



村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論：  
マイノリティとサリンジャー的表現手法

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-04-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 陳, 柯岑 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00017674">https://doi.org/10.24729/00017674</a>

# 村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論

——マイノリティとサリンジャー的表現手法——

陳 柯 岑

はじめに

東京。

村上春樹の最初の短篇小説「中国行きのスロウ・ボート」(一九八〇)(一)には、情報消費社会の入口にさしかかった七〇年代末の日本社会に生きる在日中国人の生き難さが描かれている。先行研究においても「中国行きのスロウ・ボート」は日本社会のマイノリティの生き難さを、日本人の語り手「僕」の視点から描いたものと見る論考がほとんどを占める。しかし、詳細に作品を読み解くならば、作品の最終章において日本人の語り手「僕」は巨大化した日本の都市に生きることの苦しさに気づき始める。在日中国人の生きづらさは、同世代の日本人である「僕」にも共有されており、作品の主題はここで日本社会におけるマイノリティの問題から、情報社会に向けて急速にシステム化していく日本の都市社会の変質の問題へとシフトするのである。

そしてある日、山手線の車輻の中でこの東京という街さえもが突然そのリアリティーを失いはじめる。……そう、ここは僕の場所でもない。言葉はいつか消え去り、夢はいつか崩れ去るだろう。あの永遠に続くようにも思えた退屈なアドレセンスが何処かで消え失せてしまったように。何もかもが亡び、姿を消したあとに残るものは、おそらく思い沈黙と無限の闇だろう。

「既に三十歳を超えた一人の男」として、「僕」はかつて出会った二人目の中国人の「ここは私のいるべき場所じゃないのよ」という言葉を思い出しながら「僕」自身の居場所であるはずの「東京」の風景の崩壊をこのように描く。日本に暮らす中国人のそれ

それぞれの苦衷を、「僕」は彼らとともにこの「巨大な都市」の内側で受け止めようとするのである。崩壊する東京の姿は、変容する日本の同時代の社会への違和感を拭うことができない「僕」の心象風景に他ならない。

「巨大な都市」を自分自身の居場所と考えてきたはずの「僕」は、過去に出会った三人の在日中国人の記憶を思い出すことを通じてこの都市の内部の歪みに気づき、〈いまここ〉から〈ここではないどこか〉に向けて超え出ようとする。(2) 出口のないこの都市を超えようとする「僕」にとつて手がかりとなるのは「中国」という言葉である。「僕」は未だ行ったことがない「中国」のイメージに絶るようにして〈ここではないどこか〉のイメージを、変貌する東京に重ねようとする。しかし、「僕」は次のように書くことになる。

中国。

僕は数多くの中国に関する本を読んだ。「史記」から「中国の赤い星」まで。それでも僕の中国は僕のための中国ではない。あるいは僕自身である。それはまた僕自身のニューヨークであり、僕自身のペテルスブルグであり、僕自身の地球儀であり、僕自身の宇宙である。

地球儀の上の黄色い中国。これから先、僕がその場所を訪

れることはまずないだろう。それは僕のための中国ではない。ニューヨークにもレニングラードにも僕は行くまい。それは僕のための場所ではない。僕の放浪は地下鉄の車内やタクシーの後部座席で行われる。僕の冒険は歯科医の待合室や銀行の窓口で行われる。僕たちは何処にも行けるし、何処にも行けない。

〈ここではないどこか〉を言語化した中国のイメージは、「僕」が読書によって得た知識の集積であり、それらは「僕」の主観性のフィルターによって選択的に選ばれた知識の断片の寄せ集めなのだ。ここでの「僕」の言葉には、「中国」という言葉に集約された〈ここではないどこか〉に接近するためには、東京の外部に出ることによってではなく、「僕」自身がこの都市の中に生きながら変わっていく他に方法はないのだという認識が表現されているように思われる。

「貧乏な叔母さんの話」(3)は「中国行きのスロウ・ポート」発表の翌月に発表された。この二作は連続して執筆されたものと思われるが、「中国行きのスロウ・ポート」の主題がマイノリティの問題から情報社会化する日本社会の歪みの問題へとシフトすることで取り残した課題に改めて取り組んだ作品として「貧乏な叔

母さんの話」を位置付けることができるのではないかと考えられる。本稿は初期の村上春樹がマイノリティ問題に正面から取り組んだ本作品の分析を通じ、現代日本社会に根強く残る女性への抑圧的状况と、その状況に向き合い問題を解決することの難しさの認識に至る、語り手の「僕」の認識の深化の過程を明らかにするものである。さらに、サリンジャーの『ライ麦畑でつかまえて』と『フラニーとズーイ』の二作品から、村上春樹が主題や表現技法において大きな影響を受けている可能性について検討したい。

## 第一章 廢墟としての日常

作品冒頭、「七月のある晴れた午後」語り手の「僕」は「連れ」と二人で映画館前の広場に腰を下ろし、目の前の風景を静かに観ていた。「とびつきり気持ちいい日曜日の午後」である。

僕は散歩の帰り、絵画館前の広場に腰を下ろし、連れと二人で一角獣の銅像をぼんやり見上げていた。梅雨があげたばかりの爽やかな風が緑の葉を震わせ、浅い池の水面に小さな波を立てていた。澄んだ水の底には錆びついたコーラの缶がいくつも沈み、それはずっと昔に打ち捨てられた街の廢墟を思わせた。揃いのユニフォームを着た何組もの草野球チーム

や、大や貸自転車や、ジョキング・シヨーツをはいた外人の青年が、池の縁に腰を下ろした僕たち二人の前を横切っていった。誰かが芝生の上に置かれたラジオから、砂糖を入れたすぎたコーヒーのような甘たるいポップソングが風に乗って微かに聞こえてきた。失われた愛だとか、失われそうな愛だとかについての歌だった。太陽の光が僕の両腕に静かに吸い込まれていく。

季節にふさわしい新緑を揺らして爽やかな風が池を満たす水面にさざなみを作る。自然の美しさは申し分ない。しかし一方でそこにいわせた人々は、コーラの空き缶を池に捨て、「砂糖を入れすぎたコーヒーのような甘たるいポップソング」を聴いて満足している。広場の光景は、自然の美しさとは対照的に人工的なあらゆる事柄が微かな違和感となって「僕」に感受されているようだ。その違和感を集約するかのよう描かれるのが池の底に沈んだ空き缶である。「澄んだ水の底には錆びついたコーラの缶がいくつも沈み、それはずっと昔に打ち捨てられた街の廢墟を思わせた」という記述には、前作「中国行きのスロウ・ボート」に描かれた崩壊して行く東京を描いた一節を想起させるものがある。(4) 情報社会を象徴するこの都会の中で、在日中国人たちが出口のない

抑圧的生活に耐えながら生きていたのであった。「澄んだ水の底」に拡がる「ずっと昔に打ち捨てられた街の廢墟」は、人々がそこから逃亡し、誰一人として残っていない都会を連想させる。

池の外にはいつものありふれた広場の光景があるが、まるで見捨てられ忘れられた世界のように池の底の廢墟が拡がっている。

そんな午後になぜ貧乏な叔母さんが心を捉えたのか、僕にはわからない。周りには貧乏な叔母さんの姿さえなかった。それでもそのわずか何百分の一秒かのあいだ、彼女は僕の心の中にいたし、その冷やりとした不思議な肌触りはいつまでもそこに残っていた。

まさに一瞬、「貧乏な叔母さん」という言葉が「僕」の心を捉える。ここでも前作「中国行きのスロウ・ボート」における「中国」という言葉の象徴性が想起される。(ここではないどこか)を表す言葉として「僕」の心を「中国」の一語が捉えたように、ここで「貧乏な叔母さん」という一語は、この広場の風景ではない(どこか)から突然現れ「僕」の心を捉えるのである。作品冒頭に描かれたこの場面において、「澄んだ水の底には錆びついたコーラの缶がいくつも沈み、それはずっと昔に打ち捨てられた街

の廢墟を思わせた」という記述が極めて重要になるのは、映画館前の広場の風景から完全な周縁部分に排除された不可視の空間でありながら、その「廢墟」の存在こそが「僕」を捉えた「貧乏な叔母さん」の意味を明らかにするものであることを示唆しているからである。

「水の底」の「廢墟」が打ち捨てられた街の残骸であるなら、その街を追われるように去っていった人々がいるはずであり、同時にその人々を街から追い払った人々も確かに存在するのだ。「僕」は一緒に広場の風景を眺めている「連れ」にむかって、一瞬「僕」を捉えた「貧乏な叔母さん」について何か書いてみたいという気持ちを伝える。次に引用するのは、その時の「僕」と「連れ」の彼女との会話である。

「貧乏な叔母さんについて何か書いてみたいんだ」僕は連れにむかってそういつてみた。

「貧乏な叔母さん？」彼女は少しばかり驚いたようだった。彼女は「貧乏な叔母さん」ということばを小さな手のひらに載せて何度か転がしてから、よくわからないといった風に肩をすぼめた。「どうして貧乏な叔母さんなの？」

どうしてかなんて、僕にもわかりはしない。小さな雲の影

みたいにかかがふと僕の中を通りすぎていった、それだけのことだ。

「ただそう思ったのさ。なんとなくね」

僕たちは長い間、ことばを探してずっと黙り込んでいた。

地球の回転する優しい音だけが、僕と彼女の心を結んでいた。

「僕」は彼女の積極的な同意を期待していたかもしれないが、ここでの彼女の態度はむしろ「僕」のこの企てへの消極的な否定とも言えるものである。「僕」もまた自分のこの企ての意味を了解しているわけではなく、彼女に説明することができない。むしろ「僕」は「貧乏な叔母さん」についての彼女の反応を測りながら、この言葉の正体を見極めようとしているかのように見える。だが「僕」が期待していた通りには彼女は反応してくれない。二人の間には「貧乏な叔母さん」という言葉との距離の取り方に隔たりがあることが感じられる。

この隔たりは、彼女が女性であることと深く関係していると考えられる。この場面に続けて彼女は、彼女自身の親戚の中に一人の「貧乏な叔母さん」がいて、何年間か一緒に暮らしたことがあったことを「僕」に告げる。その上で彼女は、「貧乏な叔母さん」について何も書きたくないし、何かを書いたとしても「誰も読み

たがらないかもしれない」と彼女はいう。つまり彼女は「貧乏な叔母さん」が周囲の人々の関心をひかない存在であることを既に知っており、そのような存在について何かを書いて何の意味もないと考えている。

彼女は「あなたには貧乏な叔母さんなんて一人もいない」けど、「貧乏な叔母さんについて何かを描いてみたいと思う。不思議だと思わない」と「僕」に問いかける。彼女のこの問いかけは両義的である。すなわち、彼女は「貧乏な叔母さん」を実はよく理解しており、その上でそれについて書くことには意味がないと伝えようとしているが、その反面、男性の「僕」がそれについて書くことこそが、困難だが本当に必要なことであることを「僕」に知ってもらいたいとも思っているのだ。「僕」は彼女の理解の深さに気づかないまま、「貧乏な叔母さん」に捉えられ、小説を書かなければならないと考えてしまう理由を彼女に問いかける。

彼女は少し首を傾げただけで、それには答えなかった。彼女は後を向いたまま、細い指先を長い間水の中に泳がせていた。まるで僕の質問が彼女の指先をつたって水底の廃墟に吸い込まれていくような気がした。きつと今でもあの池の底には僕のクエスジョン・マークが、丁寧に磨き込まれた金属片

のようにきらきらと光りながら沈んでいるに違いない。そしておそろく、まわりのコーラ缶にむかつて同じ質問を浴びせかけていることだろう。

何故？何故？何故？

「細い指先を長い間水の中に泳がせていた」という彼女の何気無い所作に、「廃墟」の拡がる排除された水底の世界と繋がるうとする意志を感じることが出来るだろう。作品冒頭の広場の描写からここでの彼女の所作に至るまで、池の底の「廃墟」の描写は、作者によって周到に計算されて描き込まれたものだとと言える。「貧乏な叔母さん」はその「廃墟」のイメージと重なりつつ、広場に拡がる日常空間には決して姿を表さない存在なのであり、「連れ」の彼女は一人の女性として「廃墟」のイメージを通じて「貧乏な叔母さん」と繋がっているのである。

暫く黙り込んでいた彼女は「私にはわからないわ」と答えるが、やがて次のように「僕」に向かって語り始める。

「私にわかっているのは、人は頭の上にお盆を載せたまま空を見上げることではできないってことだけ」と彼女は言った。

「あなたのことよ」

「もう少し具体的に言ってもらえないかな」

彼女は水につけていた指をシャツの裾で何度か拭つてから正面を向いた。「今のあなたには何ひとつ救えないんじゃないかって気がするのよ。何ひとつね」

僕はため息をついた。

「ごめんさい」

「いや、いいんだ」と僕は言う。「きつと今の僕には安物の枕ひとつ救えないのかもしれない」

彼女はもう一度微笑んだ。「それにはあなたには貧乏な叔母さんさえない」

ここでの彼女の言葉もやはり両義的なものである。「人は頭の上にお盆を載せたまま空を見上げることではできない」という表現は曖昧なものだが、曖昧にしか語れない理由が彼女にはあるのだ。つまり、「頭の上にお盆を載せたまま空を見上げ」ようとしている「あなた」に向けて、「空を見上げること」の重要性を深く肯定する前に、「頭の上にお盆を載せたまま」であることの絶望的状况がまず目に入ってしまうということだ。そのような「あなた」を強い言葉で責める事も、明瞭な言葉で同意することも、彼女にとってはどちらも無意味なのである。ここで「空を見上げ」るこ

とが一人の「貧乏な叔母さん」を救うことであり、「頭の上にお盆を載せたまま」であるということが、「貧乏な叔母さん」を排除し続けていることであることはおおよそ理解できるだろう。

「僕」は彼女のこの言葉に対して、「もう少し具体的に言ってもらえないかな」と問いかける。彼女は「僕」の正面を向いて、「今のあなたには何ひとつ救えないんじゃないかって気がするのよ。何ひとつね」と答える。彼女のこの答えをそのまま受け取るなら、「僕」のこの書く行為を彼女は全面的に否定していることになるだろう。そして彼女が「僕」の企図を否定する理由が、単に書くだけなら意味がなく、書くことによって「貧乏な叔母さん」が現実に救われなければいけないという彼女の判断にあることが「僕」に伝わる事になる。実際にこの後、「僕」は作品中で小説を書くことと企図するわけではない。彼女の言葉が、「僕」の行動をストツブさせた形である。

しかし、小説家である「僕」がこの後に体験するいくつかの事柄と、最終的に「僕」が到達した心境が語られるこの小説が、「僕」によって書かれた「貧乏な叔母さん」についての小説に他ならなるとで、「僕」は彼女の言葉の真意を掴むことになるのである。

## 第二章 失われた名前

「僕」が連れの彼女に「貧乏な叔母さん」について小説を書きたいと思っていると告白し、彼女との会話が描写され、彼女の否定的な態度に対して「僕」が「貧乏な叔母さん」を書く理由を見つけ出せないまま、広場の風景を前に二人が対話する第一章が終わる。

その後、小説の第二章の冒頭で、「僕」は「貧乏な叔母さん」の特徴について、「彼女はほとんど誰にも紹介されないうし、ほとんど誰からも話しかけられない」、「時折ひっぱり出される結婚式のアルバムにも彼女は写ってこそいるものの、その姿は程度の良い潮死体さながら何処と無く心許さない」と説明している。「僕」のこうした語りから伺えるのは、「貧乏な叔母さん」が現代社会の一般的な価値の体系の中できわめて低く評価されており、彼女が生きているか、死んでしまったか、そうしたことさえも誰もそれに対して興味を持たない「無用なもの」に近い人間として認識される存在だということである。

また、「僕」は「貧乏な叔母さん」のもう一つの特徴を述べている。すなわち、「彼女には名前はない」ということである。人間である以上固有の「名前」を持つてゐることはいうまでもない



ことであろう。他者からその固有の名前を指さされ、呼びかけられることが、社会の中に固有の場所を持ち他者と関係を取り結ぶための前提と言えるが、「貧乏な叔母さん」は「死ぬ前から既に名前が消えてしまっているタイプ」だと「僕」は説明する。つまり、「貧乏な叔母さん」は元々きちんとした固有の名前を持つていたはずだが、社会的な生活を営む間に名前を喪失し、ついに存在感が完全に抹消されてしまった人間であるというのだ。

一方、「僕」は「貧乏な叔母さん」と同じように、ときどき名前が消えてしまう状態に陥ることがあると述べている。

しかし僕だって時折、このような貧乏な叔母さん的な名前喪失状態に陥ることがある。ターミナルの夕方の雑踏の中で、自分の行く名前や住所が頭の中からぽっかりと消えてしまう。もちろん本当に短いあいだ、五秒か十秒のことだけれど。

こんなこともある。

「あなたの名前がどうしても思い出せないですよ」と誰かが言う。

「いいんですよ、気にしないで。だいいち、それほどたいした名前でもないんだから」

彼は自分の喉ぼとけを何度も指さす。「いやあ、ここまで

出かかっているんだけどな」

そんな時、僕は自分が土の下に埋められていて、左足の先だけを地面に突き出しているような気分になる。誰かが時たまそれにつまずき、そして謝り始める。いや、失礼、でもここまで出かかっているんだけどな……

「時折、このような貧乏な叔母さん的な名前喪失状態に陥ることがある」という「僕」の状態は、「中国行きのスロウ・ボート」に登場する三人目の中国人を想起させる。「中国行きのスロウ・ボート」では、高校時代のクラスメートである「三人目の中国人」が何年振りかで「僕」と偶然出会い「僕」を名前で呼びかける。一方、彼の名前を「僕」はどうしても思い出せない。現代日本社会で苦しむ「三人目の中国人」の姿を、作者村上春樹はその固有の名前の不在から描き出したのである。

「貧乏な叔母さんの話」のこの語り手の「僕」は、上述した「三人目の中国人」の境遇とほぼ同じ立場から、「貧乏な叔母さん的な名前喪失状態に陥る」体験を通じて、日本人である「僕」も名前を失う側に置かれ、男性としての自分もまた、この社会の中で抑圧されている可能性があると感じる。冒頭部分の「わずかに何百分の一秒かのあいだ、彼女は僕の心の中にいた」という「僕」の

語りに現れた通り、「貧乏な叔母さん」の世界を一瞬だけ覗き込んだ。その瞬間「僕」は失うということがどのような体験であるかということを理解し、「三人目の中国人」に重なるところが大きい「貧乏な叔母さん」の悲しさを理解したと考えられる。

「僕」は、名前を失ってしまった人々が日常世界とは異なる世界へ逃げ延び、そこで「コミュニティ」を作って生きている姿を想像する。

しかしそれでも、彼らのうちの何人かはうまく生き延びて失われた名前の街に辿りつき、そこにひっそりとしたコミュニティを築き上げたかもしれない。小さな、本当に小さな街だ。そしてその入口にはきつと、こんな看板が立っているだろう。

無用のもの、立ち入るべからず。

用なくして立ち入ったものは、もちろんそれなりのささやかな報いを受けることになる。

つまり「貧乏な叔母さん」は単にその字義通りの誰か一人の「叔母さん」を意味しているのではなく、「名前喪失状態」に陥った人々を意味している。「貧乏な叔母さん」とはそのような立場に立た

された多くの人々を象徴する一種の記号だということもできるかもしれない。彼らは「失われた名前の街に辿りつき」、自分たちの「コミュニティ」を作った。「無用のもの、立ち入るべからず」と書かれた「看板」によって、人間を「名前喪失状態」の暗闇に突き落とす人々を、彼女たちの街から「無用なもの」として排除することになる。この排除は、根拠のない排他的な行為を自分たちの「コミュニティ」から排除するために必要な境界線の策定に他ならない。

「僕」は「貧乏な叔母さん」の世界を一瞬だけ覗き込んだと感じ、名前を忘れられたことを体験したこともあるのだが、彼はまだ「貧乏な叔母さん」のその象徴的意味を理解できず、小説を書き始めることができない。作品はさらに続けて「僕」に一つの経験を課すことによって、「貧乏な叔母さん」という記号の特性を「僕」に向けて開示することになる。つまり、「僕の背中には小さな貧乏な叔母さんが張り付いていた」という経験である。この経験は、「僕」が当初かなり安易にこのテーマに接近できると感じたことへの「ささやかな報い」でもあった。

友人が「僕」の背中に貼り付いている「貧乏な叔母さん」の由来について「いったいどこでそんなもの背負いこんできたんだ？」と「僕」に尋ね、「僕」は「どこでもないさ」「ただね、いろんな

ことをずっと考えてたんだ。それだけさ」と答える。つまり、「貧乏な叔母さん」は「僕」にとつて、外側から「僕」の内部に侵入してきたものでなく、もともと「僕」の中に存在しているものだということがここで示唆される。

一方友人たちは、まるで他人事のように「僕」の背中に張り付いた「貧乏な叔母さん」を眺める。「僕」の周りの人々は「貧乏な叔母さん」を目にして、最初はただ面白がるだけだが、次第に彼らにとつて無視し得ない存在としそれを見るようになる。彼らは、それぞれ自分にとつて記憶の奥底に押しやり、普段は忘れている存在を「貧乏な叔母さん」という記号の中に読み取ってしまったのである。

まず、一人目の友人は「貧乏な叔母さん」を「何だか辛気臭くつてさ」「どうもお袋にのぞかれているような気がする」という。この友人は「貧乏な叔母さん」を自分の母親として認知しているのである。幼年時代に強い力を持つていたであろう母親との関係が、成長の過程で逆転し、年を取った母親に対して、自分自身の主体性を守るためにも距離感を作らないといけない。(5) 自分の世界から母親の存在を一方的に意識の深層に沈めようとしていると考えられる。「貧乏な叔母さん」という記号は、そのような形で日常生活の地平から抹消された存在を顕在化させるのであ

る。

また、二人目の友人は「貧乏な叔母さん」を「昨年の秋に食道ガンで死んだ秋田犬」として認知する。「よほど安楽死させようかとも思ったんだが、お袋が反対した」と犬が死ぬ前のことを「僕」に語って聞かせるのだ。友人の母のこの「反対」行動は、食道ガンにおかされた老犬にとつて、ただ一方的な暴力性に満ちた強引で残酷な行為である。友人の母親の本意はそのようなものではなかったとしても、無作為の罪に陥ってしまったとは言えるだろう。友人にとつて、死ぬまで苦しみ抜いた犬の姿は深く記憶に残り、母親への感情も絡まって、やはり思い出したくない記憶として日常世界から抹消されたのである。

そのほか、ある不動産業者は戦中から戦後間もない頃にかけてお世話になった小学校の女教師として認知した。「昭和二十五年、確かに朝鮮戦争始まった年ですよ」、「結婚した年にご主人が兵隊に取られてね、輸送船で運ばれる途中でドカン」、「彼女はそのまま小学校で教えていたんだが、翌年の空襲で火をかぶったということだね。左の頬から左腕にかけてですよ」とこの女教師のことは回想している。彼女にとつて、自分の夫を兵隊に取られることは国家権力による不可抗力であり、逆らうことのできない戦争の暴力性に晒され続けた彼女は、家族の崩壊と永遠の孤独の中でそ

の後行方知れずになつてゐるといふ。

「貧乏な叔母さん」を背中に貼り付けて以来「僕」の周りの人々がそれを認知する意味内容は、このように様々である。「僕」の背中に貼り付き、「僕」と一体となつた「貧乏な叔母さん」を見た人々は徐々に「僕」から離れていく。次の引用を見てみよう。

このように街角の地図が、結婚式の座席表が形作られていく。僕の背中を中心に、貧乏な叔母さんの輪が少しずつ広がっていく。

しかしそれと同時に僕の周りから一人また一人と、まるで櫛の歯が抜けるように友人たちが去つていった。

「あいつ自身は悪いやつじゃないんだけれど」と彼らは言った。「ただ会うたびに辛気臭いお袋（あるいは食道ガンで死んだ老犬、あるいはやけどのあとに残つた女教師）の顔を見せられるのはどうもね」

「僕」の背中の「貧乏な叔母さん」は「僕」の中に存在していると同時に、他の人の中にも存在している。「貧乏な叔母さん」はおよそ全ての人の心理の内部に存在する何らかの共通する特徴を持った意味内容の象徴であり、元型であると考えられる。「僕

の背中を中心に、貧乏な叔母さんの輪が少しずつ広がっていく」とともに、「僕の周りから一人また一人と、まるで櫛の歯が抜けるように友人たちが去つていった」のは、僕の周りの人々が「貧乏な叔母さん」を見るたびに、彼らの身近で起こつた悲惨なことの記憶を思い出させるためであるが、自分がその悲惨なことの間接的な加害者であり、「貧乏な叔母さん」を抑圧しているという重大な事実を目を向けるきっかけでもあることは確かであろう。しかしながらこの段階で、誰も自分がその不都合な事実の加害者であり、忘却することですのような事実が無かつたかのように振る舞う自己欺瞞に堕ちつてゐることを認める人は誰もいない。

「僕」は「貧乏な叔母さん」を背負いながら生活していることでマスコミからも注目され、テレビ番組に出演することになる。番組の司会者は「背中に貧乏な叔母さんを背負うことになられたわけですが、そのあたりの経過とかご苦労話をひとつ：」、「あなたがお座りになつた池の中に、その貧乏な叔母さんがひそんでいて、あなたの背中にとりついたというわけですか」という観客の興味を刺激するような質問を「僕」にする。司会者の一連の質問に「僕」は上手く答えることができず、司会者に対して「僕の背中に貼り付いているのも、結局は貧乏な叔母さんということばなんです。そこには意味もなきや形もない。あえて言うなら、それ

は概念的な記号のようなものです」と何とか正確に答えようとす  
 るのだが、司会者はその回答の抽象性に閉口してしまい、番組と  
 しての進行が止まってしまうのである。テレビ番組での発言は簡

明で誰にでも理解でき、しかも視聴者に向けて厳しく問い詰める  
 ような内容であってはならない。その意味で「僕」のこの経験は  
 テレビで語る内容では全くなく、むしろこうした内容の話を語っ  
 てしまう「僕」自身の存在は、不特定多数の人間が生活を営む日  
 常の世界にとつて、全く不都合な存在であり、まさに「貧乏な叔  
 母さん」として抹消されるべき存在になってしまっているのである。一  
 般の人々の生活の中から抹消された「貧乏な叔母さん」は人の心  
 を楽しませるわけではなく、ある種の不都合な意味内容の元型とし  
 て、人々が普段気づかない部分を顕在化させてしまう危険な記号  
 なのである。

「僕」と司会者のやりとりが行き詰まったところで、若い女性  
 アシスタントは新しい質問でこの状況を打開しようとする。

「消そうと思えば、御自分の意志でそのイメージなり存在  
 なりは自由にお消しになれるわけですね」

「それは無理です。一度生じたものは僕の意志とは関係な  
 く存在し続けるのです」

若い女性アシスタントは納得しかねる様子で質問つづけ  
 た。

「例えばですね、さっきおっしゃったことないを概念的な  
 記号化するという作業は私も可能なものなのでしょうか？」

「可能です」と僕は答えた。

司会者と女性アシスタントは極めてマスコミ的な存在として働  
 いている。つまり、世界中の最新ニュースを素早く手に入れ、視  
 聴者に理解可能な論理と語彙を用いて伝えることが仕事である。  
 「僕」の背中の「貧乏な叔母さん」は、一見そのような珍しいニユー  
 スに見えるわけだが、実際には「僕」の答えに対して何の興味も  
 なく、ただ視聴者の興味を一時的に惹きつけようとしているのに  
 すぎない。女性アシスタントの質問の真意は、どうすれば「貧乏  
 な叔母さん」が現れるか、どうすれば消えるかという大衆にとつ  
 て最もわかりやすく、しかも「僕」の経験を珍体験として見せる  
 ための質問である。

結局番組の進行の最後になっても、「僕」が背負っている「貧  
 乏な叔母さん」は司会者や女性アシスタント（マスコミ）が欲し  
 がっている情報をもたらし続けてくれることなく、マスコミの期待と  
 の間に大きな差異を残したまま、番組は終わる。「僕」が背負っ

ている「貧乏な叔母さん」は司会者たち（マスコミ）にとつて了解不可能なものとして処理され、次第に忘れられ、排除される事になる。

もちろん世界の全ては道化だ。誰かそれを逃れることができるだろうか？強いライに照らし出されたテレビ局のスタジオから、暗い森の奥の隠者の庵まで、何ひとつ変わりはない。僕は背中に貧乏な叔母さんを背負ったままそんな世界を歩みつづけた。もちろん僕はそんな道化の世界の中でもとびつきの道化だ。なにしろ貧乏な叔母さんを背負っているわけなのだから。おそらくあの女の子が言ったように、僕はいつそのこと傘立てでも背負うべきだったのだろう。そうすれば人々は僕を仲間に加えてくれたかもしれない。

ここで「僕」が言おうとする「道化」の本質は、最初は物珍しさに多くの人が注目するが、結局最後には忘れられ、みんなが去っていく、そのような存在だということである。情報社会の成り立ちはまさにそのようなものである。情報社会がシステムとして機能するために必要なのは、新しいものに心を惹きつけられ、影響され、そこに投資する人々がいるということなのである。新しさ

にどんな意味があろうとも、新しいということ自体が、情報社会にとつて必要なエネルギーを生み出す根源なのだ。

一方「僕」にとつては、やはり「忘れられたもの」、「排除されたもの」を背負いながら前に進んでいくほかないのであり、マスコミから忘れられ、情報社会から切り捨てられても、その流れに流されることはできない。「僕」のそのような決心の理由は次の引用部分に確認することができる。

しかし残念なことに僕の背負ったのは傘立てではなく、貧乏な叔母さんだった。時が経つにつれ、人々の僕や僕の背負った叔母さんに対する興味はどんどん薄らいでいった。そしてついには少しばかりの悪意だけ残してすっかり消え失せてしまった。結局のところ（僕の連れが言ったように）誰も貧乏な叔母さんになんて興味を抱きはしない。当初の少しばかりの物珍しさがその辿る道を辿って消えてしまえば、後には海の底のような沈黙しか残らなかつた。それは僕と貧乏な叔母さんが一体化してしまつたような沈黙だった。

「結局のところ誰も貧乏な叔母さんになんて興味を抱きはしない」というのは、マスコミの情報に左右される時代においては、

有効な情報だけが消費された後に、「忘れられたもの」「排除されたもの」しか残らないということでもある。「後には海の底のよいうな沈黙しか残らなかった」とはそのような意味である。つまり、「貧乏な叔母さん」と一体化した「僕」は、珍現象としてマスコミに消費された後、「忘れられたもの」「排除されたもの」として世の中から消えてしまうしかない。「海の底」の世界は完全に孤独の世界であり、「僕」はこの孤独の世界こそが「貧乏な叔母さん」の生き延びることができる世界であることを知るのである。そしてこの孤独の体験を通じて、世界の弱者に対する排他的暴力の凄まじさを身をもって「僕」は知ることができたのだ。

### 第三章 主題の考察

「僕」がテレビ番組に出演したことを「連れ」の彼女が知ったのが同じ年の秋である。小説の冒頭に描かれた池の側で「僕」と彼女は三ヶ月ぶりに会って言葉を交わす。「あなたの出た番組を見たわよ」、「あなたもとうとう自前の貧乏な叔母さんがもてらしいわね」、「彼女について何かわかってきた?」、「それで、幾らかはかけたの?」と「彼女」は矢継ぎ早に「僕」に向けて問いかける。この場面での彼女は、一連の会話の主導権を握っている。つまり、彼女は「貧乏な叔母さん」の置かれた状況を理解しており、

彼女自身を含む女性一般の位置の問題について、彼女は男性の「僕」に多くを期待することができないのだ。そして実際に「僕」には、「貧乏な叔母さん」についてわからないことが多い。例えば次の会話を見てみよう。

「時々、いったいどんな人間が貧乏な叔母さんになるんだろうって考えるんだ」と僕は言った。「貧乏な叔母さんというのは生まれながらに貧乏な叔母さんなんだろうか、それとも貧乏な叔母さんの状況というのが蟻地獄みたいに街角にぽっかりと口を開けていて、通りかかった人々を飲み込んで片端から貧乏な叔母さんに変えてしまうんだろうかってね」

「きつとそのどちらも同じことなのよ」と彼女は言った。  
(中略)

「彼女は存在するのよ、それだけ」彼女はそう言った。「あととはあなたがそれを受け入れるかどうかってこと」

「あととはあなたがそれを受け入れるかどうかってこと」という彼女の言葉が、彼女を含む多くの不都合な存在の生きづらさを「僕」に理解して欲しいという心情の表れであり、同時に不都合

な存在を排除する現代日本社会の歪みを正すことの困難さを伝えるものであることも理解できるだろう。彼女の言葉を聞いて「僕は「貧乏な叔母さん」の小説を「もう、ずっと書けないかもしれない」と考える。この同じ社会に生きながら、彼女にははつきりと感じられ、「僕」には感受することすらできない世界があるならば、「僕」にその世界を小説として描くことは永遠に困難だということになるだろう。「僕」はこの時、この世界に生きる自分自身が「貧乏な叔母さん」の存在を生み出し排除していることに、まだ気づいていない。

「僕」の背中に張り付いていた「貧乏な叔母さん」が突然消えたのは、その年の秋の末のことである。「貧乏な叔母さん」が「僕」の背中から突然離れることになったきっかけは、秋の末に電車で遠出をした「僕」が、帰りの郊外電車で乗り合わせた一人の母親と二人の子供の姿を目の当たりにしたとことと関連している。

電車の中の親子は、「三十代半ばの瘦せた母親」と「幼稚園の制服らしい紺サージのワンピースを着て、赤いリボンのついた真新しいグレイのフェルト帽をかぶっ」た姉らしい女の子、「母親と彼女にはさまれるようにして、(中略)いかにも退屈そうに腰を下ろしていた」三歳ばかりの男の子である。

最初に「僕」の目を引きつけたのは帽子を弟に奪われて、母親

に弟の行為を止めさせるように訴えている女の子の姿である。しかし、女の子の訴えに対して母親は全く無頓着な姿勢を示している。「男の子をちらりと眺めてから面倒臭そうにため息をついた。母親のこの反応に対して、「僕」は彼女の日常生活について、「月賦の支払いや歯医者者の請求書やあまりに早く進みすぎる時間が夕暮の彼女をすっかり押し潰してしまっただろう」と推測する。この三十代半ばの女性は、逃げ場のない生活空間の中で生きていて、自己価値の実現を抹消されているように見える。その姿はまさに「貧乏な叔母さん」のイメージと重なり、現代社会システムの固定した構造の中に抑圧される存在として「僕」の目に映るはずだ。(6)

訴えを無視された女の子は弟のいたずらを我慢できなくなり、手を伸ばして一瞬のうちに自分の帽子を取り戻す。姉の一撃で帽子を奪い取られた弟は、電車の中で大声で泣き出す。女の子のこの実力行使と泣き出した弟を見た母親は、「電車の中で騒ぐような子はもううちの子供じゃないからね」、「あつちにいってらっしゃい」と姉の女の子を強く叱責する。女の子は母親のそばからやむなく離れ、反対側に座っている「僕」の隣に座った。

女の子はあきらめたように帽子とカバンを手にとつて席を



立ち、ゆつくりと通路を横切り、僕の隣に座って顔を伏せた。彼女は自分が本当に家庭から放逐されたのかどうか判断しかねている様子だった。彼女は膝の真ん中に載せた帽子のつばのしわを思いつめたようにひっぱりつづけていた。もし本当に追い出されたんだとしたら、と彼女は考えていた、私はこれからいっただこに行けばいいんだろう？そして彼女は僕の横顔を見上げる。でも本当に悪いのはあの子の方なんだ。だって私の帽子をこんなにくしゃくしゃにしちゃったんだもの……。うつむいた彼女の赤い頬を幾筋かの涙が下りてくるのが見えた。

女の子が実力行使によって自分の帽子を弟の手から取り戻したことは、自己の主体性の回復を意味しているはずだ。しかし自分の正当な行為に対して母親の理解を得られないまま、「あつちに行つてらっしゃい」という、幼稚園の女の子にとつてまるで家族内部から追い出されるに等しい排除の論理によって、女の子の主体性が完全に否定されてしまう。「もし本当に追い出されたんだとしたら、(中略)私はこれからいっただこに行けばいいんだろう？」という女の子の心の声は、強い側からの一方的な排除行為の後、弱者の側を襲う不安と絶望の表現であると考えられる。

「僕」は女の子の姿を見て、なぜか「これまで巡りに巡り会ってきた何人かの女友だちの顔を思い浮かべて」、次のように考える。

彼女たちは今、いったいどのような人生を辿っているのだろうか？あるいは彼女たちの何人かは暗闇の中で逃げ惑いながら夜の森の奥へ奥へと吸い込まれていく子供達のように、知らず知らず暗い道を辿り続けているのかもしれない。そんな漠然とした悲しみが、車内灯の黄色い光の中に蛾の銀粉のように舞っていた。僕は膝の上で両手を広げ、長い間二つの手のひらを眺める。まるで何人もの血をたっぷり吸い込んだように、僕の手は暗く汚れていた。

ここで「僕」は今まで出会った女友だちの、その後の人生を想像する。彼女たちはこの女の子のような理不尽な排除の力を受け、この社会のどこか「夜の森」のような暗い場所へ向かって逃げ続けているのではないか。そう考えた時、「僕」の背中にいる「貧乏な叔母さん」によって象徴されるものの正体を「僕」は理解した。すなわち現代日本社会の中に女性を不都合な存在として抑圧する理不尽な社会的圧力が存在しており、「僕」が女の子を助けることが出来なかったように、「僕」もまた彼女たちを追いやる

側の一人として存在しているということである。

「僕は膝の上で両手を広げ、長い間二つの手のひらを眺める。まるで何人もの血をたっぷり吸い込んだように、僕の手は暗く汚れていた」という表現に端的に現れているように、「僕」自身もこの社会システムの中に、無意識のうちに加害者として生きており、これまでそのことに全く気づくことなく女性の人生に無関心であった。「連れ」の彼女は「僕」のそのような認識や想像力の限界を既によく知っていたのだ。

電車から降りた「僕」は「不思議な気持ちだ。体の中から何かがすっぱりと抜け落ちてしまったような……。」と感じる。その時、ずっと背負っていた「貧乏な叔母さん」が「僕」の「背中からいつの間にか消え去っていること」に気づく。何も知らないまま「貧乏な叔母さん」を小説にしようとしたことへの「ささやかな報い」として「僕」の背中に張り付いた「貧乏な叔母さん」が消失したのは、小説家である「僕」が現代日本社会に根強く広がる女性への抑圧の存在、そして「僕」自身も抑圧する側に身を置きながら生きているのがこの現代日本社会であるということ、さらにそうした状況の変革が極めて困難であること、それらのことに「僕」が一気に気づいた瞬間の出来事であったのである。「貧乏な叔母さん」が消えた後、「僕」はすぐに彼女に電話をかけた。八回べ

ルが鳴ってからやっと電話に出た彼女とのやりとりを引用しよう。

「寝ていたのよ」と彼女はほんやりした声で言った。

「夕方の六時に？」

「昨日の夜から仕事がずっと詰まっついてね、やっと片付いたのがつい二時間前なの」

「起きしちゃって悪かったな」と僕は言った。「ただ本当に君が生きているかどうか確かめたかったんだ。うまく説明できないんだけど」

「生きているわよ。生き続けるために一所懸命働いて、おかげで眠くて死にそうよ。これでいい？」

電話に出た彼女は仕事で疲れてまだ寝ていると「僕」に告げる。「生きているわよ。生き続けるために一所懸命働いて、おかげで眠くて死にそうよ」という彼女の言葉は、まさに現代日本社会の中に生きる女性の言葉であり、「貧乏な叔母さん」のイメージはこうした無数の女性たちの現実から抽象された一つの元型であることが理解できるのである。「君と話したかったんだ」という「僕」の言葉は、「僕」が理解者として彼女のために行動したいと願っ

ていることを示している。しかし、彼女は自分が今まで遭遇した理不尽な経験の数々を、「僕」に説明する気力も体力も持ち合わせていない。彼女はこの社会で生きていくために夜を徹して仕事をしていたのだ。今の彼女にとって「寝る」ことが最優先であり、「僕」の誘いを冷静に断る。

そうだ、もしその世界に一片の詩の入り込む余地があるとすれば、僕は詩を書いてもいい。貧乏な叔母さんたちの桂冠詩人だ。

悪くはない。

僕は緑色のガラス瓶に照り映える太陽をうたい、その足元に広がる朝露に光った草の海を歌おう。

しかし結局のところ、それは西暦一一九八〇年の話だ。そして一万年という時間は待つにはあまりに長い時間だ。それまでに僕は幾つもの冬を越えねばならない。

「僕」は最後の場面で「貧乏な叔母さんたち」のための桂冠詩人になり、「緑色のガラス瓶に照り映える太陽をうたい、その足元に広がる朝露に光った草の海を歌おう」と言い、女性への抑圧が完全に消え、強者と弱者の分割が存在しない平等な世界への頌

歌を歌い続けようと決心するである。しかし、このような世界を実現するのは一万年後の「西暦一一九八〇年の話」だとも言う。理不尽な排除が存在しない世界の到来まで「僕は幾つもの冬を越えねばならない」。現代社会への強い批判とともに、個人としての「僕」の無力さがこの一行によって表現されている。小説家である「僕」が書くとした「貧乏な叔母さん」についての小説は、僕の認識の深まりと、行動への決意、そして変革の困難さの認識によってようやく作品としての骨格を掴んだのではないだろうか。

「貧乏な叔母さんの話」と名付けられたこの小説こそ、「僕」によって書き上げられたその小説だと考えることも十分に可能なのである。

#### 第4章 サリンジャーとの比較文学的考察

ここまで、短編小説「貧乏な叔母さんの話」の基本的な構成と主題の考察をおこなった。すなわち、日常の平和な社会の表層から、まるで「蟻地獄みたいに街角にぼつかりと口を開け」た穴に落ち込むようにして「貧乏な叔母さんの状況に」人が消えていくのが現代社会の隠された構造である。日常から消されていった「貧乏な叔母さん」のイメージに突然捉えられた小説家の「僕」が、

その不可解なイメージの意味を次第に了解し、自分自身の加害者性にも気付きながら、なんとかしてそのような人々を救いだし、あるいはそのような人々のために頌歌を書く「桂冠詩人」となつて社会から忘れられた人々が再度この日常世界に現れる日のために努めようと決心する。

日常世界から「夜の森の奥」へと逃げていった人々がこの日常世界の裏側で「貧乏な叔母さんたちだけの社会」を作っている姿を「僕」は想像する。そこは「朝露に光った草の海」と形容されている。「蟻地獄みたいに街角にぼつかりと口を開け」た穴の先に、「朝露に光った草の海」が広がっているというこのような一種の心象風景は、『ノルウェイの森』（7）の冒頭に描かれた「草原の風景」と重なる。「直子」はその草原を歩きながら「井戸の話」をする。

そうだ、彼女は僕に野井戸の話をしていたのだ。そんな井戸が本当に存在したのかどうか、僕にはわからない。あるいはそれは彼女の中ししか存在しないイメージなり記号であつたのかもしれない（中略）でも直子がその井戸の話をしてくれた後では、僕はその井戸の姿なしには草原の風景を思い出すことが出来なくなつてしまった。

「本当に深い。でもそれが何処にあるかは誰にもわからないの。」という彼女は、「でも大丈夫よ、あなたは。あなたは何も心配することはないの。あなたは闇夜に盲滅法にこのへんを歩きまわつたつて絶対に井戸には落ちないの。」と「直子」は言う。この「野井戸」に落ちる人と落ちない人の区別があり、彼女が「こうしてあなたにくつついてる限り、私も井戸には落ちない」と言っているところから判断すれば、「僕」は落ちる人に区分されていることがわかる。

『ノルウェイの森』の冒頭に描かれた印象的なこの場面は、初期の短編小説「貧乏な叔母さんの話」に描かれた風景とよく似ている。村上春樹にとつて青々とした草原と井戸に落ちるといふ二つのイメージは隣接しながら作品の中に現れる元型的なイメージなのかもしれない。

村上春樹は早くからサリンジャーに関心を寄せており、代表作『ライ麦畑でつかまえて』（8）を『キャッチャー・イン・ザ・ライ』のタイトルで二〇〇六年に翻訳刊行している。また同じサリンジャーの『フラニーとズーイ』（9）を二〇一四年に翻訳刊行している。いずれも既に邦訳があるサリンジャーの代表作であり、あえて新訳を出すことによって、村上春樹の原典解釈と訳語の選

扱の新しさが問われることになろう。新訳『フランニーとズーイ』に挟み込みの形で付された訳者による解説を一部引用しよう。

僕が『フランニーとズーイ』を最初に読んだのは、たしか大学に入ったばかりの頃だった。『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を読んで、言うなれば「若き心」を揺さぶられたあと。この小説を手を取った（中略）。この本を読んだという行為そのものの記憶は、今でも明瞭に僕の中に残っている。そしてそれは『キャッチャー』とは別の意味で、不思議に鮮烈な印象をあとに残していったようだ。

『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を読んで「若き心」を揺さぶられた」経験は、小説「貧乏な叔母さんの話」の小説家「僕」の造形として活かされたと考えられる。村上春樹が小説家として出発するはるか以前、おそらく高校生の頃に繰り返し読んだサリンジャーの小説『ライ麦畑でつかまえて』のラストの場面に、やはり『ノルウェイの森』のように印象的な草原の印象が語られている。妹の「フィービー」から「気に入っている好きなものをひとつでもあげてみなさいよ」といわれた兄の「コールフィールド」は「僕がすごく好きなものをひとつあげろっていうことだよね？」

と言い、色々と考えた末に次のように語る。

でもとにかくさ、だだっぴろいライ麦畑みたいところで、小さな子どもたちがいっぱい集まって何かのゲームをしているところを、僕はいつも思い浮かべちゃうんだ。何千人もの子どもたちがいるんだけど、ほかには誰もいない。つまりちゃんとした大人みたいなのは一人もいないんだよ。僕のほかにね。それで僕はそのへんのクレイジーな崖つぶちに立っているわけさ。で、僕がそこで何をするかっていうとさ、誰かその崖から落ちそうになる子どもがいると、かたっぱしからつかまえるんだよ。つまりさ、よく前を見ないで崖の方に走っていく子どもなんかいたら、どつからともなく現れて、その子をさつとキャッチするんだ。そういうのを朝から晩までスツとやっている。ライ麦畑のキャッチャー、僕はただそういうものになりたいんだ。(10)

『ライ麦畑でつかまえて』の主題が集約された「コールフィールド」のこの言葉は、現実世界にどうしても適応できない彼が、世の中のほとんど全てを忌み嫌い、否定しながらも、心から愛している唯一の存在とも言える妹の「フィービー」の前で率直に語っ

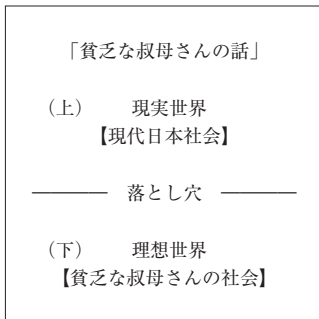
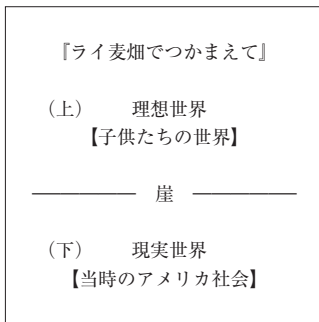
た言葉である。背の高いライ麦に覆われた畑を無数の子どもたちが無心に遊んでいる。だがそのライ麦畑の末端には「野井戸」ならぬ崖があり、運の悪い子どもがそこから落ちてしまう。この場面には、「崖」という境界線によって分けられた二つの世界が存在しているという事に注目したい。その二つの世界はいわば子供達が無心に遊べる「ただっぴろいライ麦畑みたいなところ」と「誰かその崖から落ちそうになる子どもがいる」という一文の背後に隠された「崖下」という二つの世界である。「コールフィールド」のこの想像は、無垢な子どもを襲う理不尽な運命の隠喩として理解できる。ある意味で「コールフィールド」もまたそのような不運な子ども時代を過ごしたと言えるだろう。思春期を経て大人の入り口に立っている彼は、崖から足を踏み外し、日常世界に戻れなくなってしまう子どもを駆け寄って抱き止め、キャッチして、元の世界に戻してあげるような存在でありたいというのである。

一方、「貧乏な叔母さんの話」にも二重構造が存在している。作中語り手の「僕」は次のように次のように語っていた。

「時々、一体どんな人間が貧乏な叔母さんになるんだらうって考えるんだ」と僕は言った。「貧乏な叔母さんという

のは生れながらに貧乏な叔母さんだろうか、それとも貧乏な叔母さんの状況というのが蟻地獄みたいに街角にぽっかりと口を開けていて、通りかかった人々を呑み込んで片端から貧乏な叔母さんに変えてしまうんだらうかってね」

「蟻地獄みたいに街角にぽっかりと口を開けた落とし穴に落ちてしまった人々が「貧乏な叔母さん」になるというイメージは、「落とし穴」という境界線によって分けられた二つの世界があることを基本構造とする。この「落とし穴」は現代日本社会の歪みの頭れであり、女性への排除や抑圧の象徴であるが、この構造を『ライ麦畑でつかまえて』と比較すると次の図に示すような関係になるだろう。(11)



サリンジャーと村上春樹が描く「崖」と「落とし穴」によって分けられた二つの世界は、それぞれ理想的な世界と現実世界である。その理想的な世界のイメージを表現する「僕」の言葉には、サリンジャーとの関連性を認めることができる。

そうだ、もしその世界に一片の詩の入り込む余地があるとすれば、僕は詩を書いてもいい。貧乏な叔母さんたちの桂冠詩人だ。

悪くはない。

僕は緑色のガラス瓶に照り映える太陽をうたい、その足元に広がる朝露に光った草の海を歌おう。

しかし結局のところ、それは西暦一九八〇年の話だ。そして一万年という時間は待つにはあまりに長い時間だ。それまでに僕は幾つもの冬を越えねばならない。

「落とし穴」の下に広がる「貧乏な叔母さん」たちだけの世界は、強者と弱者の分割が存在しない平等な世界であり、理想世界だと「僕」は語っている。その「理想世界」を「僕」は「朝露に光った草の海」と形容するのだ。この「朝露の光った草の海」という表現が「コールフィールド」が子供達が無心に遊べる理想世

界を語るときに使った「だだっぴろいライ麦畑みたいなどころ」という表現に近接する。

理想社会↓「草の海」（貧乏な叔母さんの話）

「ライ麦畑みたいなどころ」（『ライ麦畑でつかまえて』）

さらに、両作品の主人公（及び語り手）の造形にも関連性が認められる。語り手の「僕」は次のように語っている。

僕はガラス窓に頭をもたせかけたまま目を閉じて、これまでに巡り会ってきた何人かの女友だちの顔を思い浮かべてみた。そして彼女たちが残っていた切れぎれな言葉や、なんでもない仕草や、涙や足首の形を思い浮かべてみた。彼女たちは今、いったいどのような人生をたどっているのだろうか？あるいは彼女たちの何人かは暗闇の中で逃げまどいながら夜の森の奥へ奥へと吸い込まれていく子供たちのように、知らず知らず暗い道を辿り続けているのかもしれない。そんな漠然とした悲しみが、車内灯の黄色い光の中に蛾の銀粉のように舞っていた。僕は膝の上で両手を広げ、長いあいだ二つの手のひらを眺める。まるで何人もの血をたっぷり吸い込んだように、僕の手は暗く汚れていた。

「僕」は今まで出会った女友達のことを思い出した時、「彼女たち」が経験している人生に普遍的な共通性があり、そのような生き方を「暗闇の中で逃げまどいながら夜の森の奥へ奥へと吸い込まれていく子供たちのように」と形容している。前後の文脈からみていかにも唐突に現れるこの「子供たち」という表現は、『ライ麦畑でつかまえて』の主人公の「コールフィールド」の想像世界の「子供たち」という一言からの残響であると考えることが出来るだろう。『ライ麦畑でつかまえて』の「コールフィールド」が語った「子供達」と「貧乏な叔母さんの話」の「僕」によって語られた「彼女たち」は同じ特徴を持っている。すなわち彼らは両者とも弱い立場にいて、常に抑圧排除されて姿を消し、忘れられる人々である。

小説家の「僕」の願いは、「桂冠詩人」となって社会から忘れられた人々が再度この日常世界に現れる日のために頌歌を書き捧げることであった。その願いは『ライ麦畑でつかまえて』の「コールフィールド」の願いと重なっていると言えるだろう。無論両者の間には明らかな相違もある。「貧乏な叔母さんの話」の主題がマイノリティの問題、とりわけ女性の立場の弱さに焦点化されたテーマを明確に持っているのに対して、『ライ麦畑でつかまえて』

にはジェンダーとは切り離された人間に普遍的な問題として、社会の制度、規範、慣習などに拘束され抑圧排除される人々への共感が主要なテーマとなっている。

では『フランシーとズーイ』読後の「不思議に鮮烈な印象」は、小説「貧乏な叔母さんの話」に活かされたのだろうか。前掲の挟み込みの解説文の中で、『フランシーとズーイ』にある「宗教臭さ」について次のように書いている。

それらの宗教性が意味するのは反物質主義であり、反ブルグマティズムであり、圧倒的繁栄を無反省に享受するアメリカ社会への静かなる「ノー」であった。冷たく硬直したアカデミズムや、想像力を欠いた画一的メディアに対する「ノー」でもあった。また同時にそれは、第二次大戦に兵士として従軍し、数々の激戦の中をくぐり抜けてきたサリンジャーが背負うことになった深いトラウマの、切実な癒しの手段であり、ヒューマニティー回復への大事な道筋でもあった。そして——これはかなり重要なことだが——そのような宗教性は当時まだ、今日見られるような不幸な「カルトの傷痕」を負ってはいなかった。



二〇一四年のこの文章に「カルトの傷痕」への言及があるのは、一九九五年の地下鉄サリン事件を頂点とするオウム真理教団の事件が意識されているからである。村上是右の文章の中で、一九五〇年代のサリンジャーにとって宗教性が「圧倒的繁栄を無反省に享受するアメリカ社会」への抵抗の根拠であり、第二次大戦に兵士として従軍したサリンジャーがその後苦しんだ「深いトラウマ」の「切実な癒し的手段」であると述べている。そうであるならば、宗教色の濃い『フラニーとズーイ』の主題は、巨大な物質文明の表層で大規模に行われている弱者排除への批判であると考えられるであろう。

小説「貧乏な叔母さんの話」に「僕」の心を捉え、彼の背中に取り憑いた「貧乏な叔母さん」は、無数の女性たちの生きづらさを凝縮した末に現れた一種の元型であった。こうした言語表現の技法は、かなり特殊なものと考えられるが、『フラニーとズーイ』の次の一節に登場する「太ったおばさん」という表現は、その似通った語義以上に、その象徴的な語の用法において「貧乏な叔母さん」という語と同じ様相を帯びているように見える。

いずれにせよある夜、番組に出る前に、僕がひどくつむじを曲げたことがあった。僕がウェイカーと一緒にまさに玄関

を出て行く時、シーモアが僕に靴をきれいに磨くようにと言ったんだ。それで僕は頭にきちゃったわけだ。スタジオの観客なんてみんなうす馬鹿だ。そんな連中のためにわざわざ靴を磨きたてるなんてごめんだねと、僕はシーモアに言った。それにだいたい連中の座っている位置からは僕の靴なんて見えやしないんだ。でもとにかく靴を磨くんだと、彼は言った。おまえは太ったおばさんのために靴を磨くんだよ、彼はそう言った。(12)

自殺した長兄「シーモア」が生前にテレビ番組に出演する弟の「ズーイ」に「おまえは太ったおばさんのために靴を磨くんだよ」と何度も忠告した。そのことを今「ズーイ」は電話越しに、妹の「フラニー」に語って聞かせる場面である。

そしてその太ったおばさんの姿が、僕の頭の中にもすごくくつきりと、鮮やかに形作られた。そのおばさんはね、一日中ポーチに座って、蠅を叩きながら、朝から晩まで馬鹿でかい音でラジオをつけっぱなしにしているんだ。その暑さたるやすさまじいもので、彼女はたぶん癌を抱えている。そして——どう言えはいいんだろう。とにかく、シーモアがどう

してあの番組に出る前に僕に靴を磨かせたのか、はつきりとわかった気がした。それは筋のとおったことだった

妹の「フラニー」は宗教上の聖人の言葉を呪文のように唱えながら、食欲もなくベッドに伏せたまま憔悴している。聖人の言葉の背後に真理があると信じる「フラニー」は自分の周辺にいて權威を振るう大人たちに絶望し、現実の通俗性と宗教的理想とのギャップになすすべもない状態なのだ。「ズーイ」は兄として妹にさまざまな話をし、彼女の性格的な問題や生活態度の甘えなど説教をするが効果がない。

いったん「フラニー」の部屋から出た「ズーイ」はかつて「シーモア」が使っていた部屋から「フラニー」の部屋に電話をし、「シーモア」が弟の自分に「おまえは太ったおばさんのために靴を磨くんだよ」と何度も繰り返し言ったことの意味を「フラニー」に語るのである。成長して俳優になっていく「ズーイ」は、ようやくかつての兄の言葉が理解できたという。「太ったおばさん」とは、テレビ局のスタジオや劇場のホールに座っている観客の中の具体的な一人を指しているのではない。「フラニー」は、宗教上の聖人の言葉の背後に宗教的真理があり、それを掴むためには非宗教的な通俗性を排除しなければならないと考えている。「ズーイ」

が「フラニー」の誤解を解くために「シーモア」の過去の言葉でここで思い出し「フラニー」に聞かせようとしていることは明らかである。つまり、聖人の言葉に夢中になり、そのために神経を病んでいる「妹」を、正常な道に導くために重要な手段は、彼女に兄「シーモア」が語った「太ったおばさんのために靴を磨くんだ」という話の意味を理解させることなのである。「ズーイ」のこの話を聞いた「フラニー」は次のような反応を示す。

「彼は私にもそう言った」と彼女は電話に向かって言った。「太ったおばさんのために、何か愉快にことを言うんだよと、シーモアは一度言ったことがある」。彼女は片手を受話器から離し、少しのあいだ頭のとっぺんに置いた。それからまた両手で受話器を握った。「彼女がポーチに座っている姿を、私は思い浮かべたことはなかった。ただものすごく——なんていうか——ものすごく太い足を思い浮かべた。静脈が走りまくっているやつ。そしてすさまじい籐椅子に腰掛けているの。でも、彼女はやはり癌を抱えているの！ 私のおんなじだった！」

長兄「シーモア」の語った「太ったおばさん」という言葉のイメージが「ズーイ」の中に出現し、それを聞いた「フラニー」もやはり長兄から「太ったおばさん」の話を聞かされたことがあり、その言葉が喚起するイメージがほとんど兄「ズーイ」の抱いたイメージと同じだったことに「フラニー」は大きな驚きを感じ、長兄「シーモア」が「太ったおばさん」というこの言葉に託した意味を考える。それは「フラニー」が信じた聖人の姿とは対照的な人間の姿であり、癌を病んで身動きすることもままならないこの「太ったおばさん」の存在こそが宗教的真理に通じるものなのではないかという感覚であつただろう。

「ズーイ」は続けて「フラニー」に次のように語る。

俳優がどこで演技をしようが、そんなことは僕にはどうでもいい。(中略)君が想像できるかぎり最高にファッショナブルで、最高に栄養がいきわたつて、最高にゴージャスに日焼けした観客で埋まったブロードウェイの劇場であろうが。でも君にひとつとんでもない秘密を打ち明けよう——ねえ、僕の話を知っているかい？ そこにはね、シーモアの言う太ったおばさんじゃない人間なんて、どこにもいやしくないんだよ。君にはそれがわからないのか？ その秘密が君には

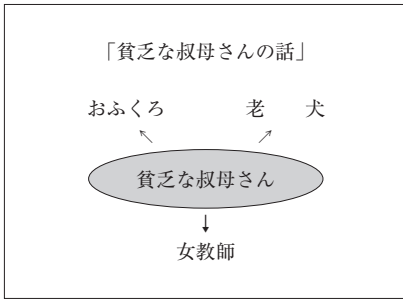
まだわかっていないのかい？ (中略)——なあ、よく聞いてくれよ——その太ったおばさんというのは実は誰なのか、君にはまだわからないのか？ ああ、なんてことだ、まったく。それはキリストその人なんだよ。まさにキリストその人なんだ。

兄のこの話を聞いて「フラニー」は「この世界にあるけなしの、あるいは無数の智慧が残らず一挙に彼女のものになったかのように、受話器を戻した」と書かれる。兄が電話をかける直前まで、この兄妹は「フラニー」の部屋で直接話をし、兄の「ズーイ」は条理を尽くして妹の信仰の方向性の誤りを説明し理解させようとしたのである。その試みに失敗した直後、電話でもう一度説得を試みた「ズーイ」が「太ったおばさん」の話をしたことで、彼の真意が「無数の智慧が残らず一挙に彼女のものになったかのように」な感覚とともに「フラニー」に伝わったのである。

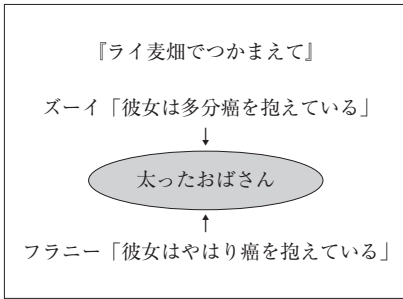
「太ったおばさん」という言葉は、囁かずも兄と妹の二人の胸中に極めてよく似たイメージを形成していた。そのことにまず「フラニー」は驚く。そして、このイメージこそが全ての観客、全ての人間の赤裸々な姿そのもの（それはキリストその人なんだ）なのだという兄「ズーイ」の声を受話器越しに聴く。十字架に掛

けられた「キリスト」は苦難、不幸、悲劇を経験する人間像の凝縮で、これは「太ったおばさん」という言葉が喚起する二人のイメージと完全に一致している。「フラニー」は、全ての人間が「キリスト」という一人の人間の姿を元型として抱えて生きていくという事実にはつきりとここで気づく。そうでなければ、異なる人間の心の中に、この「太ったおばさん」という一語がほとんど全く同じイメージを喚起するはずがないであろう。

「フラニー」の心を開いた「太ったおばさん」というこの言葉は、「キリスト」という唯一の存在をその背後に持つものであり、宗教世界に迷い込んだ「フラニー」に信仰の誤りを正す力を持つ



元 型



言葉として登場するが、この言葉が直接的に意味する内容の具体性が、多様な人生を生きる人々にとってある共通項を持った元型として存在している点が、「貧乏な叔母さんの話」でストーリーの中心に登場する「貧乏な叔母さん」という一語と同じであることは確実に了解しうるであろう。「貧乏な叔母さん」と「太ったおばさん」という二つの言葉が共に人間の元型であり、その言葉によって喚起されるイメージと元型との関係は、両作品において上のように図示することができる。(13)

「貧乏な叔母さん」と「太ったおばさん」という二つの表現は、いずれも現代社会の日常性から密かに排除され、現代社会の日常に慣れ切った多くの人々の生活空間から排除されがちな存在である。だが、その排除の力学は匿名の社会システムに埋め込まれた現代人にとって、回避することが非常に難しいものだ。むしろ現代に生きる人間は、自らの判断と行為を忘れてしまうことで、二重に「貧乏な叔母さん」と「太ったおばさん」を排除している。村上春樹の「貧乏な叔母さんの話」はサリンジャーの『フラニーとズーイ』で用いられたメタファーとしての元型的表現手法を巧みに利用し、日常生活の中に潜む排除の記憶の隠蔽と、そのことに気づくことの大切さを描いた『フラニーとズーイ』の近傍に、新しく描き上げられたもう一つの物語なのだと考えられるのである。

- (1) 村上春樹「中国行きのスロウ・ポルト」〔海〕一九八〇年四月) ただし、引用は中央文庫(一九八六年一月)に拠る。
- (2) 竹田青嗣は「沈みゆくものの光景」(在日)の「民族」と背理(『思想の科学』一九八八年三月)『在日』という根拠(一九九五年八月)ちくま学芸文庫 所収)で、「(在日)とは、共同体のはざまにあることによってそのはじめの不遇性が生じる、世界への違和という出来事のひとつの現場である。だから(在日)とは、一方で、この不遇性を打ち消しつつに自己本来の共同体を夢みようとすると生々の努力であると言える。しかしまた、この夢みる能力の避け難さが、現にある世界や共同体をつねに超えつづけようとする人間の欲望の深い根をわたしたちに告げ知らせるのである。」と述べている。この文章を踏まえて、拙稿「中国行きのスロウ・ポルト——他者を想起する——」(阪神近代文学研究第二十二号 二〇二二年五月)において、「いまここ」を「現にある世界や共同体」として、「ここではないどこか」を「自己本来の共同体を夢みようとすると生々の努力」として捉えた。在日中国人との出会いを通じて、「現にある世界や共同体をつねに超えつづけようとする人間の欲望の深い根」が「僕」の中にも存在し、「いまここ」に対する責任や倫理観を導き出していることを論じた。
- (3) 村上春樹「貧乏な叔母さんの話」(『新潮』一九八〇年二月) ただし、引用は中央文庫(一九八六年一月)に拠る。
- (4) 大澤真幸「不可能性の時代」(岩波新書 二〇〇八年四月)に「近代史の中で、東京の盛り場の中心は、浅草→銀座→新宿→渋谷へと移動してきた。その内、戦後に対応する、新宿→渋谷の変遷が、ほぼ「理想の時代」から「虚構の時代」への転換に対応している。
- (5) 「子」の「主体性」について、小此木啓吾は「成熟と喪失——母の崩壊——」(『国文学』一九七五年一月)『群像の本』の作家江藤淳「小学館 一九九七年七月所収」で、「われわれは、異質なものと出会いを通じて自己を発見し、他に対して自己を主張する自我の強さを獲得してゆかねばならないが、当然そのような自我の成立が、母からの分離と「個」としての自立に向わねばならないはずである。」と述べている。
- (6) ここで「現代社会システムの固定した構造」の一つの表現とは、「家父長制の物質的基盤とは、男性による女性の労働力の支配のことである。この支配は、女性が経済的に必要な生産資源に近づくのを排除することによって、また女性の性的機能を統制することにによって、維持される。」(上野千鶴子「家父長制と資本制——マルクス主義フェミニズムの地平」 岩波書店 二〇〇九年五月)という「家父長制」の意味に近似するものとして用

一九七〇年中盤以降、主として、西武系資本による大規模な演出によって、渋谷は、おしゃれでファンシーな遊園地的な空間となった。これこそ、虚構の時代の盛り場である。」という指摘がある。大澤の主張を踏まえれば、七十年代中盤以降の東京という都市が完全に情報社会として成熟し、高度資本主義的な消費形態を完成させたと理解することが可能である。「中国行きのスロウ・ポルト」の「東京」という都市がこのように情報社会に到達した後、内なる歪みが生じて、「崩壊を始める」ことになる。同じく八十年代頃の東京を舞台としての「貧乏な叔母さんの話」には、「澄んだ水の底には錆びついたコーラの缶がいくつも沈み、それはずっと昔に打ち捨てられた街の廃墟を思わせた」という描写が「東京」の内部にすでに存在している歪みの表現だと考えられよう。

いている。同時に「資本制」は「家父長制」と相補的な「固定した構造」として存在している。

- (7) 村上春樹『ノルウェイの森』（講談社 一九八七年九月）ただし、引用は講談社文庫（二〇〇四年九月）に拠る。

- (8) J.D.salinger 『The Catcher in the Rye』（一九五一年）の邦訳は以下の通りである。橋本福夫訳『危険な年齢』（ダヴィッド社 一九五二年）、野崎孝訳『ライ麦畑で捕まえて』（白水社 一九六四年）、繁尾久訳『ライ麦畑の捕手』（英潮社 一九六七年）、村上春樹訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（白水社 二〇〇六年四月）。

- (9) J.D.salinger 『Franny』（一九五五年）J.D.salinger 『Zooey』（一九五七年）の邦訳は以下の通りである。原田敬一訳『フランニー／ズーイ』（サリンジャー選集（上））荒地出版社 一九六八年）、鈴木武樹訳『フランニーとズーイ』（角川文庫 一九六九年）、高村勝治訳『フランニー／ズーイ』（講談社文庫 一九七九年）、野崎孝訳『フランニーとズーイ』（新潮文庫 一九七六年）、村上春樹訳『フランニーとズーイ』（新潮文庫 二〇一四年）。

- (10) 村上春樹訳。この引用部分の該当箇所を、野崎孝により以下に引用する。（野崎孝訳『ライ麦畑でつかまえて』 白水社 一九六四年）

とにかくね、僕にはね、広いライ麦の畑やなんかがあつてさ、そこで小さな子供たちが、みんなでなんかのゲームをしているとこが目に見えるんだよ。何干つていう子供たちがいるんだ。そしてあたりには誰もいない——誰もって大人はだよ——僕のはね。僕はあふない崖のふちに立ってるんだ。僕のやる仕事はね、誰でも崖から転がり落ちそうになったら、その子をつかまえることなんだ——つまり、

村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論——マイノリティとサリンジャーの表現手法——

子供たちは走つてるときにどこを通つてゐるかなんて見やしないだろう。そんなときに僕は、どっからか、さつとび出して行つて、その子をつかまえてやらなきゃならないんだ。一日じゅう、それだけをやればいいんだな。ライ麦畑のつかまえ役、そういつたものに僕はなりたくないだよ。

- (11) 『ライ麦畑でつかまえて』の「崖」と「貧乏な叔母さんの話」の「落とし穴」により分けられた二つの世界——「理想世界」と「現実世界」——がバラレル構造を示している。この構造は、正確には両作品で上下が逆転している。「現実世界」を両作品とも当時の社会——30年代に資本主義のピークに至つた以降のアメリカ社会と不都合の存在を排他的に無視し抑圧する現代の日本社会——を反映するものとして描いている。だが、両作品の「理想世界」の意味内容は異なる。サリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』に描いた「理想世界」は、子供の無垢な精神をそのまま守ることができる理想世界として描いているのに対して、村上春樹が「貧乏な叔母さんの話」で描く「理想世界」とは、女性への排除と抑圧がない平等な「現実世界」が託されている。

- (12) 『Franny and Zooey』にある「fat lady」（サリンジャー）という言葉は、「太った婦人」（原田敬一訳）、「太ったおばさま」（鈴木武樹訳）と翻訳されている。大学に入ったばかりの頃にこの作品を読んだ村上春樹が当時、英語の原著と原田敬一による翻訳によつて「フランニーとズーイ」を読んだことが推測できる。この引用箇所は、サリンジャーの原著では以下のようになつてゐる。（J.D.salinger 『Franny and Zooey』（LittleBrown and Company 1961/Penguin 2010））

Anyway, I started bitching one night before the broadcast. Seymour, d told me to shine my shoes just as I

was going out the door with Waker. I was furious. The studio audience were all morons, the announcer was a moron, the sponsors were morons, and I just damn well wasn't going to shine my shoes for them. I told Seymour: I said they couldn't see them anyway, where we set. He said to shine them anyway. He said to shine them for the Fat Lady.

春樹訳のこの引用箇所、原田敬一訳の該当箇所は以下の通りである。(原田敬一訳「サリンジャー選集(1)」荒地出版社一九六八年)

とにかく、おれはある晩、放送の前に、文句をつけ始めたことがあった。ちょうどおれがウェイカーと一緒に扉から出て行くこうとしているときに、シーモアがおれに靴を磨けと言ったんだ。おれはかんかんに怒っていた。スタジオの観客はみなうすのろだ。アナウンサーもうすのろだ。スポンサーもうすのろだ。だからおれはそんなやつらのために靴なんか磨いてやるもんか、とシーモアに言ったんだ。それに、いずれにせよ、やつらの方からはおれたちの靴は見えないんだ、とおれは言った。彼は、とにかく磨いておけと言うんだ。彼は太った婦人<sup>△</sup>のために磨いておけと言ったんだ。

また、鈴木武樹訳による該当箇所は以下の通りである。(鈴木武樹訳「フラーニーとズーイ」角川文庫 一九六九年)

それはとにかくとしてだ、おれはある夜な、放送のまえに文句を言いはじめてさ。おれがちょうど、ウェイカーといっしょに玄関、出かけたときさ、シーモアが、靴みがいてって、言ったもんだからな。おれはカンカンになって、おこっ

たんだ。スタジオに来てる見物人なんか、みんな低能だ、アナウンサーも低能だ、スポンサーどもも低能なんだから、おれはどうしても、そんなやつらのために靴みがいてくことはないって、そうシーモアに言ってやったのさ。とにかくあいつらには靴なんか見えやしないじゃないか、あそこへ腰かけてりゃアつてな、言ったんだ。ところが、シーモアは、とにかく磨けって言うんだ。太ったおばさま<sup>△</sup>のため磨いてけって言うんだ。

(13) 「貧乏な叔母さん」の「貧乏な叔母さん」という言葉によって喚起されたイメージは、中心から周縁に拡散する形である。つまり、「僕」の背中の「貧乏な叔母さん」を目にした人々がそれによって異なる印象を喚起される。「フラーニーとズーイ」の「太ったおばさん」という言葉により喚起されたイメージは逆——周縁から中心に集中する形——である。つまり、フラーニーとズーイが「太ったおばさん」という言葉によって喚起されたイメージは「癌を抱えている」普遍的な人間像である。

(ちん かしん・本学博士後期課程在学)