

現代小説に見る成熟とジェンダー

はじめに

小 倉 齊

クリス・コロンバス監督、ロビン・ウイリアムズ主演の映画『ミセス・ダウト』（一九九四年公開）はジェンダーと家族関係の視点から見ると実に興味深い映画だった。

離婚された子煩悩な父親が子供たちの側にいたがために家政婦の老女に変装するという内容だが、おもしろいのは妻も夫も自分たちのジェンダーに定義づけられた役割を放棄して初めて自立や安定をつかむ点である。エキセントリックな夫に辟易していた妻は、離婚によって自らが一家の大黒柱となり、家事と育児をへみセス・ダウトファイヤーに委ね、後先を考えない子供のよう存在だった夫は家政婦を装ううちに日常生活での自立と仕事を心得る。

ジェンダーに定義づけられた役割をそっくり交換してしまった父母を持った子供たちはどうしたか。子供たちはどうすることもなかった。

それぞれの親を慕ってはいるが、母親が別の男にプロポーズしようと、それを父親が阻止しようと、彼らは少しも

気にしない。あるいは、ふたりが元の鞘に納まり、普通の家庭と両親とが戻ってくるなど全く期待してはいない。こうした子供たちの反応は父母の今までの役割がいかに無意味なものだったかを端的に示しているのだ。

この映画に見られるように、社会の最小単位である「家庭」においても、明らかに従来のジェンダーが揺らぎ始めている。

一般的にジェンダーという観念は社会的・文化的なコンテキストにおいて語られるが、それが区別しているはずの生物としてのセックスもいまや、性別の自在な転換、関係性の曖昧化、両性具有など、セクシュアリティの混乱という状況にさらされており、当然セックスも性差の一部に食い込んできている。われわれの周りには素朴なジェンダー・アイデンティティーでは説明できないテキストが数多く生み出され、「女」とか「男」が認識のレベルでは見えにくくなっている状況が明らかにされていく。そこにはおそらく、ジュディス・バトラーが提唱するところのヘジェンダー・トラブル⁽¹⁾と通じるものがあるのだろう。ヘジェンダーとはくり返しおこなわれる身体の様式化、きわめて厳格な規制枠組みのなかでくり返される一連の行為であり、それは時間とともに凝固して、あたかも実体、自然な種類の存在であるかのような見せかけを生じる。したがって「男性支配と異性愛的権力を支える自然化され、具象化されたジェンダー観念を転覆し、置き換える可能性をとおして考えようとする試み、ユートピア的な彼方を思い描く戦略によってではなく、アイデンティティーの基盤的幻想という姿勢をとることでジェンダーをその位置に留めおこうとする、まさにあの構成カテゴリーの流動化と破壊的混乱、増殖をとおして、ジェンダー・トラブルを起こしていく」ことが必要なのだ。ヘジェンダーとは、その全体性が永久に遅延され、時間内のいかなる特定の時点においてもけつして完全にそれであるところのものにはならないような複雑性である」というバトラーの言葉は、現代小説のなかの成熟とジェンダーについて考える上できわめて示唆的である。

一 女を愛する女たち

1 相対する他者としての〈川〉

二十歳で第四十七回文学界新人賞を受賞した松浦理英子は、『親指Pの修業時代』上・下（河出書房新社、一九九三年一月、初出は『文藝』一九九一年夏季号・一九九三年冬季号）における特異なテーマ設定で注目された。その独特の作風と文体で彼女が一貫して描くテーマは「女」と「上下関係」である。とりわけ「上下関係」は、ある時はSMという倒錯した性的関係であったり、健常者と障害者、恋する者と恋される者、主人と奴隸など、さまざまな形をとって描かれているが、そこに共通して見られるのは、命をやり取りするようなきわめて真剣で危うい向き合い方である。

文学界新人賞受賞作『葬儀の日』（河出書房新社、一九九三年一月、初出は『文学界』一九七八年二月）は、『笑い屋』と『泣き屋』という現実の日本には存在しないふたつの職業に就くふたりの人間の奇妙な関係を描いたものである。物語は十九歳の『泣き屋』の一人称で語られていく。『泣き屋』とは古代の韓国や中国にあったような喪主に雇われて泣く人間のことで、それに対し、笑って人の怒りを煽り、場の雰囲気盛り上げるのが『笑い屋』である。

葬式という生と死の境界の場を舞台に『笑い』と『泣き』という対照的な行為を職業にするふたりの人間。すべてのものが対照的な位置に置かれたこの物語には『あれ』という代名詞が繰り返し出てくる。『あれ』は主人公の『泣き屋』にとつての『笑い屋』のような『真実一対になった人間』を指す。ふたりは『一本の川の右岸と左岸』であり、『無

視を決め込むか、それとも自分の身体を切り崩してお互いに歩み寄るしかない。対の存在である。しかし、最後に「笑い屋」が死んでしまうことからわかるように、対であったはずの存在は「ついに手を取り合った時、川は潰れてしまってもはや川ではない。岸はもう岸ではない。二つの岸であった物は自分がいったい何者なのかわからなくなってしまう」(傍点原文)のだ。

この「川」と「岸」は後の作品まで続く松浦理英子の大きなテーマでもある。どの小説においても、他人を唯一絶対の存在として求め、その多くは「川」を潰してしまうのだ。デビュー作であるこの作品ではその傾向が最も顕著である。ふたりはひどく癒着した関係であると「泣き屋」の仲間の老婆は言う。登場人物の中で「泣き屋」と「笑い屋」の言葉は一切鍵括弧で括られることなく地の文として書かれており、それは「泣き屋」の中で「笑い屋」との視点の一体化、あるいは自己の混濁化が起こっていることを端的に示している。「泣き屋」にとって片割れである「笑い屋」の発する言葉は、他者を意識させるものではなく、自分が発したものとほぼ等価なのだ。

男女の間の性的行為による密着でも癒着でもない完全な結合を「体を合わせる・ひとつになる」と表現することがあるが、「泣き屋」と「笑い屋」のふたりが目指したのも完全な結合である。寄り添うのではなく同じものになること。ただしそれは、性行為によってではなく、死によって行なわれた。「泣き屋」は同じ仲間の少年と肉体関係を持つが、それは愛情から成立したものではない。「優しい訪問者に対する礼儀正しい適応」に過ぎず、「あなたに会わなければ彼を愛せたかもしれない」と「泣き屋」が言っているように、「笑い屋」に対する思いの方がより生々しく性的である。次節で見る『ナチュラル・ウーマン』(トレヴィル、一九八七年二月)からも分かるように、松浦理英子の描く女たちは性愛の対象として必ずしも男を必要としないのだ。

また、松浦理英子の主人公はどれもみな社会に属しているという意識が希薄で、個人の背景にあるものが曖昧であ

る。漫画家やイラストレーター、大学生など、極端に言えば自分以外に対して責任を負う必要のない「モラトリアム」あるいはそれに近い状態にすることが多い。「葬儀の日」などはその最たるもので、どこか無機質に感じられる都市を舞台に、現実の日本には存在することのない〈泣き屋〉という職業に就く親を知らない中性的な未成年が主人公なのである。だが、人間を形づくる物理的・心理的な条件が揃ったとき、はじめて〈川〉の水は流れるのだ。そして〈川〉は、どうしても埋めることのできない自分と相手との存在の違い、自我の違いである。川幅の広狭にかかわらず、〈川〉が存在する限り〈岸〉の存在は保証されるが、〈岸〉が合わさってしまえば〈岸〉も〈川〉も存在しない。存在を保証されない人間は崩れていくほかに、そのまま対であった人をも巻き込んでいく。

松浦理英子の求める恋人は、この「葬儀の日」における〈泣き屋〉と〈笑い屋〉に代表されるように、〈自分に肯定を与えてくれる唯一絶対の他人〉である。そしてその他人とは、既存のジェンダーにとらわれない、真に対等な人間でなくてはならない。彼女はその後一貫して、このテーマを追い求めることになる。

2 曖昧な成熟とジェンダー

松浦理英子は、「ナチュラル・ウーマン」(河出書房新社、一九九一年五月)をはじめとして、昼寝から目が醒めると自分の右足の親指が男性器になっていたという「親指Pの修業時代」、ふたりの女子大生が〈主人と奴隷ごっこ〉に興じる「セバスチャン」(文藝春秋、一九八一年八月、初出は「文学界」一九八一年二月)、ひとりの男をはさんで生命のやり取りをする「乾く夏」(「葬儀の日」河出書房新社、一九九三年一月刊所収)など、同性愛を扱った作品を複数書いている。彼女はなぜ同性愛小説もしくは同性愛的小説を書くのか。雑誌「フリーネ」(レディースコミック・タブー)特集増刊号(三和出版、一九九五年六月)でのインタビューにおける「ナチュラル・ウーマン」でレスビア

ニズムを素材として選ばれた理由は？との質問に対する松浦理英子の答えはこうだ。

男女の恋愛だとどうしても歴史的・文化的・社会的な立場の差異から生じる葛藤まで書き込まなければならなくなり、個人対個人の恋愛性愛描写に夾雑物が混じって純度が落ちるから。

男と女という性差においては、抑圧・被抑圧の関係に陥ることが多い。ひとりの人間の場合においても、社会的・文化的性差は、その人間の中の「女」性や「男」性の一方の性を抑圧することによって、「男」らしき、「女」らしきが決定されるのである。松浦理英子が、こうした一方が一方を抑圧するような関係性の解体と、より純度の高い個人対個人の恋愛性愛確立とを目指していることは明らかだ。その実験的・実践的意志によって構築された世界のひとつが同性愛であり、レズビアニズムなのである。

『ナチュラル・ウーマン』は、二十五歳の漫画家と彼女にかかわった三人の女たちの物語である。小説の形としては物語が順不同に並べられた連作で、題名はアレサ・フランクリンが歌うアメリカン・ポップスの『A NATURAL WOMAN』（キャロル・キング作詞、ジュリー・ゴフィン作曲、一九七一年発表）からきている。『A NATURAL WOMAN』は『Before the day I met you, life was so unkind. Cause you make me feel like a natural woman.』（あなたに出会う前、私の人生はとても無意味なものだったの。あなたが私を本当の女にしてくれるのね）という、恋人と出会って人生の喜びを知った思いが歌われたものである。

主人公村田容子は十八で初めて恋をした諸風花世に「私、あなたを抱きしめた時、生まれて初めて自分が女だと感じたの。男と寝てもそんな風に思ったことはなかったのに」と言われる。

ナチュラル・ウーマン、〈本当の女〉と訳されているが、花世はいったいどんな意図でこの歌詞を引いてきたのか。セクシュアリティという生物学的な分類からも、ジェンダーという社会的差異の観点からも、性行為は男女で行な

うのが「自然」とされているのに、花世はあえて容子を選んだ。彼女はそのことよって「自然な女」になれたのだ。容子には選んだという意識すらない。他人に心を寄せるのが初めてだった彼女は、自らへの疑問も社会への後ろめたさもなく、ただまっすぐに花世を恋した。それが、容子が「空を飛びかねないほど自由」と花世には見えた理由であり、後に由梨子が共鳴した容子の強さでもある。

花世はへいわゆる美人ではないが、妙に座った目つきのせいか独特の凄味のある容貌をした男にも好かれる女性で、反対に容子の方は「女性ホルモンを注射したゲイ・ボーイ」のような中性的な少女として描かれている。そして容貌の通り、容子は「女」という性別にアイデンティファイできない人間である。花世が自分は「ナチュラル・ウーマン」だとジェンダーを明確に感じているのに対して、容子はたまたま「女」に生まれついたついでに「女」をやっているのだという程度の認識しかない。

『セバスチャン』では、女であることを否定したいがために、同級生の少女と「主人と奴隷ごっこ」というマゾヒスティックな遊びに興じ、自らを心のない無機物にしてしまいたいと考えるイラストレーター・浅淵麻希子が主人公だった。

彼女のジェンダーに関する自己認識はおよそ次の通りである。

「おかしなことに、僕は君と肉体交渉を持ったにもかかわらず、どうも性的関係を持ったという気がしない。君とそうしたことをするのは魅力的だけど、君に対して性的欲望は抱かないんだ。言ってること、わかるかな？」

「ええ。私も誰とも性的関係を持ったことがないように思える」

「男は好き？」

「わからない。質問自体が分からない」考え込みつつ麻希子は答えた。「私にとっては男も女もないのよ。自分を

女だと思ったこともないし。私は単に世界に落ちこぼれた無防備で無裝飾の一個の肉体であつて、世界に料理されることを待ち望んでいるだけだから。世界が男であろうと女であろうと関係ないの。私には、自分と自分にかかわってくる力があるだけなの」

（『セバスチャン』）

会話の相手は麻希子が唯一性交渉を持った男で、彼女の「主人」である佐久間背理のかつての恋人でもあつた。麻希子は背理の命じるままにその男と寝たのだが、本来彼女の性的欲望を満たすことができるのは男でも女でもなく、ただ「大きな力が自分に加わり肉体が變形して行く」妄想だけであつた。

性的欲望だけでなく、あらゆる面において麻希子が、関わる価値があるとするのは「大きな力」だけである。だから、麻希子は背理という力の前で従順に振る舞うのだ。物として扱われることだけが麻希子の望みであり、完全な自己否定を免れる最後の手段でもある。

松浦理英子の描く主人公は、基本的にはみな同じタイプの人間である。物事に執着せず、どこか浮き世離れして、恋愛下手。それというのも、作者自身が富岡幸一郎との対談⁽²⁾で述べるように、彼女らは、「自分が女であるかどうかわからない、世界の中に投げ出された、ただの肉体であるというふうに感じて」おり、「はまだ男というジャンルにも女というジャンルにもアイデンティファイしていない」⁽³⁾「性的に未分化な、混沌とした状態の人物」だからだ。

当時、松浦理英子は、「大人になるといふことが、いわゆる男になることであり、女になることであらざるを得ないような仕組みに世界はなっている」といふことに懐疑的であつたという。ある種の動物が子供の形のまま成熟してしまふという「幼態成熟——生物学のほうで言うネオテニー」といふ概念を知る以前であつたが、「漠然と、男や女にならなくても人は成熟できるのではないか」と考えていたという。「セバスチャン」の主人公麻希子は、ジャンルにア

イテンティファイしないことの代償として人間であることも放棄せざるを得ないという厳しい選択を強いられたわけだが、バブル崩壊という社会全体が浮き足立った頃に発表された『ナチュラル・ウーマン』は、容子により一層曖昧な成熟を許している。容子は、自分を拒否することなく、ジェンダー・アイデンティファイだけをかわしてきっちり生きていけるのだ。

「何もしないで友達でいればよかったのかしら？」

「今さら考えたってしかたがないわよ」

一呼吸の後、花世は語調を改めた。

「あなたと会ってナチュラル・ウーマンになれた、と言ったわよね、昔？」

「言ってたわよね」

「あなたはどうかしら？　いつかナチュラル・ウーマンになるのかしら？　それともそのままナチュラル

・ウーマンなの？」

耳に入った瞬間に心臓の膜を破り血に混じって体中に回りそうな質問だった。

「考えたことないわ」

かろうじて言葉を返したが、涙が滲んだ。自分が何なのか、いわゆる「女」なのかどうか、私にはわからない。そんなことには全く無関心で今日まで来た。これからだって考えてみようとは思わない。けれども、だからこそ、たった今花世から発せられた問が痛烈に響いた。一人きりで絶望の淵にいるのを教えられたようなものであった。

〔ナチュラル・ウーマン〕

花世も、後に容子の恋人となる夕記子も、容子のことをへ家臣に仕えるふりをする皇帝であり、つねに高所にいる

存在だと考えていた。なぜなら、自分自身のジェンダーを常に確かめずにはいられないふたりとは違い、容子にとって性別は必要だからだ。前述の〈Before the day I met you, life was so unkind. Cause you make me feel like a natural woman. (あなたに出会う前、私の人生はとても無意味なものだったの。あなたが私を本当の女にしてくれるのね)〉という歌詞はまた、「本当の女になれば、人生は(社会は・自分自身は)無意味で生きている価値のないもの」という意味を含んでいる。だからこそ花世は、自分が「女」を得ることでやっと生きていく意味や価値を見出すことができたのである。花世はこの時点でジェンダーにアイデンティファイすることができた。だがそれは、自分自身のためのアイデンティファイではなく、社会に対するものでしかない。

だから、容子はいつまでたっても「女」にはならない。彼女はジェンダーをかわして生きていく方法を知ってしまっている。

容子は別段男を憎んでいるわけでも拒否しているわけでもない。しかし、彼女が「女」というジェンダーにアイデンティファイできない以上、男と寝ることは全く無意味なことだ。大抵の男は容子の男でも女でもない独立した性を侵害する存在でしかない。

おそらく容子は、性的に未分化なまま成熟することが当たり前の世界に生まれていたら、自分の性的嗜好をとくにレズビアニズムに限定したりはしなかっただろう。したがって、容子は決して同性愛者などではなく、ただ「純粋な恋愛」を求めて女性にたどり着いただけなのである。

恋をするまで、人生が味気なかったのは容子も同じである。しかし花世は自分を投影し続ける容子に疲れてしまった。たった一人、と思いついた花世と別れても、彼女は友人に諭されて「辛のまま生きていけばいいのだ」という自分の位置を掴むことはできる。その後も同性の友人を持ち、「微熱休暇」(「文藝」一九八五年一月)では花世に代わ

るほどの恋の相手を得る可能性が示されている。

花代と別れたときは〈恋の失敗を人生の失敗〉だと思ひ込んだ容子だったが、四年たち、アルバイト先でアサイナ―志望の由梨子と出会う。彼女は今まで容子の知り合いにはいなかったタイプのエネルギーな女性で、容子は彼女に会ってから自分にツギが回ってきたことを感じる。

しかし容子は由梨子と性的関係を持つことを拒んだ。

どういうわけか私は、体内に満ちる由梨子への欲望を行動に結びつける経路を見出すことが出来ない。体を重ねたいという欲求と背中合わせに、性的関係を持ちたくないという強い気持ちが存在した。これまで抱いた欲望はのびのびと発散させてきた私にしては奇妙な屈折である。私は性的交渉のもたらす何か余計なことを恐れているのかもしれない。そしてその恐れは由梨子への過度の執心から発しているのかもしれない。

（『ナチュラル・ウーマン』）

由梨子といったんは抱き合いかけた容子だが、〈互いをものとして扱い弄び変形しあうあの徹底的にいやらしく愉しい行為を、由梨子とだけはやってはならない〉と思ひ中断してしまう。なぜ彼女に限って欲望を行動に移せないのか。おそらく容子は今のままではまたセックスによって〈川〉を崩してしまふことを本能的に感じたのだろう。『葬儀の日』では、〈泣き屋〉と〈笑い屋〉のふたりは一本の川の右岸と左岸であり、無視を決め込むか、それとも自分の身体を切り崩してお互いに歩み寄るしかない。対の存在であった。だが、『ナチュラル・ウーマン』の容子は、新たな方法を見つけようとしている。それは互いに〈岸〉のまま相手の存在を認めることだ。無視を決め込んだり自分の身体を切り崩したりすることなく、しかしそれぞれ相手にとって必要不可欠な対の存在でいること。

花世とは、〈川〉を切り崩そうと強烈に求め合い、その結果花世は崩されていくことに恐怖を覚え、容子から離れて

いった。花世が、名前を間違えられたり、互いの作品を比較されるのを嫌ったのはそのためである。彼女は〈泣き屋〉と〈笑い屋〉のような自己の混濁が怖かったのだ。また、夕記子に関しては、最初から互いの存在自体に踏み込むほど思いは深くなかった。だから、由梨子を〈互いをものとして扱い弄び変形しあうあの徹底的にいやらしく愉しい行為〉に引きずり込むことはできなかったのだ。〈男を含めた自分よりも強い存在に服従したり依存したり〉は決してしない彼女は、おそらく〈川〉を崩すことなど考えもしないだろうから。

容子は〈岸〉のままにいる方法をまだよく知らない。それでも、へどうすれば誰かと共にあって「幸せ」になれるんだろうか〉と悪い悩む彼女は、〈川〉を崩すことだけが恋愛ではないことにすでに気付いているのだ。

二 吉本ばなの「家族」と恋愛について

1 優しさと淋しさと曖昧さ

吉本ばなの作品には、家族あるいは家族的な関係性の中で進展していく恋愛が数多く登場する。デビュー作であり「吉本ばなの現象」の発端となった『キッチン』（『海燕』一九八七年一月）、『満月―キッチン2』（『海燕』一九八八年二月）の連作（単行本『キッチン』福武書店、一九八八年一月）は、たったひとりの身内に死なれた少女と、性転換したおかまの母と暮らす少年の物語だ。三人がしばらくの間同居をして、その後曖昧な関係から恋人としてのふたりを確定するまでの半年間が描かれている。

主人公桜井みかげは、子供の頃両親と死に別れ、祖父母から〈愛されて育ったのにいつも淋し〉い少女だった。彼

女は最後の肉親である祖母を亡くした後、祖母とちよつとした知り合ひだった田辺雄一から一緒に暮らさないと誘われ、そのまま彼と彼の母親（父親）のえり子さんの家に同居することになる。

雄一はえり子さんが言うように、〈情緒のめちやくちやな妙にクールな〉人間だが、人を思いやることのできる、優しい男である。長い手足ときれいな顔立ちの持ち主で、もの柔らかにしていても〈冷たい〉印象を与えてしまうのは〈どんなに心細くても自分の足で立とうとする性質を持った〉彼の精神的な強さがそう見せてしまうのだ。

みかげはそんな雄一の中に、自分の淋しさに近いものがあるのを感じて好意を抱くが、それはへいつか好きになつてしまうかもしれないという恋愛保留の状態でしかなかった。雄一の方でも同じで、たったひとりの家族が殺されて極限状態にまで追いつめられたときに側にいて欲しい相手としてみかげを選んでも、それでもなお〈家族としてか女としてかわからない〉と言う。

吉本はなが描く作品の特徴の一つとしてこの曖昧な距離があげられるだろう。言葉も生命力も全く意味をなさないこの小説では、相手のさりげなさが大きな意味を持つ。悲しくて辛いとき、誰かがわざとらしくなく手を差し出してくれたり、物が発するわずかな光に救われたりするのだ。吉本はなの世界では言葉もエネルギーも不要なのである。

「でも、みかげさんは恋人としての責任を全部のがれてる。恋愛の楽しいところだけを、楽しんで味わって、だから田辺君はとても中途半端な人になっちゃうんです。（略）田辺君がどんどんずるくなってしまう。いつもそういう中途半端な形でつかずはなれずしていられば、便利ですよ。でも、恋愛っていうのは、人が人の面倒を見る大変なことじゃあないんですか？（略）」

（略）

「お気持ちばかりですけれどね、でも人はみんな、自分の気持ちの面倒は自分でみて生きています。……あなたの言っていることの中に、たったひとつ、私の気持ちだけがはいつてなかった。私が、何も考えていないことが、どうして初対面のあなたに分かるの？」

「どうしてそんな冷たい言い方できるの？」

彼女は涙をこぼして問い返した。

(「キッチン」)

雄一に想いを寄せる奥野という女がみかげをなじる場面である。多少ヒステリックなところがあるにせよ、彼女は彼女なりに雄一を立ち直らせようとしているのだ。世間一般で言うところの「健気」な姿勢で。だが、そんな善意は雄一・みかげのふたりにとつてまったく迷惑なものでしかない。みかげがかつての恋人の健全さと行動力が好きだったにもかかわらず、へ彼と逢うと自分が自分であることが物悲しくなるから、別れたように、恋愛愛というのは、人が人の面倒を見る大変なこと」と言う奥野の「健気」な姿勢は雄一にとって直接すぎて受け止めきれない。

雄一は曖昧な男である。決して独りよがりな行動はしないし、自分の価値観を他人に押しつけない。へみかげが怒ったらどうしよう、と思うと母親が死んだことさえ告げられないような気弱さの裏には、みかげの感情を受け止めたくないという自分自身の思いが潜んでいるのだ。

みかげも決して雄一を追いつめるようなことはしない。なじられたこともへとりあえずなかったことにしよう。だれのポジションがいちばんよかったかなんてだれにもわからない」と考え、雄一に黙ったままにいる。みかげにとつて、奥野との議論における勝敗など問題外のことであり、自分たちをどのポジションに置くかも分かっていない。

みかげがようやく自分たちの位置を決める気になるのはへここを過ぎたら永遠のフレンドになる」と思ったカツ井

を食べる前で、そこからみかげはタクシーでカツ丼を届けに行く。友達でおわりたくないとか、もつと気を張って上昇しようとか、口に出しては言わない。そのかわりみかげは、雄一に自分の感動を分け与え、食べるという人間にとって最も基本的な行為とそれに伴う印象を通して心を伝えようとする（みかげが伊豆に行く前もふたりでお茶を飲みへ向かい合ってお茶を飲んだその記憶の光る印象がわずかでも彼を救うといい）とみかげは願う。

2 癒される家族

物を食べることによって癒されていくのは『キッチン』だけではなく、吉本ばななの他の作品にも多く見られる場面である。雄一もみかげの届けたカツ丼を食べてようやく浮上するが、たぶん他の誰かがこのような場面を設定したとしたら、次にくるのはふたりが抱き合うなり接吻するなり接吻するの恋人同士としての行動だろう。あるいは、愛をささやく言葉でもよい。しかし、雄一はひたすらカツ丼を食べ、静かに何気ない会話をかわして終わるのである。ふたりの間にあるのはへ樂しかつた時間の輝く結晶が、記憶の底の深い眠りから突然覚めて、今わたしたちを押しした。新しい風のひと吹きのように、私の心に香り高いあの日々の空気がよみがえって息づくもうひとつの家族の思い出」という静かな共鳴である。

ふたりは「恋人としての新しい関係」を築いたのではなく、へえり子さんがいて、三人が家族だった頃の（明るいムード）を取り戻したのだ。

なぜ家族の雰囲気を取り戻すのが恋人としての再出発になるのか。上野千鶴子は次のように述べる。

吉本ばななの小説では、「食事シーン」が「ベッドシーン」ととってかわる。「ベッド」の代わりに「食卓」で

つながる家族、「血縁」を越えたこの拡大家族は、「食縁家族」とでも呼ぶべきだろうか。「食べる」ことはいつてもセックスのメタファーだから、同じことよ、と言う解釈もあるだろうが。それにしても、ばなの小説では、ここぞと言うところでたくみにセックスが避けられている。⁽³⁾

吉本ばななにとって、食はあくまでも食であって、セックスのメタファーなどではなく、より切羽詰まった日常生活を生きることなのだ。そして、日常を生きることがここでは恋人の条件になっている。本来、家族とは一対の男女が愛し合い共に暮らしてできるものだ。

……私と雄一は、ときおり漆黒の闇の中で細いはしこの高みに登りつめて、いっしょに地獄のカマをのぞきこむことがある。目まいがするほどの熱気を顔にうけて、まっ赤に泡立つ火の海が煮えたぎっているのを見つめる。となりにいるのはたしかに、この世の誰よりも近い、かけがえのない友だちなのに、2人は手をつながない。どんなに心細くても自分の足で立とうとする性質を持つ。もしかしたらこれこそが本当のことかもしれない、といつも思う。日常的な意味では2人は男と女ではなかったが、太古の昔の意味あいでは本物の男女だった。

〔キッチン〕

みかげが思い浮かべたへ地獄のカマをのぞきこむという光景は、荒涼とした大地を前にした天地創造の場面を思わせる。日本神話もふたりの男女が出会うところから世界が始まる。そしてそのふたりは、夫婦であるとともに同じ所からやってきた兄妹でもあった。⁽⁴⁾だから吉本ばななの作品においては「家族」であることが恋人の前提条件なのである。ちょうど古語で妻や恋人を表す「妹」という言葉が、神話の時代が終わって後かなり長い間姉妹が恋愛対象とされてきたことの名残であるように。⁽⁵⁾

家族になれない男は恋人になれない。吉本ばななはそのことを「キッチン」だけでなく、「哀しい予感」(角川書店、

一九八八年一二月、初出は『野生時代』一九八八年一二月、『うたかた』（単行本『うたかた／サンクチュアリ』福武書店、一九八八年八月、初出は『海燕』一九八八年五月）、『夜と夜の旅人』（単行本『白河夜船』福武書店、一九八九年七月、初出は『海燕』一九八九年四月）、『N・P』（角川書店、一九九〇年一二月、初出は『野生時代』一九九〇年一月）で繰り返し描いている。いずれも、家族あるいは家族的な感情の中で芽生えていく恋愛を描いたものである。たぶん吉本ばななは、家族というつながりに夢を持ち、理想を抱いているのだろう。『N・P』で萃が父親・兄両方と関係を持ってしまうのは偶然がきっかけで、互いに肉親とは知らなかった。それでもふたりは萃を選んだのだ。血のつながりという、宿命とも言うべき強い結びつき、理屈抜きの離れられない関係に吉本ばななはこだわっている。だから、その関係が十分に熟するまで、彼女は精神安定剤や安全弁のような逃げ道を準備してきたのだ。たとえば『うたかた』は、主人公の別居する父親に育てられた少年との物語であり、主人公の人魚と彼の間には兄妹としての感情とともに恋愛感情も成立している。

「ひとりっ子だから。本当にひとりっ子だから」

私は言った。その意味は伝わらなかったとは思うけれど嵐は、「会えてよかったね」

と目を細めた。

「うん」

私は言った。本当に会えてよかったとあらためて思い、涙が出た。嵐は黙って私の肩を抱いたがそれはほんとうの兄妹としての感情に満ちたあたたかいぐさだった。私は心から彼を兄だと思った。やっとめぐり合えた兄だど。

（『うたかた』）

人魚は嵐と十九歳になるまで一度も会ったことはなかったが、駅で偶然すれ違ったときからすぐに好意を抱き合う。ネパールに行ってしまった父親に「「本当に血がながっていない」かとふたりとも電話してしまふほどに。

同じく幼い頃の記憶を取り戻すと同時に弟だと思っていた少年との恋を自覚する『哀しい子感』も、「私達は単に男女としていつも際どい線にいて、お互いに優しくする手段や口実として「姉弟」を利用してただけ」であり、従弟どうしの物語『夜と夜の旅人』も、『N・P』のようにすべてを直接的に描くことはせず、近親相姦の形に至らぬように予防線が張ってある。

これは前述の松浦理英子と共通する心理である。強い力に自分が変えられる恐怖を、松浦理英子は同性愛で回避しようとする。それに対し吉本ばななは、互いを家族という囲いで取り囲んで性のもつ力を弱めてしまう。それは、あたかも一つのコロニーだ。その中では、自分を傷つけるような無用の接触はなく、相手に過剰に踏み込まれることもない。そんな安易な関係は自己変革の必要のない安定した状態でもある。

恋人に家族を求めるのは一種の自己防衛である。彼女らは恋人としてよりも家族としての価値に重きを置くことによってむきだし性の性から逃げていく。逃げ場がない一対一の関係を避け、「家族」という関係性の許で価値観を共有することを選擇するのだ。

三 仮装する少女たち

1 両性具有のエロティシズム

ここ数年、俗に「耽美」小説と呼ばれる、へ女性が書く男同士の恋愛小説⁽⁶⁾は確実に増えている。もともとそういった類の小説は、同人誌というごく限られた世界で流通してきたものだったが、同人誌自体の絶対数が増えるに従い、「耽美」小説が公の場に出始めたのだ。

しかし、それはあくまでも少女のお遊びの域を出ることなく、エドモンド・ホワイト⁽⁷⁾やエルウェ・ギベル⁽⁸⁾等のゲイ作家とは同性愛を扱うモチーフが明らかに違う。彼女らが描くのは、まったく社会性を持たず、ただきれいに飾られたファンタジーとしてのホモセクシュアルでしかない。

なぜそんなファンタジーが流行し始めたかについては後述するとして、ここでは、「耽美」小説の中でも、とりわけ強烈な性描写と「ハーレクイン」的な筋書きで一部熱狂的な支持を集めている山藍紫姫子の小説を見ていきたい。彼女もやはりもともとは商業ベースにまったくのらない同人誌作家であったのだが、コマージュな場に出る前からコングラメントに熱烈なファンを持ち、その数は同人誌作家の中ではトップクラスであったという。

一貫して官能小説にこだわる彼女は、自らの作品を「男と男のハーレクイン」と呼んでいる。誇り高い青年が権力者にセックスを強要され、性の悦楽を無理矢理に教え込まれる。初めは相手を憎んでいた青年も、常軌を逸した相手の行動が強い愛ゆえのものだと知るにつれ、徐々に相手にほだされ、心を許していく……という、まさに「ハーレクイン」的なストーリー展開が山藍紫姫子の定石である。

両性具有の人物を主人公とした『アレキサンドライト』上・下（白夜書房、一九九二年二月・一九九三年三月）は、この作者の特性が最もよく出た作品である。

主人公シュリルは祭事を司るエレオノーラ家の長子であるが、生まれながらの両性具有者であり、その肉体のため

に父親に殺されかけた過去を持つ。シュリルは自分が宗教で禁じられた自殺をした人間の転生だと信じ、他人に接することを極端に恐れていた。

父親の跡を継いで皇帝に仕えるようになって、ただひたすら目立つことなく、何にも逆らわずに流されるように生きていたシュリルだったが、やがて革命が起こり、彼を妹の敵と憎むマクシミリアンに戦利品として捕らえられ、陵辱を受けることになる。マクシミリアンはシュリルに苦痛を与えることだけが望みだったはずなのに、彼の孤独な魂に触れ続けるうち、結局はいとおしく思う心を抑えられなくなってしまふ。

シュリルもまた、都合の良いすぎることだと知りながら、マクシミリアンを求め始める。本当なら父親にしか解けなかったであろうヴィクトルの首の呪縛を、シュリルの淋しい過去の象徴を彼が破壊したときから、マクシミリアンは陵辱者ではなくなった。慕わしい殺人者として父親と同じ存在となったのだ。自分を殺す権利のあるもの、そしてシュリルが許しを乞う相手である。作中シュリルの母親は一度も出てこない。彼を見放したという点では父親と同じであるにもかかわらず、母という存在は無視され、シュリルの中には、わが子を手に掛けようとするほどの憎悪の情を示した父だけが巨大な空白の存在として残る。その空白をマクシミリアンが埋めていく。シュリルはヴィクトルの首（実際は陶器の菓子入れ）を彼が壊してから初めて性的な悦楽を得るようになるのだ。

「俺のせいにするのは、虫がよすぎるぞ。お前が感じたのは、俺のせいじゃない」

その一言に、シュリルは慄えあがった。

これから先、マクシミリアンを受け入れさせられるたびに、シュリルには、自分が、悦楽に弄ばれるだろうと思われた。それは、彼にとつて、この上もない屈辱であり、泳えがたいことだった。——恐怖ですら、あった。

「……殺してくれ。このままでは、耐えられない……」

「なぜだ？ 苦痛を感じていた時には、あれだけ堪えてみせたお前が、なぜ、快楽を感じてしまうことを恐れるのだ？ そんな当たり前のことが、お前は怖いのかッ！」

（「アレキサンドライト」上）

マクシミリアンに優しくされるまで、シュリルは自分に「女」の性があることを頭では分かっていたも、それは忌まわしいもので、「男」でいることに必死だった。松浦理英子の言葉を借りるなら、彼はまさしく「性的に未分化」なまま留まらざるを得ない状況にあり、だから男であるマクシミリアンに抱かれても彼にとつては屈辱でしかなかったのだ。

そんなシュリルをマクシミリアンは、男に犯されることを通して、シュリルの中の禁忌である「女」を認めさせようとしたり。そして自覚せぬままシュリルの保護者的存在になっていくのだ。彼はシュリルの性に対する恐怖を麻痺させ、己れの意志で行動することや、肉体のせいで他人を愛せないという枷をはずしていく。

小説の冒頭は、マクシミリアンがやがて枷をはずすだろうことを暗示している。自分を見て逃げたシュリルを追い、彼は「踊りを申し込ませていただけますか？」と問いかける。それに対してシュリルが非礼を咎めて言った「わたくしは男だ」という言葉に、こう切り返すのだ。「それは、失礼を。しかし、男だからどうだというのですか？」。

マクシミリアンはシュリルに「女」の部分の請け負わせることを提示し、許された性を楯に彼が拒めば、その無意味さを投げ掛ける。そうして男は素顔を覆っていた仮面を剥がしてしまうのだ。

マクシミリアンに出会うまで、シュリルに許されたのはエレオノーラ家の跡取りとしての生だけであり、それ以外の彼は存在を許されなかったのだ。政略結婚で嫁がされ、夫シュリルの愛が得られない「白い花嫁」のまま死んでいったクラウディアは、彼が本来なら選び得たかも知れないジェンダーを映す鏡なのだ。物語の中で設定されたのは、

中世ヨーロッパを思わせる享樂的な王政の国であり、貴族の結婚はすべて政治的配慮に基づいて行われる。女が現代よりもはなはだしく抑圧される世界であるからこそ、女は愛され、守られないと存在できない仕組みになっており、父親に愛されない生を受けたときからシュリルの道は塞がれているのだ。

「半陰陽ばかりを書いているわけではないのですが、山藍紫姫子の追求するエロティシズムの根底は、両性具有なのです」と、やはり両性具有の主人公を登場させた『冬の星座』（白夜書房、一九九二年八月）の後書きにもあるように、山藍紫姫子には他にも何作か両性具有をテーマにしたものがある。どちらの性別でもあるがゆえに、どちらでもない中途半端な状態に置かれた彼らは、自分の位置を定めることができず、常に不安である。

その危うさがエロティシズムのひとつの要因であることは確かだが、山藍紫姫子の両性具有とは、ただ両性を持っているだけでなく、男からの絶対的な愛によって「女」という性を感じ取ることがより重要なのだ。

子供を産めない、妻としての役割からも遠くかけ離れた存在でありながら、己れのすべてをなげうって愛する男を通して、初めてシュリルは許されたことを知る。マクシミリアンはシュリルに対して物語の最後でこう言う。「君は生きるんだな。本当に生きるといことがどういことなのか、これから俺が、教えてやる」。

シュリルの境遇はいつの時代も変わることのない女性たちのアナグラムである。「人は女に生まれない。女になるのだ」というボーヴォワールの有名な言葉が示唆するように、人間の性別はほとんどがすり込みの産物である。彼・シュリルがマクシミリアンに愛されて初めて「女」となったように、現代の女性もまた「誰かに愛されるまでは女ではない」という不安定な状況を感じている。

山藍紫姫子の読者にはその不安がいつそう強いであろう。だからその不安な思いを両性具有という表象的なものに表し、「女」というジェンダーにアイデンティファイする物語を受け入れるのだ。「耽美」小説にかかわる女性は「女」

というジェンターを拒否しているのではなく、逆にアイデンティファイを強く望んでいるのである。

2 愛されることの意味

物語の中盤、シュリルはマクシミリアンが自分にとって必要不可欠な存在になったことを感じるが、へお互いの過去と和解する。暇もなく革命の収まった本国へ強制送還されることになってしまう。マクシミリアンにもまた国王から結婚の命令が下り、ふたりの関係はいつたんは終わる。

生涯自分の領地から出ることを禁じられたシュリルにラモンという第二の男が現れ、結婚を強要する。革命の成功者であるラモンは当然の権利であるかの如くシュリルを抱くが、彼がマクシミリアンを忘れないことを怒り、無理に洗礼を受け直させて自分の妻にしようとした。肉体の秘密を暴かれるのを恐れたシュリルは、マクシミリアンが自分を殺してくれる「甘美な夢」を見て、単身彼の許へと向かうのだった。

その途中、シュリルは自分がかつて殺されかけた湖が実際はごく小さかったことを知り、完全に過去から解放されたことを知る。マクシミリアンはシュリルにこう言った。「今まで、何に対しても自分から立ち向かおうとしなかったから、恐怖を克服できないのだ」と。シュリルにとってマクシミリアンも恐怖の対象であった。彼が陵辱者だということ以上に、自分に必要不可欠な存在だからこそ恐怖するのだ。なぜならシュリルは「へ生きていくことで誰からも憎まれる運命」にあるからだ。

シュリルが自分を手放した男に会いに行ったのは、ただ許しを乞い、殺してもらうただけだった。自らを敵と憎む男を必要とすることは、かつて父親に殺されかけたように、愛されたくても決して愛してはもらえない苦痛をシュ

リルが再び身に受けることを意味する。

だが、その恐怖は、マクシミリアンが言ったとおり、シュリルの自ら起こした行動によって克服される。彼はシュリルを愛するが故に国王が命じた結婚を拒否していたのだ。

「俺は、結婚しなかったのだ」と、言った。

「なぜだ？」

理解しがたいことのようにシュリルは問い返した。

結婚は、ひとつの、避けて通れない儀式であり、貴族に生まれたものが被らねばならない職務のひとつだった。マクシミリアンの結婚には、大儀が含まれていたのをシュリルは知っている。アメリカ国王が愛妾に生ませた姫と、王妃の私生児であるマクシミリアン。長い時間、冷戦状態にあった国王夫妻が和解するためのひとつの要因だったのだ。

「俺は、エスドリアの貴族とは違う。家名と財産を守るための結婚はしない。心のない結婚はしないというだけだ」
(中略)

「どういうことだ？……。わたしに判るように言ってくれ」

彼は、言葉の駆け引きには慣れていないのだ。

マクシミリアンは、うつむいて、シュリルから少し視線を逸らすと、爪を噛んだ。

彼にそんな癖があることをシュリルは知らなかった。それだけ、困惑しているのか、だが、男は思い切った。「お前を、愛しているということだ」

〔アレキサンドライト〕下

誰かに愛されることによって、自分が全面的な勝者の位置を得ること。「耽美」小説の読者に必要なのはその一点である。

『冬の星座』でアイシスは、△わたしは、こんな風に歪んでいても、力づくでも、誰かに愛されたかったのかも知れない」と言う。この言葉は必ずしも本音からのものではない。アイシスの望みは歪むまで愛されることなのだ。相手に征服され、自分を変えられ、そうして本来の自分が相手に埋め尽くされて、やっとアイシスは生きていくことができる。そこに存在するのは、「愛されている自分」でしかなく、異端にほかならなかった。

だから、彼らを愛するのは、専制国家の王になるべく育てられた男であったり、中央に強い影響力を持つ貴族であったりと、完全無欠な強い男たちなのだ。肉体も精神も不完全な自分が、完全無欠な男に呑み込まれていく。

山藍紫姫子は△妄執に近い愛と、永遠の命と、SM▽が自分のテーマだと言う。事実、彼女の描くセックスはほとんどがSMまがいのものである。そして、吸血鬼や人魚、転生を繰り返す鬼などが多く主人公とされているが、それらは△妄執に近い愛▽をより強固なものとするための道具立てなのである。

自らも栗本薫のペンネームで「耽美」小説を書く評論家中島梓は、△耽美小説がないと生きていけない人は王子様が現われないことを知った人だ△と言△い、山藍紫姫子の読者は手紙にこう書く。

白馬の王子様願望なのでしょう。アイシスにおけるカルロス、シュリルにおけるマクシミリアン、(中略)ハ
ーレクイン調ですがどんなにひどく見えても愛があるから大丈夫という感じですね。早い話、そろそろ二十八才にもなろうとしています。愛情の精神年齢はまだまだ子供ということで、熱烈に王子様に憧れているわけです。(9)
すでに述べたとおり、山藍紫姫子は自分の作品を「男と男のハーレクイン」と呼ぶ。それは、似たようなストーリーを繰り返し描くことへの自己弁護や自嘲ではなく、恋愛の成就によって幸福になる様子を「現代のお伽話」として

描くことへのこだわり故の自評である。

恋愛のお伽話が読みたいのなら、男女のハーレクイン小説でも同じことなのに彼女らはなぜ自分たちから最もかけ離れた恋愛の形を求めて、女性のまったく出てこない世界を作り上げるのか。一見すると、性同一性障害の現れか、あるいはセパレート・レズビアンズムの裏返しのようにも見えるが、そういった「耽美」小説は読者の中の「女」を満足させる手段でしかないのである。

彼女らはごく臆病なのだ。女である書き手が、女のことを書けば、それは直接自分にはねかえってきてしまう。たとえば、恋愛の痛みや喜びを描く際、主人公を女と設定すれば、現実の自分とシンクロする部分が出てしまいがちである。本来、書き手が登場人物、とりわけ主人公に感情移入するのはありがちなことだが、「耽美」小説の書き手はそのシンクロに拒否感を示す。自分の意識が表出するのを恐れるのである。だから、作中の男に自分の視点を託し、そのジレンマから逃れようとしているのだ。

男に自分の意識を背負わせれば、書き手に返ってくるのはオブラートに包まれた「他人事」でしかない。まるで戦争映画のビデオを安全な家の中で楽しむような感覚で、彼女らは自分の登場しない世界を觀賞するのだ。

またそれは、至上の愛を得るために自らが課したプレミアでもある。

山藍紫姫子は、漫画家の舞方ミラとの対談における「なぜ同性同士でなければいけないのか」という質問に対して、へより純愛に近いと思うから。男同士だということでは負わなければならない沢山のことを覚悟の上でなり立っている愛⁽¹³⁾だからだと答えている。同じ質問に松浦理英子は、〈同性同士でなければ恋愛の純度が落ちるから〉と答えた。どちらの答えも不純物の混じらない愛を求めた結果のように思えるが、求めるものはまったく反対なのだ。松浦理英子が庇護を拒み、社会的なすり込みに恐ろさわれない個人対個人の関係を求めてレズビアンズムを扱うのなら、

山藍紫姫子における同性愛は相手に対する挑戦状なのである。より大きなハンディを背負うために作中で男性に擬せられた女たちは問うのだ。「自分を愛することは同性愛のタブーを背負いこむこと。家庭も子供も社会も、なにも与えてやれないけれど、それでも自分を愛してくれるか？」と。そんな傲慢な問い掛けに、男が「イエス」と答えるファンタジーこそ、山藍紫姫子が描こうとしたものなのだ。

おわりに

これまで見てきた作家たちは、タイプは違うものの、それぞれ「女」の問題を扱い、読者の共感を得てきた。それぞれに共通するものは何か。それは「男性支配と異性愛的権力を支える自然化され、具象化されたジェンダー観念を転覆し、置き換える可能性をとおして考えようとする試み、ユートピア的な彼方を思い描く戦略によってではなく、アイデンティティの基盤的幻想という姿勢をとることでジェンダーをその位置に留めおこうとする、まさにあの構成カテゴリーの流動化と破壊的混乱、増殖をとおして、ジェンダー・トラブルを起こしていく⁽¹⁵⁾という姿勢だ。

松浦理英子は、自分が自分以外のものに変えられてしまうことを同性愛で回避しようとし、吉本ばななは家族という囲いの中で通じ合うものだけ恋をすることで回避する。そして山藍紫姫子は「男に求められない自分」への恐怖を宥めるためにすべての障害をこえる愛を描くのだ。

吉本ばななは、日常に起こりうる、だが決して小さくはない問題に自分一人で立ち向かう光景を描く。絶望に負けないしなやかな少女たちは、肩肘はらずに自然に立っている。そんな姿勢が読者を惹きつける要因なのだろう。

松浦理英子も山藍紫姫子も決して弱くはない。むしろ既存のジェンダーに異議を唱え、男根主義、性器結合主義か

らの解放のためにあるべき性愛の可能性とそれを描くへ性器中心的ではないエククリチュール⁽¹⁶⁾を模索する。松浦理英子の作品には、性愛を含めたさまざまな人間関係を問い掛ける厳しい視線が感じられるし、一貫して官能小説にこだわる山藍紫姫子もエロティシズムの表現を大胆になし得るといふ点で類稀なる女性作家と言えよう。

どの作家も決して敗者の位置に甘んじてはいない。それでも、ジェンダーや恋愛の観点からみれば、それぞれの作品から「逃げ」の姿勢を感じないではいられない。彼女らは状況に応じて自分を守るために自分をすばやく変化させる、一種のミミクリー^{II}擬態の本能を備え持っている。そして、適応できる範囲でのみ他者と接触しようとするのだ。ここで取り上げた作品の主人公たちはいずれも、いわゆる「大人」にならない。そして、彼女らが描く成熟を拒絶した子供だけの世界を支持する若い読者が確実に増え続けているのも危険な話ではないだろうか。

その一方で、子供が子供でいられる時間が少なくなっているのも事実なのだ。四歳にも満たない幼児が受験に巻き込まれ、女子高生の援助交際が報道される。ホームレスは少年たちに意味もなく襲われ、いじめを苦に自殺する中学生が後を絶たない。

矛盾とストレスだらけの世の中を生きるわれわれにとつて、たぶん「子供でいること」がいちばん楽な生き方なのだろう。社会と本気で関わりを持たないこと。強い力から逃げるために姿を変えること。そして、物事の本質から眼を逸らして生きること。そうすれば傷つかずにすむのだ。

この一種自閉的な生き方から社会が回復するのかどうかはわからないが、この三人の作家を見る限り、私たちは恋愛やジェンダーと折り合いをつける方法を見つけてしまっているようである。

シレンマを感じないわれわれは、今の時代をとてつもなく異常に、そして不幸に生きているのかも知れない。

注

- (1) ジュテイス・パトラ著・荻野美穂訳「セックス／ジェンダー／欲望の主体」上・下（『思想』一九九四年二月・一九九五年一月）。
- (2) 松浦理英子＋富岡幸一郎「へ崎型」からのまなきし」（『河出文庫版「セバスチャン」一九九二年七月）。
- (3) 上野千鶴子「ミッドナイト・コール」（『朝日新聞』一九八九年六月四日）。
- (4) 『古事記』の神代七代の誕生と伊耶那岐神・伊耶那美神の兄妹婚の場面を例として挙げておく。へ次に成れる神の名は、国之常立神、次に豊雲野神。此の二柱の神も亦独神と成り坐して、身を隠したまひき。次に成れる神の名は、宇比地邇神、次に妹須比智邇神。次に角杵神、次に妹活杵神。次に意富斗能地神、次に妹大斗乃弁神。次に於母陀流神、次に妹阿夜訶志古泥神。次に伊耶那岐神、次に妹伊耶那美神。（中略）其の島に天降り坐して、天の御柱を見立て、八尋殿を見立てたまひき。是に其の妹伊耶那美命に問ひて曰りたまはく、「汝が身は如何にか成れる」とのりたまへば、答曰へたまはく、「吾が身は成り成りて成り合はざる処一処在り」とこたへたまひき。爾に伊耶那岐命詔りたまはく、「我が身は成り成りて成り余れる処一処在り。故、此の吾が身の成り余れる処を以ちて、汝が身の成り合はざる処に刺し塞ぎて、国土を生み成さむと以為ふ。生むこと奈何」とのりたまへば、伊耶那岐命、「然善けむ」と答曰へたまひき」（『日本古典文学全集1 古事記 上代歌謡』小学館、一九七三年一月）。
- (5) 異母兄妹との正式な結婚は嵯峨天皇までであるが、十四世紀初頭の鎌倉時代に書かれた『とはずがたり』でも、後深草院が異母妹である前斎宮に通っている記述が見られる。
- (6) 栗原知代「概論1 耽美小説とはなにか」（柿沼瑛子・栗原知代編著『耽美小説・ゲイ文学ブックガイド』白夜書房、一九九三年四月）。栗原は以下のようにも述べる。へ一般には、谷崎潤一郎や川端康成、三島由紀夫などの思想よりも美を重視した小説を指す言葉だが、この数年、別の意味に使われるようになった。というのは、女性が書くホモ小説を表わす適当な言葉がなかったため、この名称が便宜的に使われ、定着したのだ。
- (7) エドマンド・ホワイト（一九四〇）。日本では作者自身が体験した少年期の同性愛への目覚めと畏れを、様々な幼少年期のエピソードをまじえながら実感をこめて瑞々しく描き出した『ある少年の物語』や大人になった『ぼく』が繰り広げる性的冒険の数々をポップに描いた『美しい部屋は空っぽ』（いずれも早川書房刊）などが出版されている。『アメリカでもっとも卓越したゲイ作家』と言われ、『ゲイ・ライターである』ことにこだわり続けている。

- (8) エルヴェ・ギベール(一九五五—一九九二)。「ぼくの命を救ってくれなかった友へ」「召使と私」(いずれも集英社刊) などスキヤンダラスな内容の作品で有名になったフランス人作家。エイズのために三十六歳でこの世を去った。
- (9) 『JUNE』サン出版、一九九二年三月。
- (10) 『山藍紫姫子の世界』白夜書房、一九九三年二月。
- (11) 心理学の中で性的不応答とされる症状。性同一性はへ男性として、あるいは女性としての自分はこういう自分であるという認識であり、その個人の男性性・女性性に関わる言動の一貫性、統一性、持続性である。(福島章編『臨床心理学大系11』金子書房、一九九〇年七月)と定義される。この認識は二、三歳までに形成されるが、自分自身で確定した中核性別同一性(コア・ジェンダー・アイデンティティ)と生物学的な性が一致しないことを性同一性障害と呼ぶ。
- (12) レズビアン・フェミニズムの一派で、男性との関わりを一切断った女性たちだけのコミュニティーを作って共同生活を営む。
注(10)に同じ。
- (13) 『フリーネ(レディースコミック・タブー)』特集増刊号「三和出版、一九九五年六月。
注(1)に同じ。
- (14) 松浦理英子「文学とセクシュアリティ」(『早稲田文学』一九九四年三月)。一九九三年十一月二十日に行われた早稲田大学文学部文芸専修課外講演会の記録に加筆補正されたもの。松浦は以下のようにも述べている。ヘフェミニズムの人たちはイデオロギーをもって自分を縛ろうとしないか。理念第一主義で、理念だけではとらえきれない、具体的で、ことによったら大事なものをそぎ落としてしまう。もともとイデオロギーとはそういうものなんですけど、たんに男が加害者で女が被害者であるという物語、あるいは男根は悪いものであるという物語、すべての性交はレイプであるという物語、そういった物語は確かにリアリティがあるんですけど、そればかりをずっと信じて疑おうとしないでいると、どんどん具体的な現実から遊離して、大雑把で硬直したものの見方になってしまう。その上、それを事実だと押しつけようとする、もうこれは女性のやっている仕事とはいえず、男性のやっている仕事と同じではないか、というような疑問があります。フェミニズムの人たちは、文学に限らず、女性が書いた文章一般について、男性がつくったことばではなく、女性的な文章、女性的なエクリチュールがあるのではないかと幻想しているようです。