

『おわりの雪』に潜む文明社会批判と生死

—— 光と動物を通して ——

文学部文学科フランス文学専攻

わたなべ めい
渡邊 芽衣

目次

はじめに

第1章 光

1-i. 太陽

- (1) 「時計」としての太陽 —— 文明社会との距離 ——
- (2) 射し込む日差しと父の死
- (3) 太陽とは

1-ii. 父の寝室のランプ

- (1) 電球交換と父の病状
- (2) トビ捕りの話とランプがもたらす安心感
- (3) 寝室のランプとは

1-iii. ネオンサイン

- (1) 点滅と命の天秤
- (2) 緑と白であること
- (3) ネオンサインとは

第2章 動物

2-i. トビではない鳥 —— 動物にとっての自由 ——

- (1) 平原の空を翔る鳥
- (2) 窓から見える鳥
- (3) トビではない鳥とは

2-ii. 子猫

- (1) 子猫と「ぼく」の手の影
- (2) 子猫の色合い —— 強調される死 ——
- (3) 子猫の処分と強制的な死
- (4) 子猫とは

おわりに

はじめに

ユベール・マンガレリ『おわりの雪』（2013年）は、「トビを買いたいと思ったのは、雪がたくさんふった年のことだ。そう、ぼくは、その鳥がどうしてもほしかった¹」（O5頁）と

1 ユベール・マンガレリ『おわりの雪』、田久保麻里訳、白水社、2013年、5頁。同書からの引用は本文中に（O5頁）と示す。

いう、語り手「ぼく」の突然の告白から始まる。「ぼく」は、母と病床の父と三人で住んでおり、父の年金と、「ぼく」の養老院に住む老人の散歩同伴のアルバイト代の半分を頼りに生活していた。父とトビ捕りの話を空想して、トビへの熱を高めつつ、アルバイトでコツコツとお金を貯めていた「ぼく」だったが、ある日、高額なアルバイト——子猫の処分——を依頼される。二度の依頼を引き受け、子猫たちを溺死させる。その後、養老院で亡くなったおばあさんの飼い犬の処分を依頼され、トビを飼うお金と処分の辛さを天秤にかけて迷った末に、その仕事を引き受け、雪の積もる平原に犬を置き去りにするのだった。犬の処分を得たお金で、「ぼく」は望み通りトビを購入することができ、父と一緒にトビが餌を啄む様子を眺めたり、トビの発する音に耳を澄ましたりして幸せな時間を過ごす。その一方で、「ぼく」は犬の処分時の記憶のフラッシュバックに苦しめられていた。やがて、父の様態が悪化し、父が死を迎えて物語は終わる。

物語は「ぼく」の過去の出来事についての一人語りによって進められる。その文体は、訳者である田久保麻里に、「しんと心に沁みこむような静けさのただよう文体¹⁾」と評されている。「ぼく」の視点から状況が説明され、「ぼく」の考え、感情だけが読者に伝えられており、極端に単線的であること、一文が短めで、淡々とした印象を受けることが、そのように評される要因なのだろう。それはマンガレリ作品全体を通していえることでもある。

また、『おわりの雪』では、小動物、小物、自然が多く登場する。これもマンガレリ作品の特徴の一つである。『おわりの雪』では、犬、トビ、雪が真っ先に思い浮かぶだろう。加えて、養老院の入り口にある家に住む老人ボルグマンと「ぼく」が飲むコーヒーのような、日常の些細なものも、その特徴の一要素といえる。

それらは、作中に繰り返し描かれることで、独特の存在感を放っているが、本論文では、「光」と「動物」に焦点を当てていく。前者では特に太陽、父の寝室にあるランプ、ネオンサインの三点、後者ではトビではない鳥、子猫の二点に絞る。これらは、作品の中でどのような役割を担い、どのような位置づけがされているのだろうか。また、『おわりの雪』の他に邦訳されている二作品『しずかに流れるみどりの川』（2005年）と『四人の兵士』（2008年）も参照し、それらの中に出てくる光と動物とも比較することで、マンガレリが執筆活動を通して行ったことも読み解いていく。

第1章 光

1-i. 太陽

(1) 「時計」としての太陽——文明社会との距離——

高さや傾き次第で、私達の生活に光と闇をもたらす太陽は、本作においては、主に時間を示している。作品を通して、具体的な時刻が伝えられず、「陽がかたむきはじめると、みんな夕食のために母屋へもどってゆく」（O16頁）、「秋のこととお金のことを考えているうちに、ブレスア通りに着いた。夕陽が屋根にさしかかっていた」（O17頁）というように、日の傾き具合によって、時間帯を漠然と指すのにとどまっている。

時計としての太陽の様子は、「ぼく」が犬の処分を行っている最中、特に頻繁に描写され

る。その描写は、処分の開始、「ぼく」が玄関を出る時から始まる。「夜明けの空が白くなった」(O68頁)頃から準備をし始め、通りに出ると「太陽が昇りはじめていた」(O69頁)。犬を連れて、丘に繋がる雪に埋もれた線路上を歩いている時には、「丘のむこうに太陽がのぼると、ぼくはいっそう幸福になった」(O74頁)。進んでいくうちに、「丘に入ると、太陽がカラマツの林にかくれ」(O75頁)、「また顔をだし」(O77頁)、気温を上昇させていく。

太陽がこうも頻繁に登場するのは、時計を持って出かけなかった「ぼく」が、太陽の昇り具合によって、時間の経過を確認していることが理由の一つとして挙げられる。カラマツの林の中を歩いている時の太陽の見え隠れは、太陽が頭上にあり、周囲の気温を上昇させる時間、すなわち日中であると示すためだといえよう。

時計を「ぼく」に持たせないことで、太陽の時計としての役割を強めることに、どのような意味があるのだろうか。それは、作品全体から感じ取れる「文明からの疎外感」を演出するためではないか。太陽を時計として用いることは、かつての狩猟採集・農耕時代、つまり文明が発達していない時代に主に行われてきた。時間を一分、一秒と区切り、無意識のうちに流れている、形ないものを可視化する時計は、文明の発達の産物である。そのようなものを、——時計と同様に、文明の利器であるラジオよりも、野性の象徴のようなトビを欲しがるような——「ぼく」が持たないことによって、彼が文明から離れた場所にいることをさらに強調しているのだろう。

だが、作中で、時計が出てくるタイミングが一度だけある。犬の処分を終え、再び駅に戻ってきた時だ。その際に時計は、具体的な時刻を教えてくれる。

[...] ぼくはホームをよじのぼって、ベンチにすわりこんだ。[...] 反対車線のむかひのホームには男の人と女の人がいて、床においた鞆のなかをがさごそと探っている。ふたりの頭上にある時計は、午前一時をさしていた。(O98頁)

[...] J'ai grimpé sur le quai et je suis allé m'asseoir sur un banc. [...] Sur le quai en face, de l'autre côté des voies, une femme et un homme cherchaient quelque chose dans un sac posé par terre. Au-dessus d'eux l'horloge marquait une heure du matin². (Op. 89)

時計はなぜこのタイミングで出されたのだろうか。それは、駅の時計が「ぼく」が文明社会に帰ってきたと示す要素の一つとなっているからではないか。「ぼく」が平原で犬を引き離し、処分を完了して以降、文明の発達によってもたらされたものが次々と現れる。路肩に雪が除けてある整備された「国道」(O89頁)、そこを通る「車」、「トラック」(O90頁)、丘の真ん中にある「貨物車両」(O97頁)。それらを通り過ぎて駅へと戻り、時計が駅で待ち構える。処分を終えた際に、多様な移動手段が出てくることによって、除雪されていない道を徒歩という原始的な方法で進んできた「ぼく」との間に、文明と非文明の対比関係を作る。さらに、マンガレリは、——産業革命の中で発展したものの一つとして欠かせない——鉄道

2 Hubert Mingarelli *La Dernière Neige*, Seuil, 2000, p. 89. 同書からの引用は本文中に (Op. 89) と示す。

の駅を、犬の処分の出発点かつ終着点とし、そこに——鉄道の運行に必要不可欠な、正確な時刻を示す——時計を登場させ、文明が発達した空間へと完全に戻ったことを強調している。

そして、太陽が沈んだ夜、帰路に登場する光も電気を利用した文明側のものが多くなる。帰路で、「ぼく」は通りすぎた車とトラックのヘッドライトの明るさを使って、「仕事」で得たお金を数える。貨物車両の小窓から漏れる光や「駅員用の照明」(O98頁)は、ランプの光だろう。これらも犬の処分を終えた後に登場するため、文明を示唆するための方法の一つとなっている。

ただ、帰路には自然界の光も出てはくる。「雪あかり」(O92頁)と、雲の切れ目から覗く「星」(O92頁)だ。だが、これらは、「ぼく」が行きにつけた「自分の足跡をふみながら歩い」(O92頁)ている時、すなわち犬の処分が行われた平原を歩いている時に光っており、車の通る国道とは離れたところにあるため、先に挙げた文明の産物及び人工的な光とは区別して考えられる。犬の処分の舞台では、太陽、星、雪あかりといった自然の光しか登場しないため、「ぼく」が住む町との対比が際立ち、平原の未文明である様、自然の雄大さ、異世界感は一層増している。

『しずかに流れるみどりの川』でも、電気を使った人工的な光が多く灯っている。それは、語り手プリモとその父がレストランへと向かう場面である。彼らは電気を止められていたため、光をもたらすのは、太陽とろうそくの光——むき出しの炎——という自然の光源であった。だが、レストランまでの道中、「つりさげ式のランプ³」、「イルミネーション」(S85頁)、コンプレッサー工場を照らす「白とオレンジの光」(S85頁)、その検問所の「裸電球」(S86頁)、「赤と緑のネオンサイン」(S88頁)といった、人工的な——文明の——光がプリモたちの目に映る。社会とは距離を置いた、貧しい暮らしをする親子が町に向かう際に、人口的な光が増えるのだ。そうすることで、文明社会に足を踏み入れていく様子を描き出している。そして、帰路では「星」(S113頁)や「月」(S114頁)といった自然の光が二人を照らす。彼らが文明社会から遠ざかっているからだ。光を電光と自然光に分けるのは、語り手が社会に溶け込んでいない様を表すのに使われる方法の一つなのだろう。

以上のことから、作中の太陽は、その高さを伝える描写が多いことによって、時計としての役割を担っているとわかる。そして、「ぼく」が時計を持たずに出かけることで、その役割が強調されている。その上で、時計及び明確な時刻が作中に一度だけ出てきて、時計が文明の産物であり、太陽がそれとは対極にあるものと示すことで、「ぼく」が文明から遠い存在だと提示するための演出の一手段となっているのだ。

『しずかに流れるみどりの川』でも、太陽は時計としての役割を持つ。それは、先に述べた通り、プリモとその父が、文明社会になじみ切れないことを表すための方法の一つとなっているからだろう。しかし、作中で一度も時刻を示す時計は出てこない。なぜだろうか。それは、『しずかに流れるみどりの川』では、『おわりの雪』よりも、社会からの拒絶が、主要な人物に対して強く行われていることに関係があるのではないか。どちらの作品も、語り手

3 ユベール・マンガレリ『しずかに流れるみどりの川』、田久保麻里訳、白水社、2005年、85頁。
同書からの引用は本文中に(S85頁)と示す。

が子供という社会的に弱い立場である点は共通している。そして、両者の父も、弱い立場にあることに変わらないが、その在り方が異なる。『しずかに流れるみどりの川』のプリモの父は、コンプレッサー工場と、アンガスの温室トマト栽培の仕事を辞めさせられる。また、プリモと共に、ばらを売ってひと稼ぎしようと思っていたが、ばらだと思って育てていた植物は実はばらではなかった。彼は自ら社会へ積極的に参加しようと試みてはいるものの、その不器用さや不運さ故に、社会集団から拒絶される。一方、『おわりの雪』の「ぼく」の父は、寝たきりの病人であり、自ら社会への働きかけが行えない。寝室から動かず、親子二人だけの世界に籠っているため、社会と距離ができていく。つまり、プリモの父は、文明社会に溶け込む「能力がない」、「ぼく」の父は溶け込む「ことができない状況にある」という違いがある。そこで、『おわりの雪』で、時計が文明社会の入り口に置かれていることを念頭に置くと、『しずかに流れるみどりの川』では、社会からの拒絶が強く描かれているから、プリモと父がレストランに行くために町に向かっていても、二人には文明社会への入り口が用意されていないと考えられる。『しずかに流れるみどりの川』に、文明の発達によって生み出された時計が登場しないのは、文明社会がプリモと父を受け入れる姿勢がないことの表れなのではないか。

また、時計というと、マンガレリの『四人の兵士』に登場する時計は極めて印象的だ。その時計は、兵士の遺品から取ったもので、中に女性の写真が入っている。それを語り手ベニヤ、その仲間のパヴェル、キャビンが、日替わりで持ち、写真にキスをした後に眠りにつく。この時計は壊れており、時計本来の機能を果たしておらず、共に寝る女性の代わりとして用いられる。これは、マンガレリ作品で頻繁に見受けられる「遊び」の一種と捉えられよう。時計は、「壊れている」こと、「別の目的で用いられる」ことで、「時計」の概念そのものが崩されている。『四人の兵士』では、概念の否定によって文明批判が行われているのだ。加えて、時計は「女性と寝ること」の「遊び」の道具になっているわけだが、そうした遊びをしている彼らは、実際には女性経験が少ない。「遊び」をする彼らの無邪気さや無垢さからも、大人になり切っていない様子が演出され、俗世・社会からの疎外感を際立たせている。

総じて、マンガレリ作品全体を通じて、時計は文明を象徴するものの一つとして捉えられている。彼は、『しずかに流れるみどりの川』では時計を登場させず、太陽で代用する。『おわりの雪』ではそれに加えて時刻を示す時計を一度だけ登場させる。そして『四人の兵士』では壊れた時計を登場させる。この三作が発表された期間内で、マンガレリは、執筆する際に、方法は違えど、「時計を使わないこと」を徹底することで、文明批判に繋げたのではないか。

(2) 射し込む日差しと父の死

犬の処分後は、物語の舞台の中心が「ぼく」の家の中になり、太陽そのものの描写が減る。夜明け、夕陽といったように時刻を示すのは、トビを購入した日の帰り道に夕陽が射し込むだけに留まる。だが、父の死が近づくにつれて、太陽は日光として降り注ぐ。

一度目は、父の初めての「発作みたいなやつ」(O134頁)が起き、それが収まって窓を開けた時に、「太陽の光が車の窓ガラスに反射して」(O131頁)、「ぼく」の目に入ってくる。ここでは、直射日光ではなく、反射光になっている。日光が、窓ガラスで反射されているこ

とで、光に鋭さが生まれている。

次に太陽が現れるのは、父が死を迎える日である。その日は、「あくる日は、まぶしいほどの太陽が昇った」(O141 頁) « Le lendemain il y avait un grand soleil » (Op. 123) という一文から始まる。ここでの太陽は、「un grand soleil」と、煌々と照る様子が強調されており、日が昇ったことによって時を示すものというより、日差しの強さに焦点が当てられている。

そして、「おびえたような、はりつめた目をし」(O141 頁)、憔悴しきって「ぼく」を抱きしめた母の様子から、父の死を悟った「ぼく」の首を太陽は狙う。

母さんがぎゅっと腕に力をこめた。ふたりでベッドのすみにすわりこんだ。ぼくのおでこには、まだ水滴がのこっていた。やがて、首すじにじりじりと日光が照りつけるのを感じた。くびが熱いや、というと、わたしも、と母さんがいった。

それからながいあいだ、首を太陽に灼かれたまま、ぼくらはふたりでベッドのすみに腰かけていた。(O141-142 頁)

Elle a desserré ses bras et on est allés s'asseoir sur le bord de mon lit. J'avais encore de l'eau sur le front. Au bout d'un moment j'ai senti les rayons du soleil sur ma nuque. J'ai dit que j'avais chaud dans le cou et elle a dit qu'elle aussi.

On est resté longtemps immobiles, assis sur mon lit, nos nuque dans le soleil. (Op. 123-124)

日光は« les rayons du soleil »と表され、直訳すると「太陽光線」となることから、先に述べた時計としての太陽のように、太陽そのものではなく、太陽の光に重点が置かれている。光の強さの強調によって、邦訳にあるような「じりじり」と皮膚が熱く刺激されている感覚、僅かな鋭さが生じている。

そして、日光が当たる首が、「首すじ」« la nuque »、「くび」« le cou »と書き分けられていることに着目したい。「la nuque」は、「うなじ、襟首ⁱⁱ」を意味し、首の後ろ側、つまり首の一部を具体的に示す単語である。洗顔後に拭き取れなかった水滴の残るおでこ« le front »との位置関係における対比とも捉えられよう。しかし、「ぼく」が発言する際には« le cou »と「首」全体を表す単語を使う。「le cou」は、邦訳で「くび」と訳し分けられている通り、「ぼく」の語彙力の無さ、子供っぽさが表現されている。

加えて、トビ購入後の家の中で、「ぼく」の首« la nuque »が描写される場面が他にもあることを言及しておく。「ぼく」の首は、太陽だけでなく、父の言葉にも狙われていたのだ。父の寝室でトビの餌やりを終えた際に父から放たれる「なぜだか思うんだ。父さんはこれからも、おまえとずっといっしょだって」(O133 頁)という言葉が、「ぼくの首をうしろからつき刺」(O133 頁)す。それは後に背すじ« le dos »を伝い、口« la bouche »で呼吸を始め、さらにひざ« les genoux »へ落ちていき、やがて「なかがすっかりからっぽにな」(O133 頁)り、声すら出せなくなっている« sans voix »。発作が起き、父の不調を知り、不安を感じている中で、共に生きる未来を語られてしまい、逆に父の死を意識してしまった衝撃なのだろう。その衝撃の強さは、体の部位を一つずつ挙げていき、最終的に体の内部から

発される声の消失によって、じっくりと「ぼく」を蝕んでいく様子から、凄まじいものだったと想像がつく。

「ぼく」の首に当たる日光と父の言葉は、「ぼく」にある種の刺激と捉えられ、使われる単語——« les rayons »と« vriller »:「～を突き刺すⁱⁱⁱ」の意——からも鋭さが生じている。また、両者は刺激を受けてから、一定の時間をかけて「ぼく」の中に取り込まれる。これらの「刺激」の根底にあるものは、前述の要素に加えて、父の命日に「ぼく」と母の首に日光が当たる点、言葉が死に際の父から発せられたという点を考慮すると、「死」だろう。父の言葉からの刺激の正体は「父の死の予感」、日光のそれは「父の死」、両者が時間をかけて体に沁み込む様子は、「父の死の理解」と捉えられるのではないか。それらが、首、特に« la nuque »という死角から「ぼく」を狙うことで、死が——「ぼく」がやってきた「仕事」のように、他者から迎えさせられるものではなく——不意打ちで唐突なものであると突き付けているようだ。体の死角の中でも、太い血管が通り、負傷すれば命に関わる部位が選ばれ、そこに生のエネルギーの大元といえる太陽の光が当たることも、生と死の両方を意識させることを可能にする。

「ぼく」と母の首を照りつける太陽は、熱という刺激に置き換えられ、その刺激は父の死を表す。それを二人が長時間にわたって、避けもせずに浴びる様子は、二人が父の死を理解し、受け止めていく過程を描いているのだ。

最後に、亡くなった父と「ぼく」が部屋で二人きりになった際に、太陽は部屋に微かな明かりをもたらす。

よろい戸のすきまから、真昼の太陽がほそく射しこんでいた。その光は、窓辺とまわりの壁を照らすだけで、部屋のなかは仄暗^{ほのぐら}かった。[...] 鳥籠の上には、タオルがていねいにかけていた。トビはタオルの陰でおとなしくしているようだ。[...] 部屋のなかがぼんやりとうす暗いことに、ぼくはほっとしていた。(O142 頁)

Le soleil de midi passait entre les lames des volets. Il éclairait le renforcement de la fenêtre, un peu de mur autour, et le reste de la chambre était dans la pénombre. [...] La serviette était soigneusement étendue sur la cage. Le milan avait l'air d'être calme sous la serviette. [...] J'étais soulagé que la chambre fût dans la pénombre. (Op. 124)

太陽は部屋に明暗を生む。父との会話は、主に日が暮れてから行われていたため、部屋に明暗をもたらすのは、今まではランプの光だった。だが、この場面の時間帯は朝であるために、初めて寝室に日光が射し込む。朝に父の寝室に向かう状況自体が例外的であり、父の死という異常事態の訪れを告げているようだ。

また、作中で最も生命力に溢れるトビは静かにしている。「ぼく」もまた、部屋のうす暗さに安心感を覚えており、陰を好む様子はトビのそれと同じである。朝からエネルギーに満ち溢れ、燦燦と降り注ぐ太陽からの回避は、命というエネルギーを失い、目の前で永遠の眠りについた父への、「ぼく」とトビからの追悼の意の表れなのではないか。

亡くなった父と寝室で共に過ごしている際に射し込んできた太陽は、事切れた父とは対照

的に、トビにも勝って、圧倒的な生を象徴している。そして、太陽の明るい光があつてこそ生じる、エネルギーを持たない影に、父を追悼するための空間を作り出させている。

総じて、『おわりの雪』における射し込む日差しは、太陽が持つ「エネルギー」に重点が置かれている。そして、日光が父の命が失われる過程で、父の寝室に入ってくることで、太陽の強い光、熱、そして生のエネルギーと、父の弱い生のエネルギーという、エネルギーの大小の対比がなされている。日差しの存在が、父の死と、父の周りの人々に与えた衝撃や悲しみを一層際立たせているのだ。

(3) 太陽とは

『おわりの雪』で描かれる太陽は、高さに焦点を当てた「時計」としての太陽、日差しに焦点を当てた「父の死と真逆の強いエネルギーを持つもの」としての太陽の二つに分けることができる。前者では、機械である時計を使わないことで文明社会を批判し、後者では、太陽の持つ熱、光、生のエネルギーと父を対比させることで、父の死を強調している。太陽は、全く別の視点から捉えると、『おわりの雪』で取り上げられる文明と自然、動物の生死という、この作品の大きな二つの軸に関わりを持っているとわかる。太陽それ自体が生命の根源であり、地球上に存在する生物にとって必要不可欠で、身近な存在だからこそ、物語の二つの軸に絡めることが可能なのだろう。

1-ii. 父の寝室のランプ

父の寝室のランプは、夜に「ぼく」と父が話す時につけられるものだが、毎回ついているわけでもなく、つけられるタイミングやつける人は、その時々で異なり、これといった規則性はない。だが、ランプの色や明るさの変化、明かりが灯されるか否かは、父の体調と心理状態を教えてくれる。

(1) 電球交換と父の病状

最初、ランプの電球は「青白い光をぼうっと放つ」(07頁)ものだった。だが、その光は父にとっては明るすぎたため、父は「ぼく」に新しい電球と交換するよう頼む。次の日に「ぼく」が交換した弱い光の電球は、ランプのかさを通して、オレンジ色に寝室を照らす。

この電球交換がもたらした成果は、父の目に優しい光になったことだけではない。電球が取り換えられたことで、父の死が迫っていることが明かされている。

電球交換前後に、ランプの明かりに照らされた父の顔の様子が細かく伝えられる。

取り換えられる前は、「ぼく」がトビ捕りに会ったという話をした翌日に、父にアジアゴ通りの噴水について質問された時に描写される。父が顔を窓の方に向けた際に、「なんだか疲れている」(013頁)ように思われ、さらに「ランプの光のせいで、頬がやけにこけてみえ」(013頁)ている「*La lumière de la lampe creusait ses joues*」(Op. 14)。すでに父は病床にあり、一日中ベッドの上で生活をしていたものの、まだ発作等の症状は出ておらず、体調は比較的良かった時期である。照らし出された顔は、青白い「ランプの光のせい」で、体調が余計に悪く「みえてしまって」いるのだ。

取り換えられた後の描写は、トビを購入した後に出てくる。日が落ち、父と共にトビが発

する音に耳を傾けて時を過ごす中で、「ぼく」がベッドの方に顔を向けた先にある父の顔から、体調が優れないと察することができよう。

げっそりと肉のおちた頬。半びらきになった口。ぼくは肘掛椅子にどさりとともたれて目をつむった。父さんの寝息を聞き取ろうとした。でも、うまくいかなかった。その呼吸音はあまりに弱々しく、ときどき、なにかがひっかかるような、ひゅうひゅうという雑音がまじっていた。(O127 頁)

Il avait les joues creusées et la bouche légèrement entrouverte. Je me suis enfoncé dans le fauteuil et j'ai fermé les yeux. J'ai essayé d'attraper sa respiration. Ça n'a pas marché, elle était trop basse, et par moments elle raclait légèrement, ou un genre de bruit comme ça. (Op. 112)

電球交換がされる前後で、どちらも頬「les joues」に着目しており、その様子は「creuser」、「～をくぼませる、へこませる^{iv}」という動詞で表される。だが、交換前の「creuser」の主語はランプの光「la lumière de la lampe」だが、交換後は「creuser」の形容詞形「creusée」が、父の頬「les joues」にかかる。交換後の父の顔は、交換前のように青白いランプのせいでさらに痩せこけて「みえて」いるのではなく、父に死が間近に迫っており、以前より体調が優れず、本当に頬の肉が落ちているのだ。

また、頬以外の体の部位にも焦点が当たる。父の呼吸の浅さは、いかに体調が悪いかを伝える。その前には、父のトビが発する音を聞き取れていない様子が描き出されており、聴力の衰えを「ぼく」が察している。口や耳といった、体外の情報との接点である感覚器官の衰えを同時に示すことで、父の衰弱と死の近さが明らかにされている。加えて、目、父の息を聞くための耳といった、「ぼく」の正常に働く感覚器官も並列されることで、父の衰えがさらに強調されている。

そして、この電球交換によって、明るさの変化だけでなく、寒色から暖色という色合いの変化が起きていることも忘れてはならない。交換前は、寒色であるが故に、冷たい印象が加わると共に、影が黒く、掘りの深さが強調される。それによって、父の実際の体調よりも悪く見えていたことだろう。そのため、暖色のオレンジ色になった交換後では、照らされるものに暖かみや血色が加わり、父の体調が優れて見えてもよいはずだが、病状の悪化のせいでそうは見えない。色によってもたらされる効果が、父の体調の悪化によって消されていることも、父の死がすぐそばまで来ていることを暗示している。

(2) トビ捕りの話とランプがもたらす安心感

「ぼく」と父との間でトビ捕りの話がされる時、ランプの明かりはどうなっているのか。トビ捕りの話は全部で五回されるが、一回目以外はランプが灯されない。父は、「歯がすっかり抜けおちて、てのひらの上に山づみになっているという夢」(O11 頁)を見た「il venait de rêver qu'il perdait toutes ses dents et qu'elles faisaient un tas de dents mortes au fond de sa main」(Op. 12) ことがあり、それ以降暗闇の中で目を覚ますことを恐れている。そ

のため、父が寝てからしばらくの間は、ランプの光を付けたままにすることが多い。つまり、ランプは父の心の安静を保つ作用があるのだ。そのようなランプが、トビ捕りの話をする時に灯されないのはなぜか。それは、トビ捕りの話が、ランプの明かりに代わる鎮静剤となるからだろう。

それが最も顕著なのは、三回目のトビ捕りの話である。その回は、嵐の中で、大きな声でされる、「いちばんすごいトビ捕り」(O39頁)の話となる。話し終わった後の二人の様子からは、暗闇を恐れる素振りが見受けられない。

ぼくはベッドのわきの暗がりにもどった。でも、その暗がりはずこしもこわくなかった。父さんがにやりと笑った。歯が生き生きとしてみえた。(O40頁)

Je suis retourné vers le lit dans la demi-obscurité. Mais elle n'était pas inquiétante, cette obscurité-là. Mon père souritait, ça m'a fait du bien d'apercevoir ses dents bien vivantes. (Op. 37-38)

特に、父は暗闇の中で歯を覗かせて笑みを浮かべている。夢の中では抜け落ち、死んでいた歯 « des dents mortes » が、ここでは「生き生きとしてみえ」る « ses dents biens vivantes » のだ。この歯の対比からは、トビ捕りの話によって、暗闇に抱いていた恐怖心が払拭されていることが伺える。また、トビ捕りの話が始まる前にランプを消したのは父である。大抵の場合、「ぼく」が父に明かりが必要か確認をとって消している。トビ捕りの話の時に、自発的にランプを消すのはこの場面のみである。この例外的な行動は、いつものトビ捕りの話とは異なり、特別であることを暗示している。そこからは、父のトビ捕りの話への安心感とも言い換えられるであろう、期待値の大きさや信頼も読み取れる。さらに、父が寝る直前になって、「ぼく」にランプの明かりを付けさせたことで、トビ捕りの話でしか、暗闇への恐怖心を無くすことができないと証明している。

また、五回目のトビ捕りの話も、鎮静剤としての機能を大いに発揮している。トビを購入後、二人でトビの音を聞いている途中で、母が外出した合図である、自動消灯スイッチの音が聞こえ、父が苛立ってしまう。「ぼく」は、話す位置や明かりの有無の確認といった、無駄な質問を投げかけ、さらに父を苛立たせる。そうした後で、ようやくトビ捕りの話は暗闇の中で始まるのだが、結局父は途中で眠ってしまう。ここでも、トビ捕りの話は父の心の乱れを鎮めている。ただ、今回鎮めたものは、暗闇に対しての恐怖心ではなく、自動消灯スイッチの音に対しての苛立ちである。自動消灯スイッチの音は、父にとって、「なにかひどく聞きたくない音」(O111頁)であり、暗闇と同様に、父の不安の種だった。また、一定の時間が経つと自然に消える自動消灯スイッチの音は、生物の自然死を想起させる。父が自動消灯スイッチの音を拒絶した原因は、自分に迫り来る死と本能的に重ねていたことにあるのかもしれない。総じて、トビ捕りの話は、暗闇だけでなく、自動消灯スイッチの音からくる不安をも一掃することができ、父が抱く不安や恐怖全般を取り除いてくれるものなのだ。

ただ、不思議なことに、不安を鎮める作用を本物のトビは有していない。父は、自動消灯スイッチの音を聞いた瞬間に、「鳥籠からさっと目をそらして」(O108頁)、「ぼく」に今す

ぐトビ捕りの話をするようにせがむ。あくまで、不安を払拭するために求められるものはトビ捕りの話であり、本物のトビは完全にシャットアウトされる。一方、「ぼく」は、「鳥籠のあるほうへじっと目をこらしながら」(O109頁)トビ捕りの話をする。ひといきに話したせいで息が切れている「ぼく」と、トビ捕りの話を聞いたおかげで落ち着き、静かに眠る父は対照的だ。鳥籠の中の本物のトビは、トビ捕りの話とは違い、圧迫感を与えるような作用があるように捉えられる。

ここまで述べてきたように、トビ捕りの話が父の恐怖心を無くすものだと考えると、一回目のトビ捕りの話の時にランプが付けられていることの説明がつく。トビ捕りの話を一度も聞いたことがないため、闇への恐怖心が残っているのだ。父は話を聞いていくうちにその話を気に入って、全て聞き終わる前に眠ってしまう。トビ捕りの話は、子守歌のように、途中で眠ってしまう程の安心感を父に与える。したがって、トビ捕りの話は、初回で心が安らぐものだと分かったため、それ以降ランプの安心感は必要なくなり、つけられなくなったのである。

トビ捕りの話とは逆に、「ぼく」のものになったトビは、ランプがついた状態で観賞されることが多い。トビの餌やり後の「『おいおい、ほうず、もうぜんぶ食っちゃったぞ』[…]『あーあ、上等なお肉なのになあ』」(O125頁)という遊びのようなやり取りも、トビ捕りの話の代わりになった、トビの音を聞く時間も、ランプの明かりの下で行われる。やっと手に入れられたトビの一つ一つの動作に注目したいなら、明るい場所で見るとは当たり前かもしれない。だが、先に述べた通り、ランプがついている限り、その存在は安心感を与えない。なぜ本物のトビではなく、トビ捕りの話でなければならないのか。

それは、トビ捕りの話が、父と「ぼく」の二人だけのものだからではないか。トビ捕りの話は、トビ捕り直伝のものではなく、「ぼく」が作り上げた空想で、「『ほんとうの話』とよく似たなにか」(O19頁)なのだ。それは父に向けて語られ、二人だけの空間を作り出す要素の一つになっている。一度だけ、犬の処分を引き受けると決めた日に、トビ捕りの話をする時に、寝室の外から母が話を聞いていることがあったが、その際には台所のランプが扉の隙間から漏れていた。ランプがついていない暗い寝室の中にいる父と子と、台所の光の中にいる母。その明暗の対比と空間の隔たりによって、「ぼく」たち三人家族の二対一の構図がより明白になっている。母は寝室の中でトビ捕りの話を聞くことができない、二人の世界の蚊帳の外存在なのだ。また、本物のトビの観察は母や医者ともする。トビが「ぼく」の家に迎え入れられる前には、トビ捕りとディ・ガッツの目にも入っている。本物のトビは「ぼく」と父の二人だけで共有しているものではない。トビ捕りの話は、特別な信頼関係を築いた二人の間でしか語られない理想の物語だからこそ、ランプに代わる安心感を持っているのだ。また、トビが様々な人にも共有されていることで、トビ捕りの話に安らぎを感じている「ぼく」と父が、社会の中で不可避な他者との関わりを持たない、社会から遠い所にいる存在だということを暗示しているとも考えられるだろう。

また、トビの姿の違いも安心感の有無に関わっているのではないか。本物のトビは、「ぼく」が飼い主になったところで、トビ捕りの話の中で思い描いたような、空を飛び回る姿を見ることはできず、鳥籠の中のトビを眺めることしかできない。その理想と現実の違いが、心に安寧をもたらさない要因の一つと考えられる。また、鳥籠に収まったトビは、寝室の

ベッドでずっと横たわっている病床の父と同じ状況にある。似た環境にしながら、先の短い父とは対照的に、トビは生命力に溢れている。その姿から滲み出る圧迫感が、トビ捕りの話の代わりになることを妨げているのかもしれない。

さらに、寝室のランプは、明かりによって、不安の根源である暗闇を打ち消すだけでなく、父とランプの物理的な距離が近いことも、父にこれ程までの安心感を与えられることに関係していないだろうか。作中で父が触れるものは、ランプのスイッチのみだ。基本的にベッドに横たわっている父の周りにはあるものは、ベッドの脇にあるランプと肘掛椅子と限られたものしかない。父が触れられる範囲にあるものへの馴染みによってもたらされる安心感もあるのではないか。

距離の近さという観点からさらに考えていくと、母から「ぼく」への接触が多いことが思い出される。「ぼく」の頬に両手を押し当てたり、首を撫でたりと、肌の触れ合いによって、母の「ぼく」への心配や愛情を示す。だが、「ぼく」から母に触れる場面はない。また、「ぼく」と父が接触する場面は、「ぼく」が父の看病をする時のみである。「ぼく」から母への接触がないのは、完全には心を開いていないことの表れであり、父の「ぼく」の接触は、精神面での特別な繋がりがあるが故に少ないといえる。母からの接触は、精神的な繋がりがないことによって生じる不安があるからこそ起きる行動だろう。すなわち、距離が全くないことも、根底に不安が存在していることを示しており、近くで存在を感じられることがより重要なのだ。そのように考えると、「ぼく」がトビと父の距離を毎日少しずつ縮めた理由も、「トビの音がいつまでも聞こえるようにするため」(O128頁)だけでなく、直接の接触なしに、物理的距離を詰めることで、トビを父に安心感を与える存在にするためだったのかもしれない。

以上のことから、父の寝室のランプの明かりは、暗闇を恐れる父を落ち着かせる効果も持つ。そして、本物のトビではなく、愛する我が子から語られるトビ捕りの話だけが、ランプの明かりと同じ効果を持っており、それによってのみ闇と自動消灯スイッチの音を克服することができる。そして、ランプが常に父の傍にあることも、身近で親しみを感じ、安心感を抱ける要因の一つとなっている。ランプの明かりは、父と子の微笑ましいひとときに匹敵する温かみがあるのだろう。

(3) 寝室のランプとは

父の寝室のランプは、電球交換によって父の病状が悪化していることを示し、明かりがともっていることで父の心に安らぎを与えることができるとわかる。ランプには、父の心身に伴った変化が起きている。闇が訪れた後に部屋に明かりをもたらしランプは、いわば日光の代わりであり、太陽と同様に身近なものである。一日中寝室で過ごす父にとっては、太陽以上に近い存在だったかもしれない。ランプと彼の心身の連動は、彼の傍に常に置いてあり、変化を見守り続けた身近なものだったからこそできたものなのだ。

1-iii. ネオンサイン

(1) 点滅と命の天秤

作中、生と死を天秤にかけているかのようにネオンサインが点滅する。それは、リスの話をしてくれるおばあさんが亡くなり、彼女の飼い犬の処分の話題が持ち出された帰り道のことだ。「どこに行けばいいのかわからな」(058頁) くなるほど衝撃を受け、動揺している状態の中で、頭上のネオンサインは「ぼく」の揺れる心の動きとリンクするような動きをする。

[...] 頭の上でちかちかとネオンがまたたき、ぼくの手を彩った。

緑……白……緑……

あんな犬がなんだよ、もう老いぼれだし、くたびれている……でも、ぼくのトビは元気いっぱいなんだ……

白……緑……白……

雪道を一回歩くだけで、樹の下の散歩数回ぶん……ずっと簡単だ……

白……緑……

元気いっぱいなんだ……

ぼくは出発した。(060頁)

L'enseigne clignotait au-dessus de moi. Mes mains devenaient vertes, puis blanches, puis vertes.

Et mon Dieu cette chienne est si vieille et fatiguée, et le milan si plein de vie.

Blanches, puis vertes, puis blanches.

Très peu de force, quelques promenades sous les grands arbres, et l'équivalent d'une longue promenade dans la neige.

Blanches, vertes.

Si plein de vie.

Je suis reparti. (Op. 55)

分量が徐々に少なくなるのは、「ぼく」の中での決意が固まっていく過程を表しているようだ。前半は、比較的長い文章であることで、迷い、悩み、頭の中で理由を見つける様子が表される。そして、「puis」が省略され、速度が増して切迫感が生じ、「ぼく」の中で緊張感が高まる。最後に浮かんだ言葉は「元気いっぱいなんだ」« Si plein de vie »であることから、犬の処分を引き受ける理由を、トビを買うお金が欲しかったからではなく、老いた犬より、元気でより未来のあるトビの方に価値があるからだ結論付ける。犬を殺せないとボルグマンに明言したものの、犬を処分した場合の報酬に目がくらんでいる様子が描かれている。おそらく、「ぼく」が出した結論は建前であって、本音はトビ欲しさだったのだ。

さて、改めてネオンの光が天秤にかけたものは何だったのだろうか。「ぼく」が出した結論に即して言うと、命の長さ＝価値の大きさという基準の下で、老いぼれの命短い犬と、生命力溢れるトビを天秤にかけ、後者を選んだ。つまり、命の天秤という側面を持つ。本音に

即して言うと、仕事内容に対する給料の割の良さという基準の下で、樹の下の散歩と犬の処分を天秤にかけ、後者を選んだ。トビを買いたい、欲しいという純粹で熱烈な欲望は、お金がなく貧しいという現実によって、すぐには叶わない。貧しさからくる葛藤の中で、大金が手に入る子猫と犬の処分の話は、「ぼく」にとって希望の光だったわけである。彼の葛藤そのものは、現代の資本主義社会の社会的弱者の中で生じるものだ。その葛藤を純粹無垢な子供に突きつけることで、その社会自体の批判を行っているのではないか。尚且つ彼がお金で買うものはペット、すなわち動物の命だ。さらに、トビをペットとして飼うとなると、室内で自由に放し飼いはず、命を鳥籠という小さな空間に閉じ込めることになる。「ぼく」の欲しがる動物が、家の中で飼うペットとなると、飛行といった、本来の行動を極端に制限される猛禽類であることで、動物の命を人間が扱う難しさを一層強く認識させられる。それと同時に、「ペット」の制度そのものや、その制度を生み出した人間の傲慢さまでも批判しているのではないか。

以上のことから、ネオンサインの点滅は、命の軽重を計る天秤かつ、より良い労働条件を計る天秤に見立てたものだとわかる。子供にどちらか一方の選択を迫る厳しさと共に、貧しい「ぼく」の社会的立場の弱さも突きつけ、彼に苦しみを与える。それを通して現代社会や、その中に存在するペット制度、その社会を構成する人間に対して批判的な目を向けている。点滅の天秤による判断は、合理的に思われるもので、このような考え方は、効率重視の現代社会で重宝される。合理的思考が、「ぼく」という一個人にとって本当に良いことなのかはわからないが、自身のトビへの憧れと所有欲のために、その選択をしたのも事実である。ネオンサインが点滅する場面は、電光によって、子供の「ぼく」の考え方が、綺麗ではない社会に寄せられ様子を描いているのではないか。

「ぼく」が犬の処分を引き受けるか迷う時に登場する光は、なぜ二色のネオンサインだったのだろうか。それは、ネオンサインが、前に点滅していた色に影響されず、はっきりと色が変わるものだからではないか。生と死は圧倒的に対極にあり、どちらかの選択を迫られた時には、折衷案など存在せず、白黒——白緑とでも言うべきかもしれないが——はっきりと、一方しか選択できない。すなわち、ネオンサインの機械的な点滅は、対比を示すだけでなく、対極であることを強調できる。対比と対極を同時に表せるネオンサインだからこそ、生死の決断という重く難しいものを背負えたのだろう。

また、ネオンサインの主な用途が、暗闇の中に明かりをもたらすことではないことも考慮しておきたい。ネオンサインの光は、看板などに用いられて、それを目立たせるための、装飾の一種なのだ。目立つ装飾であることで、人々の目に留まりやすくなり、宣伝・広告として高い有用性を持つ。そして、その機能が重要視される場所は、現代社会で多く採用されている資本主義社会に他ならない。ネオンサインは、人工的な光であると共に、資本主義社会で必要とされる広告をさらに強調する機能を持っており、文明と消費社会の発展があったからこそ生まれたものなのだ。「ぼく」が現代社会に近づく過程に、現代社会の産物であるネオンサインを使うことで、その光に「ぼく」と社会の距離を縮める役割を与えているとはいえないか。

(2) 緑と白であること

似たネオンサインが、『しずかに流れるみどりの川』でも光を放つ。プリモと父が食事をするレストランの看板の赤と緑のネオンサインである。レストランでの食事中、客のひとりである女性が歌い始める前、「看板のネオンがちかちかとまたたき、レストランのなかを薄緑に染めていた」(S96頁)。そして、プリモにデザートのカークとバニラクリームのおかわりが運ばれてきた時には、レストランの中にあるもの全て、その場にいる人々、ビール、さらにテーブルや椅子といった質素で庶民的なものでさえ、「えもいわれぬ優雅さを放っているようにみえ」(S105頁)ている。プリモは以下のように、その空間を照らし出す緑色のネオンサインに、一種の神聖さを見出している。

まわりでちかちかしているこの光はなんて豪華なんだろう！……そう感じたとき、ぼくは確信した。いつか神様が光をおくりとどけてくださるとしたら、それは緑色でちかちかしているにちがいない。(S105頁)

Quelle splendide lumière clignotait autour de nous! J'étais presque certain à cet instant-là, que si un jour Dieu envoyait de la lumière, elle serait verte et clignotante⁴.
(Sp. 95)

やがて、主人がカウンターの外に出てきてカーテンを通り抜けた際に「緑色のネオンサインが、赤いカーテンを通してなんともいえない色になった」(S107頁)後、主人はそのスイッチを消したために、点滅は止まる。その後、女性は帰る支度をし始め、父の歌の依頼を断り帰っていく。ネオンサインの電源が消された後には再び歌が歌われることはなかった。ネオンサインの消灯が楽しい空間・時間の終わりを告げたのだ。ネオンサインの緑の光で照らし出された空間こそが、プリモにとって、普段味わえない贅沢に溢れた、娯楽を楽しめるユートピアなのである。

ネオンサインの色は、赤と緑の二色なのに、楽しい空間を染めるネオンサインの色はどうして緑だけなのか。それは、緑色が、プリモが関心を寄せるものの特徴の一つだからだろう。プリモは、背の高い草の中に作ったトンネルや、以前住んでいた場所の近くに流れる緑色の川といった、自然かつ緑色のものに慣れ親しんできた。また、彼はレストランの中に飾られた入り江の写真も気に入っている。プリモの自然への愛着が、自然を代表する色の一つである緑色に染まった空間に素晴らしさを感じる要因となっているのではないか。また、赤は父が解雇されたアンガスの温室で育てるトマトの色である。赤からは、緑のように素晴らしさを感じないのは、トマト、それに付随してアンガス、辞めさせられた日の暗い父の顔が浮かぶからかもしれない。

そして、多くの光源の中で、なぜネオンサインなのか。それは、本節(1)でも述べたが、ネオンサインが装飾の一種だからだろう。この作品の中でネオンの光がまたたき出すのは、

4 Hubert Mingarelli *Une rivière verte et silencieuse*, seuil, 2001, p. 95. 同書からの引用は本文中に (Sp. 95) と示す。

卑猥な歌詞を含む歌が始まる前、デザートのおかわりが届いた後といった、娯楽、すなわち必須でない——余計な——ものが出てくる時だ。町から離れた場所で、貧しく、慎まじやかな生活をするプリモと父からすると、普段はなかなか得られない楽しみである。そして、女性は男二人と父に歌を何度頼まれても同じ歌しか歌わない。歌もデザートと同じく、「おかわり」されるのだ。緑色のネオンサインは、非生産的なものをより魅力的に見せる装置になっている。余計な装飾品であるネオンサインの点滅は、レストランの中に溢れた、普段の生活の中では感じられない、質素な贅沢品に囲まれるプリモの幸福感を増幅している。さらに、ネオンサインは資本主義社会の産物でもある。慎ましくも——現代の資本主義社会が追求するものである——物質的な豊かさの幸せを感じているプリモは、レストランで、ネオンサインの点滅にそそのかされるようにして、現代社会との距離を縮めたといつてよいのではないか。

つまり、この作品で、緑のネオンサインが特別視されているのは、プリモが親しみを抱いている色が、レストランの中に満ち溢れた物質的豊かさの幸福感を上昇する光源と融合しているからではないか。自然と現代社会それぞれに素晴らしさを感じているプリモにとって、両方の要素を含んでいる「緑」の「ネオンサイン」こそ、絶対的存在である神からの贈り物と喩えられる、最上級の光と感じられたのだろう。

ここで、なぜ『おわりの雪』のネオンサインに緑が含まれるのか考えたい。『しずかに流れるみどりの川』において、緑は、プリモが親しむ自然を表す色の一つである。プリモが好む自然は、草のトンネルや、水草や藻に覆われているために緑色にみえる川であり、植物に関連するものだ。川は銀色の魚や、プリモの父が釣った青いマスの住処でもあるため、動物にも関連している。つまり、緑色は、自然の中でも、特に生物・命を象徴しているのだ。したがって、『おわりの雪』において、生命を象徴する緑をネオンサインの色に含むことで、その光が生き物の命に関わっていると示しているのではないか。「ぼく」の頭の上でまたたくネオンサインの緑は、生命力漲るトビを象徴しているのだろう。

それでは、ネオンサインのもう一色は、なぜ白なのか。それは、死を象徴する色だからではないか。無彩色の白は、人間が無になった状態、すなわち死を表すことができる。そして、一方の色が生を象徴する緑であることで、その意味合いはより強まる。さらに、緑がトビを示していることで、白からは、命短く、今回の処分対象である犬が連想される。つまり、白は死にゆく犬を表す色なのだ。また、白は雪の色でもあるため、雪の中に置き去りにされるという、この時点でまだ明かされていない処分方法を暗示しているとも考えられよう。

総じて、緑と白というネオンサインの色は、生と死を示す色であり、ネオンサインの光がトビと犬の命の価値を計る天秤であることを一層強調しているのである。

(3) ネオンサインとは

「ぼく」の頭上で点滅する二色のネオンサインは、命の天秤である。一方の皿にはトビを、もう一方の皿には犬を乗せている。それは、散々揺れ動いた挙句の果てに、トビがより価値の高い命を持つと「ぼく」に判断されたことで、トビを乗せた皿は下に傾き、犬を処分するという結論に至る。

ネオンサインは、トビのために犬の処分を引き受けるか「ぼく」が迷っている時に登場す

ることで、その葛藤をより分かりやすく読者に伝える。そのはっきりとした点滅は、二択で迷う様子と、選択の重みから生じる緊張感を強調する。緑と白の二色は、それぞれがトビと犬を表すことで、生死に関連することを示す。ネオンサイン自体が文明と資本主義社会の産物であることで、ネオンサインが「ぼく」が社会に染まり始める場面で現れることの意味を強めている。以上のことから、ネオンサインも、独自の特質に一つずつ焦点を当てていくことで、先に述べた太陽と同様、物語の二つの軸——文明と自然、動物の生死——に大きく絡んでいたのだとわかる。

第2章 動物

2-i. トビではない鳥——動物にとっての自由——

『おわりの雪』に登場する鳥というと、トビが真っ先に挙げられるが、実はトビ以外の鳥が二度出てくる。どちらの場面でも、その姿はトビのように鳥籠の中にはおらず、大空を自由に飛んでいる。

(1) 平原の空を翔る鳥

まず、それは犬の処分の途中で群れをなして現れる。

[...] 頂の白い、うつくしい山なみをながめようとぼくは足をとめた。ふいに、線路のはるか上空に鳥の群れがあらわれ、ぼくの目をうばった。

犬は、ぼくが立ちどまっていることには気がつかない。もう百メートルぐらい先をひとり歩いていく。[...] 鳥の群れが飛び去った。犬はどんどん遠ざかった。こうしてことは終わっていくんだ、とぼくは思った。(077頁)

[...] C'étaient de jolies montagnes avec des crêtes blanches, et je me suis arrêté pour les regarder. Soudain, un vol d'oiseaux est passé très haut au-dessus de la voie, et ce sont eux que j'ai regardés.

La chienne n'avait pas vu que je m'étais arrêté. Elle marchait à présent toute seule, une centaine de mètres devant moi. [...] Les oiseaux ont disparu. La chienne a continué de s'éloigner, et j'ai pensé alors : Voilà comment les choses devaient se passer. (Op. 70)

突然現れた鳥の群れが大空を翔る様子と、一匹の犬が雪に覆われた進みにくい地面を歩む様子「Les oiseaux ont disparu. La chienne a continué de s'éloigner.」は好対照だ。鳥の群れを、本文中で「un vol d'oiseaux」と表記しているにも関わらず、「Les oiseaux」とすることからも、犬「La chienne」との対比をしている。鳥の群れに使われる「passer」と「disparaître」という単語からは、「空を通り過ぎ、姿が消える・見えなくなる」という光景が想像できる。犬に使われる「continuer de s'éloigner」を直訳すると、「遠ざかり続ける」となり、継続状態だというニュアンスが加わる。完全に姿を消した鳥と、目の前に存在し続

ける犬。双方に「進んでいる」という共通点があるものの、鳥の群れからは何にも囚われていない自由さ、未来の無い死へと向かわされている犬からは自分の「仕事」と重い命の責任を感じ取っているのだろう。そして「ぼく」は、その様子を目にすることによって、自らが行っていること——犬を死へと導くこと——がどのようなことであるかを彼なりに理解する。

その後、文章は以下のように続く。

犬は山のほうへむかっていた。ぼくらをへだてている距離は三百メートルか四百メートル。ぼくはそのとき、鳥の群れが飛んでいるすがたをもう一度見たかった。鳥のことで頭をいっぱいにしてしまいたかった。どんどん離れていく犬を、そんなふうに見ているのは耐えられなかったのだ。(O78 頁)

Elle marchait vers les montagnes. Trois ou quatre cents mètres nous séparaient. A cet instant, j'aurais beaucoup aimé voir un autre vol d'oiseaux pour m'occuper l'esprit, parce que c'était difficile de la voir ainsi s'éloigner. (Op. 70)

犬との距離が広がるにつれて、「ぼく」の胸はさらに締め付けられる。犬の処分に対して抱いた「こうしてことは終わっていくんだ」という漠然とした感覚が、「耐えられない」という具体的な感情に変化している。これは、子猫の処分の際には、「かなしんでいるのを感じていた」(O22 頁)、「つらいのとはちょっとちがう」(O26 頁)と、断定を避け、曖昧に言語化された感覚とも大きな違いがある。また、ここを皮切りに、犬が「ぼく」の方を振り向いて向かってくと「犬のほうへむかった」(O78 頁)り、犬を追い越すために走ったことに対して「後悔」(O81 頁)したりと、「ぼく」は犬に対しての情からくると思われる行動・考えを取るようになる。それ以降、犬への情と、義務のように思われている犬の処分の遂行の間での「ぼく」の心の中での葛藤が続くわけだが、その情は、鳥の群れの出現によってもたらされたといえよう。

つまり、ここで登場する鳥の群れは、障壁の無い空を飛ぶ自由な存在であり、縄で繋がれていて、かつてペットであった犬とは正反対の性質を有している。そして、「ぼく」が命に対しての責任感を気付かせ、犬の処分に対して抱く感情の具体的な言語化を可能にしたことから、死への理解を促進させる因子にもなっているのだ。

(2) 窓から見える鳥

そして、父が亡くなる前日にも、無名の鳥は姿を見せる。「ぼく」がベッドに寝転がっている時だ。

時々、ぼくは寝がえりをうって、窓の外をながめた。窓のむこうにいろんなものが見えた。もちろん、たくさんの雲。建物のすぐそばまで飛んでくる鳥。くるくると旋回しながらどこかへ消えてゆく紙くず。

でも、ぼくは、自分がトビを飼っていることを、いちども思いださなかった。(O140-141 頁)

Parfois je me tournais sur le flanc et je regardais par la fenêtre. J'ai vu un grand nombre de choses par la fenêtre. Beaucoup de nuages évidemment, des oiseaux qui s'approchaient très près de la façade, et plusieurs fois des papiers qui tournoyaient.

Pas une seule fois je me suis souvenu que je possédais un milan. (Op. 123)

「鳥」は「des oiseaux」であるから、不特定多数の鳥が往来したのだろう。そして、並列して挙げられるものも複数形であり、集団として捉えられ、個を持っていない。そこで「ぼく」の眼前に現れるものと対比しているのは、ペットとして唯一個が特定されているトビ「un milan」である。何にも囚われずに動ける雲、鳥、紙くずと、鳥籠の中で制限された生活をするトビの自由さには、歴然とした差がある。

また、「自由さ」という観点から考えると、鳥と父との対比も行われている。病床で、寝室のベッドの上から動く様子がない父は、病に、そして寝室に身体が囚われている。その隣に置かれて肉を啄む鳥籠の中のトビは、圧倒的な生命力を見せつけているが、閉ざされた空間の中で生きている点において、父と似たもの同士である。さらに、父にトビ捕りの話をしたり、父と共にベッドの横でトビの食事を見入ったりと、「ぼく」のトビに関しての思い出は常に父とセットであり、「ぼく」にとって、父とトビは切っても切り離せないものなのだ。父の前日に、父に会いに寝室に行かなかったのも、引用にあるようにトビを飼っていることを思い出さなかったことも、無意識のうちに父の死から逃げているが故の行動とも考えられる。単語として出てきてはいないが、真に「いちども思いださなかった」のは、父だったのではないか。

この場面においても、「ぼく」の家の窓から見えた鳥は、共に挙げられる雲、紙くずと同様に、誰のものでもなく、繋ぎ止めるものがない、ひたすらに自由な存在として描かれている。また、トビと父を比較対象とし、それによって生命力の強さという点において対照的なトビと父を、不自由さという点において同等の存在と捉えることを可能にしている。

(3) トビではない鳥とは

二つの場面で飛来するトビでない鳥たちは、どちらも複数形で表され、個が特定されておらず、姿を消して他の地へ飛び去っていく様が描かれており、自由を象徴している。それらと対比させられるものが、犬、トビ、そして父という、縄や一つの空間に縛られている存在であることで、その意味合いは一層強化される。それによって、動物を所有する「ペット」制度を生み出した人間に対しての痛烈な非難を行う。さらに、所有という資本主義社会の本質に迫ることで、社会全体への批判にまで繋げている。総じて、トビでない鳥は、動物にとって、人間の都合によって左右されないことが本来あるべき状態であり、真の自由だと気付かせている。

「ぼく」はトビを欲しいとは思ふものの、トビ捕りの話の中のトビや、処分する犬のことを意識しないために頭の中で思い描くそれは、いつも大空を飛んでいる。ペットとして手に入ったトビは、餌や鳥籠に気を遣うことで可愛がられても、「ぼく」が見たいであろう空を飛ぶ姿を見ることはできない。自由に空を翔るトビを求めているにも関わらず、自分が所有した瞬間にその自由を奪うことになる。鳥籠に入れられて店頭に並んでいる、むしろトビ捕り

に捉えられてしまった時から、自由の剥奪は既に始まる。動物は、ペットになった時点で何かしらの不自由を強いられているのだ。『おわりの雪』では、ペットを飼う際に感じる幸福感のみを描きはしない。子供が持つペットに抱く理想を完全には壊さない範囲で、命の責任を負わなければならないという現実を教える側面を持つ。

2-ii. 子猫

子猫は、仕事として、「ぼく」が初めて手に掛けた動物である。始めからこの仕事を引き受けなければ、おばあさんの弟が噂を聞きつけて、犬の処分を依頼してくることはなかったかもしれないと考え、子猫の処分こそ、この作品の最も大きなターニングポイントだったといえる。

引き取り手の身勝手な理由によって、「ぼく」に処分されるという点で、子猫と犬は同じだが、それらは性質、処分される際の条件、処分方法において、多くの相違点を有している。

(1) 子猫と「ぼく」の手の影

子猫は始めから野生ともペットとも言えない、不安定な存在である。子猫はボルグマンの妹に「やっかいばらい」(O22頁)されており、もとより誰にも保護されていない状態にある。一方、犬はおばあさんのペットであり、所有者が確定している。両者の間には、身元の安定、不安定という違いがある。

加えて、子猫が生まれたばかりで元気だということだ。子猫たちが「するどい声でいっせいに鳴く」(O22頁)元気な様子は、年を取った犬の、飼い主のおばあさんに合わせてゆっくり動く様子とは対照的だ。また、子猫は処分されている最中でも、袋の中で活発に動く。一方、犬は処分中、体力を奪われ失速し、力尽きていく。ここには、生命力の明白な差がある。

子猫の不安定さと元気に動く様子は、「ぼく」の手の影と密に結びついている。「ぼく」と父は、一度目の子猫の処分の夜、いつものように父の寝室で過ごす。「ぼく」は、処分時の複雑な感情を父に共有する中で、ランプの明かりを使って影遊びをし始める。

父さんが考えているあいだ、ぼくはランプのかさの下に手をかざしていた。父さんは天井からかたときも目をはなさずに、ふいに話をはじめた。天井には、ぼくの手の影が映ったり消えたりしていて、それはぼくの手の影というより、いろんな動物か、なにか奇妙な物体がうごめくのに似ているようだった。(O26-27頁)

Tandis qu'il réfréchissait, j'ai passé la main au-dessus de l'abat-jour de sa lampe. Il m'a dit soudain sans quitter le plafond des yeux, là où l'ombre de ma main apparaissait, disparaissait, sans que cela ressemblât jamais à l'ombre d'une main, mais à des animaux ou des objets étranges, [...] (Op. 25)

野崎敏は、「ぼく」がうごめく影に敏感になっている理由を、「それだけが父親の目に見えるものなのだから^v」とし、基本的に仰向けになって天井を見つめる父と「ぼく」が「一

緒に味わう、ささやかなスペクタクル^{vi}」と表現している。父にとっては、天井が起きている間に見る世界の大部分であり、愛する息子と共に過ごす時間の中で見る影は、「味わう」に値する「スペクタクル」かもしれない。だが、「ぼく」にとっても、娯楽のような味わい深いものなのだろうか。

先の引用部からは、「ぼく」はその日自分で命を奪った子猫を思い出しているようだ。「ぼく」は、子猫を手桶の中で溺れさせている時の様子を次のように語る。

水面に、布袋が浮かんでいる。なかから子猫の鳴き声がある。ぼくは頭をなぐられたようにぼうぜんとなって、手桶から目をそらすことができなかった。袋は水の上で、まるで生きもののよう動いている。(O23 頁)

[...] j'ai vu le sac flotter à la surface de l'eau et j'ai entendu les chatons crier à l'intérieur. J'étais tellement frappé de stupeur que je n'arrivais pas à la surface de l'eau comme s'il était vivant. (Op. 22)

「ぼく」は、中に生きている子猫たちが入っている袋が水面を動く様子を、「生きもののように」*« comme s'il était vivant »*と表現している。特定できない物質が動く様子を示すこの表現は、「いろんな動物か、なにか奇妙な物体がうごめくのに似ている」手の影*« ressembler à l'ombre d'une main, mais à des animaux ou des objets étranges »*と重なる。つまり、「ぼく」は、自分の手の影から、日中に見た袋に入った子猫のことを連想しているのだ。「ぼく」が受けた衝撃は、説明しようとするると具体的に言語化できないものであっても、「頭をなぐられたようにぼうぜんとなって、手桶から目をそらすことができな」いほど大きなものなのである。

「ぼく」の手の影は、袋に入った子猫の動きを連想させるものであることから、野崎の言うような、娯楽的な「一緒に味わう、ささやかなスペクタクル」というよりは、子猫の処分時に感じてしまった、死というものに初めて触れてしまった衝撃や、それによって「ぼく」の心の中に生じた闇を刺激するものなのではないか。

また、揺らめく「ぼく」の手の影を見ながら、父が「これ以上ないほど独りきりだと感じた」「ふつうならつらいと感じるようなことだったが、[...] そう感じなかった」(O27 頁) 経験、つまり具体的に感情の言語化ができない体験をしたことがあると、熟考した上で思い出す。「ぼく」はこの発言から、父が自分を深く理解してくれたと感じる。「ぼくのことをわかってくれるのは父さんだけだ」(O27 頁)と確信したことで、父と子二人だけの世界がさらに強化され、社会から隔離した存在になったように感じられる。だが、実際には、父は手の影を見ても、完全に同じもの——袋の中で子猫が動く様子——を連想はできておらず、子猫を殺した「ぼく」と同じ感情を抱けたわけではない。父と子の理解は、完全にできてはいないのだ。本人が感じているかはわからないが、そこから生じた「ぼく」の孤独感も、取りこぼしてはいけない要素だろう。

手の影を「ぼく」と父の二人で見る場面が他にもある。そこでは、影は、「あらゆるかたちがそこにはあった」(O34 頁)と描写され、先の引用とは違い、影の動きではなく、影の

形に焦点が当たっている。その場面は二度目の子猫の処分を行う記述の前に置かれている。夏から秋へ季節が移り、天気が悪い日が続き、散歩の仕事が減っていく様子を描いた上で、最後に手の影を登場させることで、二度目の処分が近いことを暗示している。このことから、子猫と「ぼく」の手の影の関係性は、「蠢き」ではなく、「不安定さ」が共通項になっているのではないか。子猫のペットでも野生でもない存在であることと、影の形が固定できず、物質ではないという性質が、常に一つの型に定まらない点において繋げられるのではないか。

(2) 子猫の色合い——強調される死——

子猫は、黒とピンクの二色である。処分後には、その出来事が「ぼく」にとって、心の負担の大きさを表すような「黒とピンクの小さな幽霊たち」(O29頁)として現れもする。一方、犬の「毛はこげ茶色」(O24頁)で、単色である。そして、犬は帰宅後の処分時のフラッシュバックの中で犬として現れるが、こげ茶の幽霊として姿を見せはしない。

ここで、二色のものが他にも登場することについて言及したい。まず、おばあさんの息子は「青と灰色の車」(O23頁)を運転している。この車は、子猫の処分中と、犬の処分の話が持ち出される日に、「ぼく」の前を通過する。そして、二度目の子猫の処分中の、夕方の空の色は「赤とオレンジ色」(O35頁)だった。また、おばあさんが亡くなったことを知った日に、ディ・ガッツは「赤と緑の格子柄のおかしなマフラー」(O53頁)を首に巻いていた。さらに、第一章で述べた、犬の生死を天秤にかけているように点滅するネオンサインは、白と緑の二色である。二色のものが、子猫、犬、おばあさんの「死」に近いところで現れるのだ。

青と灰色の車が、子猫の処分中に「ぼく」の前を通過する場面では、生物と工業製品、黒とピンクと青と灰色、動きを失っていくものと動いて去り行くものという、あからさまな対比が行われる。また、一度目の登場の時には、曲がり角に車が消えていくまでの間に、飼い犬のことも含め、おばあさんについての説明が初めて、それも詳細に語られる。そして、二度目の登場では、車が通過した後に、「まるで一枚の写真がふるい記憶をよびさますみたい」(O57頁)という一文が続く。「一枚の写真」は車が通りすぎる光景、「ふるい記憶」は子猫の処分であろう。二色の車は、二色だった子猫たちと、「ぼく」が犯した処分という行為自体と、そのトラウマを思い出すきっかけとなっている。一度目は、おばあさんと犬の説明をして、車とおばあさんと犬、子猫の結び付けるための場面であり、二度目の登場をより効果的に演出するための布石である。処分された子猫を意識させておくことで、「ぼく」が新たに動物の命を奪ってしまう可能性を暗示しているのだ。

赤とオレンジの空は、夕日、言ってしまうえば太陽によって染められている。太陽は、自然界の光、生のエネルギーの根源である。夕暮れ時の、太陽の沈みかけている——空から消えかけている——様子は、子猫の生命が消えかけている状況と重なり、天と地で生のエネルギーの消失が同時進行で起きているといえる。赤とオレンジに染まった空は、日没前に太陽と子猫の命が消えていく過程が連動していると共に、子猫の「二色」という特徴が加わって、「ひどくはかない空」(O35頁)を作り出していることで、命のはかなさまでも「ぼく」に感じさせているのではないか。

赤と緑の格子柄のマフラーをディ・ガッツが身に着けるのは、「ぼく」がおばあさんの死を知った日だ。マフラーは、色鮮やかなスカーフをいつも身につけていたおばあさんを想起させる。単に色鮮やかなのではなく、処分した子猫と同じ二色であることから、そこには死にまつわる要素が集約されている。マフラーは、おばあさんのことを思い出させる装置となっており、そこに「ぼく」のトラウマである子猫の「二色」という要素を盛り込むことによって、死そのものが「ぼく」に与えた衝撃の大きさを増幅させている。この後に、犬の処分が待ち受けていることの暗示と捉えて良いかもしれない。さらに、マフラーは首に巻かれるものであり、首は命に関わる体の部位でもある。派手なマフラーは、ディ・ガッツの首に目を向けさせることで、生とおばあさんの死を同時に強調しているのではないか。

白と緑のネオンサインの効果については、第一章で詳しく述べたので割愛するが、ネオンサインが子猫と同じ二色であることで、死の要素が強まっていると考えてもよいだろう。

総じて、二色のものが死の近くに現れるのは、それぞれの「死」を強調するためだとわかる。二色のものが死と関連付けられるのは、「ぼく」の、子猫の処分の精神的負担の大きさが影響しているからだろう。子猫以外の二色のものが死に関連して出てくるのは、「ぼく」の記憶に、黒とピンクの子猫たちが深く刻み込まれているためであり、「二色」のものに対して敏感になっていることの表れである。色は、視覚からの情報だけあって、わかりやすい目印となる。そして、使われている色の数や配色が同じだったり、同じ色が使われていたりすることで、特定のことを連想しやすくなる。「二色」の多用は、直接関係ないもの同士を結び付けやすいために行われているのではないか。

(3) 子猫の処分方法と強制的な死

処分に際して挙げられる子猫と犬の違いは、まず子猫は複数いることだ。「ぼく」は二度子猫の処分を行っており、両方とも具体的に何匹かはわからないが、一度に多くの子猫 « les chatons » を処分する。一方、犬は一匹 « la chienne » である。子猫は、最初に登場する際に、« une portée de chatons » (Op. 19) と表記される。それによって、同腹の兄弟であることが強調され、集団化されており、個々の命に焦点が当てられない。子猫と犬によって、集団の死と個の死という対比がされているのだ。

次に、処分回数だ。子猫は二回、犬は一回という、回数の違いがある。

そして、殺し方だ。子猫は、布袋の中に入れられて、ぬるま湯の入った手桶の中で溺れさせられた。犬は、雪の積もる平原に行き、縄を解いて引き離して置き去りにされた。子猫は、袋という閉鎖空間に入れられた上に、酸素がなく呼吸ができないぬるま湯に入れられ、何からも完全に閉ざされた状態で処分される。犬は、何の隔たりもない空間に解き放たれて処分されるという、空間の大小の対比がある。また、子猫はぬるま湯、犬は雪という水分に接する状態で処分されているが、子猫は温かい液体、犬は冷たい固体に触れているという違いがあり、処分が行われる温度帯においても対照的な関係が作り出されている。

さらに、子猫は処分後もその存在を確認できるという違いがある。二回分の子猫の死体は、ボルグマンの「家と母屋へつづく小径のすきま」(O28頁)に埋められた。一方、犬は平原に置き去りにされており、犬が本当に死んだのかを見届けておらず、死体の確認もできていないため、処分後に墓は作られず、物理的なものから犬の存在を意識することはない。

ここには、埋葬の有無という違いがある。

では、以上のような方法で子猫が処分されることで、どのようなことが可能になるのか。それは、大量死による命の軽視の批判だろう。子猫は、一度にまとめて大量に、袋に入れて、「ぼく」から死んでゆく過程が見えない形で処分される。そうすることで、「ぼく」は命を奪う責任の重みを感じにくくなってしまう。また、「ぼく」は、一度目は何匹処分したかすら覚えていない。「ぼく」の子猫一匹の命に対しての意識が弱く、命を軽視していたのだ。そして、二度目の子猫の処分を行った時は、「ぼく」の処分に対しての気の迷いは描写されず、「この仕事はいつもの仕事とは関係ないんだから」(034頁)と、処分を金を生み出すための仕事と割り切っている。これは、命を奪う行為でも、複数回、同じ条件で行われると、作業と化してしまうことを示す。

そしてこのやり方は、処分する側による処分される側の不可視化、同じ条件下で繰り返し命を奪うといった点が、社会でかつて起きた、もしくは現在起きている、大量虐殺や動物の殺処分の方法と共通している。子猫の処分が、一度に多くの数を、死んでいく様子が直接見えない形で、複数回行われることは、人間や動物の命に関わる社会問題に対しての批判へと繋がっているのではないか。

だが、「ぼく」は、二回目の処分時に、子猫の数を数える。それは、一度目の処分ではしなかった行為だ。二回目の処分時に、「ぼく」の気の迷いがみられなくても、その行為自体を心苦しく思っていないわけではない。数を数える行為は、死に対しての罪悪感が完全に薄れてはいないことを表しているのだ。それによって、処分を繰り返し行うような——残忍な人間だと思われる——人でも、「ぼく」のように、作業に慣れることなく、良心を残し、トラウマを抱えながら処分を行う人もいと示しているのではないか。

また、埋葬を丁寧に行っている点において、作業としての命の処分ではないと思えなくはない。だが、子猫の墓の描写からは、時の経過からくる子猫に対しての意識の薄れ、忘却が感じられる。一回目に処分した子猫の墓は、「数日のあいだ、[...]掘りかえされた後がはっきり残」(028頁)っていたが、その後雨が降り、「やんで、太陽が大地を乾かすと、掘りかえされたあとはわからなく」(028頁)なり、「あっという間にあたらしい草がのびてきて、家と小径のすきまをすっかりおおいかく」(028頁)されている。そして、二回目に処分した子猫の墓は、一回目の子猫の墓の隣に作られ、やがて夏草とは異なる、緑が濃い背の低い草が「のびてきて、掘りかえした土をおおっ」(035頁)てしまう。雨によって盛り上がった土は均され、草が生え、墓の存在感が薄れる。そして、再び墓の存在が意識されるものの、それもまた草で隠される。草の種類が季節を跨いで変わっていることで、時の経過がより強調されている。そして、それ以降墓の描写がされることはない。やがて冬になり、雪によって散歩の仕事が減ると、散歩以外の「べつの仕事」(047頁)をしたいとボルグマンに問う。お金欲しさに動物の処分を引き受けたいと思うようになったのだろう。その日に、子猫の処分の「ぼく」のトラウマから度々姿を見せる「黒とピンクの小さな幽霊」(047頁)が出てこなかったことも、子猫に対しての罪悪感の薄れの表れだ。その頃には、墓は雪に覆われていたのかもしれない。つまり、墓は存在してはいるものの、雨や草によって隠されており、「ぼく」が子猫を思い出すきっかけになるような役割は持たず、むしろ「ぼく」の子猫を処分の記憶や罪悪感、命を奪ったことへの責任感の薄れを示している。したがって、子猫

の墓は、亡くなったものの忘却という、命の軽視を表す一つの要素としての働きを持っており、丁寧に埋葬されることが重要というわけではないのだ。

処分の過程で、子猫と犬でこれほどの違いを出して、マンガレリは何を行いたかったのだろうか。それは、他者に迎えさせられる死の批判ではないか。繰り返しになるが、子猫は、「ぼく」にぬるま湯の中で溺れさせられる。犬は、雪の中に置き去りにされる。おそらく、寒さという環境的な要因で命を落とした。方法は全く異なるが、「ぼく」が犬の死に関わっていることだけは共通している。「ぼく」は、未必の故意をもって犬の処分を行っており、不介入の介入をしている。子猫の死は「ぼく」による直接的な殺害であり、犬の死は間接的な殺害なのだ。マンガレリは、異なる動物を、質的に全く異なる方法で処分することで、自然死以外の死を全面的に批判したかったのかもしれない。

(4) 子猫とは

本節では、子猫の特徴を犬と対比させて、不安定、元気、二色、複数匹での処分、二度の処分の実施、溺死、埋葬されるという複数の特徴を挙げた。それらの要素は、さらに「ぼく」の手の影や青と灰色の車などの、作中の異なるものと対比や結び付けがされており、「ぼく」を苦しめる子猫の処分のトラウマが、いかに大きいかを知ることができた。子猫が死んだ後でも、身の回りで子猫の特徴の一つを確認できたら、その存在を思い出してしまう。子猫が複数の特徴を持つことの意味はこの点にあるのだろう。「ぼく」が語り手である『おわりの雪』において、子猫の特徴の一部が作中にばら撒かれていることは、「ぼく」の意識の中に子猫が常にあることに他ならない。また、子猫の、一度に大量に、処分する側に見えない形で行う処分方法が、現代社会の人間を含む動物の殺害方法を表し、その行為を批判している。さらに、犬とは全く異なる処分方法にすることで、他者によって命を奪われることそのものの批判も行っている。犬の処分は、「ぼく」が子猫の処分の反省をした上で行われているため、子猫の処分と全く方法が異なっているのではないか。犬の処分で直接手を下さなかった——下せなかった——のは、子猫の命を、「ぼく」自身の手で奪ってしまったからだろう。総じて、子猫は、「ぼく」に命の重みと責任、殺害の罪悪感を最初に教え、物語の中核の犬の処分方法をはじめ、「ぼく」の決断に大きな影響を与えた動物なのである。

おわりに

本論文では、『おわりの雪』の中に登場する「光」と「動物」が、どのような効果を作品にもたらしているのかを検証した。第一章では「光」について扱い、自然界最大の光源である太陽、文明の発展と共に普及してきた電灯であるランプとネオンサインの三つを軸に見た。三つの「光」からは、文明社会への批判と、『おわりの雪』最大の主題であろう生死が深く関わっていることが明かされた。第二章では二つの「動物」について扱った。作中で主に焦点が当てられているトビと犬ではなく、トビと同じ鳥類であるがペットにはならない、名もなき野生の鳥たちと、犬と同じく、「ぼく」に処分されるという共通点を持ちながらも、あらゆる点で対照的である子猫を軸に見た。そこから、人間を含む動物全般の扱われ方を

中心として、社会批判と生死を読み取ることができた。総じて、『おわりの雪』で描かれる「光」と「動物」は、読み手に、現代社会と動物の命の扱い方に対して問題提起を行っている。

マンガレリは、本論文で扱った五つの軸に、「光」と「動物」のみに留まらず、色や体の部位といった、複数の要素との対比や共通点を持たせ、それらの間に緩やかな繋がりを作る。それを可能にするのは、彼の文体が単線的かつ端的だからだろう。物語が時空を跨がずに進むことで、点と点を線で結ぶ際に、複雑に絡まりすぎることを防げるのだ。そして、語り手が子供であることも大きく作用している。年齢が上がるにしたがって築かれていく論理性がまだない、幼い「ぼく」の拙い思考や色眼鏡のない視点は、彼の純粋な興味に対してのみ心が動いているという印象を与えられる。文章の中に織り交ぜられた小物は、「ぼく」にとって強く心に残っているものであり、子供時代特有の勘の鋭さが働いて関心を持ったものだろう。身近でささやかなものに、仄暗い文明社会や、命の重みを教える種がまかれているのは、この作品の語り手が子供の「ぼく」だからこそかもしれない。

本論文で取り扱わなかった物たちにも、「ぼく」に社会と生死を意識させるきっかけが潜んでいることだろう。

注

- i ユベール・マンガレリ『おわりの雪』、田久保麻里訳、白水社、2013年、一四五―一四六頁。訳者あとがきより引用。
- ii 倉方秀憲・東郷雄二・春木仁孝・大木充・倉方健作編（2020）プチ・ロワイヤル仏和辞典〔第5版〕小型版、旺文社、一〇六〇頁。
- iii 倉方秀憲・東郷雄二・春木仁孝・大木充・倉方健作編、同上、一六四六頁。
- iv 倉方秀憲・東郷雄二・春木仁孝・大木充・倉方健作編、同上、三八五頁。
- v 野崎歆、『五感で味わうフランス文学』、白水社、2005年、一九〇頁。
- vi 野崎歆、前掲、一九〇頁。

《参考文献》

- ・Hubert Mingarelli, *La Dernière Neige*, Seuil, 2000.
- ・Hubert Mingarelli, *Une rivière verte et silencieuse*, Seuil, 2001.
- ・Hubert Mingarelli, *Quatre soldats*, Seuil, 2002.
- ・ユベール・マンガレリ『おわりの雪』田久保麻里訳、白水社、2013年。
- ・ユベール・マンガレリ『しずかに流れるみどりの川』田久保麻里訳、白水社、2005年。
- ・ユベール・マンガレリ『四人の兵士』田久保麻里訳、白水社、2008年。
- ・岩瀬成子『本を読む（第3回）ささやかであるのに、ささやかじゃないこと [『しずかに流れるみどりの川』ユベール・マンガレリ作 / 田久保麻里訳、『おわりの雪』ユベール・マンガレリ作 / 田久保麻里訳]』飛ぶ教室：児童文学の冒険 / 飛ぶ教室編集部編（28）：2012年、118-124頁。
- ・金原瑞人監修『金原瑞人「監修」による12歳からの読書案内：海外作品』、すばる舎、2006年。
- ・谷口亜沙子「ユベール・マンガレリ『冬の食事』—ホロコーストにおける「草の根」の執行者たち—」『フランス文化研究』46巻、獨協大学、2015年、45-69頁。
- ・豊崎由美『ガスタ屋の矜持 寄らば斬る！篇』、本の雑誌社、2012年。

- ・野崎 敏 『五感で味わうフランス文学』、白水社、2005 年。
- ・辻 章著、『辻章著作集』刊行会編『辻章著作集 第 6 卷』、作品社、2019 年。
- ・白水社「小特集ユベール・マンガレリ」『ふらんす』80 巻、7 号、2005 年、34-39 頁。
- ・Jean-Denis, « *Une rivière verte et silencieuse de Hubert Mingarelli* », *Québec français*, 2000.