

《論文》

90年代後半の村上龍が陥った陥穽 — 『イン ザ・ミソスープ』を中心にして

南 雄太

0. はじめに

村上龍は1976年のデビュー以来、現在に至るまで精力的な執筆活動によって現代日本の文学シーンをリードし続けてきた作家のひとりである。特に80年代から90年代にかけての活躍は目覚ましく、ベストセラー作品を多数発表し、「W村上」として村上春樹と並び称されもした。このように現代日本を代表する作家として確固たる地歩を固めてきた村上だが、しかし、こと文学的な評価という点に関して言えば、90年代後半以降に批判的な言説が目立つようになってきたこともまた事実であると言わざるを得ない。

そこで本稿では、まず村上龍を巡る（特に90年代後半以降の）批評的な動向に焦点を当てることで、村上の文学活動に対する批判がどういった視座からなされたものであるか整理する。そして次に、そうした村上に対する批判的視点を内在した作品として『イン ザ・ミソスープ』（1997.10 読売新聞社 *本稿における同作品からの引用文及び頁数はすべてこの読売新聞社版単行本に準じる）を取り上げ、その作品分析を通じて、それらの批判が妥当性を有していることを証明していくこととする。そのうえで本稿では90年代後半の村上龍が選択した小説の執筆姿勢についても触れ、なぜ当時の村上が多く批判を呼び込んでしまわざるを得なかったにも関わらずそうした執筆方法を選択したのか、その理由についても言及していきたいと考えている。

1. 批評史から考える

前述の通り本節では村上龍文学を巡る批評的言説に着目し、90年代後半以降の作品に対する批判がどのような観点からなされていたかを明らかにしていくこととするが、ここではその端緒としてデビューから90年代前半にかけての村上龍文学に対する文学関係者の評価を簡単にまとめることから始めたい。

村上龍のデビュー作である『限りなく透明に近いブルー』（1976.7 講談社）は麻薬とセックスに明け暮れる若者たちの退嬰的な日常を描いたことから、当時の文芸ジャーナリズムに一大センセーションを巻き起こした。群像新人賞・芥川賞受賞時における各「選評」からも当時の文壇がこの作品から受けたであろう衝撃の一端をうかがい知ることができる¹。ただし、デビューから80年代前半あたりまで、文芸批評の領域において村上はまだ自立した作家として個別に論じられることは少なく、あくまで中上健次や三田誠広といった同世代作家との関連から、新世代作家の文学傾向を概観する際の証言者のひとりとして扱われる存在だった²。村上の初期代表作とされる『コインロッカー・ベイビーズ』（1980.10 講談社）にしても発表当初はやはり（主に村上春樹などとの比較を通じて）同時代論的な視座から言及されることが多かった³。

しかし、80年代後半に入り『愛と幻想のファシズム』（1987.8 講談社）、『69 sixty nine』（1987.8 集英社）、『トパーズ』（1988.10 角川書店）といったヒット作を多数産出し、作家としてのキャリアを着実に積み重ねていくにつれ、村上龍に特化した作品論・作家論は徐々に増えていき⁴、90年代に入ると『Ryu Book 現代詩手帖特集版』（1990.9 思潮社）、「村上龍 欲望する想像力」（『國文學』1993.3）、「総特集＝村上龍 BadBoyの新たなる出発」（『ユリイカ』臨時増刊号 1997.6）などの本格的な特集が組まれていくようになる。

80年代以降、村上龍はスポーツ（＝『テニスボーイの憂鬱』1985.3 集英社）、政治経済（＝『愛と幻想のファシズム』）、SM（＝『トパーズ』）、美

食 (= 『村上龍料理小説集』1988.10 集英社) というように多様なジャンルをモチーフとした作品を精力的に発表してきたが、(デビューから90年代前半にかけての作品群を取り上げた) それらの特集において、こうした多岐にわたる村上の文学的営為は、欲望や快楽を肯定することで日本近代文学の常識を打ち破ろうとする挑戦的な試みとして概ね好意的に評価されていた。「村上龍は日本のスノビズムに敵対している」(87頁) とする柄谷行人「想像力のベース」(『Ryu Book 現代詩手帖特集版』所収) や、「村上龍は日本の『近代』小説のリアリズムを身体現象学に転倒し、その分断された世界を再構築している」(57頁) とした関井光男「村上龍—スポーツ・身体・女のイメージ」(「村上龍 欲望する想像力」所収)、あるいは「人間を理解可能な内面に還元することが近代文学の主流であるとするならば、村上龍はその反対に、徹底して、人間を理解不可能な外に向かって投げ出し、人間という概念を破壊しようと試みる」(171頁) とした中条省平「畸形・身体毀損・マゾヒズム 九〇年代村上龍のめざす人間の彼岸」(「総特集=村上龍 BadBoy の新たなる出発」所収) などは、(80年代から90年代前半にかけての) 村上龍作品が持つそうした反(日本)近代文学性を積極的に評価した代表的な論考だと言えよう⁵。

つまり、こうして見るとデビューから90年代前半にかけての村上龍作品は日本近代文学のスタンダードからは逸脱するものとして捉えられながらも、そのクオリティ自体は極めて高く評価されていたことになる。言い換えれば、90年代前半までの村上龍はあくまで現代日本を代表する小説家として評価されていたと言えよう。しかし90年代後半、Windows95の登場によるインターネットの普及に伴いウェブ上にもその活動の領域を広げ、金融・経済・教育などの社会問題について討議することを主目的としたメールマガジン『Japan Mail Media (= JMM)』(1999年3月創刊)を主宰するに及び、村上龍はしだいに小説家という枠を超えて、(様々なメディアを通じて)現代のあらゆる問題に対する発言を活発に行うオールラウンドな知識人として認知されていくようになる。実際2001年7月に組まれた「村上龍特集 “現代、のエッジを行く”」(『國文學』臨時増刊号)には、「村上龍・変移

するフェイズ6」として、世界経済・金融／学校／戦争・暴力／フーズク／キューバ・音楽／映画という六つの側面（＝フェイズ）からの作家作品論が掲載されているが、こうしたトピックの立てられ方からも、当時の村上龍が向けていた関心領域の全方位性とも言うべき幅広さを読み取ることが可能だろう。

ともあれ、このように90年代後半以降『JMM』を中心に社会的な発言を活発に発信するようになるのと並行して、村上は小説においても社会時評性を多分に含んだ作品を量産していくこととなる。渋谷に集まる女子高校生たちの援助交際を題材とした『ラブ & ポップ』（1996.11 幻冬舎）や、引きこもりの青年を主人公とした『共生虫』（2000.3 講談社）、あるいは中学生たちによる集団不登校をモチーフとした『希望の国のエクソダス』（2000.7 文芸春秋）などの作品は、まさに当時の世間を騒がせていたアクチュアルな社会問題に焦点を当て、それを果敢に物語化したものであったと言えよう。ただし、その時々々の社会問題をダイレクトに取り込んだこれらの作品群は、経済学者や教育関係者といった文学領域以外の専門家からは高く評価されたものの⁶、文学者側からは甚だ批判的に捉えられたと言わざるを得ない。

ここでの村上龍に対する文学者側からの批判をひと言でまとめるとすれば、それは村上がアクチュアルな社会問題を性急に小説化しようとするあまり、逆にリアルな現実を捉えそこなっているのではないかということに尽きる。つまり、村上龍文学の批判者たちは異口同音に現実的な問題を扱った村上の小説にリアリティを感じないと主張しているのだ。例えば紅野謙介「小説『共生虫』論—物語の誘惑と敗北の物語」（「村上龍特集 〰現代、のエッジに行く」所収）は、引きこもりの青年がインターネット上の書き込みに誘われて大量殺人を犯す『共生虫』の物語的なリアリティの無さを批判し、「インターネットに関係の変容を見いだすことも、あるいは経済に現代を解くキイを求める考え方も、それを中心化したときにはフィクションになっている」（76頁）という見解を提示している。また、斎藤美奈子「村上龍 五分後のニュースショー」（斎藤美奈子『文壇アイドル論』2002.6 岩波書店所収）は、「九〇年代のとくに後半以降、村上龍はジャーナリスティックな

問題作、新聞の経済面や社会面をにぎわすような出来事と密着した小説を次々と発表」(191頁)してきたが、こうした「風俗や事件を性急に物語化する村上龍の手法はつまりテレビのワイドショー的」(200頁)なのだと述べ、その「ワイドショー」性の内実を次のように説明している。

村上龍作品はたしかにワイドショー的です。が、それは龍作品にルポルタージュ性があるからではありません。むしろ話はその逆で、現実にいっけん密着しているように見せかけつつ、じつはとんでもなく虚構性の高い「物語」を語っている点がワイドショー的なのです。(216頁)

そして斎藤は、一見もっともらしい「物語」を提供することで「人々に安心感を与える」(217頁)という意味では「良識派の安いドラマを提供してくれるワイドショーも、常識破りのゴージャスな物語を提供してくれる村上龍も」(同頁)その「社会的な機能は同じ」(同頁)として、村上の「ジャーナリスティックな問題作」に見られる虚構性の高さ＝リアリティ(現実感)の希薄さを痛烈に批判しているが、その他にも、(斎藤同様に)村上龍の作品が「援助交際や酒鬼薔薇聖斗や引きこもりといった旬の素材からなること」(236頁)の意味を「小説が現実に向かい合っている、というよりは『現実』(しかもそれはワイド・ショーや朝まで生テレビ的な『現実』なのだが)の下位文化として屈服した、というか、媚びているだけ」(同頁)のように見えると捉えた大塚英志『サブカルチャー文学論』(2004.2 朝日新聞社)ここでの引用は朝日新聞社庫版〔2007.2〕からの批判的見解や、いったんは村上を「消費社会の可能性と疎外感を的確に描き出し、八〇年代を代表する作家」(66頁)として位置づけつつも、しかしその「小説世界は、八〇年代という図式を失うと同時に迷走を始め」(同頁)、90年代に入ると「社会時評的な視点・意匠を導入することでリアリティを補強する作品」(同頁)が目立つようになるとした宇野常寛『ゼロ年代の想像力』(2008.7 早川書房)の否定的概観など、90年代後半以降の村上作品に対する批判は枚挙にいとまがない⁷。もちろん、そのような批判がある一方で、こうした時

評的な作品を積極的に評価する文学者もまた多数存在する。「村上龍特集『現代、のエッジを行く』」に収録された論稿のなかで言えば、『希望の国のエクソダス』で描かれるIT技術を駆使して日本経済のハッキングを目論む中学生たちに「人間のコンピュータ化」(57頁)を見て取り、「I・T社会の中で、私たちの世界がE・Tを生み出しているという予感、たぶん正しい」(同頁)とした川村湊「小説『希望の国のエクソダス』論—サイボーグ、E・T、I・T」や、『ラブ & ポップ』を執筆した村上の意図を「女子高生の立場に立つことではなく、女子高生ではない多数を相手に、有力作家が『女子高生のサイドに立つ』身振りを提示して見せること」(116頁)にあったのではないかと肯定的に捉えた跡上史郎「『ラブ & ポップ』論—オジサンポップな鈍器」などがそれぞれにあたるだろう。ただし、この両者にしても「村上龍の日本経済や世界経済、日本社会や国際社会についての『近未来』の予想図、予測図は陳腐なもの」(川村、57頁)、あるいは「この小説を読んで、援助交際をする女子高生が変わるのだろうか」(跡上、116頁)というように、作品が持つリアリティの強度に対しては懐疑的であることは付け加えておかねばならないだろう。

果たして紅野や斎藤が言うように村上龍は時事的な問題をあまりに性急に作品化しようとしたことで「陳腐な物語にはまって」(紅野、同前 75頁)しまったのか、それとも宇野が概観したように、時代の空気と自身の感性のズレを補正するために「社会時評的な視点」を多用するようになったのか。(このように卵が先か鶏が先かという違いこそあれ) いずれにしろ90年代後半以降の村上作品に向けられたこれらの批判は、ともに村上龍が時代のリアリティを掴み損ねていると主張している点において一致していると言えるだろう。そこで次節では、村上龍の作品群に向けられたこうした批判の内実をより具体的に検証するため『インザ・ミソスープ』を(中心的なテキストとして)分析していくことにする。というのも、アメリカから来た殺人鬼「フランク」の(東京における)無差別殺人を描いたこの『インザ・ミソスープ』は、ここで村上に向けられていた時事的問題の性急な物語化とそれに伴うリアリティの希薄化に関する批判をある意味で具現化した作品である

ように思われるからだ。

2. 『イン ザ・ミソスープ』における「ワイドショー」性① —語り手「ケンジ」の日本人観

『イン ザ・ミソスープ』は1997年1月27日か7月31日まで読売新聞の夕刊に連載された。この作品では、新宿歌舞伎町の性風俗店を中心に外国人観光客のアテンドをしている語り手「ケンジ」の視点を通してアメリカから来た殺人鬼「フランク」の凶行が描写され、物語の終盤では同様に語り手「ケンジ」への告白を通じて「フランク」の過去が明かされることとなる。

1996年の暮れも差し迫った12月29日、新宿を中心に外国人専門の性風俗ガイドをしている「ケンジ」(=おれ)のもとへ「フランク」と名乗るアメリカ人からガイドの依頼が入る。都心のホテルで会った「フランク」は一見どこにでもいるさえないアメリカ人であったが、アテンドを続けるうちに「ケンジ」は「フランク」に対し「何か、よくわからないが、嘘の気配のようなもの」(33頁)を感じはじめ、しだいに「フランク」が昨日歌舞伎町で起きた女子高生バラバラ殺人の犯人なのではないかと疑うようになる。果たして、悪い予感的中し、二日目のアテンドの際「フランク」による殺人が現実のものとして「ケンジ」の目前で展開されることとなる。売春目的の女性を探しに訪れた歌舞伎町のお見合いパブで不快な接客に合い殺人衝動を抑えきれなくなった「フランク」が、突如、所有していたナイフを抜きそこにいた人々を次々と惨殺し始めたのだ。殺戮の後「フランク」は放心状態の「ケンジ」を連れ隠れ家になっていた西新宿の廃屋へと向かう。そこで「フランク」は「ケンジ」に対し殺人を繰り返してきた自身の半生を告白するのであった。

このようなあらすじからも分かるように、『イン ザ・ミソスープ』は視点人物である「ケンジ」と、その眼差しの対象となる「フランク」の二人によって構成されているのだが、以下、本稿では「ケンジ」と「フランク」両者の在り方をそれぞれ個別に分析することで、『イン ザ・ミソスープ』が

内包する「ワイドショー」性（＝リアリティの欠如）を二つの側面から検証していくこととする。というのも、ここで結論を先取りすれば、「ワイドショー」性（＝リアリティの欠如）という批判的な視点から見れば、作中における「ケンジ」の日本社会についての叙述からは（社会に対する認識不足とも取れる）一面性と粗雑さが、そして物語の進行に伴う「フランク」の発言内容の変化からは作品構成の面における（決定的とも取れる）矛盾がそれぞれ読み取れるように思われるからだ。

それではまず「ケンジ」の側から検討していこう。村上龍は『インザ・ミソスープ』刊行後のインタビュー「危機と崩壊 ニッポンに立ち向かう文学」（『鳩よ！』1998.1所収）においてこの作品の「主要なモチーフ」のひとつが、「フランク」のような「殺人者が現れたときに日本人の青年がどう衝突し、どう考えて問題をどう処理していくか」（42頁）を追究することになったと明かしているが、ここで「ケンジ」という語り手が持つ特性を考えるうえで注目しておくべきは、この発言に続く形でインタビュアー（与那覇恵子）が述べた「主人公の行動を律しているもに『観察、ということがあるような気がしました」（同頁）という所感に対し、村上が「語学や外国人のメンタリティについては、とりあえずトレーニングは済んでいる、という設定」（42-43頁）であると答えていることであろう。

つまり、このような作者自身による解説を踏まえて見れば、「ケンジ」が「フランク」に殺されずに済んだのは、外国人（＝他者）と意思疎通（＝コミュニケーション）するための「トレーニング」を積んでいたからということになる。そして、そのような外国人（＝他者）とのコミュニケーションを図る際に必要となる洞察力の獲得という視座から見れば、「ケンジ」の行動を「律している」のが「観察」であるとする与那覇の指摘は首肯しうるものであると言ってよい。ただし、このような「ケンジ」が有する特質を認めただけで、ここでさらなる問題として指摘せねばならないのは、『インザ・ミソスープ』において展開されるそうした「ケンジ」の「観察」に内在していると思われるある種の偏向性についてである。というのも、作中において「ケンジ」は「外国人と付き合い仕事を二年近くやって」（170頁）いると

いう立場から「フランク」をはじめとする外国人に対しては仔細な「観察」を巡らす一方で、日本人についてはたびたび「日本人は外国人を知らない」（85頁）としてその在り方を一元的に捉えているからだ。

例えば『イン ザ・ミソスープ』では「フランク」が「ケンジ」に対して新宿駅南口にできた「タイムズ・スクエア」を巡り、「あれは何かのジョークかい？」（31頁）、「だって、タイムのビルがあるからタイムズ・スクエアっていうんだよ、あそこにはタイムのビルはないだろう」（32頁）という疑問を投げかける場面や、「フランクの前にアテンドしたテキサスから来た客」（85頁）が渋谷のいたるところに「まるでニューヨークのハーレムじゃないかと思うくらい、黒人のヒップホップアーティストみたいな格好をした若い男」（同頁）がいるのを見て首をひねる場面が描かれているが、作中において「ケンジ」は彼ら（＝外国人）の口からそうした疑問が発される理由を、常に「どんなに説明しても外国人にはわからないことがこの国では当然のこととして通用している」（同頁）、「外国人から見て異常に思えることがこの国にはたくさんあって、そのほとんどをおれは説明できない」（50頁）として、外部（＝海外）からの視線に対する日本社会の無関心、言い換えれば、日本人の国際感覚の欠如へと還元する形で説明しようとしている。

坂本龍一との対談「ヴァーチャルな恋愛と鎖国化のシステム」（「総特集＝村上龍 BadBoyの新たな出発」所収）における村上龍の「本家のタイムズ・スクエアを知っている人が来ることとか、見るのが恥ずかしいなんていっさい考えない。それはもう、ピークに達してると思うんだよ」（196頁）といった発言に鑑みれば、『イン ザ・ミソスープ』のなかで語られる「ケンジ」の日本批判が、ほぼ直接的に作者の持つ戦後社会に対する認識を投影したものであることは疑い得ないだろう。そして（作家論的な視座からさらなる追求をすれば）90年代後半以降に著しく前景化するこのような村上の日本批判は一先の「タイムズ・スクエア」を巡る会話において「フランク」が発した「戦争に負けたのもずいぶん昔のことだし今さらアメリカの真似なんかする必要ないじゃないか」（32頁）という言葉そのままなぞるかのように一戦後50年が過ぎてもなお（皮層的な意味において）「アメリカの真

似」を盲目的に続ける日本という認識へと発展し、最終的には（日本における）「近代化の終焉」というヴィジョンへと止揚していくこととなる。

村上龍が導き出した日本における「近代化の終焉」というヴィジョンの核心をひとことで言い表すとすれば、それは（近代化の達成による）「国家的な目標の喪失」ということになるだろう。実際に『インザ・ミソスープ』の後記的性格を持つエッセイ『寂しい国の殺人』（1998.1 シングルカット社）において村上は、「約二十年前（引用者注—1970年代後半）に円が対ドルで二〇〇円を切った、そのときに日本の近代化は終わった」（28頁）として以下のような見解を提示している。

近代化が終わるということは国家的な大目標が終わったということで、そのあとは国家から個人へと価値観をシフトしていかなければいけない、この国ではそれがまったくできていないし、それが必要だというアナウンスもない（同頁）

そして村上は、このような近代化の終わりに直面することで「日本人の中心的な感情は敗戦と近代化途上における“悲しみ”から、国家的目標の消失の次に来るべき個人的な価値観と目標を未だに見いだせないという“寂しさ”に変わりつつある」（同頁）と述べ、それにも関わらず「国家的目標に従って働いてきた」大多数の日本人はそのことに「気づいていない」と批判しているが、このような「近代化達成による喪失感」（58頁）という認識は90年代後半における社会時評性を意識した作品群に特に強く反映されていくこととなる。例えば村上は『寂しい国の殺人』のなかで、『ラブ＆ポップ』の執筆に際し援助交際をする女子高生たちに取材をした時のことを振り返り、「金とブランド品にしか価値を認めない女子高生は今の日本人の価値観を忠実になぞっているだけだ」（20頁）としたうえで、そのような価値観は「ブランド品を創出して市場で売ること」（同頁）が可能な「先進国」ではなく「近代化を果たしていない開発途上国のもの」（同頁）であると述べているが、このような発言に鑑みれば、（90年代当時の）村上龍が援助交際

や少年犯罪といった様々な社会問題が噴出するその発生源に、「近代化を終えたという自覚」(22頁)がなく旧態依然とした価値観から未だに抜け出せない日本社会の変化の遅れを見ていたことが鮮明に読み取れよう。

このような「近代化の終焉」というヴィジョンは当然のごとく『インザ・ミソスープ』にも色濃く反映されている。実際に作中では「フランク」の殺戮から生き延びた「ケンジ」が後にその舞台となった歌舞伎町のお見合いパブを思い出し「あのお見合いパブのような場所は子どもには見せられない。汚れているからではなくて、そこにいる連中が真剣に生きていないからだ。どうでもいいことのために、みんなあそこにいた。(中略)マスターにしろボーイにしろ同じで、何となく寂しいからという理由でただ時間をつぶすためにあの店にいたのだ。あそこで死んだのはそういう人間達だった」(171頁)と述べる場面が見受けられるが、このような叙述を踏まえて見れば、『インザ・ミソスープ』の持つ主眼のひとつは「国家的目標の消失の次に来るべき個人的な価値観と目標を未だに見いだせないという“寂しさ”を抱えたまま停滞する日本社会の後進性を「ケンジ」の語りを通じて炙り出すことに据えられていたと言えるのではないか。

村上は『寂しい国の殺人』のなかでそのような「後進性にもっとも敏感な『世界市場』が、この国の社会の象徴である金融システムに対しコミュニケーションの解放を迫っている」(93頁)と述べているが、まさに90年代後半はインターネットを中心とする新たな通信技術の普及に伴い世界全体の市場自由化(=グローバル化)が加速度的に進行した時期であり、そうした時勢に鑑みれば「近代化の終焉」という独自のヴィジョンから日本社会の「後進性」に対し警鐘を鳴らしたことは、時事的問題に関心を持つ小説家として村上が極めて的確に時代の変化を捉えていたことの証左となるように思われる。しかし、こうした「近代化の終焉」というヴィジョンに拘泥するあまり日本人の大多数を「国家的目標の消失」に対応できない後進的な人々として一括りに見なそうとする姿勢は、いみじくも広瀬正浩「村上龍の日本批判の視座—『インザ・ミソスープ』試論—」(『阪神近代文学研究(4)』2002.3所収)が村上龍は「複数の価値観の葛藤を前提としない均質的で普遍

的な価値観」(87頁)を前提とすることで「自身の依拠する論座自体を逆に閉塞的に構成してしまった」(同頁)と指摘するように、(村上をして)現代日本に生きるマジョリティのなかにも観察される価値観やライフスタイルの多様性を見失わせる結果をもたらしてしまったのではないか。事実『インザ・ミソスープ』においても、「フランク」を連れお見合いパブを訪れたとき「ケンジ」は「スーツを着た店長らしい中年の男と、鼻と唇にピアスをした若いボーイが働いている。他に客は一人、公務員風の中年の男だ」(116頁)と店内を「観察」し、「店のマスターは風俗の世界の男の典型」(134頁)、「カウンターにもたれて立っているボーイはそういうタイプの男ではない」(同頁)とそれぞれの持つ特徴についてひとたびは注目しながらも、(先にも見たように)最終的には「マスターにしろボーイにしろ同じで、何となく寂しいからという理由」で「あの店にいたのだ」として、彼らを全て「寂しさ」へと還元することでその差異についての思考を自ら放棄してしまっていた。

論者が『インザ・ミソスープ』では「ケンジ」の語りに見受けられるある種の偏向性が作中において提示される日本社会についての認識を一面的で粗雑なものにしてしまっていると述べた理由は、まさにこのように日本人の行動原理を「国家的目標の喪失」による「寂しさ」へと一元化して捉えようとする頑迷さにあると言ってよい。そして、「ケンジ」の視線に内在するこのような偏向性に鑑みれば、物語の最後で「ケンジ」が「フランク」から「君は、日本で、というよりぼくの今までの人生で、唯一知り合えた友達だ」(234頁)という言葉を引き出せたのは半ば当然の帰結であったと言わねばならないだろう。なぜならば「フランク」と行動を共にする過程のなかで「ケンジ」はついに「あのお見合いパブに居合わせて殺された連中」は(矛盾を放置した劣悪な)「環境に、抵抗していなかった」(219頁)が、「フランク」はそのような(矛盾に満ちた)「世界全体に抵抗している数少ない人間の一人なのではないだろうか」(同頁)としてその存在を受容するにいたるからだ。こうして、矛盾した社会環境を無批判に受け入れる日本人と矛盾した世界に「抵抗」する「フランク」という構図から「ケンジ」が「フラン

ク」の存在に理解を示し、両者の（情動的な）共犯関係が成立したところで物語は幕を閉じることとなる。

以上本節では語り手である「ケンジ」の日本人に対する視線に注目し、『インザ・ミソスープ』における「ワイドショー」性（＝リアリティの希薄化）について検討してきた。こうして見ると「近代化の終焉」による「喪失感」という図式に日本人の在り方を全て還元しようとする「ケンジ」の視線は、大衆（マス）の好奇心を満たすため複雑さや多様な視点を捨象した「安いドラマ」を提供する（TVのなかの）「ワイドショー」と（一元化という意味では）その基調部において通底していると言えるだろう。では、（先に論者は共犯関係と述べたが）「ケンジ」と共に物語を司るもう一人の主役である「フランク」が持つ「ワイドショー」性とはいかなる性質のものであるのだろうか。いままで見てきた日本社会に対する批判という文脈に即せば『インザ・ミソスープ』における「フランク」は一大量殺人から生き延びた「ケンジ」が後に「自分たちを殺すために外部から誰かがやってくる」というイメージを日本人は持ったことがないのではないか（228頁）と思に至るようになることからわかるように一外部に対して無関心な日本に強制的にショックを与えることで「危機感」の喚起を促そうとする、言わば「外圧」を象徴した存在として捉えることが可能であると思われる⁸。その意味で『インザ・ミソスープ』におけるテーマのひとつは、「フランク」の突発的な暴力に直面した「ケンジ」の反応を描くことで、「外圧」に晒され否応なく変化を迫られている現代日本の実像を寓話化することにあっただけであろう。しかし、ここであえて結論を先取りすれば、このように日本社会に対する「外圧」の象徴であったはずの「フランク」は、物語の進行に伴いだいにそうした外部性を消失させていくこととなる。「フランク」に見られる「ワイドショー」性とは、まさにこのような初期設定との齟齬が引き起こす「リアリティの希薄化」についての別名だと言ってよい。そしてさらに言えば、このような設定上の矛盾が引き起こされた背景には、『インザ・ミソスープ』連載期間中に起きていた／起きた二つの社会的重大事件が多分に影響していると思われるのだが、その点も含め次節では「フランク」に見られ

る「ワイドショー」性の内実について詳しく検討していくこととする。

3. 『イン ザ・ミソスープ』における「ワイドショー」性② 一殺人鬼「フランク」の変節

先に論者は『イン ザ・ミソスープ』が持つテーマのひとつは、「フランク」の突発的な暴力を描くことで「外圧」に晒され否応なく変化を迫られている現代日本の実像を寓意化することにあつたと述べたが、ここでいまいちど時評性という観点からこの作品を見てみるなら、奇しくもその読売新聞初出連載時には、「在ペルー日本大使公邸占拠事件」という「外圧」に対する日本の危機意識の欠如を浮き彫りにする国際的なテロ事件が同時進行していたことに気が付かされる。

この「在ペルー日本大使公邸占拠事件」は『イン ザ・ミソスープ』の連載開始約一カ月前に当たる1996年12月17日（現地時間）から翌年の4月22日にかけてペルーの首都リマで起きたテロ組織による駐ペルー日本国大使公邸襲撃・占拠事件のことをさす。1996年12月17日の夜、リマの日本大使公邸で開催されていた天皇誕生日祝賀レセプションにペルーの左翼武装組織トゥパク・アマル革命運動（MRTA）のメンバーが乱入、青木盛久駐ペルー大使をはじめその場にいた多数の邦人を人質に取り、ペルー政府に対して「逮捕・拘留されている MRTA 構成員全員の釈放」や「アルベルト・フジモリ政権による経済政策の全面的転換」などの要求を突きつける。こうしたテロリスト側からの要求に対し、当時ペルーの大統領であったアルベルト・フジモリ大統領は即時の武力突入を検討するが、同じく当時日本の首相であった橋本龍太郎から「平和的解決を優先してほしい」との要請を受けたことにより早急な武力解決を断念、事件は膠着状態の様相を呈する。しかし、事件の打開を先送りし続けることに対する国内外からの批判の高まりや、それに伴う内政の不安定化を嫌ったフジモリは、あくまで平和的解決を訴える日本政府の要請に表向きは理解を示しながらも裏では再び武力突入を計画し始める。そして事件発生から127日が経過した4月22日、フジモリ

の指示により（日本政府への事前通告をすることなしに）ペルー海軍特殊作戦部隊を中心とした軍・警察の合同特殊部隊が、かねてより掘削を進めていた地下のトンネルから邸内に突入、拘束されていた人質（段階的な解放を経たことにより人質は当初の800人から約70人まで減っていた）を救出、MRTAの構成員全員を射殺したことで事件は一応の解決を見ることになる。

この「在ペルー日本大使公邸占拠事件」は発生当初からマスコミの注目を大々的に集め、一部テレビ局の現地での過剰取材が問題ともなったが、それらのマスコミ報道を通じて伝えられる当時の国際世論の基本的な論調としては、最後までテロに屈せず独自の強硬姿勢を貫いたペルー政府には惜しみない称賛を送る一方で、日本政府に対しては危機管理策の見直しとその強化の必要性を訴えるものが大勢を占めていたと言ってよい⁹。つまり、この公邸占拠事件によって日本政府は国際テロに対する基本的な対応方針の明確化を国内外から迫られることになったわけだが、村上龍もまた当該事件については並々ならぬ関心を持ち、（国際世論同様）危機管理という観点から日本政府の対応を「橋本は、日本国民に向かっては、『フジモリ大統領には平和的解決をお願いします』と言い続け、フジモリ及び国際社会に対しては『ゲリラに妥協しない姿勢は理解できます、フジモリ大統領の指導力を信じています』と言い続けた。／これは、占拠され人質を取られている日本の指導者として、もっとも安易な態度である」（「ペルーの事件の結末には驚いた」『すべての男は消耗品である vol.5』1998.10 kk ベストセラーズ所収。ここでの引用は幻冬舎文庫版〔2004.8〕146頁から）として痛烈に批判している。

そして、この引用に続く形で村上龍はさらに「危機感、というのは最悪の事態を想像するということだ。橋本は、日本国民、特に人質となっている人々の家族に対して、『現在の国際社会のテロに対する基本姿勢から判断して、武力による解決があり得る』ということを読得しなければならなかった」（146-147頁）とも述べているが、このような「最悪な事態」に対する「危機感」という視座から見てみるなら、村上龍が『インザ・ミソスープ』執筆開始時に時評性の観点から意識していたのは、この「在ペルー日本大使

公邸占拠事件」であったと言えるのではないか。言い換えれば村上は作中において展開される「フランク」の突発的な暴力が、今まさに現実世界で同時進行中の国際的なテロ事件と関連付けて読まれることで、物語を通じて発される「危機感」を巡るメッセージにさらなる迫真性が付与されることを期待していたのではなかったか。実際『インザ・ミソスープ』には、「ケンジ」が自宅で見ていたテレビニュースの報道（作中時間では1996年12月30日）という形で、（おそらく「フランク」の犯行によるものと思われる）女子高生殺害事件やホームレス焼殺事件に続けて、「次はペルーの日本大使公邸人質事件ですが、まず現地のリマからお伝えします……」（80頁）として当該事件に触れる場面が見受けられるが、こうして見ると（一見さりげなく）挿し込まれたこのようなシーンからも、読者に対し「フランク」の凶行が持つ意味を現実的な事件との結びつきから捉えさせようとする村上の意図が読み取れるように思われる。

しかし、このように「フランク」という強固な外部性を有する存在と現実世界で進行中の国際的なテロ事件を共振させることで日本社会に蔓延する「危機感」の欠如を炙り出そうとする村上の試みは、作品執筆中に「酒鬼薔薇聖斗」を名乗る14歳の少年による神戸市須磨区を犯行現場とした連続児童殺傷事件が起きたことで、その方向性を大きく振じれさせることになったと言わざるを得ない。通称「酒鬼薔薇事件」と呼ばれるこの連続殺傷事件は、被害者となった児童の頭部を中学校の正門に遺棄するといった犯行の猟奇性、そしていま述べたように容疑者として逮捕されたのが（世間が予想だにしていなかった）14歳の少年であったことから¹⁰、「在ペルー日本大使公邸占拠事件」以上の衝撃を社会に与え、マスコミでも連日大々的な報道がなされたが、『インザ・ミソスープ』は刊行当初より（「在ペルー日本大使公邸占拠事件」ではなく）この「酒鬼薔薇事件」との関連から言及されていくこととなる¹¹。

このような関連付けが起きた背景には、「フランクが新宿歌舞伎町で大量殺戮を実行していたちょうどその頃、神戸の事件が起きた」（『寂しい国の殺人』8頁）ために「読売新聞文化部には『なぜこんなときにこんな小説を

載せるのか』という抗議が殺到した」(同頁)と村上が振り返るように、一部の読者が事件と物語内容を重ね合わせて過剰反応したこと、そしてさらに(そのような)「抗議は私の仕事にまったく関与しない」(10頁)としながらも村上自身が「殺人鬼としての半生を語るフランクの告白が、この現実の事件によって、想像力だけで成立するのがむずかしくなったなと思った」(同頁)として、『イン ザ・ミソスープ』執筆時に「酒鬼薔薇事件」を意識したのを認める発言をしたことが多分に影響していると言ってよい。その意味で、(こと『イン ザ・ミソスープ』について言えば)「現実の事件に想像力を制限」(同頁)されたのは作者と読者の双方であったと言えるのだ。

しかし、このように「フランクの告白のためのメモを取っていて、神戸の十四歳とはどこかが違うし、どこかは同じだと感じた」(12頁)として「神戸の十四歳」と作中人物である「フランク」を照応しながら筆を進める村上の姿勢は、「フランク」というキャラクターに固有の特徴であった「外部性」を希薄化させ、作品に大きな齟齬をもたらす結果になってしまったと言わざるを得ないだろう。高橋敏夫「突発的暴力からたちあられる『怪物』たち—『イン ザ・ミソスープ』をめぐる」(注8に同様)は、「フランクと、神戸の酒鬼薔薇少年」(82頁)の相違点を「日本というシステムにたいしてなされた『外からの破裂』と、『内からの破裂』とのちがひ」(同頁)と捉えているが、換言すれば『イン ザ・ミソスープ』は、このように「外からの破裂」を象徴する存在であった「フランク」を「酒鬼薔薇少年」という「内からの破裂」の方へと引き寄せて描いてしまったことにより(キャラクター造形の面から見れば)明らかな矛盾を抱えこむこととなったのではないか。その意味で、もしも(読者が)『イン ザ・ミソスープ』から(斎藤美奈子が言うような)「ワイドショー」的な印象を受けるとすれば、そうした印象が生じる一因もまた、外部から来たはずの破壊者がいつの間にか内部から生まれた破壊者(=「酒鬼薔薇少年」)の心理を代弁するような告白を始めるという、「フランク」の人物造形に見られるこのような〈ねじれ〉にあると思われるのではないのだ。

前節でも述べたように、お見合いパブでの大量殺人の後「フランク」は

「ケンジ」を連れ、隠れ家にしていた西新宿の廃屋へと向かう。そこで「フランク」は殺人へと至る自身の半生を告白するのだが、「ぼくが育ったのは、東海岸の小さな町だ」(202頁)といった自身の具体的な出生(=自分史)から始まる「フランク」の告白は、しだいに客観的な傾向を帯び始め、最終的には殺人を犯す子供の心理的メカニズムを一あたかもそれが「酒鬼薔薇少年」の心理にも適応可能であるもののように一普遍化して語るまでに至ることとなる。例えば、七歳で「既に人を二人殺していた」(203頁)という「フランク」は、その時のことを「うちの家から、ホラー映画の、それもスプラッタームービーのビデオやポスターやラバーマスクがたくさん見つかって、メディアでは、ぼくがそれに影響を受けていたということになった」(209頁)と振り返り、そのうえで「要するに、子どもが犯した殺人の原因を見つけて、みんな、安心したいだけなんだ、子どもの殺人に原因はないよ」(同頁)といった解説を付け加えているが、このような「子どもが犯した殺人の原因」を「スプラッタームービー」をはじめとするサブカルチャーとの影響関係から捉えようとする態度は、(アメリカのみならず)日本のメディア報道においても顕著に見受けられる傾向であると言ってよい。高橋敏夫はここでの「子どもの殺人に原因はない」という発言に「フランクと少年との突発的な破裂という同一性」(同前、82頁)を読み取っているが、このように自分の生い立ちから始まった「フランク」の告白は、しだいに(メディアを中心とする社会からの反応も含めて)「酒鬼薔薇事件」の背景を考察するうえでも応用可能なものへと変化していくと言えるのだ。村上龍は河合隼雄との対談「心の闇と戦争の夢」(『文学界』1998.6所収)のなかで『寂しい国の殺人』について触れた際、「その末尾に『(彼に)会うことがあったら、聞いてみたいことがある。警察へのあの挑戦状を書いているときも、自分を『透明』だと思ったか、ということである』と書いた」(256頁)が「その意味はほとんどの人には理解されなかった」(同頁)と述べ、そのうえで「『挑戦状を書いている間も自分を『透明』だと思ったか』というのは、『書いているときは透明じゃなくて、充実していただろう』ということを書いたかった」(同頁)とその真意を説明しているが、「フランク」の告白におけ

る「十二歳のとき、揺り椅子で眠っているだけの老人だけを狙って三人連続して殺したことがあって、自分が犯人だと録音したテープを作り、地元の放送局に送りつけた」（223頁）が、「テープを作っているとき、自分の外側と接しているような、そんな感じがした」（同頁）といった述懐（エピソード）などは、まさに村上が想像する（「挑戦状」執筆時における）「酒鬼薔薇少年」の内面を「フランク」の言葉に託してストレートに表出したものであると言えるだろう。

広瀬正浩「村上龍の日本批判の視座—『イン ザ・ミソスープ』試論—」（前掲）は、『イン ザ・ミソスープ』では「フランクの殺人を構想することと酒鬼薔薇聖斗の殺人について構想することが重ね合わされて問題化」（85頁）されたため、「殺人者がアメリカ人であることの意義は希薄化」（同頁）したと指摘するが、このような「フランク」と「酒鬼薔薇聖斗」の同一視が、広瀬の言うように「フランク」における「ナショナル・アイデンティティの希薄化」（同頁）を呼び込み、「決して癒されない病理を持つてはいるがリアルな何かを持つフランクとアメリカの特性」（『寂しい国の殺人』6頁）を「危機感のない日本人」（同頁）との「対比」で浮かび上がらせようという執筆当初の「構想」を歪める一因となったことは疑い得ない。これはあくまで想像だが、「狂信的な犯人にする予定が、ちょっと最後に変ってきた」（インタビュー「危機と崩壊 ニッポンに立ち向かう文学」前掲 42頁）ため、初出では女子高生のバラバラ死体に挟まれていた「神はお許しにならない」というメッセージを「削除」したという村上の発言に鑑みれば、もしも「酒鬼薔薇事件」に引きずられなければ「フランク」の告白は、おそらくアメリカの宗教的な背景などについても言及した「ナショナル・アイデンティティ」色の強いものとなっていたのではなかったか。しかし、ここまで見てきたように、実際に読者の前に提示された「フランク」の告白は、「アメリカの特性」を色濃く反映したのではなく、「酒鬼薔薇事件」を明らかに意識した）少年犯罪についての解説に力点を置いたものであった。

繰り返しとなるが『イン ザ・ミソスープ』における「ワイドショー」性とは、日本社会に対する外部からの破壊者であったはずの「フランク」が告

白を重ねるうちに日本社会内部から現れた破壊者の内面を代弁する存在へとしだいに変わっていくという、このような設定上の歪みが引き起こす「リアリティの希薄化」の別名だと言ってよい。作中では、「ルーズソックスにしても茶髪にしてもピアスにしても要するに女子高生は大人の社会の枠組みを拒否しようとしているんですよね、とテレビで評論家が話している」(72頁)のを垣間見た「ケンジ」が、「テレビの中の若い評論家は、女子高生のことをわかった気分で話している、そういうやつは信用できない」(同頁)として反発心を抱く場面が描かれているが、外部性を強調された存在でありながらいつの間にか日本の内部から現れた破壊者の心理を明らかに意識した発言をし始める「フランク」は、(知らず知らずのうちに)まさにここで「ケンジ」から「信用できない」と裁断されている「評論家」と同様の立場に立ってしまっているのだ。そして、さらに「フランク」の告白場面においては、「テレビの中の若い評論家」に対し明らかな不信感を抱いていたはずの「ケンジ」が、それとは逆に「フランクの話は基本的に不快で、理解できないこともかなりあったけど、耳を塞ぐことができなかった」(216頁)として真摯な聞き手の役割を引き受けることで、その解説をもっともらしく見せる共犯者となってしまっていることも付け加えておかねばならないだろう。例えば、「フランク」が「精神病院」の「心理テストの専門家」から教えてもらったという「猫の実験の話」(217頁) — 「猫を実験箱の中に入れて、その中にあるボタンを踏めば、餌が与えられる、それを繰り返して、猫に憶えさせ」(同頁)、その後「同じ実験箱に同じボタンをセットし、踏めば電流が流れるようにする」(同頁)と「猫は精神が非常に不安定になり、(中略)最後には餌を食べる意欲さえ失って、餓死する」(同頁)という実験神経症の研究者・マッサーマンによる動物実験の話 — を聞いた際、「ケンジ」は「両親の態度を含めて、周囲の反応は子どもに対して一様ではない。特にこの国はでたらめだ。何がもっとも大切かという基準がない」(217 - 218頁)として、「この国の子どもたちは毎日毎日三百六十五日、そしてほとんど一日中、餌と電流の猫のような思いを味わっている」(218頁)といった感想を抱いているが、こうして見ると、「フランク」の告白における「ケン

ジ」の役割は、「フランク」の語りを日本の文脈へ引き寄せながら翻訳することで、その説得力を補強することにあると言えよう。(しかし、このような「ケンジ」の語りに内在するある種の強引さが、作中において提示される日本社会についての認識を一面的で粗雑なものにしていることについては前節ですで見えてきたとおりである)。

以上、本節では「フランク」に見られる「ワイドショー」性の内実について検討してきた。『インザ・ミソスープ』における少年犯罪についての言説は、「フランク」(＝語り手)と「ケンジ」(＝聞き手)の連携によって、その内容だけを見ればもっともらしい説得力を獲得することに成功しているように映るかもしれない。しかし、こうして見ると、日本社会の外部から来たはずの「フランク」が日本の内部から現れた破壊者の心理を代弁するかのような発言を始めるといった設定上の〈ねじれ〉を放置したままその告白を展開したことにより「テレビの中の若い評論家」のコメントに対し(スタジオに)「集められた主婦から拍手が起きた」(78頁)一方で、それを視聴していた「ケンジ」は白けきって「テレビから視線をそらした」(77頁)ように一読者は(そこで語られる内容がいかにもっともらしいものだったとしても)根本的な部分で「フランク」という存在に対してリアリティを感じることができなくなり、結果的に『インザ・ミソスープ』全体がそれまで保持していた緊迫感や迫真性は大きく減退することとなってしまったのではないか。そして、このように考えれば『インザ・ミソスープ』にまつわる「ワイドショー」的な印象が、「フランク」と「ケンジ」による少年犯罪を巡る解説の内容そのものからではなく、むしろ作品執筆当初の構想を曲げてまで物語を現実の事件に接続しようとした村上龍の「性急」な態度それ自体を発生源として生み出されていることが改めてはっきりとわかるだろう。その意味で広瀬正浩における「酒鬼薔薇事件への言及を通じて『インザ・ミソスープ』に社会的な位置を与えようとする村上龍は、その位置づけの過程で、『インザ・ミソスープ』の語り手の態度を反復していた」(同前 87頁)とする指摘は、「フランク」という存在を強引に「酒鬼薔薇聖斗」と結びつけて語ろうとする「ケンジ」＝村上龍のそうした「性急」さを(客観的

な視点から)的確に批判したものであると言えるのだ。

4. おわりに

本稿では『インザ・ミソスープ』の分析を通して、90年代後半以降の社会時評性を多分に含んだ村上龍作品に向けられた批判的な評価が、どのような要因を由来として生み出されてきたものであるかを検討してきた。こうして見ると、そのような批判的な評価が多く見受けられることとなった一因には、時事的なモチーフをあまりにも「性急」に作品化しようとしたために物語構成上の粗雑さが目立つようになってきたにも関わらず、(そのような矛盾には目を背けたまま)現代日本についての「ドキュメント」という名のもとに矢継ぎ早に発表される作品に対し¹²、読者がリアリティを感得できなくなったという事情が大きく影響していたように思われる。「在ペルー日本大使公邸占拠事件」と「酒鬼薔薇事件」という二つの社会的な重大事件を同時に意識したために作品設定上の齟齬を抱え込まざるを得なくなった『インザ・ミソスープ』は、90年代後半の村上龍に見受けられるそのような性急さをまさに象徴した作品であったと言えるだろう。

しかし、このような困難を抱え込まざるを得なかったにも関わらず、90年代後半を境にしてなぜ村上龍は社会時評性を多分に意識した作品群を矢継ぎ早に発表していったのであろうか。ここで結論を先取りすれば、おそらくその理由は、当時を境に村上龍が「言葉を失って喘いでいる人々の叫びと囁きを翻訳する」(『インザ・ミソスープ』「あとがき」238頁)ことに「文学」の(社会的な)役割を求めようになったのと不可分であると思われる。

村上がこのように「言葉を失って喘いでいる人々の叫び」を「翻訳」することに「文学」の役割を見出した背景には、90年代後半における日本の社会状況が大きく関係していると言ってよい。本稿の2節において村上が時事的作品の執筆と並行して「近代化の終焉」という認識を強く打ち出したことはすでに述べたが、90年代後半はIT技術の発達に伴いグローバル化が加速

した反面、バブルの崩壊により日本経済は先の見えない不況に突入し、さらに「酒鬼薔薇事件」の他にも「阪神・淡路大震災」やオウム真理教による「地下鉄サリン事件」（共に95年）といった大事件が起きたことで、社会不安が一挙に高まった時期であった。宇野常寛『ゼロ年代の想像力』（前掲）は、このような社会の不安定化によって人々の「社会的自己実現」に対する「信頼低下」が引き起こされた結果、90年代後半以降のカルチャー・シーンでは「その代替としての精神的外傷の承認をめぐる物語」（75頁）が多産されていくことになったと指摘するが、カルチャー・シーンに見られるこのような傾向から言えば、（90年代後半以降）村上龍もまたその創作姿勢として、様々な時事的現象に社会の不安定化（＝「近代化の終焉」）のなかで「精神的外傷」を背負い「喘いでいる人々の叫び」を発見し、それを小説に「翻訳」していく方法を選んだと言えるだろう¹³。その意味で（本稿で取り上げた）『インザ・ミソスープ』は、まさにこうした「言葉を失って喘いでいる人々の叫び」を「フランク」の告白に仮託する形で「翻訳」した作品であると言えるのだ。

論者は本稿の1節において80年代の村上文学は、欲望や快楽を肯定することで日本近代文学の常識を打ち破ろうとする挑戦的な試みとして好意的に評価されたと述べたが、こうして見ると90年代後半以降の村上龍はそうした（80年代に見られた）快樂主義的な側面を封印し、真摯に社会と向き合い始めたと言えるだろう。紅野謙介「小説『共生虫』論—物語の誘惑と敗北の物語」（前掲）は、村上が「援助交際にみられたように売春がアマチュア化して中高生にまで広がり、他方、過剰なまでに暴力的な少年犯罪や児童虐待が日常の報道からあふれてくるような事態」（76頁）を目の前にすることで「知識人の責任に目覚めた」（同頁）と述べているが、このように社会問題に対して真正面から取り組み、「言葉を失って喘いでいる人々の叫び」を「翻訳」していこうとする態度は、小説の執筆動機としては積極的に肯定されてしかるべきものである。しかし、ここで紅野がいきみじくも「村上龍は全体を見通そうとする視点を求めすぎている」（75 - 76頁）と述べるように、「言葉を失って喘いでいる人々の叫び」を矢継ぎ早に「翻訳」しようとする

「性急」な姿勢が、そうした「言葉を失って喘いでいる人々」(=社会的マイノリティ)の対立軸として措定されるマジョリティについての認識を一面的なものにし、さらには人物造形上の矛盾を呼び込んでしまったために、作品全体に「ワイドショー」的と言われるような「リアリティの希薄化」をもたらす結果となったことは本稿を通じていままで見てきたとおりである。

このように考えて見ると90年代後半以降の村上龍に必要だったのは、紅野が指摘するように「小説のなかに部分的にちりばめられていた偶発的な断片に踏みとどまること」(76頁)であったように思われてならない。言い換えれば、時事的問題を作品化する際の村上に必要とされていたのは、物事の全てを「近代化の終焉」といった自身の考える図式に還元して捉えるのではなく、そうした図式には収まりきらない「偶発的な断片」(=多様性の萌芽)に対してもっと関心を注ぐことであったのではないか。ただし、ここで最後に付け加えれば『インザ・ミソスープ』にも多様性へとつながるような「断片」が全く見当たらないわけではない。例えば、「フランク」に殺害された被害者たちを思い出した際に「ケンジ」が発する「殺されたあの三番の女やミスチルのおじさんにも家族がいるのだ、と考えた」(168頁)や、「どの人間が退化しているのかなどと誰にもわからないはずだ、勝手に決めるのは良くない」(233頁)といった言葉からは、殺人の被害者を「近代化の終焉」に対応できない後進的な人々として一括りに捉えようとする強引な視線からは零れ落ちる一種の「偶発」性—もともと、こうした「ケンジ」のつぶやきは、「退化している人間は脳を巡る血流がものすごく弱い、殺してくれという信号を発しているんだ」(同頁)という「フランク」の強い言葉によって即座に打ち消されているもの—を読み取ることができるように思われる。そして、このような多様性へとつながる「小説のなかに部分的にちりばめられていた偶発的な断片」に対する熟慮の延長線上にこそ、北朝鮮軍(=高麗遠征軍)によって占領された福岡を舞台に、占領者(=北朝鮮軍)・被占領者(=一般的な福岡市民)・抵抗者(=日本人少年グループ)の在り様を多角的な視点から描き出し、小説というフィクションを通じて日本の危機的現実(=リアル)を浮き彫りにしたとして(本稿で使われた「ワイドショー」

的という批判とは全く逆の意味で) 評価される『半島を出よ』(2005.2 幻冬舎)のような傑作が存在すると論者は考えているのだが、こうした作品については機会を改めて詳しく論じることとしたい。

注

- 1 井上光晴・他「第十九回群像新入文学賞選評」(『群像』1976.6所収)、吉行淳之介・他「芥川賞選評」(『文芸春秋』1976.9所収)。例えば、群像新人賞の「選評」のなかで、埴谷雄高「一つの転機」は、「村上龍『限りなく透明に近いブルー』はひとつの『出現』であるといわねばならない」(152頁)と述べているが、こうした評からもこの作品に接した文学者たちの動揺が読み取れよう。
- 2 そうした世代論の代表的なものとしては、1978年8月の『解釈と鑑賞』で組まれた特集「『内向の世代』以後の文学」に掲載された勝又浩、柘植光彦、松本鶴雄による諸論文などがある。
- 3 こうした同時代論の嚆矢としては川本三郎「『都市』の中の作家たち—村上春樹と村上龍をめぐって」(『文学界』1981.11所収)が挙げられる。ちなみにこのような村上龍と村上春樹を巡る比較論は仲俣暁生『日本文学：ポスト・ムラカミの日本文学』(2002.5 朝日新聞社)や清水良典『MURAKAMI 龍と春樹の時代』(2008.9 幻冬舎新書)など2000年代になっても継続して書かれていくこととなる。
- 4 80年代における村上龍の作家作品論については吉田司雄「研究動向 村上龍」(『昭和文学研究』2000.9所収)に詳細なリストが記載されている。この中で吉田は村上龍論が80年代に入り多産されるようになった理由の一端を「作家的評価の確立に伴い、卒論等で取り上げられることも増えたからだろう」(157頁)と説明している。
- 5 他に村上龍作品が持つ反日本近代文学的な特質を評価した論考には、「近代以降の文学はその瞬間の説話を文学とみなさない習慣をもってきた」(166頁)が、「その見方からするとこの作家の近年の作品は、瞬間に肯定的に成り立つ快樂の説話で、まったく反文学的といってよい」(同頁)とした吉本隆明「ハイ・イメージ論 瞬間論」(『海燕』1989.6所収 ここでの引用は吉本隆明『ふたりの村上—村上春樹・村上龍論集成』2019.6 論創社から)などがある。
- 6 そうした文学領域以外からの肯定的評価の代表例としては金子勝「『幻想の経済』という現実—末期症状の経済社会を描く技法」(『村上龍特集 現代のエッジを行く』所収)、竹中平蔵「村上龍はとてつもない『正統派エコノミスト』である」(同前所収)、寺脇研「子供たちの反乱とコミュニティ」(同前所収)などがある。
- 7 ここでの紅野や斎藤、宇野と類似する批判を展開した論としては井口浩文「村上龍への問い—『寂しい国の殺人』について」(『日本文学論叢(31)』2002.3所収)、飯田一史「村上龍はなぜ『カンブリア宮殿』に至ったのか?」(限界小説研究会編『サブカルチャー戦争—「セカイ系」から「世界内戦」へ』2010.12 南雲堂所収)などがある。
- 8 「フランク」を「外圧」の象徴として捉えた論考には『インザ・ミソスーブ』を「外圧があってはじめて自己確認をする日本的態度を、フランクという殺人者が日本人を殺すことで象徴的に代替」(281頁)した作品と紹介する末國善己「代表作ガイド」(村上龍・他『群像 日本の作家 29 村上龍』1998.4 小学館所収)や、同じようにこの作品を「『閉塞的な日本的洗

- 練』にたいして、フランクという異物」(80頁)が「外からゆさぶりをかけている」物語と捉えた高橋敏夫「突発的暴力からたちあらわれる『怪物』たち—『イン ザ・ミンスープ』をめぐって」(「村上龍特集 現代、のエッジに行く」所収)などがある。
- 9 例えば『イン ザ・ミンスープ』の連載媒体である読売新聞夕刊では、事件が解決した翌日(1997年4月23日)の紙面において「人質救出、世界が評価」としてフジモリ大統領の強行策を支持する各国からの声明を紹介する一方で、日本政府に対しては「政府の情報収集に甘さも」として「ペルー側との緊密な連携や情報収集・分析の面で、政府の危機管理体制の不完全さを指摘する声も出てきそうだ」という見解を提示している。また同誌面では「危機管理策を強化」として、この事件を受け当時の与党三党(自民、社民、新党さきがけ)が「テロの措置や在外公館の安全確保をはじめとしてわが国の危機管理強化策を検討していくことで一致した」ことを報じている。
 - 10 具体的な事件の経過としては1997年5月27日早朝、神戸市須磨区の友が丘中学校正門に切断された男児の頭部が放置されているのを通行人が発見。被害者の口には「酒鬼薔薇聖斗」と名乗る犯人からの声明文が挟まれていた。警察の捜査により6月28日、当時中学三年生であった14歳の少年が容疑者として逮捕される。その後の取り調べによって同時期に須磨区で発生していた連続児童殺傷事件も同容疑者の犯行であったことが明らかとなる。
 - 11 こうした読解の例としては、野崎六助『リュウズ・ウイルス 村上龍読本』(1998.1 毎日新聞社)における「小説世界と現実の事件とを『衝突』させてしまったことは、浅くない意味での作家的危機だったに違いない。それは事件が『子供による殺人』だったことの衝撃と切り離せない」(227頁)といった見解などが挙げられる。ただしここではこのような読解とは反対に「冷静にこの小説を読み直すと、神戸の事件と『イン ザ・ミンスープ』との間に村上龍が『想像力と現実』の拮抗を感じたと記すほどの類似点は実は見出せない」(大塚英志『サブカルチャー文学論』前掲 237頁)とする見解があることも付け加えておきたい。
 - 12 村上龍は1997年から2000年にかけて集英社より、これまで発表した作品を自身の決めたテーマにそってアンソロジー化した『村上龍自選小説集』(全八巻)を刊行したが、そのうちの七巻(2000.5)は「ドキュメントとしての小説」というテーマが設定され、『オーディション』(1997.6 ぶんか社)『ライン』(1998.8 幻冬舎)『ラブ&ポップ』とともに『イン ザ・ミンスープ』及び『寂しい国の殺人』が収録されている。
 - 13 宇野常寛『ゼロ年代の想像力』もまたこのような「登場人物の精神的外傷を根拠にした実存の承認をめぐる物語」(73頁)のラインアップに村上龍の『ラブ&ポップ』と『イン ザ・ミンスープ』をあげている。

引用文献

(村上龍による小説・エッセイ・インタビュー)

- 村上龍『イン ザ・ミンスープ』(1997.10 読売新聞社)
 村上龍『寂しい国の殺人』(1998.1 シングルカット社)
 村上龍『すべての男は消耗品である vol.5』(2004.8 幻冬舎文庫)
 村上龍「危機と崩壊 ニッポンに立ち向かう文学」(『鳩よ!』1998.1 所収)
 村上龍×河合隼雄「心の闇と戦争の夢」(『文学界』1998.6 所収)

(雑誌特集)

『Ryu Book 現代詩手帖特集版』(1990.9 思潮社)

「村上龍 欲望する想像力」(『國文學』1993.3)

「総特集=村上龍 BadBoy の新たなる出発」(『ユリイカ』臨時増刊号 1997.6)

「村上龍特集 “現代、のエッジを行く”」(『國文學』臨時増刊号 2201.7)

(評論・論文)

宇野常寛『ゼロ年代の想像力』(2008.7 早川書房)

大塚英志『サブカルチャー文学論』(2007.2 朝日新聞社庫)

斎藤美奈子『文壇アイドル論』(2002.6 岩波書店)

広瀬正浩「村上龍の日本批判の視座—『インザ・ミソスープ』試論—」(『阪神近代文学研究(4)』2002.3所収)