

村上春樹の「レキシントンの幽霊」について

On Haruki Murakami's 'Lexington no Yurei' (The Ghosts of Lexington)

坂 田 達 紀
Tatsuki SAKATA

要旨

村上春樹の短編小説「レキシントンの幽霊」は、高等学校の国語教科書にも採録されているが、きわめて不可解かつ謎めいた作品である。つまり、作品中に暗示的な表現が多くあり、それらが暗示するものごとをそれぞれ把捉することはそれほど簡単ではないのである。もちろん、作品全体の主題（テーマ）を捉えることも容易ではない。

本稿では、この作品の精確な読解に不可欠と考えられる次の三つの暗示的な表現について、先行研究を踏まえながら再検討するとともに、主題（テーマ）の析出を試みた。

- (1) 「ケイシー」の「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という言葉の意味するところは何か
- (2) 「幽霊」の正体は何者／何物か
- (3) 「僕」の「もちろん怖かった。でもそこには怖さを越えた何かがあるような気がした。」という言葉の意味するところは何か

これらの暗示的な表現をそれぞれ検討することにより、最終的に得られた作品全体の主題（テーマ）は、非現実の世界は（「別のかたちをとる」が）たしかに存在する、そして、それは怖いのが正面から見つめることが重要で、そうすれば「自分の中にあるいちばん重要なもの」を知ることができる、なぜなら非現実の世界を見つめることは、自分の魂を見つめることだから、とまとめられた。

以上に加えて、この作品が三島由紀夫の言うところの「みごとな小説」と評価できること、また、この作品に表れた作者・村上春樹の世界観ないし死生観は、古来日本にあるそれと重なるところが大きいことを併せて指摘した。

キーワード

暗示的な表現、主題^{テーマ}の析出、現実と非現実、生の世界と死の世界、村上春樹の世界観・死生観

村上春樹の「レキシントンの幽霊」について

I

村上春樹の短編小説「レキシントンの幽霊」は、不可解な作品である。あるいは、謎めいた作品と言い換えてもよい。表現が難解なのでは決してない。表現そのものは至って平易であり、単に字面を追って何が書いてあるのかを表面的に理解することは容易である。しかし、暗示的

な表現が随所にあり、それらが暗示するものごとをそれぞれ把捉することはそれほど簡単ではない。木股（2007）は、「物語に描かれた表層の事実が指し示すものと、表現された言葉が喚起するイメージが暗示するものが二重に存在しているのが、村上春樹の短編小説の基本的手法の一つである。」（43頁）と指摘しているが、この指摘にある前者を理解することはたやすいが、後者を把捉することはさほど容易ではない、ということである¹⁾。もちろん、作品全体として何を言おうとしているのか、すなわち、作品の主題（テーマ）を捉えることもまた単純にはいれない。それゆえ、この作品を読み終えた読者の多くは、「わからない」という感想をまず最初に抱くのではないか。そして、わからないことを解き明かそうとして、もう一度作品を読み返すことになるであろう²⁾。「レキシントンの幽霊」は、読者にいわば謎解きを要請する作品なのである³⁾。

では、この作品を不可解で謎めいたものにする暗示的な表現にはどのようなものがあるのか。

この作品をめぐっては、すでに相当数の書評や論考が書かれているが、たとえば、佐野（1999）は、「本作品の読みはひとえにこの「別のかたちをとらずにはいられない」「ある種のものと」とはどのような「ものと」なのかという点にかかっていると思われる。」（79頁）と述べている。これは、この作品の終盤で「ケイシー」が「僕」に語った「つまりある種のものととは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」⁴⁾という言葉が最重要の問題として取り上げているのだが、この「ケイシー」の言葉について論じた論考は少ない。たしかにこの言葉は、作者である村上春樹が詳しい説明を一切していないという意味で、きわめて暗示的な表現と言えるであろう。謎解きの十分な余地が読者に与えられている。したがって、まず、この言葉を暗示的な表現として挙げるのできるのである。

ついで、この作品のタイトルにもなっている「幽霊」という言葉もまた、暗示的と言わざるを得ない。中野（2011）が「『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なのかということである。」（187頁）と指摘するように、「幽霊」が何者なのか、いわばその正体を解き明かすことは、この作品を読解するうえで避けて通れない重要な問題と言っても過言ではない。事実、多くの先行研究がこの問題を様々に論じている。この「幽霊」の正体もまた、作品中で明かされることはなく、読者に大きな謎として残される。その意味で、きわめて暗示的な表現と言えるのである。

さらに、「僕」が「幽霊」のパーティーが開かれている居間の外にいる場面では、「僕」の様子と気持ちとが次のように表現されている。

しばらくのあいだ僕はその玄関ホールのベンチに、まるで魅入られたように一人で座り込んでいた。もちろん怖かった。でもそこには怖さを越えた何かがあるような気がした。

（『群像』185頁）

この「怖さを越えた何か」とは、いったい何であるのか。この表現もまた、きわめて暗示的である。と同時に、山城（1997）の「留意しておきたいのは、怖さを強調している『沈黙』『氷男』『トニー滝谷』が五、六年前に成ったのに対し、怖さを越えたものを示唆している『七番

目の男』と『レキシントンの幽霊』がともにここ一年に書かれたごく最近の短編だということである。」(329頁)との指摘に窺えるように、この表現は、「レキシントンの幽霊」(および同時期に書かれた「七番目の男」)の作品全体の主題(テーマ)をも示唆している可能性があるのである⁵⁾。暗示的かつ重要な表現の一つに当然挙げられよう。

これら以外にも暗示的な表現は多く指摘できるかもしれない。しかし、上に挙げた三つの暗示的な表現は、この作品の精確な読解にとりわけ欠かすことのできないものである。逆に言えば、これらの表現の暗示するものごとを把握することができなければ、この作品を本当に読めたことにはならないのではなからうか。本稿では、先行研究を踏まえながら、これら三つの暗示的な表現について再検討し、この作品の主題(テーマ)の析出を試みる。

なお、「レキシントンの幽霊」には、ショートとロングの二つのバージョンが存在する。これは、作者の村上春樹が「個人的に、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せいである」⁶⁾のだが、分量的には、ショート・バージョンはロング・バージョンの「およそ半分くらいの長さ」⁷⁾である。ショート・バージョンの初出は1996年10月(『群像』第51巻第10号、講談社)、ロング・バージョンのそれは同年11月(単行本『レキシントンの幽霊』文藝春秋)であり、村上春樹自身がその単行本の「あとがき」で「単行本化にあたって加筆した。」⁸⁾と述べていることから、ショート・バージョンが先に書かれたと推測される。ただし、順番が逆、つまり、ロング・バージョンが先に書かれた、という指摘もある⁹⁾のだが、しかし、いずれが先に書かれたにしても、(すなわち、ショート・バージョンに加筆されてロング・バージョンができたにしても、逆に、ロング・バージョンの一部が削除されてショート・バージョンができたにしても、)ショート・バージョンが「レキシントンの幽霊」という作品のいわばエッセンスであることに変わりはないであろう¹⁰⁾。それゆえ、本稿では、ショート・バージョンを考察の対象とする。加えて、ショート・バージョンの方が1999年に『精選現代文』(大修館書店)に採録されて以来、いくつかの高等学校国語教科書に採録されてきた¹¹⁾ということもまた、本稿がショート・バージョンを考察対象とする理由である¹²⁾。本稿では、「レキシントンの幽霊」を国語教材として扱う場合のことをも視野に入れて、この作品の表現と主題(テーマ)とを論じたい。

Ⅱ

ここでは、作品「レキシントンの幽霊」に見られる暗示的な表現のうち、まず、「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という言葉について検討する。

「レキシントンの幽霊」は、現在の「僕」が過去に体験した出来事を語った後で、その出来事に対する感想をまた現在の「僕」が語るという、いわゆる額縁構造の作品である。そして、過去の出来事は、大きく二つに分けることができる。一つは、数年前「ケイシー」の自宅である「レキシントンの古い屋敷」の留守番を一週間ほどした際、その一日目の真夜中に居間でにぎやかなパーティーを開く幽霊たちに遭遇したことである。遭遇したと言っても、実際に見た

わけではなく、耳で音を聞いてそのように判断したのである¹³⁾。もう一つは、その半年近く後、「チャールズ河近くのカフェテラス」で「ケイシー」から「不思議な話」を聞かされたことである。「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という言葉は、この「不思議な話」の最後に、これをいわば要約するように語られる。少々長くなるが、この言葉がどのような文脈で語られたのかを確認するために、直接話法で¹⁴⁾ 語られた「不思議な話」の全体を以下に引用する。

「僕の母が死んだとき、僕はまだ十歳だった」、ケイシーはコーヒーカップを眺めながら言った。「僕には兄弟がいなくて、父と二人きりであとに残された。母は美しい聡明な人で、父は彼女のことをいつくしんで、とても大事にしていた。おそらく息子の僕よりも、母の方を、比べものにならないくらい深く愛していたと思う。

父は母の葬儀が終わってから三週間、文字どおり眠り続けた。たまに思い出したようにベッドから出てきて、黙って水を飲み、何かを少しだけしるしみたいに口にした。でもそれもほんの僅かの時間で、あとはまたぐっすり眠った。呪いをかけられた眠り姫みたいに、こんこんと眠っていたんだ。僕は心配になって、父のそばに行って何度も何度も確かめたよ。眠ったまま死んでしまったんじゃないかってね。でも死んではいなかった。彼は石のように眠っていた。鎧戸をぴたりと閉めた暗い部屋の中に、寝息だけが微かに聞こえた。あんなに深く長い眠りを、僕は目にすることがなかった。すごく怖かった。僕はあの広い屋敷の中で、ひとりぼっちで、世界中から見捨てられたように感じた。

十五年前に父が亡くなったとき、僕はそんなには驚かなかった。死んでいる父は深く眠りこんでいた父にそっくりだったからだ。ただ寝息が聞こえないだけだ。僕は父を愛していた。尊敬もしていたけれどそれ以上に、精神的にも感情的にも深く父に結びついていた。それで不思議な話なんだが、父が死んだとき、母が死んだときに父がしたのと同じように、僕もまたベッドに入ってこんこんと眠り続けたんだ。まるで血統の儀式でも継承するみたいだね。

二週間くらいだったと思う。僕は眠って、眠って、時間が腐ってなくなってしまうまで眠った。そのときには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めの世界に過ぎなかった。色彩を欠いた浅薄な世界だった。そんなところで生きていたくなんかないとさえ思った。母が亡くなったときに父が感じていたことを、僕はようやく理解することができたわけさ。僕の言っていることはわかるかな？ つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」

(『群像』186～187頁、下線は引用者による)

このような文脈で「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という言葉は語られたのであるが、佐野（1999）は、この言葉を次のように分析している。

「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。（中略）それは容易にはことばにし得ない、ことばにしようがない、涙にもならないほどの〈痛烈〉さを持つ〈想い〉である。（80頁）

また、田中（1999）は、次のように述べている。

激しく、強い愛は片方が死に、それによって離れ離れにさせられたとき、すなわちそれまでの愛のかたちが壊れたとき、「別のかたち」に変容せざるを得ない。異様な眠りの世界とは死の世界にそっくりの疑似的死である。（中略）悲しみの極度の力が「別のかたち」を要求し、疑似的死のかたちを造りだす。（21頁）

さらに、馬場（2004）の分析もほぼ同じである。

「精神的に感情的に強く結びついていた」者を失った時、その痛みは「別のかたち」（＝ここでは異様な「眠り」―擬似的な死）をとって現れる。（70頁）

さらにまた、木股（2007）も同様の分析を述べている。

この言葉は、ストーリーの流れの中では、近親者を喪った深い悲しみは、嗚咽や涙ではなく深い眠りという別のかたちをとって現れるということを示していると理解することができる。不可避の運命のように訪れる深い眠りは、悲哀が別のかたちをとって現れたものなのだ。（42頁）

以上、この言葉についての先行研究での分析を四つ挙げたが、ほぼ共通して、「ある種のものと」を、愛する者を喪った強い悲しみ、「別のかたち」を「深く長い眠り」、と捉えていることがわかる¹⁵⁾。果たしてこの捉え方でよいのかどうか、以下で検討する。

一般に、小説の叙述では、個別的・具体的な「人物描写（記述）」や「事物描写（記述）」を、一般的・抽象的に「説明」したり「評釈」したりすることがしばしば行われるものである¹⁶⁾。読者は、一般的・抽象的な「説明」・「評釈」を読むことによって、「人物描写（記述）」や「事物描写（記述）」の意味内容をより深く理解することができる。典型的かつわかりやすい例として、三島由紀夫の『愛の渇き』の一節を下に引くが、この引用箇所では、「悦子」のいわゆる内言語（internal speech）の「描写（記述）」が、「下から上を見たときも、上から下を見たときも」

きも、階級意識といふものは嫉妬の代替物になりうるのだ。」という「説明」によって、単に階級意識の表れであるというよりもむしろ根本的には（女中「美代」に対する「悦子」の）嫉妬の表れである、と理解できるのである。

『好い加減な世の中になつたものだわ』——と悦子は考へた。『少くとも私が子供のころまでは、女中が縞物以外の着物を着たりすることは御法度だつたものだわ。女中風情が派手な矢絛を着たりすることは、しきたりを壊すこと、世間の秩序に唾を引つけることだつたんだわ。亡くなつたお母様だつたら、そんな大それた女にはその日のうちに暇をおやりになつたことだらう』

下から上を見たときも、上から下を見たときも、階級意識といふものは嫉妬の代替物になりうるのだ。悦子が三郎に対しては、つひぞこんな風な大時代な階級意識を抱いたことがないのでも、それは明白だつた¹⁷⁾。

「レキシントンの幽霊」の場合、「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という「説明」の前では、愛する者（「父」）にとっての「母」、および、「ケイシー」にとっての「父」の死とその後の（「父」と「ケイシー」それぞれの）「深く長い眠り」とが「描写（記述）」されている。したがって、愛する者を喪った強い悲しみ（＝「ある種のものごと」）は、泣いたり嘆いたりといった直接的な悲しみのかたちをとるのではなく、「深く長い眠り」という「別のかたち」をとる、あるいは、とらずにはいられない、と解釈することは自然であり、かつ、筋が通っている。もちろん、このように解釈して何の問題もない。しかし、「父」や「ケイシー」の「深く長い眠り」は、ただ単純な眠りであろうか。言葉を換えれば、意識のまったくない状態での眠りであろうか。もしもそうであるとするならば、「そのときには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めの世界に過ぎなかった。色彩を欠いた浅薄な世界だった。そんなところで生きていたくなかないとさえ思った。」と「ケイシー」が述べる根拠がわからなくなってしまう。つまり、「深く長い眠り」の中でも「ケイシー」の意識はあったのであり、そうであればこそ、「眠りの世界が僕にとってのほんとうの世界」と感じたのであろう。それは、夢を見ていた、と言い換えてもよい。何の夢をか。もちろん、「父」や「母」の夢である。（愛する者が亡くなった直後の「深く長い眠り」の中で、その愛する者とはまったく無関係の夢を見るとは考えにくいであろう。）「現実の世界」には、死んだ「父」や「母」はもういない。しかし、「眠りの世界」には、「父」や「母」は生きているのである。つまりは、「ケイシー」は、「深く長い眠り」の中で、「父」や「母」と会っていたと考えられるのである。自分の愛する人たちが生きてい「眠りの世界が僕にとってのほんとうの世界で」、その人たちがいない「現実の世界はむなしい仮初めの世界に過ぎなかった。色彩を欠いた浅薄な世界だった。そんなところで生きていたくなかないとさえ思った。」と「ケイシー」が言うのは、十分に理解・共感のできることである。このように、この作品においては、眠りというものに、亡くなった「父」や「母」に会いに行く、という積極的な意味合いが込められているのではなかろうか。そして、「現実の世界」の

他に「ほんとうの世界」がある、と「ケイシー」が考えていることそれ自体も重要である。「ケイシー」にとっての「ほんとうの世界」には、上に述べたように、亡くなった「父」や「母」が生きているのであるから、それは〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉と言えよう。「ケイシー」（と「父」）は、深く長く眠ることによって、〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉へ行き、目覚めることによって、「現実の世界」（＝〈生の世界〉ないしは〈こちら側の世界〉）に戻ってきたのである。

以上のように考えたならば、「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」という言葉は、〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉こそが「ほんとうの世界」（＝「ある種のものごと」）なのだが、それは「現実の世界」においては、「深く長い眠り」という「別のかたち」をとる（あるいは、とらざるを得ない）、と解釈できるのではないだろうか。なお、「異様な眠りの世界とは死の世界にそっくりの疑似的死である。」と述べる田中（1999）や、「異様な「眠り」を「擬似的な死」と捉える馬場（2004）の考えは、本稿の考えと比較的近いものである。このことを付け加えて述べておく。

もう一点付言すれば、「現実の世界」の他に「ほんとうの世界」がある、と考えているのは「ケイシー」であるが、この考えは、取りも直さず作者である村上春樹の世界観ないしは死生観を反映したものと考えられる。村上は、〈こちら側の世界〉の他に〈あちら側の世界〉が存在すると考えているのである。あるいは、人間は死んで無に帰するのではなく、〈あちら側の世界〉で生き続けるものだと考えているのである。このような考えが村上作品の主題（テーマ）を考察するうえできわめて重要なのだが、詳しくはⅢで述べることにする。

Ⅲ

ここでは、「幽霊」の正体を考察した後、「怖さを越えた何か」との関連において、この作品全体の主題（テーマ）を分析する。

まずは、先行研究が「幽霊」の正体をどのように捉えているか、確認しておく。佐野（1999）は、次のように述べていることからわかるように、「ケイシー」の祖先（の霊）と捉えている。

「ケイシー」の「父親」を含んでいると思われる「幽霊」たち（「パーティー」で流されていた音楽は「父親」の世代の「ジャズ」であった）は、そのこと（「ケイシー」の代で「血統」が完全に途絶えてしまうこと——引用者註）を思って出現したのではあるまいか。

（81頁）

田中（1999）は、これとは異なり、「父のジャズコレクションへの情熱」が「変容したもの」と捉える。次のとおりである。

レキシントンの館の幽霊とは、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」で変容したものである。父の母への

愛が、「ケイシー」の父への愛が、「ジェレミー」の母への愛が、そして「ケイシー」の「ジェレミー」への愛が、これらの愛の力がそれぞれ「別のかたち」へと変わらざるを得なかったように、父のジャズコレクションへの情熱も「別のかたち」、幽霊の真夜中のパーティーとして現れてきた。しかも、「僕」という日本の小説家の真夜中の眠りを破って。(22頁)

また、秋枝（青木）（1999）は、「この作品は、やはりある種の「目じるしのない悪夢」から帰還した人物の物語である。」（8頁）と述べていることからわかるように、「幽霊」たちのパーティーを一種の「悪夢」と捉えている。秋枝（青木）（1999）によれば、「「目じるしのない悪夢」とは、これが悪だと明確な形をして我々の前に姿を現さないが、いつの間にか我々を悪の渦に引きずり込む何かを指している。」（5頁）とのことだが、この作品が読者に強いる想像を次のように指摘する。

つまり、父も、ケイシーもあの居間の扉を開けて中に入ってしまったのではないかと。「幽霊」たちのパーティーに仲間入りしたのではないかと。その一種の「悪夢」に取り込まれた彼らは、次第に生命力を失っていったのではなかろうか。その逆にケイシーたちの精神があの幽霊に存在感を与えているのではないかと考えられる。(15頁)

さらに、馬場（2004）は、「僕」を中心に据えて、「幽霊」の正体を次のように解釈している。

「僕」が「眠り」のなかで出会った「幽霊」とは、深く愛する人を失った時に訪れる異様な「眠り」と同じく、「別のかたち」をとって現れた「ある種のものと」であることに「僕」は気がついている。親和的な「幽霊」たちの雰囲気にも顕著なように、それは「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」で現れたものであった。「僕」は、「ケイシー」との出会いによって深く強い愛を体験したのだ。(71頁)

さらにまた、木股（2007）は、秋枝（青木）（1999）や馬場（2004）の解釈を踏まえたうえで、次のように述べている。

「幽霊」という言葉は、閉ざされた心を暗示しているようだ。それは、ケイシーの意識の奥にかかわっているはずだ。幽霊は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でもある。(40頁)

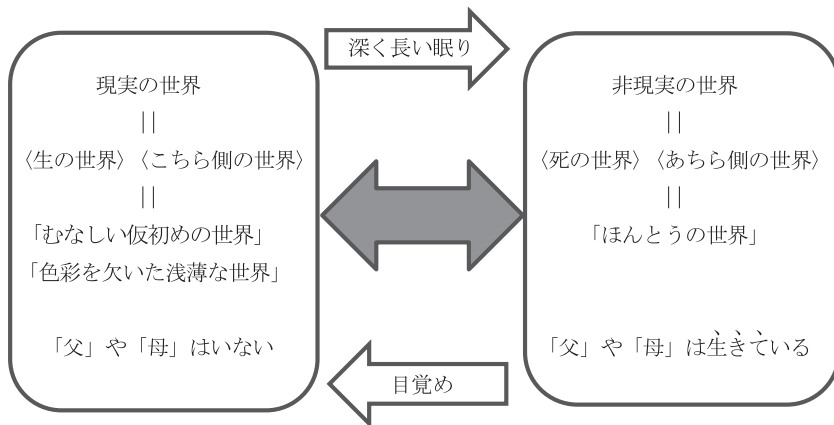
以上、「幽霊」の正体に言及した五つの先行研究を、発表された順に確認したが、その捉え方は様々である。この「レキシントンの幽霊」という作品においては、「幽霊」が何者／何物であるかは一切明かされてはおらず、その解釈は読者に委ねられている。そうである以上、様々な解釈が成り立つのは当然であり、よほど突飛な解釈でない限り、どれが正解でどれが間違い

であると決めつけることはできない。どの解釈も、それなりの根拠があるのである。ただ、秋枝（青木）（1999）のように、「幽霊」（たちのパーティー）を「悪夢」と見なすのは、やや無理があるのではないか。「僕」は、「その場の雰囲気からして、彼らはおそらく危険な種類の人々ではあるまい。」（『群像』184頁）と判断し、「あれは幽霊なんだ。」（同）と思い当たったにもかかわらず、「もちろん怖かった。でもそこには怖さを越えた何かがあるような気がした。」（同185頁）のであり、さらには、「あるいはもう一度あのパーティーに巡り合うことを心が求めているのかもしれない。」（同185～186頁）とさえ考えている。この作品の「幽霊」（たちのパーティー）は、「悪夢」というマイナスのものとは異なるであろう。それは、中野（2011）が「ケイシーの屋敷の幽霊たちは忌まわしい存在ではない。」（188頁）と指摘するとおりである¹⁸⁾。中野（2011）はまた、上の五つの先行研究において「幽霊」の正体がどのように解釈されているかを踏まえたうえで、「ケイシーの屋敷の幽霊たちは、その起源を特定できないものとして描かれている。幽霊たちの正体は確かめられないのだから、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、幽霊たちは無名なのかという問いを念頭に置くとき、物語後半のケイシーからの告白は、より深刻な意味を持つことになるのである。」（191頁）と述べている。たしかに、無理に探る必要はないのかもしれないが、しかし、この作品の読者が「幽霊」の正体を知りたいと思い、あれこれと考えることはごく自然である。この「小説を読む者の基本的欲求」と言ってもよい¹⁹⁾。やはり、論理的に納得のいく説明を図るべきであろう²⁰⁾。

では、「幽霊」の正体をどのように解釈すればよいのか。「レキシントンの幽霊」がいわゆる額縁構造の作品であり、その額縁の中は前半と後半の二つに分けられる、ということはすでにⅡで述べた。前半は、「僕」が「幽霊」に遭遇した話であり、後半は、「ケイシー」の語る「不思議な話」である。この前半と後半の二つの話を、まったく脈絡のない、相互に独立した二つの話と見なすことはきわめて不自然と言わざるを得ない。それでは作品全体の統一性がなくなってしまう。やはり、何らかの関係・つながりがあると考えるべきであろう。上に挙げた先行研究でも、田中（1999）や馬場（2004）は、明らかに後半の「ケイシー」の言葉（「つまりある種のものごとは、別のかたちをとるんだ。それは別のかたちをとらずにはいられないんだ」）との関連において、「幽霊」の正体を解き明かしている。本稿においても、この「ケイシー」の言葉を手がかりにして、「幽霊」の正体を考察する。

この「ケイシー」の言葉は、Ⅱで述べたように、〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉こそが「ほんとうの世界」（＝「ある種のものごと」）なのだが、それは「現実の世界」においては、「深く長い眠り」という「別のかたち」をとる（あるいは、とらざるを得ない）、と解釈できた。そして、「ケイシー」（と「父」）は、深く長く眠ることによって、〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉へ行き、目覚めることによって、「現実の世界」（＝〈生の世界〉ないしは〈こちら側の世界〉）に戻ってきた、とも指摘した。付け加えるならば、〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉とは、いわば非現実の世界であり、この世界を体験した「ケイシー」の目には、「現実の世界」は、「むなしい仮初めの世界」・「色彩を欠いた浅薄な世界」と映り、「そんなところで生きていたくなんかないとさえ思った」のである。そのように思った理由は、非

現実の世界である〈死の世界〉ないしは〈あちら側の世界〉には、「精神的にも感情的にも深く」「結びついていた」「父」（や、その「父」が「深く愛していた」「母」）が生きているのに対して、「現実の世界」である〈生の世界〉ないしは〈こちら側の世界〉には、死んでしまってもういないからだと考えられる。「ケイシー」の謎めいた言葉の意味するところを、その前に述べていることをも考慮に入れて、言葉で説明すると以上ようになるのだが、少々複雑であるので、わかりやすく図示すれば次のようになるであろうか。



「ケイシー」の謎めいた話は、このように二項対立的に整理して捉えることができるのではないだろうか。そして、この作品全体の統一性という観点から、額縁の中の前半と後半との間に何らかの関係・つながりがあるべき、との前提に立てば、前半で「僕」が遭遇した「幽霊」たちは、当然のことながら、上の図の右側、「非現実の世界」の住人である。さらに具体的かつ限定的に言えば、「ケイシー」の「父」と「母」、それに、生前彼らと交流のあった人たちであると考えられる。「僕」は、「ケイシー」の自宅である「レキシントンの古い屋敷」の留守番として、そこで「ケイシー」の代わりに眠ることによって、彼の「眠りの世界」に足を踏み入れかけたのである。ここで、踏み入れかけた、と言うのは、「僕」は「幽霊」たちを実際に見ていないし、ましてやパーティーに参加してもいないからである。ともかくも、「幽霊」の正体は、このように解釈できるのである。

「非現実の世界」は、「現実の世界」に生きる「僕」にとって（もちろん我々読者にとっても）、得体の知れないものであるがゆえに怖い。「僕」は、「ケイシー」の家で真夜中にパーティーを開いているのが「あれは幽霊なんだ。」（『群像』184頁）と確信し、「つまり、彼らはどこからも入っては来なかったのだ。」（同185頁）と判断したものの、「幽霊」たちの正体はわかっていない。したがって、「もちろん怖かった。」のだが、しかし、「でもそこには怖さを越えた何かがあるような気がした。」のである。この「怖さを越えた何か」とはいったい何であろうか。

山城（1997）が作品「レキシントンの幽霊」と「七番目の男」の共通性をこの「怖さを越えた何か」に見ていることはⅠで述べたが、村上春樹自身は、作品「七番目の男」について、次のように述べている。

本当に怖いものはいったい何なのか？ 本当の怪異とはいったい何なのか？ 結局のところ僕がこの短編の中で描いたのは、人間の意識の中に存在する暗闇の深さなのだという気がする。それはどんな幽霊よりも、どんな悪鬼よりも恐ろしいものだ。主人公である「七番目の男」は、小さな弱い親友が波に吞まれることを防げなかったために、自責という深い暗闇の中で人生の長い歳月を無駄に費やしてしまうことになる。彼の心の重荷は、すべてのものごとを恐怖に変えてしまう²¹⁾。

ここで村上の言う「どんな幽霊よりも、どんな悪鬼よりも恐ろしい」「人間の意識の中に存在する暗闇の深さ」とは、人間が恐怖から目を背けてしまうことだと考えられる。恐怖から目を背けたまま、いくら逃れようとしても、恐怖はより深まり広がるだけである。恐怖を正面から見つめ直すことによって「救われ、回復を遂げた」²²⁾「七番目の男」は、作品の最後で次のように語る。

「私は考えるのですが、この私たちの人生で真実怖いのは、恐怖そのものではありません」、男は少しあとでそう言った。「恐怖はたしかにそこにあります。……それは様々な私たちにとって現れ、ときとして私たちの存在を圧倒します。しかしなにより怖いのは、その恐怖に背中を向け、目を閉じてしまうことです。そうすることによって、私たちは自分の中にあるいちばん重要なものを、何かに譲り渡してしまうことになります。私の場合には——それは波でした」²³⁾

この言葉に、作品「七番目の男」の主題（テーマ）は集約されているのではないか。それはつまり、「恐怖に背中を向け、目を閉じてしまうこと」によって「私たちは自分の中にあるいちばん重要なものを、何かに譲り渡してしまうこと」になる、ということである。逆に言えば、恐怖を正面から見つめることによって、「私たちは自分の中にあるいちばん重要なもの」が何であるかがわかる、あるいは、それを得ることができる、ということである。この「自分の中にあるいちばん重要なもの」こそが、作品「レキシントンの幽霊」において、「怖さを越えた何か」と表現されているものではないだろうか。もちろん、この二作品の扱う恐怖の中身は異なる。「七番目の男」のそれは「自責」であり、「レキシントンの幽霊」のそれは「幽霊」である。しかし、どちらも「人間の意識の中に存在する暗闇」であることに変わりはないであろう。村上春樹は、作品「レキシントンの幽霊」の「モチーフ」について、次のように述べている。

（略）でもそれとはべつに実際に、奇妙な音楽（のようなもの）を真夜中に耳にした経験は僕にもある。その奇妙さはなかなか言葉で説明しにくい種類のものだ。空気の肌触り、暗闇の深さ、風の音、時刻の重み……そんないろんな要素が、一緒になってひとつの場を作る。そこに音楽が聞こえる。その不思議なメロディーは現実と非現実のすきまから僕の耳に届いてくる。僕の耳だけに届いてくる。僕はその音をどこまでもたどっていきいたいという欲求に駆られる。

僕はのちにそのような真夜中の異界の音楽を、『スプートニクの恋人』の中でより濃密に描くことになる。僕は超常現象そのものにはほとんど興味を持たないが、意識の暗い奥底からそういうものが生まれ出てくる作用と、そのプロセスに対しては、深い小説的興味を持っているし、それは僕の物語にとってのひとつの大きなモチーフになっている²⁴⁾。

このように、作品「レキシントンの幽霊」もまた、作品「七番目の男」が「人間の意識の中に存在する暗闇の深さ」を描いたのと同じく、人間の「意識の暗い奥底」を描いているのである。そもそも村上春樹は、人間の存在が抱える「暗闇」に強い興味・関心を持つ作家である。彼は、この「暗闇」について、比喩を用いて次のように説明している。

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。その中に入って行って、暗闇の中をめぐって、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戻れないです²⁵⁾。

この村上の考えを要するに、人間は、「何かの拍子にフッと」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。この考えと、村上が「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なところにいちばん惹かれるわけです。」²⁶⁾とも述べていることを考え合せば、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、非現実の世界のことであろう。そして、この「暗闇」の中を、「自分の魂の中」と述べていることも重要である。つまり、人間は、現実の（明るい）世界と非現実の（暗がりの）世界との間を行き来する存在であるが、その非現実の（暗がりの）世界は、自分の外部にあるのではなく、「自分の魂の中」にある、と村上春樹は考えているのである。

「現実と非現実のすきまから僕の耳に届いてくる」「奇妙な音楽（のようなもの）を真夜中に耳にした経験」に対する「深い小説的興味」から書かれた「レキシントンの幽霊」もまた、上のような考えにもとづいて書かれた作品の一つであろう。とするならば、この作品の主題（テー

マ)は、次のようにまとめられるのではなからうか。すなわち、非現実の世界は(「別のかたちをとる」が)たしかに存在する、そして、それは怖いが正面から見つめることが重要で、そうすれば「自分の中にあるいちばん重要なもの」を知ることができる、なぜなら非現実の世界を見つめることは、自分の魂を見つめることだから、と。なお、この主題(テーマ)は、Ⅱで述べたように、作者・村上春樹の世界観ないしは死生観を色濃く反映したものであると考えられる。

Ⅳ

本稿では、村上春樹の短編小説「レキシントンの幽霊」を不可解で謎めいたものにする、作品中の三つの暗示的な表現について、先行研究を踏まえながら再検討するとともに、最終的に、この作品の主題(テーマ)を析出した。ここに繰り返すことはしないが、本稿で論じたこれらの事柄は、この作品の読解にとりわけ重要かつ不可欠なものであり、したがって、これまでに得られたそれぞれの分析結果は、全体としてこの作品の新たな読み方を示すものである。もちろん、国語教材としてこの作品を扱う際にも、その読解指導の参考になるであろう。ただし、本稿は、先行研究に見られる他の読み方をすべて否定するものではない。それらとは異なる新たな読みの可能性を示したに過ぎない。このことをあらためて述べておくが、しかし、村上春樹が「テキストの役目は、それぞれの読者に咀嚼されることにあります。読者にはそれを好きなように捌き、咀嚼する権利があります。それがもし読者の手に渡る前に、著者によって捌かれ、咀嚼されてしまったら、テキストとしての意味や有効性が大幅に損なわれてしまいます。」²⁷⁾と述べていることも見逃してはなるまい。村上の言うとおりである。つまり、一つの作品・テキストについて、様々な読み方や解釈ができるということは、それだけその作品・テキストの意味や有効性が大きいということであり、決して否定されるべきものではないのである。「レキシントンの幽霊」も、意味や有効性の大きな作品と考えられる。

しかしながら、この作品について、ネガティブな評価があることも事実である。たとえば、田中(1999)は、次のように指摘している。

生の向こうに非現実の世界が生の世界と同じ重さで生きているという村上の小説の基本的構造を要約したような小説として、他の作品に遜色ないようにも思うが、文学の底知れぬ力を実感的に読者に訴える力は弱く、幽霊の正体が分かるところ、「僕」の「奇妙な話」が文明批判のかたちですぐ見え、村上文学としては第一級作品になれない憾みを残すかに見える。幽霊は登場するが、了解不能の《他者》に関わるような極限的な小説の深みは現れていないからである。愛する者を失う痛みの深さというテーマに収斂させるために、話が都合よく出来上がっていると言っても良い。通俗小説化(中略)している面がある。(23～24頁)

このような評価もまた、そのテーマの捉え方も含めて、読者の「好きなように捌き、咀嚼す

る権利」と言えようか。田中（1999）によれば、「幽霊は登場するが、了解不能の《他者》に関わるような極限的な小説の深みは現れていない」とのことだが、観点を変えて、たとえば、三島由紀夫が「小説とは何か」において述べた「小説の厳密な定義」に照らせば、また別の評価が可能である。以下で説明する²⁸⁾。

三島は、柳田国男の『遠野物語』第二十二話を全文引用したうえで、これを「みごとな小説」と高く評価している。次のとおりである。

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。

（『三島全集 34』728頁）

三島の考えでは、「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）を現実化するとき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）のであつて、「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、幽霊のほうが「現実」になつてしまつた」（同729頁）『遠野物語』第二十二話は、「みごとな小説」ということになるのである。つまり、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」（同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）

では、作品「レキシントンの幽霊」を、三島のこのような「小説の厳密な定義」に照らしたならば、果たして「炭取は廻つてゐる」であろうか。次に引用するのは、額縁の中の前半で、「どうやら階下ではパーティーが進行中らしい。」（『群像』183頁）と察知した「僕」が、「階段の

踊り場」から下の様子を窺う場面である。

僕は足音を立てないように廊下を歩いて、階段の踊り場に出た。そして手すりから身を乗り出すようにして下を見た。玄関の縦長の窓からこぼれる明かりが、いかめしい感じのする広い玄関ホールを淡く照らしていた。人影はない。ホールから居間に通じる両開きの扉は、びたりと閉まっている。その扉は僕が眠るときには、間違いなく開いていた。つまり僕が二階にあがって眠りについたあと、誰かがそれを閉めたことになる。

（『群像』183頁）

この「びたりと閉まっている」「ホールから居間に通じる両開きの扉」こそは、三島の言う「炭取の廻転」に相当するものである。つまり、「僕が眠るときには、間違いなく開いていた」「ホールから居間に通じる両開きの扉」が、今は「びたりと閉まっている」ということは、「僕が二階にあがって眠りについたあと、誰かがそれを閉めたことになる」のであって、三島の言葉で言えば、「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」のである。もちろん、この段階では、「僕」はまだパーティーを開いているのが「幽霊」であるとは認識していない。「あれは幽霊なんだ。」と思い当たるのはもう少し後である。しかし、上のような扉についての描写（記述）があればこそ、本作品の「幽霊」は、たしかに現実のものとなるのである。したがって、「レキシントンの幽霊」は、「炭取が廻る」作品、別の言葉で言えば、「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る」作品と言え、その意味で、「みごとな小説」・「正に小説」と評価することができるのである²⁹⁾。

最後に、村上春樹の世界観ないしは死生観について、ひと言付け加えて指摘しておく。

村上が、「現実の世界」の他に「非現実の世界」があると考えていることはすでに見た。後者の世界には死者が生きていること、その世界が自らの魂の中にあること、そして、その世界は「別のかたちをとる」こと等々、これまでに述べたとおりである。ただ、ここで指摘しておくべきは、こうした世界観ないし死生観は、村上春樹に特有の特殊なものではない、ということである。村上のオリジナルとは考えにくいのである。たとえば、小林秀雄は、その畢生の大著『本居宣長』の最終章で、次のように述べている。

万葉歌人が歌つたやうに「神社に神酒^{もりみ}すゑ 禱^{いの}祈ども」、死者は還らぬ。だが、還らぬと知つてゐるからこそ祈るのだ、と歌人が言つてゐるのも忘れまい。神に祈るのと、神の姿を創り出すのとは、彼には、全く同じ事なのであつた。死者は去るのではない。還つて来ないのだ。と言ふのは、死者は、生者に烈しい悲しみを遺さなければ、この世を去る事が出来ない、といふ意味だ。それは、死といふ言葉と一緒に生れて来たとやつてもよいほど、この上なく尋常な死の意味である。宣長にしてみれば、さういふ意味での死しか、古学の上で、考へられはしなかつた。死を虚無とする考へなど、勿論、古学の上では意味をなさない。死といふ物の正体を言ふなら、これに出会ふ場所は、その悲しみの中にしかない

いのだし、悲しみに忠実でありさへすれば、この出会ひを妨げるやうな物は、何もない。世間には識者で通つてゐる人達が巧みに説くところに、深い疑ひを持つてゐた彼には、学者の道は、凡人が、生きて行く上で体得し、信仰してゐるところを掘り下げ、これを明らかにあると、ごく自然に考へられてゐたのである³⁰⁾。

ここで小林の言う「凡人が、生きて行く上で体得し、信仰してゐるところ」が、あの世の存在を前提にしていることは明らかであろう。死は、虚無ではなく、死者が生者に遺した烈しい悲しみの中にあるのである。それは、死者に二度とこの世では会えぬ悲しみのことであろう。死者は、還つて来ない。が、あの世には生きてゐるのであって、生者は、烈しい悲しみの中で祈り、祈ることによって、自らの魂の中で死者と再会する。つまり、死者が生きてゐるあの世は、祈りという別のかたちをとって生者に現前するのである。小林の考えを敷衍すれば、このようになるであろうか。いずれにせよ、このような古来日本にある世界観ないし死生観と、これまでに見た村上のそれとは、重なるところがきわめて大きいと言えよう。その意味では、村上春樹の「レキシントンの幽霊」は、外国を舞台にしているものの、古来日本にある世界観ないし死生観を小説という「別のかたち」で描出し、そのありようを現代に問い直した作品とも言えるのではないだろうか。

註

- 1) 木股 (2007) はまた、「物語の読解は、物語に含まれている表層の情報を読みとれば、それで終わりということにならない。村上春樹は、ストーリーだけが短編小説の生命だとは考えていない。「レキシントンの幽霊」は、表層のストーリーからにじみ出す暗示の領域をもっている。表層のストーリーでは、ある具体的な物語が語られているが、暗示の領域では、ある物語を要請する真実、もしくは真実のようなものがシルエットのように存在している。」(44頁)とも指摘している。この指摘は、村上春樹の短編小説にのみ当てはまるものではないにせよ、そのとおりであろう。要は、「表層のストーリー」のみならず、「暗示の領域」をもいかに読み解くかが重要であり、これが読解の困難さであると同時に、その面白さでもあると考えられる。なお、上の木股 (2007) の指摘と同様の指摘は、それ以前からなされている。たとえば、松本 (1998) の「この作者の小説の成否は、継時的なストーリー性による以上に、構造とその構造を具体的に表象していく暗示的で象徴的な細部の表現に相関する。」(170頁) という指摘なども、ほぼ同じことを述べたものと解せる。
- 2) 京都府私立学校図書館協議会発行の『会報』第48号 (1999年) には、「これを読んで受けた第一印象は、「わけがわからん」ということでした。(中略) 様々な疑問がわきました。」(25頁)、「この作品を読み終えた時、私はわかりそうでわからないという状況に陥りました。そしてそこから抜け出したいと思う一心で、何度も何度も読み返してやっと、何かをつかんだような気がします。全体的に漠然としていましたが、それでも面白いと感じました。」(同) といった、「レキシントンの幽霊」を読んだ中学生・高校生の感想が掲載されている。一方で、同誌に掲載された田中 (1999) が「レキシントンの幽霊」を「比較的メッセージのはっきりした、村上文学のなかでは分かりやすい作品である。」(18頁) と述べているように、「分かりやすい」という評価も無いわけではない。
- 3) 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、「われわれが小説を読

むとは、半ば官能的、半ば知的究理的な体験である。「どうなるか」といふ期待と不安、「なぜ」「どうして」「誰が」といふ疑問の解決への希望、かういふ素朴な読者の欲求は、高級低級を問はず、小説を読む者の基本的欲求と考へてよい。」(『決定版 三島由紀夫全集 34』新潮社、2003年、718頁、以下『三島全集 34』と記す)と述べている。小説を読み終わってもこうした「基本的欲求」が満たされないとき、読者はまず、「わからない」という感想を抱き、ついで、この欲求を何とかして満たそうと努めるのではなかろうか。

- 4) 本稿での「レキシントンの幽霊」からの引用は、『群像』第51巻第10号(講談社、1996年10月、以下『群像』と記す)に掲載されたものに拠る。この引用箇所は187頁。傍点はママ、以下同様。
- 5) 秋枝(青木)(1999)も、「この「何か」が、この小説の核となるテーマだと考えられる。」(13頁)と指摘している。
- 6) 単行本『レキシントンの幽霊』(文藝春秋、1996年)の作者・村上春樹による「あとがき」の一節。同書235頁。
- 7) 註6)に同じ。
- 8) 註6)に同じ。
- 9) 大高(2007)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。」(9頁)というように、ロング・バージョンが先に書かれたと推測している。
- 10) もちろん、文学作品としてどちらが優れているかということは別問題である。佐野(2008)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。」(81頁)と述べ、ショート・バージョンが先に書かれ、これが「深化」したものがロング・バージョンであるとの考えを示している。同感である。
- 11) 佐野(2011) 340頁参照。
- 12) 大高(2007)は、三省堂国語教科書編集委員の立場から、教科書にショート・バージョンを採用することについて、そのプラス面を「明らかに〈情報量〉が不足している〈ショート・バージョン〉ではあるが、そうした〈ショート・バージョン〉になればこそのおもしろさも生じてくる。例えば、個々の人物の形影や経歴が臚化されていることで、それぞれの人物像や言動が謎めくという効果のみならず、語り手である「僕」の、屋敷やケイシーに対する不可解な思いがより増幅される形で読み手に伝わってくるのである。また、ケイシーの思惑や性向がほとんど示されていないこともあって、一つの現象に関わった「僕」という人物の思考や感覚が直截に読み手に届いてくるのである。教室という空間において、限定された時間で、共に読み解くような場合、〈ショート・バージョン〉は、「レキシントンの幽霊」の本質的なおもしろさを効果的に引き出してくれるものとなっている。」(9頁)と述べている。また、木股(2007)は、「二つのバージョンには、描写の精粗に差があるが、改作によって大きくモチーフが異なるということはない。」(47頁)としたうえで、「一九九九年度にショート・バージョンのほうが高校教科書(大修館書店『精選現代文』)の教材に選ばれた。前半と後半のつながりが曖昧で謎を残すような構成が教材として評価されたのだと推測される。」(同)と指摘している。
- 13) 中条(1997)は、「村上春樹の最新短篇集『レキシントンの幽霊』にも、耳と聴覚の主題はさまざまな形で埋めこまれている。」(252頁)として、「「僕」がレキシントンの幽霊の存在に気づく瞬間は、聴覚の出来事として描写されている。」(同)、「この作品でも、異界への入口は、やはり聴覚なのだ。」(同)と述べている。村上の作品における耳と聴覚の重要性の指摘である。
- 14) 馬場(2004)は、直接話法が用いられていることの重要性を、「この作品では、「幽霊」の謎を解く最も肝心の「眠り」の話が、登場人物「ケイシー」の直接話法によって語られるという手法が採用され

ている点にも注目しておく必要がある。別言すれば、「僕」の語りには収斂されないのが「ケイシー」の「眠り」の話なのである。「ケイシー」の直接話法という語りの特長に蹟くことが「読み」にとって重要だろう。「ケイシー」の語る不思議な「眠り」のエピソードこそが物語全体の鍵となっていることを、直接話法という形は示している。「ケイシー」の話は、物語を紡ぐ「僕」の〈ことば〉には回収されず独自の位置を作品内に占めている。」(72頁)と指摘している。

- 15) 比較的新しい論考である中野(2011)は、本稿に引用した四つの論考の分析結果を踏まえながら、「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」から一步抽象化すれば、「ある種のものごと」とは「特別な感情」を指示していることになる。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、その表れ方を通じ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。」(194～195頁)というように、「ある種のものごと」を「特別な感情」としつつ、「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」(195頁)と述べている。
- 16) 土部(1995)は、「物語文」「小説文」などの「芸術的文章」について、「通常「人物描写(記述)」「事物描写(記述)」「説明」「評釈」という「叙述層」によって構成される。」(273頁)としている。
- 17) 『決定版 三島由紀夫全集 2』(新潮社、2001年)112頁。
- 18) 中野(2011)は、「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。」(188頁)ことも指摘し、その根拠として、村上春樹が作品「レキシントンの幽霊」を書く動機を、「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。」(「解題」『村上春樹全作品1990～2000 ③ 短篇集Ⅱ』講談社、2003年、266頁)と述べていることを挙げている。
- 19) 註3) 参照。
- 20) 中野(2011)も、「幽霊たちはあくまで正体不明の誰かでしかないものであり、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。」(189～190頁)、「確かなのは、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。」(190頁)、「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」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を感じられる誰かだった」(同)などと、「幽霊」の正体についての推測・考えを述べている。同意できるところもあるのだが、「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、ゆるやかに屋敷に関わりがあった人々と考えて良いのである。」(同)との考えには同意できない。なぜ、「ジェレミーのような同居者や「僕」のような客人も含めて」なのであろうか、疑問である。
- 21) 「解題」『村上春樹全作品1990～2000 ③ 短篇集Ⅱ』(前掲書)265頁。
- 22) 「七番目の男」『村上春樹全作品1990～2000 ③ 短篇集Ⅱ』(前掲書)74頁。
- 23) 「七番目の男」『村上春樹全作品1990～2000 ③ 短篇集Ⅱ』(前掲書)75頁。
- 24) 「解題」『村上春樹全作品1990～2000 ③ 短篇集Ⅱ』(前掲書)266～267頁。
- 25) 村上春樹『「海辺のカフカ」を中心に」『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)98～99頁。
- 26) 村上春樹『「海辺のカフカ」を中心に」『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』(前掲書)94頁。

- 27) 「第十二回 物語のあるところ・河合隼雄先生の思い出」『職業としての小説家』（スイッチ・パブリッシング、2015年）299～300頁。
- 28) 筆者は、拙稿（2015）で、同じく村上春樹の短編作品である「鏡」を、三島の言う「小説の厳密な定義」に照らして考察した。それゆえ、以下の説明には重なるところがある。なお、「鏡」も、高等学校国語教科書に採録されている作品である。
- 29) 「僕」が「あれは幽霊なんだ。」と思い当たる直前には、「僕はズボンのポケットに手を突っ込み、そこに入っていたクォーター硬貨を一枚取り出して、これという意味もなく、手の中で何度かくるくるまわしてみた。その銀色のコインは僕に、ソリッドな現実の感覚を思い出させてくれた。」（『群像』184頁、下線は引用者による）との描写（記述）がある。これもまた、「炭取の廻転」に相当する表現、つまり、「幽霊（すなはち言葉）を現実化する」表現と言えるかもしれない。
- 30) 『小林秀雄全集 第十四巻 本居宣長』（新潮社、2002年）519～520頁。ただし、漢字は、現行のものに改めた。

参考・参考文献

- 秋枝（青木）美保（1999）「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』第2号、比治山大学日本語文化学会
- 大高知児（2007）「〈ショート・バージョン〉でのおもしろさ 「レキシントンの幽霊」」『高校国語教育』2007年夏号、三省堂
- 木股知史（2007）「「レキシントンの幽霊」論——村上春樹の短編技法」『甲南大學紀要』文学編148、甲南大学
- 坂田達紀（2015）「村上春樹の「鏡」について」『四天王寺大学紀要』第60号、四天王寺大学
- 佐野正俊（1999）「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」をめぐる——」『日本文学』第48巻第1号、日本文学協会
- 佐野正俊（2008）「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』第73巻7号、至文堂
- 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』（馬場重行・佐野正俊編）、ひつじ書房
- 田中 実（1999）「『レキシントンの幽霊』の正体」『会報』第48号、京都府私立学校図書館協議会
- 中条省平（1997）「深まりゆく世界の病 村上春樹『レキシントンの幽霊』」『文学界』2月号、文藝春秋
- 中野和典（2011）「物語ることについての物語——「レキシントンの幽霊」——」『〈教室〉の中の村上春樹』（前掲書）
- 土部 弘（1995）「小説表現における叙述層の重層構造」『国文学』第73号、関西大学国文学会
- 馬場重行（2004）「「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』第33号、山形県立米沢女子短期大学国語国文学会
- 松本常彦（1998）「「氷男」 密輸のためのレッスン 『レキシントンの幽霊』所収」『国文学 解釈と教材の研究』第43巻第3号臨時号、學燈社
- 山城むつみ（1997）「怖さを越えたもの 村上春樹『レキシントンの幽霊』」『群像』第52巻第2号、講談社

