



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	小川洋子「薬指の標本」論 : ト라우マを物語る「標本」
Author(s)	成瀬, 真己杜
Citation	層 : 映像と表現, 16, 126-145
Issue Date	2024-03-28
DOI	https://doi.org/10.14943/109367
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/91447
Type	departmental bulletin paper
File Information	16_08_P126-145.pdf



小川洋子「薬指の標本」論——トラウマを物語る「標本」

成瀬 真己杜

はじめに

小川洋子は、一九八八年に「揚羽蝶が壊れる時」(『海燕』十一月号、福武書店)で第七回海燕新人文芸賞を受賞して作家デビューしてから、一九九一年に「妊娠カレンダー」(『文学界』九月号、文藝春秋)で第一〇四回芥川賞を、二〇〇四年に「博士の愛した数式」(二〇〇三年八月、新潮社)で第五五回読売文学賞と第一回本屋大賞を受賞し、文壇のみならず大衆からも広く支持を得ている作家である¹。現在でも精力的に執筆活動を続けており、一九九四年一月に発表した初の書き下ろし長編小説である『密やかな結晶』(講談社)は、*The Memory Police*の英題で翻訳がなされ、二〇一九年の全米図書賞翻訳部門および二〇二〇年のブッカー国際賞の最終候補まで残るなど、世界

文学としての地位も確立しつつある²。

『密やかな結晶』をはじめとする小川作品の大きな特徴として、記憶や身体が消滅というモチーフがあげられる。日に日に「もの」にまつわる記憶が消滅する島を舞台とした『密やかな結晶』では、最終的に身体 of 記憶および感覚が消滅し、結束では主人公の存在そのものが消滅する。高根沢紀子は「小川文学は《記憶》《消滅》の文学でもある」と述べた上で、「記憶の《消滅》に拘るありかたは、裏をかえせば、あるものへの拘りであり、懐疑である。《消滅》を描くことで、言葉の、記憶の、存在の感覚を揺さぶりつつけている」と評している³。布施英利は、小川作品の「消滅する人体」というモチーフが、テクノロジーの発達した現代文明における解放感を表していると分析する⁴。

本稿で取り上げる「薬指の標本」(『新潮』一九九二年七月号、新潮社)という短編作品における「標本」、すなわち「もの」を集めて保存するというモチーフもまた、小川作品の大きな特徴である。伊藤氏貴は「博物館」や「標本」は「記憶」をあたちにとどめようとする極めて「情念」的な施設であり、装置である。小川の作品には多種多様なそうした施設や装置が登場するが、それは多種多様な「情念」から自由でなかったことを意味している」と分析する⁵。記憶や身体の消失、および「もの」の収集と保存というモチーフが本作においてどのような効果をもたらしているのか、という関心に応えることが、本稿の目的として第一に挙げられる。

本稿ではまず、小川洋子とホロコーストのつながりについて確認した後に、一九九〇年代から盛んに議論されたホロコーストの表象に関する議論、およびそれとの関連で発展したトラウマ理論の概観を提示する。次に、トラウマ理論をもとにした「薬指の標本」の分析を行う。作中では様々なトラウマ、およびその前段階としての喪失が描かれるが、それらを「標本」にするこの意味について考察する中で、本作における「標本」が『密やかな結晶』や『沈黙博物館』(二〇〇〇年九月、筑摩書房)といった他の作品での「もの」の収集・保存とは異なる働きをしていることが明らかになる。「標本」の役割には次第

に綻びが見え始めるが、にもかかわらず、あるいはそれによって、物語は重厚さを増していく。作品の分析を通じて、トラウマ理論の広がり、およびトラウマを物語ることの一つの本質を明らかにすることを目指したい。

1. 理論的背景——小川洋子、ホロコースト、トラウマ

小川洋子は『アンネ・フランクの記憶』(一九九五年八月、角川書店)において、自らが小説を書くようになった契機を『アンネの日記』に見出している。小川は『アンネの日記』を「読書感想文の課題図書だったわけでも、社会科の授業の副読本だったわけでもな」く、「はじめから、一つの純粹な文学として読んだ」と語っている⁶が、解説の深町眞理子によれば、日本では『日記』をこのように読んでくれる読者は、「ごくすくな」く、単なる「良書」として受容する傾向が強いという⁷。『アンネの日記』を創作の源流とする小川にとって、「困難な現実を受け入れるために必要な物語の問題を考える時、ホロコースト文学の中に、最もはつきりした形で、その物語の役割が現れ出ている」という⁸。

以上のような小川洋子と『アンネの日記』のつながりについては、中村三春の論考に詳しい。中村は小川にとつての『アン

『ネの日記』の意義について、「第一にそれは、死と消滅の危機を伴いつつ、書くことの意味を書き手・作家が問い直す契機となったテキストであり、第二には、それは受け入れがたい苦痛に満ちた現実を、かろうじて受け入れ、共有するための物語としての機能を帯びていた」とまとめる¹⁰。また中村は、小川の「もの」に対する仔細な眼差しを、アンネの化粧ケープやアウシュヴィッツの髪の毛の山に対する描写から読み解き、そのような描写から物語のイメージを引き出す「換喩原理」を〈アンネ・コード〉の一つに数える¹⁰。〈アンネ・コード〉とは、小川作品に見られる『アンネの日記』を示唆するコンテキストのことであり、中村は多様な〈アンネ・コード〉が含まれる小川作品を「ホロコーストなきホロコースト文学」と称する¹¹。

小川作品の特徴である記憶や身体の消滅、および「もの」の収集と保存というモチーフも、一つにはホロコーストとのつながりから捉えることができる。すなわち、それらはナチスによる虐殺行為、およびその証拠隠滅としての消滅と、それらに抗う営為としての収集・保存という表裏一体の力の動きとパラレルであり、小川作品においては膨大な物語が生まれる場として機能している。実際、小川作品では「もの」が消滅を予感させ、また逆に消滅によって「もの」が立ち上がるような構造が多く見られ、これらは中村の言う「ホロコーストなきホロコースト

文学」を成立させる要素として考えることができるだろう。

小川洋子が作家として本格的に活動を始めた時期というのは、奇しくも人文学の領域を中心にホロコーストをめぐる様々な議論が活発化した時期と重なっている。一九八五年に、九時間半にわたってホロコーストの証言を集めたクロード・ランズマンによるドキュメンタリー映画『ショア』が公開されたことをきっかけとして、「想起の文化」と呼ばれる一つの潮流が始まる。ソール・フリードランダーによって編まれた、ホロコーストの表象（不）可能性にまつわる論集『アウシュヴィッツと表象の限界』（一九九二年）や、収容所で撮られた四枚の写真をめぐって、想像不可能に思えることを「それでもなお」想像するよう訴えかける、ジョルジュ・ディディエールユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』（二〇〇四年）といった著作の刊行に合わせて、トラウマを人文学的なアプローチから解釈するトラウマ理論が大きな発展を見せる。キャシー・カルースは、ジークムント・フロイトをはじめとする精神分析テキストの読解を中心にトラウマを論じた『トラウマ・歴史・物語——持ち主なき出来事』（一九九六年）の他にも、『トラウマへの探究——証言の不可能性と可能性』（一九九五年）の編者を務め、トラウマ理論の発展を牽引した。シヨシャナ・フェルマンの『声の回帰——

映画『ショアー』と〈証言〉の時代』（一九九二年）では、『ショアー』の膨大な証言をもとに、語りえないトラウマを「証言」とするという行為の意味が探究される。潮流から時間を置いて発表されたロバート・イーグルストン『ホロコーストとポストモダン——歴史・文学・哲学はどう応答したか』（二〇〇四年）においては、それまでの広範な論考に対する批判的な検討がなされ、まさに「ホロコーストとポストモダン」を総括する大著となっている¹²。以上のような「想起の文化」とホロコーストとの間には四〇年という空白が存在しているが、これについて香川檀は、トラウマが長い期間を経て遡及的に（再）解釈されるというフロイトの提唱した「事後性（Nachträglichkeit）」の概念を用いて説明している¹³。すなわち、ここではホロコーストという出来事がユダヤ人という民族を超えたグローバルな集団的トラウマとして解釈されているのである。このように、トラウマという語が精神医学の領域を超え、様々な学問領域で用いられる中で、文学においてもトラウマ理論は戦争や自然災害、マイノリティ集団が受ける差別や暴力といった出来事を包括的に捉える理論として注目を浴びている。特に日本文学においては、近年クィア批評の文脈でトラウマ理論が取り上げられることが多い¹⁴が、小川作品をトラウマ理論から分析した論者は現在まで書かれていない。しかし、共にホ

ロコーストや記憶／物語の問題を背景とする小川作品とトラウマ理論との親和性は非常に高いことが期待される。小川作品は、究極的には表象し得ないトラウマという現象をどのように描いてきたのか。次節からは、「薬指の標本」をトラウマ理論から分析することで、そのような問いに応えてみたい。

2. 「薬指の標本」におけるトラウマ

「薬指の標本」のあらすじは次のようになる。

主人公である「わたし」は、どんなものでも標本にできる標本技術士の弟子丸氏が経営する標本室で事務を担当している。

「わたし」はかつて清涼飲料水の工場でサイダーの製造係として働いていたが、左手の薬指の先を工場の機械に挟んで失ってからサイダーが飲めなくなり、工場を辞めた過去がある。弟子丸氏が「わたし」の足にびつたり靴をプレゼントした日から、二人は標本室の浴場で逢瀬を重ねるようになる。

ある日、火傷の跡を標本にして欲しいという少女がやってくる。弟子丸氏は、彼女を地下の標本技術室へ連れて行き、それ以降少女は姿を消す。少女の行方を気にしながらも仕事を続ける「わたし」だったが、ある事件をきっかけに一晚を弟子丸氏と共に過ごすことになり、朝を迎えた折に「わたしを標本技術

室へ連れて行って」と頼む。標本技術室に入るには「自分と切り離せない何か」を標本にする必要があると知った「わたし」は、弟子丸氏から貰った靴を脱がなければ自由を失うと忠告する靴磨きの老人に「自由になんてなりたくないんです」と答え、薬指を標本にすることを決意する。作品は、「わたし」が「標本技術室の扉をノックした」描写で結ばれる。

作中では、「標本」の目的について「わたし」と弟子丸氏が次のような会話を交わす。

「つまりここは、何かの研究室、あるいは、博物館のようなものではないですか」

「いいえ。全く異なります」

あらかじめわたしの質問を予測していたかのように微笑みながら、彼は首を横に振った。

「ここでは、研究も展示も行われていません。役割は、標本を作り、保存すること、ただそれだけです」

「では、何のための標本なのでしょう」

「共通の目的を見つけるのは難しいですね。なぜなら、ここでの標本を希望する人たちの事情は、おのおの全部違っているからです。すべてが、全く個人的な問題なのです。政治や科学や経済や芸術とは無関係です。僕たち

は標本を制作することで、その個人的な問題と対面することになります。分っていただけますか？」

(二七ページ)¹⁵

本来的に公共的な性質を有する博物館などのアーカイヴ¹⁶とは異なり、「標本」の目的は「政治や科学や経済や芸術とは無関係」の「個人的な問題」と向き合うことであるという。だとすれば、「個人的な問題」とは何か。端的に言えば、それはトラウマや喪失といった痛ましい経験である。森本隆子が「標本」の共通点を「悲しみや痛みを引き起こさずにはいられない品々」とまとめたように¹⁷、本作で登場する様々な「標本」は、いずれも依頼主のトラウマや喪失と結びついている。まずはこの点を確認するために、作中で背景情報が明らかにされている「標本」を列挙する。

- ① 火事で家族を亡くした少女が
焼け跡から採取した「きのこ」
- ② 作曲家の恋人と別れた女性が
かつてプレゼントされた「音」
- ③ 「きのこ」の少女の「火傷」
- ④ 靴磨きの老人が飼っていた「文鳥の骨」

⑤309号室婦人の遺品

⑥「わたし」の「葉指」

トラウマや喪失といった概念に対して統一的な定義を示すことは難しいが、本稿ではジョン・H・ハーヴェイの定義を採用することで、「標本」の共通点を包括的に把握を試みたい。ハーヴェイによると「トラウマ（心的外傷）は、親しい人の死など、重大な喪失に対する異常な心理的、身体的反応を意味する」とされる¹⁸。では「重大な喪失」とは何かというと、「人が生活のなかで感情的に投資している何か——愛する人の死、関係の解消、人以外のモノなど——を失うこと」だという¹⁹。すなわち、ハーヴェイにおいてトラウマと喪失とは必要／十分の関係として定義されている。これらの定義に従えば、①④の「標本」は、いずれも依頼人が家族、恋人、伴侶動物を失っており、「重大な喪失」と結びついていることが容易にわかるだろう。一方、309号室婦人の遺品は、一見すると「依頼人のない標本」であるようにも思えるが、少し注意して読むとその隠れた依頼人の存在が浮かび上がってくる。

生前、彼女が特別大切にしていたと思われる品物、十個ばかりについては、——写真やメトロノームやピアノカ

バーなど——標本にして残すことにした。そんな大切な選別を、わたしたちだけでして大丈夫なのが心配だったが、223号室婦人は「せっかくこは標本室なんだから、何かを標本にしてあげましょうよ」と賛成した。弟子丸氏も反対しなかった。こうして、依頼人のない標本が作られることになった。

（八〇ページ）

「心配」する「わたし」や、中立的な反応の弟子丸氏に対して、223号室婦人は標本の作製を積極的に「賛成」というより奨励している。このことを念頭に置けば、「ベッドの中で息絶えている」309号室婦人を最初に発見したのが223号室婦人であり、持ってきたみかんを床に落とし、「坐り込んで震えて」しまうほど強い衝撃を彼女が受けていたことも思い出される（七八〜七九ページ）。かつて「標本室」が女子専用アパートだった時代から、223号室婦人と309号室婦人はコミュニティを共にしており、その時代の記憶を保持する最後の住人の二人であった。加えて、作中で二人の関係性がそこまで強調されているわけではないが、少なくとも一方が果物を携えてもう一方の部屋を訪問しに来るような間柄であることから、二人が深く親しい仲であったという推察ができるだろう。だと

すれば、309号室婦人の死は223号室婦人にとつて「重大な喪失」であり、223号室婦人こそが遺品の「標本」を積極的に勧めた、隠れた依頼人であつたとわかる。

以上のような考察から、「わたし」の「薬指」も含めた作中の「標本」は、いずれも「重大な喪失」と結びついているという共通点が明らかとなつた。とはいへ、①⑤の「標本」の依頼人が目立つたトラウマ反応を示している様子というのは作中には描かれていない。この理由についても後述したいと思うが、やはり注目すべきは「わたし」の「薬指」のトラウマだろう。

ここでは、宮地尚子の「トラウマ反応」についての説明を参照してみたい。宮地によると、トラウマ体験の最中は「あまりに衝撃が強く、感情が麻痺してしまうために、事件後の被害者や遺族が「冷静」に見える」ことが多く、「麻痺や離人感、現実感の喪失」といった解離症状が見られるという²⁰。また、トラウマ体験から時間が経った後も「トラウマ体験を思いおこせるような場所や人や機会を避ける強い傾向（回避）や、「出来事を否認したり、健忘（想起困難）」という形で自分から記憶を切り離してしま」う症状（解離）が見られると説明されている²¹。以上を踏まえて、「わたし」が薬指を失った場面を読ん

それはあまりにも一瞬の出来事だったので、時間が止まってしまったと錯覚したくらいだった。ガチャンと安全装置が作動し、機械が静止し、コンベヤーの上に並んだ瓶からは水滴がしたたり落ち、天井の非常ランプがくるくる回っていた。すべてがしんと息をのんでいた。わたしは不思議なほどに穏やかな気持で、その静けさに耳を傾けていた。少しも痛くなかった。

「…」

もしかしたらそのことは、わたしが考える以上に重大なことだったかもしれない。何といつても身体の一部を失ったのだから。でもわたしは周りが心配するほど傷ついてはいなかった。

「…」

ただ一つわたしを悩ませたのは、薬指の先の肉片はどこへ消えてしまったのだらうという疑問だった。わたしの残像の中でその肉片は、桜貝に似た形をしていて、よく熟した果肉のように柔らかい。そして冷たいサイダーの中をスローモーションで落ちてゆき、泡と一緒にいつまでも底で揺らめいている。

実際にはわたしの肉片は、機械のすきまで押しつぶされ、消毒液と一緒に洗い流されてしまったのだが。

サイダーを一口でも口にしようとする、薬指の柔らかい肉片が舌を転がってゆくような気がして、どうしても飲み込むことができなくなった。あの事故のために、わたしはサイダーが飲めなくなり、工場もやめてしまったのだった。

(二二―二三ページ)

薬指を失った瞬間の「わたし」は「不思議なほどに穏やかな気持」であり、事件後も「周りが心配するほど傷ついてはいなかった」と落ち着いた様子であるにもかかわらず、「薬指の柔らかい肉片」の感覚が甦るために「サイダーが飲めなくなってしまう。以上のような反応は、宮地が述べるようなトラウマ反応としての解離および回避と一致している。また、「実際には」「押しつぶされ」てしまったとわかっているはずの薬指の肉片の形が「わたしの中の残像」に残っているというイメージは、フロイトの「事後性 Nachträglichkeit」——カールスはこれを「最初の出来事においてその意味をきちんと捉えることができない」という特性が、後になって生き延びた者に立ち戻ってくる」ような現象と説明している²²——として理解でき、「わたし」にとつての薬指の喪失が大きなトラウマとして刻まれていることがうかがえる。

「標本」の対象がトラウマや喪失と結びついていることは、弟子丸氏からも示唆されている。次に、「わたし」と弟子丸氏の浴場での逢瀬の場面における会話を、「わたし」の反応にも注目しながら見てみよう。

「君は何か、標本にしてみたいものを持っているかい？」

「分らないわ」／「本当はそういうものを持っているのに、自分では気づいていないだけなのかもしれないし、最初から標本なんか、必要としないのかもしれない」

「標本を必要としない人間なんていないさ」

「そうかしら」

「この標本室と出会える人間は限られているけど、本当は誰でも、標本を求めているものなんだ」

「わたしも？ それから、あなたも？」

「ああ」／「何を標本にしたいか、よく考えてみるんだ。必ず何かあるはずだから」／「少し、考え方を変えてみよう。今までで一番、悲しい思いをしたことは何？」

「悲しい思い……。そうねえ、考えてみたらわたし、それほど悲しい思いをしたことがないような気がする。幼稚園な悲しみはいくらでもあったけど、本当の悲しみにはた

ぶん、まだ出会っていないのよ」

「じゃあ、一番、はじめな思いをしたことは？」

「はじめ……。難しい言葉だわ」

「一番、恥ずかしい思いをしたことは？」

「……………」

「一番、痛い思いをしたことは？」

「……………」

「さあ、考えて。一番、痛い思いをしたことだ。痛くて、苦しくて、怖い思いだよ」

「左手の薬指の先を、なくした時です」

(四五〜四七ページ、会話文のみ抜粋)

同一人物が続けて話す場合、「／」で列記)

「標本」の対象は「一番、悲しい」／「はじめな」／「恥ずかしい」／「痛くて、苦しくて、怖い思い」、すなわちトラウマや喪失と結びついているということが、弟子丸氏の口から語られる。この時、地の文で「わたし」は薬指を想起しており、弟子丸氏の問いかけに応えることも出来たはずだが、否認したり口ごもったりしてなかなか言い出さない。弟子丸氏が詰問を続け、ついに「わたし」が薬指の記憶を語り始める時、「わたし」の語尾は女性語から丁寧語へと静かに切り替わる。このよ

うな「わたし」の離人感を伴う反応も、一種の解離として読むことができるだろう。臨床の場面では、ある人のトラウマに対してセラピストなどの他者が向き合う際に、本人の意思に反してトラウマにまつわる記憶をむやみに掘り下げることは、むしろトラウマを悪化させてしまう²³。弟子丸氏の暴力性は作品全体を通して様々な形で描かれているが、この会話の場面に顕著な弟子丸氏のトラウマに対する誤った向き合い方というのは、実は彼が行う「標本」を作るという営為そのものにも表れている²⁴。このことは、一見すると崇高にも思える「標本の意義」について語る以下の会話からうかがい知れる。

「きのこはいつ、彼女に返されるんですか」

「返しません。標本は全部、僕たちで管理、保存するんです。そういう決まりになっています。もちろん依頼者たちは、好きな時に自分の標本と対面することができます。でも、ほとんどの人がもう二度とここへは現われません。きのこの彼女もそうです。封じ込めること、分離すること、完結させることが、ここの標本の意義だからです。繰り返し思い出し、懐しむための品物を持つてくる人はいないんです」

(二三ページ)

トラウマや喪失を「封じ込め」、「分離」し、「完結させる」という「標本の意義」、それは「わたし」が「標本的救済」と呼ぶ（二六ページ）ように、一種の救いであるかもしれない。ところが、これは決定的な破壊をも導いている。「標本」の依頼人は、「ほとんどの人がもう二度とここへは現われません」と弟子丸氏が言うように、「標本」が完成すると途端に「標本」に対する関心を失い、「標本」にまつわる記憶を忘却するのである。

ここにおいて、「薬指の標本」という作品における「標本」と、他の小川作品におけるアーカイヴとの区別が明らかになる。『密やかな結晶』では、「記憶が消滅しない主人公の母が生前、消滅した「もの」を彫刻の中に閉じ込めていたことが終盤で明らかになる。消滅したはずの「もの」を見た主人公は「わずかだけど、記憶の水面が揺らいでいるような気がするわ」と言い、消滅した「もの」の記憶を物語り始める²⁵。『沈黙博物館』では、故人の形見を展示する博物館の設立を依頼した老婆が、その収蔵品について次のように要求する。

「……私が求めたのは、その肉体が間違いなく存在しておったという証拠を、最も生々しく、最も忠実に記憶する品なのだ。それがなければ、せつかくの生きた歳月の

積み重ねが根底から崩れてしまうような、死の完結を永遠に阻止してしまうような何かなのだ。思い出などというおセンチな感情とは無関係。もちろん金銭的価値など論外じゃ」²⁶

三つの作品では、記憶を取り扱う人物にそれぞれ特別な職業が与えられている。それは『密やかな結晶』では「彫刻家」、『沈黙博物館』では「博物館専門技師」、「薬指の標本」では「標本技術士」であり、これらは「記憶を加工することを特殊な「技術」と確信する小川洋子ワールドのルールならではの仕事」である²⁷。そのような職人の手によって行われる魔術的なアーカイヴは、他の小川作品では、一目見ればそれにまつわる物語が溢れ出てくるような、あまりにも濃密な記憶の気配をまとったものとして登場し、反対に、「薬指の標本」では忘却を導くものとしての役割を果たす。忘却という「標本」の役割は依頼人の無関心と『密やかな結晶』における記憶の消滅との顕著な類似を確認すれば、一層はつきりするだろう。「わたし」が靴磨きの老人と再会した場面と、『密やかな結晶』の鳥の消滅の場面を、続けて示す。

「あれ以来、文鳥の標本はどうしてる？」

仕事を始める用意をしながら、おじいさんは言った。

「ええ、303号室に丁寧に保存されていますよ。骨というの、標本には適した素材のようです。保存液の中では、骨の白さや滑らかさが、一層際立って見えますからね。いつでも自由に、ご対面にいらして下さい」

「ああ、ありがとうございます」

自分から切り出しておきながら、あまり標本のことは気にしていない様子で、それよりも靴磨きの方に神経を取られているようだった。

(八二ページ)

その時、茶色の小鳥が一羽、空の高いところを飛んでいるのが見えた。丸みを帯びた輪郭で、お腹に少し白い毛が混じっているようだった。

「あれは、観測所で父さんと一緒に見たことのある鳥だったかしら」

そう思った瞬間、わたしは心の中の、鳥に関わりのあるものすべてを失っていることに気づいた。鳥という言葉の意味も、鳥に対する感情も、鳥にまつわる記憶も、とにかくすべてを。

「今回は、鳥だったなあ」

向かいの元帽子職人のおじさんが、ぽつりと言った。

「鳥だったらいいよ。それほど不自由な思いをする人もいないだろうから。鳥は勝手に、空を飛ぶだけさ」²⁸

記憶を何よりも問題にしている小川作品において、忘却が救済になるということはどうしても考えにくい。ましてや、それがトラウマの忘却となればなおのことである。トラウマ理論の多くの蓄積が示すように、トラウマの救済に必要なのは、忘却ではなく物語なのだ²⁹。そしてこのことは、小川自身が非常によく理解していることでもある。

たとえば、非常に受け入れがたい困難な現実に基づくかったとき、人間はほとんど無意識のうちに自分の心の形に合うようにその現実をいろいろ変形させ、どうにかしてその現実を受け入れようとします。もうそこで一つの物語を作っているわけです。

あるいは現実を記憶していくときでも、ありのままに記憶するわけでは決してなく、やはり自分にとって嬉しいことはうんと膨らませて、悲しいことはうんと小さくしてというふうに、自分の記憶の形に似合うようなものに変えて、現実を物語にして自分のなかに積み重ねてい

く。そういう意味でいえば、誰でも生きている限りは物語を必要としており、物語に助けられながら、どうにか現実との折り合いをつけているのです³⁰。

しかしながら、「標本」が記憶の忘却を導いているという事実を踏まえて、「薬指の標本」というテキストを読み返してみれば、そこには物語の面影が排除されていることがわかる。

『わたしの家の焼け跡に、生きていたきのこです』と、彼女は言いました。「……」『家が火事になり、父と母と弟が焼け死んで、わたしだけ助かりました。次の日、焼けただれた地面に、このきのこを見つけたんです。三つ寄り添って生えていたので、思わず摘み取ってしまいました。いろいろ考えて、ここで標本にしてもらうのが一番いいだろうと思いました。燃えてなくなってしまうものを全部、きのこと一緒に封じ込めてもらいたいです。お願いできるでしょうか』と、彼女は手短かに事情を述べ、そのほか余計なお喋りは一切しませんでした。「……」

(二二―二三ページ)

「きのこ」の少女の語りからは、「三つ寄り添って生えていた

ので、思わず」という感情のほとばしりこそうかがえるものの、家族や「燃えてなくなってしまったもの」の詳細は見えて来ず、非常に簡潔で説明的な語りとなっている。作曲家と別れた女性や靴磨きの老人にしても、「標本」の指示する対象、つまりトラウマと結びついた対象(作曲家、文鳥)の思い出が詳しく語られることはなく、その物語は断片的なものである。作品序盤の、依頼人たちが「その品物がどうしてここへたどり着くことになったのかといういきさつを、わたしに話したがる」という描写(九〇―一〇ページ)からは、ともすれば「わたし」

が依頼人たちの物語に真摯に耳を傾けているイメージを思い浮かべてしまいが、ここでも使われている表現は「いきさつ」であって「物語」ではない。もちろん、テキストに書かれている依頼人の語りは部分的なものであり、そこに書かれていない物語を「わたし」が聞いていることも考えられる。ところが、これらの物語は「わたし」の記憶には残らない。「わたし」が床に散らばった和文タイプの活字を拾うシーンにて、彼女はその日「よれよれの背広を着た中年男性が持ってきた」「雲母の結晶」を思い起こす。しかし、「一時間もかけて彼が話してくれた、雲母の結晶についての物語は、どんな粗筋だっただろう」と、「わたし」はその物語を忘れてしまう(六九ページ)。このような描写からも、「標本」には依頼人の物語を排除する強い

力、すなわち忘却の作用が働いているということがわかるが、さらに徹底的なことに、「薬指の標本」というテキストの中には先の「雲母の結晶についての物語」という一節を除けば、「物語」という単語も、あるいは「記憶」という単語も一度も登場しないのである。であれば、小川が繰り返し訴える「物語の役割」というのは、「薬指の標本」においてどのように達成されているのだろうか。その答えは、やはりトラウマにある。

そもそも、トラウマという語の元のギリシャ語は、身体に加えられた傷を意味していた³¹。この事実が示しているように、トラウマとは心身二元論、すなわち精神と身体を分離することを拒む現象なのだ³²。つまり、たとえ私たちが意識の上ではトラウマを覚えていないとしても、「身体はトラウマを覚えている」³³。この点に留意してみると、完璧なものと思われた「標本」の綻びが見え始め、「物語の役割」が浮かび上がってくる。

第一の綻びは、作曲家と別れた女性の〈音の標本〉にある。

彼女は、作曲家から貰ったプレゼント——水彩絵の具、カメオのハット・ピン——を自らの手で葬り去る。しかし「音だけは、どうしても消せなかった」という（二九ページ）。おそらく、「印刷されたものではなく、細身のペンで丁寧に清書された」楽譜（二七ページ）は彼女の自筆だろう。もし作曲家が書いたのだとすれば、彼女はそれを一度捨てようと試みたは

ずだ。つまりその「音」は、楽譜をそらで清書できるほど、彼女の身体に刻み込まれている。そして、その「標本」の作製手順からは容易に違和感を感じ取れる。本来私たちが「音」をアーカイヴしたい時というのは、当然録音といった手法を思い浮かべる。しかし「薬指の標本」における〈音の標本〉は、次のような手順を踏む。空の試験管を置いておく。309号室婦人が楽譜をもとに「音」を奏でる。楽譜を丸め、試験管の中にしまい、コルクで栓をすれば、「標本」が完成する（三九〜四〇ページ）。そのあつけない「標本」からは、ともすればレコードに録音された音楽を嫌い、その時その場で演奏される音楽こそを絶対視したという現代音楽家ジョン・ケージの思想の影響を勘ぐってしまう³⁴。あるいはより単純に考えると、これは一つの失敗あるいは説明不足ではないかとも思えてくる³⁵。ここではこれが、身体に刻まれたトラウマの「標本」の不完全性がはじめに示唆される場面であると解釈することにしたい。

第二の綻びは、「きのこ」の少女の〈火傷の標本〉にある。

少女は、以前にきのこを「標本」にしたにもかかわらず、「標本室」に再度やつてくる。その目的は、身体に刻まれた火傷——それは否応なく家族を亡くした火事を想起させる——を「標本」にしてもらうことである。そして、そのためには少女の身体そのものを、消滅へと追いやるのが求められる。この

一件を境に、テクストは不穏な雰囲気を増し、「標本」とは救済であるというかつての福音は影を潜める。だが一方で、「わたし」は「標本」化された少女の存在を忘却しない。「わたし」は少女の行方を気につけ、少女の「標本」を探し回り、〈火傷の標本〉を夢想する³⁶。すなわち、ここでは「標本」による忘却の役割が息をひそめ、「わたし」の物語が力を持ち始めるのである。

223号室婦人が「わたし」に打ち明けるかつての事務員の靴音もまた、忘却をまねがれた記憶の一つだろう。そこからわかるのは、弟子丸氏が事務員たちを「標本」にしていたという過去である。また、事務員の印象的な靴音は、弟子丸氏が「わたし」と同じように彼女たちに自由を奪う靴を与えていたことを示唆している。だとすれば、彼女たちの「標本」とは〈靴の標本〉であり、それは彼女たちの身体から切り離せないがゆえに、彼女たちの身体ごと奪うものとなる。さらに推察すると、〈靴の標本〉に結びついたトラウマとは、靴をプレゼントした弟子丸氏の暴力によるものだろう。それゆえ、弟子丸氏の暴力を甘美に受け入れる「わたし」にとって、靴は「標本」とはなりえなかった。したがって、第三の綻びである「わたし」の〈薬指の標本〉は弟子丸氏の本来の意図を離れ、にもかかわらず「わたし」は自ら「標本」となることを望む。ここに至って、

「男／女」、「標本技術士／標本」、「忘却／物語」、「加虐／被虐」という支配／被支配の二項対立は揺らぎ、被支配の側が力を持ち始める。富島美子の書評は、このことを非常に鋭く指摘している。

いつしか人とモノの、標本する者とされるモノの、境界線が危うくなる。「…」人だとはかりおもっていた「わたし」の語る物語が、実はコレクシヨンの一品となるべき薬指の標本記録、奇態なモノ語りであることが判明してしまうという終幕には瞬間息を飲んだ。

考えてみれば、標本／コレクシヨンのテーマを扱う物語はほとんどいいほど、コレクターの、しかも往々にして男性の側からの物語だったような気がする。「…」ここではどれほど偏愛が綴られようとも、モノ自体はあくまでも沈黙を余儀なくされてきた。『薬指の標本』はしかし逆に少しずつモノ化していく女の側から綴られた同じコレクシヨンの鏡の国を見せつける。その蠱惑的なモノ語りに耳をすましていると、自分の息遣いさえ邪魔な気がしてくるから不思議だ。³⁷

そもそも、作中における「わたし」の物語にはどのような役

割があつたのだろうか。「わたし」は作中において一人称の視点をういながら、自らのトラウマを物語り、「標本室」での弟子丸氏や依頼人との日々を物語り、そして「薬指をそつとしまい込むように掌を握り」ながら自分自身が「標本」となる空想を物語っていた（九〇ページ）。それらの物語は本来、「わたし」が「標本」にされることで忘却されるはずのものだったが、「薬指の標本」というテキストとして記録されることで、私たちが読者に開かれ、またテキストに書かれた以上の物語を私たちに喚起させることとなった。つまり、「薬指の標本」というテキストは、それ自体「わたし」の物語が封じ込められた、ひとつの「標本」なのである³⁸。

「わたし」の〈薬指の結晶〉には、本来の指示対象であるはずの「薬指の先の肉片」が存在しない。この絶対的な欠落もまた、完璧な「標本」を作ることの不可能性、「標本」の欺瞞を暴くものとなっている。すなわち、トラウマを封じ込めるための「標本」はトラウマそのものを表すことはなく、それはあたかもドーナツとドーナツの穴のように、どこまで突き詰めようとも輪郭にしかかなり得ない。そして「薬指の標本」というテキストもまた、トラウマそれ自体を表象することはできない。小川が語るように、「物語の役割」はトラウマを「変形させ」、「受け入れようとする」ことだからである。しかし繰り返し述

べるように、「わたし」は物語を通じて語りえないトラウマを語り、弟子丸氏の暴力を甘美に受け入れることでむしろ主体性を取り戻している。すなわち、〈薬指の標本〉／「薬指の標本」という「標本」の二重構造は、表象すること、語ることが不可能でありながらなお、語ることを試みることでしか示すことができない、トラウマという現象の本質を決定的に表しており、そのようなトラウマを物語ることによる救済への糸口をも、私たちに示しているのである。

おわりに

本稿ではここまで、トラウマ理論を通じた「薬指の標本」の分析を行ってきた。他の小川作品における物語を喚起するアーカイヴとは異なり、「薬指の標本」における「標本」はトラウマを忘却へと導き、物語を排除するアーカイヴであった。しかしながら、身体に刻まれたトラウマを完璧に「標本」にすることが不可能であると暴かれたことによって、それまで抑圧されていた「標本」は力を持ち、再び物語を語り始めたのだった。「薬指の標本」は、テキスト自体が「標本」であるという二重構造によって、トラウマという複雑な現象を捉えており、トラウマを物語ることの可能性を拡げる作品であると評価できるだ

ろう。

『アンネの日記』がホロコーストの惨禍を生き延び、現代でも私たちに物語を届けているように、「葉指の標本」は忘却の危機にあった「標本」の物語を拾い上げた。『密やかな結晶』で秘密警察に捕らえられた女性が叫んだように、「物語の記憶は誰にも消せない」ものである⁴⁰。「ホロコーストなきホロコースト文学」である小川作品は、そこに直接的に歴史的、世界的な惨禍が描かれているわけではないしろ、様々な方法で声なき人々、沈黙を余儀なくされる人々の声や物語を、静かに私たちに伝えている。「物語の役割」とは、あまりにもトラウマティックであるために語ることができないような出来事を受け入れるためのものでありながら、そのような出来事に対する想像力を働かせるよう、私たちに喚起するためのものでもあるだろう。それによって一人ひとりの物語が多くの人に届き、私たちの生きる世界が繋がることこそが、平和への第一歩であると言える。今後とも、小川洋子にとっての「物語の役割」、およびその平和への志向性について、トラウマ理論などを用いた分析を通じて明らかにしていきたい。

(付記)

著者は、本稿執筆時点(二〇一三年十月)現在行われている、

イスラエル軍によるガザ地区への攻撃、およびその背景としての一九六七年第三次中東戦争から現在まで続くガザ地区の占領に対する抗議の念を表明したい。ホロコースト・サヴァイヴァーの両親のもとに生まれ、ガザ地区占領問題について研究するサラ・ロイは、「パレスチナ人に対するイスラエルの占領は、ナチスによるユダヤ人ジェノサイド(大量虐殺)と道德的に等価であるわけでは」ないものの、だからといって「そのことが占領の残虐さを軽減させるわけでは」ないと語っている⁴¹。小川洋子もまた、創作の源流には『アンネの日記』やホロコーストの存在がありながら、ホロコーストと他の惨禍の等価性を問題にするのではなく、そこにあるそれぞれの沈黙への想像力を問題にしているはずである。沈黙を強いられるパレスチナの物語は、少しずつではあるが私たちに、そして世界中に届き始めている。一刻も早い停戦、およびガザ地区の解放を、願ってやまない。

1 高根沢紀子編『現代女性作家読本②』小川洋子(鼎書房、二〇〇五年)に所収の、山崎眞紀子による年譜を参照した。

2 小川洋子氏、ブッカー国際賞逃す 作品が最終候補入り」朝日新聞デジタル、二〇二〇年八月二七日、<https://www.asahi.com/articles/ASN8V6SXTN8VUCVL00X.html> (最終閲覧日二〇一三年十月二二日)

3 高根沢紀子「小川洋子の文学世界」前掲『小川洋子』、一三～一四ページ。

4 布施英利「小川洋子の「人体」『すばる』一九九六年二月号、集英社、二二八～二〇ページ。

5 伊藤氏貴「存在と非存在の間のためらい——小川洋子の愛した数式『ユリイカ』二〇〇四年二月号へ特集＊小川洋子」、青土社、八一ページ。

6 小川洋子『アンネ・フランクの記憶』角川書店（角川文庫）、一九九八年、一一ページ。

7 深町眞理子「解説」前掲小川『アンネ・フランクの記憶』、二六三ページ。

8 小川洋子「物語の役割」筑摩書房（ちくまプリマー新書）、二〇〇七年、二三ページ。

9 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」『接続する文芸学——村上春樹・小川洋子・宮崎駿』七月社、二〇二二年、一一〇ページ。

10 同、一一～一三ページ。ちなみに、化粧ケープは「薬指の標本」にも登場している。

11 同、一三二ページ。

12 以上の概観は、森田和磨「精神分析と文学」（三原芳秋・渡邊英理・鶴戸聡編『ヘクリティカル・ワード』文学理論 フィルムアート社、

二〇二〇年）の「トラウマ理論」の項（二二七～二二八ページ）などを参考にまとめた。

13 香川檀『想起のかたち——記憶アートの歴史意識』水声社、二〇一二年、一六ページ。

14 トラウマ理論を用いたクイア批評の目立った論考として、武内佳代「村上春樹「七番目の男」——トラウマを語る男」『クイアする現代日本文学——ケア・動物・語り』（青弓社、二〇一三年）や、岩川ありさ『物語とトラウマ——クイア・フェミニズム批評の可能性』（青土社、二〇二三年）などが挙げられる。

15 小川洋子「薬指の標本」『薬指の標本』新潮社（新潮文庫）、一九九八年。以降も文庫版より引用。

16 大久保遼によれば「アーカイヴは当初、公的な文章記録、ならびにそれを専門的な知識に基づき保存、管理するための公的な施設のことを指していた」（『アーカイヴ』門林岳史・増田展大編『ヘクリティカル・ワード』メディア論——理論と歴史からへいま』が学べる』フィルムアート社、二〇二二年、四九ページ）という。元は複数形として用いていたこれらの言葉を、単数形の「アルシーヴ」として用いることで、言表を言説として特徴づけるシステムを定義し、そこに作用する権力を分析したのが、ミシェル・フーコーの『知の考古学』（一九六九年）であり、メディア研究などにおけるアーカイヴへの注目もここに端を発する。

17 森本隆子「薬指の標本」——「密室」の脱構築」前掲高根沢『小川洋子』、六〇ページ。

18 ジョン・H・ハーヴェイ『悲しみに言葉を——喪失とトラウマの心理学』安藤清志監訳、誠信書房、二〇〇二年（原著二〇〇〇年）、三二ページ。

19 同、二八ページ。

20 宮地尚子『トラウマ』岩波書店（岩波新書）、二〇一三年、一二ページ。ちなみに、宮地は本書でトラウマと喪失を区別しており（二七ページ）、ハーヴェイによる定義とのズレがうかがえる。

21 同、四二ページ。

22 キャシー・カルース『トラウマ・歴史・物語——持ち主なき出来事』下河辺美知子訳、みずす書房、二〇〇五年（原著一九九六年）、七ページ、傍点原文。

23 バベット・ロスチャイルドによれば「本人が消化できるより速く治療過程が進められる時の一つの治療結果として、あるクライエントには圧倒されること、おそらくはトラウマづけされることに対する危険が最も大きくなります。こうしたことは、一度に統合されうるよりも多くの記憶が抑えられたり、（イメージ、事実、身体感覚として）意識上へと吐き出されたりする時によく起こります」（『PTSDとトラウマの心理療法——心身統合アプローチの理論と実践』久保隆司訳、創元社、二〇〇九年（原著二〇〇〇年）、一〇五ページ）

という。

24 先の会話で触れられる、弟子丸氏が求めている「標本」というのは、彼が「標本」を作り続けることでしか完成しないもの、すなわち「標本」で満ちた「標本室」であると考えられる。だとすると、弟子丸氏のトラウマとは何だろうか。彼の暴力性もまた、彼のトラウマに起因するものだろうか。靴磨きの老人が語る、四十二年前の義足の兵隊の靴（六〇〜六一ページ）と、弟子丸氏の靴（七〇ページ）の類似から、「弟子丸氏＝義足の兵隊」説なども考えられるが、現時点では憶測の域を出ない。これらの問いは、本稿では開かれたものとしておく。

25 小川洋子『密やかな結晶〈新装版〉』講談社（講談社文庫）、二〇一〇年、三四二ページ。

26 小川洋子『沈黙博物館』筑摩書房（ちくま文庫）、二〇〇四年、四九ページ。

27 神田法子「全作品解説」田畑書店編集部編『小川洋子のつくり方』田畑書店、二〇二一年、二二三ページ。

28 前掲小川『密やかな結晶』、一八一〜一九ページ。

29 カルースは、前掲『トラウマ・歴史・物語』の中で「言語とトラウマとの関係は、トラウマ治療の際の言語の役割についてのさまざまな議論の中での臨床的見解から調べることができる。こうした議論の多くでは、トラウマ治療の際には、トラウマを意味のある（それ

ゆえ感覚的な）物語へ組み込んでいく必要があると述べている。つまり、トラウマを物語へ変換していくことが、治療的活動から発したトラウマ理論へと繋がっていくことが予想されるのである」（二六七ページ）と述べている。

30 前掲小川『物語の役割』、二二六ページ。

31 前掲カールス『トラウマ・歴史・物語』、六ページ。

32 宮地は、このような認識が近年のトラウマ研究において一般化したことを指して、トラウマの「身体論的転回」と呼んでいる（『トラウマにふれる——心的外傷の身体論的転回』金剛出版、二〇二〇年、v～viページ）。

33 前掲ロスチャイルド『PTSDとトラウマの心理療法』（原題『The Body Remembers』）およびベッセル・ヴァン・デア・コーク『身体はトラウマを記録する——脳・心・体のつながりと回復のための手法』（柴田裕之訳、紀伊國屋書店、二〇一六年（原著二〇一四年））の書名は、このことを端的に示している。

34 ケージのレコード嫌悪については、デイヴィッド・グラブス『レコードは風景をだいにしにする——ジョン・ケージと録音物たち』（若尾裕・柳沢英輔訳、フィルムアート社、二〇一五年（原著二〇一四年））を参照。

35 三枝和子・青野總・絳秀美「第二百回 創作合評」（『群像』一九九二年八月号、講談社）において、絳は「それ『音の標本』が不可能

だということは、初めからごまかしでやっているから、それが結局メルヘンなんです。そのごまかしがメルヘンだと思うのですね」（三四二ページ、注は引用者）と評している。

36 先の223号室婦人と309号室婦人の親密な関係や、「わたし」の少女に対する欲望は、クイア批評的に読むことも出来るだろう。特に、「わたし」が少女の火傷に向ける眼差し（五四ページ、六五ページを参照）からは、性的な欲望が垣間見える。

37 富島美子「モノ語りの蠱惑」『新潮』一九九四年十二月号、新潮社、二八九ページ。

38 まさに「標本」という言葉はその書名に冠した小川洋子・福住一義『小川洋子の「言葉の標本」』（文藝春秋、二〇一一年）において、小川は「私がこれまで小説に書いてきた言葉たちはすべて、書き付けられた瞬間から、標本になっていたのです。そこへおさめなければ、どこかへ紛れてなくなってしまう、おはじきや虫歯の詰め物と、何ら変わりはありません。かつて確かにこの世に存在しながら、今はもうどこかへ行ってしまったものたちの記憶を留めておく、標本です」（『博物館長からのご挨拶』、四〇五ページ）と語っている。

39 ジョルジュ・アガンベンは「語ることができないということの名においてのみ語ることができると、すなわち「証言」こそが、その主体「証人」の絶対性である」と見抜いた（『アウシュヴィッツの残りのもの——アルシージュと証人』上村忠男・廣石正和訳、月曜社、

二〇〇一年（原著一九九八年）、二二三ページ、傍点原文）。

40 前掲小川『密やかな結晶』二九一ページ。

41 サラ・ロイ「ホロコーストからパレスチナイスラエル問題へ」『ホロコーストからガザへ——パレスチナの政治経済学』岡真理・小田切拓・早尾貴紀編訳、青土社、二〇〇九年、一八八～一八九ページ。ガザ地区占領問題の詳細については、岡真理の講演「ガザを知る緊急セミナー——ガザ 人間の恥としての」〈パレスチナ〉を生きる人々を想う学生若者有志の会主催、二〇一三年十月二三日、<https://www.youtube.com/watch?v=bafSQIgcCc>（最終閲覧日二〇一三年十月三一日）も参照。