

目次

一、 村上春樹と現代アメリカ都市文学.....	1
1. 『風の歌を聴け』から始め.....	1
2. 「読む」から「書く」.....	2
3. 「訳す」から「書く」.....	4
二、 村上春樹の短編小説について.....	6
1. 「長編小説作家」における短編小説.....	6
2. 独自の世界を開ける.....	7
三、 『中国行きのスロウ・ボート』.....	11
1. 村上春樹の「中国」をめぐる研究.....	11
2. 『中国行きのスロウ・ボート』.....	12
3. 『貧乏な叔母さんの話』.....	16
4. 『午後の最後の芝生』.....	18
5. 『土の中の彼女の小さな犬』.....	22
6. まとめ.....	26
四、 『螢・納屋を焼く・その他の短編』.....	27
1. 『螢』.....	27
2. 『納屋を焼く』.....	31
3. 『三つのドイツ幻想』.....	36
4. まとめ.....	40
五、 『レキシントンの幽霊』.....	41
1. 『レキシントンの幽霊』.....	41
2. 『七番目の男』.....	46
3. 『緑色の獣』.....	50
4. 『氷男』.....	52
5. 『沈黙』.....	55
6. まとめ.....	57
六、 『一人称単数』.....	57
1. 最新作としての『一人称単数』.....	57
2. 人称について.....	59
3. 『石のまくらに』と『ヤクルト・スワローズ詩集』.....	60
4. 『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』と『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』.....	63
5. 『クリーム』と『謝肉祭(Carnival)』.....	68
6. 『品川猿の告白』と『一人称単数』.....	72
7. まとめ.....	77
七、 まとめ.....	78
参考文献.....	79

村上春樹の短編小説の研究

——「傍点」と「太字」の部分からの考察

人文科学研究科 日本・中国（日本文学） 李 龍雲

一、村上春樹と現代アメリカ都市文学

1. 『風の歌を聴け』から始める

1979年に『風の歌を聴け』でデビューした村上春樹は現在でも人気作家のひとりである。『騎士団長殺し—第1部 顕れるアイデア編—』は47.5万部を売り上げ（2017年5月時点）、『オリコン 2017年 上半期“本”ランキング』の総合部門にあたる「BOOK部門」で2017年上半期1位になった。

村上自身は自分のベストセラーのひとつ——『ノルウェーの森』の売り上げについて、「小説が十万部売れているときには、僕はとても多くの人に愛され、好まれ、支持されているように感じていた。でも『ノルウェイの森』を何百万部も売ったことで、僕は自分がひどく孤独になったように感じた。そして自分がみんなに憎まれ嫌われているように感じた。」（『遠い太鼓』p353）と告白したが、読者層からの歓迎は本人の気持ちにかかわらずに切実に上がっている。

その原因は恐らくただの「面白さ」ではなく、彼の作品には以前の日本文学とは違って、もっと西洋的現代的な雰囲気が出でくるからであろうと考えている。現代若者の心理に合致して、親近感が感じられる。この点は、デビュー作『風の歌を聴け』にも明らかになっていた。丸谷オ一は第22回群像新人文文学賞の選評でこの作品を以下のように評価した。

村上春樹さんの『風の歌を聴け』は現代アメリカ小説の強い影響の下に出来あがったものです。カート・ヴォネガットとか、ブローティガンとか、そのへんの作風を非常に熱心に学んでゐる。（…）そしてこのところをうまく伸してゆけば、この日本的抒情によって塗られたアメリカふうの小説といふ性格は、やがてはこの作家の独創といふことになるかもしれません。

とにかくなかなかの才筆で、殊に小説の流れがちつとも淀んでゐないところはすばらしい。二十九歳の青年がこれだけのものを書くとするれば、今日の日本の文学趣味は大きく変化しかけてゐると思はれます。この新人の登場は一つの事件ですが、しかしそれが強い印象を与えるのは、彼の背後にある（と推定される）文学趣味の変革のせいでしょう。

（丸谷オ一『新しいアメリカ小説の影響』）

ここの「文学趣味の変革」はやはり「アメリカ」化されていく「現代日本文学」のことである。その代表作は『風の歌を聴け』である。では、具体的にはどの文学者から影響を受けたのか。どのように影響を受けたのか。まず少しだけ『風の歌を聴け』を読んでみよう。

『風の歌を聴け』の冒頭部分で、村上は「デレク・ハートフィールド」というアメリカ作家を仮構して、以下のように語る。

僕は文章についての多くをデレク・ハートフィールドに学んだ。殆ど全部、というべきかもしれない。(…)彼は文章を武器として闘うことができる数少ない非凡な作家の1人でもあった。ヘミングウェイ、フィッツジェラルド、そういった彼の同時代人の作家に伍しても、ハートフィールドのその戦闘的な姿勢は決して劣るものではないだろう、と僕は思う。

(『風の歌を聴け』p7)

「デレク・ハートフィールド」のモデルは「ロバート・E・ハワード」と「ハワード・p・ラヴクラフト」、さらには「ヴォネガット」とよく言われたが、平野芳信は「デレク・ハートフィールド考 - A Wild Heartfield Chase (当ての無い追究)」でこの「デレク・ハートフィールド」は村上の祖父「村上弁識」である仮説を提出した。ここで、モデルのことはとりあえず置いておこう。その「デレク・ハートフィールド」の時代で、ある作家を注目しなければならない。つまり、村上が「デレク・ハートフィールド」を創造した源泉になったのは、「スコット・フィッツジェラルド」という作家である。

2. 「読む」から「書く」

村上を影響する作家たちを考えてみれば、スコット・フィッツジェラルドはその中の一番重要な作家である。村上最初の翻訳集はフィッツジェラルドの『マイ・ロスト・シティー』であり、『グレード・ギャツビー』を翻訳することもわざわざ六十歳の誕生日になってから始めた。(その日まで翻訳力と経験を積み重ねなければ、翻訳を着手したくない気持ちも容易に感じられる)文学素養を養成した十代二十代の時点で、村上はほぼフィッツジェラルドの作品から文学というものを再認識していた。

それ以来、僕はフィッツジェラルドの作品を片端から読み始めた。『ギャツビー』を読み直し、『楽園のこちら側』と『ラスト・タイクーン』を読み、短編集を読んだ。なかでも『冬の夢』と『バビロンに帰る』の二篇はそれぞれ二十度ずつは読んだと思う。この二つの短編を幾つもの部分に分解し、虫めがねで覗くように文章を調べあげ、いたいその中の何が僕を魅きつけるのか納得のいくまで読み返した。自分でもいつかは小説を書いてみたいという気持ちがあってそのような面倒な作業を行なったわけではない。フィッツジェラルドの小説を前にして、自分も小説を書くかもしれないという思いなど浮かぶわけはなかった。小学生が目覚まし時計を分解するのと同じことだ。小説というものの秘めた底知れぬ魔力を、自分なりにただ掴んでみたい、それだけのことだった。

このように何年ものあいだ、スコット・フィッツジェラルドだけが僕の師であり、大学であり、文学仲間であった。

(村上春樹訳、スコット・フィッツジェラルド『マイ・ロスト・シティー』p17)

どうしても一冊だけにしろと言われたら、僕はやはり迷うことなく『グレード・ギャツビー』を選ぶ。もし『グレード・ギャツビー』という作品に巡り合わなかったら、僕はたぶん今とは違う小説を書いていたのではあるまいかという気がするほどである。

(村上春樹訳、スコット・フィッツジェラルド『グレード・ギャツビー』p298-299)

他のシステムの文学を読むのは、日本語の外見とアメリカ文学の内核が言語的な衝突を調和させることである。その調和することによって、村上は昔の日本文学とは異なる色に染められた。そのように作家としての基礎もどんどん積み重ねられた。そして、フィッツジェラルドの風格から影響を受けたことも以後の作品で見られる。それについて、村上本人は否定的な態度を持っている。

例えばフィッツジェラルドは小説を書く僕に影響を与えたか？答えはイエスであり同時にノーである。文体やテーマや小説の構築やストーリー・テリングといった分野に関して言えば、彼の影響は殆んど無に等しいような気がする。彼が僕に与えてくれたものがあるとすれば、それは大きな、もっと漠然としたものだ。人が小説というものに対して（それが書き手としてであれ、読み手としてであれ）向かわばならぬ姿勢、と言ってもいいかもしれない。そして、小説とは結局のところ人生そのものであるという認識だ。

（村上春樹訳、スコット・フィッツジェラルド『マイ・ロスト・シティ』 p20）

村上の作品と『グレード・ギャツビー』の相似性について、野間正二は「テーマや小説の構築」の方向で具体的に『偉大なるギャツビー』と『ノルウェーの森』を分析して、「『ノルウェーの森』は、村上自身は否定していたが、『偉大なるギャツビー』と「テーマや小説の構築」においてさえも似ていると言える。」（「村上春樹とアメリカ文学」 p268）と論じた。しかし、『グレード・ギャツビー』の愛読者としての村上がその共通点を明らかに表現するのは、短編集『TV ピープル』に収録された作品、『我らの時代のフォークロア—高度資本主義前史』であると考えられる。原作の冒頭部分と結末を読めば分かる。

これは実話であり、それと同時に寓話である。そしてまた、我らが一九六〇年代のフォークロア（民間伝承）でもある。

（『我らの時代のフォークロア—高度資本主義前史』 p67）

僕は思うのだけれど、最初にも断ったように、この話には教訓と呼べるようなものはない。でもこれは彼の身に起こった話であり、我々みんなの身に起こった話である。だから僕にはその話を聞いてもおお笑いなんかできなかったし、今だってできないのだ。

（『我らの時代のフォークロア—高度資本主義前史』 p104）

フィッツジェラルドから「小説とは結局のところ人生そのものである」という認識を持って考えれば、「寓話＝小説」、「実話＝人生」という点は明らかになると思う。また、最終部分からみると、「僕＝現実＝人生」、「彼＝寓話＝小説」という連鎖もきちんと理解できる。小説と現実の間に漂う距離感を把握できるのは、村上がフィッツジェラルドから学んでいたことであろうと思われる。

作品の内容から見ると、この小説の「僕」と「彼」の構成／関係も、『グレード・ギャツビー』においてのニック・キャラウェイとジェイ・ギャツビーを連想できると思う。主人公の「彼」とギャツビーは同じく悲恋を経験した。ここで、ギャツビーの死亡は身体的な意味を持つと考えてみれば、この小説結末で「彼」の沈黙は「心的死亡」である。「処女性」をめぐる展開していた日本の一九六〇年代について、村上は「高度資本主義前史」という言葉で描き出して、『グレード・ギャツビー』で表現されるアメリカの「狂乱の二〇年代」（1929年のウォール街の暴落の直前）とも宿命的に似ていると思われる。

その原因を考えてみれば、村上は「このころスコット・フィッツジェラルドの短編小説をいくつか翻訳していて、フィッツジェラルドみたいな雰囲気をもったものを自分で少し書いてみたいという気持ちがあった」（『村上春樹全作品 1990～2000』第1巻、p297）と述べたが、それは作家と作品を理解していて、その雰囲気が無意識に作品を染みすることも考えられる。その「アメリカ風」は既に心のなかで根を下ろしたからである。

3. 「訳す」から「書く」

世界的な作家とみなされた村上春樹の作品は、広く翻訳されて、多くの人に評判になった。たとえばアメリカにおける村上春樹の作品の受容について、芳賀理彦は『アメリカは日本文化をどう読んでいるか：村上春樹、吉本ばなな、宮崎駿、押井守』の第一章で「批評」、「学術論文」と「翻訳」という三つ方面で紹介した。芳賀氏において、村上の小説は「第二次世界大戦以降の日本における、西洋文学の影響力の強さ（侵略）の見本」、「アメリカと日本の読者が共感しあえるのだということを証明するための証拠」と「日本の資本主義的ポップカルチャーのアメリカに対する逆襲」であり、「あらためてアメリカと日本の文化の違いを浮き彫りにした」作品である。（p78-80 から抜粋）

村上春樹自身も「翻訳者」として活躍する。「翻訳する」ことは彼の興味だけではなく、村上が「翻訳」から小説の書き方を学んでいることも作品でみられる。

僕はまた同時にその頃、アーヴィングの小説世界とは極端に異なるレイモンド・カーヴァーの作品からも、やはり多くのことを学んでいた。つまり両方向からそれぞれに滋養を得ていたということになる。そしてカーヴァーの作品も片端から翻訳していった。それからティム・オブライエンという同世代のユニークな作家をみつけ（彼もまた文壇の中に収まりきらない大柄な作家だった）、その作品をも翻訳していった。その頃は——今でもそうなのだがとくにその当時はということだ——僕はこつこつと翻訳をすることによって小説の書き方をひとつひとつ学び、身につけていた。その当時にアーヴィング、カーヴァー、オブライエンという三人の優れた同時代のアメリカ作家たちに巡り会えたことは、そして彼らの作品をオン・タイムで翻訳する機会を得られたことは、僕にとっては素晴らしい幸運だったと言えるし、作家として得るところも大きかったと考えている。今にして思えば刺激的な時代だった。

（村上春樹訳、ジョン・アーヴィング『熊を放つ』p376-377）

村上には多くのアメリカ作家の作品を翻訳した。フィッツジェラルドは勿論、レイモンド・カーヴァー、レイモンド・チャンドラー、ジョン・アーヴィングなどの作家にも触れた。『グレート・ギャツビー』のあとがきで、村上がこの作品を翻訳した基本方針——「現代の物語」、「文章のリズム」（『翻訳者として、小説家について——訳者のあとがき』、『グレート・ギャツビー』p303-304）を述べた。これはおそらく翻訳だけではなく、自分の作品を創作した時の準則であろう。

例えば、村上における「アメリカ的」主人公の共通点は「（1）志においては高貴であり（2）行動スタイルにおいては喜劇的であり（3）結末は悲劇的である」（略称「高貴さ・喜劇性・悲劇性」）（村上春樹著訳『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』p193-194）。その共通点は、村上の作品にも見つけられる。ここで短編集『カンガルー日和』に多くの人に愛された作品——『4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて』（以下略称『100パーセントの女』）を分析して進めよう。

「僕」は四月のある晴れた朝に原宿の裏通りで 100 パーセントの女の子に出会い、彼女と話しかけずにすれ違った。その後「僕」はどうやって話しかけるのは分かるが、それはすでに間に合わなかった。それは『100 パーセントの女』のあらすじであるが、注目されるのは「少年」と「少女」の話である。

昔々、あるところに少年と少女がいた。少年は十八歳で、少女は十六歳だった。たいしてハンサムな少年でもないし、たいして綺麗な少女でもない。どこにでもいる孤独で平凡な少年と少女だ。でも彼らは、この世の中のどこかには 100 パーセント自分にぴったりの少女と少年がいるに違いないと固く信じている。

(『100 パーセントの女』 p23)

言うまでもなく、「100 パーセント自分にぴったり」の人を探すのは難しいことであり、それを信じ続けるのはより一層難しいことであろうと考える。しかし主人公たちは「高貴」な志を持って、やがて「少年」と「少女」が出会った。「いつまでも飽きることなく語りつづける」。この運命的な出会いは「なんて素晴らしいことなのだろう」と、村上は語った。

しかし、主人公は「行動スタイルにおいては喜劇的である」。

会話がふと途切れた時、少年がこう言う。

「ねえ、もう一度だけ試してみよう。もし僕たち二人が本当に 100 パーセントの恋人同士だったとしたら、いつか必ずどこかでまためぐり会えるに違いない。そしてこの次にめぐり会った時に、やはりお互いが 100 パーセントだったなら、そこですぐに結婚しよう。いいかい？」

「いいわ」と少女は言った。

そして二人は別れた。

(『4 月のある晴れた朝に 100 パーセントの女の子に出会うことについて』 p24)

「正真正銘の 100 パーセントの恋人同士」はこのように別れた。不思議であろうか喜劇的であろうかよくわからないが、主人公の衝動的な決定の果てには、無情な運命が待っていた。二人は悪性のインフルエンザにかかり、「昔の記憶をすっかり失くしてしまったのだ。」この後、二人は新生活に戻っていたが、お互いの存在を忘れてしまった。そんな二人は、4 月のある晴れた朝にすれ違った。

そして四月のある晴れた朝、少年はモーニング・サービスのコーヒーを飲むために原宿の裏通りを西から東へと向い、少女は速達用の切手を買うために同じ通りを東から西へと向う。二人は通りのまんなかですれ違う。失われた記憶の微かな光が二人の心を一瞬照らし出す。

彼女は僕にとって 100 パーセントの女の子なんだ。

彼は私にとって 100 パーセントの男の子だわ。

しかし彼らの記憶の光は余りにも弱く、彼らのことばは十四年前ほど澄んではない。二人はことばもなくすれ違い、そのまま人混みの中へと消えてしまう。

悲しい話だとおもいませんか。

＊

僕はそんな風に切り出してみるべきであったのだ。

（『4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて』p26）

この「悲しい」物語の「悲劇性」は二つの意味を持っていると思う。この物語の中で、「少年と少女の物語」と「僕と彼女の物語」という二つの構造がある。「少年と少女の物語」の部分で、波乱の運命が幼稚の二人にぶちあたることで、「悲しい話」が作られる。それが「悲劇性」の一つである。

「僕と彼女の物語」から見ると、もう一つの「悲劇性」がある。それについて、「僕と彼女」の世界と「少年と少女」の世界の類似性と相違性から分析する。この問題点は、「僕＝少年」、「彼女＝少女」という対応関係はほんとに成立できるのか。

村上がフィッツジェラルドから学んだことを考えてみれば、この小説の視点は寓話（少年と少女の物語）から実話（僕と彼女の物語）へ移り変わる。「僕」にとって、「少年と少女の物語」はどのような意味を持っているか。本当に「切り出す」話だけであるか。この意味で、「少年と少女の物語」そんな単純な寓話ではないと思う。

もし「僕＝少年」、「彼女＝少女」という対応関係を認めると、「僕」と「彼女」の「出会い」と「すれ違い」は「少年と少女の物語」の後の出来事である。つまり「僕と彼女の物語」はただの別の視点の「少年と少女の物語」である。しかし、「寓話」と「実話」の視点から考えると、「僕と彼女の物語」は先に存在して、「少年と少女の物語」は「僕」が創造した「物語」である。「僕」にとって、「彼女」とのすれ違いは大きな意義がある。「僕」の感傷と遺憾は「少年と少女の物語」で明らかに表現される。これはこの小説のもう一つの「悲劇性」である。ここで、「寓話」が抽象的に「実話」を補完して、「小説とは結局のところ人生そのものである」という認識も改めて感じられる。

総括的に言ってみれば、村上は「読書」と「翻訳」によって、フィッツジェラルドが代表する現代アメリカ小説の栄養を吸収する。それを自分の小説で活用している。日本語で書かれた作品であるが、村上の小説は西洋的な「アメリカらしい」小説になってしまうのは間違いない。

二、村上春樹の短編小説について

1. 「長編小説作家」にとっての短編小説

でも僕は基本的には、というか最終的には、自分のことを「長編小説作家」だとみなしています。短編小説や中編小説を書くのもそれぞれに好きですし、書くときはもちろん夢中になって書きますし、書き上げたものにもそれぞれ愛着を持っていますが、それでもなお、長編小説こそが僕の主戦場であるし、僕の作家としての特質、持ち味みたいなものはそこにいちばん明確に——おそらくは最も良いかたちで——現れているはずだと考えてます。

（村上春樹「職業としての小説家」p148）

村上の長編小説は有名である。最初の『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』、『羊をめぐる冒険』、『ダンス・ダンス・ダンス』を合わせて、「鼠」と「羊男」がある作品の世界は魅力的である。幻想世界と現実世界が溶け込み、それぞれの見どころのある小説（『海辺のカフカ』や『1Q84』など）も素晴らしい作品である。

その同時に、村上における短編小説はどのような位置を据えるか。いくつかの短編集を読んでみたら、疑問がふと現れる。村上の短編小説は百篇に近いぐらい書かれて、短編集も幾つか出版された。主戦場であるかまいか、それは凄い量である（特に「長編小説作家」を自任した村上にとっては）。村上は一体短編小説についてどのように考えるか。

短編小説というのは、長編小説ではうまく捉えきれない細部をカバーするための、小回りのきく俊敏なヴィークルです。そこで文章的にもプロットのにも、いろんな思い切った実験を行うことができますし、短編という形式でしか扱えない種類のマテリアルを取り上げることができます。僕の心の中に存在する様々な側面を、まるで目の細かい網で微妙な影をすくい取るみたいに、そのまま形象化していくことも（うまく行けば）できます。

（村上春樹「職業としての小説家」p148—149）

「僕の心の中に存在する様々な側面」が合わせて、「短編小説」しか表現できない「村上春樹」の部分になる。村上の読書案内——『若い読者のための短編小説案内』が文庫化に際し、「僕にとっての短編小説」と題する序文が付された。その中で、村上はもっと細かく「短編小説」のことを話していた。

まず、村上の「短編小説」は「長編小説の始動モーターとしての役目を果たすわけ」である。『ねじまき鳥と火曜日の女たち』をもとにして、『ねじまき鳥クロニクル』が結実した。『蚩』と『ノルウェーの森』、『街と、その不確かな壁』と『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』の関係も同じである。それは村上が短編小説で探している特徴の一つ——「発展性」。つまり次の小説で使われる「面白さ」がある部分の有無である。発展性のある「短編小説」は、その続く「長編小説」のも期待できる。

また、村上の「短編小説」は「長編小説を書くためのスプリングボードのような役割も果たしています」。しかし、このポイントは「長編小説」ではなく、「スプリングボード」である。それについて、村上は次のように語る。

僕は長編小説にはうまく収まりきらない題材を、短編小説に使うことがあります。ある情景のスケッチ、断片的なエピソード、消え残っている記憶、ふとした会話、ある種の仮説のようなもの（たとえば激しい雨が二十日間も降り続けたら、僕らの生活はどんなことになるだろう？）、言葉遊び、そういうものを思いつくままに短い物語のかたちにしてみます。

（「僕にとっての短編小説」p14）

村上は様々な可能性を「短編小説」に埋めて、様々な書き方で「短編小説」を書く。彼はただ自由に作品を書き、短いイメージであっても構わないと思う。そのように、自由な発想を「短編小説」として書ければ、「長編小説」の書く腕も試せる。そのような「短編小説」に啓発される「長編小説」が面白いであるが、様々な「芽生えない」可能性がある「短編小説」の方も面白いのではないかな。

2. 独自の世界を開く

「僕にとっての短編小説」で、村上は『眠り』という短編のことをたくさん話した。それは「眠ることができなくなった中年の女性の話」であり、印象深い小説であるとする。

文章は前に村上が言った話のように、「ある種の仮説」から始まった。それは文章の冒頭部分―「眠れなくなってもう十七日めになる。」（『眠り』p129）のことである。「たとえば眠れなくなってもう十七日めになったら、僕らの生活はどんなことになるだろう？」という疑問を持って、『眠り』はそんな生活を描き出した。これから、六つの部分でこの小説を分析する。

- (1) 「私」の大学生の時の不眠症と現在の生活
- (2) 不眠症が開始した夜で「私」の様子（家で老人を見る、『アンナ・カレーニナ』を読む）
- (3) 次の日、「私」の日常生活と変化（読書、チョコを食べる、夫と医療機械の話、泳ぐ）
- (4) 不眠症のことを誰にも気が付かれない一週間、不安と自我確認
- (5) 17日目、「私」の夜の散歩、夫と息子の寝顔、「死亡」への恐怖
- (6) 新生活への憧憬、夜のドライブ、車が誰かに揺さぶられる

この作品は肉体と意識、生存と死亡の主題まで触れて、魅力的な作品である。先行研究の部分から始めよう。まず、矢野利裕は前代の研究者たちの論文を以下のように整理した。

「花田俊典は「『眠り』昏睡する「私」」（『国文学』98・2）において、「眠り」には「頭」（＝「意識」）対「肉体」（＝「現実」）という二項対立があり、それぞれ「顔」と「影」が対応していると指摘する。花田によれば、「『影という自我の母体』を消去し、「心」を失くした「私」は、「現実をエスケープ」しているので、その意味で、「『私』は「眠れない」のではなく、現実には昏々と＜眠り＞つづけるに違いないのだ」という。モネは前掲論文において、「私」の「夢（見る）意識」が、「交互に別の夢あるいは幻想によって構築される意識であって、現代の日本社会の、依然として父権的に定義された、後期資本主義イデオロギーを彷彿とさせる意識」であると述べる。ちなみにモネは「TVピープル」「眠り」の二編の分析を通じて、現代の情報社会において支配的な「サイバネティックな想像力」について指摘している。太田は前掲論文において、「眠り」の「私」が「家族との愛情を育むことのない機械的な存在」の主婦であると指摘する。このような現代の専業主婦について太田は、『アンナ・カレーニナ』の間テクスト性を根拠に、その「覚悟のなさ」や「対社会性のなさ」を指摘し、「眠り」の「私」が不眠状態の中、「妻として、母としては許されない朦朧とした」「娘時代」の時間を手に入れたかったのだと述べる。」

基本的に、「眠り」は女性の「私」の社会位置を注目する分析を進める文章である。筆者はここで、村上の作品でいつも使われる「傍点」と「太字」の部分に注目して進めている。「村上は「傍点」と「太字」を使って、何を強調したいのか」という疑問を持って、これから本作を分析したいと思う。

まず（1）部分で：

（…）時々、一か月に一度か二度くらいのものだが、エンジンのかかりが極端に悪くなる。いくらキイを回してもエンジンがかからないのだ。でもわざわざ修理工場に持っていくほどのことではない。十分くらいなだめたりすかしたりしているうちに、何とかエンジンがぶるんという気持ちのいい音を立てて動き出す。（p137）

そういう時、私は洗面所の鏡で自分の顔を眺める。十五分くらいじっと見ているのだ。

頭をからっぽにして、何も考えないで。自分の顔を純粋な物体としてじっと見つめる。そうすると、私の顔はだんだん私自身から分離していく。ただ純粋に同時存在するものとして。そして私はこれが現在なんだと認識する。(p142)

これは「私」の専用車、中古のホンダ・シティーのエンジンの故障についての言葉である。「ぶるん」は勢いよく振り動かすことであるが、この車は一種の隠喩と見られる。なぜなら、小説最後に「私」を男たちから守っているのはこの車である。この車がある限り、「私」は自我を保てると考えられる。したがって、この車が「私」の心の隠喩であると思う。車のエンジンが「ぶるん」と動かすのは、「私」がちゃんと自分のキャラクタを演じることができるの意味であると思われる。極限状態でも動かすのは、「私」の心はもう限界になる証明である。次の「もの」にもそのような傾向を表現できる。「私自身」が代表する精神は「私の顔」が代表する肉体の疲労を「もの」として分離しなければならないのである。そうしないと、「心」が車のエンジンのように故障するのである。

そのように、村上が(1)部分で生活に苦しんでいる女性像を描き出して、そんな女性に不眠症が現出していた。彼女の生活は変わり始まる。

(2) 部分で：

これは夢じゃない、と私は思った。私は夢から覚めたのだ。それも漠然と覚めたのではなく、はじかれるように覚めたのだ。だからこれは夢ではない。これが現実なのだ。私は動こうとした。夫を起こすか、あるいは電灯をつけるか。でもどれだけ力をふりしぼっても私は動けなかった。(p143)

老人は手に何かを持っていた。細長くて、丸みを帯びたものだった。白く光ってもしいた。私はそれをじっと見た。じっと見てみると、その何かもきちんとした形を取りはじめた。それは水差しだった。(p144)

ここは主人公の金縛りの部分である。謎の老人が出現する場所は夢でありながら、現実でもある。彼は夢と現実の間に生きている。夢は心の願望(精神)にリンクしていると、現実(生活(肉体))と同一視できる。「何か」が水差しになっているのは、「私」が渇いている状態であることと提示する。老人は水差しで「私」の足に水を注ぐことが、「私」の精神的に満足されたいという願望の具現化と見られる。つまり、老人は夫の隠喩である。

しかし、現実の夫は完璧すぎて、平穏な結婚生活を破りたくない「私」はそんな精神的な満足を得ない。「私」は思わずいちばん慣れる手段——読書を選んでいる。『アンナ・カレーニナ』を選ぶのは、やはり「アンナは競馬場でヴロンスキーの落馬を見て取り乱し、夫に自分の不貞を告白する」という仕組みは、「私」が不眠症を夫に告白したいことと相応しいであろうか。この後突然の「空腹感」も、精神的に満足されない状態が肉体に影響する表現ではないであろうか。とにかく、ここで村上は再び肉体と精神の領域に触れている。この部分は、金縛りで見る老人とそのあとの不眠症が主人公の肉体と精神の分離状態を明らかにしている。

(3) 部分で：

(…) たくさん迷った末に、やはり泳ぎにいくことにした。うまく説明できないけれど、私は思いきり体を動かすことで、体の中から何かを追い出してみたいように感じたのだ。追い出す。でもいったい何を追い出すのだろう？私はそれについて少し考えてみた。何を追い出すのだ？

わからない。(p160)

(4) 部分で：

(…) 私は首からくるぶしまで全身を隈なくチェックしてみたが、そこには一片の余分な贅肉も一筋の皺も発見できなかった。私の体はもちろん少女時代の体つきとは違ったものになった。でも私の肌は昔に比べてもずっと艶があり、はりがあった。私はおなかの肉をためしに指でつまんでみた。それは固くひきしまり、見事な弾力を保っていた。(p166)

チョコを食べて、ブランデーを飲んで、読書することによって、「私」は前の生活に封印された自我を解放していた。肉体が精神的な飛躍を「追い出」したいのであろう。この「はり」もやはり「張り」であり、あとの「弾力」と照応している。ここで村上は「肉体」のことに集中していた。これも「私」の進化過程の重要な一環である。

(5) 部分で：

そのように私は眠れないことを恐れなくなった。何も恐れることはないのだ。もっと前向きに考えればいいのだ。要するに私は人生を拡大しているのだ、と私は思った。(p170)

でもそれじゃあまりにもひどすぎる、と私は思う。もし死という状況が休息でないとしたら、我々のこの疲弊に満ちた不完全な生にいったいどんな救いがあるというのか？でも結局のところ、死がどういうものかなんで誰にもわかりはしないのだ。誰が死を実際に目にしたのか？誰もしていない。死を目にしたものは、死んでしまっている。生きているのは、死がどんなものか、誰も知らない。ただ推測するだけだ。それがどのような推測であるにせよ、それはただの推測にすぎないのだ。死が休息であるべきだなんて、そんな理屈にもなっていない。それは死んでみなければわからないのだ。それはどんなものでもあり得るのだ。(p180)

「眠れない」ことは、「私」の前に立っている最大の障碍であり、それは「死生」に関する問題である。「肉体」の死亡への恐怖に襲われる「私」は「死亡」が「どんなものでもあり得る」と考える。つまり、この「死亡」の意味は拡大する。村上の視点は「肉体」の死亡から「精神」の死亡に移って、「肉体」の死亡より、「精神」の虚無のほうが恐れると強調する。それは『螢』や『ノルウェーの森』などの作品群における死生観——「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」から、人性のもっと深い部分に触れている証明である。

(6) 部分で：

でも私は実際に変化しているのだ。(p183)

何かが間違っている、と私は思う。落ち着いて考えれば上手くいくのだ。考えるんだ。落ち着いて・ゆっくりと・考えるんだ。何かが間違っている。

何かが間違っている。(p185)

現在の時点で、「私」の「精神」が充実しつつ、「肉体」の変化も感じられた。前の部分で、「私」の存在感の喪失がもう解決された。そんな勢いで新生活に歩いていく「私」は、男たちに車を揺さぶられる。この「男たち」は「影」のように出現する。この「影」はまず金縛りで見た黒い服を着いた老人のように、「私」が恐れた「暗闇」(死亡)の化身である。一つの老人から二つの「男たち/影」になって、どう考えても、ここは夫と息子の隠喩である。「何かが間違っている」のも明らかになっている。夫が代表する「現在」が乗り越えるが、息子が代表する「未来」のことが「私」の精神に加えられる。「私」は一人分の影を倒せるが、二人分の影と戦うのは不可能である。それを認識する途端、「私」が小説の最後に泣くのは当然なことであろう。

僕がこの作品を書いたのは、1980年代後半、ローマに暮らしているときでした。僕はそのとき一種の落ち込みの中にいて、半年ばかり何も書くことができなくなっていました。僕は前にも書いたように、文章を書くこと自体が根っから好きなので、「何も書けない」というようなことはまずありません。作家生活の中で、スランプみたいなものもほとんど体験したことはありません。しかしそのときだけはめずらしく何も書けなくなりました。というか、ものを書きたいという気持ちにまったくなれなかった。細かい理由は述べませんが、その時期いろいろとがっかりすることが続けて起こり、なにしろ気持ちが落ち込んでしまっていたわけですから(…)しかし新しい春がやってきて、それでようやく気持ちも回復してきて、久ぶりに机に向かって書いたのがこの作品です。
(「僕にとっての短編小説」p20)

『眠り』の創作によって、村上は「心の特定の部分を集中的に癒すことができます」(「僕にとっての短編小説」p20)。その中核は「何かを書かなければいけない」という気持ちが「書けない」現状との衝突である。しかし作家本人だけではなく、『眠り』の思想内核は人間生活まで象徴していく。これが人々の生活状態を提示することも簡単に思われる。

以上の分析を伴い、村上の短編小説の独自の価値も明らかに顕現していると思う。靈感が幻想的な世界に拡大して、深刻なことを触れている。『眠り』はこのように、「眠れない」という仮説を口切りとして、「精神と肉体」の領域まで進んでいた。もし村上の長編小説は別の世界の「ドア」を開いて、その細部まで見せられることができると、彼の短編小説は別の世界の「窓口」のような存在である。見せられるのは一部であり、他の部分は想像によって認識できる。それは彼の短編小説しかできないことであると思う。

三、『中国行きのスロウ・ボート』

1. 村上春樹にとっての「中国」

長編小説『1973年のピンボール』と『羊をめぐる冒険』の間（あるいは1980年から1982年の間）に、村上春樹はしばらく長編の筆を擱いて、集中的に数々の短編を創作した。その作品はほぼ『中国行きのスロウ・ボート』と『カンガルー日和』という短編集に収録された。その中で、最初の短編集と同じの名前を持っている最初の短編——『中国行きのスロウ・ボート』がよく注目される。

藤井省三（2008）はこの作品などの初期作品群に見られる「中国の影」が「村上の歴史の記憶の影」であり、その本質は「父の戦争体験を継承することにより村上の内面でも形成されたある種のトラウマ」であることを述べた。山根由美恵（2007）はまずこの作品で出現した「三人の中国人」のイメージを分析して、「『中国行きのスロウ・ボート』は、トラウマを語るという物語化のなされた内なる差別の＜物語＞であり」、その後の対社会意識作品たち（『羊をめぐる冒険』や『アンダーグラウンド』など）の出発点である結論を得ていた。また、同書の第二部で、山根氏は短編集の「中国行きのスロウ・ボート」の単行本と『村上春樹全作品』の改稿の違いから着目して、作家の書く/創作する行為を原理的に捉えた。「物語そのものと物語を生み出す場というものを同時に捉えていくこと」が現代物語の可能性に関する大事な「問題領域」であることを明らかにした。

山根氏は時期に基づいて、『中国行きのスロウ・ボート』短編集の作品を「前半四作」（『中国行きのスロウ・ボート』、『貧乏な叔母さんの話』、『ニューヨーク炭鉱の悲劇』、『カンガルー通信』）と「後半三作」（『午後の最後の芝生』、『土の中の彼女の小さな犬』、『シドニーのグリーン・ストリート』）に分けている。「前半四作」と「後半三作」は雰囲気違っており、山根由美恵（2007）は「前半四作」を「主人公「僕」の意識を描くことが中心となっており、テキストに提示されたモチーフは問題提起的であり」、「後半三作」を「「僕」と他者との交流にその主眼が置かれ、そのモチーフも一応の帰結が見られる。」と論じた。その原因のひとつは、長編小説の『羊をめぐる冒険』が出版されたことであろうと山根氏が述べた。

本論は「前半四作」の『中国行きのスロウ・ボート』と『貧乏な叔母さんの話』と「後半三作」の『午後の最後の芝生』と『土の中の彼女の小さな犬』を代表作として分析を進める。

2. 『中国行きのスロウ・ボート』

「初期三部作」の『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』と『羊をめぐる冒険』での中国人の「ジェイ」以外、村上は同名小説の『中国行きのスロウ・ボート』で他の中国人の登場人物を創り出した。五つに分かれるこの短編は三つの中国人を描き出す。村上は回想的な視点で主人公「僕」がその三人と付き合うことを展開した。

次のように、鈴木直史は『村上春樹と一九八〇年代』（2008. 11）でこの小説の研究史を部分的にまとめている。「青山南「跳梁する＜影＞のバリエーション」（『読売新聞』83・7・11）、山川健一「海の手帳」（『海』83・8）、荒井満「環境小説の誕生」（『週刊読書人』83・12・5）や川村湊「『中国行きのスロウ・ボート』村上春樹」（『群像』83・8）が反応を見せる。川村は「小説世界の外側の様々な時代的、風俗的なイメージの輻輳性への共感」を指摘し、阿部好一「村上春樹論の試み」（『神戸学院女子短期大学紀要』89・3）は、作者が描き出そうとしたのは「私たちの社会と私たち自身のありようのシンプル」だとする。田中実「港のない貨物船」（『国文学解釈と鑑賞』90・12）は、「僕」と中国人の関係を「彼らを＜日本＞の中に同化させ、一体化させようとしている」とし、「対象と対峙する「自己」を確定」できずにすると指摘する。黒古一夫『村上春樹「喪失」

の物語から「転換」の物語へ』（勉強出版、07・10）も「中国」の意味性を扱っている。

（中略）藤井省三「『中国』への背信と原罪」（『UP』東京大学出版会、06・6）は、「僕」の原罪意識が（中略）全作品版では全て削除されたのは興味深い」と述べる。

「中国」について、研究者たちの意見は大体同じであり、つまり「『中国』を『僕』自身的一部分」と見なしている。では、これから作品の五つの部分に沿って「傍点」や「太字」の視点から最初の短編——『中国行きのスロウ・ボート』を分析したいと思う。

（1）プロローグ

目を覚ましたのは葡萄棚の下ベンチ、もう日は暮れかけ、乾ききったグラウンドにまかれた水の匂いと、枕がわりの新品のグローブの皮の匂いが最初に僕の鼻をついた。そしてけだるい側頭部の痛み。僕は何かをしゃべったらしい。覚えてはいない。僕に付き添ってくれていた友達が、あとになって恥かしそうにそれを教えてくれた。僕はこう言っただけだ。大丈夫、埃さへ払えばまだ食べられる。

そんな言葉が何処からでてきたものか、今だにわからない。おそらく夢でも見ていたのだろう。あるいはそれは給食のパンを運んでいる途中で階段から転がり落ちた夢であったのかもしれない。それ以外にその言葉から連想できる情景といってもまずないから。

僕はそれから二十年経った今でもときどき、この文句を頭の中で転がしてみる。

大丈夫、埃さへ払えばまだ食べられる。（p10）

この傍点部分は「僕」の「記憶の欠片」として存在している。この（1）部分の後半で、「人間の存在」に辿り着く「僕」は「死」を考える。「記憶」→「存在性」→「死」という連想は自然であるが、次の「死」→「中国人」の推論は逆に不自然である。つまり、この短編において「中国人」という概念は変貌する。その意味は後から見ると（以前の方々の指摘の通り）「自身」の一部分となる。「僕」の「中国人」に対する思考は、「『僕』自身」をめぐる思考である。つまり、これ以後作品の中で展開される「中国人」のエピソードの実質は、「『僕』自身の死」の表現形式である。

（2）中国人監督

（…）当時の僕は一人で電車に乗ってどこかに行くというようなタイプの子供ではなかったから、それは実際、僕にとっては世界の果てというにも等しいことであった。

（p11）

「世界の果て」に行かなければならない「僕」にとって、中国人小学校はまるで「異界」である。ここも結末の「中国はあまりに遠い」と繋がる。この照応は巧妙であり、ここはただの小学生の感想ではないことも明らかになる。つまり、「自己探索」の始まりである。

わたくしがこのテストの監督をいたします。」わたくし、と彼は言った。「答案用紙が配られましたら、机の上に伏せたままにしておいて下さい。決して表向けにはしてはいけません。両手はきちんと膝の上に置いておきなさい。わたくしがいと言ったら表を向けて問題にかかるように。終了の十分前になったら十分前と言います。つまらない間違いがないか、もう一度調べて下さい。次にわたくしがいと言ったらそれでおしまい

です。答案用紙を伏せて両手を膝の上に置くように。わかりましたね？ (p14)

「中国人の生徒たちはもっときちんと返事をしますよ」

はい、と四十人の小学生たちが答えた。いや三十九人。僕には口を開くことすらできなかった。(p17)

最初の部分から、この時代背景は 1959/1960 年代であることがわかる。それは日中共同声明が発表された前の時代であり、在日中国人の立場は実に微妙である。そんな中国人は監督として、小学生に対して「わたくし」という丁寧な言葉遣いをするに、ちゃんとその監督のしっかりした性格が表現されている。両国はお互いに尊敬すべきという言葉からも見られる。ここに表現された中国人監督と「僕」たちの関係は一見「監督と生徒」、「大人と小学生」であるが、その背後にあるのは「中国/指導者、主動的」と「日本/被指導者、受動的」の関係性である。こんな身分関係で、「僕」は「口を開くことすらできなかった」こと（小学生たちの「沈黙」も同様）は、個性の消失を代表する。意見も発表できなくて、要求も聞かれない。自分の存在性は消え始まる。そう考えると、母親は分厚すぎるセーターを着せたことも同じ意味である。発声することが禁止されたのは、ある意味で「自身の死」を意味するであろうか。

「なんていうか、すごくうるうていう感じの匂いがしてたんだ、教室じゅうにさ。うまく言えないけれど、本当に薄いヴェールみたいなさ。それで……」と言って、僕は右手でコーヒー・スプーンの柄を持って、少し考えた。「それから、机が四十個、ぜんぶピカピカだったんだ。黒板もとても綺麗な緑色ね」

我々はしばらく黙っていた。(p19)

高校時代の「僕」と「僕」が「恋をしていた彼女」との最初のデートのとき、「僕」は彼女が同じ場所でテストを受けたことを知っていた。「落書きするかどうか」を問い詰める「僕」の様子と煙幕を張って話をはぐらかした彼女が対照的である。「僕」は忘れなく、記憶が今でも鮮明に覚える。「僕」がここで「黙っていた」ことは、小学生たちの「沈黙」を連想させる。このエピソードから「僕」は高校生になっても変わらず、「受動的」な一部分がいつも存在し続けることもわかる。

(3) 女子大生

その何かに思いあたるまでに十五分かかった。十五分かけて、僕は自分が最後にひどい間違いをしてしまったことにやっと気づいた。馬鹿げた、意味のない間違いだった。しかし意味のないぶんだけ、その間違いはグロテスクだった。つまり僕は彼女を逆まわりの山手線に乗せてしまったのだ。(p25)

彼女の言う場所がこの日本という国を指すのか、それとも暗黒の宇宙をまわりつづけるこの岩塊を指すのか、僕にはわからなかった。(p29)

中心人物は名前の知らぬ監督から、「好きになる可能性を持つ」女子大生に移る。村上の視角は (3) の部分でもっと親しい人間関係の領域に進めて、その用意はやはりそんな

関係でより一層「僕」を解剖したいであると感じる。

言うまでもなく、ここの「何か」は「僕は彼女を逆まわりの山手線に乗せてしまった」ことである。ここで「僕」が「女子大生」に対する態度と(2)部分の「彼女」への態度を比較すると、「僕」の変化も見られる。高校時代の「僕」は「彼女を恋にする」ことがはっきりと知っている。その「恋」のために、話題を探して女の子と全力で話している。自身の「受動性」を意識し始める。しかし、「女子大生」の場合は違って、大学時代の「僕」はもっと受動的になり、自分から女の子を誘っても、自分の気持ちをわからなくなる。彼女を間違った電車に乗せて、十五分後でその事実をわかる。あの時の「僕」は何を考えたか？「僕」本人もわからない。つまり、大学時代の「僕」は「受動性」だけでなく、「本心」までわからなくなる。「僕」はどんどん自身までわからなくなる。それも「存在性」の消失の一環であることも考える。

「中国人が日本で自分の「場所」を探す＝人間が宇宙で自分の「場所」を探す」という類似性は「中国人」の意味を広がり、「人間」を指すようになる。「僕」もその一員として、自分の存在性を探し求めている。「ここは私の居るべき場所じゃない」から考えると、村上は再び「人間の存在意味が消失する」ことを触れる。

(4) 高校時代の知り合い

彼は腕を組んで椅子に深く身を埋め、こんどはどうしたのかという表情を浮かべた。
(p35)

ここは「僕」がどうしても「彼」の名前を思い出せないのを見た「彼」の様子である。「成績だってたしか僕より上のはずだった。女の子にも人気のあった方だろう」と評判される彼は、結局「僕」によってすっかり忘れ去られている。「名前」は社会的な人間の存在記号であり、「名前の忘却」は「存在の忘却」を呼び出す。やはり「僕」と彼の出会いは「僕」にとって「現在の自分」の発見を意味すると考える。

(5) エピローグ

既に三十歳を越えた一人の男としてもう一度バスケットボールのゴール・ポストに全速力ぶつかり、もう一度グローブを枕に葡萄棚の下で目を覚ましたとしたら、僕は今度は何を叫ぶのだろう？わからない。いや、あるいはこう叫ぶかもしれない。おい、ここは僕の場所でもない、と。(p39)

ここは女子大生の言葉と照応している。タイトルの「中国行きのスロウ・ボート」から考えると、「中国」は僕（つまり人間）の一部分である。僕の「中国」は「僕」の中国である。換言すれば、人間の心象世界の具現化は「中国」であり、結末の中国と日本（東京）の対立が内心と外部世界の対立を代表することも言える。監督から、女子大生に経って、高校の知り合いまでの人物像も意味的である。それは「僕」の自己認識段階でありながら、最後の「中国はあまり遠い」も「自己確認の道が遠い」と思われる。「僕」は受動的であり、存在意味もはっきり知らない人である。そのような「自分自身」を辿り着く主人公は、人間の代表者として普通に生きている。何かが失っている同時に何を得る。理想は遠くて、本当の自分自身も霧に隠されている。今の我々ができるのは、スロウ・ボートでそれを追

いつけるだけである。

3. 『貧乏な叔母さんの話』

「前半四作」の第二作である。四つの章に分かれるこの小説はある日「僕」の背後に貼り付けた「貧乏な叔母さん」をめぐる起こる奇妙な出来事を描き出す。これも村上小説の特徴のひとつ——「現実味に満ちた幻想物語」の表現である。第二章のように、村上は様々な可能性を「短編小説」に埋め込んでいる。今回の『貧乏な叔母さんの話』も、「「貧乏な叔母さん」という概念が「僕」に貼りついた時、「僕」の生活はどうなるのか」と想像した結果作られた物語である。

この小説の先行研究を言うと、鈴木直史による『村上春樹と一九八〇年代』でのまとめを引用したいと思う。「井筒三郎「悲しい——僕をめぐる感情教育」(高橋丁未子編『HAPPY JACK 鼠の心』北宗社、89・1)は、「僕」という語り手は「物語の犠牲者」だとする。鈴木和成『村上春樹クロニクル 1983-1995』(洋泉社、94・9)は、「レベルを異にする二つの現象が、(中略)軽妙なユーモアとともに描き出」されているとする。平野芳信「「貧乏な叔母さんの話」物語のかたちをした^{マイルストーン}里程標」(『国文学 解釈と教材の研究』98・2、臨時増刊)は、創作方法の転換の内実が「言葉の先鋭化」から「パターンとしての型にスライドし、依存していくこと」とする。」

これから、本文中の傍点と太字の部分に注目して『貧乏な叔母さんの話』を分析したいと思う。

(1) 「僕」が「貧乏な叔母さんの話」を書く意向と「彼女」の反応

「あなたが貧乏な叔母さんの話を書くの？」

「そう、僕が貧乏な叔母さんの話を書くんだ」(p47)

「僕」に「貧乏な叔母さんの話」を確認するシーン。彼女の存在も大事であるが(実際に「貧乏な叔母さん」を持つ人)、「僕」はどのように行動を取るか、どんな感じがあるのか一番重要であると感じる。前作のように、この作品も「自己探索」の物語であることを提示する。しかし、前作における「中国」のような概念は具体的な本作の「貧乏な叔母さん」というイメージに変わり、誰でも見られる存在になる。「僕」はその「叔母さん」を経由して、様々な人間(様々な「叔母さん」と一緒)に出会う。この過程に、「僕」は自分自身を認識していく。

(2) 「貧乏な叔母さん」の出現

無用のもの、立ち入るべからず。(p52)

つまりことばというのは意識に接続された電極のようなものだから、それを通して同じ刺激を継続的に送っていけばそこに必ず何かしらの反応が生じるわけです。もちろん個人によってその反応の種類はまったく違うわけだけど、僕の場合のそれは独立した存在感のようなものなんです。ちょうど口の中で舌どんどん膨らんでいくような気分で

すよ。僕の背中に貼りついているのも、結局は貧乏な叔母さんということばなんです。そこに意味もなきや形もない。あえて言うなら、それは概念的な記号のようなものです。(p59)

「もし私が」とそこで司会者が口をはさんだ。「仮に概念的ということばを毎日何度も繰り返したとしますね。すると私の背中には概念的の姿がいつか現れるかもしれませんよね」

「たぶんね」

「概念的ということばの概念的な記号化が行われるわけですね」

「そのとおりです」スタジオの強いライトのせいで僕の頭は痛み始めていた。

「ところで概念的というのはいったいどのような格好をしているものなのでしょうか」

わからない、と僕は言った。それは僕の想像力を越えた問題であったし、僕は貧乏な叔母さんひとりを抱えているだけでもう充分だったからだ。(p60)

まずは全文で唯一の太字部分である。それは失われた名前が集める「本当に小さな」街の入り口での看板の文字である。「僕」は時折「貧乏な叔母さんの」な名前喪失状態に陥る。ここの「名前喪失」状態はなんとなく『中国行きのスロウ・ボート』の知り合いと話す「僕」の状態と連想させる。名前のない「僕」は非現実の街に歩く傾向が強くなる。名前がなく、実際に存在しない「貧乏な叔母さん」がその時「僕」の背後に降臨する。彼女は注意しないと気づけられない程に存在し、人によって外見が変わる。「僕」は「意識→ことば→反応」という理論で「貧乏な叔母さん」を解釈する。そう考えると、「僕」にとってこの理論の表現形式は「名前喪失状態→「貧乏な叔母さん」の概念→背後に貼った「貧乏な叔母さん」の影」である。したがって、「貧乏な叔母さん」の背後にあるのは（つまり注目すべきなのは）「僕」の「名前喪失状態」である。

しかし、テレビのインタビューで、司会者は何度でも「概念的」ということばで「貧乏な叔母さん」を限定して、その背後の「僕」の「名前喪失状態」を無視する。つまり、彼はただ「貧乏な叔母さん」の影に引き付けられる。「想像力を越えた問題」も注目的である。「貧乏な叔母さん」は「僕」の意志で影響できないものであり、「反応」だけ認識するのも一面的である。「僕」の頭痛もこの原因であろう。

(3) 「貧乏な叔母さん」に対する「僕」と「彼女」の反応

それでも僕たちは貧乏な叔母さんという、いわば水族館のガラス窓をとおして、そんな時の跳梁ぶりを目のあたりに見ることができる。狭苦しいガラス・ケースの中で、時はオレンジみたいに叔母さんをしばらくあげていた。汁なんてもう一滴も出やしない。

僕をひきつけるのは、彼女の中のそんな完璧さだ。

もう本当に一滴だって出やしないんだよ！(p65)

その引用部分の前に「もちろん時は全ての人々を平等にうちのめしていくのだろう。」という部分がある。しかし、「貧乏な叔母さん」は時間に「絞り上げ」てもずっと存在する。「不純物」のような汁は「一滴も出やしない」。つまり、人々より「貧乏な叔母さん」

の存在はもっと純粹であり、「完璧さ」を持っているイメージである。そのように純粹な「貧乏な叔母さん」こそ、「僕」の意識の欠陥を見つけると思う。「僕」の無意識と意識のあいだで、「貧乏な叔母さん」という橋がいて、彼女は「僕」が内心を発見する補助員のようなキャラクターであるとも言える。

(4) 「貧乏な叔母さん」の消失

(…) 年上の女の子は幼稚園の制服らしい紺サージのワンピースを着て、赤いリボンのついた真新しいグレイのフェルト帽をかぶっていた。幅の狭い丸い^{づば}は柔らかなカーブを描きながら上にそり曲がり、帽子はまるで小さな動物のように彼女の頭の上でそっと休んでいた。(p67)

「あとでね」彼女はゆっくり言葉を切るようにそう言った。

「どのくらいあとで？」

「とにかく^{あと}とよ。少し眠って起きれば、きっと何もかもうまくいくと思う。わかった？」

「わかった」と僕は言った。「おやすみ」

「おやすみなさい」(p72)

彼らが僕に何かを与えてくれるなら、僕は地面に這いつくパリ、彼らの指までしゃぶるかもしれない。(p75)

67 ページの傍点部分「^{づば}」は 69 ページにも出現する。電車で遭遇した母子三人組の争いはその「^{づば}」をめぐって起こる。そのあと、「僕」の気持ちが変わっていて、「僕」の手はこのまま永遠に、もう誰ひとり救うこともできないのだろう。彼女の灰色のフェルト帽の^{づば}をなおしてやることができないように。」(p69)と自分自身に告白する。「^{づば}」は柔らかなものであり、ふと思い出した「女友達」の心の象徴とも言える。その原因で、電車を下りると、「僕」は間もなく現在のガールフレンド——彼女へ電話をかけるとする。「僕はひとりぼっちだった」もその原因であろう。自身の無力と孤独を「貧乏な叔母さん」の消失によって明らかになる。75 ページの傍点部分「彼ら」も「僕」の孤独を表現するイメージである。「彼ら」が代表する他者との交流が少ない「僕」の心の「飢餓」を、身体的「飢餓」に言い換えるのは巧妙である。

そう考えると、彼女の言葉「^{あと}」も「僕」の心の状態を提示できると考える。「貧乏な叔母さん」に助けられて、「僕」は周りの人を再び「発見」して、「彼ら」の大事さを認識できる。換言すると、「僕」は「名前喪失状態」から離脱し始める。「僕」の変化は、「貧乏な叔母さん」の到来と共に始まり、「貧乏な叔母さん」の消失に伴い完成する。それ結果として、「僕」は^{あと}次の段階へ進めていく。

4. 『午後の最後の芝生』

この小説は「後半三作」の第一篇である。小説は十四、五年くらいの前に、「僕」はある家で最後の芝生を刈った経歴を語った。彼女と別れたばかりの「僕」は奇妙な依頼人に

要求され、部屋の持ち主の生活状態を推測した。「前半四作」と比べて、この作品は物語性が強くなる。「芝生を刈る」ことを起点として、「僕」の心境は現実と交わる。

『村上春樹と一九八〇年代』によると、この小説に対する主要の研究方向は以下の通りである。「中村三春「午後の最後の芝生」」（『AERA Mook 村上春樹がわかる。』朝日新聞社、01・12）は「最も重要な要素（ドミナント）をむしろ背景に隠し、（中略）細部に属する要素を前景化」し、不定形なく記憶＝小説＞という契機の持ちうる、可能な形での価値のあり方」だとする。黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」』（前掲）は、村上春樹の「仕事観＝労働観」が提示されていると述べる。風丸良彦「緻密に記憶された過去」（『村上春樹短編再読』みすず書房、07・4）は、「語り手は語らないことによって伝えるということを選択した」と述べる。酒井英行「村上春樹・『午後の最後の芝生』」（『昭和文学研究』38、99・3）は、芝刈りは「僕」の存在様態の核心を現す行為であり、芝生整備への執着は「他者との生きた関係の喪失と裏返し」だが、結局は「僕」の自己完結世界、非現実思考の帰還」と述べる。山根由美恵「臨界域」としての想起/流通する「小説」『村上春樹＜物語＞の認識システム』（前掲）は、「自分自身の発見という対自の面と他者への繋がりへの希求という対他の面」がテキストの特徴だとする。」というような様態である。

小説は四つの「*」で五つの部分（（5）のエピローグ部分で傍点がない）を分かれる。以下は数字で各部分を標記して、傍点部分から分析して進めたいと思う。

(1) プロローグ

時々、十四年か十五年なんて昔というほどのことじゃないな、と考えることもある。
(p125)

とにかく、そんな風に毎日中学生を眺めていて、ある日ふと思った。彼らは十四か十五なのだと。これは僕にとってはちょっとした発見であり、ちょっとした驚きだった。
(p126)

物語の過去性を強調して、次の「記憶」の話題を引き出すこともできる。しかし、そんな「僕」自身における「過去」に対する、「僕」はあまり自信がない。昨日のことも言えるし、数年前のことも言える。ここから、「僕」の自身に対する確認の不安定さが見える。他者（中学生）を見ると、「僕」の自身確認はやっとできるようになる——「芝生を刈る」のは過去のことであり、「僕」は「十四か十五」ではなく、三十代である。そこから考えると、「僕」の「驚き」も二重に見える。一つは、「僕」は自分が年を取ることを意識する。二つは、「僕」は時間が流れることを意識する。三十代の「今」に、「僕」は自身のことをよくわからない、「十四か十五」年前の「僕」は況して困難である。

(2) 「記憶」と「小説」の関係性

というわけで、僕はまた子猫を集めて積みかさねていく。子猫たちはぐったりとしていて、とてもやわらかい。目がさめても自分たちがキャンプ・ファイアのまきみたくに積みあげられていることを発見した時、子猫たちはどんな風に考えるだろう？ あれ、なんだか変だな、と思うくらいかもしれない。もしそうだとしたら——その程度だとした

ら——僕は少しは救われるだろう。(p128)

「記憶」を整理して「小説」にする時、その「小説」の文脈は「子猫」みたいである。どれぐらい努力しても整然ではない。まるで「まき」のように不安定である。この部分から村上の小説観を覗ける。「人間存在を比較的純粋な動機に基づくかなり馬鹿げた行為として捉えるなら、何が正しくて何が正しくないかなんてたいした問題ではなくなってくる。そしてそこから記憶が生まれ、小説が生まれる。」と村上は書く。つまり、人間は純粋的な存在であり、世間的な評価標準も意味がない。そんな純粋な人間「存在」を基盤として、記憶や小説の存在価値が生まれる。「僕」という人物も他の人も、その純粋な人間「存在」(あるいは「^{ヒューマン}人」)の表現形式である。作中人物もユニバーサル的な視点で存在している。

(3) 恋人との関係、これまで「芝生を刈る」経歴

ものは悪くなかったし値段も手頃だったが、何故か気が進まない。(p130)

「そうか、残念だな」と社長(というか、植木職人といった感じのおじさんだ)は言った。それからため息をついて椅子に座り、煙草をふかした。顔を天井に向けてこりこりと首をまわした。(p131)

ただしあがりは少ない。(p132)

それからエア・コンディショナーのきいた小さな部屋とぱりっとしたブルーのシーツのことを考えた。(p135)

ある程度に傍点の濫用を感じる部分である。その代表は131と132ページの傍点部分である。ストーリー全体から見ると意味もわからない。この一度だけ出現する社長は「おじさん」らしいおじさんであるとしか感じない。「こりこり」も「ぱりっと」も(『中国行きのスロウ・ボート』の19ページの「つるって」も)そんな傾向がある。印象を鮮明にするしか考えないと思う。「もの」は誰かが紹介してくれる中古車を指して、「あがり」も給料のことである。「僕」は仕事をやめると決めて、中古車も給料もあまり関心しないようになる。「僕」の注意点はやはり恋人や自身の心理状態に集中している。恋人の手紙をもらって、「僕」の状態は「べつに腹を立てたわけじゃない。何をすればいいのかよくわからなかったただけ。」(p129)である。三十代の「僕」より、その時の「僕」は若いし、周りの状況もきちんと把握できないである。

そんな「僕」は最後の仕事を迎えている。それも「僕」の「自己確認」のきっかけである。

(4) 最後の「芝生を刈る」仕事

僕はライトバンから電動芝刈り機と芝刈ばさみとくまでとごみ袋とアイスコーヒーを入れた魔法瓶とトランジスタ・ラジオを出して庭に運んだ。(p139)

まず機械で刈った部分のむらを揃え、それをくまでで掃きあつめてから、今度は機械で刈れなかった部分を刈る。(p141)

僕はFENのロックンロールを聴きながら芝生を丁寧に刈り揃えた。何度もくまでで刈った芝を払い、よく床屋がやるようにいろんな角度刈り残しがないか点検した。(p142)

芝生を刈る時の様子を描写するときに、村上は「くまで」を傍点して、三回ぐらい強調する。前文傍点部分の「あがり」にも繋がって、「機械はいい加減に使って、手仕事に時間にかかる」「僕」の手仕事へのこだわりが見られる。そんな丁寧な刈り方で芝生を刈るからこそ、中年の女に注意されるかもしれない。

(…) 彼女は少しも酔払ったように見えなかった。息だけが少し不自然だった。すうっという齒のあいだから洩れるような息だ。(p143)

彼女はまたすうっという息をはいた。(p144)

家の中は相変らずしんとしていた。(p146)

「酒」は触媒の力を發揮している。中年の女はまず酔払って、「僕」も中年の女に引導され、少しずつ特異な場所——女の娘の部屋へ歩いている。「しんと」は一見「僕」は突然に外から家内に歩く時の感覚であるが、実際は「僕」が習慣する「庭」（芝生）という仕事の場所から「知らない女の子の部屋」に進入するの標識であると思われる。

中年の女は「僕よりも三センチ」が高くて、手も大きかった。そんな大柄な人物の印象は、普段の女ではない。換言すると、彼女の「女性」としての印象は薄くて、彼女は男性とも女性とも言える人物である。それは一つの「曖昧さ」である。また、ビールやウォッカ・トニックなどの「酒」と「煙草」を（強制的に）勧められる。「僕」の精神状態は普段よりリラックスしている。それは二つの「曖昧さ」である。最後に、四時間の仕事の後、「僕」は疲れて眠くなる。そんな疲労状態は三つの「曖昧さ」。その三つの「曖昧さ」とともに、中年の女は明らかに「引導役」を演じて、「僕」を知らない場所に引導していく。では、「僕」はどんな場所に連れていくか？

「どう思う？」と彼女は窓に目をやったまま言った。「彼女についてさ」(…)

「感じでいいんだよ。どんなことでもいいよ。ほんのちょっとでも聞かせてくれればいいんだ。」(p151)

彼女の存在が少しずつ部屋の中に忍びこんでいるような気がした。彼女はぼんやりとした白い影のようだった。顔も手も足も、何もない。光の海が作りだしたほんのちょっとした歪みの中に彼女はいた。僕はウォッカ・トニックをもう一杯飲んだ。(p152)

中年の女は「彼女」という人物を強調して、「僕」を「他人」のことを評論する立場に置く。「僕」はどんどん「彼女」の生活に侵入している。「僕」におけると、「彼女」は「いろんなものになじめな」く、例えば「自分の体やら、自分の考えていることやら、自分の求めていることやら、他人が要求していることやら」である。そんな「彼女」のイメージは明らかに「僕」と重ねている。「彼女」の影は実に、内面的な「僕」とも言える。

また、「彼女」の生活を想像するとき、「僕は恋人のことを考えた」が、しかし「恋人」のことは「全部漠然としたイメージ」である。「芝生を刈る」ことを書く前に、「僕」は「恋人」のことを書いた。「恋人」と会う二週間以外、「僕」の人生は「単調なもの」で

ある。つまり、「恋人」は「僕」と現実世界の接点である。手紙で、「恋人」は「僕」がいろんなことを求めていることを指摘して、それは「僕」が現実に関点を求めると思われる。したがって、「恋人」に拒絶されるのは「僕」は現実に関点を拒絶されるのである。

まとめると、中年の女は「酒」や「煙草」で「僕」を内心に引導する。「僕」は「恋人」が代表する「現実」から、「彼女」が代表する内面の「僕」と会える。それは「僕」が最後の仕事で出会った出来事である。その本質はこの短編集で何度も触れた主題——「自己確認」である。

僕の求めているのはきちんと芝を刈ることだけなんだ、と僕は思う。最初に機械で芝を刈り、くまででかきあつめ、それから芝刈ばさみできちんと揃える——それだけなんだ。僕にはそれができる。そうすべきだと感じているからだ。

そうじゃないか、と僕は声に出して言ってみた。

返事はなかった。(p155)

『中国行きのスロウ・ボート』と『貧乏な叔母さんの話』の両作品と比べて、『午後の最後の芝生』の領域は「問題提起」にとどまらず、「問題解決」にも触れていく。「恋人」(現実)に拒絶される状況に対して、「僕」は「僕の求めているのはきちんと芝を刈ることだけなんだ」と再び確認する。つまり、ここで村上はやっと「芝生を刈る」ことの意味を明らかにする。つまり——酒井氏の研究にも触れた部分のように——「僕」は「僕」の生き方を貫いて生きると決心する。

長編小説『羊をめぐる冒険』は1982年8月号の文芸誌『群像』に掲載され、直後の1982年9月号の『宝島』に掲載されたのは『午後の最後の芝生』である。村上の不安定な「自己確認」は『羊をめぐる冒険』が掲載された後に緩和するのも見える。『村上春樹全作品1979～1989』第3巻の付録『自作を語る』で、村上は「たしかに『羊をめぐる冒険』を書いて発表したあとで、肩から力がすっと抜けているという感じがする。長編を書いた流れだろうが、前三作に比べるとリアリズム的な流れが強くなっている」と書いた。『職業としての小説家』で、村上は『羊をめぐる冒険』を「実質的な出発点」として自評している。そんな長編を完成して、「専業作家」として生きる実感が湧いているかもしれない。今回の分析と当時の村上の創作活動を合わせて考えると、『午後の最後の芝生』はもっとも当時の村上の心境に近づく小説である。

5. 『土の中の彼女の小さな犬』

最後に、「後半三作」の第二篇——『土の中の彼女の小さな犬』を分析する。1982年11月号の『すばる』に掲載された本作は、村上が占いを夢中になった時期で完成した作品である。過去の研究者たちは本作をあまり触れおらず、ただ小林正明「デッキ・チェアで語る女」(『村上春樹・塔と海の彼方に』森話社、98・11)は、ベル・コールに「語りの力による関係性の回復」を見る。また、山根由美恵「「トラウマ」は語れるのか」『村上春樹<物語>の認識システム』(前掲)は、「「僕」が変容する「無意識の加害性」における危険性と有効性という問題」を示しているとする。

その時期の「占い」について、『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻の付録『自作を語る』にそんな記事がある。

「僕はその当時、ここに出てくるのと同じような占いに凝っていた。夜中に神経を集

中して相手の気配をたぐりよせていくと、ずるずるいろんなことが出てきた。全然知らない相手でも自分でも驚くほどよく当たった。」

村上は一体「占い」の靈感があって、その靈感を運用して小説を創作するか。あるいは「占い」の靈感も小説を創作する靈感の一部分であるか。現在はよくわからない。分かるのは、本作の「占い」は靈感で導くことではなく、「人間観察」である。作中の「僕」も自分の「能力」について以下のように話した。

僕は文章を書いてるんです。インタビュー記事だとか、ルポルタージュとか、そんなものです。たいした文章じゃないけれど、それでも人間を観察するのが僕の仕事ですからね。(p182)

本作は二つの「*」で三つの部分に分けられる。(1) 部分の内容は「僕」と「女」の出会いと「僕」が「女」のことを推察することである。この部分で、「僕」は主導権を握って、「女」が謎に囲まれた神秘的なイメージである。(2) の部分で、主要人物は「女」になる。「女」が自分の思い出を語るのはストーリーの主眼であり、「僕」は評論的な人物になる。つまり、「女」との関係から考えると、「僕」がいつも観察的な視角で存在する。『午後の最後の芝生』で、「僕」はある女の子の部屋を進入して、内面的な「僕」を「彼女」として観察する。本作もそんな感じがあると思われる。では、「女」を観察する「僕」は何を「感じる」のか、傍点と太字部分から分析しよう。(3) 部分で傍点と太字はないが、一応(2) 部分と合わせて分析しようと思う。

(1) 「女」の出現、「僕」の思い出、「女」との話

彼女が本当に雨を眺めているのかどうか、僕にはよくわからなかった。(p162)

「僕」の「観察」は「女」が食堂に入る時から始まる。「僕はコーヒー・ポットの把手ごしにそれとなく彼女を観察することができた。」雨が降り続く金曜日の朝に、ホテルの食堂で朝ごはんを食べる人物には、「僕」はすごく興味がある。異性としての興味ではなく、「同じ性格を持っているかもしれない」という念頭に置いて「女」を観察するであろう。

僕は度々ガール・フレンドをつれてこのホテルを訪れた。何人かのガール・フレンドだ。

(…) うきは僕の方にあった。(…) うきが変わったのは少し前だ。いや、うきが変わったのはずっと前のことで、僕がただそれを気がつかなかったというだけのことなのかもしれない。そんなことはわからない。しかしとにかく、うきが変わったのだ。それは確かだった。(p165)

「何人か」はただ「数量」のことを指すではなく、「僕」の彼女たちに対する無関心も表現している。「僕」において、ガールフレンドの「人」としての特質は重視されず、ただの「数字」のような感じがある。名前もなく、性格も何もかもわからない。「僕」にとって、それは「うき」のせいである。「うきが変わった」からである。でも、彼女との喧嘩

の経過を読むと、それは「つき」の原因ではなく、ただ「僕」の冷淡さのせいである。問題が出てくると、旅行で喧嘩を逃避するようにする。「知らない人」でも、ちゃんと観察するとある程度に分かる。つまり、「つき」があるかどうかではなく、「僕」が感心するかどうかである。ここで、「僕」の冷淡さを傍点部分でちゃんと表現される。

これをやっているといつも頭が痛くなる。(p177)

彼女は唇をすぼめていたずらっぽく前につきだし、それから新しいマッチ棒をだして、これまでの四本の上にはずに置いた。(p178)

「これ」は後文の「精神を集中するふりをする」ことである。これも前文の「観察」と呼応する。「はす」にマッチ棒を出すのは、「一人暮らし」という事実は「観察」で得られなく、「観が働く」から知られるからである。ここで、「僕」の推測を整理してみよう。

「僕」の推測	手がかり
二十年くらい東京に住んでいた	外見と挙止
今住んでいる場所はホテルから西の方向	イントネーションの違い
独身	指輪の痕
ピアノは子供から始める	特殊な指の動い方
一人暮らし	直感
広い庭のある家に住んでいた	着こなしと身こなしとピアノ

このように、「僕」の推測は「庭」というキー・ポイントに触れ、「女」の心底の秘密に迫る。

キー・ポイントは庭という箇所にあるように感じられた。(p180)

「僕には何も見えませんよ」と僕は言った。「それがもし靈感とかそういう意味であるとすればね。僕は何も見えません。正確に言えば感じるだけです。暗闇でものを蹴とばしてるのと同じなんです。そこに何かがあることはわかる。でもそれがどんな形をしてどんな色をしているかまではわかりません」(p181)

「でもどうして庭なんてものが出てきたの？」と彼女は言った。「他にいくらでも考えつくものがあつたはずよ。そうでしょ？どうして庭なの？」(p182)

僕はそのままエレベーターの方に進みかけたが、一瞬何かが僕を押しとどめた。彼女に対していちばん最初に感じた何かだった。僕はまだそれをきちんと解決していないのだ。(p184)

「庭」で「女」の大好きな犬と思い出がある。そんな「庭」を強調すると、「女」の表情や状態は必ずどこかが不自然になる。「人間観察」をよくやる「僕」はそのようなことを見失うことはない。「キー・ポイントは庭という箇所にあるように感じられた。」この「感じ」は次の傍点部分の「靈感」や「感じる」と連動して、「僕」の「靈感」のような「人間観察」を細かく解釈する。人を細部まで観察して、その無意識の習慣や動作（観察の結果）を頭の中に置く。自身の経験とその結果を加えて、その人を推測できる。あとの

「何か」も（174 ページで傍点部分の「何か」も）、そんな「観察法」の産物である。

前文と連想すると、「僕」の冷淡さも解釈できる。いつもそんな観察法で人間を観察し続ける「僕」は無意識のうちに「他人」と距離を取るようになる。「恋愛」のような人間感情はもう「僕」から離れる。ガールフレンドであっても、「僕」にとってはただの「他人」である。そんな「僕」の傍に訪れるのは、秘密に満ちる「女」である。「僕」の「自己確認」もここから始める。

（2）「僕」の状態、「女」の思い出と「僕」の変化

たぶん夕方なんだろう、と僕はとりあえず判断した。ベットに入ったのは三時過ぎだし、十五時間も眠るなんてことはまずあり得ないからだ。でもそれはたぶんでしかなかった。僕が十五時間眠らなかったという確証は何ひとつないのだ。いや、二十七時間眠らなかったという確証さえないのだ。そう考えるとひどく悲しい気持ちになった。
(p186)

(…) 水の冷やかさが頭のしんに届いてしみのように広がった。

(…) 古い浴槽にはところどころにひびのようなものが入っていた。(p187)

それから僕は東京に残してきたガール・フレンドのことを考えた。そして彼女とつきあいはじめて何年になるのか勘定してみた。二年と三ヶ月だった。二年と三ヶ月というのはなんとなくきりの悪い数字であるような気がした。僕は三ヶ月ぶん必要以上に長く彼女とつきあったということになるのかもしれない。でも、僕は彼女を気に入っていたし、別れる理由は——少なくとも僕の方には——何もなかった。(p188)

「たぶん」という言葉は明らかに「僕」の心理状態を表現できる。睡眠時間を問題視して、「僕」はその問題の解決を目指してみるが、その結果は失敗する。自分のことさえ確証がない。そのとき、「僕」はガールフレンドのことを考える。つまり、「僕」は他人から自身への確証を探している。隅々に「ひび」のある浴槽は「僕」の隠喩であり、「きりの悪い」のも数字ではなく、「僕」自身の感情である。「浴槽」（「僕」）に「感情」（「水」）を入れても、その「感情」（「水」）は「ひび」があるからすぐなくなる。

「僕」の変化のきっかけは「女」が語る思い出である。

彼女は笑った。笑うと目の両端にしわが寄った。(p193)

家の中も庭もすごくしんとしていて、午後の三時をまわったばかりなのに、もう夕方みたいだったわ。(p200)

僕はとても長いあいだ迷った。何度かそれを口に出そうとして、思いなおしてやめた。そしてまた迷った。こんなに迷ったのは久しぶりだった。(p202)

ここの「しん」という傍点部分は『午後の最後の芝生』にも出てくる。あの時の「しん」は「僕」が「中年の女」の家に経って、「知らない女の子」の部屋に入る時の印象である。ここは少女時代の「女」が死んだ犬の木箱を開いた時、庭の印象である。つまり、本作の「しん」も同じく、「女」が「異空間」に入る標識である。「女」は死亡の「匂い」が溢

れる「庭」で、死んだ犬の木箱を開いた。友達のために、犬とともに埋蔵された預金通帳を掘り出さなければならない。その時、「女」は「死亡」だけでなく、犬に対する「裏切り」にも直面しなければならない。

また、雨が降り続けるこのホテルもある意味の「異空間」を見える。「僕」はそんな「異空間」で「他人」を親近できない事実を発見する。「死亡」と「裏切り」を直面する「女」に触発されて、「僕」も変わっていく。その標識は「しわ」を発見することである。

細部まで人間を観察する「僕」は、「女」が笑うときに目の両端の「しわ」を見失うわけがないであるが、何故今更強調するのか？最初に「僕」は食堂で「女」と出会った時に、「僕」にとって「女」の印象は「若い女」である。その「女」を「若い女」という印象をつけるのは、「僕」が「女」をガールフレンドにしたいことを思われる。前文も述べたのように、「僕」はガールフレンドに対する感情は薄くて、「他人」のように見える。しかし、この「しわ」の描写から見られると、「僕」は「女」が年を取ることを気付くようになる。ここから、「僕」は「他人」への認識段階が上がって、「観察的」だけではなく、「感情的」になっていく。最初に感情の爆発は「僕」が食堂でエレベーターの前からテーブルに戻って、「女」に彼女が何故いつも右手を眺めるのかと質問した時である。二つの爆発は「僕」が「女」の右手をかがせる時である。

「女」の手に「石鱈の匂いだけ」があると言うことから、「僕」は新たな「僕」になってしまうことが読める。その言葉は思い出に耽る「女」に、「僕」の恩返しである。「僕」は「他人」のことを真剣に考えて、感情を込めて「他人」と交流していく。また、この「石鱈の匂いだけ」という言葉は『貧乏な叔母さんの話』の一部分を思い出させる。

「僕の背中に何が見える？」

「何も見えないわ」と彼女は微笑んで言った。「あなたしか見えない」

「ありがとう」と僕は言った。

(『貧乏な叔母さんの話』 p 64)

本作を書いた村上は「それをやるとくたくたになって、何日間かは頭がぼおっとしていた。終ってしばらくは体がぶるぶると震えて止まらないくらいだった。だからもうそういうことは二度とやらなくなった。そういうエネルギーは小説に回すことにしたのだ。(中略) まあこういう感じのものがひとつあってもいいんじゃないかという気はした。」(『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻、付録「自作を語る」)と告白する。『土の中の彼女の小さな犬』は確かに前三作と違って、「自己確認」という主題を細かく「僕」と「女」の間に展開する。「その当時けっこう反響も大きかったし、個人的にこの小説が好きだという人もまわりに多い」と村上の話も過言ではないであろう。

6. まとめ

本章は『中国行きのスロウ・ボート』という短編集が「自己確認」という主題をめぐって、「前半四作」の『中国行きのスロウ・ボート』と『貧乏な叔母さんの話』と「後半三作」の『午後の最後の芝生』と『土の中の彼女の小さな犬』の傍点と太字部分を主眼として分析した。

『中国行きのスロウ・ボート』の分析の結果、人間の心象世界は「中国」という言葉によって具現化になり、結末の中国と日本（東京）の対立は内心と外部世界の対立を表現することがわかった。『貧乏な叔母さんの話』の分析で、「貧乏な叔母さん」に助けられて、

「僕」は「僕」の周りの人を再び「発見」して、「彼ら」の大事さを認識できることが明らかになった。『午後の最後の芝生』の分析では、その小説の実質は中年の女が「酒」や「煙草」で「僕」を内心に引導することと「僕」は「恋人」が代表する「現実」から、「彼女」が代表する内面の「僕」と会えることがわかった。「芝生を刈る」ことを諦めないのも「僕」が自分の生き方を貫いていくことを象徴するという結論も得られた。『土の中の彼女の小さな犬』の分析では、「他人」から距離を取って観察する「僕」は「死亡」と「裏切り」に直面する「女」に触発されて、「自己確認」をできるようになり、「他人」への感情も出てくるようになることがわかった。

『中国行きのスロウ・ボート』は村上の最初の短編集として、「自己確認」という役割を果たしている。村上自身の「自己確認」だけでなく、普遍的な意味も持っている。ただの問題提起から問題解決を目指す姿勢も明らかになって、今後の短編にもその姿勢が見られる。「中国」はあまりに遠い。でもその果ては遠くない。そこにあるのは誰でも追いついて、遥かな彼方であろう。

四、『螢・納屋を焼く・その他の短編』

1. 『螢』

『螢』は村上における最初のリアリズム的な小説である。既にファンタジーの形で小説を書くことを慣れた村上にとって、本作はなかなか大きな挑戦であろうと思う。本人の話によると、「服がぴったりと体に馴染んでいないという感覚」であり、「他人が見てもあまり気にならないかもしれないが、自分ではそのちょっとがすごく気になる」。でも村上は見事な手腕を見せて、「センチメンタルな青春小説的な話を書いてみたかった」という言葉の通りに『螢』を書いた。

『螢』の主なストーリーは「僕」と「彼女」をめぐって展開する。1967年の春から翌年の秋にかけて、「僕」は文京区にある学生寮の二人部屋に住んでいた。病的なまでに清潔好きな同居人のおかげで、部屋の床はちりひとつなく、灰皿はいつも洗ってあった。5月の日曜日の午後、「僕」は中央線の電車の中で高校時代の友人の恋人と偶然出会った。「彼女」は東京の郊外にある女子大に入学していた。友人の死後、僕は「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」という言葉をひとつの空気として身のうちに感じた。

年が明けて6月に「彼女」は二十歳になった。誕生日の日の夜、「僕」は「彼女」と寝た。「彼女」に長い手紙を書くと、7月の始めに短い返事が届いた。7月の終り、インスタント・コーヒーの瓶に入れた螢を「僕」は同居人から受け取った。「僕」は夕暮、その瓶を持って寮の屋上に上がった。瓶の底で、螢は微かに光っていた。

今まで、『螢』に対する各々の研究者たちは自らの方向に進んでいる。本作が発表された直後、川本三郎(1984)は「村上春樹の世界はいつも淡い。深い情念に塗り込められることは決してないし、厚みを持った言葉が躍動することもない」と分析し、「タナトス願望というほど強烈なものではないにしろ、無為性に包まれた「僕」はしばしば死を自然のものとして共生関係が村上春樹の淡さの一因である」という結論を得た。

原田敬三(1998)は「螢」が「僕」あるいは「彼女」を表していると考えて、主に次のような形式で分析していた。「「螢」が飛び立つ場面(…)を「螢」が「僕」を表していると考えて読みかえれば、「僕」がようやく自分自身を取り戻して「生」の世界に戻って

生きていくことを表していると考えられた。一方、「螢」が「彼女」を表していると考えて読みかえれば、「彼女」が自ら命を絶つことを決心し、その悩みを精算しようとすることを表していると考えられる。」しかし、筆者は『螢』の「彼女」と『ノルウェイの森』の「直子」が別のキャラだと思い、自殺を選ぶのは「直子」ではなく、「彼女」である。したがって、『螢』の分析で『ノルウェイの森』の分析を混ぜるのは玉に瑕ではないであろうか。

永原孝道（2000）は「「螢」は狂気に開かれている。友人の唐突な死、その友人の恋人である彼女の異常、そして右翼的な正体不明の財団法人が経営する学生寮に、地図マニアで吃音の同居人」という人物に着目し、「どこまでもシリアスなものから、ただ滑稽なだけのものまで、「僕」のまわりには狂気があふれている。彼は抵抗も順応もしない。ただなぎ倒され図形を作る一本の麦のように対している。最後に外界に放される螢のように、すべてが死や狂気といったカタストロフの闇に彷徨い続け、消えていく。」と論じた。

大城築（2001）は、「この作品は、村上春樹が短編を実験と捉えているという部分に起因しているのか、「僕」の主観によって語られていく物語であるためなのか、明確でない部分が非常に多く、それだけ多くの研究課題も残っていると言える。しかしそれも読者の想像力をかきたてる理由の一つなのだろう」と評した。また、大城氏は作品の位置づけとして「一、『螢』が『ノルウェイの森』へと続くリアリズム的文章への出発点であること。そして本文から二、半年後の再会した「彼女」肉体的な変化に魅せられ、精神的な変化に悲しむ「僕」の姿。三、「彼」の死から大きく影響を受ける「僕」の姿。四、「すきとおった目」に表れる、「彼女」が求めているのは自分ではないと感じながら何もできなかった「僕」の姿。五、「螢」に写し出された、葛藤する「僕」の姿」と考察した。

対比研究として、渥見秀夫（1992）は「螢」と「こころ」との比較分析をされていた。彼は「『螢』の作品論にまでは至らない」ところわかりつつ、散歩する場面の一致、友人の死、水の場面の重要性といった類似点とともに、「僕」と「先生」との倫理観の違い（「公平」さの内実）を論じていた。山根由美恵（2007）は「三角関係」の視点から漱石と村上の作品を比較して、「「螢」の膿化された三角関係の構図は、漱石文学に代表される三角関係の物語を「新しい認識システムを使って」、「それらの物語を洗いなおしていく」試行、換言すれば、三角関係における「自我と自分以外なる世界とのフリクション」を綿密に書く形ではない、現代の三角関係としての試行と読みとれる」と分析した。

また補充として、『村上春樹と一九八〇年代』で『螢』の研究史部分を引用する（重なる部分を除く）。

「「螢」を中心に論じるものとしては、天野広也「村上春樹『螢』論」（『成蹊国文』98・3）がある。この中で「時間、思想、方向を指示する語によって二分化される事が示され」というそれまでにない指摘をしており、さらに「『螢』に現れ出てくる主な事象は、その性質によって、二分化された世界のどちらに振り分けられている」と述べる。原田敬三「村上春樹『螢』の分析」（『国語表現研究』98・3）では、「螢」が「僕」や「彼女」を表している可能性を示し、「瓶から出され飛び去っていく「螢」は、「友人」の死の起点として「死」とらわれ、そこから抜け出そうとする「僕」と「彼女」の姿に符合している」と述べる。さらに松本健一「言葉の定型に潜む「国家」」（『新潮』84・11）は、国旗や国歌に対する「戯れ」によって、過去から現在に意味をもってきたものから意味＝価値を奪おうとする現代的な戦略がある。」としながらも「ナショナリティの外在化された制度に対しては遠い感じをあれほどうまく定位させていたのに、小説全体としては青春の＜物語＞の定型を何ほども出ていない」とする。

これらとは異なるアプローチとしては、三宅ちぐさ「短編小説と長編小説の文体的特性」

（『就実語文』04・12）がある。三宅は文体の違いを計量分析的手法により指摘し、「より具体的で豊かな描写に、より厳密な描写にと連体修飾語なども書き加えられていく」とする。」

では傍点と太字の部分で『螢』を読みたいと思う。

「君が来たんだよ。僕はあとをついて来ただけさ」（p23）

電車で再会した二人は話すこともなく、黙りながら歩き続けた。気付いた時、もう駒込に着いた。「彼女」から理由を聞いた時、「僕」はそう弁解した。最後の面会で「ホスト」役の彼はいなくて、「ゲスト」の「僕」と「アシスタント」の「彼女」は会話すらうまくいかなかった。そんな過去を持つ二人が再会する時、以前の付き合う方式しか知らなかった。そうすると、黙りながら歩くことしか選べなかった。また、ここの「君」を傍点するのは、「僕」が二人の関係の中で、受動的な位置を占めることを表明する。この後のストーリーにも、そんな傾向が見られる。「彼女」と付き合うこと以外、「僕」と外部世界（寮以外）の接点は何もない。この点について、後の「しん」の傍点部分で検討しよう。

「うまく言えないのよ」と彼女は弁解した。彼女はトレーナー・シャツの両方の袖を肘のところまでひっぱりあげ、それからまたもとに戻した。電灯の光がうぶ毛をきれいな黄金色に染めた。「筋合なんて言うつもりなかったの。もっと違う風に言うつもりだったの」（p25）

ここは以前の友人と再会して、「こんなことを言える筋合じゃないことはわかってるんだけど」（p25）と告白した「彼女」の言葉である。ここの「筋合じゃない」は明らかに「しんだ「彼」の恋人」としての身分で「僕」とデートすることを指す。しかし、それが「過去」の自分の考え方である。「過去」の自分もういなくて、「現在」の自分もううまく把握できない。つまり、ここのシーンは伏線として、後の「彼女」の休学にも療養にも繋がる。「僕」を通して世界を入り込んでいる気持ちもちゃんと読める。

死は生の対極としてではなく、その一部として存在している。

言葉にしてしまう嫌になってしまうくらい平凡だ。まったくの一般論だ。しかし僕はその時それをことばとしてではなくひとつの空気として身のうちに感じたのだ。文鎮の中にもビリヤード台に並んだ四個のボールの中にも死は存在していた。そして我々はそれをまるで細かいちりみたいに肺の中に吸い込みながら生きてきたのだ。（p30-31）

ここは村上の死生観を表した言葉である。死は「ちり」のように、私たちの生活の中に存在している。『ノルウェイの森』の第二章および第三章の下敷きとして、『螢』の死生観は簡単である。『螢』のキャラクターを陣営に分けると、「僕」は「生」に属し、「彼」は「死」に属し、「彼女」は生と死の接点で有名な“シュレディンガーの猫”のような人物である。このままにストーリーが終わったから、そのようなキャラクターの三人関係は完璧であるし、こんな人物も「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」というテーマを深めることができる。つまり、ここは「僕」が彼の死として、「彼女」の猶予状態を切実に感じられる。ちなみに、『ノルウェイの森』における村上の死生観の概念は、死亡と生存の単純な議論から身体と心霊の領域まで広げた。直子はキズキのよう

に死ぬことを選んだ。そのため、「僕」の身体は生きているが、心の一部分が永遠に死ぬ。「身体的な生」と「心霊的な死」のあいだに、「僕」が迷い込んでいる。でも結局、「生」を選ぶレイコと「生命力が満ちる」緑に助けられ、「僕」は迷いなく生の世界で存在することを決心する。この角度から見ると、ここの『螢』の死生観は『ノルウェイの森』の死生観の基礎として、本作においても以後の作品においても、極めて重要な部分である。

(…) 彼女の求めているのは僕の腕ではなく、誰かの腕だった。彼女の求めているのは僕の温もりではなく、誰かの温もりだった。少くとも僕にはそんな風に思えた。(p33)

「彼女」を温めるのは「僕」ではなく、死んだ彼である。「過去」（つまり死んだ「彼」と）の生活に耽けて、「現在」（「僕」と）の生活をうまく過ごせない。しかし、ここは直接に「彼の」ではなく、「誰かの」である。したがって、村上は強調するのは、「彼女」を温めるのが「彼である」ことではなく、「僕ではない」ことである。「彼女」の「死の世界」（あるいはあの世界に属する彼）への親近感、この後「彼女」が「僕」が属する「生の世界」から離れる原因であろう。しかし、これで「彼女」は「死の世界」を選ぶことを言えるのか？「僕」が属する世界に、「彼女」の過去を知っている「僕」がいて、お笑いタレントのような同居人「突撃隊」もいる（「突撃隊」は「彼女」が療養所に行く後で実家に帰ったから、「彼女」において「突撃隊」は変わらずに寮にいと推断する）。さらに、「僕」と肉体関係を結びつけ、二人は以前より親しくなる。したがって、療養所に行くのは、「彼女」が「死の世界」を選ばなく、自身の世界に自分の混乱状態を回復させるためである。「僕」にとって、こんな場所は「寮」である。「彼女」にとって、それは「療養所」である。

(…) 土曜日の夜には大半の学生は遊びにでかけていたから、ロビーはたいいしんとしていた。僕はいつもそんな沈黙の空間に浮かぶ光の粒子を見つめながら、自分の心を見定めようと努力してみた。誰かものが誰かに何かを求めている。それは確かだった。しかしその先のことは僕にはわからなかった。僕が手をのばしたそのほんの少し先に、漠然とした空気の壁があった。(p35)

日が暮れると寮はしんとした。(p45)

ここは短編集『中国行きのスロウ・ボート』の章にも何度も触れた傍点部分の「しん」である。ストーリーにおけると、『螢』の「しん」は「僕」が住んでいる寮の描写である。「僕」は死んだ友人の恋人とデートしたことの正当性を何度も確認したが、自分の心すらわからなかった。「誰かものが誰かに何かを求めている」の先にあるのは、その「求めたい」衝動であると思う。「求める」ことしか考えてなく、「どうして求める」や「求めた結果」など何も考えない。「僕」の心の状態は、土曜日の寮のように暗くて寂しいである。そう考えると、「寮」は「僕」の心の象徴とすれば、「彼女」との交際は「僕」が「寮以外」の世界への触手である。「僕」は「彼女」を通して「寮以外」の世界と接触し、彼女も「僕」を通して「彼以外」の世界を感じるのである。それが、「ホスト」役の彼はいない今に、「ゲスト」の「僕」と「アシスタント」の「彼女」の相互的な救済である。45 ページの「しん」にはより一層孤独感を感じられる。「彼女」は「僕」という接点を放棄して、自らの接点（療養所）を探しに行く。同居人の「突撃隊」の一つの螢を残って

「寮」から離れる。黄昏の寮は夜の寮より寂しさを感じる。夜の果てには必ず日の出が待っているから、35 ページ夜の寮の様子は「僕」が自分の心を見定められなくても、彼女と一緒に必ず何もかも乗り越えるという願望を表すことができる。それに対して、日が暮れるの後は、長い夜である。「彼女」も同居人もいない今、一人でそんな夜を乗り越えることができない。結末のひとりで夜を染める「螢」の様子は、孤独に陥る「僕」の状態であろう。つまり、『螢』は「僕」を主眼としての物語である。

しかし、村上の変化も見失う訳がないと思う。本人の言葉より、「前作の『中国行きのスロウ・ボート』に比べると、この短編集においてはそういう先の作業に目をむけたトライアル的な色彩がより濃くなっているように筆者自身に感じられる。」（付録『自作を語る』、『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻 短篇集 I）「僕」の自己確認のような傾向は、傍点の「寮」を描き出す部分にも見えるが、村上はこの短編からどんどん変わっていく。

村上は今作品版の『ノルウェーの森』の付録で、『螢』のことも少し話した。

「僕は『螢』という小説を、あるところで身勝手に放り出してしまうことができた。「放り出す」という表現が悪いなら、ある地点まで押しやってから突き放すことができた。何故ならそれは短編小説だったからだ。こういう話です、あとは想像してください、それが小説なんです——という具合に。でもその短編をもとにもう少し長くのぼしていきこうと決めた瞬間から、僕はその物語に対する全面的な責任を負わされたのである。」（付録『自作を語る』、『村上春樹全作品 1979～1989』第6巻 ノルウェーの森）

途中で終わってもかまわない、村上はそのような気持ちで『螢』を完成できた。このように『螢』におけるリアリズムへの挑戦には、村上が「技法的には新しくないけれど、感覚そのものは新しいというものを創造する力を試すことができる。そのように「短編→長編」のように「リアリズム」の階段を登って、村上が『ノルウェーの森』を書けたのであろう。『ノルウェイの森』で村上はキャラクターに「ワタナベ」「キズキ」や「直子」の名前を付けた。「ワタナベ」は非常に一般的な名字で、作品を読むすべての読者を表すと見なすことができる。また、「キズキ」は「傷付き」に対応し、「直子」は「直し」に対応する。人生ということも、「傷付き」から「直し」の繰り返しではないかと思う。しかし、『螢』では、ただの「僕」、「彼」、および「彼女」という人称が使用され、その言葉遣いには他人と「僕」の関係を重点として描き出す。これにより、読者は読むとき、「僕」の視点について考えるようになり、「僕」の心理を感じるようになった。したがって、『螢』は人間関係に基づいて隠喩的な現実を映すことも分かる。

2. 『納屋を焼く』

「すごくひやっとした小説を書いてみたくなる」村上は、『納屋を焼く』という小説を完成した。この作品で、村上はリアリズムへの関心をしばらく抑え、また「フィクション」という形式で小説を書いた。知り合いの結婚パーティーで「僕」は広告モデルをしている彼女と知り合い、ほどなく付きあい始めた。パントマイムが趣味の彼女には「僕」以外にも複数のボーイ・フレンドがいた。そのうちの1人と「僕」はたまたまあるとき食事をすることになった。大麻と酒の場でのとりとめのないやりとりの途中で、彼女の新しい恋人は不意にこんなことを口にした。「時々納屋を焼くんです」と彼が言った。

彼は、実際に納屋へガソリンをかけて火をつけ焼いてしまうのが趣味だと言った。また

近日中に辺りにある納屋を焼く予定だとも。「僕」は近所にいくつかある納屋を見回るようになったが、焼け落ちた納屋はしばらくしても見つからなかった。彼と再び会うと、「納屋ですか？ もちろん焼きましたよ。きれいに焼きました」とはっきりと言われてしまった。焼かれた納屋はいまも見つからないが、「僕」はそれから彼女の姿を目にしていなかった。

この意味深い小説についての研究があまり少なくない。まずフォークナーの同名小説（『Barn Burning』）との関係についての研究を取り上げる。

今村楯夫（2004）はフォークナーの小説『Barn Burning』の主人公の「父殺し」を取り上げ、村上の『納屋を焼く』は「少女殺し」を「繰り返」して、「「父殺し」ができない者たちの倒錯的な殺害の衝動、女性を殺す男たちの系譜」を描き出したことを究明した。

小島基洋（2008）は「フォークナーのあまりに巨大な影に隠れて、この短編の本質が見逃されてしまう危険—そしてそれは現実化しているのだが—を恐れてのことだろう。（…）幻想に魅了られる者、幻想に抗う者、幻想を生み出す者—「彼女」と「僕」と「彼」の背後には、デイジーとニックとギャッツビーが、あの夏の陽光を浴びてたたずむ。」と分析して、「短編「納屋を焼く」には『グレート・ギャッツビー』の登場人物が色濃く影を落としている」の結論を得た。また、小島氏は以下のようなグラフを使って、幻想レベルの「納屋を焼く」が現実レベルの「彼」の殺人行為に対応することを知っていた。

人物	現実レベル	幻想レベル
彼女	蜜柑はない	蜜柑がある
僕	葉っぱ	お金
彼	？（彼女を轢いて殺害するのかもしれない）	納屋を焼く

その後、竹内理矢（2014）は村上が『納屋を焼く』で「フォークナー文学に見られる濃厚な土地の習俗や歴史あるいは強烈な個性をもった父との確執や葛藤から自らの文学世界を切り離す」ことを指摘し、それは「アメリカ南部と現代日本がたどった戦後の道程」の違いを表現することを解明した。山本義浩（2021）は「納屋」というものをめぐって、フォークナー、村上春樹とイ・チャンドンの小説をひとつひとつ分析して、「村上における納屋は、それが「彼女」のことを指すのか、それともモラルを確認するための言語的パントマイムを表しているのかを決定できない。ただ、納屋が焼かれるのを待つ「僕」は、その欲望の空虚さ故に「彼女」を喪失しなければならない。」という観点に到達した。

また、山根由美恵（2007）は『二つの「納屋を焼く」—同時存在の世界から「物語」へ』で「僕」と「彼」と話のズレを注目して、その話の核に「現実と非現実の曖昧さが生み出されている。」と論じた。山根氏にとって、「納屋を焼く」の曖昧さが「同時存在の世界」に広がって、一九八〇年代性を表している。西田谷洋の『虚構のモラルティ：村上春樹「納屋を焼く」論』は「納屋を焼く」を「虚構世界の創出」と見なし、「彼を放火犯あるいは殺人犯として措定すること」で、「彼に対して優位にたてる」という「僕」の願望を読んでいた。

別の角度で、高橋龍夫（2018）は時代背景や地理的設定、登場人物の世代や仕事を総合的に分析して、「納屋を焼く」という短編が「一九八〇年代の日本の物質的な繁栄に潜在する不即不離のもう一つの疑惑的存在が常に日本に何らかの影を宿してくることを示唆して、あの年代の「日本の光と影を表象するテキスト」であると提示した。

では、傍点と太字から本作を分析したいと思う。これから、この部分は「彼」の正体、「彼女」の消失、「納屋を焼く」の意味という三つ注目点をめぐって展開する。

彼女はなんとかという有名な先生についてパントマイムの勉強をしながら、生活のために広告モデルの仕事をしていた。(p53)

ここは彼女の神秘性を感じる部分である。彼女の性格はカジュアルであり、自分のことを話さなくても本人が気にしないであろう。彼女の側も、先生の名前とか明確に覚えないかもしれない。彼女について、「僕」が知っていることより知らないことの方が多い。パントマイムの先生もボーイフレンドのこともよくわからない。そんな現実感が薄い人こそ、「蜜柑むき」のことができるであろう。また、ここの「パントマイム」の勉強も彼女の形而上学的な「蜜柑むき」と繋がる。「僕」と変な友達関係を持っている彼女は、どのような不常識なことをしても、「僕」が不自然であると感じない。換言すると、「彼女」の内核は「僕」が存在する今の現実には属しない。「消失」はただ時間の問題である。

彼女はその想像上の蜜柑をひとつ手にとって、ゆっくりと皮をむき、ひと房ずつ口にふくんでかすをはきだし、ひとつぶんを食べ終わるとかすをまとめて皮でくるんで右手の鉢に入れる。(p55)

あら、こんな簡単よ。才能でもなんでもないのよ。要するにね、そこに蜜柑があると
思いこむんじゃないくて、そこに蜜柑がないことを忘れればいいのよ。それだけ。(p56)

この傍点部分は具体的な「蜜柑むき」の様子である。実際に、蜜柑も鉢も皮も「かす」もないけど、彼女はこのような現実を忘れて、現実のように「蜜柑むき」をできる。やはりこんな行為はただのパントマイムと思わない。その原因は「僕」が彼女の「蜜柑むき」を見る反応——「だんだん僕のまわりから現実感が吸いとられていくような気がしてくるのだ。これはすごく変な気持ちだ。」「蜜柑むき」を通して、「僕」はどんどん現実から離れて、非現実的な世界に入っていく。「蜜柑が「ある」と思いこむではなく、「ない」ことを忘れる」という思考方法は抽象的に考えると、「現実を非常識的に思考する」のではなく、「非現実を常識として受け止める」のである。村上は最初からそんな世界観を読者の前に展開して、そんな考え方で続きのストーリーを読めば良いと暗示する。

彼はしみひとつない銀色のドイツ製のスポーツ・カーに乗っていた。(p59)

ここは79ページの「まちががなく彼の銀色のスポーツ・カーだった。品川のナンバーで、左のヘッド・ライトのわきに小さな傷がついている。」(傍線筆者)という部分を対比して読めばいいと思う。スポーツ・カーの「傷」の出現から、彼は車で「彼女」を轢死したことを推測する方も少なくない。その意味で、「彼」において幻想領域の「納屋を焼く」のは現実的な殺人行為である。ここで、文章の細部まで「納屋を焼く」ことを分析する。

まずは「納屋を焼く」をする頻度である。小説の68ページで、「彼」は「二ヶ月にひとつくらいは納屋を焼きます」と言う。もし「納屋を焼く」は殺人行為であれば、それが二ヶ月にひとりくらい人を殺すことである。その中で、「彼女」を殺害した時点は、「僕」の家を訪ねた「十日後」である。そんな頻度で人を殺せば、捕まえられないのはおかしいであろう。また、もし「彼」は好運で、もしくは別の手段(例えばお金)で警察の刈り込みから逃れるなら、そんな頻度で人を殺すのは、専門の殺し屋と言える。そんな手腕をも

っている彼は、車の傷を処理しないままに放置するのが有り得ないであろう。「納屋を焼く」は「彼」の殺人行為であれば、矛盾点が出で来る。

つまり、ここで「彼」の車の描写は別の意味を持っている。周知のように、本作における「納屋を焼く」も「蜜柑むき」も村上の隠喩的な表現手段である。この「車」の描写は、同じく隠喩的な描写と思う。「彼」は「貿易の仕事」をして、敬語も流暢に使える。金の問題もなく、「北アフリカから中東にかけての状況にはかなりくわしい」である。そんな「彼」の象徴物は、「彼」の出現とともに登場する「彼」の愛車——銀色のスポーツ・カー以外がないであろう。そう考えると、「車」の傷も象徴的であり、「彼」の心に一部の損壊であると思われる。そのような考え方で進めば、「彼」の内部的な損壊は「彼女」と繋がっている。「彼女」がいる時、車＝内心の状態は「しみひとつない」である。「彼女」がいないとき、車＝内心は「傷」が見られる。そんな崩壊は、「彼女」とも「彼」とも知っている「僕」しか感じられないであろう。

彼は紙袋の底からアルミ・フویلをとりだし、葉を巻紙の上にのせてくるりと巻き、
のりの部分を舌でなめた。ライターで火をつけ、そして何度か吸いこんで火がきちんと
ついていることをたしかめてから僕にまわした。(p65)

「なかなかものが良いでしょ」と彼は言った。(p67)

「彼」は「貿易の仕事」をしても、「べつに働いているようにも見えない」し、「よく人に会ったり電話をかけたりはしてるみたいだけど、必死になっている風でもないし」と見える。「彼」の仕事は何であるか？この傍点部分を読めばわかる。まず、「のり」の部分まで知っている「彼」は、タバコの経験者であることが明らかになる。しかし、金持ちの「彼」は普通の紙巻きたばこなんか吸ったわけがないと思う。では、「彼」はどこからそんな「タバコを巻く」経験を学んだのか？やはり「グラス」に関する人々であろう。この前の「彼」の仕事と連想して、「彼」の身分は容易に想像できる。「大麻の貿易商」である。「彼」は「北アフリカから中東にかけての状況にはかなりくわしい」理由もわかる。中東は大麻の産地である。各種の大麻を販売する経験があるからこそ、「彼」は「なかなか良いもの」であるかどうかわかる。

そう考えれば、「彼」と「彼女」の出会いもただの恋愛小説のようなストーリーではない。「日本人が少ない」アルジェリアに、無邪気な「彼女」は一人で旅行するのはまず危険である。大麻貿易商である「彼」と「恋人」になるのもおかしいである。「恋愛」を名目に「彼女」を保護する可能性もないと言わない。では、「彼女」の消失は「彼」の仕業であるか？「彼女」は「彼」の仕事を知って、「彼」が自分のことをばれさせられないように「彼女」を殺すのか？それも違うと思う。わざわざ「恋人」の名目で保護するひとを殺すのは不可能である。たとえ「彼女」は「彼」の仕事を知っても、それに興味がないと思われる。

彼は顔の前で両手を広げ、それからぱたんとあわせる。「世の中にはいっぱい納屋があって、それらがみんな僕に焼かれるのを待っているような気がするんです。海辺にぽつんと建った納屋やら、たんぼのまん中に建った納屋やら……とにかく、いろんな納屋です。十五分もあれば綺麗に燃えつきちゃうんです。まるでそもそもの最初からそんなものの存在もしなかったみたいにね。誰も悲しみやしません。ただ——消えちゃうんで

す。ぷうんってね」(p71)

「少し極端な意見じゃないかって気がするな」と僕は言った。「そういうのは結局仮説の上に成立しているわけだからね。厳密に言えば同時という概念ひとつとりあげてもあやふやなものだよ」(p72)

では「納屋を焼く」の問題に戻る。ここは、「彼」にとっての「納屋を焼く」の様子である。傍点部分の前に、「彼」は「僕」の仕事——作家を評論した、それは意味深くて、「彼」が「納屋を焼く」ことを「僕」に話す理由でもある。「あなたは小説を書いている人だし、人間の行動のパターンのようなものについてくわしいじゃないかと思ったんです。それに僕はつまり、小説家というものは物事に判断を下す以前にその物事があるがままに楽しめる人じゃないかと思っていたんです。」

つまり、「彼」における「僕」は「納屋を焼く」を聞いて、その（内面的な）意味を追及するより、そのままに（表面的に）「納屋を焼く」ことを受け止める。非現実的に物事を考えられるのは「僕」の特質である。（そういう理由で「彼」は「彼女」と「僕」と親しくなるかもしれない）「僕」も「彼」が言ったように、小説の最後まで文字通りに「納屋を焼く」を思い込んでいる。また、「納屋を焼く」のに対して、「僕」はその必要性を判断するのが「彼」であると言って、「彼」はそれを否定した。「僕は判断なんかしません。観察するだけです。」と「彼」は言った。つまり、「彼」の内部に、「納屋を焼く」自分と「それを観察する」自分が同時に存在する。自身の意識が「観察する」側で存在し、「納屋を焼く」自分が無意識の領域に存在する。「彼」はそんな「同時存在」をモラリティーとして信じる。傍点部分で、「僕」は再び文字通りに「同時」を物理的な領域で理解する。「彼の「自分の気持を気持として表現しただけです」という言葉は、明らかに「意識的」な領域のことを話している。結論を言うと、「納屋を焼く」は、無意識に人間の「精神的」な自我が崩壊することの隠喩である。「蜜柑むき」のように、現代人は自分で自身の心のかげらを剥落して、結果的に自我が消える。

また、ここの傍点部分の「同時」について、第三章にも触れた短編集『中国行きのスロウ・ボート』の中で、『カンガルー通信』の一部を想起させる。

「僕は同時にふたつの場所にいたいのです。これが僕の唯一の希望です。それ以外には何も望みません。」

（『カンガルー通信』p120）

しかし、『カンガルー通信』の「僕」における「同時」は本作の「同時」と違う意味を持っている。本作の「彼」の「同時存在」は「精神的」であり、「自身の意識が「観察する」側で存在し、「納屋を焼く」自分が無意識の領域に存在する」ことを意味する。『カンガルー通信』の「僕」の「同時」は「肉体的」である。「僕」の願望は自身が分裂して、「僕」を引き寄せられる「あなた」が分裂する二つの「肉体」と寝ることである。

彼は目と目のあいだにしわを寄せた。それからすうっという音を立てて、鼻から息を吸いこんだ。「そうですね。決まっています。」(p73)

青っぱい闇と大麻煙草のつんとする匂いが、部屋を覆っていた。(p74)

ここは「彼」が心の「納屋」を「焼く」と決心している様子であり、誤解を招く部分でもある。何故なら、「彼」は選ぶ「納屋」が「すぐ近く」であり、「僕」の家に邪魔するのも「その下調べに来」るのである。「すぐ近く」の「納屋」は「彼女」を指すという意見もある。しかし、その前の分析を通して、「納屋を焼く」は「彼」自身に限りの行為である。「僕」の家に来た時、「彼」はどのようなことをしたか？「大麻煙草を吸う」のである。普段「観察」しにくい「納屋を焼く」ことは、大麻に影響されている時に簡単に「観察」される。グラスを触媒として、「彼」はそんなことができる。「僕」はそれに影響され、無意識の中で小学校時代の芝居を回想したのも大麻の原因であろう。大麻の煙と匂いに覆われた「部屋」は外部世界に隔絶されて、「内心世界」に繋がる特別な場所になってしまう。『午後の最後の芝生』にもそんな方法があって、煙草とウイスキーに影響され、「知らない女の子の部屋」も「僕」の内心世界になってしまう。「つん」とする環境には、現実と非現実の境界線は曖昧模糊になって、真実と幻想がどんどん融けてしまう。

村上は全作品版『納屋を焼く』の付録『自作を語る』で、この小説についてそう語った。

「僕が納屋ということばかり思いつくのは、畑の隅っこに建っているような小さくて貧相なほったて小屋だ(…)ここでは人知らずこっそりと納屋を焼き捨てる静かな不気味さにとどまっている。それは心の片隅でふっと静かに燃えおちてしまう納屋である。」

(付録『自作を語る』、『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻 短篇集 I)

この言葉で、注目すべきなのは「心の片隅」という表現である。これは小説の中で伝わるイメージと合っている。「蜜柑むき」や「納屋を焼く」などの非現実的行為、小説における現実世界で普通に存在する。普通に生きている「彼女」もいつのまに消えてしまう。本作の「彼」における「納屋を焼く」ことが代表する「内心世界の崩壊」は決して特例ではない。この崩壊は幅広い人々の内心に潜めている。崩壊の種は我々の心の中で宿して、自分で意識してコントロールしなければならないと、村上は『納屋を焼く』で読者に提示し続ける。

3. 『三つのドイツ幻想』

1984年に『ブルータス』の「ドイツ特集号」のために書いた本作は、短編集『螢・納屋を焼く・その他の短編』でもっとも幻想的な作品である。タイトルから見れば分かる——『三つドイツ幻想』である。「ドイツ」は起点として、「幻想」はその結果（あるいはまとめ）である。村上の言葉によると、「小説といっても、海外を舞台にしたいかにも「それ風の」雰囲気の小説を書くのは嫌だったので、ドイツにインスパイアされた幻想を核にして小品を三つ書いた。」（「自作を語る」、『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻）

第一話は「冬の博物館としてのポルノグラフィー」であり、主な内容は「セックス、性行為、性交といったことばかり「僕」が想像するのは、いつも冬の博物館である。「僕」はその博物館で働いている。館内をぐるとまわり、机の前に腰かけてミルクを飲みながら郵便受けにたまった手紙を読む。手紙を3種類に分類する。3種類目は博物館のオーナーからのものだ。4つの細かい指示も書き込まれている。言われたとおりのことを行ったあと、「僕」は洗面所の鏡の前で髪をとかし、ネクタイの結びめをなおし、ペニスがきちんと勃起していることをたしかめた。」である。

第二話は「ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」であり、その概要はカフェテリアで偶然知り合った青年に、「僕」は東ベルリンの街を案内してもらっていた。ヘルマン・ゲーリング要塞の丘を下ってから、「僕」と青年はウンター・デン・リンデンの通りにあるビアホールに入った。ウェイトレスはキム・カーンズにそっくりの美人だった。彼女はまるで、巨大なペニスを讃えるといった格好でビールのジョッキを抱え、テーブルに運んできた。時計は10時近くを指している。「僕」の東ドイツ滞在ビザは夜中の12時で切れてしまうので、早くフリードリヒシュトラッセのSバーン駅に戻らなければならない。

第三話は「ヘルWの空中庭園」であり、それは「空中庭園」を訪ねる「僕」の経歴である。ヘルWの空中庭園は東西ベルリンを隔てる壁のすぐわきにある4階建てのビルの屋上につながれていた。ヘルWは屋上から15センチくらいの高さにはしか庭園を浮かべなかった。「どうしてケルンとかフランクフルトとかもっと安全なところに庭園ごと移らないんですか？」と「僕」が尋ねると、ヘルWは「まさか」と言って首を振った。夏の空中庭園は底抜けに楽しいという。アップライト・ピアノをひっぱりあげたときは、ポリーニが来てシューマンを弾いた。「ポリーニはご存じのように、ちょっとした空中庭園のマニアだからね」とヘルWは言った。

この三つの小品について、永原孝道(2000)は「過去のカタストロフの記憶に凍結された場所としてのドイツをめぐる断章」とであると語った。三つの小説を合わせると、「そこには人間の「記憶」という共通テーマが見えてくるようだ」と論じた。西田谷洋(2008)はこの三つの話が「幻想と日常がお互いに浸食し合う物語」であり、「こことは異なる世界・他者を想定し、自他が不可知の関係であり、それが持続することを描きつつ、それらが相互に交渉しつづけていることを示唆するのである」と述べた。

この小説で、傍点と太字の部分は極めて少なく、第二話で傍点も太字もなくなるようになる。したがって、この三つの作品の分析は傍点と太字に限らず、気になる部分も含めている。

(1) 『冬の博物館としてのポルノグラフィー』

博物館の館内はとても静かだ。開館時刻までにはまだ少し間がある。僕は蝶のような格好をした金具を机の引き出しからとりだして、それで玄関のわきに置かれた柱時計のねじをまく。そしてその針を正確な時刻にあわせる。僕は——僕の思いちがい如果没有、ということだけ——この博物館で働いているのだ。(p184)

前にも述べたように、現実感が溢れる幻想描写は村上小説の特徴である。第一話の『冬の博物館としてのポルノグラフィー』という小説はその特徴を凝縮して、三つの小説の中でもっとも隠喩的な小説になる。村上は柱時計の「ねじ」まで想像して、細部まで展示される「冬の博物館」のイメージが急に鮮明になる。村上にとって、主人公の状態を描写する時、「博物館」は重要な事象である。

『ノルウェーの森』で、直子が自殺した後「僕」の悲しみを描写する時、村上は「ときどき俺は自分が博物館の管理人になったような気がするよ。誰一人訪れるものもないがらんとした博物館でね、俺は俺自身のためにそこの管理をしているんだ。」と語る。ここの描写も本作の分析を提示する。『ノルウェーの森』で「博物館」は「僕」の心と見なして、そのキーワードは「悲しみ」である。『ノルウェーの森』での「博物館」は「誰一人訪れるものもない」「がらんと」する。その背後は「悲しみ」のみならず、「僕」の孤独も感じられる。本作の描写に「人」の気配が満ちるが、実際に誰も出現しない。牛乳に関する

思考の後で、「僕」は「これは博物館が日常を侵蝕しているというべきなのだろうか、あるいは日常が博物館を侵蝕しているというべきなのだろうか」と考える。「日常」の気配が「博物館」に滲んでいる。

また、第一話の「冬の博物館」の様子と『羊をめぐる冒険』の「鯨のペニスがある水族館」の間に共通点がたくさんある。

そんなわけで、僕は感じやすい少年期を通じて本物の鯨を見るかわりに鯨のペニスを眺めつづけた。冷やりとした水族館的通路の散歩に飽きると、僕はひっそりとしずまりかえった天井の高い展示室のソファに座り、鯨のペニスの前でぼんやりと何時間かを過ごした。

(『羊をめぐる冒険』p44、『村上春樹全作品 1979～1989』第2巻)

僕は誰を理解することもやめる。

誰が戸口に立っているのが見える。でもそんなのはどうでもいいことで、戸口のことなんか何だってかまいはしないのだ。なぜなら僕はセックスのことを考えるといつも冬の博物館にいて、我々はみんなそこに孤児のようにうずくまって、温もりを求めているのだ。(p188)

「冷やりとした水族館」と「冬の博物館」は外の環境の中で「僕」自身の孤独状態を見事に隠喩する。「セックス」やそれを代表する「鯨のペニス」を眺めることはそんな孤独状態で「僕」の外の環境に発送する信号であろう。前に言ったように、本作以後の長編『ノルウェーの森』の「博物館」の描写も同様である。

つまり、第一話は村上からの人間の「孤独」を改めて検討する作品と考える。「博物館」という容器で、人間の日常生活は映画のように展示される。それは村上が東洋人として、西洋的な世界に包まれた時の素直な感触であろう。幻想と書かれた本作の背後は、小説やエッセイのためにドイツでインタビューをするだけでなく、海外で数年くらい住んでいた村上の素直な気持ちであろう。『村上さんのところ』で、読者に「エロイ」と自分の作品を評価された時、村上は「セクシュアルなシーンを書くのは、それが人間の心のある種の領域を立ち上げていくからです。そういうことがときとして物語にとって必要になります。」(『村上さんのところ』新潮文庫、#40、p49)と答えた。人間心理のある領域に進めば、「性」は離れられない問題である。本作の「博物館」はそんな言葉を証明できる。村上は自分が感じる気持ちを人間の共通な心理状態として認め、「小説」の形式で血肉をつける。それが村上の書き方のひとつであろう。

(2) 『ヘルマン・ゲーリング要塞 1983』

第二話から、「僕」は外の環境に接触し始める。「驚くくらい熱心」の青年や「笑顔が可愛い」ウェイトレスに出会って、「僕」の「ヘルマン・ゲーリング要塞」のような心も懷疑や懐かしなどの動きがある。もちろん「セックス」という動きもある：「彼女はまるで、巨大なペニスを讃えるといった格好でビールのジョッキを抱え、テーブルに運んできた。」(p192)という、言葉だけに存在する「青年」のガールフレンドと女友たちからにも見える。第一話の自分限りの「博物館」と違って、第二話は抽象的な「セックス」と繋がるのはウェイトレス(=東京のガールフレンド)と「青年」の友達である。

「ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」というタイトルから考えると、本作は歴史と繋がる物語である。「ヘルマン・ゲーリング」は第二次世界大戦時期のドイツ軍の国家元帥である。古いドイツの象徴と言える。そんな人物が建てる要塞は1983年でもちゃんと東ベルリンに立っている。1989年でベルリンの壁が崩壊した前の1983年には、世界の形勢が緊張した。東ベルリンと西ベルリンの対立はその時期の冷戦の縮図である。分裂されたベルリンはその時期の人のように、敏感であり疑い深いである。これは作中の「僕」が東ベルリンのビザにこだわる歴史原因である。

村上はそんな人間関係の中で「僕」を見直し始める。まず「僕」にとって、ウェイトレスの形象は「東京で僕が知り合った一人の女性」と重なって、「おそらくヘルマン・ゲーリング要塞の残像が、彼女たちを迷宮の闇の中ですれちがわせているのだ。」ここの「ヘルマン・ゲーリング要塞」は「僕」の心と同化する。外部世界の要塞を探索するのは、自身の心象世界を探索しているようになる。そんな村上らしい叙述方法は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』や『海辺のカフカ』などにも出現する。または「青年」の人物像である。熱心に要塞を紹介して、素直な言葉を口に出す「青年」と思わずに嘘をつく無口な「僕」が相対的な人物像である。「僕」と「青年」は、最終的（または宿命的に）にベルリンの両側のように分裂されるということが明らかになる。「ヘルマン・ゲーリング要塞」が代表する「心」に詳しく「青年」は「僕」の理想的な側面であり、現実的な「僕」がそんな側面と距離を取ると決心する。理想と距離を取って、自分の心をわからないままに生きている「僕」は、村上におけるあの時の人間像であろう。

(3) 『ヘルWの空中庭園』

「そうそう、それなんだ」とヘルWはひからびたトマトのつるを指でしごきながら言った。(p198)

第二話の東ベルリンの「ヘルマン・ゲーリング要塞」の後、村上の視点は西ベルリンに転換して、「ヘルWの空中庭園」を描写する。

最初から、この空中庭園は「普通の庭と変るところがなかった」と村上が語る。庭のトマトのつるも干からびているし、花や芝生も高級品ではないし。もっとも重要な問題は、この空中庭園は十五センチしか浮かばない。空中庭園が高く浮かべない原因について、ヘルWは「東ベルリン」と言った。つまり、警備兵のライトと銃を見たくないである。

しかし、ここの言葉は面白いである。村上は「高く浮かべない」ことを「空中庭園的にできない」と解釈する。つまり、空中庭園は空中庭園「らしくな」くなる。「空中庭園はあたりまえのように存在する」というひとつの異常性と「空中庭園は空中庭園らしくなくなる」という二つの異常性が重ねて、西ベルリンを「異界」に変容させる。「異界」が形成した原因は、やはりこの空中庭園の位置——「ベルリンの壁」の「すぐわきにある」ことである。人為的に建てられた「ベルリンの壁」は現実世界を影響することを幻想世界の出来事にする。村上はそのような合理的な「異常」を書き上げて、第一話と第二話で作り出す世界をより一層広げていく。

(4) その後の影響

1984年に『ブルータス』の「ドイツ特集号」のために書いたのは、今回の小説だけでなく、11部分のエッセイもあった。その序章の冒頭部分で、村上は総括的にそのドイツ

旅行の感想と思考を語った。

「一般論から始める。

ドイツとはドイツ的な日常の集積である。これはまああたりまえの話だ。認識とは誤解の総和であり、感動とは非感動の集合体である。我々が誰であろうと、我々がどこに行こうと、このコンテキストは不変である。我々が何かに近づこうと努力すればするほど、状況との誤差は増大する。」

(『序——秋のドイツとブルータス工場』p76、『BRUTUS』1984. 4. 15)

「認識とは誤解の総和であり、感動とは非感動の集合体である。」という言葉は抽象的であり、村上におけるドイツの矛盾的な印象でもある。そんな旅行で、村上は「人間」というものを再発見できた。本作は出版されたの一年後、長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が刊行された。村上はこの両作品の関連性を全作品版の付録で言及した。

「今読み返してみると、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の＜世界の終り＞に通じる雰囲気がかがわれる部分もあるように思う。」

(付録『自作を語る』、『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻 短篇集 I)

そう考えると、この両作品の共通点はたくさんある。「壁」をめぐる、「心」と「体」で異常事態が始まる。第一話の「博物館」も＜世界の終り＞の図書館のような場所である。さらに＜世界の終り＞について、村上は既に作品で述べた。それも、『三つのドイツ幻想』の世界内核であろう。

「この街を作ったのは君自身だよ。君が何もかもを作りあげたんだ。壁から川から森から図書館から門から冬から、何から何までだ。このたまりも、この雪もだ。」

(『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』p 589)

「ドイツ」は自身の「ドイツ」、「幻想」も自分の中で産生する「幻想」。村上の視点は最初から最後まで、人間の心から離れないである。それは「幻想」の現実意味であろう。

4. まとめ

第四章は、短編集『螢・納屋を焼く・その他の短編』の中で、『螢』、『納屋を焼く』と『三つのドイツ幻想』を抜粋して分析を行った。『螢』で、村上は試験的な筆調で「僕」のまわりの出来事を語った。「僕」の周りの人間関係に基づいて隠喩的な現実を映すのであった。『納屋を焼く』で、村上は「蜜柑むき」などのことで、現実世界と非現実世界の限界を越えて、「納屋を焼く」が隠喩する「内心世界の崩壊」を小説の中で展開した。それは「心の片隅に静かに燃えおちてしまう納屋」のようなものであった。『三つのドイツ幻想』はもっと幻想的な作風で、「博物館」や「壁」の両側などの様子を通して、自分自身の「ドイツ」を描き出した。後の長編『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の＜世界の終り＞の部分でもそんな傾向が見えた。

『螢』から、『納屋を焼く』に経って、『三つのドイツ幻想』まで展示されるのは、「現実→非現実と現実の境界→非現実」という題材の流れである。そのような流れで、村上は

『中国行きのスロウ・ボート』で注目した「自己確認」が、『螢・納屋を焼く・その他の短編』でもっと広汎的な意味を持って、人間全体的な領域に広げていく。

五、『レキシントンの幽霊』

1. 『レキシントンの幽霊』

短編集『レキシントンの幽霊』は、村上春樹が長編小説『ねじまき鳥クロニクル』を書いた前後の六編の小説と大幅に手を入れた物語『めくらやなぎと、眠る女』を加える短編集である。時期について、『七番目の男』と『レキシントンの幽霊』は『ねじまき鳥クロニクル』以後に書かれて、それ以外の全部は長編以前の作品である。「これらの短編小説には長編小説という入れ物の中では発揮されにくい個性と主張が、そしてまたある「傾向」があるように思う」¹と、村上はそう言った。

もちろん、村上にとって、短編小説は「使いきれなかったアイディアや、果たされざる思いもようなもの」の試験場であるが、『レキシントンの幽霊』は「寄り合い所帯」のような意味があると思う。ノンフィクション『アンダーグラウンド』のために、1995年12月から1997年1月の間、村上は地下鉄サリン事件の被害者へのインタビューの原稿をまとめた。その間、村上のフィクションと言え、ただ短編の『七番目の男』と『レキシントンの幽霊』であった。その時期に村上の作風はどのように変わっていくのか、この両作品の中で読めるはずである。

(1996年の『群像』で初出した短編『レキシントンの幽霊』は単行本に収められた時加筆され、区別のために加筆された作品は「ロングバージョン」と呼ばれ、初出のバージョンは「ショートバージョン」と呼ばれた。本論で使われるのは単行本の「ロングバージョン」であり、全てのページ数も単行本のページ数で表記する。)

『レキシントンの幽霊』についての研究をまとめると以下ようになる。

まず、短編集全体的な研究について、山根由美恵(2013)はこの短編集を概括的に分析して、「1「レキシントンの幽霊」では本心が伝わらない孤独が描かれ、2「緑色の獣」では本心を伝わりすぎる悲劇が描かれた。3「沈黙」では語っても癒やされない深いトラウマが描かれ、心理的に底に達する。そして4「氷男」5「トニー滝谷」においてひとりぼっちになり感情さえも喪失する男女が描かれている。(…)

6「七番目の男」では「沈黙」で救われなかった立場の人間の縋る光を見せ、7「めくらやなぎと、眠る女」では「現実で生き続ける意志」を示している」と述べた。そのような「流れ」は、フロイトの「喪の仕事」と同じように見えた。

小説『レキシントンの幽霊』について、木股知史(2006)はこの短編の構成を形態的に分析して、村上春樹の「ストーリーの流れとは別に、言葉のイメージが連想として読者に暗示的にはたらきかけるように工夫する」と「物語に描かれた表層の事実が指し示すものと、表現された言葉が喚起するイメージが暗示するものが二重に存在している」という短編小説の手法を読み取った。木股氏は「この小説は、アメリカ東部のエスタブリッシュメントに属するケイシーという人物の孤独と衰弱、語り手である「僕」の奇妙な幽霊体験をストーリーとしているが」、物語というものは常に「ある種のものごとは、別のかたちをとる」ということも述べた。

山本智美(2014)は「別の世界」の問題に焦点を当て、「ケイシーにとって、相対的に

¹ 『解題』 p 261 (村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』第3巻 短篇集Ⅱ)

は現実世界で希薄になっていく主体性」と「「僕」は「別の世界」の普遍性を終わりにもう一度読者に提示する」ことを述べた。引間史之（2015）は『レキシントンの幽霊』の教材に選ばれた「ショートバージョン」と「ロングバージョン」を比較して、「ショートバージョン」は「問題がない」が、「幽霊の存在を正確に把握する」のために「ロングバージョン」の情報を補充した方がいいと述べた。伊勢光（2016）も「ショートバージョン」を集中して、村上が本作で「僕」な「ケイシーの父」などの登場人物を「愛を求めつつ（…）得られず、喪失感のまま孤独に生き」る姿を描いた点を指摘した。村上の「現代人の愛や孤独を描いている」特徴と「現代社会の中で生きる人々の姿を描いている」特徴をまとめた。飯島洋（2018）も「ショートバージョン」の中の「他界」の持つ意味に注目して、登場人物の「他界」はそれぞれの形を持って、その「他界」は「共有されず語らできず、自分だけの記憶・記録として蓄積されることによって、現実性を担保される」ことを述べた。

武内佳代（2018）はジェンダーの視角から、本作を「ゲイ・セクシュアリティをめぐる物語」として「一九九〇年代前半のアメリカの社会状況と密接に関わるゲイの抑圧の記憶の小説」として読み取った。武内氏も本作が「エイズ文学」として、異性愛主義社会のゲイ抑圧をめぐる歴史の忘却に立ち向かう方途を明らかにしたことを述べた。

船所武志、辻野康平と高田久嗣（2018）も「ショートバージョン」と「ロングバージョン」を比較して、「「ケイシー」はこの「幽霊」の存在を知った上で「僕」に留守番を依頼したのか」と「「パーティー」が開かれた部屋になぜ「僕」は入らなかったのか」という二つの問題を提起して、ケイシーの小説家である「僕」に「話題を提供する」ことと「僕」が「「パーティー」を開いたのは関係のない「他者」」を拒絶することを指摘した。

山崎正純（2019）は「僕」が「ケイシー」の部屋で見た油絵や読んだ「ガルシア・マルケスの小説」などを注目した。その分析によって、小説前半の「不思議な一夜の出来事」と後半の「ケイシーが日本人小説家に語る彼の語り」の間に潜めた作品のテーマは、「＜彼岸＞の本質は、＜此岸＞への甦り願望である」と山崎氏は指摘した。

これから、『レキシントンの幽霊』の傍点と太字部分を注目して分析する。

まるでぴったりとサイズの合ったひとがたに自分を埋め込んだような心持ちだった。
(p19)

静かに恐怖を醸し出す部分である。以前の知り合いケイシーに誘われ、「僕」は留守番として彼の家に一週間ほど住んでいた。ケイシーの父から継承された何千枚のレコードがある音楽室は、「僕」にとって絶好の居場所である。しかし、傍点の「ひとがた」はそのような音楽室の雰囲気と合わないイメージが持っている。それは「人」のかたちを持っている「物」である。ここで、村上はただのんびりしている「僕」の気持ちを表すのではなく、そのような環境を作るケイシーやケイシーの父の形象をその「ひとがた」に凝縮している。ここは彼らの家であり、記憶も心も感じられる場所である。

そういう意味で、ここの「ひとがた」は別種な「幽霊」とも言える。人間としての大事な「内核」はなくなり、ただその形式としての「体」が存在する。そんな「ひとがた」も「幽霊」と同じように、妻が死んだ後に昏睡した「ケイシーの父」でもあり、ジェレミーと別れた後の「ケイシー」でもある。ストーリーから考えると、この夜、「僕」は「幽霊」の声を聞こえた。夢の狭間で「幽霊」の家に進入するために、「僕」も「ひとがた/幽霊」になるとも言えないわけがないである。

そのあいだ、あたりはしんとしていた。(p20)

「しん」とする部屋に、「僕」はレコードを聞いて、『午後の最後の芝生』にも読んだように、酒（ここはワインである）を何杯か飲む。酒精は「僕」の精神を休ませる。「幽霊」の世界に入る前に、穏やかな睡眠も必要である。音楽と酒精を加えて、「僕」の心身は完全に無防備な状態になる。そんな「僕」こそ、「幽霊」の世界に入れると思われる。

「しん」という傍点部分は、『午後の最後の芝生』にも『螢』にも出で来た部分である。

「しん」はいつもスターターのような役割を果たして、これから「あちら側の世界＝異界／異空間」の部分に入ろうと、村上はそう宣告しているみたいである。ストーリーにのけると、ちょうど「この夜」に、「僕」は「幽霊」の気配を感じる。

それから床にこぶれた豆を集めるみたいに、意識ひとつひとつ拾い上げて、自分の体を現実にも馴染ませた。そのあとでようやく、それを気がついた。音だ。海岸の波の音のようなざわめき——その音が、僕を深い眠りからひきずりだしたのだ。

誰かが下にいる。(p22)

犬はどうしたんだろう？(p25)

「僕」は最初から最後まで意識するのは、音や気配だけである。現在の「僕」は、ただ「それ」や「誰か」で「幽霊」を認識する。ここで、穏やかな睡眠から覚めて、「僕」は「現実」と「非現実」をちゃんと区別できないことが読める。「犬」を心配するのも、その原因である。ケイシーは「僕」に頼むことというと、「マイルズ（それが犬の名前だ）」に一日二度の食事さえ与えてくれれば、あとは何もすることはない。」である。この部屋で存在する生き物は、「僕」と「犬」だけである。留守番の「僕」にとって、「犬」は「僕」が現実との唯一の接点である。犬の不在は、「現実」の不在を意味する。一見ここは「僕」が「犬」のことを心配している。実は「犬」の安全を心配するより、「僕」は現実との繋がりを探しているのである。後で「幽霊」を意識する時、「僕」もすぐに「マイルズにそばにいてほしかった。大きな犬の首に手にまわし、そのにおいを嗅ぎ、暖かみを皮膚に感じていたかった。」と感じる。

25 ページで、「僕」は自衛のためにキッチンから取った包丁を捨てるのもおかしいである。知らない人が自分の部屋に侵入することが知っていて、「僕」は何故包丁を捨てるか？また、「自分がその大きな肉切り包丁を手に握りしめて、にぎやかなパーティーの会場に歩いて入っていくところを想像すると、なんだか急にばかばかしくなった。」と、「僕」の心理活動は一番おかしいである。「パーティー」を開けている「誰か」について、「僕」はなぜ善意的な存在と判断するか？もし可能であれば、ここの立場は「逆」である。大事なのは「知らない人は僕が住んでいる部屋でパーティーを開けている」ではなく、「僕」は誰かのパーティーを邪魔するのは良くない」である。つまり、「侵入者」は「彼ら」ではなく、「僕」である。

しかし、「僕」は侵入するのは、「幽霊」の部屋である。

何かが、まるで柔らかな木槌みたいに僕の頭を打った。

——あれは幽霊なんだ。

居間に集まって音楽を聴き、談笑しているのは現実の人々ではないのだ。

両腕の肌がざらりと冷えた。頭の中で何かが大きく揺れるような感触があった。まるでまわりの位相がずれるみたいに気圧が変化し、ふううんという軽い耳鳴りがした。唾を呑み込もうと思ったが、喉がからからに渴いて、うまく飲み込めなかった。(p27)

今まで気がつかなかったことの方が不思議なくらいだ。考えてみれば、そもそもこんなとんでもない時刻に、いったいどの誰がパーティーなんか開くというのだ。それにこれだけの数の人間が家の近くに車を停めて、どやどやと玄関から家に入ってくれば、いくらなんでもその時点で僕は目を覚ますはずだ。犬だって吠えるはずだ。つまり、彼らはどこからも入っては来なかったのだ。(p28)

ポケットの硬貨を手に入れ、「僕」はそれをまわしてみる。この行為を通して、「僕」は現実感を取り戻し、目の前の「非現実」をやっと理解できる。音を出すのは「幽霊」である。「僕」はその事実を認識した途端に、まわりの空気が変わり始めた。さらに、現実的に現状を思考すると、「僕」はもうひとつの結論を出す。「幽霊」たちは「外来者」ではない。「硬貨」を通して、現実感を取り戻すことと言えば、『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』で、「計算士」の「私」の習慣もポケットの「小銭」を勘定することである。「ハードボイルドワンダーランド」の第一章でも、棺桶のようなエレベーターに「私」はポケットの「小銭」を勘定して異常事態を直面する。

前の部分で述べたのように、「僕」は「犬」という現実の接点を強く希求して、現実に戻りたい。推測できるのは、ケイシーやケイシーの父がそんな場面に対して、「僕」のように逃げるのではなく、「幽霊」のパーティーに参加するのを選択したのではないか。「夢」の側の自分は「幽霊」のパーティーに留まりながら、(その表現として)現実の自分が「幽霊」のように生きている。

僕は玄関ホールのベンチの上に、まるで魅了されたように一人でじっと座りこんでいた。もちろん怖かった。でもそこには怖さを越えた何かがあるような気がした。それは妙に深く、茫漠としたものだった。(p28)

「パーティー」を開けているのは「幽霊」であるという事実を受け止め、「僕」は怖さを越える「何か」があると感じる。村上は『納屋を焼く』の中で、「小説家というものは物事に判断を下す以前にその物事があるがままに楽しめる人」とであると定義した。その意味で、ここの「小説家」としての「僕」は、「幽霊」のことをそのままに楽しめた後、どのような判断を下すのか？結果として、「僕」は黙りながら、「パーティーの物音に耳を澄ませて」、眠り込んでいる。つまり、その「幽霊のパーティー」から逃げる。それがその「何か」の原因である。村上はそれを「妙に深く、茫漠としたもの」と描写する。それが「内核」のない人の心象世界の様子である。それはケイシーの母がなくなった時、ケイシーの父の内心とも言えるし、父がなくなった時のケイシーの心とも言える。「悲しみ」に衝撃され、現実逃避の状態になる彼らにとって、「幽霊」がいる世界は現実より暖かくて生きがいがある場所である。その故に、彼らは睡眠としてその世界に親しくなり、自分の半分を永遠的にそこで保存する。

「僕」は感じるその「何か」が、そのまま保存されたケイシーと父親の「記憶のかげら」である。「僕」は聞こえたパーティーの音楽や言葉なども、そんな「かけら」の表現であ

る。あの時、ケイシーの部屋は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」での「図書館」になり、「僕」は彼らの「夢＝記憶」を読んでいる「夢読み」である。でも「僕」は「世界の終り」の「僕」と違って、「図書館」から逃げるようにする。一步踏み出すと、「僕」はそんな時空で他人の内心を読める能力を怖がるから、その「中間的」な場所から逃げるかもしれない。

僕の母が死んだとき、僕はまた十歳だった（…）しかしある日突然、彼女はこの世界からいなくなってしまった。ぽくと、煙かなにかみたいだね。（p34）

父は、そういう人だった。自分の手で獲得したものを愛する人だったんだ。彼にとって僕は、自然に結果的に手に入ったものだったのさ。彼はもちろん僕のことを愛してくれた。たったひとりの息子だったものね。（p35）

母の葬儀が終わってから三週間のあいだ、父は眠り続けた。誇張して言っているんじゃないよ。文字どおり、ずっと眠っていたんだ。たまに思い出したようにベッドからふらふら出てきて、何も言わずに水を飲み、何かを少しだけしるしみたいに口にした。夢遊病者か幽霊みたいだね。（p36）

「僕」と再会したとき、ケイシーは自分の両親のことを話す。彼にとって、父親はただ自分の責任を尽くすのために自分を愛した。父親の正真正銘の「愛」はやはり亡くなったケイシーの母親に集中していた。それは父親が後に「幽霊」になった原因である。でもケイシーは父親の死後に父と同じように眠り込んでいた事実から考えてみれば、ケイシーは正真正銘に父親を愛した。そんな「愛」のズレはケイシーを揺れて、矛盾する世界に押し込んだ。現在ジェレミーも離れた時点で、ケイシーは強烈な孤独を感じる。したがって、ケイシーの結末——「幽霊」になることも容易に想像できる。

これまで誰かにこの話をしたことはない。考えてみればかなり奇妙な話であるはずなのに、おそらくはその遠さの故に、僕にはそれがちっとも奇妙なことに思えないのだ。（p39）

「奇妙なこと」とは言えなく、思えないのである。それが、「僕」は「観察する」視点から離れている証明である。「幽霊」の世界に留まるかどうか、ケイシーや彼の父だけでなく、「僕」も直面しなければならない問題である。時間的に「幽霊」の世界は「僕」の世界から「遠い」であるが、空間的にはあまり「遠く」ない。本作以前、短編の『中国行きのスロウ・ボート』や『納屋を焼く』などで、「異空間/あちら側の世界」の概念は大体「現実」から「遠い」であり（「友よ、中国はあまりに遠い」）、心象世界に近いものである。でも、本作から、村上における「異空間」——『レキシントンの幽霊』の「ケイシーの部屋」や『七番目の男』の「Kが波にさらわれた海岸」と現実の距離はどんどん近くて、最新の短篇集の表題作『一人称単数』では、「僕」が建物からすぐ「知らない世界」に入り込む。それが村上の関心の移動を表明すると思われる。その移動のきっかけと言えば、やはり『アンダーグラウンド』の中に見える地下鉄サリン事件の被害者へのインタビューであろう。

「でもそれとはべつに実際に、奇妙な音楽（のようなもの）を真夜中に耳にした経験は僕にもある。その奇妙さはなかなか言葉で説明しにくい種類のものだ。空気の肌触り、暗闇の深さ、風の音、時刻の重み……そんないろんな要素が、一緒になってひとつの場を作る。その不思議なメロディーは現実と非現実のすきまから僕の耳に届いてくる。

（…）意識の暗い奥底からそういうものが生まれ出てくる作用とそのプロセスに対しては、深い小説的興味を持っているし、それは僕の物語にとってのひとつの大きなモチーフになっている。」（傍線筆者）

（村上春樹「解題」、『村上春樹全作品 1990～2000』第3巻 短篇集Ⅱ）

『レキシントンの幽霊』で、村上は「ケイシーの部屋」という「異空間」より、その「異空間」へ向かう人物の心理活動の方が詳しく描写する。「現実と非現実のすきま」で、人間は内面的な感情や記憶をそのままに保存して、ある時それらに夢中になり、「幽霊」のような存在になってしまう。また、人間の深層心理への「小説的」な興味も本作で読める。ケイシーは父を回想したとき、「幽霊」以外に「夢遊病者」という言葉が出てきた。それは『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』で一角獣の頭骨に存在する「古い夢」（記憶のかげら）だけでなく、「プロセス」という言葉もその作品の「ハードボイルドワンダーランド」の「脳手術」を回想させる。そう考えると、本作で村上は自分が一番慣れる方法で未知の領域へ探索し始める。

2. 『七番目の男』

1991年、ニュージャージー州プリンストン大学の客員研究員として、村上は招聘され渡米した。1995年6月で日本に帰った後のある時点で、『七番目の男』は完成された。その直後の1996年2月号の『文藝春秋』で、この作品は発表され、国語教科書『高等学校 現代文』（第一学習社、2003年度版）に採用された。

「僕は最初とにかく怖い話を書いてみたかったのだと思う。風の強い夜に、人々が集まっている。彼らは奇妙な話、不思議な話、怖い話を持ち寄っているらしい。七番目の男が立ち上がって、ゆっくりと自分の話を始める。不気味な予感の漂う話だ。僕らは黙ってその物語に耳を傾ける——そういう話をそもそも書きたかったのだ。」²と、村上は最初に構想したが、物語の進行によって、「どんどん違う方向にそれていって、べつのものにかたちを変えていった。」³

この「べつのもの」の意味は、当時の村上もよくわからないが、後で見ればやはり当時の村上の深層心理の変化である。どのように距離を取っても、結局的に作家は「社会」という枠組で生きているのである。この意味で、本作の「男」は「救い」を辿り着くのは、作家村上の「人間心理」への執着だけでなく、地下鉄サリン事件の被害者やその関係者への関心とも繋がっていると言える。

まず先行研究をまとめてみる。角谷有一（2004）は教材としての本作の「「恐怖」は乗り越えられないのだという主人公の体験を共有させることによって、「他者」と「自己」との相関の問題」を高校生に考えさせて、「読む」ことによって作品の「深み」へと進んでいけることを提示した。高野光男（2008）は「「男」が自らの過去と現在を語る一人称の語り」と「その「男」について語る三人称の語り」を注目した。高野氏はその「一人称」の語りは「積極的に「男」の物語を介入」して、「「男」の物語を俯瞰し、相対化しうる」

² 『解題』 p 265（『村上春樹全作品 1990～2000』第3巻 短篇集Ⅱ、講談社 2003. 3. 20）

³ 同上

ことを述べて、作品を読むために「「自己治癒」という物語の文脈を脱中心化し、「男」の物語から脱落した領域を再文脈化する」必要があると言った。

中嶋澄乃（2012）は「「波」突然人生を襲う物事の象徴であり」、「恐怖」は「自分という深く根付いた自己意識を失わせ、また、自分自身を成長させるきっかけ」であると述べた。その「恐怖」を抵抗する方法は「見る」ことで自己意識と他者意識を高めると、中嶋氏は述べた。松井香奈（2014）は「「K」のまなざしが波へ転化し、視線の応酬によって＜風景画＞が形成される」と述べて、「言葉を奪う暴力性を伴ったかりそめの静寂が＜額縁＞と＜絵＞に対応関係を形成し、「男」の回復を限定している」と分析した。その中の「二重の語りが視覚を優先させ、小説全体を＜風景画＞化している（…）『七番目の男』が「＜風景画＞を拡大する二重の語りを小説化した作品」であると述べた。

また、道合裕基（2020）は『七番目の男』と江戸川乱歩『赤い部屋』を対比して、「「赤い部屋」を通して「七番目の男」を読み解くことで、「七番目の男」にも「プロバビリティの犯罪」を描いた作品という性格」を読み解き、「男の物語はトラウマ克服の過程というテーマに加え、犯罪の露見の可能性がなくなった」ことも述べた。

次は、『七番目の男』の傍点と太字部分を分析する。

私の場合、それは波だったということです。みなさんの場合、それが何になるのか、私にはもちろんわかりません。でも私にとってはそれはたまたま波だったのです。それは何の前触れもなく、私の前にある日突然、大きな波としてその致命的な姿を現したのです。（p165）

何か重いものが雨戸にぶつかるどすんという大きな声が時折聞こえます。（p168）

「七番目の男」は自分の体験を語る前に、「私の場合」と「たまたま」を強調する。「恐ろしいもの」は、みんなはそれぞれの様子があり、ただ「七番目の男」に対するのは「波」である。このように、村上は小説の最初から本文の基調を暗示する。「七番目の男」の個人的な経歴を通して、人間全体の普遍の状態を表現する。「七番目の男」はあなたでもあり、私でもある。

「七番目の男」はまず「K」のことと、自分がその人に「肉親的な愛情を抱く」ことを語る。彼とKはまるで「二子」のようなフレンドであり、外見や性格などから相補性も見られる。「二子」は村上の作品で、いつも奇妙な存在である。長編『1973年のピンボール』における「208」と「209」や『ねじまき鳥クロニクル』の「加納マルタ」と「加納クレタ」など、「二子」は常に重要な役割を演じる。「二子」の形象で、人間の両面を表現できるし、「血縁」という特殊な関係で「精神的」な通路を開くこともできる。本作で、「七番目の男」の「私」と友人の「K」もそんな「二子」の位置を据えている。

「私」の町は台風に襲われ、大きな損害を被る。「どすん」と重いものが雨戸にぶつかる音は、これからの「私」と「K」の運命のような隠喩である。そのあと、「台風の目の中」で、「私」は「K」と海岸通りで遊びに行く。沿岸地域であれば、大きな台風があれば、大きな津波が必ず訪れる。しかし、「台風の目の中」は一時的な晴れがあり、そんな不実な天気は「私」の家族、「私」と「K」を騙してしまう。

そして、波が来襲した。

私は直感的に、それが生きていることを悟りました。間違いありません。その波はた

しかに生命を持っているのです。波はここにいる私の姿を明確に捉え、今から私をその掌中に収めようとしているのです。ちょうど大きな肉食獣が私に焦点を定めて、その鋭い歯で私を食いちぎることを夢見ながら、草原のどこかで息を潜めているみたいにです。逃げなくでは、と私は思いました。(p173-174)

うなりの前に別の音が聞こえました。穴からたくさんの水がわき出てくるようなごぼごぼという不思議な音が聞こえたのです。そのごぼごぼという音がひとしきり続いて収まったあとで、今度ごおおおおおっという轟音にも似た、不気味なうなりが来たのです。(p175)

「波」は「大きな肉食獣」のように、「私」と「K」の生命を奪い取りに来る。「波」の様子を直接的に描写しなく、「生命を持っている」のも「私」の想像である。「波」の恐怖について、村上は「それは故のない恐怖でした。でもそれは本物の恐怖でした。」と書いた。「私」は「直感的」に「波」の生命を感じる。そんな根源的な恐怖は、村上における「意識の中に存在する暗闇」の表現である。そのような巨大な恐怖の前に、「私」は「逃げる」しか考えない。ここの「ごぼごぼ」も「ごおおおおお」も一緒であり、「波」の音より「私」の脳内の恐怖の音の方である。精神は「波」に圧迫され、「私」が思い通りに行動できないこともおかしくないと思われる。

私は急いでKのところに駆け寄って、彼をひつつかんでそこから逃げようと思いました。もうそうする以外に方法はありません。私は波がこれからこちらにやってくるのを知っているし、Kは知らないのです。でも気がつくと私の足は、私のつもりとはまったく違った方向に向かっていました。私は防波堤に向かって一人で逃げ出していたのです。私をそうさせたのは、おそらくすさまじいまでの恐怖であったと思います。(p176)

「波」の影響は始まるばかりである。まずは「私」の精神を崩壊させ、次は「K」の肉体を巻き上げる。「私」は怖くて、「K」の反応は何も描写しない。「少年」であるこの二人には、「私」だけその波の怖さを知っている。その怖さを知っているからこそ、「私」は「K」より大きく影響が得られる。それは、意識は「K」を「助ける」が、肉体は「逃げる」と選択することである。「私」は思い切って話せる時、「K」は既に「波」に巻き込まれた。「私」の声のように、「K」は逃げ遅れた。

ここで、「波」はあの時「私」の意識の投影にも見える。自分の「意識」の投影であるから、「私」はその怖さを「知っている」。現実の「波」の恐怖は人間意識の中の「恐怖」を引き出し、それは村上の着目点である。「K」は助けられなかった。「私」の声は間に合わなく、足も「つもり」と違う方向に向かった。このように、「私」の一部分は「K」とともに、「波」が作れる「場」で停止する。そのような構図で、「波が襲来した海岸」は、『レキシントンの幽霊』の「ケイシーの部屋」のように、特殊な「異空間」になってしまう。「K」は「私」の一部分として、その「異空間」で留まった。換言すると——前の小説の分析で何度も触れたように——「私」はそんな「異空間」で、現実の「波」に引き寄せ、自分の意識の中の恐怖を認識できる。その代償として、「二子」の一人の「K」は命を失う。その後、「意識の恐怖」は「現実」への影響について、村上は次の段階に進める。

あまりにも大きすぎて、もう現実の波には見えません。それは波のかたちをしたまったく別のものに見えました。遠いもうひとつの世界からやってきた、波のかたちをした何か別のものに。(…)しかし波は私のすぐ前までくると、そこで力つきたみたいに急に勢いを失い、宙に浮かんだままふっと停止しました。ほんの一瞬のことですが、波は崩れかけたままの格好で、そこにぴたりと停止したのです。そして私はその先端の波がしらの中に、その透明で残忍な舌の中に、Kの姿をはっきりと認めたのです。(p179)

Kは私に向かってそこから笑いかけていたのです。(…)彼はその右手を私の方に差し出していました。まるで私の手を掴んでそちらの世界にひきずりこもうとするかのように。(p180)

「波のかたちをした別のもの」と言えば、前に分析したの「私」の意識の中の恐怖である。「波」は「私」の前に停止するもの、「海岸」という「異空間」における「特異性」である。自分だけ生きている「絶望」を「波」とともに到来する。今回「私」の意識の投影は「波」ではなく、「私」と一番親近する「K」になる。「K」の不気味な笑い顔は、「波＝現実恐怖」の嘲笑である。「海岸」という「異空間」も「ケイシーの部屋」も「そちらの世界」と繋がる。「そちらの世界」は普段「死後世界」と認められる。「K」の死体で表現された恐怖感は、「私」(＝人間)の内心で「死亡」への恐怖である。成長した「私」は「K」の風景画を眺める時、やっとそういう事実を悟る。あの時の「K」の様子はただ「私」の内心の「深い恐怖の投影」であり、「私」が恐れるのは「私」自身である。「K」が笑っているの様子への恐怖も、ある程度に彼を助けなかった「私」の自責である。

私は絵を眺めながら、自分がKとともにやったことや、ともに訪れた場所のことを、ひとつひとつ鮮やかに思い出していきました。そうです、それは少年時代の私自身のまなざしでもあったのです。その頃の私はKと二人で肩を並べて、同じような生き生きとした曇りのない目で世界を見ていたのです。(p189)

そしてあるとき、一週間ばかり経ったころでしょうか、私ははっとこう思ったのです。ひょっとして自分はこれまで重大な思い違いをしていたのではあるまいかと。あの波の先端に横たわっていたKは、私を憎んだり恨んだり、あるいは私をどこかに連れていこうと思ったりしてはいなかったのではないかと。にやりと笑っているように見えたのは、ただ何かの加減でそう見えただけで、彼はそのときにはもう意識も何もなかったんじゃないのか。あるいはKは私に向かって最後に優しく微笑みかけて、永遠の別れを告げていたのではあるまいか。私はKの表情に認めた烈しい憎悪の色は、その瞬間に私を捉え支配していた深い恐怖の投影に過ぎなかったのではないかと……。 (p190)

一週間に、「私」はずっと「K」の風景画を眺めている。その末に、「重大な思い違いをしていた」という結論を出して、自我和解に到達してしまう。その背後は、「私」の精神が成長することである。本作の結末で、「なによりも怖いのは、その恐怖に背中を向け、目を閉じてしまう」と、村上は語る。そうすると、「自分の中にあるいちばん重要なものを、何かに譲り渡してしまうこと」になる。村上はこの小説における「私」と「K」の人

生経歴を通して、「現実」と「意識」の関係性を討論する。まとめてみると、以下の図表になる。

	事件中		事件後		
小説の表現	「波」の生命力	「K」の表情	時間が経つ	「K」の風景画	自我和解に達する
現実と意識	「現実」の恐怖は「意識」の恐怖を引き出す	「意識」の恐怖は「現実」を染める	「意識」は「現実」から離脱する	「現実」の物事が「意識」を癒す	「意識」は「現実」に回帰する

『七番目の男』で、村上は「二子」のような「私」と「K」の経歴を語って、主人公の精神が現実と意識の間を徘徊する有り様を描写した。最後に「自分の意識を直面しなくてはいけない」という結論を出す。

「自分の怪異談を回想する」という形式は、短篇集『カンガルー日和』の中で、『鏡』（初出『トレフル』1983年2月号）という短編にも見える。それは「僕」が夜中に「鏡」の中の現実の「僕」を憎んで支配したい「僕」と遭遇した話であった。村上はその結末に「人間にとって、自分自身以上に怖いものがこの世にあるだろうか」と書いた。また、この作品が『村上春樹全作品 1979～1989』第5巻に収められた時、村上は「僕はどうも宿命的に鏡とか二子とかダブルとかすごく惹かれるみたいである」⁴と自評した。

『鏡』から『七番目の男』まで、村上は小説という形式で探索する領域は、どんどん深くなる。『鏡』で「自分自身以上に怖いもの」がないと語った村上は、『七番目の男』で一步を踏み、解決策を提出してみる。それは「恐怖に背中を向け、目を閉じてしまう」ことをしてはいけない。つまり、恐怖を「直面する」ことである。その視点で、本作は村上にとって、一步を踏み出す作品である。

「本当に怖いものはいったい何なのか？ 本当の怪異とはいったい何なのか？ 結局のところ僕がこの短編の中で描いたのは、人間の意識の中に存在する暗闇の深さなのだという気がする。それはどんな幽霊よりも、どんな悪鬼よりも恐ろしいものだ。」⁵

本作は村上が「小説」という容器で、「人間の意識の中に存在する暗闇」に対する探索である。この『七番目の男』は同時期の『レキシントンの幽霊』とともに、『アンダーグラウンド』を創作した時期の村上の精神を代表できる小説になってしまう。村上自身は「独自の重力と風景を持つ小天体」と今回の短編集の作品を形容するが、それはやはり「村上宇宙」で回り続けて、かけがえのない星であろう。

3. 『緑色の獣』

80年代末から90年代初頭にかけて、村上は女性が主人公の短編小説を集中的に書いた。その作品群には「眠り」（1989年）、「加納クレタ」（1990年）、「ゾンビ」（1990年）「緑色の獣」（1991年）、「氷男」（1991年）などの作品がある。その中で、「緑色の獣」と「氷男」は「加納クレタ」と「ゾンビ」と同じように、「ワンセット」として書かれた。ある日、「私」はいつも話をした椎の木の下で、緑色の獣が這い出てきた。プロポ

⁴ 『自作を語る』 p7（『村上春樹全作品 1979～1989』第5巻 短篇集Ⅱ、講談社 1991.1.21）

⁵ 同上

ーズに来る獣は「私」に拒絶され、やがて「私」の脳内の「想像的」な拷問のせいで死んでしまった。

中村三春（2011）は「この獣は、語り手の意思に反して、テキストの水準においては、純粹に悪の化身として一方的に処遇られてはいない。彼女＝「私」の方は、いささか過剰反動的にも、獣を撃退して自分の身を守ることに成功する。（…）それは、ふとしたチャンネルの変化によっては、いわゆる弱者の暴力ともなりうるものだろう。ヴァルネラビリティが社会的に構築されたものである限り、それは常に相互的な関係性として現れる。それは、相互的な現象である。」と分析した。この小説は「〈傷つきやすさ〉の逆襲」であり、村上のテキストは単純的な善悪二元論で判断しがたいことも述べた。

竹内直人（2011）は「私」と「獣」の戦闘が「私」の「孤独感や空虚感を紛らわすための「自己の再確認」や「ストレス解消」といった、生きる願望が屈折した形になって現れる行為」であると分析して、「「私」の「過去」を呼び起こすことによって「現在」が照らし出される「自照」の物語」であるという結論を出した。その中の「自照」も「自傷」へと変貌する。

荒木奈美（2012）は臨床心理学的な視点から『緑色の獣』を読んで、「獣」が「インナーチャイルドが顕在化したもの」であり、「私」と「獣」の折り合いが「共依存」という関係性の病理に相応しいであると判断した。

山下航正（2012）は「獣」という分身的な存在と相対する「私」の姿が文章を読む読者と重ねる。「語り」を通して得られた作品の「読み」＝自己の「読み」を読むという行為も小説中で「私」が「獣」の「古いメッセージ」を読むことと重合した。

では、本作の二個の傍点部分からこの小説を分析してみる。この小説の傍点部分は、「獣」と「私」をめぐって設置される。したがって、ここの分析も二名の登場人物を基点から展開する。

だってお前はみっともない獣じゃないか、と私はもう一度大きな声で思ってみた。私の心がわんわんと反響するくらいの大きな声で。だってお前はみっともない獣じゃないか。すると獣の鱗の色は見る見る紫色に変わっていった。その目は私の悪意を吸い込んだようにどんどん膨らんでいて、まるでイチジクみたいに顔の表面から飛び出し、そこから赤い汁のような涙がぼろぼろと音を立ててこぼれた。（p49）

ねえ獣、お前は女というもののことをよく知らないんだ。そういう種類のことなら私にはいくらだっていくらだって思いつけるのだ。（p51）

タイトルの「緑色の獣」が木の下で出現して、何も言わずに「私」の部屋に侵入した。まず「緑色」は「獣」の鱗の色であり、それは木の葉の色であると連想できる。「私」の友たちのような「椎の木」の下から出てくるから、「獣」は「椎の木」の化身である可能性が一番大きいである。しかし、ここの「椎の木」は決して現実的なものではなく、意識の中の「椎の木」であると考えられる。小説の中で、「私」が何度も「椎の木」と話をして、「たぶん心の中で木と話をしていたのだろう」と感じる。それは意識的な「椎の木」の存在理由である。「椎の木」というものを媒介として、「私」が存在している「現実」と「私」の「意識」が繋がっている。

そう考えると、「獣」が出現するから、全ての出来事は「私」の脳内における「意識的」な世界の出来事である。「獣」が出現する前の音（爪は土を掻く音であろう）について、村上も「まるで私自身の体の中から聞こえてくるように思えた」と書く。「獣」はありく

いのような外見を持っているが、「でも目だけが普通の人間の目をしていて(…)きちんと感情のようなものを宿っていたからだ」。「人間の目」を持っているという、「人間の心」を持っている。「私」→「椎の木」→「獣」→「私」という思考の流れは明らかになる。そのように、村上の視点は「私」の意識の中に進入していく。

49 ページの傍点部分で、そんな「獣」は「私」に求愛しようと告白するが、「私」はそれを拒絶した。ここで、「私」は「獣」の外見を攻撃すると、「獣」の人間のような目から「私の悪意を吸い込んだように」涙がこぼれる。「獣」は自分が「悪意」を持たなく、「好きでたまらない」から「私」の部屋に来ると言うが、他人の意志を無視して、自分の感情だけ貫くのは、「自己本位」という心理のせいかもしれない。

51 ページは「私」に関する傍点部分である。それは「私」は脳内で「獣」を拷問する場面を想像する時、「獣」に話す言葉である。「女というもの」であるから、残忍な場面をたくさん思いつける。それは、「私」は「獣」を反抗する決心の表現形式である。軟弱であり、攻撃性をほぼ見つかからない「獣」に対して、「私」は暴力的であり、自分の部屋に侵入する敵に対して、情けないように見える。以前の作品の女性（『ノルウェーの森』の「直子」や『ダンス・ダンス・ダンス』の「ユミヨシ」など）とは違って、ここの「私」はあえて言えば「悪役」のように見える。村上にとって、そんな女性キャラクターが作品で出てくるのは重大な突破である。この「ワンセット」で女性主人公への試みは、『1Q84』の女性主人公「青豆」の嚆矢とも言える。

この小説で、村上の書き方について、注目される部分がある。それは、「獣」と「私」の交流の部分である。「私」は「獣」が「人の心を読める」ことを発見したとき、「獣」は「当たり前ですよ」と答える。なぜ「獣」にとって、「私」の心の声を読めるのは「当たり前」であるか。また、「私」と「獣」の全ての会話には、「」が使われない。「私」と「獣」の言葉は混雑するままに書かれる。したがって、全ての出来事は「私」の脳内における「意識的」な世界の出来事であるだけでなく、「獣」という形象も「私」の投影であると思われる。「獣」と「私」の関係は、『七番目の男』の中の「K」と「私」のように見える。「椎の木」がある「私」の家は「異空間」と見なす。「獣」を通して、「私」は自分の中の一部分を見極め、軟弱的な「獣＝私」を消滅しとともに、「私」はある意味で新たな「私」になってしまう。

4. 『氷男』

次は、「ワンセット」の中でもうひとつの作品、『氷男』である。「私」はスキー場で「氷男」と話しかけて、仲良くなった。誰にも祝福されなく、「私」は「氷男」と結婚した。ある日「私」は夫に気分転換にどこか旅行に行こうと誘った。一旦は南極が行き先に決まるものの、「私」は南極を持ち出したことを後悔し始めた。南極の人たちはみんな氷男に好意を持って接していた。南極語で冗談を言ったり議論をしたり歌を歌ったりしていた。しかし「私」の語る言葉は南極に住む人たちにはひとことも理解できなかった。三ヶ月後、「私」は妊娠することを発覚し、孤独のままに南極の家に泣いていた。

中村三春(2011)において、『氷男』と『緑色の獣』は「好一对のテキスト」であった。作中の彼女＝「私」は愛されるが、「この場合の愛は、女性が自らのジェンダー的脆弱性に気づいて身を守る武装を解除させ、愛の名の下にヴァルネラビリテイを露出させる効果しかもたらさない」。彼女＝「私」の「胎児は、『緑色の獣』の彼女が、もしも獣を撃退することに失敗した後の帰結を暗示している」と、中村氏は述べた。

松本常彦(1998)は「氷男」が「意味を引き寄せる疑似餌」とであると読み、「個々の隠

喩的意味の間の換喩的差異というズレは、私によって語られる独話体の作品、このモノローグの場に対話を密輸し続けようとする」と分析した。山根由美恵（2010）は『氷男』と同じ短篇集の『トニー滝谷』を対比して、両者に「絶対的孤独の男女差」があると認識した。『トニー滝谷』は男性の方で、『氷男』は女性の側である。小説の相対性では「ジェンダーの差異」が見つけられると、山根氏は分析した。

では、傍点部分から『氷男』を解説していく。

私は過去というものを持たないんだ。私はあらゆる過去を知っている。あらゆる過去を保っている。でも私自身には過去というものがない。私は自分がどこで生まれたのかも知らない。両親の顔も知らない。両親が本当にいたのかどうかさえ知らない。自分の年齢さえわからない。自分に本当に年齢があるのかどうかさえ知らない。

氷男は暗闇の中の氷山のように孤独だった。（p104）

氷男は過去もなく未来もなく、ただこの今の私を愛してくれた。そして私も過去もなく未来もないただこの今の氷男を愛した。（p105）

「氷男」とデートした時、彼はいつまでも「自分」のことを言わなかった。「私」は原因を尋ねると、「氷男」は自分が「過去というものがない」と答えた。「氷男」にとって、自分の中で時間は凍結するままだに存在している。そんな「氷男」は「私」を愛するのは、「私」の心中にも「氷山のように」な孤独がある。「私」と「氷男」の結婚は、お互いに「孤独」を癒すことであろう。「氷男」は「人間」とは違う身体を持っているし、「自我」とは何もないから「孤独」に陥る。「氷男」との結婚を強く反対する母や姉から見ると、「私」の「孤独」は家族との仲違いの原因である。「ただ「この今の」時間を重視するこの二人は「未来」のない現実を無視して、必ず悲しい結末が待っている」と、村上はここで暗示している。

私たちは彼らとは違う種類の人間であり、どれだけ時間がたってもその溝が埋められることはないのだ。（p108）

ここは「普通人」が心から「氷男」を差別する表現である。ここで、「私」は明らかに「氷男」の側に立って、「普通人」としての視点から世界を認識できなくなる。それは、「愛」という名乗る「孤立」である。「氷男」のために、「私」は彼が遭われた疎外感を自分のこととして感じる。それは、「私」が旅行先を南極に決まる原因である。「寒いところならきっと氷男が興味を持つだろうと思ったからだ」と、「私」は自分の意思より、「氷男」の方が前に遠慮する。そのような盲目的な「愛」は、「私」を滅ぼしてしまう。現在の「私」は何も知らない。

夫の氷男は私の目をじっと見た。瞬きもしないでじっと。それは尖ったつららのように、私の目を通して頭の後ろまで突き抜けた。彼はしばらく黙って考えこんでいたが、やがてちかちかとした声でいいよと言った。いいよ、君がもしそれを望むなら南極に行こうじゃないか。本当にそれでいいんだね？

私は肯いた。（p111）

「氷男」は「私」を真剣に愛しないことも、その表情からちゃんと読める。前の「目を細めて私を見た」という描写は生き生きとして、それは決して新妻への目線ではないと感じる。また、「私」の毎日の生活への苦しみに対して、「氷男」は何も言わずに無視してしまう。結婚しても、「私」の孤独はまた癒されない。耐えられない末に、「私」は行動し始め、「旅行に行く」と提案する。そして、この傍点部分で書かれたように、「氷男」は「ちかちか」とする声で同意する。「氷男」の目線を描写するのは、この後「私」が南極旅行をやめると提案している時にもある。「私の目をじっと深く覗きこんだ。その視線はあまりにも深く、私にはなんだか自分の肉体がそのまま消えてなくなってしまうように思えたくらいだった。」⁶

この一連の表情から考えると、「氷男」の氷のような外見の背後には、強い「自己意志」が潜めている。彼にとって、生活は平穏に過ごすのは大事である。しかし、「私」がそんな生活を破れて、「氷男」の意志を違反している。「旅行に行く」ことも、「私」に「自分の意見を聞かない」という印象を与えたくないから同意する。「氷男」の本性は、「私」が南極旅行をやめたかった時だけ見える。

南極旅行の前に、「私」は何度も見た嫌な夢もなかなか意味深いである。「私」は散歩して、地面の穴に落ち込んでいた。氷の中に凍るままに、「私」は「過去」と化していく。「氷男」に夢を話すと、彼は「夢は過去からくるもの」であり、「未来からくるもの」ではないと答える。「氷男」はその夢を、「私」の「未来」が消えていて「過去」で生き続ける結末を隠喩する夢であると認識する。

この短編集の中で、村上は何度も睡眠や夢のイメージを書いた。『レキシントンの幽霊』での「夢遊病者」のような「ケイシーの父」や『七番目の男』で「私」が何度も見た悪夢などのイメージも、「異界（異空間）/あちら側の世界」の通路と見える。本作の「南極」も、「私」の夢が繋がっている「異界（異空間）/あちら側の世界」である。『氷男』で、村上は何度も「過去」と「未来」のことを触れ、「過去」の集合のような「氷男」と「氷男」を愛して「未来」がなくなる「私」のキャラクターを創作する。その様子は『レキシントンの幽霊』の「ケイシー」にも見られる。文芸春秋の単行本の「あとがき」に、村上は何度も短編集『レキシントンの幽霊』が「ひとつの気持ちの流れの反映であった」と書いた。それは「過去」に生き続けて、「現在」や「未来」の生活を放棄する主人公を創作した時、村上自身の「未来への不確定」という気持ちの反映であろう。

ほとんどの感覚を失ってしまったあとでも、私にはこれだけはわかった。南極にいるこの私の夫はかつての私の夫ではないのだ。(p117)

「南極」という特殊な場所で、「氷男」は町の中の人々と仲良くなってしまう。「私」を理解できる人はどこにもない。結婚した時の「孤独」は「旅行」の原因で逆に大きくなる。つまり、「氷男」は変わっているのではなく、「私」の視角が変わってしまうのである。「愛」は頭を混乱させ、最初から「氷男」はそんなに「私」を愛してくれなかった。「南極旅行」はただその問題を明らかにしただけである。

村上は「どちらも女性を主人公にした幻想的な象徴的な話で、一方はかなり暴力的であり、一方はどこまでも冷ややかである。そしてどちらも、はっきり言って、あまり救いのない話だ。」⁷と、この「ワンセット」を評論した。「氷男」の形象は、『緑色の獣』の

⁶ 『氷男』 p 112 (『レキシントンの幽霊』、文芸春秋、1996. 11)

⁷ 『解題』 p 262 (『村上春樹全作品 1990～2000』第3巻 短篇集Ⅱ、講談社 2003. 3. 20)

「獣」のように見える。しかし、対象は「みっともない獣」から「普通人のように見える氷男」になっていくと、「私」は「愛」を名乗る「自己本位」の行為をちゃんと認識できなくなる。それは、村上における「女性」が直面しなければいけない現実であろう。

5. 『沈黙』

1991年の『村上春樹全作品 1979～1989』第5巻のために、村上は書き下ろす小説として『沈黙』を創作した。この作品も1996年の短編集『レキシントンの幽霊』に収録された。小説は「大沢さん」のボクシングということから始め、中学校時代の彼はいじめ対象として、クラスのクラスメイトに孤立された経験を語っている。それは「珍しいタイプの話である」⁸と、村上は語った。たしかに、村上の作品の主人公は、あまり周りの人たちの目線を気にしないようになり、自分の独特な価値観を貫くように見える。『沈黙』の「大沢さん」もそれを気にしないと考えるが、周りの人たちが彼を「排除する」傾向はどの作品と比べても大きくて、何年経っても忘れられないくらいになる。

この作品の研究について、岡田豊（2006）は『沈黙』の「大沢」の語りに「言説の相対化を試みたあとの挫折」が見つけられ、「大沢と「僕」の二つの＜沈黙＞を通して、『沈黙』は物語ることによる治癒でなく、語ることの安定性が崩れ、語ることの苦痛と語ることへの意志との間で巻き起こる葛藤を描いたテキストなのである」と論じた。

長谷川達哉（2008）は「実は「大沢さん」や松本だけでなく、青木も含めたすべての生徒が「いじめ対象＝贖罪の羊」となり得るし、同時に「大沢さん」や松本も加害者となり得る可能性が孕んでいる。」と述べた。長谷川氏は「「大沢さん」が差異を抱えた存在として見出された時、受験勉強に躍起な生徒たち——教師にとっての「良き生徒＝従順な羊」が、「大沢さん」を排除するために沈黙の共同体を形成していったのは、自分自身が「贖罪の羊」として扱ひ出されたくないからでもあった。」と分析し、「「大沢さん」、「大沢さん」を排除する側にまわった生徒たち、そして自殺した松本——私たち自身は、そのいずれにもなり得る可能性/危険性を生きている。『沈黙』という物語が私たちに突きつけるものは、こうした苦々しい現実でもある。」という結論を出した。

岡田康介（2014）は『沈黙』の語り手をめぐって分析して、「大沢」の体験談を聞き終えた「僕」は「「沈黙」というテキストで＜再話＞することによって、彼に憑りつくトラウマの言語化に成功」することを述べた。

深津謙一郎（2015）は『沈黙』が「集団への不信と個であることを貫く強さへの称賛が主題の成長物語」である。深津氏は村上が『沈黙』で「＜他者＞に対して開かれた想像力のなかに、困難な状況のなかで「コミットメント」を模索していた」と論じた。

高野光男（2016）は「「大沢」の語りが「独白」であるのは、語り手の「僕」が主体性を奪われたこと」と認識し、結末の「ビールが飲みたい気分」も「「沈黙」の物語領域における「僕」の感慨としてだけではなく、「機能としての語り手」の領域、メタレベルの批評」であると論じた。

山田夏樹（2018）は『沈黙』の「大沢」が「「沈黙」を守れずに饒舌に展開」して、彼が語る「青木」に「大沢」自身が抱える危険性が体现すると分析して、「大沢」の話に対して「沈黙」する「僕」にも懐疑的な態度が見つけられた。「大沢」の「饒舌」と「僕」の「沈黙」という構図を通すことで、「改めて読み手が自身に何を還元させ、世界をどのように捉える」ことで、『沈黙』の現在性があると、山田氏は述べた。坂田達紀（2018）は『沈黙』で展示された村上の「聞き書きという形式を利用したリアリズムの文体」と「純

⁸ 『解題』 p 263（『村上春樹全作品 1990～2000』第3巻 短篇集Ⅱ、講談社 2003.3.20）

粹な三人称小説でもなければ一人称小説でもない、三人称と一人称とがいわば混在した文体を通して、『沈黙』が「持つ特殊性を示すもの」と分析した。『沈黙』の村上は「自分の内側にある恐怖」から「外側の恐怖」を描くのは、「デタッチメントからコミットメントへという考えの変化が読み取れる」と、坂田氏が論じた。

では、『沈黙』における二つの傍点部分を分析する。

具体的にどういうことかと言われても困ります。具体的な例のあげようがないわけですから。ただ僕にはそれがわかったんだとしか、言いようがありません。(p63)

当時「大沢さん」のクラスメイトの「青木」のことを語った言葉である。「青木」の頭が良くて、とても人気のある生徒と認められるが、「大沢さん」は彼の本性を「わかる」と語った。小説で村上はその原因をはっきり語らなかったが、ある程度に想像できる。自分自身の世界を持っている「大沢さん」に対して、「青木」は他人のために生きている人間である。彼はたくさんの努力を積み上げて、教師やクラスメイトの好感をもらえる。彼は他人に迎合しなくて自我を保てる「大沢さん」を嫉妬して止まらない。当時の「大沢さん」はまた中学生であるけど、たくさんの本を読んだから、人間関係のあり方を同年の人より詳しく知っている。早熟な「大沢さん」にとって、「青木」はただの子供のような段階の人間である。

そんな二人は英語テストの成績をめぐって喧嘩した。「青木」が一番を取った「大沢さん」が試験でカンニングをしたという嘘を広めている。頭にきた「大沢さん」は「青木」の頬を殴った。注目されるのは当時「大沢さん」の言葉である。「こんな奴は殴られて当然なんだと思いました。この男は害虫のような人間なのです。本当はこんなやつは誰かに踏み潰されて当然です。でも僕は彼を殴るべきではなかった、これは直観的な真理でした。」

最初に、「青木」の側の悪意は「嫉妬」と殴られた「報復」心理から発生するが、「大沢さん」の側の悪意はどこから発生するのか？早熟な「大沢さん」にとって、「青木」の醜さを認識して、彼と距離を置けば問題はないであるが、なぜ「大沢さん」は「青木」を殴ったか？村上は「大沢さん」が「青木」を殴った時に、「気がついたとき、僕は青木の左の頬に思い切りストレートを打ち込んでいました」と描写する。つまり、それは「反射的」な行動である。そんなことは「青木」が「大沢さん」の良くない伝聞を広めていることのもっとも直接的な原因である。

つまり、村上はここで再び「意識」の領域に入り込んで、人間意識の中の「わけのない」悪意を注目する。「青木」のような「わけがある」悪意より、「大沢さん」の「わけのない」悪意の方が危険である。教師と生徒たちに孤立された「大沢さん」に対しても、「理由はなく、ただその人の本性を知っている」という発言には、エゴイズム的な要素がないと言えない。それ以後の『海辺のカフカ』の「ジョニー・ウォーカー」や『アフターダーク』の「白川」などの人物の中で、そのような「悪意」の影はちゃんと見つけられる。それはひとつの「大きな主題」として、村上の作品で出現する。

学校で、この学校で、誰かに殴られて、小遣い金を巻き上げられていたんだよ。でも松本はその名前をお母さんには言わなかった。(p78)

松本も他の生徒たちも沈黙し続く「この学校」は、「ケイシーの部屋」や「南極」など

のような「異界/異空間」になってしまう。しかし、この「学校」は「大沢さん」ひとりの心を見極める場所ではなく、複数の人間としての「教師と生徒たち」の心理を洞見できる場所である。「大沢さん」ひとりに対して、教師の偏見と生徒たちの群集心理は精神的な暴力の「異空間」を作り遂げる。

順序的に言うと、『沈黙』という作品は「ワンセット」の『緑色の獣』と『氷男』の間に設置された。「ワンセット」中で別の作品を挿入するのは、なかなかおかしいことである。よく考えたら、「大沢さん」のイメージは、ある程度に「氷男」と似ている。同じくあまりしゃべらなく、自分自身の世界を持っている。いつものんびりして生活していると見るが、強い「自己意識」を最後まで貫くと決める人物である。『緑色の獣』と『氷男』の間に『沈黙』という作品を置くのは、恐らく編集者はこの二人の共通点を見て、故意的な仕業であろう。

「これも日本で暮らしているあいだに書かれたものだ。どうしてこんな話を書いたのか、それなり理由はあるのだが、これについてもあまり語りたくないので、語らない。僕にもそういう種類の経験がある、そういう精神のあり方に共感するところがある、というくらいのことしか言えない。」⁹と、村上はこの作品の創作事情を思い出したが、孤立された「大沢さん」はあの時期の村上の内心であるかもしれない。1990年にヨーロッパの滞在より帰国した村上は、自分の日本社会を慣れない気持ちを学校におけるいじめの形式で書く可能性もないと言えない。

6. まとめ

短篇集『レキシントンの幽霊』の作品群で、村上は「意識の暗い奥底からそういうもの」を集中して討論した。「幽霊」のような存在は「ケイシー」だけでなく、『緑色の獣』の「私」と『氷男』の「私」も「幽霊」の一員であった。さらに、「幽霊」の概念は個人だけでなく、「教師」や「生徒」のような群体に広げて、人間全体の領域に辿り着いた。『沈黙』に対する坂田達紀の論文が言ったように、村上は「内側の恐怖」より「外側の恐怖」を描き出した。しかし、それは「方法」であり、「目標」ではないと思われた。村上はこの短編集で、「現実」における「あるもの」を「意識」とリングして、「現実と非現実のすきま」からの音やイメージを揃った。そして、「異界/異空間」を作って、そんな特殊な空間で人間心理を解剖し続けた。つまり彼の着目点は、最初から最後まで「人間心理」に変わらなかった。それはこの短篇集における「幽霊」の現実意味であり、村上作品の重要な狙いどころでもあった。

形は変わるが、「異界/異空間」で人間心理への探究はその後の作品にも見つかる。この意味で、村上の作風が「デタッチメント」から「コミットメント」への転換する時期で創作された短編集『レキシントンの幽霊』は、現在でも大きな価値を持っていると思われる。

六、『一人称単数』

1. 最新作としての『一人称単数』

「地震の後の人間像」をめぐって出版された短編集『神の子どもたちはみな踊る』、「奇

⁹ 同上

遇」を主眼として書かれた短編集『東京奇譚集』と「わけのない孤独」の内核を表現する『女のいない男たち』のあと、村上の最新作の短編集『一人称単数』が単行本の形で出版された。この短編集は2018年7月から2020年2月に掛けて『文学界』に掲載された短編7編に、書き下ろしの「一人称単数」を加えた計8編の短編を収めた。

『一人称単数』は村上の最新作の短編集であるから、この短編集に対する研究はまだ立ち上がりの段階にある。まず、沼野充義(2020)は『石のまくらに』、『クリーム』、『チャーリー・パーカー・ブレイズ・ボサノヴァ』、『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』と『「ヤクルト・スワローズ詩集」』の五編について、「一貫した語り手である「僕」または「ぼく」は――それは作家本人と同一視は安易にはできないものの、村上春樹本人の特徴や伝記的事実を多分に備えている――過去を回想しながら次第に時代を下って、現在の作家に近づいてきたわけだ」と評論した。この作品群はほぼ「古代史」を自伝的に回想する作品であると沼野氏は論じた。その後で「『謝肉祭(Carnival)』はもっと後の、比較的最近の時期を扱っている。」と分析して、沼野氏は「合理的に説明できない謎めいたことが起こるのも稀ではないが、そういった謎を内包しながらもいちおう「リアリズム小説」の枠内に収まっている。」と言っていた。

『品川猿の告白』から、沼野氏は「回想＝告白モード」の語りの主体はここでは「僕」から「猿」に移る、リアリスティックな短篇連作の中に、このように明らかに毛色の違う、ファンタジー的ないしはおとぎ話的な作品が混じる」と記述して、こんな構成は『神の子どもたちはみな踊る』における「かえるくん、東京を救う」の位置と同じであった。『一人称単数』から、評論の視点は一転して、『猫を棄てる 父親について語るとき』を取り上げ、『一人称単数』と比較していた。沼野氏は、「生起する偶然が重なることによって、一つ一つの出来事は偶然であるにせよ、その結果形作られる生の軌跡はもはや取り消せない一つの現実となる――おおよそ、こういった人生観を村上春樹は『一人称単数』と『猫を棄てる』で表明している。」と考えた。

山根明敏(2021)は評論家小谷野の観点から出発して、『一人称単数』に収録された「クリーム」「ウィズ・ザ・ビートルズ」「ヤクルト・スワローズ詩集」「一人称単数」を取り上げ、小谷氏の「批判的な観点を踏まえたうえで」『一人称単数』の「私小説的な要素」を検証していた。「ヤクルト・スワローズ詩集」に対して、山根氏は「実在しないと考えられる「ヤクルト・スワローズ詩集」を出版したという、架空な要素が混入されているため、エッセイとも私小説とも言い難い作品」であると述べた。「クリーム」について、山根氏は「恐らくその女性はピアノの才能がありながらも、それが開花」できず、「精神を病んだ結果、偽りの招待状を作成し、女性の近況を全く知らないと思われる語り手に送り付けた」物語であると論じた。山根氏によると、「一人称単数」は「リアリズムの文体で書かれてはいるものの、書かれている内容はリアリズムを超えて、「日本近代文学の私小説の伝統につながることを否定する」ことができた。また、村上は「自ら私小説に参加することを拒否している」が、「「ウィズ・ザ・ビートルズ」は(…)日本近代文学の「私小説」の要素を持ち合わせ」る可能性がある」と、山根氏は論じた。

田中実(2021)も表題作「一人称単数」を注目した。田中氏はこの作品の「私」について、「反「私」を意識化する前の「私」と峻別して、これを『私』と」した。田中氏によって、「一人称単数」は「この「向こう」から選択られた反「私」との化合物としての『私』に何か起こるのか、鏡の中の「私」におまえは誰かと『私』が問う物語」である。文章最後の光景も「向こう」の光景であり、「リアリズムで捉えられる「客観的現実」の解体した領域、当人には意識できない罪悪感が露呈し、日常的現実世界の覆い、被せものが完璧に取り除かれた」光景であると、田中氏は論じた。

2. 人称について

「一人称単数」というタイトルであるから、「人称」は触らなければならない「キーワード」である。今回の短編集で、村上は八篇の小説に「僕」、「ぼく」と「私」の一人称を使った。具体的な作品におけると、以下の図表である。

人称	I 僕	II ぼく	III 私
作品	『石のまくらに』 『「ヤクルト・スワローズ詩集」』 『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』 『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』 『謝肉祭(Carnival)』 『品川猿の告白』★	『クリーム』	『一人称単数』

『品川猿の告白』に「★」を付けるのは、この作品の人称は特別であると思う。ストーリーの語り手は「僕」であるけれど、主体としての「猿」の自称は「私」（「猿」のイメージから見ると、ここは「わたくし」と読んだほうが良いと考えられる）、これは「礼儀正しさ」を表現する手段の一つしかないかもしれない。

「文学作品において、「人称」が問題になるのは、主として主要登場人物が一人称で呼ばれるか三人称で呼ばれるかという区別である。しかし、決して主要登場人物として働かない存在がある。「秋」や「風」の類である。即ち、「三人称小説」として「秋」や「風」などが登場人物になる物語というのは想像しにくい。もしあるとしても擬人法であろう。つまり、「三人称小説」は存在するが「自然称小説」はありえないのである。同じ「三人称」であっても、文学上の機能の異なるものが一緒にされてきたわけである。従って、藤井(二〇一五)が「三人称」などの人称と区別して「自然称」の概念を提唱するのも一理あるものと言わざるを得ない。そして「三人称」と「自然称」の中間的、曖昧な存在も少なくなく、それを「擬人称」と呼ぶことも可能である。

一方「語り手人称」「作者人称」、そして「物語人称」＝「藤井四人称」については、「人称」ではないとすることもできる。なぜなら「人称」は＜人物＞の同定の問題であるのに対し、これらは機能の分化つまり＜人格＞の分析の問題だからである。そして藤井(二〇〇四)が「物語人称」＝「第四人称」としたのもまた、＜語り手＞と＜視点人物＞の間の機能のありようを指すものであって、特定の＜人物＞の存在を指すものではない。従って、これら三つの概念については、＜人物＞の同定の問題とは限らないので、「人称」の問題とはズレるものであると言わざるを得ない。但し、＜語り手＞と＜作者＞が＜別人＞である場合には「語り手人称」「作者人称」という概念は便利である。従って、限定的な場合に限り「語り手人称」「作者人称」の概念を認めることは可能である。」(傍線筆者)

(福沢将樹『文学の「人称」と言語学の「人称」』)

人の言葉を話せる「猿」は一体「擬人法」の具現化としての「動物」なのか、または特

別な姿を持つ「人間」なのか。つまり、『品川猿の告白』における「猿」は一体「一人称」であるか、三人称の「擬人称」であるか。そこには問題点が出てくるから、とりあえず「語り手」の「僕」から見て、「一人称小説」を分類してみる。

主人公の自称を「私」として展開した小説を考えると、前章で論及した「ワンセット」の『緑色の獣』と『氷男』である。しかし、それは村上が意識的に「女性主人公」をめぐる創作した小説である。しかし、今回の短編集の表題作『一人称単数』で、村上は「男性主人公」の自称も「私」をした。本章の(1)部分のように、この「人称の変動」は評論家に注目された。その原因で、表題作『一人称単数』もこの短編集で一番特別な存在になった。その故に、本章の(3)(4)(5)部分の分析はとりあえず「僕/ぼく」を一人称としたⅠとⅡの六編（『品川猿の告白』を除く）から進めて、そのあとの(6)部分は『品川猿の告白』と表題作『一人称単数』に対する分析である。では、これから分析を進めていく。

3. 『石のまくらに』と『ヤクルト・スワローズ詩集』

まずは第一篇の『石のまくらに』からはじめる。小説は大学二年生の「僕」とアルバイト先の女性「彼女」の関係から展開した。「僕」はが十九歳の時に、彼女と一夜を共にした。その後一度も目を合わなかった。彼女は特別な短歌を作っていて、その「死のイメージを追い求める」歌集が「僕の心の奥に届く何かしらの要素を持ち合わせていた」。

この「何かしらの要素」を解明するのを目指して、文章の「傍点」と「太字」部分进行分析したいと思う。

とはいえ、彼女についての知識を、僕はまうたくと言っていいくらい持ち合わせていない。(p7)

ここの「まうたく」は四章で『納屋を焼く』の傍点部分「なんとか」を想起させる。本作の「彼女」について、「僕」は彼女の本名も生活も分からない。つまり、『納屋を焼く』のように、本作の「彼女」の「現実感」も薄いと考えられる。二人の「彼女」は同じく「僕」の生活から消失したが、『納屋を焼く』と違って、本作の「彼女」は少なくとも自分の短歌集を残した。村上はここで二つの「彼女」——「僕」と寝た「彼女」と「歌集」における「彼女」を作り出した。この二人はセックスとして、人間との温もりを探すことを通して「性＝生の実感」を獲得する「生」の側の「彼女」と「短歌集」で「死亡のイメージ」を考え続ける「死」の側の「彼女」である。この二人の「彼女」の本質は相対的であり、本文で漂う「矛盾」の雰囲気もこの二人の間に醸し出される。

「ねえ、いっちゃうときに、ひょっとしてほかの男の名前を呼んじゃうかもしれないけど、それはかまわない？」と彼女は尋ねた。(p9)

「ねえ、いっちゃうときに、ひょっとしてほかの男の名前を呼んじゃうかもしれないけど、それはかまわない？」と彼女は尋ねたのはそのときだった。(p12)

「だったら君も、いくときにその人の名前を呼んでかまわないよ。私もそういう気にしないから」(p13)

ここは「彼女」が「セックス」相手の「名前」への拘りを表現する部分である。「セックス」の途中で「ほかの」人の名前を呼んでもかまわないことから見ると、「彼女」はただ「人」の温もりではなく、特定の「誰か」の身から温もりを感じたいという願望が明らかになる。前文に述べた通り、これは「生」の側の「彼女」が「生の実感」を獲得できる手段である。それに対して、「僕」は「要するにただの名前のことだ。名前で何かが変わるわけではない。」(p9)という感想を言った。ここの「名前」に関する部分は第三章の『中国行きのスロウ・ボート』の「高校時代の知り合い」の部分を想起させる。「名前」は社会的な人間の存在記号である。しかし、村上は「社会性」より「名前」の「個人的」な意味を強調している。「ただの名前が、あるときには人の心を大きく揺り動かすのだ。」(p14)と、「僕」が感心した部分もある。ここで、「彼女」の「名前＝特定な誰か＝個人」という連想に対して、「僕」は傍観者的な態度であり、納得できないとも言える。

「僕」について、村上は「十九歳の頃の僕は、自分の心の動きについてほとんどなにも知らず、当然のことながら、他人の心の動きのことだってろくにわからなかった。」(p7)と描写した。「たぶん」二十代の半ばくらいの「彼女」に対して、未熟な「僕」はある意味で「彼女」から「人間との折り合い」を学ぶことも考えられる。これも、「僕」は「彼女」の歌集に惹きつけられる原因であろう。

「あまえは顔はぶすいけど、身体は最高だって彼は言うの」

彼女がとくにぶすいとは思わなかったが、美人と呼ぶには確かにいくらか無理があったかもしれない。(p12)

昼の光の中で見る彼女自身も、ずいぶんそぐわない感じがした。(p15)

これは知らない「男」の言葉であり、「彼女」における矛盾を表現する部分である。一見して、昼と夜の「彼女」の様子が違うのは「そぐわない」原因であるが、それだけではないと思われる。まず、言葉から考えると、知らない「男」の言葉から、「彼女」の「顔」と「身体」の不協和は「彼女」の「そぐわない」部分の一つである。この「ぶすい」は「普通」と認められる。「顔」や「身体」などの「社会的」な標準で、「彼女」を評価する「男」は、いい男とは言い難いと思う。そのような「男」と「個人的」に「男」を愛する「彼女」の間に「ズレ」が生じる。これが「彼女」におけるもう一つの「そぐわない」部分である。また、前の分析から見ると、セックスとして人間との温もりを探すことを通して「性＝生の実感」を獲得する「生」の側の「彼女」と「短歌集」で「死亡のイメージ」を考え続ける「死」の側の「彼女」との関係性は一番「そぐわない」部分である。「生」への執念と「死」に対する憧れは一人の身で共存するのは、「彼女」の一番「そぐわない」特質である。

(…)具体的に言えばそのうちの八首ほどは——僕の心の奥に届く何かしらの要素を持ち合わせていた。(p19)

僕らの身にそのとき本当に何が起こったのか、そんなことが誰に明確に断言できよう？(p23)

あるいは僕以外に、彼女の詠んだ歌を記憶しているものなど、ましてやそのいくつかをそらで暗唱できるものなど、この世界のどこにも存在していないかもしれない。(p23)

この「何かしら」の要素について、村上はこの後の20—22ページで「解答」を展示した。それは「死生観」である。20ページの短歌が「僕」を想起させたのは、「僕」と寝た時の「彼女」の様子であり、それは「性＝生」の側の「彼女」であると思われる。21ページの短歌に対して、「僕」の脳内には「彼女」の自殺や死に方などの、「死」に関するイメージが出現した。それは明らかに「死」の側の「彼女」の影響である。22ページの短歌の後、「僕」は「彼女」への懐かしさと記憶の不確定さを言いた。「他人の心の動きのことだってろくにわからなかった」「僕」は「彼女」との交際と「彼女」の歌集に助けられ、ついに「自分の心の動き」を徐々に把握できるようになる。ここの「そら」は文章結末の「塵^{ちり}」と繋がり、「彼女」の歌集も「僕」も「彼女」も、最後に「塵^{ちり}」になってしまう。

今のとき/ときが今なら/この今を
ぬきさしならぬ/今とするしか

やまかぜに/首刎ねられて/ことばなく
あじさいの根もとに/六月の水 (p20)

意識流的な短歌はこの作品の基調と同じ、性/生の実感と死亡のイメージが交わる。「刃物で首を刎ねられる」という死のあり方を連想すれば、「石のまくら」のタイトルも「断頭台」の意味を持っていると考えられる。「ちほ」を名乗る「彼女」の身の上に、生の実感と死の願望は調和する。短編集の最初の作品として、読者の心を揺れ始めている。

次は『ヤクルト・スワローズ詩集』である。

『ヤクルト・スワローズ詩集』は自伝的小説であり、作中の「僕」は野球チーム「ヤクルト・スワローズ」のファンであって、ずっと神谷球場で応援した。十八歳まで阪神間で暮らしたが、大学生になる時に僕は東京に移住して、「ヤクルト・スワローズ」を応援し始めた。父親との思い出を回想しつつ、僕は「ヤクルト・スワローズ詩集」という野球を題材にした詩集も創作した。『文学界』2019年8月号で発表されたこの小説は、『文藝春秋』2019年6月号で初出した村上の随筆『猫を棄てる 父親について語るとき』を想起させられる。

『ヤクルト・スワローズ詩集』の中で、傍点や太字部分はないけれど、野球に対する幾つの詩が出てくる(あれは本物の詩であるまいかもしれないけど)。その作品で、村上の「静かな」ユーモアが感じられる。たとえば以下の「右翼手」の一節である。

ボールが落ちてくるのを待つ。
ボールは
正確に物差しで測ったみたいに
君のちょうど三メートル背後に落ちる。
宇宙の端っこを木槌で軽く叩いたみたいに
ことんと、乾いた音を立てて。

僕は思う。
どうしてこんなチームを僕は
応援することになったのだろう。

(『ヤクルト・スワローズ詩集』 p133-134)

野球から起こる思い出が、詩集のことだけではなく、父との少し重い思い出もある。特に印象が残ることは父親の葬儀の後、「僕」の乱酒である。

どうしてその夜、そんなに大量の酒を飲むことになったのか、自分でもよくわからない。そのときはとりたてて悲しくも空しくもなく、とくに深く感じるものもなかったのだけれど。でもとにかくその日は、どれだけ飲んでもまるで酔っぱらわなかったし、二日酔いも残らなかった。翌日目覚めたとき、頭はいつにもましてすっきりしていた。

(『ヤクルト・スワローズ詩集』 p136)

僕は今でもときどきその夙川の家の、庭に生えていた高い松の木のことを考える。その枝の上で白骨になりながら、消え損なった記憶のようにまだそこにしっかりとしがみついているかもしれない子猫のことを思う。そして死について考え、遥か下の、目の眩むような地上に向かって垂直に降りていくことのむずかしさについて思いを巡らす。

(傍線筆者)

(『猫を棄てる 父親について語るとき』 p97)

村上家の親子関係の片鱗はこの言葉で現れる。複雑な気持ちを持つことと、淡い距離感の背後に潜んでいる感情が感じられる。『猫を棄てる 父親について語るとき』に兵隊でもあり文学者でもある父親や、『ヤクルト・スワローズ詩集』で野球愛好家としての父親などから見ると、村上はやっと初期作品の「親も親戚も持たない」主人公の心境から離れる。それは父親との和解からだけではなく、年が積もっている原因でもあると考えられる。野球と共に進行している人生こそ、『ヤクルト・スワローズ詩集』で表現することであろう。

『ヤクルト・スワローズ詩集』で描かれた「父親」は「普通人」の側に「生」と繋がれば、『猫を棄てる 父親について語るとき』の「父親」は兵隊として、「死」とリングする「戦争」に参加して、「死」の側に属すると言える。ここの「僕」も『石のまくらに』で「彼女」の歌集を読んだ前の「僕」と同じく、「死生」の問題をあまり理解できず、「自分の心の動き」を探る位置で据えている。『石のまくらに』と『ヤクルト・スワローズ詩集』は「死生」の問題に触れ、未熟な「僕」を作り出して、特別な人物や事件とであって、その中で「死生」のことを理解できるようになる。

4. 『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』と『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』

この部分で『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』と『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』の両作品を分析する。『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』は『文学界』2018年7月号で初出して、約一年後に同誌の2019年8月号で『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』が発表された。(以下は『チャーリー』と『ビートルズ』と略称する)

『チャーリー』の中で、主人公の「僕」は「チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ」という架空のレコード批評を書いたが、その後ニューヨークの小さな中古レコードの店で同名のレコードに出会った。試聴もしなくて買わなかったまま、その店から離れた僕は翌日もう一度そこを訪れてみるが、結局何も探さなかった。まだ、後日談として、死んでいたはずのチャーリー・パーカーは夢で「僕」のために架空の『コルコヴァド』を演奏してくれた。この小説で、村上は自分が熟知した「ジャズ音楽」を題材にして、「夢/意識」と「現実」の間に出てきた「奇遇」を小説の形で記述する。

小説の 51 ページから 52 ページまでの部分や 54 ページから 58 ページまでの部分は「架空のレコード批評」であり、全部「太字」で書かれた。その「太字」の全文を分析するのは難しいであるが、注目する部分がある。この部分から始めよう。

あなたにはそれが信じられるだろうか？

信じた方がいい。それはなにしろ実際に起きたことなのだから。(p52)

小説の結末部分で、夢の中でチャーリー・パーカーは「僕」のためにジャズを演奏したことの記述の後、村上は「架空のレコード批評」のこの部分を最後として小説を終えた。「信じた方がいい」と言った部分は、信用できない「架空」の部分である。「夢」という非現実的な部分は、現実のように生き生きとした。最後に「架空のレコード批評」を書いた「僕」自身も「そのレコードが実在するじゃないかと」思った。そのように、「架空のレコード批評」から、「僕」が生きている現実が揺れ始めた。

編集長は、僕が彼を「かついだ」ことについていちおう苦言を呈したが、掲載記事に対するそれなりのリアクションがあったことを、たとえおおむね批判的なものであったにせよ、内心は喜んでくれたようだった。(p54)

「僕」が編集長を「かついだ」ことと言えば、実際には存在しない「レコード」を評論して、チャーリー・パーカーのファンからの「抗議の手紙」が編集部に寄せられたことである。ここの編集長はおそらく文章の真偽に関心を持たなく、自分の雑誌がみんなに注目されるのは彼の関心事であると思われる。

あるいは実在しないはずのものなのだが。(p59)

ここは本当にニューヨークなのか？(p60)

その夢の中でチャーリー・パーカーは僕のために、僕ひとりだけのために『コルコヴァド』を演奏してくれた。(p63)

「架空のレコード」批評は、現実的な人を影響した。「実在しないはず」のものは、「僕」の生活に「現実的」に登場した。「生きていない」人は「僕」の「夢」の中で「存在しない」楽曲を演奏した。村上自身はこの「ニューヨーク」についてあまり描写しなかったが、実はこの「ニューヨーク」は『中国行きのスロウ・ボート』の「中国」のような概念になってしまった。小説における現実と非現実が「僕」の目で溶け込んで、昔は「遠い」「中国」はついに「僕」の傍に出現した。しかし、「僕」は「架空のレコード」を探せな

く、「夢」の中でこのレコードに関する記憶も曖昧になっていた。

『東京奇譚集』の『偶然の旅人』で、村上は自分における「偶然的」な出来事を語った。一つはフラナガン氏が『バルバドス』と『スター・クロスト・ラヴァーズ』という二曲を続けて演奏してくれたことであり、もう一つは「僕」が『10 to 4 at the 5 Spot』を買った時に、通りすがりの人に時間を聞かれて、その時の時刻はちょうど「10to4」であることである。本作と同じように「ジャズ音楽」のことが書かれたが、『偶然の旅人』の中の「非意識的」な「偶然」は『チャーリー』で「意識的」な「記憶」になっていた。この変化は村上が自分の周りの出来事を小説で活用して、「現実」のことを表現する証であるとも言える。『中国行きのスロウ・ボート』の「中国」が本作の「ニューヨーク」になることの内核も、このような「非意識的な偶然」から「意識的な記憶」への進化である。村上はこのように自分の小説の中で人間心理を探究する場所——「異界」の様子を進化させる。私たちが存在する「現実」と小説における「異界」の距離も少しずつ短くなっていた。

次は『ビートルズ』の部分である。

『ビートルズ』は「僕」が今でも覚えた学校の廊下ですれ違った少女の描写からはじめた。その美しい少女は「ウィズ・ザ・ビートルズ」というレコードを抱えて廊下で歩いていた。時を経て、「僕」はガールフレンドをつけて、約束通りで彼女の家に向かうが、病氣を持つお兄さんしか会えなかった。「僕」は彼のために芥川龍之介の『歯車』を朗読して自宅に帰した。十八年後、「僕」はガールフレンドのお兄さんと再会して、ガールフレンドの自殺を知っていた。

「ウィズ・ザ・ビートルズ」というレコードを抱えて廊下で歩いていた「少女」は、「僕」の「青春」の象徴と考えられ、このイメージがなんとなく長編『ノルウェーの森』の「直子」を想起させる。『ノルウェーの森』というタイトルも「ビートルズ」の楽曲の名前であり、『ノルウェーの森』の第一章で「僕」に「直子」のことを思い出させるのもこの楽曲である。音楽のことだけでなく、登場人物の「僕」の元彼女も「直子」のように「自殺」を選べた。この意味で、『ビートルズ』は『ノルウェーの森』の「精神的な続編」と言ってもかまわない。具体的な内容について、これからの「傍点」部分への分析で討論しよう。

そして現実の世界でそのような感覚がうまく得られない場合には、過去におけるその感覚の記憶を、自分の内側でそっとよみがえらせたものだ。そのようにして、あるときには記憶は僕にとっての最も貴重な感情的な資産のひとつとなり、生きていくためのよすがともなった。コートの大ぶりのポケットの中に、そっと眠り込ませている暖かい子猫のように。(p77)

村上は記憶の重要性を語っていて、人間の生存のために不可欠なものと考え、ここの「その感覚」は「僕」がレコードを抱えて廊下で歩いていた「少女」への憧れであり、前の分析で言及された「青春」の具体的な表現である。漢字で書かれると、「よすが」は「因」とも「縁」とも書けられる。この「憧れ」の「記憶」は、「僕」が生きられる「原動力」であると思われる。（『品川猿の告白』で、村上は再びこの主題に触れ、ここの「憧れ」は「愛」になってしまった。これは『品川猿の告白』の部分で展開する。）また、『午後最後の芝生』で、村上は「記憶」と「小説」の関係性を語った時も「子猫」の比喻を使った。具体的には、「記憶」を整理して「小説」にする時、その「小説」の文脈は「子猫」みtaiである。つまり、村上における、「記憶」の様子は暖かく、柔らかな「子猫」の形象である。このような記憶がある限り、人間がどの状況でも生きられると認められる。

「人間の生き方」という問題について、村上は「記憶」の重要性を強調し、「問題解決」への傾向が明らかに見られる。

彼らの曲はいやというほど聴いてきたが、それらはあくまで受動的に耳に入り、意識をすらすらと通過していく流行りの音楽であり、パナソニックのトランジスタ・ラジオの小さなスピーカーから流れてくる、青春時代の背景音楽でしかなかった。(p79)

しかし本当にそこにあったのは、音楽を包含しながら音楽を超えた、もっと大きな何かだった。そしてその情景は一瞬のうちに、僕の心の印画紙に鮮やかに焼き付けられた。焼き付けられたのは、ひとつの時代のひとつの場所のひとつの瞬間の、そこにしかない精神の光景だった。(p81)

「青春」ということには、「少女」への憧れだけでなく、「音楽」もその一部に含まれる。「ビートルズ」の音楽を例にして、村上は「もっと大きな何か」を具現化させた。それは「青春」ということである。それは「そこにしかない」光景があり、そこにしか出会えない「少女」がいて、そのときしか聞かない「音楽」があった。

だから学校時代も、学校を出てからも、不特定多数の女性にもてたという経験はただの一度もない。(p82)

彼女もそんな女性の一人だった——というか、もう少し親しい関係になった最初の一人だった。(p82)

ちなみに彼女自身の成績はまずまずというところだったと思う。(p88)

ここは「僕」と最初の「彼女」の状況を語った部分である。一言で言えば、「僕」は普通の男の子である。成績は「まずまず」であるが、「彼女」は家でいつも「イージーリスニング音楽」を聞いた。この部分から考えると、文章の中には言わなかったけど、「僕」と「彼女」の別れの原因は、音楽趣味の違いであろう。「彼女」との「恋愛」を「もう少し親しい関係」と呼ばれることには、「青春」の感じが感じられる。あの時の「僕」と「彼女」はただ「愛」を知らない少年少女であり、付き合うことの意味も分らなかったと感じられる。

ひとつひとつの動作がどことなくのうたりとしていた。(p92)

高校時代のぼくは自分が、自分でもわからないあいだに、クラスの誰かの頭を金槌でどつくんじゃないと、そのことがなにしろ心配でたまらんかった。(p108)

二時過ぎに、ガールフレンドから電話がかかってきて、「うちに迎えに来ると約束したのは、次の週の日曜日だったでしょう」と言われた。(p110)

「まあ、いろいろあってね」と彼は笑いながら言った。「ご存知のように、一時はず

いぶんこじれたことになってたけど」(p113)

世界中の人間がみんな揃って自殺したとしても、あいつ一人だけはしっかり生き残るやろうと、たかをくくっていた。(p117)

「それはよかった」と僕は繰り返した。「結局、お父さんの頭を金槌でどついたりしなかったんだ」(p119)

「彼女」の家にガールフレンドを迎えに行った時に、「僕」は「のうたり」した「彼女」の「兄」と出会った。「彼」のために芥川龍之介の『歯車』の一部を朗読した後に、「僕」は「彼」の「記憶喪失」を知っていた。数年の後、「僕」は「彼」と再会した時に、ガールフレンドの「彼女」の自殺と「彼」の「記憶喪失」と『歯車』を言った。あの時の自分について、「彼」は「こじねた」と形容した。「どつぐ」は「殴る」の意味で、「彼」が自分の「記憶喪失」の時の行為を予想した時に使われた言葉である。前の部分で、村上は「生きていくためのよすが」と語ったことから、「彼女」の「兄」を「記憶喪失」という病症をさせるのも意味深いであると思われる。「兄」は喪失した「記憶」の中に、もう一つの非現実的な「自分」が存在することを恐れて、学校も行かなかった。約束の時間を間違ったかどうかはわからなくなるように、「僕」が居た「現実」はどんどん揺れて、「記憶」さえ信じられなくなった。

最初に村上は芥川の自殺を彼女の結末を隠喩するかと考えていたが、『歯車』を分析した論文でより一層面白い文章を発見した。

「基本的に『歯車』は同心円を描くように、偶然によって引きおこされるチグハグに食い違う現実世界のなかに「僕」がさまざまな暗合を見出し、そこから喚起された連想に駆けられるようにして「僕」自身の「地獄」を見つづけるという構造になっている。」
(千葉俊二『なぜ飛行機は「僕」の頭上を飛んだのか:芥川龍之介「歯車」をめぐる』)

「ビートルズ」や「少女」などの「青春」的な要素で表現するのは、この作品の現実と非現実の境目はますます消えてしまうことである。(『一人称単数』の最後に「私」が見ている景色は、自分内部の「地獄」ではないか) 渡部直己は芥川の『歯車』を「ひきもきらぬ妄想の中核にくっきりと噛み合う精緻きわまりない関係である」と評論して、『ビートルズ』はこの「精緻」と共鳴して、「音楽」と「人間関係」の中に「現実」の根基を動揺させられると思われる。

まとめると、まず死生の問題は今回の短編集で何回でも討論された。音楽関連のこの二つの作品にも見られた。死んでいたバンドメンバーが夢で「僕」を感謝することも、遺書もなく元彼女の自殺も、そんな死亡に関することは、何度も「僕」に「生きている」ことを考えさせる。

そういう意味では、私は日々生きながら死んでいたのかもしれないな。

(『チャーリー』 p66)

二十年近く歳月を間に挟み、六百キロばかり距離を置いた二つの街で。そして我々はテーブルを挟んで座り、コーヒーを飲み、いくつかの話をした。それらは普通の茶飲み

話みたいなものではなかった。そこには何かを——僕らが生きていくという行為に含まれた意味らしきものを——示唆するものがあった。

(『ビートルズ』 p120)

前の部分で分析された両作を含めて、これまでの四つの作品はあらためて村上の死生観に触れる——「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」——それも『ビートルズ』で「僕」は元彼女の兄との再会の意味であろう。「死」に直面することこそ、「生」のことを理解できる。そして、それを日常として受け止める。そんなことは理不尽すぎても、それしか選べないと、村上はそのように言い続けると感じる。

さらに、村上は死生の問題から深入して、「現実と非現実」のことを考えている。ここで、村上の手がかりについて、『チャーリー』の方は「夢」であり、『ビートルズ』は「記憶」である。このように、村上における「異界」は「現実」に近づいてくようになる。

5. 『クリーム』と『謝肉祭(Carnival)』

この部分で、『クリーム』と『謝肉祭(Carnival)』を分析する。

まずは『クリーム』という小説である。『クリーム』は『文学界』2018年7月号で発表された三作の第二篇であり、幻想的な物語である。作中の「僕」は十八歳の時に奇妙な出来事について、ある友人に語っていた。そのとき、「僕」は同じピアノクラスの女の子から演奏会への招待状を受け取った。しかし、実際に会場に行くと誰も出なかった。気持ちを整理するため「僕」は近所の公園に入り、キリスト教の宣教をする車の拡声器から「人はみな死にます」と聞こえた。過呼吸から戻した時、奇妙な老人が現れた。「僕」は「中心がいくつもあって、しかも外周を持たない円」を考えさせられ、「むずかしいことを成り遂げたときにな、それがそのまま人生のクリームになるんや」と言われた。話が終わった途端、老人は消えた。

この部分で、傍点部分だけでなく、その以外の部分も注目しつつ、『クリーム』を読んでみよう。

彼女がなぜ今頃になって突然、自分のピアノ・リサイタルにぼくを招待したのか、そのわけを——もしわけなんてものがあるのなら——知りたかったということも、理由のひとつになっていた。(p29)

ぼくは彼女にかうがれたのかもしれない、そこではっとそう思った。どこからともなくそういう考えが頭に浮かんだ——いや、直観したというべきだろうか。(p36)

でも人は自分では気がつかないところで、他人の気持ちを踏みにじったり、プライドを傷つけたり、不快な想いをさせたりすることがある。そういう考えされなくはない憎しみのいくつかの可能性について、そこにあったかもしれない誤解のいくつかの可能性について考えを巡らせてみたが、どれをとってもぼくとしては納得のいかないものだった。そしてそんな感情の迷路を収穫もないまま往き来しているうちに、ぼくの意識は目じるしを見失ってしまった。気がつくと呼呼吸がうまくできなくなっていた。(p37)

心臓は肋骨の檻の中で、怯えた鼠が駆け回るようなかさこそという不揃いな音を立て

ていた。(p38)

浪人であった「ぼく」は同じピアノ教室の女の子に招待された時の「ぼく」の様子である。「ぼく」にとって、ピアノ・リサイタルを出席する原因は暇をつぶしたからだけでなく、その女の子が「ぼく」を招待した「理由」を知りたいからである。しかし、誰も迎へに行かなかったから、「ぼく」は彼女に「かつがれた」と感じ、「過呼吸」の発作も起こった。『ビートルズ』でも見られた「約束を間違った」ことは本作で出てきて、両作の「僕/ぼく」がこの「間違った」ことを意識していた。そう考えると、村上は「約束を間違った」ことを標識として、「ぼく/僕」が存在している「現実」を懐疑し始めさせた。「ぼく/僕」の「現実」と「彼女」たちの「現実」、どれが真実であろうか？これは「ぼく」の「過呼吸発作」の本当の原因であると思われる。

「人はみな死にます」とその語り手は冷静な、いくぶん単調な声で告げていた。「すべての人がいつかは死を迎えます。この世界に死なない人はひとりもおりません。そしてまた死後の裁きを受けない人もおりません。すべての人は死んだ後、その犯した罪によって厳しく裁かれます」(p35)

偶然的に通過するキリスト教の宣教をする車の拡声器から、そんな無情な言葉が出てくる。一作目『石のまくらに』で性/生と共に展開する曖昧な死と正反対、『クリーム』の死は温度なし、機器のような死である。「ぼく」はその時「異常的」にその車の音を希求したが、最終的に「捨てられた」となった。宣教の車はここで「ぼく」の「現実的な希望」と見られる。もし車が「ぼく」の隣で止めて、「ぼく」を助ければ、「ぼく」の過呼吸も発作しなかった可能性もあると感じる。

また、ここの「ぼく」の「過呼吸」が「スイッチ」みたいものと考えられる。この「過呼吸」によって、「ぼく」は「現実」と「非現実」の分界を越えて、「非現実的」な老人と出会った。「なんでもいい、力強くきっぱりした口調で語られる言葉を、おそらくぼくは求めていたのだと思う」(p36)「ぼく」の前に、老人は「キリスト教」の「神」のように見えた。

彼らはぼくらとは違ってもう若くはない——それだけのことだ。(p39)

頭はまだうまく働かなかったが、礼儀としていちおう考えを巡らせてみた。中心がいくつもあった、しかも外周を持たない円。でもそんなものを思い描くことはできなかった。(p41)

ぼくはもう一度目を閉じ、その円を頭に思い浮かべようと努めた。へなへなと怠けているわけにはいかない。中心がいくつもあった、しかも外周を持たない円のことを考えなくてはならない。でもいくら真剣にかんがえても、そのときのぼくにはその意味がまったく理解できなかった。(p43)

老人の外見について、「ぼく」は「もう若くはない」と感じて、無意識のうちに「ぼく」と老人を対比していた。「中心がいくつもあった、しかも外周を持たない円」も、ここで「神託」みたいな言葉である。「へなへな」と怠けらなかったが、このときの「僕」はあ

まりそれを理解できなかった。

「むずかしそうね」とぼくは言った。

「あたりまえや」を老人は何か固いものでも吐き捨てるように言った。「この世の中、なにかしら価値のあることで、手に入れるのがむずかしいことなんかひとつもあるまい」。そして文章の改行でもするみたいに簡潔にひとつ咳払いをした。「けどな、時間をかけて手間を掛けて、そのむずかしいことを成し遂げたときにな、それが人生のクリームになるんや」(p42)

物理的に言うと、螺旋のような「クリーム」で「中心がいくつもあって、しかも外周を持たない円」が存在しない。しかしやはりこのように常識的に考えるのは意味がないと思う。常識を超えて、内面的な正解を探さなければならないと、老人はそう言ったようである。「ぼく」という一人称もここで特別な意味を持っている——「ぼく」はただ「ぼく」という殻を持って、実質の「僕」が何もない状態で生きている。そんなことを認識し始めている「ぼく」は正解をしばらくわからないが、人生のスイッチをつけるみたいに、新たな姿勢で生きていく。

(…)でもそれはおそらく具体的な図形としての円ではなく、人の意識の中にのみ存在する円なのだろう。ぼくはそう思う。たとえば心から人を愛したり、何かに深い憐れみを感じたり、この世界のありかたについての理想を抱いたり、信仰(あるいは信仰に似たもの)を見いだしたりするとき、ぼくらはとても当たり前とその円のありようを理解し、受け容れることになるのではないか——それはあくまでもの漠然とした推論に過ぎないわけだけれど。(p48)

時間が積もると、「ぼく」はそんな道理を必然に理解できるが、瞬間のひらめきのように老人との出会いはそんな過程を加速させ、迷子のような「ぼく」の心を象徴する雲を散らせる。

これまでの人生で、説明もつかないし筋も通らない、しかし心を深く激しく乱される出来事が持ち上がるたびに(しばしばとまでは言わないが、何度かそういうことがあった)、ぼくはいつもその円について——中心がいくつもあって外周を持たない円について——考えを巡らせた。(p47)

そして今でもまだ、何かがあるたびにぼくはその特別な円について、あるいはしょうもないつまらんことについて、そしてまた自分の中にあるはずの特別なクリームについて思いを巡らせ続けているのだ。(p48)

「中心がいくつもあって外周を持たない円」について、村上は「具体的な図形としての円ではなく、人の意識の中にのみ存在する円なのだ」と記述して、それは「心から人を愛したり、何かに深い憐れみを感じたり、この世界のあり方についての理想を抱いたり、信仰を見いだしたりするとき」に、理解できる「円」である。「しょうもないつまらんこと」があったら、「ぼく」はいつもこの「円」を考えた。この「円」は「ぼく」の理想のような存在となって、『午後の最後の芝生』の「芝生を刈る」とことと同一視できる。つまり、

「ぼく」の心の「生きる準則」であり、「生き方」とも言える。この「円」の集合体は「クリーム」であり、「ぼく」自身である。

注目するのは、本作の「ぼく」は前作『石のまくらに』などの「僕」から進化することである。『石のまくらに』の「僕」は「彼女」の歌集によって、「死生」のことを理解できるようになった。次に『チャーリー』と『ビートルズ』で「僕」は「夢」と「記憶」によって、「現実」と「非現実」の違いを理解し始めた。本作の「ぼく」には「彼女」の招待状を手に入れた時から、「現実」への疑問が生じた。「現実」と「非現実」の「ズレ」はどんどん消えて、同じ様子になってしまった。この意味で、『クリーム』と同じく、『謝肉祭(Carnival)』もこの段階で書かれた作品である。

『謝肉祭(Carnival)』で、「僕」は「知り合った中でももともと醜い女性」----「F*」を回想した。ある演奏会で顔を合わせて、その後仲良くなった。同じく『謝肉祭』という曲へ興味を持つ「僕」と「F*」は何度も鑑賞会を行ったが、彼女に関する情報を「僕」は一切知らなかった。十月に入ってしまったら、「F*」からの連絡はなかった。その後、僕はテレビで「F*」の様子を再び見た。彼女は大型詐欺事件の共犯として逮捕され、主犯は彼女の美男の夫であった。そんな経歴を回想した僕の心はそんな記憶に不思議なほどの強さで揺さぶられた。

まず、「F*」に対する描写の中の傍点部分から始める。

そういう意味では、そう、彼女は実に普通ではない存在だったと思う。そしてその普通でなさは僕のみならず、少なからざる数の人々を彼女のまわりに惹きつけることになった。(p154)

そしてどれほど些細な欠点であれ、取るに足らないとしか思えない疵であれ、彼女たちは常にそのことを気にかけていた。ある場合には気に病んでいた。(p155)

この短編集で、村上は何度も「美しくない」女性主人公たちを登場させて、『謝肉祭(Carnival)』でさらに「知り合った中でももっとも醜い」女性を作り出した。このような女性たちの身の上で、「きれい」や「可愛い」などの「現実的」な評判より、「非現実的」な魅力点がたくさん発見された。それがここの「普通ではない」部分であると感じられる。「僕」の周りの「美しい女性」は自分の「美しくない」部分を「気に病んでいた」ことは、「F*」の様子と対比的に見える。「F*」は「美しくな」くても、他人を「魅力的」であると感じさせられる。

この女性のイメージはなんとなく「ミロのヴィーナス」を思い出させる。腕がなくなるからこそ、この作品は魅力的になると感じる。『謝肉祭(Carnival)』の「F*」も同じく、顔が醜いであるからこそ、その女性の魅力を発見できるかもしれない。それも僕の現実への不信感を深められる。

また、その不信感はより一層深くなるのは、「僕」はテレビで「F*」と彼女の夫を目撃したこと。

(…)F*はある種特別な吸引力のようなものを持ち合わせていた。そしてそこには――彼女の特異なまでの容貌には――何かしら人の心を食い込んで力があつた。それはまた彼女に対する僕の好奇心をかき立てた力でもあつた。そして彼女のそのような特殊な吸引力と、若い夫の並みに端整なルックスがひとつに組み合わせられれば、あるいはそこで

多くのことが可能になるかもしれない。人々はそのような合成物に抗いがたく引き寄せられていくかもしれない。そこには悪の方程式のようなものが、常識や理屈を飛び越えて立ち上げられるかもしれない。いったい何がどうやって、この不似合いな二人をひとつのユニットとして結びつけたのかは知るべくもないか。(p178)

(…)そして僕の心を不思議なほどの強さで揺さぶることになる。森の木の葉を巻き上げ、薄の野原を一樣にひれ伏させ、家々の扉を激しく叩いてまわる、秋の終わりの夜の風のように。(p183)

衝撃的な事実を認識したとき、「僕」とこの世界の接点が揺れている。この時の「僕」は、『クリーム』の「過呼吸」が発作している「ぼく」と見なす。「ぼく」は同じピアノ教室の彼女への不信感が、『謝肉祭(Carnival)』で「世界＝現実」への不信感になってしまう。このような「心の変化」は、あとの「僕」と他の女性との交際にも見られる。

僕は大学生のときに一度、醜いとまでは言わないけれど、あまり容姿がぱっとしない女の子とデートしたことがある。かなりぱっとしないと言ってしまってもいいかもしれない。(p180)

彼女はたしかにきれいな女の子ではなかった。でもブスな女の子でもなかった。そのあいだにはちょっとした違いがある。そしてそういう違いを僕はそのままにしておきたくなかった。それは僕にとってはどう言えばいいのだろう、けっこう大きな問題だった。気持ちの問題だ。彼女を恋人にすることはないかもしれない。たぶんないだろう。でももう一度会って話をしてもいい。どんな話をすればいいのかわからないが、何か話せることはあるはずだ。彼女をただのブスな女の子にしておかないためだけに。(p182)

二十歳の秋の終わりに僕は、一度だけその容姿の優れない女の子とデートし、二人で夕暮れの公園を散歩した。(p183)

ここのほかの「容姿の優れない」女の子の描写は、「F*」との出来事と合わせて、「僕」の心を強く「揺さぶる」ことができる。「彼女」の電話番号をなくしてしまったことも、「F*」が急に「僕」の生活で消失したことに似ている。『中国行きのスロウ・ボート』の「女子大生」の場合も同じく、電話番号の遺失と共に、「僕」は永遠に「彼女」との連絡を取れなかった。前文の言った通りに、これは「僕」の心の変化を象徴して、「非現実」的な世界への親しみも感じられる。この意味で、『クリーム』の「老人」や『謝肉祭(Carnival)』の「F*」との偶然的な出会いには、必然の繋がりが有りそうと感じられる。

6. 『品川猿の告白』と『一人称単数』

次は『品川猿の告白』である。

『品川猿の告白』で、「僕」は群馬県とある温泉の小さな旅館で年若い猿に出会った。猿の名は「品川猿」であり、人の言葉を礼儀正しく使えた。「僕」はその猿に背中を流されたり、彼と一緒にビールを飲んだりをした。猿は人間の女性にしか性慾を感じなかった。具体的な表現として、「私は好きになった女性の名前を盗むようになったのです」と、彼

は告白した。「愛の記憶」を「貴重な熱源」となり、彼は「名前を盗む」ことをやめて、七人の女性の名前を抱えて生き続けると決心した。5年後の今、「僕」は打ち合わせの相手である女性に「名前を盗まれた」様子を目撃して、それからずっと「品川猿」のことを考えていた。

前の作品で見られる「現実」と「非現実」の分界は、『品川猿の告白』でついになくなってしまふ。それについて、文章の「傍点」の部分と合わせて分析する。

「はい、それは現実的にとても困ります。だってなにしろ私はこのような猿の身ですから、人間の女性が進んで私の欲求にこたえてくれるというようなことは、まず期待できません。おそらく遺伝学的にも間違っただけですし」(p200)

その猿がブルックナーを愛好し、性欲に（あるいは恋情に）駆けられて人間の女性の名前を盗んできたとなると、これはもう「興味深い」どころか、とてつもない話になってしまう。(p206)

僕自身もいつかそれを試してみることになるかもしれない——眠れぬ夜なんかに、思いもよらずそんなとりとめもない考えを抱いてしまうこともある。(p215)

まずは「とても」の部分であり、それは「猿」が自分の欲求を告白した時の言葉である。「猿」は自分の心を意識して、自分の欲求を言ったことはまず非現実的である。この「とてつもない」話を聞いた後、「僕」は「現実と非現実があちこちでたがために位置を交換するような感触があった」(p207)と感じた。

「品川猿」の形象は『東京奇譚集』（新潮社、2005年9月）に収められた小説『品川猿』の中で最初に登場した。（ちなみに『品川猿』は『東京奇譚集』の中で唯一の書き下ろしの作品であり、よく考えれば今回の短編集で『一人称単数』の位置と同じである）。今回の『品川猿の告白』は『品川猿』の後日談のような作品であるが、「猿」は同一人物であるかどうか分らない。村上の作品で繰り返して使われた動物形象は少なくないから（『羊にめぐる冒険』から『ダンス・ダンス・ダンス』までの「羊男」など）、一応この「猿」にも連続性があると思う。この故に、ここで短編集『東京奇譚集』の『品川猿』の分析を伴って本作を読んでみよう。『品川猿』の「猿」について、加藤典洋(2011)は以下のように分析した。

「そう考えてみれば、これが一個の腹話術劇であることの意義がわかるでしょう。猿の声が「ある種の音楽性」すら感じさせる「張りのある低い声」である理由が知られるでしょう。その場合、猿の口を借りて語っているのは坂木哲子です。あなたの真実をここに置いておきますよ、それを手に取るかどうかはあなたの自由です。ただもしそれを手に取るのなら、それは、あなたが、自分で決めて、自分の力で手に取ることになる、苦しい真実を、あなたが、自力で、ごくりと呑みこむことになる、と背景に隠れたまま、坂木哲子は猿の口を借りて、言うのです。（中略）猿はこの小説の大きな枠の中で坂木哲子の腹話術の人形——坂木の分身——として導き入れられるのだが、話し出すと、この初期設定を逸脱して、半分、みずきの分身となってくる、ということです。」

加藤氏は「猿」が精神医師の分身であると論じた。そこから考えれば、『品川猿』にお

ける「猿」はただの代言人のような人物であり、『品川猿の告白』の「猿」はより一層に進んでいる。「猿」は村上の初期作品の主人公のように、社会に離れて、自我意識を持ちながら生きている青年と同一視されている。『品川猿』で「愛」に関する討論も、『品川猿の告白』でもっと突っ込んでいる。

「私は考えるのですが、愛というのは、我々こうして生き続けていくために欠かすことのできない燃料であります。その愛はいつか終わるかもしれません。あるいはうまく結実しないかもしれません。しかしたとえ愛は消えても、愛がかなわなくても、自分が誰かを愛した、誰かに恋したという記憶をそのまま抱き続けることはできます。それもまた、我々にとって貴重な熱源となります。もしそのような熱源を持たなければ、人の心は——そしてまた猿の心も——酷寒の不毛の荒野となり果ててしまうのでしょうか。(…)」(p205)

『品川猿』は「愛される」ことを討論すれば、『品川猿の告白』は「愛する」ことを討論している。「愛される」ことは他人に関する人間関係のことであるが、「愛する」ことは基本的に自分自身のことである。それも「告白」の意味——自分自身を言うことである。「恋愛=孤独」に満ちる「猿」の「人生」は常に混乱して、「猿」の肉体と「人間」の心の「ズレ」は「僕」の常識を壊してしまう。このように考えると、傍点の「それ」は「僕」もそんな状態に陥って、他人を愛しない存在になってしまう暗示である。（「僕」は最後に名前が盗まれた女性に品川猿の話話を話さないのはこの原因であろう）

このような「僕」の現実、は、『一人称単数』で崩壊した。

普段スーツを身に纏わない「私」は、スーツを着て街を巡る秘密な習慣があった。ある春の日、「私」はいつもの通りにスーツを着て街を巡ったが、これまで一度も入ったことのなかったバーに入ってみた。バーに知らない女性に声をかけられ、絡まれた。女性は「私はあなたのお友だちの、お友だちなの」と自称して、「三年前に、どこかの水辺であったことを、そこでご自分どんなひどいことを、おぞましいことをなさったかを。恥を知りなさい」と、「私」を叱った。「私」は迷ったままにバーから逃げ出したが、街の景色も人々の様子も知らない街に迷い込んだ。

「私」の違和感、は、この文章の最初の「傍点」部分から出現した。

しかしその日、私が鏡の前に立って感じたのはなぜか、一抹の後ろめたさを含んだ違和感のようなものだった。後ろめたさ？どのように表現すればいいのだろう……それは自分の経歴を粉飾して生きている人が感じるであろう罪悪感に似ているかもしれない。(p222)

私のこれまでの人生には——たいていの人の人生がおそらくそうであるように——いくつかの大事な分岐点があった。右と左、どちらにでも行くことができた。そして私はそのたびに右を選んだりした（一方を選ぶ明白な理由が存在したときもあるが、そんなものは見当たらなかったことの方がむしろ多かったかもしれない。そしてまた常に私自身がその選択を行ってきたわけでもない。向こうが私を選択することだって何度かあった）。そして私は今ここにいる。ここにこうして、一人称単数の私として実在する。もしひとつでも違う方向を選んでいたら、この私はたぶんここにいなかったはずだ。でもこの鏡に映っているのはいったい誰なのだろう？(p226)

スーツを着た習慣を持った「私」は、なんとなく「違和感」を感じた。原因もわからなかったし、「私」はそれを明確に認識できなかった。つまり無意識の中に、世界は「非現実」変貌していた。「私」はそれを気にせず、街の知らなかったバーに行って酒を飲むことにした。バーの鏡に、「私」は再び自分の「異常」を発見した。ここの「向こう」は「私」を影響した「外部世界」であると思われる。外部世界が「私」を「選択した」ことによって、「私」の様子は「自分自身」ではなくなる。換言すると、「私」は「外部世界」が「選択した」「私」を「受け止めていく」と感じる。それは「私」は鏡の中の「自分自身」を間違えた原因であろう。

この後、「外部世界」は「私」の傍に「知らない女性」を派遣した。

「そんなことをしていて、なにか楽しい？」と彼女は尋ねた。

(…)

「そんなこと？」と僕は聞き返した。

「洒落たかっこうをして、一人でバーのカウンターに座って、ギムレットを飲みながら、寡黙に読書に耽っていること」(p228)

この女性は何かしらの理由があって私に「からんでいる」のだ。(…)それとも私という人間の中にある特定の部位が、彼女の神経のつぼをネガティブに刺激し、苛立たせたのかもしれない。(p229)

でもそのとき、なぜかそうはしなかった。何かが私がそうするのを押しとどめた。人はそれを好奇心と呼ぶかもしれない。(p230)

「彼女」はまず「私」の行為を評判して、話の中の軽蔑が容易に感じられた。ここの「そんなこと」は、「私」が「読書すること」ではなく、この後の「彼女」における「三年前に水辺の出来事」と思われる。ここの「からんでいる」も、「外部世界」は「私」を「選択する」ことの具現化である。「外部世界」の使者のような「彼女」について、「私」の好奇心が強くなった。その時から、「私」における周りの世界の変化は加速した。

「存じ上げている？いったいどこからそんな言葉が出でくるわけ？」(p230)

どうしてそれが当たり前なのだ？(p231)

「あなたはたぶん私を存じ上げていないと思う」と彼女は言った。(p231)

「直接にはね」と彼女は言った。「一度だけあるところでお目にかかったことはあるけれど。でもとくに親しく話をしたわけではないから、あなたはたぶん私のことを存じ上げていないと思う。それにあなたはそのとき、他のことにとても忙しそうだったし——一例にとって」

例にとって？

「でも私はあなたのお友たちの、お友だちなのだ」とその女は静かな、しかしきっぱり

とした声で続けた。「あなたのその親しいお友だちは、というかかつて親しかったお友だちは、今ではあなたのことをとても不愉快に思っているし、私も彼女と同じくらいあなたのことを不愉快に思っている。思い当たることはあるはずよ。よくよく考えてごらんなさい。三年前に、どこかの水辺であったことを。そこでご自分がどんなひどいことを、おぞましいことをなされたかを。恥を知りなさい。」(p232)

(…)そしてまた、私の中にある私自身のあずかり知らない何かが、彼女によって目に見える場所に引きずり出されるかもしれないことを。(p233)

(…)三年前に私はどこかのまとまった水のそばにいたのだろうか？記憶は辿れなかった。三年前というのがいったいいつのことなのか、それさえうまく把握できなかった。(p234)

「彼女」からの圧迫感は強くて、「私」の頭が混乱していた。「存じ上げている」という言葉やスーツに関する「当たり前」のような知識など、「私」の世界観は「彼女」との接触によって、だんだん揺れていた。ここで「彼女」は言った「三年前に水辺の出来事」も、「私」の記憶を修正させるのための「出来事」である。もし「私」はその出来事を受け止めれば、「私」は『ビートルズ』のガールフレンドの「兄」のような「記憶喪失」の人になってしまったかもしれない。「行為」や「言葉」、「記憶」などの要素から、「外部世界」は「私」を「選べ」て、全てを改造する目的も明らかになった。要するに、「私」は「彼女」の圧迫から逃がせず、「心」が影響された。「三年前」は「いつ」であったと、「私」は思い込んでいた。それは、「私」の「心」が「外部世界」につかまれた証ではないか。

「『一人称単数』とは世界のひとかけらを切り取る「単眼」のことだ。しかしその切り口が増えていけばいくほど、「単眼」はきりなく絡み合った「複眼」となる。そしてそこでは、私はもう私でなくなり、僕はもう僕でなくなっていく。そして、そう、あなたはもうあなたでなくなっていく。そこで何が起こり、何が起こらなかったのか？『一人称単数』の世界によろこそ。」

(文藝春秋 単行本『一人称単数』の帯での文)

「(…)——私はどこかで人生の回路を取り違えてしまったのかもしれない。そしてスーツを着てネクタイを結んだ自分の姿を見つめているうちに、その感覚はますます強いものになっていった。見れば見るほどそれは私自身ではなく、見覚えのないその誰かのように思えてきた。しかしそこに映っているのは——もしそれが私自身でないとすれば——いったい誰なのだろう？」(p225)

「私」の内部の変化はついに外見の変化と共に訪れていた。自分への不信感をきっかけに、その世界の様子もますます変わっていた。見覚えのない自分になり、見知らない人と出会っていた。記憶も混乱していた。その結果として、「私」は異世界の街に迷い込んでいた。

先に述べたのように、『一人称単数』の最後に「私」が見ている景色は、自分内部の「地獄」である。それは心象風景の具現化であると安易に思わせる。また、その結末の雰囲気

が、もう一度『ノルウェーの森』の結末部分を回想させる。

「階段を上りきって建物の外に出たとき、季節はもう春ではなかった。空の月も消えていた。そこはもう私の見知っているいつもの通りではなかった。街路樹にも見覚えはなかった。そしてすべての街路樹の幹には、ぬめぬめとした太い蛇たちが、生きた装飾となってしっかり巻きつき、蠢いていた。彼らの鱗が擦れる音がかさかさとして聞こえた。歩道には真っ白な灰がくるぶしの高さまで積もっており、そこを歩いて行く男女は誰一人顔を持たず、喉の奥からそのまま硫黄のような黄色い息を吐いていた。空気は凍りつくように冷え込んでおり、私はスーツの上着の襟を立てた。

「恥を知りなさい」とその女は言った。」(p234—235)

「緑は長いあいだ電話の向うで黙っていた。まるで世界中の細かい雨が世界中の芝生に降っているようなそんな沈黙がつづいた。僕はそのあいだガラス窓にずっと額を押しつけて目を閉じていた。それからやがて緑が口を開いた。「あなた、今どこにいるの?」と彼女は静かな声で言った。

僕は今どこにいるのだ?

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。僕は今どこにいるのだ?でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ?僕の目にうつるのはいずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所の真ん中から緑を呼びつづけていた。」

(『ノルウェーの森(下)』p292—293)

心の乱れによって、現実世界の風景も変わっていく。村上の世界観を言えば、それは「我々が慣れている世界の隣に別の世界が存在している」のである。その世界の入り口について、『ダンス・ダンス・ダンス』には「夢」、『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』には「心」、『海辺のカフカ』には「石」、どれも象徴性のあるものである。「入口」があれば、この二つの世界は分離することが分かる。しかし『品川猿の告白』と『一人称単数』の二つの作品で、日常に潜める非日常は「現実」を侵蝕していく。最初から「入口」がなく、「現実」と「非現実」は最初から同じの位置で据えている。そのことに注目しなければならない。

つまり、村上は「愛する」ことから発散して、『一人称単数』で「心の存在方式」を討論している。そんな構図は、思わずに『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』を回想させる。従って——作品は違うけど——それは『一人称単数』の意味であろうか。

「正確に言うと、今あるこの世界が終るわけではないです。世界は人の心の中で終るのです。」

(『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』(上)p122)

7. まとめ

『石のまくらに』と『ヤクルト・スワローズ詩集』は「死生」の問題に触れ、未熟な「僕」を作り出して、特別な人物や事件とであって、その中で「死生」のことを理解できるようになった。『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』と『ウィズ・ザ・ビートル

ズ With the Beatles』の両作で、村上は死生の問題から深入して、「現実と非現実」のことを考えていた。村上の手がかりについて、『チャーリー』の方は「夢」であり、『ビートルズ』は「記憶」であった。このように、村上における「異界/非現実」は「現実」に近づいてくようになった。「ぼく/僕」と『クリーム』の「老人」や『謝肉祭(Carnival)』の「F*」との偶然的な出会いには、必然の繋がりが有りそうと感じられた。それが「僕」と「非現実」の親しみが深くなった表現であった。『品川猿の告白』と『一人称単数』で、日常に潜める「非日常＝非現実」はついに「現実」を侵蝕して、最初から同じの位置で据えていたことが分かった。

七、まとめ

1. 「現実」と「異界/非現実」

以上のように、『中国行きのスロウ・ボート』から『一人称単数』までの四つの短編集の作品の「傍点」と「太字」の部分进行分析した。

最初の短編『中国行きのスロウ・ボート』から、村上の人間心理への探究心が明らかになった。「中国」という概念は人間の心象風景の具現化になった結果、村上における「非現実」（心象風景）が改めて発見された。「自己確認」という役割を果たしたと共に、短編集『中国行きのスロウ・ボート』は「現実」（「東京」）と「異界/非現実」（「中国」）を分離して、人間心理と外部世界の関係性の領域でこの二つの概念を討論した。

短編集『螢・納屋を焼く・その他の短編』で、村上は「現実→非現実と現実の境界→非現実」という流れを作り出した。『中国行きのスロウ・ボート』で注目された「自己確認」が、『螢・納屋を焼く・その他の短編』でもっと広汎的な意味を持って、人間全体的な領域に広げていく。つまり、「僕」の物語は「僕」の物語だけでなく、「人間」の物語と見なすべきである。「僕」の目で見えていた「現実」と「非現実」も、この世界の「現実」と「非現実」になってしまう。

短編集『レキシントンの幽霊』の作品の中で、村上はより一層「意識的」に「人間心理」を注目して、彼の視線はその「奥底」まで見ていた。村上は「現実」における「あるもの」を「意識」とリングして、「現実と非現実のすきま」からの音やイメージを揃っていた。そして、「異界/非現実」を作って、そんな特殊な空間で人間心理を解剖し続けた。つまり彼の着目点は、最初から最後まで「人間心理」に変わらない。ここで注目するのは、「人間心理」を解剖している過程で、村上春樹における「現実」と「非現実」が融合していく傾向である。

短編集『一人称単数』の中で、このような傾向は前の作品より強くなった。「死生」の問題から始め、村上は「夢」や「記憶」、「人間関係」などのことを書いて、「非日常＝非現実」は「日常＝現実」を侵蝕していた。表題作『一人称単数』の「現実」と「非現実」は遂に一体化した。それは村上の小説が新たな段階を登る標識ではあるまいかと予感した。

2. 「傍点」と「太字」の意味と問題点

村上は自分の小説の中で、「傍点」と「太字」という文字の表記方法を愛用した。最初の短編集『中国行きのスロウ・ボート』の七つの短編の中で、104個の「傍点」と「太字」部分が使われた。以後の短編集で、「傍点」と「太字」の部分はこれほど多くないけど、

村上上の小説で重要な部分となっていて、小説を理解する時の「手がかり」であるとも言える。この意味で、本論は「傍点」と「太字」の部分を目撃して文章を分析することは、村上春樹の作品の研究に対して、未熟な参考として役に立てれば、なかなか良いことではないかと痛感している。

「傍点」と「太字」の部分を目撃した時に、村上春樹の文章で、「傍点」の濫用という問題も発見した。それは常に村上が心理活動を描写した時に目撃された。例えば『納屋を焼く』の「彼」が大麻を吸った時の「すうっと」や『クリーム』で「ぼく」の心臓の音を描写した時の「かさこそ」、心の動き状態を書いた時の「しばしば」などの「傍点」部分であった。まるでただ「「傍点」を付けたい」と思って、他のことを考えずに「傍点」を付けた。それに対して、『午後の最後の芝生』や『螢』などの作品で目撃した「しん」という「傍点」部分は意味深いである。人間心理を究明するために、「非現実」を作り出したとき、村上春樹は「しんと」を多用した。結果的に見ると、あまり「役に立たない」「傍点」部分は「役に立っている」「傍点」より少なかった。時期的に言う、初期の小説で「傍点」の濫用は、村上春樹の創作技法の成熟していくことと共に、少なくなる傾向が見える。それも、本論は「傍点」と「太字」部分を重視する意味であろうと思われる。

参考文献

- 村上春樹『カンガルー日和』（講談社、1986. 10）
- 村上春樹『TV ピープル』（文藝春秋、1990. 1）
- 村上春樹『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社、1983. 5）
- 村上春樹『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社、1984. 7）
- 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989』第3巻 短篇集Ⅰ（講談社、1990. 9. 20）
- 村上春樹『レキシントンの幽霊』（文芸春秋、1996. 11）
- 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』第3巻 短篇集Ⅱ（講談社、2003. 3. 20）
- 村上春樹『一人称単数』（文藝春秋、2020. 7）
- 村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』（文藝春秋、2020. 4）
- 村上春樹『ノルウェイの森』（講談社、1987. 9）
- 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社、1985. 6）
- 宮脇俊文（みやわき としふみ）「翻訳をめぐる冒険——村上春樹とアメリカ文学」（鈴江璋子、植野達郎 編著『英米文学のリヴァーブ：境界を超える意志』、p197-230、開文社出版、2004. 7）

- 野間正二 (のま しょうじ) 「村上春樹とアメリカ文学」 (山下昇, 渡辺克昭 編. 『二〇世紀アメリカ文学を学ぶ人のために』 p260-271, 世界思想社, 2006. 10)
- 芳賀理彦 (はが ただひこ) 著『アメリカは日本文化をどう読んでいるか : 村上春樹、吉本ばなな、宮崎駿、押井守』, 春風社, 2018. 12
- 鈴木直史/鈴木さとみ/矢野利裕/松井史絵『短編小説』 (宇佐美毅, 千田洋幸 編. 『村上春樹と一九八〇年代』 おうふう, 2008. 11)
- 藤井省三『村上春樹のなかの中国』 (今井清人 編, 『村上春樹スタディーズ 2005-2007』, 若草書房、2008. 3)
- 山根由美恵『村上春樹〈物語〉の認識システム』 (Murakami Haruki study books ; 7、若草書房、2007. 6)
- 川本三郎『「淡さ」の意味 ― 書評「螢・納屋を焼く・その他の短編」』 (『文学界』、1984. 10)
- 原田敬三『村上春樹『螢』の分析―「螢」が「僕」を表している可能性について』 (國語表現研究 (通号 11)、1998、p. 36~44)
- 永原孝道『1984『螢・納屋を焼く・その他の短編』―もし彼のことがミステリーサークルであったなら』 (ユリイカ 32(4) (通号 429)、2000. 03、p. 110~113)
- 大城築『村上春樹『螢』の考察』 (沖縄国際大学語文と教育の研究 (2)、2001. 03、p. 96~104)
- 渥見秀夫『「近代文学」から見た「螢」の諸相-1-村上春樹「螢」と夏目漱石「こころ」』 (愛媛国文研究 (通号 42)、1992、p. 53~64)
- 山根由美恵『「螢」に見る三角関係の構図―村上春樹の対漱石意識』 (国文学攷 (195)、2007. 9、p. 1~12)
- 今村楯夫『フォークナーと村上春樹―「納屋を焼く」をめぐる冒険 (特集 フォークナーと短編小説)』 (フォークナー : フォークナー協会誌 / 日本ウィリアム・フォークナー協会編集室 編 (6) 2004. 4 p. 42~49)
- 小島基洋『村上春樹「納屋を焼く」論―フォークナーの消失、ギャッツビーの幻惑』 (札幌大学外国語学部紀要 文化と言語 / 札幌大学 [編] (69)、2008. 11、p. 49~67)
- 山根由美恵『二つの「納屋を焼く」―同時存在の世界から「物語」へ』 (広島大学大学院文学研究科論集 / 広島大学大学院文学研究科 編 69、2009. 12、p. 59~71)

- 西田谷洋『虚構のモラリティー：村上春樹「納屋を焼く」論』（国語国文学報 / 愛知教育大学国語国文学研究室 編 70、2012. 3、p. 96-84）
- 高橋龍夫『村上春樹「納屋を焼く」論：八〇年代繁栄に潜む光と影』（専修国文（102）、2018. 2、p. 1-18）
- 山本義浩『フォークナー, 村上春樹, イ・チャンドン：納屋を巡る暴力の諸相』（徳島文理大学比較文化研究所年報（37）：2021. 3 p. 43-57）
- 竹内理矢『フォークナーから村上春樹へ：「納屋」への放火、「父」あるいは「母」とのはざま』（群系（33）：2014. 夏 p. 224-233）
- 西田谷洋『幻想空間の生成—村上春樹「三つのドイツ幻想」論』（国語国文学報 / 愛知教育大学国語国文学研究室 編 66、2008. 3、p. 32～24）
- 山根由美恵『短編「集」という力：村上春樹『レキシントンの幽霊』と「喪の仕事』（広島大学大学院文学研究科論集 / 広島大学大学院文学研究科 編 73：2013. 12 p. 67-84）
- 木股知史『「レキシントンの幽霊」論—村上春樹の短編技法』（甲南大學紀要. 文学編（通号 148）2006 年度 p. 35～48）
- 山本智美『レキシントンの幽霊』論：「別の世界」、主体性について（米沢国語国文（43）：2014. 10 p. 49-60）
- 引間史之『教材としての村上春樹「レキシントンの幽霊」論：「ショート・バージョン」から読める「遠さ」に関して』（國學院大學大学院文学研究科論集/國學院大學大学院文学研究科論集編集委員会 編（42）：2015. 3 p. 37-49）
- 伊勢光『「レキシントンの幽霊」論：村上春樹作品の入口として』（福井工業高等専門学校研究紀要. 人文・社会科学 / 福井工業高等専門学校 編（50）：2016. 12 p. 11-21）
- 飯島洋『国語教材としての「レキシントンの幽霊」：他界を考える』（金沢大学人間社会研究域学校教育系紀要/ 金沢大学人間社会研究域学校教育系 編（10）：2018. 170-166）
- 武内佳代『村上春樹「レキシントンの幽霊」論：可能性としてのエイズ文学』（日本文学 / 日本文学協会 編 67(10)：2018. 10 p. 45-57）
- 船所武志, 辻野康平, 高田久嗣『村上春樹『レキシントンの幽霊』の〈読み〉の可能性：文学作品における「読みの階梯」を求めて』（教育研究実践論集 / 教育研究実践論集編集委員会 編（6）：2018. 9 p. 129-145）

- 山崎正純『村上春樹「レキシントンの幽霊」試論：甦りの挫折』（言語文化学研究 (14) (日本語日本文学編) :2019. 3 p. 39-58)
- 角谷有一『作品の深みへ誘う「読み」の授業を求めて―村上春樹『七番目の男』を取り上げて（特集 日本文学協会第 58 回大会報告(第一日目)）』（日本文学 / 日本文学協会 編 53(3) 2004. 3 p. 1-12)
- 高野光男『物語化に抗して―村上春樹「七番目の男」の語り（特集=〈原文〉と〈語り〉をめぐって―文学作品を読む；読み方(作品研究/教材研究)）』（国文学：解釈と鑑賞 / 至文堂 編 73(7) 2008. 7 p. 156-162)
- 中嶋澄乃『村上春樹「七番目の男」論：自己意識と他者意識』（米沢国語国文 (41) :2012. 11 p. 51-62)
- 松井香奈『村上春樹「七番目の男」論：〈風景画〉の拡大』（言文 / 福島大学国語教育文化学会 編 (64) :2016 年度 p. 31-40)
- 道合裕基『村上春樹「七番目の男」における江戸川乱歩「赤い部屋」との間テキスト性』（社会システム研究 / 京都大学大学院人間・環境学研究科社会システム研究刊行会 編 (23) :2020. 3 p. 109-120)
- 中村三春『〈傷つきやすさ〉の変奏―村上春樹の短編小説におけるヴァルネラビリテイ』（映像と表現 / 北海道大学大学院文学研究院映像・現代文化論研究室 編 4、2011. 3 p. 110-126)
- 竹内直人『村上春樹『緑色の獣』における自傷儀式（創立 45 周年、東名誉教授退職記念号）』（清和大学短期大学部紀要 / 清和大学短期大学部 編 (40) :2011 p. 1-5)
- 荒木奈美『村上春樹「緑色の獣」論：〈心の闇〉と闘う「私」の物語(ナラティブ)：青年期教育において文学教材が果たす役割について考える(3)』（比較文化論叢 = Journal of comparative cultures : 札幌大学文化学部紀要 (27) :2012. 3 p. 35-56)
- 山下航正『村上春樹「緑色の獣」論：その〈語り〉と「読み」をめぐって』（近代文学試論 / 広島大学近代文学研究会 編 (50) :2012. 12 p. 261-274)
- 松本常彦『「氷男」―『レキシントンの幽霊』所収―密輸のためのレッスン（時代小説への旅）』（国文学：解釈と教材の研究 / 学燈社 [編] 43(3) 1998. 02 p. 169-173)
- 山根由美恵『絶対的孤独の物語―村上春樹「トニー滝谷」「氷男」におけるジェンダー意識』（国文学攷 / 広島大学国語国文学会 編 (205) 2010. 3 p. 19-33)
- 長谷川達哉『羊たちの沈黙』（宇佐美毅、千田洋幸 編、『村上春樹と一九八〇年代』おうふう、2008. 11)

- 岡田豊『村上春樹『沈黙』に関する一考察--大沢の〈沈黙〉/「僕」の〈沈黙〉』（駒澤國文 / 駒澤大学文学部国文学研究室 編 (43) 2006. 2 p. 51～70)
- 岡田康介『〈再話〉される大沢/〈物語化〉する「僕」 : 村上春樹「沈黙」論』（横浜国大國語研究 / 横浜国立大学国語・日本語教育学会 編 (32):2014. 3 p. 73-85)
- 深津謙一郎『村上春樹「沈黙」論 : 内なる〈他者〉への想像力 (特集 〈日本文学〉研究の新生面を開く)』（文芸研究 : 明治大学文学部紀要 (126):2015 p. 283-295)
- 高野光男『ビールが飲みたいような気分 : 「沈黙」(村上春樹)の〈小説〉性 (特集 第三項と〈世界像の転換〉: ポスト・ポストモダンの芸術/文学/教育)』（日文協国語教育 / 日本文学協会国語教育部会 編 (43):2016. 12 p. 17-35)
- 山田夏樹『村上春樹「沈黙」における現在性 : 饒舌、「沈黙」の暴力』（学苑 (927):2018. 1 p. 163-173)
- 坂田達紀『村上春樹の「沈黙」について』（四天王寺大学紀要 = Shitennoji University bulletin / 四天王寺大学紀要編集委員会 編 2018 年度(1)=66:2018 年度 p. 7-27)
- 沼野充義『偶然に織り成された唯一の「私」: 村上春樹『一人称単数』における回想と虚構の交錯』（文学界 74(9), 187-197, 2020-09)
- 山根明敏『村上春樹『一人称単数』と私小説との距離: 「クリーム」「ウィズ・ザ・ビートルズ」「ヤクルト・スワローズ詩集」「一人称単数」を読む』（Mukogawa literary review / 武庫川女子大学英文学会 編(58):2021 p. 1-14)
- 田中実『無意識に眠る罪悪感を原点にした三つの物語: 〈第三項〉論で読む村上春樹の「猫を棄てる: 父親について語るとき」と「一人称単数」、あまんきみこの童話「あるひあるとき」』（都留文科大学大学院紀要 = Tsuru University Graduate School review / 都留文科大学大学院文学研究科広報紀要委員会 編 25:2021 p. 11-34)
- 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む(最終回) 自分への旅--「品川猿」--後期短編の世界(その 4)』（群像 66(4) 2011. 4 p. 274～297)
- 千葉俊二『なぜ飛行機は「僕」の頭上を飛んだのか: 芥川龍之介「歯車」をめぐる』（アジア・文化・歴史 = Asia・culture・history=亞洲・文化・历史=亞洲・文化・歴史 / アジア・文化・歴史研究会 編 (2):2016. 6 p. 1-19)
- 福沢将樹『文学の「人称」と言語学の「人称」(国語学小特集 日本語研究と日本文学研究との接点)』（文学・語学 / 全国大学国語国文学会 編 (219):2017. 6 p. 148-160)
- 渡部直己『日本小説技術史』第七章 p381(新潮社, 2012. 9)