

終わりなき冬を越えて

―よしもとばなな『ムーンライト・シャドウ』論―

佐野 ひとみ

はじめに

「ムーンライト・シャドウ」は、よしもとばななの処女作であり、大学の卒業制作である。一九八八年には第一回泉鏡花賞を受賞している。

あらずじは以下の通りである。最愛の恋人、等を失った主人公のさつき。彼女は眠れない夜を紛らわすために早朝ランニングを始める。その途中、橋の上で謎めいた女性、うららと出会い、その出会いをきっかけに徐々にさつきの心は癒されていく。

霧が立ち込める早朝の風景、登場人物たちの抱えるしんとした哀しみ、静かに沁み込んでくる癒しの物語。私はこの物語を一読して、すぐに彼女の世界観を好きになつた。こんなにも人を惹きつける理由はどこにあるのか。それを考えてみたいと思うようになり、卒業論文のテーマとして「ムーンライト・シャドウ」の読解を手掛けることにした。

「ムーンライト・シャドウ」は処女作でありながら、よしもと作品に見られる主要な要素を多く含んだ作品であり、この作品を扱うことには大きな意義があるだろう。

なお、テキストの引用は、文庫版『キッチン』（一九九一年一〇月 福武書店）に収録されているものを使用する。

論中では、「ムーンライト・シャドウ」（●頁）と表記する。

第一章 先行論文

よしもとばななの作品の特徴として、まず「親密な者の死」が多く描かれている、

というものがある。

木股知史は、なぜ物語のはじめに「親密な者の死」があるのかについて、死とは「積み重ねられた心の営みをゼロ」に引き戻し、心の原初的な感覚を引き出すためのものであるとし、死は単に回復の物語をつくるための手段として取り入れられているのではなく、「死にもっとも近いフラジャイルな状態までいかないと、心の表面を覆っているシステムの透明な被膜を取り払い、心のほんとうの膚に触れることができない」のだと述べている（1）。

よしもとは、あるインタビューの中で、「やはり死そのものよりも心が癒されてゆく過程を描くことに興味があるんだと思う」と語っている。木股のいうように、よしもとが描きたいのは、死と回復の物語なのではない。回復に向かっていく心の動きなのだ、と私は考える。これについては後で触れていきたい（2）。

松本孝幸は、よしもと作品における「死」を同時代に発表されていた話題作である、村上春樹の『ノルウェイの森』や村上龍の『愛と幻想のファシズム』における「死」と比較する形で考察している（3）。

吉本ばななの場合、「生と死」の間の距離が、とても近くに設定されている。村上春樹の場合も、村上龍の場合も、「死」と「生」とは、ハッキリ違うものとして想定されている。死んだら、もうそれまでなのだ。吉本ばななの場合、生と死の距離がとても近いのと、同時に、生と死の距離は、遠くだったり近くなったりしている。たまには、その距離が一致してしまっ、死者と出会ってしまふことさえある（「ムーンライト・シャドウ」や「ある体験」と、見なされている。吉本ばななの世界にとっては、それは「関係」の距離がとても近いとき、あるいは、会いたいという気持ちだが、とても強いときには、起こり得る現象なのだ。

よしもと作品では、「死」は常に「生」と陸続きの存在であり、決して切り離すことのできないものとして表現されている。死んだらそれで終わり、というのではなく、やはり「死」のその先が重要だという考えを持っているものであると考えられる。だからこそ、よしもと作品では、「死」はクライマックスではなく、物語の序盤に登場することが多いのであろう。

前述のようによしもとの作品は「死」を扱っているものが多く、また、登場人物たちがそれを乗り越えていく「回復」の物語、あるいは「癒し」の文学であると言われるている。

山田吉郎は『キッチン』の主人公桜井みかげの「癒し」について同作品の登場人物「えり子」や「ムーンライト・シャドウ」の登場人物「柗」の場合と比較しながら考察している。山田によると、妻の死後に男であることを捨て、女として生きていく人生を選択したえり子や、恋人の死後にその形見のセーラー服をきて学校に通っている柗は、「それ以前の自分を意識の上で切り捨てて」、「別次元の自分へと導くことによって、その重い現実に対えようとしている」のに対し、みかげはむしろ「遅しい日常生活」ともいえるべき、「若い女性特有の生命力」によって立ち直っていくのだという。『キッチン』において桜井みかげは、早くに両親を亡くし、その後引き取ってくれた最後の肉親である祖母も亡くしてしまった天涯孤独の身であるという設定の人物であるが、その「肉親の死」という深刻な事態に対する彼女の反応は意外にあっさりとしたもので、「先日、なんと祖母が死んでしまった。びっくりした」などといったものである。山田はこのことに触れて、次のように述べる(4)。

これを事態の深刻さを理解しない皮相の感想だとするのはおそらく誤まりであって、むしろ事態の深刻さによる打撃から自らを引き離そうとする主人公なりの

日常レベルの反応であろう。(中略)そうした反応を繰り返すことにより、しだいに主人公桜井みかげの中で肉親の死によって痛手を受けた心が立ち直っていくのである。

大塚英志は、「癒し」について民俗学的視点から、「籠り」や「移動」というモチーフを用いてまとめている。まず、「籠り」についてであるが、大塚はこれを「一種の生命エネルギー」である(ケ)が枯れた状態(IIケガレ)から回復するための期間であるという(5)。

マツリの前の物忌みを行うために村内に(こもり屋)という籠居用の(家)が用意されていたが、それ以外の(ケガレ)にもそれぞれ専用の(家)が用意されていた。(中略)出産期間中は(産屋)、家に死者が出た場合は(喪屋)といった形で、日常生活空間から切り離された別屋で生きるためのエネルギーの弱体化した人々は籠居した。

『キッチン』における田辺家は、みかげにとつての(喪屋)であり、ここに一時「籠る」ことで、彼女は精神的ケガレから回復する。のだと大塚は述べる。「癒し」というテーマはよしもと作品を読み解くうえで重要なテーマであると私は考える。本論でも、「ムーンライト・シャドウ」における「癒し」について述べていきたいと思う。

次に、よしもと作品での登場人物たちの関係性について論じている先行論をまとめてみたい。

木股知史は、大塚英志が指摘した「主人公が通過儀礼を行いながら同時に他人の通過儀礼の物語を内部からながめている構図」を持ち出し、登場人物たちが共有できる

体験を持ち、お互いの心の危機を見つめ、支え合う、という「トモエ型」の人物設定がよしもと作品の特徴の一つであると述べている（6）。

この特徴は「ムーンライト・シャドウ」にも見ることが出来る。登場人物のさつきと柗には「愛する者の死」という共通の体験が存在し、この作品内において、さつきは自らも回復しながら、柗が回復していく過程を見守るといふ描写が存在する。

近藤裕子は、「ムーンライト・シャドウ」の主人公「さつき」が抱く希薄な自意識・不全感・違和感に注目し、亡くなった恋人のセーラー服を着ている少年「柗」について、「さつき」の哀しみを分かち合う分身であると述べている。

このような、お互いが分身となるような「トモエ型」の人物設定については、本論でも考察していきたいと思う。

また、近藤裕子は『キッチン』を例にとり、よしもと作品での登場人物たちを共に食事を味わうことによって交感や親和を生み、また、信頼関係を築いていく「おいしい関係」と定義した上で、食卓の不在を理由にこの関係を「家族制度から身をかわすことで紡ぎ挙げられた」関係であると述べた（7）。

食事作法・日々のしつけなどもなされた。それらは皆、「神前での共食行為」の一環だった。また成員達に決まった食事時間を守らせることで家族内の時間も管理されていたのだとしたら、食事という習慣、食卓という場所はまさに「イエ制度イデオロギー」を強化する装置だったといえよう。（中略）『キッチン』から周到に食卓が排除されることで、食縁という実験的な試みから家族の圧力は抜き去られた。

さらに、登場人物の関係性について、よしもと作品ではヒーローとヒロインにあたる男女の関係が、擬似的な兄妹、あるいは姉弟のように描かれていることが、多くの研究者によって指摘されている。

三井貴之は、よしもと作品に登場する若い男女がこのような描かれ方をしているのは、よしもとが「生の連続性を少しだけ癒そう」としているためだと述べている（8）。

吉本ばななの小説のほとんどに登場し、物語の一つの軸をつくっている若い男女は、ある特異な関係を担われている（『キッチン』のみかげと雄一、「うたかた」の人魚と嵐、「サンクチュアリ」の馨と智明、「哀しい予感」の弥生と哲生、「夜と夜の旅人」の芳裕と穂絵）。彼らに共通しているのは、多少のニュアンスの違いはあれ、兄妹あるいは姉弟とフィクショナルな関係のなかで異性としてかわりをもつ存在だ、ということである。（中略）何かあまいだが持続し、長持ちする親和力をもった存在であり、吉本ばななが本当の兄妹でもなく、かといって他者としての男女でもないあまいな関係のなかで男女の姿を描いたのは、生の連続性を少しだけ癒すために、持続する親和性としての兄妹（姉弟）というフィクションが、ほんとうは異なる他者としての男女の上に重ねられたからである。

3

古橋信孝は、よしもと作品での男女が（擬似的だが）近親との恋愛であること、家族と恋人が重ねられていることについて、兄妹始祖神話という観点から考察し、よしもとは、人と人との関係について「話すというコミュニケーションをあまり信用せず、心が通じることに重きを置いて」書いているのだと述べている（9）。

兄妹始祖神話は世界中にある。人間の起源を語るかぎり一人か二人がまず生まれる。神に造られたといってもいい。そして子孫を残さなければ人類は滅び、人類の起源にならないから、結婚神話が続く。したがって最初の二人は兄妹（姉弟でもいい）でなくても、その二人が結婚して生まれた男女は兄妹であり、その兄妹が結婚して次の世代を作るといふようにして歴史は現代まで続いている。（中略）始祖を共通にするからとも仲良く暮らしているというわけだ。

(中略)

血の繋がりは論理を超えたものである。つまりことばによる説明を必要としな
いものなのである。

よしもと作品に登場する若い男女が、兄妹のように描かれている理由については本
論でも考察していこうと思う。

よしもとばなな作品の特徴として欠かせないものとしては、もうひとつ食事シー
ンの多さがある。

木股知史はよしもと作品における食の描写について、「生の方向から心の原点を探っ
てゆくとそこに食がある。そんなふうには、よしもとばななの小説には、食にまつわる
場面が現れる」と述べ、内臓感覚と心のつながりについての解剖学者三木成夫の見解
を引用しつつ、よしもとが描きたいのは、食べることによって元気を取り戻すとい
う単なる外面の事実ではなく、『五臓六腑』が活気を取り戻し、それが心の奥底につな
がっている」ということなのだとしている(10)。

藤本由香里は食事描写のなから、特にお茶の場面に注目している。よしもとばな
なは作品のなかで登場人物が誰かとの共同生活を振り返るときに、必ずその人とお茶
を飲んだことについて言及しているという。「キッチン」の祖母「満月」のえり子さん、
「TUGUMI」のつぐみと陽子、「白河夜船」のしおり「夜と夜の旅人」の毬絵など
がその例として挙げられている。藤本はお茶するというのは食事と違い、コミュニケ
ーションをするつもりがなければ必要のない行為であり、それを共にすることは「一
番の親しさの表現かもしれない」と述べている。また、よしもとの作品には徹底した
孤独の感覚が繰り返しあらわされていることに触れ、他者と熱いお茶を飲む行為は「こ
の孤独の底から救いだししてくれる」ものであり、「主人公達が、身近な人の死を乗り越
えていこうとする時、最もその輝きをまし、彼らを『生』の側につなぎとめる役割を

果たす」としている(11)。

潘娜は「ムーンライト・シャドウ」における「熱いお茶は、主人公を考察する上で、
もつとも重要なものである」と述べている。彼女は「ムーンライト・シャドウ」にお
けるお茶の機能として、さつきを前向きにさせるといふもの、コミュニケーションの
手段であるというものの二つを挙げている(12)。

水筒中の熱いお茶を飲んで、さつきの一日はスタートした。お茶の熱さは、さ
つきのいる今の世界を知らせ、生きている今を認識させ、死の世界へ踏み出させ
ないように教えた存在なのである。(中略)お茶をきっかけに、不思議な女性で
あるうららに出会ったのだ。そして、お茶をくれたお札に、うららはもうすぐそ
の場所で起こるかもしれない、「七夕現象」とも呼ばれる「100年に1度の見
もの」について暗示的に語る。また、さつきの水筒を落としたので、今度新しい
水筒を買ってあげるとまで約束し、物語は展開していく。

この熱いお茶に関する描写は「ムーンライト・シャドウ」にもみられる要素であり、
触れていきたい。

宮崎秀一は、もともと共食は「親密な間柄、ひとつ共同体、つまり人間関係の強い
きづなを示す」と述べている。また、「満月」での登場人物の「みかげ」と「雄一」が
カツ丼を食べる場面については、孤独な二人が共に食事をすることで活力源とし、雄
一が纏っている死のイメージを払拭する効果があると述べている(13)。

食事シーンの多さと、それが持つ意味については、よしもと作品においてすでに多
く論じられていることではあるが、本論でもこのことについては考察していきたい。

次章以降では主に、①「ムーンライト・シャドウ」における「死」と「癒し」につ
いて、②登場人物たちの関係性について、③食事シーンの持つ意味について論じてい

こうと思う。

第二章 作品分析

* 時間について

まず、作中での時間軸の確認のために時を表す部分を抜きだし、物語がどの時点から始まり、どの時点で終了しているのかを確認したい。

等はいつも小さな鈴をバス入れにつけて、肌身離さず持ち歩いてきた。

それはまだ恋でなかった頃に私が本当に何の気なしにあげたものだったのに、彼のそばを最後まで離れない運命となった。

「ムーンライト・シャドウ」(一六四頁)

これは「ムーンライト・シャドウ」の冒頭部分である。ここで主人公のさつきが亡き恋人、等にあげた鈴について「彼のそばを最後まで離れない運命となった」と事後的に語っていることから、この物語は、恋人をなくしたさつきが、それを事後的に語る物語となっている。では、どの時点から過去を振り返っているのか、考えていきたいと思う。

等が死んでから2カ月、私は毎朝その川にかかる橋の欄干にもたれて熱いお茶を飲んだ。あまり眠れないので夜明けのジョギングを始め、そこがちょうど折り返し点だったからだ。

「ムーンライト・シャドウ」(一六七頁)

春休みに入ってからすぐ、私は走りはじめた。橋まで行って、家に戻ってくると、

タオルや衣類をきちんと洗い、乾燥機にかけて、それから朝食をつくる母を手伝った。そして少し眠る。そういう生活を続けた。

「ムーンライト・シャドウ」(一六八頁)

さつきが早朝ジョギングを始めたのは、等が亡くなった二か月後の春休みである。

また、さつきは等との恋愛について「高校2年の修学旅行」から「戻ってからは大恋愛がはじまった」、「それからおおよそ4年の間」恋人関係にあった、と回想していることから、さつきは物語開始の段階で大学2年生であることが読み取れる。大学の春休みは二月から始まるのが一般的であるから、さつきがジョギングを始めたのは大学2年生の二月からであり、等がなくなつたのは、大学2年生の一二月であるということが分かる。

私は橋にたどりつくといつものように欄干にもたれて、ぼんやりと青い空気の底に沈む淡くかすんだ街並を見ていた。ざあざあと力強く川音が響き、何もかもを白く泡立てて押し流してゆく。汗がすうっと引いて、顔に冷たい川風が吹いてくる。まだまだ寒い3月の中空に半月が冴えてうつる。息が白い。私は川を見たまま水筒のふたにお茶を注いで飲むとした。

その時、

「何茶？ あたしも飲みたい。」

とふいに後ろで声がして、私はびっくりした。あまりびっくりしたので、川に水筒の本体を落としてしまったほどだ。手元にはふたに入った湯気のとつお茶が1ぱい残った。

「ムーンライト・シャドウ」(一七〇頁)

うららと出会つたのはジョギングを始めてから一か月後の三月であることが、この

引用文から読み取れる。

大学生の春休みと、高校生の春休みがちがうのは明白である。この真昼に私服で街中にいるのはつまり学校を休んでいるのだろう。私は笑った。

走り寄って声をかけるのは何のためらいもなくできることだったが、私は熱のせいでも何もかもが面倒くさかったため、歩いていたそのままのテンポで彼の方へ歩いていった。すると、ちょうど彼もそっちへ歩き出してしまったので、全く自然に私は彼をつけて街を歩いてゆく形になってしまった。彼の足が早くて、走りたくない私はなかなか追いつけなかった。

「ムーンライト・シャドウ」(一九八頁)

これは、さつきがうらららに水筒を買ってもらった百貨店からの帰り道の場面である。この時点で、高校生の柊は春休みではないということから、時期としてはおそらく三月の上旬から中旬ごろであろう。

水筒を買いに行った日、うららはあさつてに七夕現象が起こることをさつきに告げている。そして、物語は、七夕現象を終え、柊の学校へ遅い誕生日プレゼントを届ける場面で終わっている。

「おとといの朝だったかな。」彼は続けた。「夢だったかもしれない。うとうと眠ってたら急にドアが開いて、ゆみこが入ってきたんだよ。あんまり普通に入ってきたもので、死んでたことを忘れて、ゆみこ? って言ったら、しーって言ってる人さし指をたてて、笑った。……やっぱり、夢っぽいな。それから、ワタシの部屋のクロゼットを開けて、セーラー服をいねいに取り出して、抱えていってしまったよ。ばいばいって口を動かして、笑って手を振って。ワタシはどうしていいかわからなくて、また寝てしまった。やはり、夢かなあ。でも、セーラー服は

ないんだよね。どこをさがしてもな。ワタシは、思わず泣いてしまったよ。」

「ムーンライト・シャドウ」(二一九頁～二二〇頁)

柊が七夕現象のあった日のことを「おととい」と言っていることから、これは七夕現象から二日目の出来事である。また、この時点でも柊が学校へ通っていることから、時期としては、まだ三月の上旬であると思われる。

つまり、この物語はさつきが大学二年生の三月上旬時点から、等が亡くなった二二月からの出来事を事後的に語る形式となっているのだ。

* 眠り

松本孝幸は、よしもと作品における眠りについて以下のように述べている(14)。

吉本ばななにとって「眠り」は「生と死」のはざまに位置するものとして捉えられている。さらに言えば、「生と死」の両方を同時に満たしている領域だ。「限りなく死に近い生。限りなく生に近い死」という場所。これは特徴的な考え方で、作品の中でもとても大きな位置を占めている。

この位置には「夢」も入れることができる。ただ「眠り」と少し違うのは、「夢」の場合、もっと極端に行くと、「白昼夢」のような(夢と現実のはざまのような)状態のなかで死んだ恋人や死んだ友達などの霊に出会ったりする場合もある。

「ムーンライト・シャドウ」でもこのように捉えられる箇所がいくつか存在する。

夜眠ることが何よりこわかった。というよりは、目覚める時のショックがものすごかった。はっと目覚めて自分の本当にいる所がわかる時の深い闇におびえた。私はいつも等に関係のある夢を見た。(中略)カーテンの向こうが明るくなり、

青白い、しんと息づいた時間の中に私は放り出される。こんなことなら夢の中にいればよかったと思うくらい淋しく寒い。もう決して眠れずに夢の余韻に苦しむひとりきりの夜明けだ。いつも、その頃に目が覚めるのだ。ろくに眠っていない疲れと、朝一番の光を待つ長い狂気のような孤独の時間に恐怖をおぼえはじめた私は、走ることに決めた。

「ムーンライト・シャドウ」(一六七頁)

さつきがジョギングを始めた理由は、眠るたびに等に関係のある夢を見て、そこから等のない現実の世界へ目覚めることがなによりも恐ろしかったからである。亡くなった等の夢を見ている時間は、もつとも死の世界に近い。そしてさつきは、そこから離れ、現実の時間、生の世界へ戻っていくことを恐れている。つまり、序盤でのさつきは死の世界へ傾きかけているのだ。そして、それを振り払うため、さつきは走る。

さつきが熱を出して朦朧としている場面にも「眠り」(あるいは夢) Ⅱ 生と死の狭間と解釈できるような表現が見られる。

そして夜は、いつものように等の夢を見て目覚めた。熱をおして走って川原へ行くと、等が立っていて、何やってんのかぜなのに、と笑う夢だった。最低だった。目をあけると夜明けで、いつもなら起き出して着がえる頃だった。寒く、ただ寒く、体中がほてっているのに手足はしんしん冷えていた。悪寒が走り、ぞくぞくして体中が痛んだ。

私はふるえながらうす闇の中で目を開けて自分が何だかとてもなく巨大なものに戦っているような気がした。そして、もしかしたら自分は負けるかもしれないと生まれて初めて心から思った。

「ムーンライト・シャドウ」(二〇三頁)

この夢はまさに「生と死の狭間」である。かぜをひいて熱を出しているさつきの現実Ⅱ 生の世界と、死んだはずの等と川原で会うという非現実Ⅱ 死の世界が交錯している。このシーンでさつきが「戦っているような気がした」と語る、「何だかとてもなく巨大なもの」とは、「死」のことであろう。さつきは迫りくる「死」の世界とギリギリの場所で戦っている。毎晩のように等の夢を見て、あちら側に引き込まれそうになるのを振り払うようにジョギングをし、なんとかこちら側の世界に留まっているのだ。それでも迫りくる「死」は巨大で、さつきは「負けるかもしれない」と予感する。

そして、それを救うように、うららが現れるのである。

私の部屋からは、ちょうど家の門と庭がよく見える。庭木や花が青い空気の中でさわさわゆれて、パノラマのように平たい色彩で広がって見えた。きれいだった。夜明けの青の中で何もかもがこんなに浄化されて見えることを私は最近知った。そうして外をながめていて勾私は家の前の歩道をこちらへ歩いてくる人影を見つけた。

近付いてくるにつれて、私は夢かと思い、何度もまばたきした。それはうららだった。青い服を着て、にこにこ笑いながら私を見てこちらにやってくる。

「ムーンライト・シャドウ」(二〇五頁)

うららは早朝のさつきの家にふらりとやってくる。青い服を着て、青いもやの中をやってくる。この「青」については、このあと論じるが、青は眠りと同様に生と死の狭間を意味していると私は考える。

さて、さつきの家にやってきたうららは、つぎのような台詞を残して去っていく。

「かぜはね。」うららは少しまつ毛を伏せて淡々と言った。「今がいちばんつらい

んだよ。死ぬよりつらいかもね。でも、これ以上のつらさは多分ないんだよ。その人の限界は変わらないからよ。またくりかえしかぜひいて、今と同じことがおそつてくることはあるかもしれないけど、本人さえしっかりしてれば生涯ね、ない。そういう、しくみだから。そう思うと、こういうのがまたあるのかつていやんなつちやうつていう見方もあるけど、こんなもんかつていうのもあつてつらくなくなんない？」

「ムーンライト・シャドウ」(二〇六頁)

これは実に象徴的な台詞である。さつきはこの台詞に対し、「この人は本当にかぜについてだけ言ってるんだらうか」という感想を抱く。もちろん、かぜについてだけを言っているわけではないだろう。生と死はいつでも隣合わせであり、生きている限り、また愛する人の死に直面することはある。生きながら死に直面することは、自分が死ぬよりも辛い、一度辛さの限界を知り、そこを乗り越えることができれば、これ以上の辛さはない。うららはそう言いたいのである。

*青について

「青」はよしもと作品ではよく使用される色である。このことは何人かの研究者によつて指摘されている。「ムーンライト・シャドウ」でも、「青」という色彩を使った表現は多く見られる。

田中理恵子の論文では、「キッチン」、「満月—キッチン2」、「うたかた」、「サンクチュアリ」、「哀しい予感」の五つの作品で多く使用されている色彩とその意味について論じられている。それによると「青」は、どの作品でも空に関する表現に用いられている場合が多く、また、人物と関わる表現に使用されている場合は、死んでしまった人物や死の方へ傾斜している人物に用いられている、ということであった(15)。

では、眠り(夢)＝生と死の狭間、という考えを前提として、さきほども予告した通り、「ムーンライト・シャドウ」内の「青」という表現について考察したいと思う。

だれもない橋のところ、川音に包まれて水筒の中の熱いお茶をゆっくり飲んで休んだ。白い土手がどこまでもぼんやりと続き、青い夜明けのもやで街の景色にかすみがかかる。澄んでびりびりと冷たい空気の中でそうして立っていると、自分がほんの少し「死」に近いところにいるように思えた。

「ムーンライト・シャドウ」(一六九頁)

奥村英司は、「まだ人の姿のない明け方の街は、正に現世と異界との境界にあるといふべき」であると述べ、また、川や橋について「古代において外部との境界を意味していた」と語っている(16)。橋は、三途の川にかかる橋や、京都の戻り橋のように、生と死の狭間というイメージを持っている。また、さつきが「ほんの少し「死」に近いところにいるように思えた」と語っていることも、ここが「生と死の狭間」であることを示している。そしてここは、「青い夜明けのもや」の中である。

この交差点、このビルや店の並びが浮かぶ夜の色彩が等の最後の景色だ。そしてそれはそんなに遠い昔ではない。

どんなに、こわい思いをしたか。ちらつとも私を思い出したらどうか。…今みたいに月が上空に登つてくるところだったらどうか。

「青だ。」

柵が私の肩を押すまで、私はぼんやりと月を見ていた。まるで真珠のようにひんやりと白く小さい光があんまりきれいだったのだ。

「ムーンライト・シャドウ」(一八六頁)

これは、柀とさつきが天ぷら屋に向かう道中で、等とゆみこの事故現場となった交差点に差し掛かった場面である。この交差点は「街を抜ける大きな交差点」であり、境界である。そして、柀とゆみこが亡くなった場所として「死」との接点を持った地である。また、「ライトの色が交差し、光の河が曲がってくる」のように、河に例えられていることも象徴的である。ここで言われている「青」は信号の色のことであるが、等の死の瞬間に思いを馳せるさつきの思考の合間に突如として登場しているこの「青」は、やはり「生と死の狭間」を意味しているのである。

そして、七夕現象のシーンである。まさに「生の世界」と「死の世界」が接続されるこのシーンでは、「青」はその他のどのシーンよりも象徴的に使用されている。

しんしんと凍りつくような、月影が空にはりつくような夜明けだった。私の走る足音が静かな青に響きわたり、ひそやかに吸いこまれて街に消えていった。

(中略)

星が1つ2つ、消えそうにほの白く、ちらちらと青磁の空にまたたいていた。それは、ぞっとするくらい美しい光景だった。川音は激しく、空気は澄んでいく。

「体まで青にとけそうに青いね。」

「ムーンライト・シャドウ」(二二二頁)

彼は青い夜明けのかすみの中で、こちらを見ていた。私が無茶をした時にいつもする、心配そうな瞳をしていた。(中略)等は遠ざかってゆく。私があせると、等は笑って手を振った。何度も、何度も手を振った。青い闇の中へ消えてゆく。私も手を振った。なつかしい等、そのなつかしい肩や腕の線のすべてを目に焼きつけたかった。

「ムーンライト・シャドウ」(二二四頁)

「体まで青にとけそう」なほど深い青は、境界線を滲ませ、生者と死者を束の間の再会へと導く。そして再会を果たし、生の世界に別れを告げた魂を、正しい場所へと連れて行くのである。

さて、ここまで「生の世界」と「死の世界」について論じてきたが、「ムーンライト・シャドウ」では、「生の世界」は「春」、「死の世界」は「冬」として描かれている。次の項目からは、そのことについて論じていきたいと思う。

*うららとさつきと柀

「ムーンライト・シャドウ」では、恋人を亡くしたさつきのもとにうららが現れ、癒しのきっかけとなる七夕現象へとさつきを導く。しかし、うららはもう一人の主要登場人物である柀とは、一切関わりを持たない。柀は恋人と同時に兄までも失った悲劇的な過去を持つ人物であり、さつきに癒しの使者としてうららが現れるのであれば、柀にもそのような人物が現れてしかるべきではないだろうか。

では、なぜうららは、柀とは一切の関わりを持たず、あくまでさつきとのみ関わりを持つ存在として描かれているのか。登場人物たちの描かれ方から考察したいと思う。

まず、うららについてである。「うらら」とは、字書的には「空が晴れて、日陰の明るくおだやかなさま。多く春の日にいう」(17)などと書かれているように、春と結びつきのある言葉であり、風景や心の明るさを表す言葉である。癒しの使者としてふさわしい名前であろう。

ここで、うららについて描写されている部分をいくつか引用してみよう。

「まだ秘密。でも必ず教える。お茶をくれたから。」

そう言って彼女が笑うので、私は何となくその先を聞きそびれてしまった。朝が近づいてくる気配が世界中を満たす。光が空の青にとけて、かすかな輝きが空気の層を白く照らす。

私はそろそろ帰ろうと思い「じゃあ。」と言った。すると、彼女は明るい瞳でまっすぐ私を見て、

「あたしは、うらら。あなたは？」

と言った。

「ムーンライト・シャドウ」(一七三頁)

——いったい、どういう人なんだろう。としばらく私は考えた。いよいよ眠い頭の中にうららというその不思議な女性の印象だけが陽ざしの中でまぶしくふちどられて刻まれた朝だった。

「ムーンライト・シャドウ」(一七四頁)

うららの初登場シーンとその後のさつきによる回想である。うららは「その不思議な女性の印象だけが陽ざしの中でまぶしくふちどられて刻まれた」などと表現されるように、名前に違わず明るい印象を与える人物として描かれている。うららはまさにこれから訪れる明るい春の象徴なのだ。

次にさつきについてである。さつきとはそのまま皐月のことであり、五月、つまりうららと同様に春と結びつきのある名前である。しかし、物語の始まりでは、さつきは暗く沈みこんでおり、これから春が訪れることに関してもあまり実感がなく感じている。

厚着をして自転車に乗っていった。春が本当に来ると思わせる、あたたかい光に包まれた真昼だった。生まれたばかりの風が顔に吹いてきて心地よかった。街路樹もかすかに幼いみどりの葉をつけはじめていた。空の淡いブルーがうつすらとかすんで、はるか街の向こうへと続いていた。

そのあまりのみずみずしさに、私は自分の内側がかさかさしているを感じずにはいられなかった。私の心にどうしても春の風景は入ってこない。

「ムーンライト・シャドウ」(一八九頁)

さつきはうららと同様に春と関わりのある名前を持ちながら、心に「春の風景は入ってこない」と言っている。それは、もう一人の登場人物、終との関係によるものであると考えられる。

さつきと終は恋人を亡くした者同士であり、その意味で二人はお互いに鏡のような関係にある。さつきが終を見ることで自分の思いを確認する場面などは、そのことを象徴的に表している。

——戻ってきてほしい——だ。

言葉というよりは、祈りだった。私はやり切れない。夜明けの川原でもしかして私もあんなふうに見えるのだろうか。だから、うららは私に声をかけたのだろうか。私も。——私も、会いたい。等に。戻ってきて、ほしいと思う。せめて、ちゃんとお別れを言いたかった。

「ムーンライト・シャドウ」(二〇二頁)

終とさつきは同じ境遇に立っており、それゆえに二人はお互いの考えが手に取るように分かる。木股のいう「トモエ型」の関係である。そしてこれは、精神分析者のラカンが提唱した「鏡像段階」によく似ている。

「鏡像段階」とは、幼児期における発展段階であり、子どもが他者の姿を見ることで、そこに自分の姿を見出し、自分の身体の統一的なイメージを獲得する、というものである。

相手を見ることで、自分の持つ傷を理解しあっているさつきと柊とはまさに鏡像関係にある。しかし、柊と鏡像関係にある限り、さつきは春を迎えることはできない。

柊は、一月から二月を花期とする植物の名称であり、他の二人とは異なり、冬との結びつきを持った名前である。これが、うららと柊が接触を持たない理由である。

「ムーンライト・シャドウ」は、冬から始まり、春の訪れと共に閉じる物語となっている。登場人物たちは、冬に親しい者の死という傷を背負い、七夕現象を挟んで、春の訪れと共に癒されていくのだ。冬は死者の世界、春は生者の世界を表している。

うららは春の象徴であり、さつきを春に引き込む存在である。しかし、柊は反対に冬象徴であり、さつきを冬に引き込む存在として描かれているのだ。そのため、対立関係にあるこの二人は、決して接触を持たないのである。

柊はさつきの亡き恋人、等とよく似ている、と書かれている部分がいくつか見られる。

「うっ」と私は、そういう時、わざと声に出して言った。

「なに？」

とカップを片手に柊が私を見る。

「に、似ている。」

と私は言う。そうするといつも彼は「等のマネ」と言っただけのマネをした。そして2人で笑った。そうして2人は心の傷を茶化して遊ぶことくらいしか、なす術がなかった。

「ムーンライト・シャドウ」(一七六頁)

「あつ、もちろん帰りは送るぞ。」

と大声で言った。私の沈黙を、遠くへ行く面倒さと解釈したらしかった。

「とんでもない。まだ早いもの。」

とあわてて言いながら、今度は心の中だけで、「に、似ている」と私は思っていた。マネをしてくれる必要がないくらい、今のは等に似ていた。人との間にとつたスタンスを決して崩さないくせに、反射的に親切が口をついて出るこの冷たさと素直さに、私はいつでも透明な気持ちになった。それは透んだ感激だった。その感じを私は今、生々しく思い出してしまった。なつかしかった。苦しかった。

「ムーンライト・シャドウ」(一八三頁)

さつきは柊に等の面影を見出す度に等を思いだし、そのことで落ち着くのと同時に苦しんでいる。つまり、さつきにとって柊の存在とは、いつでも等を思い出させるもの、彼女の心を冬へ引き戻させるものなのである。さつきから見た柊は、等と同等のものになってしまっている。

このような状態を鏡像関係と区別して、「融合関係」と呼ぶことにする。この場合、柊と等が重ねられ、同一視されている点で、「融合関係」にあるということになる。

さらに柊は、亡き恋人、ゆみこのセーラー服を着た人物として描かれており、その意味でゆみことも「融合関係」にある。つまり、彼は死者側の世界に傾斜している人物として描かれているのだ。そうした観点からも、柊はまさに冬の象徴である。

では、次にさつきと柊の癒しの過程について考察したいと思う。

*癒しについて

「ムーンライト・シャドウ」での「癒し」とは、前述の通り、冬から春への転換のことである。では、さつきと柊に訪れた癒しについてまとめてみようと思う。

そして夜は、いつものように等の夢を見て目覚めた。熱をおして走って川原へ行く、等が立っていて、何やってんのかぜなのに、と笑う夢だった。最低だった。目をあけると夜明けで、いつもなら起き出して着がえる頃だった。寒く、ただ寒く、体中がほてっているのに手足はしんしん冷えていた。悪寒が走り、ぞくぞくして体中が痛んだ。

「ムーンライト・シャドウ」(二〇三頁)

さつきは等との思い出にとらわれている。ことあるごとに彼を思いだし、毎晩夢に見ている。そんなさつきにとつての癒しとは、等の思い出という呪縛からの解放である。それは、うらららによつて導かれた七夕現象によつて達成する。

等、私と話したい？ 私は等と話がしたい。そばにいつて、抱きあつて再会を喜びあいたい。でも、でも——涙があふれた——運命はもう、私とあなたを、こんなにはっきりと川の向こうとこちに分けてしまつて、私にはなすすべがない。涙をこぼしながら、私には見ていることしかできない。等もまた、悲しそうに私を見つめる。

「ムーンライト・シャドウ」(二一四頁)

さつきは七夕現象によつて等と自分が「はっきりと川の向こうとこちに」分かれている存在であることを知る。そして等に手を振り、きちんと別れることによつて、彼女は春へと移行していくのである。

柊は、さきほど述べた通り、死者側の世界へ傾斜している人物である。つまり柊が癒されるためには、この融合状態を解く必要がある。

まず、等との融合状態は、七夕現象で等がさつきのもとに現れることで解かれる。さつきから見ると、等と重ねられていた柊は、等が柊とは別の人物としてさつきの前に姿を現すことによつて、融合状態を脱するのである。

そして、ゆみことの融合状態であるが、これは言うまでもなく、ゆみこが柊の部屋に現れ、セーラー服を持ち去つたことで解かれる。

「おとといの朝だったかな。」彼は続けた。「夢だったかもしれない。うとうと眠つてたら急にドアが開いて、ゆみこが入ってきたんだよ。あんまり普通に入ってきたもので、死んでたことを忘れて、ゆみこ？つて言ったら、しーつて言つて人さし指をたてて、笑つた。……やっぱり、夢っぽいな。それから、ワタシの部屋のクロゼットを開けて、セーラー服をいねいに取り出して、抱えていつてしまつたよ。ばいばいって口を動かして、笑つて手を振つて。ワタシはどうしていいかわからなくて、また寝てしまつた。やはり、夢かなあ。でも、セーラー服はななんだよね。どこをさがしてもな。ワタシは、思わず泣いてしまつたよ。」

「ムーンライト・シャドウ」(二一九頁)

柊はゆみこのセーラー服を着ることによつて彼女と融合していた。しかし、ゆみこがそれを持ち去つていつたことで彼女との繋がりは絶たれ、柊は冬、すなわち死者の世界から切断されたのである。このことについては、潘娜の論文でも述べられている。

等とさつきが橋の上で別れを告げたことと同じく、ゆみこが柊に別れの言葉を告げたことで、生きている世界にいる柊と境界線を引くことになる。形見であるセーラー服をゆみこが持ち去つたことは、柊に亡くなった彼女の残像をなくしようと

しているのである。

このようにして、柊は死者の世界から逃れ、癒されていくのである。

第三章 作家論

第三章では、よしもと作品での食事シーンの意味、男性の女装や作品と同時代作品の家族について考えていきたいと思う。

*トランスジェンダーについて

「ムーンライト・シャドウ」には、等の弟であり、亡くした恋人のセーラー服を着ている人物として、柊という人物が登場する。そこで、作品と同時代の男性の女装やトランスジェンダーの在り方と、本作品を比較して考えていきたいと思う。対象は一九八〇年代とする。

右梅恵津子は、『吉本ばなな イエローページ』内で「セーラー服の柊」というコラムを書いている。そのなかで右梅は、「柊がセーラー服を着るのは、恋人ゆみこの死を悼んでのことだが、風俗的な影響もあるのかもしれない」と述べている(18)。

男女の性差を超えたファッションは、一九八〇年代後半から流行のきざしを見せはじめた。『東京の若者』(アクロス編集室、PARCO出版局)では、「少年アリス」というスタイルを紹介している。「少年アリス」とは、「不思議の国のアリスを思わせる妖精的な服を着る男のコのこと」で、「思春期の独特の背伸びとかツツパリとかいう気負いがまったく感じられない」のが特徴だ。また、一九九〇年代に入ると、胸の前でリボンを結び、スカートをはいたかわいらしい男の子「フェミ男くん」ファッションが流行する。自分を「ワタシ」と呼ぶ柊には、そ

の話し方や感受性も含めて、セーラー服を着て性別を超えるという夢が託されているようにも思える。

右梅のいうように、柊がセーラー服姿で登場するのには、当時の風俗も関係しているのではないかと私は考えた。そこで、当時のトランスジェンダーの歴史について考えてみたいと思う。

「ニューハーフ」という言葉がある。これは、一九八一年の四月に大阪のゲイボーイ、ベティが歌手デビューする際に、桑田圭祐がキャッチコピーとして考案したという。そして、同年の五月、女装の男性であるホステス松原留美子が「蔵の中」の主演に抜擢された際、マスコミが「噂のニューハーフ」として大々的に取り上げ、これにより、「ニューハーフ」という言葉は全国に広まった。その後、松原は多彩な活動によって一九八一年から一九八二年にかけて「ニューハーフ・ブーム」を巻き起こし、「ニューハーフ」という存在を広く一般人に印象付けたという。一九八三年頃からは、東京の赤坂六本木・麻布界隈のゲイバーでのフロアー・ショーが人気を呼び、ゲイバーは、開かれた水商売へと一般化した。八〇年代の半ばには、「ニューハーフ」という呼称は商業的なトランスジェンダーを指す言葉として浸透し、業界としての「ニューハーフ」世界が成立した。その他にも、商業女装クラブ「エリザベス会館」のオープンやアマチュア女装の専門雑誌『くいーン』の創刊などによるアマチュア女装世界の拡大なども起こった。

このように、八〇年代はトランスジェンダーに大きな変化が訪れた時期である。このような時代の影響を受けて、よしもとが柊のような女装男子や「キツチン」に登場するオカマのえり子さんなどのキャラクターを生み出した可能性は大いにあると言えるだろう。

*食事シーンについて

よしもと作品には、食事シーンが多く、またどの食事シーンもとてもおいしそうに描かれている。「ムーンライト・シャドウ」にも食事シーンはもれなく存在する。その食事シーンについて、「キッチン」や「満月——キッチン2」に登場する食事シーンと比較を行いながら考えてみたいと思う。

まずは、「ムーンライト・シャドウ」の食事シーンについてまとめていこうと思う。

「ジョギングやってるかい？」

柘が言った。

「うん。」

私は言った。

「そのわりには、お太りになったね。」

「ごろごろしてるから、昼は。」

私は思わず笑った。実際は、人が見てはつきりとわかるくらいに私はやせはじめていた。

「スポーツしてれば健康ってもんじゃない。そうだ。ものすごくおいしいかきあげ井の店が突然近所にきたんだ。カロリーもある。食べに行こう。今、今すぐに。」

「ムーンライト・シャドウ」(一七七頁)

「これが見舞いの品だ。」柘は大きな紙袋を見せて笑った。私は今さらもう治ったとは言いがらくなって、わざとせきをしてみせざるをえないくらい、彼は親切だった。「君の大好きなケンタッキーのチキンフィレサンドと、シャーベットだ。コーラもあるよ。ワタシの分もあるからさ、いっしょに食べよう。」

「ムーンライト・シャドウ」(二〇九頁)

「ムーンライト・シャドウ」において、柘はたびたびさつきを食事に誘う。柘がさつきを食事に誘うのは、さつきが、「人が見てはつきりとわかるくらいに」やせ始めているときや、かぜをひいて熱を出したと聞いたときなど、さつきが弱っているときである。

柘との食事シーンはいっそ不自然に思えるほどおいしそうに描かれている。

「異様においしい。」

私は言った。その小さく新しい、木の匂いにする店でカウンターにすわって食べたかきあげ井は、食欲を思い出すくらいにおいしかった。

「なー？」

柘が言った。

「うん。おいしい。生きててよかったと思うくらいおいしい。」

私は言った。あんまりほめたので、店の人がカウンターの向こうで恥ずかしそうにするくらい、おいしかった。

「ムーンライト・シャドウ」(一八六頁)

明るい部屋、あたたかいストーブの熱気の中で、床にすわって2人は淡々とそれらのものを食べた。私はとても、とてもおなががすいていたことに気づいて、とてもおいしく食べた。この子の前では私はいつもおいしく物を食べている気がした。そして、それはすごくいいことであるように思う。

「ムーンライト・シャドウ」(二〇九頁)

さつきは、「この子の前では私はいつもおいしく物を食べている気がした」と語っている。「ムーンライト・シャドウ」での食事シーンが不自然なほど「おいしさ」を強調

しているのは、さつきが柗と一緒に食事をしているからである。

ここで、思いたすのは、「満月——キッチン2」における、みかげと雄一の食事シーン、そこで雄一が言った台詞である（19）。

「どうして君ともものを食うと、こんなにこんなにおいしいのかな」

私は笑って、

「食欲と性欲が同時に満たされるからじゃない？」

と言った。

「ちがう、ちがう、ちがう。」

大笑いしながら雄一が言った。

「きつと、家族だからだよ。」

「満月——キッチン2」（一五三頁）

雄一とみかげは一時は一緒に暮らしていたこともあるが、血のつながらない赤の他人である。では、雄一のいう「家族」とは何なのか。そのヒントは、「ムーンライト・シャドウ」でチキンフライサンドを食べたあとに、柗が言う台詞にあるように思う。

「確かにワタシはまだ若いですし、セーラー服着てないと泣きそうなくらい頼りになんないですけど、困った時は人類はきょうだいでしょ？ ワタシは君のことをひとつふとんに入ってもいいくらい好きなんだから。」

「ムーンライト・シャドウ」（二一〇頁）

柗のこの台詞は、一見するとまるで告白のようである。しかし、彼のこの「ひとつふとんに入ってもいいくらい好き」という言葉は、なんら性的な意味合いを感じさせない。それは、柗の言う「好き」が「きょうだい」に対する感情だからである。みか

げと雄一の場合も同様である。「きょうだい」というのは、親しい間柄だが、性を排した関係である。だから雄一はみかげのいう「食欲と性欲が同時に満たされる」という言葉を否定し、「家族だから」と言ったのである。

先ほど引用した「満月——キッチン2」の食事シーンは、父親であり母親であるオカマのえり子さんを亡くし、傷心を抱えて旅に出た雄一のもとに、みかげが伊豆で見つけたおいしいカツ丼をはるはる届けに行ったあとのシーンである。つまり、弱った雄一を元気づけるためにカツ丼は届けられたのだ。「キッチン」でも、みかげが雄一にラーメンを作ってあげるシーンがある。

「ムーンライト・シャドウ」と「キッチン」、「満月——キッチン2」における食事シーンの相点は、その食事が「誰かが、誰かのために」用意した食事であるということ、そして、一緒に食事をするのが、性を排しており、かつ、実際の血のつながりを持たない、擬似的な姉弟関係にある男女であるということである。

なぜ、このように食事シーンを描くのか。それは、よしもとが「純粋な思いやり」を表現したかったからではないかと私は考える。性を排し、血のつながりを排するのは、男女の間に存在する下心や打算を排し、血のつながった家族の間に存在する「家族だから支え合わなければ」という義務感を排する目的があるのだ。そこに残るのはひたすらに「純粋な思いやり」だけである。

食事がおいしいのは、それが「純粋な思いやり」によって与えられたものだからなのである。雄一はこの理由を「きつと家族だからだよ」と言ったが、この「家族」というのは、一般的な意味での「家族」ではない。恋愛でも、家族愛でもない、もっと深く広い愛情に支えられた関係であり、しかし、それを表現し得る言葉が他になかったために、「家族」と表現したまでである。柗の言う「きょうだい」も同じだ。

よしもとが描く異様なほどおいしそうな食事は、誰かが誰かにむけて送る、「純粋な思いやり」の一つの形なのである。

* 家族

津田洋行は、よしもとがその作品内で恋愛も結婚も遠ざけていることに関して、「それは恋愛が結婚に結実してよい家庭を作るといふ近代市民社会のイデオロギーに対する反措定ではないのか」と述べている(20)。

一九八〇年代に入ってから(その兆しは七十年代の後半から始まっていたであろうが)、日本社会は大きく変質した。その直後的な現れは経済の高度成長とそれに続く崩壊であるが、社会のあらゆる面に波及したその変質は、特に我々の最も身近な家庭に顕著に現れているそれまでは形を保ち機能していた家庭の実質が解体し始めたのである。それを捉えて問題提起した家族論ブームもその頃から始まり、今も続いている。

津田は、「ハルキ・バナナ現象」などと言われ、よしもと並び称される村上春樹についても、家族が描かれていないことを指摘している。

村上春樹の作品には家族・家庭は存在しない。主人公は家族的出自を捨象したシングルであり(後期の作品には妻の登場するものもあるが、家庭は描かれていない)、浮遊する現代の都市空間が幻想化(オカルト化)されて舞台となっている。ということは村上春樹、吉本ばななに代表される新しい文学は、家族の解体・消滅を自明のものとして出発しているのだ。

この津田の指摘から分かるように、家族・家庭の消失した物語というというのは、この時代の作家の特徴であると言えるだろう。

おわりに

私は、よしもとばななの作品というのは、短大に入ってから初めてまともに触れることになったが、一度読んだだけでその作品世界に強く惹かれた。なかでも、「ムーンライト・シャドウ」は特別だった。親しいものの死という重いテーマを背負いながらも、それを感じさせない軽い文体、登場人物たちを包み込む、神秘的な青色の世界。ぜひこれを卒業論文で扱いたいと思った。

私がこの作品に強く惹かれたのは、もしかしたら私自身が、「親しいものの死」をつい最近にも体験したことが関係あるのかも知れない。ちょうど同い年くらいの若い女の子であるさつきの視点から、その素直な言葉を使って語られているこの物語は、弱った精神に静かに浸透し、論文を書きながら、私自身もさつきと共に癒されていたように思う。「ムーンライト・シャドウ」、そしてよしもとばななどの出会いは私にとっての「七夕現象」だった。これからもよしもとばなという作家の世界を探索していきたいと思う。

(註)

- (1) 木股智史 『吉本ばなな イエローページ』 一九九九年七月 荒地出版社
- (2) 吉本隆明 吉本ばなな 『吉本隆明×吉本ばなな』 一九九七年二月 ロックンゴオン
- (3) 松本孝幸 『吉本ばなな論「フツ」』という無意識』 一九九一年七月 JICC 出版局
- (4) 山田吉郎 「吉本ばなな『キッチン』論 ―生の回復への通路―」『山梨英和短期大学紀要』第三〇号 一九九六年十二月 山梨英和短期大学
- (5) 大塚英志 『物語治療論——少女はなぜ「カツ井」を抱いて走るのか』 一

一九一一年四月 講談社

(6) (1) と同じ

(7) 近藤裕子『臨床文学論 川端康成から吉本ばななまで』二〇〇三年二月 彩流社

(8) 三井貴之 『吉本ばなな神話』一九八九年十二月 青弓社

(9) 古橋信孝 『吉本ばななと俵万智』一九九〇年三月 筑摩書房

(10) (1) と同じ

(11) 藤本由香里 「熱いお茶の記憶——「日常性の思想」と吉本ばなな」『国文学解釈と鑑賞別冊 女性作家の新流』一九九一年五月 至文堂

(12) 潘娜 『「ムーンライト・シャドウ」論 ——小道具を視点として——』『国語国文学』第四七号 二〇〇八年三月 福井大学国語国文学会

(13) 宮崎秀一 「吉本ばなな『キッチン』論 理想家庭創造への旅立ち」『長野県国語国文学会研究紀要』第七号 二〇〇八年五月 長野県国語国文学会

(14) (2) と同じ

(15) 田中理恵子 「『キッチン』と『満月』のテクストを中心とした語彙の特性」『上越教育大学国語研究』二〇号 二〇〇六年二月 上越教育大学

(16) 奥村英司 「向こう側のセター——吉本ばなな「ムーンライト・シャドウ」における古代性——」『鶴見大学紀要』第三九号 二〇〇二年三月 国語国文学

(17) 『広辞苑』第六版 二〇〇八年一月 岩波書店

(18) 右梅恵津子 「セーラー服の終」 (引用は(1)と同じ)

(19) 文庫版『キッチン』 一九九一年一〇月 福武書店

(20) 津田洋行 「吉本ばなな『キッチン』私論——トランス・ジェンダーの視点から——」 一九九九年三月 文芸理論研究会

・米沢泉美 『トランスジェンダリズム宣言』二〇〇三年五月 社会批評社

参考文献