

## 村上春樹「蜂蜜パイ」論：書いている自分への「コミットメント」

徐, 忍宇  
九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程一年

<https://doi.org/10.15017/11043>

---

出版情報：九大日文. 11, pp.99-118, 2008-03-31. 九州大学日本語文学会  
バージョン：  
権利関係：



# 村上春樹「蜂蜜パイ」論

——書いている自分への「コミットメント」——

徐 忍 宇

「転換」をめぐる議論への疑問

『村上春樹、転換する』（吉田春生、一九九七、十一、彩流社）、『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』（黒古一夫、二〇〇七、十、勉誠出版）などの題名からもうかがえるように、村上春樹論の多くは、「デタッチメントからコミットメントへ」という「転換」をめぐる語られている。このような議論は、村上春樹自身による次の発言に端を発している。

『ねじまき鳥クロニクル』はぼくにとつては第三のステツプなのです。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ふ段階があつて、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。ぼくもまたよく整理していませんのですが。

コミットメントというのは何かというと、人と人とのかわり合いだと思ふのだけれど、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、じゃ、手をつなごう」というのではなくて、「井戸」を掘つて掘つて掘つていくと、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』一九九六、十二、岩波書店、対談は一九九五、十一、傍線引用者

「デタッチメント」と「コミットメント」の字義的な意味は、それぞれ「距離を置くこと」、「関わりあうこと」であるが、ここで注目したいのは、村上春樹（以下村上）の言う「コミットメント」とは、「これまでにある」ようなコミットメントではなく、「井戸」を掘つていくと「壁を越えてつながる」ような「コミットメント」である説明している部分である。「井戸」を掘つて」とか「壁を越えてつながる」など、非常に曖昧な表現で説明しているものの、それが「これまでにある」ようなものではないということだけは、明確に前提しているのである。しかし、「これまでにある」ようなコミットメントとは、いったい何だろうか。まず考えられるのは、村上自身が体験した、「政治の季節」における全共闘世代が行つたような類のコミットメントである。「デタッチメント」自体がそれへの反動から生まれた以上、それに逆行するという発想はまずなかつたであろう。そしてもう一つは、第一次戦後派、大江健三郎、中上健次など、正統派の文学者たちにおける社会との積極的なかかわり合い方である。村上の作品で現れる「デタッチメント」に

やはり「日本文学」そのものと距離をおくという意味も含まれていたと思われるからだ。しかし「コミットメント」をめぐる議論は、村上が否定した、まさに「これまでにある」ような「コミットメント」の観点から行われているような感がある。

村上春樹文学（創作方法）における「デタツチメント」から「コミットメント」へ転換は中途半端だったのではないかと考えざるを得ない。例えば結果的には「的外れ」であつても、この時代や社会の現実を生きる表現者の責務として、何らかの「提言」メッセージを発するべきだったのではないか。（中略）この『神の子どもたちはみな踊る』を読むと、河合隼雄との対談で「デタツチメントからコミットメントへ」を考えたという村上春樹の意気込み＝考え方（文明批評）も、残念ながら現在のところ先ごろなくなつたアメリカの作家カート・ボネガットや大江健三郎が言う「炭鉱のカナリヤ」になり得なかつた、ということになるのかも知れない。（黒古一夫、前掲『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』、傍線引用者）

本当に作者の村上春樹が「回避」しているのは、別なところにある「アメリカ」だ。つまり、それは「九・一一」以降のアメリカアフガンスタン戦争からイラク戦争へと前線を、根気よく前進させてゆくブッシュ大統領の率いる現在進行形の「アメリカ」といえるものだ。（中略）この大事

件（引用者注・「九・一一同時多発テロ事件」）に対して、村上春樹は（少なくとも管見の限りでは）はつきりした反応を示したことがない。アメリカに仕事部屋を持ち、多くの自作をアメリカで翻訳出版し、また多くのアメリカ文学を自分で日本語に翻訳している彼が、「アメリカ」での歴史的な大事件にほとんど反応していないということは、不思議さを通り越して、不可解さを感じさせるものだった。（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』二〇〇六、十二、作品社）

もちろんこうした批判の原因は、阪神淡路大震災やオウムサリン事件に深くかわり合った、村上自身にあると言えるが、それにしても村上が否定した、まさに「これまでにある」ような「コミットメント」という観点からの批判は、的外れのものだといわざるを得ない。では村上のいう「コミットメント」の内実とは何だろうか。その答えを詮索するためには、そもそも村上が何に対して「デタツチメント」したのかを再度問わなければならない。

### 「日本文学」と「ダブルバインド」

村上における「デタツチメント」は二つの対象への反発から生まれたものと思われる。その一つは、前にもあげたが、社会とのかかわりに関する部分である。いわゆる「政治の季節」

の終焉とそれによる「全共闘世代」の挫折感（あるいは喪失感）から生まれたものである。社会に対して積極的に関わろうとしたにもかかわらず、それに幻滅してしまったという経験がその反動として社会との距離を置く方向に向いてしまったということ。村上の「コミットメント」が強い批判を受けているのは、多くの論者がこの社会とのかかわりに焦点を当てた結果ではなからうか。デビュー作『風の歌を聴け』における「文章をかくという作業は、とりもなおさず自分と自分をとりまく事物との距離を確認することである。必要なものは感性ではなく、ものさしだ」（傍点原文）という挑発的な文章は作家における「データツチメント」宣言にほかならない。だが、ここでの「自分と自分をとりまく事物」は「自己と社会」という意味に限るものだろうか。「自分をとりまく事物」の中には日本文学それ自体も含まれていたのではなからうか。デビュー当時の村上が日本文学をほとんど読まなかったことはよく知られている。その原因について村上は次のように語っている。

僕は、両親が教師で国語を教えておりました。母親は僕が生まれる時にもう教師を辞めていたんですけれど、一応二人とも国語の先生ということで、家では共通の話題として『枕草子』がどうか、『源氏』がどうかとか出てくるわけです。それは子供にとってはあまり面白くない状況です。それで、僕は十代を通して二つを憎むようになる。一つは教師、もう一つは日本文学です（笑）。僕は去年プリンス

トンで日本文学のクラスを持ちました。だからそれは一応克服できたと思うんですが……。ただ本を読むのは好きで、主に外国の小説を十代のころずっと読んでおりまして、大学に入って、自分でも何か書きたいと思った。そこでパラドックスに突き当たったんです。というのは、僕が日本語で小説なり短編を書くとはそれは日本文学になる。でも、僕は日本文学を憎んでる。そういうダブルバインドというか、パラドックスにぶち当たって非常に悩むんですね。まったく何も書けなかった。それで僕は大学時代に書くことをあきらめる。（河合隼雄対談集「現代の物語とは何か」『この声を聴く』一九九五 一、新潮社、傍線引用者）

ここで「データツチメント」のもう一つの対象が「日本文学」そのものであったとひとまず言っておこう。村上はこの対談の中で日本文学がきらいだった理由について国語の教師であった両親への反発をあげている。注目したいのは、村上が日本語で小説を書くときに陥る「ダブルバインド」状態のことである。「日本文学がきらい」なのに「日本文学を書いている」というディレンマの体験は、彼の大学時代に限るものではないはずだ。新しい文体の実験として受けとめられたデビュー当時から世界的な名声を手にした今までの創作活動は、いふなればこの「ダブルバインド」との戦いの連続だったのでなからうか。今までの村上の作品の中で一貫して現れる自己分裂のモチーフ（分身はその戦いの否定しがたい証拠なのかもしれない。特に「村

上春樹現象」といわれる『ノルウェイの森』の商業的成功の直後は、この「ダブルバインド」が極限状態にまで達していたであろうことは容易に推測できる。文壇からの村上バッシングは有名な話だが、ここでは川村湊が語るエピソードをあげるだけにとどめておこう。

本来、単行本の論文として書き下ろしたわけではなく、ある文芸雑誌から原稿を頼まれて書いたのに、編集長は読むこともなく、「村上春樹論なら載せない」ということで、ポツにされてしまったからだ。私としては、いささか自信のあった評論作品だっただけに少々失望したが、後日、村上春樹論のアンソロジーに再録したいという申し入れがあつて、いささか、面目を施したような気持ちになつた。今では、村上春樹論を原則的に否定するというその文芸雑誌の編集方針に感心するだけだが、その当時にはそうした雰囲気「文壇」にあつたことを覚えている人も少なくなつたと思うので、あえて書いておこうと思うのである。（はじめに 村上春樹をどう読んできたか」前掲書）

そもそも「日本文学」がきらいでありながら「日本文学」を書いていた村上にとつて、「日本文学（文壇）」からの激しいバッシングは深刻なアイデンティティーの危機をもたらしたに違いない。そのために村上の四年にわたるアメリカ滞在は「日本脱出（エグザイル＝亡命）」と呼ばれる。しかしアメリカ生活によ

つて、村上がダブルバインド状況から逃れることができたわけではない。かえつて「日本文学がきらいな自分」と「日本文学を書いている自分」との矛盾を直視し、分裂した二つのアイデンティティーを強引にでも一つの安定したものにまとめなければならぬ状況に立たされるのである。

八〇年代後半から断続的に、僕は七年くらい日本を離れて暮らしていたわけです。そしてやはり外国に住んでいると、自分が日本人であるということをややでも認識するようになる。日本にいるときには、自分が日本人であるという認識なりアイデンティティフィケーションはほとんどの局面において不要なわけですが、外国に住むと否が応でもそれをつきつけられることになる。日本とは何か日本人とは何かという自己定義がないとうまく自分をやっていけない。いくら俺は独立した個人なんだ、日本の文学とは関係なしに生きているんだと思つても、自分が日本人の作家で、日本語で小説を書いているという客観的事実に日々まざまざと直面しなくてはならないわけです。そしてまたそういう状況の中で、喉の渴いた人間がグラスの水を求めるように、自分がかく自然に日本の小説を読みたいと感じていることを、僕はありありと認識するようになったのです。（私にとつての短編小説―文庫本のための序文『若い読者のための短編小説案内』二〇〇四、十、文春文庫）

もちろんこのような状況が結果的には「ダブルバインド」の解消につながったのかもしれない。その悩みがもたらした変化は、四年間にわたって執筆した『ねじまき鳥クロニクル』で歴然と現れる。初期作品で見られた僕のクールな態度が姿を消し、他者(クミコ)との関係を積極的に回復しようとする内容となつている。さらに「ノモンハン戦争」という日本の歴史についても「コミット」している。一九九七年『ねじまき鳥クロニクル』の英訳出版を期して行われた、有名なオンラインマガジン「Salon」とのインタビューでは、次のような会話が交わされた。

聞き手 (Laura Miller) : 今回の作品 (引用者注・『ねじまき鳥クロニクル』) は、従来の作品よりもつと日本的な感じですね。西洋の読者からすると、村上さんの他の作品の登場人物たちは別に西洋人でもおかしくないような感じだったと思いますが。

村上 : 本当ですか。

(中略)

聞き手 : 一度日本から遠く離れてみて、日本という国についてあなたはどのように思いましたか。

村上 : 「長い沈黙」それはあまりにも大きい問題ですね。聞き手 : 日本語で答えますか？

村上 : 「日本語で」日本語で説明するのも難しいですね。

Wanderlust 編集者ドン・ジョージ : 「日本語で」遠く外国か

ら自分の国を眺めると、日本人であることの意味、つまり自分が日本人であることの意味がより明確になるのでしょうか。日本で住んでいたら考えなくても済む問題なんです、ふと自分が外国にいることに気がつく、日本人であることの意味について違った観点が見えてきたりしますね。

村上 : そうですね。そういう面もあるんですが……それは僕にとつてあまりにも圧倒的な問題なので、はつきりと答えるのは難しいですね。ほかの質問にしましょう。

([http://www.salon.com/books/int/1997/12/ov\\_si\\_16int.html](http://www.salon.com/books/int/1997/12/ov_si_16int.html) 拙訳、傍線引用者)

これは長いインタビューのごく一部だが、他の質問には要領よく答えていた村上が、アイデンティティーに関する質問には返事を忘れるほど当惑している。饒舌な説明より沈黙のほうが村上の抱えたアイデンティティーに関する悩みを雄弁に物語っているのではなからうか。このインタビューが「コミットメント」宣言から一年以上経った時点で行われているにもかかわらず、村上にとつての「日本人であることの意味」はまだ明確に定まっていないようである。これは村上が海外で行った数え切れないインタビューの一例にすぎない。しかし、この一例でもわかるように、海外でのインタビューで必ず求められるのは「日本社会」と「日本文学」、あるいは村上自身の立場についてのコメントである。つまり村上は海外活動によって「日本文学を

書く日本人作家」という自分のアイデンティティーについて、常に自覚的にならざるを得ない状況に立たされたのである。村上自身が打ち明けているように、「コミットメント」はアイデンティティーの自覚がきっかけとなったものである。村上が目指すものは、「あなたの言っていることはわかる、じゃ、手をつなごう」のような見せ掛けの「コミットメント」ではなく、自分の内面の苦悩から逃れるための一つの答えなのだ。したがって村上がいう「コミットメント」についてより公正な評価を下すためには、「デタツチメント」と同様、「日本社会とのかかわり」という側面だけでなく「日本文学とのかかわり」という側面も考えなければならない。そして「日本文学とのかかわり」についての考察は、「日本文学がきらいな自分」と「日本文学を書いている自分」という「ダブルバインド」の問題にわれわれを引き戻す。

### 『神の子どもたちはみな踊る』への評価

「蜂蜜パイ」は連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』(二〇〇〇・二、新潮社)に収録された。他の五つの短編は一九九九年八月から十二月まで、連作「地震の後で」というタイトルのもとで「新潮」に連載されたが、「蜂蜜パイ」だけは短編集の最後に書き下ろしで載せられた。その理由について村上は次のように言っている。

最後の「蜂蜜パイ」を雑誌に載せなかったのは、ほかのものとは少し肌合いが違うし、長さもこれだけ長くなつたからです(もちろん意図的です)。(村上春樹Eメール・インタビュー「言葉という激しい武器」(聞き手:大鐸一正「ユリイカ」二〇〇〇・三、臨時増刊号)

連作短編という見地からすると他の短編とのかかわりに焦点をあわせるべきだが、村上におけるアイデンティティーの問題という本論のテーマに沿って、ここでは「ほかのものと少し肌合い」が違う「蜂蜜パイ」の差異性に注目したい。「蜂蜜パイ」の具体的な内容に入る前に、まず『神の子どもたちはみな踊る』はどのように評価されたのかを確認しておこう。村上はこの短編集の執筆時に次のようなルールを決めたと述べている。

- 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。
  - 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、地震も直接的には描かない。
- (前掲「言葉という激しい武器」)

最後の5で明らかにしている「地震を直接には描かない」という村上の姿勢にもかかわらず、冒頭で引用した黒古一夫の論を含む多くの論は、「社会とのかかわり合い」という観点に注目している。

大震災を引き起こす「憎しみ」と、地下鉄サリン事件を引き起こした「邪悪さ」とは、相似形のものであって、それは「東京安全信用金庫」の一社員の「夢」の中の「かえるくん」の活躍で無事阻止されるのである。つまり、村上春樹はその寓話的物語の中で、あまりにも簡単に「かえるくん」や「安全信用金庫」課員に、「やみくろ」や「みみずくん」の憎しみや邪悪さを打倒させてしまったのであり、そしてその精神的背後には、現実の事件を自分の心の中の「メタファー」としてとらえようとするものがあつたのではないかということだ。(川村湊「寓話としての『アンダーグラウンド』」、前掲書)

だからぼくがオウム・神戸以降の村上春樹の「迷走」を最終的に評価するのは、当初はコミットメントだの歴史だのと一つ間違えば「新しい歴史教科書をつくる会」的な方向に崩れる可能性さえあつた村上春樹が、しかし連作『神の子どもたちはみな踊る』に於いて神戸震災という社会的な危機をあくまで私的に受容する人々を描く小説を提示しえたその正しさに於いてであるといえる。(中略)すなわち、

『神の子どもたちはみな踊る』に明らかのように、この連作に於いて「神戸震災」という出来事をそれぞれ全く違う環境にある人々がそれぞれ個人的に受けとめ、それぞれの克服をする様を描くことこそが「個人的」という意味であつて(例えばそこで小説は三人称で基本的に書かれ、これまでの村上春樹の小説には登場しなかつた質の固有名詞や関西弁の人物さえ登場する)、そのようにして表現されるいくつもの個人的な危機の乗り越えの集積の先にこそ危機をめぐる公共性は実は成立するはずなのだ。それは社会的な出来事を「私」だけの特権的な問題にしてしまう態度や「みんな」でなし崩しで共有してしまうことで「個」としての受けとめ方を埋没させてしまう態度とは全く違う質のものだ。(大塚英志「文学」である大江健三郎と「サブカルチャー」である村上春樹の間に線引きし、小説家はどこで人殺しするべきなのかを考える」『村上春樹論――サブカルチャーと倫理』二〇〇六、七、若草書房)

黒古(前掲)と川村の論がこの短編集を否定的に評価し、大塚は肯定的に評価しているが、いずれにしてもこれらの論の共通点は「日本社会とのかかわり合い」という側面に焦点を当てていることである。もちろん社会へのコミットメントという側面から見ても、「中途半端」(黒古)な転換、あるいは「あまりにも簡単」(川村)な問題解決という意見には同意しがたい。しかしそれはさておき、ここでは「コミットメント」もうひとつのベクトル、つまり「日本文学とのかかわり合い」という側面に



焦点を当ててみたいと思う。

### 「蜂蜜パイ」における二人の分身

「蜂蜜パイ」に関する論は『神の子どもたちはみな踊る』論の中で部分的に言及した程度のものがほとんどである。ただ「蜂蜜パイ」を単独に取り上げた論としては風丸良彦「ブラジャーをはずす女」(『村上春樹短編再読』二〇〇七、四、みすず書房)があるが、名前論というテーマの違いからここでは参照しないことにする。先行論の多くが注目するところは、次に引用する「蜂蜜パイ」の最後の文である。

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、二人の女を守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。

「蜂蜜パイ」は、「小説的展望に欠ける」と評価されている小説家「淳平」が、「地震」を契機として「これまでとは違う小説を書こう」と決意するまでの話を描いた小説である。多くの先行論は、この引用文を作家村上の創作上の決意表明として受

け取つて次のように述べている。

なるほどここには、新たな小説を書くという決意が生への肯定性の意志をも生んでいるように読める。しかしその意志とは、村上春樹がそれまで長い長い長編小説の連なりを通して表現しようとしてきたものだった。その意志がリアルなものとして私たちに納得させたのは、そこに至るまでに、作中にあるモチーフ化した素材が深いところで私たちを共鳴させたからだだった。そこでの作中人物たちの苦悩には私たちを納得させるだけの説得力があった。そのような過程が小説中にあった。「蜂蜜パイ」にはこの過程が、短編だから当然とはいえ、欠落している。一方、村上はこの短編を秀逸な作品に仕上げることに成功している。(吉田春生『村上春樹とアメリカ』二〇〇一、六、彩流社)

それこそ「現実」はそんな甘つちよろくはないよとここで敢えて言うことは可能だが、この三人称で書かれた小説の中でかつて「ぼく」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、その結末を取え修正することで自分のためだけでなく受け手のために「お話」を回復するといふかつての「ぼく」の成熟は、村上春樹の一つの過程としてやはり肯定されなくてはならない。(天塚英志前掲書)

このように先行論の多くは、小説の最後の文に焦点を当てて「蜂蜜パイ」に関する評価を下している。前者が淳平を作家とほとんど同一視して最後の決意表明を懐疑的に評価し、後者が視点の変化や救いのある結末を作家の「成熟」として捉え、肯定的に評価している。しかし、「淳平＝作家の分身」という安易な図式で小説を読んでいる点においては変わりがない。もちろん淳平が作家の分身であることには間違いない。作家はずべての登場人物の中に自分の影を反映するのが常であるとすれば、当然主人公の中に作家の分身性をもっとも強く投影されるはずである。しかし、「淳平＝作家の分身」という単純な捉え方で読む限り、小説が持つ多様なスペクトルが見逃されてしまう。また、作家自身と正反対の登場人物にあえて自分の決意を語らせた意味についてもわからなくなってしまう。さて、村上自身は「蜂蜜パイ」についてどう考えているのか。

「蜂蜜パイ」の主人公は、僕とはまったく違うタイプの（ほとんど逆のタイプの）小説家を設定したのですが、それでもイメージを重ねられるということは、この作品が、僕のこれまでの小説の書き方にいちばん近いところという事実を示しているのかもしれないですね。僕としては、5つのわりに新しいタイプの短編小説を書いて、最後のひとつ、そういうものを「クロージング」的に置きたかったというところはあると思います。（前掲「言葉という激しい武器」）

村上は従来の小説との連続性を、淳平と自身を同一視する傾向の原因としてあげている。「これまでの小説の書き方にいちばん近い」というのは、おそらく「蜂蜜パイ」における「高槻・淳平・小夜子」の人物構成が、従来の小説における三角関係、つまり「ネズミ（あるいはキズキ）・ぼく・直子」などの関係に類似している点、また先行研究で頻繁に指摘される「超自我・自我・エス」というフロイトの第二局所論の反映が、この小説においてもそのまま「超自我（高槻）・自我（淳平）・エス（小夜子）」という図式で反復され、一種の自我の成長物語という体裁をとっている点などを言っているのだろう。しかし、淳平と作家村上を同一視する傾向は、むしろ淳平の職業、学歴、出身地、受賞経歴などの設定が村上自身と一致していることによるところが大きいと思われる。では淳平と村上の同一性ではなく、その相異点に注目すると何が見えてくるだろうか。周知のように、村上は色んな媒体を通じて（小説、エッセイ、インタビューなど）自分を生まれながらの「長編作家」であると自負してきた（二例は前掲「私」とっての短編小説―文庫本のための序文）。のみならず、今まで村上が築いてきた自身の作家像は「小説を書くために早寝早起きや規則的な運動で厳格に健康管理する」（二例は『走る』ことについて語るときに僕の語ること「二〇〇七、七、文藝春秋社」というようなものである。そこにベストセラー（これは純粋に本人の意図によるものではないが）作家を付け加えなければならぬ。それに比べ、「淳平」はいつも「明け方まで起きている」、「短編小説」しか書けない、「小説の展望」を欠いた「売れない」作

家である。ではなぜ短編しか書けない作家を主人公にしたのだろうか。日本の正統的な文学（純文学）が短編小説を重視してきたということはよく言われる。短編作家の芥川龍之介と長編中心の谷崎潤一郎の間で交わされた「小説の筋論争」が、芥川の自殺で幕を下ろしたのとは裏腹に、作家の登竜門となつたのは芥川賞であり、短編小説の洗礼を一度受けた中堅作家にしか谷崎潤一郎賞は与えられないという点からしても、その傾向は明らかであろう。また、村上とは対照的な淳平の不規則な生活も、（たとえば無頼派に代表される）日本の純文学者の典型的なイメージをそのまま借用しているといえる。このように、作家の分身であるはずの淳平にあえて村上自身とは対照的な性格を与えたのは、二つに分裂したアイデンティティーの一方、つまり「日本文学を書いている自分」を表象するためではなからうか。もしそうだとすると、もう一方の自分、つまり「日本文学がきらいな自分」は小説の中に現れているだろうか。村上の多くの作品には「僕／ネズミ」、「僕／私」、「渡辺亨／岡田昇」など、「自己／影」に対応する二人の分身が現れる。「蜂蜜パイ」ではもちろん淳平の親友高槻がそのもう一方の分身、「日本文学がきらいな自分」の役を果たしている。高槻はどういう人物であるかをみると、「高槻は長野の出身で、高校時代はサッカー部のキャプテンをしていた。背が高く肩幅が広い。一年浪人していたので、淳平よりはひとつ年上だった。現実的で決断力があり、人なつこい顔立ちで、どこのグループに入っても自然にリーダーシップを取るタイプだが、本を読むのは苦手だった。文学部

に来たのは、ほかの学部試験に落ちたからだ。』でもかまわない。新聞記者になるつもりだから、ここで文章の書き方を覚えよう」と彼は前向きに言った」とある。一見村上の分身というにはあまりにもかけ離れた人物に見える。しかし「淳平の影」という観点から眺めると、そこには村上のもう一方の分身としての姿が浮かび上がる。つまり、「サッカー部のキャプテンをしていた」という側面は村上のスポーツマニア（マラソン、トライアスロン、スカッシュなど）としての姿に、「本を読むのは苦手だった」という一面からは「日本文学」を読むのが苦手だった村上の過去に、さらに「新聞記者になるつもり」というところは、小説（日本文学）など書くつもりがなくシナリオ作家志望していた村上の大学時代の一面に対応している。さらに「人なつこい顔立ちで、どこのグループに入っても自然にリーダーシップを取るタイプ」という面も、淳平の「あまり売れない」作家という側面に当てはめてみると、ベストセラー作家、世界中で読まれる作家である村上の大衆性を表象しているといえなくもない。もちろんこのような作家との共通性が現れないとしても、柄谷行人が指摘しているように、あらゆる三角関係における二人のライバルは、相手に「もう一人の自分をみる」分身としての性格があると言えるのである（『文学について―漱石論Ⅱ』、『マルクスその可能性の中心』一九九〇。七、岩波書店）。

このような村上の二つの分身像は、小説に挿入された寓話の中で再び反復される。つまり、熊の「まさきち／高槻」と「まさきち／淳平」との対応性がそれである。「淳平／高槻」の場

合は、「淳平」のほうに村上の分身性がより強く投影され、「高槻」の分身性は比較的隠蔽されているが、入れ子構造の寓話の中ではその関係が反転している。つまり「日本文学がきらいな自分」側の「まさきち」の分身性がよりわかりやすく表れているのである。

「イエス。お金の計算はできる。まさきちは小さいころ人間に飼われていて、言葉をしゃべったり、お金の勘定をしたり、そういうことができるようになったんだ。もともとが器用な性格だったし」

「じゃあ普通の熊さんとはちよつと違うんだね？」

「うん、普通の熊さんとはちよつと違う。まさきちはわりにとくべつの熊なんだ。だからまわりのとくべつじゃない熊からは、いくらか煙つたがられるところがあつた」

「煙つたがるってどういうこと？」

「煙つたがるというのは、『なんだよ、あいつ。かつこつけやがつて』とか、みんな『ふん』って言つて、相手にしなかつたりすることだよ。うまくじめないんだね。とりわけ乱暴者のとんきちがまさきちをきらつていた」

「まさきちはかわいそうだね」

「かわいそうなんだ。かといつてまさきちは外見は熊だから、人間たちからは『計算ができたつて、人の言葉がしゃべれたつて、しょせんは熊じゃないか』と思われていた。どつちの世界からもうまく受け入れてもらえなかつたんだ

ね」(傍線引用者)

繰り返すが、熊の「まさきち」に対応しているのは「日本文学がきらいな自分」の高槻である。「人間の言葉がしゃべれる」こと、「お金の勘定ができる」こととはいうまでもなく、「日本文学がきらいな自分」だった村上に備わつていた特別な才能を意味する。つまり村上は、自分の小説から正統的な日本文学の色(熊の言葉)を消し、日本の読者であれ、海外の読者であれ、だれにもわかりやすい言葉(人間の言葉)で物語る器用さを持つていたのだ。「とくべつじゃない熊」(日本の文壇、あるいは批評家、からは煙たがられ、人間たち(海外)からはしょせん熊(日本人の作家)としてしかあつかわれることのない「まさきち」の姿は、前に述べた村上の「日本脱出(エグザイル)」後のダブルバインド状況とびつたりと重なる。その一方、「とんきち」における村上の分身性はわかり難くなつてはいるが、その代わり淳平との対応性がより強調されている。「とんきち」の川から鮭がなくなつたお話を沙羅に聞かせた後、淳平と小夜子がようやく結ばれる場面で、小夜子はこう語るのである。

「私たちは最初からこうなるべきだったのよ、ベッドに移つたあと、小夜子は小さな声でそう言った。「でもあなただけがわからなかつた。何もわかつていなかつた。鮭が川から消えてしまふまで」(傍線引用者)

このように小説内の現実世界と寓話世界にそれぞれ作家の二つの分身像が登場するのは、「蜂蜜パイ」の中に村上自身の作家としての自画像、あるいは自我（アイデンティティー）像が描かれているためである。しかしその隠蔽された自画像を見極めるためには、登場人物達の入り組んだ関係性を分析しなければならない。

### 「ダブルバインド」と「三位一体」

さて、「日本文学がきらいな自分」と「日本文学を書いている自分」という分裂したアイデンティティーの問題は村上だけが抱えていた問題であろうか。日本の近代文学が西洋の文学を移植することによって成立した以上、日本語で小説を書く行為そのものがそのようなディレンマを随伴するものであり、とりわけ外国生活を経験したことがある作家達は、だれもが程度の差こそあれ類似したアイデンティティーの問題に逢着してはいたはずである。たとえば、漢文学（すでに日本に定着した文化）の教養を摂取しながら成長した夏目漱石（以下漱石）にとつて、イギリスで英文学を習い、その影響下で小説を書くという行為は、常にアイデンティティーの問題と関わる作業であつたに違いない。村上と漱石との関連性を考察した論文は数多くあるが、「蜂蜜パイ」も既視感を覚えるほど、どこか漱石の作品を連想させる小説である。親友と同一の女性が好きになり、しかもその告白を先取りされ、チャンス逃してしまふという「蜂蜜パイ」

の前半の筋は、漱石の「こころ」のそれとよく似ている。「こころ」を思わせるこの三角関係のモチーフは、村上がさまざまな作品において変奏、反復したものである。「蜂蜜パイ」が従来の作品に比べて差異性を持つとすれば、それがより原話（「こころ」）に近づいたところであろう。つまり、従来の「こころ」の変奏が、三角関係がすでに解消された地点からスタートしたり（石原千秋『謎とき村上春樹』（二〇〇七、十二、光文社）など参照）、三角関係のモチーフそのものを捨て、罪悪感だけを拾い上げたり（『七番目の男』、松本常彦『七番目の男』を迂回して、「こころ」へ）、（九大日文5）二〇〇四、十二、九州大学日本文学会）参照）して、「原話」の存在が潜在化されているとするなら、「蜂蜜パイ」は「こころ」への参照を意図的に顕しているようにも見える。というのは、「こころ」に類似した三角関係のモチーフがデフォルメされることなく、そのまま反復されているからだ。さらに、「親友の妻とともに生きる決意をするまでの話」である点において、「こころ」だけではなく「それから」まで遡って援用しているように見える。実際『ねじまき鳥クロニクル』以来の村上は、漱石への意識をいろんな場面で打ち明けている。

ぼくが『ねじまき鳥クロニクル』を書くときにふとイメー  
ジがあつたのは、やはり漱石の『門』の夫婦ですね。ぼく  
が書いたのとはまったく違うタイプの夫婦ですが、イメー  
ジとしては頭の隅にあつた。（前掲『村上春樹、河合隼雄に会い  
にいく』）

また、『海辺のカフカ』で見られる漱石論は、小説以外の媒体で語った村上自身の漱石論とまったく変わらぬ。もちろん三角関係は文学作品における普遍的なモチーフであつて漱石の作品に限定されるものではないという見方も可能であるが、「蜂蜜パイ」の中にはこの三角関係のモチーフ以外にも、漱石の作品の参照を思わせるもう一つの要素が現れる。それは「小夜子」という名前のことだ。漱石の作品に詳しい読者なら、この「小夜子」という名前から『虞美人草』における同名の人物を思い出さずにはいられないだろう。漱石は、西洋によつて押し付けられた近代と自分の出自である日本の伝統文化（漢文学）との間で引き裂かれた内面の苦悩を、『虞美人草』の主人公、小野清三に託して描いた。村上によつて淳平がそうであるように、漱石によつて小野は作家の分身であるといつてよい。漱石と同様、文学者という職業を持つ小野は、西洋的な価値（近代、未来）を表象する藤尾と日本的な価値（前近代、過去）を表象する小夜子の間で苦悩するのである。つまり『虞美人草』の主要人物と同名の女主人公を設定することによつて、村上自身を抱えたアイデンティティーの問題を時代の隔たりを乗り越えた、日本の作家達が共有する普遍的な問題として提示しようとしているのである。小夜子という名前を媒体として「蜂蜜パイ」と『虞美人草』との関わりに着目すると、様々な結び目の可能性に気がつく。その一つは、両作品に現れる「時計」の象徴性である。この「時計」の象徴性は、「蜂蜜パイ」における分身達の

関係性を読み解く鍵を提供してくれるのである。

藤尾の父は赴任先のイギリスで病死し、遺品として懐中時計を残す。この設定が意味するのは、おそらく近代（西洋）的な価値の移入による日本的な父性（体系≡制度）の崩壊であろう。父の遺品である時計は、いうまでもなく近代化そのものを象徴する。近代に取りつかれた女、藤尾はこの時計を玩具にして重宝するが、小説では藤尾との結婚と時計の相続とが堅く結びついて描かれている。つまり藤尾と結婚する者は時計を受けつぐ者にもなるのである。近代を象徴する藤尾と過去を象徴する小夜子との間で苦悩していた文学者小野は結局小夜子を選択する。「蜂蜜パイ」の淳平の父親も「時計宝石店」を経営する。

淳平はその父の家業を受けつぐのを拒み、親から義絶されてしまう。そして『虞美人草』と同様に「小夜子」という名前の女との結婚を決意するのである。『虞美人草』では近代化による日本的な父性の崩壊が暗示されていたとするなら、「蜂蜜パイ」での「義絶」は父親世代が築いてきた「日本的近代」への拒否をほのめかしているといえるだろう。淳平が大学入学によつて親元を離れ、ついには義絶に至るまでの過程は、新しい家族、言い換えれば新しい「親なるもの」を手に入れる過程でもある。

松本常彦は、前掲の論文で、「七番目の男」における「私／K」の分身像から父（保護するもの≡大人）「新しい自分」と子（保護されるもの≡子供）「過去の自分」の関係を同時に見出せることを明らかにしたが、「蜂蜜パイ」の場合も同様ながいえる。そもそも淳平と高槻、小夜子の三角関係を作り上げたのは、高

楓の「よかつたらご飯でも食に行こうよ」という呼びかけによつてである。韓国語の語彙には「家族」の同義語として「食口（一いっしょにご飯を食べる仲間）」という言葉があるが、高楓のリードによつて三人は擬似家族のような「小さく親密なグループを形成」する。いうまでもなく「父なるもの」の役を演じるのは高楓である。高楓が小夜子と「深い仲」になつたことを淳平に告げる場面で、全知の神のように「こいつはいつかは起つたことなんだよ。それは理解してくれ。今起こらなくても、いつかはどこかで起こつたはずだ」と語るのも高楓が持つ父性の表れとして捉えられる。その反面、淳平はあくまでも受身的な「子供」の役を演じ続ける。

考えてみれば淳平と小夜子との関係は、そもその最初から一貫して、ほかの誰かの手によつて決定されていた。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楓だつた。高楓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。

淳平が「高楓と小夜子が恋人同士になつたのはむしろ当たり前なことなのだ。とても自然なことだ。高楓にはその資格があるし、自分にはない」と高楓の宣言をすんなりと受け入れてしまふのは、彼らの「子供」役という自分の立場をわきまえているからであろう。淳平にとつての小夜子は対等な恋人ではなく、「母なるもの」なのだ。たとえば、小夜子が高楓の告白によつ

て深く失意した淳平を慰める場面は次のように描かれている。

彼女は目を閉じて、軽く口を開いた。淳平は涙のおおいに嗅ぎ、唇のあいだから彼女の吐息を吸い込んだ。小夜子のふたつの乳房の柔らかさを、胸に感じた。頭の中で何かが大きく入れ替わるような感触があつた。（傍線引用者）

この接吻の場面によつて淳平は高楓から小夜子を取り戻すのではなく、かえつてその新しい関係に順応するきつかけにする。それは、小夜子の乳房をその胸に感じることによつて「母なるもの」としての小夜子の存在に気づいたからであろう。小夜子が本物の母親となつた時に受ける衝撃はこのような心理的動機なしでは説明がつかない。

小夜子が母親になつてしまつたのだ。それは淳平にとつても衝撃的な事実だつた。人生の歯車がちりちりという乾いた音を立ててひとつ前に進み、もう元には戻らないことが確認されたのだ。（傍線引用者）

このように淳平（子）と高楓（父）と小夜子（母）の関係が、三人が揃わなければ均衡が取れない三位一体の擬似家族関係であることは明らかである。また高楓の告白によつて小夜子への想いを絶たされてしまう淳平の失恋の場面は、超自我（父をモデルにした自我理想）の禁止（おまえは父のようにふるまってはならない（母

親を妻としてはならない(二)によつてエディプス・コンプレックス(小夜子への想い)を抑制していくというフロイトの自我モデルをそのまま借用しているようにもみえる。そうだとすると、「日本文学がきらいな自分」(高槻)と「日本文学を書いている自分」(淳平)というダブルバインドの分身像の問題とこれらの三位一体の關係とはどう関わっているのか。そもそもこのダブルバインドは村上の全人格における分裂状態を表しているものではなく、作家としての村上に限つてのものであることを想起する必要がある。メタフォリックな意味でいうと、作家における作品は、人間における自我に値するものであろう。作家としての村上は、その作品(自我)形成の過程において実の父親格となる日本文学を拒否し、アメリカ小説からその自我理想(超自我)を求めたことになる。「日本文学がきらいな自分」(超自我)と「日本文学を書いている自分」(自我)との間のダブルバインドとは、「実父(日本文学)」の代わりに「新しい父像(アメリカ文学)」を受け入れた者が自分の出自が所詮「実父(日本文学)」にあることに気付くことにほかならない。しかし「蜂蜜パイ」で描かれたダブルバインドからの脱却の有様は、自分の出自に戻ることに、つまり義絶した「実父」と和解し、家業を継ぐ(親世代が成し遂げた近代を引き継ぐこと、また戦後の日本文学を引き継ぐという両義的な意味で)ことではない。自らが新しい父親になることによつて「成熟」を成し遂げること、それがダブルバインドからの脱却が意味するものなのである。

## 「ダブルバインド」と「ディセンシー」の問題

高槻と小夜子は、夫婦になつてからも淳平とは前と同様な關係を維持する。「二人で水入らずでいるよりも、淳平を交えたときの方がむしろくつろいで見える」くらいなのだ。しかし沙羅の誕生によつて、淳平(子)は高槻(父)と小夜子(母)で構成された三位一体の樂園から追放され、大人として成長していかなければならない状況に立たされる。それでも完全な大人になるまでは過渡的な四人の体制が続くことになる。つまり高槻は沙羅の実の父親として、淳平は名づけ親として、二人の父が共存する奇妙な家族關係が形成されるのである。その奇妙さがいち早く気づくのはもちろん沙羅の本当の父親、高槻である(四人というのは、はたして正しい数字なのだろうか?)。三位一体の疑似家族關係が崩れた時、淳平はその關係から離れ、自らの家族を築かなければならなかつただろう。しかし實際身を引くのは、淳平ではなく、高槻である。表面上は高槻の不倫によつて四人家族の体制が崩壊することになるのだが、小説の重心はあくまでも高槻から淳平への「父役の交代」におかれている。

「どうだい、小夜子と一緒になるのはいやか?」

淳平は眩しいものを見るような目で高槻の顔を見た。「どうして?」

「どうして?」、むしろ彼の方が驚いたようだった。「どうして?」、そんなこと決まつてるじゃないか。まずだいい



ちにお前以外の誰にも、沙羅の父親になつてほしくないからだよ」(中略)

「小夜子と結婚するのはいやなのか？俺のあとがまになることが？」

「そういうことじゃない。僕がひつかかるのは、そんな風に取りつかかみたいにやりとりしていいもんだろうかということだ。これは、「デイセンシーの問題なんだよ」」(中略)

「たぶんお前にはお前のややこしい流儀みたいなのがあるんだろう。それはわかるよ。俺の目には、ズボンをはいたままパンツを脱ぐ<sup>①</sup>としてるようにしか見えないけどね」(傍線引用者)

高槻によつて小夜子との結婚を迫られた淳平は困惑してしまふ。小夜子との結婚は象徴的な意味で「母なるもの」を犯すことに等しいからである。しかし結婚を断ることも「父なるもの」の高槻に逆らうことになる。このようなダブルバインド状態を、淳平は「「デイセンシーの問題」と呼ぶ。「「デイセンシー(Daency)」という語にはここで字義的に使われている「世間に恥ずかしくない品行」という意味以外にも「衣服を身に着けること」という意味があるが、このような言葉の多義性を用いて、具体的な会話文やエピソードに広げていく手法が使われているのである。むろんここでは「ズボンをはいたままパンツを脱ぐ」という表現が、「蜂蜜パイ」におけるダブルバインドからの脱却の物語をそのまま反復する、入れ子構造として機能していること

に注目するべきであろう。服は自然状態の裸を覆い隠し、他人の目にさらされても恥ずかしくないようにする人工Ⅱ制度の表象である。自我の形成過程を自然状態(母に守られている状態)の幼児が制度(父性Ⅱ超自我を形成すること)を習得していく過程として捉え、服と裸のメタファーで表現する手法はすでに陳腐なものだろう。高槻の勧誘に従つて小夜子と結婚することは、淳平にとつて服を脱いで(父性を捨てて)裸になること(自然状態Ⅱ母性に戻る)、つまり幼児体験に戻る「退行」に過ぎない。一度喪失した三位一体の樂園に何の躊躇もなく回帰するわけにはいかないのである。だから淳平はデイセンシーの問題に徹底的にこだわっている。「ズボンをはいたままパンツを脱ぐ」ことが意味するのは、父性(ズボン)を維持したまま自然(裸)に戻ることに、言い換えれば、成熟した一人の人間として自分の出自(アイデンティティ)を確認することである。しかし淳平に与えられたこのダブルバインドの難問は、小夜子が淳平の前で「服を着たままブラをはずす」ゲームを実演して見せることで簡単に解決してしまう。この「服を着たままブラをはずす」エピソードは「ズボンをはいたままパンツを脱ぐ」と対句になっているが、このゲームがそもそも沙羅の要請によつて始まったことは重要である。「服を着たままブラをはずす」ことによつて強調される小夜子の乳房は、失意した淳平を慰める場面と同様、小夜子の「母なるもの」としての側面を浮き彫りにするが、それが今は淳平のためではなく、沙羅のために向けられている。高槻が「お前以外の誰にも、沙羅の父親になつてほしくない」と、

淳平による「父役の交代」に重きをおいているのも、「子役（喪失）」から「父役（成熟）」へ変化した淳平の役割を悟らせるためであろう。沙羅は淳平の難問を解く鍵となる。高槻が身をひいた後の淳平と小夜子の関係は、沙羅を媒体として新たな三位一体を形成しなければならぬ。淳平は、沙羅の父親として小夜子と結ばれることによって、成熟した一人の大人となり、なおかつ失われた自分の出自に戻ることが出来たのである。

### 「ダブルバインド」と村上春樹の「成熟」

『ノルウェイの森』は全部で四種類の韓国語版が存在するが、韓国の読者に村上春樹という名前を刻印させたのは『喪失の時代』（一九八九、六、他の三つの韓国語版は原題のまま）と改題された「文学思想社」版である。小説よりはむしろ評論などにふさわしそうなこの題名は、村上の初期作品における代表的なキーワードが「喪失」であったことを想起させるには都合がよい。前にも述べたように、「蜂蜜パイ」は村上自身の「作家としての自我」が形成していく過程を描いた小説である。小説の中には、「喪失」を語っていた初期の自画像から「地震」をきっかけとして新たな「成熟」を遂げる昨今の自画像まで、作家としての自我像が年代記的に刻まれている。たとえば、高槻の告白（メタフォリックにいうと「母親を妻としてはならない」という禁止）によって小夜子を「喪失」した淳平が、小夜子の胸に触れ、変化した三人の関係に順応していく場面には次のような描写が現れる。

「駄目よ」と小夜子は静かに言って、首を振った。「それは間違ってる」

淳平は謝った。小夜子は何も言わなかった。二人はそのままの格好で長いあいだ黙り込んでいた。開いた窓から風に乗って、ラジオの音が聞こえてきた。流行りの歌がかかっていた。きつとこの歌を死ぬまで忘れないだろうと淳平は思った。（傍線引用者）

小夜子を「喪失」した時の風景を「風」に乗って流行りの「歌」がかかっていたと描いている。この場面が「喪失」の物語を歌っていた村上のデビュー作『風の歌を聴け』を暗示していることは明らかである。淳平は「きつとこの歌を死ぬまで忘れないだろう」と思っている。もちろん「この歌」が意味するものは、小夜子の「喪失体験」であり、メタフォリックな意味においては「喪失」を物語っていた作家としての出自である。また「死ぬまで忘れないだろう」と念を押しているのは、「地震」をきっかけとして「成熟」を遂げた今になっても「喪失体験」から始まった自分の作家としての出自を忘れることはできないと強調しているからにはかならない。『虞美人草』の小野が「西洋的な近代」の表象である「藤尾」と別れ、「過去」の表象である「小夜子」のもとに戻るの、漱石の「西洋的なアイデンティティーへの拒絶」を表しているだろう。「蜂蜜パイ」の淳平は『虞美人草』の小野と同じく、一度「喪失」した小夜子と結

ばれることよって「成熟」を成し遂げる。淳平においても、小夜子を回復する過程は自分の出自（母親としての存在）を回復する過程である。あるいはここで高槻と小夜子の間で生まれた沙羅が淳平のことを「ジュンちゃん」（淳ちゃん、あるいは純（文学）ちゃん）と呼んでいることに注目してもよい。この呼び名は村上がプリンス頓での講義でサブ・テクストとして使っていた『成熟と喪失』の著者、江藤淳の名前を連想させる。加藤典洋は「蜂蜜パイ」の最後と江藤淳『成熟と喪失』の最後に同一の「寝ず番」のモチーフが現れると指摘している（『イエローページ 村上春樹 PART2』二〇〇四・五、荒地出版社）が、「第三の新人」の文学においても、「蜂蜜パイ」においても、「寝ずの番」が象徴するものは「成熟」（父親になること）にほかならない。江藤淳は『成熟と喪失』の中で、「第三の新人」の文学からアメリカによる近代化（父性⇨人工的な体系）の侵入によって崩壊（喪失）していく「母なるもの（⇨自然あるいは日本固有の文化）」の姿を見出している。「第三の新人」の「母なるもの」への執着は、戦後派文学者における西洋のイデオロギー（近代、父性原理）への安易な自己同一化（アイデンティファイ）に対する批判でもあったのだ。村上が「第三の新人」の文学に共感を覚えているのも、作家としての出自（アイデンティティー）を「喪失」したところからスタートし、それでもなお自分の出自を回復しようとする共通の姿勢に気付いたからであろう。柄谷行人が示唆しているように、アイデンティティーそれ自体は自然（母なるもの）を「喪失」することよってしか回復できないものである。

漱石の生涯の「不安」は、このような「とりかえ」（引用者注・一義的に確定されない自然状態のアイデンティティー）の根源性を察知せざるをえなかったところからくるといつてよい。彼には、アイデンティティはありえない。なぜなら、アイデンティティとは、制度の派生物を「自然」として受けとることにほかならないからである。犬は犬だ、私は私だ、私は誰々の子だ……こうしたアイデンティティは互いに共通している。それは、とりかえの禁止として在る制度が強いものであり、さらに制度の結果に対して「自然」に適合することである。（前掲「文学について」漱石試論Ⅱ）

淳平（日本文学を書いている自分）は時計寶石店（親世代による近代）を営む夫の父を離れ、高槻（日本文学がきらいな自分）⇨新しい「父なるもの」⇨「記号としてのアメリカ」と小夜子（母なるもの⇨自然⇨出自）の三人で擬似家族を形成する。しかし淳平が一人の独立した人間（あるいは作家）として成長していくためには、高槻（父なるもの⇨制度）の告白（禁止）よって小夜子（母なるもの）を喪失しなければならなかった。淳平が一回失った小夜子を回復することは、「エディプス」的な母体回歸願望に退行することを意味してはならない。小夜子が口ずさむ『鱈』のように、自分の出自を喪失した時には稚魚にすぎなかった者でも、再び出自に帰ってくる時には自ら一匹の成魚として、一人の「父なるもの」として成長を遂げなければならない。沙羅にとつて二

人の父親は必要ない。淳平と高槻が共存する場所はもう存在しないのである。それゆえに「日本文学がきらいな自分」の高槻は「日本文学を書いている自分」の淳平に小夜子を譲るのである。高槻の血を引いた沙羅は、名付け親の淳平を本当の父親として受け入れることになる。村上は創作に専念するために子供を作らないと言っているが、沙羅が表象するものはおそらく村上が子供の代わりに選択した存在、つまり「読者」にほかならないだろう。村上が我々読者に「蜂蜜パイ」という小説を提供しているように、淳平は沙羅のために「とんきち／まさきち」の物語を聞かせている。

ここで「とんきち／まさきち」の物語に視線を移動させてみよう。ダブルバインドの難問に悩んでいる淳平は、自分の分身（とんきち）が動物園に閉じ込められるという暗い話を作ってしまうが、悪夢にさいなまれる沙羅（読者）のために、救いのある新しい結末を見つけなければならぬと考える。しかし、新しい結末のヒントはそもそも沙羅が与えたものである。

「とんきちちは、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)

川から「鮭」が消えてしまつてから、「とんきち」は「まさきち」から一方的な援助をうける。いうまでもなく「淳平（子）保護されるもの」／高槻（父）保護されるもの」の関係性が「とんきち／まさきち」の関係にも再現されているのである。「とんきち」は「まさきち」の援助を拒み、一人立ちしようとするが、森（出自＝自然）を出てきた（喪失した）「とんきち」を待つているのは動物園である。この動物園は出自を失つて「日本脱出」してしまつた村上が、逃避先のアメリカで直面せざるを得なかつたアイデンティティの混乱、つまり「日本文学を書いている自分」と「日本文学がきらいな自分」とのダブルバインド状況を思い出させる。村上の内面には「まさきち」のように世界の人々と疎通する器用さと、「とんきち」のように自分の出自を失つて混乱する不器用さとが同時に存在していたのである。しかし新しい結末は「とんきち」が蜂蜜パイを作り、「まさきち」がそれを町で売つて、山の中で仲良く暮らすという、いかにも弁証法的なハッピーエンドになっている。「とんきち」は「鮭」の代わりに「蜂蜜パイ」を手に入れたのだ。それにしても「蜂蜜パイ」とはいったい何なのか。むろんそれは「UFOが鉋路に降りる」での「箱」、「タイランド」における「石」、「かえるくん、東京を救う」での「かえるくん」のように、メタファーというよりはW・イーザーのいう「空所」（『行為としての読書―美的作用の理論』）に近いものであり、すべての判断は読者の

自由に委ねられているように思われる。おそらく村上自身も「蜂蜜パイ」とは何か、一生懸命その答えをさぐっているだろう。しかし、題名としての「蜂蜜パイ」に限定して考えるならば、一つヒントが与えられているようだ。村上が「日本脱出（エグザイル）」する契機となった『ノルウェイの森』の商業的成功には、ビートルズの「Norwegian wood（ノルウェイ産木材）」の誤訳をそのまま題名としたことが一役を果たしている。同じく「蜂蜜パイ」という題名は、ビートルズの「ハニー・パイ（Honey Pie）」を思い出させる。「蜂蜜パイ」が「大正時代の文士」みたいな親との義絶の話や「こころ」を参照したように見える三角関係を扱っているように、「ハニー・パイ（Honey Pie）」も一九二〇年代に実在していた女優をモデルにした復古調の曲である。「ハニー・パイ」はイギリスに恋人を残したままアメリカに渡り、ハリウッド・スターとなったその女優の別名なのである。「ハニー・パイ」の歌詞は取り残された男性が彼女に対してイギリスに戻ってくるよう哀願する内容となっている。日本文壇のバッシングから逃れアメリカに渡った「日本文学がきらいな」村上をその女優に、また「日本文学を書いている、日本の小説家としての村上を取り残された男性にシンクロナさせてみよう。この曲から二分された村上のアイデンティティーと、それを一つに統合することによってダブルバインドから脱却しようとする村上の決意を読み取ろうとするのは無理な話だろうか。

ここで論のはじめに考察した村上における「コミットメント」とは何かという問題に戻らなければならない。村上にとつて「コ

ミットメント」という「成熟」は、「これまで（たとえば戦後派）」のような「あなたの言っていることはよくわかる、じゃ、手をつなごう」的なものではない。それは「井戸」を掘って掘って「まったく「つながるはずのない壁を越えてつながる」ようなものである。「井戸（イド）」とは多くの論者が言っているようなフロイト的な意味においての「無意識」ではない。それは「日本文学がきらいな自分」と「日本文学を書いている自分」とがつながるはずもなくぶつかり合う「作家の出自（アイデンティティー）」へさかのぼっていく入口である。そこにさかのぼっていくと「ズボンをはいたままパンツを脱ぐ」ことも、「服のままブラをはずす」ことも、「つながるはずのない壁」を越えて、やがて「日本文学がきらいな自分」と「日本文学を書いている自分」とが「つながる」ことができる。村上にとつての「コミットメント」は作家自身の「アイデンティティー」を回復していく過程以外のなものでもないのである。なぜ村上は他の五つの短編と異質な「蜂蜜パイ」を連作の最後のものとして書き上げたのか。「地震の後で」という雑誌連載時のタイトルが物語るように、この短編集は村上の「コミットメント」への転換の内実について自らを問い詰めた作品である。そして「蜂蜜パイ」でその答えを出している。村上にとつての「コミットメント」は、物語を書いている自分、作家としての「アイデンティティー（出自）」を回復していく過程であったのだと。