

無意識に眠る罪悪感を原点にした二つの物語

—〈第三項〉論で読む村上春樹の『猫を棄てる 父親について語るとき』と『二人称単数』、あまんきみこの童話『あるひあるとき』—

Three Stories Based on the Feeling of Guilt that Sleeps Unconsciously :

Read in Third Term Theory, Haruki Murakami's "Abandoning Cat — When Talking about my Father" and "First Person Singular", Kimiko Aman's Children's Story "One Day One Time"

田中 実

Minoru TANAKA

はじめに

先にお断りしておきます。本稿のタイトルに「二つの物語」とあるのは、サブタイトルに掲げた三作品がジャンルは違っても、みなそれぞれ「物語」だからです。しかもこれらの「物語」のそれぞれの〈語り手〉は、意識の奥底、無意識に罪悪感を隠し持つていて、それを原点として、私とは何か、私と世界の関係とは何かを問う点で共通しています。これらの「物

語」を読み解いていく上で、実は近代(モダン)にとって必須にして根源的な世界観、リアリズムの拠点である「客観的現実」の世界観が皮肉なことに、強固な通念、弊害としても機能しており、これを突き崩すことが求められています。すなわち、近代小説はこのリアリズムを本流としていながら、それが神髄を発揮するには、同時にこのリアリズムを極め、克服することをも求められているのです。

我々人類は通常、世界を捉えるのに主体(私)と客体(世界)との二項で捉えてきました。学問界はそうなっているで

しよう。ところが、客体（世界）とはそもそも原理的に、主体に應じてしか現れません。主体があつて客体がある、客体があつて主体がある、主体と客体は同時にあつて世界が現れる。ところが、捉えた客体の対象とは、その時その時の主体の一回性に應じて現れた現象に過ぎず、客体の契機になった対象そのものは捉えられないのです。対象そのもの、それ自体は見たり聞いたり、触れたりといった知覚できるリアリズム領域の外部、〈向こう〉に永劫の《他者》、了解不能の謎としてあつたのです。村上春樹の用語で言えば、そこが「地下二階」、「void||虚空」に当たります。

「読むこと」もまたこの対象そのものを捉えようとして読者主体の捉える客体の文章しか捉えられない、人類はここに置かれています。

本稿のI章からIII章まではそれぞれ独立した作品論です。

I 『猫を棄てる 父親について語るとき』の語ること

——『神』と『神』との闘いを相対化する地平へ——

II 『二人称単数』の〈語り手を超越るもの〉

——「私」と反「私」との化合物である『私』を壊す女の登場——

III 『あるひあるとき』の〈仕組み〉

——ナデナデは命のつながり——

I 『猫を棄てる 父親について語るとき』の語ること

——『神』と『神』との闘いを相対化する地平へ——

(1) 「歴史の片隅にあるひとつの名もなき物語」と父の「おつとめ」

村上春樹の『猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること』は、二〇一九年『文藝春秋』六月号に発表されました。すると中国ではいち早く、高名な日本の小説家が日本の戦争責任を問題にしたと注目され、日本では村上春樹が父親のことを直接語ったと、これも相應の反響が起きました。わたくしは二〇一九年一月一七日、上海外国語大学のシンポジウム「新しい時代における日本語文学研究フォーラム」で「村上春樹『猫を棄てる』の語るもの——「一滴の雨水の責務」を「地下二階」で引き継ぐ——」と題した私見を発表し、それを原稿化したものの中国語訳（周非訳・皸波校）が二〇二〇年五月、『世界文学第三九〇号』（中国社会科学学院外国語文学研究所発行）に掲載されました。今回の拙稿では、これを大きく書き改めたことをお断りいたします。

この作品は、雑誌発表の翌年の二〇二〇年四月に『猫を棄てる 父親について語るとき』と副題が改題されて文藝春秋社より単行本として出版されました。その巻末には「小さな歴史のかけら」というシンボリックなタイトルの「あとがき」が付されています。そこでは「僕がこの文章で書きたかったことのひとつ」は戦争が人の「生き方や精神をどれほど大きく深く変えてしまえるかということ」

「その結果、僕がこうしてここにいる」と述べられ、父の運命がわずかでも違っていれば、自分はここにこうして存在しないし、存在しているのは「無数の仮説の中からもたらされた、たったひとつの冷厳な現実」(傍点引用者)なのだと言っています。その上で「歴史は過去のものではない。それは意識の内側で、あるいはまた無意識の内側で、温もりを持つ生きた血となって流れ、次の世代へと否応なく持ち運ばれていくものなのだ。」と言います。そしてこの「個人的な物語」は、世界全体の「大きな物語の一部」であり、有機的な連なりの中にあると言い、これをいわゆる「メッセージ」としてではなく、「歴史の片隅にあるひとつの名もなき物語として、できるだけそのままの形で提示したかった」と述べています。「あとがき」はさりげなく書かれてはありますが、実はこれが難解なのです。

村上はこのお話で、父の死後五年を経て、これまでほとんど触れてこなかった亡き父の事実調査、特に中国での軍歴の詳しい調査によって新たに知り得た事実をもとに父のことを語ることで自身のことを語ります。それは村上春樹自身にとつて世界とは何かという問い、生きる意味の問いにもなっています。その際、まず冒頭、「猫を棄てる」話から始め、結末、「猫が消える」話で締めくくり、首尾を呼応させ、全体がお話・物語として構成されています。既にここにはその意味をめぐって〈仕掛〉が施ほどこされています。そこで、先に父親の略歴を語っているところから見えておきましょう。

村上春樹の父は一九一七年(大正六年)、京都の安養寺という大きな浄土宗の寺の、男子だけ六人兄弟の次男として生まれ、一九三六年旧制東山中学卒業後、浄土宗西山派の西山専門学校に入學、一九三八年二十歳の時、在學中にもかかわらず事務手続きの不

備で、八月一日に第十六師団輜重兵しちじゆう第十六連隊に入營させられました。一年後除隊して復學、一九四一年の春に卒業し、秋に再び召集を受けますが、二か月後の真珠湾奇襲攻撃直前に召集解除されます。その三年後の秋には京都帝国大学文学科に入學、そして翌年に三度目の召集を受けています。終戦後一九四七年秋に京都大学を卒業し、京都大学大学院に進學、二年後の四九年には春樹の誕生で退學し、その後は高校の国語教師として生涯を送り、二〇〇八年八月、九〇歳で亡くなりました。父はもともと學業優秀、向學心に富むものの戦争の時代にあつて學問に専念することは許されず、西山専門學校時代に俳句に目覚め、戦地から學校の俳句雜誌に「鳥渡るあああの先に故国くにがある」、「兵にして僧なり月に合掌す」などの句を送り、生涯句作に励み、句集も何冊か出しています。勤めた私立の甲陽學院では同好会を主宰し、句会に小学生の春樹を連れて行ったりしています。父とは違つて春樹は學業にはあまり関心がなく、一人読書に勤しみ、やがて作家の道を選びますが、二十年以上断絶していた時期を経て、亡くなる僅か二十日ほど前、別人のごとくやせ衰えた父とかううじて和解します。村上春樹は父の期待を裏切つてきた後ろめたさを長く抱えていたのです。

父には毎朝食の前、欠かさず熱心に「おつとめ」と称する読經の習慣がありました。息子の春樹は十八歳で家を出るまで、この毎朝の父の読經のただならぬ後ろ姿を見て育つたのです。春樹少年はある日、父に「誰のためにお経を唱えているのか」と尋ねると、戦争で亡くなった仲間の兵隊や、当時は敵であった中国の人たちのためだと父は答えます。それ以上の質問は幼い少年には出来ませんでした。父が「それを阻んでいたわけではな」く、当時はそれ以上「質

問を続けさせない何か」を春樹が感じ取っていたからです。その父が春樹に一度だけ具体的に無抵抗の中国人捕虜斬首について次のように、「打ち明けるように」「淡々と」語ったことがあります。

中国兵は、自分が殺されるとわかっていても、騒ぎもせず、恐がりもせず、ただじっと目を閉じて静かにそこに座っていた。そして斬首された。実に見上げた態度だった、と父は言った。彼は斬殺されたその中国兵に対する敬意を——おそらくは死ぬときまで——深く抱き続けていたようだった。

日本の軍隊の中には、初年兵を戦場に慣らすためとして、ごく当たり前に国際法上も許されない、無抵抗の捕虜処刑の命令を下していた部隊があつたのです。村上春樹は「軍刀で人の首がはねられる残忍な光景は、言うまでもなく幼い僕の心に強烈に焼きつけられたと言います。村上父が西山専門学校の時期に召集された時、南京攻略の一番乗りで勇名を馳せた歩兵第二十連隊に所属していたのだと思ひ込んでいて、大人になっても、直接父にそのことを訊けなかったのですが、今回の調査でその誤解が解け、「ふつと気がゆるん」で、「重しが取れたような感覚」を味わつたと漏らしています。父が毎朝欠かすことのなかつた「おつとめ」に関する一度だけの話、捕虜斬殺の話が、どれほど幼い時から春樹少年自身の内奥で言葉にならない恐怖のプレッシャーになって生き続けていたか、そしてそのことがその後、村上春樹に厳しい自己相対化と父との距離をもたらしたことがここからも想像されます。物語はどこに行くのか、まず二つの説を紹介します。

(2) どこで論が分かれるか(「地下一階」と「地下二階」)

『猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること』が発表されると、直ちに翻訳家・文芸評論家の鴻巣友希子氏は「村上春樹『猫を棄てる』をめぐって」を『文學界』二〇一九年七月号(212—215頁)に発表、村上が「おつとめ」をしている父に質問できなかった先の「何か」に着目します。これを「根源的な悪」「絶対的な悪」と呼ぶことになる何かの気配を感じとつたのではないかと的確に察知し、「エッセイに書かれた『実体験』が虚構を生んだというより、仮構された小説のほうが父との関係、ひいては今回のエッセイを生んだ、生みなおしたのだ。」と、村上の小説が実在の父との関係を自伝として語らせたのだと虚と実を反転させ、さらに、「Father and Son」のテーマという古典的でもあり、日本近代文学の香り高い主題を正面から書き切つたと評価します。日本近代文学史全体像へと大きく視野を広げてその見通しの通路を付けて、たいそう魅力的です。しかし、そこからさらに川上未映子による村上のインタビュー集『みみずくは黄昏に飛びたつ』(二〇一七・四 新潮社)を踏まえ、次のように語って論じ終えています。

小説を書くことを一軒の家に喩えると、一階は社会的な团らんの場合、地下一階は「自我」「親兄弟」「トラウマ」などを扱う「クオクヨ室」、村上の書きたいことはその下の地下二階にある、と聞き手の川上未映子はまとめている。村上はこれまで、地下二階に行くために地下一階を通るときも「目を伏せ」、日本近代文学の私小説的なお題は見ないようにして、ささっと階下に降りていたらしい。それが、やおら「では、地下一階も見てみるか」という気になった(のか、わからないが)

のは、父の死と、それを契機として父の軍歴が明らかになったことが、やはり少なからぬ誘因なのではないか。少なくとも、このエッセイは読み手をしてそう思わせる。(中略) さて、現実の猫が小説でフィクションに化けたのか、フィクションの猫がエッセイで現実^に化けたのか？(中略) この猫たち、実在^{して}もしなくてもいいのである。

鴻巣説は、いつもは村上は「地下二階に行くために」「地下二階」を通り過ぎるのに、ここでは私小説的^な主題、父と子の関係に踏みとどまっていると捉え、自伝的エッセイ全体が虚実を反転させながら、「地下一階」でのごとく語られていると読んでいます。確かに村上春樹は父と語り合えなかつたあの「何か」に深く錨を下ろして、父と子のつながりを語っています。しかしながら、それをどう受け取るかが我々読者には問われます……。

他方、初出『猫を棄てる』発表後の六月六日、朝日新聞に「村上春樹 個人史を超えて」という見出しで掲載された、マイケル・エメリック氏の寄稿文には次のようにあります。

村上氏が文章化しようとしているのは、村上自身のなかにも部分的に息づいている、父親の戦争体験という個人的な事柄に止まら^{ない}。すべての人間が、歴史、家系、社会、政治などの体系に組み込まれており、言ってみれば、個人という概念は実体のない、幻想に近いようなものである、ということにも及ぶ。(中略) つまり、父親について語るとき、村上氏は、自分の個人的な話を伝えようとしているのではなく、また作家としての来歴を辿ろうとしているわけでもない。もっと深いところで、我々がかろうじて頭をもたげようともがく

激しい流れや水の渦に見え隠れする、宇宙の残酷な偶然の姿を、作家として冷徹に捉えようとしているのである。／そして、村上氏は言う。偶然の繋がりからも責任は生まれる。厳しい、ある意味残酷な結論と、この文章は対峙^{たいじ}しようとしているように思われてならない。

マイケル・エメリック氏は『猫を棄てる』が語ろうとしているのは、「個人的な話」や「作家としての来歴」、いわば「地下一階」までのことではないと捉え、「偶然の繋がりからも責任は生まれる」、「もっと深いところで」「見え隠れする」「宇宙の残酷な偶然の姿」を見えています。その「宇宙の残酷な偶然の姿」とは「地下二階」、鴻巣説が『猫を棄てる』を「地下一階」の世界、「客観的現実」という実在する実体の中の虚実として捉えるのに対し、エメリック説はその虚実の外部の虚空(Ⅱvoid)、「客観的現実」にあらざる領域の「地下二階」に立っていると捉える点で、論が分かれます。前者であれば、この世の中の出来事がいかにあって、そこで自己がいかにあるのかを問う物語になるし、後者であれば、この世の出来事を一旦超えてそもそも自己が如何にあるのか、自己と「宇宙の残酷な偶然の姿」との在り方を問う物語になります。

(3) 「集合的な何かに置き換えられて消えていく」のに「固有」の「責務」があるとはいかなることか

『猫を棄てる』には猫に関する二つのエピソードが冒頭と末尾に語られています。

冒頭、春樹親子は飼っていた雌猫を二キロほど先の夙川沿いに香檳園の浜まで、自転車で行き、すぐに家に戻りました。する

とどうしたわけでしょう。その猫が先に玄関で待っていて、「にゃあ」と出迎えてくれたのです。戻ってきたその具体的な経緯は分からないものの、猫は恐らくどこか近道を通ってでしょう、自転車の二人より先に家に辿り着いたのです。春樹は父の驚き、やがて感心する顔を見ています。父が亡くなってから知ったことですが、父も子供のころ、一時養子にやられ、戻っていたのでした。この猫と父の少年時代が重なるようなエピソードの後、前述したような父のことが詳しく語られて、結末は白い子猫の話です。

春樹少年が縁側にいると、飼い猫の白い可愛らしい子猫が、庭にある高い松の木に得意げに上ったはよいが降りられなくなります。助けを求めた父親にも、子猫のいるところは高過ぎてどうにもできません。子猫は必死にか細く鳴き続け、夜になり、翌日はもう鳴き声はしない、そのまま方知れずとなります。そこで、村上は「結果は起因をあつさりと呑み込み、無力化していく。それはある場合には猫を殺し、ある場合には人をも殺す」と一つの教訓、あるいは命題を語ります。すなわち、世の中に起こる出来事には「起因」があつて「結果」がある、「結果」があれば先に「起因」がある、ところが末尾のこのエピソードはこの原因と結果の因果関係、因果律を解体させています。冒頭の猫を棄てる話は、結果的に猫が戻ってきたのですから、どうやって帰って来たのか、その地域を詳細に調べれば、結果の原因を突き止められる可能性にあります。これは「地下一階」までの「客観的現実」の枠組みに収まります。これに対し、末尾の可愛い子猫の「消えた」話は原因と結果の因果関係、そのロジックを解体、無効にさせ、出来事の表層を雲散霧消させているのです。

このエピソードを紹介した後、続けて村上は、この『猫を棄てる』で「いちばん語りたかった」「ただひとつのこと」はと断って、「僕は一ひとりの平凡な人間の、ひとりの平凡な息子に過ぎないという事実」、「それがひとつのたまたまの事実でしかなかったことがだんだん明確になってくる。」(傍点引用者)と進めます。自分自身の存在の根拠を必然ではなく偶然に見出して総括するのです。具体的には、もし父の中国に召集されていた期間が違えば、父は確実に戦死していたはずだし、また母の婚約者だった相手ももし戦死していなかったら、母の父との結婚もあり得ず、現在の自分も、これまでの膨大な量の村上の小説も、この世にありはしなかった、これを踏まえれば、自身の存在も、創作活動も、「儂い幻想のよう」と捉えられ、「こうした文章を書けば書くほど、それを読み返せば読み返すほど、自分自身が透明になっていくような、不思議な感覚に襲われることになる。手を宙にかざしてみると、向こう側が微かに透けて見えるような気がしてくるほどだ。」との感慨が生まれると説くのです。すなわち、村上春樹は久しく文章を書いてきた自分自身の主体の根拠を偶然性に見出し、その偶然性によって生じた主体、我ならぬ我として生成された我、主体それ自体を対象化し、これによって自身を捉え直すのです。そうしたことを村上は次の表現、比喻(メタファー)で言い換えます。

言い換えれば我々は、広大な大地に向けて降る膨大な数の雨粒の、名もなき一滴に過ぎない。固有ではあるけれど、交換可能な一滴だ。しかしその一滴の雨水には、一滴の雨水なりの思いがある。一滴の雨水の歴史があり、それを受け継いでいくという一滴の雨水の責務がある。我々はそれを忘れてはな

らないだろう。たとえそれがどこかにあつさりと吸い込まれ、
個体としての輪郭を失い、集合的な何かに置き換えられて消
えていくのだとしても。いや、むしろこう言うべきなのだろう。
それが集合的な何かに置き換えられていくからこそ、と。

『猫を棄てる』の文章全体がそうですが、この箇所も一見分かり
やすく、すんなり読めそうで実は奥が深く、近代人の主体自体を問
い直す難題（アポリア）を隠し持っていたのです。

我々一人ひとりがもし大自然の中の「交換可能な一滴」であるの
なら、どんなに自分が「固有」であると主張しても、「集合的な何
かに置き換えられて消えていく」ことになるのだから個人は消えて
しまいますが、村上はその言いません。自分が「名もなき一滴」
の雨水であり、「交換可能な一滴」で、「集合的な何かに置き換えら
れていくからこそ」と、すなわち、消えていくからこそ「固有」の「僕」
が「受け継いでいく」、こう言うのです。もしこの「からこそ」を「に
もかわらず」という逆接の接続詞の意味と読者が思い込みで読み
替えてしまえば、「集合的な何かに置き換えられて消えていく」か
に見えて、本当はそうではない、主体はそのままこちらにあるとい
う、実体論に基づいた自己存在の肯定、主張となります。そうでは
なく、あくまで「集合的な何かに置き換えられていくからこそ」「固
有」の「責務」があると言うのですから、これは逆説、パラドック
スを語っていることとなります。ここが、このお話の行き着く急所
です。

お解りでしょうか。村上が「こうした文章を書けば書くほど、そ
れを読み返せば読み返すほど、自分自身が透明になっていくような、
不思議な感覚に襲われることになる。手を宙にかざしてみると、向

こう側が微かに透けて見えるような気がしてくるほどだ。」と言っ
ているのは、「こうした文章を書く」主体自体を一旦完璧に相対化し、
主客相関の外部、メタレベルから捉える地平、すなわち、主体の捉
える「向こう側」である「地下二階」を手に入れていたからなので
す。ここには主体から捉える領域と、この主体を相対化して捉え直
す領域、二重の領域が現れています。そう理解すると、末尾の消え
た子猫のエピソードの意味する因果律をあつさり呑み込む事態を読
み取ることが出来ます。

(4) 「一滴の雨水の責務」は「地下二階」を潜って「受け継いでいく」

村上は一度も欠かされることのなかった毎朝の父の読経の意味す
ることを直接訊けませんでしたが、仮に訊いて理解したとしても、
それは父の体験でしかない、父の主体に依じて現れた主客相関の出
来事をそう自身が受け取ったに過ぎないことが現在の村上春樹には
よく分かっています。父の毎朝の「おつとめ」と深く関わったこの
戦争責任の問題を引き継ぐと言っても、その際どうしても事態は息
子の目から見た解釈や思い込みとして現れてくるのです。そこでこ
れを真に「受け継いで」書くために、村上はまず書く自身の主体を
徹頭徹尾相対化して「透明」化していきます。自己の主体の存在自
体が大自然、大宇宙の中、奇跡のごとき偶然でしかない捉えるが
ゆえに、一旦、自身は「名もなき」「一滴の雨水」に「置き換えられ」消
えて「透明と化す、ここに立つのです。これは知覚できる物理法則
の支配する領域、因果律のロジックを離脱して相対化する思考を必
要とします。ここに主体の消去が即新たな主体の顕現となる、すな

わち、消去即顕現というパラドックスが成立します。それによって初めて、息子春樹に課せられた固有の「責務」、父のあの読経の意味することが息子に「受け継がれる」のです。

末尾には、父の遺した思いを「受け継ぐ」際の村上の内奥の機微、秘密の鍵（秘鑰）が語られていました。

僕は今でもときどきその夙川の家の、庭に生えていた高い松の木のことを考える。その枝の上で白骨になりながら、消え損なった記憶のようにまだそこにしっかりとしがみついているかもしれない子猫のことを思う。そして死について考え、遙か下の、目の眩むような地上に向かって垂直に降りていくこととむずかしさについて思いを巡らす。

この「僕」は、我々読者を高い松の木に上った白い子猫に成り代わらせて「僕」と同様の位相に立たせます。そうすると、そこからは確かに地面（客観的現実）が見えていながら同時に、その「向こう側」である外部、永劫の沈黙である了解不能の時空、「地下」「階」が現れて見えてくるのです。そこは一方でこの世の現実が目に見え、耳に聴こえながら、他方、日常の「客観的現実」でのリアリズムを超えた「虚空（void）」、二重の時空が現れているのです¹。

人は誰も死を体験することは出来ません。体験した時はその主体は既に消滅しています。自身の死は誰にも見えない、死は人の紛れもない厳格な現実でありながら、観念・アイデアでしかない皮肉なめぐり合わせを受け入れるしかないのです。その意味で、死は捉えられないし、死を抱えた生もまた、主体には捉えられない、了解不能を抱え込むのです。ここから、我々は「私とは何か」、「私と世界との関係はいかなることか」を問う、新たな段階に立ちます。

(5) 「卵の側に立つ」

ところで、村上春樹は父親を亡くした二〇〇八年の翌年二月、エルサレム賞受賞反対の強く巻き起こる緊張のなか、「壁と卵」——エルサレム賞・受賞のあいさつ」（『村上春樹 雑文集』75—80頁に収録 二〇一一・一 新潮社）において、既に父親の中国での戦争体験の罪障感のために毎朝の「おつとめ」をしていたことに触れていました。この『猫を棄てる』はこれを本格化し、自伝風の「物語」に仕立てたものに他なりません。講演では、「システム」を「壁」に、「個人」を「卵」になぞらえ、次のように語ります。

そう、どれほど壁が正しく、卵が間違っていたとしても、それでもなお私は卵の側に立ちます。正しい正しくないは、ほかの誰かが決定することです。あるいは時間や歴史が決定することです。もし小説家がいかなる理由があれ、壁の側に立つて作品を書いたとしたら、いったいその作家にどれほどの値打ちがあるでしょう？（中略）私が小説を書く理由は、煎じ詰めればただひとつです。個人の魂の尊厳を浮かび上がらせ、そこに光を当てるためです。我々の魂がシステムに絡め取られ、おとし 貶められることのないように、常にそこに光を当て、警鐘を鳴らす、それこそが物語の役目です。

村上は何故、「卵が間違っている」「卵の側に立つ」と言うのでしょうか。それは出来事の「正しさ」を「正しさ」と決定する根拠が「システム」の中にある原因と結果の因果関係によって決定されるからに外なりません。このことは理の当然に見えて極めて鋭い根源的な指摘です。この「システム」を相対化し、批評の拠点を手に入れる闘いが、棄てられた猫が戻ってくるエピソードに始まり、消

えてしまった猫のエピソードで終わる『猫を棄てる』の「物語」の趣旨だったのです。

一般に、「正しさ」の最終的根拠は「神」の絶対性に求められています。それは現在の中東地域での戦争でよく分かります。いや、かつて日本が第二次世界大戦、日本では大東亜戦争と呼んでいた太平洋戦争においても、日本軍は天皇を「現人神」として、戦争末期には神風特攻隊までも組織しました。戦争の正しさを「天皇」に依拠し、隊員は覚悟の特攻で自決していききました。その「正しさ」は戦後の視点から見れば、「間違え」だったということになりました。代わってアメリカ合衆国の民主主義やソビエト連邦の共産主義が新たな「神」として期待されましたが、それらもやがて対象化され、失墜しました。いずれもイデオロギーに過ぎないからです。

村上春樹は前掲『みみずくは黄昏に飛びたつ』の川上末映子のインタビューで、次のように発言しています。

日本の戦後もそうだけど、多くのドイツ人たちも戦争が終わった時点で、自分たちも被害者の側にまわってしまふことになりました。(中略)日本人は自分たちだって戦争の被害者だと言う意識が強いから、自分たちが加害者であるという認識がどうしても後回しになってしまふ。そして細部の事実がどうこうというところに逃げ込んでしまふ。(中略)結局、自分たちも騙されたんだというところで話が終わっちゃうところがある。天皇も悪くない、国民も悪くない、悪いのは軍部だ、みたいなどころで、それが集合的無意識の怖いところなんです。

村上の父が一日も欠かさず、朝の読経・「おつとめ」をしてきたのは、日本の同胞と、当時敵だった中国の人たちへの鎮魂のため

あることはもちろんですが、父の罪障感、父個人に帰せられるものではありません。なぜなら捕虜惨殺のような悪行は、日本の軍隊全体の「集合的無意識」のなせる業であり、これを個人は束になつて創り出していたのです。これが帝国主義の狂気を生み出しますが、これを悪として弾劾するだけでは一向に事態は解決しません。逆に個人の罪を免除させる働きをして、自身の罪悪と出会えなくさせていきます。村上はそうではなく、「地下二階」を潜った上で、自己の「地下一階」までのリアリズムの領域で自身を含めた人間の罪を撃とうとするのです。

村上には日本軍、国家全体の抱える「集合的無意識」を背景とした父の罪障感をそのまま受け継ぐものではありません。職業作家として、「書くこと」において受け継いでいくのです。すなわち、前述したように、自身の主体を一旦、「一滴の雨水」に「置き換え」、「透明」化させるところに立つのです。そうして捉えた対象を全て相対化し、絶対性を斥け、それによって「個人の魂の尊厳を浮かび上がらせ、そこに光を当てる」のです。それはすなわち、個人の根にまで纏わりついている国家をはじめ諸々の集団・組織の所属性、帰属性の意識・無意識の底を剥ぎ取ることを意味します。自らの無意識に下りて抉り出して見出した「近代的自我」の正統性を包み込む自己の相対化を試み、隠れていた罪意識と向き合うのです。そこで露わになった主体の芯を村上は「魂」と呼び、その温かさ、体温を読者へと繋ごうとするのです。

それでもう一度、前掲の発言と同じことですが、「壁と卵」の次の発言を見てみましょう。

村上春樹はこう言っていました。

私がここで皆さんに伝えたいことはひとつです。国籍や人種や宗教を超えて、我々はみんな一人一人の人間です。システムという強固な壁を前にした、ひとつひとつの卵です。我々にはとても勝ち目はないように見えます。壁はあまりに高く硬く、そして冷ややかです。もし我々に勝ち目のようなものがあるとしたら、それは我々が自らの、そしてお互いの魂のかけがえのなさを信じ、その温かみを寄せ合わせることから生まれてくるものでありません。

そもそも国家や人種、宗教、社会、あるいは世間、それらどのような共同体も「システム」化されると、「壁」になっていきます。「システム」は社会の内にあるのみならず、常に我々自身の内側に制度として織り込まれています。これに対し、先のプロセスを踏んで「個人の魂の尊厳を浮かび上がらせ、そこに光を当てる」ためには、我々が世界を捉えている主体の総体を一旦完膚なきまでに消去させること、語っている主体の「透明化」が必要なのです。

『猫を棄てる』の物語はこうした世界観認識の在り方を示しています。客体の対象そのもの、ここでは世界そのもの、と言ってよい、その世界そのものは我々の主体にとって未来永劫、永遠の沈黙、了解不能の《他者》に過ぎません。我々人類の「集合的無意識」を含めた意識・無意識は客体の対象そのものを永遠に捉えられないと観念して、その上で歴史から学ぶ必要があります。『猫を棄てる』はエルサレム賞受賞挨拶「壁と卵」の趣旨を包み込んで村上文学として結晶したものでした。

最後のまとめ、もはや贅言でしょうか。

政治的な戦争責任を問うのは「リアリズム文学」の担う重要な役

割です。それは社会的・政治的・歴史的な意味で重大な文学の任務です。村上の文学の狙いは「リアリズム」の文体でこれを一旦、「別の座標」にシフトさせることです。そこは「地下二階」を潜った人類の文明誕生以来の絶えることのない悲劇、《神》（＝絶対）ともう一方の《神》（＝絶対）との闘いをメタレベルで俯瞰させるところなのです。

1 本稿次章で取り上げる『一人称単数』なら、これが第六段落の光景に当たります。見知らぬ、悪意のある女性の役割はここでは消えた子猫がそれを担っています。

2 村上春樹は『ナイン・インタビューズ 柴田元幸と9人の作家たち』（二〇〇四・三 アルタ）で、自身の創作の立場を次のように語っています。この発言は看過できません。

だから、もうとにかく、そこにあるものを全部分解して、洗い直して、組み立て直して、別の座標を持つてきて、小説を作っていくしかない、という決意があった。目覚まし時計の分解と同じ。けんかをするよりは、静かにばらしてしまおうと。最初の『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』に関して言えば、解体作業なわけです。そのあとで解体したものを洗い直して、組み立て直して、座標軸を据えてという作業が順番にきて、それで一応『ねじまき鳥クロニクル』みたいな地点にいくわけです。

Ⅱ 『一人称単数』の〈語り手を超えるもの〉

——「私」と反「私」との化合物である『私』を壊す女の登場——

一、〈機能としての語り手〉の働きを捉える

村上春樹の短編小説集『一人称単数』は、雑誌『文學界』に一年半に亘って発表された七編の短編、『石のまくらに』、『クリーム』、『チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ』(二〇一八・七)、『ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles』、『ヤクルト・スワローズ詩集』(二〇一九・八)、『謝肉祭(Carnaval)』(二〇一九・二)、『品川猿の告白』(二〇二〇・二)と、その後書き下ろされた表題作を収録して二〇二〇年七月、文藝春秋社より刊行されました。その間、前述したように、村上春樹の自伝的エッセイ『猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること』が二〇一九年『文藝春秋』六月号に掲載され、翌年四月、単行本に収録されました。短編小説集『一人称単数』と『猫を棄てる』の執筆時期は丸ごと重なっています。表題作『一人称単数』では、後述するように、「そして私は今ここにいる。ここにこうして、一人称単数の私として実在する。」と直接「一人称単数の私」という用語を使い、私とは何かと「実在」の在り方を問う難問・アポリアと正面切つて勝負する立場に立っています。それが他の七編の短編小説と異なります。ここでは具体的には触れませんが、『一人称単数』に収められた八つの短編は、それぞれ意識的・意図的に作家村上春樹の事実上戦略的に重ねられて

一見私小説風に仕立て上げられています。しかし、私小説概念の基底にあるリアリズムの問題自体が原理的に相対化されていて、これをこの表題作は克服すべく総括しているのです。そのため一読しただけだと、他の七編に比べて、ストーリーの面白さがやや後退し、結末何が起こっているのかよくわからず、読後のカタルシスも起きにくいとの感想を多く耳にします。どうでしょうか。いや、実は、この作品はストーリーの表層の構成(プロット)の面白さではなく、そのストーリーを構成しているプロットをプロット足らしめている内的必然性、その深層の面白さである(メタプロット)——そこにこの近代小説の文学作品としての意義・価値もある——を読み込んでいくことで、その魅力が十全に発揮されるのです¹⁾。

ここではこの表題作『一人称単数』の仕掛けをぜひとも解明しなければなりません。その際、次の点に留意する必要があります。

三人称小説の「彼・彼女」もしくは名前で主人公が登場した場合は、視点人物の背後に神の視点のごとき全能の〈語り手〉が隠れ、物語の視点人物を相対化して語りますが、一人称小説の場合、視点人物が即〈語り手〉ですから、視点人物のまなざしでストーリーを語るようになります。ところが、その視点人物の〈語り手〉は同時に語っている物語の时空の枠組みに縛られています。そこでその物語全体を背後から相対化している、〈語り手〉の「私」を「私」と語る(語り手を超えるもの)、すなわち、〈機能としての語り手〉を意識し、捉える必要があります。生身の〈語り手〉の「私」が、その「私」を「私」と語る〈機能としての語り手〉に仕掛けられ、仕組まれていること、これを読み取るところに鍵・キーがあるのです。

二、物語の謎を解く

(1) あらすじ

まず先に短編小説『一人称単数』のあらすじ、梗概をごく手短かに見てみましょう。

「私」には、年に二、三度、普段とは違う、高級なスーツにネクタイでおしゃれをして街を歩く「秘密の儀式」があります。妻が出かけた「その日」、「私」はポール・スミスのスーツを着てネクタイを締め、鏡の前に立つと、「なぜか、一抹の後ろめたさを含んだ違和感のようなもの」を感じます。それを振り切つて外に出ると、心地よい満月の春の宵、少なくとも表層的には気分よく、これまで行つたことのない初めてのバーに入ります。ところが、カウンターの前の鏡に映つた自分の姿を見ると、その姿は自分とは思えず、誰だと思つた真剣にその鏡の自分に問い糺します。その後、隣に座つた見ず知らずの五十歳前後の女性から悪意のある攻撃を仕掛けられ、別れ際には三年前、水辺でおどましいことをしたと「私」には全く思い当たらない告発を受けるのです。「私」は「迷いと困惑」に陥ります。耐え切れず、バーの建物の外に出ると、もう既にそこは季節も光景も一変した超現実の世界です。街路樹には太い蛇が生きた装飾となつて蠢き、通りを歩く男女には顔がありません。物語は女の言葉、「恥を知りなさい」で終わります。こうしてあらすじを追ってみると、そもそもここには何が語られているのか、狐につままれて放り出されたようなおぼつかない思いにさせられそうです。女は一体何者で、この作品の出来事、その内容はどうなつていのでしょうか。

本作には五か所の一行アキがあり、それによつて形式的に六つの

段落に分けることができます。これを順序通り読んで、なぜこうした話（ストーリー）の構成（プロット）なのか、プロットとともに〈メタプロット〉を意識しつつ、読んでいきましょう。

(2) 第一段落 —— 「秘密の儀式」を年に二、三度 ——

第一段落の冒頭、〈語り手〉の「私」は「普段スーツを身に纏う機会ほとんどない。あつてもせいぜい年に二度か三度というところだ。私がスーツを着ないのは、そういう格好をしなくてはならない状況がほとんど巡つてこないからだ。場合に依つてカジュアルなジャケットを着ることはあるが、ネクタイまでは結ばない。革靴を履くこともまずない。私が自分のために選択したのは、あくまで結果的にはあるが、そのような種類の人生だつた。」と始めます。〈語り手〉の「私」は漠然とですが、自身の人生を振り返り、スーツを普段は着ない、つまり、組織に属さない生活を送っていることをまづ冒頭にリスナーに紹介しています。「私」の職業は自由業、その点、他の七編同様、作家村上春樹を思わせるような書きぶりです。「私」は年に二、三度、持つているスーツやドレスシャツを点検し、その後これを着て街を一時間ほど歩き、新鮮さが薄れると、着替えて安らかに「秘密の儀式」をしていました。

(3) 第二段落 —— 「倫理的違和感」を感じる ——

第二段落は「その日、私は一人きりで家にいた。」と始まります。ここで注意すべきことは、作品内に「私」と一人称で登場する生身の〈語り手〉と、「その日」のことを後日、実況中継的に語る〈機能としての語り手〉、この二重の〈語り手〉を捉えることです。先に

あらずじで見たように、「その日」の結末、「私」の世界観、パースペクティブを瓦解、解体させる出来事が起こり、「私」はそれと知らず末尾、奇妙な異次元空間に連れ出されるのです。こうした奇怪な出来事を対象化し、そのメタレベルで語っているのが〈語り手を超えるもの〉、すなわち〈機能としての語り手〉であり、この〈語り手〉が物語の背景にあつて、全体を構成する役を担っています。

「その日」、「私」は何故か気持ちが悪く落ち着かず、何をすればいいのかもうまく思いつきません。そこで普段着ないスーツにネクタイをして、鏡に自分を映して服装を点検してみます。落ち度はありません。しかし、どうしたわけか、「一抹の後ろめたさを含んだ違和感のようなもの」を感じます。「自分の経歴を粉飾して生きている人が感じるであろう罪悪感」、「倫理的課題を含んだ詐称」の類を感じるのです。と言つても、「私」はこれをこのとき「深くは考えないことにし」て、「コードヴァンの黒い革靴を履いて一人で街に出た」のでした。さて、何が始まるのでしょうか。

(4) 第三段落 —— 『私』の中の反「私」 ——

「気持ちの良い春の宵」、「私」は見知った人に煩わされない、いつもの店ではない、はじめてのバーに入ります。そこで読書を始めますが、店の雰囲気は申し分ないにもかかわらず、読書に集中できず、先刻から感じてきた漠然とした違和感、「微妙なずれの意識」がもたげてきます。カウンターの向かいの壁には酒瓶が並び、その後ろには大きな鏡があります。そこに映った自分の姿をじっと見ていると、その違和感が昂じ、「私」は次のように考えます。

—— 私はどこかで人生の回路を取り違えてしまったのかもし

れない。そしてスーツを着てネクタイを結んだ自分の姿を見つめているうちに、その感覚はますます強いものになっていった。見れば見るほどそれは私自身ではなく、見覚えのないよその誰かのように思えてきた。しかしそこに映っているのは——もしそれが私自身でないとすれば——いったい誰なのだろうか？

鏡の中のスーツにネクタイの自分を「見覚えのないよその誰か」と問い詰める「私」は、自身の「人生の回路」を見つめ、それが過ちではないかと疑っていると、自身の鏡の像が「私」ならぬ「誰か」、すなわち、了解不能の何者かに見えてくるのです。さらに次のように、明晰にして厳密な自己分析をなして「私」の存在を疑います。

私のこれまでの人生には（中略）いくつかの大事な分岐点があった。右と左、どちらにでも行くことができた。そして私はそのたびに右を選んだり、左を選んだりした（一方を選ばず明白な理由が存在したときもあるが、そんなものは見当たらなかったことの方がむしろ多かったかもしれない。そしてまた常に私自身がその選択を行ってきたわけでもない。向こうが私を選択することだつて何度かあった）。そして私は今ここにいる。ここにこうして、一人称単数の私として実在する。もしひとつでも違う方向を選んでいたら、この私はたぶんここにいなかったはずだ。でもこの鏡に映っているのは、いったい誰なのだろう？

ここでのキーワードは「向こう」、「キーセンテンスは「向こうが私を選択することだつて何度かあった」、これをいかに理解するかに作品の読みの鍵があります。「向こう」とは「私」に捉えられる

対象領域の外部のこと、「向こう」が私を選択することだって何度かあったのであれば、「ここにこうして一人称単数の私として実在する」「私」とは、「私」ならざるものによっても決定された「私」であり、「私」とは反「私」との化合物ということになります。反「私」とは非「私」ではありません。ここが厄介な問題です。非「私」と言うならば、そもそも人は無意識を抱えていますから、「私」と非「私」との区別はつきません。反「私」は「私」との間に葛藤を起すもの、この反「私」と「私」との矛盾・葛藤する運動体として「私」があり、これがここで言う、「一人称単数の私」のベースであります。以下反「私」を意識化する前の「私」と峻別して、これを『私』としておきましょう。反「私」とは『私』のなかにあつて、『私』は自身の中に反「私」を感じることはできても、それ自体は何者かは理解できない、大宇宙のあなた、想像を絶する了解不能の領域である「向こう」から選択された「私」なのです。この「向こう」の反「私」との化合物である『私』に何が起るのか、鏡の中の「私」におまえは誰かと『私』が問う物語はこうして佳境に向かいます。

(5) 第四段落 —— 見覚えのない女の登場 ——

気がつく「無人のスツールを二つ挟んだ右手の席には一人の女性が座って」います。『私』は鏡に映った彼女をひそかに観察します。五十歳前後、小柄でほっそりとした、若い頃は人目を惹いたであろうその女性は、自分を実際より若く見せようとはしない、自己完結しているように見えます。『私』にその女性がそう見えるのは、常に『私』が人目を気にして生きてきたことの証でもありません。ところが、その見ず知らずの女性から、『私』は「悪意、あるいは

敵対する意識が込められ」た言葉を「不思議なくらい表情がな」いまま次々と投げかけられます。「私はもともと負けず嫌いの性格ではないし、大義の見えない争いは好むところではない。寡黙な撤退戦はむしろ得意とするところ」なのに、「何か、が」『私』を押しとどめ、すぐには引き下がりません。「あなたはひよつとして、私のことを他の誰かと取り違えているんじゃないかな」と撥ね返そうとしながら、「その声は妙に乾いて抑揚を欠いており、なぜか、自分の声のように聞こえないのです。それは『私』当人の意識の上では全く身に覚えがないものの、無意識では完全に否定できないからです。

女性は『私』のネクタイがイタリヤ製、スーツが英国製と的確に指摘し、それを似合っていないと断言します。『私』が「洋服にずいぶん詳しいんですね」とかろうじて言い返すと、「今さら何を言ってるの？ そんなこと当たり前でしょう」と真つ向から否定してきます。そこで『私』の方は自分の知っている服飾業界の知り合いにその女性がいなことを頭の中で確認し、ついに会話を切り上げる決意をして、ここでバーのスツールから降ります。すると、女はかぶせるように、「私はあなたのお友だちの、お友だちなの」と告げ、そこに「私」が三年前、どこかの水辺で、おぞましいことをしたことを明かし、「恥を知りなさい」と言い放ちます。これも『私』には全く身に覚えのないこと、女性とのやり取りはここが最後、限界です。

(6) 第五段落 —— 恐怖の扉を開ける ——

『私』は店を出ます。「一度も後ろを振り向かなかった」にもかかわらず、女性の「痛烈な一対の視線」を感じ、それは『私』の「背中に深い跡となつて残」ります。『私』はなぜ「どう考えても身に覚えのない不当な糾弾」に反論できなかつたのか、自問します。女の言うことは極めて具体的でありながら象徴的、部分的には鮮明でありながら同時に焦点を欠き、「私の神経を奇妙な角度から締め上げ」ます。「しかし不思議なくらい腹は立た」ず、「迷いと困惑の波がそれ以外の感情を、あるいはロジックを、少なくとも一時的にどこかに流し去つてい」ます。なぜか。それは「私の中にある私自身のおぼろげに知らぬ何かが、彼女によつて目に見える場所に引きずり出されるかもしれないことを」怖れていたからです。女に出会う前の『私』自身の中に隠れていた無意識が問題だったので。『私』は女に出会う前、既に「罪悪感、ないしは倫理的違和感」を意識していたし、その後バーの大きな鏡を前にして、自身が反「私」との化合物、乖離・矛盾した存在であることまでを意識の奥で鋭く感じ取つていたのです。それによつて自身のアイデンティティは対象化され、瓦解・解体寸前の危うさにあつたのでした。『私』は「その日」、「私自身のおぼろげに知らぬ何か」に向き合わざるを得ないぎりぎりのところにあらかじめ来ていたのです。女は『私』を一突きすればよいのです。

繰り返しますが、第二段落で見たように、『私』は普段は感じないですんでいた自身の「罪悪感、ないしは倫理的課題を含んだ詐称」の意識を既に感じていたし、次に鏡の中の自身の存在を相対化し、反「私」を意識せざるを得ませんでした。第四段落、女の言葉

によつて自身の意識しない内なるおぞましい姿を突き付けられ、この第五段落ではもはや自分自身の中に、「呑み込もうとしても呑み込めない、吐き出そうとしても吐き出せない何か」が渦巻いていました。その「何か」とは、『私』には捉えられない、了解不能の《他者》として『私』に働きかけ、これまでの『私』の内界を瓦解・倒壊させるのです。そこから無意識の奥の深層に隠れていた「恐怖の扉」が開きます。それは『私』の全く想像もつかない、意識・無意識を超えた一種言語を絶する「向こう」の光景、次の第六段落で、それがリスナーの目にも露わになります。

(7) 第六段落 —— 了解不能の《他者》と生きる ——

恐怖の扉を開けたその「向こう」の光景は季節も異なつていました。「街路樹の幹には、ぬめぬめとした太い蛇たちが、生きた装飾となつてしつかり巻きつき」、「歩いて行く男女は誰一人顔を持たず、喉の奥からそのまま硫黄いおうのような黄色い息を吐いてい」たのです。それはこれまでの「私」の位相とは「別の座標」²、「地下二階」¹、一章で述べた、消えた子猫の位相に重なります。すなわち、リアリズムで捉えられる「客観的現実」の解体した領域、当人には意識できない罪悪感が露呈し、日常的現実世界の覆い、被せものが完璧に取り除かれた「向こう」の光景だったので。これが「その日」の物語の結末、『私』の物語はここで終わります。《機能としての語り手》はここにリスナーを連れ込む（仕掛け）を当初から用意していたのです。

三、物語の拓くもの

——『猫を棄てる』とのつながり——

村上春樹にとつて、短編小説であらうと長編小説であらうと、エッセイであろうと評論であらうと、ジャンルがどんなに異なつていようと、その底に流れているもの、ストーリーの根底にある源泉は変わりません。『一人称単数』も『猫を棄てる』もその源泉は同じです。

『一人称単数』の第三段落では「そして私は今ここにいる。ここにこうして、一人称単数の私として実在する。もしひとつでも違う方向を選んでいたら、この私はたぶんここにいなかったはずだ。」とありますが、これは『猫を棄てる』では、「我々は結局のところ、偶然がたまたま生んだひとつの事実を、唯一無二の事実とみなして生きているだけのことなのではあるまいか。」と言っているのと同義です。大宇宙がもたらす偶然性を受け入れた上で、『猫を棄てる』の村上は、父の罪障感の根底、一日も欠かされることのない朝のおつとめ、読経に込められたもの、——静かに死を受け入れている中国人の捕虜の首を斬る罪——を受け継ぎ、末尾、子猫のまなざしになって「システム」化されたあらゆるロジックを超え、「死について考え、遙か下の、目の眩むような地上に向かって垂直に降りていくことのむずかしさについて思いを巡らす」のです。そこでは「死について」対象化することの難しさを言いますが、実は、生も同じです。生の究極には永遠にたどり着くことは出来ません。生の極致は常に了解不能の死を抱えて永劫に沈黙しています。人間の主体があれこれ解釈していくに過ぎないのです。短編集『一人称単数』中の短編『クリーム』の老人の言葉で言えば、「中心がいくつ

もあつて、しかも外周を持たない円」のことを考えること、これが死を孕んだ人生の姿です。夏目漱石は小説を書く前、熊本の第五高等学校の教師であつた時、評論文『人生』で「吾人の心中には底なき三角形あり、二辺並行せる三角形あるを奈何せん(中略)不測の変外界に起り、思ひがけぬ心は心の底より出で来る、容赦なく且乱暴に出で来る、海嘯と震災は、啻に三陸と濃尾に起るのみならず、亦自家三寸の丹田中にあり、陰呑なる哉」(第五高等学校『龍南會雑誌』一八九六・一〇)と述べていますが、「底なき三角形」とは「中心がいくつもあつて、しかも外周を持たない円」のこと、了解不能の《他者》のことです。つまり、死も生もリアリズムでは捉えられない、限界があるのです。

『私』は物語の末尾、了解することの出来ない女の言葉を了解できないまま受け入れ、この了解不能の《他者》を抱え込んでしまいます。それによって、『私』を守っていた「客観的現実」の枠組み及びそこで創り出されていたアイデンティティ(自己同一性)、近代的自我及び自己の抱え持つ観念、世界観が壊れ、覆い隠されてきた「罪悪感、ないしは倫理的課題」が『私』に露わになるのです。第二段落で、『私』が罪悪感を意識していたのはそのせいでした。

それは『猫を棄てる』の次の文章に重なっています。

言い換えれば我々は、広大な大地に向けて降る膨大な数の雨粒の、名もなき一滴に過ぎない。固有ではあるけれど、交換可能な一滴だ。しかしその一滴の雨水には、一滴の雨水なりの思いがある。一滴の雨水の歴史があり、それを受け継いでいくという一滴の雨水の責務がある。我々はそれを忘れてはならないだろう。たとえそれがどこかにあつさりと吸い込まれ、

個体としての輪郭を失い、集合的な何かに置き換えられて消えていくのだとしても、いや、むしろ言うべきなのだろう。それが集合的な何かに置き換えられていくからこそ、と。

一旦我々が大宇宙に消えて行くことで、すなわち、固有の自己・自我・主体、それらが消えることで、その逆、受け継がれる自己・主体があるとは、『私』が「私」と反「私」を含んだ矛盾する存在であることに外なりません。そこにこそこの『猫を棄てる』の「僕」があり、『一人称単数』の『私』が発揮されるのです。『一人称単数』を読む鍵と『猫を棄てる』のそれは同じものです。

『私』に捉えられていた「客観的現実」の世界は既に瓦解・解体し、第六段落のシュールな光景が現れています。それは既存の概念で捉えられない識閥下の恐怖の世界、そこに『私』の隠れていた罪悪感が現れるのです。〈機能としての語り手〉はこれを語っていたのです。〈機能としての語り手〉のままざしには、かつて『私』の目に見え、手で触れられていた世界がリアルな現実世界であると共に、実は上げ底、虚妄でもあったことが見えているのです。だからこそ、冒頭からこの物語をリスナーに向けて用意周到、わずかの無駄なく語り、恐怖の場に誘い込んで来たのです。『猫を棄てる』の「僕」も、『一人称単数』の『私』も、『別の座標』である「地下二階」を潜り、了解不能の《他者》から突き付けられた自身の罪悪感と対峙して生きるところにいます。〈語り手を超えるもの〉はこれを語ることで、自身の隠れていた罪と向き合い続けて行こうとするのです。

村上の小説では、これまで通念として世界観の前提になっていた「客観的現実」の世界観認識を原理的に転換させ、「地下二階」、

「Void 虚空」などという用語で「別の座標」の領域に踏み込んで物語を展開してきました。二〇〇八年、スペインの聞き手から「あなたはこの世界とあちらの世界は直接的に繋がっていると感じるのでしょうか。」との質問を受け、次のようにはつきりと応えています。

僕はリアリズムの形式で書くことはできません。フィクションが強制的に、僕をもうひとつの部屋に連れ込むのです。そこはとても暗く静かで、僕は多くの奇妙なもの、野生的なもの、シュールリアスティックなものの目撃者となります。そしてそれらは僕の目の前に、無理なくとても自然に姿を現すのです。書くときに、僕は自分の精神の奥底へ潜っていく。深く潜れば潜るほど、危険が生じます。そこに生起する生き物やイメージや音に対抗するためには、強くなくてはなりません。恐怖の扉をあえて開ける勇氣が必要なんです。

〔ハルキ・ムラカミ あるいは、どうやって不可思議な井戸から抜け出すか〕『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 1977-2009』431―445頁 所収

二〇一〇・九 文藝春秋

ここで村上の言う「フィクションが強制的に僕を連れ込む」ところとは、もはや「客観的現実」として目に見えるリアリズムの領域にあるのではなく、「うなぎ、パラレルワールド、壁抜け、地下二階」などの領域、『一人称単数』の中の言葉で言えば、「向こう」、すなわち、捉えられる対象の外部、「別の座標」です。それは近代的な世界観、客観的現実をリアルに捉え、その上で虚構・フィクションを施すという〈近代小説〉の本流を解体させる挑戦でもあったので

す。これが村上文学を世界文学に押し上げる新鮮な魅力のひとつでもあったのですが、同時に他方で、そのことの分かりにくさが排除・批判の対象にもなっていました。今回この短編集『一人称単数』を編み、同時期、自伝的エッセイ『猫を棄てる』を書くのは、「客観的現実」の世界観を「別の座標」に転換させる秘密を問題化する必然性があつたからなのです。

従つて、村上春樹の小説は近代小説の本流であるリアリズム小説ではなく、森鷗外や夏目漱石、志賀直哉、芥川龍之介、川端康成・三島由紀夫らの系譜、〈近代小説の神髄〉に位置付けられると客観的なのです。

1 村上には『スプートニクの恋人』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 1977-2009」41-79頁
二〇一〇・九 文藝春秋で、次のように解説しています。

小説はどう読んでもいいものだけど、僕から見ると多くの人はこの「スプートニクの恋人」という小説をストーリー中心に読もうとせず、読んでくると、これほどにも行かない小説なんです。

『スプートニクの恋人』に限らず、いや、村上春樹の小説に限らず、ストーリー中心に分析・解釈し、ストーリーの因果であるプロットを捉えるのみでは、作品の核心にたどり着くことは出来ません。いつも言っていることですが、読書行為の際、読み手の内部に起こる力学の内なる必然性である〈メタプロット〉を読むのです。肝心なのは、鷗外や漱石も村上も、世界の在り方の極限性を見せようとしていることです。小説は物語の面白さを武器にその面白さの根底に隠れている〈作品の意志〉が問われるのです。

2 1章の注2参照。
3 Ⅲ章の注1参照。

Ⅲ 『あるひあるとき』の〈仕組み〉

—ナデナデは命のつながり—

一、作品を読む前に

あまんきみこの最新作、『あるひあるとき』(二〇二〇・七のら書店)に関する新聞報道を知って、遅ればせながら二〇二〇年八月も半ばになってアマゾンでこれを取り寄せました。この話は一言で言うと、戦時下の満州の大連で、幼女である「わたし」の大好きなこけしの人形ハッコちゃんを焼かれたことを老婦人の〈語り手〉が回想する、お話としてはそれだけの極めてシンプルなストーリーになつていきます。しかも、これを二、三度繰り返し読んでみると、なるほど、この童話は幼児に読み聞かせてもそのまま理解できる分かりやすいお話であり、そうでありながら、その奥に深い感動を誘うものを感じさせます。静かに低く、どこか唸るような思いを起こさせるのです。そう言えば、これが八九歳の「作者」あまんきみこのたどり着いた集大成ではないかとの感慨も覚えました。

「作者」当人はこの作品をどう読み、どう捉えているのでしょうか。「あとがき」には直接読者へ向けて、「今、私は深く祈る思いで、この絵本を見送っています。或る時代に生きた幼い子ども身いっぱい喜びと哀しみがあなたの心にすこしでも届きますように。」とあります。さらに、「深く祈る思いで」この絵本を送り出すという心の内とはいかなるものか、それらについては、発表から一月後の敗戦の日の八月一五日の『朝日新聞』、同二二日の『毎日新聞』、

共同通信による各地方新聞、それぞれのインタビュー記事で直接語られています。

これらの新聞報道によると、今回の作品が創作されたきっかけは二十六年前、「作者」がある雑誌に「あるひあるとき」というタイトルのエッセイを発表したところ、それを元に創作童話にするよう、出版社から依頼されたことに溯り、以来長い間、自身の体験を元に書こうとして、どうしても書けなかったそうです。それが発表の前年の春、「自分自身の場所にこだわっているのではないか」との編集者の言葉をそのまま受け止め、「当時の私にこだわっていました」と物語を5歳ぐらいの幼い子どもと考えたとき、すつと書けました」と明かしています。さらに、「知らないから無邪気で人を傷つける。だから、戦前に戻らないでほしい。人間の英知をもつて戦後を続けてほしい」と自身の無意識の罪の問題を取り上げ、その罪に関し、朝日新聞では特に踏み込んで次のようにあつて注目されます。

戦争の根本は「相手に殺される前に殺す」ということ。戦争だけはやめてね。若い方、どうか頑張つて。私の遺言です。

「あとがき」の「幼い子どもの身いっばいの喜びと哀しみ」が読者に届くようという「作者」の「祈る思い」とは、このことだったようです。我々読者はこの「祈り」を『あるひあるとき』という具体的な作品を通していかに受け取ることができるでしょうか。

その前に「作者」の略歴をごく手短に見ておきましょう。あまんきみこは一九三二年旧満州の撫順に生まれ、祖父母・両親・叔母の家族の一人っ子として育ち、毎夜家族の誰かに分野の異なる

お話を聴いて眠っていたそうです。幼い時からお話の宝庫を体中に宿して成長していたのです。九歳の時に父の勤めの関係で大連に引越し、敗戦から二年後、一家は日本に引き揚げます。当時は日本が中国人を差別し、犠牲にしていたのですが、あまんきみこはそのことを全く知らないで育ちます。帰国後、一九歳で母親を病で亡くし、翌年結婚、子どもが小学校に通う頃、長年抱いていた満州とは何かについての疑問が強くなり、国立国会図書館に通って調べると、当時の満州国が日本の傀儡国家であり、満州事変も日本軍の工作によって起きたことや生まれ故郷の撫順で大量の中国人の人々が殺されたこと、そのほか敗戦後には日本人が収容所で大勢亡くなったことなども知らされます。敗戦国日本は戦後目覚ましく復興し、平穏な日々が続きます。その中で自身の大連での懐かしい日々を思い起こさざるを得ませんでした。

先に言っておけば、幸福な幼少期・思春期の思い出の裏には虐げられ、犠牲になった中国人の人々がいたことを知ること、それは「作者」にとつて、ただ生きてあること自体がいかに罪であるのかを知ることだったのです。それが今回の童話に結集しています。しかも、それは人間の起こす戦争が背景になっています……。

二、作品に向かう

(1) 〈機能としての語り手〉の働きを捉える

作品を具体的に検討する前に、一般的なことを言っておく必要があります。

『あるひあるとき』はもちろん物語の一種、幼児向けに語られた

童話ですが、この物語もまたリアリズムの問題と深く関わっています。一般に近代小説はある真実・真理を抉り出し、語り、描こうとしています。ところが、語られた出来事は全てこれを語る主体である〈語り手〉のまなざし・遠近法によって語られているに過ぎない、いや、そういう制約のもとに人は語っています。〈語り手〉にそう見えているから、そう語られている、ではなぜそう見え、そう語られているのか、リアリズムの世界観それ自体をも問われることになります。そこで、語られたお話の出来事、ストーリーを構成するプロットをそのまま分析・解釈、考証していくと、そこにはしばしば陥穽^{かえせ}、落とし穴が待っていることがあります。そう語られているのはその〈語り手〉が視点人物を通して対象人物との関係を語っているからであり、この相関関係を対象化し、そのロジック・因果を解くことが求められるのです。その際、人称の問題と対決せざるを得ません。村上春樹の短編小説『一人称単数』の問題は、あまんきみこの『あるひあるとき』の問題でもあります。『一人称単数』について論じた際も述べたように、まず、三人称から言えば、「彼は」とあったら、あるいは固有名詞でも同じですが、そう語る主体、〈語り手〉が背後に隠れています。これが一人称の「私」であれば、それ自体が〈語り手〉ですから、そう語っている主体の〈語り手〉の「私」を「私」と語る働きがその背後に隠れています。生身の〈語り手〉の「私」をそう語る働き、〈語り手を超えるもの〉、〈機能としての語り手〉が背後に隠れているのです。

『あるひあるとき』の場合、老婦人となった一人称の生身の〈語り手〉である〈わたし〉が登場します。そこでこの〈わたし〉は幼い「わたし」に成り代わり、語っていきます。〈わたし〉はその〈語り手〉

の二重性の意味するところをどこまで意識しているかは分かりません。作品全体を構造化しているのは〈わたし〉を〈わたし〉と語る〈語り手を超えるもの〉、すなわち、物語全体を仕組み、仕掛けている〈機能としての語り手〉です。これに注目していくと、しばしば〈作品の意志〉が見えてきます。『猫を棄てる』も『一人称単数』も、再読の際の生身の〈語り手を超えるもの〉が仕掛ける力学の拠点に〈作品の意志〉があるのは同様です。

(2) あらすじ

では始めましょう。作品の冒頭は現在の老境の〈語り手〉の時間です。末尾、ここに戻ります。

近所の小さい子供、ユリちゃんはママと〈わたし〉の家に遊びに來ています。ユリちゃんは遊んでいたこけしをズラリと寝かせ、こけしたちに子守唄を歌って聴かせながら、自分でも眠ってしまいます。若いママはその間、買い物に出かけました。〈わたし〉は眠ってしまったユリちゃんを見ていて、ふいに遠い昔、中国の大連にいた頃、こけしのハッコちゃんに子守歌を聴かせながら自分も眠ったことを思い起こします。そこからこの童話の舞台は七十年余りも前の日本の統治下にあった大連に移ります。当時、中国と日本は戦闘状態にありました。

日本に出張に行つて戻つたお父さんから、きれいな市松人形^{いちま}や西洋人形とともに、当地では珍しかったこけしをお土産に贈られ、幼い「わたし」は大喜びします。前二つの人形は汚さないように丁寧に扱いますが、こけしの方はハッコちゃんと名前を付けて呼び、全く別格でした。生身の〈語り手〉の〈わたし〉はこれを「わたしの

きおくのハッコちゃんはおで、とつてもよごれたすがたばかりです。」と語り、ハッコちゃんをいかに愛撫し、可愛がつっていたかが分かります。そこまではよくある話ですが、〈語り手〉はさらに踏み込んで、「わたしたちはいつも いっしょでした。／わたしが かぜをひくと、ハッコちゃんも かぜをひきました。」と語り始めます。「わたし」がハッコちゃんを可愛がるレベルは、尋常一様ではなかったのです。これしのはずのハッコちゃんは「わたし」とつてはもはや命宿る生きた相手、自分と交換可能な分身になっていたのです。

やがて戦争は日本が敗北します。それまで日本の統治下にあつた大連の都市は大混乱です。それから日本に帰国するまで二冬を過ごし、父母は家中の物を売ってかろうじて暮らします。市松人形や西洋人形は売れますが、手垢で汚れているハッコちゃんは売れません。そのため、「わたし」はハッコちゃんと一緒にいられ、「よかつたね。」「よかつたよ。」のスキンシップのナデナデを続けることが出来ます。ところが引き揚げの日が決まった時、ハッコちゃんは連れて帰れないのよとお母さんに言われます。「わたし」は少しだけ泣きました。が、それを受け入れざるを得ないことがよく分かつていて、ハッコちゃんを父に渡しました。そして、そのハッコちゃんがストーブにくべられ、焼き殺される描写になると、「ただ、ストーブのなかで、ごおつと ほのおの音がした・・・」とあり、突如この後、七年余りの時間が一瞬で過ぎ、「そのことだけ、よみがえってきます。」と、回顧の〈語り〉に転換するのです。一瞬で幼女の「わたし」は老婦人の〈わたし〉と化して、ぐっすりと眠っているユリちゃんの姿を見守っている場面になっています。その後、「ユリちゃんの

ねがおは、こけしに にています」とあるのは、安らかなユリちゃんと無残に焼け死んだハッコちゃんを対照させ、両者の運命が対極にあることを露わにする劇的象徴的な一行です。こうしてこのお話は終わります。

この童話は、ストーリーとして読むに留まらず、この〈ことば〉の仕掛け・仕組み〉を読み取るところに妙味があります。次節でさらに詳しく見ていきましょう。

三 作品の見えない〈仕組み〉

(1) 表現の卓拔さ

幼女の「わたし」が風邪を引くとハッコちゃんが風邪を引く、〈語り手〉の〈わたし〉はこれを単に言葉の綾、比喩として語っているのではありません。ハッコちゃんは物語の〈語り手〉の〈わたし〉にとつても文字通り本当に生きて幼い「わたし」とナデナデをし合っているのです。ここには老境の〈わたし〉が意識するかどうかに関わりなく、結果として「客観的現実」を真実の實在とするリアリズムの世界観を斥けているのです。

現在の〈語り手〉の〈わたし〉は今、日本にいるのですから、幼児の「わたし」はハッコちゃんと別れた後、引き揚げ船で帰国し、日本で小学校、中学校と進むなかで思春期を迎え、大人になったはずです。敗戦国日本の新しい憲法のもと、自分と相手、自己と他者とを峻別し、本当の自分（近代的自我と言つてもよい）を生きる尊さを教えられて大人になっていったことでしょう。こけしのハッコちゃんのことを大連であれほど愛したのですから、その後実際の生

身の人間とも深く関わり、愛し、愛されたドラマがあつて、そこそこ喜びと哀しみ、さまざまな人生の悲喜劇を生きたはずです。ならば、幼時の大切にしたこけしのハッコちゃんとのふれあいとともに、実際の生身の人間との生死のドラマが現在の老境の〈語り手〉の〈わたし〉にとつて重大事ではないはずはない、こう想定しないわけにはいきません。ところがこの老婦人の〈語り手〉はそうした実際の生身の体験をきれいさっぱり、一切語らない、それによつて、逆に七十年余りの意図的な空白の悲喜劇が浮かび上がつても来ません。

母からハッコちゃんを連れて帰国出来ないと言われ、「わたし」はちよつとだけ泣き、「ええ、わかっていたのです。／父や母の、たいせつなものが、ストープでもえるのを まいにち みていましたから。」と、当時の社会背景の重大さが幼い肉体に深く入り込んでいることをリスナーに知らしめます。そのうえで、出発の前日、ハッコちゃんを父に渡し、「そのあとのことは、なぜか おぼえていません」と語つた後、「ただ ストープのなかで、ごおつとほのおの音が した・・・」とあつて、その後直ちに、突如、七十年余りの時間の経緯を一瞬で消す表現、「そのことだけ、よみがえってきます。」とあり、目がくらみます。ハッコちゃんの運命が「わたし」のその後の人生の重さと拮抗して共に浮かび上がるのです。この作品の〈語り〉の〈仕掛け〉の真骨頂です。ハッコちゃんが焼け死ぬことは、幼い「わたし」の内面の死、老婦人の〈語り手〉の〈わたし〉は、戦時下の少女の「わたし」の内なるこの痛みの極みを語り、ユリちゃんの安らかな眠りと重ね、そのユリちゃんの姿がいかに貴重で尊く、掛け替えのないものか、その筆舌に尽くしがたい思

いを語るのです。半世紀以上の長い歳月を空白にしているのは、「わたし」とユリちゃんを重ねて対比し、その対極の境遇の落差を鮮やかに見せるためです。少女の「わたし」とつて木材であるこけしのハッコちゃんが自分の命を分け合つた相手、近代的なりアリズムならざるまなざしでこの物語を語つて七十年余りあと、「ユリちゃん」の ねがおは こけしに にています。」という一行で実人生のリアリティに負けないレベルを実現しています。これがこの童話のゆるぎない表現を支えています。

(2) 「カルネアデスの板」との闘いからナデナデへ、命のつながり

そこで翻つて考えてみましょう。実はこけしを愛すべき命ある相手と捉えるまなざしを持つ「わたし」が、その相手を幼児の折に殺さざるを得ない運命に立つ、ここには、唐突なようですが、人が生きる上で抱えずにはいられない罪の問題が隠れていると思われまます。

そもそも生物は微生物に至るまで、生き延び、子孫を残すことを宿命づけられています。人類も微生物もその宿命から免れることはできません。その根底には、「カルネアデスの板」の論理、一枚の板に二人は乗れない、自分のために相手を殺すか、相手のために自分を殺すか、という生命の存続の基本条件が隠れています。これが戦争であれば、先のあまんきみこの言葉、「相手に殺される前に殺す」情動を正当化することとなります。自国が生き延びるために、相手を殺滅することが正義、大義となるのです。

本稿I章の『猫を棄てる』論で触れたこと言えば、日本の大東

亜共産圏もアメリカ合衆国の民主主義もソビエト連邦の共産主義も、それぞれの正義の根柢は自国のイデオロギーの絶対化にあります。

童話『あるひあるとき』は、ワンセンテンスでわたくしが要約すると、こけしのハッコちゃんを焼かれた幼女の魂の痛みを人生の原点にした老婦人のお話、こうなります。

このお話の老境の〈語り手〉の〈わたし〉は、殺すか殺されるか、生きるべきか死ぬべきか、これとの格闘を経てきたがゆえに、相手と自分を区別しない、ナデナデの尊さに気づく境地にたどり着き、かつての童女の「わたし」とユリちゃんを重ねるのです。こう捉えることで、この童話が最も生き生きと生きると考えます。そこは識閥下である無意識領域のさらに外部、非リアリズムの領域に立つ境地でもあつて、ハッコちゃんと「わたし」を二人で一人とし生きる超現実の時空、老婦人の〈語り〉の境地である、と考えます。前の節で提出した疑問、〈語り手〉の〈わたし〉にとつて重大事であるはずの実際の人生の諸々の体験を一切語らないのは何故か、という問題の答えは、人が生きるには悲劇は避けられない、宿命的であり、それが正しいとか間違っているとかのロジックを最初から問わない、だからこそ、それを総体としてアプリアリに斥ける、ここにあると、わたくしは考えます。

『あるひあるとき』の物語の底にある深層には、思うに、相手を殺して自分が生きるか、自分を殺して相手を生かすか、生か死かの宿命を踏まえ、この自他の峻別ホエムそれ自体を超えて、人と人とがつかぬ命の尊さを凝縮した詩の精神ホエムが示されていたのです。生と死の双方を困い込む中、生きることのつながりが『あるひあるとき』の神髄で、作品最末尾は「メンコ メンコト ナデラレテ コケシハ

マルコクナツタノサ」(「メンコ」は「かわいい」の意味)という、全体を象徴する付記が〈機能としての語り手〉によつて付け加えられ、構造化されているのです。

〈語り手〉自身はリアリズムか非リアリズムかなど、意識せず無意識に語っていても、この物語を対象化して語る〈機能としての語り手〉は、その働きの効果、語ることの意義を十分自覚しています。このレベルでの叙述、〈語り〉がひいては「作者」あまんきみこの〈祈り・遺言〉になります。ここでは老境の〈わたし〉である〈語り手〉を超えるもの、〈機能としての語り手〉は作品の「作者」自身と考へて差し支えありません。

(3) あまんきみこと村上春樹

ここで、唐突ですが、村上春樹です。村上の「温かみを醸し出す小説を」(『村上春樹雑文集』396―397頁所収 二〇一一・一 新潮社)というタイトルのごくごく短い文章を紹介しておきます。村上は結婚したばかりの頃、一台のストープを買うお金もなく、寝るときは、近所の猫も含め、みんなでしっぺり抱き合つて寝ていたそうです。ここで村上は極めて重要、決定的な発言、「良き小説」の「絶対的な基準」を告白しています。

真つ暗で、外では木枯らしが鋭いうなり声を上げている夜に、みんなが体温を分かち合うような小説。どこまでが人間で、どこまでが動物か、わからなくなつてしまうような小説。どこまでが自分の温かみで、どこからがほかの誰かの温かみなのか、区別できなくなつてしまうような小説。どこまでが自

分の夢で、どこからほかの誰かの夢なのか、境目が失われてしまうような小説。そういう小説が、僕にとつての「良き小説」の絶対的な基準になっているような気がする。極端なことを言えば、それ以外の基準は、僕にとつてはとくに意味は持たないかもしれない。

妻の体温も近所の猫の体温も、自分の体温も文字通り同じ、「温かみを醸し出す小説」が村上春樹の唯一の小説の基準なのです。それこそが『あるひあるとき』の核心と重なります。「温かみを醸し出す」ナデナデの命のつながりがあまなきみこ童話の唯一の基準でもあるのです。繰り返します。ナデナデで命はつながる、そこでは「カルネアデスの板」の難題が超えられています。どちらが生きる権利があるのか、どちらが正しいかを問題にしません。相手を先に殺すのではなく、共に生き、共に死ぬ（祈り）、これを人類全体に届けること、これが『あるひあるとき』の（作品の意志）、あまん文学の「遺言」です。大連での得も言われぬ幸福な日々の中に虐げられていた人々への罪意識を抱えながら、「カルネアデスの板」の難題の超え方を、共にナデナデに生きる世界に見出しているのです。

父から「受け継い」だ罪の問題と向き合う村上春樹、生きていることの罪を人生の原点として生きるあまなきみこ、いずれも、生きとし生けるものの「温かさ」にたどり着いていることは偶然ではありませぬ。

1 「カルネアデスの板」の論理は生の条件、リアリズムの中にあります。鵜外・漱石・志賀・芥川らに代表される日本の〈近代小説の神髄〉は、いかに

生きているかを考える過程で、この「カルネアデスの板」との相克を強いられ、その〈向こう〉、絶対と対峙してきました。例えば、白樺派を代表する志賀直哉は『城の崎にて』の「自分」に次のように語らせています。「そして死ななかつた自分は今かうして歩いてゐる。さう思つた。自分はそれに対し、感謝しなれば済まぬやうな気もした。然し實際喜びの感じは湧き上つては来なかつた。生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは両極ではなかつた。それ程に差はないやうな気がした」。ここで言う生と死が「それ程に差はないやうな気がした」と「自分」が語るの、生とは何か、死とは何かを問う主体自体を相対化しているからです。何故なら、生死という抽象的対象に限らず、主体の捉える客体の対象とは、主体のフィルターに応じて現れる、いや、そのままに於いてしか現れてこないことを「自分」は分かっています、そのメタレベルで自身の主体を捉えているからです。生そのもの、死そのものなど捉えることが出来ない、すなわち、客体の対象それ自体を捉えることが出来ないことが了解できるのです。そのため、ここでは生と死のどちらも「それ程に差がない」ということになりません。ここには生の条件、リアリズムの中にある「カルネアデスの板」のロジックは不要です。これを克服した「自分」が語っているのです。ちなみに、志賀が一旦は離れてもお先生と敬愛して来た無教会派のキリスト教徒内村鑑三は、カソリックでもプロテスタントでもない、教会のイデオロギーを拒否することで、生きているべきか死ぬべきかの問題を《神》の絶対性に委ねんとしました。〈近代小説の神髄〉はここに近いとわたくしは妄想しています

受領日…二〇二〇年十二月〇八日
改訂日…二〇二〇年十二月〇九日
受理日…二〇二〇年十二月十六日