

【論文】

村上春樹単行本未収録短篇三作と最新作『夏帆』
—村上春樹はかく語りき—

平野 芳信
(山口大学 名誉教授)

はじめに

村上春樹が最新作『夏帆』（「新潮」二〇二四年〈令和六年〉・六月、新潮社）を発表した。

この短篇に触発されたところがあり、筆をとること、いやキーボードを叩くことにした。

触発された点というのは、ネット上に「見逃してない？単行本未収録の村上春樹作品の一覧と入手方法」（「<https://bobisummer.com/secret-novels-by-haruki-murakami/>）というコンテンツがあり、それを参考にして入手していた作品と短篇『夏帆』の間にいささか共通項が認められるような気がして、私見を記しておこうと思った次第である。

先の URL にリストアップされていた単行本未収録作品は、発表順に示すと中篇『街と、その不確かな壁』（「文學界」一九八〇年〈昭和五十五年〉九月、文藝春秋）、短篇『鹿と神様と聖セシリア』（「早稲田文学」一九八一年〈昭和五十六年〉六月、早稲田文学会）、短篇『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』（「IN・POCKET」一九八四年〈昭和五十九年〉八月、講談社）、短篇『中断されたスチーム・アイロンの把手』（「別冊 小説現代 春号」一九八六年〈昭和六十一年〉三月、講談社）の四作品である。（ちなみに、同 URL にはこれ以外に「村上春樹の短編集以外に収録された短編小説」「村上春樹の意外と忘れがちな短編小説」「結局どれを買えばいいの？」といった情報もある。）

いうまでもないだろうが、このうち、『街と、その不確かな壁』については、最近作者の手によって『街とその不確かな壁』として書き直されたこともあるが、『夏帆』との共通点が見出し難いので、本稿では言及はしない。

1 『鹿と神様と聖セシリア』のこと

『鹿と神様と聖セシリア』については、『村上春樹作品研究事典増補版』（二〇〇七年〈平成十九年〉一〇月、鼎書房）に項目（執筆者：今井清人）があるので、まず「梗概」を引用しておこう。

「早稲田文学」の「今月の掌編」を義務づけられた〈僕〉は、「森の生活・鹿の生活」という短い小説を書くが、発表は見合わせる。最初に読んでもらった友人に〈君のこの文章には何が欠けている〉と指摘されたからだ。この友人の評価が〈僕〉の作品発表の基準なのだ。それを良しとする自分を〈船は必ず沈没すると信じている船長〉のような〈完全な不完全主義者〉

と評する〈僕〉は、別の話を書こうとするが、没にした小説への思いが残り、心を煩わせる。そこで、落ちこんでいるとき妻が話してくれる聖セシリアの話を出す。ある朝神に夕方に死ぬことを知らされながら、特に何もせず天に召された九歳の少女の話である。〈僕〉はこの話を聞くたびに心が明るくなるのだ。

『鹿と神様と聖セシリア』を発表した一九八一年初頭に、春樹は経営していた「ピーター・キャット」を人に譲り、いわば背水の陣を敷いて作家専業となっている。『村上春樹作品研究事典増補版』の「読みのポイント」で今井清人氏は「実生活に取材することはないという村上だが、ここでは実生活での思いが込み出ている。」として、当時春樹としては例外的に「一九八一年から一年半「早稲田文学」編集委員を担当」していたことに着目し、その負担感の吐露と陽子夫人が第一の読者でもあり、いわば神の如き関門でもあった舞台裏の露呈を指摘している。

『村上春樹作品研究事典増補版』の項目は、「梗概」と「読みのポイント」以外にもその他書誌等々多岐にわたるが、各項目が「事典」ゆえに最小限の字数に限定されている。そのため、少々贅言を弄しておきたいと思う。

まず、「梗概」だけでは、やや詳細が不分明かと思われるので、なぜ、作品冒頭が「僕は「早稲田文学」六月号の「今月の掌篇」のために一篇の短い小説を書くことになっていた。」というトリッキーな一文で始まっているのかを考えたい。この作品そのものは全く同じ月に発表されるはずだった「森の生活・鹿の生活」という挫折した未完成品に『鹿と神様と聖セシリア』という看板を掛け変えただけといえなくもなく、それを糊塗するために一種のメタフィクショナルな体裁をとらざるを得なかったのだろうと想像される。

次に気になるのは、この作品の最後が「春になると、僕の心は開かれる。そしてスペアタイアなしでも砂漠を横断できそうな気がしてくる。小説がそこから生まれる。／いったい何のために人は小説を書くのか、そんなことは神様にしかわからない。」と結ばれている点である。

おそらく、この作品で春樹が本当に書きたかったのは、あるいは本質が露わになっているのは、この最後のセンテンスの直前に示されている本作を小説たらしめている「聖セシリアのエピソード」の最後の部分であるように思われる。

ある朝、僕の前に神様が現われる。そしてこう言う。

「今夕、お前は天に召される」

「はい」と僕は言う。

「だから今日のうちに洗濯物もとりこんでおきなさい。『ブルータス』のエッセイも仕上げてしまいなさい」

「はい」

「そうそう、それからあの引き出しの中の前稿、あれも処分してしまいなさい。あれは悪くはないのだけれど、なんというか、原則的に過ぎる」

穿ちすぎの誹りを恐れずにいうと『鹿と神様と聖セシリア』で描かれているのは「神のお告げ」がいわば「締め切り」のメタファーであって、その「締め切り」の前で判断停止することを強いられているという話なのではないかと思われるのだ。

筆者がそのように考えるのは、本作の前年に書かれた『街と、その不確かな壁』に関して、加藤典洋氏が次のように述べているからである。

その基本的な理由は経験不足でしょう。これに加えて、いわば日本の文芸誌ジャーナリズムとの関係の作り方という問題があります。村上は以後、いわゆる締め切りにせまられての小説執筆は行わないという、日本では少数派に属する書き手として知られるようになりますが、自分でも納得できないまま活字にしなくてはならなかったというこのときの苦い思いが、彼にこうした執筆態度を促すようになったのではないかというのが僕の想像です。（「最初の選択—「言葉」か「物語」か『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』二〇一一年〈平成二十三年〉八月、講談社）

身も蓋もない言い方になってしまうが、編集委員として締切を守らねばならないという義務感と陽子夫人が第一の読者でもあり、同時に一種の検閲機関でもあったという舞台裏を曝け出してしまったという意味で、『鹿と神様と聖セシリア』は昨今の用語で言えば「黒歴史」として封印されたのではないだろうか。

2 『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』のこと

『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』についても『村上春樹作品研究事典増補版』に項目（執筆者：山根由美恵）があるので、「梗概」を引用しておく。

価値判断を行うのに時間がかかる僕が、どうしても相容れなかった人間である彼について語った話。彼は高校・大学の同級生で、実家は金持ちであるが、ジャズミュージシャンをめざして高い楽器に金をつぎ込み、ご飯などを僕にたかることが多かった。3年後に会った時も僕から金を借り、彼は恐縮も感謝の意もなく、自分自身が認められないことを周りのせいにしていった。8年後、僕は彼に金を返すよう求めるが、金のための仕事をして裕福であったにもかかわらず彼は返さず、小説家になった僕を貶める言動を繰り返した。結局中身のない底の浅い人間であった彼は全く変わることがなく、中身のない人間に対する怒りの発露（彼のBMWの窓ガラスをたたき割る妄想）は〈純粋な意味での消耗〉だと悟る。

『村上春樹作品研究事典増補版』の「読みのポイント」で山根由美恵氏は、単行本未収録の遠因について、『村上春樹全作品 1979～1989』第五巻に収められた「自作を語る」補足する物語群を引用した上で、的確な指摘を行っている。それに加えるものはなく、なぞるだけになるかもしれないが、幾ばくかの私見を述べてみたい。論旨の必要上、少し長くなるが、作者村上春樹自身の解説

を引用しておく。

『回転木馬のデッド・ヒート』

ここに収められた作品は『IN・POCKET』という講談社の文庫 PR 誌に掲載されたものである。(略)

この連載のテーマは「聞き書き」だった。書いているのは「僕」という一人称だが、話をするのは誰か他の人間である。(略)

僕がこの連載でやろうとしたことは、とてもはっきりとしている。それはリアリズムの文体の訓練である。自分がどこまでリアリズムの文体で話を作っていけるか、というのが僕のその時のテーマだった。そしてその練習をするためには「聞き書き」というカモフラージュがどうしても必要だったんだ。僕が聞き書きという方法を取ったのは、直接的にはスコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』における語り手、ニック・キャラウェイという人物にずっと興味を持っていたからだった。もちろんニック・キャラウェイという人物自体にはあまり意味はない。しかしフィッツジェラルドはニック・キャラウェイという人物を得ることによって、自分を相対化し、ジェイ・ギャツビーという人物を見事に描きあげることに成功した。そして僕もやはり、リアリズムという世界に入っていく入り口はこれ以外にあるまいと思っただのだから、僕も自分を徹底した聞き手に限定することに決めたのだ。

このようなリアリズムの訓練の行きつく先は明らかに『ノルウェイの森』である。僕は言うなればこの『回転木馬のデッド・ヒート』という疑似リアリズムを様々な角度から反復し繰り返すことによって、『ノルウェイの森』の下書きをしたのである。もちろん両者の内容には通底するところはほとんどない。しかしこのような訓練なしには、そして手応えなしには『ノルウェイの森』という小説は生まれなかったと思う。そういう意味あいにおいては、この連作は僕にとって大きな収穫であった。これならやれる、なんとか長編にまでひっぱっていけるといいう確かな感触があったのだ。

はじめに・回転木馬のデッド・ヒートとレーダーホーゼンと沈黙は『IN・POCKET』には掲載されなかった。前のふたつは『回転木馬のデッド・ヒート』を出版したときに描き下ろしという形態で、**沈黙**は今回この全集のためにあらたに描き下ろした。その他『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』という作品を『IN・POCKET』に掲載したが、これは自分でも気に入らなくて単行本には収録しなかったし、今回もやはり外した。思い切って書きなおしてみようかとも思ったのだけれど、正直に言って手のつけようがなかった。作品のカラーそのものが他のものとは大きく異なっていて、しっくりと馴染まないのだ。(傍点は引用者、ゴチックは原文) (「自作を語る」補足する物語群『村上春樹全作品 1979～1989』第五巻 一九九一年〈平成三年〉一月 講談社)

ある意味で、引用箇所すべてに説明されているかもしれないが、一応補足しておこう。

そもそも本作は「僕自身の話をする」と、だいたいにおいて僕はひとつのものごとを呑みこむのに

他人より長い時間がかかる性質である。」という一人称語りではじまる。さらに、「スコット・フィッツジェラルドの「グレート・ギャツビー」という小説の冒頭に僕の考えていたのと同じ内容の文章を発見して、それでとてもほっとした覚えがある。」と続けられながら、「しかしこういった性向のおかげで、僕も「ギャツビー」の語り手ニック・キャラウェイと同様これまでにずいぶん不愉快な思いをしたり不都合な立場に立たされたりしたものである。」と述べられる。

そして、自分に対する反応は「おおまかにいって三つのタイプにわけることができ」るが、「でも彼の場合はその例のどれにもあてはまらなかった。」として、本題にはいる。

僕はわざわざ電話帳で高校時代の同級生の自宅の電話番号を調べ、電話をかけ、八年前の借金の返済を求めた。八年前は三万円だったが、その際、彼は借用書に利子は年一割の複利とすると自身で明記していた。面会の末、「来月なら返せるよ」という返答だったので、振込先を教えた。

結局、そのお金は二ヶ月後も返済されず、「僕は最近純粋な形での消耗というものについて考えるとき、いつもハンマーをふるってBMWの窓ガラスを一枚一枚叩き割っている自分の姿を想像してみることにしている。」という一文で結ばれる。

粗筋ではわかりにくいですが、『回転木馬のデッド・ヒート』に本来収録されるべく執筆されたという点を考慮し、「聞き書き」作品のテーマだったとしたら、先に取り上げた『鹿と神様と聖セシリア』と近接しているかもしれない。

というのは、「僕」の同級生の「彼」は、一応ギタリストとして生計を立てている人物だったが、裕福に育ったせいで、若い頃から芸術家気取りの甚だ傲慢なタイプだった。一方、「僕」はといえば大学卒業後、結婚して郊外で商売をしていたが、大学在学中から「彼」にときおり食事を奢らせられていた。ここに「僕」の「呑み込み」の遅さとそれに伴う不愉快な体験が具現化されている。

たとえば、「彼」は高価な楽器を幾つも所有しながら、「僕」と会うと貧乏自慢まがいの話題に終始し、「僕」が「ここにあるギターかギターアンプのひとつを質屋にでも持ってきやいだろう」と言うと、しばらくして「ギターが痛むんだよ」とぼつんと答え、「質屋の倉庫って湿っぽいし、扱いても雑だからさ、あまりああいうところに預けたくないんだ」と続けるといった具合だった。

件の借用書は、卒業後三年目に偶然デパートで出遭った際に、天井を食べさせた上に家賃と電話代を払うための三万円を貸した際に、何百万円もの借金を抱えた「僕」が僅かに抵抗を示した証のようなものだったと解釈できるだろう。

その後八年間、「僕」はひたすら待った。その間、「僕」は小説家となっていた。何年かに一度偶然顔をあわせることがあっても、借金の話は出なかった。もし、「彼」の方から連絡してきて、感謝の言葉とともに返済されたなら、利子のことは忘れてやるつもりだった。

そして、あきらめ、無性に怒りを感じ、返済を求めることにしたのだ。それは、若い頃の「彼」は「ナイトクラブの仕事とかスタジオの仕事とかちゃらちゃらした歌手のバック」といったギャラのいいの仕事は音が荒れるからやらないと公言していたが、最近では「六本木や銀座の高級ジャズ・クラブで酔払いを相手に高いギャラをとって演奏し、レコードのアレンジの仕事をしたりジャズ・スクールの講師をいくつかかけもちでやったりしていることも僕は知っていた」からだった。

この作品を春樹が封印した理由は、おそらくは語り手が自分自身を「相対化」するための装置だ

ったはずの「聞き書き」というテーマからは明らかに逸脱しているからだったと思われる。「僕」の設定があまりに作者自身と重複する(あるいはそう思わせてしまう)部分が多すぎるからである。それ以上に、山根氏が「読みのポイント」で「本作では僕の彼に対する嫌悪感が強烈で、僕の個人的な恨みの発露にすぎない印象となっている。」と指摘する通りであろう。さらに、山根氏は『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルや『沈黙』の青木につながる「どうしても相容れない人間というモチーフ」の重要性に言及している。

この『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』における、「彼」への「僕」の感情表出について、煩を厭わず引用しておく。

まず、高価な楽器を質屋に預ける云々の場面である。

何だお前はいったい！ とその目は語っていた。どうしてお前はここにいるんだ？

だいたいどうして俺がギターを質屋に持っていかなきゃいけないんだ？ 俺は音楽家なんだぜ。俺はお前やお前のまわりにいる連中とは違うんだよ。生き方も違うし、考え方も違うし、価値観もまるで違うんだ。どうしてそれがわからないんだ、この阿呆。お前は俺に何も命令することなんてできないんだよ。お前は自分の頭の上の蠅を追ってりゃいいのさ。余計な口をきくな。

次は、八年待った末に、面会し、返済金額を決めた場面である。

学べ！ と僕は心のなかで思った。もう遅すぎるかもかもしれないけれど、それでもお前は学ぶべきなんだ。自分の言ってきたこととやってきたことに対して、お前は何かしらの責任をとるべきなんだ。少なくとも数字としてあらわせるものだけでもだ。

最後は、一刻も早く、「彼」と分かれることを願った「僕」が振込口座を伝えたシーンである。

「来月の終りまでに六万四千円をそこに振り込んでくれ」と僕は言った。そうしなければお前のマンションの駐車場まで行って、大事なお前の BMW の窓ガラスとヘッドライトをハンマーで全部残らず粉々に叩き割ってやるからな、と僕は思った。

いわば怨念ルサンチマンの域にまで達した「僕」の想念は、ある種のエネルギーなりエントロピーの表明であって、単行本未再録という措置の対象になってしまったが、しかしながら同時に質屋に預ける場面に顕著なように、あくまで「彼」への想念の一部は「僕」の創造の産物だったという側面もあることを銘記しておきたい。

3 『中断されたスチーム・アイロンの把手』のこと

『中断されたスチーム・アイロンの把手』(「別冊 小説現代 春号」一九八六年(昭和六十一年))

三月 講談社) は、先の『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』の二年後の発表ということになる。

残念ながら『村上春樹作品研究事典増補版』には、この作品に関する項目はないので、私に「梗概」をまとめておこう。

高名な「壁面芸術家」渡辺昇が、詩人の僕が住んでいるマンションの白壁に、巨大なスチーム・アイロンの絵を描こうとしたのは去年の九月末のことだったが、僕の部屋の窓の下に把手の部分を描きあげたところで、足場が崩れ、渡辺と助手の二人は地上に落ちて重症を負い、その絵は完成しなかった。

後に知ったことだが、渡辺と助手は十二月に退院し、絵の続きを描くべくマンションを訪れたが、熟考の末、筆を加えることを放棄した。

僕は二人組には思い出しても腸はらわたが煮えくり返るようなひどい仕打ちを受けていたから、作業が再開されないことを歓迎したが、一方で、作業の中断に納得がいかなかった。ただ、『芸術新潮』二月号に、「記号的に収斂している」という中断理由が掲載され、感心しなかったが、〈中断されたスチーム・アイロンの把手〉の絵のカラー写真の前に息を呑まないわけにはいかなかった。

僕には、渡辺昇のようなどうしようもなく下劣な人間に、このような天才的な絵が描けるのか理解できなかった。

騒ぎが始まったのは、それから約一週間後のことで、『フォーカス』と『週刊朝日』と『ブルータス』が壁画の写真と大々的な特集記事を掲載し、朝日新聞の夕刊でも好評価がなされた結果、毎日のように、写真を撮りにくるに人々が押し寄せ、僕の仕事に支障が出た。

『スコラ』編集部に至っては、ヌード撮影のために、僕の部屋の窓を貸せと依頼して来たり、TV朝日からは、偉大な芸術のすぐ上に住んでいる気分を、ニュース・ショーに出演して話してほしいと打診された。『月刊カドカワ』と『マリ・クレール』からも同じようなオファーがあったが、僕には何の関係もないので、すべて断った。『フライデー』からは、僕がくしゃくしゃのワイシャツを着て窓枠からぶら下がっている写真を撮影させろと言ってきたので、「ふざけるな、馬鹿野郎！」と怒鳴りつけて電話を切った。

しかし『フライデー』を怒鳴りつけた代償は大きく、一種のでっち上げ写真を掲載されてしまった。当然のことながら、同じマンションの住人からは冷たい態度をとられ、親切だったお店の人も口を利いてくれなくなったのをはじめとして、多くの不愉快な目に遭うことになってしまった。

結局、僕は連載原稿の遅れを説明するために『鳩!』の編集部で連絡するところまで追い詰められた。担当編集者の返事は「ちゃんとうまく処理します。うちの会社はそういうの得意ですから」というものだった。

翌朝、新聞には渡辺昇と助手の二人が稚内のホテルに全長十五メートルのはんだごての壁画を作成中、昨年と同じような事故に遭い、作業が中断されたことを知った。壁には柄の部分だけが描かれただけだった。

そのようなセンセーショナルな新作の登場に、人々の関心は〈中断されたはんだごて〉に移り、三週間後には、僕は以前の生活をほとんど取り戻した。

岡部武志氏の『古本でお散歩』には、文壇デビュー直後の一九八〇年代前半期におけるマスコミに翻弄される駆け出し作家村上春樹の様子が活写されている。

「スタジオ・ボイス」(八三年二月号)では表紙にもなっているが、なんと、頭の上に氷を乗せている写真。これは、『羊をめぐる冒険』になぞらえて「氷をめぐる冒険」というタイトルが表紙に刷られているからだが、中のインタビュー記事にも見開き六ページにわたって、いろんなポーズで村上さんが氷を持つ写真が掲載されている。(略)

「太陽」(八二年五月号)の「特集 地図で遊ぶ」では、歌舞伎町から新宿御苑まで村上春樹が歩いてルポする企画が写真入りで登場。なぜ歌舞伎町かということ、学生時代、ここでオールナイトのバイトをしていたそうだ。ここでもけっこう、村上さんは気さくです。新宿六丁目の「湯上がり女子大生」という風俗の看板の前でにっこり、天ぷらそばを食べた蕎麦屋「小松庵」の看板の前ではVサインを出している。(「ジャズ喫茶のマスターとしての村上春樹」『古本でお散歩』二〇〇二年〈平成十四年〉四月、筑摩書房)

繰り返しになるが『回転木馬のデッド・ヒート』に収載された作品群を書くことで、作者の言葉を借りれば「訓練」を通して、春樹は満を持して『ノルウェイの森』を執筆し始める。単行本『ノルウェイの森 上巻』(一九八七年〈昭和六十二年〉九月、講談社)の「あとがき」によれば、「この小説は南ヨーロッパで書かれた。一九八六年十二月二十一日にギリシャ、ミコノス島のヴィアで書き始められ、一九八七年三月二十七日にローマ郊外のアパートメント・ホテルで完成された。」ということだが、『遠い太鼓』によれば、一九八六年十月にはすでに日本を脱出し、イタリア・ローマを経て、ギリシャに渡航していることがみてとれる。いわゆる、「故郷離脱」の始まりである。その日本脱出直後の日記ともいっても過言ではない文章には、次のようなある意味で肉声とでもいべき内容が吐露されている。

僕の頭の中では、まだ電話のベルが鳴り響いている。それも蜂のたてる物音の一部なのだ。電話だ。電話が鳴っている。**りんりんりんりんりんりん**。彼らは僕にいろんなことを要求する。ワープロだかなんだかの広告に出ろと言う。どこかの女子大でを講演しろと言う。雑誌のグラビアのために自慢料理を作れと言う。誰それという相手と対談しろと言う。性差別やら、環境汚染やら、死んだ音楽家やら、ミニスカートの復活やら、煙草のやめ方やらについてコメントをくれと言う。なんとかのコンクールの審査員になれと言う。来月の二十日までに「都会小説」を三十枚書いてくれと言う(ところで「都会小説」っていったいなんだ?)。(ゴチック体は原文)(「蜂は飛ぶ 1986年10月6日 日曜日・午後・快晴」『遠い太鼓』一九九〇年〈平成二年〉七月、講談社)

引用文中、「**りんりんりんりんりんりん**」が、先の『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』における、「僕」のジャズ・ミュージシャンくずれの「彼」に対する心の中

での罵詈雑言と同じくゴシック体になっている点に注目すべきだろう。

『中断されたスチーム・アイロンの把手』には、「芸術新潮」「フォーカス」「スコラ」「月刊カドカワ」「マリ・クレール」「フライデー」といった日本を代表する月刊誌や週刊誌に対する明らかな不満や皮肉が表明されている。おそらくは、それゆえに初出以降単行本に収めないという措置をとったのだろうと想像される。が、その不満等々は、解消されることなく、むしろ増幅しつづけ、日本脱出という形で帰結したと解釈できるだろう。漏れ出した本音を封印し、彼は海外に活路を見出したのだ。

4 『夏帆』のこと

本稿を書き始めた二〇二四年七月段階で、村上春樹の最新短篇『夏帆』（「新潮」二〇二四年〈令和六年〉六月、新潮社）を読んで、久しぶりに手応えを感じた。（ちなみにこの作品は、三月に早稲田大学大隈講堂で開催された「春のみみずく朗読会」で未発表新作短篇として、春樹自身によって初披露されたが、その際の写真が初出誌には掲載されている。）それは、これまで話題にしてきた封印された三作品、同じく封印された中篇『街と、その不確かな壁』を自身で「志ある失敗作」と呼んだ顰に倣って、「志ある封印作」と呼び、その延長線上成立したと見るなら、春樹文学のある種到達点と判断し得るかもしれない。

『夏帆』はざっと計算したところ四百字原稿用紙換算で、三十八枚程度の春樹が最も得意とするサイズの短篇のように感じる。もちろん、それはあくまでも筆者の私見（思い込み）に過ぎないが、評価の高い短篇集『神の子どもたちはみな踊る』などを参照すれば、単行本化の際に書き加えられた『蜂蜜パイ』を除く五作品がほぼ四〇〇詰め原稿用紙換算で四〇枚程度で、いわゆる起承転結という構成をほぼ十全に満たせるボリュームなのではないかと想像される。

件の『夏帆』もまた、典型的な起承転結の枠組みに収まっている。

「起」としての導入は、ヒロイン夏帆が初デートの相手佐原から、「正直いって、君みたいな醜い相手は初めてだ」と食後の「コーヒーが運ばれてくる」直前に言い放たれたある種衝撃的な場面から始まる。

「承」の部分は、二十六歳になるまで自身の容貌に優越感も劣等感ももたずにきたことと彼女がそれほど売れっ子ではない絵本作家で、二年ほど交際していた同年齢の恋人と「あまり後味の良くない別れ方」をしていて、一種のスランプに陥っていたことが語られ、四歳ほど年上の女性編集者「町田さん」によって紹介された「ブラインド・デート」の相手が冒頭の失礼極まりない男であったことが判明する。

「転」のパートは、デートから三日後、「町田さん」からブラインド・デートの相手、佐原からもう一度会いたいと打診があったと連絡を受けて、夏帆は「自分の耳が信じられ」ず、返事を保留した。

「結局、その週の土曜日の午後に夏帆は佐原にもう一度会うことになった」。不愉快なだけの二度目のデートを終えた夏帆は、佐原という砂漠と同じ名を持つ男になぜ再会することに同意したかという理由に思い至った。

「好奇心だ。／好奇心が私をここに導いたのだ。この男はいったい何を意図しているのか、何を求めているのか、私はそれを知りたいと思った。でもそれは間違ったことだった。あの男は好奇心という餌を撒いて、蜘蛛のように巧妙に私をおびき寄せたのだ。背筋が寒くなった。どこか温かいところに行きたい。彼女はそう強く思った。南国の島、真っ白な砂浜が広がっているところに。そこに横になり、目を閉じ、何も考えず、全身に陽光を浴びていたい。」

「結」として、その奇妙なデートの後、夏帆は「以前より多くの時間を鏡の前で過ごすようになった。」さらに半年後、彼女は一人の少女が自分の顔を探しに行く話を書き上げた。その絵本は、書き上げる過程で夏帆自身の心を癒やすと同時に、十代初めの少女たちの心を刺激し、「ロコミでじわじわと売れ、新聞に好意的な紹介記事も載った。」

「町田さん」は、この結果を喜んでくれ、これまでの夏帆の作風とはがらりと違って、驚かされと感想を述べ、さらにこのアイデアを思いついた経緯を質問した。

それに対して「どこか暗くて、深いところで」と少し考えてから、夏帆は答えた。(蛇足ながら、佐原といい、あの成り損ないのボンボン音楽家といい、嫌な奴はなぜ BMW のオーナーなんだろうか?)

卒直に言って、この物語には少なくとも二箇所《嘘》があると思われる。一つは、夏帆が佐原に会うまで、つまり二十六歳になるまで自分の容貌に無頓着だったという点であり、もう一点は「町田さん」が夏帆の変化の契機に思い至っていない点である。

今、「嘘」と表現したが、筆者がこの用語を選択した理由を、いささか説明をしておく必要があるだろう。

一つ目の「嘘」は言語学的な意味ではなく、いわば文学的「嘘」である。文学的「嘘」とは「フィクション」と言い換えても構わないかもしれない。なぜなら、現実においてそんなことはありえないからである。しかしながら、文学作品においてはありえるのである。ありえるというよりをありえると仮定することで、その物語が初めて成立するからである。

二つ目の「嘘」はいわばテクニカルな「嘘」あるいは「フェイク」といえるかもしれない。本稿では、この点を少し深堀したい。

5 《複合人称》のこと

この『夏帆』という作品はいわゆる三人称視点で描かれているように見えるが、そうするとある疑問を感じざるを得ないのである。

もし三人称で書かれているとしたら、地の文において、なぜ「町田さん」は「夏帆」や「佐原」と同様「町田」と呼ばれないのであろうか。

実は、この点は筆者にとって長年の懸案だった。思い返せば、そもそもこの難問は短篇集『神の子どもたちはみな踊る』に収められ幾つかの作品に触れてからである。この点については、「note」(「春樹と人称」<https://note.com/57405182/n/nfce720f852d4>)に投稿したことがあるが、要点だけ繰り返しておく。

作者自身この短編集は三人称で書いたと明言している。が、たとえば、『UFO が釧路に降りる』

の「シマオさん」、『アイロンのある風景』における「三宅さん」、『神の子どもたちはみな踊る』の「田端さん」、『かえるくん、東京を救う』の「かえるくん」は、地の文において、なぜ「さん付け」や「くん付け」されるのか不可解極まりないのである。

もちろん、これは作者村上春樹だけに罪があるわけではないようにも思える。言語学的に正しくはないかもしれないが、私見では日本には一人称と非人称しかないように思える。少なくとも、日本語の「彼」および「彼女」はたとえば英語における「He」および「She」とは同じではない。なぜなら日本語の「彼」や「彼女」には、文脈上しばしば「恋人」や「愛する人」という一人称な付属的意味が含有されているからである。長い間、村上春樹が一人称の「僕」や「私」でしか小説が書けなかった理由の一端にも関わるのかもしれないが、ある時点からそれを克服したかのように三人称叙述に移行しているが、先の投稿以降もこの問題を考え続けていたが、突破口らしきものは、『かえるくん、東京を救う』論一変わるものと変わらぬもの一（「山口国文」第二十九号、二〇〇六年（平成十八年）三月、山口大学人文学部国語国文学会）で言及した『かえるくん、東京を救う』における主人公の「僕」と「かえるくん」の関係であるように思える。要するに、「かえるくん」は「乖離性同一障害」を発症した「僕」の「交代人格」であって、それゆえ「僕」以外には見えないという一点にある。『かえるくん、東京を救う』が作者のいうように三人称で書かれていたとしても、主人公「僕」には「かえるくん」は確かに見えており、だからこそ「かえる」ではなく「かえるくん」なのであって、そこに三人称叙述に一人称的視点が混在する所以があるのだ。

つまり、三人称で小説世界が描かれていても、作中の主人公視点に立てば一人称の世界が併存しているわけなのだ。さらにいうなら『かえるくん、東京を救う』の「僕」にとって、「かえるくん」が「交代人格」ゆえに、他の登場人物とは一線を画する特別で重要な存在であるように、『UFOが釧路に降りる』の「シマオさん」、『アイロンのある風景』における「三宅さん」、『神の子どもたちはみな踊る』の「田端さん」はそれぞれ主人公にとって特別視されている人物であるからこそ「さん」なり「くん」が付与されるということなのではなかろうか。それは一人称的なより近い距離感の加算とでも言い換えることができようか。

同様に『夏帆』において、主人公「夏帆」にとって「町田」だけが地の文で「町田さん」と呼ばれるのは、いうまでもなく、彼女が「夏帆」にとって、芸術家の伴走者としての「編集者」という特別で重要な存在であることを明示している。

にもかかわらず、村上春樹はここに一つの「嘘」という名の解釈の曖昧性を加えてみせている。

「町田さん」という編集者が「夏帆」に作風の新境地の契機を質したのは、純粹にその理由がわからなくて聞いたのかもしれないが、薄々察していながら、佐原と夏帆の間に具体的に何があったのか知りたかったからなのかもしれないのだ。もし、前者なら「町田」は編集者として無能あるいは失格者であろう。後者なら、一皮むけた絵本作家に継続くして次の作品でも同じ水準の継続を自覚的に保たせるための問いかけだった有能な編集者ゆえの行為だったといえるように思える。

この解釈の曖昧性を生む淵源に、三人称叙述でありながら一人称視点的な意味を含有する、あえて命名するなら「複合人称」とでも呼ぶべき村上春樹がある段階で意識的無意識的に採用した方法論的革新があるような気がしているというのが、ここへきての個人的な結論である。

ところで、『夏帆』と他の三作品を隔てる決定的な差異はなにかというと主人公の性差である。平たくいうと『夏帆』の主人公は「夏帆」という女性であり、他の三作品の主人公（あるいは、聞き手に偽装された真の主人公と呼ぶべきか？）は「僕」という男性である。

この点を踏まえると『1Q84』『BOOK3』刊行直後の行われたインタビューにおける映画『ノルウェイの森』を観た後に、春樹が感じた印象は極めて興味深いと思われる。

映画になったものを見ていて、『ノルウェイの森』って実は女の人を中心にしている話だったんだと、はっと気がついたんです。書いているときは一人称で男の目線で見ているから、これは基本的にワタナベトオルという一人の青年の遍歴の物語だと考えていました。たぶん多くの読者もそう思っているんじゃないかな。でも映画になったものを見ると、この物語の中心にあるのは女性たちだということがよくわかります。緑さんと直子さんとレイコさん。それから永沢さんのことが好きなハツミさん。この四人の女の人の物語なんです。この女性たちの存在に比べると、主人公も含めて男たちの存在はむしろ希薄です。

小説では一人称の視点によって語られ、進められているものごとが、映画に作り替えられるとそうではなくなる。つまり画面にはワタナベトオルという人間も、ほかの登場人物といわば等価なものとして提出されるわけです。そうすると、結果的には一種の三人称的な話に翻訳されてしまう。(傍点引用者) (「村上春樹ロングインタビュー」『考える人』二〇一〇年〈平成二十二年〉・八月、新潮社)

要するに何が言いたいのかということ『夏帆』における形式上、三人称叙述でありながら、同時に一人称的な意味が含まれているという春樹独特の方法は、引用文における三人称を一人称に同時翻訳するようなシステムで創造されているのではないかということである。

それは、「ニック・キャラウェイという人物を得ることによって、自分を相対化し、ジェイ・ギャツビーという人物を見事に描きあげることに成功した」フィッツジェラルドに倣って、リアリズムという方法を突き詰めたいと考えた村上春樹という作家が辿り得た境地ではなかったかと思われるのである。

ここでは、芸術生成に努力や克己心よりも、好奇心という名の探究心が必要なのだというある種の確信があることだけは確かなように思える。

なぜなら、『鹿と神様と聖セシリア』ではある種受け身の天啓によって、いわば受動的に作品が降りてくるのを待つ姿を描き、『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』では環境に恵まれながら、それを活かすことなく、自滅する似非芸術家を描き、『中断されたスチーム・アイロンの把手』では芸術と芸術家のいわく言い難き関係を描いているからである。

結びにかえて 一砂漠と同じ名をもつ「佐原」の系譜—

最後に、村上春樹文学において、「佐原」の系譜とでもいうべきものが存在するのではないかと改めて考えざるを得なくなった。

今回の文脈でいえば、『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』のミュージシャン崩れの「彼」、『中断されたスチーム・アイロンの把手』の「壁面芸術家」渡辺昇であり、それは『村上春樹作品研究事典増補版』の「読みのポイント」における山根由美恵氏の指摘に従えば、「相容れない人間としてのモチーフ」としての『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルや『沈黙』の青木に接続できると思われる。

そこに私見を加えるなら、『ノルウェイの森』の「レイコさん」や「永沢」も連なると思われる。

「レイコさん」については武内佳代氏の「語り／騙りの力—村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女」（『日本近代文学』第八十三巻、二〇一〇年〈平成二十二年〉十一月、日本近代文学会）の名を出すだけで十分だろうと思われる。「永沢」については、少し説明が必要だろう。なぜなら、主人公の「僕（ワタナベトオル）」に内心批判的でありながら、彼とともに女性を狩猟する日々を送り、結果的に「ハツミさん」を自死に追いやる遠因の一端を担っていたからである。しかしながら、「永沢」が「ハツミさん」を死に至らしめる過程は、まさに「僕」が他ならぬ「直子」をして自殺させる筋道と相似であり、その意味で「永沢」と「僕」は作者村上春樹の「ネガ」と「ポジ」の関係であり、「相容れない人間」への嫌悪感や罵詈雑言は要するに同族嫌悪に由来するものであるといえるだろう。

この観点から敷衍すれば、初期三部作における「僕」と「鼠」は、『ノルウェイの森』の「僕」と「永沢」とパラレルなものであるということができよう。この関係は『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』および『中断されたスチーム・アイロンの把手』における芸術生成における「自身」の「相容れざる存在」に対する嫌悪感が同族嫌悪（あるいはネガのポジに対する反発）だったということに気付かされる。

さらに踏み込んでいうなら、『鹿と神様と聖セシリア』における駆け出し時代の焦燥と諦念は、『夏帆』に至って、嫌悪感なり不快感すらも、自家薬籠中のものとして、自身の芸術家の進化に結びつける術を身に着けたというべきかもしれない。