

『表現学』創刊号（平成二十七年三月二十五日）抜刷
大正大学表現学部表現文化学科

『螢』から『ノルウェイの森』へ

—『螢』『こころ』『舞姫』受容の痕跡・創作過程論の視座から—

森 晴彦

『螢』から『ノルウェイの森』へ

—『螢』『ころろ』『舞姫』、受容の痕跡・創作過程論の視座から—

森 晴彦

村上春樹が『螢』を「中央公論」に発表したのは昭和五八年（一九八三）一月で、翌五九年（一九八四）七月一日付で『螢・納屋を焼く・その他短編』と題して新潮社から刊行している。一方、『ノルウェイの森』はその四年後、「書き下ろし長編小説」と銘打って昭和六二年（一九八七）九月一〇日付で上下二冊が講談社から同時刊行された作品である。

『ノルウェイの森』は、「書き下ろし長編九〇〇枚」といったう、初版の帯のキャッチフレーズとは異なり、第一・三章に「螢」をほぼおなじ内容の話で挿入する異色の方法をとっており、ましてや他社で刊行している作品を挿入する手法は特記されることである。村上自身、『ノルウェイの森』下巻の「あとがき」で「螢」を増補したものであることを記してはいるが（単行本のみ。文庫本では「あとがき」はカットされている）、公刊された別作品をほぼ同じ形で利用するのは珍しい例である。

もちろん両作品の違いは、単に名前を付与するだけでなく、微細な変更や書き換えや増補がある。実はこれらについての事由や異同・差異の検証は、創作過程論上、大変興味深いものが顕現しているが、一般的には、まず『ノルウェイの森』の二つの章にわたって「螢」が挿入されていることから指摘せねばならないだろう。その上で、大学生時代の回想場面としてカットバックで挿入される際になぜ「螢」そのままの形で使ったのか、「螢」に描かれた世界がどのような普遍的な意味を持っているのか、を問うことになる。

通常、草稿であっても書き上げたものを変更するには大きな理由が必要となるが、公刊された作品の改変の場合、なおのこと草稿以上の必然がそこに存在する。なお、村上がレイモンド・カヴァーを真似て、短編を長編に、長編を短編に作り変えるようになる前に本稿が扱う『螢』等の作品が位置する。

本稿では、『螢』から『ノルウェイの森』への改変を通し、改訂箇所^①の指摘とその事

由を考証しつつ^②、作品構築の方法など創作過程論の観点から言及する（以下、「螢」は『螢』とし、『ノルウェイの森』は『森』と略記する）。

◇

作品の改訂は、避けられないものとしては「誤謬」の訂正がある。なお、本稿では増刷の度に可能な誤字の訂正は考察の対象外にする。また、不適切な表現を増刷の際、改訂することもある。過去、有名な例では、グリム童話『白雪姫』で、初版（一八二二年）では白雪姫を狙う女王は実母であったが実子殺しの批判を受け第二版から継母に変更するし、婚前交渉の痕跡を消し去る『カエルの王子』の改訂なども想起する例である^③。今回取り上げる『螢』と『ノルウェイの森』にも、「単純な誤謬の訂正」「断定的な要素を主人公の主観的見解に改訂」「村上個人の趣向を一般的なそれに置き換える改訂」などがある。「断定的な要素を主人公の主観的見解に改訂」から示そう。

〔螢〕この寮の唯一の問題点は——それを問題点とするかどうかは見解の分かれるところだとは思うけれど——それが極めて右翼的な人物を中心とする財団法人によって運営されているところにあった。

〔森〕この寮の唯一の問題点はその根本的なうさんくささにあった。寮はあるきわめて右翼的な人物を中心とする正体不明の財団法人によって運営されており、その運営方針は——もちろん僕の目から見ればということだが——かなり奇妙に歪んだものだった。

と、本文の上でも両作品の対応関係の中では「かなりの改訂」といえる箇所だが、そこには傍線（傍線稿者、以下同じ）のように、『森』では「主人公の主観」レベルに寮の問題を矮小化・主観的見解化しようとしている。こうした例は当然他の作品にも—

—たとえ病氣や病歴絡みでも—ある。

もちろん誤字誤植同様、「単純な誤謬の訂正」もある。以下は『螢』冒頭と『ノルウエイの森』第二章冒頭である。

〔螢〕昔々、といつてもたかだか十四、五年前のことなのだけれど、僕はある学生寮に住んでいた。僕はその頃十八で、大学に入ったばかりだった。東京の地理にはまったくといっていいくらい不案内だったし、おまけにそれまで一人暮らしの経験もなかった。親が心配してその寮をみつめてくれた。—略—寮は見晴らしの良い文京区の高台にあった。敷地は広く、まわりを高いコンクリートの塀に囲まれていた。門をくぐると正面には巨大なけやきの木がそびえ立っている。樹齢は百五十年、あるいはもつと経っているかもしれない。根元に立って上を見あげると、空はその緑の枝にすっぽりと覆い隠されてしまう。

〔森〕昔々、といつてもせいぜい二十年ぐらい前のことなのだけれど、僕はある学生寮に住んでいた。僕は十八で、大学に入ったばかりだった。東京のことなんて何ひとつ知らなかったし、一人ぐらしをするのも初めてだったので、親が心配してその寮をみつめてくれた。—略—その寮は都内の見晴らしの良い高台にあった。敷地は広く、まわりを高いコンクリートの塀に囲まれていた。門をくぐると正面には巨大なけやきの木がそびえ立っている。樹齢は少なくとも百五十年ということだった。根もとに立って上を見あげると空はその緑の葉にすっぽりと覆い隠されてしまう。

一読して判るように不適切な描写（私に傍線を付した）を訂正している。

次の描写は、作者が自分をベースに一般化したために起きた問題を変更している。

「村上個人の趣向を一般的なそれに置き換える改訂」の例である。他の描写は次に回し、必要な箇所のみ示す。

〔螢〕机の上の本立てには教科書と流行りの小説が何冊か並んでいる。

〔森〕机の上の本立てには教科書や辞書や小説なんか並んでいた。

大変な力オスに住む住人達が皆、本立てに「流行りの小説」が並ぶわけもなく、文学部以外の学生も住人なのだから、課題や仕方なく所持する「小説なんか」が適切である。したがって、机の本立てに置かれている書物として『螢』では「流行りの小説」となっていたが、『森』では「流行りの」が削除され、「なんか」と改訂されている。『螢』のままだと寮生がすべて流行の小説に敏感であるかのように（文学部の日文や

文芸の学生しかない寮ならともかく）解されるおそれがあるため、削除した箇所である。「ただの小説本」なら、中・高校時代の読書感想文で読んで以来机上を飾るものか、入試小論用の読書用か、レポートのためか、等々はともかく、流行とは対極の必要に迫られて仕方なく所持している要素も含まれることになる。それが一般大学生にとつての小説本の有様であるからだ。ところが『螢』ではそうは読めない。村上自身の本立てなら『螢』の記述でよかったが、一般的な全学部対象の男子寮生の本立てに並ぶ書物の性質としては「流行りの小説」は不適切なわけである。しかも、本棚ではなく机上の本立てである。この事例も『森』を執筆時点での創作過程において改訂を施している例である。

さて、それに対して次に取り上げる男性誌の改変は、決断のいるものである。誤記や不適切表現からの改訂という必要性に属さない類のものである。最初に示した寮運営の思想的立場のように、創作過程上、改変が必要となった箇所である。あえて分類すれば「村上個人の趣向を一般的なそれに置き換える改訂」に該当するものとはいえず、もう少し意味合いが異なる。

公刊した作品の、引用事例を変更する——ここでは他誌に変更する——は例もなく、それなりの必然的な理由があるのが普通だろう。それが作品に必要なない範疇であれば、そこはうっちゃっておけばいい。変更しなくても可の場合も、そのまま直すことなく作者を通過する。くだいようだが、創作過程の観点からは、改変・改訂は、そこに必然的意味があるわけで、作品や場面に少なからぬ影響や効果があることを意識して改変するだけに、見逃すことはできないのである。

本稿が取り上げる改変箇所を次に示す。

〔螢〕大抵の部屋の棚にはトランジスタ・ラジオとヘア・ドライヤーと電気ポットとインスタント・コーヒーと砂糖とインスタント・ラーメンを作るための鍋と、食器が幾つか並んでいる。しつこいの壁には『フレイボーイ』の大判のピンナップが貼つてある。机の上の本立てには教科書と流行りの小説が何冊か並んでいる。

〔森〕大抵の部屋の棚にはトランジスタ・ラジオとヘア・ドライヤーと電気ポットと電熱器とインスタント・コーヒーとティー・バックと角砂糖とインスタント・ラーメンを作るための鍋と、簡単な食器がいくつか並んでいる。しつこいの壁には『平凡パンチ』の大判のピンナップが、どこからはがしてきたのかポルノ映画のポスターが貼つてある。（略）机の上の本立てには教科書や辞書や小説なんか

並んでいた。

今、比較しやすくするために「略」としたが、そこには、

中には冗談で豚の交尾の写真を貼っているものもいたが、そういうのは例外で、殆どの部屋の壁に貼ってあるのは裸の女か若い女性歌手か女優の写真だった。

が増補されている。『森』増補は「ボルノ映画のポスター」が「大判のピンナップ」と並列されることで、『螢』の「レイボーイ」誌の性的要素を増幅していることになる。換言すれば、これは男性誌として象徴的な「レイボーイ」が本来保有する性的要素である。しかし、男子学生の日常を素描する上で、こうした性的要素の具象化は、後に発刊される外国版をベースにした月刊にしる国産の週刊の方にして、「レイボーイ」の方が適している。適してはいるのだがそれでは村上が好むアメリカ的なハイカラさが勝ちすぎていて、廃刊となる「平凡パンチ」の方がこの時代の寮生の愛読誌として相応しいのであり、出版史の上でもこの時代を象徴するのに適切である。そうしたことが「平凡パンチ」への変更理由であるが、「レイボーイ」自体で表現できる性的要素の削減を補完するために、この場面の男性性の描写の増補（本稿が引用で省略した交尾云々の箇所）を必要としたわけである。

さて、この改変については風丸良彦氏に次のような指摘がある³。「文学テキストが不可抗力的に時代を取りこんでしまう、その証があるかのようです」とし、「平凡パンチ」は『ノルウェイの森』から二年後の一九八八年にいったん休刊となり、三月月後にはリニューアル復刊したものの、その後すぐにまた休刊となってしまいました」を指摘し、「こだわりであることを仄めか」し、こだわりの源泉として次の二つの可能性を提示する。提示するが二つは見せ金で、③とは書いてないが、二つのあとに出て来る方が指摘したい本体である。

①「螢」の初出は「中央公論」であったが、『ノルウェイの森』の出版元は「音羽グループ」のドン講談社で、出版界二大勢力のもう一つは「一ツ橋グループ」のドン集英社とは袂を分かつ関係にあった。

②「螢」では集英社の「レイボーイ」と書いてしまったものの、よくよく考えば、村上春樹はマガジンハウスの雑誌には寄稿が多かったが、集英社の雑誌にはそれほどなかったもので、『ノルウェイの森』でそれを改めた。

などというのは、無論余計な詮索かつ文学テクストを貶める行為で、『ノルウェイの森』が書かれていたであろう時期に「平凡パンチ」の凋落が重なっていること

は容易に想像されます。おそらく休刊は時間の問題だったのでしょう。「平凡パンチ」危うし、という情報は否応にも伝わってきたに違いありません。そこで、『螢』から『ノルウェイの森』へと移行する中で「レイボーイ」が「平凡パンチ」にとって代わられたのは、その滅び行く誌名を文学テクストに残し、留めるかのようです。少なくとも、『ノルウェイの森』のテクストは、そうした社会のノイズをこだわりをもって拾っているかのようです。

集英社説は社会との関与説としてちよつとした「気付き」をサービスで示されたのだろうから本意は後半の「滅び行く誌名を文学テクストに残し、留める」にあるのだろう。たしかに『森』執筆時点で「週刊レイボーイ」が発行され続けていることに對し、「平凡パンチ」は廃刊に向かって進んでおり⁴、作品を享受する読者側の認識も、六〇年代後半と七〇年代前半（昭和四〇～五〇年）を代表する雑誌、としての位相が定着している点は見逃せまい。この雑誌が過去の時代と栄光を示す記号として機能しているからこそ、かなり計画的に六〇年代末から七〇年代初頭を示す記号として使用したと考えるべきである。

小説の入寮場面から六、七年後に「月刊レイボーイ」も刊行され、「レイボーイ」は大変アメリカ的なものが強く象徴される雑誌であり、『螢』のときには「二大雑誌のうちの片方である『レイボーイ』を（村上）はアメリカかぶれであるがゆえに」選択したが、六〇年代末から七〇年代初頭の、小説が設定する右翼的な（もちろんそうではない学生もいる）男子寮での大学生の生態を示す雑誌としては、アメリカを象徴する雑誌より和製の「平凡パンチ」の方が適切であり、かつ『森』の約二〇年前の回想シーンとして登場する場面では、「平凡パンチ」が過去の時代と栄光を示す記号として、発行が継続している「レイボーイ」よりはるかに過去を現出させる効果があるとの認識に立脚した村上による改変なのである。

『螢』は「たかだか十四、五年前のことなだけれど」（ちなみに森は「せいせい二十年ぐらい前のことなだけれど」という村上作品特有の過去設定の話ではあるが、すでに現在時制で進行しているような描きぶりとなる『螢』と異なり、『森』の二・三章にあたる大学生場面は、第一章を加えることで明確に過去回想の時制として挿入されている話に変更されている。ハンブルグ空港に到着したボーイング747に搭乗中の三七歳のワタナベトオルの、約二〇年前の回想シーンとして挿入されている場面なのである。したがって村上は八〇年代半ばに、「平凡パンチ」が終焉近い、六〇年代後半

七〇年代を色濃く象徴する雑誌になっていたことを知っている時点から遡及して執筆していることは見逃せないのである。そしてその時に「週刊プレイボーイ」は継続して発行されているわけである。六〇年代後半〜七〇年代の文化論的コードあるいは社会のノイズとして「平凡パンチ」という「滅び行く誌名」が文学テクストに残ったのではなくて、意図的に村上が六〇年代後半〜七〇年代の意匠として考えて選択したものが「平凡パンチ」であったと考えるべきだろう。この他律と自立の違いは大きい。社会のノイズは村上の場合、甘酸っぱいノスタルジックな過去憧憬を装いつつ、計算して配置しているわけである。

なお、村上自身のことを持ち出すのはなんだが、「引越し」グラフィティ(6)『村上朝日堂』昭五九若林出版企画、昭六二新潮文庫)は、

一九七一年のところを見ると、夕刊は十五円である。平凡パンチは八十円、牛肉二百グラム百八十円、ハイライト八十円、コーラ四十円、だいたい今の物価の半分くらいだ。

と「平凡パンチ」読者であるらしいことが記されている。こうしたことも加味して考えるならば、やはり「プレイボーイ」は男性性を示現するものとして『蝨』で登場させ、村上の個人的趣向としては「プレイボーイ」ではあるが、「平凡パンチ」は過去の時代と栄光を示す記号として機能することを利用する村上としては、『森』では「平凡パンチ」に変更し、前出小説本のように、一般学生は「平凡パンチ」で代表させる方が自然であると考えたからだ。少なくとも「パンチ」終焉を知った『森』執筆時点ではなおさらである。

『森』の大学生場面は、過去回想のエピソードとして『蝨』が挿入されている。額縁小説化している箇所である。飛行機内の三七歳のワタナベの約二〇年前の回想シーンとして挿入される場面なのである。それゆえ、現在に続く、しかもアメリカ的なるものを意匠として纏う「プレイボーイ」ではなく、当時をもっとよくシンボリックに示す「平凡パンチ」の方がこの場面にふさわしいと考えての改変と考えるべきところなのである。

作品に与える時代の影響というものは確かに存在する。限りなく透明に近いブルーム(昭五二)や『なんとなく、クリスタル』(昭五六)は時代を抜きには語れない。文化論的コードとして文学テクストに残されているならば、三年程度の年月では変容しないだろう。しかし、『蝨』で「プレイボーイ」としたものを三年で変更するにはそ

れ相応の理由が必要である。当時の村上が出版社事情に拘泥したとは思えない。見てきたように『森』が約二〇年前の過去回想に特化した仕掛けにしたことから男性誌の見直しが生じてきている。『蝨』では「昔々、といつてもたかだか十四、五年前のことなのだけれど」と物語の大過去ではなくちよつと前のことだけだと描き始めて給水塔の蝨の場面という過去から帰還しないままでも『蝨』は終わり得たが、過去として嵌め込まねばならない『森』では、こうした検証意識が働く必要になったことになったわけである。

これらは、一見小さいながらも創作過程論の立場からは作品骨格構築上の変更から発生する事例ゆえに見落とせない改変なので指摘をしておきたい。加えて、このような瑣末なことにも改訂を行う村上が、逆に改訂をせずには同じ形で『蝨』を『森』に取り込むことは強い必然があるためであることも顕在化するのである。



長編が描きにくかったのではないかというのは、不自然な要素が残る『森』が、自己が保有するノスタルジックな過去を描く短編を組み込んで作り上げる形で長編小説化するためである。『森』以前の長編小説と言えば『羊をめぐる冒険』(昭五七、講談社)、『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』(昭六〇、新潮社)がある。がしかし、これらはいずれも物語的要素を有したエンターテイメント的な展開である。『森』の世界は『蝨』で描いた世界に触発され、その(前)後を書き加えた物語である。

先にも記したが『ノルウェイの森』は、「書き下ろし長編九〇〇枚」と初版の帯に記しながら、第二・三章に他社で刊行した『蝨』をほぼおなじ内容で挿入するという異色の方法をとっている。

オムニバスもしくは連作的な長編小説の創作方法としては、たとえば『センセイの靴』(平二三)で有名な川上弘美の『神様』(平一〇)がある。この川上の第一創作集は、パスカル文学賞を受賞した「神様」を含めた、同じアパートの各部屋や近隣の店や大屋さんとの関わりを描いた連作短編の作品である。パスカル文学賞を受賞した「神様」は、アパートの三〇五号室に住む熊との話で、四〇二号室のエノモトさんと人魚の話など、主人公が住むアパートを中心に「マリクレール」に連載した連作エピソード

ードをまとめて一書としたものである。構想に時間をかけた大長編に対して、エピソードを重ねた形で単行本一冊分の長さのものを作っているわけである。

南木佳士『家族』（平一一）は同じ話を、主人公・主人公の姉・主人公の妻・義理の母・実父を各章ごとの語り手として視点を変えて同一事象を語らせることで一書が出来ている。芥川好きを公言する南木なので『藪の中』にヒントを得ていると考えられる手法である。最近では直木賞を受賞した桜庭一樹『私の男』（平一九）や桜木紫乃『ホテルローヤル』（平二五）を掲出しておく。三島由紀夫や福永武彦の創作ノートを想起する必要はないが、本来、長編小説とは、全体の構想も含めた「世界」を創出するものである。短編を据えて、触発される続きを書く、という性質のものではない。

村上の初期の創作方法から言えば、『螢』は村上の繰り返す青年期のノスタルジックな断片の世界であり、『螢』で描いた世界に触発され、その前後を書き加えようと、『螢』を過去として、過去と現在を往還しようとする物語を書き始めたわけのだが、現在の『森』の形では、『螢』の続きは描けていて過去の時間は経過していても、冒頭との首尾対応は果たされていない——そう、つまり三七歳の現在には戻っていない。

従って物語論的には、アリスが戻ってこない、ナルニア国から戻ってこない、またはのび太や千尋が異界に行ったまま、というところで終っている。「僕はどこでもない場所の中心で緑と叫び続けていた」という「どこでもない場所」というラビリスを出すことで多少迷宮的世界化は企図しているが、緑への呼びかけでの終わりは、給水等の蛍が象徴するリリックさと同じ感覚の短編小説の終わりなのである。

『森』の末尾が『世界の中心で、愛をさけぶ』（平一三）に連結していくのは文芸的にまことによいことだが、『森』自体の小説的完遂を考えるならば、未完といわざるをえない。発狂したエリスを母に頼む場面が『舞姫』が終るようなものである。なお、鷗外はあと一文、冒頭のセイゴンの港での回想場面に戻す一文を加えている。『森』は飛行機内での三七歳のワタナベの回想が、夢でいえば夢中の場面のまま終っている。首尾対応型の物語にあてはめることはないのかもしれないが、この後、物語の構造を意識した長編小説を描くことになる村上だからこそ、『森』は、続編が本来あるべき未完小説であると言えるのではないだろうか。

『森』は、三七歳のワタナベが飛行機の中、「ノルウェイの森」を聞きながら過去を回想、カットバックで、直子一七歳から二二歳までの時間が展開し、レイコさんを経て緑に電話をする自分がどこにいるのかわからない地点喪失で終えている。本来だと

アリス型を代表するように主人公は様々な困難な旅を乗り越え成長するわけだが、『森』は閉じないまま物語が終る。額縁小説風でありながら、閉じる側の縁がないわけである。『舞姫』ではドイツに行った太田豊太郎が帰国の途上セイゴン港で船中にて手記を書きカットバックし再びラストで現実に戻るが、豊太郎のドイツ場面で終るようなものである。『森』が手記めいた語り口であるのも^⑧、額縁小説で旅する主人公にカットバックさせる構成も、鷗外『舞姫』の様式を受容している^⑨と見せて首尾対応で不完全な受容を示すのである。この結末を「コードのずれ／離反／回避」のように解するのも手だが^⑩、『螢』が先行する以上、『螢』の世界はそれはそれで完結しているが、ラストは冒頭の時制に戻ってはいない。『森』は『螢』から誘発された「その後を含めて具体性を補強して描き足した変奏」と解すべきではないだろうか。結末の未完結まで似せて、である。

かつて——といってもせいぜい二〇年ぐらい前のことなだけで瀬見秀夫氏が指摘した¹⁰「我々」という表記を再論したい。

- ① 「二人つきりになってみると我々に話すことなんて何もなかった」
 - ② 「二人のあいだに共通する話題は何ひとつなかった。我々は大抵何も……」
 - ③ 「長いあいだ、我々は動かなかった。風だけが我々のあいだを、川のように」
- ①は中央線内で「彼女」と偶然であった場面であり、②は夏休みに寮に残った「同居人」が課題を終え帰省する際の場面であり、③は寮屋上の給水塔での「蛍」を放つ場面である。渥見氏の「水」を巡る見解は首肯できるものとしてひとまず措き、本稿では別の観点から「我々」が意味するものを示すならば、「僕」ではなく「我々」と括るとき「彼女」「同居人」「蛍」のいずれもが、「主人公の回りから離れて行き、再び戻らない存在」となることだ。同居人（『森』では「突撃隊」）の場合は夏休みあけに戻ってくる通例に対して、わざわざ夏休みの帰省後に戻らない予測をし、なぜ「我々」たりえなかったのかという疑義を呈している。そう、『螢』が「十四、五年前のこと」を回想する物語である以上、主人公の「僕」はこの二人と一匹を喪失している次元から回想しているわけである。
- 『螢』のラストには、「半分の食堂の灯」「右手に新宿、左手に池袋」という二項対の道具立ては「取り込み忘れた白いシャツ」「少しかけた白い月」によって「欠けた半身」が暗示されている。そしてそれが「現在の僕」の状況であることは『螢』自体が回想なのだから、「彼女」「同居人」「蛍」のいずれもが不在なのは自明である。弱くなった

螢を放つが闇の中で東に飛び立った螢の残光がいつまでも「僕」の中で行き場のなくなった魂のようにさまよい続けていた、と結ばれるが、これがまさしく「僕」の現況を語っていて、(遠くはないが)手の届かないところの問題を抱えているのである。

渥見氏は夏目漱石の『こころ』の、「私・K・お嬢さん」の三角関係を指摘し、散歩ルートの重なりも指摘するが、村上が漱石の『こころ』を好きではない発言を読んだ記憶もあるのだが、やはり『螢』はKに自殺された後の「私(先生)」の虚無を示している。「私」よりもっと悪い環境は「お嬢さん」にあたる「彼女」も失っていることである。「僕」はまったく孤独なのである。村上の初期作品『風の歌を聞け』(昭五四)『1973年のピンボール』(昭五五)等にも現出する三角関係もまた『螢』と同じである。ちなみに「七番目の男」は「K」が登場し『こころ』との類縁性を有した作品であることは言うまでもなからう。山根由美恵氏も漱石の三角関係を指摘する(11)。

「三四郎」以降、漱石文学のモチーフは殆ど三角関係が軸になっているのだが、村上も三角関係の物語を断続的に数多く描いている。「1973年のピンボール」(一九八〇・三)、「螢」と同じく「ノルウェイの森」に組み込まれた短編「めくらやなぎと眠る女」(一九八三・一二)、「ノルウェイの森」、「国境の南・太陽の西」(一九九二・一〇)、「めくらやなぎと眠る女」(一九九五・一一)、「スプートニクの恋人」(一九九九・四)、「蜂蜜パイ」(二〇〇〇・二)など、様々な形で三角関係は描かれている。三角関係は村上文学においても重要な柱の一つと言えよう。

と括っておられるが大変示唆的である。この村上作品の繰り返す青年期のノスタルジックな世界は、村上が保有する原体験の変奏と考えるのが適切だろう。この原体験を、つまり『螢』の登場人物達に固有名詞の名前を付与し、性的な意味で主人公の理想像のような永沢などの登場人物を増やし、『螢』の場面を増補加筆し、『森』を作ろうとしたわけである。

極めて作家論的なアプローチではあるが、村上は陽子夫人と結婚後、千石の夫人の実家から早大に通うが、この地域が春日の蒔菫園魔から伝通院を抜けて小石川植物園を通り漱石の眠る雑司が谷への一帯であることは示唆的であるが、『螢』もまた村上の実体験である和敬塾の反映であることも知られるところである。村上は『村上朝日堂』(昭五九)「引越」グラフィティ(3)で、

僕が大学に入ったのは一九六八年で、とりあえず目白にある学生寮に入った。この寮は椿山荘の隣りに今でもあるから、目白通りを通った時はちらっと見ておい

て下さい。僕はここに半年住んでいたが、その年の秋に素行不良で追い出された。と記している。これは次の記述となっていく。

『螢』とにかく一九六七七年の春から翌年の秋にかけて、僕はその寮の中で暮らしていた。

〔森〕 いずれにせよ一九六八年の春から七〇年の春までの二年間をこのうさん臭い寮で過ごした。

実際は半年のところだが『螢』では一年半、『森』では二年間に改変されている。ちなみに、この和敬塾には本当に屋上に給水塔がある。私小説的要素から切り離されて村上文学は読まれてきたが、ネタばれするからと途中から発表しなくなったエッセイから実体験が小説に反映していることが認められることが判る。

漱石の『こころ』については漱石のコードに一見順応するかの姿勢を明示し、その物語の構成要素に取り込みつつ、実は発展的解消をめざした形で『螢』の世界に変形していることは確認しておくべきだろう。

〔螢〕 螢がとびたつたのはずっとあとのことだった。螢は何かを思いついたようにふと羽を拡げ、その次の瞬間には手すりを越えて淡い闇の中に浮かんでいた。そしてまるで失われた時間を取り戻そうとするかのように、給水塔のわきで素早く弧を描いた。そしてその光の線が風にしむのを見届けるべく少しのあいだそこに留まってから、やがて東に向けて飛び去って行った。螢が消えてしまつてあとも、その光の軌跡は僕の中に長く留まっていた。目を閉じた厚い闇の中を、そのさやかな光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもさまよいつづけていた。僕は何度もそんな闇の中にそつと手を伸ばしてみた。指は何にも触れなかった。その小さい光は、いつも僕の指のほんの少し先にあった。

〔森〕 螢がとびたつたのはずっとあとのことだった。螢は何かを思いついたようにふと羽を拡げ、その次の瞬間には手すりを越えて淡い闇の中に浮かんでいた。そしてその光の線が風にしむのを見届けるべく少しのあいだそこに留まってから、やがて東に向けて飛び去って行った。螢が消えてしまつてあとも、その光の軌跡は僕の中に長く留まっていた。目を閉じた厚い闇の中を、そのさやかな光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもさまよいつづけていた。僕はそんな闇の中に手を伸ばしてみた。指は何にも触れなかった。その小さい光は、いつも僕の指のほんの少し先にあった。

この『螢』のラスト、『森』四章の終わりの場面は、傍線を付した異同に留まっていた(傍線箇所が『森』では削除)、ほぼ同文である。『螢』の方がわかりやすく描かれているが、螢の光軌跡は、弧を描き、留まり、東に飛び去っていくが、光の軌跡は僕に長く留まり、閉じた目の中で「まるで行き場を失った魂のように」「いつまでもさまよいつづけていた」とある。そして、僕の指には何も触れないが、その小さな「光はいつも僕の指のほんの少し先に」あるわけである。これは明らかに『ころ』の「もう取り返しが附かないといふ黒い光が、私の未来を貫いて、一瞬間に私の前に横たはる全生涯を物凄く照しました」とあった後、Kの死後もお嬢さんと結婚してからも明治の殉死をするまで「私」を捉えて放すことはなかった「黒い光」の変奏である。「闇と光」は受容の残像と考えるべきだろう。螢が東へ飛び去るのは、西(浄土)へ去ったKの反転だろう。そしてKの呪縛から逃れられない「私」は、友人またはキズキの死から逃れられずに呪縛されている「僕」や「ワタナベ」なのである。だから「光はいつも僕の指のほんの少し先に」「いつまでもさまよいつづけていた」わけである。『螢』『森』の最初の太字ゴシック体表記であり、『森』第一章唯一の太字ゴシック体である。「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している。」とも連動している。なお、『森』で「キズキきずき」築く／気づく」と命名したのは極めて示唆的である。

従来、この「螢」に、「彼女の象徴」や「青春の象徴」などを見て取られてきたが、「触れられない存在」として、でも自分の近くにある、過去の喪失を象徴していると考えざるべきである。『ころ』の黒い光のようなものに近い存在である。過去から現在をも呪縛するもの、である。螢は「同居人／突撃隊」からコーヒীর空き瓶にいれられた螢を貰い、それを解放するわけだが、螢の光は自分の中に併存し続けている、も示唆的で、「K、友人・キズキ」から死と引き換えにもらったものを解放しても依然呪縛され続けている構造を示しているのである。

鷗外についても整理しておく。『螢』も『森』も、現在から過去を回想する形、つまり、現在↓過去↓現在という額縁小説の様式を取っている。もちろん現在↓過去のまま現在に戻ってきていないので様式的には未完小説なのだが、額縁小説で想起されるのはなんとも鷗外の『舞姫』だろう。とすると、なぜ主人公の僕ことワタナベをドイツのハンブルグ空港での機内から手記のような形で過去を語らせるのか判明する。そう、冒頭、セイゴンの港で停泊中の船の中で太田豊太郎に在ドイツでの出来事を手記のように記す『舞姫』と故意に重ねたためであり、「僕」をドイツに着かせ、「や

れやれ、またドイツか」(13)と言わせるのも、「僕」の分身的存在僕の出来ないことを体現する)の永澤を外交官にするのも赴任地をドイツとするのも、額縁小説を閉じた設定とあいまって、『舞姫』を意識的に下敷きにしたことを気づかせるために配しているわけである。

これらより、村上は漱石や鷗外の様式を意識的に借用しつつ別な様式化を図ろうとしていると言えるわけである。漱石・鷗外の作品を前提に創作するのである。『螢』から『森』への創作過程で構想としてあったものは、漱石・鷗外の代表作が恋愛より明治という時代を描く結果になってしまうことと、二大文豪の恋愛小説としての踏み込みの甘さを批判して描こうとした小説ではなかったか。少なくとも二大巨頭の作品の設定等を借用している以上、オマージュではなく批判的発展を企図意識したわけだ。

話を戻してまとめよう。如上のことなどから『森』は、やはり短編から長編への過渡期の試みとして『森』を捉えるべきで、『螢』で描く世界が実は保有しているノスタルジックな原体験があり、そのバリエーションが『風の歌を聞け』(1973年のピンボール)や『森』などの三角関係ものになっていくのではないだろうか。その変奏が『森』ではないのか。少なくとも『螢』で描いた世界が『森』のときも変更がないのは、新たな設定に変えられない呪縛的存在として『螢』で描こうとした世界があると考えたほうが合理的である。そしてその世界からの脱出は、構造、つまり物語学を体得した以降の長編小説では姿を隠した、ということではないか。ファンタジーや推理もの的な非日常を舞台とした小説によって糊塗しているように思われているが、時を経て、あえて読者のための先祖がえりように見えつつ実は呪縛の表明と解したほうがよさそうなものがノスタルジックな過去憧憬からなる『多崎つくと色彩のない巡礼の年』(平一四、文藝春秋社)で、ちょうど『螢』から『森』のように、しかし今回は直接関わる人物を増やして書き上げたもの、と考えるべきではないだろうか。似た経験があつてそれが執筆動機の一つであることは村上本人が語っていることでもある(14)。



少しく見てきたように、実は『螢』という作品は、村上春樹が描く「友人の死・友

人の彼女・僕」「三角関係」「学生時代」「贖罪なき過去と進んでいく日常」等を見事に描き上げたコアにあたる作品の一部であることが了解いただけるのではなからうか。この作品が最初の長編小説『森』の中に、ほぼそのままの形で二章にわたり取り込まれることもそれらを裏付けていよう。

また、短編の長編化を試みる際に、人間関係を複雑に示さず一断片を描く短編を肉付けし、補い、具体的な事例を挿入し、全体を調整して長編化した好事例でもあろう。

書こうとした強いパッション——往々にしてそれは実際の体験に由来することが多いが——を巧みに一断片として描いたものが『螢』であったことは異論がないと思う。その『螢』を骨子に、人物を増補し、物語を書き継いで行こうとした試みが『森』であることも了解できると思われる。しかし、継ぎ足しの、過去のオマージュは、繰り返される原体験的テーマにはなっても、大いなる構想と登場人物と筋を必要とする長編小説とは性質を異にする。これもまた自明と思われる。少なくとも自伝的小説ならば『螢』の段階で小休止し、書き継ぐことも可能であろう。しかし、『森』は、『螢』というそれまでの短編の延長上にある作品をベースにするため、書き出しの冒頭は、長編の兆しを持たせることに成功はしたけれど、作品自体は『螢』第一章終了的な結末となつてしまっている。または『風の歌を聴け』からの連作中編の一休止という形で終ることになる。『森』以後、本格的な物語学的な構造を有する作品を展開していくことで、リリックな原体験的世界は閉じられていくことになるが、それだけに『森』を構成する重要世界として『螢』という作品は看過できない作品なのである。

加えて、漱石『こころ』や鷗外『舞姫』など明治の二大文豪の著名な作品を取り込み変奏することで様式的な踏襲と再解釈をしていることも一言としておきたかったことである。

『螢』の再認識や『森』との関連も細部にわたって指摘したいところではあったが、『螢』から『森』への関係は創作過程論の立場から大変興味深いため、両作品の関係に絞って論じ前哨戦だけで残念ながら紙数も尽きた。今回触れられなかったことは他日とすることですとされた。

〈注〉

(1) 初版の帯には「待望の書下ろし／長篇九〇〇枚」「限りのない喪失と再生／今いちばん激しい

／二〇〇パーセントの恋愛小説（上巻）、「新しい世界に挑む／書下ろし長篇」一激しくて、物静かで、哀しい、一〇〇パーセントの恋愛小説」（下巻）とある。村上本人も記すように珍しく「あとかぎ」があり、次のように記している。

まず第一に、この小説は五年ほど前に僕が書いた『螢』という短編小説（『螢・納屋を焼く・其の他短編』に収録されている）が軸になつていて。僕はこの短編をベースにして四百字詰三百枚くらいのさらりとした恋愛小説を書いてみたいとずっと考えていて、『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランドの次の長篇にとりかかる前のいわば気分転換にやってみようというくらいの軽い気持でとりかかったのだが、結果的には九百枚に近い、あまり「軽い」とは言い難い小説になつてしまった。たぶんこの小説は僕が思っていた以上に書かれることを求めているのだらうと思う。（下巻 二五九頁）

この「あとかぎ」は文庫本『ルウエイの森』下巻ではカットされている。『村上春樹全作品 1979—1989』(平三、講談社)の「自作を語る／100パーセント・リアリズムへの挑戦」では帯のコピーに「二〇〇パーセントの恋愛小説」と入れたことや『螢』とのことなどをあらためて記している。なお、本文は、特に断らない限り、『螢・納屋を焼く・その他短編』(昭五九、新潮社)、『ルウエイの森』上・下 (昭六二、講談社) に拠る。

(2) 本文批評全体を二気に示したが、紙数の制限と、視点の拡散を考え、改変・改訂を指摘した箇所を少しずつ発表していくことにした。そうした試みとして、別稿としては『トニー滝谷』の本文改訂(一)——シヤネル削除による人物造形——(『解釋學』六七輯、平二四・三三)、『トニー滝谷』の本文改訂(二)——シヨート・ロング両ヴァージョンそれぞれの本文異同——(『解釋學』七三輯、平二七・三三)という形で発表している拙論なども参照いただければ幸いである。

(3) 初版が白水社や小学館文庫で刊行されている今日、読み比べれば分かることだが、これらの本文異同に注意を喚起する手近な報告としては、小澤俊夫氏『素顔の白雪姫』(昭六〇・光村図書出版)のち講談社学術文庫『グリム童話考』(平一一)や鈴木晶氏『グリム童話』(講談社現代新書 昭平三三)が、本文異同の問題を整理し言及している。

(4) 『村上春樹作品研究事典(増補版)』(平一九、鼎書房)が指摘する「精神の病」「薬物中毒のようなもの」の病理に関する直接的な言葉の削除例を掲げておこう(二二六頁)。最近では外圧からの改訂が二例ある。「ドライブ・マイカー」のタバコのポイ捨て場面で見せきの出自の北海道の「中頓別町」(『文藝春秋』九一卷二三号、平二五・二二)が町議の抗議で「北海道*郡七十一滝町」(『女のいない男たち』平二六)と書き換えたのも外圧からの改訂だし、「イエスタデイ」(『文藝春秋』九二巻二号、平二六・二)で四連一九行からなる「イエスタデイ」の関西弁訳を著作権代

理人からの要望で単行本化『女のいない男たち』の際、大幅に削除し、最初の三行を二行化して示したように(ラストは第二連五行の引用をこの一行にしている)、作品の改訂に対して柔軟に対応している。なお、記すまでもない周知のことだが「NORWEGIAN WOOD (This Bird Has Flown)」が二番曲である『RUBBER SOUL』の一番号曲は「DRIVE MY CAR」である。

(5) 風丸良彦氏「村上春樹短篇再読」(平一九、みすず書房) 七二―七四頁。

(6) 注5前掲書七三頁で風丸氏が紹介するように、昭和六〇(一九八五)年には「週刊プレイボーイ」が「ぐわんぱれ『平凡パンチ』！」という特集を組んでいることから状況はわかる。

(7) 川上弘美氏は福島原発事故後に「神様2011」(群像) 六六卷六号、二〇一一・六) を発表し、「神様」の書き換えによる別作品化を試みているが、音楽では「運命1976」「星降る街角2012」などアレンジを交えての別バージョンは珍しくないが、最近の小説において、同じ作家による過去の作品のリニューアル化というか新バージョン化は珍しい創作行為なので記しておく。付記させていただとすれば、田中康夫が『33年後のなんとなく、クリスタル』(平二六、河出書房新社)「文藝」二〇一三年冬号から連載したものを二冊として刊行を刊行したが、これも示しておく必要があるかもしれない。

(8) なお、『森』を手記であると言及もなされてはいるが(木股知史氏「手記としての『ノルウェイの森』」初出「昭和文学研究」二四号、平四・二二のち同氏著『イメージの図象学―反転する視線』平四、白地社所収。山根由美恵氏「村上春樹「ノルウェイの森」論―「緑」への手記―」近代文学試論 四〇号、平一四・二二、のち同氏著『村上春樹「物語」の認識システム』平一九、若草書房所収)、『舞姫』を擬しているために、そう読めるのではないかと考える。加藤典洋氏が後半分のないマンボウのような形の小説で『「ころ」との類似を指摘していたことも想起されるが(『村上春樹イエローページ②』平一八、幻冬舎) 四一頁、何より、三七歳の「僕」は所謂ドイツに行く「ころ」としてのことからも、暗黙の受容か意図的な真似を見てとるべきではないか。そのレベルで止めておく。

(9) 今井清人氏「『ノルウェイの森』―回想される〈恋愛〉、もしくは死―」(村上春樹OFFの感覚) 平一、国研出版。初出「文研論集」一五号、初出題「『ノルウェイの森』論」のち、『村上春樹スタディーズ』03、平一一、若草書房再録。

(10) 渥川秀夫氏「村上春樹「蝨」と漱石「こころ」―近代文学から見た「蝨」の諸相(一)―」(『愛媛国文研究』四二号、平四・二二)のち、『村上春樹スタディーズ』03、平一一、若草書房再録。

(11) 山根由美恵氏「二蝨」に見る三角関係―村上春樹の対漱石意識―(『国文学』一九五号、平

一九・九)。

(12) 先行論文の諸説を注11山根氏の整理で示させていただいた。

(13) 小島崑洋氏「村上春樹『ノルウェイの森』論―フランス語の動詞表と「フランス語の文法表」をめぐって」(札幌大学総合論叢) 二六号、平二〇・一〇) 氏は、「ドイツ僕」の世界フランス直子死の世界を導き出す。徳永直彰氏「緑に向かつて―『ノルウェイの森』の女たち」(埼玉大学紀要(教養学部) 四四卷一号、平二〇・一〇)はハツミアメリカ、直子フランス、緑ドイツと区分する。ジェイ・ルービン氏『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(平一八、新潮社)はハンブルクが『森』でトルグが読む『魔の山』の登場人物ハンス・カストルプの生誕地であることとビートルズ転機場所であることを理由として掲げる(一八七頁)。これらを踏まえつつ、「やれやれ、またドイツか」からさらに関連するエリアを精査するものに山崎眞紀子「直子の乾いた声―村上春樹「ノルウェイの森」論『めくらやなぎと眠る女』とともに」(『札幌大学総合論叢』二九号、平二一・三)を掲げておく。

(14) 二〇一四年八月四日、英国エディンバラでの「国際ブックフェスティバル」のイベント席上の発言(『東京新聞』平二六・八・二五夕刊)。

