

村上春樹



木股知史 編

監修

藤井貞和

久保田淳

谷脇理史

竹盛天雄

日本文学研究論文集成 46

村上春樹

編者 木股知史

1998年1月30日 発行

発行所 若草書房 〒101 東京都千代田区猿樂町 2-2-5 興新ビル
電話 03-5281-0366 FAX 03-5281-0369

発行者 根本治久
組版所 まんぼう社
印刷所 平河工業社
製本所 牧製本印刷

© 1998 若草書房

ISBN4-948755-21-4 C3395

落丁・乱丁はお取替えいたします

村上春樹



江苏工业学院图书馆
藏书章

若草書房

監修

藤井貞和

久保田 淳

谷脇理史

竹盛天雄

編集委員

多田一臣

室城秀之

佐伯真一

長島弘明

中島国彦

関谷一郎

紅野謙介

大橋毅彦

目次

この空っぽの世界のなかで——村上春樹論

塔と海の彼方に——村上春樹論——

『風の歌を聴け』——OFFの感覚——

自閉と鎖国　村上春樹『羊をめぐる冒険』

二重の物語のなかの二重の「私」

“恋愛小説”の空間

手記としての『ノルウェイの森』

消えていく〈現実〉——『納屋を焼く』その後『パン屋再襲撃』——

〈近代〉という円環——村上春樹『国境の南、太陽の西』を読む——

〈ぼく〉と国家とねじまき鳥の呪い

チャリティー風土の陥穽

冒険の時代　韓国の「村上春樹現象」

村上春樹の《象の消滅》

川本三郎 7

小林正明 30

今井清人 73

加藤典洋 110

小阪修平 129

竹田青嗣 142

木股知史 169

田中 実 184

勝原晴希 196

大塚英志 212

渡部直己 225

尹 相仁 232

青山 南 237

解説 254

文献一覧 264

日本文学研究論文集成 46 村上春樹

この空っぽの世界のなかで

—村上春樹論—

川本三郎

村上春樹は空虚と闘っている作家である。おしゃれな都市小説の書き手でもないしクールな青春小説の作家でもない。村上春樹はいまここにあることの空しさを人一倍鋭敏に感受しそれとひとりで闘い続けている。「闘う」という言葉が村上春樹のように柔らかい感性の持主にはふさわしくないとしたら「こだわる」といいかえてもいいかもしれない。村上春樹は時代のなかにも自分自身のなかにもそしておそらくは言葉のなかにも大きな空虚を見てしまっている。その空っぽの世界にこだわり続けている。「風の歌を聴け』に出てくる火星の底なしの井戸

のように世界はいつからか空っぽになってしまった。まんなかに行けば行くほど何もない。ただ風が吹いている。その空虚さの確認がまずはじめにある。それでもひとはなんとかその空虚さに耐え、前へ進まなければならぬ。ダンスを踊り続けなければならぬ。たとえそのあとにさらなる空虚が訪れようと。村上春樹はそのことを、そのことだけを（彼の好きな言葉を借りていえば）「シンブル」にいい続けている。もうひとつ彼の好きな言葉には「リアル」があるが村上春樹にとってリアルとは通常の意味とは違って世界の空虚さ、希薄さ、つまりリア

リテイのなさを何度も何度も確認していくことなのだ。

村上春樹の作品が読者を感じさせるのはその表面的な言葉の戯れ、都市的モノの羅列・カタログ作り、気の利いたアフロリズムのためではなく彼が頑固なまでにいまここにあることの空しさを語り続けているからだ。空虚さのなかでひとりダンスを踊り続けているからだ。

『風の歌を聴け』のエンパイア・ステート・ビルの上から左手に傘をさしたまま飛び降り自殺した作家デレク・ハートフィールドの言葉を憶えているだろうか？「虹のまわりを一周半」という小説のなかでハートフィールドは皮肉や悪口や冗談や逆説にまぎらせて、ほんの少しだけ言葉短かに本音を披瀝している。こんな言葉だ。「私はこの部屋にある最も神聖な書物、すなわちアルファベット順電話帳に誓って真実のみを述べる。人生は空っぽである、と」

このデレク・ハートフィールドの作品のひとつ「火星の井戸」は火星の地表に無数に掘られた底なしの井戸に潜った青年の話である。彼はある日ひとりで井戸に潜った。何日間潜り続けたのかもわからなくなったある日ようやく彼は出口に出る。再び地上に出た彼は太陽がいつもと違ってオレンジ色の巨大な塊と化していることに気が

がつく。彼が井戸に潜っているあいだに約十五億年という時間が流れたのである。彼にそれを教えてくれた「風」は彼にさらにこういう。「つまり我々は時の間を彷徨っているわけさ。宇宙の創生から死までをね。だから我々には生もなければ死もない。風だ」。それを聞いた青年は静かに拳銃で自殺する。「我々には生もなければ死もない。風だ」。「風」はここでは「空虚」「空っぽ」と置きかえることも出来るだろう。そして『風の歌を聴け』の「僕」はまるで老人のように悟り切って、いや、あきらめ切ってこう結論づける。

「あらゆるものは通りすぎる。誰にもそれを捉えることはできない。僕たちはそんな風にして生きている」
村上春樹は処女作以来一貫してシンプルにそしてリアルにこのことだけをいい続けている。

「人生は空っぽである」

たとえばそれから六年後の作品『回転木馬のデッド・ヒート』では冒頭にそのことがまず確認される。

「我々はどこにも行けないというのがこの無力感の本質だ。我々は我々自身を是れこむことのできる我々の人生という運行システムを所有しているが、そのシステムは同時にまた我々自身をも規定している。それはメリー

・ゴラウンドによく似ている。それは定まった場所を定まった速度で巡回しているだけのことなのだ。どこにも行かないし、降りることも乗るかえることもできない。誰をも抜かないし、誰にも抜かれない。しかしそれでも我々はそんな回転木馬の上で仮想の敵に向けて熾烈なデッド・ヒートをくりひろげているように見える」

そしてまた「ダンス・ダンス・ダンス」で同じ言葉が、同じ確認が繰返される。

「我々はみんな架空の世界で架空の空気を吸って生きてきた。でもとにかく、何か喋ろう。自分について何か喋ることから全てが始まる。それがまず第一歩なのだ」

何度も何度も村上春樹はいまここにあることの空虚さについて語る。繰返されていくうちにその空虚さはそれを支えている現実から浮き上がりそれ自体として立ち上がる。空虚さが新しい実体になる。現実とはかけはなれたところで空虚さが新しいリアルになる。原因があつて空虚が生まれたことがいつか忘れられ空虚さがひとり歩きする。それを支えているのは言葉だけになる。言葉の無限の海にぼっかりと浮かんだ空虚という島。村上春樹はその島でダンスを踊り続ける。その姿は「高度資本主義社会」のCMに似ている。CMは本来は商品のために

あつたのがいつのまにかCMとして自立してしまう。面白いCMほど何の商品のCMだったのかわからなくなりCMのためのCMになる。CMがひとり歩きしはじめる。同じように空虚も繰返されていくと空虚のための空虚になる。そのひとり歩きし始めた空虚さになんとか実体を与えようとするのだが、ひとたびひとり歩きした空虚さに言葉が追いつかなくなってしまう。村上春樹は疲れてまたしても呟く他はない。「この高度資本主義社会の象の墓場みたいところでこんな風にぶつぶつ独り言を言いながら朽ち果てていくのだろうか?」。疲労はいよいよ深い。心のなかの井戸はどんどん深くなり底が見えなくなる。それでも「羊男」は「僕」に向かつていう。「音楽の鳴っている間とはにかく踊り続けるんだ」「何故踊るかなんて考えちゃいけない」

ダンス。底なしの井戸。回転木馬。自殺。そしてまたダンス。村上春樹の精神世界はどこまでも暗く寂しい。言葉の知的戯れ、突き放すようなクールな会話、ハードボイルド小説とアメリカ映画とロック……その表面がどれだけ軽やかに見えようが村上春樹の精神内部には暗い虚無が沈んでいる。空っぽの井戸を風が冷たく吹いている。もちろんそのことを誰よりも知っているのは村上春

樹自身である。彼は「高度資本主義社会」に生きる空しさ、実体をなくした虚構がひとり歩きしている現代に生きる空しさを誰よりも痛みと苦さで感受しながらそれでもなお言葉を信じようとする。ダンスを踊ろうとする。そういう意味で村上春樹は空虚と闘っている作家である。妥協を知らずドン・キホーテのように風に向かっている孤高の作家である。

実際、村上春樹の小説にはなんと空っぽのイメージが多いことだろう。がらんとしたバー、オフシーズンの客のいないホテル、埋立てられてしまった海、草原、プラットホームを犬が歩いているようなローカル線の駅、修道院のあるギリシャの小さな島、トルコの荒原、北海道の人の姿のまったくない牧場。

『ダンス・ダンス・ダンス』の「五反田君」は麻布の高級マンションの最上階のきれいな部屋に住んでいる。しかしきれいすぎてかえって実体がない。「五反田君」はそれに気づいている。「インテリア・デザイナーに頼むとみんなこうなるんだ。撮影現場みたいになる。写真うつりが良い。時々壁を叩いてみるんだ。はりぼてじゃないかなっていう気がしてさ。何かこうね、生活の匂い

つてものがない。見ばえだけだ。「五反田君」はおしゃれなマンションに住みながらそれが実は空っぽの「はりぼて」ではないかと不安になっている。「高度資本主義社会」の豊かさ、利便さ、趣味のよさをすべてマニュアルどおりに取り揃えながら彼は部屋を空っぽだと感じてしまっている。

『1973年のピンボール』の「鼠」もまた空っぽの部屋にこだわった。部屋のなかを吹き抜ける風にこだわった。「鼠」(まだ北海道に姿を消す前の)はある日、ゲームのような感覚で二度だけ遊びに行ったことのあるガールフレンドの部屋の様子を思い出そうとする。ダイニング・キッチン……オレンジ色のテーブル・クロス、観葉植物……。ガラス板を敷いた細長いデスク、トレイのなかの消ゴムや文鎮……。本棚とオーディオ・セット。レコードのほとんどはバッハとハイドゥンとモーツァルト、それに少女時代の名残りの何枚かのレコード……。パット・ブーン、ボビー・ダーリン、プラッターズ。

そこまで鮮明に思い出せたのに「鼠」はそこで行き詰まる。何か肝腎なもの、大事なものを忘れている。何だったか。やがて「鼠」はそれが天井の照明とカーペットであることに気がつく。このふたつだけがどうしても思

い出せない。細かいデイトイルは憶えているのに部屋を部屋たらしめている重要な天井と床を思い出せない。「そのため部屋全体が現実感を喪失したまま宙に漂っていた」「彼女の部屋は天井と床を失くしたまましばらくのあいだ、ぼんやりと闇の中に浮かんでいた」。モノはふんだんにあふれているのに天井と床がないために部屋全体が宙に漂っている。その空虚な部屋は、「高度資本主義社会」のなかであらゆるモノに囲まれながら「現実感を喪失」して浮遊しているわれわれ自身の姿に酷似している。

空虚な部屋のイメージは「午後の最後の芝生」という不思議な短篇でも繰返される。「僕」は学生で芝生を刈るアルバイトをしている（村上春樹が好んで描く「アルバイト」という状態も「現実感を喪失」している）。ある日「僕」は郊外のきれいな住宅地にある煙突のある家に芝刈りに出かけて行く。芝刈りの仕事が好きな「僕」は熱心に芝を刈る。仕事を終えて帰ろうとするとその家の女主人が「僕」を呼びとめる。彼女はなぜか「僕」に二階にある娘の部屋を見せ、それについての感想を聞くというとする。部屋には娘はいない。雨戸が閉め切つてある。雨戸を開けるとその部屋は典型的なティーンエイジャー

の部屋である。勉強机、ベッド、しわひとつないシート、洋服ダンス、ドレッサー、辞書、目覚し時計、本棚。さっぱりとした部屋である。「僕」は女主人にいわれるままに洋服ダンスを開けてみる。ワンピース、スカート、ジャケット……。引出しも開けてみる。Tシャツ、ハンズバッグ、ベルト……。そして「彼女」のことをどう思うかと問われるままに僕はこの部屋の不在の主の姿を想像する。「とても感じのいいきちんとした人みたいですね」「あまり押しつけがましくないし、かといって性格が弱いわけでもない。成績は中の上クラス。学校は女子大か短大、友だちはそれほど多くないけれど、仲は良い」そんなふうにして一時間ばかりを過ごし「僕」はその家を出る。その娘は死んでしまったのか。自殺したのか。それともただ外出しているだけなのか。あるいははじめるからいないのか。それはわからない。なんの説明もされていない。ただその空虚な部屋が妙にリアリティを持っていることだけは確かである。現実感がないというリアリティ。そしておそらくは村上春樹はこの空虚な部屋を愛している。少なくともそこを現代を生きるわれわれ自身の場所のひとつと認識している。事実、「五反田君」の生活感の乏しい部屋を見て、「僕」はそこを「希薄」

だと感じるもののその部屋をむしろよしとするのだ。

「(その部屋は)確かに生活の匂いというものが希薄だな、と僕は思った。何がどうというのではないのだが、何となく希薄なのだ。でもそういうものが希薄だからといって、とくに不自由はないような気がした。要は考え方の問題なのだ。僕にとってはそれはとても落ち着ける部屋だった」

生活感の乏しい部屋、天井と床のない現実感のない部屋、すべてのモノがそろっているのに人間だけがいらない部屋。村上春樹は空っぽの世界の中心に何度も何度もそういう空っぽの部屋を置く。それが「高度資本主義社会」を生きる自分たちの居場所であることを確認するかのよう

うに。
空っぽなのは部屋だけではない。都市もまた空っぽだ。都市には建物や通りはあっても人間の匂い、生活の匂いがない。町全体がまるでホテルのように見える。村上春樹は都市を描く場合も町の名前や通りの名前を具体的にこまかく書き込まない。年号にはあれだけこだわるとい

ユージシヤンの名前と同じように消費社会のひとつの記号でしかない。だから町の名前は「札幌」「青山」「麻布」「六本木」「ハワイ」といった消費都市の空っぽのイメージの強い名前が選ばれる。それは名前というより記号でありブランドである。生活実体の乏しい、「高度資本主義社会」のショウウインドウ、アンテナシティである。村上春樹の作品には間違っても「浅草」や「隅田川」といった歴史的コノテーションの強い名前は出てこない。故郷である芦屋ですらほとんどそれと明示されることはない。

村上春樹の町はあくまで架空の町、書き割りの町である。風が吹き抜ける空っぽの町である。そして村上春樹にとってはそういう町は日本じゅうどこに行っても同じなのである。ファーストフードの店がどこに行っても画一化され規格化されているのと同じように町もまたどこに行っても同じなのである。ただ「札幌」「青山」と記号、ラベルが違っているだけである。「ダンス・ダンス・ダンス」の「僕」は「札幌」に着いてコーヒーハウスに入りその店が「横浜」や「福岡」にあったとしてもまったく変わらないだろうとクールに眺めるが、村上春樹にとっては町はもはやそういう規格品化されたボックス

にしか見えない。

さらに町の空っぽ性は、そこに住む主人公の生活の希薄性によって強まる。村上春樹の「僕」は町と深く関わろうとしない。どこにでもあるコーヒーハウスでコーヒーを飲み、どこにでもあるホテルに泊る程度の薄い関係しか町と持とうとしない。第三次産業の就業者が労働人口の六割に近い「高度資本主義社会」の人間にふさわしく「僕」の仕事はしばしばアルバイトである。翻訳のアルバイトであったり芝生刈りのアルバイトであったりする。かつての第一次、第二次産業の労働者のような身体性の強い仕事ではない。また組織内ホワイトカラーのように社会にコミットしているという実感も少ない。町が書き割りのであるように「僕」もまた書き割りのである。村上春樹はその書き割り性を現代の条件としてとりあえず受け入れる。「ダンス・ダンス・ダンス」の「僕」はそういう書き割りの人間の典型であり、フリーの編集者・ライターとして第三次産業のなかを浮遊していく。自分の仕事など世のため人のためにならない壮大な無駄でしかないと百も承知して自らを自嘲的に「文化的雪かき」と認識する。村上春樹の言葉を借りれば「(この状態に)馴染んでいるのではない。把握、認識しているだ

けなのだ。そのふたつのあいだには決定的な差がある」

『遠い太鼓』のなかで村上春樹はギリシヤやイタリアに滞在しながら小説を書き続けた自分を反語的に「常駐的旅行者」と呼んだが村上春樹における「僕」はいわば「高度資本主義社会」を浮遊している「常駐的旅行者」といえる。

「僕」はなるべく他人と深く関わらないようにしている。他人に対して強く自己主張しない。喜怒哀楽をなるべく表に出さないようにする。(芝生刈りのアルバイトは)あまり他人と口をきかないで済む。僕向きだ。(「午後の最後の芝生」。「僕」には突っ込んだ個人的親交というものを本能的にふっと避ける傾向があつて)『遠い太鼓』「僕」の会話はしばしば「わからない」「どうでもいい」「たいしたことではないんだ」「どっちだつていい」と中断する。何か大事な話をしようと一瞬思つてもすぐに醒めて「たいしたことではないんだ」と留保してしまふ。大事な話をするときはハードボイルド小説的なユーモアやアフォリズムでやり過ぎず。話したつて人と人はしよせんはわかりあえない、信頼しあえないというメランコリックなあきらめがすぐに言葉を中断させる。「僕」と相手のあいだは前以上に空っぽの距離が広がる。しかし

相手も「僕」の分身であり相似形なのだからそこでディ
スコミニュケーションの悲劇が起るわけでもない。「た
いしたことはないんだ」「そう」でぶつきらぼうに会
話は終る。

「私……何かしゃべった?」「少しね」「どんなこと?」

「いろいろさ。でも忘れたよ。たいしたことじゃない」
／「何処から来たの?」ある時、僕はそう訊ねてみた。

「あなたの知らない所よ」彼女はそう答え、それ以上は
口をきかなかった／「何故いつも訊ねられるまで何も言
わないの?」「さあね、癖なんだよ。いつも肝心なこと
だけ言い忘れる」／「時々ね、誰にも迷惑をかけないで
生きていたらどんなに素敵だろうって思うわ。できる
と思う?」／「あなたにはなんていうか、どっか悟り切
ったような部分があるよ」／高校の終り頃、僕は心に思
うことの半分しか口に出すまいと決心した」

いずれも処女作『風の歌を聴け』のなかの言葉だが、
この会話の断念という特色はそれから約十年後「TV
ピープル」の作品のなかでもまるで口癖のように繰返さ
れる。

（彼女のような生き方をしていたらすごく疲れるだろ
うとも思う。でもそれは彼女の問題であって、僕の問題

ではない。だから僕はべつに何も言わない。彼女の好き
なようにさせておく。僕はだいたいそういう考え方をす
る人間なのだ。（「TVピープル」）／「信じられないな。
こんな長いひとりごとを言って、それを自分で全然覚え
てないなんて」と彼は言った。／「今でも何かふと言葉
が出そうになっても、反射的にそれを飲み込んでしまう
の」／「人の心というのは、深い井戸みたいなものじゃ
ないかって思うの。何が底にあるのかは誰にもわからな
い。ときどきそこから浮かびあがってくるものの形から
想像するしかないのよ」（「飛行機」）あるいは彼ははいか
にして詩を読むようにひとりごとを言ったか）

ここではほとんどディスコミニュケーションが人間関
係、会話の前提になっている。人と人のあいだには距離
があるのが当たり前なので他人の心の領域には踏みこまな
いようにするのが「僕」たちのささやかなマナーなので
ある。

「僕」は他者に対して極力距離を置こうとする。家族
に対してすら距離を置こうとする。いや、そもそも「僕」
には父親や母親、家族の存在はめつたに意識にのぼらな
い。村上春樹の小説の特色のひとつは「僕」が家族から
も離れていることである。「札幌」や「青山」が歴史的

過去と無縁な表層だけの町であるのに対応するかのよう
に「僕」もまた親や家族の生ま生ましいリアリティから
離れたところで生きている。その点では「僕」は記号の
ような存在である。どこから来た人間なのか、どうい
う家庭環境で育った人間なのか、過去がみごとに省略さ
れている。町の書き割り性に対応して「僕」はここでも書
き割りのである。親のいない「僕」は当然なことにエデ
イプス・コンプレックスの問題にも直面しない。青春小
説の多くが親と対立し親と闘いながら成長していく若者
を描くのに対し、村上春樹における「僕」にはそもそも
親が意識されていないのだからエディプス・コンプレッ
クスの問題も起りようがない。村上春樹は日本の父親が
父性を喪失したあとに登場したいわば“父なき世代”の
ひとりである。彼にはもはや闘いの対象となるような強
い父はいない。気がついたときには自然に親とのあいだ
にほどよい距離が出来ている。

「僕」は親に対しても友人に対しても恋人に対しても
極力距離を取ろうとする。こちらも他人に関わらないし
他人に迷惑をかけないから他人も自分の世界には入りこ
んでほしくない。その距離の取り方が徹底している。そ
してこの距離の取り方は決してよくいわれる「自閉」で

はない。より積極的な「自立」の要素を含んでいる。「高
度資本主義社会」をひとりで生き抜こうとする「自立」
の強い意志を含んでいる。「僕」は「自閉」した若者で
はなく「自立」を徹底させた個人なのである。

「僕」は他人にもたれることはない。与えられた仕事
はてきばきとこなす。「僕」は食事も自分で作ってしま
う。自己管理が厳しく「ダンス・ダンス・ダンス」の「僕」
など「札幌」の食べもの屋の取材に出かけて鮮やかに仕
事をこなしていき予定よりも早く仕事をすませてしま
う。「僕」と同行した「カメラマン」はプロに徹してい
る。

「我々はプロである。清潔な白手袋をはめ、大きなマ
スクをつけ、染みひとつないテニス・シューズをはいた
死体処理係のように。我々はてきばきと簡潔に仕事をす
る。余計なことは言わないし、お互いの仕事に敬意を払
う。これが生活の為にやっているつまらない仕事だとい
うことはどちらもわかっている。でもそれが何であれ、
やるからにはきちんとやる。そういう意味で我々はプロ
なのだ。三日めの夜には僕は原稿を全部仕上げてしまっ
た」

短いパラグラフのなかで「我々はプロ」が二度も繰返