

# 「レキシントンの幽霊」論 ——一人称の変容を中心に——

周 倩

## *Lexington Ghosts* :Focus on the transformation of the first person

ZHOU, Qian

### Abstract

Haruki Murakami is a well-known Japanese writer who has consistently used the first person, *boku*, in his most novels and stories. *Lexington Ghosts* taken up in this paper is also a work which is narrated primarily in the *boku* first person. This thesis compares the two versions of *Lexington Ghosts*, namely the short version (group version) and the long version (paperback version). This paper attempts to identify this novel in Murakami's work history from the point of view of the first person, *boku*, who appears in the novel and the person function perspective,.

The emphasis of this novel is focused on the father-son relationship in the paperback version. Unlike *Tony Takitani*, which was published at the same time, *Lexington Ghosts* is a novel which is narrated neither from a simple first person viewpoint nor the third person viewpoint. The narrator, *boku*, cleverly switches the position between the first person viewpoint and the third person point of view according to the scenes, which depicts a more complicated father-son relationship.

In addition, the uses of the first person “I” in *Lexington Ghosts* is different from the uses of *boku* that have appeared in Murakami's other works. Through such person expression, this work mixes the first person, *boku*, and Casey's view point together which affects the existence of the first person “I”. As a writer, Haruki Murakami makes this novel present a self-explanatory structure by using both the father's and son's perspectives.

Furthermore, after *Lexington Ghosts*, Murakami has further embodied the author's continuous trial and error in person expression in other works, such as *All the children of God dance*, *Sputnik's lover*, and so on. In short, *Lexington Ghosts* has shed light on the changes in person function which can be said to be a work of significance in Murakami's work history.

**Keywords** : Haruki Murakami, *Lexington Ghosts*, person, narrator, father-son relationship

### 要旨

村上春樹は一人称「僕」を一貫して使う作家であるとされる。本稿で取り上げる「レキシントンの幽霊」も主に一人称「僕」により語られている作品である。本稿は、「レキシントンの幽霊」のショート・バージョン（群像版）とロング・バージョン（単行本版）を比較しながら、作品中に登場した一人称「僕」のあり方や人称機能の点から、この作品の村上作品史における新たな位置づけを試みるものである。

単行本版では、加筆によって、物語の力点が父子関係へと変化したことが読み取れる。ほぼ同時期に発表された「トニー滝谷」とは異なり、「レキシントンの幽霊」は、単純な一人称視点や三人

称視点とは異なり、語り手「僕」が場面に応じて、位置取りを変え、一人称視点と三人称視点が巧妙に切替ってゆくことによって、より複雑な父子関係を描く物語となっている。

また、「レキシントンの幽霊」に登場している「僕」という人称表現は、これまでの村上春樹作品に出てきた「僕」と異なる人称表現のあり方を示している。こうした人称表現によって、この作品は、ケイシーと「僕」との視点の交錯を通じて、語られざる「僕」自身の在り様が浮かび上がる物語であり、息子の立場にあるケイシーとその父親の双方を同時に見渡していく「小説家」である「僕」の自己言及の物語という構造であることを論じた。

そして、「レキシントンの幽霊」以降、「神の子どもたちはみな踊る」、「スプートニクの恋人」などの作品では、人称表現に関して試行錯誤をする作者の姿がより顕著に現れている。つまり、「レキシントンの幽霊」は、村上作品史において、人称機能が変化する兆しが初めて明確にあらわれた作品と位置付けられ、その意味で、重要な意義を持つ作品と言えよう。

キーワード：村上春樹、「レキシントンの幽霊」、人称、語り手、父子関係

## 1. はじめに

沼野充義<sup>1</sup>は、「村上春樹は最初から「僕」を一貫して使う作家で、それ以外の人称代名詞はかれにはちょっと考えられない」と述べている。本稿で取り上げる「レキシントンの幽霊」も主に一人称「僕」により語られている作品である。

「レキシントンの幽霊」は、小説家の「僕」が数年前アメリカで経験した奇妙な出来事を、回想の形で語り始める小説である。前半は、無口な調律師と同居する友人ケイシーから留守番を頼まれた「僕」が、初めての夜に「幽霊」たちと遭遇する話が置かれ、後半は、その後、半年近く逢わなかったケイシーと偶然会うことになり、ケイシーから家族や同居人のジェレミーをめぐる物語を打ち明けられるという構成である。

この作品にはショート・バージョンとそれを増補改訂したロング・バージョンの二つがある。ショート・バージョンは、『群像』（講談社1996年10月号）に初めて掲載されたものである。ロング・バージョンは、その後、単行本の短編集『レキシントンの幽霊』（文藝春秋1996年11月）と文庫本『レキシントンの幽霊』（文藝春秋1999年10月）にそれぞれ収録されている。『村上春樹全作品1990-2000短編集Ⅱ』（講談社2003年3月）にもロング・バージョンが収録されているが、単行本に収録されたものと大きな異同はない。

バージョンの差異について、岩崎文人<sup>2</sup>は「ヴァージョンを異にした作品が存在する場合は、その変奏の在りようを検討し、そこから村上文学の深化・増殖の姿、作品成立のメカニズム、文学観を推し測る作業も残されている」と指摘した。「レキシントンの幽霊」に関して、バージョンの差異に焦点を当てた先行研究としては、例えば佐野正俊<sup>3</sup>の論文があり、彼は次の二点に注目している。一つは、両バージョンの間には「僕」と「ケイシー」という登場人物の設

1 沼野充義「ドーナツ、ビール、スパゲッティ——村上春樹と日本をめぐる3章」『ユリイカ』1989年6月p144-p157。

2 村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』鼎書房 2001年p237。

3 佐野正俊「村上春樹における小説のバージョン・アップについて——「レキシントンの幽霊」の場合」『国文学解釈と鑑賞』73(7) 2008年7月p77-p84。

定に決定的な違いがあるという点、もう一つは、ロング・バージョンにおける最大の相違点として作品全体が量的に増補されている点である。後者は「ショート・バージョン」におけるケイシーと知り合った経緯がロング・バージョンにおいて大幅に加筆改稿されていることを指すが、両バージョンを対照して見ると、先行研究の指摘以外にも重要な改変がみとめられる。

改稿について、佐野<sup>4</sup>は「加筆改稿は本作品の世界の「深化」のために必須のことだったのである」と評価しているが、「僕」の職業についての加筆や、物語の終盤における「それは別の形をとらなければならないんだ」に付された傍点の削除などにより、この作品は読者に提示された読むための手掛りに変更が加わり、より奥行のあるものになっている。とりわけ、加筆改稿後のロング・バージョンでは、物語の全体を統括する一人称「僕」の人称機能が作品中で変化し、この変化は作品史の変遷を捉える上で重要である。

加藤典洋<sup>5</sup>は著書『村上春樹は、むずかしい』（岩波書店2015年）の中で、「神の子どもたちはみな踊る」<sup>6</sup>の特色の一つとして、人称の問題を取り上げた。「ここではじめて、一人称単数の語り手である「僕」（「ぼく」）からの離脱がなされる」と述べている。確かに、九〇年代に入ってから村上初期作品には、それまで一貫していた一人称「僕」の姿が消えつつあるが、こうした人称表現の変化はもう少し早い時期から進んでいるのではないか。本稿で取り上げる「レキシントンの幽霊」はその試みの初期のものと論者は考えている。

このような問題意識のもとに、本稿は、「レキシントンの幽霊」に登場した一人称「僕」に焦点を当て、この作品の村上春樹作品史における位置づけを明らかにすることを目的とする。なお、上述の理由から、本稿では、単行本『レキシントンの幽霊』に収録されたロング・バージョンを主たる考察の対象とする。

## 2. 加筆箇所に見る父子関係の変化と語り手の位置

本節では、両バージョンの本文の加筆箇所に注目しながら、語り手「僕」の目に映ったケイシーと父親との父子関係<sup>7</sup>を論じていく。

「レキシントンの幽霊」におけるバージョン問題については、前述の佐野<sup>8</sup>の論文に「『彼と

4 前掲3に同じ。

5 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波書店 2015年。

6 初出は『新潮』1999年10月号で、後に同名短編集『神の子どもたちはみな踊る』（新潮社 2002年2月）に収録されている。

7 先行研究では、村上春樹と父千秋の関係が論じられてきた。作品中に描かれた兄弟のいないケイシーと父との関係は、作者と実父の関係を連想させる設定ではある。例えば、山根由美恵は「曖昧さ」という方法―村上春樹「レキシントンの幽霊」論―（『国文学攷』（214）、2012年6月、p1-p14）で、駒ヶ嶺泰暁の提起した問題を受け、おおむね次のように述べている。『レキシントンの幽霊』の執筆時期は、村上春樹がイアン・ブルマからインタビューを受けた時期と重なっている。従って、作品中のケイシーと父との関係は「そのまま村上と父との関係に重なる」ものである。インタビューにおいて村上春樹はケイシーと父との関係を「彼は「父」的なもの、そしてそれに連なる「家」的なものを意識的にあるいは無意識的に忌避したのである」と述べているが、それはケイシーと父の関係が「村上と父との関係にそのまま当てはまる」からだと論じている。しかし、作品中に描かれる人物関係をそのまま現実の作者村上春樹と父千秋の关系到直ちに結びつけるのは妥当ではないだろう。

8 前掲3に同じ。

知り合った経緯は長くなるので省く』とされた部分の加筆修正」が両バージョンの違いを生み出しているという指摘がある。しかし、両バージョンを詳細につき合わせてみると、特に、ケイシーと父の父子関係を暗示するレコード・コレクションについての部分や古い屋敷の内部空間についての描写もまた、大幅に加筆修正されていることが判明する。

まず、両バージョンにおける、ケイシーが父親から引き継いだレコード・コレクションについての表現を見てみよう。

『群像』に収録されたショート・バージョン（以下、群像版）では、ケイシーのジャズ・レコードについて、次のように描かれている。

でも僕が彼の家によく遊びに行くようになった最大の理由は、彼が古いジャズ・レコードの見事なコレクションを所有していたからだった。彼はそれを父親からまるごと引きついでいた。父親は全国的に有名な精神科医であり、今では半ば古典みたくになっている本を何冊か書いたが、熱狂的なジャズファンとしても知られており、 prestige・レコードの創設者であるボブ・ワインストックとは個人的な親友だった。

これに対し、単行本のロング・バージョン（以下、単行本版）では、次のように語られている。

亡くなった彼の父親は全国的に有名な精神科医で、本を五冊か六冊か書いており、これらはすべて今では半ば古典となっている。またジャズの熱烈なファンで、…（中略）…ほとんどのレコードが初版オリジナルで、コンディションもよかった。盤にはスクラッチひとつなく、ジャケットにも傷みがなかった。ほとんど奇跡に近い。よほど大事に保管し、まるで赤ん坊をお湯にいれるみたいに、一枚一枚大事に扱っていたのだろう。

全国的に一定の知名度を持つケイシーの父親は、精神科医で、著書も何冊か（五冊か六冊）あって、その著書は「今では半ば古典」と見なされている。つまり、彼の父親は社会的名誉と地位を獲得し、相当な影響力を持つ著名な人物であったと言えよう。ここには父親への感情を暗示する表現が示されている。「僕」は、父親がレコードを保管するやり方を「赤ちゃんをお湯に入れるみたいに」と表現し、ケイシーも一枚たりともそれを処分せず、「そのままの形で」という言葉でそのことを特に強調している。ケイシーにとって、レコードが父なるものの象徴のように描かれているのである。語り手「僕」によるこれらの表現が、ケイシーの父親への感情を読者に深く印象づける役割を果たしていることがわかるだろう。

このケイシーの父親への感情は「僕」の語りを通して、どのように描かれているだろうか。

ケイシーには兄弟がなく、子供のころに母親を亡くしていた。…（中略）…だから十五年前に父親が膀胱癌で死んだとき、家やさまざまな財産と一緒に、そんなレコード・コレクションをそっくり一人で引き継ぐことになった。ケイシーは父親を誰よりも尊敬し、また愛していたので、コレクションを一枚たりとも処分せず、そのままの形で大事に保存しておいた。

語り手「僕」はケイシーの父親への感情を伝聞表現で示さず、下線部のように過去の出来事を示す文末表現「～た」で結んでいる。この物語は「僕」が二年前に実体験したことを回想の形で語ったものだが、内面表現に属する父親への感情はケイシー自らが語らなければ、他人である語り手「僕」には判断しえないことがらである。語り手「僕」は、他者の感情を客観的に断定するという不自然な操作をあえて行っていることになるが、ここでの「～た」は単なる過去形ではなく、むしろ語り手「僕」が人物の内面心理を見通すことができる全知の三人称的な視点に置かれているかのように振舞う表現と考えることができるのではないだろうか。

特に改稿後の単行本版では、一人称「僕」の役割にはやや複雑な設定の仕方がなされている。次に、ケイシーにとっての父親像を、語り手「僕」が提示している物語の中で重要な空間である音楽室についての加筆箇所をみてみよう。

群像版ではジャズ・コレクションを保存する空間である音楽室についての描写は簡潔で、ケイシーのこの音楽室に対する態度については一切言及されていない。

居間と音楽室は、ドアのない戸口で隣接していた。…（中略）…華美なものはひとつとしてなく、いかにもニューイングランド風な節度のある、いささか素気のない、オールド・マネーの匂いがした。

これに対して、単行本版では、古い屋敷という空間、特にその内部にある音楽室についてより詳細な描写がされている。この描写によって、音楽室はケイシーにとって、特別かつ大切な空間であることが示される。

目につく事物のほとんどは、思い出せないくらい遙か昔から、今とまったく同じ場所に位置を占め続けていたみたいだった。ケイシーはどうやら父親が死んだあと、この音楽室には――まるで神殿か聖遺物安置所に対するように――一切手を加えなかったらしい。

ケイシーの父親と深く関わりのある音楽室を「神殿か聖遺物安置所」に喩えた「僕」の表現は、音楽室に聖性を付与するものとなっている。語り手「僕」が使ったこの比喩表現によって、ケイシーの心に占める父親の存在の意味が暗示される。音楽室についての描写は、「～みたい」「～らしい」などの推量形で表現されている。実況中継的な視点に置かれる一人称「僕」によるこれらの推量表現は、ケイシーにとっての音楽室の重要性を読み手にさり気なく印象づける役割を果たしているのである。

以上、両バージョンの比較を通して、単行本版では、父なるものの象徴であるレコードや音楽室に対する一人称「僕」の表現に巧妙な操作が施されていることが分かる。語り手「僕」が提示しているこれらの表現によって、ケイシーの父親への感情が具現化されていると同時に、そこから物語の力点が父子関係におかれていることが読み取れるのである。

さらに、分析の過程で、一人称表現に三人称の性格を与えようとする作者の試みが浮かび上がってくる。こうした人称表現における試みは、「幽霊話」やケイシーの一人称「僕」による告白の設定を見ることで、一層明らかになるのである。

### 3. 「僕」の役割——一人称と三人称の交錯

「レキシントンの幽霊」では、「幽霊話」が物語全体の約三分の二を占めている。「幽霊話」の読み方については、佐野<sup>9</sup>は「この幽霊譚は読者に謎解きを求める推理小説仕立てになっている」と指摘した。「幽霊話」の内容から見れば、正体不明の「幽霊」たちの存在は、読者の好奇心を掻き立てて、読者の興味を謎解きへ仕向けているように見える。

しかし、「幽霊話」は、「僕」という一人称視点を通して、読み手に直接語られる点が重要である。以下、「幽霊話」を語る「僕」に注目しながら、論を進めていく。一人称の語り手である「僕」が「幽霊」たちに出会う前後の箇所では、その一連の心理的な動きが詳細に描き出されている。

誰かが下にいる。

足音を忍ばせてドアのところまで行き、息を殺した。耳のすぐ近くで、自分の心臓が乾いた音を立てるのが聞こえた。間違いなくこの家の中には僕以外に人がいる。それも一人や二人という人数ではない。音楽のようなものもかすかに聞こえる。わけがわからなかった。脇の下を冷たい汗が幾筋かつたって落ちた。

語り手「僕」が深い眠りから目覚めた時の描写である。ここで、もう一度文末表現に目を向けてみよう。動詞の現在形で終わっている表現と過去形「～た」の表現が入り交じることで、当事者である語り手「僕」の表現が読み手にスリリングな雰囲気を感じさせ効果的である。

一方、語り手「僕」が語った「幽霊話」は読み手に臨場感をあたえ、あたかも読み手自身が「幽霊」たちに出会ったかのよう思わせる。これによって、読者は知らず知らずのうちに語り手「僕」の演じるパフォーマンスに魅かれ、語り手「僕」が現実世界にあり得ない「幽霊」たちに本当に巡り合ったことを真実として受け入れるようになるのである。

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、ぶふ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。僕は硬貨をポケットに戻し、まわりを見回した。また心臓が大きな硬い音を立て始めた。

ここで、「僕」は、一人称による語りの特徴の一つである「当事者のリアリティ」<sup>10</sup>を十分に發揮しているといえよう。他者の内面心理をさまざまな角度から描き出すことができる三人称的視点と違って、一人称的視点は現実であり得ないことや非現実的なことにリアリティを付与するのに有効な手立てとして使われる。一人称の視点が奇妙な「幽霊話」を読者にリアルに伝

9 前掲3に同じ。

10 安藤宏『「私」をつくる 近代小説の試み』岩波書店 2015年 p90。

えていたり、臨場感を感じさせたりするのである。こうした人称の使用法には、作者の戦略が潜んでいるのではないだろうか。

実のところ、こうした一人称「僕」の登場は、これまでの村上文学においてよく出て来る人称表現であると考えられるが、村上が創出したこの一人称の語り手「僕」はつねに「自分と自分を取りまく物事との距離」<sup>11</sup>をとる人物である。三浦雅士<sup>12</sup>は村上春樹が初期作品で設定したこの一人称の語り手「僕」について、「自分自身の内面に決して踏み込もうとしない僕の姿勢」と指摘した。これは、「〈僕〉についての物語の中で概ね認められる傾向であり、一人称の語り手の有効性を放棄した村上春樹独自の手法である」<sup>13</sup>と考えられるだろう。

村上春樹の初期作品に登場した「僕」は自分の内面を表現しようとしたり、迫ろうとしたりするような設定にされていなかった。それに対して、「レキシントンの幽霊」における語り手「僕」のあり方はこれまでの村上作品に出てくる一人称「僕」と異なるのである。

表現技法から見れば、「幽霊話」とケイシーの告白は、共に一人称「僕」によって語られている。この一人称的視点を通して、読者は「幽霊話」とケイシーの告白とを同等レベルに捉えることができるのである。作者はケイシーに一人称「僕」(ケイシー)で語らせていると同時に、語り手「僕」をケイシーと読み手の間に介在させている。ここで、語り手「僕」は同時に、ケイシーの告白を聞く聞き手の役割も兼ねているのである。ケイシーが一人称「僕」(ケイシー)で自分と父親との間に起こったことを打ち明ける際に、物語の背後に姿を隠し、沈黙を守る語り手「僕」は、決して見逃すことのできない存在である。こうした語り手「僕」の存在はケイシーの告白、あるいは物語にどのような効果をもたらしているのか。

注目したいのは、語り手「僕」が読者と共にケイシーの告白を聞いていると同時に、ケイシーから離れ、三人称的な視点に立ち、ケイシーを観察するという二重の役割を果たしている点である。換言すれば、登場人物である語り手「僕」は、三人称的な客観性をよそおい、冷静な観察者として、ケイシーを局外から見ている。こうした表現技法を通じて、作者は一人称の語り手「僕」に三人称の視点を取り込んでいるのである。この三人称の視点をよそおう一人称の設定を通して、一人称「僕」の持つ二重の機能が明らかになる。

ここまで、語り手「僕」という一人称の作中における役割及びその機能の変容を考察してきた。以下、加筆修正個所に注目しながら、「僕」のありかたを見てみよう。

#### 4. 「小説家」としての「僕」

物語の前後を統括する「僕」は、群像版では、職業や趣味が明らかではないのに対して、単行本版においては、「僕の短編がいくつか英語に翻訳されて、アメリカの雑誌に掲載された」という一文で、小説家であることが明示されている。

以下、単行本版でケイシーと半年間会わなかった理由が、次のように書き加えられた。

でも僕はそのとき長い小説の最後の追い込みにかかっていたので、どうしても必要な場

11 村上春樹『風の歌を聴け』講談社文庫 2004年 第1章 p10。

12 三浦雅士「村上春樹とこの時代の倫理」『海』1981年11月 p208-p219。

13 前掲2の p285。

合をべつにすれば、誰かに会ったりどこかに出かけたりするような余裕をもたなかった。

そして、「僕」がケイシーに逢いに行く理由は、彼が膨大なジャズ・コレクションを所有しているためである。

古いジャズ・レコード・コレクションがからんでくると、まるで馬が特別な樹の匂いに魅せられるように、僕は精神的な抵抗力を失ってしまうのだ。

以上、加筆箇所と比較によって、単行本版では、「僕」は小説を書く作家であり、さらに、熱烈なジャズファンであることもわかる。ケイシーの父親は「ジャズの熱烈なファン」で、膨大なジャズ・レコード・コレクションを残した。それらのレコードのほとんどが初版オリジナルで、量的にも、質的にも「文句なくすばらしかった」と、ジャズファンである語り手「僕」は感心している。つまり、加筆からわかるように、語り手「僕」はケイシーの父親と同様な趣味を持つ小説家なのである。

前節で論じたように、音楽室を「神殿か聖遺物安置所」に喩えた表現は、ケイシーの中に占める父親の位置を示していた。父性の象徴でもあるような音楽室は「僕」の目を通じて、読み手に伝えられる。この音楽室は「僕」にとって、どのような空間なのか。

リー・コーニッツの古い十インチ盤をターンテーブルに載せ、机に向かって文章を書いて入ると、時間は僕のまわりを心地よく穏やかに過ぎ去っていった。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だった。長い時間をかけて丁寧に作り上げられたとくべつな親密さのようなものが、そこには感じられた。部屋のあらゆる隅々に、壁の小さなくぼみや、カーテンのひだにまで、音楽の響きが居心地良くしみこんでいるのだ。

「僕」がケイシーの父親の所有する膨大なジャズ・コレクションの中から特にリー・コーニッツを選んでかけるのは偶然ではないだろう。知性的かつ聞く人の心を惹きつけてやまないものがある「“クール・ジャズ”を代表するプレイヤー」<sup>14</sup>であるリー・コーニッツを聴く語り手の心情が、音楽室の雰囲気と響きあうように示される。ここで重要なのは、外部から来る人間である「僕」はケイシーの父親のジャズ・レコードを楽しく聴きながら、父なるものの象徴である音楽室にも違和感なく馴染んで、親しみを感じている点である。これらの加筆修正から、読み手はケイシーの父親の気質に相似するようなものを、語り手「僕」の中に読み取ることができるのではないだろうか。

以下、視点を変えて、古い屋敷の内部空間である居間についての加筆箇所に注目しながら、「僕」の在り方をさらに考察していきたい。

物語の舞台は、百年余の歴史を持つ「ニューイングランド風」で、「オールド・マナーの匂

14 『ジャズ批評』 No.186 2015年7月 p46。



いがした」三階建ての大きな古い屋敷に設定された。単行本版では、もう一つ重要な空間である、音楽室に隣接した居間についても、「僕」の視点を通して、詳細な内容が書き加えられている。

壁の高い本棚には美術書や各種専門書が並んでいた。三方の壁には、どこかの海岸を描いた油絵が、大小取り混ぜていくつかかかっていた。…(中略)…どの絵にも人の姿はまったく見えず、ただ寂しげな海辺の風景があるだけだ。耳を近づけると、そこからは冷やかな風の音と、荒ぶれた波の音が聞こえてきそうだった。

山本智美<sup>15</sup>は海に関する比喩表現に着目し、「レキシントンの屋敷は「海の底」のよう」に静的である。「つまり「別の世界」のことが海や波を比喩として用いて表現されている」と述べた。「波の音が聞こえてきそうだった」というように古い屋敷の内部空間を海に喩える描写が小説で頻出していることからわかるように、語り手「僕」にとって、古い屋敷の内部空間はあたかも「別の世界」の如く語られている。

とりわけ、音楽室では「しばらく前から時計がびたりと止まって」目につくほとんどの事物が、「思い出せないくらい遥か昔から」、そのまま保存されてきて、時間の存在が感じられないほど古めかしい感覚を匂わせている。このような空間設定は、荒涼たる雰囲気醸し出すのに効果的であるだけでなく、あとで幽霊たちが出現するムードを色濃く作り上げるのにも有効である。

ケイシーの古い屋敷で留守番をする初めての夜に「僕」は「幽霊」たちの開いたパーティーに巡り合った。

話し声も聞こえた。…(中略)…ときおり笑い声も耳に届いた。品の良い、軽やかな笑い声だった。どうやら階下ではパーティーが進行中であり、それも佳境にあるようだった。

この描写からは、もう一度「幽霊」たちによって催された「あの奇妙なパーティーに巡り合うことを、僕の心が期待していたのかもしれない」という、「幽霊」たちとの再会を期待する語り手の心情を理解することができるだろう。語り手「僕」は現実世界に実体を持たない「幽霊」たちの世界に憧れている。「幽霊話」を奇妙なことだと感じながらも、「幽霊」たちに親近感を持っている語り手「僕」の心情がここから推察される。

ここで、作者が読み手に伝えたかったのは、「幽霊」の正体より、語り手「僕」の「幽霊」たちへの態度だろう。「幽霊話」とケイシーの話は一見関連性がないように描かれているが、実は、作者は現実世界と異なる「別の世界」に対する語り手「僕」とケイシーとの共有する心情を通じて、前半の「幽霊話」と後半のケイシーの告白を結びつけているのである。

この作品には現実世界と「別の世界」という二つの世界が存在する。つまり、語り手「僕」とケイシーが生きる現実世界と、「幽霊」たちのいる世界、即ち眠りの世界あるいは「別の世界」

15 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年10月 p49-p60。

という二つの世界である。ここで、「幽霊」たちのいる世界は人が亡くなった後にいる世界と同等視できるだろう。

死んでいる父の姿は、深く眠りこんでいた父とそっくりに見えたからだ。まるであのときのままじゃないかと僕は思った。それはデジャヴュだった。

死んだ父の姿と深く眠り続けた父の姿がケイシーに与えるイメージは同一であるように示されている。即ち、ケイシーの中では、死んだ後の世界と眠り続ける世界は同等に扱われていることがわかる。「幽霊」たちのいる側とケイシーが眠り続けるときにいる側はともに現実世界と異なる世界にあり、語り手「僕」とケイシーは共に現実世界と異なる世界の方により親しみを感じていることがわかる。言い換えれば、「幽霊」たちと巡り合う体験を通して、語り手は現実世界に対する認識においてケイシーに共鳴しているのである。構成的には「幽霊話」は作品の中で伏線となり、語り手の気持ちと、後のケイシーの心情とが照応するための役割を持っていると言えよう。

そのときには、眠りの世界が僕にとってのほんとうの世界で、現実の世界はむなしい仮初めの世界に過ぎなかった。それは色彩を欠いた浅薄な世界だった。そんな世界でこれ以上生きていたくなんかないとさえ思った。

ここには現実世界と違う「別の世界」に親近感を抱くケイシーの姿が描かれている。ケイシーの目に映った現実世界は灰色で、薄っぺらな世界であり、彼は現実世界から目を背け、父親のいる「別の世界」に生きようとしているのである。

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。たった一人の息子だったものね。でも母親を愛したほどではなかった。

ケイシーは自分を父親から疎外された存在であると認識しているにもかかわらず、「父を愛していた。世界中の誰よりも父のことを愛していた。尊敬もしていたけれども、それ以上に精神的に感情的に強く結びついていた」と語っている。この告白は、ケイシーの父親への感情が執着的で、かつ一方的であることを暗示している。

ケイシーは、父性愛の欠如をもたらした欠落感を補うために、周りとの繋がりをより強く求めつつ、結局は挫折してしまう。こうしたケイシーの苦悩に満ちた境遇に、単行本版では、「気の毒だね (I'm really sorry)」と僕は言った。でもいったい誰に対してそう言っているのか、自分でもよく分からなかった」と言う一節が書き加えられた。語り手「僕」は、もちろんケイシーに同情の念を示しているのだが、同情の対象はケイシーに限られているとは言い切れない。「いったい誰に対してそう言っているのか」と自問している語り手はケイシー以外の人間——例えば、ケイシーの父親——にもある種のシンパシーを表明しているとも考えられるのである。

この作品において、語り手「僕」の目にうつった父親像とケイシーが自分で語った父親像には食い違いがある。ケイシーの告白の中に彼の父親に親しみを感じる語り手「僕」が介在することによって、ケイシーの語った父親像が相対化されるのである。本作には、この一人称の語り手と引用される登場人物の言葉の交錯によって、語り手「僕」の自己言及の物語を作り上げていくという方法が見える。ケイシーと「僕」との視点の交錯を通じて、語られざる「僕」自身の在り様が浮かび上がり、息子の立場にあるケイシーとその父親の双方を同時に見渡す「小説家」の位置が、あぶりだされていくという構造である。

以上、「レキシントンの幽霊」におけるバージョンの加筆箇所を比較分析してきた。加筆の結果、単行本版では、一人称的な機能と三人称的な機能の交錯によって、物語の全体を統括しながら、ケイシーとその父親の両方を同時に見渡している「小説家」の「僕」の姿を読み取ることができた。

## 5. 「トニー滝谷」との比較

「レキシントンの幽霊」における一人称と三人称との交錯がやや特殊なものであることをみるために、他の作品と比較してみよう。まず、ケイシーと同様に父親の残したレコードを受け継ぐ人物が、三人称で描かれている「トニー滝谷」<sup>16</sup>と比較してみたい。この作品は「レキシントンの幽霊」とほぼ同時に発表された作品である。

「トニー滝谷」は、冒頭「トニー滝谷の本当の名前は、本当にトニー滝谷だった」という主人公の名前の由来から語り出される。物語は、戦前から日中戦争、真珠湾攻撃、原爆投下、そして敗戦後の歴史の流れに沿った滝谷省三郎の独特な経歴を語る物語と、トニー滝谷という日本人でありながら日本人らしくない名前をつけられた「せいもあって」、「閉じこもりがちで」孤独な人間になったトニー滝谷の物語により構成されている。

「トニー滝谷」では、主人公はようやく巡り合って結婚した最愛の妻を事故で亡くし、彼女が残した大量の洋服を前に、「それらが単なる空っぽの器」<sup>17</sup>でしかないとして、それらを全部処分してしまう。二年後、彼は肝臓癌で死んだ父親から膨大なレコードを受け継いだ。結局それらの貴重なレコードも、売却してしまう。そして「トニー滝谷は本当にひとりぼっちになった」という言葉で物語はしめくくられる。「トニー滝谷」では、作品の力点が喪失や孤独に置かれているように読み取れる。

以下、両作品における父親の残した遺物への扱い方の表現を分析し、親子関係がどのように表象されているかを見ていく。

「レキシントンの幽霊」と「トニー滝谷」の両作品には、ともに子供にあまり愛情を注がない父親が描かれている。ケイシーの父親は、妻の死んだショックで、まだ十歳の子供を放っておいたまま、三週間ほど眠り続けた。一方、トニー滝の父親である省三郎は妻の死んだショックで、生まれたばかりの子どものことさえ忘れてしまう始末で、子供のことは家政婦に任せ、放浪生活を送った。この二作品では、ケイシーとトニー滝谷という二人の主人公の父親たちが

16 初出は『文藝春秋』1990年6月号に掲載されているショート・バージョンである。本稿で取り上げるのは、短編集『レキシントンの幽霊』単行本（文藝春秋 1996年11月）に収録されているロング・バージョンである。

17 前掲2のp136。

共にジャズが好きで、死んだ後、膨大なジャズ・コレクションを子供に残したという設定が共通している。違うのは、父親の残した遺物に対するケイシーとトニー滝谷の態度である。

トニー滝谷は父親が残した膨大なジャズ・レコードを「宅配便会社の段ボール箱に入れたまま、からっぽの衣装室の床に積み上げておいた」。黴を防ぐための定期的な空気交換を別にすれば、「彼がその部屋に足を踏み入れることはまずなかった」と描写される。父親から引き継いだ膨大な古いレコードは特別な意義も持たず、ただの荷物として扱われている。

時間が経つにつれて、「そんなレコードの山を家の中に抱え込んでいることが彼にはだんだん煩わしくなってきた。そこにあるもののことを考えただけで、ときどきひどく息苦しくなった」という父親の記憶を託すレコードはトニー滝谷にとって精神的な疲労をもたらす存在となったのである。

彼は中古レコード屋を呼んで値段をつけさせた。ずっと昔に廃盤になってしまった貴重なレコードが多かったせいで、かなりの値段がついた。小型自動車を買えるくらいの金額だったが、それも彼にとってはどうでもいいことだった。

父親から引き継いだジャズ・コレクションは、記憶として残したくないといわんばかりに素早く処分されているのである。父親との繋がりを強く求めるケイシーのイメージとは対照的に、廃盤になった「貴重なレコード」を適当に売り払い、父なるものを記憶の中から抹消しようとしている姿が描かれているのである。

こうした父親への感情の違いは、両作品における人称表現の違いにも現われている。「レキシントンの幽霊」では、三人称視点が混在する一人称表現を通して、ケイシーの父親への感情が客観的かつリアルに描かれているが、一方、三人称で語られているトニー滝谷の物語は、客観的な印象が勝っている。

着目したいのは、ケイシーの告白である。作中、ケイシーの告白はなぜ「僕」という一人称によって語られているのかを考える必要があるだろう。語り手「僕」の視点から見たケイシーの父子関係については、前節ですでに論じたが、息子が父親に疎外されていると意識しながら、一方的に父親のことを深く愛するような関係であった。しかし、父親のケイシーへの感情は、当事者でもなく、外部にいる人間である語り手「僕」には了解されるはずがない。従って、作者は、ケイシーに子ども時代の父親との関係を自ら語らせるのである。

「レキシントンの幽霊」と同じ短編集に収録された「トニー滝谷」は三人称小説であり、読み手は、主人公トニー滝谷との間に終始距離感を感じるように描かれているのに対して、「レキシントンの幽霊」では、作者はケイシーに一人称「僕」で語らせ、リアルな告白を読者に体験させる。これによって、父親に対するケイシーの感情の流露を効果的に読者にアピールすることができるのである。

一人称表現を通して、作品の外にいる読者は語り手「僕」と同じ聞き手の立場におかれ、読者に直接語るケイシーのイメージが自然に浮かび上がってくるようになる。これによって、読者はケイシーの父親に対する感情の深さをより強く感じることができ、父親の父性愛の欠如が原因となり、子供の方から結びつきの強い父子関係を築こうとするも挫折するケイシーの心情

を、ダイレクトに読み取ることができるのである。こうした人称設定の変化は、読者の共感を呼び起こすのに、非常に効果的であったと言える。

以上、「レキシントンの幽霊」とそれ以前に発表された「トニー滝谷」との比較を通じて、両作品においては父子関係の基本的な構図は似通っていることが明らかになった。「トニー滝谷」では父子関係の描かれ方がやや平面的になっているのとは異なり、「レキシントンの幽霊」においてはより複雑な父子関係が描かれ、単純な一人称視点や三人称視点とは異なり、語り手「僕」が場面に応じて位置取りを変えることで、一人称視点と三人称視点の切り替わりによってゆく構造の物語となっているのである。

## 6. 作品史における位置付け

本節では、人称表現に焦点を当てながら、「レキシントンの幽霊」以後に発表された作品との比較を通して、この作品の村上春樹作品史における位置づけを試みたい。

ここで、父子関係が描かれているもう一つの短編「神の子どもたちはみな踊る」を取り上げてみよう。この作品は25歳の青年善也を視点人物とする三人称小説である。「お方」の子どもとして育てられた善也は、生物学的父親と似通っている男の後をつけるが、野球場の近くで見失ってしまう。母親に「邪念」を抱いている彼はグラウンドで踊りながら、大地の底に存在し、地球の律動を作り出しているものの一員である「底鳴り」「暗流」「虫たちの蠢き」「地震の巣」のことを思った。善也は天啓の束縛から抜け出して、父親の欠落と母親への邪念とは別の場所で、「自ら選んで生まれてきたわけではないこの命を、ようやく自分のものとして生き始めるのである」。<sup>18</sup>つまり、父親なるものを見失うことによって、自己再確認が実現されるという物語である。

三人称で描かれたこの作品には、語り手が主人公善也に寄り添った一人称的な視点が随所に読み取れる。換言すれば、三人称的な視点に一人称が潜在し、「三人称として設定された「善也」という主人公が、再び「僕」へと転換しなおされていく、反転の物語」<sup>19</sup>となっているのである。

幼年期の善也は、母親や子供時代の導き役をつとめた田端さんから「お方」という姿を見せない抽象的な父親のイメージを心の中に植え付けられていた。性的な関心に眼覚め、少年期にさしかかった彼は、母親の無意識的な行為による刺激で、彼女と危険な関係に落ちる恐怖心と、「父なるものの限りない冷やかさ」という父性愛の欠如とが相俟って、棄教を決めた。青年となった善也は母親から実父の秘密を打ち明けられる。後に、善也は父親に似る男を尾行するという実際の行動を通して、何を求めているかと自分に問いかける。彼はこれまでの自分の存在のしかたに疑惑を持っているのである。

一人称で語られたケイシーは父親との繋がりを強く求める息子であったのに対し、三人称視点で描かれた善也にとって、父親とは相対化された存在であり、善也は観念上の父親しか持たない息子として造型されている。三人称視点に姿を隠す「僕」は善也に寄り添い、彼と同一化することによって、生物上の父親に似る男の跡をつけて、自己存在の再確認を実現するのであ

18 齊藤祐「カタストロフのあとを生きる——『神の子どもたちはみな踊る』と『風の谷のナウシカ』」『村上春樹と二十一世紀』おうふう 2016年 p155。

19 前掲2のp56。

る。

「レキシントンの幽霊」は一見語り手「僕」が自分の経験を直接読み手に語る小説であるが、一人称的な視点で始めつつ、次第に三人称的視点が潜在する一人称に切り替っていくタイプの作品であるといえよう。一方、後に発表された「神の子どもたちはみな踊る」は、全体を見る三人称視点でありながら、主人公であり、焦点人物でもある善也に寄り添うことによって、一人称の性格も帯びるという作品である。

さらに、「神の子どもたちはみな踊る」と近い時期に発表された「スプートニクの恋人」（講談社1999年4月）は一人称「ぼく」の物語でありながら、「ぼく」が語る「すみれ」の物語でもあるという複雑な構造になっている。この作品においては、語り手「ぼく」が傍観者の立場に置かれる三人称的な語りが一層露わになっている。

「スプートニクの恋人」において、すみれという焦点人物を、全知全能の三人称視点に立っているはずの「ぼく」が語るやり方を見てみよう。

しかしぼくの目をとおしてすみれという人間が語られ、彼女の物語が語られていくからには、ぼくが誰であるかという説明もやはりある程度必要になってくるはずだ。

ここには語る「ぼく」と語られる「ぼく」が同時に存在している。物語の進展に応じて、「ぼく」の視点は後景化したり、前景化したりするのだが、上の引用によって、その役割はあらかじめ相対化されているものであることがわかる。これにより、「ぼく」は自分という人間を客観視することができるのである。

一方、焦点人物であるすみれが突然旅行先であるギリシャの島で姿を消した事件の事実関係については、全知全能の三人称的な視点におかれる「ぼく」さえ分らない。この時の「ぼく」は神のような全知の三人称視点から当事者である一人称視点に格下げされることで、すみれが「煙のように消えてしまった」<sup>20</sup>という不思議な出来事にリアリティを与える役割を持つのである。

先述したように、「レキシントンの幽霊」は一人称視点に三人称的視点が混在する物語である。「神の子どもたちはみな踊る」は三人称視点を通して相対化された父親への認識を経て、三人称視点に姿を隠す「僕」の自己再確認が実現される物語である。「スプートニクの恋人」は、三人称視点に立つ「ぼく」が他者であるすみれという人間を語ることを通して、「自分という人間存在をできるだけ客観的に把握していきたい」<sup>21</sup>と考えている物語とも言える。つまり、これらの作品においては、一人称視点と三人称視点との交錯を通じて、自己を他者に投影し、他者性を取り上げることによって、初めて自己存在が逆照射されるという構造を見て取ることができるのである。

以上、「レキシントンの幽霊」より後に発表された作品における人称表現を考察してきた。「レキシントンの幽霊」以後、九〇年代末に発表された作品「神の子どもはみな踊る」や「スプートニクの恋人」の他、二〇〇〇年代に入ってから作品、「海辺のカフカ」（新潮社2002年9

20 前掲19のp254。

21 村上春樹『スプートニクの恋人』講談社 1999年 第5章 p81。

月)は、「[私]から[彼]への移行」<sup>22</sup>となる作品である。その後の「アフターダーク」(新潮社2004年9月)は中間的な立場に立つ複数の語り手「私たち」が語る作品である。つまり、「レキシントンの幽霊」以後、村上春樹の作品には人称表現において試行錯誤する作者の姿が現れているのである。こうした人称表現における様々な試みは、村上春樹にとって自己確認や他者認識、あるいは自分の中に潜んでいる他者性を捉えるための表現技法における模索の跡であると言えよう。

## 7. おわりに

本稿は、「レキシントンの幽霊」の群像版と単行本版を比較し、改稿の持つ意味を分析した。改稿に見られる加筆によって、単行本版では、物語の前後を統括する一人称「僕」の人称機能に変化が生じている点を指摘した。また、この作品は一人称「僕」の表現により、ケイシーの父親への感情が具現化され、物語の力点が父子関係に置かれているようにも読み取れる。

「レキシントンの幽霊」に登場した一人称の語り手「僕」は、自分と他者に対する態度が変化する一方で、一人称の視点に縛られず、全知全能の三人称的視点も織り込まれている人物である。こうした一人称機能と三人称機能との交錯によって、この作品は、「小説家」である「僕」の自己言及の物語でもあるように描かれている。

三人称小説である「トニー滝谷」と違い、一人称視点に三人称視点が混在する「レキシントンの幽霊」は、より複雑な父子関係を描いたものである。前出の村上文学において、父子関係を論じる際、研究対象として、よく取り上げられてきた作品<sup>23</sup>には「神の子どもたちはみな踊る」や「海辺のカフカ」があるが、「レキシントンの幽霊」は見逃されてきた。それは、語り手「僕」が提示した正体不明の「幽霊」たちの登場、一人称で語られるケイシーの「幽霊話」とは一見関連性のない告白によって、この小説が仕立て上げられていることが原因となっている。

村上春樹は、初期から、作品の表現技法において、自分とも他者とも距離をとる一人称「僕」の使用という彼の独自の手法で成功をおさめてきた作家である。一人称表現には人物の内面に立ち入ることができないという制御が存在する。従って、人物の内面を描くためには、三人称視点を導入する必要がある。一方、人物の内面を見通すことができる三人称視点の採用は、リアリティの喪失を伴っており、それを防ぐためには、一人称視点から完全に離脱することもできないのである。

「レキシントンの幽霊」以降の作品、とくに九〇年代末に発表された「神の子どもたちはみな踊る」や「スプートニクの恋人」には、人称表現に関して試行錯誤をする作者の姿がより顕著に現われている。その意味で、この作品は、人称表現の機能が変化する兆しを表わす作品なのである。

22 前掲5のp190。

23 父なるものとの関係について、加藤典洋は『村上春樹は、むずかしい』(岩波書店 2015年 p206)では、「無意識裡に、彼(村上春樹―引用者注)は「父なるものの影響」との対峙、対立という主題とも、徐々にぶつかる。『神の子どもたちはみな踊る』がその出会いの場所だった。それが『海辺のカフカ』では「父殺し」の主題に育つ」と指摘した。

九〇年代半ば以後、村上春樹は「一人称単数の語り手である「僕」（「ぼく」）からの離脱がなされる」<sup>24</sup>と言われる。確かに村上春樹作品群における人称形式の変化を見る限り、彼は一人称表現から三人称表現への切り替えを試みたように見える。しかし、その内在的な表現方法は完全に三人称表現へ移行するわけではなく、そこには一人称的性格も潜んでおり、実は三人称と一人称の間を行き来する表現技法をとっているのである。小説家村上春樹はこれらの作品において、人称表現における試行錯誤を通して、異なる視点から自分と他者との関係をいかに捉えるかに挑戦していたと言えよう。

## 参考文献

- 安藤 宏『「私」をつくる近代小説の試み』岩波書店 2015年  
 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年  
 宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう 2012年  
 宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と二十一世紀』おうふう 2016年  
 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む1979～2011』講談社 2011年  
 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波書店 2015年  
 国際交流基金・企画 柴田元幸・沼野充義・藤井省三・四方田犬彦編『世界は村上春樹をどう読むか』文春文庫 2009年  
 小森陽一『構造としての語り』新曜社 1988年  
 柴田勝二『〈作者〉をめぐる冒険』新曜社 2004年  
 ジャズ批評編集部編『ジャズ50年代』松坂出版社 2001年  
 高橋春雄・保昌正夫編『近代文学評論大系 第7巻 昭和期Ⅱ』角川書店 1972年  
 日本文芸家協会編『文芸年鑑』新潮社 1989年  
 廣野由美子『批評理論入門』中央公論新社 2005年  
 村上春樹「レキシントンの幽霊」『群像』講談社 1996年10月号  
 村上春樹『レキシントンの幽霊』文藝春秋 1996年  
 村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』新潮社 2002年  
 村上春樹『スプートニクの恋人』講談社 1999年  
 村上春樹研究会編『村上春樹 作品研究事典』鼎書房 2001年  
 三好行雄『作品論の試み』筑摩書房 1993年  
 油井正一『ジャズの歴史物語』アルテスパブリッシング 2009年

原稿受領日：平成29年 8 月31日；Received 31 August 2017

掲載受理日：平成29年12月 7 日；Accepted 7 December 2017

---

24 前掲22の p191。