

都市で語る「愛」という小さな物語 村上春樹とレイモンド・カーヴァーの比較研究

邵丹

はじめに

村上春樹はかつてのインタビューで、都市化の本質的な意味、即ち「都市幻想」について言及したことがある。

都市における限定幻想は即ち選択幻想である。つまり自らが主体的に何かを選び取っているという幻想である。(中略) これらの選択を通してあたかも我々はこれらの順列組み合わせによって生ずる無数の可能性の一つを主体的に選択して生きていると思いきまされる。しかしこのアイデンティフィケーションは農業者の拡大によるアイデンティフィケーションが幻想であるのと同じく幻想である。何故なら、都市や農村の論理の頭上にはそれらの規範を越えた国家の論理が厳然とそびえ立っているからである。国家は国家の論理を越えた各個人のアイデンティフィケーションを絶対に許しはしないのだ。¹

ここには諦念がはっきりと織り込まれている。本質を保留する諦念こそが、順列組み合わせによる都市のライフスタイルの同調を可能にするのだ。村上春樹は都市の人間がいかにか都市で自由に生きるか、快適に生きるかという主題を模索した末に、都市とお互い如何にして「赦し合う」かということをも提示したのである。

村上春樹は作家として、高度資本主義社会を生きる現代人の共感を呼ぶもの、即ち、都会人の現代生活にあった価値観とそれに見合った情報を物語という皿に乗せて、読者に（主に都市の若者に）差し出すのである。差し出されたその『物語』は決して「戦争や革命、或いは民族の運命や、そのために引き裂かれる人間の愛や死といった『大きな物語』ではない、都会で孤独に生きる若者と、そのために他者とつながろうとする人々の『愛』という小さな物語である」。²

なぜなら、ロマンティックな愛という偶然極まりない「つながり」には、まったく逆の解釈も可能であるからだ。都市の人込みの中で、君だけを選ぶ、君だけを愛するという「愛」の排他的な性質が、「運命」という見せ掛けの必然性を生み、都市における選択幻想を裏付け、人々に安心感を与える。さらに、「愛が二人（あるいはそれ以上）の他者どうしを

結び付け合体させ、一つのものにする機能を持つということは比喩的にも、またそのものずばり肉体的な意味でも、ほとんど自明のように思える。愛による合一とは、みずからの個としての殻を破り、人間と人間に全面的なコミュニケーションを成り立たせ、究極的には個が世界と溶け合うといった状態を目指すことになる。³ つまり、「愛」は失われた人間が回復するきっかけである。

村上春樹が全訳という偉業を成し遂げた唯一のアメリカ人作家はレイモンド・カーヴァーである。カーヴァーもまた典型的に「愛」をテーマにし、より広い意味での人間関係の問題点に視線を投じた作家のひとりだった。

世界文学の創作と翻訳の能動的な関係性から見れば、このような方向再確認は決して創作の領域に限ることではなく、翻訳を通して施されていたと思われる。時間的に見れば、村上春樹がカーヴァーを訳しはじめたのは、自身の文学世界においてはじめて横の対関係、対の構造、いわば恋愛関係・夫婦関係が登場してきた時期⁴の少し前である。村上には翻訳全集の完結にあたって、インタビューに応じた際、レイモンド・カーヴァーのことを「師」や「仲間」ではなく、同じ時代を生きる「我が文学的同行者」⁵と讃えていた。

このような感覚は村上春樹とカーヴァーの小説の中に主に「歴史時間の欠落」と「現実時間の断続性」といった二つの大きな特徴をもって浮上してくる。まず、カーヴァーの小説の中では、「年号が出てこない。ケネディ暗殺、ベトナム戦争、ウォーターゲートといった、現代のアメリカ人が時代をふり返る際に基準点に用いる歴史的事件が言及されることもない。語り手は時代設定の作業をまったくといていいほど行なわない。内容からみて、ほとんどの物語は第二次大戦以降の、とりあえず現代と呼んでよさそうな時代を舞台としていることはわかる。だがそれは、全米的・世界的な歴史の流れからふつんと切りはなされた、一種無時間的ともいうべき時間である」。⁶

その点に関しては、村上春樹も共通している。だいたいの小説に、蓄積された時間というものは存在しない。「エントロピー増大の法則」によれば、時間の経過とともにすべて物質は拡散し、バラバラになってゆくのに対し、生命の場合は、エントロピーは減少していく。バラバラになっていく物質を、なぜかその流れに逆行するかのよう、一つのまとまりへと、一つの秩序へと形作ってゆくのである。流れ去るとともに積み重なり・堆積・沈殿してゆく（身体レベルと心のレベル）過ぎ去った時は「記憶」となって、「思い出」されるという仕方でのみ、存在するのである。しかも、現代都市で一刻、また一刻を生きる人々にとっては、このような厚みを持つ時間が最初から欠落している。自分一人の小さな時間にとらわれ過ぎて、自分の時間を囲む大きな歴史時間がいつの間にか消滅していることにまったく気付かない。

次に、「現実時間の断続性」から、村上春樹の『風の歌を聴け』を見てみると、1978年、29歳⁷になった書き手が、1970年、21歳の時、夏休みに帰省した19日間の物語を記す、

これがこの作品の土台である。1970年から1978年までの8年間、決して短い時間ではない。青年から大人への移行をこの時期に人は遂げるからである。黒古一夫によると、『風の歌を聴け』の全編に流れている浄化された時間の感覚は、おそらくこの8年間の月日が自ら醸し出すものである。8年間という時間は、21歳の「青春」が分泌するどろどろとした不純なものを全て沈澱させ、透明な上澄み液だけをとりだすことに力を貸した。」⁸

ポストモダニズムの時代の同行者であるがゆえに持つ「歴史時間の欠落」や「現実時間の断続性」といった共通点より、村上がカーヴァーに心を寄せたいちばんの理由はやはり、小説を書く手法に対して覚えた共感だと思われる。

カーヴァーを語る際、「ポストモダニズム」、「ミニマリズム」以外に、もうひとつ多用されるワードは「非日常性」である。カーヴァーといえ、社会的な仮面をかぶった人格とは区別される私的体験領域の中にある非日常性、つまり日常性の中の非日常性のモメントに光を当て、浮かびあがらせる作家だと言われている。

加藤恒彦はこの「非日常性」を「普段の生活を基盤にしながらも、その中では体験したり、意識したりしない事件や内面の過程であり、多くの場合、その人間のアイデンティティやありようの再考を促すという意味で危機的な意味をもつ出来事だ」⁹と定義している。さらに、この「非日常性」を描き出すには、「隣人たち」、「ダンスしないか」、「出かけるって女たちに言ってくるよ」に代表されるような人々を非日常的な行為に至らせる原因や過程そのものというよりは、そのことによって起きた非日常的な行為を描くという構造を持つ手法と、「頼むから静かにしてくれ」や「足もとに流れる深い川」などに代表されるようなよりオーソドックスな物語の進行を通じてある危機的体験の過程を描く手法が使われていると指摘した。

近代人はみな内面を持っているとされ、この動機が行為に映る様子を描くのが近代小説の根本だった。だが、カーヴァーの場合、原因を追究することや結果を明示することが一旦放棄され、人々が他人には決して話さない世界、あるいは話してもよくわかってもらえない内面的な世界に起きるささやかな変化がひたすら描写され、物語られている。いわば、カーヴァーは現実をただ単に物語ることで現実の意味付けを行うという、独自の「混沌を非混沌的に処理する強固なシステム」¹⁰を持っている。

村上春樹は「僕がカーヴァーから学んだことがあるとすれば、それは文体どうこう、テクニクどうこう、ストーリー・テリングどうこうというような個別的なこと」ではなく、「作家が自分の固有の作話システムをいかに確立し、いかに有効に切実に作動させていくかという認識、あるいは覚悟みたいなもの」¹¹であると語っている。この「認識」あるいは「覚悟みたいなもの」をもっと明白な言葉に置き換えれば、「物語論的な書き方」と言えよう。村上と同じインタビューの中、この「物語論的な書き方」を次のようにわかりやすく定義している。

小さなひとつのフラグメントから始めて、それをどんどん自由に膨らませていって、ひとつの物語にする。第一稿はほとんど一息で書いてしまう。書き終えてから何度も何度も書き直す。情景をなるべくビジュアルに書き込む。文章を必要以上に重くしないで、物語のフットワークを活発に保っておく。説明しすぎない。物語にすべてを語らせる。はっきりした起承転結はつけないけれど、物語が始まって終わったという感覚がそこにはなくてはいけない。¹²

どんな時代でも人々は物語を必要としている。その中で、特に必要とされているのは「愛の物語」だろう。愛と性の輪郭も、時代の刻印を負う。時代の「同行者」であるカーヴァーと村上春樹は一体どのような形の「愛の物語」を提示したのか。

1. 生のリアリズムを捕えて

村上文学を語る際、よく言及されるのが、村上が20世紀の90年代中葉辺りに行った「デタッチメントからコミットメントへ」の姿勢転換である。「デタッチメント」とは村上の言葉を借りれば、「書法の問題としていえば、当初は自分に属する小説の言葉を社会の事象から『離す』ことを考えていたが、次には物語の動力に身を任せることで小説の言葉を自分の意識世界から『脱させる』方向へ進むようになった」¹³というムーブメントを指す。このデタッチメントの傾向をよく反映しているのは、作品中の主人公「僕」の、他者、特にいちばん身近な他者——恋人との関わり合い方である。

次に、コミットメントとはどういったものなのか。ここでもまた村上自身の言葉を借りて解釈しようと思う。村上によれば、「コミットメントというのは何かというと、人と人との関わりあいだと思うのだけれど、これまでにあるような、『あなたの言ってい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、『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」¹⁴ 言い換えれば、コミットメントの姿勢というのは今まで貫いてきたデタッチメントの姿勢の百八十度転換ではなく、それどころか「自分自身の『井戸』を掘り続ける」といったようなデタッチメントの深化によってもたらされるものである。

果たして、村上春樹はどのようなコミットメントのあり方、あるいは他者との関わり合い方を提示したのか。近年の作品群を見渡してみれば、村上式のコミットメントを体現した一つのモメンタムが目につくようになる。この方向転換は「自分が強いものにすり寄っていく人間ではないこと、人の理解をさして必要としない人間であること、人にねたみそねみを感じない人間であることを、少なくとも自分の美点の一つとみなしてきた」ことを反省し、「人は、ほんとうは強いものにすりよっていく自分の感情に向きあい、それをど

う受け取るべきなのかを考え、人の理解をもとめようとし、また、その渴望の中で人を理解しようともする存在なのではないか¹⁵といった理解へ至ったことから生じたともいえよう。人と理解し合うことは生きる課題であり、課題が奪われれば、答えが作れないことに村上が気づいたと思われる。

今まで何かから目をそらせ、それを心の奥の小さな暗闇に押し込んで、蓋をしてそれを押し殺して生きてきたゆえ、人間存在の一部になってしまっているこの防衛的な姿勢を変えさせるために、村上が提示したのは、「誰かを真剣に、心から無条件に愛する」ことである。このテーゼは村上の近年の作品群に潜む底流となったが、幾つかの作品の中では表面に浮上してもいる。発表順に取り上げると、「蜂蜜パイ」（短篇、『神の子どもたちはみな踊る』所収）⇒「品川猿」（短篇、『東京奇譚集』所収）⇒『IQ84』（三部からなる長編）⇒『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（いちばん新しい長編）⇒「恋するザムザ」（いちばん新しい短篇、『恋しくて』所収）という流れになる。

ところで、この流れの中にある二つの長編、三部からなる『IQ84』と『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』を見比べると、村上春樹の近年における一つの新しい徴候が見えてくる。それは物語世界の拡大から小説的核心への凝縮である。¹⁶ 以前には「他人に動かされない、クールな人柄は肯定的なプラスの属性」と見なされてきたが、今ではもはや「無条件で心から愛せない不能性の現れ、あらかじめ『制限された生』を自分に課した」¹⁷という否定的なマイナスの属性として捕えられている。コミットメントの姿勢を貫くために、より明確に「誰かを真剣に、心から無条件に愛すること」のメッセージを伝えようと、またこの具体的なやり方を提示しようと、村上春樹は上述のように軌道を修正したのかも知れない。これからは、一種の起源探しのステップにそって、「デタッチメントからコミットメントへ」の姿勢転換を果たした最初のターニングポイントとも言われる短篇「ファミリー・アフェア」を、カーヴァーの「大聖堂」と構造的に比較する。

2. カーヴァーの「^{カセドラル}大聖堂」に描かれた愛

カーヴァーの「大聖堂」のあらすじをごく簡潔な言葉でまとめれば、表面的には妻の友人である盲人が家に訪問してくる話で、より本質的には家に異質な他者が侵入してくる話である。構造的には、既に死去し、ストーリーの中で回想の形でしか現れない盲人の妻を影の登場人物としてカウントすれば、盲人ロバートとその妻、語り手と妻という二組の夫婦の関係性が対比的に並列されている。まず、次の引用から、語り手と妻の関係性に焦点を当ててみようと思う。

They'd become good friends, my wife and the blind man. How do I know these things? **She told me.** And **she told me** something else. On her last day in the office, the blind man asked if he could touch her face. She agreed to this. **She told me** he touched his fingers to every part of her face, her nose—even her neck! She never forgot it. She even tried to write a poem about it. **She was always trying to write a poem. She wrote a poem or two every year, usually after something really important had happened to her.**¹⁸ (太字筆者)

繰り返して使われる *She told me* というフレーズが意味しているのは、「午後の最後の芝生」で反復される「～するのが好きだった」、あるいは「土の中の彼女の小さな犬」でリピートされた「～を気に入っている」というフレーズが示すものと同じであり、語り手は「妻がそばにいる」という一つの状態を単に受容している。妻の方では一生懸命「告げる」、「詩を書く」という形で自分の思いを言語化し、夫に伝えようとしているのに対し、夫は自己完結な世界に陥り、理解不能な妻の話をつだ聞き流す。さらに、努力して妻と生きた人間関係を築きあげることに目を背けるだけではなく、次のような都合のいい言い訳までしている。

I can remember I didn't think much of the poem. Of course, I didn't tell her that. **Maybe I just don't understand poetry.** I admit it's not the first thing I reach for when I pick up something to read.¹⁹ (太字筆者)

ここでは「理解し合う」という生きる課題が奪われている。盲人ロバートが訪れてくる前に、夫バブと妻のあいだの閉塞的な付き合い方は関係性の機能不全をもたらし、二人の関係は崩壊寸前まで発展していた。

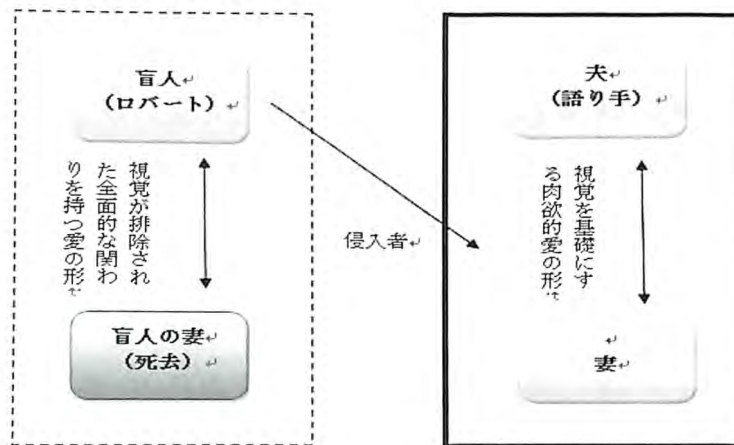
They'd married, lived and worked together, slept together—had sex, sure—and then the blind man had to bury her. **All this without his having ever seen what the goddamned woman looked like.** It was beyond my understanding. Hearing this, I felt sorry for the blind man for a little bit. And then I found myself thinking what a pitiful life this woman must have led. **Imagine a woman who could never see herself as she was seen in the eyes of her loved one.**²⁰ (太字筆者)

語り手にとって、盲人ロバートの存在と彼の突然の来訪は *Creep* = 気味が悪いことだったに違いない。まず、自分の妻がロバートの妻とともにかつてロバートの秘書を務めた経歴を持つことや、十年間のあいだ妻が「我が身に起こったこと洗いざらいをテープに吹き

こんでは、片っぱしから送りつづけた」²¹ことや、妻がわざわざ駅まで迎えに行く、腕を組むといった親密的な接し方をするのに対し、語り手は自分の夫としての存在が脅やかされ、困惑を覚えることになる。食事後の「ロバートと私の妻はソファーに座り、私は大きな一人がけの椅子に座った」²²という三人の位置の配置からもこの風変わりな関係性を垣間見ることが出来る。さらに、妻とロバートが「この十年間に二人の身に起こったこと——二人の身にだ！——を語りあった」²³とき、無言になってしまった語り手は、訪問者のロバートと立場が逆転し、まるで妻とロバートの親密の輪から排除されるべき他者になってしまったように見える。

次に、語り手の目から見れば、ロバートとその妻の関係性は異様な風に映り、Pathetic＝悲話である。“All this without his having ever seen what the goddamned woman looked like. It was beyond my understanding ... Imagine a woman who could never see herself as she was seen in the eyes of her loved one”の引用の部分で「見る」行為を表す単語、あるいはそれに関連している単語が多用されていることから、「見る」という行為に隠された心理に基づいた夫バブの視覚を基礎にする肉欲的愛の形は絶対化され、またうまく表現されている。そのような視点からみれば、ロバートが視覚的には見えない盲人の愛し方や盲人に愛されることが理解できないのも当然である。見えることのアヤウさ、外観にとらわれ、それにまどわされる危険、つまりは肉欲的愛の移ろいやすさに翻弄される危険、したがって本当に見ることの必要を物語っているのである。

ここまで分析してみると、「大聖堂」という短篇に内含された四辺形の構造が目につくようになる。



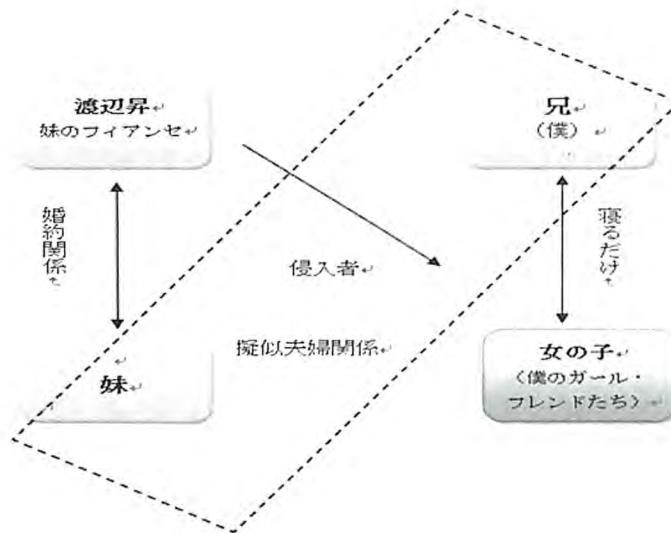
「大聖堂」という作品世界には、トーンに変化の兆しが見える。非日常的世界が描かれるという点では前の作品とほぼ同じだが、「大聖堂」においてそれは危機という性格という

より、なんらかの形で、生の肯定、あるいは人間同士の絆の形成につながる契機が表面化してくる。「それはカーヴァー自身の人間としての物事へのかかわりの深さの変化でもあろう。一見すれば初期の短篇の方が非日常的危機を描いているように見える。しかしそれは危機の表われであって、核心にあるものは暗示されるにとどまっていた。中期になると、核心に触れる短篇が表われてくる。愛や人間関係のありよう、ひいてはその人間のありようが問われてくるのだ。そして、『大聖堂』になるとそれを解決するに一定の方向がでてきて、肯定的な人間関係や愛のありようが描かれてくる。」²⁴

3. 村上春樹の「ファミリー・アフェア」に描かれた愛

村上春樹の「ファミリー・アフェア」のエッセンスをまとめるならば、これは確固とした自分の世界を持ち、そこに閉じこもっていた「僕」が、その閉ざされた自分の世界の「崩壊」を経験する物語であるといえる。カーヴァーの「大聖堂」と似て、この変化のきっかけとなったのは作品の中に導入された異質な他者である。具体的には、「ファミリー・アフェア」においては一般の世間・日本社会の縮図を担う渡辺昇が、妹のフィアンセとして「僕」の生活に侵入してくる。

「ファミリー・アフェア」では、まず「大聖堂」と同じように、二組のカップルが並列され、鮮明に対比的な構図を成している。ただし、盲人ロバートの亡くなった妻と似て、「僕」のガール・フレンドたち、いわば顔のない、個別化されない「女の子」たちは影の薄い存在であるがゆえに、実体として作品の表舞台に立ち現れるのはあくまで「僕」と「妹」と異質な他者である渡辺昇である。さらに、「お前なんていうとまるで年とった夫婦みたいに見える」ため、妹が「二十歳をすぎてから（中略）自分のことをお前ではなく君と呼ぶように僕を訓練していた」ことや、「僕」と妹が渡辺昇のいる前で喧嘩気味になったとき、「僕」が当時の雰囲気「なんだかまるで仲の悪い夫婦が客を呼んだような具合だった」風を感じたことなどから、「僕」と妹もまた一種の擬似夫婦関係にあるように思える。「大聖堂」よりさらに重層的になった「ファミリー・アフェア」の構造を図で表せば、次のようになる。



まず「僕」の私生活、言い換えればガール・フレンドたちとの関係性に焦点を当てることにする。その主要な部分は、「まともな恋人」とは言えない、妹から「寝るだけのね」と酷評される「ガール・フレンド」との接触、および、その他複数の「女の子」たちとの接触からなっている。しかし、その「ガール・フレンド」は、大体において「僕」の電話の相手の位置に後退させられている。作品の中で、「僕」の前に立ち現れるのは、「女の子」としか呼びようのない二人の女性である。

そしてガール・フレンドに電話をかけてみた。彼女はいなかった。これはまああたり前の話だ。日曜日の午後の二時に急に電話をかけて女の子をデートに誘ったってうまくいくはずがない。僕は受話器を置き、手帳のページを操ってべつの女の子の家のダイヤルをまわしてみた。どこかのディスコで知り合った女子大生だ。彼女は家にいた。「飲みにいかないか」と僕は誘った。²⁵ (太字筆者)

「僕は受話器を置き、手帳のページを操ってべつの女の子の家のダイヤルをまわしてみた」という身振りに、差異化されない関係意識が露出しているのだ。置き換え可能な「ガール・フレンド」と女子大生は「僕」から等距離に置かれている。『「ガール・フレンド」との関係性と、この女子大生との関係性の間には、多少の優先順位はあるかも知れないが、価値的差異はないように見える。さらに、『どこかのディスコで知り合った女子大生』は記号表現としては区別されているが、『僕』自身の中の実感としては、個別化されない地続きの『女の子』でしかないに決まっている。²⁶

そして、行動からみれば、「僕」は「デート」(全人格的交渉)と「ホテル」(性交渉)

を、「そういうのは、ほら、表裏一体なんだ。歯ブラシと歯みがきみたいに」と言ったにもかかわらず、「デート」後、女子大生が生理のために「ホテル」に行けなかった事態を、「このザマだ」と価値剥奪してしまうのである。『僕』にとって、『女の子』の存在価値は、その性的身体、いわばセクシュアリティの客体としての、モノ化された女性の性的身体のみ還元されているのだ。『女の子』たちは、関係性を築くべき、名前（人格）を持った他者として立ち現れてはいない。²⁷

さらに、「そんなの何の意味もないじゃない。マスターベーションと同じよ」²⁸という妹の指摘通り、「僕」のセックスは他者の存在を疎外し、自己完結した内閉的行為である。「そんなものはセックスとも呼べない。ただペニスを動かして、精液を放出するだけのことだ」²⁹と認識する「僕」自身も、妹の侮蔑内容には十分に自覚的であるように思える。

ストーリーの中で、このような機能不全の関係性を象徴的に表しているのが、物の故障である。まず「僕」のクラッチが「女の子」を家に送り付ける「途中でかたかたという小さくはあるが耳ざわりな音を立てた」。³⁰次に、家の「ステレオ・セットが三日前から故障して」いて、電源は入るのだが音が出ない。そのときに異質な他者として現れた渡辺昇は、手先が器用で家じゅうの壊れたものを修理してまわっただけではなく、会社内のプロジェクトでも、故障、事故が起こったときにそれを「修復」するような人間、いわば「修復者」である。

「大聖堂」の夫が侵入者の盲人ロバートに対し、Creep=気味が悪いと感じたように、「僕」もまた渡辺昇の出現で「僕にある意味では憧れてもいた」妹が「僕を少しずつ批難するようになった」という兄妹関係の変質に「だんだん腹立たしい気分になってきた」し、渡辺の写真を見せられたときには、これが「世の中に一目で嫌になるというタイプの顔」だと瞬時に悟った。ただ、「大聖堂」の中で夫が他者のロバートに導かれて回復を果たすのに比べ、「ファミリー・アフェア」の回復は大体において、他者の渡辺昇に影響された妹と「僕」のあいだで行われた。「妹」のことをかつて価値観を共有していた身内だと考えれば、この回復はきわめて村上的な自力更生の内的回復とも言えよう。

これから、この内的回復の過程をプロットにそって綿密に検討してみようと思う。まず、冒頭の部分で、「僕」の物の見方は妹に「偏狭すぎる」と批判された。

あなたはものごとの欠点ばかりみつけて批判して、良いところを見ようとしなくていいよ。何か
が自分の基準にあわないとなるといっさい手も触れようとしなくていいよ。そんなのってそばで見
てるとすごく神経にさわるのよ。³¹（太字筆者）

この批判に対し、のちに渡辺昇を含め、三人で食卓を囲んだとき、「僕」はいつものクールさを捨て去り、めずらしく一時感情的になって自己弁解をしていた。

他人のことに僕のは別問題だ。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。³² (太字筆者)

カントは『実践理性批判』の中で、「個人が自分なりに決めた、自分だけに適用する自分のルール」という意味合いでマクシム (Maxim) ³³の概念を提示している。人格を統率する、あるいは人格を律するという意味から格率 (または格律) という訳語が作られたと思われる。「ファミリー・アフェア」の「僕」の、他の人間に迷惑はかけない、しかし、他の人間からも迷惑をかけられずに「自分の考えに従って定められた熱量を消費していく」だけという「確固としたいい加減な」生き方は、「僕」のマクシムであり、また「態度としてのデタッチメント」の原理化とも言えよう。カントは「君の意志のマクシム (格率) がつねに同時に普遍的な立法の原理として妥当しうるように行為せよ」と呼びかけ、「マクシムには、モラルへと育つような芽、小さなモラルがきちんと含まれているが、育たないと、腐る」³⁴という危険性を警告している。

「ファミリー・アフェア」の「僕」の生き方もまた「いい加減」であるが、「確固として」守られているため、まるで「豆腐状のものを鉄箱に入れた『鉄壁の構造』」³⁵を持っているように見える。前期短篇三部作³⁶の最後の作品「ファミリー・アフェア」は、この『いい加減な生き方』とは、たとえ厳密に態度決定されたとしても、続けていけば、単に『いい加減な生き方』であるものへと、拡散、頹落せざるをえないのではないか³⁷というマクシムの崩壊を描く物語に他ならない。

ただ、忘れてはならないのは、「僕」の行動を根源で規定しているのが、彼の「内気」な性格、縮小されたエゴ=自我であるということだ。「僕」は「仮面で覆わない剥き出しの自我を他者との関係性の中に投げ出すには、あまりにも傷つきやすい脆弱な精神構造の持ち主なのだ」。³⁸ セックスの虚しさに傷つき、孤独感を深めているのは「僕」自身であり、「僕」もまたこのことについて自覚的である。

「どうしてそんなに沢山の女の子と寝るの？」

「わからない」と僕は正直に言った。「どこかでやめなくちゃいけないだろうけど、自分でもきっかけがつかめないんだ」³⁹ (太字筆者)

「ファミリー・アフェア」の終りの部分で、マクシムがいまや極度に肥大化し、破裂する寸前になった実態は妹の口を通して言語化された。

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はね。本当

の生活というのは人と人とがもっ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、気楽でね。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。⁴⁰ (太字筆者)

主人公の「僕」は「女の子」たちと一緒にいる「ニコンの大きな広告塔」が見え、「TVのプロ野球ニュース」の「大きな音」が聞こえる、賑わしい虚しさが漂う都会的な空間から一時的に切り離され、「風がベランダの鉢植えの葉を揺らせ、その向うにはぼんやりとした半円形の月が見える」、⁴¹ 妹との優しく、細やかな自然の空間に戻り、眠りという行為を通して回復を果たそうとする。この転換なしでは、のちの「誰かを真剣に、無条件で心から愛すること」を目指す態度としてのコミットメントの具現は現れないのであろう。このきっかけとなった短篇「ファミリー・アフェア」がカーヴァーの「大聖堂」と、異質な他者を導入し、主人公に内面的な変化をもたらすという点で似たような構造を持つことは、世界文学における創作と翻訳のあいだの能動的な関係を明らかにし、同時代人である村上とカーヴァーの、また現代文学のシンクロニシティを表している。

おわりに

村上はカーヴァーと同様に、愛という小さな物語を語ることで、人々の機能不全の状況を打破するための回復のヒントを与えている。二人とも、都市の物質文明に基づいた愛し方に異議を申し立て、マスメディアにより創りだされた「運命の人」という幻想を捨て去り、異質な他者をテキストに投入することで、能動的な関係性を提示している。特に、村上は物語世界の拡大から小説的核心への凝縮を経由し、このような意志表明をより明確に「誰かを真剣に、心から無条件に愛すること」というメッセージにまとめ、さらにこのテーマを最新長編作の『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』の中で発展させている。

しかし、本論で論じきれなかったのは「誰かを真剣に、心から無条件に愛すること」という愛のテーマとほぼ同時進行的に、村上文学の奥底に流れる「都市の裏面に張り付く『暴力』に目を向ける」というもう一つの底流である。

1989年に発表され、翌年『TVピープル』（文藝春秋）に所収された少し長めの短編小説『眠り』は、村上の話題の新作『1Q84』が出版された後、『ねむり』となって再生したのである。なぜ、村上が『眠り』という作品に注目してほしかったのか。それはルービン

によると、『眠り』は真の転機といえる。強烈な作品だ。従来のクールさとほどよい距離感とはほぼ喪われ、恐怖と暴力への転換がはっきりと示されていた。恐怖と暴力は、村上が日本の作家として取り組むべきものとして避けがたいものとみなされるようになった要素である。⁴²

1992年から1995年にかけて発表された村上の長編三部作『ねじまき鳥クロニクル』は暴力を主要なテーマの一つとしている。1997年、地下鉄サリン事件の被害者や、その関係者62名に村上自身がインタビューをし、それを中心にまとめたノンフィクション『アンダーグラウンド』を村上は発表し、その後、オウム真理教関係者のインタビューを中心にまとめた『約束された場所で』も発表している。

フロンティアが消滅した今、都市空間またその影響範囲から逃れることは不可能である。しかし、都市での生活にどうしても慣れない人々を受け入れる場所は用意されていない。それ故に、現代都市型社会では、カルト教団の問題が引き起こされやすい。それは見た目には平和極まりない都市生活を共有する人々にとって一番の潜在的な暴力と言えよう。現代社会で、人々は自我を差し出し、自分という一貫した物語を喪失してしまったため、「他者から、自我を譲渡したその誰かから、新しい物語を受領することになる。(中略)麻原彰晃にはそのようなジャンクとしての物語を人々に(まさにそれを求める人々に)気前よく、そして説得力をもって与えることができた」。⁴³

その暴力への関心がその後の作品、1999年の『スプートニクの恋人』、2002年の『海辺のカフカ』、2004年の『アフターダーク』、そして2009年から2010年にかけて出版された話題作『1Q84』を貫くテーマとなった。

注

¹ 村上春樹「都市小説の成立と展開——チャンドラーとチャンドラー以降」、『海』1982年5月号、198-207頁。

² 松本健一『村上春樹都市小説から世界文学へ』第三文明社、2010年、35頁。

³ 沼野充義ら編『世界文学のフロンティア2 愛のかたち』岩波書店、1996年、7頁。

⁴ 『ノルウェイの森』(1987)から『ねじまき鳥クロニクル』(1994-1995)までの時期を指す。

⁵ 村上春樹「レイモンド・カーヴァー、我が文学的同行者」、『中央公論』中央公論新社、2004年9月号、226頁。

⁶ 柴田元幸「無名性の文学——カーヴァー的世界のなりたち」、『ユリイカ レイモンド・カーヴァー特集』青土社、1990年6月号、158頁。

⁷ 群像新人賞受賞作として、1979年6月、文芸誌『群像』に発表、執筆していた1978年の時点で村上春樹は29歳。

⁸ 黒古一夫『村上春樹 ザ・ロスト・ワールド』第三書館、1993年、29頁。

⁹ 加藤恒彦「現代アメリカ小説とレイモンド・カーヴァー：日常性の中の非日常性を求めて」、『立命館言語文化研究』立命館大学、1991年2月、81-101頁。

- ¹⁰ 村上春樹「レイモンド・カーヴァーについて語る——全集翻訳を終えて——レイモンド・カーヴァーの文学システム」、『文學界』文藝春秋、2004年9月号、197頁。
- ¹¹ *Ibid.*, p. 198.
- ¹² *Ibid.*, p. 194.
- ¹³ 村上春樹、河合隼雄『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮社、1998年、30頁。
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ¹⁵ 加藤典洋『村上春樹の短篇を英語で読む 1979~2011年』講談社、2011年、592頁。
- ¹⁶ 加藤典洋「一つの新しい徴候——村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』について」、『村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』をどう読むか』（河出書房新社、2013年）、27頁。
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 27.
- ¹⁸ Raymond Carver, "Cathedral," *Cathedral* (New York : Vintage Books, 1989), p. 210. (村上春樹訳『大聖堂』中央公論新社、2007年)
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 210.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 222.
- ²¹ *Ibid.*, p. 221.
- ²² *Ibid.*, p. 218.
- ²³ *Ibid.*, p. 218.
- ²⁴ 加藤恒彦「現代アメリカ小説とレイモンド・カーバー：日常性の中の非日常性を求めて」、81-101頁。
- ²⁵ 村上春樹「ファミリー・アフェア」『象の消滅』新潮社、2005年、218頁。
- ²⁶ 酒井英行『村上春樹 分身との戯れ』翰林書房、2001年、220頁。
- ²⁷ *Ibid.*, p. 221.
- ²⁸ 村上春樹「ファミリー・アフェア」『象の消滅』新潮社、2005年、217頁。
- ²⁹ *Ibid.*, p. 243.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 219.
- ³¹ *Ibid.*, p. 216.
- ³² *Ibid.*, p. 239.
- ³³ Caygill, Howard, ed., *A Kant Dictionary* (Blackwell Publishing, 1995), p.400.
- ³⁴ 加藤典洋『村上春樹の短篇を英語で読む 1979~2011年』講談社、2011年、341頁。
- ³⁵ *Ibid.*, p. 326.
- ³⁶ 加藤典洋の定義によると、前期短篇三部作は「パン屋再襲撃」、「象の消滅」と「ファミリー・アフェア」を指す。加藤典洋『村上春樹の短篇を英語で読む 1979~2011年』講談社、2011年、297頁。
- ³⁷ *Ibid.*, p. 340.
- ³⁸ 酒井英行『村上春樹分身との戯れ』翰林書房、2001年、222頁。
- ³⁹ 村上春樹「ファミリー・アフェア」『象の消滅』、248頁。
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 240.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 245.
- ⁴² Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words* (Vintage Books, 2005), p. 178. (畔柳和代訳『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社、2006年)
- ⁴³ 村上春樹『アンダーグラウンド』講談社、1999年、701頁。

People in Search of Love in the Labyrinth of the Modern City

Comparative Studies on Raymond Carver and Haruki Murakami

SHAO Dan

In this paper I carried out the main analysis evolving around the keyword—love, and made comparison between Murakami and Carver. I examined the pseudo-love-relationships based on materialism between the protagonists of Murakami and Carver’s short stories and their girl-friends or wives. It is doubtless that those protagonists dehumanize their other halves in their relationship by deliberately keeping a distance and treating them as merely physical objects. What’s worse, they even try to take control of their other halves through voyeuristic behaviors. Then I conducted a detailed comparison between Murakami’s “Family Affair” and Carver’s “Cathedral,” two particular short stories that respectively signal a change of direction in both writers’ works. The two stories share a common square structure, in which the conversion is triggered by introducing a stranger into home.