



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

碩士學位論文

阿部和重

「グランド・フィナーレ」論

— 虚構の時代とそのゆくえを中心に —

濟州大學校 大學院

日語日文學科

松崎 美恵子

2014年 2月

阿部和重

「グランド・フィナーレ論」

— 虚構の時代とそのゆくえを中心に —

指導教授 蘇明仙

松崎美恵子

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2014年 2月

松崎美恵子の 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____ (印)

委 員 _____ (印)

委 員 _____ (印)

濟州大學校 大學院

2014年 2月

<국문초록>

아베 가즈시게(阿部和重)의 「그랜드 피날레(グランド・フィナーレ)」론
— 허구의 시대와 그 행방을 중심으로 —

松崎美恵子

濟州大學校 大學院 日語日文科

指導教授 蘇明仙

본 논문은 아베 가즈시게(阿部和重)의 2005년도 하반기 제132회 아쿠타가와상(芥川賞) 수상 작품인 「그랜드 피날레」(2004)를 연구대상으로 하여 텍스트 속에 나타난 허구의 시대와 그 행방에 대한 분석을 통해 작가가 바라보는 현대 일본사회의 모습에 대해 고찰했다.

1994년 데뷔 이후 아베의 소설은 그의 독특한 작품으로 인해 ‘사부야계 문학(渋谷系文学)’ 혹은 ‘J 문학(J文学)’이라는 대중문학으로서의 이미지가 강하다. 그 때문인지 아베에 대한 연구는 활발하게 이루어지고 있지 않은 것이 현재 상황이다. 작품 해석에 있어서도 중심적인 모티프에만 초점이 맞춰지거나, 작가로서의 아베와 그 작품에 대한 적극적인 논의와 평가가 이루어지지 않고 있어, 새로운 시각에 의한 본격적인 분석이 필요하다.

「그랜드 피날레」의 주인공이 가진 소아성에 성향도 소설 속의 중요한 모티프인 것은 틀림없다. 그러나 본 논문에서는 소아성에 성향에 의하여 후경화(後景化)된 부분과 보이지 않은 부분, 즉 주인공의 언동과 소아성에 이외의 특징, 다른 등장인물이나 캐릭터, 미디어와의 관련 등을 전경화(前景化)해보는 해석 전략을 시도했다. 이러한 작업을 통해 새로이 드러난 구도로 「그랜드 피날레」를 분석함으로써 작품 해석에 있어서의 기존의 시각을 탈구축할 수 있었다.

본론 제2장부터 제4장까지를 ‘괴리(乖離)’라는 용어를 키워드로 텍스트를 분석하였다. 그 결과 밝혀진 것은 우선, 인간관계와 부자관계, 폭력 인식에서 괴리된 주인공의 특성이었다. 그러나 비현실적인 개인의 특성으로 비치는 이러한 특성을 현대사회의 상황과 비교하였을 때 부모와 자식 관계의 붕괴, 가정폭력, 고독사

(孤独死) 등과 같은 사회문제와 연결되고 있음을 알 수 있었다.

제5장에서는 주인공이 가지고 있는 고유의 허구 세계와 자기연출을 통해 허구의 세계로 향하는 모습에 주목했다. 이것은 개인의 가치관을 중요시하는 포스트모던 사회의 풍조로 특징지을 수 있다. 이와 같이 아베는 제2장부터 제5장까지 현실에서 괴리되어 허구로 향하는 주인공과 주위 사람들의 모습을 통해 허구화되는 사회를 표현했다.

그러나 아베는 허구화되는 사회만 아니라 허구화에서 반전(反轉)하는 사회도 동시에 그려내고 있다. 이것은 제6장에서 지적한 9.11테러와 허구에서 현실로 방향전환하는 주인공의 태도를 통해 확인할 수 있다. 이러한 주인공의 태도 변화는 1980년대~1990년대를 중심으로 한 허구의 시대에서 허구화와 허구화로부터의 반전(反轉)이라는, 양극화로 향하는 일본사회의 변화를 상징하고 있다.

아베는 허구와 현실이 공존하는 형식으로 더욱 허구화되는 현대사회와 허구에서 반전하는 사회를 그려냈다. 이것은 허구화되는 현대사회와 맞서고자 하는 아베의 적극적인 태도라고 생각할 수 있다. 현실과 허구를 분리하지 않고 허구와 허구 같은 현실이 동시에 존재하는 사회야말로 아베가 인식한 새로운 현대 일본 사회의 모습이라고 할 수 있을 것이다.

허구의 시대를 대표하는 작가로서 알려진 무라카미 하루키(村上春樹)가 현실과 허구의 대립을 표현하고 있는 것과 비교했을 때, 아베는 현실과 허구의 공존을 그려내고 있다는 점에 있어서 새로운 현대사회를 찾아낸 허구의 시대에 이어지는 다음 시대의 작가라고 할 수 있을 것이다.

目次

국문초록	i
I. 序論	1
II. 本論	4
1. 1980年代以降の日本文学と阿部和重	4
2. 他者からの乖離	9
1) 他者との距離—「気楽な関係性」	9
2) 不可解な言語コミュニケーション—「解せない気分」	13
3) 自己対話の象徴としてのジンジャーマン	15
3. 親子関係からの乖離	19
4. 暴力認識からの乖離	22
1) 認識されない暴力	22
2) メディアと現実との距離	29
5. 虚構化する社会	33
1) 現実から乖離した虚構の世界—「パステルカラーの世界」	33
2) 演出による現実乖離	37
6. 虚構化から反転する社会	45
III. 結論	50
参考文献	53
要旨	56

I. 序論

阿部和重¹（以下、阿部とする）の「グランド・フィナーレ」（「群像」2004.12）は、彼のデビュー作である「アメリカの夜」（「群像」1994.06、原題『生きる屍の夜』）が1994年に第37回群像新人文学賞を受賞してからの約10年後、2005年に第132回（平成16年度下半期）芥川賞を受賞した。阿部にとっては「アメリカの夜」、「トライアングルズ」（「群像」1997.12）、「ニッポニアニッポン」（「新潮」2001.06）と、三度の落選を経験しての芥川賞受賞であった。

「グランド・フィナーレ」は、ロリコンの性癖を持つ37歳の沢見という男が主人公であり、物語はその沢見が「わたし」という語り手となって綴られていく。第一部と第二部の2部構成であり、第一部では東京を舞台とし「わたし」が自らのロリコン的欲望により妻に離婚され、最愛の娘と家庭、仕事などすべてを失い、故郷に帰るに至るまでの経緯が描かれている。第二部では、舞台が東京から「わたし」の故郷であり、阿部自身の実際の故郷でもある山形県の神町^{じんまち}に移り「わたし」はそこで二人の娘と出会うことになる。「グランド・フィナーレ」、つまり最終局面、結末、大団円という意味のタイトルでありながら、二人の娘との出会いによって新たな物語が幕を開けるような形でこの小説は終わりを迎える。

「グランド・フィナーレ」のモチーフがロリコンであるように、阿部の過去の作品では、ストーカー、テロリズム、インターネット、引きこもり、盗撮などといった現代の時事的かつ社会風俗的な要素を取り入れたものが多く、作家としての阿部や彼の作品を論じるにあたって、そのような要素のみが際立たされ、その評価の対象や話題の中心として注目されることは少なくない。阿部が「脱社会的存在」²を描

¹ 阿部和重(1968.09.23-)：山形県東根市神町出身。高校中退後、日本映画学校映像科映画演出コースに進み1990年に卒業。その後演出助手などを経て、1994年「アメリカの夜」で第37回群像新人文学賞を受賞する。山形の実家の向かいが映画館と本屋という環境が結果的に現在の自分の姿に繋がっていると阿部は自ら語っている。（阿部和重「芥川賞作家の原風景『根拠なき自信』を支えに僕は書き続ける」」、「婦人公論」90(11)2005.05、pp.138~141 参照）また、故郷である神町については、「グランド・フィナーレ」だけでなく過去の作品においても小説の舞台として起用している。

² 渡邊大輔「コミュニケーション社会における戦争＝文学—阿部和重試論」、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』（南雲堂、2010.12）p.306 参考、渡邊は、『アメリカの夜』の専門学校を卒業したフリーター、『ニッポニアニッポン』のひきこもり少年、「グランド・フィナーレ」の失業者である沢見など、それぞれの主人公を例にあげ、阿部が数多くの「脱社会的存在」を描いてきたと述べている。

いてきたとされるのも「グランド・フィナーレ」のロリコン、離婚、失業という過去を持つ沢見だけでなく、「トライアングルス」のストーカー青年、「ニッポニアニッポン」の引きこもり少年など、過去の作品における現代社会において逸脱しているとも言える存在である人物が、主人公や物語の中心に設定されたためだと考えられる。

上記のような阿部の作品への評価は「グランド・フィナーレ」におけるロリコンについても例外ではなく、作品の評価および論点としてロリコンというモチーフに焦点が当てられ、芥川賞選評においても「少女に対する偏愛という、いろいろな意味で危険なモチーフについて作者が踏み込んで書いていない」³「小説としての怖さがどこにもない」⁴という指摘があったのも事実である。また、読者からロリコンの実態の不正確さへ対する意見が寄せられたことも阿部自ら告白しているが、それについては「正しいロリコン像、間違っているロリコン像という議論は本当に不毛で、正しい概念があるわけではない」⁵と、言及しており、その言葉の意味を考えるとロリコンそのものが阿部の主題意識でないことは明らかであろう。

ただし、「グランド・フィナーレ」の場合、折りしも発表当時の2004年11月に奈良県で小学校1年生の女儿が誘拐され遺体で発見されるという事件⁶が発生したため、その事件とともにロリコンが登場する「グランド・フィナーレ」は大きな社会的反響を呼び、他の作品以上にそのモチーフが注目されることとなった。そのような意味では「「時代」の流れに沿った創造物の土台しか見せていない」⁷という評価が出ざるをえないほど、阿部が時事的な要素を敏感に小説に取り入れていることは確かなことである。

しかし、前述した阿部の発言からも明らかなように、作家である彼の意図すると

³ 村上龍「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」（「文藝春秋」83（3）2005.03）p. 364

⁴ 石原慎太郎「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」（「文藝春秋」83（3）2005.03）pp. 361～362

⁵ 阿部和重／佐々木敦「芥川賞受賞記念インタビュー —「ポスト・ネット時代の文学」」（「群像」60（3）2005.03）p. 134

⁶ 奈良小1女儿殺害事件：奈良県奈良市で2004年（平成16年）11月17日、帰宅途中の小学校1年生の女子児童が誘拐され、のちに遺体で発見された誘拐殺人事件。母親の携帯に女儿の添付画像付き犯行メールや次は妹を狙うとの脅迫メールが届くなど、メディアは連日事件のなりゆきを報道した。のちに逮捕された男が過去に幼児への強制わいせつの前科がある小児性愛者であったことが明らかになり、米国にならい性犯罪前歴者への監視を強める法律を日本国内でも作るべきか否かという議論がなされた。（吉田司雄「ロリコンと盗撮」『ジェンダーで読む愛・性・家族』東京堂出版、2006.10 p. 240 参照）

⁷ 宮本輝「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」（「文藝春秋」83（3）2005.03）p. 363

ころは決して表向きのモチーフに重点が置かれているわけではないことは推測できる。それは「グランド・フィナーレ」同様、「ニッポニアニッポン」で引きこもりに関して意見が出されたことについて、引きこもりを書いたという意識はない⁸と阿部が語っていることや、ロリコンというモチーフについても「グランド・フィナーレ」以前の作品『シンセミア』（朝日新聞社、2003. 10）に登場しており、「グランド・フィナーレ」の沢見より一層病的な少女愛を抱えている中山正という警察官が描かれていることから立証できる。

以上からすると、現代の時事的な要素を多く取り入れた阿部の作品を考察する上で、表面的なモチーフだけに焦点を当てることは適切だと言えないだろう。「グランド・フィナーレ」に限っても、主人公の沢見(=「わたし」)のロリコンという性向のみをモチーフとして捉え、単なるロリコンへの問題提起を主題とする小説と読むことは、テキスト解釈の幅を狭めることになるであろう。「グランド・フィナーレ」におけるロリコンが、物語の重要なモチーフであることは確かである。しかし、ロリコンのみを前景化することで、後景化してしまった部分や見えなくなっている部分もあると考えられる。本稿では、沢見の言動やロリコン以外の特徴、その他の登場人物やキャラクター、メディアとの関連などを前景化することによって、新たに見えてくる「グランド・フィナーレ」の解釈構造を見出すことを試みたい。

上に記したように、沢見のロリコンというモチーフだけでなく、後景化されると考えられる部分を前景化することにより、「グランド・フィナーレ」に投影された阿部の描く日本の現代社会を新たな解釈によって考察していく。

まず、本論の第1章では、阿部が1980年代から始まった日本文学における「ポストモダン」という思潮の中、1994年にデビューしていることから、1980年代以降の日本文学において阿部が作家としてどのように位置づけされているのかを考察する。

第2章から第4章までは「グランド・フィナーレ」に描かれた具体的な構成要素をもとに、2. 他者からの乖離、3. 親子関係からの乖離、4. 暴力認識からの乖離に分け、「乖離」という言葉をキーワードに置き分析する。第5章、第6章では、5. 虚構化する社会、6. 虚構化から反転する社会と題し、阿部和重の視点から捉えた現代日本社会の全体像を考察していく。

⁸ 阿部は佐々木敦との「芥川賞受賞記念インタビュー」にて、「ニッポニアニッポン」で引きこもりに関するいろいろな意見が出たことについて、引きこもり「がち」とは書いたが引きこもりの男であるとは書いていないことを主張し、その時期に流行っているような言葉を出すと、そのイメージの正否だけ読まれるものだと感じたことを語っている。(前掲書 p. 134)

II. 本論

1. 1980年代以降の日本文学と阿部和重

1985年の秋、17歳で実家の山形から上京し映画学校に入学した阿部は、卒業後アルバイトをしながら執筆活動を行い、1994年「アメリカの夜」でデビューする。20代半ばにデビューした阿部は、若手作家というイメージから「渋谷系文学」「J文学」の旗手として取り上げられるほかにも、1990年代に登場した重要な作家として「平成文学の作家」⁹「21世紀を拓く作家」¹⁰と評され注目されている。

本来、映画の世界を目指していた阿部¹¹が小説を書くようになったきっかけは、映画のシナリオを書いていたことにある。阿部がもともと畑違いの分野である小説をあえて扱ったとき、当然映画と異なる「小説」という枠組みを強く意識せざるをえなく、その意識を阿部は、既成の制度に対する作家自身の挑戦として作品に投影している。¹² 形式主義者を自称する阿部¹³は作品の構造を強く意識しており、語りによって問題をずらしていくという構成や、語りの位相、物語の終わりの拒否など、その手法は幅広い。阿部がたびたび高い評価を得ているのも物語的な部分にのみならず、構造的な部分に依拠するところが大きい。

1990年代半ばから活躍する阿部の作品を理解し考察しようとするならば、作家の

⁹ 川村湊／島津佑子／松浦寿輝「平成年間の代表作を読む」「ポスト昭和」の時代と文学」（「中央公論」123（7）2008.07）pp.152～163 参考 川村と松浦は、平成文学の代表作20冊の中にそれぞれ阿部の作品を選び評価している。

¹⁰ 國文學編集部編『21世紀を拓く現代の作家・ガイド100』（學燈社、1999.06）pp.16～17

¹¹ 阿部は蓮實重彦との対談にて、「ぼくはいま小説を書いている作家の中ではそんなに読書量が多いほうではないと思う」としながらも、日本の作家として谷崎潤一郎の初期から晩年までの大体の作品を読んだと語っている。谷崎が小説だけでなく映画とも深く関係があることにも言及し、『シンセミア』では谷崎の『細雪』を意識したとも告白している。（阿部和重／蓮實重彦「阿部和重とこの時代「形式主義の強みと怖さをめぐって」」、「文学界」59（3）2005.03、p.97～98 参考）阿部の作家活動に影響を与えた作家についての研究は本格的になされてはいないが、以上の発言や、『ABC戦争』で「谷崎主義」という表現を使用するなど、阿部が意識している作家の一人として谷崎が含まれるであろう。

¹² 伊藤氏貴「阿部和重とこの時代「<おわり>なき戦いへのエール」」（「文学界」59（3）2005.03）pp.117～119 参考 伊藤は、阿部が「小説」という制度を自明のものとして捉えておらず「<物語>に対する<核なき>闘い」という方法によって「小説」の既成の制度に対し挑戦を続け、それを自身の作品に投影していると考察している。

¹³ 阿部和重／蓮實重彦「阿部和重とこの時代「形式主義の強みと怖さをめぐって」」（「文学界」59（3）2005.03）pp.94～113 参考、蓮實が「阿部和重を阿部和重たらしめているものは、形式主義の強みと怖さと、両方を知ってることです」と評価したことに対し、阿部自らそれについて肯定的に認めている。

創作活動に影響を及ぼしたであろう1980年代以降の日本文学における阿部の姿を把握する必要があると考える。阿部の作品を論じるにあたって1980年代以降の日本文学に焦点を当て、その中で阿部和重がどのような存在として評価されているのかを考察することにする。

日本では、1980年代に入ると本格的な消費社会化が始まり、1985年の「プラザ合意」¹⁴を経てバブル景気がおとずれる。これによって日本人の価値観が個性化、多様化し、個人の感性や価値観が重要視されるようになる。日本社会にサブカルチャーという概念が輸入され、サブカルチャーの流行と多様化が起こり「おたく」という言葉が生まれたのもこの時期である。¹⁵また、消費社会の波に乗る日本社会を象徴するかのよう1980年、田中康夫の『なんとなく、クリスタル』（河出書房新社、1981.01、初出：「文藝」1980.12）が発表された。一部の若者にしか理解できないブランドやレストランなどの固有名詞を多く引用し、当時の流行や風俗を描いたこの作品は、当時のベストセラーになるとともにタイトル自体がそのまま流行語になるなど大きな話題を呼んだ。

消費社会化する日本の1980年代の社会的現象はサブカルチャー小説やエンターテインメント小説の誕生、「ライトノベル」という呼称の浸透など文学界にも影響を与えた。この頃、『さようなら、ギャングたち』（講談社、1982.10）の高橋源一郎や『優しいサヨクのための嬉遊曲』（福武書店、1983.08）の島田雅彦などが、1980年代前半を代表する作家としてデビューする。この二人の場合、どちらも幅広い文学的知識を活用しながら物語よりも言語表現の方法論を重視するという点で共通しており、そのような彼らの作品は「純文学」とは一線を画する「ポップ文学」¹⁶「ポストモダン文学」という言葉により表現された。

このような1980年代の日本文学を純文学とジャンル小説の融合や越境が積極的に

¹⁴プラザ合意：1985年9月22日にニューヨークのプラザホテルで行われた先進5か国蔵相・中央銀行総裁会議により発表された為替レートの安定化に関する声明。日本は円安の是正を他の各国から求められ、当時の中曽根政権はこれを受け入れる方向で内需拡大を推し進めるようになる。

¹⁵大塚英志『「おたく」の精神史 1980年代論』（講談社現代新書、2004.02）pp. 27～28 参考
大塚は「おたく」という言葉が、『漫画ブリッコ』にて1983年6月号から3号にわたり中森明夫が「「おたく」の研究」と題した連載を行い、その中でコミックマーケットに集まるマニアたちが友人同士で「おたく」と呼び合うところに端を発し、彼らを「おたく」と名づけたことをあげている。

¹⁶仲俣暁生『ポスト・ムラカミの日本文学』（朝日出版社、2002.05）pp. 46～50 参考 仲俣の説明によると、「ポップ文学」とは日本文学の伝統や過去の大衆文学とも切り離されたものであり、SFやミステリ小説から強い影響を受けていたものの、その作品自体はエンターテインメント小説でないものを表すもので、吉本隆明が意識的にはじめて使った造語であるとしている。

試みられていた¹⁷とする見解もあれば、「80年代文学の迷走」¹⁸とするものもある。実際に1980年代の芥川賞を見ると、「ポップ文学賞」としての性格をもつ三島由紀夫賞が創設される1988年頃まで受賞作なしの回が続く。¹⁹これは、当時の日本文学界がその方向性を模索していた時期であったことを暗示しているとも言えるだろう。

日本のバブル景気の原因ともされる1985年の「プラザ合意」により、日本では円高が進み海外から大量の製品だけではなく、多様な文化までも日本国内に流入した。これを機に海外の文化を日本社会に積極的に紹介するとともに、日本のサブカルチャーも支援しようと呼び出したのが、1980年代以降のサブカルチャーの発展に大きな影響を及ぼした当時の西武セゾングループである。西武セゾングループが文化振興のために再開発を進めたのが渋谷であり、この頃からさまざまな文化的情報の発信基地として渋谷が認識されるようになった。特に1990年代に入り、ある種の音楽を指す「渋谷系音楽」という言葉が流行し、それにまつわるものが「渋谷系」と呼ばれるようになるとともにさまざまなアーティストが渋谷から生まれた。

阿部もまたそのような環境の影響を受けていた一人であり、映画学校卒業後、渋谷にある西武セゾングループ系のシードホール²⁰で映写技師のアルバイトをしながら執筆活動を行っていた。例えば、阿部のデビュー作『アメリカの夜』の中で都内S区にあるSグループの系列会社であるS百貨店S店がオープンさせたSホールとは、渋谷区にあるセゾングループの西武百貨店渋谷店がオープンさせたシードホールであり、そこでアルバイトをする唯生という阿部自身を彷彿させる主人公が登場する。『アメリカの夜』は、まさに阿部の高度資本主義の最先端での経験をもとに、既にバブル経済の廃墟である都内S区＝渋谷を舞台に、思い切り戯画的で自虐的な笑いに満ちた作品²¹として描かれたものである。

1990年代に入りバブル景気が崩壊し、「ポップ文学」や「ポストモダン文学」が

¹⁷ 東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン2』（講談社、2007.03）p. 77

¹⁸ 仲俣は、1980年代の日本文学の流れを「ポップ文学」と「ポストモダン文学」という二つの言葉であらわし、さらに「80年代文学の迷走」という副題を設けている。（前掲書 p. 43）

¹⁹ 仲俣は、1988年に新潮社が創設した三島由紀夫賞と芥川賞との性質の違いを1980年代以降のそれぞれの受賞作の比較によって分析し、前者を「ポップ文学賞」的なものと位置付けている。（前掲書 pp. 43～67 参考）

²⁰ シードホール（THE SEED HALL）は、1986年東京都渋谷区にオープンし西武百貨店渋谷店によって運営された劇場、映画館、展覧会場などを兼ねた多目的のスペースである。セゾン美術館などとともに、セゾン文化の一端を担ったが、経営母体である西武百貨店の経営の悪化により1995年5月に閉館された。

²¹ 仲俣暁生『ポスト・ムラカミの日本文学』（朝日出版社、2002.05）p. 81

意識してきた高度消費社会が停滞するとともに文学においても低迷の時代がおとずれる。「J文学」という言葉が使われるようになるのはこの頃である。「J文学」という言葉は1990年代の日本文学を一まとめにしたものとして使用されているが、その確たる定義は存在しない。しかし、1990年代後半から見受けられる過去の日本文学との違いを挙げるならば、文学がサブカルチャーであることを「低迷」としてではなくごく自然なこととして肯定的に捉える世代が登場し始めることである。²²それは言葉をかえると、新しい文学の価値が認められるようになったとも言えるだろう。1994年に文壇に登場した阿部もサブカルチャーについて寛容であり、作品においてもサブカルチャーを頻繁に取り入れていることから、一般にこの新しい世代に含まれると考えられるだろう。

1994年『アメリカの夜』でデビューし、その後、阿部が一般に注目されるようになるのは『インディヴィジュアル・プロジェクション』（新潮社、1997.05）の刊行によってである。阿部の経験に基づき渋谷を舞台とした作品として『アメリカの夜』に次ぐのがこの『インディヴィジュアル・プロジェクション』であり、「渋谷系」という言葉をイメージさせる装丁が話題となったこの作品は若者を中心に多く読まれた。²³渋谷を舞台としたこれらの作品や、テレビアニメ、コミックなどのサブカルチャーをもとにした要素や社会風俗を多く取り入れた作品により、阿部はいわゆる「渋谷系文学」「J文学」の旗手として広く知られるようになった。

「渋谷系文学」「J文学」というパブリックイメージの強い阿部であるが、デビュー当時の作家としての阿部の評価は「主に80年代以降の消費文化とポストモダニズムの洗礼を受けた文学的感性」²⁴と言われるように、ポストモダンを意識させるものが多数であった。これは『アメリカの夜』自体がポストモダ的な言説によって展開されており、「「ポスト・モダン」と呼ばれた脱構築的な思想の実体化とも

²² 仲俣は、江藤淳が村上龍のデビュー時に「小説がカルチュアの座から顛落し、サブ・カルチュアに低迷しつつある」と語ったことに対し、1990年代後半になると文学がサブカルチャーであることを肯定的に捉える世代が登場し始めることを指摘し、その世代の文学が「J文学」だと唱えている。（前掲書 pp. 96～98 参考）

²³ 仲俣は、阿部が一般的に注目されるのは1997年に発表された『インディヴィジュアル・プロジェクション』によるとし、この作品が多く読まれた理由としてCDのパッケージなどを手がける常盤響による装丁が「渋谷系」＝「期待される若手作家」としてのパブリック・イメージにぴったりだったことをあげている。（前掲書 p. 85 参考）

²⁴ 渡邊大輔（前掲書 p. 296）

呼べる作品」²⁵「ポストモダンの不可能性をパロディとして体現している」²⁶という評価を得ていることに依拠しているのであろう。バブル景気最盛期を高度資本主義の最前線であった渋谷で過ごした阿部がポストモダンのであるのは、ある意味では自然なことであろう。

しかし、阿部の作風は単なるポストモダンでは括れない。批評家の東浩紀は、阿部の作品を純文学と位置づけ「純文学と現実の関係の変化が阿部の作風の変化に最も明確に現れている」²⁷と言及している。このような評価からも、サブカルチャーや社会風俗を頻繁に取り入れている阿部の作風を単なる新しい世代の作品と見るのは不十分であろう。阿部はあらゆるものを現実を構成する要素の一つとして敏感に捉え、それらを柔軟に作品に投影していると考えられる。阿部の作風が1997年の『インディヴィジュアル・プロジェクション』から変貌を遂げたと以前から指摘されてきた²⁸ことも、阿部が社会の流れを意識していることの現れだと言えるだろう。

阿部の作品の中でも高い評価と注目を受けている長編小説『シンセミア』の刊行を経て「グランド・フィナーレ」は完成した。「グランド・フィナーレ」に対しては過去の作品と比べると破壊力がないなどの指摘もあるが、²⁹その一方で、ずれ、物語りの終わりの拒否など、構造的な部分で阿部らしい特徴が把握できる部分もあり、従来通り構造を意識していることは相違ない。また、本稿における考察を通しても、このテキストが決して小説の構造だけでなく物語にも注力していることは読み取れるだろう。

デビュー作『アメリカの夜』で現代の物語と小説家を含む自己批評から出発して

²⁵ 市川真人「平成文学・私が選ぶこの10冊「来たるべき20年のために」」（「中央公論」123（7）2008.07）p.183

²⁶ 足田雅昭「反転するポストモダン—阿部和重『アメリカの夜』をめぐって—」（「立教大学日本文学」（96）2006.07）p.107

²⁷ 東は、1994年の『アメリカの夜』を1980年代の虚構的で多層的な作品とし、1997年の『インディヴィジュアル・プロジェクション』を経て、阿部が物語の多層性の追求よりもドラッグや暴力、セックス、ネットなどの現代風俗の描写に向かうと指摘している。そして『グランド・フィナーレ』は、もっとも単純な構造であり、もっとも自然主義的な現実描写に近づいた作品だと評価している。（前掲書 pp.74～78 参照）

²⁸ 渡邊は、「阿部和重のキャリアが『IP（インディヴィジュアル・プロジェクション）』を境として大きく変貌を遂げたというのはつとに指摘されてきたことである」とし、その根拠を「語り手」（あるいは主人公）の位相の変化、「構成」の変化を事例に挙げている。（前掲書 pp.300～304 参照）

²⁹ 松本健一「阿部和重とこの時代「阿部作品の破壊力」」（「文学界」59（3）2005.03）pp.123～125 参考 松本は、阿部の作品の破壊力を評価した上で、「グランド・フィナーレ」においては主人公の人格造型の浅さが小説の破壊力を削いでいると指摘している。

いることは、阿部が文学への強い意識を持っていたことを窺わせている。³⁰また、「文学者としての「現実性」に通じる形式主義的な感性は現代文学の中でも突出している」³¹という評価があるように、ポストモダンから出発した阿部は現実を敏感に捉え作品に織り込み、現実をいかに描くかという文学への挑戦を引き続き試みているものと推察される。

2. 他者からの乖離

1) 他者との距離—「気楽な関係性」

「グランド・フィナーレ」は、主人公「沢見」であり語り手でもある「わたし」によって綴られていく。自らも認める³²「ロリコン」という性癖を持つ「わたし」は、その欲望のため仕事も家庭も失い、最愛の一人娘・ちはるとも会えなくなる。ちはるに会えないことを嘆く姿や随所に見られる冷静かつ客観的な自己批判、また、その語り口のみ注目をする、「わたし」という人物が良識のある健全な大人として見える。また、賢明とも思えるその口調のため、一般的な「ロリコン」に対する異常性や陰湿なイメージは感じられず、小説家の大道珠貴の言葉を借りるならば「清潔なロリコン」³³とも言えるほど「わたし」の印象はドライである。しかし、テキストを読み進めていくうちに浮き彫りになるのは、冷静よりも冷淡な「わたし」の姿と社会性の欠如である。

テキストは「わたし」の主観によってのみ綴られていき、「わたし」以外の他者の心情が語られることはない。これは家族や周りの人のかえりみることもなく、他者とのコミュニケーションがとれない「わたし」の現れだと考えられる。また、自

³⁰ 市川は、「アメリカの夜」を1980年代末から1990年代前半にかけては1980年代前半のいわゆる「ニュー・アカ」の記憶とともに「ポストモダン」と呼ばれた脱構築的な思想の実体化とも呼べる作品と評価し、主人公が「自分が特別な存在である」と信じ込もうとし悪戦苦闘する姿を冷戦後の文学界と照らし合わせ、物語も小説家自体も特別でなくなりつつある時代にどのように小説をかけるのかという阿部の自己批評として分析している。（前掲書 pp. 182～183 参考）

³¹ 渡邊は、「戦争」という視点から『ABC戦争』などの阿部の作品を分析し「現代戦争の現実的形態や表象の変容とともに、阿部作品の描く文学的表象も似たような移行を遂げているのではないかとし、阿部が現実を的確に文学的テーマとして反映していることを評価している。（前掲書 p. 300）

³² 阿部和重『グランド・フィナーレ』（講談社、2005.02）p. 51 *以下「グランド・フィナーレ」からの引用はページ数のみ本文に表記する。また、本論文は横書きのため、引用の際、テキストの漢数字はアラビア数字で表記する。

³³ 加藤典洋／室井光広／大道珠貴「第337回 創作合評」（「群像」60（1）2005.01）p. 456

己批判と責任転嫁ともいえる他者批判を繰り返す姿からもわかるように「わたし」が一方的かつ自己中心的な思考をもっており、根本的に社会性に欠けていることも明らかであろう。このように社会性に欠け、他者とのコミュニケーションを苦手とする「わたし」は、人間関係において他者との関わりに距離を置こうとする。それを象徴する言葉が「気楽な関係性」である。

まず第一に注目したいのは、「わたし」が「気楽な関係」ではなく「気楽な関係性」と表現していることである。直接的な人と人との関わり合いやつながりを示すのであれば「関係」という言葉がふさわしいであろうが、「関係性」という言葉を使用することによって「関係における傾向」というニュアンスが添えられ「関係」そのものを抽象化しているように捉えられる。「関係性」という言葉は、直接的な人間関係を避ける「わたし」の客観的かつ傍観者的な姿を表しているとも考えられる。そのような「わたし」は夫婦関係においても、夫たる当事者としての深い関係を避けるような発言をしている。

わたしたちは、共働きのため普段は顔を合わせる機会が少ないからこそ、大きな衝突も起こさず、いい具合に家庭のバランスを保てる、という種類の夫婦関係を築いていたと自覚しているが、その分、相手方のパーソナリティを知りすぎてしまうことに対する免疫が弱く、妻とわたしの関係性じたいはきっかけ次第で容易に崩れ得るものだったのかもしれない——しかしながらこういうのはまあ、割とよくある話ではないか。

(p. 27)

妻との関係においてでさえ距離を置いていた「わたし」は、周囲の人間との関係においても「関係性」を維持している。テキストから窺える「わたし」の姿を見る限り、「わたし」が積極的に周囲の人間と関わりをもとうとしていたとは考えにくい。それは「わたし」の交際範囲の狭さからしても言えることである。

故郷を離れ18年間東京で暮らしていたにもかかわらず、そこで知人と呼べるのは映画専門学校時代の同級生である伊尻隼人とY、I³⁴の3人しかなく、その中でも妻

³⁴ 「グランド・フィナーレ」において記号で表されている登場人物はYとIのみである。Iについて阿部は「ついでに種明かししておく、日本語の「愛」でもあり、英語のI、「わたし」でもある。いろいろと意味を持たせたつもりなんです。IとY、それからクラブの名前はXと書いて「カイ」と読むんです。そういう韻を踏むという、またしてもたわいのない言葉の遊びもしているんです」と、蓮実重彦との対談で述べている。(阿部和重／蓮実重彦「阿部和重とこの時代「形式主義の強み」と怖さをめぐって」)、「文学界」59(3)2005.03、参考)以上からすると、Yについては英

との離婚後、実家に戻った「わたし」が唯一連絡を取り合っていたのは、夫婦共通の友人である伊尻一人であった。伊尻とは「接近禁止命令」(p. 23)により面会が許されない娘のちはるへの誕生日プレゼントと手紙を託すほどの間柄であるが、そのような友人関係においても距離感を感じさせられる。

伊尻隼人とわたしは映画専門学校の同級生という間柄であり、卒業後もこうして個人的な頼み事を持ちかけたり、腹を割って話し合ったり出来るような付き合い方を続けている——逆に言えばあまり気楽でない、時には少々めんどろな事になったりもする関係性を彼とは築いてきた。(p. 43)

もともと距離が置かれた二人の関係は、伊尻が「わたし」から託された手紙をちはるに渡さなかったことを告白するのを機に脆くも崩壊してしまう。

(前略) 伊尻は別れた彼女と現在も友だち付き合いをしており、物書きの投稿仲間同士ということもあって沙央里とも親しい。つまりわたしだけが、なかよしグループの輪の中から弾かれてしまったのだ。(p. 43)

「わたし」の伊尻に対する視線は、「わたしに対して示す不公平な態度」(p. 43)「馬鹿野郎はお前のほうだ」(p. 44)と表されるように、被害妄想的かつ攻撃的なものへと変貌する。伊尻がIやYたちに自分の過去を暴いたことに対して怒りを表す「わたし」は、自らの罪は棚に上げ伊尻を批難する。

ちーちゃん、と普段みたいに彼方の娘に呼びかけようとする、今は胸が痛んだ。8割くらいは自分が悪いと承知してはいるものの、残り2割は伊尻隼人のせいだとわたしは言ってしまう。何だってあんな余計なことを、どんな意図があって、よりによってIやYがいる前で、あの男はほざきやがったのか。酔っ払いの饒舌ほど、この世の調和を乱すものはない。(pp. 66~67)

妻との「きっかけ次第で容易に崩れ得る関係性」同様、伊尻との関係も沢見の過去の告白というきっかけによって崩れる軟弱なものであった。「わたし」にとって

語の「You」「あなた、あなたたち」としても解釈できるだろうが、本稿ではY、Iについて阿部の言葉における遊戯的なものとして捉える。

の理想の人間関係とは、夫婦関係においても友人関係においても互いに距離を保ち、敢えて深入りしないという「気楽な関係性」なのである。

では、このような「関係性」は「わたし」だけの特異なものなのであろうか。数少ない「わたし」の知人のなかで、阿部は「気楽な関係性」をもつ「わたし」の同類としてYを登場させている。「わたし」の語るYの人物像は「典型的な享楽主義者」(p. 15)であり、現在も出会った頃の10年前と同じフリーターである。「多岐にわたる人脈を持っており、人当たりの良い男でもある」(p. 15)とし、「わたし」よりも開放的な人柄をイメージさせるが、10年来の知り合いである「わたし」の職業や年齢さえ覚えていないYの姿を考えると、その人間関係も決して親密なものとは言えず、「気楽な関係性」に留まっているのがわかる。そして、そのような「気楽な関係性」は特別なもの、異質なものとしてではなく、ありふれた性向として述べられている。

もつとも、これはYのみに当て嵌まる性向というわけではない——享楽主義的な人々というのは大抵、誰に対しても無関心なものだからだ。面と向かってこちらの素性を懇切丁寧に話しても、翌週にまた同じことを求められる、といったやりとり上の二度手間は、彼らにとって（もしくはわたしにとっても）、ごく普通の成り行きでしかない。あるいはそもそも自己紹介などするのはうんざりだというのならば、間怠っこしいおしゃべりなんぞは省き、イエーだのヒューだのと喚声を上げながらがつつり肩でも組んでしまえばいいのだ——おめでたいことに、これで何となく、互いに気持ちが通じ合ったかのような気になれるのだから。どんなに熱のこもった訴えであろうと、土曜の深夜に口にされた発言の中身など、誰の記憶にも留まらぬのだし、テーブルや椅子さえ躍らせるべく鳴り響く音楽の中にあっては猶のこと、会話という生き物など薄羽蜉蝣の命より儂い。味気ない話かもしれぬものの、無関心はお互い様であり、実生活に深く立ち入れずに済むという点では、気楽な関係性と言えよう。(pp. 16~17 *下線は引用者による。以下同一。)

Yが典型的な「気楽な関係性」を維持する人物として描かれている一方で、「無関心はお互い様」と言い放つ「わたし」の周囲には、Y意外にも「気楽な関係性」をもった人間が描かれている。それは、Iや「わたし」の家族である。

知り合ってから10年間に何度か行方を暗ましているIについては、「Iの失踪癖は、いちいち腹を割る必要のない気楽な関係性が崩れかけたときにこそ発動され

るものではないか」(p. 17)と「わたし」の憶測のみで述べられてはいるものの、連絡なしに突然姿を消すIの行動自体、理解し難いものである。他者とのつながりがある人間であれば安易にそのような行動を取るとは考えにくく、Iの人間関係もまた「気楽な関係性」だからこそ、他者との関係や他者を考慮せずそのように振舞えるのである。また、離婚を理由に本人が実家に戻っているにもかかわらず、「わたし」の「離婚原因の真相までは知らずにいる」(p. 105)という「わたし」の母と兄についても、息子、または弟への無関心さを疑わずにはいられない。「わたし」と彼を取り巻く人々は「気楽な関係性」の中に存在し、他者、あるいは家族でさえ互いに距離を置いているのである。

このような「気楽な関係性」とは、まさに現代の日本社会における人間関係に当て嵌まる言葉であろう。近年問題視されている孤独死の増加、この現状こそが「気楽な関係性」の行き着くところだと言えるであろう。隣人の死にさえ気付かない日本社会は、「わたし」の言う「無関心はお互い様」という人間関係が蔓延していると言える。直接的で親密な他者とのコミュニケーションを避けようとする「わたし」の姿や「気楽な関係性」とは、現代日本社会の人と人とのあり方を映し出したものだと捉えられるであろう。

2) 不可解な言語コミュニケーションー「解せない気分」

前節で述べたように、社会性に欠け他者との関係に距離を置こうとする「わたし」は、知人のみならず家族とのコミュニケーションさえ成立していない人物である。特に言語コミュニケーションにおける「わたし」の反応は、「解せない気分」という言葉によって表現されていると考えられる。テキストにおいて「解せない気分」という言葉が二度にわたって登場する。まず、「わたし」が「解せない気分」を抱く各シチュエーションを考察すると、そこに存在する共通性とは言語コミュニケーションであることに気づく。

クラブXで伊尻から聞いた沢見の犯した過ちについて、事実を確かめようとするIは、彼の滞在するビジネスホテルを訪れ問い詰める。「わたし」は簡単に伊尻の話したことが事実であることを認め、娘や少女のヌード写真を撮っていたこと、そのことが原因で離婚したことなどを素直に打ち明ける。その直後に「わたし」は「解せない気分」を感じるのである。

決して愉しいものではない打ち明け話を長々とここまで続けてきたわたしには、どこか解せない気分があった。聞き手のIが一貫して示す、冷静に聴取をこなす検察官みたいな態度にも、ちょっとした困惑を感じてはいたが、それとは別にわたしは、己の過去を恰も他人事のごとくすらすら話せている自己自身に対する違和感を拭えずにいた。

(p. 83)

熱心に問い質してくるIを理解できずにいる「わたし」は、Iとの今日までの関係を振り返りつつ、さらには過去における妻の沙央里や周りの人間との関係まで思い起こしてみる。

あるいはそれは単に、わたしこそが他者に無関心なために、彼女を自分と同一視していただけしかなく、I自身は昔から「みんな」に対し、腹を割った対話を求めていたということなのだろうか。だとすればわたしは、Iという人の性格を完全に捉え損なっていたわけであり、また彼女のみに限らず、Yや伊尻や沙央里を含むあらゆる知り合いや家族たちの生の声にも耳を傾けようとはせずに、こちらが勝手に仮構した各々の人物像にばかり視線の焦点を合わせて、適度にコミュニケーションした気分になっていただけなのだろうか。しかし誰もが多かれ少なかれ、そんなふうには他人とは触れ合えぬものではないか、などと、わたしはここで開き直ってしまうこともできるのだけれど、例の解せぬ気分が直ちに歯止めを掛けてくるのだよ、ちーちゃん。(p. 84)

自分と向かい合い対話を続けようとするIの態度から、「わたし」は沙央里を含む家族や知り合いとのコミュニケーションにおける自己の欠点を一瞬認識しそうになる。それでもやはり、誰でも自分と同じように他人とは適度にしか触れ合えないと「わたし」は開き直ろうとし、そこで「解せない気分」が起こるのである。

上の二つの引用文における「解せない気分」の共通点は、どちらも「わたし」が他者との直接的な言語コミュニケーションについて認識した場合に現れているということである。言語コミュニケーションという視点に立って具体的に見ると、上の引用文では自身の過去について自身の口から躊躇なく直接Iに話をしたという事実、下の引用文では他者との「腹を割った対話」というものを意識した自分に対して反応しているのである。

「解せない」という言葉の意味は「理解できない、納得できない」であり、他の言葉で置きかえるなら「不可解」ともいえる。「わたし」は、言語コミュニケーション

ョンに触れた瞬間「解せない気分」になる。つまり「わたし」にとって言語コミュニケーションとは不可解なものでしかなく、それと向かい合うこと、それを駆使することは困難なのである。これらの内容は、下記の引用文からしても確認できるであろう。

去年のクリスマスからまる一年が経った今、カメラを手にしなくなったわたしは、言葉のみを使いこなして現実に介入しなくてはならない難儀な場所へと辿り着いてしまった。

果たしてわたしはこの難関を、乗り切ることが出来るのだろうか。(p. 138)

テキスト終盤にて、自らが演技指導する亜美と麻弥という少女が自殺を考えていると信じ込む「わたし」は、二人の自殺を阻止しようと行動を起こす。その行動の一つとして「わたし」は、二人との直接対話という言語コミュニケーションを試みようとして決意する。仕事上カメラを通してのみ少女たちと接してきたことや、本人の性質上他者との関係に距離を置く「わたし」にとって、それはまさに「難儀」なのである。「難儀」たる言語コミュニケーションに踏み切ろうとした「わたし」の本当の目的が純粋な自殺阻止にあるのか、単なる彼女達への接触にあるのかはわかりかねる。しかし、「わたし」自らも言語コミュニケーションに対する苦手意識、不可解さを抱いていたことは、確かなことであろう。

3) 自己対話の象徴としてのジンジャーマン

他者との関係に距離を置き「気楽な関係性」を維持する「わたし」は、言語コミュニケーションに対して「解せない気分」を抱く。「気楽な関係性」「解せない気分」、この二つが示唆するものは、他者とのコミュニケーションが不能な「わたし」だと考えられる。また、コミュニケーション不能に加え妻と娘を含む周囲の人間、他者の心情をかえりみず、一貫して自分の主観のみによりものごとを語る「わたし」は、自己中心的な思考をもち他者から乖離している存在であると言えるだろう。

そのような「わたし」であるにも関わらず、彼が積極的にコミュニケーションを図り肯定的に受け入れようとする姿勢を見せる対象が現れる。それは「音声学習機能付きのジンジャーマンのぬいぐるみ」である。

ジンジャーマンは常に「わたし」が困ったときや必要なとき、有用なアドバイス

を与えてくれる良きパートナーとして描かれているが、考えるまでもなく彼は「わたし」の仮構によってのみコミュニケーションがとれるものなのである。言い換えれば、「わたし」とジンジャーマンとの二人の対話と思われるものも、実は自己対話に過ぎないのである。

その自己対話の象徴として「わたし」のパートナーであるジンジャーマン以外に、テキストのはじめに「ちっちゃな黄色いアヒル」が登場している。また、「わたし」自身が直接話しかける場面はないが、ちはるの誕生日プレゼントに贈ったセキセイインコもその象徴の一つだと考えられる。

まず第一に、「わたし」が娘のちはるに贈り、ちはるによってドリーと名づけられた「白い雌のセキセイインコ」から見ていくこととする。言語コミュニケーションを不可解に感じている「わたし」がちはるにインコを贈る姿は、言語コミュニケーションの難しさを回避すべく道具を買い与えているように受けとめられる。一人っ子の娘におしゃべりの相手としてインコを贈ることは、特異なことではない。しかしながら、テキストの最後に「一人になってしまっても、インコに話かけることだけはやめないでほしい」(p. 137) と、「インコへの話しかけ」に異常な執着を見せつつ亜美と麻弥にも「雌のセキセイインコ」をクリスマス・プレゼントとして用意することを考えると、彼女らに対し熱烈に自己対話を促しているようにも捉えられる。

次に「ちっちゃな黄色いアヒル」について言及しておく。作品の冒頭、百貨店の子供服売り場の場面にて「わたし」は子供服ブランドのキャラクターであるウサギと子グマに「通せんぼ」をされる。これは、ちはるにプレゼントを渡すことへの「わたし」の心の葛藤の表れだと思われるが、迷いのある「わたし」のもとには、透かさず「ちっちゃな黄色いアヒル」が現れ背中を押してくれるのである。

どっちみち、単なる図像にすぎぬ子グマやウサギどもから敵意を向けられる謂われはないのだから、お前は先を急ぐべきである——ちっちゃな黄色いアヒルが横から登場し、肝の据わった声でわたしにこう助言してくれた。(p. 11)

血が通ってもいなくせにえらく頼もしい、トゥイーティーと見分けがつかぬ容貌のアヒルはかたかたと嘴を開け閉めして、そんなふうになわたしを促した。怖じ気づきかけていたわたしとしては、これに黙って従うしかない。(p. 11)

「血が通ってもいなくせに」と、自覚しながらも「わたし」は仮構のアヒルの声に耳を傾ける。「これに黙って従うしかない」と、自分の行動を決定付けたのは自分の意志ではなくアヒルの助言によるものであることを「わたし」は強調しているが、あくまでもアヒルの助言は自らの想像の産物であり、これもまた自己対話に過ぎないのである。

最後にジンジャーマンについてであるが、もともとは誕生日プレゼントであるセキセイインコが逃げてしまったため、その代わりとして「わたし」がクリスマスにはるに贈ったものがジンジャーマンである。ジンジャーマンは離婚の際、妻の沙央里に一度捨てられたが、「わたし」はそれを拾い出し、その後「唯一の相棒」(p. 68)として大切に持ち歩く。

頭を撫でてやるとジンジャーマンはたいそう悦んだ——体をぶるぶると振動させて、彼なりに悦びの感情を表現するのだ。そんなジンジャーマンをちーちゃんは甚く気に入ってくれたのだったが、二人の仲は引き裂かれてしまったため、今はわたしが彼を可愛がっていて、逆に相棒として支えてもらっている。(p. 68)

「わたし」はジンジャーマンのぬいぐるみをも擬人化し、コミュニケーションをとり続ける。そしてジンジャーマンも「ちっちゃな黄色いアヒル」同様、「わたし」に有益なヒントを与えてくれる。

離婚後会えなくなったちはるを一目見ようと、ちはるの誕生日に合わせて上京してきた「わたし」であったが、その計画は結局失敗に終わり、実家に帰る日の朝のことである。このまま帰りたくないという気持ちが湧いてきている「わたし」に向かってジンジャーマンは語りかける。

(前略) そもそもだ、可能性が残らず潰えたってわけではないのだぞ、と、枕元に転がっているジンジャーマンのぬいぐるみまでもがとうとうこちらに語りかけてきた。(p. 68)

(前略) それでもジンジャーマンは、わたし一人が思い悩んでいたりすると先ほどのように、ときどき彼のほうから声を発して有益なヒントを与えてくれるのだ。恐らくは

わたしがごみ箱から取り出して救ってやったことを感謝しているのだろう。だからわたしも謝意を込めて、何度でも頭を撫でてやる——たとえ今みたいに、いささか難解にすぎ返答をくれたとしても。(p. 69)

「こちらの質問にまともな答えを返してくれる確率は1割くらいしかない」(p. 69) としながらも、「わたし」はことあるごとにジンジャーマンに問いかける。「音声学習機能付き」というジンジャーマンは、「おはよう」「お留守番、がんばるよ」などの簡単なあいさつのようないくつかの言葉をもともと内蔵し、さらには、人間が話した言葉についてもいくつか覚えられるようになっているものだと推測する。しかし、引用文のような「そもそもだ、可能性が残らず潰えたってわけではないのだぞ」という言葉までもジンジャーマンから発せられたとは考えにくく、これもやはり「わたし」の言葉をジンジャーマンに述べさせた自己対話なのである。

セキセイインコにしてもジンジャーマンにしても共通して言えるのは、彼らが発するのは、飼い主、または持ち主が教えた言葉のみであり、いくら熱心に会話を交わしてみても自分の世界からは出られないのである。つまり、「わたし」は、他者から乖離した自分の世界に留まるしかないのである。

本節の最後に、ジンジャーマンというキャラクターについて一つふれておきたい。阿部がジンジャーマンというキャラクターを作り出す際、参考にしたと思われるモデルについて注目してみる。文芸評論家の加藤典洋は、ジンジャーマンを絵本の「ジンジャーブレッドマン」³⁵と重ね合わせ「この人たるものの世界から逃げ出す子供」と例えている。³⁶

しかし、阿部は登場人物やキャラクター設定をする際に、漫画やアニメーションなどのサブカルチャーからヒントを得ることが多い。したがってジンジャーマンを創造する際にも、あるサブカルチャー的なものから阿部がモデルを得たのではないかと推察する。そのモデルとは、1999年に日本で発売された音声学習機能付き人形のファービー³⁷である。

³⁵ 『The Gingerbread Man』パン屋の夫婦がジンジャーブレッドマンをオーブンを焼いていると、そこからジンジャーブレッドマンが飛び出し逃げ出す。ジンジャーブレッドマンは必死で逃げるが、最後はきつねに食べられてしまうという寓話。作者不明。

³⁶ 加藤典洋／室井光広／大道珠貴「第337回 創作合評」(「群像」60 (1) 2005.01) p. 459

³⁷ 米国のTiger Electronics社が1998年に発売し、日本では日本の玩具メーカー、トミー(現:タカラトミー)から1999年に発売され大ヒット商品となった。体にいくつかのセンサーが内蔵され、触ると反応するようになっている。もともと数百の言葉を話す、相手をすることによって新しい単

このファービーとは、もともと米国で発売され大ヒットし、後に日本でも売り出されることになる。発売当時、日本国内で約320万個³⁸が売れるほど大流行しており、以降2005年、2012年に続き今年の7月にも新型のファービーが発売された。以上のことを考慮に入れると、阿部がこのファービーをジンジャーマンのモデルとして着目した可能性は高いと考えられるのではないだろうか。

また現実を振り返った際、衰えない人気を誇るファービーのみならず、より人間に近いものへと進化を遂げるさまざまなコミュニケーション・トイが、継続的に販売され人気を集めている現状がある。そのような社会現象を見ると、小説の中の「わたし」は決して非現実的な人物とは言えなくなり、現実在即した人物とも言えるのであろう。

3. 親子関係からの乖離

本来なら、娘と会えない辛さを繰り返して強調する「わたし」は、何の変哲もない父性愛の持ち主のようにも見える。しかし、そのような見解を持つことに疑問が生じるのは一体なぜであろうか。その答えとしてまず最初にあげられるのは、テキストの中に愛娘のちはるの心情が一切描写されていないということである。先にも述べたように、このことはちはるだけに当てはまるものではなく、すべては「わたし」の主観によって描かれており、テキストには「わたし」以外の者の気持ちや考えが表されることはない。したがって、それ自体が「わたし」の他者からの乖離を象徴していると言ってもいいのであろう。

本章では、親子関係からも乖離している「わたし」について考察していく。ちはるへの特異な愛情は、以下のような文章からも見て取れるであろう。

道端で転んで擦り剥いた膝小僧をパパの唾液で消毒してもらいたがる、わたしの愛娘——ちはる。

ちはるは漢字で「千春」と記すが(古例に倣ったわけではないものの、名づけ親は彼女の母方の祖父である)、わたしはひらがなで「ちはる」と示すほうが気に入ってるし、

語も交えて話すようになる。

³⁸ タカラトミー・ホームページ <http://www.takaratomy.co.jp/> 2013.06.19 参考

ちはる自身はいつも「ちーちゃん」と呼ばれたがっている。(p. 10)

テキストにおいて「わたし」は愛娘の名前を本来の「千春」という漢字ではなく、頑なに自分の気に入っているひらがなで「ちはる」と表記する。これは「わたし」の義父に対する反抗心や、幼稚さを記号によって表したものとも考えられる。そして、ちはる自身が望んでいるかのように描かれている唾液の消毒や「ちーちゃん」という呼称も「消毒してもらいたがる」「呼ばれたがっている」という、あくまでも「わたし」の主観に基づく表現であり、このような表現である以上ちはるの本心とは言いきれないのである。また、何よりも8歳になる女兒といえれば既にもの心がついている年齢であり、父親と言えども「唾液の消毒」そのものを好んで受け入れるとは考えにくい。ちはるの心情が描かれていないため、ちはる本人の父たる「わたし」への本当の思いは不明である。したがって、「わたし」の語る内容が真実でもあり得るが、単なる「わたし」の思い込みや幻想であり得ることも否定できない。万が一、後者の場合であるならば、「わたし」の抱く娘への愛情とは歪んでおり健全とは言えないのである。

さらに「わたし」がもつちはるへの特異な視線をあげたい。「ロリコン」という性癖を持つ「わたし」は仕事で出会った少女たちのヌード写真を撮りためていたが、「わたし」本人が「娘や少女たちのヌード画像」(p. 81) と言うようにその写真の中には娘のものも含まれていた。つまり、自分の娘までもヌード写真の被写体として視線を送っていたのである。

デジタルメディアによるコミュニケーションが一般化した21世紀の今日にあってさえ、古城に幽閉されたお姫さまとの再会は困難極まりないというわけだ。指一本ふれることすら許されぬ娘との距離の遠さを再認識させられたわたしにとって、半導体技術はもはや何の手助けにもなってくれず、子供服売場は地獄の釜の底みたいに灼熱を帯び、両方の目玉が破裂しそうなほどに真っ赤に染まり上がっていた。(p. 10)

離婚により愛娘と会うことを禁止された「わたし」は、ちはるに直接会えない事実を嘆きつつ、画像というメディアと現実との距離を認識し、それに固執していた過去の自分に後悔する。ただし、その後悔への焦点は娘に触れられないことのみへ集中しており、それが「わたし」の離婚という結果に至る本当の原因や過去認識へ

の甘さ、またはずれを感じさせるのである。

そうなのだ！わたしは全く、阿呆にもほどがあることに、写真なんぞに拘りすぎたために身を滅ぼしたのだ！写真などという、どう転んでも原物とは一致し得ないまやかしを生み出し続けることに血道を上げ、過ぎ去った瞬間の磁氣的記録を後生大事に守り抜こうとしたばかりに、今現在の生身の我が子と（事と次第によっては永久に！）触れ合えぬ厳罰の苦痛を味わわねばならなくなったのである——この一点にこそ、わたしは己の自業自得ぶりを認めよう。 (p. 25)

クラブXにて「わたし」は、8歳の誕生日を迎えた娘の様子を伊尻から聞き出そうとする。伊尻の携帯電話から転送された娘の画像を見た「わたし」は、父親とは思えない言葉を発する。

襟元や裾などにオーガンジーとレースをあしらってある、パフスリーブが可愛らしいAラインのドレスを着用したちーちゃんが、床に座ってこちらを仰ぎ見ている全身像。

携帯の画面だけに、映し出されているのは非常に小さなイメージでしかなく、鮮明とも言い難い代物でさえあったのだが、満8歳になったばかりの娘の姿を間近にしながら見逃していたわたしにとって、それはまさにお宝にほかならなかった。 (p. 62)

「お宝」という言葉は、ほかの言葉に置き換えると秘蔵やレア (rare) とも解釈でき、とくに芸能人の珍しい貴重な写真や映像を「お宝写真」「お宝映像」などと言う。「お宝」という言葉に象徴されるように「わたし」はちはるを娘としてよりも、アイドルのような存在として見ていたのだと考えられる。また、このことは「わたし」の歪んだ愛情が、ちはるをアイドルへと仕立て上げているとも言えるだろう。

ちはるの画像を見た「わたし」はさらに以下のように続けている。いくらちはると会えない苦しみを切々と語っても「お宝」という言葉を使っている以上、「わたし」のちはるへの視線は娘への思いというよりもアイドル的「被写体」への憧れと受け取れるのである。

しかしそのお宝に宿ったマルチメディアの精霊は、悦びや思慕の情を引き出すことよりもさらに熱心に、わたしに対してある残酷な忠告を囁きかけてくるのだった。

ちっぽけでぼやけたデジタルの像を見つめることによって感受されるのは、やはりどうにも埋め難い、被写体との間の距離だった。(p. 62)

「グランド・フィナーレ」の書評にて加藤典洋は、沢見とちはるの親子関係について見解を述べている。「親子関係だと普通はロリコンにならない」とし、フィクティシャスな親子関係だ³⁹と指摘しながらも、その原因を「父親がロリコンだというのは、親子間の原的な負荷の関係がゼロだということ。生物学的には親子だけれど、この家には父親もいない。だから、娘がロリコンの対象になっている」⁴⁰と分析している。これは親が親としての機能を果たしていない場合、正常な親子関係が成立しにくいという見解であり、「わたし」とちはるの関係においても正常な親子関係が成立していないことに当て嵌まる。「わたし」がちはるに向けるまなざしは娘へのそれとは異質なものであり、「わたし」は親子関係からも乖離してしまっているのである。

子どもが親を殺傷する事件が珍しくなくなり、親から子どもへの性的犯罪や虐待問題が深刻化する今日の日本社会をあらためて振り返った場合、加藤の指摘する「原的な負荷」のない「わたし」とちはるのような親子関係がもはや特別なケースではなくなっているとも言える。従来の親子関係と呼べるものの崩壊という意味では、親子関係から乖離するというのも「わたし」個人の問題ではなく、社会現象の一つであると読み取れる。

4. 暴力認識からの乖離

1) 認識されない暴力

テキストにあらわれる暴力として二つの種類があげられる。その二種類とは、第一にロリコンとドメスティック・バイオレンス（以下、DV）という「わたし」に関

³⁹ 加藤典洋／室井光広／大道珠貴「第337回 創作合評」（「群像」60（1）2005.01）p. 456

⁴⁰ 「群像」の創作合評において加藤は現代の親子関係を「関係の原的な負荷」という観点から以下のように指摘している。「親子関係で、親が子供のことを世話するのは母性本能というように、本来、本能みたいなもので、ただだったんですね。（中略）しかし最近、世の中も親も子供も壊れてきてしまって、親も愛情をかけてると思うし、子供も愛情をかけられていると感じる。これが有償になり、負債が生じるようになってきた」。（上掲書 pp. 456～457）

する個人的暴力。第二に、クラブXにて話題の一つとしてあげられた世界各地で起こるテロや内戦といった政治的暴力である。前者は主人公のキャラクター設定として消化できるものであるが、後者の場合、なぜハロウィンのイベント中であるクラブで酒を飲み、薬物を服用した者たちの間で唐突にテロの話が出るのか、時事問題だとしても多少の不自然さを感じる。ストーリーの流れにおいてテロという素材がなくても、テキストの物語は十分成立するであろう。それにもかかわらず、そこにテロというものが描かれた背景には、阿部のあえて書かなければならない何らかの意図があったと推測する。

このようにテキストを再考すると、規模の異なる二種類の暴力の間には、その共通性として暴力認識からの乖離というものが浮かび上がる。まずはじめに、テキストの中心的素材であるロリコンを含む「わたし」の個人的な暴力について見ていくこととする。

ロリコンとは本来、性愛の対象を幼女・少女にのみ求める心理⁴¹のことである。しかし、日本社会においては「ロリコン趣味」などという言葉が使用されるように単なる性的嗜好として捉えられる場合もあれば、性的暴力や性犯罪の一つとして考えられる場合もあり、その認識の差は幅広い。ロリコンという概念に個人的な隔たりが存在するのが現状ではあるが、元来の意味に基づき「わたし」の行動を見据えた場合、果たしてそれが単なるロリコンと位置づけられる性質のものなのであろうか。

(前略) わたしは世に言うロリコンであり、今現在は露悪趣味に走って自身をあえて貶めることにより逆説的に自らを際立たせた気になって悦に入っている、古くさくて凡庸な下司野朗だった。自分は単に、自己愛の強い意気地なしでしかないのだろうと思うと我ながらえらく府に落ちてしまった。しかもその自己愛の強い意気地なしは、本物の弱者をさんざん食い物にしてきたのだから、すくいようなどあるはずもなかった。すなわちわたしは目下、当然の報いを受けているに違いなかった——むろんまだ、始まったばかりの。(pp. 51~52)

自らを「ロリコンだ」と告白し自虐的に己を批難している「わたし」の姿は、自

⁴¹ 金田一京助他編『新明解国語辞典 第五版』(三省堂、1997.11) p.1503「〔ロリータコンプレックス (Lolita complex) の略〕性愛の対象を幼女・少女にのみ求める心理。少女ロリータを愛する中年男性を描いた、ナボコフの小説「ロリータ」による」。

分の性向や過去について明確に認識しているようにも見える。しかし、自ら語られる「わたし」の過去における女兒らへの行為や前章で述べた娘への視線を考慮すると、「わたし」が「ロリコンだ」と言い放つこと自体に疑問が湧いてくるのである。

「わたし」が娘を含む少女たちの写真を撮りためていたという事実を聞かされた I は、さらに少女たちとの関係について「わたし」に問いただす。それに対する「わたし」の答えを見れば、彼の行った行為がロリコンという域にとどまらないことは明らかである。

「セックスはしていない。(中略) といってもぜんぜん何にもしなかったってわけじゃない。キスをしたり、体に触れたりってことくらいは、何回かあった。それ以上はやらなかったが」

「美江って子とは、どうだったの？」

「うん……じつをいえば美江とは、少しそういう仲になった。彼女が小六のとき、夏休みにいっしょにプールに行った日から二人だけで会うようになって、2、3回セックスをして、それから関係がぎくしゃくしてしまったんだ。(中略) 正直、俺は美江の質問攻めに面食らってた。覚悟が足りなかったんだ。だから、そんな俺に失望して、避けるようになってったんだろうな、彼女は。ともかく、美江とのことがあったから、俺は極力、モデルの子達とは一線を越えないように気を付けたんだ」(pp. 85~86)

「わたし」は、罪悪感を感じる様子もなく、まるで他人のことを話すかのごとく淡々と自分の過去について語っている。しかし、美江との関係はもちろんのこと、少女たちへのキスや体に触れるといった行為は、本来性暴力と呼ぶべきものではないだろうか。「わたし」という人物は自らが称する「ロリコン」ではなく、ペドファイル (pedophile) に区別されるべきだと考える。ペドファイルとは、子どもを自らの性的欲求の対象とする病理を持つ者を指し、日本語で「小児性愛者」と訳されている。このペドファイルがまさに暴力であり「性的虐待」である。⁴² 「わたし」

⁴² 森田ゆり『子どもへの性的虐待』(岩波書店、2008.10) pp. 46~47 参照、森田は日本語で「小児性愛者」と訳されている精神医学用語の診断名「ペドファイル (pedophile)」について新しい訳語に書き換えるべきだとし、以下のように指摘している。「pedophiliaのpedoは小児という意味。philiaとは偏執という意味だ。だからnecrophiliaは死体 (necro) 偏執 (philia) とは言っても死体性愛とは普通訳さない。zoophiliaは動物偏執で、動物性愛者とは訳さない。ならばなぜ、pedophiliaを「小児性愛」と訳し、pedophileの和訳は「小児性愛者」なのか。彼らの行為には「愛」も「性愛」もない。あるのは「暴力」であり「性的虐待」である(後略)」。

の過去における少女たちへの行為は、明らかに暴力であったと言えるだろう。

本稿同様、岩淵宏子はジェンダーという視点から「グランド・フィナーレ」を分析しロリコンを性的嗜好の一つとしてしまうことに異議を唱えており、自称ロリコンの「わたし」について「狭義のロリコンではなく、ペドフィリアと呼ぶ方が似つかわしいと言うこともできるだろう」⁴³と指摘している。また、岩淵が「わたし」の行為を「ロリコンの主人公が意識的にか無意識的にか目を背けたいと望んでいる性暴力の実態」⁴⁴と指摘するように「わたし」は過去の己の行為、つまり性暴力という事実を認識していないように受け止められる。それは、「わたし」が唯一性的関係を持った美江について語る内容からも裏付けられる。

その母子が、少女ヌード雑誌と関わりを持つに到ったのは、むろんわたしのせいなのだが、母親の晴子にも原因の一端はあった。離婚後に晴子は保険の外交や建設会社の事務員などの職についたそうなのだが、人の好き嫌いが激しい彼女はいずれも長続きしなかったらしく、わたしと知り合った頃は、ダイヤルQ²⁴⁵のツーショット番組でエッチなおしゃべりをするアルバイトとか、電子部品の組み立てといった内職だとかの仕事をしていて、稼ぎは少なかった。(中略)にもかかわらず、支出を切り詰めることに知恵を絞る意思がなく、勤労意欲にも欠ける晴子は、手っ取り早く収入を得る方法はないものかと、いつもわたしに相談を持ちかけてきたのだった。(p. 77)

離婚により経済的な問題を抱えていた美江の母（晴子）にも原因があったと責任

⁴³ 岩淵宏子「ロリコンと盗撮—阿部和重「グランド・フィナーレ」論」『ジェンダーで読む愛・性・家族』（東京堂出版、2006. 10. 20）pp. 239～240「ロリコン（ロリータ・コンプレックス）は成人男性が少女に抱く性的関心を指す用語で、ウラジミール・ナボコフの小説『ロリータ』に由来する。日本の法律では一八歳に満たない者が「児童」とされることなどから、第一性徴期および第二性徴期にあたる少女への性的感心を一律にロリータ・コンプレックスとみなすことも多いが、一般に一三歳以下の第一性徴期にある少女への性的関心は精神病理学で言うペドフィリア（pedophilia）に相当するものと考えられ、それゆえペドフィリアと区別するために、いわゆる思春期にあたる女子中学・高校生への性的関心のみをロリータ・コンプレックスと呼ぶ場合もある。「グランド・フィナーレ」の「わたし」は小学生の少女に性的関心を向けヌード写真を撮りためていたのであるから、協議のロリコンではなく、ペドフィリアと呼ぶ方が似つかわしいと言うこともできるだろう」。

⁴⁴ 岩淵はIの「沢見さんは、自分に都合がいいふうに解釈してるだけ」という言葉を以下のように指摘している。「ロリコンもまた性的嗜好の一つにすぎないといってしまうことはたやすいが性的主体の欲望が非対称な関係にある弱者へと具体的に向けられる時、実際には圧倒的なまでの暴力性を帯びる。Iの言葉があぶりだすのは、ロリコンの主人公が意識的にか無意識的にか目を背けたいと望んでいる性暴力の実態である」。(上掲書 p. 239)

⁴⁵ ダイヤルQ2：本来はNTT東日本・西日本が提供する情報料代理徴収サービスであり、顧客は有料電話でさまざまな情報を得ることができた。後に成人向け情報提供者が現れるようになり、男女間のわいせつな会話や音声を提供するようになる。近年では一般的に後者の電話サービスだと捉えられる場合が多い。

転嫁するような「わたし」の口ぶりから反省の色は窺えない。あらためて「わたしはロリコンである」という告白を考えた場合、それが自分をロリコンの範囲にとどめようとする彼の意識的な工作なのか、あるいは無意識的に無実なロリコンであると思いついでいる「わたし」の現れなのかは断言はできない。しかし、「わたし」が性暴力を認識していない一方で、その行為が社会的な制裁を受けることを理解していることは、以下のような発言から認められる。

(前略) 20世紀最後の10年間は、わたしにとって、なかなかラッキーな時代だったのだ。
(p. 79)

そんなわたしのラッキーな時代の終焉の始まりはまず、1999年11月1日に訪れた——この日、児童ポルノ禁止法が施行されたのだ。これにより、わたしや小川さんや例の零細出版社は、少女ヌード出版物の事業からはずっぱり手を引かざるを得なくなった。(p. 80)

美江との関係の後も、「わたし」は少女たちをヌード撮影といういかがわしいバイトに誘い、それは児童ポルノ禁止法⁴⁶が施行されるまで行われた。児童ポルノ禁止法が施行されるまでの過去10年間で「わたし」は「ラッキーな時代だった」と振り返ってさえいる。「わたし」が少女たちのヌード撮影から最終的に手を引いたのも、決して少女達への罪悪感や自責の念に駆られたためではなく、法律の施行によるものであった。このことから、性暴力が社会的には罪に問われるものと認識しながら、自分の行為に対しては罪であると認識できない「わたし」の姿が浮かび上がる。これに依拠すると「わたし」が認識できないのは、自分自身の行為、つまり自分の行った性暴力であり、それは自分に都合の悪い現実とも言える。

さらに、自分の犯した暴力認識から乖離している「わたし」はロリコン同様、家庭内暴力(DV)についてもその事実を受け入れられないでいる。

⁴⁶ 1999年11月1日に施行された児童ポルノ禁止法(児童買春、児童ポルノに係わる行為等の処罰及び児童の保護等に関する法律)は、1996年にストックホルムで開催された「第一回児童の商業的性的搾取に反対する世界会議」で日本は児童に対する性的搾取の規制を怠っていると批難されたことが契機となって成立した。「衣服の全部又は一部を着けない児童の姿態であって性欲を興奮させ又は刺激するもの」を頒布、販売、賃貸、または公然と陳列することを処罰の対象とした。岩淵宏子「ロリコンと盗撮—阿部和重「グランド・フィナーレ」論」『ジェンダーで読む愛・性・家族』(東京堂出版、2006.10) p. 245 参照

夫婦仲が拗れだした昨年末のある日、わたしがデジカメでこつこつ撮り貯めた約10ギガバイト分のちはるの写真が収めてあるポータブルストレージを、宗教原理主義的な恐るべき潔癖観に囚われ始めていた妻が無断で家から持ち出そうとしたため——この数日間は何回目かの盛大な——諍いとなった。デジタル化したちーちゃんの肖像群を収蔵する、携帯型の博物館を躍起になって取り返そうとしたわたしは、乳飲み子を守る母獅子のごとく獍猛に手向かってくる妻とみっともない揉み合いを演じているうちに——（中略）——彼女をひどく突き飛ばしてしまったのだ。何のかのと罵られて逆上していたとはいえ、情けないことに、ポータブルストレージをさんざん揺さぶられたために内部のハードディスクが壊れやしまいかと狼狽えてもいたせいか、わたしはいささか力みすぎたらしい——パインウッド製のライティングビューローに激突した妻は、その弾みに家具もろとも床に倒れ込んだ結果、肋骨に日々が入り、右手の小指を脱臼し、さらには左耳の鼓膜が破れてしまったのだ。

この、じつに愚かしい過ちを犯した代償は——すでに明らかな通り——大変高く付いた。(pp. 24~25)

「わたし」の言い分だけでは真相はわからない。しかし、現実には妻を診た医師の診断書により「わたし」はDVの加害者と認定されており、法律に基づいて暴力があったと証明されている。それにもかかわらず、なおも「わたし」は自分が妻を突き飛ばしたことは認めつつも、妻が怪我を負うまでに到った自分の責任は認めないでいる。

また、上記引用文からは、自らの暴力を認めないという「わたし」の姿とともに、本稿第3章における親子関係から乖離した「わたし」の姿も見受けられる。「わたし」は妻を「宗教原理主義的な恐るべき潔癖観」「乳飲み子を守る母獅子のごとく」と、その異常さや危険性を強調しているが、妻に怪我を負わせてまで彼が守ろうと執着したのは「デジタル化したちーちゃんの肖像群」である。その事実こそが父性とは異なる娘への歪んだ愛情、異常な視線であり、正常な親子関係を持さない「わたし」の姿なのである。

自分の犯した暴力や現実の自分を認識できない「わたし」は、さらに自己正当化とも言える発言を繰り返す。

もっとも、わたしは8年も連れ添った女房を負傷させても平気でいられるような冷血漢ではないから、取っ組み合った直後は即座に車を出して痛みに呻く妻を病院に送ったし、また担当医に正確な怪我の容態を知らされた際にはさすがに深く反省し、手当てを

終えた彼女に向かってなんべんも頭を下げたりもした。——けれどもこうした状況に直面すれば、世の夫の大半は同様の対応をするに違いないのだから、取り立てて言うほどのことではないとわたしは客観的に理解してもいる。(p. 26)

もともと人間関係からも現実からも乖離してしまっている「わたし」において、夫婦関係の本質さえ理解できていないのが現状である。夫婦関係に対しても怪我を負わせても謝れば済む、反省すれば関係修復できるという程度の認識しかできない「わたし」の姿がここに現れている。ただし、DVが暴力であるにもかかわらず未だ家庭内のもめごと程度にしか認識されない日本の風潮を考えると、「わたし」のDVに対する認識が特異なものではなく社会現象の一つとして結び付けられるのである。

ここまでのテキストに描かれたロリコン、DVという暴力は、一見「わたし」にまつわる特異なものとして目に映る。しかし、近年頻発する家庭における児童虐待や夫婦間、家族間の暴力事件などに目を向けると、「わたし」と同様に自分の暴力を認識できない人々が存在する現実気づかされる。

暴力認識から乖離した「わたし」のような人間が決して特異ではないという事実は、大塚英志の指摘する他者との関係性を喪失させることで「責任」も「罪」も無化していく「相手性なき世界」⁴⁷、つまり他者と自己との同一視によって定義づけられる。大塚は『「おたく」の精神史 1980年代論』（講談社現代新書、2004. 02）の中で、1988年から翌年にかけて発生した東京・埼玉連続幼女誘拐殺人事件⁴⁸の被告人が「他者性」をまったく見出していない点と1989年の昭和天皇の死をめぐる社会の反応を照らし合わせ、日本社会における「相手性なき世界」による「責任主体」の無化をとらえている。つまり、上記の事件と昭和天皇の死において、被告人も当時の日本社会も自分と他者とを一体化し、そこに「イノセント」な自己イメージを投影することにより、その責任の所在を曖昧にする「責任主体」の無化が起こっていることを指摘したのである。⁴⁹ このことは、上記引用文の「世の夫の大半は同様

⁴⁷ 大塚英志『「おたく」の精神史 1980年代論』（講談社現代新書、2004. 02）p. 312

⁴⁸ 1988年から89年にかけて4人の幼女が殺害された誘拐殺人事件。被告人は被害者の一人の遺体の一部を自宅に持ち帰り焼却後、遺族のもとに送り届けるなど、その異常は社会に大きな影響を与えた。

⁴⁹ 大塚は上掲書にて、上記殺人事件の犯人が自分と亡くなった自分の祖父を同一化することで殺す主体としての自分を消滅させていること、さらには彼が祖父と昭和天皇を混同していること理由を88年の末から89年の初頭の若い世代にとって昭和天皇が「身近な人」となり「戦争責任は、天皇だけのせいじゃない」という同情を抱くようになっていた日本社会の「他者性」の欠落を「イノセント」な「自己イメージ」の投影と関連付け、犯人における「責任主体」を無化していく装置としての

の対応をするに違いない」という台詞が表す自分と他者の同一視や、自分の過ちについて責任所在を他者へも求め「イノセント」な自分を強調する「わたし」の姿と重なる。このことも前章同様「わたし」の特質と思われるものは、社会現象の一つとして捉えられるのである。

2) メディアと現実との距離

「まじでやばいよね、ロシア」(p. 52) というYの一言からモスクワでのチェチェン人独立派によるテロから始まり、それを機に議論はバリ島での爆弾テロ、さらにはアフリカでの内戦、ウガンダでの過激派グループによる虐殺やレイプへと展開していく。阿部の小説が「戦争」という単語との親和性をもって論じられたり⁵⁰、「暴力」批評の小説として紹介されたりする⁵¹ように、阿部が自身の作品の中で暴力について言及しているという見解は少なくなく、モスクワ、バリ島いずれのテロにしても2002年10月に実際に起こった事件であることを考慮すれば、阿部が「グラインド・フィナーレ」においても暴力を意識して作品に取り入れたことは推測できる。

しかし、YとIの二人が、なぜテロや内戦という暴力についてクラブで語らなければならなかったのか。芥川賞選評において村上龍は「現実世界と人間の残酷さを描写できない作者の逃避」⁵²とし、阿部がテロなどの暴力を登場人物の台詞を以って描いたことについて批判している。また、阿部の作品では暴力はつねに滑稽さとセットで描かれている⁵³という仲俣暁生の言葉の通り、彼の作品に表れる暴力は、ある種のユーモアを以って冴えないものや徒労として描かれることが多い。

「天皇制」の存在を指摘している。(前掲書 pp. 297~313 参照)

⁵⁰ 渡邊大輔「コミュニケーション社会における戦争＝文学—阿部和重試論」 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』(南雲堂、2010.12) p. 285 参考、渡邊は「阿部のこれまでのキャリアを軽くなぞってみるだけでも、彼の小説と「戦争」という単語の親和性は比較的容易に確かめられる」と述べ、阿部の小説群を素材に、今日の社会における「文化」(文学)と「戦争」のありようについて分析している。

⁵¹ 仲俣暁生『ポスト・ムラカミの日本文学』(朝日出版、2002.05.31) pp. 85~88 参考、中俣は『インディヴィジュアル・プロジェクション』を例に、阿部の作品を「暴力」批評としての小説としても分析している。

⁵² 村上龍「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」(『文藝春秋』特別号、2005.03) p. 365 「(前略) また登場人物の台詞として作中紹介されるロシアやウガンダなどの現実、現実世界と人間の残酷さを「物語に織り込む形で」描写できない作者の逃避であり、わたしには容認できなかった」。

⁵³ 仲俣は「村上龍の『コインロッカー・ベイビーズ』と『愛と幻想のファシズム』には暴力へのロマンチックな幻想が残っているのに対し、阿部の作品では暴力はつねに滑稽さとセットで描かれ、暴力というものにまつわるロマンチズムが徹底的に相対化されている」と指摘している。(上掲書 p. 87)

阿部の初期作品である『ABC戦争』（講談社、1995.08）では、通学列車での高校生同士のけんかが暴力団の抗争とつながり、『ニッポニアニッポン』では17歳の少年が「トキ保護センター」の襲撃を試み警備員2人を殺傷する。これらの作品においてもそれぞれ主人公、または登場人物の目的達成の過程で暴力が登場しているが、結果的には目的達成も叶わず徒労に終わっており、最後に残されるのは実力行使に出た者の惨めさ、冴えない姿である。このように以前の作品と比較した場合、「グランド・フィナーレ」の暴力の描かれ方とは異質なものだと言えるだろう。

「グランド・フィナーレ」の場合、YとIの台詞を通すという方法で約10頁に及びテロや内戦の惨状が語られている。ここでは、暴力そのものよりも暴力が語られている状況に目を向けるべきであろう。二人の議論には、現実を描写することは不可能であるという現実、つまり村上の指摘とは逆に現実を忠実に描写できない事実こそが語られているのである。まず、YとIが駆使する言葉に注目してみたい。

「えー知らないんですか沢見さん、それはまずいですよ。だってねえ、ロシアの劇場にいた人質、だいたい800人とかいたらしいんですけどね、途中で数百人は解放されたんですが、残されたうちの120人くらい死んじゃったんですよ。映像ちらっとテレビで流れてましたけど、劇場中が死体だらけ、ちょっと変わった集団パフォーマンスでもしてるみたいに、客席ぜんたいに満遍なく人がたくさん倒れてるんです。（中略）これやばくないですか？だって阿片とLのミックス毒ガス兵器ですよ。そんなの撒かれたら誰だって発狂しちゃいますよ。ってゆうか死ぬみたいです。死んだ人質、ほぼ全員がガス中毒死らしいですから。」（pp. 53～54）

Yはモスクワの劇場での惨状を彼なりに真剣に切々と語っている。しかし「死ぬみたい」「ガス中毒死らしい」のYの言葉に象徴されるように、いくら死者の数、死体だらけの映像という多くの情報に基づきリアリティをもって語ったとしても、微塵のずれも相違もなく現実を忠実に伝えることはできない。いかなるメディアやいかなる表現と描写を駆使しても、そのような媒体を通した時点で現実情報は情報化され現実とは現実でなくなる。現実とは描写できないという現実こそが、まさに阿部が描こうとしていたもの、つまり「メディアと現実との距離」だと考えられる。

以下のアフリカ内戦などにおけるYの会話文を考察しても同様のことが言えるであろう。

「別にさ、アフリカが特別じゃないって決めつけたわけじゃないよ……でもな、まあ、偏見はあるかな。そうかもしれないね。偏見は否定できないよ。たださ、アフリカのニュースってほんのときどきしかテレビにも出ないし事情が判りにくくて実感があんまり湧かなくないか？いや、テレビなんかには価値観左右されてること自体がまずいってのはあるだろうけど、でもさ、情報が少ないから、せいぜい国の名前とそこで内戦とか虐殺とがあったってゆう最低限の事実しかこっちには見えちゃいないだろ。つまりね、何十万人が死んだとか難民は何百万人だとか、結局数しか記憶に残らないって感じなんだな。率直なところ案外みんなそんな程度の印象とか知識しか持ってないんじゃないか。アフリカの国々の、悲惨な、現状、に対してはさ。それになー、アフリカの話って、世界中の悲惨な国の現状を自分はよく知ってますよって自己主張したいやつが切り札みたいに使うばかりでさ、聞いているうちに何か空々しく感じちゃうんだよね。例えば今の俺らの場合だったらさ、逆にアフリカの連中からしてみたら、お前らクラブいてバツとか食ってるくせに何を深刻ぶって偉そうにしゃべっちゃってるわけって、あんまりなめんなよって腹立てられちまいそうな気もするしな」(pp. 57～58)

あらゆるメディアが発達した現在、多くの情報を手に入れ共有することは容易になった。その上で、溢れる情報に左右されやすい現代人やある情報がすべてだと信じ込んでしまうことへの一般的な批判があり、さらにはそれを語る自分たちの不健全さについてもYは言及している。しかし、Y自らも認識していないメディアとの関係が次の会話に現れている。

「どうもこうもないな。胸糞が悪くなる。確かにひどい話だよ。でもな、まだ、何かこう、現実を知ったって感じとは程遠いな。ぜんぜん遠いんだ。遠い世界の話ってゆうんじゃない、正直、戦争ってのはそういうもんなんだろってすぐに納得しちゃう気持ちが俺にはあるね。開き直るつもりはないけどさ。何だかな、この醒めた感覚は。映像でもあるともっと掴めんのかもしれないけどな。ウガンダかー。ウガンダね。ところでその、武装教団てのはどういう組織なんだ？カルト集団の反政府軍ってこと？」(pp. 60～61)

Yの「ぜんぜん遠い」という言葉が象徴するように、メディアと現実の間には距離というものが存在する。Yはそのことを自覚しているようにも映るが、「映像でもある」という言葉がそれを否定している。映像を目にすることによって現実と近付ける、または現実を知り得るという思い込みも錯覚にほかならない。映像によって不可視であったものが見えたり、よりイメージを掴めやすくなるのは確かであ

るが、それでもなおメディアと現実との間には埋められない距離がある。

暴力に対する議論に約10頁も費やし注力したところで、そこから本当の人間の残酷さ、暴力の恐ろしさがどれだけ伝達できたかは疑問である。果たして現実の残酷さや暴力の恐ろしさは、言葉や映像で表すことができるのであろうか。言葉や映像だけでは伝達できないようなことが現実世界では起きており、それを語れてしまうということが、むしろ現実が伝わっていないことを物語っている。YとIが酒を飲み薬物を使用した上で暴力を語るという設定もメディアと現実との距離に対する表象であり、まさに暴力認識から乖離している社会の表れであると考えられる。

また、メディアと現実との距離を「ずれ」と考えると、阿部が過去の作品にて言及しているコミュニケーションにおけるずれにも通じる。自らの作品「^{みなごろし}塵」(「群像」1998. 12)でいくつかの通信メディアを用いたことについて阿部は、メディアとコミュニケーションを関連づけ、コミュニケーションがもともと誤解の起こる可能性を持つ以上、通信メディアにおいてずれが生じてしまえば両者の距離をあらためて実感するしかないと述べており、通信メディアの広がりとともにコミュニケーションのずれが広がることを懸念している。⁵⁴

通信メディアが発達する一方で、コミュニケーションにおけるずれが生じ、それがやがてはテロや戦争といった大きな暴力へとつながっていくことは「グランド・フィナーレ」以前の作品にも描かれている。このことも含め、メディアと現実との距離、つまりはずれが暴力認識から乖離していく社会の原因の一つであることを阿部はテキストにおいても示唆していると考えられる。

YとIの会話は「わたし」の嗚咽によって中断される。携帯電話に映る会えないちはるの画像を見つめ啜り泣く「わたし」はメディアと現実との距離を思い知る。

そこに映っているのは確かにちーちゃんの姿ではあるものの、たったそれだけのこと

⁵⁴ 阿部和重／赤坂真理「RIDE ON THE ROMANCE CAR」(「文藝」38(1)1999.02) pp.6~17 参考、

阿部は赤坂との対談で現実とのずれに対する見解を以下のように述べている。「新作の「^{みなごろし}塵」では、コミュニケーションにおける誤解の可能性をより多く仕掛けるための道具として、いくつかの通信メディアを用いたんです。携帯電話とか液晶テレビとか。通信メディアというのは、即時に遠く離れた他者とコミュニケーション可能なツールとして活用されているわけですね。現実にも、いまいったように、コミュニケーションとはそもそも常に誤解の起こる可能性をはらんでいるわけで、そこでずれが生じてしまえば結局、両者の距離の遠さをあらためて実感するしかない。

(中略)ともかく、コミュニケーションの可能性の幅が広がったことで、誤解によるずれということも同時に広がるわけで、それによってまた、困った事態もいろいろと起きてしまうわけですね」。

にすぎず、その意味を解釈するうちにわたしは、改めて次の事実を思い知らされたのだ
った——自分にとって我が子が、手の届き得ぬ存在になってしまったのだということ。
(pp. 62~63)

「わたし」がちはるとの距離を認識し涙を流す本当の理由は、娘をもつ親心から
か、ロリコンという性質からかは判断できない。しかし、まるでYとIの議論を締
めくくるように描かれたこの言葉は、映像というメディアも「たったそれだけのこ
と」にすぎないことを意味している。

また、メディアと現実との距離についての最たる象徴として描かれているのが、
2001年9月11日に発生したアメリカ同時多発テロ（以下、9.11テロ）であろう。世
界中を震撼させた史上最大規模の9.11テロは世の中を一変した。しかし、「わたし」
の言葉にあるように史上最大規模のテロでさえ「視覚的な椿事」（p. 33）として受
け止めてしまう社会傾向は否定しがたく、一度メディアを通し記号化された現実
はどれほど残酷なものであっても「たったそれだけのこと」になり得るのである。
メディアが発達した現代においてもテロや戦争、暴力事件が依然として止むことはな
い。そのような現代社会は、暴力認識から乖離してしまっていると言わざるを得な
いだろう。

5. 虚構化する社会

1) 現実から乖離した虚構の世界—「パステルカラーの世界」

主人公である「わたし」が他者との関係や親子関係、暴力認識から乖離している
ことを前章まで述べてきた。あらためて「わたし」を一言で表すならば現実から乖
離した人物だと言え、それはテキストに描かれた「わたし」の性質や現実性のない
生活からも明らかであろう。

「わたし」は、自分の犯した過去について後悔し、娘と会えない現在の苦しさを
繰り返し主張する。しかし、一貫して自己批判とともに自己正当化とも受け取れる
他者批判を反復している「わたし」の姿から、沙央里やちはる、そして少女たちへ
の過ちに対する罪の意識は到底見受けられない。また、離婚による慰謝料や娘への
養育費の支払い義務など、実生活における経済的な問題も深刻であるにもかかわらず

ず、「わたし」はこれらについても何の憂慮も抱かない。さらに、過去に犯した罪やそれに伴う離婚、自身の置かれた経済状況など、いずれも恥ずべき不名誉なことばかりを淡々と語れてしまう「わたし」は、人生における窮地に立たされているはずの自己の現実をほとんど認識しておらず、現実から乖離してしまっているのである。

現実を直視し、それを受け入れることを意図的に回避しているように見える「わたし」は、他者から見れば自己中心的ともいえる自分のイメージする虚構の世界に居心地の良さを感じ、そこへ身を置こうとする。このような「わたし」にとって現実はどうのように映っているのか。なぜ虚構の世界に惹かれるのか。これらの疑問について本節では、「わたし」の虚構の世界と現実とを色の違いによって差別化し表現している点に着目し考察していく。

以下の引用文は、「わたし」がちはるの誕生日プレゼントを買うため百貨店に行った場面であり、その子供服売り場の女性店員を「わたし」は「パステルカラーの世界の店員」(pp. 12~13) と称し好感を持って語っている。

わたしが快く感じられたのは、店員の演技に綻びが一箇所も認められなかったからだ——パステルカラーの世界の住人に相応しく、カートゥーン・キャラクターの風貌に自らを仕上げた彼女は終始、書割に描かれたお星さまやハート模様のごとき慎み深い微笑みを保ちながら、ひどく無感動に対応してくれたのだ。

あるいは異人種ではなさそうな彼女の瞳が、黄緑色をしていたおかげで、わたしはあのカラフルな動物たちの暮らす夢物語の中にいつの間にかすんなりと溶け込めたのかもしれない。

恐らくはカラーコンタクトでも装着しているのであろう黄緑色の瞳を持つ若い女性店員が、「コッペリア」の自動人形みたいな動作で以てマニュアル通りに振舞い、甘美な世界の扉を易々と開け放ってくれたことによって、わたしもまた一時、父親の資格を擬似的に取り戻し、完全なる虚偽の境地に浸れたのかもしれないのだ。(pp. 12~13)

「わたし」は人工的な「黄緑色の瞳」をもつ女性店員の「カートゥーン・キャラクターの風貌」や「自動人形みたいな動作」「マニュアル通りの振舞い」、すなわちその店員の演出された部分や「演技」を賞賛し、彼女のおかげで「完全なる虚偽の境地に浸れた」とする。「わたし」にとって心地良く和やかになれる空間とは現実ではなく「パステルカラーの世界」や「カラフルな動物たちの暮らす夢物語の

中」、つまり、パステルカラーに彩られた色鮮やかな世界であり、しかも人間味を感じさせない演出された世界である。「わたし」が求めているのは現実よりも現実から乖離した虚構の世界だと言えるだろう。

また、阿部は「パステルカラーの世界」を視覚だけでなく嗅覚や味覚を用いて表し、読者の想像力までも膨らませ色鮮やかで今にも甘い香りさえ漂ってくるようなイメージを与えている。上記の百貨店での場面でも「わたし」が「パステルカラーの世界」に足を踏み入れた瞬間には「バニラ風の香り」(p. 13)が漂い、さらには「わたし」の想像する世界では雨粒でさえ「甘酸っぱいドロップ」となる。

ほんのり甘酸っぱい、レモン風味のドロップみたいな味がする雨粒が降り注いでいるのならば、お菓子の精の祝福を受けたちーちゃんのバースデーに相応しい好現象と言えるかもしれないけれども、実際のところは、こいつはどうやら例によって、硫酸化物や窒素酸化物やらが混じった単なる酸性雨でしかないようだぞ。

あるいは彩り豊かな包み紙で包装された大小さまざまな贈り物や大粒の苺をたっぷり添えたケーキに囲まれて君が今、沢山の友人たちといっしょに賑やかに過ごしている、ママの実家のリビングでは、汚染物質を含んだ冷たい白金色の水滴のシャワーなんかではなく、七色の金平糖とかラズベリーを象ったグミキャンディーだとかが雪片みたいにぱらぱらと派手に舞い落ちているとでもいうのかい。そんなところでいて君は、背中に生えた特大な蝶々の羽を駆使して友だちの間を自在に飛び回りながら、多種多様な砂糖菓子の味覚に酔い痴れていたりもするのかな。(p. 28)

「わたし」の世界の雨粒が色とりどりの金平糖やグミキャンディーである一方で、「わたし」の目にする現実の雨は酸性雨であり、その印象も暗い黒鉄色として描かれている。

いま降っている雨は、感傷的な白銀色って感じには見えない。

どちらかといえばこの雨は、寒々しくて荒みきった印象の濃い黒鉄色を帯びており、戦闘機とか装甲車のプラモデルでも塗装するみたいに世界を粗暴で金属的な外観に仕立てあげている。(p. 29)

離れて暮らすちはるの誕生日に、彼女を一目見ようと高田家（前妻の実家）近くの酒屋にて待ち伏せをしている「わたし」は想像力を働かせるが、やはり現実の雨

はただの「意地悪な雨」(p. 29) でしかない。「わたし」の描く「パステルカラーの世界」がどこまでもお伽噺のような色鮮やかな世界であるのに対し、現実には暗く汚染された危険ささえも孕むものであり彼の目に現実には鮮やかに映らないのである。

また、「わたし」にとっての現実には色を失っているばかりでなく、不可視なものとしても描かれている。2001年9月11日、妻の沙央里が「わたし」に対して不審の念を抱くようになった日と同じくして米国で同時多発テロが起こる。その映像を目にした「わたし」は、テロと自分の置かれた現状とを重ね合わせ現実に対する不安を以下のように表す。

(前略) これ以後も視界は、不穏な灰色に煙るばかりだったというのに。

昨年の9月11日から1年1ヶ月と18日後の現在も、わたしの視界は黒鉄色の水沫^{みなわ}のベールで覆われているためにひどく霞んでいる——ひどく霞んでいるばかりか、わたしの目の前の風景は今や水族館の水槽並みに水浸しの有り様を呈している。(pp. 33~34)

さらに、テキストの第二部では舞台が第一部の東京から実家の神町に移り、その冒頭は離婚後の神町での「わたし」の生活を語ることから始まるが、神町においても「わたし」の視界には「漆黒」が拡がり「微かな色斑」さえ認められない。「わたし」にとっての現実とはどこまでも霞んでおりよく見えないもの、つまり不可視なものなのである。

あれからわたしの生活がどう変化したのかといえ、端的に言ってひどく単調になった。コーラの炭酸がすっかり抜けきってしまうと、闇夜の海が波も立てずにしーんと静まり返ったかのような終末感をちっちゃく漂わすが、わたしの暮らしぶりも大体あんな感じだった。見渡すばかりの漆黒というやつが拡がっていて、微かな色斑も認められぬほどに殺風景であり、この先いくら待ってみても、なだらかな水面に泡の一つさえ浮かび出てこないことはとっくに判りきっている——そんな日常が幾日も幾日も続いた。なんにもすることがなかったからだ。(p. 91)

だから余計にわたしには、自分が今いるこの町が、どこまでも殺風景に感じられてならなかった。薄曇りがちで天は青さに欠け、赤や黄色の花が咲く場所はもはや目立たず、木々の葉は落ちて緑もなく、灰色の空気に覆われ尽くしたかのような冬の神町^{じんまち}にいて、子供たちを見守ることさえ叶わぬのは、もちろんとてもとても切ないことだった。(p.

不可視な現実ゆえに「パステルカラーの世界」に浸ろうとするのか、「パステルカラーの世界」への憧れゆえに現実を回避するのかはわかりかねる。しかし、ただ一つ確実にいえることは「わたし」にとって居心地が良いと思える空間が虚構たる「パステルカラーの世界」であり、現実はどこまでも暗く先の見えない不安な居心地の悪い場所ではないということである。

ここまで「わたし」の目を通した現実の受け止め方として考察してきた。しかし、9.11テロ以降についての「これ以後も視界は、不穏な灰色に煙るばかりだったというのに」という言葉は、「わたし」個人の出来事を示すよりも未だテロや戦争の止むことのない現実社会について、その世界的なある種の不穏な雰囲気や未来に対する不安を語っているとも受け止められる。「わたし」の見つめる視界不良な現実とは、まさに私たちが見つめる現代社会の表象とも言える。

また、上記の内容について逆説的に考えると、このような不安だらけな今日だからこそ居心地の良い自分の居場所を求める人が、「パステルカラーの世界」というような発想や、自ら作り上げた虚構の世界に傾倒していくのも自然な現象と言えるだろう。

2) 演出による現実乖離

主人公の「わたし」が現実から乖離した虚構たる「パステルカラーの世界」をもち、そこに身を置こうとすることを前節で論じた。そこで見受けられたのは、肯定的かつ積極的に現実から乖離しようとする「わたし」の姿勢であった。では、「わたし」はどのようにして現実乖離を実践していたのであろうか。

テキストのタイトルである「グランド・フィナーレ」とは、本来演劇などで最終局面、大団円という意味で使用される言葉である。タイトルそのものが演劇に関する用語であることや、主人公の「わたし」が過去に教育映画の製作会社に勤めており職業上演出というものに関わっていたことから、まず演出という言葉が連想される。また、百貨店の女性店員の芝居じみた接客を「演技に綻びが一箇所も認められなかった」(p. 12)と好意的に評価する姿などから演出に固執する「わたし」の人物像が浮かび上がる。このことから、演出という言葉はテキスト解析における一つのキーワードと言える。演出に関わり、それに執着する「わたし」から窺える現

実乖離とは、まさに自己演出によるものだと言えるだろう。

「わたし」は自分の過ちについて大げさなまでに「クズ」「下司野郎」(p. 51)などと自虐的に自分を罵り自己を批判しながらも、同時に他者批判を繰り返すという二面性を呈している。これは本来の暴力性を秘めた「わたし」と自虐的な「わたし」の存在、つまり、本来の人格と意図的に演出された人格が存在すると言える。本来の人格と演出された人格が表裏一体で存在する「わたし」は、あらゆる面で自己演出を施していることは明らかであろう。

まず、テキスト冒頭にて、離婚した惨めな父親という現実から乖離するために自らのステータスを演出する「わたし」の姿が見受けられる。「わたし」は娘の誕生日プレゼントとして「税込み価格31,290円」(p. 9)のフォーマルドレスを買いに百貨店を訪れる。そこでの彼は離婚により「父親の資格を奪われた」(p. 9)自分の暗部を隠すように高級スーツに身を包み、子供服ブランドのカタログを携え、ある程度のステータスを備えた父親を自己演出している。

いちおうはイタリア製のストレートブルーのシルク混紡スーツなどを着て粧し込み、お目当てのブランドのカタログをこれ見よがしに携えているくらいなのだから、わたしが冷やかしの類いでないことは、他人の目から見ても明白なはずだった——ピンクのギンガムチェック柄のリボンが掛けられた箱入りのそのカタログは、ネットオークションで1,000円の値を付けて落札したものだ。(p. 9)

高級スーツに身を包み、高級子供服ブランド「メゾピアノ」⁵⁵で娘へのプレゼントを選ぶ「わたし」は店員からサイズを聞かれた際にも、まるで台詞を読むように「そうだな、130のがあれば、申し分ないんだが」(p. 11)と洗練された言葉で答える。いかにも流行を知る知的で素敵な父親を演じている「わたし」は、演出によって本来の自分、現実の自分を取り繕っているように見受けられる。性的虐待などの過去をもち健全さに欠ける「わたし」に対して「人間らしくない」⁵⁶「怒りを感じ

⁵⁵ 「メゾピアノ (mezzo piano)」は1988年にナルミヤ・インターナショナルから登場した0歳から9歳までの女兒を対象とした子供服ブランド。ナルミヤ・インターナショナル・ホームページ www.narumiya-net.co.jp/ 2013.07.18 参考

⁵⁶ 高橋源一郎「解説：「人間」なんかでなくっても」『グランド・フィナーレ』（講談社 文庫、2005.2）pp. 225～229 参考、高橋は「わたし」以外の人物はすべて「人間」らしく書かれているとした上で、「わたし」については次のように述べている。「「わたし」以外の人物が「人間」なら、「わたし」は「人間」ではなく、「人間」の形をしたなにか、人形のようなものかもしれない」。

るというふうにはならない」⁵⁷とを感じるのも、雅言的なその語り口と緻密な「わたし」の演出により彼の本性や現実がカムフラージュされているためであろう。

しかし、現実の「わたし」とは本稿第4章で述べた通り暴力性を潜在させた人物であり、そのことはテキストの冒頭からも象徴的に描かれている。自己演出により隠蔽しようとした「わたし」に潜む暴力性は以下の内容からも確認できる。

進路妨害に出た二匹は、顔だけを肥大させると、バスのエアブレーキみたいなぷしゅーという鼻息を鳴らしながらこちらを威嚇しだした。大口を開け、それぞれに鋭い牙を剥き出しにし、血走った目を見開いて睨みを利かせているつものようだが、所詮は愛くるしいキャラクターたちにすぎない。そうした、日頃は人々の心とませるファンシーな連中が、どんなに恐ろしい形相をつくって凄んでみせたところで、大の大人であるこのわたしを撃退することなど出来やしまい。

だから少しは頭を冷やして、キャンディーやらチョコレートやらが床一面に敷き詰めである、年がら年中ヒトデみたいなお星さまが浮かんでいて室内にさえ鮮やかな虹が架かっている、あのパステルカラーに彩られた奥行きのない世界へさっさとおかえり。それも叶わぬというのならば、直ちにこの俺をぶち殺してくれたまえ君たち——(pp. 8~9)

テキストの冒頭、百貨店の子供服売り場での場面である。娘への誕生日プレゼントを買いに来た「わたし」の目の前に子供服ブランドの公式キャラクター⁵⁸であるピンク色のウサギと青色の子グマが立ちはだかる。このキャラクターたちへの語りかけは、明らかに少女たちに対する「わたし」の感情の表れだと考えられる。ウサギと子グマが愛らしい少女たちを象徴しており、自分へ抵抗する彼女たちに対し「大人であるわたしには勝てない」と言い伏せている。さらには自分の言うことを聞けないのであれば自分を「ぶち殺してくれたまえ」と、言葉遣いは冷静さを保ちつつも逆上したようなその「わたし」の台詞には尋常でない暴力性を感じずにはいられない。また、「わたし」に潜むその暴力性が少女たちのみならず沙央里へも向けられていたことは以下の言葉からも確認できる。

⁵⁷ 加藤典洋／室井光広／大道珠貴「第337回 創作合評」（「群像」2005.01）p. 458、加藤は、Iが沢見に過去について詰め寄る場面について「読者は、作者と同じく、この主人公に怒りを感じるというふうにはならない」とし、自らも沢見がおかしい人物だと思えないと語っている。

⁵⁸ 「メゾピアノ」の公式キャラクターとしてウサギとクマをモチーフとしたものが何種類か存在する。ナルミヤ・インターナショナル・ホームページ www.narumiya-net.co.jp/ 2013.07.18 参考

わたしはこの8年ほどの結婚生活において、妻を痛めつけたりしたことはいっぺんもない。離婚調停の期間中、してやられた、という無念の膨らみが治まらなくなったわたしは一時、本当に妻をぶちのめしてやろうかという衝動に駆られたりもしたが、そうならばむろん相手の思う壺なのだから、踏み止まった。(p. 23)

あくまでも衝動的な感情であったとしても、「ぶち殺す」同様「ぶちのめす」という殺意をも感じさせる暴力的な言葉を抵抗なく発する「わたし」を節度や良識ある人間とは考えにくく、その自制心の欠如を疑わざるをえない。DVという結果を否定する「わたし」の言い分に同意しがたいのは当然のことであると思われる。

このような「わたし」は、自分の不服を切々と唱えることにより暴力夫であることを否定する。少女たちへの性的虐待に対しても欲望に負けた自分を擁護するような発言を繰り返し、自らの無実を演出する。それを最も象徴的に表しているのが、亜美と麻弥という二人の少女に演技指導することとなった「勿忘草」の物語に対する彼の解釈である。

「勿忘草」は、若い騎士が恋人の少女ために川辺に咲いている花を摘もうとし、あやまって川に落ち命を落とす話である。川に流されながらも少女へ叫んだ「僕を忘れないで」という騎士の言葉が花の名前となり、恋人の少女はその花を一生身に着けて過ごす。この物語に対しては一般的に、自分のせいで恋人が犠牲になったという罪の意識を抱えながら生きていく少女を主人公とした純愛物語として読まれている。しかし、「わたし」の認識はここでもやはり特異なものに映る。「わたし」は少女について「ベルタは一生、勿忘草の呪縛から逃れられない」(p. 123)と憐れむように語っている。

こうした解釈は、伝説の信奉者からすれば、単に意地悪な屁理屈みたいなものでしかないのかもしれない。(中略) 確実に言えるのは、あらゆる人がベルタのごとく忠実に、死者の期待に応え続けられるわけではないということだ。期待に応えようとする意思是尊重されるべきなのだろうが、応えられなかったこと自体を罪悪だなどと思い込む必要はない。応えたくとも応えられない人だって世の中にはたくさんいるのだ。絶えず変化してやまない現実の中において、様々な欲望を抱える一個の人間として人生を送っている以上、心情の揺らぎやある程度の変節はどうしたって避け難い。ゆえに貫徹は美德と目されるわけだが、それを果たし得る人間は決してそう多くはないのだ。(p. 124)

「わたし」から露悪的に発せられる言葉は、欲望を抑えられなかった己に重ね合わせられ自分を擁護し、暴力そのものを許容するものばかりである。一生罪を背負って生きていく少女・ベルタが「わたし」であるならば、その犠牲となった「死者の期待」とは「わたし」によって傷つけられた「少女たちの声」である。その「少女たちの声」にできえ「応えられなかったこと自体を罪悪だなどと思いつまむ必要はない」と言い放つ「わたし」は、自らをも含む人間の弱さを語ることにより自分の無実を演出している。上記の引用文の直後「自分自身のエピソードと勿忘草のお話を重ねてみても、このわたしの行状が正当化されるはずもない」(p. 125)と自ら語ってはいるものの「わたし」の言葉にもはや説得力はなく、むしろ徹底した自らの無実さ、無垢さを強調する自己演出と捉えられるのである。

この無実さ、無垢さの自己演出については本稿第4章で述べた「相手性なき世界」にも通じるものであり、「人間誰しも弱いものである」ということを強調することにより「イノセント」な自分、つまり無実な自分を肯定しているのである。

テキスト第二部では、東京から「わたし」の実家がある神町へと舞台が移る。舞台が変わり故郷で「わたし」が更生していくものと期待されるが、物語の結末ともいえる二人の少女と「わたし」の関係は明らかにされないまま終わる。第二部では、反省しているような「わたし」の姿が描かれてもいるが、それも演出ではないかと疑問に思わせる部分がいくつかあげられる。小学校の教諭である旧友の黒木祐二から依頼された子供クラブの演技指導を断る場面にて「わたし」の本性は露見する。

わたしは自ら孤独の淵に嵌り込もうとしていたのだと思う。もちろんわたしの中に巣くうナルシスティックなセンチメンタリズムがそうさせていたのだろう。要するにわたしは、無責任を玩味しながら孤独によっていたかったのだ——完全なる孤独を恐れながら。冬の田舎町に引っ込むという安っぽい自己演出が総てを物語っている。陽当たりの悪いぼろ家なんかに住み始めたことが、何よりの証左なのだ。

月曜日、わたしのもとへ転機が訪れた——しかも同時に二人もだ。(p. 107)

少女たちを目にすることを避け、孤独になることによって自分を戒めているように見えた「わたし」であったが、再度、演技指導を頼みにきた亜美と麻弥の訪問を「転機」と語ることによって、すべては自己演出であったことがあらわになる。亜美の転校によって二人が離れ離れになることに同情する「わたし」は、これをきつ

かけとして二人への演技指導を始めるとともに、自身を良識ある大人へと築き上げるという自己演出も施していくのである。

二人の少女が別れについて過度に悲劇的かつ逃避的になる様子を目にし、残された時間、今が大事だということを思い知らされた「わたし」は、以下のように自分の過去における罪の重さを実感する。しかし、テキストを読み進めていくと、再び「わたし」の自己演出の影が見えてくるのである。

子供たちの時間の掛け替えのなさにふと思い当たることにより、わたしは深い自己嫌悪の念に襲われたのだった。わたしはその、子供たちの掛け替えのない時間というものを、自らの欲望と利益のために容赦なく奪い続けてきたわけだ——美江や大勢の少女たちから。(p. 116)

彼女たちを心配する「わたし」は、クリスマスを3日後に控えた日曜日、演劇の練習のためいつものように公民館へ行く。そこで「自殺マニュアル」のウェブサイトをパソコンに表示させていた亜美と麻弥を目にし、ここからさらに二人の少女の自殺を食い止めようとする善良な大人を自己演出するようになる。

(前略) なぜなら携帯電話のスピーカーを通して聞こえてくる兄の怒鳴り声よりも、2ヶ月近く前に耳にしたIの言葉のほうが、わたしの脳裏で強烈に響いていたからだ。あのとき、Iはわたしに対してこう述べたのだった—— 沢見さん、死んじゃう子だっているんだよ、と。(p. 131)

本人たちの意思確認をすることもなく二人が自殺するものと一方的に信じ込む「わたし」は一人でさまざまな思いをめぐらせ、それを防ごうと奔走する。ついには、自分に向けられたIの糾弾の言葉さえ都合の良い名文へとつくり上げてしまうのである。

離婚のきっかけとなった日からちょうど一年後のクリスマス、「わたし」は二人の救済のために行動を起こそうとする。亜美と麻弥とのクリスマス・パーティーを企画し、プレゼントとして二羽のセキセイインコを用意する「わたし」は不可解な言葉を残している。

この一年間、わたしの人生は鼻をかんだあとのちり紙みたいなものだったが、どうや

ら一年が経過して、ちり紙も乾きつつあるようだ。

使用済みの乾いたちり紙が使い物になるのか否か、わたしは実験してみようと思った。

(p. 137)

離婚の発端となった去年のクリスマスからの一年、「わたし」の「ちり紙みたいな人生」とは一体どのように理解すべきであろうか。一つは自分の欲望のために家族や職場など、すべてを失ったことへの後悔と自責の念に駆られるだけの不毛な時間であり、もう一つは自己抑制を試みる自分を演じてきた拘束期間だと解釈できる。前者であれば今後の更生が期待できるが、後者であれば同じ過ちを繰り返そうとしている「わたし」として捉えられる。

「グランド・フィナーレ」というタイトルでありながら、二人の少女との新たな物語が幕を開けるような矛盾した形でこの小説は終わり、その後の「わたし」と少女たちとの関係も記されない。しかし、「グランド・フィナーレ」を過去の「わたし」に対する結末と考えると二つの解釈が可能であろう。一つは、純粹に更生を決意した上での性暴力加害者である「わたし」との決別であり、もう一つはそのような反省する「わたし」を演じている「わたし」との決別、つまり自ら演出した拘束期間の終焉とも受け止められる。前者の場合、言語コミュニケーションに不可解さを感じる「わたし」が、亜美と麻弥に向けて語りかけ続けようとしている姿によって、健全な人間関係を築いていく「わたし」の未来を予想させられる。しかし、自己演出を繰り返す「わたし」を想起すると、過去との決別が過去の己の罪に対する清算ともなりえ、再び同じ過ちを繰り返す可能性があることも否定できなくなる。

「カメラを手にしなくなったわたし」(p. 138)が言語コミュニケーションを駆使し更生の道を辿ろうとしている姿に見える一方で、亜美と麻弥に自己対話の象徴とも捉えられるセキセイインコを用意した「わたし」に目を向けると、その更生に疑念が湧いてくる。更生する「わたし」もすべて「わたし」の演技であったとするならば、少女たちにさらなる悲劇も起こり得るのである。

自己演出により自分に都合の良いフィクションをつくり上げている「わたし」についてここまで述べてきた。しかし、自己演出に固執する人物は「わたし」だけではない。亜美と麻弥の二人も同類の人物だと言えるだろう。

本音を明かせば、他の子たちなどどうでもいいのだと麻弥は話した——二人のお芝居

を（という言い方を躊躇なく彼女は用いたのだが）、誰にも邪魔されずに行えたらそれでいいのだと麻弥が告白すると、亜美も透かさず同意した。（後略）（p. 113）

最後の思い出にこだわる二人に対し、なぜ子供会の芸能祭でないとだめなのかと「わたし」は問いかける。その問いに対し「他の子たちなどどうでもいい」と言い切る麻弥とそれに同調する亜美は、現実においても芝居においても自分たちを悲劇的なヒロインとして演出し、二人だけの演劇を演じようとしているようにも捉えられる。亜美と麻弥という二人の少女もまた自己演出によって自分たちだけの世界を作り上げようとしており、「わたし」と同様に他者から乖離した一面を持つ存在であることを暗示しているのである。

「わたし」のように演出により自己を確立しようとする傾向は、1970年代以降のポストモダン的な社会傾向と結び付けられると考えられる。ポストモダン化は社会の構成員が共有する価値観やイデオロギー、すなわち「大きな物語」の衰退で特徴づけられる。⁵⁹近代までは大きな物語と言われる共有できる秩序や意識、価値観によって社会は成り立っていたが、ポストモダン化によりそれらは個性化、多様化していく。東浩紀は、ポストモダンの人間は「生きる意味」への渴望を社交性を通しては満たすことができず、動物的な欲求に還元することで孤独に満たしている⁶⁰と指摘している。これは、人間関係から乖離し自ら作り上げた虚構たる「パステルカラーの世界」を好み、さらには自分の都合によって自己演出を繰り返す「わたし」の姿と一致するものである。

ポストモダンという社会における自分の価値観を尊重し、自分らしさを追求するという風潮は未だ衰えていない。オリジナルのアニメキャラクターを用い新しい自分の物語を作り出すアニメおたくやコスプレを楽しむ人々、さらには近年流行のメイド喫茶なども演出により独自の物語や虚構の世界を築いている。これらの現状を思い浮かべれば、これまで分析してきた「わたし」の特質と思われる自己価値観重視の考え方や演出による現実乖離も現実に根ざしたものだ判断できる。つまり、「パステルカラーの世界」や「わたし」の自己演出も虚構化する社会の表象だと言

⁵⁹ 東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン2』（講談社、2007.03）pp. 17～20 参考

⁶⁰ 東浩紀『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』（講談社、2004.10）pp. 138～141 参照 東は、世界を小さな物語と大きな非物語、シミュラクルとデータベースの二層構造として捉えている。また、ポストモダンのデータベース型世界では大きな共感は存在しないとし、ポストモダンを「動物の時代」、ポストモダン的な新たな人間を「データベース的動物」と名付けている。

えるであろう。

6. 虚構化から反転する社会

第2章から第5章まで現実からの乖離という視点から考察してきた。「グランド・フィナーレ」における現実からの乖離とは、言葉をかえると一種の虚構化する社会だとも言え、虚構化する社会が現代社会の表象として描かれたと推察する。

しかし、阿部が「グランド・フィナーレ」を通して描いてみせようとしたのは、果たして虚構化する社会だけなのであるだろうか。虚構化する社会だけであれば、小説の中に取り入れられた9.11テロという虚構のような現実をどう捉えるべきであろうか。

9.11テロとは現実でありながら、むしろ現実味に欠けた映画のワン・シーン、つまり、虚構のような事件の映像を世界中の人々が目にした瞬間であった。まさに現実の虚構化とは対照となる、虚構の現実化とも言える事件であった。

阿部は虚構化する社会を描きつつ、それを翻すかのように虚構のような事態が現実化した9.11テロを小説に取り入れた。阿部が描いたのは虚構化する社会だけではなく、同時に虚構化から反転する社会も描いているのである。このことは阿部の虚構化する社会へ抗う視線であり、虚構化する現代社会と向き合おうとする積極的な態度としても捉えられる。阿部は虚構化する現代社会と同時に、それに抗う視線を基に虚構から反転する現代社会を9.11テロによって象徴的に描いたのである。

そうとも知らずに朝方に目覚めたのんびり屋のわたしは、新聞の一面とテレビのニュース番組を目にして腰が抜けるみたいな混乱の感覚を味わい、自分が娘に寄り添って微睡んでいた時間帯に生じた重大事件の映像をただ茫然となってしばし見守り続けた。似たようなイメージは劇映画などで見慣れているつもりでいたが、それはただのつもりにすぎなかったことを痛烈に思い知らされながら、世界がこんなふうな形で一変するとは思っても寄らなかったわたしは、恐らくは世の何十億人の人々と同様に、事態の様相をまず視覚的な椿事として受け止めてしまい、一瞬でも見落とすまいとして瞳をいちだんと強く見開いていたはずだ。実際のところは、走査線の移ろう様いがいにも何も見えてはいなかったのだし、これ以降も視界は、不穏な灰色に煙るばかりだったというのに。(p. 33)

2001年9月11日の前日、台風の影響で休日となった「わたし」は娘と楽しい時間を過ごす、事態は1日足らずで急変し、その後の離婚へと発展する。2001年9月11日は人類史上、または「わたし」個人においても、世の中を一変させた日として描かれている。9.11テロと同じくして「わたし」の人生においても、まるで虚構のような想定外の悲劇が現実起こった。9.11テロという歴史的な事件と「わたし」の個人的な離婚とを重ねることにより、現代社会では想像を絶したあらゆる出来事が起こり得ることや虚構が現実を予見しているかのような出来事が起こること⁶¹を描いていると考えられる。

このように阿部は、虚構化する社会と虚構化から反転する社会という二面性をもって現代社会を描いている。このような阿部の現代社会への視線は、社会学者の大澤真幸が『不可能性の時代』（岩波新書、2008.04）で示す世界と類似している。

大澤は戦後の日本社会の特徴を三つに分け、1960年代末から1970年にかけてを「理想の時代」、1970年から1990年代半ばを「虚構の時代」、1990年代半ば以降を「不可能性の時代」と区分している。⁶²

大澤は、現実を秩序づけているものや現実の根拠となるものが明確にできないという意味で、現代社会を「不可能性の時代」と呼ぶとともに、その特徴を「現実への逃避と極端な虚構化」という二つの方向性を持つと指摘している。⁶³ここで「不可能性の時代」とは、先の章でも述べたポストモダン化という「大きな物語」の衰退、価値観の個性化や多様化と連続する部分として捉えられる。また、「極端な虚構化」とは一般的に言う「現実逃避」であるが、「現実への逃避」とは、現実から理想や虚構の世界へ逃避しようとする動きと逆方向の逃避、つまり「現実」へと向

⁶¹ 阿部和重／佐々木敦「芥川賞受賞記念インタビュー―「ポスト・ネット時代の文学」」（『群像』60（3）2005.03）pp.130～131 参考、佐々木の物語に予言性はあるかという質問に対し阿部は「虚構がある種の現実を予見しているかのような出来事が、近年あまりにも多過ぎるのではないか、むしろそちらの方を僕は考えるべきじゃないかという気がする」と答え、その原因を情報化社会に求め、事件と虚構の関連性を即座に結びつけられるほど情報にアクセスできる環境が現代人に蔓延していることを指摘している。

⁶² 大澤真幸『不可能性の時代』（岩波新書、2008.04）pp.9～83、155～216 参照、「理想の時代」とは、戦後アメリカによってもたらされた戦後民主主義や高度成長期により物質的に豊かになった「理想の生活」などによって特徴づけられ、「虚構の時代」とは「理想の時代」よりさらに消費社会化が進んだ点やバブル景気などにより特徴づけられ命名された。そして「不可能性の時代」とはもはや定義付けることさえ難しくなっている現代社会を名指したものである。

⁶³ 大澤は、上掲書にて「不可能性の時代」である現代社会の特徴を「現代社会は、二つのベクトル―現実への逃避と極端な虚構化―へと引き裂かれているように見える」とし、現代の現実を秩序づけている反現実直接に見えていない「不可能性」とであると説いている。（上掲書 pp.165～168 参考）

かっていくものである。大澤は「現実への逃避」について、極度に暴力的であったり激しかったりする現実への逃避を意味するとし、その例として世界最終戦争やテロ、暴力への指向性をもった宗教的、あるいはナショナリスティックな熱狂などをあげている。⁶⁴つまり、こうであろう、こうありたい、こうあるべきだ、という思考や構想、理想など、頭で描いたものを現実で実行に起こす傾向が表面化してきていることを指摘していると考えられる。

阿部の描く二面性をもった現代社会と上記の大澤の見解とを照らし合わせると、本稿での虚構化する社会と9.11テロは、「極端な虚構化」と「現実への逃避」に重ね合わせることも可能となる。

阿部は虚構化する現代社会をただ受容し、それをそのまま小説に投影したのではない。さらに虚構化する社会に立ち向かうことによって虚構化から反転する新たな社会の流れを見出し、二極化する現代社会を描いたのである。

また、阿部が描いたのは二極化する社会の様相だけではない。虚構化する社会を経て、虚構化とそこから反転する現象が起こる社会へと移り行く、現代社会の変化の過程をも「グランド・フィナーレ」に投影している。その日本社会の虚構化の時期を象徴するものとして想起されるのが、小川さんという登場人物である。

小川さんは「わたし」が仕事を通じて出会い、少女ヌード写真の仕事始めるきっかけとなった人物である。小川さんは「いわゆる団塊の世代に属す」(p. 75)世代であり、テキストの内容からすると1980年代後半から撮影技師という本職の傍ら少女ヌード写真の撮影も請け負い稼いでいた。しかし、1999年11月1日の児童ポルノ禁止法の施行を機に小川さんはカメラ自体を手にしなくなり、2001年の春先に突然の死を迎える。小川さんの人生は、1985年のプラザ合意を引き金とした日本のバブル景気の始まりから1990年代初期の崩壊、さらには「失われた10年」を含む2000年代はじめまでの日本社会と一致する。小川さんが活躍する時期とは、日本の消費社会が進んだ時期でもあり、1980年代から1990年代を中心とした期間と捉えると、大澤の「虚構の時代」⁶⁵と共通する時代であるとも言える。

⁶⁴ 大澤は、「現実への逃避」の最もシンプルな例としてリストカットのような自傷行為の流行などをあげ、リストカットによる直接の痛みこそが、どんな現実よりも現実らしく現実たらしめているものだと考えている。また、激しい事件や戦争の現場に行ってみたいという若者たちの衝動なども、同じ傾向として捉えている。(前掲書 pp. 1~8 参照)

⁶⁵ 大澤は「虚構の時代」を「消費社会」という用語に置き換えられるとし1980年代を中心に分析して

また、あらためて「わたし」の姿を想起した場合、「わたし」の姿そのものが時代の変化の象徴だと言えるであろう。あらゆる現実から乖離していた「わたし」が、物語の最後で積極的に現実介入しようとする。これはまさに、虚構から現実へと向かう「わたし」の姿であり、阿部が「虚構化する社会」から「虚構化から反転する社会」へという社会の変化を「わたし」に投影したものだと考えられる。

そろそろ開演時間だと知り、忽ちわたしはえも言われぬ緊張感を覚えた。(p. 138)

物語の最後、公民館で亜美と麻弥を待つ「わたし」は、ここでも虚構の世界に浸っており、時計を見て上記のように述べる。「わたし」は二人の少女が自殺するかもしれないと信じ込み、ついには二人を悲劇の主人公と仕立て上げ「女優陣」(p. 139)とも呼んでいる。二人のために現実で行動を起こそうとする「わたし」であるが、物語の最後まで自分の描いた虚構の世界に籠もっていたことを考慮すると、純粋な「わたし」の再生よりも、「現実への逃避」になり得ることは否めない。

このように「わたし」の変化を見据えると、そこには阿部の意識した二極化する社会への変化が映し出されていると捉えられるだろう。「わたし」が二面性をもつ人物として描かれていることも、二極化する現代社会に依拠したものだと考えられる。阿部は日本の1980年代以降の虚構化する社会、つまり阿部なりの「虚構の時代」を認識し、さらには虚構化から反転する社会現象をも見出し、二極化する現代社会を「グランド・フィナーレ」に投影したのである。

以上のことからすると「グランド・フィナーレ」というタイトルについても、さらなる見解が可能となる。本稿第5章では、「グランド・フィナーレ」を「わたし」個人の過去との結末として解釈を行った。しかし、阿部の描いた現代日本社会の姿や変化を考えると、「グランド・フィナーレ」とは「虚構の時代」の終わりとも捉えられる。そして、ジンジャーマンの「おはよう」(p. 139)という舞台の始まりを告げる言葉で小説が終わりを迎えるのは、虚構化から反転する社会やそれを含む「虚構の時代」の次の新しい時代の始まりを意味するものだと考えられる。

阿部は虚構と現実が共存する形により、一層虚構化する現代社会と虚構化から反

いる。1970年代中盤以降の西武系資本による大規模な渋谷の演出、1980年代に「新人類」という新しい世代を指す言葉が生まれたことや「オタク」が登場したこと、東京ディズニーランドの開園などを例にあげ「虚構の時代」と日本の消費社会化とを関連づけ説明している。(前掲書 pp. 67~80 参照)

転する現代社会を描いた。これは、先にも述べたように虚構化する現代社会と向き合おうとする積極的な態度によるものだと捉えられる。現実と虚構を分離するのではなく、虚構と虚構のような現実が同時に存在する社会こそが「虚構の時代」に次ぐ現代日本社会の現実であると捉えていたのだと考えられる。

村上春樹が虚構の時代を代表する作家であると言われ、現実と虚構との対立を表現していると多くの論者に認められている⁶⁶ことと比較すると、阿部の描く現代社会は現実と虚構の共存を表現したと言える。これは、虚構化する社会も虚構のような事態が起きる社会も、すべては現実であるという阿部の現代社会の捉え方の表れではないだろうか。村上春樹が虚構の時代を代表する作家であるならば、虚構化する社会と虚構化から反転する社会を描いた阿部は、新たな現代社会を捉えた虚構の時代に続く次の時代の作家だと言えるであろう。

⁶⁶ 大澤（前掲書 p. 209 参考）

Ⅲ. 結論

ここまで、阿部和重の「グランド・フィナーレ」を主人公の「わたし」を中心としたさまざまな構成要素を分析し、テキストを考察してきた。考察を通し明らかになった阿部の描く日本の現代社会とは、虚構化する社会と虚構化から反転する社会であり、それは「虚構の時代」に次ぐ新しい社会であった。

テキストを考察する上で、まず第1章では1980年代以降の日本文学における阿部の位置について把握し、第2章から第6章までは具体的な構成要素をもとに分析を行ってきた。

まず、2. 他者からの乖離では、他者との親密なコミュニケーションを避けようとし、まともな言語コミュニケーションがとれず自己対話を繰り返している「わたし」の姿を明らかにした。また、「わたし」の周囲には「わたし」同様、登場人物のほとんどが人間関係に距離を置いており、それは孤独死という現代日本社会の人と人とのあり方を映し出したものであることがわかった。さらに、現代社会においてコミュニケーション・トイが人気を得続ける背景から、「わたし」と同じような現象が少なからず現実においても起きている点を指摘した。

3. 親子関係からの乖離では、「わたし」が健全とは言えぬ娘との関係を保持していたことについて、「関係の原的負荷」によって「わたし」とちはるの間に正常な親子関係が成立していないことを考察した。これもまた、現代社会における親子間の暴力などと照らし合わせると「わたし」だけの特質とは言いきれず、従来の親子関係と呼べるものの崩壊という社会現象と関連付けられることが明らかになった。

4. 暴力認識からの乖離についても、前述した内容と同じく結果的には社会的な二種類の現象へと連続していく。一つはロリコンやDVに象徴される社会的に認識されない暴力であり、もう一つはメディアと現実との距離によって暴力の残忍さを認識しにくくなっている現実である。それぞれ、社会的な背景や影響により暴力が暴力として認識されない現実があることを論じた。

5. 虚構化する社会では、「わたし」が作り出す虚構たる「パステルカラーの世界」と「わたし」が自己演出によって現実乖離を行っていることを考察した。「パステルカラー」については「わたし」の目から見た世界観が色によって差別化されていることに着目し、「わたし」の描く虚構の世界が鮮やかなパステルカラーで表現されているのに対し、自分の目で実際に凝視している現実には暗く霞んでおり視界

不良な世界として描かれていることを明らかにした。「わたし」が現実から乖離した虚構たる「パステルカラーの世界」を自ら作り上げ、そこに留まろうとしている点や自己演出に固執する点に着目し、それらが虚構に傾倒する日本の現代社会と連続することを述べた。

第2章から第5章までの4つの考察によって明らかになったのは、それぞれの構成要素が単に「わたし」の特徴を示すものではなく、現代人にもそれぞれ通じる特徴であったり、現代社会にも同様に存在する現象であるという結果であった。このことからすると、阿部が「グランド・フィナーレ」において一般的に評価対象とされるロリコンという特定された人々の存在についてのみ、論じようとしたのではなく、虚構化する現代社会の全体像を描いたと言えるであろう。

さらに、第6章では第2章から第5章までの内容から導き出された虚構化する社会に対し、虚構化から反転する社会が描かれていることを明らかにした。阿部は虚構と現実が共存する形により、一層虚構化する現代社会と虚構化から反転する現代社会を描いた。現実と虚構を分離するのではなく、虚構と虚構のような現実が同時に存在する社会こそが、阿部の捉えた新たな現代日本社会の姿であると言えるだろう。

1980年代以降のポストモダンという流れや、1980年代半ばから1990年代始めにかけてのバブル景気に伴う消費社会化が進むにつれ、日本社会では社会的な価値観よりも個人の意志や価値観が重要視されるようになった。このように1980年代後半から1990年代半ばにかけての時期は、現代の日本社会における大きな転換期と言える。そのような時期を高度資本社会化を象徴する渋谷で過ごした阿部にとって、虚構化する社会とは意識せざるを得ないものであると同時に、無意識的にも影響を受けたものでもあったに違いない。また、本来映画の世界を目指していた阿部にとって、フィクションの世界と現実との関係や、メディアの役割などは、常に課題となる分野として意識されていたと推察する。そのような阿部であったからこそ、1980年代以降から2000年代現在に至るまでの虚構と虚構のような現実が入り混じる現状を敏感に捉え、それを現代社会の表象として「グランド・フィナーレ」に投影したと考えられる。

さらに、阿部の作品の特徴としてサブカルチャーを多く取り入れる手法や、阿部によって生み出される、現実を予知したかのような虚構の出来事について序論で述べた。このことも視点をかえれば、もはや現実と虚構の境界線を引きにくくなっている現実を阿部の作風そのものが映し出しているとも言えるだろう。

最後に、本稿第6章で述べたように村上春樹が虚構の時代を代表する作家であるならば、虚構の時代に次ぐ現代社会、つまり虚構化する社会と虚構化から反転する社会を「グランド・フィナーレ」に描いた阿部和重は、その次の時代の作家として位置づけできると考えられる。

参考文献

【テキスト】

阿部和重『グランド・フィナーレ』（講談社、2005.02）

【単行本】

浅田彰『構造と力—記号論を超えて』（勁草書房、1983.09）

東浩紀『動物化するポストモダン—オタクから見た日本社会』（講談社、2004.10）

—— 『ゲーム的リアリズムの誕生—動物化するポストモダン2』（講談社、2007.03）

阿部和重『アメリカの夜』（講談社、1994.07）

—— 『ABC戦争』（講談社、1995.08）

—— 『インディヴィジュアル・プロジェクション』（新潮社、1997.05）

—— 『公爵夫人邸の午後のパーティー』（講談社、1997.10）

—— 『無情の世界』（講談社、1999.01）

—— 『アブストラクトなゆーわく』（マガジンハウス、2000.04）

—— 『ニッポニアニッポン』（新潮社、2001.08）

—— 『シンセミア 上・下巻』（朝日新聞社、2003.10）

—— 『プラスチック・ソウル』（講談社、2006.03）

—— 『ミステリアスセッティング』（朝日新聞社、2006.11）

—— 『ピストルズ』（講談社、2010.03）

—— 『幼少の帝国 - 成熟を拒否する日本人』（新潮社、2012.05）

—— 『口しかく』（リトルモア、2013.05）

大澤真幸『不可能性の時代』（岩波新書、2008.04）

大塚英志『「おたく」の精神史—1980年代論』（講談社現代新書、2004.02）

—— 『サブカルチャー文学論』（朝日新聞社、2004.02）

岡田斗司夫『オタク学入門』（太田出版、1996.05）

金田一京助他編『新明解国語辞典 第五版』（三省堂、1997.11）

國文學編集部編『21世紀を拓く現代の作家・ガイド100』（學燈社、1999.06）

島田雅彦『優しいサヨクのための嬉遊曲』（福武書店、1983.08）

- 高橋源一郎『さようなら、ギャングたち』（講談社、1982.10）
- 田中康夫『なんとなく、クリスタル』（河出書房新社、1981.01）
- 仲正昌樹『集中講義!日本の現代思想—ポストモダンとは何だったのか』（NHKブックス、2006.11）
- 仲俣暁生『ポスト・ムラカミの日本文学』（朝日出版、2002.05）
- 宮台真司/石原英樹/大塚明子『サブカルチャー神話解体—少女・音楽・マンガ・性の30年とコミュニケーションの現在』（PARCO出版、1993.11）
- 森田ゆり『子どもへの性的虐待』（岩波書店、2008.10）

【論文】

- 阿部和重「芥川賞作家の原風景「『根拠なき自信』を支えに僕は書き続ける」」（「婦人公論」90（11）2005.05）
- 阿部和重/赤坂真理「RIDE ON THE ROMANCE CAR」（「文藝」38（1）1999.02）
- 阿部和重/佐々木敦「芥川賞受賞記念インタビュー—「ポスト・ネット時代の文学」」（「群像」60（3）2005.03）
- 阿部和重/蓮實重彦「阿部和重とこの時代「形式主義の強みと怖さをめぐって」」（「文学界」59（3）2005.03）
- 石原慎太郎「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」（「文藝春秋」83（3）2005.03）
- 市川真人「平成文学・私が選ぶこの10冊「来たるべき20年のために」」（「中央公論」123（7）2008.07）
- 伊藤氏貴「阿部和重とこの時代「<おわり>なき戦いへのエール」」（「文学界」59（3）2005.03）
- 岩淵剛「芥川賞受賞作、阿部和重「グランド・フィナーレ」を読む」（「民主文学」526号、2005.06）
- 岩淵宏子「ロリコンと盗撮—阿部和重「グランド・フィナーレ」論『ジェンダーで読む愛・性・家族』（東京堂出版、2006.10）
- 加藤典洋/室井光広/大道珠貴「第337回 創作合評」（「群像」60（1）2005.01）
- 川村湊/島津佑子/松浦寿輝「平成年間の代表作を読む「ポスト昭和」の時代と文学」（「中央公論」123（7）2008.07）

- 陣野俊史 「「その後」の戦争小説論①—岡田利規と阿部和重、戦場としての渋谷」
（「すばる」31（1）2009.01）
- 高橋源一郎 「解説：「人間」なんかでなくっても」『グランド・フィナーレ』（講
談社文庫、2005.02）
- 疋田雅昭 「反転するポストモダン—阿部和重『アメリカの夜』をめぐって（「立教
大学日本文学」（96）2006.07）
- 松本健一 「阿部和重とこの時代「阿部作品の破壊力」」（「文学界」59（3）2005.
03）
- 宮本輝 「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」（「文藝春秋」83（3）2005.03）
- 村上龍 「第132回平成16年度下半期 芥川賞選評」（「文藝春秋」83（3）2005.03）
- 吉田司雄 「ロリコンと盗撮」『ジェンダーで読む愛・性・家族』（東京堂出版、20
06.10）
- 渡邊大輔 「コミュニケーション社会における戦争＝文学—阿部和重試論」『サブカ
ルチャー戦争「セカイ系」から「世界内戦」へ』限界小説研究会編、
（南雲堂、2010.12）

【インターネット資料】

- タカラトミー・ホームページ <http://www.takaratomy.co.jp/> 2013.06.19
- ナルミヤ・インターナショナル・ホームページ www.narumiya-net.co.jp/ 2013.07.

<要旨>

阿部和重「グランド・フィナーレ」論
— 虚構の時代とそのゆくえを中心に —

松崎美恵子

済州大学 大学院 日語日文科

指導教授 蘇明仙

本論文では、阿部和重の第132回（平成16年度下半期）芥川賞受賞作品である「グランド・フィナーレ」（2004）を研究対象とし、テキストに描かれた虚構の時代とそのゆくえを分析することにより、作者の捉えた現代日本社会の姿を考察した。

1994年のデビュー以降、阿部の作品はその独特な作風から、「渋谷系文学」や「J文学」という大衆文学としてのパブリックイメージが強い。そのためか阿部に対する研究は、未だ活発であるとは言えないのが現状である。作品の解釈においても中心的なモチーフのみに焦点が当てられるなど、作家としての阿部と彼の作品に対する積極的な議論や評価は十分になされておらず、より新しい視点からの本格的な分析が必要である。

「グランド・フィナーレ」の主人公のロリコンという性向も、物語の重要なモチーフであることは確かである。しかし、本論文では、ロリコンという性向によって後景化してしまった部分や見えなくなった部分、つまり、主人公の言動やロリコン以外の特徴、その他の登場人物やキャラクター、メディアとの関連などを前景化する解釈方法を試みた。このような方法を通し見出された、新たな構図に基づき「グランド・フィナーレ」を分析することにより、脱構築的に作品を解釈することができた。

本論第2章から第4章までは「乖離」という言葉をキーワードにテキスト分析をおこなった。そこで明らかになったのは、まず、人間関係や親子関係、暴力認識から乖離した主人公の特性であった。しかし、非現実的な個人の特性だと考えられたこれらの特性を現代社会の状況と比較した場合、孤独死、親子関係の崩壊、家庭内暴力などの社会問題に連続することも明らかになった。

第5章では、主人公が自ら描く虚構の世界と、自己演出によって虚構へと向かう姿に着目した。これは、個人の価値観を重要視するポストモダンという社会風潮に特徴づけられた。このように、阿部は第2章から第5章まで、現実から乖離し虚構へ向かう主人公や周囲の人間の姿によって、虚構化する社会を描いた。

しかし、阿部は虚構化する社会だけではなく、虚構化から反転する社会も同時に描いている。それは、第6章で示した9.11テロと主人公の虚構から現実へと向かう態度の転換により裏付けられる。この主人公の態度の変化とは、1980年代～1990年代を中心とした虚構の時代から、虚構化と虚構化からの反転という二極化へ向かう日本社会の変化を象徴している。

阿部は、虚構と現実が共存する形で、一層虚構化する現代社会と虚構化から反転する社会を描いた。これは、虚構化する現代社会に向き合おうとする阿部の積極的な態度だと捉えられる。現実と虚構を分離するのではなく、虚構と虚構のような現実が同時に存在する社会こそが、阿部の捉えた新たな現代日本社会の姿であったと考えられるだろう。

虚構の時代を代表する作家と言われている村上春樹が、現実と虚構の対立を表現していることと比較した場合、阿部は現実と虚構の共存を描いた点において、新たな現代社会を捉えた虚構の時代に続く次の時代の作家だと言えるであろう。

