

注

- (1) 山根由美恵「震災以前の村上春樹」、松枝誠「震災以後の村上春樹」『昭和文学研究 第六〇集』「研究動向」(昭和文学会 二〇二〇年三月一日) 参照。
- (2) 川本三郎「社会派」への違和感」(毎日新聞夕刊 一九九七年五月一四日)。
- (3) 川村湊「村上春樹はどこへ行く」 1995 - 2006」『村上春樹をどう読むか』(作品社 二〇〇六・一一・一〇)。
- (4) 酒井英行「村上春樹―分身との戯れ」(翰林書房 二〇〇一・四・四)。
- (5) 加藤典洋「Ⅲ 個の世界―前期」『村上春樹は、むずかしい』(岩波書店 二〇一五・一二・一八)、「マクシムの崩壊―『ファミリー・アフエア』」『村上春樹の短編を英語で読む 1979〜2011』(二〇一・八・二五)。
- (6) 上田力「ライナーノーツ 1985・4・26」ハービー・ハンコック&フオディ・ムサ・ソン「ビレッジ・ライフ」(28AP - 3035)。
- (7) 松浦雄介「記憶の不確定性」(東信堂 二〇〇五・三・三一)。「第五章 成熟の探求―村上春樹」において、松浦氏は社会学の観点から「成熟社会の到来は、逆説的なことに、個人の成熟を困難なものにした」ことを踏まえた上で、江藤淳「成熟と喪失」を参照し、この「成熟と喪失」は、村上作品に繰り返し立ち現れてくる主題であると述べている。
- (8) イアン・ブルマ『イアン・ブルマの日本探訪―村上春樹からヒロシマまで』石井信平訳 (TBSブリタニカ 一九九八・一一・二五)。
- (9) Sylvester Stewart 「Family Affair」対訳・綿内克幸(MHCP - 1307)。
- (10) ジェフ・カリス『スライ&ザ・ファミリ―・ストーンの伝説』監修・岩間慎一、訳・村上敦夫(ブルース・インターアクションズ 二〇〇九・九・二五)。
- (11) ピーター・バラカン『魂のゆくえ』(新潮文庫 一九八九・七・二五)。
- (12) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997―2009』(文藝春秋・二〇一〇・九・三〇) 収録。
- (13) 『スポーツニクスの恋人』を中心に、前掲書(2)に同じ。
- (14) 加藤典洋は「蜂蜜パイ」について「その再生の物語は、肝腎の「父なるもの」への憎悪という主題をそっくり割り貫いて、ややスマートすぎるかたちで語られている」と言う。この加藤論の発言からおよそ一年後、「蜂蜜パイ」からは五年後に村上は「腎臓石」を発表。加藤典洋編「第4章 神の子どもたちはみな踊る」『村

上春樹 イエローページ PART2』荒地出版社 二〇〇四・五・一)。むろん加藤

- の「父なるもの」には、自著『アメリカの影』(河出書房新社 一九八五・四)での「日本」を「限定し、承認するアメリカ」の影が尾を引いているであろう。
- (15) 上野千鶴子「解説『成熟と喪失』から三十年」『成熟と喪失―母の崩壊』(講談社文芸文庫 二〇一六・三)。この上野の論脈は、江藤が論じた安岡章太郎『海辺の光景』のなかの母子関係へと及ぶものである。
- (16) 江藤淳『成熟と喪失 母の崩壊』、前掲書(15)に同じ。小島信夫『抱擁家族』、遠藤周作『沈黙』など「いわゆる」第三の新人一般に母に対する敏感さというよりは「父」の背後に超越的な「父」を視る感覚が欠けている」と江藤は言う。引用箇所は、「彼らは昭和三十年代の産業化がもたらした具体的な解体現象をとらえて得ても、その先にある問題」をとらえて得ていない、と江藤が述べたところである。
- (17) 市川真人『芥川賞はなぜ村上春樹に与えられなかったか 擬態するニッポンの小説』(幻冬舎 二〇一〇・七)。
- (18) 大塚英志『村上春樹論―サブカルチャーと倫理』(若草書房 二〇〇六・七)。「象徴的」ではなく「現実」的に人を殺したサリン事件や、「現実」に多くの人々を「喪失」した神戸震災という「体験」の反映を『スポーツニクスの恋人』に見出す大塚は、村上は「お話」は「お話」の領域へ、「現実」は「現実」の領域へと丁寧に腑分けしているとして、「お話」のリハビリテーション」に成功したと説く。
- (19) 前掲書(8)と(17)に同じ。イアン・ブルマのインタビュー・レポートによれば、村上が「父とはうまくいっていない。子供を作らないのはそのせいかもしれない」と肉声を漏らしたその翌日、父についての発言は書き立てなくてくれと電話してきたという。熱心な村上の読者には比較的良好に知られていることだろう。市川による「父でありながら、父にならぬこと」、「血縁としての」父親である「ことを否認する」といったキャッチーな断言は、生ま身の実体的な作家存在の年譜的事実と作品世界との照合の点で実に収まりがいい。それだけに作品分析においては、そうした文脈を生成するように小説の言葉が仕組まれているかどうかということが、あらためて重要な問題になる。本稿は現実世界を生きる村上春樹と、作品の語りを統括するレベルに想定された作者の切り分けと接続の連続性には慎重でありたい。
- (20) 今村仁司「序―モダンの横断」『格闘する現代思想―トランスモダンへの試み』(講談社 一九九一・二) 参照。

であるべきなんだ」という言葉は、別れた後もキリエの奥深くに消えずに残っているもの、また眠りかけた淳平に向けてキリエが口にした言葉たちは、「彼の意識の奥に密やかにたどり着く」ものとして語られていたことを見落としてはならない。

作中作の「腎臓石」が作中人物の女医を内部から揺さぶったように、ここにあるのは意識の奥の「深み」の「交流」、物語をとおしてキリエと淳平の二人が共振し共鳴するコミットメントの表象にほかならない。淳平の認識の枠組みじたいが変われば、物語の行方も変わる。書き手である淳平自身が「腎臓石」の物語に、またキリエという存在に揺さぶられ、「大事なのは誰か一人をそっくり受容しようという気持ち」だと理解する。父の呪縛からの解放の自覚に先立つ形でキリエとの「コミットメント」あるいは「愛の行為」の結実として作中作「腎臓石」は完成していた。

片や「蜂蜜パイ」での淳平は「人生という長丁場を通じて誰かひとりを愛し続けることは、良い友だちを見つけないとはまた別の話なのだ」と理解する。確かに小夜子と淳平を引き合わせてくれたのは高槻であったが、その高槻の「良い友だち」「正しい友だちを見つけない」と「人生という長丁場を通じて誰か一人を愛し続ける」自分を峻別する。結婚の申し出に踏み切る淳平の「決心」とは、長く続いた煩悶、懊悩からこうした自己規定、自己理解に至るまでのプロセスを辿った末のことである。それは高槻から譲渡される仕方と空位となった場所に身を置くことではない、「二人の女」は与えられた妻でも、与えられた娘でもない。自らが選んだ「護らなくてはならない」愛の対象であるということを理解するまでのプロセス。そのプロセスとはまさに文字通り、淳平が自身をいかなるものとして「限定し、承認してみせる」かという意味でアイデンティティーの問題としてある。こうした意味で「蜂蜜パイ」とは、淳平が自らを「限定し、承認してみせる」Ⅱ「父」となる物語であると言えるだろう。言葉尻を難じるようだが、少なくともそして明らかに、あらかじめ「二重化された「父親」のイメージを選びとること」を淳平が「決心」したのではない<sup>(9)</sup>。「コミットメント」においては、「探求の連動」「プロセス」こそが重要なのである。

「ファミリー・アフエア」から「蜂蜜パイ」と「腎臓石」に至る距離と時間を経て村上文学は三人称単数で語られる作品世界への移行を遂げた。かつて手つかずの空白としてあった父の存在は、子の人生に「呪い」としてつきまとうほどの言葉と

声と機能が付与された。「ファミリー・アフエア」が「ホームドラマ」「家庭小説」という牧歌的な名称に呼び換えられようとも、あらかじめ「異物を含んだ状況」としての家族というモチーフに作者の関心が及んでいたことは、結果的に村上文学における〈転換〉を齎していたといっている。「ファミリー・アフエア」の「僕」は、「成熟」への欲望と不在による二重拘束状態にある妹にとつての構成的「外部」としての批判対象となった。この「僕」は主体の自律性を前提したロマンチック・ラブを逆撫で揺さぶる表象だと稿者は述べた。「腎臓石」の淳平は、キリエにより自分たちが「あらゆるもの」に揺さぶられる存在であることを告げられていた。「蜂蜜パイ」の地震は、淳平にとつて故郷の二重の喪失としてその生活の様相を「足もどから変化させてしまう」ものだった。繰り返すがここで地震は間接的なこと、故郷を捨てた人物の、故郷（自然）の崩壊という二重の「喪失」を経ての「理解」と「決心」がいかに語られているかにコミットメントの眼目、あるいは成熟の内実がある。また「揺さぶる」ものから「揺さぶられるもの」として、ここに回帰または転移している問題が何かを口早に言えば、それは「近代」ということになるだろう。

ポストモダンとは時代区分ではない。それは思想や方向の構え方の区分であることを踏まえ、近代（モダン）の約束事や前提への吟味に手をそめるとき、われわれはすでに真の意味でポストモダンを生きているのだという認識のもと以下に続ける<sup>(20)</sup>。「ファミリー・アフエア」の「僕」や妹が新たな位相で（見え難い形で）近代の問題を引き継いでいたことに比較すれば、「蜂蜜パイ」と「腎臓石」の親子関係の確執や葛藤はあからさまでさえある。関西に戻って家業の「時計宝飾店」を継ぐことを求める父親と（「時計」が「近代」の象徴であることは明らか）、東京で小説を書き続けたいと言う淳平。自身を大正時代の文士に擬えて「義絶」という言葉を用いてみせる。だがあからさまであることは旧弊であることを意味しない。私見では「蜂蜜パイ」以降の村上作品において「成熟と喪失」はより顕著に繰り返されていく主題系となるが、そうした顕著さはそこに交差する（新しい家族）（血縁で繋がるのではない）Ⅱ「コミットメント」というもう一つの主題系があざやかに立ち現れてきたことと別にあるのではないように思われる。なお「蜂蜜パイ」最後の「寝ずの番」と、江藤淳『成熟と喪失』最後の「不寝番」。この二つに共通のモチーフが見えることについての言及はいまは控え、別稿に譲ることにする。

暮らすことができた——を思いつく。肝腎の「蜂蜜パイ」の末尾を見てみよう。

これまでとは違う小説を書こう、と淳平は思う。夜が明けてあたりが明るくなり、その光の中で愛する人々をしつかりと抱きしめることを、誰かが夢見て待ちわびているような、そんな小説を。でも今はとりあえずここにいて、二人の女を護らなくてはならない。相手が誰であろうと、わけのわからない箱に入れさせたりはしない。たとえ空が落ちてきても、大地が音を立てて裂けても。

たとえば「蜂蜜パイ」に村上作品の「僕」の成熟を見たのは大塚英志である。大塚は「この三人称で書かれた小説の中でかつて「僕」であったはずの「淳平」が「お話」の語り手であることを引き受け、尚かつ、その結末を敢えて修正することで自身のためでなく受け手のために「お話」を回復する」点を「かつての「僕」の成熟」と捉えて肯定的に評したが、見るべき点はそれだけではない<sup>18)</sup>。沙羅に聞かせるためのお話とはいえ、結果的に「熊のまさきちとんきちの話」とは、作者と読者の、それぞれの自己（淳平、沙羅、小夜子）の内側に潜在するものへ向かう、その「深み」の「共通の基層」における「交流」であった。執筆前の自分と書き終えた自分とは別人になっているという村上の「コミットメント」観の基底、その表象として看過できない。また従来は「これまでとは違う小説」とはいかなるものなのかという点に関心が向けられてきた。いきおい「小説家の再生の物語」をここに読み取ることになるだろうが、重要なことは他にもある。「夜が明けてあたりが明るくなり、その光の中で愛する人々をしつかり抱きしめること」を「夢見て待ちわびている」「誰か」とはほかならぬ淳平自身であるはずだ。小説作法の観点から見れば、ここに齎されているのは語り位相と焦点人物のゆるやかな乖離とその感覚だが、これこそ前節で見た「単一の視点から離れることもできるようになってきた」「僕の視点をいくつもの別の視点に分割することが可能になった」という発言の意味するところではないか。恐らくこのことは、かねてより村上が用いるところの「リアリズム」の概念にも関わってくるだろうがいまは措く。

さて、「蜂蜜パイ」の前日譚「腎臓石」も視野にいれよう。ここでは淳平が十六歳の時に、父に言われた次の言葉がその後の淳平を呪縛していたことが明かされる。

「男が一生に出会う中で、本当に意味を持つ女は三人しかいない。それより多くもないし、少なくともない」と父親は言った。

「最初に出会った大事な相手と結ばれ損ねたことで、淳平は自分の能力——愛情を適時に適切に具象化するという重要な意味を持つ能力——に自信を持ってなくなっていた」という「腎臓石」の淳平は三十一歳。この「最初に出会った大事な相手」は小夜子にほかならない。父の「三人の女」説の呪いから、淳平は「穏やかに関係を解消できそう」な相手を求めるようになる。知り合った女性の人柄や言動に何か一つでも気にいらぬ点があると「いくぶんほつとする」転倒の中を生きていた。そうした生き方を続けてきた淳平はキリエに出会う。頭が切れ、話題も豊富な彼女に淳平は惹かれていく。「執筆途中の小説の内容は他人に話さないことに決めていた」淳平であったが、ある秋の日「長い親密なセックスを終えたあと」の会話の流れから、彼女にならと行き詰っていた小説の「途中までの筋書き」を話す。それを承けて、聞き手であったキリエは淳平に言う。「腎臓石」は、彼女（作中の女医）を「少しずつ、時間をかけて揺さぶりたい」のだと。眠りかけた淳平にキリエは「小さな声で打ち明けるように」さらに続ける。「この世界のあらゆるものは意思を持っている」、「石もそのひとつ」であると。「あらゆるものは「私たちのことをとてもよく知って」いて「私たちはそういうものとてもにやっつけていくしかない」「それらを受け入れて、私たちは生き残り、そして深まっていく」のだと告げる。やがて、それに応じる形で小説を書きあげた淳平は、去って行ってしまったキリエを「本当に意味を持つ」女性の一人だったと認める。ここで淳平は「大事なものは数じゃない。カウントダウンには何の意味もない。大事なのは誰か一人をそっくり受容しようという気持ちなんだ」と理解する。こうした理解に至った淳平は三六歳になって、つまり「蜂蜜パイ」において「人生という長丁場を通じて誰かひとりを愛し続けること」の意味をも理解し、二人の女を護るために「寝ずの番」につくのである。

何かを主体的に決断している実感を抱けなかった淳平だが、動きの早い高槻の存在それ以前に父親の持ち出した「三人の女」説が彼の人生を呪縛していた。またキリエとの出会いは、それぞれの事情で深い関係を結ぶことを回避してきた者同士の稀有な出会いであったといえる。そればかりではない。二人が出会った日の淳平の台詞「職業というのは」「便宜的な結婚みたいなものじゃなくて」「本来は愛の行為

されたその自覚への拒否反応を逆照射する空白といった意味合いを帯びてくるかどうか。こうした観点から、いまだ「蜂蜜パイ」に立ち入ることにする。

大学時代に形成された親密圏、一人は小夜子、一人は高槻。会ってから間もなく淳平は小夜子こそ「自分が探し求めていた女性だと確信」するも、高槻のほうは動きが早く二人は卒業後には結婚し、三十を過ぎて間もなく娘の沙羅が生まれる。娘が二歳になり二人は離婚するが、親しい行き来を続ける中で三人には淳平と小夜子の結婚が意識されるようになる。

小夜子に結婚を申し込むことについて、淳平は真剣に考え続けた。(中略)しかしそれでもなお、淳平には決心がつかなかった。考えてみれば淳平と小夜子との関係は、そもそも最初から一貫して、ほかの誰かの手によって決定されていた。彼は常に受動の立場に立たされていた。小夜子と彼を引き合わせてくれたのは高槻だった。高槻がクラスの中から二人をピックアップし、三人組を形成した。それから高槻は小夜子を取り、結婚し、子どもを作り、離婚した。そして今、小夜子と結婚することを淳平に勧められている。もちろん淳平は小夜子を愛している。疑問の余地はない。今が彼女と結ばれる絶好の機会だった。たぶん小夜子は彼の申し込みを拒まないだろう。それもよくわかる。しかしあまりにも絶好すぎる、と淳平は思った。そう思わないわけにはいかなかった。彼自身の決定事項はいつどこにあるのだ？ 彼は迷い続けた。結論は出なかった。そして地震がやってきた。

その「神戸の地震のニュースを見すぎたせい」で真夜中にヒステリーを起こして泣き叫ぶようになった沙羅、その対応に疲労困憊した小夜子は淳平を自宅に呼ぶ。沙羅を落ち着かせるために小説家である淳平が語って聞かせるのが作中作「熊のまささちの話」である。この話は聴き手の沙羅の反応、質問に応じて展開していく点では共創造の物語と言える。沙羅に物語りする現在、淳平はすでに高槻からは小夜子との結婚を勧められている。淳平が選択するのは「血縁のある実父」ではなく、親友であった高槻が言うところの「あとがま」になることだととして(恐らく江藤・加藤・上野の「恥ずかしい父」の論脈は織り込み済みであろう)市川真人は、「義理の」父親になることは、「父親になる」ことを認めると同時に、血縁を持たない

父をやり続けることによって「(血縁としての)父親である」ことを否認するといふ、二重化された「父親」のイメージを選びとること」だと述べているがどうか(17)はたして、二重の意味で故郷を「喪失」した人物の選択が「父でありながら、父にならぬこと」「二重化された「父親」のイメージを選びとること」だったとすれば、読者はそれをどのように意味づけるのか。本稿では淳平の「決心」とその経緯がどのように語られていたか、村上の「コミットメント」が作者と読者の「深み」の「共通の基層」における「交流」、相互交渉であることに立ち返り論を進めてみたい。

村上が物語を普遍的な共感の装置、創作と読書行為を「交流」と「進化」のプロセスと考えていることは、「夜が明けて小夜子が目を覚ましたら、すぐに結婚を申し込もう」と決心した淳平が沙羅のためのお話にまずは「出口を、みつけないければならない」と、その続きを考える姿に象徴的である。前後するが、沙羅の質問に応じつつ展開する「熊のまささちの話」は一旦完結する。蜂蜜とりの名人のまささちと鮭を取るのがうまいとんきちによる交換が成立し、一度は親友になる。だが川から鮭が消えてしまう。「でもそんな関係は長くはつづかなかった」と、ここで口を挟む小夜子も自身と高槻と淳平との関係をお話に重ねていたことは明らかだ。

「とんきちは言った、『僕と君とは友だちでいるべきなんだ。どちらかだけが与え、どちらかだけが与えられるというのは、本当の友だちのあり方ではない。僕は山を下りるよ、まささちくん。新しい場所でもう一度自分をためしてみたい。またどこかで君に合えたら、そこでもう一度親友になろう』。そして二人は握手して別れた。でも山を下りたとき、猟師が罾をつかって世間知らずのとんきちを捕まえた。とんきちは自由を奪われ、動物園に送られた」

小夜子は「もつとうまいやり方はなかったの？ みんなが幸福に暮らしましたというような」と後に淳平に尋ねるが、これも一つの創作への介入である。むろん淳平は淳平で結婚の申し込みに踏み切れない自分の現状をお話に投影している。また(明け透けな憎悪、嫉妬、疑念というかたちではなく)高槻との葛藤がこの結末には反映されている。小説世界と小説内での創作が対応していくが、沙羅が提案した「蜂蜜を使って蜂蜜パイを作る」というアイディアによって、別の結末——(そしとんきちとまささちは離ればなれになることなく、山の中で幸福に親友として

父性というのはつねに大事なテーマでした。現実的な父親というより、一種のシステム、組織みたいなものに対する抗力を確立することは、大事な意味を持つことだった。エルサレム賞を受賞したときの「壁と卵」のスピーチにしても、システムの問題として語っているけれど、同時に父性原理みたいなものについて語っていたつもりです。自分を束縛しようとする力、それも論理的に束縛しようとする力という意味で。母性というのは、もう少し情念的な束縛だけど、父性というのは制度的な束縛であるわけです。それを振り払って自分が個であり自由であることを求めるのは、僕にとつての普通のテーマです。(村上春樹 ロングインタビュー『考える人』(二〇一〇年夏号 新潮社二〇一〇年七月)

妹の婚約者が「父親の権力の支配下にあること」を一目で見取った「僕」が、自分と父親との関係性には一切言及しなかった「ファミリア・アフエア」から十五年。三人称単数で語られる主人公が父親になる物語だといえる「蜂蜜パイ」とは、父の言葉の呪縛からの解放の物語(「腎臓石」)をその前史にもつものであったことをあらかじめ踏まえておこう。村上が普通のテーマと言っているところに立ち入る。

## 五 二重化された「喪失」から「理解」と「決心」へのプロセス

異国にて、縁遠くなっていた故郷・神戸の震災のニュースを聞いた淳平は言いよらない孤絶を感じる。あまりにも深く長い両親との確執。見あたらなくなっていくた回復の可能性。淳平にとつて地震の話題は「遙か昔に葬り去った過去からの響き」、その「荒廃の風景」は「彼の内奥に隠されていた傷あと」を露呈させるものと語られる。それは物理的に縁遠くなった(帰ることはない)がゆえに、彼の中のみで特別なものとしてある故郷の崩壊でもあった。ならば「どこにも結びついていない」自分には「根というものが無いのだ」との認識を彼はどれほど強めたことであろう。故郷の災害の知らせに感じた、こうした孤絶とは淳平にとつては二重の意味での「喪失」にほかならない。あくまで地震は間接的なことであり、こうした「喪失」こそ眼目があるのだとすれば、「蜂蜜パイ」に地震そのものの悲惨さ、苛酷と悲劇の表象がないのも必然である。私見ではこのあたりを取り違えた作品批判(の解釈の枠組み)と、「コミットメント」議論での村上批判とは同型、同根である。

「蜂蜜パイ」は、淳平の家族との回復の見込みのない確執に関する情報と、大学入学後に高槻、小夜子とともに形成された「親密な関係」性に関する情報とが並存し三人称の語りにより織り合わされていく。前者はいわゆる地縁血縁的共同性の延長上の家族の系、後者を親密圏の系とする。突き詰めれば、前者は異性愛的婚姻制度を規範化してきた「家族」であり、ときに家を統治し管理する上でなんらかの暴虐性を伴い父権が行使される場、それへの忍従をも強いる場である。一方、いかに人が心身ともに安心し、信頼できる人間関係の場を親密圏と呼ぶにせよ、「蜂蜜パイ」には淳平の「高槻とのあいだにあつたかもしれない葛藤が、彼の内部の憎悪とか嫉妬とか疑念とかいうかたちでは、十分に場所を与えられていない」印象も否めない<sup>(4)</sup>。これを指摘したのは加藤典洋だがその加藤はもとより大塚英志、坪内祐三、市川真人らが村上作品を論じる際、日本におけるアメリカの影という論脈とともに直接的間接的に参照項としているのが江藤淳の著作『成熟と喪失』(河出書房新社一九六七・六)であることも諸家の枠組みを照らし示唆的である。周知のとおり、この江藤の仕事は「母の崩壊」という座標軸から「第三の新人」による作品を組上に載せ、戦後日本の姿を剔抉するもの。私的世界の喪失を契機とした責任ある主体性の確立を「成熟」とするそれは、いわば近代的な成熟観に依るものとは言えよう。

たとえば「個人の成熟を「母の喪失」の物語として抒情してみせる代わりに、時代が強いられる成熟を、取りかえしのつかない「母の崩壊」の物語として描くこと」で、同時代の文学テクストを扱いながら、作品論を超えた文明批評に達している<sup>(5)</sup>と『成熟と喪失』を評したのは上野千鶴子である。いま踏まえるべきは、近代家族に固有の母子関係、「母子密着」や「支配する母」の背後には「恥ずかしい父」がおり、それゆえにこそ、その「恥ずかしい父」を夫にするほかなかった母とのあいだに、息子との默契がなりたつ<sup>(6)</sup>として、あらためて上野が「父の存在」に注意を喚起した点である<sup>(7)</sup>。いわば母子共棲的ユートピアの「喪失」と引き換えの「成熟」といった「ありふれた物語」としての「母の喪失」ではなく、「母の崩壊」の陰にかくされた主題、「父の欠落」<sup>(8)</sup>。さらに「内にも外にも「父」を喪った者がどうして生きつづけられるかという問題」意識までを踏まえ<sup>(9)</sup>、村上作品に敷衍するとき「ファミリア・アフエア」で見た「僕」の父親の不在とは、『風の歌を聴け』以降村上作品に色濃い影を落としてきた(虚構としての)「アメリカ」<sup>(10)</sup>「父」に対して、「子」(僕)があらかじめ「恥ずかしい父」にしっかりとえぬことへの自覚、先取り

るんですね。なんのために結婚して夫婦になるのかといったら、苦しむために、「井戸掘り」をするためなんだ、というのが僕の結論なのです。

(前略) 昔の夫婦というのは、ただいろいろのことを協力してやって、それが終わって死んでいって、それはそれでめでたかったですね。いまは協力だけではなくて、理解したいということになってきている。理解しようと思つたら、井戸掘りするしかしようがないですね。

そうです。西洋の場合(夫婦の関係、引用者補)は、どうしてもロマンチック・ラブというのを下敷きにしていますね。ロマンチック・ラブというのは長続きしないんです。もしロマンチック・ラブを長続きさせようと思つたら性的関係を持つてはならないんです。性的関係を持ちながらロマンチック・ラブの考えを永続させようというのは、不可能なんだとぼくは思うんです。もし夫婦の関係を続けていこうと思つたら、違う次元に入つていかなないとだめですね。

従来の村上の「コミットメント」議論の仕切り直しを図る目論見から引用が長くなった。河合の言う「ロマンチック・ラブ」から「別の次元」に入ることと、村上の「冷厳な相互マッピングの作業」とはほぼ同義と見てよい。自己と他者の最小単位としての夫婦関係における「冷厳な相互マッピングの作業」を「井戸掘り」という垂直性のメタファーにトレースすればどうか。「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこであつたつながらるはずのない壁を越えてつながる」とは、他の井戸という他者の深層意識や普遍的無意識に通じていくかのユング的な意識の層構造のイメージとの親和性、日常の水平的な次元から垂直的な次元への変換を喚起する。また村上は「書くことは、ちょうど、目覚めながら夢見るようなもの」と題されたインタビューで、自分の本の主人公がたいのい場合、その人にとって重要な何かを探しているのだと語っている(12)。探していたものは意味を失うが探そうとするプロセスこそが重要で、探求の運動のうちに主人公は物語のはじめとは別人になつていくという。作者自身も「本を書き終えたあと」には、「本を書きはじめたときの僕とは、別人になつている」「さまざまな障害に直面する主人公とともに、僕も進化する」のだという。「多数の地層からなる地面を掘り下げ」「もつと深くまで行

きたい」「この深みに達することができれば、みんなと共通の基層に触れ、読者と交流することができる」とまで言うのであるから、ここには読者も読書行為をつうじて作者と同様のプロセスを辿ることが前提されている。まずは、こうした垂直的な比喩で語られる「深み」の「共通の基層」における作者と読者の「交流」を村上の「コミットメント」の範型とイメージするほかあるまい。ならば村上の「コミットメント」とは読書行為論(送受間の相互交渉)、あるいは「小説(家)とは何か」を問う小説(家)論、創作論により軸足を置いて考究すべき問題となる。表象化のレベルでは、たとえば『ねじまき鳥クロニクル』で壁抜けを行う岡田亨は他者の意識をも通過させるものだった。また本来何の関わりもないものたちが近づき繋がっていくという『海辺のカフカ』(新潮社二〇〇二年九月)での作中人物のありようとは、村上が惹かれたという「コミットメントのありよう」の文学的には良質な形での結実ではなかったか。いずれにせよそれは社会的世界(外界)とのつながり以前に、自己の内側に潜在するものへの希求と方向性を示すものである。

小説を書くという行為は、作品を生み出すと同時に、自分自身を変えていくことだと言う村上だが、三人称で小説を書くようになったことについては「僕という人間の、パーソナリティーというか存在を分割できるようになった」と語っている。

これまではまず「僕」という視点があつて、その視点を軸にそこからいろいろなもの浮かび上がってくるという物語の運び方だったけれど、そういう単一の視点から離れることもできるようになってきた。つまり、僕の視点をいくつもの別の視点に分割することが可能になった。(13)

右は「連作「地震のあとで」」の短篇六編を執筆後の時期にあたるインタビューからである。こうした発言も個別具体の作品分析との照合のもとに吟味すべき事柄だが、ここまで見てきた作中人物への固有名の付与、文化的な小道具の引用、反復表現の語りにおける構造化といった小説作法と、家庭(または父的なもの)といった主題論的な問題への観点と併せて、作品の展開やモチーフの変遷を辿ることで個々の作品の意味、意義、位置もより明らかになるだろう。次節の議論を先取りする形となるが、最後に一つだけ某インタビューの村上の発言を確認しておきたい。

われへと差し向けられている。「家族の中のこと」として現れた世界認識と、「成熟」という規範への脅迫観念の誕生。自由と拘束。このままでは立ち行かない「僕」の揺らぎと位置。タイトル「ファミリー・アフエア」の所以、文学の中で更新された「それぞれの家庭の事情」という新しい事態をわれわれは確認してきたことになる。以下、「父親」の問題も含め「蜂蜜パイ」に至る「家族」の主題系の変遷なり深まりなりを「腎臓石」との連続性において素描していきたいが、その前に従来の議論で通説化、自明化した村上文学の転換図式の内実、村上の「コミットメント」についてをあらためて確認しておく必要がある。

#### 四 村上春樹の「コミットメント」Ⅱ「井戸掘り」小考

次の村上発言に見える「コミットメント」が、サルトル的な意味でのそれではないことは最初に述べたとおりである。加えて、ここに照らせば「ファミリー・アフエア」は村上が言うところの「デタッチメント」のモチーフを含みもつ作品に該当することの裏付けになる。

『ねじまき鳥クロニクル』はぼくにとつては第三ステップなのです。まず、アフォリズム、デタッチメントがあつて、次に物語を語るという段階があつて、やがて、それでも何か足りないというのが自分でわかつてきたんです。その部分で、コミットメントということがかかわってくるんでしょね。ぼくもまだよく整理していません。／コミットメントというのは何かというと、人と人とかかわり合いだと思うのだけれど、これまでにあるような、「あなただの言ってることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」というのではなくて、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントのありように、ぼくは非常に惹かれたのだと思うのです。(『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』、対談は一九九五年十一月)

『パン屋再襲撃』収録「ねじまき鳥と火曜日の女たち」が、『ねじまき鳥クロニクル』(第一部は『新潮』)に十回連載、一九九二年十月から一九九三年八月まで。

単行本の第一部・第二部は一九九四年四月に同時刊行。第三部は一九九五年八月刊。新潮社)へ発展していくのは周知のとおりである。『パン屋再襲撃』には村上「第三ステップ」への、「物語を語るという段階」から「コミットメント」への過渡期のグラデーションまでが刻印されていると言えよう。同対談に見える次の発言および村上自身によるフットノート(補足説明)も看過できない。

物語(『ねじまき鳥クロニクル』、引用者補)のはじめでは、彼にはまだクミコにコミットする資格がないんです。井戸をくぐって行くことは、その資格を得るための、『魔笛』で言う試練みたいなものじゃないかと僕は思ったんです。

「われわれは苦しむために結婚するんだ」という河合先生の定義は、すごく新鮮で面白かったです。(中略) 僕自身は結婚してから長い間、結婚生活というのはお互いの欠落を埋めあうためのものじゃないかというふうにはぼんやりと考えていました。でも最近になって(もう結婚して二五年になるのだけれど)、それはちよつと違うのかなと考えるようになりました。それはむしろお互いの欠落を暴きたてる——声高か無言かの違いはあるにせよ——過程の連続に過ぎなかったのではないかと。／結局のところ、自分の欠落を埋めることができずには自分自身でしかないわけです。他人がやってくれるものではない。そして欠落を埋めるには、その欠落の場所と大きさを、自分できつちりと認識するしかない。結婚生活というのは煎じ詰めていけば、そのような冷徹な相互マツピングの作業に過ぎなかったのではあるまいかと、このごろになってふと思うようになったのです。

一方の河合隼雄の発言も、村上の「コミットメント」Ⅱ「井戸掘り」を把握するうえで重要である。任意に次に引いておく。

ぼくはあれ(『ねじまき鳥クロニクル』引用者補)は夫婦のことを描いているすごい作品だ、というふうに読んでいますよ。／ぼくもいま、ある原稿で夫婦のことを書いているのですが、愛し合っているふたりが結婚したら幸福になるという、そんなばかな話はない。そんなことを思っただけで結婚するから憂うつにな

への転落」といったものである。だが「Family Affair」に描かれているのが単なる家庭の崩壊であり、これを当時の黒人社会の暗部を歌ったものだとする理解は短絡的にすぎる。「実際はポジティブな家族の価値観を、人間関係の不安定さとともに歌っている」と言うべきもの<sup>10</sup>。またスライの最盛期は、六八年のキング牧師暗殺に始まる黒人運動の転換期の数年間とちょうど合致する<sup>11</sup>。それだけに村上作品に転移された「家庭の事情」は位相を違えて、わが国の時代の新たな転換期を描き出す小説の刻印としてふさわしい記号性を發揮するだろう。因みに、ウェットな声ですぐ耳元で歌っているような感覚とリズムマシンの電子的なビートの反復がもたらす酔酩感を「Family Affair」のサウンド面の特徴として挙げる(2)ができる。これが次に引くことになる小説末尾に重なる架空のサウンドトラックであれば、といった夢想めいた仮説を論じる誘惑も稿者には断ち切り難いがいまは止めおく。「Family Affair」に描かれた歌詞世界と小説の話題に戻ろう。

二人の子の「どちらも母親にとっては良い子」のヴァースは、小説で「僕」に母親が電話越しに言う「あんただってべつにまともじゃない」の台詞と重なる。息子が内面に抱えもつ虚無や行き場のなさを知るべくもない母との「距離」の意味も発生させている。また「それぞれの家庭の事情」といえば、渡辺昇についてを「彼が少なくともこの家の屋根の下では父親の権力の支配下にあることは一目でわかった」と語る「僕」だが、「僕」自身と父親との関係性については殆ど何も語らない(「僕」の父は静岡で石油スタンドのチェーンを持つてゐることは語られるが)。電話越しの声のみの登場とはいえ、発話内容から血肉ある存在感を放つ母の表象と対照的だ。ここから「僕」自身は少なくとも「父親の権力の支配下」にはないこと(含意(裏返されたテキストの無意識)を汲み取れなくもない。ナイーブな無関心ぶりとも言えよう。いずれにせよ、この父の不在⇨存在の空白は何らかの意味を発生させてしまう。敢えて言えば、ここには手つかずの空白が空白としてあるという感が否めない。共同体、家族の束縛からの独立・解放、父的なものとの闘いや葛藤を特徴とする近代意識の問題が捨象されたかに見える場所からスタートしている村上文学は、ポストモダンの意識に支えられていると述べるだけでは十分ではない。「父親」の問題は再述する。「ファミリー・アフェア」は兄妹の対話の後、次のように語り終えられる。

我々はいったい何処に行こうとしているのだろうか、と僕は思った。でもそんなことを深く考えるには僕は疲れすぎていた。目を閉じると、眠りは暗い網のよう

に音もなく頭上から舞い下りてきた。

繰り返せば、ここには近代的個人を束縛してきた反抗の対象としての「家」や親子関係、世代間のあからさまな確執や葛藤の表象はない。「マクシムの自壊」問題は、相対主義の限界性を前提していること、それが倫理的かつアイロニカルな拘束を「僕」に齎していたことは述べた。ではもう一人の人物、妹の場合はどうか。彼女の声にもいま一度耳を澄ましてみたい。語り手の「僕」は——「ときどき、なんだかすごく怖いよ、先のこと」と妹は言った——と——怠りなくそれを取り次いでいたのだから。「本当の大人の生活」「本当の生活」とは、という問いを抱いた妹において、その問いは規範化へのある種強迫的な同一化の問題となる。「本当の大人」「本当の生活」といった、実体としてどこにあるわけでもない、空虚な中心を規範化すると同時に生起するのは同一化の欲望である。妹自身に不安(不安定)をもたしているのは、その同一化の欲望したいである。こうした構図のもとに生み出される妹にとっての外部⇨「異物」が絶対的な相対主義者「僕」となるのは必然である。妹の不安は「僕」への批判に転じその矛先を「僕」へ向けることになる。

だが「僕」は妹にこう言っていたではないか。「でももし君が僕を選んであたつてるとしたら、その選択は間違っていない」のだと。たくさん女の子と寝る、こうした生き方を終わりにしたくてもきつかけがつかめないでいる「僕」。さしむき妹が批判する「僕」のあり方の対極には、自分の全存在を賭し絶対的な愛の対象を追い求めるロマンチック・ラブがあるとしよう。主体自ら選んだ対象への変わらぬ愛、主体の自律性という近代意識に基づくのがこの外来種のロマンチック・ラブだとすれば、「僕」の生き方、あり方じたいはそれを逆撫でし、揺さぶるものである。

では妹がロマンチック・ラブの実践者かといえそうではない(むしろ便宜的な結婚ではないか)。いわば構成的な外部としての「僕」に批判的となつた妹もまた「成熟」「成長」(大人になる)への欲望と、「成熟」「成長」の不在(社会的条件の変容)という二重拘束にある。結果的には家父長制的な女性性の再生産にも加担してしまうという意味でも、妹は(新たな位相のもとに)近代の問題を引き継いだ表象と言える。むしろ「我々」の語は「僕」や妹のことばかりではない、同時代のわれ



子」である「2008」と「2009」のその後も描かれた同作は、その後日譚といつた趣きだ。「ねじまき鳥と火曜日の子たち」(『新潮』一九八六年一月号)では、主人公が探す猫の名前が「ワタナベノボル」となっている。ここに登場する少女の名前は「笠原メイ」。先の「双子と沈んだ大陸」の「僕」の翻訳事務所の隣にある歯科医院の受付の女の子の名前も「笠原メイ」である。これらは人物設定、物語の機能とは無関係に、複数の小説の中で同じ固有名を繰り返し採用するという試みである。作品間を横断し遍在するフラグメントは、ある種の物語の微分化と、それによる全体性(世界観)のほめめかしにも寄与する。こうした観点から重要視すべきは、

「ローマ帝国の崩壊・一八八一年のインディアン蜂起・ヒットラーのポーランド侵入・そして強風世界」(以下「強風世界」、『月刊カドカワ』一九八六年一月号)である。作中で「強風の吹き荒れる日曜日の午後」に聴くにふさわしいと思える音楽」として、「僕」が選ぶ二枚のレコードの一つが「スライ・アンド・ザ・ファミリィ・ストーン」(以下、スライ)であることは見落とせないアレレンジメントである。

短篇「強風世界」には立ち入らない。村上の読者はまず次のことに思い当るべきなのだ。そもそも「ファミリィ・アフエア」を日本語訳すれば「家庭の事情」「家族の中のこと」となるが、敢えて制作者はこの英語のタイトルを選択・採用した。そして日本にあってもブルーズ、ジャズ、ソウル、ロックなどアメリカン・ミュージック・カルチャーにある程度精通しているものにとつてはこのタイトルから、先のスライの一九七二年の問題作『THERE'S A RIOT GOIN' ON!』(邦題『暴動』)に収録、全米シングルチャート一位となった名曲のタイトル「Family Affair」へと連想が及ぶのはごく自然で容易なことなのである。村上春樹という著名を掲げた一つの短篇の語り手を背後で扱う作者のレベルがある。それらをすべて統括する短篇集の(作者)のレベルにおいては、諸篇のタイトルが喚起するもの、ある語句が担う記号性、あるいは異なるジャンルを横断するパラテキスト性が実現するであろう意味の重層性は織り込み済みである。ポピュラー・ミュージックの曲名と歌詞の光に小説を照らせば、記号力も増大する。村上作品においてその好個な一例と言えるのが「ファミリィ・アフエア」なのである。黒人・白人・男性・女性混成という、従来にないこのバンドを率いたスライことシルヴェスター・スチュワートの革新性に満ちたファンクミュージック、「ソシオファンク」とも言うべき彼のテキスト(歌詞)が、小説の中に著しく転移されていることをわれわれは確認することに

なる。

それは家族の中のこと それぞれの家庭の事情  
それは家族の中のこと それぞれの家庭の事情

学ぶことが大好きになる子もいれば 一方で手を焼かせる子だっている  
どちらも母親にとっては愛する我が子 そう、血が繋がっているから  
どちらも母親にとっては良い子 血は泥よりも濃い

それは家族の中のこと それぞれの家庭の事情  
それは家族の中のこと それぞれの家庭の話

結婚一年の新婚が お互いを探り合ってる どちらも波風は立てたくないし  
捨てられたくもない 未練がそこにあるから、出て行けず そこ以外を見てしま  
まったから、出て行くしかない 泣くことも出来ず、疲れ果て 疲れ果てるか  
ら泣くしかない

それは家族の中のこと それぞれの家庭の事情  
それは家族の中のこと それぞれの家庭の事情(9)

小説のタイトルを「ファミリィ・アフエア」として、これをパラテキストに配することで発動する意味の磁力線がある。それは、過去に語られてしまったこと(書かれたり歌われたりしたこと)との距離(批評性)をも含意する。後続テキストが先行テキストとは次元を異にしていることの表明ともなる。「Family Affair」発表同時代を大きな文化的観点から見ればどうか。『暴動』は「その発表前の数年間でベビーブーマー世代が経験した暗殺事件、戦争、政治家の陰謀、そしてドラッグといった現実の彼らが失望し、理想主義を否定した時代を反映しているものと言われる」。「アメリカ人全体の関心は、七〇年代になって「ブラック・プライド」運動のより過激な側面」に向かう。『暴動』への一般的な評価は「明るい希望に満ちた精白さから、薬物に溺れることで助長される、暗く内省的な空気がよどんでいる奈落

あることを「僕」が絶対的な前提とすることと別のことではない。次に見るのは、従来は兄妹のあいだの和解の場面とみなされたところからの引用である。

「私はあなたにあたってているの？」／「みんな誰かにあたってる」と僕は言った。「でももし君が僕を選んであたってるとしたら、その選択は間違っていない。だから気にすることはない」／「ときどき、なんだかすごく怖いのも、先のことか」と妹は言った。／「良い面だけを見て、良いことだけを考えるようにするんだ。そうすれば何も怖くない。悪いことが起きたら、その時点で考えるようにすればいいんだ」と僕は渡辺昇に言ったのと同じ台詞をくりかえした。

いま重要なのは「渡辺昇に言ったのと同じ台詞」と語りながらも、「僕」が妹には言わなかった一言があるということだ。それは婚約者への助言の装いの内に言い添えられた「他人のことだからね」の一言だ。「僕」は妹に向かってこの一言、いわば「僕」の本心、本音を言わなかった。「他人のことは僕とは関係ない」、すべての相対性を絶対化すれば「正直にぶつかりあう」ことに意味はない。実際、そうしたコミットメントの季節はすでに過ぎた。それゆえの「自分からは何も言わない、他人からの理解も求めない」といった構えとは、あくまで個人的な流儀を墨守し、その自分を固持する仕方となる。この地平にとどまる限り、倫理的態度（思いやりも含め）はこうした仕方では示し得ない。その後、ひとり近所のバーへ出かけた「僕」と女の子との会話の場面でも繰り返された一言（そのディスコース）は「僕」の世界との関わり方、その基底となる「僕」の世界観を際立たせて余りある。

彼女は自分は巨人のファンだけど、あなたはどこのチームが好きかと訊ねた。どこだっていい、と僕は答えた。ただ試合そのものを見ているのが好きなんだ、と。／「そういうの何処が楽しいのかしら？」と彼女は訊いた。「そんな風に野球見ても熱中できないでしょ？」／「熱中しなくてもいいんだ」と僕は言った。「どうせ他人のやっつてることなんだから」

したたかに酔って、彼女のアパートで「ただ、ピスを動かして、精液を放出するだけ」の「セックスとも呼べない」「適度に簡略化された」行為を終えた「僕」は、

部屋を出た後、胃の中のものを全部路上に吐いてしまう。帰宅後、シャワーを浴びた「僕」は鏡の中に「終電車のシートで見かける酔っ払った汚い中年男の顔」をした自分を見出した。その後すでに引いた兄妹の和解とされる場面へとつながる。

兄妹による「生活」についての定見を説く発言、「僕」の態度決定（デタッチメント）の基底に纏わる表現（「他人のことだから」）が反復されながら、作品の終わり近く「僕」は妹に対して兄なりの「思いやり」や「理解」を示していた。ではデタッチメントの流儀、機制が解除されているかといえは、その逆。「僕」は本音を言わない——「他人の邪魔をしたりしない」が「僕」の信条であれば、自分が嘘は言っていない（敢えて何も言わない）というその頑なさの方が優先される事柄となる——本心を述べないことでしか妹への思いやりを示せないアイロニー。むしろ妹が言う「人と人がもつと正直にぶつかりあう」ような関係性は、政治の季節（旧来のコミットメント）とその挫折を経たシラケの後の物質的な豊かさの中でその耐用期限は尽きている。あるいは「物語」化なしには経験さえ獲得し得ぬ地平にあるわれわれが、今さら無媒介な実在としての体験の共有を対他に望むとなれば、関係論から実体論への後退である。とはいえ相対主義の絶対化のままでは立ち行かない。相対主義がもたらす倫理の問題と存在論的な二重拘束を剔抉する小説として、本作が絶妙なバランスでの構成化を実現するものであることは容認できよう。

### 三 一九八六年の村上春樹の小説作法、短篇集『パン屋再襲撃』総体から

すでに見たとおり「ファミリア・アフエア」では、ライフスタイルの、文化的なブランドネームといった小道具、その固有名詞の引用は健在である。今日の眼からこれが都市風俗のシンボルであるばかりでなく、この時期の村上の「日本の伝統を断ち切ろうとする意識的な努力」の所産でもあることは疑いようがない<sup>(8)</sup>。別言すればそれは洒落た固有名を散りばめ、単に字面をスタイリッシュに飾り立てるためだけのものではない。本節では、まずこの時期の村上春樹の創作実践、小説作法と戦略性、その達成を検討する上で『パン屋再襲撃』収録の他篇を概観してみたい。

たとえば「渡辺昇」という固有名は、「双子と沈んだ大陸」『別冊小説現代』一九八五年冬号）での主人公「僕」の翻訳事務所共同経営者の名前としても使われているが、ここに直接的に登場することはない。『1973年のピンボール』の「双

される。だが「僕」の私生活の細部に目を配れば、むしろ闖入者としての渡辺昇の存在、現実の異物たる所以も逆に際立つてくる。「僕」は「ハービー・ハンコックの新しいレコード」を聴きながらビールを飲むような人物だ。歴史的時間に照らし、小説初出時にハービー・ハンコックの最新作が何かといえは『ヴィレッジ・ライフ』——アフリカ古来の民族楽器コラ奏者のフォデー・ムサ・スソと、シンセサイザー、ドラム・マシーンを扱うハービーのコーポレーションによる産物——に該当する。「莊嚴であると同時に黙想的、独特のものであり普遍的、東洋、インドネシア、ギリシャというような、遙かなるひろがりをもった音楽のブレンド」とも評された、これは八四年に日本で録音された作品である。国内盤レコードのライナーノーツには「限りなく非人間的なメカニズムの中に埋没しきる危険な可能性を大きくかかえたシンセサイザーを人間性の復活という面で使いこなす」「人間が作り出したマシンによる人間らしさの復活」といった文言も見え、同時代に作品が担ったコンテクストや受容のあり方の一端をのぞかせる(6)。あらためて「僕」の嗜好性、私的な日常生活の「趣味のよい」快適さへのこだわりの表徴たりえている記号的アイテムの一つであることがわかるというものだ。

また「僕」が「真夜中に酔っぱらって帰ってきたときにいつも聴くレコード」はリッチー・バイラーク・トリオと決まっている。クラシックの素養と透明なタッチ、抑制された音数による硬質な美しさといった類の形容がなされることが多いピアニスト、リッチー・バイラークだが、これもまた「趣味のよい」都市生活者のスタイル、こだわりのプライベート・ワールドのありようを明示・暗示するに相応しい記号として選択・採用された知識の断片といえよう。

このような「僕」に向かつて妹は、婚約者との食事に同席を求める。コンピュータ技師である渡辺昇は故障したステレオ・セットを修理するためわざわざ——「はんだごてってひとつあると便利ですから」と——「はんだごて」を買いに出かけるような人物だ。どこまでも噛み合わない会話も、右に見た「僕」の趣味的なこだわりの懸隔と相俟って、渡辺昇の「異物」としての表象を際立たせる。「軽いボーカルを聴きたい」という婚約者のリクエストに妹はフリオ・イグレシアスをかける。世界のトップセラー・レベールで成功したポピュラー歌手だが、「やれやれ、どうしてそんなモグラの糞みたいなものがあるんだ？」という「僕」の心内の眩きの通り、ここでそれは俗物極まりないもの、悪趣味なもの表徴それ以外の何物で

もない。はんだごて同様、「僕」は自分のすまいにそのようなものがあってほしくない。ステレオ・セットの修理を終えた渡辺昇と「僕」の会話はどうか。

「お兄さんはどういう音楽が好きなんですか？」と渡辺昇が訊いた。／「こういうの大好きだよ」と僕はやけで言った。「他にはブルース・スプリングステインとかジェフ・ベックとかドアーズとかさ」／「どれも聴いたことないな」と彼は言った。「やはりこういう感じの音楽なんですか？」「だいたい似てるね」と僕は言った。

スプリングステイン、ジェフ・ベック、ドアーズはそれぞれ「僕」の好きな音楽であろうが、その音楽性はまた三者三様である。ましてやいづれもフリオ・イグレシアスとは似ても似つかない。いい加減な返答にも渡辺昇は全く気付かない。趣味も感性もまったく共有しえない人物を交えた三人の会話は、前節で見た妹による「僕」への批判的な言葉の並べ立てへと流れていったのである。このような婚約者との結婚を決心した妹そのものへの失望もあって、彼との同席の機会を避けようとしていた「僕」だった。会食の当日、偶々前日に食べたステーキを再び食べる羽目になった「僕」は妹に言う。「僕は女の子の家に呼ばれてあげたてのコロケが出てきたら感動するけどね。細切りの白いキャベツが山盛りついてさ、しじみの味噌汁があつて……生活というのはそういうものだよ——いつもの冗談と雑ぜ返しの内口をついて出た台詞は、はしなくも「生活」の定見、信条を説く態を成している。これと照応を示す反復として、先に見た妹が語る「本当の大人の生活」「本当の生活」についての台詞は構成化されている。「本当の大人というのは」という妹の発言はある種のモラトリアムの態度への批判のようにみえるが、こうした批判の枠組みだけが特定の成熟観を前提にしたものであることも見落としてはならない(7)。妹が言うようなあり方を可能にしていた社会的条件が変われば、成熟の進度的変化や遅延も不可避である。一樣でない規範や価値観のなか、もはや「人と人がもつと正直にぶつかりあう」ことが不可能となった時代の防衛機制としてのデータメントであれば、それは自ずとあらゆるものから距離をとり、他者と関わるよりも私的世界に閉じこもる。いきおい私的世界での充足が世界の中心となる。妹への唯一の反論、「他人の邪魔をしたりしない」に見える拘泥も、すべてが相対的で

の回復に和解が重ねられている」と説くがどうか(4)。

確かに妹は「ねえ、今日私、あなたにひどいことを言ったかしら？ つまりあなた自身についてとか、あなたの生活についてとか……？」と反省的に「僕」と対話を試みる。いったい妹が言った「ひどいこと」の件の核心とは何だったか。渡辺昇を交えた会話の場面で妹は「この人はたいていの社会的なものとはあまり好きじゃないのよ」「だから仕事先なんてどこでもよかったの」「遊ぶことしか頭の中にな」と「僕」へ批判的な言葉を並べ立てる。一方、「僕」はそれを否定しない。だがその中で「そして真面目に生きている人を見ずに見て楽しんでるのよ」という言い分に限って、断固として肯んじることなく「僕」が反論する点は見落とせない。

「それは違うね」と僕は言った。「他人のことと僕のこととは別問題だ。僕は自分の考えに従って定められた熱量を消費しているだけのことさ。他人のことは僕とは関係ない。はずにも見ていない。たしかに僕は下らない人間かもしれないけど、少なくとも他人の邪魔をしたりしない」

この「僕」の発言とその拘泥に初めて着目したのは加藤典洋である。「僕」は自分の「個人的意見」はほぼ話さない。いつも、機知に富んだ、いくぶんきつめの「冗談」ばかりですませている。しかし「何も考えていない」というのではない。彼は彼自身の「僕なりに確固としたいい加減な生き方」を「大学を出て、社会人となつてから、いわばひとつの社会⇨外界に対する抵抗として、身につけるようになっていく」のだと言う。加藤がたびたび用いる「モラルとマキシム」「抵抗としてのマキシム」というフレームは、本作品の位置と意義を把握する上で有効であり、示唆に富む。「モラル(道徳)」とは、万人に適用されるルールを指し、マキシム(格率)とは、自分だけに適用される、いわば普遍的でないルール、行動基準を指している。後者は前者の萌芽形態であるとカントの「定言命法」を捉えた加藤は、村上は没落したモラルを生き延びさせるため、敢えて「モラルの零落の一形態」として「抵抗としてのマキシム」を戦略的に擲んだのだと説く。「我々は……すべきだ」という普遍的なモラル(道徳)に対して、「私は……することになっている」という自分のルール(マキシム)は「他人のことは僕とは関係ない」という態度としては、いきおいデータタッチメントというあり方を抱え込まざるをえない。こうした村上のデータ

ッチメント(関わりの断絶)の発明は、自分らしさをもった素敵なスタイルとして世に受け入れられ、風俗化シクルなものとして追従者を生み出したというのが加藤の見取りだが、八〇年代の村上作品の受容(消費)の一面を的確に捉えている。「自分からは何も言わない、他人からの理解も求めない」「自分は他人に迷惑はかけない、その代わり他人からも迷惑をかけられようとは思わない」——あくまで確固とした態度決定として獲得した方法・データタッチメントだが、マキシムの自壊(マキシムはマキシムのままではいられないこと)が本作に描かれているのだと説いたのが加藤論だった(5)。この「マキシムの自壊」問題を本稿では、近代的主体概念への打撃の末、主体の能動性と見えたものへの信憑が消えて、その先に控えている相對主義とその限界性までを突く射程を有した問題と言い換えてみたい。本稿では加藤論のフレームを発展的に引き継ぎ、まず作品解釈において問題を掘り下げる。次節では作品に選択・採用された知識の断片と記号性、反復表現、作中人物どうしの発話の照応、それらの構成化の様態に着目する。

## 二 「ファミリー・アフェア」における相對主義がもたらす倫理的な拘束

電機メーカーの広告部に勤める「僕」と妹の生活。それは「それなりに楽しかった」が、そこには「生活の実体というものが感じられない」と妹は言う。妹が「僕」に向けた批判の言葉から確かめていきたい。

「でも本当の生活というのはそういうものじゃないわ。本当の大人の生活というのね。本当の生活というのは人と人がもつと正直にぶつかりあうものよ。そりゃたしかにあなたとの五年間の生活はそれなりに楽しかったわ。自由で、気楽だね。でも最近になって、こういうのは本当の生活じゃないと思うようになったの。なんていうか、生活の実体というものが感じられないのね。あなたはまるで自分のことしか考えてないし、真面目な話をしようとしても茶化すばかりだし」

現在の妹から「僕」とは、偏狭にすぎる人柄で、理解、愛情、思いやりには欠け、寝るためだけのガールハントにいそしむ、遊ぶことしか頭にないような人物だと評

現実世界を生きる村上春樹の年譜的事実やその関連言表と、作品世界との無媒介な接続という素朴反映論的発想をいったんは斥けるべきだろう。比較断章法じたいは否定すべきものではないが、「一九五〇年以前／以後」の転換図式をそれぞれ作品の主人公に「受動的／能動的」等と当てはめ、予定調和的な成熟と主体的参与のフレームに封じ込めるだけなら何事も明らかにしていないに等しい。小説・文章を書くことを生業とする人物の外部の現実社会への態度変更、インタビュ等で吐露された実感レベルの発言がある。講演・スピーチでのコメントや、作法や技法のレベルでの発言がある。何より作品があり、その分析から析出される小説家の方法がある。それらを等し並みに扱い形成される言説と作品評価の癒着や短絡の傾向を警戒する。むしろ作品が、文章が読者にいかなるバイアスや個人的感情を引き起こすのか、それが言葉によってどのように仕組まれているのかを組上に載せるべきだ。

たとえば村上のデビューを歓迎し、その初期からの支持者であった川本三郎は、サリン事件の被害者へのインタビュ『アンダーグラウンド』での村上の仕事に対して違和感を示し、そこでの表現を訝しんでいた(2)。また川村湊は、村上が震災とサリン事件の二つを「圧倒的な暴力」ということで「同質視」したこと、サリン事件の「あちら側」(加害者)と「こちら側」(被害者)の合わせ鏡的性格を指摘することの性急さがオウム真理教・麻原彰晃を結果的に免罪することにつながってしまったことなどを問題視した(3)。批評・文学研究領域における「震災以前／以後の村上春樹」のフレームからの言説群は、村上の物語を「コミットメント」の姿勢や内実を問う観点から組上に載せ、批判的な評価を行うという傾向性を有する。先にも述べたが、このアングルは多くの議論を呼び覚まし、膨大な論文や研究書が量産される。一口に小説家の「転換」と言ってもこれらの情報をすべて網羅するような論考をものすることは到底不可能であろう。問題の範囲を限定し、個々の関心に応じた視点から絞り込んだその問題を論じていくしかない。あらかじめ述べれば、村上自身は彼の小説の何人かの登場人物とは逆に、その初期からポストモダン(資本主義情報)社会への批判的視座を有していたとするのが稿者の立場である。敢えて言えば、村上自身が「データチメントからコミットメントへ」なる「物語」を読者に提示した時、それを追う批評や研究、論考の遙か先の地平に村上は到達している。こうした認識からも発している本稿は、「フアミリー・アフエア」における「転換」、その可能性の吟味から、「蜂蜜・パイ」(および「腎臓石」)までの距離と意義、

その文学的達成の実質の計量へと渉るための研究・基礎作業の一環である。

## 一 「僕の僕なりに確固としたい加減な生き方」——先行言説と作品の射程

まず「フアミリー・アフエア」のあらすじを確認しておく。——「僕」は二十七歳、妹は二十三歳。二人は親元離れた東京で暮らす。妹の婚約者「渡辺昇」を「僕」はまったく気に入らない。妹は渡辺昇と付き合い始めてから、それまでとは逆に「僕」を非難するようになった。「ほんの一年ばかり前まで彼女は僕の僕なりに確固としたい加減な生き方を一緒にあって楽しんでたし、僕に——僕の感じ方さえ間違っていないければ——ある意味では憧れてもいた」のに、渡辺昇という闖入者によって二人の関係性のバランスが崩れてきた。妹は彼と婚約を前提に交際をしているが、「僕」のほうは相変わらずたくさんの女の子と寝ていた。こうした生き方をどこかで終わりにしたくても、きっかけがつかめないでいる。「我々はいったい何処に行こうとしているのだろうか」と「僕」は思った。——時期的には『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』(新潮社 一九八五年六月)刊行後、『ノルウェイの森』(講談社 一九八七年九月)以前の発表となる。本作は、これまで書かなかったタイプの「ホームドラマ」「家庭小説」であると村上自身も認めるものだ。興味深いことに、前節でも確かめたインタビュで村上は「あれが書けたから『ノルウェイの森』の緑さんが書けた」とも語っている。

彼(渡辺昇・引用者補)の登場によって「僕」という主人公が微妙に揺らぐんですね。その辺が僕自身書いていてわりに新鮮だったような気がするんです。これは、例としてはずいぶん違うみたいだけれど、緑と「僕」のかかわりかたに似ているんじゃないかなという気はするんです。(傍線引用者・以下同様)

酒井英行は同インタビュを参照しながら、本作を「兄妹の形を借りた分身の物語」として読む。兄妹を「精神的に融合した一つの自我」とし、その「濃密な分身関係」に他者である「渡辺昇」が入り込むことで「僕」に「自己変革へのかすかな期待」が生じるが、それは果たされることはないと言った。作品末尾近くの二人の会話には「僕」と妹が「自然」な関係性を回復したこと」の示唆を見出し、「自然

# 村上春樹「ファミリー・アフエア」の〈転換〉から

——「蜂蜜パイ」の〈家族〉までの距離と意義——

大谷 哲 OYA Satoshi

長きにわたる村上春樹の創作活動、その文学の転換点あるいは画期は奈辺にあるか、またあるとされているのか。それが「一九九五年」以前以後、すなわち阪神淡路大震災（一九九五年一月）とオウム真理教による地下鉄サリン事件（同年三月）を契機とする村上の創作活動（物語の創作方法への反省）と彼の現実社会への態度変更であることは通説化している。人口に膾炙された「デタッチメントからコミットメントへ」の転換なるキーワードとともに、このアングルは批評や研究領域では自明のものとなる。また同じ九五年であれ、真の「転換」は「震災後なのか、サリン事件後なのか」といった議論も派生させ膨大な量におよぶ言説が爆発的に、拡散していった感は否めない(1)。こうした経緯を踏まえた上で、そもそも「デタッチメントからコミットメント」とは、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』（岩波書店一九九六・十二）で村上自身が提示した図式にほかならないことに立ち返る。また従来このコミットメントはサルトル（あるいは単なる社会参加）的な意味で理解される傾向にあるが、村上の「コミットメント」の把握としては正鵠を逸している。本稿の関心はまず通説より十年前に遡る。作中人物に具体的な名前が付与された短篇「ファミリー・アフエア」（雑誌『EGE』初出、一九八五年十一月・十二月号、後に『パン屋再襲撃』文藝春秋一九八六年四月所収）を第一の転換点として重要視する。あるインタビューで村上は「それまでの僕の小説だったら、あの小説は「僕」と妹のふたりの話を書いていた」「妹の婚約者は出てきても、いわば象徴的な影のようにしか出てこなかった」、「ファミリー・アフエア」における渡辺昇はありありとした現実の存在」であり、それは「名前を与えられたことによって異物としての機能を身につけた」と述べている（村上春樹インタビュー「山羊さん郵便みた

いに迷路化した世界の中で——小説の可能性——」『ユリイカ臨時増刊号 村上春樹の世界』青土社 一九八九年六月二五日記）。村上発言は再び参照するが、後の議論に先立ち、ここで踏まえておきたい発言のポイントは二つである。

一つは登場人物に固有名を与えること、それにより作中人物同士の「会話」の場面での可能性が広がったという趣旨の発言。もう一つは「家庭というもの」「家庭というか、異物を含んだ状況」を「もつと書いてみたい」との発言だ。因みに「家庭」とは既にして「異物を含んだ状況」とも受け取れる村上の（前提する）認識じたいも十分に稿者の目を引くが、いま重要な点は、村上の「描きたいというものの視野」に〈家庭〉〈家族〉が含まれて来たということだ。「ファミリー・アフエア」は、村上の小説作法的な転換と、新たな主題論的な萌芽の二つの問題が同時に生起する作品だということだ。

村上文学の転換という問題構成において二つが別ないとすれば、その上でこれらを貫く創作実践として、あらためてわれわれの視野に含まれてくるものがある。「連作「地震のあとで」として連載発表された短篇群は『神の子どもたちはみな踊る』（新潮社二〇〇〇・二）の名のもとに束ねられた。固有名が付与され、三人称単数で語られる存在を主人公とする作品への移行を村上はここに遂げる。震災ないしサリン事件が直接的に描かれることはないが、「九五年以後」の現実社会が作品世界の背景であり、そこに家族（または父的なもの）の主題が食い入っていることは後にも確かめる。この九五年以前／以後、固有名、家族の問題に貫かれた短篇集の単行化に際し、新たに書き下ろし末尾に配されたのが、主人公が父親になることを決意する物語とされる「蜂蜜パイ」である。五年後に発表となる前日譚「日々移動する腎臓のかたちをした石」（以下「腎臓石」『東京奇譚集』収録、新潮社二〇〇五・九）で、その作品世界はさらに広げられることになる。双方とも小説家を主人公とする小説、小説の進行とともに小説内小説（片やオーラルな物語）も生成と変容を遂げる点は共通している。村上が小説家のキャリアを『風の歌を聴け』での「書くこと」を「自己療養へのささやかな試み」とする表明（小説家の誕生を物語る仕掛け）とともにスタートさせた点からも「蜂蜜パイ」は避けて通れない作品だ。本稿でも可能な限り他篇との連続性・流動性のもとに「蜂蜜パイ」に立ち入る。

固有名と〈家族〉表象のクロノロジカルな作品系列の想定のもとに、見え隠れする父的なもの、あるいは「九五年以前／以後」。これを疑似問題にしないためには、