

「緑」の「光」の「水」の —— 吉本ばなな『キッチン』論 ——

武 田 信 明

本稿が対象とするのは吉本ばななの『キッチン』^{〔注〕}であり、本稿の目的は、作品に反復的に記述される事象（以下、これをモチーフと呼ぶ）の指摘と、それらの運動の形態を記述することにある。その作業は、結果的に『キッチン』という作品の構築性を明らかにするとともに、作品を統括するのが桜井みかげと田辺雄一の物語だけではないことを明らかにすることとなるだろう。それゆえ本稿は、これまでの『キッチン』論で言及されてきたいくつかの論点、たとえば、「台所」という空間、「食」の意味、「家族」と「個人」、「死」と「生」、桜井みかげの内面と他者との関係、さらには『キッチン』のコンテクストとしての八〇年代という時代性、といった問題に相渉ることはない。すなわち、本稿が主として問題にするのは、『キッチン』の物語内容ではなく、あくまで作品の構造に関してであり、物語言説に関するものである。

1. 植物・水・光

『キッチン』において反復的に記述されるもの、しかもあからさまに記述されるもの。その第一に指摘すべきものは、「植物」である。桜井みかげの台所への偏愛と祖母の死という状況説明が作品冒頭に配置されているのだが、物語が始動するのは田辺雄一という他者の登場によってである。祖母の葬儀の手伝いをしてくれた雄一について、みかげは以下のように想起する。

彼は、祖母のいきつけの花屋でアルバイトをしていた人だった。いい子がいて、田辺くんがねえ、今日もねえ……というようなことを何度も耳にした記憶があった。切り花が好きだった祖母は、いつも台所に花を絶やさなかったので、週に二回くらいは花屋に通っていた。そういえば、一度彼は大きな鉢植えを抱えて祖母のうしろを歩いて家に来たこともあった。

雄一が（長い手足を持った、きれいな顔立ちの青年）であることや、他者に（冷たい）印象を与えることも語られる。しかしそれらの情報に先だつて語られるのは、彼が花屋でアルバイトをしていることであり、大きな鉢植え抱えている姿なのである。祖母、そして祖母の死を媒介として出現するこの青年は、「植物」のイメージを付帯している。いや彼だけではない。みかげにとつて重要な異性である雄一が「植物」とともに導入されたことと同様に、作品は、みかげの元の恋人である宗太郎にも「植物」を近接させるのである。

宗太郎は公園が大好きな人だつた。

緑のある所が、開けた景色が、野外が、とにかく好きで、大学でも彼は中庭やグラウンドわきのベンチによくいた。彼を探すなら、緑の中を、というのはすでに伝説だつた。彼は招来、植物関係の仕事に就きたいそうだ。

雄一がそうであるように、宗太郎もまた「植物」と深いつながりを持つ。しかも作品は、その構造的な反復を、事もあらうにみかげ自身に（どうも私は、植物関係の男性に縁がある）と語らせてしまうのである。

ではなぜ男は「植物」とともに記述されているのだろうか。それを考えるために、かつて男性であり、性転換手術によって女性として生まれ変わった（えり子（元は

雄司）を参照することにしよう。なぜならえり子もまた「植物」とともに記述される存在だからである。みかげが初めて訪れた田辺家は、（まるでジャングルのようにたくさん植物群が鉢やらプランターやらに植わって並んでいて、家中よく見ると花だらけ）であつた。えり子と雄一の家庭は、「植物」に満たされた空間であり、そのすべての「植物」を育てているのはえり子なのである。それらの「植物」の起源とも言ふべき（パイナップル）に関して、「満月」には、えり子の語つた悲しい物語が挿入されている。かつてえり子が男だつた頃、末期ガンの妻から（病室に、生きてるものがほしいの）と頼まれて、彼が買ってきたのがパイナップルの鉢植えであつたこと、妻は死んでしまい、残されたパイナップルも育て方が分からないため枯らせてしまったこと、などなどである。妻の死を契機として、そしてパイナップルの枯死を契機として、手術によって（えり子）という女性が誕生したのである以上、「植物」は去勢を表象していると考えられるのである。だとするならば、フロアラルなイメージを付帯された作中の男性たちは、ことごとく去勢された存在であり、中性化された存在なのであると概括することも、あながち無根拠ではないだろう。

しかし、ここでは「植物」というモチーフが去勢を表象すると一義的に決定することはしない。たとえば先の記述からも分かるように、「植物」は、祖母や妻といっ

た作中人物の近親者の「死」に関与するのだとも解釈できるのであるし、逆に、まさに「生きてるもの」すなわち「生」の表象であるとも解釈できるからである。『キッチン』において、みかげが最初に作る料理が「玉子がゆと、きゅうりのサラダ」であったことも、これと無縁でないだろう。あるいは、みかげが田辺家を（台所があり、「植物」がいて、同じ屋根の下には人がいて、静かで……ベストだった。ここはベストだ。）と評するように、「植物」のある空間は、みかげにとつての安息の空間である。と、素材に解釈することもまた間違いではない。つまり、作中で繰り返し記述される「植物」は、他のさまざまなモチーフと結びあうことで多義的なふるまいを見せているのである。そして、「植物」の反復は、作中に色としての「緑」を散布してゆくこととなるのだが、これについては後で記述することにしよう。

えり子がパイナップルを枯らせてしまったのは、水をやり過ぎたためであった。しかし、「植物」の成長に「水」と「光」は不可欠である。その自明性を、『キッチン』はあっさり構造化してみせる。つまり、「植物」とともに重要なモチーフとして指摘しておかなければならないのは、「水」と「光」である。

「水」は、時に海であり、時に降りしきる雨として記述される。そして何より、作中人物が口にする（お茶）や（牛乳）という飲料として登場する。雄一が淹れた一杯のお茶を飲むことから、みかげの田辺家での生活は

始まるのであるが、向き合う二人の間には、しばしば何らかの「水」が介在することを、先ほどの「植物」の場合同様、作中人物たちは自己言及してしまうのである。雄一曰く。（君とはいつもお茶をがぶ飲みしている記憶があるから）。

では、「光」というモチーフはどうか。これに関しては、若干説明が必要となるだろう。と言うのも、『キッチン』は概ね夜を作品の時間として選び取っている。であり、まぶしい光の氾濫や、部屋に差し込む太陽の光といった類の描写は、ごくまれにしか存在しないからである。その意味で「光」というモチーフを、より正確に「光／闇」と言い直すこととしておく。作品における「光」の反復とは、主として夜の闇を照らす光によって展開されることとなる。それを典型するものが、続編のタイトルにもなっている「満月」、つまり月の光であることは言うまでもない。のつべりとした闇を「地」として浮かび上がる、「凶」としての光。それは、自宅を引き払ったみかげが眼にする（明るい窓から白い蒸気が出ているのが闇に浮かんで見える光景であり、えり子の死による心の痛みを抱えた雄一が、深夜に遭遇する電話ボックスの光として描写される。そしてそれは、実景としてではなく、闇に閉ざされた作中人物の心象風景としても以下のように語られるのである。

闇の中、切り立った崖つぶちをじりじり歩き、国道

に出てほっと息をつく。もうたくさんだと思いが
ら見上げる月明かりの、心にしみ入るような美しさ
を、私は知っている。

えり子さんを失って、二人はこんなに暗い宙に浮
いたままで、光の河の中を走り続けながらひとつの
ピークを迎えようとしていた。

これらの記述は、心象風景の喩的表現として安直であ
るのかもしれない。だが、これらは単なる心象描写とし
て記述されている例に過ぎないのであって、相当な量
にのぼる「光／闇」の反復の一端でしかないことを認識
するべきであろう。つまり風景描写であるのか、心理描
写であるのかという境界を無視するかのように「光／
闇」の反復は作品を埋めていくのである。

「植物」と「水」と「光／闇」。『キッチン』では、こ
れら三つのモチーフが反復されることとなる。もちろ
ん、これら以外にも反復的モチーフを指摘することは
可能であろう。たとえば、すでに指摘があるように、「電
話」もまた重要なモチーフである。だが、ここで特に三
つのモチーフに着目するのは、これら三つのモチーフ
が作中で、きわめて興味深い運動を示すからである。基
本的に、これら三つのモチーフは、作中でランダムに記
述されていく。しかし、時折この三者が集中的に記述さ
れる事態が生じるのである。つまりそれぞれのモチー

フの描く三つの軌跡が、一点に収斂する箇所が存在で
ある。しかも、それは物語内容の転回点とも呼ぶべき
重要な箇所なのである。

2. 菊池桃子的空間

大塚英志は「カツ井を抱いて走る少女」という論考に
おいて、ウラジミール・プロップの物語分析を援用しつ
つ、『キッチン』を含めた吉本ばなな作品の構造分析を
展開している^(注2)。彼が、まず指摘するのは、吉本ばな
なの作品に「移動」、それも極端な「空間移動」が反復
されるという事実である。そして空間の移動が、作中人
物が置かれた状況や作中人物の精神状態の変化と連動
することに言及する。つまり空間の移動と作品の展開
を一致させることで、物語的枠組みが担保されている
としているのである。大塚の論の正当性を認めつつも、
ここでは物語構造と物語言説の運動の関連という、少
し異なる観点から思考してみることとしよう。そのた
めには、『キッチン』を「キッチン」と「満月」という
二つのユニットに分割して考える必要がある。

「キッチン」において、最初の空間移動は、祖母の死
によって一人になった桜井みかげが田辺家に拾われる
ことによってもたらされる。注目すべきは、田辺家が入
居するマンションへの移動の過程が風景描写として、
次のように記述されているという事実である。

夜は雨だった。しとしとと、あたたかい雨が街を包む煙った春の夜を、地図を持って歩いていった。

田辺家のあるそのマンションは、うちからちよど中央公園をはさんだ反対側にあった。公園を抜けていくと、夜の緑の匂いでむせかえるようだった。濡れて光る小路が虹色に映る中を、ばしやばしや歩いていった。

問うてみる必要がある。みかげの田辺家への引越は、作品の展開上きわめて重要な意味を持つ。だが、なぜこのような移動途中の風景描写が必要だったのだろうか。そのような眼差しで作品を見つめることで、一見取るに足らない細部であるかのような右の記述の意味が見えてくることになる。あたたかい春の夜である静かに雨も降っており、田辺家へ向かう道すがらにある公園は、樹木の匂いで満ちあふれている。雨は路上に溜まっており、その水面に街灯の光が反射して美しいのである。つまり、ここには、「植物（緑）」と「水」と「光／闇」という三つのモチーフが、すべて書き込まれていることが分かるだろう。異なる三つのモチーフが三位一体となって結びあっているのである。「キツチン」の冒頭近くで三位一体として提示された三つのモチーフは、その後個々の運動の軌跡をたどりながら、それでもしばしば同時に記述されることとなる。その中でも最も重要な箇所が、作品の終盤に配置されたみか

げの見る夢の場面である。

では、ここで「キツチン」の物語構造を簡単に示しておこう。先に引用した大塚秀志は、吉本ばなの作品に共通する物語構造が、四つの部分から成り立つものであることを指摘している。すなわち「①まず主人公の少女がいる。彼女はそれまで暮らしてきた家族と別れる。」「②少女は仮屋に移動し、そこに〈籠もる〉。」「③少女は〈死者〉を救出に異界に行き、これをつれ戻す。」「④少女と恋人の幸福な生活が暗示される」の四段階である。だがこれは、広く吉本ばなの初期作品全般から抽出したものであり、『キツチン』を「キツチン」と「満月」に分割することなく一括して処理したものである。それゆえあらためて以下のように「キツチン」の物語構造を示してみる。

- ① 近親者の死と孤独化 ↓ 祖母に死なれたみかげがひとりぼっちになる。
- ② 庇護者の登場と庇護 ↓ 雄一が現れ田辺家へ居候することとなる
- ③ 不安と混乱 ↓ 田辺家で親切にしてもらいが依然として不安なみかげ。
- ④ 事件の発生（超常現象とそれによる一体感） ↓ みかげと雄一が同じ夢を見る。
- ⑤ 結末としての小康 ↓ 何となく生きてゆけそうな気がする。

この①く⑤の五段階は、大塚の四段階に新たに③を加えたものであり、それを除く各段階の意味づけは異なっているものの、大塚の図式とほぼ対応していると考えていただいてよい。近親者に死なれ孤独になっていたみかげは、田辺家に居候することになることで新たな生活を始める。しかし、彼女はなかなか不安を拭い去ることができないでいた。だが、超常現象とでも呼ぶべき事件と遭遇することで、雄一と深く心を通わせることとなり、ようやく暫定的な心の平安がもたらされることとなる。概括するなら「キッチン」とは、以上のような物語なのである。ここで問題とすべきは、④の「事件の発生」についてであろう。作品の転回点でもあり、みかげと雄一の距離を一挙に縮める事件とは、どのようなものであり、どのように描かれているのであるうか。

作品の終盤で、みかげは長年住み慣れた家を引き払うことになり、荷物の整理と掃除に出かけることとなる。作業も終わり、田辺家に帰った彼女は、疲れのためすぐに眠り込んでしまう。そして、雄一と二人で元の家の掃除をしている夢を見るのである。さして長くもない「キッチン」において、かなりの紙幅で記述されているこの夢は重要である。

今日、引き払ったあの部屋の台所の流しを私はみ
がいていた。

なにがなつかしいかって、床のきみどり色が……
住んでいる時は大嫌いだったその色が離れてみたら
ものすごく愛しかった。

やはり夢の中でも台所という空間が選り取られているのかと感心するのではなく、なぜか台所の床について言及され、それが〈きみどり色〉であることに眼をとめるべきなのである。ここにも、いやここにこそ「緑」は配置されなければならない。後に雄一とみかげは同じ夢を見たことに気づくことになるのであるが、その確認が〈君の、前の家の台所の床って、きみどり色だったかい〉という雄一の言葉だったことを想起してもよい。夢の中で、みかげは流しをみがき、雄一は雑巾で床を拭いている。二人の共同作業である。やがて彼らは「お茶」を飲んで休憩する。つまり「緑」に連続して「水」が記述され始めるのである。やがて仕事は再開されるのだが、雄一が菊池桃子の歌を鼻歌で歌い始める。その歌は歌詞が記述されるだけでなく、〈「ここが、特に好き。」と私は二番のアタマを歌った。〉として二番の冒頭が記述され、さらに〈はしゃいで、大声でくりかえし二人は歌った〉ために、歌詞は再度記述されることになるのである。一度目は平仮名だけで、二度目は漢字交じりで、ではその歌詞を記述してみよう。初めが一番の冒頭。次が二番の冒頭である。

月明かりの影　こわさぬように
岬のはずれにボートをとめた

遠くの灯台　まわる光が　二人の夜には
木もれ日みたい

作品には曲名が書き込まれていないが、これは菊池桃子のファーストアルバム『OCEAN SIDE』に収録されている「Fuari No Night Dive」という曲である(注3)。夜の海に遊びに来た恋人たち。男の子は海に潜り、女の子は水辺で海中の男の子のことを想っている。そのような情景を歌ったこの曲は、奇矯な言い方をするなら、『キッチン』のために作られたものではないかとさえ思えてしまうほど、作品世界が反映されている。海辺という空間、闇と光を交互に作り出す灯台の回転する光線。しかもその光は、繁茂する樹木の間から洩れおちる木もれ日に比喻されているのである。なぜ作品は、菊池桃子のこの曲を導入しなければならなかったのか、なぜみかげは二番のアタマのところ^①が大好きであるのか。それは「植物(緑)」と「水」と「光/闇」によるモチーフの三位一体が形成されているからに他ならない。そして、人魚の絵が載っている画集をのぞき込みながら、声を合わせて「マーメイド」とつぶやいた『三四郎』の三四郎と美禰子さながらに、みかげと雄一は声を合わせて繰り返し歌を歌ったのである。そしてその結果と

して「奇跡」は起こった。

みかげの夢は「ここが片づいたら、家に帰る途中、公園で屋台のラーメン食べような」という雄一の優しい言葉によって終わりを迎える。深夜目覚めたみかげは、これも目が覚めてラーメンを作るために台所にやってきた雄一と会話をし、そして二人が、つい今し方同じ夢を見ていたことに気づくのである。他者と同じ夢を見ること。それは言葉を介さない直接的な心の交流である。そのようなテレパシー的関係を小説は安易に書くべきではない。しかし本稿は、そこから『キッチン』を批評する方向へは赴かない。ただ以下の事を確認するにとどめておく。「植物」と「水」と「光/闇」の結合というモチーフの三位一体的な運動が、同じ夢を見るという超常現象を惹起させたこと、そして二人が同じ夢を見たことを確かめ合うきっかけとなったものが、「ラーメン」という食べ物だったことである。かくのごとく「キッチン」は、結末近くにモチーフと連動した奇跡を配置する。この一連の出来事を「みかげの夢事件」と名付けることにしておこう。興味深いことは、「満月」でも同様の奇跡が生じるということである。

3. 反復としての「満月」

「キッチン」の三ヶ月後に発表された「満月―キッチン2」は、明らかに「キッチン」の続編として執筆され

ている。つまり「満月」は「キッチン」という時間の持続と蓄積を継承している。春だった作中の季節は冬になり、みかげは田辺家を出て、大学を中退し料理家になる道を歩み始めている。そのように「満月」は、「キッチン」の作中人物たちの「その後」を「引き続き」描いた作品だと、自明の事ながら確認しておこう。しかし「満月」は、「キッチン」との連続性とは別に、もうひとつ重要な特徴を有している。それは「満月」が「キッチン」の反復であるという事実である。

先に「キッチン」の物語構造を、①～⑤の形で提示したのだが、「満月」もまたその五段階の構造がそっくりあてはまるのである。確認のため、まとめるなら次のとおりである。

- ① 近親者の死と孤独化 ↓ えり子に死なれ雄一がひとりぼっちになる。
- ② 庇護者の登場と庇護 ↓ みかげが現れ雄一をなくさめ励ます。
- ③ 不安と混乱 ↓ 不安が消えない雄一は、一人旅に出かける。
- ④ 事件の発生（超常現象とそれによる一体感） ↓ カツ井を届けに行ったみかげは雄一の宿泊する部屋を探し当てる。
- ⑤ 結末としての小康 ↓ 何となく生きてゆけそうな気がする。

一瞥して分かるように、「満月」と「キッチン」の物語構造は、見事なまでに一致している。つまり「満月」は「キッチン」を継承して「引き続き」書き始められると同時に、「キッチン」の冒頭に今一度立ち帰り、「キッチン」をトレースしつつ書き進められているのである。

だがそれは「キッチン」をそっくりなざる形ではなく、意図的にずらせることで、差異をはらんだ反復となつてもいるのである。物語内容にそくして具体的に言うなら、「キッチン」とは、近親者の死によって孤独化したみかげが、雄一たちの慰藉によって回復してゆく物語であるのに対し、「満月」は、近親者の死によって孤独化した雄一を、今度はみかげが慰藉し回復に導くという物語となつているのである。「満月」は「キッチン」の報恩譚でもあるのだ。あるいは両者は、物語構造を等しくしながら、その主体を変えることによつて、みかげと雄一の「庇護する／庇護される」という双方向の関係を描き出しているのだとも言えるだろう。

青海健は「紋切型と死と——吉本ばなな論のために」の中で、吉本ばなな作品における反復について「物語たちが「死」という中心へ向けて、あるいはその中心から放散されるかのように、同心円的な磁場を形造りつつ、繰り返し繰り返し同じ主題を反復している」と記している^{注4}。これは吉本ばなな作品総体に関する指摘なのであるが、ともに近親者の死を冒頭に配置した「キッチン」と「満月」は、青海の指摘をはるかに越える強度で、

構造的に反復されているのである。それは、「キッチン」に登場した宗太郎が、「満月」では雄一を慕う奥野という少女として差異化して反復され、ともに緩やかな三角関係を発生させるといった具合に、細部にまで及ぶ。だがここでも問題とすべきは、④に該当する部分である。「満月」は、「みかげの夢事件」をいかなる形で反復させているのであろうか。

「満月」の終わり近く、みかげは伊豆地方に料理の取材旅行に出かけ、時期を同じくして傷心の雄一も一人旅に出かける。みかげは温泉街で食べたカツ丼があまりにおいしかったために、それを精進料理しか食べていない雄一にも食べさせたくなくて、深夜タクシーに衝動的に乗り込むという有名な場面である。しかし、雄一の許にカツ丼を届けに行くという事が「事件」だと論じているわけではない。「奇跡」すなわち超常現象は、みかげが駆けつけた深夜の雄一の宿の庭先で生じるのである。雄一の宿泊する旅館にたどりついたものの、中に入ることもできず、電話もつながらず、みかげは途方に暮れてしまう。だが旅館の庭に廻ったみかげの前に奇跡は出現する。

確かに雄一の言うとおおり、この宿は滝の見える庭を売りものになっているらしく、全部の窓が滝を見るべく庭向きについている。そのすべてがもう真っ暗だった。私はため息をついて庭を見つめた。つくりも

のの欄干が岩に渡してあり、高くから細い滝がざざあ音を立てて、こけむした岩へと落ちていた。冷たそうな水しぶきが闇に白い。その滝全体を、すこい明るさのみどり色のライトがあちこちから照らしていて、不自然なまでにくっきりとした庭木の色をさわだたせている。その光景は私に、デイズニーランドのジャングルクルーズというのを思い出させた。うそのみどり色だ……と思いつつながら私は振り向いて、もう一度いちめんに並ぶ暗い窓を眺めた。

とたん、なぜか私は確信した。

ライトを反射してみどりに光る、いちばん手前の角部屋が雄一の部屋だ。

みかげは、分かるはずもない雄一の部屋を直感によって探し当てた。しかしそれが偶然ではないことは「キッチン」の読者には分かるはずである。〈滝〉〈水しぶき〉〈こけむした岩〉〈みどり色のライト〉〈庭木の色〉、〈植物〉〈緑〉と「水」と「光／闇」の三つのモチーフによって織りなされた旅館の庭は、季節こそ異なるものの、「キッチン」における菊池桃子的空間の再現なのである。それゆえ、必然的に雄一の宿泊する部屋は特定されるのであり、その部屋が〈ライトを反射してみどりに光る〉のも自明のことなのである。三つのモチーフは、ここでまた三位一体化し、みかげに奇跡を贈与する。このように「満月」は「キッチン」を反復する。一度目はラー

メン、二度目はカツ井という差異をはらみながらである。それにしても、ラーメンとカツ井とは、あまりに庶民的ではないか。

読者は『キッチン』を、みかげの物語として、あるいはみかげと雄一の物語として読む。だが、そのようなストーリーの進行に同伴しつつ、三つのモチーフは、描写の中に埋没しつつも独自の運動をすることで、作品を別の形で縫い上げているのである。こうして『キッチン』は閉じられる。作品の結尾部において、みかげは下田のホテルに戻っている。眠れない彼女は、一人で夜の浜辺を散歩することになる。だがそこにもへはるか遠くを灯台の明かりがまわっている。くるとこちらを向き、また遠ざかり、波の上に光る道を作る。と描写されていることを見落としてはいけない。

【注】

(1) 「キッチン」は、第六回『海燕』新人文学賞受賞作として『海燕』（一九八七・十二）に掲載され、その三ヶ月後、続編として「満月—キッチン2」が『海燕』（一九八八・二）に発表された。単行本『キッチン』は、福武書店から一九八八年十月に刊行された。本稿では『海燕』新人賞受賞作を「キッチン」と表記し、「満月」を含めたものを『キッチン』と表記することとする。また作品からの引用は単行

本『キッチン』を底本とする。

(2) 大塚秀志「吉本ばなな論—カツ井を抱いて走る少女」『すばる』89・11)

(3) 『OCEAN SIDE』(84・10・バップレコード)。「Futari No Night Dive」(二人のNight Dive)は、作詞秋元康、作曲林哲司。

(4) 青海健「紋切型と死と—吉本ばなな論のために」『群像』90・11)

(本学教授)