

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	村上春樹『騎士団長殺し』論：即身仏 / ビーフジャーキー
Author(s)	平野, 芳信
Citation	近代文学試論, 56 : 85 - 95
Issue Date	2018-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/49053
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049053
Right	
Relation	



村上春樹『騎士団長殺し』論—即身仏／ビーフジャーキー

平野 芳信

はじめに

今回、村上春樹の最新長篇小説『騎士団長殺し』を論ずるにあたって、最も心がけたのは、発表後一年以上が経過し、毀誉褒貶相半ばする評価の揺れの中で、筆者自身の初読における好印象が、いつたいどこからもたらされているのかという点を、できるだけ正確に説明したいということである。『騎士団長殺し』が「ビーフジャーキー」にしかか見えていない読者に、「即身仏」たる所以を提供できれば幸いである。

一

『騎士団長殺し』は、次のように語り始められる。

その年の五月から翌年の初めにかけて、私は狭い谷間の入り口近くの山の上に住んでいた。夏には谷の奥の方でひっきりなしに雨が降ったが、谷の外側はだいたい晴れていた。(略)家はちようどその境界線あたりに建っていたので、家の表側は晴れているのに、裏庭では強い雨が降っているということもしばしばあった。(略)

その当時、私と妻は結婚生活をいったん解消しており、正式な離婚届に署名捺印もしたが、そのあといろいろあって、結局もう一度結婚生活をやり直すことになった。(一)一

筆者の記憶にある限り、村上春樹が紡ぐ物語がこのような冒頭だった経験は皆無である。なぜなら、物語の開幕早々、すでに事件それ自体は終わっていることが宣言されたことはこれまでなかったからである。この作品に対して、これまでの春樹作品の焼き直しであるという批判が、的外れだといえる一つの理由である。

「とても悪いと思うけど、あなたと一緒に暮らすことはこれ以上できそうにない」、妻は静かな声でそう切り出した。そしてそのまま長いあいだ押し黙っていた。(二)一

主人公の「私」はこう妻に別れを切り出される。確かにここには既視感既視感があるといえよう。しかし、これまでの春樹の作品なら、基本的に家を出て行くのは妻の方だったが、今回の『騎士団長殺し』では夫である「私」なのである。ここで留意しておくべきはたったいま、

家を出ていくのは「私」といったが、正確には「僕」というべきなのである。²⁾

この作品は「私」が過去の「僕」の体験を回想する体裁をとっているが、重要なのは「私」は物語の終点にいて、「僕」は物語の始発からその未知の旅を経験するということである。つまり、「私」にはこれから何が起こるのかが分かっているのだが、「僕」にはそれは分かっているということなのだ。

これは一人称回想形式の物語を読む上で最も注意すべき点であると同時に春樹作品においては、彼が長い間かかって手に入れた三人称を今回は捨て去り、新たな一人称形式を採用した可能性を示唆したものではなかるうか。³⁾

それは冒頭の一文の中で「家の表側は晴れているのに、裏庭では強い雨が降っている」と比喩的に示されたいわば「境界線上の語り」⁴⁾でもいうべき手法と相乗する効果をもっている。

たとえば、この「境界線上の語り」⁵⁾の典型として、次の部分が指摘し得るのだ。

その部屋に一人でいるあいだ、うまく説明はできないのだが、自分が誰かに見られているという感覚があった。隠しカメラを通して誰かに監視されているような気がした。でももちろんそんなことがあるはずはない。(略)

それでも私はその部屋にいるあいだ、架空のカメラで逐一行動を記録されているものとして行動した。余計なこと、不適切なことは何ひとつしなかった。ユズの机の抽斗^{ひきだし}を開けて、中にあるものを調

べたりもしなかった。彼女はストッキングなどを入れたタンスの抽斗の奥に、小さな日記帳や大事な手紙を保管していることも知っていたが、それにも手を触れなかった。ノートパソコンのパスワードも知っていたが(もちろんまだ変更していなければだが)、蓋^{ふた}も開けなかった。(「3」)

これは、「私」が小田原の雨田の実家に入ってから数日後、当面の身の回りの物を取りに広尾のマンションに立ち寄った際の描写である。ここで気になるのは、「自分(?)」が誰かに監視されているという感覚と妻のパソコンのパスワードを知っているという記述である。妻から離別を切り出されてはじめて、「私」は妻に恋人がいた可能性を突きつけられたのだが、そんなに迂闊な人間がどのようにして妻のパソコンのパスワードを知り得たのであろうか？矛盾してはいないだろうか。

彼は「その日も朝から休みなく雨が降っていた。」といい、身の周りの必需品を選び終わった後、「そして窓際に立って、降り続く外の雨をしばらく眺めた。」とその一節を結ぶのである。ここで雨を見ているのは、語り手「私」なのであろうか？「僕」なのであろうか？はたまた、「自分」なのであろうか？

加えて、妻との離婚が成立する前に、絵画教室の教え子(しかも人妻に)に声をかけ、関係を持つていることについて、

私はたぶん精神的な突破口のようなものを求めていたのだと思う。今陥^{おち}っているその停滞から、なんとでも抜け出したかった

し、そのためには自らに刺激を与え（どんな刺激でもいい）、精神に揺さぶりをかけることが必要だった。また私はひとりぼっちでいることに疲れ始めていた。そしてもう長いあいだ女性を抱いていなかった。（4）

と述懐する。この語り手のいうことには、一見もつともようだが、よく考えてみると少々首をかしげざるを得ない内容が含まれているのである。というか、根本的に何を言いたいのか意味不明なのである。

二

ちなみに、その日彼が選び小田原に運んだ物といえは、「イーゼルやキャンバス、絵筆や絵の具類」といった画材と衣服、さらには「まだ読んでいない何冊かの本と、一ダースばかりのCD。愛用していたコーヒーマグ。水着とゴーグル、スイミング・キャップ。」だった。

初読の際、筆者は「私」の年齢が三十六歳だということもあって、『騎士団長殺し』は『プールサイド』（あるいは『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』の再起動かと疑った記憶がある。しかし、この予想は半ば的中し、半ば外れた。ついでに白状しておくから別れを切り出された「私」が、東北地方日本海側、北海道、東北太平洋側を経て、福島県いわき市で乗っていたブジョーが廃車になり、小田原に当面居住することになったとき、今回は地震にまつわる物語になると予想した。これも半ば当たり、半ば外れた。地震など起こらなかったが、この物語のキーパーソンである雨田具彦（政彦の父）の

出身地は熊本だったし、最後の最後でブジョーの廃車になった場所は、以下のようなかたちでその伏線が回収されることになる。

あるとき、私はテレビの画面の隅に「白いスバル・フォレスターの男」をちらりと見かけた。あるいは見かけたような気がした。カメラは津波で内陸の丘の上まで運ばれ、そこに残り残された大型漁船を映していたが、そのそばにその男（傍点原文）が立っていたのだ。もう役目を果たせなくなった象と、その象使いのようなかっとうで。でもその映像はすぐに別のものに切り替わった。だからそれが本場に「白いスバル・フォレスターの男」であったのかどうか、確信は持てない。しかし黒い革ジャンパーを着て、ヨネツクスのロゴのついた黒いキャップをかぶっているその長身の姿は、私には「白いスバル・フォレスターの男」としか見えなかった。（64）

いやそれは、伏線の回収というよりもっと巧妙なフレーミングとでもいうべきテクニクかもしれない。この「白いスバル・フォレスターの男」は「私」に「おまえがどこで何をしていたかおれにはちゃんとわかってるぞ」と繰り返して語りかけるのだ（正確には語りかけているように「私」には感じられているだけなのだが）が、この台詞の「あのとき」とは、大胆にいえば、メルトダウンが進行中だったときといった具合に、いかようにも深読みが許されるような含みをもっているように感じられるからである。⁵⁾

三

これまで、本稿では「私」についてやや曖昧な取り扱いを使いしてきたが、このあたりでその位置づけを明確にしておきたいと思う。

なんとなく読んでみると、この『騎士団長殺し』は主人公の「私」が、過去の一時期における特異な経験を語っている作品だと思われるかもしれない。それはそれで正しいと思う。

ただ、プラスに振れるにしろマイナスに振れるにしろ、ある種の境界線を越えるマージナルな存在が主人公であるという古典的な定義からは、「私」は幾分その資格を失しているといわざるをえない。それ以前に、「私」に最後まで固有名が与えられぬことが決定的なのだ。さらに、「私」は芸術家というにはいささか凡庸な「肖像画家」ではないことも留意するべきであろう。⁶⁾ もちろん、物語が進行していく過程で、作中の表現でいうところの「芸術絵画家」へのジャンプアツプする切っ掛けを掴むのかというような期待を読者に抱かせはするが、最終的にまた「肖像画家」に逆戻りしているような印象が拭えないのだ。

その点では、いわゆる主人公候補は「免色渉」⁷⁾の方が濃厚ではないかと思われる。

それまで肖像画家でありながら、実際にモデルを直接目の前にせず、記憶をたよりに作品を制作していた「私」は免色の場合に限って、それまでの慣例を破ることを強要される。第一部「9」において、免色は実際にモデルになりながら次のようにいう。

「美を言いますと、私には好奇心があつたんです。自分の目の前で、

自分の姿かたちが絵に描かれていくことはいったいどんな気持ちにするものなのか。私はそれを実際に体験してみたかった。ただ絵に描かれるだけではなく、それをひとつの交流として体験してみたかったのです」

「交流」の意味が分からず黙している「私」に免色は「私は私の何かを差し出し、あなたはあなたの何かを差し出す。もちろんそれが大事なものである必要はありません。簡単なもの、しるし（傍点原文）みたいなものでいいんです」と説明を加える。物語論的にならば、「主人公」の符合（記号？アイコン？）の交換を描いたシーンではないだろうか。

作者の村上春樹も「でもこの小説を改めて考えてみると、話は免色を中心に動いてるんじゃないかという気がしてくるんです。」⁸⁾ と言っているが、彼に物語の最初と最後で変化が生じているのだろうか。

結論から先に言えば、この点においても半ばそうであり、半ばそうではない。ただ、決定的に異なるのは、免色は終始自ら自分の人生を切り開いて行こうとしているように見えるが、「私」はいや、より正確に言えば「僕」は徹頭徹尾受け身でしかないように見える。その意味では、主人公的要素は「免色」の方に軍配が上がるのだ。この「免色」という人物は、村上文学においてこれまで登場してきた人物の誰にも似ていないように思える。強いて、誰かに似ているとしたら、それは初期三部作における「鼠」だろう。としたら、村上文学はかつて「鼠」と呼ばれた一人称の主人公の影のような随伴者に物語の重心が移動したとも解釈できるのだ。いってみれば、金持ちの息子だった

「鼠」は法外な報酬と引き換えに、主人公の地位を買い取ったという表現をしてもいいのかもしれない。事実、第1部「6」において「私」はまだ名も知らぬ依頼人の意図を「その相手は多額の報酬を積む見返りとして、私に何を求めているのだろうか？」と想像しているが、あまりに暗示的であるとはいえないだろうか。

あるいはまたそれは、場面に応じて主人公が交代するような印象ともいえるかもしれないのだ。比喩的にいえば、低速では電気自動車だが、高速ではガンリン・エンジンに駆動系が切り替わるといった感じだ。

もしこの仮説が正しいとしたら、明らかに村上文学は変わろうとしている、あるいはこれまでもとは違っているのだ。なぜなら、村上文学の極初期段階のたとえば『風の歌を聴け』や『1973年のピンボール』における「僕」と「鼠」の関係は、図式的には『騎士団長殺し』における「私（僕）」と「免色」の関係と等価であり、その前提でいえば、物語の比重が「私（僕）」系から「鼠」系に移行しているからだといえるのだ。巻き込まれる側から、巻き込む側へ主人公の比重が移行しているといってもよからうか。また、まりえは鼠と左手の小指のない女の子の間に生まれるはずだった子どもツヴァイクの変ツヴァイク奏といえるかもしれない。

これは、「私」の語る物語がすでに完結しているという体裁をとっていることでも、妥当な解釈ではないかと思える。別の表現をするなら、「私」と「妻」の夫婦関係は一度は破綻したけれども、曲がりなりにも子供を得ることでそれは修復し、次の段階、つまりは家族の問題に春樹の関心が向かいつつあるということである。

もちろん、それは『騎士団長殺し』に続編が書かれるべきだということではない。個人的は、むしろその反対である。

四

既に何人かの方が、回収されていない伏線が多々あるので、続編がかかれるはずだ、かかれるべきだという論陣を張られていたと記憶する。⁹⁾

繰り返すが、やめておくべきであろう。よくてせいぜい『ねじまき鳥クロニクル』どまりであろうし、悪くすれば、『1Q84』の二の舞にならんかねないからだ。

それに、今回は放ったサーブ（伏線）には、それなりにレシーブ（回収）が行われている。いうまでもなく、アタックとしての伏線には、レシーブが施される場合もあり、そのまま相手コートに突き刺さったままということもある。それはそれで構わぬと思うからである。なぜなら、アタックとしての伏線をレシーブするのは、相手コートにいる読者なのだから、なにもアタックを放った当の本人としての作者が、相手コートまで入り込んでレシーブする必要はないからである。

レシーブの具体例としては、まりえの失踪の内実が第2部後半で作者によって説明されていることが典型であろうか。ところで、筆者個人は第2部の後半部分から急速にこの物語が面白さを失っているように感じる。思うに、これは『1Q84』『BOOK3』が「BOOK1」「BOOK2」の一種の謎解きであったがゆえに、物語が色あせて見えていることとどこか同じ効果もたらすためではなからうか。¹⁰⁾

上記のようなことがなぜ生じてしまうのかというと、それは村上春樹が本質的には短篇を創造する資質に、より強く恵まれていたからだろう。先ほどの比喻を弄すると、短篇の場合、基本的にアタックしたままに構わぬからである。要するに、「謎」を「謎」のまま放置しておくだけでも、短篇としては成立可能なのだ。これはあくまでも筆者の個人的な印象だが、春樹の場合、短篇は非常に出来のいい映画の予告編のようなものであって、予告編を観て（つまり、短篇を読んで）、映画本編（長篇）を観に行つてがっかりすることが最近『1Q84』『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』とても多かつたからである。

ところが、今回の『騎士団長殺し』については、久しぶりに面白かつたのだ。要所要所で、いい意味で予想をはぐらかされたことは確かなのだ。ときどき、春樹の作品で何がお勧めですかと問われることがあるのだが、春樹を本質的には短篇向きの資質をもっている作家だと考える筆者は、これまでは短篇集『神の子どもたちはみな踊る』を一押しにしていた。

かねがね春樹は自身を長篇作家だといったり、自分の主戦場は長篇だと明言しているが、どうひいき目に見ても筆者には短篇集『神の子どもたちはみな踊る』を凌駕するほどの長篇作品を思いつくことができない。考えるに『神の子どもたちはみな踊る』は、おそらく春樹が最初に連作として世の中に問いかけたものだが、その後の短篇集『東京奇譚集』も『女のいない男たち』もやはり同じような連作という体裁を採用し、その成果（試行錯誤）を余すところなく『騎士団長殺し』に注ぎ込んだ結果が、今回久しぶりに筆者に面白かつたという読後感

を与えたのだ。ちなみに、短篇集『神の子どもたちはみな踊る』に収められた幾つかの作品の終りで、主人公たちは眠りにつくが、それに呼応するかのように、『騎士団長殺し』の「プロローグ」が「今日、短い午睡から目覚めたとき、〈顔のない男〉が私の前にいた。」と始まるのは偶然ではないだろう。これからは連作短篇集として『神の子どもたちはみな踊る』を、連作を媒介とする発展形式として長篇『騎士団長殺し』を、推薦できるかもしれない。

以下、春樹のここ数年間の試行錯誤の一旦を指摘しておく。

まず短篇集『神の子どもたちはみな踊る』では、『アイロンのある風景』の三宅さんが絵描きだという設定になっている点で、『蜂蜜パイ』では、主人公がかつて友人に奪われた女性とその友人との間に生まれた子供を受け入れ、新しく家族となることを決心するまでの話であるという点で、それぞれ『騎士団長殺し』の先蹤となっている。

短篇集『東京奇譚集』では、『どこであれそれが見つかりそうな場所』は、東京の品川区にあるマンションの二十四階から二十六階に階段で移動する途中に（九月三日の日曜日）姿を消した男性が、二十日後の金曜日に、二十日分の記憶をなくして遠く仙台の駅のベンチで発見される。片や『騎士団長殺し』では、金曜日にまりえが行方不明になり、土曜日から「私」も失踪し、三日後の火曜日に免色によって助け出される。そして、免色からまりえも同じ火曜日の昼過ぎに無事、家に戻ってきたことを告げられる。『日々移動する腎臓の形をした石』は『蜂蜜パイ』の前日譚という点で、長篇化構想の萌芽と見ることも可能かもしれない。

短篇集『女のいない男たち』では、まず、『木野』は妻に浮気され、

離婚した後、叔母の経営していた店を引き継いだ主人公が一種の怪異を経験する話であり、『シエラザード』がシエラザードと呼ばれた女性の侵入譚だったことが注目されるだろう。つまり、ともに『騎士団長殺し』の前駆的作品であり、シミュレーションだというわけである。¹¹ また、『イエスタデイ』と『独立器官』と『女のいない男たち』の語り手は同一人物である可能性が高いが、そうだとするとこの試みは短篇連作でありながら同時に長篇であるという一種の実験であったように、『蜂蜜パイ』の前日譚として『日々移動する腎臓の形をした石』を生み出したことと合わせて考えねばならないだろう。

以上のように、『騎士団長殺し』は確かに部品は使い回したが、あたかも iPhone のように、全体としては何か新しいものに変化しているのだ。¹² 加えて「免色」の造型は、使い回し（そもそも春樹は使い回しの名人ではなかっただろうか）とは決定的に異なることを明言しておこう。それはたとえば、手塚治虫の『鉄腕アトム』の中に、『三つ目がとおる』の写楽に似た（同じ顔をした）人物が登場してきても、決して写楽自身ではないのと同様であるといえよだろうか。

五

最後になったが、筆者が個人的にこれまで展開してきた話型論的な観点からは『騎士団長殺し』には、有効な切り口が設定できないと主張しておきたい。

すでに指摘があるように、免色の物語とでもいうべきものが春樹がデビューの際から、ある種の目標としてきたフィッツジェラルドの『グ

レート・ギャッツビー』に似ていることは否めないが、それとて今回は引用レベルにとどまっている。¹³

作者春樹は、『みみずくは黄昏に飛びたつ』の中で、インタビュアの川上未映子の指摘に応じて、次のように言っている。

うん。ああいった立地があつて、谷があつて、その向こうに大きなお屋敷があるというシチュエーションが出てきて、それで「ああ、そうか、これはギャッツビーだな」とはっと気がついたんです。¹⁴

さらには、川上の「いいですね。これまでの作品でも、そういうふうに意識的に何か自分の特別な作品を、わかる人にはわかるみたいない感じで書かれていますよね。」という促しに、こう答えている。

これまでもいくつかの作品では、そういうことをやっています。遊びというか、いわばトリビュートの。僕は思うんだけど、人が人生の中で本当に心から信頼できる、あるいは感銘を受ける小説というのは、ある程度数が限られています。（略）小説家の場合は、そのストラクチャーを何度も何度も反復し、リフレーズしてパラフレーズして、意識的に、あるいは無意識的に自分の小説の中に組み込んでいきます。それが結局、僕ら小説家のやっていることなんじゃないのかな。¹⁵

この発言は、筆者にとっては画期的で魅力的なものである。なぜなら、今回ギャッツビー以上に明示的な『二世の縁』という作

品を『騎士団長殺し』解釈の上で、どう位置づけるかいささか迷いがあつたからだ。しかし、この発言に出会うことで、春樹自身がストラクチャー（話型・パターン）という軌からついに解放された可能性を感じ取ることができたといえる。

『ねじまき鳥クロニクル』の第一次稿には、後に『国境の南、太陽の西』として再構成されたコンテンツが含まれていたことは、「メイキング・オブ・ねじまき鳥クロニクル」¹⁷によって公のものになった。筆者は先般、このことについて一つの仮説を提示した。要するに、作者が元『ねじまき鳥クロニクル』から「馴染まない」と判断し、「削除した方がいだろう」という結論に達した一部分で再構築した『国境の南、太陽の西』には「人魚姫」と共通する話型が認められ、それが作者には不純物に見え、同時に「人魚姫」をベースにしていたがゆえに、『国境の南、太陽の西』はマンネリ（マンネリの語源としてのマニエラに注意）の誹りを受けざるを得なくなってしまったのではないかという論旨である。¹⁸

実は、今回の『騎士団長殺し』で作者がプレテクストとして『二世の縁』を明示したとき、かなり驚きを禁じなかつた。読み進めるうちにこれは『グレート・ギャツビー』から目をそらせるためのフェイクないしはトラップではないかと思ひ始めた。しかし、作品発売後、ただちにフィッツジェラルドとの類縁関係が指摘され、作者自身によつてもそれが首肯された現状に接して、今は次のように考えている。少なくとも今回、作者は何層にも分岐した読者を想定しているのではないだろうか。まず、ごく初心者に対してであるが、端的にいえば、作中傍点を付して注意を喚起したり、第2部「60」章以降、まりえが

免色宅に侵入し脱出するまでの経緯を再現する際に「作者註」に相当するゴチック体で補足することで読書を誘導するレベルの読者である。

次の層は春樹の作品が出版されると気になってとにかく読んでしまうといったレベルの読者だ。長篇で裏切られても、短篇に関してはやはり面白いので、次回の長篇にも手が伸びてしまう人々である。先の比喩を弄すれば、出来のいい予告編にひかれて、本編もわざわざ観に行くわけである。春樹にとつて、コアなファンといつていいかと思う。

ここからが厄介な読者なのだ。とにかく、新作が出ると読みはする。そして、面白くなかつた場合、この面白くないという意味が曲者なのだ。自分の期待の地平通りにストーリーが展開していった結果、面白くないという場合もあるだろうし、事前に勝手にストーリーを想定しておいて、つまりハードルを勝手に上げておいて、それとは異なる物語だったりすると面白くない場合もあるのだと思う。それをどう表現するのかが別にして、アンチを自称しようがしまいが、新作が出版される度に、買い求める以上、その層も春樹ファンではなからうかと思わざるをえない。

今回、春樹はこのように多岐にわたる読者層に、いわば満遍なく配慮して作品を書き綴っているように思える。それが最初に指摘した、予想を半ば満たし、半ば外すという戦略なのだと思考する。しかしながらそれゆえに、角度によつては「ビーフジャーキー」に見え、また別の角度からは「即身仏」に見える一種の騙し絵的な効果がうまれてしまったのではないだろうか。

また今回春樹が獲得した語りは、短篇を書くときと基本的に同じ手

法、つまり謎を謎のままにしておくという方法論なのである。作者春樹の言を借りるなら「優れたパーカッションは、一番大事な音を叩かない。」¹⁹のだ。確かに免色のことなどわかっているようで何もわかってはいない。彼が言っていることが正しいことなのかすら疑わしい。しかし、それはそれでいいのではないだろうか。夏目漱石のあの「坊ちゃん」は東京に戻って概鉄の運転手になっているだけで十分なのだ。あるいは、芥川龍之介の『藪の中』における「巫女の語り」が、果たして真実を語っているかどうかは、本質的な問題ではないということと同じことなのだ。

おわりに

本稿を終えるに際して、指摘しておきたいことがある。かつて、筆者が村上春樹という作家に興味をもっただけではなく、その作品についてわざわざ論じることになったのは幾つか理由がある。その中で最も大きなわけは、初期長篇三部作にしろ短篇にしろ、ほとんど例外なく、作品全体に寂寞感が横溢し、あまつさえ救いのない終りを迎えている小説群が、多くの読者を獲得している(筆者自身もその一人だが)のは、なぜかという疑問を解明してみたかったからだ。

そんな春樹の作品に変化が兆してきたのはいつごろからだろうか？個人的にそれを感じ始めたのは、『蜂蜜パイ』だったように記憶している。とりわけ、そのエンディングにある種の救いというか希望を見出したときからだっただろう。考えてみれば、それは単純にバッド・エンディングからハッピー・エンディングへの移行というわけではない

が、一方でいわゆる「デタッチメント」から「コミットメント」への転換期と一致しているのかもしれない。とにかく、彼の中で何かが変わり始めていて、それが作風の変化として現れていた可能性はあるだろう。

あるいは、作者がそれまで「拒否」していたものを「受容」しはじめたといつてもいいだろう。この観点から、今回、俎上にのせた連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』『東京奇譚集』『女のいない男たち』に限っているなら、『神の子どもたちはみな踊る』では『UFOが鉋路に降りる』と『かえるくん、東京を救う』の二作品が、『東京奇譚集』では『どこであれそれがみつきりそうな場所で』のみが、『女のいない男たち』では『イエスタデイ』のみが、その結末において「受容」、する方向では終わっていないと読みとれると思える。

これを長篇において考えると「BOOK1」「BOOK2」をもつて一端完結したかに思えた『1Q84』が「BOOK3」が発表されるに及んで、いわば振り出しに戻ったあの展開は、バッド・エンディングからいわばニュートラルな終わりへの移行であり、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』における許しを請うためのフィンランド行は、いわば「ノルウェイ」の隣国(?)までのリセットの旅だったといえなくもない。

ここから先は筆者の臆測を交じえて記すが、要するに春樹の読者(もちろん私もその一人だが)は、明るい未来を感じさせる結末を認めないのではなからうか。その嚆矢は『国境の南、太陽の西』だったと思う。先にも述べたように、『国境の南、太陽の西』ははじめ『ねじまき鳥クロニクル』の構成要素であったが、ある段階で切除される

ことで別の作品として成立した特異な性格を有する。いわば、『国境の南、太陽の西』には、村上春樹という作家における、いわゆる「デタッチメント」から「コミットメント」というの思想的転換(?)の直接的な断面図が露呈していたと見るべきなのではないだろうか。筆者の次ぎの課題が見えてきたような気がする。

注

- (1) 結論から先にいえば、妻が別れを口にした最大の理由は、「私」が実の妹と妻が似ていたことを打ち明けていないことに起因していたと思われる。
- (2) すでに上田岳弘氏が「僕」も「私」もやれやれできない—村上春樹『騎士団長殺し』を読む(『新潮』第114巻 第5号、H29(17)・5、新潮社)で指摘しているが、春樹作品において一人称「私」が使われているのは、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』においてのみであり、それとてまだ三人称叙述を獲得していない春樹が一方の世界を「僕」とし、いま一つの世界の「私」としてしか区別して記述できなかったがゆえの窮余の作だったのである。
- (3) もっとも、そもそも『UFOが剣路に降りる』の「シマオさん」や『アイロンのある風景』の「三宅さん」の「さん」づけに典型的なように、ほんとうに三人称なのであるかという議論があるように思える。今はこれ以上、論ずる余裕はないが、私見では春樹は本質的に物語作家であり、小説を書いてはいなかったという気がする。かつて柄谷行人が夏目漱石を評して、「文」を書いていたという(漱石とジャンル—漱石試論 I 「群像」第45巻第1号、H2(90)・1および「漱石と「文」—漱石試論 II 「群像」第45巻第5号、H2(90)・5、講談社)が、その文脈において春樹も「文」を書いていたように思う。まさに、長篇小説『騎士団長殺し』はある意味において、「アナトミー」なのだといつても構わぬと考えている。

- (4) 『みみずくは黄昏に飛び立つ』(H29(17)・4、新潮社、265頁)によれば、『騎士団長殺し』は二〇一五年七月末に起筆され、二〇一六年五月七日に第一次稿を書き上げたとのことで、二〇一六年四月一四、一六日の熊本震災をあたかも予見していたかのようではないだろうか。
- (5) 前出『みみずくは黄昏に飛び立つ』(210頁)には「タイヤケースのついたスバル・フォレスターは、実際には存在しない」ことが明示されているが、このことが端的に示しているように、彼はたとえば『神の子どもたちはみな踊る』で善也がこだわっていた耳たぶのない男が最後の最後で姿を消し、そのことで「実の父のか、神なのか、無縁の他人なのか」ということが「どうでもよくなる」ことと同じ意味を持つのではないだろうか。「そこには既にひとつの顕現があり、秘蹟ひせきがあったのだ。蒼はらむべきかな。」というわけなのだ。
- (6) 一方で、興味深いことに春樹はフィッツジェラルドが「そして死ぬまで「ヘミングウェイこそが現代文学の巨星で、自分はそれに比べればテクニクを心得た」文学的婚婦(傍点引用者)みたいなものに過ぎない」と考えていた。(『翻訳者として、小説家として—訳者あとがき』村上春樹翻訳ライブラリー・グレート・ギャツビー』H18(06)・11、中央公論新社、349頁)と指摘している。たとえば、「私」が「ときどき自分が、絵画界における高級婚婦(傍点引用者)のように」(1)と思ったという記述と比定すると春樹が、今回「私」にどのような役割を与えていたかが推測できるように思えるのだ。
- (7) ちなみに「めんしきわたる」のアナグラムの一つは「ためんしきわたる(多面式悪)」ということになるだろうか。
- (8) 前出『みみずくは黄昏に飛び立つ』151頁
- (9) たとえば、清水良典「自画像と「父」なるもの—村上春樹『騎士団長殺し』論」(『群像』第72巻第5号、H29(17)・5、講談社)は、その代表格ということになるだろうか。
- (10) 国際集会当日のダルミ・カタリン氏のご発表の文脈に沿っていえば、レシーブの不在は「空白」と同じもので、「もし過剰な謎ときや意味付けは、メタファーからカタログへの失墜になってしまふ。」のである。
- (11) 二点とも、すでに大森望・豊崎由美『1Q84』BOOK3『女のない男たち』メッタ斬り!』『村上春樹「師団長殺し」メッタ斬り!』

H 29 (17)・4、河出書房新社)に同様の指摘がある。特に後者については、「木野」は、『騎士団長殺し』の原型みたいな趣がある。(188頁)と指摘されているが、私見によれば『レキシントンの幽霊』こそ、『騎士団長殺し』の原型に相応しいと思われる。

(12) 拙稿「連作短篇集『女のいない男たち』論—ワインをのむ女たちと、谷村がかたる三つの物語」千田洋幸・宇佐美毅編『村上春樹と二十一世紀』H 28 (16)・9 おうふう 参照

(13) いわゆるPhoneが画期的だったのは、それまでの携帯電話から通話機能が付与された小型パソコンに進化したことだろう。それとともに、画面タッチ、スライド、音声入力等々の既存の機能を組み合わせることによって、その後のパソコンの革新にも決定的な影響を与えたことである。『騎士団長殺し』では、初期から何度か繰り返してきた妻との別離(出奔)譚、『蜂蜜・パイ』等に認められる新しい家族像の模索譚、『どこであれそれが見つかりそうな場所です』等に見られる失踪譚、『シェエラザード』を先蹤とするところの潜入譚といった既出の物語に、『二世の縁』に起源をもつ『レキシントンの幽霊』や『木野』をテンプレートとする『騎士団長』登場にまつわる怪異の物語と『グレート・ギャッツビー』へのトリビュートとしての「免色」の物語を、巧妙に組み合わせることによって、これまでとは様相の異なる作品に村上春樹は仕立て上げたといえるのだ。

それはこれまで書き連ねてきた物語を一種の原案として、あるいは世界観を同じくしながら、いわば別個性の想像者の視点を借りて(それゆえ「メタ・テクスト化」したといえるのだが)、再構築したかのように見えるのである。それこそが、「物語」のその先を目指す春樹文学の新たな姿だといえるのである。

(14) 今回『グレート・ギャッツビー』を再読してはじめて気がついたのだが、「ジェイズ・バー」の「ジェイ」は「ジェームズ・ギャッツビー」つまり「ジェイ・ギャッツビー」が命名の由来ではなかるうか?

(15) 前出『みみずくは黄昏に飛びたつ』186頁

(16) 前出『みみずくは黄昏に飛びたつ』188頁

(17) 村上春樹「メイキング・オブ『ねじまき鳥クロニクル』」『新潮』第92巻第11号 H 7 (95)・11 新潮社

(18) 拙論「村上春樹『国境の南、太陽の西』論—彼女はいつも静かな雨の降る日にやってくる—」『山口国文』第40号 H 29 (17)・3 山口大学人文学部国語国文学会 参照

(19) 前出『みみずくは黄昏に飛びたつ』36頁

付記 テキストは『騎士団長殺し』第1部及び第2部(H 29 (17)・2、新潮社)を使用した。

(ひらの よしのぶ 山口大学・教授)