

# 「曖昧さ」という方法

―村上春樹「レキシントンの幽霊」論―

山 根 由美恵

## はじめに

〈村上文学は文章はシンプルだが、結局何が書かれているのかわからない〉。稿者が教える場において、最も多く聞かれる村上文学の第一印象である。特に、「レキシントンの幽霊」は学生が挙げることが多い。「レキシントンの幽霊」(初出『群像』一九九六・一〇)<sup>(注1)</sup>は、高等学校現代文教科書に採用されており、村上の短編の中では比較的多くの人の目に触れやすい。しかし、話の中心である幽霊が「僕」の前に現れず、幽霊の正体も最後まで明かされないことから、すっきりしない読後感を持たれているようである。そして、それを解消するために、後述するような様々な解釈(特に幽霊の意味)が提示されてきた。稿者はそういった「解釈」に対して、違和感を感じた。その違和感とは、すっきりとしない「曖昧さ」こそが「レキシントンの幽霊」というテキストの特徴なのではないか。そして、

テキスト単独でなく、短編集『レキシントンの幽霊』という集合体で見たとき、その「曖昧さ」が生きてくるのではないか、ということである。本稿は、「レキシントンの幽霊」には方法としての「曖昧さ」があり、この「曖昧さ」の中には、村上の父・千秋氏に対する複雑な感情がにじみ出ていることを述べる。その上で、短編集という視点から、「レキシントンの幽霊」の冒頭作としての機能を論じるものである。

先行研究において最も中心に論究されてきたのは、明かされなかった幽霊とは何かについてである。次に、中野和典氏がまとめた先行研究の記述を掲げる。<sup>(注2)</sup>

幽霊をへ「ケイシー」の「父親」を含んでいると思われる〜一族の霊と見なす佐野正俊論、へ父によってそっくりそのまま残されたジャズコレククションへの情熱が「別のかたちをとらずに

はいられない」で変容したもの」と見なす田中実論、ケイシーとその父を取り込みへ次第に生命力を失へさせる〈悪夢〉と見なす秋枝美保論、〈「僕」に対する「ケイシー」やその父の愛であり、「僕」が愛する古いジャズの霊たちの愛が「別のかたち」で現れたもの〉と見なす馬場重行論、へケイシーの一族の過去の栄華の名残であり、ケイシー自身が現在に生きていないことの暗示〉と見なす木股知史論がある。このように幽霊について多様な解釈が生まれるのは、「僕」やケイシーによって幽霊の正体が明かされていないからである。明かされていないにもかかわらず、物語の後半でケイシーが語る〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉(三〇)と幽霊を直結することによって、それを〈情熱〉〈悪夢〉〈愛〉等が姿を変えて現れたものと見なす田中・秋枝・馬場論のような解釈が生まれ、〈ある種のものごと〉と幽霊を直結せずに幽霊の描かれ方を分析することによって、それをケイシーの一族の霊と見なす佐野・木股論のような解釈が生まれている。

中野氏が的確に記すように、「レキシントンの幽霊」は、前半の幽霊譚と後半のケイシーの告白の繋がりをどう捉えるかで、読みが異なってくる。中野氏は幽霊の無名性に着目し、「物語ることは記憶の死に抗する試みである」と「物語る」ことへの積極的な意味を

見いだしている。

稿者は「レキシントンの幽霊」の語りに、「物語ることは記憶の死に抗する試み」といった積極性があるのか、少し疑問に感じている。なぜなら、テクストの前半と後半には断絶があり、この断絶と呼応する形で、「僕」とケイシーの間にへすれ違いが生まれているからである。以下、前半と後半の断絶の内実を明らかにしながら、「僕」とケイシーのへすれ違いについて考察し、「曖昧さ」という方法を論じていくこととする。

## 1 ケイシー家の幽霊 — 前半 —

### ① 幽霊との邂逅

小説家である「僕」はある時ケイシーから手紙をもらい、そこに記されたケイシー家のジャズのレコードコレクションを介して仲良くなる。ある日、ケイシーが一週間の留守番を「僕」に頼む。「悪いけれど、君しか思いつけなかったんだ」とケイシーは語るが、ケイシーほどの裕福な人間であれば、お金で留守番を頼むこと（プロに頼む）ができたはずである。はじめに「僕」にコンタクトをとってきたのがケイシーであったことから、ケイシーは礼儀正しい態度はそのままに、「僕」にただの友人以上の期待をしていたと思われる。それはケイシーが「寂しさ」を感じ取っていたというのが一因にあるだろう。この頃から同性愛のパートナーと思われるジェレ

ミーは、母の具合が悪く、ケイシーから離れつつあった。

犬のマイルズの描写には、ケイシーの性格が投影されているようである。マイルズの「ひどく寂しがりや」で「長い時間一人きりでいることができ」ず、「必ず誰かのそばにいて、どこか身体の一部を、気取られないように相手にそととくつつけている」のは、飼い主であるケイシーの性格を映したものであろう。本当は「寂しがりや」であるケイシーは、ジェレミーとの距離を感じるにつれ、別の繋がり（同性愛ではない）を求めようとしていた。ケイシーが「僕」に期待したのは、「僕」がケイシー家に親和性を持つ、つまりケイシーとより親密な関係になれるかどうかという可能性の確認と言えよう。ケイシーは「僕の家と、レコードを楽しんでくれ。悪くない家だよ」と言ったが、ケイシー家は独特の空気を持っていた。居間と音楽室は、「神殿か聖遺物安置所」、「目につく事物のほとんどは、思い出せないくらい遙か昔から、今とまったく同じ場所に位置を占め続けていたみたいだった」、「ただでさえ時間の流れの澁みがちな家だったが、とりわけこの音楽室の中では、しばらく前から時計がびたりと止まってしまっているみたいに見えた」と感じられ、時間が止められたような空間となっている。ここにあるのは現在でも未来でもなく、過去である。

この独特な空間を「僕」は、「まるでびったりとサイズの合ったひとが、た（引用者注 傍点は原文にあり。以下同様）に自分を埋め

込んだような心持ちだった。長い時間をかけて丁寧に作り上げられたとくべつな親密さのようなものが、そこには感じられた。部屋のあらゆる隅々に、壁の小さなくぼみや、カーテンのひだにまで、音楽の響きが居心地良くしみ込んでいるのだ」と感じ取っている。このような親和性は「僕の家と、レコードを楽しんでくれ」と語ったケイシーが「僕」に期待したものだったと言えよう。

そして幽霊が現れる。ケイシー家でうまく眠りにつけていた「僕」であったが、「海岸の波の音のようなざわめき」によって眠りから引きずり出された。「誰かが下にいる」と思った「僕」は音の確認をするために階段を降りるが、音楽や話し声が聞こえたことから泥棒ではないと感じる。ここでの「聞き覚えのある有名な曲だったが、題名は思い出せなかった」、「数多くの人々の声がひとつに交じりあっているので、話の内容までは聞き取れない」といった表現に、イメージが具体化されない工夫が見取れる。村上は音楽に拘りをもっており、人物描写よりも具体的な音楽によってイメージを喚起させることが多い作家である。ここでの題名が思い出せない曲には意味があるろう。つまり、曲が特定できないことにより特定のイメージが生まれず、彼らが曖昧で「現実の人々ではない」存在、つまり幽霊であることを的確に描き出している。

「僕」は自分を「パーティには招待されているわけじゃない」と考え、部屋に入ろうとしなかった。しかし、その存在は気になるの

で「会話の断片を聞き取ろうと」するが「会話は渾然一体として、単語ひとつ識別できない」。その会話は「ぶ厚い塗り壁みたい」であり、「僕が入っていく余地はないようだ」と感じる。この「僕」と彼らの間には距離があると感じた時に、「僕」は幽霊だと認識するのである。彼らを幽霊と認識してからの「僕」は彼らへの恐怖をリアルに感じる。秋枝氏が指摘しているように、ここでは「人がいかにして「異常事態」を把握するかという意識のメカニズムとその綿密な把握の過程」が描かれている。ただ、少し混乱が収まってくると「怖さを越えた何かがあるような気がした」、「妙に深く、茫漠としたものだった」とある。幽霊は楽しそうであり、「僕」に対して悪意は全く感じられない。結局、「僕」はドアを開けずに帰り、その後幽霊と出会うことはなかった。

## ② ケイシーと「僕」の意識の違い

— 直接話法に着目して —

ケイシーが戻ってきた時、「僕」は「このことはケイシーには言わない方がいいような気がしたのだ」と思い、幽霊の話をしなかった。次の場面はケイシーと「僕」の対話である。

「どうだった、留守のあいだ何かかわったことはなかったか?」、ケイシーは玄関先でまず僕にそう尋ねた。

「いや、とくに何もなかったよ。とても静かで、仕事がよくはかどった」。それはまったく本当のことだった。

「それは実によかった。何よりだ」とケイシーは嬉しそうな顔をして言った。そして鞆から高価なモルト・ウイスキーを取り出し、おみやげとしてくれた。僕らはそのまま握手をして別れ、僕はフォルクスワーゲンを運転してケンブリッジのアップー トメントに帰った。

テキストにおいて、「僕」とケイシー双方の対話に直接話法が用いられるのはこの場面が唯一である。他の場面は間接話法か、一方の直接話法になっている。間接話法を基調とする叙述に埋め込まれた直接話法は、それだけで焦点化する。直接話法の特徴はリアリティや臨場感を生み出すことであり、特に、戯曲において直接話法はここぞという場所でしか用いられないようである。<sup>(注4)</sup>

この場面における「僕」とケイシーとの間にはいくつか不自然な点がある。ケイシーは玄関先で開口一番、「何かかわったことはなかったか?」と聞いてくる。留守を預けた家主の普通の挨拶のようにも思われるが、焦点化された直接話法になっていることや、直前の幽霊との関係から、含みのある会話としても読める設定がなされている。また、この家は訪れる人もなく、ごく穏やかな場所にあるので「かわったこと」は起こりにくい。ケイシーの性格造形として

「スマートさ」が記されてきた。「玄関先でまず」聞いてくる点に、「かわったこと」があったのか、なかったのか、ケイシーにとつては、それが最も知りたいことだったことがわかる。この行為はいつもの「スマート」な振る舞いを越えている。

しかし、「僕」は「とくに何もなかった」と答える。「僕」は幽霊には一切触れずに、その問いを礼儀正しく受け流す。更に、ヘロンドンの話を聞いた<sup>ん</sup>などあつてしかるべきなのに、玄関先で簡単な立ち話をし、握手をして別れるという展開は、一週間も留守を預けた関係にしては不自然である。「僕」はケイシーに嘘もつかず、深入りすることもしなかった。

「僕」は幽霊の気配を感じたことをケイシーに話すこともできただけである。「幽霊」のことを話さなかったのは、ケイシーへの配慮と言えるが、ケイシーと深く関わりあうといった関係にないことの現れでもある。「僕」は礼儀正しくて、配慮ができる人間であるが、ケイシーは一定の距離のある友人にすぎなかった。

直接話法の対話において見えてきたものは、スマートさを越えて前のめりで質問をしてきたケイシーと、礼儀正しく受け流す「僕」という構図である。これはそのままケイシーと「僕」との意識のズレを表しているように。この意識のズレが半年後のケイシーの激変に関わってくる。

## 2 ケイシーの告白 ―後半―

### ① 「僕」とケイシーの意識のズレ

木股知史氏は、「僕」が幽霊に会った体験と、少年ケイシーが父の眠りに接した体験における感情の類似性に注目し、「だから、「僕」はケイシーの告白をある深さで理解することが出来るのだ」と述べている。<sup>(註)</sup>私は、「僕」がケイシーの告白を深く理解しているのか、疑問に思う。むしろ、ケイシーと「僕」とには意識のズレが生じているのではないのだろうか。

「僕」はケイシーと半年会わなかった。その間「僕」は「長い小説の最後の追い込みにかかっていたので、どうしても必要な場合をべつにすれば、誰かに会ったりどこかに出かけたりするような余裕をもたなかった」とある。「僕」は小説に集中しており、普段よりも周りに対する関心が薄かった。

この間、ケイシーは「僕」に何度か電話をかけており、「ジェレミーの母親が亡くなり、その無口なピアノ調律師はもうずっとウエスト・ヴァージニアに行きつきりになっている」という事実を聞く。これはケイシーにとっては愛する人の喪失であり、重大な出来事であるが、関心が薄くなっている「僕」は世間話程度にしか感じ取れない。「ひどく寂しがりや」でつねに「誰かのそばにいる」マイルズの描写がケイシーに投影されていると考えると、ケイシーは

この時、「僕」にそばにいてはしかなかったのであろう。「電話が何度かかかってきて」という表現は、ケイシーが「僕」にあるサインを出していることを示すが、「僕」はそのサインの意味に気づかなかつた。愛する人（ジュレミー）に去られ、会いたい人（「僕」）に会えなかつたケイシーは、半年間で激変する。ここで初めて会つた時のケイシーと、激変した後の描写を挙げる。

ケイシーはイタリア風のしゃれた白いシャツを着て、ボタンをいちばん上までとめ、淡い茶色のカシミアのカーディガンを着て、柔らかな生地のコットンのパンツをはいていた。ジョルジョ・アルマーニ風の小さな眼鏡をかけていた。とてもスマートだ。

ケイシーは前に会つたときに比べて、びっくりするくらい老けて込んでいた。見違えたほどだった。十歳は年をとつて見えた。白髪の増えた髪は耳の上で長く伸び、目の下が袋のようになつて黒くたるんでいた。手の甲の皺まで増えたみたいだ。外見に細かく気を遣うスマートなケイシーとしては、ちよつと考えられないことだった。

愛する人と会いたい人の不在は、ケイシーを一気に老化させる。それは死の世界に近づいたとも言えよう。ジュレミーの話をするケ

イシーは「首を軽く左右に振りながら沈んだ声で僕に言った」と描写され、更に「初めから終わりまでもろくでもない星座の話だ」と語っている。ここにははじめに颯爽と現れた「スマート」なケイシーの面影はない。

ケイシーは自分にとつて「僕」が特別な人間だと感じていたので、「僕」に一族の秘密——愛する人を失つた時に死んだように眠る儀式のようなもの——を打ち明けた。告白において父への愛情を語り、自身の孤独を語つたケイシーであるが、父の死後、急激な老化はしなかつた。つまり、ここ半年の間に起きたことの方が、ケイシーの心を弱らせる出来事であつた。

最後にケイシーは「僕が今ここで死んでも、世界中の誰も、僕のためにそんなに深く眠つてはくれない」と自身の孤独を吐露する。前出の中野氏も指摘しているように、これらのケイシーの告白から、ケイシーが強く求めているのは、自分のために深く眠るほどの悲哀・愛を感じてくれる人間であることがわかる。

佐野正俊氏は次のように述べている。(注6)

愛する者を失う度に「ケイシー」の一族に訪れる「眠り」、すなわち「別のかたちをと」つた愛憎の念に対して、心から共感する「僕」がしっかりと語られている。(略) 国籍やこれまでの境遇を全く異にする二人が「僕」の「短編」を媒介にして、

静かにあくまでも静かに、しかし魂の奥底で堅く結びつくこと。このような希有な「出来事」が生じたのが「レキシントンの幽霊」（「ロング・バージョン」）の世界である。

## ② 「僕」はなぜ語ろうとしたのか

もし二人が「魂の奥底で堅く結びつくこと」ができたのであれば、物語の結末においてケイシーは「僕が今ここで死んでも、世界中の誰も、僕のためにそんなに深くは眠ってくれない」とは言わないのではないだろうか。この言葉は現在自分を愛してくれる人がいないという告白である。ジェレミーは、ケイシーをこちら側へ引き留めることのできる人間だった。そして、おそらく「僕」もその力を持つていた。だが、ジェレミーはその場に存在し続けることができず、「僕」はケイシーと交わることはない。あの家に一人残されたケイシーが急激に老け込んでしまうのは、自然だった。

しかし、「僕」はケイシーの思いに気づかなかった。最初のジェレミーの話には「気の毒だね（I'm really sorry）」とだけかえす。ケイシーの最後の告白、「僕が今ここで死んでも、世界中の誰も、僕のためにそんなに深くは眠ってくれない」という痛切な思いにも何も答えない。テキストにおけるケイシーの言葉はこれが最後であり、この言葉に対する「僕」の反応は書かれていない。「僕」は打ち明けてくれたケイシーの思いをくみ取ることがなかった。

「僕」はなぜ「レキシントンの幽霊」の話を語ろうとしたのか。「レキシントンの幽霊」は「これは数年前に実際に起こったことである。事情があつて、人物の名前だけを変えたけれど、それ以外は事実だ」と書き出されている。この表現からは、心にひっかかっている物事を語りたいという思いが読み取れる。ただ、それは「ある深さで理解」（木股氏）した結果や「魂の奥底の結びつき」（佐野氏）、「記憶の死に抗する試み」（中野氏）といった、意識的で積極的な営為なのだろうか。むしろ、心にひっかかっている奇妙な話（幽霊譚・ケイシーの告白）の意味がわからず、その奇妙さを「記す」ことで整理しようとした試みではなかったのか。

テキストは前半と後半とにおいて、「僕」の心情の語り方に変化がある。前半の幽霊譚における「僕」の感情は非常にリアルである。ここには「人がいかにして「異常事態」を把握するかという意識のメカニズムとその綿密な把握の過程」が描かれている。対して、後半のケイシーとのやりとりでは、殆どがケイシーの告白であり、聞き手である「僕」の心情が表れているのは、「気の毒だね（I'm really sorry）」と僕は言った。でもいったい誰に対してそう言っているのか、自分でもわからなかった」だけである。ケイシーの話の深刻さに比べて、「僕」の感情の現れ方は極めて淡泊である。

前半の幽霊譚で語られた「僕」の感情の表れは、後半には全く描かれていない。つまり、前半の重心は「僕」が幽霊に出会ったことであり、後半の重心はケイシーの孤独、ということとなる。そして、前半と後半の繋がりは、結末部で次のように記される。

ときどきレキシントンの幽霊を思い出す。ケイシーの古い屋敷の居間で、真夜中にぎやかなパーティーを開いていた得体の知らない数多くの幽霊たちのことを。そして鑑戸をびたりと閉めた二階の寝室で、予備的な死者のようにこんこんと深く眠り続ける孤独なケイシーと、彼の父親のことを。人なつつこい犬のマイルズと、息を飲むほど立派なレコード・コレクシヨンのことを。ジュレミーの弾くシューベルトと、玄関前に停まっている青いBMWワゴンのことを。でもそれらはみんなひどく遠い過去に、ひどく遠い場所で起こった出来事のように感じられる。ついこのあいだ経験したばかりのことなのに。

これまで誰かにこの話をしたことはない。考えてみればかなり奇妙な話であるはずなのに、おそらくはその速さの故に、僕にはそれがちつとも奇妙なことに思えないのだ。

ここではケイシーに関わる物事が並列で語られていることに注意したい。「僕」にとつては、幽霊たち、ケイシーと父、犬のマイル

ズ、レコード・コレクシヨン、ジュレミー、BMWワゴンは同列で、「遠い」出来事なのである。「孤独なケイシー」とあることから、「僕」はケイシーの孤独を感じ取つてはいる。「僕」はケイシーの孤独に気がついてはいるが、ケイシーが「僕」を求めたことには気づいていない。それは、幽霊やケイシーの孤独を「遠い」出来事、つまり自分とは密接に関わらないと位置づけたことから言える。最後に「僕にはそれがちつとも奇妙なことに思えない」と語り終えるが、それは、「僕」の中で、一つの整理がついたことの現れであろう。

「レキシントンの幽霊」は、前半の幽霊譚における「僕」のリアルな感情と後半のケイシーの痛切な孤独が描かれている。しかし、それを繋ぐものは明確に描かれず、最後に「僕」は全てを並列の物事とし、「遠い」出来事」と括つてしまう。前半も後半もケイシーは「僕」に繋がりを求めようと模索していた。しかし、「僕」はそれに気づかず、正体が明かされなかつた幽霊とケイシーを同列に扱う。「レキシントンの幽霊」は、前半と後半を有機的に繋ぎあわせていくことで、ケイシーの孤独とそれに気づかない「僕」という、二人のへすれ違う姿を描き出しているのである。

### 3 村と「父」

——「別のかたちをとらずにはいられない」ものごと——

ここで少し視点を変えてみたい。「レキシントンの幽霊」はケイ



シーの父に対する複雑な感情が描かれており、それは村上文学において「父子」が物語に大きく関わったかたちで現れた初期のテクストと言える。ただ、ケイシーの告白は唐突に始まり、父に対し「精神的に感情的に強く結びついていた」と語られる。

村上自身は長い間「父」千秋氏と疎遠だった。村上上の両親の承諾を得ないまま、陽子夫人と結婚した頃から、父子にはいつも距離が生まれており、公の場で父について語ることは殆どなかった。村上文学には一九九〇年代まで殆ど「父」なるものは描かれていなかった（二〇〇二年「海辺のカフカ」、二〇〇九〜一〇年「1Q84」において「父」が重要な存在として登場する）。次の文章はイアン・ブルマ氏の一九九六年のインタビューである。

村上は自分の父親について話しはじめた。父親とは今では疎遠になっており、滅多に会うこともないということだった。父親は戦前は将来を期待された京都大学の学生だった。在学中に徴兵で陸軍に入り、中国へ渡った。村上は子供の頃に一度、父親がドキッとするような中国での経験を語ってくれたのを覚えている。その話がどういうものだったかは記憶にない。目撃談だったかも知れない。あるいは、自らが手を下したこともかも知れない。とにかくひどく悲しかったのを覚えている。彼は、内緒話を打ち明けるといった調子でなく、さり気なく伝えるように抑

揚のない声で言った。「ひよつとすると、それが原因でいまだに中華料理が食べられないのかも知れない」

父親に中国のことをもっと聞かないのか、と私は尋ねた。「聞きたくなかった」と彼は言った。「父にとっても心の傷であるに違いない。だから僕にとっても心の傷なのだ。父とはうまくいっていない。子どもを作らないのはそのせいかも知れない」。

私は黙っていた。彼はなおも続けた。「僕の血の中には彼の経験が入り込んでいると思う。そういう遺伝があり得ると僕は信じている」。村上は父親のことを語るつもりはなかったのだろう。口にしてしまっても心配になつたらしい。翌日電話をかけてきて、あのことは書きたてないでくれと言った。

イアン・ブルマのインタビューを受けた時期に「レキシントンの幽霊」が描かれている。ここには「父にとっても心の傷であるに違いない。だから僕にとっても心の傷なのだ。父とはうまくいっていない。子どもを作らないのはそのせいかも知れない」、「僕の中には彼の経験が入り込んでいると思う。そういう遺伝があり得ると僕は信じている」といった点に父の存在の大きさと、複雑な思いが交錯している姿がみとれる。

「レキシントンの幽霊」の父子関係について、駒ヶ嶺泰曉氏は「ケイシー」とその「父」もしくはその延長線上に位置する父性愛

的な「家」との葛藤の物語として読むことはできないだろうか」と問題提起している。<sup>(註10)</sup>氏の考察は村上と父との関係には触れていないが、そのまま村上と父との関係に重なると思われる。例えば、ケイシーと父の関係を「彼は「父」的なもの、そしてそれに連なる「家」的なものを意識的あるいは無意識的に回避したのである」と述べているが、これは村上と父との関係にそのまま当てはまる。ケイシーも村上も「家」を継続させる子どもを作らなかった。さらに「ケイシー」は、自分も「眠り」を経験したことで、「父」そして「家」の「愛」のあり方を何より自分自身が保有していることを、この時「ようやく理解することができた」のである」という考察は、村上がイアン・ブルマとのインタビューで語ったことがそのまま描かれていると言つてよい。

ケイシーと父との関係にへ村上と父との関係が重ね合わされるならば、テクストのキーワードとして捉えられてきた「ある種のもの」ことは、別のかたちを取るんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という文章には、別の意味あいが生まれる。つまり、ケイシーが語った父への思い―反発心と「愛」の再確認―は、村上自身の父への思いが「別のかたち」で描かれたものであり、それは「別のかたちをとらずにはいられない」ものと、ということである。ケイシーの告白における父への愛情の吐露の唐突さには、そういった村上の意識下にあった父への思いが、はからずもケイシ

ーの言葉ににじみ出てしまったと考えられそうである。その後村上文学において父の存在が次第に大きくなっていくことを考えると、「レキシントンの幽霊」においてにじみ出た父への本音の発露は、看過できない重要なモチーフと言える。なお、この「父」と和解したことを公に表明したのは、二〇〇九年の「エルサレム賞スピーチ」である。

「レキシントンの幽霊」は前半と後半に断絶がある。前半は「幽霊譚」に重心があり、後半はケイシーの孤独の吐露があるが、そこには自身の「父」への複雑な思いがにじみ出ている。「レキシントンの幽霊」の断絶は、それぞれに描こうとしたモチーフの断絶なのである。結末部が曖昧なのは、それぞれのモチーフを無理に統合させない、という一つの方法であったのではなからうか。曖昧に括られることで、「僕」とケイシーの間にはへすれ違いがあることが描かれ、それはまた隠れモチーフとしての「父」と「子」のへすれ違いを含意しているのである。

### おわりに 「冒頭作」としての機能

#### ― 短編集『レキシントンの幽霊』の構成 ―

最後に、「レキシントンの幽霊」の「曖昧さ」という方法が、短編集『レキシントンの幽霊』の「冒頭作」として一つの機能を果たしていることを述べていきたい。次の表は、テクストの収録順に主

要モチーフ・特徴を述べたものである。

- 1、「レキシントンの幽霊」―幽霊・奇病・父子関係〈救いなし〉
- 2、「緑色の獣」―獣・女性一人称〈救いなし〉
- 3、「沈黙」―トラウマ語り〈救いなし〉
- 4、「氷男」―絶対的孤独女性・女性一人称
- 5、「トニー滝谷」―絶対的孤独男性・父子関係
- 6、「七番目の男」―トラウマ語り〈救いあり〉
- 7、「めくらやなぎと、眠る女」―奇病〈救いあり〉

1―2（幽霊・獣―人間でないもの）、1―5（父子関係）、1―7（奇病）、2―4（女性一人称）、3―6（トラウマ語り）、4―5（絶対的孤独）のように、『レキシントンの幽霊』は「対」が強く意識された短編集と言えそうである。この「対」はテーマや構造が同じものであっても、男女に分かれたり、結末が〈救いなし〉〈救いあり〉など変奏されている。また、配列に目を向けると、前半で救いが無いモチーフを語り、後半で救いを見出している配列意識が窺える。

短編集の流れは、冒頭から五作続けて「癒やされない孤独」が様々な形で描かれている。1「レキシントンの幽霊」、2「緑色の獣」、3「沈黙」は、それぞれに〈救いなし〉の結末であるが、その内実が変容している。述べてきたように「レキシントンの幽霊」

は、ケイシーの孤独の吐露に対し、その思いに気づくことがなかった「僕」が描かれている。ケイシーが求めているのは、ケイシーの死に際して深く眠らずにはいられないほどの痛切な悲哀を感じてくれる誰かである。しかし、「僕」はケイシーの思いに気づかなかつた。これを受け、2「緑色の獣」は「私」の本心が「緑色の獣」に読み取られる物語である。しかし、その本心は残酷な思いであり、残酷さがストレートに伝わり、獣は消滅していく。心が伝わりすぎるが故の悲劇が描かれている。3「沈黙」は、いじめを受けていた大沢さんが本当の「怖さ」とは何かについて語った物語である。自身の「トラウマ」を語った後で大沢さんは「沈黙」の悪夢を見続けることに変わりがなく、語りによる救いはない。一回の語りでは克服ができない「トラウマ」の深刻さが描かれている。1・2・3は集の中心に向けて、〈救いのなさ〉が密度を増していく構成になっている。

〈救いなし〉の物語群のあとに、絶対的孤独の物語が二作配されている。かつて私は二作に絶対的孤独のジェンダー差があると論じたことがある。<sup>〔註〕</sup>4「トニー滝谷」のトニーの孤独は、愛する対象が誰一人いなくなったことであり、5「氷男」の「私」の孤独は、愛してくれる人（氷男）はいるが、そこには心の交流がない。「トニー滝谷」は男性側の悲劇の物語として構成されており、語り手がトニーに寄り添ってトニーの悲劇を成立させる語りをしていた。そこ

では妻の内面は殆ど語られず、夫の加害性も見えにくい形となっている。その彼女の内面を語ったのが「氷男」と考えるならば、トニーの悲劇を相対化する「対」の存在となる。トニーは妻を愛していたが、その愛は彼女とのコミュニケーションを生んでおらず、それが買ひ物嗜癖へ進ませることになるという、更なる皮肉である。相対化を互いが行うことにより男女間の緊張が生まれている。

これら「癒やされない孤独」の諸相が描かれた後で、〈救いあり〉の物語（「孤独からの回復の過程」）が配されている。6・7とも前半で用いられた〈救いなし〉のモチーフを〈救いあり〉へと変奏させている。

6「七番目の男」は、3「沈黙」と同様に「トラウマ」を抱えた男が聴き手に「トラウマ」を語る同じ構造を持っているが、結末が異なる。「私は今、人生を改めて最初からやり直そうとしています。いや、やり直すにはもう遅すぎるかもしれません。私の人生の時間はこの先、ほんの僅かしか残されていないのかもしれませんが。しかしたとえ遅きに失したとしても、自分が最後にこうして救われ、回復を遂げたことに、私は感謝しております」と回復への過程が描かれている。

1と対応する7「めくらやなぎと、眠る女」は、主人公「僕」が原因不明の耳の病を持ついとこのために病院に付きそう話である。結末部において主人公「僕」は「僕らの不注意と傲慢さによって損

なわれ、かたちを崩し、失われていった」、「僕らはそのことについて何かを感じなくてはならなかったはずだ。誰でもいい、誰かが少しでも意味のあることを言わなくてはならなかったはずだ」と激しく後悔をしている。しかし、いとこと向き合い、彼に「大丈夫だよ」と告げ、「現実の扉が開くことになる。そして僕はそこに乗り込み、どこか別の場所に向かうことになる」といったように、現実で生き続ける意志を感じさせる終わり方になっている。

「レキシントンの幽霊」で曖昧だったモチーフは、本心が伝わらない／本心が伝わる（「緑色の獣」、父子関係（「トニー滝谷」）、「奇病」（「めくらやなぎと眠る女」）といった形で変奏されている。換言すると、曖昧だったモチーフが「別のかたち」で描かれているのである。「レキシントンの幽霊」は〈わかりそうで、わからない〉、〈気の毒だと感じるけれども「遠い」ものごと〉が描かれている。それは〈わからない〉〈遠い〉ことに意味がある。つまりその後続いていく物語世界（「癒やされない孤独の諸相」や「孤独からの回復」）をより深めるための「入り口」だからである。

短編集『レキシントンの幽霊』は、前半では個々の救われない思いが描かれ、それぞれの心の痛みは簡単に癒やすことができないという事実を描いている。しかし、それだけではなく、傷ついた心の痛みはそのままに、そこから一歩踏み出す短編が後半に配置されている。後にこの「集意識」は、「神の子どもたちはみな踊る」（二〇

〇〇)や『東京奇譚集』(二〇〇五)のように、「集」全体で一つの統一テーマを描き出す方向へと向かっていくこととなる。

注

注1 「レキシントンの幽霊」にはショート・ヴァージョンとロング・ヴァージョンがある。ショート・ヴァージョンは初出「群像」(一九九六・一〇)、高等学校現代文の教科書教材がある。ロング・ヴァージョンは単行本・文庫本・全作品がある。本稿では、ロング・ヴァージョン(単行本文藝春秋・一九九六・十二)を扱うこととする。

注2 「物語と記憶」村上春樹「レキシントンの幽霊」論―『村上春樹スタディーズ 2008-2010』若草書房・二〇一・五)その後「物語ること」についての物語―「レキシントンの幽霊」―(『教室』の中の村上春樹)二〇一・八 ひとつじ書房)で改稿されている。

その他、引用されている先行研究を記す(記載順)。佐野正俊「村上春樹における小説のバージョン・アップについて―「レキシントンの幽霊」の場合」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇八・七)、田中実「『レキシントンの幽霊』の正体」(『京都府私学校図書館協議会会報』一九九九・四)、秋枝美保「村上春樹「レキシントンの幽霊」論―「目じるしのない悪夢からの帰還」―」(『日本語文化研究』一九九九、馬場重行「新しい文学教育の地平」を拓くために―村上春樹「レキシントンの幽霊」を例として―」(『米沢国語国文』二〇〇四・十二)、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 文学編』二〇〇七)注3 注2秋枝美保「村上春樹「レキシントンの幽霊」論―「目じるしのない悪夢からの帰還」―」(『日本語文化研究』一九九九)注4 「ケーススタディ 日本語の表現(おうふう・二〇〇五・十一)「引用表現」によると、「引用者注 三島由紀夫の戯曲」「只ほど高いものはな

い」では直接話法は2箇所、「同じ三島の「鹿鳴館」でも直接話法は2箇所のみである」と記されている。前者を引用する(傍線 引用者)。

妻 おひでさんに新しい男が出来ただけよ。混血児の、お父様よりずっと若い、ずっと好い男だったという話だわ。(略) お父様が泣いてお

口説きになった。すると、おひでさんが……。

娘 なんて言ったの？

妻 たった一言……。

娘 まあ、えらい女の人ね。

妻 「仕方がないわ、もう飽きたから」と言ったんですって。

〔第一幕第三場〕

注5 注2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 文学編』二〇〇七)

注6 注2佐野正俊「村上春樹における小説のバージョン・アップについて―「レキシントンの幽霊」の場合」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇八・七)

注7 村上テクストには「フルウェイの森」の「僕」や、「午後の最後の芝生」の「僕」のように、過去の物事の混乱を書き記すことで整理しようとする主人公が描かれている。

注8 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)、平野芳信『村上春樹 人と文学』(勉誠出版 二〇一・三)を参照した。

注9 「村上春樹 日本人になるといこと」(『イアン・ブルマの日本探訪』TBSブリタニカ 一九九八・十二)

注10 「レキシントンの幽霊」論―「僕」は「オールドマナー」の途絶に、どのように立ち会ったのか」(『村上春樹と一九九〇年代』おうふう 二〇一一・五)

注11 拙稿「絶対的孤独の物語―村上春樹「トニー滝谷」「水男」における

ジェンダー意識」(『国文学攷』二〇一〇・三)

注12 拙稿「滅びに向かう者たち―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』二〇一一・十二)

―やまね ゆみえ、広島国際大学非常勤講師―