

「螢」に見る三角関係の構図

―村上春樹の対漱石意識―

山 根 由美恵

はじめに

村上春樹は、日本文学よりもアメリカ文学からの影響を多く指摘されてきた作家である。しかし、近年のテクストには漱石を意識したものがあり、「海辺のカフカ」(二〇〇四・九)における「坑夫」の影響は特に顕著といえる。村上の漱石に関する言説としては、次のようなものがある。⁽¹⁾

僕はどっちかというところ『虞美人草』とか『坑夫』のほうが好きなんです。それで『こころ』とか『明暗』『行人』、そういう後期のものは近代的自我というのが強くあって、その自我と自分の外なる世界とのフリクションとかコンフリクトを彼はすごく綿密に書いていくわけです。その描き方は見事だと思うんですけど、どうも心にあんまり迫ってこないんですね。(中略)

どっちかというところ『虞美人草』なんかのほうが、むちゃくちゃな分、なんだか迫ってくるころがあるんですね。

(引用者注 漱石は) 明治社会という西洋化される社会の中で真剣に小説を書いていこうと思えば思うほど、十年間であそこまで深くつっこんで行かざるをえなかった。でも僕の気持ちからすれば、それがやはり日本の小説の物語の一つの傾向を固めてしまったんじゃないか。(後略)

つまり自我と外なる世界との葛藤という方向から見る物語の系譜が、今ある種の解消のようなものを求めはじめているんじゃないかという印象を僕はもつんです。

この発言は、一九九四年のもので、前期漱石文学を評価しつつも、後期における「自我と自分の外なる世界とのフリクション」の

様が日本の小説の傾向を固めたと批判的に語っている。しかし、この見解から八年後の「海辺のカフカ」では、「坑夫」のモチーフ、少年の家出という枠組みがテクストの柱となり、更に主人公カフカ少年は、「全作品を読破しようと思うくらい漱石を気に入っている」(第13章)と設定された。村上には、漱石を否定的に強く意識していた時期と、好意的にテクストに入れるという二つの時期がある。本稿では、漱石意識の一つの形と考えられる「螢」について考察していきたい。「螢」には、漱石文学の中心軸となっている三角関係が見られるからである。

既に渥美秀夫氏が、「螢」と「ころ」との比較分析をされている。氏は「『螢』の作品論にまでは至らない」とことわりつつ、散歩する場面の一致・友人の死・水の場面の重要性といった類似点とともに、「僕」と「先生」との倫理観の違い(「公平」さの内実)を論じている。これを受け、平野芳信氏は、「ノルウェイの森」と漱石「ころ」との物語(構造)の類似を指摘した^③。

私も「螢」は漱石を意識したものであると考えている。しかし、そこにはこれまで指摘されてきたモチーフ・構造の類似だけではなく、「自我と自分の外なる世界とのフリクション」を綿密に書くことに批判的である意識を重視したい。

そのことはまた、「たしかに大抵のタイプの物語は既に書かれてしまったけれど、新しい認識システムを使ってかたつばしからそれ

らの物語を洗いなおしていくことは可能なんですよ」という発言と呼応すると思われる。この村上の発言は、J・クリスティーヴァの「どのようなテクストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テクストはすべて、もうひとつ別なテクストの吸収と変形にはかならない」という intertextuality を理解した上で、そこからの「変形」を「新しい認識システム」として肯定的に考え、小説を無限の可能性を持ったフィールドとして語っていると見える。「螢」は「新しい認識システム」によってどのような「変形」がもたらされ、そして漱石文学を反転させているのだろうか。

一 「螢」に見る三角関係の構図

一 「新しい認識システム」としての重層構造

「螢」(一九八三・一)は、「ノルウェイの森」(一九八七・九)の原型となっている短編であり、筋の殆どが「ノルウェイの森」の第二章・第三章に組み込まれている。そのため、これまで独立した扱いはよりも、「ノルウェイの森」の補足として論じられることが多い^④。物語は主人公「僕」の回想となっている。「僕」は、東京の大学に入学して生活するうちに、自殺した友人の恋人・彼女と偶然に再会する。その後一年間彼女と月に二・三度散歩を重ね、彼女の二十歳の誕生日の時に関係を結ぶ。しかし、彼女は精神を病み、別れを告げられる。

「螢」の重要要素である友人の自殺と彼女の精神の病について、天野広也氏は「当の『彼女』（直子）の病が具体的に一体何であるのか、全く不明である。こうした作品の重要要素である病が匿名化されている点に村上文学の特殊性を見る事ができる」、「『彼女』の病を特定し説明する事は前述したように不可能かつ、無意味」と論じ、永原孝道氏も「『螢』は狂気に開かれている。友人の唐突な死、その友人の恋人である彼女の異常」と理解不能なものとして捉えている。果たしてそうか。「無意味」「異常」と切り捨てられた物語の中には、△三角関係△の構図が臍氣に示唆されるような構造が見て取れるのである。

結論を先に述べると、「螢」の臍化された三角関係の構図は、漱石文学に代表される三角関係の物語を「新しい認識システムを使って」、「それらの物語を洗いなおしていく」試行、換言すれば、三角関係における「自我と自分の外なる世界とのフリクション」を綿密に書く形ではない、現代の三角関係としての試行と読みとれる。

1 「僕」と友人

「僕」と友人は高校の友達で、友人は幼なじみの彼女と付き合っていた。三者の関係は奇妙で、いつも三人で遊んでいる。「僕」は二人の関係を「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」と

考えていた。この関係は視点を変えてみると、「僕」という他者が入ることで友人と彼女とは楽しく過ごすことができる、ということになる。しかし、「僕」と彼女とは二人きりになると「上手く話すことができなかった」。そして、友人は「瞬間的に状況を見きわめ、それに対応する能力があった」とも設定されている。その後、友人は遺書も残さず自殺した。

友人の自殺後、「僕」は「あらゆるものを深刻に考えすぎないようにすること」で生きてきた。「死は生の対極存在ではない。死は既に僕の中にあるのだ。そして僕にはそれを忘れ去ることなんてできないのだ。何故ならあの十七歳の五月の夜に僕の友人を捉えた死は、その夜僕をもまた捉えていたのだ」と考えたりもする。「深刻に考えすぎない」ようにしないと生きていけないほどに苦しんでいたのである。

ここに描かれている「僕」の苦悩の理由は、これまで、親友が理由もなく自殺してしまったからであると捉えられられてきた。ここで、「僕」と彼女との間に恋愛感情が生まれ、その状況を「瞬間的に状況を見きわめ、それに対応する能力があった」友人が気付いた、そういう関係の発生をここに置いてみる。すると、「僕」の苦悩は、「僕」と彼女との関係が友人の死に影響したのではないかと考えることで生ずる罪悪感に起因したものであり、また、それに耐え自らが生きるための論理を構築しようと煩悶している姿とも捉え

られる。つまり、罪の意識を消すために、「あらゆるものごとを深刻に考えすぎないようにする」必要があり、「みんな忘れてしまうことにした」。そうしなければ罪の意識に押しつぶされ、自らが生きていけない。このことが「死は既に僕の中にある」という言葉とも呼応してくる。

いささか唐突な状況設定かもしれないが、この状況は次項の「僕」と彼女の二者の関係をみると蓋然性が高くなっていく。

2 「僕」と彼女

友人の自殺後、「僕」と彼女とは互いの関係に過剰な反応を示す。東京で一年ぶりに偶然に再会し、二人は四ツ谷駅から駒込までおよそ十キロも歩いた後、彼女は「僕」と会うために「また会えるかしら？ もちろんこんなこと言える筋合じゃないことはわかっているんだけど」と語る。対して「僕」は「筋合なんてほどのものは何もないよ」と過敏に反応し、彼女も「筋合なんて言うつもりになかったの。もっと違う風に言うつもりだったの」と答える。ここで二人とも二人の関係の「筋合」ということに奇妙にこだわっている。

二人は月に一二度日曜日に会い、散歩を続ける。二人の関係は歩き続けるという行為以上に発展することはない。二人の間には友人という壁が、彼が死者となったことで更に堅固に立ちふさがっているからである。しかし、二人は会うことをやめようとはしなかつ

た。この不思議な関係は一年も続くことになる。もしどちらかが嫌であれば、このような関係は続かなかつたであろう。二人は互いに離れることはできず、それ以上の関係にもなれないという微妙な空気を持ちながら一年を過ごした。

その均衡が破れることになったのは、彼女の二十歳の誕生日である。彼女の様子はいつもと変わっており、四時間も「長いうえに異常なくらい克明な話」をしゃべりつづけ、それがとぎれた時彼女は張りつめていた糸が切れたように激しく泣く。このような感情の発露は友人の自殺以後初めてのものだった。泣きやまない彼女に対して、その夜、僕は彼女と寝、彼女はその時が初めてだった。

「螢」の場合、「ノルウェイの森」にある、肉体関係を持ちたいと思いつながら、体が反応しなかったことは書かれていない。そのことにより、自殺した友人と彼女との関係の不自然さが浮上し、恋人であったはずの二人の精神的な繋がりの不安定さが見えてくる。

しかし、その時「僕はどうして彼と寝なかつたのか訊ねてみた。でもそんなことは訊ねるべきではなかったのだ」という決定的な過ちを犯してしまう。彼女は何も答えない。この後、彼女は大学を辞め、帰郷し、京都の療養所へ入ることになる。

一度近づきかけた二人であったが、「僕」の決定的な過ちの結果によって別れた。この後、〈関係〉に対する二人の過敏な反応は彼女が東京から去った後に交わされた手紙の中により強く現れる。

僕は自分が感じていることをできるだけ正直に書いた。僕にはいろんなことがよくわからないし、わかろうとは努めているけれど、それには時間がかかる。そして時間が経ってしまったあとでいった自分がどこにいるのか、僕には見当もつかない。でも僕はなるべく深刻にものごとを考えまいとしている。深刻に考えるには世界はあまりにも不確実だし、たぶんその結果としてまわりの人間に何かを押しつけてしまうことになると思う。僕は他人に何かを押しつけたりはしたくない。君にはとても会いたい。でも前にも言ったように、それが正しいことなのかどうか僕にはわからない——そんな内容の手紙だった。

手紙には「深刻にものごとを考えまい」とする姿勢と、逆に彼女と会うことが「正しいことなのかどうか」悩む姿がある。彼女に対する愛情の発露と言うよりも、「深刻にものごとを考えまいとする」姿勢と関係の「正しさ」についてのこだわりの方が目立っている。

この「僕」の手紙と呼応するように、彼女の手紙にも〈関係〉に対する苦悩の様子が窺える。

ただ私の言いたいの、私のことであなた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なのです。これは本当に私がきちんと全部引き受けるべきことなのです。こ

の一年あまり私はそれをのびしのにびしにしてきて、そのせいであなたにもずいぶん迷惑をかけてしまったように思います。そしてたぶん、これが限界です。

京都の山の中に良い療養所があるそうなので、とりあえずそこに落ちつくことにします。病院ではなく、ずっと自由な施設です。細かいことについては別の機会に書きます。今はうまく書けないのです。この手紙ももう十回くらい書きなおしています。あなたが一年間私のそばにいてくれたことについて、私はとても、口では言い現せないくらい感謝しています。そのことだけは信じて下さい。それ以上のことは私には何も言えませんが、あなたに頂いたレコードはずっと大事に聴いています。

いつかもう一度、この不確実な世界のどこかであなたに会うことができたとしたら、その時にはもつといろんなことがきちんと話せるようになっていくんじゃないかと思えます。

さよなら。

彼女は自分のことで「他の誰かを責めたりしないでほしい」と記している。ここで唐突に「他の誰か」の話が出てきている。「僕」と彼女双方とも互いの〈関係〉を「正しい」「筋合」のものとは考えず、その〈関係〉に過敏になっている。「僕」は友人が自殺してから「あらゆるものごとを深刻に考えすぎないように」し、彼女は

知り合いが誰もいない生活を始めていることを考え合わすと、書か
れていない友人の自殺に、二人の生をゆさぶるようなものがあると
推測しても不自然ではない。

関係を持ったことで彼女の苦悩は限界に達し、精神的に追いつめ
られ、京都の療養所へと向かうことになる。しかし、この手紙で
は、その主たる原因となった寝た事実とその後の「僕」の発言につ
いて「僕」を責めることはない。責めるどころか、むしろ反対に
「それ以上のことは私には何も言えません」と具体的な言葉はない
が、「あなたが一年間私のそばにいてくれたことについて、私はと
ても、口では言い現せないくらい感謝しています。そのことだけは
信じて下さい」、「あなたに頂いたレコードはずっと大事に聴いてい
ます」と記し、「僕」に対する感謝と愛情とを吐露している。更に、
「いつかもう一度、この不確実な世界のどこかであなたに会うこと
ができたとしたら」と「僕」と再び会うことを望んでいる（不可能
であることは承知の上で）。

このように、「僕」と彼女との間に何らかの恋愛感情が生まれ、
そのことに友人が気づいたと考えるなら、「僕」と彼女の苦悩の内
実は明らかになる。友人の突然の自殺、彼女の精神の病、「僕」の
醒めた認識は三者の立場と関係を表している。

3 〈螢〉の象徴

その後、物語は「僕」が寮の同居人に〈螢〉をもらい、寮の屋上
でその〈螢〉を放つことで閉じられる。題名ともなっているこの
〈螢〉の意味について先行論文では、彼女の象徴、「青春」の象徴、
「本質的コミュニケーションの実現しないままでの、『僕』と『彼
女』との死者の記憶を共有した関係性や『彼女』自身の精神の病に
端を発する別離」からくるはかなさなど、幾つかの意見に分かれて
いる。「螢」の結末部について触れておきたい。

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上げ、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なじむのを見届けるべく少しのあいだ
そこに留まってから、やがて東に向けて飛び去っていった。

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、いつまでもさまざまいつ
づけていた。

僕は何度もそんな闇の中にそっと手を伸ばしてみた。指は何
にも触れなかった。その小さな光は、いつも僕の指のほんの少

し先にあつた。

これまで、〈螢〉は「僕」から離れていく、もしくは消えていく存在として捉えられてきた。しかし、この場面では〈螢〉は消えたが、その「光の軌跡」は残り、その「光の軌跡」を追おうとした「僕」がたった一人取り残されている。このことは、〈螢〉に象徴される闇へ向かう者（友人・彼女）の世界から「僕」が疎外されているとも考えることができる。つまり、「僕」の視点から見ただ、去るもの、消えるものとして〈螢〉に注目するのではなく、〈螢〉の光を求めながら届かない「僕」に主眼を置く立場である。そう考えると、この結末部は「僕」の罪意識とも関係してくる。

テキスト「螢」には「僕」の二つの過ちが描かれている。一つは親友の友人を遺書も残さずに自殺させるといふ状況へと追いやったことであり、今一つはそれを乗り越えて「僕」を求めた彼女を受け入れず絶望に追いやってしまったことである。この二重の過ちを犯した「僕」を末尾において〈螢〉の光が届かない「僕」の姿として描き出している。つまり、「螢」の結末は、自らの犯した罪と、そのことよってたった一人取り残されてしまった「僕」を、〈螢〉の光が届かない姿によって暗示させているのである。

ただ、これは〈「僕」と彼女とに恋愛感情が生まれた〉という状況証拠を置いた解釈である。書かれていない状況を推察すると、そ

こに三角関係と罪意識が浮上するというテキストとなっている。ここに「螢」というテキストの顕著な特徴があると考えられる。

状況を推察する前の「螢」は、先行論文が述べているように、友人の唐突な死や彼女の精神病の理由が説明されず、〈関係〉を築くことができない人間のすれちがいの物語となっている。しかし今回試みたように状況を組み立てていくと、苦悩の様相が次第に浮かび上がってくる三角関係の物語として読むことができる。

テキスト「螢」に関して言えば、「新しい認識システム」という村上の実験は三角関係が隠されている重層構造と考えられる。つまり、従来通り〈関係〉の希薄さの物語としても読めるが、これまでの近代文学、特に漱石文学において多様に描かれてきた三角関係のモチーフを基盤にしつつ、その状況を推察することで自我の苦悩の様相が浮かび上がるといふ物語である。「自我と自分の外なる世界とのフリクション」を綿密に書かない、しかし、恋愛の罪意識の苦悩を想像することができるテキスト、なのである。

このような重層構造は「螢」だけではなく、同短編集所収の「納屋を焼く」(一九八三・二)にも見られる。前提を置かずに読んだ場合、アイデンティティを喪失した人間(田中実)¹²⁾を描いた村上の典型的テキストとなっているが、「納屋を焼く」¹³⁾ 彼女を殺すと考えたと連続殺人の話に劇的に変化する(平野芳信・加藤典洋)¹⁴⁾。この時期、様々に重層構造を持ったテキストの試行がなされていた。

二 村上春樹の物語観・文学観

「三四郎」以降、漱石文学のモチーフは殆ど三角関係が軸になっているのだが、村上も三角関係の物語を断続的に数多く描いている。「1973年のピンボール」(一九八〇・三三)、「螢」と同じく「ノルウェイの森」に組み込まれた短編「めくらやなぎと眠る女」(一九八三・一一)、「ノルウェイの森」、「国境の南・太陽の西」(一九九二・一〇)、「めくらやなぎと、眠る女」(一九九五・一一)、「スプートニクの恋人」(一九九九・四)、「蜂蜜パイ」(二〇〇〇・二)など、様々な形で三角関係は描かれている。三角関係は村上文学においても重要な柱の一つと言えよう。

ここで三角関係に拘る村上の漱石意識を、対談・インタビューにおける物語観・文学観を確認するという方法で捉えてみたい。つまり、一九九四年の発言(否定的な漱石認識)につらなるものを確認し、それぞれの時期のテクスト群の特徴を捉え、漱石への意識と「新しい認識システム」の内実を探っていくという方法である。村上は、一九七〇年前後、「言葉」への不審を抱えていた。

あのときは、いろんな人がアジったわけじゃない。小説家なんかも、ずいぶんアジったしさ。そのときは、聞いてて、すごく心地よいわけね。でも、終わってみると、なんにも残ってない。

ない。七〇年ごろだよ。ぼくは、言葉ってのがまったく意味ないんじゃないかっていう気がすごくしたわけ。ぼくも、二十歳のころは、やっぱり書きたかったわけよ。シナリオだけだね。だから、よけい言葉なんて、なんにも意味ないと思っちゃうんだね。それで十年間、なんにも書けなかったわけ。¹⁵⁾

村上 そんなことはないんだ。やはり68、69年の経験っていうのが、けっこう大きいんだよね。(中略)

村上 ボクは、あのときコトバにだまされたっていう意識がものすごくある。みんな、他人のことを、どうこういつてたんじゃない。で、何が残ったかっていうと、何も残らなかった。¹⁶⁾

全共闘運動鎮圧後、村上は「政治の季節」において語られた「言葉」「コトバ」が全く意味を持たず、「だまされた」と感じていたようである。この後、しばらく文筆活動は行わなかった。

九年後、処女作「風の歌を聴け」を発表する。ここでは、冒頭の「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね」に顕著なように、一九七〇年頃感じた言葉への不審を反映した「僕」の文章観が最初に述べられている。しかし、その上で「今、僕は語ろうと思う」という決意から物語は始まり、断片的な文章がモザイク状に配置され、「鼠」に自分自身を、「小指のな

い女の子」に三番目に寝た女の子を重ねるといふ方法が取られている。⁽¹⁷⁾言葉への絶望から出発した人間がそれでも言葉による表現を試み、苦悩の出来事を過去に据え、〈影〉という自己の内的世界に変容させた。そこでは、それだけでは意味を担わない記号を戦略的に並べ、分断させつつ最終的に意味を再構成するという構造がある。

この試みと呼応し、「風の歌を聴け」の直後のインタビューでは、これまでの小説の解体と寓話性への指向を見せている。⁽¹⁸⁾

寓話性というのは、日本の文学風土には少いしね。そういうの出てくるの、時間かかると思うんですよね。けっきょくいまあるものを全部バラしちゃって再構築して、それをひとつの寓話の世界までもつていくっていうのは十年、何十年かかると思っていますけどね。

戦後の日本の小説にはそういうの（引用者注 寓話）が少なすぎるんじゃないかな。この前、泉鏡花の『高野聖』っていうのを読んだけど、あれなんか面白いですね。それと、やはり最近読んだんですけど、宮沢賢治の『どんぐりと山猫』つての、とても楽しかった。

ここでは、現在ある物語を解体するという方向に力点がある。そ

の上で、「いまあるものを全部バラしちゃって再構築し」、「ひとつの寓話の世界」を創りあげたいという志向が窺える。現在あるものとは違った、新しい文字を描こうという自覚的な意識が窺え、後の長編群に繋がっていくものと言えよう。

第二作「1973年のピンボール」には、最初の「臙化された三角関係」が描かれている。テクストには異常なまでに周囲と孤立し、友人が不在である「僕」の姿が強調されていた。「僕」と「鼠」はどちらも同じピンボール台に夢中になり、双方とも女性を愛することの恐怖が描かれていた。更に「僕」と「鼠」の章は双方とも三年前を焦点化する構造である。

これらから、「僕」が友人の「鼠」から「直子」を奪い去り、それが原因で「直子」が死んでしまった。そしてそれ故、「僕」は頑なに友人を拒み、周囲からも拒まれる。「家に帰って服を脱ぐたびに、体中の骨が皮膚を突き破って飛び出してくるような気がしたものだ」と感じ、罪の意識から「もう何も欲しがるまい」と決意する。結果として、二人は愛する女性を死なせてしまい、女性を愛することへの恐怖を持つ。こういった三角関係の構図が読み解ける。⁽¹⁹⁾ただ、「1973年のピンボール」では、三角関係以外の要素が多く入り込み、物語としての出来はいまひとつであった。「螢」は、三角関係というモチーフに徹し、重層構造を持った物語として提示された一つの試みと考えられる。

その後、村上龍「コインロッカー・ベイビーズ」、中上健次「枯木灘」という同時代作家の長編に触れ、長編への指向を強め、寓話性の強い「羊をめぐる冒険」を執筆する。更にこの方向は強まり、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」はより寓話性が強くなっている。「新しい認識システム」という言葉は、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」直後の発言である。

これらは漱石という具体的な言葉は出てはいないが、「自我と自分の外なる世界とのフリクション」の様を、リアリズムの方法ではないやり方で描こうとするという基本姿勢は変わっていない。

「はじめに」で確認したように、村上は漱石を、近代的自我の葛藤を綿密に追求し、その後の日本近代文学を確立した作家であると認識している。近年においても「個人的に『雨月物語』という本が昔からわりに好きだったんです。『雨月物語』は、漱石以降のいわゆる近代的自我みたいなものを中心座った日本の文学以前の物語ですよ。そういう物語性、『ナラティブ』という感じに近い文学の成り立ち方みたいなものに、すごく惹かれるんです」というように、漱石こそが日本近代文学を確立し、後の文学に大きな影響をもたらしたと認識している。文学史的には、漱石は自然主義やその後展開した私小説の立場とは異なる。村上の言うリアリズムとは、自我の深層を抉り出し、その葛藤をリアルに描く文学のようである。

「螢」は、三角関係の物語を村上の言うリアリズムではない方法

で描いたテクストであると考える。ここでは苦悩の原因は明示されず、人間同士のすれちがいの空虚さが色濃く漂っている。これは現代文学の特徴と言える。しかし、この空虚な物語に、これまでの文学、特に漱石文学において多く描かれてきた三角関係というモチーフを前提に置くと、裏側から自我の苦悩の内実が浮かび上がってくる。表面は空虚でありながら、前提をかぶせることで深い罪意識による自我の苦悩が想像されるという重層構造を持った物語であると考えられるのである。そこには、拘っている漱石文学に対する一種的方法的な実験があると言えないだろうか。

おわりに ―〈日本回帰〉する村上―

しかし、はじめにでも述べたように、近年のテクストには漱石を好意的に取り入れている。このような好意的な漱石受容の背景には、村上の〈日本回帰〉の姿勢がある。村上は、地下鉄サリン事件と阪神淡路大震災という二つの大事件に関わり、自らが避けてきた日本と正面に向き合うようになった。

詰まるところ私は、自分の中の感情的な算盤を一度すっきりちや、らにして、しかるのちに日本という「場のありかた」についてより深く知れたかったし、日本人という「意識のありかた」について知れたかったのだと思う。私たちはいったい何もので

あり、これからいったいどこに行こうとしているのか？

でもそのために具体的に何をすればいいのか、それが見えてこない。(中略) 阪神大震災と地下鉄サリン事件という、まさに世界を震撼させる深刻なふたつの巨大なカタストロフが日本を襲ったのは、ちょうどこのような時期だった。

世界のパラダイムが変わろうとしていた時期に起こった「日本発」の圧倒的な二つの「カタストロフ」は、村上を「日本人作家」としての具体的な責務に向かわせる。この「日本復帰」を志した村上が描いたテクストが、「夢十夜」との関連が類推できる短編連作『神の子どもたちはみな踊る』や「海辺のカフカ」などである。

特に「海辺のカフカ」は、「坑夫」のモチーフ、少年の家出という枠組みがテクストの柱となり、かなり長く「坑夫」の解説が語られる。ただ、好意的に漱石文学をテクストに組み込んではいないが、あくまで後期漱石ではなく、前期漱石の作品を評価している姿は変わらない。

小森陽一氏は『「海辺のカフカ」という小説は、先行する文学テクストとして明示している夏目漱石の『坑夫』という小説における最も重要な主題を抹殺している』と批判しているが、「新しい認識システム」によって書き替えているのだとすれば、その主題は別の形で描かれている可能性がある。今後、「海辺のカフカ」における

認識システムの内実(漱石文学の反転)を探ってみたい。

注1 「現代の物語とは何か」(新潮)一九九四・七)

注2 渥見秀夫「村上春樹『蝋』と漱石『ころろ』」(愛媛国文研究)一九九

二・二二)

注3 平野芳信「村上春樹と《最初の夫の死ぬ物語》」(翰林書房、二〇〇

一・四)

注4 「物語」のための冒険」(『文學界』一九八五・八)

注5 『記号の解体学 セメイオチケ』(せりか書房、一九八三・一〇)

注6 「蝋」と「ノルウェイの森」の関係について、天野広也氏は「蝋」は一九八三年一月、雑誌『中央公論』に発表され、翌年七月、短編集『蝋・納屋を焼く・その他の短編』に収められた。この四年後に発表される村上の代表作『ノルウェイの森』はこれを下敷きとして記されており、『蝋』はその第二章、第三章に該当する。一人称の文体に変わりはないが、『蝋』では、人物が「僕」、「彼女」、自殺した「彼」と代名詞でしか描かれなかったのが長編では各々「ワタナベ トオル」、「直子」、「キズキ」と固有名詞を与えられている。基本的に「蝋」はそのまま「ノルウェイの森」に収まっているが、「永沢さん」と呼ばれる先輩の挿話が組み込まれている」と述べている。(村上春樹『蝋』論「成蹊国文学」一九九八・三) 永原孝道氏は「ここに収められた『蝋』があの『ノルウェイの森』へと発展したことは言うまでもない。もはや、この作品をひとつの短編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」と述べている。(『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』二〇〇〇・三臨時増刊)

注7 注6 天野広也氏の論に同じ。

注8 注6 永原孝道氏の論に同じ。

注9 加藤弘一「異象の森を歩く」〔群像〕一九八九・一二)、吉田春生「非『恋愛小説』としての『ノルウェイの森』」〔村上春樹、転換する』彩流社、一九九七・一一)など。

注10 松本健一「言葉の定型に潜む『国家』——三島由紀夫から村上春樹・島田雅彦まで」〔死語の戯れ〕一九八五・五)

注11 注6 天野広也氏の論に同じ。

注12 「消えていくへ現実」——『納屋を焼く』その後『パン屋再襲撃』——〔国文学論考〕一九九〇・三)

注13 平野芳信「構造と語り——村上春樹『納屋を焼く』をめぐる試論——」〔日本文学の系譜』笠間書院、一九九六・一〇)、加藤典洋『テキストから遠く離れて』講談社、二〇〇四・一)

注14 「めくらやなぎと眠る女」を村上が改稿し、シヨート・バージョンの別作品として「めくらやなぎと、眠る女」を創作した。このような改稿は、レイモンド・カーヴァーがよく行う手法で、村上もそれを意識して改稿している。

注15 村上春樹と村上龍の対談『ウォーク・ドント・ラン』(講談社、一九八一・七) *一九八〇・七・二九に行われたもの。

注16 糸井重里との対談「話せばわかるか」(角川文庫、一九八四・一一) *一九八二・二・二二に行われたもの。

注17 拙稿「村上春樹『風の歌を聴け』論——物語の構成と『影』の存在——」〔国文学攷〕一九九九・六) ↓『村上春樹〈物語〉の認識システム』(若草書房、二〇〇七・六) 所収

注18 「私の文学を語る」(『カイエ』一九七九・八)

注19 拙稿「村上春樹『一九七三年のピンボール』論——醜化された三角関係——」〔近代文学試論〕二〇〇〇・一二) ↓『村上春樹〈物語〉の認識シス

テム』(若草書房、二〇〇七・六) 所収

注20 「ウォーク・ドント・ラン」(講談社、一九八一・七) *一九八〇・一一・一九に行われたもの)において、村上龍への意識が語られている。この後、『枯木灘』にも触れる。

ほくはこの間『コインロッカー・ベイビーズ』を読んだんです。(中略) 読み終えたあとで二、三日、うーん、おもしろかったな、って感じでほんやりしてただけど、しばらく時間が経つてから、ある種のショックがありましたよね。空気の壁のような何かにつかつたみたい。

さっき僕は『コインロッカー・ベイビーズ』を読んである種のショックを受けたって言ったけど、それはまずパワーに対するショックだと思うんです。少なくとも僕にはそういったパワーはないからね。

注21 「村上春樹ロング・インタビュー『海辺のカフカ』を語る」(『文学界』二〇〇三・四)

注22 「アンダーグラウンド」あとがき(講談社、一九九七・三)

注23 「村上春樹論『海辺のカフカ』を精読する」(平凡社新書、二〇〇六・五)

*テキストは『螢・納屋を焼く・その他の短編』(新潮社、一九八三・七)による。

——やまね・ゆみえ、広島国際大学・鈴峯女子短期大学非常勤講師——