

『本格小説』(水村美苗)における「語り」の構造 表象の自由と読者関与の可能性をめぐって

柴 田 庄 一

はじめに

仮にそれが文字情報であれ、話し言葉によるものであれ、言語情報を伝達したり受け取ったりする行為は、そもそもいかなるやりとりを執り行っていることになるのだろうか。

むしろ、そこでは対象指示やメッセージの告知がなされることもあるし、また、送り手のアピールや価値判断が伝達されることも少なくはない。とはいえ、受け渡しの対象が「自由」や「勇気」やらといった抽象観念であれば言わずもがな、好悪の感情や意思表示でさえもなく、たとえ「コップ」や「茶碗」であったにしたところで、その形状をいかに委細を尽くして言い募ろうとも、実物を手渡すときとは異なり、決して全体像をくまなく表現し尽くすことが叶わぬ点にこそ、かえって言語表現の本質的な特性があるように思われる。コップにせよ茶碗にしる、その大きさや色合いをどれほど微細に描写しても、言語によって伝えられるのは、あくまで表象^{イメージ}に他ならず、したがって、そこには、伝達者ないし表現者の努力の如何とはまったく無関係に、どうしても避けがたい隙間や空白が生じてしまう。そして、その穴を埋める作業は、つまるところ受け手の関与に委ねられるしかないのである。

読者の関与とは、言語による文学表現を媒介に、書き手と読み手との相互行為という関係を共有することであり、別のことばでいえば「言語ゲーム」(ヴィトゲンシュタイン)の場に身を置くことを意味している。このような前提に立つかぎり、ゲームのプレイヤーである書き手と読み手は、いわば立ち位置と視点が異なるので、我を忘れて引き込まれる場合のように、時に同調することがあるとはいえ、完全に一致することなど到底ありえない。むしろ一致しないことの内にこそ、敵味方に分かれて争うゲームがそうであるように、白熱的で積極的な「対話」の可能性があるのだと考えた方が当を得ているのかも知れない。それというのも、完全に合致しているなら対話の必要性などもはやない道理だし、共有項がまったくないのなら、そもそもコミュニケーションの場が成立する前提条件を欠いているということになってしまうからである。¹⁾

ところで、言語表現が取り扱う対象が、コップや茶碗にとどまらず、日常的であれ歴史的なそれであれ、生活事象や社会現象である場合には、事はなお一層の困難を極める

ことを避けられまい。なるほど、生活事象にしろ社会現象であれ、確かに出来た出来事としては一回性の「事実」ではあるが、ひとたびその認知を試み、描写を図ろうとすると、その全体をくまなく踏査し尽くすことなど到底不可能な相談事であると言わなければならない。なぜなら、現象を知覚する行為は、常に一定の「場」に存在する観察者とその視点に依拠せざるを得ず、そうした個別の限定と無縁には実現しえないからである。そうであれば、表現世界を提示する側と提示された表現世界に参加する側とでは、方向が異なるだけでなく、時と所をも異にするので、たとえ両者の間に同一の表象や了解が成立しなくても何の不思議もないということになろう。同じことはまた、言語で構成される文学作品の描写とその受容の関係においても現われる。

とはいえ、文芸創作上の歴史において、対象となる世界の全体像をくまなく描き尽くそうとする試みに果敢に挑戦した例が、皆無だったわけではない。その一つが、「本格小説」と呼ばれる営みであり、今ひとつは、いささか日本に特異な「私小説」の系譜であろう。前者は、いかにも「本格的な」結構を採ることにより、社会と人生の全体像に迫ろうとするものであり、往々にして全知全能の語り手を配することがその特徴となっている。しかしながら、「本格小説」という「小説らしい小説」の難点は、いかに作品世界のスケールの大きさを誇ろうとも、とりわけ物語が首尾よく完結すると、悲劇で終わるにせよ大団円で幕を閉じるにしろ、いかにも作り物めいた印象を与えかねない点にこそあった。

それに対して、後者の場合、すなわち「私小説」においては、その特性上、作者自身の細々とした身辺雑記や心境吐露を主要事とするだけに、描かれる事象はすべて作者の知悉した世界であり、まさか「絵空事」をでっち上げているのではなかろうという読者の期待に副った展開が図られる。したがって、そこに描き出されるのは、すべて「ありのままの現実」であり、「実はほんとはかなり嘘をついてる」(丸谷オ一²)にしても、原則的には嘘偽りのない「真実」が隈なく語られているのだという幻想が振りまかれる。しかしながら、その一方、「私小説」は、もとより「私」という単一の視点から物語られるのが一般なので、その世界が、とかく自閉的ないし独我論的に終始し、作品世界のスケール

- 1) たとえば、表現が未知の言語でなされる時、そもそも場を共有できないのは当然であろうが、たとえ当該言語に堪能であったとしても、主題に関心がもてなかったり表現手法になじめなかったりする場合には、作品世界への参加を果たせないこともまた、決して稀なことではない。
- 2) 最新作『輝く日の宮』(講談社)を上梓したばかりの丸谷オ一は、井上ひさしとの対談の中で、私小説作家と本格小説作家とを対比し、前者が「自分がしたことを書く小説家」であるのに対し、後者は「自分がしなかったことを書く小説家」であると明快に断じている。とはいえ、同時に、たとえ私小説作家であっても「実はほんとはかなり嘘をついてる」点をも忘れてはいない(『小説現代』2003年8月号、100ページ)。

ルを小さくしてしまうのもまた止むを得ないところであろう。

では、このような二つの難点を克服し、作品世界の拡がり^{リアリティ}と真実性とを二つながらに追究する方途は、いかにして見いだされうるのか。おそらくは、こうした問題意識に立脚して書かれたと覚しき作品が昨年度(2002年)に刊行された。水村美苗による『本格小説』がそれである³⁾。

小説のタイトルに『本格小説』と掲げるなど、いかにも意表をつくものには違いないが、その背後には、ほとんど凡ての登場人物の「意識の流れ」を記述する試み(ジョイスやウルフ)や、宇宙から人事に互る万象を貪欲に描き出そうとする「全体小説」(野間宏)に至るまで、ありとあらゆる記述方法が試み尽くされたかに見える20世紀文学の系譜を踏まえ、今日なお書き続けようとする現代作家の決して無邪気たりえない苦悩と矜持が隠されているのだと忖度される。ここでは、この作品を手掛かりに、すべてを語り尽くすことの不可能と、それを補完するものとの関係を、語りの視点と読者の関与との双方を視野に入れながら検討してみたいと思う。

1 「私小説」と「本格小説」

『本格小説』における物語の構造は、旧軽井沢に別荘を持つ成城の旧家、三枝家の次女夏絵の娘よう子と、「孤児」として育てられた東太郎の恋愛関係を骨子として展開されるが、作品の冒頭、まずは、一人称の語り手「私」の視点によって語り起こされ、断続的であったとはいえ、実在の人物、東太郎とのほとんど二十年間に互る奇縁のいきさつが紹介される。

「私」はハイスクール生として12歳の頃からニューヨークに滞在していたが、その間、父の友人のお抱え運転手をしていた東太郎を知り、深い印象を受ける。太郎は、やがて運転手を解雇されると、「私」の父の口利きで会社の修理工になり、さらに歩合制のセールスマンとして胃カメラの売れ行きを爆発的に伸ばしていく。しかし、歩合を落とされたせいで父の会社との縁を切った後、自らユダヤ系のアメリカ人と医療機器の開発事業を起こし莫大な財をなす。それは、あたかも、日本経済が「戦後期」を脱し高度成長の波に乗っていた時代のことでもあった。

東太郎は、「アメリカに寝返った」ことによりニューヨーク駐在日本人の間で広く排斥の対象となり、「妙な噂」が流布されるようになる。曰く、「東太郎は日本人ではない、中国人である、いや韓国人だ、いや、安南人の血が入っているそうだ、どうりで日本の

3) この作品は、雑誌『新潮』(2001年1月 2002年1月)に連載された後、2002年9月、『本格小説』上・下巻(新潮社)に纏められた。ここでの引用は、この単行本を底本とし、そのページ数を示すこととする。

会社を裏切って平気な筈だ、なにしろ日本で世話になった家の娘をかどわかして捨てたそうだと等々」(95ページ)。このようにして紹介される太郎の人物像は、むろん「私」の見聞の域を超え出ることにはないにしても、それでも、十数年にわたる直接的な体験に加え、知人や友人達からもたらされる間接情報によって、その後の変貌をもカヴァーするものとなっている。

ところで、「私」は、やがてボストンでの学生生活を経て大学院に進み、「学業で身を立てようという気があってのことではなく、日本に帰って日本語で小説を書きたいという思いを募らせながらも日本に帰る決心がつかず、先の見えない大学院生生活を鬱々と送っていただけであった」(97ページ)とされるが、帰国後は、英語の非常勤講師を勤め、再度渡米してはプリンストン大学やミシガン大学で日本近代文学を講じ、さらに二冊の小説を刊行した水村美苗という実名で登場する。⁴⁾

その後、1998年1月、カリフォルニアのスタンフォード大学で日本語の小説を講じながら『縦書き私小説』を書きあぐねていた「私」の前に、文芸雑誌の編集者を辞して一年半前からアメリカに滞在している加藤佑介が現われ、「小説のような話」がもたらされる。それは、二年半前にさかのぼる佑介と太郎との出会いの経緯ばかりか、「私」の知らない時代の東太郎の消息をも含むもので、この偶然が、「あたかも天の恩寵のように私の魂を照らし出し」(165ページ) この話を小説にしたいという意欲を掻き立てる。

ここで、初対面の佑介が、夜を徹して語り続け、「私」が夢中になって聞き入るといふ、いささか常軌を逸した場面は、たとえば次のように描写されている。

雨が屋根を叩きつけるように降っている。風はなく、大きな滝となって天からひたすらなだれ落ちる雨の勢いに、あたかもこのあたり一帯が水底に沈んでいくようであった。

やがて佑介はぼつぼつと話し始めた。そうしていったん話し始めるともういつまでもやまなかった。私は深い眠りを眠りながら聞くように佑介の話を聞いていた。今という時間も消え、ここという場所も消え、佑介も私も消えた。現実がすっかり消えてしまった眼に、四方の壁についた小さい電球が黄色い光を放つのが、闇夜にちらちらと揺れる鬼火のように見える。家の外から自然の猛威が押し寄せてきているのも、自分を離れたどこか遠い出来事のようにであった。

4) 作品の冒頭、一人称の語り手「私」は、私小説風の装いを凝らして登場するが、私小説だとて、必ずしも「私」に関わる経歴のありのままや私生活の種々を事細かに書き込むことを不可欠の要件としているわけではない。作者にまつわる符牒のいくつかがちりばめられ、実在の作家を髣髴とさせるモデル作者が想定されるなら、むろんそれだけで充分なのである。

佑介の声が続き夜はどんどんと更けて言った。(160ページ)

記録的な豪雨に振り込められ、「あたかもこのあたり一帯が水底に沈んでいくような」自然環境につつまれた中、「私」は、「深い眠りを眠りながら聞くように佑介の話を書く」。それは、ほとんど時間の経過も忘れ、夢とも現ともつかぬ幽冥境^{うつつ}をさまようのにも似た情景であるとも言っている。そこでは、語り手の佑介も、聞き手の「私」という存在も消え、それこそ「現実がすっかり消えて」、虚実皮膜^{あわい}の間に明滅する幻想世界のみが立ち現われていると言うべきかも知れない。そして、語り手の存在が不要となり、いわば「語り」の機能のみで物語られる世界こそ、いかにも「小説のような話」、すなわち「本格小説」の世界であるとする、その語りの世界に没入する「私」は、おそらくはかつての佑介の姿そのものであり、⁵興味深いことに、作品世界に深く感情移入して読みふける読者の構図ともまた二重写しになっているのである。

ところが、ここにひとつ悩ましい問題が持ち上がる。佑介の話が、たとえ「ほんとうにあった」事実であるとしても、その内容が、いかにも「小説のような話」であるだけに、これをさらに小説化しようとする、肝心の「ほんとうらしさ」が失われ、本意にも荒唐無稽な絵空事にすぎないという印象を与えることにならないかという懸念である。こうした懸念があればこそ、作者は、日本語で「本格小説」を書く困難に直面することとなり、わざわざ「本格小説の始まる前の長い長い話」の章を設けて、小説がもちうる「真実の力」をめぐる検討を開始せざるを得ないのである。

そこでの考察によれば、もっともたやすく「真実の力」をもつのは、「小説家が自分の人生を書いた小説、あるいは、書いたように見える小説」(173ページ)であるとされるが、それこそ、とりもなおさず「私小説」に他ならない。では、「私小説」とは、そもそもどのような作品のことなのか？

「私小説」的な作品とは、実際に小説家が自分の人生を書こうが書くまいが、究極的には、それが作り話であろうがあるまいが、何らかの形で読み手がそこに小説家その人を読み込むのが前提となった作品である。「私小説」的な作品においては、書き手は抽象的な「書く人間」である以前に、具体的な甲や乙といった小説家 写真を通じてその顔が世間で知られたりしている、具体的な個々の小説家なのである。それ故に「私小説」的な作品においては、書き手が、書き手自身の人生を離れずに書くこと自体が、読み手にとって正の価値をもつ。のみならず、そこではその作品が、初めもなければ

5) その証拠に、佑介は、熱病に罹ったかのように太郎の面影を追って渡米し、名前を聞いただけの未知の作家水村美苗を訪ねた挙句、太郎の「話」を語らないではいられないのである。

終わりもないこと、断片的であることなど自体が正の価値をもつ。具体的な人生経験とは、まさに初めなければ終わりもない、断片的なものでしかありえないからである。すなわち、「私小説」的な作品においては、言葉によって個を超越した小宇宙を構築しようという、全体への意志がないように見えることこそが、読み手にとって正の価値をもつのである。(174ページ)

ここで、「私小説」が、「初めなければ終わりもない」とされること、また、「読み手」の関与が不可欠の要素とされている点が注目されるが、このような「私小説」を好む読者の嗜好は、さらに「日本語で書かれた小説は、たとえそれが三人称で書かれたものであっても、そこに小説家の具体的な『私』が読み込まれてしまい、『書く人間』としての主体によって構築された小宇宙とはみなされにく」い(175ページ)という事態をも招来したと考えられよう。「だからこそ、日本近代文学には、小説家の『私』と切り離されただけでなく、そもそも小説がもちうる『真実の力』とも切り離された、『物語り』の系譜というものが別に脈打つ必然があったのではないだろうか?」(175 - 176ページ)という自問自答が続くのである。

そうであれば、「真実の力」をもちえない「物語」と、身辺雑記を越え得ない「私小説」との乖離を乗り越え、なおかつリアリティにも裏打ちされた「本格小説」に挑む試みの前提として、いかにして虚実の折り合いをつけるのかという難問題が立ち現われよう。こうして、「本格小説」の部分で描かれる物語の中身が、時も所も定かならぬ「昔々あるところ」の「お話」などではなく、「私」の生存している「今、ここ」ともまっすぐに地続きであることが強調されなければならない。

一人称の語り手「私」が、水村美苗という実名で登場していることについては、先ほど指摘したばかりであるが、今、新たに「東太郎という名は実名である。父の口からその名を最初に聞いたあの晩から、彼につながる記憶はすべてその名と結びついており、別の名を使う気にはならなかった」(176ページ)と言挙げされる点にも、実は、そうした工夫のひとつが表われていると言えるだろう。とはいえ、このことが、もう一方では、通常、「本格小説」に典型的に現われる全知全能の語り手を登場させえない要因になっているとも見なければならない。

2 全知全能の語り手の不在と「語り」の三層構造

ところで、加藤佑介の話は、先にも記したように、いかにも「小説らしい話」、つまりは「本格小説」にお誂え向きの題材として「私」にもたらされたが、こうした「奇跡」とも、「天啓」とも称すべき事態は、また二年半前の佑介自身をも見舞っていたものであっ

た。

1995年、すなわち「戦後半世紀」の節目の年、友人の別荘に滞在しながら夏の軽井沢をサイクリングしていた佑介は、あやまってある古びた別荘の生垣に突っ込み、傷の手当てのため、管理人士屋富美子によって家内に招き入れられる。そこは、別荘とはいえ、「今の時を離れ、この世を離れ、何か別の世界に息づいているような気がしてくる」「朽ち果てそうな山荘」(182ページ)で、「すべてが、一時代前の日本そのものであった。」(184ページ)

ここで、語られる「何か別の世界に息づいている」といった印象は、山荘の持ち主である東太郎の「精悍な顔と肉体とが気を発してあたりの空気を圧して」(187ページ)いるような風采によってもいっそう深められ、つまるところ「この山荘の敷居をまたいだ瞬間から日常を離れた時間 いつもの人間嫌いの自分を離れた時間が流れ始めていた」(206ページ)という佑介の述懐において極まることとなる。

こうして、巧みに導入された「本格小説」の冒頭、その後も、所を替えては繰り返されることになる富美子の昔語り佑介を相手に開始される。この時点までの経緯は、あくまで直接の対話者である佑介を視点人物としてなされ、また、太郎との出会い以前のいきさつに関しては、太郎の出自とよう子の生い立ちを知る「女中」富美子からの聞き書きとして紹介される。したがって、佑介の語りに寄り添いつつ、佑介を三人称の視点人物として描き出す作者が介入してくる部分があるとはいえ、「私」は、あくまで実在の人物水村美苗に他ならないので、ありとあらゆる場面に都合よく介入する特権的な語り手の立場は取り得ない次第となっている。そのことが、むしろ、語りの視界にある種の限定をもたらすことになるのは否めないにしても、他方では、また「本格小説」の部分も「私」と地読み話であるとの見通しを与えることによって、荒唐無稽さを拒む「リアリティ」の確保に役立っているとも言えるのである。

佑介に対し、「本格小説」の主筋となる物語を「ほんとうにあった話」として語り継ぐことになる語り手土屋富美子は、昭和12(1937)年生まれ、戦争で父を失い、立川の米軍基地に職を得た伯父の手引きでアメリカ人中尉のメイドを務めた後、「三枝三姉妹」の次女夏絵の婚家宇多川家の「女中」になった人物であるが、その語りは、まずは三姉妹の家庭環境に始まり、その先代と隣家重光家との関係、とりわけ、その長男で戦死した典之との経緯に説き及び、さらには、重光家の「女中」オニからの伝聞をも交えて、戦前から戦中期を経て戦後に至る旧家の変貌とその社会的背景をあますところなく描き出す。口にする機会に恵まれないがゆえに砂糖のような甘いものに憧れたり、高校に行けなかったことを嘆いたり、殊に、家の「格のちがひ」を事のほか気にかけて人々の少なくなかった時代を語るには、まことに格好の世代に属している。

物語の中心をなす太郎とよう子との恋愛関係は、やがて、重光、三枝両家が隣り合っ

て持つ軽井沢の別荘を舞台に展開されることになるが、これより前、東太郎が富美子の前に初めて姿を現わしたのは、「もはや戦後ではない」と囁し立てられた昭和31(1956)年のこと。太郎の父とされる男は、宇田川家の車夫だった「六さん」の甥で、満州からの引揚者であったが、仕事や住まいに事欠くあまり、家族とともに、宇田川家の敷地の一角に住まわせてもらっている六さんの許に転がり込んできたのであった。

一説には、太郎は、東の実子ではなく、妹の遺児とも、中国の少数民族との「ハーフ」であるともされるが、みそっかすで、病弱、おまけに喘息持ちのよう子と同様、「いつでも青い鼻汁を二本垂らし、そばに寄るものはばかられるほど汚らしい」(448ページ)いじめられっ子というマイナーイメージを伴って、およそ恋愛小説のヒーローに似つかわしくない風貌の少年として描かれる。ところが、太郎は、日々継母や義兄たちにこき使われる「可哀想な子」(463ページ)であるという事実によって、富美子には「いよいよ気にかか」(456ページ)る存在となってゆく。同じ想いは、起居を共にするよう子の祖母をも衝き動かし、ある日、虱にまみれた太郎を風呂場で洗ってやり、座敷に通したことをきっかけに、よう子の祖母は、「庇護者としての役割を進んで」(下巻、16ページ)になうようになる。こうして、太郎とよう子の「至福と煉獄の間を生涯さまようことになる関係」(469ページ)が開始されるに至るのである。

太郎は、学校から帰ると、病床の「六さん」に代わって「力仕事」の雑用を手伝うという口実で、宇田川家に入り浸るような日々を送るが、このことは、祖母や女中の富美子以外に家内で相手になってくれる者とていない内弁慶で寂しがり屋のよう子にとってもまた願ってもない喜びとなった。こうした生涯の内でも「もっとも曇りのない日々」(下巻、18ページ)の描写は、どうやら書き手自身の歎びでもあったと見えて、女の子特有のりりアン編みやおはじき、ままごとから始まって、小学生の二人が共にするブランコ乗りや防空壕跡での廃屋遊び、ケン玉に紙芝居、そして秋祭りのお神楽や栗拾いの楽しみ、さらには薪割りや石炭ストーブといった、この時代を経験した者ならではの印象的な細部描写にひときわ筆が躍っている。

太郎とよう子が五年生になった昭和34(1959)年、「日本中がご成婚で大騒ぎしていたころ」、信濃追分に宇田川家の山荘がほぼ出来上がり、その年の7月から、夏の生活の本拠は信州に移ることとなる。よう子の祖母の心配りで同行することを許された太郎は、むろん「まだ見ぬ地への執着とも羨望ともいべきもの」(下巻、39ページ)を滾らせる。ところが、頻繁に往き来のある重光・三枝両家の別荘での生活は、太郎にとって驚きと羨望の的であるとともに、あまりの彼我の懸隔のせいで、また屈辱と心の引け目を禁じえない世界でもあった。こうしたわだかまりは、同年輩の少年でもある重光家の御曹司雅之への「どうしようもない羨望と本能的な敵対心」(下巻、55ページ)となって発露し、つまるところ、「軽井沢とは、ある日気がついたらよう子ちゃんが自分から引き離され、

そこへ消えていってしまうかもしれない世界、生まれながらにして自分が閉め出された世界、自分がそこに属することも、そこが自分に属することも永遠にありえない世界を象徴」(下巻、68ページ)するものに他ならなかった。

とはいえ、太郎の軽井沢行きが、その後も数年に亘って続いたのは、時に三枝三姉妹の長女春絵のからかいに「凄まじく皮肉な笑い」(下巻、86ページ)で応える場面があったにもせよ、そもそも宇田川家への出入りを禁じられ、よう子と会えなくなることを恐れるあまりのことであった。こうした生活に激変が生じたのは、「日本が高度成長期に入ろうという」(下巻、91ページ)昭和39(1964)年、よう子の祖母が亡くなり、同時に父の北海道への転勤の話が持ち上がったことによる。それはあたかも、春絵と夏絵が共同で営んでいた洋裁事業が、「大量生産された廉価で洒落た洋服がデパートに並ぶ時代に入って」「歴史的使命」(同上)を終えた時期に当たってもいた。この年、よう子は、北海道の女子高に上がり、太郎も、祖母の遺言を活かして無事都立高校に進学を果たす。そして、二人の介添え役であった富美子もまた、できることならしたくなかった結婚に同意する。

富美子の結婚、宇田川家の北海道への転勤は、もとより当事主体のいずれにも、これまでのような暮らしが續行することを許さない。それはまた、当然のことながら、語り手富美子の視野に、座を共にしえなくなることによる制約を課すことを意味している。実は、それ以前にも、例えば、太郎とよう子の最初の「不始末」(下巻、99ページ)とされる事件が、富美子がある場に不在であったがため、三姉妹の末の妹冬絵からの聞き書きとしてしか語られなかったように、富美子の語りは、この後、さらに大きな空白を抱え込まざるを得ない。

同記事態は、富美子の話を語り継ぐ佑介にも、またそれを集約して小説化せんとする作者自身にも当てはまるものであって、三者三様のいずれの語りにも全能の神のごとき特権的な視野が付与されているわけではない。もっとも、文芸作品における語りとの関連で、そもそも全知全能の視点が可能なのか否かについては、根本的な疑問を差し挟む余地がないとは言えまい。しかしながら、「全知の語り手」を、ひとまずはおおかたの物語論の壘^{ひそみ}に倣って、「物語の世界の外に立って」「いわば作者の代弁者として、物語に自由に介入できる」者と定義しておくとするれば、ここには、「物語られる出来事に対して干渉したり、意見を述べたり、注釈をさしはさんだりする語り手⁶⁾が、全知の能力を遺憾なく発揮する場面は、周到に禁欲されていると言うべきであろう。

ところで、一年後、短い結婚生活を清算し、会社勤めを始めた富美子は、手紙のやりとりを中心として、北海道のよう子と太郎の間を取り持つようになる。やがて、よう子

6) 前田彰一『物語の方法論』(多賀出版)118ページ。

が18歳になった年の春、よう子に付き添って太郎の許に同行した翌日、二度目の「不始末」が持ち上がる。信濃追分の別荘における「駆け落ち事件」(下巻、145ページ)とされるものがそれである。この場面も、その場に居合わせたわけではない富美子にとっては、あくまで臆気に想い浮かべるしかない挿話として語られるに過ぎないが、実は、この「不始末」を契機に、大きな転機が訪れてくる。つまるところ、よう子は、太郎との喧嘩のせいで肺炎を発病し長期の入院を余儀なくされることになる一方、東家を出た太郎は、半年、富美子の許に同居しながら旋盤工として働いたすえ、ニューヨークへと旅立ってゆく。その結果、アメリカにおける太郎のその後の暮らしぶりは、作品の冒頭に接続し、「私」の語りにも重ねられることとなるのである。

それからおよそ二年後、再婚して浅間に戻っていた富美子は、昭和44(1969)年の夏、三枝三姉妹に請われるまま、ひとたびは意識して遠ざかっていた軽井沢の山荘生活を再開する。そして、このことが機縁となって、太郎とよう子の二人に、今度は雅之をも加えた「三角関係」の愛の物語を、さらに語り継いでいく環境が整えられたことになる。

3 『嵐が丘』との類似性と差異

「三角関係」の愛の物語といえ、まず真っ先に思い当たるタイトルが、エミリー・ブロンテの代表作『嵐が丘』(1847年)ということになるだろう。『本格小説』は、著者の弁明を待つまでもなく、明らかに『嵐が丘』をモデルに執筆されており、じじついくつかの点で、きわめて似通った類似性を共有している。⁷⁾

とりわけストーリーの骨格をなす部分、すなわち、ヒロインのキャサリンとその夫エドガーが旧家の出であり、二人との間に奇妙な「三角関係」を取り結ぶことになるヒースクリフが、太郎と同様、ジプシー出身の「孤児」として設定されており、出奔後、大金持ちになって舞い戻ってくるなど、ほとんど同工異曲と言っても差し支えはあるまい。

とは言っても、また決して無視し得ない相違点も少なくはない。まず、「嵐が丘」の所在地が、いずくとも知れぬ「烈風に吹きさらされる」(8ページ)ヒースの荒地にあり、その屋敷は、「世の喧騒からこうもみごとに離れた住処」(5ページ)であるという、ほとんどゴシック・ロマンスかドイツロマン派の伝奇小説の世界に近い趣をもつとすれば、『本格小説』の舞台、軽井沢はもっともよく知られた別荘地であり、人口に膾炙したもろ

7) 水村美苗は、「完全な『三角関係』をめぐる」と題するインタビュー(雑誌『ユリイカ』2002年9月号)の中で「『嵐が丘』をモデルにしようというのは初めからあった」(59ページ)と公言している。なお、『嵐が丘』からの引用は、鴻巣友季子訳の新潮文庫版に拠り、そのページ数を示すこととする。

もろの地名をちりばめることにより、われわれの世界ともほとんど地続きであることが強調される。加えて、すでに前作『私小説 from left to right』(新潮文庫版、1998年)がそうであったように、挿画ならぬ実在の風物を写した景観写真を多数挿入することによって、物語の世界になおさらのリアリティーを添える工夫までが施されている。

もう一つ、指摘しておくべきは、『嵐が丘』のプロットが、必ずしも情の強い野人ヒースクリフと、こらえ性がなく我の強いキャサリンの抜れた関係に終始するわけではなく、リントン家とアーンショー家、両家の三代にわたる紆余曲折を描くのに対し、⁸⁾『本格小説』は、あくまでも太郎とよう子の恋愛を骨子として展開し、それが今現に実在する「私」や佑介にまで影響する「事実」として記述されている点であろう。

このこととの関連で、さらに注目しておかなければならないのは、語りスタイルの問題である。プロンテの『嵐が丘』は、今やヒースクリフの所有となったリントン家の間借り人ロックウッドの独白に始まり、メイドのネリー・ディーンとの対話を挟んで、やがてネリーの回想へと移行し、次第に作品世界を紡ぎ出していくという構成をとっているが、作者が作品内部の人物として姿を現わすことは、いかなるかたちであれ、一切起こらない。したがって、『嵐が丘』の作者は、いわば物語世界の外側であって、全体を統べる「^す語りの機能」をのみ司っていると言うべきであろう。このことはまた、三代の時空を易々と^{やすやす}跨ぎ越え、ヒースクリフやキャサリンの親の事蹟ばかりか子供の世代にまで言及することを妨げない。すなわち、エドガーの妹イザベラとヒースクリフとの駆け落ちにより生まれたリントン・ヒースクリフと、キャサリンがエドガーとの間に産み落としたキャサリン・リントンとの、運命に翻弄されるアンビヴァレントな恋と結婚、そして、ヒースクリフの「^{さいご}奇妙な最期」(638ページ)とその後の顛末がそれである。

こうして、『嵐が丘』の、文字通り嵐が吹きすさぶような^{とてつ}途轍もない激情とそれゆえの葛藤のドラマが、幾多の苦難のすえ、つまるところ両家の婚姻と和解によって平静を取り戻し、収まるところに収まるというかたちで物語の円環を閉じるのに引き替え、『本格小説』は、ついに大団円とは程遠いかたちで終幕を迎えるに至り、そうであるがゆえに、われわれの現在へと開かれたままなのである。言い換えるなら、ここにもまた、物語の完結性と小説の未完性という対比を^{さまざま}考えるにふさわしい一つの手がかりがあるのだと言っていい。

それでは、『本格小説』の「未完性」とは、いったいどういうことを意味しているのか。最期に、この問題点を検討することで、締め括りの議論に移りたい。

8) さすがに三代にわたる時間的継起の取り扱いにはこずったものと見えて、『嵐が丘』の映画化に際し、ワイラー(1939年)もブニエール(1953年)も、一代限りの恋愛悲劇として完結させるという方策をとっている。

4 「開かれた作品」と読者関与の可能性

その著書『開かれた作品』の冒頭、ウンベルト・エーコは、解釈者が「作品の形に介入することさえ要求される」⁹⁾「動的作品」の類型として、現代音楽の四つの器楽曲を挙げている。シュトックハウゼンの「ピアノ曲第十一番」、ベリオの「フルート・ソロのためのセクエンツァ」、アンリ・プスールの『交換』、そしてピエール・ブレーズの「ピアノ・ソナタ第三番」がそれであるが、これらはいずれも、予め定まった展開を指示する完結した楽譜として存在するのではなく、演奏者にその順序や長さの選択をすら委ねるのをその特徴としており、その意味でもっとも極端なかたちの「開かれた」作品例というべきであろう。

とはいえ、作品の構成すら予め確定されていないようなものだけが「開かれた作品」というわけではない。一方の極に、一義的に「閉じた」意味記号の代表例として「交通標識」を置き、もう一方の極に作品の体をはみ出すほどの「雑音」¹⁰⁾を考えるとすれば、その中間には、ほとんど無限と言ってよいほど多様な「開かれ」のヴァリエーションを想定することができる。例えば、たとえ、物理的には完結し、明確な作品構造を有しながらも、その受け取り方において、いくつかの可能性を許容するものは、解釈に対して「開かれ」ていると言っていいし、そもそも「あらゆる芸術作品は、たとえそれが明示的であれ暗黙のものであれ、必然性の詩学に従って生産されたとしても、実質的には一連の可能な読みの潜在的に無限な系列へと開かれており、その読みのそれぞれは、ある展望、ある趣味、ある個人的演奏 = 上演に応じて作品を甦らせる」¹¹⁾のだと見ることができるからである。

ここで考察の対象としている『本格小説』が、三つの異なるレベルの語りによって成り立っていることは、先述した。その内、もっとも基軸となる部分を担うのは、佑介が聞き知ったとされる冨美子による語りであるが、彼女が事象の細部にわたり、すべてを詳しく知悉しているというわけにいかないことは、もとより言うまでもないことであろう。例えば、太郎がアメリカに渡って7年、音信不通に落胆しつつ、望まれるがまま重光家の御曹司雅之と結婚したよう子の生活ぶりや、15年後、大金持ちとなって姿を現

9) ウンベルト・エーコ(篠原資明・和田忠彦訳)『開かれた作品』(青土社)34ページ。

10) 同上、216ページ。作品とその受容との間には「弁証法」的關係が確立していると考えエーコは、この限界を越えるとき、そこには、「雑音としての開かれがあるばかり」だと述べている。

11) 同上、66ページ。冒頭にも記したように、もっとも基底的な人物像についてさえ、読者はそれぞれ表象の「自由」を保有している。文芸作品の映画化に際し、往々にして不満が洩らされるのは、具体的な役者やメイクによってこうした自由な「恣意性」が制約を蒙るように感じられるからだとも見なされよう。

した太郎を交えての「三人の不思議な関係」(下巻、285ページ)の中身について、何もかもがあらさまにされるわけではない。そもそも「三角関係」の渦中にある者たちの愛と葛藤の様相など、とうてい余人の与り知らぬ事柄と言うべきであろうし、いわんやよう子と太郎の「逢瀬」(下巻、277ページ)の実態や、その後のよう子の「失踪」(下巻、303ページ)にまつわる具体的な経緯については、富美子自ら述懐する通り、「勝手に想像して空白を埋める」(下巻、307 - 308ページ)しかない性質のものだからである。

こうした空白は、時には周囲からの伝聞情報をも交えて「埋め」られたりする。とはいえ、そこで提示される情報に、相互の異同や食い違いが生じたとしても、あらかじめ全知の語り手による統整的な叙述が放棄されている手前、どちらが正しい陳述であるかを判断し、それを検証する手がかりを作品の内部に求めることはできない。ましてやそれが、事実認定だけにとどまらず、たとえば社会事象に対する評価や、自己弁護と自己韜晦をも含む価値判断を伴う場合にはなおさらのことである。そうした話題は、実は、作品のあちらこちらに散見されるもので、二三の例を挙げるだけでも、自ら建築に携わる雅之の、他にもない建築に対する否定的評価、よう子の天職とも言えるような仕事への想い、経済発展に伴う日本の物質的豊かさに対する太郎の感慨、とりわけ、時代の変遷によって図体だけは大きい、「小粒になっていく」(下巻301ページ)とされる若者世代の人物評価等々があって、それらについては、性差や階層差、さらにはまた世代や個人差によって、いくつかの多様な受け取り方が可能であろう。

ところで、世代差といえは、『本格小説』は、団塊の世代に属する1947年生まれの太郎(-それはまた、作者の「私」とほとんど同世代でもある-)を主人公に、ほぼその息子の世代に当たる加藤佑介(昭和44年 1969年生まれ)を視点人物とし、「私」の親に近い世代に仕えた「女中」富美子(1937年生まれ)の「語り」を主軸として構成されている。

こうした三代にわたる世代差の導入と三者三様の語り手の配置は、価値観の相対化を考えるのに絶妙の組み合わせともなっていよう。例えば、豊かな旧家に生まれた三枝三姉妹は、偶々バブル経済の盛期に親を失ったがため、相続に際して資産を手放さざるを得なかった世代に属し、その土地を買い上げた太郎は、ピター文とて持たない極貧から身を起し、人もうらやむ莫大な富を築く幸運に恵まれたとはいえ、よう子を生涯の恋人として、ついに伴侶を他に求めない。富美子は、再婚して新たな家族を得はしたものの、自らは子をなさず、最も若い佑介に至っては、一向に結婚しようとする気配さえ窺わせない。このような人物群像は、むろん個人差もさることながら、ひとつの大きなシルエットとなって浮かび上がり、その背後に、半世紀以上にわたる時の流れと、それに伴う価値意識の変貌を想起させずにはおかない。このようにして生じる偏差は、その解釈に際し否応なく読者の参与を教唆する点で、作品世界の曖昧さというよりも、むしろ豊かさを証していると言っていい。

解釈を霍乱^{かくらん}するということに関しては、さらに加えて、佑介にとって(そしてまた、読者にとっても)晴天の霹靂のようにしてもたらされる情報がもうひとつある。それは、別荘地の最終的な所有者が明らかになった時点で冬絵が明かすもので、太郎が初めてアメリカに出発する前のこと、ほぼ半年に亙ってそのアパートに身を寄せていた富美子との間に、実は性的関係があったという陳述である。仮にこの言説が真であるとするなら、それまで作品の中心にあった富美子の回想に、受けとめ方の点で、一種の「ゆらぎ」が導入されるということになろう。ところが、富美子の「語り」には、少なくともそのことをほのめかす程度の情報すら一切含まれていなかったがゆえに、さらに読者関与の可能性が広がったことになる。それはまた、富美子の話に耳を傾けていた「あの一週間のことが遠い夢のように茫漠とし」、「現実だったかどうかも定かでない」(下巻、410ページ)になってきたという佑介の語りに関しても、その信憑性に思いを潜ませるということになりえよう。

このように考えれば、太郎とよう子の恋物語は、よう子の死と太郎のアメリカへの完全移住によって、そしてまた、富美子の語りが幕を下ろすことによって一応その円環を閉じることになるとはいえ、実は、それでもなお閉ざし尽くせない空白が顔を覗かせていると言うべきかも知れない。『本格小説』は、はたして悲恋物語なのか、そうではないのか、とりわけ、親和共同体の具体例とでも称すべき「三角関係」の評価は、すでに作品内においていくつかの立場や角度から論評されているように、読者にとってもまた区々様々に分かれることを避けられまい。してみれば、こうした「読み」の多様性は、ひとり現代の読者にだけでなく、また将来の読み手の想像力に対しても開かれており、それゆえに、まだ見ぬ未来にも引き継がれうる潜在的な生命力を内包しているのだと見ることができる。そして、おそらくはそこにこそ、作家自身の恍惚と不安があり、読む側の楽しみもまた見いだされるのだと言ってよい。