

〈父親〉の不在

——現代文学への一視点

山 本 哲 也

1

「なんかお祖父ちゃんのところへ来ると、フォアグラになった気分だよ」一息ついて裕は言った。「松阪牛に、キングサーモンに、その前は…」

「鰻のフルコースよ」麗が教えた。

「そう、そう。あのあと、俺、しばらく鰻の顔、見たくなかったもんね」

老人は猫を撫でながら穏やかに微笑んでいた。

「あなた達はいいのよ、食べ盛りなんだから」

「あのね、お母さん、人を中学生みたいに」

「食欲は中学生」亜美が言った。

「おまえが人のことを言うなよ。なんだ、そのエプロン。小学校の給食当番みてえ。この間、入ったの、高校じゃなくて小学校じゃないの？」

「ふたりともいっしょ、まだ発育してるくせに。お父さん、裕ったらね、この二カ月で一センチぐらい背が伸びてる

のよ。やーねえ、ジャックと豆の木みたいな話でさ、裏の豆の木が一晩で天までとどく大木になっちゃうの。ほら、こうしている間も少しずつ大きくなってるのよ」

桜田はコップのビールを飲み干し、口に泡の髭を生やして、

「そうだよ、裕。十七でこれだけ伸びたら、お祖父ちゃんの歳になったら大変だぞ」と機嫌よく笑った。

「あー、面白い。お父さんの冗談には、いつもお腹を抱えちゃいますねえ」亜美が真面目な顔で冷やかした。蟹のあと、ルビーのようなくらの茶漬けで仕上げをして、午餐は終わった。

長々と引用してきたが、村上政彦の小説「サクラダ一族」^{ファミリー}（文學界、91年12月号）の一節である。訪ねて行った祖父の家での他愛のない午餐の光景。夫がいて妻がいて、子どもたちがいる。祖父は、猫を撫でながら穏やかに微笑んでいる。この家族の状況は、今日の社会一般の姿というより、ブラウン管の中のホームドラマの家族の反映なのであって、ひとびとにほとんど完璧な制度として夢みられている「家族」の光景、といったほうがいいかも知れない。

ここには、現実の家族が体験するであろう内面の対立や衝突がないばかりでなく、たとえば家族の食事時間がバラバラといった無秩序すらない。なぜなら、文字通りこれが演じられている家族だからである。演じている方の人物、父役の桜田、母役の麗、息子役の裕、娘の亜美にとっては、週に一回の「家族デリバリー」のノルマとしての役割をいかに忠実にさりげなく演じるかがそこで課せられているいっさいであり、会話の他愛なさも十分に計量されたものである。

小説の題名の「サクラダ一族」^{ファミリー}とは桜田を主宰者とする小劇団の劇団名であり、「家族デリバリー」は小劇団経営維持のための収益と宣伝効果を狙った劇団活動なのである。数十種類の家族キャラクターを網羅したマニュアルがあり、それに基づいて劇団員はデリバリー要員となる。引用中の「お祖父ちゃん」は、劇団のいわばお客なのであり、したがって「老人は猫を撫でながら穏やかに微笑んでいた」のである。そう短くない引用部分でも祖父の直接的描写がなされるのはここ

一箇所だけだが、おそらくそれは、老人が、夢みている家族の一員でありながら、あくまで観客の位置まで無意識に後退しているからである。「カーマニアが五〇年代のシボレーを愛好するように、父、母、子の聖なる三角形をなぞったエディプス家族という様式に偏愛を捧げ」る観客。同時に、この小説の設定では幸福な家族を演じている役者の側においても、「家族」は崩壊ないし初めから不在、なのである。小説の主人公の裕は、捨て子として乳児院と養護施設で育ち、現在は定時制高校に通う若い劇団員であるし、その妹役の女の子亜美は、それぞれに仕事をもつ裕福な両親をもちながら、クレジットカードを親代りに与えられている「カードっ子」である。劇団の主宰者桜田にしても、女優の麗にしても「家族」とは無縁な人間として設定されている。いいかえれば、かれらもまた最初から聖なる家族の、一種潜在的な「観客」だったといえるのである。

作者村上政彦にとって「家族」はすでに失われたもの、「廃品」として想定されている。「家族デリバリー」は、現代のさまざまな廃品のなかから拾いあげられた近代家族という関係の様式にすぎず、エロスの交流の道具なのであった。現代人は、自分たちのおかれた状況の不気味さや寂寥をおしかくして、一方で「家族」のそれぞれの役割を演じつつ、他方で「観客」であることを強いられている。そこにあるのは、おそらく距離の自覚のようなものだ。現実の「家族」の崩壊すら崩壊として自覚されず、「家族」の不在すら「不在」となってしまっている事態にわたしたちは衝きあたることになる。

こういう家族の光景は、たとえば『成熟と喪失』において、江藤淳が正確に指摘したように、「父」の機軸の欠落からはじまっていた。

実在する絶対的な權威にみちた「父」、その「父」に反抗する「子」としての文学が可能だったのは、自然主義文学にはじまり志賀直哉まで、あるいは江藤淳のいう「第一次戦後派」の作家たちまでである。いずれにしろ、「父」に対する反抗は、かれらにとって「子」の自立であると同時に意志的な悪であった。悪であればこそ「父」との和解も成立しえた。

すなわち、実在する「父」の機軸をめぐる文学は書かれたのである。

いわゆる「第三の新人」一般に「母」に対する敏感さとはうらはらに「父」の背後に超越的な「天」を視る感覚が欠けているのである。彼らは昭和三十年代の産業化がもたらした具体的な解体現象をとらえて得ても、その先にある問題を、つまり内にも外にも「父」を喪った者がどうして生きつづけられるかという問題をとらえて得てはいない。

（『成熟と喪失』傍点引用者）

なるほど、江藤淳がいうように「第三の新人」安岡章太郎の『海辺の光景』には、「喪失」の歌だけがあり、「成熟」への自覚がなかった。つまり「内にも外にも『父』を喪った者がどうして生きつづけられるか」という生き方の問題は、母子一体の世界が母の狂気によって崩壊していくという物語の背後で、先送りされていたといわなければならない。安岡章太郎にあつてはそれは『志賀直哉私論』や『流離譚』といった作品にまで持ち越された、とっていいだろう。

だが、「第三の新人」以後の多くの作家たちは、「どうして生きつづけられるか」という生き方の問題から微妙に逸脱した場所をこそ問題にしてきたのではなかったか。たとえば古井由吉や増田みず子といった作家がすぐさま想起されるのだが、狂気に侵された女性とそのかたわらであいまいな存在を強いられる古井由吉の描く主人公や、増田みず子の、家族や社会に対して現実不適応を感じつづけている主人公は、ただそこに自分が、放り出されたもののようにあること、それじたいの意味を問うている。

2

文学の現在はどこにあるか。

「父」の機軸の喪失という文脈でいえば、「内にも外にも『父』を喪った者がどうして生きつづけられるか」というと

きの、問題の出発点たる「父の不在」ではなく、「父の不在」それじたいが稀薄となった場所にあるのではないか。

さきにあげた若い作家村上政彦『ナイスボール』（一九九一福武書店）は、そうした「父の不在」の不在を、皮肉にも、父の帰還の物語を通して描いてみせる。結婚して息子もいる主人公のマンションに、二十二年前に川の奔流に呑みこまれ水死したはずの父親が帰ってくる。主人公の八歳の夏、キャッチボールで逸れたボールを追って、そのまま姿を没し死んだと思われていた父親。それが実は、家族を捨てて二十二年間も別の場所ですべての人生を送っていたという、小説上の作為はあらわすぎるほどあらわだが、この小説展開において注目すべきは「父」の描かれ方のもつ希薄さである。帰還した老いた父も、若い息子の父親である主人公もどこか「父」であることの意識から下りている。ここでの失踪した父親と主人公の関係は、主人公と若い息子との関係でもある。主人公の記憶のなかで、父の不在は、たんに父の死という一点の事実としてだけ生きのびてきたにすぎない。だから、作品後半の、帰還した父親の死も、「不在」の実体を欠いた「物語」の終りを示すだけであって、事実、父親の死は主人公に、日常生活の一光景、人生の「エピソード」として受けとられている。それは、たとえば古井由吉の長編『行隠れ』の、家を捨てて忽然と姿を隠す女主人公の失踪という主題をひき合いに出してみれば、了解できることも知れない。

村上政彦の『ナイスボール』の「父の不在」は、二十二年の歲月の中で死者としてカタがついてしまっている。むろん、父の遺体を確認したわけではないという一点の余地は残されていたものの、残された主人公の内面で父の「不在」は不在を意識させないほど完璧に成立していた。それに対して『行隠れ』の失踪は、失踪の行動が謎につつまれていることによって、残された人間のうちに居すわりつづける。この宙吊りになった「不在」が、残された者の存在じたいを脅かす。古井由の『杵子』や『行隠れ』にふれて、山崎正和は『曖昧への冒険』のなかでこう書いている。

精神障害者と失踪者という主題は、すでにその現象においても不気味であるが、さらにその存在の根底部分を覗きこ

むと、そこには一層本質的に、見る者を深い不安に駆りたてる逆説性を秘めてゐる。すなはち、この両者はともに、健康な日常人にとつては半ば存在せぬ人間であるが、同時にまさにそのことによって、残された者にかへつて強烈な存在を感じさせる人間だからである。逆にいへば、両者は、残された者にとつていまだ存在しつづける人間であつて、しまさにそのことによって、残された者を遠く拒絶しつづけてゐる人間だからである。

〔家のない家父長〕の一説

なぜ、古井由吉の失踪者は残された人間を「深い不安に駆りたて」、残された弟に「強烈な存在」を感じさせるのか。失踪者である様子という人物が、おそらく弟にとつて屈折した思慕の対象であると同時に、何よりも庇護者たる「父」の役割をひそかに果たしていた存在だったからである。姉の失踪のあとに、むき出しとなつてくる自分の精神的な未成熟を、弟は思い知らされ、姉が家のなかでどのような位置をもっていたかを自覚して、次のように思う。「だいたい、この家は三人の子供が成長してからというもの、儀式めいたものを執り行なう力を失つてしまつてゐる。祭司たるべき父が、子供たちを目の前になると照れてしまつてまともな口がきけなくなり、形式を守る役目をさつさと放擲して、姿勢を楽にしまふ」。

このような父性原理の解体・喪失が、ここでは姉の存在ともからまつて弟の精神的成熟の障害になつていたのだが、『行隠れ』の父親は、照れて姿勢を楽にして「父」は矮小化されていたのである。それに比べれば、村上政彦の『ナイスボール』は八歳という幼年期から、「サクラダ一族」^{ファミリー}は主人公が生まれたすぐあとから、「父」は、父性原理の解体も喪失もない、それ以前に先手をうつて「父」の不在じたいが不在だったのである。

村上政彦の「サクラダ一族」^{ファミリー}の十七歳の少年が劇団員という設定になっているのは、暗示的である。けだし、演劇とは自分でない別の人間を演じてみせることであり、こちら側にならないものをむこう側に現出してみせることである。父親役は照れることなく「父」を演じ、父親のない子ども他愛に「子」を演じることができる。吉本ばななの処女作『キッチン』は、いわば「父」の「不在」という舞台の、「演劇的」にならざるをえない現在を背景に書かれた小説である。

まずは、題名となっている「キッチン」と、本文中にあらわれる「台所」のあきらかな意味のずれ。本文に頻出する「台所」に対して「キッチン」という語は、この小説の終わりの部分で一度あらわれるだけだが、「夢のキッチン」。(改行)私はいくつもいくつもそれをもつだろう。心の中で、あるいは実際に。あるいは旅先で。…私の生きるすべての場所で、きつとたくさんもつだろう」とあることからすれば、「キッチン」とは、主人公の少女に夢みられている、こちら側になるもの。(すなわち)あの「不在」の象徴ともいえるものなのだった。そして「台所」はといえば――。

私がこの世でいちばん好きな場所は台所だと思う。

どこのでも、どんなのでも、それが台所であれば食事をつくる場所であれば私はつらくない。

(「キッチン」冒頭部)

この書き出しの一文の奇妙な落ち着きの悪さはどこから来るのだろうか。それは「私が」の「が」という主格の助詞の誤用でもなければ、何かが省略されたせいでもない。「私がこの世でいちばん好きな場所は台所だ」という部分と、「思う」主体とのあいだに微妙な分裂があるからであろう。演じる主体と演じられる役とのずれとそれをいい変えてもいい。ということは、次の二文目を読むことによってほんのすこしだけあきらかになる。「どこのでも、どんなものでも、それが台所であれば…」という表現によって示されるのは、「私」に「台所」がないという酷薄な現実である。台所――家庭ある

いは家族の喪失、その「つらさ」を押し殺すような重石の役割を、あの最後の「思う」という語が受けもたされているのだ。「夢のキッチン」という「不在」、そして「私の台所」はない、とみずからに説得するようにいい聞かせなければならぬもうひとつの「不在」。小説がすこし進んだところで、読者は、「私」の両親がそろって若死にしていること、祖父母に育てられたこと。中学へあがる頃に祖父が死に、祖母と二人でやってきたこと、そしてつい先日祖母が死んだという、「私」の背景を知らされることになるが、そのような家族の死と喪失の感情は、すでにあの冒頭の部分にひそかに埋め込まれていたのである。

『キッチン』の「私」が、祖母の死のあと共に暮すことになる田辺家は、現実の家族の關係のなかにひそまなましい力がぬきとられているような「家族」である。血縁も、性もそこにはなく、冷蔵庫のぶーんという音だけがひびくぴかぴかの台所と、植物とがあり、そして何よりも「父」が不在だからである。主人公のみかげより一つ歳下の男の子の「父」雄司は、性転換によって母＝えり子として登場する。もと父親で現在は母親というこの母子家庭は、おそらく、家族をめぐるわたしたちの時代の孤独を、小説的仕掛けの中で鮮明に映しだしていたのである。

3

親なんていうものは、幻だけで、実際にはこの世のどこにも存在しないのではないか。いるのは、子供ばかりだ。子供たちが、ペソをかきながら、見失った親の姿を求めて、うろうろしている。子供たちが迷子になっているのに、親達はどこからも現われず、子供たちは子供たちのままで、年をとっていく。

増田みず子の小説『鬼の木』（一九八九年新潮社）の一節である。「親なんていうもの」は「どこにも存在しないのではないか」という感慨、これは何だろう。主人公の道世はもともと、厳しい父の監視を拒絶し、徹底して他者を拒否しつづ

けてきた女性である。そして、叔父の死をきっかけに、自分の係累を調べ、父の過去にさかのぼっていくなかで、父もまた、家系を断ち切って自分だけの家族を作ろうとした人間であったことがわかる。道世は父に好かれているという実感を抱いたことがない。大切に育てられ、厳しくしつけられたが、好かれてはいなかったと思っている。母は、母親ではあったが、父の分身にすぎない。外界を拒絶し、囲いこんだ場所で、自分を監視した父親、「大岩のように立ちふさがって、ぶつかればはねかえされそうに固かった自分の親が、その親の話をするときには、まるで、ムキになった子供の顔をしていた」、そこから導きだされてくる感慨が引用した部分である。だからといって、これは父との「和解」小説ではない。せいぜいそれは父に対する理解というべきものであり、言いかえれば、自分の中の父親像を一人の人間として、自分が父の子であるように、父もまたその親につながる子であるにすぎないものとして、はじめて認識しただけなのである。

増田みず子という作家が、「人の影」（一九八三年）という作品で示されたように、自分という存在が父の影によって作られたものにすぎないとした場所から、ここまで来た。ここまでとはどこまでか。自分が父の影なんかでなく、自分も父親も、それぞれが一人の「他者」という存在としてみえてくる場所のことである。

道世は、どこか遠くの土地へ、植物のタネのように飛んでいきたかった。その土地で、記憶も名前もない生き物として暮らしたら、さぞ軽々としていい気分だろうと思う。

（中略十一行）

哲（注・道世の父）が何を考えようと、それはもう、道世の考えや行動の基準にはならない。道世の体から、誰の影も、静かに離れ、遠ざかっていく。体がどんどん軽くなっていく。いつからというはつきりした区切りはないが、道世は、ようやく、自分はもともと、哲の断ち切ろうとした野本とは何もつながりもないのだという気楽さを感じるようになった。

（傍点、引用者）

これが、『鬼の木』の主人公道世が、係累調べと「父」に対する理解の果てに逢着した気分である。この小説の末尾近くにおかれたこの「気分」が、「父」の不在という現在から過去に遡って生まれたものといえるならば、それに重層させるように描かれている、現在から未来へつながっていくもうひとつの側面がある。『鬼の木』という一篇の題名はそこから来ているのである。「鬼の木」とは、恋人の秀夫が道世にあたえた「槐」（えんじゅ）の木のことであり、「どこか遠くの土地へ、植物のタネのように飛んでいった」と思う、道世の再生を意味する種子であった。小説全体の紙数からいえば、過去への探索の方に多く割かれてはいる。だが、秀夫というかつて同じ高校に通った男との出会いこそ、すべてのはじまりだった。それが「父」の背後の隠されていた過去をたどりはじめる真の契機となっていたからである。単行本の本文の「鬼の木が芽吹くとき、／孤細胞が脱皮する」とは、その意味で正確である。秀夫は、閉じこもり、自分を見張りつづけていた「シングル・セル」の道世を、あの「気楽さ」という解き放たれた感情へうながしていく人物である。

この「秀夫」という人物が主要な作中人物として明確なイメージを結ばない、人物像があいまい、という批評が、「鬼の木」発表直後の時評に出ていたが、増田みず子は、むしろ人物としてくっきりとした像を結ばない、ひとつの「気配」のようなものとして描こうとしたのだ、と思う。秀夫のことを、道世は「背景というようなものが見えない」と思うし、それでいて、「生まれる前からずっと知り合っていたような感觸」をもった人物だと感じている。

秀夫からもらった「槐」の種子を、道世はベランダの鉢に無造作に埋めこんでいた。それが忘れた頃になって芽を出している。一ヶ月余りすぎたとき、三つめの芽が土を割って現われる。道世は一日中、窓ぎわにすわりこんで小さな植物にみとれている。それにつづく次のような叙述のなかで「ぼんやりと見えてくる」ものが、道世にとって新しい「生」のかたちにはかならない。「気配」のように、一種の共鳴板のようにあらわれるものとして――。

だが翌日になると、新しい芽は、古いものの保護と目隠しを嫌うように、太陽の方向へ身をよじらせ、広い場所へ頭

を突きだす姿勢で立っていた。それを見たとき、道世の胸のなかを、熱くこみあげてくるものがあつた。体が痺れでもしたように、しばらく動けなかった。

じっとしていると、その痺れが次第に和らいで、それと一緒に何かが溶けて、体の外へ静かに抜けていくような気がした。眼を閉じた。自分の体が、その何かによつて軽々と持ちあげられ、どこかへ運ばれていく心地がする。秀夫の顔がぼんやりと見えてくる。

(傍点、引用者)

微熱状態の痺れが、やがて微妙に変質し、溶解する思い。それは、かつて増田みず子の女主人公がもっていた、自分の輪郭があいまいで不確かなものとしか思えずに、ひたすら脅迫観念に緊張しつづけていたときのものとは決定的にへだたっている。なぜなら、どこか宙に浮いた手応えのない感覚のなかにも「秀夫の顔がぼんやりと見えてくる」からである。そして、この場面とひそかに照応しているのが、この長編小説の書き出しの部分であることも見落としてはならない。

道世は午睡のうたたねで、目覚める直前まで「夢」をみていた。「強い光に包まれて体が燃えあがるという夢」である。その朝、始発電車で秀夫のマンションから帰ってきて、それから仕事のための調べ物をはじめ、道世は、その途中で意識を失うように眠りこんでいたのだ。道世はうたたねから覚めると体を冷すためにベランダに出る。部屋には西陽が深々と入りこんでいる。

なぜあんな夢を見たのだろう。体が燃える夢は、むろん、陽に焼かれながら眠っていたせいに違いないが、妙に後味が悪く、表面だけは冷えて生き返っても、頭の芯にまだ煙がいぶっているようだった。本当に、体が半分、燃えてなくなつてしまった感じで、立っていても頼りなかった。

道世が夢のなかで自分のあげた悲鳴を思いだしたとき、そこでも、「秀夫の顔」が一瞬だけ浮かびあがる。何かが溶け

て、体の外へ静かに抜けていくような感覚も、体が半分、燃えてしまった感じも、「シングル・セル」として生きていた自己の脱我のイメージといっているが、このふたつの場面に張りわたされているのは、かすかに透明な悲哀をにじませた「共生」への祈念のごときものにほかならなかった。父親の、挫折した夢の残骸が、自分たち家族であるなんて、それならば、自分とは何者なのか。そこからはじまった問いが、自分は何者でもないという苦い認識に逢着し、何者でもない自分が、いまこうして「気配」のようにある秀夫の存在を、ぼんやり感じている。そのような「気配」としてある他者なら一緒にやっていけるかもしれない。

「父」が不在となった、現在という奇妙な明るさのあふれた場所。あたらしい「父」は「どこからも現れず、子供たちは子供たちのままで、年をとっていく」のだろうか。「サクラダ一族」^{ファミリー}の少年は養護施設の息苦しさから逃れようと父や母を求めた。それは「地獄」であえていえる者が「聖なる力」をねがうにひとしいものだったが、多くの聖なる幻がついに幻でしかないように、現実に父や母が現れることはなかった。

わたしはいま、武田泰淳の『蝮のすえ』の一人物が敗戦後の上海でつぶやいた感慨を思いおこしている。聖なる「父」の存在とかかわりなく、ひとは生きていかなければならない。生きていくことはそうむずかしくもないのかも知れない。ともかくこうして生きている以上は「戦争で負けようが、国がなくなろうが、生きていけることはたしかだな」。

「父」の不在の物語がいま小説というかたちで語られている。「父」が不在であれ、「父の不在」すらも不在であれ、それらがわたしたちの前にひろがる光景なのである。もしそうであるなら、「不在」という風景を世界の中心として直視するとき、わたしたちの感受性は、「父」の不在をめぐるあの脅迫観念から解放されるはずである。