

り)の照合と分析の糸口とすべきだろうが、本稿では立ち入らなかつた。

(19) 『W・B・イェイツ全詩集』鈴木弘 訳 (北星堂書店 一九八二・九)。

(20) 拙稿「「正しさ」について、そして「記号的に語る」ということの陥穽―村上春樹『パン屋を襲う』のヴァージョン・アップ―」(『二松学舎大学東アジア学術総合研究所集刊 第四十六集』二〇一六・三) 参照。

(21) シュウオーツ作品は『And Other Stories』とっておきのアメリカ小説12篇』には『夢で責任が始まる』という題で収められたが、翻訳者の畑中佳樹は次のようなコメントを付している。「たった一発の狙いをすました弾丸でたった一つの的を射抜き、あとは一切余計なことをせずに死んでいった作家―デルモア・シュウオーツを、ぼくはそんな風を感じている。その一発の弾丸とは、一つの短編小説である。そのタイトルが、まるで伝説のように、アメリカ小説愛好家の間でひそかに囁かれつづけてきた。ぼくは、それを『夢で責任が始まる』と訳した」。村上による「TVピープル」解題は、『村上春樹全作品 1990～2000 ①短篇集』(講談社 二〇〇二・一一)所収に拠る。

(22) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」『ボードレール 他五篇 ベンヤミンの仕事 2』野村修 編訳(岩波書店 一九九四・三)。

(23) 柴田元幸「20世紀アメリカ小説と映画」『れにくさ 第二号 現代文芸論研究論集』(東京大学大学院人文社会学系研究科、文学部現代文芸論研究室編 二〇一〇)。

(24) 高村峰生「背後の世界、あるいはあらかじめ喪われているものの背後へ―ルー・リードとデルモア・シュウオーツ」『ユリイカ』一月号(青土社 二〇一四・一)。

(25) 前掲書、注(1)に同じ。『海辺のカフカ』を中心に」

(26) 注(3)前掲書に同じ。「神話の再創成」とは「どんな意味合いにおいても」「おとぎ話ではない」。単なる感情移入や共感のためのツールなら巷に溢れかえっている。固有の生の問題の入れ物としてもありながら、「交換可能なかたち」「水平的な魂のやりとり」の中で進行し、「世界」に構造を賦与しうるもの。その意味で村上文学では「神」(超越性)も「あくまで融通無碍なもの」として現れる。それゆえ村上作品において「構造」こそは「確固」たるものでなけ

ればならず、(語り・語られる) 相関関係や、細部を外して文脈を読み飛ばせば「構造のみ」が際立って見える所以である。

(27) 「僕には僕の責任があるんだ」と僕は言った。「僕は自分の勝手に作り出した人々や世界をあとに放りだして行ってしまおうわけにはいかないんだ。(後略)――これは『羊をめぐる冒険』の次に書かれた長篇『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の結末近くからである。作品相互の連続性、流動性の内の結節点として「責任」という語は看過できない。また『羊をめぐる冒険』の続編である『ダンス・ダンス・ダンス』について、かつて村上春樹は次のように述べていた。『羊をめぐる冒険』のラストのままじゃ、あの「僕」はあまりにもかわいそうだと思うから。ああいうひどい場所に彼をおきざりにしたことに僕は責任を感じていたから。だから僕としては彼を落ち着くべきところに落ち着かせてあげたかったです。』『DAYS ロングインタビュー』「なぜ、『僕』の時代なのか」(『DAYS JAPAN』一九八九年三月号)。

※『図書館奇譚』の引用は、『図書館奇譚』(新潮社 二〇一四年一月二五日)に、『海辺のカフカ』の引用は単行本『海辺のカフカ』上下巻(新潮社 二〇〇二年九月一〇日)にそれぞれ拠った。また『羊をめぐる冒険』(講談社 一九八二・一〇)、『羊男のクリスマス』(講談社 一九八五・一一)は、それぞれ単行本を参照し、引用のある場合もこれに拠った。

月臨時増刊号』青土社 二〇一〇・一一・二五。

(8) 山崎眞紀子「羊男」論—『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』を中心に、前掲書所収、注(4)に同じ。

(9) 河合隼雄『無意識の構造』(中央公論社 一九七七・九)。

(10) 注(5)に同じ。前掲中地論。

(11) 佐藤信夫『レトリック認識』(講談社 一九九二・九)。

(12) 私見では必ずしもその仕事に村上批判の立場にあるとは思わない大塚英志だが、その大塚が度々言及することで、いわば(柄谷—大塚「村上作品には構造しかない」問題)として参照されることが多い、柄谷行人の村上批判を認しておく。「大江(健三郎・引用者補)がいわば「意味」の崩壊にさいなまれ、それをアレゴリー的に再建しようとしているのに対して、村上は平然としている。彼はここ(『ノルウェイの森』・引用者補)ではイロニーの外見さえ捨てた。ロマンティック・アイロニーからアイロニーが抜ければ、ロマンティックが残る、つまり、彼はたんにロマンス(愛と死をみつめて)を書いたのである。」——本稿で『ノルウェイの森』に涉ることはできないが、そもそもは蓮實重彦『小説から遠く離れて』に端を発する「構造しかない」問題だが、これに對峙する目論見であったはずの加藤典洋は、『カフカ』を換喩的世界として論じた。だがメトニミーでも、象徴性の次元でも村上の小説は読むことはできない。「構造しかない」のではなく、(語り)の領域を外してはアレゴリーはもとより「構造しか」読めない。今日の批評、(読み)の制度の限界性がここに露わになっている。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』(角川書店 二〇〇九・七)、柄谷行人『終焉をめぐる』(講談社学術文庫 一九九五・六)、加藤典洋『海辺のカフカ』と「換喩的な世界」(『テクストから遠く離れて』講談社 二〇〇四・一) 参照。

(13) 注(1)に同じ。佐藤前掲書。

(14) 例えば、アンソニー・ストーは、ユングを読むにあたっての主たる障害の一つに「同じことに対し不完全に定式化された定義の多様さ」を指摘した上で、「アニメ」について次のように述べている。——「このアニメという概念は、エロチックな経験は感情と情動の世界への「扉を開ける」ことができ、必ずしも全面的にエロチックとは限らないと述べれば最もよく理解されると私は考

える。恋に陥ったことのない人は、エロチックな経験ばかりでなく、人間理解のためのすべての次元でも、欠けたところがあることをわれわれは知っている。エロチックな経験というものを通じて、たいいての人は「情熱」を体験し、情動に伴っている価値を知るのである。多くの人にとってエロチックな関係が、「人生の意味」そのものを含んでいるように思われるのはこのためである」。

——「小さい時に声帯をつぶされてしまった」(生きられなかった)母親の半面としての「美少女」「不気味な」それでいて「不幸な」存在としての「老人」と現実の「母親」が二重写しになるような語られ方。「美少女」と「僕」とが「愛の営みを持った」ことの意味。つまり(いろいろんなことがかさなりすぎてい)る「世界、パラレル・ワールドに向き合うことが「僕」に求められているのである。またストーは「アニメ」について次のようにも述べている。「ある段階ではアニメは、男性の単なるエロチックな欲望の人格化」であるが、「エロチックに魅惑的であるだけでなく、一見したところ矛盾しているような特徴、つまり古来の知恵を有しているものと描かれる」と言う。加えて「人がやや感情と本能から遠ざけられている」と、「自分をエロチックに誘惑し、「肉体の知恵」を教えることで人間の群れに連れ戻す女性が、自分にはより優れた、古来の洞察を有しているように思われるだろう」としている。作品の世界像、(かさなり)を踏まえることだが、「美少女」「老人」の表象と「母親」の語られ方を捉え直す上で示唆に富み、興味深い。アンソニー・ストー『ユング』河合隼雄訳(岩波書店 一九九〇・八) 参照。

(15) 注(8)に同じ。前掲山崎論。

(16) 注(1)、前掲書に同じ。

(17) 「アウトサイダー」前掲書所収、注(1)に同じ。

(18) 『海辺のカフカ』の「カラスと呼ばれる少年」の章は、上巻の最初と下巻最終近くに配されている。(語り)の観点から言えば、カフカ少年の話とナカタさんの話の展開を交互に配列し、「カラスと呼ばれる少年」を挿入するような物語の全体性を統括する機能としての(力)を(作者)概念の前段階に想定することになる。上巻のカフカのパート、第11章末尾には「そのようにして僕の運命はますます奇妙な展開を見せることになる。」とある。ナラティブ構造の破綻ではなく(語り)の行為の事後性と、物語の全体性の統括的水準の(語

与り知らぬプログラム「羊をめぐる冒険」なる「物語」を演じさせられていたことを理解する物語」を内包していることを前提に進めよう。「鼠は何かを理解している。そしてあの黒服の男も何かを理解している。僕だけが殆んど何のわけもわからずにその中心に立たされている」ことに気づいた「僕」は、いきおい「鼠」の家の鏡の仕掛けにも気づいていく。鏡に死者は映らない。それが「僕」に露呈しないよう「鼠」は脂で鏡を汚しておく必要があった。

僕は「自由意志」ということを頭の中心にキープしておいてから左手の親指とひとさし指で耳をつまんだ。鏡の中の僕もまったく同じ動作をした。彼もやはり僕と同じように「自由意志」ということを頭の中にキープしているように見えた。／僕はあきらめて鏡の前を離れた。彼もやはり鏡の前を離れた。

「物語」をプログラムした「黒服の男」が「僕」に言う。「君に自発的に自由意志でここに来てほしかったからさ。そして彼を穴倉からひっぱりだしてほしかったんだ」と。自分の「計算」と「僕」の「無邪気さのおかげ」で「羊をめぐる冒険」は結末に向いつつあることを告げるこの声は、「自由意志」の無効化、自律的主体の不可能性も告げていた。このような「主体」認識が孕まざるをえない虚無をいかに潜り抜けるのかというポストモダンの新局面において、作品相互の連続性を新たに生じさせるのが『図書館奇譚』のヴァージョンアップであった。『羊をめぐる冒険』での「彼らが利用し、しぼりあげ、叩きのめしたもの」、「僕に残された最後の、本当に最後のひとしずく」に対する「責任」が始まる位相にも『図書館奇譚』は布置することになるのである<sup>(1)</sup>。

村上が標榜する「神話の再創成」や、河合との関連言表、作品の枠を超え登場する羊男への吟味検討によって、「図書館奇譚」―『カフカ』―『図書館奇譚』や『羊をめぐる冒険』との連続性、流動性に内在するコンテクストとともに、『図書館奇譚』のヴァージョンアップの実相を確かめてきたことになる。

総じて、呪詛や虚無の物語を潜り抜け、新たな「生」に繋ぐ「物語」が生成するとき、古来よりの「運命」の問題は「運命が人を選ぶ」もの、「人が運命

を選ぶ」ものから、人が自らの「生」を新たに「運命」として「創造」するものとなるということ。そこに見出される世界像と、そのありようには、――再び神話的世界との関係をいかにして取り戻すかという――超越の領域を含み持つ「世界」としての「創成」が懸かっている。「神話の再創成」において、世界の複数性、(言語以前)の向こう側を含み込んだ世界像とは、意識も無意識も、主体には捉えられない他者にとって現れた世界も含めた全体性、人間の条件総体、全体としての人間に関与する倫理の問題なのである。

## 注

- (1) 『海辺のカフカ』を中心に『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』村上春樹インタビュー集 1997・2009(『文藝春秋 二〇一〇・九』)。なお、川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』川上未映子訊く／村上春樹語る(新潮社 二〇一七・四)でも、この「一軒の家」の喩えについて言及されている。
- (2) ジョーゼフ・キャンベルの単一神話論がハリウッド映画の脚本構成論に援用され、さらにそれとユング心理学をミックスしたクリストファー・ボグラがシナリオ創作をマニュアル化したように、今日の創作に応用される物語論にはユングの「元型」概念が既に織り込み済みである点も本稿は踏まえている。大塚英志『キャラクターメーカー』(星海社 二〇一四・二)参照。
- (3) 『考える人 特集・村上春樹ロングインタビュー』(新潮社 二〇一〇・九・一)。
- (4) 平野芳信「君は暗い図書館の奥にひっそりと生きつづける」(所収『村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』柘植光彦編、『国文学解釈と鑑賞』別冊至文堂 二〇〇八・一・五)。
- (5) 中地文「『図書館奇譚』 母なる闇への郷愁」(所収『ハイパーテクスト・村上春樹』『国文学 解釈と教材の研究 二月臨時増刊号』學燈社 第四三巻三号 一九九八・二・一〇)。
- (6) 伊藤氏貴「孤独をめぐる冒険」、前掲書所収、注(4)に同じ。
- (7) 中沢忠之編「ふしぎな図書館」「ゼロ年代の村上春樹作品ガイド」『総特集 村上春樹―1Q84へ至るまで、そしてこれから…』所収、『ユリイカ 一

はならないという理由はない」との認識の中で物語が進行しているまでは了解しえよう。だが「物語が水平的にそれを求めるなら」「すべてが自然に起こりえること」となるともういけない。知的作業の範疇外と目されるためか、こうした問題を回避、捨象してしまうのが村上文学をめぐり構成される膨大な言説と議論の実相である。これはまた知的了解のみでは立ち行かない、世界像の転換に関わるだけに思考の枠組みの転脱するのも容易ではない。

先の、古来より問われてきた「運命」の問題に立ち返れば、見とおしも良くなるはずだ。「運命が人を選ぶ」のがギリシャ悲劇の根本の世界観、「人が運命を選ぶ」のがいわば近代意識の根本の世界観。裏返せば、人間存在にとつての「世界」とその関係のありようを、こうした世界像として「物語」が表現（構造化）することで「世界」の理解の仕方にも一定の方向とまとまりを与え、固有の生を含めて現実理解に意味の一貫性が与えられてきたわけである。ポストモダンがトラックを一周した新局面にあつては、いかなる意味でも自律的主体たりにえぬ「私」なる「人間」に現れた世界は全体性として特権化しえない。そうでなければ、世界の複数性としてある「世界」を描いた（構造化した）ことにはならない。

『カフカ』と『図書館奇譚』や他の作品間相互の連続性の位相のもとに論を進めよう。『図書館奇譚』は「ぼく」と母の物語を通して、「ぼく」を「少しいびつ」な「ぼく」たらしめ、羊男を羊男たらしめているもの、美少女を「口のきけない」美少女たらしめ、母を今のような母たらしめている内的必然性とそのありかへの逆行、正対を「ぼく」に（読者にも）要請するものだった。ならば親と子の関係に留まらない、家族や血縁ではなく本来何の関わりもないはずのものたちが近づき繋がっていくのが『カフカ』であつたとも言える。また『羊をめぐる冒険』での羊男は「鼠」が憑依したものの、その「鼠」は羊男の体を借りて「僕」に言う——「一般論をいくら並べても人はどこにも行けない」「一般論は止そう。さつきも言ったようにさ。もちろん人間はみんな弱さを持つている。しかし本当の弱さというものは本当の強さと同じくらい稀なものなんだ。たえまなく暗闇にひきづりこまれていく弱さというものを君は知らないんだ。そしてそういうものが実際に世の中に存在するのさ。何もかもを一般論でかた

づけることはできない」のだと。羊男の口を通じて「鼠」はこう続ける。

「俺は俺の弱さが好きなんだよ。苦しさを辛さも好きだ。夏の光や風の匂いや蝉の声や、そんなものが好きなんだ。どうしようもなく好きなんだ。君と飲むビールや……」鼠はそこで言葉を呑み込んだ。「わからないよ」

つまり「強く」あろうとする「ぼく」が暗闇の奥から羊男を引きずり出してしまったのが『図書館奇譚』であれば、「本当の強さと同じくらい稀な」「本当の弱さ」としての羊男に「鼠」が憑依していたのが『羊をめぐる冒険』であつた。その「鼠」が真つ向から抗い拒絶したものが「一般論」である。「一般論をいくら並べても人はどこにも行けない」とは、別言すれば「一般論」では世界に構造を賦与しえないとの意。「鼠」にしてみれば「一般論」とは世界の矮小化、「本当の弱さ」を恰も淘汰、駆除されて然るべき対象とつたものに回収してしまう、鈍感さのなせる業にほかならない。「本当の強さと同じくらい稀なもの」である「本当の弱さ」が「実際に世の中に存在する」というのが「鼠」の世界像。この世界像にあつて「強く」あろうとすることが、「ある」ものではない」とすることに繋がつてしまうのだとすれば、同じく稀有なものである「本当の強さ」とはいったい何が問われてくる。「ぼくのやったことが本当に正しいことだったのかどうか、それさえ確信が持てない」という『図書館奇譚』の「ぼく」の言葉は、作品の枠を超えてここにも響いているのである。

村上の言う「物語が水平的にそれを求めるなら、それは自然に起こり得る」ということの顛れは、このように作品の枠を超えた流動性にこそ見やすい。別言により簡略化して繰り返す。「強く」あろうとした人物が「弱さ」を克服する「物語」が、「本当の弱さ」（超越性）を介することで、その「物語」が「本当の強さ」とは何か」という高次の問いを（救いや語りえなさも）孕みもつ「物語」を「水平的に」「求める」ことになる、というように解すべきだろう。

ならば、次のことを加えなければ片落ちとなる。「妙な」響きを伴う「本当に君の意志でここに来たのかい？」との「図書館奇譚」の羊男の言葉が、「本当に君の自由意志でここに来たのかい？」と改稿されたのが『図書館奇譚』だ。「自由意志」なる語が『羊をめぐる冒険』との連続性をさらに強化する。『羊をめぐる冒険』が、「自発的に自由意志で」行動していると思われた「僕」が

だが、「その悲劇性」が「当事者の欠点によってというよりは、むしろ美点を梃子にもたらされる」という「アイロニー」についても説明していた。

「場合によっては、救いがないということもある。しかしながらアイロニーが人を深め、大きくする。それがより高い次元の救いへの入り口になる。そこに普遍的な希望を見いだすこともできる。だからこそギリシャ悲劇は今でも多くの人々に読まれ、芸術のひとつの元型となっているんだ。また繰り返すことになるけれど、世界の万物はメタファーだ。誰もが実際に父親を殺し、母親と交わるわけではない。そうだね？ つまり僕らはメタファーという装置をおしてアイロニーを受け入れる。そして自らを深め広げる」

作中人物が傾ける蘊蓄に補われる形になったが、ソフォクレス『オイディプス王』の劇的対立とは神と人とのそれ、いまやこうした意味での神話的世界に包まれてわれわれは生きていない。「父殺し」と「近親相姦」の心的構造の連動とともに、「神経症患者のファミリールロマンス」の概念もフロイトを通じてわれわれの知るところとなった。この「貰い子」妄想に顕著な血統をめぐる夢想「ファミリールロマンス」の要素が『カフカ』に指摘しうることも含めて鑑みるに、確かに『カフカ』とは模倣するオイディプス。少年は無垢なる自分をもって世界に二元論的に対峙しているのではない。むしろ予言を実践しようとしている。そのあたりを言い当てた河合隼雄の指摘が引き合いに出されたインタビューには、村上本人によって後に「補足」が加えられた。その補足も、河合が指摘に込めただろう文脈もどうやら伝わり難いものである。

僕にとつてオイディプス神話のストラクチャーは、あくまでゆるいストラクチャーであって、それに対して僕が（あるいはカフカ少年が）どのような視野を抱き、どのような立場をとるかということ、ほとんど意識されていません。オリジナルのオイディプス神話においては、もちろん神の意志Ⅱ宿命というものが大きな意味を持ちます。そういう「定点」が確固としてあります。しかしカフカ少年の場合はそうではない。この物語には神、あるいは神に対応する存在はありません。あくまで水平的な魂のやりとりの中で、強制しないストラクチャーの中で、ものごとは進行していきます。別の言い方をすれば、交換可能なかたちで（交換可能な要素はないとい

う認識の中で）物語は進行していくのです。「すべてが自然に起こり得ることなんです」という僕の発言はそういう意味です。「とにかくなんでもありだ」ということではありません。物語が水平的にそれを求めるなら、それは自然に起こり得るのだということです<sup>(25)</sup>。

神との対立や和解といった主題・問題系が成立しえる世界像であれば、その「定点」が「神の意志Ⅱ宿命」であるのは必然だ。長い歴史の中で、彼方に神を予想しながら理性を追求した時代。神に理性がとつて変わる合理的精神と文明崇拜の時代。人間中心的世界像への批判に至ると通時的にまとめるのは些か大雑把だが、アメリカを含む近代ヨーロッパを理念に、その似姿としてある日本の近代意識は、前近代の世界観を破壊しながら獲得された。旧世代と新世代、個を束縛する家や親子関係、共同体との戦いも不可欠な思想的対立だった。今日に至って家族の解体や共同体の喪失を言われて久しいが、親と子それ自体、その関係性自体がなくなったわけではない。過ぎ去ったものでなく、それはむしろ極めて今日の問題、またそれは今日の超越性や神話的世界との関係の喪失とも深く関わっている。村上は二十一世紀に入って自身の文学への圧倒的支持と手応えについて「その背景には、なにかひとつ大きな時代的潮流の変化があるのではないか。モダンがあつて、ポストモダンがあつて、そのポストモダンがトラックを一周して、ひとつの局面はもう終わりを告げた」と語る。率直な時代認識と実感を交えた後に「神話の再創成」が「キーワード」になると述べている<sup>(26)</sup>。村上の「補足」に戻れば、『カフカ』には「神、あるいは神に対応する存在」がないと言う時のそれは、垂直的な「神」―「人間」の構図のもとに表象される宗教的世界像ないし近代意識におけるような超越性はないという意であるのは比較的容易に理解できよう。ポストモダンの新局面を自覚する村上が標榜する「神話の再創成」、その「定点」なき世界像とは、「水平的」に世界自体が複数あるという世界観認識が前提されることは既に見た通りだ。ならば『カフカ』での「交換可能なかたち」、「あくまで水平的な魂のやりとりの中で」「ものごとは進行する」とはいかなることか。旧来の文学研究や批評の枠組みの内に留まっても、カフカにとっての佐伯さんが「僕の母親であつて

である。明らかに「人生の導き手」の意味もこめられているこの案内係 (the usher) の「教え」がどこまで有効なのか、議論の余地はあるかもしれない。とはいえ、夢Ⅱ映画Ⅱ幼年期に耽溺するのではなく、映画館の外たる現実へと出ていき大人としてまっとうに生きよ、という教えを読者が真剣に受けとめざるをえないという作りには、やはりユダヤ系作家らしい倫理観が感じられる。映画というメディアの特質を活用し、映画的な魅惑で作品を包んでおきながら、最後にいわば反映画的なメッセージとともに読者を映画の外に放り出す、という逆説的な展開が、この作品に独特の深みを与えている。

映画に限らず、旧来ポップカルチャーは文化の表層に属するかに考えられていた。だがいまやそれはわれわれの精神の深層に属し、二〇世紀アメリカ小説は「テレビ番組やポピュラーソングのアイテムを引用し、変形し、自家薬籠中のものにする」ことによって、作品世界に本物の厚みと奥行き」を獲得し得たことに柴田の論脈のアクセントはある。だが村上文学をめぐる言説編成に話を戻せば、むしろこうした観点からの新しさや軽やかさをクールな現実として、その表層にのみ目が向けられきた経緯がある。いま、このシュウオーツの小説について見るべきところは他にある。それは認識の成立以前、不可知の何か（ここでは自分が生まれる以前、父母の恋愛期に遡る）に既に自分の生が強く規定されてあるという感覚にほかならない。「母の隣に埋葬させないでくれよ」とはシュウオーツ生前の言葉だが、高村峰生も指摘するようにシュウオーツがその晩年まで母への憎悪を引きずっていたという事実は（たとえ母への哀れみと緋い交ぜになったものであるにせよ）、自由意志、意識を超えた自分の誕生以前、起源への思いの強さや拘泥を伝えるものであることは疑いない<sup>[24]</sup>。

では柴田が「啞然とするほど直球」として捉えた「倫理観」や「反映画的なメッセージ」を伴う「異様な終わり方」の「異様」さとは何か。それは、柴田が疑念を呈した案内係の「教え」の意味作用に関わっている。その「異様」さをどう読むか、ただただしくも焦らずに進めてみたい。束の間の夢（求愛期）が終わり、無自覚にも父と母が「責任」ある立場に入ろうとする局面。この夢（映画）を見て、スクリーンに叫ぶ「僕」のふるまいは、自らの生の始まりを阻止しようとするもの、今の生を拒絶し、父と母とともに丸ごと消去しようとするに等しい。そのような「僕」に向かつてここで説かれる「人としての「責任」の「教え」は、「直球」の紋切り型に過ぎ、腑に落ちようもなく説得力を欠くどころか「僕」には的外れなものであるはずだ。この叱責を浴びながら「僕」が放り出された映画館（夢）の外とは、今の「僕」に生ざられている現実の場所だ。この夢に見られた現実の場所が、夢見る主体である「僕」の生の投影であれば、その生は控え目に言っても呪詛や虚無に縁どられたものだろう。このような夢を見たとき、夢見る主体である「僕」の「責任」もが始まっている。

柴田が「異様な終わり方」とした「終わり」の位相ではなく、「僕」にとつての「責任」の始まりの位相に展開するのが『カフカ』なのだ。ならば同じ位相にふさわしく『図書館奇譚』を再デザインする企てとしてヴァージョンアップがあると言えよう。先にふれたシュウオーツ作品の自伝的要素を含め、タイトルが発揮する記号性と意味作用が、『カフカ』の制作者の戦略性には織り込み済みだと想定することは可能だ。口早に言えば「母への憎悪」を引きずる（シュウオーツ的な）生というネガティブ・ストーリーと、その負の領野（呪詛、虚無）を潜り、ネガティブな感情の悪しき物語を含み込みながらも「母をゆるす」生の可能性に繋ぐポジティブ・ストーリーへ転化すること。たとえ生があらかじめ規定されたものであるとして、その虚無をいかに超えるか、互いが世界の複数性という形でしか現われざるをえない人間の条件を前提する世界に、いかにして構造を与えるのか。現代の「神話の再創成」の地平が問題となる。

## 五 「水平的な魂のやりとり」とヴァージョンアップの位相 アイロニー再び

たとえば父殺し、近親相姦、また貴種流離譚に密接な捨て子、自分探しといった現代へ引き継がれた物語のアーキタイプが神話に見い出せることに詳言は用いない。その荒唐無稽さも古代人の無知蒙昧の所以ではなく、自然の苛酷さ、現実の苛酷さを受け入れつつ共同性を縁取る、世界の構造化という営為の内にあることを今日のわれわれは知っている。父殺しの予言を受けたオイディプスはそれを回避するための選択として故郷を捨てるが、そうとは知らぬままに父を殺し、母とも結ばれてしまう。「人が運命を選ぶのではなく、運命が人を選ぶ。それがギリシヤ悲劇の根本にある世界観だ」とカフカに語る大島さん

編小説が重要となる。一九三八年に『パーティザン・レビュー』に発表されたデルモア・シュウオーツ『夢の中で責任が始まる』(『In Dreams Begin Responsibilities』)がそれだ。唐突のようだが、イエーツのエピグラフはこのシュウオーツの短編と重ねて『カフカ』の制作者には意識されていたはずだ。「みんなが気に入っている短編を持ち寄って、本を一冊作らないか」という村上の提唱により刊行された『and Other Stories』とっておきのアメリカ小説12篇』(文藝春秋 一九八八・九)には、このシュウオーツ作品(田中佳樹訳)が収録されている。日本でもシュウオーツの名は一部で知られていようが、恐らくそれはロックアーティスト、ルー・リードのシラキューズ大学時代の恩師としてだろう。因みに村上は、かつて自身の短編「TVピープル」が、ルー・リードの「ザ・オリジナル・ラップ」のビデオ・クリップの映像にインスパイアされたものであることを明かしている。そのルーの師にして友であった作家・詩人の作品、それも「まるで伝説のように、アメリカ小説愛好家の間でひそかに囁かれつづけてきた」そのタイトル(及び作品内容、現実世界を生きた固有名)の有意な記号性が、村上に全く意識されなかったとは思えない<sup>(21)</sup>。『夢の中で責任が始まる』とは次のような展開を見せる小説だ。

一九〇九年、何やら「僕」は夢の中で古いサイレント映画を観ているようだ。そこに登場するのは結婚前の若き父と母。二人はコニーアイランドに出かけ、浜辺を散歩しメリーゴランドに乗り、そこで一番の高級店で食事をする。演奏中のワルツに煽られるように父は思わず母に求婚する。すると客席でそれを観ていた「僕」が「結婚しちゃいけない! まだ間に合う、考え直すんだ、二人とも。いいことなんて何も待ってないぞ。後悔とにくしみと醜聞と、それからおそろしい性格の子供が二人、それだけさ!」と立ち上がりスクリーンに向かって叫ぶ……といった具合だ。映画は、映画なる作品を大衆に提示するだけでなく、現実を見る大衆の知覚をも構成していると述べたのはヴァルター・ベンヤミンだが、カメラが捕えたそこには無意識に浸透された空間が現出している<sup>(22)</sup>。「ここでシュウオーツがいち早く用いた、夢とも映画ともつかないような設定は実に巧み」であり、映画というメディアの誕生によって「ある種の客観性の幻影」が獲得されたことを述べた柴田元幸による論考がある<sup>(23)</sup>。映画と夢の親近性や、映画を見ている時の深層の意識、惑乱と混濁の感覚、映画とい

う体験の特異性をこの小説の寓意性とともに掬い上げている。

夢は夢を見る本人の産物であり、その人物の深層心理を刻々、何らかの歪みとともに表出しつづけるが、映画はすでに物理的に完成したものであり、見る者による改変を許さない。夢とも映画ともつかぬものを見ている主人公は、いまの自分のありようから遡及して過去を捏造しているようでもあり、と同時に、動かしがたい、そしておそらくはいまの自分を作り上げる源となつていく過去を目の当たりにしているようでもある。

さらにイエーツ『責任』のエピグラフを踏まえたこの短編のタイトルから二重の意味を柴田は読み解いている。

ひとつは、父と母が求愛期という「夢」から夫婦生活という「責任」ある立場に(主人公の見るところ、十分な自覚なしに)入っていくということ。そしてもうひとつは、主人公がこうして映画のような「夢」のなかで幼児的にふるまった末に映画館の案内人に叱責され、人としての「責任」を教えられるということである。

些か引用が長くなるが、柴田の翻訳による当該作品末尾とその評価に続く箇所を見ておきたい。作品は次のように終わる。

「お前こそ何してるんだ? わからないのか、やりたいことを何でもやるわけじゃないってことが? お前みたいな、将来これからっていう若者が、なんでそんなふうにしつて起こさなきゃいけない? 自分のやってることを少しは考えたらどうだ? ほかに人がいなくなつて、そんなふうになるまっちゃいけないんだ! やるべきことをやらないとあとで後悔するぞ。こんなふうにやっちゃいけないんだ、こんな間違ってる、じきにそう思い知るさ、お前のやること一つひとつがあまりに大事なんだ」そう言う彼にひきずられて僕は映画館のロビーを抜け、冷たい光のなかへ押し出され、そして僕は21歳の誕生日の怪しい冬の朝へと目覚めた。窓枠の下は雪の唇で輝き、朝はもうはじまっていた。

人間いかに生かすべきか、という問いに対し、啞然とするほど直球の答えが主人公に(そして読者にも)次々投げつけられる、相当に異様な終わり方

responsibilities —— という言葉だ。イエーツの詩集『責任』

(Responsibilities, 1914) の巻頭に「古い戯曲」からの引用としてエピソードに置かれたものだ。鈴木弘によれば、このエピソードは「イエイツが夢、すなわち、おのが内的世界のヴィジョンを通して詩人として責任をはたそうとする力強い決意を裏書き」したものであり、その責任は「過去、つまり、いまは亡き先祖や詩人たちへの責任、社会的責任、個人的責任、美に対する責任に分類」できるといふ解釈を紹介している(19)。「カフカ」では、この言葉が援助者のな役割を担う大島さんの蔵書の一冊(これが大島さんの思考の跡を示すメモを合わせてカフカが読むこと)を通して少年に届けられ、その胸に響くものとなる。少年が手にしたその本とは、ナチス・ドイツの「アドルフ・アイヒマンの裁判について書かれた本」である。「ユダヤ人の最終処理——要するに大量殺戮——という課題」を与えられたアイヒマンは、「実務家」として経済的、効率的な「最終処理」計画立案に没頭した。法廷の被告席にあって、六百万人ものユダヤ人が抹殺された事実を突きつけられても最後まで彼は自分の罪を自覚できなかったことを知る。そこでカフカが目にした大島さんのメモ——「すべては想像力の問題なのだ。僕らの責任は想像力の中から始まる。イエーツが書いている。In dreams begin the responsibilities —— まさにそのとおり、逆に言えば、想像力のないところには責任は生じないのかもしれない。このアイヒマンの例に見られるように——は、歴史的過去に責任の範囲としての事実を「想像」することすらできない人間が示した罪の意識の欠如を、単に逆説的に説明するものとしてあるのではない。「想像力の欠如した人間」を「うつろな連中」として、その「狭量さや非寛容さは寄生虫と同じ」、「宿主を変え、かたちを変えてどこまでもつづく」ものだと言語の大島さんは、「佐伯さんの幼なじみの恋人を殺してしまったのも、そういつた連中なんだ」と「うつろな連中」への警戒心と嫌悪感を露わにしながら少年に強く説くに至る。このように『カフカ』においても「読む」という行為が、少年の意識の深層と強く関わるものであることははっきりしている。それは少年に「僕がなにを想像するかは、この世界にあっておそらくとても大事なことなんだ」との認識へ至らせる契機

となる。その「想像力」こそは作品を貫く主題系をなす(20)。そもそもカフカは父親の呪いの刻印から逃れるため家を出て四国に向かい、「甲村記念図書館」(と大島さんのキャビン)に寄寓することになる。母親が「ひとときの言葉」も残さず、四歳のカフカから顔を背け去っていった事実性は、自分がいるべきでない場所として「家」を彼に認識させたろう。「美しい(あるいは感じのいい)中年の女の目を目にするたび」「この人が僕の母親だといいのにな」と考えてしまうこの少年にとって、佐伯さんとは「彼女が僕の母親であつてはならないという理由はない」という「仮説」の中にもあつた存在である。キャビンにカフカが身を潜めた夜の場面のカラスの声は、恰もパトスとしての少年表象にロゴスの如く告げるものようだ。

でもそんな平穩が長くは続かないことを、君は知っている。それは飽きることもない獣のように君をどこまでも追いかけてくるだろう。深い森の中を彼らはやってくる。彼らはタフで、執拗で、無慈悲で、疲れやあきらめというものを知らない。もしここでマスターベーションを我慢できたとしても、それはやがて夢精というかたちをとってやってくるはずだ。君はその夢の中で、ほんものの姉や母を犯すことになるかもしれない。君にはそれを統御することができない。それは君の力を超えたものごとなんだ。君はただ受け入れるしかない。／君は想像力を恐れる。そしてそれ以上に夢を恐れる。夢の中で開始されるはずの責任を恐れる。でも眠らないわけにはいかないし、眠れば夢はやってくる。目覚めているときの想像力はなんとかが押しとどめられる。でも夢を押しとどめることはできない。

いま問題のエピソードはこどもも読まれるはずだ。(たとえ実行せずとも)頭の中で考えたときに既に罪は始まっている」と。イエーツのエピソードのこうした再現のもとには、「責任」には現世的な「こちら側」の問題に留まらない、超越性が介在する宗教的倫理的規範との本来的な繋がりが鮮明となる。ここでは日本の近代の文学の主流の問題に遡及できるそれが、隔世遺伝的に村上作品にも現れて見えることを確かめればよい。「汝、姦淫するなかれ」の誠めも夢の中までが問われるように。

そして、いま本稿ではこのエピソードをタイトルに掲げた或るアメリカの短

いう動きの中のひとつだったと思うの。昨夜私たちがやったことが、正しいことだったのかどうか、私にはわからない。でもそのとき、私はもうむりになにかを判断するのはよそうと心をきめたの。もしそこに流れがあるのなら、その流れが導くままにどんどん流されていこうと思ったの」(下巻33章)

⑥ 僕が誰なのか、それは佐伯さんにもきつとわかってはいるはずだ、と君は言う。僕は『海辺のカフカ』です。あなたの恋人であり、あなたの息子です。カラスと呼ばれる少年です。そして僕らは二人とも自由になれない。僕らは大きな渦の中にいる。ときには時間の外側にいる。僕らはどこかで雷に打たれたんです。音もなく姿も見えない雷に。(下巻33章)

⑦ その夜、君たちはもう一度抱きあう。君は彼女の中にある空白が埋められていく音を耳にする。(中略)君は仮説の中にいる。仮説の外にいます。仮説の中にいる。仮説の外にいます。(中略)「私の中にはあなたが知らなくてはならないようなものなんてなにひとつないのよ」と彼女は言う。月曜日の朝がやってくるまで、君たちは抱きあい、時間が過ぎていく音に耳をすませる。(下巻33章)

⑧ 「佐伯さん、もし僕にそうする資格があるのなら、僕はあなたをゆるします」と僕は言う。／お母さん、と君は言う、僕はあなたをゆるします。そして君の心の中で、凍っていたなにかが音をたてる。(下巻47章)

⑨ 「いくつか君に伝えなくてはならないことがある。まず佐伯さんが亡くなった。心臓発作だ。火曜日の午後、二階の部屋の机に突っ伏して死んでいるのを僕が見つけた。突然の死だった。見たところ苦痛もなかったようだった」(中略)「火曜日の午後？」と僕は尋ねる。(下巻49章)

⑩ 「お前はいつかその手で父親を殺し、いつか母親と交わることになる」という父親の予言＝呪いについてを大島さんに告白したカフカが、「遠隔的な父殺し」の「仮説」を述べたくだり。②は十五歳の佐伯さんが「生き霊」としてカフカの部屋を訪れた場面。③、④、⑥は、母親を仮託した女性、少女の姿ではない「現実の佐伯さん」とカフカが「交わる」場面。また④は時折挿入されるカフカを相対化するカラスの声だが、一人称と二人称の位相が混濁の様相

を呈する⑥や、ゴチック表記ではない⑦がカラスの声の機能を担う点は「カラス」と「僕」の一元化をコノートするアクセントになる。①の「とくべつな夢の回路」を含めた世界像や、その「純粋な美しさ」が「自然でありながら、普通の場所には存在しないはずの感情」をカフカに引き起こす②の少女表象と、『図書館奇譚』の美少女の類縁は明らかだ。既に見た『図書館奇譚』末尾の語り⑤を照らせばどうか。「私たちがやったことが、正しいことだったのかどうか、私にはわからない」と言う佐伯さん、⑨では、その佐伯さんの突然死と『図書館奇譚』の「母親が死んだ」「火曜日」の重なりが符牒と見えるのも、思わせぶりの偶然に過ぎないのか。図書館という場の異界性、時空の歪みと世界の複数性、夢の通路と「幽霊」表象についてははや言うまでもない。少なくとも秩序づけられた「こちら側」の世界の善悪の峻別(性・暴力・殺人等において)を超越した領域の介在を言うことはできよう。「正しさ」に關与してくる危険極まりない暴力性は歴史が証明しているが、村上作品には「正しさ」についての自己言及的、反省的な語りや度々見られるのも、このような超越的領域が介在する所以である。

①の「仮説」にうかがえる世界観(カフカの父は「仮説」というのは頭脳の戦場」だと口癖のように言った)、②の少女に徴づけられた人間存在の多層性、⑥、⑦のカフカと佐伯さんの「結ばれ方」、これらの多義性に応じた⑧のカフカの語り口、こうした点を押さえれば『カフカ』との連続性において『図書館奇譚』の改稿が「とくべつな夢の回路」を通じて「ぼく」が「夢でしか見ることのできない少女」と「愛の営みを持った」出来事の文脈の強化に關わる点は明らかだ。生きられなかった母の半面としての美少女に「ぼく」が恋する『図書館奇譚』だが、実体的な母との近親相姦が描かれていないことは言うまでもない。

## (2) イエーツとシュウオーツ 制作者の戦略性とヴァージョンアップ

村上作品の中で『カフカ』を特徴づけるのは、圧倒的な「引用」の多さである。主題論的にも作品相互の連続性においても、とりわけ見落とせないのが先の①に見える「夢の中で責任が始まる」——In dreams begin the

『図書館奇譚』の「ぼく」の内面に住まうものだったと言えるだけに、『羊をめぐる冒険』の羊男の表象の吟味検討は意義深い。また「キャラクター化」とは一口に言うが、いわば村上流スピノフ（派生作品）やスターシステムの実相と、作品相互の連続性に生じているコンテクストや結節点は見落とせないものとなる。既に形成され、またされつつある参照の体系内の一つの情報（知識・コード）の源泉、村上文学の〈原型〉の再デザイン化の一環として、今回のヴァージョンアップを捉え直すことができる。

#### 四 「夢の中で責任が始まる」―『図書館奇譚』と『海辺のカフカ』の連続性

##### (1) ヴァージョンアップがもたらすもの ―「とくべつな夢の回路」と『図書館

かつて『海辺のカフカ』（以下『カフカ』）は、エディプス神話の焼き直しではないと批判されたが、批評領域からも村上作品には深みがなく、定型的な物語の構造しかないことが否定的に指摘されてきた。村上本人はインタビューで『カフカ』が当初『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランドの続編として企画されていたこと、そこにはギリシャ神話やオイディプスの問題が出てくることも認めている<sup>(16)</sup>。これとは別のところで村上は心惹かれるポップカルチャーに言及し、ミステリーやホラー映画、ステイヴン・キングやレイモンド・チャンドラーを愛好する享受者の自分と制作者の自分は別であり、制作者としてはこうした物語の「構造」のみを援用し、そこに「自身のものを詰め込んでいきたい」と明言した<sup>(17)</sup>。だが言うまでもなく村上の読者は作品から定型的物語の構造のみを消費的に享受しているのではない。例えば、その特徴的な比喩表現も、語り手の主体性や表象と別にあるのではないことは先節のアレゴリーの吟味でも見たとおり。アレゴリーを読めず、作品の深みへと至りえぬ度し難い読みの制度性が問われてくるのだが、いま確認していきたいのは『カフカ』と『図書館奇譚』の類似性ないしは連続性の実相である。

カフカ少年・「僕」に焦点化した話、ナカタさんと星野青年に焦点化した話が交互に展開する『カフカ』の両パートの平行な世界。この二つは四国・高松の「甲村記念図書館」に向かう。上巻劈頭に配された「カラスと呼ばれる少年」の章の「僕」と「カラス」の対話は少年自らが設けた人格との自己内対

話を思わせ、そのカラスの声はゴチック表記となっている。「君の中にある」「形而上的であり象徴的でありながら」、同時に「千の剃刀のようにするどく生身を切り裂く」「砂嵐」を「くぐり抜ける」ことになるかと告げるカラスの声こそ、これが「どんな意味あいにおいても」「おとぎ話」ではないという読み手のコード要請を促すものとして機能している<sup>(18)</sup>。『カフカ』からの引用となる次の①～⑨の吟味検討から、この「砂嵐」を「くぐり抜ける」物語の〈原型〉が『図書館奇譚』にあることを本節では言うことになるが、作品のヴァージョンアップ、再デザイン化の整理分析は他の作品間の相互作用、自己内部的なコンテクスト的発想の射程へと視野を広げる研究・基礎作業の一環となる。

①「でもね、メタファーとかそんなんじゃない、僕がこの手でじつさいに父を殺したのかもしれない。(中略) たしかに僕はその日東京には戻らなかった。大島さんが言うようにずっと高松にいた。それはたしかだよ。でも『夢の中で責任が始まる』、そうだね?」／「イェーツの詩だ」と大島さんは言う。／僕は言う、「僕は夢をとおして父を殺したのかもしれない。とくべつな夢の回路みたいなのをとおって、父を殺しにいったのかもしれない」(上巻21章)

②その少女が〈幽霊〉であることが僕にはわかる。まずだいいちに彼女は美しすぎる。(中略) まるで誰かの夢の中からそのまま抜け出てきた人のように見える。(上巻23章)

③佐伯さんをなんとか起こさなくてはと僕は思う。目を覚まさせなくては。(中略) これは夢じゃない。現実の世界なんだ。でもすべてはあまりにも速いスピードで前に進んでいく。僕にはその流れを押しとどめる力はない。僕はひどく混乱しているし、そして僕自身、時間の歪みの中に呑みこまれていく。(下巻29章)

④「いつだいたいどこから君の責任は始まるのだろう。意識の視野の白濁をぬぐいとりながら、君は懸命に現在の位置を見いだそうとする。流れの方向を見さだめようとする。(中略) 潮が満ち、月が昇る。ほどなく君は射精する。(中略) 彼女はべつつの世界にいる。君の精液はべつつの世界に呑みこまれていく。(下巻29章)」

⑤「昨夜あなたの部屋で、私たちのあいだにおこったことも、たぶんそう

界での夢（さらなる深層）に現れる「美少女」は、声を奪われた母の「影」。地下世界で「ぼく」は母のアニメスである（老人）と、「ぼく」の分身（羊男）に出会い、母の「影」（美少女）に恋をする。こうした「無意識」の領域（地下一階）が既に言語により媒介された領域であれば、さらなる深層領域（地下二階）に属する「口のきけない」美少女は——「彼女のことは耳からではなく、ぼくの胸のまんなかから聞こえてきた」といった語られ方とも相俟って——言語以前の領域より訪れたものの表象として符節が合う<sup>14</sup>。

作品解釈において、より重要なのは「ぼく」が美少女に恋することの意味である。危うい（かさなり）の深層領域にまで下降した「ぼく」は、現実の母を現在のような母たらしめているその根源にまで降り立っているに等しい。美少女への恋、それは母の心の危ういところへ直接に触れようとするに等しい。同時存在的に世界じたいがパラレルに複数あり、その（かさなり）を通じて「ぼく」は母の気持ちに近づこうとするのだが、現実には生きられなかった母の「影」に恋をする。ここにはアイロニーが生じている。母の「影」とは、現実の母自身に本来は意識されるものではない。口のきけない美少女（「影」）の声は「ぼくの胸のまんなかから聞こえて」くるが、羊男の世界を介してみれば母（老人）とは心底怖れる対象でしかない。「ぼく」が美少女に惹かれれば惹かれるだけ、逆に母の世界は内奥から軋めくことになるアイロニー。片や羊男は地下の深い闇の奥こそを居場所とする存在。羊男にとつての出来事の意味も合わせて「ぼくのやったこと」と、「いつもよりほんの少しだけ悲しそうに見える」「母親の横顔」との相関性の内に、それが「本当に正しいことだったのか」ということの意味がアイロニーを帯びながら像を結ぶのである。

## (2) 画像の表現実践 派生する物語と羊男

ヴァージョンアップと作品に描かれた事物の機能への図像的な観点からも新見を加えておこう。「ぼく」が閉じ込められた牢屋にあった歯磨きは「ぼくの嫌いな苺味」である。「苺」を「母」と「母」に分解すれば、草冠を戴く母、母が暗示される仕掛けとなる。また月をあしらったオスマントルク帝国旗の通称は「新月旗」だが、脱走敢行の「新月の夜」との響き合いも含め、これら図

像性の喚起する意味作用に意識的な本作の表現実践は興味深い。特筆すべきは『オスマン・トルコ収税吏の日記』を読む「ぼく」が収税吏ハシュールとなり美少女（妻）を抱くくだりである。「彼女の体は細くて、つるりとして素敵な匂いがした」との語りの後に「ぼく」に訪れた「眠り」とは、その「苺の香りのする眠りだった」と加筆改稿された点は見落とせない。後の議論を先取りすることにもなるが、『図書館奇譚』の改稿により生成・補強される文脈との相似性、微視的かつ構造的な類似性を帯びてくるのが『海辺のカフカ』（講談社二〇〇二・九）にほかならない。『図書館奇譚』との連関という問題構成は、制作者の言を用いれば「ひとつの作品から別の作品へと移行する連続性」「流動性」の実相を捉える試みということにつながる。

こうした観点からもうひとつ、本節はじめに引用した「羊は冗談と音楽が大好きな動物なのだ。そのことをぼくはこの本で初めて知った」とは、これもまた見落とせない改編箇所である。周知のように「図書館奇譚」初出連載時とほぼ同時期に発表された『羊をめぐる冒険』（『群像』一九八二年八月）と、短篇「シドニーのグリーン・ストリート」（『海』臨時増刊「子どもの宇宙」一九八二年二月）の二作品にも羊男、羊博士が登場する。それだけではない。佐々木マキとの絵本『羊男のクリスマス』（講談社 一九八五・一一）での羊男は昼間はドーナツ・ショップで働いており、『図書館奇譚』のぼくと羊男に交わされた会話の中の願ひ（羊男がドーナツ屋を始める）がここに実現されている。羊は「音楽が大好き」との改稿に先立って絵本の羊男とは作曲家でもあった。絵本には『一九七三年のピンボール』の「双子の少女」も登場している。それも『図書館奇譚』の「ぼく」が地上に脱出し終えたとき、羊男は姿を消した。これは一つの（出来事）だ。これを単に成長物語の枠組みに落とし込めば「無理だと思っていた牢獄からの脱出を「僕」が完遂したときに、羊男は「僕の弱い部分は消え去った」と言えよう<sup>15</sup>。だが「ぼく」が連れ出す仕儀となった地上に羊男の「居るべき場所」はあるはずもない。その羊男に「居るべき場所」を与えた『羊男のクリスマス』の自己内部的な間テクスト性の構築は注目値する。

『羊をめぐる冒険』では、『風の歌を聴け』一九七三年のピンボールの「僕」の相棒であった「鼠」は自殺した後、羊男に憑依する。そもそも羊男は『図

かわりに《それを《あらわす》》というのは、ある意味でまちがいである。かわりになるのではない。二列の意味が共存し、平行するのだ<sup>(1)</sup>。

作品に戻れば、旧稿版と照合しても、受付↓地下室で老人に会う↓地下迷路を進み階段を下る↓羊男に会う↓牢屋に入れられる↓羊男との会話、までの展開じたいに改編はない。いま重要なのは闇の世界への下降、その道行きでの「ぼく」と老人、老人と羊男のやりとりを展開する表層のストーリーと「共存し、平行する」深層のドラマが仕掛けられていることだ。その双方を捉える時、「ぼく」とどつての母の存在と意味が漸層的に浮かび上がるといって仕掛けを見落としてはならない。むしろ作中人物「ぼく」の現在にそれが自覚されているのではない。「ぼく」は語り手によって語られる対象だ。次の引用は広大な迷路の果て、牢屋に通じた暗闇の閲覧室に「ぼく」が騙されて入れられるところだ。

老人はすぐく不気味な存在のようにも思え、同時に怒りっぽいだけのただの不幸な老人のようにも見えた。

試みに右の二つの傍線部の「老人」を、それぞれ「母親」「女性」に置換してみればどうか。表層のストーリーと並行・平行する「ぼく」の深層領域のドラマへの布石として符節が合うことを確かめることになる。母親とはどのよう

に語られているか。  
夜中になつてもぼくが帰らなかつたら発狂してしまふかもしれない。そういう母親なのだ。いつも悪いことばかり想像する。悪いことを想像するからテレビを観ているか、そのどちらかだ。母はぼくのむくどりにちゃんと餌をやってくれるだろうか？

むくどりは「ぼく」が「思い」（それは美少女に会うには不可欠なもの）を注ぐ愛玩対象、その「むくどり」を母はうるさいと嫌う。いわば形能論的な物語論の枠組みでいう行為項が「行って帰る」水準での変化とは何か。母にあってがわれた「靴」を履いて異界に入り、その「靴」を捨てて裸足で現実へと帰還する点に集約される。この往還に母子分離の遂行を指摘することはたやすいが、「ぼくのやったこと」はこれだけではない。美少女とは文字通り「夢でしか見ることのできない少女」、「ぼく」に食事を運んだのは（羊男の世界では）羊男であり、その時「ぼく」は「ぐっすり寝て」いた。その「ぼく」は『オスマン

トルコ収税吏』を読み、収税吏ハシユールとなつて三人の妻の内一人、美少女と「愛の営み」を持つていたのである（ヴァージョン3では削除）。

「ぼく」に現れたにすぎない一つの世界を特権化しない、（世界の複数性）を前提した語りの規範は保持されながら、一方では「ぼく」の世界とそれ以外の世界が相互浸蝕する（かさなり）に現れる美少女の存在と意味がせり出してくる。「誰もが夢見る」、「夢でしか見ることのできない」美少女とは、異界における「ぼく」の夢をとおして（さらなる「向こう側」に）現れる表象だ。本を「読む」という行為も、「知識」を通して「ぼく」の意識を拡大するもの、（かさなり）を通じたさらなる深みの領域への到達に関わるものとしてある。

「何かを断るのがとても苦手」で、「自分の思いとは逆」に動いてしまふ「おそろしく従順な」「ぼく」が、老人や羊男に頻りに訴えていたのは「家では母が心配している」ことだった。美少女の登場後には、自分の性格の弱さをめぐって「いつだつて母親とむくどりのことばかり考えている」のは「きつと犬に噛まれたせいだ」とその要因を捉えている。美少女再びの登場に「お母さんとむくどりに会つてほしい」との思いを伝える際には、「犬に噛まれたのはぼくのせいで、お母さんのせいじゃない。だからお母さんはぼくのことをそんなに心配する必要はないんだ」と、母を今の母たらしめている要因について自分の分析と見解が言い添えられている。美少女を通じて母親の気持ちに近づこうとしている「ぼく」だが、ここには不思議な逆説が呈示されている。

だがそのことを追尋する前に、「いろんなことがかさなりすぎている」ことの実相について整理が必要だ。従来の議論と切り結ぶ上で便宜的にユングの概念に加えて、村上発言の言葉を用いることにする。

「小さい時に声帯をつぶされてしまった」美少女とは可能性として、現実には生きられなかった母親の半面としての「影」概念に極めて近い存在の表象と言えらる。「ぼく」は、図書館の地下で母のアニムスとしての「老人」（そして大きな黒犬）に出会う。「羊飼い」がその内面に羊を飼う「ぼく」のアレゴリーであるように、「とても性格が弱い」「ぼく」と「羊男」は分身関係にある。優しいが母のアニムスを心底怖れる存在だ。それは「ぼく」の全体性を組成する一つの人格的側面の具象化、羊男は羊男で一つの世界を成している。地下世

### 三 〈語り〉による情報の編成と様態、スピノフとスターシステム

#### (1) アレゴリー、重層するストーリー、アイロニー

複数の世界の〈かさなり〉の場である図書館の地下、老人に脳味噌を吸われることで損なわれるのが今の「ぼく」を組成する「記憶や思い」、いわば固有の精神性であり、美少女とはこれなくしては会えない存在だ。その美少女は、老人が眠る「新月の夜」の脱走を「ぼく」に促し、励ます。優しくはあるが老人を心底怖がる羊男、美少女、三人での脱走は「ぼく」にとって「ひとつしかない」結論だった。物語の発端から語りによる情報編成の様態を吟味し、人物相互の関係性や機能とともに語りの主体性(質)をさらに検討してみよう。図書館に本を返しに来た「ぼく」は、オスマン・トルコ帝国の収税政策について「知りたい」と「ふと思いついた」がため、「自分の思いとは逆」に老人の意に沿う形で図書館で本を読んでいくことに同意してしまう。老人の顔色を伺う「僕」は促されるまま地下の階段を降り、騙されて牢屋に入れられる。そこには老人の下僕のような存在の羊男がいた。冒頭から、「本当に君の自由意志でここに来たのかい？」との羊男の言葉に妙な響きを「ぼく」が感受するまでの出来事の継起的配列に重層する仕方、語り手は「ぼく」を現在の「ぼく」たらしめているものに纏わる叙述を周到に織り合わせる。

「本を返しに来たんです」とぼくは言つて二冊の本をカウンターに置いた。一冊は『潜水艦建造史』で、もう一冊は『ある羊飼いの回想』だった。『ある羊飼いの回想』はなかなか愉快な本だ。羊は冗談と音楽が大好きな動物なのだ。そのことをぼくはこの本で初めて知った。彼女は本の裏表紙をめぐって期限を調べた。もちろん期限内だ。ぼくは日にちや時間を必ず守る。そのようにしつけられているのだ。羊飼いの同じだ。時間を守らないと羊たちはとつかえしがつかないくらい混乱してしまうから。

「日にちや時間は必ず守る」ように「しつけられている」「ぼく」の自己言及に続く「羊飼いの同じだ」とは見過ごせない表現だ。「羊飼いの」も「ぼく」も

同じように「時間を守らないと」「とりかえしがつかないくらい混乱してしまう」というこのアレゴリカルな認識による語りは、人物相互の関係性を捉え、プロット把握に資する内実を備えている。

アレゴリー(諷諭)とは、意味的に一貫したメタファー(隠喩)の連続である。むしろ、どこまでも隠喩から隠喩へと連結していく言葉遣いの規模が大きくなれば、それは一つのストーリーとしても独立する。だが一方では、立て続けの喩えがいったい何を意味しているのか要領をえないということにもなりかねない(11)。そもそも「ぼく」を「しつけ」ているのは誰か。「ぼく」(羊)は時間を守るよう母にしつけられているが、「帰りが少しでも遅くなると狂乱状態になる」のは当の母(羊飼いの)の方である。母にとっては「ぼく」が羊でありながら、羊飼いの(母)の「狂乱状態」を常に見越して行動しているのは羊(ぼく)の方である。メタファーの一貫した意味的連続性の内に、こうした振れ(かさなり)を設けたアレゴリーにおいて「ぼく」は「羊飼いの」として裏返される。

つまり「ぼく」は「羊」を飼うものになるのである。周知の如くアレゴリーとは容易には語りえぬ「世界」や「本質」を表現する上でも重視されるものだが、そのアレゴリーをかように扱う語り手による物語行為であることを踏まえねばならない(12)。

いったいにアレゴリーとは「言語による認識のひとつのきわめて重要な仕組みを名ざしている」と述べ、その概念を「『隠喩の連続』ないし『構造化した隠喩』という、文字どおり構造上の定義ひとつですべての諷諭をくくつていい」と説くのは佐藤信夫だが、次に見る佐藤の指摘はアレゴリーの本質を剔抉しながら、きわめて示唆に富むものとなっている。

一連のことからの系列を、別の一連のことからの系列によってあらわすこと。《諷諭》とはけつきよく、ふたつのものがたりの平行にほかならない。一方は表現されずに了解され、他方は文字どおり表現されて了解される。二系統の「出来事の序列」である。いまは、かなり不正確な言いかたであることを承知の上で、かりに一方を《実話》、他方を《たとえばなし》と、手短かに呼ぶことにする。(中略)それはある種の《実話》をかかえた《たとえばなし》だと言ふことができる。もちろん、たとえばなしが実話《の

おおよそ物語を語り終えつつある現在の「午前二時の闇」の中で、あの図書館の地下室のことを考えている「自分自身を状況中継的に語る「ぼく」がいる。あるいは「母親」の死を契機に、あの時（ある時）「悲しそうに見えた」「母の横顔」の記憶が「ぼく」に呼び起され、語るべき「ぼく」と「母親」の物語にふさわしく「本当に起こったことなのかわからない」（出来事）と「図書館の地下室」という（場）が、語り手の資格のもとに物語に表象されているという読解可能性が拓かれる。ならば「午前二時の闇の中」も、現実の時空というより心象として設えられた象徴的な意味合いを帯び、語り手のまなざす「ぼく」の内なる「向こう側」としてせり出してくる。次に冒頭を見てみよう。

図書館はしんとしていた。本が音という音をすべて吸いとってしまおうのだ。／本に吸いとられた音はどうなるのだろうか？もちろんどうもならない。要するに音が消えたのではなく、空気の振動が吸いとられただけなのだ。／それでは本に吸いとられた振動はいつたいつたどうなるのだろうか？どうにもならない。振動はただ単に消えただけだ。振動はどうせいつか消える。なぜならこの世界に永久運動は存在しないから。永久運動は永久に存在しない。／時間だって永久運動ではない。来週のない今週だってあるのだ。先週のない今週だってあったのだ。／それでは今週のない来週は……／もはやめよう。／とにかくぼくは図書館にいた。そして図書館はとてもしんとしていた。必要以上にしんとしていた。

従来、この冒頭には末尾との照応として十分に注意が振り向けられてこなかった。「図書館の静けさが強調されているのは、普段は気に留めない自分の「靴音」が耳につく空間を設定するため」であり、「誕生日に母親が買ってくれた」「靴」とは「僕」を包み込み且つ繋ぎ留める「母親」の心理的引力の表象、「僕」と「母親」の心理的な結びつき」を示しているといった水準の指摘に止まる(10)。だが末尾の「ぼく」の位相を潜って、この物語が語り起こされていることを踏まえればどうか。元語めいた語呂合わせと見紛う「永久運動は永久に存在しない」「来週」「先週」「今週」として繰り返されたフレーズも、語彙レベルで末尾と照応を示し意味連関の協同を成している。死によって途絶えた母の時間。「母親が死んだ」「先週」の出来事と、繰り返される「ある／ない」

との響き合いにより意味の統一と緊張関係の持続が保たれている。さらに従来議論では次に見る要所が看過された。

〈羊男さんには羊男さんの世界があるの。私には私の世界があるの。あなたにはあなたの世界がある。それでしょ？〉／「そうだね」とぼくは言った。／「だから羊男さんの世界で私が存在しないからって、私がまるで存在しないってことにはならないでしょ？〉／「つまり」とぼくは言った。「そんないるんな世界がみんなここでいっしょくたにならなくていいんだね。そしてかさなりあつてる部分もあるし、かさなりあつていない部分もある」／「そのとおりよ」と美少女は言った。／ぼくだつてまるつきり頭が悪いわけではない。犬に噛まれて以来その働き方が少しいびつになっただけなのだ。

この「ぼく」と口のきけない美少女の会話は、作品解釈に関わる決定的な世界像を示している。この会話を経て、「ぼく」自身から「ねえ、ここからなんとか逃げださなくちゃ」と自発的に切り出すのは、「子供向け」のヴァージョン3のみ。それ以外は「ここを出て、あなたのお母さんとむくどりのところに一緒に帰りましょう」と美少女に促される形となっている。逆にヴァージョン3以外では、地下の迷宮からの脱走に際して「ぼく」の困惑や葛藤の根源的な因子とは「いろんなことがかさなりすぎている」点にあることが明示されている。「脳味噌は吸われたくないし、美少女と別れるのも嫌だ。でも暗闇は怖いし、羊男をつらい目にあわせたくもない」という（かさなり）に対する「ぼく」の葛藤には、世界の複数性が既に前提されている。世界自体が複数あるという世界像。それぞれの世界が交差し、重なる場として（地下）は作品に設えられている。冒頭と末尾の語彙レベルの照応、「ある（あった）／ない」の繰り返しは、この世界像と通底している。したがって語り手により引き受けられた、かような世界像に基づく物語りが、「英雄が竜を退治し捕らわれていた乙女と結婚をする」といった「母の克服」「母殺し」の類型的な神話構造と次元を異にするのは必然である。世界の複数性における拮抗とともに主人公に与えられないという難題をいかに越えるのかという葛藤と背理を孕まざるをえないものとなる。

「大きな黒い犬」とこれを従える老人とは、母にとつての変形されたアニメス表象だとする解釈こそむしろ理に適っている。いずれにせよ、本作はユングの元型的な世界に開かれたものとしての可能性を示している。そのユング心理学の現代日本社会への浸透に寄与したのは河合隼雄の仕事だが、村上河合と交流を密にした時期もあるだけにその関連言表までもが視野に含まれてくる。

だが一方で概念的な整合性を物語に求める余りか、直接的に文脈と関わらない隣接学問の知見を貼り付ける手つきの危うさ、解釈に解釈を重ねる弊も既に見てきたことになる。広く分布する「母殺し」「冒険と成長の物語」の類型との差異を読み手が〈喪失感〉〈孤独〉とし、すぐさま「作家固有のテーマ」や「パターン」と言い換えてしまう手前の、その異和の因つて来たる所以を（語り）の構造から追尋する点に本稿の目的と意義の一つはある。（語り）語られるものとしてある作品の構造に正対し、そのうえで先行言説から逆照射される問題とも切り結びたい。

また、参照した先行言説は焦点化の度合や角度は異なるが、村上作品の枠を超えて繰り返し登場する「羊男」の造型イメージの変遷や機能にも言及するものだった。作品の枠を超え登場するのは羊男ばかりではなく、作中人物をキャラクター化により馴染みのものとし、短篇を長篇の一部に取り込むといった作法は、さらなる物語の全体性を予兆させつつ、その把握を繰り返してきてきた一面もある。こうした作品相互の連関の観点も発展的に引き継いでみたい。

## 二 いろいろなことがかさなりすぎている〈図書館の地下〉

『図書館奇譚』末尾とは、図書館の地下に閉じ込められた「ぼく」が脱出して家に帰り着くまでを、事後的に語りうるだけの時間が「ぼく」当人に流れていることを示し、物語内容の最も新しい過去の時間にある「ぼく」を照らし出している。

それ以来、ぼくは一度も図書館に行っていない。もう一度行って、あの地下室の入口を確かめてみたいような気もする。でもやはりもうあそこには

近づきたくない。夕暮に図書館の建物を目にするだけで、ぼくの足はすくんでしまう。／時々地下室に残してきた新品の革靴のことを考える。そして羊男のことを考え、美少女のことを考える。でもどれだけ考えても、いついどこまでが本当に起こったことなのかわからない。わからないままに、ぼくはどんなあ地下室から遠ざかっていく。／今でもあの革靴は地下室の片隅に置かれ、羊男は自分の居るべき場所を求めて、この世界のどこかをさまよっているに違いない。そう考えるのはとても哀しい。ぼくのやったことが本当に正しいことだったのかどうか、それさえ確信が持てない。／先週の火曜日、母親が死んだ。ひっそりとした葬儀があり、ぼくは一人ぼっちになった。ぼくは今、午前二時の闇の中に一人きりで、あの図書館の地下室のことを考えている。闇の奥はとても深い。まるで新月の闇みたいに。（傍線引用者・以下同様）

ここでの「どこまでが本当に起こったことなのか」「わからないままに」「どんなあ地下室から遠ざかっていく」という認識とともに「ぼく」に生きている現在の〈生〉があり、そこには母親の〈死〉も織り込まれている。「ぼく」のやったことが本当に正しいことだったのかどうか、それさえ確信が持てない」と語る時の、「ぼく」のやったこと」とは、そしてここでの「正しさ」とは何を意味するか。いったい作品の言葉はいかに仕込まれているのか。次に見るのは、右の引用箇所直前、「図書館の地下室」からの脱出とともに羊男を見失った「ぼく」が家に帰り着いたところである。

家に帰ると母親が朝食を作ってぼくを待っていた。いり卵とトーストと蜂蜜。／「おはよう」と母親が言った。／「おはよう」とぼくも言った。／そしてぼくらは朝食を食べた。むくどりも平和そうに餌をついばんでいた。まるで何ごともなかったように。靴を失くしたことにしても母親は何も言わなかった。母親の横顔はいつもよりほんの少しだけ悲しそうに見えた。でもそんな気がしただけかもしれない。

これらの連繋の内に「いつもよりほんの少しだけ悲しそうに見えた」「母親の横顔」と、「ぼく」のやったこと」との相関性を暗示的に伝えるように配列された叙述によって語りが構成されている。「先週の火曜日、母親が死んだ」と語る末尾を字義通りに捉えれば、母の死から翌週の何曜日かの某日真夜中、

アージョンアップされたという『図書館奇譚』だが、当該ヴァージョンを対象化した論考は見当たらない。旧稿版を論じたものを確認し、従来の作品評価や枠組みの点から問題の所在を見定める。たとえば村上作品の「図書館」表象をめぐり、その一つとして「図書館奇譚」にも言及した平野芳信論がある(4)。『羊をめぐる冒険』(『群像』一九八二年八月号)と近接した時期に連載開始された「図書館奇譚」だが、この「もう一つの世界」でも「僕」は羊男に図書館で出会っていたことに注意を振り向けた。作品の枠を超えて登場する羊男——この観点は、制作者の自己内部的な間テクスト的発想や、それに基づく作法の側面への考察の余地を窺わせ、本稿でも後に検討を加えたい。だが看過しえぬのは、平野論が「図書館奇譚」を「図書館の地下に広がる迷宮的世界に課題を与えられて閉じ込められた「僕」が、羊男と喋れない女の子に出会い、ともに脱出するまでの話」と要約した点である。

これに先立ち「僕」が逃げおおせて家に帰り着いたところで話は終わらず、何年かの年月を経たあとでその体験を振り返る場面が付け加えられていることとを視野に含めたのが中地文論だ(5)。この物語が単なる「活劇」ではなく、「僕」がその体験を思い起こし自己の行為の意味を「考える」こと」で「読者もまた物語全体の意味を改めて考えることになる」と述べる。またユングの「母なるもの」の元型、「生命を生み育てる」肯定的な面と「すべてを呑み込み死に至らしめる」否定的な面を併せ持つ「太母」<sup>グレート・マザー</sup>概念の両義性と相似するものとして「図書館」が設定されていると言う。確かに「図書館」の地下で「知識を与えると同時にそれを吸い取る」老人に「ぼく」は出会っているが、はたして「図書館の地下室」は「母親の象徴」でしかないものなのか。検討を要する。ともあれ、この話はユング心理学の影響や神話分析との相即性といった関心の向け方を読者に誘発するようだ。むしろ物語構造の諸要素が主題性と無関係であるはずがない。神話の定型や作品に描かれた事物・人物が担う機能にも目配りした中地論だが、一方では本作に「母殺し」の物語の型を忠実に踏まえて構想された「可能性を見出し、他方では「母殺し」の物語の型から全く掛け離れた異質な要素」として自立した「僕」の〈喪失感〉を読む。ヴァージョン3について「最後に「ぼく」が手にしたものは「財宝でも王女でもない」

「物語の定石に従ってたしかに敵を平らげて帰還したのに、残ったものはまさしく〈孤独〉だけ」であり、この「最後に孤独が残る」というパターンを春樹文学の定型とした伊東氏貴論も同様の趣旨の論考だ(6)。これらをどう捉えるべきか。

各論の見解自体が、図らずも形態論的な物語論の枠組みの限界性を示している。継起的にストーリーを辿り、「主人公が援助者の助けを借りながら難事を切り抜けていくという実にシンプルな物語の枠組み」のみを把握するだけでは(7)、作品固有の構造に正対しているとは言えない。語りにおける時間性の領域を捨象し、空間性を特化する形態論的な物語論の枠組みでは当該作品を読めないうことだ。では次はどうか。中地論を踏まえた山崎眞紀子論での作品解釈を確認してみよう。

この作品をすでに指摘されている通りユング的に読み取ると、老人が老賢人、羊男がアニムス、美少女がアニマとなる。そして、美少女が「僕」の理想や智慧や勇気を、羊男が「僕」の弱い心を表していると読み取れる(8)。

そもそもアニムスとは女性の持つ男性についてのイメージ、女性の心の中の男性(像)のことである。アニマとは男性の持つ女性についてのイメージ、男性の心の中の女性(像)である。右ではそれが誰にとつてのアニムスであり、アニマであるのか真意を捉えかねる。また、たつぷり知識を詰めこませた上で脳味噌をストローで吸おうとする「老人」が、その表象や機能のいかなる点でユングの「老賢人」に該当するのも定かではない。とはいえ本稿は本作にユング的な発想や影響を認めることに否定的な立場ではないことは先に述べた。昔は「井戸」だった図書館の地下室の階段を下降する行為項の水準では、井戸を掘っていくと水脈に突き当たり他の井戸つまり他者の深層意識や普遍的無意識と繋がっていくいかにもユング的な意識の層構造のイメージ、神話の原型ともいえる冥界下降譚との類縁を喚起し、後の『ねじまき鳥クロニクル』に展開される作品世界も想起させる。いま試みにユングの元型の観点から「噛みつく」というアニムス的な働きの一つに着目すればどうか(9)。『図書館奇譚』の

# 村上春樹『図書館奇譚』と『海辺のカフカ』の連続性から

―派生する物語と「夢の中で責任が始まる」世界像―

大谷 哲

『図書館奇譚』（新潮社 二〇一四年一月）は「トレフル」（一九八二年六月号～一二月号）を初出とするが、この話には四つのヴァージョンが存在する。『図書館奇譚』「あとがき」によれば、初出後『カンガルー日和』（平凡社 一九八三・九）に収録されたヴァージョン1。『村上春樹全作品 1979～1989 短篇集 II』（講談社 一九九一・一）収録に際し「文章にいくらか手をいれた」ヴァージョン2。佐々木マキとの絵本化企画には大幅に改稿し、改題した『ふしぎな図書館』（講談社二〇〇五・一）がヴァージョン3。ここでは「大人向きのダークな童話」から「子供向け」寄りにリライトし「言葉づかいも少しやさしく」なったのに合わせ、佐々木の作風もポップアート風のヴァージョン1からファンタジー色が濃厚なものになる。また「三人の妻たちと何度か愛の営みを持った」というセンシカルなニュアンスを含む語りが削除された。これより後の諸外国語版の絵本化企画ではヴァージョン3がテキストとされたが、日本語版のみヴァージョン1に改編を施し「もう一度より大人向きの話が振られ」た。それがヴァージョン4、本稿で対象化する『図書館奇譚』である（以下「」は旧稿版を、『』は最新版を示す）。

ところで小説家は、「あとがき」を含め自作への言及、いわばパラテクスト的関与性の形成やメタレベル情報の干渉を介して、何かを隠そうとすると同時に明かそうとするものらしい。『カンガルー日和』『あとがき』には、「図書館奇譚」は「連続ものの活劇を読みたいという僕の家内の要望にこたえて書かれたもの」とある。本稿はこれが単なる「活劇」でないことを証するものだが、言い換えれば「何を書いてしまったか」の感懐を明かさぬ一方で、小説家は作

品・創作の鍵を率直さと饒舌の内に示してくれてもいる。人間存在を「二階建ての家」と「地下室」に喩えた村上発言がそれだ。一階は「ごはん食べたり、テレビ見たり、話したりするところ」。二階は「プライベートなスペース」。そして「地下室」があり、「日常的に使うことはない」が「ときどき入っていつて、なんかぼんやりしたりするんだけど、その地下室にはまた別の地下室がある」というものだ。「いわゆる近代的自我というのは」「ほとんどが地下一階でやっている」。既に言語化された「地下一階で行われている作業を批評している人が、地下二階に潜って行って同じコンテキストを使って同質的に批評」することはできないと述べて、今日の文芸批評に対する村上の認識、文学史的見取りの一端をもうかがわせる。ここでの村上は、「それぞれに独立し、自立したものとして」作品が存在すると同時に、「ひとつの作品から別の作品へと移行する連続性の中に、あるいは流動性の中に、わりと意味がある」とも述べたが、その意味は大きい(1)。例えばある言説が現れることで既成の読者共同体とは別の新たな読者共同体が形成される（と想定できる）と同様に、ある作品が書かれることで、既に形成され、されつつある参照の体系に変更や修正、再編を迫る力が及ぶ点は疑いを入れない。作品解釈とも別にあるのではなく、度重なる改稿となれば尚のこと。改稿を重ねることで知られる村上だが、四つのヴァージョンの存在とはその中でも際立っている。

本稿は、第一に『図書館奇譚』の〈語り〉を分析し、情報の編成の様態とともに〈語り手〉の主体性（質）を析出する。再考すべき先行論の問題点と切り結び、ユングの元型的な世界や神話的世界に開かれたものとして作品が内包する可能性に迫る(2)。第二に村上作品における派生作品と作中人物も視野に含めつつ、村上の発言や関連言表も参照し『海辺のカフカ』『羊をめぐる冒険』等の作品相互の連続性に生じているコンテキストや結節点を確かめる。制作者の戦略性とともに、『図書館奇譚』改編の実相を捉えたい。村上が示す時代認識とともに標榜される「神話の再創成」は鍵語の一つになる(3)。

## 一 「図書館奇譚」の先行言説 問題の所在

村上の言によれば、「大人向きのダークな童話」から「より大人向きに」ヴ