

藤野可織作品における〈怪物〉の系譜

——『いやしい鳥』から『ドレス』まで——

磯崎美聡

本論は、藤野可織の二〇一五年以降の短編集『ドレス』を取り上げ、作中の〈怪物〉のありようを分析するものである。藤野可織は、二〇〇六年に「いやしい鳥」で文学界新人賞を取ってデビューした。二〇〇九年に「いけにえ」で芥川賞候補となり、二〇一三年に「爪と目」で芥川賞を受賞する。同時代の作家に川上未映子、谷崎由衣、赤染晶子、円城塔などがある。例えば川上が女性視点からの女性の身体や、異性間同性間の関係性に着目し、樋口一葉に影響を受けた饒舌な文体で作品世界を展開するのに対し、藤野は同様のテーマを扱いながらも、多分にSF的な手法を用い、特異な視座を持つ語り手の眼を通じて作品を描いている。藤野の作品は、現実の問題に肉薄するというより、世界それ自体を語りとモチーフの両側面で異化するものだ。こうした手法は、現在には松田青子等の後進の作家にも見られるが、藤野が先

鞭をつけたと言えよう。

1 〈怪物〉とフェミニズム

藤野の作品における世界全体の異化の手法の一つが、物語の多重構造である。というより、つかみどころのない時間軸という表現が適切かもしれない。たとえば芥川賞受賞作、「爪と目」においては、次のような時間軸のひずみが見受けられる。語り手であり、登場人物でもある「わたし（陽奈）」は三歳の子どもであり、その視点から、義理の母である「あなた」のことを語っているように見える。しかし、「わたし」の立ち位置は、過去、現在、未来のどれでもない。「わたし」は時に、知りえないはずの「あなた」と「わたし」の父の出会いを語り、またある時には、「わたし」が成長してから、年老

いた「あなた」に、三才の「わたし」に「あなた」が言ったのと同じ言葉を言い聞かせた、と未来の出来事を証言する。二人称小説であるにも拘わらず、語り手の視点は遍在し、年齢も定かでないまま時空の中に宙づりになっているのだ。

このような「爪と目」の語りを、円城塔は、小説の中で描かれる場面の迫真性と現実の光景の間に常に生じつづける「ズレ」が人称にまで及んでいると述べる⁽¹⁾。藤野の作品は、対象との距離がとても近いが、常に何かを隔てた向こう側で対象物が展開しており、それを円城は「レンズのような形」ととった「ズレ」と表現する。作中の人称において、「あなた」は、読者ではなく「わたし」の継母であり、「あなたの母親」ならばそれは「わたし」の継母の母のことだが、読者はそのことを瞬時に理解することはできず、タイミングに差が生じる。円城は文体や複雑な語りの存在によって対象物と作品を隔てるレンズとしての「ズレ」と、人称が本来指し示すものから横滑りしてゆくという「ズレ」をここで指摘している。

こうした「ズレ」や「レンズ」は、時に心理的な距離をも表現する。岡和田晃は、『私』と〈怪物〉との距離——藤野可織の〈リアリズム〉において、藤野が「爪と目」で取った二人称の語りは、「心理的な距離感を思弁的に深め」とし、〈怪物〉などの素材と、作品の間

に冷静に確保される距離こそが、藤野の作品の〈リアリズム〉であると述べる。ここで言及されている距離と、円城の論の「ズレ」は同じものだろう。岡和田の論は、「私小説」の枠組みが援用されていることもあり、筆者と語り手を重ね合わせるきらいがあるが、本論では両者を完全に切り離れた状態で論じたい。また、岡和田はデビュー作「いやしい鳥」、芥川賞受賞作「爪と目」等、主に二〇一五年までに発表された作品を基に、藤野作品の〈怪物〉表象や、それを描く際の語りについて論じている。本論ではそれ以降に書かれた短編集である『ドレス』において、このような語りの距離が取られているのか考察する。

また、こうした「ズレ」や「距離」の取られる対象物についても考える。堀江敏幸は藤野との対談で、描かれる対象物を「異形の者」と表現し⁽²⁾、岡和田は〈怪物〉と表現する。円城も「登場する奇妙な生き物や、突飛ともみえる設定」と対象物の事を形容する。三者に共通するように、藤野が「奇妙なもの」を描くという指摘は多くあるが、それを明晰に分析したものはい少ない。本論では、この「奇妙なもの」を岡和田に倣って〈怪物〉と表現し、その内訳や特徴を探ってゆく。岡和田は藤野の作品に描かれる〈怪物〉を、「おはなしして子ちゃん」での、語り手を喰らおうとするホルマリン漬けの子猿や、「胡蝶蘭」での、猫を襲い、捨てられることを恐れて語

り手を脅迫する胡蝶蘭を踏まえて、「まったき他者、無名の悪意で自ら崩れ落ちてしまった異形⁽³⁾」、「自意識と悪意の彼岸から立ち上がる⁽⁴⁾」ものであると言うが、本論ではそれに加えて、「サイボーグ」を補助線として用いる。

フランケンシュタインからメドゥーサまで、怪物と見なされるものは広範に存在する。榎本眞理子は、モンスター（怪物）とは「非人間的までに邪悪で残酷なもの」であり、文化的・理性的で秩序ある生活を求める人間は、それに反すると思われるものをモンスターとして排除し続けてきたと述べ、究極的には、モンスターとは、関わりの中で「私」が何に恐れ、何を排除して自身を構築しようとするかを示すか、鮮やかに映し出す、他者のことであると喝破する⁽⁵⁾。

この榎本の論考で使われているのがダナ・ハラウェイの理論である。本稿では、岡和田の〈怪物〉の分類では見られなかった、そしてこれまで検討されてきていない、ダナ・ハラウェイのサイボーグ理論という角度を加えて藤野の作品の分析を試みたい。ハラウェイは「サイボーグ宣言」において、サイボーグは脱性差時代^{ポストジェンダー}の世界の産物であり、人間と動物、有機体と機械、物理的なるものと物理的ならざるものとの間の差異の境界を脱構築するとともに、ハイテク支配下にある現代の社会関係における人種・性差・階級を再組織化するものであるとい

う⁽⁶⁾。サイボーグ的な主体は、フェミニズムにおいても依然として支配的な、西洋における二元論に疑問を突き付ける。「サイボーグとは、解体と脱構築をくりかえすポストモダンな集合的・個人的主体のかたちだ⁽⁷⁾。」とハラウェイはサイボーグ主体を定義する。

詳しくは後述するが、『ドレス』の作中には、機械に恋愛感情のような愛着を抱く人物や、総体としての語り手、近未来的なデイストピアのような世界などが描かれる。これらを考えあわせると、本書をサイボーグという複合的な視点からフェミニズムを捉え直す「サイボーグ・フェミニズム」から読み解くことは不自然ではないだろう。〈怪物〉の表象に、筆者の女性としての意識、ひいてはフェミニズムの要素が加えられているのではないか⁽⁸⁾。こうした仮説のもと、『ドレス』の中の数作品を取り上げ、テクスト論の手法とフェミニズム批評の観点から論じてゆく。

2 語りの闖入者としての〈怪物〉

「テキサス・オクラホマ」は、藤野の作品における作品と対象物との距離の好例である。テキサスとオクラホマのワッペンをついた「生肉色」の「ださい」パーカーは、童の最初の恋人である圭のものだった。その服を起点に、彼と付き合っていた時の回想の形をとって物語は

展開する。人間の友達に飽き、生物の骨格標本のレプリカが散らばる「ドローンの保養所」で清掃員として働く大学生、董は、同じく大学生の圭と交際することになった。「保養所」で働くうちに董はドローンを偏愛し、圭から借りた「生肉色」のパーカーを着て、ドローンたちを追い掛け回すようになる。ある日、そのパーカーを着ていたことが原因で董と見誤られた圭は、ドローンたちによつてあとかたもなく「解体」されてしまう。

本作は、一見三人称の形式を取っているように見える。しかし、ドローンの性質や成立過程を説明するくだりで、「私たち」という語り手が登場する。この正体はすぐに「私たち人間」という言葉で判明し、「私たちは、人間の生活を手助けする優秀なドローンたちのことと、それらが人間に要求してきた、「心みたくないもの」を癒すための「保養所」について説明して姿を消す。そして、圭が「解体」されるシーンの直前、突然、「私たち」がまた介入してくるのである。

あの日、圭がなぜ保養所を訪れたのか正確なところは私たちにはわからない。圭は、保養所でアルバイトをする董の恋人だということで一応マークすることにはなっていたが、それは董といっしょにいるときに限られていた⁹。

そして、「私たち」は董と圭を監視しており、これまでの物語の語り手である可能性も捨てきれない。しかし、それはどうやらドローンたち機械ではないようで、先述した複数の人間である可能性もあるが、その正体は最後まで謎のままである。「私たち」が何者であるかは、このような短い説明から推測するよりほかない。

ああいった保養所が機械たちにとつてどのような役立っているかは不明のままだが、私たちと機械はうまくやっている。私たちの生活はますます便利になつているし、それを支えているのは機械たちだ。このごろでは、機械の方が私たちを大目に見て、養い、かわいがってくれているのではないかという説も一部でささやかれるようになってきた。それならそれでかまわないだろう。私たちが存在しているのは総体として存在しつづけるためであつて、機械たちを支配するためではない¹⁰。

こうした、最後に自身の存在をふたたび主張する「私たち」という存在は、それまでの三人称の、董を焦点人物とした物語と読者の間に立ちはだかる。こうした点で、語り手と対象物との距離が取られていると言えるだろう。そうだとすれば（怪物）とは誰のことなのか。それは、圭を「解体」してしまった、ドローンたちだろう

か。たしかに、作中でドローンたちは、自分で殖えたり改良したりするほど高性能なもので、「心みたくないもの」を持ち、「保養所」でそれを癒しているとされるが、まだ正確な研究結果は得られていないという。従来の機械のイメージと異なり、休息を要求するドローンたちは、驚くほど人間に近いが、対照的に、人である莖は心を持っていかどうか危ういほどに感情に乏しく、人間の営みに関する活力を欠いている。莖は「機械的」な保養所での仕事にのめりこみ、人間の友達を軽蔑して関わらなくなり、圭とのキスやセックスなどの恋人らしい行動にも、ほとんど心を動かすことはない。ドローンのことを知ろうとし、会話しようとしてそれらを追い掛け回すが、人間には、友人にも、恋人である圭に対してさえ、会話を試みることはない。それらはどちらか一方の声かけか、吐き捨てられた言葉でしかない。さらに、物語の最後で、莖はエアコンや冷蔵庫などの稼働音に聞き入り、「実ることなく終わってしまった恋を思い出すよすが」としている。この恋の相手は、当時の恋人であった圭がその相手ではありえないことから、ドローンたちだろうと思われる。人間の恋人と横たわりながらも、機械に恋をし、人との接触に心を動かされない莖を、有機体と機械の境界を超える「サイボーグ」であるという意味での〈怪物〉と読むこともできるかもしれない。

「テキサス・オクラホマ」は、「私たち」という、途中で

ら作中に介入する謎めいた全能の存在を〈怪物〉と見るか、悪意があるかどうかはわからないが、明確に意思を持って動き、圭を「解体」してしまうドローンが〈怪物〉なのか、はたまた、「心みたくないもの」を持っているドローンに恋をした、人間であるにもかかわらず人間に心を動かすことのない莖なのか、と、三種類の解釈ができると考える。そして最後である場合、本作は、莖がサイボーグの主体としての自身の〈怪物〉性に気づき、変容してゆく過程であるとも言えよう。

3 〈怪物〉への変容

〈怪物〉への変容の過程がより明確に描かれるのは、表題作、「ドレス」である。ある日、彼は恋人のるりの小さな変化に気づく。彼女の耳たぶについている武骨な鉄製のアクセサリーは、ドレスというアクセサリーストップのものだった。るりから得た情報をもとに、彼は街中でいろいろな人がドレスのアクセサリーをつけていることに気づいてゆく。るりは彼を連れてドレスのショップに行き、オーダーメイドのアクセサリーを注文するが、後日るりがつけて現れたそれは、鉄製の甲冑だった。

こうして、るりが〈怪物〉へと変貌を遂げるのだが、一見荒唐無稽な話に思える本作にも、語りとモチーフ双

方の面で〈怪物〉の誕生までにはたくさんのひねりが含まれる。語り手は焦点人物である島田に、三人称の突き放した呼称の「彼」を使い、その視点から彼女のるりを、彼にとつてだんだん理解しがたくなる存在として語る。彼にとつて理解の基準となるのは、自分が下した「社会的客観的評価」である。本来なら自分が下した時点で「客観的」ではないが、彼はそれに気づかない。彼はるりを自分の基準で査定し、「普通のかわいい女の子」であることをるりに求める。そうした基準から漏れ、彼にとつてわけのわからないものとして映るのがドレスの鉄の塊のようなアクセサリーである。るりや同僚の持つそれらから、彼が求めるものとするのずれが少しずつ可視化されてゆく。るり自身がどうかではなく、恣意的な基準である「社会的客観的評価」によつてるりをまなざしていた彼にとつての小さな理解しがたさであったドレスのアクセサリーは、るりの全身を覆う甲冑と化すことで完全なものとなるのだ。彼をまなざす語り手と、るりをまなざす彼。〈怪物〉に変貌するるり。〈怪物〉を彼の視点で、しかもわけのわからないものとして描くことで、本作は〈怪物〉との距離を十分に確保したものであると言えるだろう。

鉄の塊と人間が合体するイメージもさることながら、「ドレス」の〈怪物〉像は「サイボーグ」とも響き合う。アクセサリーという、「女らしさ」が形作られるう

えでのアイコンのようなものを、体全体を覆う甲冑＝服へと横滑りさせ、さらに「ドレス」という服の種類を、アクセサリー店の名前へと横滑りさせる。「女性であること、それは性科学的言説や社会活動における論争史によつて構築された複合カテゴリーにすぎない⁽¹⁾。」とハラウェイが述べるように、女性というカテゴリーに歴史的に付随する既存の定義や先入観を、本作品は字義のうえでも打破しようとしている。また、作中では、女性に関するステレオタイプを逆手に取ったり、さまざまなモチーフにさりげない意匠が凝らされたりしている。彼が通勤電車で見た女性の、「荒々しい松の幹のような」鉄の指輪は、左手の薬指を根元から指先まで覆っている。一般的に結婚指輪をはめる指に、防具のような指輪がはまっているのは偶然ではないだろう。

以上二作品は、登場人物が〈怪物〉と化す、もしくは作中の人や者がその役割を兼任するような形のものであった。次の作品「愛犬」には「異形の者」としての〈怪物〉が登場する。物語は、「テキサス・オクラホマ」と似た、回想シーンを含む形をとる。

私（ひとみ）が、二十年前に会ったきり触れたことも思い出すこともなかったある犬を抱きしめるところから物語は始まる。それは母の友人の家にいた犬だった。私は幼いころ母に連れられて「うすいさん」の家に行く。「白井」と書かれた表札を見た私は、「うすいさん」では

なく「白井さん」であると言いはる。その家は内装も、出された菓子も白く、私は「うすいさん」が「白井さん」であるとの確信をますます強める。そして家の外の細長い庭にいるグロテスクな皮膚病の犬に惹きつけられる。しかし、高校生になった私がそこを訪ねた時には、皮膚病の犬の痕跡はなく、内装も色とりどりのものに変わっており、うすいさんは「初めて」犬を飼っていた。そしてその時点からもうと後、大人になり、突然夫のことが耐えられなくなつて、部屋を片付けている私の腕の中に、突然あの皮膚病の犬が飛び込んでくる。

この「おそろしい皮膚疾患」を持った犬こそが、「異形の者」である。物語はいわば記憶の中のパラレルワールドを描いている。まず、「うすいさん」は「白井さん」だと私が認識している世界線がある。白い内装、「プリンの死体」と形容される白いババロア、私の読む本さえ、「ジゼル』『番町皿屋敷』といった、バレエのチュチュや幽霊の姿といった白いイメージがつままとい、その世界の中で決して治らない色とりどりの皮膚疾患を持った犬だけが異質である。このパラレルワールドは、家の表札を見た私の、「白が壊れてる！」という発言に端を発する。「白」の上二本の線に切れ目を入れれば「白」になるというこうした言葉遊びのような発言を踏襲するように、高校生になり、「うすいさん」を「白井さん」と理解するようになった「私」の直面する家は色にあふ

れており、皮膚疾患の犬の代わりにトイプードルを飼っている。白井さんは「私」に「死体」ではないプリンを提供し、「私」は『緋色の研究』を読む。このような白色の世界と色のある世界は、単なる時の経過ではなく、〈怪物〉こと皮膚疾患の犬の存在の有無に因る。白井さんの家にそうした犬がいたことを私以外誰も覚えていないということもあるが、犬が私の腕の中に飛び込んでくるのが、私が夫を無視し始め、部屋の整頓をする過程で夫を追い出してしまった時であることに着目したい。まったく他者であり、悪意としての〈怪物〉たる皮膚病の犬は「白」と「白」の漢字の、二本の横棒をはなし、あるいはつなく転轍機としての役割を果たす。皮膚病の犬は二つの世界をさらに超えて、現在の語り手の腕の中へ飛び込んでくるのである。

以上三作品を概観すると、岡和田が述べたような、悪意としての〈怪物〉も作中に存在していることが分かる。そうした〈怪物〉を複数の時間軸から描くことで、対象物との距離も確保されていると言えよう。

4 性別二元論を攪乱する〈怪物〉

モチーフのみならず、作品全体を通じてステレオタイプを逆手に取るのが、「マイ・ハート・イズ・ユアーズ」である。本作は主に、現実での女性の立場と男性の立場

が反転した状態で描かれる。女性は「強くて大きい」と、男性は「小さくてかわいい」ことが良しとされる。登場する「若くてきれいで細くて小さくてかわいい」男性のアイドルたちは、その「旬」を消費され、会社では女性の課長と多くの女性社員の下、事務職員として男性が働く。加えて大きなテーマとなっているのは、「妊娠」である。女性たちは男性の身体を腹で溶け合うようにして取り込み、その身体を養分にして子供を作る。大きかったお腹は、臨月に近づくにつれて小さくなり、ほとんど苦しまずに子供を産むことができる。この世界の中に、「私」の夫が読んでいる小説の中の世界として、読者が生きる現実世界の男女の姿や、生殖の方法が描かれる。夫は小説内の世界をこう要約する。

「男が堂々とたくましく育って、それが美しいとされる世界だ。育ちすぎて女に疎まれることもない。男は自由なんだ。女と同じくらい。子供を持つたあとも、老いていくことができる世界だ。」¹²⁾

自身が読みかけ、内容に涙を流した小説を、夫は「私」に自分の代わりに読んでもらおうとする。しかし、夫を体内に取り込んで妊娠を完了させた「私」は、その本を読まない。「小説の中の話」が、権力者側に立つ女性に認知されることはなく、夫の思いはかなえられ

ることはないのだ。「マイ・ハート・イズ・ユアーズ」という小説自体が現実世界の反転であり、風刺小説のような体裁を取っていることを考え合わせると、その中で風刺小説であろうこの本は、現実の世界で、妊娠した後も男性と同じくらい自由に生きてゆくことの難しい女性たちの姿を描く本にあたるのではないだろうか。

本作の登場人物は、何かにつけて「本能」を理由にする。女性が若くてかわいい男性が好きなのも、男性が子供を作りたいのも「本能」である。しかし、「本能」や生殖、快楽について、男性の方から語られることはない。生殖において優位に立ち、男性の若さやかわいさを消費する女性たちの姿は、イリガライの「女の市場」での商品としての女性についての議論を想起させる。女は、生殖を担う「自然」な身体と社会的に価値のある交換可能な身体に分断されている。労働力たる男性によってその価値基準は決められ、家父長的な社会は女性の交換を基盤とする。¹³⁾

「マイ・ハート・イズ・ユアーズ」の中では男女の立場が反転しているため、イリガライの論での男女の記述を反転させて解釈を行う。本作品において、男性は「小さくてかわいい」ことが求められる。それは作中の美の基準でもあるが、あまりに大きくなると、妊娠した女性の身体を危険にさらしてしまうからだ。生殖活動で女性の体内に取り込まれてしまう男性は、その時点で退職す

るしなくなり、労働の場からも世界からも「消えてなくな」ってしまう。男性と女性の権力構造が反転したこの世界で、男性は生殖（自然）を前面に引き受けているのだ。対して、女性は生殖において自分の役割を果たした後も、キャリアを続け、世界に存在することができると。男性は「自然」な自身の身体の機能にからめとられており、若ければ若いほど生殖においても有用で「商品」として価値があるとみなされる。男性に、子供を望むことと世界に存在し続けることの両立は不可能だ。生殖活動をすることで、男性は否応なしに「自然」のサイクルの中に組み込まれ、ほとんど宿命的にキャリアを絶たれるのだ。本作において、「労働、技術への自然の従属⁽¹⁴⁾」は生殖メカニズムを通じて露骨に描き出されている。

作中の女性に焦点を当てると、女性の母と妻の期間は並行しないことが分かる。夫は妊娠の時、身体に吸収されてしまうからだ。夫が消えるということは、生まれてくる子供にとっては父が消えるということだ。だとすれば、ここでは精神分析における「父の名」や、「エディプスコンプレックス」などは存在しなくなる。サイボーグは西欧的な、男根的母親像を起源とする神話を欠き、精神分析理論で女性に投影されることの多い自然との一体化を拒むものだ。ハラウエイは、サイボーグを、同じように「怪物」であるフランケンシュタインと比較し、

「サイボーグは生物家族をモデルに社会を築くことなど夢見ないし、エディプス神話さえ持ち合わせない⁽¹⁵⁾」と述べる。「マイ・ハート・イズ・ユアーズ」においては、「普通の女は」といった言辭からも、男女の区別はあるようだが、精神分析において重要な「ファルス」と結びつけられるペニスが生殖において用をなさず、父が実質的に消滅することからもエディプスコンプレックスが存在しないだろうことが推測される⁽¹⁶⁾。サイボーグは、再生と密接にかかわっており、生殖基盤やほとんどの出産に対して懐疑的である。男性の身体を女性の内部に取り込み、それを基に子どもをつくる「生殖」の形態は、人口を増やしてゆくことが目的とされるようなシステムではない。それは人間が形を変えて再生するようなものだ。ハラウエイが山椒魚を例にとって説明するように、傷を受けて身体の一部を失っても、その構造を修復し、機能を回復するような、ジェンダーなき再生の可能性と重なる⁽¹⁷⁾。

ハラウエイはサイボーグについてこのように述べる。

サイボーグのイメージが示すのは、二元論の迷路から抜け出る道であり、そこにおいてようやくわたしたちは、自分の肉体と道具について、自分自身に説明できるのだ⁽¹⁸⁾。

「マイ・ハート・イズ・ユアーズ」において、〈怪物〉と言えるものは語り手も含む登場人物すべてである。本作は社会における女性の抑圧や不平等を、現実社会の女性と男性の立場を反転させ、生殖にかかる負担も男性の身体に多くかけることで風刺するものだと考えられる。既存の性役割を攪乱する形で「生殖」を描くことで、二元論を脱却しようとしているのではないだろうか。

さらに、藤野が描くのは被抑圧者としての女性の姿だけではない。性的マイノリティ等の人々に対して加害に回る女性の姿をも描く。次の作品、「私はさみしかった」が暴くのは、女性の持つ暴力性、加害性だ。

5 隠喩としての〈怪物〉

女子高校生の私は、同じクラスの金子さんこと、カネコフと友達になる。彼女は毎朝痴漢に遭っていると主張しており、クラスの子たちからはかわいそうに思われつつも疎まれていた側面もある。カネコフと仲良くしていた時期は、私に初めての恋人ができた時で、私は自身の身体の「価値」を存分に確認する。ある日、私はカネコフに朝の電車でふざけて身体を触る「痴漢」をし、彼女が苦しんでいた本当の痴漢の記憶を上書きしたことで、図らずも彼女を助けたことになる。しかし同時期に、私は同じマンションに住むゲイのカップルの一人を自身の

身体を使って脅迫し、彼を傷つけてしまう。

ここにも〈怪物〉のテーマは通底する。直接に登場人物が〈怪物〉と化したり、「異形の者」としての〈怪物〉が出てきたりはしないが、隠喩としてそれは機能する。冒頭部分で「内側から木を食い尽くし、食い破って出てくる」新緑は、「エイリアンのよう」だと形容され、それは私に初めて恋人ができた時と、カネコフへの「痴漢」と、ゲイの男性への加害とをおこなったひと夏の間、私がエイリアンになりかわったという文章と対応する。

思い出せないことはもう一つあって、それは、私がいづ、彼ら「ゲイのカップル・引用者注」にどうしても挨拶させると決意したかだ。私だけが挨拶を返されないと知ったこのときだったか、はじめて恋人ができて、以前から思っていたとおりやっぱり私の肉体には価値はあるのだということをぞんぶんに確認できたときだったか、カネコフに痴漢したときだったか。それとも、彼らのうちの一人に挨拶をさせるために私が行動を起こしたまさにそのときだったのかも。

私はもう、これらがどの順番で起こったのかも忘れてしまった。挨拶させようという試みが最後だったのはたしかだ。全部が同じ夏に起こったというこ

とも。そして私は、かつて私だった古いエイリアンを殺して私になりかわった新しいエイリアンだった⁽¹⁹⁾。

ここでの「エイリアン」は、傍観者から明確な加害者へと立場を移した私のことである。カネコフに痴漢の真似をすることで、結果的に彼女を助けることにつながったものの、それは私が自覚的に行ったものではなく、「単にふざけただけ」だった。カネコフが痴漢をされていることに対して、私は彼女が暗に助けを求めていることに気が付かないまま、以下のように感じる。

私は合点がいかなかった。痴漢に遭うということ、その肉体がまぶしく美しいということの意味するはずだ。私はまだ、痴漢に遭ったことがなかった。遭いたいわけではないが、私の太ももよりカネコフの太ももの方が価値が高いとは到底思えなかった⁽²⁰⁾。

カネコフに味方したわけじゃなくて、どうでもよかったからだ、いや、どうでもよくはなかった。私は自分の肉体の持つまぶしさや美しさしか見たくなかった。それだけを堪能したいのに、カネコフの痴漢の話は邪魔だった⁽²¹⁾。

「私」は、この場面で、自身の身体の「価値」という言葉を使う。それは、あくまで恋人である男性の視点から見た「価値」である。ジョン・バージャーは、「光景としての女性」において、男性と女性の間のまなざしの関係をこのように定義する。

簡単に言えばこう言えるかもしれない。男は行動し、女は見られる。男は女を見る。女は見られている自分自身を見る。これは男女間の関係を決定するばかりではなく、女性の自分自身に対する関係をも決定してしまうだろう。彼女の中の観察者は男であった。そして被観察者は女であった。彼女は自分自身を対象に転化させる。それも視覚の対象にである。つまりそこで彼女は光景となる⁽²²⁾。

私にも同じ現象が起こっていると言えよう。カネコフの太ももと自分の太ももの「価値」を、男性の基準を内面化して測っているのだ。「価値」とは男性から、性的な魅力があるとみなされることだと考えられるが、こうして「見られる」対象となった私は、挨拶をせず、自分を「見ない」ゲイ男性の一人に、自分を強制的に「見せる」行動に出る。それが先の引用の中の、私が彼らに「挨拶させようという試み」である。ゲイのカップルの

内の一人を、私は自分の身体を使って脅迫する。

私は不思議でならなかった。私の肉体は、恋人が喜んでるように人を喜ばせるか、あるいはカネコフを痴漢する男たちが喜んでるように人を喜ばせるか、どちらかだけであるはずだった。それに、彼と私だったら、こんなふうになら下まで見られるのは私のほうだったし、怯えるのも私のほうなのがふつうだ。彼がゲイであることを差し引いても、関心がないというならともかく、怯えられるのは心外だった²³⁾。

私はエレベーターの中で怯える男を追い詰め、崩れ落ちた男の膝をまたぐようにして立つ。その時私を支配しているのは、「ふつうだと」男が喜ぶだろう、という勝手な先入観である。

女性の暴力性は、長きにわたってフェミニズムにおいて見過ごされてきた。エリザベット・バダンテールは、「支配する男性と犠牲者の女性」という構図を少しでも損なうものはフェミニストにとって想定外のことであり、タブーとなるテーマであると指摘する。フランス革命等の歴史的な文脈においても、D.V.等の日常的な文脈においても、女性の加害は「男性の暴力に抵抗するための暴力」などの文脈におさまらず存在するが、「故意の

言い落とし」がなされている。さらに、少年犯罪では、少年の方が少女より暴力的だとは限らず、環境が大きな要因になるが、少女による残酷な暴行事件に法律関係者は驚きを禁じ得ないという。それは「少女は無垢である」という先入観によるものだろう²⁴⁾。「私はさみしかった」は、カネコフの受ける、痴漢という理不尽な暴力と、男性の視線を内面化している私が行使する理不尽な暴力が並行して描かれることで、女性の中の加害性や、マイノリティの人々に対する差別を描きだしている。本作において、〈怪物〉は、まるで枝を食い破って出てきた新緑のように、自身の内部から姿を現した差別的感情や悪意に支配され、傍観者から加害者へと移行してしまう私の姿の隠喩ではないか。

6 結論

本論では、藤野可織の短編集、『ドレス』の中から表題作を含め数編の作品を取り上げ、語りと対象物との間に取られる「距離」と、先行研究において精査されていなかった〈怪物〉像を、「サイボーグ・フェミニズム」の理論を補助線に分析を行った。〈怪物〉は、岡和田が指摘したような、まったき他者であり、悪意を持つ「異形の者」に加え、作品自体に登場しつつも総体として物語を俯瞰しているようなもの、変貌過程にあるもの、作

中の隠喩として機能するものがあつた。「マイ・ハー
ト・イズ・ユアーズ」がそうであるように、性別などの
二元論に疑義を突き付け、有機物と無機物の間をも飛び
越えようとする〈怪物〉を対象物として描く過程で、複
数の時間軸を用いたり、語り手を正体のわからない謎め
いたものにしたりにすることによって、対象物と作品の間
には、一定の距離が保たれる。特に、「テキサス・オク
ラホマ」の語りの一端を担う「私たち」は、人間とも機
械ともつかず、集合的な存在である点で、サイボーグの
要素を含むと言えるかもしれない。円城の言うところの
「レンズ」や「ズレ」は『ドレス』の中の作品にも存在
している。

ハラウエイは、サイボーグにこのような希望を託す。

現代社会は「悪」を仮想したい狂躁にかられるあま
り、すべてを核の灰塵に化してしまふような終末を迎え
るかもしれない。けれども、だからこそわたしは期待す
るのである、サイボーグならば、そのような黙示録的プ
ロセス自体を破壊できるのではないか、と⁽²⁵⁾。

『ドレス』以降、藤野の作品はSF要素を強める。そ
して、性別二元論に抗し、生殖に抗し、あらゆる制度に
抗して「終末」を生き抜く二人組が誕生する。『ドレス』
での〈怪物〉を踏まえ、今後は筆者初の長編『ピエタと

トランジ』で、サイボーグの〈怪物〉たる「女バディ」
の可能性を模索してゆきたい。

【注】

- (1) 円城塔「レンズのむこう——藤野可織の小説につ
いて」『文學界 九月号』（文藝春秋、二〇一三）一六
四—一六五頁
- (2) 芥川賞受賞記念対談 堀江敏幸×藤野可織「この
世界を正確に書きうつしたい」『文學界 九月号』（文
藝春秋、二〇一三）百四十一—百五五頁
- (3) 岡和田 百九頁
- (4) 同 百十一頁
- (5) 榎本真理子『イギリス小説のモンスターたち——
怪物・女・エイリアン』（彩流社、二〇〇二）七頁—
二七頁
- (6) ダナ・ハラウエイ他『サイボーグ・フェミニズム
「増補版」』巽孝之、小谷真理（水声社、二〇〇一）三
一頁—一六頁
- (7) 同書 六九頁
- (8) 藤野は『ドレス』に関するインタビューで、
「『ドレス』に収められた作品は…引用者注」自分が
「女性」であることを小説の材料として使おう」と意
識的に考え始めた頃の作品」であると述べている。

BOOK SHORTS 「藤野可織さんインタビュー」 [https://](https://bookshorts.jp/fujinokaori)

bookshorts.jp/fujinokaori

(6) 六一―七八頁
(25) ハラウエイ、三七頁

(9) 藤野可織『ドレス』（河出書房新社、二〇二〇）三五頁

(10) 藤野、三八頁

(11) ハラウエイ、四七頁

(12) 藤野、五五頁

(13) L・イリガライ『ひとつではない女の性』柳沢直

子他（勁草書房、二〇〇八）二四―一頁

(14) 同書、二四―一頁

(15) ハラウエイ、三六頁

(16) 『ドレス』所収ではないが、「美術少女」（『文學会』第七四卷一号、二〇二〇年一月、六二頁―七三頁）においてこれはより露骨になる。

(17) ハラウエイ、一一四頁

(18) 同書、一一五頁

(19) 藤野、百九―一頁

(20) 藤野、百八七―百八八頁

(21) 藤野、百九二頁

(22) ジョン・バージャー『イメージ 視覚とメデイア』（筑摩書房 二〇二三）六九頁―七十頁

(23) 藤野、百九七頁

(24) エリザベット・バダンテール『迷走フェミニズム これでもいいのか女と男』夏目幸子（新曜社、二〇〇