

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	未成熟のための技法 : 町田康「夫婦茶碗」試論
Author(s)	大西, 永昭
Citation	近代文学試論 , 56 : 13 - 25
Issue Date	2018-12-25
DOI	
Self DOI	<a href="https://doi.org/10.15027/49045">10.15027/49045</a>
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049045">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049045</a>
Right	
Relation	



## 未成熟のための技法

— 町田康「夫婦茶碗」試論 —

1

小説家としての第一作「くっすん大黒」『文學界』一九九六年七月）でのドウ・マゴ文学賞受賞を皮切りに、「きれぎれ」『文學界』二〇〇〇年五月）での芥川賞をはじめ、「権現の踊り子」『群像』二〇〇一年七月）の川端賞、「告白」（中央公論新社、二〇〇五年三月）の谷崎賞など、主要な文学賞での数々の受賞歴を重ねた町田康は、デビューからおよそ二十年が経った今でも安定した作家活動を各種商業誌で続けている。当初はすでに名の知れたミュージシャンの文学業界への進出ということで、その存在自体をポップ化する九十年代の日本文学における徒花と見る向きもなかったではないだろうが、平成も終わりを迎えようとする今日、町田康という作家の資質へ向けられた懐疑は払拭されたといえる。平成文学史を語る際、町田文学を避けては通ることほできないだろうし、それを強いて無視することは現代の日本文学の見取り図を大きく見誤ることに繋がるだろう。だが、そのことに比して町田文学に対する文学研究としてのアプローチはまだほとんど手付かずのままというのが現状である。

一見無茶苦茶に見える町田作品は、その実、かなり意識的に制作さ

大西永昭

れており、そのことはデビュー作の「くっすん大黒」の時点でもすでに確認できる。そこでは作品冒頭からへかつて、紅顔の美少年、地獄の玉三郎と称揚された自分の顔が、酒ぶくれ水ぶくれに膨れ上がり、脛が垂れ下がり、頬と顎のあたりには袋様に脂肪がつき、膨れた顔の中心に目鼻がごちゃごちゃ固まって、なんとも浅ましい珍妙な面つきとなり果てている）様子が語られていたことは、好奇の視線に晒されるをえないであろう自身の作家としての出自自体を方法的に利用しようとする戦略だったといえる。パンク歌手・町田町蔵として活動していた頃の町田を多少でも知っている読者にとって、町田がパンクバンドINU名義で一九八一年に発表し、日本のパンクシーンに大きなインパクトを与えたアルバム『メシ喰うな！』のジャケットに刻印された、鮮烈な黄色を背景にした若かりし十代の頃の町田のモノクロ写真は、あまりに強烈なイメージを放つ「顔」の記憶である。それから十五年を経て町田が小説家として出発する際に、まずその『メシ喰うな！』での「顔」のイメージを破壊するところからはじめたことは、町田がメディア上で表現を行っていくことに対し意識的な作家であるということを物語っている。と同時に、すでにメディア上に存在する自身のイメージを利用することで読者を私小説的な時空に引き

ずり込む仕掛けがそこにはあったともいえる。

そもそも町田は小説よりも先にエッセイによって先にデビューを果たしていた作家であり、今でも継続的にエッセイが発表され続ける町田文学にとって、エッセイ的な私小説性は重要な構成要素である。町田作品の大きな特徴の一つは口語、文語、方言、流行語など、とにかく雑多な言葉が並存し、あるときは未消化とも思えるような仕方で投げ出されるその文体にあることは誰もが認めるところだろうが、エッセイと小説がほぼ同じ水準の文体で書かれているということは、その両者を隔てる垣根が低いということでもある。そんな町田の文体のルーツとして落語や河内音頭といった口承芸能が挙げられることも多いが、それ以外にも俳優・殿山泰司の書くエッセイの存在も見逃すこととはできないだろう。それは次のような文章で綴られたものである。

親父はおれよりも早く起きて、そのころは日本橋にあった魚河岸へ、店の品物の買出しに行ってしまうし、母親は、この母親というのが、おれとは生さぬ仲で、つまり赤の他人なんだけど、おれが学校へ行くというのに、起きてもこない。ぐうぐう寝てやがるの。そりゃ店が夜中の十二時まで営業してて、あと片付けやなんかをすれば、床につくのはどうしても午前の一時二時にはなる。そんなことは分ってるよ。だけどさ、いくら手前の腹を痛めねえからって、縁あって子供になつたんだらう。可愛くねえかもしれねえけど、学校へ出かけるときぐれえ起きてくれたらどうなんだ。まして小学校の下級生だよ。これでおれの、人生への出発点がくるつたようだな。うん、確かに狂ったんだ。

実際、町田はこのようにして書き始められる殿山の自伝的エッセイ『三文役者あなあきい伝 PART1』<sup>1</sup>の解説文を町田町蔵時代にちくま文庫版の巻末に寄せており、その影響関係は十分に考えられる。このエッセイには町田以外に吉行淳之介による解説も載っているが、そこで吉行は殿山の文体模倣を披露しており、奇しくも伊藤氏貴<sup>2</sup>が町田の文体について（「文体の感染力」を指摘しているように、吉行が殿山の文体に感染してしまっている様子が窺える。そして、あるいは町田もまたその文体の感染者の一人なのかもしれない。

町田作品はエッセイとのその距離の近さのために、ついエッセイ的に読んでしまい、作者のキャリアを作品に対照させて「パンク」という鍵語を用いて語ってしまいがちである。だが、そのような読み方がすでに作者によって誘導された「読み」だともいえるだろう。これまで町田作品は、町田康というパンク出身の作者の姿を透かし見ながら評論のかたちで幾度となく論じられてきたが、個々の作品を一編の物語として捉えた考察的読解はほとんど試行されていない。そこで本稿では、町田にとつての第三小説「夫婦茶碗」(『新潮』一九九七年八月)をとりあげ、その作品分析を試みることにする。

## 2

町田は「夫婦茶碗」以前、それまでに「くつすん大黒」、「河原のアラ」(『文學界』一九九六年一月)の二作の小説を発表している。「夫婦茶碗」もこの二作と同様にとめどない独り語りで主人公の奇矯

な生活の様子が綴られていくという町田が得意とする形式のもので、島田雅彦<sup>3</sup>が〈くつすん大黒〉を第一章にして、「夫婦茶碗」を第三章にしたって読める」と述べているように、この三作は設定、趣向などが特に類似している。ただ、そのように一見特に変化のないようにみえる町田の初期三作において「夫婦茶碗」が以前の作品と決定的に異なっているのは、その饒舌な語りの中に仄めかされる過去の出来事と主人公語り手である〈わたし〉との関わり方である。たしかに「くつすん大黒」においても〈愚にもつかぬたわごとをレコードに吹き込んだり、命じられるままにカメラの前で右往左往したり飛んだり跳ねたりという三年前までの自分の仕事〉、〈自分は、いまをさること十余年前、映画に出演したことがあるのである〉といったかたちで主人公がかつて芸能活動を行っていたことが語られはしている。しかし、そうした過去の経歴に対し主人公自身は取り立てて拘る素振りを見せないように、そこで語られる過去はきわめて軽くしか取り扱われておらず、そのため過去が孕むドラマ性も遠く追いやられている。また、二作目の「河原のアバラ」については、加藤典洋<sup>4</sup>が「1」〜「3」は〈過去の話〉で「4」〈から先は、現在進行形で進〉む、と小説の展開を整理しているように、物語の起因となる過去の出来事から語り起されてはいるが、そこでいわれる「過去」とはあくまで物語構成上での序章にあたるようなもので、作中時間から何年も遡った時点から主人公を絡め取るような、因果律的な意味での「過去」ではない。「夫婦茶碗」がこれらと一線を画するのは、主人公がそれまでにどのような経験をしてきたのか前二作のように明確には語られず、しかし、はっきりとは明かされない遠景としての「過去」によって現在の主人公の

生が確実に拘束されているという点であり、そのことがこの作品に考察的読解に耐えうる深層構造をもたらしているということである。

むろんこの小説が主人公自身が語り手を兼ねる一人称小説である以上、そこで語られる「過去」がすべて事実であるという保証はない。だが、もともと「過去」とは、振り返ることで初めてまとまりを持つ時間の束であり、それは真实性への希求などとは別の水準で構築される、あたかも物語の如き危うさを抱えたものではなかったか。だとすれば、むしろそこで興味を惹かれるのは、主人公の語る「過去」の真偽よりもそのような「過去」に絡め取られ続ける主人公の生のあり方である。

こうした点で「夫婦茶碗」は前二作と同じような主人公を描いているようにみえて、それらとは一線を画す人物造型をなしている。この小説が過去と現在という深層構造を備えながら、そのことについて言及されてこなかったのは矢野利裕<sup>5</sup>が指摘するように〈これまでの初期の町田康研究は、文体を単独に論じようとするこぼかりに力が注がれ、個別の作品の内容が重視されることはほとんど無かった〉からだと見えるが、翻れば町田の異様な文体に阻まれて「夫婦茶碗」が抱えるドラマがはつきりとみえなかったため、個別の作品論がほとんど試されてこなかったということだろう。しかし、作家デビューから三作目にして町田は、初めて小説におけるドラマ性に対し意識的に創作を行い、描かれた物語がその文体の特質と分かちがたく結びついた作品を創りあげた。そのことがその後の「バンク侍、斬られて候」（マガジンハウス、二〇〇四年三月）や「告白」、「宿屋めぐり」（『群像』二〇〇一年一月〜二〇〇八年五月）といった長大な物語を準備する礎と

なっただろうし、また、「真実真正日記」(『本』二〇〇四年七月〜二〇〇五年十二月)、「夢のなかへ」(『中央公論』二〇〇七年五月)、「二〇〇九年(二月)などの「書くこと」の虚構性を探るメタフィクション的な方向性を拓いていったともいえる。そういったことから「夫婦茶碗」は、町田文学においてきわめて重要な位置を占める作品ということができる。

## 3

この作品において過去が重要な要素であることは先に述べたが、「わたし」の過去について考える前に、まず「わたし」の現状について整理しておきたい。「夫婦茶碗」は、「わたし」と妻が「ソファア」に並んで腰掛けて(1)いる場面から始まる。「わたし」が働かぬ(1)ために家には金が無く、その窮状から抜け出すために「わたし」は「茶碗ウォッシャー」(1)という他家の茶碗を洗浄する仕事を思いつくが、当然のようにそれはうまくいかない。その後、「若い頃、一緒にバンドをやっていたベースの奴が十年ぶりに電話をよこして(1)きて、住宅の内装・修理の仕事を紹介してもらおう。初めは真面目に働き、「ああ、社会に参加できてよかった(3)」と思っていた「わたし」だが、稼いだ金での妻へのプレゼントが思うようにいかないなどして「嫌になつ(4)てしまい、結局(ペンキを止めて)(5)しまう。このように「わたし」は労働を中心とした社会生活にうまくなじめない人物として描かれているのだが、なぜ「わたし」はそのように社会に順応することができないのだろうか。

ペンキ塗りの仕事を「わたし」がやめることになった直接的原因は、「鶏卵の問題」(4)に神経を磨り減らしてしまったことにあると「わたし」自身によつて語られる。これは冷蔵庫の鶏卵トレイの中に古い卵が残っていた場合、「もしなにかのときにたまたまそれを食し、食中毒で一家が滅亡する(4)」という観念に囚われた「わたし」が、鶏卵は古いものから手前に並べるというルールを己に課し、それを気にしすぎるあまりに仕事にも手がつかなくなつてしまい、ついには「肉体的・精神的疲労はピークに達し(4)仕事にも行けなくなつてしまったというわけである。一見すると実にくだらないことに拘つてしまう「わたし」の極端で偏執的な性格を表すエピソードに終始してしまいそうだが、この「鶏卵の問題」の根底にあるのは「わたし」の妻に対する不信だといえる。「わたし」は、「大体において、なにかにつけて几帳面なわたしと違って妻は、少しく粗雑・乱暴なところがあ(4)る」と思っており、「果たしてそんな人間に、かくも複雑な鶏卵の管理を独力でやるだろうか。という疑念(4)を抱いている。妻を信用できないために、自ら「複雑」と感じる作業を妻と二人で分業できず、一人で抱え込んだ結果、「わたし」は「頭脳の中である種の無常的疾走感が充満して、頭がぱんぱんに膨れ上が(4)つてしまう。

こうした「わたし」の妻に対する不信の最もファナティックなかたちは、妻の不貞に対する疑念として表れる。妻の不貞を最初に「わたし」が疑うのは、いよいよ金が無くなり家の中にある金目のものを入質しようとしているとき、高額なブランド物のバッグを妻が持っていることを「わたし」が知る場面である。

わたしは驚愕して頭が少し膨らんだ。あんな小さな鞆がペンキの日に換算して約三十日分、二十五万もするのである。なめていることこのうえない。しかし、妻はいつの間にあんなものを買ったのであろうか。当然、わたしが買ってやったものではない。もしかしたら、わたしがペンキに行ってる間に売春をして稼いだ金で買ったのであろうか。愛する妻が知らぬうちに売春。頭が膨らんで刈った毛がずるずる脳にめり込む。わたしは、妻が、売春して買ったと答えたら頭が破裂するのではないかと恐れつつ尋ねた。(5)

妻が密かに売春しているのではないかとという(わたし)の疑念は、「バッグは結婚前に買った」という返答によってその場であっさり否定されるのだが、ブランド物のバックを持っているということがその他の可能性を一切排除して即売春へと結びついてしまうほどに、(わたし)は妻の貞操に対し不信感を持っている。妻の不貞への疑いはこの後も(わたし)の内に蟠り続け、ことあるたびに顔を覗かせる。

気を悪くしたわたしは、「ちよつと行ってくる」と、今度は逆に言い捨てて家を出ただけれども、あてどなく歩き回るうち、だんだん不安になってきた。妻のいつになく冷淡な態度が気にかかってしようがないのである。いったいなにが気に入らぬというのだ。鶏卵のことで怒っているのか。わたしの頭の感じが変わらからか。それとも、脇へ男でもできたのか。などと思いは千々に乱れ、めったやたらと歩き回るうち、右側に、いつも通っている道なのに、これまで

ついで気がつかなかった、引き込み線路があるのを発見した。(7)

自分の資質に適した職業としてメルヘン作家を思いつき、これから書こうとする物語の構想を語って聞かせた妻の反応が、自身の期待するような芳しいものでなかったことに反感を覚えた(わたし)は、このように妻に対して(脇へ男でもできたのか)という疑惑を持つてしまう。また、同じく(脇に男が出来たのか)という疑いは、次のような場面でも再び(わたし)の中に湧き上がる。

勢い込んで妻に、「今日からうちはうるおいのある生活をすることにしたからね、君も心してそのつもりでいてくれよ」と言うと、妻は、「あら、お帰りでしたの。ちつとも気がつきませんでしたわ」と吐かすのである。夫が帰宅したのに気もつかぬ、というのは、愛が冷めた証左にほかならぬ。くそう、やはり脇に男が出来たのか。と、一瞬、気がおかしくなりそうになったが、駄目駄目。そんなことではうるおいのある生活は覚束ない。わたしは、もう一度ゆつくり妻に宣言した。(7)

このように(わたし)はことあるごとに妻の自分に対する態度を不貞を示すものとして捉えてしまうが、誰でも突然前後の脈絡なしに訳の分からないメルヘンを聞かされれば、それにまともに対応することは困難だろうし、妻が夫の帰宅に気づかないということがあっても別に不思議ではない。それらをいちいち妻の不貞に繋げて捉えてしまう(わたし)には、自分は妻に不貞を働かれてしまう男であるという強



迫観念的な思い込みがあるとみなすべきだろう。自分の子供が生まれたことを知った後の〈わたし〉からは、それがよく窺える。

子供。子供が生まれた、というのである。つまり、妻は、永井荷風、と言いつけて家を出たのではなくして、出産のために家を出たというのである。そうだったのかあつ。と喜ぶほど、わたしは甘ちゃんではない。簡単に言うところには、わたしを混乱させるための妻の計略であつて、つまり、はは、女の浅知恵とはこのこと。つまり、妻は誰か外の男、たとえばあの映画の男の子供を身ごもり、それをこまかすために、芝居をうったに違ひなく、あつ、そうかつ、そういえば、このころ態度的にもおかしかつたもの。なるほどね。(9)

妻からの電話で〈子供が生まれた〉ことを聞かされた〈わたし〉は、それが自分の子供であるとは微塵も思わず、〈妻は誰か外の男〉〈の子供を身ごも〉つたのだと信じて疑わない。この「自分の子供ではない」という〈わたし〉の確信は、一体何に由来するのだろうか。示唆的なのは伊藤氏貴<sup>6</sup>による指摘である。文学には男性の性的不能を扱った作品群があることに言及する伊藤は、〈陰茎が隠喩を通じてのみ現れつつ、別のことからの隠喩となつてゐる作品〉の代表として町田の作品を挙げている。その中で伊藤は「夫婦茶碗」に登場する、〈わたし〉のしぼんだ頭や最終場面で立てようとする〈茶柱〉(11)を陰茎の隠喩として捉えている。妻を妊娠させたのは自分ではないという〈わたし〉の確信は、伊藤が指摘するように〈わたし〉自身の性的不能に根差していることを想像させる。だが、妻が〈子供が生まれた〉ことを

自ら電話で伝えてきたからには、〈わたし〉が邪推するような妻の不貞が実際にあつたにしろ、あるいはなかつたにしろ、〈わたし〉と妻との間に一通りの性交渉があつたことは間違いない。もしそうでなければ妻にとつて〈わたし〉への出産報告はそのまま不貞の告白ということになつてしまふ。つまり、〈わたし〉は肉体的に性的不能であるというよりも、「妻を妊娠させることが出来ない」という強い思い込みを抱えており、そのことが妻の不貞への疑念を培う土壌となつてゐるのだと考えられる。

そのような強迫的な思い込みは、〈わたし〉が認識する現実の在りようをも改変してしまふ。〈わたし〉は突然家を出て行つた妻が病院から寄こした電話で初めて伴侶の妊娠を知つたことを語るが、妊娠という夫婦にとつての重大事が出産後まで〈わたし〉と妻の間で共有されないという事態は、そもそも現実的ではない。〈わたし〉が妻の妊娠を知らなかつたのは、〈わたし〉の語るところによれば〈メルヘン作家たるもの、やはり、日常から夢のある生活、うるおいのある生活。これを送らねばならないのである〉(7)という〈わたし〉の発案によつて家庭内での会話がダジャレを用いて行われるようになり、〈妻とわたしのコミュニケーションは断絶状態となり果てた〉(8)ためだということになる。この間に妻から〈わたし〉へ妊娠の事実が告げられたために、〈わたし〉はそのことを正しく受け取ることができなかったというわけである。けれども、会話によるコミュニケーションが困難だったとはいへ、毎日同じ家の中で顔を合わせながら妻の妊娠による身体的変化に気づかないでいられるだろうか。通常、気づくはずのことに気づかないというのは、そこに「知りたくない」という

欲望が働いているからだといえる。ならば、妻本人から妊娠の事実を告げられる前に会話は全てダジャレで行うなどというばかげたルールを家庭内に設けたのも、妻の妊娠という現実を否認したい（わたし）の欲望の表れだったと考えられる。そして「現在」の（わたし）をそのようにしてしまったのが、作品の底部に潜む妄想じみた「過去」なのである。

## 4

「夫婦茶碗」を構成する重要な要素の一つが（わたし）の書くこととするメルヘンである。「小熊のゾルバ」と題されたこのメルヘンは、あくまで創作のためのメモというかたちではあるが、かなり詳細にその内容が作中に提示される。問題は、このメルヘンの中に（わたし）自身の経験が入り混じるようにして描かれていることである。（わたし）はメルヘン作家の〈基本的資質〉（6）を（ひとつのことを考え出すと、その考えについてはまっぴら、そしてその考えが頭の中でひとりだけで発展していった）（ついで他のことを考えられなくなってしまう、という癖、いわば空想癖のごとき）（6）ものと考えているが、（わたし）のその〈空想癖〉は創作しようとする物語を（わたし）自身も意図しない方向へと暴走させてしまう。その暴走の中で仄めかされるのが（わたし）の「過去」なのである。その様子は次に掲げる引用部で端的に示されている。

つまり、いま一度整理すると、ゾルバ、当初、森の広場で踊ること

を正業としていたゾルバは、ひよんなことから、妻が怪しげな祈禱僧と密通し、呪いによって、我が子が殺されていたのを知る。我が子の腐乱死体を発見しショックを受けたゾルバは、家を捨てて旅に出る。行き止まりの草むらから秘密のトロッコ列車に乗ったゾルバは、青の国、鳩の町を旅して、そこでポルノ映画に出演する妻と遭遇して、げろを吐き、久しぶりに家に帰る。妻は不在で、ある日手紙が来る。妻は、出産のために入院していて、子供が不細工でゾルバは絶望して、電車の中でカップルを殴って男の前歯が折れて次の駅で逃げて、って、あっ、これはわたしか。えっ？ どつから、僕だったっけ。ゾルバの妻ってなんだっけ。（10）

小説も終わりに近づき、（わたし）が（小熊のゾルバを一気に片づけてしまおうと、メモを取って）（10）る場面からの引用であるが、右の引用部にも（どつから、僕だったっけ）とあるように、ここには（わたし）自身の体験が混じり込んでおり、実際（ポルノ映画に出演する妻と遭遇して）以降は、小説の中にも描かれる（わたし）がとつた実際の行動として確認できる。だが、作中ではこの引用箇所以前で（しかもそのメルヘンさえ、中途から、設定上にならぬゾルバの妻が現れて、メルヘンにあるまじき暗い話になり果てている）（7）と述べられており、そもそもゾルバに妻はいないことになっている。つまり、右の引用での妻に関する記述は全て「小熊のゾルバ」に関わるものではないことになる。（どつから、僕だったっけ）とあたかも途中から（わたし）自身の体験が「小熊のゾルバ」の中に混じってしまったかのようないい方がされているが、これは妻のないゾルバではなく、ほ



とんど全てが妻帯者である（わたし）自身について語られたものと受け取ったほうが自然である。もちろんこれがメルヘンとして試みられている以上、そこには当然空想的な創作部分も含まれてはいるはずで、文言全てを字義通りに（わたし）の体験とみなすにはさすがに無理がある。また、（わたし）自身が経験したと思っている「過去」それ自体が妄想でないという保証もない。だが、「小熊のゾルバ」の中に侵蝕してくる空想のいくつかに、それが生まれる源となった現実が反映されていることは間違いないだろう。

前項で（わたし）には「子供を持つことができない」という思い込みがあることを述べた。（わたし）がそのように思い込むには、何かその原因となるような「過去」があるはずであり、その手掛かりとなるものをこの「小熊のゾルバ」に読み取ることができる。右のメモの中に（ゾルバは、ひよんなことから、妻が怪しげな折侍僧と密通し、呪いによって、我が子が殺されていたのを知る。我が子の腐乱死体を発見しショックを受けたゾルバは、家を捨てて旅に出る）（10）という「子供の死」に関する記述が見られるが、この不穏なイメージは看過するにはあまりにも過剰なものを含んでいる。

「子供の死」に関するイメージは、この場面以前にも窺うことができる。それは「小熊のゾルバ」において、ゾルバが「得体の知れぬ不気味な古家に入って行」（7）くという場面である。そこではその家の中の構造を（なぜかゾルバは知っていて）（7）、さらにその家のどこから妻の声が聞えてくる。ここで描かれるおよそメルヘンの世界観に似つかわしくない、店土間があり神棚がある日本家屋的なその建物は、作者である（わたし）が自分に関わりのある現実の建物をその

ままメルヘンの世界に持ち込んでいるようにも思われる。そして、そんな家の中における、ある一角について次のように語られている。

うふつ、ほら、さっきの店土間の一角をベニヤで仕切ったスペースね、あすこに置いてある娘の机、あすこが一番捗るね。元来、僕はああいふ風に、学習机やらクレヨンなんか散らばつてると駄目な筈なんだけど、この家の中ではここが一番ましなんだな。でも、いまは糞だよ。（7）

突如文脈の中に投げ出された（娘の机）という言葉と、その周辺に（散らば）る（学習机）や（クレヨン）といった物から推測されるのは、その持ち主である幼い女の子の存在である。また、ここに見られる（娘）という呼び方は、この場合ただ単に若い女性以外にも親子関係にある女の子の意味でも解釈できる。この娘に関わる場所が（この家の中では）（一番まし）であったにも拘わらず（いまは糞）になつてしまったというからには、何かその場所に大きな変化があったということがある。その大きな変化について、様々に考えることはできるがやはり気がかりなのは、ここに浮かびあがる娘の存在が「現在」の（わたし）の身辺に一切認められないという点である。ゾルバに子供はいないことはもちろん、（わたし）にもそうした娘の存在については語られない。けれども、たとえばここでの記述が（わたし）の「過去」に関するものであるとしたらどうだろうか。「過去」においては（わたし）に娘がいながら、「現在」はいない。そのことが暗示するのは、「子供の死」という不吉な出来事である。

思えば、この小説は奇妙にも死のイメージに満ちている。たとえば（帰途。猛スピードで走っていた車がカーブを曲がりきれず路肩を歩行中のサラリーマンにぶつかり、結果、その人は腰からもげた）（7）や、（やがて母は、いやがる子供を無理に引きずって土手を駆け下りだしたかと思うと、三人はもつれてひと固まりになって土手を回転しつつすべっていく、切り立った混泥土の線路側壁の縁のところ、ぼーん、と跳ね上がって、ちょうど向こうから走ってきた電車の前に激突して見えなくなった）（9）など、（わたし）にしか見えていない死に関わる妄想的な光景が作中に散りばめられている。こうした物語の進行に直接関係のない死のイメージが（わたし）に目撃されるのは、（わたし）がすでに死のイメージに取り憑かれているからにほかならないだろう。これら死のイメージの中でも極めつけなのが、妻の出産後、生まれてきた子供に（靴）という珍奇な名前をつけた直後に（わたし）が出会す、次のような場面である。

霊安室。右の棺は空であったが、左の棺の中には、目を見開き、歯を食いしばり、無念の表情を浮かべた女が横たわっていた。恨みをのんで死んでいった女の死骸は新しく、いきなり立ち上がって、わたしにつかみかかって来そうな気配。理不尽にもたまたま通りかかったわたし、妻、靴の三人を呪っているのである。（9）

この霊安室での出来事が実際に起こったことなのか、それとも（わたし）の妄想の出来事なのかは非常に曖昧である。だが、いずれにしても（女の死骸）に（無念の表情）を読み取り、自分たち家族が呪わ

れていると感じずにはいられない（わたし）にとって、「子供を持つ」ことは呪われるに価することとして認識されているのはたしかだろう。あるいは、死んだ娘を置き去りに新しい家庭を作ってしまうことへの罪障感が、この（女の死骸）に娘を重ねさせ、自身への呪いとしてこのような妄想を生じさせたのかもしれない。ならば、（わたし）の「子供を持つことができない」という強烈な思い込みも、「子供の死」という仄暗い「過去」に由来するものと想定できる。この「子供の死」という「過去」を仮定することによって、（わたし）の奇妙に歪んだ「現在」の生は解読可能なものとなるのである。

## 5

この小説で強調されるのはタイトルにも表れているように、（わたし）と妻の夫婦関係であり、終末の「11」においては（きつと、きつと、必ずや、この二つの茶碗、夫婦茶碗に二つながら茶柱を立ててみせる）という、夫婦関係の回復を祈念する（わたし）の宣言によって物語は閉じられる。しかし、この最終場面において生まれたばかりの子供のことについては全く言及がなく、（わたし）が固執するのはあくまでも妻との二者関係であり、そこで生まれたばかりの子供の存在は無視されている。そもそもその子供につけられた（靴）などという名前がすでに一般的な命名の常識から外れているだろうし、そのこと自体を（わたし）にとつて受け入れがたい存在に対する拒絶の態度とも捉えられる。一見、この小説は夫婦愛をテーマとしているようにみえるが、それは裏を返せば子供の存在が排除された男女関係であり、

〈わたし〉が目指すのは妻とのそうした閉鎖的二者関係である。

しかし、実際の〈わたし〉は夫婦関係を修復しようとしつつ、徹頭徹尾妻とはすれ違い続けてしまう。たとえば〈わたし〉がペンキ塗りの仕事で得た給料で妻に好きな物を買ってやろうとした際にも〈わたし〉は洋服や指輪といった物を想定していたが、妻は冷蔵庫という実的な家電を希望する。〈わたし〉は〈冷蔵庫などという散文的な、ある種、無粋な機械ではなくして、いままし、詩心のある物を買ってやりたかった〉(3)が、ここで露わになっているのは〈わたし〉が思い描く妻の姿と実際とのズレである。生活のことを第一に考える現実的な人物である妻に、〈わたし〉が〈詩心のある物〉を欲しがる女性であつてもらいたいと願うのは、しかし、それはただの〈わたし〉による独り善がりな理想の押し付けというわけではなく、かつての妻の姿を知る〈わたし〉だからこそかつての妻を取り戻したいと思う、懐旧的な願望の表れだといえる。

物語の中で妻は〈わたし〉とは対照的な、生活を堅実に成り立たせることのできる人物として描かれているが、〈わたし〉の回想的妄想の中の妻はそれとは異なつた姿で現れる。

そうだ、ゾルバが、旅路の果てに銀行員になつて、銀行員、たつて、ゾルバには学歴もないわけだし、硬貨のぎつしり入つたビニール製の黒いポストンバッグを持って、近所の小店を回つて両替とかそんなことやつてんだよな、預金して貰おうと思つて。サービスで、けど誰もゾルバに預金しない。それで、その業務の一環で、夕方、家庭の延長に行つたとき、麻葉で頭がおかしくなつた妻と邂逅して、

わたしはついビールを飲んでしまつて、そのことを支店長のフナコシに密告されて、つてとこを考えていたんだつた。(10)

あくまでこれは〈わたし〉の書いているメルヘンのメモという体裁をとっているが、先にも述べたように〈わたし〉の「過去」と未分化なままの、〈わたし〉自身にとつても制御しきれない妄想然としたかたちで提示されたものである。だが、それがたとえ妄想であつたとしてもそこにある〈麻葉で頭がおかしくなつた妻〉という言葉の存在感は強烈である。「現在」においては非常識な〈わたし〉に相対する常識の体現者のように振る舞う妻が、ここでは薬物に溺れる姿で表れている。これを実際にあつた「過去」ととるかどうかは判断の難しいところだが、少なくとも〈わたし〉の回想的な妄想の中の妻は麻葉を使用する人物であり、常識の外に立つ人間として認識されている。そして、この引用の直後に続くメモの結末部こそが、そんな妻を相手に思い描く、〈わたし〉の理想とする夫婦の姿であるだろう。

僕と妻は笑いあつたんだつた。立ちすくんでいる鯖のような模様の猫の顔がおかしくて。自転車に乗つて二人で走っていることがとてもなく愉快で、麻葉がすっかり抜けた妻は、ちよつと青ざめていて、けどとても美しかった。僕たちはすぐに走り出した。僕も黙つていたし、妻も黙つていた。僕と妻は青と緑の単純で抽象的な世界ですつかり幸せだつたんだ。しばらく走ると、サンチュ畑の中へぴかぴかの百貨店があつて、僕たちは自転車を降りて中に入つてつた。僕たちはエスカレーターに乗つて上へ上へと上がつてつた。僕

にちようどいい背広があつた。妻にちようどいいブーツがあつた。僕はボールペンを買つて妻は安い指輪を買つた。眺めのいいレストランがあつて、中に入ると客は僕たちだけで、僕は黒ビールとサージンを頼んで妻は青いカクテルを頼んだ。僕たちのテーブルに陽が斜めに差し込んでいた。さっきの指輪嵌めないの？ と訊くと妻は、「まだはめないの」と言い、カクテルをひとくち飲んだ。僕はさつき買ったボールペンで紙ナフキンに、この午後が永遠に終わらなければいい、という意味の詩を書いて妻に渡した。詩を読んだ妻はにっこり笑つて、小箱から取り出した指輪をはめた。妻は、別の色のカクテルを頼んで、僕はまた、黒ビールを頼んだ。僕は、また、この午後が永遠に終わらなければいい、と思つたのであつた。

(丁)

(10)

このメモの最後に描かれている百貨店での場面は、小説の最初で(わたし)が妻に百貨店で(指輪とか、洋服とか、そういう物)(3)をプレゼントしようとしつつ、それを果たせなかつた場面と呼応している。それは果たせなかつた「過去」に対し、「こうあつて欲しい」という理想を描いたのか、それとも「た」という単純過去を表す文末詞で語られるこの場面が、かつてあつた「過去」の事実であり、その理想的な「過去」をもう一度取り戻そうとしたのが「3」での(わたし)の行動なのかは相変わらずわからないが、ただ一つ確実であるのはここに描かれる妻と二人だけで過ごす甘美な瞬間を(永遠に終わらなければいい)と(わたし)が思っているということである。しかし、(永遠に)同じ瞬間の中へ留まり続けたいと思うその願いは、(わたし)

がメルヘンを書くことを決意した際の思惑とは矛盾するものである。

だから、わたしは小熊。名前はゾルバということにしよう。踊りの好きな小熊のゾルバ、いいね、どうも。そのゾルバが、冒険旅行に出る。きっかけは、そう、村はずれに住む奇怪な老人に、世界の果てに勇氣の泉があつて、その泉のほとりに叡知の石がある、という話を聞き、その石を手に入れたくなつたゾルバは旅に出るのだ。そしてその道中に於いてゾルバは、いくつもの村や町を通過し、悪や善に会いつつ、見聞を広め経験を積み、逞しい青年熊に成長し、やがて凶暴な人食い熊となつて、人民を襲い猟友会の人に射殺され、では駄目なのであつて、だから、ゾルバは、叡知の石を手に入れることもなく帰国するのだけれどもだ、結果的には、そうして経験を積むことによつて、勇氣や知恵を獲得し、それまで踊りと歌以外なんの能もなかつた遊治郎同前の馬鹿熊であつたゾルバが、ちゃんと社会性を具備するまでに成長する。妻子を養うことができる、ちゃんとした熊になる。ね、ここが大事だよ、ゾルバが成長する、これが大事なんだな。

(6)

このように当初(わたし)は(成長)というテーマを重視してメルヘンを書くようとしていた。だが、実際に(わたし)が完成させてしまつたのはそれとはまったく逆の(この午後が永遠に終わらなければいい)と願う、「成長しない」物語である。(成長)というテーマを掲げながら結果としてそれを裏切つてみせるというこの身振りこそが、この小説全体に漲る「未成熟」という価値観を率直に体現しているのだ

う。全編を振り返ってみれば、この小説で執拗に描かれているのは、いかに〈わたし〉が「未成熟」な存在であるかということである。物語の発端である〈わたし〉に「金がない」ということについても、そのことの意味が〈わたし〉自身によつて、〈子供は金をもっていない〉（6）と説明されているように、つまり、〈金をもっていない〉〈わたし〉は「未成熟」な「子供」なのだといえる。また、この小説は内部に作中作を持つ「書くこと」についての小説という側面もあるが、その作中作が近代文学の覇権的ジャンルである「小説」ではなく、〈子供の読むおとぎ話、メルヘンであ〉（6）ったということも、この小説の権威に対する逃避的な「子供」の立場を象徴しているだろう。

こうした「未成熟」に留まるという選択は、〈わたし〉に「父である」ことを求める妻の要請が対置されることによつて初めて意味を成すものである。近代社会が男性に対し、成熟し、「父になる」ことを求めることで共同体を維持してきたというのならば、〈わたし〉の「父になる」ことを拒絶する振る舞いも、近代の規範に抗する一つの反逆のかたちと見なすことができる。

「父になる」ことの拒絶——それは成熟し、自らを規範化することの否定である。そもそも語り手としての〈わたし〉が操るあきらかにふざけた饒舌体が、規範的な言文一致の文体から徹底して遠ざかろうとしているのも、現代小説にとつての「父」なる近代リアリズム小説への抵抗と考えれば、それはまさに反逆の作法としての、「未成熟」のための技法だといえる。「語り」の冗長性を高め、言葉をひたすら空転させ続けることで、現実に現実からズレていき、ついには捉えられない風景さえ妄想じみた非現実的なものと変容するとき、そこで語

られる「過去」もまた、過度に妄想的なものにならざるをえない。

実際、作中には〈初めて子を持つ父の典型的醜態を演じ〉（9）という、〈靴〉が〈わたし〉にとつて第一子であることを示すように読める記述——一方で〈演じ〉という言い回しから、それもまたただの演技に過ぎないのかもしれないが——も見られるように、「子供の死」という「過去」自体が妄想である可能性も否定できない。しかし、問題なのは「過去」の当否そのものではなく、そのような「過去」——物語によつて象徴的な「父」に対峙しようとする〈わたし〉の生のあり方そのものである。

子供の誕生を幸福な結末として描く恋愛物語が巷に溢れ、子供を持つことが生産性の観点から強いられる今日において、この小説はそのような「正しさ」とは根本的に折り合わない。その折り合わなさを誤魔化すのでなく、それを大げさに叫んで少しも明るくない方へ、未熟なまま突き進み果ててみせようとするその態度をパンク的と称することもできるだろう。だが、ミュージシャン出身の町田が「未成熟」のための技法として文学を選びとったということ自体に、あらゆる価値の相対化された現代日本の文化状況における文学の意味を考えるうえで重要な示唆が含まれているはずなのである。

#### 注

(1) 殿山泰司『三文役者あなあきい伝 PARTI』筑摩書房、一九九五年一月  
 (↑初刊・殿山泰司『三文役者あなあきい伝』講談社、一九七四年)

(2) 伊藤氏貴「大黒の悲」喜劇——町田康による陰萎文学論序説」『文學

界』二〇〇五年七月)

(3) 三木卓／井口時男／島田雅彦「第二百六十一回創作合評」(『群像』一九九七年九月)

(4) 加藤典洋『小説の未来』(朝日新聞社、二〇〇四年一月)

(5) 矢野利裕「町田康「夫婦茶碗」論——その「饒舌体」をめぐって」(『芸国語国文学』40、二〇〇八年)

(6) (2) に同じ

(おおにし ひさあき、松江工業高等専門学校講師)