

断絶と連続性：村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論

柿崎，隆宏
九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/25423>

出版情報：九大日文．19，pp.125-140，2012-03-31．九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：



断絶と連続性

——村上春樹「貧乏な叔母さんの話」論——

KAKIZAKI
Takahiro
柿崎 隆宏

一、問題の所在

村上春樹の二作目の短編小説「貧乏な叔母さんの話」は、一九八〇年雑誌「新潮」の一二月号に発表された。このタイトルにある「貧乏な叔母さん」ということばから、私たちは何を想像するであろうか。恐らく大部分の人が、経済的に貧しい女性の姿を思い浮かべるのではないかと思われる。

けれどもこの小説は、そのような実生活に繋がる話題——経済的な貧しさ——とは全くと言っていいほど関わりのない小説である。少なくとも小説を字面通りに読んだ場合は、読者はこの小説が何故「貧乏な叔母さんの話」と題されたのか疑問を抱くのではないだろうか。確かに小説の中には「貧乏な叔母さん」が登場するが、それは経済的に貧しい人物としてではない。

このように書いていても辞典にあるような意味を思い浮かべてしまい、奇妙な感覚がある。それでもタイトルと作品の間に矛盾はない。何故ならこの小説は「貧乏な叔母さん」についての小説ではなくても、「貧乏な叔母さんということば」についての小説だからである。

「貧乏な叔母さんということば」によって主人公の「僕」は小説を書くかと思いい立ち、その後「概念的な記号」と語る（「貧乏な叔母さん」が背中に貼りつく。それは「固定された」（「貧乏な叔母さん」ではなく、見る人によって様々な形象となつて「僕」の生活に影響を及ぼしていく。村上はこのような不可思議な小説を書いた理由について『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短篇集Ⅰ』（講談社、一九九〇年）（以下『全作品』と略記）に付された解説の中で以下のように述べている。

二作めの短編小説。これもタイトルから始まつた話。それもタイトルから書き始めるという執筆作業自体をモチーフにした話である。『中国行きのスロウ・ボート』を書いた経験をもとにして、自分が小説を書く行為を文章的に検証してみたかたという意味あいもある。小説そのものも二重構造になっている。つまりこれは『貧乏な叔母さんの話』という小説でありながら、同時に「メイキング・オブ・『貧乏な叔母さんの話』」になっているわけだ。これも難しい展開の話だった。僕としてはかなりの意欲作だったのだが、あまりにもテーマが大きすぎて、駆け出しの作家の手にはあまる部分があつた。（村上春樹「自作を語る 短篇小説への試み」）

この解説に収められている他の作品解説でもタイトルから書き始められたことがたびたび記されている^①。また別の場所でも村上は「ぼくは、一つの言葉から、なんかつくるっていうのが

好きなんですよね」⁽²⁾とも語っている。この二つの発言を並べてみると、一つの言葉「タイトルから書き出すことが村上の創作方法として用いられていたことが分かるが、それは具体的にはどのようなもののだろうか。これについても村上は次のように語っている。

（前略）頭に浮かんだイメージを文章で辿って追求していくうちに、自発的に筋がどんどん広がっていく。書き進んでいくうちに自分でも気がつかなかった何かが姿を見せてくる。そういうスポンティニアスな作業そのものが僕にとっては非常にスリリングで興味深いのである。

ここでいう「イメージ」とは心象や映像などの字義的な意味とほとんど同義であろう。村上春樹という作家にとって一つの言葉から得られるイメージを追求し、予測不可能なものを導き出すことが出来る小説を書くという行為そのものが「非常にスリリングで興味深い」ものである。

「貧乏な叔母さんの話」はこのような村上の創作方法それ自体がモチーフとなった「意欲作」である。先の作品解説の中にも「当ても『新潮』の担当編集者と二人でとことん話し合っ手を入れた」と当時の様子を振り返っている。

しかし作家の思いに反して、「貧乏な叔母さんの話」は研究史においてはほとんど触れられることのない作品であったと言わざるを得ない。

同時代的な評価としては「貧乏な叔母さん」というのは、何ら具体的な像のない、たんなる言葉、あるいは概念なのである」とする桶谷秀昭氏の指摘⁽³⁾や「貧乏な叔母さんの話」という小説は、「貧乏な叔母さん」というコトバが、〈僕〉に貼りついてしまう話にほかならない」という川村湊氏の見解⁽⁴⁾があるのみである。

その後、平野芳信氏は村上が「文学テクストにおける言語の象徴性を拒否」し、「概念的な記号のようなもの」を「ストラクチュア」、「構造」「型」「パターン」への志向性」に依拠していることを指摘し、「貧乏な叔母さんの話」を村上の文学活動において次のように位置づける。

（前略）『貧乏な叔母さんの話』は、春樹の方法論が意識的には言葉の先鋭化から「ストーリー・テリング」の方向に転換を遂げたことが、無意識にパターンとしての型にスライドし依存していくことであったことを、はからずとも物語のかたちをかりて、我々の前に指し示した里程標^{マルストン}であったのだ。（平野芳信「貧乏な叔母さんの話」——物語のかたちをした里程標^{マルストン}」（国文学解釈と教材の研究）一九九八年二月臨時増刊号）

平野氏の論考は『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年一〇月）以降「ストーリー・テリング」への移行を遂げる村上の創作上の変化が「貧乏な叔母さんの話」という小説として提出されて

いたと論じた点で秀逸な論考と言える。一方で平野氏も「概念的な記号のようなもの」と語られる〈貧乏な叔母さん〉への解釈から先述の見解を示しているように、作品発表時から一貫して「貧乏な叔母さんの話」の評価軸が、「概念的な記号」と語られる〈貧乏な叔母さん〉をいかに解釈するかという地点から動いていない点も確認できる。

これらの論考と一線を画した評価を行ったのが山根由美恵氏である。山根氏は「彼女には名前はない」という〈貧乏な叔母さん〉への「僕」の言及から次のような見解を提出している。

両氏（川村湊、平野芳信―引用者註）の言われるように、〈貧乏な叔母さん〉は、曖昧で明確な意味を持たない「記号」的な存在である。しかし、この〈貧乏な叔母さん〉に一つの方向性、「死ぬ前から既に名前が消えてしまっているタイプ」という性格付けがなされていることは看過できない。つまり、生きていながらも存在感はなく、自己の存在性を他者に認識してもらえない不幸な存在が〈貧乏な叔母さん〉ということばで表されているのである。（山根由美恵『村上春樹〈物語〉の認識システム』（若草書房、二〇〇七年六月））

山根氏は右のように述べ、「貧乏な叔母さん」のこの特徴こそが、テクストの中心となり、作家の小説観と密接に関わっている」と論じている。この山根氏の論考が提出される前後から、「貧乏な叔母さんの話」を通じて作家の創作上の主題を本作に

見る論考が見られるようになる。「日本における『プロレタリアート』、つまり貧困層―貧しい人々―への気がかり」「良心の呵責」を読み取る加藤典洋論^⑤。「貧乏な叔母さんの話」以後、村上はさらに先に進み、心のなかでもっとも名状しがたい領域を探究する」と、「貧乏な叔母さんの話」の執筆を契機として、村上春樹がその創作の題材を人間の内面に見出したとするジェイ・ルービン論^⑥がその好例であろう。他にも「背負うこと自体は決して「苦勞」はないものの、縁を切ることができない」（「貧乏な叔母さん」を中国の暗喩であるとする柴田勝二論^⑦）などが近年の研究成果として挙げられる。

しかしこれまで見てきた一連の先行研究の中でも、作家が何故「貧乏な叔母さん」という言葉をタイトルに、そして作品内での重要なキーワードとして用いたのかについては触れられていない。それは村上自身が「どうしてまた『貧乏な叔母さんの話』なんていう奇妙な題の小説を書くかと思ったのか、僕自身にも思い出せない」^⑧と証言していたり、ルービン氏が紹介するように陽子夫人の家系に関する事柄から想起されたものであるという証言がある^⑨にしても、少々不可解ではないだろうか。これまで見てきたように村上春樹という作家にとって、一つの言葉から得られたイメージを追求していく自身の創作方法は非常に大きな意味を持つものであり、多くの場合、その出発点となっているタイトルは重要な役割を持つはずである。そのような創作方法自体をモチーフに小説を書く際に「貧乏」というマインスのイメージを喚起する言葉を用いて〈貧乏な叔母さん〉

ということばを作り出し、それに固執する小説家を描くことは軽んじられるべきことではないと考える。

以上のような問いから、本稿は、村上が自身の創作方法をモチーフにした作品で、何故〈貧乏な叔母さん〉ということばが作品のタイトル、およびキーワードとされたことの意味を検討したい。

しかし〈貧乏な叔母さん〉ということばへの定義については先の山根氏の指摘があり、背中に貼りつけた「概念的な記号」という定義に着目したものは平野氏の論考の他に「一個の觀念」⁽¹⁰⁾とか「透明な象徴」⁽¹¹⁾などの指摘がある。特に後者の指摘について言えることだが、〈貧乏な叔母さん〉自体が「概念的な記号」として様々な意味と形象を生み出す存在であるならば、それぞれの分析は正鵠を射ているし、また同時に「概念的な記号」の言い換えではない。

そこで本稿では、〈貧乏な叔母さん〉ということばから導き出されるイメージの方向性や、そこで発生したイメージがどのように受け取られるのかを分析し、その上で同時代の社会的コンテクスト、及び作家の創作活動との関連を考察し、「貧乏な叔母さんの話」についての新たな見解を提出したい。

二、イメージの方向性

「貧乏な叔母さんの話」という小説は、作者自身が『貧乏な叔母さんの話』という小説でありながら、同時に「メイキング・

オブ・『貧乏な叔母さんの話』」になっているわけだ⁽¹²⁾と語るように、「七月のある晴れた午後」に主人公の「僕」が〈貧乏な叔母さん〉という言葉に心を捉えられ、〈貧乏な叔母さん〉について何かを書いてみたいと思うところから物語が始まる。けれども小説の着想となった〈貧乏な叔母さん〉について、「僕」は連れの女性（以下「連れ」と表記）に「貧乏な叔母さんについて何かを書いてみたいんだ」と告げるが、「どうして貧乏な叔母さんなの？」と驚かれ、困惑されてしまう。

それから「連れ」に親戚に貧乏な叔母さんがいるのかと問われた「僕」は、自身の親戚に貧乏な叔母さんは居ないことを告げる。「まったくの本物」の貧乏な叔母さんを持ち、共同生活を送った経験を持つ「連れ」は、貧乏な叔母さんについて特に何かを書きたいとは思わないと「僕」を突き放す。

それでも第二章に入ると、「僕」は読者と思われる「あなた」に向かつて〈貧乏な叔母さん〉について語り始める。それは結婚式の場で、親戚も含め誰からも声を掛けられることもなく、テーブル・マナーにもやや問題のある人物である。さらには「彼女には名前はない」という一言で片づけられ、特定の個人としてではなく記号のような扱いを受けてしまう、哀れみと同情を誘う人物として造形されている。山根由美恵氏の論考にあるように「生きていながらも存在感はなく、自己の存在性を他者に認識してもらえない」⁽¹³⁾存在として〈貧乏な叔母さん〉は語られている。これは〈貧乏な叔母さん〉ということばから想起されたイメージなのであるが、「貧乏な叔母さん」という言葉

が持つ意味とは異なるものである。字義通りに意味を読み取ってその情景を想像するならば、第一節で触れたものになると思われる。この言葉の意味と言葉から得たイメージとの差異は、「僕」が〈貧乏な叔母さん〉ということばが持つ意味よりも、ことばから想起されるイメージを語っていくことに重きを置いていることの証左として考えられる。けれども〈貧乏な叔母さん〉ということばから無作為にイメージが生み出されていくわけではない。

ジェイ・ルービン氏は〈貧乏な叔母さん〉ということばは「特別な意味を持つわけでもない」とし、「僕」が〈貧乏な叔母さん〉に心を捉えられた物語の冒頭を分析し、「僕」と「連れ」が「ぼんやり見上げてい」る一角獣の銅像やラジオから流れてくる「ポップソング」に注目しながら、一角獣の銅像や冒頭で流れる歌が「この短篇が心の内面へ向かっていることを示すてがかりだ」と述べ、これらのモチーフが象徴するものを手がかりに短編自体の主題を論じている。⁴⁾「貧乏な叔母さんの話」という小説で語られるイメージの方向性を、モチーフが象徴的に示すというこの指摘は興味深い。ルービン氏の論考に使用されているのは『全作品』版のテキストであり、本稿で使用している単行本版のものとは場所によってはテキストに大きな変更がなされているものもあり⁵⁾、解釈にも差異が生じるであろうが、その指摘自体は有効であると考える。

一角獣の銅像に関してはルービン氏の他諸氏の指摘があるように⁶⁾、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮

社、一九八五年六月）の主人公「私」の意識下における世界「世界の終り」の側に登場する。もちろん一角獣Ⅱ内的世界を現すモチーフという図式には事後的な意味づけの感拭いきれないのだが、一角獣の銅像というモチーフが内なる世界、そして時間に関わるものであることは「貧乏な叔母さんの話」のテキストにおいても示されている。

僕は頬杖をつき、煙草を口にくわえたままもう一度一角獣の銅像を見上げる。二頭の一角獣はどこかに置き去りにされた時の流れにむけて、苛立たしげに四本の前足を振り上げていた。（傍点引用者、以下特に断りのないものはすべて引用者による）

一角獣が指し示す時間は「どこかに置き去りにされた」とされており、「置き去り」という表現が何かを残してきたことを意味するものであり、また一角獣自体が「心の内面」、内なる世界を象徴するモチーフであるならば、その対象となる時間は過去や記憶と想像される。「僕」はテレビのモーニング・ショーに出演した際に、〈貧乏な叔母さん〉が背中に貼りついた経緯を説明しているが、その中で「一角獣の銅像のある広場」という表現を用いている。一角獣の銅像が設置されている「絵画館の広場」ではなく、一角獣の銅像が取り上げられていることを考えても、〈貧乏な叔母さん〉から受け取るイメージに対して一角獣の銅像が象徴的に示す過去や記憶の影響が伺える。

「僕」が一角獣の銅像を見上げている場面で流れている音楽にも眼を向けてみたい。『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年七月）で使用されているピーチ・ボーイズの「カリフォルニア・ガールズ」や『一九七三年のピンボール』（講談社、一九八〇年六月）におけるピートルズの「ラバー・ソウル」がそうであるように、村上春樹の作品において歌は作品の読解を行う上で重要な役割を与えられたモチーフである。「貧乏な叔母さんの話」で歌や音楽が流れているのは冒頭の場面のみで、曲名も記されていない。だが〈貧乏な叔母さん〉について「連れ」とやり取りを交わした後、「僕」は次のような表現で第一章を締めくくっている。

そうなんだ、僕には／貧乏な叔母さんさえない……
これはまるで、歌の文句のようだな。

ここで〈貧乏な叔母さん〉が歌と関連づけられている。作中で歌とは二度繰り返し返されている「失われた愛だとか、失われそうな愛だとかについての歌」以外にない。この歌の主題となっている「愛」とは、多くの場合二つの対象の間に生じる強い結びつきを前提とするものである。「僕」が想像した〈貧乏な叔母さん〉が誰にも話しかけられないような他者との接点のない人物とされていること、また「連れ」と〈貧乏な叔母さん〉についてやり取りを交わす間、「僕」は同じ主題を持つ別の曲が流れてきたという状況の変化を細かに報告している。その上で

先述の引用文のように〈貧乏な叔母さん〉と歌を関連づけていることから、冒頭で流れる愛Ⅱ繋がり（関係）の喪失を歌う歌も一角獣の銅像と同様に、イメージの方向性を示すものとなっていると考える。

それから「僕」が〈貧乏な叔母さん〉について想像を巡らせていると、やがて「僕」の背中に〈貧乏な叔母さん〉が貼りつく。飼い猫は「はじめの二三日こそ」〈貧乏な叔母さん〉を「胡散草そうに眺めていた」が「自分たちのテリトリーを乱す意志のないことがわかったと、すぐに慣れてしまった」。しかし人間はそうはいかない。〈貧乏な叔母さん〉は「ただのことば」、「概念的な記号のようなもの」と語られ、「ひとつの形に固定された貧乏な叔母さんではなく、見る人のそれぞれの心象に従って」姿を変える「一種のエーテルのごときもの」であり、「辛気臭いお袋」、「食道ガンで死んだ秋田犬」、「ずっと昔の小学校の女教師」と、〈貧乏な叔母さん〉から読み取られるイメージはそれぞれの人物に関わりのある存在や忘れられた記憶を反映している。これら〈貧乏な叔母さん〉が映し出したものには一角獣の銅像（過去、記憶）と歌（失われた／失われつつある愛Ⅱ繋がり、関係）という、それぞれのモチーフが象徴的に示す要素の影響があることは明らかであろう。

だが〈貧乏な叔母さん〉が見せるイメージは、負の要素を伴い、人々を気落ちさせるものとして反映されてしまう。

「あいつ自身は悪いやつじゃないんだけど」と彼らは言

った。「ただ会っ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の残った女教師）の顔をみせられるのはどうもね」

（中略）

あなたと二人でいるとどうも気づまりなのよ、と一人の女の子は正直に言った。

僕のせいじゃないよ。

わかつてるわ、彼女はそう言つて具合悪そうに笑つた。

（後略）

このようにほとんどの人は〈貧乏な叔母さん〉を通して「僕」の背中に現れるものを見て、居心地の悪さを感じている。これも〈貧乏な叔母さん〉ということばの特徴と言え、人々が受け取るイメージは、小説の中で暗い要素として捉えられている。

〈貧乏な叔母さん〉によつて見せられるものは、見る人を「気づまり」にさせてしまい、そのため「僕」の周辺からは「一人また一人」と「櫛の歯が抜けるように友人たちが去つてい」き、同時に〈貧乏な叔母さん〉を背負つたことで雑誌やテレビ局の取材に付き合わされることになる。しかし人々の〈貧乏な叔母さん〉への興味が薄れていくと、「僕と貧乏な叔母さんが一体化してしまつたような沈黙」の中に置かれる。

ここで看過できないのは、この時「僕」自身が〈貧乏な叔母さん〉からマイナスのイメージを受け取つておらず、それをマイナスと受け取っているのは周囲の人々だけであるという点で

ある。「僕」は〈貧乏な叔母さん〉によつて引き起こされた状況を語っているが、その中に「僕」が「気づまり」な思いをしたという内容は語られていない。「僕」が語っているのはあくまでも「僕」の周囲の人々についてのものだけである。つまり〈貧乏な叔母さん〉を介して浮かび上がってくるイメージを負うものとして捉える要因は、「僕」ではなく周囲の人々、少し大きな言葉を使うと社会の側にあるのではないかということである。この点については後述したい。

三、〈貧乏な叔母さん〉と「時の跳梁」

〈貧乏な叔母さん〉に関する「僕」の思索はここで終わつていくわけではない。〈貧乏な叔母さん〉が背中に貼りついた後も、「僕」は更なる考察を続けていく。

第三章に場面が移ると、「僕」は「連れ」に、再び〈貧乏な叔母さん〉について疑問を投げかける。それは「どんな人間が貧乏な叔母さんになる」のかについてであり、「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」として生まれるのか、あるいは「貧乏な叔母さんの状況」のために〈貧乏な叔母さん〉になるのかという、「〈貧乏な叔母さん〉的な存在がどのような境遇や状況から生まれてくるのか」という疑問である。

「僕」の問いかけに「連れ」は「そのどちらも同じこと」だと答え、「貧乏な叔母さんには貧乏な叔母さんの少女時代が

あり、青春があつたかもしれない。あるいはなかったかもしれない。でも、それはどちらでもいいこと」だと続ける。「連れ」は〈貧乏な叔母さん〉が生まれることに、境遇や状況などは無関係であると述べている。とすれば、〈貧乏な叔母さん〉とは誰しもがそうなり得る存在であり、そこに固有の境遇や状況などの理由は介在し得ないことを言い表していると考えられる。

この「連れ」とのやり取りの後で、「僕」は再び〈貧乏な叔母さん〉についてイメージを展開させていく。周囲の人々が「僕」から離れても「僕」の側に居続け、〈貧乏な叔母さん〉についての「僕」の思考を導く「連れ」は、『1973年のピンボール』において主人公を過去からの解放へと導く双子の女の子に近い存在、あるいは『羊をめぐる冒険』で冒険の案内役となる「耳のガールフレンド」の原型のような存在とも考えられる。

もちろん時は全ての人々を平等にうちのめしていくのだろう。まるで路上で死ぬまで老馬をうちすえるあの御者のように。しかしそれはおそろしく静かな打撃であるから、自らが打たれていることに気づくものは少ない。

それでも僕たちは貧乏な叔母さんという、いわば水族館の窓ガラスをとおして、そんな時の跳梁ぶりを目のあたりに見ることができる。狭苦しいガラス・ケースの中で、時はオレンジみたいに叔母さんをしぼりあげていた。汁なんてもう一滴も出やしない。

僕をひきつけるのは、彼女の中のそんな完璧さだ。
もう本当に一滴だつて出やしないんだよ！（傍点原文）

引用文にある「路上で死ぬまで老馬をうちすえるあの御者」とは加藤典洋氏が指摘する⁽¹⁷⁾ように、ドストエフスキー『罪と罰』⁽¹⁸⁾第一部第一章五節にあるラスコリニコフの夢の場面で、痩せ衰えた老馬に到底引けそうもない大きな馬車を引かせ、馬車を動かせない馬を撲殺する御者のことである。「時は全ての人々を平等にうちのめしていくのだろう」という書き出しとこの挿話になぞらえて、ここでは〈貧乏な叔母さん〉は不条理な時間の影響力を誰もが受けなければならないことを、私たちの前に現すものとされている。

このことは次作「ニューヨーク炭鉱の悲劇」⁽¹⁹⁾を見るとより明確になる。作中「台風や集中豪雨がやってくるたびに動物園に足を運ぶという比較的奇妙な習慣」を持つ友人が語られている。その中である時、友人が悪天候の日ではなく、「夜中の三時」に動物園に行つた際に感じ取つた「何か」についての挿話が紹介されているが、この挿話は「僕」のイメージした光景に類似したものである。

「奇妙な体験だったな。口ではうまく言えないけどさ、まるで地面が方々で音もなく裂けて、そこから何かが這い上がってくるような、そんな気がしたね。そして夜の闇の中をね、地の底から這い上がってきたその目に見えない何か

が跳梁^{トウリョウ}しているんだ。冷やりとした空氣の塊りみたいなものさ。目には見えない。でも動物たちはそれを感じる。そして俺は動物たちの感じるそれを感じる。結局、俺たちのこの大地は地球の芯まで通じていて、そしてその地球の芯にはとてつもない量の時間が吸い込まれているんだよ。(後略) (村上春樹「ニューヨーク炭鉱の悲劇」(傍点原文))

動物たちが感じ取っている「それ」Ⅱ「跳梁している」「時間」を動物たちを通して見る友人は、〈貧乏な叔母さん〉を通じてそれを見る「僕」の姿と置き換えられる。

このような時間の影響力が示されるのは、第四章の郊外電車の中で出会う母子の挿話においてである。弟に幼稚園の制帽にいたずらをされ、無理矢理奪い返した女の子が母親から理不尽な怒りを買ひ、「もううちの子じゃない」という宣告を受け、「僕」の隣りにやつてくる。

彼女は平凡な顔立ちの少女だった。おそらく彼女をとりまく平板さがまるで煙のように彼女の顔に浸み込んでしまったのだろう。ふつくらとした表情に漂うこの年代の少女特有の透明感も、思春期を迎えるころには鈍い肉づきの中にすっかり消え失せてしまうだろう。僕には彼女のそんな姿を、帽子のしわを伸ばしながら少女から大人へと成長していく姿を想像することができた。

この女の子は現実世界において〈貧乏な叔母さん〉的な存在となり、「僕」に〈貧乏な叔母さん〉的存在が遍在していることを目の当たりにさせる。そして「僕」が女の子を見ながら想像する「ふつくらとした表情に漂うこの年代の少女特有の透明感」が成長とともに「鈍い肉づきの中にすっかり消え失せ」ていく様子は、〈貧乏な叔母さん〉を通して見ることが出来る時間の影響力に他ならない。また〈貧乏な叔母さん〉からしばらく取られる果汁の比喩は、女の子が、元来備えていた「透明感」を失っていき、その代償として「鈍い肉づき」とともに身につけていかなければならない、女の子が生きる時代の秩序や文化と捉えることができないだろうか。

この郊外電車の場面で「僕」は、女の子の母親を「あまりに速く進みすぎる時間が夕暮れの彼女をすっかり押し潰してしまつたのだろう」と語っており、時間によつて疲弊した存在として語っている。その要因として挙げられているものは「月賦の支払いや歯医者^{ハシイ}の請求書」などの現代社会の中で生きるために行わなければならない事柄であり、また「月賦」や「請求書」とは消費を促す(追々)ものである。次節で改めて触れるが、作品が書かれた一九八〇年の社会状況を加味してみると、極めて同時代的であると言える。このことから、女の子が身につけなければならぬものが同時代の社会制度であることが具体的に裏付けられている。「僕」が〈貧乏な叔母さん〉的存在を通して見ているのは、時間の影響力だけではなく、生きることと自体が何かを失いながら、社会の制度を受け入れていかなけ

ればならない事実である。

四、村上春樹の内と外にある「日本」

前節まで「僕」が心を捉えられた〈貧乏な叔母さん〉ということばから生まれるイメージの方向性と、それが負の要素を伴ってマイナスに受け取られたこと、また〈貧乏な叔母さん〉的存在を通して、生きること自体が何かを失いながら現代社会の制度を受け入れなければならないことが描かれている点を見てきた。本節ではこれまでの考察を踏まえ、本稿全体の問題について考えたい。

そもそも〈貧乏な叔母さん〉とは、「僕」が書こうと試みた小説の題材であった。〈貧乏な叔母さん〉について書かれた小説について、「連れ」は「そんな話、誰も読みたがらないかもしれない」と否定的な意見を述べているが、それは何故であろうか。

加藤典洋氏は第一節で紹介した論考の中で「僕」の〈貧乏な叔母さん〉「プロレタリアート、貧しい人々を書きたいという衝動を「反時代的」と表現している。加藤氏の論考自体の賛否は別にしても、作品が発表された同時代に眼を向けると、確かに「反時代的」と考えられる点は確認される。

「貧乏な叔母さんの話」が発表された一九八〇年は、第三次産業の拡大や半導体などのハイテク産業の発達によって産業の高度化がなされ、また広告などのメディアの発展による情報化

が進み始めた時代でもある。都市や経済の発展によって消費の多様化が進み、日本人の多くが「中流」という意識を持ち始めたのもこの時期である。⁹⁰⁾ 後年、村上は『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社、一九八八年一〇月）の中で当時の状況を「高度資本主義社会」と批判的な眼差しを向けている。

作者が批判的に意識する一方で、経済的に豊かになった同時代の日本に照らし合わせると、「連れ」が言うように〈貧乏な叔母さん〉は同時代の現実とはかけ離れた小説の題材である。もちろん「まつたくの本物」の貧乏な叔母さんを知る彼女が想定した貧乏な叔母さんと、「僕」が思い描いた〈貧乏な叔母さん〉とは同じものではなかったにしても、ことば自体が経済的に豊かな時代に書かれる小説の題材としては反時代的なのである。また「貧乏」ということば自体、私たちの実生活に強く結びつき、なおかつ貧しさや欠乏といったマイナスのイメージしか喚起できないことばなのではないか。だからこそ〈貧乏な叔母さん〉が呼び起こした様々なイメージを「僕」の周囲の人々（一九八〇年を生きる人々）が不可解なもの、奇妙なものとして受け取ったのである。それでは何故村上は「貧乏」、「貧乏な叔母さん」という同時代の社会と距離のある言葉をタイトルに冠したのか。

これについて参照したい発言がある。「貧乏な叔母さんの話」の執筆時期とほとんど同時期と思われる一九八〇年一月一日に行われた村上龍との対談の中で、村上春樹は次のように述べている。

僕の原体験というのかね、子供のころに小学校の先生に教えられたわけ。日本は農業人口が六〇パーセントを占める農業国であり、所得水準も低いし、輸出も繊維製品に頼っている、つまりは貧乏な国である、と。でも憲法で戦争を否定した国は世界中に日本しかないんだ。だから、そこに誇りを持ちなさい、ってさ。まあ、戦後民主主義の残光だよ。どうも民青っぽい話しだけさ。

それで僕は、ああそういう国なんだなと思いつながら大きくなったわけ。ところが、実際はそういうわけじゃない。戦闘機もあれば戦車もあるしさ、これはもう軍隊だよ。十歳くらいだったと思うけど、これでガツクリきたわけですよ。

それから高度成長があつて、日本も金持になつて、車やらカー・テレビやらも持つようになった。円高で外国にも行けるようになった。でもね、こんなのつてちつとも僕は嬉しくないわけです。(後略) (村上龍・村上春樹『ウオーク・ドント・ラン』(講談社、一九八一年七月))

ここで注目したい事項は二つある。一つは村上の原体験として、「貧乏な国」としての日本と「憲法で戦争を否定した国」としての日本があること。もう一点は少年時代に二つの日本を内面化しながらも、成長するに従つて教え込まれた日本の姿と現実との間に齟齬を感じ、その後高度経済成長を経て「貧乏な

国」から「金持」になった日本について、村上は「ちつとも僕は嬉しくない」と言い、一九八〇年のように経済発展を遂げた日本への違和感を述べている点である。「貧乏な叔母さんの話」のテキストには「昭和二十五年」＝一九五〇年に起きた「朝鮮戦争」が言及される箇所が僅かにあるが、これを機に日本国憲法で軍事を否定したはずの日本が、アメリカを中心とするG H Q (連合国軍総司令部)の方針によつて再軍備化していったことは周知の通りである。また一九六〇年代以降の高度経済成長も村上が内面化した「貧乏な国」という原風景を大きく作り変え、アメリカの影響を受けた文化が発達し、東京だけでなく日本各地に都市が出現した。なお、村上はこの三年後、五木寛之との対談でも同様の発言をしており⁽¹⁾、村上春樹という作家の内面に貧しい国としての日本、戦後憲法が深く刻み込まれていたことが確認できる。

〈貧乏な叔母さん〉は見る人との間に繋がりを持つ存在についての記憶を呼び起こすものであったが、作者にとつては自身が内面化した「貧乏な国」である日本、戦争を放棄した国である日本をイメージさせるものではないだろうか。けれども現実には小説を書いている一九八〇年の日本は、経済発展を遂げた「高度消費社会」であつて「貧乏な国」とは異なる制度によつた社会である。「貧乏な国」から「高度消費社会」＝「金持」の国への変貌は、日本の社会構造や文化のあり方を大きく作り替えるものであっただろう。

ここで論者が述べたいのは村上の心が「貧乏な国」としての

日本の側にある、ということではない。そうではなく、豊かになった日本（「金持」になった日本、一九八〇年代）の中で〈貧乏な叔母さん〉という「誰も読みたがらないかもしれない」（＝同時代にそぐわない、反同時代的）小説の題材が語られる小説を書くことで、自身が内面化した日本と一九八〇年における現実の日本との断絶と連続性を前景化し、村上はそれを新たに内面化しようとしたのではないか、ということである。

一九八〇年に発表された村上の小説を見てみると、長編小説の『一九七三年のピンボール』の主人公は友人と翻訳事務所を経営し、郊外に住む都市生活者であるという極めて同時代的な作品である。一方で村上の初の短編小説「中国行きのスロウ・ボート」は、「中国」という単語自体が日本にとつては第二次世界大戦という暗い過去に繋がるものであり、村上自身が幼い頃から聞かされていたという父村上千秋氏の従軍体験⁽²²⁾とも関わるものである。作中にも戦争を連想させる比喩が用いられており、一九八〇年に戦争という過去の記憶を持ちこむ小説であると見なすことが出来る⁽²³⁾。「中国行きのスロウ・ボート」の場合も「戦争」の記憶は遠い過去のものとなり、小説が書かれた同時代と戦争の時代との間には距離がある。けれども中国を侵略した「日本」は同じ日本であり、社会がどんなに変化しようともその事実には変わりはなく、歴史の連続性を否定することは出来ない。

この図式は「中国行きのスロウ・ボート」と同じ年に発表された「貧乏な叔母さんの話」にも適応される。豊かな国になっ

た日本＝一九八〇年の日本で社会の状況にそぐわないマイナスのイメージや、「貧乏な国」としての日本（作家が内面化した日本）を連想させる〈貧乏な叔母さん〉ということはがタイトルとされ、キーワードとして登場する小説を書くことで、村上は豊かな国になった日本の中に「貧乏な国」だった時代の記憶を喚起させる。その記憶は作家の内面と現実の距離を現すと同時に、日本が「貧乏な国」から「金持」の国へと変化していく歴史の連続性を示すものである。

そしてここにこそ「叔母さん」という親類を意味することばが作品で用いられた要因がある。叔母さんは父や母の妹にあたる人物に使われる言葉だが、日本の戦後の歴史が敗戦による占領という、去勢された状況から始まっており、アメリカ主導の占領下に置かれ、女性的な立場に立たされていた。このことから、終戦から間もない一九四九年（昭和二十四年）生まれである村上の原風景を連想させる言葉に、男性的な言葉（父、叔父さん）が選ばれることは有り得ない。叔母さんは親類縁者であることには変わらないが、両親や兄弟ほど強い結びつきがあるわけでもなく、かといって無関係な他人でもない。

村上が作品を書いている一九八〇年の日本の社会状況から見れば、村上の記憶にある日本は、同じ日本ではあるが経済的にも文化的にも異なる日本であり、その間には断絶がある。これは何も一九八〇年代に限ることではなく、今日を生きる私たちにも言えることである。豊かな国としての日本を生きる私たちにとって、村上の内面に刻まれた「貧乏な国」としての日本の

姿は、歴史として結びつきのある「過去」として認識できるものであっても、原風景のように、自分と深い関わりのあるものとして受け入れることが出来る光景ではなくなっているのではない。けれども貧しい時代と裕福な時代という、二つの日本を切り離すことは当然出来ない。現代と過去は大きく異なりながらも、分かちがたく結びついている。このような二つの時代の間にあるずれと親和性は、私たちが叔母さんに対して抱く奇妙な距離感と似てはいないだろうか。

このように作家の内面と現実との距離感、そして日本が貧しい国であった時代と、作品が書かれた同時代の——あるいはその先の時代も含めた——豊かな時代との分かちがたい結びつきを、象徴的に示すことばが〈貧乏な叔母さん〉なのである。

村上が作家として作品を書いている「金持」の国日本と、自身が内面化した「貧乏な国」は、断絶がありながらも結びついている。「貧乏な叔母さんの話」という小説は、村上春樹という作家の内と外にある二つの日本の断絶と連続性を、小説を書くことで現前化し、内面化しようとする作家の試みだったのではないか。

五、おわりに

本稿は「貧乏な叔母さんの話」という村上春樹の習作期に書かれた小説を取り上げ、作家自身が「タイトルから書き始める」——一つのことばから発生するイメージを文章化していく、

という創作方法自体をモチーフにした作品で、何故〈貧乏な叔母さん〉ということばが選ばれたのか、という問いについて検討を加えてきた。ここで全体をまとめた上で、村上春樹の同時期の創作活動において、「貧乏な叔母さんの話」という小説が書かれた意味を考え、本稿の結論としたい。

作家と同様に、〈貧乏な叔母さん〉ということばから受け取ったイメージを「僕」は展開させていく。小説で語られるイメージには一角獣の銅像（過去、記憶）と、ポップソング（失われた／失われそうな愛／繋がりが、関係）というモチーフによって構成されるイメージの方向性が象徴的に示されていた。

やがて「僕」が「ただのことば」、「概念的な記号」と言い表す〈貧乏な叔母さん〉が「僕」の背中に貼りつき、見る者によって様々な意味や形象を生成する。それは先に言及したイメージの方向性によって、見る人に関係する存在の記憶をもとにイメージを作り出すのだが、イメージを見る人々はそれぞれのイメージを負の要素とともに受け取る。

その後第三章から第四章にかけて、小説が後半に入ると〈貧乏な叔母さん〉は時間の影響力を私たちに見せるものとして捉えられる。「僕」は第四章で郊外電車の中で出会った母親に理不尽な叱責を受け、泣いている女の子を見、同時代の社会制度を受け入れながら、時の流れに侵食されていく女の子の姿を想像する。

これらの考察を踏まえた上でさらにテクストの外に目を向けると、「貧乏な叔母さんの話」が書かれた一九八〇年は、日本

が経済的に豊かになり、「貧乏な叔母さん」がいない社会である。けれども作者自身の原体験としてあるのは、「貧乏な国」である日本、憲法で戦争を否定した国である日本であり、作家の内面と小説を書いている同時代の状況との間には齟齬がある。先の「貧乏な叔母さん」についての考察をここに組み入れると、「貧乏な叔母さん」から受け取るイメージが不気味な存在となるのは、そのことば自体から私たちが受け取るイメージの作用のためであり、同時に「貧乏な叔母さん」は「貧乏な国」から「金持」の国へと変貌を遂げ、新たな制度で構築された現実社会と作家の内面との距離を暗示する。しかしどれだけ大きく社会が変わろうともその連続性が否定されることはない。

二つの日本——「貧乏な国」としての日本と「金持」の国である日本——の間にある断絶と連続性を、村上は「貧乏な叔母さん」という半時代的なことばを用いて作品を書くことで前景化し、内面化したのではないか、という論を展開してきた。

一九八〇年という年は村上の創作活動に大きな意味を持つ年である。もちろん前年にデビューを果たしたばかりの新人作家であったことには変わりないが、この年は村上春樹が短編小説に取り組み始めた年である。この年の二月に『一九七三年のピンボール』を「群像」誌上に発表した後、『羊をめぐる冒険』までの二年間、短編小説と翻訳を中心に創作活動を行っている。村上春樹は短編小説を書く目的を、村上龍との対談の中で次のように述べている。

僕が『ピンボール』のあと短いものの中でやりたいと思うたのは、僕の体の中にあるパワーを、どこかに封じこめたということなんです。鉛の箱がなんかにおしこめてき、机の上にのせて、それを眺めながら文章を書きたいと思った。

この発言は前節に引用した部分の後になされている。発言の中の「パワー」という言葉は何を現しているのか漠然としているが、仮に書くことに関係するものであると仮定すれば「想像力」と考えることが出来るだろう。そして「鉛の箱」を想像力の容れ物と考えれば、「小説」と捉えることも出来る。

一九八〇年の村上は、短編小説という形式の中で自らの想像力を小説を書くことで見出そうとしていたのではないか。自身の初の短編小説である「中国行きのスロウ・ボート」で自身にとつての中国観を描き出した村上は、その試みの延長として、自らが内面化した時代の日本（『記憶』と、作家として活動している同時代の日本（『現実』との断絶と連続性を「貧乏な叔母さんの話」という物語として「鉛の箱」＝小説の中に「おしこめ」る。そこで見出された「パワー」＝想像力が、後の作品を書く原動力になったことは疑えない。

第一節で触れたように平野芳信氏は「貧乏な叔母さんの話」に「小説の方法論としては言葉の先鋭化ということであるが、同時にその裏でストーリーテリングへの傾斜が認められる」と村上の創作方法の転換を見出している。それと同時期に村上

が、自身の想像力の根源を探る試みを行っていたことも、見逃してはならない。

【注記】

- 1 村上春樹「自作を語る 短篇小説への試み」(『村上春樹全作品 1979～1983 ③ 短篇集1』講談社、一九九〇年) 附録。タイトルから書き始めたことを明言しているのは『全作品 第三巻』では四作品である。具体的には「中国行きのスロウ・ポート」、「貧乏な叔母さんの話」、「ニューヨーク炭鉱の悲劇」、「シドニーのグリーン・ストリート」と、全て短編集『中国行きのスロウ・ポート』(中央公論、一九八三年五月)に収められたもので、同書の収録作品の半数がタイトルから書き始める方法を採用していることになる。
- 2 村上龍・村上春樹『ウォーク・ドント・ラン』(講談社、一九八一年七月)
- 3 桶谷秀昭「収録作品時評集」『貧乏な叔母さんの話』(日本作家協会編『文学 1981』(講談社、一九八一年四月) 所収)
- 4 川村湊「コトバをめぐる冒険——『中国行きのスロウ・ポート』」(川村湊『村上春樹をどう読むか』(作品社、二〇〇六年二月) 所収)
- 5 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む』(講談社、二〇一一年八月)
- 6 ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(畔柳和代訳新潮社、二〇〇六年九月)
- 7 柴田勝二『村上春樹と夏目漱石——二人の国民作家が描いた(日本)』(祥伝社、二〇一一年七月)
- 8 前掲注1参照。

- 9 前掲注6参照。
- 10 前掲注5参照。
- 11 前掲注6参照。
- 12 前掲注1参照。
- 13 山根由美恵『村上春樹〈物語〉の認識システム』(若草書房、二〇〇七年六月)
- 14 前掲注6参照。
- 15 例えば歌が流れてくる場面を見ると、単行本版では「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」、「失われた愛だとか、失われつつある愛についての歌だ」となっているが『全作品』版では「甘たるいメロディーのポップソング」、「失われた愛だとか、失われつつある愛だとかについて歌だ。どこかで前に聞いたようなメロディーだったが、たしかに聞いたという確信は持てなかった」など、数多くの加筆・修正が加えられている。

- 16 ジェイ・ルービン氏の他には山根由美恵氏が「街と、その不確かな壁」(『文学界』一九八〇年九月号)「貧乏な叔母さんの話」、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」に共通して一角獣が登場することを指摘し、また深海遙氏も『探訪 村上春樹の世界』(ゼスト、一九九八年三月)の中で「『貧乏な叔母さんの話』で描かれた絵画館前の一角獣の銅像は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の一角獣へとつながっている」と指摘している。
- 17 前掲注5参照。
- 18 本稿で参照したドストエフスキー『罪と罰』は工藤精一郎訳(新潮社、一九八七年六月)のものである。

19 初出『ブルータス』一九八一年三月号。本文の引用は単行本『中国行きのスロウ・ポート』所収のものによる。

20 当時の日本の社会状況に関する情報は武田晴人『高度成長 シリーズ日本近現代史⑧』（岩波書店、二〇〇八年四月）、吉見俊哉『ポスト戦後社会 シリーズ日本近現代史⑨』（岩波書店、二〇〇九年一月）、中村隆英『昭和経済史』（岩波書店、二〇〇七年五月）、村田晃嗣『プレイバック1980年代』（文藝春秋、二〇〇六年八月）などを参照した。

21 五木寛之・村上春樹『言の世界と葉の世界』（小説現代）一九八三年二月号

22 父村上千秋氏（故人）の従軍体験を聞かされたという記憶について、村上春樹自身が言及したものとしては「アウトサイダー」（『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997〜2009』（講

談社、二〇一〇年九月）所収）などがある。

23 「中国行きのスロウ・ポート」では在日の中国人たちについての記憶が語られ、特に三人目の中国人の「彼」との出会い、南方の地域での日本兵とアメリカ兵の対峙という戦争を連想させる比喩が用いられている。「中国行きのスロウ・ポート」については別稿を用意し、詳細に検討したい。

24 平野芳信『村上春樹——人と文学』（勉誠出版、二〇一二年三月）

※ 本稿で引用した本文は、単行本『中国行きのスロウ・ポート』（前掲）所収のものによる。

（九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程一年）