

ヤツビー』(2013)では、くだんの「デイジーの声」についての台詞と場面はカットされた(『HER VOICE WAS FULL OF MONEY』)。脚本も担当した監督バズ・ラーマンは、元来「とても美しいセリフ」だが、反面「デイジーの悪口に聞こえ」「印象が悪くなるセリフ」でもあると述べている。「映画としては劇的な三角関係が肝」となり、「ギャツビーはデイジーを守りきれないといけない」場面であり、「ギャツビーが幻滅しているように聞こえた」場合、「観客は彼の気持ちを疑って」しまい「物語の妨げになる」と判断したという。ギャツビーという人物の現実を組織化するとともに制約するある種の「物語」性を逆照射するものとして、いかに際立つ発話(セリフ)であるかを裏付ける証言とも言えるだろう。

(13) 野崎孝「解説」『グレートギャツビー』(新潮文庫・改版 二〇二〇・五・二〇)参照。第四章からの引用となる、ニックの視点によってギャツビーの「身の上話」が相対化されるくだりは村上訳に拠った。

(14) 注(13) 前掲書に同じ。

(15) 拙稿「村上春樹「自己とは何か」の位置と意義から―主体のゆくえと「同時存在」、「納屋を焼く」ほか―」(『東京都立産業技術高等専門学校 研究紀要 第十四号』二〇二〇・三)参照。

(16) 「魂のソフト・ランディングのために―21世紀の「物語」の役割」『ユリイカ 一月臨時増刊号 総特集・村上春樹―1Q84』へ至るまで、そしてこれから…』(『第二二卷第十五号 青土社 二〇二〇年二月二五日』)、『職業としての小説家』(スウィッチ・パブリッシング 二〇一五・九)「第二回」の章を参照。

(17) 岩松正洋「詩学の言語使用論的問題―訳者あとがきにかえて」『マリ―ロール・ライアン』『可能世界・人工知能・物語理論』(水声社 二〇〇六・一・一〇)参照。

(18) 桜井哲夫「閉ざされた殻から姿をあらわして―『ノルウェイの森』とベストセラーの構造」『ユリイカ 村上春樹の世界』(青土社 一九八九年・六・二五)。「物

語の「語り手」であるはずのワタナベ君がつねに「聞き手」である」との指摘は、今後、(リアリズム)問題を含め作法の吟味においても踏まえて検討したい。

(19) 拙著『内田百閒論 他者と認識の原画』(新典社 二〇二二・一・三〇)参照。

(20) 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパングローバル化の文化と文学』(彩流社 二〇一四・三・二十五)。本書の問題構成はいくつかの点で物語論の側からも発展的に継承するに値する。稿をあらためて論じることにはしたい。

#### 【参考文献一覧】

岡真理『記憶／物語』(岩波書店 二〇〇〇・二)。

マリ―ロール・ライアン『可能世界・人工知能・物語理論』岩松正洋訳(水声社 二〇〇六・一・一〇)。

千野帽子『人はなぜ物語を求めるのか』(ちくまプリマー新書 二〇一七・三・一〇)。

千野帽子『物語は人生を救うのか』(ちくまプリマー新書 二〇一九・五・一〇)。  
大塚英志『怪談前後 柳田民俗学と自然主義』(角川学芸出版 二〇〇七・一・三一)。

三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパングローバル化の文化と文学』(彩流社 二〇一四・三・二五)。

#### 【参考資料】

Francis Scott Fitzgerald: THE GREAT GATSBY

『グレート・ギャツビー』村上春樹訳(中央公論新社 二〇〇六・一・一〇)。

『グレート・ギャツビー』野崎孝訳(新潮文庫・改版 二〇二〇・五・二〇)。

『グレート・ギャツビー』小川高義訳(光文社 二〇〇九・九・二〇)。

『華麗なるギャツビー』2013 (ワーナー・ホーム・ビデオ 1000484242)。

自然主義への批判的実践、方法的実験の要素を多分に孕んだ、挑発的な書物である。

加えて、ここでの「事実」の語には、柳田が終止嫌悪した、『蒲団』以後の田山花袋的な「告白」観や「表現」観へのアイロニーを看取することができらるだろう。リアリズムとその蘇生という問題構成においては、いささか突飛なようだが、村上春樹と柳田國男を比較してみるとわかりやすいだろう。『遠野物語』での仕事とは、文章の復権を主張しつつ、花袋らの自然主義的近代を嫌い、「真実」という観念や「告白」という方法への異和として踏みとどまる力であったともいえる<sup>(19)</sup>。

一方、村上にはポストモダンの意識に支えられ、近代意識の問題を捨象した地点からキャリアをスタートした作家と目されがちだ。しかしながら、本来ポストモダリズムが近代の約束事の吟味に手を染める構えを指すものであることに立ち返るとき、村上作品に繰り返し「近代」(モダン)が回帰していることに思い至るだろう。

また本稿で見てきた通り、「手垢にまみれて使いふるされたリアリズム」の蘇生への企てのみならず、方法としての「聞き書き」への拘泥のように、時代を隔てながらも、両者にはかなりの共通点がある。純文学的なものの崩壊と軌を一にして小説を書き始めた村上だが、作品に描かれる相対主義が倫理的な拘束を伴う点も柳田の提起する倫理的な問題とどう重なりどう背き合うのかといった問いを喚起する。柳田と村上の違いというよりも、双方が「文学」というものを最終的にどのよう捉えているかの違いを検討することで、現在の文学が鮮明に見えてくるはずである。九〇年代以降、ナショナルな文化とグローバルな文化が決定的に変容したことを踏まえるとき、おそらくは故郷(ホーム)の喪失が重要な鍵概念となるだろう<sup>(20)</sup>。過去への感性的な愛着と、未来の進歩への理性的な信奉という二つのベクトルを有する思想性の振幅を有した柳田である。それだけに柳田の営為の意義を再検討しながら、村上の小説をグローバル化の文学として詳細に分析する必要があるだろう。

## 注

- (1) 松野正弘「「リーダーホーゼン」の物語構造―母の物語／娘の語り―」『山口国文』四十三号(山口大学人文学部国語国文学会 二〇二〇・四)。
- (2) 中村三春「出来事を核に複数の物語を構造化する語り口」(『アエラムック 村上春樹がわかる』(朝日新聞社 二〇〇一・一一・一〇)。
- (3) 「はじめに」には、後には村上も翻訳するマツカラーズ『心は孤独な狩人』の作中人物を引き合いに、「物語」の「おりというものは体の中に確実にたまっていくもの」だと述べた箇所がある。これは「書く行為」に限らずオーラルな物語行為に敷衍して述べたところで、文脈上むしろ「語り直し」に符節が合う例示である。
- (4) 千野帽子『物語は人生を救うのか』(ちくまプリマー新書 二〇一九・五・十)。
- (5) 丸谷才一『群像』一九七九・六)。
- (6) 河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』(岩波書店 一九九六・十二・五)、「自己治療と小説」を参照。
- (7) 「村上春樹ロングインタビュー 山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で―小説の可能性」ユリイカ 村上春樹の世界』(青土社 一九八九年・六・二五)。
- (8) 村上春樹「中年を迎えつつある作家の書き続けることへの宣言が、『ガープ的世界』だ」『ハッピーエンド通信 一九八〇年八月号』第二巻第七号通巻第十五号(ハッピーエンド通信社 一九八〇・八)。
- (9) 川西政明『「死霊」から「キッチン」へ 日本文学の戦後50年』(講談社 一九九五・九)。
- (10) 注(8)に同じ。
- (11) 岡真理『記憶／物語』(岩波書店 二〇〇〇・二・二二) 参照。
- (12) スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』村上春樹訳(中央公論新社 二〇〇六・十一)。第七章からの本文引用は村上訳に拠る。ちなみに光文社古典新訳文庫版『グレート・ギャツビー』(二〇〇九・九・二〇)の小川高義訳では同一箇所は「金にまみれた声ですよ」となっている。また映画『華麗なるギ

間存在とは、自ら所有する言語によって縁どられた輪郭の内にある。「仮想の敵」を作り出すのも自らの言語によって分節された価値体系にほかならない。

他人の話を聞き、その話をとおして人々の人生をかいま見るといのだが、ここで重要なことは、他人が何を語ったかというよりも、いかに語ったのかということであり、または何を語らなかったか、ということである。自己を規定しながら、たえず生成される物語の全体性を語る当人にも捉えきることができないのが人間存在である<sup>(15)</sup>。村上のいう「聞き手」の射程はかくなる振幅と深みをも有する。

ではこうした点（ニック・キアラウェイの機能、聞き手と語り手の相互作用等）を含め村上の「疑似リアリズム」「訓練」の反復が後に結実する『ノルウェイの森』へいかに及んでいくのが次の問題となる。いまは輪郭だけでも描いておきたい。たとえば学生運動のあり方への幻滅や不信からの「言葉への不信」「思い入れ（イデオロギー）からの逃走」といった世代的体験への発言を少なからず行ってきた村上である。『ノルウェイの森』の舞台と同じく六〇年代末期、学園紛争の嵐の季節、「大言壮語っぽいことには本当にうんざりさせられ」「頭でっかちな物言いにも食傷し」、「純文学言語」みたいなものにもほぼまったく心惹かれなかった」と述べた村上発言がある<sup>(16)</sup>。学生運動で大学解体を叫び大騒ぎしていた学生たちは、運動が一段落すると何事もなかったかのように真つ先に単位取得のため授業に出席してきた。こうしたことは現実社会や歴史から小説『ノルウェイの森』に引用された情報という意味で（ほんとうにあったこと）だろう。小説の「僕」（ワタナベ）は何の意味もないことだと知りながら、出席を取るときにわざと返事をしないという当てつけを試みた。そのせいで「僕」はクラスで孤立する。「誰も僕に話しかけなかったし、僕も誰にも話しかけなかった」との語りに先立って——「おいキズキ、ここはひどい世界だよ、と僕は思った。こういう奴らがきちんと大学の単位をとって社会に出て、せっせと下劣な社会を作るんだ」と死者へ向けた心内のつぶやきという仕方で叙述が配列され語りが構成されている。社会や歴史から小説に引用され

る情報と、その「単純化と表象化の方向」とを見て取るには好個の例といえよう。

肝腎なことは、その「情報をテキストの指示対象世界における事実として受けとるかどうか」ではない、「その事実がテキストの世界でどのように表象されているか」である<sup>(17)</sup>。「単純化と表象化の方向を決定するのはその作家の有するモラリティー」だと夙に述べていたのが村上である。村上の（リアリズム）を支えるものは「事実」でも「虚構」でもないと先に述べたのはこの意味である。

もう一つ、忘れてならないのは『ノルウェイの森』自体が手記であること、この小説の「僕」もまた物を書く人間であるということだ。加えて重要なのは、この小説をワタナベを軸にした角度から読むのではなく、直子、緑、ハツミさん、レイコさんという四人の女性の語りの聞き手としてあらためて捉え返すことである<sup>(18)</sup>。いまこれ以上『ノルウェイの森』に深入りする余裕はない。このベストセラー小説の生成から消費に至る「行為」の空間にまで視野を広げて問題化するのには別稿に譲る。

## 五 『遠野物語』序文の「事実」と村上春樹「はじめに」の共振

翻って、たとえ「疑似」であれ自分（私）が発した言葉ではない、誰かの言葉を語り直しある全体性に向かうという構造を『回転木馬のデッド・ヒート』に指摘できるとすれば、一つ一つの語りを一つの意味に向かわせるというこの短編集の構造の意味とはきわめて民俗学的でもある。たとえば『遠野物語』（明治四十三年）とは、遠野出身の文学青年、佐々木喜善からの聞き書きであった。柳田國男は「遠野」を見ずに「一字一句をも加減せず感じたまま」を書いた。そればかりか、「此書は現在の事実」として読まれるべきだというのである。「遠野」という具体的なトポスから切断され、その「事実」に「物語」と銘打つという捻れは見落とせない。言文一致という文学運動に対し擬古文をもって、近代の産物としての「私」ではないものを対象に記述するという点に限ってみても「現代の流行」の「事実」つまり

この作品に複雑で微妙な陰影を与え、重層的な意味を盛り込むことに成功した。

右は作者論的な言説であるだけに、むしろ村上による「聞き書き」の方法としてのニックへの言及とその論理性を理解するのに役に立つ。「屈折した視点」とは、村上のいう「手垢にまみれて使いふるされたリアリズム」に加える「ツイスト」にも近い。では作品に「重層的な意味を盛り込むこと」とは。野崎も言うとおり『ギヤツビー』は「ニックを軸にした角度から読むことをも可能にする立体性」を備えたことになる。先述のとおり「聞き書き」では、他者の語りから何を受け止め、それをいかに語り直すのかまでが読みの対象領域になる。歴史的文化的な文脈を視野に含めた上で『ギヤツビー』に深く立ち入ることは本稿の荷に余る。ただ『ギヤツビー』とは、当初は語り手ニックにとって軽蔑の対象——「心からの軽蔑を抱いているすべてのものを一身に体現しているような男」——でもあったギヤツビーが、最終的に「グレート」な存在としてニックに承認される物語であるとは要約可能だ。村上の（リアリズム）な蘇生の企てにおいて一つの鍵になるのは、語り手にして作中人物のこうした機能にほかならない。中編小説といった長さの『ギヤツビー』と『回転木馬のデッド・ヒート』諸編ではサイズも異なれば、内容に通底するところもない。それでも村上は「リアリズムという世界に入っていく」には「自分を徹底した聞き手に限定すること」以外にはないと述べていたのだ。

何か語られている時とは、何か語られていない時である。ある言葉を選択して語るということは、別の言葉を選択しなかったということだ。はたして語り手は何が意味づけできており、何の前を素通りしているのか。あるいはいかなる手持ちの一般論に意味を回収していくのか。いかなる自己知の枠組みで構成化をはかり、秩序立てて物語化していくのか。村上の「徹底した聞き手」とは、これらすべてに耳を傾けることにも等しい。また特定の虚構に憑かれることで擬制的かつフィクション的な現実を生きているのは、小説内の人物ギヤツビーに限ったことではない。生を

意味づけるといふ意味では、われわれは物語の形式以外には存在しえない。

本節最後に「はじめに」に立ち返って加えておきたいことがある。

他人の話を聞けば聞くほど、そしてその話をとおして人々の生をかいま見れば見るほど、我々はある種の無力感に捉われていくことになる。おりとはその無力感のことである。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。我々は我々自身をはじめ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・ゴードラ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。

右は「はじめに」末尾近くからだだが、短編集の書名の由来について述べた箇所か  
と解せよう。だが、我々の人生はメリー・ゴードランドのようなものといった理解は十  
分ではない。否、これはそうしたアナロジカルな思考では捉えられない世界観の問  
題であり、また村上の抱懐する世界像と言えよう。「我々自身をはじめこむこと  
で我々の人生という運行システム」とは「言語」であり、「物語」である。物語  
を語る言語は、個々の主体に個々の仕方折り込まれている。言語によって世界を  
分節化するが、対象の切り取り方、すなわち世界は自己の所有する言語に規定・制  
約される。同時に自身のあり方、生き方も規定・制約されるということだ。

また「おり」とは、語られはしたものの、今度は発せられた言葉が聞き手の内奥  
に封じ込められてやがては闇の中に消え去っていくという。人は自らの言語によっ  
て対象を捉え切り分ける。「無力感の本質」とは言語の外部なき世界像の所以。人

すれば、経験を経験として再現することはできない。自分で意味づけできるもの、説明可能なものだけを整合的に再現しようとすれば、表象されえない出来事を隠してしまう。くだんの「野球場」の作中人物の青年は「……でもそれにしても僕がこう書きたいと思っている姿とはまるで違ってるんです」と語っていたではないか。

——「本当にあつたこと以外は僕にはうまく書けないんです。だから本当にあつたことしか書かないんです。何から何まで現実に起こったことです。でも、それにもかかわらず、書きあがつたものを読んでもみると現実感がないんです。問題はそこのところなんです。」——むろん小説とは、フィクション（虚構）であるがゆえに語りえぬことを伝えるという可能性を秘めてはいよう。だが小説が語りえないものを語るにしても、それは小説という虚構世界で「現実」なるものを無媒介にリアルに再現できるということではない。再現表象を単に技術の巧拙の問題とすることは、他者性の否認とも結託してしまう。こうした意味で、右のように青年に語らせたのが村上春樹という小説家である。彼は〈現実〉を再現できるとは思っていない。

こう考えていくと、「聞き書き」＝語り直すということとは出来事を分有すること。誰かの語りを語り直すという営為じたいが他者の存在に開かれ続けるものである。他者が指し示そうとした出来事のありかを、ずれてしまった現実を、その痕跡を新たな語り手が「物語」のなかに書きこむことにほかならない<sup>(11)</sup>。

総じて、人間存在が各々に抱え持つ「何か奇妙な点や不自然な点」の総体こそが、語りえぬわれわれの「現実」の全体性にほかならない。作中人物の「うまく書けない」青年とは違って、その「うまく書けない」現実や、「書きあがつたものを読んでもみると現実感がない」といった、その語りえなさについて読者が「読みとおすのにそれほどの我慢が必要なかったとすれば」、そこには小説家・村上春樹による「単純化と表象化の方向」づけが作用しているということである。作中の「僕」（「私」）を成立させる上での周到さはやはり注目に値する。

#### 四 方法としてのニック・キャラウェイと、「単純化と表象化の方向」について

村上のフィッツジェラルドへの敬意は周知のことだが、彼がとりわけ慈しむ作品としても知られるのが『グレート・ギャツビー』（以下、『ギャツビー』）である。

「補足する物語群」には、『ギャツビー』の語り手ニックの存在によってフィッツェラルドが「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」とある。前節でもふれたように『ギャツビー』と「聞き書き」との連関の要は、ギャツビーの語りを相対化する機能をニックが担うということだ。

たとえば、貧困層の生まれの男性が裕福な女性との結婚を求める物語として『ギャツビー』を構造化してみる。自己実現を図る欲望の主体ギャツビーの発話、「彼女の声にはぎっしり金が詰まっている」とはデージーへの称賛であり、彼には批判の意図は微塵もない<sup>(12)</sup>。貧しい農民だった両親を本当の親とは認めず、自らをジェイ・ギャツビーなる人間として創造した彼の自己劇化、成り上がるなかで抑圧された記憶や意図的に排除していったもの、それらをギャツビーの語りから掬いあげるのがニックの機能にほかならない。たとえば、「彼の身の上話はいかにも陳腐で、裏が透けて見え」「どのようなイメージもわいてこなかった」というニックの視点を通して、ギャツビーの語りによる自己物語も相対化されることにもなる<sup>(13)</sup>。ギャツビーとニックがともに作者の分身だと説くのは野崎孝だが、「作者が、分裂しながら互いに牽引し競合し合う内面の二要素を、それぞれ二人の分身に仮託し、一方を語り手として設定したところにこの小説の成功の大きな要因がある」と定説を踏まえた上で、次のように述べて示唆に富む<sup>(14)</sup>。

これによって作者は、ギャツビーの生涯を一つ屈折した視点から描く自由を獲得できたばかりでなく、ギャツビーのドラマに参加するニック自身の行動や、そのときどきの感じ方や考え方、要するにニックという存在の全体を通して、

今度はそれをいかに語り直すのかまでが読みの対象領域になる点である。「補足する物語群」からあらためて「文学的宣言」のくだりを見てみよう。

ここに書いてあることはほとんど嘘だが、ここで僕が言いたいことは隅から隅まで混じりけのない真実である。これはある意味では、僕の正直な文学的宣言でもある。僕がここでやるうとしてゐることは、リアリズムというものを終始一貫した嘘で塗りかためてみることである。手垢にまみれて使いふるされたリアリズムというものにもう一つツイストを加えて、それを僕なりのやり方で蘇生させてみたかったのだ。そしてそこからある種の絶対的な真実のようなものを僕なりに掘み出してみたかったのだ。

「リアリズムの訓練」の中で「手垢にまみれて使いふるされたリアリズム」に加えられた「ツイスト」（＝ひとひねり）とは、「リアリズム」の「蘇生」を実現する村上なりの「やり方」とは何か。その〈リアリズム〉への欲望はいかにして「絶対的な真実のようなもの」を掘み出すというのか。「手垢にまみれて使いふるされたリアリズム」は日本型自然主義、私小説的な意味あいを色濃く帯びている。別言による繰り返しとなるが、この「リアリズム」におけるリアティーとは所与の「現実」に立脚するものと言える。『回転木馬のデッド・ヒート』諸編を「スケッチ」と呼ぶのは「それが、小説でもノン・フィクションでもないから」だと敢えて述べた村上だが、その言語観、現実観から「語ること」と「モラリティー」との関連の議論へ渉るには、「はじめに」の射程をさらに吟味しておく必要がある。

マテリアルはあくまで事実であり、ヴィークル（いれもの）はあくまでも小説である。もしそれぞれの話の中に何か奇妙な点や不自然な点があるとしたら、それは事実だからである。読みとおすのにそれほどの我慢が必要なかったとす

れば、それは小説だからである。

ここでは、個別の作品群をつぶさに検討する余裕はないが、『回転木馬のデッド・ヒート』収録作品から主題論的に「何か奇妙な点や不自然な点」を取り出すのはさほど難しいことではない。いまは収録作品「野球場」が好個の例となる。

「うまく説明できないんですが、僕はしよっちゅう変な体験をするんです」と彼は言った。「変といってもそんなに突拍子もないようなことじゃなくて、変じゃないと言われればべつに変でもないようなことです。でも僕にとつては、それは何かしらちよつと奇妙な出来事なんです。現実が少しばかりずれてしまったようなね。つまりシンガポールの海岸のレストランで蟹を食べて、吐いて、虫が出てきたのに、女の子の方はなんともなくてすやすや寝てるといったような話です。変といえば変だし、変じゃないといえれば変じゃない。そうですね？」話のトーンは作品ごとに異なれど、主題的に「変といえれば変だし、変じゃないといえれば変じゃない」「現実が少しばかりずれてしまったような」「ちよつと奇妙な出来事」の語で『回転木馬のデッド・ヒート』を一括したとして大過はないだろう。こうした体験をした後、その話を「僕」に語った人物たちの住まう作品世界が確かにここにある。だが、かくも「現実が小説より奇」なり、故にこの作品世界を以つて「絶対的な真実」、リアリズムの蘇生とすればあまりに早計で短絡的に過ぎる。

現実がずれてしまった体験とは、ある意味で引き裂かれた人たちが発見した、距離感そのものである。言葉ではうまく説明しえない出来事を当事者として語り始めたその途端に直面する語りえなさ。たとえ語っても語りえないものが、語り手にも「おり」のように残つて積もる（現実）。「現実が少しばかりずれてしまった」かの奇妙さ、不自然さ、こうした馴致しえぬ出来事に何とか合理的な理由をつけようと

リアリズムの変種にして日本での主流の方法的規範「私小説」は、読みのモード(規範)とも相関的にある。連綿と温存された送受の枠組み(約束事)から確信的に脱却した(離れた)のが『風の歌を聴け』だった。それは一見、日本人が書いたアメリカ文学(のようなもの)として提示された。村上にあつては「リアリティーは単純化され表象化された世界においてのみ息づく」ものであるから。リアリズムをめぐる議論では、八〇年の時点で村上が「現代におけるリアリティーは決して現実の中にはない」と喝破していたことにわれわれは何度でも立ち返る必要がある(8)。

たとえリアリズムの文体でも、『ノルウェイの森』以前以後にかかわらず霊的な存在は容易に日常に侵入するし、村上の作品世界では相互に依存するものは文字通り同時に存在するのである。「村上春樹が「内向の世代」と同じ方法で書いたら、「ノルウェイの森」は古井由吉の「杵子」のような作品になったであろう」と述べたのは川西政明だが巧みならず至言である(9)。村上の論理性の基底にあるものを先取りして言えば、(リアリズム)を支えるのは「事実」ではない、「虚構」というのも正しくない。後に詳述するが、それは「単純化され表象化された世界」を構築する文体であり、その語り方である。(ほんとうにあつたこと)に由来するリアリティーからの切断の試み。そのための「文体」の一つの結実が『風の歌を聴け』であるなら、「語り方」の模索が『回転木馬のデッド・ヒート』である。旧来のリアリズム(「現実」の中にほんとうらしさの根拠がある)の不可能性||リアリティーは所与の「現実」の中にはないことを逆説的に宣言したのが「はじめに」である。言葉は透明な記号ではありえない。村上の「スケッチ」(写生)とは、敢えて(ほんとうにあつたこと)として設えてみせた「嘘」である。それゆえの「疑似」である。

村上は『回転木馬のデッド・ヒート』を『ノルウェイの森』の下書きと言い切ったが、村上の(リアリズム)の語とは、一つには「ストーリー・テリング」||「物語」の文体と方法の意味が、一つには(ほんとうにあつたこと)に由来するリアリティーへの不信、つまりリアリティーの根拠は「現実」の中にはないことの確信が相

互に裏張りになっている。「リアリズムの訓練」とは、たとえば取材によってモデルの細部に立ち入ることで獲得される類のリアリティーとははなから別次元の問題であつた。かくも「聞き書き」に拘泥してみせた村上にとって、物語における「語り」の構成化が次の問題となる。なぜなら、いかに語るかが「単純化と表象化の方向を決定する」のだから。「語ること」は「モラリティーの問題」なのだから(10)。その問題は村上の『グレート・ギャツビー』受容や『ノルウェイの森』とも通底していることは次節以降で述べる。いま一つだけ言えば、「聞き書き」というカモフラージュ」は村上が「虚構」によって立ち上げた語り手と聞き手の相互作用の場、読者にとつては読みの対象となる物語の「おり」を作り出す仕掛けのことである。

### 三 「真実は小説より奇」の村上の転回と、リアリズムの蘇生

村上が「補足する物語群」でニック・キャラウェイに言及しながら、『回転木馬のデッド・ヒート』では「自分を徹底した聞き手に限定することにした」と述べたことはすでに見た。本稿の立場からすれば、作家フィッツジェラルドとギャツビー、村上と作中人物「僕」とが癒着した語り方になっている点に難があるが、ここでの眼目は語り手にして登場人物であるニックの機能にある。一方「はじめに」をつぶさに見れば、この小説家はマッカーズの小説『心は孤独な狩人』を引き合いに出し、かつての聞き手の内にため込まれた「語られる機会が来るのをじっと待ちつづけていた」物語が『回転木馬のデッド・ヒート』だという虚構(メタレベルの物語)を設えた。「話してもらいたがっている」物語の「おり」。一面では、かつての聞き手「僕」が新たな語り手になるという一種の(転移)の中で体験に根をもつかに思わせるリアリティーの実現をはかる構図である。しかも「僕」(村上さん)という人物が物(小説)を書く人間であることがこの作品群の語りから確認できる。重要なことは、聞き手だった「僕」は他者の語った話から何をどう受け止めたのか、

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のだ。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。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口はこれ以外にあるまいと思ったのだ。だからこそ僕は自分を徹底した聞き手に限定することにしたのだ。／このようなり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つて、『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つたと思う。

かつて群像新人文学賞選評で「これだけ自在にそして巧妙にリアリズムから離れたのは、注目すべき成果」と、『風の歌を聴け』を評したのは丸谷才一だが、そこで言う「リアリズム」から離れる方法として村上が選択したのは、ヴォネガットやブローディガンのような断片的な文章である。シンプルな言葉を用いて、寓意性に満ちたアフォリズムを重ねるといったアイディアである。一般的には、客観的事実をあるがままに、正確に再現しようとする芸術上の立場・態度を意味する「リアリズム」概念だが、近代以降の文芸史上、日本型自然主義から受け渡されて今日までその影をとどめる私小説的伝統、〈ほんとうにあったこと〉に由来する価値体系（フィクションの背後に実話を求める欲望）や制度性から巧妙に「離れた」成果をデビ

ュー作に認めるといふ文脈の内に丸谷評の言辭はある(5)。

一方、右で村上が志向する「リアリズムという世界」は、ブローディガンの断片の集合体に対して、「ストーリー・テリング」(の作法)の意味と捉えて大過ない。『ノルウェイの森』刊行は一九八七年九月。八三年から八五年に亘る「リアリズムの訓練」を経て、村上は断片の集合体から「物語」への転換を遂げた(6)。デビュー作で日本型自然主義からの切断を図った後に、あるべき文体でのストーリー・テリング(物語性の回復)を志向するという道筋を辿ったこの小説家が「疑似リアリズム」「カモフラージュ」の語を用いるとき、ストーリー・テリング(物語への志向性)を意味する「リアリズム」の語は、自ずと論脈の内に私小説的伝統の残滓を呼び戻してしまふ。どういふことか。半透明化した「私」を通して、そこに映じた対象、外界を写し取るうとした私小説という制度、〈ほんとうにあったこと〉に由来するリアリティ。村上はこうした意味でのリアリズムを信じていない。つまり「はじめに」とは、現実、出来事を再現することが可能だと素朴に信じてはいないことを逆説的に宣言したものだからである。

戦後派、第三の新人、内向の世代と続いた歴史的過去、七〇年代後半をみれば、戦後生まれ初の芥川賞受賞者となる中上健次は『岬』で自身の血族の問題を作品化した(一九七五年上半期)。村上龍は横田基地での体験に基づく麻薬とロックとセックスによる狂躁を『限りなく透明に近いブルー』で描いた(一九七六年上半期)。七〇年代後期にはかくも私小説的な作品が力を持っていた、というよりも私小説的な読みのモードが未だ送受間で共有されていたと述べたほうが適切だ。――「どうして小説の「僕」を現実の僕とくつつけて考えるんだろう」――これは一九八九年のインタビュの村上発言だが(7)、こうした読書行為における慣習、受容の問題が「リアリズム」議論には否応なしに交差してくると述べたほうが見通しがよくなる。「はじめに」「補足する物語群」の連続性からは、小説家と作中人物を同一視する慣習といった古くて新しい受容の問題を取り出すことができる。元来の自然主義

いますべてが「でっちあげ」＝虚構だと判明した上でなお言えることは「はじめに」が（ほんとうにあつたこと）に由来するリアリティーに関わる問題系をなお喚起し続けていることだ。何より見落とせないのは、ここに作り出された「リアリティー」への距離（批評性）である。初出時の村上にとつて連載のテーマが「聞き書き」（再話）だった点は押さえた上で、次の「補足する物語群」を確かめてみたい。

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。僕はその話を聞いているだけだ。しかし、これらは——今だから告白するけれど——全部創作である。これらの話には一切モデルはない。隅から隅まで僕のでっちあげである。僕はただ聞き書きという形式を利用して話を作っただけのことなのだ。そういう意味ではこれらの作品は創作された「小説」である。しかしお読みになっていただければわかると思うのだけれど、ここに収められた作品はどれも「小説」ではない。あくまで聞き書きにすぎないのだ。

話に「モデルはない」、すべて「でっちあげ」で「話を作った」。創作された「小説」だが、それは「小説」ではなく「あくまで聞き書きにすぎない」とする論理性、こうしたフレームワークの基軸とはいかなるものか。たとえばフィクションの中に実話を見出そうとする欲望がある。では『回転木馬のデッド・ヒート』は単に「実話」を装う小説か。そうではあるまい。だがこうは言える。フィクションかノン・フィクションかにわかには分類できないものとしてある散文物語とそのガイドがあらかじめセットで小説家によって提示された。虚構に虚構を重ねて「事実」性を強調するのみならず、送受間の取り決めを兼ねて（ほんとうにあつたこと）に由来する価値（制度）にリアリティーの保証をなせば委ねるかの振舞いとはアイロニカルなものと言えるだろう。こうしたものとして「はじめに」は仕組まれていた。これは創作された「小説」だと明かされた今日の読者。だがそれによって「リア

リティー」の問題が霧消するわけではない。リアルなものとは。リアリティーは何によって齎されるかといった、よりメタの問題構成、そのフェイズを喚起する。

いかにも手の込んだ創作「はじめに」の「文学的宣言」という批評的言説の側面が前景化される。先走って述べるが、「スケッチ」は「事実をなるべく事実のまま書きとめる」ための「リアリズムの訓練」（写生）であつたのだが、それ（写生）が非虚構的象たりえないという「真実」をあらかじめ語っていたのが「はじめに」であつた。幾層ものレイヤーを成すこの文章から、それこそが本稿でまず照らし出すべきフェイズであり、共有すべき議論の前提である。次の問題は「リアリティー」と「聞き書き」がいかに関連するかを追尋することだ。総じて言えることは『回転木馬のデッド・ヒート』という短編集は、刊行同時代にはあくまで「疑似」的に、

- (一) 「事実を事実のまま書きとめる」「スケッチ」として提示された。
- (二) 「小説でもノン・フィクションでもない」と否定形を重ね提示された。

事は「真実（事実）」は小説より奇「の村上文学的転回に関わっているだろう。

## 二 村上のヘリアリズムの語について

「リアリズムの訓練」は、初出時を辿れば「プールサイド」（一九八三年十月）に始まり「ハンティング・ナイフ」（一九八四年十二月）まで。書き下ろしを加えての『回転木馬のデッド・ヒート』刊行を経て『ノルウェイの森』に結実すると村上が述べたのが再び引く「補足する物語群」である。だが、ここでの率直な語りと裏腹に村上が誘発した視線の種明かしには真意を捉えかねるところが少なくない。

僕がこの連載でやろうとしたことは、とてもはっきりしている。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るか、というのが僕のそのときのテーマだった。そしてその練習をするために

しかるのちにそれを適当なたちちぎって使用する」わけである。小説(家)のリアリティーは小説の中に存在するのであり、事実(ほんとうにあったこと)にあるのではない。当該諸編を「小説」と呼ぶのに「いささかの抵抗がある」のは、未だそこに「溶解」しきっていない「事実」の「原形が認められ」るからか。ならば、そうであるにもかかわらず『回転木馬のデッド・ヒート』を公にし、それを「スケッチ」と呼んでみせる身振りとはいかなるものか。一方で、村上は長編執筆のウォーミング・アップとして始めた「事実をなるべく事実のまま書きとめる」作業の結果が「スケッチ」で、この短編集だと言う。こうした叙述は、『回転木馬のデッド・ヒート』には細部をいじったにせよ大筋では原形が認められる「事実」、虚構ではない、ほんとうにあったことが「事実のまま」書きとめられているという文脈を補強する。換言すれば、これは事実(現実)とフィクション(虚構)とを対立させた把握の仕方と、それに基づく読者のフレームワークにも対応している。試みに次の論考の一節を見てみよう。森野正弘論からである。

村上春樹の短編集である『回転木馬のデッド・ヒート』は、作者自身の規定によれば、そこに収録されている作品の数々は虚構を描いた小説ではなく、他者から聞いた話を書き留めたものであるという。ここで留意すべきは、村上がそれを(スケッチ)と呼び、小説ではなく、またノンフィクションでもないと言っている点である。(スケッチ)には、事実の部分と小説の部分が混在しており、あえてそれを弁別すれば、(マテリアルとしての事実/物語構造としての小説)ということになるであろうか(1)。(傍線引用者・以下同様)

このように、「はじめに」を参照した読者は『回転木馬のデッド・ヒート』を、素材Ⅱ(ほんとうにあったこと)の原形が溶解しきらず残るものと受け止める。右の引用は「村上春樹の関与の度合いを多とする小説的な部分、即ち物語構造の在り

よう」に視点を据え「リーダーホーゼン」を俎上に載せる論脈にあるが、いま問題はここでの構造分析や解釈の当否ではない。「スケッチ」には「事実の部分と小説の部分の混在」するとの理解から「村上春樹の関与の度合い」の多寡によって両者を弁別するに至る思考の枠組み自体である。重要なことは「はじめに」の「嘘」が、こうした読者反応を誘発しかねない点。加えて、恐らくはそれも折り込み済みの上で仕掛けたこのガイドの誘導先にはどのような問題が控えているかということだ。たとえば『回転木馬のデッド・ヒート』は「すべての収録作品が、「村上さん」と呼ばれる語り手が誰かの話を聴いて語る、いわばインタヴュー、もしくは聴き書き(diction)の形式」であるとし、「村上短編の基本スタイルは、一人称の(僕)が実体験を語るもの」、「手記・手紙・インタビューなどのドキュメント形式に近い」と述べたのが中村三春である(2)。この「聞き書き」をどう捉えるか。作中人物の「僕」が物を書く人間としてあることは踏まえた上で、本稿では書き手主体というより、かつての聞き手が、語り手として新たに語り直す「語り直し」「再話」であるという点にアクセントを置く。語る主体の顕在化、物語行為の前景化である(3)。むしろ「ドキュメント」として事象の機械的・写実的表象ではない。語りが無色透明の中立的な伝達行為でないことは言うに及ばずである。

本稿は、「小説」という一つの表象ジャンルの対義語を「事実」(ほんとうにあったこと)として、静態的な二項対立的セットで把握することにも慎重でありたい。フィクション(虚構)の対義語はノン・フィクション(非虚構表象)である。文化的な約束事として小説はフィクションに含まれるが、実話かフィクションかの判別基準は作品に内在する性質(文体や内容)として実体的にあるのではなく、作品の送受間の取り決め等の外的情報に基づくものであることを踏まえておこう(4)。その上で今度は一転、『回転木馬のデッド・ヒート』は「隅から隅まで僕のでっちあげ」だと明かした「補足する物語群」を確認すれば、そうした取り決めを書物の内部に(虚構としての前書きを用いて)設けたのが、この短編集だといえるのである。

## 村上春樹の「ヘリアリズム」の蘇生

——「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」から——

大谷 哲 OYA Satoshi

村上春樹『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社 一九八五・十）収録となる諸篇は、『IN・P.O.C.K.E.T』に連作として掲載された。単行化に際し、「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」（以下「はじめに」と「リーダーホーゼン」の二つが書き下ろされた。その後「はじめに」は「リーダーホーゼン」とともに、『村上春樹全作品1979～1989』⑤ 短篇集Ⅱ』講談社 一九九一年一月二十一日）に収録される。付録「補足する物語群」によれば、初出連載時の村上にとつてのテーマは「聞き書き」であり、そこでやろうとしたことは「リアリズムの文体の訓練」だったという。「はじめに」に「書いてあることはほとんど嘘」だが、「言いたいことは隅から隅まで混じりけのない真実」で、これが「正直な文学的宣言」であることまで村上は明かす。この小説家が「はじめに」をいかに重視しているかが伺えよう。

当該「はじめに」は、『回転木馬のデッド・ヒート』の「前書き」の体裁を取る。続く「リーダーホーゼン」をもって本編の幕開きとなる構成だが、「はじめに」では収録諸編について「このような一連の文章を——仮にスケッチと呼ぶことにしよう」と述べた。それに応じるかに「僕がこの本に収められた一連のスケッチのようなものを書こうと思ったのは、何年か前の夏のことだった」と語り起こすのが「リーダーホーゼン」だ。こうした繰り返すと、その構成化は作品相互の連続性、諸編を貫く主題的な統一性を補強するが、重要なことはそれだけではない。

後に詳しく見るとおり、「聞き書き」「リアリズムの文体の訓練」「スケッチ」は

この小説家にとつて「ほんとう」と「ほんとうらしき」、つまりリアティーに關わる物語りの構成化の問題でもある。また読書行為において「前書き」は素朴な意味で解釈上のガイドラインとして機能するが、本論は「はじめに」を単なる前書きではなく、周到な一つの創作、村上の現実観、言語観を含み持つ小説論・創作論として俎上に載せる。いま稿者は「素朴な意味で」と述べた。「はじめに」と「補足する物語群」の二つを同時に捉えうる今日の読者にとつては、いささか「手の込んだ」ガイドの考察対象化だと換言できる。「ここに収められた文章を（スケッチ）と呼ぶのは、それが小説でもノン・フィクションでもないからである」というのが「はじめに」である。このような文章で村上が扱う概念は明確に規定されたものではない場合が多い。村上独自の語の用い方が見える例も少なくない。こうした点も一筋縄ではいかない「リアティー」をめぐる議論をなおのこと難しくしている。

本稿の目論見は「はじめに」の論理性を辿り、これが村上のいかなる「文学的宣言」なのか、「言いたいこと」「混じりけのない真実」に迫ることにある。本稿における小説家の「語り」（ナラティブ）への意識という問題構成は、物語論からの村上文学の「ヘリアリズム」へのアプローチとなる。それは文学史的な関心でもあり、その質の検証の一環であることは後に見るとおりである。その吟味検討に際して「補足する物語群」をはじめ、村上作品その他の関連言表を適宜参照項とする。

### 一 「事実をなるべく事実のまま書きとめる」といふこと

いったいに『回転木馬のデッド・ヒート』収録諸篇は「正確な意味での小説ではない」と述べたのが「はじめに」である。「パン屋のリアティーはパンの中に存在するのであって、小麦粉の中にあるわけではない」——この喩えを踏まえれば「小麦粉」＝素材は小説の「現実的なマテリアル」にあたる。いわゆる話のタネとしての「事実」。パン屋同様に小説家も素材を「原形が認められなくなるまでに溶解し、