

博士論文

村上春樹・一九八〇年代の短篇作品研究

―『中国行きのスロウ・ボート』、『螢・納屋を焼く・その他の短編』、『パン屋再襲撃』をめぐって―

二〇二二年九月

立命館大学大学院文学研究科

人文学専攻博士課程後期課程

LI Juan

立命館大学審査博士論文

村上春樹・一九八〇年代の短篇作品研究

—『中国行きのスロウ・ボート』、『螢・納屋を焼く・その他の短編』、『パン屋再襲撃』をめぐって—

(The study on Short stories of Haruki Murakami in
the 1980s

*-A slow boat to China, Firefly, barn burning and other stories,
The second bakery attack-)*

2022年9月

September 2022

立命館大学大学院文学研究科

人文学専攻博士課程後期課程

Doctoral Program: Major in Humanities

Graduate School of Letters

Ritsumeikan University

LI Juan

リケン

研究指導教員：瀧本 和成 教授

Supervisor : Professor TAKIMOTO Kazunari

〈目次〉

序章

第一部 『中国行きのスロウ・ボート』論

第一章 外国から日本への眼差し

第一節 「中国行きのスロウ・ボート」―その共鳴と「僕」の変化をめぐって―

第二節 「ニューヨーク炭鉱の悲劇」―悲劇の内実をめぐって―

第三節 「シドニーのグリーン・ストリート」

第二章 「貧乏な叔母さんの話」―メタファーとしての束縛―

第三章 「カンガル―通信」、 「土の中の彼女の小さな犬」

第一節 「カンガル―通信」―その魅惑的な同時存在の世界をめぐって―

第二節 「土の中の彼女の小さな犬」―有形と無形の〈情景〉をめぐって―

第四章 「午後の最後の芝生」

第二部 『螢・納屋を焼く・その他の短編』論

第五章 「螢」、「納屋を焼く」

第一節 「螢」―青春の「やり場のない悲しみ」について―

第二節 「納屋を焼く」

第六章 「めくらやなぎと眠る女」

..... 1

..... 12

..... 49

..... 55

..... 83

..... 86

..... 96

第七章	「踊る小人」——その意味と秩序——	101
第八章	「三つのドイツ幻想」——〈非日常〉に投影された冷戦下のドイツ像——	109
第三部	「パン屋再襲撃」論	
第九章	「パン屋再襲撃」	124
結章		138
引用文献		157
参考文献		162
作品別異同表		165
後記		329

凡例

- ・ 本論文は『村上春樹全作品 1979～1989』^③『短篇集Ⅰ』（講談社 一九九〇・九）で決定稿とする。校異については作品別異同表に表記した。
- ・ 資料の引用に際して、書名は『』で、新聞記事、雑誌記事、論文集等の個別文章は「」で表記した。
- ・ 本論文のサブタイトルの「パン屋再襲撃」は「マリ・クレール」（一九八五・八）にて発表された短篇小説である。後に、『第五短篇集』「パン屋再襲撃」（文藝春秋社 一九八六・四）に収録されている。短篇小説の二作品は「」で表記し、短篇集は『』で表記した。
- ・ 引用文中の中略、傍線はすべて論者による。改行を示す際は「／」を用いた。
- ・ 短篇（編）小説の「ペン」は「篇」で表記するが、引用文においてこの限りではない。

序章

村上春樹は一九七九年六月に「風の歌を聴け」で第二二回群像新人文学賞を受賞し、作家としてデビューしている。後に、『一九七三年のピンボール』（群像）一九八〇・三が発表されている。『羊をめぐる冒険』（群像）一九八二・八で第四回野間文芸新人奨励賞を受賞し、これらの長編小説は村上春樹の初期の「青春三部作」として認められる。デビューしてから長編小説を一四冊、短篇集を一二冊、エッセー集三〇冊以上、記行文集八冊、アメリカ文学の翻訳を八〇冊以上に刊行したのである。彼の作品は五〇カ国以上の言語に翻訳されている。膨大な著作から村上春樹は作家・翻訳家として、豊かな創造力と生産力が窺える。村上春樹は日本現代文学を代表する一人だと言える。

村上春樹の文学作品についての評論・研究は一九七九年のデビューと同時に始まった。当時、丸谷才一をはじめ、その創作の才能は高く評価されており、一方、大江健三郎をはじめ、その作風に見られるアメリカ文学からの過度な影響の痕跡には批判の声もあがった。一九七九年から現在に至るまで研究は続けられている。従来の作品研究は彼の長編小説を中心に展開されている。しかし、それらの長編小説と並行して書かれた短篇小説群の研究はまだ十分に進展していない状況である。

村上春樹は自らを長編小説家と名乗る^四にもかかわらず、短篇小説との邂逅により「世界が一段広がったような感触」^五を得たと言い、短篇小説を入り口として、作家としての「別の側面」^六（他の文学の表現方法）を見せる。さらに、「長篇小説を書くことは〈挑戦〉であり、短篇小説を書くことは〈喜び〉である」^七と言及し、短篇の執筆経緯について、「ふと頭に浮かんだひとつのアイデア、ひとつの言葉、ひとつのイメージから、物語が立ち上がっていく。その多くはジャズの即興演奏のように、自由自在に発展していく」^八と述べ、その創作過程は気楽・楽しみ・自発的なリズムの躍動の自由さを示している。

年代別によって村上春樹の短篇小説に関わる先行研究をまとめていきたい。

二〇〇一年、加藤典洋が「長編小説に比べると、短篇小説は彼の小説家としての技倆がもつとも純粋に発揮されている場となっている。（午後の最後の芝生）を含む『中国行きのスロウ・ボート』、二つの表題作が素晴らしい『螢・納屋を焼く・その他の短篇』（中略）秀作揃いの『パン屋再襲撃』など、初期の短篇集には忘れ難いものが多い」^九と高く評価している。

二〇〇一年一二月、中村三春は、「村上の小説群において、長編とまさしくあい拮抗するだけの価値を持つものと言わなければならない。長編が基本的にはストーリーテリングによって集約されるのに対して、村上の短篇はそれも含みつつ、そこから遺脱する要素をふんだんに取り入れた、多彩な魅力の宝庫である。何よりもテーマやスタイルに関わるこのような多彩さ、特定の思想やメッセージに収斂しない変幻自在さ、それこそが村上短篇の特徴である」^{一〇}と、短篇小説の芸術価値を高評する。

二〇〇六年、木股知史は、春樹の短篇小説の手法について、「物語に描かれた表層の事実が指し示すものと、表現された言葉が喚起するイメージが暗示するものが二重に存在しているが、村上春樹の短篇小説の基本的手法の一つである」^{一一}と述べている。

二〇〇七年、風丸良彦^{一二}は、村上の短篇小説の展開について論じている。氏は「構造主義」の方法を利用し、初期から後期まで春樹の短篇

小説一四編を個々に分析考察している。春樹の短篇小説の発展の視点は示唆的である。

二〇一三年、落合由治は、村上の短篇小説の文体について、「近代小説で確立された文章構成と語彙的限定性という客観主義的表現による文体特徴を村上春樹は脱構築する形で置換し、〈越境する作品〉として機能しうる別の言語空間を開拓しようとしている」^{一三}と指摘している。

二〇一三年十二月、山根由美恵^{一四}は、春樹の短篇集の力に注目し、『レキシントン幽霊』を取り上げ、短篇集として短篇以上の効果が生まれる。それは「〈あたたかい、親切な、他人を思いやる心〉といった一つの〈文学の効能〉となっている」といい、「村上文学の普遍性」として、「日本という枠を越え、グローバルな読者層の心の響くものとなっている」と評している。さらに、「この後、『神の子どもたちはみんな踊る』、『東京奇譚集』で、長編と違った村上独特の世界を展開させてゆく。短編『集』は、村上文学の一つの重要な戦略なのである」と明示している。

二〇一四年、真鍋守栄^{一五}は、春樹の短篇小説の「主人公と他者とのかかわりのスタンスの変化」に注目し、最初の短篇における主人公は「個であろうとして、他者や組織の影響を最小限にするデータチメントの姿勢」が示され、長篇小説の「データチメントの特徴と呼応している。そして、「孤独に耐えながら、ある程度確立できた個をベースに、他とかかわり、他の影響を受け入れ、他に影響を与える自分を育てていく」という変化が論じられる。

二〇一五年、松田和夫^{一六}は、「村上春樹の短篇小説には独特の魅力がある」と評し、短編集『中国行きのスロウ・ボート』、『女のいない男たち』を取り上げ、「村上春樹がマクシムの作家からより広範なモラルの作家に変貌した」と明示し、さらに、初期の短篇作品は「他人の〈胸を震わせる〉ことのできない人物を描くとき読者の〈胸を震わせる〉ことができる」と評している。

二〇一五年八月、瀧本和成は一九八〇年代の村上春樹の問題意識について、「村上文学は、『共闘』への懐疑からバラバラの個人主義へと変容し、無関心が蔓延り出した一九七〇年代後半から八〇年代にかけて始動する。全共闘時代の傷跡の残る世代としらげ世代が出現する中での執筆だったと言える。作品は、両世代に対して問題を提起する形で描かれている。乾いた文章に『*ユキ*』に富む比喩を交えた文体は、当時の時代・社会に対して一定の距離を置く青年像を描出することに成功している。と同時に、それは心の乾きと現実を直視できない若者たちの姿（内実）と呼応する形となっている」^{一七}と指摘している。

二〇一七年、斎藤隆一は、「作品の完成度という点だけで考えると、むしろ長編よりもハズレがないくらいだ。誰が読んでも、そのクオリティの高さを実感することができる」^{一八}と述べている。

二〇一七年十二月、西田谷洋は、村上春樹の超短篇^{一九}小説に注目し、「隠喩・換喩、ジョーク、受動性」から超短篇小説の内的構造、「比喩やジョーク、回文、駄洒落やパロディなどの言葉遊びは、単純な情報伝達を目的しない言葉の創造性を駆使した超短篇小説」の構成方法、超短篇小説と他のジャンルとの関連性を指摘している。

村上春樹の短篇作品全体の区分について、加藤典洋^{二〇}は発表順から、初期（一九八〇・四〜一九八二・八）、前期（一九八二・九〜一九八七・九）、中期（一九八七・一〇〜一九九六・一一）、後期（二〇〇〇年以降）として四時期に区分している。加藤典洋^{二一}は一九七九年から二

○一一年にかけて、英語に訳されている短篇小説全体を論じ、初期の「無謀な姿勢」、前期の「喪失とマクシムの崩壊」、中期の「孤立と危機」、後期の「回復と広がり」といった諸問題を抽出している。ただし、初期の「シドニーのグリーン・ストリート」、「三つのドイツ幻想」等英語にならない作品への論述は行われていない。本論は加藤典洋による論説に基づいてはいるが、新しく刊行された『女のいない男たち』（文藝春秋 二〇一四・四）、『一人称単数』（文藝春秋 二〇二〇・七）の作品群を補足しており、〈後期以降〉として捉えたい。すなわち、現在（二〇二二・五）まで短篇集一二冊^三が刊行され、短篇小説一〇〇篇以上が創作されていることがわかる。

短篇小説について、宮島新三郎^三は、「単一なる優れた出来事と単一にして主要な人物と筋という手段を借りて展開し、しかもその細部は出来るだけこれを圧縮し、かつその全体はこれなるべく有機的に取り扱って単一なる印象を引出すべき、簡潔にして想像的な話に他ならない」と定義づけてきた。井上博嗣は文学の役割から、「あらかじめ人生の一つの断面を限定しておいたうえで、そこでの出来事や体験を言葉によって表現したものである」^{二四}と捉えている。村上春樹自身は短篇小説の定義について、次のように語っている。

できるだけ簡単に定義してしまうなら、長篇小説を書くことは「挑戦」であり、短篇小説を書くことは「喜び」である。長篇小説が植林であるとすれば、短篇小説は造園である。それら二つの作業は、お互いを補完し合うようなかつこうで、僕にとつてのひとつの重要な、総合的な風景を作り上げている。緑なす林が心地よい影を大地に落とし、風に葉をそよがせる。あるいは鮮やかな黄金色に染まる。そしてその一方で、花が確かな蕾をつけ、色とりどりの花卉を開き、季節の細やかな移ろいを知らせてくれる。^{二五}

その内容から、短篇小説は村上春樹文学の縮図としてその動向を反映していると言える。そこで、本論文では村上春樹の短篇小説観を考察する。短篇小説という形式は春樹の文学世界において三つの役割を担っている。第一に、短篇小説は春樹の物語世界の立体的な形象を示すひとつの文学形式である。長編は一個の統一された価値観をもった世界を構築するが、短篇は村上春樹の内的世界の細かいところが描き出される。長編小説は村上春樹にとつて「いちばん深い底まで到達するための乗り物」^{二六}と取り扱っている。短篇小説は「限定された領域の暗い穴やくぼみに到達するための乗り物」^{二七}を意味する。この点について、彼は次のよう語っている。

短篇小説というのは、長編小説ではうまく捉えきれない細部をカバーするための、小回りのきく俊敏なヴィークルです。そこでは文章的にもプロットのにも、いろんな思い切った実験を行うことができますし、短編という形式でしか扱えない種類のマテリアルを取り上げることもできます。僕の心の中に存在する様々な側面を、まるで、細かい網で微妙な影をすくい取るみたいに、そのままずっと形象化していくことも（うまくいけば）できます。^{二八}

第二は、テキストの異同から村上春樹の思考の変化が見られる、短篇小説という文学ジャンルは春樹の文学創作における実験の場だと言え

る。初出から単行本、全作品集に収める際、短篇作品は加筆しやすく、違いバージョンが残される。それぞれのバージョンの違いを考察すれば、作者の問題意識の変化が推測できる。

僕としてはこれらの短編を書きながら次にかく長編小説についていろいろと模索していたのだろうと思う。僕は『羊をめぐる冒険』を最後に「僕と鼠もの」シリーズとは当分のあいだ決別したかったし、それに代わる何を書けばいいのか、その時点ではまったく掴めていなかったのだ。そういう意味では短編というフォーマットは、僕にとつては様々な新しい可能性を点検し、試してみるための、いわば車のテストコースのような場であった。二元

第三は、短篇小説は長編小説の執筆と深く関わっている。まず、短篇は長編に展開される「有効なステップ」として認識されている。春樹は「短編小説は先になって長編を書くことを念頭に置いて、ペースを計りながら書いている部分があります」^{三〇}と言う。すなわち、短篇小説は長編小説を執筆する習作・準備として扱われる。例として、「螢」から『ノルウェイの森』になっており、「街、その不確かな壁」から『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」から『ねじまき鳥クロニクル』になったのである。また、短篇小説は長編小説の補足でもある。「短編小説というのは、どうあがいても長編にならないマテリアルを有効に使うための容れ物でもある。（中略）長編では書けなかったことを短編でやってみたくなのだ」^{三一}という。例えば、『スプートニクの恋人』を書いてから『神の子どもたちはみな踊る』を書いたのである。

このように、春樹の短篇小説と長編小説とは深く関わっている。春樹の短篇小説を解明することで、長編小説の新たな側面の解明に有効である。短篇小説の執筆ペースについて、一つの短篇で「一週間」内^{三二}に仕上げる。そして、「発表場所は主として文芸誌」^{三三}、であり、例として、初期の短篇小説は主に「新潮」、「海」、「中央公論」、「文学界」等の文芸誌に発表される。短篇小説と長編小説は時期を分けて交互に書かれている。その点について、春樹は次のように語っている。

短篇小説を書くにあたっての喜びのひとつは、その作業が比較的短い期間で終了してしまうことだ。通常の長さの短篇小説の場合、だいたい一週間あれば、ひとつの作品をかたちとして完成させることができる（もちろん書き直しにはほとんど永遠に時間をかけられるわけだが）。長編小説の場合のように、ひとつの世界に一年も二年ものめりこんで、身も心もそこに深くコミットするようなことはない。入り口から部屋に入り、仕事を仕上げ、出口から部屋を出て行く。それでおしまい。長編小説ばかり延々と書き続けていたら、身が持たないだろうという気があくまで僕の場合とは違うことだが――する。短篇小説を書く時期を持つことは、僕にとつての大事なチェンジ・オブ・ペースなのだ。^{三四}

また、短篇小説の描写方法については、あらかじめテーマ・情景・キーワードを出し、物語化する過程であるとされる。

短篇小説について言えば、自分のシステムを作らないと絶対だめです。僕の場合は、システムがはじめからだいたい決まっていた。最初に書いたのが「中国行きのスロウ・ボート」、それから「貧乏な叔母さんの話」でしたが、とにかくタイトルだけを決めて、その語感を頼りに、筋もわからないまま書き始めました。この題からどんな話ができるだろう^{三五}。

村上春樹が「自分の短篇小説のシステム」と言うのは、まずタイトルを決め、あるいは「一つの言葉から、一つの断片から」物語が展開されるシステムである。「中国行きのスロウ・ボート」、「貧乏な叔母さんの話」、「ニューヨーク炭鉱の悲劇」、「カンガルー通信」、「シドニーのグリーン・ストリート」はタイトルから書き始められた物語である^{三六}。すなわち、春樹の短篇小説のシステムは最初期の作品から決まっているのである。また、阿部昭は短篇小説家の出世作の重要性について、「短編作者の最も優れた作品は彼の若い時代に書かれる、という説をなす外国の研究者もいるくらいである。事実、若死にしたモーパッサンやチェーホフ、独歩やルナールの例を持ち出すまでもなく、長命だった志賀直哉やヘミングウェイも、彼らの最も短編らしい短編は遅くも四十歳までに書いてしまっている。僕は短編作者の短命を言ったが、彼らは短編の制作においても短命なのだと言うべきであろう」^{三七}と説明している。初期の短篇小説群を通じて、春樹の物語世界に一層迫ることができるようになるのである。

村上春樹の短篇小説の評価・先行研究においては、その短篇小説の芸術価値、創作手法、短篇小説の文体特徴、短篇集の力、物語の構造、短篇小説のモチーフ、短篇作品における作者の問題意識、超短篇と他の文学ジャンルとの関連性などが論じられてきた。しかしながら、全体として「秀作揃い」、「多彩な魅力の宝庫」、「独特の魅力」といった芸術価値を高く評価されるにもかかわらず、初期の短篇小説群は村上春樹の文学世界の原風景として、纏めて論じられることが少なく、春樹の一九八〇年代の短篇作品群の特質はまだ究明されていない。そして、同時期の「風の歌を聴け」、「羊をめぐる冒険」、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」等の長編作品についての研究ほど進展していないという現状である。一九八〇年代の短篇小説の主題、手法、作品についての加筆、作品群の特徴とはなにか。村上春樹は短篇小説を通して、どのように一九八〇年代を凝視しているのか。また、この時期の短篇小説群は春樹の文学世界にどのように位置づけられるか。それらの課題が残されている。そして、この時期の短篇作品のテーマの変化を通じて、春樹の問題意識の変化について考察する必要がある。

一九八〇年代の短篇小説群^{三八}は村上春樹の文学の出発点であり、彼の文学世界に重要な位置を占めている。その中で、『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社 一九八三・五）、『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社 一九八四・七）に収められた一二篇、加えて「パン屋再襲撃」^{三九}（「マリ・クレール」 一九八五・八）といった二三篇は村上春樹物語世界の「原初的な風景」^{四〇}である。一九八〇年代前半は村上春樹にとって副業作家から専業作家となった転換期である。この時期の短篇小説群は最初の文学的試行錯誤を行われる場であり、様々な文学可能性を孕んでいる。

本論は、村上春樹の初期短篇集『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社 一九八三年）、『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社 一

九八四年)、及び「パン屋再襲撃」(「マリ・クレール」一九八五年)を切り口として取り上げ、つまり、「中国行きのスロウ・ボート」、「貧乏な叔母さんの話」、「ニューヨーク炭鉱の悲劇」、「カンガルー通信」、「午後の最後の芝生」、「土の中の彼女の小さな犬」、「シドニーのグリーン・ストリート」、「螢」、「納屋を焼く」、「めくらやなぎと眠る女」、「踊る小人」、「三つのドイツ幻想」、「パン屋再襲撃」合計一三篇の短篇小説を研究対象として、一つ一つの作品を考察する。個々の作品の登場人物像を分析し、一九八〇年代の社会状況を視野に入れながら、本文異同、ほかの関連する作品(長編・随筆・翻訳)との繋がりを考察し、作品の主題と作者の創作意図を明らかにする。そのうえで、村上春樹の一九八〇年代初期の短篇作品群の特質と位置付けを明らかにしたい。

第一部では、『中国行きのスロウ・ボート』を取り上げ論じる。具体的に、第一章では、海外の要素を内包する「中国行きのスロウ・ボート」、「ニューヨーク炭鉱の悲劇」、「シドニーのグリーン・ストリート」について分析する。「中国行きのスロウ・ボート」について、三人の在日中国人はどんな人間・どのような生き方をしているかについて考察する。そして、「僕」らが共通点を持つているかどうかを説明する。三人の中国人と邂逅してから、「僕」自身はどのような変化を起こしていたかを確認する。「ニューヨーク炭鉱の悲劇」について、語り手「僕」と「彼」という人物形象に着目し、「僕」と「彼」との内的な世界を考察しながら「悲劇」の内実を究明する。そして、作者がザ・ビーシーズの歌詞「地下では救助作業」から始まり、地下の炭鉱に閉じ込められた「坑夫たち」に終わるという設定の意図に迫る。「シドニーのグリーン・ストリート」については、「僕」を中心に展開する物語として捉える。「固定観念を打ちこわす」「僕」の主張に焦点を当て分析し、「チャーリー」、「羊男、羊博士、彼らが「僕」の目にどのように映ったのかを分析する。そのうえで、年少者の読者層のために書かれた本作品の主題を考察する。

第二章では、「貧乏な叔母さんの話」について分析する。「貧乏な叔母さんの話」について、この作品に扱われている「貧乏な叔母さん」という形象に焦点を当て、始終怪談ではなく、社会に対するメタファーとして、「貧乏な叔母さん」の意味を論究する。

第三章では、「カンガルー通信」、「土の中の彼女の小さな犬」について分析する。「カンガルー通信」について、語り手「僕」を「性的」に高揚させる「魅惑的」な手紙の特徴を読み取る。また、「僕」が「魅力的」なカンガルーを通じてどのように「ひとつの啓示」を得たのか。さらに、「僕」は求める「同時存在」の意味を説明する。そのうえで、作者による「こんな奇妙に屈折した話」という言葉にどういった意図が隠されているのかを分析し、こうした意図が当時の作者自身の「デパートに苦情を言う作業に凝っていた時期」という見解とどう関わっているのかを考察する。「土の中の彼女の小さな犬」について、春樹が指摘する「三つ」の「情景」の分析を踏まえたうえで、その「三つ」の「情景」に生きている登場人物達の形象を考察しつつ、作品の主題を明らかにしたい。そして、本作と同様に「ホテル」の要素を含んでいる『羊をめぐる冒険』(講談社一九八二・一〇)、くわえて本作と同様に「雨」の要素を内包する「雨の日の女²⁴¹・²⁴²」(L. E)一九八七・一)との関連性を分析したい。

第四章では、「午後の最後の芝生」について、「僕」が「十四年か十五年」前の学生時代の芝刈りのアルバイトを回想する話に注目し、「回想」及び「芝生」の意味を考察する。

第二部では、『螢・納屋を焼く・その他の短編』について考察する。第五章では、「螢」、「納屋を焼く」について考察する。「螢」について、「シンプルで、少しセンチメンタルな青春小説的な話」はどのように展開されているのかを考察してみたい。また、「僕」の「やり場のない悲しみ」の内実を明らかにしたい。「納屋を焼く」について、まず、事件の要である「彼女」の消失に主眼を置きながら「彼女」という人物形象の特徴を明らかにし、そして、作品の主題と関わって作中描かれる「謎」めいた「彼」が提言する「納屋を焼く」の意味を検討し、さらに、「物事があるがままに楽し」む「僕」の思考を考察し、そのうえで、作品の構造を考察しながら作者村上春樹の創作意図に迫っていききたい。

第六章では、「めくらやなぎと眠る女」について分析する。「いとこ」の聴覚障害を持った「耳」の象徴性を考察する。そして入院中の彼女の話の「蠅」の意味を解明し、聴覚障害を持ったいとこの耳と「蠅の寄生」との関係性検討しながら、作者村上春樹の意図に迫っていききたい。第七章では、「踊る小人」を取り上げる。「異世界」の登場人物である「僕」、「小人」、「女の子」に焦点を当て、物語の内実を解読することを目的とする。まず、象工場で働く「僕」の生き方に注目したい。次に、不思議な力を持つ「小人」と「女の子」の正体を考察し、本作品の構成の特徴を探りながら他の村上作品との関連性を探究し、「踊る小人」の村上文学の中における位置付けを考察する。

第八章では、「三つのドイツ幻想」を取り上げる。当時（一九八三年）のドイツの社会背景と歴史を考察しながら、作中の「博物館」、「要塞」、「空中庭園」という空間設定の意味を明らかにしたい。また、作者はなぜ「日常的なドイツ」と「ドイツ幻想」を分けて書いたのかに注目し、「幻想」の内実を考察してみる。ドイツに関するエッセイ、他の関連作品との関連性を検討しながら、「三つのドイツ幻想」の主題を明らかにしたい。

第三部の第九章では、「パン屋再襲撃」を取り扱う。高度資本主義社会という時代背景に着目しつつ、襲撃対象の変更を中心に、作品の中に描かれた「空腹感」の正体を探求する。同時に、再襲撃の内実を明らかにし、ラストシーンの意味を読み解くことを目的とする。

結章では、『中国行きのスロウ・ボート』、『螢・納屋を焼く・その他の短編』に収める短篇小説及び「パン屋再襲撃」についての短篇小説としての特徴、春樹の短篇作品のテーマの変化、一九八〇年代の村上春樹の短篇小説群の位置づけを明らかにしたい。以上の三部をまとめて考察し、一九八〇の村上春樹の短篇小説群に見られた作者の問題意識の変化、創作の特徴、作品のテーマに連続性と発展があるかどうかを究明したい。そのうえで、一九八〇年の短篇小説群は村上春樹文学における位置づけを明らかにしたい。

註

一 村上春樹『村上春樹 翻訳（ほとんど）全仕事』（中央公論新社 二〇一七・三）による「だいたい七十冊くらいはある。僕は本職が小説なので、翻訳はいちおう副業ということになっているのだが、副業にしてはだいぶんな仕事量だ」と述べている。二〇一七年四月〜二〇二二年五月の間に、一〇冊以上の新訳本が刊行された。それを加えて八〇冊以上の翻訳書がある。

二 丸谷才一（一九二五・八〜二〇一七・一〇）小説家、文藝評論の大家。第二二回群像新人文学賞の選者。

三 大江健三郎（一九三五・一〜）作家、ノーベル文学賞受賞者。第八一回芥川賞選者。一九七九年八月、村上春樹の『風の歌を聴け』は第八

一回芥川賞候補になったが、落選したのである。

四 「僕自身は自分のことを、基本的には長篇小説作家であると見なしているのだが、よく（私はあなたの短篇小説を読むのが（長篇小説を読むよりも）好きです）」と言われることがある。もちろんそれにいちいち反論したりはしない。また気を悪くしたりもしない。それはそれでとても嬉しいことだからだ」（村上春樹『Blind Willow, Sleeping Woman のためのイントロダクション』『めぐらやなぎと眠る女』新潮社 二〇〇九・一一）

五 註（八）に同じ。

六 註（八）に同じ。

七 註（八）に同じ。

八 註（八）に同じ。

九 加藤典洋「村上春樹への誘い」（『村上春樹がわかる』朝日新聞社 二〇〇一・一一）

一〇 中村三春「短編小説 出来事を核に複数の物語を構造化する語り口」（『村上春樹がわかる』朝日新聞社 二〇〇一・一一）

一一 木股知史「レキシントンの幽霊」論——村上春樹の短編技法」（『甲南大学紀要』二〇〇六）

一二 風丸良彦『村上春樹短編再読』（みすず書房 二〇〇七・四）

一三 落合由治「村上春樹短編作品の文体的特徴：近代小説から脱構築」（『比較文化研究』二〇一三・一一）

一四 「短編（集）」という力：村上春樹『レキシントンの幽霊』と〈喪の仕事〉」（『広島大学大学院文学研究科論集』七三 二〇一三・一一）

一五 真鍋守栄「個の確立のプロセスを追って：村上春樹の短編から」（『カウンセリング研究所紀要』30） 二〇一四）

一六 松田和夫「マクシムからモラルへ：村上春樹の短篇小説について」（『桜文論叢』二〇一五・三）

一七 瀧本和成「村上春樹と〈戦後〉」（『2015 西安・京都 戦後70年記念国際学術研究交流大会』 二〇一五・八）

一八 斎藤隆一『短篇で読み解く村上春樹』（マガジンランド 二〇一七・一）

一九 西田谷洋『村上春樹のフイクション』（ひつじ書房 二〇一七・一一）

二〇 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社 二〇一・八）による、短篇小説全体を次のように四区分間に分けられる。

〈初期〉無謀な創作模索的時期（一九八〇・四～一九八二・八）

〈前期〉高い完成度の安定期（一九八二・九～一九八七・九）

〈中期〉危機の時期（一九八七・一〇～一九九六・一一）

〈後期〉回復と広がり時期（二〇〇〇年以降）

二一 註（二四）に同じ。

二二 『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社 一九八三・五）

二三 『カンガルー日和』（平凡社 一九八三・九）

- 『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社 一九八四・七)
『回転木馬のデッド・ヒート』 (新潮社 一九八五・一〇)
『パン屋再襲撃』 (文藝春秋 一九八六・四)
『TVピープル』 (文藝春秋 一九九〇・一)
『村上朝日堂超短篇小説 夜のくもざる』 (平凡社 一九九五・六)
『レキシントンの幽霊』 (文藝春秋 一九九六・一一)
『神の子どもたちはみな踊る』 (新潮社 二〇〇〇・二)
『東京奇譚集』 (新潮社 二〇〇五・九)
『女のいない男たち』 (文藝春秋 二〇一四・四)
『一人称単数』 (文藝春秋 二〇二〇・七)
宮島新三郎『短篇小説新研究』 (東京出版社 一九三三・三)
井上博嗣『アメリカ短編小説―研究と鑑賞』 (創元社 一九九四・四)
註(八)に同じ。
- 『言葉という激しい武器』 ロメール・インタビュー 大鋸一正×村上春樹 (『ユリイカ』二〇〇〇年3月臨時増刊号) 二〇〇〇・三)
注(三〇)に同じ。
- 村上春樹『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング 二〇一五・九)
村上春樹『あとがき』『螢・納屋を焼く・その他の短編』(新潮社 一九八四・七)
週刊朝日編集部・春山陽一×村上春樹「村上さんに電子メールで直撃インタビュー」
注(三〇)に同じ。
- 『短編小説を書くのって、楽しいですね。／僕にとつて、短編小説をうまく書くコツは、前もって仕掛けを(ひとつ半)用意して、3日書きあげることです。もちろん時間をかけて書き直す必要はありませんが、集中して気合を入れて、3日できるとにかくすばつとケツまで(つばめがえし)で書ききるのが大事です。長編の書き方とはぜんぜん違います。』と述べている。村上春樹「短編小説をうまく書くコツは3日で書きあげること」(『村上朝日堂 スマルジャコフ対織田信長家臣団 CD-ROM版』朝日新聞社 二〇〇一・四)
注(三〇)に同じ。
- 村上春樹『自作を語る・短篇小説への試み』『村上春樹全作品1979～1983』③『短篇集I』(講談社 一九九〇・九)
村上春樹『Blind Willow, Sleeping Womanのためのイントロダクション』『めぐらやなぎと眠る女』新潮社 二〇〇九・一一)
柴田元幸×村上春樹「村上春樹インタビュー・短篇小説の作り方」(『MONKEY』二〇〇六・六)
『自作を語る 短篇小説への試み』(『村上春樹全作品1979～1983』③『短篇集I』(講談社 一九九〇・九)
阿部昭『短篇小説礼讃』(岩波新書 一九八六・八)
村上春樹の一九八〇年代の短篇小説群一覧表(本稿は『カンガルー日和』を超短篇として捉え、一覧表に取り扱ってないのである)
「中国行きのスロウ・ボート」 (『海』 一九八〇・四)

- 「貧乏な叔母さんの話」 (「新潮」 一九八〇・一二)
- 「ニューヨーク炭鉱の悲劇」 (「ブルータス」 一九八一・三)
- 「カンガルー通信」 (「新潮」 一九八一・一〇)
- 「午後の最後の芝生」 (「宝島」 一九八二・八)
- 「土の中の彼女の小さな犬」 (「すばる」 一九八二・一一)
- 「シドニーのグリーン・ストリート」 (「海」臨時増刊「子どもの宇宙」 一九八二・一二)
- 「螢」 (「中央公論」 一九八三・一)
- 「納屋を焼く」 (「新潮」 一九八三・一)
- 「めくらやなぎと眠る女」 (「文学界」 一九八三・一一)
- 「踊る小人」 (「新潮」 一九八四・一)
- 「三つのドイツ幻想」 (「ブルータス」 一九八四・四)
- 「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」 (『回転木馬のデッド・ヒート』新潮社 一九八五・一〇)
- 「レーダーホーゼン」 (『回転木馬のデッド・ヒート』新潮社 一九八五・一〇)
- 「タクシーに乗った男」 (「IN・POCKET」 一九八四・二)
- 「プールサイド」 (「IN・POCKET」 一九八三・一〇)
- 「今は亡き王女のための」 (「IN・POCKET」 一九八四・四)
- 「嘔吐1979」 (「IN・POCKET」 一九八四・一〇)
- 「雨やどり」 (「IN・POCKET」 一九八三・一二)
- 「野球場」 (「IN・POCKET」 一九八四・六)
- 「ハンティング・ナイフ」 (「IN・POCKET」 一九八四・一二)
- 「パン屋再襲撃」 (「マリ・クレール」 一九八五・八)
- 「象の消滅」 (「文学界」 一九八五・八)
- 「ファミリー・アフエア」 (「EM」 一九八五・二一～二二)
- 「双子と沈んだ大陸」 (「別冊小説現代」 一九八五・一二)
- 「ローマ帝国の崩壊・一八八一年のインディアン蜂起・ヒットラーのポーランド侵入・そして強風世界」 (「月刊カドカワ」 一九八六・一)
- 「ねじまき鳥と火曜日の女たち」 (「新潮」 一九八六・一)

-
- 「TVピープル」(原題「TVピープルの逆襲」)〔PAR AVION〕一九八九・六)
「飛行機——あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」〔ユリイカ臨時増刊号〕一九八九・六)
「我らの時代のフォークロア——高度資本主義前史」〔SWITCH〕一九八九・一〇)
「眠り」〔文學界〕一九八九・一一)
「パン屋再襲撃」〔マリ・クレール〕一九八五年)
註(八)に同じ。

三九
四〇

第一部 『中国行きのスロウ・ボート』論

第一章 外国から日本への眼差し

第一節 村上春樹「中国行きのスロウ・ボート」

—その共鳴と「僕」の変化をめぐって—

はじめに

「中国行きのスロウ・ボート」は村上春樹最初の短篇小説である。この作品にはヴァージョンが三つある。一九八〇年四月に「海」に発表されたものが初出であり、それは一九八三年五月刊行の単行本『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社）に収録されている。二つ目は「どうせ翻訳されるんだったら、良い機会だから改稿しよう」という主旨で書かれたアメリカ版の英訳テキストで、それは一九九三年三月に *The Threepenny Review* に発表されている。三つ目は「全集収録にあたって中盤以降にかなり手を入れた」^三ヴァージョンで、一九九〇年九月刊行の『村上春樹全作品 1979～1989 ③短篇集Ⅰ』（講談社）に収められ、その後二〇〇五年三月には『象の消滅』（新潮社）に再録されている。

この作品は語り手「僕」（三〇歳を超えた一人の男）が、かつて出会った三人の在日中国人（中国人小学校の試験監督官、女子大学生、百科事典のセールスマン）に関して一人一人を回想していく物語である。本作品について、田中実^四は「僕」の世界観を表したものと評し、山根由美恵^五は「トラウマを語るといふ物語化のなされた内なる差別の物語」、「対社会意識の作品群の出発点」であると指摘している。また、浅利文子^六は「在日中国人へ向けるまなざしが〈僕〉の自己を逆照射することで〈僕の中国〉が認識され」とする。「僕」と中国人との関係は、戦中戦後の日本と中国との関係性のメタファー（暗喩）だろう^七と述べている。先行研究の多くは「僕」と登場する「中国人」との葛藤、あるいは「僕」の中国人に対する無意識の悪意に注目している。しかし、「僕」と「三人の中国人」には共鳴する部分もあり、そうした観点を踏まえた分析と考察が必要であると考える。

そこで、本稿では、三人の在日中国人の人物像や生き方に着眼し、「僕」との同質性や、それぞれの出会いによる「僕」自身の変化を明らか

にしていくこととする。

一 「僕」の小学校時代について

物語は「最初の中国人に出会ったのはいつのことだったろう？」という「考古学的」疑問から始まる。「僕」の推定はそれが一九五九年か一九六〇年である。「僕」にとつて、「不格好な揃いの服を着た醜い双子の兄弟のような」一九五九年と一九六〇年は適当で、暗く、しかも区別が混沌としている時代である。さらに、その二年間について、語り手「僕」は次のように説明されている。

そうだ、それはたしかヨハンソンとパターソンがヘヴィー・ウエイトのチャンピオン・タイトルを争った年だった。僕はその年にテレビでその試合を見た記憶がある。とすれば、図書館に行つて古い新聞年鑑のスポーツのページを繰ればいいわけだ。それで全ては終わるはずだった。

区別する手掛かりはテレビ放送のヘヴィー・ウエイトの試合だと述べられている。新聞年鑑によつて具体的な日付を確認しておきたい。だが、「ヨハンソンとパターソンがヘヴィー・ウエイトのチャンピオン・タイトルを争った」試合は二回あることがわかる。第一回は一九五九年六月二十七日「ヨハンソン勝つ、パターソンを『KO』^八という試合である。第二回は一九六〇年六月二十日「パターソン王座奪回 世界ヘビー級ボクシングヨハンソンをKO」^九という試合で、結果として、「パターソンが再び王座」に帰つたのである。

このように、新聞年鑑を繰れても一九五九年と一九六〇年を見分けることができないのである。そして、このドラマチックな試合、特に「ヘヴィー・ウエイトのチャンピオン・タイトル」といった暴力に関わる試合という表現は当時アメリカとソ連との「勢力の拡大競い合い、軍事拡張」という危機の時代状況を暗示しているだろうか。その二年間について、日本国内では「一九五九く六〇年のあしかけ二年間、日米安全保障条約の改定阻止・条約廃棄の要求を掲げて闘われた戦後最大の国民的政治運動」^十であり、安保闘争の影響で、社会の動乱・危機的な雰囲気は子供時代の主人公にとつて幸福感や満足感を覚える記憶ではなかったと言えよう。

また、『日本新聞年鑑』（一九五九）のなかで「めざましいテレビの普及」^{十一}に関して次のように述べられている。

昭和三三（一九五八）年二月末現在のテレビの契約台数は約一五〇万台にのぼり、さらに毎月一三、四万台のペースで増加をみせている。全国のテレビ局数は、三四局、民放三五局にのぼる。新聞・ラジオと共に、テレビはマスコミの三大媒体として、国民の生活に欠くことのできない深いつながりと、大きな影響力を持つようになった。

テレビの普及とともに、膨大な情報と多くの観点が溢れており、小学校時代の「僕」はそれらの情報を「僕自身の目と他人の目が混じりあ

ったりもしている」と悩んでいることがわかる。そして、「脳震盪を起こした」ときの、「大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる」という言葉から「パン」は一九六〇年代の大切な食材として捉える。作者村上春樹は村上龍との対談¹¹で一九六〇年に関して次のように述べている。

60年安保というのはテレビで見たんだけど、樺美智子さんが死ぬ前後ね。あれはものすごくショックを受けた。まだ11か12だけどね、やっぱりものすごく感じるわけ。何かがつぶされていきつつあるという……

学校給食という大変な時代における「戦後民主主義のおかしくも哀しい六年間の落日の日々」という「僕」の態度が描かれている。戦後民主主義への婉曲的な批判と安保闘争の失敗への失望感が読み取れる。小学校の記憶について、初出は次のようなプロットがある。ただし、初版、全作品はその部分は削除されたのである。その削除された部分を見てみたい。

いづれにせよ、そのあたりを境として僕の記憶は行く先で確実にその軸先を暗礁に乗り上げるようになった。そして何年かのそんなドタバタのあとで、僕と僕の過去はお互いに別れを告げることになった。／どうも俺たちはあんたなしでも上手くやってけそうな気がするんだが、と彼は言った。／どんなものだろう？／無理もない、と僕は思う。口を開くたびにバスケットボールのゴール・ポストか中国人の話しかできないような男と誰が上手くやっていける？／悪くないじゃないか、と僕は言う。／そう言ってもらえるとホッとするよ、と彼はいかにもホッとしたように言った。でもね、こう思っていてくれよ、我々が別々の途を辿るとしても、我々の友情はいつまでも続くってね。／友情？／というわけで僕は切符を失くさずには電車にも乗れぬ人間となり、結婚記念日を忘れずには結婚生活も送れぬ人間となった。そのかわりに僕が得たものといえば、ただの友情である。そんなものが何の役に立つわけでもない。古い絵葉書と同じことだ。／まあいい。／僕がかつての自分が忠実な外野手であり、忠実な給食掛であったように、今は忠実な書き手でありたいと思う。望むものはそれだけだ。僕たちのあいだに分かちあうべきものがもう殆んど残っていないとしても構いはしない。埃さえ払えば、それはまだ少しは食べられるはずだ。

注目したいのは小学校時代の野球部の中国人の男の子である。少年は「僕」がチームに不要であることを遠回しに伝え、「僕」はそれを肯定する。その際に「我々の友情はいつまでも続く」と言われているが、それは「僕」をチームから追放することの後ろめたさからくる儀礼的な挨拶であったとも解される。実際に「僕」はそれを「そんなものが何の役に立つわけでもない」と断じている。しかし、ここで重要なのは、「忠実な書き手」である現在の「僕」が、「別々の途」を歩むことになった少年との「友情」を「埃さえ払えば、それはまだ少しは食べられる」とし、そこに彼と共有可能な種の希望を見出している点である。

初版（一九八三年）、全作品バージョン（一九九〇年）ではこの登場人物との「友情」に関する場面は削除されている。その理由は作品のバ

ランス調整のためであろうか、つまり、小学校時代に中国人の試験監督官に出会い、大学時代に中国人の女子大生に出会い、社会人になってから同高校時代の同窓（中国人の男）に再会という物語構造において、「僕」の人生の各段階に代表的な中国人一人ずつとの関係性を描こうとしたということである。そのために小学生時代に野球部の少年と試験監督官の二人を登場させることを避けた可能性があり、後のバージョンで大幅な加筆されたと推測できる。しかし、先に言及した意味において、野球部の中国人少年という登場人物によって得られた「友情」は「僕」と中国人との精神的な紐帯の可能性を示すものであり、そのことは作品解読上の重要な手掛かりであると考ええる。

「僕」の小学校時代（一九五九・一九六〇年）は世の中の進歩、経済成長¹¹、テレビの普及に代表されるテクノロジーの急速な発展の時代である。しかし、国際社会においてはアメリカとソ連との対峙、日本国内では安保闘争の影響で社会の動乱・危機的要素を内包した、変化と動揺の時代であったと言える。主人公「僕」の小学校時代の設定は作者村上春樹の小学校時代と一致しており、その生まれ年は一九四九年であると推定できる。言い換えれば、一九五九年か一九六〇年に「僕」は一〇歳か、一一歳になる。そして、「僕」の記憶力は「ひどく不確」、記憶は「おそろしくあやふや」と表現されるが、その中で思い出された中国人に関する出来事は鮮明に細かく描かれている。その中国人の三人との出会いは主人公「僕」にとって忘れがたい極めて重要な意味をもつものであり、以下、それぞれに考察していく。

二 中国人の試験監督官について

「僕」が「最初の中国人に出会った」のは小学生時代（一九五九年か一九六〇年の「天気の良い、少しばかり暖かすぎるほどの秋の日曜日」）の模擬テスト会場、「港街の山の手にある中国人子弟のための小学校」の中国人教師であった。他のクラスメイトは「近くの会場に指定されていた」が、「中国人小学校に行くようにと指定されたのは僕一人きり」であった。「僕」は「指定された」とおりに弁当とスリッパをビニールの靴に詰め、「指示された」とおりに玄関で靴を脱ぎ、「指示された」とおりの教室に入った。「指示された」という言葉は五回繰り返される。それは「戦後民主主義のおかしくも哀しい六年間の落日の日々」の小学生時代と呼応し、政府の強権的姿勢が発露した安保闘争とその後の一九六〇年代への婉曲的な批判とも見られる。では「中国人小学校」はどのように描かれているのか。

港街の山の手にある中国人子弟のための小学校（名前をすっかり忘れてしまったので以後便宜上的に中国人小学校と呼ぶことにする。妙な呼ぶことにする。妙な呼び方かもしれないが許してほしい）を訪れることになったのは、それが僕の受けた模擬テストの会場であってられたためだ。

「中国人小学校」は「僕」たちの校区から「電車で三〇分もの距離にある」が、小学生の「僕」にとっては見知らぬ場所である。当時、「僕」は中国人に出会ったこと「一度もなかった」し、「僕の学校から中国人小学校に行くようにと指定されたのは僕一人きり」で、そして、「中国人小学校」には「暗く長い廊下、じつとりと黴臭い空気」というイメージを持っていた。このように、「中国人小学校」は「僕」にとって、ま

つたく「世界の果て」である。「おそろしく暗い気持ち」、「一ダースの新しい鉛筆を削り」、「母親は僕に分厚いセーターを着せた」、「乗り越えさぬようにとずっとドアの前に立ったまま外の風景に注意していた」といった描写からは、「僕」の不安、孤独感、見知らぬ場所に対する恐怖も読み取れる。「そもそもここは私の居るべき場所じゃない」と考えていた「僕」にとつて「中国人小学校」とは自分に余所者としての違和感を覚えさせる場であった。

そして、この中で語られる中国人の監督官はどのような人間で、どのような考えをしている人物なのか。

答案用紙を小脇に抱えた監督官が教室に入ってきたのは十五分ばかり後のことだった。監督官は四十歳より上には見えなかったが、左足を床にひきずるように軽いびっこをひき、左手で杖をついていた。それは登山口のお土産屋にでも売っていきそうな粗い仕上げの桜材の杖だった。そして彼のびっこひき方があまりにも自然に見えたので、その杖の粗末さだけがいやに目立った。

「最初の中国人」は「軽いびっこをひき、左手で杖をついた」、「足の悪い」中年教師が形象されている。

「わたくしがこのテストの監督をいたします」わたくし、と彼は言った。(中略)「みなさんもご存知のように、中国と日本は、言うなればお隣同士の国です。みんなが気持ちよく生きていくためにはお隣同士が仲良くしなくてははいけません。そうですね？(中略)もちろんわたくしたちの二つの国のあいだには似ているところもあります。わかりあえるところもあるでしょうし、わかりあえないところもあるでしょう。それはあなたの方のお友だちのことを考えても同じことではないですか？どんなに仲の良い友だちでも、やはりわかってもらえないこともある。そうですね？わたくしたち二つの国のあいだでもそれは同じです。でも努力さえすれば、わたくしたちはきつと仲良くなれる、わたくしはそう信じています。でもそのためには、まずわたくしたちはお互いを尊敬しあわねばなりません。それが：第一方です」

「わたくし」という丁寧な言い方に目が惹かれる。しかも、受験生を不安にさせないため、そして同時に日中の友好的関係への願いを伝えるために彼は「努力さえすれば、わたくしたちはきつと仲良くなれる」と語り、そのために「わたくしたちはお互いを尊敬しあわねばなりません」と訴える。模擬テストの会場であるにもかかわらず子供たちに対して「机に落書きしたり、チューインガムを椅子にくっつけたり、机の中のものにいたずらしてはいけません」という基本的な考えを述べ、日中関係を仲の良い友だちの関係性に喩え、わかりやすい言葉で小学生たちに伝えている。小学生の「僕」も中国人教師の観点を理解し受け容れた姿が窺える。

しかも、監督官は「指定された」試験会場での一連の「指定された」ルールとは対照的に、相手の立場に立つて問題を考えさせることによつて、小学生である「僕」たち受験生に「落書き」の悪影響について考えさせている。「僕」が想像した「中国人小学校」は暗く、黴臭く、汚い場所であった。しかし、受験日に目にした環境は清潔で、明るいキャンパスであった。「僕」の想像する中国人小学生は暴れたり騒いだりす

る子供であったが、実際には彼らは静かに、礼儀正しく、列を連ねて学校を歩いている。その想像と現実とのコントラスト（想像を裏切る現実）が「僕」を驚かせるのである。そして、中国人監督官は見慣れぬ環境であっても「顔を上げて胸をはること」、「誇りを持つこと」を説く。「僕」は「二十年前も昔の試験の結果なんて、今ではすっかり忘れてしまった」が、中国人の「小学生たちの姿」、「中国人教師」の言葉だけははっきりと覚えている。テストはそのまま何事もなく終わったが、模擬試験監督官である彼の「努力さえすれば、わたくしたちはきつと仲良くなれる」、「顔を上げて胸をはりなさい」という言葉は、「中国人小学校」に対する否定的なイメージを全く逆転された日の記憶として「僕」の心に残りつづけている。

三 中国人の女子大学生について

二人目の中国人は「大学二年生の春にアルバイト先で知り合」った、「無口な」、「僕」と同じ一九歳の小柄の都内の私立女子大学の学生である。「僕」が一九歳だとすれば、この年は一九六八年だと推測できる。二人は三週間（二月の最後の二週間から三月の二週間まで）東京文京区の「小さな出版社の暗くて狭い倉庫」で一緒に働いていた。その倉庫は、「暖房装置のかけられもなかった」ので、凍死しないため僕らはいやがおうでもせわしなく働かざるをえなかった」、そして、昼休みの時間は「体を暖めるの」のが「主要な目的」と回想されるほどに寒い場所であったという。

この中国人の女子大学生について、次のように述べられている。

彼女と僕と同じ十九歳で、小柄で、考えようによつては美人といえなくもなかった。（中略）

彼女の父親は横浜で小さな輸入商を営んでおり、その扱う荷物の大半は、香港からやってくるバーゲン用の安い衣料品だった。中国人とはいっても、彼女は日本で生まれ、中国にも香港にも台湾にも一度も行ったことはなく、通った小学校は日本の小学校で、中国人小学校ではなかった。中国語は殆どできなかったが、英語は得意だった。彼女は私立の女子大に通っていて、将来の希望は通訳になることだった。そして駒込のアパートで兄と同居していた。あるいは彼女の表現を借りるなら、転がりこんでいた。父親とソリが合わなかったためだ。

この女子大学生は国籍こそ中国だが、日本で生まれ育つたために中国語は身につけていない。そして「少し無口すぎるし、神経質などころもある」が、「まとも」な人間として設定されている。「熱心に」働いているものの、その「熱心さ」に「奇妙な切迫感」があるので「僕」以外の誰ともうまく合わない。しかも、「僕」の習慣と違い、彼女の「熱心さ」は「もう少し人間存在の根本に近い種類のもの」とされている。つまり、繊細で敏感、負けず嫌いで自己を厳しく律する人物であったことが窺え、アルバイト先で嫌われ、孤立していた状況が読み取れる。

女子大生はある日の作業ミスで「一種のパニック状態」になったが、「僕」がそれを助けたことで親しくなり、アルバイト先では「僕」が唯一とも言える友達になった。そして、アルバイト最後の日の夕方、「僕」は彼女を誘って新宿のディスコティックに遊びに行く。「僕」と彼女との関係は次のように記される。

僕には高校時代からつきあっているガールフレンドがいた。でも僕らのあいだは以前ほどしっくりとはいっていなかった。(中略) 僕らはまだ若かったし、それだけの距離と時間の空白を克服できるほどお互いのことをしつかりと理解していたわけではなかった。(中略) 僕としては正直なところ少し息ぬきをしたかったのだ。女の子を誘って踊りに行って、軽く酒を飲んでいるうちとけた話をして、楽しめたかった。それだけのことだった。僕はまだ十九だった。なんといつてもいちばん人生を楽しみたい年齢だった。(中略)

三月の二週間は、時折のみぞれまじりの冷ややかな雨とともに過ぎさっていった。仕事の最後の日の夕方、経理課で給料を受け取ったあとで、僕はちよつと迷ってから、以前に何度か行ったことのある新宿のディスコティックにその中国人の女の子を誘ってみた。

三月の夜の風はまだ冷ややかではあったけれど、それでもそこには春の予感が感じられた。体はまだ暖まっていたので僕らはコートを手にしたまま、あてもなく街を歩いた。ゲームセンターをのぞき、コーヒを飲み、そしてまた歩いた。春休みはまだちゃんと半分手つかずで残っていたし、何よりも僕らは十九歳だった。歩け、と言われればそのまま多摩川^{十三}べりまでだって歩いたかもしれない。

三月の二週間の夜は「春の予感」と描かれたように、「僕」と彼女には恋に近い感情が生まれていた可能性がある。その日、「僕」らは食事をしたり、二時間ほど踊ったり、散歩したりして楽しく過ごしたのは確かである。「僕」も彼女に「本能的な好意」を抱いているし、高校時代のガールフレンドとの関係にはすれ違いもあった。しかし、その日別れる際に「僕」は「致命的な過ち」を二つ犯したことが描写される。第一は「僕」は無意識に「彼女を逆まわりの山手線に乗せてしまった」ことで、第二は無意識に「彼女の電話番号を控えた紙マッチまで捨ててしまった」ことである。そしてそれによつて二人の繋がりも断たれてしまうことになる。

僕がその何かに思い当たったのは山手線電車を目白駅で降りたときだった。そこで僕はやつと気づいた。僕は彼女を逆まわりの山手線に乗せてしまったのだ。／僕の下宿は目白にあったのだから、彼女と同じ電車に乗って帰ればよかつたのだ。すごく簡単なことだった。どうしてそれをわざわざキヤ逆まわりの電車に乗せてしまったんだろう？酒を飲みすぎたせいだろうか？あるいは僕は自分のことで頭がいっぱいになりすぎていたのかもしれない。おそらく門限には間に合うまい。駅の時計は十時四十五分を指していた。彼女が駒込駅に姿を見せたのは十一時を十分ばかりまわつたところだった。「最初は私も何かの間違いだろうって思ってたの。だからまあいいやつて思つてずつと逆まわりの電車に乗っていたの。でも電車が東京駅を過ぎたあたりで、力が抜けちゃつたの。何もかもが嫌になつていったの。そしてもうこんな目には二度とあいたくないって思つた。」

彼女の兄は二三時前に帰宅することを要求したことがわかる。二三時二〇分に新宿駅を出発すると、「僕」と同じ方向の山手線に乗れば、七駅（約一五分間）を通過してから二二時三五分前後に駒込駅（彼女のアパート）に到達できる。だが、「僕」は彼女を逆の山手線に乗せて、山手線は環状運転の鉄道路線のため、実際に、彼女は二一駅（約四五分間）を通過して二三時一〇分に駒込駅（彼女のアパート）に到着した。「僕」は単純な誤謬によって彼女に三倍の距離と時間を費やしてしまったのである。無論、彼女は兄の要求の門限に間に合わない。ただし、彼女は「僕」の明らかな誤謬に気づいていたにもかかわらず途中でもなかつた。一方の「僕」はそれを「間違った電車に乗せられたらずっとそのまま乗っているタイプ」として理解していた。唯一の友達である「僕」の過ちに対して、彼女は「あなたが本当に間違えたんだとしても、それはあなたの心の底でそう望んでいたからよ」を語っている。傷ついた彼女は「そもそもここは私の居るべき場所じゃないのよ。ここは私のための場所じゃないのよ」と言い、そこには自己懷疑、深いコンプレックスを抱えていることが見てとれる。すなわち、彼女は日本で生まれ育つたにも関わらず劣等感を抱き、自分を他者と意識し強い疎外感に陥っているのである。

「嘘よ。私と一緒にいたって楽しくなんかないわ。そんなはずないわよ。それは自分でもよくわかるのよ。あなたが本当に間違えたんだとしても、それはあなたが実は心の底でそう望んでいたからよ」／僕はため息をついた。／「気にしなくてもいいのよ」と彼女は言った。そして首を振った。「こんなのこれが最初じゃないし、きっと最後でもないんだもの」

敏感な彼女は「僕」の無意識の誤謬を「逆説的な欲望」として捉え、すなわち「僕」が内心で彼女を軽蔑しているために、からかうために、逆の電車に乗せたのだと考えている。そして、一九歳の「僕」は彼女の悲しみを過度の悲観か神経質な性格によるものと思っていた。

「僕」は小学校時代の野球の試合で、ゴール・ポストに激突して脳震盪を起こし、そのときに「大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる」という言葉を口にした。第一節では、その言葉が初出以降削除されたチームメイトとの「友情」を語る場面で登場している点と指摘した。その時にチームからの追放を暗に求められた「僕」は「無理もない」と思っており、そこには明らかに彼の疎外感が横たわっている。しかし、チームとしては上手くいかず、その後全く接点を失ったとしても、それでも「僕」にとつて少年との「何の役に立つわけでもない」という「友情」は「埃さえ払えば、それはまだ少しは食べられるはず」なのである。

このように、彼女も「僕」も形は違うがともに同質の傷を心に抱えていたのである。しかしながら、それが同質であると気づいたのは「既に三十歳を超えた」とき、「もう一度外野飛球を追いながらバスケットボールのゴール・ポストに全速力でぶつかり、もう一度グローブを枕に葡萄棚の下で目を覚ましたとしたら、僕は今度はいったいどんな言葉を口にするのだろう？あるいは僕はこう言うかもしれない。ここは僕のための場所でもないんだ、と」と語る現在である。無論、少年との対話は改稿によって削除されたものの、「僕」が抱える疎外感本を一貫するモチーフにもなっている。ここに至って語り手の「僕」は彼女の心中の痛みに共感しているといえる。「僕」は彼女の気持を理解してから、

同じような言葉で自分の気持を表しているのである。

都会という場が「無数の可能性」であると同時に「ゼロ」であるという。神戸から上京した「僕」の、東京での「都市生活者」としての自由さ・無力感・孤独感・都会における疎外感が読み取れる。このような「欲望と諦めと苛立と興奮」の都会で生活している「僕」は、繊細な彼女と同じく都会の魅力を感じながら「僕のための場所でもない」と認識し、その疎外感を感じる。彼女と同様の疎外感を抱えていたことを確かめたことで、彼女の内的な悲しみを実感し、そのときはじめて共鳴したのである。

四 百科事典のセールスマンについて

「三人めの中国人」は「冷やかな十二月の午後」、青山通りに面したガラス張りの喫茶店」で再会した「高校時代の知り合い」であり、その時の「僕」は結婚六年目の二十八歳であった。彼も二十八歳くらいであり、中国人向けに『百科事典』^{十五}を売る仕事をしている。「僕」の年齢から再会の時期は一九七七年だと推測できる。

冷やかな十二月の午後だった。風こそなかったが、空気はいかにも肌寒く、時折雲間からこぼれる光も、街を覆ったうす暗い灰色の膜を消し去ることはできなかった。僕は銀行に行った帰り途、青山通り^{十六}に面したガラス張りの喫茶店に入り、コーヒーを飲みながら買ったばかりの小説のページを繰っていた。(中略)年の頃は僕と同じくらい、仕立ての良いネイビー・ブルーのブレザー・コートに、色のあったレジメンタル・タイトルというきちんとした格好だった。でも何もかもがちよつとずつ擦り減っているような感じを受けた。服が古くなっているとか、くたびれているとか、そういうのではない。ただ単に擦り減っているのだ。顔立ちもそれに似ていた。

「三人めの中国人」の青春時代の趣味は音楽と読書であったが、現在は仕事と生活のストレス追われるばかりで表情の乏しい「百科事典のセールスマン」として形象されている。一九七〇年に百科事典の出版ブームが起きているが、「朝日新聞」^{十七}は出版社九社による百科事典の大量出版について次のように報じている。

百科事典ブームと数年前にいわれた。なに居間の装飾代りき、と軽くあしらう向きもあったが、この時期に六百万近い世代が買込んだという。ところが、出版界はいま、それ以上のブームをもくろんで、強烈な百科事典出版戦に突入しようとしている。(中略)先日、「玉川新百科」(全十巻 誠堂新光社)の第一巻が店頭に出た。これで戦いの火ぶたが切られたのだ、という。続いて今月末から来月はじめにかけ「週刊アルファ世界大百科」(日本メーブル・オーダー社)、「グラント現代百科事典」(二十一巻、学習研究社)が出版され、さらに来年から再来年にかけて旺文社、講談社、TBSブリタニカ、世界文化社などが次々に刊行、小学館も新企画を検討だし、しにせの平凡社も「世界大百科事典」の改訂版を出す計画だ。

／百科事典の普及は、日本では六、七軒に一セットの割合、と業界で推測する。三十六、七年から四十年にかけての爆発的なブームで、すでに売れる限界に達したという見方もあるのに「夢よもう一度」の出版社が多いのはどういいうわけか。／「情報化時代。あなたの知識は古くなってしませんか」という問いかけが、各出版社の一致したセールスポイントのようだ。(中略) 売込み合戦は強烈。人手不足で前のブームのときのように一般書店の売込みは期待できないとあって、自社のセールスマンの家庭訪問でしをけずりあう。(中略) 出版前に他社の内容を知ろう、と産業スパイまがいの動きさえ起きているそう。九社を総合すると、合わせて五百万セットは売りたい、となるのだが……

一九七六年の平凡社の広告^{十八}では『国民百科事典 全一七巻』(平凡社)は各巻四二〇〇円で全巻七六五〇〇円、一九七七年の講談社の『講談社 大百科事典 全二八巻』は一二九、八〇〇円^{十九}であった。この百科事典ブームでは各出版社の強烈な競争も見られる。まず、「家庭訪問でしをけずりあう」営業のストレスが感じられる。彼の生活が仕事を中心としたものになっていく様子が見える。彼について、「ちよつとずつ擦り減っているような感じ」として形容され、家族を養う責任を担う壮年である彼のストレス、倦怠感、疲労感が表現されている。四歳の息子がおり、胃が悪くて、「コーヒーも煙草とも止められてるんだ」と言っていることから体調を崩していることもわかる。在日中国人向けに百科事典を売りつつも将来への不安を抱いており、百科事典が売れなくなった後には「中国人専門の損害保険」勧誘や「墓石のセールス」などの商品を切り替えていくことを考えている。注目すべきは、彼が在日中国人として華人社区に生きていくために日本人の社会に溶け込めていない状態であるという点である。そういった「在日中国人」の状況について、『在日中国人 歴史とアイデンティティ』^{二十}では次のように述べられている。

同じ「日本社会」に居住するものとして、「日本人」と平等かつ公正な競争がおこなわれなければならないという期待をもつことが、共通利害感覚のための条件である。この条件が満たされた場合で、なおかつ在日中国人であるというまことにそのことによって、「日本人」と比べれば不利な競争を、在日中国人が等しく強いられているという感覚が、共通利害感覚である。このような場合には、不利な状況を打開するために「在日中国人」というカテゴリーによって人々が動員される可能性が高くなる。すなわち、在日中国人というアイデンティティ確立への距離は縮まる可能性があるのである。

『出入国管理統計年報』^{二十一}によると、在日中国人登録人数は、一九四九年は三、八二四一人、一九六〇年は四五、五三五人、一九七七年は四七、八六二人、一九八〇年は五二、八九六人であった。一九七二年九月、日中共同声明への調印にはじまる日中国交正常化以降、在日中国人登録人数の増加が見られる。

一方、「僕」は「六年のあいだに三匹の猫を埋葬した。幾つかの希望を焼き捨て、幾つかの苦しみを分厚いセーターにくるんで土に埋めた」。「ちよつとした商売」で、「借金を抱えていて、やっと返しはじめたばかりだ」。「僕」と彼の生き方と対照しながら語られている。「僕」の記

憶は不確かだといっても、「僕」も昔の「天気から、温度から、匂いまで」をはつきり覚えていて。「僕」の生活と彼の生活とはあるところまで一致している。「擦り減っている」のは「僕」のことは確かである。「僕」は彼の職業が百科事典のセールスマンであるということを知ったときに「好奇心」を失ったといい、販売勧誘を警戒する。しかし、そのような「僕」に対して彼は次のように語っている。

何も君に百科事典を売りつけようとしてるわけじゃないんだ。俺だって負けず貧乏だけど、そこまでは落ちぶれてない、それに実を言おうと俺は日本人には売らなくてもいいことになってるんだよ。これは取り決めなんだ。(中略)俺の場合は中国人専門なんだよ。中国人だけその百科事典を売るんだ。電話帳で都内の中国人の家庭をピック・アップしてね、リストを作って、かたっぱしから個別訪問していくんだ。(中略) いわゆる同胞のよしみというやつで、話はわりにとんとんと進むからさ」

「僕」の状況を聞いた彼は自分の貧乏な状況も打ち明ける。ただ、彼は憐れみを乞わず、むしろ素直、楽観的に話し合っている。結果として、「僕」は彼に対して「余裕ができたなら買うかもしれない」という好意を示すに至っている。

五 「僕」にとっての中国の意味

物語の冒頭には「中国行きの貨物船に／なんとかあなたを／乗せたいな、船は貸しきり、二人きり……」^{二五}という古い「唄」のエピグラフが置かれている。そして、作品の終局では、中国は「ひとつの仮説であり、ひとつの暫定である。ある意味ではそれは中国という言葉によって切り取られた僕自身である」とも語られる。このように、本作では「中国」は「僕」の心・考え・無意識(潜在意識)と密接にかかわる形で描写されている。「僕」の行動様式と考え(潜在意識)との間に何か存在する。「僕」の行為から出発点で、「親密な夢の乗り物」^{二六}に乗って、「僕の心」に到達できるのだろうか。作中に「中国人の教師」について、「僕」は「彼はまるで中国人には見えなかった」と思う。「僕」は中国人というカテゴリーではなく、「個性の奇妙さ」への関心が示されている。三人の在日中国人との出会い、「僕」の心境の変化を映していると考える。

三人の中国人との邂逅を回想してから、「僕」自身はどのような変化を起こしていたか。まず、一九歳の「僕」は自身について、次のように述べている。

僕にもときどき自分という人間がよくわからなくなることがある。自分が何をどう考えて、何を求めているか、そういうことがわからなくなる

んだ。それから自分がどういう力を持っていて、その力をどういう風に使っていけばいいのか、それもわからない。そういうことをひとつひとつ細かく考えだすと、ときどき本当に怖くなる。怖くなると、自分のことしか考えられなくなる。そしてそういうときには、僕はすごく身勝手な人間になる。そうしようとも思わないのに、他人を傷つけたりもする。だから僕には自分が立派な人間だとはとても言えない。

小学校時代の「僕」は「電車で三〇分もの距離」にある模擬試験会場は「世界の果て」だと認識しており、当時の素朴な疑問を抱いている少年像を見出すことができる。一九歳の「僕」は「ときどき自分という人間がよくわからなくなる」と言い、自己への批判、個人的な思考の青年の姿が見られる。二八歳の「僕」は「高校時代の知り合い」（中国人）から「擦り減っている」感覚に共感し、夢や理想を諦め、生活に妥協し、無力感を抱きながら生計を立てるため一生懸命働いている壮年像が描出されている。中国出身の彼らとの邂逅によって、文化と価値観の差異のため、「僕」らの誤解等が生じたのである。ただし、それらの誤解・誤謬を乗り越えることで「僕」自身の潜在意識（思考の無意識の領域）に近づけるようになったのである。

僕は東京の街を見ながら、中国のことを思う。

僕はそのようにして沢山の中国人に会った。そして僕は数多くの中国に関する本を読んだ。

「史記」から「中国の赤い星」まで。僕は中国についてもっと多くのことを知りたかったのだ。それでもその中国は、僕のためだけの中国ではない。それは僕にしか読み取れない中国である。僕にしかメッセージを送らない中国である。地球儀の上の黄色く塗られた中国とは違う、もうひとつの中国である。それはひとつの仮説であり、ひとつの暫定である。ある意味ではそれは中国という言葉によって切り取られた僕自身である。

僕は中国を放浪する。でも僕は飛行機に乗る必要はない。その放浪はこの東京の地下鉄の車内やタクシーの後部座席で行われる。その冒険は近所の歯科医の待合室や銀行の窓口で行われる。僕は何処にも行けるし、何処にも行けない。

現在、三人の中国人との邂逅に関する回想は「僕」は「僕という一人の人間の存在と、僕という一人の人間が辿らねばならぬ道」について深く考え直す契機となった。そして、「僕」は自身の弱さと潜在意識の未知の領域を確認したのである。「欲望と諦めと苛立ちと興奮」の都会には「無数の選択肢があり、無数の可能性があった。しかしそれは無数であると同時にゼロだった。僕らはそのすべてを手に取りながら、それでいて僕らの手にするものはゼロだった」。言い換えれば、都会に暮らしている現代人は責任、義務、環境、制限で不自由に生きている。結果として、「僕」は「何処にも行けるし、何処にも行けない」「何処にも行ける」というのは心の自由、思考の自由、読書の自由、想像の自由だといえる。「何処にも行けない」というのは時間、空間の制限である。このように、村上春樹は人間の心の中に潜んでいた考え・体験を具体像（中国という具体的な言葉に喩え）、作品化し、読者に伝えようと考えている。

おわりに

本作は「僕」の三人の中国人との出会いの回想を通して「僕」らの相違点と共鳴可能な点が描かれるとともに過去の「僕」と現在の「僕」間の変化が明らかにされていく。その際に語られる「中国」とは具体的な国家ではなく、現実の「僕」と本当の「僕」との間の距離を指していると考えられる。

誤謬……、誤謬というのはあの中国人の女子大生が言ったように（あるいは精神分析医の言うように）結局は逆説的な欲望であるのかもしれない。とすれば、誤謬こそが僕自身であり、あなた自身であるということになる。とすれば、どこにも出口などないのだ。／それでも僕はかつての忠実な外野球選手としてのささやかな誇りをトランクの底につめ、港の石段に腰をおろし、空白の水平線上にいつか姿を現わすかもしれない中国行きのスロウ・ボートを待とう。そして中国の街の光輝く屋根を想像し、その緑なす草原を想おう。／だから喪失と崩壊のあとに来るものがたとえ何であれ、僕はもうそれを恐れまい。あたかもクリーン・アップ・バッターが内角のシュートを恐れぬように、情熱な革命家が絞首台を恐れぬように。もしそれが本当になら……／友よ、中国はあまりに遠い。

中国人監督官の言葉に対して小学校時代の「僕」は「沈黙」、「真っ赤になりながら慌てて首を振った」、「口を開くことすらできなかった」と何も言っていない、理解できないふりをしていた。しかしながら、二十年を経て、「顔を上げて胸をはること、誇りを持つこと」という彼の言葉は「僕」の生活に浸透している。「三十歳を超えた」「僕」は「喪失と崩壊」に遭つても、「忠実な外野球選手としてのささやかな誇りをトランクの底につめ（中略）中国行きのスロウ・ボートを待とう」というように、監督官の記憶は「僕」を勇気づける心の支えとして機能している。青年時代（大学時代）の「僕」は無意識的に中国人女子大学生を「逆まわりの山手線に乗せてしまった」ので、傷ついた彼女は「そもそもここは私の居るべき場所じゃないのよ」と言った。一九歳の「僕」は「彼女の言う場所がこの日本という国を指すのか、それとも暗黒の宇宙をまわりつづけるこの岩塊を指すのか、僕はわからなかった」。現在の「僕」は、自分は野球試合で傷ついたら、「僕のための場所でもないんだ」という言葉を言うつもりである。そういう意味合いにおいて、「僕」と彼女とは同質性の傷口を持っている。言い換えれば、それは「僕」らの心の中の共通・共鳴し得るものであると言える。

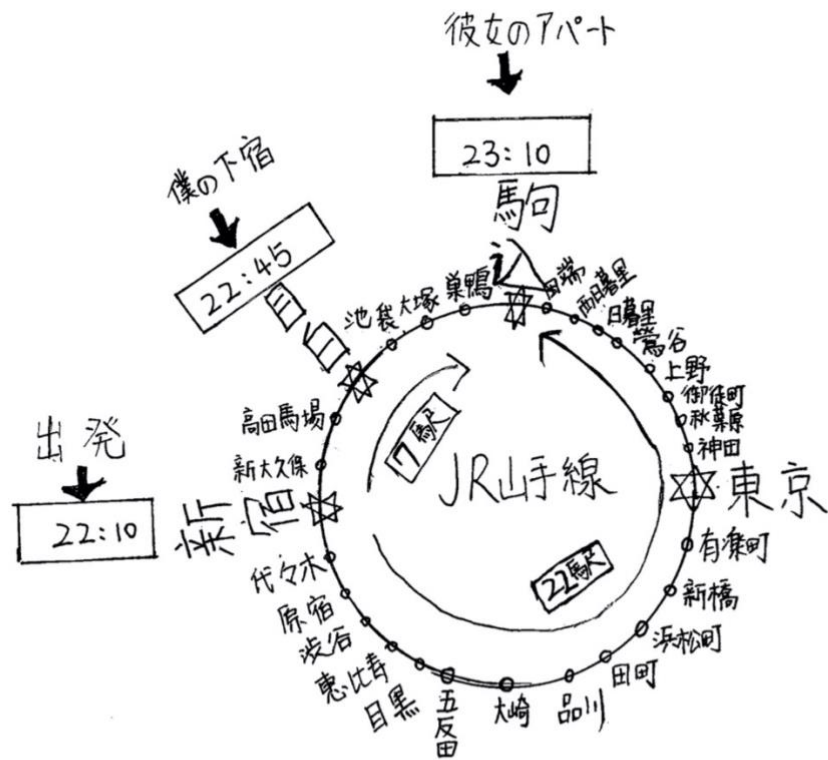
壮年時代（二八歳）、昔のことについて、「僕」の記憶の不確かさに対して、彼（高校時代の知り合い）は「不安になるくらい記憶が鮮明なんだ」という。しかしながら、その原因は同じで、すなわち、二人とも潜在意識として「昔のことを忘れたがっている」。そして、「僕」の目に映る彼は「擦り減っている」が、「僕」自身も「擦り減っている」ことが確認できる。

過去は理解不可能、過ち（誤謬）、相反という形で表れる三人の中国人との出会いには同質のものが存在する。結果として、過去の「僕」と

現在の「僕」との間の違いを確認したのである。もし、中国を「中国という言葉によって切り取られた僕自身」という寓意的な意味だとすると、このように、「友よ、中国はあまりに遠い」は地理的な遠さだけでなく、「僕」の行動様式と「僕」の潜在意識の間の距離、そしてそれも時間の距離であると言えるだろう。この作品は語り手「僕」の回想形式によって、三人の在日中国人との出会いの過程が語られる。一定の時間をおき、現在から昔の「僕」を相対化することができる。その記憶は「燃料みたい」に、現在（一九八〇年代）に生きている「僕」を支えているのである。

註

- 一 村上春樹「アメリカで『象の消滅』が出版された頃」（『象の消滅』新潮社 二〇〇五・三）
- 二 アメリカ（カリフォルニア州・バークレー）の文芸雑誌。一九八〇年に創刊された。
- 三 村上春樹「自作を語る・短篇小説への試み」（『村上春樹全作品1979～1989』^③短篇集I』講談社 一九九〇・九）
- 四 田中実「港のない貨物船」（『国文学解釈と鑑賞』一九九〇・一二）
- 五 山根由美恵「村上春樹〈中国行き〉のスロウ・ボート」論「対社会意識の目覚め」（『国文学攷』二〇〇二・三）
- 六 浅利文子「村上春樹の中国『中国行き』のスロウ・ボート」という視点から」（『法政大学リポジトリ』二〇一〇・四）
- 七 村上春樹を読み解く会『短篇で読み解く村上春樹』（マガジンランドランド 二〇一七・一）
- 八 東京「朝日新聞」（一九五九・六・二七 夕刊 五ページ）
- 九 東京「朝日新聞」（一九六〇・六・二二日 夕刊 七ページ）
- 十 佐々木隆璽『昭和史の事典』（東京堂出版 一九九五・五）
- 十一 『ウォーク・ドント・ラン』（講談社 一九八一・七）
- 十二 一九六〇年の日本の実質経済成長率は一三・二％。
- 十三 多摩川は笠取山を発源し、東京都に入り、下流は神奈川県との境を流れ、東京湾に注ぐ。全長一三八キロメートル。
- 十四 山手線は一九五二年に建てられた日本東京都心部で環状運転の鉄道路線である。東日本旅客鉄道（JR東日本）によって運営する。品川駅を起点に田端駅を結ぶ全長二〇・六キロメートル。二〇二〇年三月一四日に山手線の新駅・高輪ゲートウェイが開業した。二〇二二年の現在まで合計三〇駅がある。



JR山手線路線図より作成

十五 『日本語国語大辞典』による、「百科事典」とは「社会・文学・科学・歴史・演劇・美術・医学などあらゆる分野の事項を、五十音、いろは順、アルファベット順などに排列し、各項ごとに解説をつけた書物。百科辞書。百科辞彙。百科全書。百科。」を意味する。

十六 青山通りは東京都千代田区名永田町と渋谷区渋谷の間の場所を指している。村上春樹の小説、エッセーによく現れた地名である。村上春樹の旧事務所は南青山山付近に設置されている。

十七 東京「朝日新聞」(一九七〇・九・一七 夕刊 一〇ページ)「百科事典また出版ブーム」の記事による。

十八 東京「朝日新聞」(一九七六・一〇・一〇 朝刊 一二ページ)

十九 東京「朝日新聞」(一九七七・一〇・二二 朝刊 六ページ)に載せた広告は「百科事典に、感動がある。新しい百科事典の誕生です。見て楽しい講談社大百科事典Ⅱグランドユニバース。いま、知識は感動とともに 飾る百科事典の時代は、もう終わりました。単なる解説から、知識のドラマ化へ 百科事典三〇〇年の歴史が、いま変わる」と記されたのである。

二十 永野武『在日中国人 歴史とアイデンティティ』(明石書店 一九九四・九)

二十一 法務大臣官房司法法制調査部『出入国管理統計年報』(大蔵省)

二十二 『村上ソングズ』(中央公論新社 二〇一〇・一一)による、この唄は一九四八年フランク・レッサーが作曲した。ケイ・カイザー楽団がヒットさせ、ミリオン・セラーになった。一九五一年、ソニー・ロリNZがこの曲を演奏し録音したのである。村上春樹は「中国行きのスロウ・ボート」というタイトルを耳にすれば、この曲の歌詞がどういう前に、まず「ロリNZの縦横無尽にして自由自在なソロがすぐ頭に浮かんでくる」と述べている。この曲の歌詞と春樹の翻訳は次のようである。

On A Slow Boat To China

中国行きのスロウ・ボート

I'd love to get you On a slow boat to China,

All to myself alone.

Get you and keep you In my arms evermore,

Leave all your lovers Weeping on the faraway shore.

Out on the briny With the moon big and shiny,

Melting your heart of stone.

I'd love to get you On a slow boat to China,

All to myself alone.

二十三 『村上ソングズ』(中央公論新社 二〇一〇・一一)による、スロウ・ボートとはゆっくり進んでいく船であれば、どんな船でも結局はかまわないということになってしまふのではないか。だからスロウ・ボートはあくまでスロウ・ボートなのだ。それは人の心の中だけにひっそりと存在する、親密な夢の乗り物なのだ。

中国行きのスロウ・ボートに君を乗せられたらな。

そして僕だけのものにできたらな。

腕の中に君を抱いていつまでも離さない。

ほかの男たちなんぞ岸辺で涙にくれていればいい。

僕らは海原の真ん中において空には大きな月が輝き

君の固い心を溶かしてくれる。

中国行きのスロウ・ボートに君を乗せられたらな。

そして僕だけのものにできたらな。

二十四 『村上ソングズ』(中央公論新社 二〇一〇・一一)による、スロウ・ボートとはゆっくり進んでいく船であれば、どんな船でも結局はかまわないということになってしまふのではないか。だからスロウ・ボートはあくまでスロウ・ボートなのだ。それは人の心の中だけにひっそりと存在する、親密な夢の乗り物なのだ。

第二節 「ニューヨーク炭鉱の悲劇」

—悲劇の内実をめぐって—

はじめに

村上春樹の「ニューヨーク炭鉱の悲劇」は「ブルータス」(一九八一・三)のために書いた短篇小説である。単行本としては一九八三年五月『中国行きのスロウ・ボート』(中央公論社)に収められ、一九九〇年九月、全体的に加筆して『村上春樹全作品 1979～1989③短篇集Ⅰ』(講談社)に収録されている。二〇〇九年一月『めくらやなぎと眠る女』(新潮社)に再録されている。「自作を語る」によると、「これも題名から始まった話。もちろん初期ビーズのヒット・ソングの題名である。この曲そのものは僕はあまり好きではない。(中略)僕はこの曲の歌詞にひかれて、とにかく『ニューヨーク炭鉱の悲劇』という題の小説を書いてみたかったのである」とあり、執筆時期については、春樹は「短篇小説の書き方がまだよくわからず、苦労したところはあったが、それなりの強い手応えのようなものを感じた。自分の小説世界が一段階広がったような感触もあった。また読者も、僕の別の側面を評価してくれたように思う」と言及している。すなわち、村上春樹の「副業作家時代」の作品であり、渋谷区千駄ヶ谷で「ピーター・キャット」の経営の傍ら執筆したことがわかる。

この作品は二八歳の主人公「僕」と「動物園好き」の友人「彼」との話である。三年前に、葬式用の背広を作り、「彼」は一度も使用していなかった。それに対して、この一年間、「僕」のまわりに友人五人次々と死んでいった。葬式のため、「僕」は「彼」の喪服を借りていた。その年の大晦日の夜に、六本木あたりの店で開かれるパーティーで、「僕」は三二歳の「おそろしく感じの良い」女性と出会った。そのとき、「僕」に似た男を「殺した」話から「音楽」、「自由」の話が展開された。そして、「僕」は「動物園好き」の友人「彼」のことを思い出した。ラストシーンでは「まるで映画の一場面のように」、地下の「坑夫」たちは救助を待ち続けており、外ではもちろん人々は穴を掘り続けている。先行研究としては、この作品について、征木高司は「私たちが今ある世界が非現実であり、暗い淵の向こうにある死者の世界が現実であるという可能性を、思わず書いてしまっている。」^二と述べている。そして、山口政幸は「生きること、生きようとする事それ自体」が「確実に〈死〉に結びついてしまう」という意味で、「悲劇」は「ニューヨーク炭鉱という特定の地域や地下を越えて、我々の〈悲劇〉」^三と指摘している。ジェイ・ルービン^四は「ほほえましい捉え方で死を描いた『ニューヨーク炭鉱の悲劇』も、村上春樹が長年追求している主題を探究した初期作品である」と提起している。山根由美恵^五はビーズの歌詞を考察し、「歌は1941年のニューヨーク炭鉱の事故の話として題されているが、これは架空の事故で実際1966年イギリスのウェールズ地方、アバーファン村の事故を元に作られた。国をあげての連日の救援活動もむなしく、116名の子供と28名の大人が命を失った。世界各地にシヨックを与えた」と論じ、「日常に隠された死が突如襲いかかるかもしれないという危うい感覚」を「友人の連続死、分身の死、死に向かいつつある人々とリンクさせる」と述べている。加藤典洋^六はこの作品が「内ゲバという社会的落盤事故ともいえるべきで」との換喩」と捉え、時代背景と関連し、「村上上の在学した早稲田大学は内ゲバの当事者セクトである革マル派

の牙城の一つとして知られ、七〇年代、この出来事の主要舞台の一つでした」と解釈している。

本稿は語り手「僕」と「彼」という人物形象に着目し、「僕」と「彼」との内的な世界を考察しながら「悲劇」の内実を明らかにしたい。そして、作者がわざとザ・ビーシーズの歌詞「地下では救助作業」から始まり、地下の炭鉱に閉じ込められた「坑夫たち」に終わるという設定にいったいどういう意図が隠されているのかを迫っていきたい。

一 「彼」の奇妙な習慣について

物語は主人公「僕」の友人の奇妙な習慣をめぐる描写から始まったのである。冒頭部分は次のように述べている。

台風や集中豪雨がやってくるたびに動物園に足を運ぶという比較的奇妙な習慣を、十年このかた守りつづけている男がいる。僕の友人である。彼は動物園から歩いて十五分というところに住んでいる。／台風が街に近づき、まともな人々がばたばたと雨戸を閉めたり、ミネラル・ウォーターを買いに走ったり、トランジスタ・ラジオや懐中電灯の具合を確かめたりする頃になると、彼はヴェトナム戦争がたけなわであった時代に手に入れた米軍放出品^ハの雨天用ポンチョに身を包み、両方のポケットに缶ビールをつつこんで動物園に向かった。彼はそのために、台風が来るといっつも会社を休んだ。

自然界「台風や集中豪雨」という気圧の変化が激しい時期は初夏から秋にかけての季節である。一般的な防災対策とは違いに取り込む姿とは違い、友人の物園に行き、ビールを飲みながら、動物を眺める特異な習慣が描き出される。「まわりの友人たちも、だいたい同じような年齢だった。27、28、29……」、「彼」も二十八歳くらいと推測できる。このことは一〇年に続いている。物語の時間について、作品発表の一九八一年を当時とすると、作品内での一年間は一九八〇年と推定できる。二人とも一九五二年前後生まれ、東京で暮らしている。すなわち、一〇年間とは一九七〇〜一九八〇年を指しているだろう。また、彼の「雨天用ポンチョ」は「ヴェトナム戦争の米軍放出品」を表現している。「台風や集中豪雨がやってくるたび」に、「まともな人々」の習慣と「彼」の異常が対比されている。ヴェトナム戦争時代の「米軍放出品の雨天用ポンチョに身を包み」、十年間を経ても「ポンチョ」も使えるし、「ポンチョ」の長持ちによって、作者は婉曲的にヴェトナム戦争への批判が窺える。

米軍のヴェトナム戦争に参加期間は一九六三から一九七三年までの一〇年間である。戦争の一〇年間の長さとは彼の二〇年間の奇妙な習慣とは一致している。ヴェトナム政府の統計による、ヴェトナム戦争の犠牲者は一三〇万人〜四〇〇万人である。恐ろしいほどの犠牲者の数は戦争の残酷さを示している。それに対して、一〇年間の奇妙な習慣は彼の個人の生活に極めて重要な意味を持つことが想像できる。彼の奇妙な習慣をどのように描いたのか。

客はほとんどいなかった。動物たちはみんな獣舎にひっこんでいた。彼らは窓から睨つけたようなぼんやりとした目で雨を眺めていたり、強風の中を興奮してはねまわったり、急激な気圧の変化に怯えたり、腹を立てたりしていた。／＼彼はいつもベンガル虎の欄の前に座ってビールを一本飲み（台風についてはいつもベンガル虎がいちばん腹立てていたからだ）、次にゴリラ舎の中で二本目のビールを飲んだ。ゴリラは台風にはいつも無関心だった。ゴリラは台風よりも彼の姿の方に深い興味を持ったようだった。半魚人のような恰好でコンクリートの床に腰を下ろして缶ビールを飲んでいる彼の姿を、ゴリラはいつもなんとなく気の毒そうな顔つきで眺めていた。「まるで故障したエレベーターにたまたま二人乗り合わせみたいな雰囲気なんだ」と彼は言った。

台風の日、彼は「動物たちを二匹一匹丹念に見回った」。台風・豪雨という悪気候現象に対して、動物は興奮、恐怖、怒りといった感情を発露している。どれほど凶暴であっても、密林の王のベンガル虎も台風に対して無力感を示している。「いちばん腹立てていた」描写からベンガル虎の不満が見られる。それに対して、冷静なゴリラは人間を眺め、彼は雨に降られた悲惨な状況に対して、ゴリラは彼への同情するような表情を表している。このように、台風の日、彼のビールを飲みながら動物園で動物を観察する習慣が描かれる。しかも、台風の日、動物園の開園が彼にとっては幸運なことである。「彼」は「ごちんまりとして感じの良い外資系の貿易会社に勤め」、「奇妙な習慣を十年守りつづけている」と表現されることから分かる通り、社員として生計を立て、独特な趣味を持っている人物として描かれている。多くの人々は「彼」のことを「平凡で鈍重である」と考えても、「彼」は「それが気にならないよう」である。「彼」が会社を休んで家にも帰らないのである。「動物園」に「行きたい」という気持ちが起こる。「天候不良」のために、「客はほとんどいなかった」。「彼」一人、孤独な姿が目立っている。ここでは、「動物園」は仕事場と家との間にある「彼」だけの特別な空間という意味を持っている。「彼」は煙草を吸いながら、台風で動物らの「ぼんやり」、「興奮」、「怯え」、「腹立ち」を見つめる。そして、「いちばん腹を立てている」ベンガル虎の欄の前に足を止め、ゴリラの「気の毒そうな顔つき」から「まるで故障したエレベーターにたまたま二人で乗り合わせたみたいな雰囲気」を「彼」に感じさせる。檻に幽閉されたゴリラと日常生活を離れた「彼」との共感は不自由さである。ビールを二本飲むことで、心身をやすらかにしている。だが、北海道の動物園で「ごく普通の猫」を見て、「ありふれた動物」が動物園に入っている現象に不合理さを感じる。このように、「彼」にとつて、「動物園」は現実から逃げる避難所である。

「彼」はどのような現実から逃げなければならなかったのか。当時の社会状況について、作中の「ニュース・ショー」を見てもよく理解できる。「国境紛争があり、ビルの火災があり、通貨が上がったり下がったりしていた。自動車の輸入制限があり、寒中水泳大会があり、一家心中があった」というニュースに示されているように、一九八〇年は情勢が不安定で、そういう現実から逃げたい「彼」を通して描かれているといえる。

次は、「彼」の「夜中にものを考えるのを止めた」方法が語られる場面である。

「暗い気分になりかけると何も考えずに部屋の掃除をするんだよ。それがたとえ夜中の二時でも三時でも、かたっぱしから皿を洗ったり、ガスレンジを磨いたり、床に雑巾をかけたたり、布巾を漂泊したり、机の引出しの整理をしたり、洋服ダンスの中の全部のシャツにアイロ

ンをかけたたりするんだ」(中略)「夜中の三時には人はいろいろなことを思いつくものなんだ。あれやこれやとね。だれだつてそうだ。だからひとりひとりがそれに対抗する方法を考えなくちゃいけない」

「暗い気分」に抵抗する方法として、「彼」は「掃除」によって「夜中の三時」という空虚な時間を充実させ、現実を考える暇もない時間が作られている。また、「彼」は「半年ごとにガールフレンドを取り替え」ていたのである。「例によって細胞分裂的な彼のガールフレンドからの細胞分裂的に果てしない長電話」も不安を「恋愛」に心を集中させ、抵抗の方法ではないだろうか。そして、「冷蔵庫には外国ビールがたっぷりと冷えていた」というのはお酒の麻酔力、「バルザックの全集を持ち」について、バルザック(一七九九―一八五〇)はフランスの小説家であり、二〇年間に八五本の小説を書きあげ、繊細な観察と豊かな想像力の描写によって、その時代の状況を『人間喜劇』という形で表現する。言い換えれば、以上の方法の補足として、すべては「動物園」という避難所とは同じ役割をしているが推測できる。

周囲の人々は「彼」を「平凡で鈍重である」と考えているが、主人公「僕」の目に映る「彼」は「台風の午後を除けば」、「至極まともな人物」だと評価している。おそらく作者は登場人物たちの現実への無力感に対して、しみじみと考えながら、様々な「奇妙な習慣」によって、「彼」に生かされて形象化されている。

二「僕」の悲劇について

友人「彼」と「僕」をつなげるのは「喪服」である。「僕」は「喪服を買うこと」を「誰かが死ぬのを認めてしまう」と認識しているので、「うまく買えない」という言い訳で喪失感を拒絶される態度が示される。だが、この一年間、「僕」のまわりに友人五人「次々と死んでいく」という悲劇になっている。葬式のたびごとに、「僕」は「彼」の背広を借りていたのである。次に、主人公「僕」の人物形象について触れたい。

まったくのところ、それはおそろしく葬式の多い年だった。僕のまわりでは、友人たちやかつての友人たちが次々に死んでいった。僕の二八歳のことです。

語り手「僕」は「我々」の生き方を「詩人」、「革命家」、「ロックンローラー」の生き方と比較しながら語っている。年齢が「不吉なカーブ」を通り過ぎて、人生は順調に進まなかったのである。「我々」は「酔払って電話ボックスの中で寝たり」、「気を失うほど酒を飲んだり」、「朝の四時にドアーズのLPを大音量で聴いたり」する逆行行為はなく、「髪を切り」、「毎朝髭を剃った」、「生命保険にも入った」、「医者への領収書をとってにおいて医療費控除を受ける」といった規則正しい生活を過ごしている。それにしても、穏やかな生活では、残酷な「予期せぬ殺戮」

が始まったのである。「予期せぬ殺戮」は主人公「僕」に対して「葬式」の形で次々に現れ、「暗い」思いを感じさせる。

主人公「僕」の目には、友人たちの「死」は、どのように映ったのか。

まず、「二月にしては暖かすぎる日曜日の午後」、「大学時代」の友人の「死」を次のように述べている。

中学校の英語教師をしていた大学時代の友人だった。結婚して三年になり、妻は出産のために年末から四国の実家に帰っていた。(中略)
浴槽の中であつさりと手首を切って死んだ。遺書も走り書きも、何もなかった。

僕はもう二度と髭を剃らなくてもいいんだ、と。

友人の死は「自殺」である。まもなく「妻」は出産するので、彼の「自殺」という行動は責任回避として周囲から受け止められている。だが、主人公「僕」から、友人を「もう二度と髭を剃らなくてもいいんだ」と考えている。つまり、「僕」は友人がただ日常生活を離れ、日用品「シェービング・クリーム」を使わなくていいに過ぎないと考える。しかし、友人の死(二十八歳の青年の死)は「冬の雨のように何かしら物哀しい」、絶対的に信じている。

また、「四人」の「死」について、主人公「僕」はこう語っている。

三月にはサウジアラビアだかクウェートだかの油田事故で一人が死に、六月には二人が死んだ。心臓不全と交通事故である。七月から十一月まで、平和な季節が続いたあと、十二月の半ばに最後の一人がやはり交通事故で死んだ。

そして、次は「家具のデザイナー」の「死」を描いた場面である。

彼は家具のデザイナーだった。朝の九時に起きてしばらく自室で仕事をして、それからどうも眠いと言って、台所に来てコーヒーを飲んでもねむけは去らなかつた。「少し寝るよ」と彼は言った。「なんだか頭の後ろでカタカタ音がするんだ」それが彼の最後の言葉だった。

十二月の半ば、「女の子」は「ビール会社の運搬トラックとコンクリートの電柱の間」で「すりつぶされるように死んでいった」。このように、一二月の間、自殺、油田事故、心不全、交通事故(二人)で「僕」の身の回りの友人は五人が亡くなったのである。主人公「僕」は葬儀の形で「死」を感じている。「果箱」に投げられたような惨めな一年である。多数の死を経験した主人公は「死」に対して、異常に敏感になっている。「殺人」の話聞き、次のように語っている。「胸がどきどきしました。心臓が大きくふくらんで、それが上下に揺れていた。水の上に浮いた地面を歩いているような気がした」。このように、「死」への畏敬が表れている。「僕」は「彼」の話とシャンパンの「ゲン直し」に

よって、「呪いみたい」痛手が癒される。

「僕」はパーティーで出会った女性との対話は次のように述べている。

「自由について考えたことはある？」と彼女が訊ねた。

「時々ね」と僕は言った。「何故そんなことを訊くんですか？」

「ひな菊の花の絵を画ける？」

「たぶんね……なんだか性格テストみたいだな」

「僕」は「呪いみたい」な連続の葬儀を経験しても、「良い世界に良い音楽」が好きであり、時々「自由」について考える、「ひな菊」（延命菊）の絵を画ける、「鹿やら野牛やらが出てきて」の『峠の我が家』という歌が好きであり、「菜食で癌を治す方法について三十分間講釈される」のが嫌で、それらの習慣から、主人公「僕」はもう「暗い」影から回復した状態になると窺える。

作者はどうして様々な「死」を描いたのか。第二章の社会状況の他に、「菜食で癌を治す方法」が示されているように、「癌」が一九八一年には死因第一位に立っている。特に、「疫学調査、生化学研究の結果、一部食品添加物、喫煙などの発ガン性が指摘され、法的規制や喫煙運動が進められ、日本人に多い胃ガンを減少させるために生活改良の予防手段も講じられた。だが、集団検診には社会的限界がつきまとい、胃ガンが減れば大腸ガンが増えるなどのジレンマもあって、一九八一年には死因第一位に立った。これには平均寿命の延長という因子もあるが、ともかく中曽根首相は国民的課題ととらえ、一九八四年（対がん十か年戦略）をスタート」¹⁰としていた。

「自由」について、「良い世界には良い音楽がない」という女の言葉から、「良い世界の空気は振動しない」ので、「絶対的な自由」は存在しない。カントは「自由」について、「超越論的自由」そのものは、あらゆる経験的でありつつ時間における出来事のいっさいを絶対的に始めることのできる、根源的な活動能力であり、現象界に対する新たな決定性の根拠である。けれども、自由を単に物自体や可相体の静的な性質としてみなすだけならば、それは経験的な自然界からの独立無縁性としての消極的な自由にとどまり、「実践的自由」もいかなる自由意志も道徳的行為も責任帰属の判断も不可能」¹¹と述べている。

このように、この作品は主人公「僕」を襲った友人の死の記録のみではなく、日常的な空間で、周囲の「充分な数の人間の死」を通じて、生きている主人公「僕」の日常的な「悲劇」と無力感を象徴的に描いている。

三 「悲劇」の内実について

作品の冒頭部分はザ・ビージーズの歌詞で、次のように書いてある。

地下では救助作業が、続いているかもしれない。それともみんなあきらめて、もう引きあげちゃったのかな。

ビージーズの歌の「悲劇」は事故そのもの以外に、地下の坑夫たちは援助を待っているのに、外の人は救助作業をあきらめたことが指摘される。作品のタイトルは「ニューヨーク炭鉱の悲劇」であり、しかしながら、内容としては、冒頭部分の歌詞引用とラストシーンは炭鉱に触れたが、物語の場所、時間、登場人物は「New York Mining Disaster 1941」という音楽そのものには関わっていないのである。こういう設定について、山根由美恵は「ビージーズの歌詞におけるメッセージ、つまり、大状況や日常の陰に隠された現在進行形の〈死〉、それが突如襲いかかるかもしれないという危うい感覚を、〈ニューヨーク炭鉱の悲劇〉では〈身近な友人の連続死〉〈自分と良く似た人間の死（分身の死）〉〈自分とは関係ないところで死に向かいつつある人々〉という三つの場面でリンクさせている」^{二三}と指摘している。加藤は「〈ニューヨーク炭鉱の悲劇〉が内ゲバという社会的落盤事故ともいうべきできごとの換喩的位置」^{二四}と述べている。ここでは、「悲劇」の内実という視点から検討してみたい。

「悲劇」という言葉は主に意味二つがある。「名」（英 *tragedy* の訳語）①人生の不幸・悲惨なことを題材とした演劇。破滅、敗北、苦悩など悲しい結末で終わる劇。②人生や社会の悲惨なできごと。物事が不幸・悲惨な結末に終わること」^{二五}と書いてある。このように、「悲劇」は「死」や事故に限らず、「極めて日常的な空間」の中で、意識する暇もなく、現実と非現実の間に起こる。ビージーズの歌と呼応し、「悲劇」の内実は人々の心の中に潜んでいる「希望」（理想）と「現実」とのズレであったのである。

おわりに

作品のラストシーンで、坑夫たちが「なるべく息」をしないでおり、「待ち続けていた」いたのは「つるはしの音」、「生命の音」である。そういう状況は「どこか遠い世界で起こったこと」、「どこか遠い世界で起こりそうなこと」のように、普遍性が見られる。

作者はただ「人間の死」あるいは「事故の死」を「悲劇」として書かれているのではなく、主人公「僕」の友人たちは二八歳くらいで自殺や事故でなくなったのである。二八歳の青年たちの死が「物哀しい」はもちろんであるが、周囲の「充分な数の人間の死」に襲われ、生きていく主人公「僕」の生活も「悲劇」だといえる。

この作品は「人間の死」を悲劇として描かれているのではなく、「地下の炭鉱」にたとえてみせるような不自由や悲惨な状況を紹介する形で、現代人は悲惨な状況のなかで、不幸や苦悩への抵抗と未来への希望を訴える村上春樹の意志表明であったということが出来る。「悲劇」の描写によって、人の心の中だけにひっそりと存在する希望を呼び覚ますために書かれている。

- 一 『めくらやなぎと眠る女』（新潮社 二〇〇九・一）
- 二 「おぼえる者もおぼえられる者も——和魂洋装の世界」『HAPPY JACK 鼠の心』（北宋社 一九八四・一）
- 三 『村上春樹 作品研究事典』（鼎書房 二〇〇七・一〇）
- 四 ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』（新潮社 二〇〇六・九）
- 五 山根由美恵「〈切断〉という方法——『ニューヨーク炭鉱の悲劇』」『村上春樹〈物語〉の認識システム』若草書房 二〇〇七・六）
- 六 加藤典洋「〈耳をすませる〉こと——『ニューヨーク炭鉱の悲劇』」『村上春樹の短編を英語で読む1979～2011』講談社 二〇一一・八）
- 七 ヴェトナム戦争（一九五五・一〇）—一九七五・一〇）はヴェトナムの統一をめぐる戦争である。冷戦時代、アメリカは南ヴェトナムを支援し、ソ連は北ヴェトナムを支援し、すなわち、米ソをはじめとする資本主義陣営と社会主義陣の代理戦争と言える。一九七五年、南ヴェトナム（米・連盟陣営）が敗戦したのである。
- 八 軍事物資が不要になり、民間に譲る。
- 九 金子雄司『世界人名辞典』（岩波書店 一九九七）
- 一〇 石川弘義『大衆文化事典』（弘文堂 一九九四・六）
- 一一 有福孝岳『カント事典』（弘文堂 二〇一四）
- 一二 山根由美恵「村上春樹とニューヨーク炭鉱の悲劇」における〈切断〉という方法——ビージーズの影響・改稿の様相から——」（『近代文学試論』 二〇一四）
- 一三 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む1979～2011』（講談社 二〇〇一）
- 一四 『日本語国語大辞典』 第二版 第十一卷（一九七二）

第三節 「シドニーのグリーン・ストリート」

はじめに

「シドニーのグリーン・ストリート」は一九八二年一二月発行「海」臨時増刊「子供の宇宙」に発表された。「朝日ジャーナル」によれば、一九八二年、アメリカのSF映画『E.T.』の流行を契機として、当時の文壇は「異文化としての子ども」というテーマに目を向けており、その一連の流れで文芸誌「海」と、詩と批評の雑誌「ユリイカ」は「子ども」の位相をテーマとして特集を組んでいた。本作品は村上春樹が執筆依頼を受け、「意図的に年少者を対象として書かれた」^三短編小説である。翌年五月単行本『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社）に収められ、一九九〇年九月「自作を語る」を増補して『村上春樹全作品 1979～1989』^③短編集Ⅰ』（講談社）に収録され、一九九五年九月『ボシエツト童話』（北栄社）に再録され、二〇〇六年一〇月自選集『はじめての文学 村上春樹』（文藝春秋）に収められた。

本作は、シドニーにある「いちばんしけた通り」が舞台となっている。ここで語り手「僕」は私立探偵事務所を営業しながら、ピザ・スタンドのウェイストドレスの「ちやーりー」に好意を寄せている。「僕」は砂金王の父親から遺産を相続した大金持ちであり、世間から身を隠すため儲からなくてだらしのない私立探偵の青年として描かれている。また、「ちやーりー」はシドニーで唯一の「中国人の血が半分混じっている」可愛い女の子であり、彼女は「僕」の仕事をばかなことだと思っている。十月のある金曜日の午後、羊男の衣装の右側の耳は羊博士にちぎられてしまったので、羊男から「耳」を取り戻す依頼が来た。すると、私立探偵の「僕」は「ちやーりー」の協力で、羊男の耳を取り返し、そして羊博士も羊男になることができたという事件を描いた作品である。

本作品をめぐって、先行研究では、藤井省三が「転倒した街を舞台に、転倒した観念の（僕）が転倒した血統国籍名前の中国系女性を愛して待ち続ける逆説的恋物語」^三と指摘したが、本論では、「恋物語」ではなく、「僕」を中心に展開する物語として捉えたい。「固定観念を打ちこわす」「僕」の主張に焦点を当てて分析し、「ちやーりー」、羊男、羊博士、彼らが「僕」の目にどのように映ったのかを明らかにしたい。そのうえで、年少者の読者層のために書かれた本作品の主題を考察してみたい。

一 「緑通り」の意味

タイトルについて、春樹は「自作を語る」において、「タイトルから始まった。シドニー・グリーンストリートは言うまでもなく『マルタの鷹』に出てきた名優の名前である。僕は『マルタの鷹』を見たときからいつか『シドニーのグリーン・ストリート』という題の小説を書きたいと思っていたのだ。（中略）一息でさっと楽しんで書いた」^四としている。さらに、シドニー・グリーンストリートという俳優は「映画『カサブランカ』にトルコ帽をかぶってでてくる太ったおじさんだ」^五と補足されている。ここで、作品の舞台としての「緑通り」という設定を確

認する。まず、冒頭部分において以下のように説明されている。

シドニーのグリーン・ストリートはあなたがその名前から想像するほど―たぶんそう想像するんじゃないかと僕は想像するわけなのだけれど―素敵な通りじゃない。だいいちこの通りには木なんてただの一本も生えちゃいない。芝生も公園も水飲み場もない。なのはどうして「グリーン・ストリート 緑 通り」などというたいそうな名前が付くことになったのか、これはもう神様でもなくちやわからない。神様だってわからないかもしれない。／ごく正直に言えば、グリーン・ストリートはシドニーでもいちばんしけた通りである。狭くて混みあって汚くて貧乏たらしめて嫌な匂いがして環境が悪くて古くさくて、おまけに気候が悪い。夏はひどく寒し、冬はひどく暑い^六。

シドニーの「グリーン・ストリート」という名前それ自体は、自然が豊かな空間を連想させる名前であるが、本作においては、空虚な空間として描かれている。「僕」によって、「緑通り」という場所は気候が悪くて、込み合い、貧困、汚い街として描かれている。そして、通りの「まん中」から「僕」の目に見えるのは「アルコール中毒の放浪者」、ごろごろしている「チンピラ」、いたずらな「子ども」、「病気持ちの猫」、「シヤッター」を下した商店、無視しあっている「野良犬」のような生氣のない光景である。さらに、この街の桁外れな様子は「地球の超特大の尻の穴」に喩えられ、「緑通り」は「シドニー」だけではなく、「南半球」または「地球」の「いちばんしけた通り」によって具体的に表現されている。しかも、爵位を持っている人の「ドラマティックな事件」はないし、さらに、住人達には「何かを解決するためにお金を払う」習慣もないとされており、私立探偵としての「僕」にとつて、住みにくい場所といえる。

では、なぜ「僕」は「緑通り」に住んでいるのか。その経緯は「僕」の経済的な事情を手掛りに語られていく。

それどころか僕はあり余るほど金を持っている。シドニーの目抜き通りの十六階建ての新築ビルを十個まとめて買うことだってできるし、最新式の航空母艦をジェット戦闘機五十機つきで買うことだってできる。とにかくもう見るのも嫌になるくらいの金を僕は持っている。何しろ父親が砂金王で、その父親は僕一人に全財産を残して二年前に死んでしまったのだ。(中略)僕がシドニーのグリーン・ストリートに事務所を構えているのは、ここに在る限り知り合いなんで一人も訪ねてこないからだ。まともな人間はシドニーのグリーン・ストリートになんか来やしない。みんなこの通りのことをひどく怯えているからだ。(中略)電話もない。／手紙は破り捨てる。／本当に静かだ。

主人公「僕」は富豪として形象されており、二年前、砂金王の父親から莫大な遺産を相続しているが、「使いみちがな」く、「僕」にとっては単なる銀行口座の数字に過ぎない。また、「見るのも嫌になるくらい」、「考えるだけで本當にうんざりする」という表現から、「僕」の金銭に興味・関心のない態度が示されている。財産のため「僕」に近づく「親戚」、「友だち」、「女の子」、「顧問弁護士」、「銀行の頭取」、「ロー

ス・ロイスのセールスマン」を遠ざけようとこの街に逃げてきたとされておられ、「僕」には金銭至上主義の都会への嫌悪感が窺える。また、「みんなこの通りに愛想をつかし、店をたたんでどこかに逃げ出してしまった」、「シドニーのグリーン・ストリート」は「地球」の「超特大の尻の穴」のような住みにくい場所にもかかわらず、「本当に静かだ」という感嘆から、一種の解放感・安心感が漂っている。このように、「僕」にとっては、「シドニーのグリーン・ストリート」は心穏やかで住みやすい場所として描かれている。村上春樹は「中国行きのスロウ・ボート」^七に「都市」について次のように描かいている。

我らが街……、その風景は何故か僕の心を暗くさせた。都市生活者が年中行事のようにおちいるあのおなじみの、濁ったコーヒー・ゼリーのような薄暗闇である。どこまでもひしめきあつて並ぶビルと住居、ぼんやりと曇った空。ガスをまきちらしながら列をなす車の群れ。狭く貧しい木造アパート（それは僕の住居でもある）の窓にかかった古い木綿のカーテン、そしてその奥にある無数の人々の営み。プライドと自己憐憫の限らない振幅。これが街だ。／それは車内に吊るされた一枚の広告と何ひとつ変わりはない。新しいシーズンのための新しい口紅に捧げられた一片のコピー。実体なんて何処にもない。空売りと空買いに支えられて膨張しつづける巨大な仲買人の帝国……／「そもそも」と彼女は言った。「ここは私のいるべき場所じゃないのよ」

ここで、街（東京）の風景は「僕の心を暗くさせ」る、「薄暗闇」として示されおり、「住居」、「都市生活者」、「車の群れ」、「アパートのカーテン」といった描写は都市の隅々にまで暗い影を落としている。これらの描写から、八〇年代の高度資本主義社会における利潤を求めたための「実体」のない、「巨大な仲買人の帝国」への批判が読み取ることが出来る。また、「プライドと自己憐憫の限らない振幅」から、世間のネジ一本としての人間は責任、義務、環境、制限によって不自由に生きている。また、こういう利潤の支配する都市に生きる人間の無力感・虚無感が窺える。だからこそ、主人公は胸の中に潜んでいる「ここは僕の場所でもない」という渴望が叫ばれるのであり、そのうえで、作者は現実世界の価値観（「利潤第一主義」と正反対の世界を対照的に描き出している。つまり、架空の空間（シドニーのグリーン・ストリート）を構築しているのである。「グリーン・ストリート」は架空の街であるが、シドニー、ひいてはオーストラリアを想起させる箇所がみられる。

でもオーストラリアには伯爵令嬢なんていない。伯爵令嬢どころか子爵も男爵もいやしくない。こまったことだ。（中略）看板の文句をひらがなで書いたのにはもちろんわけがある。シドニーのグリーン・ストリートには漢字を読める人間なんてただ一人もいやしくないからだ。

ここで注目すべきなのは、作中の「シドニー」には公・侯・伯・子・男の爵位制度ひいては華族存在していないものとして描かれている点である。「漢字を読める人間」が一人もいないこと、そして、オーストラリアの歴史を踏まえただけで、「シドニー」の意味を検討したい。春

樹はオーストラリアについて次のように語っている。

ご存じのようにオーストラリアという国は、そもそも英国から送られた流刑囚によって開拓されました。最初の船団、ファースト・フリートには七百七十二人の囚人が乗っていた。中には「これくらい見逃してやったっていいじゃないか」という程度の軽罪微罪で流刑になっちゃった人もいたし、政治犯もいた。しかし半分以上は本当に「悪いやつ」だったみたいです。殺人犯や凶悪な暴行犯もけっこういて、その多くは何度も犯行を重ねた札付きだった。縛り首になるところを、罪一等減じて島流しにしてもらったわけだ。^八

右の引用からシドニーに華族がない史実と歴史的な原因がわかる。さらに、一九七〇年代の多文化主義の導入について「〈白豪主義〉と決別し、多民族国家として生きること（ある程度やむをえずにはあるけれど）」と決意しました。まずヴェトナム難民を受け入れ、中国を始めとする様々な国から移民も受け入れました。そしてアジアとの貿易や交流を重視するようになった。軍事的マッシュイムズを捨てて、アジア太平洋地域の国々と友好的な関係を結ぶことで、国の安全を確保しようと考えようになった^九と述べている。このような原因で、「オーストラリアに居住する日本人数は増加の一途にある。一九八〇年に約五〇〇〇人だった日本人数（永住者と長期滞在者の合計数）は、一九九〇年には約一万五二〇〇人^十になる。以上の記述から、「白豪主義」を主張したオーストラリアは、アジアとの閉鎖的な関係があったとみることが出来る。このように、作中の「チャーリー」という人物が広いシドニーには唯一の「中国人の血が半分混じっている女の子」という設定はシドニーの史実を土台として形象されている。そして、「シドニーにおける永住者のことのための日本語学校設定の動きとして確認できる最も古い記録は一九九二年四月に当時JCSの幹部であった人物が永住者独自の日本語学校設立の必要性を提起したこと」、「こうして一九九三年三月、シドニー北部近郊のキャメレイにJCS North Schoolが開校した」^{十一}という背景では、一九八二年、「シドニーのグリーン・ストリートには漢字を読める人間なんてただの一人もいやしない」というプロットは当時シドニーの現状を反映している。

この街は、南半球なので「冬は暑く、夏は寒い」気候で、自然環境と社会環境とも厳しい場所として描かれている。しかしながら、価値観について、人は「何かを解決するためにお金を払う」習慣を持たず、若い女性の「エナメルバック」、「僕」の「ビニールのソファア」というバーゲン品から少し時代遅れのような異空間が描き出されている。地理的に、シドニーの座標は「東経一五一度一二分 南緯三三度五六分」^{十二}であるが、東京の座標は「東経一三九度四分 北緯三五度四分」である。東京とシドニーとは赤道を基準として南北にほぼ対称になっており、物語の舞台を「シドニー」とした設定は、作者の意識的な「東京」への投影ではないだろうか。また、「かまぐち」、「千円札」、「ひらがな」、「電話帳」の電話番号という小道具から、シドニーではなく、むしろ日本の様子が暗示的に描かれている。作者は「シドニー・グリーンストリート」という有名な俳優の名前から「意味のない言葉遊び」で書いた作品と述べているが、たんなる言葉遊びだけではなく、「シドニーのグリーン・ストリート」という舞台の設定はシドニーの歴史を前提としつつ、東京を照射するために構成された作品だと推測できる。このように、「シドニーのグリーン・ストリート」という舞台については、時間は十月である。つまり、北半球の「かなり秋も深まっている」時期、

南半球の暮春として設定されている。空間について、北半球地理的にはシドニーと東京とは南北に対称される。価値観について、高度資本主義社会ではなく、協調で問題を解決する形である。作者は東京を暗示しながら、立体的な空間を描いている。それでは、このような空間を生きたる「僕」はどのように描かれているのか、次章において考察しておきたい。

二 「私立探偵」としての「僕」について

「僕」は砂金王の父親からの莫大な遺産を相続した富豪であるが、身分を隠し、「しけた通り」で有名無実な私立探偵として形象されている。先行研究では、眞有澄香は「莫大な遺産を手に行っている（僕）の（やつし）の問題」^{十三}を指摘しているが、この点について現実にいたるまで解明されていない。果たしてなぜ「僕」は身を隠すのか。

まず、季節の定義について、「僕」は次のよう述べている。

「夏はひどく寒いし、冬はひどく暑い」という言い方は何かしら変だ。たとえ南半球と北半球では季節が逆になるとしても現実問題としては暑いのが夏で、寒いのが冬だからだ。つまり八月が冬で、二月が夏ということになる。オーストラリアの人々はみんなそう考えている。／しかし僕としてはものごとをそれほど簡単に割りきってしまうことはできない。そこには「季節とはいったい何か？」という大きな問題が入りこんでくるからである。つまり十二月になったから冬なのか、それとも寒くなったから冬なのか、という問題である。

「僕」は「八月が冬で、二月が夏」というオーストラリアの「固定観念」を批判的に捉え、意識的に自らの考えによって、「十二月から二月までを冬」、「六月から八月までを夏」として季節を再定義する。「冬は暑く、夏は寒い」という主張から自分のオリジナリティーを重視する。「僕」の価値観が窺える。一方、オーストラリアの人々はみんな「八月が冬で、二月が夏」だと考えており、「僕」の再定義をめぐる言動を「変人」だと認識している。この点に関わって、村上春樹はオーストラリアの現実状況を次のように語っている。

父親のやることを見習い、忠実にコピーしようとしたわけだ。／とくに支配階級、上流階級の人たちにその傾向が顕著だった。紅茶を飲み、気取った英国風の生活を送り、子供たちは本国（ホーム）の学校にやった。オーストラリアの学校に行った子供たちも、学校での地理の時間には、自国の地理よりは、英国の地理を熱心に教えられた。一生懸命「本国」並みになろうと背伸びをしていたわけだ。でもそれが決して自然な営為ではないということにほとんど誰も気づかなかつた。（中略）自国の利益のためというよりは、英国の植民地経営のお先棒をかついでいるようなものだった。しかしそのような不自然さに対して、国民の批判はほとんど出ませんでした。^{十四}

春樹はオーストラリアの歴史から英国の「やることを見習い、忠実にコピーしよう」という傾向を読み取り、特に、こども達に対し「自国の地理より」も、「英国の地理を熱心に教え」ていたと注視している。「僕」による季節の再定義はオーストラリアの地理的状況、ひいては季節を北半球のままに再定義してしまう。季節を再定義という行為はそういう「不自然さ」に対する批判といえる。しかしながらオーストラリアの文化では、そしてオーストラリア人の目から「僕」を「変人」だと思っている。それにしても、「僕」は「そんなのはどうでもいいことだ」と思い込み、周囲に影響されず、成り行きまかせにしない、自分のやり方を貫く人のあり方を示している。また、前節に論じた主人公「僕」の金銭へ嫌悪する態度も「僕」の価値観を反映している。ここでは「砂金王」の息子としての立場を考察してみたい。

何しろ父親が砂金王で、その父親は僕一人に全財産を残して二年前に死んでしまったのだ。／のお金は使いみちがないので全部銀行に放りこんでおいたのだけれど今度はその利子が使いきれない。だからその利子も銀行に放りこんでおくわけだけれど、そうすると今度はまた利子が増えてしまう。考えるだけで本当にうんざりする。

「砂金」について、一九八〇年一月一日付「東京朝日新聞」は「砂金二つぶ八百ドル」を話題として「世界的な金価格の大暴騰に刺激され、米国の西海岸では西部開拓時代の再来を思わせる砂金ラッシュ。(中略) ふるいナベの底にあるコメ粒ほどの金鉱石二つぶに約八百ドル(約十八万四千円)の値がついたという」と報じており、この記事から当時の砂金の貴重な価値を示している。さらに、オーストラリアでのゴールドラッシュが起こった経緯について、越智道雄は『オーストラリアを知るための88章』^{十五}の中で詳しく語っている。このように、砂金王であった「僕」の父親はゴールドラッシュ時代に投機を通じて莫大な財産を累積したことが推測できる。「砂金王」の息子としての「僕」は高度資本主義社会の大都市における「金銭至上主義」(人間はお金のために働いていること、そして、まわりの人はお金のため、「僕」に近づくと)への不満をもっており、そういう世間から逃避するために、シドニーのグリーン・ストリートに身を隠している。つまり、お金の縛られないように、大好きな「ちゃーりー」までは「僕が大金持ちだ」ということを知らず、「教えるつもりもない」と決意する。お金の自由を解決してから、「僕」は「私立探偵」という職業になにを追求するのか。「僕」の私立探偵の生活をみてみよう。

そんなわけで僕は毎日まいにちすごく暇である。僕は爪を切ったり、グレン・ゴールドのレコードを聴いたり、時代ものの自動拳銃の手入れをしたり、ピザ・スタンダードで「ちゃーりー」と世間話をしたりしながら時間をつぶしている。

「私立探偵事務所」は「六畳くらいのおそろしく汚い部屋だ。壁にも天井にもいやというほど黄色いシミがついている」、「ドアのたてつけが悪い」といったようなぼろぼろな様子が描かれている。「おもしろい」事件限定の営業方針で、「牛乳」を盗む犯人探しや「ちぼっけな貸金」

取戻しはつまらない依頼として断り、ドラマチックな事件も来ないし、結果として、有名無実の「私立探偵」という形象が浮かび上がる。一見して、お金が入らなく無意味な仕事にみえるが、「僕」にとって、有意義なのは好きな「グレン・グールド」のレコードをえんえんと聞いた、好きな「チャーリー」と「世間話」をしたり、「自動拳銃の手入れ」、おもしろい事件のために準備したりして楽しく過ごす毎日である。つまり「僕」は自分なりの好きな生き方で自由に暮らしているといえる。しかも、作品に「グレン・グールド」¹⁾のピアノは繰り返されて描かれており、「グレン・グールドのレコードだけで三十八枚」を持っていく。「僕」は「だいたい事務所のビニールのソファに座ってビールを飲みながらグレン・グールドのレコードを聴いている」。村上春樹²⁾はグレン・グールドのピアノの文体について「リズムを自由に動かしませぬ」と述べており、そして「ほかのピアニストの演奏とはぜんぜん違う」と評している。グレン・グールドの自由な音楽の文体と主人公が求める自由な生き方とは呼応するとみられる。シドニーのグリーン・ストリートで、「僕」がこのような自由自在な生き方を追求する過程で、「チャーリー」、羊男、そして羊博士との出会いによつて物語が展開されている。では、「僕」にとって、羊男と羊博士との葛藤を「おもしろい事件」として引き受けたのはなにを意味しているのか。

三 「羊男」の役割をめぐって

次に、羊男という登場人物について触れたい。羊男の様子を描いたシーンを拾ってみよう。

羊男は羊のぬいぐるみを着ていた。ぬいぐるみといってもちやちや布製のものではなくて、ちゃんとした本物の羊の毛皮だ。尻尾だつて角だつてついている。手と足と顔の部分だけが空いている。目には黒いマスクをつけている。／羊の耳というのは平べったくてひらひらとして横につきだしている。

作者は羊男に「羊のぬいぐるみ」を着させ、「羊の格好をした小男」として登場させる。晩春という時点で、そんな格好は「相当汗をかくはずだ」、そして「子供にからかわれた」可能性もある。つまり、変な格好をしている羊男はまわりの人に受け入れられない存在として描かれている。

「僕」は季節を再定義する言動について、「まわりの人々は僕のことを変人だと思っている」。羊男と「僕」とは周囲との違和感を覚えるところが共通点である。彼は「羊男」という存在について、次のように述べている。

「この世界には、たぶんあなたは御存じないと思うのですが、約三千人の羊男が住んでおります」と羊男は言った。／「アラスカにもポリヴィアにもタンザニアにもアイスランドにも、いたるところに羊男がおります。しかしこれは秘密結社とか革命組織とか宗教団体と

かいったようなものではありません。会議があつたり機関誌があつたりするわけでもありません。要するに我々はただの羊男でありまして、羊男として平和に暮らしたいと願っているだけなのです。羊男として食事をとり、羊男として家庭を持ちたいのです。おわかりでしょうか？」

羊男は「約三千人」という、人種や民族に喩えられ、少数派して設定されている。「秘密結社とか革命組織とか宗教団体」ではないという部分から、羊男は犯罪、政治、信仰といった団体でもないである。しかも、「会議」や「機関誌」などのマスメディアや情報産業にも関係がないとしている。羊男が追求するのは「羊男として平和に暮らす」ことである。つまり、社会との関わりではなく、「羊男」としての自身の生き方に執着している。羊男の世界は自分の生き方で平和に暮らしたい願望である。そして、羊男は特別な存在でもないし、「いたるところ」に羊男がいるように、普遍的な存在として描かれている。このように、羊男は世間一般的な生き方と違うが、悪意がなく、個人の世界を作り、自らの方法で生きている。本作品で、作者は想像力によって、少数派の人間の生き方を「羊のぬいぐるみを着た」羊男という独特な格好で具象化している。村上春樹は「中国行きのスロウ・ボート」における「一人一人は千差万別」で、「個人の個性の奇妙さ」に関心が示されている。本作品に至って、「個性の奇妙さ」を「羊男」の口を借り、さらに具体的に伝えてくれるだろうか。羊男からの依頼は次のように書いている。

「実は僕の耳をとりかえしていただきたいのです」と羊男は言った。（中略）「つまり私の衣装についている耳です。ほら、ここです」と言つて羊男は指で頭の右上を指した。それと同時に彼の目玉もぎゅっと右上にあがった。「こちら側の耳がちぎれてなくなっているですよ」／たしかに彼の羊の衣装の右側の耳―つまり僕の方から見れば左側ということになるのだ。

被害者である羊男の「衣装の耳」は「ちぎられた」が、羊博士が「本当はそれほど悪い人でもない」と考えているように、敢えて羊博士の立場で物事を考えている。ここから、羊男の善良さが見れる。また、「きれいにたたんだ千円札」、「千円札にはしみやら匂いやらがいつぱいついていた」という箇所から、「前払い」の三千円は羊男が汗水たらして働いていた金であることが読み取れる。「悲しそうに机の上に置いた」羊男を「何かを解決するために金を払うなんてことは思いつきもしない」住民と対比させながらより鮮明に羊男が自分の生き方を必死に守る姿が描かれている。

ここで注目したいのは、「僕」は牛乳泥棒を調査したり、「ちっぽけな貸金」を取戻す事件を「つまらない」事件として捉える。羊男のぬいぐるみの衣装の耳を「取り戻す」すのは「ドラマティックな事件」ではないが、「僕」が引き受ける原因とは何か。

まず、「僕」は羊博士を「ずいぶん乱暴そうな人」と認識し、「僕」の正義感で、羊男を助けようと思つている。また、羊博士を恨まない羊男の優しさに感心した。そして、羊男の抱えている「自分なりの生き方」という価値観は「僕」の価値観とも重なっている。「彼の羊の衣装の

右側の耳―つまり僕の方から見れば左側」という表現はまるで「僕」が鏡を見るように描かれている。「僕」は大金持ちであるが、「金銭至上主義」の社会ではむりやりに消費・投資させ、お金をめぐる複雑な人間関係から心理的な暴力を受けた。しかも、「僕」は自分の思考で季節を再定義する行為、儲からない私立探偵に従事することに対して、周囲に理解されずに、「変な人」として捉えられる。その「固定観念」に閉じ込められた社会の統一価値観に不自由さを感じ、外界からの押しつけ・暴力を受けた。すると、「僕」は羊男の悲しみに共感している。

「羊男」は村上春樹の作品^{十八}の中で、「羊」の格好している「小男」として形象されている。そして、「やさしく」、「僕」のために、重要な役割を担っている。作者自身も「羊男」を「永遠のヒーロー」^{十九}、「けつこういいやつ」、「友だちみたいな存在」^{二十}だと評価している。

本作品について、「僕」は「やさしい」「羊男」を助けるため、「私立探偵」に化身する物語が描かれている。「僕」が羊男の「耳」を取り戻す過程は「僕」自身の個体としての生き方の自由を守る過程ともいえる。

四 羊男と羊博士との葛藤について

羊博士はどのように描かれているのか。被害者としての羊男は次のように語っている。

「しかし我々の行く手に立ちはだかる人々も何人かいます。」その代表的な人物がこの羊博士なんです。羊博士の本名も歳も国籍もわかりません。それが一人の人間なのか、複数の人間なのかわかりません。しかし相当な老人であることはたしかです。そして羊博士の生きがいは羊男の耳をちぎってコレクションすることなのです／（中略）「羊博士には羊男の生き方が気に入らないのです。そして羊博士の生きがいは羊男の耳をちぎってコレクションすることなのです」

羊男の視点から、羊博士は「相当な老人」で、「羊男の耳をちぎってコレクションすること」を生きがいとして描かれた存在である。「ちゃーりー」によると、羊博士は「近くに住んでいる」常連である。羊博士の家は、シドニーのグリーン・ストリートの西端に位置しており、「僕」の観察では、家は「れんがづくり」で「古びてがたはきている」建物である。「しんとして物音ひとつしなく、」とても静かでひっそりと「していて、「しんとしてしまりかえった」場所であり、非常に孤独な空間として描かれている。「僕」は「大柄な白髪」の羊博士を「すぐくおつかない感じ」の老人だと考える。彼は漢字が読め、「新聞とか牛乳とかのセールスマン」が嫌いなようである。羊博士は変な性格で、孤独で、しかも「ずいぶん乱暴そうな」老人として描かれている。

事件を解決するため、私立探偵としての「僕」は「簡単に家が見つかった」ので、単刀直入に「羊男の耳を返してください」というように計画されたが、「ひねくれた」羊博士に殴られた。そして、二回目は「すぐく気が短い」「僕」は拳銃で羊博士を「撃ち殺して耳を持って帰り」

と、いろいろな計画されたが、「チャーリー」の協力で「願望憎悪」によって頑固な羊博士を納得させてしまおう。「チャーリー」はシドニーのグリーン・ストリートの「協調」の方法で問題を解決している。「願望憎悪」という問題の鍵は次のように述べている。

「どうしてそんなに羊男を憎むんですか。良い人じゃありませんか」と僕は言った。

「理由なんてあるもんか。ただあいつらが憎いんじや。あいつらがあんなみっともない格好を楽しそうに暮らしておるのを見ると、もう無性に憎いんじやよ」／「願望憎悪よ」と「チャーリー」が言った。／「む？」と羊博士が言った。／「ん？」と僕が言った。

「あなたは本当は自分も羊男になりたいのよ。でもそれを認めたくないから羊男を逆に憎むようになったのね」／「そうか」と羊博士は感心したように言った。「気がつかなかったよなあ」／「どうしてそんなことわかるの？」と僕は「チャーリー」に訊ねてみた。／「あんなたちフロイトとかユングとか読んだことないの？」

羊博士は羊の「格好して楽しそうに暮らしている」羊男をうらやましがっている。しかしながら、羊博士は「羊男になりたい」という願望を自ら「認めたくなく」、かえって羊男に不満を抱き憎んだり、さらに「耳もぢりとりとてやる」というような迫害を加えることになっている。このようにフロイトの「願望憎悪」のおかげで、羊博士を反省させ、結果として「羊男の耳をとりもどすことができた」、羊男は「耳はひらひらと揺れた。とても満足そうだった」。一方、羊博士は「めでたく羊男になることができた」、「羊男／羊博士はとても幸せそうである」。「叱らない／わつと泣き出す子供心／その心にもなりてみたまかな」^{三十一}という歌に描かれるように、羊男と羊博士との葛藤が簡単に解決されたのは素直な「子供心」のようである。羊博士は自分の誤りを認識してから、素直に認め、また楽しく遊んでいる。

羊博士と羊男とが天敵から仲間になることで、「僕」は羊男を代表する「自由な生き方」を守ることができる。自由自在の小男として形象される羊男は権威を代表する「相当な老人」として形象される羊博士との闘いには「僕」の価値観も反映されている。「僕」は「金銭至上主義」の大都市への抵抗として、「いちばんしけた通り」に移住している。また、「僕」は、オーストラリアの「固定観念」を批判的に捉え、自由な考え方が示されている。

五 「僕」と「チャーリー」

「チャーリー」は「私立探偵」を「ばかな」ことと捉え、「僕」に「立派な職」についてほしいと思っている。そこで、「僕」は「とても好きな」「チャーリー」のために、「印刷工」になった自分を想像し、気持ちと考えている「悪くない」ので、「なつてもいいかな」と思う。しかしながら、意識不明の「僕」は印刷工に関わる夢を見た。その夢からは次のように述べている。

僕は井戸水をくみあげる夢を見ていた。僕はつるべで井戸水をくみあげて、その水を大きなたらいに入れていた。たらいの水がたまる
とわにがやってきてその水をごくごくと一息で飲んでしまった。たらいにまた水がたまると、今度はべつこのわにがやってきてその水をこ
くごくと一息で飲んでしまった。そのくりかえしだった。僕は十一匹までわにを数えた。それから目が覚めた。

「井戸水をくみあげる夢」は実際に「印刷工」に従事したら、耐えられるかどうかという不安が読み取れる。「僕はつるべで井戸水をくみあ
げて、その水を大きなたらいに入れていた。たらいの水がたまるとわにがやってきてその水をごくごくと一息で飲んでしまった」という繰り
返しの動作は「印刷工」というコピーの繰り返しを暗示してはいるのか。繰り返しの仕事と「僕」が求める自由な生き方とはまったく関
係がないことがわかる。当時の印刷業については次のように述べている。

OA（オフィスオートメーション）の情報機器として開発された日本語ワード・プロセッサが、出版社や個人に相次いで導入され、
町の印刷業者に打撃を与えている。「伝統が生んだ字体を沈没させるな」と、組合はゲキを飛ばすが、出版物の売れ行きが落ち込む危機的
状況の中でワープロの大量進出に、業者の先行き不安はつもの。（中略）印刷業者は全国に約三万事業所。このうち七八%が昔ながらの
活版を主体とした九人以下の町工場だ。^{二二}

そして、「僕」は「グレン・グールドのピアノが大好き」というところから、「僕」は静かな音楽を好むことがわかる。「チャーリー」は
「AC/DC」が好きで、ロック音楽のような激しい音楽を好む傾向にあることがわかる。「僕」と「チャーリー」と愛し合っているかもしれな
いが、二人の間の矛盾も描かれている。

おわりに

「シドニーのグリーン・ストリート」は、舞台の設定においてシドニーの歴史を意識しつつ、東京を照射する空間を構成した作品といえる。
「シドニーのグリーン・ストリート」は地理（位置）、時間（気候）、価値観の面において、東京という大都市（繁華、便利、欲望、煩雑な人
間関係など）と正反対の場所として描かれている。すなわち、時代遅れ、不便、貧困、混乱、廃墟といった言葉で形容され得る。富豪である
「僕」が大都市と比べ、こちらを選択するのは揶揄である。富豪であるが、金銭に縛られることのない、自由自在な生き方に執着する「僕」
の価値観が描かれており、高度資本主義社会におけるにぎやかな大都市（金銭至上主義）への嫌悪感が反映されている。
主人公「僕」が「シドニーのグリーン・ストリート」という空間の考えを語ることによって、物語は展開されているが、ここで、「僕」は金
銭に縛られないような自由自在の生き方を追求する過程で、「チャーリー」、羊男、そして羊博士と出会ったことになる。作者は羊男の「羊の

ぬいぐるみ」を着る格好によって自由な生き方を視覚化することともに、そうした価値観を持っている羊男は「僕」の照射役として形象される。そして私立探偵としての「僕」が羊男の「耳」を羊博士から取り戻す行動は「自由の生き方」を守る行動ともいえる。

私立探偵をあきらめ、「立派な職」(印刷工)につくのは「僕」と「チャーリー」と結婚する条件である。「私立探偵」という自分の生き方を断念したくない「僕」を描いている。「僕」のためらいは「僕」と「チャーリー」との保留される恋になっている。

このように、自由自在な生き方を作品に貫き、つまり「自由」を主題として描く物語であるといえる。村上春樹は、本作について年少者のために書き、「話自体も最初から最後までナンセンスなもので、意味のようなものはとくにない」と述べている。他の作品(同じく『中国行きのスロウ・ボート』短篇集に収録される小説)と比較すれば、一文は短く、繰り返し詳しく説明する特徴があり、年少者のための工夫が施されているといえる。あわせて、作中に「精神分析」、「夢」等の要素が含まれることによって、年少者に留まらなく、大人向けのファンタジーとしての側面があるといえよう。

註

- 一 伊藤俊治「子どもの宇宙」への多彩なアプローチ(『朝日ジャーナル』、一九八三・一)
 - 二 村上春樹「かえるくんのいる場所」(『はじめての文学 村上春樹』文藝春秋、二〇〇六・一一)
 - 三 藤井省三『村上春樹のなかの中国』(朝日新聞社、二〇〇七・七)
 - 四 村上春樹「自作を語る・短編小説への試み」(村上春樹全作品1979～1989③短編集I)(講談社、一九九〇・一)
 - 五 註(二)に同じ。
 - 六 『村上春樹全作品1979～1989③短編集I』(講談社、一九九〇・九)
 - 七 村上春樹「中国行きのスロウ・ボート」(『海』、一九八〇・四)
 - 八 村上春樹『Sydney』[シドニー]』(文藝春秋、二〇〇一・一)
 - 九 註(八)に同じ。
 - 十 長友淳『オーストラリアの日本人』(法律文化社、二〇一六・七)
 - 十一 註(一〇)に同じ。
 - 十二 『日本・世界地図帳』(平凡社地図出版、二〇〇九・三)
 - 十三 眞有澄香「シドニーのグリーン・ストリート」(『村上春樹作品研究辞典』鼎書房、二〇〇一・六)
 - 十四 註(八)に同じ。
 - 十五 越智道雄『オーストラリアを知るための88章』(明石書店、二〇〇一・七)
- オーストラリアでは土地の所有権と採掘権は別物とされている。オーストラリア最大の鉱山王は「地下資源のナショナルリズム」を変質させたユダヤ系のジョーゼフ・グトニク(一九五二年生まれ)である。

十六 グレン・ゴールド（一九三二～一九八二）はカナダ出身のピアニスト。十四歳でトロント交響楽団との共演でデビュー。五十年代には、アメリカ、旧ソビエト、ウイーンなどで演奏し、国際的に活躍したが、六十四年頃にすべてのコンサートから身をひき、レコードを通してのみ音楽活動を行った。作曲家として、室内楽、合唱とピアノのための作品などもある。超個人的な天才。／小西慶太『村上春樹の音楽凶鑑』（ジャパン・ミックス株式会社 一九九五）による。

十七 村上春樹・小澤征爾『小澤征爾さんと、音楽について話をする』（新潮社、二〇一一年・一一）

十八 「図書館奇譚」（「トレフル」、一九八二・六～一一）における「羊男」は「やさしい」人として描かれている。「羊男」の作ったドーナツは非常においしいが、彼は自分の「変な格好」に少し自信がない人として形象されている。「僕」はとても性格が弱く、「羊男」もおじいさんのことを大変恐がっており、「僕」ら二人は同情し合っている。最後、「僕」一人は「羊男」の助けによって、図書館から脱出を果たす。／『羊をめぐる冒険』（「群像」、一九八二・八）の中で、羊男は「いい奴」として評価される。「羊男」は「戦争に行きたくなかった」ことから、「草原」に隠れて住むようになる。また、友人「鼠」は「羊男」の体を借り、「僕」と再会する。／『羊男のクリスマス』（講談社、一九八五・一一）の中で、「羊男」は「ドーナツ・ショップ」で働いている。「貧乏な」羊男はクリスマス音楽が作れない原因を探すように、いろいろな苦労した。様々な困難や試練を乗り越えてから、「羊男」にとってサブライズとなるクリスマス音楽パーティーが迎えられた。『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社 一九八八・一〇）の中では、羊男は「配電盤みたい」、「僕」が「求め」と「手に入れたもの」を繋げる役割を果たしている。

十九 村上春樹「自作を語る 補足する物語群」（『村上春樹全作品 1979-1989 短編集Ⅱ第⑤巻』

講談社 一九九一年・一一）

二十 『これだけは、村上さんに言っておこう』（朝日新聞社、二〇〇六年・三）

二十一 石川啄木『一握の砂』（一九一〇）

二十二 「不安つのる印刷屋さん」（「朝日新聞」東京・夕刊一三頁、一九八二・七・三一）

第二章 「貧乏な叔母さんの話」

—メタファーとしての「束縛」—

はじめに

「貧乏な叔母さんの話」は村上春樹の第二作目の短篇小説であり、一九八〇（昭五五）年「新潮」一二月号に発表された。単行本としては一九八三年五月『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社）に収められ、一九八七（昭六二）年五月『少年少女日本文学館』汚点・春は夜汽車の窓から』（講談社）に再録されている。その後、村上春樹自身が「全集収録にあたって全体的にかなり手を入れた」^①うえて、一九九〇年一月に『村上春樹全作品1979～1989』^②短編集I』（講談社）に収録されている。作者自身が「かなりの意欲作」、「重要な意味を持つ」という述懐が行われている。これまで、「貧乏な叔母さんの話」論が多数書かれていたが、「束縛」という視点からの論考は見られない。作品の冒頭から、なぜ突然「貧乏な叔母さん」が「僕」の心を捉えたか。「貧乏な叔母さん」が「僕」に貼り付く行為は何を暗示しているか。また、不遇な「女の子」との出会った後、「貧乏な叔母さん」が「僕」の「背中からいつの間にか消え去った」シーンは読者に何かを伝えようとしているか。本稿では、まず、この作品に扱われている「貧乏な叔母さん」という形象に焦点を当て、始終怪談という読みにせず一個の社会に対するメタファーとして、「貧乏な叔母さん」の意味を明らかにしたい。

一 「貧乏な叔母さん」の現実的なイメージ

物語は夏のある日曜日の午後、主人公「僕」が「貧乏な叔母さん」について小説を書きたいと連れれの彼女に話すところから始まる。「僕」自身には貧乏な叔母さんがいないから、「僕」にとつてそれを書くことは困難さがあるが、逆に言えば、だからこそ客観的に「貧乏な叔母さん」の話を書けるだろう。次に作品の「貧乏な叔母さん」という人物形象に着目してみよう。「貧乏な叔母さん」について、「僕」は次のように述べている。

けれどもあなただつて誰かの結婚式で、貧乏な叔母さんの姿くらいは見かけたことがあるだろう。どんな本棚にも長いあいだ読み残された一冊の本があるように、どんな洋服ダンスにもほとんど袖とおされたことのない一枚のシャツがあるように、どんな結婚式にも一人の貧乏な叔母さんがいる。^③

「貧乏な叔母さん」のイメージは、見落とされた「一冊の本」や「一着のシャツ」のような存在であり、名前さえなく、生きているにもかかわらず存在感がない。この点について、山根由美恵が「自己の存在性を他者に認識してもらえない不幸な存在」^④だと指摘しているように、

日常生活では、「貧乏な叔母さん」は暗い人間として捉えられている。「彼女には名前はない」。つまり、名前は他人と区別する方法であり、名前がなければ、自分自身の独特なところもない。ここでは名前がないにもかかわらず、身分としての「叔母さん」という言葉に注目したい。そこで、「叔母さん」を辞書で引くと、「(1) 他人である年配の女性を親しんでいう語。また、中年の女性が子供に対して自分自身をさしている語。(2) 若々しさが感じられないという意で、皮肉や自嘲の気持を込めても用いる。」^四と書かれている。二つの解釈を結びつけて考えると、一九八〇年のように経済発展を遂げた日本で、敢えて幽霊のような「貧乏な叔母さん」という形象を描いたのは、作者が皮肉的な寓話的な手段によって、現代人の生存状況を表現するためであったと言える。このような視点から、作品の主題を論じているのが柿崎論であり、ここでは「二つの日本―「貧乏な国」としての日本と「金持」の国である日本―の間にある断絶と連続性を、村上春樹は「貧乏な叔母さん」という反時代的なことばを用いて作品を書くことで前景化し、内面化したのではないか、という論を展開してきた」^五と述べられている。日本の経済力は一九五五から一九七三年までの一七年間、六倍となり、一九六八年には国内総生産(GNP)が、アメリカに次ぐ世界第二位の経済大国になったのである。日本は高度経済成長期を経て、「貧乏な国」から豊かな国になった。「貧乏な叔母さん」の話が発表されたのは一九八〇年である。その頃では、日本人の多くが「中流意識」を持ち始めていたにもかかわらず、柿崎が指摘しているように、「貧乏な叔母さん」では「新たな制度で構築された現実社会と作家の内面との距離を暗示」している。ここでの「貧乏」とは、生活上の貧乏ではなく、精神的な貧乏である。

一方、本作品では、春樹が「貧乏な叔母さん」の形象について、友人の口を借りて、次のように言う。「君の背中に貼りついているのがたぶらうちの母親だからさ」、「それは昨年の秋に食道ガンで死んだ秋田犬であった」。ある不動産業者にとつては、「それはずっと昔の小学校の女教師であった」。これらはいずれもマイナスなイメージである。それでは「貧乏な叔母さん」はどのような境遇や経験を経て、このようなイメージになったのか。「貧乏な叔母さん」には、「貧乏な叔母さん」的な少女時代があり、青春があったかもしれない。あるいはなかったかもしれない。このような描き方には彼女の境遇への無関心が窺える。

こうして本作における「貧乏な叔母さん」についての現実的な人物形象の描写を見てみると、少なくとも次のことが特徴として指摘できる。

第一点は、生きているにもかかわらず存在感は薄いことである。叔母さんは名前さえなく、親戚を含め誰からも声をかけられることなく、見落とされた人物である。第二点は、暗い性格を持っている人物ということである。そのため、「貧乏な叔母さん」の「貧乏」は経済的な貧乏ではなく、精神的な貧乏を指している。第三点は、マイナスなイメージを象徴していることである。友人は「貧乏な叔母さん」を見てから、「亡くなった母親」や「食道ガンで死んだ秋田犬」、そして「戦争でやけどのあとの残った女教師」を想起し、「死」、「病氣」、「戦争」など悲惨な事件を連想している。

二 「貧乏な叔母さん」の「正体」とは何か

八月の半ば、「僕」は、「貧乏な叔母さん」が「僕」に貼り付いていることに気付く。しかし、本作の「貧乏な叔母さん」は経済的に貧しい人物として描かれているだけではない。また、幽霊に関する怪談でもない。では、「見るひとのそれぞれの心象に従ってそれぞれに形作られる一種のエーテルの如きもの」という「貧乏な叔母さん」の「正体」は一体何だろうか。それは「貧乏な叔母さん」のテキストにおいても示されている。

何人かのそういった印象を総合してみると（僕自身には彼女の姿を見ることはできなかったから）、僕の背中に貼りついているのは一つの形に固定された貧乏な叔母さんではなく、見るひとのそれぞれの心象に従ってそれぞれに形作られる一種のエーテルの如きものであるらしかつた。

それは「傘立」のような束縛に見えるが、「貧乏な叔母さん」は「ひとつの形に固定された貧乏な叔母さんではなく、見る人のそれぞれの心象に従って」キャラクターを変えるものである。「貧乏な叔母さん」は「辛気臭いお袋」や「食道ガンで死んだ老犬」、そして「やけどのあと残った女教師」に変身した。中村論はこれについて「憑き物」^六のイメージは村上の短篇にしばしば現れるパターンである。「憑き物」は、「TVピープルも嘔吐も不眠も貧乏な叔母さん」も、その実態や出現の原因が究明されることはない。また「憑き物」の本質は反復であり、反復して現れることが人物側のパラノイア的精神状態と呼応してゆく^七と述べている。「貧乏な叔母さん」は憑き物として、主人公「僕」を借りて、それぞれの関心事を映す。これらの変身から読み取られる共通項は、各自が忘れていた記憶を呼び覚ますことである。

「貧乏な叔母さん」の正体について、加藤典洋は「日本における「プロレタリアート」、つまり貧困層―貧しい人々―への気がかり、良心の呵責について書いた短編です」^八と述べている。また桶谷論も「貧乏な叔母さん」というのは、「何ら具体的な像のない、たんなる言葉、あるいは概念なのである」^九と指摘している。「僕」は「貧乏な叔母さん」を背負っているが、その重さはあまり感じない。つまり、「貧乏な叔母さん」そのものはただ記号的なものであり、彼女は「僕」の背中に何も見えないため、実際の重さはない。ここから、「貧乏な叔母さん」は一種の心理的な束縛と言える。郊外電車の中で、「僕」は弟のいたずらを理解してもらえず母親に叱られた「女の子」を見、「貧乏な叔母さん」の青春時代の姿を想像する。

彼女は平凡な顔立ちの少女だった。おそらく彼女をとりまく平板さがまるで煙のように彼女の顔に浸み込んでしまったのだろう。ふつくらとした表情に漂うこの年代の少女特有の透明感も、思春期を迎えるころには鈍い肉づきの中にすっかり消え失せてしまうだろう。僕には彼女のそんな姿を、帽子のしわを伸ばしながら少女から大人へと成長していく姿を想像することができた。（「初出」六九ページ、『全作品』に削除された内容。）

ここに描いた少女の形象は「貧乏な叔母さん」の青春時代だと推測できる。「少女特有の透明感」は時が流れるにしたがって、失われてしまった。少女は社会でいろいろな苦労を経験して、だんだん「貧乏な叔母さん」のイメージに近くなる。それは時間の影響力によるとともに、不遇な経験について、社会制度の不完備によるものもある。

また、「少女」から「貧乏な叔母さん」になるまでも「貧乏な叔母さん」の歴史である。友人は「貧乏な叔母さん」の話からそれぞれの悲しい思い出を喚起される。友人の思い出から「貧乏な叔母さん」に投影されるのは、「死」、「病氣」、「戦争」である。それは、個人の経験だけでなく、近代化の過程における社会発展の過程でもある。それは国の発展の歴史でもある。現在経済発展を遂げた日本も、かつては貧乏、戦争、病氣などの歴史がある。そうした国の不幸な歴史に対して、世間は「貧乏な叔母さん」に対する態度と同じように、誰も興味がない。「貧

「貧乏な叔母さん」は「僕」の背中に貼り付いている。「僕」は傘立てのように「貧乏な叔母さん」を背負っている。重さから考えれば、「束縛」と見えるが、それは、本当の年配の女性ではなく、一種のメタファーとして、「心の束縛」を象徴していると考ええる。「貧乏な叔母さん」はただ一人の人物形象ではなく、一つの記号的なものであり、言い換えれば、「貧乏な叔母さん」は彼女自身の少女時代でもある。少女から「貧乏な叔母さん」になる過程において、社会制度の下で、様々な不遇を経て、今の存在感が薄い人間になった。

三 伝達媒体としての「僕」について

七月の日曜日の午後、「僕」は「失われた愛だとか、失われそうな愛だとかについての歌」を聴きながら、「貧乏な叔母さん」の物語を書こうとする。しかし、「僕」には「貧乏な叔母さん」さえない。「無用のもの、立ち入るべからず。用なくして立ち入ったのは、もちろんそれなりのささやかな報いを受けることになる」からである。その報いとして、「貧乏な叔母さん」は「僕」を借りて、世間に何かを伝えたいと考える。ここから山根氏は本作品を「自己発見」の物語ととらえた。本作品に対して作者自身は次のように語っている。

二作めの短編小説。これもタイトルから始まった話。それもタイトルから書き始めるといふ執筆作業自体をモチーフにした話である。……これは『貧乏な叔母さんの話』でありながら、同時にメイキング・オブ・『貧乏な叔母さんの話』になっているわけだ。……これは僕にとって結構重要な意味を持つ短編であったように思う。『全作品』

本作はタイトル「貧乏な叔母さん」という言葉から始まり、「貧乏な叔母さん」は第二章で分析したように、存在感の薄い人物として、「僕」に貼り付き、「僕」を通して、世間に自分の存在感を伝えようとしているように思える。では、「僕」は伝達媒体として、具体的にどのような表現されているか。

彼女の存在に最初に気づいたのは八月の半ばだった。何かがあつて気づいたというわけではない。ただ、ふと感じただけのことだ。(中略)それは決して不快な感覚ではなかった。たいした重さではないし、耳のうしろに臭い息を吐きかけるわけでもない。

連れの彼女は「貧乏な叔母さん」の「権威」として、「貧乏な叔母さん」についての話は誰も読みたがらないと予言する。時が経つにつれ、「僕」や「僕」の背負った「貧乏な叔母さん」に対する世間の興味はどんどん薄らいでいたのである。連れの彼女が言ったように、誰も「貧乏な叔母さん」について興味を抱きはしないのである。世間の無関心と「僕」の興味とは鮮明に対照されている。「僕」は伝達媒体として、自分自身には「貧乏な叔母さん」がいらないから、「貧乏な叔母さん」に対して偏見はない。客観的に「貧乏な叔母さん」のことを描く。「貧乏な叔母さん」が「僕」の背中を離れたのは秋の終りである。午後の郊外電車の中で、「僕」は「弟のいたずら」を理解してもらえぬ母親に叱られた「女の子」を助けようとするが、無力感しか感じないのである。電車で出会った女の子に対し、「僕」の力では単純な少女の将来の不遇などにはどうしようもない無力感である。「貧乏な叔母さん」は「僕」を通しても社会に伝えられないことを確認したのである。それで、「僕」を離れた。一万年後に「貧乏な叔母さん」たちだけの社会が出現したとすれば、「貧乏な叔母さん」の政府、役場など、この「巨大な酢の瓶のよ

うなもの」に対する、存在感のない人間からなる社会は不公平の社会への復讐だと言える。「僕」は伝達媒体として、「貧乏な叔母さん」たちの世界の、荣誉ある最初の「桂冠詩人」である。それは存在感のない人間からなる世界をうたった、それもアイロニーを込めた寓話的な言い方である。村上春樹は自伝的エッセーにおいて、小説は誰のために書くのかについて、次のように語っている。

またそこには「自己治癒」的な意味合いもあったのではないかと思います。なぜならあらゆる創作行為には多かれ少なかれ、自らを補正しようという意図が含まれているからです。つまり、自己を相対化することによって、つまり自分の魂を今あるものと違ったフォームにあてはめていくことによって、生きる過程で避けがたく生じる様々な矛盾なり、ズレなり、歪みなりを解消していく―あるいは昇華していく―ということです。そしてうまくいけば、その作用を読者と共有することです。一〇

ここでいう「その作用を読者と共有する」ということと、本作品における「僕」の機能は伝達媒体の役割という点で重なっている。つまり、本作では、「僕」は語る行為によって、「貧乏な叔母さん」の「桂冠詩人」として、世間と交流している。

おわりに

この物語は、作者が「貧乏な叔母さん」という言葉から描き出した作品である。

本作では、「貧乏な叔母さん」は一人の人物ではなく、一つの記号として扱われている。「貧乏な叔母さん」という言葉から春樹は、一個の中心的なメタファーで小説を築く技法によって、隠喩の手法で作品を作り出してしている。「僕」には「貧乏な叔母さん」がいないから、貧乏な叔母さんのことを客観的に取り扱うことができる。「貧乏の叔母さん」は「僕」に貼り付き、「僕」にとって、「束縛」のような存在である。しかし、「貧乏な叔母さん」は「僕」を伝達媒体として、誰かからの理解を求めようとする。貧乏な叔母さんは「僕」への「束縛」として機能しているだけでなく、むしろ「貧乏な叔母さん」は一つのメタファーとして、現代社会で束縛された人間の姿を投影している。「貧乏な叔母さん」の正体は、単純な少女から貧乏な叔母さんになる過程で、社会制度の下で、様々な不遇を経て、今の存在感が薄い人間になったのである。伝達媒体としての「僕」の語る行為も、現代社会で出現した疎外状況を束縛された人間の姿を訴える。それは村上春樹の意志表明の手段である。

註

- 一 村上春樹「自作を語る」短編小説への試み、『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短篇集Ⅰ』（講談社 一九九〇）
 二 註1に同じ。
- 三 山根由美恵『村上春樹〈物語〉の認識システム』（若草書房 二〇〇七）
- 四 『大辞林』（三省堂 二〇〇六）
- 五 柿崎隆宏「断絶と連続性…村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論」、(『九大日文』二〇一一)
- 六 人にとりついてその人に災いをなすと信じられている動物などの霊。これに憑かれると一種の精神異常を起こすという。狐憑き、犬神憑き、外道(げどう)、とうびようなどいろいろの種類がある。
- 七 中村三春「パラノイアック・ミステリー—村上春樹の迷宮短編—」、『文学における迷宮』、(笠間書院 二〇〇〇)
- 八 加藤典洋「村上春樹の短編を英語で読む(第4回)観念と初心」：「貧乏な叔母さんの話」：初期短編の世界(その三)、「群像」(12)、(講談社 二〇〇九)
- 九 桶谷秀昭「収録作品時評集」：「貧乏な叔母さんの話」『文学1981』(講談社 一九八一)
- 一〇 村上春樹『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング 二〇一五)

第三章 「カンガルー通信」、 「土の中の彼女の小さな犬」

第一節 「カンガルー通信」

—その魅惑的な同時存在の世界をめぐって—

はじめに

「カンガルー通信」は一九八一年一〇月「新潮」に発表された短篇小説である。単行本としては一九八三年五月『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社）に収められ、そして、全体的に加筆され、一九九〇年九月『村上春樹全作品 1979〜1989』^③短篇集I』に収録されている。二〇〇五年三月『象の消滅 村上春樹 短篇選集 1980-1991』に再録されている。春樹が作家としてデビューしてから三年目に書かれた本作は「文章修行」^①の執筆期間であったと推測できる。

この作品は「カセット・テープ小説」^②として書かれている。文体について、作者は「文章ではなく、マイクに向かってべらべらと喋るといふ感じで文章を書きたかった」と解説している。物語はデパートの社員がお客様のクレームに対する返信である。具体的には、デパートの商品管理係に勤める「僕」が、休日の朝、近所の動物園でカンガルーを眺めているうちに、苦情を申し立てる顧客の女性「あなた」に手紙を出したくなる場面からはじまる。ところが、「カンガルーとあなたに手紙を書くこととのあいだには36の微妙な工程があつて」と「僕」は思う。また、「あなた」がレコードを間違えて買ってしまった苦情に対して、職業的観点で、「僕」は「あなた」の苦情を却下した。が、個人的な観点、心から同情するから、カセット・テープに「あなた」へ「親密さをこめたメッセージ」を吹き込むことにした。そして、「僕」はこの手紙を「カンガルー通信」と名付けた。すると、「僕」は一人で録音器に向かって、軽い調子で苦情の手紙から魅力的な動物としてのカンガルーの話へと展開し、最後に、「不完全さ」、「公平」、「同時存在」を求める「僕」自身の価値観も正直に話したのである。このように、カセット・テープ式の手紙となっている。

先行研究においては、これまでこの作品は「単独的に論じられること」^③が少ない。その原因^④としては「内容の空疎さ」と「饒舌なる（語りの形式）」にある。山根由美恵^⑤の「この〈語りの形式〉にはただ単に内容のない話ばかりではなく〈伝えたい内容〉が描かれており、そこに〈空疎〉な話題が織り交ぜられるという、ある種の規則性が見られる」という論評は、大きな意味をもってくる。しかし、主人公という設定は「コミュニケーションを円滑に取ることができない人間」とは違い、知性的な人物として形象されていると考える。

本論は語り手「僕」を「性的」に高揚させる「魅惑的」な手紙の特徴を読み取る。また、「僕」はどのように「魅力的」なカンガルーを通じて「ひとつの啓示」を得たのか。さらに、「僕」が求める「同時存在」の意味を考察してみたい。そのうえで、作者は「こんな奇妙に屈折した話」にどういう意図が隠されているのかを明らかにし、それが当時作者自身が「デパートに苦情を言う作業に凝っていた時期」^六の見解とどう関わっているのかをみていきたい。

一 「魅惑的」な手紙の特徴

語り手「僕」は二六歳で、東京のデパートの苦情受付係（商品管理課）に勤める、「ごく普通の、どこにでもいる平凡な」サラリーマンとして描かれている。職場で、「僕」と同僚の三人は「朝から晩まで」苦情に「文字通り飢えた獣のように」追われている日々を送っている。「僕」は仕事・職場・月収に不満を持たず、自分のことを「苦情の権威」と名乗り、「毎月五百通を超す苦情に関する手紙や報告書」を読み、効率的に苦情を「理性の三段階評価」（A デパートの責任、B 両方の責任、C 客の責任）によって対応できることが語られている。しかも、この女性顧客「あなた」からの難解の苦情手紙に対して、「僕」は「こっそり家に持ち帰って、何度も何度も読み返し」、さらに「徹底的に分析」したのである。大学卒業を二二歳だとすると、「僕」は社会人になって四年目である。すなわち、主人公「僕」はすでにデパートの商業習慣を身につけ、几帳面に働き、仕事に情熱を持つ、苦情受付係の師匠（仕事人間）として形象されている。

顧客（女の子・女性）は直接的には登場せずに、「僕」の語りによって描写されている。「僕」はこの女性顧客の年齢、年収、外貌、体つき、婚姻関係について一切知らない状態として描いており、苦情の手紙に書いてあった住所と名前しか判明しない。肝心のこの女性顧客「あなた」からの手紙を見てみよう。まず、苦情の経緯は次のように述べている。

一人の女の子が——あるいは女性が——間違えてレコードを買ってしまった。そのレコードにはどうも違う曲が入っているような気がしたのだけれど、レコードそのものが間違っていることに彼女が気づくのにちょうど一週間かかる。売り場の女の子は交換してくれない。そこで苦情の手紙を書く。

「苦情」のストーリーは明確に記されている。「あなた」は「ブラームス」セと「マーラー」ハのシンフォニーレコードを間違えて買ってしまったのである。ブラームスはドイツ古典音楽の伝統を追求し、「古典的ロマン主義者」と呼ばれ、音楽の保守派と言える。一方、マーラーはヨーロッパの伝統音楽に見られない斬新な音楽の世界を開拓し、「新しい時代の予言者」と呼ばれ、シンフォニーの革新派と見なされる。つまり、この世の中に伝統派と革新派は同時存在する。また、彼女は革新派（反抗精神があり）のことを暗示的に表現されている。

従業員の「僕」らは「慎重」に検討し、デパートの規程によって顧客の責任だと判断する。すなわち、事務的に「事情を説明しておひきとります」と処理すれば簡単に解決できることが示される。一般的に、職業的観点からその理由は次のように書いている。

① 一度買ったレコードは②とくに一週間も経ったあとで③レシートもなしに、他の商品と交換する訳にはいかないのです。世界中どこに行ってもできないのです。

「僕」をはじめとしたデパートマンは取引完了、保証の時効性消滅、購入証明書紛失の理由によって女性の返品交換の要請を拒否したことは至極当然のことと主張する。さらに、「世界中どこに行ってもできないのです」という画一主義に自信を持って働く習慣が窺える。

物語の転換点は職業的観点から離れ、「個人的に」、「僕」はその苦情に対して「ここから同情」しているところだと考える。しかも、それほど「感動的」な苦情の手紙を読んではないことを強調的に描いている。言い換えれば、苦情のプロとしての「僕」は特に女性顧客としての「あなた」の苦情の手紙への偏愛が示される。したがって女性の手紙をより深く理解する必要があるだろう。

「僕」が女性の手紙を「魅惑の手紙」と形容する。「魅惑」という言葉から「人の心をひきつけること」及び「迷わせること」という両面性が読み取れる。ここでは、プロットから「魅惑的な手紙」の特徴をみていきたい。結論から言えば、「魅惑的な手紙」は主人公「僕」を迷わせる箇所が二点がある。「無原則」の句読点及び「あなた」の不在である。

まず、「あなたの手紙」からみれば「読点の数が圧倒的に多い」ものであったこと。「句点一つに対して読点が6・36」になり、そのような文を読み、読み手にどなる効果をもつこととなったのである。それに、「その読点の打ち方が実に無原則」である。注意したいのは女性顧客が読点を「無原則」的に使うのは意図的な行為だと見られる。まず、「読点が多い」は重文構造によって、難解さを強要する。第二に、多義性が読み取れる。まず、大江健三郎の『万延元年のフットボール』^九にも読点が多く、顧客の彼女は大江の作風を真似する可能性があるだろう。「読点が多い」ことについて「僕」も混乱している。結果として、彼女は「無原則」の句読点によってデパートの杓子定規な原則（方針）を挑発する気であろうと想像できる。不公平のルールに対して、デパート従業員の注目を向けさせる意図は際立つのである。そして、「無原則」の句読点はデパートの不公平の一次元主義（ステレオタイプの商業習慣）への反抗を意味している。

『句読点活用辞典』^{一〇}によれば、本来、句読点を使う意味は「文章の表現をいっそう正確にし、読みやすくし、誤解をなるべく少なくしよう」と指摘している。それと同時に、「原則」について、次のように言っている。句読点に「哲学」があり、「規則と変則」は、「普遍と特殊」に置換できる。いつ、どこでも通用する規則にはずれて、特殊な効果を顕現する変則がつきものである」と説明される。作中における句読点の無原則は彼女の憤慨及び抗議を申し入れる行為を表している。

注目すべき第一点は「僕」に惹かれるのが「その文章の中にあなたがいないから」とされていることである。この点について一般的な「苦情の手紙の書き方」と対照しながら異例の苦情として描き出される。次のように書いている。

僕はそのストーリーを理解するまでに、あなたの手紙を三度読み直さねばなりませんでした。なぜならあなたの手紙は、我々のもとに寄せられる他のどんな苦情の手紙とまるつきり違っていたからです。苦情の手紙に苦情の手紙の書き方と言うのがあります。それは居丈高であったり、あるいは卑屈であったり、あるいは理屈っぽかったりします。しかしそのトーンがどのようなものであれ、そこには苦情を呈する人間の存在という核が触知できます。その核を軸として様々な種類の苦情が形成されるのです。嘘じやありません。僕はありとあらゆる種類の苦情の手紙を読んでいるのです。言うなければ苦情の権威なのです。しかしあなたの苦情は、僕の目から見れば苦情とさえ言えないのです。なぜなら苦情を提出するあなた自身と、あなたの提出した苦情とのあいだには、ほとんどつながりらしきものが見当たらないからです。

日常の仕事では、「僕」は苦情の手紙に表れた顧客の気持ち、感情、不平、不満等による顧客の要求が判断できるのがわかる。感情の処理なのか、問題解決を求める要求なのかに分けられ、それに応じて損害賠償、商品交換、返金、謝り等の対策を提案し、問題解決できる。しかし、「あなた」の苦情の手紙からは「居丈高」、「卑屈」、「理屈」といった感情を的確にキャッチできなかったのである。「僕」にとって「あなた」の手紙は苦情の条件を備えておらず、不合格の苦情であったと言える。ここでは、物事が画一化の傾向になり、個人性の喪失というデパートの作業特徴が誇張して描かれている。その苦情は明確な回答を要求されていないのである。言い換えれば、彼女は自分のために商品交換や謝り等を一切要求せずに、事実を語り手紙を終わらせている。標準化作業に慣れた「僕」はデパートの規定された画一化の標準によって彼女の手紙を解明できず、理解不可能となってしまうたのは確かである。したがって、「あなたの手紙」の目的が「苦情」、「告白」、「宣言」に判断できないと主人公「僕」の困惑が読み取れる。このように、「そのような文章の中にあなたがいない」というのは、「あなたの手紙」は「まにあわせに作ったアリの巣みたい」という目的不明の「苦情の手紙」と捉える。だが、紋切り型の苦情とは違い、一切要求せずに異常な手紙は逆に主人公「僕」が「あなた」の存在を実感させるのである。

一九八〇年代の消費者クレームの状況を見てみよう。

「東京朝日新聞」^二では「消費者運動の明日を語る」という紙上シンポジウムが行われ、記事によると、「七〇年代は、それまでチェックできなかった不良品の摘発ができるようになった。そういうなかで消費者の側の勉強が始まった」という。そして、「生活用品が成長するにつれ、製品は複雑化する、多様化する、高級化する、機械化する、精密化する、電氣化する、高加工度製品はふえることになる。したがって故障や不良の発生するチャンスが増える。また小修理、保全、アフターサービスは技術的にむずかしくなってくる。したがってクレームは増加する」^二。そのうえ、「女性の高学歴化によって、教育効果の一つである社会参加意識や問題意識が強くなり、品質についてもうるさくなる」^三。以上からわかるように、「製品の性質」、「消費生活の高度化」、「消費者の教育水準」、「消費者運動」などの要素は「苦情」が増える原因に深く関わっている。したがって、「苦情管理」は企業が「市場で顧客の持っている製品についての不信や不安、不満を十分に調査・把握し、迅速に処置する」管理活動である。

このように、一九八〇年代の消費者運動の活躍、女性の高学歴化、社会参加意識の高まりが推察できる。物語の中の異常な「苦情の手紙」

には彼女の意識的「無原則」のステレオタイプな書き方を逸脱する態度が反映されている。大量生産時代の新しい不自由、不合理、不公平な空気に鋭敏に反応し、進取の氣に富んだ女だったのである。デパートという巨大な組織に対して、一人の消費者として彼女は従順に受け入れず、力の限り闘うことを決意したのである。その勇気凛々たる行動様式によって魅力的な女性として描かれている。

「あなたの手紙」は短いにもかかわらず、「僕」は「三度」読み直してからその内容が理解できるが、「あなたがいったいなにを求めているのか」というのは「僕」を迷わせる箇所である。すなわち、「僕」は職業の視線（苦情係のプロ）でこの不合格の苦情の手紙に対して意味不明であるという批判的な気持ちを抱いたことが読み取れる。

二 「魅力的なカンガルー」の役割について

語り手「僕」は東京圏内のあるデパートの商品管理課に勤めている。休日の朝、近所の動物園でカンガルーを眺めているうちに、苦情を申し立てる顧客の「あなた」に手紙を出したくなった。しかも、「カンガルー」と「あなたに手紙を書くこと」とのあいだには「36の微妙な工程」があると述べている。森本隆子^{一四}は「電話でも手紙でもないテープ、二人の間にカンガルーを介在させる媒介性から、〈距離〉の両義性」であると主張するが、川村湊^{一五}は「ただコトバとその周囲のイメージをめぐる一見気まぐれな遍歴、」連想ゲーム”的な旅が始まるばかりだ。もちろんそこには〈カンガルー〉と〈カンガルー通信〉と題された手紙を出すこととの間に、〈36の微妙な行程〉があるごとく、作者にしかわからぬ倫理の道筋があるはずなのだが」と論じている。ただし、「36の微妙な行程」は読者に伝えるかどうか、そして、この中で語られる「カンガルー」はいったいどのような役割をしているのかを考察してみたい。

本作の初出は「36の微妙な行程」と書いてあるが、それと同時にダッシュ「一」は35個ある。「行程」は「目的地までの道の長さ。みちのり。また比喩的に、ある目標に達するまでの過程。里程。道程」^{一六}を意味している。すなわち、35個のダッシュによって、「カンガルー」と「あなた」の関係が36の「行程」あるいは「距離」のことを指していると推測できる。全作品の場合は、「36の微妙な工程」に改められている。ダッシュは33個になっていたのである。「工程」は「作業の手順、手数（てかず）。作業の進行程度やそれに要する時間をもいうプロセス」。初出バージョンの「行程」は距離を強調し、つまり、「僕」がいかに「カンガルー」と「あなた」と繋がるかに主眼を置いてある。三五個のダッシュによって「僕」、「カンガルー」、「あなた」が繋がるといふ、その関係性が語られているのである。しかしながら、「36行程」は三五個のダッシュによって制約され、限界のある空間を構築されたのである。一方、全作品バージョンの「工程」は作業の過程を強調している。すなわち、「僕」の自我告白の内容の焦点化を主体としている。ダッシュを使用せずに、「36の微妙な工程」は主人公「僕」の困惑の内実、複雑な思考過程を表出される。「僕」の内面的変化を強調したことが窺える。

ここに注目したいのは「休日」という時間設定である。「休日」は「僕」にとって、もう「デパートの商品管理係に勤める」という職業の「僕」ではなく、「動物園」の顧客の一人である。こういう視点から、「僕」＝顧客、「あなた」はデパートの顧客なので、「あなた」＝顧客、

「僕」と「あなた」は対等的な立場に立っていると見えよう。それゆえ、「魅力的なカンガルー」という刺激を受け、「僕」も個人的な観点で、すなわち、親身な共感で「あなた」の手紙をだしたくなったということである。次はカンガルーを描いている場面である。

カンガルーを見るたびに、いったいカンガルーであるというのはどんな気持ち^七がするんだろうと、いつも不思議に思います。彼らはいったい何のために、オーストラリアなんていう気の利かない場所を、ああいうへんてこな格好をしてはねまわっているんでしょう。そして何のために、ブーメランなんていう不細工な棒切れで簡単に殺されちゃうんでしょう？

カンガルーはとても魅力的な動物で、何時間眺めていても飽きません。そういう意味でカンガルーはあなたの手紙によく似ています。カンガルーはいったい何を考えているんでしょう？連中は意味もなく一日中柵の中を跳びまわって、時々地面に穴を掘っています。それで穴を掘って何をするかというと、なにもしないのです。ただ穴を掘るだけです。ははは。／カンガルーは一度に一匹しか子供を生みません。だから雌カンガルーは一匹子供を産むとすぐに妊娠します。そうしないとカンガルーの全体としての数が保てないのです。つまり雌カンガルーは一生殆んどを妊娠と育児に費やわけです。妊娠にあらざれば育児、育児にあらざれば妊娠。だからカンガルーはカンガルーを存続させるために存在しているとも言えます。カンガルーの存在なしにカンガルーは存続しないし、カンガルーの存続という目的がなければカンガルー自体も存在しないのです。

カンガルーは本来野生動物であり、オーストラリアの草原で自由に生きている風景が容易に想像できる。そして、残酷な生存競争、弱肉強食の自然界に生存することがわかる。このカンガルー四匹は人間によって柵の中に囲まれたのである。完全に飼育されたカンガルーはまだ水を求めるため「時々地面に穴を掘る」^八野生らしい本能が現在も残っていることが示されている。動物園の柵の外に立っている主人公「僕」は柵の中のカンガルーを眺めながら、「僕」自身を相対化していることが察せられる。「僕」がデパートの壁（商業規範・営業システム）によって囲まれていることは明らかである。デパートの従業員でありながら個人の人間性喪失への思索と彼自身の経験によって不自由さへの抵抗認識が生まれていたのである。また、カンガルーの世界では、存続のため、雌カンガルーは「妊娠にあらざれば育児、育児にあらざれば妊娠」単調の循環に囲まれる。主人公「僕」は仕事の「理性三段階」によって日々重複の生活を過ごしている実態が描かれたものと考えられる。商品管理課の従業員としての「僕」は病的な完璧主義者であり、完璧でないことに納得できない内面が窺える。日常生活でも、職業病のせいで厳しい目線で物事を眺めるのである。その症状は次のように描かれる。

僕は時々、個について——コタイのコです——考えるのがとても辛くなるんです。考え始めると体がバラバラになっちゃいそうな気がするんです。／……例えば電車に乗ります。電車の中には何十人もの人が乗っている。原則的に考えればこれはただの「乗客」です。青山一丁目から赤坂見附まで運ばれる「乗客」です。ただね、時々そんな乗客の一人一人の存在がとても気になっちゃうことがあるんです。この人はいったい

なんだろう、どうして銀座線にあって乗っているんだろう、つてね。するともう駄目なんです。氣になりだすと止まらなくなるんです。あのサラリーマンはいまに額の両脇から禿げ上がってくるんだろうとか、あの女の子の脛毛は少し濃すぎる、週に一度は剃っているんだろうとか、どうしても向いに座った若い男はあんなに色のあわないネクタイをしめているんだろうとか、まあそんな具合です。そして最後には体が震えてきて、電車から飛び下りてしまいたくなっちゃうんです。／ただ僕は彼女についてはあまり深く考えないように努力しています。結婚する気もありません。もし結婚しなきゃばきつと僕は彼女という人間の細部について深く考え始めるだろうし、そうなった時に彼女とうまくやっていけるという自信はまるでないのです。だってそうでしょう、一緒に暮らしている女の子の歯並びや爪の形を気にしながら、どうしてうまくやっていけるんです。

「僕」は人の脛毛、髪型、コーデ、歯並び、爪の形を商品管理の標準で観察し、不完璧の人間の細部を受け入れられず、悩んでいる姿が窺える。すなわち、職業の統一標準は主人公「僕」の私生活に浸透する傾向が見られる。結局、「僕」の日常生活に差し支えが生じる状況が描かれる。言い換えれば、仕事であれ、私生活であれ、主人公「僕」は統一、標準、完璧、均質でものごとを要求し、単調な循環に陥ったのである。

動物園の柵の中に囲まれたカンガルーを見ながら、主人公「僕」は自分のそんな病的な生存状況を客観化できる。つまり、不完璧さに納得できないことに悩む状態に陥っていたのである。柵中の「カンガルー」を鏡として、「僕」は自分の存在状況に対してを認識し、職業の統一規範に対する抵抗の意識が芽生えている。そして、これまでの規範に真向から挑戦する姿勢が推察できる。まず、主人公「僕」はカンガルーの不完璧さを直視できる場面は次のように書いてある。

前肢は短く五指を有するが、後肢は著しく長大で四指を有し、第四指だけが強大に発達し、第に二指第三指はきわめて小さく互いに結合している。／……これはカンガルーの足についての描写です。ははは。

ここでは、主人公「僕」は商品管理課の完璧さを追求する価値観を諦め、一般的な視点でカンガルーの奇怪の足に快く眺める姿勢が描かれる。動物園の柵の中という空間に住んでいる「カンガルー」について、芳川泰久^{一九}は次のように述べている。

動物園とは、動物を自然にはもどさず、檻や施設のなかに幽閉する装置にほかならないからだ。われわれは、幽閉された動物たちに会いに動物園にゆく。いわば図書館と動物園は、村上春樹の想像力の世界では、幽閉を軸に繋がった反転する世界なのだ。∴動物園では、多くの幽閉された動物たちを、そこを訪れた人間が見守る。

村上春樹文学の動物の役割について、作者自身^{二〇}は次のように述べている。

いろんな生き物は、神話では大事な役割を果たしています。それぞれが象徴するものを持っていますし、生き物が人を助けたりもします。(中略) 世界中の人たちが意識の底の方でつながっているということですね。僕の物語も無意識下の世界、たくさんの動物がすむ森のイメージでつながっていきたいと思っています。

春樹の言葉から「生き物」は人を助ける役割を担っている。本作品の「カンガルー」は「柵の中」に囲まれているが、水をも求めるための「穴を掘る」野生の本能が残されている。「僕」はデパートの規範に囲まれ、その規範は「僕」の日常生活にも影響を与えたことが描出されている。「僕」が人間性喪失の危機を自覚したことがわかる。つまり、カンガルーの登場は「僕」は自己の生存状況を見直す契機となったのである。「妊娠にあらずば育児、育児にあらずば妊娠」のように「存続」のために存在する。そうしたライルスタイルは「僕」の生活を支配されており、カンガルーは「僕」の生活の照射役として設定されている。柵の中に囲まれても、カンガルーが「穴を掘り」続けることは「僕」にとって大きな啓示であったと言える。デパートに囲まれた「僕」は主動的に自己の人間性喪失の危機を克服する決意が見られる。だからこそ、苦情係の従業員ではなく、個人として、「僕」に感動させるあの「女性」に返信することになる。その手紙の中、「僕」自身が抱える悩みを告白し、分析し、「僕」の生活を見直したのである。したがって、「カンガルー」は「僕」の生存状況の照射役という中心的な役割を果たしている。また、「僕」と「あなた」(女性)の間に介在する橋とも言え、物語の展開に欠かせない設定と考える。後に、「螢」、『羊をめぐる冒険』、『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』の一角獣、「象の消滅」、「かえるくん、東京を救う」、『海辺のカフカ』の会話できる猫等をはじめ、様々な動物が登場させる。動物は村上春樹文学における極めて大事なキャラクターである。

三 「同時存在」の世界

「魅惑的」な手紙と「魅力的」カンガルーが「僕」の考えを触発したことを描いている。ここで、主人公「僕」の「唯一の希望」は「同時に二つの場所にいたい」と語っている。まず、物語の中に現実の世界をどのように描いたのかを見てみたい。

I

どんなものにも名前が必要だからです。

II

このあいだとてもかわいそうな映画を観ました。どれだけ冗談を言っても誰も笑ってくれないコメディアンの話です。いいですか、誰ひとりとして笑わないんです。

III

僕はこれまで自分自身についてこんなに多くのことを、正直にしゃべったことはありません。今回が初めてです。だって、わざわざ他人に向ってしゃべるほどのこともないし、もししゃべったとしてもおそらく誰もそんなものに興味なんて持ってくれないだろうと思っていたからです。

IV

世界中どこに行ってもできないのです。

現実の世界では、人間はものごとを命名し、世界中共用の標準規範が作られ、それらを共同認識として社会は持続的に発展している。世間の規範の利便性に感謝しながらも、規範的すぎることの弊害が現れた状況が描かれる。笑いのツボさえ統一され、誰も他人のことに関心を持たず、冷たい規則、標準が人間を囲む世界が描き出される。それは笑い声も悩みごともなく、平たい世界であり、便利、不自由、孤立、限界のある世界が見出される。その現実世界は音量にあわせてピクピクと針が振れる「VUメーター」の世界である。「VとUというのは実に厳格な二人組です。VにあらざればU、UにあらざればV、それだけです」という限界のある世界である。その現実世界は雌カンガルーの「一生の殆どのを妊娠と育児に費やすわけです。妊娠にあらざれば育児、育児にあらざれば妊娠」という気の毒の世界である。言い換えれば、これだけなければあれである単純な価値観のある世界である。「同時存在の世界」とはなにか。

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

しかし僕が僕自身であるという個性が、そんな僕の希望を邪魔しているのです。これはとても不愉快な事実だ。

同時に二つの場所に存在したいというだけなんです。いいですか、三つでも四つでもなく、ただのふたつです。僕はコンサート・ホールでオーケストラを聴きながらロースケートをしたいのです。僕はデパートの商品管理係でありながら、マクドナルドのクォーター・パウンド・ハンバーグでもありたいのです。僕は恋人と寝ながらあなたと寝たいのです。僕は個でありながら、原則でありたいのです。

現実世界では、語り手「僕」はデパートの苦情受付係、すなわち「ごく普通の、どこにでもいる平凡なサラリーマン」という人物として描かれている。職場で、「苦情が文字通り飢えた獣のように」「僕」の後ろに追われているので、「僕」は「理性の三段評価」によって苦情の手紙を処理している。女性顧客の異常な苦情に対して、職業的観点では、「寄せられた苦情」を拒否した。一方、「個人的に」、苦情に対して、「ここから同情」している。さらに、実際に、「僕」はしよっちゅう「職業的観点」を離れてしまう。このように、「僕は個でありながら、原則でありたいのです」という「希望」に近いのである。この「僕」の語りの「異様さ」について、山根由美恵は「精神分析分裂病質者の語り」と類似する点が多く」と指摘している。しかし、高度資本主義社会の発展とともに、大量生産時代均一化傾向のある社会の中で、その現実世

界に不満を抱き、個人の世界では公平と不完全さを追求する非常に温かい人である。「個人」、「公平」、「不完全さ」を尊重する知性的な人物として描かれている。すると、「僕」は「同時に二つの場所にいたい」と望んでいる。

「僕」は「字そのものがもう信用できない」のを描いている。個人的に「手紙を書こう」と思う主人公には「とおりにいっぺんの事務通知」のような「言葉は浮かんてこない」ことに対する焦燥感がある。今の世界と区別するため、「手紙」と違い、語気、沈黙、「ノック」、を内包している音声媒体テープ・レコードにする。言葉について、春樹^三はその正確さについて次のように言及している。

もし僕らのことばがウイスキーであったなら、もちろん、これほど苦労することもなかったはずだ。僕は黙ってグラスを差し出し、あなたはそれを受け取って静かに喉に送り込む、それだけですんだはずだ。とてもシンプルで、とても親密で、とても正確だ。しかし残念ながら、僕らはことばがことばであり、ことばでしかない世界に住んでいる。僕らはすべてのものごとを、何かべつの素面のものに置き換えて語り、その限定性の中で生きていくしかない。でも例外的に、ほんのわずかな幸福な瞬間に、僕らのことばはほんとうにウイスキーになることがある。そして僕らは——少なくとも僕はということだけれど——いつもそのような瞬間を夢見て生きているのだ。もし僕らのことばがウイスキーであったなら、と。

唐突に「セックス」についての話が出てきたのである。「あなたの手紙は僕を性的に高揚させる」、「僕」はあなたの手紙を家に持ち帰って以来、ずっとあなたと寝ることばかり考えている。「ペットの隣にあなたがいて」、「ワンピースのジッパーを上げる音が聞こえる」、「あなたの顔は見えます」、「年も体重も、何もわかりません」、「だから体に手を触れることもできません」のを描いている。

僕はあなたという一人の女性に対して性的な欲望を抱いているわけではありません。さっきも言ったように、

僕は僕自身でしかないという事実に対していささか腹を立てているのです。ひとつの個であるということ、これはおそろしく不愉快です。僕は奇数というものに対して我慢できないのです。だから個人であるあなたと寝てみたいとは思わないのです。／もしあなたがふたつに分割され、僕がふたつに分割され、そしてその四人でベッドを共にすることができたらどんなに素敵でしょう。そう思いませんか？そうなら僕らはものすごく正直にいろんな話できるのにな、と思います。

以上のシーンは現実ではなく、一連の想像場面であり、「僕」が求めているのは「あなたの存在」という感じである。「あなた」(女性)は世間並みの価値観とは異なる独特性に惹かれることがわかる。作者村上春樹は常にセックスというのは、「人の心についた鍵を開けるためのひとつの装置」^三として使われている。言い換えれば、「僕」と「あなた」とは魂との共鳴を追求する。「僕」は「世界中にどこに行ってもできないのです」という限界のある世界の中に生きている。「僕」の私生活も職業の習慣に支配されている。「同時存在」は現実の日常生活を離れて、想像力上の個人の思考・魂の自由を求める願望であると言える。

おわりに

カセットテープ^{二三}小説として書かれている本作品は文字通りの意味だけではなく、その形式に意味が込められている。

その形式の特徴は話し方の感情、リズム、イントネーション、ナレーション、喚気を忠実に再生できる点にある。話し方の声によって伝えたい内容のニュアンスを理解し味わい、臨場感溢れることもできる。そして、カセットテープは繰り返し聞き返すことができる。オーダーメイドみたい「親密さをこめた個人的なメッセージ」(唯一)は「どおりいっぺんの事務通知」との対照から個人の個性と社会の標準化との対峙が見られる。「商品管理係」という「僕」の職業設定は興味深い。仕事だけではなく、主人公の生活も病的に管理主義に支配されている。ただし、「僕」は資本主義の管理社会の不完全さを意識している。だから、カセットテープという形式によって、過去の手紙の世界とは違い、管理主義の効率性・合理性への批判が読み取れる。この作品は回りくどい言葉、ユーモアな口調、カセットテープ式の文体で書かれている。

「僕」は語るという行為を軸にすることによって、大量生産時代・大量消費時代の統一標準化と個人の個性化との衝突の苦しみを語っている。その女性は異常な「苦情」の手紙を利用し、ある程度の自分なりの「公平」を追求している。すなわち、異常な女性の手紙及び魅力的なカンガルーは主人公「僕」の世界を照らしてくる。つまり、一人の女性は膨大のデパートとの闘い、柵の中に囲まれたが、水を求める野生本能のカンガルーは「僕」を啓発し、現実の世界における自己の不自由さ・人間性喪失の危機を自覚し、その危機を乗り越えよう努力している。主人公「僕」の命がけの自己告白の中に「同時存在」の願望が見出される。「同時存在」とは現実の社会(原則、標準化・効率)、個人の世界(感情、温度等豊かさを持つている)と並行に生きていきたい期待である。カンガルーと女性の苦情をきっかけに、「僕」は偏狭な考え方から脱出できたのである。

高度経済成長と同時に、「生産と消費を橋渡する流通機構」^{二四}としての新しい商業形態「デパート」が、「大都市のシンボル」となり、「都市生活者」に便利な生活様式を提供しながら、アフターサービスの問題も出ている。

村上春樹は「実際にその頃に苦情を言いたくなるようなことが偶然続いた」^{二五}と語っている。エッセー「苦情の手紙・その他の手紙」^{二六}の中に、彼自身は苦情手紙の目的について次のように述べている。

僕がこれほどマメに苦情の手紙を書くのは決して腹立ちを相手にぶつつけたいからというだけの理由によるものではない。僕は僕なりの親切心で苦情の手紙を書いているのである。

また、消費者の立場だけではなく、ジャズバーを経営し、「長く商売をやっていた」彼はサービスを提供する側に対しても言及している。

ところが普通のラーメン屋の親父さんには、たとえしたくでも反論なんてできない。雑誌や本で納得できないひどいことを書かれても、大方の場合、ただ言われっぱなし、叩かれっぱなしである。これは気の毒だし、フェアじゃないと思う。

作者・村上春樹は消費者と経営者との関係を凝視している。本作は「苦情」に目を向け、「奇妙に屈折した話」という形で、東京でのあるデパートのサラリーマンの「個」と「原則」をめぐる葛藤が描出され、そのなかで、主人公が求める「同時存在」の価値観が描かれている。これも作者は「カンガルー通信」によって、不自由の統一標準の世間に生きている現代人が多面的な価値観を求めていることを読者に伝えたい^{二七}のだろう。本作品は登場人物「僕」一人の自己告白を中心に描かれる。回くどい言い回し、混乱の話題を挟んでおり、ただ一人個人の話になってしまったのである。ただし、このような文体は作者が意図的に回くどい言い回しという手法で資本主義管理社会（統一・効率・簡潔）の不合理性への批判である。その回くどい言い回し、混乱の話題、「僕」の声を通して、たった一人のサラリーマンによるデパートメントというシステムへの反抗の姿が窺える。一九六八〜一九七〇年の大学紛争・学生運動は文部省や国からの管理を拒否し、自由な学生の自治を主張した。「カンガルー通信」では、その延長線で学生から社会人になった「僕」も資本主義の管理社会の管理を拒否するだろう。回くどい言い回しに作者の鋭い問題意識が隠されると考える。

本作に語られた「同時存在」の価値観から『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の二つの並行の世界の構造の兆しが見える。すなわち、春樹の二つの並行世界の創作観は「カンガルー」の創作意識が滲み出ていると考える。後に、このカセットテープ小説の形式は村上春樹『1Q84』^{二八}に再現される。「カンガルー通信」の咳払い、水を飲む声、沈黙、喚気の要素も再現したのである。そのカセットテープの手紙は「ふかえり」の人物形象の造形、そしてふかえりと天吾との関係を描く重要なプロットとなる。春樹は短篇小説の目的は「長編小説で使いたい手法を実践的試みしてみること」、成功の手法を「次の長編小説に持ち込まれる」^{二九}と述べている。

「カンガルー通信」は村上春樹の初期文学の斬新な試みが成功した作品として位置づけることができる。

註

- 一 村上春樹「close up」〔海〕一九八三・八。本作は春樹の第二作目の長編小説「1973年のピンボール」〔群像〕一九八〇・三と第三作目の「羊をめぐる冒険」〔群像〕一九八二・三の間に発表された短篇小説である。専業作家ではなく、ジャズバーを経営しながら小説を書く時期である。
- 二 村上春樹『自作を語る』短篇小説への試み〔村上春樹全作品1979～1989〕③短篇集I（講談社1990・9）
- 三 津久井秀一「村上春樹〈カンガルー通信〉論―女性の〈非在性〉をめぐる試み」〔宇大国語論究〕二〇〇六・三
- 四 森本隆子「カンガルー通信」〔村上春樹作品研究辞典〕鼎書房 二〇〇一・六

五 山根由美恵「（ひねくれ）の語りー村上春樹「カンガルー通信」におけるにじれの構造」〔国文学攷〕二〇〇六・九）
六 注二に同じ。

七 ブラームス (Johannes Brahms 1833-1897) ドイツの作曲家・指揮者。ピアノと作曲理論を学んだマルクスゼン、バッハ、ベートーベンをはじめ古典音楽の真髓を伝授され、音楽形成にとつて決定的な影響を受けた。一八六八年『ドイツ・レクイエム』によつて作曲家としての地位を確立した。『哀悼の歌』、『交響曲第3番』、『交響曲第4番』を創作した。一八七二―一八七五年ウィーン楽友協会の芸術監督に務め、管弦楽団と合唱団を指揮し、バロック音楽の紹介に貢献した。ブラームスはロマン主義音楽の爛熟期のさなかにあつて、時代の風潮に流されず、ドイツ古典音楽の伝統に深く根ざした独自の様式を確立した作曲家である。それゆえ、彼は「古典的ロマン主義者」、「反ロマン的ロマン主義者」と呼ばれる。

八 マーラー (Gustav Mahler 1860-1911) オーストリアの作曲家、指揮者。二〇歳『嘆きの歌』を完成、ベートーベン・コンクールに応募したが、ブラームスやリヒターに認められず落選した。マーラーの作曲及交響曲は、ウィーン古典派の伝統に基づくとともに、その伝統を新しい角度から見直して斬新な音楽的世界を開拓し、シェーンベルクらの新ウィーン楽派への道を切り開いた。彼の音楽には、これまでのヨーロッパ音楽の伝統からはとても考えられないような新しい音楽語法が随所に取り入れられているのもその一例である。そして、彼の芸術上の努力は、才能あるユダヤ人が、人種的偏見と戦いつつ、西欧社会でのし上がつていくこととする社会的成功と切り離して考えることはできないだろう。マーラーの交響曲は、歌曲のなかに旋律の手本を、詩的な、また形而上的な風土を見いだしていくものであり、交響曲は歌曲をただ単に引き伸ばした以上のものとなるのである。(ベルント・W・ヴェスリング著・『マーラー 新しい時代の予言者』参照)

九 大江健三郎の『万延元年のフットボール』(講談社 一九六七・九)にも読点が多いである。

一〇 大類雅敏『句読点活用辞典』(栄光出版、一九七二・二)

一一 「朝日新聞」(一九八一・五・三〇朝刊一五ページ)

一二 注二に同じ。

一三 注二に同じ。

一四 注四に同じ。

一五 川村湊「書評」(「群像」一九八三・八)

一六 『日本国語大辞典』第二版(小学館、二〇〇一・五)

一七 傍線は指定のない限り引用者による。引用部分と本文の傍点は原文著者による。

一八 オーストラリアの内陸部では乾燥季のため、カンガルーが穴を掘り水を求める行為がある。

一九 芳川泰久・西脇雅彦『村上春樹 読める比喩事典』(ミネルヴァ書房 二〇一三・九)

二〇 「村上春樹インタビュー」(小山鉄郎『村上春樹の動物誌』早稲田大学出版 二〇二〇・一二)

二一 『もし僕らのことがウイスキーであったなら』(平凡社 一九九九・一二)

二二 村上春樹『これだけは、村上さんに言っておこう』(朝日新聞社 二〇〇六・三)

二三 テープレコーダーシステムは三十九年にフィリップス社がカセット・テープ式(コンパクトカセット)を開発、四十一年に国産化されてから、カセットデッキ

とともに急速に普及、テープの国内販売量は昨年一年間で六百万個弱になっている。こうした中で、メーカー各社はこれまでよりも高性能のカセットテープシステムの開発に取り組んできた(中略)松下電器産業、ソニー、ティアックの三社は新しい規格のオーディオ用カセットテープを共同開発し、アイワ、日本ビ

クターを加えた五社で統一規格として商品化することになった、と発表した。

〔朝日新聞〕朝刊 88 一九七六・四・一三

二四 小川周三『デパート・スーパー』（日本経済評論社 一九九二・一二）

二五 注二に同じ。僕は自分ではこの作品がけっこう好きだ。これはカセット・テープ小説として書いた。文章ではなく、マイクに向かってべらべらと喋るといって文章を書きたかった。（中略）これもやはりタイトルから始まっている。『カンガルー通信』というタイトルからどんな話を書けるものか楽しみだったのが、まさかこんな奇妙に屈折した話になると思わなかった。こういうのも意外な展開の面白さである。自分ではもつとのどかな話になろうと思っただけで、……語り手がデパートの苦情受付の係であるという設定——これは僕自身がデパートに苦情を言う作業に凝っていた時期があったからである。決して悪意でやっていたわけではない。デパートという機構そのものに興味があつたし、また実際にその頃に苦情を言いたくなるようなことが偶然続いたので。だから僕は各デパートの客の苦情に対する対応にはかなり詳しい方だと思ふ。小説とは直接の関係はないけれど、苦情処理についてはデパートによつてかなり差がある。

二六 村上春樹「苦情の手紙・その他の手紙」（『中央公論』一九八五・一一）

二七 小山鉄郎（『村上春樹の動物誌』早稲田大学出版 二〇二〇・一二）

本作の主題を「近代というものは一つのシステムで統一効率的に作り上げられている。それは個々の動きを許さない固定された社会。村上春樹作品には、この固定されて動きづらい社会に対して、各個人が本来的に持つ可動的な力を通して、揺り動かしていこうという意志が一貫してある」と指摘している。

二八 『1984 BOOK1 4〜6月』（新潮社 二〇〇九・五）の「第二章 天吾 気の毒なギリヤーク人」

二九 「言葉という激しい武器」ロメール・インタビュアー 大鋸一正×村上春樹

（『ユリイカ 二〇〇〇年3月臨時増刊号』二〇〇〇・三）

第二節 「土の中の彼女の小さな犬」

―有形と無形の〈情景〉をめぐる―

はじめに

村上春樹の「土の中の彼女の小さな犬」は一九八二年一二月発行の「すばる」に発表された。翌年五月単行本『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社）に収録されている。一九八八年二月、野村恵一監督によって「森の向う側」の題で映画化されている。一九九〇年九月『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短篇集Ⅰ』（講談社）に再録される。

この短篇は「リゾート・ホテル」の非日常体験によって日常生活に見落とされたことを再発見する物語である。二週間前に、「僕」とガールフレンドは二人で旅行に行くことを計画し、毎年訪れるホテルを五日間予約した。だが、出発三日前に、二人は喧嘩し、「僕」一人で行ってしまったのである。そして一人で雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテルに三日間引き籠もってしまう。そして、四日目に一人旅の若い女性と出会った。物語は三幕からなり、第一幕は「僕」と若い女性との古いゲームであり、第二幕は若い女性がペットの話を「僕」に打ち明ける。第三幕は「僕」がガールフレンドとの関係を見直す話である。

先行研究の多くはこの物語をペットロスによる心的外傷が鮮やかに描かれた短篇として論じていた。小林正明^一は作品の語り手法に注目し、若い女性のペットロスの悲しみが「フロイトの著名な治療用の寝椅子を変形した小道具／対話療法」を通し掘りだされると論じた。酒井英行^二は「若い女性」の話から「自己」に回収し、「トラウマの緊縛を解除された新しい〈僕〉の誕生」と述べている。高根沢紀子^三は「相手のトラウマを引き出し癒す、というパターンは春樹文学の最も原型的な作品」と位置づけた。それに対して、山根由美恵^四は本作に描かれたトラウマは春樹文学一貫の「暴力性を伴った」トラウマの深刻さに欠け、「物語を動かす装置に過ぎない〈トラウマ〉」と批判する。だが、「トラウマ」だけではなく、本作をめぐる、春樹は「自作を語る・短編小説への試み」^五において「これはいくつかの情景から始まった作品」であると述べたうえで、「雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテルの情景」、「犬の死体を庭に埋める情景」、そして「夜中占いのようなものをする情景」の「三つ」の「情景」を挙げており、これらは本作品の主題を説明するうえで重要な鍵となると考える。

本稿では、春樹が指摘する「三つ」の「情景」の分析を踏まえたうえで、その「三つ」の「情景」に生きている登場人物達の形象を考察しつつ、作品の主題を明らかにする。そして、本作と同様に「ホテル」の要素を含んでいる『羊をめぐる冒険』（講談社 一九八二・一〇）、くわえて本作と同様に「雨」の要素を内包する「雨の日の女#241・#242」（[L. E] 一九八七・一）との関連性を分析したうえで、初期作品における本作品の位置づけを行う。

一 「雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテル」の情景

物語の時間を作品発表当時だとすると、作中の現在は一九八二年六月のある金曜日である。舞台は「東京」から「何百キロか」先に位置しており、海に面する「古いタイプのリゾート・ホテル」である。現在、目に映るホテルについては次のように述べられている。

まず部屋が広いことだ。天井が高く、窓が大きく、ベッドが広く、ビリヤード台くらい大きさの書き物机もある。何もかもがゆつたりとしている。要するに長期滞在客が客層の大半を占めていた平和な時代にそのような人々の要求にこたえるために建てられた古いタイプのリゾート・ホテルなのだ。戦争が終り、有閑階級などという観念そのものが煙のように空中に消えてしまったあとも、ホテルだけは変わることなく黙々と生きつづけていた。ロビーの大理石の柱、踊り場のステンド・グラス、食堂のシャンデリア、擦り減った銀の食器、巨大な柱時計、マホガニーのチェスト、ハンドルを押して開け閉めする窓、風呂場のタイルのモザイク……僕はそういつたものが好きだった。あと何年かたてば――たぶん十年とはかからないだろう――それらは全て消え失せてしまいうに違いない。建物そのものの寿命も尽きかけていた。エレベーターはがたがたと揺れたし、冬場のダイニング・ルームはまるで冷蔵庫の中にいるみたいに寒かった。改築の時期が迫っていることは明らかだった。(中略) 蔵書(図書室)の数はそこそここのものだが、その多くは時代にとり残された遺物のようなものだった。(中略) ヘンリー・ライダー・ハガードの冒険小説をみつけた。古い英文のハード・カバーで、裏に寄贈者(なのだろう)の英国人の名前が書いてあった。

現在、宿泊客の目に見える「リゾート・ホテル」は旧態依然としており、施設が劣化し、間もなく淘汰されるホテルである。図書室の書架は「かび臭」く、蔵書の多くは「昭和二十年、三十年代」(一九四五～一九五五)の「昔の風俗小説」であり、「遺物」のように見える。そして、大きな「扇風機」からはもはや時代遅れとなってしまうたホテルの様子が描かれている。だが、「四メートル二十センチの天井高」、「窓が大きく」、「ベッドが広く」、「ビリヤード台くらい大きさの書き物机」といったデザインから「ゆつたり」、広々とした空間設計である。ホテルの食堂は「ブランド・ピアノ」、大きな「油絵」、「上等な木の床」、量の多い蔵書、「広いプール」から、昔の格調高い雰囲気と華やかさを醸し出している。家具、電気器具、調度品、精巧な装飾品の備え付けから西洋風を基調とする豪華な建築様式が窺える。このホテルの歴史を遡ると、昔の「有閑階級」^六の(衒示目的の閑暇・消費)、(美的感覚の金銭的基準)の価値観に忠じて、娯楽・社交のため専用の「読書室」「踊り場」が設置され、宿泊客を楽しませる、リラククスさせる工夫をこらす高級な「リゾート・ホテル」として建設されることがわかる。だから、「リゾート・ホテル」の内装の高級感と美しさは当時「有閑階級」の贅沢の用品を追求する好み・のんびりとした暮らし方が反映されている。この中に生きている「長期滞在」の「有閑階級」は安らかな気分がゆつくりとしたリズムで休暇を過ごしている過剰な気分が滲み出ている。

この中に隠されていたのはホテルの変遷の歴史である。言い換えれば、昔、ホテルは「平和時代」の「有閑階級」の産物として輝いていた。

「戦争」の影響で「有閑階級」は消失したが、ホテルのデザインは「有閑階級」が生きた痕跡として残されている。このため、この「リゾート・ホテル」は「平和時代」における「有閑階級」のにぎわい及び「戦争」時代の苦しみで「有閑階級」の消失を目撃した物として存在する。すなわち、目に見える古い「リゾート・ホテル」の面影は歴史の長さ、そして過去の「有閑階級」、及びそのレジャー生活様式、特徴を帯びている。このように、現在、露呈される「リゾート・ホテル」は古く、老朽化しており、かつての高級感も見え隠れる。

「古いタイプ」の「リゾート・ホテル」の歴史について、砂本文彦^七の記述によると、それは一九三〇年代の〈国際観光政策〉による興望たる観光事業の一環である「国際観光ホテルの建築」として建設されている。その経緯は次のように述べられている。

国際観光政策は、外国人観光客の観光消費によって対外収支を改善することを目的としている。近代日本が、ゲストの外客を迎えようとした施策として、一九三〇年四月に鉄道省外局国際観光局を設けたことがその始まりである。(中略) 代表的な取り組みの一つに「宿泊施設整備」があり、市や県のホテルの建設の申請をもとに、その建設資金を国が融通した。その結果、三〇年代を通じて十四の「国際観光ホテル」が整備され、うち十二(蒲郡ホテル、唐津シーサイドホテル等)がリゾート・ホテルになった。(中略) これより前、明治時代に日本を訪れた西洋人には、ホテル設備が整っていないことへの評判がすこぶる悪かった。／＼言い換えれば、「欧米人の皆さんが泊まれるような洋式設備と洋式サービスを用意したホテルが、やっとな極東の日本にもたくさんできましたよ。ですから、安心して遊びにいらっしゃってください」と伝えようとしているのである。

作中に描かれた「リゾート・ホテル」は国策ホテルとして、時間に余裕のある「長期滞在客」の「有閑階級」のニーズに対応し建設される。その中でも「踊り場のステンド・グラス」に目を惹かれる。『社交ダンスと日本人』^八によると、一九三〇年代の日本では、社交ダンスの(かたち)すなわち(公然と男女抱擁すること)は禁止であり、欧米よりも(異性間の接触)がタブー視されていた。そして、一九二七年三月の(遊戯場営業取締)で、一般のダンスボールに対して(ほとんど禁止に近い)営業上の制限が設けられている。このように、前衛的な「踊り場」という施設から、この「リゾート・ホテル」は当時の西洋人、日本の上流階級のために利用される場として描写されている。

作中の「リゾート・ホテル」という舞台の原型について、二説あり、まず、映画「森の向う側」は「八丈島ロイヤルホテル」で撮影された。だが、そのホテルの開業時間は一九八六年であり、本作に描かれた時期とは異なる。もう一つの説は「蒲郡クラシックホテル」と捉えているものの、そのホテルの昔でも現在でも重要な舞台「プール」は存在しないのである。したがって、本稿は「リゾート・ホテル」という舞台が実在の古いタイプのリゾート・ホテルに基づいた具体的な一つのホテルではなく、それらの要素を総合し虚構空間として捉える。すなわち、歴史的に、日本におけるリゾート・ホテルは「有閑階級」に向け設置されている。昔、高給者であったリゾート・ホテルの外国人客である。現在、リゾート・ホテルの主客は、(広範な階級の日本人で占められ、観光・保養・スポーツなど)^九を目的に利用される。六〇年間以上の耐用年数で、「建物そのものの寿命も尽きかけていた」ので、改築の時期が迫っている。そして、一〇年後、あせらずゆったりとしている生活スタイルを代

表する「有閑階級」の「リゾート・ホテル」は消失する結末になっている。つまり、この「リゾート・ホテル」は一〇年が経つと消えていくものであることを意味している。

この時期、春樹は「ホテル」という空間に関する興味を示している。『羊をめぐる冒険』（新潮社 一九八二・一〇）における「いるかホテル」については次のように述べている。

いるかホテルは我々の入った映画館から西に向けて通り三本進み、南に一下がったところにあつた。ホテルは小さく、無個性だつた。これほど個性がないホテルもまたとはあるまいと思えるくらい無個性なホテルだつた。その無個性さにはある種の形而上的雰囲気さえ漂っていた。ネオンもなく大きな看板もなく、まともな玄関さえなかつた。レストランの従業員用出入口みたいな愛想のないガラス戸のわきに「ドルフィン・ホテル」と刻まれた銅板がはめこまれていただけだ。いるかの絵さえ描かれていなかった。

『羊をめぐる冒険』では、「いるかホテル」は一九六八年開業され、五階建ての「無個性」で「小さくてさつぱりとした」ホテルとして描かれている。「羊博士の息子」はホテルの支配人である。前身は〈北海道緬羊会館〉であり、〈緬羊に関する様々な事務と資料〉は（いまでもこの建物の二階）の〈羊博士〉の部屋に置いている。「いるかホテル」では、「僕」らは〈羊が体内に入り離れる〉話を聞き〈羊〉を探す旅に出た。すなわち、「いるかホテル」は物語の展開に重要な情報伝達の場所という役割を担っている。「いるかホテル」は前身〈北海道緬羊会館〉及び現在の〈ホテル〉という二重の意味によつてもたさされている。本作の「雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテル」と同じく歴史と現在二重の意味を持つている。主人公「僕」の「ただその改築の時期が少しでも先に延びる」という「古いタイプのリゾート・ホテル」への未練・改築工事を延期する望みからこの「リゾート・ホテル」への愛着を示している。この中で語られる「僕」はどのような生き方をしている人物なのか。

僕は毎年このホテルを訪ねる。僕が泊まるのはだいたい宿泊料金が安くなるシーズン・オフである。夏や年末年始といったハイ・シーズの料金は僕の収入からすれば少々贅沢すぎるし、おまけに地下鉄の駅みたいに混んでいる。四月とか十月なら申しぶんない。料金は四割がた安くなるし、空気は澄んでいるし、海岸には殆ど人影もなく、毎日食べつつ食べても食べ飽きないくらい美味しい新鮮な牡蠣料理にもありつける。（中略）僕は度々ガールフレンドをつれてこのホテルを訪ねた。何人かのガールフレンドだ。我々はここで牡蠣料理を食べ、海岸を散歩し、四メートル二十センチの天井の下でセックスをし、広々としたベッドの上で眠った。

「僕」は東京で「インタビュー記事」、「ルポルタージュ」等の「文章を書く」に就いている仕事に従事している。つまり、それは「人間観察」の仕事である。収入からすると、「僕」は一九八〇年代における日本社会の中間階層として描かれている。毎年、定期的にこのリゾート・ホテルを訪

れ、この「シーズン・オフ」の「リゾート・ホテル」における「澄んでいる」空気、「新鮮な牡蠣料理」、広い部屋、「何人かのガールフレンド」
との楽しい思い出が気に入っているのである。長い間ここは「僕」にとつてにぎやかな大都市を離れ、充実した休暇を過ごせる場所であった。
しかしながら、今回の宿泊経験はそれまででない異常なものとなっている。作品の冒頭部分から、「煙草には味がなく、「味の無いオムレツ」、
「二十四ページ」の新聞の記事を一つも「読みたく」ないとしたこと、意気阻喪し不機嫌そうな主人公「僕」の様子を描かれている。そ
の由緒からいえば、まず、「天の時」について、「雨が降りはじめ」、三日間ずっとホテルに引き籠もったのである。そして、「地の利」について、
部屋の「コンディショナーがきかない」ため、「湿った空気」が漂っている。「人の和」に関して、「ガールフレンドと喧嘩をした」ので、「僕」
は不安でありながらも一人旅になったのである。そして、「眼鏡のレンズを割ってしまった」のである。だから、主人公「僕」は旅の不愉快は
「雨」、「喧嘩」「眼鏡」^{一〇}といった一連の不運の前兆にされる。表面的には「つきが変わった」と解釈できるが、本質的には彼女と喧嘩した誘因
で現在の旅は無意味になってしまったのである。この点について、村上は対談で次のように述べている。

恋愛すると、世界が違って見えるんですよ。風景が違って見えるし、いろんなものの意味が違ってくる。これまでものすごく嫌だった
ものが別にどうでもいいというふうに思うし、それから、以前は素晴らしいと思ってたのが結構色あせて見えたり、ということが小説を書
くと起こるんですよ^{二〇}。

このホテルに関して、以前は「混んでいる」状態を憎んだが、現在は「朝食の席」を独り占めるのが「寂しすぎる」と感じられた。昔は「毎
日食べつつけても食べ飽きないくらい美味しい新鮮な牡蠣料理」を期待するが、今回は「相変わらず食欲はなかった」のである。かつては「四メ
ートル二十センチもの高さの天井」、「広々としたベッド」ゆつたりとしたデザインを求めるが、このたび、「天井が高いおかげで、沈黙は空気の
柱のように感じられ」、一人で目が覚めてから「夕方の六時十五分なのかそれとも朝の六時十五なのか」さえ確認できなく、「ひどく悲しい気持
ちになった」のである。すなわち、このホテルについて、過去は素晴らしい記憶を持っていたが、現在は凄まじい体験ばかりである。本来リラ
ックスのための旅はかえって「ひどく体がだるい」である。このように、「僕」が彼女のことを気にかけるプロットそのものは直接的に描かれず
あえて彼女は不在の事情から自らの極めて悪い体験によって彼女への深い感情を窺わせる。

また作者は意図的に「雨」という要素を強調するのは何を意味しているのか。次は「雨」の描写である。

窓の外では雨が降っていた。雨はもう三日も降りつづいていた。単調で無個性で我慢強い雨だった。雨は僕がここに着いたのと殆ど同時
に降りはじめた。翌朝目を覚ました時にも雨はまだ降っていた。そんな繰り返しが三日つづいた。雨はただの一度も降りやまなかった。い
や、そうじゃないかもしれない。(中略)目が覚めるといつも雨が降っていた。／ある場合には雨は僕の頭を混乱させる。ずっと長く雨を見
ていると、雨の方が現実なのか、僕の方が現実なのかわからなくなってしまうことがあるのだ。雨にはそういう作用がある。そしてときど

き、どちらもそれなりの現実性を主張しはじめる。つまり雨を中心意識が回転すると同時に意識を中心にして雨が回転する——すごく漠然とした言い方だけれど——ように思えるのだ。そういう時、僕の頭はもつとひどく混乱してしまう。

「雨」は「単調で無個性で我慢強い雨」のような長雨として形容されている。「雨の中で何もかもがぼんやりとにじんんでいた」通り、「雨」は主人公「僕」の陰気で晴れやかでない気持ち暗示している。「雨の日の女」^{#241}・^{#242}（L. E）一九八七・一）における「雨」は同じの役割を果たしている。

中年の女が黒いアタッシュ・ケースを持っているというのも組み合わせとしてなんだか変だったし、事実その鞆は彼女にまったくと言っていいくらい似合っていないかった。僕はブラインドの隙間からそつと女のことを観察してみた。年齢は四十から四十五くらいのあいだで、どこにでもいる、どこでも見かけるごく当たり前の中年の女だった。背は高くない。ピンク色のツーピースのスーツを着て、薄茶色のレインシューズをはいていた。傘は緑色のビニールの傘だ。毒々しいドロップスのような安っぽい緑色だった。不思議な色のとりあわせだった。（中略）雨がずつと降っていた。朝からやすみなく雨が降りつづいていった。

登場人物（中年の女）はお客に断られたセールスマンである。彼女にとつて、（朝からずつと雨が降っていた）悪い天気は泣きつ面に蜂だと言える。このように、営業の辛さと窮迫した状態は「雨」によって一層鮮明に描かれている。しかしながら、本作では、「雨」は登場人物の内面世界を象徴する他に、もうひとつの作用がある。「雨」に関しては、本文異同を確認し、初出の際、「雨はただ雨なのだ」という雨の客観性、そして「雨というのは純粹に個人的な体験だ」という主観性を対照しながら描かれており、全作品集の場合は「雨の方が現実なのか、僕の方が現実なのかわからなくなってしまうことがあるのだ。雨にはそういう作用がある」という雨の不思議な力を強調するように表現している。そして、「雨」によって「雨の向う側」と「雨のこちら側」という二つの空間に分けられる。「雨の向う側」は「古いタイプのリゾート・ホテル」の外の世界（東京に残されたガールフレンドを代表する空間）を指している。すなわち、見慣れた日常生活の世界（現実世界）を意味している。その現実世界では、「僕」はガールフレンドとは「週に一度のデートとセックス、また一週間がたつて、またデートとセックス……いつまでもこんな風にやってくる」ということを「ガールフレンド」の口を借り表現した。「みんな雑誌を読むからじゃないかな。あるいはテレビ・ゲームでもやるか」という生活リズムの速い時代である。つまり、それは自動化された日常性である。「僕」等は機械的に「デートとセックス」というパターンで付き合っている。重複の交際パターンのため、「僕」は「二年と三カ月」という付き合ひの長さを意識する際に、「自分の手をじつと眺めた。二年と三カ月か」という反応から信じられない程の驚いた感覚が示される。二人喧嘩の「発端」について、次のように語っている。

我々はどこかの店で酒を飲んでた。土曜日の夜で、店は混んでた。我々はお互いに少し苛々してた。我々の入った映画館は満員で、

おまけに映画は評判ほど面白くなかった。空気もひどく悪かった。僕の方は仕事の連絡がうまくつかず、彼女の方は生理期間の三日めだった。いろんなことがかさなっていた。

右の引用から日常生活の瑣末な焦燥感を見ることが出来る。つまり、一九八二年は「みんな雑誌を読む」、「テレビゲームでもやる」というスピードの早い生活様式が示される。それに対して、「雨のこちら側」は「僕」を含む「リゾート・ホテル」の世界を指している。すなわち、ゆつたりした空間でゆっくり過ごす時間である。ここでは、金銭・時間に余裕のある「有閑階級」が伝承したゆつくりとしたリズムのライフスタイルである。また、現在の客層から見ると、「中年の男女」、「初老の男たち」である。ペアやグループの彼等の「活気」に対して、「僕」とその「若い女性」は孤独な異常の存在だと言える。それゆえ、この「リゾート・ホテル」は「僕」を定められた日常世界から逸脱させる異常な空間として描き出されている。「雨」は現実世界と異常世界との境目である。

「雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテル」は見慣れた日常生活から離れ、異常な空間として浮き彫りにされている。雨によって現実の落ち着かない世間と隔たられ、静謐な空間が作り出される。古いリゾート・ホテルの作りは有閑階級の風情が溢れている。使うにつれて、ホテルそのものにダメージを負っており、改築すべき建物だとなりつつある。このゆつたりとした空間は生活リズムの速い一九八〇年代と対照しながら描かれている。このホテルに対して、過去は特別な好意を持っていたが、今回はガールフレンドとの関係の不順で嫌悪の対象になってしまったのである。このホテルに関する態度の変化は「僕」の心境変化が表れている。その変化は「僕」が彼女への深い愛情を確認できる重要な根拠だと言える。同じホテルであるが、主人公「僕」の内面世界を反映する参照対象として設定されている。

二 「犬の死体を庭に埋める」情景

「犬の死体を庭に埋める」情景は「僕」が出会った宿泊客の「若い女性」から聞いた話である。「若い女性」の個人的なペットを飼った経験が語られ、「埋める」情景は二回からなる。第一回は一六歳の時、彼女の父親が「穴を掘」っており、病死の小犬の死体及び副葬品を埋める場面である。第二回は一八歳の時、金銭のため、小犬のお墓に埋めた副葬品の「預金通帳」を掘り起してから埋める場面である。

この女性について、ホテルに泊まる四日めの朝、「僕」は閑散とした食堂で出会った。「若い女性」が登場する際、「僕」は彼女を「ごく普通の女性として捉える。顔から「強固な偏見のようなものを感じさせる」。「上等なハイヒール」、「どこことなく人を使い慣れたしゃべり方」から、彼女は裕福な家庭に生まれ育ったことが推測できる。「僕」とその「若い女性」との「占いゲーム」を通し、彼女が東京で二二年暮らしたことがわかる。また、独身で現在西の方向で一人暮らしをしており、仕事はピアノを教えることで、一人旅行が好きである。昔の家に大きな庭がついており、庭に特別な思い出がある。しかも、彼女は自分の右手を気にしている。では、その「若い女性」は何を経験したか。

「昔、マルチーズを飼ってたの」と彼女は言った。「子供の頃よ。父親に頼んで買ってもらったの。私は一人っ子だったし、無口で友だちもいなかったから、遊び相手が欲しかったのよ。あなたは兄弟はいる？」とにやにや、犬の世話は全部私がやることになったの。八つの時よ。食事をやったり、トイレの始末をしたり、散歩させたり、注射につれていったり、蚤取粉をつけたり、なにもかもやったわ。一日も欠かさなかったわ。同じベッドで寝たし、お風呂も一緒に入ったし……、そんな風にして八年間一緒に暮らしたの。とても仲が良かったのよ。

「マルチーズ」^{二二}は「遊び相手」として幼少時代の彼女にとって一番大切な仲間だと言える。八歳から一六歳までの八年間、彼女は「小犬」と影が形に添うようである。彼女は自分一人で犬の世話をし、「小犬」を大切に守って大きく育てたのである。「私には犬の考えていることがわかるし、犬には私の考えていることがわかるの」という暗黙の了解がある。独り子である彼女の孤独な生活に生き生き感・楽しみ・絆を持たされた。彼女は「小犬」に対する愛着が強く、「マルチーズ」は彼女への依頼心が強いのである。「とても仲が良かったのよ。とてもとても仲が良かったの」が示すように、「小犬」は伴侶ペットとして彼女の生活に「友達」のような位置を占めている。作中の「マルチーズ」についての描写は一九六〇年代における日本の第二次ペットブームの史実と重なっている。

一九五〇年代の高度経済成長期を背景に、日本スピッツに代表される、比較的小柄な愛玩犬でありながらもよく吠えて番犬に適した犬の受容が高まったことによる第一次ペットブームが起こった。その後一九六〇年代から番犬として好まれていた犬種に替わって「豊かさの象徴」であるマルチーズを始めとした小型室内犬が好まれ始め、第二次ペットブームを迎える。小型犬は日本の住宅事情もあり、それからも人気を保ち続け、一九七〇年代からポメラニアン、ヨークシャー・テリアが、一九八〇年代にはダックスフントが人気犬種となり、第二次ペットブームは一九八〇年代まで続いた^{二三}。一九九〇年代から二〇〇〇年代初頭にかけて、コマージュに登場したチワワが人気犬種に仲間入り、都市部でペット飼育可のマンションが登場し始めた。またペットフード、ペット用品、生体やペット美容室、ペット医療、ペット保険、ペットホテルなどの関連サービスを含むペット産業の市場は、二〇一七年には一・五兆円を超え、二〇一八年にさらに拡大する見込みである。現在に至るまでのこの時期を第三次ペットブームと呼んで差し支えないだろう^{二四}。

右の引用から作者が実生活（ペットブーム）を観察したうえで作品化された物語だと推測できる。つまり、物質的に豊かな時代だが、独り子の心の寂しきで絆を育んだ「小犬」を仲間として生きている少女として形象されている。『人はなぜ犬や猫を飼うのか』^{二五}の中に、ペットの役割を次のように述べている。

人間同士の関係では補いきれない感情の不足を動物たちが補うからだ。（中略）飼い主たちが、飼っている動物たちに必要とされ、愛され、そして敬われているという確信を持つことが、そのまま飼い主の『自信と自尊心』になっていく。（中略）動物が加わったことで人間が

変化する結果ではなく、動物の備えている自然なふるまいや感情の表現に接することで、人間が忘れていた自分自身の本質や生きる活力を取り戻すきっかけがつけられる。

小犬は両親との仲の不足を補ったことが推測できる。独り子の彼女とは良好な関係を築いたのである。しかしながら、小犬の死は彼女の身近から離れることを意味している。だから、十六歳の少女は埋葬という形式で愛犬との決別する場面が描かれる。「家族」みたいな「小犬」は突然の病死について、次のように述べている。

「腸閉塞。毛だまが腸につまったの。それでおなかだけがふくらんで、がりがりにやせて死んだの。三日間苦しんだわ」／「死んでから四時間くらいたって硬直がはじまったの。体からだんだん温かみが消えていって、最後には石みたいにかちかちになっちゃって……」／「死体は庭に埋めることにしたの」と彼女はつづけた。「庭の隅の山吹のわき。父親が穴を掘ってくれたの。五月の夜だったわ。それほど深い穴じゃなくて、七十センチくらい。私のいちばん大事なセーターに犬をくるんで、それを木箱に入れたの。ウイスキーの木箱か何かよ。そこには他にもいろんなもの入れたわ。私と犬と一緒に写った写真とか、ドッグフードとか、私のハンカチとか、よく遊んでいたテニス・ボールとか、私の髪とか、それから預金通帳とかね」

死んだ犬の副葬品は二種類に分けられる。「ドッグフード」、「テニス・ボール」をはじめとする愛犬の用品と、「いちばん大事なセーター」、「私のハンカチ」、「私の髪」、記念「写真」等の少女の私物である。以上の副葬品から見れば、彼女にとって小犬は一番親密な仲間である。それは彼女の少女時代の一部分であって、小犬の病死は彼女自身の一部分の死とも言える。小犬の喪失で、「もうお金も何もいらぬ」程の悲しみ、「心の中にぽっかり穴が開いちゃった」という寂しさが描かれる。そして、彼女は自分の悲しみを確かめるため、「三万円」の預金通帳と犬の死体と一緒に埋葬したのである。「象徴的な出来事」のように、埋葬したのは愛犬と過ごした少女時代である。埋葬したのは思春期少女の孤独、繊細な感受性、心遣い、無邪気さである。少女が埋葬を経て愛犬の死を受容し、心の安らぎになったのである。愛犬ロスによる悲しみは彼女の成長の契機になったことが示されている。少女から青年の一員として行動したのは良い方向に変わったに見える。だが、十七歳、家族トラブルで「本当に困っている友だち」と「死んだ犬」との葛藤に対して、親友のため、女は預金通帳を掘り出すことにした。彼女の価値観判断のうえで取捨選択した行為である。その情景は次のように語られる。

「両親が出かけたすきに納屋からシャベルを持ってきて、一人で掘ったの。(中略)全部で十五分くらいのものかな。(中略)木箱は思ったより古びてなかったわ。なんだか一週間前に埋めたばかりって感じだったな。埋めたのはすごく昔みたいな気がしたんだけど……いやに木の感じが白っぽくてね、埋めたばかりに見えたわ。私は一年もたてば真黒になっているんじゃないかと予想していたわけ。だから……」

…ちよつと驚いたのよ。そういうのって不思議よね。べつにどちらでもいいようなことなのに、そんなちよつとした違いをいつまでも覚えていたの。それから釘抜きを持ってきて…ふたを開けたの」／「ふたを開けて、預金通帳をとりだして、またふたをして、穴を埋めたわ」と彼女は言った。

「預金通帳」を掘り起してから埋める場面である。彼女は昔の家族みたいな小犬か、現段階の「いちばん仲のよい友だち」から痛切な選択を迫られている。しかも、「私だつてずいぶん迷ったのよ」という言葉から、世渡りの経験が浅い少女の無力感が読み取れる。彼女にとって、「預金通帳」を掘り起すのは小犬の家族愛を友情とはかりにかけ、繰り返し慎重に検討した結果である。過去の愛犬との関係より、当時の友人関係を追い求めるのである。少女時代の純粋と青年時代の功利主義の葛藤の中で、後者を選択したのである。しかし、結局、預金通帳には犬の死臭が染み込んでおり、利用できずに捨ててしまうことになる。親友について、「自分の境遇を必要以上に悲劇的に考えたがるものなの」から、「本当はそれほどお金に困っているわけでもなかった」という。

「ふたを開けると、犬の顔が見えたわ。見ないわけにはいかなかったのよ。埋めた時に犬をくるんでおいたセーターがずれちゃったらしくて、前足と頭がとびだしていたの。横向けになっていて、鼻と歯と耳なんか見えたわ。それから写真やら、テニス・ボールやら髪の毛やら…そんなもの」／「その時私がいちばんびっくりしたのは、自分がまるで怯えてないってことだったわ。どうしてだかはわからないけれど、少しも怖くなかったのよ、もしその時私が少しでも怖がっていたとしたら、もっと楽だったんじゃないかっていう気がするの。べつに怖いっていうんじゃないよ、せめてつらいとか悲しいとか、そういうのもよかったですのよ。でも…何もなかったのよ。何の感情もなかったわ。まるで郵便受けまで行って新聞をとって戻ってくるような、そんな感じ。私が本当にそんなことをやったのかどうかさえ確かじゃないのよ。あまりにもいろんなことをはっきりと覚えているためなのね、きっと。ただ匂いだけが、いつまでも残ったわ」(中略)「通帳に匂いが染み込んでいたのよ。なんていうのかよくわからない。とにかく…匂いよ。匂い。それを手に持つと、手にも匂いが染み込んだの。どれだけ洗っても駄目なのよ。骨にまで匂いが染みこんでいるの。今でも…そうね…そういうことなの」

彼女は自分が小犬の死体に対して「何の感情もなかったわ。まるで郵便受けまで行って新聞をとって戻ってくるような」無関心で冷たい行為を裏切ることとして認識される。自責を抱え続け、時間の経過とともに罪悪感が深まっている。その後、そういう罪悪感は無意識に現在まで「匂い」の形で残され、裏切り者の烙印として残される。さらに、彼女の性格と生活に浸透している。「嘔吐1979」(IN・POCKET) 一九八四・一〇)における「友だちの友人や奥さんと寝るのが好きだった」二七歳の男は「四十日間吐きつづけた」体験が描き出される。

嘔吐したあとバスルームで歯をみがいていると電話のベルが鳴り、彼が出ると男の声が彼の名前を告げて、そして電話はぶつんと切れた。

たったそれだけだった。(中略)とても嫌な雰囲気の声の電話でした。結局その電話はそれから毎日かかってきました。6月5日から7月14日までです。どうです？僕の吐き気の期間とほとんど一致するでしょう？」

「嘔吐1979」では、「いたずら電話」と「吐き気」とが関連している。「まともな人間は友だちのつれあい専門に寝たりはしない」と述べ、すなわち、友だちのガールフレンドとの不倫は不道德な行為として描かれる。そして、「僕の中のある種の罪悪感が——自分でも気づかない罪悪感が——嘔吐と幻聴とかいう形をとって結像したものと表現したのである。つまり、罪悪感という感覚を嘔吐と幻聴に実物して表現される。本作品に戻れば、彼女は小犬に裏切ってから生じる罪悪感は「匂い」の形で具体化し表現される。そこに見てとれるのは彼女の不幸の原因と考える。

三 「夜中占いのようなものをする」情景

一人旅の「僕」と一人旅の若い女性とはホテルの図書館で出会ったのである。そして、ロビーでコーヒーを飲みながら占いゲームをしている。彼女と「夜中占いのようなものをする」情景はつぎのように述べている。

「あてていいですか？」とタイミングをみはからって僕は尋ねた。／「あてるって、何を？」／「あなたのことについてです。どこから来たとか、何をしているかだとか……そういうこと」／「いいわよ」と彼女はなんでもなさそうに言った。僕は精神を集中するように唇の前で両手の指を組んで目を細めた。

- ① 「あなたはさつき、東京から来たんじゃないって言いましたね」
- ② 「あなたが今住んでいる場所は、ここから見えて……西の方向ですね」
- ③ 「独身ですね」
- ④ 「ピアノは子供の頃からですか？」と僕は言った。
- ⑤ 「一人暮らしですね？」
- ⑥ 「あなたはずっと広い庭のある家に住んでいたでしょう？」と僕は言った。これは簡単だ。彼女の着こなしや身のこなしを見れば育ちの良さはすぐにわかる。それに子供を一人ピアノニストに育てあげるためには相当な金がかかる。音の問題もある。団地にグラランド・ピアノを入れるわけにもいかない。広い庭のある家に住んでいたっておかしくない。

「僕」はインタビューや記事、ルポルターージュを書くことに従事している。つまり、よく人間を観察する。だから、彼女について、その六点到

当てたのである。そして、庭について、彼女の悲しい思いを引き出したのである。現在の古いホテルは過去の時代の影があるように、彼女の経験したことは今の彼女自身への影響が見られる。すなわち、有形のは彼女のこの占いゲームについて、作者村上春樹は次のように述べている。

僕はその当時、ここに出てくるのと同じような占いに凝っていた。夜中に神経を集中して相手の気配をたぐりよせていくと、ずるずるといゝんなことが出てきた。全然知らない相手でも自分でも驚くほどよく当たった。でもそれをやるとくたくたになつて、何日間かは頭がぼおつとしていた。終つてしばらくは体がぶるぶると震えて止まらなくらいだった。だからもうそういうことは二度とやらなくなつた。そういうエネルギーは小説に回すことにしたのだ。

右の引用から、作中の「夜中占いのようなものをする」情景は作者の実体験によつて作品化された場面である。本作品では、その占いゲームは偶然に出会った二人をリンクさせる大事な情景である。その占いゲームによつて「僕」は彼女の心に潜んだ小犬の秘密に気づき、そして物語は順調に展開できる。

おわりに

「土の中の彼女の小さな犬」では、金銭のため、埋葬された愛犬を掘り出す行為に対する彼女（若い女性）の罪悪感が描かれる。それは人々の心に潜んだ悲しみ、罪悪感を意味している。

物語は三つの情景からなる。各々の情景は有形と無形の情景という二重の意味が読み取れる。第一に、「雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテル」について、有形の情景は古いホテルの様子である。無形の情景はその古いホテルの歴史を指している。第二の「犬の死体を庭に埋める」情景では、彼女の物語をめぐる有形の情景は彼女の手についた「匂い」である。無形の情景は彼女の心に潜んだ秘密（小犬への罪悪感）である。第三、「夜中占いのようなものをする」について、有形の情景は彼女の現在の生き方（生活習慣）であり、無形の情景は彼女の過去が経験したことである。

物語の舞台は雨が降っている古いタイプのシーズン・オフのリゾート・ホテルである。ホテルの様子は昔の「有閑階級」のゆとりのある生活様式が反映されている。それに対して、現代の「みんな雑誌を読むからじゃやないかな。あるいはテレビ・ゲームでもやるか」という生活リズムの速い時代と対照しながら描かれている。つまり、一九三〇、四〇年代における有閑階級と一九八〇年代における日本社会の中間階級にはライフスタイルの急激な変化があつたのである。しかも、「雨」という要素はガールフレンドとの喧嘩で主人公「僕」の鬱陶しさを引き立てる。一方、長雨によつてホテルと外の世界とは隔たてられ、密閉された空間となつていく。言い換えれば、雨によつてホテルという異常な空間と東京で暮らしている現実世界に分けられる。「雨のこちら側」は時の流れが停滞していおり、静かに過ごせる空間である。「僕」は有閑階級の風情に包ま

れ、広いリゾート・ホテルに身を置かれている。一方、「雨の向う側」（現実世界）とは「僕」が仕事、デート等煩雑な日常生活を繰り返した日々である。そこらは混雑で人込みの大都市である。作中に、「何百キロか先」の東京に残されたガールフレンドの場所を指している。そして、同一シーズン・オフのホテルに対して、主人公「僕」は過去に旅の経験で得た好感から現在にいたって、ガールフレンドの不在で生まれた不快感になってしまったのである。その明らかに異なる態度はガールフレンドの大切さを表明している。だから、「シーズン・オフ」の要素を手がかりとして、「僕」はガールフレンドへの深い愛情を確認できたことが窺い知れる。

村上春樹は三つの情景を中心に、ホテル、雨、占いについて細かく描いたのである。まず、「ホテル」の要素を含んでいる『羊をめぐる冒険』にも登場させる。「雨」について、「雨の日の女#241・#242」にも詳しく描かれている。これらの情景についての描写は村上春樹文学の重要な特徴だと言える。そして、ただの情景ではなく、それらの情景によって主人公たちの心象風景が窺える。物語の展開に重要な役割を果たしている。

註

- 一 小林正明 「デッキ・チェアで語る女」『村上春樹・塔と海の彼方に』森話社 一九九八・一一
 - 二 酒井英行 『土の中の彼女の小さな犬』（『静大國文』一九九九・三）
 - 三 高根沢紀子 「土の中の彼女の小さな犬」『村上春樹作品研究辞典』鼎書房 二〇〇一・六
 - 四 山根由美恵 「ヘトラウマ」は語れるのか―村上春樹〈土の中彼女の小さな犬〉にみる〈心理学化する社会〉―（『プロブレマティーク』二〇〇六・一〇）
 - 五 「自作を語る」短編小説への試み『村上春樹全作品 1979～1989』短編集Ⅰ（講談社 一九九〇・九）
 - 六 ソースタイン・ヴェブレレン 『有閑階級の理論』（筑摩書房 二〇一六・一一）によると、「有閑階級」とは「上位の階級は習慣的に生産活動を免除され、何らかの名譽を伴う職業に就くものとされる。／有閑階級は、世間の評判という点で社会構造の頂点に位置づけられ、その生活様式や価値観は、その社会の評価の基準となっている」。生活様式の特徴は「衍示目的の閑暇・消費」、「美的感覚の金銭的基準」である。
 - 七 砂本文彦 『近代日本の国際リゾート―一九三〇年代の国際観光ホテルを中心に』（青弓社 二〇〇八・一〇）
 - 八 永井良和 『社交ダンスと日本人』（晶文社 一九九一・八）
 - 九 木村吾郎 『日本のホテル―〇〇年史』（明石書店 二〇〇六・二）
 - 一〇 作中に「眼鏡」について、次のように述べている。
- ① いつも眼鏡をかけている人間が眼鏡を失くしてしまうと、大抵の女は実際より若く見える。

② それから右手の中指で眼鏡のブリッジを押し上げようとして、眼鏡がないことに気づいた。眼鏡がないというだけで人はずいぶん手持無沙汰になってしまふものなのだ。我々の日常生活はほとんど意味のない些細な動作の集積で成立している。

③ 眼鏡を失くしたおかげで、長いあいだ一カ所に焦点をあわせておくことができないのさ。

④ これは能力僕は目に見える事実を事実としてじゃべっているだけです。それ以上の何かがあるとしても、それは能力と呼べるほどのものじゃない。さつき言ったように、暗闇であやふやに感じることを、あやふやな言葉に変えているだけです。ただのゲームです。能力というのはもっと別のものです。

ここでは、「眼鏡」を失くすのは主人公「僕」が依然の習慣と違い、他の角度から自分と周囲のものを見るきっかけを象徴するだろう。

一九八三年の総務庁統計局「住宅統計調査」によれば、日本の持ち家率は六二・四パーセントでアメリカ並みである。フランスのパリは二三パーセントである。部屋数は、日本は平均四・七三室で、外国と比べると

ウサギ小屋 (Cages a lapins) は粗末で窮屈な木造の小屋をさすために用いられたわけではなく、西欧の人間が嫌う団地を暗喩していたのである。そもそも彼らは、東京や大阪などの大都市近郊に見られる巨大なアパート群を、かつて一度も好ましく思ったことはなかった。西欧の農夫らのウサギ小屋を連想させるせいだろう。農夫らはウサギを全く同一の箱に入れ、その箱を横に縦に並べて飼育している。その姿は、団地そっくりである。(B・A・シロニー著・山本七平監訳『誤訳される日本―なぜ、世界で除け者にされるのか』光文社 一九八六・八)

一一 村上春樹×河合隼雄「現代の物語とは何か」(「新潮」一九九四・七)

一二 愛玩犬の一種類であり、マルタ島産と言われる。体長はほぼ二五センチメートルである。全身が純白の絹糸のような長毛に覆われる。

一三 宇都宮直子『ペットと日本人』(文春新書 一九九九・一一)

一四 二階堂千絵「日本におけるペットロス研究の動向と展望」(「横浜国立大学教育学部紀要」 二〇一九・二)

一五 有馬もと『人はなぜ犬や猫を飼うのか』(大月書店 一九九六・八)

第四章 「午後の最後の芝生」

— 「僕」の「幸せ」と「不幸」を中心に —

「午後の最後の芝生」は、「宝島」からの依頼に応ずる形で書きおろし、一九八一（昭和五七）年九月一日発行「宝島」第一〇巻第九号に発表された。八〇年代の「宝島」はロックを中心とした音楽と若者カルチャー誌である。単行本としては一九八三（昭和五九）年五月『中国行きのスロー・ボート』（中央公論社）に収められ、四年後、安西水丸の挿絵が描き加えられ、一九八七（昭和六二）年一月、「たて組ヨコ組秋・第18号」（モリサワ社）に収録されている。一九九一年七月、「字句や表現」を加筆し、「自作を語る」を増補して『村上春樹全作品1979〜1989 ③短編集Ⅰ』（講談社）に再録されている。

この作品は現在小説家になった「僕」が「十四年か十五年」前の学生時代の芝刈りのアルバイトを回想する話である。学生時代、恋人と旅行する資金を稼ぐため、「僕」は芝刈りのアルバイトをしていた。しかし、「ずっと遠くの街に住んでいた」恋人が突然手紙により別れを告げられた。お金を稼ぐ意味もないアルバイトを続ける必要もなくなり、辞めることにする。最後の依頼主は中年の大女である。

先行研究では、酒井英行が「たかが芝生の表面をきちんと刈ることにしかアイデンティティを見いだせない孤独感、無力感、現実世界への違和感。「僕」はこの自己の心の核心部に真に向き合おうとしないのである。そこから目を背け、逃げ出したいのである。（中略）他者との生きた関係の持てない「僕」の自己確認。「性格の問題」、「プライドの問題」だけが優位である現実離脱。「僕」の自己完結した世界、非現実志向に帰還しているのである」と指摘している。黒古一夫^三は「芝刈りのアルバイトにしろ、翻訳事務所の仕事、「文化的雪かき」仕事にしろ、仕事に関しては誠実に手抜きせずやるにもかかわらず、この国の平均的なサラリーマンのように「仕事が生きがい」という感じが全くないのは、なぜなのか。クールと言ってしまうばそれまでであるが、仕事は仕事と割り切って残った時間を自分のために優雅に使うというライフ・スタイルこそ、繁栄の恩恵を受けている現代のそれであるだろう」と述べている。ジェイ・ルービン^四は「この短編では、村上が描く典型的な「僕」の重要な特徴が際立つ。頭を使わないで体を動かす作業（シャツにアイロンをかける、パスタをゆでる、芝刈り）に従事して細部まで気を配り、傷ついた精神を癒やす。一九七四年にアメリカで出た『禅とオートバイ設備の技術』の世界を思わせる」と解説している。山根由美恵は「実際に、「僕」が顔を赤らめると世界中が顔を赤らめる」といった、一個一人と世界との繋がりがここでは暗示されており、「オーケー、僕は変わった。そして十四、五年というのは結構昔の話だ」という強い対読者意識も見られる。このテキストにおける「（出来事）それ自体の在り所」を、「自己完結」の世界でもかきながら他者への繋がりを希求する「僕」の現在と考えたい」と解説している。

本論は「午後の最後の芝生」について、「僕」は「十四年か十五年」前の学生時代の芝刈りのアルバイトを回想する話に注目し、「回想」及び「芝生」の意味を考察する。

この小説は「僕が芝生を刈っていたのは十八か十九の頃だから、もう十四年か十五年前のことになる。けっこう昔だ」という文ではじまっている。さらに、それは「ジム・モリソンが『ライト・マイ・ファイア』を唄ったり、ポール・マッカートニーが『ロング・アンド・ウインディング・ロード』を唄ったり」時代と伝えられる。

一九六七年、一八歳の村上春樹がはじめてドアーズの音楽を耳にした。曲は「ライト・マイ・ファイア」である。一九六八年といえば村上春樹は一九歳で、一年間の浪人生活を経て、早稲田大学第一文学部演劇科入学した年である。このように、作者と語り手「僕」は同時代であり、同じ曲を聴き、同じく小説家という職業を持ちという三点は、作者と語り手「僕」の関係の設定を考えるうえで、作品の実在感を支える細部となっている。また、芝刈りという体験だとして、その回想を語る「僕」は、そのような作者自身の回想の視点からだけではなく、語り手「僕」によって、生きている現在と生きた過去をつなぐ役割をしている。

したがって、作品で描かれた時間は、芝刈りのアルバイトを回想する場面と語っている現在との二つ部分に分かれる。本作品の現在を作品発表当時の一九八二年頃とすると、作品内で回想される「十四年か十五」年前は一九六七年か一九六八年頃と推定される。

回想部分は、「その前の年の夏」、「僕」は大学の学生課で芝刈りのアルバイトを見つけた。そして、今年の「夏の朝、七月の初め」、恋人から別れたい手紙が届いた。季節は夏であり、「梅雨のせいで芝がすっかり伸びている」ので、最後に芝生を刈った日は、七月一四日と推測できる。作品の舞台は芝刈りのアルバイトの会社は世田谷区の「経堂」であり、「僕」の最後の仕事場は神奈川県「読売ランド」の付近である。

学生時代の「僕」の形象を見よう。学生時代の僕（十八か十九歳）とくに感動を与えるような大学で勉強している。「夏に恋人とどこかに旅行するための資金」を稼ぐため、「みんなすぐにやめてしま」う。芝刈りのアルバイトをしている。「僕」の芝刈りの丁寧さは依頼主や芝刈り会社の社長ともに認める。「評判を良くするため」ではなく、「僕」は「ただ単に芝生を刈るのが好き」である。恋人と会う何週間かを除けば、「僕」は「おそろしく単調な」人生を送る。適当に大学を出て講義を受け、なんとか人なみの単位は取っている。それから一人で映画をみたり、わけもなく街をぶらぶらしたりした。ひとり仲のいい女ともだちがいたが、「僕」らはよくふたりでどこかに行っているんな話をした。一人でいる時はロックロールのレコードばかりを聞いていた。幸せなような気もしたし、不幸せなような気もした。

恋人は「僕」を「やさしくてとても立派な人」だと評する。しかし一方で「それだけじゃ足りないんじゃないかという気がした」と語る。現在の「僕」の生き方を見よう。今の僕（三十二〜三十四歳）「僕」はこのあいだ引越したばかりである。近所に公立の中学校があるところである。「僕」は買い物に行ったり散歩したりするたびにその前を通る。そして歩きながら中学生たちが体操をしたり、絵を書いたり、ぶざけたりしているのをぼんやり眺める。ある日ふつと十四年か十五年前の芝刈りの体験を思い出した。

現在小説家としての「僕」は「小説」を書くという行為を「うまくいくわけなんてないのだ。うまくいったためしもないのだ」と認識している。「僕」の小説観は「記憶というのは小説に似ている、あるいは小説というのは記憶に似ている」と表されている。

主人公「僕」の人物形象を考察した。最後のアルバイトの芝刈りの意味を分析した。
この作品は現在小説家になった「僕」は「十四年か十五年」前の学生時代の芝刈りのアルバイトを回想する話である。学生時代、恋人と旅行する資金を稼ぐため、「僕」は芝刈りのアルバイトをしていた。しかし、「ずっと遠くの街に住んでいた」恋人が突然手紙により別れを告げられた。お金を稼ぐ意味もないアルバイトを続ける必要がなくなり、辞めることにする。「僕」の希望と失望がアルバイトに対する態度によって描かれている。失恋の悲しみを午後の芝生に投影して描かれる。「僕」の幸せと不幸は芝生刈りに投影して描かれた作品である。

註

- 一 『週刊エコノミスト』通巻433号 毎日新聞社 二〇一五年二月二〇日
- 二 酒井英行 『午後の最後の芝生』―へただ単に―へくするのが好き―なだけ?の『僕』(村上春樹 分身と戯れ)(翰林書房 二〇〇一・四)
- 三 黒古一夫 『七章 アメリカ・中国、そして短編小説―もう一つの“村上春樹ワールド”』(村上春樹 ザ・ロスト・ワールド)六興出版 一九八九・一二)
- 四 ジェイ・ルービン (畔柳和代「うる覚えの曲」(『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社 二〇〇七・二)

第二部 『螢・納屋を焼く・その他の短編』論

第五章 「螢」、「納屋を焼く」

第一節 「螢」

—青春の「やり場のない悲しみ」について—

はじめに

村上春樹の「螢」は一九八三年一月発行「中央公論」に発表された。翌年七月単行本『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社）に収録されている。一九九〇年九月「自作を語る」を加え、『村上春樹全作品 1979～1993 短篇集Ⅰ』（講談社）に再録されている。二〇〇九年一月序文を増補して『めくらやなぎと眠る女』（新潮社）に収められる。二〇一五年一〇月、森泉岳土^③によってマンガ化され、「文藝」に掲載されている。

物語は「僕」が一四、五年前に東京の大学に入ったばかりの一年半の生活を回想する話である。「僕」は新鮮で不安な大学生活を過ごし、学生寮で潔癖で毎日体操をする同居人に出会った。そして高校時代自殺した友人の恋人（彼女）に再会し、愛し合った。だが、彼女は精神の病で休学し、「僕」を離れた。闇の中で、「僕」は放してやった一匹の螢の小さな光を眺めながらもの思いにふけた。

「螢」は「中央公論」の執筆依頼で書かれたリアリズム短篇小説である。村上春樹がデビューして四年目、専業作家（一九八一年から）となった時期である。『羊をめぐる冒険』（「群像」一九八二・八）と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社・一九八五・六）の間に書かれた「センチメンタルな青春小説的な」話である。その後、一九八七年一月「螢」を長篇小説の一部（第二章・第三章）として書き直し、『ノルウェイの森』（講談社）が出版された。この作品について、『ノルウェイの森』の資料として扱う場合が多く、永原孝道^④は「一つの短篇として読むことは困難かもしれないが、あえてこれだけを切り離してみたとき、そこにはより強く迫ってくる孤立感や喪失感が存在するような気がする」と指摘している。しかし、作者は「この『螢』を書いたときには、まさかこの話があとにどんどん延びていって大長編になるかもしれないなんて

思いつきもしなかった」、「書いたときはなかなかうまく書けたと思っただが」と述べ、一つの独立短篇として読まれると考える。

先行研究では、ラストシーンの「螢」の象徴性が論じられ、「螢」は「僕」の象徴、「彼女」の象徴、あるいは「青春の象徴」などと捉えられている。だが、三角関係だけではなく、青春の他の側面の悲しみも描かれると思われる。

本稿は以上の問題意識から、「シンプルで、少しセンチメンタルな青春小説的な話」はどのように展開されているのかを考察してみたい。また、主人公「僕」の「やり場のない悲しみ」の内実を明らかにしたい。

一 「学生寮」の表と裏

語り手「僕」の回想形式によって「一九六七年の春から翌年の秋にかけて」という一年半の大学（学生寮）の生活が描かれる。作品は「昔々、といってもたかだが十四、五年前のことなだけけれど、僕はある学生寮に住んでいた」という一文から始まる。その頃、「僕」は十八歳で、地方から東京に出たが、「それまで一人暮らしの経験もなかった」男子大学生である。「あらゆるものを深刻に考えすぎないようにする」、「なるべく深刻にものごとを考えまいとしている」というような人生観は「僕」の内心の反省のうえに獲得したものであり、心に隠されており、人に示されるものではなく、冷やかかな態度が描き出された。そういう人生観は「学生寮」と「国旗」に関する考えからも窺える。まず、「学生寮」について、次のように述べている。

この寮の唯一の問題点は―それを問題点とするかどうかは見解の分れるところだとは思っだけれど―それがあ

極めて右翼的な人物を中心とする正体不明の財団法人によって運営されているところにあつた。入寮案内のパンフレット及び寮生規則を読めばそのだいたいのところはわかる。「教育の根幹を窮め国家にとつて有為な人材を養成する」これがこの寮創設の精神である。そしてその精神に賛同する多くの財界人が私財を投じ……というのが表向きの顔なのだが、その裏のことは例によって曖昧模糊としている。正確なところは誰にもわからない。税金対策だと言うものもあるし、寮設立を名目にして詐欺同然のやりくちで土地を手に入れたんだよと言うものもある。単純に売名行為と決めつけるものもある。でもそんなのは結局のところどうでもいいことだ。とにかく一九六七年の春から翌年の秋にかけて、僕はその寮の中で暮らしていた。そして日常生活というレベルから眺めてみれば、右翼だろうが左翼だろうが偽善だろうが偽悪だろうが、たいして変りはないのだ。

「学生寮」は東京の「見晴しのよい文京区の高台」にあり、「敷地は広く、「至れり尽くせり」と言える。しかし、この寮の唯一の問題点は「極めて右翼的な人物を中心とする正体不明の財団法人によって運営されている」。「学生寮」の設立の名目は「教育の根幹を窮め国家にとつて有為な人材を養成する」ことであつた。その内実は「税金対策」、「詐欺同然のやりくちで土地を手に入れたんだ」、「売名行為」といううわ

さもある。「僕」は「学生寮」の裏面に気づいていたのである。しかし、「右翼」であれ、「左翼」であれ、「偽善」であれ、「偽悪」であれ、「僕」にとって「どうでもいいこと」、「たいして変わりはない」ことであった。そういう深刻な思考を回避する態度が見られる。「学生寮」への無関心の態度から「僕」が政治への無関心も読み取れる。

そして、この中で語られる「国旗」はどんなイメージで、どのような役割をしているか。

国旗掲揚と国歌は切つても切り離せない。これはスポーツ・ニュースとマーチの関係と同じようなものだ。国旗

掲揚台は中庭のまん中であつて、どの寮棟の窓からも見えるようになっていゝ。／そして二人は背筋をしゃんとのばして「氣をつけ」の姿勢をとり国旗をまつすぐに見上げる。空が晴れていてうまく風が吹いていれば、これはなかなかの光景だ。／

どうして夜のあいだ国旗が仕舞い込まれてしまうのか、僕にはよくわからなかつた。夜中にだつて国家はちゃんと存続しているし、多くの人々は働いている。そのような人々が国旗の庇護を受けることができなかつた。でもそれはべつにたいしたことではないのかもしれない。誰もたぶんそんなことは気にしないのだろう。気にするのは僕くらいのものなのだろう。それに僕にしたところで、ふとそう思ひついただけのことで、深い意味なんて何もない。

「僕」は学生寮では、毎日「国旗掲揚」と「国旗が仕舞い込まれ」たことを観察している。すると、「夜のあいだ国旗が仕舞い込まれてしまふ」のは「不公平」だと捉える。なぜなら、「夜中にだつて国家はちゃんと存続しているし、多くの人々は働いている。そのような人々が国旗の庇護を受けることができなかつた」からである。しかしながら、「僕」はそういう「不公平」に対しても「よくわからなかつた」、「べつにたいしたことではないのかもしれない」、「気にするのは僕くらいのものなのだろう」、「深い意味なんて何もない」という自己否定の考え方が示されている。そういう態度で「僕」は一定の距離を置きながら、社会を観察する姿が見られる。

ところで、「僕」の同居人がどんな人間で、どのような考え方・生き方をしている人物なのか。「僕」の同居人が「いつも白いシャツに黒いズボンという格好」で、「頭は丸刈りで背が高く、頬骨がはつていた」、「学校に行く時には学生服を着た。靴も鞆もまつ黒」である。「右翼の学生といった格好」に見えるが、彼が関心を抱くのは「海岸線の変化とか新しい鉄道トンネルの完成とかいった種類の出来事」に限られ、政治に対しては無関心と言える。また、彼は一〇年間、毎日朝早く起きて、「NHKラジオ第一体操のメロデー」^五を聞きながら体操をするのは習慣である。しかも、地図に興味を持つており、「地図という言葉の口にするたびにどもつてしまふ人間」であるが、「将来は国土地理院に入つてさ、ち、地図を作るんだ」という明確な目標を自覚しており、それを両親に納得させ、彼らの支援によつて東京まで地理学を専攻できる。

つまり、「同居人」は心に描かれた自らの未来を明確しており、健康的に、真剣に生きている青年として形象されている。それに対して、「僕」は「ただたまたま演劇」を専攻になり、「インド哲学だつて東洋史だつてさ、べつになんでもよかつたんだよ」という言葉から、専攻にかかわりなく、「僕」によつて変わりのない態度が示される。すなわち、「戯曲を読んで研究する」ことは「僕」の選択ではなく、成り行きに任せ

結果と言える。同居人は「僕」の対照役割だけではなく、「僕」と「彼女」をリンクする役割を担っている。

「僕」が同居人の「ラジオ体操」の話をすると、「彼女はくすくす笑った」。「彼女の笑顔を見るのは―それはほんの一瞬のうちに消えてしまったのだけれど―本当に久し振りだった」と描かれているように、同居人の話は「僕」と「彼女」の最初の共通話題であった。しかし、同居人は熱で二日間寝込んでしまい、「僕」は看病することになってしまい、「彼女」とのデート（コンサート）をキャンセルすることになってしまった。彼女が消えてから、同居人から「螢」をもらい、「女の子にあげるといいよ。きつと喜ぶからさ」という同居人の好意が示されている。しかしながら、相手はもう不在である。「僕」は自分の悲しみを確認したのである。このように、同居人は「僕」と「彼女」との付き合いを目標とする対象としての存在である。

二 友人の自殺をめぐって

友人は遺書も残さずに自殺した。「彼と最後に会ったの」の「僕」である。このように、友人の自殺は「僕」にどのような影響をもたらしたのか。

僕がはじめ彼女に会ったのは高校二年生の春だった。彼女も同じ歳で、ミッジョン系の品の良い女子校に通っていた。彼女を紹介してくれたのは僕の仲の良い友人で、彼と彼女は恋愛同士だった。二人は小学校時代からの幼なじみで、家も二百メートルとは離れていなかった。／なんとなく僕と友人と彼女の三人だけで遊ぶようになった。そして結果的にはそれがいちばん気楽だった。立場として僕がゲストで彼が有能なホスト、彼女は感じの良いアシスタントであり同時に主役、というところだった。／その五月の午後、僕と彼は高校の帰りに（帰りというよりは正確に言う）と途中でひきあげてきたわけだけれど）ピリヤード場によって四ゲームほど玉を突いた。最初のゲームを僕が取り、あとの三ゲームを彼が取った。約束どおり僕がゲーム代を払った。／高校を卒業して東京に出てきた時、僕のやるべきことはひとつしかなかった。あらゆるものごとを深刻に考えすぎないようにすること―それだけだった。僕は緑のフェルトを貼ったピリヤード台や、赤いN360や、机の上の白い花や、そんなものはみんな忘れてしまうことにした。火葬場の高い煙突から立ちのぼる煙や、継シャツの取調べ室においてあつたずんぐりとした文鎮や、そんな何もかもをだ。

友人は十七歳の時に自殺した。本来「生はこちら側にあり、死はあちら側にある」といった分かれ目が非常に明確なものとして捉える。しかし、友人の死は「すでに僕の中にある」。つまり、「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」。友人の自殺は「僕」に深く影響を与える。しかし、当時の「僕」はまだ十八で、「ものごとの中間点を求めるにはまだわかすぎた」ので、その悲しみと苦しみは言葉にすることができないのである。その時、「僕」は「火葬場の高い煙突からたちのぼる煙」といった友人の死に関するものは「みんな忘れてしま

うことにした」。それ以来、「あらゆるものごとを深刻に考えすぎないようにする」ことになる。それと同時に、「僕」は自分の心を閉ざしてしまふことなる。同居人は「僕」の言葉理解できず混乱した。その時、「僕」は「とても悪いことをしてしまったような気がした」のである。彼女は視線が変わった時、「僕」は「ひどく悪いことをしてしまったような気がした」のである。言い換えれば、一見「僕」はすべてのものごとを深刻に考えまい、鈍感な人間として形象されているが、実は、「僕」の心が繊細で、敏感で、周囲の微かな反応にしても、すべて自己責任として認識している。十四、五年後の現在、ようやくその時の悲しみと苦しみを言葉の形で表現できる。それは「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」。

三 彼女の「求めている」もの

「僕」と彼女と再会するのは「五月の日曜日の午後」である。「僕」は「それから月に一度か二度、彼女と会ってデートをした」。

僕がはじめ彼女に会ったのは高校二年生の春だった。彼女も同じ歳で、ミッシヨン系の品の良い女子校に通っていた。彼女を紹介してくれたのは僕の仲の良い友人で、彼と彼女は恋愛同士だった。二人は小学校時代からの幼なじみで、家も二百メートルとは離れていなかった。／彼女は東京の郊外にある女子大に通っていた。こぢんまりとした評判の良い女子大だった。／彼女の求めているのは僕の腕ではなく、誰かの腕だった。彼女の求めているのは僕の温もりではなく、誰かの温もりだった。少なくとも僕にはそんな風に思えた。

彼女は「彼の自殺」によっても傷つけられたのである。「僕」と出会う時、彼女は不安に耐えきれず「歩く」という方法でそれを抑えようとしている。このように、「僕」と彼女とは一年半付き合っている。きわめて慎重な態度で彼女に「彼の自殺」を言及せずに、一年半を過ごした。「僕」は自分の気持ちを「何度か彼女に話しそうとした」し、彼女なら「僕」の考えていることを「正確にわかってくれそうな気がした」。しかし、「僕」にはうまく話すことはできなかった。一方、彼女は大学を休学することは「何度か相談しようと思ったけれど、どうしてもできませんでした」。「僕」は彼女の手紙を読みかえすたびに「たまらなく悲しい気持ちになった」。それは「僕」が彼女の心の傷を気付いたのである。そして、「僕」と彼女との心の距離を意識したのである。その距離は「自殺した彼」のことである。「僕」の中で、すなわち、「彼女の求めているのは僕の腕ではなく、誰かの腕だった」の「誰か」のことである。そして、彼女の中では、「私のことであなただけに自分自身を責めたり他の誰かを責めたりしないでほしい」ということである。その「誰か」が存在する。つまり、「誰か」は「僕」の親友、彼女の幼馴染のことである。

昔、「僕」は「友人」と「彼女」をリンクしている。「多くの幼なじみのカップルがそうであるように、彼らには二人きりでいたいという願望はあまりないようだった」。すると、「僕と友人と彼女の三人だけで遊ぶようになった」のである。そして、友人が最後に会ったのは「彼女」

でもないのである。このように、「彼女」と「友人」との間に何か食い違いがあると推測できる。だが、「友人」は「彼女」にとって替えがな
い存在である。「彼女」にとって、「僕」は「友人」の一部分しかないのである。すなわち、「僕」は二人の間にただ「同居人」と同じく役割を
担っているのである。

四 「螢」の役割

螢について、作中に次のように述べている。

その月の終りに、僕の同居人がススタント・コーヒーの瓶に入れた螢をくれた。瓶の中には螢が一匹と草と水が少し入っていた。／螢がとび
たつたのはずっとあとのことだった。螢は何かを思いついたようにふと羽を広げ、その次の瞬間には手すりを越えて淡い闇の中に浮かんでいた。
そしてまるで失われた時間を取り戻そうとするかのように、給水塔のわきで素早く弧を描いた。そしてその光の線が風にしむのを見届けるべく
少しのあいだそこに留まっていたから、やがて東に向けて飛び去っていた。／螢が消えてしまったあとでも、その光の軌跡は僕の中に長く留まってい
た。

目を閉じた厚い闇の中を、そのささやかな光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもさまよいつづけていた。

「僕」は現実の目の前の「螢」と記憶の中の螢と対照しながら描かれている。記憶の中の螢は「くつきりとした鮮やかな光」であるが、現実
の「螢」は「微かな光」である。先行研究では、「螢」の象徴性は多く論じられるが、「螢」は象徴ではなく、一つの客観的なものとして存在
し、「僕」は「螢」を観察しながら、「螢」の「まるで行き場を失った魂」の姿を通して、自分の生きている状態を自覚し、自分の「やり場の
ない悲しみ」、悩み、迷い、彷徨い青春時代を把握できる。村上春樹は「シンプルで、少しセンチメンタルな青春小説的な話を書いてみたかつ
た。技法的には別に新しくないけれど、感覚そのものは新しいというものを書きたかった」と述べた通り、「螢」のは文学世界でよく描かれる
ものとして存在している。本作品の中では、「螢」は短歌や俳句の伝統的なイメージではなく、主人公「僕」の状況を相対化させる道具として
役割を担っている。

「センチメンタルな青春小説」とは、主人公「僕」の「やり場のない悲しみ」を通して詳しく描き出された。「僕」の悲しみは「友人の自殺」、
「僕」と彼女との心の距離感、若すぎでいろいろなことが理解できない青年像が浮かび上がる。激動時代（一九六八）の背景として、青春時
代は一番美しく、若々しく、輝く、理想的な時期として描き出されたが、本作品は青春時代の裏面、青春時代の感傷的な一面を描き出された。
作者にとって、短篇は長編に展開される「有効なステップ」として認められる。春樹は「短編小説は先になって長編を書くことを念頭に置

いて、ペースを計りながら書いている部分があります」^六という。すなわち、短篇小説は長編小説を執筆する習作として扱われる。「螢」から『ノルウェイの森』になっており、「街、その不確かな壁」から『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』になっており、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」から『ねじまき鳥クロニクル』になっているのである。

註

- 一 外国（ニューヨーク発）の読者に向けて編まれた第二の自選短篇集（二四本）の日本版である。
- 二 森泉岳士は漫画家である。一九七五年、東京都生まれ。後に、漫画は『村上春樹の「螢」・オーウェルの「一九八四年」』（河出書房新社 二〇一九・一二）に収録される。
- 三 永原孝道「もし彼の言葉がミステリーサークルであったなら」（『ユリイカ・総特集 村上春樹を読む』二〇〇〇・三）
- 四 山根由美恵「〈螢〉に見る三角関係の構図―村上春樹の対漱石意識―」（『国文学攷』195号 広島大学国語国文学会 二〇〇七・九）
- 五 ラジオ体操は、アメリカのメトロポリタン生命保険が保険加入者の健康増進・死亡率低下を目的として、大正一四年（一九二五）から始めた。ラジオの広告放送の体操をヒントにしたものである。通信省がこれを国内に紹介したのをきっかけに、簡易保険加入者の健康増進を目的とした。通信省簡易保険局は日本放送協会の賛同を得、ラジオ体操の放送は、昭和三年（一九二八）に昭和天皇即位の御大典記念事業の一つとして開始されたのである。人々は、ラジオの電波によって他律的に動員され、規律・訓練される客体ではない。自己の身体を、監視と自戒の眼差しをもって凝視する内面をもった主体なのである。

六 週刊朝日編集部・春山陽一×村上春樹「村上さんに電子メールで直撃インタビュー」

第二節 「納屋を焼く」

「納屋を焼く」は、一九八三（昭和五八）年一月発行「新潮」に発表された。作者の長編小説第三作『羊をめぐる冒険』（一九八二・八「群像」）を書きあげた後の同年一月、執筆された。単行本としては一九八四（昭和五九）年七月『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社）に収められ、その後、作者が「この作品にはけつこう手を入れた。雰囲気は少し変わったかもしれない」と言うように、大幅に改稿を加えたうえで、一九九〇（平成二）年九月『村上春樹全作品1979～1986』短編集Ⅰ』（講談社）に再録されている。

一九八〇年代初めごろの東京を舞台にし、語り手である「僕」が三年前の出来事を回想する一人称小説の形式で書かれている。三年前、既婚者で作家である「僕」（三一歳）と不倫関係にあった「彼女」（二〇歳）と知り合いの結婚パーティーで出会った。その後（二年前の夏）、「彼女」は旅先のアルジェリアで知り合った恋人（二〇代後半）を連れて帰国し、一〇月の日曜日の午後、「彼女」と「彼」（恋人）は「僕」の家へ遊びに来た。「彼」は大麻煙草を吸いながら、時々納屋を焼いていて、今度は「僕」の家の近くにある納屋を焼くつもりであると打ち明ける。それから「僕」は近くの納屋を調べ回るが焼かれた納屋はどこにもない。一年前の二月のなかばに再会した「彼」は「僕」に「納屋を焼く、彼女と連絡がとれなくなった」と伝える。実際に「彼女」は原因不明の失踪を遂げていた。それから「二年後闇の中で」「僕」は時折焼け落ちていく納屋のことを考える。この中で、まだ不可解な謎が二点残されている。それらは、実際に納屋が焼かれたのかということと、「彼女」が失踪した経緯である。

「納屋を焼く」の主題について、先行研究は大きく二つの論考に分けられる。まずは、納屋を焼くという行為を「彼女」殺害の暗喩とする論^二である。もうひとつは、「彼」が用いた「モラリティー」の意味を重視する論^三である。加藤典洋は、「けれども、作者の村上春樹はこの作品の『真の意図』がどこにあるかなどと言わない」^四と指摘しているが、作品内に立ち入った分析はしておらず、なぜ「すごくひやっとした小説」^五を書くのかについての説明は現在にいたっても依然として残されたままである。そこで物語の不思議なところを再吟味する必要がある。

本稿では登場人物それぞれの形象を中心に考察する。まず、事件の要である「彼女」の消失に主眼を置きながら「彼女」という人物形象の特徴を明らかにし、そして、作品の主題と関わって作中描かれる「謎」めいた「彼」が提言する「納屋を焼く」の意味を検討し、さらに、「物事があるがままに楽し」む「僕」の思考を考察し、そのうえで、作品の構造を考察しながら作者村上春樹の創作意図に迫っていきたい。

作品の中で描かれる「彼女」とはどんな人間で、どのような考え方・生き方をしている人物なのか。そして、「彼女」の消失はなにを意味しているか。語り手「僕」は「彼女」のライフスタイルをこのように語っている。

彼女は二十歳で、僕は三十一だった。（中略）彼女はなんとかという有名な先生についてパントマイムの勉強をしながら、生活のために広告モデルの仕事をしていた。とはいっても彼女は面倒臭がって、エージェントからまわってくる仕事の話をしよっちゅう断っていたの

で、その収入は本当にささやかなものだった。収入の足りない部分は主に彼女の何人かのボーイフレンドたちの好意で補われているようだった。(中略) とはいっても僕は、彼女がお金のために男と寝るとか、そういうことを仄めかしているわけではない。(中略) 本質はたぶんもつと、ずっと単純なところにあったのだ。^六

こうした「彼女」は、世間一般の価値観を持たない、「単純な」若い女の子として描かれており、「彼女」は性的に奔放的な女性に見えるが、「僕」は「お金のために男と寝る」というわけではなく、「彼女」の「単純さ」の本質を説明できないものと考えている。冒頭

部分から「そのあけつびろげで理屈のない単純さがある種の人々をひきつけたのだ」、「彼らはその単純さを目の前にしているうちに、自分たちが抱えている込み入った感情をそこにふとあてはめてみたくなってくるのだ」、「彼女は言うなればそんな単純さに支えられて生きていた」と幾度となく同じような表現が繰り返しなされている。小説の冒頭から「彼女」の「単純さ」が強調され、最後に「彼女」の消失によつて、「彼女」は不思議な女性として認定される。申惠蘭^七は『彼女』は社会的帰属感に拘束されない存在であることを示しているのである。

それは反社会的な出来事として非難されるべきことではなく、むしろ、その逆、現実不適応者に見えることにこそ『彼女』の存在の意味があるのではないかと述べている。引用した文章から、「彼女」は既存の価値観や社会行動規範に縛られないことが窺える。ただし、「現実不適応者」としての苦渋の色は見られない。「彼女」は「年齢とか家庭とか収入とか」が「純粹に先天的なもの」だと考えている。言い換えれば、「彼女」は外面的な地位、人間関係、職業成果に価値をおく人生観で暮らしてきた人間ではなかったことがわかる。つまり、より内面的な精神生活に心を向け、内面的な感情や体験を楽しんでいる人物として描き出される。それは「彼女」の日常生活をみるとよくわかる。

健康管理では、「腹を減らしているときいっぱい食べた」、「所かまわず眠くなる」癖を持っている「彼女」はマナーを守らず、健康に良い・悪いにかかわらず、その時の快楽を追求し自分の欲求に忠実な人物として描かれている。職場では、「彼女」は「エージェントからまわってくる仕事をしょっちゅう断っていた」程で、エージェントに気兼ねをせず、自分のやりたいことを優先させると主張している。「収入の足りない部分は主に彼女の何人かのボーイフレンドたちの好意で補われている」。「彼女」は自ら行動せずに、現状を維持しようとする傾向を持っている。精神面では、表面的に「何か真剣に打ちこんで才能を磨いていくといったタイプ」には見えないが、気軽に参加でき、「高尚な哲学」にも富むパントマイムに興味を持っている。人間関係では、親から離れ一人暮らしをして、「頼まれる友達もない」し、「彼女」は自由で帰属すべきところも明確に存在しないことが窺える。「何か真剣に打ちこんで才能」を磨こうとしない彼女は、新人類としてパントマイムに興味を持っている。特に「まるで禅」のような「蜜柑むき」というパントマイムをうまく表現する。「彼女」にとって「蜜柑むき」は何を意味しているだろうか。

このようにみえてくる「納屋を焼く」という作品は、納屋を焼く事件をめぐる引き起こされた「僕」らの行動を中心に不思議で「ひやつとした」物語として書かれているものの、実はその裏に納屋を焼かなければならなかった状況が高度資本主義社会をめざす八〇年代多様な価値観と疎遠な人間関係という形で「彼女」、「彼」、「僕」個人個人の形象に反映させて描かれていたといえる。「彼」は確かに納屋を焼いたと宣言

し、去る。しかしながら、現実の納屋は焼かれることなく、「彼女」が消えた。この不合理と矛盾は唐突に見える、しかもなぜ「納屋」なのか、結局、「納屋」は焼かれるかどうか解決ではないが、劇的効果をあげている。

一 村上春樹「自作を語る」短編小説への試み』『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短編集Ⅰ』（講談社 一九九〇・一）

二 加藤典洋『村上春樹イエローページ part 2』（荒地出版社 二〇〇四）

三 酒井英行『「納屋を焼く」―〈蜜柑むき〉の位相』（村上春樹 分身との戯れ』翰林書房 二〇〇一・四）

四 注二に同じ。

五 注一に同じ。

六 納屋を焼く」引用テキストは、『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短編集Ⅰ』（講談社 一九九〇・九）によった。

七 申恵蘭「納屋が消える―村上春樹『納屋を焼く』論』（『法政大学大学院紀要』二〇〇九）

第六章 「めくらやなぎと眠る女」

はじめに

村上春樹の「めくらやなぎと眠る女」は、一九八三年二月「文学界」に発表された。翌年、一九八四年七月単行本『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社）に収録されている。一九九五年一月、原稿八〇枚ほどの「めくらやなぎと眠る女」は四五枚に短縮され、「めくらやなぎと、眠る女」と改題し「文学界」に発表され、「オリジナルとは少し違った流れと意味合いを持つ」「違ったかたちの作品」となっている。その後、一九九六年一月更に短くし単行本『レキシントンの幽霊』に収録されている。「めくらやなぎと眠る女」のあらすじは、次のようである。

二五歳の「僕」は東京の会社を辞めたのをきっかけに、一時故郷神戸に戻っている。一四歳になる「いとこ」は八年前の小学校に入った頃、耳にボールをぶつけられて以来、右の耳が聴こえなくなり、原因不明で治っていない。今度、新しい病院に変わることとなり、「いとこ」を病院に連れていくと叔母に頼まれる。病院で「いとこ」を待っている間、「僕」は一七歳の時、友人と一緒に、簡単な胸の手術で入院している友人のガール・フレンドを見舞いに行ったことを思いだした。彼女は病院で「めくらやなぎと眠る女」についての詩を書いていた。その詩は、めくらやなぎという虚構の植物に住む蠅が女の耳に入り込み、女の体を内側から溶かしていく話である。診察が終わり、「僕」は「いとこ」の耳の中に巣喰わっているのかもしれない無数の微小な蠅のことと考える。

この作品は、村上春樹の「いちばん好きな自作短編小説のひとつ」である。阪神淡路大震災の後に行われた神戸と芦屋での朗読会で、村上「めくらやなぎと眠る女」を選んだ。山根由美恵^二は「これまで注目されるのが少なかったこのテクストの中には、被災し、心に大きな傷を抱えた人々に伝えたい重要なものが込められていた」と指摘しているが、その説明は現在にいたっても依然として残されたままである。

「僕」は「ときどき彼の難聴そのものが、外傷のせいというよりは神経的なものである」と考えている。その障害を持っている耳はなにを象徴しているか。そして作者・村上春樹が「いとこ」の耳が難聴となる原因を蠅が寄生していることと連想して描いているこの作品にいったいどういう意図が隠されているのか。

本稿は「いとこ」の聴覚障害を持った「耳」の象徴性を考察する。そして入院中の彼女の話の「蠅」の意味を解明し、「いとこ」の聴覚障害と「蠅の寄生」との関係性を検討しながら、作者村上春樹の意図に迫っていききたい。

一 「いとこ」の病んだ「耳」

村上作品に頻出する「耳」は目が惹かれている。「耳」へのこだわりは明確であるが、それぞれの作品における機能は異なる。「いとこ」の病んだ「耳」についての話は二人が病院に向かうバスの中で語られる。まず、途中「僕」と「いとこ」が乗ったバスについて考察したい。それは奇妙な雰囲気の老人達を満載したバスである。

僕のまわりに七人から八人の老人がかたまつて座り、小さな声でそれぞれに何かを語りあっていた。そのうちの二人が女性だった。何を話しているのかはつきりとは聴こえないが、彼らにしかわからない細々とした事象が話題となつていくらしいことはそのひっそりとした親密な口調からわかった。彼らの年齢は六十代から七十代半ばというあたりで、一人一人がビニールのシヨルダー・バックのようなものを膝の上に載せたり肩からかけたりしていた。小さなリュックを持つていくものもいた。どうやらこれから山に登るらしい。よく見るとそれぞれの胸には揃いの小さなブルーのリボンが安全ピンでとめられていた。全員が体を動かしやすい服を着て、運動靴をはいていた。運動靴は見たところしっかりと使いまれていくようだった。老人がそういう格好をすると往々にしてちぐはぐな感じを受けるものだが、彼らの場合は実にしっくりと体にあつていた。

新型バスは主人公「僕」の以前の記憶と異なり、奇妙なのは「このバスの路線が登山コース」ではないのである。老人たちは間違つた路線のバスに乗つたのではないかという疑問を抱いたままバスを降りる。「僕」にとつては「老人たちが淡い影」のように存在しており、老人達にとつては「本当に生きているのは彼ら自身の方で、僕たちの方が幻のようなもの」である。この老人の話をもぐつて、田中勲儀^三は「他界による現実界の相対化、あるいは、現実界の不安定さを伝えたかった」と指摘している。そして、車内では「いとこ」がしきりに時間を気にするの不安を覚えたからである。時間という数字があると、「いとこ」は車内という不思議な空間で現実に気付いているのである。つまり、「いとこ」は現実世界とつなぐ役割をしている。

次に本作品における「いとこ」の病んだ「耳」について注目したい。「僕」は次のように述べている。

いとこは右の耳が悪いのだ。小学校に入った頃、耳にボールをぶつつけられて、それ以来耳が聴こえなくなつてしまった。まるで聴こえないというのではなく、ぼんやりとは聴こえる。また比較的よく聴こえる時期と、そうではない時期とがある。それからごくまれにどちらの耳もまったく聴こえなくなるといふこともある。彼の母親、つまり僕の父の妹に言わせると、これは神経症のようなものであるらしい。つまり両方の耳に均等に神経をふりかけていると、ときどき右側の沈黙が左側の音を押しつぶしてしまうのである。そして沈黙が油のように五感を覆う。僕はときどき彼の難聴そのものが、外傷のせいというよりは神経的なものではないかと思う事がある。でもそれはこちら僕にはわからない。彼がこの八年間わたり歩いた医師たちにもわからない。

一四歳の「いとこ」も少年から大人への発達の過程に世の中からの様々なメッセージを感受し、世間に汚される可能性になる。そして、成熟への抵抗はその病んだ「耳」によつて現れる。「僕」は「いとこ」の難聴について「外傷のせいというよりは神経的なものではないか」と考へている。日高昭二^四はその病んだ耳が「囁きや饒舌を知覚し、失われた記憶を取り戻す」ことや「世界に開かれ、世界を聞く」ことができ「いとこ」と指摘している。つまり、「いとこ」は自分の世界を守るため、彼は「病んだ耳」のふりをしており、周囲の雑音から逃げ、難聴によつ

て自分と外界との間に障害物を置き、意図的に耳を塞ごうとしている。「僕」と「いとこ」の関係について、以下のように描かれている。

彼に対してもう少し親切にいろいろと話しかけてやらなければならぬことは、自分でもよくわかっていた。でもいったい何を話せばいいのか、僕にはわからなかった。(中略) その三年の間に起こったことをひとつひとつ思い起こしてみると、僕がこの少年に対して語りかけるべきものなんて何ひとつないように思えた。「小首をかしげるような格好で左耳をじつと僕の方に向けているいとこの姿を見ていると、僕は妙に心を打たれた。」いとこはいつも左側の耳が心もち僕の方に傾けられていた。

「僕」と「いとこ」との親しい間柄がうかがえる。また、「僕の方に傾けられていた」という動作から「いとこ」は「僕」に対する信頼感が読み取れる。

二 「蠅」の意味

「いとこ」の診察が終わるのを病院の食堂で待っていた「僕」と一七歳で死んだ友人は八年前に友人のガールフレンドの見舞いを回想する。それは友人のガールフレンドが夢をもとにして書いた「めくらやなぎ」についての長い詩である。めくらやなぎという植物についてガールフレンドは次のように説明されている。

「めくらやなぎっていったいなんだよ」と友だちが訊ねた。

「そういう種類の柳あるのよ」と彼女は言った。

「聞いたことはないね」と友達と言った。

「私が作ったのよ」と彼女が言った。めくらやなぎはつつじくらいの大さきの木だった。花が咲くが、その花は厚い葉にしっかりと包み込まれている。葉は緑で、とかげの尻尾がいつぱい寄りあつまつたような形をしていた。(中略) 「めくらやなぎの外見はとも小さいけれど、根はちよつと想像できないくらい深いもの」と彼女は説明した。「じつさい、ある年齢に達すると、めくらやなぎは上にのびるのをやめて下へ下へと伸びていくの」。

ガール・フレンドの創作による幻想の植物「めくらやなぎ」は自分自身の投影ではないだろうか。山崎眞紀子^五は「このめくらやなぎの特殊性は、花が厚い葉に包みこまれていることだ。包まれている以上この花は他者の侵入を許さない。花は咲くが受精しない植物なのだ」と述べている。入院中の彼女の話の「蠅」について、以下のように描かれている。

「めくらやなぎの花粉をつけた小さな蠅が耳からもぐりこんで女を眠らせる」(中略)

そして蠅がその花粉を運んで女の耳にもぐりこんで、女を眠らせるんだね」と友だちが言った。それでその蠅はどうするんだい？
「女の体の中に入って肉を食べるのよ、もちろん」と彼女が言った。
「むしゃむしゃ」と友だちが言った。

「めくらやなぎ」の花粉は、女を深く眠りこせる。そして、花粉を運んだ蠅によって体中の肉を食いつくされてしまう。「眠る女」は若い男が到達する前に悲惨な死を遂げる。この詩を作ったガールフレンドについて、浅利文子^六は「残酷で暗い」自己イメージを一編の〈長い詩〉にまとめ上げ、思春期という危険な領域にいる自分を対象化し、把握し直そうとしていた」と述べている。「蠅」とは自分の中の否定的な闇のような存在である。そういう有害的な考え方・思想が自身に悪影響を与え、さらに墮落させる恐れが見られる。

三「蠅」と病んだ「耳」との関係

帰りのバスを待つ間に、「僕」はいとこの難聴の耳を観察した後、彼の「形の良い耳」の中に「無数の微小な蠅」が「六本の足にへつとりと花粉をつけて」「入り込み、その中でやわらかな肉をむさぼり食って」いる情景を幻想する。この情景は「いとこ」が難聴によって自分の世界に閉じこもっていることが窺える。彼の消極的な考え方は彼自身に精神的な意味での悪い影響を与えるだろう。そして、映画の話と関わり、「来る途中でインディアンを何人かみかけたぞ、注意した方がいい」、「大丈夫です、閣下がインディアンを見ることができたというのは、本当はインディアンがいないってことです」という変な回答になる。「僕」はその関係性を意識しながら「失った経験のない人間に向かって、失われたものの説明をすることは不可能だ」と考える。

おわりに

春樹の言葉によると、本作は『『螢』』という短編と対になったもので、あとになって『ノルウェイの森』という長編小説にまとまっていく系統のもの^七であるという。内容という面では、「めくらやなぎと眠る女」に「僕」と友人二人で友人のガールフレンドの見舞いという場面は『ノルウェイの森』に語られる高校二年生の時の回想場面、直子が胸の手術をした際にキズキと「僕」が見舞いに行った時のエピソードが重なっているのである。

阪神淡路大震災の後に行われた朗読会で、本作を朗読することで、「いとこ」、ガールフレンドのその病気というのが、災害の傷を癒す願望が期待されたのではないか。「被災し、心に大きな傷を抱えた人々に伝えたい重要なもの」は地震の残っている傷跡が癒され、精神的に再生に寄与しようとしたのではないだろうか。

- 一 村上春樹『村上春樹全作品 1999～2000③短編集Ⅱ』（講談社 二〇〇三・三）
- 二 山根由美恵「滅びに向かうものたち―村上春樹「めくらやなぎと眠る女」と一九八〇年代―」（『近代文学試論』、二〇一〇・一一）
- 三 田中励儀「めくらやなぎと眠る女」―『螢・納屋を焼く・その他の短編』所収―喪失感の治癒に向けて（時代小説への旅）（『国文学 解釈と教材の研究』一九九八・二）
- 四 日高昭二「感応／官能のオブリジェー『羊をめぐる冒険』の『耳の女』」（『村上春樹スタディー』一九九六・六）
- 五 山崎眞紀子「直子の乾いた声…村上春樹『ノルウェイの森』論、『めくらやなぎと眠る女』とともに」（『札幌大学総合論叢』二〇一〇・三）
- 六 浅利文字『村上春樹 物語の力』（翰林書房 二〇一三・三）
- 七 註（1）に同じ。

第七章 「踊る小人」

—その意味と秩序—

はじめに

村上春樹の「踊る小人」は、一九八四年一月「新潮」に発表された。本作は同年七月出版の単行本『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社）に所収された。さらに、一九九〇年九月、自作を語る後記「短編小説への試み」を加えた『村上春樹全作品 1979～1989』③「短編集Ⅰ」（講談社）に再録されている。

本作所収の『螢・納屋を焼く・その他の短編』は長編『羊をめぐる冒険』と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の間に発表されている。この時期、村上は「僕と鼠もの」シリーズとは決別したかったし、何を書けばいいのか」と述べ、それゆえ、「踊る小人」という短編も「様々な新しい可能性を点検し、試してみるための、いわば車のテストコースのような場」の一つとしたと語っている。

物語のあらすじは以下の通りである。「僕」は象工場で働く青年である。ある日突然、「僕」は不思議な夢を見た。夢の話象工場の同僚でもある相棒に話すと、彼は随分前にその小人の話をしていたおじいさんを思い出した。それゆえ、小人が革命前に酒場で踊っていたこと、その踊りに不思議な力があること、宮廷で小人がよくない力を使ったために革命が起こったという噂があり、革命の昔語りになった今でも小人は追われていることなどをそのおじいさんから聞いた。「僕」は相棒から象工場に新しく美人が入ったと聞いたので、翌日土曜日の夜に一緒に踊りに行こうと誘うが、断られてしまう。その日、夢の中にまたもや小人が出て来た。小人は女の子を口説く手伝いをするかわりに、女の子を手に入れるまで一言も口を聞いてはいけない、もし声を出したら体をもらおうという条件を出して来た。「僕」は小人の条件を飲み、女の子を口説いた。彼女にキスをして抱こうとした時、彼女の顔が溶け始めた。しかしそれはほんの一瞬の出来事であり、目を開けた時にはもとの美しい彼女であった。小人は「僕」の体の中から抜け出していった。小人の力を借りたことが露見し、「僕」は警官たちに追いかけられる。捕まったら、革命の名のもとにウィンチにまきつけられて八つ裂きにされる。小人は毎夜夢に現れてまた僕の体に入れると言う。小人に体を明け渡せば警官に捕まえられることはないが永劫に森の中で踊り続けなければならない。結局、「僕」にはどちらも選ぶことができない。

かつて中村三春^二は「踊る小人」を「空間的領域と登場人物の異界性に特徴」を持つハイファンタジーと指摘しているが、その説明は現在に至っても依然として為されないままである。村上が主人公「僕」を「象工場」という不思議なところに設定して描いている本作品に一体どういう意図が隠されているのか。

本論は、「異世界」の住人である「僕」、「小人」、「女の子」に焦点を当て、物語の内実を解説することを目的とする。まず、象工場で働く「僕」の存在状況に注目したい。次に、不思議な力を持つ「小人」と「女の子」の正体を考察し、本作品の構成にある秩序を探りながら他の村上作品との関連性を検討し、「踊る小人」の村上文学の中における位置付けを考察する。

一 「僕」の存在状況

本作はファンタジーであり、空間設定は現実世界と夢の世界からなっている。その内容、現実世界はテクスト論の研究に登場しない「誰かの世界」である。夢の世界はさらに、夢の中の「現実世界」（象工場や酒場を舞台）と更なる「夢の世界を舞台と」に分けられている。時間は一九八三〜一九八四年に設定されている。

この中で語られる主人公「僕」はどのような人間で、どのような考え方・生き方をしている人物なのか。

僕は念入りに顔を洗い、髭を剃り、パンを焼き、コーヒーをわかした。猫に餌をやり、便所の砂をとりかえ、ネクタイをしめ、靴をはいた。そしてバスに乗って工場に行つた。工場では象を作っていた。（中略）作るものも大きいし、仕組みも複雑である。髪どめのピンやら色鉛筆やらを作るのとはわけが違う。工場は広大な敷地に建てられ、いくつもの棟に分けられている。三

ところで、「象」は村上にとって知的で素敵な魅力ある動物なのである。作品タイトルにも多く使われている。「象」の描写に関する例として、次の作品を取り上げる。

- (一) 「象という動物には何かしら僕の心をそそるものがあるんだ^四。
- (二) 世界―そのことばはいつも僕に象と亀が懸命に支えている巨大な円板を思いださせた。象は亀の役割を理解できず、亀は象の役割を理解できず、そしてそのどちらもが世界というものを理解できずにいるのだ^五。
- (三) その象はとても素敵なハイヒールをはいて地下鉄に乗っていた^六。
- (四) つまり我々の頭の中には人跡未踏の巨大な象の墓場のごときものが埋まっておる。
わけです^七。
- (五) 老人たちは日曜日の午後を雑誌閲覧室で雑誌を読んだり四種類の新聞を読んだりして過ごすのだ。そして象のように知識を溜めこんで、夕食の待つ我が家へと帰って行くのだ^八。

山根由美恵^九はハードボイルド・ワンダーランドにおける「象工場」を「心」＝過去の体験の記憶の集積によってもたらされた思考システム^{一〇}として解釈し、また「自分のアイデンティティとして、存在をささえるもの」と捉えている。ダルミ・カタリン^{一一}は「踊る小人」が書かれた時代背景と関連させ、象工場は「モノの消費は個人の個性、そして自己を他人と区別するアイデンティティとなること」として読み取るという大変興味深い解釈をしている。本論は、「象工場」の特徴という視点から、その意味どのように読めるか考える。

本作品の「象」は動物としての象であるというよりは、象徴的な観念である（象工場）として登場している。象工場は「広大な敷地に建てられ」、「工場はいくつかの部分に分けていて、セクションごとに色分けされていた」、分業体制である。そして、「一生は耳だけを作っているとか」は許されないのである。「偉大人たちがその移動表を作る」ことから、シフト勤務制度が窺える。最も注目したいのは生産対象である。この工場が一般的な「髪だめのピンやら色鉛筆」工場と違い、生命現象を持つ「象」を作る工場であることから、超自然現象を対象としていることが分かる。従って、「象工場」という舞台は現実と違う異世界といえる。村上春樹はフィクションを「真実が潜んでいるところからおびき出して、フィクションの次元に移し」^二と指摘している。「象工場」というフィクション舞台の真実はどこにあるのか。

昭和58年4～6月から漸く、日本経済は不況から回復し始めた。

回復の起動力は、アメリカ向けの輸出拡大であった。レーガノミックスの意外な展開によって引き起こされたアメリカ経済の拡張とドル高が日本を対米輸出増へと導いたのであった。こうして、日本経済は再び外需依存度を著しく高めることになった。昭和58年度の実質GDPは3.7%の成長を遂げたが、実にその約半分が、輸出の拡大に依存していた。^三

経済発展を遂げてきた日本の大量生産は八〇年代前半の特徴である。「水増し」、つまり「通常週十五頭の象を作る」をクリスマス前「最高二十五頭まで作る」といった描写は消費社会の投影ではないだろうか。さらに、作者は「象工場」を借り、当時の消費者の高まるニーズを象徴的に描いている。そして、「第六工程の自作りのところに行つて、新しい目と取り替えてもらった」、「耳部と脚部の神経ケーブル」のような交換性及びパーツとしての身体観は職人たちの日常生活を支配していた。

下記傍線部及び作品の最後「僕」は窮地に陥つた時、「僕」は小人に「何故僕でなきゃいけないんだ」、「何故ほかの誰かじゃいけないんだ」という答えを求めたが、小人は答えなかった。では、作者はどうして主人公「僕」を危機的状況に設定したのか。そして、本当に「他の誰か」の場合もありえなかったのだろうか。

「あんたはまたここに来ることになるからさ。ここにきて、森に住み、そして来る日も来る日もあたしと一緒に踊りつづけるのだよ。」

「何故僕がここに住んで君と一緒に踊ることになるんだい？」と僕はちよつとびっくりしてたずねてみた。

まず、「僕」がこの窮地に追い込まれる経緯を辿る。

二回目に、小人が「僕」の夢に現れるのは新入りの女の子が「欲しくなった」時である。「僕」は小人の力を借りて女の子を口説くことにした。

前掲の条件を出す前、小人は「僕」に踊り方を教えてあげようと提案をした。しかし、「毎日みっちりやつて最低半年は必要」である。しかし、「象工場」で働く「僕」は一日の仕事を朝の内にまとめて済ませる効率至上主義者である。安全な提案より、「僕」は効率的かつ迅速だが冒険でもある「交換条件」にした。二〇一一年、村上はカタルーニヤ国際賞スピーチの中で、「我々が一貫して求めていた平和で豊かな社会は、何によって損なわれ、歪められてしまったのでしょうか？理由は簡単です。「効率」です。原子炉は効率が良い発電システムであると電力会社は主張します。つまり利益が上がるシステムであるわけです」と述べている。

どうしてそんな風に人工的に象を作らなければ—あるいは水増ししなければ—ならないかというところ、我々は象に比べてとてもせつからいだ。自然にまかせておくと、象というのは四、五年に一頭しか子供を出産しない。我々はもちろん象のことが大好きだから、象のそういう習慣あるいは習性を見ているととても苛立つわけだ。それで自分たちの手で象を水増しすることにしたのだ。

なぜ「象工場」は水増しの手段によって、象を作るのか。本作品はそういった歴史的背景を内に置いて読まなければ本当の面白が生じて来ない作品である。現実世界の「水増し」をキーワードとし、一九八三年一月〜一九八四年一月の「朝日新聞」東京版を調べて見ると、二〇点の記事^三が出てくる。その特徴をまとめると、架空診療、定員、水増し、工事の水増しによる所得隠しのような経済不正行為が見られた。また、「外貨準備高」と「減水」のような経済政策も見られる。

このように、どこから見ても、「僕」はごく平凡な人物として形象されている。相棒や同僚と同じ美人が好きだし、おじいさんと同じように、じきに「年をとる」かもしれない。しかも、皇帝のような権力はないし、車さえ持っていないし、工場で働いている「取り柄というものが無い」普通の男である。よって、実は本作品に登場する語り手「僕」は一人であるにもかかわらず、背後に複数の「僕」を想定させる存在となっている。「僕」の個性や特異性よりも、主として主人公が置かれている状況そのものを描こうとする意図ゆえであろう。つまり、数多くの人は「象工場」が象徴している消費社会において、主人公「僕」の設定と類似点を持つ。「僕」の姿こそ普遍化された〈消費社会〉に生きている人間である。

二 「踊る小人」とは誰か？

作品はまず「夢の世界」から始まり、小人は「僕」の「夢の世界」に通じる能力を持ち、作者本人と同じ種類の音楽が好きで、そして幅広く音楽に合わせて踊れる。また、レコードはジャケッットにでたらめに入れてしまう。こういった現象は混乱の意味より、転倒のイメージを暗示しているのではないだろうか。

しかし、「夢の世界」の中に現実の音楽が頻出することから、「夢の世界」と言っても現実にリンクしていると言えよう。「踊る小人」はどの

ように「僕」の生活そのものにまで浸透しているのだろうか。「僕」が初めて小人の「踊り」を見る場面はこのように書かれている。

- (一) 小人は今、「ギター音楽名曲集」というジャケットに入っていたチャーリー・パーカー^四のレコードにあわせて踊っていた。(中略)僕は葡萄を食べながら、小人の踊りを眺めていた。
- (二) レコードが終わると、僕は葡萄の鉢を地面に置き、新しいレコードをかけた。
- (三) 「あんたはあんまり時間がないんだろうねえ」僕は葡萄をつまみながら、なんと答えたものか迷った。
- (四) 小人は踊りつづけ、僕は葡萄を食べた。

右のように、「僕」と小人が初めて出会う場面の短い文章の中に「葡萄」という言葉が四度も使われているのが印象的である。ここで「葡萄」にかかわる村上は、本作品でどのような「企て」をしていたのだろうか。【僕】は葡萄【ブドウ】を食べながら、小人の舞踏【ブトウ】を見ている。莓【イチゴ】ではなく、葡萄【ブドウ】を採用した場合、ほぼ類似音通によって、葡萄【ブドウ】⇨舞踏【ブトウ】と掛け合わせが発生する。それゆえ、村上は「僕」の葡萄を食べる動作と小人の踊りを関連させて、設計しているように思われる。すなわち、「僕」と「小人」は同じように動作をしていることを暗示しているのではないだろうか。言い換えれば、踊る小人を「僕」の分身として形象し、冒頭部分から暗示的に設定している。他の根拠として、目が覚めると、「僕」は「ぐっしりと汗をかいていた」ということがある。それは「僕」ただ「葡萄」を食べる行為をしただけではなく、むしろ「僕」と「小人」とが同時に、踊りのような激しい運動していたことと呼応している。おそらく村上自身は葡萄【ブドウ】⇨舞踏【ブトウ】の言葉遊びを意識している。

物語りの展開はずっと小人によって主導されている。小人は「あんたはいつか必ず負ける」といったような予知力に加え、その「踊り」は「人々の感情を自由にあやつる」超常的な力さえ持っている。

あたしの踊りは評判になり、皇帝の前でも踊った。そう、あれはもろろん革命の前の話だけだね。革命が起こって、あんたも知ってのように皇帝がお亡くなりになり、あたしも町を追われた。そして森の中で暮らすようになった。

中村三春^五は革命を「ロシア革命のような歴史的イベントではレーニン・スターリン」といった直接的な事件と関連させ、「革命後のロシアは、粛清によって、多くの市民が迫害され」、官軍に追われることになる。「僕」は、「そんなロシア革命後の社会に存在する一種の民衆の姿を想起させる人物」と述べている。だが、右からもわかるように、この革命は具体的な革命として扱われていない。つまり、「皇帝」が所属する世界の中にも「小人」のようなものが存在すると考えられ、よって、「皇帝」のような権力を持つ人物であれ、「僕」のような普通の職人であれ、一様に「小人」に魅了されることが強調されていると言える。

〈懐かしいねえ〉と小人が僕の体の中で感きわまったように言った。〈踊りというのはこういうもんさ。群衆、酒、光、汗の匂い、女の子の化粧水の香り、懐かしいねえ〉

傍線部は小人の懐かしい舞台は「感覚」、「視覚」、「味覚」、「嗅覚」、「聴覚」という角度からこの世界の欲望を照射し、普通に見えない「欲望」の隠された側面を明らかにしている。つまり、「皇帝」から象工場の「職人」まで、どのような人間の心にも欲望があり、本作品の中における「小人」は人間の中の欲望を形象する出させる自身の分身である。それこそが「踊る小人」の意味である。

三 美人の変貌

次に、この小説の登場人物「女の子」について触れたい。「僕」が気に入っている「女の子」は象工場の第八工程所で働く。髪の毛はちりちりとして長く、瞳は海のように深く、中世の絵に出てくる少年みたくに見える。大変な美人である。「女の子」はこの作品において重要な意味をもっている。それが以下に記されている。

彼女の顔つきが変わりはじめたのはその時だった。最初に鼻の穴からぶよぶよとした白い何かが這い出てくるのが見えた。蛆だった。これまでに見たこともないほど巨大な蛆だった。両方の鼻腔から蛆は次々に這いだし、むかつくような死臭が突然あたりを覆った。蛆は唇から喉へと転げ落ち、あるものは目をつたって髪の中へともぐりこんだ。

美人の変貌についての描き方、扱い方は特別細かく表現され、およそ対象への親身な共感のごときは認め難い。

“離人”や“変身”という観念が普遍化しているという古井由吉の認識はより正確には、存在と認識の“輪郭溶解”の現象として、一九八〇年代文芸表現の主要な傾向として指摘できる^{一六}。

では、作者がこのような美人の変貌を描き出す意図は何か。まず、美女は「女の子」であるにもかかわらず、「中世の絵に出てくる少年みたく」として表現する。なお、初出における、小人は「俺はそれをずっとずっと待っているんだ」と言った。全作品版になると、「あたしはそれをずっとずっと待っているんだ」に変更されている。この変化により、「小人」と「美人」の共通点として性別についての描写が曖昧とされる。そして、「美人」の鼻、目、喉、唇、皮膚から蛆が出て来るのは「感覚」、「視覚」、「嗅覚」、「味覚」、「聴覚」を暗示してのではないだろうか。

誰もが「美人」のことを好きなのは、「女の子」は一切の美しいもの、つまり心の中の欲望を象徴している。正しい心構えと決心がなければ、悪い欲望に左右されるだろう。「僕」は今回「小人」の誘惑に負けなかったからといってすべての戦いに勝ったとはいえない。効率を追求する現代は「原子力」を利用し、いろいろな便利をもつてくるにもかかわらず、自然災害などの影響で、「原子力」そのものはいつか「危険」な武器になる可能性もある。それらの災難こそ「美人の変貌」ではないだろうか。

四 その秩序

本作の構造は「現実世界」と「夢の世界」から成っている。早川香世は「(現実) (異世界) が、身体性を有する「夢」(日常的世界) に侵食されていく」と解説した。この解説は卓見であり、我々に大きなヒントを与えてくれる。作品の冒頭部分では、「レコードの中身とジャケッとはたいてい違っていた」とあるように、秩序転倒になってしまっている。本作品の「寓意的な手法」によって、意識的に「日常の世界」と「夢の世界」を転倒させる特殊な手法をあみ出した。ただし、世界の混乱によって現代人の欲望的な生存状況が描かれている。

80年代、村上は「様々な新しい可能性を点検し、試みしてみるため」、「踊る小人」を書き、その中の現実世界と非現実世界はそこから多くの作品にも登場した。このモチーフは村上文学の重要な要素である。

村上春樹『1Q84』一七に登場するリトル・ピープルは「踊る小人」の形象と象徴的意味において類似している。また、『1Q84』の構造も「現実世界」と「異常世界」からなっている。作者本人も自身を「非現実的な夢想家」と名乗る。

おわりに

最後に、作者の「自作を語る」について言及する。

読み直してみると、僕はなんといつてもこの象工場のありようが好きだ。でもどういう理由でこの世界の人々は人工の象なんていうものをわざわざ作っているのだろうか？自分で書いておいてこんなことを言うのもなんだかけど、謎である。工場というのは不思議な場所だ。それは静かでプラクティカルな―それ故に余計に想像力がかきたてられる―祝祭の場である。一八

以上から『踊る小人』に扱われている「象工場」は、人間存在の根本的な問題であり、「小人」という異物を通じ、想像力によって再現されている。主人公「僕」の運命は皇帝の運命と対比的に描かれている。作者は不正常的な社会「水増し」という意味深い事実を発見する。想像力によって、「象工場」を通し、かねて、現代社会にある「欲望的」、「効率至上」に対する婉曲的な批判がこれらの作品に仮託されているといえよう。

註

- 一 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社 一九八五・六）
- 二 中村三春「代表作を読む、二」（『村上春樹がわかる。』朝日新聞社 二〇〇一・一二）
- 三 本文引用はすべて『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短編集Ⅰ』（講談社 一九九〇・九）による。
- 四 村上春樹「象の消滅」（前掲）
- 五 村上春樹『羊をめぐる冒険』（「群像」一九八二・八）
- 六 村上春樹・糸井重里「ハイヒル」『夢で会いましょう』（冬樹社 一九八一・一）
- 七 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（前掲）
- 八 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（前掲）
- 九 山根由美恵「村上春樹「踊る小人」論—ボルヘスの影—」（『国文学攷』二〇一一・三）
- 一〇 ダルミ・カタリン「村上春樹と魔術的リアリズム：「踊る小人」に見る一九八〇年代」（『近代文学試論』（52） 二〇一四・九）
- 一一 村上春樹「卵と壁」（『エルサレム賞受賞式典スピーチ』二〇〇九・二・一五）
- 一二 竹内広『昭和経済史』（筑摩書房 一九八八・九）
- 一三 一三例として、記事のタイトルは以下の点を取り上げる。
- ① 一九八三年七月一日（朝刊）「架空診療や水増し請求 三医師など処分答申 都保険医協」
- ② 一九八三年七月二日（朝刊）「15省庁で定員“水増し” 11団体へ158人出向欠員補充を長期固定化」
- ③ 一九八三年七月二日（朝刊）「所得8億円隠す福岡のサラ金貸し倒れを水増し脱税・申告漏れ」
- ④ 一九八三年一〇月七日（朝刊）「千代田化工所得隠し15億円 I J P C 工事で水増し脱税・申告漏れ」
- ⑤ 一九八三年一二月二〇日（朝刊）「外貨準備高を6億ドル水増し 経済」
- ⑥ 一九八四年一月一三日（夕刊）「減税水増し試算やり直しに 所得税、住民税減税と見返り増税」
- 一四 Charles Parker（一九二〇～一九五五）はジャズミュージシャンで、アルトサクソフォーン奏者でコンポーザーである。「モダン・ジャズの父」とも言われる。
- 一五 中村三春「代表作を読む、二」（『村上春樹がわかる。』朝日新聞社 二〇〇一・一二）
- 一六 鈴木貞美『モダン都市の表現』（白地社 一九九二・七）
- 一七 村上春樹『1Q84』book1（新潮社 二〇〇九・五）
- 一八 村上春樹「短編小説への試み」（『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短編集Ⅰ』（講談社 一九九〇・九）

第八章 「三つのドイツ幻想」

—〈非日常〉に投影された冷戦下のドイツ像—

はじめに

村上春樹の「三つのドイツ幻想」は、一九八四年四月一五日発行「ブルータス」第八六号（ドイツ特集号^二）に発表された小品^三である。単行本としては一九八四年七月『螢・納屋を焼く・その他の短篇』（新潮社）に収められ、一九九〇年九月、「自作を語る・短編小説への試み」^三を増補して『村上春樹全作品 1979～1989 ③短篇集Ⅰ』（講談社）に再録されている。

「自作を語る」^四を読むと、一九八三年一月、雑誌取材のため、村上春樹は「ブルータス」のスタッフ達と渡独して二週間同行し、その後の二週間は一人でドイツを回ったことがわかる。また、「僕に割り当てられた仕事はドイツに関連したエッセイと短い小説を書くこと」という記述があり、「ブルータス」の内容から〈日常的ドイツの冒険^五 村上春樹〉というコラムの見聞録^一一本はエッセイの部分にあたり、本作は〈ハンブルクからケルン、ジルト、ベルリン、フランクフルト〉を訪れ終えて書き上げた小説の部分にあたる^二ことが推測できる。

この作品はドイツをめぐる幻想の中で展開された話であり、「1 冬の博物館としてのポルノグラフィ」、^二「ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」、^三「3 ヘルWの空中庭園」という独立の三幕から成り立っている。先行研究では、永原孝道が作品のテーマは「人間の記憶」であり、「過去のカタストロフの記憶に凍結された場所としてのドイツをめぐる断章」^五と述べ、ドイツの歴史は見落とされぬ部分であり、だが、「過去」だけではなく第三幕「ベルリンの六月を待」^六からは未来への展望も見出ししている。波瀬蘭は第一幕の修辭（直喩の重層性）に焦点を当て、「セックス」と「冬の博物館」との繋がりは「直喩の、意外性を命としたメカニズムをまで作品化したものなのである」^六と評している。西田谷洋は作品の空間構成に注目し、「三つの話は、幻想と日常が互いに浸食し合う物語であった」^七と捉えている。遠藤伸治は春樹のファンタジー小説風の「虚構性の奥にベルリンの壁による分断という歴史的事実との関係性が浮かび上がる」^八と指摘し、当時の冷戦時代のドイツ実情と作者ドイツ旅行の状況も本作を解説する重要な手掛かりと捉えているものの、その内実はまだ解明されていない。

したがって、本論は当時執筆（一九八三年）ドイツの社会背景と歴史を考察しながら、作中の「博物館」、「要塞」、「空中庭園」という空間設定の意味を究明したい。また、作者はなぜ「日常的なドイツ」と「ドイツ幻想」を分けて書いたのかに注目し、「幻想」の内実を考察してみる。そのうえで、ドイツに関するエッセイ、他の関連作品との関連性を検討しながら、「三つのドイツ幻想」の主題を明らかにしたい。

一 執筆背景について

「三つのドイツ幻想」は「ブルータス」九の執筆依頼によって書かれた作品である。それゆえに雑誌の編集意図は重要な要素となってくる。「ブルータス」は一九八〇年五月平凡出版から創刊された男性向けの情報誌である。一九八〇初期、日本における海外旅行が話題になるとともに、「地中海を行く」（一九八〇・九）、「ハワイ特集」（一九八〇・一〇）、「史上最大のニューヨーク特集」（一九八二・一〇）、「二千老年中国の旅―北京・青島・蘇州・上海」（一九八二・九）等の海外特集号を企画した。今回の特集について、村上春樹は「ドイツ探検隊名誉隊長」とされ、テーマは「ドイツの『いま』を誰も知らない！」である。取材、撮影スタッフのほか、「トハンザ航空会社」、「在日ドイツ連邦共和国大使館」、「ドイツ観光局」、「在日ドイツ工商会議所」、「ドイツ文化庁」の協力を得ている。また雑誌目次のページに「かつて我が国において、巴里よりもニューヨークよりも、ベルリンを目指した時代があった。そしていま我々は、ドイツをわかっているようにみえて、実は何も知らない。ベルリン、ハンブルク、ミュンヘン―わからなければ気のすまないブルータスがドイツの“いま”を駆け抜ける」と説明している。両国間の関係史^{二〇}を振り返ると、ドイツは日本近代化の手本、第一次世界大戦の仇敵、第二次世界大戦の盟友といった関係を経ていることがわかる。戦後、ドイツは東西冷戦の焦点となっており、さらに、ドイツ連邦共和国（西ドイツ国家）とドイツ民主共和国（東ドイツ国家）に分けられ、西ドイツは米、英、仏に、東ドイツはソ連に管理される。冷戦時代^{二一}（一九四七―一九九一）におけるアメリカをはじめとする資本主義陣営とソ連をはじめとする共産主義陣営とは政治・経済・軍事に対峙している。春樹一行の渡独一週間前（一九八三・一〇・二二）、ドイツに紛争が起こってきた。「米ソの欧州中距離核戦力（INF）制限交渉」の軍拡競争に対して、「西ドイツ、英国、イタリアの三カ国だけでも二百万人を超え、北大西洋条約機構（NATO）のパーシングIIミサイル、巡航ミサイル配備阻止を目指す反核運動」^{二三}が高まってきた。そして、「朝日新聞」^{一三}によると、西独の対日貿易赤字を転化するため、一九八三年一月コル西独首相が来日し、「〈今年一―八月まで日本からの輸入は八・五%増えたのに対し輸出は二・五%しか増えていない。このため昨年縮小した貿易赤字が今年は拡大する傾向をみせている。日本と欧州共同体との貿易も過去の五年間の赤字は約五百億^{ドル}に登る〉と具体的数字を列挙。こうした貿易不均衡は失業率が高まっている欧州で貿易制限の動きを誘発するとして日本に対する輸入拡大を強く要望した」と記される。こうした時代背景に、日本とドイツとの密接・疎遠・断交・再建交の関係を踏まえ、雑誌の趣向はドイツの現状（一九八三年）を確かめ、読者に伝えることが見出される。

二 「冬の博物館としてのポルノグラフィ―」

第一幕「冬の博物館としてのポルノグラフィ―」では、語り手「僕」は「セックス、性行為、性交、交合」といった「ことば、行為、現象」から常に「冬の博物館」を想像する様子を描いている。想像の「冬の博物館」で、午前一一時開館前の作業を準備している「僕」をめぐる話

である。すなわち、物語は現実世界と幻想世界によって構成され、幻想世界を中心に展開されている。セックスと博物館には直接的な関連性はなく、「僕」、「勃起」、「セックス」、「冬の博物館」という個々の要素に重要な意味を持っていると考える。したがって、本章では「冬の博物館」の特徴、「僕」の人物形象、「セックス」^{三四}の意味、「世界の終り」との繋がりを考察したうえで、第一幕のモチーフを明らかにしたい。

「僕が想像するものは、いつも冬の博物館である」、「僕はいつも冬の博物館の玄関に立っている」、「朝の静かな光と、ひっそりとした性行為の予感が、いつものように溶けたアーモンドみたいに、博物館の空気を支配している」、「なぜなら僕はセックスのことを考えるといつも冬の博物館にいて」といった繰り返し表現から「いつも」という言葉を強調している。つまり、「セックスなら冬の博物館だ」という連鎖の組み合わせは主人公「僕」にとっての固定された考え方・習慣・あるいは条件反射といえる。その関連性について、「僕」は次のように述べている。

——冬の・博物館——

もちろんセックスから冬の博物館に至るまでには、ちよつとした距離がある。何度か地下鉄を乗換えたり、ビルの地下をとおりぬけたり、どこかで季節をやりすぎしたり、といった手間もかかる。しかしそういった面倒ははじめのうちのほんの何度かだけで、そんな意識の回路の道のりに一度習熟してしまえば、誰でもあつという間に冬の博物館に辿りつける。

「セックス」と「冬の博物館」とは自然的・直接的な繋がりを持たず、人間の本能的な反応でもないのである。むしろ屈折した隔たり、時間及び練習の努力が必要なものと見える。だが、意識的に練習すれば、誰でも習得できる技だと言える。すなわち、「セックス」から「冬の博物館」までは「僕」自身の選択である。ただし、その婉曲的な思考過程は描かれず、直ちに舞台は想像の「冬の博物館」に切り換わる。つまり、想像世界という枠組みをが予め示されている。「冬の博物館」は「個人のレベル」規模の博物館であり、世界各地から分散的な資料からなる。「A・6のボタン」、「36番の壺」、「A・52の彫像台座」、「スペース76の電球」、「スペースQ・21」という番号がつけられたものは整然として秩序を照射している。館内の時間は「僕」によって設定される。作品の冒頭部分は次のように述べている。

セックスが街の話題となり、交接のうねりが闇を充たすとき、僕はいつも冬の博物館の玄関に立っている。僕は帽子を帽子かけにかけ、コートをコートかけにかけ、手袋を机の隅にかさねて置き、それから襟まきをまいていたことを思いだして、それを取ってコートの上にかけておく。

作品のラストシーンは次のように述べている。

ソースパンはキッチンに、クッキークの缶は引出しに、そして僕は冬の博物館にいる。

幻想の博物館とは、前後照応しており、秩序化空間が浮かび上がる。すべては所属すべき場所に片付けられていることが表れる。「僕」もまた空想の「博物館」に引き取られたのである。秩序維持の表現は反復し強調され、閉鎖の空間が構築される。整然とした秩序が定められており、緩みのない空間として設定される。一方、「メソポタミアの棺の隣りに後漢時代の酒器があった」無秩序な陳列手法から混乱に陥った光景も見られる。統一の主題を持たないため、「孤児」のようなコレクションはばらばらな状態になっており、哀れな顔つき、及びしんとする沈滞した雰囲気から寂寥感と孤独感が示される。この中で語られる「僕」はどんな役割をしているのか。

「僕」は感情に欠け・条理に行動する博物館の従業員として形象される。「僕」は「僕の思いまぢがいでなければ、ということだけど、——この博物館で働いているのだ」という自己確認の独り言は自分を幻想の世界に引き入れる入口を示唆している。館内では、「僕」の仕事は開館準備の作業、郵便受けの手紙を読むこと、オーナーの指示に従う作業という三部分を描いている。「僕」は「冬の博物館」に入ると、我が家に帰ったように心の重荷を下ろした姿が示される。「僕」は営業のための「窓のカーテンを開け」等の準備作業について、「体が勝手に動いて済ませてくれる」と言い、さらにそれは「僕自身なのだ」と解釈している。言い換えれば、仕事に関して、「僕」は何も考えずに、機械のように自動的に動いている。そして、そうした思考・判断せずに自動化された状態は「僕自身」の存在状況と言える。三種類の手紙を読む作業では、「僕」は通知等の「事務的な手紙」、観客からの「提案の手紙」を書類棚に「無感動」に放り込み、つまり外からの声・情報に無関心な態度が示される。オーナーの指示は箇条書きで一目瞭然であるが、無意味の体力労働しかないと言える。それにしても、「僕」は自分の異なる考えを保留し反抗せずに、オーナーの「指示の手紙」を金科玉条として受け入れることになっている。開館前「ペニスがちんと勃起していることをたしかめた」という記述から、ペニスの勃起は開館の必要条件と捉える。そして、オーナーの指示「④来月の休館日を入口に明示しておくこと」に対して、「僕」の作業は「☆勃起」をチェックすることである。このように、「☆勃起」が語り手「僕」と「冬の博物館」との繋がりを解明するための焦点となっている。つまり、「勃起」したペニスは「僕」の体から分離し相対化され、独立器官とみることが出来る。人間本能としての「勃起」一五は博物館の部品としてチェックされ、開館によって規制され、休館によって抹殺されている。

それに対して、現実世界とは「気ぜわしい男たちが丸い形に靴音を響かせている」及び冒頭部分の「交接のうねりが闇を充たすとき」に合わせ、騒がしい空間として描かれる。しかし、本作には「ドイツ」に関わる言葉一つも出てこないものである。そこで、本文の「セックスが街の話題となり」と「ドイツ」との関連性に焦点をあて、「セックス」に関する当時のドイツの時代背景をみてみたい。ダグマー・ヘルツォーク一六によると、〈ナチズムⅡ性の抑制〉に抵抗するため、一九八〇年代、ドイツにおける「セックス」解放が話題になっている。

性革命は一九六〇年代半ばの西ドイツに登場し、六〇年代後半から七〇年代前半にかけて、規模と激しさを増していった。性革命は、いたるところでファシズム後の性的商品化と自由化、および政治化の展開がわがちがたく結びついてきた。ピルという形で効果の高い避妊法が突然大衆の手の届くものになったことが性道徳の変化に大きく貢献し、あからさまにポルノ的な写真や文章が市場で大きなブーム

を引き起こしたのである。西ドイツ人が「セックスの波」と呼んだこの現象とともに、ヌードや婚前・婚外性交に対する一般の価値観が広範囲で自由化された。姦通と離婚、男性同性愛（一九六九年の刑法一七五条によって男性間の同性愛は犯罪ではなくなった）、ポルノグラフィ（正式にポルノグラフィ禁止法をゆるめた）、売春、中絶に関する法律はやがてすべて改正された。一九八〇年代前半から半ばにかけてのHIV/AIDSの流行の勃発に伴い、その革命は人気を失ったとされた。

一九八〇年代前半、春樹のドイツ滞在期間は「セックス自由化」の話題が終焉を迎える時期である。「性革命」の時代の潮流に対して、作者はあえて「セックス」のせいで、想像の「博物館」に閉じ籠る青年を形象している。西田谷洋一七は「僕は誰を理解することもやめる」を「僕」にのつとセックスが独りよがりな快楽の追及であることと捉えている。だが、一人の「快楽」ではなく、むしろ「僕」自身の覚醒を維持し、確固とした態度が示される。「僕」は「誰を理解することもやめる」と決意しており、すなわち「僕」は現実世界とのコミュニケーションを拒否する姿勢が示される。言い換えれば、「僕」は「性革命」（世間の騒音・煽動）の成り行きまかせを拒絶するため、自分で作った空間で自身の欲望を相対化し、独立思考できる青年の形象である。また、「誰かが戸口に立っているのが見えるが」という表現は現実世界との接触の機会を意味しているが、「僕」はそれを一種の「セックス」（欲望）と見なし、循環の幻想世界に潜り込んでいる。作品の舞台は「現実―幻想―現実―幻想」という無限循環の空間構造が示される。

そして、「僕」は示された「冬の博物館」のなかでなにを求めているのか。

「冬の博物館」は「我々はみんなそこに孤児のようにならずに温もりを求めているのだ」という一文に集約される。そしてそれは「博物館が困惑し混乱することを止めたとき、人々はいったどこにそれらを求めにいけばいいと思っただけ？」という一節に呼応している。ここで求められる「温もり」とは秩序（平穩）ではなく、むしろ秩序化された「冬の博物館」に残されたささやかな「困惑」と「混乱」である。いわば人工的に飾られるものではなく、自然な人間の過去である。『博物館学ハンドブック』一八によると、一般的に博物館は「資料を集め、整理、展示」しており、「研究、教育、資料の保存機関として機能している。言語や文字、記号による知覚伝達を中心とする学校教育と異なり、博物館の使命は、一般市民に対して、あくまでも「もの」を通しての「人間教育の機関」としての役割を担っている」と述べられている。すなわち、コレクションそのものを通じ臨場感を感じさせ、真実あるいは歴史を人間に伝える。本作は「温もり」をとるため、「僕」自身を博物館の一部分（観客ではなく、従業員）として設定される。ただし、「冬の博物館」は理想郷といえない。そこは「僕」の思考は束縛され、感情が抑圧され、欲望は制御されている。したがって、この「冬の博物館」は一見無衝突、無欲望の、非常に条理的な平和理想の空間に見えるが、実は生気がなく、生きていく実感がなく、単調で平らで閉じられた孤独の空間である。そのなかで、無感情の「僕」は「孤児」のように、彷徨いながら、自分の位置と帰属感を探しているのである。

春樹自身は「今読み返してみると、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」に通じる雰囲気がかがわれる部分もあるように思う」^{二〇}と述べている。「世界の終り」^{二〇}は「高い塀に周囲を囲まれた」幻想の街を描いたのである。それは「喪失感もない

し、失望もない。行き場所のない愛もなくなる。静かでひそやかな生活だけ。真空世界である。〈影〉のない（心を捨てた）人間にとって、〈自然で、純粹で、安らか〉な空間であるが、実は〈あまりにもびしりと完結している〉、〈不自然で歪んでいる空間〉である。「ハードボイルド・ワンダーランド」では、「私」の口を借り、その真相を次のように述べている。

おそらくその壁は私の限定された人生を暗示しているのに違いない、と私は思った。しんとしているのは音抜きの後遺症だ。あたりの風景がかすんでいるのは私の想像力が壊滅的危機に直面しているからだ。私を呼んでいるのはたぶんあのピンク色の娘だ。

〈世界の終り〉は不自由な人生の悴の隠喩である。それに対して、「冬の博物館」は外界の潮流に向かい、独自性を守るために、自分の主導的な選択である。閉じ籠る従業員の形象を通して、孤独でありながら、覚醒・内省の空間を作り出している。しかも、〈性革命〉といった混沌迷の社会運動の中で、「冬の博物館」のような非日常の空間を構築されることは一種の知恵であるが、無力感でもある。

春樹は「ドイツという国にはたしかに何か濃厚なものがある。何かしら人の心を乱すもの」と述べている。本作は一九八〇年代、ドイツにおける〈性革命〉の潮流に向け、その煽動（若者としては誘惑・欲望）を「セックス」に比喻し、一種のポルノグラフィ―として「冬の博物館」に展示され、解消されるのは巧みな構想だといえる。本作は想像の「冬の博物館」という非日常の空間が作り出され、当時ドイツの〈性革命〉に代表される煽動的な社会運動をフィクションとして凝縮されている。

三 「ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」

第二幕「ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」では、「僕」は東ベルリンを訪れる際、偶然、ある英語の堪能な「東ドイツ青年」と出会ったのである。彼は「おどろくくらい熱心」に戦跡を案内してくれた。「ヘルマン・ゲーリング要塞」は第二次世界大戦・ベルリンの戦い三の爪痕としての存在である。「不落」の要塞はその「東ドイツ青年」の誇りであるが、逆に外国人観光客の「僕」にとっては戦争の残酷さを連想させる「不吉な白蟻の塔」、「迷宮の闇」であり、さらに消化しにくいストレスとなる。感情の対立はどのように生じたのか。まず、「僕」らの出会いの経緯をみてみよう。

彼は東ベルリンの街を何時間もかけてぐるぐると歩きまわり、1945年のバトル・オブ・ベルリンの痕跡をいちいち僕に示してくれていた。いかなる理由から僕がベルリンの戦跡に興味を持っていると彼が考えついたのか、僕にはまるでわからなかったけれど、彼はおどろくくらい熱心だったし、あらためて僕の希望を説明するのも変な具合だったので、彼が導くままに僕は午後じゅうかけて街を歩きまわった。僕と彼はその日のランチ・タイムにテレビ塔の近くカフェテリアで偶然知り合ったのだ。

「僕」は東ベルリンの二四時間ビザ^三を持つ外国観光客である。本来、「僕」は「ベルリンの戦跡に興味」がなく、観光希望は戦跡でもないが、「偶然知り合った」現地の東ドイツ青年の厚意は辞退し難いため、「午後じゅうかけて」ベルリンの戦跡を回るようになった。彼の「手際」よい案内に従い、「数カ月前に戦争が終わったばかりと言われても信じられそうな気分になってくる」の真に迫った臨場感が溢れる。青年はベルリンの戦跡に詳しく、「ロシア軍とドイツ軍の弾丸」までも見分ける。彼は敗戦の「要塞」に対する敬意と驕りを持っているが、正義かつ勝利側ロシア人に対しては「壊せるのはスターリンの銅像くらいのものさ」と一種の軽蔑が示される。それは分断されたドシツを管理するソ連への不満を表すが、「黒海」、「キューバ」、「アフリカ」にも行ったことがあり、だから社会主義全体を敵視しているとも言えない。

青年にとって「操車場」の「戦跡」は魅力を持つ場所として人に紹介すべきである。彼の「四十年間かけても、誰にもあれを壊すことができなかったんだ」、「でもヘルマン・ゲーリング要塞はすごかったでしょう」という表現から青年が過度の戦跡マニアであったことが浮かび上がる。このため、「僕」の拒絶を聞くと、彼には極めて遺憾の表情が表れている。実際に、藤坂聡は「ブルータス」の編集後記に「（日本人少年Sは）村上春樹氏を崩れ落ちた操車場跡に置いてきぼりにするわ」というエピソードを記している。すなわち、春樹は「操車場跡」に訪ねたことがわかる。「操車場跡」のプロットは小品の虚構の部分である。このため、この小品の語り手「僕」と春樹とは同一人物ではないことが推測できる。

ここで注目したいのは二点である。まず、作品内時間は一九八三年である。東ベルリンはソ連占領地区である。冷戦下、東ドイツは相対的な閉鎖空間に位置づけられるが、ドイツ第三帝国（一九三三〜一九四五）が滅亡した三八年間の長い月日経ち、青年のようなナチス「ドイツ軍」への崇拜者さえ存在することがうかがえる。第二に、青年は英語が得意である。外国媒体から戦争の正体に触れると推測できる。それにもかかわらず、「夜中の十二時」にしても、「友だちの車を借りて」、「僕」に「SS^{二四}とロシア軍」の正面戦闘を案内しようとしている。このように、「おどろくくらい熱心」な彼はナチス「ドイツ軍」に過度の熱意が示される。「ヘルマン・ゲーリング要塞」はナチス・ドイツ防衛用の「コンクリートの壁」である。「要塞」の定義は総統指令書第一一号^{二五}（一九四四・三）で明示している。

「要塞地区」(Feste Plätze) は作戦的に重大な価値のある地域を敵に占領させないようにする。それ自体を包囲させることにより、敵兵力を最大限に引きつけ、そして有効な反撃を行なうのに適した状況を確立するものである。

だが、青年からはそれに対する異常な執着心が見出される。「でもいったい彼にとって、何が残念だというのだ」という反問は青年のナチス「ドイツ軍」崇拜の原因を問うだろうか。そこから、残された「要塞」はナチス・ドイツ残留の影響を意味するのではないか。この時期、春樹はファシズム魅惑の問題に関心を示している。「読書生活」^{二六}に次のように述べている。

ウイリアム・シャイラーの「ベルリン日記」を久し振りに読みかえしてみてつくづくそう思った。この本を読んで驚かされるのはその時期のドイツ国民の殆どがヒトラーは戦争をしないだろうと心の底から信じていたという事実である。ゲッペルス率いる宣伝省の完璧な世論操作のおかげである。そしてそれを承知の上で権力のおこぼれにあずかるべく活躍したお先棒かつぎの文化人のおかげである。フアシズムはそういうものだ。

右の引用から（世論操作）及び当時の（文化人）の妥協はフアシズムが国民を迷わす要素の一つだと春樹は思っている。その言葉を手掛りとして、ナチス・ドイツの宣伝雑誌「シグナル」^{二七}（一九四〇・四〜一九四五・二）を見てみよう。

ヒトラーは（プロパガンダの天才）と呼ばれたヨーゼフ・ゲッペルスを宣伝相に起用して対外宣伝に多大な力をそそいでいる。《シグナル》^{二八} 発刊の目的も、「一九四〇年代初頭にドイツがヨーロッパ文明の守護神であるという主張を宣伝し、ドイツの国家社会主義の美德を近隣諸国に誇示する」と同時に「占領地域の人びとの信頼を獲得することとされていた。」^{二八}

ナチス・ドイツは（世論）を利用し、欧州戦争を（守護）として美化され、敗北を（一時的な後退）と紹介し、国民を欺瞞する一面が見られる。そういう美化されたパターン化ナチス・ドイツ像は作中の青年の「熱心」な行動の原因ではないか。東ドイツ青年は「熱心」に戦跡を宣伝する責任を負い、戦争の本質を欺瞞される国民として形象されている。春樹は「ドイツ的病気レコード事情について」^{二九}の中に、「五、六枚出鱈目に買ってきたら半分くらいはアジ演説のレコードだったりして、こういうのは参ってしまう」と述べている。そういう「アジ演説」現象及びナチ残留の悪影響は青年に形象化される。

しかし、「弾痕だらけ」の街に対して、「僕」の理性が弱くなっていく傾向がみられる。そして夕食時、「要塞」の「残像」は「ぼんやり」の「僕」にも影響を及ぼしている。その「迷宮の闇」は美人ウエイトレスと東京の女性の知りあいの異常な関連によって示される。彼女達は顔が似てないにもかかわらず、二人は「どこかでひっそりと結びついている」という。春樹は「ハンブルクの電撃的邂逅」^{三〇}で詳細にドイツ女性と東京女性の関連性を次のように述べている。

でも長い人生の中には、ライトニング・ストライクスの劇的邂逅もなかったわけではない。正解に言えば、二回あった。一回はハンブルクの娼婦だった。／二回目は東京の地下鉄の中だった。（中略）広告の写真にモデルとして写っている若い女性が、僕の頭をハンマーでがんと叩きつけたのだ。／その二人の女性にはいくつか共通したところがある。第一に、僕は彼女たちの顔立ちをすっかり忘れてしまった。あんなに激しい衝撃を受けたというのに、今となってはどうしても思い出せないのだ。第二の共通点は、二人とも結局のところ擬似的な存在でしかなかったということだ。一人はドイツの娼婦であり、一人は広告の写真モデルだった。実在の人物でありながら、彼女

たちはそこではいわば**仮想的な役割**を果たしているだけだった。(中略)今の僕とは違う「別の僕」がこっそりと隠されているような気がすることがある。(中略)でも所詮は**仮想的な存在**である彼には、やはり**仮想的な女性**しか愛することはできないのだ。

エッセイの中で「ハンブルクの娼婦」と東京「広告写真のモデル」は実際に出会った人間であるにもかかわらず、それは春樹の中で再びに加工され、かえって「**仮想的な役割**」を担うのである。つまり、彼女達は実在の人物から生み出され、春樹の理想的な女性像の符号になっており、想像の産物だと言える。本作に戻ると、「僕」はまだ「要塞」の副作用を究明できないが、青年の戦跡への誘いを「聞き逃し」、「嘘」をつけてその誘いを断っており、本能的な抵抗反応が示される。昔の「ヘルマン・ゲーリング要塞」は「ベルリンの丘」に設けられた堅固な防御用の建築物であるが、「僕」の中に理解・吸収され、「残像」として残されてきた。ラストシーンの「ハインケル爆撃機の編隊」の「死骸」を結ぶと、残された「要塞」は戦争の「死骸」だと言える。すなわち、「僕」にとつて現在の「ヘルマン・ゲーリング要塞」はベルリンに刻まれた残酷な戦争の傷跡である。すると、「僕」は青年が構築される昔の戦場としてのベルリンから現実に戻る。

ウンター・デン・リンデンとフリードリヒシュトラッセの交差点に立つと、いろんなものをすっきりと見わたすことができる。北にSバーン駅、南にチェックポイント・チャーリー、西にブランデンブルク門、東にテレビ塔。

現在のベルリンがはつきりと見える。すなわち、昔のベルリンと比べ、すっかり変わってしまった情景が見えるのである。「Sバーン駅」は東ベルリンに管理運行される(地上の都市鉄道)であり、「チェックポイント・チャーリー」は東西ベルリンの間に設けられる外国人通過用の(検問所)であり、「ブランデンブルク門」はベルリンの壁によって封鎖された状態になっており、「テレビ塔」は東ベルリンの新しいランドマークである。「交差点に立」ていると、各方向の建築物は「僕」に分断された街の実情をしみじみと訴えてきた。さらに、この中に生きている「戦跡」を崇拜する青年像が示される。このように、「僕」はその原因を探ってみよう。つまり、「ヘルマン・ゲーリングはベルリンの丘をくりぬいて巨大な要塞を構築しながら、いったい何を想っていたのだろうか?」、「1945年の春にヘルマン・ゲーリングが何を考えていたのか」という疑問は目立っている。一九八三年、「僕」は分断されたベルリンでは、戦争を起こす原因を問うのが見えてきたのである。だが、答えの代わりに、戦争で起こされる悲劇(無駄に命の落とされた惨たらしさ)は我々に警告される。

四 「ヘルWの空中庭園」

第三幕は「霧の深い十一月の朝」、「僕」が西ベルリンの「ヘルWの空中庭園」を訪問した話である。この小品は春樹のドイツ旅行の実際の体験を土台にして描かれた作品である。それゆえに作品のテーマを解明するため、春樹の実体験との比較が鍵となる。まず、作中の「ヘル

Wの空中庭園」の様子をみてみよう。

たしかに何もなかった。霧の海の中に空中庭園がぼつんと浮かんでいるだけだった。空中庭園のサイズはおおよそ縦八メートル、横五メートルというところだ。それは空中庭園であることを別にすれば、まるで普通の庭と変わることがなかった。というかそれは地上の基準からすれば、明らかに三級品の庭だった。芝生はやくざだし、花の種類は不揃いだし、トマトのつるはひからびているし、まわりには柵さえなかった。白いガーデン・チェアは質流れ品みたいだった。

「空中庭園」は西ベルリンの「クロイツベルク」^三に建てられ、東西ベルリンの状況を眺めることができる。特徴は「十五センチ」の高さしかない点である。外観から見れば、「ヘルWの空中庭園」は「なにもない」「三級品の庭」として設定される。が、「僕」は「どんな豪華な庭より素敵ですよ」と評価している。「ヘルWの空中庭園」の価値は一体どこにあるのか。まず、「空中庭園」の周囲の環境について、「ヘルW」は次のように語っている。

私が空中庭園をもっとずっと空中庭園的にできない理由もそこにあるんだ。あまり高くすると、東側の警備兵がとても神経質になってね、夜じゅうサーチライトをあてたり、マシンガンの銃口をずっとこつちに向けたりするんだ。もちろん撃ちやしないけどさ、あまり気分のないものじゃないよね。

「警備兵」、「銃口」、「サーチライト」という表現から戒厳・監視される状況が浮かび上がる。また、「庭園」を高くすると、「東ベルリンに流され」てしまうと「スパイ罪」と判断される恐れがある。そういう分断された状況では、恐怖・閉鎖感・不自由が読み取れる。そこでは、「ヘルW」は「コールマン・バーナー」、「ティーポット」、「ポリタンク」の簡単な道具を使い、「ジャスマン茶」を沸かしてくるのである。そして、ひどく「寒かった」雰囲気を作られる。「厚いダウン・ジャケット」と「マフラー」はその寒さを防がず、「僕はぶるぶると震える」という。その「寒さ」は「霧の濃い十一月の朝」を指しているが、当時冷戦下のベルリンの緊張の雰囲気も象徴するのではないか。だが、オーナーの「ヘルW」は「西ベルリンの内側」、「ケルン」、「フランクフルト」というもっと平和的な場所に対して、「首を振る」という無興味な態度が示される。「ヘルW」が「クロイツベルク」に執着する理由は「ヘンデル」の「水上の音楽」に隠される。

まもなくヘンデルの「水上の音楽」の第二組曲が流れだす。朗々としたトランペットがぼんやりと曇ったクロイツベルクの空に輝かくひびきわたる。ヘルWの空中庭園にとって、これほどふさわしい音楽が他にあるだろうか。

なぜ「ヘルWの空中庭園」と「水上の音楽」とは調和しているのか。『ヘンデル』^{三三}の伝記によると、「水上の音楽」について次の逸話が記されている。

ヘンデルはかつて長い間ハノーファーの宮廷楽長の席を留守にしたため、ハノーファーからイギリスの国王としてやってきたジョージ一世に対して気まづい思いをしていたが、一七一五年、王の機嫌をとるためひそかに《水上の音楽》を作曲してテムズ河上で演奏し、キルマンゼッタ男爵のとりなしによって王と和解した—ということになっている。

右の引用から「水上の音楽」に〈和解〉を内包することがわかる。つまり、東西ベルリンの衝突の最中にある「クロイツベルク」に〈和解〉の願望が与えられる。「六月」のベルリンは統一されたベルリンを象徴するだろう。「ヘルW」は統一されたベルリンの情景に憧れている。それは「ドルコ料理」、「子供のざわめき」、「音楽」、「ビール」のような歓声談笑の街である。荒涼としている「一月」の「ヘルWの空中庭園」は「六月を待ちながら」浮かんではいる。その「十五センチしか浮かべない」庭園はベルリンの未来への展望と東西ベルリンの和解を期待することがうかがえる。初出^{三三}に〈チェックポイントの哲学者〉としての〈ピーター・ヴェルナー〉について次のようにのべている。

一九六〇年代、ピーター・ヴェルナーはドイツでも屈指の建築家だった。巨大企業のためいくつもの高層ビルを設計し、名声を博していたのだが、ある日ふと嫌気がさして建築を捨て、インドに渡って心を澄ませてからベルリンに戻ってアーティストとして暮らすようになった。この荒れ果てたビルディングを見つけたのもそのころである。彼はまず最上階を借りると、天井に開けられた小さな穴に梯子をかけ、土を買い、草の種を買って屋上に運び上げて、3年間かかって立派な庭園に仕上げたのである。晴れた日にはチェックポイントから東ベルリンのはるか彼方まで見下ろすことができ、この草原はまるでベルリンの壁の上に浮んだ空中庭園のようになる。／「屋上に
出て、椅子に座る」とピーター・ヴェルナーは話す。「東ベルリンのほうを向く。手の届きそうな先にアパートが並んでいて、窓のカーテンの陰から老婆がこちらを無表情に見つめている。身を乗り出して下を眺めると兵士が銃を構えて立っている。階下に降りてスケッチ・テーブルに向かう。本当に純粋な、なにかが体から迸り出るのは、緊張と刺激の極みからなのだ。私にはベルリンを離れることができない。

この記述から「ヘルW」という小品の設定は「ピーター・ヴェルナー (PETER WERNER)」実際の状況と対応している。『日本国語大辞典 第二版』(小学館 二〇〇一・一一)によると、「ヘル (ドイツ語 Herr) 男性に対する敬称。姓または姓名の前に付けて用いる。英語のミスターにあたる。主人・様・殿」という、この敬称及び彼の態度から春樹は本人が現実を直視する勇氣への敬意がうかがえる。このため、本作は

ピーター・ヴェルナーの経験をモデルとして構想した小品と推測できる。そして、それはただ素朴な冬の庭園として描かれず、その庭園から未来のドイツ（夏のベルリン）すなわち、国家統一という切なる願望が与えられている。

おわりに

春樹は小品という表現形式をとって一九八三年冷戦で分断されたドイツの実情に迫ろうとする作品である。「幻想」とは想像の「博物館」、異常な「要塞」残像、「どんな豪華な庭より素敵」な「三級品」の「空中庭園」により、ドイツにおける煽動的な社会運動、戦争の後遺症、東・西ドイツ統一願望という目標を目指している。すなわち、「幻想」という装置を通して、ドイツの現状を凝視している。作者は実体験から得られた一九八三年のドイツ像を描いた。「幻想」とは誇張、変形、極端、虚構の方法によって、一九八三年における分断されたドイツの複雑な状況を描き出される。そして、その「幻想」の内容を通して、敢えてリアルなドイツ像が浮かび上がる。

「三つのドイツ幻想」は〈フイクショナルな個人的な窓〉^{三四}として、一九八三年のドイツを眺めているのではないか。特に、「幻想」という設定は虚構度の高い構造である。「冬の博物館としてのポルノグラフィ」では、冷戦下の不穏な社会情勢という現実に対する、閉鎖的・孤独な「幻想」の空間が描き出される。その中に、彷徨いながら自分の帰属感を探索する人物像を描いた。「ヘルマン・ゲーリング要塞 1983」は過去の戦跡に対する、「青年」の異常な崇拜を通し、ナチスの悪影響の残留が見出される。「ヘルWの空中庭園」は「十五センチ」の高さの「空中庭園」が描き出され、それは封鎖された状態から自由への願望と統一への展望がうかがえる。本作品は一九八三年、春樹のドイツ旅行体験に基づき創作された小品である。冷戦下、ドイツの「濃厚」の社会運動・ナチスの残留・国家統一への展望を非日常の「博物館」、「要塞」、「空中庭園」の形式で示される。

本作は第二次世界大戦から三八年後の作品で、戦争の後遺症として、ドイツは分断された状態になっている。「三つのドイツ幻想」は当時の不安定なドイツ情勢についての作者の思索だと言える。「博物館」という歴史的な要素を内包する舞台の描写によって、ドイツの過去・歴史を暗示的に描いている。「要塞」は戦争によって現在に与えられた影響が表れている。「空中庭園」はドイツの未来への展望である。すなわち、ストーリーは過去、現在、未来といった時間軸に従い、順々に進んでいる。冷戦下のドイツ像を「非日常的」な方法で再現させる。

- 一 特集号雑誌のサブタイトルは (DEUTSCHLAND NOW 巨大特集・ドイツの「いま」を誰も知らない! ベルリン、ハンブルク、ケルン、ミュンヘン、バイロイトをめぐる ブルータスの疾風怒濤取材—特別参加村上春樹) である。
- 二 本作品のジャンルについて、村上春樹は「僕に割り当てられた仕事はドイツに関連したエッセイと短い小説を書くことで、これはその小説の部分にあたる(エッセイの方は散逸してしまった)。小説といっても、海外を舞台にしたいかにも『それ風の』雰囲気の小説を書くのが嫌だったので、ドイツにインスパイアされた幻想を書くにして小品を三つ書いた」(『村上春樹全作品1979～1989』^② 短篇集I』講談社 一九九〇・九)と述べている。
- 三 村上春樹「自作を語る・短編小説への試み」(『村上春樹全作品1979～1989』^③ 短篇集I』(講談社 一九九〇・九)
- 四 註(3)に同じ。
- 五 永原孝道「もし彼の言葉がミステリーサークルであったなら」(『ユリイカ 総特集II 村上春樹を読む』(青土社 二〇〇〇・三)
- 六 波瀬 蘭『三つのドイツ幻想』あるいは直喩のような村上春樹文学について」(『村上春樹超短篇小説案内』学研パブリッシング 二〇〇一・一・三)
- 七 西田谷洋「幻想空間の生成—『三つのドイツ幻想』」(『村上春樹のフィクション』(ひつじ書房 二〇一七・一二)
- 八 『村上春樹作品研究事典』(鼎書房 二〇〇七・一〇)
- 九 この時期、春樹は「ニューヨーク炭鉱の悲劇」(一九八一・三)、「書斎奇譚」(一九八二・六)等は同誌に発表されている。
- 一〇 日本とドイツの国家間の関係史は一八七一年ドイツ帝国成立から始まる。明治に入ると、日本には多くのドイツ人が御雇外国人として招かれた。化学のワーグナー、医学のベルツ、地理学のE・ナウマン、歴史学のリース、哲学のケーベルなど、それぞれの分野で日本人の教師としての役割を果たした。また日本人青年も明治初年から留学生となってドイツに渡った。青木周蔵、品川弥二郎、平田東助、森鷗外ら、彼等のなかには政府高官・文化人として活躍した者も少なくない。明治政府は国家の近代化を目的として、一八七一年岩倉具視・大久保利通・木戸孝允・伊藤博文らを欧米に派遣した。帰国後彼は伊藤とともに、日本の国制をプロイセン・ドイツをモデルとして編成するよう具申ししている。一八九六年の三国干渉や(黄禍論)などが原因して両国の関係は冷却化し、第一次世界大戦では日本はドイツに宣戦している。その後、ベルサイユ体制の時代に入ると、(ポリシエビズムの脅威)の影響のもとで、日本とドイツの接近が始まり、ことにナチス・ドイツは軍国主義の日本とともに国際連盟から脱退し、さらに(防共協定)を経て軍事連盟(日独伊三国同盟)を結び、枢軸国を形成して第二次世界大戦を起すに至る。第二次世界大戦後、日独の国交は一時断絶していた。一九五一年九月、サンフランシスコ条約が締結され、日本は主権を回復し、翌年四月、西ドイツとの外交関係が再開された。一九七二年七月、日本は東ベルリンに、東ドイツは東京に大使館を開設した。一九九〇年一〇月、西ドイツが東を吸収合併する形でドイツの統一が完成するや、日本外交は一本化された。(平野健一郎『対日関係』を知る事典』(平凡社 二〇〇七・一一)
- 一一 ロバート・マクマン『冷戦史』(勁草書房 二〇一八・七)
- 一二 『朝日新聞』東京・朝刊1P(一九八三・一〇・二三)
- 一三 東京・朝刊9P(一九八三・一一・三)

- 四 『村上春樹』大好き!』(宝島 二〇一二・四)における、〈セックス〉をめぐる、「春樹作品における描写は性器の呼称がもろに出てきたり、結構ハゲシイのだが、卑猥感はまったくない。むしろ、どんな非倫理的で濃厚でも、〈清潔なセックス〉の印象を残す。なぜだろうか?ペニス、睾丸、陰毛、乳首、精液、性交、射精、フェラチオ、〈やる〉」などなど、部位名称や行為名が、言い替えられずにそのまま使用される。文脈の中で部位名は半ば記号化して、いわゆる〈いやらしき〉はほぼ完全に捨象される」と指摘される。本稿はドイツの時代背景を考察しながら、本作における「セックス」の象徴的意味を試みたい。
- 一五 春樹初期の作品における〈ペニス〉〈勃起〉〈性欲〉は象徴的な意味を持っている。例えば、「午後の最後の芝生」(「宝島」一九八二・八)における、〈ペニス〉を通し、主人公の失恋の喪失感及び回復が表現される。「僕の中から他人のからだみたいに見えた。自分の手や顔やペニスや、そんな何もかもが自分のものには見えなかった。(中略)とくに理由もなく何度かペニスが勃起し、そしておさまった。芝を刈りながら勃起するなんてなんだか馬鹿げている」と。
- 一六 ダグマー・ヘルツォーク著・川越修等訳『セックスとナチズムの記憶―20世紀ドイツにおける性の政治化』(岩波書店 二〇一二・一二)
- 一七 註6に同じ。
- 一八 『博物館学ハンドブック』(関西大学出版部 二〇〇五・六)
- 一九 註2に同じ。
- 二〇 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(新潮社 一九八五・六)
- 二一 「人間の性的行為の描写を売物にした、小説、映画、写真、絵画など。伝統的な好色文学などに対して、現代的・西洋的なものをいう」『日本国語大辞典 第二版』(小学館 二〇〇一・一二)
- 二二 ベルリンの戦い(一九四五・四・一六〜五・七)ロシア軍がドイツ軍に向けて最後の戦闘である。
- 二三 平田達治『ベルリン・歴史の旅』(大阪大学出版部 二〇一〇・一〇)によると、「外国人用の検問所外国人は検問所で通常二四時間通用のビザを申請し、その料金と規定の最低通貨交換額を、東西マルクの交換比率一対一で交換して、東ベルリンへ入る決まりになっていた」と。
- 二四 村上春樹「北方領土と『ベルリン日記』(「すばる」一九八二・五)
- 二五 「J・D・カウフマン&E・M・カウフマン・平田光夫訳『第三帝国の要塞』(大日本絵画 二〇〇六・八)
- 二六 村上春樹「北方領土と〈ベルリン日記〉」(「すばる」一九八二・五)
- 二七 最盛期には二〇国の言語に翻訳され、毎号約二五〇万部が販売される。
- 二八 ジェレミー・ハーウッド著・源田孝監修『ヒトラーの宣伝武器―プロパガンダ誌『シグナル』と第2次世界大戦』(悠書館 二〇一五・二)
- 二九 「ブルータス」(マガジンハウス 一九八四・四)
- 三〇 『村上朝日堂はいかにして鍛えられたか』(朝日新聞社 一九九七・六)
- 三一 「ブルータス」によると、クロイツベルクは「ベルリン壁際の汚らしいトルコ人街(インスタンブル、アンカラに続いて世界で三番目)、

爆撃と破壊の痕跡が未だ残る廃墟の町である。真昼の暗闇に、甘く饅えた匂いが漂う町。常識人なら足を踏み入れない無法な解放区に、飛び切り生きのいいベルリンがる。失われた自由精神を求めて、創造の子たちはいまクロイツベルクに還る」と記される。

三三 渡部恵一郎『ヘンデル』（音楽之友社 一九六六・一一）

三三 初出雑誌「ブルータス」にしか書かれない内容であるが、単行本・全作品に収録されるとき、ピーター・ヴェルナーについての情報は削除された。これはただ現実には拘らず、幻想の空間が広がるが目的だと推測できる。

三四 「アメリカに限らず、他のどの国にもです。だからそこにはフラストレーションがありました。でも僕はそのようなフラストレーションをむしろ楽しんでいたかもしれない。／つまり僕はそれ（アメリカ文化）を、ひとつのフィクションとして捉えていたのです。だからあくまでフィクションとして、それを純粹に楽しむことができた。そしてそうしているうちに、とくに実際にアメリカに行きたいとも思わなくなっていました。なぜなら僕は自分の窓を通して、フィクションナルな個人的な窓を通して、アメリカを眺めることができたからです。それは素晴らしいことでした。そういうのが僕の姿勢であり、今でもそれは基本的に変わらないかもしれない。僕自身の部屋の中で、すべてをフィクションライズすること。」

村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』 村上春樹インタビュー集 1997—2009』（文芸春秋 二〇一〇・九）

第三部 「パン屋再襲撃」論

第九章 「パン屋再襲撃」

はじめに

村上春樹の「パン屋再襲撃」は、女性誌「マリ・クレール」(中央公論社)一九八五(昭和六〇)年八月号に発表された。翌年四月、第五短篇集『パン屋再襲撃』(文藝春秋社)に収録されている。さらに、一九九一(平成三)年七月、後記「自作を語る」を増補した『村上春樹全作品 1979～1989』③ 短編集Ⅲ』の巻頭に置かれた。村上はこの作品に執念し、「オリジナルのテキストとは少し違った雰囲気を持」¹たせるために、大幅に改稿を加えたうえで、タイトルも『パン屋再襲撃』から『再びパン屋を襲う』に変更し、二〇一三(平成二五)年二月出版絵本『パン屋を襲う』(新潮社)に収録されている。

この作品は、前作「パン屋襲撃」二(一九八一・一〇「早稲田文学」)を土台に一〇年後、結婚して二週間ばかりの夫婦が空腹感解消のため、再びパン屋襲撃を試みる物語である。夫婦は襲撃の目標をパン屋にするが、深夜営業のパン屋がどこにもないため、実際に襲撃する対象はマクドナルド^三になった。作品は深夜の東京を舞台とした一夜の物語である。

先行研究の論点は、パン屋再襲撃の意味、それに関連した「僕」と妻の共同行為に関する寓意の考察に集中している。パン屋再襲撃をアイデンティティの解体と回復への希求の意味とする説^四の中で、あくまでもソフトな高度資本主義社会の中で、現実世界との激しいズレを生きざるをえない自身への自嘲とする森本隆子^五に対し、高橋龍夫^六は記号性を借りることで、「近代化の完成期」に一石を投げる批評と捉えている。また、小島基洋^七はパン屋再襲撃が暴力行為とは区別され、二人の愛を確認するための官能的な行為と指摘している。

かつて加藤典洋は、フロイト的解釈で『パン屋襲撃』とは、ここまで述べてきたような物語^八であると同時に、もう一つ、「パン」ではなく「娘」を強奪する「布団屋襲撃」の物語でもあったのではないだろうか^九と指摘しているが、なぜ再襲撃しなければならなかったのかという点についての考察はない。

本稿では、高度資本主義社会という時代背景に着目しつつ、襲撃対象の変更を中心に、作品の中に描かれた「空腹感」の正体を探求する。同時に、再襲撃の内実を明らかにし、ラストシーンの意味を読み解くことを目的とする。

一 日常生活に埋め込まれた反抗欲望

日常的な生活では、主人公はどのような人間で、どのような考え方・生き方をしている人物なのか。まず、作品の冒頭は語り手「僕」の心象風景と当時の社会情勢が描かれる。

パン屋襲撃の話を書いたことが正しい選択であったのかどうか、僕にはいまもって確信が持てない。たぶんそれは正しいとか正しくないとかという基準では推しはかることのできない問題だったのだろう。つまり世の中には正しい結果をもたらす正しくない選択もあるし、正しくない結果をもたらす正しい選択もあるということだ。このような不条理性—と言って構わないと思う—を回避するには、我々は実際には何ひとつとして選択してはいないのだという立場をとる必要があるし、大体において僕はそんな風に考えて暮らしている。一〇。

主人公「僕」は、普段ほとんど何ひとつとして選択してはいないため、珍しく妻に打ち明けることを選択するときには不安な気持ちになつてゐる。作者は「僕」の「選択」に対する態度を通して、主人公「僕」のライフスタイルを描いている。「僕」はパン屋襲撃という事件を境に、大学に戻つて無事に卒業し、法律事務所に就職し、二八、九歳で結婚した。周りから見ると、本当に順風満帆に見えたらしい。けれども、一見順調そうにみえるサラリーマン生活に潜んでいる自分と世間の微妙な心の揺れが描出されている。特に、デザイン・スクールで事務をしている妻と「僕」の職場の勤務時間は朝から夜までである。帰宅後、食事を取り入浴したら、すぐに眠くなり就寝する。夜中の二時前、童巻のような空腹が襲いかかつてきても、妻に「でも、もうそろそろ寝ないか？二人とも朝は早いんだし」と言う。ここでは、生活リズムの固定化から抜け出せない、動き出せない不自由さが描かれている。表面的には幸せそうにみえる日常生活にも不自由な問題がすでに見え隠れしてゐる。

「六時に軽い夕食をとり、九時半にはベッドにもぐりこんで目を閉じた」といったような平凡な日常生活を送っていた「僕」と「妻」が、〈夜中の二時前、空腹感が襲いかかつてきた〉のイメージが変わる場面が鍵である。その〈空腹感〉への反応として、「僕」は言う「でも、もうそろそろ寝ないか？二人とも朝は早いんだし」と。それに呼応して妻は「夜の十二時を過ぎてから食事をするために外出するなんてどこか間違つてるわ」と思う。今の状況では、どれ程空腹があつても、明日仕事があるまたは、十二時を過ぎてからの外出は普通ではないという理由で夫婦二人は空腹を我慢した。そのような選択から、「僕」と「妻」との共通の考え方が窺える。それは「人に迷惑を掛けるようなことだけはしてはいけない」という日本独特な集合意識あるいは道徳的価値観から、「わがままはいけない」という考えが導かれている。作者は夫婦二人が極めて個人的で特異な人物形象ではなく、日本の現代人が生きていくうえで味わなければならない普遍的な問題として転化させている。その不自由さは、固定の世間の価値観に縛られ、自分の感じ方を否定し、大変我慢している。そして、一〇年前、一度パン屋を襲ったことがあり、つまり、一度決まったルールから外れてみようとした「僕」は迷いながらも自分の信念を曲げることはないという生き方を反映した人

物として描かれているが、一方で、いくら頑張っても、自分の司法試験の結果は自分で決められない。そして自分が影響力を与えられる部分は決まっています、限界がある。このような状況に身を置き、主人公「僕」にとって、学生紛争のような体制揺れ、突然解雇されるといった、予測不可能のリスクによって、選択しない立場で自身を守ることが必要である。すると、いろいろな不安に対して、「何ひとつとして選択してはいない」という態度から「僕」の無力感も読み取れる。それは現代人を最も束縛し、不自由にしている共通の考え方を見事に写し出している。そこで、「何ひとつとして選択してはいない」と設定されているにもかかわらず、主人公はどういうきっかけで再襲撃をするのか、あるいは、なぜ再襲撃しなければならぬかを追求してみたい。

次の引用箇所は再襲撃のきっかけの場面である。夫婦の耐えがたい空腹感と不安についてこのように述べている。

時刻は夜中の二時前だった。(中略) その時刻にどういわけか二人とも同時に目を覚ましてしまったのだ。目を覚ましてしばらくすると、「オズの魔法使い」にでてくる竜巻のように空腹感が襲いかかってきた。それは理不尽と云っていいほどの圧倒的な空腹感だった。(傍線筆者による)

ここで描かれる再襲撃の原因は、夫婦二人の竜巻のような「空腹感」に深く関わっている。「空腹感」の正体に注目し、作品の主題につなげて論じているのが松井史絵である。松井史絵は、「僕」に訪れる「特殊な飢餓」とは、記号をまとい、撰取る「僕」の身体の叫びであり、それは現実を認識させるための警報のようなものである¹⁾と指摘している。松井史絵の論説を踏まえ、二点に注目したい。第一に、「空腹感」の正体とは何か。第二に、後述の繰り返し表現されている「ビール」は再襲撃においてどのような役割を果たしているのか。

まずは、「空腹感」が襲いかかってくる時刻について言及したものである。村上春樹の『アフターダーク』²⁾で、深夜という時刻に対して「深夜の都会を住処とする、よく正体のわからない人々」と述べられている。『スプートニクの恋人』にいたって、「あたりがまだ真つ暗で、それはかつてスコット・フィッツジェラルドが「魂の暗闇」と読んだ時刻らしい、ということくらいだった」という表現で、深夜という時間設定が心の中の闇と繋がっているとされた。そして、『スプートニクの恋人』でも、「気の毒なお月さまが、東の空の隅っこに、使い古しの肝臓みたいにごっこと浮かんでいるような時刻に」という表現があり、孤独という雰囲気暗示させている。それに比べてこの作品の深夜はどうか。「時刻は魚の腹に呑み込まれた鉛のおもりのように暗く鈍重だった」とある。この表現にも暗闇のイメージがあり、主人公は自分の心の闇をしつかり見、内なる声に繋がりが自身の深層意識を統合させる時間が作られる。夜中の二時、空腹感というきっかけで主人公「僕」は冷静に過去のことを直視し、妻に十年も前のパン屋襲撃のことを次のように回想しながら語っている。

大きな店を襲ったりする必要がなかったからさ。我々は自分たちの飢えを充たしてくれるだけの量のパンを求めていたんであって(中略)我々は二人ともひどい貧乏で、歯磨粉を買うことさえできなかった。もちろん食べものだっていつも不足していた。(中略)働きたくなかったからさ。

第一に、「空腹感」の正体とは何か。一〇年前の「僕」と相棒は貧乏のためにパン屋を襲うことがわかる。しかしながら、「パン屋再襲撃」は、一九八五年八月に発表された作品である。一〇年前「パン屋襲撃」の時期は一九七〇年前後のことである。日本は一九五五〜七三年という高度経済成長期を経て「貧乏な国」から「豊かな国」になった。「少しアルバイトすればパンを手に入れるくらいのことではきたはず」であるのに、「僕」と相棒は労働拒否をしている。それにもかかわらず、パン屋を襲撃することでパンを得ようとし、店主の提示した条件を呑み、「ワグナーを聴くことは労働ではない」と自分欺瞞を犯し、社会への反抗に相対する力を失っている。時代が移り変わり、一〇年後の深夜、「僕」は空腹感に再び襲われる。そういう意味で、大都会東京に住んでいる夫婦が空腹感に陥った状況にも注意しなければならぬ。

仕方なく我々は缶ビールを開けて飲んだ。玉葱を食べるよりはビールを飲む方がずっと良かったからだ。妻はビールをそれほど好まなかったの、僕は六本のうちの四本を飲み、彼女が残りの二本を飲むことになった。

引用本文中「ビール」という言葉が繰り返されて表現されているのが目を惹く。作者はわざと「ビール」を描き、それは普通の飲み物という意味のほかに、多重の意味を持たせている。青井博幸は『ビールの教科書』¹³で「ビール」について次のように述べている。

味で勝負できない日本のビール市場で起こったことといえば、一九七〇年の終り頃から始まった容器戦争である。それ以前の主流は「びん」での流通であった。ところが、一九七七年にアサヒが五リットルの生ミニ樽を発売したのに引き続き、数リットル入りの容器での販売が激化した。当時の王者キリンも、一九八一年に同様の商品を投入し、一九八五年くらいまでは、酒屋の冷蔵庫がにぎやかだった。この容器戦争が飽きられてしまった頃から、ビールの容器の主流は缶へと移行して現在に至っている。

右の引用から、消費社会の影響で、当時日本のビール市場では価格・顧客獲得のため、「びん」と「缶」という容器の激しい競争の展開が窺われる。また、「びん」から「缶」へと消費形態の移行が見られる。これがビール市場の主流であった。主人公はビールを飲みながら、社会変化の空気を実感したのだと言えよう。そういう時代背景において本作品は、「僕」と「妻」が「空腹感」によって目覚める場面から始まり、マクドナルドを襲撃してから「空腹感」は一時的に解消したという結末で閉じられる。言い換えれば、「竜巻のような空腹感」を契機とした夫婦の再襲撃行為、それと消費社会という時代背景を結びつけることによって、主人公の存在状況を見事に作品中において相対化して見せている。サラリーマンとキャリアアウーマンである夫婦は、個人の仕事に身を置きながら、人とモノの主従関係が逆転し、モノを中心にして人々の生活が動く消費社会ルールを厳守することに拘っていた。それは若い夫婦にとって、決して辛いことではなく、無心で没入できるものであった。彼らは知らず知らずのあいだにモノを中心にする消費社会のルールに縛られて生きるようになってしまった。作品を貫く「空腹感」とは、人間の原初の需要である。「空腹感」というものが、主人公たちの自己意識といえる。そういう社会的現存性と矛盾し、無視しようとし

でも、類的存在をまぬがれない。したがって、「空腹感」という設定は作者が意識的に主人公の存在状況を顧みさせる創造である。

第二に、「ビール」はどのような役割を果たしているのか。

それで六本のビールは全部空になった。灰皿の中には六個のプルリングがそげ落ちた半魚人のうろこのように残っていた。(中略)僕は灰皿の中の六個のプルリングを使ってプレスレットほどの大きなアルミニウムの輪を作った。(中略)僕は肯いて、輪にしたプルリングをまたばらばらにして灰皿の中に戻した。

このようにみてみると、「僕」の胸の中に眠っていた自我の覚醒過程は、プルリングの位置から反映しているといえる。ギャビン・D・スミスは『ビールの歴史』^{二四}でビールの特徴について、次のように述べている。

ビールにはとても滋養があり、「液体のパン」と呼ばれるのにふさわしい飲み物だ。しかし何より魅力的なのは、おそらくビールのもたらす陶酔感だろう。節度に飲めば、ビールはくつろぎと至福のひとつときを与えてくれる。

前掲の通り、ビールは大変滋養があり、「液体のパン」と呼ばれるのは周知の事実である。しかし、主人公は四本のビールを飲んでも、満腹感がなく空腹感しかない。ここでのビールは「液体のパン」として「パン」の役割を暗喩している。が、「液体のパン」であるから、深い飢餓感を解消するのに効かない。「僕」の「液体のパン」に対する態度も「六個のプルリング」が「灰皿」に置かれていた位置から推測できる。ここでは、「半魚人のうろこ」のようなプルリングを使って輪を作った。それは一〇年前に自分が選んだ道が反抗ではなく、利用され体制に取り込まれたことである。また、「輪にしたプルリングをまたばらばらにして灰皿の中に戻した」は一〇年前の呪いを解消するための契機の提示である。ここでの「液体のパン」としての「ビール」についての描写は夫婦二人の再襲撃先を暗示し、つまり再襲撃の先はもう個人営業のパン屋ではなく、ほかのところにあることが示唆されている。

一方で、飲酒はストレスを解消する働きもある。結婚二週間ばかりの夫婦にとって、「食生活に関する共同認識」はまだ確立していないのもかわらず、冷蔵庫にある「六本の缶ビール」が目を惹く。主人公たちは生活のストレスを「ビール」に依存している。ビールは「僕」のような労働者の日常消費品となった。日常生活に見慣れた「ビール」、その背後に「僕」の「何ひとつとして選択してはいない」無力感、予測不可能な生活への不安、意図的に組み込まれた思いが隠されている。しかしながら、今回ビールの麻酔力は「僕ら」が社会の見えない先への不安を癒せずに、その「空腹感」は童巻のような形で現れている。

二度目の「空腹感」は過去から高度資本主義社会の中に生きる「僕」に訪れた。その目的は再襲撃である。その「空腹感」は身体の飢えだ

けではなく、心の飢えともいえる。つまり、現状を再認識させる刺激である。言い替えば、見慣れた生活から離れていくための契機として再発見されたものである。一〇年前の「空腹感」は「僕」の胸の底に存在し続け、むしろ高度資本主義社会の発展によって、見分けの付かないようなライフスタイルでありながら、「呪い」のような「空腹感」（反抗的欲望）が強化されたのではないだろうか。その「空腹感」を克服するため、いわば自分の個性を抑圧する時代に埋没しないため、夫婦二人での行動が必要と信じてますます決心を深めていくという結末に至っている。そして、結果として夫婦二人は再襲撃しなければならなかったのである。

二 夫婦から襲撃者同盟への変貌

「僕」と「妻」のそれぞれの形象は、当時の社会とどう関わり、またこの作品の主題につながっているか。
「妻」は「古風」な女であると同時に、「プロフェッショナル」な襲撃者の一人でもあった。

夜の十二時を過ぎてから食事をするために外出するなんてどこか間違ってるわ」と彼女は言った。彼女はそういう面ではひどく古風なのだ。（中略）僕がハンドルを握り、妻は助手席に座って、道路の両側に肉食鳥のような鋭い視線を走らせていた。後部座席にはレミントンのオートマティック式の散弾銃が硬直した細長い魚のような格好で横たわり、妻の羽織ったウインドブレーカーのポケットでは予備の散弾がじゃらじゃらという乾いた音を立てていた。それからコンパートメントには黒いスキー・マスクにしたってそうだ。僕も彼女もスキーなんて一度もやったことがないのだ。

「パン屋再襲撃」は「愛を描く世界の秀作短編シリーズ」として女性雑誌に掲載され、村上作品としては初めて「妻」という登場人物が描かれている。「パン屋再襲撃」においては、主人公の「僕」にとって「二週間ほど前に結婚したばかり」の「妻」は「僕より二年八ヵ月年下」である。妻はデザイン・スクールで事務をしている。妻は仕事に勤め、ある面では「古風」な性格とされているが、夫の過去にまつわる「呪い」を断ち切るため、完璧とも言える装備を持ち、冷静に状況を分析し、計画を立て、襲撃の目標を選び、プロフェッショナルな襲撃者のように行動している。同時に、異常の圧迫感に悩まされている。

妻は何も言わずにコンパートメントを開けて布製の粘着テープをとりだし、それを手に車を下りた。僕も反対側のドアを開けて外に出た。妻は車の前部にしやがみこむと、粘着テープを適当な長さに切ってナンバー・プレートに貼り付け、番号が読み取れないようにした。

「僕」は、再襲撃への揺れ動く態度に対して、妻の理知的な決断力が表出したのではないか。小島基洋^{二五}は「僕」にかけられた「呪い」を

解くには、ゼンタがオランダ人船長を愛したように、「妻」が「僕」を全身全霊をこめて愛するしかないのか。(中略)「パン屋再襲撃」―それは二人の愛を確認するための官能的な行為なのかもしれない」と評している。一方、石倉美智子^{一六}は結婚制度に則る「妻」が、共同の行為を通じて夫婦という関係を確かめ合うため「スムーズに業式を遂行」しようという「現代の男女の風景」と提起する。ここでは、新しい女性としての「妻」の生き方について考察してみたい。家事労働の軽減は女性の社会進出をさらに促進し、また、女性の社会進出は外食(ファストフード)に拍車をかける。ここでは、「妻」は家事に取り込んでいる伝統的な女性ではなく、「古風」な妻から一夜中「プロフェッショナル」な襲撃者に変貌することから、再襲撃の過程で独立な思考力、決断力、行動力を持つている新しい女性像が見える。また、「僕」は法律事務所働きながら司法試験の勉強し、社会の規範に縛られている。作中ではとりわけ「パン屋を襲撃したアウトロー志望の若者」は法律事務所働いているとされている。「司法試験の勉強をしている」主人公が敢えて再襲撃という犯罪行為をするのはなぜか。この点について、村上春樹は『職業としての小説家』^{一七}において、次のように語っている。

小説家は多くの場合、自分の意識の中にあるものを「物語」というかたちに置き換えて、それを表現しようとしています。もともとあったかたちと、そこから生じた新しいかたちとの間の「落差」を通して、その落差のダイナミズムを梃子のように利用して、何かを語ろうとするわけです。これはかなりまわりくどい、手間のかかる作業です。

ここから、小説家の問題意識というものを通して作者の創作意図が窺える。つまり、「パン屋再襲撃」における「古風」な妻は「プロフェッショナル」な襲撃者に変身し、法律事務所勤務した「僕」は途中で二度警察のパトロール車と出会いながらも襲撃という犯罪を犯す。作者は主人公たちの反抗する姿を視覚化し、わざと日常生活と違い、異常な変貌によって主人公たちの生存状況を明らかにし、あるいは現実社会の欠陥を暴露する。作者の想像力によって主人公は自分なりの身分に変身し、一旦現実を離れ、襲撃という犯罪行為によって自分の反抗の姿を示している。「襲撃者」は真の意味において反発といえる。実際二人の襲撃は空間的・時間的な制限を受け入れたうえで、はじめて体験できたものである。ただし、そうした制限をなくしては、襲撃もできなかった。監視が厳しいからこそ襲撃のスリルが増し、日常の規律が厳しいからこそ、襲撃の興奮が高まり、禁止されているからこそ反抗という行動によって自分自身の存在感が感じられる。しかしながら、この襲撃は秩序を揺るがす行為ではなく、せいぜい社会秩序のなかでの行動になってしまう。「僕」と「妻」は三〇個のビッグマックを奪ったが、コーラの分の代金を支払った。襲撃という行為は資本主義社会なかの人間をロボット化する閉塞状況への反逆であるが、コーラの分の金を支払う行為は高度資本主義社会の交換秩序を守ることである。すなわち、「僕」と「妻」の襲撃は社会固有の秩序を超越することが困難なことを示している。

作者は主人公たちを襲撃者に変身させ、襲撃という特定の時空間をつくった。この非日常空間の中では、主人公たちが社会との関係に現実的に対応するのではなく、胸に潜んでいる自意識を發揮しながら行動する。それによって、一九七〇年代中盤から一九八〇年代初頭までの高

度資本主義社会、消費文化に生きる人間の姿が描かれている。

三 「マクドナルド」の意味

物語の中心テーマは「パン屋再襲撃」である。しかし実際にはパン屋の代わり、「僕」たちはマクドナルドを襲った。ここで「マクドナルド」はどういう機能を果しているか。

「あのマクドナルドをやることにするわ」と妻は言った。

「マクドナルドはパン屋じゃない」と僕は指摘した。

「パン屋のようなものよ」と妻は言って、車の中に戻った。「妥協というものもある場合には必要なのよ。…」

空腹感という呪いを解くために、もう一度パン屋を襲撃しなければならない。真夜中の大都市にパン屋を求めても見つからず、必要な「妥協」として夫婦がマクドナルドを襲撃対象に決める。一九七一年東京銀座に一号店として開業し販売開始されたマクドナルドの「ハンバーガー」は急速に広がり、その簡便さによって日本の食習慣に組み込まれていったのである。「外食産業売上げベスト五の推移においても、一九八二年以降一八年連続の首位を占めており、日本国内のハンバーガーチェーンのシェアにおいても首位を占めている。店舗増大はさらに続き、一九七九年に二〇〇店、一九八一年には総店舗数を三〇〇店となった。さらに一九八二年、創業からわずか一年にして日本人の生活にハンバーガーは完全に定着したことが日本マクドナルドが外食産業売上げランキングのトップに躍進したことがわかる^{一八}。当時大都市ではマクドナルドの存在は見慣れた風景であり、利用する若者の姿も珍しいことではなかった。マクドナルドは主人公の「空腹感」と密接に関係していることがわかる。よって作品中の「マクドナルド」の象徴的意味を探究する。

「ようこそマクドナルドへ」とマクドナルド帽をかぶったカウンターの子がマクドナルド的な微笑を浮かべて僕に言った。(中略)カウンターの女の子は突然スキー・マスクをかぶった我々の姿を唾然とした表情で眺めた。そのような状況についての対応法は(マクドナルド接客マニュアル)のどこにも書かれていないのだ。

ジョージ・リッツア^{一九}は、マクドナルド化の限界とは「人のロボット化」という問題を指摘している。作品中に描かれた「マクドナルド」はどのような特徴を持っているか。作品中では、従業員の作業内容がマニュアル化されているだけでなく、挨拶から動作まですべてマニュアル通りである。「マクドナルド的な微笑」、「表情というものが殆ど感じ取れない薄い影のような調理場の学生アルバイト」と個性喪失の状況

が描かれている。仕事のマニュアル化は避けられない。効率的であるということだけでなく、労働者にとつても楽になる面がある。細かく分業化され専門化されることで仕事は効率的になった。しかし一方で「この仕事の目的は何か」という問題が希薄になってしまったのではないだろうか。マクドナルドの店長が拘るのは銃口ではなく、「帳簿がすぐく面倒になるんです」というマニュアルの項目にある。店の運営以外に何も関心を持っておらず、柱に縛りつけられる際の「痛くない?」、「トイレに行きたくない?」という「妻」の気遣いにも一切答えない。人間の心の情緒は態度にあらわれず、人間らしいところを失った状態である。従業員たちは融通性がなく、人間としての創造性、独自性さえも失ってしまった。従業員もごく限られた範囲の非常に単純な作業を繰り返すよう求められている。「僕」らは三〇個のビッグマックを奪ったが、二杯のラージサイズのコーラの分を支払った。よって、二度目の襲撃は徹底的にマクドナルドのようなマニュアル社会への反逆ではなく、この市場秩序を受け入れながらも反抗しているといえよう。

客席には学生風のカップルが一組いるだけで、それもプラスチックのテーブルにうつ伏せになって、ぐっすりと眠っていた。(中略)二人は死んだように眠っていたので、彼らを放置しておいたところで我々の作業にとくに支障が生じると思えなかった。(中略)客席の二人はその時になっても、まだ深海魚のようにぐっすり眠りつづけていた。いったい何がこの二人の深い眠りを破ることになるのだろうかという疑問は僕はいぶかった。

前掲はマクドナルドの客席にいる「学生風のカップル」の描写である。彼らは「赤いピカピカのブルーバード」で移動する。ここで注目したいのは車の色が「赤い」ことである。「赤」は常に革命的や思想面において先進であるという意味に用いられ、しかしながら、「赤い」車を持つている彼らは「革命」せずに、最後まで眠り続けるので襲撃に気づかなかった。一九六〇年安保闘争と大学紛争を目撃して大きなショックを受け、それ以降青年たちが政治や社会問題にあまり関心を持ってない、社会問題の一切から身を引き離す傾向がある。ジャーナリズムがその世代を「シラケ」と「アソビ」の世代^{二〇}というレッテルでふりまわす。それが「学生風のカップル」の最も顕著な特徴であり、一九八〇年代の若者は政治への無関心の姿を表している。一方、「学生風のカップル」は主人公夫婦より約一〇年ほど若い。「いったい何がこの二人の深い眠りを破ることになるのだろうか」という疑問を通して、「学生風のカップル」のように社会や政治に無関心な若者たちへの批判的な眼差しが描出されている。

四 パン屋からマクドナルドへ

「パン屋再襲撃」で注目すべきは襲撃の対象が「パン屋」から「マクドナルド」に変更されることである。この作品は、作者が小説名を「パン屋再襲撃」に設定しているが、作中では実際の襲撃対象が違っていたのは興味深い。襲撃対象の変更というプロットにいったいどういう意図が隠されているのか。「パン屋襲撃」と「パン屋再襲撃」のテキストの内容をもとに、襲撃対象変更の意味を確認しておく。村上春樹は

「マリクレール」のインタビュー^二で次のように説明している。

「パン屋襲撃」は若い人の話でしょう。若い人の空腹とある程度歳をとっている人の空腹とは質的違うからね。「パン屋襲撃」の方はピカレスク・ロマン風だけど、今回ののは、もう少しアーティフィシヤル（人工的）というか、一つ屈折させてみたんです。結婚生活とか家庭生活について触れたのは、今度が初めてですね。これまでではいつも一人だったから。そういうところも、昔に比べると書けるようになったのかな、とは思っています。

一度目の「パン屋襲撃」という作品は、「神もマルクスもジョン・レノンも、みんな死んだ」という緊迫した年代との決別から始まる。作品に登場する「僕」と相棒は「働きたくなかったからさ」という主張が社会への抵抗であるといえる。よって、労働せずに空腹感でパン屋を襲撃しようとする。ここで作者が襲撃先を「パン屋」に設定したのは、高橋龍夫が『新約聖書』にあるイエス・キリストの言葉「人はパンのみに生きるにあらず」（マタイによる福音書四章四節）のパロディーを意図していることであろう^三と指摘するように、「パン」は大学に通わず労働も拒否した二人の最低限の生の欲求を満たす食物として描出されている。「パン」を求めるがために、「パン屋」を襲撃することになったのである。

当時の時代背景について、加藤典洋は「学生運動が大きいな成果を生まないまま下火になった後、活動家の一部が〈犯罪者同盟〉というものを作り、半ばさめた意識をもちつつも、社会に対し、小犯罪を起こすことを通じて、社会への反逆」^{三三}と述べている。「我々は襲撃者であつて、強盗ではなかった」を強調する「僕ら」はさらに「襲撃」による社会への反逆しようとする。松井史絵は、「僕」と「相棒」のパン屋襲撃は「既存の制度や秩序に対する抵抗」であるとして、またその襲撃を「全共闘運動の反復に過ぎず失敗の結末さえ模倣してしまうのである」^{三四}と意味している。言い換えれば、作者は主人公「僕」と「相棒」はパン屋を襲撃することによって、全共闘運動が成し遂げられなかったことを暗示的に描かれている。そして、パン屋の主人は「交換」という提案によって、「金はいらぬから好きだけ食べりゃいい」という結果が達成されようとした。ここではパンを手に入れたが「襲撃」という意味では失敗する。つまり、「交換」という条件で「僕ら」が社会の決まったルールに戻ったのである。

二度目の襲撃は妻に先導されてマクドナルドを襲撃し、その襲撃は創造性、独自性も失ってしまったマクドナルドの従業員を代表するマニュアル化社会への批判といえる。マクドナルドは高度資本主義社会の代表的な産物として、その襲撃も高度資本主義社会のある意味での抵抗といえる。

村上春樹の「パン屋襲撃」と「パン屋再襲撃」は独立した作品であるが、一〇年前の「パン屋襲撃」の続篇だというものでもある。そこには類似性が潜み、村上が短編「パン屋再襲撃」を書くにあたって、作品中の実際の襲撃対象はマクドナルドであるが、あえて同じ題名「パン屋」をつけたことはまちがいない。端的に言えば、このふたつの短編を結ぶ接点は、内容に対するそれぞれの襲撃という行為の内実に社会に対する批判が潜んでいることである。

五 襲撃後の行方

夫婦二人は、絶えず満たされない「空腹感」を抱えていたとされた。その「空腹感」は、終局で奪った一〇個のビッグマックによって一時的に解消されている。では、「空腹感」を一時的に解消した夫婦はその後どうなったのか。

僕は全部で六個のビッグマックを胃の空洞に向けて送りこみ、彼女は四個を食べた。それでも車のバックシートにはまだ二十個のビッグマックが残っていた。夜明けとともに、我々のあの永遠に続くかと思えた深い飢餓も消滅していった。

マクドナルドのようなファストフードの一つの特徴は、均質性の強化である。アメリカ産および外国産のファストフードの世界への拡散は、ある状況と別の状況の相違をかぎりなく小さくしていく。その過程で新しい経験と多様性への欲求は破壊されていないにしても制限されている。多様性への欲求は、画一性と予測可能性への欲求によって置き換えられている。一九八〇年代の日本社会は、絶えず大きく速く変動している。衣・食・住も激変している。「胃の空洞」は高度資本主義社会における均質的な社会の中に生きている主人公たちの空虚感と不安を象徴している。襲撃によって手に入れたビッグマックを食べた後、一時的に、そして実感的に深い飢餓が消滅していったにもかかわらず、水面に浮かぶボートで一人横たわる「僕」というイメージからはハッピーエンドではなかったと推測できる。「胃の空洞」が一時的に満たしているが、心の中を何かで満たしていないとまた不安になってしまう。

「でも、こんなことをする必要が本当にあつたんだろうか？」と僕はもう一度彼女に尋ねてみた。「もちろんよ」と彼女は答えた。それから一度だけ深いため息をついてから、眠った。彼女の体は猫のように柔らかく、そして軽かった。

主人公「僕」は社会と自己との距離、あるいはその関係を絶えず意識しながら、自分の在り方を問い直し続ける。二度目の襲撃は高度資本主義下での自己独自性の崩壊という閉塞状況における、現実と直面したことである。また、「でも、こんなことをする必要が本当にあつたんだろうか？」という質問について、村上春樹『村上さんのところ』^{二五}で回答している。ここでは、現代社会のマニユアル化、特に善と悪のたまたかについて、読者への答えとして次のように述べている。

どんな時代でも、悪と善の量のバランスというのはほとんど変わりません。善が比較的多い時代とか、悪が比較的多い時代とか、そういうのはありません。だいたいの時代でも同じです。あなたはがっかりするかもしれませんが、世界というのはそういう風にできているみたいです。でもそれにもかかわらずあなたには、あなたが善であると思うことを真剣に追求する責務があります。だってそうしないと、何かの加減でひよっとして悪が勝ってしまうかもしれないから。

「パン屋再襲撃」は村上春樹の初期の作品とは言え、現代社会の矛盾点を凝視しようとする春樹の態度が明確に表されている。春樹はユーモアとアイロニーを込めた手法によって、消費社会の不備のところで闘う夫婦の姿を描いている。自分自身の生活状況に応じて精一杯努めあげて生きていこうとすること、自分の生き方ライフスタイルに固執している主人公たちは、迷いながらも各自の独自性を真剣に追求している。主人公たちは襲撃という形で、つまり高度資本主義社会の中で自己を失う独自性の崩壊というマニユアル化社会への抵抗によって、人間の独自性を再認識させることである。

村上春樹は一九八八年一〇月に刊行した『ダンス・ダンス・ダンス』^{二六}のなかに、高度資本主義社会について次のように述べている。

昔と違うのはその資本の網が比喩物にならぬほど細かくなり、タフになったことだった。巨大コンピューターがそれを可能にした。そして世界に存在するあらゆる事物と事象がその網の中にすっぽりと収まっていた。集約と細分化によって資本というものは一種の概念にまで昇華されていた。それは極言するなら、宗教的行為でさえあった。人々は資本の有するダイナミズムを崇めた。その神話性を崇めた。東京の地価を崇め、びかびかと光るポルシェの象徴するものを崇めた。それ以外にはこの世界にはもう神話など残されてはいなかったからだ。それが高度資本主義社会というものだった。気にいるといらざるとにかかわらず、我々はそのような社会に生きている。

『ダンス・ダンス・ダンス』において、より細かく高度資本主義社会の状況、つまり価値交換、モノを中心とする社会状況が描き出されている。「パン屋再襲撃」では、高度資本主義社会の中で起こる一場面を描いた。当時の状況として「朝日新聞」^{二七}は一九七〇年代後半に現れた新中間層について次のように述べている。

生活様式と意識の均質化・平進化は著しい。戦後の経済成長は、被雇用者とくにホワイトカラーを急激に増加させたが、職場管理の方法も変化して、ブルーカラーとホワイトカラーの差は不明瞭になった。成長の前提条件となった高度大衆消費は、画で、少なくとも六割にのぼる一つの均質的な中間階層を作り出したのである。／けつきよく新中間層の性格は二面的である。一方では、これまでに達成した生活水準と既得権益を守ろうとし、多元的利害を曲りなりにも両立させるために、議会性・市場などの分権的システムを選ぼうとするだろう。その意味で彼らは多分に現状維持的である。しかし、他方では、かつての中産階級のようなはつきりした基盤をもたぬ自分の生活に不安を感じ、産業化の中での非個性的な役割や画一化された消費生活に不満を感じるだろう。その意味で彼らは潜在的に現状批判的である。

「法律事務所に勤めて」いた「僕」と「デザイン・スクールで事務をしていた」「妻」は中古のトヨタ・カローラという自動車を所有していることから、二人は新中間階層と取れる。作者は「集約と細分化によって資本というものは一種の概念にまで昇華されていた」ということに

よって高度資本主義社会に生きている新中間層としての夫婦の二面的な性格を浮き彫りにした。一方で、作品の冒頭部分「パン屋襲撃の話」に妻に聞かされたことが正しい選択であったのかどうか、僕にはいまもって確信が持っていない」及び末尾部分「こんなことをする必要が本当にあったんだらうか」という「僕」の不確定な態度から、社会の秩序と制度に組み込まれながら、これまでに達成した既得権益を維持しようとする姿が窺える。他方で夫婦が行うマクドナルド襲撃という行為は、「均質化・平進化」された高度資本主義社会への抵抗と読み取ることができるとはないだらうか。高度資本主義社会との違和感を感じながら生きている新中間層としての主人公たちの不安と無力感が襲撃行為として表出されたのである。

一人きりになってしまうと、僕はボートから身をのりだして、海の底をのぞきこんでみたが、そこにはもう海底火山の姿は見えなかった。水面は静かに空の青みを映し、小さな波が風に揺れる絹のパジャマのようにボートの側板をやわらかく叩いているだけだった。僕はボートの底に身を横たえて目を閉じ、満ち潮が僕をしかるべき場所を運んでいくのを待った。

結末の場面、静かな水面は落ち着いた主人公の心を反映している。社会とは切り離せない現代において、「満ち潮が僕をしかるべき場所を運んでいくのを待った」主人公は、再襲撃を経て、一時的な解放感に達するしかない。主人公たちは高度資本主義社会を越えず、従って、自己と社会との違和感を象徴する「空腹感」はまたいつか訪れる可能性が大きい。高度資本主義社会の豊かさに隠れて、人間が本当の意味で個性や、生の意味を消失していく特徴でもある。消費社会に生きる人間は人とモノの主従関係が逆転し、モノを中心にして人々の生活が動く大きな枠組みに縛られてしまう。作品に生きる「僕」と「妻」の襲撃の有様から、彼らが高度資本主義社会に潜んでいるマニュアル化社会の問題に直面していることが読み取れる。主人公たちはパン屋再襲撃というほどの反抗によって社会既存のモノを破壊しようとする。そのことから、現代人が自分と社会の関係をもう一度見直すことが作者の目的と推測できる。「パン屋再襲撃」をはじめとする短編集『パン屋最襲撃』の雰囲気は主人公たちをある特定の緊迫的、危機的な状況に取り込み、そこから社会との違和感の中に生きざるを得ない現代人の姿を描きながら、人間の独自性の重要性を訴える村上の意思表示であったということがいえる。

註

一 村上春樹『パン屋を襲う』（新潮社 二〇一三・二）

二 パン屋襲撃」という物語を要約すると、かつて「僕」と相棒は飢餓感に苛まれ、働かずにパンを手に入れるため、パン屋を襲う。しかし、パン屋の主人の提案でパンと引き換えにワーグナーの音楽を共に鑑賞することになった。そこで、襲撃未遂に終わった。

三 二度目の襲撃目標をパン屋にするが、時代の移り変わりにより一〇年前の光景とだいぶ違う状況になった。深夜営業のパン屋はどこにもない

ため、パン屋の代りとして襲撃対象はマクドナルドに変更された。一九七一年、マクドナルドがアメリカから上陸し日本で最初に開店した。「僕」と「妻」はマクドナルドのビッグマックを食べてから異常な空腹感を解消した。マクドナルドは高度資本主義社会のシンボルの産物として、作品内で象徴的な機能をしていると考える。

四 田中実「消えていく〈現実〉——『パン屋を焼く』その後『パン屋再襲撃』——」(『国文学論考』一九九〇・三)

五 森本隆子『『パン屋再襲撃』——非在の名へ向けて』(『国文学・解釈と教材の研究』一九九五・三)

六 高橋龍夫「村上春樹『パン屋再襲撃』の批評性——グローバルイズム化へのレリーフ——」(『専修国文』二〇〇八・九)

七 小島基洋「村上春樹『パン屋再襲撃論』——「相棒」ヴェーヌス・「妻」ゼンタとの愛の襲撃——」(『札幌大学総合論叢』二〇〇八・三)

八 注(2)に同じ。

九 加藤典洋「村上春樹の短編を英語で読む(第8回) 鉄砲と布団——パン屋再襲撃(後編)——」(『村上春樹の短編を英語で読む1979〜2011』

(講談社 二〇一一年・八)

一〇 本文引用は全て『村上春樹全作品1979〜1989 ③ 短編集Ⅲ』(講談社 一九九一年・七)による。

一一 松井史絵「反復する物語——『パン屋再襲撃』論——」(『村上春樹と一九八〇年代』おう

ふう 二〇〇八・一一)

一二 村上春樹『アフターダーク』(講談社 二〇〇四・九)

一三 青井博幸『ビールの教科書』(講談社 二〇〇三・八)

一四 ギャビン・D・スミス『ビールの歴史』(株式会社原書房 二〇一四・八)

一五 注(7)に同じ。

一六 石倉美智子「夫婦の運命 1——村上春樹『パン屋再襲撃』論」(『文研論集』一九二・三)

一七 村上春樹『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング 二〇一五・九)

一八 小原博「外資系企業の日本市場マーケティングイングーフアストフード“マクドナルド”の事例——」(『経営管理研究』二〇〇〇・一二)

一九 ジョージ・リッツァ 正岡寛司訳『マクドナルド化した社会——果てしなき合理化のゆくえ』(早稲田大学出版部 二〇〇八・一〇)

二〇 田口寛治『現代学生気質』(神戸新聞出版センター 一九八七・三)

二一 鈴木仁之「マリ・クレール大型インタビュー村上春樹」(『マリ・クレール』八月号一九八五・八)

二二 注(6)に同じ。

二三 注(9)に同じ。

二四 注(11)に同じ。

二五 村上春樹『村上さんのところ』(新潮社 二〇一五・七)

二六 村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス(上)』(講談社 一九八八・一〇)

二七 「朝日新聞」東京夕刊・7P (一九七七・五・二〇付)

結 章

本論は村上春樹が作家としてデビューした一年目の一九八〇年から一九八五年にかけて執筆した短篇小説一三作品を研究対象に、短篇集ごとくに三部（九章）に分けて、考察を行ってきた。

第一部では、村上春樹の第一短篇集『中国行きのスロウ・ボート』（一九八三年）に収められた短篇小説七編を取り上げて論じた。

第一章では、外国から日本への眼差しという視点から「中国行きのスロウ・ボート」、「ニューヨーク炭鉱の悲劇」、「シドニーのグリーン・ストリート」を取り上げて考察した。

「中国行きのスロウ・ボート」について、三人の在日中国人の生き方に注目し、彼らの人物像を明らかにした。少年時代、青年時代、壮年時代に会った三人の在日中国人との相違点・共通点を通して、「僕」の成長物語を描いた。一人目は「僕」の少年時代の中国人小学校の試験監督官である。模擬試験の会場を借り、日本と中国の子供たちに向け、「机に落書きしたり、チューイングガムを椅子にくっつけたり、机の中のものにいたずらしてはいけません」という基本的なルールを取りあげ、お互いに尊敬し合うのが日中友好の第一歩であることを主張し、そして、日中関係を仲の良い友だちの關係に喩え、わかりやすい言葉で小学生に説明する。一九六〇年代の米ソ冷戦時代において、日本は資本主義陣営、中国は社会主義陣営に属し、日中両国はお互いに対峙・摩擦・衝突があるにもかかわらず、日中友好を小学生に説いている。だから本論は彼が責務のある中国人教師像を明らかにした。二人目は「僕」の青年時代のアルバイト先で知り合った一九歳の中国籍の女子大学生である。「少し無口すぎるし、神経質なところもある」が、「まとも」な人間として設定されており、彼女は「熱心に」働いている。ただし、彼女の「奇妙な切迫感」のため、アルバイト先で「おおかたの人間は彼女と仕事のペースがあわなく、途中で腹を立てた」。すなわち、彼女はアルバイト先で嫌われ、いじめられ、除け者として仲間外れにされた状況が読み取れる。唯一の友達「僕」の誤謬によって傷つけられた彼女の自己告白から敏感・負けず嫌い・深いコンプレックスを抱き、帰属意識が低い中国籍の女子大学生の姿が窺われる。三人目は「僕」の壮年時代、二八歳の中国人の百科事典のセールスマンである。彼は「すごく自然な手つき」で人にタバコに火をつけ、彼は円転滑脱の八方美人らしく見える。しかしながら、彼については「ちよつとずつ擦り減っているような感じ」と形容され、家族を養う責任を担う壮年である彼のストレス、倦怠感、疲労感が表現されている。胃が悪く、コーヒーもタバコも諦め、体調が崩れているのがわかる。だが、仕事は在日中国人向けに百科事典を売ることである。セールスマンとしての生活のストレスが読み取れる。しかも、彼は将来への不安を持っており、中国人に百科事典が売れなくなつてからは「中国人専門の損害保険」、「墓石のセールス」のような仕事をするだろうと見通しを立てているところからも、生活のために駆けずりまわらなくてはならない彼の気苦労が窺える。そして、在日中国人として華人社会に生きていたため、日本人の社会に溶け込めていない状態だと言えよう。文化と価値観の差異があるから、中国出身の彼らとの邂逅によって、「僕」らの誤解等が生じた。ただし、それらの誤解・誤謬を推敲することで、「僕」自身の潜在意識（思考の未知の領域）に近づくようになった。それは「僕」らの心の中の共通・共鳴の

ものと言える。作中の「中国」は国家ではなく、一つのメタファーであり、「僕」の潜在意識として捉えられる。すなわち、「僕」の行動様式と潜在意識との間にギャップ（落差）が存在する。「僕」の行為から出発し、ボートのような「親密な夢の乗り物」（在日中国人との出会い）に乗って、「僕」の潜在意識に到達できるのだろうか。「僕」の心や潜在意識を意味する「中国」というメタファーである。村上春樹はリアリズムに制限されず、より豊かな表現で物語の主題を昇華させ、独自の手法で探索・創作の試みが見られる。

「ニューヨーク炭鉱の悲劇」では、語り手「僕」と友人「彼」という人物形象に着目し、「僕」と「彼」との内的な世界を考察しながら、「悲劇」の内実を明らかにした。「国境紛争があり、ビルの火災があり、通貨が上がったり下がったりしていた。自動車の輸入制限があり、寒中水泳大会があり、一家心中があった」というニュースに示されているように、一九八〇年はあらゆる情勢が不安定な時代として語られており、そのような現実から逃げ出したい「彼」を通して当時の時代相が描かれている。二人とも一九五二年前後に生まれ、東京に暮らしている。すなわち、一〇年間とは一九七〇～一九八〇年を指しているだろう。また、彼の「雨天用ポンチョ」は「ヴェトナム戦争の米軍放出品」を強調的な表現としている。「台風や集中豪雨がやってくるたび」に、「まともな人々」の習慣と「彼」の気まぐれが対比されている。ヴェトナム戦争時代の「米軍放出品の雨天用ポンチョに身を包み」、十年間を経ても「ポンチョ」も使えるし、「ポンチョ」の長持ちによって、作者は婉曲的にヴェトナム戦争への批判が表出している。彼（「僕」の友人、二八歳）は東京の「こぢんまりとして感じの良い外資系の貿易会社」のサラリーマンとして形象されている。台風や集中豪雨の日に動物園に行き、「動物たちを一匹一匹丹念に見回り、動物たちの悪天候現象への反応を観察するという奇妙な習慣（一〇年守り続けている）が描かれている。さらに、独特な趣味を持っている人物として描かれている。第一に、彼は「暗い気分」に抵抗する方法は「掃除」である。「夜中の三時」という空虚な時間を充実させ、現実を考える暇もない空間が作られている。第二に、彼は「半年ごとにガールフレンド」を取り替え、「例によって細胞分裂的な彼のガールフレンドからの細胞分裂的に果てしない長電話」に取り込んだ恋愛中毒者であり、第三は、「冷蔵庫には外国ビールがたつぷりと冷えていた」のお酒の麻酔力、「バルザックの全集を持ち」、その時代の状況を『人間喜劇』という形で表現する。以上は空白を埋めることを目的とした行為である。すべては「動物園」という避難所と同じ役割を果たしていると推測できる。そして、「僕」に関わる友人の死の記録という側面だけでなく、日常空間の中での「人間の死」を通して、「僕」の無力感とそれに伴う「生」の在り方を描出することを主題としている。

「シドニーのグリーン・ストリート」では「固定観念を打ちこわす」「僕」の主張に焦点を当てて分析し、「チャーリー」、羊男、羊博士の人物形象を明らかにした。「僕」は砂金王の父親からの莫大な遺産を相続した富豪であるが、身分を隠し、「しけた通り」で自由を追求する有名無実な私立探偵として形象されている。羊博士は権威のある人物を代表する「相当な老人」として形象される。少数派の人間の生き方は「羊のぬいぐるみを着た」羊男という独特な格好で具体化している。羊男は羊博士の天敵である。羊博士は「羊男の耳をちぎってコレクションすること」を生きがいとして描かれている。「チャーリー」は「僕」の憧れの女性である。私立探偵をあきらめ、「立派な職」（印刷工）につくのは「僕」が「チャーリー」と結婚する条件であるが、「僕」のためらいは「チャーリー」との保留される恋になっている。「やさしい」「羊男」を助けるため、「僕」が「私立探偵」に変身する物語が描かれている。「僕」が羊男の「耳」を取り戻す過程は「僕」自身の生き方の自由を守る

過程ともいえる。

「シドニーのグリーン・ストリート」は、舞台設定においてシドニーの歴史を意識しつつ、東京を照射する空間を構成されている。「シドニーのグリーン・ストリート」は地理（位置）、時間（気候）、価値観の面において、東京という大都市（繁華、便利、欲望、煩雑な人間関係など）と正反対の場所として描かれている。すなわち、時代遅れ、不便、貧困、混乱、廃墟といった言葉で形容され得る。富豪である「僕」がこちらを選択するのは大都市に対する揶揄である。富豪であるが、金銭に縛られることのない、自由な生き方に執着する「僕」の価値観が描かれており、高度資本主義社会におけるにぎやかな大都市（金銭至上主義）への嫌悪感が反映されている。自由自在な生き方を追求することを主題として描かれた物語であるといえる。村上春樹は年少者のために本作を書き、「話自体も最初から最後までナンセンスなもので、意味のないものはとくにない」と述べている。他の作品（同じく『中国行きのスロウ・ボート』短編集に収録される小説）と比較すれば、一文は短く、繰り返し詳しく説明する特徴があり、年少者のための工夫が施されているといえる。あわせて、作中に「精神分析」、「夢」等の要素が含まれることによって、年少者に留まらず、大人向けのファンタジーとしての側面もあると言えよう。

第二章では、「貧乏な叔母さんの話」について、「貧乏な叔母さん」という表象に焦点を当てて分析・考察した。作品中一つのメタファーとして機能している「貧乏な叔母さん」という表象の特徴やその意味を明らかにした。「貧乏な叔母さん」という表象は、真面目に生きながらもその存在感が薄く、暗い性格を有している人物造形であり、そこにマイナスの要素（イメージ）が付与され、象徴化されている。本作品は、「僕」を伝達媒体として、読者に向けて問題の在り処が語られる。突然発せられた「貧乏な叔母さん」という言葉が「僕」の心を捉え、そして「貧乏な叔母さん」が「僕」に貼り付いた怪談の話である。「貧乏な叔母さん」は一人の人物ではなく、一つの記号として扱われている。春樹は「貧乏な叔母さん」という一つの中心的なメタファーで小説を築き、その隠喩的手法をもって物語を作り出している。

「貧乏の叔母さん」は「僕」に貼り付く「束縛」のような存在である。「貧乏な叔母さん」は、単純な少女から貧乏な叔母さんになる過程で様々な不遇を経て、今の存在感が薄い人間になった。伝達媒体としての「僕」が語る行為は、近代化の過程で出現した疎外状況に束縛された人間の姿を訴える村上春樹の意志表明の手段である。

第三章では、動物が登場した「カンガルー通信」、「土の中の彼女の小さな犬」を取り上げた。

「カンガルー通信」について、「魅惑的」な手紙の特徴と魅力的なカンガルーの役割を考察した。「僕」は語るという行為を軸にすることで、大量生産時代・大量消費時代の統一標準化と個体との衝突の苦しみを語っている。「僕」の「商品管理係」という職業設定を考察した。彼は仕事だけでなく、その生活も病的に管理主義に支配される。一九八〇年代の消費者運動の活躍、女性の高学歴化、社会参加意識の高まりが推察できる。デパートという巨大な組織（システム）に対して、一人の消費者として彼女は従順に受け入れず、力の限り闘うことを決意したのである。その勇気のある行動様式によって魅力的な女性として描かれている。その女性は異常な「苦情」の手紙を利用し、ある程度の自分なりの「公平」を追求している。異常な女性の手紙及び魅力的なカンガルーは主人公「僕」の世界を照らしてくる。つまり、一人の女性は巨大なデパートとの闘い、柵の中に囲まれたが、水を求める野生本能のカンガルーは「僕」を啓発した。「僕」は現実の世界における自己の不自由

さ・人間性喪失の危機を自覚し、その危機を乗り越えようと努力している。「僕」の命がけの自己告白の中に「同時存在」の願望が見出され「同時存在」とは現実の社会（原則、標準化・効率）、個人の世界（感情、温度等豊かさを持っている）を並行的に生きていきたいという期待である。カンガルーと女性の苦情をきっかけに、「僕」は偏狭な考え方から脱出することができた。物語はカセットテープ小説として書かれ、オーダーメイドのような「親密さをこめた個人的なメッセージ」（唯一）は「とおりにっぺんの事務通知」との対照から個体と社会の標準化との対峙を描き出している。

「土の中の彼女の小さな犬」では、金銭のために埋葬された愛犬を掘り出す行為に対する彼女（若い女性）の罪悪感が描かれる。それは人々の心に潜んだ悲しみ、罪悪感を意味している。物語は三つの情景からなる。各々の情景は有形と無形の情景という二重の意味が読み取れる。第一の「雨が降っているシーズン・オフのリゾート・ホテル」の情景について、有形の情景は古いホテルの様子である。無形の情景はその古いホテルの歴史を指している。第二の「犬の死体を庭に埋める」情景では、彼女の物語をめぐって、有形の情景は彼女の手について「匂い」である。無形の情景は彼女の心に潜んだ秘密（小犬への罪悪感）である。第三の「夜中占いのようなものをやる」について、有形の情景は彼女の現在の生き方（生活習慣）であり、無形の情景は彼女の過去の経験したことである。物語の舞台は雨が降っている古いタイプのシーズン・オフのリゾート・ホテルである。ホテルの様子は昔の「有閑階級」のゆとりのある生活様式が反映されている。それに対して、現代の「みんな雑誌を読むからじゃないかな。あるいはテレビ・ゲームでもやるか」という生活リズムの速い時代と対照しながら描かれている。つまり、一九三〇年代から四〇年代における有閑階級と一九八〇年代における日本社会の中間階級にライフスタイルの急激な変移があった。このホテルに対して、過去は特別な好意を持っていたが、今回はガールフレンドとの関係がうまくいかず、逆に嫌悪の対象になってしまった。このホテルに対する態度の変化からは「僕」の心境変化が表れている。その変化は「僕」が彼女への深い愛情を確認できることだと言える。同じホテルであるが、主人公「僕」の内面世界を反映する参照対象として設定される。

第四章では、「午後の最後の芝生」を取り上げ、「僕」の人物形象を手掛かりとして最後のアルバイトの芝刈りの意味を分析した。

この作品は現在小説家になった「僕」が「十四年から十五年」前の学生時代の芝刈りのアルバイトを回想する話である。学生時代、恋人と旅行する資金を稼ぐため、「僕」は芝刈りのアルバイトをしていた。しかし、「僕」は「ずっと遠くの街に住んでいた」恋人に突然手紙により別れを告げられた。お金を稼ぐ意味もないアルバイトを続ける必要がなくなり、辞めることにする。「僕」の希望と失望がアルバイトに対する態度に反映され、失恋の悲しみを午後の芝生に投影して描かれている。

第二部では、村上春樹の第二短篇集『螢・納屋を焼く・その他の短編』（一九八四年）に収録された短篇小説五編を取り上げた。第五章では、「螢」、「納屋を焼く」を取り上げた。

「螢」について、「シンプルで、少しセンチメンタルな青春小説的な話」の展開方法を考察した。特に、「センチメンタル」な部分に注目し主人公「僕」の「やり場のない悲しみ」の内実を明らかにした。語り手「僕」の回想形式によって「一九六七年の春から翌年の秋にかけて」という一年半の大学（学生寮）の生活が描かれる。「僕」、彼女、友人（「僕」の親友・彼女の幼馴染）の間の三角関係をめぐって恋の物語で

ある。友人は一七歳、自殺した。本来「生はこちら側にあり、死はあちら側にある」といった分かれ目が非常に明確なものとして捉える。しかし、友人の死は「すでに僕の中にある」。一見「僕」はすべてのものごとを深刻に考えまい、鈍感な人間として形象されているが、実は、「僕」の心が繊細で、敏感で、周囲の微かな反応にしても、すべて自己責任として認識する大学生として造形される。「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」。友人の自殺は「僕」に深く影響を与える。当時の「僕」はまだ一八で、「ものごとの中点を求めるにはまだわかすぎた」から、その悲しみと苦しみは言葉に置き換えることができないのである。彼女は「彼の自殺」によっても傷つけられた。「僕」と出会う時、彼女の内的な不安に耐えきれないで「歩く」という方法でそれを抑えようとしている。「僕」と彼女とは一年半付き合っている。だが、「僕」は彼女のお別れの手紙を読みかえすたびに「たまらなく悲しい気持ちになった」。それは「僕」が彼女の心の傷に気付いたからである。そして、「僕」と彼女との心の距離を意識したのである。その距離は「自殺した彼」のことであり、「僕」の悲しみは「友人の自殺」、「僕」と彼女との心の距離感などと関連し、若くいろいろなことが理解できない青年像が浮かび上がる。激動時代（一九六八）の背景として、青春時代は一番美しく、若々しく、輝く、理想的な時期として描き出されたが、本作品は青春時代の裏面、青春時代の感傷的な一面を描き出された。「螢」は文学世界でよく描かれるものとして存在している。本作品の中では、「螢」は短歌や俳句の伝統的なイメージではなく、主人公「僕」の状況を相対化させる道具としての役割を担っている。作者にとつて、短篇は長編に展開される「有効なステップ」として認められる。春樹は「短編小説は先になって長編を書くことを念頭に置いて、ペースを計りながら書いている部分があります」という。すなわち、短篇小説は長編小説を執筆する習作として扱われる。「螢」から『ノルウェイの森』になっており、「街、その不確かな壁」から『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』になっており、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」から『ねじまき鳥クロニクル』になっている。

「納屋を焼く」について、事件の要である「彼女」の消失に主眼を置きながら「彼女」という人物形象の特徴を明らかにした。作品の主題と関わって作中に描かれる「謎」めいた「彼」が提言する「納屋を焼く」の意味を考察した。「彼女」の形象は、世間一般の価値観を持たず、「単純な」若い女の子として描かれており、「彼女」について、性的に奔放的な女性に見えるが、「お金のために男と寝る」というわけではない。「彼女」は外面的な地位、人間関係、職業成果に価値をおく人生観で暮らしてきた人間ではなかったのである。つまり、より内面的な精神生活に心向け、内面的な感情や体験を楽しんでいる人物として描き出される。この作品の場所（東京・アルジェリア）、時間（三年間）、物語に登場する主な三人（「彼女」、「彼」、「僕」）の存在状況が極めて類縁的に描かれている。三人はともに固定的な人生設計を持たず、時間が自由な職業（モデル、貿易、作家）を持ち、社会の中心から疎外される。納屋を焼く事件をめぐって引き起こされた「僕」らの行動を中心に不思議で「ひやっとした」物語として書かれている。高度資本主義社会をめざす一九八〇年代の疎遠な人間関係という形で「彼女」、「彼」、「僕」個人個人の形象に反映させて描かれていたといえる。

第六章では、「めくらやなぎと眠る女」では、「いとこ」の聴覚障害を持った「耳」の象徴性を考察した。そして回想で、昔入院中の彼女の話の「蠅」の意味を説明し、「いとこ」の聴覚障害と「蠅の寄生」との関係性を明らかにした。二五歳の「僕」は東京の会社を辞めたのをきっかけに、一時故郷神戸に戻っている。一四歳になる「いとこ」は八年前の小学校に入った頃、耳にボールをぶつけられて以来、右の耳が聴こ

えなくなり、原因不明で治っていない。この度、新しい病院に変わることとなり、「いとこ」を病院に連れていくと叔母に頼まれる。一四歳の「いとこ」も少年から大人への発達の過程に世の中からの様々なメッセージを感じ、世間に汚される可能性になる。そして、成熟への抵抗はその病んだ「耳」によって現れる。「僕」は「いとこ」の難聴について「外傷のせいというよりは神経的なものではないか」と述べ、つまり病ではなく、成長への反抗だと読み取れる。「蠅」とは自分の中の否定的な闇のような存在を象徴する。そういった有害な考え方・思想が自身に悪影響を与え、さらに墮落させる恐れが見られる。「僕」はいとこの難聴の耳を観察した後、彼の「形の良い耳」の中に「無数の微小な蠅」が「六本の足にへつとりと花粉をつけて」、「入り込み、その中でやわらかな肉をむさぼり食って」いる情景を幻想する。この情景からは「いとこ」が難聴により自分の世界に閉じこもっていることが窺える。彼の消極的な考え方は彼自身に損害を与えることを意味するだろう。阪神淡路大震災の後に行われた朗読会で、作者村上春樹は本作を朗読することで、「いとこ」、ガールフレンドの病気と、災害の傷を癒す願望が期待されたのではないか。「被災し、心に大きな傷を抱えた人々に伝えたい重要なもの」とは、地震の傷跡が癒され、精神的再生に寄与しようとする願望が見られる。

第七章では、象工場で働く主人公「僕」の存在状況を考察した。「異世界」に登場した「小人」、「女の子」に焦点を当て、物語の内実を解説した。本作品はファンタジーである。空間設定は現実世界と夢の世界からなっている。その内容、現実世界はテキストに登場しない「誰かの世界」である。夢の世界はさらに、夢の中の「現実世界」(象工場や酒場を舞台として)と更なる「夢の世界を舞台として」に分けられている。経済発展を遂げてきた日本の大量生産は一九八〇年代前半の特徴である。「水増し」、つまり「通常週十五頭の象を作る」ところをクリスマス前には「最高二十五頭まで作る」といった描写は消費社会の投影ではないだろうか。さらに、作者は「象工場」を借り、当時の消費者の高まるニーズ・水増しの生産問題を象徴的に描いている。小人はスマートな方法(効率的・迅速的・冒險的な方法)・効率至上主義を意味する。「女の子」は「僕」の憧れの女性であり、美しい理想を象徴する。「僕」の夢に現れるのは新入りの女の子が「欲しくなった」時である。「僕」は小人の力を借りて女の子を口説くことにした。「象工場」で働く「僕」は一日の仕事は朝の内にとめて済ませる効率至上主義者として形象される。一九八〇年代の社会問題の特徴をまとめると、架空診療、定員「水増し」、工事の水増しによる所得隠しのような経済不正行為が見られた。また、「外貨準備高」と「減水」のような経済政策も見られる。本作品に扱われている「象工場」は、人間存在の根本的な問題であり、「小人」という異物を通じ、想像力によって再現されている。主人公「僕」の運命は皇帝の運命と対比的に描かれている。作者は不正常な「水増し」という社会問題を発見する。想像力によって、「象工場」を通し、かねて、現代社会にある利益主義、効率至上主義に対する婉曲的な批判がこの作品に仮託されているといえよう。

第八章では、「三つのドイツ幻想」における一九八三年、ドイツの社会背景と歴史を考察し、作中の「博物館」、「要塞」、「空中庭園」という空間設定の意味を明らかにした。「三つのドイツ幻想」は「ブルータス」の執筆依頼によって書かれた作品である。それゆえに雑誌の編集意図は重要な要素となってくる。また、ドイツに関するエッセイ、他の関連作品との関連性を考察したうえで、作者は「日常的なドイツ」と「ドイツ幻想」を分けて書いた意図を明らかにした。「三つのドイツ幻想」は「フィクションナルな個人的な窓」として、一九八三年のドイツを眺

めるのではないか。特に、「幻想」という設定は虚構度の高い構造である。「冬の博物館としてのポルノグラフィ」では、冷戦下の不穏な社会情勢という現実に対する、閉鎖的・孤独な「幻想」の空間が描き出される。その中に、彷徨いながら自分の帰属感を探索する人物像を描いた。「ヘルマン・ゲーリング要塞 1933」は過去の戦跡に対して、「青年」の異常な崇拜を通し、ナチスの悪影響の残留が見出される。「ヘルWの空中庭園」は「十五センチ」の高さの「空中庭園」が描き出され、それは封鎖された状態から自由への願望と統一への展望がうかがえる。本作品は一九八三年、春樹のドイツ旅行体験に基づき創作された小品である。冷戦下、ドイツの「濃厚」の社会運動・ナチスの残留・国家統一への展望を非日常の「博物館」、「要塞」、「空中庭園」の形式で示される。

第三部では、「パン屋再襲撃」の一作品を対象とした。

第九章では、「パン屋再襲撃」では、高度資本主義社会という時代背景に着目しつつ、襲撃対象の変更を中心に、作品の中に描かれた「空腹感」の正体を明らかにした。同時に、再襲撃の内実を考察した。消費社会に生きる人間は人とモノの主従関係が逆転し、モノを中心にして人々の生活が動く大きな枠組みに縛られてしまう。作品に生きる「僕」と「妻」の襲撃の有様から、彼らが高度資本主義社会に潜んでいるマニユアル化社会の問題に直面していることが読み取れる。「僕」はパン屋襲撃という事件を境に、大学に戻って無事に卒業し、法律事務所就職し、二八、九歳で結婚した。周りから見ると、本当に順風満帆に見えたらしい。けれども、一見順調そうに見えるサラリーマン生活に潜んでいる自分と世間の微妙な心の揺れが描出されている。特に、「デザイン・スクールで事務をしている妻」と「僕」の職場の勤務時間は朝から夜までである。帰宅後、食事を取り入浴するとすぐに眠くなり就寝する。夜中の二時前、竜巻のような空腹が襲いかかってきて、妻には「でも、もうそろそろ寝ないか？二人とも朝は早いんだし」と言う。ここでは、生活リズムが固定化して抜け出せない、動き出せない不自由さが描かれている。表面的には幸せそうに見える日常生活にも不自由な問題がすでに見え隠れしている。主人公たちはパン屋再襲撃というほどの反抗によって社会既存のモノを破壊しようとする。そのことから、現代人が自分と社会の関係をもう一度見直すことが作者の目的と推測できる。「パン屋再襲撃」をはじめとする短篇集『パン屋最襲撃』の雰囲気は主人公たちにある特定の緊迫的、危機的な状況に取り込み、そこから社会との違和感の中に生きざるを得ない現代人の姿を描きながら、人間の独自性の重要性を訴える村上の意思表明であったということがいえる。

村上春樹の一九八〇（昭和五五）年四月から一九八五（昭和六〇）年八月にかけて執筆した短篇小説一三編を対象に、考察を行ってきた。以上の考察を踏まえ、一九八〇年代に書かれた短篇小説の特徴を分析してみよう。

第一に、短篇小説の創作手法に着目し、以下の四点から考察してみたい。作品の舞台・空間（海外から日本への眼差し）、作中の動物の役割、回想形式で物語を語る意味、短篇小説の書き方（タイトルから始まった話）である。

I 外国から日本への眼差し

まずは、海外から日本への眼差しとして、外国の要素を内包した作品である。本稿の研究対象の一三編の短編小説のうち五作品^二は外国の要素を潜んでいる。具体的には、中国、ドイツ、ニューヨーク、シドニー、アルジェリアのように、外国人の価値観との対峙・共鳴、外国の歌からの刺激、外国文化からの啓示、外国情勢からの震撼によって書かれた短篇小説である。遠い視点から日本人の生き方・日本社会を眺める手法が見られる。外国と対照しながら日本の世間がより鮮明に描かれている。そして、外国の要素が含まれることで物語の空間がより広く構築され、物語をより多義的に読まれる。

「中国行きのスロウ・ボート」では、文化と価値観の差異のため、「僕」と三人の在日中国人との間に誤解等が生じたが、それらの誤解を推敲すれば、「僕」自身の潜在意識に近づけようになったのである。そして、中国籍の女子大学生は外国人として東京（日本）に無帰属感を抱いている。社会人になった「僕」は「欲望と諦めと苛立と興奮」の都会で生活している。大学時代に神戸から上京し、東京で「都市生活者」のその不自由さ・無力感・孤独感が読み取れる。「僕」もその疎薄が嗅ぎつけたのである。すなわち、主人公は彼女と同様に疎外感を感じ取っている。主人公も「僕のための場所でもない」と感嘆し、在日中国人との相違点・共鳴によって自己相対化ができ、自分の存在状況を客観的に確認できるようになったのである。

「シドニーのグリーン・ストリート」では、舞台の設定においてシドニーの歴史を意識しつつ、東京を照射する空間を構成した作品といえる。シドニーのグリーン・ストリートは地理（位置）、時間（気候）、価値観の面において、東京という大都市（繁華、便利、欲望、煩雑な人間関係など）と正反対の場所として描かれている。すなわち、時代遅れ、不便、貧困、混乱、廃墟といった言葉で形容され得る。富豪である「僕」が大都市と比べ、こちらを選択するのは揶揄である。

「二つのドイツ幻想」は、一九八三年、春樹のドイツ旅行体験に基づき創作された小品である。冷戦下、ドイツの「濃厚」の社会運動・ナチスの残留・国家統一への展望が示される。第二次世界大戦後から三八年後の作品で、戦争の後遺症として、ドイツは分断された状態になっている。「二つのドイツ幻想」は作者が当時の不安定なドイツ情勢についての思索だといえる。ただし、ドイツの情勢についての描写だけではなく、村上春樹は「あの時代の歴史は本当に面白いです。濃密というか、普通じゃないというか、学ぶべきことが山ほどあります。そういうときには歴史を正確に振り返ることが大事になると思います」^三という歴史から学ぶことを日本、世界の読者に伝えよう。「ニューヨーク炭鉱の悲劇」では、物語の内容はニューヨークとは関係なく、構造は冒頭部分と結末はニューヨーク炭鉱を遠いところの臨場感のある息苦しさとして日本（世界）を照らす役割を果たしている。ザ・ビー・ジーズの歌詞「地下では救助作業が、続いているかもしれない。それともみんなあきらめて、もうひきあげちゃったのかな」という絶望感・疑問から始まり、ラストシーンでは地下の炭鉱に閉じ込められた「坑夫たち」の辛抱強さが描かれる。生き残るため、「なるべく息をするんじゃない。残りの空気が少ないんだ」という決意が表れる。そして、救助のため外では「もちろん人々は穴を掘り続けている」と生きる希望が湧く場面に終わる。前後呼応という構造である。

「納屋を焼く」について、この物語の舞台は東京・アルジェリアに設けられた。「彼」と「彼女」との関係である。二人はアルジェのレストランで知り合った。「アルジェリアにいる日本人の数の少ない」状況で、「すぐ親しくなり、やがて恋人になった」。そして、「二人が腕を組んでゲートから出てきた。二人は感じの良い若夫婦みたいに見えた」、さらに、「僕がどこかで偶然彼女に会ったりすると、そのわきには必ず彼がいた」という場面から、二人は非常に親密でいつも一緒にいるカップルとして書かれているものの、実はお互いの生活と考え方に対してよく分からなかった状況が描かれていたといえる。それは、「彼」の貿易仕事について彼女はさっぱりわからなかった答えにみられる、「じゃあ、そうなんですよ。でも……よくわかんないのよ。だってべつに働いているようにも見えないだもの。よく人に会ったり電話をかけたりはしてみたいけど」という無関心な態度なのである。ここではアルジェリアは異空間（外国で日本人同胞のよしみ）として描かれる。舞台は日本に変わり、共通の話題が少なく、お互いに知らないふりをしている。

II 動物が人を助ける

本稿の研究対象の一三編の短篇小説の中で五作品^四に動物が登場している。これらは村上春樹の一九八〇年の短篇小説群において非常に重要な役割を担っている。動物は作中において人（登場人物たち）を助ける役割を果たしており、具体的には、カンガルー、小犬、螢、蠅等の動物（昆虫）が物語に登場する。これら動物の行動様式を観察しながら、人間は自己を対象化できる。動物を通して、現代人の生き方・存在状況・個人の感情をより細かく描かれる。村上春樹文学の動物の役割について、作者自身^五は次のように述べている。

いろいろな生き物は、神話では大事な役割を果たしています。それぞれが象徴するものを持っていますし、生き物が人を助けたりもします。（中略）世界中の人たちが意識の底の方でつながっているということですね。僕の物語も無意識下の世界、たくさんの動物がすむ森のイメージでつながっていききたいと思っています。

春樹の言及から「生き物」は人を助ける役割を担っていることがわかる。「カンガルー通信」では、カンガルーは本来野生動物であり、オーストラリアの草原で自由に生きていく風景が容易に想像できる。そして、残酷な生存競争、弱肉強食の自然界に生存している。このカンガルー四匹は人間によって柵の中に囲まれているが、完全に飼育されたカンガルーはまだ水を求めるために「時々地面に穴を掘る」という、野生らしい本能が現在も残っていることが示されている。動物園の柵の外に立っている「僕」は柵の中のカンガルーを眺めながら、「僕」自身を相対化することが察せられる。

「柵の中」に囲まれるが、水を求めるための「穴を掘る」野生の本能が残されている。「僕」はデパートの規範に囲まれ、その規範は「僕」の日常生活にも影響を与えたことが描出されている。「僕」は自分が人間性喪失の危機にあることを自覚したことがわかる。つまり、カンガルーの登場は「僕」は自己の生存状況を見直す契機となったのである。「妊娠にあらずば育児、育児にあらずば妊娠」のように「存続」のために存

在する。そういったライルスタイルは「僕」の生活に投影され、カンガルーは「僕」の生活の照射役として機能する。柵の中に囲まれても、カンガルーが「穴を掘り続けることは「僕」に大きな啓示であると言える。デパートに囲まれた「僕」は主動的に自己の人間性（個性）喪失の危機を克服する決意が見られる。そして、「土の中の彼女の小さな犬」、「螢」、「めくらやなぎと眠る女」、「踊る小人」に動物たちの登場は主人公の存在状況を照らす役割を果たしている。動物は村上春樹文学における極めて重要なキャラクターだと言える。

Ⅲ 回想形式で物語を語る

本稿の研究対象の一三編の短篇小説の五作品に回想形式である。回想形式は現在の視点で、過去のことを眺めたり語ったりする方法である。回想形式は過去の出来事を虚構（不確かな記憶）という形で再現させることである。過去の思い出に楽しみも苦しみも存在している。それらの埋葬された記憶を掘り起こし、語られることが回想形式だと考える。回想形式によって現在と過去を対照しながら、スタティックではなく、ダイナミックな視点で自己（個人）の歴史を振り返ることができるだろう。個人の歴史の楽しみ（喜劇）は回想形式によって浮かび上がり我々の現在を慰めてくれるだろう。あるいは個人の歴史の悲しみ（悲劇）を回想形式によって再現させ、当時見落とされたことに気づき、理解不可能なことを受け入れ、自己の再発見を導くとも言える。村上春樹の「螢」では、「僕」が一八歳の悲しみと苦しみを言葉の形で表現できるのは「一四、五年」後である。その時間の長さは強調的に描かれ、村上春樹は回想形式によって読者に伝えようと考えている。

「中国行きのスロウ・ボート」は語り手「僕」（三〇歳を超えた一人の男）によって、昔の三人の在日中国人（中国人小学校の試験監督官、女子大学生、百科事典のセールスマン）との出会いを回想していく物語である。

「ニューヨーク炭鉱の悲劇」では、語り手の「僕」は二八歳の一年間でまわりの友人五人が次々と死んでいったのである。葬式のたびごとに、「僕」は「彼」の喪服を借りていた。そのドラマチックな一年間を回想した物語である。

「午後の最後の芝生」について、現在小説家になった「僕」は「十四年から十五年」前の学生時代の芝刈りのアルバイトを回想する話である。学生時代、恋人と旅行する資金を稼ぐため、「僕」は芝刈りのアルバイトをしていた。しかし、「ずっと遠くの街に住んでいた」恋人が突然手紙により別れを告げる。お金を稼ぐ意味もないアルバイトを続ける必要がなくなり、辞めることにする。最後のアルバイトの日のことを回想する物語である。

「螢」では、物語は語り手「僕」の回想形式によって「一九六七年の春から翌年の秋にかけて」という一年半の大学（学生寮）の生活が描かれる。作品は「昔々、といつてもたかだが十四、五年前のことなのだけれど、僕はある学生寮に住んでいた」という一文から始まる。一八歳の「僕」は新鮮で不安な大学生活を過ごしている。そして高校時代自殺した友人の恋人（彼女）に再会し、愛し合ったのである。だが、彼女は精神の病で休学し、「僕」を離れたのである。闇の中で、「僕」は放してやった一匹の螢の小さな光を眺めながらも思いにふけたのである。友人は一七歳、自殺した。本来「生はこちら側にあり、死はあちら側にある」といった分かれ目が非常に明確なものとして捉える。しかし、

友人の死は「すでに僕の中にある」。つまり、「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」。友人の自殺は「僕」に深く影響を与える。しかし、当時の「僕」はまだ一八で、「ものごとの中間点を求めるにはまだわかずきた」から、その悲しみと苦しみは言葉に置き換えることができないのである。一四、五年後の現在、ようやくその時の悲しみと苦しみを言葉の形で表現できる。それは「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」。この作品では、回想形式によって過去の悲しみを直視契機となっている。過去を直視し、その悲しみに「螢」のような希望があることを読者に伝えようと考えている。

「めくらやなぎと眠る女」について、一五歳の「僕」は東京の会社を辞めたのをきっかけに、一時故郷神戸に戻っている。一四歳になる「いとこ」を病院に連れていくと叔母に頼まれる。病院で「いとこ」を待っている間、「僕」は一七歳の時、友人と一緒に、簡単な胸の手術で入院している友人のガール・フレンドを見舞いに行ったことを回想した。

IV タイトルから書き始められた話^六

本稿の研究対象の二三編の短篇小説の七作品はタイトルから書き始められた話である。すなわち、村上春樹がまず短篇小説の題名を決め、そしてその題名をめぐって、物語を展開していく形で執筆された作品である。その短篇小説の書き方について、村上春樹は次のように述べている。

僕の短編小説の多くのものは題から始まっている。内容は決めないで、題名をまず考える。そしてファースト・シーンをとりあえず書く。そこからやつとストーリーが展開していく—そういう方式である。全部が全部そういうわけではないし、そんなやり方がうまく機能せず途中であきらめてしまうものもあるが、大まかに言えばこの方針はけっこう僕の性格にあっているように思う。いわゆる題材やテーマといったスタティクな枠に縛られずに済むからである。頭に浮かんだイメージを文章で辿って追求していくうちに、自発的な筋がどんどん広がっていく。書き進んでいくうちに自分でも気がつかなかった何かが姿をみせてくる。そういうスポンテイニスな作業そのものが僕にとって非常にスリリングで興味深いのである。

各々のタイトルのイメージがどこから始まったのかについて、春樹は次のように言及している^七。

① 「中国行きのスロウ・ボート」。

この作品はまず題から始まった。(中略) もちろん例のソニー・ロリンズの演奏で有名な『オン・ナ・スロウ・ボート・トゥ・チャイナ。チャイナ』からタイトルを取った。僕はこの演奏と曲が大好きだからである。それ以外にはあまり意味はない。『中国行きのスロウ・ボート』という

言葉からどんな小説が書けるのか、自分でもすごく興味があった。

② 「貧乏な叔母さんの話」

二作めの短編小説。これもタイトルから始まった話。それもタイトルから書き始めるといふ執筆作業自体をモチーフにした話である。『中国行きのスロウ・ボート』を書いた経験をもとにして、自分が小説を書く行為を文章的に検証してみたかったという意味あいもある。

③ 「ニューヨーク炭鉱の悲劇」

これも題名から始まった話。もちろん初期ビージーズのヒット・ソングの題名である。(中略) 僕はこの曲の歌詞にひかれて、とにかく歌おうが、ベイ・シテュー・ローラーズが歌おうが、関係ないのだ。人はおしやれになるために小説をかいているわけではない—と思う。

④ 「カンガルー通信」

これもやはりタイトルから始まっている。『カンガルー通信』というタイトルからどんな話を書けるものか楽しみだったのだが、まさにこんな奇妙に屈折した話になるとは思わなかった。こういうのも意外な展開の面白さである。自分ではもつとのどかな話になるだろうと思っ書き出したのだが……

⑤ 「シドニー・グリーンストリート」

この作品もタイトルから始まった。シドニー・グリーンストリートは言うまでもなく『マルタの鷹』に出てきた名優の名前である。僕は『マルタの鷹』を見たときからいつか『シドニー・グリーンストリート』という題の小説を書きたいと思っていたのだ。

⑥ 「納屋を焼く」

これは「納屋を焼く」ということばから思いついた小説である。それがフォークナーの短編の題であったこと自体知らなかった。どこか耳にしたことがあるような気はして、フランス映画か何かのタイトルかなと思っような記憶がある。

⑦ 「めくらやなぎと眠る女」

「めくらやなぎ」という言葉の感触がずっと頭に残っていて、それをタイトルにした作品を書くことになった。

「中国行きのスロウ・ボート」は歌詞(歌のタイトル)から始まったのである。「貧乏な叔母さんの話」は「ある日の午後に透明な弾丸のよ

うに飛来したのであろう」というイメージから生まれる。「ニューヨーク炭鉱の悲劇」は初期ビージャーズのヒット・ソングの題名(歌詞)からヒントを獲得し作品化されたのである。「カンガルー通信」は「広い草原の向うから、カンガルーがおなかの袋に郵便を詰めてぴよんぴよんと跳ねんでくるようじゃありませんか」というシーンにインスパイアされ、作品されたのである。「シドニー・グリーンストリート」は『マルタの鷹』に出てきた名優の名前に連想して作品化された物語である。「納屋を焼く」は「どこから耳にした言葉」というイメージから書かれた小説である。「めくらやなぎと眠る女」は「めくらやなぎ」という言葉の感触に惹かれ、物語化されたのである。

以上のように、各々の言葉、断片、イメージから始め、プロットを加え作品化される。各々の言葉、断片、イメージに新しい意味・意義・メタファーが与えられ、本来の意味を崩壊し・抽象化し、新しい意味に最構築され、作品化されたのである。そして、文学の記号となり、それは村上春樹文学の特徴だと言える。例えば、「納屋を焼く」について、作者が「納屋」ということばから思いつくのは、「畑の隅っこに建っているような小さくて貧相なほった古屋」^八という具体的な「小屋」の様子である。ただし、物語では、その納屋はただの小屋ではなく、「人知れずこっそりと納屋を焼き捨てる静かな不気味さ」という感受性に意味づけられている。さらに「納屋を焼く」は放火ではなく、「心の片隅でふっと静かに燃えておちてしまう納屋である」^九と内的世界を象徴している。

このように、村上春樹の短篇小説の書き方は本稿の序章で取り上げた創作観と一致していることが窺える。二〇〇六年に村上春樹はインタビュー^{一〇}で短篇小説の創作方法について「タイトルだけを決めて、その語感を頼りに、筋もわからないまま書き始めました。この題からどんな話この題からどんな話ができるだろう」と述べていた。言い換えれば、まずタイトルを決め、あるいは「一つの言葉から、一つの断片から」物語が展開されているシステムと呼応としている。一九八〇年代の短篇小説群の分析に基づき、村上春樹の短篇小説の創作観及び創作方法を検証したのである。すなわち、あらかじめテーマ・情景・キーワードを出し、物語化する過程であることは村上春樹の短篇小説のシステムと言える。

それでは、次に第二の特徴として登場人物の特徴と主題の連続性について見ていきたい。

I 登場人物の特徴

まず、一九八〇年代短篇小説群に登場した人物形象について分析してみよう。一三作品(初出の発表順による)の登場人物は以下の通りである。

- 1 主人公「僕」(職業/書き手)、中国人小学校の試験監督官、女子大学生(中国籍・一九歳)、百科事典のセールスマン(中国人・二八歳)
- 2 主人公「僕」(小説を書く)、「貧乏な叔母さんの権威」としの彼女、友人と彼のお袋、友人と去年の秋に食道ガンで死んだ秋田犬、不動産業者と彼の昔の小学校の女教師、取材に来た週刊誌のスタッフ、テレビ番組の司会者、電車内の母親と二人の子供

- 3 主人公「僕」(二八歳)、外資系の貿易会社のサラリーマン(「僕」の友人)、自殺した中学校の英語教師(二八歳の青年)、油田事故で死んだ青年、交通自己で死んだ青年、心不全で死んだ家具のデザイナー(青年)、交通事故で死んだ二四歳の女性、感じの良い女性(三二歳)
- 4 主人公「僕」(デパートの商品管理係のサラリーマン・二六歳)、苦情を言う消費者(女性)
- 5 主人公「僕」(小説を書くこと、現在三二歳〜三四歳)、大学時代の「僕」(一八歳か一九歳) 芝生を刈りアルバイト、僕の恋人(一九歳)、僕の死んだ父親、芝刈り会社の社長(植木職人といった感じのおじさん)、小柄の奥さん(三二歳)、大柄な中年の女(五〇歳前後)、中年女の死んだ亭主(アメリカ人)、中年女の娘
- 6 主人公「僕」(ピアノ教師(女性))
- 7 主人公「僕」(私立探偵)、羊博士、羊男、チャーリー(レストランのウェイトレス)
- 8 主人公「僕」、地理学を専攻する同居人、自殺した友人、彼女
- 9 主人公「僕」(小説家)、モデル(女性)、貿易に従事する男
- 10 主人公「僕」(二五歳、東京の会社を辞めた)、一四歳のいとこ、高校時代の「僕」(二七歳)、 「僕」の友人、友人のガールフレンド
- 11 主人公「僕」(象工場で働く)、小人、若い女性(「僕」の憧れの女性)
- 12 主人公「僕」(常理に行動する博物館の従業員)。観光客としての「僕」、英語の堪能な「東ドイツ青年」
- 13 主人公「僕」(法律事務所に就職、二八・九歳)、 「僕」の妻(デザイン・スクールで事務をしている)

右の登場人物から見ると、一三編の短篇小説の語り手は「僕」である。つまり、一人称小説として描かれる。「僕」は平凡なサラリーマン、セールスマン、博物館の従業員、大学生、小説家として形象される。そして、羊男のように、自分の生き方で平和に暮らしたいという願望を抱いている。世間一般的な生き方と違うが、悪意がなく、個人の世界を作り、自分なりの方法で生きている。学生時代と社会人との対照から、主人公の価値観の変化が見られ、個人の成長物語ともいえる。理不尽な世界で暮らしているが、個人としての信念を抱き、社会という硬くて、冷たいシステム(制度)に対して、無関心の姿を示したにもかかわらず、その理不尽な社会に個人なりの批判的態度が見られる。また、「僕」だけではなく、他の登場人物も権力者ではなく、貿易会社の社員、セールスマン、小学校の教師、家具のデザイナーのような一般の職業を持つて平凡な働き者として造形されている。このように、一九八〇年代の短篇に出た登場人物はこの時期の村上春樹の小説観と重なっていると考えられる。春樹は小説を誰のために書くのかということについて、次のように語っている¹¹⁾。

またそこには「自己治癒」的な意味合いもあったのではないかと思います。なぜならあらゆる創作行為には多かれ少なかれ、自らを補正しようという意図が含まれているからです。つまり、自己を相対化することによって、つまり自分の魂を今あるものと違ったフォームに

あてはめていくことによつて、生きる過程で避けがたく生じる様々な矛盾なり、ズレなり、歪みなりを解消していく—あるいは昇華していく—ということなのです。そしてうまくいけば、その作用を読者と共有するということなのです。

村上春樹が小説を書く目的は「自己治癒」と述べている。ただし、「貧乏な叔母さんの話」では、作家としての願望を次のように述べている。

もし、と僕は思う、もし一万年の後に貧乏な叔母さんたちだけの社会が出現したとすれば、僕のために彼女たちは街の門を開いてくれるだろうか？（中略）そうだ、もしその世界に一片の詩の入り込む余地があるとすれば、僕はそれについて詩を書いてもいい。そして僕は貧乏な叔母さんたちの世界の、榮譽ある最初の桂冠詩人になるのだ。悪くない、と僕は思う^{二〇}。

「貧乏な叔母さん」は、単純な少女から貧乏な叔母さんになる過程で、様々な不遇を経て、その結果として現在の存在感が薄い人間になったのである。伝達媒体としての「僕」が語る行為は高度資本主義社会で出現した疎外状況に束縛された人間の姿を訴える村上春樹の意志表明の手段である。

すなわち、「最初の桂冠詩人」のように、村上春樹は貧乏な叔母さんを代表する弱者、社会の辺縁人のための工夫が凝らされる願望が窺える。

II 主題の連続性

『中国行きのスロウ・ボート』では、現代人の生き方の不自由さが描き出されている。まず、登場人物について、「ちよつとずつ擦り減っているような感じ」として形容され、家族を養う責任を担う壮年である彼のストレス、倦怠感、疲労感が表現されている。そして、主人公は「欲望と諦めと苛立と興奮」の都会で生活している。東京での「都市生活者」のその不自由さ・無力感・孤独感が読み取れ、同時に高度資本主義社会におけるにぎやかな大都市（金銭至上主義）への嫌悪感が反映されている。我々もその疎薄が嗅ぎつけたのである。ホテルの様子には昔の「有閑階級」のゆとりのある生活様式が垣間見える。それに対して、現代の「みんな雑誌を読むからじゃないかな。あるいはテレビ・ゲームでもやるか」という、生活リズムの速い時代と対照しながら描かれている。すなわち、主人公たちは疎外感を感じ取ったのである。経済発展を遂げてきた日本の一九八〇年代前半の特徴である大量生産時代・大量消費時代の統一標準化と個体との衝突の苦しみが語られており、主人公は自分が人間性喪失の危機を自覚しているのである。それに対して登場人物らが「僕」に自己の生存状況を見直させる契機となったのである。「妊娠にあらずば育児、育児にあらずば妊娠」のように「存続」のために存在する。そのようなライルスタイルは登場人物の生活に投影されている。社会の無形の壁に囲まれた主人公には自動的に自己の人間性（個性）喪失の危機を克服する意識が芽生えていく様子が描かれている。冷戦下の不穏な社会情勢という現実に対する、閉鎖的・孤独な「幻想」の空間が描き出される。そこには戦争の責任を問う意識が見ら

れる。

『螢・納屋を焼く・その他の短編』では、村上春樹はリアリズム的な手法で、青春時代の恋愛を描いている。激動時代（一九六八）の背景として、従来、青春時代は一番美しく、若々しく、輝く、理想的な時期として描き出されたが、村上春樹は青春時代の裏面、青春時代の感傷的な一面を描き出す。この短篇集では、「螢」は短歌や俳句の伝統的なイメージではなく、主人公「僕」の状況を相対化させる道具としての役割を担っている。それにより若くいろいろなのが理解できない青年像が浮かび上がる。そして、生と死をめぐって、「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」という生死観を問い直したのである。

また、高度資本主義社会をめざし、一九八〇年代の疎遠な人間関係が問題にされている。春樹はそれに注目し、疎遠な人間関係を登場人物の形象に反映させて描いたのである。一九八〇年代の消費者の高まるニーズ・水増しの生産問題を象徴的に描いている。虚構の手法で、迅速的・冒険的な効率至上主義を批判している。その手取り早い方法（効率至上主義）の危険性を描き出されたのである。また、「幻想」という設定は虚構度の高い構造で冷戦下の緊迫感を浮き彫りにする。村上春樹は本短篇集により多様な手法で様々な時代・社会・国際情勢に現れた問題を作品化した。「パン屋再襲撃」では、高度資本主義社会という時代背景に着目し、消費社会に生きる人間は人とモノの主従関係が逆転し、モノを中心にして人々の生活が動く大きな枠組みに縛られてしまう不自由さを描き出したのである。作品に生きる「僕」と「妻」はマクドナルドへ暴力の襲撃の有様から、彼らが高度資本主義社会に潜んでいるマニユアル化社会の問題に直面する。

第一短篇集『中国行きのスロウ・ボート』は現代人の生き方の不自由さが描かれている。作者村上春樹は金銭至上主義の社会への嫌悪感が示されている。大量生産時代・大量消費時代の統一標準化への批判が窺える。人間個性の喪失危機という問題を提出したのである。

第二短篇集『螢・納屋を焼く・その他の短編』には効率至上主義、冷戦構造への反抗が見られる。

一九八五年の「パン屋再襲撃」では、主人公たちはマクドナルド襲撃という暴力反抗によって社会既存のモノを破壊しようとする。そのことから、現代人が自分と社会の関係をもう一度見直すことが作者の目的と推測できる。

このように、村上春樹は不合理な社会問題への批判、不条理な社会問題への抵抗、さらに不正な社会問題への暴力的な反抗という問題意識の深まりが見られる。

第三の特徴として、最後に一九八〇年代の短篇小説群の位置づけを行いたい。

長編小説との関係

一九八〇年代の短篇小説は長編小説と深く関わっている。

「めくらやなぎと眠る女」はのちに『ノルウェイの森』（友人と二人で、彼のガールフレンドを病院に見舞い行くプロット）の一節となったのである。短篇小説「螢」から長編『ノルウェイの森』に発展されたのである。「三つのドイツ幻想」は『世界の終りとハードボイルド・ワンダー

ランド』の〈世界の終り〉に通じる雰囲気が見られる。「カンガルー通信」の「同時存在」の価値観から『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の二つの並行の世界の構造の兆しが見える。すなわち、春樹の二つの並行世界の創作観は「カンガルー」の創作意識が滲み出ていると考える。後に、このカセットテープ小説の形式は村上春樹『1Q84』に再現される。「カンガルー通信」の咳払い、水を飲む声、沈黙、喚気の要素も再現したのである。そのカセットテープの手紙は「ふかえり」の人物形象の造形、そしてふかえりと天吾との関係を描く重要なプロットとなる。春樹は短篇小説の目的は「長編小説で使いたい手法を実践的試みしてみること」、成功の手法を「次の長編小説に持ち込まれる」と述べている。村上春樹は次のように語っている^{三〇}。

僕という人間、つまり村上春樹という作家のおおかたの像は、この作品集^{三四}の中に提出されている。たしかにそれ以降、僕も僕なりに歳をかさねてより多面的なものを見て、文章を書けるようにはなった。自分がやりたいこともより明瞭に見えるようになった。作家としての自分の力が今の段階でどの程度のものなのかということもだんだん把握できるようになってきた。しかし僕の世界というもののおおむね提示されているように思える。スタイルなり、モチーフなり、語法なり、そういうものの原型はここに一応出揃っているとやっているのではないかと思う。

一九八〇年代、村上春樹の基本的な小説観がすでに形成される。この短篇小説群は村上春樹文学の原点と言える。一九八〇年代に村上春樹が短篇小説に提出した問題は現在にも深く関わっている。これらの短篇小説は村上春樹文学に欠かせない存在である。

一 小説の発表順（初出）による研究対象の一覧表。

「中国行きのスロウ・ボート」	〔海〕	一九八〇・四
「貧乏な叔母さんの話」	〔新潮〕	一九八〇・一二
「ニューヨーク炭鉱の悲劇」	〔ブルータス〕	一九八一・三
「カンガルー通信」	〔新潮〕	一九八一・一〇
「午後の最後の芝生」	〔宝島〕	一九八二・八
「土の中の彼女の小さな犬」	〔すばる〕	一九八二・一一
「シドニーのグリーン・ストリート」	〔海〕臨時増刊「子どもの宇宙」	一九八二・一二
「螢」	〔中央公論〕	一九八三・一
「納屋を焼く」	〔新潮〕	一九八三・一
「めくらやなぎと眠る女」	〔文学界〕	一九八三・一二
「踊る小人」	〔新潮〕	一九八四・一
「三つのドイツ幻想」	〔ブルータス〕	一九八四・四
「パン屋再襲撃」	〔マリ・クレール〕	一九八五・八

二 外国から日本への眼差しである。以下の四作品は外国要素を内包した物語である。

「中国行きのスロウ・ボート」	・ 在日中国人の無帰属感	≪s> 神戸から上京した青年は大都市東京に対するの無帰属感
「ニューヨーク炭鉱の悲劇」	・ 事故でニューヨーク炭鉱に閉じ込められた「坑夫たち」	≪s> 都市（東京）生活者（不自由さ・無力感・孤独感
「シドニーのグリーン・ストリート」	・ シドニー（地理的には南半球のオーストラリアのシドニーと東京とは南北に対称される）	
「三つのドイツ幻想」	・ ドイツ	≪s> 日本（世界）
「納屋を焼く」	・ アルジェリア	≪s> 東京（大都市）

三 村上春樹「ドイツの歴史に何を見るか」（『村上さんのところ』新潮社 二〇一五・七）

四 研究対象の一三作品に動物が登場した作品一覧表。

「カンガルー通信」

⇩ カンガルー

「土の中の彼女の小さな犬」

⇩ 小犬

「螢」

⇩ 螢

「めくらやなぎと眠る女」

⇩ 蠅

「踊る小人」

⇩ 蠅

五 「村上春樹インタビュー」(小山鉄郎『村上春樹の動物誌』早稲田大学出版 二〇二〇・一二)

六 其他の短篇小説の執筆背景について次のようにのべている。

「午後の最後の芝生」について、春樹は「筋よりむしろ芝を刈るという作業そのものを描きたかった」と述べる。
「土の中の彼女の小さな犬」について、春樹は「これは幾つかの情景から始まった作品である。この題はあとからつけた」と言及している。

「踊る小人」について、春樹は「僕の記憶によれば、まず〈夢の中で小人が出てきて、僕に踊りませんかと言った〉という一行を書くことから始まったような覚えがある」と説明している。

七 村上春樹「自作を語る・短編小説への試み」(『村上春樹全作品 1979～1989』③短篇集Ⅰ) (講談社 一九九〇・九)

八 注六に同じ。

九 注六に同じ。

一〇 柴田元幸×村上春樹「村上春樹インタビュー・短篇小説の作り方」(『MONKEY』二〇〇六・六)

一一 村上春樹『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング 二〇一五・九)

一二 『村上春樹全作品 1979～1989』③短篇集Ⅰ (講談社 一九九〇・九)

一三 注一三に同じ。

一四 『中国行きのスロウ・ボート』(中央公論社 一九八三・五)

引用文献

- ジエイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』（新潮社 二〇〇六・九）
- 山根由美恵『村上春樹〈物語〉の認識システム』（若草書房 二〇〇七・六）
- 村上春樹『村上春樹 翻訳（ほとんどの）全仕事』（中央公論新社 二〇一七・三）
- 村上春樹『Blind Willow, Sleeping Womanのためのイントロダクション』（『めくらやなぎと眠る女』新潮社 二〇〇九・一一）
- 加藤典洋『村上春樹への誘い』（『村上春樹がわかる』朝日新聞社 二〇〇一・一一）
- 中村三春『短編小説 出来事を核に複数の物語を構造化する語り口』（『村上春樹がわかる』朝日新聞社）
- 木股知史『レキシントンの幽霊 論——村上春樹の短編技法』（『甲南大学紀要』二〇〇六）
- 風丸良彦『村上春樹短編再読』（みすず書房 二〇〇七・四）
- 落合由治『村上春樹短編作品の文体的特徴：近代小説から脱構築』（『比較文化研究』二〇一三・一一）
- 「短編〈集〉という力：村上春樹『レキシントンの幽霊』と〈喪の仕事〉」（『広島大学大学院文学研究科論集』七三 二〇一三・一一）
- 真鍋守栄『個の確立のプロセスを追って：村上春樹の短編から』（『カウんセリング研究所紀要』30） 二〇一四）
- 松田和夫『マクシムからモラルへ：村上春樹の短編小説について』（『桜文論叢』二〇一五・三）
- 瀧本和成『村上春樹と〈戦後〉』（2015 西安・京都 戦後70年記念国際学術研究交流大会） 二〇一五・八）
- 斎藤隆一『短編で読み解く村上春樹』（マガジンランド 二〇一七・一）
- 西田谷洋『村上春樹のフィクション』（ひつし書房 二〇一七・一一）
- 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社 二〇一・八）
- 宮島新三郎『短編小説新研究』（東京出版社 一九三三・三）
- 井上博嗣『アメリカ短編小説——研究と鑑賞』（創元社 一九九四・四）
- 「言葉という激しい武器」『メール・インタビュー 大鋸一正×村上春樹（『ユリイカ』二〇〇〇年3月臨時増刊号） 二〇〇〇・三）
- 村上春樹『職業としての小説家』（スイッチ・パブリッシング 二〇一五・九）
- 村上春樹『あとがき』『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社 一九八四・七）
- 週刊朝日編集部・春山陽一×村上春樹『村上さんに電子メールで直撃インタビュー』（講談社 一九九〇・九）
- 村上春樹『自作を語る・短編小説への試み』（『村上春樹全作品 1979～1989』③短編集Ⅰ） 二〇〇九・一一）
- 村上春樹『Blind Willow, Sleeping Womanのためのイントロダクション』（『めくらやなぎと眠る女』新潮社 二〇〇九・一一）
- 柴田元幸×村上春樹『村上春樹インタビュー・短編小説の作り方』（『MONKEY』二〇〇六・六）
- 「自作を語る 短編小説への試み」（『村上春樹全作品 1979～1989』③短編集Ⅰ）（講談社 一九九〇・九）
- 阿部昭『短編小説礼讃』（岩波新書 一九八六・八）
- 村上春樹の一九八〇年代の短篇小説群一覧表（本稿は『カンガルー日和』を超短篇として捉え、一覧表に取り扱ってないのである）

- 村上春樹「アメリカで『象の消滅』が出版された頃」(『象の消滅』新潮社 二〇〇五・三)
 アメリカ(カリフォルニア州・パークレー)の文芸雑誌。一九八〇年に創刊された。
- 村上春樹「自作を語る・短篇小説への試み」(『村上春樹全作品1979〜1989』短篇集I) 講談社 一九九〇・九)
 田中美「港のない貨物船」(『国文学解釈と鑑賞』一九九〇・一二)
- 山根由美恵「村上春樹(中国行きのスロウ・ボート)論―対社会意識の目覚め―」(『国文学攷』二〇〇二・三)
 浅利文子「村上春樹の中国」(『中国行きのスロウ・ボート』という視点から) (『法政大学リポジトリ』二〇一〇・四)
 村上春樹を読み解く会『短篇で読み解く村上春樹』(マガジンランドランド 二〇一七・一)
- 東京「朝日新聞」(一九五九・六・二七 夕刊 五ページ)
 東京「朝日新聞」(一九六〇・六・二一日 夕刊 七ページ)
 佐々木隆璽『昭和史の事典』(東京堂出版 一九九五・五)
 『ウオーク・ドント・ラン』(講談社 一九八一・七)
- 東京「朝日新聞」(一九五九・六・二七 夕刊 五ページ)
 東京「朝日新聞」(一九六〇・六・二一日 夕刊 七ページ)
 佐々木隆璽『昭和史の事典』(東京堂出版 一九九五・五)
 『ウオーク・ドント・ラン』(講談社 一九八一・七)
- 『村上ソングズ』(中央公論新社 二〇一〇・一一)
- 村上春樹「自作を語る・短編小説への試み」(『村上春樹全作品1979〜1989』短篇集I) (講談社 一九九〇・九)
 永原孝道「もし彼の言葉がミステリーサークルであったなら」(『ユリイカ 総特集II村上春樹を読む』(青土社 二〇〇〇・三))
 波瀬 蘭「『三つのドイツ幻想』あるいは直喩のような村上春樹文学について」(『村上春樹超短篇小説案内』学研パブリッシング 二〇一三)
 西田谷洋「幻想空間の生成―『三つのドイツ幻想』(『村上春樹のフィクション』(ひつじ書房 二〇一七・一二))
 ダグマー・ヘルツォーク著・川越修等訳『セックスとナチズムの記憶―20世紀ドイツにおける性の政治化』(岩波書店 二〇一二・一二)
- 『博物館学ハンドブック』(関西大学出版部 二〇〇五・六)
- 村上春樹『世界の終わりとはハードボイルド・ワンダーランド』(新潮社 一九八五・六)
 平田達治『ベルリン・歴史の旅』(大阪大学出版部 二〇一〇・一〇)
- 村上春樹「北方領土と『ベルリン日記』」(『すばる』一九八二・五)
 「J・カウフマン&H・M・カウフマン・平田光夫訳『第三帝国の要塞』(大日本絵画 二〇〇六・八)
 村上春樹「北方領土と(『ベルリン日記』) (『すばる』一九八二・五)
 ジェレミー・ハーウッド著・源田孝監修『ヒトラーの宣伝武器―プロパガンダ誌『シグナル』と第2次世界大戦』(悠書館 二〇一五・二)
 「ブルータス」(マガジンハウス 一九八四・四)
- 『村上朝日堂はいかにして鍛えられたか』(朝日新聞社 一九九七・六)

- 渡部恵一郎『ヘンデル』(音楽之友社 一九六六・一一)
- 田中実「消えていく(現実)―『パン屋再襲撃』―」(『国文学論考』一九九〇・三)
- 森本隆子『『パン屋再襲撃』―非在の名へ向けて』(『国文学・解釈と教材の研究』一九九五・三)
- 高橋龍夫「村上春樹『パン屋再襲撃』の批評性―グローバル리즘化へのレリーフ―」(『専修国文』二〇〇八・九)
- 小島基洋「村上春樹『パン屋再襲撃論』―「相棒」ヴェーヌス・「妻」ゼンタとの愛の襲撃―」(『札幌大学総合論叢』二〇〇八・三)
- 加藤典洋「村上春樹の短編を英語で読む(第8回) 鉄砲と布団!パン屋再襲撃(後編)」(『村上春樹の短編を英語で読む1979〜2011』(講談社 二〇一・八)
- 松井史絵「反復する物語―『パン屋再襲撃』論』(『村上春樹と一九八〇年代』おうふう 二〇〇八・一一)
- 村上春樹『アフターダーク』(講談社 二〇〇四・九)
- 青井博幸『ビールの教科書』(講談社 二〇〇三・八)
- ギヤビン・D・スミス『ビールの歴史』(株式会社原書房 二〇一四・八)
- 石倉美智子「夫婦の運命 1―村上春樹『パン屋再襲撃』論』(『文研論集』一九二・三)
- 村上春樹『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング 二〇一五・九)
- 小原博「外資系企業の日本市場マーケティングインテグレーション“マクドナルド”の事例―」(『経営管理研究』二〇〇〇・一一)
- ジョージ・リッツァ 正岡寛司訳『マクドナルド化した社会―果てしなき合理化のゆくえ』(早稲田大学出版部 二〇〇八・一〇)
- 田口寛治『現代学生気質』(神戸新聞出版センター 一九八七・三)
- 鈴木仁之「マリ・クレール大型インタビュー村上春樹」(『マリ・クレール』八月号一九八五・八)
- 村上春樹『村上さんのところ』(新潮社 二〇一五・七)
- 村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス(上)』(講談社 一九八八・一〇)
- 「朝日新聞」東京夕刊・7P(一九七七・五・二〇付)
- 『めくらやなぎと眠る女』(新潮社 二〇〇九・一)
- 「おぼえる者もおぼえられる者も―和魂洋装の世界』(『HAPPY JACK 鼠の心』(北宋社 一九八四・一)
- 『村上春樹 作品研究事典』(鼎書房 二〇〇七・一〇)
- ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(新潮社 二〇〇六・九)
- 山根由美恵「切斷」という方法―『ニューヨーク炭鉱の悲劇』(『村上春樹(物語)の認識システム』若草書房 二〇〇七・六)
- 加藤典洋「「耳をすませる」こと―『ニューヨーク炭鉱の悲劇』(『村上春樹の短編を英語で読む1979〜2011』講談社 二〇一・八)
- 金子雄司『世界人名辞典』(岩波書店 一九九七)
- 石川弘義『大衆文化事典』(弘文堂 一九九四・六)
- 有福孝岳『カント事典』(弘文堂 二〇一四)
- 山根由美恵「村上春樹へニューヨーク炭鉱の悲劇」における「切斷」という方法―ビージーズの影響・改稿の様相から―」(『近代文学論』二〇一四)

- 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社 二〇〇一）
- 日本語国語大辞典編集委員会『日本語国語大辞典』 第二版 第十一卷（一九七二）
- 伊藤俊治「〈子じも〉の宇宙」への多彩なアプローチ『朝日ジャーナル』、一九八三・一）
- 村上春樹「かえるくんのいる場所」『はじめての文学 村上春樹』文藝春秋、二〇〇六・一二）
- 藤井省三『村上春樹のなかの中国』（朝日新聞社、二〇〇七・七）
- 村上春樹「自作を語る・短編小説への試み」『村上春樹全作品 1979～1989』③短編集Ⅰ』（講談社、一九九〇・一）
- 『村上春樹全作品 1979～1989』③短編集Ⅰ』（講談社、一九九〇・九）
- 村上春樹「中国行きのスロウ・ボート」『海』、一九八〇・四）
- 村上春樹『Sydney! [シドニー!...]』（文藝春秋、二〇〇一・一）
- 長友淳『オーストラリアの日本人』（法律文化社、二〇一六・七）
- 『日本・世界地図帳』（平凡社地図出版、二〇〇九・三）
- 眞有澄香「シドニーのグリーン・ストリート」『村上春樹作品研究辞典』鼎書房、二〇〇一・六）
- 越智道雄『オーストラリアを知るための58章』（明石書店、二〇〇一・七）
- 村上春樹・小澤征爾『小澤征爾さんと、音楽について話をする』（新潮社、二〇一一年・一一）
- 「図書館奇譚」（「トレフル」、一九八二・六～一一）
- 村上春樹「自作を語る 補足する物語群」『村上春樹全作品 1979-1989 短編集Ⅱ第⑤巻』講談社 一九九一・一）
- 『これだけは、村上さんに言っておこう』（朝日新聞社、二〇〇六・三）
- 石川啄木『一握の砂』（一九一〇）
- 「不安つゝの印刷屋さん」（「朝日新聞」東京・夕刊一三頁、一九八二・七・三二）
- 村上春樹「自作を語る」短編小説への試み、『村上春樹全作品 1979～1989』③ 短編集Ⅰ』（講談社 一九九〇）
- 山根由美恵『村上春樹〈物語〉の認識システム』（若草書房 二〇〇七）
- 『大辞林』（三省堂 二〇〇六）
- 柿崎隆宏「断絶と連続性：村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論」、「九大日文」（二〇一二年）
- 中村三春「パラノイアック・ミステリー―村上春樹の迷宮短編―」、「文学における迷宮」、（笠間書院 二〇〇〇）
- 加藤典洋「村上春樹の短編を英語で読む（第4回）観念と初心―「貧乏な叔母さんの話」―初期短編の世界（その二）」「群像」（12）、（講談社 二〇〇九）
- 桶谷秀昭「収録作品時評集」「貧乏な叔母さんの話」『文学 1981』（講談社 一九八一）
- 村上春樹『職業としての小説家』（スイッチ・パブリッシング 二〇一五）
- 村上春樹 [close mp] 『海』一九八三・八）。
- 村上春樹『自作を語る』短編小説への試み』（『村上春樹全作品 1979～1989』③短編集Ⅰ（講談社 1990・9）

- 津久井秀一「村上春樹〈カンガル通信〉論―女性の〈非在性〉をめぐる―」（『宇大国語論究』二〇〇六・三）
- 森本隆子「カンガル通信」（『村上春樹作品研究辞典』鼎書房 二〇〇一・六）
- 山根由美恵「〈ひねくれ〉の語り―村上春樹「カンガル通信」におけるにじれの構造―」（『国文学攷』二〇〇六・九）
- 大江健三郎の『万延元年のフットボール』（講談社 一九六七・九）にも読点が多いである。
- 大類雅敏『句読点活用辞典』（栄光出版、一九七二・二）
- 「朝日新聞」（一九八一・五・三〇朝刊一五ページ）
- 川村湊「書評」（『群像』一九八三・八）
- 『日本国語大辞典』第二版（小学館、二〇〇一・五）
- 芳川泰久・西脇雅彦『村上春樹 読める比喩事典』（ミネルヴァ書房 二〇一三・九）
- 「村上春樹インタビュー」（小山鉄郎『村上春樹の動物誌』早稲田大学出版 二〇二〇・一二）
- 『もし僕らのことばがウイスキーであったなら』（平凡社 一九九九・一二）
- 村上春樹『これだけは、村上さんに言っておこう』（朝日新聞社 二〇〇六・三）
- 小川周三『デパート・スパー』（日本経済評論社 一九九二・一二）
- 村上春樹「苦情の手紙・その他の手紙」（『中央公論』一九八五・一二）
- 小山鉄郎『村上春樹の動物誌』早稲田大学出版 二〇二〇・一二）
- ロメール・インタビュー 大鋸一正×村上春樹「言葉という激しい武器」（『ユリイカ』二〇〇〇年3月臨時増刊号） 二〇〇〇・三）
- 小林正明「デッキ・チェアで語る女」（『村上春樹・塔と海の彼方に』森話社 一九九八・一二）
- 酒井英行『土の中の彼女の小さな犬』（『静大国文』一九九九・三）
- 高根沢紀子「土の中の彼女の小さな犬」（『村上春樹作品研究辞典』鼎書房 二〇〇一・六）
- 山根由美恵「ヘトラウマン」は語れるのか―村上春樹〈土の中彼女の小さな犬〉にみる〈心理学化する社会〉―（『プロブレマティーク』二〇〇六・一〇）
- ソースタイン・ヴェブレレン（『有閑階級の理論』（筑摩書房 二〇一六・一一）
- 砂本文彦『近代日本の国際リゾート―一九三〇年代の国際観光ホテルを中心に』（青弓社 二〇〇八・一〇）
- 永井良和『社交ダンスと日本人』（晶文社 一九九一・八）
- 木村吾郎『日本のホテル―〇〇年史』（明石書店 二〇〇六・二）
- 村上春樹×河合隼雄「現代の物語とは何か」（『新潮』一九九四・七）
- 愛玩犬の一種類であり、マルタ島産と言われる。体長はほぼ二五センチメートルである。全身が純白の絹糸のような長毛に覆われる。
- 宇都宮直子『ペットと日本人』（文春新書 一九九九・一一）
- 二階堂千絵「日本におけるペットロス研究の動向と展望」（『横浜国立大学教育学部紀要』 二〇一九・二）
- 有馬もと『人はなぜ犬や猫を飼うのか』（大月書店 一九九六・八）

参考文献

- 西川和子・高橋明子『企業をいかす消費者対策・苦情・不満に先手を打て』（日本経済新聞社 一九七八・五）
- 加藤秀俊 梶田叡一 原岡一馬 大橋幸 田崎篤郎 島田一男『講座 現代の心理学7個人・集団・社会』（小学館 一九八二・八）
- 糸井重里『話せばわかるか』（飛鳥新社 一九八三・七）
- 細谷昂 高橋明善 八木正 元島邦夫『社会学の視角―個人と社会』（正美社 一九八三・四）
- 松尾幹之『村落社会の展開構造』（御茶の水書房 一九八三・一〇）
- 木下清一郎『社会規範論序説』（眞美印刷株式會社 一九八三・一〇）
- 『マルチーズの飼い方』（誠文堂新光社 一九八六・二）
- 村上龍他『シーク&フアインド』（青銅社 一九八六・七）
- 丹羽哲夫『日本型流通は終わった』（日本経済新聞社 一九八九・一〇）
- 『企業の消費者対応に関する調査』（国民生活センター 一九九〇・三）
- 久居つばき・くわ正人『象が平原に還った日―キーワードで読む村上春樹』（新潮社 一九九一・一一）
- 加藤典洋他『群像 日本の作家26 村上春樹』（小学館 一九九七・五）
- 深海 遙『探訪』村上春樹の世界（東京編 1968-1997）（株式会社ゼスト 一九九八・三）
- 木股知史編『村上春樹 日本文学研究論文集成』（若草書房 一九九八・一）
- 『イアン・ブルマの日本探訪―村上春樹からヒロシマまで』（ティビーエス・ブリタニカ 一九九八・一一）
- 富所義徳『犬の葬と供養』（国書刊行会 一九九三・七）
- 西村崑道『個人と共同体の社会科学』（ミネルヴァ書房 一九九六・三）
- 『ブラームスの「実像」』（音楽之友社 一九九七・一一）
- 『百貨店の文化史』（世界思想社 一九九九・一二）
- 中森三和子・竹内清之『クレーム対応の実際』（日本経済新聞社 一九九九・一一）
- 藤村邦博 大久保純一郎 箱井英寿 丸山一夫『青年期以降の発達心理学―自分らしく生き老いるために―』（北大路書房 二〇〇〇・八）
- 影山任佐『自己を失った少年たち』（講談社 二〇〇一年十二月一〇日第一刷発行）
- 富田昭次『ホテルと日本近代』（青弓社 二〇〇三・五）
- 和田敦彦『コレクション・モダン都市文化第8巻 デパート』（ゆまに書房 二〇〇五・五）
- 富田昭次『ホテルの社会史』（青弓社 二〇〇六・四）

- 山竹伸二『『本当の自分』の現象学』（日本放送出版協会 二〇〇六・一〇）
- ジェイ・ルービン著 畔柳和代訳『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』（新潮社 二〇〇六・九）
- 岩宮恵子『思春期をめぐる冒険―心理療法と村上春樹の世界―』（新潮文庫 二〇〇七・六）
- 宇佐美毅・千田洋幸『村上春樹と一九八〇年代』（おうふう 二〇〇八・一一）
- 風丸良彦『村上春樹短篇再読』（みすず書房 二〇〇七・四）
- 風丸良彦『村上春樹〈訳〉短篇再読』（みすず書房 二〇一三・四）
- 川村湊『村上春樹をどう読むか』（作品社 二〇〇六・一一）
- 「ある編集者の生と死―安原顯氏のこと」（『文藝春秋』 二〇〇六・四）
- 「僕の中の『キャッチャー』（『シリーズもつと知りたい名作の世界4 ライ麦畑でつかまえて』（ミネルヴァ書房 二〇〇六・五）
- 『これだけは、村上さんに言っておこう』と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶつつける330の質問』（朝日新聞社 二〇〇六・三）
- 『ひとつ、村上さんでやってみるか』と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶつつける390の質問』（朝日新聞社 二〇〇六・一一）
- 『はじめての文学 村上春樹』（文藝春秋 二〇〇六・一一）
- 『村上春樹ハイブ・リット』（アルク 二〇〇八・一一）
- 村上春樹『村上春樹 雑文集』（新潮社 二〇一・一）
- 村上春樹『おおきなかぶ、むずかしいアボカド 村上ラヂオ2』大橋歩画（マガジンハウス二〇一・七）
- 村上春樹『小澤征爾さんと、音楽について話をする』小澤征爾 共著（新潮社 二〇一・九）
- 村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです村上春樹インタビュー集1997-2011』（2010年刊の増補）（文春文庫 二〇一・九）
- 村上春樹『村上さんのところ』（新潮社 二〇一五・七）
- 村上春樹『職業としての小説家』（スイッチパブリッシング 二〇一五・九）
- 川村湊『村上春樹はノーベル賞をとれるのか？』（光文社 二〇一六・一〇）
- 岡田 努『青年期の友人関係と自己―現代青年の友人認知と自己の発達』（世界思想社 二〇一〇・二）
- 芳川泰久『村上春樹とハルキムラカミ―精神分析する作家』（ミネルヴァ書房 二〇一〇・五）
- 芳川泰久『村上春樹 読める比喩事典』（ミネルヴァ書房 二〇一三・九）
- 芳川泰久『村上春樹とフィクショナルなもの―「地下鉄サリン事件」以降のメタファー物語論』（幻戯書房 二〇二一・二）
- 平野芳信『村上春樹―人と文学』（勉誠出版 二〇一・三）
- 河合俊雄『村上春樹の「物語」―夢テクニストとして読み解く―』（新潮社 二〇一・八）
- 加藤典洋『村上春樹イエローページ（上）』（幻冬社文庫 二〇〇六・八）

- 加藤典洋『村上春樹イエローページ(2)』(幻冬社文庫 二〇〇六・一〇)
 加藤典洋『村上春樹イエローページ(3)』(幻冬社文庫 二〇〇九・一〇)
 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』(講談社 二〇一〇・八)
 鈴木和成『紀行せよ、と村上春樹は言う』(未来社 二〇一四・九)
 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』(岩波新書 二〇一五・一二)
 加藤典洋『村上春樹の世界』(講談社文芸文庫 二〇二〇・五)
 小島基洋『村上春樹と『鎮魂』の詩学―午前8時25分、多くの祭りのために、ユミヨンさんの耳―』(青土社 二〇一七・一〇)
 村上春樹『村上春樹翻訳(ほとんど) 全仕事』(中央公論新社 二〇一七・三)
 川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛び立つ』(新潮社 二〇一七・四)
 山 愛美『村上春樹、方法としての小説 記憶の古層へ』(新曜社 二〇一九・一二)
 石田仁志 アントナン・ベシユレル『文化表象としての村上春樹 世界のハルキの読み方』(青弓社 二〇二〇・一)
 イムキョンソン『村上春樹のせいで……どこまでも自分のスタイルで生きていくこと』(季節社 二〇二〇・一〇)
 大井浩一『村上春樹をめぐるメモらんだむ2019～2021』(毎日新聞出版 二〇二一・九)
 藤井省三『村上春樹のなかの中国』(朝日選書 二〇〇七・七)
 藤井省三『村上春樹と魯迅そして中国』(早稲田新書 二〇二一・一二)
 柴田元幸×村上春樹 共著『本当の翻訳の話をしよう』(スイッチ・パブリッシング 二〇一九・五)
 村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』(文藝春秋 二〇二〇・四)
 小山鉄郎『村上春樹の動物誌』(早稲田新書 二〇二〇・一二)
 「特集 村上春樹 上『読む。』編」(BRUTUS No. 948 二〇二一・一〇・一五)
 「特集 村上春樹 下『聴く。観る。集める。食べる。飲む。』編」(BRUTUS No. 949 二〇二一・一一・一五)
 「村上春樹さん、創作や翻訳への思い語る 単独インタビュー」(毎日新聞 二〇二一・四・二二)
 小山鉄郎『村上春樹クロニクル BOOK1 2011～2016』(春陽堂書店 二〇二一・一)
 小山鉄郎『村上春樹クロニクル BOOK2 2016～2021』(春陽堂書店 二〇二一・五)
 山根由美恵『村上春樹〈物語〉の行方―ザバルタン・イグザイル・トラウマー』(ひつじ書房 二〇二一・五)
 瀧本和成『お酒』で読み解く村上春樹 近代文学はいかにして変革したか』(shiRuto 二〇二一・七)
 瀧本和成『村上春樹のおすすめは? : 酔えるムラカミ, から, 喪失の回復, まづ』(shiRuto 二〇二一・七)

異同表一「中国行きのスロウ・ボート」

頁・行数	「海」(一九八〇・四)	『中国行きのスロウ・ボート』 (中央公論社 一九八三・五)	『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短篇集Ⅰ』 (講談社 一九九〇・九)
一・二	 <p>そういった</p>	『全作品』に同じ	そのような、
一一・五、六	<p>推定である。どちらでもいい。どちらにしたところで違いなんてたいしてない。正確に言うなら、まるでない。</p>	「初出」に同じ	推定であるが、どちらにしたところで違いはない。正確に言うなら、まる正確に言うなら、まったくない。
一一・七	兄弟の如きものである。	『全作品』に同じ	兄弟のようなものである。
一一・七	その時代に戻ったとしても、	『全作品』に同じ	その時代に戻ることができたとしても、
一一・八	ひどく苦勞	『全作品』に同じ	そうとう苦勞
一一・九	現わし始める。	「初出」に同じ	現わし始める。記憶の破片。

一一・一一	そう、	「初出」に同じ	そうだ、
一一・一二	とすれば、	『全作品』に同じ	僕はその年にテレビでその試合を見た記憶がある。とすれば、
一一・一五	玄関の脇	「初出」に同じ	玄関のわき
一一・一五	何故かニワトリ小屋があり、	『全作品』に同じ	どういうわけかにわとり小屋があり、
一一・一五	五羽	『全作品』に同じ	小屋の中では五羽
一一・一五	にわとり	『全作品』に同じ	ニワトリ
一一・一	食べている最中だった	『全作品』に同じ	食べているところだった
一一・一〜四		とても気持の良い天気だったので僕は図書館に入る前に小屋の横の敷の敷石に座り、煙草を一本吸うことにした。そして煙草を吸いながらにわとりたちが餌を食べているところをずっと眺めていた。にわとりたちはひどく忙しそうに餌箱をつついていて、彼らはあまりにもせかせかとしていたので、	とても気持の良い天気だったので僕は図書館に入る前に小屋の横の敷の敷石に座り、煙草を一本吸うことにした。そして煙草を吸いながらにわとりたちが餌を食べているところをずっと眺めていた。にわとりたちはひどく忙しそうに餌箱をつついていて、彼らはあまりにもせかせかとしていたので、

一二・四〇五	その食事の風景をぼんやり眺めながら煙草を一本吸い終えた時、僕の少ない昔のニュース映画みたいに見える。中の何かが確実に変っていた。何故見えた。かはわからない。	その食事風景は、まるでコマ数の少ない昔のニュース映画みたいに見える。煙草を吸い終った時、僕の中で何かが確実に変化していた。なぜ中が何かが確実に変化していた。なぜだかはわからない。	その食事風景は、まるでコマ数の少ない昔のニュース映画みたいに見える。
一二・六	にわとり	『全作品』に同じ	ニワトリ
一二・五	何故	『全作品』に同じ	なぜ
一二・一〇	存在するのかわかるか？	『全作品』に同じ	存在するだろうか？
一二・八	興味を持つ？	「初出」に同じ	興味を持つだろうか？
一二・一一	もつとも疑問だった。	「初出」に同じ	それらはもつともな疑問であるように思えた。
一二・一一	ニワトリ	『全作品』に同じ	にわとり
一二・一一	ニワトリ	『全作品』に同じ	にわとり
一二・一四〇一七	記憶力は驚くばかりに貧弱であり、そのドアにはいつも「外出中」という札が下がっている。そして積み上げられた牛乳瓶が嫌な匂いを放っている。		記憶力はひどく不確かである。それはあまりにも不確かなので、ときどきその不確かさによって僕は誰かに向かって何かを証明しているんじゃないかという気がする。しかしそれが一体何を証明しているかということになると、僕にはまるでわからない。だいたい不確かさが証明していることを正確に把握するなんて、不可能なんじゃないだろうか？

<p>一二・一八〇 一三・二一</p>	<p>そんなわけで小学校時代、戦後民主主義のあのおかしくも哀しい六年間の落日の日々を通して僕がきちんと覚えていて出来事なんて、たったふたつしかない。</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>とにかく、というか、そんな具合に、僕の記憶はおそろしくあやふやである。前後が逆になったり、事実と想像が入れかわったり、ある場面には僕自身の目と他人の目が混じりあったりもしている。そんなものはもう記憶とさえ呼べないかもしれない。だから僕が小学校時代（戦後民主主義のあのおかしくも哀しい六年間の落日の日々）をとおしてきちんと正確に思い出すことのできる出来事といっても、たったふたつしかない。</p>
<p>一三・三</p>	<p>その試合で、僕はセンター・フライを追っている最中に突然脳震盪を起こした。</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>その野球の試合で僕はセンターを守り、三回の裏に脳震盪を起こした。</p>
<p>一三・三〇六</p>	<p>理由もなしに脳震盪を起こすようなタイプの人間ではない。どんなホテルにもフロントがあるように、どんな脳震盪にも理由がある。その日の僕の脳震盪は、僕たちのチームが野球の試合のために近くの高校のバスケットボール・コートしか調達できなかったという事実起因していた僕はボールと同じ速度で、そして殆んど同時にバスケットボールのゴール・ポストに激突したのである。</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>なんの理由もなしに突然脳震盪を起こしたわけではない。我々のチームがその試合のために近所の高校のグラウンドの片隅しか使えなかったというのが、その日の僕の脳震盪の主な理由だった。つまり僕はセンター・オバーの飛球を全速力で追っていて、顔面からバスケットボールのゴール・ポストに激突したのである。</p>

一三・八	革の匂い	『全作品』に同じ	皮の匂い
一三・九	友達	『全作品』に同じ	友だち
一三・一〇	大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる。	「初出」に同じ	大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる。
一三・一一	いま	『全作品』に同じ	今
一三・一四〜一五	<p>いづれにせよ、そのあたりを境として僕の記憶は行く先で確実にその船先を暗礁に乗り上げるようになった。そして何年かのそんなドタバタのあとで、僕と僕の過去はお互いに別れを告げることになった。どうも俺たちはあんたなしでも上手くやってけそうな気がするんだが、と彼は言った。</p> <p>どんなものだろう？</p> <p>無理もない、と僕は思う。口を開くたびにバスケットボールのゴール・ポストか中国人の話しかできないような男と誰が上手くやっている？</p> <p>悪くないじゃないか、と僕は言う。</p> <p>そう言ってもらえるとホッとするよ、と彼はいかにもホッとしたように言った。でもね、こう思っていてくれよ、我々が別々の途を辿るとしても、我々の友情はいつまでも続くってね。</p> <p>友情？</p>	<p>僕はそれから二十年経った今でもこの文句を頭の中で転がしてみよう。</p> <p>大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる。</p>	<p>僕はそれから二十年経った今でもときどき、この文句を頭の中で転がしてみよう。</p> <p>大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる。</p>

一三・一六〇	<p>というわけで僕は切符を失くさずには電車にも乗れぬ人間となり、結婚記念日を忘れずには結婚生活も送れぬ人間となった。そのかわりに僕が得たものといえれば、ただの友情である。そんなものが何の役に立つわけでもない。古い絵葉書と同じことだ。</p> <p>まあいい。</p> <p>僕はかつての自分が忠実な外野手であり、忠実な給食掛であったように、今は忠実な書き手でありたいと思う。望むものはそれだけだ。僕たちのあいだに分かちあうべきものがもう殆んど残っていないとしても構いはしない。埃さえ払えば、それはまだ少しは食べられるはずだ。</p>	そしてそのことばを頭にとどめながら、僕は僕という一人の人間の存在と、僕という一人の人間が辿らねばならぬ道について考えてみる。そしてそのよ	そのことばを頭にとどめながら、僕は僕という一人の人間の存在と、僕という一人の人間が辿らねばならぬ道について考えてみる。そしてそのような思考が当然到達するはずの一点——死、について考えてみる。死について考えることは、少なくとも僕にとつては、ひどく茫漠とした作業だ。そして死はなぜかしら僕に、中国人のことを思い出させる。
一四・九〇—一一	<p>中国人小学校は僕たちの校区から電車で三十分もの距離にあったし、それは実際、僕たちにとっては世界の果てというにも等しいことであつたのだ。</p>	『全作品』に同じ	わかったことといえば、その中国人小学校は僕たちの校区から電車で三十分もの距離にあるということだけだつた。当時の僕は一人で電車に乗ってどこかに行くというようなタイプの子供ではなかったから、それは実際、僕にとっては世界の果てというにも等しいことであつた。
一四・一二	世界の果ての中国人小学校……それは僕の心をたまらなく重くさせた。	『全作品』に同じ	世界の果ての中国人小学校。
一四・一三	おそろしく暗い気持で一ダースの新しい鉛筆を削り	『全作品』に同じ	溜息をつきながら一ダースの新しい鉛筆を削り

一九・一〇	それから六年か七年たった高校三年生の秋、ちょうど同じように気持の良い日曜日の午後、僕は同じ坂道をクラスメイトの女の子と歩いていた。僕は彼女に恋をしていた。彼女が僕をどう思っていたのかはわからない。とにかくそれは僕たちの最初のデートであり、二人で図書館に行った帰り途だった。僕たちは坂道のまん中あたりで喫茶店に入り、ユーヒーを飲んだ。そして僕は彼女にその中国人小学校の話をした。僕が話し終ると彼女はクスクス笑った。	「初出」に同じ	
一九・一〇	あの中国人教師のことばだけだ。	「初出」に同じ	その中国人教師のことばだけだ。そして顔を上げて胸をはることを、誇りを持つこと。
一六・一九	表向け	『全作品』に同じ	表向き
一六・九	脇	「初出」に同じ	わき
一六・八	かえった	「初出」に同じ	返った
一六・二	僕たち	『全作品』に同じ	我々受験生
一五・一九〇一六・一	何もかもが清潔できちんと整えられている。	『全作品』に同じ	何もかもが清潔で、きちんと整えられている。
一五・一三	吊るされていた	「初出」に同じ	吊されていた
一五・一一	膨らませていった	「初出」に同じ	膨らませてきた
一五・一〇二	ずっと、ドアの前に立ったまま外の風景を眺め続けた	『全作品』に同じ	ずっとドアの前に立ったまま外の風景に注意していた

一九・一〇	<p>「不思議ね」と彼女は言った。「私も同じ日に同じ会場でテストを受けていたのよ」</p> <p>「まさか」</p>	「初出」に同じ	
一九・一〇	<p>「本当よ」彼女はクリームを薄いカップの縁にたらしながらそう言った。「でも教室は違ってたらしいわね。そんな演説はなかったもの」</p>	<p>「本当よ」彼女はクリームを薄いリッジウエイの縁にたらしながらそう言った。「でも教室は違ってたらしいわね。そんな演説はなかったもの」</p>	
一九・一〇	<p>彼女はスプーンを取り、カップをのぞきこむようにして何度かコーヒールをかきまわした。</p> <p>「監督の先生は中国人だった？」彼女は首を振った。「覚えてないわ。だってそんなこと考えつきもしなかったもの」</p> <p>落書きはした？」</p> <p>「落書き？」</p> <p>「机にさ」</p> <p>彼女はカップの縁に唇をつけたまま、しばらく考えていた。</p>	「初出」に同じ	
一九・一〇	<p>「そうね、したかもしれないわ」たいした興味もなさそうに彼女はそう言った。そしてコーヒールを飲んだ。</p> <p>彼女を家まで送り届けたあと、僕はバスの中で一人、目を閉じてその中国人の少年の姿を思い浮かべてみた。月曜日の朝、自分の机の上に彼女の落書きを発見した中国人の少年のことを、である。</p> <p>沈黙。</p>	<p>「でもさ、とても綺麗なピカピカの机だったじゃない。覚えてない？」と僕は訊ねた。</p> <p>「ええ、そうね、そうだったかもしれないわね」と彼女はあまり興味なさそうに言った。</p> <p>「なんていうか、すごくつるつるっていう感じの匂いがしてたんだ、教室じゆうにさ。うまく言えないけれど、本当に薄いヴェールみたいなさ。それで……」と</p> <p>言って、僕は右手でコーヒールスプーンの柄を持って、少し考えた。「それから、机が四十個、ぜんぶピカピカだったんだ。黒板もとても綺麗な緑色でね」</p>	

<p>一九・二一 一四</p>	<p>一九・一〇</p>
<p>港街というせいもあって、僕の高校には何人かの中国人の生徒がいた。成績の良いものもいれば、悪いものもいた。無口なものもいれば、陽気なものもいた。庭にプールのある屋敷に住むものもいれば、六畳一間に台所といったアパートに母親と二人で住むものもいた。</p>	<p>我々はしばらく黙っていた。落書きしなかったと思う？ 思い出せない？」と僕はもう一度訊ねた。</p> <p>「ねえ、本当に思い出せないのよ」と彼女は笑いながら言った。「そう言われてみればしたような気がしなくてもないけど、そんなの昔のことだから……」</p> <p>おそらく彼女の言ったことの方がまともなのだろう。何年も前にどこかの机の上に落書きしたかどうかなんて、誰も覚えてなんかいない。昔のことだし、それにどちらでもいいことなのだ。</p> <p>彼女を家まで送り届けたあと、僕はバスの中で目を閉じて一人の中国人の少年の姿を思い浮かべてみた。月曜日の朝、自分の机の上に誰かの落書きを発見した中国人の少年のことを、である。</p> <p>沈黙。</p>
<p>『全作品』に同じ</p>	<p>高校が港街にあったせいで、僕のまわりには結構数多くの中国人の生徒がいた。中国人といっても、べつに我々どどこか変っているわけではない。また彼らに共通するはつきりとした特徴があるわけでもない。彼らの一人一人は千差万別で、その点においては我々も彼らもまったく同じである。僕はいつも思うのだけれど、個人の個性の奇妙さというのは、あらゆるカテゴリーや一般論を超えている</p>

二〇・一 五	彼らについてはこれといって語るべきことはない。彼らと深く知り合える機会が僕にはなかったからだ。顔見知り、といった程度のものであった。	『全作品』に同じ	僕のクラスにも何人かの中国人がいた。成績の良いものもいれば、悪いものもいた。無口なものもいれば、陽気なものもいた。庭にプールのある屋敷に住むものもいれば、六畳一間に台所といったアパートに母親と二人で住むものもいた。彼らについてはとれとれといって語るべきことはない。彼らと深く知り合える機会が僕にはなかったからだ。顔見知り、といった程度のものであった。
二〇・六 七	彼らの一人とは十年ばかり後に顔を合わすことになるのだが、それについてはもっと先で語ろう。	『全作品』に同じ	彼らの一人とは十年ばかり後で偶然顔を合わすことになるのだが、それについてはもう少し先で語った方がいいと思う。
二〇・九 一一	順序から行けば、僕にとつての二人めの中国人は、大学一年生の春にアルバイト先で知り合った無口な女子大生ということになるだろう。彼女も同じ十九歳、考えようによつては美人といえなくもなかった。ある種の人々にとつては電話帳や時刻表が面白い書物であるといえなくはないように……この僕の比喩には決してシニカルな意図はないただ彼女のありのままを正直に述べているだけだ。とにかく彼女の表情や性格には何かしらそういった類いの書物を思い起こさせる要素があった。目次があり、案内欄があり、凡例があり、整然としたデータの列記があり、最後にはメモのページまで付いている。	順序からいけば——というのはつまり、あまり親しくロリをきかなかつたクラスメイトの中国人たちをのぞけ、ということだが「僕にとつての二人めの中国人は大学二年生の春にアルバイト先で知りあつた無口な女子大生ということになる。	順序からいけば——というのはつまり、あまり親しくロリをきかなかつたクラスメイトの中国人たちをのぞけば、ということだが「僕にとつての二人めの中国人は大学二年生の春にアルバイト先で知りあつた無口な女子大生ということになる。

<p>二〇・九 二二 二〇・一三 二二・一</p>	<p>そしておそらくは一カ月おきに補正表が発行されるの だろう。彼女の、そんな人柄に僕は初めのうちはとまど い、次に興味をひかれ、最後には好感さえ抱くようにな った。三月初めの二週間ばかりのことである。</p>
<p>『全作品』に同じ</p>	<p>彼女はおそろしく熱心に働いた。しかしその反面、ひ を握りしめたまま無限のカオスの海に沈みこんでいく といったタイプでもあり、そのたびに僕が収拾に向 かねばならなかった。困った性格だれ、といったよう なことを僕は一度だけ冗談まじりに口にしたことが ある。それは一時間ばかりのそのような悪戦苦闘のあ とのことだった。そう言うと、彼女はしばらく真剣に考 え込んだ。「そうかもしれない」彼女はぼつんとそう言 った。「でもね、例えその国で生まれたとしても、外国 で生活するつてずいぶん奇妙なことなのよ」</p>
<p>彼女は僕と同じ十九歳で、小柄で考えように よつては美人といえなくもなかった。僕と彼 女は三週間一緒に働いた。</p>	<p>彼女はとても熱心に働いていた。僕もそれにつ らられて熱心に働いたが、彼女の働きぶりを横 を横で見ていると、僕の熱心さと彼女の熱心さは まったく質の違うものであるような気が した。つまり、僕の熱心さが「少なくとも何 かをするのなら、熱心にやるだけの価値はあ る」という意味での熱心さであるのに比べ て、彼女の熱心さはもう少し人間存在の根元 に近い種類のものだった。うまく説明できな いけれど、彼女の熱心さには、彼女のまわり のあらゆる日常性とその熱心さによって辛 うじて支えられているのではないかとい つたような奇妙な切迫感があった。だからお おかたの人間は彼女と仕事のペースがあ わなくて、途中で腹を立てた。最後まで喧嘩 もせずには彼女と仕事のペースがあ わなくて、途中で腹を立てた。最後まで文句も 言わず彼女と組んで作業ができたのは僕 くらいのものであった。</p>

二一・二 一	それは一週間の共同作業の末に、彼女が僕に向ってしまったわけではない。僕と彼女が最初に話しかけてみたのだが、彼女は会話をするに對して気が進まないようやべった最初のことばらしとめて口をきいたのは、一緒に働きはじめに見えたので、それ以上はあまり話しかけないようにしていた。僕と彼女のことばだったが、僕にはそてから一週間ばかりたつてからだった。彼が最初にまめて口をきいたのは、一緒に働きはじめから二週間ばかりの意味がさっぱりつかめな女はその日の午後、三十分ばかり、一種のたつてからだった。彼女はその日の昼前、三十分ばかり、一種のパニックだった。	とはいっても、僕と彼女とがとくに親しいとはいっても、僕と彼女は始めのうち殆んど口もきかなかった。何度かの末に、彼女が僕に向ってしまったわけではない。僕と彼女が最初に話しかけてみたのだが、彼女は会話をするに對して気が進まないようやべった最初のことばらしとめて口をきいたのは、一緒に働きはじめに見えたので、それ以上はあまり話しかけないようにしていた。僕と彼女のことばだったが、僕にはそてから一週間ばかりたつてからだった。彼が最初にまめて口をきいたのは、一緒に働きはじめから二週間ばかりの意味がさっぱりつかめな女はその日の午後、三十分ばかり、一種のたつてからだった。彼女はその日の昼前、三十分ばかり、一種のパニック状態におちいった。彼女がそんな風になったのははじめてのことだった。	とはいっても、僕と彼女は始めのうち殆んど口もきかなかった。何度かの末に、彼女が僕に向ってしまったわけではない。僕と彼女が最初に話しかけてみたのだが、彼女は会話をするに對して気が進まないようやべった最初のことばらしとめて口をきいたのは、一緒に働きはじめに見えたので、それ以上はあまり話しかけないようにしていた。僕と彼女のことばだったが、僕にはそてから一週間ばかりたつてからだった。彼が最初にまめて口をきいたのは、一緒に働きはじめから二週間ばかりの意味がさっぱりつかめな女はその日の午後、三十分ばかり、一種のたつてからだった。彼女はその日の昼前、三十分ばかり、一種のパニック状態におちいった。彼女がそんな風になったのははじめてのことだった。初はほんの小さな手違いだったが、そしかに彼女の責任といえは責任だったのだが、僕から見ればそんなものは「なるほど」と僕は言つた。彼女がそんな風になったのははじめてのことだった。最もその原因はちよつとした作業手順の狂いだった。そうなたのはた「外国？」
二一・二二	「ええ、私は中国籍なの」 「なるほど」と僕は言つた。初はほんの小さな手違いだったが、そしかに彼女の責任といえは責任だったのだが、僕から見ればそんなものは「なるほど」と僕は言つた。彼女がそんな風になったのははじめてのことだった。最もその原因はちよつとした作業手順の狂いだった。そうなたのはた「外国？」	へと姿を変えた。そのあいだじゅう彼女は少しづつ大きくなり、やがてとりかえしのつかない巨大な混乱でも彼女にはそうは思えないみたいだった。小さなひびが彼女の頭の中で今となつてはおそらく、僕一言も口をきかずに、その場にじつと立ちえていった。彼女はその先に一步も進めなくなつてしまつたのだ。彼女はもその彼女のカタログの輝すくんだった。彼女の姿は僕に、夜の海に一言も口をきかずに、文字どおりその場にじつと立ちすくんだった。彼女らしい一ページを飾つていく船を思わせた。	の姿は僕に、夜の海にゆつくりと沈んでいく船を思わせた。
二一・二三 一六	作業の一切をストップし	それから、何もまずいことはないんだと説それから、大丈夫、何も心配することはないと言つてきかした。手遅れに明した。根本的な間違いではないし、間違たところを最初からもう一度つたところを最初からもう一度やりなおして、それでたいして作業が遅れるわけではないのだ。たとえしても、それでたいして作業が遅れるわけ遅れたところで、それで世界が終るわけではないのだ。と。彼女はうつつろではないのだ。コーヒーを飲んでしまふな目をしていたが、もそれでも黙つて肯いた。コーヒーを飲んでしまふと、と、彼女は少しおちついたようだった。	作業を中断し 彼女は少し落ちついたようだった。

二二・一七			「ごめんなさい」と小さな声で彼女は言った。 「いいよ」と僕は言った。	「ごめんなさい」と小さな声で彼女は言った
二二・一八			それから我々は軽い世間話をした。	昼食の時間に我々は軽い世間話をした。
二二・一九	僕たちの仕事場は、小さな出版社の暗くて狭い倉庫だった。	「初出」に同じ	僕らの仕事場は、文京区の小さな出版社の暗くて狭い倉庫だった。倉庫の隣りには汚い川流れていた。	
二二・一	出版社の仕事がどれほど楽しいものなのか僕には知るべくもないが、少くとも僕たちの従事していた作業は、明らかに面白くない方の最右翼に位置するものだった。		簡単で、退屈で、しかも忙しい仕事だった。	
二二・三	僕たち	「初出」に同じ	僕ら	
二二・四と五	得なかった。その点では出版社の倉庫係とアンカレッジ空港の雪かき労働者とのあいだにはなにひとつ変るところはない。		得なかった。これじゃアンカレッジ空港で雪かきのアルバイトをしているのとあまり変りないんじゃないかと思うくらい寒かった。	
二二・六	僕たちは外に出て温かい昼食を取り	僕たちは外に出て暖かい昼食を取り	僕らは外に出て温かい昼食をとり	
二二・六	体を暖めながら口をきくでもなく二人でぼんやりと新聞を読んで過した。	体を暖めながら二人でぼんやりと新聞やら雑誌やらを読んで過した。	体を暖めながら二人でぼんやりと過した。	

<p>二二・七）彼女が少しずつながらも口を開き時折、気が向くと九 始めたのは後半の一週間のことだ話もした。った。</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>何よりも体を暖めるのが休み時間の主要な目的だった。でも彼女がパニックを起こしてからは、僕らは少しずつお互いの話をするようになった。彼女はきれぎれにしかしやべらなかつたが、少したつとだいたいの状況がわかってきた。</p>
<p>二二・一〇</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>中国人とはいっても、</p>
<p>二二・一一 行ったことはなく、彼女の通った</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>一度も行ったことはなく、通った</p>
<p>二二・一二 彼女はある女子大に籍を置き、 一三</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>国語は殆んどできなかったが、英語は得意だった。彼女は都内の私立の女子大に通つていて、</p>
<p>二二・一三 駒込にある兄のアパートに</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>駒込のアパートで兄と</p>
<p>二二・一七 取ったあとで、僕は以前</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>取ったあとで、僕はちょっと迷つてから、以前</p>
<p>二二・一八 彼女を誘った。 一三・七</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>中国人の女の子を誘ってみた。彼女を口説こうとか、そういう風に思ったわけではない。僕には高校時代からつきあっているガールフレンドがいた。でも正直に言って、僕らのあいだは以前ほどしっくりとはいっていなかった。彼女は神戸にいて、僕は東京にいた。会えるのは年に二カ月か、せいぜい三カ月だった。僕らはまだ若かったし、それだけの距離と時間の空白を克服できるほどお互いのことをしっかりと理解していたわけではなかった。これから先、そのガールフレンドとの関係をいつたいう風に展開させていけばいいのか、僕には見当もつかなかった。僕は東京ではまったくのひとりぼっちだった。友だちらしい友だちもいなかったし、大学の授業は退屈だった。僕としては正直なところ少し息ねきをしたかったのだ。女の子を誘って踊りに行って、軽く酒を飲んでうちとけた話をして楽しみたかった。それだけのことだった。僕はまだ十九だった。なんといつてもいちばん人生を楽しみたい年齢だった。</p>

二二・二	春休みはまだ半分残っていたし、何にもまして僕たちは十九歳だった。	「初出」に同じ	春休みはまだちゃんと半分手つかずで残っていたし、何よりも僕らは十九歳だった。
二四・一	僕たちはコーヒーを手にしたまま	体はまだあたたまっていたので僕たちはまだ暖まっていたので僕らはコーヒーを手に持ったまま たちはコーヒーを手に持ったまま	
二三・一九	体を寄せ合うように「アンド・アイ・ラヴ・ハー」を踊ってから、それを最後に僕たちは店を出た。	何曲か踊ってから僕たちは店を出た。	
二三・一七	古いアルバムの写真のように素敵だった。	「初出」に同じ	倉庫にいるときは全然違って見えた。踊ることに馴れてくると、彼女はそれを楽しみむようになった。
一八			
二三・一五	匂いが漂っていた。	「初出」に同じ	匂いが漂っていた。フィリピンバンドがサンタナのコピーをやっているようなディスコテイックだった。
一六			
二四	僕たちはまずレストランに入ってビールとどザでゆっくり食事を済ませてから二時間ばかり踊った。	「初出」に同じ	僕らはまずレストランに入ってビールを飲み、ビザを食べた。もうこれで仕事は終わったのだ。もう二度とあの寒い倉庫に行つて本を運ばなくてもいいのだ。そのことで僕らはすごく解放的な気持になっていた。僕はいつも沢山冗談を言い、彼女はいつもよりよく笑った。食事を済ませてから僕らはそのデイメ
二三・九	「簡単さ」と僕は言った。	「初出」に同じ	「簡単だよ」と僕は言った「踊るなんていうほどのことでもないんだ。音楽にあわせて体を動かしてればいいんだよ。誰だっ
二三・八	五秒ばかり首をかしげてから、喜んで、と彼女は言った。「でも踊ったことなんてないのよ」	「初出」に同じ	彼女は五秒ばかり首をかしげて考えていた。「でも踊ったことなんてないのよ」と彼女は言った簡単だよ」と僕は言った。

<p>二四・三〇 多摩川べりまでだつて歩いたか 四 もしれない。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>そのまま多摩川べりまでだつて歩いたかもしれない。僕は今でもその夜の空気の気配のようなものを思い出せる。</p>
<p>二四・三五 戻らなくちゃいけないのよ 六</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>戻らなくちゃいけないのよ」彼女はとても申し訳なさそうに僕にそう言った。</p>
<p>二四・三七 「ずいぶん厳しいんだね」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「ずいぶん厳しいんだね」と僕は言った。</p>
<p>二四・三八 「ええ、兄貴がうるさいの」 九</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「ええ、兄貴がうるさいの。保護者ぶつてるのよね。まあ一応世話になつてるから文句も言えないし」と彼女は言った。でも彼女がそのお兄さんを好いていることはロブりでよくわかった。</p>
<p>二四・四〇 「靴を忘れないようにね」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「靴を忘れないようにね」と僕は言った。</p>
<p>二四・四二 彼女は恥かしそうに笑つた。 「ああ、シンデレラね。大丈夫、 忘れないわ」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>彼女は笑つた。「ああ、シンデレラね。大丈夫、忘れないわ」</p>
<p>二四・四三 「また誘つてもいいかな？」 二四・四五 「ええ」彼女は唇を噛んだまま 何度か背いた。「かまわないわ、 ちつとも」 僕は彼女の電話番号を訊ね、 それをデイスコティックの</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「ねえ、もしよかったら電話番号を教えてくださいな一緒に遊びに行こう」彼女は唇を噛んだまま何度か背いた。そして電話番号を教えてくださいな。僕はそれをデイスコティックの</p>

<p>二五・八 九</p>	<p>その何かに思いあたるまでに、かつきり十分かかった。十分……、僕が頭を振って階段を下り、売店で夕刊を買って隣のフォームに移り、煙草に火を点けてから踏み消すまでの致命的な十分間である。失敗、そう、僕は実に逆まわりの山手線に彼女を乗せてしまったのである。逆まわりの……</p>	<p>その何かに思いあたるまでに十五分かつた。十五分かけて、僕は自分が最後駅で降りたときだった。そこで僕はやつと気づいた。僕は彼女を逆まわりの山手線に乗せてしまったのだ。</p>	
<p>二五・一〇 一二</p>	<p>何故だ？ 何故かなんてわからなかった。僕の下宿は目白にあつたのだから、彼女を同じ列車に乗せればそれで済んだはずのことだ。ビール？ あるいはそうかもしれない。それとも僕は自分のことで頭がいっぱいになりすぎていたのかもしれない。とにかく何かの間違った方向に流れてしまったのだ。</p>	<p>何故そんなことをしてしまったのか、わかんない。僕の下宿は目白にあつたのだから、彼女を同じ列車に乗せればそれで済んだはずのことだ。ビール……酒を飲みすぎたせいだろうか？ あるいは僕は自分のことで頭がいっぱいになりすぎていたのかもしれない。とにかく何かの間違った方向に流れてしまったのだ。</p>	<p>僕の下宿は目白にあつたのだから、列車に乗って帰ればよかったのだ。すごく簡単なことだった。どうしてそれをまたわざわざ逆まわりの電車に乗せてしまったんだろう？</p>
<p>二五・一三 一七</p>	<p>列車に乗り替えない限り……しかしそうはしないで、というのが淡然とした僕の予感だった。早く気づいたとしても、いや例えドアの開まる前からそれに気づいていても。</p>	<p>電車に乗り替えない限り……しかしそうはしないで、というのが淡然とした僕の予感だった。早く気づいたとしても、いや例えドアの開まる前からそれに気づいていても。</p>	<p>電車に乗り換えていけば別だ。でも僕には彼女がそう思うタイプなのだとはいえない。間違えた電車に乗せられたらずっとそのまま乗っているタイプなのだ。それにだいたい彼女には始めからちゃんとわかっていたはずなのだ。自分が間違った電車に乗せられているということが、やれやれと僕は思った。</p>

<p>二五・一 僕を見て彼女は力なく笑った。 八〇二 「間違えちゃったんだ」僕は彼女と向き合うようにして、そう言った。彼女は黙っていた。 六・四 「何故かはわからないけれど、とにかく間違えちゃったんだ。どうかしてたんだよ、きつと」 「……………」 「それで待ってたんだ。君に謝ろうと思って」 彼女はコートポケットに両手をつっこんだまま口をすぼめた。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>僕を見ると、彼女は足を止めて、笑えばいいのか怒ればいいのか決め兼ねるような表情を顔に浮かべた。僕はとにかく彼女の腕をとってベンチに座らせ、その隣りに腰を下ろした。彼女はバックを膝の上に置いてそのストラップを両手で握り、足を前にのばし、白い靴の先をじっと見ていた。 僕は彼女に謝った。どうしてかはわからないけれど、ついうっかり間違えたんだと僕は言った。きつとぼんやりしてたんだ。</p>
<p>二六・五 「本当に間違えたの？」 「本当って……、もちろんんさ。でなきやこんなことになるわけないじゃないか？」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「本当、間違えたの？」と彼女は訊いた。 「当たり前だよ。でなきやこんなことにならないじゃないか」と僕は言った。</p>
<p>二六・七 「わざとやったのかと思ったわ」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「わざとやったのかと思ったわ」彼女は言った。</p>
<p>二六・八 「僕が？」彼女が何を言おうとしているのか、僕にはよくわからなかった。「何故僕がそんなことをすると思う？」 「知らないわ」 彼女の声は今にも消え入りそうだった。僕は彼女の腕をとってベンチに座らせ、僕も並んで腰を下ろした。 「何故、わざとやったと思ったの？」僕はもう一度そう尋ねてみた。</p>	<p>「僕が？」彼女が何を言おうとしているのか、僕にはよくわからなかった。「何故僕がそんなことをすると思う？」 「知らないわ」 彼女の声は今にも消え入りそうだった。僕は彼女の腕をとってベンチに座らせ、僕も並んで腰を下ろした。彼女は足を前にのばし、白い靴の先をじっと見ていた。 「何故、わざとやったと思ったの？」僕はもう一度そう尋ねてみた。</p>	<p>「わざと？」</p>

<p>二六・一〇 「怒る？」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「怒る？」彼女が何を言おうとしているのか、僕にはよく理解できなかった。</p>
<p>二六・一二 「何故？」 二六・一三 「だって……、早く帰るって私が言ったから」 「ねえ」と僕は言いかけせるように言った。 「女の子が早く帰るって言うたびに腹を立ててちや身が持たないよ」 「それとも私と一緒にいるのがつまんなかったのよ、きつと」 「まさか。誘ったのは僕の方じゃないか」 「でもつまんなかった。そうでしょう？」</p>	<p>「何故？」 「だって……、早く帰るって私が言ったから」 「女の子が早く帰るって言うたびに腹を立ててちや身が持たないよ」 「それとも私と一緒にいるのがつまんなかったのよ、きつと」 「まさか。誘ったのは僕の方じゃないか」 「でもつまんなかった。そうでしょう？」</p>	<p>「どうして僕が怒っているなんて思ったの？」 「わからない」と彼女は消え入りそうな声で言った。「私と一緒にいるのがつまらなかったからじゃない」</p>
<p>二六・一四 「でもつまんなかった。そうでしょう？」 「よく聞いてくれ。とても楽しかった。」</p>	<p>「つままなくないよ。とても楽しかった。」</p>	<p>「つまらなくはないよ。君と一緒にいても楽しかった。」</p>
<p>二六・一五 あなたが本当に間違えたんだとしても、それはあなたが心の底でそう望んでいたからよ」 二六・一六</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>そんなはずはないわよ。それは自分でもよくわかるのよ。あなたが本当に間違えたんだとしても、それはあなたが実は心の底でそう望んでいたからよ」</p>
<p>二六・一八 彼女は言った。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>彼女は言った。そして首を振った。</p>
<p>二七・二 乗客をはき出し、彼らの姿が</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>乗客をはき出していった。彼らの姿が</p>

<p>二七・二二 彼女の言う場所が</p>	<p>「初出」に同じ</p> <p>彼女の言う場所が</p>
<p>二七・一四 小さな温かい手……、そのささやかな温かみが、僕の心にあいだ忘れられていた幾つかの古い思い出を呼び起こした。僕は思い切つて口を開いた。</p>	<p>『全作品』に同じ</p> <p>彼女の手はあたたかく、内側が湿っていた。僕は思い切つて口を開いた。</p>
<p>二七・一五 「ねえ、もう一度初めからやりなおしてみなか？……たしかく二八・二に僕は君のことを殆んど何も知らない。でもね、もつと知りたいと思う。それにもつと君のことを知れば、もつと君を好きになれそうなのがするんだ」</p>	<p>「初出」に同じ</p> <p>「ねえ、僕には僕という人間をうまく君に説明することはできない。僕にもときどき自分という人間がよくわからなくなることがある。自分が何をどう考えて、何を求めているのか、そういうことがわからなくなるんだ。それから自分がどういう力を持っていて、その力をそういう風に使っていけばいいのか、それもわからない。そういうことをひとつひとつ細かく考えだすと、ときどき本当に怖くなる。怖くなると、自分のことしか考えられなくなる。そしてそういうときには、僕はすごく身勝手な人間になる。そうしようとも思わないのに、他人を傷つけたりもする。だから僕には自分が立派な人間だとはとても言えない」</p>
<p>彼女は何も言わなかった。彼女の指が僕の手の中で僅かに動いただけだった。</p> <p>「きつとうまくやれると思う」僕はそう言った。「本当に？」</p> <p>「多分ね」と僕は言った。「約束はできない。でも努力するよ。それにもつと正直になりたいと思う」</p> <p>「私、どうすればいいのかしら？」</p>	<p>僕はその先をうまく続けることができなかった。だからそこで僕の話はぶつんと途切れてしまった。</p> <p>彼女はその続きを待つように、じつと黙っていた。そして相変わらず自分の靴の先を見つめていた。遠くの方から救急車のサイレンの音が聞こえた。駅員がほうきでプラットフォームのごみを集めていった。駅員は僕らには目もくれなかった。時刻が遅くなったせいで電車の本数はもうすっかり少なくなっていた。</p>

<p>二七・一五 二八・一 二</p>			<p>「僕は君といとても楽しかった」と僕は言った。「それは嘘じゃない。でもそれだけじゃない。うまく言えないけれど、君という人間が僕にはなんだかすごくまともに感じられるんだ。どうしてかはわからない。どうしてかな？ でもずっと一緒にいて、いろんな話をして、あるときふとそう思ったんだ。そして僕はそのことについてずっと考えてたんだ。そのまともさというのはどういうことなんだろうって」</p> <p>彼女は顔を上げて、しばらくじつと僕の顔を見ていた。</p> <p>「わざと間違えた電車に乗せたわけじゃないんだ」と僕は言った。「たぶん考えごとをしていたんだと思う」</p>
<p>二八・二三 一四</p>	<p>「明日会いたい。いいかい？」 「いいよ」 「電話するよ」</p>	<p>「明日会いたい。いいかい？」 彼女は黙って肯いた。 「電話するよ」</p>	<p>彼女は肯いた。</p> <p>「明日電話するよ」と僕は言った。「またどこかに行つてゆっくり話そう」</p>
<p>二八・一七</p>	<p>「君が謝ることなんてないさ。僕が間違えたんだ」</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「君が謝ることなんてないよ。だって僕が間違えたんだ」</p>
<p>二九・三</p>	<p>捨ててしまったのだ。駒込駅の屑かご捨てに……。</p>	<p>捨ててしまったのだ。</p>	<p>捨ててしまったのだ。僕は少しぶん調べてまわつただけけれど、</p>
<p>二九・三 五</p>	<p>もちろん僕は必死になつて彼女の電話番号を調べてまわつた。電話帳、アルバイト先……、でも無駄だった。今に至るまで彼女とは巡り合えずにいる。</p>	<p>アルバイト先の名簿にも電話帳アルバイト先の名簿にも電話番号は載つていなかった。それ以来とは一度も会つていない。</p>	<p>アルバイト先の名簿にも電話帳にも、彼女の電話番号は載つていなかった。大学の学生課に問い合わせてもわからなかった。それ以来とは一度も会つていない。</p>

二九・八	九 何度かは口をきいたことがある。 僕たちの出会いには殆んどドラマらしきものはない。それはリヴィングストンとスタンレーの出会いほどに劇的ではなく、山下大将とパーシヴァル中将の邂逅ほどに明と暗を分かつものではなく、シーザーとスフィンクスの邂逅ほどに栄光にも充ちておらず、あるいはまたゲーテとベートーヴェンの邂逅ほどに火花散るものでもなかった。 あえて歴史的事件（それが歴史的といえるかどうかはなほ疑問ではあるのだが）に例をとるなら、昔、少年雑誌で読んだ太平洋戦争の激戦の島における二人の兵士の邂逅というのがいちばん近いかもしれない。一人は日本兵、一人はアメリカ兵である。原隊をはぐれた二人の兵士はジャングルの中の空地でばったりと鉢あわせしてしまった。双方が銃をかまえる余裕もなくただ茫然としている時、一人の兵士（どちらだったか？）が突然二本指をあげてボーイ・スカウト式の敬礼をした。相手の兵士も反射的に二本指をあげてボーイ・スカウト式の敬礼をした。そして二人は銃を下げたまま、黙ってお互いの原隊へと戻っていった。	「初出」に同じ	何度かは口もきいたことがある。
二九・一〇	僕は二十八になっていた。結婚以来	「初出」に同じ	そのとき僕は二十八になっていた。結婚
二九・一三	それはまるで冷ややかな薄い膜に包み込まれたような十二月の午後であった。風こそなかったものの、空気はいかにも肌寒い。時折、雲間からこぼれる光も、街を覆った暗い灰色の影を追い払うことはできなかった。僕は銀行に出かけた	「初出」に同じ	冷ややかな十二月の午後だった。風こそなかったが、空気はいかにも肌寒く、時折雲間からこぼれる光も、街を覆ったう
三〇・一	コーヒーを注文し、	「初出」に同じ	コーヒーを飲みながら
三〇・二	通りを絶えることなく流れつづける車を	「初出」に同じ	通りを絶える車を
三〇・三	「やあ」とその男は言った。	「初出」に同じ	気がつくとその男は僕の前に立っていた。
三〇・五	彼の顔	「初出」に同じ	相手の顔

三〇・六	きちんとした身なりではあつたけれど、何もかきちんとした身なりではあつたけれどもが少しづつ擦り減りつつあるという印象を与えていた。顔たちも同じようなものだった。整つてはいるものの、よく見ると何かが欠けている。彼の顔に浮かんでいたものは、その場に應じて何処からかむりやりかき集めてきた断方の集積にすぎなかった。まに合わせのパーティーのテーブルに並べられた不備の皿。	きちんとした格好だった。でも何もかもがちよつとづつ擦り減っているような感じを受けた。服が古くなっているとか、くたびれているとか、そういうのではない。ただ単に擦り減っているのだ。顔立ちもそれに似ていた。きちんと整つてはいるものの。顔に浮かんでいる表情は、その場に應じて何処からかむりやりかき集めてきた断方の集積にすぎないように見えた。まるでまにあわせのパーティーのテーブルに並べられた不備の皿みたいだった。	
一一	彼の顔に浮かんでいたものは、その場に應じて何処からかむりやりかき集めてきた断方の集積にすぎなかった。まに合わせのパーティーのテーブルに並べられた不備の皿。	ちんと整つてはいるものの、よく見ると何かが欠けている。彼の顔に浮かんでいる表情は、その場に應じて何処からかむりやりかき集めてきた断方の集積にすぎなかった。そんな感じがした。まに合わせのパーティーのテーブルに並べられた不備の皿。	
三〇・一三	他に言いようもない。	「初出」に同じ	
三〇・一三	煙草とライターを	「初出」に同じ	煙草の箱と小さな金のライターを
三〇・一五	「思い出せない？」	「初出」に同じ	「どう、思い出せない？」
三一・一八	「昔のことを忘れたがってるんだよ、それは。きっと潜在的にそうなんだね」	「初出」に同じ	「ひよつとして昔のことを忘れたがってるんじゃないのかな、それは。潜在的に、というかさ」

三〇・一九	僕は言った。	『全作品』に同じ	僕は認めた。たしかにそうかもしれない。
三一・二一	「胃が悪くてね、本当は医者に	「初出」に同じ	「胃が悪いんだ。本当は
三一・二二	彼は非のうちどころのないような微笑みを口もとに浮かべたまま、黙ってテーブルに置いた煙草の箱をいじりまわしつづけた。	彼は一点非のうちどころのないさっぱりした微笑みを口もとに浮かべたまま、しばらくテーブルに置いた煙草の箱をいじりまわした。	彼は煙草の箱をいじりまわしながらそう言った。そして胃の悪い人が胃の話をするとき特有の顔つきをした。
三一・二三	話のつづきなんだが、俺は君と同じ理由で、昔	「初出」に同じ	話のつづきだけだね、俺は君と同じ理由で、昔のことを本当にひとつ残らず
四	話をひとつ残らず		
三一・四	全く妙なもんさ。どうにも忘れようとする	全く妙なものだよね。どうにも忘れようとする	全く妙なものだよね。俺だっていろんなことをさっぱりと忘れてしまいたいと思う。でも忘れようとする
五	するほど、	ればするほど、	するほど、
三一・六	思い出すんだね。困ったことにさ」	思い出してくるんだよ。困ったことにさ」	思い出してくるんだよ。寝ようと思えば思うほど目がさえてくることがあるだろう。あれと同じだよ。どうしてそんなことになるのか、自分でもよくわからない。覚えてるはずのないことまで思い出すんだ。こんなによく昔のことはかり覚えていたら、この先の人生の記憶をキープする余地はもうないんじゃないかと不安になるくらい記憶が鮮明なんだ。困ったことにさ」
九			
三一・一〇	僕は、半分は一人きりの時間を邪魔されたこととうんざりし、それでも半分は彼の話術にひきこまれ始めていた。	僕は、意識の半分で一人きりの時間を邪魔されたこととうんざりし、それでも半分は彼の話術にひきこまれ始めていた。	僕は、手に持ったままの本をテーブルの上に伏せておき、コーヒーをひとつくち飲んだ。

<p>三二・二 一〇 四</p>	<p>時々自分でもわからなくなるんだ。いったい本当の俺は何処に生きている俺だろうってね。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>まるで今そこにいるみたいな気分になる。それで時々自分でもわからなくなってしまうんだ。いったい本当の俺は何処に生きている俺だろうってね。今ここにある物事がひよつとしてただの記憶にすぎないんじゃないかと思うことさえある。</p>
<p>三二・一 五</p>	<p>「ないね」そんなつもりはなかったのだけれど、僕のことばはひどく素気なく響いた。しかしそんな響きも彼のステンレス・ステイルのようにツルツルした微笑をぴくりとも崩すことはできなかつた。彼は楽しそうに何度かから話しつづけた。</p>	<p>「ないね」そんなつもりはなかったのだけれど、僕のことばはひどく素気なく響いた。でも相手は少しも傷ついたようにはみ</p>	<p>僕はぼんやりと首を振った。</p>
<p>三二・一 六</p>	<p>「でもまあ、そういったわけで君のことも実によく覚えてるんだよ。ガラス超しに</p>	<p>「そういうわけで君のことも実によく覚えてるんだよ。通りを歩いていてガラス</p>	<p>「君のことも実によく覚えてる。通りを歩いていてガラス</p>
<p>三二・一 八〇三 二・八</p>	<p>悪いとは思うんだけど」 「ちつとも悪くなんてないさ。こちらが勝手に押しかけたんだからね。気にしないでくれ。思い出す時がくりや自然に思い出す。そんなもんだよ」 「クイズはあまり好きじゃないんだ」 「おいおい、よせよ。クイズなんかじゃないさ。つまりね、今の俺には名前なんてないも同じなんだよ。たしかに昔は俺にもちゃんとした名前があったさ。まだ汚れていないピカピカのやつがね」 彼はそこで気持良さそうに笑った。「まあそれを君が思い出すもよし、思い出さずともまたよし。正直言つてね、どちらにしたところで俺には殆んど</p>	<p>とても悪いとは思うんだけど」 「悪くなんてないよ。こちらが勝手に押しかけたんだからね。気にしないでほしいね。思い出す時がくれれば自然に思い出す。そんなもんだよ。記憶というのは人によって働きかたが全然違うんだ。容量も違えば、その方向性も違う。頭脳の働きを助ける記憶もあれば、障害してしまう記憶もある。どれが良くどれが悪いということもないんだ。だから気にしなくていい</p>	<p>とても悪いとは思うんだけど」 「悪くなんてないよ。こちらが勝手に押しかけたんだからね。気にしないでほしいな。思い出す時がくれれば自然に思い出す。そんなもんだよ。記憶というのは人によって働きかたが全然違うんだ。容量も違えば、その方向性も違う。頭脳の働きを助ける記憶もあれば、障害してしまう記憶もある。どれが良くどれが悪いということもないんだ。だから気にしなくていい</p>

<p>三二・一八 関係ないんだよ」 三二・一八</p>		<p>った。「まあそれを君が思い出すもよし、思い出さずともまたよし。正直言つてね、どちらにしたところで俺には殆んど関係ないんだよ」</p>	<p>し。どっちでもいいんだ。どっちでもかわりないんだから。でももし君が俺の名前を思い出せなくてそんなに気になるのなら、俺のことを初対面の相手だと思えばいいよ。それだつてべつに話をするのに支障はないんだから」</p>
<p>三二・一九 僕は 三二・一〇 三二・一〇 三二・一〇 三二・一〇</p>	<p>僕は 「まったく十年もたてば実にいろんなことが変わるものさ。もちろん今ある俺は十年前の俺があつてこそ存在するわけなんだが、実感前の俺があつてこそ存在するわけなんだとしてはどうもピンとこないね。どこかで俺が、実感としてはどうもピンとこないね。自身の中身がすり変つたようでもある。どう思う？」</p>	<p>『全作品』に同じ 「まったく十年もたてば実にいろんなことが変わるものさ。もちろん今ある俺は十年前の俺があつてこそ存在するわけなんだとしてはどうもピンとこないね。どこかで俺自身の中身がすり変つたようでもある。どう思う？」</p>	<p>僕は 「まったく十年もたてば実にいろんなことなのだろうか？ 高校時代？ ということは、この男は高校時代の知り合いら？」 高校時代？ ということは、この男は高校時代の知り合いら？」</p>
<p>三二・二〇 「ああ」</p>	<p>「わからぬいな」 彼は腕を組んで椅子に深く身を埋め、こんどはどうしたのかという表情を浮かべた。「ブルー・マックス」の中でジョージ・ペバた。ードがやつたような表情だつた。</p>	<p>「初出」に同じ 「わからぬいな」 彼は腕を組んで椅子に深く身を埋め、こんどはどうしたのかという表情を浮かべた。擦り切れているみたいなきびらだつた。</p>	<p>彼は僕にそう訊ねた。 僕は肯いた。</p>

三三・二〇	「いないよ」 「俺には一人いるよ。男の子でね」	「初出」に同じ	「いない」 「俺には一人いる。男の子だけ」と彼は言った。「もう四つなんだ。幼稚園に行ってる。元気が取り柄だ」 子供の話はそれで終り、僕はそのまま黙り込んだ。僕が煙草をくわえると、彼がすぐライターで火を点けてくれた。すごく自然な手つきだった。僕は他人に煙草の火を点けてもらったり、酒を注いでもらったりするのがあまり好きではないけれど、彼の場合はほとんど気にならなかった。火を点けてもらったことにしばらく気がつかなくたってくらいだった。
三三・一〇	「ちよつとした商売さ」	「初出」に同じ	「ちよつとした商売」
三三・一二 三三・一ね 五	「たいしたものじゃないけど」 「僕はそう言って口を濁した。」	「初出」に同じ	「そう。たいしたものじゃないけどね」僕はそう言って口を濁した。彼は何度か肯いただけで、あえてそれ以上の質問をしなかった。仕事の話をしたくないというのではなかった。でも話し始めると長い話になるし、それをいちいち全部話すには僕はいささか疲れすぎていた。それに僕は相手の名前さえ知らないのだ。
三三・一六 一八	「おおよそ向かないように見えたものなんだがな」 「身すぎ世すぎさ」	「おおよそ向かないように見えたものなんだがな」 「そう？」と僕は言った。	「商売になんておおよそ向かないように見えたものなんだがな」 僕は微笑んだ。
三三・二〇	今でも	「初出」に同じ	今でも相変わらず
三四・三	「そう、持つてるかい？」	「そう、持つてる？」	「そう、百科事典はもってる？」

三四・六 七	「そりや、あれば読むだろうね」	「初出」に同じ	「そりや、あれば読むだろうね」と僕は言った。でも今のところ、僕の住んでいる部屋にはそんなものの置き場所だ
三四・八	歩いてるんだ」	「初出」に同じ	歩いてるんだ」と彼は言った。
三四・九 一〇	その男への興味が、一瞬のうちに消えた。僕はため息をついて煙草を灰皿でもみ消した。百科事典……、	その男への興味が、一瞬のうちに消えた。僕はため息をついて煙草を灰皿でもみ消した。顔が少し赤くなったような気がした。	その男への好奇心がずっと消えた。なるほど、彼は百科事典をうっているのだ。僕は冷たくなったコーヒーを一口すすり、それを音を立てないように皿に戻した。
三四・一一 一二	「欲しいことは欲しいんだが、恥ずかしながら金がないんだ。借金をやつと返しはじめたばかりだね」	「欲しいことは欲しいんだけど、今は金がな	「欲しいことは欲しい。あればいいだろうとは思う。でも、残念ながら今は金がないんだ。本当にまるでないんだよ。借金を抱えていて、やつと返しはじめたばかりだ」
三四・一三 一五	「おいおい、よせよ。恥かしの必要なんて何もないよ。貧乏なのはこちらも同じことさ。共に同じ天を仰ぐってね、そんなところだ。それに何も君に百科事典を売りつけようってわけでもない。実のところを言えば、俺は日本人には売らなくてもいいことになってるんだよ。なんていうか、取り決めてね」	「おいおい、よせよ。恥かしの必要なんて何もないよ。貧乏なのはこちらも同じことさ。共	「おいおい、よしてくれよ」と彼は言った。そして首を振った。「何も君に百科事典を売りつけようとしてるわけじゃないんだ。俺だって負けず劣らず貧乏だけど、そこまで
三四・一六	「日本人？」	「初出」に同じ	「日本人？」と僕は言った。

<p>三四・一 電話帳で都内の中国人の家庭をピックアップしてね、かたっぱしから戸別訪問するわけさ。誰が考えついたかは知らないけど、まあ上手いアイデアだな。それに売れ行きだつて悪くはないんだ。ドアのベルを押して名刺を出す。それだけさ。いわゆる同邦のよしみでね……」</p> <p>何かが突然頭の中のキイをはじいた。</p> <p>「思い出した↓」</p>	<p>電話帳で都内の中国人の家庭をピックアップしてね、かたっぱしから戸別訪問するわけさ。誰が考えついたかは知らないけど、まあ上手いアイデアだ。それに売れ行きだつて悪くはないんだ。ドアのベルを押して名刺を出す。それだけさ。いわゆる同胞のよしみでね……」</p> <p>何かが突然頭の中のキイをはじいた。</p> <p>「思い出した↓」</p>	<p>中国人にだけその百科事典を売るんだ。電話帳で都内の中国人の家庭をピックアップしてね、リストを作つて、かたっぱしから戸別訪問していくんだ。誰が考えついたかは知らないけど、まあなかなか上手いアイデアだよな。売れ行きだつて悪くはないんだ。ドアのベルを押して、このあといわゆる同胞のよしみというやつで、話はわりにとんと進むからさ」</p> <p>何かが突然頭の中のキイを叩いた。</p> <p>「思い出した」と僕は言った。</p>
<p>三五・四 「本当？」</p> <p>僕は思いあつた名前を口にした。高校時代の知り合いの中国人だった。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>高校時代の知り合いの中国人だった。</p>
<p>三五・六 「何故中国人相手に百科事典なんて売り歩く羽目になったのかは自分でもわからない」</p> <p>もちろん僕にもわからなかった。僕が覚えている限りでは彼は育ちも悪くはなかったし、成績だつてたしか僕より上のはずだった。女の子にも人気があつた方だろう。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「不思議なんだ。いったいどういう経緯で中国人相手に百科事典を売り歩くような羽目になったのか、自分でもまだよくわからないんだ」と彼は言った。すごく客観的な口調だった。「もちろんひとつひとつの細かい事情は思い出せるんだけどね、それがひとつに結びついてこういう方向に流れていくという、全体的なものが見渡せないんだ。でも気がつくといつの間にかこうなっていた」</p> <p>僕と彼は同じクラスになったこともないし、それほど個人的に親しく話をしたこともなかった。知り合いの知り合いという程度の付き合いだった。でも僕が覚えている限りでは、彼は百科事典のセールスマハン</p>

三五・六 一		「とても長くて」	をやっているようなタイプの男ではなかった。育ちも悪くはなかったし、成績だったしか僕より上のいはずだった。女の子にも人気のあつた方だと思う。
三五・一四	「とても長くて」	「初出」に同じ	「まあいろいろあるんだけどね、とても長くて」
三五・一五 三六・二	「初出」に同じ	「初出」に同じ	返事のしようもなかったから、僕は黙っていた。 「俺一人のせいばかりでもないんだ」と彼は言った。 「いろんなややこしいことが重なってね。でもまあ結局は俺のせいなんだよさ」 僕はそのあいだ高校時代の彼のことを思い出そうとしていた。でもひどく漠然としか思い出せなかった。一度誰かの家の台所のテーブルに座って、一緒にビールを飲みながら音楽の話をしたことがあるような気がした。たぶんいつかの夏の午後だった。でもそれも確かではなかった。それはずっと昔に見たまま忘れていた夢みたいに思えた。
三六・三 七	「何故君に声なんてかけたのかな？ どうかんだな、きつと。それとも生まれつき自己憐憫という能力に欠けているのかもしれない。まあなんにしても迷惑だったろう？」 「いや、いいんだ。迷惑なんかじゃない」僕たちはテーブル越しに目を合わせた。「またいつか会おう」	「初出」に同じ	「どうして君に声なんてかけちゃったのかな？」と彼は自分自身に向って問いかけるように言った。そしてしばらくテーブルの上のライターを指でくるくるとまわしていた。「まあなんにしても迷惑だったろう？ 申し訳なかったな。でも君に会えて懐かしかったよ。何が懐かしいというでもないんだけどさ」「迷惑なんかじゃないよ」と僕は言った。それは本当だった。僕の方もとくに理由もなく、なんだか不思議に懐かしかったのだ。
三六・八 九	僕たちはしばらく黙り込んだ。僕は煙草の残りを吸い、	「初出」に同じ	僕らはしばらく黙り込んだ。それ以上何を話せばいいのかわからなかったからだ。それで僕は煙草の残りを吸い、
三六・一〇 一一	「あまり油を売ってもいられないんだ。他に売るのがあつてね」	「初出」に同じ	そして椅子は少し後ろに引いた。「あまり油を売ってもいられないんだ。他にいろいろと売らなくちゃいけないものがあるからね」

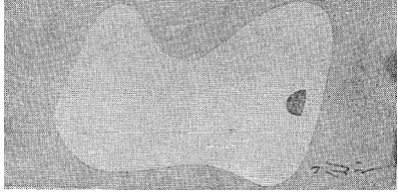
三六・一三	「パンフレットを持ってないのかい？」	「初出」に同じ	「パンフレットを持ってないの？」と僕は尋ねた。
三六・一七	「見たいね。」	「初出」に同じ	「見たいね。あくまで好奇心からだけど」
三六・一八	住所を教えてくださいませんか？」	「初出」に同じ	君の住所を教えてくださいませんか？」
三六・一九	彼はそれをきちんと四つに畳んで	「初出」に同じ	彼はそれをちらっと見てから、きちんと四つに折り畳んで
三七・一	カラー写真も多くてね。きっと役に立つよ」	「初出」に同じ	自分で売っているから言うわけじゃない。けれど、本当によく作ってあるんだ。カラー写真も多くてね。きっと役に立つよ。俺もたまに手にとってばらばら読んでみることもある。退屈しないよ」
三七・四	わからないが、余裕ができたなら必ず買うよ」	「初出」に同じ	わからないけど、余裕ができたなら買うかもしれない」
三七・五	「でもその頃には俺はもう百科事典とは縁を切っているかもしれない。今度は生命保険かな？中国人相手のさ」	「初出」に同じ	「たぶんそうなるよ。でもその頃には俺はもうおそらく百科事典とは縁を切っているんじゃないかな。だって中国人の家庭をひとつと回り回っちゃったら、あとはもう仕事がなくなってしまうものな。そうなたら何をやるんだろうね。次は中国人専門の損害保険かな。それとも墓石のセールスかな。まあいいさ、何か売れるものはあるだろう」僕はそのとき彼に何かを言いたかった。おそろもう二度とこの男と会うことはないだろうと思っただらだ。僕が彼に言いたかったのは何か中国人に関することだった。でも僕には自分がいったい何を言いたいのかがきちんと把握できなかった。だから僕は何も言わなかった。ただ月並みな別れの言葉を口にしただけだった。今だってやはり何も言えないだろうと思う。

三七・一五	三十歳を越えた一人の男として、	「初出」に同じ	三十歳を超えた一人の男として、
三七・一五	バスケットボールの	「初出」に同じ	外野飛球を追いながらバスケットボールの
三八・一〇	僕は今度は何と叫ぶのだろうか？ わからない。いや、あるいはこう叫ぶかもしれない。おい、ここは僕の場所でもない、と。	「初出」に同じ	僕は今度はいったいどんな言葉を口にするのだろうか？ あるいはこう言うかもしれない。ここは僕のための場所でもないんだ、と。
三八・四	切符を失くさない	『全作品』に同じ	切符をなくさない
三八・五	我らが街……、その風景は何故か僕の心を暗くさせた。	「初出」に同じ	我らが街、その風景は何故か僕の心をひどく暗くさせた。
三八・六〇	薄暗闇である。どこまでもひしめきあって並ぶビルと住居、ぼんやりと曇った空。ガスをまきちらしながら列をなす車の群れ。狭く貧しい木造アパート（それは僕の住居でもある）の窓にかかった古い木綿のカーテン、そしてその奥にある無数の人々の営み。プライドと自己憐憫の限らない振幅。これが街だ。それは車内に吊るされた一枚の広告と何ひとつ変りはない。新しいシーズンのための新しい口紅に捧げられた一片のコピー。実体なんて何処にもない。空売りと空買いに支えられて膨張しつづける巨大な仲買人の帝国…… 「そもそも」と彼女は言った。「ここは私のいるべき場所じゃないのよ」	「初出」に同じ	精神の薄暗闇が僕をまた捉えていた。うす汚れたビル、名もない人々の群れ、絶え間のない騒音、身動きの取れない車の列、灰色の空、空間を埋めつくす広告板、欲望と諦めと苛立ちと興奮。そこには無数の選択肢があり、無数の可能性があった。しかしそれは無数であると同時にゼロだった。僕らはそれらのすべてを手に取りながら、それでいて僕らの手にするのはゼロだった。それが都会だった。僕はふとあの中国人の女の子の言葉を思い出した。「そもそもここは私の居るべき場所じゃないのよ」

<p>三九・二） 七</p>	<p>東京。 そしてある日、山手線の車輛の中でこの東京という街さえもが突然そのリアリティーを失いはじめる。……そう、ここは僕の場所でもない。言葉はいつか消え去り、夢はいつか崩れ去るだろう。あの永遠に続くようにも思えた退屈なアドレセンスが何処かで消え失せてしまったように。何もかもが亡び、姿を消したあとに残るものは、おそらく重い沈黙と無限の闇だろう。</p>	<p>三八・一二 三九・一</p>	<p>中国。 僕は数多くの中国に関する本を読んだ、「史記」から「中国の赤い星」まで。それでも僕の中国は僕のための中国でしかない。あるいは僕自身である。それはまた僕自身のニューヨークであり、僕自身のペテルスブルクであり、僕自身の地球であり、僕自身の宇宙である。地球儀の上の黄色い中国。これから先、僕がその場所を訪れることはまずないだろう。それは僕のための中国ではない。ニューヨークにもレニングラードにも僕は行くまい。それは僕のための場所ではない。僕の放浪は地下鉄の車内やタクシーの後部座席で行われる。僕の冒険は歯科医の待合室や銀行の窓口で行われる。僕たちは何処にも行けるし、何処にも行けない。</p>
<p>「初出」に同じ</p>	<p>東京——そしてある日、山手線の車輛の中でこの東京という街さえもが突然そのリアリティーを失いはじめる。その風景は窓の外で唐突に崩壊を始める。僕は切符を握りしめながらその光景をじっと見ている。東京の街に僕の中国が灰のように降りかかり、この街を決定的に浸食していく。それは次々に失われていく。そう、ここは僕の場所でもないのだ。そのようにして僕らの言葉は失われ、僕らの抱いた夢はいつか霞み消えていく。あの永遠に続くようにも思えた退屈なアドレセンスが人生の何処かのポイントで突然消え失せてしまったように。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>僕は東京の街を見ながら中国のことを思う。 僕はそのようにして沢山の中国人に会った。そして僕は数多くの中国に関する本を読んだ、「史記」から「中国の赤い星」まで。僕は中国についてもっと多くのことを知りたかったのだ。 それでもその僕の中国は、僕のための中国でしかない。それは僕にしか読み取れない中国である。僕にしかメッセージを送らない中国である。地球儀の上の黄色く塗られた中国とは違う、もうひとつの中国である。それはひとつの仮説であり、ひとつの暫定である。ある意味ではそれは中国という言葉によって切り取られた僕自身である。僕は中国を放浪する。でも僕は飛行機に乗る必要はない。その放浪はこの東京の地下鉄の車内やタクシーの後部座席で行われる。その冒険は歯科医の待合室や銀行の窓口で行われる。僕は何処にも行けるし、何処にも行けない。</p>

<p>三九・九 あるのかもしれない。 一〇</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>あるのかもしれない。とすれば、誤謬こそが僕自身であり、あなた自身であるということになる。</p>
<p>三九・一四 だからもう何も恐れるまい。クリーン・アップが 一五</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>だから喪失と崩壊のあとに来るものがたとえ何であれ、僕はもうそれを恐れまい。あたかもクリーン・アップバッテリーが</p>
<p>三九・一五 革命家が</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>熱烈な革命家が</p>
<p>三九・一七 友よ、 友よ、中国はあまりに遠い。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>友よ、中国はあまりに遠い。</p>

異同表—「貧乏な叔母さんの話」

<p>頁・行数</p>	<p>「新潮」(一九八〇・一〇)</p>	<p>『中国行きのスロウ・ボート』 (中央公論社 一九八三・五)</p>	<p>『村上春樹全作品1979～1983 ④ 短篇集I』 (講談社 一九九〇・九)</p>
<p>四三・一</p>		<p>「新潮」に同じ</p>	<p>そもそもの始まりは、文句のつけようもなく見事に晴れあがった、七月の日曜日午後だった。七月の最初の日曜日だ。</p>
<p>四三・一～二 四三・二～ 三</p>	<p>そもそもの始めは七月のある晴れた午後だった。とびつきり気持ちの良い日曜日の午後だ。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>小さな雲の塊りが二つか三つ、よく吟味された品の良い句読点みたいに、ずっと遠くの空に白く浮かんでいた。太陽の光は何物にも遮られずに、心おきなく世界に降り注いでいた。</p>
<p>四三・三～ 五</p>	<p>芝生の上に丸めて捨てられたチョコレート包装紙でさえ、そんな七月の王国にあつては湖の底の水晶のように誇らし気に光り輝いている。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>芝生の上に丸めて捨てられたチョコレートの銀紙でさえ、そんな七月の王国にあつては、湖底の伝説の水晶のごとく誇らし気に光り輝いていた。</p>

四三・五〜六		「新潮」に同じ	じっと見ていると、箱の中に箱がある仕掛けのように、光の中にもうひとつ別の光があることがわかった。
四三・六〜八	不透明で優しい光の花粉がはにかみながら、ゆつくりと地表に舞い下りていた。	「新潮」に同じ	不透明な柔らかい花粉だった。それらは空中をあてもなく漂い、やがてゆつくりと時間をかけて地表に舞い下りていった。
四三・九〜一〇	僕は散歩の帰り、絵画館前の広場に腰を下ろし、連れと二人で一角獣の銅像をぼんやり見上げていた。	「新潮」に同じ	僕は散歩の帰り、絵画館前の広場に寄った。そして池の縁に腰を下ろし、連れと二人で何をするともなく、向い側にある一角獣の銅像を眺めていた。
四三・一〇〜一一	梅雨が開けたばかりの爽やかな風が緑の葉を震わせ、浅い池の水面に小さな波を立てていた。	梅雨が明けたばかりの爽やかな風が緑の葉を震わせ、浅い池の水面に小さな波を立てていた。	長い梅雨がやっと明けたばかりだった。新しい夏の風が櫛の葉を微かに震わせ、浅い池の水面に時折小さな波を立てていた。
四三・一一〜一二		「新潮」に同じ	時間はそんな風に動いては止まり、止まっては動いた。
四三・一二〜一三	澄んだ水の底には錆びついたコーラの缶がいくつも沈み、それはずっと昔に打ち捨てられた街の廃墟を思わせた。	「新潮」に同じ	澄んだ水の底にはコーラの缶がいくつも沈んでいた。それは僕に水没してしまっただ時代の街の廃墟を思わせた。
四三・一三〜一四	揃いのユニフォームを着た何組もの草野球チームや、犬や貸自転車や、ジョギング・ショーツをはいた外人の青年が、池の縁に腰を下ろした僕たち二人の前を横切っていった。	「新潮」に同じ	揃いのユニフォーム姿の草野球チームの一団や、自転車に乗った子供や、犬を連れた老人や、ジョギング・ショーツをはいた外人の青年が、僕らの前を横切っていった。

四三・一三 一四	揃いのユニフォームを着た何組もの草野球チームや、犬や貸自転車や、ジョギング・ショーツをはいた外人の青年が、池の緑に腰を下ろした僕たち二人の前を横切っていった。	「新潮」に同じ	揃いのユニフォーム姿の草野球チームの一団や、自転車に乗った子供や、犬を連れた老人や、ジョギング・ショーツをはいた外人の青年が、僕らの前を横切っていった。
四四・一	失われそうな愛だとかについての歌だ。	「新潮」に同じ	失われそうな愛だとかについての歌だった。
四四・一〇三		「新潮」に同じ	どこかで前に聞いた覚えがあるようなメロデーだったが、たしかに聞いたという確信はもてなかった。それはただ別の何かに似ているだけなのかもしれない。僕はほんやりとその音楽に耳を傾けていた。
四四・三〇五	太陽の光が僕の両腕に静かに吸い込まれていく。	「新潮」に同じ	太陽の光が僕のむきだし両腕に吸い込まれていくのを感じるこゝとができた。音もなく、とても穏やかに、静かに。僕は時折腕を顔の前あげて、まっすぐのぼしてみた。夏がやってきたのだ。
四四・六〇七	そんな午後になぜ貧乏な叔母さんが心を捉えたのか、僕にはわからない。	「新潮」に同じ	そんな日曜日の午後、なぜよりによって貧乏な叔母さんが僕の心を捉えたのか、僕には見当もつかない。
四四・七〇八	まわりには貧乏な叔母さんの姿さえなかった。	「新潮」に同じ	まわりには貧乏な叔母さんの姿はなかったし、貧乏な叔母さんの存在を想像させる何かさえなかった。でもそれにもかかわらず、貧乏な叔母さんはやってきた。去っていった。
四四・八〇一	それでもそのわずか何百分の一秒かのあいだ、彼女は僕の心の中にいたし、その冷やりとした不思議な肌ざわりはいつまでもそこに残っていた。	「新潮」に同じ	わずか何百分の一秒かのあいだであるにせよ、彼女は僕の心の中にいた。そして彼女はそのあとに不思議な人型の空白を残していった。まるで窓の外を誰かがさっと通り過ぎてそのまま見えなくなってしまうような感じだった。急いで窓のところに飛んでいて顔を出す。でもそこにはもう誰もいない。

四四・一二	貧乏な叔母さん？	「新潮」に同じ	貧乏な叔母さん？
四四・一三		「新潮」に同じ	それはやってきて、そして去っていったのだ。
一四		「新潮」に同じ	言葉は透明な弾道のように、日曜日の昼下がりの中に吸い込まれていた。始まりはいつもこうだ。ある瞬間にはすべてが存在し、次の瞬間にはすべてが失われている。
四四・一四		「新潮」に同じ	「僕は貧乏な叔母さんについて書いてみたい」僕は連れに向かってそう口に出してみた。僕は小説を書こうとしている人間なのだ。
一七		「新潮」に同じ	彼女は何かを測るような目でしばらく僕の顔を見ていた。
四四・一八		「新潮」に同じ	
一九			
四四・二〇		「新潮」に同じ	
四五・一			
四五・二			
四五・三			
四五・四			
四五・五			
四五・六			
四五・七			
四五・八			
四五・九			
四五・一〇			
四五・一一			
四五・一二			
四五・一三			
四五・一四			
四五・一五			
四五・一六			
四五・一七			
四五・一八			
四五・一九			
四五・二〇			
四五・二一			
四五・二二			
四五・二三			
四五・二四			
四五・二五			
四五・二六			
四五・二七			
四五・二八			
四五・二九			
四五・三〇			
四五・三一			
四五・三二			
四五・三三			
四五・三四			
四五・三五			
四五・三六			
四五・三七			
四五・三八			
四五・三九			
四五・四〇			
四五・四一			
四五・四二			
四五・四三			
四五・四四			
四五・四五			
四五・四六			
四五・四七			
四五・四八			
四五・四九			
四五・五〇			
四五・五一			
四五・五二			
四五・五三			
四五・五四			
四五・五五			
四五・五六			
四五・五七			
四五・五八			
四五・五九			
四五・六〇			
四五・六一			
四五・六二			
四五・六三			
四五・六四			
四五・六五			
四五・六六			
四五・六七			
四五・六八			
四五・六九			
四五・七〇			
四五・七一			
四五・七二			
四五・七三			
四五・七四			
四五・七五			
四五・七六			
四五・七七			
四五・七八			
四五・七九			
四五・八〇			
四五・八一			
四五・八二			
四五・八三			
四五・八四			
四五・八五			
四五・八六			
四五・八七			
四五・八八			
四五・八九			
四五・九〇			
四五・九一			
四五・九二			
四五・九三			
四五・九四			
四五・九五			
四五・九六			
四五・九七			
四五・九八			
四五・九九			
四五・一〇〇			

四五・四〇九	<p>「あ、あなたが貧乏な叔母さんの話を書くの？」</p> <p>「そう。僕が貧乏な叔母さんの話を書くんだ」</p> <p>「そんな話、誰も読みたがらないかもしれない」</p> <p>「そうかもしれない」と僕は言った。</p> <p>「それでも書いてみたいのね？」</p> <p>「仕方がないんだ」と僕は弁解した。「うまく説明できないけどね。……たしかに僕は間違ったひきだしを開けたのは僕なんだ。つまりは、そういうことさ」</p>	「新潮」に同じ	<p>「そんな話、誰も読みたがらないかもしれないわよ」と彼女は言った。</p> <p>「たしかに読み物としては魅力的じゃないかもしれない」と僕は認めた。</p> <p>「じゃあどうしてそんなもの、のかきたいの？」</p> <p>「それは言葉ではうまく説明できないことなんだ」と僕は言った。「僕がどうして貧乏な叔母さんについての小説を書くかという理由を説明するためには、それについて小説を書かなくてはならないし、それについて小説を書いてしまえば、その小説を書く理由を説明する理由もなくなってしまうんじゃないかな」</p>
四五・一〇〇	<p>彼女は無言で微笑んだ。僕はポケットからくしゃくしゃになった煙草をひっぱり出して火をつける。</p>	「新潮」に同じ	<p>彼女は黙って微笑み、ポケットからくしゃくしゃになった煙草をひっぱり出して火を点けた。彼女はいつも煙草をくしゃくしゃにしてしまう。ときどきあまりにもくしゃくしゃで火がつかないことだつてある。でも今回はちゃんと火がついた。</p>
四五・一五	<p>「でも私はその叔母について何も書きたくなんかない」</p>	「新潮」に同じ	<p>本物の貧乏な叔母さん</p>
四五・一七〇	<p>「でも私はその叔母について何も書きたくなんかない」</p>	「新潮」に同じ	<p>僕は彼女の目を見た。彼女の目はいつものようにとしても静かだった。「でも私はその叔母について何も書きたくなんかない」と彼女は言った。「ひとことも書きたくない」</p>
四五・一九	<p>トランジスタ・ラジオが違った歌を流し始めた。世の中はきつと失われた愛や、失われそうな愛で充ちているのだろう。</p>	「新潮」に同じ	<p>トランジスタ・ラジオが別の歌を流し始めた。前のと似た歌だったが、こんどの歌のメロデーにはまるで聞きおぼえがなかった</p>

四六・一〇三	<p>「さて、あなたには貧乏な叔母さんなんて一人もいない」と彼女は続けた。「それでも貧乏な叔母さんについて何か書いてみたいと思う。不思議だと思わない？」</p>	「新潮」に同じ	<p>「あなたには貧乏な叔母さんが一人もいない」と彼女は続けた。「でも貧乏な叔母さんについて何か書いてみたいと思う。私には本物の貧乏な叔母さんがいる。でもそれについて書いてみたいとは思わない。添いうのってちょっと不思議だと思わない？」</p>
四六・五〇六	彼女は後を向いたまま、	「新潮」に同じ	彼女の後を向いたまま、
四六・六〇九	<p>まるで僕の質問が彼女の指先をつたって水底の廃墟に吸い込まれていくような気がした。きつと今でもあの池の底には僕のクエクション・マークが、丁寧に磨きこまれた金属片のようにキラキラと光りながら沈んでいるに違いない。そしておそらく、まわりのコーラ罐にむかって同じ質問を浴びせかけていることだろう。</p>	「新潮」に同じ	<p>まるで僕の質問が彼女の指先をつたって水底の廃墟に吸い込まれていくようだった。きつと今でもあの水底には僕のクエクション・マークが、磨きこまれた金属片のようにキラキラと光りながら沈んでいるに違いない。そしておそらく、まわりのコーラ缶に向って同じ質問を浴びせかけていることだろう。</p>
四六・一〇	何故？ 何故？ 何故？	「新潮」に同じ	何故だろう？ 何故だろう？ 何故だろう？
四六・一一〇	「私にはわからないわ」ずいぶんあとで彼女はぼつんとそう言った。	「新潮」に同じ	彼女はいくしゃくしゃの煙草の先からくしゃくしゃの灰を地面に落とす。 「実を言うと、その貧乏な叔母さんについては、私にもいろいろと言いたことがあるような気がするの。でも私にはそれについての正しい言葉を思いつくことができない。私には歯が立たない。私は本当の貧乏な叔母さんを知っているから」そう言って彼女は軽く唇を噛んだ。「それは、おそらくあなたが思っているよりはずっと遠いところまで根を張っているよ。」
四七・一	<p>僕は頬杖をつき、煙草を口にくわえたままもう一度一角獣の銅像を見上げる。二頭の一角獣はどこかに置き去りにされた時の流れにむけて、苟立たしげに四本の前足を振り上げていた。</p> <p>「私にわかっているのは、人は頭の上にお盆を乗せたまま空を見上げることはできないってことだけ」と彼女は言った。「あなたのことよ。」</p> <p>「もう少し具体的に言ってもらえないかな」</p> <p>彼女は水について指をシャツの裾で何度か拭ってか</p>	「新潮」に同じ	<p>僕はもう一度一角獣の銅像を見上げる。二頭の一角獣はどこかに置き去りに去りにされた時の流れに向けて、苟立たしげに四本の前足を振り上げていた。彼女は水につけていた指をシャツの裾で何度か拭ってから正面を向いた。「あなたは貧乏な叔母さんに</p>

四六・一一く	ら正面を向いた。「今のあなたには何ひとつ救えないんじゃないかって気がするのよ。何ひとつね」	「新潮」に同じ	ついて書こうとしてる」と彼女は言った。「あなたはそれを引き受けようとしている。そして、私は思うんだけど、それを引き受けるというのは、同時にそれを救うことでもあるのよ。でも今のあなたにはそれができるかしら。あなたには本物の貧乏な叔母さんさえないのよ」
四七・一			
四七・二	僕はため息をついた。	「新潮」に同じ	僕は深いため息をついた
四七・四	「いや、いいんだ」と僕は言う。「きつと今の僕には安物の枕ひとつ救えないのかもしれない」 彼女はもう一度微笑んだ。「それにはあなたには貧乏な叔母さんさえない」	「新潮」に同じ	「いや、構わないよ。たぶんそのとおりに思う」と僕は言った。
四七・六	まるで歌の文句のようだな。	「新潮」に同じ	これはまるで歌の文句のようだな。
四七・八	不思議な共通項だ。	「新潮」に同じ	奇妙な共通項だ。
四七・一一く	どんな洋服ダンスにもほとんど裙をとおされたことのない一枚のシャツ：	「新潮」に同じ	どんな洋服ダンスにもほとんど裙をとおされたことのない一着のシャツ：
四八・二く三	運が悪ければ引越しの折にほこりだらけのポーリング・トロフィーと一緒に捨て去られたはずだ。	「新潮」に同じ	運が悪ければ引越しの折にほこりだらけのわけのわからないトロフィーなんかと一緒に捨て去られてしまったはずだ。
四八・四く五	その姿は程度の良い溺死体さながらどこ心許さない。	「新潮」に同じ	その姿は程度の良い溺死体さながら心許さない。
四九・一五	（無用のもの、立ち入れるべからず。）	「新潮」に同じ	無用のもの、立ち入れるべからず。

五〇・六く七	同居している猫たちもはじめの二、三日こそ彼女を胡散くさい目で眺めていたが、	「新潮」に同じ	同居している猫たちもはじめの二三日こそ彼女を胡散くさい目で眺めていたが、
五〇・一二	「気にするなよ」と僕は言った。「これといって害もないんだから」	「新潮」に同じ	「気にすることないよ」と僕は言った。「おとなしいものだし、これといって害もないんだから」
五〇・一四	「うん」 「いったいどこでそんなもの背負いこんできたんだ？」	「新潮」に同じ	「なるべく見ないようにしてればいい」 「まあな」と彼は言つて溜め息をついた。「でもいったいどこでそんなもの背負いこんできたんだ？」 「とくにどこで、というんでもないんだ」僕は言った。
五〇・一八	「わかるよ。昔からそういう性格だったものな」	「新潮」に同じ	「わかるような気がするな。お前、昔からそういう性格だったものな」
五〇・二〇	僕たちは気のりのしないままに一時間ばかりウイスキーを飲みつづけた。	「新潮」に同じ	我々は気のりのしないままに一時間ばかりウイスキーを飲みつづけた。
五一・一	「ねえ」と僕は質問した。「いったいどこがそんなに辛気臭いんだらう？」	「新潮」に同じ	「ねえ」と僕は質問した。「いったいどこがそんなに辛気臭いんだらう？」
五一・四	「なぜって……」と彼は困つたように言った。「君の背中に貼りついているのがうちの母親だからさ」	「新潮」に同じ	「どうして……」と彼は困つたように言った。「君の背中に貼りついているのがたぶんうちの母親だからさ」
五一・一三	「……でも声だつてロクに出やしない」 「うーん」	「新潮」に同じ	でも声だつてロクに出やしない。よほど安楽死させるようかと思つたんだが、お袋が反対してね」
五一・一五	「知るもんか。……」	「新潮」に同じ	「さあ知るもんか。……」
五一・一六	「……。地獄さ」	「新潮」に同じ	「……。あれはすさまじい臭いだったな」

五二・四	しかし彼女はあいかわらず犬で	「新潮」に同じ	しかし彼女は相変わらず犬で
五二・八	「二年間私のクラスを受け持っていたんですが、どうもなつかしいな。なつかしいというか、……」	「新潮」に同じ	「二年間私のクラスを受け持っていたんですが、どうも懐かしいな。懐かしいというか、……」
五二・一八	このように街道の地図が、結婚式の座席表が形作られていく。	「新潮」に同じ	このように街道の地図が、結婚式の座席表が、形作られていく。
五三・二	まるで櫛の歯が抜けるように友人たちが去っていった。	「新潮」に同じ	まるで櫛の歯が欠けるように友人たちが去っていった
五三・六	僕はなんだか自分が歯医者椅子にでもなってしまったような気がしたものだ。	「新潮」に同じ	僕はなんだか自分が歯医者椅子になってしまったような気がした。
五三・七	どこかで偶然顔をあわせてももつともらしい理由をみつければすぐに姿を消すようになった。	「新潮」に同じ	どこかで顔を合わせてももつともらしい理由をつけてすぐに姿を消すようになった。
五三・八	……と一人の女の子は正直に言った。 僕のせいじゃないよ。 わかっているわ、彼女はそう言って具合悪そうに笑った。もしあなたの背負っているのが傘立てか何かだとしたらまだ我慢できると思っただけだ……。	「新潮」に同じ	……とある女の子はとても言いにくそうに、でも正直に言った。 もしあなたの背負っているのが傘立てか何かだとしたら、私もまだ我慢できると思っただけだ……。
五三・一一	傘立て	「新潮」に同じ	傘立て
五三・一二	もともと人づきあいは苦手な方だし、何にせよ傘立てを背負って生きていくことを思えば、今の方がずっとましじゃないか。	「新潮」に同じ	もともとあまり人と付き合うのは得意な方ではない。それに僕は傘立てを背負って生きていきたくなかない。
一三			

<p>五三・一四〇 一八</p>	<p>そのかわり、僕はいくつかの雑誌の取材につきあわされる羽目になった。彼らは一日おきにやってきて僕と叔母さんの写真を撮り、彼女の姿がうまく写らないといつては腹を立て、見当違いな質問を山と浴びせかけて帰っていった。もつとも僕自身はそんな記事が載った雑誌なんて開きもしない。読んでいたらきつと首をくくりたくなつたことだろう。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>そんな風に友達を避けたけれど、そのかわりにマスコミが競って僕のところへ取材にやってきた。その多くは週刊誌だった。彼らは一日おきにやってきて僕と叔母さんの写真を撮り、彼女の姿がうまく写らないといつては腹を立て、見当違いな質問を山と浴びせかけて帰っていった。僕としては、雑誌に出ることによって、貧乏な叔母さんについて何か新しい発見なり展開なりがあるのではないかと期待したのだ。でもそこには何の発見もなければ、展開もなかった。疲労がつみかさなつていっただけだった。</p>
<p>五三・一九〇 五四・五</p>	<p>朝の六時にたたき起こされて車でスタジオに運ばれ、得体のしれないコーヒーを飲まされた。司会者は向う側が透けてみえそうな中年のアナウンサーだ。きつと一日に六回くらいは歯を磨くのだろう。「それでは今朝のゲストの……さんです」 拍手。 「おはようございます」 「おはようございます」 「えー、……さんはふとしたことで背中に貧乏な叔母さんを背負うことになられたわけですが、そのあたりの経過とか御苦労話をひとつ……」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>朝の六時前にたたき起こされて車でテレビ局のスタジオに運ばれ、得体のしれないコーヒーを飲まされた。まわりではわからない連中が、わけのわからないことをやっていた。ぼくはそのままスタジオのドアを開けて帰ってしまいたくなつた。でも帰りそびれているうちに、僕の番がきてしまった。司会者はカメラに映ってないおきはひどく不機嫌で傲慢で浅薄な男だった。ことあることにまわりの人間をいじめていた。僕は目でその男が嫌いになった。でもひとたびカメラに赤いランプがつくと、彼は豹変した。彼はにこやかでインテリジェントな、感じのいい中年男になった。</p>
<p>五四・六〇 一〇</p>	<p>ついた人なんて、そう沢山はいらっしゃいません。今朝は、そのあたりの経過とか御苦労話をうかがいたいと思います」と彼は言った。そして僕の方を向いた。「いかがですか、何か不便を感じられることはおありですか？」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「はい、それでは『世の中にはこういうこともある』コーナーです」と彼はカメラに向かって言った。「えー、ここにいらしゃる……さんはふとしたことで、背中に貧乏な叔母さんを背負うことになりました。何しろ背中に貧乏な叔母さんがくっ</p>

五五・一七	「それは無理です。」	「新潮」に同じ	「いや、それは無理です。」
五五・一五	「だとすれば」と若い女性アシスタントが状況を打破するべく質問した。	「新潮」に同じ	「だとすれば」と若い女性アシスタントが不毛な固まり方を見せ始めた状況を打破するべく隣りから質問した。
五五・一四	「だから記号とはそういうったものでしょう」	「新潮」に同じ	「記号とはそういうったものでしょう」
五四・一八	「あなたがお座りになったところが、その池の中に、その貧乏な叔母さんがひそんでいて、あなたの背中にとりついたというわけですか」	「新潮」に同じ	「あなたが池の縁にお座りになったところが、その池の中に、貧乏な叔母さんがひそんでいて、あなたの背中にとりついたというわけですか」
五四・一五	「僕が首を振った。結局みんなが求めているのは笑い話か二流の怪談なんだ。」	「新潮」に同じ	「僕が首を振った。やれやれと僕は思っ た。やっぱりこんなところに来るべきじゃなかったんだ。結局みんなが求めているのはその手の笑い話か二流の怪談なんだ。」
五四・一三	「それでは肩こりといふことも……」	「新潮」に同じ	「それでは肩こりといふようなことも……」
五四・一一、二	「実は苦勞というほどのものでもないんです」と僕は言う。「重いわけでもないし、飲みくいするわけでもありませんから」	「新潮」に同じ	「とくに不便とか苦勞というようなものではありません」と僕は言った。「重いわけでもないし、飲み食いするわけでもありませんから」
五四・六	「一〇		ついた人なんて、そう沢山はいらっしゃいません。今朝は、そのあたりの経過とか御苦勞話をうかがいたいと思います」と彼は言った。そして僕の方を向いた。「いかがですか、何か不便を感じられることはおありですか？」

五五・一七〇 一八				「新潮」に同じ 記憶と同じです。例えば忘れたいのにしても忘れられない記憶というのがありますね。それと同じことです」
五六・二	「可能です。」と僕は答えた。	「新潮」に同じ		「うまくいくかどうかはわかりませんが、少なくとも原理的には可能です」と僕は答えた。
五六・三〇八	「仮に概念的、ということばを毎日何度も繰り返したとしますね。すると私の背中には概念的の姿がいつか現われるかもしれない」 「たぶんね」 「そのとおりです」スタジオの強いライトのせいで僕の頭は痛み始めていた。	「新潮」に同じ		「仮に概念的ということばを毎日何度も繰り返したとしますね。すると私の背中には概念的の姿がいつか現われるかもしれない」 「たぶんね」 「たぶん原理的には可能です」と僕は答えを機械的に繰り返した。
五六・九〇一 〇	「ところで概念的、というのはいったいどのような格好をしているものなのでしょうか」	「新潮」に同じ		「そのとおりです」スタジオの強いライトと嫌な臭いのする
五六・一一〇 一四	それは僕の想像力を越えた問題であったし、僕は貧乏な叔母さんひとりを抱えているだけでも充分だったからだ。	「新潮」に同じ		僕はそんなことについて考えたくもなかった。僕は自前の貧乏な叔母さん一人を抱えているだけでも充分だったからだ。だいたい彼らにとってはそんなこと切実な問題ではないのだ。彼らはただ次のコマースシャルの時間が来るまで、何かをしゃべるためにしゃべっているだけのことなのだ。
五六・一五〇 一六	もちろん世界の全ては道化だ。誰がそれを逃れることができるだろう？ 強いライトに照らし出されたテレビ局のスタジオから、暗い森の奥の隠者の庵まで、何ひとつ変りはしない。	「新潮」に同じ		もちろん世界の全ては道化だ。誰がそれを逃れられるだろう？ 強いライトに照らし出されたテレビ局のスタジオから、暗い森の奥の隠者の庵に至るまで、状況の根もととはみんなひとつだ。

五七・三	「だって今週はピンクの傘立てを風の気分なんだもの。」	「新潮」に同じ	「来週はブリティッシュ・グリーンでいくぞ」
五七・四〇五	ピンク色の傘立てを背負った男とベッドに潜り込むことは、彼女たちにとってもきつと素晴らしい経験になったことだろう。	「新潮」に同じ	興味を持つ女の子だって世間にはいるかもしれない。
五七・六〇一	人々の僕や僕の背負った叔母さんに対する興味はどんどん薄らいでいった。そしてついには少しばかりの悪意だけを残してすっかり消え失せてしまった。結局のところ（僕の連れが言ったように）誰も貧乏な叔母さんになんて興味を抱きはしない。当初の少しばかりの物珍しさがその迫るべき道を辿って消えてしまえば、あとには海の底のような沈黙しか残らなかった。それは僕と貧乏な叔母さんが一体化してしまったような深い沈黙だった。	「新潮」に同じ	僕や僕の背負った叔母さんになんて興味を抱きはしないのだ。当初の少しばかりの物珍しさがその迫るべき道を辿って消えてしまえば、あとには海の底のような沈黙しか残らなかった。それは僕と貧乏な叔母さんが一体化してしまったような深い沈黙だった。
五七・一二〇		「新潮」に同じ	時間はアツという間に過ぎてしまった。そんなに長く彼女にあわなかったのは初めてのことだった。
一三		「新潮」に同じ	「少し疲れていたみたいけど」
五七・一四	「少し疲れていたみたいね」	「新潮」に同じ	「とても疲れてたんだ」と僕は言った。
五七・一五	「そうだね」	「新潮」に同じ	
五八・一	僕は肯いた。	「新潮」に同じ	僕は肯いた。そう、たしかに僕はぼくらしくなかった。
五八・三	「あなたもとうとう自前の貧乏な叔母さんが持てたらしいわね」	「新潮」に同じ	折り畳んではのぼし、のぼしては折り畳んだ。まるで時間を戻したり進めたりするみたいに。 「どうやらあなたもとうとう自前の貧乏な叔母さんが持てたらしいわね」と彼女は言った。

五九・一七								
	五九・一三 一六	五九・九	五九・二〇四	一八	五八・一四 一五	五八・一二	五八・八	
	世の中はきつと何百万もの理由、死ぬための何百万もの理由、そんなものひと山いくらで手に入るわ。でも、あなたの求めているのはそんなものじゃないんでしょう？		どこから手をつければいいのか、思いつくまでに時間がかかった。	「なんだか小説を書く意味なんて何も無いような気がするんだ。君がいつか言ったように、僕に何ひとつ救えないんだとしたらね」	「まるで書けない。もう、ずっと書けないかもしれない」	「少しずつね」	「井戸の底に落ちた西瓜みたいな気分だよ」	
「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	「新潮」に同じ	
「それとは違ふと思う」	世の中には何百万という結果のための何百万つという数の理由があふれてるのよ。生きるための何百万もの理由とか、死ぬための何百万もの理由とか、理由をつけるための何百万の理由とか。そんな理由なんて、電話一本かければひと山いくらで簡単に手に入るのよ。でもあなたの求めているのはそんなものじゃないんでしょう？	彼女は何度か肯いた。良い質問だともいうように。	「そうよ」と彼女は言った。「質問しなさいよ。私が貧乏な叔母さんについて何かしゃべってもいいというふうな気分になることは、もうこの先二度とないんだから」 どこから手をつければいいのか、それを思いつくまでに時間がかかった。	「君がいつか言ったように、僕に何ひとつすくえないんだとしたら、僕が貧乏な叔母さんについて何かを書く意味なんてどこにあるだろう？」	「まるで書けない。書こうという気がおきないんだ。あるいはもうずっと書けないかもしれない」	「少しはわかりかけてきたと思う」	「まるで井戸の底に落ちた西瓜みたいな気分だ」	

五九・一八〜 六〇・一	「あととはあなたがそれを受け入れるかどうかってこと」	「新潮」に同じ	「あなたはそれを認めて、受け入れなくちゃいけない。理由も原因も、そんなものはどうでもいいことなのよ。貧乏な叔母さんはただそこに存在するのよ。貧乏な叔母さんというのは、その存在そのものが理由なのよ。私たちが特別な理由も原因もなくこうして今ここに存在しているのと同じことなのよ。」
六〇・二	僕たちは何も言わずに、そのままの姿勢でずっと池の縁に腰を下ろしていた。	「新潮」に同じ	僕らは何も言わずに、そのままの姿勢でずっと池の縁に腰を下ろしていた。
六〇・四	「ねえ、あなたの背中に何が見えるかって私に質問してくれないの？」	「新潮」に同じ	「ねえ、あなたの背中に何が見えるかって私に質問してくれないの？」と彼女は言った。
六〇・五	「僕の背中に何が見える？」	「新潮」に同じ	「僕の背中に何が見える？」と僕は訊いてみた。
六〇・一二〜 一三	狭苦しいガラス・ケースの中で、時はオレンジみたいに叔母さんをしぼりあげていた。	「新潮」に同じ	狭苦しいガラス・ケースの中で、時は叔母さんをオレンジみたいにしぼりあげていた。
六〇・一五	もう本当に、一滴だつて出やしないんだよ！	「新潮」に同じ	もう本当に一滴だつて出やしないんだよ！
六〇・一六〜 一七	ステンレス・ステイルで作ったみたい立派な氷川だ。	「新潮」に同じ	叔母さんの存在の核の上に腰を下ろしている。ステンレス・ステイルで作ったみたい立派な氷川だ。
六一・一二	僕は飽きもせずずっと窓の外の風景を眺めていた。	「新潮」に同じ	僕は窓の外の風景を飽きもせず眺めていた。

六二・一四〇		<p>六二・一四〇 帰りの電車で通路を隔てた向いの座席に座ったのは三十年代半ばのやせた母親と二人の子供だった。年上の女の子は幼稚園の制服らしい紺サージのワンピースを着て、赤いリボンのついた真新しいグレイのフェルド帽をかぶっていた。幅の狭い丸いつばは柔らかなカーブを描きながら上にそり曲がり、帽子はまるで小さな動物のように彼女の頭の上でそっと休んでいた。母親と彼女にはさまれるようにして、三歳ばかりの男の子がいかにも退屈そうに腰を下ろしていた。どこの列車でも見かける平凡な親子連れだ。とくに美しくもなければとくに醜くもない。金持というほどでもないし、かといって貧乏なわけでもない。僕はあくびをひとつしてからも一度頭の中をからっぽにすると、顔を横に向けたまま行きとは反対側の風景を眺めつづけた。</p> <p>彼ら三人のあいだに何かが起こりはじめたのは十分ばかりあとのことだった。押し殺したような母娘の切れぎれな会話が僕をふと現実にはひき戻した。時刻はもう夕暮に近く、古い車内灯が三人の姿を古い写真のように黄色く染めていた。</p>	「新潮」に同じ	<p>帰りの電車で向いの座席に座ったのは三十年代半ばのやせた母親と二人の子供だった。母親の左側に座った年上の女の子は幼稚園の制服らしい紺サージのワンピースを着て、赤いリボンのついた真新しいグレイのフェルド帽をかぶっていた。幅の狭い丸いつばのついた、感じの良い帽子だった。母親の右側には三歳くらいの男の子が腰を下ろしていた。彼らはとくにこれといって人目を引くような特徴を持たなかった。顔たちも身なりも、ごく普通だった。母親は大きな荷物を持って、疲れた顔をしていた。でも大抵の母親は疲れた顔をしているものだ。だから僕は彼らのことをほとんど気にも止めなかった。彼らが電車に乗り込んできて、通路を隔てた僕の向いの席に座ったときに一度ちらりと見ただけだった。そのあと僕は下を向いてずっと文庫本を読んでいた。</p> <p>でもやがてもそもそという女の子の声が僕の耳につくようになった。彼女の声には何かを訴えかけるような切迫した荷立ちがこめられていた。</p> <p>「うるさいわねあ、電車の中では静かにしなさいって言ったでしょう」と母親が言うのが聞こえた。母親は膝の上に荷物を載せ、雑誌広げて熱心に読んでいた。</p>
六二・一一一	「だまってママ、私の帽子が……」	「新潮」に同じ	「だまってママ、私の帽子が……」とその女の子は言った。	
六二・一二二	「もうわかったから大人しくしてらっしゃい」	「新潮」に同じ	「黙ってらっしゃい」と母親はびしゃっと言った。	

<p>六二・一三 一六</p>	<p>女の子は口に出そうとしたことばを呑みこんだまま不服そうに黙った。まんなかになんか座った男の子がさっきまで姉の頭に載っていた帽子を手にとって両手でぐいぐいと力まかせにひっぱっていた。</p> <p>「ねえ、ぶって取り上げてよ」</p> <p>「黙ってらっしゃいって言ったでしょ」</p> <p>「だってもう、あんなにくしゃくしゃになっちゃって……」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>女の子は何か言おうとしたが、そのことばを呑みこんだまま不服そうに黙った。母親を挟んで座った男の子が、さっきまで姉の頭に載っていた帽子を手にとって両手でいじくりまわしていた。女の子は手をのばしてそれを取り戻そうとしていた。でも男の子は体をかわして絶対にそれを放そうとしなかった。</p> <p>「ねえ、帽子が駄目になる」と女の子は泣き出しそうな声で言った。</p>
<p>六二・一七 六三・六</p>	<p>母親は男の子をちらりと眺めてから面倒臭そうにため息をついた。母親はきつと疲れているんだろう、と僕は想像した。月賦の支払いや歯医者や請求書やあまりに速く進みすぎる時間が夕暮の彼女をすっかり押し潰してしまっただろう。</p> <p>男の子は帽子をひっぱりつつづけていた。コンパスで描いたようなぴしりとした円型のつばは今では半分ばかり形が崩れ、わきについていた誇らしげなあかいリボンも男の子の手の中に丸めこまれていた。母親の無関心さが明らかに彼を増長させていた。彼がその作業に飽きるころには、それはおそらく帽子としての外観をもう留めてはいるまい、と僕は思う。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>母親は面倒臭そうに男の子の方をちらりと眺め、お座なりに手をおぼして帽子を取り上げようとした。でも男の子は両手でぎゅつと帽子を握ったまま頑固に放さなかった。母親はそれであっさりとおきらめた。しばらくそのまま帽子で遊ばせておきなさい、どうせ今に飽きるから、というようなことを母親は娘に言った。女の子はそんなことはとても承服できないという顔をしていた。でもとくにそれに対して口ごたえはしなかった。口ごたえはしなかった。口ごたえしても叱られるだけだということがわかっていた。彼女はぎゅつと唇を結んで、弟の手の中の帽子を睨んでいた。母親はそのあいだずっと雑誌を読んでいた。しばらくすると、男の子はこんどは帽子についた赤いリボンをひっぱり始めた。母親の無関心さが彼を増長させているようだった。彼はリボンをいじることが姉を苟立たせることを知っているのだ。それがわかっただけで、彼はわざとリボンをひっぱっていた。それは本当に意地の悪い行為だった。よほど立ち上がって男の子の手から帽子をもぎ取ってやろうかと思っただけだった。</p>

六三・一一〜一二		「新潮」に同じ	それから男の子の方を向いて頬をさすり、泣きやませようとした。でも男の子は泣きやまなかった。
六三・一三	「だってママ、この子の方が先に……」	「新潮」に同じ	「だってママ、私の帽子が……」と女の子は言った。
六三・一四	「電車の中で騒ぐような子はもううちの子供じゃないからね」	「新潮」に同じ	「電車の中で騒ぐような子はもううちの子供じゃないからね」と母親は言った。
六三・一五	女の子は唇を噛んだまま顔を背け、シート上の帽子をじつと睨みつづけていた。	「新潮」に同じ	女の子は唇を噛んだまま顔を伏せ、自分の帽子をじつと見た。
六三・一七〜一八	彼女が自分が本当に家庭から放逐されたのかどうか判断しかねている様子だった。彼女は膝のまんなかに乗せた帽子のつばのしわを思いつめたようにひっぱりつづけていた。もし本当に追い出されただとしたら、と彼女は考えていた、私はこれからいっただこに行けばいいんだろう？そして彼女は僕の横顔を見上げる。でも本当に悪いのはあの子の方なんだ。だって私の帽子をこんなにくしゃくしゃにしちゃったんだもの……。うつむいた彼女の赤い頬を幾筋かの涙が下りて行くのが見えた。	「新潮」に同じ	時刻はもう夕方になかった。車内灯のぼんやりとした黄色い光がまるで哀しげな蛾の鱗粉のようにあたりをちりちりと舞っていた。それは宙を漂い、人々の鼻や口から音もなく体内に吸い込まれていった。僕は本を閉じ、膝の上に両手を置いて、長いあいだ自分の手のひらをじつと眺めた。自分の手のひらをそんなにじっくり見るのは、考えてみればずいぶん久しぶりのことだった。車内灯のくすんだ光の下では、僕の手はいやに黒ずんで汚れていた。それは自分の手には見えなかった。そのことは僕を哀しい気持ちにさせた。その手はど

六四・一〇	<p>六四・一〇 僕はガラス窓に頭をもたせかけたまま目を閉じて、これまでに巡り会ってきた何人かの女友だちの顔を思い浮かべてみた。そして彼女たちが残っていた切れぎれな言葉や、なんでもない仕草や、涙や足首の形を思い浮かべてみた。彼女たちは今、いったいどのような人生を辿っているのだろうか？ あ</p> <p>六四・一四 僕は隣りでしゃくりあげている女の子の肩にそっと手を置いてみた。僕の</p>	「新潮」に同じ	<p>う見ても、この先誰かを幸せにできるような手には見えなかった。僕は隣りの席でしゃくりあげている女の子の肩に手を置いて慰めてやりたかった。君のやったことは全然間違っていないし、帽子を奪いかえしたときのあの手際なんて実にはいたしたものだったよと言</p> <p>六四・一六 僕は隣りでしゃくりあげている女の子の肩にそっと手を置いてみた。僕の</p>
六四・一八	<p>六四・一八 僕は隣りでしゃくりあげている女の子の肩にそっと手を置いてみた。僕の</p>	「新潮」に同じ	<p>僕はいくらも冬のコートについて考えていた。新しいコートをかうべきかどうかといったようなことだ。それから階段を下り改札を抜けたところで、僕は突然気がついた。貧乏な叔母さんが僕の背中から消え去っていることに。</p>
六四・一九	<p>六四・一九 階段を下り改札をぬけ、夕暮の郊外電車の呪縛、あの黄色い車内灯の呪縛か</p>	「新潮」に同じ	<p>いつか彼女が消えてしまったのか、僕にはわからなかった。彼女はやってきた時と同じように、誰に気取られることもなく僕の背中からそっと立ち去っていた。</p>
六五・六	<p>六五・六 と抜け落ちてしまったような……。僕は改札口の脇の一本の柱にもたれか</p>		

<p>六四・一九 六五・六</p>	<p>六四・一九 かつたまま様々な色あいのそれぞれの殻にくるまれた人々の群れが、川の流れるように僕の前を通りすぎていくのをしばらく眺めていた。そして僕は突然気づく。貧乏な叔母さんが僕の背中からいつの間にか消え去っていることに。</p> <p>六五・六 彼女はやってきた時と同じように、誰に気取られることもなく僕の背中からそつと立ち去っていた。これからどこに行けばいいのか僕にはわからない。砂漠のまんなかたまった一本の意味のない標識のように僕はひとりぼっちだった。僕はポケットの小銭を洗いざらい公衆電話に放り込んで、彼女のアパートの番号を回した。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>彼女はどこかは知らないけれど彼女がそもそも存在していた場所に限り、僕はそもそも僕自身に戻っていた。でもそもそも僕自身がいったい何であったのか、僕には確信がもてなくなっていた。それはそもそも僕自身によく似た別の僕自身のようにも感じられた。これからどうすればいいのか、僕にはわからなかった。砂漠のまんなかたまった文字の消えた標識のように、僕はまったくのひとりぼっちだった。そして方向を見定めることができなかった。僕はポケットをさぐって、そこにあつた小銭を洗いざらい公衆電話に放り込んで、彼女のアパートの番号を回した。</p>
<p>六五・八</p>	<p>「夕方の六時に？」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「夕方の六時に？」と僕はびつくりして訊いた。</p>
<p>六五・九</p>	<p>「昨日の夜から仕事はずつとつまっていてね、屋と片づいたのがつい二時間前なの」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「昨日の夜から仕事はずつとつまっていてね、それがやつと片づいたのがつい二時間前なの」</p>
<p>六五・一〇 六一</p>	<p>「起こしちやって悪かったな」と僕は言った。「ただ本当に君が生きているかどうか確かめたかったんだ。うまく説明できないんだけど」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「起こしちやって悪かったと思う」と僕は言った。「こういう言い方は変かもしれないけど、ただ本当に君が生きているかどうか確かめたかったんだ。正直言えば」</p>
<p>六四・一六 六四・一八</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>僕はしばらく冬のコートについて考えていた。新しいコートを買うべきかどうかといったようなことだ。それから階段を下り改札を抜けたところで、僕は突然気がついた。貧乏な叔母さんが僕の背中から消え去っていることに。</p>

六四・一九	階段を下り改札をぬけ、夕暮の郊外電車の呪縛、あの黄色い車内灯の呪縛からやつと僕は解き放たれる。不思議な気持ちだ。体の中から何かがすっぱりと抜け落ちてしまったような……。僕は改札口の脇の一本の柱にもたれかかったまま様々な色あいのそれぞれの殻にくるまれた人々の群れが、川の流れのように僕の前を通りすぎていくのをしばらく眺めていた。そして僕は突然気づく。貧乏な叔母さんが僕の背中からいつの間にか消え去っていることに。	「新潮」に同じ	いつか彼女が消えてしまったのか、僕にはわからなかった。彼女はやってきた時と同じように、誰に気取られることもなく僕の背中からそつと立ち去っていた。彼女はどこかは知らないけれど彼女がそもそも存在していた場所に戻り、僕はそもそも僕自身に戻っていた。
六五・六	彼女はやつてきた時と同じように、誰に気取られることもなく僕の背中からそつと立ち去っていた。これからどこに行けばいいのか僕にはわからない。砂漠のまんなかになつた一本の意味のない標識のように僕はひとりぼっちだった。僕はポケットの小銭を洗いざらい公衆電話に放り込んで、彼女のアパートの番号を回した。		でもそもそも僕自身がいったい何であつたのか、僕には確信がもてなくなっていた。それはそもそも僕自身によく似た別の僕自身のようにも感じられた。これからどうすればいいのか、僕にはわからなかった。砂漠のまんなかになつた文字の消えた標識のように、僕はまったくのひとりぼっちだった。そして方向を見定めることができなかった。僕はポケットをさぐつて、そこにあつた小銭を洗いざらい公衆電話に放り込んで、彼女のアパートの番号を回した。
六五・八	「夕方の六時に？」	「新潮」に同じ	「夕方の六時に？」と僕はびっくりして訊いた。
六五・九	「昨日の夜から仕事はずつとまっついていてね、屋と片づいたのがつい二時間前なの」	「新潮」に同じ	「昨日の夜から仕事はずつとまっついていてね、それがやつと片づいたのがつい二時間前なの」
六五・一〇	「起こしちやつて悪かつたな」と僕は言った。「ただ本当に君が生きているかどうか確かめたかつたんだ。うまく説明できないんだけど」	「新潮」に同じ	「起こしちやつて悪かつたと思う」と僕は言った。「こういう言い方は変かもしれないけど、ただ本当に君が生きているかどうか確かめたかつたんだ。正直言えば」
六五・一九	今はただ眠りたい、それだけよ」	「新潮」に同じ	今は何も考えずぐつぐつと眠りた、それだけよ」

六五・二〇	「君と話したかったんだ」	「新潮」に同じ	「僕もべつに腹はへってない」と僕は言った。「ただ君と話したかったんだ。いろいろ話すことがあるから」
六六・二	それとも欠伸をしただけのことなのかもしれない。	「新潮」に同じ	彼女は唇を噛み、小指の先を眉毛にあてた。僕にはそれを感じることができた。
六六・四	「どれくらいあとで？」 六 「とにかくあとよ。少し眠らせて。少し眠って起きれば、きっと何もかもうまくいくと思う。わかった？」	「新潮」に同じ	「今はとにかく眠らせて。少しでいいのよ。少し眠っておきれば、きっと何もかもうまくいくと思う。起きたら、あなたのことろに電話する。わかった？」
六六・九	そして電話が切れた。僕は手に持った黄色い受話器をしばらくじつと眺めてから静かにもとに戻した。おそろしく腹が減ったような気がする。無性に何かを食べたかった。彼らが僕に何かを与えてくれるなら、僕は地面に這いつくばり、彼らの指までしゃぶるかもしれない。	「新潮」に同じ	でも彼女は一瞬迷った。「ねえ、それ何か急ぎの話なの？」 「急いでない」と僕は言った。「とくに急いでいるわけじゃない。あとで構わない」、そう、時間ならものすごくいっぱいあるのだ。一万年でも二万年でも。僕はいくらでも待てる。 彼女はもう一度「おやすみなさい」と言って電話を切った。僕は手の中の黄色い受話器をしばらく眺めりてから、静かにもとに戻した。電話を切ると急におそろしく腹が減った。気が狂いそうなほどの空腹感だった。何でもいいから無性に何かを食べたかった。口に入るものなら何だって構わない。彼らが僕に何かを与えてくれるなら、僕は地面に這いつくばり、彼らの指までしゃぶるかもしれない。
六六・一七		「新潮」に同じ	誰が蹴飛ばしても、僕はもう起きない。僕は一万年ぐつすりと眠るのだ
六七・四	政府があり、	「新潮」に同じ	政府があり、役場があり、

<p>六七・七 小説も……。</p>	<p>六七・八〇 瓶をいくつも作り、その中に入ってひっそりと生きることを望むかもしれない。空から眺めると、そんな瓶が何万本、何十万本と見渡す限り地表に並んでいるのが見えるだろう。それはきつと素晴らし い眺めであるに違いない。</p>	<p>六七・一一 僕は詩を書いてもいい。貧乏な叔母さんたちの桂冠詩人だ。</p>	<p>六七・一五 時間</p>
<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「新潮」に同じ</p>
<p>小説も。</p>	<p>瓶のようなものをいくつも作って、その中に入ってひっそりと穏やかに生きることを望むかもしれない。空から眺めると、そんな瓶が何万本、何十万本と見渡す限り地表に並んで</p>	<p>僕はそれについて詩を書いてもいい。そして僕は貧乏な叔母さんたちの世界の、栄養ある最初の桂冠詩人になるのだ。</p>	<p>歳月</p>

<p>七一・八</p>	<p>七一・三〇六</p>	<p>七一・二</p>	<p>七一・一</p>		<p>頁・行数</p>
<p>本日天候不良のために休園致します。</p>	<p>トランジスタ・ラジオや懐中電灯の具合を確かめたりする頃になると、彼はベトナム戦争がたけなわであった時代に手に入れた米軍放出品の雨天用ポンチョに身を包み、ポケットに缶ビールをつつこんで家を出る。</p>		<p>10年このかた守りつづけている男がいる。</p>		<p>『新潮』（一九八〇・一〇）</p>
<p>『新潮』に同じ</p>	<p>『新潮』に同じ</p>		<p>『全作品』に同じ</p>		<p>『中国行きのスロウ・ボート』 （中央公論社 一九八三・五）</p>
<p>（本日天候不良のために休園致します。）</p>	<p>だ。彼はそのために、台風が来るといつも会社を休んだ。彼はそのために、台風が来るといつも会社を休んだ。</p>	<p>彼は動物園から歩いて十五分というところに住んでいる。</p>	<p>十年このかた守りつづけている男がいる。</p>		<p>『村上春樹全作品1979～1989』⑤『短篇集I』 （講談社 一九九〇・九）</p>

七二・九〇	いったい誰が台風の午後にキリンやしまうまを眺めるべく動物園にやってくるだろうか？	「新潮」に同じ	いったい誰が好きこのんでわざわざ台風の午後に、キリンやしまうまを眺めるために動物園にやってくるだろうか？
七二・一五〇 七二・二	動物たちはみんな獣舎にひっこんで窓からぼんやりとした目で雨を眺めていたり、強風の中を興奮してはねまわったり、急激な気圧の変化に怯えたり、腹をたてたりしていた。	「新潮」に同じ	客はほとんどいなかった。動物たちはみんな獣舎にひっこんでいた。彼らは窓から俯抜けたようなぼんやりとした目で雨を眺めていたり、強風の中を興奮してはねまわったり、急激な気圧の変化に怯えたり、腹を立てたりしていた。
七二・三〇四	彼はいつもベンガル虎の欄の前に座ってビールを一本飲み（台風についてはいつもベンガル虎がいちばん腹立っていたからだ）、次にゴリラ舎の中で2本目のビールを飲んだ。	『全作品』に同じ	彼はいつもベンガル虎の欄の前に座ってビールを一本飲み（台風についてはいつもベンガル虎がいちばん腹立っていたからだ）、次にゴリラ舎の中で二本目のビールを飲んだ。
七二・四〇五	ゴリラは殆どの場合台風には無関心だった。	「新潮」に同じ	ゴリラは台風にはいつも無関心だった。ゴリラは台風よりも彼の姿の方に深い興味を持ったようだった。
七二・五〇七	半魚人のような恰好でコンクリートの床に腰を下ろして缶ビールを飲んでいる彼の姿を、ゴリラはいつも気の毒でそうな顔つきで眺めていた。	「新潮」に同じ	半魚人のような恰好でコンクリートの床に腰を下ろして缶ビールを飲んでいる彼の姿を、ゴリラはいつもなんとなく気の毒そうな顔つきで眺めていた。
七二・七〇八	「まるで故障したエレベーターにたまたま二人乗り合わせたって感じなんだよ」と彼は言った。	「新潮」に同じ	「まるで故障したエレベーターにたまたま二人乗り合わせみたいいな雰囲気なんだ」と彼は言った。


七二・九	彼は至極まともな人物だった。	「新潮」に同じ	彼は至極まともな人物だった。
七二・一〇 七二・一一 七二・一二	半年ごとにガール・フレンドを取りかえた。 いったいどんな理由からそれほどこまめにガール・フレンドを取り替えねばならぬのか、僕にはさっぱり理解できなかった。	「新潮」に同じ	半年ごとにガールフレンドを取り替えた。 いったいどんな理由からそれほどこまめにガールフレンドを取り替えねばならぬのか、僕にはどうにも理解できなかった。
七二・一三		「新潮」に同じ	少なくとも僕には全然見分けがつかなかった。
七二・一七 一八	誰かが死ぬたびに、僕は彼に電話をかけた。背広とネクタイと革靴を借りるためだ。背広と革靴は僕には1サイズずつ大きすぎたが、もちろん贅沢なんて言えた義理じゃない。	「新潮」に同じ	誰かが死んで葬式に出なくてはならなくなると、僕は彼に電話をかけた。背広とネクタイと革靴を借りるためだ。背広と革靴は僕には1サイズずつ大きすぎたが、もちろん贅沢なんて言えた義理ではない。
七二・一九 七三・一	「申し訳ない」といつも僕は言った。 「また葬式なんだ」 「どうぞ、どうぞ」といつも彼は言った。	「新潮」に同じ	「申し訳ない」といつも僕は言った。「また葬式なんだ」 「どうぞ、どうぞ。急ぐんだろう。今から取りにきてかまわないよ」といつも彼は言った。
七三・二 七三・三 七三・四 七三・五	彼のアパートは僕の住居から多ククシーで15分ばかりの距離にあった。 彼の部屋に着くと、テーブルの上にはきちんとプレスされた背広とネクタイが既に揃えられ、靴は磨き上げられ、冷蔵庫には外国ビールが半ダース冷えていた。そういったタイプの男だった。	「新潮」に同じ	そこにいくと、テーブルの上にはきちんとプレスされた背広とネクタイが既に揃えられ、靴は磨き上げられ、冷蔵庫には外国ビールがたっぷり冷えていた。何もかもがいつでもすぐに使えるように用意されていた。そういったタイプの男だった。たしかにそういう人間でなくては、半年ごとにガールフレンドを取り変えるような面倒な真似はできない。

七三・六	「このあいだ、動物園で猫を見たよ」と彼はビール の栓を抜きながら言った。	「新潮」に同じ	「そういえばこのあいだ、動物園で猫を見たよ」と彼はビ ールの栓を抜きながら僕に言った。
七三・八	「うん、二週間ばかり前に出張で北海道に行ったん だけど、そのとき近所の動物園に入ってみたらさ、	「新潮」に同じ	「うん、2週間ばかり前に出張で北海道に行ったんだけど、 そのとき近所の動物園に入ってみたらさ、
七三・一一	茶色の縞柄で	「新潮」に同じ	どこにでもいるようなやつ。茶色の縞柄で、
七三・一三 一九	「きつと北海道じゃ猫が珍しいのさ」と僕は言った。 「まさか」と彼は言った。 「だいいち、何故猫が動物園に入っちゃいけない んだ？」と僕は質問してみた。「猫だつて動物じゃない か」 「習慣なんだよ。つまり、猫や犬はありふれた動物 だからね。わざわざ金を払って眺めるほどのものじゃ ない」と僕は言った。「人間と同じさ」 「なるほど」と僕は言った。	「新潮」に同じ	「きつと北海道じゃ猫が珍しいんだろう」と僕は言った。 「冗談だろう」と彼はあきれたように言った。「北海道にだ つて猫くらいいる。そんなものめずらしくもなんともない よ」 「でも逆に言えば、どうして猫が動物園に入っちゃいけな いんだ？」と僕は質問してみた。「猫だつて同じ動物じゃない よ」 「それは習慣なんだよ。猫や犬はありふれた動物だからね。 わざわざ動物園に行つて見物する対象にはならないんだ。そん なものまわりを見渡せばどこにでもいる」と彼は言った。「人 間と同じさ」
七四・一 二	半ダースのビールを飲み終わると、彼は大きな紙袋 に、ネクタイとビニール・カバーされた背広と靴箱 をきちんと詰めてくれた。そのままピクニックにで もいけそうな気分だった。	「新潮」に同じ	二人で半ダースほどのビールを飲み終わると、彼は大きなデ パートの紙袋に、ネクタイとビニール・カバーされた背広と靴 箱をきちんと詰めてくれた。
七四・三 四			「自前のを買わなくちゃいけないとは思うけれど、うまく買 えないんだ。喪服を買うことを、なんだか誰かが死ぬのを認 めてしまうような気がしちゃうんだ」

七四・五	「気にするなよ」と彼は言った。	「新潮」に同じ	「気にしないでいいよ。どうせ使っていないんだ。服の方にしたって無意味に吊されているよりは、誰かの役に立つ方が気分がいいだろう」と彼は言った。
七四・七	もつとも彼自身は三年前にその背広を作ったきり、ほとんど袖を通したこともない。 「誰も死ななんだ」と彼は言った。	「新潮」に同じ	彼自身は三年前にその葬儀用の背広を作ったきり、一度としてそれを使用したことがないのだ。
七四・八	「不思議なことなんだけど、この背広を作って以来誰一人として死ななんだ」	「新潮」に同じ	「この背広を作って以来誰一人死ななんだ」と僕は言った。
七四・九	「きつとそういうものなんだよ」	「新潮」に同じ	「きつとそういうものなんだよ」と僕は言った。
七四・一二	28の歳の事である。	「新潮」に同じ	僕が28の歳の事である。
七四・一四	死ぬには何かしら不適當な歳だ。	「新潮」に同じ	それは死ぬには何かしら不適當な年齢だ。
七四・一五	それさえ過ぎちまえば	「新潮」に同じ	それさえ過ぎてしまえば
七四・一七	6車	『全作品』に同じ	六車
七五・一	地下鉄の車内でさくらんぼを一袋食べたり、	「新潮」に同じ	気を失うほど酒を飲んだり、
七五・二	4時	『全作品』に同じ	四時
七五・五	不意打ちと言ってもいいだろう。	「新潮」に同じ	それはまったく不意打ちと言ってもよかった。
七五・六	のんびりとした春の日ざしの下で	「新潮」に同じ	穏やかな春の日ざしの下で

七六・一七	3月	『全作品』に同じ	三月
七六・一六	4人	『全作品』に同じ	四人
七六・一六	12カ月	『全作品』に同じ	十二カ月
七六・一五	28歳	『全作品』に同じ	二十八歳
七六・一二	シェーピング・クリーム	「新潮」に同じ	テーブルの上のシェーピング・クリーム
七六・一一	2缶	『全作品』に同じ	二缶
七六・一〇	机	「新潮」に同じ	食卓
七六・八九	それとも、デパートの店員が自分が自殺しようとしていることを見破るのを恐れたのかもしれない。	「新潮」に同じ	自分が自殺しようとしていることをデパートの店員に見破られるのを恐れたのかもしれない。
七六・七	2缶	『全作品』に同じ	二缶
五	観葉植物の鉢植えをうまくあしらえば、トマト・ジュースのコーミシャルにでも使えそうな風景だった。	「新潮」に同じ	浴槽は血でトマト・ジュースみたいな色になっていた。
七六・四	2日	『全作品』に同じ	二日
七六・二	2缶	『全作品』に同じ	二缶
七六・一	1月	『全作品』に同じ	一月
七五・一七	3年	『全作品』に同じ	三年
七五・六	あわなかったり	「新潮」に同じ	合わなかったり

七六・一七	6月	『全作品』に同じ	六月
七六・一七	2人	『全作品』に同じ	二人
七六・一七	心臓発作	「新潮」に同じ	心不全
七六・一八	7月から11月	『全作品』に同じ	七月から十一月
七六・一八	12月	『全作品』に同じ	十二月
七六・一八	1人	『全作品』に同じ	一人
七七・二〇	殆んどの連中は死を意識する暇もなくあつというまに死んでいった。上り慣れている階段をぼんやり上がっていると踏み板が一枚はずれていた	「新潮」に同じ	みんな死を意識する暇もなくあつというまに死んでいった。上り慣れている階段を何も考えずに歩いてると踏み板が一枚ぼつかりとはずれていた、
七七・四	1人の男は言った。	『全作品』に同じ	一人の男は奥さんに言った。
七七・四	六月に心臓発作で死んだ友人だ。	「新潮」に同じ	六月に心不全で死んだ友人だ。
七七・四〇	「頭の後でカタカタ音がするんだ」	「新潮」に同じ	それは朝の「十一時」のころだった。彼は家具のデザイナーだった。朝の九時に起きてしばらく自室で仕事をして、それからどうも眠いと言って、台所に来てコーヒーを沸かして飲んだ。でもコーヒーを飲んでもねむけは去らなかつた。「少し寝るよ」と彼は言った。「なんだか頭の後ろでカタカナ音がするんだ」

七七・八〇	彼は布団にもぐりこんで眠り、そして二度と目覚めなかった。	「新潮」に同じ	それが彼の最後の言葉だった。なんだかか頭の後ろでカタカナ音がするんだ。彼は布団にもぐりこんで眠り、そして二度と目覚めなかった。
七七・一〇	12月	『全作品』に同じ	十二月
七七・一〇 〇一	同時に唯一の女性の死者でもあった。二十四歳、革命家とロックンローラーの歳だ。	「新潮」に同じ	同時に唯一の女性の死者でもあった。彼女は二十四歳だった。二十四歳、革命家とロックンローラーが死ぬ年頃だ。
七七・一六	「いろいろありがとう。助かったよ」と僕は言った。 「気にしなくてもいいさ。どうせ使ってもいないんだから」と彼は笑いながら言った。	「新潮」に同じ	「どうもありがとう。いつものことながら助かったよ」と僕は言った。
七七・一七	半ダース冷えていた、座り心地の良いソファ―	「新潮」に同じ	たっぷりと冷えていて、座り心地の良いソファ―
七七・一八	植	『全作品』に同じ	植え
七八・一			

七八・四 六	「服はいいさ。そのための服なんだもの。心配なのは中身の方さ」 「うん」と僕は言った。 「なにしろ葬式だらけだったものな」	「新潮」に同じ	「服は構わない。だってそのための服なんだから。心配なのは中身の方だ」 「なにしろ今年一年、君は葬式だらけだったものな」
七八・八	5人	『全作品』に同じ	五人
七八・八	「でも、もうおしまいさ」	「新潮」に同じ	「でもいくらなんでも、これでもうおしまいだろう」
七八・一一 〜一二	「そんな気がするんだよ」と僕は言った。 「もう充分な数の人間が死んだ」 「なんだかピラミッドの呪いみたいだな。星が天空を巡り、月の影が太陽を覆う……」 「そんなもんさ」	「新潮」に同じ	「もう充分な数の人間が死んだ」 「なんだかピラミッドの呪いみたいだな」と彼は言った。「そういう話を読んだことがある。充分な数の人間が死ぬまで、その呪いは続くんだ。さもなければ、赤い星が天空を巡り、月の影が太陽を覆うまで」
七八・一七	もの	「新潮」に同じ	もの
七八・一七	僕は笑って天井を見上げた。	「新潮」に同じ	と彼は言った。
七八・一七	もの	「新潮」に同じ	もの
七八・一七	と彼は言った。	「新潮」に同じ	
七八・一九 〜七九・六	「暗い気分になると掃除をするんだよ。掃除機をかけたり、窓を磨いたり、グラスを拭いたり、机を動かしたり、シャツにかたづけしからアイロンをかけたたり、クツションを干したりさ」	「新潮」に同じ	「暗い気分になりかけると何も考えずに部屋の掃除をするんだよ。それがたとえ夜中の二時でも三時でも、かたづけしから皿を洗ったり、ガスレンジを磨いたり、床に雑巾をかけたたり、布巾を漂白したり、机の引出しの整理をしたり、洋服ダンスの中の全部のシャツにアイロンをかけたたりするんだ」彼はそう言って、


<p>七八・一九 〜七九・六</p>	<p>「ふうん」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>指先でグラスの中の水をぐるぐる回した。「そしてたくたになるまでやると、あとお酒を一杯だけぐつと飲んで寝ちやうんだよ。それだけさ。朝起きて靴下をはくころには大抵のことを忘れてる。何を考えていたか思い出せない」 僕はあらためて彼の部屋をぐるりと見渡した。いつもながらすごくきちんと整頓された清潔な部屋だった。</p>
<p>七九・七</p>	<p>「夜中の三時にはいろんなことを思いつくのなんだ。」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「夜中の三時には人はいろんなことを思いつくものなんだ。あれやこれやとね。誰だってそうだ。だからひとりひとりがそれに対抗する方法を考えなくちゃいけない」</p>
<p>七九・一〇</p>	<p>「夜中の三時に動物園に入ったことあるかい？」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「夜中の三時には動物だつてものを考える」ふと思いついたように彼はそう言った。「夜中の三時に動物園に入ったことあるかい？」</p>
<p>七九・二三 〜一四</p>	<p>動物園で働いている知り合いがひとりいて、そいつが夜勤のときにどうしてもって頼み込んだんだ。本当はいけないことなんだけどさ」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>「動物園は一度だけあるよ。動物園で働いている知り合いがひとりいて、そいつが夜勤のときにどうしてもって頼み込んだんだ。本当はいけないことなんだけどさ」</p>
<p>七九・二四 〜一五</p>	<p>「うん」 「奇妙な体験だったな。口ではうまく言えないけどさ」</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>彼はグラスを遥すった。「でもあれは実に奇妙な体験だったな。口ではうまく言えないけどさ」</p>
<p>七九・一八</p>	<p>でも動物たちはそれを感じる。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>でも動物たちはそれを感じる。そして俺は動物たちの感じるそれを感じる。</p>
<p>七九・二〇</p>	<p>……こんなのっておかしいかい？ 「いや」と僕は言った。</p>	<p>「新潮」に同じ</p>	<p>僕は黙っていた。</p>

八〇・四			彼は寝室に行って電話を取った。
八〇・四	ガール・フレンド	「新潮」に同じ	彼のガール・フレンド
八〇・五	長電話だった。	「新潮」に同じ	長電話のようだった。
八〇・五 六	僕はあきらめてテレビのスイッチをつけた。	「新潮」に同じ	僕はもう帰るからと言いたかったのだけれど、彼はいつまでたっても戻ってこなかった。それで僕はあきらめてテレビをつけた。
八〇・八	6個	「新潮」に同じ	六個
八〇・八 九	昔の映画館に入ったような気がした。ニュースと漫画映画がついているような映画館だ。	「新潮」に同じ	なかなかいい音がした。僕はそんな立派なテレビを見たことがなかった。
八〇・一四	「面白いニュースはあったかい？」	「新潮」に同じ	「面白いニュースはあった？」
八〇・一六	「テレビを観るなんて久しぶりだからさ」	「新潮」に同じ	「テレビはよく見る？」
八〇・一九	「はじめからつけなきゃいい」	「新潮」に同じ	「消しても誰も文句は言わない」
八一・一	「よせよ」と楽しそうに彼は笑った。 「これでも俺は心暖かい人間なんだよ」 「らしいね」 「いいかい」と言って彼は手もとのスイッチをオフにした。一瞬にして画像が消えた。部屋はしんと静かになった。窓の外ではビルの灯が輝き始めていた。	「新潮」に同じ	「彼はリモコンを手を取って、スイッチをオフにした。一瞬にして画像が消えた。部屋はしんと静かになった。窓の外ではビルの灯が輝き始めていた。」

八一・三	5分ばかり、我々はこれという話題もなく ウイスキーを飲み続けた。	『全作品』に同じ	五分ばかり、我々はこれという話題もないままにウイスキーを飲み 続けた。
八一・六	石油。	「新潮」に同じ	最近の石油
八一・七	「彼は我々が5分もスイッチを切っていた ことに気づきもしないんだぜ」	「新潮」に同じ	「見てみるよ。あの男は我々が五分もスイッチを切ったことに気 づきもしないんだぜ」
八一・一一 〜一三	それとも奴か、どちらかがさ。	「新潮」に同じ	それともあの男、どちらがさ。いずれにせよスイッチを軽く押すだ けでコミュニケーションがブラックアウトする。そういうのは楽だ よ。」
八一・一四 〜一六	「違う考え方もあるぜ」と僕は言った。 「そりやそうさ、違う考え方なんて百万もあ る。インドには椰子の木が生えてるし、ベネ ズエラじゃ政治犯をヘリコプターからばら まいている」 「うん」	「新潮」に同じ	「まあそういう考え方もある」と僕は言った。 「考え方なんて百万もある。インドには椰子の木が生えてるし、ベネ ズエラじゃ政治犯をヘリコプターからばらまいている」彼はそう言っ てまたテレビを消した。
八一・一八 〜二〇	そしてポインセチアの緑の葉を指でいじ った。「もうクリスマスだな」	「新潮」に同じ	彼の言いたいことはわかるような気がした。でも全然わかないような 気もした。僕は疲れていたし、多少混乱していた。僕はしばらくそう してポインセチアの緑の葉を指でいじっていた。
八一・一 〜四	フランスから持って帰ってきた上物なん だけど、飲まないか？ 「どこかの女の子用なんだろう？」	「新潮」に同じ	「この前の出張のときにフランスから持って帰ってきたんだ。俺はシ ャンパンの能書きのことはよくわからないけれど、たしかに間違いな く上物だよ。一緒に飲まないか？葬式が続いたあとにシャンパンを飲 むのはゲンなおしいよ、きつと」「それはクリスマスの夜にどこか の女の子と飲むためにとってあったんじゃないの？」と僕は訊いた。

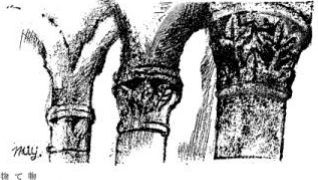

八二・五	ふたつテーブル	「新潮」に同じ	ふたつ持つてきて、テーブル
八二・五〇七	「知らないのかい？」と彼は言った。 「シャンパンに用途なんてない。栓を抜くべき時があるだけさ」 「なるほど」	「新潮」に同じ	そしてごくクールに微笑んだ。「シャンパンには用途なんてない。栓を抜くべき時があるだけだ」 「なるほどねえ」と僕は感心して言った。
八二・八〇九	僕たちは栓を抜いた。 そしてパリの動物園とその動物たちについて語り合った。	「新潮」に同じ	僕らはシャンパンの栓を抜き、そしてパリの動物園とその動物たちについてしばし語り合った。たしかに上物のシャンパンだった。
八二・一〇	毎年行われる大晦日から新年にかけてのパーティーだった。	「新潮」に同じ	毎年行われる大晦日の夜に開かれるパーティーだった。
八二・一一	それほど悪くはないピアノ・トリオが入り、美味しい食事と美味しい酒が出て、殆んど知り合いもいないから隅にぼんやり腰かけていればいいだけ、といった気楽な集まりである。 もちろん何人かには紹介されることになる。やあ始めまして、ええそうですね、全くね、うん、まあそんなところかな、でもうまくいくといいですね、等々……。僕はにっこり笑って適当に区切りをつけ、水割りのおかわりを取って隅の席に戻り、南米大陸の国々とその首都について考え続ける。	「新潮」に同じ	ピアノ・トリオの演奏があり、けっこう美味しい料理と酒が出る。知り合いがいれば軽く世間話をする。ちょっとした理由があつて（仕事に関係したことだ）、僕は毎年そこに顔を出す。僕はパーティーというものをあまり好まないけれど、この集まりはわりに気楽だった。大晦日の夜に他にとくにやりたいこともなかったし、適当に隅に座って一人でのんびりと酒を飲みながら、音楽を聴いていればよかったからだ。押しつけがましい人間もいなかったし、わけのわからない人間に無理に紹介されて、菜食で癌を治す方法について三十分間講釈されるような羽目におちいるようなこともなかった。

八三・一	彼女は言った。	「新潮」に同じ	彼女は愛想よく言った。
八三・五	3本	『全作品』に同じ	三本
八三・六	うまく言葉が出てこなかったの、僕は黙って彼女と同じように微笑んでいた。	「新潮」に同じ	
八三・七	そっくりなんです	「新潮」に同じ	そっくりなのよね」と彼女は言った。
八三・七	「ほう」と僕は言った。学生時代によく使った口説き文句の出だしにそっくりだったが、彼女はそんなありふれた手を使うようなタイプには見えなかった。	「新潮」に同じ	
八三・一〇	これも以前にどこかで聞いたことのある科白だった。	「新潮」に同じ	それ以外に何と云えばいいのかわからなかったからだ。
八三・一三	「ええ、少し恐いような気もするけど」	「新潮」に同じ	「ええ、そうですね。自分にそっくりの人間に会うって、いったいどんな気がするものかな」
八三・一四	「でも無理ね」	「新潮」に同じ	「でももう無理ね」
八三・一四	5年	『全作品』に同じ	五年
八三・一六	「ふうん」と僕は言った。	「新潮」に同じ	「そうですか」と僕は言った。
八三・一九	「お話がいぶん進んでいらっしやるようね」パーティーのホステス役が僕たちのわきにやってきてそう言った。 「ええ」と僕は言った。 「そりやもう」と彼女が愛想よくあとを継いだ。	「新潮」に同じ	

八三・一九	「何かリクエスト曲があったら弾いて頂けるそうだけど、いかが？」とホステス役が訊ねた。 「ううん、結構よ、ここでこうやって聴いているだけで楽しいの。あなたは？」 「僕も同じです」 「ホステス役はにっこり笑って次のテーブルに移っていった。」	「新潮」に同じ	と彼女は大事な秘密を打ち明けるように僕に言った。「良い世界の空気は振動しないの」
八四・一〇	「何かリクエストしたんですか？」	「新潮」に同じ	「エリザベス・テイラーは何かリクエストしたんですか？」
八四・一一			
八四・一二	「でも私、リクエストって嫌いよ」	「新潮」に同じ	でも私、リクエストって嫌いよ。
八四・一七	みつばち	「新潮」に同じ	みつばち
八四・二〇	飲んだ。	「新潮」に同じ	ひとくち飲んだ。氷はすっかり溶けてしまっていて、ウイスキーの味はほとんどしなかった。

八五・一		八五・一〇	5秒	『全作品』に同じ	五秒	部屋の向う側で誰かが大きな声で笑った。それに知られてまわりの何人かが笑った。グラスの触れ合う音が聞こえた。その音はものすごく遠くの方から、でも恐ろしいくらい鮮明に聞こえてきた。どうしてかはわからないけれど、胸がどきどきした。心臓が大きくふくらんで、それが上下に揺れていた。水の上に浮いた地面を歩いているような気がした。
八五・一五		八五・一〇	5秒	『全作品』に同じ	五秒	なんだか性格テストみたいだな
八五・一八		八五・一八		「新潮」に同じ		「大丈夫よ、心配することないわ。あなたはきつと長生きするんじゃないかしら。私の勘だけど」
八五・二〇		八五・二〇	「どうもありがとう」	「新潮」に同じ	「ありがとう」	
八六・二		八六・二	11時55分	『全作品』に同じ	十一時五十五分	
八六・四		八六・四	『峠の我が家』	「新潮」に同じ	僕は『峠の我が家』	
八六・四		八六・四	かもしかやら	「新潮」に同じ	鹿やら	
八六・五		八六・五		「新潮」に同じ	「きつと動物が好きなのね」	
八六・六		八六・六		「新潮」に同じ	「動物は好きです」と僕は言った。そして動物園好きの友人と、彼の喪服のことをふと思いつ出した。	
八六・七		八六・七		「新潮」に同じ	とその女は言った。	
八六・一〇		八六・一〇	5秒	『全作品』に同じ	五秒	

異同表―「カンガルー通信」

頁・行数	「中央公論」(一九八三・一)	『螢・納屋を焼く・その他の短編』(一九八四・七)	村上春樹全作品1979～1989 ③ 短篇集I
九一・二	今朝  カンガルー通信 村上春樹		今日は休日だったので、朝のうちに たぶんこの動物園
九一・四	この動物園	「初出」に同じ	たぶんこの動物園
九一・一〇～一二	場所をはねまわっているんでしょう。	「初出」に同じ	場所を、ああいうへんてこな格好をしてはねまわっているんでしょう。
九一・一二	棒切れで簡単に殺されちゃうんでしょう？ 僕はよくわからない。	「初出」に同じ	棒切れで簡単に殺されちゃうんでしょう？
九一・一三～一四	問題じゃありません。	「初出」に同じ	問題じゃありません。少なくとも話の本筋には関係のないことです。
九一・一五	あなたに手紙を出したくなりました。	「初出」に同じ	僕はあなたに手紙を出したくなったというわけです。

九二・二〇	<p>四</p> <p>九二・二〇）気にしないでください。どうでもいいことなんです。カンガルはカンガルーだし、あなたはあなたです。</p>	「初出」に同じ	<p>どうか気にしないでください。カンガルーはカンガルーだし、あなたはあなたです。カンガルーとあなたのあいだに、とくに人目を引くようなはつきりとした相関関係があるわけではないのです。</p>
九二・六〇	<p>九二・六〇）カンガルーとあなたとのあいだには36の微妙な行程があった、それをしかるべき順序でひとつひとつ追っているうちに、僕はあなたのところに行きついたらと、それだけのことなんです。その行程をいちいち説明してみてもきつとあなたにはよくわからないだろうし、だいいち僕だってよく覚えてない。だって36ですよ！</p>	「初出」に同じ	<p>カンガルーとあなたに手紙を書くこととのあいだには36の微妙な行程があつて、それをしかるべき順序でひとつひとつ追っているうちに、僕はあなたに手紙を書くところに行きついたらと、それだけのことなんです。その工程をいちいち説明してみてもきつとあなたにはよくわからないだろうし、だいいち僕だってよく覚えてない。だって36の工程ですよ！</p>
九二・一二	<p>九二・一二）放火していたかもしれない。しかし</p>	「初出」に同じ	<p>放火していたかもしれない。しかし</p>
九二・一四	<p>九二・一四）不思議なものです。</p>	「初出」に同じ	<p>不思議なものだとは思いませんか？</p>
九二・一五	<p>九二・一五）オーケー、それでは</p>	「初出」に同じ	<p>それでは</p>
九二・一六 二六歳	<p>九二・一六）二六歳</p>	『全作品』に同じ	<p>二十六歳</p>

九二・一八 まあ実にはいい加減なもので、世間話をしながら 九三・四		「初出」に同じ	それはあなたがこの文脈から想像なさるであろうほどシビアなものではありません。昔はともかく、現在のデパートは爪切りからモーターボートまでありとあらゆるタイプの商品を扱っていますし、それらの商品は日々大きく変貌を遂げていますから、そんなものをいちいち丁寧に商品テストしていたら一日が64時間あって、僕らの手が八本あってもとても追いつきません。会社の方も僕らの課にそこまでの機能を要求しているわけではありません。だから要するに、
九三・五	その程度のものです。	「初出」に同じ	その程度の適度なものになってしまっただけです。
九三・六 八	それからもうひとつ、つまりこれが我々の仕事の中心になるわけですが、客から寄せられた商品の苦情に対する応対、というのがあります。	「初出」に同じ	だからどちらかと言いますと、対処療法——つまり苦情を受けて、その苦情をひとつひとつ点検していくことに我々の仕事の中心が置かれることになるわけです。我々はそれを分析して、原因を調べ、メーカーに苦情を言うか、仕入れを打ち切るかします。
九三・一一 一四	実に——うんざりするほど——多いのです。四人の課員が一日中バタバタと走りまわっても追いつかないほど多いのです。	「初出」に同じ	実にうんざりするほど多いのです。僕の扱っているのは商品そのものに対する苦情だけではなく、それでもデパートにはものすごく沢山の苦情が舞い込んでくるのです。僕の属する課には四人の人間がいますが、我々は朝から晩まで他人の苦情に追われていると言ってもいいと思います。苦情が文字どおり飢えた獣のように我々の後を追ってくるのです。
九四・九	交換する	「初出」に同じ	他の商品と交換する
九四・一一	わかりますか？	「初出」に同じ	わかりますか
九四・一五	ブラームスとマーラーを	「初出」に同じ	ブラームスのシンフォニーとマーラーのシンフォニーのレコードを

九五・一六	九五・一六	九五・一五	九五・一四	九五・一三	九五・一二	九五・一一	九五・一〇	九五・〇九	九五・〇八	九五・〇七	九五・〇六	九五・〇五	九五・〇四	九五・〇三	九五・〇二	九五・〇一	九五・〇〇
結果的に	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	出鱈目な時刻表みたいなものです。		で、僕はあなたには									
「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ		「初出」に同じ									
結果的に	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	大いなる不完全さ	誤植のある時刻表みたいなものです。そんなものはまったく存在しない方がずっと気が利いています。		というようなわけで、僕はあなたに									

九五・一七	例えばこういうことです。 ふうん。	「初出」に同じ	例えばこういうことです。
九六・二	こみいった	「初出」に同じ	込み入った
九六・三〜四	撮っておくこと。前列左端よりあなた、カンガルー、僕。	「初出」に同じ	撮っておくことです。前列左端よりあなた、カンガルー、僕という ような感じですね。
九六・五〜六	どうやってもうまくいかないのです。	「初出」に同じ	簡単な事務通知的な文章でも駄目です。字そのものがもう信用でき ないのです。
九六・七	全く	『全作品』に同じ	まったく
九六・八	とても不公平	「初出」に同じ	すごく不公平なこと
九六・九〜一一	これは実に不公平な出来事です。	「初出」に同じ	これはどう考えても不公平ではありませんか？僕は不公平さとい うのを好みません。もちろん世界というのは不公平ものです。しか し少なくとも、僕の方からは積極的にそんなものには加担したくな い。それが僕の基本的な姿勢です。
九六・一二	カセット・テープを買い込んで、あなたへの手紙を直接 吹き込むことにしました。	「初出」に同じ	カセット・テープに、あなたへのメッセージを吹き込むことにしま した。
九六・一八〜二 九	カセット・テープ——を受け取ってあなたがどんな気 持になるのか、僕にはよくわかりません。想像もつきま せん。	「初出」に同じ	カセット・テープですね——を受け取ってあなたがどのような気持 になるのか、僕にはよくわかりません。正直言ってまったく想像が つきません。

九六・一七	なぜなら……なぜなら、	「初出」に同じ	なぜなら、
九七・一	極めて異例	「初出」に同じ	誰が考えても極めて異例な事態
九七・二〇三	不愉快な気持ちになって、	「初出」に同じ	不愉快な気持ちになって、あるいは激怒して、
九七・五	そうしてください。 そうされても、	「初出」に同じ	そうしてください。そうされても、
九七・七	100	「初出」に同じ	一〇〇
九七・八〇一	有しているし、あなたは僕の生活を脅かす権利を有している。 ○ そうですね。 我々是对等なのです。それだけはおぼえておいて下さい。	「初出」に同じ	有している。そうですね。どうです、公平でしょうか？ う、僕はそれなりの責任を引き受けているのです。僕は何も 冗談やいたずらでこんなことをやっているわけではないの です。
九七・一四	返事	「初出」に同じ	返事（カセット・テープに吹き込まれたもの）
九七・一五〇	それに「カンガルー通信」というのは素敵な名前だとおもいま せんか？ 広い草原の向うから、カンガルーがおなかの袋に郵 便を詰めて跳んでくるようじゃありませんか。	「初出」に同じ	どうです、簡単でいいでしょうか？ それに「カンガルー通信」 というのはなかなか素敵な名前だと思いませんか？ 広い 草原の向うから、カンガルーがおなかの袋に郵便を詰めてぴ よんぴよんと跳んでくるようじゃありませんか。
九七・二〇〇	これはノックです。	「初出」に同じ	これはノックです。ノック・ノック・ノック……わかります ね？僕があなたの家のドアをノックしているのです。
九八・一	ノック・ノック・ノック……わかりますね？		
九八・二〇三	本当に	「初出」に同じ	嘘じゃありません。僕としては本当に

九九・一四	そんな感じですか。	もし	「初出」に同じ	そんな感じですか。もし
九九・一一	同じ科白でも	「初出」に同じ	同じ科白でも	
九九・八	誰ひとりとして笑わないんです。	「初出」に同じ	誰ひとりとして笑わないんです。	
五	九九・三 気になってくるんです。	「初出」に同じ	気になってくるんです。なんでもいいのです。不完全だろうがなんだろうが、そんなことは彼らは気にしないんです。彼らの求めているのは空気の震えなのです。意味ではありません。ただの空気の震えです。それが彼らの糧なのです。	
九九・一	く つまり、VとUです。 VとUというのは、まあいわば漫才コンビのようなものです。VにあらざればU、UにあらざればV、素敵な世界です。僕が何をしゃべろうが、彼らにとってはどうでもいいことなんです。彼らが興味を持つのは、僕の声がどれだけ空気を震わせるか、それだけです。	「初出」に同じ	は、僕の声がどれだけ強く空気を震わせるか、それだけです。	
九九・一七	く やあ、やあ。	「初出」に同じ	VとUというのは実に厳格な二人組です。VにあらざればU、UにあらざればV、それだけです。素敵な世界です。僕が何を考えているかが、何をしゃべろうが、誰に向かってしゃべろうが、そんなことは彼らにとってはどうでもいいことなんです。彼らが興味を持つのは、僕の声がどれだけ強く空気を震わせるか、それだけです。	
九九・一〇	く まあとにかくやりましょう。	「初出」に同じ	はそれに応える義務がないことも確認した。	
八	九八・七 ははは。	「初出」に同じ	ははは。これも事態が公平であることの証左です。僕にはしゃべる権利がある。あなたにはきかない権利がある。	
九八・三	止めて、	「初出」に同じ	止めて、	

一〇〇・八	……僕	「初出」に同じ僕	
一〇〇・八 九	しゃべりすぎるようです。でも考えてみればこれは仕方ないですよ。だって僕はあなたのことを何ひとつ知らないだから。	「初出」に同じ しゃべりすぎるような気がします。でも考えてみればこれは仕方ないですよ。だって僕はあなたのことを何ひとつ知らないから。	
一〇〇・一六	動物学者が	「初出」に同じ ひどいたとえて申しわけないですが、動物学者が	
一〇一・一	魅力的	「初出」に同じ 魅惑的	
一〇〇・二	ただ完璧なのです。 僕は毎月五百通を越す手紙を読んでいるのですが、正直言ってあなたの手紙ほど感動的な手紙を読んだのは初めてでした。	「初出」に同じ それはただ完璧なのです。改変のしようがないのです。僕は毎月五百通を越す苦情に関する手紙や報告書を読んでいるのですが、正直言ってあなたの手紙ほど感動的な苦情の手紙を読んだのは初めてでした。	
一〇一・六	手間ではありません。 分析	「初出」に同じ 手間ではありません。分析	
一〇一・七	多いと思いませんか？	「初出」に同じ どうです、多いと思いませんか？いや、	
一〇一・九	ねえ、	「初出」に同じ ねえ、こんなことを言ったからといって、	
一〇一・一一	感動、です。	「初出」に同じ そうです。感動です。	


一〇二・一〇	はつきり言えば、あなたの手紙の中には苦情さえ存在しないのです。感情も存在しません。ストーリーだけが――存在していません。	「初出」に同じ	苦情の手紙には苦情の手紙の書き方というのがあります。それは居丈高であったり、あるいは卑屈であったり、あるいは理屈っぽかったりします。しかしそのトーンがどのようなものであれ、そこには苦情を呈する人間の存在という核が触知できます。その核があつて、その核を軸として様々な種類の苦情が形成されるのです。嘘じやありません。僕はありとあらゆる種類の苦情を読んでいるのです。言うなれば苦情の権威なのです。しかしあなたの苦情は、僕の目から見れば苦情とさえ言えないのです。なぜなら苦情を提出するあなた自身と、あなたの提出した苦情とのあいだには、ほとんどつながりらしきものが見当たらないからです。それは言うなれば血管のついていない心臓のようなものです。チェーンのない自転車のようなものです。
一〇二・一一	現場の報告写真	「初出」に同じ	現場写真
一〇二・一四	こみいって	「初出」に同じ	込み入って
一〇二・一九	そういうことです。	「初出」に同じ	そういうことです。性的にです。
一〇三・四	僕はVUメーターに向かって一人でしゃべります。ペラペラペラ。オーケー？	「初出」に同じ	十秒間沈黙します。そのあと僕はメーターに向つて一人でしゃべります。だからもし聞きたくないのなら、その十秒間のあいだにあなたはテープを止めて、捨てるなりパーティーに送るなりしてください。いいですか、今から黙ります。 (十秒間の沈黙) 始めます。
一〇三・九	5指を有するが、後肢は著しく長大で4指を有し、第4指だけが強大に発達し、第2指第3指	『全作品』に同じ	五指を有するが、後肢は著しく長大で四指を有し、第四指だけが強大に発達し、第二指第三指
一〇三・一六	ワンピースのジッパーほどこわれやすい	「初出」に同じ	商品管理課の人間としてひとこと言わせていただければ、ワンピースのジッパーほど壊れやすい
一〇四・一〇	つまり	「初出」に同じ	つまりさつきも言ったように

一〇五・三	両わき	「初出」に同じ	両脇
一〇五・八〜一	僕は感じ易くも神経質でもありません。ごく普通の、どこにでもいる平凡なサラリーマンで、デパートの商品管理課に勤めています。地下鉄だって好きです。	「初出」に同じ	僕はそんなに感じ易くもありませんし、他人に比べてとくに神経質でもありません。ごく普通の、どこにでもいる平凡なサラリーマンです。デパートの商品管理課に勤めて、苦情の処理をしています。
一〇五・一二〜	ありません。	「初出」に同じ	ありません。自分以外の人間になったことがないのではっきりと断言はできませんが、そういう点では僕はどちらかというとともすぎるぐらいまともな方ではないかと思えます。
一四		「初出」に同じ	そういう関係にけっこう
一〇五・一四〜	それに結構	「初出」に同じ	彼女という人間の細部に
一五		「初出」に同じ	僕
一〇五・一六	彼女に	「初出」に同じ	彼女に
一〇六・六	……僕	「初出」に同じ	僕
一〇六・六〜八	殆んどしゃべったことはありません。だって、しゃべるほどのこともないからです。もししゃべったとしても、おそらく誰も興味なんて持つてはくれないでしょう。	「初出」に同じ	こんなに多くのことを、こんなに正直にしゃべったことはありません。今回が初めてです。だって、わざわざ他人に向ってしゃべるほどのこともないし、もししゃべったとしてもおそらく誰もそんなものに興味なんて持つてはくれないだろうと思っていましたからです。
一〇六・九	ではなぜ	「初出」に同じ	ではなぜ今、
一〇六・一〇	大いなる不完全さ	「初出」に同じ	大いなる不完全さ

一〇六・一〇	大いなる不完全さ	「初出」に同じ	大いなる不完全さ
一〇六・一四 一〇七・一五	飽きません。	「初出」に同じ	飽きません。そういう意味ではカンガル―はあなたの手紙によく似ていま す。
一〇七・七	しゃべります。	「初出」に同じ	もう少ししゃべります。
一〇七・一七	思いませんか？	「初出」に同じ	思いませんか？理不尽な圧迫だと思いませんか？
一〇八・一	ただのふたつです。	「初出」に同じ	ただのふたつです。
一〇八・七	少々疲れました。 こういう風に――自分自身を正直にしゃべるとい うことに――僕は慣れてないんです。	「初出」に同じ	正直言って少々疲れました。こういう いささか
一〇八・一〇	とても	「初出」に同じ	いささか
一〇八・一四 一〇九・一五	そう思いませんか？	「初出」に同じ	そう思いませんか？ そうなったら僕らはものすごく正直にいろんな話を できるのにな、と思います。
一〇八・一六	返事は	「初出」に同じ	どうか返事は
一〇八・一八 一〇九・一	それでは。	「初出」に同じ	それでは。 (スイッチ音)
一〇九・二	聞きかえして	「初出」に同じ	聞き返して

<p>一〇九・六だからこころよくそれに従いましょう。その不完全さ を、あなたと四匹のカンガルーが支えていてくれるの です。</p>	<p>一〇九・九 それでは。</p>
<p>「初出」に同じ</p>	<p>「初出」に同じ</p>
<p>あるいは完全である必要性を放棄したのです。僕がそういう気持ちになるこ とは、この先もう二度とないかもしれません。だから今回はこころよくそ の志に従いましょう。その不完全さを、あなたと四匹のカンガルーととも にわかちあいましょう。</p>	<p>それでは。 (スイッチ音)</p>

異同表「午後の最後の芝生」

頁・行数	「宝島」宝島社 一九八二・八	『中国行きのスロウ・ボ村上春樹全作品1979〜1989』③短篇集I 「ト」中央公論社	『中国行きのスロウ・ボ村上春樹全作品1979〜1989』③短篇集I
一一三・一	ころ	「宝島」に同じ	頃
一一三・三	昔、 と考えることもある。	「宝島」に同じ	昔 と考えたりもする。
一一三・六〜七	僕自身あの時代から比べてそれほど変わっていないんじゃないかと思う。	「宝島」に同じ	僕自身、あの時代に比べてそれほど変わっていないんじゃないかと思うことだである。
一一三・八	いや、そんなことはないな。	「宝島」に同じ	でも、そんなはずはない。
一一三・八	僕はきつとかなり変わったんだろう。	「宝島」に同じ	僕はきつとかなり変わってしまったはずだ。
			

一一三・八	そう思わないと、うまく説明のつかないことがいっぱいありすぎる。	「宝島」に同じ	というのは、そう思わないと説明のつかないことがけっこう沢山あるからだ。
一一三・一〇	結構昔の話だ。	「宝島」に同じ	ずいぶん昔の話である。
一一四・四	ブラジャーをつけたり、マスターベーションをやったり、ディスク・ジョッキーにくだらない葉書を出したり、体育倉庫の隅で煙草を吸ったり、どこかの家の塀に赤いスプレー・ペンキで「おまんこ」と書いたり、	「宝島」に同じ	口紅を塗ったり、体育倉庫の隅で煙草を吸ったり、マスターベーションをやったり、ディスク・ジョッキーにくだらない葉書を出したり、どこかの家の塀に赤いスプレー・ペンキで落書きをしたり、
一一四・七	やれやれ。 僕はほんとうにやれやれと思った。	「宝島」に同じ	やれやれ、と僕は思った。
一一四・一二	努力してみても	「宝島」に同じ	努力しても、
一一五・一	永久機械。	「宝島」に同じ	永久運動機。
一一五・七	目がさめても	「宝島」に同じ	目がさめて
一一五・一一	結構	「宝島」に同じ	けっこう
一一五・一六		「宝島」に同じ	ばたばたと
一一五・一七	ほんとうに	「宝島」に同じ	本当に
一一五・一八	そういうことって、ある	「宝島」に同じ	
一一六・一	ワギナ	「宝島」に同じ	体

一一七・二〇 一一八・一	比較的性能	「宝島」に同じ	これ以上
一一七・一八	スピーカーを新しく、	「宝島」に同じ	性能
一一七・一三	ものは悪くなかったし値段も手頃だったが、何故か気が進まない。	「宝島」に同じ	かなり距離を走っていたがものは悪くなかったし、値段も手頃だった。でも何故か気が進まなかった。
一一七・一二	1000 C	「宝島」に同じ	1000 c
一一七・一一		「宝島」に同じ	まるで自分がなくなってしまうみたいだ。
一一七・九		「宝島」に同じ	自分の手や顔やペニスや、そんな何もが自分のものには見えなかった。僕は僕と別の人間が彼女を抱えているところを想像してみた。
一一七・八	ペニス、	「宝島」に同じ	からだ
一一七・六七七	受けとって	「宝島」に同じ	受け取って
一一七・六	そんなものはどうでもいい。	「宝島」に同じ	旅行も何もない。
一一六・四	たまたまに大学に行って	「宝島」に同じ	適当に大学に顔を出して
一一六・四	二週間はかり	「宝島」に同じ	何週間か
一一六・二	それだけだ。それから先のことなんて何ひとつわからない。	「宝島」に同じ	僕にかわるのはそれだけだった。僕にはそこから先のことをきちんと考えることができなかった。

一一九・二〇	と僕は思う。	「宝島」に同じ	と僕は思った。
一一九・一八	別にボーナスを出すよ」	「宝島」に同じ	もしやってくれたら特別にボーナスを出すよ」
一一九・一四 一一九・一五	いちばん忙しい時期だしね」	「宝島」に同じ	いちばんのシーズンだしね」
一一九・五	あとで	「宝島」に同じ	あとで、
一一九・三 一一九・四	感じた。	「宝島」に同じ	感じがする。
一一八・一九	Tシャツを着て芝を刈る	「宝島」に同じ	Tシャツを着て、芝を刈る
一一八・一二		「宝島」に同じ	機械でうまく刈れないの隅の細かい部分をきちんとやる。
一一八・六	こりこり、	「宝島」に同じ	こりこり
一一八・六	言った。	「宝島」に同じ	本当に残念そうに言った。
一一八・五	おじさんだ、	「宝島」に同じ	おじさんだ
一一八・五	残念	「宝島」に同じ	そりや残念
一一八・三	まさかもう金がほしくないなんて言えない。	「宝島」に同じ	まさかこれ以上もう金はいららないなんて言えない。
一一八・三	旅行	「宝島」に同じ	ちよつと旅行
一一八・二	しなくちゃいけないし、	「宝島」に同じ	始めなくちゃいけないし、

一一三・一六	短かった。	「宝島」に同じ	短かった。
一一三・一五	一本生えていた。	「宝島」に同じ	一本、
一一三・九	「やんなよ」と彼女は言った。	「宝島」に同じ	
一一三・五 一一三・六		「宝島」に同じ	まるで一月くらい眠っていたみたいだった。
一一三・一		「宝島」に同じ	と言って、
一一一・一六	両脇	「宝島」に同じ	道の両脇
一一一・一四 一五	虫もやはり暑さを感じるのだろうか？ わからないな。	「宝島」に同じ	
一一〇・一七	とる	「宝島」に同じ	取る
一一〇・一二	世間ヶ谷	「宝島」に同じ	世間ヶ谷
一一〇・四	空には古い思いでのように白い雲が浮かんでいた。	「宝島」に同じ	空にはきりつとした白い雲が浮かんでいた。
一一〇・三	つづき	「宝島」に同じ	続き

一二三・一八 〜一二三・二 九	「これなら後に週間はもちますよ。 今刈ることもありませぬね」 「それはあたしが決めることだよ。 そうだろう？」	「宝島」に同じ	「これなら後に週間はもちますよ」と僕は言った。 女は短く鼻を鳴らした。
一二三・二〇	「いいじゃないか」	「宝島」に同じ	「べつに私がいって言うんだからいいじゃないか」
一二四・三	僕は肯いた。	「宝島」に同じ	
一二四・四	「えらくゆっくりじゃないか」	「宝島」に同じ	「えらくゆっくりだね」
一二四・八	「上っていた。」	「宝島」に同じ	「もしよかったら、ゆっくりやりたいんです」と僕は言った。 「上がっていった。」
一二四・一二	「いいともさ。あたしも音楽はすきだよ」	「宝島」に同じ	「音楽はすきだよ」
一二五・一〇	「…どうするね？」	「宝島」に同じ	「…どうする？」
一二五・一三	あたしが	「宝島」に同じ	
一二五・一八	「いいさ」と彼女は言った。	「宝島」に同じ	彼女は何も言わずに顎を少し前に突き出した。
一二六・七〜二 二六・九	余計なかざりつけは何もなかった。 シンプルで機械的な台所だった。電気器具はどれも古 い型のもだった。 懐かしいと言ってもいいくらいだった。まるでどこか	「宝島」に同じ	

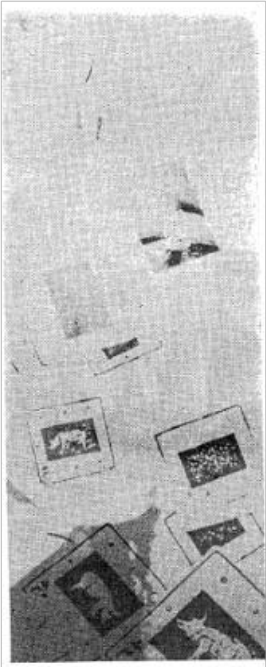
一二六・一〇	古い時代のものだった。	「宝島」に同じ	影のような静けさがしみこんでいた。
一二六・一四〇 一二六・一五〇	サンドイッチは美味しかった。ハムとレタスときゅうりのサンドイッチで、辛子がぴりつききいていた。 とてもおいしいです、と僕は言った。 サンドイッチだけは上手いんだよ、	「宝島」に同じ	彼女の作ってくれたハムとレタスと胡瓜のサンドイッチは見た目よ りずっと美味しかった。とてもおいしいです、と僕は言った。 サンドイッチを作るのは昔から上手いんだよ、
一二七・五		「宝島」に同じ	とくに理由もなく
一二六・八		「宝島」に同じ	僕は目を閉じて、大きく息を吸い込んだ。そして足の裏の、そのひやりとした
一二七・一二		「宝島」に同じ	これは嘘じゃありません。
一二七・一九	「ビールでも飲みなら」	「宝島」に同じ	「ビールでも飲めば」
一二八・二	グラスだ	「宝島」に同じ	グラスだった。
一二八・三	すうつと	「宝島」に同じ	すうつと
一二八・四		「宝島」に同じ	こうしている今にも、彼女が意識を失ってばったりと芝生の上に倒れて、そのまま死んでしまうのではないかという気がした。僕は彼女が倒れるところを頭の中で想像してみた。たぶんまっすぐにばたんと倒れるんだろうなと僕は思った。
一二八・七 一二八・八		「宝島」に同じ	とにく面白くもないという感じの声だったが、それはべつに何かを責めていたわけではない。

一三五・一三	彼女	「宝島」に同じ	女
一三四・一九	べつ	「宝島」に同じ	別
一三四・一二	べつ	「宝島」に同じ	別
一三四・一〇	からになっていた。	「宝島」に同じ	空になっていた。
一三二・一四	べつ	「宝島」に同じ	別
一三〇・一六	しん	「宝島」に同じ	しん
一三〇・一四	ふりかえり	「宝島」に同じ	振り返り
一三〇・四		「宝島」に同じ	肌
一三〇・三	…みたいな感じでウオッカ・トニックを口にふくみ、	「宝島」に同じ	…みたいにウオッカ・トニックをしばらく口にふくみ
一二九・五	彼女はげつぷをした。	「宝島」に同じ	それは僕の最後の仕事だった。そして僕はそのことがなんとなく悲しかった。その悲しみのなかには別れたガールフレンドのことも含まれていた。僕は彼女の裸のからだのことを思い出した。
一二八・二〇	別に	「宝島」に同じ	べつに
一二八・一八	すうつと	「宝島」に同じ	すうつと
一二八・九	…あんたが初めてだ」	「宝島」に同じ	…あんたが始めてさ」

一三六・四	しかしいろんなことがはつきりすることでは何かが楽になるとは思えなかった。	「宝島」に同じ	でも正直なところ、はつきりすることが何かの助けになるとも思えなかった。
一三六・七	なつて、	「宝島」に同じ	ようだった。
一三六・七	葉が揺れていた。	「宝島」に同じ	葉が揺れているのが見えた。
一三六・七 一三六・七 一三六・九		「宝島」に同じ	僕は目を細めるようにして、 じつとそれを見ていた。沈黙はずいぶん長く続いたが、 そのことはあまり苦にはならなかった。僕は眠ってしまわないように注意しながら、 くすの木を眺め、僕の体の中に芯の様に存在している疲れを、架空の指先で確認し続けていた。それは僕の中にありながら、しかもずっと遠いどこかにあるもののように感じられた。
一三六・七	悪かったな	「宝島」に同じ	悪かったね
一三六・一三	「どうも」と僕は言った。	「宝島」に同じ	僕は肯いた。
一三六・一四	「を払うよ」	「宝島」に同じ	「そうだ、金を払うよ」
一三六・一六	送りします。	「宝島」に同じ	送ります。
一三六・七	「ふうん」と女は言った。	「宝島」に同じ	女は喉の奥でなんとなく不満そうな声を出した。

	一三八・七	一三八・七	一三七・七
		出来事のようにだった。	「すごく綺麗に刈られているよ」
	「宝島」に同じ	「宝島」に同じ	「宝島」に同じ
	事物が	出来事みたいなきがした。	「立派なものだ」

異同表「土の中の彼女の小さな犬」

一四四・一二	消し去っていた		一四三・七～一一 ある場合には雨というのは純粹に個人的な体験だ。つまり雨を中心にして意識が回転すると同時に意識を中心にして雨が回転する——すごく漠然とした言い方だけれど——ということがある。そういう時、僕の頭はひどく混乱してしまう。いま僕の眺めている雨がどちら側の雨なのかわからなくなってしまうからだ。しかしこのようなものの言い方はあまりにも個人的にすぎる。結局のところ、雨はただの雨なのだ。	頁・行数 「すばる」(一九八二・一一)
一四五・一四	彼女は朝にしてはいぶんきちんとした髪をしていた。		「すばる」に同じ	『中国行きのスロウ・ボート』 (中央公論社 一九八三・五)
一四四・一二	消し去っていた		ある場合には雨は僕の頭を混乱させる。ずっと長く雨を見ていると、雨の方が現実なのか、僕の方が現実なのかわからなくなってしまうことがあるのだ。雨にはそういう作用がある。そしてときどき、どちらもそれなりの現実性を主張しはじめる。つまり雨を中心にして意識が回転すると同時に意識を中心にして雨が回転する——すごく漠然とした言い方だけれど——ように思えるのだ。そういう時、僕の頭はもつとひどく混乱してしまう。	『村上春樹全作品1979～1989』短篇集I (講談社 一九九〇・九)
一四五・一四	彼女は朝にしてはいぶんきちんと髪を整えていた。		「すばる」に同じ	

一四八・一九	喉が乾いた	「すばる」に同じ	喉が渴いた
一四八・一八	クッキーの缶	クッキーの罐	クッキーの缶
一四八・一四	ガール・フレンド	「すばる」に同じ	ガールフレンド
一四八・九	ガール・フレンド	「すばる」に同じ	ガールフレンド
一四八・二	ガール・フレンド	「すばる」に同じ	ガールフレンド
一四七・一八	ガール・フレンド	「すばる」に同じ	ガールフレンド
一四七・九	何人かのガール・フレンドだ。	「すばる」に同じ	何人かのガールフレンドだ。
一四七・九	ガール・フレンド	「すばる」に同じ	ガールフレンド
一四七・六	伸びる	「すばる」に同じ	延びる
一四六・七	脇	「すばる」に同じ	わき
一四六・一	たいして面白くはないけれど、とくに退屈してもいないといった風だった。	「すばる」に同じ	
一四五・一五	指はいつも右手の中指だった。そしていつもそのあとで手のひらをテーブルの上に置いてちらりと眺めた。きつと癖なんだろう。中指と人差指が少し離れて寄り添い、薬指と小指がそつと折り曲げられている。	「すばる」に同じ	

一四九・八	あいかわらず	「すばる」に同じ	相変わらず
一四九・一三	僕はベッドに寝転んで推理小説を読んだり	「すばる」に同じ	僕はベッドの上で推理小説を読んだり
一五〇・四	結構	「すばる」に同じ	けっこう
一五〇・五	殆ど	「すばる」に同じ	多く
一五〇・七	テーブルの上の一輪差しにはあまり見たことのない土の花が飾ってあった。部屋にはちらりひとつ置ちていない。	「すばる」に同じ	
一五〇・一一	僕は本を持って出窓へこみに腰を下ろし、煙草に火をつけ、ページを繰った。ありがたいことに話の筋は大方忘れていた。これんどか一日か二日ぶんの退屈はまぎらせそうだった。	「すばる」に同じ	ぱらぱらとページをめくっていると、
一五〇・一一	僕が本を読み始めて二十分か三十分たった頃	「すばる」に同じ	僕が本から顔を上げて会釈すると、彼女も会釈を返した。
一五〇・一二 一三	僕は一瞬迷ったが、一呼吸置いて軽く会釈した。	「すばる」に同じ	
一五〇・二〇	品の良いオーデコロンの匂い	「すばる」に同じ	淡いオーデコロンの匂い
一五一・一	煙草をいたただけるかしら	「すばる」に同じ	煙草をお持ちじやありません？

一五二・二	二三度	「すばる」に同じ	二、三度
一五二・九	彼女は時折煙草を吹きながら、何も言わずに窓の外を眺めていた。まともな人間なら沈黙の重さに耐え切れなくなるくらい長く彼女は黙っていた。はじめのうちは何かをしやべろうとして言葉を探しているように見えたが、そのうちに彼女の方にはそんな気がまるでないことがわかった。仕方なく僕が口を開いた。	「すばる」に同じ	
一五二・一〇	「何か面白そうな本はありましたか？」	「すばる」に同じ	「何か面白そうな本はありましたか？」と僕は訊いてみた。
一五二・一五	「誰も読まないでしょう。三十年か四十年経っても読む価値のある本なんて百冊に一冊です。」	「すばる」に同じ	たぶん誰も読まないでしょう。まともなものはほとんどないし」
一五二・一七 一八	「誰も利用しないからですよ。今ではみんなロビーの雑誌を読んだり、テレビ・ゲームをやったり、テレビを見たりするんです。それに本を一冊読みあげるほど長逗留客する人はもうあまりいないですからね」	「すばる」に同じ	わからない、と僕は言った。「みんな雑誌を読むからじゃないかな。あるいはテレビ・ゲームでもやるか。いずれにせよホテルの図書室で本を借りて読む人なんてもういないんですよ、きっと」
一五二・一九 二〇	「たしかにそれはそうね」と彼女は言った。そして近くにあった椅子を手もとに寄せ、腰を下ろして足を組んだ。 「あなたはそういう時代が好き？いろいろなことがもつとんびりしていたり、物事がもつと」	「すばる」に同じ	「そうかもしれないわね」と彼女は言って、テーブルの上の灰皿の中で煙草を消した。「でも私、手持ちの本は全部読んじゃったのだから」

一五二・八	<p>物をもらい慣れるというのも偉大な才能の一つだ。</p>	「すばる」に同じ	<p>物を素直に受け取れるというのも偉大な才能のひとつだ。</p>
一五二・六	<p>彼女はもう一度微笑んで、それから手のひらに目をやった。</p>	「すばる」に同じ	
	<p>単純だったり……そういう時代のこと」 「いや」と僕は言った。「べつにそういうわけじゃないんです。その時代に生まれていたら、それはまたそれで腹を立てていたと思う。たいした意味はないんです」 「きつと消えてしまったものが好きなのね」 「そうかもしれないですね」 「そうかもしれない」 我々はまた黙って煙草を吸った。 「でもとにかく」と彼女が言った。「読む本が一冊もないというのはちよつと問題よね。過去の淡い光もいけれど、雨に降りこめられてテレビも見飽きて時間をもてあましている客のことも少し考えてくれてもいいんじゃない？」 「一人なんですか？」 「ええ、一人」と彼女は言っつて自分の手のひらを見た。 「旅行する時はいつも一人。誰かと一緒に旅行するのってあまり好きじゃないの。あなたは？」 「たしかにそうですね」と僕は言った。まさかガール・フレンドにすっぱかされたなんて言えない。</p>		

一五二・八〇九	僕が本を取りに行っているあいだコーヒーでも飲んで、と彼女は言った。それで我々は図書室を出て	「すばる」に同じ	我々は図書室を出てロビーに行き、退屈そうなウェイターをつかまえてコーヒーを二杯注文した。
一五二・一	脇	「すばる」に同じ	わき
一五二・一四	スーツ・ケースは主人を待っている年老いた三匹の犬みたいに見えた。	「すばる」に同じ	わき
一五二・一四	白い細かい泡が表面を覆い、やがて消えていった。	「すばる」に同じ	
一五二・一六	それから小さな声で「ありがとう」と言った。少なくともそんな風な形に唇が動いた。	「すばる」に同じ	それから「どうもありがとう」と言った。
一五二・一七	彼女がその二冊の本を気に入ったのかどうかは僕にはわからなかったが、それはべつにどちらでもいいことだった。何故だかはわからないけれど、とにかく彼女にとってはどちらでもいいことなんじゃないかという気がした。	「すばる」に同じ	彼女がその二冊の本を気に入ったのかどうかは僕にはわからなかった。
一五二・一九	ふち	「すばる」に同じ	縁
一五二・二〇	クリーム白い線が綺麗な渦を描いた。やがてその線は混りあい、薄い白い膜になった。彼女は音を立てずに膜をすすった。 指は細く、滑らかだった。彼女は把手を軽くつまむようにしてカップを支えていた。小指だけがまっすぐ空中に伸びていた。指輪も、指輪のあともなかった。		彼女の指にはひとつも指輪がはまっていなかった。

一五三・二〇三	<p>不規則な間隔をとって窓の外を落ちていく雨だれにも音はなかった。雨の匂いだけが部屋の中にそっと忍び込んできた。窓の外に並んだあじさいの花がまるで小動物のように並んで六月の雨を受けていった。</p>	「すばる」に同じ	<p>窓の外を落ちていく雨だれにも音はなかった。雨の匂いだけが部屋の中にそっと忍び込んできた。窓の外に並んだあじさいの花がじつと黙って六月の雨を受けていた。</p>
一五三・一二二	<p>しかし僕の頭の中で、何かがひっかかっていた。時々そういうことがある。うまく説明できない。勘のようなものだ。いや、勘と呼べるほどはっきりしたものでもない。あとになってみればまるで思いだせないくらい微かな何かだ。 そういう時、僕自分の方からは何ひとつ行動を起さないことに決めている。状況のままに身をまかせ、事の成り行きを見届ける。もちろんそれがはずれに終る場合だつてある。</p>	「すばる」に同じ	<p>でも何かが僕の中でひっかかっていた。ほんの小さな事だ。</p>
一五三・一五	<p>僕は心を決めてコーヒを飲み干し、深々とソファにもたれて足を組んだ。</p>	「すばる」に同じ	<p>僕は心を決めてコーヒを飲み干し、深々とソファにもたれて足を組んだ。</p>
一五三・一五	<p>我慢比べのような沈黙がいつまでもつづいた。</p>	「すばる」に同じ	<p>かすかな緊張をふくんだ沈黙がしばらくつづいた。</p>
一五四・五	<p>僕は唇の前で両手の指を組んで目を細め、精神を集中するふりをした。</p>	「すばる」に同じ	<p>僕は精神を集中するように唇の前で両手の指を組んで目を細めた。</p>
一五四・七	<p>ペースが少し狂いはじめているのだ。頃あいをみて僕は指をほどき、身を起した。</p>	「すばる」に同じ	

一五四・一三	「そんなに急いではやれませんか」と僕は言った。「時間がかかるんです。ゆっくりやりましょう」	「すばる」に同じ	「時間がかかるんです」と僕は言った。「ゆっくりやりましょう」
一五四・一八	「悪くないでしょう？」	「すばる」に同じ	「悪くないでしょう？」と僕は言った。
一五五・九	「これをやっているといつも頭が痛くなる。」	「すばる」に同じ	「これをやっているといつも頭が痛くなる。」
一五六・六	「これまで四本の上にはずしに置いた。」	「すばる」に同じ	「これまで四本の上にはずしに置いた。」
一五八・二	「思いで」	「すばる」に同じ	「思い出」
一五八・六	「思いで」	「すばる」に同じ	「思い出」
一五八・一五	「霊感、」	「すばる」に同じ	「霊感」
一五八・一六	「感じる、」	「すばる」に同じ	「感じる」
一五九・二	「暇つぶしにつきあってもらった御礼にビールでも御馳走しますよ」	「すばる」に同じ	「暇つぶしにつきあってもらった御礼にビールでも御馳走しますか？」
一五九・一一	「女が僕にクラスにビールを注いでくれた。我々はグラスをほんの少しだけ上にあげてしるだけの乾杯をした。」	「すばる」に同じ	
一五九・一二	「結構」	「すばる」に同じ	「結構」

一六一・七	沈黙が針のように鋭くぼくを射した。あたりの空気がからりと変わってしまった。僕はどこかでしくじってしまったのだ。しかし僕が口にした科白のいったいどこが間違いだったのかわからなかった。だから彼女に對してどういう風に誤ればいいのかもわからなかった。僕は仕方なく、両手をポケットにつっこんだまましばらくそこに立っていた。		「すばる」に同じ	沈黙が針のように鋭くぼくを射した。あたりの空気がからりと変わってしまった。
一六二・一一	ひどく喉が乾いていた		「すばる」に同じ	ひどく喉が渴いていた
一六二・一一	それが乾きであること		「すばる」に同じ	それが渴きであること
一六二・一四	頭のしん		「すばる」に同じ	頭の芯
一六二・一九	ひび		「すばる」に同じ	ひび
一六三・一五	あいかわらず		「すばる」に同じ	相変わらず
一六三・一九	もう一度あの若い女に会いたいのか会いたくないのか、自分でもよくわからなかった。どちらでもいい。		「すばる」に同じ	
一六三・二〇	ガール・フレンド		「すばる」に同じ	ガールフレンド
一六四・一	二年と三カ月というのはなんとなくきりの悪い数字であるような気がした。まともに考えれば、僕は三カ月分必要以上に長く彼女とつきあったということになるのかもしれない。でも、僕は彼女を気に入っていたし、別れる理由は——少なくとも僕の方には——何もなかった。			僕はため息をついた。そしてテーブルの上に出した自分の手をじつと眺めた。二年と三カ月か。

一七〇・二〇	そんなままでその先ずつと生きていくことができないというのは自分でもうすうすわかっていたから。	「すばる」に同じ	
一七〇・二一	あいかわらず	「すばる」に同じ	相変わらず
一六八・二〇	一日もかさなかつたわ。	「すばる」に同じ	一日も欠かさなかつたわ。
一六七・一六	しわ	「すばる」に同じ	しわ
一六六・三	デッキ・チェアを広げ、濡れていないことを確かめてからその上に腰を	「すばる」に同じ	デッキ・チェアを広げ、濡れていないことを確
一六五・一七	袖を肘までひっぱりあげ、	「すばる」に同じ	袖を肘までたくしあげ、
一六五・一五	後	「すばる」に同じ	うしろ
一六四・六	たとえ僕が何を入っていたところで、そんなものには何の意味もないのだ。僕は去年のクリスマスに買ったカシミアのセーターも気に入っているし、ストレートで飲む高いウイスキーも気に入っているし、高い天井と広々としたベッドも気に入っているし、ジミー・ヌーンの古いレコードも気に入っているし……要するにそれだけのことなのだ。僕には彼女ひきとめるだけの根拠は何ひとつなかった。彼女と別れて、また新しい女の子を探すことを考えると、僕はうんざりした。何もかもをまた最初からやりなおすことになる。僕はため息をついて、それ以上何も考えないことにした。どれだけ考えたって物事はなるようにしかならないのだ。	「すばる」に同じ	気に入っている、なんていう言葉には本当に何の意味もないのだ。そんな言葉では僕はどこにも辿りつけないのだ。

	一七六・一	一七四・一五	一七四・一三	一七三・五	一七二・二〇	一七一・一八	一七一・一七	一七一・七
	ガール・フレンド	だって誰にも彼にも話してまわれるようなことじゃないしね	馬鹿馬鹿しい話よ」。	家の中も庭もすくすくしんとしていて、	つき出した	打ちあける	けっこう	二〇センチ
	「すばる」に同じ	「すばる」に同じ	「すばる」に同じ	「すばる」に同じ	「すばる」に同じ	「すばる」に同じ	「すばる」に同じ	二十センチ
	ガールフレンド	だって誰彼かまわず話してまわれるようなこと	馬鹿馬鹿しい話よ」	家の中も庭もすくすくしんとしていて、	つきだした	うちあける	けっこう	二十センチ

異同表「シドニーのグリーン・ストリート」

一八六・二	伯爵令嬢のルビーの宝玉をまもるために	初出に同じ	だちよりの卵ほどもある伯爵令嬢のルビーをまもるために、
一八四・一五	6枚	『全作品』に同じ	六枚
一八四・一四	∞枚	『全作品』に同じ	三十八枚
一八四・四	混っている	初出に同じ	混じっている
一八四・二	隣	初出に同じ	隣り
一八二・一二	おびえている	初出に同じ	怯えている
一八二・九	ほんとうに	初出に同じ	本当に
一八一・一三	すれ違う	初出に同じ	すれちがう
一八一・一二	すれ違う	初出に同じ	すれちがう
一八〇・一二	まんなか	初出に同じ	まん中
一八〇・二	あたたかくなったから春	初出に同じ	暖かくなったから春
頁・行数	「海」臨時増刊「子どもの宇宙」 (一九八二・一二)	中国行きのスロウ・ボート』 (中央公論社 一九八三・五)	『村上春樹全作品1979～1989』短編集I』 (講談社 一九九〇・九)

一九四・一	しんとしずまり	初出に同じ	しんとしずまり
一九三・一四	かえして下さい	初出に同じ	返して下さい
一九三・四	しんとして物音ひとつしな	初出に同じ	しんと物音ひとつしな
一九二・五	たんてい	初出に同じ	たんてい
一九一・一二	千円札にはしみ	初出に同じ	千円札にはしみ
一九一・一二	千円札のしわ	初出に同じ	千円札のしわ
一九一・一〇	かまぐち	初出に同じ	かまぐち
一九一・五	ひつじおとこさん	初出に同じ	ひつじおとこさん
一八八・八	ひつじおとこさん	初出に同じ	ひつじおとこさん
一八七・一七	ひつじおとこさん	初出に同じ	ひつじおとこさん
一八七・八	ひきだし	初出に同じ	引出し
一八七・八	空罐	初出に同じ	空缶
一八七・五	ひつじおとこさん	初出に同じ	ひつじおとこさん
一八七・四	ひつじおとこ	初出に同じ	ひつじおとこ
一八七・三	えーと……	『全作品』に同じ	えーと……

一九四・一二	ば、たんとドアを閉めようとしたが	初出に同じ	ばたんとドアを閉めようとしたが
一九五・六	僕はつるべで井戸水をくみあげて、その水を大きなたらいに入れていた。	初出に同じ	僕はつるべで井戸水をくみあげて
一九五・六	たらいの水がたまるとわにがやってきて	初出に同じ	たらいの水がたまるとわにがやってきて
一九五・七	たらいにまた水がたまると、今度はべつのわにがやってきて	初出に同じ	たらいにまた水がたまると、今度はべつのわに
一九五・九	僕は十一匹までわにを数えた。	初出に同じ	僕は十一匹までわにを数えた。
一九五・九	それから目がさめる。	初出に同じ	それから目が覚める。
一九六・一二	つづけさま	初出に同じ	つづけさま
一九六・一四	なにがうるさいよ	初出に同じ	なにがうるさいよ
一九七・一	あなたこの人の頭を花びんでなぐったんだって？	初出に同じ	あなた、この人の頭を花びんでなぐったんだって？
二〇三・三	あなたがしりつたんでいなんてばかなことをやめて	初出に同じ	あなたがしりつたんでいなんてばかなことをやめて

シドニーのグリーン・ストリート
村上春樹



さし絵/原野初野



初出と初版に掲載された挿絵である。全作品に削除された。

異同表―「螢」

頁・行数	「中央公論」(一九八三・一)	『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社 一九八四・七)	『村上春樹全作品 1979〜1989 ③ 短篇集Ⅰ』 (講談社 一九九〇・九)
二〇七・八	一五〇年	『全作品』に同じ	百五十年
二〇八・一	校舎	『全作品』に同じ	建物
二〇八・二	テニスコート	『全作品』に同じ	テニス・コート
二〇八・一二	なんだってたいした変りはないのだ	「中央公論」に同じ	たいして変りはないのだ
二〇八・一八	出身である。	『全作品』に同じ	出身という話だ。
二〇九・八	テープレコーダーのスイッチを押す	『全作品』に同じ	テープレコーダーのスイッチを下す
二〇九・九	君が代	『全作品』に同じ	君が代

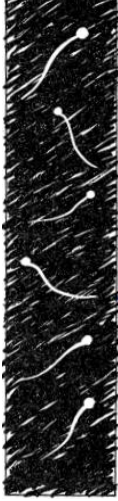


二〇九・一一	ポールのまんなかあたり	「中央公論」に同じ	ポールのまん中あたり
二〇九・一八	でもそれはべつにたいしたことではないのだろう。	『全作品』に同じ	でもそれはべつにたいしたことではないのかも しれない。誰もたぶんそんなことは気にしないの だろう。気にするのは僕くらいのものなのだろ う。それに僕にしたところで、ふとそう思いつい ただけのことで、深い意味なんて何もない。
二二〇・八	『プレイボーイ』の大版	「中央公論」に同じ	『プレイボーイ』の大判
二二〇・九	小説	『全作品』に同じ	流行りの小説
二二〇・一二	空罐	『全作品』に同じ	空缶
二二〇・一四	人間なんていないから	『全作品』に同じ	人間なんてまずいないから
二二〇・一九	罐ビールを飲み干して空罐	『全作品』に同じ	缶ビールを飲み干して空缶
二二〇・二〇	次の瞬間それはゴミ箱の中に消えていた。	「中央公論」に同じ	次の瞬間それはゴミ箱の中に消えているとい う具合だった。
二二一・二	「僕はち、地図の勉強をしてるんだよ」	『全作品』に同じ	「僕はち、ち、地図の勉強をしてるんだよ」
二二一・五	希望があるものだ。	「中央公論」に同じ	希望があるものだと思っただ。

二二二・一三			『全作品』と同じ	そういうことについて話しますと、彼はどもりながら一時間でも二時間でも、こちらが悲鳴をあげるか眠ってしまうかするまでしゃべりつづけた。
二二二・一五			『全作品』と同じ	国旗掲揚もまるつきり役に立たないというわけではないのだ。
二二二・二〇	僕はどちらかといえば熟睡する方だから		『全作品』と同じ	僕は夜も遅いしどちらかといえば熟睡する方だから
二二三・二	枕の中		『全作品』と同じ	枕の上
二二三・四	目がさめちゃうんだ。		『全作品』と同じ	目が覚めちゃうんだ。
二二三・七	じゃあ中庭でやれよ		『全作品』と同じ	じゃあ中庭でやれば
二二三・一二	跳躍はやめてくれよ		『全作品』と同じ	跳躍はやめてくれないかな。すごくひびくからさ。悪いけど
二二三・一六	しかしここで引き下がるわけにはいかない。僕は		『全作品』と同じ	もうどうでもいいやという気分だった。しかし言いだしたからにはここで引き下がるわけにはいかない。それで僕は
二二四・三	やり始めるとむ、無意識に全部やっちゃうんだ		『全作品』と同じ	やり始めると、む、無意識に全部やっちゃうんだ
二二四・五	じゃ、やるなよ		『全作品』と同じ	じゃ、ぜんぶやらなきゃいい
二二四・一〇	わかるよ		『全作品』と同じ	それはまあわかるよ

二二四・一二二	体操すればいいんだよ	『全作品』に同じ	体操すればいいんじゃないかな
二二五・二二	すれ違う人々	『全作品』に同じ	すれちがう人々
二二五・三	金属のふち	『全作品』に同じ	金属の縁
二二五・二〇	結構	「中央公論」に同じ	けっこう
二二七・一二二	ずいぶんタフなんだな	『全作品』に同じ	ずいぶん体が丈夫なんだな
二二八・八	僕は言った。	『全作品』に同じ	僕はびっくりして言った。
二二八・九		『全作品』に同じ	僕がびっくりしたのがたぶん伝わったのだと思う。
二二八・一〇	彼女は言った。	『全作品』に同じ	彼女は弁解した。
二二八・一〇〜 一五	「会うのは全然構わないよ。どうせいつも暇だしね。一人でごろごろしているよりは今日みたいに歩いた方が健康にもいいし」	『全作品』に同じ	彼女はトレーナーシャツの袖を肘のところまでひっぱりあげ、それからまたもとに戻した。電灯の光がうぶ毛をきれいな黄金色に染めた。「 <u>筋合</u> なんて言うつもりなかったの。もつと違う風に言うつもりだったの」 彼女はテーブルに肘をつけて両方の目を閉じ、うまい言葉を探した。でもそんな言葉は浮かんでこなかった。 「かまわないよ」と僕は言った。

<p>二一八・一六〇二二 九・四</p>	<p>こんなのはじめてよ。本当にうまくしゃべれないの。何かをしやべろうと思っても、正確なことを探そうと思うと……とにかく、どうやってもうまくいかないの」</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>このところずっとそうなの。本当にうまくしゃべれないの。何かをしやべろうと思っても、いつも見当ちがいな言葉しか浮かんでこないの。見当ちがいだったり、まるで逆だったりね。それで、それを訂正しようとする、もつと余計に混乱して見当ちがいになっちゃうの。そうすると最初に自分が何が言おうとしていたのかわからなくなっちゃうの。まるで自分の体がふたつにわかれていてね、追いかけてこしてるみたいな、そんな感じなの。まん中にすごく太い柱が建っていてね、そのまわりをぐるぐるまわりながら追いかけてこしてるのよ。それでちゃんとした言葉って、いつももう一人の私の方が抱えていて、私は絶対に追いつけないの」 彼女はテーブルの上に両手を置いて、僕の目をじっと見た。 「そういうのって、わかる？」</p>
<p>二一九・五</p>	<p>誰でもそうだよ</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>誰でも多かれ少なかれそういう感じってあるもんだよ</p>
<p>二一九・六</p>	<p>「自分の考えていることを正確にしゃべれる人なんて、そんなにいないよ。みんなそれでイライラするんだ」</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>「みんな自分を正確に表現できなくて、それでイライラするんだ」 僕がそう言うと、彼女は少しがっかりしたみたいだった。</p>
<p>二一九・八〇一〇</p>	<p>「それとはまた違うの」と彼女は言った。そしてそれきり口をつぐんだ。</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>「それとはまた違うの」と彼女は言ったが、それ以上は何も言わなかった。 「会うのはぜんぜん構わないよ」と僕は言った。「どうせいつも暇だし、一人でごろごろしているよりは歩いた方が健康に良いみたいだしね」</p>
<p>二一九・一一</p>	<p>僕がさよならと言った。</p>	<p>『全作品』に同じ</p>	<p>僕がさよならと言うと、</p>

二二九・一七	僕の方の恋愛	『全作品』に同じ	僕の方のささやかな恋愛
二二〇・一九	その気持ちはわかる	『全作品』に同じ	その気持ちはわかるような気がする
二二二・二	どうしようもないことなのだ。	『全作品』に同じ	一度起ってしまったことは、どんなに努力しても消え去りはしないのだ。
二二二・七	エンジンをふかせたのだ。	『全作品』に同じ	エンジンをふかしたのだ。
二二二・一二	全く同じ	『全作品』に同じ	まったく同じ
二二二			
二二二・六	とても平凡だ	『全作品』に同じ	嫌になってしまいうくらい平凡だ
二二二・七	ことば	「中央公論」に同じ	言葉
二二三・五	こじんまりとした評判	『全作品』に同じ	こじんまりとした評判
二二三・八	僕もあまりしゃべらなかつた。	『全作品』に同じ	とくにしゃべることもなかつたから、僕もあまりしゃべらなかつた。
二二三・一〇	しかし進歩がないわけではなかつた。	『全作品』に同じ	しかし何ひとつ進歩がないというわけではなかつた。
二二三・一〇	僕の隣り	『全作品』に同じ	自然に僕の隣り

二二三・一二		『全作品』に同じ	ひとしきり歩くと喫茶店に入ってコーヒーを飲み、コーヒーを飲み終わるとまた歩いた。
二二四・二	誰かの腕だった。	「中央公論」に同じ	誰かの腕だった。
二二四・三	誰かの温もりだった。	「中央公論」に同じ	誰かの温もりだった。
二二四・七		『全作品』に同じ	当然のことではあるが
二二四・一〇	国旗が上ったり	「中央公論」に同じ	国旗が昇ったり
二二五・一八	三十六度二分まで下っていた。	『全作品』に同じ	三十六度二分まで下がっていた。
二二六・六	喧嘩をして上級生を殴った。	『全作品』に同じ	喧嘩をして寮の同じ階に住む上級生を殴った。
二三〇・三	始め	「中央公論」に同じ	初め
二三〇・五	アパートは明日引き払います。	『全作品』に同じ	休学というのはあくまで手続き上のことです。
二三一・九	何をすればいいのか僕にはわからなかった。	「中央公論」に同じ	何をすればいいのかわからなかった。
二三二・九	食堂の窓に電気が灯った。	『全作品』に同じ	食堂の窓に電気が灯った。学生が少なくなったせいで、
二三二・一二〜一三	屋上には人はなかった。誰かが仕舞い忘れた白いシャツが洗濯ロープにかかって、夕暮の風に揺れていた。	『全作品』に同じ	屋上には人影はなかった。誰かがとりこみ忘れた白いシャツが洗濯ロープにかかって、何かのぬげがらのように夕暮の風に揺れていた。

	二三四・一二	二三四・一〇	二三四・二	二三三・一七	二三三・四	二三二・一六	二三二・一四	二三二・一四
	見届けるかのように	蛍はふと羽を上げ、	とり出して	のぼった	あいかわらずぼんやりとしていた	ヘッドライト	給水塔	ある鉄
	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	「中央公論」に同じ	「中央公論」に同じ	「中央公論」に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
	見届けるべく	蛍は何かを思いついたようにふと羽を上げ、	とりだして	上った	相変わらずぼんやりとしていた	ヘッド・ライト	円筒形の給水タンク	ある錆びた鉄

異同表「納屋を焼く」

<p>頁・行数</p>	<p>「新潮」(一九八三・一)</p>	<p>『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社 一九八四・七)</p>	<p>『村上春樹全作品1979～1989』③短篇集I』 (講談社 一九九〇・九)</p>
<p>二二七・三</p>	<p>僕はちよどそのころ頭</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>そのころの僕には頭</p>
<p>二二七・一一</p>	<p>ボーイ・フレンド</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>ボーイフレンド</p>
<p>二二七・一三〇二三八・三</p>	<p>そういうことを言っているわけではない。たぶんもつと、ずっと単純なことなのだ。そしてそれがあまり単純すぎるので、いろんな人間が自分のふだん抱いているほんやりとした感情をいくつかの明確な形に——たとえば「好意」とか「愛情」とか「あきらめ」とかいっただものに——反射的に、自分でもよくわからないうちに、転換させてしまうのだ。うまく説明できないけれど、要するにそういうことだと思う。</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>そういうことを仄めかしているわけではない。あるいは時にはそれに近いこともあったかもしれない。でももしあったとしても、それは本質的な問題ではなかった。本質はたぶんもつと、ずっと単純なところにあったのだ。そしてそのあけっぴろげで理屈のない単純さがある種の人々をひきつけたのだ。彼らはその単純さを目の前にしているうちに、自分たちが抱えている込み入った感情を、そこにふとあてはめてみたくなってくるのだ。うまく説明できないけれど、要するにそういうことだと思う。彼女は言うなればそんな単純さに支えられて生きていた。</p>

二三九・八 一三	我々は食事をしてからバーに行ったり、ジャズ・クラブに行ったり、夜の散歩をしたりした。	「初出」に同じ	僕が彼女に電話をかけてどこかに遊びに行かないかと誘った。我々は食事をしたり、バーに行つて酒を飲んだりした。そして熱心に話をした。僕は彼女の話聞き、彼女は僕の話聞いた。我々二人のあいだには共通する話題なんてほとんど何もなかったけれど、べつにそれはどうでもよかった。僕らはまあ友だちのようなものだった。もちろん飲み食いの勘定は僕が全部払った。彼女の方から僕のところへ電話をかけてくることもあったが、それはだいたい金がなくて腹を減らせているときだった。そういう時、彼女はいつも本当に信じられないくらいいっぱい食べた。
二三九・一四	僕はとてもものんびりとした気持ちになることができた。	「初出」に同じ	僕はのんびりと寛ぐことができた。
二三九・一六 二四〇・四	言葉の殆んどには百パーセント意味なんてなかったけれど、それに耳を傾けていると、遠くを流れる雲を眺めている時のように、ひどくぼんやりとして心地良かった。僕もいろいろと話をしたけれど、たいしたことは何ひとつ話さなかった。話すべきことはべつに何もなかった。本当にそうなのだ。話すべきことなんて何もないのだ。	「初出」に同じ	言葉にはとくに意味らしい意味はなかった。僕は相槌を打ちながらその内容をほとんど聞いていないこともあった。で、それに耳を傾けていると、遠くを流れる雲を眺めている時のように、ぼんやりと心地良かった。僕も彼女にいろんな話をした。個人的な話から一般論まで、僕はとても正直に僕の考えをしゃべった。彼女もあるいは僕と同じように聞き流してうんうんと相槌を打っていたのかもしれない。でももしそうだとすると、僕は全然構わなかった。僕が求めていたのは、ある種の心持ちだった。少なくとも理解や同情ではなかった。
二四〇・一二	僕は訊ねてみた。	「初出」に同じ	僕は冗談で訊ねてみた。
二四〇・一六	二人はすぐに仲良くなり、恋人になった。	「初出」に同じ	二人はすぐに親しくなり、やがて恋人になった。
二四〇・一八	いつもきちんとした身なりをして、	「初出」に同じ	すきのない身なりをして、

二四二・二	フオークナーの短編集を読んでいた	「初出」に同じ	週刊誌を三冊読んだ
二四一・七	退屈すると思つて	「初出」に同じ	退屈させるだけだと思つて
二四一・八	僕の方もとくに	「初出」に同じ	僕の方正直言つてとくに
二四一・一〇	状態にはかなりくわしい	「初出」に同じ	情勢にはかなり詳しい
二四一・一一	そのまま	「初出」に同じ	その場でぐつすりと
二四一・一八	待ちあわせ	「初出」に同じ	待ち合わせ
二四一・一九	しみ	「初出」に同じ	しみ
二四二・二	車だった	「初出」に同じ	車だった。普通のサラリーマンの持てるような車ではない。
二四二・九	みたいだけど、とくに必死になっているって風でもないし	「初出」に同じ	みたいだけど
一一	「まるでキャツビイだね」 「なあに、それ？」 「なんでもないよ」と僕は言った。		まるでフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビイ』だなと僕は思った。何をしているかはわからない、でも金は持っている謎の青年ときた。
二四二・一四	食べていた。	「初出」に同じ	食べていた。ときどきそういうことがある。病的にりんごを食べたくなるのだ。あるいはそういうのは何かの予兆なのかもしれない。
二四三・一一	僕のガール・フレンドが窓から顔を出して手を振っていた。	「初出」に同じ	彼女が窓から顔を出して手を振っていた。
二四三・一七	彼は手に持ったボロのサングラスを胸のポケットに仕舞い、小さく鼻を鳴らした。すごく上品な鼻の鳴らし方だった。	「初出」に同じ	彼は車を下りるとサングラスを外し、それを胸のポケットに突っ込んだ。

二四四・一から 二一	二四四・七質の良い白ワインとロースト・ビーフ・サンドウィッチとサラダとスモーク・サーモンとブルーベリー・アイスクリーム、量もたっぷりある。ロースト・ビーフのサンドウィッチにはちゃんとクレソンも入っていた。辛子も本物だった。料理を皿に移しかえてワインの栓を抜くと、ちよつとしたパーティーみたいになった。
	<p>「かえって気を使わせて悪かったね」と僕は彼に言った。</p> <p>「いえ、いいんです。こちらが勝手に押しかけちゃったわけですから」</p> <p>「食べちゃいましょうよ。すごくおなか減ったわ」と彼女が言った。僕がいちおうホストとしてそれぞれのグラスにワインを注いだ。それから乾杯した。ちよつと癖のあるワインだったけれど、飲んでいるうちにその癖が体になじんだ。</p> <p>「何かレコードかけていいい」と彼女が言った。</p> <p>「いいよ」と僕は言った。</p> <p>彼女は前にも一度うちに遊びに来たことがあるから、説明しなくてもいろんな勝手はわかっている。レコード棚から好きなLPを何枚か出してほこりを払い、オート・チェンジヤーの上にかさねていった。</p> <p>「ずいぶんつかしいプレイヤーですね」と彼は言った。ガラードのオート・チェンジヤーのことだ。たしかにオート・チェンジヤーはすっかり時代遅れになってしまった。僕も程度の良いフル・オート・チェンジのガラードを手に入れるにあたっては結構苦労したのだ。そういうことをわかってもらえるのは嬉しい。それからしばらくオーディオの話になった。</p> <p>彼女は古いジャズ・ヴォーカルが好きだったので、フレッド・アステアとかビング・クロスビーとかのレコードがかかった。まんなかでチャイコフスキーの「弦楽セレナーデ」がかかって、それからまたナット・コールになった。</p>
「初出」に同じ	「初出」に同じ
空	<p>ロースト・ビーフ・サンドウィッチとサラダとスモーク・サーモンとブルーベリー・アイスクリーム、量もたっぷりあった。彼女が料理を皿に移しかえているあいだ、僕は冷蔵庫から白ワインを出して栓を抜いた。ちよつとしたパーティーみたいになった。</p> <p>「さあ食べちゃいましょうよ。すごくおなか減ったわ」と例によって腹を減らせた彼女が言った。</p>

二四四・一七	空き缶が二十四個机の上に並んだ。	「初出」に同じ	空き缶が机の上にずらりと並んだ。
二四四・一八 二四五・五	レコードが終り、彼女がまたLPを五枚選んだ。最初の曲はマイルス・デイヴィスの「エアジン」だった。 「グラスがあるんだけど、よかつたら吸いませんか？」と彼が言った。	「初出」に同じ	彼女はレコード棚から何枚か選んでオートチェンジのプレイヤーにセットした。マイルス・デイヴィスの「エアジン」が聞こえてきた。「オートチェンジのガラードなんて昨今珍しいものがありますね」と彼が言った。 僕は自分がオートチェンジのファンであることを説明した。そして質の良いガラードを探すのはけっこう大変だったことも。彼は相槌を打ちながら僕の話に礼儀正しく聞いていた。しばらくオーディオの話をしたあとで、彼はちよつと口をつぐんだ。それから「グラスがあるんだけど、よかつたら吸いませんか？」と言った。
二四五・八	アルミ・foilをとりだし	「初出」に同じ	foilにくるんだ黒い葉をとりだし、
二四五・一二	ワルツに集になった。	「初出」に同じ	ワルツに集になった。不思議な選曲だったが、まあ悪くない
二四五・一四	ほんとう	「初出」に同じ	本当
二四五・一五	脱いでパンティー	「初出」に同じ	脱いで下着
二四五・一六 一七	Tシャツをかぶってベッドにもぐりこみ、その五秒後にはもう寝息をたてていた。	「初出」に同じ	Tシャツをすっぽりとかぶって横になった。そして僕が寒くないのかと尋ねたときに既にすうすうと寝息をたてていた。
二四五・一九	ぐっすりと眠り	「初出」に同じ	そのままぐっすりと眠り
二四六・一	思い出した。	「初出」に同じ	思い出した。
二四六・四	あかぎれもできてるんです	「初出」に同じ	あかぎれもできてるんです。おねがいです。

二四六・一五	思いだすんです。	「初出」に同じ	思い出すんです。
二四六・一六	間を置いて何度か指を鳴らした。	「初出」に同じ	間を置いて、正しいことばを探すみたいに何度か指を軽く鳴らした。
二四六・一九	思い出している	「初出」に同じ	思い出して
二四七・二	あいかわらず	「初出」に同じ	相変わらず表情らしい
二四七・七	つぎのことば	「初出」に同じ	僕も次のことば
二四七・八	焼くわけ？	「初出」に同じ	焼くんだろう？
二四七・一〇	そのあいだにははっきりとした	「初出」に同じ	そのあいだにはいわば歴然とした
二四七・一二	それに、納屋の話	「初出」に同じ	それに納屋の話
二四七・一六	ぼんやりしていた。	「初出」に同じ	彼の意識はゴム粘土みたいにくねくねとしているように見えた。あるいはくねくねとしていたのは僕の意識の方だったのかもしれない。
二四八・五	だから要するに、	「初出」に同じ	他人の納屋です。だから要するに、これは犯罪行為です。
二四八・八	他人の納屋	「初出」に同じ	つまり他人の所有する納屋
二四八・九	納屋を焼きたいだけですからね	「初出」に同じ	僕としてはただ納屋を焼きたいだけです。
二四八・一六	「それに外車に乗った身なりの良い若い男がまさか納屋を焼いてまわってるなんて誰も思わないものね」	「初出」に同じ	「たしかにそうかもしれないと僕は思った。それに外車に乗った身なりの良い若い男がまさか納屋を焼いてまわってるなんて誰も思わないだろう。」

二四八・一八	知っている？」	「初出」に同じ	知っている？」と僕は指で二階の方を指しながら訊いた。
二四八・一九 二四九・一	「誰にしゃべったこともないんです。どうして僕にしゃべるの？」	「初出」に同じ	このことはあなた以外の人間には話したことはありません。誰彼かまわすしゃべるような類いのことじゃありませんからね」「どうして僕に？」
二四九・二	髯がかすかな音を立てた。	「初出」に同じ	髯がかさかさという乾いた音を立てた。ぴんと張った薄い紙の上を虫が歩いていような音だった。
二四九・四	ものについてくわしいんじゃないかと思っただけです。	「初出」に同じ	ものに興味があるんじゃないかと思っただけです。
二四九・五 一〇	「物事があるがままに楽しめるんじゃないかと思っただけです。だから話したんです」 僕は彼の言ったことについてしばらく考えてみた。理屈としてはあっていた。 「君はたぶん一流の作家のことを話してるんだと思う」と僕は言った。 彼は笑った。「こういう言い方は変かもしれないけど」 彼は顔の前で両手を広げ、それからぱたんとあわせた。 「君は顔の前で両手を広げ、それからぱたんとあわせた。」	彼はおかしそうに笑った。「こういう言い方は変かもしれないけど」	物事に対して判断を下す以前に、その物事があるがままの私たちで楽しめるんじゃないかと思っただけです。もし楽しい、めんどい、がまずければ、あるがままに受け入れられるというべきかな。だからあなたには話したんです。話したかったですよ、僕としても」 僕は肯いた。でも自分がそれをどういう風にあるがままに受け入れればいいのか、正直なところ僕にはよくわからなかった。 「こういう言い方は変かもしれないけど」、彼は顔の前で両手を広げ、それをゆっくりとあわせた。
二四九・一六 一七	観察しているだけです。	「初出」に同じ	それは焼かれるのを待っているんです。僕はそれを受け入れるだけです。わかりますか。そこにあるものを受け入れるだけなんです。
二四九・一八 二五一・一	僕はモラリティーというものを信じています。モラリティーなしに人間は存在できません。僕はモラリティーというものは同時に存在することじゃないかと思うんです」	「初出」に同じ	僕は何もアンモラルなことを志向しているわけではありません。僕は僕なりにモラリティーというものを信じています。それは人間存在にとって非常に重要な力です。モラリティーなしに人間は存在できません。僕はモラリティー

二四九・一八 二五〇・一		「初出」に同じ	「とこののはいかなければ同時存在のかねあいのことじゃないかと思うんです」
二五〇・三〇 二五〇・二〇	「つまり僕がここにいて、僕があそこにいる。僕は東京にいて、僕は同時にチュニスにいる。責めるのが僕であり、ゆるすのが僕です。それ以外に何がありますか？」 「ぱちん。」 「少し極端な意見じゃないかって気がするな」と僕は言った。「そういうのは結局仮説の上に成立しているわけだからね。厳密に言えば同時という概念ひとつとりあげてもあやふやなものだよ」 「わかっています。僕はただ自分の気持を気持として表現しただけです。でももうやめましょう。僕はふだん無口なぶん、グラスをやるのしやべりすぎるんです」	「初出」に同じ	僕は東京にいて、僕は同時にチュニスにいる。責めるのが僕であり、ゆるすのが僕である。たとえばそういうことです。そういうかねあいがあるんです。そういうかねあいに、僕らは生きていくことはできないと思うんです。それはいわば止めがねのようなものです。それがいいことには僕らはほどけて文字どおりばらばらになってしまいます。それがあればこそ、僕らの同時存在が可能になるんです」 「つまり君が納屋を焼くのは、モラリティーにかなった行為であるということかな？」 「正確にはそうじゃありませんね。それはモラリティーを維持するための行為なんです。でもモラリティーのことは忘れた方がいいと思います。それはここでは本質的なことじゃありません。僕が言いたいのは、世界にはそういう納屋がいっぱいあるということです。僕には僕の納屋があり、あなたにはあなたの納屋がある。本当です。僕は世界のほとんどあらゆる場所に行きました。あらゆる経験をしました。何度も死にかけました。傲慢しているわけじゃありません。でももうやめましょう。僕はふだん無口なぶん、グラスをやるのしやべりすぎるんです」 僕らはまるで何かの火照りをさますかのように、そのままの姿勢でしばらく黙っていた。何をどう言えいいのか僕にはよくわからなかった。まるで車窓に次々に現れては消えていく奇妙な風景を座席に座って眺めているみたいなきぶんだった。体が弛緩して、細部の動きがよく把握できなかつた。でも僕は僕の体の存在そのものを観念としてくつきりと感じることができた。それはたしかに同時存在的と言えなくはなかつた。考えている僕がいて、その考えている僕を見守っている僕がいた。時間はひどく精密にポリリズムを刻んでいた。
二五一・一	「ビールは飲む？」	「初出」に同じ	「ビールは飲む？」と少しあとで僕は訊いた。


二五五・三	考えすぎだ	「初出」に同じ	僕の考えすぎというものだろう
二五四・一五〇一六	レコードを一枚聴いた。	「初出」に同じ	つた。
二五四・一四〇一五三十一分三十秒。	まずまずだ。	「初出」に同じ	走るのに要した時間は三十一分三十秒だった。
二五四・八	いい	「初出」に同じ	いいんじゃないかという気さえする
二五四・二	毎日朝と夕方に六キロずつのコースを走っているから	「初出」に同じ	毎朝どうせ六キロは走っていたから
二五三・一四	僕として	「初出」に同じ	でも僕として
二五三・九	という気がしたからだ	「初出」に同じ	思ったからだ
二五三・六	それ以上うちから	「初出」に同じ	それ以上うちから遠くには
二五三・四	結構	「初出」に同じ	けっこう
二五二・一六	つんとうする匂い	「初出」に同じ	つんとうする匂い
二五二・一五	暗だった。	「初出」に同じ	暗だった。七時だ。
二五二・七	気をつけとくよ	「初出」に同じ	気をつけておくよ
二五二・五〇六	彼はビールを二十本近く飲んだにもらず	「初出」に同じ	ずいぶんな量のビールを飲んだはずなのに
二五一・一八	しわを寄せた。それからすうつという音	「初出」に同じ	しわを寄せた。それからすうつ、つという音
二五一・三	六本	「初出」に同じ	四本

二五五・四	納屋を焼くのは彼なのだ。	「初出」に同じ	<p>どれだけ僕の頭の中で納屋を焼くというイメージが膨らんでいても、僕は実際に納屋を焼いたりするタイプではないのだ。納屋を焼くのは僕ではなく、彼なのだ。</p>
二五五・一三〇	街を歩いていて、妻のためにグレーのアルパカのセーターを買い、いとこのためにウィリー・ネルソンがクリスマス・ソングを唄っているカセット・テープを買い、妹の子供のために絵本を買い、ガール・フレンドのために鹿の形をした鉛筆けずりを買ひ、僕自身のために緑色のスポーツ・シャツを買った。右手にそんな紙包みをかかえ、左手をダツフル・コートのポケットにつっこんで、乃木坂のあたりを歩いている時に、僕は彼の車をみつけた。まちがいなく彼の銀色のスポーツ・カーだった。品川ナンバーで、左のヘッド・ライトのわきに小さな傷がついている。車は喫茶店の駐車場に停まっていた。僕はためらわずに店の中に入った。	「初出」に同じ	<p>静かに流れていた。彼の姿にすぐに見つかった。</p>
二五五・一八〇	静かに流れていた。僕は席を探すふりをして、彼の姿を探した。彼はすぐに見つかった。	「初出」に同じ	<p>静かに流れていた。彼の姿にすぐに見つかった。</p>
二五六・一	上	「初出」に同じ	<p>うえ</p>
二五六・八	同席することが迷惑という風でもなかった。	「初出」に同じ	<p>同席することが迷惑という風でもなかった。</p>
二五六・一一〇	話は途中で終わったまま、	「初出」に同じ	<p>話は細い水の流りが砂地に吸い込まれるように途中でふっと終わったまま、</p>
二五六・一三〇	彼は手をあげて	「初出」に同じ	<p>彼は手をあげてウェイターを呼び</p>

二五六・一五 〜一七	「納屋ですか？ もちろん焼きましたよ。きれいに焼きました。約束したとおりね」	「初出」に同じ	「ああ、あのことをまだ覚えていたんですね」と彼は言った。そしてポケットからハンカチをとりだし、口もとを拭いてまたもとに戻した。「もちろん焼きましたよ。きれいに焼きました。約束したとおりね」
二五六・一八 家		「初出」に同じ	僕の家
二五七・一七	それも十二月ですよ わからない、と僕は言った。	「初出」に同じ	生きていくということに関しては、彼女にはそれほどの才覚はありませんよ」
二五七・一九	友だちもいません。	「初出」に同じ	友だちらしい友だちもいません。
二五七・二〇 〜二五八・六	あの子には友だちなんていないんです。いや、でもあなたのことは信頼してましたよ。お世辞じゃなくてね 彼はもう一度時計を見た。「もう行きます。どこかでまた会いましょう」 「さよなら」と僕も言った。 *	「初出」に同じ	あの子には頼れる友だちなんていないんです。いや、でもあなたのことは信頼してましたよ。これはべつに社交辞令なんかじゃありません。あなたは彼女にとっては特別な存在だったと思います。僕だってちよつと嫉妬したくらいです。本当ですよ。僕はこれまで嫉妬したことなんてほとんどない人間なんですけどね」彼は軽い溜め息をついた。そしてもう一度時計に目をやった。「僕はもう行きます。どこかでまた会いましょう」 僕は背いた。でもうまくことは出てこなかった。いつもそうなのだ。 この男の前になるとこぼがうまく出てこないのだ。
二五八・七 八	電話は電話局で止められたままだった。僕は心配になって、	「初出」に同じ	電話は料金未払いのために回線を切られていた。僕はなんとなく心配になって、

<p>一 二五八・二でも連絡はなかった。</p>	<p>○ 二五八・二確認できなかった。</p>	<p>二五八・九 管理人</p>
<p>「初出」に同じ</p>	<p>「初出」に同じ</p>	<p>「初出」に同じ</p>
<p>連絡はなかった。</p>	<p>わからなかった。</p>	<p>郵便受けにはダイレクト・メールが束になって突っ込まれていた。管理人</p>

異同表「めくらやなぎと眠る女」

二七二・一	聴いて	「初出」に同じ	聴いて	『村上春樹全作品1979～1989』 ③ 短篇集Ⅰ
二七一・四	引きかえした	「初出」に同じ	引き返した	
二七〇・一九	固まってる	「初出」に同じ	かたまってる	
二六七・一三	けば	「初出」に同じ	けば	
二六六・一九	ふうつという息	「初出」に同じ	ふうつという息	
二六六・二	結構	「初出」に同じ	けっこう	
二六四・一二	向けてくりかえした	「初出」に同じ	向けて繰り返した	
二六三・五	久しぶりだった。	「初出」に同じ	久しぶりだった。	
二六三・一	におい	「初出」に同じ	匂い	
				「文学界」(一九八三・一二) 『螢・納屋を焼く・その他の短編』(新潮社 一九八四)

二七二・八	べつに	「初出」に同じ	別に
二七二・九	彼らは顔つき	「初出」に同じ	顔つき
二七二・一九	いくら老人	「初出」に同じ	いくら年をとっている
二七三・一九	対する人がかわると気分もかわるし	「初出」に同じ	相手が変わると気分も変わるし
二七四・四	辛いんだよ。	「初出」に同じ	つらいんだよ。
二七五・二	思いだす	「初出」に同じ	思い出す
二七六・二	一日いちにちと日々	「初出」に同じ	日々
二七八・二〇	なつかしい	「初出」に同じ	懐かしい
二七九・二	あんまりさ、僕	「初出」に同じ	僕
二七九・四	くりかえした	「初出」に同じ	繰り返した
二八二・四	その年に同じクラス	「初出」に同じ	同じクラス
二八二・一九	125ccのバイク	「初出」に同じ	125ccのバイク
二八二・二〇	ガール・フレンド	「初出」に同じ	ガールフレンド
二八三・六	それでまるで家畜小屋みたいな匂いがした。	「初出」に同じ	おかげで家畜小屋みやいな匂いがした。
二八四・一五	ガール・フレンド	「初出」に同じ	ガールフレンド

二八四・一五	ガール・フレンド	「初出」に同じ	ガールフレンド
二八四・一六	思いおこす	「初出」に同じ	思い起こす
二八四・一七	彼女は青いパジャマを着ていた。大柄の新しい青いパジャマで、胸ポケットにはJCというイニシャルが入っていた。それでJCっていったい何だろうと僕は思った。JCで思いつくものといえば JUNIOR COLLEGE か JESUS CHRIST か、そんなところだ。でも結局、JCというのはブランドの名前だった。	「初出」に同じ	削除
二八五・四	病院のにおい	「初出」に同じ	病院の匂い
二八五・五	病院のにおい	「初出」に同じ	病院の匂い
二八五・五	そういうにおい	「初出」に同じ	そういう匂い
二八五・七	彼女のパジャマにはふたつ胸ポケットがついていた。	「初出」に同じ	彼女の着ている青いパジャマにはふたつ胸ポケットがついていた。
二八五・一四	掘りかえし	「初出」に同じ	掘り返し
二八六・二	彼女はもちろんパジャマの下にブラジャーなんてつけてはいなかった。そんなものつけるわけない。それで	「初出」に同じ	削除
二八六・一九	時どき、	「初出」に同じ	時々、

二九六・二	二九三・四	二九二・一四	二九二・五〇六	二九二・二	二九一・七	二九〇・一二	二九〇・八	二八九・五	二八七・一四
防御	きこえない	500ミリ・リットル	あいかわらず良い天気で、あいかわらず	二駅	異常もないしわからないんだって	結構	僕はウェイトレスを呼んでランチを二人ぶん注文した。	頂上にむけて	こみいった形
「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ
防禦	聴こえない	500ミリリットル	相変わらず良い天気で、相変わらず	二停留所	異常もないし、わからないんだって	けっこう	僕はランチを二人ぶん注文した。	頂上に向けて	込み入った形

異同表「踊る小人」

三〇二・四	床	小人はまるで風のように踊った。	三〇二・一	床	小人はまるで風のように踊った。	三〇二・二・三	「新潮」(新潮社 一九八四・二)	頁・行数
	地面	「新潮」に同じ		地面	「新潮」に同じ		『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社 一九八四・七)	
	地面	しかし小人はそんな <u>混</u> 乱はちつとも意に介さない <u>よ</u> うだった。 結局のところ、それがいやしくも音楽であって、それにあわせて踊ることさえできたなら、小人にとつては充分なのだ。		地面	しかし小人はそんな <u>混</u> 乱はちつとも意に介さない <u>よ</u> うだった。 僕はその中の何枚かを手に取って見てみた。そこにある音楽の種類は実に雑多だった。まるで目をつぶって手あたり次第に掴んで持ってきたみたいな感じだった。	三〇一・一	『村上春樹全作品1979〜1989』 短編集I (講談社 一九九〇・九)	
	地面	「新潮」に同じ		地面	「新潮」に同じ	三〇一・二	『村上春樹全作品1979〜1989』 短編集I (講談社 一九九〇・九)	
	地面	僕には……わかっていた。 でも夢の中の僕も、そのときの現実と同じくらいつかれていた。だから僕は……		地面	僕には……わかっていた。 でも夢の中の僕も、そのときの現実と同じくらいつかれていた。だから僕は……	三〇一・二	『村上春樹全作品1979〜1989』 短編集I (講談社 一九九〇・九)	
	地面	「新潮」に同じ		地面	「新潮」に同じ	三〇一・二	『村上春樹全作品1979〜1989』 短編集I (講談社 一九九〇・九)	
	地面	僕には……わかっていた。 でも夢の中の僕も、そのときの現実と同じくらいつかれていた。だから僕は……		地面	僕には……わかっていた。 でも夢の中の僕も、そのときの現実と同じくらいつかれていた。だから僕は……	三〇一・二	『村上春樹全作品1979〜1989』 短編集I (講談社 一九九〇・九)	
	地面	僕には……わかっていた。 でも夢の中の僕も、そのときの現実と同じくらいつかれていた。だから僕は……		地面	僕には……わかっていた。 でも夢の中の僕も、そのときの現実と同じくらいつかれていた。だから僕は……	三〇一・二	『村上春樹全作品1979〜1989』 短編集I (講談社 一九九〇・九)	

三〇二・一〇	くるり 柔らかい髪	「新潮」に同じ	くるり 柔らかな髪
三〇二・一一	とても見事な出来だったので、僕は拍手をした。	「新潮」に同じ	僕は拍手をした。そんな見事な踊りを僕はそれまで一度も見た
三〇二・一二 〜一四	もちろん一度に象を作るわけにもいかないの、工場はいくつかの部分にわかれていて、セクションごとに色わけされていた。	「新潮」に同じ	そして適当なレコードジャケットにそれを仕舞った。
三〇三・八	そう	「新潮」に同じ	そう↓
三〇四・一八	さめる	「新潮」に同じ	覚める
三〇五・三 〜五	もちろん一度に象を作るわけにもいかないの、工場はいくつかの部分にわかれていて、セクションごとに色わけされていた。	「新潮」に同じ	もちろん象を作るのは簡単な作業ではない。作るものも大きいし、仕組みも複雑である。髪どめのピンやら色鉛筆やらを作るのとはわけが違う。工場は広大な敷地に建てられ、いくつもの棟に分けられている。
三〇五・二二 〜一四		「新潮」に同じ	とても細かい仕事だし、一日が終わると口をきくのも嫌になるくらいいたたくたに疲れている。一カ月それをやって僕の体重は三キロも減ってしまった。
三〇五・一五	しわ	しわ	しわ
三〇五・一七	必要とされる仕事	同上	必要とする仕事
三〇五・一九	鼻を作っているととても神経を使う。	「新潮」に同じ	鼻を作っているあいだはものすごく緊張する。
三〇六・一九	しわ	しわ	しわ

三〇七・二	刻明	克明	克明
三〇七・四	「うんうん」というかんで	「新潮」に同じ	「うんうん」と肯きながら
三〇七・一三			ただ誰かにしやべりたかったただけなのだ。
三〇七・一五	しかし相棒は彼にしては珍しく、そのあとも	「新潮」に同じ	しかし相棒は、彼にしては珍しくそのあとも
三〇八・六	つとめてる	「新潮」に同じ	勤めてる
三〇八・一六	女の子	女の子	小さな女の子
三〇九・一一	十二三歳	『全作品』に同じ	十二、三歳
三〇九・二〇	革命のころの話	「新潮」に同じ	革命の頃の話
三二二・一四	ギターの調弦をしているところだった。	「新潮」に同じ	ギターの調弦を始めた。
三二四・二	とびつきり綺麗	「新潮」に同じ	そらもうとびつきり綺麗
三二四・七	「嘘じゃないさ。なんなら今行って見てくりやいいよ。どうせ暇なんだの」と相棒は言った。	「新潮」に同じ	嘘じゃない。なんなら今行って自分の目で見てくりやいいよ。あれが美人じゃないっていうんならあんた第六工程の目作りのところに行つて、新しい目と取り替えてもらつたほうがいいぜ。俺だつて女房がいなきや死にもの狂いで口説くところだね」と相棒は言った。
三二四・一〇	暇だったのよ	「新潮」に同じ	暇で、午後にやることといつても殆どなかったのよ。

三二四・一六	門番	「新潮」に同じ	若い守衛
三二四・一七			まだぱりぱりの新品の制服を着た融通のきかなそうな奴だった。
三二四・二〇			あんた耳部の人だろう。
三一五・六			彼は紙ばさみをばらばらと繰った。 そういう移動に関しては事前連絡があるはずだけど。
三一五・八	それはいけないな。	「新潮」に同じ	変だな、それは。手違いがあつたんだね。
三一五・九	でも結局は中にとおしてくれた。	「新潮」に同じ	僕が仕事の遅れのことでは何か上から文句が来たらあんたに責任をもってもらうからなと言って脅かすと、ぶつぶつ言いながら中にとおしてくれた。
三一五・一四			目を細めて見ると
三一五・一六	ちりよけ眼鏡	「新潮」に同じ	ちりよけ眼鏡
三一五・一七	中に一人	「新潮」に同じ	中に一人」
三一五・一九	くどく	「新潮」に同じ	口説く
三一五・二〇			なにしろ…手も足も出さないぞ。

三二六・二	中世の子供みたいに見えた。	中世の絵に出てくる少年みたいに見えた。	中世の絵に出てくる少年みたいに見えた。
三一六・八	土曜日の夜踊りに行かない？と僕は誘ってみた。	「新潮」に同じ	土曜日の夜、「一緒に踊りに行かない？」と僕は思
三一六・一三	爪を削った	「新潮」に同じ	手早く爪を削った
三一六・一四			一人で行くよりは連れがいた方が楽しいじゃないか。
三一六・一九			そして僕のこととは無視して仕事に戻った。
三一七・三	あらわれた。	「新潮」に同じ	現れた。
三一七・三			それが夢だということは今回ちゃんとわかつ
三一七・四	腰をおろして	「新潮」に同じ	腰を下ろして
三一七・六	二三歳	『全作品』に同じ	二、三歳
三一七・七	のではないだろうか。	「新潮」に同じ	正確にはわからない。 …なのだ。
三一七・九			空はどんよりと曇り、暗い色の雲が西に流されていた。
三二八・一二	どうして小人があの子のことを知っているのかわからなかったが、夢の中でまあいろんなことがおこる。	「新潮」に同じ	小人がそんなことまで知っていることに僕は驚いた。でもまあ夢の中ではいろんなことが起るものだ。

三二八・二〇	そうかもしれない、と僕は思った。	「新潮」に同じ	たしかにそのとおりかもしれない、と僕は思った。小人の言うとおりだ。
三一九・一〜四	僕はどこをとってもごく普通の男だし、口もうまくないし、金持ちでもない。あれほどの美人をくどきおとせるとも思えなかった。	「新潮」に同じ	僕はどこをとってもごく普通の男だった。他人に誇れるものなんて何もなかった。金もないし、ハンサムでもないし、口だってうまくない。取り柄というものが無いのだ。性格はまあ悪くないと思うし、仕事だって熱心にする。同僚にもわりに好かれている。体も丈夫だ。でも若い女の子が一目で夢中になってくれるタイプではないのだ。そんな僕があれほどの美人を簡単に口説きおとせるとも思えなかった。
三一九・五	でも	「新潮」に同じ	でもね、
三一九・一二	そんな時間はないよ。	「新潮」に同じ	じゃあ話にもならないや。
三一九・二〇		「新潮」に同じ	欲しいんだろう？
三二〇・一	欲しいね	「新潮」に同じ	そりゃ欲しいさ
三二〇・四		「新潮」に同じ	むずかしいことじゃない。
三二〇・八	それにそうすれば… それで万事めでたし	「新潮」に同じ	そうすれば… 保証してやるよ。あの子だけじゃない。どんな女だってあんたのもんだ
三二〇・一〇	しまたつら	「新潮」に同じ	しまたつら
三二〇・一一	つてことも十分あり得るのだ。	「新潮」に同じ	という可能性だつてあり得るのだ。
三二〇・一二	いくら女の子と寝るためだつてそんな目には絶対にあいたくない。	「新潮」に同じ	いくら女の子を手に入れるためだつて、そんな目にあうのはまっぴらだ。

三二一・三	口説	『全作品』に同じ	口説き
三二一・七	声を発してもならん。女を完全にモノにしちまうまではさ	「新潮」に同じ	女を完全にモノにしちまうまでは、声を発してもならん。それが条件だ
三二一・一八	蝶が「羽」やってきて	蝶が「四」やってきて	蝶が「四」やってきて
三二一・一八 二〇			僕は正直言つて怖かった。自分がずっと口をきかないでいられるという自信はなかった。でもそうしないことにはあの娘を抱くことなんてまずできないだろうと僕は思った。僕は第八工程で象の足の爪を削っていた彼女の姿を思い浮かべた。僕はどうしても彼女を手に入れたかった。
三二一・五〇七			工場で働いている独りものの男女はほとんど全員ここにやつてくる。僕らはここで踊り、酒を飲み、仲間が集まって話をする。恋人たちはやがて林の中に姿を消して抱き合うのだ。
三二一・八	なつかしいねえ	「新潮」に同じ	懐かしいねえ
三二一・一三	まだまだ夜は長いもの	「新潮」に同じ	まだまだ夜は早い。これからがお楽しみつてやつだ。
三二三・四	あらわす	「新潮」に同じ	現わす
三二四・二〇	精も魂も尽きた	精も根も尽きた	精も根も尽きた
三二五・六	振りかえる	「新潮」に同じ	振り返る

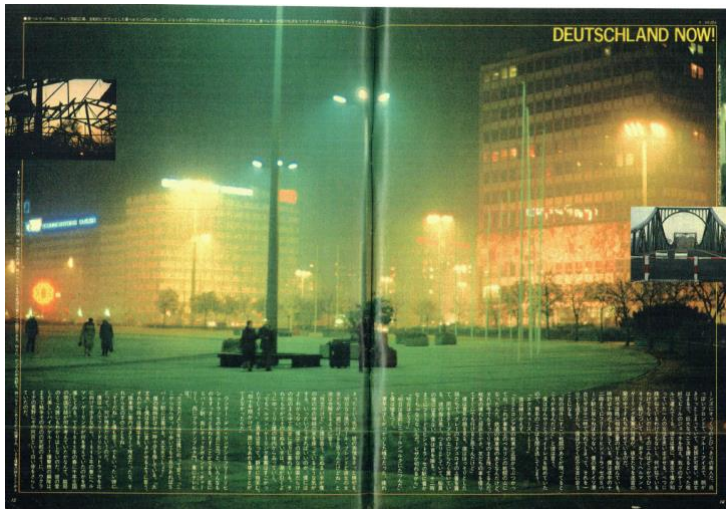
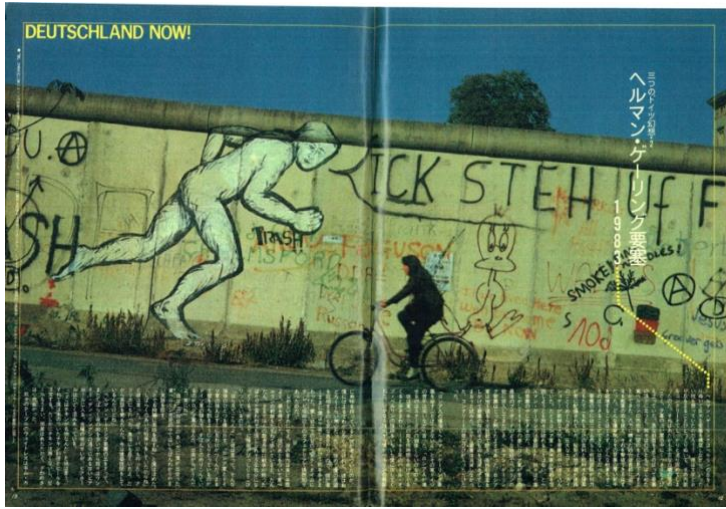
	三三六・六
	三三度 俺はそれをずっとずっと待っているんだ
	『全作品』に同じ 「新潮」に同じ
	二、三度 あたしはそれをずっとずっと待っているんだ

異同表-「三つのドイツ幻想」

頁・行数	「ブルータス」(一九八四・四)	『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社 一九八四・七)	『村上春樹全作品1979～1983』短篇集I』 (講談社 一九九〇・九)
三三三・〇	三つのドイツ幻想・1 冬の博物館としてのポルノグラフィ FROM REPERBAHN, HAMBURG	『全作品』に同じ	1 冬の博物館としてのポルノグラフィ
三三三・四	乗りかえたり	「初出」に同じ	乗り換えたり
三三三・七	たどりつける	「初出」に同じ	辿りつける
三三二・四	柱時計のねじ	「初出」に同じ	柱時計のねじ
三三二・一四	思い出したり	「初出」に同じ	思い出したり
三三三・六	棺のとなりに	「初出」に同じ	棺の隣に
三三三・七	彼らにとって	『全作品』に同じ	彼らに
三三三・一〇	博物館のオーナー	「初出」に同じ	博物館のオーナー
三三四・二	それはいちいち僕が意見をはさむ種類のことではなかった。	「初出」に同じ	それはいちいち僕が意見をさしはさむ
三三四・一〇	柱時計の鐘	『全作品』に同じ	柱時計の針
三三六・〇	三つのドイツ幻想・2 ヘルマン・ゲーリング要塞 1983	『全作品』に同じ	2 ヘルマン・ゲーリング要塞 1983

三三六・八	何カ月	『全作品』に同じ	何カ月
三三六・一〇	破れる	『全作品』に同じ	敗れる
三三六・一五	コンクリートの壁にひびが入っただけだった。	『全作品』に同じ	コンクリートの壁にひびが入っただけだった。
三三七・四	改めて	「初出」に同じ	あらためて
三三七・九	数カ月	『全作品』に同じ	数カ月
三三七・一三	出来がちがうんだよ	「初出」に同じ	出来が違うんだよ
三三八・三	キム・カーンズにそっくりのとびっきりの美人だ。	「初出」に同じ	キム・カーンズに良く似たけっこうな美人だ。
三三八・一一	それを一分でも過ぎたら、僕はひどく厄介な目に会うことになる。	「初出」に同じ	それを一分でも過ぎたら、ひどく厄介な目にあうことになる。
三三八・一五	彼は繰り返かえす。	「初出」に同じ	彼は繰り返し返す。
三三九・三	ニュルンベルグ	「初出」に同じ	ニュルンベルク
三三九・五	ガール・フレンド	「初出」に同じ	ガールフレンド
三三九・一〇	四十年間かけて、誰にもあれを壊すことができなかったんだ	「初出」に同じ	四十年間かけても、誰にもあれを壊すことができなかったんだ
三四一・〇	三つのドイツ幻想・3 ヘルWの空中庭園	「初出」に同じ	3 ヘルWの空中庭園
三四一・四	空中庭園であることをべつにすれば	「初出」に同じ	空中庭園であることを別にすれば

	三四三・一三	三四二・一二	三四二・一一	三四二・八
	朗朗としたトランプ	トマトのつるを指でしごきながら言った。	べつの可能性	僕が熱いジャスミン茶をすすりながらそう言うと、ヘルWはくすくす笑った。
	『全作品』に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ	「初出」に同じ
	朗々としたトランプ	トマトのつるを指でしごきながら言った。	別の可能性	熱いジャスミン茶をすすりながら僕がそう言うと、ヘルWはくすくす笑った。



「三つのドイツの幻想」（『ブルータス』一九八四・四）により、
 初出雑誌「ブルータス」に掲載されたドイツ取材の写真である。

異同表「パン屋再襲撃」

頁・行数	テーマ	一・一・一	一・一・二	一・一・三	一・一・四	一・一・五	一・一・八	一・一・一〇	一・一・一一	一・一・一二
全作品 一九九一・七	パン屋再襲撃	パン屋襲撃の話 ^を 妻に聞かせたことが正しい選択であつたのかどうか、僕にはいまもって確信が持てない。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	人々の目に奇妙に映るとすれば、	求められて然るべきであろう	それで何かが変わるといふものではない。
初出（マリ・クレール） 一九八五・八	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	人々の目にもし奇妙に映るとすれば	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
初刊（文藝春秋） 一九八六・四	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	人々の目にもし奇妙に映るとすれば	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
新潮社 二〇一三・二	再びパン屋を襲う	パン屋を襲つたときの話を妻に聞かせたことが正しい選択であつたのかどうか、いまもって確信が持てない。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	人々の目に奇妙に映るとすれば	求められるべきだろう	それで何かが変わるわけではない。

一一・一二	そういうのはただの考え方に過ぎないのだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一一・一一	パン屋を襲撃した事なんてすっかり忘れてしまっていたのだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	パン屋を襲撃した事なんてすっかり忘れていたのだ。
一一・二二	そのとき僕にパン屋襲撃のことを思い出せたのは堪えがたいほどの空腹感であった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	そのとき僕にパン屋襲撃のことを思い出せたのは、堪えがたいほどの空腹感であった。
一一・四	それは理不尽といつていいほどの圧倒的な空腹感だった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	それは理不尽なまでに圧倒的な空腹感だった。
一一・七	しかし冷蔵庫の中には食物という名を冠することのできるような食物は何ひとつとしてなかった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	しかし冷蔵庫の中には食物と呼べそうなものは何ひとつとしてなかった。
一一・八	あるのはフレンチ・ドレッシングと六本の缶ビールとひからびた二個の玉葱とバターと脱臭剤だけだった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	フレンチ・ドレッシングと六本の缶ビールとひからびた二個の玉葱とバターと脱臭剤、それだけだ。
一一・九	我々はその二週間ほど前に結婚したばかりで、食生活に関する共同認識というものをまだ明確に確立してはいなかった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	我々はその二週間ほど前に結婚したばかりで、食生活に関する共同認識みたいなものがまだ明確に確立してはいなかった。
一一・一〇	我々がその当時確立しなくてはならないものは他に山ほどあったのだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	確立しなくてはならないものは他に山ほどあったのだ。
一一・一一	(どういふわけか結婚した年をどうしても思い出すことができないのだ)、彼女は僕より二年八ヶ月年下だった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	(どういふわけか結婚した年をどうしても思い出すことができない)、彼女は僕より二年八ヶ月と三日年下だった。

一二・一三	「たごとと混み入っており、とても予備の食料のことまでは気がまわらなかった。」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	前後左右に入り組んでいて、冷蔵庫の中身
一二・一六	腹が減りすぎていた	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	腹が減りすぎていたし
一二・一九	僕と妻は「縷の望みを抱いて交代で冷蔵庫の扉を何度か開いてまたが、何度開けてみてもその内容は変化しなかった。」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	僕と妻はひよつとしたら期待して交代で冷蔵庫の扉を何度か開いてまたが、何度開けてみても中身は変化しなかった。
一三・二	飢えを充たすという種類の食物ではないのだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	飢えを充たせる食物ではないのだ。
一三・七	「夜十二時を過ぎてから、 <u>どこか間違ってるわ。</u> 」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	「夜十二時を過ぎてから、 <u>まちがってるわ。</u> 」
一三・八	そういう面ではひどく古風なのだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	彼女はよくそういう古風な考え方をする。
一三・九	「まあ、そうだな」と僕は「呼吸置いて言った。」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	「たしかにそうかもしれない」と僕は数秒置いて言った。
一三・一〇	妻のそのような意見（ないしはテーゼ）はある種の啓示のように僕の耳に響いた。	『全作品』に同じ	（乃至はテーゼ）	「伴侶のような意見（あるいはテーゼ）はある種の啓示として僕の耳に響いた。」
一三・一一	僕には、自分の今抱えている飢餓が国道に沿いの終夜レストランで便宜的に充たされるべきではない特殊な飢餓であるように感じられたのだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	自分の今自分の今抱えている飢餓が国道に沿いの終夜レストランなんかで便宜的に充たされてはならない特殊な飢餓であるように感じられたのだ

一四・一九	僕の気持ち	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	僕の気持ち
一四・一七	わからない、	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	わからない、 どうだろう、
一四・一五	「こういうのって結婚したことと	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一四・一〇	それらはみすぼろしい風景に一部のように窓の外を素速く通りすぎていっただけだった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	窓の外をただ空しく通りすぎていっただけだった。
一四・九	何の痕跡も遺さなかった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	我々の空腹にはきれいさっぱり何の痕跡も遺さなかった。それらは空から見下ろすシナ半島みたい
一四・七	それは冷凍ケーキ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一四・四	玉葱を食べるよりはビールをのむほうがずっとましだったからだ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一四・三	(ないしは声明)に半ば自動的に	(乃至は声明)	(乃至は声明)	ほとんど自動的に
一三・二〇	そのイメージがいったい何を意味しているか	それがいったい何を意味しているか	『全作品』に同じ	何を意味しているか
一三・一九	だいたいそのようなものだった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	おおよそそういうものだった。
一三・一八	僕が「まあ、そうだな」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	僕が「たしかにそうかもしれない」

一四・二〇	みぞおちの奥のあたりにぽっかりと	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
一五・一	純粋な空洞である。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	純粋な空洞だ。
一五・二	似ているような気がした。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	似ていた。
一五・三	あるというのは新しい発見だった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	あるというのは、僕にとっては新しい発見だった。
一五・四	経験した事があると僕が思った	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	経験した事がある。そう思った
一五・五	腹を減らしていた	腹を減らせていた	『全作品』に同じ	腹を減らせていた
一五・九	パン屋を襲撃した 大きなパン屋じゃないし、	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	パン屋を襲った 大きなパン屋じゃない。
一五・一一	パン屋だった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	パン屋だ。
一五・一二	パン屋だった	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	パン屋だ
一五・一四	大きな店を襲ったりする 我々は自分たちの飢えを充てしてくれるだけの量のパン を求めていたんであって、	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	大きな店を襲う大きな店を襲ったりする 我々は自分たちの飢えを充てしてくれる量のパン を求めていたただけで、
一五・一八	「僕にはその頃相棒がいたんだ」 十年も前のことだけどね	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	「その頃、僕には相棒がいたんだ」 十年も前のことだけど
一五・一九	歯磨粉を買うことさえできなかった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	歯磨チューブさえ買えなくて、毎日歯ブラシだけで 歯を磨いていた。

一六・一	その当時我々 パン屋襲撃	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	その当時、我々 パン屋を襲ったの
一六・三	僕の顔をじつとのぞきこんだ。それはまるで夜明けの空に色褪せた星の姿を探し求めるような目だった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	夜明けの空に色褪せた星の姿を探し求めるような目で僕の顔をのぞきこんだ。
一六・五	手に入れるくらいのことはできたはずでしょ？	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	手に入れるくらいのことはできたはずよ？
一六・六	するよりはね」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	するより」
一六・七	「働きたくなかったからさ」	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	「働きたくなかったからさ」
一六・一一	人の考え方も変わる	腹を減らせていた	『全作品』に同じ	人の考え方も変わる
一六・一四	「少なくとも君が期待している	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	タイトルから期待される
一六・一九	「要するに我々	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	我々
一六・二〇	できたんだけど	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	できたんだけど
一七・四	店でワグナーの序曲集をかけていたんだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	店でワグナーの音楽をかけていたんだ。
一七・五	もしそのレコードを最後まで聞きとおしてくれらなら持って言っという取引を申し出たんだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	もしその音楽にしっかり耳を傾けてくれるなら、
一七・六	それについて二人で話し合った 結論を達したんだ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	それについて話し合った 結論を達した

一七・八	わけでもないしね 我々は包丁とナイフをポストン・バックにしまいこみ、	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	わけでもない 我々は包丁を置いて、
一七・九	主人と一緒に『タンホイザー』と『さまよえるオランダ人』の序曲を聴いたのさ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	主人と一緒に『トリスタンとイゾルデ』を聴いた
一七・一一	あったパンのあらかたをパックに放りこんで持ちかえ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	あったパンを手当たり次第に食べた。棚が空っぽに
一七・一六	手に入れた	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	手にいれた
一七・一九	しかし主人はそんなことは要求せず、ただ単にワグナーの『』を聴きとおすことだけを求めたんだ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	しかし主人が求めたのはただ単にワグナーに耳を傾けることだけだった。
一八・一	我々は	腹を減らせていた	『全作品』に同じ	
一八・二	それはまるで我々にかけてられた呪いのような	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	それは結果としては、まるで我々にかけてられた呪い こ近い
一八・三	最初の 奴を	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一八・八	だけさ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一九・二	というのは見かけよりずっと強烈な	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	は見かけよりずっと深い
一九・三	果たして	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一九・四	かどうかってね。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	にっ。

一九・五	そんな	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
一九・六	をすることができたし	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
一九・七	原理のわからない	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	原理の知らない
一九・八	そのせいなんだ。それは疑いの余地なく呪いのようなもの	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	そのせいだ。我々はいつもその影の存在を感じてい
一九・一三	それは僕にもわからないな 沢山の呪い	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	たかさんの呪い どうだろう。
一九・一四	むずかしいもの	できないよ	『全作品』に同じ	簡単じゃない
一九・一五	のぞきこみながら	のぞきこむようにして	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
一九・一六	それは虫歯みたい	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	それはたちの悪い虫歯みたい
一九・一七	よく考えればわかることよ	よく考えればそれ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ
一九・二〇	結婚するまで私は 味わったことなんてただの一度もなかったわ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	結婚するまで私は、 味わったことはなかったわ。ただ一度も。
一九・三	僕にはよくわからなかった	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	それはわからない
一九・六	そのせいで頭の芯がひどく	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	おかげで頭の芯がきりきりと

二〇・七	僕の体内には様々な複雑	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	僕の体内には、思っていたより複雑な機能が組み込まれているようだ。
二〇・八	海水はさつきより よく注意して見ないことには	海水はこの前みたときより	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	よく注意して見ないと 『全作品』に同じ
二〇・九	見落としてしまいそうなほどだった。	空中高くに浮かんでいるように	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	見落としてしまいそうだと。 『全作品』に同じ
二〇・一〇	そして底にある小石のひとつひとつまでが、手にとるようにくつきりと見える	底にある小石のひとつひとつまでが、手にとるようにくつきりと見える	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	底にある小石のひとつひとつまで、くつきりと鮮明に見える
二〇・一一	半月くらいしか経ってない	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	半月しか経ってない
二〇・一二	存在を身近に感じつつつけてきたのよ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	半月しか経ってない
二〇・一三	わからなかったけれど、	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	わからなかった。
二〇・一四	今ではそれがはっきりとわかるわ。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	でも今ではそれがはっきりとわかる。
二〇・一五	呪いをそのような存在として感じるんだい？	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	呪いの影をどんな風を感じるんだろう？
二一・一六	今すぐよ。 今果たすのよ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	今すぐ、 今ここで果たすのよ
二一・一七	開けているものなのかな？	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	開けているのかな？
二一・一八	パン屋の一軒	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	パン屋

二二・一三	<p>僕は比較的ゆつくりとした速度で背後</p> <p>一台は比較的ゆつくりとした速度で背後</p> <p>僕はそのたびに</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>一台はうたぐり深そうに、</p> <p>そのたびに</p>
二二・二二	<p>我々は</p> <p>道路のわきにじっとひそめており</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>一台はうたぐり深そうに、</p> <p>そのたびに</p>
二二・一九	<p>深夜の東京には様々な種類の人々や店の姿が見受けられ</p> <p>だが、パン屋だけはなかった。彼らは真夜中にパンを焼</p> <p>いたりはないのだ。</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>わのように道路のわきに</p>
二二・一七	<p>しかしその完璧とも言える装備にもかかわらず、我々は</p> <p>終夜営業のパン屋を一軒たりとも見つけることはできな</p> <p>かった。僕は夜中のすいた道路</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>もちろんコンビニエンス・ストアはたくさん</p> <p>開いていた。しかしコンビニにはパン屋ではな</p> <p>い。たとえそこでパンが売られていたとして</p> <p>もだ。我々が襲うのはパンだけを売っている</p>
二二・一六	<p>何かしら奇妙なものだという気がただけだった。</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>僕は閑散とした夜中の道路</p> <p>しかし終夜営業をしているのパン屋は一軒も</p> <p>見当らなかった。</p>
二二・一五	<p>やったことがないのだ</p> <p>しかしそれについて彼女はいちいち</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>思ったより奇妙なものだと思っただけだ。</p>
二二・一四	<p>見当もつかなかった</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>やったことがない</p>
二二・一三	<p>散弾銃を所有したりしていたのか、</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>散弾銃なんか持っているのか、</p>
二二・一一	<p>硬直した細長魚</p>	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	<p>細長い干し魚</p>

二二・四	目もくれず、一心にパン屋の姿	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	目もくれず、唇をまっすぐ結び、一心にパン屋
二二・五	殻のような音	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	殻のような乾いた音
二二・八	妻が唐突に言った	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	妻が叫んだ。
二二・一二	ひっそりと静まりかえっていた	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	墓場のように静まりかえっていた
二二・一三	看板がねじれた儀眼のように、闇の中に冷えやかに 二百メートルばかり先の方に、	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	赤白青の看板がねじくれた示唆のように闇の中に
二二・一九	とても手馴れた手つきだった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	手馴れた手つきだ。
二二・一	妻は言った。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	妻はあっさりと言った
二三・二	さりとしたしゃべり方だった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
二三・五	車を二百メートル前 赤いびかびかのブルーバード	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	車を二百メートル前 紺色のホンダ・アコードの新車
二三・一〇	ざっとスキー・マスクをかぶる	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	スキー・マスクをかぶる
二三・一二	それを素早くやるの。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	
二三・一三	あとは私が上手くやるから任せておいて	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	あとは私が上手くやるから

二四・一七	眺める観光客	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	のぞきこむ観光客
二四・一六	表情というものがほとんど感じ取れない	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	興行きをほとんど持たない
二四・一四	それで	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	そして
二四・一三	二人は死んだように眠っていたので、彼らを放置しておいたところで我々の作業にとくに支障が生じると思え	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	二人は冬眠でもしているみたいを意識を失っていたので、そのまま放っておくことにした。
二四・一二	整然と並んでいた。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	並んでいた。
二四・一一	うつ伏せになって、ぐっすりと眠っていた。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	伏せになって、深く眠り込んでいた。
二四・一〇	できるだけ急いで	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	急いで
二四・八	しかしそれでも、営業用の微笑だけは不安定にひっかかっていた。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	でも営業用の微笑は行き場所を失ったまま、ひっかかっていた。
二四・七	口がこわばって言葉はうまく出てこないようだった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	出てくるのは無音の吐息だけだった。
二四・五	唾然とした表情で眺めた。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	目にして言葉を失った。
二三・一六	夜の闇	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	新月の夜の入江
二三・一五	そして溜め息をついて散弾銃を受けとり、毛布をすこしぬくってみた。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	そして仕方なく散弾銃を受けとった。

二四・一八	じつと見つめていた	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	見つめていた
二五・四	責任問題になるんです。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	責任問題になるんです。本部に始末書を書かなくては――
二五・五	ゆっくりとくりかえした。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	ゆっくりと、更に事務的にくりかえした。
二五・六	店長がずいぶん迷っているように見えたからだ。彼は	ゆっくりと繰り返した	『全作品』に同	『全作品』に同	店長は
二五・九	マクドナルド・ハンバーガー・チェーン店	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	マクドナルド
二五・一〇	閉まったあとでも、テーブル	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	閉まったが、それでもテーブル
二五・一一	僕はそれほどまで深い眠りというものをもう長いあいだ 目にしたことがなかった。	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	僕はその前も後も目にしたことがない。
二五・一六	帳簿	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	会計の処理
二六・二	大型の冷蔵庫	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	営業用の大型冷蔵庫
二六・三	まるで目に見えない微小な虫の群れ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	目に見えない羽虫
二六・五	しっかりとしがみついた	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	べったりしがみついた
二六・七	手にとってすぐに	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	『全作品』に同じ	手にとって、すぐに

二六・八	むさぼり食べたいような気分だったが、そうすることが我々の目的に沿った行為であるという確信が今ひとつもてなかったので、とにかく三十個のハンバーガーがひとつ残らず焼きあがるまでじっと待つことにした。	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同 食り食べたかった。しかしそれはおそらく我々の目的に沿った行為ではあるまい。妻もきつと喜ばないだろう。だから三十個のハンバーガーがきちんとそろうまでじっと我慢することにした。
二六・一一	ときどき銃口にちらりと	『全作品』に同	『全作品』に同	十秒おきに銃口に
二六・一三	いくぶんかき乱しているようだった。	『全作品』に同	『全作品』に同	少なからずかき乱すようだった。
二六・一六	出来上がった	『全作品』に同	『全作品』に同	用意できた
二六・一八	きちんと詰めていった	『全作品』に同	『全作品』に同	詰めていった
二六・一九	女の子が僕に向かって言った	『全作品』に同	『全作品』に同	女の子が僕に言った
二六・二〇	だいたいちビッグマックを三十個食べたって、それがいつたい何の役立っつていうの？	『全作品』に同	『全作品』に同	ビッグマックを三十個、本当に食べるんですか？
二七・二	僕は何も答えずに	『全作品』に同	『全作品』に同	僕は何も答えず、
二七・三	パン屋が開いてれば	『全作品』に同	『全作品』に同	もしパン屋が開いてれば
二七・五	そんな説明が状況を理解するための何かの手がかりになつたかった	『全作品』に同	『全作品』に同	それが何かの説明になっている

二七・六	彼らはそれ以上 それを包装紙に	『全作品』に同	『全作品』に同	彼らはあきらめてそれ以上 包装紙に
二七・七	収めると	『全作品』に同	『全作品』に同	きれいに収めると
二七・八	そのぶんの金を払った	『全作品』に同	『全作品』に同	その代金を払った
二七・一一	気持ちは僕にも	『全作品』に同	『全作品』に同	気持ち
二七・一二	彼女は何でも持っているのだ	『全作品』に同	『全作品』に同	彼女は何でも持っている
二七・一六	シャッターの隙間 客席の二人	シャッターのすきま	『全作品』に同	裏口 客席の若いカップルは
二七・一七	眠りつづけていた。 いったい何がこの二人の深い眠りを破ることになるのだ ろうと僕はいぶかった。	ねむりつづけていた	『全作品』に同	ねむりつづけていた。 呼吸をしている様子も見えなかった。このよ うに深い眠りをいったい何が破ることになる だろう？
二七・二〇	我々は心ゆく			心ゆく
二八・一	僕は全部で六個のビッグマックを胃の空洞に向けて送り 込み、	『全作品』に同	『全作品』に同	僕は胃の空洞を六個のビッグマックで満た、 し
二八・二	夜明けとともに、	『全作品』に同	『全作品』に同	夜が明ける頃には、

	二八・一三	二八・一二	二八・一〇	二八・八	二八・五	二八・四
	僕をしかるべき場所に	だけだった。	一人きりになってしまうと、	それから一度だけ深い溜め息をついてから、眠った。	音楽はカントリー・ミュージックを流していた。	〈ソニー・ベータ・ハイファイ〉
	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同
	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同	『全作品』に同
	しかるべき岸边に	だけだ。	一人きりになると、	そして一度大きく息を吐いて、そのまま眠り		〈ソニー・ブルーレイ・レコーダー〉

後記

本論文を閉じるに際して、これまでお世話になった方々への謝辞を述べさせて頂きます。

まず、長い間に始終熱心な御指導をいただき、研究内容について様々な視点から啓発と助言をいただいた立命館大学の瀧本和成教授に心よりの感謝を申し上げます。愚鈍な私に研究論文の書き方から研究方法、一次資料の収集方法等は私腹を傾けて相伝して頂きました。江戸時代のある地名に悩んだ私に先生は自宅の蔵書を貸していただいたシーンをずっと覚えています。落ち込んだ時、先生に親身に相談にのって頂き、私の悩みを傾け、アドバイスをしてくださり、ずっと励ましてくださいました。優しくそして温かく見守って下さり、本当にありがとうございます。また、入学以来、大学院の講義・研究会を通してご指導いただいた中川成美教授、花崎育代教授、田口道昭教授、内藤由直教授には多くのご助言、激励を頂きました。厚く御礼を申し上げます。

研究情報を無私的に共有してくださった台湾淡江大学・村上春樹研究センターの曾秋桂教授、京都大学・村上春樹研究フォーラムの小島基洋教授、村上春樹の評伝・研究資料を紹介してくださった山口大学の山根由美恵先生にお礼を申し上げます。留学している間、大谷大学の深町博史先生には複数の論文を添削して下さり、多大なご助言、ご協力頂きました。心より感謝しております。

お世話になった瀧本ゼミの先輩と後輩、そして大学院生に感謝しています。

文学研究を導いて下さった啓蒙先生・西安交通大学の霍士富教授、留学をサポートしてくださる西安交通大学の王精成教授に誠意の意を表します。

いつもわがままな私を応援する両親、姉に万感の意を捧げます。

最後、「村上 RADIO」を通して春樹の声と音楽に癒され、幸福満々を感じさせ、勤勉な村上春樹さんに私的な感謝を捧げます。

二〇二二年五月三〇日

李 娟