

## 村上春樹の「鏡」について

On Haruki Murakami's 'Kagami' (The Mirror)

坂 田 達 紀  
Tatsuki SAKATA

### 要旨

村上春樹の「鏡」は、1983年に発表された「短編近似作品」である。わずか5000字足らずの短い作品であるにもかかわらず、優に十を超える数の論考がこれまでに書かれている。村上春樹自身も、「このような形式のものを書くことによって、自分の中にある、変則的な形でしかうまく抽出されにくいものをそれなりにうまく抽出できたような気がする」と述べる、重要な作品である。

本稿では、先行研究の成果を踏まえながらも、これまでとは異なる観点、すなわち、カフカの作品（「判決」）との＜類 比＞<sup>アナロジー</sup>という観点を導入することによって、この作品の新たな読みを示すことを試みた。とりわけ、この作品を読む際に必ずと言ってよいほど問題となる、次の四つの疑問を解明した。

- (1)鏡に映った「僕以外の僕」とは結局のところ何者／何物なのか
- (2)その鏡に映った「僕以外の僕」が「心の底から僕を憎んでいる」のはなぜか
- (3)鏡は本当に存在したのか
- (4)「この家に鏡が一枚もない」のはなぜか

結論として、(1)の答えは、周囲の人間（＝他者）の目に「悪魔のような人間」と映る「僕」、あるいは、「当為（Sollen）」としての「僕」の対極にある、自己批判精神の欠如した、単なる「存在（Sein）」ないしは「必然（Müssen）」としての「ただの僕自身」、となる。(2)は、鏡に映る「悪魔のような人間」の目つき・顔つき、すなわち、そのような人間の持つ悪魔性を形容した表現だから、と答えることになる。(3)の答えは、もちろん実在はしなかったが、非現実の世界には「タンジブルなものとして」存在した、あるいは、「僕」の内部にある一種の暗闇のようなものが生み出した、となる。そして、(4)は、語り手の「僕」が聞き手の「君たち」に、現実には存在しない鏡が見えるかどうかを問うているから、と答えることになる。

これらの結論に加えて、この作品にもカフカの作品と同様のユーモアの要素が見出せること、さらには、村上春樹自身は小説とは見なしていないとしても、この作品が「炭取は廻つてゐる」（三島由紀夫「小説とは何か」）まぎれもない小説であることを併せて指摘した。

### キーワード

カフカの「判決」との類比、パースペクティブの転換、悪魔性、現実と非現実

## 村上春樹の「鏡」について

### I

村上春樹の作品「鏡」は、伊勢丹デパート主催のサークルの雑誌『トレフル』1983年2月号に発表され、同年9月に作品集『カンガルー日和』（平凡社）に収録された。その後、加筆・修正が施されて『村上春樹全作品 1979～1989 ⑤ 短篇集Ⅱ』（講談社、1991年）<sup>1)</sup>に収録されたが、それでも字数にして5000字足らずの短い作品である。村上春樹自身の言うところ<sup>2)</sup>では、「朝にさあ何か書こうと思えば、昼過ぎにはだいたいできている。絵でいえばさっと勢いで書いてしまうデッサンのようなものであ」り、「何かひとつヒントが頭に浮かんで、『さあ何か書こう』という心もちが出てくれば、それでもう出来上がったようなものであ」って、「あまり苦労して書いたという記憶がない」短編作品である。にもかかわらず、この作品について優に十を超える数の論考がこれまでに書かれている<sup>3)</sup>。その理由のひとつには、作品「鏡」が1993年以降、高等学校の国語教科書に少なからず採録されてきた、ということが挙げられよう<sup>4)</sup>。つまり、この作品は、文学研究の対象のみならず、国語教材研究の対象にもなってきたのである。しかし、多くの論考が書かれてきた理由はそれだけではない。やはり、この作品そのものが解明すべき重要な問題を孕んでいるからではないか。村上春樹自身は、次のように述べている。

しかしそれはそれとして、この二冊の本（『カンガルー日和』と『回転木馬のデッド・ヒート』——引用者註）を書いたことは（そしてそれを雑誌に定期的に連載したことは）あとになって思ったより大きな意味を持つことになった。僕は長編小説で掬えないものを掬うのが短編小説のひとつの目的であると思っているのだが、その文脈でいくと短編小説で掬いきれないものを掬うのがこのような短編近似作品ということになるのかもしれない。そして僕としてはこのような形式のものを書くことによって、自分の中にある、変則的な形でしかうまく抽出されにくいものをそれなりにうまく抽出できたような気がするからだ。そういう意味においては、ここにある作品のうちのいくつかは、それ以降の僕の創作活動に様々なかたちで役に立ったと思う。あとになって小説の一部に組みこめたものもあるし、逆に「これはよくやってここまでだな」と見切りをつけられたことで役に立ったものもある。そしてまた、そういう方法的な有益性とは別に、僕は個人的にこれらの作品のいくつかに対して、小説に対するのとはちょっと違う種類の愛着を抱いている。それはあえて表現するなら、自分の中の末端ないしは辺境に対する愛着のようなものと言っていいかもしれない<sup>5)</sup>。

この引用箇所には、作品「鏡」を含む「短編近似作品」の持つ重要性・意味が、作者自身の言葉で明確に述べられている。では、村上春樹が「それなりにうまく抽出できたような気がする」と述べる「自分の中にある、変則的な形でしかうまく抽出されにくいもの」とは、作品「鏡」にあってはいったい何であるのか。それは、この作品の中心にあるものと考えられるので、

一般的な用語で言えばテーマないしモチーフと言い換えられようが、たとえば、渡邊（1992）は、これを「分身」または「影」と捉えたうえで、次のように指摘している。

「鏡」は作品それ自体としてはそれほど複雑な問題を含んでいるとは思えないささやかな挿話を語る作品のようにみえる。しかし、実は後に発展するテーマあるいはモチーフを含んでいる見逃せない作品である。（14頁）

作品「鏡」それ自体の持つ重要性の指摘である。このように「鏡」は、作者・村上春樹にとっても、また、研究対象としても、きわめて重要な作品と考えられるのである。

本稿では、こうした重要な作品である「鏡」を、先行研究を踏まえながらも、それらとは異なる新たな観点から解説することを試みる。とりわけ、この作品を分析する際に必ずと言ってよいほど問題となる、(1)鏡に映った「僕以外の僕」（『全作品⑤』78頁）とは結局のところ何者／何物なのか、という問題を中心に、これに附随する問題として、(2)その鏡に映った「僕以外の僕」が「心の底から僕を憎んでいる」（『全作品⑤』78頁）のはなぜか、という問題や、(3)鏡は本当に存在したのか、という問題、さらには、(4)「この家に鏡が一枚もない」（『全作品⑤』79頁）のはなぜか、という問題等を解明したい。これらの問題に的確に答えられたならば、それは、村上春樹文学の研究に資するだけでなく、国語科教育にも大いに役立つものと考えられる。

## Ⅱ

作品「鏡」を読み解くうえで避けて通れない問題は、Ⅰで述べたように、(1)鏡に映った「僕以外の僕」とは結局のところ何者／何物なのか、という問題である。まずはこの問題について論じるとともに、これに附随した問題であるところの、(2)その鏡に映った「僕以外の僕」が「心の底から僕を憎んでいる」のはなぜか、という問題についても併せて論じたい。

「鏡」についての先行研究では、他の作家の作品との類比によって分析する方法がしばしば用いられている。たとえば、「鏡」研究の嚆矢とされる高比良（1989）ではポーの「ウイリアム・ウィルソン」や梶井基次郎の「Kの昇天」が、渡邊（1992）では同じく「ウイリアム・ウィルソン」やスティーヴンスンの「ジーキル博士とハイド氏」等が、杉山（1999）では夏目漱石の『明暗』やドストエフスキーの『分身』が、岩上（2007）では埴谷雄高の『死霊』が、それぞれ「鏡」と類比されている。このように、類比される他の作家の作品は様々なのであるが、しかし、カフカの作品との類比において「鏡」を論じた先行研究は、管見の限り見当たらない。「カフカはもちろん僕の好きな作家だ」<sup>6)</sup>と述べ、15歳の頃にすでに「カフカ、ドストエフスキーはもちろんほとんど読破していた」<sup>7)</sup>村上春樹であれば、意識的にも無意識的にも多大な影響をカフカ（の作品）から受けている、と考えるのは自然なことであろう。事実、Ⅲで指摘するように、村上春樹はカフカについて様々な考えを述べてもいる。そこで、本章では、カフカの作品との類比という観点を導入して、(1)および(2)の問題を考察する。用いる作品は、「判決」(Das

Urteil) である。

「判決」は、1912年9月22日の夜10時から翌朝6時にかけて一気に書き上げられた、作家カフカの「正式の誕生」を示す重要な作品である<sup>8)</sup>。主人公である若い商人ゲオルク・ベンデマンは、父親から引き継いだ家業の成功と資産家の令嬢フリーダ・ブランデンフェルトとの婚約によって、まさに順風満帆な状態にある。しかし、彼には気がかりなことがひとつあった。それは、ロシアのペテルブルクにいる幼友達に自身の婚約を知らせるかどうかということである。というのも、その幼友達は、異郷にあって商売もうまくいかず、孤独な敗残の境遇にあったからである。ゲオルクは、思案したあげく、結局婚約を伝える手紙を書いて、そのことを告げに父親の部屋へ行く。そこは、もう何ヶ月も足を踏み入れたことのない、ひどく暗い部屋である。初め弱々しかった父親は、ゲオルクと会話を交わすうちに突如としてベッドの上に立ち上がり、彼を詰り始める。ひとしきり二人の応酬が続くのだが、最終的には父親は、ゲオルクに死刑の判決を下すのである。二人の最後のやりとりは、次のとおりである。

「おまえはながいあいだ成熟するのを躊躇って来た！ お母さんはとうとう死んでしまった、お母さんは歓びの日をもつことができなかったのだ、友達はロシアで破滅しようとしている、三年前にもう彼は塵芥同様に黄色になってしまった、そしてこのわしは、わしの状態がどんなふうか、わかるだろう。おまえにはそのために目がついているのだから！」  
「それでは、お父さんはほくを待ち伏せしていたのですね！」とゲオルクが叫んだ。

父は同情するように、そしてつまらない質問に答えるという様子で、言った、「もっと前にならそう言ってもよかったろう。だがいまとなつてはその言葉はもうふさわしくない。」

そして声を張り上げて、「これでおまえは、おまえのほかにあるもののことも知ったろう、これまでおまえは自分のことしか知らなかったのだ！ 確かにおまえは本来罪のない子供だった、しかしより本来的には悪魔のような人間だったのだ！ ——それゆえ、知るがいい、わしはいまおまえに溺死による死刑の判決を下す！」<sup>9)</sup>

このようにして死刑の判決を下されたゲオルクは、家から外へと飛び出し、「なつかしいお父さん、お母さん、ほくはそれでもあなたがたをいつも愛していたのです。」<sup>10)</sup>との言葉を残して河に架かる橋の手摺から手を放す。作品は、「この瞬間に、橋の上を文字通り無限の雑踏が動いて行った。」<sup>11)</sup>という一文で締めくくられている。

「判決」は、おおよそ以上のような内容の作品であるが、これを読み解く際の最大の問題は、ゲオルクの罪をどのように捉えるか、ということであろう。作品には、ゲオルクなりにロシアの友人を気遣う様子や父親を労る様子が描かれている。それなのに、何故にゲオルクは死刑の判決を下されなければならなかったのであろうか。死刑に相当するゲオルクの罪とは、いったい何であるのか。その答えは、実は上に引用した父親の言葉の中に見出される。それはすなわち、これまでゲオルクが周囲の者のことは顧みず、自分のことしか考えてこなかった、ということである。少々敷衍して説明するならば、これまでゲオルクはゲオルクなりに両親や友達と

いった周囲の者のことを顧みているつもりであったのだが、それはいわばゲオルクの独り善がりにならざるを得ず、周囲の者の目に映るゲオルクは、自分のことしか考えない「悪魔のような人間」であった、ということである。たしかに、父親から断罪されるまでのゲオルクは、現にある自分自身を肯定し、その生き方を改めるつもりは毫も無いかのように描かれている。今の自分のあり方を正しいものと思い込んでしまっているのである。次の引用箇所は、ゲオルクと婚約者のフリーダ・ブランデンフェルトとの会話であるが、このことが如実に表れている。

「あなたにこういうお友達がいらっしゃるのなら、ゲオルク、あなたは婚約なんかしてはいけなかったのよ。」「そう、それは、ほんと彼と、ふたりの罪だ、でも、ほんとはいまでも別なふうだったらよかったとは思わないよ。」そのあとで彼女が彼の接吻にあえぎながら、「やっぱりわたしそんなの厭だわ」と言ったとき、彼は友達にすべてを書いてもいいような気がした。「ほんとこういう人間なのだから、彼にはこのままのほんとを受け入れてもらわなければならない」と彼は思った、「ほんとをこのままのほんと以上に彼との友情にふさわしい人間にすることはできないのだから。」<sup>12)</sup>

自分のことしか考えないゲオルクは、これまで周囲の者の目に自分がどのように映っているかなど、微塵も考えたことが無かったであろう。しかし、父親からの断罪によって、初めて思いがそこに至ったのである。言い換えれば、他者のパースペクティブ（視点）をここで初めて獲得し、これによって自己を見つめ直して、確かに自分に罪のあったことを悟ったのである。したがって、ゲオルクの「なつかしいお父さん、お母さん、ほんとそれでもあなたがたをいつも愛していたのです。」という最期の言葉は、自らの罪深さを初めて自覚した人間の、ささやかな贖罪の言葉として受け取れよう。この言葉の原文は次のとおりであるが、文中の不変化詞 *doch immer*（それでも…いつも）によって、ささやかな贖罪というニュアンスが際立っている。

＞ Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt <，

以上のように、ゲオルクの罪とは、他者のパースペクティブ（視点）で自己を反省的に顧みなかったこと、すなわち、自己批判精神の欠如とまとめられるのではなかろうか。そして、カフカは、1917年、「八つ折り判ノート」の「第三冊」に「悪魔的なものは、ときおり善の装いをおび、それどころか完全に善として具現することがある。」<sup>13)</sup>と書き記しているが、ゲオルクこそは、まさにこの考えにもとづいて造形された作中人物と考えられるのである。なお、先に引用した、父親がゲオルクに死刑の判決を下す場面は、この作品におけるパースペクティブ（視点）が、それまでのゲオルク（＝自己）のそれから父親（＝他者）のそれへと転換する、きわめて重要な場面であることを付け加えておく<sup>14)</sup>。

さて、ここで、作品「鏡」へと目を転ずる。問題(1)・(2)の「心の底から僕を憎んでいる」「僕以外の僕」は、次のような文脈において忽然と姿を現す。すなわち、もう十年以上前、十月の初めの風の強い夜のことが、中学校の夜警をしていた「僕」は、午前三時の見回りを終えて

用務員室に戻ろうとしている。

その夜はいつもより急ぎ足で廊下を歩いた。バスケット・ボール・シューズのゴム底がリノリウムの上でシャキッ、シャキッって音を立てた。緑のリノリウムの廊下さ。苔がはえたみたいなくすんだ緑色だった。今でもよく覚えてるよ。

その廊下のまん中あたりに学校の玄関があるんだけどね、そこを通り過ぎた時に突然「あれ！」って感じがしたんだ。暗闇の中で何かの姿が見えたような気がしたんだ。わきの下がひやっとした。僕は木刀を握りなおして、そちらの方向に向きなおった。そしてそちらにぱっと懐中電灯の光を投げかけた。下駄箱の横の壁あたりだ。

そこには僕がいた。つまり——鏡さ。なんてことはない、そこに僕の姿が映っていただけなんだ。昨日の夜まではそんなところに鏡なんてなかったのに、いつの間にか新しくとりつけられていたんだな。それで僕はびっくりしちゃったわけさ。全身が映る縦長の大きな鏡だった。僕はほっとすると同時に馬鹿馬鹿しくなった。なんだ、くだらない、と思った。それで鏡の前に立ったまま懐中電灯を下に置き、ポケットから煙草を出して火をつけた。そして鏡に映った僕の姿を眺めながら一服した。窓からほんの少しだけ街灯の光が入ってきて、その光は鏡の中にも及んでいた。背中の方からはばたんばたんっていうプールの仕切り戸の音が聞こえた。

煙草を三回くらいふかしたあとで、急に奇妙なことに気づいた。つまり、鏡の中の像は僕じゃないんだ。いや、外見はすっかり僕なんだよ。それは間違いないんだ。でも、それは絶対に僕じゃないんだ。僕にはそれが本能的にわかったんだ。いや、違うな、正確に言えばそれはもちろん僕なんだ。でもそれは僕以外の僕なんだ。それは僕がそうあるべきではない形での僕なんだ。

うまく言えないね。この感じを他人に言葉で説明するのはすごく難しいよ。

でもその時ただひとつ僕に理解できたことは、相手が心の底から僕を憎んでいるってことだった。まるでまっ暗な海に浮かんだ固い氷山のような憎しみだった。誰にも癒すことのできない憎しみだった。僕にはそれだけを理解することができた。

(『全作品⑤』77～78頁、下線は引用者による。)

このようにして「僕」は、「心の底から僕を憎んでいる」「僕以外の僕」と対面したのである。この「僕以外の僕」が何者／何物なのかを考察する際に着目すべきは、直後に「僕がそうあるべきではない形での僕」というように、当為（の打ち消し）表現を用いて言い換えられていることである。つまり、この表現によって、「僕」には「あるべき形」があった、あるいは、「僕」は頭の中で「あるべき形での僕」を思い描いていた、ということが分かるのである。今の「僕」は、十年以上前、十八、十九の頃の「僕」を振り返って、次のように述べている。

僕が高校を出たのは六〇年代末の例の一連の紛争の頃でね、なにかといえは体制打破という時代だった。僕もまあそんな波に呑みこまれた一人で、大学に進むことを拒否して、



何年間か肉体労働をしながら日本中をさまよってたんだ。そういうのが正しい生き方だと思っていた。ま、若気のいたりというかね。でも今から考えてみれば楽しい生活だったよ。それが正しかったとか間違っていたとかじゃなくて、もう一度人生をやりなおすとしても、たぶん同じことをやっているだろうね。そういうもんだよ。

(『全作品⑤』74頁、下線は引用者による。)

この引用箇所からは、当時の「僕」が「正しい生き方」と「そうでない生き方」とを区別していたことが分かる。しかし、今の「僕」は、正しい／間違いという判断をしてはいない。当時の生き方を、一種の成り行きとして追認するばかりである。端的に言えば、当時の「僕」が「そうであるべき生き方」(＝「当為 (Sollen)」)をしている(と思い込んでいた)のに対して、今の「僕」は、それを単に「そうであった生き方」(＝「存在 (Sein)」)ないしは「そうあらざるを得なかった生き方」(＝「必然 (Müssen)」)としてしか捉えていないのである。今の「僕」は、当時の恐怖の体験を語り終えた後、「というわけで、僕は幽霊なんて見なかった。僕が見たのは——ただの僕自身さ。」(『全作品⑤』79頁)と述べているが、この「ただの僕自身」という言葉には、「幽霊」に対する「ただの僕自身」という意味に加えて、「当為 (Sollen)」としての「僕」に対する、単なる「存在 (Sein)」ないしは「必然 (Müssen)」としての「ただの僕自身」という意味が込められているのではないだろうか。

先に見たカフカの「判決」では、父親に死刑の判決を下される前のゲオルクは、自分のあり方にいささかの疑いも持たず、ロシアにいる幼友達や年老いた父親を思い遣る、一見善人であるかのように描かれていた。しかし、幼友達や父親の目に映るゲオルクは、実はこれとは真逆の「悪魔のような人間」であった。そして、このゲオルクについての百八十度の変化は、パースペクティブ(視点)の転換として説明することができたのだが、作品「鏡」でも、同じことが言えるのではないか。つまり、鏡の中に「僕以外の僕」を見る前と後とで、当時の「僕」のパースペクティブ(視点)が転換したと考えられるのである。鏡の中に「僕以外の僕」を見る前の「僕」は、「僕」(＝自己)のパースペクティブ(視点)で「僕」自身を捉えている。しかし、鏡に映った「僕」は、「僕」の周囲にいる人間(＝他者)が見る「僕」に等しいという意味で、他者のパースペクティブ(視点)で捉えた「僕」、いわば客観的な「僕」である。したがって、この客観的な「僕」を見る鏡の外の「僕」のパースペクティブ(視点)は、他者のそれへと転換したと考えられるのである。ごく簡潔に言えば、自分の考える自分自身と他人の目に映る自分とが異なっていることに気づいた、ということなのであるが、しかし、このことは、自分が「正しい生き方」をしていると思い込んでいた、当時の「僕」にとっては、きわめて怖いことであったのではないか。なぜなら、体制打破などと大仰なことを叫びながら、実際には若いのに定職にも就かず、かといって大学へ行こうともせず、肉体労働のアルバイトをしながら何年間も日本中を放浪している「僕」は、周りの人間から見れば、ただ単に物事を自分さえよければそれでよいと考える、自己中心的で怠惰な人間にしか見えなかったはずだからである。当時の「僕」が「二ヵ月ばかり中学校の夜警をやった」(『全作品⑤』74頁)のは、「なにしろ夜警ってのは楽」(『全作品⑤』74頁)だからであり、「もちろん用務員室に寝転んだまま

OK、OK って書きちゃうこともできる」(『全作品⑤』75頁)の「そこまで手は抜かなかった」(『全作品⑤』75頁)のは、仕事に対する責任感や使命感などによるのではなく、「見回ったってまあたいした手間ではないし、それに変なのが生きてたりしたら、寝込みを襲われるのはこちらだ」(『全作品⑤』75頁)からなどという理由によるのである。このような自己中心的で怠惰な人間は、作品「判決」においてゲオルクが父親から「悪魔のような人間」と指弾されたのと同様に、自己批判精神の欠如した「悪魔のような人間」と言っても過言ではない。他人にとっての自分が「悪魔のような人間」であることを悟ること、しかも、それ以外の自分(=「正しい生き方」をしている「当為(Sollen)」としての自分)など現実にはどこにも存在しないと悟ること、これは、当時の「僕」のみならず、人間すべてに共通する恐怖であろう。詩人であり思想家でもあった吉本隆明は、かつて、「僕は僕の歩みを決定する。だが他人にとって僕の歩みだけが僕だ。これは魔法のやうに僕を怖ろしくさせる。」<sup>15)</sup>と述べたが、作品「鏡」における当時の「僕」が「あの夜味わった恐怖」(『全作品⑤』79頁)とは、つまるところ、「僕の歩みを決定する」「僕」と「僕の歩みだけ」を以てする「他人にとって」の「僕」との乖離ないしは落差、これを認識することによってもたらされた恐怖であると考えられるのである。

以上のように、作品「鏡」をカフカの「判決」との類比において読むならば、(1)鏡に映った「僕以外の僕」とは結局のところ何者／何物なのか、という問いに対する答えは、周囲の人間(=他者)の目に「悪魔のような人間」と映る「僕」、ということになる。あるいは、「当為(Sollen)」としての「僕」の対極にある、単なる「存在(Sein)」ないしは「必然(Müssen)」としての「ただの僕自身」、と答えることもできよう。そして、(2)鏡に映った「僕以外の僕」が「心の底から僕を憎んでいる」のはなぜか、という問題については、鏡に映る「悪魔のような人間」の目つき・顔つきをこのように形容している、と答えることになる。つまり、鏡の外の「僕」は、鏡の中に「僕以外の僕」を見た時点で、すでに他者のパースペクティブ(視点)を獲得しており、そこから見た鏡の中の「僕」は「悪魔のような人間」に見えるのだから、そのような人間の持つ悪魔性や人間らしからぬ恐ろしさ・悪さ<sup>16)</sup>、それを「まるでまっ暗な海に浮かんだ固い氷山のような憎しみ」・「誰にも癒すことのできない憎しみ」(いずれも『全作品⑤』78頁)と表現したものと考えられるのである。

なお、(1)の問題について先行研究では、たとえば、「自分が排除した現在の自分以外の可能性」、「別の現実、あるべき理想としての社会の姿を追求する生き方」(いずれも渡邊(1992)22頁)、「既製の〈自己〉に、徹底した〈造り変え〉を迫る〈他者〉」(佐野(2000)57頁)、「決してあり得なかったこととして事後的に見出されるしかない」「あり得たかもしれない別様の僕」(石橋(2004)129頁)、「疎外された『実体』」(岩上(2007)45頁)、「反体制的な生を送る『僕』を否定する点で体制側のかくあるべき『僕』という巨大な社会的圧力である」(西田谷(2008)35頁)、といった具合に様々に論じられているが、これらは皆、本稿の読みとは異なるものである。その点、「自分自身の暗部」(府川(1999)78頁)という捉え方や、「あの夜の鏡に現れた『僕以外の僕』とは今ある『僕』を否定する『僕』であり、鏡の前に在る『僕』こそ実体なき『幽霊』であったのだ。」(鎌田(2005)57頁)という読み方は、比較的本稿のそれに近いと言えようか。ただ、村上春樹自身の「僕が個人的に興味を持っているのは、人間が自分の内側



に抱えて生きているある種の暗闇のようなものです。」<sup>17)</sup>という言葉に着目すれば、あの夜の鏡に映っていたのは、やはり、当時の「僕」が「内側に抱えて生きてい」ながら、普段は意識されることのなかった「ある種の暗闇」が、「僕以外の僕」となって現れた、と捉えるべきではないだろうか。

### Ⅲ

ここでは、引き続き、(3)鏡は本当に存在したのか、という問題、および、(4)「この家に鏡が一枚もない」のはなぜか、という問題を考察する。

まず、(3)の問題であるが、この問題を考える際に参考にするべきは、村上春樹がカフカの文学について、次のような重要な指摘をしていることである。二箇所を引用する。

僕は、カフカの書いていることというのは、悪夢の叙述だと思うんですよ。彼の住んでいた世界では、現実の生活と悪夢が結びついていたと思うんです、ある意味では。あの時代にプラハに住む非常に多感なユダヤ人青年ということで、ある種の特別な状況に置かれています。彼が小説の中でやったことには、現在の作家が悪夢について叙述するのと違って、ほんとに異様なほどのリアリティーがあって、読んでいて、本当にそのまま悪夢の中に入っていきそうなくらいなんだけれど、彼はその悪夢と自分との精神的な関わり方や、悪夢の出所について書くよりは、むしろ悪夢そのものについてものすごく細密に語っていくわけですね。そしてそこに立ち上がってくる恐怖の肌触りみたいなものを、僕らはほとんどそのまま、読んで感じる事ができるわけです<sup>18)</sup>。

同質性かどうかはわからないけど、僕だって、公園で人形を無くした小さな女の子が泣いていたら、毎日、人形の手紙を代筆するかもしれない。そうしようと思ったフランツ・カフカの気持ちはよくわかります。そういうことがなぜ楽しいかという、物事のあり方をとにかく細かく描写できるからなんですよ。説明するんじゃなくて、子どもに受け入れられるような言葉で、いちいち具体的に描写するんです。お人形の手紙とかたちをとって、架空の世界をそこにどんどん立ち上げていくんです。僕もそういう立ち上げ作業って大好きですね。架空を實在にまで持っていく。

だから僕が読者に伝えたかったのは、カーネル・サンダーズみたいなものは、実在するんだということなんです。彼は必要に応じて、どこからともなくあなたの前にすっと出てくるんだ、ということ。それこそタンジブルなものとして、そこにあるんです。手を延ばせば届くんです。僕は彼を立ち上げて、彼について描くことを通して、そういう事実を読者に伝えたいわけです<sup>19)</sup>。

これらの引用箇所において、村上春樹は、カフカの文学が悪夢の叙述であること、そして、それが細密かつ具体的な描写であるがゆえに、異様なほどのリアリティーを持つことを指摘し

ている。たしかにカフカの作品には、主人公がある朝目を覚ますと毒虫に変身していたり（「変身（Die Verwandlung）」）、あるいは、身に何の覚えもないのに突然逮捕されたり（「審判（Der Prozeß）」）というように、悪夢と形容するより他に形容のしようがない内容の作品が多い。Ⅱで見た作品「判決」にしても、ある日突然、息子が父親から死刑の判決を下されることなど、通常は起り得ないことである。しかし、息子と父親との会話は、彼らのしぐさや身振りを含めて、きわめて細かく描かれており、それが要因となって、読者は、そこに突拍子もない絵空事ではない、ただならぬ緊迫感と現実味を感じることになる。たとえば、それまで弱々しかった父親が、突如としてベッドの上に立ち上がる場面は、次のとおりである。

彼は父を両腕に抱いてベッドへ運んで行った。ベッドまでの数歩のあいだ、彼は、父が彼の胸の時計の鎖をおもちゃにしているのに気づいて、ぞっとした。彼は父をすぐにはベッドに横にすることができなかった、それほどしっかりとこの鎖を握っていたのであった。

しかしベッドに横になってしまうと、すべてがうまく行くようにみえた。父は自分で毛布をかけ、それを念入りに肩のずっと上のほうまで引き上げた。彼はある親しみさえみせてゲオルクを見上げた。

「どうです、彼のことを思い出したでしょう」と言って、ゲオルクは元気づけるように父に向ってうなずきかけた。

「うまく包まれているだろうか？」と父が、足が十分に包まれているかどうか、自分では見るできないというように、訊ねた

「そらね、やっぱりベッドにはいるほうがよかったでしょう」とゲオルクが言って、毛布を包るみなおしてやった。

「うまく包まれているだろうか？」と父がもういちど訊ねて、その答に特別に注意をはらっている様子をみせた。

「大丈夫、しっかり包まれていますよ。」

ゲオルクが答えるやいなや、「嘘だ！」と、父が叫んで、毛布を、一瞬空中にぱっと拡がったほどの勢いで蹴返して、すっとベッドの上に立ち上った。彼は一方の手をかるく天井について身体をささえた。「おい、小僧、おまえはわしを包るみ込もうとした、わかっていても、だが、わしはまだ包るみ込まれてはいないぞ。これがわしに残された最後の力かもしれないが、おまえ相手にはこれで充分だ、充分どころか剰るほどだ。たしかにわしはおまえの友達を知っている。あれは心情からいえばわしの息子といってもいい。だからおまえは何年ものあいだ彼を欺いて来たのだ。他に理由が考えられるか？ わしが彼のために泣かなかったと思っているのか？ だからおまえは事務室に閉じ籠った、主人多忙ニツキ、何人モ入ルベカラズ、とな、——だがそれは誰にも邪魔されずにロシアへ贋の手紙を書くためだった。しかし、幸いなことに、父親は息子の心を見抜くことぐらい、誰にも教えてもらう必要がないのだ。親父をやっつけてやった、ぐうの音も出ないほどやっつけてやったから、親父のやつ、尻をのっけてすわってやってもぴくりとも動けるものじゃない、そう思ったんだろう、そこでいよいよわが息子殿は結婚の決意をかためたというわけ

だ！」<sup>20)</sup>

この引用箇所では、二人の会話そのものがきわめて細かく描写されているのはもちろんのこと、父親が自分の胸の時計の鎖を握っている様子や、父親をくるむ毛布の状態まで、事細かに描写されている。そればかりか、原文では、「包るむ」という動詞は、zudecken と bedecken との二語が用いられているが、前者には「言いくるめる」の意味も掛けられている<sup>21)</sup>、というように、カフカは、巧妙に言葉を使い分けて物事を細密に描写しているのである。そして、重要なことは、村上春樹もまた、自身の作品にカフカと同様の方法を用いている、ということである。その目的は、日常的にはあり得ない事柄や物事に「異様なほどのリアリティー」を持たせ、「架空を實在にまで持っていく」ためである。次に引用するのは、Ⅱで引用した、「僕」が「心の底から僕を憎んでいる」「僕以外の僕」と対面した場面の後に続く箇所である。

僕はそこにしばらくのあいだ呆然として立ちすくんでいた。煙草が指のあいだから床に落ちた。鏡の中の煙草も床に落ちた。我々は同じようにお互いの姿を眺めていた。僕の体は金しぼりになったみたいに動かなかった。

やがて奴の方が手が動き出した。右手の指先がゆっくりと顎に触れ、それから少しずつ、まるで虫みたいに顔を這いあがっていた。気がつくと僕も同じことをしていた。まるで僕の方が鏡の中の像であるみたいにさ。つまり奴の方が僕を支配しようとしていたんだね。

僕はその時、最後の力をふりしぼって大声を出した。「うおう」とか「ぐおう」とか、そういう声だよ。それで金しぼりがほんの少しゆるんだ。それから僕は鏡に向って木刀を思い切り投げつけた。鏡の割れる音がした。僕は後も見ずに走って部屋に駆けこみ、ドアに鍵をかけて布団をかぶった。玄関の床に落としてきた火のついた煙草のことが気になった。でも僕はもう一度そこに戻るなんてとてもできなかった。風はずっと吹いていた。プールの仕切り戸の音は夜明け前までつづいた。うん、うん、いや、うん、いや、いや、いや……って具合にさ。

(『全作品⑤』78頁)

ここには、「僕」の動作も、「奴」の動作も、そして、「プールの仕切り戸の音」までもが、細かく描写されている。さらには、この直前の、Ⅱで引用した箇所も含めて、「姿」と「像」という語が、巧妙に使い分けられていることにも注意を払うべきであろう。「そして鏡に映った僕の姿を眺めながら一服した。」の「姿」は、当初「像」とあったものが、『全作品⑤』収録に際して修正されたものである<sup>22)</sup>。「それ」「相手」「奴」という呼称の使い分けも含めて、その描写は、きわめて細密なものと言えるのではなからうか。こうした細かな描写によって、鏡に映った「僕以外の僕」のリアリティーは高められ、「タンジブルなものとして」聞き手である「君たち」に、そして、我々読者にも迫ってくるのである。しかし、語り手である現在の「僕」は、「その怖さに向かおうとする『みんな、の意識をそらすかのように、僕、のこの話にたいする意識を反転させる』」<sup>23)</sup>。つまりは、作者である村上春樹が、我々読者の意識を「反転」さ

せるのである。次のとおりである。

こういう話の結末ってわかると思うんだけど、もちろん鏡なんてははじめからなかったよ。

太陽が昇る頃には台風はもう去っていた。風もやんで、太陽が暖かいくっきりとした光を投げかけていた。僕は玄関に行ってみた。そこには煙草の吸殻が落ちていた。木刀も落ちていた。でも鏡はなかった。そんなのもとなかったんだよ。玄関の下駄箱のわきに鏡がついたことなんて一度もなかったんだ。そういうことさ。

(『全作品⑤』79頁、下線は引用者による。)

この引用箇所、語り手である現在の「僕」は、鏡の存在を明確に否定している。だからといって、(3)の問題に、鏡は存在しなかった、と答えてよいかと言えば、そうではない。それほど単純には答えられない。たしかに、現実には存在しなかった。それは確かなのであるが、しかし、非現実にはどうであったのかを考えたならば、答えは異なったものになるのではないだろうか。「僕の場合は、物語のダイナミズムというよりは、むしろそういう現実と非現実の境界のあり方みたいところにいる感じがするんです。」<sup>24)</sup>と述べる村上春樹は、人間の存在を次のように捉えている。

人間の存在というのは二階建ての家だと僕は思ってるわけです。一階は人がみんなで集まってごはん食べたり、テレビ見たり、話したりするところです。二階は個室や寝室があって、そこに行って一人になって本読んだり、一人で音楽聴いたりする。そして、地下室というのがあって、ここは特別な場所でいろんなものが置いてある。日常的に使うことはないけれど、ときどき入って行って、なんかぼんやりしたりするんだけど、その地下室の下にはまた別の地下室があるというのが僕の意見なんです。それは非常に特殊な扉があってわかりにくいので普通はなかなか入れないし、入らないで終わってしまう人もいます。ただ何かの拍子にフッと中に入ってしまうと、そこには暗がりがあるんです。それは前近代の人々がフィジカルに味わっていた暗闇——電気がなかったですからね——というものと呼応する暗闇だと僕は思っています。その中に入っていくと、暗闇の中をめぐるって、普通の家の中では見られないものを人は体験するんです。それは自分の過去と結びついていたりする、それは自分の魂の中に入っていくことだから。でも、そこからまた帰ってくるわけですね。あっちに行っちゃったままだと現実に復帰できないです<sup>25)</sup>。

この考え方に立てば、人間は地下二階という暗闇の中へ入ってしまうことがあり、そこで普段は体験できないことを体験して、また現実の（明るい）世界に戻ってくるものだ、ということである。もちろん、この地下二階という暗闇の中が意味しているのは、現実の世界とは異なる世界、すなわち、非現実の世界である。要するに、人間は現実と非現実との間を行き来する存在である、と村上春樹は考えているのだが、この考え方が作品「鏡」のベースにあることは

明らかであろう。当時の「僕」が翌朝「玄関に行ってみ」て、「鏡はなかった」と確認したのは、「太陽が暖かいくっきりとした光を投げかけていた」明るさの中、すなわち、現実の世界においてであるのに対して、鏡に映る「僕以外の僕」を見たのは、「暗闇の中」、すなわち、非現実の世界においてである。したがって、(3)鏡は本当に存在したのか、という問題には、現実には存在しなかったが、非現実の世界には「タンジブルなものとして」存在した、と答えることになる。あるいは、深津（2008）が指摘するように、村上春樹の作品における鏡が「こちら側」と「あちら側」との境界のひとつであるとするならば、先の村上春樹自身の言葉を借りて、地下一階と地下二階の間にある「非常に特殊な扉」として存在した、と答えることもできるのかもしれない。ただし、作品「鏡」では、鏡が出現する少し前と「僕」が鏡を割った後の両方に、プールの仕切り戸の音を描写した「うん、うん、いや、うん、いや、いや、いや……」というまったく同じ表現が繰り返されていることに注意すべきではないか<sup>26)</sup>。つまり、この「頭の狂った人間が首を振ったり肯いたりするみたいな感じ」（『全作品⑤』76頁）の音は、明らかに肯定と否定との不規則な連続を連想させる異常なものであり、この異常な音に「僕」の恐怖の体験が前後を挟まれているのであるから、恐怖の体験の前の「うん、うん、いや、うん、いや、いや、いや……」は「僕」が非現実の世界へと足を踏み入れたことの、そして、後のそれは「僕」が非現実の世界から現実の世界に戻ったことの、それぞれサイン（いわばワープ・サイン）になっているとも考えられるのである。作品「鏡」の場合は、鏡そのものを現実と非現実との境界と捉えるよりも、むしろ「僕」がすでに足を踏み入れていた非現実の世界に鏡が出現した、と捉えるべきではなかろうか。

なお、この鏡を出現させたものは何か、ということについて、ひとこと補足しておく。村上春樹は、先の引用箇所、地下二階すなわち非現実の世界に足を踏み入れることを「自分の魂の中に入っていくこと」と捉えていたが、自分の作品の登場人物について、次のように述べている。

僕は、白川という男（作品『アフターダーク』の登場人物——引用者註）を純粋な悪だとは思わないんです。もちろん彼はきわめて危険なものを体内に抱え込んでいるけれど、それはある意味では世間のほとんどの人が抱えている問題を増幅したものにすぎないわけです。人が抱え込んでいるものというか、それを抱え込まないことには存続し得ない要素を、小説的に増幅したにすぎないんですよ。『海辺のカフカ』のジョニー・ウォーカーにしてもカーネル・サンダーズにしても、外界から来たものではなくて、あくまで人の内部から生まれ出てきたものです。それが増幅されてかたちをとったものです<sup>27)</sup>。

ここで村上春樹が、『アフターダーク』（2004年）の白川にしても、『海辺のカフカ』（2002年）のジョニー・ウォーカーやカーネル・サンダーズにしても、「外界から来たものではなくて、あくまで人の内部から生まれ出てきたものです。それが増幅されてかたちをとったものです。」と述べていることはきわめて重要である。つまり、いかなる危険な人物も、どれほど不可思議な人物も、あくまでも人の内部、すなわち、人間の魂ないしは心から生まれ出てきた、と村上



春樹は考えているのである。そして、それは人物だけではない。作品『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985年）の「世界の終り」の章は、壁に周囲を囲まれた不思議な街が舞台であるが、この街もまた、人間（「僕」）の魂ないしは心が作り出したのである。最終章の「僕」と「僕」の「影」との会話の場面には、次のようにある<sup>28)</sup>。

影はため息をついた。そしてもう一度空を仰いだ。

「君は彼女の心をみつけたんだな？　そして彼女と二人で森で暮すことに決め、俺を追い払うつもりなんだろう？」

「もう一度言うけれど、それだけじゃないんだ」と僕は言った。「僕はこの街を作り出したのがいったい何ものかということを見つけたんだ。だから僕はここに残る義務があり、責任があるんだ。君はこの街を作り出したのが何ものなのか知りたくないのか？」

「知りたくないね」と影は言った。「俺は既にそれを知っているからだ。そんなことは前から知っていたんだ。この街を作ったのは君自身だよ。君が何もかもを作りあげたんだ。壁から川から森から図書館から門から冬から、何から何までだ。このたまりも、この雪もだ。それくらいのことは俺にもわかるんだよ」

「じゃあ何故それをもっと早く教えてくれなかったんだ？」

「君に教えれば君はこんな風にここに残ったじゃないか。俺は君をどうしても外につれだしたかったんだ。君の生きるべき世界はちゃんと外にあるんだ」

影は雪の中に座りこんで、頭を何度か左右に振った。

以上、作品「鏡」においても、鏡と鏡に映る「僕以外の僕」を生み出したのは、「僕」自身である。当時の「僕」の魂ないしは心が、現実には存在しない鏡をそこに出現させたと考えられるのである。

ついで、(4)「この家に鏡が一枚もない」のはなぜか、という最後の問題を考察する。

「この家に鏡が一枚もない」ことが現在の「僕」によって語られるのは、作品「鏡」の最終段落においてであるが、そのことが語られた文脈を確認するために、その前の段落を含めてあらためてここで引用しておく。

というわけで、僕は幽霊なんて見なかった。僕が見たのは——ただの僕自身さ。でも僕はあの夜味わった恐怖だけはいまだに忘れることができないでいるんだ。そしていつもこう思うんだ。人間にとって、自分自身以上に怖いものがこの世にあるだろうかってね。君たちはそう思わないか？

ところで君たちはこの家に鏡が一枚もないことに気づいたかな。鏡を見ないで髭が剃れるようになるには結構時間がかかるんだぜ、本当の話。

（『全作品⑤』79頁、下線は引用者による。）

このような文脈で「この家に鏡が一枚もない」ことが語られるのであるが、その理由（つま

り、(4)の問題)については、すでに原(2000)および原(2002)がきわめて示唆に富む論を展開している<sup>29)</sup>。この二つの論考は、それまでの作品「鏡」についての先行研究を、国語教科書の指導書をも含めて、批判的に検討する立場で書かれたものであるが、結論は次のとおりである。

自己の虚像を映す〈鏡〉が自己存在を問うものであるなら、〈怪奇譚〉という〈譚〉・物語・小説・虚構もまた「鏡」(という作品)を通して自己存在を問われることになる、という一種メタ・フィクション的な意味までが問題にされるべきなのだ。「鏡」とはまさしく一見〈怪奇譚〉のふりを装いながら、騙りとしての語りの機能を発揮する、虚構の在りようこそを問題にした作品なのであり、生徒にも、ひとたびは〈みんな〉に同調して〈僕〉の話に引きこまれる面白さを味わせたあとで、そうした引きこむ力としての虚構の力の面白さを発見させることができるはずだろう。(原(2002) 31頁)

つまりは、作品「鏡」が百物語の形式を踏まえた粋小説であり、粋の中(すなわち、「僕」の恐怖の体験談)を事実として読むのではなく、「中が外に影響を与えているのではなく、外が中を演出しているのだということが読まれなければならない」(原(2000) 75頁)との主張である。作品「鏡」の持つ虚構性やメタ・フィクション性を指摘するとともに、国語教材としての価値を高く評価しているのだが、(4)の問題については、次の①～⑩の選択肢を用意して説明している<sup>30)</sup>。

- ① 元来偽の現実を作り出してしまう物である鏡なるものを嫌悪していたから。
- ② 鏡を見ないで髭を剃ることが得意で、鏡をまったく必要としていないから。
- ③ 鏡をめぐって嫌な体験をし、鏡そのものが恐怖・嫌悪の対象になったから。
- ④ 異界への通路である鏡の中から怪異が再び出現することを恐れ続けたから。
- ⑤ 鏡を見ることでまたも〈僕以外の僕〉が出現してしまうことを恐れるから。
- ⑥ 自分自身というものの怖さを知って、自分の顔を見るのが嫌になったから。
- ⑦ 鏡をめぐる恐怖を聞かせてしまった聴衆に怖い思いをさせまいとしたから。
- ⑧ <sup>ホスト</sup>主人として最後に話す以上、聴衆を怖がらせる演出を工夫したかったから。
- ⑨ 今朝聴衆の〈みんな〉を迎えるための掃除の際に鏡を割ってしまったから。
- ⑩ 既に〈僕〉になっている〈僕以外の僕〉が再び元に戻ることを恐れたから。

原(2000)および原(2002)は、それまでの先行研究の理解が④・⑤のレベルにとどまっていることを批判したうえで、⑧が正解であるとする。たしかに、前の段落で「僕はあの夜味わった恐怖だけはいまだに忘れることができないでいる」と述べているのだから、その恐怖を二度と味わいたくない、という意味の④・⑤を選ぶことは十分に考えられる。また、同じく前の段落の「自分自身以上に怖いものがこの世にあるだろうか」との言葉を踏まえて⑥を選んだり、あるいはまた、作品のタイトルが「鏡」であることから③(や①)を選んだりすることも

あり得るだろう。しかし、原（2000）および原（2002）は、⑧以外の選択肢をことごとく斥けるのである。ここに原（2000）および原（2002）の創見があると言え、首肯させられるところはあるのだが、ただ、この読み方では、作品「鏡」は、単に語り手である現在の「僕」が聞き手の「みんな」（＝「君たち」）をかついで愉快がる話、ということになってしまう<sup>31)</sup>。まさに「騙り」である。三木（2001）は、「作品が原論のようにしか読めないことには最早異論はないだろう」（48頁）と述べているが、本当にこの読み方しかできないのだろうか。

この(4)の問題を考える際に着目すべきは、先に引用した最後の二段落にもまた、加筆・修正が施されている、ということである。加筆・修正される前の、元の最終二段落は、次のようなものであった<sup>32)</sup>。

というわけで、僕は幽霊なんて見なかった。僕が見たのは——ただの僕自身さ。僕はあの夜味わった恐怖だけはいまだに忘れることができないでいるんだ。

ところで君たちはもうこの家に鏡が一枚もないことに気づいているよね。鏡を見ないで髭が剃れるようになるには結構時間がかかるんだぜ、本当の話。

『全作品⑤』から引用した最終二段落と見比べれば、「そしていつもこう思うんだ。人間にとって、自分自身以上に怖いものがこの世にあるだろうかってね。君たちはそう思わないか？」という三文が加筆されていることに、まず気づかされる。もちろん作者である村上春樹は、この三文を加筆することに意味があると考えて書き加えたのであるが、その意味は、「僕にとって」ではなく「人間にとって」としたところに見出されるのではないか。つまり、当時の「僕」の個人的な恐怖の体験を一般化している、ということである。石橋（2004）は、加筆された第二文について、次のように指摘している。

このセンテンスは、主題を補強する加筆というよりも、僕の体験を「人間にとって」の体験に一般化し、僕という代名詞ではなく「自分」という代名詞によって他者の一人称をも包摂し、対象化する語り手僕の指向を増幅させている。（135頁）

この指摘のとおりであろう。ただ、付け加えるならば、包摂されるのは、聞き手の「君たち」の一人称だけではない。この作品の読み手である我々の一人称もまた包摂されるのである。したがって、加筆された第三文「君たちはそう思わないか？」という問いかけは、聞き手の「君たち」への問いかけであると同時に、読み手の「君たち」（＝我々読者）への問いかけでもあると読めるのである。

もう一点、重要な修正がなされている。それは、「ところで君たちはもうこの家に鏡が一枚もないことに気づいているよね。」という確認の表現が、「ところで君たちはこの家に鏡が一枚もないことに気づいたかな。」という疑問の表現に変えられていることである。前者の表現は、「君たち」の全員が「この家に鏡が一枚もないことに気づいている」、つまり、誰もこの家で鏡を見ていない、ということを前提にしている。それに対して、後者の表現は、当然のことなが

ら、「気づいた」者もいれば「気づい」ていない者もいる、ということを前提にしている。「気づい」ていない者は、ただ単純にそのことに注意を払わなかっただけかもしれない。しかし、中には、「この家に鏡が一枚もない」にもかかわらず、鏡を見た者がいるかもしれないのである。その者にとっては、原（2000）および原（2002）の問いにあるような、「この部屋に鏡が置かれていない」ことが「怖がらせる演出」になり得ないことは明らかであろう。そもそも原（2000）および原（2002）の議論は、「鏡が本当に無いのかを疑ってみるべき」、「本当に家の中に鏡が一枚もないのかどうかは実は不明なのだ」（いずれも原（2000）71頁、傍点はママ）と指摘していることから分かるように、本当は鏡があるとの前提に立っているかのようである。その前提に立てば、なるほど⑧の「演出」ということになるであろうが、しかし、本当は鏡がある、と断定することもできないのである。そうであるならば、我々読者は、作者の村上春樹が言うように、「物語の流れのままに作品を読」むべきではなかろうか。

僕の本はところどころで現実を離れます。そして多くの読者はそれが何を意味するのかを知りたがります。でもそれが何を意味するかとか、何を象徴するかとか、そういうことに僕はまるで興味が持てません。僕が読者に望むのは、まず物語の流れのままに作品を読んでもらいたいということです<sup>33)</sup>。

以上のように、加筆・修正に着目して(4)の問題を考察したならば、その答えは、語り手の「僕」が聞き手の「君たち」に、現実には存在しない鏡が見えるかどうかを問うているから、となるのではないだろうか。それは取りも直さず、作者の村上春樹がこの作品を通して我々読者に、現実には存在しない鏡が見えるかどうか、そして、そこに「自分以外の自分」が映っているかどうか、と問いかけているのである。

#### IV

本稿では、ここまで、村上春樹の作品「鏡」について、これまでとは異なる新たな観点、すなわち、カフカの作品との類比という観点からの読解を試みた。とりわけ、この作品を読む際に必ずと言ってよいほど問題となる、四つの疑問に答えるというかたちで論じてきた。ここに問いと答えを繰り返すことはしないが、本稿で得られたそれぞれの答えは、この作品をより深く読むうえで、大いに参考になるのではないかと。少なくとも、議論の材料にはなるであろう。もちろん、「鏡」は文学作品であるから、本稿で示した読み以外の読み方を否定するものではない。しかし、このように読むこともできる、という、この作品のひとつの読み方は、十分に示せたものと考えられる。以下では、これまでに指摘できなかったが、指摘しておくべき重要な事柄を二点、付け加えて指摘しておく。

まず一点目は、ユーモア（ドイツ語ではフモール Humor）についてである。村上春樹は、文学におけるユーモアの重要性を次のように述べている。

『悪霊』はドストエフスキーの作品の中でも、もっともユーモアの要素を多く含んだものであると僕も思います。カーヴァーもチャンドラーも、見事なユーモアのセンスを持っています。カフカの小説は、構造全体が奇妙な滑稽さを含んでいます。ユーモアというのは、僕の小説の中でも、きわめて大きな役割を果たしています。本当の意味での「シリアスさ」は笑いの要素がなくては成立しないのではないかとさえ思えます<sup>34)</sup>。

たしかに、カフカの作品には、ユーモアの要素が多分に見出される。先の「判決」でも、ゲオルクの婚約者フリーダを非難する父親の様子が「『スカートをこんなふうに捲ってみせたからだ、あのすべため。』そして彼は、それを実演してみせるために、夜着の裾を高く捲り上げたので、太股に戦争でうけた傷の痕がみえた」<sup>35)</sup>と記述されていたり、父親がペテルブルクにいるゲオルクの幼友達から来た情報を入れておくために「夜着にまでポケットをいくつもつけてい」<sup>36)</sup>たり、あるいはまた、父親が「彼（ゲオルクの幼友達——引用者註）はすべてを千倍もよく知っているのだ！」と叫んだのに対してゲオルクが「一万倍も、でしょう」<sup>37)</sup>と半畳を入れたり、といった具合に、笑いを誘う記述が随所に見られる。カフカの作品におけるこのようなユーモアの重要性は、次の指摘にあるとおりである。

フモールは、「笑いの民族」として知られるユダヤ人が、彼らの置かれた境界的な位置と過酷な状況の中で、歴史的現実の支配的諸力を誇張して相対化しながら、この現実を生きぬいてゆくための知恵であり技術でもあっただろうと思います。そうしたフモールを、カフカの文学もまた呼吸しているわけです。したがって、カフカ文学に貫かれている政治的なものと同じように、マイナー文学から放射されるこうした笑い、喜劇性も、カフカにおいては無視することのできない要素だろうと思うんですね<sup>38)</sup>。

カフカは、「判決」の中で、父親に向かって「喜劇役者！」とゲオルクに叫ばせ、それに対して「そうとも、もちろんわしは喜劇を演じていたのだ！ 喜劇とは！ いい言葉だ！ 年老いて鰥になった父親に、他にどんな慰めが残っているだろう？」<sup>39)</sup>と父親に応じさせている、ということからも分かるように、ユーモア・喜劇性の要素を意識的に自分の文学に取り入れていたものと考えられる。そして、重要なことは、村上春樹もまた、こうしたカフカ等の文学に倣ったのであろう、ユーモア・喜劇性の要素をやはり意識的に自分の文学に取り入れている、ということである。なぜ「意識的に」と言えるのかと言えば、それは先の村上春樹自身の「ユーモアというのは、僕の小説の中でも、きわめて大きな役割を果たしています。」という言葉からも明らかであるが、次の引用箇所には、自分の「ユーモアの感覚」を自負さえていることが述べられているからである。

僕の文章にもし優れた点があるとすれば、それはリズムの良さと、ユーモアの感覚じゃないかな。それは今に至るまで、僕の文章について基本的に変わらないことだという気がします<sup>40)</sup>。



では、作品「鏡」では、どこにユーモアが見出せるのかと言えば、それは、「鏡を見ないで髭が剃れるようになるには結構時間がかかるんだぜ、本当の話。」という最後の一文においてである。「鏡を見ないで髭が剃れる」という、きわめて日常的な行為・習慣が、それまでの「いまだに忘れることができないでいる」「あの夜味わった恐怖」の体験談に対置されることによって、聞き手の「君たち」も、そして、我々読者も、その落差に緊張を一気に緩和され、思わず笑ってしまう。と同時に、「本当の話」と最後の最後に付け加えられることによって、それまでの恐怖の体験談も、Ⅲの最後に指摘した問いかけも、その「シリアスさ」はより一層増すものと考えられるのである。

ついで、付け加えて指摘しておくべき事柄の二点目は、この作品は小説か否か、という問題についてである。作者の村上春樹自身は、Ⅰで引用したように、この作品を短編小説ではなく、「短編近似作品」と見なしていた。その直前の箇所には、「正確な意味における小説ではない」ことが明言されている。次のとおりである。

そういうわけで、僕は書いた当時、これらの作品を小説とは見なしていなかったし、今でも見なしていない。これらは正確な意味における小説ではない。小説でないとしたらじゃあいったい何なんだと言われるとすごく困るのだが、でも少なくとも僕は『カンガルー日和』と『回転木馬のデッド・ヒート』という二冊の本を「短編集」という名前では呼ばない。これは小説には近いけれど、小説からは（少なくとも僕が小説として考えるものからは）ちょっと離れた場所で成立しているものである。その違いはあるいは些細なものであるのかもしれないが、それでもその両者のあいだの差異は僕にとってはかなり本質的な種類のものなのである<sup>41)</sup>。

ここで言われている「正確な意味における小説」や「僕が小説として考えるもの」がどのようなものであるか、いわば小説の定義については、残念ながら明らかにされていない。そうである以上、作品「鏡」を「短編近似作品」としておいても何の問題もないのであるが、たとえば、三島由紀夫は、彼の小説理論とも言うべきエッセイ「小説とは何か」の中で、柳田国男の『遠野物語』第二十二話を全文引用したうえで、次のように述べている。

この中で私が、「あ、ここに小説があつた」と三嘆これ久しうしたのは、「裾にて炭取にさはりしに、丸き炭取なればくる——とまはりたり」といふ件りである。

ここがこの短かい怪異譚の焦点であり、日常性と怪異との疑ひやうのない接点である。この一行のおかげで、わづか一頁の物語が、百枚二百枚の似非小説よりも、はるかにみごとな小説になつてをり、人の心に永久に忘れがたい印象を残すのである<sup>42)</sup>。

三島は、柳田の『遠野物語』第二十二話を「みごとな小説」と考えているのだが、その根拠は、「炭取の廻転によつて、超現実が現実を犯し、幻覚と考へる可能性は根絶され、ここに認識世界は逆転して、幽霊のはうが『現実』になつてしまつた」（『三島全集 34』729頁）からで

ある。つまり、「小説がもともと『まことらしさ』の要請に発したジャンルである以上、そこにはこのやうな、現実を震撼させることによつて幽霊（すなはち言葉）を現実化するところの根源的な力が備はつてゐなければならない。」（『三島全集 34』730頁）からである。三島にとっては、「炭取はいはば現実の転位の蝶番のやうなもの」（『三島全集 34』729頁）であり、その「炭取が廻るか廻らぬか」ということこそ、小説とそうでないものとを分ける要件、すなわち、「炭取が廻る」ことが「小説の厳密な定義」なのである。

上田秋成の「白峯」の、崇徳上皇出現の際の、

「円位、円位と呼ぶ声す」

の一行のごときも、正しくこれであらう。そのとき炭取は廻つてゐる。

しかし凡百の小説では、小説と名がついてゐるばかりで、何百枚読み進んでも決して炭取の廻らない作品がいかに多いことであらう。炭取が廻らない限り、それを小説と呼ぶことは実はできない。小説の厳密な定義は、実にこの炭取が廻るか廻らぬかにあると云つても過言ではない。

そして柳田国男氏が採録したこの小話は、正に小説なのである。

（『三島全集 34』730頁）

三島のこのような「小説の厳密な定義」に照らせば、作品「鏡」はどうであらうか。果たして「炭取は廻つてゐる」であらうか。

結論を先に述べれば、作品「鏡」では、確かに「炭取は廻つてゐる」。それは、Ⅲで引用した、翌朝「僕」が「玄関に行ってみた」場面においてである。そこには、「太陽が昇る頃には台風はもう去っていた。風もやんで、太陽が暖かいくっきりとした光を投げかけていた。僕は玄関に行ってみた。そこには煙草の吸殻が落ちていた。木刀も落ちていた。でも鏡はなかった。」とあったが、この玄関に落ちていた「煙草の吸殻」と「木刀」こそは、「炭取の廻転」に相当するものであり、「超現実が現実を犯し、幻覚と考へる可能性は根絶され、ここに認識世界は逆転して、幽霊のはうが『現実』になつてしまつた」ことを示すものである。もちろん、作品「鏡」の超現実「幽霊」ではないが、しかし、鏡とそこに映る「僕以外の僕」という非現実・超現実が、幻覚などではなく、確かに存在したことを証している。「炭取は廻つてゐる」のである。

実は、上の「太陽が昇る頃には……でも鏡はなかった。」の六文は、作品「鏡」が『全作品⑤』に収録される際に加筆された<sup>43)</sup>のだが、この加筆は、「鏡」を「炭取が廻る」作品にする、きわめて重要な加筆であつたと言えよう。そして、「炭取は廻つてゐる」という意味では、村上春樹本人はなお否定するかもしれないが、この作品はまぎれもない小説と見なせるのである。

---

註

1) 以下『全作品⑤』と記す。

- 2) 『全作品⑤』の附録、村上春樹『「自作を語る」補足する物語群』（講談社、1991年）Ⅳ～Ⅴ頁。
- 3) 「鏡」の研究史は、渥美（2011）が要領よく整理している。
- 4) 佐野（2011）339頁参照。なお、2013年発行の高等学校国語教科書では、『国語総合 現代文編』（大修館書店）、『精選 国語総合』（大修館書店）、『新編 国語総合』（大修館書店）、『精選国語総合』（東京書籍）、『国語総合 現代文編』（東京書籍）、『高等学校 国語総合』（明治書院）、『精選 国語総合 現代文編』（明治書院）が作品「鏡」を採録している。
- 5) 前掲『「自作を語る」補足する物語群』Ⅱ～Ⅲ頁。
- 6) 村上春樹『村上春樹編集長 少年カフカ』（新潮社、2003年）23頁。
- 7) 前掲『村上春樹編集長 少年カフカ』28頁。
- 8) 小岸（1982）15～16頁参照。
- 9) 円子修平訳「判決」『決定版 カフカ全集 1 変身、流刑地にて』（新潮社、1980年）44～45頁。なお、「判決」の原文は、次のテキストを参照した。Franz Kafka: *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. v. Paul Raabe. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1970 (S. 23—32)
- 10) 前掲『決定版 カフカ全集 1 変身、流刑地にて』45頁。
- 11) 註10) に同じ。
- 12) 前掲『決定版 カフカ全集 1 変身、流刑地にて』37～38頁。
- 13) 飛鷹節訳『決定版 カフカ全集 3 田舎の婚礼準備、父への手紙』（新潮社、1981年）58頁。
- 14) 三原（1982）参照。
- 15) 「箴言Ⅰ」『初期ノート増補版』（試行出版部、1970年）32頁。
- 16) 作品「判決」の「悪魔のような人間」は、原文では *ein teuflischer Mensch* である。ドイツ語の形容詞 *teuflisch* には、『独和大辞典』（小学館、1985年）によれば、「悪魔のような」という意味の他、「非人間的な、ひどい、けしからぬ、恐ろしい、残虐な」などの意味がある。
- 17) 村上春樹「お金で買うことのできるもっとも素晴らしいもの」『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』（文藝春秋、2010年）174頁。以下同書を『夢を見るために』と記す。
- 18) 村上春樹『「海辺のカフカ」を中心に』『夢を見るために』（前掲書）125頁。
- 19) 村上春樹『「海辺のカフカ」を中心に』『夢を見るために』（前掲書）127～128頁。
- 20) 前掲『決定版 カフカ全集 1 変身、流刑地にて』41～42頁。
- 21) 三原（1982）参照。
- 22) すでにこのことを千國（1995）が指摘し、次のように述べている。「一服するまでの『僕』にとって、その鏡は鏡であると信じられているから、その鏡の中の『もの』は、まだ『僕』が映っている『僕の姿』に過ぎない。まぎれもない『僕』自身なのである。だから『僕』は緊張感から解放され、ほっとして煙草に火をつける。しかし、『僕』がその鏡の中のものを『僕じゃない。』と思い始めた時に、その『姿』という言葉は『像』という言葉に変わる。『姿』が『像』に変わることで、もう一つの世界のもう一人の『僕』が存在し、こちらの世界の『僕』に向けて何かしらの力を及ぼそうとしていることに『僕』が気付いたことを暗示しているものと思われる。この『像』から『姿』への変更は、その差異のターニング・ポイントを明確に表現するための訂正なのだろう。そして、この言葉は、次には『それ』『相手』『やつ』というように『僕』の心情や認識につれて次々と変わっていく。」（26～27頁）
- 23) 高比良（1989）30頁。
- 24) 村上春樹『「海辺のカフカ」を中心に』『夢を見るために』（前掲書）94頁。
- 25) 村上春樹『「海辺のカフカ」を中心に』『夢を見るために』（前掲書）98～99頁。
- 26) この表現には、すでに多くの先行研究が着目している。たとえば、渡邊（1992）は「もちろん、この

- 戸が風にあおられて発する音の異常さが続いて起きる異常な体験の直接的な契機として描かれていることは明かである。また、その異常さのリアリティを支えている。リズムの変調が主人公の心身を含めて通常の世界の次元、質を切り替えてしまったことを読者は納得させられる。その音は出来事の間じゅうずっと響いている。」(16頁)、千國(1995)は「プールの仕切り戸の音を描写する『うん、うん、いや、うん、いや、いや、いや……』という擬声語も、明らかに「うん(肯定)」と「いや(否定)」との不規則な連続となっていて、二つの相対する世界がその場に渾然と現出していることを表現している。」(26頁)、佐野(2000)は「この『うん』と『いや』のリフレインは、〈自己〉と〈他者〉との〈やりとり〉の象徴的表現なのである。」(57頁)、鎌田(2005)は「プールの戸の『うん、うん、いや、うん、いや、いや、……』と聞こえる音も、自らの生き方への問いかけがYesとNoの繰り返しとして続けられているとも読める。」(57頁)、西田谷(2008)は「その夜の仕切り戸の不規則な音響は、中学校の空間を体制・反体制の規則性とは異なる秩序へとゆるがせる。」(34頁)とそれぞれ指摘している。
- 27) 村上春樹「『恐怖をくぐり抜けなければ本当の成長はありません』『アフターダーク』をめぐる『夢を見るために』(前掲書) 302頁。
  - 28) 『村上春樹全作品 1979～1989 ④ 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(講談社、1990年) 589頁。なお、下線は引用者によるが、傍点は原文のママである。
  - 29) 原(2002)は、原(2000)の論点を簡潔に論じ直したものである。
  - 30) 原(2000) 73頁、および、原(2002) 30～31頁。ただし、いずれにおいても、問いは、「〈僕〉が体験談をしたこの部屋に鏡が置かれていないのは何故か」というように、「この家」ではなく「この部屋」とされている。
  - 31) 原(2000)は、「〈僕〉は〈みんな〉を〈かつ〉ごとくしていた」(72頁)ことを指摘している。
  - 32) 村上春樹『カンガルー日和』(平凡社、1983年) 77頁。
  - 33) 村上春樹「夢の中から責任は始まる」『夢を見るために』(前掲書) 352頁。
  - 34) 村上春樹「『小説家にとって必要なものは個別の意見ではなく、その意見がしっかり拠って立つことのできる、個人的作話システムなのです』」『夢を見るために』(前掲書) 369頁。
  - 35) 前掲『決定版 カフカ全集1 変身、流刑地にて』42～43頁。
  - 36) 前掲『決定版 カフカ全集1 変身、流刑地にて』44頁。
  - 37) いずれも註36)に同じ。
  - 38) 「討論 カフカにおけるユダヤ人性」『カフカの解説』(池田浩士・好村富士彦・小岸昭・野村修・三原弟平著、駸々堂、1982年)における小岸昭氏の発言(100頁)。
  - 39) いずれも前掲『決定版 カフカ全集1 変身、流刑地にて』43頁。
  - 40) 村上春樹「夢の中から責任は始まる」『夢を見るために』(前掲書) 358頁。
  - 41) 前掲『「自作を語る」補足する物語群』II頁。
  - 42) 『決定版 三島由紀夫全集 34』(新潮社、2003年) 728頁。以下同書を『三島全集 34』と記す。
  - 43) 千國(1995)は、この加筆を指摘するとともに、「この前半部分は、現実世界(リアル・ワールド)の暖かさ、そこにしっかりと自分が含まれ、存在している実感、昨夜の恐怖からようやく逃れ得たという安堵感のようなものを表現するために加筆されたのだろう。後半部分は、『吸い殻が落ちていた。木刀も落ちていた。』という記述を加えることで、昨夜の出来事はやはり単なる夢ではなかったことを表現する。つまり、吸い殻や木刀は現実であり、『この世』のものであるが、『鏡』はやはり『この世』のものではなかったのである。直前の『こういう話の結末ってわかると思うんだけど、もちろん鏡なんてははじめからなかったよ。』と共に、パラレル・ワールド(異界・内面世界・あちらの世界)と現実世界との接触点が、『鏡』という形を取って現れていたことを明確に表している。」(27頁)と述べている。

### 参考・参考文献

- 渥美孝子（2011）「村上春樹『鏡』 ―反転する語り・反転する自己―」『〈教室〉の中の村上春樹』（馬場重行・佐野正俊編）、ひつじ書房
- 石橋紀俊（2004）「不在の鏡／不在の僕をめぐる ―村上春樹『鏡』論―」『遊卵船』創刊号、遊卵船同人
- 岩上純平（2007）「豊かな社会の幽霊たち」『イミタチオ』第47号、金沢近代文芸研究会
- 鎌田 均（2005）「『小説として読む』ということ ―村上春樹『鏡』の場合―」『月刊国語教育』1月号（第24巻第11号／通巻292号）、東京法令出版
- 小岸 昭（1982）「報告 境界性としてのカフカ」『カフカの解説』（池田浩士・好村富士彦・小岸昭・野村修・三原弟平著）、駸々堂
- 佐野正俊（2000）「〈他者〉からの逃走 ―村上春樹『鏡』の場合―」『月刊国語教育』7月号（第20巻第5号／通巻234号）、東京法令出版
- 佐野正俊（2011）「村上春樹作品の教科書掲載教材リスト」『〈教室〉の中の村上春樹』（前掲書）
- 杉山康彦（1999）「鏡の怖さ・存在の怖れ」『〈新しい作品論〉へ、〈新しい教材論〉へ 6 文学研究と国語教育研究の交差』（田中実・須貝千里編著）、右文書院
- 千國徳隆（1995）「村上春樹『鏡』をめぐる冒険」『国語展望』第96号、小学館・尚学図書
- 高比良直美（1989）「意識の反転……村上春樹『鏡』」『群系』第2号、葦の会
- 西田谷洋（2008）「『僕』の亡霊たち ―村上春樹『鏡』論―」『金沢大学語学・文学研究』第36号、金沢大学教育学部国語国文学会
- 原 善（2000）「村上春樹『鏡』が映しだすもの」『上武大学経営情報学部紀要』第23号、上武大学経営情報学部
- 原 善（2002）「虚構の力を読む 村上春樹『鏡』」『国語教室』第75号、大修館書店
- 深津謙一郎（2008）「しのびよる〈暴力〉の影 ―村上春樹の分身リスト―」『国文学解釈と鑑賞 別冊 村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』（柘植光彦編）、至文堂
- 府川源一郎（1999）「生徒の感想で〈読む〉『鏡』『作品』をそれぞれの生徒たちの『教材』にするために」『〈新しい作品論〉へ、〈新しい教材論〉へ 6 文学研究と国語教育研究の交差』（前掲書）
- 三木雅代（2001）「鏡」『村上春樹 作品研究事典』（村上春樹研究会編）、鼎書房
- 三原弟平（1982）「報告 『事実―観察』の諸相」『カフカの解説』（前掲書）
- 渡邊正彦（1992）「村上春樹『鏡』論 ―分身・影の視点から―」『群馬県立女子大学紀要』第12号、群馬県立女子大学

### 附記

本稿は、日本語日本文化教育研究会第22回研究発表会（2015年3月14日、大阪大学CJLC多目的ホール）での口頭発表（「村上春樹の『鏡』を読む」）をもとに、さらに検討を加えてまとめたものである。



