九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

物語と記憶 ： 村上春樹「レキシントンの幽霊」論

中野, 和典
佐世保工業高等専門学校講師

https://doi.org/10.15017/16401

出版情報：九大日文. 13, pp.119-132, 2009-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

物語と記憶

――村上春樹「レキシントンの幽霊」論――

中野 和典（NAKANO Kazunori）

序

村上春樹「レキシントンの幽霊」には、ショート・バージョン（「群像」一九九六年一〇月）とロング・バージョン（『レキシントンの幽霊』同年一一月、文藝春秋）がある[1]。この小説は村上が〈短編小説を短くしたり、長くしたりすることに凝っていた〉[2]ときに書かれたものであり、両バージョンの発表時期には大差がないため、どちらが先に書かれたのかは断定しがたい[3]。ショート・バージョンよりもロング・バージョンの方が細部の描写が充実しているという違いはあるものの、両者の筋（プロット）は概ね一致しており、また初版以後に刊行された文庫本と作品集にもロング・バージョンの方が採録されているので、本論においてもロング・バージョンを主な考察の対象とする[4]。

「レキシントンの幽霊」において問題になるのは、「僕」がケイシーの屋敷で出会う幽霊たちが一体何者であるのかということである。これについては、幽霊を〈「ケイシー」の「父親」を含んでいると思われる〉一族の霊と見なす佐野正俊論[5]、〈父によってそっくりそのまま残されたジャズコレクションへの情熱が「別のかたちをとらずにはいられない」で変容したもの〉と見なす田中実論[6]、ケイシーとその父を取り込み〈次第に生命力を失〉わせる〈悪夢〉と見なす秋枝美保論[7]、〈「僕」に対する「ケイシー」やその父の愛であり、「僕」が愛する古いジャズの霊たちの愛が「別のかたち」で現れたもの〉と見なす馬場重行論[8]、〈ケイシーの一族の過去の栄華の名残であり、ケイシー自身が現在に生きていないことの暗示〉と見なす木股知史論[9]がある。このように幽霊について多様な解釈が生まれるのは、「僕」やケイシーによって幽霊の正体が明かされていないからである。明かされていないにもかかわらず、物語の後半でケイシーが語る〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉（三〇）と幽霊を直結することによって、それを〈情熱〉〈悪夢〉〈愛〉等が姿を変えて現れたものと見なす田中・秋枝・馬場論のような解釈が生まれ、〈ある種のものごと〉と幽霊を直結せずに幽霊の描かれ方を分析することによって、それをケイシーの一族の霊と見なす佐野・木股論のような解釈が生まれている。

本論の立場は、佐野・木股論に比較的近いが、結局幽霊の正体が誰からも明かされず、したがってそれを特定できないこと自体に積極的な意味を認める点では異なっている。本論では、そのような幽霊の無名性に注目することによって、「僕」と幽霊の遭遇を描いた物語の前半とケイシーとの再会を描いた後半との接続の仕方についても新たな見解を示したい。

一

ケイシーの屋敷の幽霊たちは、一貫して人として描かれている。「僕」は、二階の客用寝室で目を覚ましたときに〈間違いなくこの家の中には僕以外に人がいる〉（二〇）と思い、廊下に出たときには〈数多くの人々の声がひとつに交じりあっているので、話の内容までは聞き取れない〉（二一）と考え、階下に降りたときには〈少なくとも十五人くらいはいそうだな〉（二三）と推測する。音楽を聴き、談笑し、踊っているらしい幽霊たちは、たとえ〈現実の人々ではない〉（二三）にしても、やはり人なのであり、それ以外の気配を発することはない。したがって、これを〈古いジャズの霊たち〉と見なす馬場重行論のように、人間以外の何かが化けたもの＝変化（へんげ）とするとらえ方には違和感がある。幽霊たちは〈別のかたち〉をとって現れているのだから、その起源は人間以外のものであっても矛盾はないという見方もあるだろうが、ケイシーが語る〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉とは、そのような変化とは異なるものである。この点については次節で改めて論じる。

また、「僕」が出会う幽霊たちは忌まわしいものではない。確かに「僕」は幽霊たちに〈もちろん怖かった〉（二四）と恐怖を抱くのだが、同時に〈そこには怖さを越えた何かがあるような気がした〉（二四、傍点引用文）と恐怖に留まらない何らかの意義を見出し、さらに後日〈もう一度あの奇妙なパーティーに巡り合うことを、僕の心が期待していたのかもしれない〉（二五）と幽霊たちに懐かしさを感じるようにもなるのである。したがって、佐野正俊が〈この夜の体験を「悪夢」からの「帰還」とするのにはいささか無理があると思われる〉[10]と指摘する通り、幽霊たちを〈悪夢〉と見なす秋枝美保論にも違和感がある。そもそも古い屋敷の幽霊は、必ずしも忌むべきものとは考えられていない。村上は作品集の「解題」で次のように語っている。

> アメリカ東部、ニューイングランドには幽霊が出ると言い伝えられている屋敷が少なからずあり、住民はある場合にはそれを誇りにさえしている。古い歴史のある屋敷にとって、幽霊というのは大事な資産のひとつになっているわけだ。いくつかの家を訪れてそのような話を聞かされて、幽霊についての物語を僕は書いてみたくなった。[11]

ケイシーが屋敷の幽霊たちについて語ることはないので、彼が彼らを誇りにしているのか否かは分からない。しかし、幽霊たちに懐かしさを感じていることから、「僕」が彼らに〈大事な資産〉とも言うべき価値を見出していることは分かる。そもそも幽霊たちはケイシーの屋敷と強い親和性を持っていたのだった。彼らは〈どこからも入っては来なかった〉（二四、傍点引用文）、つまりもともと屋敷の中に居た幽霊たちだったのである。ケイシーの屋敷については〈三階建ての大きな古い家〉、〈建てられてから少なくとも百年はたっているだろう〉、〈高級住宅地の、そのまた由緒ある一画にあっても、それはひときわ人目を引く立派な家〉（二四）と、その歴史の古さと格式の高さが強調されている。調度品についても〈思い出せないくらい遥か昔から、

今とまったく同じ場所に位置を占め続けていたみたいだった〉（一七）、〈いかにもニューイングランド風な節度のある、しかしいささか素気のない、オールド・マネーの匂いがした〉（一八）と、やはりその古さと質の高さが強調されている。ケイシーの屋敷は、ニューイングランドというアメリカ合衆国で最も古い地域、それも独立戦争の口火を切った歴史的な町として知られるレキシントンでも、際立って由緒を感じさせる場所として設定されているのである。言うまでもなく、このように描写を重ねて強調される屋敷の古さと立派さは、それに関わる人々の営みが積み重なることによって生まれている。逆に言えば、ケイシーの屋敷は、建物とその内部の品々から、それに関わった過去の人々の気配が濃密に感じられる場所であった。「僕」が屋敷に見出した〈長い時間をかけて丁寧に作り上げられたとくべつな親密さ〉（一九）とは、その屋敷を愛し、そこに憩った先人たちの存在なしには生まれえないものだったのである。このような屋敷の内側から現れた幽霊たちが、かつてそこに関わった人々と無縁のものであるとは考えにくい。

では、このような屋敷と幽霊たちとの結びつきをもって佐野・木股論のように彼らをケイシーの一族の霊であると断定できるのかというと、それはできない。幽霊たちはあくまで正体不明の誰かでしかないのであり、その起源についてはケイシーの屋敷に生前関わりがあった人々だろうという推測が成り立つだけである。当然その中には、ケイシーの一族も含まれるのかもしれないが、パーティーとは社交のための集まりなのだから、その参加者を一族に限定する必要はない。幽霊の起源は、例えばジェレミーのような同居者や「僕」のような客人も含めて、屋敷に生前関わりがあった人々と考えて良いのである。

明らかなのは、幽霊たちが、「僕」が留守番をする以前から屋敷に居た誰かだということである。だからこそ「僕」は〈この家の留守番をしているし、管理にそれなりの責任を負っている。でもパーティーには招待されているわけじゃない〉（二三）と、侵入者から家を護る留守番の役割よりも内部者たちが開くパーティーに遠慮する外部者の役割を選ぶのである。確かに、彼らが何者であり、何故パーティーを開いているのかが分からないため、それに対する「僕」の感情も〈怖さを越えた何か〉〈何か妙に深く、茫漠としたもの〉（二四）という曖昧なものに留まってはいる。しかし、それでも「僕」が幽霊たちに遠慮するのは、彼らがおそらく遥か以前から屋敷に居た誰かであり、それも〈僕の家と、レコードを楽しんでくれ〉（一七）という家主・ケイシーの言葉どおり、心からそれらを楽しんでいる誰か、つまり屋敷との強い親和性が感じられる誰かだったからである。

結局、「僕」は幽霊たちの正体もケイシーが彼らの存在に気づいているのかも確かめられない。彼らは最後まで〈得体の知れない数多くの幽霊たち〉（三〇）でしかないのである。佐野正俊は〈「ケイシー」は「留守番」中の「僕」の前に「幽霊」が出現したことを確信していたが、「ケイシー」が帰宅した際に「玄関先」で再会した二人は、これらのことを暗黙のうちに理

解し合っていたがゆえになにも語らなかった〉[12]と、「僕」とケイシーの間で幽霊についての共通理解が成立していたという解釈を示しているが、それは推測の域を出るものではない。もし幽霊について二人が〈暗黙のうちに理解し合っていた〉のならば、「僕」が次のように考える必要はないのである。

ケイシーが一週間後にロンドンから帰ってきたとき、僕はその夜の出来事については、とりあえず何も口にするまいと心を決めていた。どうしてかうまく説明できない。でもこのことはケイシーには言わない方がいいような気がしたのだ。なんとなく。（二六）

「僕」とケイシーが幽霊について〈暗黙のうちに理解し合っていた〉のなら、「僕」が幽霊のことを言うまいと決心する理由が〈なんとなく〉という曖昧なものである必要はない。もしそうなら、あえて口にしないことで二人の親密さ（口にせずとも理解し合えるという関係の深さ）を確かめ合うという明確な理由があることになるからだ。むしろ、〈なんとなく〉という理由の曖昧さは、ケイシーが幽霊のことを知っているのか否かが分からないということに根ざしていると解釈する方が自然である。確かに〈僕の家と、レコードを楽しんでくれ〉という出張前のケイシーの言葉は、幽霊が出現することを予測した上での発言と取れなくもないのだが、単に自分の屋敷とレコードに対する誇りと愛着を示しただけのものとも取れるのである。また、〈どうだった、留守のあいだ何かかわったことはなかった？〉（二六）という帰宅時の言葉も、幽霊のことを前提とした含みのある発言と取れなくもないのだが、単に留守番を頼んだ相手に家主としてごく一般的な確認をしただけのものとも取れるのである。つまり、ケイシーの言動からは、彼が幽霊について知っているのか否かを判断することはできないのだ。

もし、ケイシーが幽霊のことを知った上でこれらの発言をしているのだとすれば、彼は幽霊について知りながらも、あえてそのことには触れていないことになる。そうであれば、ケイシーの側に幽霊について触れたくない何らかの事情があるのかもしれないという可能性を考慮せねばならなくなる。したがって、「僕」が幽霊について口にしないことが、ケイシーの意に沿うことであることになる。逆に、もしケイシーが幽霊のことを知らずにこれらの発言をしているのだとすれば、彼は単に一般的な家主として振る舞っているに過ぎないことになる。長年住み慣れた屋敷に実は幽霊が出没するということを一週間留守番しただけの「僕」から知らされるのだとしたら、ケイシーが屋敷に感じていた誇りと愛着を傷つけてしまうことになりかねない。屋敷に得体の知れない幽霊が現れるということをケイシーが喜ぶとは限らないのだから、長い時間をかけて作られてきたケイシーと屋敷との親和性に水を差すことになりかねないのである。したがって、やはり「僕」が幽霊について口にしないことが、ケイシーを無用に傷つける危険を避けることになる。〈とりあえず何も口にするまい〉という「僕」の判断は賢明なものだったのである。

このように、ケイシーの屋敷の幽霊たちは、その起源を特定

しようがないものとして描かれている。幽霊たちの正体は確かめようがないのだから、無理にそれを探る必要もない。重要なのは、確かめられないこと自体の意味を問うことである。なぜ、幽霊たちは無名であるのか。幽霊たちの無名性への問いを念頭に置くとき、物語後半のケイシーによる告白はより深刻な意味を持つことになるのである。

二

幽霊事件から約半年後、ケイシーが「僕」に語った〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉については、佐野正俊が次のような分析を行っている。

「ケイシー」にとって「別のかたちをとらずにはいられない」「ある種のものごと」とは「精神的にも感情的にも深く結びついていた」存在（「父」）の喪失という〈痛烈な想い〉であった。そしてその〈想い〉はストレートに〈悲しい〉であるとか〈辛い〉というような形容詞に言語化されて「ケイシー」の口からため息とともに漏らされたり、号泣というようなアクションとして現れずに、「時間が腐ってなくなってしまうまで」の「眠り」という「かたちをと」って「ケイシー」に現れたのであった[13]。（傍点引用文）

別のかたちをとることのないものごとと、別のかたちをとらずにはいられないものごとを峻別し、前者を〈ことばで表現して満足してしまう粗雑で類型的な思念〉、後者を〈ことばによる説明が不可能な「ものごと」〉と見なす佐野の指摘は的確である。確かに、具体的にはケイシーにとっての〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉とは、悲しいと言って号泣するといった類型的かつ一般的な反応に収まりきれないほど痛切な悲哀の情に他ならない。

ただし、逆に抽象的には〈ある種のものごと〉という言葉がどのようなことまでを含み込むのかという問題については検討を加える必要がある。〈ある種のものごと〉という言い方は、「最愛の者を喪失した悲しみ」よりも多くの事柄を指示しうるものである一方、「ある種の」と、その指示内容を限定するものでもあるからだ。

〈ある種のものごと〉を「最愛の者を喪失した悲しみ」という抽象度で考えれば、「レキシントンの幽霊」には三つの出来事が語られていることになる。物語内の時系列に沿って示せば、〔一〕ケイシーの母親が亡くなったときにケイシーの父親が三週間眠り続けたこと（ケイシーが一〇歳のときの出来事）、〔二〕ケイシーの父親がなくなったときにケイシーが約二週間眠り続けたこと（ケイシーが四〇歳近くのときの出来事[14]）、〔三〕ジェレミーの母親が亡くなったときにジェレミーがほとんど星座の話しかしなくなったこと（ケイシーが五〇数歳のときの出来事）の三つである。最愛の者の死に際して数週間眠り続けることや星座の話しかしなくなることは、いずれも悲哀の情が一般的な反応とは〈別のかたち〉で表れたものである。ただし、これらは現実には起こりにくいことではあっても、まったく理解できないことでは

ない。例えば、フロイトは喪の機能を分析した「喪とメランコリー」の中で次のように論じている。

たとえば愛する人を失った後では重い喪の仕事が行われるが、この喪においては、苦痛に満ちた気分、外界にたいする関心の喪失（外界が愛する人を思い出す手掛かりとなる場合を除く）、新しい愛の対象をみつける能力の喪失（新しい対象は、失われた愛する人の代わりになるかもしれないのだが）、そして死者の思い出とかかわりのないあらゆる行動の回避などがみられる。（略）自我にこのような抑止と制限がみられた場合には、その人が喪の仕事に完全に没頭していることを示すものである。喪の仕事にとりかかっている人には、もはや別の意図や関心などは残されていないのはすぐに分かる。（略）正常な状態とは、現実を尊重する態度を維持することである。しかし喪の仕事についている人には、この課題をすぐに実現できるわけではない。長い時間をかけて、備給エネルギーを多量に消費しながら、一歩ずつ実現していくのであり、そのあいだは失われた対象が心のうちに存在しつづける[15]。

ケイシーの父親が〈窓の鎧戸（よろいど）を全部ぴたりと閉め切って〉（二八）と、外界を遮断しつつ三週間眠り続けたこと、ケイシーが〈眠りの世界が僕にとってのほんとうの世界で、現実の世界はむなしい仮初（かりそ）めの世界に過ぎなかった〉（二九）と、やはり外界を拒みながら約二週間眠り続けたこと、そしてジェレミーが占星術らしきものに傾倒して〈ろくでもない星座の話〉（二七）ばかりをするようになったことは、いずれも〈外界にたいする関心の喪失〉の端的な表れである。そもそも、ケイシーとその父親の異様に長い眠り（long sleep）は、死＝永眠（eternal sleep）に近似している。二人の行為は〈時間が腐って溶けてなくなってしまうまで〉（二九）眠り続けることによって、生きながらにして死者＝永眠した者に寄り添おうとしたものとして理解できる。また、ジェレミーの行為も占星術らしきものに関心を集中することによって、天や星のイメージと結びつけられることが多い死者＝昇天した者に寄り添おうとしたものとして理解できるのである。フロイトによれば喪とは、死者との結びつきからリビドーを解き放つべく〈長い時間をかけて、備給エネルギーを多量に消費しながら、一歩ずつ実現していく〉営みであるが、三者はそれぞれにエネルギーを費やしながら喪の作業を行っているのである。

ところで、三者の「最愛の者を喪失した悲しみ」が〈別のかたちをとらずにはいられない〉のは、三者と死者との結びつきが特別なものであったからだった。ケイシーの父親は母親の死後、〈母を愛したようには、もう誰のことも愛さなかった〉（二八）のであり、ケイシーは〈世界中の誰よりも父のことを愛していた〉（二九）のであり、ジェレミーは〈母親の死んだショックで、なんだか人が変わってしまったみたい〉（二七）になったのだった。三者とも死去した者との結びつきを特別のものと感じていたがゆえに、それを喪失したときの反応も特別なものにならざるをえなかったのである。つまり、特別なつながりを感

じていた誰かとの死別は特別な悲哀を生み、特別な悲哀は特別な表れ方をせざるをえない。その悲哀は一般的な類推や共感が及ばないがゆえに、特別なものでありうるからである。表れ方を媒介として誰にでもその内面が共感できるというような分かりやすさを超えたところに、その悲哀の絶対性や唯一性が認められるからである。

このように、特別な悲哀が特別な表れ方をせざるをえないことの必然性についてケイシーが語っていることを考慮して「最愛の者を喪失した悲しみ」から一歩抽象化すれば、〈ある種のものごと〉とは「特別な感情」を意味する言葉であることになる。悲哀に限らず、当人にとって唯一のものと思われる感情は、その特殊性ゆえに一般的なものとは別の表れ方をせざるをえないのだ、と。また、一般的な表れ方によって容易に類推や共感が成り立たないところに、その感情の絶対性、唯一性が認められるのだ、と。こうして〈ある種のものごと〉を「特別な感情」という抽象度で考えることで、先に挙げた、幽霊たちを〈ジャズコレクションへの情熱が「別のかたちをとらずにはいられない」で変容したもの〉と見なす田中実論や〈古いジャズの霊たちの愛が「別のかたち」で現れたもの〉と見なす馬場重行論のような〈ある種のものごと〉を幽霊に結びつける解釈が生まれている。これらの論は〈情熱〉や〈愛〉という「特別な感情」＝〈ある種のものごと〉が〈別のかたち〉をとって表れたものが幽霊たちである、というのである。しかし、ケイシーは「特別な感情」が特別な反応として当人に表れることがあるという、何人にも起こりうることについて語っているのであって、死者の情念が幽霊として現れ出る＝化けて出ることがあるというような超常現象について理解を求めているのではない。ケイシーは自らの体験談に続けて〈僕の言っていることはわかるかな？〉（三〇）と問いかけているのである。ケイシーが幽霊のことを認知しているのか否かも定かではないのに、ここで求められる理解の中に幽霊のことをも含むのは不合理である。

さらに、ケイシーの言う〈ある種のものごと〉を「特別な感情」から「特別なものごと」へと抽象化することもできるが、そうすると〈ある種のものごと〉との差異がほとんどなくなり、やはり、ケイシーが何を伝えようとしているのかが、理解できなくなってしまう。結局、〈ある種のものごと〉の指示内容を厳密に定めることは難しいのだが、これがケイシーの体験談を〈つまり〉（三〇）と自ら総括した言葉であり、〈僕の言っていることはわかるかな？〉と理解を求められていることの内実であるという文脈を離れれば、それだけ解釈の妥当性が損なわれることだけは確かである。そのような文脈を離れて捉えられた〈ある種のものごと〉とは、ケイシーの言う〈ある種のものごと〉とは別のものなのである。

ケイシーは「僕」に〈ある種のものごと〉について〈わかるかな〉と理解を求めるのだが、彼にとってより重要なのは、それがわかることではない。ケイシーは最後に次のように語っている。

ひとつだけ言えることがある（略）僕が今ここで死んでも、

世界中の誰も、僕のためにそんなに深く眠ってはくれない（三〇）

ケイシーがより強く求めているのは、〈ある種のものごと〉が〈別のかたちをとる〉ことをわかってくれる誰かではなく、ケイシーの死に際して深く眠らずにはいられないほどの痛切な悲哀を感じてくれる誰かである。わかることはできても、感じることは容易ではない。当のケイシーも父の死に際して自分が眠ることによって〈母が亡くなったときに父が感じていたはずのことを、僕はようやく理解することができた〉（二九）のである。逆に言えば、父親が長く眠り続ける姿を目の当たりにしていたケイシーですら、母親が亡くなってから父親が亡くなるまでの約三十年間は父が感じていたことについて理解が及ばなかったのである。

ケイシーの父親は、たとえケイシーが〈精神的に感情的に強く結びついていた〉（二九）と思っていた相手ではあっても、ケイシーより〈母の方をずっと深く愛し〉（二八）ていたのであり、息子を残して眠り続けることで彼に〈世界中から見捨てられたように感じた〉（二九）と、痛切な孤独を味わわせる存在でもあった。あるいは父親も、もし息子が死ねば長く眠るほどの深いつながりをケイシーに感じていたのかもしれないが、既に亡くなっている。同居者のジェレミーはその母親が住んでいたウェスト・バージニアへ赴いたままケイシーのもとへは帰らず、その落胆からかケイシーは約半年の間に〈十歳は年をとって見え〉（二七）るほど衰弱してしまうのである[16]。ケイシーには〈兄弟がなく〉（一六）、また〈知り合ってから半年ばかり〉（一六）しか経っていない「僕」に〈君しか思いつけなかった〉（一七）と言って屋敷の留守番を頼んでいることから推測すれば、身近に特に親しい人間もいないようである。ケイシーの飼い犬・マイルズが〈ひどく寂しがりやの犬〉（一八）だったのも飼い主に似てのことだったのだろう。「僕」ともジャズ・レコード・コレクションや「僕」の書いた短編小説を介した親交はあったが、死に際して長く眠るほどの深いつながりは見受けられない。つまり〈世界中の誰も、僕のためにそんなに深く眠ってはくれない〉という言葉は、ケイシーの孤独な境遇を反映したものだったのである。

このように、ケイシーにとって〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉とは、わかること以上に感じることが切実に求められるものである。この希求はケイシーの孤独な境遇に根ざしているのだが、その在りようは登場人物たちの職業によっても象徴的に示されている。精神的な支えであった父親＝精神科医と死別し、心理的な均衡を整えてくれていたジェレミー＝調律師とも離別したケイシー＝建築家は、自分が引き継いだ遺産を誰にも引き継げないという「家崩壊」の危機に瀕している。この危機に立ち会うことになった「僕」＝作家が担う役割とは何だったのだろうか。

三

以上のような考察を踏まえて、物語前半の幽霊たちの挿話と後半のケイシーによる告白の関係について考えたい。先述の通り、幽霊たちは屋敷と強い親和性を持ちながらも何者であるのかは分からない無名の幽霊たちであった。なぜ、死者たちは無名になってしまったのだろうか。これを考えるには、逆に、どのようなときに死者は名前を失わずに済むのかを検討することが有効である。死者が名前を失わずに済むのは、その人間のことが生者に記憶されているときだけである。例えば、屋敷に現れた幽霊たちの中にケイシーの父親が含まれていたとして、それが他ならぬ当人として名指されるためには、遭遇者＝生者がケイシーの父親＝死者のことを記憶していることが必要になる。墓碑に名前が刻まれていようと、著書（例えばケイシーの父親は生前〈本を五冊か六冊か〉（一五）書いている）やその他の物に名前が記されていようと、生者に記憶されなければ死者は名前を失うしかない。無名の幽霊という形象を通して見えてくるのは、幽霊は超常現象であっても、無名の死者はごく一般的なものであるということである。ほとんどの人間が死後、時間の経過にしたがって無名の死者になってゆくことを避けられないのだから。

このように考えれば、ケイシーが父親から引き継いだレコード・コレクションは、意味深いものであったことがわかる。この点について、松本常彦は次のように論じている。

「レコード・コレクション」は、ストーリー中の語彙として出会うとき音盤以外ではない。だが、それ以降の幽霊体験（「それ」が「下にいる」）や「際限なく眠る」話題のあとでは、record（記録、記念、経歴）として遡及的に見出されてしまう。ケイシーは「眠り」について、「強烈なデジャヴュ」「過去をそのままなぞっていた」と述べ、「母が亡くなったときの父とまったく同じ」とも語るが、そのとき、彼（ら）を襲うのは、「誰よりも」「愛していた」人と共有した生前の種々の records そしてあの時あの場所での一度きりの record 以外ではない（この作者の record へのこだわりを想起しよう）。[17]（傍点引用文）

ここで的確に指摘されている通り、この小説に描かれるレコードには、音盤の他に〈記録、記念、経歴〉という象徴的な意味を読み込むことができる。ケイシーは父親から〈アメリカ中探しても、個人のコレクションとしては、これほど充実したものはそれほどはない〉（一四）という貴重なジャズ・レコード・コレクションを引き継いだが、ケイシーが〈どちらかといえばクラシック音楽の愛好者〉（一六）であったにもかかわらず、これらを〈神殿か聖遺物安置所に対するように〉（一七）敬重しているのは、それ自体の骨董的価値ではなく、レコードに付随する父親の記録・記憶を重んじているからに他ならない。つまり、ケイシーが〈家やさまざまな財産と一緒に、そんなレコード・コレクションをそっくり一人で引き継ぐ〉（一六）ということのうちには、屋敷やレコードに付随する人々の記録・記憶を引き

継ぐことが含まれていたのである。したがって、ケイシーがそれらを引き継ぐ者を見つけられないということは、それに付随する人々の記録・記憶を存続させられないということを意味しているのである。このように見れば、レコードが幽霊たちのパーティーでおそらく「無断使用」されており、ケイシーが〈一人で〉引き継いだはずのレコードが、半ば無名の死者たちのものになっていることは、記録・記憶の断絶＝死を予兆したものとも読める。

したがって、単に屋敷やレコードを資産として相続するだけでは、ケイシーが引き継いだものを引き継ぐことにはならない。厳密に言えば、記録は音盤や書物等の物理的な媒体によって外部化された形で存続しうるが、記憶は人間を媒体として内部化した形でのみ存続しうるものだからである。つまり、屋敷やレコードと共にそれに付随する記憶も誰かが継承しないかぎり、ケイシーも彼の亡親も早々に無名の死者に加わることは必至なのである。屋敷やレコードに加え、長く眠るという特別な悼み方をも〈特別な血統の儀式でも継承するみたいに〉（二九）身体化したケイシーの孤独は、継承したものの豊饒さゆえに深刻なものにならざるをえない。「僕」はレキシントンでの出来事を次のように振り返るのである。

ときどきレキシントンの幽霊を思い出す。ケイシーの古い屋敷の居間で、真夜中ににぎやかなパーティーを開いていた得体の知れない数多くの幽霊たちのことを。そして鎧戸をぴたりと閉めた二階の寝室で、予備的な死者のようにこんこんと深く眠り続ける孤独なケイシーと、彼の父親のことを。人なつっこい犬のマイルズと、息を飲むほど立派なレコード・コレクションのことを。ジェレミーの弾くシューベルトと、玄関前に停まっている青いＢＭＷワゴンのことを。でもそれらはみんなひどく遠い過去に、ひどく遠い場所で起こった出来事のように感じられる。ついこのあいだ経験したばかりのことなのに。

これまで誰かにこの話をしたことはない。考えてみればかなり奇妙な話であるはずなのに、おそらくはその遠さの故に、僕にはそれがちっとも奇妙なことに思えないのだ。

（三〇、傍点引用文）

〈レキシントンの幽霊〉とは何か。ケイシーの屋敷に現れた〈得体の知れない数多くの幽霊たち〉はみな無名であるため、〈レキシントンの幽霊〉という総称でしか名指しようがない。注意したいのは、ここで「僕」がケイシーを〈予備的な死者〉として幽霊と並列し、彼も予備的な〈レキシントンの幽霊〉であるかのような語り方をしていることである。これは、ケイシーが深いつながりを持つ誰かに出会えないまま、いずれ〈レキシントンの幽霊〉としか呼びようがない無名の死者になってゆくことを暗示したものである。ケイシーを予備的な〈レキシントンの幽霊〉と名指すのは、冷酷なことなのかもしれない。しかし、やがて無名の死者になることを避けられないという意味では、ケイシーとほとんどの人間との間に本質的な違いはないのである。ただ、ケイシーの場合は、屋敷やレコードとそれに付随す

る記憶を一人で引き継ぎながら、それを誰にも引き継げないことが、孤独感を深刻にし、無名の死者になることの寂寥感を際立たせているだけである。

「僕」がレキシントンでの出来事を実際以上に遠く感じるのもケイシーの境遇が、本質的には彼独りのものではないからである。〈時間の流れの澱(よど)みがちな家〉（一七）と形容されるケイシーの屋敷は〈思い出せないくらい遥か昔から、今とまったく同じ場所に位置を占め続けていたみたい〉な品々を通じて、それらに関わった遠い過去の人々の気配が濃密に感じられる場所であった。先人たちの営みが濃密に感じられる場所とは、そこにおける自らの営みもその例外にはならないことが強く感じられる場所でもある。つまり、ケイシーの屋敷は、たとえ「僕」とケイシーたちとの交流が〈ついこのあいだ経験したばかりのこと〉であっても、それが遠い過去から反復され、累積されてきた営みの一つであることを実感できるような場所であったということである。したがって、「僕」がレキシントンでの出来事を〈ひどく遠い過去に、ひどく遠い場所で起こった出来事〉のように感じるのは、それがもはや「僕」とは縁遠く、隔絶したものであるからではなく、むしろそれが遠い過去と遠い場所における人々とのつながりを実感させるものだったからである。密度の差こそあれ、誰もが先人たちの営みの痕跡を留めた品々の中で生きているのであり、やがて無名の死者になってゆくのである。ケイシーの屋敷は、そのような成り立ちを持つ世界の縮図なのであり、幽霊や眠り続ける男といった〈奇妙な話〉が〈ちっとも奇妙なことに思えない〉のは、レキシントンで出会った出来事がこのような遠さ＝普遍性につながっているからである。

物語ることは記憶の死に抗する営みである。何らかの形で死者の肖像が遺されても（例えば、ケイシーは母親のことを〈まるで写真のように〉（二八）記憶している）その人について語ることがなければ、記憶を存続させることは期待できない。ケイシーが亡き父親と母親のことを「僕」に語ったように。そして、「僕」＝作家がケイシーのことを読者に語ったように。無名の死者を果てしなく生み出し続ける世界の成り立ちに抗おうとするとき、誰かについて語ることは欠くことのできない営みとなる。物語ることの重要な機能は、そのような世界の在りように対峙するときに鮮明に浮かび上がる。「レキシントンの幽霊」は、物語ることについての物語なのである。

【注記】

1　「ショート・バージョン」という表記は、『レキシントンの幽霊』（一九九六年一一月、文藝春秋）巻末の「初出一覧」で用いられているものである。厳密に言えば、ショート・バージョンには初出（「群像」一九九六年一〇月）と高等学校現代文の教科書（『精選現代文』（一九九九年度以降、大修館書店）・『新編現代文』（二〇〇四～二〇〇七年度、三省堂）・『高等学校現代文』（二〇〇八年度、三省堂）に掲載されている二種があり、ロング・バージョンには単行本（一九九六年一一月、文藝春秋）と文庫本（一九九九年一〇月、文藝春秋）と『村上春樹全作品 1990～2000』第

三巻（二〇〇三年三月、講談社）の三種がある。

ショート・バージョンにおいては「〈タイメックスの腕時計を手さぐりで探しあて、青いグローをつけて〉（「群像」一八二頁）→〈枕元に置いた腕時計を手さぐりで探しあて、ボタンを押して、青いグローをつけて〉（『精選現代文』大修館書店）」「〈クラッカーのかけらがコーヒーテーブルの上に散らばっている。〉（「群像」一八五頁）→削除（『精選現代文』大修館書店）」という二カ所の異同が確認できる。前者（〈タイメックスの腕時計を……〉の異同）については実在の時計製造業者名（ＴＩＭＥＸ）を教科書に記載することを避ける「教育的配慮」によるものとも考えられるが、この部分はロング・バージョンでも〈枕元に置いた腕時計を……〉という製造業者名を削除した記述になっているので断定はできない。一方、後者（〈クラッカーのかけらが……〉の削除）については〈本教科書所収にあたって、著者（村上春樹）自身の希望で〉削除訂正されたものと説明されており（『精選現代文　指導資料』大修館書店）、この点について木股知史「「レキシントンの幽霊」論――村上春樹の短編技法」（「甲南大学紀要〈文学編〉」二〇〇七年三月）は〈「クラッカーの細かいかけら」という現実的な要素が、幽霊の非現実性を混乱させるおそれがあると考えられたために削除されたのだと思われる〉と指摘している。〈クラッカーの……〉に該当する記述は、ロング・バージョンでは確認できるので、教科書では学習者の混乱を避けるための「教育的配慮」がなされたという木股の指摘は妥当なものだろう（ただし、三省堂の教科書では〈クラッカーの……〉という一文は削除されていない）。

ロング・バージョンにおいては「〈ブリエ・チーズ〉（単行本二〇頁）→〈ブリー・チーズ〉（文庫本二一頁・全作品一九頁）」「〈僕は四月の午後に〉（単行本一一頁・文庫本一三頁）→〈僕は初秋の午後に〉（全作品一四頁）」「〈とてもスマートだ〉（単行本一二頁・文庫本一四頁）→〈スマートだ〉（全作品一五頁）」「どこにも通り抜けのできないいわゆる「ドライブ」だったから〉（単行本二〇頁・文庫本二一頁）→〈どこにも通り抜けのできない道路だったから〉（全作品一九頁）」という四カ所の異同が確認できる。「僕」が初めてケイシーの家を訪れる時期を〈四月〉（単行本及び文庫本）から〈初秋〉（全作品）に改稿しているのは、「僕」がケイシーと最後に会ったのが〈秋の終わり〉のことであり、それは二人が知り合ってから約一年後のことであるため（「僕」が留守番をするのは〈知り合ってから半年ばかりあと〉であり、ケイシーと再会するのは〈それから半年近く〉あとのことである）、〈四月〉のままでは不整合が生じるからだろう。

2　村上春樹『レキシントンの幽霊』（前掲）「あとがき」。

3　木股知史「「レキシントンの幽霊」論」（前掲）は〈短編小説集『レキシントンの幽霊』（文藝春秋）に収録された際に加筆された〉と「短→長」という見方を示し、大高知児「「レキシントンの幽霊」――〈ショート・バージョン〉でのおもしろさ」（「高校国語教育（三省堂）」二〇〇七年六月）は〈本来は〈ロング・バージョン〉で書かれたものが基本形で、『群像』の「創刊五十周年記念号」には、四三名の作家の創作特集・四本の対談特集・総目次などが掲載されるという紙幅制約があったため、〈ショート・バージョン〉の形ができあがったものと推測される〉と「長→短」という見方を示し、佐野正俊「村上春樹における小説のバージョン・アップについて――「レキシントンの幽霊」の場合」（「国文学　解釈と鑑賞」二〇〇八年七月）は〈「ショート・バージョン」から「ロング・バー

ジョン」への加筆改稿は本作品の世界の「深化」のために必須のことだったのである〉と「短→長」という見方を示している。

村上は長短両バージョンがあることについて〈『レキシントンの幽霊』も長い方の版で、短い方（おおよそ半分くらいの長さ）は『群像』の十月号に掲載されている〉（『レキシントンの幽霊』（前掲）「あとがき」）、あるいは〈もともとは雑誌「群像」のために書かれたものだが、雑誌の依頼には枚数の制限があり、掲載されたバージョンはここに収められたものよりいくらか短くなっている〉（『村上春樹全作品 1990 ～ 2000』第三巻（前掲）「解題」）と語っており、どちらを先に書いたのかは明かしていない。

4　「レキシントンの幽霊」からの引用は『村上春樹全作品 1990 ～ 2000』（前出）による。引用部の後に付す（漢数字）は頁数を表す。

5　佐野正俊「村上春樹「レキシントンの幽霊」の教材研究のために――「別のかたちをとらずにはいられない」「ものごと」をめぐって――」（「日本文学」一九九九年一月）。また、佐野は〈屋敷に現れた幽霊たちの中には「ケイシー」の両親が含まれていると思う〉（「村上春樹「レキシントンの幽霊」〈私の読み〉」（「国語教室」二〇〇〇年二月）、〈「僕」とケイシーの一族（幽霊）との邂逅〉（『精選現代文　指導資料』大修館書店）という解釈を示している。

6　田中実『『レキシントンの幽霊』の正体」（「京都府私立学校図書館協議会会報」一九九九年四月）。

7　秋枝（青木）美保「村上春樹「レキシントンの幽霊」論――「目じるしのない悪夢」からの帰還――」（「日本語文化研究」一九九九年一二月）。秋枝は〈ケイシーの家に出る「幽霊」についても、「ある種のものごと」の「別のかたち」の現れ方なのではないか〉と、〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉と幽霊を接続し、さらに幽霊を村上春樹が『アンダーグラウンド』（一九九七年三月、講談社）末部で語った〈目じるしのない悪夢〉に接続する解釈を示している。

8　馬場重行「「新しい文学教育の地平」を拓くために――村上春樹「レキシントンの幽霊」を例として――」（「米沢国語国文」二〇〇四年一二月）。

9　木股知史「「レキシントンの幽霊」論」（前掲）。ただし、木股は論の後半で〈「僕」が体験した幽霊は、ケイシーの内面が別のかたちをとって現れたものかもしれない〉と、〈別のかたちをとらずにはいられない〉〈ある種のものごと〉と幽霊を接続する解釈にも意義を認めている。

10　佐野正俊「村上春樹における小説のバージョン・アップについて」（前掲）。

11　『村上春樹全作品 1990 ～ 2000』第三巻（前掲）「解題」。ちなみに村上はエッセイ「チャールストンの幽霊」（『村上朝日堂　はいほー！』一九八九年五月、文化出版局）において、サウス・カロライナ州チャールストンに滞在したときのことを次のように語っている。〈チャールストンの町で幽霊の出ない旧家をみつけるのは至難の業だ――とモノの本にある。（略）僕の泊まった旅館（イン）にもちゃんと幽霊が出る。僕はあとになってそれを『チャールストンの幽霊』という本で知った。この本によると「幽霊は夜になると廊下を歩き、階上にある南のベッドルームに入り、そこで消える」とある。幽霊の正体は定かではないが、一般的にはマダム・タルヴァンデという婦人であろうと考えられている。マダム・タルヴァンデは十八世紀の後半にその建物で女子寄宿学校を経営していたということだが、どうして彼女が二百年経（た）った今もわざわざ夜中に廊下を歩か

ねばならぬのかという理由は残念ながら不明である。／もっとも僕は幸か不幸かこの幽霊の出る旅館の本館に泊まることはできなかった)。この「チャールストンの幽霊」も「レキシントンの幽霊」の発想の原点になっている可能性がある。

12　佐野正俊「村上春樹における小説のバージョン・アップについて」(前掲)。

13　佐野正俊「村上春樹「レキシントンの幽霊」の教材研究のために」(前掲)。

14　ケイシーが〈十歳〉(二七)のときに母親と死別し、それから〈三十年近く〉(二九)経って父親と死別したという記述から算出した。

15　フロイト「喪とメランコリー」(一九一七年)。引用は『人はなぜ戦争をするのか　エロスとタナトス』(中山元訳、二〇〇八年二月、光文社)による。

16　佐野正俊「村上春樹「レキシントンの幽霊」の教材研究のために」(前掲)や秋枝美保「村上春樹「レキシントンの幽霊」論」(前掲)は、ケイシーとジェレミーを同性愛者であるという見解を示しているが、小説内にはそのように断定できる根拠は見当たらない。ちなみに、後年村上春樹はゲイのピアノ調律師を主人公にした短編小説「偶然の旅人」(「新潮」二〇〇五年三月)を発表している。

17　松本常彦「密輸のためのレッスン――「氷男」『レキシントンの幽霊』所収」(「国文学　解釈と教材の研究」一九九八年二月)。

(佐世保工業高等専門学校講師)