

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 村上春樹初期作品中的〈喪失〉構造—從「直子」，到「直子」

NAOKO, or the Structuralization of the Lost: A Study on the Early Works of Haruki Murakami

doi:10.29714/TKJJ.201106.0005

淡江日本論叢, (23), 2011

作者/Author： 內田康(Yasushi Uchida)

頁數/Page： 81-106

出版日期/Publication Date：2011/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.29714/TKJJ.201106.0005>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



村上春樹初期作品中的〈喪失〉構造 —從「直子」，到「直子」—

內田康

淡江大學日本語文學系助理教授

摘要

在村上春樹早期作品《1973年的彈珠玩具》與《挪威的森林》當中，都有名為「直子」的少女以不同形態登場。本論文企圖透過追究早期村上作品中被認定的「直子」系譜，來釐清這位作家在文學創作出發點上的特色。論文當中，首先將村上展開作家活動後的10年間所發表的作品，以長篇為主分為三類：「四部曲」系列、「挪威」系列、「世界末日」系列之後，再過濾出呈現「隨行者」、「表面喪失」、「深層喪失」等三種與男主角「我」有關的女性類型。分析過程中特別談到，透過「默說法」來強調其深刻性的「直子」才是真正體現「深層喪失」的存在。此外，透過探討被作家親手「封印」的中篇作品〈城市及那不確定的牆壁〉可知，這部嘗試要直接面對「深層喪失」的「直子」的作品並未成功，而構成這部作品的要素當中，關於作者世界觀的部份後來被《世界末日與冷酷異境》所繼承，而「喪失」的主題則是被《挪威的森林》所繼承。

關鍵詞：「直子」 「隨行者」 「表層喪失」 「深層喪失」 〈城市及那不確定的牆壁〉

NAOKO, or the structuralization of the lost:

A study on the early works of Haruki Murakami

Uchida Yasushi

Assistant Professor, Tamkang University, Taiwan

Abstract

In “*Pinball, 1973*” and “*Norwegian Wood*”, which are the early works of Haruki Murakami, we can see the girls named ‘NAOKO’ both of them put in different situations. This paper tries to investigate the implication of ‘NAOKO’s, and to make clear how did Murakami start his career as a writer. The works written in his first decade might be grouped into three classes, which are ‘the tetralogy’ series, ‘the Norwegian’ series and ‘the End of the World’ series. From each of them, we could extract three types of the women who are concerned with ‘me’, the protagonist of the novels: ‘the accompanist’, ‘the lost in the surface’ and ‘the lost in the depth’. It is ‘NAOKO’ that represents ‘the lost in the depth’, whose importance of the role is emphasized by reticence as a strategy. Next, analyzing ‘*The city, and its elusive wall*’, a novelette sealed by Murakami himself, we would indicate that it was a failure the author directly tried to face to ‘NAOKO’ as ‘the lost in the depth’ but in vain, and furthermore, about the elements of this often overlooked work, that it was “*Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*” which inherited its original world, and on the other hand, the successor of the theme of ‘the lost’ was “*Norwegian Wood*”.

Key words: NAOKO, the accompanist, the lost in the surface, the lost in the depth, ‘*The city, and its elusive wall*’

村上春樹初期作品における〈喪失〉の構造化 —「直子」から、「直子」へ—

内田康

淡江大学日本語文学科助理教授

要旨

村上春樹の初期作品において、『1973年のピンボール』と『ノルウェイの森』には「直子」という名の少女が別々の形で登場する。本稿は、村上の初期作品において認められるこの「直子」の系譜を辿ることで、彼の文学的出発の性格の一端を解明しようとするものである。まず、村上の作家活動で最初の10年間に発表された小説を、長編を中心にして〈四部作〉系列、〈ノルウェイ〉系列、〈世界の終り〉系列の三つに分類し、そこから主人公「僕」をめぐる〈伴走者〉〈表層的喪失〉〈深層的喪失〉を表象する三つの女性たちの類型を抽出する。そして中でもとりわけ、「黙説法」によってその深刻性が強調された「直子」こそ、〈深層的喪失〉を体現した存在であったことを述べる。さらに、村上自身によって「封印」された中編「街と、その不確かな壁」の分析を通し、これが〈深層的喪失〉としての「直子」との直接的な向かい合いを試みて失敗した作品であること、またこの作品を構成する要素のうち、世界観は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』へ、〈喪失〉の主題は『ノルウェイの森』へと、それぞれ継承されていったと考えられる点などに言及したい。

キーワード：「直子」 〈伴走者〉 〈表層的喪失〉
〈深層的喪失〉 「街と、その不確かな壁」

村上春樹初期作品における〈喪失〉の構造化

—「直子」から、「直子」へ—

内田康

淡江大学日本語文学科助理教授

1. はじめに

村上春樹が、目下世界中で最も多く読まれている現代日本作家であることは論を俟たない。特に台湾では、世界で最初に村上作品が翻訳され¹、また現時点における翻訳書の種類も世界最多であるという事実など²、甚だ注目すべき点が見られる。一方、近年、台湾を含めた中国語圏、あるいは世界各国において彼の作品が広く読まれることの意義をめぐる研究も、その数を増してきている³。

こうした彼の作品のもつ特質を作品自体の内容や構造の読解から見た場合、どのような問題が浮かび上がってくるだろうか。例えば、台湾の村上作品翻訳の第一人者である頼明珠は、2006年3月に日本で行われた国際シンポジウムの席上で、村上春樹は「作品のなかにある種の余白が残って」おり、「それは、読者と作者との遊び場み

¹ 世界最初の村上春樹の翻訳刊行は、頼明珠による「1980年におけるスーパー・マーケット的生活」、「街のまぼろし」(『波の絵、波の話』)、「鏡の中の夕焼け」(『象工場のハッピーエンド』)の『新書月刊』(1985. 8、台北)であったとされる。柴田元幸・沼野充義・藤井省三・四方田犬彦編『A Wild Haruki Chase—世界は村上春樹をどう読むか』(文藝春秋、2006) 75頁および藤井省三『村上春樹のなかの中国』(朝日新聞社、2007) 90頁を参照。因みに頼氏が台湾で翌1986年に中文訳を出版した『1973年のピンボール』の英文訳は、1985年9月にアルフレッド・バーンバウムによって講談社英語文庫の一冊として刊行されている。但しこれは基本的に日本国内での流通に留まり、米国で最初に出版されたのはフィリップ・ガブリエル訳の短篇「カンガルー通信」(ZYZZYVA, 1988)。翌1989年、バーンバウム訳の長篇『A Wild Sheep Chase (羊をめぐる冒険)』が刊行された。ジェイ・ルービン著、畔柳和代訳『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(新潮社、2006)、229頁および417頁等を参照。

² 「村上春樹作品外文譯本的出版，由台灣取得了世界第一的紀錄。」(藤井省三著・張明敏譯『村上春樹心底の中國』時報出版、2008、注1 藤井(2007)の翻訳版)「中文版序」5頁。

³ 注1 藤井(2007)および柴田ほか編(2006)を参照。また、羅佳琦『村上春樹』(生智、2006)、張明敏『村上春樹文學在臺灣的翻譯與文化』(聯合文學、2010)。

airiti

たいなもの」という発言をしている⁴。この「余白」とは、以前から指摘されてきた、村上における「黙説法（レティサンス）」という問題と関係があるろう⁵。描写しようとする対象の、核心部分ではなく敢えてその周囲ばかりを叙述することによって、空白として残された重要な点を暗示するという手法である。かかる表現技法は、一方で読者に空白への自由なイメージの代入や補充を許容するものの、また一方で語り手の沈黙が思わせぶりの隠蔽工作と看做され、読者の苛立ちを誘発することもあるが⁶、ともあれ、こうした手法の存在を念頭に置いて彼の作品に向かい合うなら、村上春樹という作家の創作技法をさらに的確に把握することができるようになるだろう。

村上春樹はその文学的出発において、何をどう「描かなかった」のか。或いはそれは、「余白」として何をどう「描かない」ことで、何をどう表現したか、とすべきかもしれない。そのために論者が注目するのは、村上作品に現れる「直子」という記号である。登場人物がほとんど固有名を持たない彼の初期作品において、「直子」なる名前が「例外的」かつ「特権的」に提示されることについては、すでに柄谷行人が批判的立場から論じているが⁷、その意味についてはより詳細な考察が求められよう。すなわち、「僕」という同一人物を語り手とする初期三部作（もしくは四部作）において「直子」の名が示されるのは第二作目のみであるが、これ以後の作品を含めて「直子」の隠蔽が意味するものとは何か。またこの「直子」以外

⁴ 注1 柴田ほか編（2006）、75～76頁。本書はこの時のシンポジウムの記録である。また、村上の「余白」については宮川健郎（1988）『『風の歌を聴け』論—余白の出現』（『國文學』33-10）も参照。

⁵ 例えば加藤典洋『ゆるやかな速度』（中央公論社、1990）や渡部直己『不敬文学論序説』（太田出版、1999）等を参照。

⁶ この立場からの村上批判としては、注5 渡部（1999）や笠井潔「都市感覚という隠蔽—村上春樹—」（『幻想文学』1987年秋⇒『村上春樹スタディーズ01』若草書房、1999）、同「鼠の消失—村上春樹論」（『早稲田文学』1989年9月⇒笠井潔『球体と亀裂』情況出版、1995）等を参照。特に笠井（1989）は、「直子」の死の隠蔽を深く追究しているが、論者とは異なり相対的に「鼠」を重視する。

⁷ 柄谷行人「村上春樹の「風景」」（『終焉をめぐる』福武書店、1990⇒講談社学術文庫、1995）。初出は『海燕』（1989、11-12）。

にも、別系統の「直子」が登場する『ノルウェイの森』、更に「直子」的存在の描かれた作品が幾つか存在するが、これらを通観することで村上春樹の初期創作のあり方に迫ることができるのではない。以下、かかる「直子」への拘りに基いて論を進めていきたい。

2. 村上春樹初期作品における二人の「直子」

村上春樹は作家デビューから一昨年 2009 年で 30 周年を迎えた。彼のこれまでの 30 年余りの軌跡を仮に 10 年ごとに区切ってみるなら、最近の 10 年は、新作長篇『1 Q 8 4』⁸と『海辺のカフカ』（新潮社、2002）の二長篇を楯円の焦点とし、村上が世界と新たな局面で繋がりを見せた時期として、将来記憶されることになるだろう。

（例えば、翻訳する／されることや数々の国際文学賞の相次ぐ受賞が注目を浴びた。）次いでその前の世紀末の 10 年ほどは、言うまでもなく大作『ねじまき鳥クロニクル』1～3（新潮社、1994～95）の刊行を中心にして、ちょうどその間に起こった阪神・淡路大震災や地下鉄サリン事件への衝撃から、村上の中で急速に社会に対するコミットメントの意識が目覚めていった時期であると看做することができる。この時期の作品は、『村上春樹全作品』の第二期（1990～2000／講談社、2002～2003）にまとめられている。そして本稿で扱うのはこれ以前、『村上春樹全作品』の第一期（1979～1989／講談社、1990～1991）収録作品の発表とほぼ重なる、『ダンス・ダンス・ダンス』が刊行された昭和末期の 1988 年まで、ということになる⁹。

作家村上にとっての最初の 10 年は、同一の語り手「僕」をめぐる初期長篇四部作と、これとは系統を異にする二長篇——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と『ノルウェイの森』——のほか、幾つかの短篇集や翻訳、エッセイ等を通して、主に日本社会

⁸ 『1 Q 8 4』（新潮社、2009～2010）。台湾での頼明珠訳は時報文化より 2009 年 11 月（BOOK1, 2）および 2010 年 9 月（BOOK3）に刊行。

⁹ 短篇集『TVピープル』（文藝春秋、1990. 1）の所収作品は、その多くが 1989 年に発表されているが、「眠り」（『文學界』1989. 11）以外みな『全作品』第二期に収められている点にも鑑み、本稿では「初期作品」から除外して考える。

でその名声を確立するに至る時期であった。次に、「直子」との関連で論者が問題にすべきだと考える諸作品を列挙する。

- 1979年6月 『風の歌を聴け』 (7月、講談社刊)
- 1980年3月 『1973年のピンボール』 (6月、講談社刊) ⇒「直子」α
- 同年9月 中篇「街と、その不確かな壁」 (『文學界』)
- 1982年8月 『羊をめぐる冒険』 (10月、講談社刊)
- 1983年1月 短篇「螢」
(翌1984年7月『螢・納屋を焼く・その他の短編』新潮社に所収)
- 同年12月 短篇「めくらやなぎと眠る女」 (同上)
- 1985年6月 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 (新潮社刊)
- 同年冬 短篇「双子と沈んだ大陸」
(翌1986年4月『パン屋再襲撃』文藝春秋に所収)
- 1987年9月 『ノルウェイの森』 (講談社刊) ⇒「直子」β
- 1988年10月 『ダンス・ダンス・ダンス』 (講談社刊)
- (1995年11月 短篇「めくらやなぎと、眠る女」【改作版】
(翌1996年11月『レキシントンの幽霊』文藝春秋に所収))

これらの作品は三つの系列に分類できる。まず□で囲った、「僕」という明らかに同一の語り手による四つの長篇と一つの短篇から成る作品群。これを〈四部作〉系列とする。次に、網掛け■を施した、長篇『ノルウェイの森』を中心とした一群。これを〈ノルウェイ〉系列とする。そして最後の波線~~~~~を引いた二作品は、先行する中篇が5年後の書き下ろし長篇の下敷きになっているという関係であり、〈世界の終り〉系列と名づける。問題の「直子」という名は、〈四部作〉系列の第二作と〈ノルウェイ〉系列の中心となる長篇とにそれぞれ一度ずつ現れ、他でその名前が明示されることはない。しかも、彼女らは系統を異にする別人なので、仮に前者を「直子」α、後者を「直子」βと呼ぶことにしよう。さらに、第三の〈世界の終り〉系列には「直子」は登場しないのだが、後述するように中篇「街と、その不確かな壁」という作品では、名前こそないものの、実は「直子」的女性の存在が重要な意味を担っている。

airiti

この小説は、雑誌掲載以後に単行本や作品集などに一切収録されずに¹⁰、まさに封印された幻の作品となっているのみならず、これを元に書かれた長篇『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では彼女の位置づけが大きく改変されてしまったため、結果として〈世界の終り〉系列の、他の二系列との関係が見えにくくなっているのである。したがってこの「街と、その不確かな壁」は、長篇を中心に見た場合、村上初期作品の三系列を繋ぐ、まさにミッシング・リンクなのだ。だがそこへ行く前に、次節では、〈四部作〉系列の中でも特に「鼠三部作」とも言われる最初の三長篇に焦点を当て、第一の「直子」αをめぐる問題について考えていくことにしよう。

3. 初期三部作と「直子」——『1973年のピンボール』を軸に

村上春樹の長篇で最初に外国語で翻訳刊行されたのは、デビュー作『風の歌を聴け』ではなく、第二作の『1973年のピンボール』であった。最初に講談社インターナショナルから英語版が1985年に、そして、翌1986年には台湾で中文版が、相次いで出版された。中文版の翻訳者であり、1985年に台湾で世界に先駆けて村上春樹の翻訳を誌上に発表した頼明珠によれば、選択の決め手となったのは、本作が第一作に比べてより豊富に持つ「物語性」（原文「故事性」）であったという¹¹。確かに本作は、一応第一作の内容を受けた形で書かれてはいるものの、仮に前作を知らなかったとしても、登場人物たちの軽妙な会話など、村上作品の特質を充分楽しめる作品であろう。だが同系列の作品を参照することで、作品世界がより鮮明になってくる点もあるはずだ。まず、この小説の梗概の一例を示す。

¹⁰ ちなみに田建新「中国の村上春樹——“新鮮血液”」（『國文學』學燈社、1995. 3）によれば、中国で「村上春樹の作品が最初翻訳されたのは1986年2号の『日本文学』による「街と、その不確かな壁」「鏡」の両短編である。」とされているが、未確認。張明敏氏の御教示によれば、注1 藤井（2007）145頁にあるように、この時『日本文学』誌に掲載されたのが『新書月刊』に載せられた頼明珠訳の転載であることから考えて、ここで言及されている2作品の名は、各々「街のまぼろし」と「鏡の中の夕焼け」を誤解した可能性が強いという。

¹¹ 村上春樹《1973年の弾珠玩具》（時報出版、1995）、「譯序」5頁。

airiti

時は一九七三年九月から十一月。その間、僕は、東京で大学を卒業し、友人と翻訳事務所を開いている。僕の章は機器に関連している。僕は郊外のアパートにひょんなことから居ついた双子の女の子と住み、物語の前半で、旧式となり取り外された電話局の“配電盤”の葬式をし、後半になるとかつて鼠と遊んだいわれのある“ピンボール台”に心を捉えられ、これを探し求め、最後、この機械と出会う。一方、その同じ時期、鼠は『風の歌を聴け』の街にいて、ある年上の女と知り合う。しかし、なぜかこの恋愛は彼を追いつめ、鼠は自分から女と別れ、最後、それまで住んだ『風の歌を聴け』の街を出ることになる¹²。

物語は、「僕」の一人称語りの章と、その友人「鼠」を三人称で描いた章との二つが、ほぼ交互に提示されることで進行していく。「鼠三部作」という呼称もあるように、論者の所謂〈四部作〉系列のうち、前三作において「鼠」の果たす役割はきわめて大きく、上の梗概からは、その点に対する配慮が強く窺える。但し残念ながら、このような整理だけでは「直子」の問題は浮かび上がってこない。そこで以下、若干の補足を行う。「直子」は「一九六九年の春」、二人とも二十歳の頃に「僕」と親しくしており、彼は「直子を愛していた」が、四年後の一九七三年五月、「僕」がかつて彼女の住んでいた「街」の駅を訪れた時点で、「もう死んでしまっ」ている¹³。そして彼女の名前が出てくるのは、本作品が本格的に始まる前の、「1969-1973」と銘打たれたプロローグの中だけに過ぎない。一体「直子」の役割とは何か。また彼女や「双子の女の子」以外にも、あと二人、特に意味ありげに語られる女の子たちがいる。一人は、「僕」が学生の頃に住んでいたアパートでよく電話を取り次いだ「髪

¹² 加藤典洋編『村上春樹 イエローページ』（荒地出版社、1996）、32頁。

¹³ 『1973年のピンボール』（引用は『村上春樹全作品 1979-1989①』講談社、1990による）126頁および136頁を参照。

airiti

の長い少女」であり、もう一人は、翻訳事務所に雇われている二十歳の女の子（『羊をめぐる冒険』で、彼女が後に「僕」と結婚し、四年で離婚したことが語られる）である。そしてさらに言えば、特に物語の後半で中心となるピンボール台“3フリッパーのスペースシップ”が、「彼女」と、女性扱いされている意味も問題となる。本作品で「僕」は、結局この四組五人（^{プラス}十一台）の女の子たちとの係わりを語ることによって、何を表現しようとしたのだろうか。

実際「この小説には、一貫した話がな」く、「ばらばらな物語が三つ四つ、互いに没交渉の形で並」んでいるという印象は否めない¹⁴。そして、例えば一方に「〈彼女〉＝ピンボール台は、直子に代表される喪失した《起源》の具象化にほかならない¹⁵」という解釈があるかと思えば、また一方、「彼（＝村上：論者註）はいわば回復不可能なもの——愛するものの死——を、回復可能な態様に置く。鼠の死を、ピンボール・マシンの消失に“置き換え”るのである（小説で僕の物語の前半の配電盤の死は鼠の死を代置している。その死んだ配電盤は、物語の後半、二年半前に消えた3フリッパーのスペースシップのピンボール・マシンとなって、僕の心をふいに捉えることになる）¹⁶」というふうに、喪失感の中心をあくまでも「鼠」に置こうとする立場も存在する。いろいろな解釈を代入できるのが、「余白」の「余白」たるゆえんではある。だが論者は、「僕」の語りの構成要素となる先に挙げた女の子たちの役割に、もう少し拘ってみたいと思う。そのために参照するのは、この作品に先立って書かれた、第一作『風の歌を聴け』の構造である。

「この話は1970年の8月8日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26日に終る。¹⁷」（12頁）——29歳になった「僕」が、学生生活を送っていた東京から実家のある「街」に帰省した大学四年

¹⁴ 注12 加藤編（1996）、39頁。

¹⁵ 中村三春「『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』四部作の世界」（『國文學』、1995. 3）、73頁。

¹⁶ 注12 加藤編（1996）、44頁。

¹⁷ 以下、村上春樹作品の引用は基本的に注13同様講談社刊『全作品』版による。

airiti

生の夏休みを回想するという体裁をとった作品が、この『風の歌を聴け』である。『1973年のピンボール』に比べると、確かにストーリーは単純だが、断片的な提示の程度はこちらの方が上で、その意味で「余白」もより多くなっていると言える。そして論者が注目したいのは、この作品においても（「鼠」やバーテンの「ジェイ」以外に）やはり複数の女の子たちが登場することだ。「鼠」の彼女や、29歳の時点で結婚している「僕」の妻などを除くと、レコード店に勤める左手の小指がない女の子、高校時代にビーチ・ボーイズのレコードを貸してくれた行方不明のかつてのクラスメート、これまでに寝たことのある三人の女の子、第10節に登場する年上の女、等々。さらに、彼女たちのうちで、複数回にわたって言及されるのが、①小指のない女の子、②ビーチ・ボーイズの女の子、③三番目に寝た女の子の三人であり、その重要性が注目される。特に1970年の春休みに21歳で首を吊って死んだ③の女の子、この「僕」と同い年のガール・フレンドが、すなわち『1973年のピンボール』の「直子」当人であることは、容易に想像がつく。そしてもっと先走って言えば、この「直子」 α が、後に『ノルウェイの森』で首を吊って死ぬ「直子」 β に生まれ変わる契機をあらかじめ持っていたと考えることも可能だろう¹⁸。だがここで注目すべきなのは、後の「直子」 β とは異なり、〈四部作〉系列における「直子」 α が、徹底した「黙説法」の下に置かれている点である。例えば、次の場面を見てみよう。

「あなたはいったい何を抱え込んでいるの？」【中略】

「本当にしゃべりたいことは、うまくしゃべれないものなのね。そう思わない？」【中略】

「あなたと一緒に寝ていると、時々とても悲しくなっちゃうの」

「済まないと思うよ」と僕は言った。

「あなたのせいじゃないわ。それにあなたが私を抱いている時に

¹⁸ 『ピンボール』で「僕」が（「ノルウェイの森」を収録した）「ラバー・ソウル」に難色を示す点も、ビートルズと「直子」の繋がりを暗示的に先取りしている。

別の女の子のことを考えているせいでもないのよ。【後略】¹⁹

この長篇第三作ではほぼ第一章にのみ登場する「誰とでも寝る女の子」は、要するに「僕」の沈黙を、ひいてはその沈黙によって隠蔽された「別の女の子」の存在を浮かび上がらせる。同じ章の別の箇所では、この少女と関連して「六九年の冬から七〇年の夏にかけて、彼女とは殆んど顔を合わせなかった。大学は閉鎖とロックアウトをくりかえしていたし、僕は僕でそれとはべつにちょっとした個人的なトラブルを抱え込んでいたのだ」（17頁）とも語られる。結局、中村三春などの考えるとおり、「僕」が喪失した語られざる対象が「直子」 α 以外であったという可能性は考え難く、加藤典洋が「鼠」について指摘した「回復不可能なもの」とは、むしろ「直子」 α にこそ当てはまると言えよう。これを前提に『風の歌を聴け』における上の①～③の女の子たちの立場を割り出すと、次のようになる。

- ①小指のない女の子…「僕」の回復の過程に参加する〈伴走者〉
- ②ビーチ・ボーイズの女の子…回復の可能性を含む〈表層的喪失〉
- ③三番目に寝た女の子…もはや回復不可能な〈深層的喪失〉

ここで、以上のように整理した女の子たちの役割について少し補足しよう。③の〈深層的喪失〉は、回復の可能性が完全に絶たれているという意味で絶対的な重さを持っており、その重さは「黙説法」によって暗示されることで深刻性を増す。これこそが、初期村上作品において「直子」 α の担ったものだったのである。それに対して②の〈表層的喪失〉は、③ほど決定的に失われているわけではなく、だからこそ「僕」にとって、いわば代償行為としての探索の対象となりうる。残念ながら第一作において、彼女は「僕」による探索の努力も空しく行方不明のまま、「「カリフォルニア・ガールズ」のレコードは、まだ僕のレコード棚の片隅にある」（119頁）という結末を迎えるわけだが、この「シーク・アンド・ファインド（seek and

¹⁹ 『羊をめぐる冒険』20～21頁。以下特に断らない限り下線は全て論者による。

airiti

find) 」のテーマが、第二作から第三作にかけて徐々に膨らんでいくことは、十分留意しておくべきだろう。そして、最後の①〈伴走者〉は、「僕」との接触という点では一番前面に出る存在であるものの、物語の途中で姿を消し、にも拘らずその時点で「僕」の探索の対象となることはない。「僕」をめぐる女の子たちのこのような幾重もの配置が、村上のこの記念すべき処女作に奥行きを与えているのだ。作品を支えるこうした三層構造の存在を根拠づけるものとして、例えばジェイ・ルービンの次の指摘を思い起こしてもよい。

彼が指摘するように、喪失には三通りある。「あるものは忘れ去られ、あるものは姿を消し、あるものは死ぬ。そしてそこには悲劇的な要素は殆んどない」²⁰。

ルービンは『羊をめぐる冒険』の第二章－2の末尾を引用しながら、喪失の三つの型について提示するわけだが、これを論者の分析に当て嵌めれば、忘れ去られる者が〈表層的喪失〉に、姿を消す者が〈伴走者〉に、そして死ぬ者が〈深層的喪失〉に、それぞれ該当することになる。紙幅の関係で詳細な説明は省略するが、『羊をめぐる冒険』に登場する「誰とでも寝る女の子」は、この短い第一章の中だけで〈伴走者〉の役割から〈表層的喪失〉へ、さらに死によって〈深層的喪失〉へと移行する。この展開は作品全体で、「僕」の親友「鼠」が辿る道筋をコンパクトな形でそのまま先取りしており、そこに、羊をめぐる冒険物語とは一見関わりを持たないかのような作品冒頭部の存在意義の一つもあると言える。だが、ここでは差し当たり、当該の三つの役割が村上作品において反復される様相の一端と、その分析概念としての有効性を示しておくに止めよう。

さて、第二作『1973年のピンボール』になると、これら三つの役割はより複雑な形で変奏される。それは、「僕」による語り「鼠」

²⁰ 注1 ルービン (2006)、102 頁。ここでの『羊をめぐる冒険』の引用は 39 頁。

airiti

をめぐる章によってたびたび中断されるためでもあるが、「僕」の章に限って見ても、前作の手法から新たな進展が見られるのである。

【図1】

	『風の歌を聴け』	『1973年のピンボール』
①〈伴走者〉	小指のない女の子	双子の女の子 事務所の女の子
②〈表層的喪失〉	ビーチ・ボーイズの女の子	ピンボール 「髪の毛の長い少女」
③〈深層的喪失〉	三番目に寝た女の子 (= 「直子」 α)	

まず、③の〈深層的喪失〉が、前作と同じ少女であることは変わらない。というよりも、この〈深層的喪失〉の重大性は、「直子」という特権的名称の浮上によって、むしろこの第二作においてこそ完成されたと言うべきだ。次に、「僕」に寄り添う①の〈伴走者〉は、現実と超現実の二つの世界に分離し、前者を事務所で働く女の子が、そして後者を双子の女の子が担う。事務所の女の子は『羊をめぐる冒険』においても「僕」の離婚した元妻として登場し、すぐ退場しはするものの、彼の現実界との媒介的役割を果たす。この「妻」のテーマが肥大していき、第二期の『国境の南、太陽の西』（1992）を経て『ねじまき鳥クロニクル』三部作（1994～95）では「シーク・アンド・ファインド」の対象にまでなる。一方、知らぬ間に「僕」のもとに現われ、しばらくしてまたふらりと去っていく双子の女の子は、あるいは第一作の〈伴走者〉だった小指のない女の子に双子の妹がいたことからの連想によって生まれたのかもしれないが、その意味で前作を継承していると同時に、〈喪失〉の前提となる代替不可能性とは対照的な、ある種の代替可能性をも表象しているかの如くである。前者が長篇第三作において離婚という形で「僕」との関係に決着をつけるのに対し、後者の二人に対する「僕」の断念は、短篇「双子と沈んだ大陸」（1985）においてあらためて確認される。

さらに、本作で最も中心的なカギを握るのが、②の〈表層的喪失〉（およびその回復）である。ここでも①と同様、「僕」の世界は現実と超現実とに二分されている。特に、この二つの世界が、1970年

airiti

の冬という同一時期において重なり合っている点に注目しなければならぬ。「秋のはじめから冬の終わりまでの半年」、「僕」と同じアパートに住んでいた「髪の長い少女」。彼女と「僕」との関わりは、彼が彼女に電話を取り次ぐために「つるつるとすべる十五段の階段を何千回となく往復」し、最後に大学をやめて故郷に帰ることの決まった彼女を、お茶や食器の入った段ボール箱を譲り受けた後に駅のホームまで見送りに行ったことしかない。彼女に何千回となく電話がかかってくるのに対して、「僕自身に電話がかかってきたことは殆んどなかった。僕に向って何かを語ろうとする人間なんてもう誰ひとりいなかったし、少くとも僕が語ってほしいと思っていることを誰ひとりとして語ってはくれなかった。」(165頁)——これが現実界の「僕」である。一方、「僕が本当にピンボールの呪術の世界に入りこんだのは一九七〇年の冬のことだった。」(206頁)そして「僕だけが彼女を理解し、彼女だけが僕を理解した。【中略】あなたのせいじゃない、と彼女は言った。そして何度も首を振った。あなたは悪くなんかないのよ、精いっぱいやったじゃない。【中略】違うんだ。僕は何ひとつ出来なかった。指一本動かさなかった。でも、やろうと思えばできたんだ。【中略】……ボーナス・ライト。121150、終わったのよ、何もかも、と彼女は言う。」(207～208頁、下線原文)超現実の世界で、「僕」は「彼女(=ピンボール)」と言葉を交わし合い、激しい後悔の念を叩きつける。そして「彼女」は、そんな彼を優しく慰める。それは、現実の世界では他人のメッセンジャー役に終始し、自分を受け止めてくれる相手を持ち得なかった「僕」が、脳内で勝手に作り上げた架空の対話に過ぎない。けれど彼にとって、「直子」を失って初めて迎える孤独な冬を乗り越えるのは、それほどまでに辛いことだったのである。

ここまできて、本作品の「僕」の章を二分する、前半の「配電盤」と後半の「ピンボール」の意味が明らかになる。「配電盤」とは、ひたすら他人の電話を取り次ぎ続けた「僕」自身の喩でなくて何であろう。「配電盤の話をしてしよう」という「僕」に対して双子たちが

airiti

言う、「いろんなものを吸い込みすぎたのね、きっと」「パンクしちゃったのよ」「もうどうしようもないのよ」「でもきっと、あなたには荷が重すぎたのよ」（185頁）といった言葉の数々は、まるで「僕」自身に向けられているようではないか。彼が回復へと向かうには、まず「配電盤」としての自己に決着をつけ、それをしっかり葬らなければならない。だからこそ、「配電盤」には「お葬式」が必要だったのだ。そうすることではじめて「僕」の本心は解放への契機を得ることができる。そして、その解放のための儀式こそが、「ピンボール」の探索から再会に至るまでの道程であった。だからこの「ピンボール」は、絶対的に喪われて二度と戻らない〈深層的〉な「直子」の喩と考えるよりも、「僕」が代償的に求めて再び捜し出し得た、〈表層的〉な慰藉の対象だったと捉えるべきである。

なお本稿では詳述する余裕がないが、それでは「鼠」の役割は何かと言えば、彼は差し当たり、「僕」が喪失にうまく向き合えず、ある意味回避するような判断停止状態に置かれているのに対し、むしろ喪失や挫折に直接的に向き合おうとして苦悩しつつ、「僕」とは全く異なる人生を辿ることになった、「僕」の分身的存在だと考えられる。（「我々はどうやら同じ材料から全くべつのもので作りあげてしまったようだね」と鼠は言った。『羊をめぐる冒険』356頁。）先にも触れたが、「鼠」が「僕」における〈表層的喪失〉の対象として「シーク・アンド・ファインド」の過程を経て〈深層的喪失〉の対象にまで変貌するのは、『羊をめぐる冒険』に至ってのことであり、加藤典洋の解釈のように、『風の歌を聴け』や『1973年のピンボール』の段階で喪失の中心を占めていたとは思えない。むしろ、『ピンボール』において彼ら二人の物語がパラレルに示されるのは、喪失に対する二種類の異なった対処法を別々に描き出すためだったのではなかろうか。また『羊をめぐる冒険』から「直子」を見るなら、レイモンド・チャンドラーの『ロング・グッドバイ（長いお別れ）』の構造を援用して「シーク・アンド・ファインド」の過程自体を焦点化したこの長篇で、彼女は「鼠」の陰に隠れて単に

「僕」に〈深層的喪失〉を刻印するための記号と化しているかの如くだが、後述するように、こうした造形の仕方が、『ノルウェイの森』以降の村上作品を強く規定するものとなっていくのである²¹。

さて、このように第二作で「僕」にある程度の回復を齎したのは、あくまでも〈表層的〉レベルで喪われたものをめぐる「シーク・アンド・ファインド」の結果だったのであり、〈深層的喪失〉としての「直子」 α をめぐる問題は、いまだ手つかずのまま残されてしまった点を再度確認しておきたい。そこで〈世界の終り〉系列の「街と、その不確かな壁」の意味があらためて浮上してくることになる。村上自身によって封印されたこの〈禁書〉こそ、ある意味で「直子」の弔いそれ自体を全面的に扱おうとした作品にほかならなかった。

4. 壁の隠蔽／壁による隠蔽——「街と、その不確かな壁」の位置

本節で取り上げる〈世界の終り〉系列の中篇「街と、その不確かな壁」は、一旦書かれたにも拘らず、作家自身の手で隠蔽されていまだ日の目を見ていない、村上作品の中でも稀有な小説である²²。まず、村上春樹のこの作品に対する評価に目を向けてみよう。

[村上] 「街と、その不確かな壁」という作品については、書くべきじゃなかったものを、書いてはいけないものを書いちゃったなという思いはずっとあったんです。【中略】結局書く時期が早すぎたんですね。書くべき題材が書くという行為に先行してしまったいちばん悪い例だと思います。題材にひっぱられちゃって、小説としての膨みが欠けているんですね。世界を作り出してはいるけれど、その世界が自発的に動いていない。【中略】結局あれは『ピンボール』の直後に書いたもので、試行錯誤の時期の迷いみ

²¹ 例えば黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』（勉誠出版、2007）も、『風の歌を聴け』から『ノルウェイの森』に至る「直子」の喪失の意味を比較的重視するが、本稿で分析したその重層的構造には触れていない。

²² 掲載は『文學界』（1980. 9）。

airiti

たいなものがかかなり色濃く出ちゃってますね。【中略】とにかくあれを発表しちゃったことはその後長いあいだ僕の重荷になっていましたね。その重荷を抱えて、というかそれを捨石にして僕は『羊……』の方向に行っちゃったわけです。そして『羊……』を済ませちゃってから、ある意味ではあと戻りして「街と、その不確かな壁」を拾いあげにいくことになったんです²³。

つまり「街と、その不確かな壁」は、何を書くべきかという題材が全てに先行し、世界を作り出すだけに止まってしまった作品だというのである。この小説は『世界の終り…』（以下、本長篇をこの略称で示す）の原型になったことで、専ら長篇を論じる際に引き合いに出される形で言及されることが多い。例えば次の評価のように。

この習作（＝「街と、その不確かな壁」：論者註）のモチーフの淵源にあるのは、だから、内閉世界に閉じ込められた恋人に自分も影をなくし——内閉された人間になって——会いに行く、という内閉に閉ざされる者への連帯の話だ。ただ習作ではそのモチーフが十分に作者に握られず、最後、話は「閉塞世界からの回復」の物語に横滑りし（僕は影に説得され、街の外に出る）、失敗作となっている。だから「世界の終り」の最後で、村上は、むしろかろうじてこの小説の当初のモチーフを回復しているのである²⁴。

『世界の終り…』で「僕」が自らの「影」の説得に抗って、心惹かれる「図書館の女の子」のいる「街」に留まろうとする結末に注目すれば、加藤の「内閉に閉ざされる者への連帯の話」という解釈も納得のいくものである。だが、『世界の終り…』を抜きに「街と、その不確かな壁」のみを考察しようとした場合、この見解は妥当で

²³ 村上春樹／川本三郎「『物語』のための冒険」（『文學界』1985. 8）、75～76頁。村上全作品④の「自作を語る」で本作を「志のある失敗作」とする。

²⁴ 注12加藤編（1996）、97～98頁での、『世界の終り…』に関する説明。

airiti

あろうか。確かに、「世界の終り」の壁に囲まれた「街」は「街と、その不確かな壁」で作り出された世界を継承したものだが、二つの物語は、「僕」が「街」を出るか出ないかということ以外にも重要な差異を抱えている。まず先行研究により二作品の違いを確認する。

1、〈街〉は『世界の終り』世界の話であり、近未来世界『ハードボイルド・ワンダーランド』がない。2、〈街〉には、森という存在がない。3、〈街〉と〈世界〉とでは結末が異なる。（前者の「僕」は、「影」とともに街から脱出する。後者の「僕」は街に留まる）4、〈街〉の街は、「僕」が作りあげたものではなく、「君」が作った。5、〈街〉は語り手（書き手）が存在し、「ことば」の話題が多く、重要な意味で語られる。6、〈街〉の「壁」は、その存在が意味深く描かれている。1、2は〈世界〉で付加された点、3は展開の差異、4～6は〈世界〉で削除された点である²⁵。

これらに加えて論者が重視したいのは、「街と、その不確かな壁」においてこの「街」を作った「君」と呼ばれるかつての恋人（作品の表現に従えば彼女の「影」）が、すでに死んでしまっており、「僕」は彼女（同じく、彼女にとっての「本当の私」）に会うためにという明確な目的を持って「街」へやって来たことである。そして彼は、最後に彼女と袂を分かって彼自身の「影」とともに「壁」の外の世界へ帰還していく。『1973年のピンボール』の直後に書かれた本作が描こうとしたものは、他でもなく前作で置き去りにされた〈深層的喪失〉（すなわち〈四部作〉系列における「直子」α）と如何に向き合うか、という主題であったと思われる。その結果、「街」の世界はこの上なく美しく描き出された。だが、「僕」が生き続けることを選んだ以上、死者である彼女の世界にいつまでも留まること

²⁵ 山根由美恵「封印されたテキスト—村上春樹「街と、その不確かな壁」に見る物語観—」（広島大学近代文学研究会『近代文学試論』44、2006. 12）77頁。

airiti

はできず、「街」から帰ってきた彼は「腐臭」に取り囲まれて暗い想いを抱きながらの人生を送らざるをえなくなる。この、「街」の世界を規定していたはずの死んだ彼女＝〈深層的喪失〉は、一見同じ世界を描いているかの『世界の終り…』からは注意深く排除されている。「街」を作ったのは、「君」ではなく「僕」自身であり、ゆるやかな死を迎えるのも、「ハードボイルド・ワンダーランド」の章における彼である。彼はなぜ〈世界の終り〉を意識の核に抱え込むことになったのか。「博士」の説明によれば「あなたの意識が描いておるものは世界の終りなのです。どうしてあなたがそんなものを意識の底に秘めておったのかはしらん。しかしとにかく、そうなのです。」（『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』392頁）ということで、要するにその理由は長大なテキストの中でもついに解き明かされずに終る。すなわち〈喪失〉の背景の一切をブラックボックス化した上で展開される〈意識をめぐる冒険〉が『世界の終り…』という作品なのだ。村上は、本節冒頭の引用で「『羊…』を済ませちゃってから、ある意味ではあと戻りして「街と、その不確かな壁」を拾いあげにいくことになった」と言っているが、『世界の終り…』の段階でそこから拾い上げられたのは、「街」という世界の外観であって、その内実は大きく異なっていたのである。

これまでの議論を再度まとめるなら、「街と、その不確かな壁」という作品の主題は、〈深層的喪失〉との対峙と、そこからの苦い回復であったと言える。本作で描かれた「街」の風景は、その後の『世界の終り…』への発展を抜きにして考えても、見事な達成だった。だが、「ことば」による救済の欺瞞性をダイレクトに着地点に据えたところに、この作品の限界があった。村上は結局ここで結論を急ぎすぎたのだ。かくて、ここまで彼の創作を牽引してきた〈深層的喪失〉をめぐる問題は一旦「壁」の向こうへ封印されることになった。次の長篇『羊をめぐる冒険』（1982）において「直子」αは、前節で引用したように再び「黙説法」の下に灰めかされるのみであり、そこでの主題は、〈喪失〉に向き合おうとする「鼠」（＝

airiti

「僕」の分身)をめぐる冒険へと移行する。この移行において完成したのは、当初〈表層的喪失〉(とその探索)の対象の位置に置き換えられた「鼠」の、〈深層的喪失〉の対象への格上げであった。そして、それがあまりにも成功したためであろうか、〈四部作〉系列の「僕」が喪失した対象として、「鼠」の意義の大きさはゆるぎないものとなったようだ²⁶。「鼠三部作」の後、「あと戻りして」拾い上げられた「街と、その不確かな壁」は、〈深層的喪失〉の主題を削ぎ落とした上で『世界の終り…』(1985)へと新たに生まれ変わり、さらに後、〈四部作〉系列の最後を飾る『ダンス・ダンス・ダンス』(1988)の中に、「直子」αの影はもはや見出し難い²⁷。けれども彼女は、いつか再び日の目を見る時を、じっと待ち続けていたらしい。時には名前も持たないままに、「螢」や「めくらやなぎと眠る女」(ともに1983)などの短篇で“「僕」の死んだ友達のガール・フレンド”という立場に姿を変えて。そして「直子」は、村上をして「たぶんこの小説は僕が思っていた以上に書かれることを求めているのだろうと思う²⁸」とまで言わしめたベストセラー『ノルウェイの森』の中に、かつてと同じ名で登場してくることになる。

5. 「直子」から、「直子」へ——まとめにかえて

最後に、今までの議論を踏まえ、述べきれなかった事柄も含めて、論者なりの「村上春樹初期作品論」の見取り図を示すことにしたい。

本稿が目指した、「直子」の担った役割としての〈深層的喪失〉の対象は、「街と、その不確かな壁」を経て『羊をめぐる冒険』になると、「直子」から「僕」の分身たる「鼠」へと移行する。そして、この二人が〈深層的喪失〉という役割を分有するに至ったこと

²⁶ 例えば注12加藤編(1996)も、全体的に「鼠」の喪失の意義を大きく扱う。

²⁷ 周知のように、『ダンス・ダンス・ダンス』では、ハワイで「僕」が失踪したキキを追跡している最中に、不思議な部屋で六体の白骨を発見する。一体だけ正体不明で、「僕自身」である可能性さえも示唆された白骨を、すでに「僕」の意識にもものぼらなくなった「直子」αのものと考えてはできないだろうか。

²⁸ 単行本『ノルウェイの森(下)』(講談社、1987)、「あとがき」259頁。

airiti

は、『ノルウェイの森』の構造にまで影響を与えたように思われる。

最初から「僕」と付き合っていた「直子」 α に対して、『ノルウェイの森』に登場する「直子」 β は、語り手ワタナベ（＝「僕」）の高校時代の友人キズキの幼馴染であった。これ以前、短篇「螢」や「めくらやなぎと眠る女」が書かれた段階で、そこに登場する“「僕」の死んだ友達のガール・フレンド”という匿名の少女が、どこまで「直子」的な〈深層的喪失〉の対象になる可能性を持っていたかは不明であるが、「僕はこの短篇（＝「螢」：論者註）をベースにして四百字詰三百枚くらいのさらりとした恋愛小説を書いてみたいとずっと考えていて、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の次の長篇にとりかかる前のいわば気分転換にやってみようというくらいの軽い気持でとりかかったのだが、結果的には九百枚に近い、あまり「軽い」とは言い難い小説になってしまった²⁹」という村上の言葉を信じるなら、これらの短篇に登場する女の子がかかる変貌を遂げることになろうとは、作家自身想定外だったのではないか。だが、こうして結果的に「直子」 β は誕生した。彼女の特性として、「直子」 α において明らかにされることのなかったその自殺の遠因に、彼女自身が姉や恋人（「僕」の友人・キズキ）の自殺という〈深層的喪失〉を抱え込んでいた、という設定が付加された点が指摘できる。そして、この作品における〈深層的喪失〉の主題は、キズキの死をめぐる「僕」と「直子」による共有の段階を経た上で、最終的に彼女の死によって「僕」の中で二重化されることになるのだ。かかる構造を、「直子」 α という〈深層的喪失〉を抱え込んでいた語り手が、〈表層的喪失〉としての「鼠」の探索の果てにその死を確認する（第二の〈深層的喪失〉）に至るという『羊をめぐる冒険』の筋立てを、男女の立場をそれぞれ逆転させた上で（「直子」 α →「キズキ」／「鼠」→「直子」 β ）、より洗練された形に組み立て直したものと考えすることは、充分可能だろう。

²⁹ 注 28 に同じ。

airiti

さらに、『ノルウェイの森』で手が込んでいるのは、「街と、その不確かな壁」で一度試みられて挫折した〈深層的喪失〉との対峙とそこからの苦い回復、という主題に、彼女との〈喪失〉の共有、という変奏が加わったのみならず、作品が第一章で語る、〈喪失〉の記憶の喪失と、何度も訪れるその記憶の回帰、というバイアスをかけることによって、〈喪失〉からの回復の容易ならざることを描き出している点であろう。これは、「ことば」による救済の欺瞞性を述べ立てることを性急に結論に据えた「街と、その不確かな壁」からの明らかな進歩である。その意味で、「街と、その不確かな壁」を忠実に継承発展させているのは、『世界の終り…』よりもむしろ『ノルウェイの森』であった、と言うこともできよう。村上はこの長篇二作品の関係について「まったく別のスタイルで書かれたべつのお話なのですが、あの二冊の本はほとんど同じことを語っているのです。ただ角度が違っているだけなんです³⁰」と述べている。詳細に比較してみると、彼の言うとおりの両者のトポロジカルな関係が浮かび上がってくる。『世界の終り…』における二人の図書館の女の子は、『ノルウェイの森』で言えば「阿美寮」に入る前と入った後の「直子」βだろう。前者の「僕」は、最後の最後に「影」と別れて彼女とともに「壁」の中の「森」の世界に留まる。後者の場合も、作品冒頭で「ノルウェイの森」を耳にして激しい混乱に陥る様子からして、「僕（＝ワタナベ・トオル）」もまた「直子」βが首を縊った「彼女自身の心みたいに暗い森の奥」（『ノルウェイの森』394頁）から抜け出してはいないようである³¹。また前者の「ハードボイルド・ワンダーランド」のパートに出てくる「ピンクの少女」は、

³⁰ 村上春樹『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」』（朝日新聞社、2000）65頁。

³¹ 「僕（トオル）」のその後についてジェイ・ルービンも同様の解釈をする。「私たちがハンブルクとサンタ・フェで垣間見る後年のトオルは、完全なソウルメイトである緑の幸せな夫では決してない。【中略】レイコと四回性交することで、トオルは暗黙のうちに生命（緑）よりも、死と否定性（直子）を選んでいたので。トオルは今後、緑の生命力に自分をゆだねることなく、直子の思い出とともに生きてゆくことになる」。注1ルービン（2006）、192頁参照。

airiti

色彩との関連性からして後者での「緑」に違いない。だがこうした類似にもかかわらず、先に触れたように、前者には〈深層的喪失〉のモチーフを欠くという、後者との決定的相違がある。この要素を擲き上げたうえで、「ほとんど同じことを」、違う角度から「100パーセントのリアリズム小説³²」の手法を用いて書いたのが『ノルウェイの森』という作品だったわけだ。如上の分析から、封印された「街と、その不確かな壁」の重要性、とりわけこの作品が、以前の「直子」(α)から何を継承し、また以後の「直子」(β)へと何を伝えていったかは、ほぼ明らかになったものと思われる³³。

最後に、本稿で〈深層的喪失〉とともに提示した〈伴走者〉という分析概念の有効性について補足しておこう。この役割を担うのは大部分が女性であり、後の作品になっていくにつれて（特に『羊をめぐる冒険』以降）、彼女たちはまるでリレーで次々とバトンを渡すかのように、立場を入れ替えていく。『1973年のピンボール』の事務所の女の子は、『羊をめぐる冒険』で離婚して「僕」のもとを去り、それと入れ違いに「耳のモデル」の女の子が〈伴走者〉の位置を占める。彼女は作品の途中で、「鼠」の再登場とともに姿を消すが、『ダンス・ダンス・ダンス』では「キキ」という名前を得た上、新たに〈表層的喪失〉→探索→〈深層的喪失〉の対象となり、替って〈伴走者〉になるのが「ユミヨシさん」である。一方、作品系列を跨いだ『世界の終り…』のピンクの少女や『ノルウェイの森』の緑も、この〈伴走者〉という概念で捉えるべきだと考えられるが、ピンクの少女と緑とでは、後者の方が、明らかに「僕」との距離は縮まっている。そして「ユミヨシさん」に至って、二人は遂に結ばれるのである。村上初期作品における「僕」の物語は、〈喪失〉を抱え込んだ彼が、〈伴走者〉を求める対象とすることで、ようやく

³² 注 30、55 頁参照。村上は当初、本作品の帯にこのように書きたかったという。

³³ 大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』（角川 one テーマ 21、2009）も村上作品の物語論的な「構造」を読み解くが、本稿は村上における「構造」の変奏の妙を重視するという点で、大塚とは立場を異にする。

airiti

その円環を閉じるに至るのだ。なお、第二期以降になると〈伴走者〉の存在は必ずしも明瞭ではないが、「シーク・アンド・ファインド」の要素を含み込んだ長めの作品中において、例えば『ねじまき鳥クロニクル』の岡田亨にとっての笠原メイ、『海辺のカフカ』の田村カフカにとっての大島さん、『1Q84』の川奈天吾にとっての深田絵里子等、折に触れて重要な役割を果たしていると言えよう。

或いは本稿も、村上春樹の作品群の「余白」に記された覚書に過ぎまい。とはいえ論者は今後とも作品の精緻な読解に基づいて更なる書き込みを続けていきたいと思う。なぜなら、そうすることこそが村上文学を豊かにし、また今や台湾はもちろん世界中に遍在するムラカミ・リーダー達と繋がり合う契機になると確信するからだ。

付記

本稿は 2009 慈濟大學東方語文學系教師論文発表（2009/3/20）および輔仁大學進修部での講演（2009/5/1）等に基づき、全体に加筆修正を行ったものである。

主要参考文献（五十音順）

- 大塚英志（2009）『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』
角川 one テーマ 21
- 笠井潔（1995）『球体と亀裂』情況出版
- 加藤典洋編（1996）『村上春樹 イエローページ』荒地出版社
- 黒古一夫（2007）『村上春樹 「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版
- 柴田元幸ほか編（2006）『A Wild Haruki Chase』文藝春秋
- 中村三春（1995.3）「『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』
『ダンス・ダンス・ダンス』四部作の世界」『國文學』、70—77 頁
- 藤井省三（2007）『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社
- 山根由美恵（2006）「封印されたテキスト—村上春樹「街と、その不確かな壁」
に見る物語観—」広島大学近代文学研究会『近代文学試論』44、75—85 頁

airiti

ルービン, ジェイ (2006) 『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』 新潮社

2011年5月14日投稿受理 2011年6月16日審査通過