

村上春樹作品における〈食〉と〈性〉－ 初期作品と 阪神淡路大地震以後の作品との比較を通して “Food” and “Sex” in Murakami Haruki’s literature

Makiko Yamasaki

Abstract: Murakami’s early writings are littered with names of various foods and dishes. Often appearing in the context of descriptions of dates with girlfriends or lovers, they in turn become associated with sexual interactions. However, they are not the sorts of dishes one expects to see in a conventional Japanese household. They are almost invariably foreign dishes or mere accompaniments for drinks. Whilst the famines of wartime and postwar Japan did much to disrupt traditional household diets, Murakami’s predilection for foreign cuisine distances his writings even further from Japanese territory. This tendency is particularly evident in his early works. As has been well documented, following his eight-year sojourn abroad, the Great Hanshin Earthquake of January 1995, and the sarin gas attacks by the Aum Shinrikyo on the 20th of March that same year, Murakami’s perspective shifted from one of “detachment” to one of “commitment”. However, an examination of food-related passages—and the sexual interactions that often follow—reveals a different picture. Despite Murakami’s shift to “commitment”, these scenes consistently depict a self-contained protagonist who makes no effort to allow women entry into his inner life. The protagonist is either unwilling or unable to comprehend the woman-as-other, a stance that I argue persists until the 2010’s. Accordingly, this paper will examine juxtapositions of food and sex from Murakami’s earliest works to *Onna no inai otokotatchi* (*Men Without Women*, 2014) and *Kishidanchōguroshi* (*Killing Commendatore*, 2017).

Keyword: food consumption, sex, evasion, Murakami Haruki.

要旨: 村上春樹の初期作品には多くの食品名が登場し、恋人やGFと飲食を共にし、その後性関係を結ぶ場面が見られるが、その料理名はカタカナ語もしくは酒肴的なもので、伝統的な家庭料理は登場しない。日本は戦時下に極度の食糧難に陥り、築いてきた家庭の味が継承されなかったが、村上作品ではあえて日本的なるものからの離陸するための方法として、カタカナ語の食品が選ばれている。特に初期作品では顕著である。8年間の海外生活を経て帰国し、1995年1月に村上春樹の故郷・阪神地区を襲った大地震と、同年3月20日のオウム真理教教団による地下鉄サリン事件以降、村上がデタッチメントからコミットメントへと変換したことは周知されている。作品中の食行為に注目して時系列で見ると、飲食をともにし性交しても、その女性たちを自分の心の中に入れようとする自己完結型の主人公像は一貫して変わらない。女=他者を理解することを欲求しない、または断念している姿が見出せる。そこから動き始めたのは2010年代以降の作品である。『女のいない男たち』(文藝春秋、2014年4月)、そして『騎士団長殺し』(新潮社、2017年2月)に至るまで、本論ではこの流れを食と性表現で見えていく。

キーワード: 食行為、性、疎隔、村上春樹。

Makiko Yamasaki, Nihon University, Japan, yamasaki.makiko@nihon-u.ac.jp

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Makiko Yamasaki, 村上春樹作品における〈食〉と〈性〉－ 初期作品と阪神淡路大地震以後の作品との比較を通して / “Food” and “Sex” in Murakami Haruki’s literature, pp. 59-75, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-506-6.07, in Miriam Castorina, Diego Cucinelli (edited by), *Food issues* 食事, *Interdisciplinary Studies on Food in Modern and Contemporary East Asia*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-506-6 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-506-6

1. はじめに

日本近現代文学の作家において食通といえば谷崎潤一郎（1986-1965年）や檀一雄（1912-1976年）を思い浮かべるが、戦後生まれの生存している作家では誰を思い浮かべるだろうか。戦中の食糧危機で、代々継承されてきた家庭の味、俗にいう〈おふくろの味〉が分断されてしまったといわれているが、飽食の時代といわれて久しい現代において生み出されている文学作品中を見渡しても、管見ながら意外なことに数は多くないように思える。

例えばタイトルから食を連想させる吉本ばなな（1964年～）『キッチン』（『海燕』1987年11月）での食事は、主人公・みかげが居候する家の主人・えり子に玉子がゆときゅうりのサラダを作り、えり子がそれをおいしそうに食べる場面が唯一あるだけである（グレープフルーツのジュースとラーメンを作るシーンはあるが、食する場面はない）。その続編である『満月』（『海燕』1988年2月）では母親（もとは父親）であるえり子を亡くして元気を失っている雄一のためにみかげは、「サラダ、パイ、シチュー、コロッケ、揚げ出し豆腐、おひたし、春雨と鶏のあえもの、キエフ、酢豚、しゅうまい……国籍がめちゃくちゃだったが」といった料理を作る。雄一を慰めるための食事にしては、どこか温もりにも欠けるし、あまりにも大粋的な料理名である。彼女はこのとき大学を中退して料理研究家のアシスタントをしているので、教室で習った基本ベースの料理を、雄一を励ますために腕を振るったのかもしれない。みかげの作った料理は、雄一がえり子の死を受け入れがたく苦しみ、その悲しみを内に籠めたまま言葉や行動に移せないでいる状態を緩和させることには成功したようだ。ワインと共にみかげの料理をすべて食べつくした後に雄一は、えり子を亡くした悲しみを初めて語ることが出来たからである。

そして、雄一はその後、感情の表出行為ともいえる旅に出る。その旅先に、みかげは出張先でたまたま入った店での飛び切り美味なカツ丼をテイクアウトして、雄一の宿泊先に運ぶのだ。周知のとおり、食はここでは、心を慰藉する愛の代替行為として描かれているが、みかげが供するそれは、家庭で自ずと育んだ独自の秘伝的な伝統を継承したものではなく、外部で習得したもの、もしくはたまたま旅先で出あったカツ丼である。みかげは、両親を早くに失い祖父母に育てられ、継承されるべき家庭の味を持たない。雄一も親類縁者をもたず幼くして母を亡くした後は、父が文字通り母となって雄一を育てた。雄一の家も素晴らしいソファはあっても食事のためのテーブル、つまり家族で囲むべき食卓はなく床に置いて食べている。家庭が育んだ食によって支えられるべきものを持たない二人の孤

¹ 岩村暢子『（現代家族）の誕生 幻想系家族論の死』（勁草書房、2005年6月）に詳述。

独、身寄りのなさが食行為で示されている。そして二人は、お互いに異性としての好意を持ちつつも、その空隙を性関係で埋めようとはしない。

それでは村上春樹（1949年～）の場合はどうだろうか。彼の作品には家庭の味を継承した食品群は出てこない。サンドイッチ、パスタ、ピザ、ハンバーガー、オムレツなど、ほとんどカタカナ用語の食品群である。彼が描く作品中での食行為は、何を表現しているのか、そして、それに性がかかわっているのかどうか、関わっているとしたらどのようにかかわっているのかを以下の本章で年代順に確認しておくこととする。

2. 初期作品にみられる独身男性のアーバンライフと食

文芸月刊誌『群像』1979年6月号掲載、群像新人賞受賞作『風の歌を聴け』でデビューして以来、日本の文学シーンを画期的に変えた村上春樹の初期作品に常套的に登場する独身の男性主人公は、『羊をめぐる冒険』（『群像』1982年8月）や『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社、1988年10月）に見られるように独身男性がバーでオムレツをとって夕食を済ませたり、彼女や友人のために手早くさっと料理を作り、しかもそれを彼女、彼らたちは満足しながら食べるおしゃれなイメージが村上作品愛読者にはあるだろう。例えば『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社、1985年6月）9章にある図書館司書の彼女に「私」の自宅まで本を持ってきてもらうまでの間に作る簡単な夕食のメニューを思い出してみよう。「梅干をすりばちですりつぶして、それでサラダドレッシングを作り、鯛と油あげと山芋のフライをいくつか作り、セロリと牛肉の煮物を用意した。出来は悪くなかった。時間があまったので、私は缶ビールを飲みながら、みょうがのおひたしを作り、いんげんのごま和えを作った」は、作品中でも記憶に残る食事場面である。司書の彼女が本を携えて着くや否や、片っ端からこの料理を平らげたので、「私」は「厚あげを強火でさっと焼いておろししょうがをかけ、それをさかになにウイスキーを飲んだ」が、その厚あげも彼女が所望するので、「私」はウイスキーだけを飲むことになる。食欲旺盛な彼女にさらに「私はかつおぶしで簡単にだしをとってわかめとねぎのみそ汁を作り、ごはんと梅干しを添えて出すが、彼女はあつという間にそれをたいらげてしまった。」などが典型例である。

村上春樹の場合、食と性が結び付けられて描かれており、この出会ったばかりの司書の女性とすぐに性行為に及ぶが、「私」はなぜか勃起しなかった。不能に陥ったのは東京オリンピック（1964年）の年以來はじめてのことであり、35歳の「私」は「少なからずショックを受け」、また、「それほど簡単に女の子と性的関係に入ることができたのもはじめてだった。たぶんそれは私が夕食をごちそうしたせいだと思う。」（9章）と解釈する。たしかに手料理は親密さを増し、心を許す効果があるだろう。しかし、せっかくの好機も「私」自身が食べたわけではないのに胃がイルカのお腹みたいに膨らんでいるような気がして、下腹部に力が入らない。

彼女の旺盛な食べっぷりに同化してしまったかのようだが、実はパラレルワールドの偶数章で「僕」のナイーブな問題の核となる「特殊性」の符号、「胃拡張、長い髪、図書館」を呼び起こしたからであることがほのめかされている。ここでは珍しくパラレルワールドの奇数章と偶数章が交わるのである。このように村上春樹の作品中における食行為は、ある世界間を結び付ける役割として機能しており、その世界を牽引していくものとして描かれている。特に手料理による場合には、その効果を多分に発揮するようだ。

食についての「私」の見解も語られていることにも注目しよう。この司書の女性との一件のあとに「私」は、仕事の依頼者である博士の孫娘、ピンクの太った女の子から早朝の電話で起こされ、24時間営業の青山のスーパーマーケットで待ち合わせをすることとなった。博士の身の上に不穏なことが起き、このままでは世界が終わってしまうから助けに来てほしいといわれたのである。スーパーマーケットに午前5時28分に到着し、彼女を待つ。その際に、店内の壁に貼られているポスターを眺めながら牛乳とサンドイッチを食べるのだが、酒類売場に貼られている全部で15枚のポスターを見ながら、ウイスキー商品ポスターの写真のほとんどはオン・ザ・ロックのグラスが写されているのみで、そこにはつまみが写っているものはないという共通性に気が付く。その理由を「私」は、「酒の純粋性が失われる」、「つまみが酒のイメージを固定してしまう」、「人間の注意がつまみの方にそれてしまうから」と考える。彼の目を通して、食が付与されることの意味がここでクローズアップされるのである。つまり食が介在すると、そのもの自体の純粋性が捨象されてしまうということだ。それほど食は、人々の興味や関心を引き付けるものなのである。物語を構築していくうえで、注意深くならざるを得ないだろう。

村上春樹の初期作品で都市生活者の主人公たちが作るメニューは、吉本ばなな『キッチン』同様に代々引き継がれた家庭料理が作られることは無く、ビールや洋酒に合った酒肴的なものがほとんどである。老舗の料理屋の名前もほとんど挙げられてはいない。なお、少し横道にそれるが、村上春樹作品では『羊をめぐる冒険』で、いるかホテルのマネージャーからワインを贈られる場面は登場するが、本格的にワインが意味を持って登場するのは『スプートニクの恋人』（講談社、1999年4月）である。若い女性・すみれが年上の女性・ミュウに強い恋心を抱く、村上春樹作品にとっては新たな局面を切り開いた中編である。ミュウがワイン輸入の仕事をしていて、すみれはその仕事を手伝い、ワインの手ほどきを受ける。ワインは大人の成熟した女性と組み合わせられて登場している。

また、しばしば彼の初期作品にはサンドイッチが多く描出され、移動中もしくは移動先で供される食べ物として登場する。『ノルウェイの森』（講談社、1987年9月）で「僕」（＝ワタナベ）が直子の療養する阿美寮を訪問するため、京都までの新幹線の中で朝食としてとるサンドイッチ（第六章、章の数字表記は原文ママ）、また、『世界の終わり』とハードボ

イルド・ワンダーランド』では訪問先のピンクの太った女の子が作る飛び切りおいしいサンドイッチ（5章）、そして短編『午後の最後の芝生』（『宝島』、1982年8月）でも庭の芝刈りを依頼された訪問先で、クスノキにたとえられる大柄な依頼人の女性を作る「僕」の昼食としてのサンドイッチが登場する。一方で、和食に関しては『ノルウェイの森』の小林緑が、手の込んだ家庭料理を与えられずに育ったことを不満に思っ、自ら和食の料理本を見てブラジャーを買うためのお金を貯めて和食を作るためのキッチン器具を購入して料理を習得し、見事な京料理を「僕」にふるまうシーンがある（第四章）。緑の場合も伝統的な家庭料理は外部（書物）から習得するもので、家庭から引き継いだものではない。

これらの理由を考察するにあたって、結論から先に言えば村上春樹の日本的なるものからの離陸＝デタッチメントするための方法として用いられ、登場人物に注意深くドメスティックな食行為を回避させたと考えられる。それでは次章以降で80年代の日本の世相を背景に、初期作品にみられる村上春樹のデタッチメントを貫く方法を食行為の表現から確認したうえで、彼が日本を離れ、イタリアを含む8年間の海外生活を経て帰国した1995年を転換点とするコミットメントへの変換以降の村上の小説における食表現を時系列に沿って見ていくこととする。

3. 80年代の高橋丁未子の批評を軸に

村上春樹作品中の食に注目した評論に、高橋丁未子『羊のレストラン―村上春樹の食卓』（CBSソニー出版、1986年7月）がある。また、台所でよむ村上春樹の会編『村上レシピ』（飛鳥新社、2001年6月）は書名タイトルから窺えるように料理ブックとして楽しめるものとして上梓されている。近年の研究論文では、松本海「村上春樹『風の歌を聴け』に現れる〈食〉―蔓延する「ビール」と、ものさしとしての「冷蔵庫」―」（早稲田大学大学院紀要（65）2020年3月15日）など村上春樹初期作品を改めて「食」に注目して論じる論考も生まれている。

ここでは、現在あまり顧みられることのない高橋丁未子の80年代半ばに見られた評論に焦点を当て、その論じられ方を通して当時の時代背景を確認していこう。前掲書『羊のレストラン』の帯には「村上春樹の世界を酒・料理・食卓空間から探る『風の歌を聴け』から『パン屋再襲撃まで』」と銘打たれ、1979年～1986年までを対象とした日本経済が好調で文化も活気を持っていた時代を感じさせる勢いのある批評だ。特に注目すべきユニークな点は、村上作品で最も魅力に乏しい主人公の生は前掲の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「私」だと高橋丁未子が述べているところである。その理由は何だろうか。本作は偶数章の「僕」を主人公とした「世界の終り」と計算士を生業とする「私」が主人公となる奇数章の「ハードボイルド・ワンダーランド」が交互に語られるパラレルワールドが繰り広げられる小説である。計算士の「私」の仕事は

特殊なものであり職業寿命が15年と短く、そのため高額収入を得ている。彼の将来の生活設計は、十分な金を貯め、年金と合わせてのんびりと暮らし、ギリシャ語とチェロを習い、うまくいけば山に別荘を買い、その山荘には「ちゃんとしたキッチンをついた小奇麗な山小屋。私はそこで本を読んだり、音楽を聴いたり、ビデオ・テープで古い映画を見たり、料理をしたりして過ごすのだ。」(13章)とある。高橋はこの山小屋にきちんとしたキッチンを不可欠なものとしてあげること「そんなじよそこらの男の週末料理派とは一線を画するようだ。料理に対する〈私〉の箴言は、彼の『おいしい生活』への並々ならぬエネルギーが顕著に表れているようだ。それは〈私〉のこの世界での最後の朝まで貫徹される。」(10頁、傍点原文ママ)と揶揄的に述べるのである。

「最後の朝」は、「私」の命があと24時間もないとわかった時に、司書の女性を夕食に誘い、イタリア料理のレストランで思う存分の料理とデザートとエスプレッソを満喫し、その後、彼女の家でピザをつまみにして酒を飲み、そしてその後、性交する。翌朝、「私」の人生が残り数時間で終わろうとするときに、彼女のキッチンで「私」は朝食を作るのだ。「トマトを湯むきし、にんにくとありあわせの野菜を刻んでトマト・ソースを作り、トマト・ピューレを加え、そこにストラスブルグ・ソーセージを入れてぐつぐつ煮込んだ。そしてそのあいだにキャベツとピーマンを細かく刻んでサラダを作り、コーヒーマーカーでコーヒーを入れ、フランス・パンに軽く水をふってクッキング・フォイルにくるんでオーブン・トースターで焼いた」(37章)と、初めて訪れた他人の家のキッチンで冷蔵庫にある食材を生かしての料理の腕を振るう。高橋はこの場面のことを指して「彼の『おいしい生活』への並々ならぬエネルギーが顕著に表れている」と指摘する。

高橋の言う「おいしい生活」は、1982年に、当時著名なコピーライターとして活躍していた糸井重里が、西武百貨店のキャッチコピーとして考案した言葉のことである。中央学院大学講師の永野俊雄によれば、「『おいしい生活』とは、食品やレストランを宣伝するコピーではなく、衣食住のみならず、余暇生活などあらゆる生活場面で、物質的、精神的、文化的に豊かな生活を提案する広告コピーであった」という(「特集サラリーマンの生き方—企業と個人の関係を探る—その1「おいしい生活」と企業福祉」『くらしと保険』No.351、2003年8月、5頁)。つまり、村上春樹が颯爽とデビューし、注目され始めた80年代の幕開けは、敗戦後の日本・東京が焼け野原から7年間の占領期を経て、高度経済成長期を迎えてようやく物質的、精神的、文化的に豊かな生活を手に入れた時代であり、そうした豊かさを背景に持つ主人公の欲望や指向性のスノッピさを高橋は揶揄的に批判しているのである。

高橋丁未子はなぜこれほどまでに「私」が料理に、そして生活に固執するのだろうと疑問を投げかける。そして、「私」は自身の世界が終わってしまうことを博士から知らされたときに漏らす言葉に高橋は注目する。

「家族もいませんから、今僕が消滅したって誰も困りはしません。友だちもいないから、僕がいなくなっても誰も悲しまないでしょう。それはよくわかります。でも変な話かもしれないけど、僕はこの世界にそれなりに満足していたんです。どうしてかはわからない。あるいは僕と僕自身が二つに分裂してかけあい万歳みたいなことをやりながら楽しく生きていたのかもしれない。それはわかりません。でもとにかく僕はこの世界にいたほうが落ち着くんです」(25章)を引用して高橋は、〈私〉の生活とは自分の中に完璧なひとつの家庭をつくってしまうことだったのではないだろうかと答えを導き、ひとりで家庭を作っている「私」が両性的存在になっていたとのユニークな指摘をしている。

ここでの「両性的」という言葉には解説を加える必要があるだろう。日本は2021年現在、ジェンダーギャップ指数2021では120位と低く、いまだに性別役割が根強く残っている国である。村上春樹がデビューする4年前の1975年8月末にインスタントラーメンのテレビコマーシャルで、若い女性と8歳ぐらいの幼女が「作ってあげよう～、シャンメン、フォー・ユー」と歌いながら「私作る人」と自分を指さし、若い男性が「僕食べる人」と、3人でラーメンを食べるCM放映が、「国際婦人年をきっかけとして行動を起こす女たちの会」約500人によって「食事づくりはいつも女性の仕事という印象を与え、男女の役割分担を固定化してしまうものだ」と抗議した(『朝日新聞』朝刊1975年10月28日23面)。当時の世論は、このクレームに驚いており²、CMどおりの役割が依然として主流であった。そうした固定化された性別役割世界の中で「私」は、そうした世相を切り捨てるかのように作る人(女性役割)と食べる人(男性役割)の両方を一人でするために、両性的という言葉を高橋丁未子是用いているのだ。『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の「私」は、離婚経験者の35歳で独身生活を送り、作る人と食べる人を一人で行って、誰も己の中に入れていない。もう一人の自分を立ち上げて他者を介入させないようにしている「私」の姿は、村上春樹が初期作品で好んで登場させていた双子も想起されるかもしれない。つまり二人に分裂させて一人の世界を完成させているのである。

以上のように、高橋丁未子の評論を軸に「おいしい生活」が提案されていた村上春樹初期作品発表時の日本の社会状況、つまり経済的に向上し、ようやく文化や精神面への豊かさが志向され始めた背景や、料理は女性が

² 『朝日新聞』朝刊1975年10月28日23面によると、同年10月27日にCMの中止を決定したとある。ハウス食品広報室長は、「社内でも十分議論をつくしたわけではないが、女性グループの申し入れの内容が、真剣なものであることは十分承知しているし、ともかく無視はできないというのが結論だ」とし、「ラーメンの消費そのものが冷え切っていることもあって、CMが有名になったわりには、あまり売れなかった」とある。弁護士・鍛冶千鶴子「基本的には、男女の分担を固定化する考え方にはがまんできないので、一つの前進とみるべきでしょう。」、評論家・上坂冬子は「茶の間の大多数の主婦は、そんなものに神経をいら立たせてはいない。そんな感覚では、男女差別の本当のポイントからはずれてしまう。」などの言説が挙げられている。

作るものであるとする固定化された当時の日本のジェンダーロールを示した。特に後者においては、日本的な性別役割を敢えて切り離すために料理を作る人を「私」はこなしていることが確認できる。初期作品における村上春樹のデタッチメントの方法は、他者と深く交わることなく、一個の自分を二分させ、掛け合い漫才のように一人二役で生きてきた都会生活者を主人公に据えて、日本的なるものの価値観を切り離し、自己完結型の像を物語世界に展開したものであった。

4. 語られ始めた家族のこと

日本近代文学の系譜には根強く私小説の伝統があるなかで、村上春樹はデビュー時から一貫してほとんど家族については語ってこなかった。2009年エルサレム賞受賞スピーチが、父親について初めて公に語ったことであり、その契機となったのが父親の死であろう。およそ10年後『猫を棄てる 父親について語るとき』（文藝春秋、2020年4月）を刊行して自らの親のことを詳しく語ったが、この著書の副題にあるように父親について語った本書には、母親のことはあまり語られていない。父親が家業の住職を継ぐことを強く引き留める母親の姿を描き出していることと、「僕の母親は大阪の船場の古い商家（戦争中の爆撃で焼けてしまったが）の長女として育った、それなりに派手好きな人だった」（26頁）と触れられている程度で、母からどのような食育を受けたのかもほとんど明かされていない。しかし、ファッション系女性週刊誌『an・an』（マガジンハウス）に2000年3月17日-2001年3月3日の1年間連載されたエッセイを加筆してまとめた『村上ラヂオ』（2001年6月、マガジンハウス）には、うなぎ、すき焼き、コロッケが好きな食べ物として描出されているなかで、母親の作るちらし寿司が楽しみであったことが語られている（126頁）。前掲『猫を棄てる』では、母親も父親同様に優秀な国語教師であったが、春樹を育てるために専業主婦になったことが綴られており（78頁、81頁）、それも併せて考えれば家庭の味は育まれていただろうことが推測できる。また、通常は論文などには引用されにくい芸能人のゴシップ記事が多く掲載される女性週刊誌を紐解くとなかなか興味深い言説に出会う。『週刊女性』1989年3月7日号には「小学生の頃は、食べものの好き嫌いが激しくて、給食もうどん以外は何も食べられない子でした。」（小学校の同級生）などの同級生の発言が掲載され、『海辺のカフカ』（新潮社、2002年9月）で描かれる四国のうどんが想起される。記事ではほかにも、母は医者の娘、父は京都大学文学部卒で名門・甲南学園の国語教師、村上春樹は教養豊かな家庭のひとり息子に生まれて、大事に育てられた、ただ、感受性が異様に鋭く、それは食べ物の嗜好にまで強く出ていたと、幼馴染じみが証言している。小学生時代の彼は、クラスでマラソンが一番遅く、鉄棒にも弱く、ちょっとしたことですぐに泣く子だったが、作文とマンガがとてもうまく、ガスパ、ブーターマンという自分で作ったキャラクターを描きまくっていた。ブーター

マンというのは彼が太っていたので、自分をブタになぞらえたものだという。そんな彼を両親はやさしく見守っていた。「彼の両親が車の免許を取った時、2人は一緒に車に乗るのはよそう、と約束したそうです。万が一のことがあったら、春樹が困るからというんです」（小学校6年生の担任だった小谷喜代子先生）という言説が掲載されている。しかし、この記事を一面的に信じることには多少の疑いの余地はある。前述したように『猫を棄てる』で村上は、母親は医者娘ではなく、大阪の船場の古い商家の長女と語っているからだ（26頁）。そうはいつても村上の母親はまだ存命中であり、父親のことを語ったのは父親の死後であることを考慮に入ると、村上自身の言葉をそのまま信じてよいかどうかもわからない。

前出『an・an』2011年3月30日-2012年4月4日号、および『GINZA』2012年4月号に掲載されたエッセイを加筆修正してまとめた『サラダ好きのライオン 村上ラヂオ3』（マガジンハウス、2012年7月）には、「京都はぐじの蕪蒸しのおいしい季節になりましたね。」（173頁）と京都以外ではなじみのない京都の冬の郷土料理である料理名をさりりと載せている。先ほどの母親が作るちらし寿司とともに彼自身は生育した地である関西の確かな食育を受けていると思わせる。

実は前掲書『村上レシピ』では、3作目の『羊をめぐる冒険』で初めて和食の食べ物であるいくら弁当を登場させているが（北海道・札幌から旭川に向かう列車内で食する）、それまではカタカナの食べ物ばかりでフォークとナイフを使って食べるか、手づかみで食べるかの物ばかりだったことをイラストレーターの安西水丸に訊かれて、「恥ずかしくてなかなか和食は書けなかったと告白」（62頁）している。つまり、これらのエピソードから引き出せる村上春樹作品に登場する食のセレクトは、生育された家族から距離をとるためのものとしての食であった。そこには彼がデビュー当時から意識的に土着的な日本近代文学を切り離れたうえで彼自らの作品世界を出発させた方法意識を読み取れるだろう。

以上のように彼がデビュー作から意識的にドメスティックな諸要素を切り離し、翻訳調の文体を用いて〈日本的なるもの〉から距離を置いたデタッチメントの方法を、作中の食行為表現を通じて見てきた。では、ギリシャ、イタリア、アメリカの海外生活8年間を経て1995年1月17日に起きた阪神淡路大震災と同年3月22日に起きたオウム真理教のサリン事件を契機にアタッチメントへと変換した以降の村上作品で描かれる食行為はどのように描かれているだろうか。次章では震災以降に見られる村上春樹作品における食行為の表現の変化を見ていこう。

5. 震災のあとで

ドメスティックなものからの離脱を掲げてきた村上春樹の作品中の食行為も、阪神淡路大震災後の作品から食表現も大きく変わってきている。拙稿でもすでに論じたように村上春樹は中華料理が苦手であり、ラー

メンも食べることが出来ない³。これまで登場人物の食行為もパスタやうどんを食べる場面はあっても、ラーメンを食べるシーンは見られなかった。ところが、文芸月刊誌『新潮』誌上において、連作「地震のあとで」と銘打たれて発表された一連の短編群の筆頭作品である『UFOが釧路に降りる』（『新潮』1999年8月）では、珍しくも主人公・小村は「ラーメン」によって救われている。これは大きな変換点であり、注目されるべきことであろう。

秋葉原にある老舗のオーディオ機器専門店でセールスの仕事をしている小村は、突然、妻から離婚を言い渡された。妻は阪神淡路大震災直後の惨状を映し出すテレビ放映を朝から晩まで5日間見続け、突如山形の実家に帰り、戻ってこなかった。「あなたが私に何も与えてくれない」「あなたの中に私に与えるべきものが何ひとつない」という理由に対して、訳が分からないまま離婚届けに押印し妻の実家に送った。その二週後の二月に、一週間ほど有給休暇を取るようになった小村は、同僚の佐々木から飛行機の往復チケット代を持つので北海道の釧路まで小さな荷物を届けてほしいと依頼される。

小村は釧路空港で待っていた佐々木の妹のケイコに箱を手渡した後、同行していた彼女の友人のシマオと3人で街道沿いにあるラーメン屋でビールを飲み熱いラーメンを食べる。観光地としても名高い北海道・釧路なのに「ホタテラーメン」、「海鮮ラーメン」などのヴァリエーションが明示されず「ラーメン」という一般名詞であっさり表現されていることは、小村の傷心や感情の起伏が描かれず、淡々と起きた事柄をわからないなりに受け入れていくことで処理していく小村の在り方にマッチしている。釧路空港で飲んだコーヒーストは、砂糖を入れたにもかかわらず味がしなかったのに、「ラーメンはとてもうまかったし、食べ終わったときにはたしかに気持ちもちが少し落ち着いていた」ことから、ラーメンは震災後の離婚という不意の出来事を、離人症的ともいうべき、他人事のように淡々と受け止めて

³ 拙論「村上春樹が描く上海—『トニー滝谷』における父子の傷」（高綱博文・木田隆文・堀井弘一郎編（アジア遊学236）『上海の戦後』（勉誠出版、2019年7月）179-183頁にすでに書いたように、村上春樹が中華料理を食べられないそのルーツは、子どもの頃に父親から聞いた父親の青年期に出兵した先の戦地・中国での体験談を聞いたことによる。拙論で触れた資料以外で、今回新たに付加する資料として本文中にも上げた『女性自身』2017年3月7日号（通関2763号）「村上春樹の意外な素顔エピソード12」（頁52-54）にある言葉を紹介する。『女性自身』本誌では『一冊でわかる村上春樹』など、村上作品の解説書を執筆する「村上春樹を読み解く会代表の齋藤隆一に意見を聞きながら記事をまとめている。「村上氏の中華料理嫌いはかなり徹底していて、横浜駅にさえ降りたくないとも語っています。お酒好きの村上氏の作品には、ビールに日本酒、ウイスキーなどかなりの種類のお酒が登場しますが、これまで紹興酒が登場したことは一度もないですね。取材旅行で中国に行ったときは、食べられるものがないとかなり苦労したと語っています。／ また学生時代のお金がないときに食べるものといえばインスタントラーメンが定番ですが、村上氏の場合はパスタ。冷蔵庫にある食材をすべて出して、パスタとあえて食べていたそうです。」（54頁）と、ラーメンすら食べられないことが記されている。

過ごしていた小村に、現実味を回復させる食として機能している。突然の離婚事態に茫漠とした彼の体に入れる食べ物としては、「ラーメン」という単純な一般名詞の方がしっくりとくるであろう。

本作品は全編を通じて、自分の身に起こっていることなのに、どこか他人事のように感じているかのような小村の描出をはじめ、震災状況を映し出すテレビ画面から離れない妻の心情、運搬を頼まれた箱の中身の謎、佐々木ケイコが兄・佐々木から小村の妻が亡くなったと伝え聞いたとする行き違いも未解決のまま放置されている。また、ラーメンを食べ終わって案内された宿泊先は墓石屋とラブホテルが交互に林立する通りにあるラブホテルであり、この配置もあたかも死と性の両極に振り子が降られて安定性に欠けるし、そもそも客人ともいえる初対面の小村に宿の紹介としてラブホテルを案内すること自体が奇妙である。しかも、シマオが話す熊退治の鈴を鳴らしながら山中でセックスをした話は、彼を性的に誘惑するためのものなのか、それとも、これまで人間が食べてきた食行為が、熊に食べられるかもしれないという逆転を示唆するものなのかが考えられるが、いずれも転覆され脅かされる不安感を与える。そうした不穏な世界に包まれながら、小村自身は投宿シナツツを食べながらビールを飲んで、シマオとの性交を試み（失敗に終わる）、そしてようやく東京から釧路まで運んできた箱の中身のことが気になり始める。シマオからひっそりとした声で「小村さんの中身が、あの箱の中に入っていた。」「だからもう小村さんの中身は戻ってこない」と聞かされた時、ようやく小村は「圧倒的な暴力の瀬戸際に立っていることに思い当たった」ことに気が付く。言ったことは冗談だと否定するシマオであるが、ラストは彼女の「まだ始まったばかりなのよ」という意味深長な言葉を置いて作品は閉じる。

以上に述べてきたように、小村にとっては困惑し混乱させられ自分の身に起こっていることを受け止めかねる徹底して不安定な世界、つまり「圧倒的な暴力の瀬戸際」にいながら、それに気が付かないでいた小村に息を吹きかけるのが、ハンバーガーでもピザでもパスタでもない、さびれた店での「とてもうまかった」ラーメンであったことは、これまでの村上春樹作品との大きな変換点であり、すでに日本的な土着性を捨象する必要がなくなったことを示している。

次に見る2009年に発表された短編『蟹』（『めくらやなぎと眠る女』新潮社、2009年11月所収、書き下ろし作品）⁴も、不穏な世界が描かれ、これ

⁴ 本作が収められている短編集『Blind Willow, Sleeping Woman (めくらやなぎと眠る女)』は、外国の読者に向けて編まれた自選短編集でKnopf社のゲイリー・フィスケットのジョンのアドバイスをを受け、大幅に書き換えたものが収められている。『蟹』に関しては書き下ろし作品本邦初出とあるが、Crabs (Stories Magazine 2003.4) と付記されている。また序文で、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社、1985年11月）所収の『野球場』の登場人物の一人が書いていた小説を作品化したものと言及されている（村上春樹「日本版の読者に」11頁）。『野球場』の登場人物は、25歳の銀行員で、原稿用紙70枚ほどの小説（習作）を書いて「僕」に郵送してきた。彼の字は唄でも歌うようなおおらかな文字で「僕は生まれてこの型これほど美しくて趣のあるペン字を見

までほとんど登場してこなかった食品である蟹が登場する。ただし、その不穏な世界は震災後の日本ではなく、バブル経済崩壊後の日本に生きる20代の男性が置かれた世界のそれである。本作は村上春樹の作品群でも珍しく三人称の語り手によって叙述されている。「男」「彼」「青年」「俺」の4つのヴァリエーションが生まれ、その時々によって語り分けられている。語り手は、男性主人公を恋人の「女」と対するときは「男」、客観的な視点の際の「彼」、恋人の彼女がリードしているときや無垢な問いを抱くときは「青年」、そしてその「青年」があることに気付き、認識を更新した後は「俺」として、それぞれ使い分けることで、統一化された自己にゆさぶりをかけている。

28歳で大手の銀行勤務の「男」、もしくは「彼」、「青年」、「俺」は、26歳の私立女子中学校の英語教師の「女」、「彼女」と休暇を取ってシンガポールに4泊5日のバカンスに出かけた。初日の夕方、裏通りに小さな食堂を見かける。モルタルづくりの平屋建て、メニューは外に出ておらず、時間が早いせいか老人二人が黙々と食べている以外、客はほとんど入っていなかった。調理場の窓からは、「魂のしっぽみたいなかたち」の白い湯気が上がっている。その店に入ろうと女は男を誘う。それに対し、「清潔だと思う？」と青年は躊躇するが、「遠くまで旅行に来たんだもの、少しぐらい冒険しなくちゃ。ホテルのレストランで食べてるばかりじゃつまらないじゃない。」と促す。彼女の勘は当たり、美味で安価なその店に4日間とも通い詰めた。

朝は海に行ってたっぷり泳ぎ、日光浴をして街を散歩し土産物などを買い、夕方にはその食堂で蟹料理を食べ、ホテルに戻って時間をかけてベッドで交わるといふ休暇を二人は過ごす。東京での忙しい生活が非現実的で遠い世界の出来事に見えてくることを二人は話題にする。旅行の最後の4日目の夜に青年は、夕食で食した胃の中にあつた蟹をすべて吐いてしまった。その白い蟹肉には、無数の白い小さな虫が付着してその塊を動かしていた。同じ食事をした彼女は何事もなく眠りにについている。明日は帰国という前夜、彼女とも、いや、自分自身ともうまくやっっていけないことを彼は知るといふ内容である。

彼らは休暇中、おそらく近代的なホテルのレストランの食事と裏通りにある粗末なづくりの食堂での食事、その往還を通して変化を遂げていったと考えられる。旅行者が自国の貨幣を現地の通貨に換金し、その国の物価で飲食を楽しみ、土産物などを買う。そこには、どこか不均衡な思いが伴うはずだ。旅は、そうした世界観の崩壊ともいふべき何らかのバランス感覚を麻痺させるものを誘引する。そもそも日本人が海外旅行を楽しむようになった嚆矢は、海外旅行が自由化された1964年のことであり、そのときの旅行者の人数統計は12万8千人、この後の10年間の伸び

たことは一度としてなかった」ゆえに、その文字に魅かれて彼の小説を読むことにしたと、その小説の内容が本作『蟹』のあらすじと同一のものである。

率は毎年平均36%、その後2000年まで平均伸び率6%となり、1780万人に達した⁵。しかし、2007年ごろから「若者の海外旅行離れ」が指摘され、実際に20代の日本人の海外出国率を見ていくと1996年は24・6%、2008年以は18.4%となり6ポイント低下、日本人全体の出国率の前者は13.4%、後者の2008年は12.7%と0.7%の低下にとどまっている⁶。金融バブル崩壊90年代初頭直後はまだ海外旅行者数は伸び続け、1990年代前半まで80年代同様に20代女性は海外旅行マーケットの先頭を走っていたが、90年代後半になって停滞が続き2000年を超えて約15年間停滞状況が続いた。女性だけでなく同年代の男性旅行者数も同時期に大きく減少している。その理由はバブル後の雇用制度の大変動にさらされたために、上の世代に比べて若い世代が生活防衛を重視して消費全般に控えた態度をとるようになり、海外旅行に対しても冷淡であるという。また、この時期、市場の女性比率が男女半々に近い水準に近づき、並行してバリやタイ、韓国など近隣諸国に旅行先を選ぶ女性旅行者が増えた⁷。こうした時代背景の中で、豊かな国・ニッポンから金融バブル後の「失われた20年、30年」と言われ経済不況に見舞われている日本は、根本からの復調は見られず、コストのかかる欧米旅行から近隣諸国の国にバカンスに行く若者が増えた時代背景が本作にはある。

本作でのカップルも二十代であり、彼女は「ものを食べるって、みんなが思っているよりも大事なことなの。人生にはね、ここでひとつおいしいものをたべなくちゃならないっていうポイントがちゃんとあるの。そしてそういうときに、おいしいレストランに入るか、まずいレストランに入るかによって、人生ってがらりと変わっちゃったりもするわけ。つまりさ、塀のこっち側に落ちるか、向こう側に落ちるかみたいに」と言う。彼は「人生っていうのはけっこう恐ろしいものなんだ」と相槌を打つ。ホテルと旅先の食堂の往還で彼の塀の内か外か、その境界線に足を置いて、その不均衡さで自己が揺らぎ始める。彼女は自分たちが塀の内側に落ちたと思っているが、彼が4日間の蟹の食事気づいたことは、自分たちが近代的で清潔なホテルに身を置くポジションから、モルタルづくりの色の褪せたキャンパス地のパラソルがテーブルの頭上に乗った裏通りの飲食店で黙って食べている老人としての生へとポジションが変更されたことだった。つまり、塀の外側に落ちたのである。80年代の経済的な繁栄を謳歌していた活気ある日本の終焉が「俺」には見える。

⁵ 吉永淑雄、瀬戸敦子（岐阜女子大学文化創造学部）「日本人の海外観光旅行の変容—海外旅行自由化以降に注目して—」（『岐阜女子大学紀要』第48号、2019年2月）20頁。

⁶ 中村哲「若者の海外旅行の実態と意識に関する時系列比較2—2016年調査と2019年調査の比較—」（『玉川大学観光学部紀要』第6号、2018年）5頁。

⁷ 黒須宏志（JTB総合研究所フェロー）「海外渡航自由化50周年に向けて」<<https://www.tourism.jp/tourism-database/column/2014/02/overseas-travel-liberalization/>>。2014年2月12日更新。

世界は変化を遂げたのだ、と青年は思った。いろいろなものごとの順番があらかた入れ替わってしまって、もう元には戻らないのだ。すべての事物は、こうして変更を受けたまま前に進んで行くしかないのだ。明日になれば東京に帰る。もとの生活に戻っていく。表面的には何事もなかったみたいに。しかし俺はおそらくもう、この女とうまくやっていくことはできないだろう、俺が昨日まで彼女に対して感じていた気持ちは、もう二度とよみがえってこないだろう、青年にはそのことがわかった。それだけじゃない、俺はもう自分自身とさえうまくやっていけないかもしれない。俺たちは、ある意味では、高い塀の外側に落ちてしまったんだ。音もなく、痛みもなく。そして彼女はそれに気づいてさえいない。」（傍点原文ママ、317-318頁）

果たして村上春樹の作品世界を一気に見た場合、一人二役で自己完結していた初期作品から彼の作品が時を重ねることで変容していった姿を見出せるであろうか。引用文で語られる青年、俺、この女、彼女、俺たち、この表記を通して見ていくとき、「俺たち」には彼女は含まれていない。「彼女は気づいていないのだ。そしてそれがいちばんの問題なのだ」と語り手は青年の目を通して語る。彼女は食のセレクトで塀の内側に落ちたと自認していたが、実はそうではなく塀の外側に落ちていることを「俺たち」は気づいている。4日間連日寝食を共にしても、塀の内側にいると錯覚に陥っている彼女をそのままにして「俺はおそらくもう、この女とはうまくやっていくことはできないだろう」とし、気づいている「俺たち」と気づかない彼女とを分断させている。翻って言えば、いまだ、村上春樹の作品は2000年代を過ぎても『めくらやなぎと眠る女』（『文学界』1983年12月）で描かれたように、めくらやなぎのはびこる丘に彼女を置き去りにしたまま去って行く男たちの物語は変わらないのだ。「俺たち」は前述した初期作品の掛け合い漫才をして自己完結的に生きる一人二役の「私」の成れの果ての姿である。そこには性関係を結んでも、けっして自己の中に入れようとしぬ強固な男の姿がある。

結びにかえて—「女のいない男たち」からいる男への変容

さて、このように村上春樹作品の食行動を中心に時系列的に見てくると、そこに貫いている村上春樹の作品の特徴は、直近の短編集のタイトルともなっている『女のいない男たち』（文藝春秋、2014年4月）で改めて体現されていると言えよう。女性たちと食事をし、性交し、それでも固く心を閉ざして彼女たちを中には入れようとしぬ村上春樹の作品群は、依然として「女のいない男たち」の物語である。紙幅の都合で前掲短編集『女のいない男たち』所収の6編すべてを紹介することはできないが、そのなかの2編の短編『ドライブ・マイ・カー』（『文藝春秋』2013年12月）と『独立器官』（『文藝春秋』2014年3月）を見て本論の結びに変えたい。本作から、動きが見え始めるのである。

『ドライブ・マイ・カー』は、俳優を生業としている49歳の「家福（かふく）」が20年間連れ添った妻を子宮がんで亡くし、妻が生前に4人の男性と肉体関係を結んでいたことに傷つき、彼女はなぜそうしなければならなかったのか、その理由を知りたいという思いに駆られて悶々と苦しむ男の物語である。家福は、演じる舞台に通う交通手段として、二十代半ばの運転のうまい女性・渡利みさきを雇う。女性ドライバーであることに偏見を抱いていた家福だったが、彼女の運転の技は優れたものだった。家福は妻の死後、妻と性関係にあった家福より6、7歳年下の男性に近づき「友人」となった。妻がどうしてその男と寝ることになったのか知りたくて近づいたのだ。相手の男性・高槻とは月に二度、半年ほど都内のバーで定期的に会い、酒を飲み交わす。この作品には食事場面はない。ちなみに渡利みさきも口にするのは煙草だけである。

高槻に家福は「僕にとって何よりつらいのは」「僕が彼女を一少なくともそのおそらくは大事な一部を——本当には理解できていなかったということなんだ。そして彼女が死んでしまった今、おそらくそれは永遠に理解されないままに終わってしまうだろう。深い海の底に沈められた小さな堅い金庫みたいに。そのことを思うと胸が締めつけられる」と語る。高槻はそれについてしばし考えて、そして口を開いた。「しかし、家福さん、誰かのことをすべて理解するなんてことが、僕らに果たしてできるんでしょうか？ たとえその人を深く愛しているにせよ。」「結局のところ僕らがやらなくてはならないのは、自分の心と上手に正直に折り合いをつけていくことじゃないでしょうか。本当に他人を見たいと望むのなら、自分自身を深くまっすぐ見つめるしかないんです。僕はそう思います」という。家福にとっての問いは、なぜ、妻が自分以外の男と寝なければならなかったのかということだった。高槻は、「誰か」のことを理解するなど是不可能だから、せいぜい自分の心と向き合うことが大切だと述べる。この答えを聴いた後、家福は、突然、高槻と関係を断つ。

渡利みさきは、妻が家福のほかの男性と寝るのは、心を惹かれてのことでなく、病のようなものであり、考えてどうなるものではない、みさきが幼少期に父に棄てられ、母親から虐待を受けてきたのも病がしたことで、考えても仕方がない、呑み込んでただやっていくしかないという。この言葉を聞いて家福は車内で「少し眠るよ」とこたえ、言葉を発することなく運転し続けるみさきに感謝するところで終わる。

家福にとっては高槻の言葉は受け入れられず、みさきの言葉は受け入れられたようだ。この差はいったい何だろう。他者との関係は、理解しようとしても無駄で、高槻はその分、自分を掘り下げろと言い、みさきは呑み込んでただやっていくことを勧める。全く異なるベクトルの答えであるが、共通しているのは他者理解への断念である。差は、高槻の場合は相手を自己の問題から引き離し疎隔することで対応する、みさきはただ呑み込むこと、つまり理解はできないが受容することを提案する。丸呑み行為は、咀嚼してから呑み込む食行為と異なり、消化に相当な時間がかかるで

あろう。もしかしたら消化できないかもしれない。だが、その時間がかかる受容行為を家福は選んだと考えられる。受容行為はこれまで本論で見てきた作品群には見られない初めての流れであることを指摘しておきたい。

本論の最後に紹介する『独立器官』は、「僕」（谷村）が語る渡会医師の恋煩いによる拒食による衰弱死が描かれる。渡会は52歳で、親から引き継いだ六本木の医院で美容整形外科医をしている独身主義者であり、交際する女性は人妻か本命の恋人を持つ女性に限り30年ほど過ごしていた。彼はカクテルも作れるし、肉じゃがからスズキの紙包み焼まで、一通りの料理を作ることが出来る。語り手・谷村は、彼とスポーツジムで出会い、スカッシュの相手として交際し、ゲームが終わると生ビールを共に飲む仲だった。そうした会話のなかで複数の女性と知的な会話と食事とセックスを楽しむ都会的でスマートな渡会の生活を谷村は知るのだが、やがて渡会は16歳年下の人妻に恋をし、その思いを和歌「逢ひ見てののちの心に くらぶれば 昔はものを 思はざりけり 権中納言敦忠」に託して、恋しく思う女性と会って身体を重ね、後に感じる深い喪失感を語る。渡会は彼女と1年半付き合い、自分とはいったい何者なのか内省的に考えるようになった。この苦しい恋煩いを語る時、二人の間にはプライドポテトとピクルス、生ビール、そしてブラック・アンド・タンの大きなグラスを傾けている。

「私が得意なことと言えば、おいしいピノ・ノワールを選んだり、顔の利くレストランや鮎屋やバーを何軒か知っていたり」するぐらいで、「アウシュビッツに送られたら、そんなものは何の役にも立ちません」と渡会は口にする。「自分とはいったいなにもなのだろう」、この問いの出口らしきものは見つからず、彼女に恋をしてからは、これまでの遊戯的な恋愛生活に興味を持てなくなり、命を懸ける初めての想いに身を焦がす。思い浮かぶのは彼女の事ばかりの状態に陥った彼が、拒食に陥ったのは、恋する彼女には夫以外に本命の男性がいて、その男性と駆け落ちをして渡会のもとを去ったことによる。二か月足らずで彼は拒食による心不全で死去する。死去したとき体重は半分になっていた。

谷村は渡会を語り始めるとき、「内的な屈折や屈託があまりに乏しいせいで、そのぶん驚くほど技巧的な人生を歩まずにはいられない種類の人々」の一人としている。「そして彼らが何かの拍子に、どこかから差し込んできた特別な陽光に照らされ、自らの営みの人工性に、あるいは非自然性にはっと思い当たると、事態は時として悲痛な、また時として喜劇的な局面を迎えることとなる」と語る。あらかじめ、この語り手は渡会を「技巧的な人生、人工性、非自然性」の枠組みで語るのだが、渡会の聞き手である谷村の人生は語られない。都会の生活者で絵に描いたように恵まれた環境に育った渡会の恋煩いによる死、悲喜劇ともいえる52年間の人生の晩年の出来事を語る谷村は何者なのか。物を書いて生活しているとあり、また、渡海が谷村に残した形見であるスカッシュのラケットが軽すぎるとい

う谷村は、渡会を上回る相当な人物なのか。谷村は、この物語の最後にある達観を述べて幕を閉じている。

すべての女性には、嘘をつくための特別な独立器官のようなものが特別に生まれつき備わっているという渡会が残した言葉をあげ「僕らの人生を高みに押し上げ、谷底に突き落とし、心を戸惑わせ、美しい幻を見せ、時には死にまで追い込んでいくそのような器官の介入がなければ、僕らの人生はきつとずいぶん素っ気ないものになることだろう。あるいは単なる技巧の羅列に終わってしまうことだろう。」「自分がなにものであるか、末期近くなって彼には答えらしきものが見えてきたのかもしれない。そして渡会医師はそのことを僕に伝えたかったのかもしれない」と谷村はこの物語の筆をおく。語り手・谷村は自分を一応の安全圏に身を置きながら、人が人と関わることの恐ろしさを、同時にその素晴らしさを語る。自分の身を安全な場所に置かなければ、「女のいる男たち」の物語は、なかなか語れはしない。

以上に見てきたように、飲食を共にして性交し交際しても、それでも自己の中に女性＝他者を入れない村上春樹の作品群の根本には、『独立器官』で見たように「女」への恐怖があるだろう。自分とは異なる特別な器官を持ち、男たちを翻弄する存在としてある。だから、登場人物たちは容易に自己の中に入れず、かたくなにドアを閉め続けた。しかし、そうした身を守る行為は、人生の後半期になっていかに味気ないものなのか、そして最も大切なことは、そうした「女」の存在がなくては、自分が何者であるかがわからないと認識するに至っている。それを谷村の語りを通して表現しているが、本論のテーマである村上春樹作品の食と性をめぐる表現は、日本的なるものからの離陸から始まり、そうした時空間の中で自己を二つに分裂して自己対話を行い、やがて他者へ向けてその理解への矛先を向けるが、それはあまりに難しく、2014年の段階では、まだ丸呑みして受容する方法しか達していない。しかし、それでも2010年代の村上春樹作品には大きな動きがあったことを記して、この論の終わりとしたい。2017年2月『騎士団長殺し』（新潮社）を発表し、6年間の結婚生活を突然の妻からの申し出によって離婚し、傷つき、放浪し、やがて別れた妻が産んだ子を、自分の子として育てていこうと決め、実際に育てている男性主人公・「私」の姿を映し出して作品を終えている。呑み込むことが出来ない現実を、「父親」を引き受け、少しずつ消化していくさまは、これからの村上春樹作品でも見いだせるのではないかと思われる。