

創作の価値—村上春樹のエッセイとメタフィクション—

西田谷 洋

Worth of creating narrative and art —Haruki Murakami's
essay and metafiction —

NISHITAYA Hiroshi

E-mail : nisitaya@edu.u-toyama.ac.jp

Abstract

Haruki Murakami's novels are metafiction and I have conveyed worth of creation. I read and analyze his novels and his essays by the discovery model of a different individual subject instead of the conversion model "a detachment to a commitment."

キーワード：村上春樹, コミットメント, デタッチメント, メタフィクション

keywords : HARUKI MURAKAMI, commitment, detachment, metafiction

一 コミットメントの書法 『職業としての小説家』

これまで村上春樹の小説を分析してきたが、そもそも村上春樹の小説は書くことをめぐるメタフィクションの性格を持つことが多く、またエッセイで自作自解や執筆活動について触れることもある⁽¹⁾。書くこととは小説内の技法であると共に小説外で小説を市場・読者に向けて送り出すことでもあった。

そうしたプロフェッショナルとしての小説家・小説作法をめぐる自伝的エッセイが『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング二〇一五・九, 新潮文庫二〇一六・九)である。ここで、その主張を小説家の姿勢、創作の技法の二点に整理したい。

i) 小説家の姿勢

小説家は、異業種からの一時参入者と小説家との違いを持続的に書けるか否かで区別される。なぜなら、「書こうと思えばほとんど誰にだって書ける」(1章, 以下章番号は数字のみ示す) 小説の執筆の有無は区別にならないが、「小説を長く書き続けること, 小説を書いて生活していくこと, 小説家として生き残っていくこと, これは至難の業」だからである。小説を書くことは、メッセージを「別の文脈に置き換え」るように「とにかく実に効率の悪い作業」であり、「小説家とは、 unnecessaryなことをあえて

必要とする人種」と定義できる。それゆえ、小説家は「頭の切れに代わる, より大ぶりで永続的な資質」として「小説を書かずにはいられない内的なドライブ。長期間における孤独な作業を支える強靱な忍耐力」(1)が必要である。

また、小説のメッセージの「正しさや美しさを支えきだけの魂の力が, モラルの力がなければ, すべては空虚な言葉の羅列に過ぎ」(2) ず、「言葉が一人歩きをし」ないように「もう一度, より個人的な領域に歩を進め, そこに身を置き, 「自分の中にあるはずの何かを信じること」(2) ことが必要である。「心の闇の底に下降してい」(7) った小説家は、「集合的無意識と個人的無意識」「太古と現代が入り交じった「パッケージ」を「手に意識の上部領域に戻」ることで、「文章という, かたちと意味を持つものに転換」する。しかし、小説を書き続ける「強固な意志を長期間にわたって持続させ」, 「深い闇の力に対抗するには, そして様々な危険と日常的に向き合うためには, どうしてもフィジカルな強さが必要にな」(7) ると身体の鍛錬を示唆する。

ii) 創作の作法

「小説家の仕事」(4) は「枠組みが堅くなりやすく, 権威が力を振るいやすい」が、「体制に取り込まれ」ず、「自分の書きたい小説を, 自分に合ったスケジュールに沿って, 自分の好きなように書」け

ることが、「精神的に自由である。オリジナリティーとは「自由な心持ちを、その制約を持たない喜びを、多くの人々にできるだけ生のまま伝えたいという自然な欲求、衝動のもたらす結果的なかたち」(4)である。

「自分が目撃した光景を、出会った人々を、あるいは経験した事象」(5)を、「ありのままの形で記憶に留め」るとき、「全体をそっくりそのまま記憶する」のではなく、「個別の具体的なディテールをいくつか抜き出し、それを思い出しやすいかたちで頭に保管」することで「消えるべきものは消え、残るべきものは残り」、そうした「断片的なエピソードやイメージや光景や言葉を、小説という容れ物の中にどんどん放り込んで、それを立体的に組み合わせ」る際に、「一般的」な軽重の「逆転をもたら」(5)す。その意味で、物語は「現実のメタファー」(11)であり、「現実社会のシステムとメタファー・システム」を「人の魂の中で（あるいは無意識の中で）」「うまく連結させる」ことによって、「人々は不確かな現実をなんとか受容し、正気を保っていくことができる」(11)のである。

短編小説は「文章的にもプロットのにも、いろいろな思い切った実験を行うことができ」(6)る「練習場」であるが、「長編小説作家」には長編小説こそが「主戦場」である。創作は、「最初にプランを立てることなく、展開も結末もわからないまま、いきあたりばったり、思いつくままどんどん即興的に物語を進め」ていき、「食い違った箇所をひとつひとつ調整し、筋の通った整合的な物語に」するため「かなりの分量をそっくり削ったり、ある部分を膨らませたり、新しいエピソードをあちこちに付け加えたり」してきた。執筆時に第三者に指摘された箇所はとにかく「書き直」(6)す。

キャラクターは「話の流れの中で自然に形成され」(9)るが、ネガティブなキャラクターは、「自分の小説世界」を「調和的」なものから「より広く深く、よりダイナミックなものにすることが重要な課題になっ」たとき導入がうまくいようになった。また、一人称小説の語り手／主人公は「広義の可能性としての自分」であり、三人称小説では「分割した自己を他者に託することができ」た。小説家は「小説を創作しているのと同時に、小説によって自らをある部分、創作されている」(9)のである。

一方、「最低限の支持者を獲得することも、プロ

としての必須条件」(10)であり、「下の方の、暗いところで僕の根っことその人の根っこが繋がっているという」「架空の読者」(10)を意識している。読者は小説創作時に内包されたまなざしを通して自分の中での自然らしさの構築を保証する機能である。

春樹は小説を書くことはふつうのことだと主張している。つまり、誰でもが書きうる小説の意味や価値の創造にかかわる特別な階級や人間集団は存在しない。むしろ、小説家が職業として持続・制度化されるように、文壇／同人、有名作家／無名作家を包括する文学場には実践と意味と価値についての中核的システムが存在するが、実際的で支配的な文化に対して代替的・対抗的な文化はありえ、かつそれは常に移り変わりうる。

春樹が『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店一九九六・一二、新潮文庫一九九九・一)でデタッチメントからコミットメントへという図式を提示したように、初期春樹のコミットメントへの距離は、新左翼運動の大義への反発、文壇の書く内容や書き方への暗黙の規制への反発等から生まれている。いわゆる「コミットメント」とは「芸術家は定義上自由な個人でなければならない、芸術家であるということは自由な個人であるという立場に対する反論」⁽²⁾としてあったからだ。春樹の「自由な個人の典型としての芸術家」という作家イメージの根底にあるのは「作家は自由でなければならない、こうした規則を打ち破り革新し、既存の価値観に沿っているかどうかにかかわらず自分に必要な経験として作品を創造しなければならない」⁽³⁾というロマン主義の重要な主張であろう。一方で、春樹は現代日本でもっとも商業的に成功した職業作家としての地位を確立したが、これは「市場に出向き市場において競争する自由」⁽⁴⁾の産物でもある。自由を確保することで関与すると同時に距離をとるという意味でコミットメントはデタッチメントであり、デタッチメントはコミットメントでもある。

一方、春樹は自由＝創作の追求の際に精神の闇の力との闘争を語っていた。ルポルタージュ、ノンフィクション的な作品である『アンダーグラウンド』(講談社一九九七・三、講談社文庫一九九九・二、『村上春樹全作品1990～2000』講談社二〇〇三・九)では地下鉄サリン事件の犯行を「彼らはまさにその「やみくろ」たちの群を、東京の地下に、その

深い闇の世界に解き放った」と表現するように、現実の事件は精神の闇の暴走として虚構化されている。これは現実に参加し直写する⁽⁵⁾コミットメントの破綻ではない。春樹がよく語る「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、河合隼雄に会いに行く』）というレトリックが示しているのはコミットメントのロマン主義的な精神性である。精神の奥底へ降りていくことで他者の精神と繋がるという構図は『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社一九九四・四～一九九五・八、新潮文庫一九九七・一〇、『村上春樹全作品1990～2000』講談社二〇〇三・五～七）での主人公の振る舞いに見られ、さかのぼって『羊をめぐる冒険』（講談社一九八二・一〇）での「僕」とねずみ、『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社一九八八・一〇）での「僕」と羊男たちとのコミュニケーションに現れている⁽⁶⁾。

本稿では、創作された小説・芸術創作の価値を検討するが、その際の補助線とするのはデタッチメントからコミットメントへという人口に膾炙された転換図式とは異なる個人的な課題の発見の構図である。そこで、第二節では小説創作を断念して詩人を夢見る「貧乏な叔母さん」、第三節では人の心を癒やしようとする芸術の価値を示唆した「七番目の男」、第四節では人生の転換と作中作の転換が対応する連作「蜂蜜パイ」・「日々移動する腎臓のかたちをした石」を、それぞれとりあげ、その意義を考察する。

二 唯物史観のオルタナティブ 「貧乏な叔母さんの話」

「貧乏な叔母さんの話」（『新潮』一九八〇・一二、『中国行きのスロウ・ボート』中央公論社一九八三・五、中公文庫一九八六・一、『村上春樹全作品1979～1989③』講談社一九九〇・九、『めくらやなぎと眠る女』新潮社二〇〇九・一一）は貧乏な叔母さんの小説を書きたくなった「僕」に貧乏な叔母さんが取り憑き、人々から忘れ去られてしまうが、母親に怒られた少女を見た後に貧乏な叔母さんが消え、一万年後に貧乏な叔母さんのみの世界が現れるなら貧乏な叔母さんについての詩を書いてもいいと思うという物語である。

貧乏な叔母さんについて書くことを「引き受ける」というのは、同時にそれを救うことでもあるのよ。でも今のあなたにはそれができるかしら。あなたには本物の貧乏な叔母さんさえないのよ」と彼女は「僕」をたしなめる。山根由美恵氏が「他者に認識してもらえない存在に目を向けることとその困難さを強調する」⁽⁷⁾箇所を改稿のポイントとして指摘するように、彼女の発言は創作が現実の観察に対応し、また貧困の存在を救済しなければならない点で社会主義リアリズムの戯画的な表示と言えよう。

一方、「僕」も「僕に何ひとつ救えないんだとしたら、僕が貧乏な叔母さんについて何かを書く意味なんてどこにあるだろう？」と考え、取り憑かれた後は「少しはわかりかけてきたんだ。あるいはもうずっと書けないかもしれない」と弱音をこぼす。日常でも「僕」は女の子を慰める行動を起こす前に「もちろん」救済を断念する。救済を目的としない創作の困難、理解による執筆困難、救済の放棄等の事態は救済の物語制作の破綻である。

それに対し、彼女は、「その存在そのものが理由なのよ。私たちが特別な理由も原因もなくこうして今ここに存在しているのと同じことなのよ」と、貧乏な叔母さんには存在があるだけだと言う。劣位で不可視の領域におかれた存在に理由があるならば、優位で現勢的なものとの間に関係を取り結ぶことでその意味・意義を見いださうからではないか。

では、「僕」は貧乏な叔母さんとの間に憑依以外にいかなる関係を設定したのだろうか。

時は全ての人々を平等にうちのめしていくのだろう。（略）それでも僕たちは貧乏な叔母さんという、いわば水族館のガラス窓をとおして、そんな時の跳梁ぶりを目のあたりに見ることができる。狭苦しいガラス・ケースの中で、時は叔母さんをオレンジみたいにしぼりあげていた。汁なんでもう一滴も出やしない。僕をひきつけるのは、彼女の中のそんな完璧さだ。

時間はその経過と共に人々を忘却へと打ち付ける。人は時間が経つとともに他人から忘却される。しかし、貧乏な叔母さんは、「時」とは関係なく搾り取られるように忘却されるため、自分たちと貧乏な叔母さんの時間作用の違いを見ることが出来る。貧乏な叔母さんという人々から忘却された存在があるか

ら自らが少しずつ「時」に侵され人々から忘れ去られていくと自覚できる。「僕」が惹かれてるのは貧乏な叔母さんの完全な劣位性であろう。「僕」は貧乏な叔母さんを利用して、自らを上位と自覚するのである。

もし一万年の後に貧乏な叔母さんたちだけの社会が出現したとすれば、僕のために彼女たちは街の門を開いてくれるだろうか？そこには貧乏な叔母さんたちによって選ばれた貧乏な叔母さんたちの政府があり、(略) 貧乏な叔母さんたちの手によって書かれた貧乏な叔母さんたちのための小説が存在しているはずだ。いや彼女たちはそんなものをまったく必要としないかもしれない。政府も電車も小説も。(略) そうだ、もしその世界に一片の詩の入り込む余地があるとすれば、僕はそれについて詩を書いてもいい。そして僕は貧乏な叔母さんたちの世界の、栄誉ある最初の桂冠詩人になるのだ。

「一万年」は遠い未来であると共に「一一九八〇年」というクロニクルに定められた時間でもある。そのとき、貧乏な叔母さん達の支配する社会が誕生するのだと「僕」は夢想する。これは唯物史観によるプロレタリアート独裁の戯画である。

加藤典洋氏はプロレタリアートの「置換、代置の形象」として貧乏な叔母さんがあることを「ブラック・ジョーク」⁽⁸⁾として捉え、柿崎隆宏氏は貧しい過去の日本と豊かな現在の日本との断絶と連続性として貧乏な叔母さんを捉える⁽⁹⁾。

思えば、世界は男性優位の秩序によって構成されている。公定的な歴史の主体となるのは男性であり、プロレタリアートの解放という唯物史観は男性労働者のための物語である点で、来たるべき救済をもたらす反体制も体制と等しく男達の物語を紡ぎ出していた。

しかし、貧乏な叔母さんはそんな小説を拒否するのではないかと「僕」は考える。津久井秀一氏は貧乏な叔母さんが名前を持たないことを「曖昧でぼんやりとした存在、すなわち〈不定形〉な存在」⁽¹⁰⁾として捉えるが、不定形の方角性はもう少し検討できよう。貧乏な叔母さんとは孤独な劣位、不可視の領域に置かれた女性であり、貧乏な叔母さんを描くことは反公定的な反歴史を紡ぎ出しうる。彼女と話

した後、「僕」は次のように思っていた。

そうなんだ、僕には／貧乏な叔母さんさえないい……これはまるで、歌の文句のようだな。

「桂冠詩人」・「歌」、すなわち、詩歌とはそうした社会主義的な物語に対するカウンターとしての言葉であった。この時点においても「僕」は「詩を書いてもいい」という上から目線を捨てることはない。すなわち、社会的な救済の物語として「貧乏な叔母さんの話」があるわけではないのである。一方で、そうした詩作すら一万年後の遠い未来とされるように中村三春氏は「実現度が減殺され」、「書くこと」による事業の成就是、(略) 不可能性を含意しつつ、可能性を望見するという両義性の中にある」⁽¹¹⁾と指摘する。それは言い換えれば、実現が約束された唯物史観の男性中心の大きな物語に対して、不確定な夢想、安易な物語たりえない詩、ジェンダー的にマイノリティーかつまたそれを代弁する資格すら持つか定かではない発話者といった要素を配置することで、別の虚構の物語が可能であることを喚起させるのが「貧乏な叔母さんの話」なのである。

三 芸術の意義 「七番目の男」

「七番目の男」(『文藝春秋』一九九六・二、『レキシントンの幽霊』文藝春秋一九九六・一一、文春文庫一九九九・一〇、『村上春樹全作品1990~2000』講談社二〇〇三・三、『めくらやなぎと眠る女』新潮社二〇〇九・一一)は、四十年前に大波に吞まれたKの不気味な笑いに悪夢が消えなかったが、父の死後に届いたKの描いた絵を見て、かつて波の中で見たkは自身の恐怖の投影だったのでと考へ、恐怖に向き合わず大事なものを何かに譲り渡すことを戒めて男は話し終えたという物語である。

物語は体験報告会の七番目の男の話を語り手が聞く場面から始まり、続いて男が「私」として過去を告白し、最後に語り手が再びフロアの様子を観察する場面で閉じられる。この語り手は自称詞をもたないが人物的に実体化された無人称の語り手であり、「私」の告白を聞き、聴衆の反応を語ることでありうべき「私」の話の受容を読者に提示する。また、「私」は恐怖の克服を承認されるべく、恐怖の過剰な描写と共感のレトリックを駆使する。

波は最初は「なめらかな舌先を私たちのすぐ足もとにまでこっそりと延ばす獲物を狙う蛇のレトリックで示され、大波は「遠いもうひとつの世界からやってきた、波のかたちをした何か別のもの」に喩えられ、「私」の眼前に「波は崩れかけたままの格好で、そこにぴたりと停止した」というように、日常世界を浸食する非現実的暴力として描かれる。

その波の先端の部分に、まるで透明なカプセルに閉じこめられたように、Kの体がぼっかりと横向けに浮かんでいたのです。それだけではありません。Kは私に向かってそこから笑いかけていたのです。(略) Kの口は文字どおり耳まで裂けるくらい、大きくにやりと開かれていました。そして冷たく凍った一對のまなざしが、じっと私に向けられていました。

Kを死なせて自分だけ生還した「私」はKのまなざしに恐怖し四十年間苦しみ続けるように、「私」は、波を「私にとってもっとも大事なもの」の喪失と「私」の存在を圧倒するものとして提示する。一方で、最も大事なものの再「発見」・「回復」を予告し、結末でも恐怖よりも「怖いのは、その恐怖に背中を向け、目を閉じてしまうこと」であり、それが「私たちは自分の中にあるいちばん重要なものを、何かに譲り渡してしまう」ことになるというように、一人称詞が冒頭で「私」から結末で「私たち」となり、具体的な地名を明示するようになるのは、自ら能動的に「発見」し「回復」したという「克服の物語」を聞き手に共感・支援される「経験者の語り」⁽¹²⁾によって、必ずしも回復していない「私」の回復が聞き手に承認されるのである。

中村氏はこうした「運命の支配に対する抵抗」を「村上短編の存在理由」⁽¹³⁾と説いているが、このとき「私」の回復の契機となったのがKの絵であった。Kの死から四十年後、「私」はKの描いた風景画を再び目にする。

不思議なほど色褪せもせず、昔見たときの印象をそのまま鮮明に残しておりました。(略) 記憶していたよりも、それらの絵はずっと巧く、また芸術的にも優れたものでした。私はその絵の中に、Kという少年の深い心情のようなものをひしひしと感じとることができました。彼がどのようなま

なざしをもってまわりの世界を見ていたかを、私はまるで我がことのように切実に理解することができました。(略) それは少年時代の私自身のまなざしでもあったのです。その頃の私はKと肩を並べて、同じような生き生きとした曇りのない目で世界を見ていたのです。(略) そこに私が長いあいだ意識の中から強固にはじき出してきた、少年時代の優しい風景がありました。

「私」はこの絵を通してもう一度Kと共に見た風景を思い出す。そして、それまで「私がKの表情に認めた烈しい憎悪の色はその瞬間に私を捉え支配していた深い恐怖の投影に過ぎなかったのではないか」と考えるに至る。なぜなら、「私はKの絵の中に、汚れのない穏やかな魂しか見いだすことができなかつたから」である。このことによって「私」が悪夢に見ていたKは消失する。その後、「私」は故郷の町に戻り、事故のあった海岸に行き、「私はもう怖くはありませんでした。そうです。もう何も恐れることはないのです。それは去ってしまったのですから。」と考える。

この転換をもたらしたのが創作・芸術の解釈であることは重要である。加藤氏は「『書くこと』—芸術—の意味の発見」が「孤独を内側から融かし、世界と「和解」させる契機となっている」⁽¹⁴⁾と指摘しているが、「私」の鑑賞が意味するのは、Kの絵はKの魂を伝える容器である、すなわち作品は作者の魂を伝えるという思想である。そしてその絵が描かれたのが大波の以前であるにもかかわらず、その絵から読み取られたKの心情は大波のときのKの心情にも適用される。人の心情はその都度異なりうるはずであるが、芸術制作者の心情は個別かつ過去のKのものでありつつ、時空間的にも間主体的にも普遍的であるという思想が、「私」の回復の補助線となっているのではないだろうか。

四 創作と内奥 「蜂蜜パイ」「日々移動する腎臓のかたちをした石」

本節では芥川賞候補に四度なった短編作家・淳平を主人公とする「蜂蜜パイ」(『神の子どもたちはみな踊る』新潮社二〇〇〇・二、新潮文庫二〇〇二・三)と「日々移動する腎臓のかたちをした石」(『新潮』二〇〇五・六、『東京奇譚集』新潮社二〇〇五・

九、新潮文庫二〇〇七・一二、『めくらやなぎと眠る女』新潮社二〇〇九・一一）をとりあげる。

「蜂蜜パイ」は①大学時代如才ない高槻と不器用な淳平は仲が良く、②高槻は淳平が惹かれていた小夜子と結ばれ沙羅を設け、高槻が小夜子と別れた後、③淳平は地震男に怯える沙羅と小夜子と共に家族を創ることを決意する本編と、①蜂蜜取りの上手いまさきちと鮭取りの上手い世渡り下手なとんきちは仲が良く、②鮭がとれなくなったとんきちは動物園に送られるが、作り替えられた話では③まさきちの蜂蜜でとんきちが蜂蜜パイを作って売ること仲良く暮らす作中作〈熊のまさきちの話〉（以下〈熊の話〉と略記）からなる。また、前日譚「日々移動する腎臓のかたちをした石」（以下「日々」と略記）は①「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」という父親の言葉に縛られた淳平が、②出会ったキリエによって小説が完成させられ、姿を消したキリエの声をラジオで聞き、③キリエを「二人目」にすると決断するという本編と、①同僚と不倫している女医が腎臓石に心ひかれ、②石に日常が支配され、同僚と別れて石を捨てても石が戻るが、③いつのまにか石が消え、女医には戻ってこないとわかるという作中作〈日々移動する腎臓のかたちをした石〉（以下〈日々〉と略記）からなる。このように両作は本編の主人公の変化と作中作の変化が対応する同型対応型メタフィクションである。

淳平にとって「三人の女」説における「本当に意味を持つ女性」は、一人目の小夜子も二人目のキリエも、別れると再縁が困難なものとして意識される存在である。しかし、小夜子は離婚によって再び淳平の異性関係の対象になろうとしていた。

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過ぎる、と淳平は思った。そう思わないわけにかなかった。彼自身の決定事項はどこにあるのだ？

小夜子の願いやキリエの助言を受け入れるように、淳平は周りに流されがちであった。「観察して、観察して、更に観察して、判断をできるだけあとまわしにするのが、正しい小説家のあり方なんだ」とい

う発言は行動ではなく観察を優位とする淳平の受動性を示している。一方で、「蜂蜜パイ」では、自分の主体的参加が発見できないことに迷っていた。

しかし、神戸の震災は「彼の生活の様相を静かに、しかし足もとから変化させてしま」い、淳平に「これまでにない深い孤絶を感じ」させ、「神戸の地震のニュースを見すぎたせい」で沙羅が地震男に怯えて不安定・不眠になっており、「疲労困憊して、途方に暮れていて、あなた以外に沙羅を落ちつかせてくれそうな人をおもいつけなかったの」という小夜子が頼れるのは淳平だけである。また、沙羅も「変なの。ジュンちゃんはお客さんじゃないよ」といい、淳平を他人ではない存在と捉えている。さらに、淳平はそれまで見たことのない小夜子のブラはずしを見せられた夜に結ばれる。このとき、小夜子は「私たちは最初からこうなるべきだったのよ」「でもあなただけがわからなかった」と淳平に告げていた。つまり、淳平が小夜子と結ばれるために主体的に行動しないことが、結ばれないための主体的な行動になることを示唆する。こうして淳平が、小夜子と沙羅を家族として守ろうと思ったとき、淳平は小夜子との結婚を決意する。これらは高槻に与えられた女ではなく、自ら選んだ家族という判断ができるためには必要なプロセスなのである。

さて、淳平の小説は、「自分の文体を持っていたし、音の深い響きや光の微妙な色合いを、完結で説得力のある文章に置き換えることができた」とされ、キリエには「雰囲気は静かだけれど、いくつかの作品はとくに生き生きと書けていて、文章も美しい。そして何よりもバランスがよくとれている」と評されていた。さらに、語り手は次のように評する。

淳平が書く短篇小説は、主に若い男女のあいだの報われない愛の経緯を扱っていた。結末は常に暗く、いくぶん感傷的だった。よく書けていると誰もが言った。しかし文学の流行からは間違いなくはずれていた。彼のスタイルは叙情的で、筋書きはどことなく古風だった。

淳平の作風はいわば悲恋ものであり、男女には未来はない。淳平は「自身の資質に即して小説を書きつづけてきたことを証しだてるもので、世評や読者、セールスといった外部の要求よりも、自己の内奥を信じるタイプの小説家」⁽¹⁵⁾である。

しかし、キリエとの出会いはそれを変えてしまう。「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」淳平は「彼女になら話してもいいかもしれない」と思いキリエに筋書きを話す。すると、キリエは「腎臓石は、彼女を揺さぶりたいのよ。少しずつ、時間をかけて揺さぶりたいの」「この世界のあらゆるものは意志を持っているの」「あるときがきて、私たちはそのことに思い当たる。私たちはそういうものとともにやっていくしかない」と告げる。それに応えて淳平は物語を完成させていく。

その短篇小説を書きながら、淳平はキリエのことを考える。彼女が（あるいは彼女の中にある何か）物語を先に推し進めているのだ、と感じる。なぜなら彼はもともとそんな現実ばなれした話を書くつもりはなかったからだ。

このときのキリエの発言は自己をエコロジカルなものとして捉える世界観の現れであるが、プロットの根幹である憑依ファンタジーのアイディアの提示でもあるように、作家のスタイルが揺らぎつつあることが示されている。

完成した〈日々〉は次のような結末として文芸誌に発表された。

デッキから腎臓石を海に捨てる。その石は深く暗い海の底に向かって、地球の芯に向かって、まっすぐ沈んでいく。彼女は人生をもう一度新しく行き直そうと決心する。(略)しかし翌朝病院に出勤したとき、その石は机の上でそれはぴったり所定の位置に収まっている。

キリエを二人目の女にカウントしたとき〈日々〉の結末は次のように変わる。

同じころ、女医の机の上からは、腎臓のかたちをした黒い石が姿を消している。彼女はある朝、その石がもうそこに存在していないことに気づく。それは二度と戻ってこないはずだ。彼女にはそれがわかる。

細谷博氏は「作中作が淳平が攔筆した後も勝手に発展し続け」⁽¹⁶⁾たと把握するが、「同じころ」・「わかる」は「作品と作中作をわざと混融させ」⁽¹⁷⁾た

語りの水準のゆらぎの表現であり、「日々」の延長世界において淳平が短編集に〈日々〉を収録する際の改稿バージョンとして、キリエを二人目にカウントした時点で想定した本文と意味の混融表現であろう。

さらに、「蜂蜜パイ」での〈熊の話〉のありかたは本来の淳平の作法とは異なる。

沙羅は話の途中でわからないことがあると、そのたびに質問した。淳平はそれにひとつひとつついでに答えた。質問はなかなか鋭く興味深かったし、また答えを考えているうちに話の続きを思いつくことができた。

物語が対話の相互交渉によって成立する〈熊の話〉は、即興的な物語生産＝流通の現れでもあり、「日々」でのキリエという他者との相互交渉をさらに深化させたものであった。

〈熊の話〉は、「(外部からの影響を反映させた)人間関係の縮図-絵解きとしての役割を担っており、それゆえ説明可能な」⁽¹⁸⁾創作でもあるが、一方で女医の不倫相手への執着の有無と腎臓石の帰趨とが時期的にずれる〈日々〉もキリエへの執着が二人目としてなくせるとき、腎臓石が〈日々〉から消えるように人間関係の縮図-絵解きでもある。〈熊の話〉の即興性の萌芽は〈日々〉のキリエへの応答であろう。また、他者との即興によって物語が変化した〈熊の話〉だが、今後の作風については小夜子と沙羅が眠りについた後、一人で考えるように、〈日々〉と同様に「自己の内奥を掘りさげ」⁽¹⁹⁾ていると言えなくもない。

そして、淳平は結婚の決意によって、次のように明るい結末、希望に至る新たな作風を目指していく。

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、誰もが夢見て待ちわびているような、そんな小説を。

このとき、変わるのは物語内容だけではあるまい。これは単純にハッピーエンドの物語だけを意味しない⁽²⁰⁾。読者が「待ちわび」るようにその物語を待望しうるような規模と工夫を備えたエンターテインメントのストーリーテリングであることを要しよう。

キリエは「私の印象ではあなたはいつか、もっと長い大柄な小説を書くことになると思う。そしてそれによって、もっと重みのある作家になっていくような気がする」と観察していた。もともと淳平も「短篇小説ばかり書きつづけていると、どうしても似たマテリアルの繰り返しになるし、小説世界もそれにあわせてやせていく。そういうときは長篇小説を書くことによって、新しい世界がひられる場合が多い。現実的な面から言っても、短篇小説よりは長篇小説の方が世間の耳目を引きやすい」という考えを受け入れていた。とすれば、希望を語る長編小説が今後の淳平の主戦場となると解釈することも可能ではある。

五 まとめ

本稿では、一節で小説制作をめぐる春樹の発言を検討し、二～四節では小説・芸術制作を語る物語の分析を行ってきた。

冒頭で取り上げたエッセイでは個人の精神の内奥に到達することが最終的には他者との接続になり、とりあげた実作では、憑依あるいは再解釈、作中作あるいはライバルというかたちで結末の帰結からすれば二つの人物・世界像が物語で語られ、災厄や事件に巻き込まれることで物語や世界の現実にコミットすることが示されていた。そしてそのコミットの帰結はとりあげた実作では回復・救済・創作の（不）可能性として語られていた⁽²¹⁾。

そうした意味で、千田洋幸氏が「整序された世界に亀裂を持ち込む他者性として可能世界の契機を潜ませていくこと」⁽²²⁾を一九九五年の災厄に対応した春樹文学の問題設定とする見解は春樹文学の初期から現在にまで見いだしうるものとして拡張され得よう。

- (1) 『村上春樹全作品』の一連の「自作を語る」や、「この十年」(『村上春樹ブック』文藝春秋一九九一・四)、「村上さんに電子メールで直撃インタビュー」(『スメルジャコフ対織田信長家臣団』朝日新聞社二〇〇一・四)等参照。
- (2) レイモンド・ウィリアムズ『想像力の時制』(みすず書房二〇一六・二)五九頁。
- (3) 前掲『想像力の時制』六〇頁。
- (4) 前掲『想像力の時制』六〇～六一頁。

- (5) こうしたコミットメント観として、吉田春生『村上春樹、転換する』(彩流社一九九七・一)・黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』(勉誠出版二〇〇七・一〇)がある。
- (6) デタッチメントも党派・大義からの距離として現れる。春樹文学において体制打破に語り手／主人公がアイデンティファイする場合、渥美孝子「村上春樹「鏡」」(『<教室>の中の村上春樹』ひつじ書房二〇一一・八)の言う集団運動ではなく、「鏡」のように個人的な実践として展開されるのはそのためである。
- (7) 『村上春樹〈物語〉の認識システム』(若草書房二〇〇七・六)一七六頁。
- (8) 『村上春樹の短編を英語で読む1979～2011』(講談社二〇一一・八)一四〇頁。
- (9) 「断絶と連続性」(『九大日文』二〇一二・三)参照。
- (10) 「村上春樹『貧乏な叔母さんの話』」(『宇大国語論究』二〇一三・三)一五頁。
- (11) 中村三春「パラノイアック・ミステリー」(『文学における迷宮』笠間書院二〇〇〇・九)一五四頁。
- (12) 鈴木宏明「語り」のなかに現れる「聞き手」(『早稲田大学大学院教育学研究科紀要別冊』二〇一一・三)六頁。
- (13) 「七番目の男」(『村上春樹がわかる。』朝日新聞社二〇〇一・一二)六七頁。
- (14) 『村上春樹の短編を英語で読む1979～2011』四六六～四六七頁。
- (15) 松本和也「小説内小説の書法」(『ゲストハウス』二〇一四・一二)二五頁。
- (16) 「減速された神秘、仕事する者たち」(『南山大学日本文化学科論集』二〇〇八・三)一四頁。
- (17) 重岡徹「村上春樹『東京奇譚集』論」(『別府大学国語国文学』二〇〇六・一二)三二頁。
- (18) 「小説内小説の書法」二六頁。もっとも、徐忍宇「村上春樹「蜂蜜パイ」論」(『九大日文』二〇〇八・三)が指摘するように、作家、本編と作中作の人物の対応は「蜂蜜パイ」では両義的である。春樹に対応すると見やすい小説家の淳平は春樹とは異なる特徴を持ち、日本文学に無理解な高槻に対応するとされるま

さきちも「言葉をしゃべったり」できる「とくべつの熊」であり周りから「煙ったがられ」ているように、かつて文壇・批評場から批判される村上春樹の分身性を持つ。

- (19)「小説内小説の書法」二八頁。
- (20) 中村氏は「蜂蜜パイ」において「物語ることは現在そのものと固く繋がっている」（「蜂蜜パイ」『村上春樹がわかる』六八頁）と指摘する。
- (21) 宇佐美毅氏は、「村上春樹作品における〈ことば〉と〈他者〉」（『国語と国文学』二〇一五・一〇）で他者との言葉の葛藤にデタッチメントからコミットメントへの転換を見だし、「巻き込まれる男たち」（『村上春樹と二十一世紀』）で巻き込まれることによるコミットの変化を説くが、その転換は九五年の災厄由来とは異なると思われる。
- (22)「死者と可能世界」（『村上春樹と二十一世紀』おうふう二〇一六・九）二七九頁。

（2016年10月5日受付）

（2016年12月7日受理）