HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	村上春樹『ねむり』と『アンナ・カレーニナ』
Author(s)	平野, 葵
Citation	研究論集, 14, 105(右)-116(右)
Issue Date	2014-12-20
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/57707
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_019_Hirano.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

村上春樹『ねむり』と『アンナ・カレーニナ』

平野葵

要旨

本稿は、村上春樹『ねむり』の主人公「私」と、作中で「私」が読むレフ・トルストイの『アンナ・カレーニナ』に登場する女性たちとを、母／娘／妻としての側面を中心に比較・検討することによって、これまで女性表象に関して批判されることの多かった村上作品における、『ねむり』の位置づけ及び評価を行うものである。『ねむり』の語り手であり、息子を持つ専業主婦の「私」が直面する母性愛の揺らぎと沈黙、そして彼女が迎える暗い結末は、社会が敷いた暗黙の規範から逸脱してしまった女性の、その出口のない苦悩と恐怖とを表している。村上春樹の初期作品では、視点人物の男性には見抜けない不透明な沈黙として女性の問題が描かれており、問題そのものよりもその不可視性の深刻さを提示する傾向にあった。しかし近年の作品では、女性視点を導入し、女性に対する家庭内暴力や性暴力や、妊娠・出産などの母性に関わる問題を、可視的に描く方向へと変化している。この小説では、語り手である女性が、自身の母性愛の揺らぎを吐露しており、『ねむり』（当時は「眠り」）が発表された時期やその前後の作品の傾向から、前述の変化の転換点に位置する作品として捉えることができる。しかし手法の変化を経つつも、村上作品は処女作『風の歌を聴け』から近年の長編小説である『1Q84』『色彩を持たない多崎つくるや、彼の巡礼の年』に至るまで、初期から現在まで継続して母娘関係や母性にまつわる物語を描いてきたのであり、そしてこの『ねむり』という小説は、不眠や悪夢という極めて非現実的な設定を用いることによって、母／娘たちが抱える非常に現実的な問題を抉り出した、現代社会のアレゴリーとして機能しているのである。

はじめに

本稿は、『ねむり』[1]（「眠り」[2]）の「私」と、『アンナ・カレーニナ』の女性たちとの間に存在する共通点と相違点から、「私」の母／娘／妻としての側面を中心に考察することで、村上春樹作品における『ねむり』の位置づけを行い、かつ、その評価を試みるものである。

『風の歌を聴け』[3]を初めとする「午後の最後の芝生」[4]、「土の中の彼女の小さな犬」[5]、「飛行機――あるいはいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」[6]（以下、「飛行機」）等の、ごく初期の作品では、母娘関係や母性にまつわる問題を抱えた女性たちが、言語化による救いを求めて他者に自らの問題について語ろうとするも挫折し、沈黙の中で破滅へ向かう結末をたどる傾向が見られた。これらの作品はいずれも、語りがたい何かを抱える女性たちを男性の視点から見つめたものであり、彼らの視線は、その沈黙の内部にあるものを捉えることができない。「飛行機」はその典型であり、母のコピーとしての娘という模倣・反復の図式に加え、「気配」を感じることしかできない視点人物「彼」と、不在の夫／父を配置することにより、母娘間の閉じた関係とそこから排斥される男性という構図を打ち出した。このように、『ねむり』以前の作品では、母なるものが孕む問題の不可視性と排他性を、視点人物たる男性の眼差しを届かせないことによって提示しており、彼女たちの抱える問題とは、それまでの場合、語り手にも読者にも明示されないものであった。しかし、『ねむり』の語り手である専業主婦の「私」は、自身が抱える家族への不満や嫌悪をはっきりと認識し、自分自身の人生を求めようとする。その姿勢は、「私」が愛読する『アンナ・カレーニナ』の登場人物、アンナに通ずるものがある一方で、アンナとは決定的な差異も含まれている。本稿では、『ねむり』を『アンナ・カレーニナ』との比較において考察することにより、『ねむり』がいかに女性の抱える問題を描き、かつ、その根深さを提示したかという点について論じてみたい。

一、「私」と家族

『ねむり』の語り手である「私」は、歯科医の夫と小学生の息子をもつ専業主婦である。彼女はある日突然、全く眠ることができなくなってしまう。彼女は学生時代にも「不眠症のようなもの」を体験しているが、そのときの不眠は「眠りのうちに生きて」いるようなまどろみの中の不眠である。「私は文字どおり眠りのうちに生きていた」「自分がこの世界に生きて存在しているという状況そのものが、不確かな幻覚のように感じられた。強い風が吹いたら、私の肉体は世界の果てまで吹き飛ばされてしまいそうだった」「だから私は何かにしっかりとしがみついていたかった。でもまわりを見まわしても、しがみつけそうなものはひとつとして見あたらなかった」。このように過去の不眠は、不安と孤独、自己の存在の揺らぎをもたらしたものとして回想される。一方、現在の不眠は過去のそれとは異なり、完全な覚醒状態の持続という形をとっている。眠れない日々に慣れた「私」は、やがて不眠によって「自分の人生を拡大している」と感じるようになり、「進化の先験的サンプル」という言葉で、不眠に陥った自己を積極的に肯定し、眠る夫に対し嫌悪を露わにする。

突然不眠に陥った「私」に対する、彼女の家族の反応はどのようなものであったのか。過去の「私」の家族、すなわち定位家族である「私」の両親と兄弟も、現在の「私」の家族、すなわち生殖家族

である「私」の夫と息子も、不眠に起因する彼女の行動の変化、体型の変化に気づかない。そして「私」もまた、「これは私が自分ひとりで処理しなくてはならないものごとなのだ」と考え、不眠に陥ったことを誰にも打ち明けようとしない。そこにあるのは、「私」が抱える他者への諦念である。不眠に陥った「私」が、過去の不眠を思い出し、「あの時は私はまだ学生だった。だからなんとかやっていけたのだ。でも今はそうじゃない。私は妻であり、母親である。そこには責任というものがある。夫の昼食も作らなくてはならないし、子供の世話もある」と感じるように、学生であったときと主婦である現在とでは、家庭において要求されるものが異なっており、そして過去の不眠と現在の不眠の間に生じた変化は、「私」の家庭内役割の変化に対応している。「私」の不眠とは、いずれの場合も、家族に秘匿しうるものであり続けているのだ。不眠は、「私」を覚醒させ、抑圧してきた負の感情を解き放つものであるかのように見えて、本質的には形を変えた一種の沈黙なのである。

二度目に訪れた不眠は、「私」に対し家庭内役割を全うすることのみを求める家族の態度を浮き彫りにし、彼女は彼らへの不満を自覚していくことになるのだが、ここで娘としての「私」という側面から、家族の描かれ方について考えてみたい。「私」の父親は眠りの浅い人物であり、一度眠ると起きないとされる夫とは対極の存在として設定されている。彼女は胃を切った父親のことを心配しているが、夫に関しては、当初は好意的な描写が続くものの、物語終盤になるとその鈍感さや寝顔の醜さが、強い嫌悪感と共に指摘されることになる。また、「私」の母親は、「かつてはすらりとした美しい女性だった。でも残念ながら今ではそうではない」と語られており、母親を反面教師とし、体型維持のためにプールに通っていることが語られる。「私」が自身の顔立ちに抱くやや否定的な感情と、顔とは異なり自身の意志である程度コントロールできる肉体に対し感じる愛情とは、ナルシシズムと表裏一体の母親に対する嫌悪を映し出しているといえるだろう。それは母親の複製となることを拒絶する娘としての姿を浮き上がらせるが、その一方で「私」は、母親が語った妻としての言葉を反芻し、認めてもいるため、完全に母を否定し退けているわけでもない。眠りに関して父と夫を対比させ、そのうえで深く眠る夫に対し嫌悪感を抱かせることで、「私」の眠りの否定と眠らぬ自己の肯定とがより明確に打ち出されているのだが、しかしそれだけではなく、ここに描かれた父対夫という構図は、実は母対娘の変奏でもあり、彼女の娘としての側面を際立たせる。つまり、「私」が母親のようにはなりたくないと感じつつも母親の言葉を思い出し、更に「私」が拘泥する「眠り」という生理現象について、彼女が父と夫を対照的な存在として捉えるとき、それは単に「私」の家庭での孤独や、あるいは他者の拒絶を表すだけでなく、娘が囚われる一つの典型、すなわち、娘にとって母親とは、忌避したい未来の自分であると同時に、逸脱しがたい強度をもった規律である、という宿命的な構図をも描き出すのだ。

そして更に、「私」が感じる家族の無関心さと隣接するものとして、読書という行為がクローズアップされていくことになる。「私は五人

兄弟のまん中で、家族の誰も私のことなんか気にもとめなかった。だから私はひとりで好きなだけ本を読むことができた」「食器を片づけているあいだ夫はソファーに座って新聞を読んでいた。[…]その横には「アンナ・カレーニナ」が置かれていたが、それにはとくに注意を払わなかった。私がどんな本を読もうが、まるで興味がないのだ」。不眠に陥った「私」が再び読書に傾倒するようになり、そしてその小説が『アンナ・カレーニナ』であるということに、いかなる意味を与えうるだろうか。

二、『アンナ・カレーニナ』との関連

不眠に陥った「私」は、眠りが「傾向的に消費され」ることに対する癒しであると知る。彼女は、「眠りを失えば、人の存在そのものが存在基盤を失ってしまうことになる」と感じながらも、しかし不眠を肯定する。「私」にとって眠りとは、いわば「目をつぶっていたって」できる「傾向」のような家事をこなすだけの日常に埋没することである。彼女は不眠に陥る以前、家庭内役割、すなわち母／妻という名の昏睡に陥っていたのであり、したがって不眠の肯定とは、母／妻である安定性、すなわち「存在基盤」の喪失を賭けた自己の確立の試みとなる。このような「私」の姿勢は、彼女が愛読する『アンナ・カレーニナ』のヒロイン、恋のために家庭を捨てたアンナに通ずるものである。

レフ・トルストイの『アンナ・カレーニナ』（一八七七年初版）は、十九世紀ロシア文学を代表する長編小説である。美しく奔放な人妻、アンナの道ならぬ恋とその末路が描かれたこの作品を、『ねむり』の「私」は不眠をきっかけに耽読し、深い感銘を受けるのだが、アンナと「私」には複数の共通点が見出せる。読書の際に自己を物語世界へ没入させる様子や、家族に対する違和感や嫌悪感を自覚し、形は違えど彼らを自らの生活から切り離してしまう点などが、その例として挙げられる。具体的には、「私」は不眠に陥ったあと、そしてアンナはヴロンスキーに出会ったあと、いわばその後の彼女らの生き方を変えるターニング・ポイントを迎えたのちに、二人はいずれも夫の異様さに直面している。

「私」は寝室で、眠る夫の姿を見て、次のように感じる。

> 私はそこに立ったまま、彼の寝顔を眺めていた。布団のわきから奇妙な角度で裸足の足が突き出されていた。まるで誰か他人の足みたいな角度で。それはごわごわとした大きな足だった。口が半開きになり、下唇がだらんと下に垂れて、時折思い出したように鼻のわきがぴくっと動いた。目の下のほくろがいやに大きく、下品に見えた。目の閉じ方もどことなく品性がなかった。瞼がたるんで、色褪せた肉の覆いのように見えた。まるで阿呆みたいに眠っている、と私は思った。まるで阿呆みたいに眠っている。なんて醜い顔をしてこの人は眠るんだろう。いくらなんでも、これはひどすぎる。[7]

この「私」の語りからは、これまで彼女が抱いていたはずの、夫の容姿に対する好意的な感情が完全に消去されており、強い嫌悪感を示す否定的な表現が並べられている。そして『アンナ・カレーニナ』のアンナも、ペテルブルグに帰還したとき、夫の容貌の異様さに気づき、驚きを覚える。

ペテルブルグでは、汽車がとまるやいなや、彼女はおりた。と、そこで彼女の注意をひいた第一の顔は、夫のそれであった。《あら、まあ！　どうしてあのひとの耳は、あんななんだろう？》と彼女は、彼の冷然としてもったいぶった風采と、とりわけ、いま彼女を驚かした、まるい帽子のつばを支えている耳の軟骨部とを見ながら、こう思った。彼女を見つけると、彼はくちびるを、彼特有のあざけるような微笑にゆがめて、その大きな疲れたような目を、まともに彼女の上へすえながら、彼女のほうへ歩きだした。[8]

また、「私」が息子の命名について姑と対立し、結果的にそれが夫への不信感へとつながっていったのと同様に、アンナにも関しても、ヴロンスキーの母親との不和がヴロンスキー本人に対する不信感の一因となっており、彼女が自殺を決意したのも、彼がアンナを置いて母を訪ねたことが直接の原因となっている。「私」はかつて読み、そして今また耽読している『アンナ・カレーニナ』のアンナをなぞっているのだ。

更にもう一点、「私」とアンナに看過できない共通点がある。それが夢である。アンナは第二子出産の前に見た老人の夢をヴロンスキーに語るが、彼もまた似た夢を見ていた。物語終盤、彼女が轢死する寸前に目にした光景から、それは彼女の死を暗示する夢だったと考えられる。

他方、「私」も不眠に陥る直前、老人の夢を見る。老人を目にしたときの、「これは夢じゃない」「私は夢から覚めたのだ。それも漠然と覚めたのではなく、はじかれるように覚めたのだ」「これは現実なのだ」（傍点原文）という言葉は、これが彼女にとっては単なる悪夢ではなく、強烈な覚醒の体験だったことを強調している。

この「私」の夢について、リヴィア・モネは、「語り手の悪夢に現れる老人の鋭い目のまなざしや水の拷問を、男性のまなざしおよび女性を抑圧し続けている父権制度の力のメタフォリカルな表象と解釈することが可能」だと述べている[9]。モネの指摘するとおり、老人の夢が女性の抑圧の表象であるのならば、「足が腐って溶ける」という表現は、このまま沈黙して眠り続ければ、傾向的に消費される現状から逃れられない、という意味になる。「私」の悲鳴とは、そんな抑圧の構造に対し発されたものなのである。その悲鳴は「私」自身に対する沈黙を「焼き切」り、これを契機に、彼女は今まで気づかなかった負の感情を掘り起こしていくこととなる。だが、そんな彼女の悲鳴は音声を伴っておらず、夫には聞こえない。それは「私」の他者に対する沈黙が続いていること、そして排除される他者という夫の位置を明らかにする。こうした夫排斥の構図は、「午後の最後

の芝生」や「飛行機」に見られた男性排斥と同様のものだが、しかし「飛行機」の二人が〈ひとりごと〉を共有したことを踏まえると、『ねむり』の夫婦は夢を共有しないという意味で、「飛行機」の愛人たちよりも相容れない存在であるといえよう。夢さえも見ず、泥に埋もれた亀のように眠る夫とは、「私」の目には自己充足性の中で眠る不快な他者でしかないのだ。

三、アンナとの訣別

ここまで述べてきたとおり、「私」とアンナは複数の共通点を有しているが、『アンナ・カレーニナ』に登場する他の二人の女性もまた、「私」と関連づけることができる。それが、アンナの義理の姉妹にあたるドリーとキティである。アンナ、ドリー、キティは、それぞれ「私」の過去・現在・未来を象徴している。ドリーは、夫と子供に振り回され、「傾向」に消費され尽くしてしまった女性であり、不眠に陥らなかった場合の〈未来〉の「私」である。「私」は夫が診療所を始めた頃のことを、「私たちは今よりもっと若く、もっと満ち足りていた」と回顧するが、家庭の切り盛りに奮闘するキティが、この輝かしい新婚時代の、つまり〈過去〉の「私」にあたるものといえる。だが、娘から母への過程をたどるキティもまた、ドリーのように「傾向」によって消費される運命を負っている。ドリーがキティに嫉妬しないのは、キティもいずれ自分のようになることを知っているためである。だが、アンナはドリーとは別の道を選択する。彼女は不貞を犯し、夫と子供を捨てて家庭から出ていく。また、出産によって美しさを失わないために、密かに避妊も行っていることも、ドリーとの会話の中で示唆される。

また、「私」の母も、ドリーと同じ道をたどっているということができる。「かつてはすらりとした美しい女性だった」母は、「でも残念ながら今はそうではない」。母親が美を失っていく過程を目の当たりにし、「もし三十になった女が自分の肉体を気に入っていて、そしてそれを気に入ったままにしておきたいと望むなら、相応の努力は払わなくてはならない」「私は母からそのことを学んだ」と述べ、プールに通う「私」の姿勢は、程度こそ違うものの、姉とは違う生き方を選ぼうとするアンナに通ずるものがある。また、「私」の夫も、彼女によって「生活が彼をすり減らしている。これから先、間違いなく更に醜くなっていくだろう」と語られる。眠る存在である夫は、母やドリー同様、ある種の傾向によって消費されていく側の人間なのであり、だからこそ「私」は彼を、そして眠りを、否定しなければならない。美しくあり続けようとするアンナとは、眠る〈未来〉を拒む覚醒した〈現在〉の「私」を映した鏡でもある。しかしその鏡は、美しい〈現在〉だけでなく、その先にある忌避すべき別の〈未来〉をも映し出す。夫と子供を捨てたアンナには、失意と憤怒の中で鉄道自殺を遂げるという悲劇的な最期が待ち受けているのだ。

モネは、「私」の悪夢と不眠を、彼女が「現代日本におけるジェンダーによる非対称性の現実や女性たちの社会的文化的周縁化が継続しているという現実に目覚め」たのだと捉えたうえで、それが「夫

や息子からの彼女の疎外は、夫も息子も女性に関しては、その圧迫的な慣行を決定的には変えることがなかった強力な父権的社会秩序に属しており、その代表なのだということを彼女が自覚していることを示す指標」なのだと解釈している。このように目覚めた「私」は、しかしその状況を変えようとするのではなく、むしろこれまでどおり家庭を維持するため、機械的に家事労働を続ける。モネはこの彼女の選択について、「村上の物語は肉体と精神のあいだに、根本的な断絶を課すことによって、現代のフェミニズムとの、シミュレートされた友愛関係から急速に後退していく」としている[10]。これは極めて妥当な指摘だが、「私」がジェンダーにまつわる諸々の「現実」に「目覚め」たにも拘らず、「父権的社会秩序」に絡め取られたまま再び眠りに落ちていったのか、あるいはそこからの脱却を賭け、あえて家庭にとどまったのかでは、大きな違いが生じる。

不眠に陥った「私」は、夫婦間に敷かれた暗黙のルールのようなものを逸脱しながらも、その痕跡を消去することで日常を維持する。深夜のドライブを除けば、彼女の犯した逸脱行為はごく少なく、しかもそのほとんどが菓子や酒といった飲食物であるということは興味深い。彼女の嗜好品に対する執着心は、かつてその存在を認めていたにも関わらず、夫との生活の中で抑圧されていった欲望であり、それを認めかつ満たそうとする行為は、不眠である自己の肯定に繋がるものである。しかし、その逸脱や欲望が不当なものではないにも拘らず、「私」はそれらが家庭の維持に支障をきたすものと判断し、秘匿する。このような思い込みが生じた背景に、「ジェンダーによる非対称性の現実」を見出すことは可能だろう。だが、「私」という個人を見た場合、男女間の不均衡性よりも更に具体的な問題、すなわち他者というものに対して抱いている根源的な不信感が、事をいっそう深刻にしている。つまり、こうしたジェンダーの現実とは普遍的なものであり、それに直面するのは彼女に限ったことではない。だが、いうなればかなりありふれたその障壁を、よりいっそう強固なものに変えてしまう装置として、「私」固有の排他性がある。これこそが、アンナにはない要素であり、また、「私」が迎えた結末が、専業主婦の空虚さに回収されきらないものとなっている要因の一つでもある。アンナと違い、「私」にはヴロンスキーに当たる存在がいない。異性や子供との関係の中に幸福を見出そうとしたアンナとは対照的に、彼女は他者との関わりを拒んで孤独を選ぶ。また、アンナは夫に対し、不貞と彼に対する愛情の欠如という秘密を告白するが、「私」は誰にも何も語らず、ただ自己の内的充実のみに自身の生を求めようとする。しかしその孤独と沈黙は、ジェンダーの非対称性とはまた別の困難な現実を内包しており、そしてこれこそが、『ねむり』がもつ、「午後の最後の芝生」や「飛行機」に連なる母／娘の物語、すなわち母性をめぐる物語としての面を露わにする要因なのである。

四、母性との対峙

川村湊は、「私」が不貞の物語である『アンナ・カレーニナ』を読

むのは、無意識の不倫願望の表れであるとしている[11]。実際、男性警官への「私」の視線には、異性への意識が強く窺える。しかし、わざわざ「男の子」のように見えるような格好で女性性を隠し、深夜の単独ドライブへと出かけていく様子に、男性を誘惑する意志はない。また、彼女の行動は、家事を除けば読書や運動といった自己完結的なもので占められている。「進化の先験的サンプル」とは進化の過程に生じた異端の存在であり、そのような存在であることを自負する彼女は、惰眠を貪る凡庸な存在、すなわち異性を含むあらゆる他者との馴れ合いを望まない。「私」は不倫を欲しているわけではなく、むしろ他者と関係することを拒絶しているのである。この他者への姿勢が「私」とアンナの決定的な相違であり、そしてこの点こそが、『ねむり』というテクストが独自に提起する、母性をめぐる継続的な問題のありかとなっている。

アンナは妊娠や育児を拒否する女性である。彼女と恋人であるヴロンスキーの間に生まれた娘は、黒髪や愛らしい顔立ち、アンナという名前から、まさに彼女の複製というべき存在である。しかし、アンナは娘に対する愛情の欠落を自覚しており、世話を使用人に任せ、自分は養子に愛情を注ぐようになる。このことは、避妊や離婚問題と絡んでヴロンスキーの不興を買い、前述の破滅へとつながっていく。一方、夫であるカレーニンとの子は男児であり、アンナは時折、息子の表情や目にカレーニンとの類似を見ている。アンナは恋のために一度はこの息子を捨てるが、やがて再び息子への愛を強くする。彼女を追い詰めた離婚交渉の難航も、息子を手放したくない気持ちが招いたものであり、娘と息子、二人の子供への異なる感情は、アンナを悲劇的な結末へ導く引き金となっている。自己愛の強いアンナが、愛するヴロンスキーとの子であるうえに自身の複製のような娘に対して愛情を感じないのは、自己愛と自己否定に引き裂かれた彼女の心情の反映ではないだろうか。彼女は自由奔放であるように見えて、劇場で侮辱を受ける場面からもわかるように、実際は規範を逸脱した者という刻印を負い、後ろ指をさされながら生きている。娘に対する愛情の欠落は、彼女が自身の生き様に悔悟の情を抱いていることを暗に示してもいるのではないだろうか。

これに対し、「私」が愛情の揺らぎを感じる対象は息子である。だが彼女のモノローグは、アンナのそれよりも重く響く。

> 私が息子を愛していることには間違いない。でもいつかこの先、この息子のことを自分はそれほど真剣に愛せないようになるのではないかという予感がした。母親らしくない考えだ。世間の母親はそんなこと思いつきもしないだろう。でも私にはわかる。私はある時ふとこの子供を軽蔑することになるだろう。子供の寝顔を見ているうちに、まるで水が急速に引いて地面が露わになるように、それが明確になった。[12]

この予感に、「私」は悲しみを覚える。今は愛しているとしても、いずれ愛せなくなることが「明確になった」と語った時点で、既に息子への感情は以前のものとは変容している。彼女は、母性愛の欠

如という母親として最大のタブーを犯しつつあることを認めたのである。しかしこのタブーとは、社会が敷いたルールに過ぎず、子供を養育することに義務や責任はあっても、子供を愛することに関してはその限りではない。「世間の母親はそんなこと思いつきもしないだろう」という記述が示す、母親とは子供を愛するものなのだという「私」の思い込みは、子供や自身を傷つける可能性を前に口を噤んだ、そんな世の母親たちの沈黙の蓄積を表している。そして、この母性愛の揺らぎを誰にも言わず内的独白にとどめる姿勢こそが、彼女が囚われたもう一つの沈黙、すなわち母の沈黙なのである。

『アンナ・カレーニナ』とは、「私」に、母／妻であることからの逃亡、すなわち不貞を犯し、母性愛を否定し、家庭から出奔することは破滅を招くのだということを語りかけるテクストである。そこにちりばめられた「様々な示唆」を「理解」したと自負する「私」に、いったいどのような選択肢が残されているだろうか。『ねむり』を読む限り、「私」が家事労働や家庭内役割から解放されることを望んでいるとはいえない。また、解放されるわけがないと諦めることで、父権的社会秩序を結果的に肯定してしまっているわけでもない。家族愛及び母性愛の欠落と、異性同性を問わぬ他者に対する無関心さ。「私」は様々な愛情の欠如と深い孤独の中に生きている。アンナが他者への愛憎に引きずられ、自己愛と自己否定に引き裂かれて自滅する女性であるなら、「私」は他者から愛情を貪ることを望まない、望むことのできない女性であり、だからこそ孤独な覚醒によって自己を肯定しようとする。彼女は自身が陥っていた眠りの正体を把握したからこそ、アンナとは別の生き方を模索して、独り走らねばならなかったのだ。最後の夜のドライブは、その決意の表れといえよう。だが、彼女が疾走するのは先の見えない暗闇である。そこには、自己愛と自己否定によって引き裂かれる苦痛の代わりに、母／妻であることを拒絶した女性の行き場のなさ、居場所のなさが透けて見える。

五、出口のない闇

「私」は孤独を肯定する。しかしそれは、この孤独を否定し拒絶すればアンナのように破滅するしかないという、恐ろしい〈未来〉を前にして選択されたものである。母性愛の欠如に傷つき、死の恐怖に怯えつつ、それでも「進化の先験的サンプル」として刹那的な笑みを浮かべて自己肯定を試みる「私」が最後に流す涙は、八方塞がりの現実に押し潰されていく女性の悲痛さそのものである。

この結末に関して、花田俊典は、「私」を襲う二つの影が夫と息子である可能性を指摘している[13]。これは「私」を家庭に連れ戻そうとする男性からの圧力とも捉えられるが、反対に他者からのアプローチ、すなわち「私」が抱える孤独や自己完結性を転覆させ、彼女をこちら側の世界に連れ戻そうとする救いとしても解釈可能である。だが、いずれにせよ彼女は怯え、恐慌状態に陥る。どのような意図に基づいたものであれ、「私」にとってそれは、彼女が信じた生き方を否定し逃げ道を奪う行為、すなわち暴力なのである。「私」は「飛

行機」の「彼女」がそうであったように、そこから動けず、どこへも行けない。この結末は、他者による救いの手が暴力になる可能性を示唆しており、「午後の最後の芝生」「飛行機」において描かれてきた、他者としての男性による救済の可能性とその不可能性とを突きつめたものである。『ねむり』の終わらなさ、「私」が閉じ込められる夜の深さは、女性が家庭内役割や異性愛、家族愛といったものを否定した先にある無限の闇なのだ。

また、花田は、「この「私」は「眠れない」のでなく、現実には昏々と〈眠り〉つづけているに違いないのだ」と述べている[14]。だが問題とすべきは、単にどちらが「本当に」起きているのか、ということではない。「進化の先験的サンプル」を自任する「私」にとって、自らの役割を盲目的にこなし自己充足する夫は眠った存在だが、見方を変えれば、夫は孤独という眠りに落ちた「私」を目覚めさせようとする存在になる。つまり、「私」と夫とでは睡眠と覚醒が逆転しているのであり、この相容れない関係性こそが、かつての作品において繰り返されてきた、排斥される男性、救いの可能性にならない他者という構図の再来である。

『ねむり』は、母親である女性が自ら物語を展開する小説であり、「午後の最後の芝生」や「飛行機」に見られた問題の不透明性はない。彼女は子供への愛情の欠如や、夫や実母、義母に対する嫌悪を隠さず吐露する。しかし、その先には何も提示されていない。存在が発覚し、更にその中身まで露わにされてしまった闇に対し、〈醜い夫といずれ愛せなくなる息子を抱えて、私はいったいこれからどうすればよいのだろう〉という問いを、「私」は発さない。たとえ問題の本質が明らかになったとしても、結局残された道は自己完結的な生き方の追求しかないという、このあまりに閉塞的で悲惨な状況は、しかしながら当然小説の中だけのことではない。『ねむり』は、不眠という非現実的な設定を用いて沈黙と悪夢を描くことで、単なる夢幻を描いた恐怖小説ではなく、悪夢よりも悪夢めいた現実社会のアレゴリーとして機能している。そしてこの段階において、村上作品の母／娘は、それまでの作品の女性たちが囚われていた、言語化しえない不透明な闇とは異なる形の、新たな檻へと足を踏み入れてしまったといえよう。

また、この小説は、母であり娘である「私」自身が語り手となり、男性が排除された場で自由に語るという、一見沈黙からの解放が読み取れる作りになっている。だが、母性愛欠如というタブーは明らかにされたものの、それは彼女の心の外へは出て行かず、誰にも語られない。その他者に対する沈黙こそが、「私」を含めた多くの母親たちが陥る孤独と出口のなさそのものを表しているといえよう。この結末を、規範から逸脱した女性への懲罰として捉え、作品そのものをミソジニーという言葉で切り捨てることは、妥当な評価とはいえない。我々は、母は、娘は、現にこのような恐ろしい現実の中で眠っている。あるいは、このような悪夢の中で目覚めている。「これは現実なのだ」。

おわりに

夫には聞こえない「私」の悲鳴や、彼女と夫に見られる睡眠／覚醒の図式は、以前の作品の男性排除の構図を更に発展させたものといえる。そして「私」が傾向的に消費されることに対し覚える空虚さは、最終的に母性愛の欠如という、母親としての意識を揺さぶる自覚に至る。彼女の言葉は、多くの母親が認めることを許されなかった現実でもあり、自ら認めるという形で、彼女はそれ以前の作品における母娘の沈黙を乗り越えたかに見えるが、実はその告白はモノローグにすぎず、彼女はこの秘密を不眠と共に自らの内にとどめてしまう。それは、抜け出したはずの沈黙の再来であり、この沈黙の根深さこそが、母親たちが囚われた檻の堅固さを際立たせている。そして「私」と『アンナ・カレーニナ』の女性たちの生き様が重なり、ずれたとき、「私」の孤独、事実に背を向けて夜の闇を駆け抜けるほかないという、その行き場のなさは、よりいっそう切実なものとしてテクストから立ち上ることとなる。

『ねむり』の「私」は、以前の村上作品の女性たち同様、沈黙の中で破滅へ向かっていく。しかし、村上作品としては初となる女性による一人称語りが採用されたことで、それまで男性の視点では茫漠としたもの、得体の知れない気配としてしか描きえなかった母性をめぐる問題の内実が、母／娘自身の言葉で明らかにされているというのは、大きな変化であるといえよう。それは、悲惨な結果に終わったとはいえ、かつての作品の女性たちが囚われていた深い沈黙からの脱出の試みなのである。

そして、悪夢の結末を迎えたこの小説ののち、村上作品には女性視点のものが増えていき、それに伴い女性特有の問題も具体的に描かれていく。「氷男」[15]「ハナレイ・ベイ」[16]「タイランド」[17]といった作品は、それぞれ不気味な妊娠、息子との死別、性的虐待に起因すると思われる不妊など、女性ならではの、とりわけ母性に関わる恐怖や苦痛を描いたものである。『海辺のカフカ』[18]では、子供を捨てた母親が、自らの過去を綴った手記を息子のために焼く。『1Q84』[19]で展開されたのは失われる母親たちの物語であり、そこでは女性への暴力が生々しく描写された。そして『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』[20]に関しても、性暴力によって妊娠し、出産を決意するも母親になれなかった女性の狂気が、物語の中心に存在する。これら後続する作品において、母という存在が更に前景化していくこと、そしてこれが村上にとって初の女性一人称小説であり、これまで語られなかった問題を初めて具体化し、タブーを言語化したという点からも、この『ねむり』は、母性をめぐる〈語りがたさ〉に対する村上のアプローチの転換点と、その今後の方向性をはっきりと示した作品であるといえよう。

（ひらの　あおい・言語文学専攻）

注

1 村上春樹『ねむり』（新潮社、二〇一〇年一一月）。ドイツで単行本化

された「眠り」（注2）を、改稿・改題して日本でも出版したもので、あとがきに「どうせ新しいかたちで出版されるのなら、良い機会だからこの短編小説にいくらか手を入れてみたいとも思った。内容を大きく書き直すのではなく、文章的に「ヴァージョンアップ」してみたいと思ったのだ」とある。オリジナルの「眠り」との相違は主語の省略といったものが主で、本稿の趣旨に影響を及ぼさないが、ここでは存命の著者の場合、最新版を底本に使用するという立場に立ち、これを底本とする。

2 村上春樹「眠り」（『文學界』一九八九年一一月初出、村上春樹『ＴＶピープル』文芸春秋、一九九〇年一月所収）。

3 村上春樹『風の歌を聴け』（新潮社、一九七九年七月）。

4 村上春樹「午後の最後の芝生」（『宝島』一九八二年八月初出、『中国行きのスロウ・ボート』中央公論社、一九八六年一月所収）。

5 村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」（『すばる』一九八二年一一月号初出、『中国行きのスロウ・ボート』中央公論社、一九八三年五月所収）。

6 村上春樹「飛行機――あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」（『ユリイカ』臨時増刊号、一九八九年六月初出、『ＴＶピープル』文藝春秋、一九九〇年一月所収）。

7 『ねむり』、七三―七四頁、傍点原文。

8 『アンナ・カレーニナ』（中村白葉訳、『トルストイ全集』愛蔵決定版、七―八巻、河出書房新社、一九七二年五―七月所収）上巻、一一九頁。

9 リヴィア・モネ「テレビ画像的（テレヴィジュアル）な退行未来と不眠の肉体――村上春樹の短篇小説における視覚性と仮想現実（ヴァーチャル・リアリティー）――」（前川裕訳、『国文学』第四三巻第三号、一九九八年二月）。

10 同。

11 川村湊『戦後文学を問う』（岩波新書、一九九五年一月）。

12 『ねむり』、七六頁。

13 花田俊典「「眠り」　昏睡する「私」」（『国文学』、第四三巻第三号、一九九八年二月）。

14 同。

15 村上春樹「氷男」（『文學界』臨時増刊号、一九九一年四月初出、『レキシントンの幽霊』文藝春秋、一九九六年一〇月、『村上春樹全作品１９９０～２０００③短篇集Ⅱ』講談社、二〇〇三年三月所収）。

16 村上春樹「タイランド」（『新潮』一九九九年一一月号初出、『神の子どもたちはみな踊る』新潮社、二〇〇〇年二月、『村上春樹全作品１９９０～２０００③短篇集Ⅱ』所収）。

17 村上春樹「ハナレイ・ベイ」（『東京奇譚集』新潮社、二〇〇五年九月所収）。

18 村上春樹『海辺のカフカ』（新潮社、二〇〇二年九月）。

19 村上春樹『１Ｑ８４』（新潮社、二〇〇九年五月、二〇一〇年四月）。

20 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（二〇一三年四月）。