

博士論文

村上春樹研究

——語りの諸相と自他の表出——

A study of Haruki Murakami: Aspects of Narration
and Representation of the self and others

2019年4月

鹿児島大学大学院 人文社会科学研究科

周 倩

Zhou Qian

序論

1、村上文学の特徴

本論文は、村上春樹が「デタッチメント」から「コミットメント」へと文学創作の態度を転換したとされる時期、一九九〇年代から二〇〇〇年代前半にかけて彼が発表した作品について、従来の「コミットメント」という枠組みでの読みから離れ、物語技法、特に語りとそれによる自他の表出の分析を通じて、村上文学の「コミットメント」の内実を検討し、この転換期における村上の文学的営為を再評価することを目的とするものである。

村上作品は、謎が多く散りばめられている点、メタファーが多用されている点、寓意にみちた多様な解釈を許容する点などの特徴がみられることが従来から指摘されてきた。村上作品は、主に都市に住む「モラトリアム」¹的な人たちを主人公とし、作品中には数字や音楽や映画など文化記号が満ち溢れている。九〇年代以前の彼の作品には、空虚感や虚無感、孤独感が漂っているが、癒しの文学とも見なされている。一九九〇年代以前の作品では、「関係性の希薄さ」²の中で物語を進行させていく構造がとられている。それに対して、一九九〇年代に入ってから転換期に発表された文学作品では、九〇年代以前の作品において物語の背景として使われていた歴史問題や社会事件、家族関係が物語内容の重要な構成要素として前景化されてきている。ところが、物語内容についてのこのような大きな転換は、必ずしも高い評価を得ていない。しかしながら、物語内容ではなく、物語技法に注目する時、他者をいかに描くかを模索し続ける作者の姿が窺える。それと連動して、他者との関係性の中で、自己というものが照らしだされるという構造が見られる。

村上春樹は、初期の作品から、表現技法において他者と距離をとる一人称「僕」という彼の独特な手法で成功をおさめてきた作家である。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」³をとる人物である。三浦雅士⁴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」の存在を指摘した。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」⁵とされる。そうした人物造型は、つねに村上の強固な個人主義の型を示すものとして読み取られてきた。

¹川村 湊、大杉重男「対談 村上龍と村上春樹——この二十五年の文学空間」『群像』55 (7) 2000年7月 p126-144。

²村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』鼎書房 2001年 p285。

³村上春樹『風の歌を聴け』講談社文庫 2004年 p10。

⁴三浦雅士「村上春樹とこの時代の倫理」『海』1981年11月 p208-219。

⁵前掲2の p285。

村上春樹の作品群において、一九七九年のデビュー作『風の歌を聴け』から一九九五年の『ねじまき鳥クロニクル』第三部に至るまでの作品は多くが一人称「僕」の語る「僕」についての物語である。しかし、それらの作品中には、初期の単に「僕」の語る「僕」についての物語ではなく、「僕」が「聞き書き」の手法を通して他者の物語を語る短編集『回転木馬のデッド・ヒート』や、九〇年代の幕開けとされ、他者との関係性の中で自己をとらえる「TV ピープル」や、一人称多視点になりかける『ねじまき鳥クロニクル』がある。これらの作品には、物語の表現構造、とりわけ語り手や語りかたにおける作者の試みが見られる。特に、一九九〇年代の半ば以後、そうした試行錯誤が作品により顕著に現れてくる。一九九六年の「レキシントンの幽霊」の以後の作品は「僕」の語る他者の物語、三人称的な物語、一人称複数による物語あるいは一人称と三人称を併用し異なる表現法を駆使する物語がメインになる。「僕」が抱え込んでいる自分と自分自身との距離、語り手「僕」の、「僕」に対する傍観者的姿勢は、九〇年代以前の作品において他者との距離の一因を形成していたが、九〇年代半ば以後の村上作品を、初期の「鼠」四部作から九〇年代の前半までの作品と比べると、「僕」（「ぼく」「私」）が語り手である場合、「僕」の語りの上での語り手としての役割が拡大され、登場人物としての役割が縮小してゆく傾向がある。

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」⁶と言われる。一人称から出発した村上の作品には確かに三人称に移行する志向が見られるが、その変遷の軌跡を、作品の表現に沿って見ていくと、その進路は決して予定調和的なものではない。一九九〇年代から二〇〇〇年代半ばまでに発表された村上作品の人称表現の変遷の軌跡に注目すると、試行錯誤、揺れがうかがわれる。

村上春樹には、「小説を書くときでも、コミットメントということが」自分にとっては「ものすごく大事になってきた」（『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』岩波書店 1996年）という発言がある。「コミットメント」の内実についての直接的な発言とは言えないが、そこには物語作法における新たな試みをしようとする作者の志向が窺える。

こうした表現技法を駆使したチャレンジを、自己と他者をどのように描くかという村上作品の後期における挑戦として捉えなおしてみたいと思う。そして、作者の「コミットメント」の内実は、物語内容ではなく、物語技法に現れると考える。従来村上春樹の検討においては、物語の内容に関する議論と形式に関する議論とが十全に結びついていないという問題点があった。いわゆる「デタッチメントからコミットメントへ」という形で内容の変化が整理されることで、

⁶加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波新書 2015年 p191。

物語技法の複雑さや、それによって村上は何を描こうとしたのかという点が置き去りにされていたのではないか。

村上文学には、例えば、中上健次が描くような差別構造や、村上龍が描く圧倒的に異なる他者は描かれていない。むしろ、本論で取り上げる「TV ピープル」以後の諸作においては、主人公を取り巻く人間関係は、わずかな差異のうちに収束するか、他者が幻想上の存在として描かれることが多い。つまり、他者との「コミットメント」といっても、その内実は徹底した現実存在としての他者を取り上げたものとはなっていない。後期作品における物語技法の複雑さもこうした自己と他者との関連性の中で論ずる必要がある。

自己と他者に向かい合い始めた文学ではなく、自己と他者を描くことの難しさの中で試行錯誤を続けた文学として後期作品をとらえなおしてみることができないだろうか。そのように見ることで、後期作品における人称表現はその有効性が明確になるように思われる。そもそも、村上春樹は、その初期から〈語ることの難しさ〉に直面しつつ小説の言葉を綴ってきた作家である。そのようなモチーフは、実はすでに初期作品の中に現れていた。デビュー作『風の歌を聴け』（講談社 1979 年）の中で「僕」は、「十代の頃」に文章を書くことの楽しさを体験し、言葉を書きしるすことで、世界が自分の「意のままにな」という「錯覚」⁷を持ったが、現在「正直に語ること」のむずかしさを実感すると述べている。『風の歌を聴け』以降の作品において、そのような意識は物語技法における作者の試行錯誤に伴い様々な形に変奏されている。例えば、『ノルウェイの森』（講談社 1987 年）では、自分の思考を正確な言葉に置き換え、「僕」に伝えようとするが、うまくいかない直子が登場する。

後期作品においてもそのモチーフは変化していない。『スプートニクの恋人』（講談社 1999 年）では、人々は常に「率直な表現で自分について語ろうとする」が、そこに「客観的眞実」がどれほどあるのだろうかと疑問を抱き、自分自身について語ることを保留したくなり、他者であるすみれを語る「ぼく」が出てくる。このような「僕」を設定する作家の思考は、登場人物間の語ることと語られることをめぐる物語『アフターダーク』（講談社 2004 年）や、「僕」とのわずかな違いを持つ、いわば「近い」他者の創出に工夫する「偶然の旅人」（新潮社 2005 年）にも受け継がれている。確かに村上春樹は後期に他者を描くようになるのだが、そこでの他者は、簡単に語りうる対象として書かれるのではなく、それぞれの事情によって言語化の困難な対象であることが、作品分析から見えてくるのである。こうした「正直に語ること」の難しさに対する意識は、村上文学における一貫した課題であると言えよう。本論文では、自己と他者をめぐ

⁷前田愛「僕と鼠の記号論——2 進法的世界としての『風の歌を聴け』」『国文学解釈と教材の研究』30 (3) 1985 年 3 月 p96-106。

る語りの難しさに作家がいかに直面し、挑戦したのかを論じる。

2、村上文学の研究現状

現役作家としての村上春樹及び村上作品に対する論評は非常に活発になされ、論文や評論、書評、ガイドブック、謎解き本など膨大な量にのぼる。「村上春樹論」それ自体が研究対象になりうるほど広大な領域を形成し⁸ているとも言われる。加藤典洋⁹は「海外での論評を含め、村上はいまや文化を論じる上でも格好の素材、持論展開のうえでの好個の話題提供者だ。そこでの彼の本質は文化象徴であり、また作品の本質は商品である」と指摘している。とりわけ、一九九〇年代は、阪神・淡路大震災や地下鉄サリン事件、オウム真理教をめぐる一連の作品の発表と作家自身の「コミットメント」¹⁰についての発言とが相俟って、村上春樹が「デタッチメント」から「コミットメント」へと大きな「転換」を迎えた時期とされ、この時期に発表された作品を、それらの社会事件と関連付けて解釈する研究が多い。また、九〇年代に入ってから、村上春樹の作品は、他者への意識が強くなったと言われる。その変化は「コミットメントからデタッチメントへ」という構図にまとめられることが多く、他者への関わり方については、その不徹底性がしばしば批判されてきた。

この時期における歴史や社会事件に対する作家自身の積極的な発言や活動を見る限り、「従来の〈コミットメント〉と何ら変わりがないように思われる」¹¹との論評があり、また、この時期に発表された作品を概観すると、「歴史や社会問題をテーマとして」扱っているものの、「それに対する作家自身の問題意識なり提言なりを小説のなかに明確に示す」¹²という従来の〈コミットメント〉が要請してきたことを倫理的には直接の形で示しておらず、明らかに「後退」し「スキゾ（遁走）」¹³的であるとしばしば指摘される。つまり、作品に漂う孤独感や空虚感が九〇年代以前の村上文学の特徴であると思われるのに対し、戦争や歴史、社会事件など集団による暴力及びその集団に生きる個人による暴力の問題は九〇年代の村上研究のキーワードの一つとなるとともに、現在に至るまでのその主要な流れを形成している。一方、それらの問題が作品に書きこまれることによって、つねに批判の標的ともなっている。

作家と作品の関係は密接であり、作家の現実認識ないし現状批判がそのまま

⁸栗原裕一郎「村上春樹の終焉——そして象が平原に還った日」『ユリイカ』42（15）2011年1月 p197-212。

⁹前掲6のp5。

¹⁰村上春樹・河合準雄『村上春樹、河合準雄に会いに行く』岩波書店1996年 p12-13。

¹¹徐忍宇『村上春樹——イニシエーションの物語——』花書院2013年 p7。

¹²前掲11のp7-8。

¹³黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版2007年 p243。

あるいは屈折した形で作品に現われてくる可能性もないわけではないが、それを作品にダイレクトに結びつけ、作品解釈を行うことは適切ではない。とりわけ、物語技法の点で、試行錯誤を繰り返し行う村上の作品を取り上げる際に、作品の外側に読解の糸口を求めるのは、一面的な解釈に留まることになる虞がある。そこで本論文では次節で述べるような物語技法およびそれによる自他の表出に焦点を合わせた分析を試みたい。

3、本論の研究手法

村上春樹は、「多彩な〈読み〉を可能」¹⁴にし、かつ「寓意的」な解釈が可能な物語を書き続けていると言われる。しかし、そのような解釈の複数性を可能にする表現法そのものについて論じた研究は比較的少ない。風丸良彦は『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』（試論社 2006 年）の中で、村上春樹の「コミットメント」への転換を前提として、作家の生い立ちを参照しながら村上作品に登場する語り手「僕」を、「漱石の語り手との行為的類似性」や花袋「一兵卒」の語り手と比較し、「かつて近代的自我を求めた日本文学の語り手たちと、機能的には、同質の働きをする」と指摘した。風丸はこうした作業を通して、外国文学とりわけアメリカ文学から多大な影響を受けたと指摘されてきた村上文学を日本近代文学の範疇に収めようとする。坂田達紀は「〈再話〉される大沢/〈物語化〉する「僕」——村上春樹「沈黙」論」（『横浜国大言語研究』32 2014 年 3 月 p73-85）の中で、「沈黙」¹⁵という作品中、語り手「僕」が大沢の話をもどのように〈再話〉したかを論じ、語り手「僕」が大沢に「憑りつくトラウマ」を共有することで、それを「言語化に成功した」作品であると指摘した。人称表現に言及した従来の先行研究では、語り手という点に関して、「コミットメント」の枠の中での読みや語り手に与える役割や語られる内容について論じられてきたが、形式面について分析した試みは多くはない。

また、これまでの先行研究の流れを概観すると、一九九〇年代から二〇〇〇年代にかけて発表された村上作品についての先行研究には、主に二つの傾向がみられる。第一に、作家のインタビューにおける発言を借用して作品を解釈する研究、第二に、作家の生い立ちと関連させて作品分析を行う研究がある。村上春樹研究においては作家や作品にまつわる外部情報があまりに多く、作品の表現に即したオリジナルな研究が生まれにくい状況が存在すると考えられる。これによって、作品自体の価値が見過ごされる傾向がある。転換期に発表される作品に対する評価が高いとはいえない理由の一つとして、村上作品に対する

¹⁴村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典 増補版』鼎書房 2007 年 p328。

¹⁵「新作書下ろし短編」として、『村上春樹全作品 1979～1989⑤ 短編集Ⅱ』（講談社 1991 年）に収録された。その後、『レキシントンの幽霊』（文藝春秋 1996 年）に再録される。

アプローチが外部的な要素に基づくものに偏っている、ということが挙げられるのである。そのような状況下において、本論文は、作家の生い立ちや発言を検討するものにとどまっていた従来の村上論に対して、語られる内容及び語りの形式そのものを問題にすることにしたい。

村上春樹の作品を年代順（「図1」参照）に沿って眺めるとき、一九九〇年代後半から二〇〇〇年代前半は、村上春樹が表現法における様々な試みを行った時期ではあるが、彼の「デタッチメントからコミットメントへ」の転換の時期と丁度重なる。表現法という作品の内的側面からの考察を通して、外的作家活動の転換期と見えるものの内側にある諸相をより具体的に把握することが可能になるのである。こうした作業は、村上文学の特質や魅力を新たな観点から捉えなおすことに繋がると考えられる。

「図 1」

	長編	出版年	短編集	備考
「僕」の物語	『風の歌を聴け』	1979		
	『1973年のピンボール』	1980		
	『羊をめぐる冒険』	1982		
		1983	『中国行きのスロウ・ボート』	
		1983	『カンガルー日和』	
		1984	『蛍・納屋を焼く・そのほかの短編』	
「僕」と「私」の物語 パラレルワールド	『世界の終りとハードボイルド・ワンダー ランド』	1985	1985 『回転木馬のデッド・ヒート』	「僕」が聞き書きで、他者の物語を語る
			1986 『パン屋再襲撃』	
「僕」の物語	『ノルウェイの森』	1987		
	『ダンス・ダンス・ダンス』	1988		
			1990 『TVピープル』(『TVピープル』)	
	『国境の南、太陽の西』	1992		
	『ねじまき鳥クロニクル』第1部、第2部	1994		1995年(平成7年)1月17日阪神淡路大 震災
	『ねじまき鳥クロニクル』第3部	1995		1995年(平成7年)3月20日地下鉄サリ ン事件
「僕」が語るジェレミーの物語			1996 『レキシントンの幽霊』(『レキシントンの幽 霊』)	
地下鉄サリン事件の被害者を 取材対象	『アンダーグラウンド』	1997		村上春樹は1995年5月にアメリカでの4 年間にわたる滞在を終えて日本に戻っ てきた。
オウム真理教の元信者を取材 対象	『約束された場所で—underground2』	1998		
「ぼく」が語るすみれの物語	『スポーツニクの恋人』	1999		
地震をモチーフとする短編集			2000 『神の子供たちはみな踊る』	
カフカ少年である「僕」の物語と ナカタさんの物語が交互に進 行	『海辺のカフカ』	2002		
	『アフターダーク』	2004		
			2005 『偶然の旅人』(『東京奇譚集』)	「僕」が聞き書きで調律師の物語を語る
			2006 『はじめての文学 村上春樹』	
天吾の物語と青豆の物語が 交互に進む	『1Q84』BOOK1,BOOK2	2009	2009 『めくらやなぎと眠る女』	
	『1Q84』BOOK3	2010		
	『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡 礼の年』	2013		
			2014 『女のいない男たち』	
	『騎士団長殺し』第1部、第2部	2017		

4、本論文の構成及び各章の概要

研究対象として取り上げる作品は、主に一九九〇年代から二〇〇〇年代前半にかけて発表された、一人称（「僕」「ぼく」「私たち」）を語り手とし、物語技法に顕著な特徴が見られる作品である。本論文は全体が五章で構成され、各章は独立した作品論となっているが、物語技法及び自他の表出という点から作品へアプローチするという研究方法において一貫している。作品の配列は発表順であり、これにより、この時期の村上の表現技法の変遷の複雑な軌跡をたどることができる。と考える。

全体の構成は、以下の通りである。

第一章は「**TV** ピーブル」論」である。一人称視点を出発点とした村上春樹は、自分の物語を語る「僕」という語り手を作り出した。語り手「僕」は世の中に対してあらわな疎外感を抱く人間として造型されている。「**TV** ピーブル」は、一人称の「僕」が自分のことを語るだけでなく、他者との関係における自己を語ることを通じて、自己というものをとらえようとする姿勢が見られる物語である。本作は了解不可能な他者である **TV** ピーブルを介入させることで、夫婦関係や仕事関係と言った他者との関係性における安定した日常性の不安定さを浮き彫りにし、更に「僕」という人物の抱えている〈偏り〉を浮かび上がらせ、「僕」自身の気付かない「僕」の姿を照らし出すという一人称的視点を極限まで推し進めた作品である。

第二章は「**レキシントンの幽霊**」論」である。これまで村上文学において、父子関係を論じる際に、研究対象としてよく取り上げられてきた作品に「神の子どもたちはみな踊る」や『海辺のカフカ』があるが、ここでは「**レキシントンの幽霊**」を取り上げる。この作品にはショート・バージョン（群像版）とロング・バージョン（単行本版）があるが、本章では両者を比較しながら、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改稿の持つ意味を分析し、「**レキシントンの幽霊**」はこれまでの村上作品に出てきた「僕」とは異なる人称表現のあり方を示しており、より複雑な父子関係を描いた作品であることを論じる。加筆の結果、単行本版においては、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、ケイシーとその父親の両方の視点を同時に見渡す「小説家」の「僕」の姿を読み取ることができる。「**レキシントンの幽霊**」に登場した語り手「僕」は、一人称の視点に縛られず、三人称的視点も織り込まれた人物である。こうした人称表現を通して、この作品は、「小説家」である「僕」の自己言及の物語となっていることを論じる。

第三章は『スプートニクの恋人』論である。『スプートニクの恋人』は一人称小説としての複雑さが現れている作品であるが、これについてはまだ十分には論じられていない。「これはすみれの物語であり、ぼくの物語ではない」と宣言する語り手「ぼく」であるが、その語り手「ぼく」の位置の変化を分析することによって、この作品に描かれたもうひとつの物語が浮かび上がることになる。本章は、語りの構造に焦点を当てて、この作品がすみれの物語でありながら、実は「傍観者」として設定された語り手「ぼく」の物語であることをあきらかにする。さらに、『スプートニクの恋人』は、語り手の位置変化を調節することを通して、自己言及的要素を内包する作品であるが、また、いかに自己言及をより客観的に実現できるかを探る作品でもあることを論じる。

第四章は『アフターダーク』論である。本章は、対比的なマリとエリの姉妹物語がいかに紡ぎ出されているのかを、表現形式に注目しながら論じる。語り手は、物語の初めと終わりに「鳥瞰する」視点によって物語の枠を定め、出来事全体を語る自身を読者の前に提示する。しかし、その語りの行為を詳細に検討することを通して、語り手「私たち」が、実は超越的な視点を持ちながらも、恣意的にすべてを裁断することなく、一人称的な性格で眠り続けているエリの物語を語ると同時に、マリにまつわる物語においては、全知的な位置に立ち複数の登場人物の視点からマリとエリの姉妹物語を提示していることはわかるのである。すなわち、物語の表現構造という側面からこの作品をとらえることによって、本作品は対照構造の鮮やかな、構成に工夫した小説としての姿が浮かび上がってくるのである。

第五章「偶然の旅人」論では人称と他者の問題を取り上げる。村上作品における一人称は、他者の話を編集し、伝える役割をしばしば持つ。それは、「聞き書き」という形式と関連している。「偶然の旅人」は三人称化していく方向を見せながら、一人称表現の可能性を活用し、語り手の位相の微調整を通して、他者をいかに構築していくかという作者の表現法における試みが見られる作品である。こうした複雑な人称構成と、「聞き書き」という手法とが相俟って、これまでの村上作品に一貫して登場する村上的な人物とは異なり、語り手「僕」と「対立」する人物が描き出された。しかしこのように作りだされた他者「彼は、語り手の自己を対象化した客体としての存在ではなく、「僕」と相互の違いを認め合う他者であることを明らかにする。

終章は上述の各章で考察してきた内容をまとめる。村上作品は「デタッチメ

ントからコミットメントへ」という枠組みの中で論じられる傾向が顕著である。たしかに、一九九〇年代から二〇〇〇年代にかけて発表された村上作品を見る時、社会事件・歴史問題による集団暴力や、その集団に含まれる個体の中に潜む暴力が顕在化されているが、これまで指摘されるように、村上はそれらの問題を提起し、テーマとして捉える際に、必ずしもコミットしているとは言えない。「デタッチメント」や「コミットメント」に過度なこだわりを持つことは、村上作品のごく一部だけを切り取ることになってしまう。本論は作品そのものの持つ物語構成のレベルで村上作品をとらえ、作品の表現構造と自他の表出を手かかりとしてこの時期に発表された作品を脱「コミットメント」という視点から分析することにより、村上春樹の「コミットメント」への転換と言われるものの内実をより客観的な文脈の中で炙り出し、一九九〇年代から二〇〇〇年代前半にかけて発表された作品を再評価しようとするものである

第一章 「TV ピープル」論

1、はじめに

村上春樹の九〇年代の幕開け¹を告げる短編集に収録された「TV ピープル」²は、テレビのセッティングにやってきた TV ピープルの出現や妻の唐突な家出、一人称表現と主観的な感覚表現によるリアリティに、推測表現による不確定さが存在することによって、さまざまな解釈を誘うユニークな作品となっている。

作品は、妻の出かけた日曜日の夕方、TV ピープルたちが突然「僕」の部屋にテレビ運びこみ、セットして帰っていく場面から始まる。その間「僕」は彼らの作業を見守るだけであった。普段なら重ねられた雑誌の順番の変化すらとがめだてする「神経質」な妻であるが、戻ってきた彼女はテレビのセットされた部屋の変化に対して、何の反応もしめさない。翌日会社に姿を現した TV ピープルにも、同僚たちは何の反応も見せない。帰宅した「僕」は妻が帰るのを待つ間、会社での会議の夢を見たが、夢の中にも TV ピープルが出現し、まわりの人間はみんな死んで石になっており、「僕」もだんだん石に変わろうとしていた。目覚めると、テレビの画面の中に映しだされた TV ピープルの一人が画面から出てきて、「僕」と一緒にテレビ画面に映った TV ピープルたちの飛行機作りの様子を見たあと、「僕」に妻はもう帰ってこないと告げる。やがて、僕は妻が帰ってこないと思うようになったが、TV ピープルから、あと五分で妻から電話がかかってくるよと言われ、何か言おうとした時、言葉は消えてなくなってしまう。

「TV ピープル」は、村上自身何も書けない落ち込み状態からの「復帰」と呼ばれる重要な意味を持つ作品であるが、この短編についての先行研究の状況は、「活発と言えない」³と指摘されている。本作は、長編『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社 1988 年）に描かれる「高度資本主義社会」の余波を受け、通信技術の発達によってもたらされた情報化社会という 80 年代のコンテクストの中で TV ピープルの侵入によって生じる自己の存在感の消失や不安が語られる作品として解釈され、その先行論においては、「メディア論との関わりで」⁴論じられるものが主となっている。また、矢野利裕⁵は「情報技術の発達とそれに伴う社

1川崎賢子「1990『TV ピープル』——メディア社会のエロスとタナトス」『ユリイカ』32 (4) 2000 年 3 月 p156-159。

2初出のタイトルは「TV ピープルの逆襲」(『par AVION』1989 年 6 月号)であったが、後に「TV ピープル」と解題され、短編集『TV ピープル』(文藝春秋 1990 年)に収められた。この短編集は、1993 年 5 月に文庫本化されている。「TV ピープル」は、『村上春樹全作品 1990~2000』(講談社 2002 年)に巻頭作品として収録されている。この短編には四つの版があるが、その四つの版を比較すると、多少の異同はあるが、作品全体の構成や、物語の展開に影響を与えるほどのものではない。

3矢野利裕「高度資本主義社会における世界の変容——村上春樹「TV ピープル」論」『村上春樹と一九八〇年代』おうふう 2008 年 p216。

4村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』鼎書房 2001 年 p129。

5前掲 3 に同じ。

会の変化」という先行論の分析視点を受けながら、語り手を取り巻く環境と作品そのものの構造に対して分析を行い、「TV ピープル」は「僕」を含め読者をTV ピープル化させる可能性を示唆し続ける「螺旋構造」を持つ作品であると指摘した。一方、ダルミ・カタリン⁶は、従来の研究に共通する時代的要素を踏まえ、村上春樹の実体験と対照させ、彼の「コミットメント」意識は八〇年代末という早い段階からすでに存在し、この作品は「それを魔術的リアリズムの手法を通して可視化する」作品であると述べている。

このように「ボードリヤールの〈生活のなかへ溶解するテレビ、テレビのなかへ溶解する生活〉という枠組み」⁷の中でこの短編が論じられてきたのは、作者が新しい技術や時代の思潮を敏感に自作にとりこんでいたためであると思われる。「TV ピープル」は後の長編『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社 1994 年—1995 年）や『1Q84』（新潮社 2009 年—2010 年）等の作品の原型の芽生え⁸を見出すことができる点において非常に重要な意味を持つ作品である。しかし、この短編における小説技法自体に関しては、あまり論じられていない。本稿は、物語の表現構造及び他者表現という問題に着目し、それによって作品の再評価を試みるものである。

2、無関係な他者

矢野利裕⁹は、「僕」の生活に突然姿を現した TV ピープルの振る舞いに注目し、それは高度資本主義社会という当時の時代において、「広告によって有無も言わず日常に飛び込んでくる商品」を「TV ピープル」を通して、「実体化し人物化した」と述べた。しかしながら、時代の社会的な背景とは距離を置いて、TV ピープル自体の存在を捉えなおす必要があると思われる。以下、作品の表現に沿って、TV ピープルとは何かを考察していきたい。

テレビを運んで「ノックも」せず、「ドア・ベルも鳴らさず」、「こんにちはとも」言わず勝手に「僕」の部屋に入り込んだ TV ピープルの外見については次のように語られている。

TV ピープルの体のサイズは、僕やあなたのそれよりはいくぶん小さい。…
(中略) …だいたい、そう、二割か三割くらい。それも体の各部分がみんな均

6ダルミ・カタリン「村上春樹「TV ピープル」論：魔術的リアリズム作家が描くリアリティ」『近代文学試論』(54) 2016—12p55—67。

7前掲4のp130。

8加藤典洋は『村上春樹の短編を英語で読む 1979~2011』（講談社 2011 年 p405）で、この小説の終りでTV ピープルは「僕」に、「妻」は帰ってこないと言うが、この展開は、その後『ねじまき鳥クロニクル』の骨格となる主題——妻の失踪——の最初の現われにあたっていると述べ、更に、縮小コピーされた、宇宙人のようなTV ピープルの造型は『1Q84』のリトル・ピープルの嘴矢にあたと指摘している。

9前掲3に同じ。

一に小さい。だから小さいというよりは、縮小されていると表現した方が用語的にはむしろ正確だろう。(第2章 p11)

TV 人形の特異性を際立たせるために、語り手「僕」は子どもやコビトを引き合いに出して説明を加えた。つまり、「すべてが均一に小さいわけではなく、「体つきのバランス」が「悪」いからこそ普通だというのは一般的な認識である。子供やコビトの「小さい」とは異なり、TV 人形の小ささは見る人に不自然なイメージを与える。その不自然さは、精密な機械作業を通して均一に縮尺され、制作されているものとの相同性に由来する。

TV 人形の場合はまるで縮小コピーをとって作ったみたいに、何もかもが実に機械的に規則的に小さいのだ。背丈が 0.7 の縮尺なら、肩幅も 0.7 の縮尺だし、足のサイズも頭の大きさも耳の大きさも指の長さも 0.7 の縮尺なのだ。実物より少しだけ小さく作られた精密なプラモデルみたいに。(第2章 p12)

TV 人形の外見のみならず彼らの振る舞いも常識を逸脱している。TV 人形の歩き方について、「機能的に階段を歩い」たりや「一定のテンポで」や「規則正しく精密に歩を運んでいた」などの表現が用いられる。これらの表現は、TV 人形の異質性を一層際立たせる。中村三春¹⁰の指摘するように、「プラモデル」のようであり、「TV 人形は模造された人形やロボットに似ている」のである。ロボットのように行動する TV 人形は、了解不可能な他者として造型されているのではないだろうか。この点について、「僕」の語る TV 人形の「僕」に対する振る舞いから見てみよう。

普通ではない他者として描かれる彼らは「僕」の気持ちに配慮するどころか、「僕」の存在を「頭から」無視していた。

TV 人形たちは部屋の中をもう一度ぐるりと点検するように見回してから、ドアを開けて出ていった。来たときと同じように、彼らは僕に何の注意も払わなかった。彼らはまるで僕がまるっきり存在しないみたいに振る舞っていた。(第5章 p19)

無視されている「僕」はただ彼らの作業をずっと沈黙のまま眺めている。彼らは、勝手に「僕」の部屋にテレビを運んで来て、部屋にあるもののこれまでの「配置・配列」を「無茶苦茶」にしてしまったうえに、「僕」の通勤する会社にも姿を現した。「僕」は会社の階段で「家にテレビを持って来た」TV 人形

¹⁰中村三春「日常に侵入する不条理な世界」『村上春樹がわかる』朝日新聞社 2000 年 11 月 p64-65。

ルのひとりを見かける。「僕」はTVピープルに話かけようと試みたが、「あまり突然」のことで、しかも「昨日と同じように僕の存在をまったく無視して」、とても「声をかけづらい雰囲気があった」ため、結局そのまますれ違った。

こうしたTVピープルのあり方は、村上の作品史における、〈特異な他者〉の系譜の一つとして眺めてみるることができるように思われる。村上作品には、しばしば、日常生活には在りえない特異な他者の登場が多く見られる。たとえば、『1973年のピンボール』（講談社1980年）における「僕」と「温かい思い」を共有する馴染のある「ピンボール・マシン」や『カンガルー日和』（平凡社1983年）の中の「あしか祭り」のため「象徴的援助」を求めに「僕」の部屋を訪れた、動物でありながら人間と同様の扱いを受ける「あしか」や『レキシントンの幽霊』（文藝春秋1996年）における親近感の感じられる正体不明の「幽霊」等がそれである。ここで注目したいのは、どの物語においても共通してみられるのが、それら他者は、語り手「僕」の感情や願望が託されていたり、あるいは「抵抗や嫌悪感なく対話」¹¹できたり、理解したりすることができる存在として設定されているという点である。つまり、これらの他者は、異質なものとして描かれているが、現実を生き感情をこめて交流することができる実在の人間に近い形で表現されている。それに対して、「TVピープル」に描かれるTVピープルは、理解しがたいまったく異質な他者として造型されている。

物語の最後、TVピープルの一人がテレビから出てくる。そして、「僕」に「我々は飛行機を作っているんだ」と告げる。その飛行機については、語り手「僕」が「それは不思議な機械」で、「ところどころに流線型りゅうせんけいのでっぱりが出ていた」が、「翼もなければ、座席もなかった」ため、「飛行機というより巨大なオレンジ絞りの機械みたいに見えた」と説明する。

テレビに映った画面を見る「僕」は、それが「飛行機にはとても見えない」といった。「色を塗ればちゃんとした飛行機になる」と主張するTVピープルに対して、「色の問題じゃない。形の問題だ」と反論した。

「飛行機じゃないとすると、これは何なんだい？」とTVピープルが僕に訊いた。僕にはわからなかった。だとするとこれはいったい何なんだろう？

「だから色のせいなんだよ」とTVピープルは優しい声で僕に言った。「色を塗ればちゃんとした飛行機になるんだよ」（第12章 p40）

TVピープルの説明について、「僕」は、これが飛行機だとすれば「いったいどうやって飛ぶ」のか、「推進力は何だ？窓はどこにあるんだ？」というような疑問を抱いているにもかかわらず、「それ以上討論することをあきらめた」。こ

¹¹前掲4のp21。

こには、一見、コミュニケーションが取れているように見えるが、秩序化した
り意味づけしたりすることのできない了解不能な他者の姿があるのではないだ
ろうか。つまり、TV ピープルは、共感もできず理解もできない、「僕」の認識
からは隔絶した存在として捉えることができるのである。

一方でこの作品には、ロボットのように振る舞い、了解不能な他者である TV
ピープルとは質が異なる、夫婦関係や仕事関係といった社会的な関係を「僕」
が共有する他者も描かれている。次節では、了解不能の他者である TV ピープル
は、作品の中に登場する、TV ピープル以外の他者にとってどのような存在であ
るのかを見てみよう。

3、一人称の不安定さ

物語は TV ピープルの出現によって生ずる語り手「僕」と他の人々との間の認
識のズレをめぐって展開する。こうした「僕」と他の人々との違いがどのよう
に描かれるか、作品進行においてどのように機能し、どのような効果をもたら
したかを、語り手「僕」の表現を手掛かりとして分析を行ってみよう。

この作品において視点は物語の主人公である「僕」に据えられているため、
登場するすべての人物の振る舞いは、「僕」の語りを通して伝えられる。つまり、
読者は諸人物の性格や会話や表情のすべてを、「僕」が理解するようにしか理解
できない。とりわけ TV ピープルの出現による「僕」と周りの人々との認識にお
けるズレは重要である。妻や会社の同僚たちは本当に TV ピープルが見えている
か、それとも見えていないのか。

語り手「僕」は、「部屋の中のものを勝手に移動されるのが大嫌い」、「同じも
のが同じ場所に置いていないと、とても不機嫌になる」という妻の気むずかし
い性格を読者に印象づける。部屋の中の家具や物の配置・配列に「神経質」な
妻であるが、TV ピープルの出現による部屋の中の変化に対して「きっとすごく
文句を言」い、怒るだろうと思いきやこんでいた。しかし、「僕」の予想に反して、
妻の反応は次のように語られる。

でも彼女は何も言わなかった。ただぐるっと部屋の中を見回しただけだった。
サイドボードの上にはテレビがあった。雑誌は順番を違えてテーブルの上に置
いてあった。置き時計は床の上を下ろされていた。でも妻は何も言わなかった。
(第7章 p22)

繰り返しになるが、この物語はあくまでも一人称「僕」の視点を通して提示
されており、その「僕」は妻の反応をいくら説明しようとしても、彼女の表情
や振る舞いから「何の反応も示さない。まったくのゼロなのだ。気がつきさえ

しないようだ」というような表面的な推測をすることしかできないのである。

どうして彼女はテレビが出現したことについて何も言わないんだろうと思った。気がつかなかったのか？まさか、テレビが急に出現して彼女がそれに気づかないわけがないじゃないか。じゃあ、どうしてそれについて何も言わないんだ。すごく変だ。おかしい。(第7章 p23)

彼女は心の中でどのように考えているのか「僕」には見抜くことができないため、「僕」は自問自答を繰り返すしかない。この作品は、語り手「僕」の認識を通して全体が叙述されており、更にそれに対して自らの常識や経験に基づいた自分なりの解釈や分析が加えられる描き方がとられている。類似の描き方は、会社の同僚たちとのやりとりに対する叙述からも見てとれる。「どんな理由があるにせよ」、他社のマークを外さないままその製品をうちの会社に持ち込んだら「えらいことになる」と語り手「僕」は強調する。

でも彼らはそんなことにはおかまいなく、SONY というマークを堂々ところらに向けていた。彼らはドアを開けて会議室に入ってきた。(第10章 p31)

TV ピープルのこうした常識を逸する傍若無人さに対して、同僚たちは意外にも誰も「反応を見せなかった」。TV ピープルを「見なかったというわけではない」が、彼らは「TV ピープルがそこに存在しないものとして対応している」ようである。つまり、同僚たちの反応は、妻と同様に「僕」の予想を裏切っている。

その証拠に TV ピープルがテレビを担いでやってくると、そこにいる人はどいて、彼らのために道をあけてやった。でも彼らは TV ピープルに対してそれ以上の反応を示さなかった。(第10章 p32)

「僕」の解釈により説得力を持たせるため、更に次のような説明が付け加えられている。

彼らの反応は近所の喫茶店のウェイターがコーヒーの出前を運んできたときと同じだった。彼らは原則的に、TV ピープルがそこに存在しないものとして対応しているのだ。存在していることは知っている。でも存在しないものとして対応している。(第10章 p32)

「僕」は、当事者として目の前の状況を細かく説明分析し、果たして TV ピープルとはそもそも何なのか、彼らの出現が何を意味しているかという解けない疑問を抱えている。一人称視点に限定されているこの作品において、他者の TV ピープルについての反応は、他者からの発言や説明が一切ないため、語り手「僕」の解釈を通してしか了解することしかできない構造が取られている。同僚たちの TV ピープルへの反応の理由は、あくまで「僕」の推測によるもので、その当否を検証することはできないので、「僕」の不安や混乱を招く要因となっている。そして、それらの不安や混乱は決して解消されない。ところが、「僕」は決して妻や同僚に率直に TV ピープルが見えているのかいないのかを聞くことはない。

それで僕には何がなんだかわけがわからなくなってしまった。他のみんなは TV ピーブルのことを知っているのだろうか？そして僕だけが TV ピーブルについての情報からひとり疎外されているのだろうか？あるいは妻も TV ピーブルのことをちゃんと知っていたかもしれないな、と僕は思った。たぶんそうなのだろう。だからこそ彼女は部屋の中にテレビが出現しても、驚きもせず、それについて一言も触れなかったのだ。それ以外に説明のしようがないじゃないか。僕の頭は混乱した。TV ピーブルとはいったい何なのだ。そして彼らはどうしていつもテレビを運んでいるのだ。(第 10 章 p32)

妻だけではなく、会社の同僚たちも TV ピーブルの出現に対して、「僕」の予想に反した振る舞いを見せる。一人称視点に限定されている語り手「僕」は微に入り細をうがって、自問自答することしかできない。「僕」が一番疑問を抱いているのは、TV ピーブルに対する人々の反応である。遂に、「僕」は意を決して、「ところでさっきテレビを持って入ってきた連中のことだけれどさ……」と同僚に切り出すが、彼は何も答えてくれない。結局、他者の内面心理がどうなっているかは、一人称視点では語られないため、「僕」の抱える疑問は解けないままになる。こうした叙述には一人称語りの利点を生かし、物語を一義的に解釈できないものとして表現しようとする、語りの操作を見ることができるよう。

つまり、TV ピーブルの出現によってもたらされた「僕」と他の人々との認識のズレは一人称語りによって意図的に演出されたものである。「TV ピーブル」における視点は語り手「僕」の視点に限定され、こうした一人称語りの長所を利用することで、TV ピーブルの存在は、より現実ばなれした不可能なものとして描き出されることになる。そして、TV ピーブルの出現によって生じる「僕」と他者の反応の違いが際立てば際立つほど、他者よりも「僕」の反応の異常性が読者に印象づけられることになり、「僕」によって語られる内容に対して、読

者の心には疑念が生じることになる。これによって、語り手「僕」の见えない部分の存在がより浮き彫りになる。

この作品において、語り手はどのような人物として造型されているかを見る必要がある。

「僕」が予想した他者のあるべき反応は、語り手「僕」が勝手に想像したものではなく、これまで積み重ねてきた経験や認識に基づいて自然に導き出されたものである。つまり、語り手「僕」は道筋を立てて、根拠となる理由を詳細に説明した上で、判断を下す合理的な人として描かれている。次節では、語り手「僕」の語る夫婦生活の中での「僕」や会社での「僕」という他者との関係に於ける「僕」の振る舞いに注目する。これによって、「僕」の異なる側面が見えてくるはずである。

4、「僕」の語る他者との関係から見る「僕」

この作品は、物語る現在の「僕」が、ある日曜日にTVピープルの出現によってもたらされた一連の変化を思い返しながらか語りという形式で始まるが、物語が進むにつれて、やがて物語の視点と「僕」の視点は重なり、目の前の状況はいま現在の状況の叙述へと変化してゆく。語り手「僕」による完全な他者であるTVピープルの話がこの物語のメインラインであるが、そこに「僕」と妻の夫婦生活や会社での話も挿入される。

結婚して4年目の夫婦生活のリアルな様子が、語り手「僕」から自らの観察や体験に基づいて述べられていく。「部屋の中の何かはほんの少しでも移動したり変化したりしている」ことに敏感に反応し、「それをきちんととどおりに修正する」妻である。

僕とは違う。僕は『家庭画報』が『アンアン』の下になったって、鉛筆立てにボールペンが一本混じっていたって、そんなの別にたいしたことじゃないと思う。おそらく気がつきもしないだろう。彼女のような生き方をしていたらすぐく疲れるだろうとも思う。(第7章 p21 傍線は引用者)

夫婦生活において、「僕」と妻とは注意を払うところや生活感覚が異なっている。「僕」は妻と「何度も口論」をするし、それが「解決しなかったことも」ある。二人が「完全な夫婦」ではないことは分かっているが、「どこに問題のない夫婦がいる？」むしろそれが普通の夫婦関係であると思っている「僕」の見方が窺える。つまり、「僕」の語る妻との夫婦関係に於いて存在している問題は、夫婦間の日常的な生活でよく起こりそうな出来事として捉えられている。こうした夫婦生活において「僕」の平気なふりとは異なる妻の態度が見られる。

ときどき彼女はひどく怒る。僕の無神経さが耐えられなくなることがあると言う。僕だってときどき重力や円周率や $E=mc^2$ の無神経さに耐えられなくなることがあるさ、と僕は言う。だって本当にそうだから。でも僕がそう言うと、彼女は黙ってしまう。たぶんそれを個人的な侮辱だと感じたのかもしれない。でもそうじゃない。僕には彼女を個人的に侮辱しようというような思いはない。僕はただ自分の感じたままを口にただけなのだ。(第7章 p21-22)

更に、それは「彼女の問題であり」、自分の問題ではないと強調している。妻が自分に不満を抱いていることを知っているが、その妻の不満に正面から応えることなく、「重力や円周率や $E=mc^2$ 」などわけのわからない常識外れなことを持ち出し、その原因が自分であるとは思わない「僕」の姿が窺える。二人の間で理解しあえない関係が続くが、「僕」はそれに気づいていない、あるいは気づいても気にならない。

また、妻の話した「友達と会った様子」に対する「僕」の振る舞いからもそれは見てとれる。「僕」はただ耳を傾け、「うんうんと相槌を打」っていたが、実は「ほとんど何も聞いてはいなかった」、「ずっと TV ピープルのことを考えていた」。つまり、長年連れ添った二人のあいだには、相手のことや相手の話を積極的に理解しようとしたり、コミュニケーションするための関係を築こうとしたりする気づかいはもうすでに存在せず、「僕」は、ひたすら自分の注意を引く TV ピープルのことを考えているのである。

会社において、同僚の目に映った「僕」のイメージは次のように描かれている。

でも僕としてはエレベーターに乗るよりは汗だくになった方がずっといい。そのことでみんなは冗談を言う。僕がテレビもラジオも持っていないくて、エレベーターも使わないせいで、彼らは僕のことを変人だと思っているのだ。あるいは僕がある意味でまだ未成熟な段階にあるという風に考えているようである。奇妙な考え方だ。彼らがどうしてそんな風に考えるのか、僕にはよく理解できない。(第9章 p27 傍線は引用者)

「僕」の振る舞いを理解できないと「僕」は思っている同僚たちではあるが、「僕」はそれが気にならず、他人の存在を無視する TV ピープルのように自分の思う通りに行動する。そしてまた、お互いを理解しなくてはならないという圧力も感じていない。即ち、「僕」は誰かに承認されたり、誰かを承認しようとは

しないタイプである。一方、「僕」の気になることは次のように語られている。

それが男であれ女であれ、話の途中で相手の体にすっと手を触れるのだ。…
(中略) …触れられても気がつかない人間がほとんどじゃないかと思う。それくらい自然な触れかたなのだ。でもどういうわけか僕はそれがすごく気になるのだ。だから僕は彼の姿を見るたびに本能的に身構えてしまうのだ。これは些細なことと言えど些細なことだ。でもとにかく僕には気になる。(第9章 p29
-30 傍線は引用者)

課長のいやらしい感じのない「とてもスマートで自然な触れかた」に対して、まわりの人々のほとんど気がつかないという反応に反して、「僕」は些細なことで知りながら、意外に「すごく」それが気になる。また、会議での発言についても、「僕」は「適当に思いついたことを口に出しただけ」で、その内容を「全然覚えてはいなかった」のに、課長や親しいと思っている同僚に意外にもそれは賞賛される。「なんだか変だ」と思う「僕」は同僚たちの振る舞いをうまく理解できない。つまり、「僕」と同僚たちとは物事の見方感じ方において、常に食い違いが存在する。ただし、「僕」にとってはその食い違いは別にあっても意に介さないレベルのものである。

このような一見無作為に挿入された夫婦間の話や会社での話は、物語に日常性を付与すると同時に、「僕」という人物が抱え込んでいる〈偏り〉を浮かびあがらせているのではないだろうか。「僕」の主観的な自己認識は、他者によって表現された自己像とかならずしも一致しておらず、絶えずズレがある。しかもそれは日常生活でよく体験することとして捉えられているので、ありふれた現象、異常ではないものとして語られている。一方、「僕」の確固たる価値観の表現は、「僕」と周囲の人々との〈へだたり〉を際立たせるのである。

注目したいのは、作品中、TV ピーブルが見える人は「僕」の語りによると、「僕」一人だけに限定されているという点である。前述のように、この作品において他者がどのように思っているかは一人称の語りではそれを推測しかできないため、結局妻や同僚たちは、TV ピーブルが見えているのか見えていないのかという語り手「僕」の抱える疑問は解けずに残されたまま物語が進む構造となっている。

5、一人称視点による日常世界の崩壊

この作品においては、TV ピーブルの出現によって生じた、「僕」のまわりの人間の不可解な行動が繰り返し強調され、それに伴い、「僕」の意識の不安定さが浮き彫りにされていく。とりわけ、物語の最後にさしかかって、TV ピーブル

の一人が「窓から出るように」、「テレビの外側」——「僕」のいる世界に出てくる。これによって「現実¹²はテレビ化し「僕」はTVピープル化する」という興味深い指摘がある。

しかし、「僕」が「TVピープル化」されるというより、むしろもともと「僕」の中にはTVピープルと類似するところが内在されているのではないだろうか。この点について、作品に出てくる擬音表現を手掛かりとして、分析を進めたい。この作品には擬音表現がふんだんに使われているという特徴がある。作品の冒頭部において、「日曜日の夕方的状況」を好まない「僕」の奇妙な感受性の在り様が語られている。視界が歪み、「まるでTVピープルそのものみたいに」、「何もかもが少しずつ擦り減って縮尺が少しずつ縮んで見え」てくる。「両方のこめかみ」が疼き、意識を混沌とさせながら、感覚を鋭敏にする「僕」。とくに音に関して、「僕」は異様な注意を研ぎ澄ましている。

そして音が聞こえる。いや、音というよりはそれは分厚い沈黙が闇の中で立てる軋みのようなものだ。ツクルーズシヤヤタル・ツクルーズシヤヤヤヤタル・ツツツツクルーズムムムス、とそれは聞こえる。(第1章 p10 傍線は引用者)

「通常の日本語の擬音体系から」¹³逸脱した語り手「僕」によるこれらの擬音表現は、読者にとって理解の範疇を越える認識しがたいイメージが付与されていると同時に、不気味な雰囲気醸し出すのに効果的に働いている。

人々は僕にあてつけるようにわざと大きな音を立てて廊下を歩く。カールスパムク・ダブ・カールスパムク・ダブック・カールスパムク・クブ、とそれは聞こえる。(第1章 p10 傍線は引用者)

とても巨大で重い。まるで時間そのものみたいに巨大で重いのだ。音も大きい。タルップ・ク・シャウス・タルップ・ク・シャウス、とそれは部屋に鳴り響く。(第4章 p15 傍線は引用者)

テレビの画面では二人のTVピープルが熱心に作業を続けている。画像はさつきよりずっとはつきりしている。機械の計器の数字まで今でははつきりと読みとれる。かすかであるがその音も聞こえるようになっている。機械がタアアブジュラヤイフグ・タアブジュラヤイフグ・アルップ・アルップ・タアブ

¹²前掲3に同じ。

¹³前掲8に同じ。

ジュラヤイフグ、という唸りを立てている。時折、金属が金属を打つ規則正しい乾いた音がする。アライイイインブツ・アライイイインブツ、それは聞こえる。ほかにもいろんな種類の音がいりまじっている。(第12章 p40-41 傍線は引用者)

とりわけ作品において繰り返されているのは、「巨大で重い」時計の鳴り響く音であるが、TV ピーブルたちの作業中に機械が発する音の描写も頻繁に用いられている。

TV ピーブルが「僕」の部屋にやってきたその日曜日の午後、妻が高校時代の女友達に会いに出かけるが、彼女は出かける前に、自分で「何か適当に食べて」、夕暮れになる前に「洗濯物だけ取り込んでおいてね」と言った。それに対して、「僕」は次のように答える。

いいよ、と僕は言った。全然かまわない。たかが夕飯だ。たかが洗濯物だ。些細なことだ。簡単にかたづけられる。サリュッツップクルウウツ、と。(第3章 p13 傍線は引用者)

注意したいのは二重傍線を付した箇所、「たかが夕飯だ」、「たかが洗濯物だ」、「些細なことだ」という「僕」のしゃべり方である。それは、慣れ親しんだ人間のしゃべり方とは異なり、抑揚のない画一的で無機質なイメージが伝わってくる。とりわけ下線を付したところは「僕」が発する声で、「何か言った？」と妻に訊かれて、「何も言わないよ」と「僕」はごまかしている。これら語り手「僕」の言葉は、「僕」自身の中に潜む異常さを露呈している。つまり、「僕」はTV ピーブルの他者を無視して行動する振る舞いを理解しがたいこととして捉えているが、自分の振る舞いのおかしさに気付いていない、あるいは気づいても気にならない。

TV ピーブルの出現によって、一見身のまわりにあたりまえに存在する来事が日常性を失い、その不条理性が暴き出されていく。

我々は帰宅が六時より遅くなりそうなときには、必ず前もって連絡を入れることになっている。それがルールなのだ。…(中略)…僕は仕事の性格上どうしても夜遅くなることがあるし、彼女の方も打ち合わせや校了で帰宅が遅れることもある。…(中略)…だから僕らはいつも、相手に現実的な迷惑をかけないように、ルールだけはきちんと守るようにしているのだ。遅くなりそうだったら、電話でそれを相手に伝える。僕はときどきそれを忘れてしまうことがある。でも彼女は一度も忘れたことはない。(第11章 p36-37 傍

線は引用者)

下線を付したところは、妻が「ルール」を守るということに対して「僕」の確信を示す表現である。この確信を前提として、約束の時間が過ぎても妻から連絡が来ていないという状況は「僕」に確固たる日常性が破綻へと向かっていると感じさせ、妻がもう戻らないのではないかとという不安感をつのらせることになる。物語の最後では、妻を待つ「僕」の意識に揺れが生じる。

そうかもしれないな、僕は突然そう思った。たしかに妻はもうここには戻ってこないかもしれない。僕はそう思った。…(中略)…たしかに僕らはもうとりかえしのつかないほど駄目になってしまったのかもしれない。失われてしまっていたのかもしれない。そして僕だけがそれに気づかなかっただ。(第12章 p44-45 傍線は引用者)

TVピープルの出現によって、「僕」は初めて妻との関係が「とりかえしのつかないほど駄目になってしまった」ことに気付かされることになると同時に、「僕」は日常的な認識や経験という枠組みに依拠して、他者との関係を解釈してきたが、その仕方に把握できない不確定さが潜んでいることにも気づかされることになる。それによって、はじめて自己に意識を向けていこうとする「僕」の在り様が浮かび上がってくる。

これまで指摘されてきているように、「TVピープル」は、「ネット時代の人間の関係性の変容やそれに伴う不安定さを先取りして描いている」¹⁴とされる。確かに、TVピープルの出現によって、「僕」は「世界のバランスが絶対的なものではなかったこと」に気付くことになるが、更に重要なのは、それに気付かなかった自分の姿もTVピープルの出現は照らし出すことになっているのである。

僕は自分の手のひらを眺めた。僕の手のひらはいつものに比べて少し縮んでいるように見えた。ほんの少しだけ。気のせいかもしれない。光の加減でそう見えるだけかもしれない。遠近感のバランスが少し狂っているのかもしれない。でもたしかに手のひらは縮んでいるように見える。(第12章 p45 傍線は引用者)

下線を付したところに見られるように語り手「僕」の感覚表現や推測表現によって、作品はリアルな描写を積み重ねているにもかかわらず、「僕」の認識してきた日常世界は崩れはじめ、安定した日常性が失われつつあることが象徴的

¹⁴前掲4のp130。

に描き出される。

一人称視点に限定されている「僕」は、つねに自分の感覚に寄り添いつづけ、そこから逸脱したり、それを相対化したりすることはできない。しかし、TVピープルという了解不可能な他者を介在させることを通じて、今までの自分に不安を感じ、自らの存在そのものに意識を向けていく「僕」の心情が描き出されているのである。

「TVピープル」においては一人称による語りは一貫しており、一人称視点に限定された枠組みがきわめて意識的に構築されている。物語は語り手「僕」によって一方的に語られた世界でありながら、TVピープルの出現によって、他者の言動や振る舞いに立脚して自分なりの解釈を行う「僕」の語りは絶対性を失っていく。即ち、完全な他者であるTVピープルを導入した本作は、自己の不確かさを次第に強く感じるようになった「僕」により、その不確かな自己を凝視していく視点を孕んだ作品となるのである。

6、終わりに

「TVピープル」はリアルな現実感とTVピープルという極端な他者の出現による不条理性とが際立った対照を示す作品である。TVピープルの介入によって、一人称「僕」の安定した日常に潜んでいる矛盾やズレが浮かび上がり、「僕」の視点から語られる語りの世界は破綻へと導かれるのである。

「僕」による一人称の語りは、現実には存在しえないTVピープルの在り様をリアルに描き出し、「僕」の感じる戸惑いや不安を生々しく読者に感じさせるが、物語の客観性は保証されない。TVピープルの出現によって生じる「僕」と他者の反応の違いが明確になればなるほど、他者よりも「僕」の反応の異常性に気付かされることになり、「僕」によって語られる内容に疑問が生じることになる。これによって、語り手「僕」の見えない部分の存在がより浮き彫りになる。つまり、「TVピープル」は完全な他者——了解不可能な他者であるTVピープルを介入させることで、一人称表現の限界を利用して、安定した日常性の不安定さを浮き彫りにし、「僕」という人物の抱えている〈偏り〉を浮かび上がらせ、「僕」自身の気付かない「僕」の姿を照らし出した作品なのである。

一人称視点を出発点とした村上春樹は、自分の物語を語る「僕」という語り手を作り出した。語り手「僕」は世の中に対してあらわな疎外感情を抱く人間として造型されている。「TVピープル」は、一人称の「僕」が自分のことを語るだけでなく、他者との関係に於ける自己を語ることを通じて、自己というものを捉えようとする姿勢が見られる物語である。

一人称視点の枠組みで語られる「TVピープル」は一人称視点に始まり、一人称視点に終わる作品である。九〇年代に入り、村上春樹は人称表現における試

行錯誤を行うようになり、それに伴って村上作品には人称視点の変化が見られるようになる。たとえば、視点の変化を示す作品としては「一人称多視点になりかけ」¹⁵た『ねじまき鳥クロニクル』、一人称と三人称が並置される『海辺のカフカ』がある。その意味で、「TV ピープル」は村上作品史において「僕」という一人称単一視点を極点まで推し進めた作品であると言えよう。

¹⁵鴻巣友季子「「アフターダーク」村上春樹——メランコリーの森の夜あけ」『文学界』58（11）2004年11月 p282-285。

第二章 「レキシントンの幽霊」論

1、はじめに

沼野充義¹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）と文庫本『レキシントンの幽霊』（文藝春秋 1999 年）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）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²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³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量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⁴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。例えば、「僕」の職業についての加筆や、

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) 2008-07 p77-p84。

⁴前掲3に同じ。

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、この作品は読むための主題に変更が加わり、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」のあり方及び人称機能が変化し、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⁵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」⁶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くるのではないか。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して論者は考えている。

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⁷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⁸の論文に「『彼と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。

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、次のように述べている。「山根は『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「彼は「父」的なもの、そしてそれに連なる「家」的なものを意識的あるいは無意識的に忌避したのである」と述べ、なぜなら、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関係に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。

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。父親は全国的に高名な精神科医であり、今では半ば古典みたい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、プレスティッジ・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、そ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）…量的にもたいしたものだったが、また質的にも文句なくすばらしかった。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入れるみたいに、一枚一枚大事に扱っていたのだろう。（p14）

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。父親への感情を暗示する表現が示されている点である。「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処分せず、「そのままの形で」という言葉で強調している。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。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膵臓癌で死んだとき、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。(p14-15)

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略で、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)…華美なものはいとつとしてなく、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丁寧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。(p17)

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である。語り手「僕」が使っ

たこの比喻表現によって、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。これらの推量表現を通して、実況中継的な視点に置かれる一人称「僕」が、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のである。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、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。

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⁹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。(p22)

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

⁹前掲3に同じ。

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るのに効果的である。

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。(p27-28)

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」¹⁰を十分に発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には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えていたり、臨場感を感じさせたりするのである。これは、作者側の戦略的な意図であると言えよう。

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「自分と自分をとりまく物事との距離」¹¹をとる人物である。三浦雅士¹²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」¹³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、

¹⁰安藤宏『「私」をつくる 近代小説の試み』岩波書店 2015年 p90。

¹¹村上春樹『風の歌を聴け』講談社文庫 2004年 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。

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」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、ケイシーの告白を聞く語り手「僕」は同時に、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」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っている。

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。(p32-33)

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

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。(p11)

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いると、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ちだった。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込んでいるのだ。(p19)

「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」¹⁴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。

¹⁴ 『ジャズ批評』 No. 186 2015年7月 p46。

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・マネーの匂いがした」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、多く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。(p18)

山本智美¹⁵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遙か昔から」、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。(p23-24)

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

¹⁵山本智美『レキシントンの幽霊』論一「別の世界」、主体性について一』『米沢国語国文』(43)2014年10月 p49-p60。

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」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。(p37)

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が現実世界と異なる世界にあることから、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んでいることがわかる。言い換えれば、「幽霊」たちと巡り合う体験を通して、現実世界に対する認識において、語り手は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して敷かれ、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。(p38)

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るので、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。たったひとり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。(p35)

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なもので、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の視点を同時に見渡していく「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の視点を見渡している「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を描くやり方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」¹⁶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潮流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」¹⁷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が、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、放浪生活を送ったのである。そして、両作品には、ケイシーとトニー滝谷、二人の父親は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、ケイシーとトニー滝谷の父親の残した遺物への扱い方である。

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、

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。

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。(p158)

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早く処分されている。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」を適当に売った彼は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表現の違いは、両作品における人称表現の違いにも由来する。「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は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、当事者でなく、しかも外部から来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、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よう。

以上、「レキシントンの幽霊」より前に発表された「トニー滝谷」との比較を通じて、両作品における父子関係の基本的な構図は似通っていることが窺える。しかし、父子関係の描かれ方がやや平面的になっている「トニー滝谷」と異なり、より複雑な父子関係が描かれている「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違って、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が巧妙に切り替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」より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」(新潮社 2000 年)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て、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」¹⁸。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。

三人称で描かれているこの作品には、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」¹⁹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。青年期になった善也は母親から実父の秘密を打ち明けられた。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。

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。

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るのに対して、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ったりすることによって、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）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。（第5章 p80）

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」さえ分からない。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」²⁰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が混在する、「僕」の自己言及の物語である。「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

²⁰前掲2のp254。

再確認が実現される物語である。『スプートニクの恋人』は、三人称視点に立っている「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」²¹という物語である。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）は、「私」から「彼」への移行²²となる作品である。その後の『アフターダーク』（新潮社 2004 年）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ける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、終わりに

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」の在り方、及びその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。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²³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

²¹村上春樹『スプートニクの恋人』講談社 1999 年 p81。

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（村上春樹一引用者注）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。

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、一人称で語らせるケイシーの「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、自分と他者とも距離をとる一人称「僕」という彼の独特な手法でかなりの成功をおさめてきた作家であると思われる。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『スポーツニクの恋人』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。

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」²⁴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。

²⁴前掲5のp191。

第三章 『スプートニクの恋人』論

1、はじめに

『スプートニクの恋人』（講談社 1999 年）は「これはすみれの物語であり、ぼくの物語ではない」という一文に始まり、小説家を目指すすみれが、日本生まれで韓国籍の既婚女性ミュウに恋をする物語で、すみれの恋愛の前後における外見の変化、内面の動揺、実体の消失などがメインラインとなっている。すみれと「似たもの同士」である「ぼく」は自らの意志に従って、ギリシャで失踪したすみれを探しに行き、すみれの残した小説から、ミュウの身に起こった「不思議な事件」を知ることになる。これは物語の中の物語というサブラインとなっている。

この作品について、米村みゆき¹は「一九九九年の刊行という事情から、この小説についての言及は、いまだ書評レヴェルにとどまっているようだ」と述べ、また、石川治樹²は、「村上春樹の他の長編と比較してみると、本作についての研究は、「量的に乏しく、分析の点と点とが散在しているのが現状」であると指摘している。

また、発表時期に関して言えば、『スプートニクの恋人』は、地下鉄サリン事件の被害者を取材対象とした『アンダーグラウンド』、オウム真理教の元信者を取材対象とした『約束された場所で』及び、地震をモチーフとする短編集『神の子どもたちはみな踊る』という村上春樹の作品史において「デタッチメント」から「コミットメント」への大きな「転換」とされる時期に発表された作品で

¹村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』鼎書房 2001 年

²千田洋幸 宇佐美毅『村上春樹と一九九〇年代』おうふう 2012 年 p299。

あるため、よく 95 年における社会問題³と関連付け読まれてきた。

例えば、黒古和夫⁴は『『スプートニクの恋人』は個の内部を「掘り下げる」ことだけに終始して、作家自身や主人公＝語り手が生きる現実にその掘削の刃先が届いていな』い作品であり、作家の言う「コミットメント」の意味からは、この作品は「明らかに後退してしまっていた」と批判している。

一方、黒古和夫のような批判に反して、積極的な評価も見られる。大竹昭子⁵は「地下鉄サリン事件の被害者を取材した『アンダーグラウンド』を書き、「こちら側」と接触した」村上春樹について、「作家として「あちら側」と関わることの意味と必然をここで改めて自問自答し」、「かなわぬ恋をして血を流し、初めて物語世界に迎え入れられたすみれのように、新たな意識で小説を書いている」とする作者の意志をそこに感じとった」と述べている。芳川泰久⁶は「麻原の荒唐無稽な物語を放逐できる」浄化するための新たな物語の構築作業であって、『スプートニクの恋人』はそのような「洗礼＝浄化」のあとに書かれているのであり、すみれの〈帰還〉は「小説を書くことのメタファーである」とともに、「物語に対するこの小説家の新たな変位に見合う貴重な刻印」とであると評価した。

また、柘植光彦⁷は「九十五年以後の作品群は、全体的を「地震後作品群」というふうに考えてテーマの進展を追うのが、一つの有効な読み方だ」と述べ、村上春樹の作風が大きく転換するプロセスを明らかにするため、『スプートニクの恋人』を取り上げた。彼は、「小説家として誕生したのは、すみれだけではない。この小説全体の語り手であり、すみれにアドバイスをした「ぼく」自身もそうなのだ」と指摘した。柘植は「こちら側」と「あちら側」に同時に密接している「すみれと「ぼく」は重なり合い、小説家として同時に誕生した」と述べた。柘植は、物語の最後にすみれが帰ってくることを前提として論を立てた。しかし、この作品におけるすみれの帰還について、加藤典洋⁸と宇佐美毅⁹はともに疑問を呈している。すみれからの電話は、現実なのか、夢なのか明確ではないため、物語の末尾に、すみれの帰還が宙吊りになっているのである。

本稿は、この作品にまつわる外的要素（作家の伝記や社会事件）を排除し、語り手の構造に焦点を当て、その位置がどのように変化するのかを明らかにし、それを踏まえて、語り手が物語を語ることによって何を成し遂げたのかを探っていく。

³1995年1月17日の阪神淡路大震災と同年3月20日の地下鉄サリン事件を指す。

⁴黒古和夫「『コミットメント』の行方」『村上春樹——「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版2007年p239。

⁵大竹昭子「自己を遠望する意識——『スプートニクの恋人』村上春樹」『新潮』1999年7月号p236-237。

⁶芳川泰久「『帰還』と『洗礼』——物語のジャンク化に抗して」『ユリイカ』2000年3月号p204-209。

⁷柘植光彦「円環/他界/メディア」『村上春樹スタディーズ05』若草書房1999年10月p31。

⁸加藤典洋『村上春樹 イエローページ(3)』幻冬舎2009年。

⁹宇佐美毅「非現実的な現実——村上春樹作品の〈二つの世界〉をめぐる」『文学』2007年1月p194-207。

2、すみれの物語

先行研究においては、「すみれがこの作品の中心に描かれている」¹⁰という指摘がある。そして、『スプートニクの恋人』は「これはすみれの物語であり、ぼくの物語ではない」（第5章）という語り手「ぼく」の宣言によって、すみれが焦点人物になるのも当然であろう。

22歳の春にすみれは生まれて初めて恋に落ちた。広大な平原をまっすぐ突き進む竜巻のような激しい恋だった。…（中略）…恋に落ちた相手はすみれより17歳年上で、結婚していた。さらにつけ加えるなら、女性だった。それがすべてのものごとが始まった場所であり、（ほとんど）すべてのものごとが終わった場所だった。（第1章 p5）

『スプートニクの恋人』は、このように書き出されている。ここには、語り手「ぼく」の躊躇することのない断言的な語り口によって、その後に「スプートニクの恋人」全篇にわたって起こりうる事象が、凝縮されて予言されていると言っても過言ではないだろう。つまり、焦点人物であるすみれが、既婚の女性に恋をした話を物語の大筋として示すのである。

すみれはそのころ職業的作家になるために文字どおり悪戦苦闘していた。この世界に人生の選択肢がどれほど数多く存在しようとも、小説家になる以外に自分の進むべき道はない。その決意は千歳の岩のように堅く、妥協の余地のないものだった。彼女という存在と、文学的信念とのあいだには、髪の毛一本入りこむすきまもなかった。（第1章 p5-6）

「そのころ」という過去を示す言葉は、語り手「ぼく」が過去に発生したすみれの物語を現在回想の形で語っている設定であることを示している。「ぼく」は作品の語り手でありながら、「傍観者」として設定され、外部からすみれの物語を提示する役割を担わされているのである。「ぼく」の語りから、すみれが小説家になろうとする情熱や頑固さが読み取れる。この作品においては、語り手が読者に向けて物語するという姿勢がとられているのである。しかし、語り手「ぼく」の提示したすみれの物語に沿って読んでいくことで、読者は知らず知らずのうちに、その物語に「ぼく」の加えた判断や感想を受け入れることになる。物語の第三者的性格は、物語の展開につれて次第に薄れ、「ぼく」の主観が強く

¹⁰前掲9に同じ。

打ち出される形となる。

すみれが恋に落ちた相手の名前は「ミュウ」という日本生まれの韓国籍女性である。ピアニストを目指したが、結局諦めたという経歴を持ち、「いつも見事に洗練された身なりをして」、非常に有能で、魅力に溢れた女性である。ミュウと対照的にすみれという人間は次のように語られている。

背が低く、たとえ機嫌の良いときでもつかかるといふような口のきき方をした。…（中略）…それでもすみれには人の心をひきつけるなにか特別なものがあった。それがどのように特別なものであったのか、うまく言葉で説明することができない。でも彼女の瞳をのぞき込むと、その反映はいつもそこにあった。（第1章 p9-10）

この作品において、すみれは、小説家になるため退屈な大学生活をやめたやラジカルな思想を持つ人物として描かれているが、ミュウに恋をした後、すみれには、大きな変化が生じる。

すみれは白いノースリーブのブラウスに紺色のミニスカートをはいて、小さなサングラスをかけていた。装身具は小さなプラスチックの髪留めだけだった。…（中略）…前に顔をあわせてから三週間もたっていないのに、テーブルをはきで目の前にしている彼女は、以前のすみれとはべつの世界に属している人間のように見えた。（第5章 p89-90）

「ぼく」によって提示されたすみれ像は、外見に注意を払わない、一般的な常識から見れば現実社会にそぐわない格好をし社会的常識からはずれた振る舞いをする人物である。ミュウと出会った後、すみれは「社会的知識と平衡感覚を身に付けない」世間知らずから洗練された女性に生まれ変わるが、ぼくはやっぱり「以前のとんでもないかっこのすみれの方が好きだった」。ここで、「ぼく」はすみれの恋物語を語りながら、自分のすみれに対する感情もしばしばそれとなくすみれの物語に織り込んでいく。

彼女はテーブルの上に身を乗り出した。「長い話だけど、聞きたい？」

「いくら長くてもかまわない、話せばいい。本筋のほかに、序曲と〈妖精の踊り〉がついているのなら、それもいっしょでいい」

そして彼女は話し始めた。従姉の結婚式のこと、ミュウと食べた青山のレストランのランチのこと。たしかにずいぶん長い話だった。（第2章 p47-48）

これは、二章の結末部で、すみれが「ぼく」に向って、彼女とミュウの話を
する場面である。この場面から、語り手「ぼく」によって提示されたすみれの
物語は、実際にすみれから聞いた話であることが分かる。「話が前後するけど、…
…」(第1章)や「すみれとミュウの出会いに話を戻そう」(第1章)とすみれ
の話をしている間に、別の話も挿入するという語り手の語りから、すみれの物
語は時系列に即して語られている訳ではなく、すみれから聞いた話に語り手「ぼ
く」が操作を加えていることが窺える。読者の前に提示されたすみれの物語は
語り手「ぼく」の意図、願望に従って再加工されたものである。

つまり、語り手としての「ぼく」は、すみれの恋物語の世界内にいる人物と
は異なり物語外の世界にいる。この語り手の位置によって、物語内と物語外と
いう時空間に枠がつけられているのである。この作品においては、現在の語り
手としての「ぼく」が読者に向ってすみれの恋物語を語るという姿勢をとって
いるのである。

以上、語り手の語りから示されるように、すみれの物語はすみれから聞いた
話を「ぼく」が後で操作を加え、再構成したものである。そして、語り手であ
りながら、「ぼく」はすみれの恋物語に一登場人物として現れる。こうした人称
視点における位置変化は、物語世界内と物語世界外の境界線を曖昧にする効果
を持っている。

3、すみれの消失

前節で論じたように、焦点人物であるすみれの恋物語は時系列で提示されて
いるわけではない。この作品において、「ぼく」の語りから、ミュウと出会った
際のすみれは、大学中退後2年少したった頃で、22歳の春を迎えていたことが
わかる。小説内の現在時は春に始まり、やがて冬が来て、すみれと「ぼく」は
それぞれ23回目と25回目の誕生日を迎え、年が明け、新しい学年が始まる一
年間である。

ただし、この作品には語り手による作中物語の再構成が織り込まれているた
め、物語の時間と空間は章ごとに、さらには章の内部においても、かなり断片
化されている。作品の前半において、語り手「ぼく」は回想の形で語りなが
ら、大量の会話や描写を交え、すみれの恋物語をリアルに再現している。

語り手としての「ぼく」は、物語の早い段階から、自分の存在とその物語る
という行為を読者に強く意識させているのである。しかし、すみれの失踪事件
がきっかけとなって、語り手としての「ぼく」の存在は希薄になるが、登場人
物としての「ぼく」は相変わらず自ら物語の中心にあって、物語を展開させて
いく。つまり、この作品にふたつの「ぼく」が存在する。それは、すみれの物
語を語る語り手としての「ぼく」と、すみれの物語に登場しすみれに恋をする

一登場人物として語られる「ぼく」である。

すみれの物語に登場する主な人物は、未熟な小説家すみれ、ワインの輸出入業務に携わるミュウ、小学校教師である語り手「ぼく」である。三人の関係は、「ぼく」によって次のように整理されている。

この女性はすみれを愛している。しかし性欲を感じることはできない。すみれはこの女性を愛し、しかも性欲を感じている。ぼくはすみれを愛し、性欲を感じている。すみれはぼくを好きではあるけれど、愛してはいないし、性欲を感じることもできない。ぼくは別の匿名の女性に性欲を感じることはできる。しかし愛してはいない。とても入り組んでいる。(第10章 p179-180)

これは、「ぼく」がギリシャの島についての翌日の朝、初めて会ったばかりのミュウと二人で朝食をするとき、考えたことである。ここで、「ぼく」が提示した三人の関係は、簡単に要約すれば、ぼくはすみれを愛し、性欲を感じている。すみれはミュウを愛し、性欲を感じているとなる。つまり、第2章で「ぼく」が解釈する「象徴」¹¹の意味のように、「矢印が一方通行」になっている。この作品に提示されている恋愛関係は一方通行で、執拗で、そして愛と性欲の分裂した様子が描かれているのである。こうした性と愛を分ける複雑な関係に身を置く登場人物は他者から隔絶された孤独な存在である。ところが、すみれの消失によって、そうした入り組んだ関係は崩れてしまう。

すみれの事件が起こると、「ぼく」は準備を素早く整えて、急遽ギリシャに向かう。つまり、すみれの失踪がきっかけに、「ぼく」は語り手を介さず、当事者として、直接物語に関与し、物語の更なる展開を促す役割を果たす人物となる。こうした語り手の存在感の弱化は、読者の関心をもっぱら語られる内容に向けるのに効果的であると同時に、一人称「ぼく」の視点はリアリティを生み出し、過去と現在の距離を巧妙に縮小する効果を持つ。

すみれの姿が消える直前に何が起こったか、ミュウとのあいだに何が発生したかというすみれが失踪するに至るまでの経緯は、「ぼく」がミュウから聞いた形がとられている。そして、すみれの失踪について、「ぼく」とミュウの間には次のような対話がある。

「いったいどこから話し始めればいいのかしら」

ぼくは言った。「ミラノからパリに行って、鉄道でブルゴーニュに着いたところまでは、すみれからの手紙で知っています。すみれとあなたとは、ブ

¹¹すみれはミュウからの「記号と象徴」の区別という質問を受けて、その答えを「僕」に求めた。それに対して、「ぼく」は「天皇は日本国の象徴」を例として解釈した。

ルゴーニュの村であなたのお友だちの荘園のように大きな家に滞在した」
「じゃあ、そこから始めましょう」とミュウは言った。(第7章 p142)

ミュウは「ぼく」に向けてブルゴーニュの村でのことを語り始めるが、ミュウの語った話では、「14年前にあのことが起こって以来、わたしはこの世界の誰とも身体を交わらせることができないの。それはどこか別のところすでに決められてしまったことなの」と事件については簡単にしか触れられていない。ミュウの言う「14年前」の「事件」が、後になってすみれの残した文章2を通して、具体的に提示されるが、そこにはミュウの事件とすみれの失踪とには何らかの関係があるかのようなほのめかしがある。ここで注目したいのは、「すみれからの手紙で知っている」二人のこととミュウの語り始める内容とは、基本的に重複するところがない点である。つまり、すみれの語るミュウのことと、ミュウの語るすみれの内容とは相互補完的關係をなしている。「ぼく」は、すみれの書き残した二つの文書の内容についてその真偽を問うことはせず、すみれが姿を消した理由について、次のように仮説を立てて解釈している。

ぼくは思い切ってひとつの仮説をたててみる。

すみれはあちら側に行ったのだ。

それでいろんなことの説明はつく。鏡を抜けて、すみれはあちら側に行ってしまったのだ。おそらくあちら側のミュウに会いに行ったのだ。こちら側のミュウが彼女を受け入れることができない以上、それはむしろ当然の成りゆきではないか？(第13章 p243)

これはすみれの書き残した文章を読み終わった後、「ぼく」が仮説を立てて得た結論である。つまり、こちら側にいるミュウに受け入れられないから、すみれはそちら側の世界に行ってしまったのである。確かに、「ぼく」の立てた仮説に沿って読んでいけば、一理はあるが、それは、あくまで語り手「ぼく」の仮説である。そして、その後の物語の展開から、この仮説の成立を検証可能にするような証言は一切提示されていないことがわかる。にもかかわらずその後の物語の進行も「ぼく」の仮説に基づいて、展開されていくのである。

ぼくはもう一度〈仮説〉に立ち戻ってみる。その仮説をもう一步前に押し出してみる。すみれはどこかにうまく出口をみつけたのだ、ぼくは単純にそう仮定してみる。それがどのような種類の出口であったのか、すみれがどのようにしてそれを見つけたのか、そこまでは知る由もない。(第13章 p244)

ここで、注目したいのは、「ぼく」が自分の立てた仮説に基づいて、さらに彼女が「どこかにうまく出口を見つけた」と「単純にそう仮定してみる」という行為である。この時の「ぼく」はただすみれを語る「傍観者」であるだけでなく、「ぼく」自分も物語の当事者として、前景化されている。それによって「ぼく」は、すみれの物語を回想する全知の視点から物語の当事者である一人称視点へ切り替ったのである。つまり、この作品において、語り手は常に、物語内部の一人称視点と物語る現在の三人称視点の間を行き来するのである。

ここで疑問となるのは、「ぼく」の仮説が小説中の現実根拠を持つものかどうかという点である。それを検証するためには、すみれの書き残した文章自体がこの小説中において虚構として設定されたものか否かを問う必要がある。

ここで注目したいのは、すみれの書いたものを保存するフロッピー・ディスクを見つけるまでの「ぼく」の一連の振る舞いである。

ぼくは机の前に座って、もし自分がすみれだったらそのディスクをどこに入れておこうかと考えてみた。部屋は狭く、ものを隠せるような場所はどこにもなかった。そしてすみれは自分の書いたものを他人に勝手に読まれることについては、きわめて神経質だった。(第10章 p 187)

「ぼく」は部屋の中の鍵がかけられた「真新しいスーツケース」に注意が向く。すみれが暗証番号にしそうな四桁の数字をいくつか試し「どれも上手くいかなかった」。最後に、彼女が「そらで覚えている数字でありながら」「個人情報には」つながらないものであるはずだと断定し、心当たりとして、「ぼく」の国立の市外局番を思いつく。第1章には、「自分の書いた原稿を見せることのできる相手は、この広い世界にぼく一人しかいなかった」という伏線が張られている。そして、「ぼく」の語りによると、「自分の書いたものを他人に勝手に読ませることについては、きわめて神経質」なすみれであることから、すみれの書き残した二つの文章は「ぼく」に読まれることを前提として、周到に用意されたものであることが推察できる。さらに言えば、すみれの失踪事件は「ぼく」をギリシャの島に導くための役割を持っていたのである。

4、すみれの書き残した二つの文章

前節で述べたように、すみれの消失が引き金となって、「ぼく」はギリシャの島に向った。「ぼく」がなぜギリシャに行くのか、それはすみれの書き残した二つの文章を読者に提示するためであったと言えよう。その場で「ぼく」は読者と一緒にすみれの書いた文書を読むことになるのである。

文章1の中には、すみれがなぜ小説を書くのかという理由、ミュウと出会っ

た後小説を書けなくなる理由及び、すみれの夢が書かれている。すみれの夢の部分は三人称で記述されているが、それ以外は一人称で語られている。

まず、一人称で描かれた、すみれはなぜ小説を書くか及び、小説を書けなくなる理由について見てみよう。

「わたしは日常的に文字のかたちで自己を確認する」とすみれは書き、そして「どうして書かずにはいられないのか？」と自問する。その理由は「何かについて考えるためには、ひとまずその何かを文章にしてみる必要があるからだ」と自答する。

ミュウのところで働き始めてからすみれは、だんだんと普通の社会人になっていく。つまり、すみれの身に起こった変化は、人間が本能的にまわりの環境をあわせるために、自分のペースを調整するごく常識的かつ普遍的なものであると解釈されている。一方、すみれの書いた「文章1」の中では、自分が文章を書けなくなる理由について、次のように説明されている。

わたしはつまりおそらく、思考すること——もちろんわたしが個人的に定義するところの思考すること——をやめたのだ。わたしは重ねられたふたつのスプーンのようにびたりとミュウのそばにいて、彼女とともにどこかに（どこかわけのわからないところに、というべきだろう）流されているし、「べつにまあそれでもいいや」と思っているのだ。（第11章 p193）

つまり、ミュウと一緒にいるとき、すみれはものを考えることをやめる。すみれにとって、ミュウは知性的かつ有能で、魅力の溢れた女性である。しかも、生れて初めてミュウのようになりたいと思っていた。

ミュウに寄り添うためには、わたしは極端に身軽になる必要がある。思考するという基本的な行為すら、わたしにはけっこうな重荷になってしまう。要するにそれだけのことなのだ。（第11章 p193-194）

ここで、ミュウの存在がすみれにとってどんな意味を持つのかを明らかにする必要がある。すみれはミュウと知り合ってから、彼女の希望通りものごとをやっていると見えよう。ミュウのところで働くようになること、タバコを止めること、週に三日出勤から五日に変わることに、国立から代々木近くに引っ越しをしたこと、すべてがミュウの意志に従って進められている。

ミュウと知り合ってから以来、世の中の多くの人々がやっているように、すみれも「知っている（と思っている）こと」と「知らないこと」の間に便宜的についたてを立てて生きていくようになる。つまり、すみれの個人的に定義するところ

るの思考すること、をやめた。それは内面意識における変化である。外在化された行動表現としては小説を書けなくなる。

すみれの書いた「文章1」では、彼女が自ら定義した書くことについての認識が示される。書くことは「文字のかたちで自己を認識する」ことであり、思考することである。

でもこれは小説ではない。なんと言えはいいのだろう——要するにただの文章だ。うまく終わらせる必要はない。わたしはとりあえず声に出してもの考えているだけなのだ。ここではわたしには道義的な責任のようなものはない。
(第11章 p199)

これは、小説家を目指すすみれの小説に対する見方を垣間見せてくれているものと言えよう。すみれ自身、自分の書いた文章を、小説ではないと考えている、それは、すみれの夢の話からも伺える。

(この部分は三人称で記述する。その方がより正確であるように感じられるから) (第11章 p202)

これは、すみれの夢の話に入る前の部分で、著者の書き添えた前書きのような形となっている。この夢の話はすみれの書いた小説つまりフィクションであるが、すみれ自身は「わたしはこの夢をついさっき見たばかりだ。わたしはその夢をわたし自身に関するひとつの事実として、ここに記録する」述べている。

「文章2」は主にミュウの観覧車の話、つまりこれまで作品の中で何度か提起された14年前にミュウの身に起こった謎めいた事件が描かれているが、これまで具体的にどのような事件が起こったのかは明確に描かれていなかった。文書2のミュウについての文章の中で、その神秘的なベールに覆われた謎めいた事件がようやく開示されるのである。

彼女は語り始める。少しずつ。ひとかけらずつ。…(中略)…わたしは語り手として、それらを注意深く拾い集めていかななくてはならない。(第12章 p211-212)

「それらを注意深く拾い集めていかななくてはならない」とあることから、この記述はすみれの操作が入った再構成されたものであることがわかる。この観覧車の話は、ミュウから聞いたことを後に、すみれが文書の形で提示しているのである。しかも、それはすみれの書いた「文章2」を通してのみ了解可能とい

う形をとる。

ピアノの勉強をして、パリに住んでいるミュウは、父親の頼みで、「スイスのフランス国境に近い小さな町」へ商談に行く。商談が終わったあと、気に入った「美しい町」でしばらく暮らしてみたいとなる。夏休みであるし、ミュウはその町で不思議に快い日々を送っていた。そして、同じ町に住んでいる50歳前後のハンサムなラテン系のフェルディナンドという男と知り合う。しかし、それ以降、彼女は、「不安の混じった苛立ちを感じ」始める。それは、町でよく見かけるその男が自分に対して「性欲の匂い」を発することを感じたことに起因する。

しかしそれ以来彼女はフェルディナンドの姿を町でよく見かけるようになる。まるで彼が自分のあとをつけているようにさえ感じられる。あるいは意味のない妄想かもしれない。小さな町だから、誰かとしょっちゅう顔を合わせるのはとくに不自然なことではない。彼はミュウと目が合うとにっこりと笑って親しくあいさつをする。彼女もあいさつを返す。(第12章 p214)

その男に対してミュウが感じたことは、ミュウの「妄想」なのかどうか、彼女自身にもわからない。すみれの文章に描かれるミュウの話では、推測や仮説を意味する表現が繰り返し用いられ、推定の根拠の不確かさが示唆されている。このようなはっきりした根拠のない話がすみれの書き残した文章には多い。

町は隅々まで美しく清潔なのだが、どこかしら狭量で独善的であるように思え始める。人々は親切で愛想がいい。しかし彼女はそこに東洋人に対する目に見えない感情的な差別があるように感じ始める。レストランで出されるワインには奇妙な後味がある。買った野菜には虫がついている。音楽祭の演奏はどれも気が抜けて聞こえる。…(中略)…最初は居心地よく感じられたアパートメントも、趣味の悪い田舎じみた部屋のように見えてくる。いろいろなものが最初の輝きを失っていく。不吉なしみは広がっていく。(第12章 p214-215)

その町に来たとき最初に感じた快さが「ある種の閉塞感」に転じる。しかも、その「不吉な予感のしみ」は拡大していく。それは単にフェルディナンドと出会ったことに由来するのではなく、彼の「出現はあくまでしみの一部に過ぎ」ず、町に住む人をも含め、町全体に広がっていくものなのである。ミュウの町全体に対する印象は逆転するが、その具体的な理由は述べられず、ただ「わたしはたぶんいろんなことに対してナーヴァスになりすぎている」とミュウは訴

えるのみである。

この話の続きとして、観覧車のことが語られる。「いつもと逆に」観覧車の中から自分の泊まっている「アパートメントを眺めてみよう」という好奇心に駆りたてられたミュウは、そろそろ終わりの時間に近づき、最終の一回であると忠告されたにもかかわらず、「一回でじゅうぶんよ」と言い、気軽に観覧車の箱に乗りこむ。一周回った観覧車から降りようとしたミュウは、乗り込むときにブースで切符を売る「係員の老人」に外からドアをロックされたことを思い出す。観覧車は「再び上昇」しはじめる。観覧車が下降したところで何らかの理由で「唐突に停止する」。観覧車に閉じこめられたミュウは、双眼鏡で自分のアパートメントを見る。自分の部屋に、観覧車にいるミュウと「同じ服を着ている」もうひとりのミュウとフェルディナンドがいる。部屋の中にいるミュウは、「抵抗」もせず彼に身をまかせ、その男と「肉欲の時間を楽しんでいるように見える」が、観覧車の中にいるミュウは、「その異様な情景」をみて、「自分を汚すことだけを目的として行われている意味もなく淫らな行為」と感じた。

その観覧車の話が語られたあと、かつてピアニストを目指して、うまくいかなかったミュウのことが描かれる。それは観覧車の事件と同様フランスでの留学中に発生したことである。

「フランスに来て一年ばかりたった頃、不思議なことに気がついたので。つまりね、わたしより明らかにテクニックが劣っていて、わたしほど努力しない人たちが、わたしより深く聴衆の心を動かしているのよ。音楽コンクールに出ても、わたしは最後の段階でそういう人たちに打ちまかされた。最初のうち、それは何かの間違いだろうと思った。でも同じことが何度も繰り返された。そのことでわたしは苛立ったし、腹も立てた。そんなのって公正じゃないと思った。でもそのうちにわたしにも少しずつ見えてきた。わたしにはなにかが欠けているんだということがね。…(中略)…日本にいるときにはそんなことに気がつかなかった。そこではわたしは誰にも負けなかったし、自分の演奏に疑問を抱く暇もなかった。でもパリで多くの才能のある人たちにかこまれて、わたしにもようやくそのことが理解できたの。(第12章 p232)

テクニックを武器として誇る自分には、「感動的な音楽を作り出すために必要な人としての深み」が欠けていることにパリに来てからミュウは初めて気づかされる。その理由は、「感動的な音楽を作り出すために必要な人としての深み」がミュウにはなかったためである。注目したいのは、この認識はミュウがその小さな町に行くときには彼女はすでに持っていたことである。そして、その小

さな町での経験のショックで、「夏休みが終わっ」たあとも大学に戻らず、「留学を打ち切り」帰国することになる。

「そういう意味では、14年前にスイスでわたしの身に起った出来事は、ある意味ではわたし自身がつくり出したことなのかもしれないわね。ときどきそう思うの」(第12章 p234)

ミュウのこの話は、ミュウの経験したこの事件にある種の不確かさを紛れ込ませる。ミュウの話が真実であるとする保証は物語の中にはないためである。

「幼いころからピアノの演奏に優れて」(第4章)、コンクールでいつくかの賞を受賞し、「音楽大学に進み、高名なピアニストの指導を受け、その後推薦されフランスの音楽院に留学した」ミュウはそれまでコンサート・ピアニストに向けて順風満帆に進んでいたが、挫折することになる。「ピアノのために」「あらゆること」を犠牲にしてきたミュウである。すみれの書いたミュウに関する話の文脈からは、ミュウがその小さな町で経験したことは、「成長過程に含まれたことのすべて」をピアノに捧げたが失敗した彼女がつくり出したものとも解釈できる。

この「文章2」に描かれたミュウの話は、未熟な小説家であるすみれが自らの創作過程をそこに織り込んだ虚構の物語であるとも言えよう。

次節では、こうした認識のもとに、一見「同性愛が絡む三角関係がテーマなのかと思われそう」¹²な作品であるが、「ぼく」の仮説を振り返り、『スポーツニクの恋人』にはもう一つの物語があることを論じたい。

5、もう一つの物語

前節で論じたように、ミュウの観覧車の話は、ミュウの話に基づく部分があるかもしれないが、基本的にはすみれの語る物語である。つまり、「すみれはあちら側に行ったのだ」(第13章)という「ぼく」の仮説は虚構の内容に基づいて立てられたことになる。以後の物語の内容は、「ぼく」の仮説に沿って展開されているため、読者は語り手「ぼく」の語りによって、純然たる虚構世界に導かれるのである。

すみれの書いた文章は「ぼく」の語りには含まれている。言い換えれば、「ぼく」が語るすみれの物語に、さらにすみれの語るミュウの物語が含まれている。語り手「ぼく」が作り上げたすみれの物語、すみれの手紙、すみれの書いた文章、その中にミュウの物語が含まれる。『スポーツニクの恋人』はこうした回想

¹²前掲5に同じ。

物語・書簡・小説（すみれの書いた文章）という錯綜した多様な表現ジャンルが複雑な重層構造の形に組み合わせられた作品であると言える。

当然一人称の語り手には視点の制限があるため、語り手が不在の場に関する情報を報告するとき、書簡や登場人物の文章などを導入することによって一人称語りの盲点を補足することができるが、回想形式で語られるこの作品においては、一人称の語り手は、全知の視点と同様の機能を果たしていると言えよう。疑問となるのは、語り手「ぼく」はなぜ多様な表現形式と多重構造を駆使して、すみれの物語を語るのだろうか。

ぼくが自分自身について語る時、そこで語られるぼくは必然的に、語り手としてのぼくによって…（中略）…取捨選択され、規定され、切り取られていることになる。とすれば、そこに語られている「ぼく」の姿にどれほどの客観的真相があるのだろうか？ぼくにはそれが非常に気にかかる。（第5章 p80-81）

語り手「ぼく」はすみれの物語を提示すると同時に、さり気なく自分のことも物語に織り込んでいる。これは語り手としての「ぼく」は自分が「誰であるか」を説明する場面である。そして、「ぼくという存在以外の存在について、少しでも多く客観的に事実を知りたいと思い」、その具体的なやり方を次のように打ち明けている。

そのような個別的な事柄や人物が自分の中にどのような位置を占めるかという分布なり、あるいはそれらを含んだ自己のバランスの取り方なりを通して、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と思った。（第5章 p81 傍線は引用者）

「ぼく」がすみれの物語を語る理由はここにあると言えよう。他者として造型されたすみれを語ることは、自分を客観的に把握しようとする「ぼく」の物語行為の出発点である。

すみれと会って話しているときに、ぼくは自分という人間の存在をいちばんありありと感じとることができた。ぼくは自分が話す以上に彼女の話に熱心に耳を傾けた。彼女ぼくにいろんな質問をしたし、その質問の答えを求めた。…（中略）…すみれはその質問についてのぼくの意見を心から求めていた。だからぼくは彼女の問いかけにきちんと答えるようになり、そのようなやりとりを通じて、ぼくはより多くのぼくを彼女に対して（そして同時にぼ

く自身に対して) 露出していくことになった (第5章 p86)

すみれは自分のした質問について、「ぼくの見解を心から求めてい」るため、「ぼく」もそれにまともに対応した答えを出さなければならない。つまり、すみれと接するたびに、彼女の「ぼく」への要求を通して、「ぼく」は自分の在り様を客体化して第三者的に彼女に示そうとし、それは同時に自らの存在を自分に対して露出することにもなったのである。「ぼく」のそのような考えは「ぼく」が教師という職業について感じとったことを語る次の話によって裏付けられる。

ぼくは教壇に立ち、小学生にむかって世界や生命や言葉についての基本的な事実を語り、教えていたわけだが、それは同時にまた子供たちの目や意識をとおして、ぼく自身にむかって世界や生命や言葉についての基本的な事実をあらためて語り、教えることでもあった。(第5章 p85)

小学生たちの反応はもっとも誠実で率直であると言えよう。教師としての「ぼく」は知識を子供たちに一方通行的に教えるばかりではなく、純然たる彼らからのフィード・バックを通して、より真実的かつ客観的に自己を捉えることになるのである。

すみれが失踪した後、彼女の存在が、ぼくにとってどれほど重要であるかが次のように語られている。

すみれがぼくにとってどれほど大事な、かけがえのない存在であったかということが、あらためて理解できた。すみれは彼女にしかできないやりかたで、ぼくをこの世界につなぎ止めていたのだ。すみれと会って話をしているとき、あるいは彼女の書いた文章を読んでいるとき、ぼくの意識は静かに拡大し、これまで見たこともない風景を目にすることができた。(第14章 p260)

「ぼく」が強調しているのは、すみれと「あつて話しているとき、あるいは彼女の書いた文章を読んでいるとき、ぼくの意識は静かに拡大し、これまで見たことのない風景を目にすることができた」と言うことで、彼女の書いた文章の内容のどこに啓発され、どのような風景を見ているかは言及されていない。

作品の終り近くで、語り手「ぼく」はギリシャの島で起こったことを頭の中で再現し、次のような話をする。

椅子の中でしばらく目を閉じ、それから目を開ける。… (中略) …ぼくはなにかを考えようとし、それからなにも考えまいとする。しかしそれらのあ

いだには実際にはどれほどの違いもない。ものごととものごとのあいだに、そして存在するものと存在しないものとのあいだに、ぼくは明瞭な違いを見いだすことができない。(第 16 章 p301)

注意したいのは、「ぼく」は過去の情景を回想しながら、「存在するものと存在しないものあいだに」明確な区別をつけることができない点である。ギリシャの島で、どんなことが起こったか起こっていないか、或いはもともとすべてが存在していないかもしれない、という記憶(存在するもの)と虚構(存在しないもの)に対して、「ぼく」は明瞭な違いを見出せなくなるのである。ここで、当事者としてリアルに描かれてきた「ぼく」の体験であるにもかかわらず、実のところこれらのすべてを「ぼく」の虚構へと収斂させようとする語り手の姿が浮かび上がってくる。

ぼくは夜中の三時に目を覚まし、明かりをつけ、身を起こし、枕もとの電話機を眺める。電話ボックスの中で煙草に火をつけ、プッシュ・ボタンでぼくの電話番号を押しているすみれの姿を想像する。…(中略)…電話機は今にも鳴り出しそうに見える。でもそれが鳴ることはない。ぼくは横になったまま、沈黙をつづける電話機をいつまでも眺めている。(第 16 章 p305)

これは、すみれが失踪する前、彼女がよく夜中にぼくに電話をかけてきた場面を連想させる。不思議に思われるのはそのすぐ次の場面である。

でもあるとき電話のベルが鳴りだす。ぼくの目の前で本当に鳴りだしたのだ。それは現実の世界の空気を震わせている。ぼくはすぐに受話器を取った。(第 16 章 p 306)

ぼくがずっと眺めているうちに電話は沈黙を破り鳴りだした。それはぼくのイリュージョンだろうか。「ぼく」の振る舞いは、一人称の表現によるリアリティを感じさせながら、読者の不信をつのらせる矛盾を孕んでいる。

ベルはなかなか鳴りださない。…(中略)…しかしぼくは急がない。もうとくに急ぐ必要はないのだ。ぼくには準備ができています。ぼくはどこにでも行くことができます。(第 16 章 p308 傍線は引用者)

これは物語の最後の場面である。物語はすみれの恋物語から始まり、最後には「ぼく」の話に帰結する。この独白は「ぼく」がある種の落ち着いたような

ものを手に入れ、これからどのような姿勢或いは行動をとるべきかという認識を獲得した様子を見せている。そして、一人称の回想的な叙述が取られるこの作品において、物語の最後に、語り手としての「ぼく」が前面に押し出されてくる。語り手のこうした位置取りの変化によって、物語世界に没入する読者は、物語る現在の時点に引き戻されるのである。

6、終わりに

本稿は、「傍観者」として設定された語り手「ぼく」の位置変化に対して考察を行った。これによって、『スプートニクの恋人』はすみれの物語でありながら、「ぼく」の物語であることを明らかにした。焦点人物であるすみれとミュウの恋物語を語りながら、語り手「ぼく」は、さりげなく自分のすみれへの感情、「ぼく」自身のことをそこに織り込む。

すみれの失踪がきっかけとなり、「ぼく」は彼女の書き残した文書を見い出すことになる。その文書から、若い未熟な小説家として設定されたすみれの書くことに対する認識が読み取れる。作品の構造からみれば、語り手「ぼく」の語りに、すみれの語るミュウの話が包含される。ミュウの話自体すみれの仮説や推測の存在が示唆されているため、その客観性は保証されず、すみれの書き残した文章の虚構性が明らかになる。一方、回想の形式が取られたこの作品には、一人称表現によって、唐突なすみれの失踪やミュウの身に行った奇妙な事件などがリアルに描かれることになる。

語る内容には語り手自身が含まれ、物語は必然的に自己呈示になる。そういう意味ではこの作品は語り手「ぼく」の自己言及の物語になるのである。しかし、作者の関心は、自己呈示の内容よりも、いかに自己言及をより客観的に実現できるかという行為に向けられている。つまり、『スプートニクの恋人』は確かに語る内容に語り手も含まれるという点に置いて自己言及の物語的要素を満足させるが、ポイントとなるのは、語る内容に含まれる自分を直接に語るわけではなく、自分がどのような存在であるのかということが他者との関係性の中に照らしだされるというやや複雑な回路を辿る方法が採られるという点である。

第四章 『アフターダーク』論

1、はじめに

村上春樹は、言葉で物語ることの難しさを常に意識している作家である。そのような意識は、すでに初期作品の中に現われている。デビュー作『風の歌を聴け』（講談社 1979）の中で「僕」は、「十代の頃」に文章を書くことの楽しさを体験し、言葉を書きしるすことで、世界が自分の「意のままにな」という「錯覚」¹を持ったが、現在「正直に語ること」のむずかしさを実感すると述べている。『風の歌を聴け』以降の作品においては、そのような意識が物語技法における作者の試行錯誤に伴い様々な形に変奏されている。例えば、『ノルウェイの森』（講談社 1987 年）では、自分の思考を正確な言葉に置き換え、「僕」に伝えようとするが、うまくいかない直子が登場するし、後期作品においてもそのモチーフは変化していない。『スプートニクの恋人』（講談社 1999 年）では、人々は常に「率直な表現で自分について語ろうとする」が、そこに「客観的真実」がどれほどあるのだろうかとの疑問を抱き、自分自身について語ることを保留したくなり、他者であるすみれを語る「ぼく」が出てくる。

このような語り手を設定する作家の思考は、登場人物間の語ることと語られることをめぐる物語『アフターダーク』（講談社 2004 年）にも受け継がれている。確かに村上春樹は後期に他者を描くようになるのだが、そこでの他者は、簡単に語りうる対象としてではない存在であることが、作品分析から見えてくるのである。

本稿では「一元的」²に捉えることができない構造を持つ『アフターダーク』を取り上げ、語り手のスタンスおよび語り方を手掛かりとすることで、自己あるいは他者をめぐる語りの難しさに対して作家がいかに向き合ったのかを論じる。この作業を通して、「前衛的」³な表現法を用いた難解な物語となっているこの作品が、物語作法から見ると、村上の作品史においていかに挑戦的な問題を扱った作品であるかを明らかにする。

¹前田愛「僕と鼠の記号論——2 進法的世界としての『風の歌を聴け』」『国文学解釈と教材の研究』30（3）1985 年 3 月 p96-106。

²村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典 増補版』鼎書房 2007 年 p251。

³矢野利裕「村上春樹の西海岸文脈——全共闘運動から『アフターダーク』へ」『村上春樹と二十一世紀』おうふう 2016 年 p29-45。

この作品は、エリとマリという姉妹に関わる一晩の物語が、一人称複数の語り手「私たち」という超越的な視点によって時間軸に沿って語られるという基本構造を有する。また、全体は18章からなるが、第6章、第12章を除き、奇数章ではマリの物語、偶数章ではエリの物語が叙述される。妹のマリは、夜になっても家に帰らず、一人で夜の町を彷徨する中国語が話せる外国語大学の学生である。彼女は、その夜、あるきっかけからこれまで接したことの無い世界の人々に出会い一晩を過ごしたあと、夜明け前になって家に帰る。一方、姉のエリは、自宅の一室で何らかの原因で眠り続けている。本作品はこの二人の姉妹を軸に展開する。

この作品は、管理社会に内在する「暴力」や「恐怖」を「主題にしている」が、「そのような管理社会をどのように転換させていくのか、その展望」を提示せず、それらの問題を「放置」したままで物語を展開させていくという村上作品の一貫した「致命的な欠陥を露呈」していると指摘⁴されている。しかし、村上春樹の作品をこのような倫理的な枠組みにあてはめる捉え方は一面的であるといえよう。『アフターダーク』は、〈語りの難しさ〉を逆手にとり、語りの中断や断片化を試みた小説であると言える。本稿は、『アフターダーク』の試みの諸相をエリとマリの物語に沿って明らかにしようとするものである。

2、「白雪姫」のエリと「山羊飼い」のマリ

『アフターダーク』においては、「〈世界を見渡す〉視点から」、「見る」ことが「窃視・監視あるいは見守りという関与の仕方」や「夢」など「さまざまなかたちで提示されている」⁵。それゆえ「見る」こと自体がこの作品のキーワードの一つであると言えよう。見ることあるいは見られることの言語化にとって、語るあるいは語られるということが重要な意味を持つことになる。

この作品は、眠り続けているエリの物語と、一晩家に帰らず、夜の街を彷徨うマリの物語からなるが、エリはマリの物語にも登場するものの、その場に姿を現わすことなくただマリと他の登場人物の話題のなかに言及されるだけである。その話題のなかで、マリは常にエリと対比される存在である。

「うちのお姉さんはずば抜けてきれいだし、人目を引くから、小さいときからいつも比較されてきたんです。同じ姉妹でずいぶん違うもんだって。たしかに比べられちゃうと、どうしようもないの。私はちびだし、胸も小さいし、髪は癖毛だし、口が大きすぎるし、おまけに乱視入りの近視だし」(第5章 p77)

⁴黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版 2007年 p251。

⁵前掲2に同じ。

美人の姉と常に比較されてきたマリは、自分の思いこんでいる自分の短所——他人たとえば高橋やカオルからは、それは「個性」であり「可愛い」と思われている——をエリとの比較において列挙する。マリが姉のエリと対比しながら語る自分自身のことは彼女の言葉どおりのものなのか。それを検討するにあたって、マリが繰り返し使う比喻に注目することにしよう。

「私には、世間的に有名な進学校に行って、ゆくゆくは弁護士か医者みたいな専門職について、みたいなことが期待されていたんです。役割分担っていうか……、白雪姫みたいなお姉さんと、秀才の妹」（第5章 p79）

「私はそういうのはとくに何も無い」とマリは言う。「だからうちではお姉さんが感じやすい白雪姫で、私は丈夫な山羊飼いの娘なわけ」

「白雪姫は一家に二人もいないから」（第11章 p169）

「つまりさ、妹である君はいつも、自分が手に入れたいものごとのイメージをきちんと持っていた。…（中略）…でも浅井エリにはそれができなかった。…（中略）…君の言葉を借りれば、立派な白雪姫になろうと務めてきたんだ。……」（第11章 p184-185）

マリはちょっと迷ってから、打ち明けるように言う。「変な話だけど……、眠っている姉はほんとにきれいなんです。起きているときよりきれいかもしれない。」

「眠り姫みたいに」（第15章 p236）

「白雪姫」というエリに役割を賦与する言葉は、本作において5回用いられる。しかし、マリが繰り返し用いるこの比喻は果たしてエリとマリそれぞれの行動や生き方を反映しているものであるといえるのだろうか。むしろ本作には、シンボルとして「白雪姫」と「山羊飼いの娘」のイメージを提示しながらそのイメージを微妙に裏切る物語が用意されているのではないだろうか。この点をまず本作の内容について見てみることにしよう。

様々なものに対するアレルギーを持つエリは、「ほかのみんな」の食べる日常の料理とは違う「献立」を食べ、親も姉のことを「甘やかしすぎている」と言われるくらい甘やかしている。特別扱いされてきたエリに対して、マリの方は、どうだろう。

「私はそういうのはとくに何も無い」とマリは言う。「病気ひとつしたことないし……。だからうちではお姉さんが感じやすい白雪姫で、私は丈夫な山羊飼いの娘なわけ」（第11章 p169）

マリによれば「ちやほや」されて大切に育てられてきた「白雪姫」の姉とは異なり、彼女は、「誰かに大事に思われている」ことなく「山羊飼いの娘」のように丈夫に育つ。つまり、マリの言葉を読む限りでは、周囲の期待に応えながら、現在は眠り続けている美しい「白雪姫」のエリと健康だが美しくはなく努力型であるマリという対比のもとで物語が進んでいるように見える。

外国大学で中国語の勉強をしていると語るマリに、カオルは「学校を出てどんなことするの？」と尋ねる。それに対して、マリは次のように答える。

「できれば、個人で翻訳か通訳の仕事みたいなのをやりたいって思ってるんです。会社勤めには向かないみたいだから」（第5章 p76）

自分には何の取り柄もないがゆえに努力を積み重ねたと述べるマリではあるが、親の反対を押し切って、「中国人の学校」に入るという彼女の選択には、実のところ、積極的な理由があるわけではない。実はマリは明確な目標を立てて、それに向かって励むというやり方をするのではなく、とりたてて「何か資格が必要」というわけではない「中国語の学校」を便宜的に選択しただけと自ら語っている。

「横浜に中国人の子供たちのための学校があって、近所の幼なじみの女の子がそこに通っていました。授業の半分は中国語だったけど、日本の学校と違って、成績のことでががつしなくてよかったし、その友だちもいたし、そこなら行ってもいいような気がしたんです。親はもちろん反対したけど、私を学校に行かせる方法がほかになかったから……」（第5章 78）

マリの語りは、彼女が周りから押し付けられた役割、期待された生き方を拒否しつつそのほかに方法がなく、窮余の一策で「中国語の学校」に入ったという彼女の考えを示している。他者の目から見れば、マリは「精神的に強く」、「自分が手に入れたいものごとのイメージをきちんと持っていた」し、「ノーと言うべきときには」、明らかに言葉に出して言うことができるタイプである。つまり、マリは常に自分で考えて選択をしながら、前へ進んでいく人物であるように見える。そして、マリは、自分が「ちょっとずつ」進む「努力の人」に属するタイプであると述べているが、それを具体的に感じさせる記述は提示されていない。つまり、丈夫な「山羊飼いの娘」を自認する彼女自身がそのように自己認識する理由は、彼女自身の内側にある。努力型ではあっても、その努力のために取る具体的な方法や方向、意義を見出せずにいる状況は、彼女の自己認識の不安定さを際立たせるものである。

一方、白雪姫にたとえられるエリがどのように振舞っているかを見てみよう。「アルファヴィル」でスタッフのコオロギさんに、マリは姉のことを次のように教える。

「大学生です。お金持ちの女の子が行くミッション系の私立大学。21歳。いちおう社会学専攻だけど、社会学に興味があるとは思えません。世間体のためにどっかそれなりの大学に籍を置いて、要領よく試験をパスしているだけ…(中略) …あとは雑誌のモデルをしたり、たまにテレビの番組に出たり」

「たとえばにっこり微笑んで、クイズ番組の商品を手を持って見せたりするようなやつ。番組が終わってしまったから、今はもう出てないけど、それからいくつか小さなコマーシャルに出ました。引っ越し会社とか、そういうの」(第15章 p 235 - 236)

マリの語りからは、美人であるが、「読書家」ではないエリは、幼いころから、「まわりを満足させる」ために、「与えられた役割をこなす」だけの存在であったことがわかる。10代の女の子向けの「お嬢様雑誌」のモデルをしたり、「テレビ番組に出たり」するエリは、まさに要請された通りにポーズをとったり、笑顔をつくったりして、役柄を巧みに演じている。しかし、マリのエリに対する認識は正しいのか、あるいはエリはマリが語るような存在と言い切れるのか。それをマリとの対話の中で示される他者の語りから見てみよう。

エリと一回個人的な打ち明け話をしたことがある高橋は彼女のことを次のように語っている。

でも浅井エリにはそれができなかった。与えられた役割をこなす、まわりを満足させることが、小さい頃から彼女の仕事みたいになった。君の言葉を借りれば、立派な白雪姫になろうと務めてきたんだ。たしかにみんなにちやほやされただろうけど、それは時にはしんどいことだったと思うよ。人生のいちばん大事な時期に、自分というものをうまく打ち立てることができなかった。(第11章 p 184-85)

高橋は、エリの「話したことの周辺部をかき集めた」情報に基づき、想像力を働かせて、エリのことを解釈しているが、彼の解釈したイメージ——エリは周りから押しつけられた役柄を演じ、受動的で主体性に欠ける——は、マリの語るエリの姿と照応していると言えよう。マリの物語において、眠り続けるエリは、解釈された存在として、他者の話題から浮かびあがってくる。そして、そのイメージは繰り返し使われる「白雪姫」という比喻によって、固定化され

る。しかし、注目したいのは、そのようなエリが、ある日自分から眠りに入ると「宣言」したことである。彼女の眠りに入る理由は、マリと他者との会話の中に言及されているのみで、それらの言説が正しいかどうかはマリにまつわる物語の中では検証できないが、エリの物語に描かれる次の場面は彼女の眠り続ける理由を示唆していると言えるのではないか。

その結果、自分がもう何ものでもなくなり、ただ外部のものごとを通過させるための便利なだけの存在になり果てていくのがわかる。全身の肌が栗立つような激しい孤絶感に襲われる。彼女は大声で叫ぶ。いやだ、私はそんな風に変えられたくはない。(第10章 p163)

目覚めて自分が「見覚えのない」空間に閉じ込められたことに気づいたエリは、「ただの空洞」、「外部のものごとを通過させる」だけの存在になりたくはなく抗おうとする。幼いころから「自分というものをうまく打ち立てることができ」ず「白雪姫」を演じてきたエリは、周りから求められた役柄を拒否するために眠りに入った。つまり、エリは、モデルとして「白雪姫」のような存在であることを周りから求められ、それに応えて自らを演じていたが、彼女の物語にはそうした役割から抜け出そうとするようなエリの姿がある。

この作品においては、幼いころから、姉と比較され、自分にあまり自信が持てない状態であったが、徐々に自己を確立してきたかのように見えるマリと、眠りに入ることを通して与えられた役割を拒否するエリが語られている。つまり、『アフターダーク』にはありきたりの物語とは言えない二つの物語が共存している。片方は、成長物語のような主人公が期待されながら、自分の考えでそこから少しずつ離れ自らの道を模索してきた妹の物語である。もう片方は、モデルとして「白雪姫」のような存在であることを周りから求められ、それに答えて自らを演じていたが、実はそうした役割から眠りに入ることで脱出しようとする姉の物語である。この作品は、成長物語や童話のような物語類型あるいは、世間一般に流通している生き方のパターンから自由になろうとする姉妹を描こうとする物語となっている。

マリにまつわる物語は、マリが一晩、社会の闇の部分で生きる様々な人々と接しながら、過去を振り返って自分の成長の過程を語る、という形式をとっている。一方、眠り続けて語らないエリの物語は超越的な視点を持つ「私たち」という一人称複数で使用で、より客観的かつリアルに外部からの視線によって描かれている。『アフターダーク』が、このような複雑な語りの形式をとっているのは、他者からあたえられた自己像と格闘しつつ、自らの道を見出そうとする二人の姉妹物語を別々の視点から描こうとすることに由来するのではないか。

以下、語られる内容に注目しながら相手の問いかけに対してしばしば沈黙を保つマリと眠り続けているエリが何を語るのか、あるいはいかに語られているのかを見ていく。

3、インタビュー形式が示すマリの「沈黙」の物語

『アフターダーク』という作品において、これまでもっとも注目されてきた点は、「私たち」という一人称複数表現法が用いられている点である。先行研究⁶もまたこの「私たち」の問題をめぐって展開されてきたと言っても過言ではない。しかし、この小説の話法の特徴は、「私たち」の使用だけではなく、マリを描く章にインタビュー形式が多用されるという点にも表れている。例えば、「音楽から足を洗おう」と思っている高橋とマリとの間には次のような対話がある。

「就職するの？」

高橋はまた首を振る。「いや、就職はしない」

「何をするの？」とマリは少し間を置いて尋ねる。

「真面目に法律の勉強をしようと思うんだ。これから司法試験を目指す」
(第9章 p 133)

この作品においては、時間軸に沿って進む雰囲気異なる二つの物語が、エリとマリの姉妹関係を通して結び付けられているが、二つの物語において、登場人物たちを繋ぐのがマリである。マリ自らが語る自分と姉の姉妹物語は、そこに他の登場人物により語られる様々な物語内容が挿入されるという技法がとられることによって中断され、断片化される。その物語の断片は、インタビュー形式を通して提示されている。『アフターダーク』は闇の世界をマリが一人でくぐり抜ける「イニシエーションの物語」⁷であるかのように解釈されているが、これについて、インタビューの集積によって提示されている内容を通じて考察していく。

作中に引用されたゴダールの作品『アルファヴィル』を連想させるインタビュー形式の多用は、マリの抱えている自己認識の不安定さをかえって明瞭に浮かび上がらせる効果があるのではないだろうか。さらに言えば、これらのインタビューはマリと話す人々がうちに抱え込んだ問題を、複数焦点的に指し示す役割も持っている。以下、マリを取り巻く人々との対話の中で、マリの自己認識の不安定さを生み出す要素がどのように表現されているのかを見ていくこと

⁶大澤真幸「世界を見る眼——村上春樹『アフターダーク』を読む」(『群像』59(10), 2002年10月, p176-187) 大澤真幸は、「私たち」という視点が、対象として、小説の中に描かれながら、その視点自体が超越的であるため、この小説はそれ自体から叙述がなされている「自己反省的な小説、自己意識を有する小説である」とのべた。

⁷村上春樹「ロングインタビュー「アフターダーク」をめぐって」『文学界』59(4) 2005年4月 p172-173。

にしよう。

「デニーズ」の店内で一人で本を読んでいるマリは、高橋を通じて知り合いになったラブホテルのマネージャーカオルから中国語の通訳を頼まれた。それは、カオルの勤めるラブホテルで、中国人の娼婦が相手の男に暴力を振るわれたという事件があり、被害者との通訳が必要になったからである。その後、事件を片付けたカオルに誘われて、二人はある「小さなバー」に立ち寄る。そこで、マリが姉のことをカオルに話しかけた時、カオルは、そのことを深く追求もせず、彼女に「そんな派手なお姉さんが上にいるってのは、たしかに重たい」(p80)と同情の意を表すだけで、マリの気持ちより、もっぱらマリが家に帰らないことに関心を向ける。親は自分が何をしても「そんなに気にしない」と思うというマリとカオルの間には次のような対話がある。

「しっかりしてる子だから、放っておいても大丈夫だと思ってるんだろうね」
マリはそれについて何も言わない。

「でも、本当はそうじゃないときだってあるんだよな」

マリは軽く顔をしかめる。「どうしてそう思うの？」

「思うとか思わないとか、そういう問題じゃないんだよ。19歳であるってのはそもそもそういうことなんだ。あたしにだっていちおう19のときはあったんだから、それくらいはわかる」(第5章 p89)

この会話からは、マリのことを思いやりながらも、彼女を心配する気持ちとは裏腹にマリの内面とはややズレた判断を下すカオルの姿が窺える。カオルは、自分も「19歳のときはあった」ということを根拠に、19歳のマリの考えや気持ちを理解できるのは当然のことであると思っている。つまり、カオルは自分の意識をマリに投影するのみで、二人の間にはコミュニケーションのズレが生じている。このような状況は、コオロギとのやりとりの際にも見られる。

眠り続ける姉エリの話語りを終えたマリに対して、コオロギは自分の経験に照らし、エリのことについて自分なりの解釈を行うのみで、話題を切り換えつつ自らの語りを進めていく。

「マリちゃん。私らの立っている地面いうのはね、しっかりしてるように見えて、ちよつと何かがあったら、すとーんと下まで抜けてしまうもんやねん。」

コオロギは自分の言ったことについてあらためて考え、それから反省するように静かに首を振る。(第15章 p227)

彼女は言う。「それで思うんやけどね、人間ゆうのは、記憶を燃料にして生きていくものなんやないのかな。」

… (中略) …

コオロギは一人で肯く。そして話を続ける。(第15章 p244)

コオロギの語りからは、彼女が過去の出来事を肯定的にあるいは否定的に意味づけ、現在の自己に結びつけようとする姿が窺える。語る途中で「一人で肯く」というコオロギの振る舞いは、彼女が自分の語る内容をマりに語りかけるといふより、むしろ自分に言い聞かせていることを示している。つまり、「日本中逃げ回る」一種の逃亡生活にあったコオロギの語りは、過去に関する自己省察的な思考や語りであることを示しているのである。

マリと直接接した人物たちは、マリの語る話に対して、それぞれ関心を示す箇所は異なるが、多かれ少なれ「正直に」自分なりの感想を述べたり、意見を発したりするが、それらの意見や感想とマリの語ろうとすることとの間にはズレが生じる場合が多い。一方、彼らにとっては、語ることそのものの意味はそれぞれに異なり、発話主体の意識無意識を問わず、語ることには主体の主観的な思考が常につきまといっている。つまり、マりにまつわる物語においては、登場人物の間に行われる語ることと語られることを通して、自己を語り他者を語ることに付随する各人の関心、解釈、感情という主観的なものの交錯及びコミュニケーションのズレが浮き彫りにされることになるのである。一方、注目したいのは、マリの語る内容に対し、「正直に」意見や感想を述べる他の登場人物のあり方とは対照的に、聞かされたその内容自体に対して、沈黙を保ち、意見を発したり感想を述べたりはしないマリの振る舞いである。マリのこうした振る舞いにはどのような意味が内包されているのか。

先と同じ「小さなバー」でカオルとの間に次のような対話場面がある。マリは自分が「白雪姫」のような「派手な」姉にコンプレックスを抱いていることを話すが、カオルはもっぱら彼女が家に帰らないことに関心を向ける。

カオルは言う。「余計なお世話かもしれないけど、正直な話、この町はまともな女の子一人で夜を明かすのに向いたところじゃないからね。危いやつらもうろうろしてる。」

マリは… (中略) …頭の中で何かについて考えている。でも結局、その考えを彼女は追い払う。

マリは穏やかな、でもきっぱりとした口調で言う。「すみません。何かべつのお話をしているのですか？」(第5章 p80-81)

若い女の子が一人で夜の街をうろうろするのは危険であると心配してくれるカオルに対して、マリは「頭の中で何かについて考えている」が、その考えを

言語化しえないため、自己に言及するのではなく、別の話題に変えるように頼む。類似の情景は、高橋との対話の時も見られる。

カオルと別れたマリは、彼女が紹介してくれた「すかいら一く」で本を読み続ける。バンドの練習を一休みして、そこへコーヒーを飲みに来た高橋が彼女に話しかける。

「ずいぶん助かったってカオルさんは言ってたよ。感謝してた。それから君のことがけっこう気に入ったみたいだよ」

マリは話題を変える。「練習はもうおしまい？」(第9章 p131)

マリは、高橋の話の後を引き取り、今まで接したことのない人々やラブホテルでの初めての体験に対して特に感想や意見を述べたりもせず、意識的に対話の内容を別の話に変える。つまり、マリは、カオルや高橋、コオロギという彼女と直接的な関りがある登場人物とは異なり、積極的かつ直接的に自己表出をしたり、自分の経験や知識に依拠して他者を解釈したりはしない。マリの振る舞いは、当然マリという人物の設定に関わっている。マリは、年齢が19歳で「大学の新生」にあたり、「どこかに高校生の雰囲気を残している」社会的経験があまりない人物と設定されているが、登場人物とのやりとりにおいては、「注意深く」、「自分のペースでものごとを着々と進めて」いくタイプである。

マリはいろいろの人と出会い、相手の話をうまく引き出し、聞き手の立場に立ち、タイミングを見計らって、問いを発したり、相手の語った内容を自分の理解した意味にまとめて相づちを打ったりする。相手の語る途中に挟まれたマリの発問は、その話の続きを促し、物語の進行をすみやかにさせる役割を果たしていると言えよう。一方、マリ自身の物語はこうしたインタビュー形式によって分断されるが、そのことを通して、見えてくるのは、他人の言葉をうまく引き出し、まるごと取り込んでしまうがゆえに話せなくなるマリの姿である。つまり、マリは相手との対話の中で、自分のことが絡んでくると、黙り込んだり話題を変えるという方法を取り、その沈黙や話題の回避が、逆に相手の話を適切に引き出す効果を有するのである。マリはなぜ沈黙せざるを得ないのか、あるいは投げかけられた問いに正面から応えないのか。その理由は、彼女と直接的な関りがある相手との対話の中で示唆されている。

マリが外国語大学の学生であると聞いたカオルは「頭がいいんだね」と言う。それに対して、マリは次のように語る。

「べつによくありません。でも小さい頃から親にずうっと言われてきたんです。お前は器量がよくないから、せめて勉強くらいできなくちゃどうしようも

ないんだって」

「同じ姉妹でずいぶん違うもんだって。たしかに比べられちゃうと、どうしようもないの」(第5章 p77)

「小さいことから」姉と比較されて育ってきたマリは、それを「どうしようもない」ことと考え、抵抗せずその位置付けをうけいれながら自分なりの努力をする。カオルとの対話におけるマリの語りは、比較されることになれたマリが、知らず知らずのうちに他者の言葉を引き出し、まるごと取り込んでしまうがゆえに他者を介在することによって自己言及を行う人物になってしまうことを示している。

「すかいらく」を出たマリと高橋は公園に行く。そこで、マリは、高橋に姉のエリが様々なものにアレルギーを持つため、猫や犬を飼ったこともなく、「白雪姫」のように扱われていると語り、一方、自分は「山羊飼いの娘」のように育てられてきたと訴える。そのあと、高橋は、以前自分が道で偶然エリに出会ったとき、彼女と「つつこんだ個人的な話」をしたことを打ち明ける。高橋は、エリはマリのことがうらやましかったんだと推測するが、マリはその推測に異議を唱える。

「でも、そこには誇張があると思う」とマリは言う。「たしかに私はエリに比べれば、ある程度自立的な生き方をしてきたかもしれない。それはわかるよ。でもその結果としてここにいる現実の私は、ちっぽけで、ほとんど何の力も持っていない。…(中略)…そんなことを言えば私だって、自分というものがうまく打ち立てられたわけじゃないのよ。」(第11章 p 185)

一見二人の間でエリのが話題になっているが、その中にマリの語るマリ自身のことが織り込まれている。このような手法は、コオロギとの対話場面にも使われている。悲惨な経験をしたことで輪廻を信じるようになったコオロギは、マリがそれを信じない理由を彼女が「しっかりと自分のものを持っている」からだという。それに対して、コオロギに「精神的に強い」と言われるマリは次のように語る。

マリは首を振る。「そんなことないんです。私はしっかりなんかしてません。小さい頃、自分にどうしても自信が持てなくて、おどおどしていて、だから学校でもよくいじめられました。いじめの標的になりやすかったの。そういうときの感じって、自分の中にまだ残っています。しょっちゅう夢にも見ます」(第15章 p238-239)

「時間をかけて、自分の世界みたいなものを少しずつ作ってきたという思いはあります。そこに一人で入りこんでいると、ある程度ほっとした気持ちになれます。でも、そういう世界をわざわざ作らなくちゃならないということ自体、私が傷つきやすい弱い人間だってことですよね？」(第15章 p240)

インタビュー形式の分析によって、はじめてマリの物語が読まれることになる。一見マリは、小さいころから姉と比較されてきた存在であるが、実のところ、むしろ姉と比較することを通してしか、自分自身について語られなかったというマリ自身の物語を示しているのではなかろうか。なぜかといえば、マリは他人の話を受け入れ、引き出してしまうという傾向を、自分のなかでますます強めているからだ。つまり、マリの物語においては、ほかの登場人物の積極的な自己言及や他者解釈とは異なり、マリ自身の物語は、直接的に語られることなく他者との関係性の中でのみ語られるという構造になっている。

作品の17章で、「エリが眠り続けている」というマリの語りかけとなった話が気になった高橋は、その話の続きを知りたくてマリに質問する。

「僕には事情がよくわからないんだけど、君の言うのはつまり昏睡状態みたいなことなのかな？意識不明になってるとか」

マリは少し口ごもる。「そういうんじゃないの。今のところ命にかかわるようなことでもないと思う。ただ……眠っているだけ」

「ただ眠っている？」と高橋は尋ねる。

「うん。ただ……」と言いかけて、マリはため息をつく。「ねえ、悪いけど、やっぱりまだうまく話せないみたい」(第17章 p264-265)

マリは、エリが眠り続けているという事実だけをそのまま述べようとするが、それを的確な言葉に置き換えて表現することができない。マリのこうした振る舞いは、言葉で自己あるいは他者を正確に語ることはできないのではないかという作者の認識に由来するのではなかろうか。

こうしてマリの語りをメインに物語をたどると、マリにまつわる物語においては、マリがエリとの姉妹の物語を語りながらも、実は、自分自身について語っており、直接自己を語るのではなく、他者との関係性の中でそれは実現されているのである。この作品は一見少女マリがある夜これまで接したことのない世界の人々に出会い、種々の「体験」を経ることを経て、家に帰る気分になるという少女の成長物語の枠組みをとっているが、時間軸に展開されている物語を仔細に読んでいくと、マリは果たして精神的、社会的に成長したのか否かについては語られることはない。そして、マリの「成長」の内実を追うことによ

ってみえてくるのは、インタビュー形式を組み合わせたという断片化された手法によって、他者との関係性の中ではじめて自己が語られるというマリの語り
の形式である。『アフターダーク』は、「寓意的解釈を成立させ」⁸る構造を持つ
ている作品であると思われるが、物語内容ではなく、物語る行為という側面
から見るならば、語ることそのものを問題化した作品といえよう。こうした語
ることへの作者の思考を更に探るため、眠り続けているエリは自らをどのよう
に語るか、あるいは語られるのかを読んでみる必要がある。次節では、語り手
のスタンスに着目しながら見ていくことにしよう。

4、超越的な視点で語られるエリの物語

この作品中の「私たち」という語り手は、「空を高く飛ぶ夜の鳥の目を通して」
物語を鳥瞰することができる超越的な視点を与えられ、物語に介入するが、全
知ではなく、一人称的性格を持たせられている。この「私たち」という話者は、
従来の一人称複数表現法の特徴を持っているのみならず、そこには新たな機能が
付与されている。そして、妹のマリの物語と姉のエリの物語における語り手
「私たち」のスタンス及び視点には使い分けが見られる。以下、「私たち」とは
どのような存在であるのか、それが奇数章と偶数章においてどのように使い分
けられ機能しているのかを見てみよう。

私たちの視線は、とりわけ光の集中した一角を選び、焦点をあわせる。その
ポイントに向けて静かに下降していく。/…（中略）…私たちは、「デニーズ」
の店内にいる。/…（中略）…私たちは店内をひととおり見まわしたあとで、
窓際の席に座った一人の女の子に目をとめる。（第1章 p4-5）

これは冒頭の一節である。語り手である「私たち」は、まず上空から夜の街を
巨視的にとらえ、そして、徐々に「下降して」微視的に街の細部を観察する。
最後に、ひとりの登場人物として現場に居合わせるかのように、物語を現場中
継的に語り始める。しかし、マリに関わる物語が展開していく中で、語り手
「私たち」は、物語の冒頭部と結末部、5章の鏡に映ったままのマリのイメージ
を描く時、そして、12章の鏡に映った白川を描く時に、姿を現した以外、その
存在は意識されないような超越的な視点に立ち、三人称的振る舞いを装い、登場
人物たち以上に知ることはできるが、決して全知ではなく、登場人物の意識の
中に入り込んでその思考を描くことはない。

また、前述のように、マリにまつわる物語の中においては、語り手「私たち」
の介在は少なく、登場人物間のインタビュー形式が多く使われている。マリの

⁸前掲2に同じ。

物語では、マリの語る自分自身と他の登場人物の目に映った彼女の姿との間につねにズレが存在する。このズレの存在は、マリの語りを相対化する効果をもたらす。

一方、平易で読みやすい印象を与えるマリの物語に対して、エリの物語はより複雑な語りの構造が構築されている。それは、語り手「私たち」の位置や役割の変化とリンクしている。

部屋の中は暗い。しかし私たちの目は少しずつ暗さに馴れて行く。

… (中略) …

私たちはひとつの視点となって、彼女の姿を見ている。あるいは窃視しているというべきかもしれない。視点は宙に浮かんだカメラとなって、部屋の中を自在に移動することができる。(第2章 p 35)

加藤典洋との対談⁹において、藤野千夜は、「私たち＝カメラ？」と簡単に読み違えて、ゲラについ付箋を貼ってしまったりもしたんですが、どうやらそのカメラは「私たち」とは違う」と述べている。確かに、一見「私たち＝カメラ」のように設定されているが、上記の引用のすぐ直後に、「今のところ、カメラはベッドの真上に位置し、彼女の寝顔をとらえている」ように、話者である「私たち」は、「カメラ」視点から切り離され、「カメラ」視点が捉えているものを叙述する立場にある。

私たちは目に見えない無名の侵入者である。私たちは見る。耳を澄ませる。においを嗅ぐ。しかし物理的にはその場所に存在しないし、痕跡を残すこともない。言うなれば、正統的なタイムトラベラーと同じルールを、私たちは守っているわけだ。観察はするが、介入はしない。(第2章 p 38-39)

物語を読み進めていくにつれ、こうした「私たち」を主語に据えた表現がエリをめぐる物語において多く用いられていることに気づく。語り手としての「私たち」は、実体を持たないにもかかわらず、その存在を常に読者に意識させるものとなっているのである。一方、物語に関与しないと宣言する視点としての「私たち」であるが、その行動や振る舞いが読み手に影響を与える場合がある。例えば、以下の場面である。エリの部屋にあるテレビの中にひとりの男が映されている。

男は精緻な匿名の仮面を顔にかぶせられ、静かに椅子に座り、テレビ・カメ

⁹加藤典洋・藤野千夜「今、村上春樹のいる場所」『群像』59(10), 2004年10月, p154-158.

ラにとらえられ、そこにひとつの状況を作り出している。とりあえず私たちは判断を保留し、その状況をありのまま受け入れるしかなさそうだ。(第4章 p 71-72)

この男とは何者なのか。「私たち」は「彼を「顔のない男」と呼ぶことにする」と言う。語り手のこうした振る舞いは、登場人物の行動・心理を解釈し判定する特権を有しながら、「判断を保留」する語り手「私たち」に潜む矛盾する性格を露呈している。エリの物語においては、不思議で謎めいたことが続々語られているため、単なる超越的な視点を取った場合、語り手は読者を引きつけておく力を失い、語りと読者との間に越え難い隔たりが生じ、読者は単なる傍観者の立場に置かれることになる。こうした状況を回避するため、「私たち」という一人称表現が重要な装置として機能しているのである。

注目すべきは、観察の主体である「私たち」のスタンスである。眠り続けているエリを最初は客観的なスタンスで観察し、描写していた「私たち」が、自分の主観的な意志を打ち出し、何らかの理由でテレビの中に運ばれたエリをその場で見てみよう、「思い切って、画面の向こう側に移動して見ることを決める。

決断さえすれば、そんなにむずかしいことではない。肉体を離れ、実体をあとに残し、質量を持たない観念的な視点となればいいのだ。そうすればどんな壁だって通り抜けることができる。どんな深淵をも飛び越すことができる。そして実際に、私たちは純粋なひとつの点となり、二つの世界を隔てるテレビ画面を通り抜ける。こちら側からあちら側に移動する。(第10章 p 153)

「私たち」には電波のイメージが付与されながら、抽象的な思考主体としてではなく、自ら身体を持ち経験を持った世界内での生きた存在として提示されている。話者である「私たち」は、観察対象を語りながらも、自ら物語に登場して、物語内容の一部を構成する。一人称複数形の語り手「私たち」を使うことで、読み手は、「壁抜け」という不思議な体験を共有し、語られる内容に寄り添うことになる。一人称複数による描写の迫真性は、読み手に緊迫感や奇妙さの感覚をも伝えることになるのである。

「純粋な視点としての私たち」は、「ただ観察することだけだ。観察し、情報を集め、もし可能なら判断を下す」と自らの役割を繰り返し強調しているにもかかわらず、また、自分の規定したルールを「私たち」という呼びかけを通して、読み手に提示し、共有する方向に誘導しながらも、途中でそれを自ら破ってしまう。テレビの画面に映る部屋に閉じこめられ、危険にさらされているか

のようなエリに対して、冷静かつ平気にいられず、「私たち」はついに声をだすのである。

「逃げるんだ」と私たちは声に出して叫んでしまう。中立を保たなくてはならないというルールを思わず忘れてしまう。その声はもちろん彼女には届かない。(第14章 p220)

自分のとるべきスタンスを強調しながらも、語り手は意図的に自らの語りの流れの中に介入し論理的矛盾を露呈していると言えよう。エリにまつわる物語において、語り手でありながら、カメラ・アイ的機能が与えられた超越的な視点としての「私たち」は、ここで登場人物の一人として登場し、物語に参加していく。一人称表現の駆使は、現実にはあり得ないことをリアルに語り伝える機能を有し、「私たち」という一人称複数表現の使用によって、読み手は物語世界にいざなう語り手と同じ立場に置かれ、共同性が醸し出されることになるのである。

『アフターダーク』は話者であると同時にカメラ・アイの視点を有する「私たち」を設定するという複雑な構成を持つ作品である。また、この作品にはマリとエリの物語において話法の使い分けが見られる。話法の使い分けは、語りの用いかたともかかわっているように思われる。次に、「私たち」によって提示された物語内容に注目しつつ、話法の問題を見ていこう。

時間軸にそって語られるこの作品において、マリの物語は、人物間で行われる対話に、地の文における話者の説明が加わるシンプルな形で提示される。一方、眠り続けているエリをめぐる物語は、主に地の文で表現される。とりわけ、地の文での目覚めたエリに関する描写に注目する時、『アフターダーク』は非常に混み入った表現構造を備えた作品であることが明確になる。以下、眠り続けて語らないエリの物語は「私たち」によってどのように語られているのかを見てみよう。

視点としての「私たち」はエリの「部屋を離れてから」二時間後再び戻ってきた時、部屋の中で何かが起こっていることに気づく。それは、私たちのいないあいだに、自分の部屋にあるベッドで眠り続けていたエリが、何らかの理由で、テレビの中に移動し、テレビの中のベッドで眠ることになったという変化である。エリの部屋から、テレビの画面を通して彼女の姿を眺めている「私たち」は、一つの視点となって、テレビの中に移動し、エリのいる部屋及び彼女を観察する。

彼女の意識はどうやら覚醒を拒んでいるらしい。そこにある現実の世界を排

除し、謎に満ちた柔らかな闇の中で無期限に眠り続けることを求めている。その一方で、彼女の身体機能は歴然とした目覚めを求めている。それは新しい自然な光を希求している。彼女の中でこのようなふたつの力のせめぎ合いがあり、葛藤がある。(第10章 p156)

ここで注目したいのは、覚醒の直前にエリの心の中で生じた心理的葛藤の提示の仕方である。引用文中の「…らしい」という推量表現は外部からの視点を示すものであるが、「求めている」という願望をあらわす動詞の現在形での使用は、登場人物の思考・心的状態の直接的表現になっている。また、彼女の中で覚醒を拒絶する意識と目覚めを求める身体機能との間に「力のせめぎ合いがある」ことが表現されている点は、語り手によるエリの心的状態に関する客観的な視点と感じられる。つまり、語り手はエリと距離をとりながら、自分の言葉で彼女のことを解釈しており、エリの身体感覚についての描写もそれを端的に示しているのである。

彼女の意識は避けがたい変化が訪れたことを認識し、いやいやながらもそれを受容しようとしている。わずかに吐き気を感じる。胃が収縮し、何かがせり上がってくるような感覚がある。でも長い呼吸を何度か繰り返して、それをやり過ごす。ようやく吐き気が去ると、かわりにいくつかの別の種類の不快感が明らかになる。手足のしびれ、かすかな耳鳴り、筋肉の痛み。あまりに長い時間、ひとつの姿勢で眠っていたせいだ。(第10章 p156-157)

ここでは地の文でありながら、エリの意識が提示され、本人しかわからない身体的な感覚も語られている。主語が省略されているため、「手足のしびれ、かすかな耳鳴り、筋肉の痛み」等これらの身体的感覚に関する叙述は、エリ自身が感受したのものとしての描写ではあるが、私たちも感じているかのように描かれている。また、「あまりに長い時間、ひとつの姿勢で眠っていたせいだ」という判断は、語り手が主体となった描写であることをはっきり示している。

つまり、「全知の語り」による三人称の叙述は、登場人物の言葉や心理をより直接的に伝えることができるが、登場人物の視点と話者の視点の区別が曖昧になる傾向がある。また、一人称単数の語り手には、現場中継的な視点を有するが、登場人物の内面を代弁するという機能がない。一見話者がエリの視点にきわめて接近し、彼女の内面を代弁するような自由間接話法で叙述されるエリの物語ではあるが、「私たち」という一人称複数の導入によって、エリの知覚と話者の思考とが同調するかのような表現が採られながらも、両者の区別をつねに読み手に意識させるような物語となっている。『アフターダーク』は、一人称複

数の語り手「私たち」という叙述形式を採用することで、登場人物の内面を代弁しつつも、登場人物の視点とは区別される視点を有することになったのである。こうした表現法の使用は、エリが単に語り手の操り人形になってしまうことを防ぎ、与えられた役割を演じ続けることを拒否し、眠りに入ることで抗おうとするエリの振る舞いとも照応しているといえよう。

思い切って布団から出る。裸足の足を用心深く床に下ろす。…(中略)…筋肉が本来の歩き方をうまく思い出せないのだ。でも努力して、一步一步前に進んでいく。のっぺりとしたリノリウム張りの床は、きわめて事務的に彼女を査定し、詰問する。おまえは誰でここで何をしている、と彼らは冷ややかに問う。しかしもちろん、彼女にはその質問に答えることができない。(第10章 p 157-158)

注意すべきは、エリの振る舞いが生きいきと描出されると同時に、意識を持たない床が擬人法的に語りだし、語り手の存在が顕在化している点である。つまり、エリが行う発話・思考と、語り手が主体的に行う発話・思考が違和感なくひとつの文の中に同時にあらわれているのである。このような二つの異なる発話がひとつの文中に共存する手法はエリの物語に特徴的に多く見られる。また、この作品では、「いったい誰が、どのような目的で、私をここに運び込んだのだろうか？」のようなエリの独白や考えが加工されずに「私」や「自分」という人称表現を用いてそのまま地の文の中で語られる手法がとられており、特徴的である。このような叙述を行う地の文にはエリの疑問や疑惑や心の動きなどの主観の働きがありありと再現され、読み手もそれらをそのまま共有する。

彼女はその鉛筆を手にとって、長いあいだ眺めている。veritech という名前に記憶はない。会社の名前なのだろうか。それとも何かの製品の名前なのだろうか。わからない。彼女は小さく首を振る。その鉛筆のほかに、この部屋についての情報を与えてくれそうなものは、何ひとつ見あたらない。(第10章 p 160)

エリのいるその部屋について、超越的な視点を持つ語り手「私たち」は、それが「白川が深夜に仕事をしていたオフィスに似ていることに」気付き、「とてもよく似ている。あるいは同一の部屋なのかもしれない」と推測する。更に、床に落ちていた鉛筆について、「veritech というネームが入っている」から、「白川が使っていたのと同じ銀色の鉛筆だ」と判断を下す。注意したいのは語り手「私たち」のスタンスである。エリと同じ空間にいる語り手「私たち」が、エ

りの知らない内容まで語っているという超越的な視点の特徴がそこには見られる。異なる筈の空間において事物の間の類似が繰り返し描写されることに、いったいどんな意味があるのかという謎は解決されぬまま、読み手の想像力をかき立て続ける。

エリについての描写には、自分の見解や判断をそこに盛り込み、自意識を顕在化する語り手の姿が顕著に見られる。一方、エリに関わる物語では、叙述された内容がエリの思考を表わすのか、語り手の思考を表わすのか、読者が絶えず判断に迷うような形で書かれている。作品のコンテクストは、読み手にどちらかの解釈を取捨選択させるのではなく、どちらの解釈も可能であるように表現されている。エリはどうしたらよいか思い悩んでおり、一方、語り手はエリを眺めながら自分の考えや主張を言語化し主体として作品に介入している。つまり、見られるだけの存在となることを拒否したエリの物語がそこには描かれているのだが、それを成し遂げるのは、三人称的に振る舞いながら、融通無碍に複数の場面を移動できる「私たち」である。

この作品は、作中人物の主体的発話と語り手の主体的発話が同一の文に巧妙に共存するような物語言説を出現させているのである。つまり、この作品が地の文における頻繁な内的独白の技法を用いながら新たに開発しようとしたのは、単に作中人物の思考や感情を生きいきと描き出すための手法ではなく、作中人物と語り手という異なる主体の思考を同時に言語化する方法であったと言えるのではないだろうか。そこには、自己あるいは他者をいかに語るのかに対する作者の思考が働いている。

5、終わりに

本論文では、対比的なマリとエリの姉妹の物語がいかに紡ぎ出されているのかを、表現形式に注目しながら論じた。この作品においては、幼いころから、姉と比較され、自分にあまり自信が持てなかったが、徐々に自己を確立してきたかのように見えるマリと、眠りに入ることを通して与えられた役割を拒否するエリとの二つの物語が共存している。そして、マリのいる躍動的な世界とエリのいる静的な世界がきわめて対照的に描かれている。

語り手は、物語の初めと終わりに「鳥瞰する」視点によって物語の枠を定め、出来事全体を語る自身を提示する。しかし、その語りの行為を詳細に検討すると、マリとエリの物語においてそれは使い分けられている。マリの物語においては、語り手は、全知的な位置に立ち、その存在をあまり読者に意識させることなく、物語は展開されている。そして、インタビュー形式による断片化された手法の多用がマリの沈黙に内包される意味を浮かび上がらせ、比較されることになれているマリは、ほかの登場人物の積極的な自己言及や他者解釈と異な

り、他人の話を受け入れ、他者の言葉を引き出してしまいう方向に相手を誘導するがゆえに話せなくなる人物となる。一方、エリの物語においては、語り手「私たち」は出来事への関りの度合いを調整することを通して、超越的な視点を持ちながらも、恣意的に個人の内面には入ることなく、一人称的な性格を有した存在としてある。また、地の文に話者の思考と視点人物であるエリの思考が共存する手法を通して、見られるだけの存在を拒否し、他者の視線から抜け出そうとするエリの内面がリアルに提示される。

このような表現形式における試みは、自己と他者を物語ることに対して慎重な態度をとる作者の屈折した目論見といえよう。初期作品においては、「関係性の希薄の中で孤独を噛み締める」¹⁰主人公がよく描かれた。それは、自分とも他者とも距離を取る語り手の取るスタンスに由来する。九〇年代半ば以後、語り手の位置を調整することを通して、他者の物語を描くかのように見えるが、そこに描かれる他者は、客観的に自己言及をするための参照物として機能している。『アフターダーク』は、それ以前の作品に描かれる疎遠な関係の中で行われる物語り行為とは異なり、他者との関係性の中でしか自己言及しえない人物を作り出している。また、ここに、村上春樹の他者表象の展開を見ることができ

る。すなわち、物語の表現という側面からこの作品をとらえるならば、本作品は対照構造の鮮やかな二つの物語を中心に、複雑な表現形式を駆使し、自己表出及び他者表象をいかに言語化できるのかという極めて挑戦的な問題を扱った作品としての姿が浮かび上がってくるのである。

¹⁰前掲2のp328。

第五章 「偶然の旅人」論

1、はじめに

村上春樹の作品は一人称表現の巧みさによって知られる。彼の小説には「僕」という一人称視点人物がよく登場するが、「作者が注意深く隠蔽し、「僕」にさえも語らせぬ」¹ことを通じて、読者にメッセージを伝えていく。ほとんどの場合、語り手は、無口であるか、あるいは他者との言葉の共有は不可能であるという信念を持っており、そうした人物造型は、村上の強固な個人主義の型を示すものとして読み取られてきた。

しかし、彼の作品をもう少し大きく構成のレベルで捉えてみると、こうした語り手の設定には、人称表現の駆使によって、他者の存在を独特の形で浮かび上がらせようとする試みがあったことが見えてくる。それは作品においてジャンルを問わず多く用いられている「聞き書き」という形式に表れている。たとえば、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社 1985 年、雑誌『IN・POCKET』連載、後に『村上春樹全作品 1979～1989』第 5 巻に収録）は、全篇が「僕」による聞き書き形式を取った小説集であり、長編小説『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社 1994 年～1995 年）の中にも主人公が様々な人物から聞き取った話や受け取った文書が挿入され、物語の重要な要素となっている。『レキシントンの幽霊』（文藝春秋 1996 年）に収録された「沈黙」も、「大沢さん」の話に耳を傾ける「僕」の物語であった。初期小説『1973 年のピンボール』（講談社 1980 年）の冒頭に「見知らぬ土地の話聞くのが病的に好きだった」と記されていることは特徴的であり、村上作品における一人称は、他者の話を編集し、伝える役割をしばしば持つのである。

この形式は小説に限らず、エッセイやノンフィクション作品においても採用されている。『日出る国の工場』（平凡社 1987 年）、『アンダーグラウンド』（講

¹村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典 増補版』鼎書房 2007 年 p328。

談社 1997 年) 及び『約束された場所で』(文藝春秋 1998 年) などがそれである。その他、対談集『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店 1996 年) も「聞き書き」という形式をとった作品と見ることができる。村上春樹は、これらのインタビューを自らの重要な仕事として位置付けているが、後述の通り、ここでの聞き手の位置は、初期小説などにおける「僕」の位置とは微妙に異なるものであり、作者はこの形式に関して、試行錯誤を繰り返している様子を窺わせるものである。

90 年代に入ってから村上作品における「僕」のあり方の変化は、しばしば「デタッチメント」から「コミットメント」への移行であると言われるが、他者とのかかわり方については、その閉鎖性が指摘されることも多い²。しかし、この「聞き書き」という形式の変容ぶりを詳細に検討することで、村上自身の作品作りにおける新たな相を見ることができるのではないだろうか。そこには、主体が対象にどうかかわるかという主観的なレベルでの変遷と関わる、他者の描写をいかに更新していくかという構造レベルでの変化も見ることができるようになる。

こうした観点に立って、本稿では 2005 年 3 月に発表された「偶然の旅人」³を取り上げたいと思う。「聞き書き」という形式や複雑な人称表現法が用いられた「小ぎれいだがたわいもない」⁴話であるように見えるこの短編は、「聞き書き」という形式から見ると、村上の作品史において転換点を示す作品であると考えられるからである。

作品は「僕＝村上」が語り手となり、93 年～95 年に実際に経験した二つの「ジャズがらみ」の偶然の出来事を語ることから始まる。その偶然の話をゲイである知人の調律師に話したことで、調律師も同様な偶然の体験を語り始める。それは調律師がゲイであることをカミングアウトしたことで、家族、特に親しい姉との関係に亀裂が生じたが、その後、「偶然がいくつか重なって」十年以上連絡していなかった姉と連絡をとり和解する物語である。

本稿は、この作品の表現構造に焦点を当て、それによって作者が他者との関わりをどのように表現しようとしたのかを明らかにしようとするものである。この作品については、黒古一夫によって、「人と人との「関係性」」⁵という観点から「後退した」作品であるという指摘がなされている。しかし、そのように

²たとえば、黒古一夫『村上春樹——「喪失」の物語から「転換」の物語へ』(勉誠出版 2007 年 p255)。

³「偶然の旅人」は『新潮』2005 年 3 月号に掲載され、同年 9 月に「都市生活者をめぐる怪異譚」をモチーフとした短編集『東京奇譚集』(新潮社)に巻頭作品として収録された。この短編集は、2007 年 12 月に新潮社より文庫本化されている。「偶然の旅人」は比較的新しい作品で、まだ『全作品』に収録されていない。この短編には三つの版があり、各版の間には多少の異同はあるが、作品全体の構成や物語の展開に影響を与えるほどのものではない。

⁴村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』(鼎書房 2001 年 p261)。

⁵黒古一夫、前掲論文。黒古は、作者が「人と人との「関係性」を「強く求める気持ちがあれば」実現するものである」という形で「観念的」に処理してしまっている」と指摘した。

村上の他者への関わりを捉えることはおそらく適切ではない。村上はここで、限りなく近い関係であるように見える他者との間にさえ存在する微妙な差異を捉え、その差異をどのように小説の表現へと昇華するべきかという課題に向き合っているのである。

2、「聞き書き」という戦略

本節では、村上春樹の作品の中で、「聞き書き」という手法を用いて描かれた作品をピックアップし、「偶然の旅人」との比較を行う。以下、「偶然の旅人」までの作品における語り手「僕」の位置の変遷を見てみよう。初期の『1973年のピンボール』（講談社 1980年）は「見知らぬ土地の話聞くのが病的に好きだった」という言葉で始まる作品である。

彼らはまるで枯れた井戸に石でも放りこむように僕に向って実に様々な話を語り、そして語り終わると一様に満足して帰っていった。（『1973年のピンボール』 p3）

作品の中で、語り手を兼ねる主人公「僕」は「遠く離れた街の話聞くのが好き」で、「話した相手の中には土星生まれと金星生まれ」が一人ずついた。「彼らの話はとても印象的だった。まずは土星の話」というように土星の話から物語が展開する。ただし「聞き書き」という手法は冒頭の部分のみに利用され、作品全体には応用されておらず、結局この作品は「「僕」の語る「僕」についての物語」⁶となっていた。

こうした物語の構成は、『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社 1985年）においても基本的には同じである。

「僕もそう思う」と僕は言った。（「レーダーホーゼン」 p33）

僕は黙って肯いた。（「タクシーに乗った男」 p49）

僕はそれに対して何か言おうと思ったが、言葉がうまく出てこなかった。彼の言ってることの方が正しいからだった。（「プールサイド」 p78）

「たぶんそうでしょうね」と僕は認めた。（「今は亡き王女のための」 p97）

「うん、まあね」と僕は同意した。（「嘔吐 1979」 p115）

「そうだね」と僕は言ったが、まあよくある話ではあった。（「雨やどり」 p131）

僕は曖昧に返事をした。（「野球場」 p153）

僕はあいまいに肯いた。（「ハンティング・ナイフ」 p177）

⁶前掲1の p327。

これは、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』に収録された各短篇において、相手が「僕」の意見或いは見解を求める場面である。以上八つの短編において、「僕」は、相手から提示された言葉に対して、一貫して曖昧ではあるが肯定あるいは賛成するような態度を示す。そして、そこで話を打ちきってしまうか、あるいは適当に相槌を打ち、相手の話を黙って聞き続ける態度を取っている。その態度には、相手の話に同意してはいても、必ずしも認めていないというニュアンスも読み取れる。この短編集に収められた八つの作品について、村上春樹は「自作を語る」(『村上全作品 1979-1989 ⑤短編集Ⅱ』)の中で、次のように説明している。

僕がこの連載でやろうとしたことは、とてもはっきりとしている。それはリアリズムの文体の訓練である。自分がどこまでリアリズムの文体で話を作っていけるか、というのが僕のそのときのテーマだった。そしてその練習をするためには「聞き書き」というカモフラージュがどうしても必要だったのだ。(「自作を語る」)

最初に断っておきたいのだけれど、はじめから終わりまで僕は彼が僕に語ったまをここに書き記している。もちろんある種の文章的脚色はあるし、不必要と思える部分は独断で省いた。僕の方から質問してディテイルを補足した箇所もある。ほんの少しだけれど僕の想像力を駆使したところもある。しかし全体としては、この文章は彼の語ったまと考えていただいて問題はないと思う。(「プールサイド」 p62)

『回転木馬のデッド・ヒート』に収録された八つの短篇において、作者は意識的に「聞き書き」という方法を導入し、虚構であるはずの小説をいかにリアルに描き出すことができるかを試しているのだという。重要なのは、この短編集において、物語を語る相手の話を全面的に受け入れ、そのまま書き記すという「僕」のスタンスが設定されている点であろう。「聞き書き」という形式を導入することで「僕」の物語は物語の語り手の話＝他者の話へと重心を移し始めるが、他者の話に改変を加える「僕」の操作が明確的には書きこまれることはなく、語り手＝聞き手「僕」との葛藤や対立は、結果的に描かれぬままに終わっているのである。

こうした作品と比較してみる時、「偶然の旅人」における聞き手の態度、「僕」の造型が、いかに特殊なものであったかが見えてくる。

彼の言ったことについて考えてみた。そうだね。そうかもしれない、と返事をするにはできた。でもそんなに簡単に結論を出してしまえることなのかどうか、もうひとつ自信がなかった。

「僕としてはどちらかといえば、もう少しシンプルに、ジャズの神様説を信奉し続けたいけどね」と僕は言った。

彼は笑った。「それもなかなか悪くありませんね。ゲイの神様、なんてのもいるといいんだけど」（「偶然の旅人」 p41-42）

偶然という現象について、「僕」と「彼」が対話をする場面である。注目したいのは、語り手「僕」の対応の在り方の違いである。相手の言葉に対して曖昧な態度をとる短編集『回転馬のデッド・ヒート』の語り手「僕」のスタンスと異なり、「偶然の旅人」の「僕＝村上」は調律師の話聞き、それに対して意見を保留する態度を示すと同時に、冗談半分ではあるが、調律師の見解に対して、反論を試みる。そして、「僕＝村上」の打ち出した見方に対して、調律師も態度を保留する姿を見せている。ここには、「僕」と調律師との間のわずかではあるが、見えざる「対立」があるのではないか。

もちろん、相手の話をほぼそのまま語る、という記述のスタンスそのものは、「偶然の旅人」の以下の記述にも、たしかに見てとることができる。

僕＝村上はこの文章の筆者である。この物語はおおむね三人称で語られるのだが、語り手が冒頭に顔を見せることになった。（「偶然の旅人」 p9）

…（中略）…

これから書くのは、ある知人が個人的に語ってくれた物語だ。……個人が特定されることを避けるために、いくつかの事実に変更を加えた。しかしそれ以外は、彼が物語ったままになっている。（「偶然の旅人」 p16）

しかし本作の記述を読みこんでみると、この小説が単に「いくつかの事実に変更を加えた」話であるだけでなく、語り手「僕」の位置と密接にかかわる形で展開していることが見えてくる。先に挙げた、「僕」が「彼」の結論に反論する箇所はその端的な例だが、後述するように、本作には「僕」と「彼」との水面下の差異が浮かび上がるような仕掛けが施されているのである。「事実」をめぐるこうした操作によって、他者の姿を改めて見直す方法は『回転木馬のデッド・ヒート』のそれとは明確に異なるものである。

ここに収められた文章は原則的に事実即ししている。僕は多くの人々から様々な話を聞き、それを文章にした。もちろん僕は当人に迷惑が及ばないよう

に細部をいろいろいじったから、まったくの事実とはいかないけれど、それでも話の大筋は事実である。話を面白くするために誇張したところもないし、付け加えたものもない。僕は聞いたままの話を、なるべくその雰囲気を変えないように文章にうつしかえたつもりである。（「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」 p7）

こうした変化について考えてみる手がかりとして、村上がオウム真理教による地下鉄サリン事件の被害者にインタビューを行った『アンダーグラウンド』と、オウム真理教の関係者へのインタビューである『約束された場所で』を見てみることにしよう。

インタビュー、すなわち聞き書きの集成である『アンダーグラウンド』と『約束された場所で』では、サリン事件の被害者やオウム真理教の信者（元信者）という社会事件の当事者を取材対象とする点と、語られたことを忠実に反映し、多面的視点を提示しようとした点が繰り返し語られる。しかし両書のなかには同時に事実の改変に関する言及があり、それだけでなく、控えめなスタンスをとる『アンダーグラウンド』と違い、『約束された場所で』には、聞き手である村上の姿が少し前に押し出されているという変化が見てとれる。

当然のことながら、場合によってはこれはかなり長大なものになる。また我々の日常的な会話の大部分がそうであるように、話題があちこちに飛んだり、脇道に迷い込んで途中で消えたり、あとでまた突然復活したりする。その内容を取捨選択し、前後を入れ替え、重複した部分を削り、文飾をくっつけたり離したりして、ある程度読みやすい文章として整理し、しかるべき長さの原稿にまとめた。（『アンダーグラウンド』 p17）

私の仕事は人々の語ることを聞き、語られたことをなるべく読みやすい文章にすることである。（『約束された場所で』 p14）

『アンダーグラウンド』のインタビューでは、私はできるかぎり黒子に徹して、自分のカラーや意見を文章に出さないように心がけていたわけだが、今回は——あくまでそれに比較すればということだが——もう少し前に出ていくことを心がけた。（中略）というのは、インタビューの発言は、場合によっては教義論に流れることがあったし、それをその流れのままに放置しておくのは、インタビューのバランスのためにも明らかに不適當であったからだ。（『約束された場所で』 p14）

既に『アンダーグラウンド』の時点で、「内容を取捨選択し、前後を入れ替え、重複した部分を削り、文飾をくっつけたり離したり」する作業への言及がなされているが、そうしたインタビューという行為につきものの編集行為とは別のレベルで、『約束された場所で』においては「もう少し前に出ていく」ことが選びとられている。一連のオウム真理教との関わりのなかで、デリケートな取材対象である事件関係者へのインタビューであったことが、「聞き手」としての村上の位置に大きく作用していたと考えられるのである。

村上の言葉をこのように並べてみることで、村上の作品史に「聞き手」の位置をめぐる試行錯誤があり、『アンダーグラウンド』以降、その変化により大きな意味合いが生じたことが見て取れる。無論、現実起こった事件のインタビューと、フィクションにおける「聞き書き」との差異は考慮する必要があり、たとえば『約束された場所で』における村上の変化が彼の小説史における変化と即応していると考えすることは早計に過ぎるだろう。しかし村上の小説においては語り手が聞き手でもあるという構成が重要な意味を持って来たこと、また、そうした「僕」の位置が、他者の話を記述するというスタンスを共有する『アンダーグラウンド』以降のインタビューにおいてより大きく変容をこうむっていることもまた事実である。少なくとも、「偶然の旅人」において「彼」との差異をわずかに現す「僕」の位置には、自身の作品の基本構成の一つを動かして行こうとする、作家の試みを見ることができないのではないだろうか。

実体験であると強調し、しかも現実の作家を連想させるような語り手「僕＝村上」の語る「偶然の旅人」においては、これまでの作品より、語り手の位相が更に前景化されている。この作品は、「僕＝村上」が自分の体験を一人称で語る部分と、他者である調律師の体験を「聞き書き」で一人称的性格が内包される三人称的な視点によって語る部分の並列という、より複雑な表現構造を用いて作り上げられている。

複雑な表現構造と言え、たとえば三人称のように語る調律師の話の中に、調律師が『荒涼館』を選ぶ理由について説明する場面がある。調律師と彼女との出会いになったきっかけは「世間に広く流布しているベストセラー小説ではなく」、ディッケンズの「あまり一般的とは言えない作品」である『荒涼館』を二人ともが読んでいるためである。この作品が調律師と彼女の偶然の出会いを成し遂げる重要な装置として機能を果たしているのである。

ずっと以前に読んだことはあるのだが、書店の棚にその本をみつけて、読み返してみようという気持ちになった。面白い話だったという記憶は鮮明にあるのに、筋はろくすっぽ思い出せない。チャールズ・ディッケンズは彼の愛好する作家の一人だった。ディッケンズを読んでいるあいだはたいていの他のことを

忘れてしまえるからだ。いつものように最初のページから、その物語にすっかり心を奪われてしまった。（「偶然の旅人」 p21 傍線は引用者）

これはあくまで地の文であるにもかかわらず、視点は基本的に調律師に合わせている。傍線を付した部分は調律師の考えであり、語り手が人物の内面を代弁するような語りを採用している。つまり、この作品に登場する調律師は、「村上作品にお馴染みの」⁷機知に富み、スタイリッシュな生活を送っているこれまでの主人公とはあまり変わらない。

しかし、「彼」という三人称が出てきていることから、語り手が完全に調律師の視点に同化しているわけではないことがわかる。彼の描写に、語り手「僕＝村上」の読書趣味を連想させるような表現が織り込まれながらも、微妙なズレがそこに露呈していることになる。

さらに注目したいのは、調律師が『荒涼館』を読む理由について、「ずっと以前に読んだことがある」作品で、しかも「読み返してみようという気持ち」に駆られるにもかかわらず、「面白い話だったという記憶は鮮明にある」という説明しかない点である。つまり、具体的に物語のどこに面白みを感じたか、どの場面に「心が奪われてしまった」かが一切触れられておらず、「筋はろくすっぽ思いだせない」というような突き放した処理がなされている。ここでは、作者はあえて調律師の内面に踏み込むことを回避して、彼と距離を置くのである。作者はこうした語り手の位相を調節することを通して、「僕＝村上」と調律師との間に見解の相違を作り出すのである。一見村上的な人物のように造型された調律師は、実のところこれまでの主人公とやや違う人物として描かれているのである。

「僕」と「彼」との考えにわずかな違いが設定された理由をかんがえるためには、まず、「彼」の物語を読んでみる必要がある。次節では、調律師で且つゲイである彼の行動に着目する。

3、「彼」の行動と発想

「偶然の旅人」においては、作者が「僕」と似ているようで違う他者を小説作品に取り込んでいる。「彼」の物語を検討する前に、まず、調律師という人物を見てみよう。村上の作品には、調律師が重要な役割を持つ作品がもう一つある。「レキシントンの幽霊」に登場するジェレミーという名を持つピアノの調律師である。

⁷前掲1の p261。

ひどく無口で、顔色のあまりよくないピアノの調律師と一緒に暮らしていた。彼の名はジェレミー—たぶん三十代半ばで、長身で、柳のようにほっそりとしていて、少し髪が薄くなりかけている。調律をするだけではなく、かなり上手くピアノを弾く。（「レキシントンの幽霊」 p9-10）

家族が体調を崩している点⁸は、「偶然の旅人」に登場する調律師と共通する設定である。

昔のジェレミーとは違う。ほとんど星座の話しかしないんだ。始めから終わりまでろくでもない星座の話だ。今日の星座の位置がどうで、だから今日は何をしてよくて、何をしてはいけないとか、そんなことだよ。（「レキシントンの幽霊」 p33-34）

しかし、ジェレミーは、家族の死によりもたらされたショックで、行動の基準を全く星座にゆだねるようになってしまう主体性を失った人物として描かれる。即ち、「レキシントンの幽霊」では、調律師は、弱い主体性の持ち主で、しかもゲイであるかどうか曖昧にされた人物として描かれているのである。一方、「偶然の旅人」においては、調律師は明確にゲイである人物として造型されるのである。

自分が紛れもなくホモ・セクシュアルであるという事実を彼は発見したわけだ。適当な言い訳をこしらえるのも面倒だったので、「僕はホモ・セクシュアルなんだと思う」とガールフレンドに率直に打ち明けた。（「偶然の旅人」 p19）

彼は「明白な事実をクローゼットの奥に押し隠して生きるのは」自分の性格に合わないとして、ゲイであることを隠蔽せず、カミングアウトする。そして、この情報は、姉の結婚相手の家族に知られることとなり、大騒ぎを起こしてしまう。

しかし何よりこたえたのは、家族の中でもっとも親しかった、二つ年上の姉と仲違いしてしまったことだった。彼がゲイであることが相手の家族に知られたために、間近に控えていた結婚話が暗礁に乗り上げそうになったのだ。何とか相手の両親を説得して、結婚にこぎ着けることはできたのだが、姉はその騒

⁸徳江剛「「調律師」という職業：村上春樹「偶然の旅人」論」『専修国文』2013年9月 p19-43。

ぎで半ばノイローゼ状態になり、彼に対してひどく腹を立てた。（「偶然の旅人」p19）

そして、彼はゲイをカミングアウトしたことで、生活が急変する。当時の社会にあっては、ゲイは「不治の伝染病」のように誤解され、まわりの人や家族に理解されるどころか、非難される羽目になるのである。即ち、彼は「自然なかたちの自分自身」の姿で強く生きる際立つ個性を持った人物として描かれているのである。

ジェレミーとは異なり、明確なゲイという設定が、「偶然の旅人」という作品の中で重要なポイントとなる。作品の中には、カミングアウトに関わる場面が繰り返し出現し、カミングアウトを追うことで、彼の行動の意味が見えてくるのである。

二回目の出会いで、「どこか静かなところ」へと誘う彼女に対し、調律師は二回目のカミングアウトをする。

彼は相手の手を優しく握り返し、静かな声で事情を説明した。もし僕が普通の男であれば、喜んであなたとどこか「静かなところ」に行くでしょう。あなたはとても魅力的な女性だし、一緒に親密な時間を過ごせば、それは素敵なことだろうと思います。でも実を言うと、僕は同性愛者なんです。…（中略）…どうか理解してください。あなたの友だちになることはできます。でも残念ながら、あなたの恋人にはなれません。（「偶然の旅人」p26）

一回目のカミングアウトでの経験を通じて、厳しい現実と直面するというリスクを伴うことがわかっていたにもかかわらず、調律師は自分がゲイであることを打ち明ける。そして、二回のカミングアウトには、一回目と異なる明らかな違いが読み取れる。一回目の「率直」なやり方に対して、二回目はより慎重である。もちろん彼の年齢や経験にも関わるが、結果的にそこには彼の意識的な選択が存在したことはたしかであろう。とりわけ、乳癌の再検査に恐怖を感じる彼女に対するカミングアウトである以上、相手がどのような反応を示すかは重要であり、「沈黙の中に微妙な響きを聞き取ろう」とする調律師の意識が働くことが見えてくる。

そして、恐怖や不安で、途方に暮れている彼女に、「ベテランのゲイ」と自嘲した調律師は、自分の経験則を教える。

「かたちのあるものと、かたちのないものと、どちらかを選ばなくちゃなら

ないとしたら、かたちのないものを選び。それが僕のルールです。壁に突きあたったときにはいつもそのルールに従ってきたし、長い目で見ればそれが良い結果を生んだと思う。そのときはきつかったとしてもね」（「偶然の旅人」 p30 傍線は引用者）

彼としてはいつも「かたちのないものを」選ぶことによって、いい結果が生み出される。この「選ぶ」という言葉は、非常に重要な意味を持つ。つまり、一見偶然の連続をめぐるこの作品においては、主体の選択が物語の進行を主導していることになるのである。彼女との偶然の出会いが原因となり、姉のことが気になる彼は動揺しながらも、結局姉に電話を掛けることにする。

午後の二時半を過ぎたころ、彼は姉の家に電話をかけてみることにした。…（中略）…彼は受話器を手に何度も迷ってから、ようやく番号を最後まで押した。（「偶然の旅人」 p32）

自分の選ぶルールに則ることが、姉との和解を果たすことに繋がる。

「自分がゲイだと気づいたときも、同じだった」と彼は続けた。「僕の中でどうしても納得のいかなかったいくつかの疑問が、それですと腑に落ちた。なるほどそういうわけだったのかってね。それでずいぶんらくになれた。曇っていた眺めが、一瞬のうちに開けたみたいに。ピアニストになるのをあきらめて、ゲイであることをカミングアウトしたことで、まわりの人は失望したかもしれない。でもわかってほしいんだけど、そうすることで僕はやっと本来の自分に戻ることができたんだ。自然なかたちの自分自身に」（「偶然の旅人」 p35-36）

これは、調律師が十年後に再会した姉に自分の心情を吐露する場面である。この告白から、彼は当時、人生の岐路に立ち、苦しい選択を迫られていたことが窺える。

「説明なんかしたくなかったんだ」と彼は遮るように言った。…（中略）…当時のことを思い出すと、声が少し震えた。泣き出したいような気持ちになった。しかし彼はなんとかそれを制御した。そして続けた。（「偶然の旅人」 p36）

以前は説明したくなかったことを、彼は姉に打ち明けることを選ぶ。そして彼は、姉との和解を果たすことで、「僕の人生はひとつ前に進めたような気がし

ます。以前に比べてもっと自然に生きることができるようになった」と自分の選択を強く肯定する。ここに選ぶという行為の意味が見えてくる。つまり、彼は自分の選択によってもたらされた結果に肯定的な態度を表す。

「偶然の一致というのは、ひょっとして実はとてもありふれた現象なんじゃないだろうか。…（中略）…まるで真っ昼間に打ち上げられた花火のように、かすかに音はするんだけど、空を見上げて何も見えません。しかしもし僕らの方に強く求める気持ちがあれば、それはたぶん僕らの視界の中に、ひとつのメッセージとして浮かび上がってくるんです。（「偶然の旅人」 p41）

ここに、偶然という現象に対して、「僕らの方に強く求める気持ちがあれば」という主体の意識を強調する彼の態度がうかがえる。

一見偶然を導火線として家族との和解が導きだされてゆくように見える「偶然の旅人」は、その偶然性の中に「彼」の主体の意識が随所に能動的に働き、物語の展開を促すという構造がある。この作品は、偶然をめぐる物語ではあるが、主体の選択がつねに働いているのである。

「偶然の旅人」において、「僕」と「彼」との間にスタンスのかすかな違いが設定されたことの背景には、この彼が示した主体性の問題にあるのではなからうか。次節に見るとおり、「僕」という人物にはこうした意味での能動性が見られない。そのため、二人の偶然の話には僅かな違いが認められる。「偶然の旅人」という小説は、二つの価値観のわずかな違いと共存を描く物語として読むことができるのではなからうか。

4、「僕」と「彼」の違い——村上文学の典型からの脱却

『風の歌を聴け』をはじめとする「鼠」四部作などの初期作品は、登場人物である「僕」が自分の体験を語る作品である。しかし、短編集『回轉木馬のデッド・ヒート』を機に、村上春樹は「聞き書き」という形式を通して、「僕」とは異なる他者の物語を描き始める。

他人の話を聞けば聞くほど、そしてその話をとおして人々の生をかいま見れば見るほど、我々はある種の無力感に捉われていくことになる。…（中略）…我々は我々自身をはめこむことのできる我々の人生という運行システムを所有しているが、そのシステムは同時にまた我々自身をも規定している。それはメリー・ゴーラウンドによく似ている。それは定まった場所を定まった速度で巡回しているだけのことなのだ。どこにも行かないし、降りることも乗りかえ

ることもできない。誰をも抜かないし、誰にも抜かれない。（「はじめに・回
転木馬のデッド・ヒート」 p12-13 傍線は引用者）

短編集『回転木馬のデッド・ヒート』の前書きと位置付けられる「はじめに・
回転木馬のデッド・ヒート」では、「我々」という反復表現をとることによって、
語り手の強調する「ある無力感」を共同意識として読者に刷り込もうとする。
この短編集に描かれた物語には、努力しても克服できない、或いは改変できな
い一種の宿命論的思想が色濃く反映されている。

どれだけ努力したところで、人は老いを避けることはできない。虫歯と同じ
ことだ。努力をすればその進行を遅らせることはできるが、どれだけ進行を遅
らせたところで、老いは必ずその取りぶんを取っていく。（「プールサイド」p66）

ここには抗うことの出来ない自然規律に対する彼の考えが示されている。類似
の考えは「ハンティング・ナイフ」の中にも出てくる。自分が「既に体力的退
潮のプロセスに足を踏み入れつつある人間である」と思い至った「僕」に対し
歯科医は次のように指摘する。

歯についていえば、…（中略）…あなたにできることはそれを少しでも遅ら
せるだけです。防ぐことはできません、遅らせるだけのことです。（「ハンティ
ング・ナイフ」 p 183）

しかし、一見「僕」とは異なる他者たちの話を語るこの八つの短編において、
他者の抱えている問題は、実のところ「僕」の問題でもあり、我々の問題でも
ある⁹。つまり、この短編集では、登場人物たちである彼（彼女）の各々の問
題というより、「僕」も含めて人間の抱える共通の問題に重点が置かれるのであ
る。従って、この作品に描かれる彼（彼女）の他者性は稀薄で、作者自身とし
ての「僕」から峻別されるどころか重なり合い、自分の「内面を可視化する魔
法の鏡」¹⁰のような状態になっている。つまり、これらの他者は聞き手「僕」の
自我の客体化された存在として捉えられている。そのため、他者から差し出さ
れた言葉に対して、「僕」はある種の違和感を感じつつも異議を唱えることはせ
ず、曖昧な態度を示すことしかできない。

この、自分自身と限りなく近い位置にある他者の持つ他者性とどう向き合う
かという問いが、おそらく「偶然の旅人」において問われていた課題であった

⁹酒井英行「村上春樹・『回転木馬のデッド・ヒート』」(2) 静岡大学『人文論集』51 (1) 2000年 p37-76

¹⁰酒井英行「村上春樹・『回転木馬のデッド・ヒート』」(1) 静岡大学『人文論集』50 (2) 1999年 p19-52。

のだと言えよう。「僕＝村上」は、作品内において語られる偶然の出来事について、調律師と異なる見解を持っている。これらの「とるに足りない些細な」偶然の出来事に対する当事者である「僕＝村上」の態度は次のようだ。

実のところ僕はオカルト的な事象には関心をほとんど持たない人間である。占いに心を惹かれたこともない。…（中略）…超能力についても無関心だ。輪廻にも、霊魂にも、虫の知らせにも、テレパシーにも、世界の終末にも正直言って興味はない。まったく信じないというのではない。その手のことがあったってべつにかまわないとさえ思っている。ただ単に個人的な興味が持てないというだけだ。（「偶然の旅人」 p15）

そして、続いて自分の身の周りに存在する「少なからざる数の不思議な現象」をどのように捉えるかについて、「僕＝村上」は説明を加える。

それについて僕は何か積極的な分析をするか？しない。ただそれらの出来事を取りあえずあるがままに受け入れて、あとはごく普通に生きているだけだ。ただぼんやり、「そういうこともあるんだ」とか「ジャズの神様みたいなのがいるのかもしれないな」みたいなことを思っただけ。（「偶然の旅人」 p16）

ここには、それをごく普通の出来事として受け止めて生きていき、抽象的かつ哲学的な思弁法・倫理的思想、科学知識に基づき、その原因を深く追求することはしない「僕」の態度が示されている。

一方、調律師は自分の偶然の体験を語り終わったあと、姉との和解ができたことについて、次のように告白していた。

「姉と仲直りできたことで、僕の人生はひとつ前に進めたような気がします。以前に比べてもっと自然に生きることができるようになったっていうか……。それはおそらく、僕がきちんと向かい合わなくてはならないことだったんですね。僕は心の底で長いあいだ、姉と和解して抱き合うことを求めていたんだと思う」（「偶然の旅人」 p40）

三人称で語られる調律師の話という設定になるが、語り手はすべてを語り尽くすのではなく、直接話法の多用を通して、調律師の内面をリアルに描き出し、「僕」との差異を浮かび上がらせる。自分の側が姉との和解を「心の底で長いあいだ」求めていたと、後になって過去を再解釈する調律師は、主体の意識が行動を導き出す重要な要因であるという見解を示す。同じ見解は、偶然という

現象に対する説明にも見て取れる。

「偶然の一致というのは、ひょっとして実はとてもありふれた現象なんじゃないだろうかって。つまりそういう類のものごとは僕らのまわりで、しょっちゅう日常的に起こっているんです。でもその大半は僕らの目にとまることなく、そのまま見過ごされてしまいます。まるで真っ昼間に打ち上げられた花火のように、かすかに音はするんだけど、空を見上げて何も見えません。しかしもし僕らの方に強く求める気持ちがあれば、それはたぶん僕らの視界の中に、ひとつのメッセージとして浮かび上がってくるんです。その図形や意味合いが鮮やかに読みとれるようになる。」（「偶然の旅人」 p41）

偶然という現象は身の回りによく発生するものであり、それを発見することができるか否かは、自己の存在を越えるものの存在ではなく、人間の主観的な能動意識に帰結するとする調律師の見解が打ち出されている。調律師の見解に対し、聞き手「僕＝村上」は次のように述べている。

彼の言ったことについて考えてみた。そうだね。そうかもしれない、と返事をすることはできた。でもそんなに簡単に結論を出してしまえることなのかどうか、もうひとつ自信がなかった。

「僕としてはどちらかといえば、もう少しシンプルに、ジャズの神様説を信奉し続けたいけどね」と僕は言った。

彼は笑った。「それもなかなか悪くありませんね。ゲイの神様、なんてのもいるといいんだけど」（「偶然の旅人」 p41-42 傍線は引用者）

傍線部は、主体の能動意識によって偶然を発見することができるとする調律師の見解と違い、キリスト教のようなすべてを支配する神とは違う別の小さな日常的な神に原因を求める「僕＝村上」の見解である。先に述べたようにこの作品においては語り手の位置の調整によって、「僕＝村上」と異なる見解を持つ他者を作り出すと同時に、自分の見解を明確に出す「僕＝村上」のスタンスが浮かび上がったことになる。

まったく異質な他者ではなく、「僕」とのわずかな違いを持つ、いわば「近い」他者の創出。本作における人称構成と話法の挑戦がめざしたものは、おそらくこの点にあった。「偶然の旅人」は、複雑な人称構成と、「聞き書き」という手法とが相俟って、これまでの村上作品に一貫して登場する村上的人物とは異なり、語り手「僕」と「対立」する構成を持つ人物が描き出された作品である。このように作りだされた他者「彼」は、語り手の自己を対象化した客体

としての存在ではなく、「僕」と異なる見解を持つが、認知しえる存在として扱われているのである。

5、終わりに

村上春樹は、その初期から「僕」の語る「僕」についての物語——主人公でありながら語り手でもある「僕」という「一人二役」の語る物語——から出発した作家であるが、「聞き書き」という手法を通して、他者の物語を語ろうとする試みも行っている。

『回転木馬のデッド・ヒート』と「偶然の旅人」との「僕」は、相手の話を黙って聞き続けながら、それをかならずしも認めていないという態度を取っている点において似通っているが、「偶然の旅人」における「僕＝村上」は、更に自分の見解を冗談めかしてはいるが、明確に示すのである。一方、『回転木馬のデッド・ヒート』の彼（彼女）は、語り手＝聞き手「僕」と類似するところがほとんど見られない他者ではあるが、物事の見方や気質において「僕」と似通っている。それに対して、「偶然の旅人」においては、「彼」（調律師）に村上的な人物に共通した資質を与えながら、語り手は彼に寄り添いつつ意図的に彼と距離を置くことによって、「彼」の他者性をさりげなく際立たせるのである。

現実に関わった事件を素材に書き記す『アンダーグラウンド』や『約束された場所で』においては、語り手「僕」の位置を調節することを通して、事件関係者の話をいかに客観的かつリアルに提示することができるかを試みる作者の姿が窺える。

「偶然の旅人」は、こうした表現法に関する試みを、小説へと昇華した作品として評価することができるだろう。「偶然の旅人」は、「聞き書き」という手法を導入し、三人称化していく方向を見せながら、一人称表現の性格も内包されている作品である。一人称表現の可能性を極限まで追求しながら、語り手の位相の微調整を通して、「僕＝村上」とやや異なる他者像を形成する試みが行われている。それは、「僕」の語る自分の物語や他者の物語を語ることによって、そこに自己を見出そうとする物語から離れて他者との関係性の表出に重心が切り替わっていくためであると言えよう。

このように村上春樹の作品をその初期から、二〇〇〇年代までの表現法に着目してみれば、「聞き書き」という手法を通して、他者の物語をより繊細に描き出そうとする作者の試みが見られる。それに伴って初期作品によく登場する一人称視点人物「僕」の姿が少しずつ薄くなり、「僕」という人物の機能が視点人物から登場人物兼語り手に切り替わっている。しかしながら、その語り手として

の「僕」は、一人称から完全に切り離されることもなく、完全に三人称に切り替ることもない。こうした表現法における試行錯誤は、「偶然の旅人」の以前の作品に描かれる他者——自己を投影する対象や自己の内なる他者性を照らし出す存在——とは異なる、「僕」と相互の違いを認め合う他者を作りだしている。その意味で、「偶然の旅人」は、村上作品史において、他者の捉え方の転換を示す作品だと言えるのである。

終章

本論文は、村上春樹が「デタッチメント」から「コミットメント」へと文学創作の態度を転換したとされる時期、一九九〇年代から二〇〇〇年代前半にかけて彼が発表した作品について、従来の「コミットメント」という枠組みでの読みから離れ、物語技法、特に表現法とそれによる他者表現の分析を通じて、村上文学の「コミットメント」の内実を検討にし、この転換期における村上の文学的営為を再評価することを目的とするものである。結論をまとめると以下のようなになる。

村上作品には、しばしば、日常生活にはありえない特異な他者の登場が見られる。たとえば、『1973年のピンボール』（講談社1980年）における「僕」と「温かい思い」を共有し馴染のある「ピンボール・マシン」、『カンガルー日和』（平凡社1983年）の中の「あしか祭り」のため「象徴的援助」を求めに「僕」の部屋を訪れた、動物でありながら人間と同様の扱いを受ける「あしか」や『レキシントンの幽霊』（文藝春秋1996年）における親近感の感じられる正体不明の「幽霊」等がそれである。それらの他者は、語り手「僕」の感情や願望が託されていたり、あるいは理解することが可能な存在として設定されている。つまり、これらの他者は、異質なものとして描かれているが、現実を生き感情をこめて交流することができる実在の人間に近い形で表現されている。

それに対して、「TVピープル」に描かれるTVピープルは、理解しがたいまったく異質な他者として造型されている。TVピープルの介入によって、一人称「僕」の安定した日常に潜んでいる矛盾やズレが浮かび上がり、「僕」の視点から語られる語りの世界は破綻へと導かれるのである。一人称視点を出発点とした村上春樹は、自分の物語を語る「僕」という語り手を作り出した。語り手「僕」

は世の中に対してあらわな疎外感情を抱く人間として造型されている。「TV ピープル」は、初期作品に登場するような自分のことを語る「僕」ではなく、夫婦関係や仕事関係といった他者との関係に於ける自己を語ることを通じて、自己というものを捉えようとする「僕」を作り出した作品である。

初期作品において、主人公を兼ねる語り手「僕」は、自分自身と距離をとるだけではなく、可能な限り他者との「関りを排除」し、「相対的な関係に束縛され」ないように振る舞っていた。それは、語り手としての「僕」と主人公としての僕との間に「疎遠な関係を保ち続ける」¹設定に由来する。

本論で取り上げる一九九〇年代から二〇〇〇年代にかけて発表された村上作品に描かれた物語内容を概観すると、物語の内容面においてそれらの作品には九〇年代以前の作品にみられない以下のような変化がある。

例えば、「レキシントンの幽霊」は、正体不明の「幽霊」を登場させ、父性愛の欠如が原因となり、結びつきの強い父子関係を築こうとするが挫折する人物を描く。恋愛小説『ノルウェイの森』を連想させる『スプートニクの恋人』は、在日韓国人女性ミュウに恋したすみれの物語を語り、すみれの作品として、暴力を受けたため二つに分裂し「あちら側」と「こちら側」に同時に存在するミュウの物語も描かれる。『アフターダーク』はカメラ・アイに〈世界を見渡す〉超越的な視点が加わることを通じて、「見る」ことを「窃視・監視あるいは見守りという関与の仕方」や「夢」など「様々な形で」提示しながら、監視社会に内在する暴力や恐怖を語る。「偶然の旅人」は明確なゲイとして設定された調律師がカミングアウトすることで家族、とりわけ親しい姉との関係に亀裂が生じ、その後、「偶然がいくつか重なって」姉と連絡を取り和解する物語を描く。すなわち、この時期の作品では、初期作品の中で、物語の背景となっていた家族関係や社会問題、歴史事件が物語を展開させる重要な構成要素として前景化してくる。同時に、関係性の希薄さの中で登場人物を描く初期作品とは異なり、「レキシントンの幽霊」や「偶然の旅人」では他者と濃密な関係を構築しようとする人物が描かれる。

これらの変化は、作家が物語技法、特に人称表現において試行錯誤を繰り返していることに深くかかわっている。

「レキシントンの幽霊」は、「幽霊」話の内容から見れば、正体不明の「幽霊」たちの存在が、読者の好奇心を掻き立てて、読者の興味を謎解きへと仕向ける働きを有する物語であるが、

作者が読み手に伝えたかったのは、「幽霊」の正体などではなく、語り手「僕」の「幽霊」たちへの態度である。一方、表現技法から見れば、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、内面描写に属するケ

¹村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典 増補版』鼎書房 2007年 p327。

イシーの父親への感情を、他人である語り手「僕」に語らせるという不自然な操作があえて行われている。この作品は一見語り手「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を潜在させる一人称に切り替っていくタイプの小説となっている。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」²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と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。村上春樹は、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。

「個の内部を「掘り下げる」ことだけに終始して、作家自身や主人公＝語り手が生きる現実^{くっさく はさき}にその掘削の刃先が届いていな」と指摘された『スポーツクの恋人』は、その表現構造から見ると、他者との関係性の中に照らされる自分がどのような存在であるのかというやや複雑な回路を作る方法が採られた作品である。本論では、「傍観者」として設定された語り手「ぼく」の位置変化に対して考察を行った。これによって、この作品はすみれの物語でありながら、「ぼく」の物語であることが明らかになった。作品の構造からみれば、語り手「ぼく」の語りに、すみれの語るミュウの話が包含される。ミュウの話自体そこにはすみれの仮説や推測が含まれていることが示唆されているため、その客観性は保証されるものではなく、すみれの書き残した文章の作品としての虚構性は明らかである。一方、回想の形式が取られたこの作品には、一人称表現によって、唐突なすみれの失踪やミュウの身に行った奇妙な事件などがリアルに描かれる。語る内容には語り手自身が含まれ、そういう意味ではこの作品は語り手「ぼく」の自己言及の物語になるのである。

『アフターダーク』は管理社会に内在する「暴力」や「恐怖」を「主題にしている」が、「そのような管理社会をどのように転換させていくのか、その展望」を提示せず、それらの問題を「放置」したままで物語を展開させていくという村上作品の一貫した「致命的な欠陥を露呈」していると指摘³されている。しかし、物語内容から見れば、直接的な因果関係のない断片的な物語が時間順に並べられているため、一見コラージュ的構造を持ち未完結なものであるように見えるが、時間軸に沿って進む雰囲気異なる二つの物語が、エリとマリの姉妹

²加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波書店 2015 年 p190。

³黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版 2007 年 p251。

関係を通して結び付けられている。一方、物語作法から見ると、この作品においては、作者が三人称的に振る舞いながら、カメラ・アイ的機能が付与される語り手「私たち」のスタンスを調節し、インタビュー形式を駆使することを通して、対比的なマリとエリの姉妹物語を紡ぎ出している。

村上春樹は、その初期から「僕」の語る「僕」についての物語——主人公でありながら語り手でもある「僕」という「一人二役」の語る物語——から出発した作家であるが、「聞き書き」という手法を通して、他者の物語を語ろうとする試みも行っている。たとえば、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社 1985 年、雑誌『IN・POCKET』連載、後に『村上春樹全作品 1979～1989』第 5 巻に収録）は、全篇が「僕」による聞き書き形式を取った小説集であり、長編小説『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社 1994 年-1995 年）の中にも主人公が様々な人物から聞き取った話や受け取った文書が挿入され、物語の重要な要素となっている。『レキシントンの幽霊』（文藝春秋 1996 年）に収録された「沈黙」も、「大沢さん」の話に耳を傾ける「僕」の物語であった。初期小説『1973 年のピンボール』（講談社 1980 年）の冒頭に「見知らぬ土地の話聞くのが病的に好きだった」と記されていることは象徴的であり、村上作品における一人称は、他者の話を編集し、伝える役割をしばしば持つのである。

この形式は小説に限らず、エッセイやノンフィクション作品においても採用されている。『日出る国の工場』（平凡社 1987 年）、『アンダーグラウンド』（講談社 1997 年）及び『約束された場所で』（文藝春秋 1998 年）などがそれである。その他、対談集『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』（岩波書店 1996 年）も「聞き書き」という形式をとった作品と見ることができる。村上春樹は、これらのインタビューを自らの重要な仕事として位置付けている。そこでの聞き手の位置は、初期小説などにおける「僕」の位置とは微妙に異なるものであり、作者はこの形式に関して、試行錯誤を繰り返している様子を窺わせるものである。

「人と人との「関係性」を「強く求める気持ちがあれば」実現するものである」という形で「観念的」に処理してしまっている」と指摘された「偶然の旅人」は形式面からみると、他者の捉え方の転換を示す作品である。

『回転木馬のデッド・ヒート』と「偶然の旅人」とにおける「僕」は、相手の話を黙って聞き続けながら、それをかならずしも認めていないという態度を取っている点において似通っているが、「偶然の旅人」における「僕＝村上」は、更に自分の見解を冗談めかしてはいるが、明確に示すという違いがある。一方、『回転木馬のデッド・ヒート』の彼（彼女）は、語り手＝聞き手「僕」と類似するところがほとんど見られない他者ではあるが、物事の見方や気質において「僕」と似通っている。それに対して、「偶然の旅人」においては、「彼」（調律師）に村上的な人物に共通した資質を与えながら、語り手は彼に寄り添いつつ

意図的に彼と距離を置くことによって、「彼」の他者性をさりげなく際立たせるのである。

現実に起こった事件を素材に書き記す『アンダーグラウンド』や『約束された場所で』においては、語り手「僕」の位置を調節することを通して、事件関係者の話をいかに客観的かつリアルに提示することができるかを試みる作者の姿が窺える。「偶然の旅人」は、「聞き書き」という手法を導入し、三人称化していく方向を見せながら、一人称表現の性格も内包させている作品である。一人称表現の可能性を極限まで追求しながら、語り手の位相の微調整を通して、「僕＝村上」とはやや異なる他者像を形成する試みが行われている。

このように村上春樹の作品をその初期から、二〇〇〇年代までの表現法に着目してみれば、「聞き書き」という手法を通して、他者の物語をより繊細に描き出そうとする作者の試みが見られる。それに伴って初期作品によく登場する一人称視点人物「僕」の存在感が少しずつ薄くなり、「僕」という人物の機能が視点人物から登場人物兼語り手に切り替ってくる。しかしながら、その語り手としての「僕」は、一人称から完全に切り離されることもなく、完全に三人称に切り替えることもない。こうした表現法における試行錯誤は、「偶然の旅人」の以前の作品に描かれる他者——自己を投影する対象や自己の内なる他者性を照らし出す存在——とは異なる、「僕」とは切り離された他者を作りだしている。

小説の文章においては、書かれた通りの意味とは異なる内容を内包した文章もありえる。村上春樹の作品、特に「コミットメント」への転換期と重なる一九九〇年代から二〇〇〇年代の前半にかけて発表された作品を単にその描かれた内容から判断すると、確かにこれまで指摘されてきたように中途半端な作品と見ることもできるが、物語構成のレベル、とりわけ、作品の表現構造と自他の表出という点から見れば、そこには表現法において試行錯誤をする作者の姿がうかがえる。それは自己をそして他者をいかに描くかということに対する作者の真摯な姿勢に由来するものである。こうした真摯な姿勢は村上作品に一貫するものであるといえよう。村上文学は、自己と他者を描くことの難しさに挑戦し、表現法における試行錯誤を続けた文学であるといえるのである。

参考文献

1、村上春樹作品・エッセイ・対談・インタビュー（年代順）

- 『風の歌を聴け』講談社 1979 年
『1973 年のピンボール』講談社 1980 年
『羊をめぐる冒険』講談社 1982 年
『回転木馬のデッド・ヒート』講談社 1985 年
『日出る国の工場』平凡社 1987 年
『ノルウェイの森』講談社 1987 年
『TV ピープル』文藝春秋 1990 年
『村上春樹全作品 1979~1989 〈5〉短編集 〈2〉』講談社 1991 年
『やがて哀しき外国語』講談社 1994 年
『ねじまき鳥クロニクル』新潮社 1994 年-1995 年
「レキシントンの幽霊」『群像』1996 年 10 月号
『レキシントンの幽霊』文藝春秋 1996 年
『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』岩波書店 1996 年
『アンダーグラウンド』講談社 1997 年
『若い読者のための短編小説案内』文藝春秋 1997 年
『約束された場所で—underground2』文藝春秋 1998 年
『スプートニクの恋人』講談社 1999 年
『神の子ども立場みんな踊る』新潮社 2000 年
『アフターダーク』講談社 2004 年

「偶然の旅人」『新潮』2005年3月号

「ロングインタビュー「アフターダーク」をめぐって」『文学界』2005年4月号

『東京奇譚集』新潮社2005年

2、単行本（著者名かな順）

安藤 宏『「私」をつくる近代小説の試み』岩波新書 2005年

安藤 宏『日本近代小説史』中公選書 2015年

石原千秋『謎とき 村上春樹』光文社新書 2007年

岩宮恵子『増補思春期をめぐる冒険 心理療法と村上春樹の世界』創元こころ文庫 2016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

内田 樹『もういちど村上春樹にご用心』アルテスパブリッシング 2010年

風丸良彦『越境する「僕」』試論社 2006年

加藤典洋 他『群像 日本の作家 26 村上春樹』小学館 1997年

加藤典洋 『テキストから遠く離れて』講談社 2004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』岩波新書 2015年

柄谷行人『終焉をめぐって』講談社 1990年

河合準雄『村上春樹の「物語」 夢テキストとして読み解く』新潮社 2011年

川村 湊『村上春樹を読む』作品社 2006年

栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ01』若草書房 1996年

栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ02』若草書房 1999年

栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ03』若草書房 1999年

栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ04』若草書房 1999年

栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ05』若草書房 1999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

黒古一夫『村上春樹——「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版 2007年

黒古一夫『黒古一夫書評集 戦争・辺境・文学・人間大江健三郎から村上春樹まで』勉誠出版2010年

小森陽一『構造としての語り』新曜社 1988年

小森陽一『村上春樹論『海辺のカフカ』を精読する』平凡社 2006年

柴田勝二『〈作者〉をめぐる冒険』新曜社 2004年

柴田勝二『中上健次と村上春樹——〈脱六〇年代〉的世界のゆくえ』東京外国
 大学出版会 2009年
 清水良典『村上春樹はくせになる』朝日新書 2006年
 清水良典『デビュー小説論 新時代を創った作家たち』講談社 2016年
 ジャズ批評編集部編『ジャズ50年代』松坂出版社 2001年
 徐忍宇『村上春樹——イニシエーションの物語——』花書院 2013年
 デイヴィッド・ロッジ著 柴田元幸訳 斎藤兆史訳『小説の技巧』白水社 1997
 年
 田中邦夫・高津 孝『知のポリフォニー——テキストによる人文科学入門』松
 柏社 2003年
 高橋和巳『文学の責任』河出書房 1968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
 日本近代文学会関西支部編『村上春樹と小説の現在』和泉書院 2011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
 野中 涼『小説の方法と認識の方法』松柏社 1970年
 藤森 清『語りの近代』有精堂 1996年
 村上春樹研究会編『村上春樹研究事典』鼎書房 2001年
 村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典 増補版』鼎書房 2007年
 三谷邦明編『近代小説の〈語り〉と〈言説〉双書〈物語学を拓く〉』有精堂 1996
 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

3、雑誌特集（かな順）

『國文学 解釈と鑑賞 特集 近代文学に描かれた「青春」』第54巻第6号 1989
 年6月
 『國文学 解釈と鑑賞 近代文学と「語り」〈特集〉』第56巻第4号 1991年4
 月
 『國文学 解釈と鑑賞 特集〈原文〉と〈語り〉をめぐって——文学作品を読
 む』第73巻第7号 2008年7月
 『國文学 解釈と鑑賞 特集現代作家と宗教』第74巻第4号 2009年4月
 『國文学 解釈と鑑賞 特集〈終わり〉を読む——近現代文学篇』第75巻第9
 号 2010年9月
 『國文学 解釈と鑑賞 特集〈原文〉と〈語り〉をめぐってⅡ——ポスト・ポ

- ストモダンの課題』第76巻第7号 2011年7月
- 『國文学 解釈と教材の研究 中上健次と村上春樹——都市と半都市〈特集〉』第30巻第3号 學燈社 1985年3月
- 『國文学 解釈と教材の研究 村上春樹の幻影宇宙(現代小説の方法的制覇〈特集〉)』第33巻第10号 學燈社 1988年8月
- 『國文学 解釈と教材の研究 作品をどう論じるか——進め方と実例〈特集〉』第34巻第8号 學燈社 1989年7月
- 『國文学 解釈と教材の研究 音楽と文学〈特集〉』第35巻第2号 學燈社 1990年2月
- 『國文学 解釈と教材の研究 作家論の方法——進め方と実例〈特集〉』第35巻第7号 學燈社 1990年6月
- 『國文学 解釈と教材の研究 村上春樹——予知する文学〈特集〉』第40巻第4号 學燈社 1995年3月
- 『國文学 解釈と教材の研究 村上春樹のライティングスペース』第43巻第3号 學燈社 1998年2月
- 『文学界 村上春樹〈特集〉』第39巻第8号 文藝春秋 1985年8月
- 『文学界 新しい文学の胎動〈特集〉』第40巻第10号 文藝春秋 1986年10月
- 『文学界 村上春樹ブック』第45巻第5号 文藝春秋 1991年4月
- 『文学界 特集村上春樹』第63巻第8号 文藝春秋 2009年8月
- 『ユリイカ 村上春樹の世界〈特集〉』第21巻第8号 青土社 1989年6月
- 『ユリイカ 総特集村上春樹を読む』第32巻第4号 青土社 2000年3月
- 『ユリイカ 総特集村上春樹』第42巻第15号 青土社 2011年1月
- 『ユリイカ 総特集村上春樹——『1Q84』へ至るまで、そしてこれから……』第42巻第15号 青土社 2011年1月

4、論文 ((著者名かな順、但し同じ著者のなかで発表順))

- 生井英考「村上春樹と黄金の羊」『ユリイカ』第15巻第12号 1983年12月 p183-187。
- イシグロカズオ、大野和期「訳」「インタビューカズオ・イシグロ『わたしを離さないで』そして村上春樹のこと」『文学界』第60巻第8号 2006年8月 p130-146。
- 井田真木子「村上春樹の方法論(ノンフィクション作家五人が村上春樹『アンダーグラウンド』を読む)」『文学界』第51巻第6号 1997年6月 p252-256。
- 井上義夫「風のことぶれ——村上春樹の「宇宙」(1)」93(8)『新潮』1996年8月 p236-270。

- 井上義夫「水のいざなひ、物語の誘ひ——村上春樹の「宇宙」(2)」93(11)『新潮』1996年11月 p326-357。
- 井上義夫「「時」の——村上春樹の「宇宙」(2)」93(11)『新潮』1996年11月 p326-357。
- 井上ひさし「謎と発見——村上春樹「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランドを読む」82(8)『新潮』1985年8月 p243-245。
- 植野達郎「高度資本主義社会における文学——ピンチョンと村上春樹、村上竜、高橋源一郎」『ユリイカ』第21巻第2号1989年2月 p103-107。
- 大塚英志「村上春樹の「月並みさ」——サブ・カルチャー文学論(第2回)」『文学界』第52巻第6号1998年6月 p264-286。
- 大塚英志「村上春樹はなぜ「謎本」を誘発するのか——サブ・カルチャー文学論(第4回)」『文学界』第52巻第10号1998年10月 p238-264。
- 大塚英志「サブ・カルチャー文学論(第12回) 蜂蜜パイのように甘い「お話」をけれども今は肯定すべきだといつことについて——村上春樹と車谷長吉」『文学界』第54巻第6号2000年6月 p190-214。
- 加藤典洋、関川夏央、川上未映子「座談会「大江と村上」の間を生きる孤高の作家(特集 倉橋由美子の魔力)」『文学界』第63巻第4号2009年4月 p148-163。
- 河合隼雄、村上春樹、平田ホセア「現代の物語とは何か」91(7)『新潮』1994年7月 p260-282。
- 川本三郎「「都市」の中の作家たち——村上春樹、村上竜をめぐって」『文学界』第35巻第11号1981年11月 p156-168。
- 川本三郎「文芸時評八月——村上春樹をめぐる解説」『文学界』第36巻第9号1982年9月 p288-295。
- 黒沼克史「「デタッチメント」から「コミットメント」へ(ノンフィクション作家五人が村上春樹『アンダーグラウンド』を読む)」『文学界』第51巻第6号1997年6月 p266-269。
- 後藤正治「『アンダーグラウンド』をめぐって(ノンフィクション作家五人が村上春樹『アンダーグラウンド』を読む)」『文学界』第51巻第6号1997年6月 p256-260。
- 鴻巣友季子「書評「アフターダーク」村上春樹——メランコリーの森の夜明け」『文学界』第58巻第11号2004年11月 p282-285。
- 小島寛之「暗闇の幾何学——数学で読む村上春樹」『文学界』第59巻第12号2005年12月 p232-245。
- 小山鉄郎「N. Y. タイムズの村上春樹評」『文学界』第44巻第1号1990年1月 p202-205。

- 小山鉄郎「書評「東京奇譚集」村上春樹——連動しながら響くもの」『文学界』第59巻第11号2005年11月 p246-248。
- 斎藤英治「現代のゴースト・ストーリー——村上春樹「国境の南、太陽の西」90(2)『新潮』1993年2月 p258-261。
- 斎藤美奈子「現代作家論シリーズ(第2回)「村上春樹論」クエスト」『文学界』第50巻第8号1996年8月 p162-175。
- 佐野真一「ノンフィクションの切実な課題(ノンフィクション作家五人が村上春樹『アンダーグラウンド』を読む)」『文学界』第51巻第6号1997年6月 p261-266。
- 志村正雄「風の歌を聴きながら——村上春樹の文章について」『文学界』第40巻第12号1986年12月 p294-304。
- 鈴村和成、沼野充義「「ねじまき鳥」は何処へ飛ぶか——村上春樹「ねじまき鳥クロニクル・第3部鳥刺し男編」を読む」『文学界』第49巻第10号1995年10月 p100-123。
- 鈴村和成「村上春樹のイタリアに行く——ローマの「眠り」、そしてパレルモ」『文学界』第63巻第2号2009年2月 p214-235。
- 武藤康史「作家が翻訳に挑むとき——森鷗外から村上春樹まで」『文学界』第56巻第10号2002年10月 p186-196。
- 都甲幸治「村上春樹の知られざる顔——外国語版インタビューを読む」『文学界』第61巻第7号2007年7月 p118-137。
- 中島一夫「空虚と反復——村上春樹の「則天去私」『文学界』第60巻第8号2006年8月 p148-173。
- 沼野充義「村上春樹は世界の「いま」に立ち向かう——「ねじまき鳥クロニクス」を読み解く」『文学界』第48巻第7号1994年7月 p156-164。
- 沼野充義「ルポルタージュ ロシアの村上春樹——「モノノアワレ」から世界文学へ」『文学界』第60巻第5号2006年5月 p108-129。
- 藤井省三「中国の村上チルドレンと村上春樹小説の「家族の不在」——衛慧・安妮・ベイビーにおける「小資」文学の展開をめぐって」『ユリイカ』第40巻第3号2008年3月 p168-177。
- 福田和也「ソフトボールのような死の固まりをメスで切り開くこと——村上春樹「ねじまき鳥クロニクル第1部、第2部」を読む」91(7)『新潮』1994年7月 p284-293。
- 福田和也「「正しい」という事、あるいは神の子どもたちは「新しい結末」を喜ぶことができるか?——村上春樹『神の子どもたちはみんな踊る』論」『文学界』第54巻第7号2000年7月 p184-199。
- 福田和也「現実的なもの、具体的なもの——村上春樹『海辺のカフカ』につい

- て」『文学界』第56巻第11号2002年11月 p200-208。
- 福本 修「封印されていた災厄の記憶——村上春樹「国境の南、太陽の西」を読む」『ユリイカ』第25巻第2号1993年2月 p288-291。
- 松岡和子「「TV ピープル」村上春樹——恐怖の中に点在する鮮やかな色」『文学界』第44巻第4号1990年4月 p306-309。
- 松本健一「言葉の定型に潜む「国家」——三島由紀夫から村上春樹、島田雅彦まで」81(11)『新潮』1984年11月 p305-317。
- 松本常彦「孤独——村上春樹『スポーツニクの恋人』『国文学 解釈と教材の研究 (小説) (境界を越えて——恋愛のキーワード集)』第46巻第3号2001年2月 p62-64。
- 丸谷才一、三浦雅士「本居宣長から村上春樹まで」『文学界』第49巻第1号1995年1月 p120-139。
- 三浦雅士「「ノルウェイの森」村上春樹——恋人たちの黄昏」84(11)『新潮』1987年11月 p310-313。
- ルービンジェイ「著」、坂井良久子「訳」「セックスと歴史と記憶——村上春樹「ねじまき鳥クロニクル」92(2)『新潮』1995年2月 p254-259。
- 山川健一「彼女はそこに立っていた——村上春樹「ノルウェイの森」」『文学界』第41巻第11号1987年11月 p244-248。
- 山田潤治「『神の子どもたちはみんな踊る』村上春樹——「よのつねならぬ」小説」『文学界』第54巻第5号2000年5月 p262-264。
- 吉田 司「オウムはわが友 (ノンフィクション作家五人が村上春樹『アンダーグラウンド』を読む)」『文学界』第51巻第6号1997年6月 p249-252。

謝辞

3年間の大学院在籍期間中、多くの方々のご指導・ご協力を賜り、本博士論文を無事作成することができました。ここに感謝の意を表します。

本研究を進めるにあたり、指導教員である丹羽謙治教授には、終始的確で示唆に富んだご指導を頂きました。自由な発想のもと研究を進める環境を与えて頂いたおかげで、自立した研究への取り組み方など、多くのことを学ぶことができました。本論文が完成に至ったのは、丹羽先生のご助力のおかげであり、ここに深甚なる感謝を捧げます。

副指導教員である高津孝教授にも感謝の意を表したいと思います。研究の取り組みから論文作成まで、研究への適切なお指導ならびに温かい励ましを賜りました。心より感謝申し上げます。多大な心労をおかけしてしまったかとは思いますが、このように論文作成にこぎつけることができましたのも、ひとえに温かい目で見守っていただけたおかげとっております。大変お世話になりました。

本研究の過程において、多田蔵人准教授には、丁寧なお指導、有効なアドバイスを頂き、筆者の視点の狭さや未熟さに気づかされるとともにその厳しく情熱に溢れる研究姿勢には大いなる刺激を受けました。また、論文構成から細部の記述に至るまで多くのことを学ぶことができ研究の楽しさを体験させて頂きました。厚く御礼申し上げます。

また、プロジェクト研究を担当された先生方には、分野外の立場から率直な

ご意見、ご指摘を頂きました。法文学部大学院系の清田あゆみさん、特任助手の熊華磊さんにもいろいろお世話になりました。地域政策科学専攻の院生諸氏には、研究や日常生活での悩みの相談相手になっていただきました。皆様に、深く感謝いたします。

本研究は、家族の理解と支えのおかげで遂行できたものです。これまで何の気掛かりもなく研究に専念できる環境を作ってくれた父と母に対して敬意を、そして、研究の全期間を、心身共に多大に支えてくれた夫、汲に心から感謝の意を捧げます。