

「午後の最後の芝生」論・雑誌『宝島』の〈村上春樹〉から

—— 〈語り〉をめぐる断層と創造 ——

大谷 哲

村上春樹「午後の最後の芝生」は雑誌『宝島』（一九八二年九月号）を初出とする。後に『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社 一九八三年五月）所収となるが、この第一短編集には二作目の長編『1973年のピンボール』（一九八〇）以後、三作目『羊をめぐる冒険』（一九八二）発表同年迄を初出時とする短編が収録されている。村上がジャズ・バーを経営していたことはよく知られているが、八一年には専業作家になることを決意する。当該短編集は専業作家以前／以後に跨る一定期間に書かれた作品により構成されていることになる。諸篇の初出誌を確認すれば、『海』『新潮』『すばる』といった文芸誌とそれ以外の雑誌メディア『BRUTUS』『宝島』に書いた作品がここに束ねられていることがわかる。むしろ作家が小説を発表するメディアは文芸誌に限らない。このこと自体は何ら珍しいことでもない。だが村上に限っては、「文壇」の制度性、慣習・規範と意識的に距離をとり、独自のスタンスと書き下ろしの創作のペースを確立（それを可能に）した作家となっていくだけに、メディアのコンセプトが創作に及ぼす拘束性や相互作用への観点も、同時代の初期村上文学の受容から、後々の村上文学をめぐる言説編成へと影響が及ぶ解釈枠組みの形成を逆照射する上での一助ともなろう。本稿は『宝島』版「午後の最後の芝生」の語りの構造を分析対象化する。作品分析を踏まえた上で、一九八〇年代の村上文学の意義の検討と、歴史的同時代における〈語り〉をめぐる或る〈断層と創造〉の問題とを切り結ぶ研究・基礎作業の一環である。

たとえば雑誌『BRUTUS』（一九八一年三月十五日号）に発表され、同じく『中国行きのスロウ・ボート』所収となる「ニューヨーク炭鉱の悲劇」は、ビーギーズの一九六七年のヒット曲『New York Mining Disaster 1941』（邦題「ニューヨーク炭鉱の悲劇」）の歌詞にインスパイアされたものだが、当初「タイトルがビーギーズの曲のタイトルだし、ビーギーズはもう時代に合っていない」「タイトルがお洒落じゃない」との理由でいったん掲載は見送りとされた。^①熱心な読者には知られたエピソードだろうが、あらためて「自作を語る」（『村上春樹全作品 1979～1989』^②、以下『全作品』）の村上の言を見てみよう。

担当の編集者は当時この作品を掲載することを渋った。「ビーギーズはおしゃれじゃない」というのがその理由であつたと記憶している。（中略）僕はこの曲の歌詞にひかれて、とにかく『ニューヨーク炭鉱の悲劇』という題の小説を書いてみたかったのである。ビーギーズが歌おうが、ベイ・シティ・ローラーズが歌おうが、関係ないのだ。人はおしゃれになるために小説を書いていくわけではない——と思う。^②

「人はおしゃれになるために小説を書いているわけではない」とは余りにまっとう、それゆえ辛辣でもある。今日の眼からは村上が志向するものと、都市風俗や消費文化の最先端としてある雑誌メディアの要求との懸隔は自明かもしれない。だがメディア側の「嗜好」「知的水準のズレ」といった小説家との対立関係のみがここにスタティックにあるのではない。^③少なくとも何らかの意味で「おしゃれ」なものを期待しうる小説家としての位置づけも含め、著者名と作品の固有性に応じた受容のコードや規範が定まらない動的過程の中に〈村上春樹〉があつたとは言える。たとえば日高佳紀は、専業作家以前の村上が「メディアのなかに自身を位置づけながら表現をしていた時期」の「具体的表現」として「ニューヨーク炭鉱の悲劇」を取り上げ、メディアとの結びつき、交わりの様相の抽出を試みた。日高が言うように「いわゆる大文字の「文学」からは規格外れの書き手たちを揃え」ること自体が当時の『BRUTUS』の目指すコンセプトそのものを表す連続企画^④であったのだとすれば、村上がそこに名を連ねたこと自体はむしろ順当、コンセプトに合致していよう。「八〇年代的」な「お

しゃれ」という言葉が指示していたものの中には、表層的なイメージにとどまる水準であれ、謂わば従来の「日本の文学」の「ことば」「文体」（スタイル）の外部的としての〈新しさ〉が（後にその内実が問われたかは別にして）含まれていたとは言うことができる。後に顕わになる既成の文壇や文芸批評の制度性や閉塞性と村上の相容れなさを勘案すれば、文芸誌ではない、八〇年代の雑誌メディアとは村上文学の「原型」たる短編小説の温床と言える。ヴァージョンアップと称して村上が八〇年代の作品に手を入れることも表裏の問題、作品相互の連続性に生じる文脈を踏まえての「原型」のブラッシュアップであり、その執拗さの所以である。⁵ 村上は『中国行きのスロウ・ボート』について次のように述べている。

そのような補修工事（改稿作業・引用者補）のあとで思うのだが、僕という人間、つまり村上春樹という作家のおおかたの像は、この作品集の中に既に提出されている。（中略）僕の世界というもののありようは未完成なりに、ぎこちないなりに、バランスが悪いなりに、この処女短編集におおむね提示されているように思える。スタイルなり、モチーフなり、語法なり、そういうものの原型はここに一応出揃っていると云っていいのではないかと思う。⁶

右は「技術的に未成熟」であれ、「午後の最後の芝生」が村上文学の「原型」の一つとしてあることを制作者が認めるものだ。短編の作品世界を「広げる」仕方での、または長編の一部に短編を取り込み新たに一つの小説を創作するという村上の作法は知られているが、「午後の最後の芝生」については「この作品の世界はある意味で完成して集結して」おり、「広げるだけの余地のようなもの」がないとも述べている。「技術的に未成熟だったとしても、気持ちそのものは完成していた」として『全作品』収録に際しての改稿も「字句や表現の変更にとどめた」と言うのだがその点はどうか。検討を要する。ごく近年の村上発言では、全集への収録に際しても「もう読み返したくない」「読みかえせない」短編として「午後の最後の芝生」を挙げているのである。⁷ 制作者の当該作品への評価はいささか複雑なものようだ。

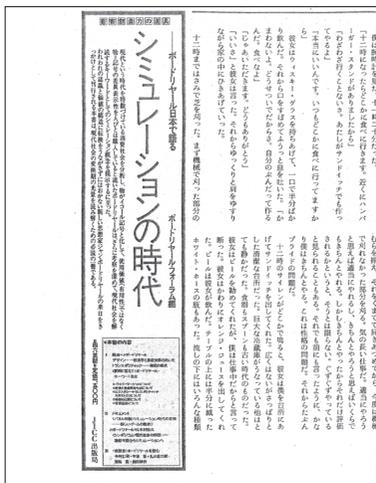
ここで初出誌について確認しておこう。⁸ 当該作品が掲載された『宝島』の表紙は元セックス・ピストルズのジョニー・ロットン改めジョン・ライドン（1）。「N・Yはロック&アートでナイト・クラビィング!!」と銘打った巻頭のカラー写真



〔図1・表紙〕



〔図2・目次〕



〔図3・広告〕



〔図4・小説の表紙のイラスト〕

ビューした」タイミングでの遠藤ミチロウへのインタビュー記事「戦略!! スターリン」。「少女マンガ界に、〈少年愛の世界〉という新しいジャンルを持ち込んだ変革者」として竹宮恵子へのインタビュー。他にも小さな扱いだがニューウェーブ・バンド「タコ」のレコーディングに参加した坂本龍一のみじゃーとマイナーの枠を超えた活動を伝える「VOW」の頁、広告代理店時代の中島らもが企画・制作した

記事の中でジョン・ライドンを「70年代パンク革命の最大の英雄」と謳う。ここではジョンの新プロジェクト「P・I・L」のメンバーのポートレートも紙面を飾る。「宝島ロング・インタビュー」としては、「サディステイック・ミカバンドからYMOへ。そしてこの夏大きくソロ活動を再開」「デザイナーとしても知られる」といったリード文が導く「高橋幸宏 「美意識」行動学」が掲載されている。また八〇年に結成された日本のパンクバンド、ザ・スターリンが「めじゃーシーン」へデ

「啓蒙かまぼこ新聞」という（投稿と漫画をミックスし、スポンサーと読者が一緒に「遊ぶ」ような）「広告」など、これらとともにこの小説が束ねられているというありようは押さえておいていいだろう（図2）。メジャーとマイナー、メインストリームとアンダーグラウンド、ハイカルチャーとサブカルチャーの枠組み、企業と消費者の構図の解体や越境横断といったコンセプトとコンテキストのもと、とりわけ内外の音楽シーンをクローズアップすることが多いのが当時の『宝島』だった。「インディーズ」という言葉が広く流通するようになるのもこの雑誌の影響が大きい（八〇年代後半には「ロックとストリートファッション」の情報により紙面を割くようになる）。村上の小説の頁には、「現代社会の変換期の光景を読み解くための必読の一冊」として同じ版元の『シミュレーションの時代』（JICC出版局）の広告も見える（図3）。ジャン・ボードリヤールの来日を機に刊行されたこの書籍の広告からも八〇年代の『宝島』の布置が窺えよう。

肝腎の小説の表紙には、Hi-Dell Tuchiya（土屋ヒデル）のイラストが施され、「宝島サマー・プレゼント 読み切り小説」とある（図4）。作品単体の外側の世界、つまり雑誌『宝島』的な世界という外部と地続きでありながら、同時にまた別な内部（作品）の世界の自立性を主張するパラテキストの働きとして勘案すれば、ポップな絵柄のイラストと書かれたテキストとのギャップも含めた意味作用の点でも相応に秀逸な構成と言えるかもしれない。また当号の編集後記である「FROM EDITOR」には次のようにある。

★村上春樹氏は本誌の依頼を快諾されて、新作をプレゼント。彼の作品はいつでも どこかへ飛ばせてくる。不思議な何かを持っている。暑い夏、日陰で風にふかれてお読み下さい。グッド・トリップを!!（ファン・レターもお待ちします。編集部まで）

村上がノーベル文学賞候補に名を連ねる世界的作家となった現在からすれば今昔の感に堪えぬとも言えよう。ただし「どこかへ飛ばせてくる」「不思議な何か」とのコメント自体は当該作品を表すに的外れではない（グッド・トリップは別だが）。八二年『群像』八月号には『羊をめぐる冒険』を一挙掲載した村上だが、この時点で既に専業作家となっている。後に詳し

く見るが、このことは「書くこと」をめぐる「午後の最後の芝生」の主題性と別にあるのではないように思われる。専業作家以前／以後の時期の村上が重要な多くの短編を発表したのが伊勢丹のPR誌『トレフル』であったことを踏まえておくのもいい。⁹⁾ 私見では、メディアが演出しようとする時代意識や都市風俗の先端の装いの内にもふさわしく収まっている〈村上春樹〉イメージと相俟って、むしろ「おしやれ」な作家像の影が一定世代の受容の側には尾を引いていることも否定できない。村上文学がライトな装いの内に慎ましく収まるもの、今日では世界市場における日本ブランド商品の象徴や文化戦略を論じる上での素材でしかないものだとすれば、従来の解釈枠組み（小説の読み方）自体がまずは問われねばならない。

一 「午後の最後の芝生」の先行論 問題の所在

ここで先行論を整理し、本稿の位置と問題構成をより明確にしておく。たとえば「最後の芝生」の「午後」の出来事として大柄の女と「僕」とのやり取りをいち早く対象化した酒井英行論がある。¹⁰⁾ いつも通り丁寧な仕事を終えた「僕」は、大柄の女に女の子の部屋へと案内される。部屋の様子、洋服ダンスと引き出しの中を見るよう促され、不在の部屋の主について尋ねられる件である。「僕」は「今、ここに不在の彼女に向き合うことで、去っていった恋人「彼女」と向き合っていないことが気づいた」のであり、「中年の女」に誘導されて、「僕」は初めて「彼女」に向き合っている」のだとする。また「たかが芝生の表面をきちんと刈ることにしかアンデンティティーを見いだせない孤独感、無力感、現実世界への違和感」を看取し、「他者との生きた関係の持てない「僕」が「自己完結した世界、非現実思考に帰還している」ありようを読むのが酒井論である。それは「〈午後の最後の芝生〉を回想している「僕」も、そして、これから先の「僕」も「変わらなぬ」とし、自己完結した人物の変わらなさを強調する論旨だが、はたしてどうか。その「たかが」芝生をきちんと刈ることに「とても素敵な感じ」を求める「僕」とは、むしろアイデンティティーが瓦解した人物ではなかったか。そこから漸くこ

うして出来事の意味を対象化し語りうるところまで来た人物、その作中人物と語り手の相関を対象化するのが本稿の立場である。

作品の冒頭部「記憶というのは小説に似ている。あるいは小説というのは記憶に似ている」という語りを踏まえ、「記憶Ⅱ小説」の断片を集めて作られた言葉の塊が、ある程度のみとまりを形作ってさえいけば、それは「僕」にとつて救いの契機となるかも知れない」と説くのが中村三春論だ。当該作品と『風の歌を聴け』の「書くこと」の「自己療養へのささやかな試み」の表明との主題論的な連続性に着眼した点は重要で、これを承け本稿はまず作品相互の連続性に生成する文脈と結節点の吟味に立ち入る。作品終り近くに「僕」の「自答のない自問」を見て、「不定形な「記憶Ⅱ小説」という契機を持ちうる、可能な形での価値のあり方」を読む中村論だが、その「自答のない自問」とされるところの語りについては再考を要する。

この両論を、「僕」の自己完結の世界、変わらなさを読み取ったものと整理した山根由美恵論では、「想起という行為による現在地点の主体の混乱」、「〈現実世界になじめない自分〉に否応なしに気付かされ、自身のアイデンティティを大きく揺さぶられる」「自己認識の過程」が当該作品の特徴だとする。¹²このテクストにおける「〈出来事〉それ自体の所在」を、「自己完結」の世界でもがきながらも他者への繋がりを目指す「僕」の現在」だと読む山根論だが、基本的には先の両論と枠組みを同じくし作品解釈もその延長上にある。たとえば「芝刈りは他者の評価を得られる仕事」、さらに「他者評価以上に、自身の「プライドの問題」として、アイデンティティと関わる、一つの「自己表現」として認識されていくものとした点。別れた恋人を「自分がコントロールできない「他者」(とのコミュニケーション)の象徴」として、「彼女について何も知らなかった自分を認識する」「僕」を読み取った点。「初期の書く行為エクリチュールにこだわりを持った小説家主人公の設定と、その後様々に発展していく「臨界域」の想起が組み合わさった形のテクスト」だと整理した点からも明らかだ。

山根論での目論見、「過去がどのような形で回想されているかを明らか」にし、「臨界域」の想起」と、その「ダイナミ

ズムを浮かび上がらせる」とは、本来的に〈語り〉の問題である。「想起している現在の語り手・書き手（小説を書いている主人公）が、想起される過去（14〜5年前の芝刈りのアルバイト）によって、自身のアイデンティティを大きく揺さぶられる」「主体の混乱」が見出せると言うが、「混乱」する作中人物の背後にはそれを語る語り手がいる。「ダイナミズム」は両者の相関にある。ならば過去の「僕」にとつての経験の意味がいかに関わり手によって語られているのか、〈語り―語られる〉関係から、その「混乱」が語りの現在の「僕」にどのように及んでいるかが、「書く行為」の「こだわり」の内実と合わせて問われねばならない。語り手はなぜこの物語を必要としたのか。〈語り手〉を扱う〈作者〉を介して、その叙述がいかに関わり手されているのか。事は作品に「回想の物語」を読んだのか、それとも「回想」の終わりから始まる「小説」を読むのかに関わっている。「語られてきた過去の「記憶」は、〈最後の芝生〉という「ストーリー」の中に、彼女との別れという「プロット」が組み込まれ」ているとするのが山根論である。本稿はあらためて作品のプロットの内実と、因果関係の構成化の様態の記述分析を試みる。さらにそのプロットの深層に〈語り〉の問題とともに踏み込んでいく。

総じて、「記憶」じたいがナラティブとは別にあり得ないということがまず共有すべき議論の前提となろう。また中村論に「書くことへの意志」として示唆された「自己療養へのささやかな試み」の表明は、その初期にして村上文学に食い入った主題系、語ることが孕む背理や世界観認識の問題とともに、通時的な戦後文学の流れにおける「文学のことば」の失効に関わる〈断層と創造〉の共時性の事態に交差すると考えられる。本稿は可能な限りでこの問題の輪郭だけでも描いてみたい。

二 「つまぐい」のためにもない「書くこと」と「自己療養へのささやかな試み」

あらかじめ以下の点を確認しておく。「午後の最後の芝生」初出時を物語行為の現在時とすれば、三十三歳の小説家である語り手「僕」が――十四・五年前の、十八か十九歳の頃に「芝生を刈っていた」「あの時代」――つまり一九六七・六八

年から現在までの時間の経過に「ちよつとした発見」をし、「驚き」をもつて述懐するのが冒頭部である。「僕」が最近越してきた家の近所には公立中学校があり、毎日それとなしに眺めている中学生たちが「十四か十五なのだ」とふと思ひ至るところを契機に物語が語られ始める体裁で叙述が配列されている。だがここには作品を貫く〈不在〉というエレメントがあらかじめ深く食い入っている。

「僕」は三十三歳の語り手によつて語られる対象だが、換言すれば十八か十九の「僕」にとつての出来事の意味を対象化し、こうして語り起こすに至るまでに十四・五年の時間が要されたということだ。「十四年か十五年前には彼らはまだ生まれていないか、生まれていたとしてもほとんど意識のないピンク色の肉塊だった」と——〈不在〉をかような〈存在〉たらしめるに足る時間。ここにあるのは二つの時間が釣り合っていたという暗合だ。その暗合を「ちよつとした発見」とし、「驚き」とともに受け止めたのが、語りの現在の「僕」の位相である。これから語られる物語が、謂わば〈不在〉と〈存在〉にまつわる物語であることの布石、この暗合による意味生成も主題に関わるものとして見落とせないことは後に述べていく。なおアステリスクで区切られた小説の始めと終わりだが、『宝島』版の最末尾「夏の太陽が暑く、ラジオがロックンロールを流しつづけているかぎり……」の部分は短編集への収録に際して削除された。後の『全作品』版でも同様である。

次に見るのは作品冒頭の後半部だが、小説家という語り手の属性に関わり「書くこと」の問題の検討には外せない。

記憶というのは小説に似ている、あるいは小説というのは記憶に似ている。／僕は小説を書きはじめてからそれを切実に実感するようになった。記憶というのは小説に似ている、あるいは云々。／どれだけきちんとした形に整えようと努力してみても、文脈はあっちに行ったりこっちに行ったりして、最後には文脈ですらなくなってしまう。なんだかまるでぐったりした子猫を何匹か積みかさねたみたいだ。生あたたかくて、しかも不安定だ。そんなものが商品になるなんて——商品だよ——すごく恥かしいことだと僕はときどき思う。

右のように「小説を書きはじめてから」の「僕」は「切実に実感するようになった」という。個的な過去の出来事を因果

で結び、その意味を適及的に構築する当事者にとつての事実性や事後性を含め、その「記憶」を辿る行為と、「虚構」としての小説を創作する行為一般の類似性が普遍的に妥当だと言うのではない。また私小説的に「事実」を描くことを「僕」が志向しているのでもない。ましてや「商品」としての「小説」の流通システム自体とは別問題だ。「僕」にとつての「小説」を「書くこと」の意味という固有の問題である。現在の「僕」に「記憶」というのは小説に似ている、あるいは小説というのは記憶に似ている」と「切実に実感」させるに決定的な出来事、それがこれから語られる十四、五年前の或る日の「午後」の〈出来事〉の意味である。その〈出来事〉が当時の、またその後の「僕」に齎した「混乱」とは検討すべき問題として語りの主体性（質）にも及んでいる。いま踏まえるべきは「僕」という語り手が、小説を「書くこと」についてをどのように語っているのかである。

うまくいくといいですね、と彼は言う。でもうまくいくわけなんてないのだ。うまくいったためしもないのだ。／でもだからって、いったいどうすればいい？／というわけで、僕はまた子猫を集めて積みかさねていく。子猫たちはぐったりとしていて、とてもやわらかい。目がさめても自分たちがキャンプ・ファイアのまき、みたいに積みあげられていることを発見した時、子猫たちはどんな風に考えるだろう？あれ、なんだか変だな、と思うくらいかもしれない。もしそうだとしたら——その程度だとしたら——僕は少しは救われるだろう。／ということだ。（傍線引用者・以下同様）

ここでの「彼」という呼称が指示するものについて今は措こう。中村論で言うように「〈記憶＝小説〉の断片を集めて作られた言葉の塊が、ある程度のまとまりを形作ってさえいければそれは〈僕〉にとつて救いの契機となるかも知れない」にせよ、その試みが「うまくいくわけなんてないのだ。うまくいったためしもない」というこの人物にとつての問題は、断片をまとめあげる小説家の技巧的な力量としての構成員のことではない。次に見るのは『風の歌を聴け』劈頭からである。

「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」——これは「僕が大学生のころ偶然に知り合ったある作家」の言葉であり、「僕がその本当の意味を理解できたのはずっと後のことだった」と語りうる現在の

「僕」の位相、事後的な「本当の意味の理解」のもとに次の語りは響いていると言えよう。語るという行為が本質的に孕む背理という主題系が初期村上の文学には深く食い入っていることを確かめることになる。

今、僕は語ろうと思う。／もちろん問題は何ひとつ解決してはいないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎないからだ。／しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく。

もう一つ引用してみたい。

僕はノートのまん中に1本の線を引き、左側にその間に得たものを書き出し、右側に失ったものを書いた。失ったもの、踏みにじったもの、とつくだに見捨ててしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの……僕はそれらを最後まで書き通すことはできなかった。僕たちが認識しようとするものと、実際に認識するものの間には深い淵が横たわっている。

どんな長いものさしをもつてもその深さを測りきることはできない。僕がここに書きしめすことができるのは、ただのリストだ。小説でも文学でもなければ、芸術でもない。まん中に線が1本だけ引かれた一冊のただのノートだ。

右の一つ目の引用箇所、「書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎない」、「正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく」。二つ目の「認識しようとするものと、実際に認識するものの間には深い淵が横たわっている」——あらかじめ「語ること」と「認識すること」が孕みもつ不可能性とはいかなるものか。「僕」の「理解」の内実には迫ることになる。いったい固有の主体とは、それぞれに異なる仕方ですべてに媒介されている。固有の主体それぞれの「記憶」じたいがナラティブと別にはない。ゆえに人は「過去」の想起に限らず、眼前の事象であれ自分の見たいもののみをそこに見て、それを「現実」と呼ぶのである。既に物語化された自己による語りにおいては「絶望」であれ何らかのナルシズムや自己弁護にも浸されていく。それゆえ「絶望」も「完璧な絶望」たりえな

い。

こういう言い方もできよう。〈歴史 (History) 〉というのは物語 (Story) に似ている、あるいは物語というのは歴史に似ていると。二つが同じ語源をもつことを言い立てたいのではない。厄介なことに (と言うべきか)、記憶にも歴史にも語られぬままの無数の、無名の他者が潜在する。その他者にはその他者なりの言語を介した「記憶」があり「歴史」がある。「僕」の現在から見て造り出した過去の姿、それによって現在の生を (肯定的にであれ、否定的にであれ) 意味づけ支え、また再構成するために「どれだけきちんとした形に整えようと努力してみても」、ひとたび「僕」ではないもの (他者) の声を聴き取るうとするや否や「文脈はあつちに行ったりこつちに行ったりして、最後には文脈ですらなくなってしまう」という不可避性。「ぐったりした子猫」とは、いわば未だ意味づけられない〈出来事〉、何らかの事実性のメタファー、それは「生あたたかくて」むろん切れば血も出るという意味で「現実」ではある。だが、たとえそれらを時系列的に正しく「何匹か積みかさねた」としても「うまくいった」ことにはならない。それだけでは他者にとって現れた「現実」を、つまり「世界」を描いたことにはならないからだ。「僕」は自分の書いたもの (他者にとって「現実」たりえぬもの) が「商品になるなんて」「すごく恥かしいことだと」「ときどき思う」一方でこう考える。「人間存在を比較的純粹な動機に基くかなり馬鹿げた行為として捉えるなら、何が正しくて何が正しくないかなんてたいした問題ではなくって」「そこから記憶が生まれ、小説が生まれる」のだと。「人間存在」をいったん相対化し、記憶とナラティブ、あるいは「書くこと」を「誰にも止めることのできない永久機械のようなもの」と捉え返す。「記憶」や「小説」の生成を「永久機械」と喩える「僕」が続けて、「それはカタカタと音を立てながら世界中を歩きまわり、地表に終わることのない一本の線を引いていく」と語る時、それが「芝刈機」のメタファーであることは明らかだ。こうしたメタファーを用いて、これから語られる物語の予告めいたヴェイジョンを立ち上げ提示する小説家でもある語り手だが、一方ではすぐさま「でもうまくいくわけなんてないのだ。うまくいったためしもないのだ」と続けているのである。

先走つて言うことになるが、自己を「語ること」、他者を「認識すること」の陥穽の問題に、十四・五年前の夏の「午後」に突き当たったのが「僕」という人物である。十四・五年後の「僕」の現状認識となる作品冒頭は、「僕」自らの小説・創作論にもなっている。「風の歌を聴け」の「僕」にとつての「書くこと」「語ること」の問題は、かくして「午後の最後の芝生」の「僕」にも受け渡されている。ならば肝腎の十四・五年前の出来事を語り手はいかに語っているか。逃れ難く他者と認識の問題にとらえられた「僕」の内なる拮抗や葛藤の様態が〈語り〉を通して読み取るべき対象となるのである。

三 〈語り手〉の「記憶」と〈作者〉の戦略

(1) 「まあそんな時代だ」「あの頃つてみんなそつじつものだ」

ところで内田樹は『羊をめぐる冒険』を取り上げて「バンド名列挙によるスクリーニング」を村上の「常套的なテクニク」として、その「模造記憶」の仕掛けに言及している。¹³ 「同世代記憶の確認」ではなく、「同世代的記憶を確認するふりをする」ことで模造記憶を共有する」という戦略性、この仕掛けによって例えば「六〇年代にリアルタイムでロックを聴いたこともなかったし、時代のぴりぴりした空気も感じなかった」「読者たちすべてを「あの六〇年代」をともに回想する同時代人たちのうちに回収する」というのである。ここに「本当の体験を共有している人間」より、「回顧的に構築された模造記憶を共有している人間」の方にずっと親近感を感じる」という「人間の想像力のありようを熟知」した「村上春樹の職業的技巧の確かさ」を見ている。その「名詞の含意が理解できる読者」のスクリーニングは、《記憶》と《小説》をめぐる小説《とも言える「午後の最後の芝生」ではいかに機能しているだろうか。次は「最後の二週間」「最後の仕事の朝」を語るところだ。

三日晴れがつづき、一日雨が降り、また三日晴れた。そんな風にして最後の二週間が過ぎた。夏だった。それもほれば

れするような見事な夏だ。空には古い思いでのように白い雲が浮かんでいた。太陽はじりじりと肌を焼いた。僕の背中
の皮はきれいに三回むけ、もう真黒になっていた。耳のうしろまで真黒だった。／最後の仕事の朝、僕はTシャツとシ
ョートパンツ、テニス・シューズにサングラスという格好でライトバンに乗り込み、僕にとつての最後の庭に向った。
車のラジオはこわれていたので、家から持って来たトランジスタ・ラジオでロックンロールを聴きながら車を運転した。
クリーデンスとかグランドファンクとか、そんな感じだ。すべてが夏の太陽を中心に回転していた。僕はこまぎれに口
笛を吹き、口笛を吹いていない時は煙草を吸った。FENのニュース・アウンサーは奇妙なイントネーションをつけ
たヴェトナムの地名を連発していた。

一読、抒情的ですらあろう右に語られる「夏」が、ヴェトナム戦争下の時代を含蓄するものである点は疑いを入れない。
「バンド名列挙によるスクリーニング」の点ではどうか。例えばクリーデンス（クリーデンス・クリアウォーター・リバイ
バル）であれば、すぐさま「Have You Ever Seen The Rain?」（邦題「雨を見たかい?」）や、そいつの「Rain」（雨）にはヴ
ェトナムに投下されたナパーム弾が含蓄されたことまでが連想されよう。グランドファンクであれば、「People Let's Stop
the War」（邦題「戦争をやめよう」）といったようである。ところが作品外の現実世界ではこれらの楽曲のリリースはと
もに一九七一年となる。右の引用箇所より後の、肝腎の「僕の最後の仕事場」に持ち込んだラジオから流れる「ママ・ト
ールド・ミー」（「Mama Told Me Not to Come」）は、一九七〇年発表のランディ・ニューマン『12SONGS』収録曲をスリー
ドッグ・ナイトが同年にカバーし、全米第一位のヒット曲となったものだ。アーティスト名、楽曲名ともに明示された
「ママ・トールド・ミー」とは、一九七〇年以降でなければ聴くことができない曲なのだ。さしむき、この楽曲発表時を基
軸に「十四年か十五年前」の時間を逆算すれば、この語りの現在時は一九八四年から八五年となり、初出時の時間を追い越
してしまふ。これをどう捉えるべきか。アーティストと楽曲名が明示された小説の劈頭から確かめてみよう。

僕が芝生を刈っていたのは十八か十九のころだから、もう十四年か十五年前のことになる。けっこう昔だ。／時々、

十四か十五年なんて昔、というほどのことじゃないな、と考えることもある。ジム・モリソンが「ライト・マイ・ファイア」を唄ったり、ポール・マッカートニーが「ロング・アンド・ワインディング・ロード」を唄っていたりした時代——少し前後するような気もするけれど、まあそんな時代だ——がそれほど昔のことだなんて、僕にはどうもうまく実感できないのだ。

ジム・モリソン、つまりドアーズ「Light My Fire」（邦題「ハートに火をつけて」）発表が一九六七年（ジムは七一年に死去）。ポール・マッカートニーがヴォーカルをとったビートルズ「The Long And Winding Road」が七〇年。クリーデンスやグランドファンクも含め、総じて一九六七年から一九七一年に十八歳か十九歳だとすれば、生まれ年がおよそ一九四八年から一九五三年。語りの現在の時間や年齢云々よりも、語り手の「記憶」自体の曖昧さが際立ってくる。かくも「前後する」開きを「まあそんな時代だ」と統べる語り口もいささか信用がおけないものとなろう。むしろ「模造記憶」の共有によって固有時を「あの時代」へ同質的に回収することで語り手は何かを隠そうとするかのようだ。確かに内田の言う通り、村上文学の「模造記憶」の仕掛けとは、〈作者〉の水準では同世代ではない読者を排除するかの「排他的な書き方」とは逆、「ローカルな限界を突き抜け」「世界性を獲得する」所以であろう。だが同じことはこうも言えよう。およそ六七年から七一年に学生時代を生きた一定の同世代的記憶を共有させながら、固有の問題をも「あの時代」に回収する〈語り手〉のふるまいや、そのような語り口の欺瞞性を逆説的に照らし撃つものだと。同様の語り口は別のところにも見える。

「僕」は遠距離恋愛の恋人と「世間一般の恋人たちがやっていることを短縮版の映画みたいな感じでやっていた」と語る。「セックスをしたり、映画をみたり、わりに贅沢な食事をしたり」「とりとめのない話をしたり」、「そして最後には必ず派手な喧嘩をし、仲直りをし、またセックスをした」という二人が会える二週間位の時間。それを除けば「僕の人生はおそろしく単調なものだった」とも続ける語り手である。

たまに大学に行つて講義を受け、なんとか人なみの単位は取った。それから一人で映画をみたり、わけもなく街をぶら

ぶらしたり、仲の良い女ともだちとセックス抜きデートをしたりした。何人もで集まったり騒いだりするのが苦手だったせいで、まわりではもの静かな人間だと思われていた。一人でいる時はロックンロールばかり聴いていた。幸せのような気もしたし、不幸せのような気もした。でもあの頃って、みんなそういうものだ。／ある夏の朝、七月の始め、恋人から長い手紙が届いて、そこには僕と別れたいと書いてあった。あなたのことはずっと好きだし、今でも好きだし、これからも……云々。要するに別れたいということだ。新しいボーイ・フレンドができたのだ。僕は首を振って煙草を六本吸い、外に出て缶ビールを飲み、部屋に戻ってまた煙草を吸った。それから机の上にあるHBの長い鉛筆の軸を三本折った。べつに腹を立てたわけじゃない。何をすればいいのかよくわからなかったただけだ。

「でもあの頃って、みんなそういうものだ」とは言うのだが、「僕」にとつての恋人と会えない二週間以外の「人生」以上に、恋人にとつての「二週間」の「短縮版の映画」の繰り返しこそ「おそろしく単調」なものではなかったのか。「僕」の気持ちがあるに及ぶことはない。「僕と別れたいと書いてあった」という〈恋人からの長い手紙〉については、「要するに別れたいということだ。新しいボーイフレンドができたのだ」として要約される。新しいボーイフレンドができた恋人が、さもそれを理由に別れを切り出したかのように語られている。引用箇所続きには、恋人と別れた後「しばらくのあいだ、僕はまわりのみんなから「ずいぶん明るくなったね」と言われた。人生ってよくわからない」と重ねる。恋人の声を消去し、突然切り出された別れに対する「僕」の内面の戸惑いや傷心を、周囲の印象との落差として含意する仕方主張する語り手のふるまいをここに読み取るべきだろう。「そんな時代」と言いながらも「FENのニュース・アナウンサー」が連発していた「ヴェトナムの地名」が自ずと含意する累々と重なる死、それに代表されるような時代性の側面、その「時代」への固有の関わり方については一切捨象してしまうような語り自体性を指摘できる。「失ったもの、踏みにじったもの、とっくに見捨ててしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの」「それらを最後まで書き通すことはできなかった」——『風の歌を聴け』での「書くこと」「語ること」そのもの、認識の陥穽の主題系の変奏をここにも見ることができよう。同時に、

そのような〈語り手〉を背後で扱い、語りを統括する批評的な〈作者〉の戦略性までをわれわれは見てきたことになる。

一方で、語り手が思いがけぬ率直さを饒舌の内に表示していることも、これと表裏の問題である。「僕はべつに評判を良くするためにこんなに丁寧な仕事をしたわけではない。信じてもらえないかもしれないけれど、ただ単に芝生を刈るのが好きだったのだ」「仕事が終わったあとで、庭の印象ががらりと変ってしまうのだ。これはすごく素敵な感じだ。まるで厚い雲がさつとひいて、太陽の光があたりに充ちたような感じだ」と。大抵の連中が敬遠する「遠くの仕事」を敢えて選ぶのも「べつにたいした理由はない」と言う。「遠くの庭で遠くの芝生を刈るのが好きなのだ。遠くの道の遠くの風景を眺めるのが好きなのだ」と。だからと言って語られている十四・五年前の「僕」に、自分にとって「芝生を刈る」という行為が何を意味しているのかが自覚されていたのではない。「これは性格の問題だ」「プライドの問題だ」と語っている時点においても同様である。

読者に受けとめられる〈率直さ〉とは、必ずしも語る「僕」に自覚された上のものではない。「あの頃」のバンド名や楽曲名を列挙する際のあやふやさ（肝腎の「僕の最後の仕事場」で流れていた楽曲でさえ）に較べて、芝刈りの「最後の一週間」の天候や、別れの手紙を読んだ後に吸った煙草、折った鉛筆の本数までをかくも事細かに語り手は記憶しているようである。逆に「性格の問題」「プライドの問題だ」といった断言が隠してしまうものが読者にとって重要であると同様に、小説家となった「僕」にとっての現在の問題なのである。何かが語られている時とは、何かが語られていない時であるからだ。

(2) 「僕」の記憶の中のプロット 「でもまあ、それはいい。終わったことだ」

たとえば「いろんな庭があり、いろんな芝があり、いろんな奥さんがある」という滑らかな饒舌が——「仕事が終わったあと」の「まるで厚い雲がさつとひいて、太陽の光があたりに充ちたような」「すごく素敵な感じ」を——伝える率直さとともに、「おそろしく単調な」「人生」の中で起こった出来事についての語りを「僕」から引き出していく様は見落とせない。

「一度だけ——仕事の終わったあとで、——奥さんの一人と寝たことがある」と、その語り出しは滑らかとは言えない。

三十一か二、それくらいの人だった。彼女は小柄で、小さな堅い乳首を持っていた。雨戸をぜんぶしめ、電灯を消したまっ暗な部屋の中で我々は交った。彼女はワンピースを着たまま下着を取り、僕の上に乗った。胸から下は僕に触れさせなかった。彼女の体はいやに冷やりとして、ワグナだけが暖かかった。彼女はほとんど口をきかなかった。僕も黙っていた。ワンピースの裾がさらさらと音をたて、それが遅くなったり早くなったりした。途中で一度電話のベルが鳴った。ベルはひとしきり鳴ってから止んだ。／あとになって、僕が恋人と別れることになったのはその時のせいじゃないかなとふと思ったりもした。べつにそう考えなければいけない理由があつたわけではない。なんとなくそう思つただけだ。応えられなかった電話のベルのせいだ。でもまあ、それはいい。終つたことだ。

常識的には小柄な奥さんの家にかかつてきた電話自体が、「僕」宛てであるはずがない。「あとになって」つまり恋人の手紙が届いた「七月の始め」の某日以後に遡及的な因果関係の構成化が、半ば無意識的に成されたかの語り口だ。「ふと」「なんとなく」であれ、本来は因果のないはずのものを因果（プロット）として結びつけようとした「僕」が、いたことは紛れもない。恋人との別れの後（の現在）から見て、小柄な奥さんとのセックス行為が「僕」にとって、恋人に「応えられなかった」経験の意味を帯びながら、「僕」の〈記憶〉のエレメントを成そうとしていたことも疑いない。「でもまあ、それはいい。終つたことだ」といくら自らに言い聞かせようとしてもである。後の議論を先取りすることになるが、因果であるはずのないものを「因果」たらしめた「僕」と、「僕」にとつてそれを決定的にする出来事の相互作用、それが「終つたこと」ではなかつたこと、としてせり出す意味が問題となる。

ここまでは、固有の問題を時代性に回収し、他者（恋人）の声を消去する「僕」の物語行為の一面、その饒舌の内にも「正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく」ありようを見てきたことになる。だが、もつれあい、拮抗し、決して穏やかに想起されることのないそれは、直線的プロセスを辿りえぬ「僕」なる人物の内なる屈折や隘路に限つた陥穽ではない。

〈語り―語られる〉関係性を確かめながら、主体が「認識しよう」と努めるものと、実際に認識するもの間に「横たわっている」「深い淵」という人間の条件をわれわれは見てきたことになることを加えておかねばならない。

四 プロットの反復 そこに「彼女はいた」

(1) 〈不在〉をめぐる同時存在 「彼女」のエクリチュール

芝刈りの仕事の後、昼間から酒を飲んでいた大柄の中年女から「僕」は酒を勧められ、そして女の子の部屋に案内される。絶えず酒の入ったグラスを手離さないこの女が、極度にアルコールに依存し、死に縁どられていきつつある人物表象であることをまず踏まえておくべきだ（「アルコールと競争して勝った人間はいない」のだと）。「僕」は〈不在〉の対象である女の子を、その衣類や持ち物、部屋の痕跡から復元することになる。「感じ、でいいんだよ。どんなことでもいいよ。ほんのちよつとでも聞かせてくれればいいんだ」と大柄の女が「僕」にこう求めるに至って、既に亡き夫、いまここにいない彼女（娘）に関わる何らかの「記憶」と、女が酒を手離せないことの意味の連関性の獲得が読者に可能になる。従来、自己完結した「僕」のありよう、その変わらなさを照らす布石、恋人にまつたく向き合っていなかった自分を「僕」が認識する局面を準備するものとして捉えられてきたところだと言っていいたいだろう。

だが第一に見落とせないのは、これより前、「僕」が家の中に誘導され部屋に入るまでの語りの連繋と描写性である。ぶっきらぼうな物の言い方の大柄の女に「僕」は迷う間もなく導かれていく。「中に入んなよ」――「外は暑すぎるよ」――「急いでんのかい？」――「じゃあうちにあがって冷たいものでも飲んでいきな。たいして時間はとらないよ。それにあんたにちよつと見てほしいものもあるんだ」――「こっちだよ」――「入んなよ」――その途中、太陽が照りつける屋外、あるいは「生活の匂いを散らせ」た、避暑地にあるような「感じの良い」家の外観の反転図の如き「家の中には水でといたような淡

い闇が漂っていた」。何十年も前からそこに住みついてしまっているような感じの闇を「僕」は感じる。そこでの「僕」による知覚認識は、語り手により「古い洋服や古い家具や、古い本や、古い生活の匂い」として、また「時間が作りだし、そしてまたいつか時間が消し去っていく匂い」として再現＝表象される。ここには家の内と外の対照性が際立っている。次はどうか。

中は真つ暗でむっとしていた。暑い空気がこもっている。閉め切った雨戸のすきまから銀紙みたいに平べったい光が幾筋か部屋の中に射し込んでいた。何も見えなかった。ちらちらと塵が浮かんでいるのが見えるだけだった。彼女はカーテンを払ってガラス戸を開け、がらがらと雨戸を引いた。眩しい光と涼しい南風が一瞬のうちに部屋に溢れた。

第二に重要なのは、大柄の女に「僕」が導かれた主の〈不在〉の部屋と、かつて小柄の奥さんに導かれたであろう「雨戸をぜんぶしめ、電灯を消したまっ暗な部屋」が、ここで二重写しになる仕掛けである。ただし大柄の女の表象は、センチヤルな出来事の期待の地平をあらかじめ逸脱している。さしむき、この女が「僕」に求めていたのは、〈不在〉の、自分の「記憶」の中の娘を確かめるための何らかのよすが、(芝の刈り方が夫に似ているゆえ)であったと言っておこう。そのうえで、先に示した大柄の女が「僕」を誘導する台詞の連なりを、発話内容をそのままに「ぶっきらぼうな」物言いのニュアンスを差し引き、変換してみればどうか。大柄の女の導きは、「僕」にとってあの日の〈反復〉の様相を呈するものとならないか。むしろ、具体的な事の次第は直接的に明示されてはいない。この語り手にはそれを語ることは難しい。語り通すことができないのは尚のことだろう。——一度だけ「交った」小柄の奥さんの部屋——あの「応えられなかった電話のベル」が鳴り響いた部屋に——「僕」は再びいる。そして、閉め切っていた雨戸が今は開け放されている——のだと。

このことは、語られる対象である「僕」にとつての経験の意味に関わってくる。大柄の女の求めに対して「僕」は恋人のことを考えたが「ほんの半年前のことなのに何ひとつ思い出せない。かような人物の〈生〉の形の歪みとしてこれを対象化すれば、「僕」にとつて「芝生を刈る」行為の意味も次第に顕わになってくる。同時に「結局のところ、僕は彼女につい

ていつたい何を知っていたのだろうか？」という問いの形を成すところにまで漸く「僕」は到った。「僕」は恋人のことを考える。

彼女の存在が少しずつ部屋の中に忍びこんでいるような気がした。彼女はぼんやりとした白い影のようだった。顔も手も足も、何も無い。光の海が作りだしたほんのちよつとした歪みの中に彼女はいた。

部屋の主である「彼女」の〈不在〉と、去つて行つた恋人「彼女」の〈不在〉の混淆を設える仕掛けだが、「僕のことば」が「誰から誰に向けられたものであるかが」「僕」にはわからない。その「僕」の声を介し、この部屋の中で大柄の女の世界と「僕」の世界は、それぞれにとつての〈不在〉の「彼女」と相関的に現れた「現実」としてパラレルに同時存在している。大柄の女に導かれた、主が〈不在〉の「典型的なティーン・エイジャーの女の子の部屋」と、「僕」が小柄の人妻と「交つた」部屋とは、それぞれが世界の裏側、〈あちら側〉で通じ合つていた。これが「僕」にとつての〈出来事〉の所在である。だが、この時の経験、そこに「彼女はいた」ということの意味が、「僕」に向かつて真にせり出してくるのは、語られているこの「僕」の「いま・ここ」ではない。この時「いろんなことがはつきりすることで何かが楽になるとは思えなかった」「僕」である。

部屋を出て階段を降り廊下を折り返す際にも、「僕」は誘導された時と同様に「闇」を感じている。——「子供の頃の夏、浅い川を裸足でさかのぼつていて、大きな鉄橋の下をくぐる時にちょうどこんな感じがした。まっ暗で、突然水の温度が下がる。そして砂地が奇妙なぬめりを帯びる。玄関でテニス・シューズをはいてドアを開けた時には本当にほつとした」——これ程の安堵も含めて、従来はその「闇」、その「感じ」の表象に注意が振り向けられてはこなかった。ここに濃厚となっている気配。それが何かと言えば〈あちら側〉の気配。あるいは決定的な〈不在〉である。そして大柄の女は既に死の領域への傾きの内にある。「目が僕の方を向いているというだけで、本当は何も見えていなかった」「大柄の女。恋人の何をも見ていなかった」「僕」。〈不在〉を介し同時存在する二人は合わせ鏡だ。そして眼前の大柄の女も失われようとしていたのである。

もう一点。「最後の午後の芝生」より後の時間についての語りには、恋人の手紙の言葉が挿入されているが、それはフラッシュバック的に作中人物「僕」に体験される想起のありようを描出する機能も担う。その一つは「満足のいく出来」で仕事が終わって、「僕」が「裸足になって芝生の上をぐるりとまわって」いる時。もう一つは帰路に就く途中のドライブ・インで「僕」に「疲れ」が「一度に押し寄せてきた」と感じられている時。前者は、「僕」のことは「今でもとても好き」で、「やさしくてとても立派な人だと思って」いると言う恋人だが、なぜ「それだけじゃ足りない」気がしたかは自分でもわからないというものだ。後者は「私は自分が何かを求められているとはどうしても思えないのです」というものだが、この言葉自体が、前者の〈わからない〉という恋人の問いに対する可能な限りでの彼女の自答になっている。「僕」に思い出せる恋人が「全部漠然としたイメージ」でしかなかったという事実。「顔も手も足も、何も無い」ものとして現れた「彼女」こそ、「僕」の〈今生〉の形の中で求められていた恋人の姿なのである。恋人が「あなたは私にいろんなものを求めているのでしょうか」と言うけれど」と言う＝書く時の「私」（恋人）とは、「あなた」（僕）にとつての自分がいかなるものかという事実性に向き合うものである。「長い手紙」を「書くこと」を通して、「僕」の〈今生〉の中での自分の姿をそれと認めること、そのような「僕」なる人物の〈今生〉の形に向き合うことが、彼女にとって穏やかな想起であろうはずがない。第三として重要なのは、この〈恋人からの長い手紙〉が作中の、他者によるもう一つのエクリチュールの問題としてあり、さらにそれが「僕」の「書くこと」に撥ね返るものであるという点にほかならない。

その「僕」の〈今生〉の形とは、「いま・ここ」ではなく「遠く」という距離に仲立ちされた「僕」の世界との関わり方と別にあるものではない。「遠くまで行くのが好き」、「遠くの庭で遠くの芝生を刈るのが好き」、「遠くの道の遠くの風景を眺めるのが好き」な「僕」にとつて芝生を刈ることは、謂わば「自己療養の手段」ではなかったか。「先のことなんて何ひとつわからない」という「遠く」の恋人との関係もまた距離に媒介されたその「手段」ではなかったか。「手段」として扱った「失ったもの、踏みにじったもの、とっくに見捨ててしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの」である「彼女」につ

いてを「僕」は語り通すことができない。その恋人も書いている。「あと何年かたつたらもつとうまく説明できるかもしれない」と。この時の彼女も書き通すことはできないがこう続ける。「でも何年かたつたあとでは、たぶん説明する必要もなくなってしまうでしょうね」——後に、この言葉を受けとめた「僕」に語るべき必要があったのが「午後の最後の芝生」の物語である。「僕」が、恋人のエクリチュールの言葉に向き合い、応じるに要してしまった十四・五年。いまこの時間の暗合について述べておこう。「僕」が損なつた存在・〈不在〉とした「彼女」を、かつての彼女にとつての「いま・ここ」「現実」を捨象することなく、戦慄せざるをえない姿のまま〈存在〉させる（それは「僕」にとつていかなる自己弁護やナルシズムも許さない）。「僕」にとつて「書くこと」の倫理を懸けた格闘に要された時間。生身の人間を眼前の中学生のような存在たらしめる時間。〈不在〉を〈存在〉たらしめる二つの時間は短いものではない。長い時間だ。あらかじめ人間の条件として横たわる「深い淵」が前提となるゆえ、それは「手段」としてはありえない。「書くこと」は「自己療養へのささやかな試みにしか過ぎない」との認識に小説家の「僕」が至るまでの時間でもある。この作品をはじめに〈不在〉と〈存在〉にまつわる物語》と述べた所以である。語り手による過去についての想起と、過去の恋人による想起（手紙）とが、「書くこと」の問題とともに十四・五年後の小説家の「僕」によって織り合わされていく。

(2) 記憶と物語が消失する場所 プロットがプロットたる所以

先にこの作品を、《〈記憶〉と〈小説〉をめぐる小説》とも述べた。整理しよう。例えば、既に見た「最後の仕事の朝」の語りが纏う抒情性。あるいは最後の仕事に向かう途中の——「どこかの家の庭では小さな男の子が二人、裸になってホースの水をかけあっていた。空に向けたしぶきが五十センチくらい小さな虹を作っていた」といった——「すべてが夏の太陽を中心に回転」する世界についての語りのモード、描写性と対照的であるのが、決定的な〈不在〉、「闇」の「感じ」の知覚認識の表象である。自らは他者の「いま・ここ」へ踏み出そうとすることなく、逆にその意味を捨象し、こちら側に留まり

ながら「遠くまで行くのが好き」と言う「僕」が「遠くの庭」に向い、自身の思惑を越えて体験するのがほんとうに「遠い世界で起った出来事」であった。大柄の女の家の「闇」とともに「僕」が感じた、「時間が作りだし、そしてまたいつか時間が消し去っていく匂い」とは、まさに〈記憶〉そのものだ。記憶が消失すれば物語（ナラティブ）も消える。最後の仕事の芝生がある家とは、物語と記憶が消失する場所、ほんとうに、「遠い世界」への入口だった。

「遠く」の距離を仲立ちにして「すごく素敵な感じ」をそこに求めることができた「芝刈り」が「僕」の「自己療養」であった限りは、それもやがて「僕」が「いま・ここ」へ立ち返るための「手段」たりえたのかもしれない。だが生身の人間である恋人という他者にとつての「いま・ここ」がある限り、「僕」にとつて「彼女と食事をする」こと、「彼女が一枚ずつ服を脱いでいくのを見る」こと、「彼女のやわらかいワグナの中に入る」こと、「彼女が僕の胸に顔をつけてしゃべったり眠ったりするのを眺める」のが「好き」だということと、芝刈りが齎す「すごく素敵な感じ」は同じものではない。

「僕」の世界との関わり方が、恋人の存在を「顔も手も足も、何も無い」損なわれた存在とした。従来この戦慄すべき表象には注意が向けられてこなかった。主が〈不在〉の部屋の中、大柄の女と「僕」のそれぞれに、各々にとつての〈不在〉の「彼女」と相関的に世界は現れていた、このパラレルワールドが作中人物「僕」に経験された出来事の意味であり、作品を貫く世界像である。したがって小説家となった〈語り手〉がかつて体験し、それを背後で扱う〈作者〉が抱懐する世界観認識である。世界自体が複数あるという世界像とは、人間の条件としての前提となる「深い淵」の所以にほかならない。

また、ここでの「誰から誰に向けられたものであるかわからない」「僕のことば」とは、恋人の手紙で「僕」に向けられた言葉でありながら、「僕」の口を通して大柄の女へも届けられていくもの——「問題は……彼女がいろんなものになじめないことです。自分の体やら、自分の考えていることやら、自分の求めていることやら、他人が要求していることやら……そんなことにです」——だった。これは、恋人の手紙の言葉が「僕」の中で漸く臍に意味を成す、ほんの微かな兆しだとは言えよう（とはいえ、その後「僕」は十四・五年を要するのだが）。

一方、大柄の女にとって「僕」の仕事振りは亡夫の芝刈りをまざまざと「再現」（反復）し、その記憶を甦らせるに足るものだった。大柄の女とは物語と記憶が消失していく場所に一人住まう人物。かくも亡夫を思い起こさせる仕事振りの「僕」であれば「いま・ここ」に〈不在〉の娘をも「再現」し、その記憶を「正しい」ものとして甦らせることもできるかもしれない——と。大柄の女は「ふと」「なんとなく」思ったのであり、そこに理由（合理性としての因果）があるわけではない。いま読者が思い出すべきは、小柄の奥さんの部屋で「応えられなかった電話のベル」と恋人との別れを因果（プロット）で結ぼうとした「僕」がいたことだ。恋人の「いま・ここ」を捨象し、彼女の存在を損ないながらも「遠く」が好きと宣うこの人物の丁寧な仕事振りが、大柄の女をして「僕」を「遠い世界」へ、謂わば失われたもの、損なわれたものの世界へと導き赴かせることになる。この二つの「物語」の「ふと」「なんとなく」というプロットの反復と相互作用が、恋人との別れを「僕」にとって「終ったこと」にはさせなかった。それがこの「小説」のプロットをプロットたらしめていたのである。

さらに末尾近くに挿入される恋人の手紙の言葉が、語られる「僕」の「いま・ここ」でフラッシュバックする局面の描出をあらためて確認しておかねばならない。

「あなたは私にいろんなものを求めているのでしようけれど」と恋人は書いていた。「私は自分が何かを求められているとはどうしても思えないのです」／僕の求めているのはきちんと芝を刈ることだけなんだ、と僕は思う。最初に機械で芝を刈り、くまででかきあつめ、それから芝刈りばさみできちんと揃える——それだけなんだ。僕にはそれができる。そうするべきだと感じているからだ。そうじゃないか、と僕は声に出して言ってみた。／返事はなかった。

「僕」が「きちんと芝を刈ることだけ」を「求めている」自分を認識することは恋人の固有性など何ら求めていない自己を認識することであり、ここでの「僕」の語り、ディスクールの構文自体が恋人の手紙を踏まえることなしには成立しえぬものである。「僕」が「声に出して言ってみた」言葉「そうじゃないか」と「返事はなかった」との語りの連繋とは、「僕」

による「自問自答」というよりも、恋人の言葉に向き合うことがなかった「僕」の「いま・ここ」に漸く恋人の声が届きつつある兆しとして語り手によって事後的に「返事はなかった」と語られているのである。「僕」が「顔も手も足も、何もな^い」ものとして損なった恋人の存在、謂わば〈不在〉あるいは〈消失〉そのものとしてある「彼女」。これは他者の声なき声を響かせる〈語り〉における構成化の問題である。「僕」が恋人に応じて声を発してみても、その時「彼女」は既にいないのだ。

そもそも「他者との生きた関係の持てない「僕」の仕事振りが見事な職人芸であるとして、それが「アイデンティティ」と関わる「自己表現」であるのなら、恋人との別れが訪れようと仕事を辞めることにはならないはずだ。繰り返すが「芝刈り」は「僕」にとって「自己療養の手段」、問題は生身の固有の存在「彼女」をも「手段」として扱う「僕」の他者との関わり方にある。例えば「芝刈り」のアルバイトで蓄えた「夏に恋人とどこかに旅行するための資金」も、恋人と別れてしまった今となつては「使いみち」がなく「使いみちのない金を稼ぐのも無意味」だとする「僕」の論理性が、小説ではないかにももつともらしく語られているのだが、既に見てきた語り手の主体性、遅れと変形を伴う出来事の意味への認識と語りの様態、パラレルワールドを含めた人間の条件としての「深い淵」の主題系を踏まえれば、「自己療養の手段」の一環に恋人との「二週間」も組み込まれたものだ^と解すべきものとならないか。「プライドの問題」といった断言と同様、「僕」の語りを鵜呑みにすれば〈語り〉語られる〈関係のダイナミズムも捨象してしまうことになる。

翻つて、作品世界内に住まうもつとも新しい過去の時間にある「僕」は小説を書くようになった人物としてある。では、「書くこと」について「うまくいくといいですね、と彼は言う」と語る時の「彼」とは誰か。既に見た『風の歌を聴け』との主題論的な連続性に立ち返つて作品間相互の流動性に重きを置けば、「僕」が文章についての多くを学んだという（そして「僕」が学ぶべきではなかった）デレク・ハートフィールドその人として読む誘惑を断ち切り難い。「彼」は、「文章を武器として闘うことができる数少ない非凡な作家」「ヘミングウェイ、フィッツジェラルド、そういった彼の同時代の作家に

伍しても」劣らない「戦場的な姿勢」を持ちながら、「最後まで自分の闘う相手の姿を明確に捉えることができなかった」
「全ての意味で不毛な作家」だったとされる。「良い文章」について「必要なものは感性ではなく、ものさしだ」と書いたデ
レク・ハートフィールドとの対話（「僕」の自問自答）であるとすれば、この小説家も自殺して既にいないというアイロニ
ーが生じる。

同時に『風の歌を聴け』の語りを統括した（作者）によって志向されるところの、他者にとって現れた「現実」、つまり
「どんな長いものさしをもってしてもその深さを測りきることはできない」他者にとつての出来事の意味を消去することな
く「世界」を描き出すという難題が、「午後の最後の芝生」の（作者）に引き継がれているとすれば、そうした「世界」を
描き出すことが可能であるものとして「彼」とは「神」（ないし或る超越性と、それへの回路を示唆するもの）であると述
べておくべきだろう。

作品末尾の改稿についても加えておく。この作品には「すべてが夏の太陽を中心に回転していた」と語られる世界、物語
と記憶が消失するほんとうに「遠い世界」、つまり大柄の女の家の外と内の二つの対照性が仕掛けられていた。前者の抒情性
または楽天性を装う背後には恋人の声を消去する語りの様態を、後者には決定的な出来事、語り手が語るべき必然性の所在
を見てきたことになる。『宝島』版の最末尾「夏の太陽が暑く、ラジオがロックンロールを流しつづけているかぎり……」
では、語りの現在において再び「僕」が「夏の太陽」の、「外」の楽天性を装う位相に戻ってしまう文脈、意味のベクトル
も生成してしまいかねない。一方では、最後の仕事でラジオから流れていた「ママ・トールド・ミー」の発表時期との不整
合も前者の世界に焦点化した語りのモードにおいて捉えれば、語り手の主体性を逆証明するものと言えよう。それを小説家
である「僕」が設えた趣向——大柄の女である（ママが私に言った）——と解せば、相応の意味の重層性を見い出せなく
はない。村上の「職業的技巧」としてのバンド名やロックンロールの列挙だが、本稿では「僕」の曖昧さや自己欺瞞といっ
た語りの質を逆照射するものとして対象化したことになる。『宝島』版の最末尾は、「語ること」「認識すること」の背理の

主題系、「僕」にとつての午後の出来事の意味や混乱の強度をも損ないかねない致命的なものとなる。私見では初出誌の読者層を想定したリップサービス、バンド名列挙とともに制作者にとっては「ぎこちない」「バランス」の悪さの問題に遡及する因子である。

五 七〇年代末から八〇年代初めの〈断層と創造〉 田中小実昌または二つの「地の塩」

本稿のはじめでは、一九八〇年創刊の雑誌『BRUTUS』の連続企画・短編小説シリーズが「ニューヨーク炭鉱の悲劇」の初出のメディアであったことにふれた。「BRUTUS Short Subjects」がそれである。たとえば八二年になると村上龍『テニスボーイの憂鬱』が断続的に掲載されるがこれは例外的であり、八一年の当該シリーズ執筆陣には巻上公一（ミュージシャン・映画「風の歌を聴け」では「鼠」を演じた俳優でもある）や篠原勝之といった既成の「文学」の外部というよりも、他領域からの書き手も採用する企画であった。そのようなシリーズに名を連ねた、そしてややもすれば掲載したいが見送られていたかもしれないのが八一年の〈村上春樹〉であったわけである。ところで三浦雅士はかつて次のように述べていた。

七〇年代の小説を総体としてどのように捉えるべきか。あるいは七〇年代に成立したさまざまな作品をどのように位置づけるべきか。——八〇年代を迎えて人はこのような問いに捉えられる。／この問いは、いうまでもなく時の流れを十年という単位によって区切ることによって成立している。もとよりそれは恣意的なものにすぎない。元号が改められた場合にもおそらく同じような問いが発せられるだろう。あらゆる芸術のジャンルにおいて、昭和とはどのような時代であったかが問われるに違いない。芸術だけではない。社会全体において問われることになるだろうことは疑いない。¹⁵⁾

かように「人はつねに時を区切り、区切られた時の意味を問う」ものであり、「八〇年代を迎えて七〇年代を総体として顧みることがきわめて人間的な行為」とする三浦は、さらに「七〇年代文学とはなにかを問うまえに」「なぜ人間は時を区

切るのか」「この問いに答えなければならない」と続ける。実はこれは七九年に書かれた文芸批評、「小島信夫と田中小実昌、または反転する文学」劈頭からの引用である。これを導入に三浦は、時を区切り、区切られた時間をつなげる行為としての「物語」と物語批判、「区切ることへの執拗な問いかけ」の物語、「決して物語ろうとしない物語」として田中小実昌の短編集『ポロポロ』（七七年から七九年に『海』に発表された七篇を収録）を俎上に載せた。田中の文学の本質に正対した評論だといえる。

本稿の関心事は、「BRUTUS Short Subjects」という同じメディアにおいて、その田中小実昌と村上が八〇年と八一年を跨ぎ、殆ど踵を接するかに作品を発表していることだ（田中は八〇年一二月号に「ぼくがブルータス？」を発表）。「十年という単位で区切ろうが元号によって区切ろうが本質的に違いはない」「過ぎ去ってしまったえばすべてが必然に思えてくるところに人間の秘密がひそんでいる」と説く三浦の文脈は承知の上だが、敢えて二人の稀有な作家が一つのメディアを共有しえた歴史的事例を見る思いを致したことを述べておく。重要なことは「自己の体験をできるかぎり正確に語ろうとしながら、逆に「ぼくは自分に物語をしているのではないか」という疑いに捉えられる」という『ポロポロ』を貫く主題系と、既に本稿で見た『風の歌を聴け』以降の村上作品の主題系の共振である。それは他者と認識の問題、語ることの背理をいかに超えるのかという〈語り〉をめぐる断層と創造における共振といつてよい。『ポロポロ』中の六篇は前線が描かれない連作兵隊小説とも言えるが、語るという行為に対する過敏な意識は徹底して物語化する自己に抗う。「不断に自己解体しているエクリチュール」とされた所以である。^⑤軍隊生活の中で「ぼく」がコレラに罹る「寝台の穴」（『海』一九七九・四）から引用する。だが、コレラ患者の名前のなかに、ぼくの名前があったとき、いつも、物語ばかりして、物語のなかにひたりこんでいるぼくなのに、なぜか、ぼかんと、ぼくから物語が消えた……。

この「寝台の穴」においては物語の消失と時間の消失が重ね合わせられている」と説くのが先の三浦だが、ここでは「死に近づき浸された」にもかかわらず「死という言葉が周到に避けられている」点に「物語批判のからくり」を見出す。「死

の観念の発生と物語の発生」の一致を前提するとき、「死という言葉を避けて死を浮かびあがらせること、これが結果的に物語批判を引き寄せた」と述べた三浦の評論は示唆に富む。本稿の立場から別言すれば、このことは何をもって「世界」を描いたことになるのかという問い、「語りえぬもの」をいかに語るかという難問へ通底している。あらゆる物語を無化することと、語ることの虚偽をいかに超えて再び語ることを可能とするかという、表裏の「新しいことば」の要請、その同時発生的な事態を一九七九年の文芸誌メディアにおいて指摘しうるのである（『風の歌を聴け』初出は『群像』一九七九年六月号）。

田中は七九年「ミミのこと」と「浪曲師朝日丸の話」で第八一回直木賞を、『ポロポロ』で第一五回谷崎潤一郎賞を受賞する。とはいえ田中作品は所謂「日本の文学」の主流の読者にはまったく読まれてこなかった。村上文学はどうか。たとえ肯定的言説ではあっても作品を貫く世界観認識をはずしてストーリーのプロットを合理的因果で結ぶ、または文脈に関わらない外部的なコードの導入、外来の意匠を施した上で解釈に解釈を重ねる、そうした枠組みと言説編成の傾きが支配的となれば作品の起爆力、真価を不問に付す形に働く。その意味では村上作品も読まれてはこなかった。七九年の時点での田中と村上であれば、「大文字の「文学」からは規格外れの書き手」存在とは言うてよいのは尚のことだろう。そもそも田中はミッキー・スピレイン、ハドリー・チェイス、レイモンド・チャンドラー等の翻訳から作家に転じた。村上にとって田中は翻訳家の先達としてあることも興味深い。村上は『羊をめぐる冒険』を書いた時点で、チャンドラーのテーマと「seek and find」の構造をいかに自らの文学に持ち込むかという方法論的課題について明言している。そればかりか高校時代の村上は、原文とともに田中の翻訳を通じてチャンドラーを読んだとの発言もあるだけに、^①両者にとって既成の「日本の文学」の「ことば」の外部と関わる「翻訳」の問題も看過しえぬものとなる。

加えて、田中の短編「岩塩の袋」（『海』一九七八・六）に引用された新約聖書のマタイ伝第五章十三節「汝らは地の塩なり、塩もし効力を失わば、何をもてか之に塩すべき、後は用なく、外にすてられて人に踏まるるのみ」の一節が、『風の歌

を聴け』の中にも見えるのは偶然であるとして、また再び時代区分というものが「物語」にすぎないことを承知の上で比喩的に述べるなら、「語ること」と「エクリチュール」をめぐる、大文字の「文学」の外部に布置する作家が果敢に足を踏み入れたのが一九七〇年代終りから八〇年代始めの言説空間に走る断層であった——そこから物語の消失する極点へといったんは赴くことが目指されねばならなかった——ということである。〈村上春樹〉にあつては、記憶とナラティブとが別になことを突き詰めれば、そこに立ち上がる世界像としてパラレルワールドが要請されることになる。それは或る超越性への回路と「物語」の契機への切実な模索に関わっている。田中小実昌にあつても同断、「超越」の問題は避けて通れない。だが田中の執拗な思考実験についてここで深く立ち入るまでの余裕は本稿にない。後考に期したい。

注

- (1) 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）参照。また、雑誌『BRUTUS』は一九八〇年七月に創刊された。
- (2) 「自作を語る」短篇小説への試み」附『村上春樹全作品 1979～1989』③（講談社 一九九〇・九）。
- (3) 加藤典洋「第4章「耳をすませる」こと―「ニューヨーク炭鉱の悲劇」―村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』（講談社 二〇一一年・八）参照。加藤はこれを「当時の村上の関心と「都市風俗の先端」に位置する雑誌の編集者の嗜好のズレ、また知的水準のズレをも示すかもしれない、面白いエピソード」とした上で、ピージーズの「New York Mining Disaster 1941」の歌詞を「おしゃれではないかもしれない、しかし、高度」と評した。ニューヨークに炭鉱はない。「六六年、イギリスのウェールズ地方、アバーファン村のマーシル・ヴェール炭鉱で起こった落盤事故」を下敷きに、「当時進行していたアメリカによるヴェトナム戦争がらみでこれを架空の「ニューヨーク炭鉱」に「置き換え」ている。それで太平洋戦争勃発の年、第二次世界大戦へのアメリカの参戦の年である「一九四一年」がくつついている」と解説して次のように続ける。「学生運動の完全な「未期的症状」、左翼「過激派集団」の常軌を逸した「殺し合い」とされた「内ゲバ」の死者たち、その「彼らを「地下」の坑内に「生き埋め」になった坑夫たちに見立て、「初期ピージーズのヒット・ソング」経由で「ニューヨーク炭鉱」というフィクションの落盤事故に「置き換え」、BRUTUS」という「おしゃれ」な都市風俗の先端を自任するメディアのただ中で、彼らの生の気配に「耳をすませる」物語を書こうと、企てたことになりまます」と説く。はたしてどうか。
- (4) 日高佳紀「一九八〇年代メディアと村上春樹―雑誌『BRUTUS』の「ニューヨーク炭鉱の悲劇」―昭和文学研究 第68集（昭和文学会 二〇一四・三・一）たとえば『トレフル』初出の『図書館奇譚』は改稿を重ね、カット・メンシククのイラストを施した絵本も含め四つのヴァージョンが存在する。これが村上文学の「原型」の一つであることは別稿で論じたい。それとは別に『パン屋を襲う』の夫婦の表象が、『ねじまき鳥クロニクル』の「僕」と妻クミコの前史としてあることを、その「あとがき」で村上が示唆する点も見落とせない。『ねじまき鳥』の「僕」が働いていたのは「法律事務所」であったが、「僕」と笠原メイとの会話には「昔、芝刈り会社でアルバイトをしてたことがある」とある。『午後の最後の芝生』―『パン屋を襲う』（パン屋再襲撃）―『ねじまき鳥クロニクル』という作品相互の連続性、流動性に生じる文脈の吟味検討は今後の課題としたい。
- (6) 前掲書、注（2）に同じ。

- (7) 前掲書、注(1)に同じ。
- (8) 「自作を語る」で村上も『宝島』は今とは全然別のものであった」というとおり、『宝島』は一九七三年に植草甚一らによって創刊されたサブカルチャー誌『Wonderland(ワンダーランド)』がその始まり。当初は日本版『Rolling Stone』創刊として計画された。三号目で誌名を『宝島』に改め七〇年代はマニアックなサブカルチャー誌であった。「午後の最後の芝生」掲載時の八〇年代前半はバンク・ニューウェーブ、音楽、文化、ファッションを取り上げ、後半はよりポピュラーなロック誌の色合いを強め、さらに九〇年代にはアダルト雑誌へと様変わりする。創刊の経緯と七〇年代『宝島』周辺については高平哲郎『ぼくたちの七〇年代』(晶文社 二〇〇四・一)に詳しい。
- (9) 『トレフル』に八一年四月から八三年三月にわたって発表された一八篇の短編は、後に『カンガルー日和』(平凡社 一九八三・九)としてまとめられた。所収中「鏡」「とんがり焼きの盛衰」は後に国語教科書に採択される。
- (10) 酒井英行『午後の最後の芝生』―「ただ単に」へ「するのが好き」なだけ?の「僕」―『村上春樹―分身との戯れ』(翰林書房 二〇〇一・四)。なお加藤典洋は「ほぼ唯一、村上の短編についての読むに値する解釈」として酒井論を挙げ、「午後の最後の芝生」についても「実地的確な読み」を示すものと評している。本稿で「午後の最後の芝生」に見出す主題性との懸隔、作品を貫く世界観認識との階差は実にはつきりしている。前掲書、注(3)に同じ。
- (11) 中村三春「午後の最後の芝生」ミニマリズムの手法で描く答えのない自問『AERA Mook 村上春樹がわかる』(朝日新聞社 二〇〇一・一二)。
- (12) 山根由美恵「臨界域」としての想起/流通する「小説」―「午後の最後の芝生」―『村上春樹〈物語〉の認識システム』(若草書房 二〇〇七・六)。
- (13) 内田樹『もういちど村上春樹にご用心』(アルテスパブリッシング 二〇一〇・一一)。
- (14) たとえば中村三春論では次のように述べている。「しかし「そうじゃないか」という問いには答えはない。ここで、彼女の側のナイーブな感情と、〈僕〉の側の職人芸的なシステム感覚とが対比されている。几帳面な芝刈りをこなす能力は、少なくとも二つの不在の前では、さして有力な力にならなかった。だが、〈彼の職人芸的生〉が社長や奥さんや多くの人から認められるのもまた確かなことなのだ。「返事はなかった」。解答はこのミニマリズム小説では、永遠に遠ざけられている」。だが、このような文脈を喚起するように作品の言葉がはたして仕組まれているだろうか。
- (15) 三浦雅士『私という現象』(冬樹社 一九八一・一)。後に講談社学術文庫(講談社 一九九六・一〇)。
- (16) 田羽多敏夫「田中小実昌の〈位置〉」『滅亡を超えて 田中小実昌・武田泰淳・深沢七郎』(作品社 二〇〇七・一〇)。
- (17) 川本三郎・村上春樹「対話 R・チャンドラーあるいは都市小説について」『ユリイカ 特集・チャンドラー』(七月号第十四巻第七号 一九八二・七・一〇)。
- (18) 本稿で立ち入る余裕はないが、その偶然を〈意味ある偶然の一致〉として、七〇年代終わり(または後半)から八〇年代の初め(または前半)における思想的潮流の趨勢や文化状況を含め、歴史性と状況性において生成される「意味」が問われるべきものとなる。

※「午後の最後の芝生」からの引用は、雑誌『宝島』一九八二年九月号(第十卷第九号通巻百五号 昭和五十七年九月一日発行)に、『風の歌を聴け』からの引用は単行本『風の歌を聴け』(講談社 一九七九年七月二五日発行)に拠った。

※田中小実昌「寝台の穴」「岩塩の袋」の引用は、単行本『ポロポロ』(中央公論社 一九七九年五月二〇日発行)に拠った。