

現代アートから読む小川洋子『原稿零枚日記』 小説家の日常をアートする

Contemporary Art in Yoko Ogawa "Gen ko zero mai Nikki": Interactivity between the Authors' Lives and Art

キーワード：小川洋子・『原稿零枚日記』・現代アート

佐々木 亜紀子

SASAKI Akiko

はじめに

昨夏（二〇二二年夏）愛知県で国際芸術祭が開催された。「あいち2022—STILL ALIVE 今、を生き抜くアートのちから」である。「STILL ALIVE」とは、愛知県出身のコンセプトチュアル・アーティストである河原温の電報を用いたシリーズ『I AM STILL ALIVE』から着想を得たテーマ¹だという。

このシリーズは一九七〇年以降三十年間に河原が世界中の知人に送った「I AM STILL ALIVE」とだけ記した約九百通の電報を用いた作品である。河原には、起床時刻を記しただけの絵葉書『I GOT UP』シリーズというメール・アートもあり、いずれも同じことを繰り返している。

小川洋子の『原稿零枚日記』²を考察するに際して、「まだ生きている（still alive）」ことや起床時刻を繰り返し記す集積を、アートにしたと

いう河原の発想は多くの示唆を与えてくれる。なぜなら『原稿零枚日記』もまた、「原稿零枚」などと原稿枚数を末尾に繰り返し記す「日記」の集積だからだ。

『原稿零枚日記』は、二〇〇九年一月から翌年四月にかけて一回の休載（二〇〇九年八月号）を挟み、『すばる』に十五回にわたって連載された小説である。二〇一〇年八月に単行本化され、二〇一三年八月に文庫化された。

小説は長編小説を書きあぐねている小説家の二十六日分の「日記」である。内容は、「九月のある日（金）」から「八月のある日（火）」とあり、一年間から切り出された二十六の「日記」ということになる。本稿では、そのなかで「七月のある日（日）」飛行機と新幹線を乗り継ぎ、Tという名の遠い町へ行く。³に注目したい。分量のうえでもっとも長く、初出で二回（二〇一〇年二月・三月）にわたって分載された比重の重い部分である。「T」のモデルとなったのは妻有（あるいは

十日町市)であり、そこで「私」が見た「現代アートの祭典」は「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2009」である。本稿ではこの芸術祭を参照しつつ、「現代アート」の観点からこの小説を読解する。

一、「日記」を書く「私」あるいは〈小説家小川洋子〉

小川洋子と「日記」の関わりは深い。まず指摘できるのは、『アンネの日記』がその文学的原点であったことだ。また、小川はデビュー間もない段階から「日記」を小説に取り入れている。

たとえば、一九九〇年の『シュガータイム』⁴の冒頭は、「三週間ほど前から、わたしは奇妙な日記をつけ始めた」であり、同年「妊娠カレンダー」⁵は、姉の出産へと向かう日付から始まる。食事の内容をリストアップする「奇妙な日記」であったり、出産へのカウントダウンであったりする「日記」は、そのフィクション性が明らかである。その点でこれら二作と『原稿零枚日記』とは位相を異にする。本作品はあたかも〈小説家小川洋子〉の日記のような錯覚を抱かせるように構築された日記体なのである。ここでいう〈小説家小川洋子〉とは、小川洋子という人物そのものではない。小説家としての属性のみを示す〈小説家小川洋子〉である。

単行本化されて間もない時期から「日記」というかたちは注目されてきた。なかでも蜂飼耳は「日記体という手法の可能性をひろげる、魅力的な小説」⁷とし、松永美穂も「日記」と「零枚」を逆手にとりつつ、日常をみごとに小説に変えた、静かな野心作だ⁸と評価している。

そして中村三春は文学理論を基礎に、「テクスチュアリティの視点から」総合的に分析読解している⁹。中村は「日記体の小説形式」の特徴を「断章集積形式・断絶性と連続性・主体の一貫性・私的性格」とま

ず解き明かしたうえで、『原稿零枚日記』を「日記体小説の性質を受け継ぎ、さらにその性質を独自の形で昇華させた小説」としている。

ここではその「独自」性のひとつを、「私」と〈小説家小川洋子〉の距離であると考えたい。松永が「その（自伝小説の…佐々木注）背後に実在の人物が透けて見える」ことからまず語り出しつつ、「原稿零枚」と記すその人を「私」と注意深く論じたように、小説内の「私」と〈小説家小川洋子〉とは峻別されるべきである。しかしここで問題にしたのは、「私」が〈小説家小川洋子〉に酷似しているということだ。その入念な似せ方に『原稿零枚日記』の際立った特異性があるといってもいい。

たとえばこの小説に実経験が関わることは、「じつはこの連載が始まるときに、飛騨高山の宇宙線研究所で、素粒子を観測するスーパーカミオカンデを見学する機会があったんです」¹⁰と、インタビュで明らかにされている。これは冒頭章「九月のある日（金）長編小説の取材のため宇宙線研究所を見学し、F温泉に泊まる」に反映され、この「長編小説」は『原稿零枚日記』ということになる。

ほかにも藤野可織が「取材」に関することに言及している。藤野は「連載されていた期間に（中略）この作品のための取材に同行させてくださったのである。あれは去年の夏のこと、焼け焦げそうなほどに暑い日だった」¹¹と述べる。大学院で美学芸術学を専攻していた藤野であれば、「現代アートの祭典」（七月のある日（日））の「取材」であることが想像される。

つまり〈小説家小川洋子〉の実経験は「私」に流れ込み、「実在の人物が透けて見える」のだ。だが、実経験の小説化といっても、いわゆる私小説の手法では全くない。また私小説の読みのモードを逆手にとる谷崎潤一郎の『瘋癲老人日記』¹²などとも違う。そして「零枚」といっ

ても、初期の太宰治が描いた「小説の書けない小説家」¹³や、吉田竜也が論じたような「書くことの不可能性」ゆえの「書けない小説家の系譜」¹⁴とも異なる方法意識に支えられている。それは、「現代アート」の方法による実経験の小説化なのである。

小川作品と「現代アート」との親和性はすでに明らかにされている。中村三春は『琥珀のまたたき』や『不時着する流星たち』を中心に論考¹⁵を重ねているが、拙稿でも『ことり』とアール・ブリュットや「完璧な病室」「ミーナの行進」とシミュレーションズ¹⁶をとりあげた。『原稿零枚日記』もまたそうした「現代アート」の系列に属する小説なのである。

二、盗用される〈小説家小川洋子〉

初出『すばる』での連載と、単行本、文庫本にはいくつかの異同があるが、単行本化での異同として注目したいのは、小説冒頭の変更である。

初出では「九月のある日（金） 宇宙線研究所を見学した帰り、F温泉に泊まる」とあるが、単行本では「九月のある日（金） 長編小説の取材のため宇宙線研究所を見学し、F温泉に泊まる」とある。つまりこの書き加えは、単なる著述家ではなく小説家であることをより明確化することで、〈小説家小川洋子〉を想起して読むことを促しているようだ。

だが『原稿零枚日記』は、現実に着地したままの「日記」ではない。松永が指摘したように「ふと気づくとどんだん異世界にシフトしていく」¹⁷のだ。それにもかかわらず、もう一方で、小説家「私」が〈小説家小川洋子〉だとして読むよう誘導する仕掛けも施されている。

たとえば、冒頭章「九月のある日（金）」でF温泉の旅館から「苔料

理専門店」で「異世界」でのような不思議な「苔料理」を食した「私」が、旅館に戻ってラジオの野球中継を聞こうとする。「甲子園での対巨人最終戦。どうしてもこの試合には勝たなければならぬ。前回東京ドームでの三連戦で三連敗し、雲行きがかなり怪しくなっている」と意気込む「私」は、阪神ファンとして知られる〈小説家小川洋子〉を勢帰とさせる。Webサイト「阪神 2008年の試合結果と日程表」¹⁸によれば、二〇〇八年九月十九日から二十一日の三日間、阪神は東京ドームでの対巨人戦で、4対6、1対9、5対9と三連敗し、九月二十七日（土）甲子園での巨人戦で「4対6」で敗けている。「次の日（土）」の「朝刊で阪神の負けを知る。4対6」には、微妙にずらされた現実が「透けて見える」。

また小川作品を長年読んできた読者は、『原稿零枚日記』を読むと、その話題に既視感を抱いてしまう。なかでも小川自身の体験や幼少期の思い出などが語られたエッセイ集である『深き心の底より』¹⁹には、『原稿零枚日記』に重なる内容が散見される。

たとえば、「奇妙な間取り」の「生まれ育った家」には、「無花果の木と随分昔に潰したままの井戸」があったという件。その家は「日が差すのは玄関だけだった。母は玄関の上がり口に編み機を置き、内職をしていた。（中略）父がセキセイインコに凝った時も、熱帯魚を飼った時も、鳥籠と水槽は玄関に並べた」という。その思い出から「愛読書」へと話題は移る。また金光教の「取次者」だった祖母の姿とともに描かれた実家の「複雑な構造」。それは「専門の建築家にいくら説明しても、あの家の設計図を正確に描いてもらうことは、たぶんできないだろうと思う」という話（『深き心の底より』所収。「初めての愛読書」『ありがたい、ありがたい』『祈りながら書く』）。こうしたエピソードは「十月のある日（火）」と重なる。「子供時代に住んでいた家の思い出につ

いて」の「取材」を受けた「私」は、興奮気味に次のように語る。

「玄関脇に井戸がありまして、もう土で埋められているのですが、その真ん中から無花果の木が一本生えていました」（中略）

「昔の作りですから玄関の三和土が広いんです。そこで父は小鳥を飼っていました。セキセイインコや文鳥や十姉妹、まあどこにでもいる種類です。（中略）偉人シリーズは、当時私が最も熱中した本で、（中略）学校の図書室で毎週一冊ずつ借りていたのです。（中略）小鳥のあと父は三和土で、熱帯魚を飼い（中略）」

「玄関を入ってすぐ左手は母の裁縫室です。ジャガーの編み機とブラザーのミシン、どちらかが必ず稼働しておりまして……」（十月のある日（火））

延々と続くまとまりのない話に困惑した編集者は、「私」に「お家の間取り図」を描くよう勧める。だが「私」の描く「間取り図」はどうしても終わらない。「おかしいなあ」と言いながら奮闘する「私」はコミカルな姿となり果てて、祖母の右肘には「わこさんとネネさん」という同居人が現れる。ここまで読み進めると、〈小説家小川洋子〉のイメージからも、現実世界からも遊離していたことに読者は気づく。

中村三春は「現実でありそうもないが、絶対にないとも言切れない出来事を、現実性の境界事象と仮に呼んでみよう。この小説の物語内容はその連続」²⁰だと論じている。確かに「わこさんとネネさん」の出現は「現実性の境界事象」と名づけられるべき事態だ。同時に、小説手法としては、自身のあるいは自作エッセイのパロディ化とも、読者にとって既視感のある小川作品の〈模像〉^{シミュラクル}とも言える。

榎木野衣はシミュレーションニズムの価値を論じた際、ジョージ・コ

ンドの絵について、「どこかで見覚えがあつて、一種のデジャ・ヴュ、つまり既視感に結びついている（中略）入念に意図された人工的な、ノスタルジー」と説明している。「十月のある日（火）」はまさに「既視感」を与える「人工的なノスタルジー」を醸し出す。『深き心の底より』を「サンプリングし、ずたずたにカットアップし（中略）リミックス」²¹したものが「十月のある日（火）」なのである。

シミュレーションニズムは「盗用芸術」とも訳される²²が、「十一月のある日（木）」は、「盗作」の話である。日記体として不自然なく断絶した話題に移行したと見せながら、実は周到に小説全体の方法意識を表現したものだといえる²³。

「十一月のある日（木）」には「私」がかつてマルセイユ空港からのバスで「『有名な作家』と隣り合わせたことが綴られる。だがその時どうしてもその「名前が思い出せない」。帰国後も彼の本を捜すが見つからない。「じたばたすればするほど、『有名な作家』は沼の奥深くに沈んでいった。そこで「私」は「昔読んだ『有名な作家』のある小説を思い出してそのまま書き、文芸誌に送る。「そうまでしても私は『有名な作家』の名前が知りたかつたのだろうか」とあるが、結局は「盗作」として糾弾されることもなく、依然として名前は思い出せないという「盗作」の話だ。

「『有名な作家』と移動中に隣り合わせた話題が、やはり『深き心の底より』（『隣のボール・オースター』にあるのも気にかかる。ただし先の「十月のある日（火）」でより重要なのは、「盗用」された「『有名な作家』が『深き心の底より』の作者であるということだ。

「八月のある日（金）」で、「現代アートの祭典を見物」した話を母にする「私」は、「今語っているのは本当に経験したことなのか、自分が書いた小説のあらずじなのか区別がつかなくなってくる。（中略）人々

は、外側からやって来たのではなく自分の中から編み出された影絵のような気がしてくる」という。「経験」と「小説」はないまぜになり、「小説家小川洋子」なのか、「私」なのか不分明になる。「有名な作家」は「小説家小川洋子」の「影絵」なのだろう。それゆえに、「私」の「盗作」に「気づいてくれた人は誰もいない」のだ。

『原稿零枚日記』は「小説家小川洋子」の『深き心の底より』を「盗用」し、現実感を稀釈したうえで「人工的なノスタルジー」を貼りつけた（模倣）なのである。

三、模倣となる〈小説家小川洋子〉

「二月のある日（水）」では、校閲者とのやりとりが記されている。なかでも重要なのは、校閲箇所が「十月のある日（日）」の内容であることだ。

極単純化した読みをすれば、『原稿零枚日記』は、二〇〇八年九月から二〇〇九年八月までの出来事や経験が、「九月のある日（金）」から「八月のある日（火）」として、二〇〇九年一月から二〇一〇年四月まで『すばる』に連載されてゆくと考えることができる。

当然ながら、ある出来事は、時差を生じつつ執筆、校閲を経て掲載される。そのため、十月の出来事は、二月に校閲し三月に掲載され、その校閲したという出来事が「二月のある日（水）」として七月に掲載されることになるのだ。

つい最近も、「……私は三輪車にまたがり、彼女は車輪の軸に結ばれたロープを引っ張った」の一文について徹底的な追及がなされた。車輪の軸にロープを結んだ場合、前進するとともにロープが巻きついて引っ張れなくなる、というのが校閲者の指摘だった。（中略）

現代アートから読む小川洋子『原稿零枚日記』（佐々木亜紀子）

結局ロープはハンドルの軸に結ぶことにした。（二月のある日（水））

ここで問題なのは、二〇〇九年三月に『すばる』に現実に掲載されている『原稿零枚日記』の校閲を、「二月のある日（水）」に「私」がしているということである。その時点では、「私」は「小説家小川洋子」に重なる。だが一方で、車輪ではなく「ハンドルの軸に結ぶことにした」と書き替えた点で、「十月のある日（日）」はフィクションであったことが明かされ、「私」の实在性はたちまちを無効化する。

要するに、實在の〈小説家小川洋子〉が作ったはずの小説中の「私」は、肥大化して〈小説家小川洋子〉を侵食するかにみえ、ついには〈小説家小川洋子〉もろともフィクションの藻屑と消え、溶解する。

こうした主体の不確かさについて、ふたたび「あいち2022」を参照すれば、百瀬文の映像インスタレーション『Jokanaan』（二〇一九）がヒントを与えてくれる。この作品では「2チャンネルヴィデオの左側には實在する男性が、右側にはCGの女性が映し出され、向かい合わせに歌っているように見える」。だが「女性像は男性のモーションキャプチャーでつくられたデータでしかない」²⁴という。「私」は、モーションキャプチャー・データのCGと同じく、小説中の虚像でありながら、「實在する」〈小説家小川洋子〉と共鳴しつつアート作品になっているのだ。

この方法は文庫版「あとがき」でも貫かれている。「あとがき」は「あとがき代わりの日記」とされ、三日間の日記体になっている。「十年振りにアルを訪れ」て書店で朗読会に参加した「四月のある日（金）」。「招待されたEさんの自宅で十四歳になったM君に再会した「次の日（土）」」。そして「五月のある日（水）」には、末尾に「担当編集者から電話があり、『原稿零枚日記』が文庫になるとの知らせが入る」とある。

「文庫になるとの知らせ」を受け取り「あとがき」を書いているのは、〈小説家小川洋子〉であるはずだが、読者は再びデジャ・ヴュを味わう。Eさんに「苔の香り」を感じ、M君と「トンボの死骸」を愛する「ヨーク」と呼ばれるこの小説家は、「苔料理専門店」で苔を堪能し（九月のある日（金）、「アート作品にも劣らぬ存在感」の「付け爪」に描かれたイトトンボに見とれていた（七月のある日（日））「私」ではないのか、と。

〈小説家小川洋子〉を小説化したのが「私」なのではない。〈小説家小川洋子〉が『原稿零枚日記』の「私」をなぞり、「私」の〈模倣〉として〈小説家小川洋子〉が作られるという顛倒がなされている。

四、「現代アートの祭典」を巡る

ここまで論じてきた『原稿零枚日記』と「現代アート」とのかかわりを整理しておこう。

まず「原稿零枚」という記録の集積が、河原温のコンセプチュアル・アートの方法に通じていることである。次に『原稿零枚日記』の内容が、〈小説家小川洋子〉の作品を「盗用」しており、それがシミュレーションズの方法であること。そして、〈小説家小川洋子〉と「私」とがモーションキャプチャリングのアートのように、共鳴しあつて主体の不確かさを表現し、ついには実在と虚像との顛倒がなされていること。以上三点である。

こうした「現代アート」の方法に加えて、小説では「現代アートの祭典」が挿入される。「私」がその見学に「Tという名の遠い町へ行く」のだ。唯一示された「タイトル」の「たぐさんの失われた窓のために」は、内海昭子が「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2006」と「同2009」で展示した作品である。そのため、すで

に言及したように、「七月のある日（日）」で描かれたのは、この芸術祭であることが判る。

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」とは、北川フラムが総合ディレクターとなり、二〇〇〇年から三年に一度開催されている「日本を代表する国際芸術祭」²⁵の一つである。「新潟県・越後妻有地域の広大な里山を舞台に20年続く芸術祭」²⁶として知られる。

以下、「私」が見学する作品のいくつかを、二〇〇九年の「大地の芸術祭」出品作品と照らし合わせてみよう。

まず、先にも触れた内海昭子「たぐさんの失われた窓のために」は、『原稿零枚日記』のなかで、「白く細い鉄の棒が縦に二本、横に二本組み合わさって大きな正方形を作っている。（中略）上辺に薄く透き通る布が二枚取り付けられ」と描かれている（図①参照）。

次の鑑賞作品は元機織工場。（中略）広い部屋には一面ランプが飾られ、乳白色の明かりが点されていた。（中略）シェードはどれも蠟で固められたTシャツだった。しかもTシャツは汗染みがあつたりほつていたり、ついさっきまで誰かが着ていた様子がありありと残っていた。

これは、瀧澤清「津南のためのインスタレーション」であり、「峡谷のトンネルに並べられた炭の彫刻」は、山本浩二の「清津峡溪谷トンネル美術館」である。クリスチャン・ボルタンスキー等の「最後の教室」は「元小学校」にある。

体育館の扉を開けた途端、藁のにおいが押し寄せてくる。床に一面、藁が敷き詰められている。（中略）灯されたオレンジ色のぼんやりし

た光と、藁のにおいだけに包まれている。(中略)

その時、上の階から突然重苦しい破裂音が聞こえてくる。(中略)
程なくそれも作品の、一部であり、心臓音を装置で拡大しているだけだと判明して私たちはすぐさま落ち着きを取り戻す。

そして最後に行き着いたのは、行武治美「再構築」(図②参照)である。

最後の作品はススキの茂る野原の奥にあった。(中略)それは赤い屋根の道具小屋で、外壁から内壁、床から天井まで一面、無数の小さな楕円形の鏡で埋め尽くされていた。(中略)野原の中に小屋があり小屋の中に野原があった。(中略)私たち三人の姿が、あちこちの鏡に映つては消えた。

以上のように、『原稿零枚日記』には、二〇〇九年の「大地の芸術祭」が取り込まれているのだが、小説は単に〈小説家小川洋子〉の実経験として「現代アートの祭典」を描くことはない。中村のいう「境界事象」²⁷へと小説は浮遊していく。

たとえば、「私」は「男二人、女四人の計六人」で、「時間厳守」を厳命するガイドとともに「一台のワゴン車」でアートを巡るのだが、同行者は次々に「遠ざかってゆく」。「たくさんの失われた窓のために」で男子大学生が去ったのを皮切りに、「三元機織工場」でサラリーマン、「二元小学校」では「付け爪美女」、鏡の「道具小屋」では「マフラー婦人」が、「時間厳守」に対応できずに脱落してゆくのだ。

「私」たちが巡る工場、トンネル、小学校、道具小屋などは、「失われた窓」が象徴するように、使われなくなった喪失の場所である。「私」はそこですでに失われた登場人物たちを思う。「生活改善課のRさん」と

作家のWさん、「わこさんとネネさんもZ先生も譜めくりのJ子さんもパーティー荒らしも子泣き相撲の赤ん坊も暗唱クラブの先生も」みな「どこかに姿を消してしまった」と。

現実の「大地の芸術祭」は、喪失を抱えた「私」にとつて、「境界事象」へとシフトする「現代アートの祭典」となっている。そして、妻有という町は「Tという名の遠い町」という〈模像〉の町となるのだ。

五、現代アートのインタラクティヴ性と偶然性

神隠しのように同行者たちが次々と「アート作品」のなかへ「遠ざかってゆく」のをただ受け入れている「私」は、いかにも小説らしいの登場人物である。だが一方で、この喪失の場で、「私」は「アウシュヴィッツ」を想起する。

私は遠い昔に訪れたアウシュヴィッツの強制収容所を思い出した。ユダヤ人から刈り取った髪の毛の山が、展示室のケースを覆い尽くしていたさまが蘇ってきた。(中略)とうにその肉体は減んでいるにもかかわらず、自分だけが行き場を失い杳然としているようだった。

「私」の背後から『アンネの日記』を文学的原点とした〈小説家小川洋子〉が顔をのぞかせる。「日記」の書き手は〈小説家小川洋子〉なのかと、読者は再び「境界事象」から引き戻され、「私」と〈小説家小川洋子〉とを、行きつ戻りつすることになる。

それは「私」がアートと現実との見分けがつかなくなることに表されている。

走っている道の途中、どんな風景に作品が隠れているかも知れず、

気が抜けなかった。工事現場かとり過ぎせば、それが鉄骨の立派なオブジェであつたり、銀色に輝く三本の棒に見とれていると、小學校の単なる校旗掲揚ポールであつたりした。

「私」の体験する幻惑は、この芸術祭の「現代アート」らしさでもある。

ここまで「現代アート」という語を小説の引用として使用し、定義をしてこなかったが、『原稿零枚日記』で描かれた「現代アート」の特徴は、次の二つの点が指摘できるだろう。

一つは、日常性を締め出した施設のなかに鎮座する「オブジェ」ではないということ。美術館などの施設内での「美術」ではないのだ。「現代アート」は日常から引きはがされてしまうことを拒んでいる。そのため「私」は、アートとしての「オブジェ」と「単なる国旗掲揚ポール」との見分けがつかない。「現代アート」は「オブジェ」としての価値ではなく、コンセプトに重きが置かれる。工場、トンネル、小学校、道具小屋は、生活の場であつたことが重要であり、瀧澤の作品で使われた「Tシャツ」は「誰かが着ていた」という日常性に意味がある。

いま一つは、見る者と見られるモノ（オブジェ）という固定化を解体したインタラクティブ性の強いアートであることだ。「現代アート」は鑑賞する対象物とだけみなされるのを好まず、相互性を目指す。ポルトンスキーの「最後の教室」で鑑賞者の心臓音が流れるのは、鑑賞者が「作品の一部」となっていることを表現している。また行武の「再構築」の無数の鏡は、鑑賞者を映し出し、それがオブジェをまさに再構築し続けているのだ。

要するに、これらの「現代アート」は、鑑賞者の参加あるいは介入を要求している。とすれば、作品（「たくさんの失われた窓のために」

の「窓の枠に足を掛け」「窓のこちら側からあちら側へと飛び降り」た「肥満児大学生」の行動は、真正なインタラクティブ・アート体験といえるだろう。同様に、「私」が「日記」を書いているという日記体小説というアートのなかへ、「小説家小川洋子」は「飛び降り」ていくのだ。またインタラクティブなアートであることは、偶然性にも依拠することにもなる。小川は『原稿零枚日記』が書かれた経緯について次のように述べている。

私は、編集者の顔を見た途端に意味もなく湧き上がってきたプランをべらべらと喋ったのだ。相手に矛盾を突く隙を与えないように、途切れなく、とにかくべらべらと。²⁸

「べらべらと喋った」内容に、「現代アート」の方法で日記体小説を書くことや、「大地の芸術祭」などの見学が含まれていたかは、判断し難い。だが先に言及した藤野可織の「この作品のための取材に同行」ということばをそのまま受け取れば、ある時点で、芸術祭を「この作品」に生かすことが企画されたと考えられる。

『原稿零枚日記』が初出で二〇〇九年一月から連載され始め、芸術祭を見たのが七月ならば、作品全体を「現代アート」との関連で読解するのは矛盾があるという指摘も想定される。しかし、「大地の芸術祭」は既に二〇〇〇年から開催され、内海の作品なども二〇〇六年から展示されている。そのうえ多様な媒体で話題となり、多数の資料が提示されていた。「現代アート」に造詣の深い小川ならば、この芸術祭とそのコンセプトを知らぬはずはない。むしろこの芸術祭のコンセプトを日記体小説で作品化することを「べらべらと喋った」と推測することでもできよう。

芸術祭を見学する前から「現代アート」の方法で連載を開始できるのは、偶然性もまた「現代アート」の方法だからだ。屋外に設置されたり、鑑賞者との相互性を重視したりするアートは、当然ながら偶然性を伴う。

内海の「たくさんの失われた窓のために」では、上辺に取り付けられた二枚の「薄く透き通る布」が、天候によって一瞬ごとに姿を変える。行武の「再構築」では、「私たち三人の姿が、あちこちの鏡に映っては消え」る。これらのアートは偶然の作用を取り入れ続けることを意図しているのだ。

たとえ行き当たりばったりに書かれた小説であっても、そこには必ず作者の無意識の計画が張り巡らされており、またTで起こった出来事はほとんどすべてが偶然でありながら、同時に、何ものかの確かな意図によって導かれた結果であった。(八月のある日(金))

「あらずじ係の経歴を持つ私」は、「現代アートの祭典」の話を母に語りながら、小説の「偶然」について語っている。同時にこれは『原稿零枚日記』そのものの定義でもある。「意味もなく湧き上がってきたプランをべらべらと喋った」ところから生まれた「行き当たりばったり」の小説でありながら、「偶然」の作用を取り入れるという「確かな意図」によって生まれた小説なのである。

『原稿零枚日記』は、「大地の芸術祭」を書き込むことで、行武の「再構築」の鏡のように、〈小説家小川洋子〉の日常を映し出し、再・構築され、インタラクティブなアート小説になる。

おわりに

小川洋子の近作「装飾用の役者」²⁹は、富豪N老人が豪邸に作った「劇場」に「装飾用の役者」として雇用された話である。

老人が目指したのは本物ではなく、舞台です。現実から切り取られた偽物の空間です。本物の舞台を作るために、偽物を持つてくる。しかもその舞台は装飾である。

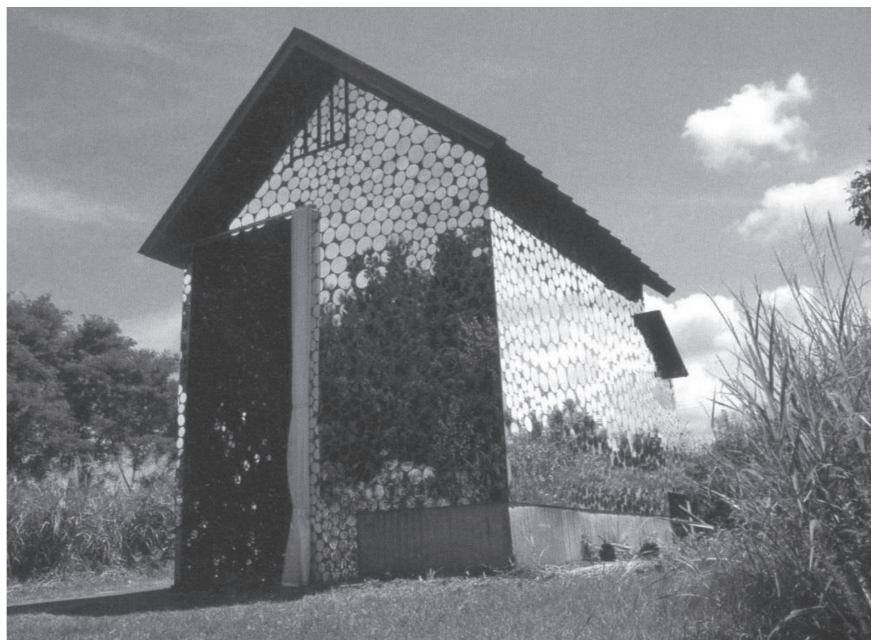
装飾に過ぎない「偽物」の役者によって「本物」に近づく「舞台」。小川が「偽物」と「本物」の顛倒について意識的な小説を書き続けていることが判る。「偽物の空間」に「役者」として暮らす「本物」の間であるはずの小説の主人公は、『原稿零枚日記』にあてはめれば、日記体小説のなかに入り込んで〈小説家小川洋子〉を演じる「私」のようだ。

『原稿零枚日記』は河原温の『GOT-UP』シリーズなどのメール・アートと同じく、原稿枚数の集積を小説というアートにしたものである。そして〈小説家小川洋子〉の作品を「盗用」し、果ては〈小説家小川洋子〉そのものを〈模倣像〉とするシミュレーション・ニズムの方法に貫かれた小説である。「日記」を書く「私」と〈小説家小川洋子〉は互いに浸食しあい、時にモーションキャプチャリング・アートのように共鳴している。

また「現代アートの祭典」を「私」が巡るこの小説は、それらのアートとのインタラクティブ性と偶然性に身を委ねる「現代アート」の実践なのだ。『原稿零枚日記』とは小説家の日常をアートにする小説というアートなのである。



① 内海昭子「たくさんの失われた窓のために」(北川フラムほか監修
『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2006』二〇〇
七、現代企画室)



② 行武治美「再構築」(①に同じ)

¹ 片岡真実「STILL ALIVE へようこそ」(国際芸術祭あいち2022 公式ガイドマップ) および、Web版『美術手帖』<https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/25855> 参照 (二〇二二年一月四日閲覧)。

² 『原稿零枚日記』の引用は単行本(二〇一〇、集英社)に拠り、初出と文庫版(二〇一三、集英社文庫)を適宜参照する。またルビは省く。
³ 単行本の末尾にある「CONTENTS」の標題名。「CONTENTS」は文庫版では削除。

⁴ 『シュガータイム』(一九九二、中央公論社)。引用は同書に拠る。

⁵ 『妊娠カレンダー』(一九九一、文藝春秋)。引用は同書に拠る。

⁶ 吉田篤弘「世界の片隅の爪切りの音」『原稿零枚日記』小川洋子「『群像』6510 二〇一〇・一〇」、青山七恵「記されなかった言葉の住処」『原稿零枚日記』——小川洋子「『新潮』百七ノ十一、二〇一〇・一一」などがある。

⁷ 蜂飼耳「尺度の伸縮と日記体の可能性」『原稿零枚日記』小川洋子「『文藝』六十四ノ十 二〇一〇・一〇」。

⁸ 松永美穂「季刊ブックレビュー」『日記』という虚構 小川洋子『原稿零枚日記』(週刊朝日別冊 小説トリッパー 2010年冬季号 二〇一〇・一一・三〇)。

⁹ 中村三春「〈原稿零枚〉のテクスチュアリティ——小川洋子『原稿零枚日記』と現実性の境界事象」(高橋幸平ほか編『小説のフィクショナルティ 理論で読み直す日本の文学』二〇二二年、ひつじ書房)。以下「中村論文二〇二二a」とする。

¹⁰ 「言葉から遠くへ 物語の役割」聞き手・構成＝宮内千和子(『青春と読書』二〇一〇・八)。

現代アートから読む小川洋子『原稿零枚日記』(佐々木亜紀子)

¹¹ 藤野可織「『原稿零枚日記』を読む はじまりから終わりからも遠いところ」(前掲『青春と読書』)。

¹² 谷崎潤一郎「瘋癲老人日記」(一九六二、中央公論社)。

¹³ 安藤宏「太宰治・小説の書けない小説家たち——『道化の華』『猿面冠者』『玩具』——」(『国文学 解釈と鑑賞』一九九一・四) 参照。

¹⁴ 吉田竜也「書けない小説家の系譜——村上春樹『風の歌を聞け』冒頭——」(『日本文学』二〇一八・八) 参照。吉田はここで村上春樹と正宗白鳥を例に論じている。

¹⁵ 中村三春「小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき——『アネの日記』とアール・ブリュットから——」(『接続する文芸学——村上春樹・小川洋子・宮崎駿』二〇二二、七月社)。

¹⁶ 拙稿「小川洋子の描くケアラーたち——〈家族の私事〉を生きる」(『早稲田文学 増刊号』二〇二二年三月)、同「アウトサイダー・アートをめぐる小説 村上春樹『1Q84』・小川洋子『ことり』」(拙編著『ケアを描く——育児と介護の現代小説』二〇一九、七月社)。

¹⁷ 前掲松永論文。

¹⁸ Webサイト「阪神 2008年の試合結果と日程表」<https://www.idbaseball.jp/con/sch/sch2008/ht.html#case9> (二〇二二年一月四日閲覧)。

¹⁹ 小川洋子『深き心の底より』(一九九九年、海竜社、のち二〇〇六年、PHP文庫)。引用は文庫に拠る。

²⁰ 前掲「中村論文二〇二二a」。

²¹ 榎本野衣「増補シミュレーションニズム」(二〇〇一、ちくま学芸文庫)。
²² 暮沢剛巳「シミュレーションニズム」(『現代美術のキーワード 100』二〇〇九、ちくま新書)。

²³ 中村が「中村論文二〇二二a」で「日記体小説」の性質としてあげ

た「断絶性と連続性」に当てはまる。

²⁴ 前掲Web版『美術手帖』参照（二〇二二年一月四日閲覧）。

²⁵ 山本浩貴『現代美術史』（二〇一九、中公新書）。

²⁶ Webサイト「越後妻有 大地の芸術祭2022」

<https://www.echigo-tsumari.jp/triennale/y2022/>（二〇二二年一月四日閲覧）。

²⁷ 前掲「中村論文二〇二一a」。

²⁸ 小川洋子『妄想気分』（二〇一一、集英社）所収「私の書いた本たち」。
引用は同書に拠る。

²⁹ 小川洋子『掌に眠る舞台』（二〇二二、集英社）所収。引用は同書に拠る。