

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 ——

平野 芳信

—

村上春樹は平成一二年（99）八月から十二月にかけて雑誌「新潮」に、『地震のあとで』という総題のもと、阪神淡路大震災から一月後にさまざまな場所で起こった五つの物語（『UFOが釧路に降りる』『アイロンのある風景』『神の子どもたちはみな踊る』『タイランド』『かえるくん、東京を救う』）を発表した。その後、平成一二年（00）二月に単行本として刊行する際に、『地震のあとで』という表題は破棄され、『その三』として発表された作品に冠せられていた『神の子どもたちはみな踊る』というタイトルが採られ、さらに、『蜂蜜パイ』という六番目の短篇が新たに書き加えられている。春樹自身は、この作品について以下の五つの条件を課した上で執筆したことを証言している。

- 1）一九九五年二月という時期に起こったものごとを書く。
- 2）すべて三人称で書く^マ。
- 3）長さは原稿用紙四〇枚程度に抑える。（いつもより心持ち短め）
- 4）いろんなタイプの人々を登場させる。

5）神戸の地震が大きなテーマになるわけだけれど、神戸を舞台にはしないし、地震も直接には描かない。

さらに最後の『蜂蜜パイ』が、単行本刊行時に加えられた経緯については、次のように説明している。

いちおう連載ということになっていたんだけど、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、ほかのものと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）[※]。

このような作者による詳細な自己解説が施されている以上、先の五つの条件については少なからず自明のものとして受け取られがちである。しかしはたして、作者のいうことを全面的に鵜呑みにしていいものだろうか。

たとえば条件の第三番目に掲げられている作品の長さにしても、最後の『蜂蜜パイ』についていえば、早々に当初の予定を逸脱してしまっている。もちろんそのこと——いうまでもなく、長さだけではなく内容的にも「ほかのものと少し肌合いが違う」ということを指す——に自覚的な春樹は、ほとんど書き上げていたにもか

わらず、雑誌連載の際には掲載せず、単行本化する段階で発表している。しかも、わざわざメインタイトルまで変更する念の入れようである。

ここに端的に認められる矛盾としか思えぬものを解明するために、作者自身の言説に惑わされることなく、短篇集『神の子どもたちはみな踊る』を様々の観点から検証してみたいと思う。

二

まず最初に考察したいのは、「三人称」の問題である。というのは、発表当時多くの読者は、春樹が三人称で小説を書いたことに少なからず驚かされたからである。ちなみに管見に入ったかぎり、春樹文学において短篇集『神の子どもたちはみな踊る』以前に三人称が採用された作品は、わずか『あしか』『ゾンビ』『トニー滝谷』という三作品に過ぎない。

春樹が異界的な世界観に裏打ちされた物語を紡ぎだしていたことは、異論のないところだろうが、それは一歩まちがえば眉唾もので、リアリティの稀薄なものだった筈である。だからこそ、彼の作品は一人称の「僕」あるいは「私」でなければ読者の前に提示できぬ性格のものであったのである。「僕」あるいは「私」とは品詞のカテゴリーでいえば代名詞に分類されるが、代名詞とはエミール・バンヴェニストの指摘をまつまでもなく、どのような主語とも交換可能である[＊]。それゆえに小説を一人称「僕」あるいは「私」で書くということとは、おそらくそれを読む読者の誰もが、「僕」や「私」に自分の意識を直接代入（変換）可能であり、それによって現実味に乏しい

物語内容も違和感なく受容できるのだと想像される。春樹の小説は、この種の微妙な均衡（あるいは詐術）の上にかろうじて成立していたのである。もちろんそれを支えていたのは、彼の卓越したストーリーテリングの才能であったとはいってもない。

そのような観点で先の例外的な三作品をみてみると、まず『あしか』は極端に短く、同系統の『あしか文芸』の「私」としてのあしか、『あしか祭り』の人間「僕」の一人称叙述といわば補完関係にあり、三人称叙述として独立し得ていないと思われる。『ゾンビ』は確かに三人称で書かれているが、あくまでも主語は「男」と「女」という普通名詞である。「男」「女」という名詞は抽象度が高く、読者は自身の意識を代入し直結できるという意味で、一人称叙述の延長上にあると考えられる。要するに固有名詞を主語とする作品集『神の子どもたちはみな踊る』における三人称叙述とは同列に扱えないと考えられる。かろうじて『トニー滝谷』のみが、三人称叙述として成立していると思われる。そのように判断できる根拠は、この作品には次のような部分が存在するからである。

額に汗が浮かんでくるのが感じられた。ハンドルの上に両肘をついたまま、大きく息を吸い込んだ。そして目を閉じた。目を開けたとき、信号が青に変わるのが見えた。彼女はほとんど無意識にアクセルを踏みこんだ。

そのとき、交差点を黄色の信号で無理に突っ切ろうとした大型トラックが彼女の運転するブルーのルノー・サンクの鼻先に横からフルスピードで突っ込んできた。彼女には何かを感じる暇さえなかった。

これはトニー滝谷の妻が交通事故で死ぬシーンである。先にも引

用したバンヴェニストが一人称とは話す者、二人称は話しかけられる者であるが、三人称とはその場にいない者なのであって、ここに人称間の連関の正しい観念が含まれているということを述べているが、妻がすでにこの世の存在ではない以上、文字どおりトニー滝谷なる人物には絶対に見聞（体験）できぬ事柄の描写である。つまりこれこそが本質的に三人称客観叙述でないと描けないシーンなのである。

しかし『トニー滝谷』で三人称叙述が成立しているのは、やや特殊な事情によるものが大きいのと思われる。

僕がトニー滝谷という話を書くかと思いついたのは、ずっと前にマウイ島で「TONY TAKI TANI」と書かれた古着のTシャツを一ドルで買ったからである。（略）何はともあれ、それを買ったときから、僕はどうしてもトニー滝谷というタイプの小説を書いてみたかったのだ。そのシャツを着るたびに、そのトニー滝谷という人物が僕に自分の話を書いてもらいたがっているように、僕には感じられたのである。でもまさかこんな小説になるとは思わなかった。^{*}

この春樹による述懐は、『トニー滝谷』という作品に限って、いわばア・プリオリに三人称的環境が、僥幸のように与えられたことを図らずも証明しているように思える。

一般に三人称小説を読む場合、読者はその物語世界と自分とはどこか切斷された感覚をもって読み進めるのである。このような隔てられたという感覚は三人称で書かれた小説の持ち味にもなっていると考えられるが、それは基本的には春樹の描く世界とは趣を異にするものだった。

さて翻って、短篇集『神の子どもたちはみな踊る』所収の各作品の場合はどうであろうか。最初の『UFOが釧路に降りる』の三人称主人公は小村、以下『アイロンのある風景』は順子、^{*}『神の子どもたちはみな踊る』は善也、^{*}『タイランド』はさつき、^{*}『かえるくん、東京を救う』は片桐で、最後の『蜂蜜パイ』が淳平というように、すべてが固有名詞になっている。

たとえば福田和也氏は『神の子どもたちはみな踊る』における叙述の転換について、次のように述べている。

これまで、きわめて話者の存在感が強い、語り手の雰囲気や好みを色濃く漂わせた一人称の世界を展開してきた氏が、本書においては、三人称の世界、話者と登場人物の間に明確な距離と差異を設定した叙述に転換している。^{*}

あるいはまた、堀江敏幸氏は、この作品集における一人称から三人称への叙述方法の転換について、次のように指摘している。

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。

しかし私にはこれらの解釈は、作者の次のような思い込みによる三人称採用宣言と基本的に等価の地点にあるように思える。

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なったということだと思っんです。これまではず僕という視点があって、その視点を軸にそこからいろいろなものが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。^{*}

作者は一人称視点の分割が三人称であると思い込んでいる節がある。しかし三人称とは一人称視点の単なる分割ではない筈だ。

そういう目でもう一度『神の子どもたちはみな踊る』に収められた作品を検討してみると、本質的にいつて三人称的な描写は確認できないように思える。なぜならこの連作集に収められている全作品の主人公（あるいは視点人物）を主語とする三人称の叙述文を、一人称のたとえば「私」や「僕」に置き換えても一向に不都合がないからである。

つまり作品集『神の子どもたちはみな踊る』における、「小村」「順子」「善也」といった固有名詞は三人称ではなくて、むしろ一人称に近いのである。かつて春樹は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』における並立する二つの物語を描き分ける際に、「僕」と「私」という二種類の一人称を使い分けたが、それと同じ効果をもたらすために、六つの物語の主人公（あるいは視点人物）に六種類の固有名詞を充てがっただけなのだと思う。それを作者自身三人称の採用と思ひこんでいたし、読者も同じように認識していたにすぎないのではなからうか。

三

それでは連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』に、新しい要素は何も含まれていないのであろうか？

加藤典洋氏は『村上春樹 イエローページ PART2』において、『連作時の『地震のあとで』から単行本刊行時の『神の子どもたちはみな踊る』への重心の移動は、地震とオウムのカリン事件で生じた心の亀裂から、その亀裂を通じて見えてきた「父なるものの影」という新しい主題系の発見を告げるものとも見える。」と指摘し、それが『海辺のカフカ』にも継承されているとしている。

ところで『海辺のカフカ』というタイトルを耳にして、多くの人ががまず連想するのは、安岡章太郎の『海辺の光景』ではないだろうか。年譜によれば、^{*}春樹は平成四（一九九二）年にプリンストン大学大学院で客員教授として現代日本文学のセミナーを担当している。その際のテーマは「第三の新人」についてであるが、周知のように文学史上、安岡章太郎は「第三の新人」にカテゴライズされている。しかもサブ・テキストとして使用したのが、同じプリンストン大学で教えた経験をもつ江藤淳の『成熟と喪失』であったことを知れば、^{*}誰しも、『海辺のカフカ』というタイトルが『海辺の光景』に由来することを確信するに違いない。

江藤の『成熟と喪失』は「近代」と「母性」の関係をキーワードに、戦後の日本社会を読み解いてみせたすぐれた文明批評である。^{*}したが、まず最初に取り上げられている作品は『海辺の光景』である。『海辺の光景』は主人公が父とともに精神病院の一室で、母の最後を看取る作品であり、江藤はそこに日本的な裏返しのおディブスの物語を読みとっている。その意味で、つまり父を殺し、母と交わるというエディプス的な物語の枠組みをもつ『海辺のカフカ』は、明らかに『海辺の光景』の影響化にあるといえるだろう。『海辺のカフカ』の先駆的位置を占める作品集『神の子どもたちはみな踊る』

に、父との確執の主題系が出現するに至るには、春樹と安岡章太郎、さらには江藤淳と春樹の関わりが重要な契機となっていたと思われる。^{*12}

さて、確かに加藤氏がいうように、春樹文学において父なるものが主題なり、モチーフなりに現れたことは、それまでなかったように見える。しかし、文壇デビュー作『風の歌を聴け』をより詳しく読むなら、すでに父との確執——どう低く見積もってもその萌芽——はすでに認められるのではないだろうか。

「金持ちなんて・みんな・糞くらえさ」

(略)

「虫酔が走る」

鼠はひととおり指を眺め終えるとそう繰り返した。

鼠が金持ちの悪口を言うのは今に始まったことではないし、

また実際にひどく憎んでもいた。鼠の家にしたところで相当な

金持ちだったのだけれど、僕がそれを指摘する度に鼠は決まっ

て、「俺のせいじゃないさ。」と言った。(傍点原文 「3」)

鼠が春樹作品にはじめて登場する場面である。この後、僕と鼠の

出会いが描かれるためにやや印象が薄いのが、よくよく考えてみると意味深長な初登場ではないかと思われる。さらに最後に春樹文学に

鼠が登場するシーンを見ると『羊をめぐる冒険』の終焉近く、

すでにこの世の存在ではないにもかかわらず、北海道の別荘で僕の前に現れ、次のような告白をするのである。

「一九五五年から一九六三年ごろまで、我々は夏になるとここに來たもんだよ。(略) 考えてみれば、あれは俺の人生でいちばんまともな時代だったな。(略)」

「しかし六〇年代の半ばごろから、家族は殆んどここにはなくなってしまうんだ。(略) 俺が家族としっくりいかなかったせいもあるし、父親の会社がしばらくたごたごたしていたせいもあるし、まあなにやかやさ。(略) 俺が最後にここに來たのは一九六七年だったかな。その時は一人で來たんだよ。一人で一カ月ここで暮らした」(略)

「淋しくなんかないさ。できればずっとここにいたかったよ。でもそうはいかない。だって、こは父親の家だからね。父親の世話になりたくなかったんだ」(略)

「俺はその話を聞いて、急にここで冬を越してみたくなかったんだよ。この気持ちだけはどうしても捨てられなかった。父親が、どうとか、そんなことはもうどうでもよくなってしまうたさ。」

(傍点引用者 「11 闇の中に住む人々」第八章 羊をめぐる

冒険 III)

鼠の父親が金持ちになった経緯については、『風の歌を聴け』の断章「28」で、戦前に虫よけ軟膏を、戦後は栄養剤と家庭用洗剤を相次いで販売することによって、財をなしたが、軟膏、栄養剤、洗剤の成分は同じだったと語られている。

鼠は一九四八年生まれの可能性が最も高いが、そうだとすると、鼠と父親の確執が始まるのは、鼠が一〇代の後半(つまり一九六〇年代後半)に入ってからであると思われる。真偽は別にして、いかがわしい手段によって、富を築いた父に対する鼠の反応それ自体は、ありふれた思春期の反発の域を出てはいないと考えられよう。それゆえにいわゆる初期三部作『風の歌を聴け』『一九七三年のピンボール』『羊をめぐる冒険』の完結とともに鼠がこの世から去ったのと

踵を接するように、「父との確執」のモチーフは一端、水面下にその姿を隠したのではなからうか。そして先述のとおり、作者が外国の大学で教鞭をとることで「父との確執」の主題として再び頭をもたげるに至ったのであろう。

残念ながら三人称の採用と同じく、父なる影の問題もまた、「海辺」を「かいへん」から「うみべ」に読み変えた程度の意匠変更にすぎないといえるのかもしれない。^{*13}

四

連作と三人称叙述の採用という形式的な新しさが、表面的な変化にすぎず、父をめぐる主題系の出現が、初期三部作のモチーフの復活であつたことに共振するかのようには、『神の子どもたちはみな踊る』の物語内容もまた、既視感で埋め尽くされている。

連作の第一作目『UFOが釧路に降りる』は、春樹作品に頻出する物語類型ではじまる。すなわち主人公小村の妻の失踪である。鈴木村和成氏は『UFOが釧路に降りる』の発端部分を評して「村上の小説ではお馴染みの妻やガールフレンドの消失のモチーフが冒頭でいきなり鳴ったわけである。」といい、幾つかの前例をあげ、「これだけ同じボタンが繰り返されると、これはマンネリズムというより確信犯的な反復であると認める他はない。」と断言する。^{*14}

このような繰り返しは他にも認められる。たとえば『かえるくん、東京を救う』の主題は、いわば『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の二番煎じである。極めつきは単行本にする際に書き加えられた『蜂蜜パイ』である。中村三春氏が「親友の恋人との

愛を育む男の物語として、『蜂蜜パイ』は『ノルウェイの森』の構図とよく似ている。」^{*15} というように、この作品は『ノルウェイの森』の再来を感じさせる。

もし鈴木氏のいうように作品集『神の子どもたちはみな踊る』における、おびただしいまでの焼き直しが「確信犯的な」な行為だとしたら、そこにはそうするだけの理由があつたに違いない。

吉田春夫氏は『神の子どもたちはみな踊る』の前作『スプートニクの恋人』を「社会的に大きな事件を題材とするのも歴史性を意識するのでもなく、かつての村上春樹を思わせるような、狭く限定された世界・人間関係を扱う作品だった。」とし、そこに一種の退行を認め、「コミットメントを目指したはずの村上春樹が、『アンダーグラウンド』と『約束された場所』というノンフィクションにおいて、フィクションなら許された何らかの言葉によって誰かから手痛い反撥を突きつけられたのだろうかとも推測される。」とその理由を指摘している。^{*16}

その「手痛い反撥」とは、あるいは次に示す大塚英志氏の指摘に何らかの関連性をもつものかもしれない。

大塚氏は『アンダーグラウンド』で多くの読者や批評家に感動を与えた、最もサリンの後遺症がひどい明石志津子という女性の「いうにいいあん（デイズニールランド）」の以下に引用する一節、

「もしよかったら、僕の手を握ってみせてくれますか？」

「いい」と彼女は言った。（略）

彼女は私の手を、しばらくのあいだぎゅっと握っている。（略）それは明らかに何かを求めている。といっても、おそらくは私に向かって求めているわけではない。私の向こうにある「別の

もの」に向かって求めているのだ。でもその「別のもの」はくるとまわって、私のところに戻ってくるはずのものだ。わかりにくい説明で申し訳ないのが、ふとそういう気がした。

と短篇『螢』の次の箇所、

秋が終り冷たい風が吹くようになると、彼女は時々僕の腕に体を寄せた。ダツフル・コートの厚い布地をとおして、僕は彼女の息づかいを感じることができた。でも、それだけだった。僕はコートのポケットに両手をつっこんだまま、いつもと同じように歩きつづけた。(略)彼女の求めているのは僕の腕ではなく、誰かの腕だった。彼女の求めているのは僕の温もりではなく、誰かの温もりだった。少なくとも僕にはそんな風に思えた。(傍点原文)

とがほぼ同一の表現であることを鋭く指摘し、「この表現は『螢』を組み込む形で成立する『ノルウェイの森』にも流用されている。自ら言葉を発することのできない女性の物語を村上は『螢』の文体で語っているのだ。この場面が感動的なのはそれゆえである。／それは、しかし、別の形で『暴力』の行使ではないか。被害者の言葉を慎重に再現する他の章とは異なり、明石志津子は言葉を奪われている。その彼女に『螢』の物語を付与することは、やはり文学の『暴力』ではないか。」と述べている。^{*17}

この大塚氏の批判はまさに当を得たものであった。「しかし」というか「にもかかわず」というべきか、本当に考えねばならないのは、先の『アンダーグラウンド』の引用部分が、大塚氏の犀利な批判に耐えてなお、読む者を感動させるに足るある種の力を保ち続けている点であろう。^{*18}

ここに重大な陥穽があったように思われる。かつてフィクションで用いた描写を、故意にか偶然にかノンフィクションに引用してしまい、にもかかわらずそれが読むものを感動させてしまう経験を通して、春樹の中で何かが変質してしまったのではなからうか。

大塚氏はその後再び「村上春樹にとつての『日本』と『日本語』」の中で、『アンダーグラウンド』そのものが寄せ集めのジャンクでありながらそこに何かがあるように見せせしめよう、サブカルチャーとしての脆さを持っていることはやはり公平に記さなくてはならない。」と前提し、明石志津子における件の部分と『ノルウェイの森』の当該部分の関係について言及し、「この章が感動的であるのは、『ジャンク』と自身が定義したはずの語り口をもって、そこに「ひとつの流れ」を発生させてしまったことに村上春樹の批評性が及んでいないからだ。『ジャンク』であるかつての村上自身の小説の断片を持ち込みパッチワークすることで『アンダーグラウンド』もまた『ジャンク』でありながら、何かがあるように装ってしまおうという事態をまねがれてはいない。」と分析している。^{*19}

「ジャンク」というのは大塚氏によれば「サブカルチャー化した事象」といいかえられているところからみて、要するに春樹の作品がそれ自身で自立的に存在しているのではなく、コンテクストに依存して芸術としてのアイデンティティを保っていることを意味していると思われる。しかしこの場合問題なのは、コンテクスト依存的に存在理由を示す作品のプレテクストは、あくまでも先行する他者の作品でなければ健全とはいえないのではないかということである。自分自身がかつて作り上げた作品からある場面を引用しはじめるとそれは、縮小再生産に陥らざるを得ないのである。あるいは自身の

尾を飲み込み、ついにはどうしようもなくなるウロボロスの喩の方がよりの確かもしれない。

またそれは、福田和也氏が『神の子どもたちはみな踊る』について「阪神大震災という天変地異によって起こった事件を、徹底的に、個人の憎しみとか引っかけりとか、そういうものが地震を起こしたというふうに書いている。天災の、自然の他者性は一切棄却されて、すべて内面化されている。」と評している問題と表裏一体なのかもしれない。

一見『神の子どもたちはみな踊る』では、それまでの春樹作品とは異って三人称が採用され新たな世界観が描かれているかに見えるが、実際はそうではなかったことはすでに述べた。「他者性が棄却されて、すべてが内面化されている」ことと三人称が一人称の単純な分割・拡張にすぎなかったということは実は連動し、さらに反復への埋没（あるいは逃避）もそれらと根幹の部分でつながっているように思える。

堀江敏幸氏は「もう神様に電話はできない」の中で、短篇『神の子どもたちはみな踊る』の最後の場面について、次のような彼自身もまた小説家であるがゆえの解釈を下す。

おそらくこの作品を書き進めているあいだ著者にわかっていたのは、善也、すなわち「善なり」とも読みうる「神の子」が、亡霊のごときあの「お方」に導かれるように、広くて、ひんやりして、ひと気がなくて、しかも少し小高い場所にたったひとりで出向くはずだ、という予感だけだったのではないか。（略）平坦なその空間の、一カ所だけ高くなっている場所で彼が何をするのか、作者は直前までわかっていなかったのではないかと

私は思うのだ。^{※21}

この後、善也は何をしたか。

善也は眼鏡をはずしてケースに入れた。踊るのも悪くないな、と善也は思った。悪くない。目を閉じ、白い月の光を肌に感じながら、善也は一人で踊り始めた。（略）途中で、どこから誰かに見られている気配があった。誰かの視野の中にある自分を、善也はありありと実感することができた。彼の身体が、肌が、骨がそれを感じとった。しかしそんなことはどうでもいい。それが誰であれ、見たければ見ればいい。神の子どもたちはみな踊るのだ。（傍点原文）

善也は踊りに身を委ねた。舞踊とは本来、これまで試みられてきた数限りない身体の動きから、最も美しいとされるそれを抽出し、洗練された型として万人が認めるものに、わが身の動きを近づけはめ込む、あるいははめ込もうとする行為のことだろう。その時一人の個人の魂はその肉体の戒めから逃れ解き放たれる。いわば個と全体は一致するのだ。

善也に即していえば、彼は生物学的父とのつながりを神としての父の中に見いだした。いやむしろ、もうどうでも良くなったといってもいいし、超越したというべきかもしれない。踊り始める前に、善也が眼鏡をはずしたことは留意すべきであろう。眼鏡をはずした以上、彼の網膜には、もはやはっきりした像が映らなくなったことだけは確かな筈である。そしてこの引用部分もまた、大塚英志氏によって批判された『螢』（あるいは『ノルウェイの森』）のあの一節の使い回しのように感じる私は私だけではあるまい。

だからこそ、前述の作者の中で何かが変質してしまった瞬間とこ

のとき善世の中でも何かが変わってしまった刹那は微妙に重なり合っているように思える。もう一度繰り返しているが、しかしそれは一種の罫（停滞）にはまり込むことではなかったか？

川村湊氏は「村上春樹はどこへいく？」の中で、二〇〇一年一月一二日付の毎日新聞夕刊文化欄に掲載された春樹の「神宮球場の外野席で」と「ニューズウィーク」二〇〇一年一月一〇日号に収載された「同時多発テロ」に関する春樹のコメントの間に横たわる落差の大きさに、ある種の危惧を表明している。

川村氏は前者がひいきの野球チーム優勝に際してのいわばお祝い記事、後者が記者による要約である点に留保しながら、それでもなお地下鉄サリン事件に触発されて二冊の大部なノンフィクションを残した春樹にしては、「あまりにも『時局』に無神経すぎる」といわざるをえないのではないか。」と述べ、『かえるくん、東京を救う』の結末の安易さに、作者の「思考停止状態」への「居座り」を看取している。この「思考停止状態」こそが春樹が陥っている、あるいは「確信的に」居直り、安住している場所でなくて、一体何であろうか。

五

それにしても春樹はなぜ、すでに書き終えていた『蜂蜜パイ』だけ連載に供しなかったのであろうか？「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）」という表現に何かが隠されているような気がしてならないのだ。つまり、前章で言及した川村氏の指摘する「思考停止状態」

の影響を、「肌合いの違」いとして作者自身『蜂蜜パイ』に感じとっているからではなかったのかということである。私見では、その違和感は結末に集約されているように思える。

その最後の部分を振り返ってみよう。当初四人で行くはずだった動物園にまず、高槻が行けなくなる。その夜、夕食の後、沙羅が母である小夜子にせがむ。それは内輪でやるブラはずしというゲームであった。小夜子は赤面しつつ「お客様がいる前でそんなことできないでしょう」という。沙羅は反論する。「変なの。ジュンちゃんはお客じゃないよ（傍点引用者）」^{*23}といったやりとりの後、小夜子は二五秒という新記録をつくる。沙羅が眠った後、小夜子は「だつて新記録が作りたかつたんだもの」と自分からずるをしたことを告白する。その後、二人は「生まれて初めてセックスをする少年と少女のように」抱き合う。「何度か射精したくなつたが、淳平はこらえた。一度射精してしまつたら、夢が覚めてすべてが消えてなくなつてしまふような気がしたのだ」^{*24}。そのとき、寝室のドアが開き沙羅が立っていた。小夜子が声をかけると沙羅は言った。「地震のおじさんがやってきて、さ、を起こして、ママに言いなさいって言ったの。みんなのために箱のふたを開けて待っているからって。そう言えはわかるって（傍点原文）」と。

この後、眠れぬ中で淳平は小夜子との結婚を決意し、さらに彼は、壁に掛かった時計の針を眺めながら、沙羅に聞かせるお話の続きを考えた。まさきちとんきちの話だ。まずはこの話の出口をみつけないてはならない。とんきちは無為に動物園に送られたりするべきではない。そこには救いがなくてはならない。淳平は物語の流れをもう一度最初から辿ってみた。そのうちに漠

然としたアイデアが彼の頭の中に芽を出し、少しずつ具体的なかたちをとっていった。

へとんきちは、まさきちの集めた蜂蜜をつかって、蜂蜜パイを焼くことを思いついた。少し練習してみたあとで、とんきちにはかりつとしたおいしい蜂蜜パイを作る才能があることがわかった。まさきちはその蜂蜜パイを町に持って行って、人々に売った。人々は蜂蜜パイを気に入り、それは飛ぶように売れた。そしてとんきちとまさき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暮らすことができた。

沙羅はきつとその新しい結末を喜ぶだろう。おそらく小夜子も。

これまでとは違う小説を書くこう、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。

執拗に引用したのは『蜂蜜パイ』の結末における淳平の決断が、あまりに予定調和的でありすぎることを確認したかったためである。作品を詳細にみれば、淳平は常に受け身で決定されてきた自分と小夜子の関係をはじめて自らの決断で選びとったかにみえながら、やはり今まで通り（ただし淳平を操る相手は変わっているが）決断さ

せられているのであって、そこに一種の「思考停止状態」を見てとることも可能ではないのだろうか。その最たるものは、「淳平は物語の流れをもう一度最初から辿ってみた。そのうちに漠然としたアイデアが彼の頭の中に芽を出し、少しずつ具体的なかたちをとっていった。」という箇所である。蜂蜜を使って蜂蜜パイをつくるというアイデアは作品冒頭部で、沙羅が提案したもので淳平独自のものではなかった筈である。

さらにいうなら、その「思考停止状態」をより如実かつ深刻に示しているのは、作中作であるとんきちの物語に押しつけられた新しい結末と『蜂蜜パイ』という小説の終りがパラレルであるかのよう描かれていることである。作中作における「そこには救いがなくてはならない」と淳平が思った結果、「とんきちにはかりつとしたおいしい蜂蜜パイを作る才能があることがわかった」というご都合主義的な終りが捏造されたからといって、「これまでとは違う小説を書くこう、と淳平」が思った結果、そのような小説が実際、彼に生み出せるとはかぎらないからである。あたかもそれは作者が三人称で小説を書いたと思っていることと実際には一人称とさほど変わらぬ視点でしか作品が書かれていなかったことに通底する創造の難問なのだろう。

実は『蜂蜜パイ』の終りには、三人称の場合と同じように作者の目論見に反している何かが他にもあるように思えるのである。気になっているのは「一九九五年二月という時期に起こったものごとを書く」という第一の条件である。

確かに、『地震のあとで』というタイトルのもとに執筆された五つの作品の物語内現在には、一九九五年二月に起こった出来事である

とほぼ断定できよう。

第一作『UFOが鉋路に降りる』は阪神淡路大震災当日一月一日からおそらく二月五日にかけての話であろう。第二作『アイロンの風景』には啓介が関西出身と思われる三宅に「先月の地震は大丈夫だったんですか？ 神戸には家族とかいなかったんですか？」と訊ねるシーンがあり、二月のある日の出来事であることが確認できる。第三作目の『神の子どもたちはみな踊る』は「二月の真夜中だから」という記述によって、第四作目の『タイランド』は「先月の神戸の大地震」という言及によって、時間軸は二月であるとはほぼ断定できる。第五作目の『かえるくん、東京を救う』には作中に一九九五年二月一日という時間の明示がある。

ところが『蜂蜜パイ』には過去の回想というか、時間軸がいたるところで挿入される関係もあって、一九九五年一月一七日以降ということしかはつきり特定できないのである。作品内で一箇所手がかかりとして目につくのは四人で「動物園に熊を見に行こうと約束していた日曜日の早朝」という記述である。あくまでも便方ではないが、現実には起こった出来事を補助線してみると一九九五年二月一日（土）付の朝日新聞夕刊第一面に、当時の玉沢徳一郎防衛庁長官が沖縄在留米軍基地の整理・統合問題に関して新しい解決策を示し、移転先の自治体からの反発に対して沖縄県知事が苦しい調整の役割を背負い込むことになる旨の記事が掲載されている。これは不思議にも、

動物園に熊を見に行こうと約束していた日曜日の早朝、高槻から電話がかかってきた。これから沖縄に飛ばなくちゃならないんだと彼は言った。県知事の単独インタビューがとれた。やつ

と一時間あけてくれたんだ。

という記述と符合する。一日土曜日の出来事に対して一九日にインタビューできるアポイントメントがとれた結果、高槻は一九日の早朝に連絡をよこしたと辻妻が絶妙に合うからだ。もちろん、単独インタビューの記事は現実世界では確認できないので、フィクション内における記述と現実の暗合にすぎない可能性が濃厚である。しかし私が不思議にもいったのはそういう意味ではない。虚構と現実の暗合によって、淳平が結婚を決意し、二人の女を「護ろう」と決心する日が二月二〇日の早朝であると特定できる可能性が極めて高いと判断できることが不思議なのだといっているのである。

フィクションの宿命として、現実の時間との連関を示す指標はめ込んではいないということは、逆にいえば、別の時間軸に取り込まれてしまう可能性も有り得てしまうことになるのだ。つまりもし春樹がこの『蜂蜜パイ』という作品に、淳平の決心が二月二〇日の早朝であったという現実の枠組みを動かしようもなく当てはめていたら、それは二月二〇日に起こった出来事なのだ。が、たとえば作者の意識の中では、淳平が二人の女を守ろうと決心するのが二月二〇日の明け方であったとしても、二月二〇日と特定できる明確な手がかかりがないなら、もう一つ別の日（もちろん任意のどの日でも有り得るということではない）に起こったことでもかまわなくなるのではなからうか。

なぜここまで強弁できるのかというと毎年、二月と三月はある特殊な関係におかれているからである。一九九五年二月と三月のカレンダーを並べてみれば、その理由は一目瞭然である。

1995年2月	日	月	火	水	木	金	土
				1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11	
12	13	14	15	16	17	18	
19	20	21	22	23	24	25	
26	27	28					

1995年3月	日	月	火	水	木	金	土
					1	2	3
5	6	7	8	9	10	11	
12	13	14	15	16	17	18	
19	20	21	22	23	24	25	
26	27	28	29	30	31		

*25

一九九五年二月と三月の日付と曜日の関係は、二八日まで完全に繰り返されているのである。第四日曜日は二月も三月も一九日である。ということは淳平がプロボーズを決意したのが二月二〇日の早朝であるとしたら、いや二月二〇日であるがゆえに、ちょうど一月後の同じ曜日、同じ日、同じ時刻には、ぴったり重なり合ってしまうのだ。いうまでもないことだろうが、その日三月二〇日はほぼ同じ時刻には、あの地下鉄サリン事件の犯人たちが複数のアジトを出発していたことになり、わずか数時間後に、あの忌まわしい事件が起こるのである。これは偶然ではない。一年のうち一月から七月までは奇数月を三一日、偶数月を三〇日、八月から十二月までは逆に偶数月が三一日で奇数月が三〇日とし、二月だけを二八日にするという太陽歴でいえば、毎年繰り返される必然である。^{*26}春樹がこの点に気がついていたらとは断言できないが、作者が無意識に感じとった「肌合い」の違いの根源がここにあったように思える。だがここで重要なのは、物語（虚構）を紡ぎだす者の《業》が現実の地下鉄サリン事件をたぐりよせてしまっている点であろう。いわば春樹は物語というパターンに積極的に身を委ねることで、時間のループすら手中に収めてしまったといえるのである。

しかしそれは、作品に作者の地位を篡奪されているのかもしれない。彼はその出発からして、文学というジャンルそのものが飽和状態に達し、サブカルチャー化せざるを得なくなっていたがゆえに、プレテクストの引用によって作品を構成することで自身のテクストを編み上げていた。引用とは繰り返しの別名であり、必然的に反復にあらがうことは性格上困難であった。しかし自身の創造したテクストをプレテクスト化することは、一種の自家中毒である。その自家中毒の結果、反復にあらがうことをやめ、むしろその力に依拠するという共犯・契約関係を作者と作品が結び結ぶことで作品は、作者の意図を遥かに越えたところまで飛翔したのだろうか？

春樹自身「良き物語を作るために小説家がなすべきことは、ひどく簡単に言ってしまうえば、結論を用意することではなく、仮説を丹念に積み重ねていくことである。」^{*27}といっているが、仮説を積み重ねていった結果、行き着いたところは一体どのような場所だったというべきなのだろう。

注

1 村上春樹（聞き手大鋸一正）「Eメール・インタビュー」言葉

という激しい武器」「エリイカ臨時増刊」第32巻第4号 H12

（'00）・3 青土社 14～15頁

2 エミール・バンヴェニスト（岸本通夫監訳）「代名詞の性質」

『一般言語学の諸問題』S 58（'83）・4 みすず書房 238頁参照

3 エミール・バンヴェニスト（岸本通夫監訳）「動詞における人称関係の構造」（注2に同じ）206頁参照

- 4 村上春樹『自作を語る』「新たな胎動」『村上春樹全作品』1979～1989 第8巻 H 3<91>・7 講談社 11～12頁
- 5 順子が主人公というのは異論があるかもしれない。三宅も十分に主人公として魅力的に描かれているからである。が、ここでは主人公について論ずることに主旨はないので、便宜的に順子としておく。

- 6 福田和也「正しい」という事、あるいは神の子どもたちは「新しい結末」を喜ぶことができるか？―村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』論』『文学界』第54巻第7号 H 12<00>・7 文芸春秋 194頁

- 7 堀江敏幸「もう神様に電話はできない」（注1に同じ） 216頁
- 8 村上春樹『村上春樹 ロングインタビュー 物語はいつも自発的でなければならぬ』（聞き手・島森路子）『広告批評』第23号 H 11<99>・10 マドラ出版 70頁

また作者は『村上春樹全作品1990・2000』（H 15<03>・3 講談社 272頁）第3巻所収の「解題」において、作品集『神の子どもたちはみな踊る』における三人称について「ここでは作品の成り立ちからして、どうしても全部三人称で通さなくてはならなかった。これは僕にとって良い経験だったと思う。視点を大きく散らしていくことによって、これまでにない新しい書き方ができたし、新しい作風のようなものがそこに生まれたと思うからだ。とくに『タイランド』や『かえるくん、東京を救う』のようなタイプの物語は、三人称でなくては書けなかったものだ。／ こういう書き方をしたのは、やはり『アンダーグラウンド』を執筆した影響があったように思う。僕はそこで様々な物語の採集をし、人々の

ボイスをそのまま文章にする作業を一年間にわたって辛抱強く行ってきた。そのボイスは実に多様なものであり、ひとつひとつが取り替えるのきかない固有のものであり、世界はそれらの無数のボイスの集積によって成り立っていた。そしてその世界を一人称だけでしめくくることは、現実的にもうほとんど不可能になっていた。」といっている。

- 9 加藤典洋氏「神の子どもたちはみな踊る」―地震と父なるものの影』『村上春樹 イエローページ PART2』H 16<04>・5 荒地出版社 109頁

- 10 今井清人「年譜」『群像 日本の作家 26 村上春樹』H 9<97>・6 小学館 310頁参照

- 11 上野千鶴子「日本の母」の崩壊』平川祐弘・萩原孝雄編『日本の母 崩壊と再生』H 9<97>・9 新曜社 200頁

- 12 江藤と春樹の関係について大塚英志氏は「子供を持たない文学者（ここでは詳しくは論じないがこれも二人の作家の自意識を強く支配している共通点だ）」というきわめて犀利な指摘を『村上春樹にとっての「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 70頁）の中で行っている。おそらく異国体験によって多くの日本人が経験する起源への自覚が、共に子をもたぬ二人の文学者の場合、江藤は幼くして母を失ったがゆえに母に、そうではなかった春樹は父に向かって照射されていた可能性は極めて高いのではないだろうか。

さらにいうなら第二作目の『アイロンのある風景』は、なぜ『焚火』というタイトルにならないかと首を傾げざるをえない内容の作品である。『焚火』では、志賀直哉の同名の秀作との関係

があまりにあからさまになってしまいうからであろうか。志賀とい

えば、父との確執を描いた近代文学史上の先達であったことは申し添える必要もないことであろう。機会を別にして考えたいと思う。

13 ただし、『日本文学史辞典近現代編』(S 62(87)・2 角川書店 41頁)において『海辺の光景』は「うみべのこうけい」とルビがふつてあり、項目説明の最後に「作者自身は、後に題名を「かいへんのこうけい」と読ませている。」と記されている。

14 鈴木和成「村上作品の最近の黙示録的語調について」(注1に同じ) 52頁

15 中村三春「蜂蜜バイ デタッチメントからコミットメントへ」『AERA Mook 村上春樹がわかる。』H 13(01)・12 朝日新聞社 68頁

16 吉田春夫「帰する村上春樹―「スプートニクの恋人」と『神の子』どもたちはみな踊る』『村上春樹とアメリカ暴力性の由来』H 13(01)・6 彩流社 199及び207・208頁

17 大塚英志「村上春樹と麻原彰晃 『アンダーグラウンド』は麻原の物語に対峙できたか」栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ』04 H 11(99)・9 若草書房 254・255頁

18 管見に入った限り、「いいうにいあん(デイズニールランド)」の該当箇所感動を覚えたことを記したものは、以下のとおりである。

◇野田正彰「隠された動機―ノンフィクション作家からフィクション作家へ」『群像』第52巻第5号 H 9(97)・5 講談社

◇吉本隆明「どちら側でもない」『群像』第52巻第6号 H 9

〈97〉・6 講談社

◇渡部直己「チャリティー風土の陥穽」(同右)

◇後藤正治「『アンダーグラウンド』をめぐる」『文学界』第51巻第6号 H 9(97)・6 文芸春秋

◇河合隼雄「地下鉄サリン事件が教えること」『世界』第636号 H 9(97)・6 岩波書店

19 大塚英志「村上春樹にとつての「日本」と「日本語」」(注12に同じ) 76・78頁

20 柄谷行人・福田和也「特別対談 現代批評の核」『新潮』第101巻第8号 H 16(04)・5 新潮社 192頁

なお同様の指摘は磯崎新と福田和也の対談集(『ヴェネツィア・ビエンナーレ』「亀裂」と村上春樹)『空間の行間』H 16(04)・1 筑摩書房 325頁)にもある。

21 堀江敏幸「もう神様に電話はできない」(注1に同じ) 214頁

22 川村湊「村上春樹はどこへ行く? 苦いビールを片手に、球場で 村上春樹と「現実」の事件」(注15に同じ)

23 おそらく沙羅は小夜子の無意識を表象しているのだと思われる。この会話はその典型であろう。

24 加藤典洋氏は『蜂蜜バイ』の終りを「地震をきっかけに、今度は自ら小夜子の娘沙羅の娘の「継父」、「父親代わり」になろうと決意する。」と解釈している(『神の子どもたちはみな踊る』―地震と父なるものの影」(注9に同じ) 139頁)。しかしあくまでも継父であり親代りであって、実父ではない点は留意すべきである。射精の遅延は父になることへ無意識のためらいを感じさせるからである。

25 このカレンダーは『暦日大鑑』（H 6（'94）・1 新人物往来社 252頁）を参照してカレンダーの形式に書き換えたものである。

26 ただし閏年は二月が二九日までであり、繰り返しは生じない。

正確にはほぼ毎年と表現すべきである。

27 それが自家中毒であることを作者自身認識できなくなっているのは、おそらくノンフィクションに一時手を染めたせいだろうと思われるが、ここでは詳述しない。稿を改めて論じたい。

28 「小説家にとって自己とは何か（あるいはおいしい牡蠣フライの食べ方）」大庭健『私という迷宮』H 13（'01）・4 専修大学出版局 136頁

付記

本稿における村上春樹作品の引用はすべて『村上春樹全作品』679頁～198頁『村上春樹全作品1990～2000』（講談社）に拠り、必要と認めたものの以外のルビは省略した。

（ひらの・よしのぶ）