

「パーク・ライフ」の非ジェンダー的位相

Non-Gender-Phase in *Park Life*

山 川 欣 也

Abstract

YOSHIDA Shuichi is the author of *Park life*, which won the 127th Akutagawa Literary Award. This could be categorized as one of his works on the "present-day superficial-human-relations" and "a sense of distance of a person and a person." Particularly about such relationships, he is recognized to have a delicate sense of gender.

In this paper, extracting some <keywords>, I made a attempt to examine the non-gender-phase seen in *Park Life* from the point of view of "a sense of distance".

I

「パーク・ライフ」は『文學界六月号』（2002年5月）に掲載され、その直後に第127回芥川賞を受賞、本作品が収録された同名タイトルの単行本は同年8月に刊行された。これを含めて、『最後の息子』（1999年7月）から『初恋温泉』（2006年8月）まで、吉田修一の単行本は十三冊刊行されているが、これらに収録された作品の中でも本作品はやはり特別な場所を占めているといえる。⁽¹⁾

吉田作品の多くはその内容によっていくつかのカテゴリーに分けることができる。ここであえて類型化する必要もないのだろうが、例えば、作品が舞台となる場所によって「東京もの」と「長崎もの」とに単純に分類するとか、高橋源一郎によってガテン系と知識労働系に二分するとか、描かれる人間の在りようによってセジウィックが規定する「ホモソーシャル」な集団社会と非「ホモソーシャル」な日常とに深層的にといった具合に、その主題が拠って立つ軸に従って大きく、またもう少し細かい分類が可能である。⁽²⁾ この分類を充当するとすれば、本作品は非「ホモソーシャル」な日常を描いたということになるだろうか。しかしながら、こうした類型化とはまた別な視角から、「現代の希薄な人間関係を描く」とか、「人と人との距離感」を描写すると論評されるカテゴリーの作品群の一つであると本作品を捉えることができる。「パーク・ライフ」の芥川賞選考経過を報告した高樹のぶ子が「人と人との距離感が、熱くもなく冷たくもなく、ウィットを持って描かれている」と評したのはこの点である。⁽³⁾

「人と人との距離感」を主軸にしていけば、本作品のみならず、本作品の前に刊行された『パレード』では2LDKで奇妙な共棲生活を続ける五人の若者たちの正体不明な関係性が、また「最後の息子」（『最後の息子』所収）では「閻魔ちゃん」と「ぼく」との微妙な同棲生活が語られたように、これは吉田作品に通底する中心的主題の一つになっていると言って間違いはないだろう。⁽⁴⁾ さらに先取って言って

しまうと、吉田作品においては、この「人」と「人」が凡庸な状態のままで収まっているわけではない。もちろん匿名関係性における距離感にまで汎用されるものではないが、「個」や「集団」を問わず、作品の中で「男」や「女」のかたちを借りて語られ、この点が吉田作品のきわめて興味をひかれる特性になっていると考えられる。

1980年以前の広告写真を収集分析した *Gender Advertisements* (1979) の中で、アーヴィング・ゴフマン (Erving Goffman) が考えようとしたのは、例えばある商品の広告で、キッチンに立っているのは「女」でソファに座って新聞を読んでいるのが「男」であるといった構図があたかも非偶発的に生み出されているのは、あるいは腕時計の広告で「女」が衣服を着用していない必然性は一体何に由来するのか、これを考察することであった。⁽⁵⁾ もちろん、この考察というのは、ゴフマンは社会学者であるから、広告写真の図像学的、表象的意味を解きほぐすことではなく、本来的にはこうした広告を生み出す社会自体の分析に主眼があるのだが、にもかかわらず、こうした広告写真を無批判に受け入れてきた我々に重い刃を突きつける十分説得的な情報量を提供してくれていた。ゴフマンが「問題」としたのは、「問題」を問題とせず、平然と広告写真を目にしている我々の姿勢であり、状況であった。

こうした社会状況が今日、大きく揺らいできているようには思われたりもする。確かに、男性用下着を着用しているのは「男」とは限らないし、「男」が衣服を脱ぎ捨てていることもある。メガネは「女」のビジネス・ツールになり、見上げていた「女」の視線は下方向へと修正された。我々の視線も「問題」を映すようになった。にもかかわらず、ゴフマンのいう「制度的再帰性」(institutional reflexivity) は厳然と機能し続け、実は「男」と「女」のジェンダー化は微動だにしていなくてもみえる。⁽⁶⁾ 「人」と「人」との関係性に拘泥し貫徹する吉田修一は、こうしたジェンダリングの問題に、繊細で自覚的な作家だと考えられるのである。これを明らかにするために、本稿においては、「人と人との距離感」に視座を据えて、代表作となった「パーク・ライフ」を題材にいくつかの〈キーワード〉を抽出しながら、この作品にみられる非ジェンダー的位相について考察してみたい。⁽⁷⁾ 吉田はここで、我々の社会が執着する前提を細心かつ無頓着に、つまりあっさりとはひっくり返してみせた。

II

「パーク・ライフ」の梗概を初めに記して、キーワードの抽出に入っていこう。

デオドラント製品を扱う会社の営業マンの「ぼく」は、いつも時間を持って余してしまうとやって来る日比谷公園で、いつも乗っている地下鉄の車内で勘違いから言葉を交わしてしまった「女」を偶然発見してしまう。衝動的に話しかけてしまったその「女」も公園の常連だった。それ以来公園で意識的に視線を投げかけ始めた「ぼく」とその「女」は、やがて公園以外へと言葉を交わす場所を移動し始める。

本屋でこんなポップが書かれていたら、購入する意欲など失せそうだけれども、物語は日比谷公園での「ぼく」と「女」(途中から「スタバ女」)を軸に構築されることになるだろうか。おおよそ複雑とは程遠い展開を辿る。

II-1

話の冒頭で「ぼく」と「女」が出会す。この場面に、まず一つめのキーワード、〈不在〉と〈存在〉が潜んでいる。「ぼく」は地下鉄日比谷線の乗る車輛も、車内での立ち位置も決めている。だから、視線の先にある物に変化はなくいつも決まっている。霞ヶ関駅で突然電車が動かなくなった時に、目の前に映る広告もいつもと同じ日本臓器移植ネットワークのそれである。この広告のコピーに違和感を覚えた「ぼく」は、後ろに立っている先輩の近藤さんに話しかけたつもりだった。

「ちょっとあれ見て下さいよ。なんかぞっとしませんか？」[8]

ことばの先にいるはずの先輩はおらず、そこには見知らぬ「女」が立っていた。

「ほんとねえ、ぞっとする」

「……死んでからも生き続ける私の臓器ってイメージがちょっと怖いって
いうか、不気味な感じするよね」[8-9]

初対面同士とは思えない、ごく自然な会話を二人は交わした。

先輩社員の近藤さんが二つ前の六本木駅で降車していないかのように、そこにいるかのように「ぼく」は近藤さんに話しかける。いつもと変わらない車内で、いつもと変わらない視線に惑わされたのだろうか。いるはずの近藤さんはおらず、見ず知らずの「女」がそこにいるだけである。存在の「不在」、もしくは不在の「存在」と指摘し得る状況がここに生み出されている。デビュー作の「最後の息子」では、吉田修一は「ぼく」に「閻魔ちゃん」のことをビデオを介在させて語らせていた。『春、バーニーズで』の筒井（「最後の息子」の「ぼく」の後日像）は車内で斜めまえに座っていた女性のコートの色が赤だと気づかない。また、例えば「風来温泉」（『初恋温泉』所収）でも、いつもいないはずの夫の恭介がそこにいる時、いつもいるはずの妻の真知子がそこにはやはりいなかった。〈不在〉と〈存在〉といった主題は取り立てて吉田作品に限定されはしないだろうが、吉田はいつまでも咀嚼しえないかのように反芻しているのである。

前作『パレード』で驚愕させた不在と存在による共在空間の問題を、「パーク・ライフ」ではさらに絞り込む形で深淵に抉ろうとする。「ぼく」は自宅アパートがありながら、二週間ほど前から、知人の宇田川夫妻のマンションでほとんど寝泊まりすることが多くなっている。宇田川夫妻は、夫の和博は品川のビジネス・ホテル、妻の瑞穂は客室乗務員の友人宅に滞在するという、二人とも自宅を出ている不思議な別居状態で、「ぼく」は残された飼い猿ラガーフェルドの世話を依頼されてマンションに出入りしている。では、「ぼく」の自宅アパートはどうなっているかというと、三日前から、田舎から単身上京して来た母親が東京見物の拠点として使用中である。

マンションという言葉聞いて、宇田川夫妻宅を思い出した。現在ぼくは夫妻宅で寝起きし、その夫妻はそれぞれ別の場所で生活し、主が留守中のぼくの狭いアパートでは、上京中の母が羽根を伸ばしているのだ。[68]

誰かが本来居るべき場所には誰もいない。また誰もが何かを欠いている。残された飼い猿にしてもどうだろう。ペットを犬や猫にしなかった吉田は作為的であると言えようか。

存在と不在の問題は、吉田作品にあっては決して打破すべき宿弊であったり、何らかの瑕疵だったり、誰かの過失とされることはまずない。むしろそれは、至当なものとして前提とされたり、また暫定的にしろ、とりあえずの一つの結節点であるかのようだ。この宇田川夫妻は、問題という問題がないのが問題な、「互いに自立した現代的な夫婦の典型のようなカップル」[36]と「ぼく」からみられているが、夫妻が生活を共にしていた自宅から二人ともいなくなっている。夫妻のどちらかが二人が居る場所から離れた時点で通常別居は成立するのであるから、和博がまずマンションから出た時点で共同生活は解消されている。ところが、しばらく後に瑞穂もそこから出て行ってしまうのである。

「たとえば瑞穂がリビングでテレビを観てるだろ、そうするとなんていうか気を遣うっていうのかな、いつも一緒だと息も詰まるだろうなんて思ってさ、俺は寝室で本を読むわけ。で、瑞穂が寝室に来ると、明るいと眠れないだろうと思って、今度はリビングへ。一緒にいたくないわけじゃないんだよ。一緒にいたいもんだから、部屋から部屋へ移動してるんだよな」[36-37]

宇田川和博は得手勝手でも不遜でもない、むしろ性格が優しいと単純に言える。彼の方程式からすれば、一緒に居たいが故にマンションを出ることになるのだろう。宇田川瑞穂は、「彼以上の人を望んでいる」、と口にするにしても決定的な不満をかかえているわけではなく、「和博のことが嫌いなわけじゃない」。[36]自分以外の誰かが居ないマンションは単なる空虚な場所でしかなく、彼女にとってそこで生活する理由が見あたらないのである。夫婦が生活する空間で、自分ではないもう一人の存在を意識せずに暮らすことはできない。一つの空間で共在する中、それでも人間関係を構築する必要に迫られる。宇田川家のマンションでは、和博は二人が共在できる空間を心願し、瑞穂は和博の存在を望蜀しただけなのかもしれない。

一方、「ぼく」の狭いアパートにいる母親は家を飛び出してきたわけではないし、まして父親と別居しようと考えているわけでもない。年に一度か二度、「ぼく」のアパートに逗留してあちこち動き回り、しばらくして田舎へ帰ることが行事のようにになっているだけである。都会で一人生活する息子が心配で母が様子を見に来るということではなく、おそらく20から30年近く父親と同じ空間を共有してきた「ぼく」の母にとって、どうも夫婦の共在空間を継続させるための安息の地と化しているようなのである。

半年に一度、息子の部屋で過ごすことで、母は気持ちが若返るらしい。遠回しに「迷惑だよ」とでも言おうものなら、「泊めてもらってるだけで何かしてくれて頼んでるわけじゃないでしょ。それにね、親に離婚されるよりはましよ」と脅かす。わざわざ来ておいて、「かまってくれるな」というのも失礼な話だ。[38-39]

共在しうる空間の存在意義については、「ぼく」の母は少なくとも和博と同じ側に立っている。存在と不在の混在の必要性を、おそらく自覚的にしろ無自覚的にしろ、この両者は行動で表徴している。だから、母は息子のアパートにいながら「ぼく」の存在を消したが、和博はビジネス・ホテルの狭い空間を独占することを選択した。また、『春、バーニーズで』の筒井も衝動的にハンドルを切った。⁽⁸⁾誰もが自分の居場所を確保しようとする。当然のことであろうし、実存の問題に関わることである。にもかかわらず、必然、空間の共有から逃避することはやはり不可能である。

限られた空間を、一人で占拠するのは違い、複数で共有する以上、何らかの制限、抑圧、不自由が生じる。限られた空間では複数の数が増加すればするほど、これに比例してその空間を共有する各自の持っている距離と空間は狭められていく。問題はその自在の許容範囲である。複数で同じ空間を共有するといっても、必ずしも全く同じ理由でその場所に共在するとは限らず、各々異なった事由によることもある。家族にしても、例えば長男だ、末っ子だなどある意味不条理な根拠によって、囚われたりまた寄生したりして空間が構成されている場合もあるだろう。こうした空間で恒常的な不自由さに縛られ続けることは困難だ。「ぼく」にしても、「この数日、足繁く宇田川夫妻宅に通えているのは、結局そこに、彼らがいらないからなのだ」[77]と告白している。

ところで、物語を起動させる臓器移植ネットワークの広告は、偶然目に飛び込んできたものではない。これ自体がそもそも存在と不在の問題の露払いとなっている。これが接続を生む。「ぼく」が宇田川夫妻のマンションで閑にまかせて手にとるのはダ・ヴィンチの『人体解剖図』なのであり、散歩の途中のアンティーク・ショップにはペアの人体模型が展示販売されているのである。しかしながら、そのダ・ヴィンチの『人体解剖図』は彼の最も不正確な解剖学の素描の一つとされているもので、「ぼく」はあちらこちらにその不正確さの正しさを発見する。「ぼく」は嘆息する、あのモナリザのふくよかな肉体の中身はそんなものだったのかと。一方、人体模型はペアとされているが、実際は二体とも女性であることで、ショップの売り物なのだが不良品扱いされ、どうも値段もあってないようである。理科室に置いてあった授業用の人体模型は、果たしていずれの性の持ち主だったのだろうかという疑問が忽然と湧いてくるが、ほとんどの臓器に性差があるはずもない。ほとんど生殖機能器官の在無の相違でしかなく、あるものがなければ一方の人になり、ないものがあれば一方の性とされるだけである。モナリザにしても本当は違うかもしれない？

こうした臓器自体は所有者属性を持っていない（脳の問題は措くとして）と考えられるので、自己の体の内部にある臓器にしても、臓器移植の観点から言えば、偶々今その人の体にあるだけであり、その臓器は他の誰かの体の中へ場所を移動しうるものなのである。例えばもしかしたら、誰かの内臓は別の場所から移動してきた幾つかで構成される可能性はじゅうぶんにある。その時その内臓空間で、医学的見地は別として、相互に臓器が共在し続けるとすれば、それは何らかの理由でその集団が調和された空間を構成できているからなのだろう。これに準えたとすれば、和博と瑞穂には継続できないだけの訳があり、「ぼく」の母と父には継続できているだけの理由があるということになるのだろうか。現実には、父と母はもとより、和博と瑞穂も少なくとも制度上の離婚はしていない。前者の妻は偶々息子のところに居候し、後者の二人は両者とも自宅を出ている状態で、二組の夫妻に違いがあるように見えるのだけれども、本質的には同じであるように考えられる。それはどういった点においてか。

「そう。この公園のOBよ。定年でリタイアしたけど、何十年もこ

の公園を利用して来た人なのよ。ね、そう考えれば、ああやってこの公園を上空から見たいって気持ち、少し判るような気がしない？」[85]

これは、「女」が公園で見かける、気球を飛ばす老人の行動について「ぼく」に自説を展開している場面である。日比谷公園は、『人体解剖図』あるいは人体模型、日原鍾乳洞との対比的アナロジーになっている。公園には噴水やベンチ、花壇があったり、動物や人はそこで食べたり、居眠りしたりする。公園内部は属性のない物体が間断なく入れ替わる一方、日比谷公園という空間自体は不変である。その永続性のメカニズムは一体何なのか。これを「女」の言説を借りて、共在空間が持続する要諦はあたかも属性のないものによって構築されることだと示唆しているように思われる。これを二組の夫妻で考えてみる。本来的に備えていない夫や妻という属性を結婚と同時に否応無しに背負う。その夫妻の現状は共在空間におけるこの属性への依存度によって決まると考えられることから、既述のように「ぼく」の母と和博は属性認識に低く、瑞穂と父は意識的であるとすれば、本質的には二組の夫妻に違いは認められないのである。

なんでも、昨夜から父が熱を出し、「早く帰ってこい」という催促の電話があったらしい。「それでも明後日なんだ？」といじわるく尋ねた息子に、「明日だと割引チケットがないのよ。ほら、けっこうお金つかっちゃったから」と伊勢丹の紙袋を持ち上げる。手元の紙袋には、父用らしいVネックセーターが入っていた。「息子の俺が言うのもヘンだけど、お母さんたちって意外とうまくいってるほうだよね」[74-75]

本作品で提示された存在と不在の共在空間の問題に対して、吉田がここで留まるべきか先に進むべきかを明確にしているとは思われないが、この「ぼく」の結果論としか言えないような「意外とうまくいってるほうだよね」という曖昧な問いかけは、それでも二組の夫妻に生じた偶発的な距離感を表現しているのだろう。

II-2

<存在>と<不在>のキーワードは、二つ目のキーワード<見せかけ>と<本質>の問題へと必然的に重なっていく。<偽>と<本物>[佐々木]とか、<ウソ>と<ホント>[仲俣]とされたり、また<虚構>と<実像>とか、<外見>と<中身>とも換言可能である。

我々の視線は何を見ているのか、何を見ようとしているのか、何が見えているのか。見ているもの、見ようとしているものが見えているのか。逆に、見えていないのか。見たくないもの、見ようとしていないものが見えたりするのか。視線の先には一体何があるのか。この視線の交錯・錯綜も反復される。

広場の中央に目を向けると、ビニール袋に入った餌を売店で買って来たらしい公園新参者のお婆さんが、百羽もの獐猛な鳩に囲まれ真っ青な顔で立っていた。[13]

「公園新参者」との認識は、「ぼく」がこの公園の取りあえずは爛眼の持ち主であることを意味している。おそらく「ぼく」はそれを自負しているし、日比谷公園の達人だと思っている。しかし、それも地下鉄で話しかけた「女」を心字池を見下ろす崖上のベンチに発見するところで、その目は節穴であったことがわかる。

「あなた、いつもあそこのベンチに座ってるでしょ？」[21]

鳩に脅迫されているおばさんが新参者であることは視認できても、「女」が「ぼく」と同じこの公園の同士だとは微塵も感じ取ることが出来ていなかった。そして「ぼく」はあらためて気づくのである、「風景というものが実は意識的にしかみえないものだということに」[25]。公園ではじめて見かけて言葉を交わしてから二日間、ベンチに「女」は姿を現さなかったと確認できるのは、日比谷公園の風景の中にその「女」を意識的に存在させることによって可能なのである。ただ、この二人に関しては相互の視線と意識が交差していなかった。

この視線のズレもしくは視角の転位が空間を大きく変幻させる。

家を建て替えたので、窓からの景色もすっかり変わっていた。同じ街の風景なのに、少し窓の位置が変わっただけで、こんなにも新鮮なものになるのだ……

あの頃、もしもこの障害物のない窓からの景色を眺めていたとしたら、ぼくはこの街を去ろうとしたらどうか？ [42-43]「最後の息子」

風景・視界はきわめて曖昧であり、見えるものは意識の産物でしかない。対象物への意識あるいは認識とは、視線の焦点をそれに合わせて初めて視界に存在し見えてくる。意識によって風景が構築される。日比谷公園で「ぼく」は、その視界にいつもの人が目に入ってこなければ「どうしたんだろう？」とか、または「今日はあの人が元気がないようだ」とかいろいろな思いや考えを起こしていたはずである。しかしながら、近藤さんがスタバ女と呼ぶ「女」は「ぼく」の視界の少なくともどこにもいるわけはなかった。公園ではなく、最初に視界に飛び込んできたのは地下鉄の車中だった。尤も、厳密に言えば、出会したのは地下鉄で、視認したのは公園ということになるのだろうけれども。

さて、広大な敷地の日比谷公園の中に「ぼく」がスタバ女を視界に存在させて認識できたとし、それは「女」の何を見ているのだろう。当然のことだが、目で視認できるものは残念ながら外見だけである。髪の長短、スカートかパンツか、背丈の高低というような。そして、視界が対象を絞ったとして、スタバ女の何が見えたのだろう。これもやはり意識的な視線に左右される。スタバ女と命名した先輩の近藤さんは、彼女が手に持っていたスターバックスのドリンクはカフェモカだと断言した。「ぼく」には全くわからなかったが、カップにmとマジックで書かれていたので間違いないらしい。興味や関心が無ければ見えないものである。この時点ではまだ「ぼく」は「女」の外見にさえそれほど視線を集中させてはいない。むしろ、「ぼく」が「女」をでなく、「ぼく」が「女」から見られること、それも外見ではなく中身の問題、地下鉄の車内で話した内容の訂正に意識が向かっていた。自分をそんな人間だと思われたくないのだろう。「女」を見かけた後、その「女」のいる方向に走るといった行動をとっ

たのは、「ぼく」の考え方や信条といった本質的な部分に触れることだからだと考えられる。彼女ではないかと思われる姿を公園で見つけた時、咄嗟に「ぼく」が走り出すこの場面は、人が人からどう見られるのか、どう見られたいのかといった、言ってみればやはりアイデンティティに関わる問題を孕んでいる。

「あの、さっき俺、別に馬鹿にしたわけじゃないですから」と口にした。唐突なぼくの発言に、彼女は風に乱れる髪を押さえたまま小首を傾げた。「だからさっき、なんていうか、臓器提供する人のこと、別に馬鹿にしたわけじゃないですから。たしかに『死んでからもあなたの意志が生き続けるなんて、ぞっとする』と思ったけど、でもあれは別に…」[23]

どうでもいい誰かにわざわざ「違うんですよ」などと言いつつなどしない。「ぼく」は彼女に、俗っぽく言えば、少なくとも「イヤな奴だ」と思われなくなかったのだろう。「女」が「ぼく」をどう思っているかなどとは知り得るはずもない。公園で走ってきた「ぼく」に対して「女」は、地下鉄で知り合いのふりをしたお礼を言いに来たのかと思ったのである。「ぼく」は中身の誤解を解こうとし、「女」はお礼という社交辞令を予期した。

もちろん、「外見」が偽りやウソと同一ではない。外見は外見でしかなく、それ以上でもそれ以下でもないということだ。「いつも感心してたんだけど、あなたのシャツとネクタイの組み合わせってなかなかよね」[33]と「女」はファッション・センスを褒める。実際それはそうなのだろう。ただ、そのセンスは瑞穂によるもので、「ぼく」はただそれを着用しているマネキンに過ぎない。その「外見」に対する、どう見えるかというよりどう見たいか、逆にどう見られるのかよりもどう見られたいかという意識が、単なる「外見」を混濁させ屈折させていく。こうなると「中身」は掴まえられず、これが在ることさえ知られないままにおわる可能性もある。

『パレード』で、「この部屋用の自分」について考えあぐねる相馬未来は、伊原直輝に「ねえ、直輝、あんたサトルのこと、どう思う？」と尋ね、サトルに対する説明を始める。

「だからさあ、……、あ、こう言えば分かってもらえるかな。サトルって、たとえば良介が思っているような子でもなければ、琴が思っているような子でもなくて、もちろん直輝が想像しているような子でもないだろうし、かといって私が思っているような子でもないような気がするのよ」[171]『パレード』

これに対して、直輝は「そんなの当たり前だろ」と応え、

「お前が知ってるサトルしか、お前は知らないわけだ。同じように俺は、俺が知ってるサトルしか知らない。良介だって琴ちゃんだって、あいつらが知っているサトルしか知らないんだよ」……

「だから、みんなが知ってるサトルなんて、誰も知らないんだよ。
そんな奴、この世には存在しないの」[171-172]『パレード』

そして、この世界では誰もが主役であって、同時に誰も主役ではないといったマルチバースの話題に発展する。ジグソー・パズルのように、それぞれが知っているサトルのピースを詰め合わせていくとサトルの「実体」がわかるのだろうか。百人いる集団で、例えばサトルが残り99人との人間関係を各々対等に保てるとは思われないので、サトルがどういう人物であるのかは、誰にとってのサトルであるのかといったことでしかなくなる。それぞれの見方や評価によって最大公約数的なサトル像は浮かび上がるけれども、「誰かにとってのサトル」といったことの、これのさらに共通項であるから、果たしてそのサトルは「実体」からどんどん離れていってしまう。

さっきスターボックスの光景を見て感じたことを彼女に話した。彼女は最初あまり興味がなさそうだったが、しつこいほど力説したせいもあり、小音楽堂裏で足を止めると、「なーんにも隠してることなんかないわよ」と、ぼくの顔を真っ直ぐに見てそういった。

「でも、なんか触れられたくない秘密でも隠し持っているように見えたんですよ。別に悪い意味じゃなくって。かつこよく見えたんですから」

「なんにも隠していることなんてないわよ。逆に、自分には隠すものもないってことを、必死になって隠しているんじゃないのかな」[45]

スターボックスにやって来る女性についての「女」の見解を「ぼく」が瑞穂に話したら、彼女は「眼鏡かけてる？」とその「女」について訊いてきた。吉田作品の登場人物たちの多くが、こうした「誰か(自分)にとっての自分(誰か)」として描かれている。定型化しようというのではないが、どこをどう切ろうと同じになる金太郎飴のような人はいないということである。立体鏡のように角度によってその像が微妙に変化するが、実体がそこにはないわけではないということなのだろう。そこにある「外見」は「実体」とは異なる「偽者」だったり「ウソ」だったりしない。「誰か(自分)にとっての自分(誰か)」ということでは、それは「本物」であり「ホント」なのである。作品の登場人物のこうした描き方が人間関係の希薄性という評価と連関するのだろうけれども、簡単に稀薄だなどと考えることは出来ない。表面的には冷めているように見えて、「誰か(自分)にとっての自分(誰か)」は堅固な人間関係の中でしか起こりえない。例えば、『パレード』の五人はどうだったか、『ひなた』の大路家の家族はどうだっただろうか。⁽⁹⁾この人間関係の希薄性の指摘に対して、吉田自身はいつもこう反論している、「真っ直ぐに向き合えばそれが見た目通りの深い関係なのか、そこに嘘はないのかと。人と人が関わればその間に距離感があったり、空気感があったり、絶対に生まれる何かがある」と。⁽¹⁰⁾吉田はすべてをさらけ出した関係性に疑義を持っている。人と人との磁場にはそれ相応の「秘密」があるはずだろうと。

「パーク・ライフ」の「女」にとって「ぼく」は実体として捉えられたのだろうか。

「この辺で働いているんですか？」

しばらく沈黙が続いていたし、このままでは居心地が悪くなりそう
だと思って尋ねたにすぎないのだが、彼女がひどくびっくりしたよ
うな顔をして、まじまじとぼくの顔を見つめ、「ほんとに知りたい？」
と険しい表情で訊いてくる。[32]

「女」は「ぼく」をそういった卑近な質問をする人物だと思っていない。つまり「あそこに座って
いるあなたをここから見てると、なんだか十時間でも相手と口をきかずにいられそうに見えた」[33]
のである。また、いつものベンチに先客が居た時「嫌がらせみたいは何度も何度もその人の前を通」つ
たり、携帯電話で大声でしゃべって「カップルが迷惑そうに立ち上がったときのあなたのうれしそう
な顔、私、未だに忘れられない」[21]と「女」には見えている。これは「外見」にしかすぎないのだが、
この見えている「ぼく」は、「女」にとっての「ぼく」の「実体」であると少なくとも言えるのだろう。

いつもベンチに腰を下ろして見る日比谷公園がすべてではない。そこからはわからない「ぼく」が
知らない日比谷公園がある。これは見えないのではない。見ていないだけ、見ようとしていないとい
う単純な事実によるものである。これは解決可能だ。見ればいいのである。それで何が見えるかは別
の事柄である。問題は、見えているものが「ホント」かもしれないし「ウソ」かもしれない、それは
わからない、分からないことを突き詰めてその何かがホントに分かるようになるのかということであ
る。人と人との関係で言えば、相手にとって自分がどうすることがあるいはどう振る舞うことが、相
手にとって不快ではないかもしくは相手にとっての自分たりえるのかという気遣いや優しさは、実は
ここには相手にとっての自分は存在するが、自分にとっての自分は不在であると言い得る。こうした
自分の不在は許容されないのだろうか。そうあることが自分の存在を保証するのであれば、そこには
人間関係が構築されるだろう。ただ、これにしても、自分にとっての相手を前提にした上で、「こう
して欲しい」とか「こうあって欲しい」とかと相手が望んでいるだろうと自分が考えるだけで、そう
した存在へと実際転化できているかどうかはわからない。誰かと密接に関わることで、それが距離を
縮めたり、空間の継続に寄与するかどうかはわからない。吉田は人間関係の相互の距離感は固定され
ているはずなどないと考えていると思われる。存在の問題や視線の問題を通して、指摘されているよ
うに、この人と人との距離感を思考し続けている。(11)

瑞穂さんと和博さんはときどき電話で話をしているらしい。問題の解
決に向けての話し合いなのだろうが、その問題というのがいまひとつ
はっきりしないので、きっと苦労しているのではないかと思う。・・・

「お互いに気遣っちゃって、なかなか進まないってのが現状かなあ。
ほら、腹割って、なにかあるものを全部吐き出せるような性格だった
らいいんだけど、・・・、でもお互いにそんな性格だったら、こんな
状況にもならなかったわけだし・・・」[60]

吉田は、既述した発言より以前にも、「本心で正直に結び合うなんて僕は不可能な気がする。人間関
係って思い描く結末へと向かうための演技。僕はそう思います」(12)と、見方によってはかなりシリア

スで厭世的とも受け取れる発言をしていた。これは「グリーンピース」などが収められた『熱帯魚』が刊行された頃だけども、基本的な人と人との関係性に対するスタンスは今日まで揺るぎはない。⁽¹³⁾ 「純情温泉」（『初恋温泉』所収）の高校生カップルは親に「嘘」をついて温泉に出かける。「パーク・ライフ」で「女」にファッション・センスを褒められた「ぼく」は、「そうですか？ どうも」[33]と、相手に見られている自分を訂正しなかった。

「しかし、なんで同居なんかしたがるんだよ、桂子も」…

「だから、何度も言うように、私はあの家が好きなの。あそこにいると、なんか理由はわからないけど、ほっとするんだもん」

「そうか？ 騒々しいだけだぞ」

「そこがいいんじゃない。それに、このアパートに浩一と二人で住んでいると、二人でお互いに一人暮らししているみたいだし」

「二人でお互いに一人暮らし？」[42]『ひなた』

『ひなた』に出てくる大路浩一と大路桂子の夫婦は二人でアパート暮らしである。この夫妻には、一方に見せていない、また他方に知られていないと思っている別の顔がある。ただ、宇田川夫妻のように、この空間に何らかの問題を抱えていることは確かなようである。大路夫妻の場合はアパートを引き払って、浩一の実家で生活することが桂子側から提案され進められる。一対一から、複数の人間関係の中に自分たちを置換させることで何かが打開されると思ったのかもしれない。吉田作品では、時空が停頓する。特に共在空間の場合がそうである。その一旦停頓した閉塞的時空を人が「脱け出る」ことにさっぱりと懊悩するさまが描かれている。この「脱け出る」という主題への執着による、この「脱け出る」空間自体が「吉田空間」とでも呼びうる独特な浮遊感でしっかりと漂っている。

誰の物でもない場所に自分の居場所を求めなければならない。まるで、BUMP OF CHICKENの『カルマ』でも歌われたように。だが、そこはどうあろうと仮の場所ではない。誰かの場所のように誰の場所でもない世界に居場所を求めて生きていく以上、少なくともその世界で、その社会で、あるいはその集団にいる自分である必要性がやむなく起こらざるを得ない。それでどうするのか。どうもしなくても、何かは動き出し、滞留などしない。吉田はこうした世界観を作品に投影し続けているのだ。⁽¹⁴⁾

では、かかるキーワードを潜ませながら（決して隠匿してはいないけれども）、「パーク・ライフ」では何が語られたのか。

III

「パーク・ライフ」では何組かのカップルが登場する。老夫婦だったり、若い夫婦だったり、そして「ぼく」と「女」。その関係は長く続いている、途切れそうになっている、また、微妙だったり、既に破綻していたり、何も始まっていなかったり、様々である。ここではこのカップルたちの距離感が映し出されている。

宇田川夫妻は、どういう理由か、別居中である。

いつだったか瑞穂さんが、「私がここで落ち着いていられるのは、こ

の生活が、私じゃなくて、和博のものだからかもしれないわね」と言ったことがあるが、[40]

この「和博のもの」なる発言は、女性の男性への従属性を描いているように聞こえる。瑞穂は和博に全面的に依存しているように読める。しかし、瑞穂は日がな一日、マンションで慎ましい専業主婦を演じているわけではない。今でも会社勤めを続けており、和博に背負ってもらわねばならない必要性はない。「和博の」空間が、瑞穂にとって「落ち着いていられる」ということは居心地がいいのである。これはおそらくその共在空間で、瑞穂が責任を負わないことによる心地良さだろうと考えられる。この二人の共在空間でその責任を負わないということは、つまり妻の役割を負うことに他ならないだろう。和博は瑞穂にその責任を求めている様子はない。ただ、「一緒にいたい」だけだ。では、どうしてこの二人のマンションでの共同生活に不具合が生じたのだろうか。瑞穂が「和博のもの」にしてしまったから、すなわち、和博が世帯主となり、瑞穂は和博に夫の役割を期待してしまったからなのだろうと思われる。夫としてそこにいて欲しいと思う一方に対し、妻としてそこにいて欲しくないとは他方は考えている。相互に一方通行的な思いが擦れ違っている。

和博は二人の暮らしが継続することを望み、瑞穂は夫婦の繋がり、稀薄ではない距離感を求めた。これはこの夫妻の距離感であって、これが齟齬を生み、現在別居に至っている。これは「男」がそうだ、「女」がそう考えるから生じるということではなくて、「男」と「女」→「人」と「人」とが共同生活を行う共在空間の問題として、吉田は捉えようとしているのではないか。対人、集団における「誰かにとっての自分」であることに、さらに性による役割を附与される必然性はないと考えているように思われる。〈存在〉や〈外見〉といった我々が持っている問題からまずはジェンダー的意識を解放させることで、贅肉を剥ぎ取った人と人との関係性を真摯に見つめようとしている。だから、ジェンダー的前提をひっくり返す。

「ぼく」は日比谷公園で見られていた。ただ、誰かが「ぼく」を見ているなどとは「ぼく」は思ってもいなかった。「ぼく」の方は何かを見ていたわけではなかったから。

「私ね、この公園で妙に気になっている人が二人いるのよ。その一人があなただったの。こんなこというと失礼だけど、いくら見てもなぜかしら飽きないのよね」[21]

「もうお昼食べた？」
彼女はそう言うと、ここへ座るようにと、トントンとベンチを叩いた。[31]

「あなた恋人いる？」[69]

彼女がとつぜん強く肯き、すっと顔を上げてぼくを見つめると、
「よし。……私ね、決めた」と呟いた。[99]

「ぼく」の勘違いからにせよ、地下鉄で「女」に声をかけたのは「ぼく」の方だし、公園で走り出

したのも「ぼく」の方だった。高校のときに思い切って告白したひかるに、「弟ににているから」といつて恋愛対象からはずされた「ぼく」でも、一般的な「男」の役割を一応担わされているように見ることとは可能だ。しかし、そうした役割など何処にも無く、「パーク・ライフ」の「ぼく」は、実は「女」の敷いたレールを滑るように走ってきたように見えるのである。ここには決められない「男」たちがいて、決められる「女」たちがいる。見ているのは「女」たちであり、見られているのは「男」たちである。現在社会において、すでに「男」の側に「男」と「女」の距離を測る決定権などありはしないのである。吉田はその因習的な決定権を、先ず、一方に放棄させていく。

最後にいたるも、「ぼく」は、「まるで自分まで、今、何かを決めたような気がした」[100]と、ひどく受動的である。

「男」と「女」の役割による関係性を解消しようとする吉田の作品には、だから、その性を負わない人物が登場する。デビュー作でいえば、おかまの「閻魔ちゃん」がそうである。

ある週刊誌を読んでいて、「どう考えても、私が一人二役している
としか思えないわ」と、首を傾げていたことがあった。雑誌を覗いてみると、そこには現代的な男と女の姿が特集されていた。料理好きな夫に、自立した妻、確かにその二つを足せば、閻魔ちゃんができあがる。

「っていうことはよ、私が現代の模範なのね」[58-59]「最後の息子」

単純に変換すれば良しというわけではないが、少なくとも属性は失われていく。娘にバレエを習わせようとする近藤さんにしても、「バレエやってる女って……私には男なんて必要ありませんみたいなさ。春子もそうなってくれりゃいいんだけどな」と偏見ともとれる発言をした上、「誰から好かれたかってことが大事」だと悟ったようなことまで言う。[17-18]

また、「最後の息子」の後日談『春、バーニーズで』で、「ぼく」だった筒井は「閻魔ちゃん」と再会する。筒井、結婚して出来た義理の息子文樹との三人の会話が妙である。筒井が文樹に「閻魔ちゃん」のことを「おばちゃん」と称したのに対し、息子は「男の人だから、『おばちゃん』じゃないもん」と応える。これに対しさらに筒井が「どうして？男の人でも『おばちゃん』はいるんだよ」と続く。

「ちょっと、やめなさいよ。子供が混乱するじゃないのよ」と、慌ててその人が止めに入る。

「男の人は『おじちゃん』だもんねえ」

そう言って、文樹の頭をやさしく撫でるその人に、「いいんだよ、おばちゃん」と筒井は微笑みかけた。「こいつには、俺の息子のこいつにはさ、今のうちから、いろんなこと、混乱させといてやりたいんだ」と。[33]「春、バーニーズで」

吉田は一人称の物語でも、第三者的な語り口の場合でも、「男」や「女」の性を軽やかに越境していく。幾つかのインタビュー記事や、角田光代など作家同士の対談でも、いわゆる異性の書き方を話題にさ

れることが多い。(15) もちろん、登場する「女」は結局「男」から見える「女」でしかないと断りながら、例えば、そういった質問には、

「どちらかというと、男が女性書くと、その違いを書こうとするじゃないですか。違って、わからないから違う感じがあるんだと思うんですよ。だから、そうじゃなくて、なるべく共通するものというか、男でも女でも変わらないところはもちろんあるので、そのへんをうまく書ければいいなどはいつも思っています」(16)

と答えている。「パーク・ライフ」の人体模型は、果たして象徴的な意味を持っていた。マンションの外観の件や、ギャラリーで交わした「女」が昔住んでいた実家の話もそうである。

『ひなた』ではとうとう大路浩一と桂子、そして田辺真彦は一つ屋根の下で暮らし始める。『パレード』で大河内琴美は性の解消に熱心だった。

敷居の低い天国には、入場の際に提出する申請書の性別欄に「男」と「女」だけでなく、「人」と書かれた欄がある。[128]『パレード』

美咲が一週間のほとんどをその中年男の家で過ごすようになった頃、私は思い切って、「いいの、これで？」と直輝に訊いてみた。すると直輝から、「俺はいいけど、そっちはいいの？」と逆に訊かれた。「どういう意味よ？」
「だって、美咲がここを出てったら、男二人に女が一人になっちゃうよ」
「だから、そういう数え方やめてくれない」
「じゃあ、どう数える？」
「だから、三人でいいじゃない、三人で」[131]『パレード』

『女たちは二度遊ぶ』で多様な「女」を描いたと同時に、それは多様な「男」を語ってもいた。(17) 「女」を語ることに「男」を語ることに、それは吉田にとって何ら違いはない。

地下鉄で同じ写真広告を見ることから始まる「パーク・ライフ」では、主人公二人に名前を付けないうことで予断を拒否した。二人は互いの存在を公園で見ることによってでしか確認できず、いるかどうか公園に来てはじめてわかるという脆弱な距離感も持たせながら、写真展で同じ写真を見ることで終わり、そして何かが始まる。吉田は「人」を語り続けている。

注

(1) 芥川賞の候補になったのは本作品で五回目。デビュー作の「最後の息子」(第84回文学界新人賞)が最初で、以後、「破片」、「突風」、「熱帯魚」と候補に挙がった。

『最後の息子』、文藝春秋、1999年。

『春、バーニーズで』、文藝春秋、2004年。

『初恋温泉』、集英社、2006年。

(2) イヴ・K・セジウィック (Eve Kosofsky Sedgwick)、『クローゼットの認識論—セクシュアリティの20世紀』、青土社、1999年。

高橋源一郎と吉田修一の対談は、『広告批評』284、マドラ出版、(2004年8月)。

(3) 芥川賞選考経過については、『文藝春秋』9月号、文藝春秋、2002年。高樹選評『朝日新聞』(2002年7月18日)。

(4) 『パレード』、幻冬舎、2002年。本作は第15回山本周五郎賞を受賞。

(5) Erving Goffman, *Gender Advertisements*, New York, 1979.

(6) 安川一、「<共在>というポルノグラフィ—公共場面のジェンダー構造」、『ゴフマン世界の再構成』、世界思想社、1991年。

ジェンダー問題に関しては、例えば以下を参照。江原由美子他、『ジェンダーの社会学』、新曜社、1989年。ゴフマンが提示する様々な問題設定から、吉田作品を考察することはすぐれて有効であると考えられるのだが、つまり「ゴフマンと吉田修一の関係性」を解きほぐすことはきわめて興味深いテーマになりうるが、これは後日じっくり掘り下げてみたい。

(7) 「パーク・ライフ」、『パーク・ライフ』、文藝春秋、2002年。

なお、本論中にある引用に記した頁はいずれの著作も単行本による。文庫版(文春文庫)の該当頁は若干ずれている。

ジェンダーを切り口とした吉田作品へのアプローチは、それは既に前提とされてしまっているのか、いままじの熟成期間を措いているのかわからないが、例えばデビュー当時から取材し吉田作品に関わり続けている瀧晴巳にしても、いくつかのキーワード(同居生活・男と女・世代・水・暴力と運命)を掘り起こしながらこの問題は未だ留保したままである。インタビュー記事は『最後の息子』刊行後(『ダ・ヴィンチ』64、メディア・ファクトリー、1999年)から始まり、最新は『野性時代』5、39-59頁、角川書店、2006年。あるいは、インタビュー記事とは別に吉田作品論としては、例えば、長谷川町蔵「二重写しのマジック」、田中和生「恋愛とファッションの関係について」、佐々木敦「虚構未満の小説」、仲俣暁生「嘘つき」たちによる、「嘘つき」のためのTOKYO案内」を参照のこと。いずれも『文藝』(WINTER 2005)118-134頁、河出書房新社。

(8) 「パーキングエリア」(『春、バーニーズで』所収)。

(9) 『ひなた』、光文社、2006年。

(10) 『ダ・ヴィンチ』103号、メディア・ファクトリー、(2002年11月)。

(11) 人と人との「ウソ」と「ホント」の緊張感が極致に達したと思われる場面は、例えば、「夫婦の悪戯」(『春、バーニーズで』所収)に描かれる。

(12) 『ダ・ヴィンチ』83号、メディア・ファクトリー、(2001年3月)。

(13) 『熱帯魚』、文藝春秋、2000年。

(14) 人と人との関係性に関してでも、吉田は答えは一つだと思っているわけではないだろう。吉田は「もう一つ」をいつも考えているようだ。中俣は<二項対立>と呼んでいるものだが、これは<二項両立>と呼んでもいいと思われる。

(15) 吉田の長編作品だと、『7月24日通り』、新潮社、2004年。

逆に女性が男人称でというのは、例えば、角田光代『空中庭園』、文藝春秋、2002年。また、三浦しをん『私が語りはじめた彼は』、新潮社、2004年。

(16) 『IN・POCKET』3月号、20頁、講談社、2006年。

(17) 『女たちは二度遊ぶ』、角川書店、2006年。