

# 村上春樹『アイロンのある風景』論

——身代わりとしての物語——

平野 芳信

新潮社から刊行された単行本にそのまま収載された。

この作品は次のように始まる。

電話が鳴ったのは夜中の12時前だった。順子はテレビを見ていた。啓介は部屋の隅で耳にヘッドフォンをあてて、半ば目を閉じ、左右に首を振りながら電気ギターを弾いていた。早いペースの練習をしているらしく、長い指が6本の弦の上をすばやく行き来している。電話のベルはぜんぜん聞こえてない。順子が受話器を取った。

「もう寝てたか？」と三宅さんがいつものぼそぼそとした声で言った。

「だいたいようぶ、まだ寝てないよ」と順子は答えた。

連作の第一作目として発表された『UFOが鉋路に降りる』同様、三人称叙述が採用されている点がまず注目されるだろう。ただし、この阪神淡路大震災の影響下に執筆された六つの短篇がすべて三人称によって書かれるに到ってはじめて、春樹がそれまで頑なに拘り続けた一人称「僕」を捨てたと評されたことを、確認しておかねばならないだろう。少なくとも初読の際、筆者には三宅なる人物の次の会話部分から受けた印象の方が大きかったような気がする。

私はすでに村上春樹の連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』について、二度論じている。にもかかわらず、この連作集全体についても、集を構成する六つの作品についても、到底論じ尽くしたという感じももてないでいる。それはこの連作集に取められている六つの作品がそれぞれに不可思議な要素で満たされ、結果的に総体としても興味深いものに仕上がっているからだと思われる。

今回は『アイロンのある風景』を視座にして考えてみたい。というのは数年前に、連作集『神の子どもたちはみな踊る』を授業で扱った際、『アイロンのある風景』に関して、とりわけ印象に残る学生への反応が多かったように思うからである。その意味では、本稿は授業報告の側面も有しているといえるだろう。

二

『アイロンのある風景』は雑誌「新潮」平成十一年(99)九月号に「連作『地震のあとで』へその二」<sup>(1)</sup>として発表され、翌年二月に

「今、浜に在るねんけどな、流木がけつこうぎようさんあるねん。大きいやつができるで。出てこれるか？」

関西出身でありながら、決して関西弁を日常的に駆使する人物を作品に登場させようとしなかった村上春樹とその文学の常識が、あつさり覆った瞬間である。宮脇俊文氏は「夜のくもぎる」の中の一編以外、村上が使うことのなかった関西弁が、「アイロンのある風景」に登場することを読者はどう解釈するのだろうか。」と語っているが、一人称との決別は話題になっても、意外にこの問題は等閑視されているように思える。

関西出身の村上春樹が小説を書くにあたって、関西弁ではなく、共通語による表現方法を採用したことについては、大塚英志氏が「近代の「文学」は地方語という「異語」を互いに話す者たちになった」という人工的な「共通語」を構築することで可能となった。日本近代文学上の制度の受容であり、「村上が小説を作る上で行使すべく選択したのは「標準語」だけではなく、そこに付加された思考の枠組や制度である。」と指摘している。

大塚氏の指摘は一般論としては十分に肯定できる。しかし感覚的には、イアン・ブルマ氏の春樹へのインタビューをふまえたエッセイ「村上春樹 日本人になるということ」における、次の一節の方がより納得できるように思える。

村上のクールでドライな小説世界は、こうした日本的なものとは真つ向から対立する。彼は土着性を嫌悪しているのだ。上京するとたちまち田舎の訛りを棄ててしまった。彼が日本の歌謡曲を聞いて涙を流すとか、酒瓶で相手を殴るなど想像もできない。彼は私に、自分の出自を書くことはできない、と言った。

何の変哲もない郊外の都市で育つたから、というのだ。

彼は言った。「僕は自分の物語を見つけ、自分の中に入つて行かなければならない。自分のルーツは表現出来ない。家族のことも書きたくない。そもそも、家族というものが好きではない。多分僕が子供を作らなかつたのはそのせいだろう。ルーツは持つていない。しかし、みんなそうだと思うが、僕にも心の傷はある。その傷がどういふものかは説明出来ないが、だからこそ小説を書くのだ。」

たとえば加藤典洋氏は「UFOが鉋路に降りる」に、村上春樹がかねがね嫌いでであると公言していたラーメンを登場人物が食べるシーンが描かれたことに過剰なまでに反応し、さらには「海辺のカフカ」における奇数章には洒落た都会的食べ物、偶数章には垢抜けぬ庶民的食べ物それぞれ出てくることにまで敏感に言及している。それはおそらく、都会的で洗練された雰囲気春樹の小説にはふさわしくないものの代表として、ラーメンという庶民的な食べ物が登場していたからだと思われる。筆者も同じような印象を、いや衝撃を三宅の関西言葉に対してもったのである。

その記憶は、「神の子どもたちはみな踊る」の後に発表された「アフターダーク」においても、コオロギという三宅と同様に関西言葉を喋る人物が登場し、しかも阪神大震災の後に抜き差しならぬ状況に陥り、三年前から全国を点々と逃げ回り、三宅とほぼ同じように冷蔵庫のようなものに閉じ込められる夢を頻繁に見る女性が再び描かれていることよって鮮やかに蘇り、そこに作者のただならぬ決意のようなものを感じたのである。

そこで着目したいのは「アフターダーク」が超越的ともいふべき

視点で書かれており、すでに人口に膾炙した観のある『神の子どもたちはみな踊る』における初めての本格的三人称の採用と連動する問題が感じられることである。なぜなら先述した『海辺のカフカ』においては、都会的なその意味で春樹的ともいえる食べ物が出てくる、奇数章は一人称で、庶民的な普通の食べ物が出てくる偶数章は三人称で描写されているからである。つまり土着的・土俗的な関西弁と三人称の採用と庶民的な食べ物の登場とは、ともに同じ事情による表裏一体の関係にあるのではないかとということなのである。一人称から三人称への話法の転換と等質の決意によって、関西弁の採用が作者によってなされているというべきなのかもしれないのだ。

### 三

関西弁を話す人物の登場をいったいどのように考えるか、ということに拘泥するのは、実は二つの理由があるからである。

最初の理由はこうである。筆者は初読の段階では、三宅が主人公であると思い込んでいた。ところがある時からその解釈を翻し、順子を主人公とみなすようになったのである。そのきっかけはそもそも春樹作品において、関西弁を喋る人物が登場してくることすら珍しいのに、関西弁を日常的にしゃべる人物が主人公であるはずがないと思いはじめたからだったようにも思うし、あるいは二カ月後に発表された『タイランド』の主人公が、明らかにさつきという女性であったからかもしれない。しかしより決定的だったのは、数年前に授業でこの作品を学生と一緒に読んだ時、正確な記録を残しているわけではないが、順子と三宅をそれぞれ主人公とみなす学生の数

が、ほぼ同数だったという経験をしたからだと思う。それ以来、自分がなぜ最初に三宅を主人公であると見なし、後になってそれを訂正したのは、どうしたわけなのかと改めて自問自答し始めたのだ。

堀江敏幸は「もう神様に電話はできない」の中で、

大地震や無差別テロは、シフトを変えろという合図にはなる。だがそれが切実な合図であることを、この連作の登場人物たちは単独で理解できずにいる。村上春樹の語りをながく担ってきた「僕」は、ここでついにスタイリッシュな単独性を棄てたと言えるかもしれない。闇と対峙するには、どうしても導き手が必要なのだ。それも不意に目の前から姿を消してしまふ、ちょうどニミットのように「私はもう半分死んでいます」と宣言しうる導き手が。

堀江氏に従えば、三宅もまたは導き手なのである。なぜなら、三宅は冷蔵庫の中で窒息死する夢を恒常的に見るわけだが、人生のかなりの部分を占める睡眠中に見る夢の中でそのような体験をしていると考えると、彼はニミットと同じく「もう半分死んで」いるのだといつても過言ではないからである。またニミットは「アクセント」というものがほとんど聞き取れない。英語を話す、アクセントに特徴のある関西弁を喋る三宅の裏返し、転生的存在といえることも、有力な判断材料となるであろう。

加藤典洋氏は三宅を「イエスの方舟」の千石イエスにたとえたが、彼は海岸に集うサーファーの若者たちにとって年長の相談相手であった節がある。夜になって焚火をしている彼のもとにやってきた若者と話をするうち、三宅はセラピストとまではいかなだろうが、彼

らの相談相手になっていたのではなからうか。嫉妬深い啓介が三宅にだけは心を許していたのは、三宅のこの地域でのそのような役割を知っていたがゆえ——啓介の方が順子より先に三宅と知り合いだったのかもしれない——ではなかったと思われるのだ。要するに導き手としての三宅の存在の重さが、読者をして主人公と見誤らせる要因になっているのかもしれないのだ。

が、この問題についてさらに考える前に、気にかかっているもう一つの点について述べておこう。それはこの作品のタイトルに關してである。この作品のタイトルは内容にふさわしくないのではないかとということである。おそらくこの作品の内容を一言でいうなら、焚火の話というのが最も妥当なのではあるまいか？個人的な経験からいっても、私はこの作品のタイトルが「アイロンのある風景」だということに少なからぬ疑問を感じている。これはかなりの割合で読者の賛同をえられるのではないだろうか？

今別々に言及した二つの点は、私見によれば、密接につながった問題ではないかと思われるのだ。しかもそれは複雑に絡み合っており、ときほぐすにはいささかの手間暇がかかると思われる。

この問題を説明する鍵は、画家とおぼしき三宅と順子の間で交わされる、次のような会話の中にあるように思われる。

「三宅さんって、どんな絵を描いているの？」

「それを説明するのはすごくむずかしい」

順子は質問を変えた。「じゃあ、いちばん最近はどうな絵を描いた？」

「アイロンのある風景」、三日前に描き終えた。部屋の中にアイロンが置いてある。それだけの絵や」

「それがどうして説明するのがむずかしいの？」

「それが実はアイロンではないからや」

順子は男の顔を見上げた。「アイロンがアイロンじゃない、ということ？」

「そのとおり」

「つまり、それは何かの身代わりなのね？」

「たぶんな」

「そしてそれは何かを身代わりにしてしか描けないことなのね？」

三宅さんは黙ってうなずいた。端的にいえば、ここはこの作品のタイトルを巡る重要な場面である。しかしただ単にタイトルの由来を表現したという意味だけではなく、より深いレベルでこの短篇の中に描かれた何もかも読者の前に開示しているとも思われる。

作品中言及されるジャック・ロンドンがある種の子感によって、溺死する代わりにモルヒネを飲んで自殺したように、「アイロンのある風景」はタイトルレベルでは、ある作品——この点については後述するが——の身代わりであり、三宅が主人公に見えたのは順子の身代わりであったのだ。

三宅は自宅に冷蔵庫を所有せず、それゆえに順子の働くコンビニに、一日に三度も買い物にやってくるをえなかつた。頻繁に訪れる三宅の姿に親しみを感ずることで順子は三宅に話しかけ、それがきっかけで焚火をする彼を見かけ急速に関係が深まっていったのであつた。実か義理かは判断しかねるが、とにかく父親との関係がうまく行かず、ついには家出して茨城県の海岸の小さなこの町まで流れ着いた順子は、同じように家族を関西に残しこまでたどり着い

た三宅の中に、父（の代わり？）を見いだしたのではなからうか。

順子は焚き火の前ではいつも寡黙になった。ときどき姿勢を変えろはかは、ほとんど身動きひとつしなかった。そこにある炎は、あらゆるものを黙々と受け入れ、呑みこみ、赦していくみたいに見える。ほんとうの家族というのはきつとこういうものなのだろうと順子は思った。

この炎は三宅がおこしたものであり、同時に三宅という存在の暗喩でもあることはいうまでもないだろう。

三宅が冷蔵庫をもたぬ本当の理由は冷蔵庫の中で窒息死する夢を、彼が繰り返す見るためであった。その彼がアイロンを何かの身代わりとして描くことに注目するなら、それは明らかに冷蔵庫の代わりなのである。なぜならアイロンとは熱を発生する器械であり、その点に限って言えば冷蔵庫と同じ機能をもっているからである。

ジャック・ロンドンの『たき火』の中で、主人公が最後に死の予感に襲われるが、それはいわばアラスカという大きな冷蔵庫の中で少しづつ死につくある状況にあったからだといつてもさほどのはずれではないと思われる。

#### 四

アイロンといえば『ノルウェイの森』における、主人公ワタナベ・トオルが入院中の緑の父に向かって、アイロンがけについて自分の思いを述べている箇所が有名なのではないだろうか。

僕は日曜日にはだいたい洗濯するんです。朝に洗って、寮の屋上に干して、夕方前にとりこんでせつせとアイロンをかけます。

アイロンかけるの嫌いじゃないですね、僕は。くしゃくしゃのもの、がまつすぐになるのつて、なかなかいいもんですよ、あれ。  
(傍点引用者 「第七章」)

このワタナベ・トオルのアイロンがけに対する種独特の感覚は、春樹文学において『ノルウェイの森』に限ったものではない。『ねじまき鳥と火曜日の女たち』（「新潮」昭和六一年（86）一月）では主人公は混乱するとアイロンがけをするという記述が認められるが、今井清人氏はこの引用部分について「規則正しく、清潔好きで『僕』のスタイルがここでコノートされている。「くしゃくしゃのもの」を「まつすぐに」するとはつまり、カオスとしてあるイメージを「記憶」||「物語」として秩序づける。「語り手」のスタイルの表明でもあるのである。」と解釈している。

千石英世氏は『ノルウェイの森』における主人公ワタナベ・トオルの「アイロンかけ」という行為に注目し、それがアメリカにおいて一九七〇年代中葉には白人既婚男性の主夫としての社会風俗的図像となっていた事実と関連付け、次のように指摘する。

◇こうした風俗考証が正しいとするなら、『ノルウェイの森』の主人公の「アイロンかけ」の趣味は、風俗における合衆国趣味とみなすことができる。もし、そうみなすことができるなら、主人公の清潔好みは、言葉遣いにおけるアメリカニズムと、行動におけるアメリカニズムの、両者によつてもたらされているのである。かれにおいてはアメリカニズムが、猥雑なるもの、過剰なるもの、自意識を食みだして行くものを整理するのだ。

(傍点引用者)

◇この世にいかなる不条理もありえず、猥雑なるもの、過剰な

るもの、食み出て行くものは、すべてアイロンをかけたように折目正しく割り切られて行く、ほかならぬ「ノルウェイの森」に克明に描かれる性の中間形態、性交ともいえず、自慰ともいえぬ性のぬえ、「出してあげようか?」「手で?」「そう」、といわれるその手が、そのアイロンなのだ。性にひそむ痛苦としての二重の不条理をなき倒し、性にひそむ受難としての奇蹟を、すっと一紙めにするアイロン。「ノルウェイの森」の自殺者たちは、このアイロンに追いつめられて行ったのだ。そしてほかならぬ主人公ワタナベ君の言動画面におけるアメリカニズムが、このアイロンであったとはすでに述べた。シツクなアメリカニズムの文体が自殺者をうむのである。

(傍点原文)

第二章で宮脇氏が指摘した「夜のくもざる」所収の作品の中で、関西弁が使われているものは正確にいえば一篇ではなく二篇ある。一つは「ことわざ」で「猿も木から落ちる」という諺さながらの目撃譚が関西弁で語られる作品である。もう一つは「もしもしよ」で、次のような内容をもつ。「月曜日にはちよぼちよに良いことをしたら、水曜日にもしよ、しよぼが僕のところにやってき(傍点原文)て、お礼にくりやくりやを置いていく。困つてはちよぼちよに電話し、辞退しようとしたが、くりやくりや同様、言葉巧みな関西弁に説得されてしまうという話である。

特に興味深いのは「もしもしよ」という作品でつかわれる「はちよぼち」とか「くりやくりや」という言葉の語感である。ここには村上春樹の関西言葉に対する独特の捉らえ方があるのではないだろうか。

つまるところ何がいいのかというと、「もしもしよ」とい

う作品でつかわれる「はちよぼちよ」とか「くりやくりや」という言葉がどこか「しわ」連想させ、「ノルウェイの森」のワタナベが「くしゃくしゃしたものがまつすぐになるのって、なかなかいいもんです」と語るその意味を合わせ考えれば、春樹が関西弁を嫌い、作品の中で使用しなかったのは、「風の歌を聴け」をまず英語で書き、それを日本語に直したという有名なエピソードを引き合いに出すまでもなく、彼の舶来好みの裏返しでもあったということなのである。取り澄ました共通語をつかうということは、いわば関西弁という言葉のしわをのばすということではないかということである。

## 五

筆者はかつて、

いちおう連載ということになっていったんだけど、最初の短編が『新潮』に掲載されるころにはほとんど全部書き上げていたように記憶しています。最後の「蜂蜜パイ」を雑誌に載せなかったのは、ほかのものは少し肌合いが違うし、長さもこれだけ長くなったからです(もちろん意図的にです)。

という作者による自作解説に対する違和感を端を発して、「村上春樹 連作短篇集」神の子どもたちはみな踊る「論」繰り返しに身を委ねて」という論を書いた。なぜ書き上げていたにもかかわらず、「蜂蜜パイ」は連載の最後の作品として雑誌「新潮」に掲載されず、単行本になる際に加えられたのか。その他の五作品とは長さが異なるという理由だけでは納得できず、先の論を草した段階での見解はそ

れなりに提示したつもりである。が、正直にいつてそれでもなお、違和感が完全に払拭されたわけではなかった。

その後、同じような手法で『東京奇譚集』が発表されはじめ、その第四作目として『日々移動する腎臓のかたちをした石』を読むに及んで、先の違和感が再び甦った。この作品は『蜂蜜パイ』の続編であって、続編ではなかった。すなわち『蜂蜜パイ』の主人公淳平の一九九〇年時点の物語だったからである。連作集『神の子どもたちはみな踊る』の物語内現在は一九九五年二月であり、後から発表された『日々移動する腎臓のかたちをした石』の方が、五年も過去に遡った物語内現在になっているのである。今風にいうなら、物語的背景や世界観を同じくするスピンアウトというべき性格の作品であったのである。

そのこと自体はさほど不自然ではない。しかしなぜ、未来ではなく過去のなにかという疑問は残るのである。というのは、常識的にある物語と同じ設定で別の物語を構築しようとする場合、過去ではなく未来の方が書きやすいはずなのである。そうであろう。ある一つのもとまったお話の後日譚は作り易いが、過去はすでに起こった出来事に制肘されてきわめて作りづらくなるからである。

たださすがに村上春樹は手練れだけあって、辻妻合わせは周到に行っており、それは見事なほどである。芥川賞候補の回数、それまで刊行した書物の点数といった初歩的なものはいかに及ばず、『蜂蜜パイ』の設定そのものを逆に『日々移動する腎臓のかたちをした石』の物語の主軸に転用すらしている。ただ一点、途中までしか書いていなかった作品の結末がギリエとの出会いによって完成した後『小説を書き上げてしまうと、すぐギリエに電話をかけた。彼女

はたぶん出来上がった作品を読みたがるだろう。それはある意味では、彼女が書かせた作品なのだから。』という部分に關してのみ、『蜂蜜パイ』ではすべての作品ができあがって最初に読むのは小夜子であったという設定になっており、それと矛盾するのではないかという疑問がわいた程度である。

もちろんこの作中作のみの例外かもしれないし、物語内の現実在即していえば一九九〇年は沙羅が生まれた年であるから、新米の母親小夜子に読ませることそのものがかなわぬ状況にあったとも考えられる。ただ結論からいって、このような矛盾点があることもそのものが、後から書かれたという証拠であるだろうという確信にも結びついている。

ところで逆にいえば、『蜂蜜パイ』はどうなのだろう。作者がいう連載が始まる時にはもう六作目の『蜂蜜パイ』まで書き上げていた。その言葉に嘘はないであろうが、故意の言い落としはないであろうか。

もちろんフィクションとしての小説の作術とエッセイが決定的にことなる表現形式であるという前提があるとしても、もしここに半ば意図的な言い落としがあるとしたらそれはどういうことが隠されているのであろうか。丹生谷貴志氏は『蜂蜜パイ』について「この連作の後日譚であるよりもむしろ、この連作小説が書かれる前夜の小説家の、新しい決意にいたる話(傍点原文)」と指摘している。

この指摘は『蜂蜜パイ』結末における淳平の宣言である、

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っ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おいて、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たせたりはしない。たとえ空が落ちてきても、大地が音を立てて裂けても。

という部分が、「地震のあとで」という連載時のタイトルを捨て、「神の子どもたちはみな踊る」という新しい作品集に生まれ変わった後の未来に向かつての宣言ではない可能性もあるということなのであろう。つまり「これまでとは違う小説を書く」という決意表明は、『UFOが鋼路に降りる』以下「地震のあとで」という連作として発表された五つの作品に向けてのものであっても不思議ではない、あるいはそう読む方が自然であるということなのである。

## 六

春樹自身の証言によれば、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を書き終えた後、彼の疲労は極限にまで達していたらしい。と同時にこの長篇で第二回谷崎潤一郎賞を受賞し、作家としての地位が安定したことによって、創造者としての渴きから幾分遠ざけられたせいもあったであろうし、三〇代後半という年齢的な岐路に立っていたからかもしれないが、ある朝目が覚めるとどこか遠くから微かに太鼓の音が聞こえ、どうしても長い旅に出たくなくなったという。その結果、『ノルウェイの森』はギリシャのミコノス島で書き始められ、ローマで書き終えられた。それが功を奏したのか、『ノルウェイの森』は春樹の作品としても、純文学作品としても例外的な大ベストセラーとなった。

しかし論証抜きにいうが、その後春樹はより一層小説が書きにくくなってしまったのではないかと思われる。それはさまざまの面で指摘しうるだろう。かろうじて『羊をめぐる冒険』の焼き直ししかない『ダンス・ダンス・ダンス』を書き上げたもののそれ以降、作者自身総力戦としての主戦場と自ら規定する長篇小説が書けなくなり、紀行文と短篇、そして翻訳しか発表できなくなる。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を書き終えた後も似たような状況だったが、より深刻になっているようである。加えて、一九九〇年月から翌年七月にかけて『村上春樹全作品1979-1991』全八巻が講談社より刊行される。『ノルウェイの森』の大成功による、いわば生前の全集刊行である。今思えば、ここである意味とどめを刺されている。

結局、春樹は今度は旅行という一時滞在ではなく、本格的に外国に逃げ出す。一九九一年一月から二月までアメリカのプリンストン大学客員研究員として滞在し、翌一九九二年一月から在籍期間延長のためにプリンストン大学大学院客員教授として現代日本文学セミナーを担当する。さらに一九九三年七月には同じくアメリカのタフツ大学に移籍してまで、外国暮らしを継続している。途中二度ほど一時帰国があるが、最終的に日本に帰ってくるのは一九九五年八月頃ではなかったかと思われる。

その間彼が発表した作品のうち、長目のものには中篇『国境の南、太陽の西』と長篇『ねじまき鳥クロニクル』がある。帰国後はむしろ小説そのものが全く書けない状態が続いたのか『アンダーグラウンド』『約束された場所で』というノンフィクションが発表され、一九九九年になって四月の『スプラウトニクの恋人』の刊行を経て、八



月からの「地震のあとで」の連載開始となる。この外国の長期逗留の途中から、彼のあまりに有名な「ディタッチメント」から「アタッチメント」への転換が生じるのである。

見方によつては「国境の南、太陽の西」における主人公始（はじめ）というネーミングの新しさ、「ねじまき鳥クロニクル」における歴史への関心、フィクションではなくノンフィクションへの関心、「スプートニクの恋人」の最後の場面における帰還のモチーフ等々すべてが、変わらうという意志に貫かれているといえなくもない。だが、ごく大ざっぱにいつて、そのすべてに彼は必ずしも成功しているとはいえない。いや、「神の子どもたちはみな踊る」同様、むしろ変わらうとしてそれが果たせず、もがき苦しんでいるだけのよう

に思える。それは「神の子どもたちはみな踊る」以降に発表された「アフターダーク」「海辺のカフカ」においても指摘しうる。考えてみれば、それは「蜂蜜パイ」における淳平の決意の中に生身の春樹の肉声が混じっていると、それが過去に向けてのものであるという前提に立っての話であった。この場合の新しい小説という意味を、最大限拡大解釈すれば、「ノルウェイの森」以後のすべての春樹作品に当てはまるのかもしれない。そして極端にいつて、春樹はそのすべてに失敗してしまっている。しかしその失敗は、彼自身の責任ではないのだ。なぜなら、

読者の中には淳平の姿に僕を重ねる人もいたが、それは違う。

たしかにいくつかの共通する背景はあるものの、僕は淳平とはまったく違ったタイプの作家だし、違ったタイプの人間である。僕がここで書きたかったのは、僕自身の姿ではなく、むしろ

「我々」の姿なのだ。

パブル経済が破綻し、巨大な地震が街を破壊し、宗教団体が無意味で残忍な大量殺戮を行い、一時は輝かしかつた戦後神話

が音を立てて次々に崩壊していくように見える中で、どこかにあるはずの新しい価値を求めて静かに立ち上がらなくてはならない、我々自身の姿なのだ。

## 七

最後に、この「アイロンのある風景」に対する筆者のもう一つの疑念について論じておきたいと思う。それはタイトルの問題と関連するのだが、あえて別のアプローチを試みたいと思う。

順子はジャック・ロンドンの「たき火」を、高校一年生の夏休みの読書感想文の課題として知ったという設定になっている。小説などほとんど読んだことがない彼女が、「たき火」に限っては何度何度も読んだという。その短篇小説の作者ジャック・ロンドンが偶然にも、三宅にとつても特別な存在になっているのである。この偶然には少々度を越して、不自然さを感じるのである。

いうまでもなく、春樹の作品には何か大きなドラマを隠蔽するために読者の目を別に逸らせるための謎が提示されることがある。たとえば、デビュー作「風の歌を聴け」でいえば、鼠と小指のない女の子の恋愛のドラマを隠すために、語り手の僕とその女性の間に起こった一夏の物語という体裁をとったり、「納屋を焼く」ではへ殺

人)を隠すために(納屋を焼く)という行為を実施する、あるいは(納屋を焼く)という表現が(殺人)の隠語であつたりするのである。<sup>23</sup>

故意に隠されようとしたものは何かというと、志賀直哉の『焚火』という作品の存在なのではないかと思われる。タイトルを論じた際に指摘したように、『アイロンのある風景』は明らかに『焚火』と命名されてしかるべき内容をもっているにもかかわらず、あたかも身代わりを差し出すかのように、ジャック・ロンドンの『たき火』が作中で話題にされ、読者の目を志賀の同名の佳品から逸らせているように筆者には思えてしまうのである。

志賀直哉の『焚火』は『改造』(大正九年(20)四月)に『山の生活にて』というタイトルで発表され、単行本『薔々』(大正一年(22)四月、改造社)に収められる際に改題された。『アイロンのある風景』と『焚火』および『焚き火』を読み比べてみると興味深いことが見えてくる。

志賀の『焚火』は湖畔で焚火をしながら語り手の「自分」がKという人物の体験談を聞くだけの話だが、その中でも最後に語られるKが東京にいる姉の病氣見舞いに行つた帰り、危うく雪で遭難しかけた際の不思議な偶然がこの作品を小説たらしめている。一番の難所で「気持ちちがはんやりして来た」Kが、それから二時間かかつて峠の上までたどりつくとき深夜の一時すぎだったが、遠くに明かりが見え、それに元気づけられて近づいて見ると家からの迎えであり、到底聞こえるはずのない距離を隔ててKの母親が息子の声を聞き、迎えを寄こしたことを知つたのだつた。

この話がジャック・ロンドンの『たき火』のラストシーンと重な

るのはいうまでもない。が、それ以上に気になるのは、『焚火』における次の部分である。

Kさんとお母さんの関係を知つてゐると此話は一層感じが深かつた。よくは知らないが、似てゐるので皆がイブセンと呼んでゐたKさんの亡くなつたお父さんは別に悪い人ではないらしかつたが、少くとも良人としては余りよくなかつた。平常は前橋辺に若い妾と住んでゐて、夏になるとそれを連れて山へ来て、山での収入を取上げて行つたさうだ。Kさんはお父さんのさういふやり方に心から不快を感じて、よく衝突したといふ事だ。そしてこんな事がKさんを一層お母さん想ひにし、お母さんを一層Kさん想ひにさせたのだ。<sup>24</sup>

父との確執の問題系が「神の子どもたちはみな踊る」から春樹文学の表面に浮上してきたという指摘は、もはや旧聞に属する事柄であらう。<sup>25</sup> それに対して筆者は「風の歌を聴け」にその命題はすでに伏在していると指摘したことがある。<sup>26</sup>

ここで「神の子どもたちはみな踊る」を構成する六つの作品を眺めれば、容易に父との問題を作者が取り上げ始めていると読み取れるにもかかわらず、なぜここで志賀直哉の『焚火』から、読者の目を逸らせるようなトラップを仕掛けねばならなかつたのかということだと思われる。

佐藤幹夫氏は「村上春樹の隣には三島由紀夫がいつもいる。」<sup>27</sup>の中で、春樹作品の「直子」が志賀直哉の『暗夜行路』に影響されての命名であることを指摘したが、まさに至言であるだろう。村上春樹の隣には三島由紀夫がいる。」を振つていえば、「村上春樹の隣には志賀直哉がいる」のである。もつとも志賀直哉は夏目漱石とも代

替可能なのであるが。

すでに指摘があるが、イアン・ブルマ氏の「村上春樹 日本人になるということ」の中には、春樹と父の疎遠な関係についての貴重な言及がある。かいつままでいうと春樹が幼い頃、父親が戦争中に中国で経験した事柄を語ってから、それがトラウマになっているようで、中華料理（「ラーメン」）が食べられないのもそのせいかもしれないということであるし、「父とはうまくいっていない。子どもを作らないのはそのせいかも知れない」ということである。

ここには春樹文学を語る上で、看過できない重要なポイントがあるように感じられないだろうか。村上春樹という人間が出自としての関西とそれに関わるすべてのものを捨てようとした根幹には、父との問題があった可能性が示唆されているのだ。

村上春樹がまだ駆け出し作家であった昭和五六（81）年に発表した「八月の庵―僕の「方丈記」体験」というエッセイの中で、春樹は国語の教師であった父にまつわる、次のようなエピソードを語っている。

中学校に上がった頃から父親は僕に古典を教え始め、それは高校を出るまでの六年間ずっと続いた。万葉集から西鶴に至るまでの主な作品は全部である。しかし思春期特有の反発もあって、僕には「古典を読む」という作業がどうしても好きになれなかった。そしてその反動として異常なほどの極端さで外国の小説へと傾斜していった。何か月も何か月も英語の小説しか読まなかつた時期がある。新聞さえ――それが日本語で書いてあるというだけの理由で――読まなかつた。日本の小説なんてもちろん読まない。大学に入って一人暮らしを始めてから、その傾

向は一層強くなった。

父親の古典教育ともいべきものに対する反発から、日本語で書かれたものを徹底的に忌避し、英語の小説しか読まないという春樹の態度は、どこか関西弁に対する拒絶感と通じるものを感じさせないだろうか。

おそらく単純な偶然かと思うが、『ノルウェイの森』で、ワタナベノボルが入院中の緑の他ならぬ父に対して、アイロンがけについて説明する場面は、作家の運命の妙を感じさせて余りある。

風丸良彦氏はカレル・ヴァン・ウォルフレンの言葉を引きながら、『ねじまき鳥クロニクル』で春樹が描きたかったのは、個という核をもたぬ我々日本人の心性の曖昧さではなかつたかという主旨の聴くべき意見を述べている。そういえば、この作品の冒頭には混乱した主人公が、心を落ちつかせるためにアイロンをかける印象的なシーンが書き込まれているが、村上春樹という作家が父に対して感じていた反発心は、イアン・ブルマ氏の触れたように戦争中に犯した罪を主体的に個人としてあがなおうとせぬ父とその世代全体に対するいうにいわれぬ嫌悪感にその源をもっているのではないかと思われる。

イアン・ブルマ氏によれば、その曖昧な主体性をたださんが為に、『ねじまき鳥クロニクル』の執筆意図はある種の「政治的責任を取る」ことにあつたという。春樹は故郷を捨て、言葉を捨て、果ては日本までも捨てようとしたが、逃げて逃げて結局果たせず、戻ってこざるをえなかつたのではなかつたではあるまいか。

同じく「八月の庵―僕の「方丈記」体験」の中で、春樹は次のようにもいつている。

文章を書くという作業は、ある意味では自己の潜在意識の洗いなおしでもある。(略)しかしそのような作業を繰り返して出来上がった最終稿をじっくり読み返してみると、時折そこに不思議な驚きを見出すことがある。自分では気づきもしなかった存在が、まるであぶりだしのようにほんやりと浮かびあがってくるのである。ずっと昔にもう忘れてしまっていたこと、忘れようとして忘れたつもりで忘れてはいなかったこと、自分では意識さえしなかったこと、そんなことだ。読み返してみても、他人にはわからないけれど自分だけが気づくという場合もあるし、また逆に自分では気づかないけれど他人が教えてくれるという場合もある。<sup>33</sup> (傍点原文)

『神の子どもたちはみな踊る』以降の春樹の発表する作品を見て、彼が好むと好まざるとをえず、あれだけ嫌悪し、避けてきた父の問題を再び『海辺のカフカ』でもう一度取り上げていることは周知のことであろう。また「僕は自分の物語を見つけ、自分の中に入って行かなければならない。自分のルーツは表現出来ない。家族のことも書きたくない。そもそも、家族というものが好きではない。多分僕が子供を作らなかつたのはそのせいだろう。ルーツは持っていない。しかし、みんなそうだと思うが、僕にも心の傷<sup>トウガ</sup>はある。その傷がどういふものかは説明できないが、だからこそ小説を書くのだ<sup>34</sup>」<sup>34</sup>と書いていたにもかかわらず、ついに最新作『東京奇譚集』においては、「家族」の問題に本格的に手を染め始めているように思える。そこに「あぶりだしのようにはほんやりと浮かび上がってくる」ものは一体何であろうか。「心の傷<sup>トウガ</sup>」という名の何かであろうか。

注

1 宮脇俊文「脚注」「ユリイカ臨時増刊号」第32巻第4号 H 12  
 (00)・3 青土社 216頁 ただし、後で具体的に触れるが実際には二篇ある。

2 大塚英志「村上春樹にとつての「日本」と「日本語」」「サブカルチャー文学論」H 16 (04)・2 朝日新聞社 61頁

3 イアン・ブルマ(石井信平訳)「村上春樹 日本人になるということ」「イアン・ブルマの日本探訪―村上春樹からヒロシマまで」H 10 (98)・12 TBSブリタニカ 79頁

4 加藤典洋「column 14 記念すべき「ラーメン」の登場」『村上春樹イエローページ PART2』H 16 (04)・5 荒地出版社 111頁

5 加藤典洋「column 23 増殖するラーメンの系譜」(注4に同じ) 182頁

6 堀江敏幸「もう神様に電話はできない」(注1に同じ) 216頁

7 加藤典洋「『神の子どもたちはみな踊る』地震と父なるもの影」(注4に同じ) 121頁

8 私自身既発表の論文の校正段階で「焚火」と思い込んでいたのに気がついて訂正したり、第三者の文章の中に「焚火」とか「焚き火」と表記してあることに気がついたことがある。

9 その意味では、この連作集に収められた作品のタイトルは、それぞれさまざまな点でズレをもった不思議なものばかりである。

10 辻井栄滋・大矢健記による「極北の地にて」(H 17 (05)・6 新樹社)では「焚き火」(原題:「To Build a Fire」)と訳出されているが、「アイロンのある風景」における作者春樹の表記に

らった。

11 今井清人『ノルウェイの森』—回想される〈恋愛〉、もしくは死—『村上春樹—OFFの感覚—』H2〈90〉・10 国研出版 246頁

12 千石英世『アイロンをかける青年』『アイロンをかける青年—村上春樹とアメリカ—』H3〈91〉・11 彩流社 19及び28、29頁

13 村上春樹(聞き手大鋸一正)『Eメール・インタヴュー 言葉という激しい武器』(注1に同じ) 15頁

14 拙論『村上春樹 連作短篇集』『神の子どもたちはみな踊る』論—繰り返しに身を委ねて—『山口国文』第28号 H17〈05〉・3 山口大学人文学部国語国文学会

15 『蜂蜜パイ』に限っては正確には同時にも三月でもあるのだが、この点については『村上春樹 連作短篇集』『神の子どもたちはみな踊る』論(注14)で詳述した。参照していただければ幸いである。

16 村上春樹『日々移動する腎臓のかたちをした石』『東京奇譚集』H17〈05〉・9 新潮社 148頁

17 加藤典洋『村上春樹を読む』『対話篇 村上春樹をめぐる冒険』H3〈91〉・6 河出書房新社 76、78頁参照

18 丹生谷貴志『文藝時評2000—【2】』『文藝』第39巻第2号 H12〈00〉・5 河出書房新社 325頁

19 村上春樹『自作を語る』100パーセント・リアリズムへの挑戦』『村上春樹全作品 1979~1988』第6巻 H3〈91〉・3 講談社 参照

20 村上春樹『解題』『村上春樹全作品 1990~2000』第3巻 H

15〈03〉・3 講談社 273、274頁

21 ちなみに『青少年読書感想文全国コンクール 課題図書一覧』(<http://otou-no.cocolog-nifty.com/kadaitoshu/cat3585125/index.html>)によれば、昭和四三年(一九六八年)高等学校部の

門の読者感想文課題図書として『馬に乗った水夫—大いなる狩人 ジャックロンドン』(アーヴィング・ストーン著、橋本福夫訳、早川書房)が指定されている。

22 拙論『風の風景、あるいはもう一つの物語—『風の歌を聴け』論—』『日本文芸論集』第23・24合併号 H3〈91〉・12 山梨英和短期大学日本文学会—『村上春樹と〈最初の夫の死ぬ物語〉』H13〈01〉・4 翰林書房 参照

23 拙論『構造と語り—村上春樹『納屋を焼く』をめぐる試論—』『日本文芸の系譜』H8〈96〉・10 笠間書院 参照

24 志賀直哉『焚火』『志賀直哉全集』第三巻 S58〈83〉・6 岩波書店 114、115頁

25 加藤典洋氏の『村上春樹イエローページ PAPERS』(注4に同じ)が代表的なものであろう。

26 拙論『村上春樹 連作短篇集』『神の子どもたちはみな踊る』論(注14に同じ) 参照

27 佐藤幹夫『ある闘いの文学史—志賀直哉・太宰治・三島由紀夫—』『村上春樹の隣には三島由紀夫がいつもいる。』H18〈06〉・3 P H P 研究所 59頁

28 加藤典洋『村上と父親の関係』(注4に同じ) 109頁

29 イアン・ブルマ『村上春樹 日本人になるといふこと』(注3に同じ) 92、93頁