

二つの「納屋を焼く」

— 同時存在の世界から「物語」へ —

【キーワード】村上春樹・納屋を焼く・改稿・同時存在

はじめに

あるテキストが時代を映す鏡となることがある。村上春樹「納屋を焼く」は一九八三年一月に発表された短編であるが、自選選集に収録される際（一九九〇・九）に改稿された。二つの「納屋を焼く」には主題の変化が見られ、それはまた個々の時代（一九八〇年代・一九九〇年代）性が反映されてもいる。本稿では二つの「納屋を焼く」を通して、村上の物語志向の変化を述べたい。今回は、まず単行本版「納屋を焼く」の問題を確認し、一九八〇年代性の特徴を捉え、その後改稿の問題を述べるという方法を取る。

*

「納屋を焼く」は、これまで二つの解釈が示され、いまだ決着をみない。「納屋を焼く」のみでは決定しがたいが、短編集という集合体で見た場合、新しい視点が生まれてくるのではないか。

村上春樹の短編は長編にくらべ研究が進んでいない状況があり、

山根（田野）由美恵

その中でも短編集を一つの統一された「集」として見る見方は殆ど行われていない。第二短編集『螢・納屋を焼く・その他の短編』（一九八三・七）は、「羊をめぐる冒険」（一九八二・一〇）の後に書かれた短編集である。村上は「羊をめぐる冒険」を書いた後専業作家になることを決意し、この短編集を「短編というフォーマットは、僕にとっ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」と評した。つまり、第二短編集は、専業作家としての意識が芽生え、長編へ向けた「様々な新しい可能性を点検」する実験場となっているようである。

短編というフォーマットは、容れ物が小さい故にそこで試みられる「新しい可能性」は一つか二つに絞られる。しかし、短編が「集」として集まった時、一定の方向性を持った「新しい可能性」が様々な角度から点検されていることに気づく。『螢・納屋を焼く・その他の短編』は、次に示すように、ある特定のモチーフを、パターンを変えた組み合わせによって変化を付けているテストコースと推察

される。(短編集の掲載順に示す)

「螢」(1983) ―重層構造・三角関係

「納屋を焼く」(1983・1) ―重層構造・現実と非現実の曖昧さ

「踊る小人」(1984・1) ―現実と非現実の曖昧さ・入れ子型構造

「めくらやなぎと眠る女」(1983・12) ―三角関係・入れ子型構造

「三つのドイツ幻想」(1984・4) ―現実と非現実の曖昧さ

このうち重層構造について注目したい。「螢」は重層構造の物語、

つまり恋愛感情があるという前提がない場合は人間のすれ違いの物

語、前提を設けると三角関係の物語という構造を持っていた。⁽²⁾ 同年

同月に発表された「納屋を焼く」もこのような重層構造、二重の解

釈を有す構造にあるのではないだろうか。

以下、「納屋を焼く」の重層構造を明らかにし、その上で改稿の意味(主題の変化)について考えていくこととする。

一 二つの解釈

「納屋を焼く」はこれまでに二つの解釈が示されてきた。一つは、

アイデンティティ喪失と消えていく現実注目した田中実氏の「彼

女は消えたり、現れたりする(ない)世界にあり、『僕』は現実

生き、彼はその双方を行き来する。言葉の裡にはその意味が剥奪さ

れ、風のように透明な世界、アイデンティティを不要とする主体非

在、不在というより、初めから非在の世界が広がっている⁽³⁾という論及である。酒井英行氏⁽⁴⁾、川本三郎氏もテキストにおける現実感の希薄さを述べている。

二つには、平野芳信氏⁽⁶⁾が述べる「要するに、青年は『納屋(彼女)を』焼いた(殺した)のである」という解釈である。多田道太郎氏⁽⁷⁾、加藤典洋氏⁽⁸⁾、村上林造氏も同様の指摘を行っている。

この中注目されるのは、加藤氏のテキストにおける寓意に対する態度である。氏は次のように述べている。

確かにそのように(引用者注 「納屋を焼く」＝女を殺すこと)

この短編は書かれている。その答え、証拠があるというのでは

ないが、そう思えば、この作品の本当のよさが明るみに出ると

感じる。そのこと以外に、そのこと以上に、わたし達はこの作

品が実はどういう作品であるかを「確証」する手段をもってい

ない。さて、迂闊にもわたしはそれをこう読めなかったし、そ

ういう読みは、どんな職業的な読み手、つまり書評、作品論の

類からも披瀝されてはいなかった。では、もしこういうことが

十年、二十年と続いたとすると、いったいこの小説は、どうい

う作品だということになるのだろうか。その期間、作者の村上

は、それまでそうだったように、その後もこの作品の「真の意

図」がどこにあるかなどとは言わない。彼は口をつぐんでいる。

作品は誤読され続ける。しかし彼は、それが「誤読」だなどと、

出ていってけっしてお節介を焼かない……。

加藤氏は「納屋を焼く」Ⅱ女を殺すことを正解とし、それ以外の読みを「誤読」としている。私はテキストの解釈として殺人犯の話が「正解」（それ以外を「誤読」とする考え方には納得できない。

しかし、それが間違いだとしても言い切れない。実際に多くの場面で殺人犯の寓意として符合するからである。

加藤氏の論を受けて、田中実氏は『彼女』が作品末尾で消えるのは加藤典洋氏が『テキストから遠く離れて』（二〇〇四・一 講談社）で言うように、これがレイプ殺人事件という真相を底に隠しているからではない」と反論し、次のように続けている。

ストーリーのその底に真相（メタストーリー）があつて、これを深読みによって手に入れるのではなく、叙述されている一行を「物語」として困り込み、その「極点」から折り返して「読むこと」、この格闘を強いられるところに、近代文学という装置があると心得ること、これが「読むこと」の基本である。「テキストから遠く離れ」るのではなく、「テキスト（作品）」という曖昧な概念を断念し、「テキスト」Ⅱ「網目」の初心に戻り、その「還元不可能な複数性」という断絶の深さに目を向け、「同一説」に対峙することであると思う。加藤氏と筆者との相違は、単に小説の解釈の違いではなく、「読みの原理」、グ

ランドセオリーの違いである。

同様に、永原孝道氏は「一番簡単な謎解きは、この恋人が快樂殺人犯で、『納屋を焼く』と称して連続殺人を実行していたというものだろうが、もちろんそんな安物のミステリーは、帯に乗った魔女がうろろろする陳腐なホラー以上に読めたものではない。どの一語も謎解きには奉仕しない」と述べ、テキストが殺人犯の話として読めることを意識しつつ、その解釈を避け、「何かは起きたし、これからも起こる」、「未知に開かれ未知に消えていくしかない、存在そのものの姿」といった相対化の解釈を述べている。

これらを単純化して言えば、一方は明確な寓意（Ⅱ殺人犯の話）を読み取り、他方は寓意を読み取ることに反発している。それぞれの論者の読みの原理を力説したくなる要素が、「納屋を焼く」というテキストに含まれていると言える。

私は、どちらの読みも成立する（してしまう）と考えている。はじめに述べたように、この時期の村上は短編というフォーマットを使って、モチーフを替えながら実験を試みていた。「螢」において二重性を持った物語（重層構造）が描かれていることから、「納屋を焼く」にも同じ方法が試されていると推測される。以下、「納屋を焼く」における二重性の物語について具体的に考察したい。

二 同時存在の世界

「納屋を焼く」の基本構図は、ガールフレンド(以下彼女と記す)が失踪した経緯を「僕」が語るというものである。彼女の恋人の「彼」が納屋を焼く話をし、「僕」は実際に納屋が焼けるかどうか確認をするが、僕の周りの納屋は焼けなかった。「僕」は「彼」に本当に「納屋」を焼いたのか問うと、「彼」は焼いたと答える。同じ頃、彼女は原因不明の失踪をし、その後、見つからずに終わる。平野氏・多田氏・加藤氏が述べるように、「納屋を焼く」を《女を殺す》に置き換えると、快樂殺人犯が自身の心理を吐露しているかのような場面に容易に読み替えることができる。この解釈は、一つの有効な読みと言えらる。

一方、寓意を読み取ること否定的な立場に立つと、主人公「僕」の造形が注目される。「僕」は徹底的に勘の悪い人物として描かれている。「彼」から納屋を焼く話を聞き、それをメタファーではなく現実の納屋として認識し、納屋が焼けるかどうかをウォッチングする行動を取る。この現実を徹した「僕」と「彼」との話のズレが、この話の核であり、現実と非現実の曖昧さが生みだされている。逆に言えば、この話を殺人犯の告白にしたいなら、「僕」を名探偵に仕立て、「彼」のトリックを暴くという物語にすれば、加藤氏の言う「誤読」など生まれない。実際に前年の「羊をめぐる冒険」では、「僕」は不器用ながら羊をめぐる謎を自分で解いていったの

である。しかし、「僕」は最後まで(つまり、語りをしている現在時点まで)彼の殺人のことに気づかない。これらから、殺人犯の告白の物語がこのテキストの第一義にくるかどうかが疑問である。殺人者の告白というテーマは、「ダンス・ダンス・ダンス」(一九八八・一〇)における五反田君の告白として描かれることとなる。

このように、二つの解釈は双方とも成立してしまうのである。このような二重の解釈を許すのは、「納屋を焼く」を特徴付ける曖昧さが関わっている。ここで言う曖昧さとは、次に示すパントマイムの場面にあるような、実在と不在の境界が曖昧にされることである。

彼女はパントマイムの勉強しており、「僕」に蜜柑むきのパントマイムを見せる。彼女は存在しない蜜柑をリアルにむき、「僕」には本当に蜜柑があるのかないのかわからなくなってくる。彼女は「蜜柑がないことを忘れる」ことで、蜜柑をむくことにリアリティーを持たせているのだが、この行為を見た僕は「まわりから現実感が吸いとられていくような気がしてくる」。ここではないはずのもの不在が疑わされ、現実と非現実の境界が曖昧にされている。

同様に、物語の中心テーマである《納屋を焼く》ことも実際にあったことなのかどうか、現実の話なのか非現実なのかわからないまま終わる。「僕」の周りにある現実の納屋は焼けなかった。しかし、「彼」は納屋を焼いたと断言する。納屋の代わりに、彼女が消えるのみである。「納屋を焼く」には《本当に納屋は焼けたのか》といった不思議さが読後感として残る。このように、実在と不在の境界の

曖昧さがテキストの特徴であり、その曖昧さが二つの解釈を成立させることとなる。

更に、テキストには存在の二重性として「同時存在」という概念が登場する。⁽¹²⁾

「でもそれが不必要なものかどうか、君が判断するんだね」

「僕は判断なんかしません。観察しているだけです。雨と同じですよ。雨が降る。川があふれる。何かが押し流される。雨が何かを判断していますか？ いいですか、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のは同時存在のことじゃないかと思うんです」

「同時存在？」

「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。それ以外に何かありますか？」

「彼」の思想の特徴を示す「モラリティー」である。中心は「責めるのが僕であり、ゆるすのが僕」という善悪のせめぎ合いであるが、「僕は東京にいて、僕は同時にチュニスにいる」という「同時存在」を強調していることに注目したい。

「同時存在」という概念は、先行作「カンガルー通信」（一九八

一・一〇）にも登場し、主人公の「僕」は「同時にふたつの場所にいたのです」、「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」、「僕は個でありながら、原則でありたいのです」と述べている。「僕」はねじれた形でしか自分自身を表現することができない、分裂気質スキゾイドという（ひねくれ）の語りをする人間であった。⁽¹³⁾ ここには分裂する自己が同時存在するという問題の連続性を見ることが出来る。

最新作「1Q84」（二〇〇九・五）にも同時存在が登場する。

「彼女は自分が二つに分裂していることを知る。彼女の半分はとびつきりクールに死者の首筋を押さえ続けている。しかし彼女のあと半分はひどく怯えている。何もかも放りだして、すぐにでもこの部屋から逃げ出してしまいたいと思っている。私はここにいるが、同時にここにはいない。私は同時に二つの場所にいる」（第3章）。ここの彼女の意識の分裂も「モラリティー」と同様に善悪の意識が関わっているが、「私は同時に二つの場所にいる」ということが強調されている。「納屋を焼く」における「モラリティー」概念は最新作においても使用される重要な概念であることがわかる。

テキスト内の概念のみならず、物語の構造においても同時存在は重要な軸となっている。二年後に書かれた「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」（一九八五・六）では、二つの世界が同時進行し、進むにつれて一方の世界が他方に影響し合うようになる。「海辺のカフカ」（二〇〇二・九）、「1Q84」においても同様

である。このような複数の世界が同時に存在するという概念は、村上文学の中で重要な機能を有するものとなっている。

「納屋を焼く」における二つの立場、つまり明確な寓意を読み取る解釈と寓意を避ける解釈は、「同時存在の世界」として成立するのではないだろうか。女が殺された世界・女が消えた世界／納屋が焼けた世界・納屋が焼けなかった世界。納屋が焼けず、女が消えてしまった世界に重点を置けば現実と非現実の間が曖昧な世界の物語となり、女が殺された現実^{レアル}に重点を置けば殺人犯の物語となる。

重要な点は、これらが「責めるのが僕で、ゆるすのが僕」とあるように、互いが互いを相対化することである。「納屋を焼く」は「寓意」を読み取るか、読み取らないかという立場がぶつかり合っていた。テキストの「モラリティー」という概念は、それぞれの存在が同時に存在しながら、他方に影響を及ぼしている。互いの解釈が互いを相対化してはいるが、どちらもテキストに含まれた性質なのである。これら二つの解釈が反発しながら同時に存在するという構造を私は「納屋を焼く」の特徴と捉えたい。テキストに広がる曖昧さは、明確な寓意を回避するだけでなく、寓意をも含んだ同時存在の世界として広がっているのである。

*

このような「同時存在の世界」はどのようなコンテキストと関わり合っているのか。テキストと同年に発表された浅田彰『構造と力』(勁草書房 一九八三・九)は、消費社会である一九八〇年代

の時代の感性とそこでの知のあり方を次のように述べている。

ジャーナリズムが「シラケ」と「アソビ」の世代というレッテルをふり回すようになってすでに久しいが、このレッテルは現在も体勢において通用すると言えるだろう。そのことは決して憂うべき筋合いのものではない。「明るい豊かな未来」を築くためにひたすら「真理探究の道」に励んでみたり、企業社会のモラルに自己を同一化させて「奮励努力」してみたり、あるいはまた「革命の大義」とやりに目覚めて「盲目なる大衆」を領導せんとしてみたりするよりは、シラケることによってそうした既成の文脈一切から身を引き離し、一度すべてを相対化してみるのがずっといい。繰り返すが、ぼくはこうした時代の感性を信じている。

(前略) 自らは安全な「大所高所」に身を置いて、酒の肴に下界の事どもをあげつらうという態度には、知のダイナニズムなど求むべくもない。要は、自ら「濁れる世」の只中をうろつき、危険に身をさらしつつ、しかも批判的な姿勢を崩さぬことである。対象と深くかわり全面的に没入すると同時に、対象を容赦なく突き放し切って捨てること。同化と異化のこの鋭い緊張こそ、真に知と呼ぶに値するすぐれてクリティカルな体験の境位であることは、いまさら言うまでもない。簡単に言ってしまうえば、シラケつつノリ、ノリつつシラケること、これであ

る。

浅田の解釈は現在でも、一九八〇年代の感性を的確に分析したも
のとして東浩紀(『動物化するポストモダン』講談社現代新書 二
〇〇一・一一)・北田暁大(『嗤う日本の「ナシヨナリズム」』NH
Kブックス 二〇〇五・二)・宇野常寛(『ゼロ年代の想像力』早川
書房 二〇〇八・七)らが引用している。浅田の言う一九八〇年代
の感性、つまり「シラケることによってそうした既成の文脈一切か
ら身を引き離し、一度全てを相対化してみる」態度で言えば、明確
な寓意を「納屋を焼く」に読み取ることは「誤読」であると言えよ
う。ここでは、寓意を反発する態度が相応しい。

しかし、現在のこのテキストを解釈する立場としてみると、「対象
と深くかわり全面的に没入すると同時に、対象を容赦なく突き放
しきって捨てること。同化と異化のこの鋭い緊張こそ、真に知と呼
ぶに値するすぐれてクリティカルな体験の境位^{エレメント}である」という指摘
が目される。先に述べた「同時存在の世界」(＝寓意を読み取る・
反発する立場が互いに相対化しながら同時に成立する構造)に、同
化と異化の緊張を見ることは可能なのではないのだろうか。「納屋を
焼く」は曖昧さが特徴であり、そのことはそれぞれの解釈者の読み
の原理を当てはめやすいものとなっていた。それは逆に言えば、そ
れだけの解釈の幅があることであり、曖昧なまま「同時存在の世界」
が広がっている。それが「納屋を焼く」の最も顕著な特徴であり、

一九八〇年代性を表してもいる。

三 改稿という視点から

単行本版「納屋を焼く」の特徴はその曖昧さ(同時存在の世界)
にあり、そのこと是一九八〇年代の時代の感性と呼応していた。

ここで改稿の問題を考えたい。「納屋を焼く」は『村上春樹全作
品 1979～1989③』(以下『全作品』とする)で改稿されている。

「自作を語る」には、「この作品にはけっこう手を入れた。雰囲気
は少し変わったかもしれない」と記されている。しかし、雰囲気で
はなく、『全作品』版は主題が変化しているのである。

以下、改稿のポイント、1、「モラリティー」の場面の变化、2、
彼女の人物像に厚みを持たせた点(僕にとって大切な存在であるこ
とを強調)、3、彼が彼女や「僕」に対してある種の感情を持つよ
うになる点について述べてみたい。

1 「モラリティー」について

先ほど引用した「モラリティー」の場面は、『全作品』版では次
のように大幅に変更されている。『全作品』版は「モラリティー」
の中身がより精確に描かれており、この場面の改稿が最も顕著なこ
とから、作者が重点を置いていることがわかる。

「僕は判断なんかしません。それは焼かれるのを待っている

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。雨と同じですよ。雨が降る。川があふれる。何かが押し流される。雨が何かを判断していますか？ いいですか、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信じています。それは人間存在にとつ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。僕はモラリティーという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」

「同時存在？」

「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」なしに、僕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なんです。それがいいことには僕らはほどけて文字どおりならばらになつてしまいます。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、モラリティーになつ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。僕が言いたいのには、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。

自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、グラスをやるとしゃべりすぎるんです」

僕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つて眺めているみたいな気分だった。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ずることができた。それは確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。

単行本版では「モラリティー」は「同時存在」であると概念化され、一人の人間の善悪のようなものとなつていた。対して『全作品』版では、「同時存在の「かねあい」となり、「モラリティーを維持するための行為」と変化している。「かねあい」は「止めがね」とも言い換えられ、「それがないことには僕らはほどけて文字どおりばら

ばらになってしまっています」とあるように、存在をつなぎ止めている機能に重点が置かれている。

それ以上に重要なのは、「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」と「モラリティー」そのものが否定されていることである。単行本版では同時存在が強調されていたが、そういった概念そのものが否定されていることになる。この点から単行本版と『全作品』版では方向性が違っていることがわかる。

「モラリティー」ではなく、何が中心になっているのか。『全作品』版では、「モラリティー」と納屋との関係が語られている。「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」。単行本版では、「モラリティー」が「彼」の話にいきなり登場し、重要な概念として語られるのだが、結局（納屋を焼く）行為を十全に説明するものではなく、そこが曖昧さと結びついていた。『全作品』版ではそういった曖昧さは排除され、「モラリティー」と納屋が関係するための説明が付けられているのである。この説明によって、「納屋」は、「ノルウェイの森」でいうところの「刃土^{リンゴ}」と同様な、人間が持つ無意識の領域を表すことがわかる。自分自身の存在を支えるかねあいである「モラリティー」は、「納屋」を焼く（無意識の領域にあるもの）を消去することで維持している。つまり、自分自身を維持するため、無意識の領域にある闇の部分が消去するということになる。

しかし、この説明は語りすぎの面が否めず、自分自身を維持するために、無意識の領域にある闇の部分が消去するという種明かしは陳腐であろう。なお、このような説明的な態度は、同巻に収録された第一短編集『中国行きのスロウ・ボート』における改稿の傾向と一致する。⁽¹⁴⁾

また、単行本版では「モラリティー」に関して「僕」は「少し極端な意見じゃないかって気がするな」と批判していたのに対し、『全作品』版では「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気分だった。体が弛緩して、細部の動きがよく把握できなかった。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事ができた。それは確かに同時存在的と言えなくはなかった。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」と彼の言動を一部理解する可能性を持たせていることも特徴である。

2 彼女について

次に彼女に対する「僕」の変化について触れたい。単行本版では彼女は「僕」の単なるガールフレンド（セックスフレンド的なものも感じられる⁽¹⁵⁾）であり、彼女との交流に際し「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」と重要な存在とは言えないように描かれている。

しかし、『全作品』版では「僕らはまあ友たちのようなものだった」、「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。でももしそうだとしても、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」と「僕」と彼女との肉体関係の可能性を払拭し、「僕」にとって彼女はかけがえのない存在であることが強調されている。

このことは、彼女を失うことが「僕」にとって痛手であり、「納屋を焼く」という「彼女の失踪をめぐる物語」が「僕」によって語られる必然性が生まれている。この点は『全作品』版の方が自然な流れになっていると言えよう。

3 「彼」について ―五反田君との関係―

最後に「彼」について検討したい。単行本版では「僕」と「彼」との会話はあっさり終わるが、『全作品』版では彼が「僕」に「あなたには彼女にとって特別な存在だったと思います。僕だってちょっ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」と嫉妬する人物に書き換えられている。

この点は、「ダンス・ダンス・ダンス」における五反田君の人物像と類似している。¹⁶⁾五反田君の特徴は、キキを殺し、精神的に病ん

でいた、「僕」と友好的関係を持っていた、更に何でも持っているはずの彼が「僕」を羨望した点が挙げられる。五反田君の人物像を付与されることで、彼女の失踪が殺人であった可能性が強まることになる。この意味は大きい。『全作品』版は、「僕」が「彼女の失踪」を書くことによって、「彼」が彼女を殺したことに当時気づかなかった「僕」が気づいていくという物語へと変化するのである。

加えて、五反田君の人物像が「彼」に付加されることで、「僕」に納屋を焼く話をする意味が明確になる。つまり、五反田君と同じく、「彼」が納屋を焼く話をするのは、連続殺人をする極限状態だった「彼」が「僕」に助けを求めていた、ということになる。しかし、当時の「僕」は「この男の前に行うことができなかつた。改稿されることだ」とその場で「彼」への対応ができなかつた。改稿されることで『全作品』版は、彼女殺しが焦点ではなくなっている。「彼」が「僕」にサインを送っているにもかかわらず、「彼」が彼女を殺したことに気づかず、「彼」も彼女も救えなかつた「僕」が中心の物語へと変化しているのである。

おわりに ―改稿の意味―

なぜ村上は改稿したのか。一九八〇年代とは、「シラケ」る相対化の時代であり、その時代性が色濃く出た曖昧さは単行本版「納屋を焼く」の特徴でもあった。村上は『全作品』執筆時、説明的で「僕」中心の世界を描こうとしており、そういった曖昧さに物足り

なさを感じたと考えられる。つまり、「物語」への志向である。この時期、村上は「ノルウェイの森」「ダンス・ダンス・ダンス」という長編を二編発表し、新しいステップを目指していた。『全作品』は過去の自分と向き合って、現在の自分の物語観を述べる場でもある。そういった場において、一九八〇年代性を感じさせる曖昧さは切り捨てられたといえよう。

それは時代の変化と呼応している。北田暁氏は、前出の『嗤う日本のナショナルリズム』において、一九八〇年代は、一九六〇年代代なるものとの断絶の時代であり、抵抗の対象そのものを否認する。結果、完全な無反省となり、消費社会的シニリズムを生む。

対して、一九九〇年以降は、反省的であることを再び希求する時代としてある種遡る。それは、一九八〇年代への抵抗としての反省であるのだが、ロマン主義的シニリズムという面を持ち、内面なき実存の姿がある」と論じている。

改稿によって一定の方向性が与えられたのは、一九八〇年代代なものへの「反省」と言える。『全作品』版の「僕」は、当時気づかなかった彼女の失踪の理由や、「彼」がなぜ納屋を焼く話をしたのかといった理由に気づけなかった。しかし、そのことを書くことによつて理解し始めるのである。結局「僕」は彼女も「彼」も救えなかったのであるが、そういった態度は単行本版にはない態度であり、「物語」へ向かう志向と一致している。

曖昧な「同時存在の世界」が広がっていた単行本版「納屋を焼く」

は、自己の分裂というテーマや後の村上の主要な長編に採られた方法・交互に世界が語られていく構造に繋がっていく重要な機能を有していた。ただ、この時期の村上は「物語」への志向が全面に出ており、そういった曖昧さを切り捨てていく。二つの「納屋を焼く」には曖昧さからくる同時存在の世界から「物語」へと向かう村上の志向が顕著に表れている。

注

- (1) 『村上春樹全作品1979-1980』(「自作を語る 短篇小説への試み」講談社 一九九〇・九)
- (2) 拙稿『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』二〇〇七・九)
- (3) 「消えていく〈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)、「読むことのモラリティー」再論(『国文学』二〇〇七・四)
- (4) 「生活」の具体的な諸相、日常的現実の重力感が徹底的に抜き取られ、空無化された、言わば、真空地帯、「僕」はそこに投げ出されているのである(『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)
- (5) 「納屋を焼く」の「僕」も同じように生活臭が慎重に消されている。作家のような「僕」は具体的な生活らしいものを持つておらずぼんやりとした日常の中に溶け込んでしまっている。

(中略)『妻は朝から親戚の家にでかけていて、僕は一人だった』とからっぽの生活感が強調される(『「淡さ」の意味』『文學界』一九八四・一〇)

(6) 『構造と語り―村上春樹『納屋を焼く』をめぐる試論―』(『日本文芸の系譜』笠間書院 一九九六・一〇)

(7) 『変身放火論』(講談社 一九九八・一〇)

(8) 『テクストから遠く離れて』(講談社 二〇〇四・一)

(9) 『村上春樹『納屋を焼く』を読む』(『あしかび』二〇〇六・六)

(10) 『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 臨時増刊』二〇〇〇・三)

(11) また、新美南吉「手ぶくろを買いに」との差異がある。テクストには新美南吉「手ぶくろを買いに」と思われる劇が挿入されるが、それは原作と異なっている。作中劇では手袋屋のおじさん(僕)は「それじゃ手袋は買えないねえ」と言う悪役、子狐は母親のための手袋を買いに来る、という設定である。新美南吉の場合、手袋屋のおじさんはきつねとわかってもお金が本物なので手袋を売ってくれる優しいおじさん、手袋は子どもたちの手袋で母親のものではない。ハートウォーミングな童話としての「手ぶくろを買いに」と、それを変質させている作中劇。マリファナを吸うことで、現実が幾つも分裂していき、過去の記憶も変化させられる(これを吸っていると不思議にいろ

んなことを思いだすんです。それも光とか匂いとか、そんなことです。記憶の質が……」(中略)「まるで変っちゃうんです。そう思いませんか?」。本当は良い童話劇であったかもしれない劇・悪役としてのおじさんが登場する劇。こういった曖昧さが「納屋を焼く」というテクストを特徴づけているのである。

(12) 申惠蘭(「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)が同時存在の重要性を指摘している。ただ、解釈の二重性としての同時存在には触れられていない。

(13) 「ひねくれ」の語り／ねじれの構造―「カンガルー通信」―(拙書『村上春樹〈物語〉の認識システム』若草書房 二〇〇七・六)

(14) 「改稿という『問題領域』」―テクニカル領域Textual Criticismの視座から―(拙書『村上春樹〈物語〉の認識システム』若草書房 二〇〇七・六)

(15) 篠井英介「村上春樹『納屋を焼く』」(『国文学』二〇〇七・一〇臨時増刊)

(16) 「フォークナーと村上春樹―『納屋を焼く』をめぐる冒険」(『フォークナー』二〇〇四・四)

Two “Barn Burning” :It’s to a “story” from the concurrent world.

Yumie Yamene (Tano)

Haruki Murakami “Barn Burning” is a short story announced in January 1983. But it was rewritten in September 1990, collected to “Haruki Murakami complete works (1979-1989)”. The change in the theme is seen in two “Barn Burning”, and individual era (the 1980’s and the 1990’s) property is reflected. The purpose of my study is to describe the change in the story intention of Murakami in two “barn burning”.

The feature of “Barn Burning (1983)” was vagueness, in a word, the concurrent world. As for it, the sensibility in the era of the 1980’s was reflected. However, Murakami was intent on “Story” in 1990, and vagueness is cut out at this time. The intention of Murakami who go from the concurrent world (vagueness) to “Story” appears remarkably in two “Barn Burning”.