村上春樹『窓』

レポート集

（第23回）2023年5月20日（土）13：45～「窓」第1回討論

（第24回）2023年6月17日（土）13：45～「窓」第2回討論

2023年7月15日（土） 　　　　　「窓」レポート締切

（第25回）2023年7月22日（土）13：45～「窓」第3回討論

目　　　　　次

〇「バート・バカラックはお好き」から「窓」への改訂による小説のテーマ変遷

　　　　　　　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・Ｔ.Ｔ　 　　　（2）

〇レポート 村上春樹「窓」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・田中　克典 （5）

〇「窓」越しの「リアリティー」あるいは「見ることと生きること」

・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・佐野　之人 （7）

〇窓＝フェミニズム批評の試み＝　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・渡辺　優　　（18）

〇村上春樹「窓」　~~window~~ → frame　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・岡部　昌平（20）

〇『へーゲルはお好き？』　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・奈原　伸雄（21）

〇書くことと生きること　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・大藤　渉　　（26）

〇「あたりまえのハンバーグ・ステーキ」とは？ ・・・・・・・・・・・・村上　林造（29）

本田さん

「バート・バカラックはお好き」から「窓」への改訂による小説のテーマ変遷

Ｔ・Ｔ

「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？これがこの文章のテーマだ。」と小説の最後の方にありますが、こんな風にテーマがはっきり書かれている小説は珍しいのではないでしょうか。

　しかし最初に読んだ時、この一文を文字通りに解釈したのでは何も面白くない、村上先生がそんな面白くない作品を取り上げるはずはないから、何か裏があるはず、と思いました。

2回目の読書会で、私は概ね次のようなことを申し上げました。

* 「窓」では「僕」と年上の孤独な主婦との関わりが描かれますが、最後の部分で視点がぐっと引いていき、マンションの一室でバート・バカラックを聴きつつ暮らしている彼女の姿が窓枠の中に納まります。
* 岡部さんのご指摘もありましたが、視点はさらに引いていき、彼女の窓だけでない窓の多重構造が示されます。「僕」の眺める小田急線の車窓からは、林立するマンションの無数の窓が見えます。「僕」は彼女の窓を探しているとは言うものの、彼女の窓は多くの窓の一つに過ぎないものということが示唆されます。さらに、電車内から外を眺める「僕」の姿も読者の表象する一種の窓枠に収まります。
* このような多重の窓という小説の構造を踏まえると、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という一文は、「僕」自身が「僕」の作品となる一風景に含まれる人物として、風景の中の世界にどれだけコミットすべきか？という象徴的な問いに読みかえることが出来るのではと思います。

　これで「この文章のテーマ」の裏の意味を解釈出来たと思いまして、我ながら満足したのですが・・・

それならば表の意味の方はどうなのか、それなりに生きているのかどうか、疑問に思えてきました。この疑問について考えたことを、レポートとさせていただこうと思います。

「窓」と「バート・バカラックはお好き」を読み比べたのですが、いずれも表のテーマ（A）と裏のテーマ（B）の両方を持っているのではと思いました。

A）「ブラームスはお好き」的な淡い想い（若い男性と中年カップルの三角関係）。「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」の表の意味。

B）リアリティを「作る」＝プロの作家、ということ。「私には何も書けないって教えてくれたのはあなたなのよ」「でも、あなたの文章にはとても正直なところがありましたよ」（アマチュアの彼女は正直すぎて、事実を都合よくトリミングして作品化することが出来ない、ということ。この意味では、彼女は大勢の素人文筆家の代表。）

「バート・バカラックはお好き」では、重みづけはA＞Bです。タイトルからして「ブラームスはお好き」をもじったものですのでテーマAが主眼ということでOKかと思います。一方、テーマBは注意深く読まないとわからなかったですし、作者ももしかするとあまり意識していなかったかもしれません。

その後、作者は「窓」で多くの改訂を施しましたが、その目的はBを強調してテーマの重点をシフトさせ、重みづけをA＜Bとすることではないかと考えます。新タイトルの窓とは風景を切り取る額縁であり、リアリティを「作る」というテーマBに沿ったものです。

しかし、重点がテーマBにシフトした分テーマＡがわかりにくくなっている（ひょっとすると放棄されている）ようにも感じました。例えば、次の変更点についてです。

* 「バート・バカラックはお好き」では手紙の最後に「御主人との「精神的トラブル」のこと、上手く解決するといいですね」と、彼女に困難に対する「僕」の思いやり（社交辞令かもしれませんが）が示されていましたが、「窓」では削除されています。
* 初対面のときの描写ですが、「窓」では「彼女は僕を自分より年上の男だと思っていた。」と加筆されています。その設定であれば、彼女は少なくとも「僕」に対面するまでは「ブラームスはお好き」的三角関係として意識していなかったということになります。年上の頼りがいのある男性と想像していて、若すぎる「僕」に軽く失望した可能性もあります。
* 彼女は「バート・バカラックはお好き」では、「私たちの仲はあまりうまく行ってないの」と言いますが、「窓」では「主人とはいろんなことがうまく話しあえないの。気持が伝わらないのよ。」に変更されています。似ているようでかなり違うと思います。前者は浮気をする人間の常套句ですが、後者は配偶者に気持ちを伝えたいが伝わらないという具体的な悩みの吐露であり、彼女の真面目な性格が窺われます。
* 「窓」では（彼女が夫とのすれ違いについて述べたあと）「そういう風に気持を伝えられない相手と一緒に暮らしているということじたいが僕にはうまく理解できなかったのだ。」また、（「僕」が、彼女との手紙のやりとりは楽しかったと述べたあと）「でも正直に言って、彼女がどんな手紙をどんな文章で書いていたのか、僕にはほとんど思い出せなかった。」と、彼女の内面に対する「僕」の無関心を強調する加筆がありました。

これらの改訂はいずれも、「ブラームスはお好き」的な恋愛感情の存在を打ち消す方向に働くように思います。岡部さんが「これは、読者に感情移入させない作品」と指摘しておられましたが、それは「僕」を風景から引き剥がすため、また読者も感情的に入り込むことなくただ風景として眺めるための仕掛けではないかと思います。

テーマAが月並み過ぎるので作品としてはそっちの方が良くなるはずとは思うのですが、その結果「僕」が彼女個人へ抱いた関心として読者に示される情報が、思ってたよりずっと若いとか、ハンバーグステーキが美味しかったとかいう表面的な感想だけになってしまいました。そのような流れの中で「僕」と彼女の間に生じ得るものがあるとしたら、それは対面後の短時間でも可能な、衝動的な「劣情」ということになりはしないでしょうか。改訂によって「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」の一文は、テーマＡに沿った表の意味としてはより軽薄でより強引なものとなった気がします。根拠薄弱な「彼女も僕とそういうことがしたかったはず」という当て推量は、令和では無論のこと昭和だって顰蹙ものでしょう。この点は、「バート・バカラックはお好き」の方がまだましだと思いました。そちらはまだ、淡い三角関係が仄めかされていますから。

奈原さんもこの一文はカットした方がよいと言っておられましたが、私も何で改訂時にこの一文をそのままにした？と残念な気がしています。現状では、表の意味に白けつつ「ハイハイ、裏の意味を考えないといけないんでしたよね」と無理やり思わされる感じです。もうちょっと工夫の余地はなかったものでしょうか。

最後、苦言めいた感想となってしまい申し訳ありません。７月22日に所用あり、残念ながら第3回読書会に参加できないのですが、みなさまのレポートを大変楽しみにしております。

（以下、蛇足です）

サガンの「ブラームスはお好き」では、25歳男性が39歳女性を演奏会に誘います。小説ではその演目はただ、「ブラームスの協奏曲」とだけ書いてあるのですが、４つあるブラームスの協奏曲のうち一体どれだったのでしょうか。

①ピアノ協奏曲第1番　ニ短調作品15

②ヴァイオリン協奏曲　ニ長調作品77

③ピアノ協奏曲第２番　変ロ長調作品83

④ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲　イ短調作品102

戯れに考えてみて、私は①だと思いました。

まず「ちょっと悲壮な，ところどころ，ちょっと悲壮すぎるコンチェルト」という小説の表現がありますので、調性は短調の方がふさわしいと思います。とすると、①④のいずれかということになります。

次に作曲時期ですが、①は25歳時の作品で、小説の男性の年齢と一致します。素晴らしい作品なんですが、若々しい力み、ちょっと大仰なところがあり、それも小説にはよく合うと思います。一方②～④は40代以降の作品なのでやっぱり成熟度が段違いで、偉大すぎて悲壮とか恋愛とかいう感じじゃないと思いました。（←個人の感想ですが）。

みなさまはどのように思われますでしょうか。これもまたお聞かせいただきますと嬉しいです。

佐野：改訂に方向性：私見によれば、どぎつさを軽減した。「バートバカラック」の方が表現がどぎつい。加筆によって表現の違和感が軽減されている。

楯谷：反対にどぎつくなっている。

佐野：「バートバカラック」に比べて、「窓」は、10年後の僕との対比が増えている。

奈原：結末のナイーヴな表現はない方がよかった。文学はズバリ（単純、稚拙な表現）と書かない方がよい。「地下経済論」、あえて言葉にしないことで世の中回っている。それを隠す（秘すれば花）ことで効果が大きくなる。恋愛のボルテージは発散したとたんに減殺する。

岡部：本人がテーマだと言っているのを尊重しました。

作者、語り手、テキスト、三者の次元を別と見る。絶対的次元が自明のものとしてあるわけではない。

岡部：「寝るべきだったのか」それ以前の表現とギャップがある。

レポート

村上春樹「窓」

田中　克典

　物語のタイトルは、「窓」。その文章のテーマは、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」、とのこと。この二つがどう結びつくのか。難解な課題である。

　物語は、主人公の僕の大学留年時代（２２歳ごろ）のアルバイトをめぐる出来事を、１０年後の僕が回想する形で語られている。冒頭に書いた、タイトルも、テーマもその回想の中で設定されたものである。

まずは、物語の流れを整理するところから思考を開始する。

僕のアルバイトは、会員を対象に、手紙の書き方指導を、会員との面接ではなく手紙のやり取りで行う仕事。事業所のシステムから、男性である僕の担当は女性会員。その担当した女性会員の一人で、最初に担当した彼女との交流がこの物語の主要部分である。その伏線として、このアルバイトの概要、そのことへの僕の経験、思いが書かれている。

　僕がこのアルバイトをやめることになった際、僕は彼女から招待を受け、彼女が夫と住むマンションの一室で、昼間、彼女手作りのハンバーグをご馳走になる。彼女は３２歳、子どもはなく有名な商社勤めの会社員の夫と二人暮らし。この時、夫は勤務で不在である。彼女から問わず語りのように、彼女の学生時代からの夢が語られ、他方で、現実の生活では、夫との生活のストレスが語られる。彼女にとって夫との生活は、気持ちが伝わることのない空虚なものであった。

　ここで、僕と彼女の状況の違いが明確になる。

　彼女は、夫との空虚な夫婦関係に疲れながらも、社会生活を送っている。他方で、僕は、留年しながらも学生生活に浸り、社会への責任もなく、自分本位で暮らしている。そのアルバイトにしても、何らかの成果も、ノルマも課せられることのない、いわば自己本位的にやりすごせばいいような内容の仕事であった。まさに微温的な手紙のハレムの中の片足のオットセイのような自由気ままな学生さんなのである。そんな僕だから、当時はその仕事の意味も、ペン・マスター会員の状況についてもよくわからなかった。それは１０年経った「今になって考えてみ」てようやくわかるようになるのである。

　そんな僕と彼女が、彼女が夫と暮らす住居の一室の彼女の夫のいない空間に居るのである。

　彼女は、バートバカラックのレコードを流し、作家になりたかったという学生時代の自分の夢を語り、サガンの作品を語る。そして、その夢が叶わないことを僕の添削で悟った、と話す。そんな彼女に、僕は僕なりに精一杯の対応をするが、言葉の空疎感は否めず、それは彼女にも伝わっている。

　二人の時間が経過し、夕暮れが迫る。僕と彼女の関係が、男と女の関係に近づこうとする。戸惑うのは自由気ままな学生である僕である。そんな僕の心内を見透かすように彼女は「頬杖をついたまま」対応するのである。僕の中に、彼女と寝たい、という単純な欲望はあった。それは「二十二歳の青年の好奇心」でもあった。しかし、彼女と寝ることはしなかった。なぜか。それが、１０年後の「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という自問となって残っている。問いの字面だけ見れば、彼女の人格を無視した傲慢な男の問いである。ただ、ここで僕が自問するのは、彼女の気持ちがどうであったかは別として、自分の欲望、好奇心を押しとどめたものは何だったかということであろう。

　ところで、そもそも彼女はなぜ、僕を招待したのだろうか。さらに遡れば、なぜ、「ペン・マスター」会員になったのか。そもそも、彼女が「ペン・マスター」の会員となり、その担当が僕になったことからこの物語は始まっているのだ。

彼女は、「うまく話しあえ」ず、「気持ちが伝わら」ず、「お互いまるで違う言葉で話をしているみたいに思えることがある」ような夫との空疎な生活に疲れていた。そんな彼女は、「学生時代は作家になりたかった」という夢を持ち、自分の言葉を持っていた。しかしそれは夫には通じない。自分の言葉で書いた文章を、（今の僕がそう感じたように）「ただ誰かに…書いて」それを見てほしくて、ペン・マスター会員になったのだ。そして、彼女を担当した僕の添削で、彼女の言葉が僕に通じたように感じられた。さらに、彼女は、夫との空虚な生活を清算し、新たな生活を始めることを考えていたが実行する決心にいたらない。社会経験の中で、有名商社勤務の夫との安定した暮らしを捨てて、自分の思いを実行することの大変さは誰でも経験することであり、彼女の逡巡は当然である。そんな彼女が、自分の思いを実行に至らせる契機とすべく僕を招待したのだ。

僕は、彼女と寝る、という欲望を達することなく彼女の部屋を出て行った。その後、彼女は、夫との生活を清算し、暮らした部屋を出て行ったのではないだろうか。そこには、対照的な僕と彼女の風景があった。

彼女の部屋の窓の中の風景は、大きく動いていたのだ。しかし、彼女の住むマンションの窓の、窓としての風景は、何処の部屋の窓も同じなのだ。だから、１０年後の僕には、彼女の部屋の窓の中からから見た景色、聞こえた音、彼女の部屋で食べたハンバーグの味、すなわち窓の中での風景は明確に記憶されているが、彼女のマンションも、彼女の部屋の窓もそれらしい建物は思い出せるが、明確には思い出せない。だからこそ、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いの答えも見つからないのだ。（問いの答えが見つからない＝十年前の自分自身への問い＝十年前の自分の位置への問いかけが生じるような出来事があったのか？）

私たちの周りには無数の窓がある。窓の中には、それぞれの異なった空間があり、風景がある。他方で、外から見た窓の風景は、もちろんその構造上の違いはあるであろうが、窓ということでは大きな違いはない。私たちは、生活の中で無数の窓を目にしながら、空想の中で、窓と窓を行き来する。窓は、そんな孤独な現代人の様々な風景を収める写真のフレームのようなものである。

そして、あまりにも多くの窓を目の前にして、その中に何が写っているのかは到底わかり様もないが、それでも分かったような気になることもある。それが、今を生きているということなのではないか。どの窓かは思い出せないが、その窓の中での風景、出来事、窓の中から見た風景を漠然とでも思い出すことで、生きていることを実感する、そのような現代人の心の機微を描いた物語といえるのではないだろうか。だからこそ、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いは、その答えは見つけようもないが、しかし、この文章のテーマとなったのではないか。いや、その答えは見つからないからいいのだ。問いを考えることが、今を生きていることの「僕」のテーマなのだ。

余談ではあるが、この問いを考えた時、夏目漱石の「三四郎」で、熊本からの上京列車でたまたま隣席となった女性と同部屋で宿泊し、翌朝の別れ際に「あなたは余っ程度胸のない方ですね」との言葉をなげかけた女性と三四郎との場面を思い出し、興味深かった。　　　　以上

　2023年７月９日　雨粒が叩く窓を見ながらの記

「窓」越しの「リアリティー」あるいは「見ることと生きること」

―村上春樹『窓』を読む―

佐野　之人

**はじめに**

　この小説はアスタリスク（＊）（『村上春樹全作品1979-1989』版（1991.1講談社）、『カンガルー日和』（1986.10講談社文庫）では☆）によって5つの部分に区切られている。初めて読む者はこの小説をどのように読むであろうか。全作品版に従って順に見ていこう。

**第1の部分**

22歳の「僕」はいろんな事情で大学（文学部）を留年し、仕送りを減らされる羽目になった。そこで学生課の募集の貼り紙を見て「ペン・ソサエティー」というわけのわからない小さな会社で1年ほどアルバイトをすることになる。「あなたも相手の心に響く手紙を書けるようになります」というキャッチ・フレーズで、女性の会員には男性の、男性の会員には女性の「ペン・マスター」がついて、会員は入会金と月謝を払い、「ペン・マスター」が会員の手紙を添削・講評するという、少し考えればずいぶん怪しげなものである。こんなアルバイトを紹介する学生課も何を考えているのだろうと読者は首をかしげたくなるだろう。

最初の部分ではその講評の実例が紹介される。相手の女性は32歳で子供はなく、夫は有名な商事会社に勤めているが、彼女との関係はうまくいっていないことを彼女が以前異性である「僕」に手紙で訴えているという、これも少し考えればずいぶん危うげな設定である。

その講評の内容といえば、まず彼女がハンバーグ・ステーキについて書いた件（くだり）については、「台所の暖かい匂いや玉ねぎを切るとんとんという包丁の音が生き生きと感じられる」、「生活感にあふれたなかなか良い文章」である、と褒めている。これは講評としての仕事といえるだろう。しかしその後、手紙を読んでいるうちにハンバーグ・ステーキがたまらなく食べたくなって、近所のレストランに行った時の話が述べられる。そこにはなになに風のハンバーグ・ステーキしかなく、ごく単純なハンバーグ・ステーキがないこと、ウェイトレスがみなけっこう可愛くて、食器を下げるたびにふともも（文庫版では「パンティー」）が「見えちゃう」ほど短いスカートをはいていることが述べられ、「僕はあなたの作ったごくあたりまえのハンバーグ・ステーキをぜひ食べてみたくなりました」とこの部分を締めくくる。そうして最後にまた「風景が読み手に伝わってこない」部分について「どうか鋭くあろうと思わないでください。文章というのは結局は間にあわせのものなのです」と講評らしいことを述べて手紙の本文を終えている。手紙の大半はごく単純なハンバーグ・ステーキを食べたかったのだけれど、食べられなかった、ついてはあなたの作ったごく単純なハンバーグ・ステーキをぜひ食べてみたい、ということに費やされている。これは表向きには彼女の書いた文章が「生き生きと」していてハンバーグ・ステーキがじつにおいしそうに感じられたから、という言い訳もできるが（実際「僕」は後でそのように述べている）、思わせぶりな言い方に読者は裏の意味を考えざるを得ないだろう。

さらにP.S.としてクッキーの詰め合わせを頂いたことに対するお礼が述べられている。そうして「手紙以外の個人的な交流は一切禁じられている」から「今後このようなお気遣いなきようお願いします」とある。これを読んで、読者はおそらく「手紙以外の個人的な交流」はこの会社では半ば公認なのであろう、と推測するに違いない。

このようにこの会社が怪しげであるのに劣らず、「僕」も怪しげである。本来の講評の部分はほんのわずかで、大部分はハンバーグ・ステーキをだしにして、思わせぶりな言い方をして彼女との個人的な交流を誘っている、というように見える。ウェイトレスの短いスカートのような艶めかしい話も男性であるペン・マスターが女性会員にすべき話とは到底思われない。そのように読者は感じるだろう。

**第2の部分**

　第2の部分ではこうしたアルバイトを始めるに至った上述のようなきっかけと仕事内容が述べられた後、「僕」が最初の一ヵ月は冷や汗ものだったが、会員たちの評判が上場であったこと、三ヵ月後には彼女たちの文章力が向上していたことが述べられている。そうして会員の女性について、また彼女たちの書いた手紙について、当時分からなかったことが、10年経った今ではいろいろと分かるようになった、と述べられている。まず「彼女たちはみんな淋しかった」ということ。ということは、当時はそんなことも分からなかったということである。そうして「彼女たちにはその手紙を出すべき相手さえ見つけられなかった」こと、「添削」や「講評」のようなものであっても、彼女たちは「パーソナルなものを求めていた」こと。こんなことも当時の僕には「信じられないこと」だったようだ。「僕」はこうしてこの1年間を「片足のおっとせいみたいにその微温的な手紙のハレムの中で過ごした」。「片足のおっとせい」とは手紙の添削、講評という形を取って、自分は動かずにハレムを築いていたということであろう。

　彼女たちの手紙には、「実にいろんな種類の人生の事象がちりばめられ、詰め込まれ、放り出されていた」。しかし当時の「僕」にとって、それらは「リアリティーというものを欠」き、「非現実的なもの」、ある場合には「全面的に無意味なこと」であるように思われたが、そのことを当時の「僕」は「奇妙」としか感じられなかった。当時は単に自分に「人生経験が欠けている」ことがその原因だと思っていたようである。しかし10年たった今はその原因が分かるというのである。すなわち「物事のリアリティー」は「伝えるべきもの」ではなく、「作るもの」であり、「意味はそこから生まれる」、そのことを彼女たちは分かっていなかった、それがリアリティーのなさの原因の一つだというのである。

　「僕」はこうしたハレムのような生活を1年で終えるが、会員がみな残念がってくれ、「僕」も少々うんざりはしていたが、彼女たちが「僕に対して正直になってくれる」ことを、この先二度とない気がする、というように惜しんでいるようである。

**第3の部分**

　いよいよこの仕事を辞めるということになって「僕」は本格的に会の禁を犯すことになる。最初の手紙の女性のマンションに、彼女が一人の時にハンバーグ・ステーキを食べに行くのである。これは彼女の方からの誘いのようだ。「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを作ります」と書いて、「僕」を昼食に招待したのである。「何ものも二十二歳の青年の好奇心を押しとどめることはできない」。この「好奇心」が単純にハンバーグ・ステーキに対するものとは考えられない。こうして「僕」は昼食時から夕方の5時過ぎまで彼女のマンションに滞在することになる。

　初対面でお互いの若さに驚き、その緊張がほぐれると、ハンバーグ・ステーキを食べ、コーヒーを飲む。その後バート・バカラックのレコードを聴きながら、彼女が自らの身の上話をする。彼女はフランソワ・サガンのファンで「ブラームスはお好き」が気に入っている、という。彼女は学生時代、作家になりたかったが、「僕」に手紙を書いているうちに、自分には何も書けないことがよく分かったのだという。「僕」は顔を赤らめ、彼女は口元に微笑を浮かべる。何となくいい感じのまま、この部分が終わる。アスタリスクがあるため、その後時間の経過があったことを思わせる。

**第4の部分**

　時計が五時を打ったところから第4の部分が始まる。彼女の夫に会うわけにはいかないというのが本音であろう、「僕」がそろそろ失礼しようとすると、「主人はとてもとても遅いの」と彼女は頬杖をついたまま言う。その上「真夜中より前には帰ってこない」とまで言う。当然彼女が「僕」を引きとどめようといる、そのように読者は感じるだろう。そうして「主人とはいろんなことがうまく話しあえない」、そのように彼女は言う。当時の「僕」は「気持ちを伝えられない相手と一緒に暮らしているということじたい」がうまく理解できない。彼女が「でも、いいの」と言えば、本当にそれでいいみたいに聞こえ、何のことかさっぱりわからない。しかしその意味が「僕」に手紙を書いたことで「救われた」からだと知る。「僕も楽しかったですよ」といったものの、彼女がどんな文章を書いていたのかほとんど思い出せない。そうして大学を出た後何をするか決め兼ねている「僕」に対し、彼女は「文章を書く仕事につくといい」と勧める。「僕」の文章に「何か心がこもったものが感じられた」からだと言う。彼女は「僕」の講評をすべて取ってあり、ときどき読み直しているとのこと。「僕」はそれに対しお礼を言い、またハンバーグ・ステーキのお礼を言って、彼女のマンションを出る。

**第5の部分**

　10年の月日が経つ。小田急に乗って彼女のマンションの近所を通るたびに「僕」は「彼女とあのかりっとしたハンバーグ・ステーキのことを思い出す」。「彼女の家の窓から見えた風景」を思い出し、あれはどのあたりだったのか、と考えるが、ぜんぜん思い出せない。彼女はもうそこに住んでいないかもしれないが、住んでいるとしたらバート・バカラックの同じレコードを聴きつづけているんじゃないかという気がする。そうして「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？これがこの文章のテーマだ」と述べる。「その答は僕にはわからない。今でもぜんぜんわからない」、そのように述べ、電車の「窓」からそれらしい建物の「窓」をじっと見上げながら、この小説は終わる。

**一　この小説の第一印象**

　この小説を読んで、即座に読者は、これはバカラックやサガンの「ブラームスはお好き」がよく似合うメロドラマの一種（昼メロ）ではないか、と思うであろう。貧乏学生と孤独な若い主婦との淡い恋を描いたものとも読めるからである。しかし少し考えて見ればこの小説を単純に〈淡い恋の物語〉と見るには不可解な点が多いことに気付くだろう。昼メロにしては、「ペン・ソサエティー」にしても、当時の「僕」にしても、あまりに下劣な〈男女の劣情〉を下敷きにしているということである。しかもこの小説のテーマが「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」だということを聞けば、〈淡い恋の物語〉だと思って読んでいた読者は驚くだろう。彼女と寝なかったことを悔やんでいるような、本音かもしれないが、あまりにあけすけな表現に読者は戸惑うだろう。

これがこの小説の表の読みかもしれない。この小説は明らかに〈男女の劣情〉をテーマにしている。これまで村上春樹の小説をいささかでも読んだことのある者は、単にそれだけのはずはない、と不審に思うであろう。そうしてこの小説の全体が謎として立ち上がるであろう。じっさいじっくりこの小説を読めば、〈男女の劣情〉では説明のつかない構造が次第に見えてくる。第一は、彼女と当時の「僕」とではものの見方が異なっている、ということであり、第二は当時の「僕」と今の「僕」とでもそれが異なっている、ということである。そこでまず彼女と当時の「僕」のものの見方の違いを考察し、次いで当時の「僕」と今の「僕」のものの見方の違いを考察する。そうして最後に何故「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」というような疑問がこの小説のテーマとなり得るかを考えたい。またこの小説は講談社文庫版『カンガルー日和』では「バート・バカラックはお好き？」というタイトルになっていたものに大きく手を加えたものである。こうした改訂の実際を考察することを通じて、この小説における作者の「実験」をも合わせて明らかにしたい。

⦿村上春樹＝読者を念頭においた実験＝下品な劣情に読みが集中する危険➡それを軽減しつつ、最後にはガツンと劣情を持ち出す　読者がそれをどう受け取るかを実験した。

⦿当時の僕（一般、普遍、認識の枠組、背景への関心➡人間の個別の内面に立ち入らない、トラウマ？不自然）と彼女（個別の「事象」にリアリティを感じる）の生き方の違い。

⦿十年後の僕は変化している（リアリティは作るものだ＝分からないものだ）　その変化をもたらしたものは何か？　彼女と「出会い」、「救い」という言葉に出会った体験

⦿大藤：自分は、僕は「風景」にリアリティを感じていたと思う

普遍化を破る

⦿窓の外の音に距離感がない＝一般そのままを生きる僕＝窓は無限の深みを持っている

＝フレーム（枠）があると行動できる、寝るべき、寝るべきでないどっちにも行ける

＝一般化できないものが背後にあると人間は行為できない

⦿我々は個や普遍に分けて考えられない、言葉にしたら全て普遍

体験を言葉にしたら全て普遍になる　普遍が破れるところで

⦿「彼女と寝るべきだったのか」＝寝てる？　寝ていない？

・寝たのかどうかわからない

・「＊」「頬杖」

奈原：寝ているか寝ていないかはどちらでもよい＝ハンバーグを食べたが美味しかったから

・「あたりまえのハンバーグを食べさせます」➡僕は本懐を遂げたと思う、これ以上何を望むのか

・疑似問題＝問題にならない問題

佐野：それは違うと思う　「カリッとしたハンバーグはごく普通のハンバーグ」じゃない、それは食べられない

田中：彼女と寝るべきだったのか？＝寝なかった僕か寝た僕か二通り読めるが、寝なかったと思う。僕と彼女の関係。アパートの中では彼女が僕の生き方を添削している、彼女の方に余裕が感じられる、僕は彼女の中に入り込めなかった➡十年後の僕にとって問がよみがえる

奈原：「ふつう食べられないハンバーグ」（物自体・本質）を僕が食べるという仲介機能（彼女、ウェイトレス、巫女）

**二　彼女と当時の「僕」のものの見方の違い**

　我々は「実にいろんな種類の人生の事象」を〈生きている〉。そうした事象はつねに〈特殊・個別〉である。その人のその時におけるものである。その時のその人にとって「リアリティー」はそこにしかない。この場合リアリティーは、〈がある〉という意味での〈存在〉の内に見出されている。これが我々の日常的な生の在り方であり、彼女たちもこうした生を営んでいる。彼女が「主人とはいろんなことがうまく話しあえない」というのもこうした「事象」の一つである。当時の「僕」はそれにリアリティーを感じられない。おそらく〈何で一緒にいるんだろう。別れればいいのに〉程度にしか感じていない。

　これに対し、こうした日常生活への埋没から一歩退いて世界と自らの在り方を〈見る〉時、そこに〈認識〉の世界が開ける。そのようにして開けた認識の世界を〈表現〉するという営みもそこにおいて成り立つ。この場合認識対象は、上に述べた〈特殊・個別〉、例えばこのペン、この私であるが、認識や表現の場合は、それらのものを取り出してそれだけを見詰めたり、それだけを表現したりしようとしても（その場合、これはこれだ、俺は俺だ、と叫ぶほかはないだろう）それらを認識することも表現することもできない。

　何か（特殊・個別）を〈認識〉する場合、その時の自分が〈生きている〉世界が視野の背後にすっと退いて、それを〈見る〉視点、立場となる。しかし一定の立場に立たなければ視点というものは定まらないから、自分が〈生きている〉世界が〈何であるか〉を瞬時に定めなければならない。こうして物（特殊・個別）はそうした一定の世界に〈おいてある〉ことになり、そうした世界の規定性を〈本質〉とすることになる。この〈本質〉は〈普遍〉である。〈認識〉の場合こうしたものが〈枠〉となる。〈このリンゴ〉は我々が果物の世界へと超越し、そこから〈見る〉ことによって初めて果物としてのリンゴ（リンゴは果物である）が認識されることになる。こうした〈認識〉の場合、リアリティーはその物の〈何であるか〉、という意味の〈である〉存在、すなわち〈本質〉の方にあることになる。

　何かを〈表現〉したり何かを伝えたりする場合も同様で、何かの〈本質〉を成す視点、あるいは何かがそこに〈おいてある〉背景を作ってやることで、「意味というものはそこから生まれる」ことになるのである。彼女たちが書いた手紙はこうした背景を語らず、個々の存在のリアリティーのみを先鋭化して（例えばつらさや面白さなどを）語ろうと（「鋭くあろうと」）したために、「風景が読み手に伝わらず」、「僕」にとっては「非現実的なもの」、「ある場合には全面的に無意味なこと」のように思われたのであろう。〈表現〉の場合も、〈認識〉の場合同様、リアリティーは〈本質〉や〈背景〉の方にある。

　おそらく当時の「僕」は手紙の講評において、彼女たちがぶつけてくる個々のリアリティーを不可解としながらも、添削・講評を通して彼女たちが住むことのできる世界・背景を無自覚ながらも作ってあげることができたのではないだろうか。彼女たちの「僕」に対する評判が開始早々から上々であったのも、彼女たちが「心の底から僕を教師として信頼している」のも、そうした「指導」を受けて、彼女自身が手紙を書くことで「ずいぶん救われた」のも、彼女が苦悩の内に閉じていくのでなく、自分の世界を自分で作ることができるようになったからではないだろうか。

　当時の「僕」自身、風景を重んじていたことは、彼女の手紙に対する講評のなかに見出すことができる。「僕」は彼女がハンバーグ・ステーキについて述べた件（くだり）で、「生活感にあふれたなかなか良い文章だ」、「台所の暖かい匂いや玉ねぎを切るトントンという包丁の音が生き生きと感じられる」というように褒め、逆に「国電の切符自動販売機についての文章」については「風景が読み手に伝わってこない」と批評しているのである。

　また「僕」が彼女の自宅を訪れた際、しばしば「窓」の外を意識し、自分たちが窓の中の世界にいることを意識しているかのようである。「僕」は「窓」の世界の音を「距離感」のないものとして聞いている。

　しかしこうした在り方は〈認識〉や〈表現〉であって、〈生きること〉そのものではない。認識され、表現された世界はすべて対象化され、普遍を本質とするものであり、そこに〈特殊・個別〉としての「事象」そのもの、「物」そのもの、「他者」そのものはもちろん、「自分」自身もそこにはいない。そこは自分が〈生きている〉世界ではない。自分が生きている世界はその背後（というよりこちら側の枠外）にある。しかるに「僕」がつねに「窓」を意識しているということは、〈認識された世界〉を生きようとしていることを意味している。

　「僕」はおそらくレストランのウェイトレスの短いスカートや「ペン・ソサエティー」の〈本質〉が性に関する劣情にあることは知っていたに違いない。知っていたからこそ自らの境遇について「微温的な手紙のハレム」などという言い方ができたのである。たしかにそれによって世界は一定の仕方で明瞭となる。しかしそこには他者も自分自身もいない。会員はハレムを構成する女性であり、自分は「片足のおっとせい」でしかない。そこでは「他者」そのものや「自分」自身に出会うこともなく、それらが問題になることもない。

　彼女たちは〈生きられる世界〉の中に入り込み、その中で他者との齟齬や衝突を通じて「他者」そのものの存在や、「自分」自身の存在に苦しんでいたのであるが、「僕」にはそれがない、それが分からない。いくら彼女たちの表現が独りよがりのものであっても、その苦しみの根源が「淋しさ」にあることくらいは22歳にもなれば分かるはずだ。しかし当時の「僕」にはそれすら分からなかった。これは異様なことだ。まして彼女たちへの講評に「何か心のこもったもの」を感じさせるようなものを書くことのできる感受性の持ち主である。そうだとすると当時の「僕」は、「他者」や「自己」の内面に立ち入ることを無意識的に避けていたのではないか、さらにはそうした生き方をさせるような根本的な痛みの経験（トラウマ）が「僕」にあったのではないか、そのような推測すら成り立ってくる。「僕」の無理解は「人生経験が欠けている」ことだけが原因ではない。

　「僕」がこうして彼女を〈一般的な〉女性として、ハレムの構成員でしかないものとして考え、したがって彼女の「他者」としての存在や、そもそも「自己」の在り方が問題になっていなかったのに対し、彼女の方は明らかに、「自己」の問題を抱えている。作家になりたいが、その力がないことに悩み、夫とうまく話しあえないことに苦しんでいる。彼女に「劣情」がないとは言えない。しかしそれも出処は「淋しさ」だ。これは〈人間〉が本質的に抱えるものだ。「僕」にはそうした苦悩が見られない。また彼女は「僕」を単に〈劣情〉の対象、「淋しさ」を紛らわせる対象とのみ見てはいない。「僕」の作家としての才能を見抜き、「何か文章を書く仕事につくといいじゃないかしら」と勧めている。彼女は「僕」自身と何かしら出会っているのである。こうした出会いも当時の「僕」には見られない。

　彼女と当時の「僕」のものの見方をここで整理しておこう。彼女は〈生きられる世界〉したがって〈特殊・個別〉〈存在〉の方にリアリティーを認めるのに対し、当時の「僕」は〈認識・表現された世界〉〈普遍〉〈本質〉の方にリアリティーを認める。〈本質〉にリアリティーを認める当時の「僕」の在り方は、現実にハンバーグ・ステーキを食べる場合は、どうしても〈特殊・個別〉のハンバーグ・ステーキにならざるを得ないのに、あくまでも「ごく普通のハンバーグ・ステーキ」という〈普遍〉にこだわる在り方に象徴されていると言えよう。

**三　当時の「僕」と今の「僕」のものの見方の違い**

　これに対し10年後の今の「僕」は、「彼女たちはみんな淋しかったのだ。彼女たちは（彼らは）ただ誰かに何かを書いてみたかったというだけのことだった」と言い得ている。これは彼女たちをハレムの構成員として見る見方とは異なる。彼女たちを自分の関心に従って認識対象として見るのではなく、彼女たちの内面に立ち入って、そこに自分が抱えているものと同じものを感じ取らなければ出て来ない言葉だ。そのためには自分自身もすでに問題となっていなければならない。

　また当時の「僕」には分からなかったが「今となってみればわかること」として「ほとんどの場合、物事のリアリティーというのは伝えるべきもの」ではなく、「作るべきもの」であり、「意味というのはそこから生まれる」ということを挙げることができる。〈認識の世界〉を生きようとしていた当時の「僕」は「事象」にではなく、「風景」の方にリアリティーを認めていた。しかし当時はなおリアリティーを「伝えるべきもの」ではなく、「作るべきもの」だという明確な考えには至っていなかったというのである。これはどういうことであろうか。

リアリティーを「伝えるべきもの」と考えている者は、そのリアリティーを知っていると思っている。これに対しリアリティーを「作るべきもの」と考えている者は、リアリティーがどこまでも分からないものであることを知っている者である。彼女たちは「事象」にこそリアリティーがあると思っていた。これに対し当時の「僕」は「風景」の方にリアリティーがあると思っている。何にリアリティーを見出すかは異なるが、彼女たちも当時の「僕」もリアリティーを知っていて、それを「伝えるべきもの」と考えている。「事象」と対比される「風景」とは「事象」が〈おいてある場所〉であり、〈枠〉すなわち「窓」である。「僕」は常に「窓」を意識し、窓から窓の外を眺め、その外を「距離感のない」ものと感じている。自らと自らの世界はそうした「外」に限定された窓枠の中の出来事となる。世界における自分の立ち位置を決めておいて、その中で自分の世界を構成するやり方である。もちろん人間が具体的に行動する場合はこうした設定が必要である。しかし「窓」の外はどこまでも広がっており、どこまでも深く分からないものである。そのことに目覚めるためにはこれまでの「窓」枠が破られなければならない。こうした「窓」枠が破れるのは、まさに自らの定めた見方が破られるときである。例えばそれは「他者」や「自己」そのものに出会う刹那でもある。そうした経験において初めて「他者」や「自己」が問題となる。こうして他者も自己も、それらがおいてある世界も、どこまでも分からないものとなる時、「リアリティー」とは「作るべきものだ」という言葉が意味を成してくる。この場合の「作る」とは〈偽造〉ということを必ずしも意味しない。意図した偽造は「伝えるべきもの」に他ならない。そうではなく、それはどこまでいっても「文章というのは結局は間に合わせ」であり、〈作られたもの〉にすぎないことを根底から知る者の言葉である。ここには〈作るべきもの＝リアリティー〉と〈作られたもの〉との間には大きな「距離」があり、そこにリアリティーに対する畏れ、それと同時に言葉に対する畏れがある。そうして〈作られたもの〉から解釈によって「意味」が生まれる。

この10年の間に「僕」に何があったのか。それは分からない。しかし10年前に彼女の自宅でハンバーグ・ステーキを食べ、彼女と会話を交わしたことが、当時の「僕」の潜在意識の中に変化を及ぼしたことは考えられる。当時の「僕」は彼女を会員の一人、ハレムの構成員の一人としてしか見ていないのに対し、彼女は「僕」を単に自分の淋しさを紛らわせてくれる人とは見ていない。「僕」の講評は「とてもすてき」で、彼女はそれを「すごく楽しみにしていた」のであり、それによって彼女は「ずいぶん救われた」というのである。そうして「僕」に「何か文章を書く仕事につくといい」と勧めている。当時の「僕」には分からない「僕」が探し求めているものを彼女は直観的に言い当てているのである。「僕」はその後作家になったのであろう。それは彼女にそう勧められたから、ということではないだろう。しかし10年の間、「小田急線に乗って彼女のマンションの近所を通るたびに、彼女とあのかりっとしたハンバーグ・ステーキのことを思い出す」とあるから、彼女との出会いがずっと気になっていたことはたしかであろう。そこには単にハレムの構成員ではない「彼女」がいたのである。しかしそのようにして出会われた「彼女」が今どの「窓」の中にいるのかはぜんぜん分からない。「僕は線路沿いに並んだマンションの建物を眺め、あれはどの窓だったかなと思う。彼女の家の窓から見えた風景を思い出し、あれはどのあたりだったかな、と考えて見る。でも僕にはもうぜんぜん思い出せない」。これはおそらく「彼女」自身が「窓」を通しては出会うことができないということのメタファーであろう。我々は「彼女」自身を「窓」の向うの中に見出す以外に方法はない。そうして「彼女」を「窓」の向うの中に探すということは、取りも直さず自分が自分の「窓」を通して向うの「窓」の向うの中に「彼女」を探すということである。自分の見方で「彼女」を規定し、その見方で「彼女」を探そうとする、ということである。「僕はただ電車の窓からそれらしい建物の窓をじっと見上げるだけだ」。しかしそのような仕方で「彼女」自身をいくら探しても見つかる道理はない。「彼女」は「窓」を破ったところにいるからである。それでも10年前の「僕」と決定的に異なるのはまず「彼女」自身が存在すると思っていることである。「あるいは彼女はもうそこには住んでいないかもしれない。でももしまだそこに住んでいるとしたら、その窓の奥で彼女は今でも一人でバート・バカラックの同じレコードを聴きつづけているんじゃないかという気がする」。

もうひとつは「僕」が「彼女」を「窓」を通しては見いだせないにも拘わらず、「窓」を通してしか探しようがない、ということに気付いているということである。これは〈普遍〉を通しては〈特殊・個別〉そのものを見出せないということである。必然「すべての窓が彼女の住んでいた部屋の窓であるように思えることもある。そしてどの窓もぜんぶ違う窓であるようにも。そこにはあまりに多くの窓があるのだ」ということになる。

以前の「僕」は何々風のハンバーグ・ステーキ（特殊・個別）ではなく、ごく普通のハンバーグ・ステーキ（普遍）を求めていた。しかし普通のハンバーグ・ステーキを食べに行った「僕」であったが、実際に食べたのは「彼女」自身が作った「あのかりっとしたハンバーグ・ステーキ」であった。これは「彼女」自身同様、普遍を破って見出された特殊・個別であり、強いて言えば単なる特殊でも単なる普遍でもない、特殊を内に含む〈具体的普遍〉、普遍を内に含む〈個〉である（ヘーゲル）。しかしそれは我々にはつねに普遍を破るという仕方でしか経験されない。

**四　何故「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」というような疑問がこの小説のテーマとなり得るか**

　そもそも「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いをどう考えたらよいのであろうか。「僕」は彼女と寝たのだろうか、それとも寝なかったのだろうか。どちらとも取れる表現である。そもそも「僕」は初めから彼女をハレムの構成員の一人と見ており、彼女のマンションを訪れることになった時点で、彼女と寝ることになるかもしれない、という期待を持っていたはずである。しかし雰囲気も悪くなかったのに、何故か寝なかった。そこで〈何故あの時彼女と寝なかったんだろう、寝るべきではなかったのか、分からない〉という、充たされなかった欲望に対する後悔がいつまでも尾を引いてあのような問いになった、これが先に示した表（おもて）の読みである。しかしそもそもこのような疑問がこの小説のテーマとなり得るか、の疑念が起こり、さらにこの小説を深く読むことによって、もしかすると「僕」は性的な対象ではない「彼女」自身に、当時の「僕」にその自覚はないけれども、出会っていた可能性があることが明らかになった。10年後に作家になった「僕」が「彼女」のことを思い出すときにはそうした出会いを自覚しているだろう。そうすると「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いは俄然別の意味合いを持ってくる。すなわち「僕」は彼女と寝たのであり、それに対して〈あの時僕は彼女と寝るべきではなかったのに、寝てしまった、何故だろう。分からない〉という問いである。先の読みでは今も「僕」は彼女を性的な対象としてのみ見ていることになる。それに対し後の方の読みでは、彼女を性的な対象ではない「彼女」自身として見ている。しかしどちらも一定の「枠＝窓」を通して彼女を見ていることに変わりはない。彼女を性的な対象ではない「彼女」自身として見ることもすでに「彼女」を普遍化してしまっている。「彼女」自身はそうした普遍化を破る仕方でしか出会われない。

　これまで彼女を性的な対象として見ることが〈男女の劣情〉に基づくものであるとされてきた。人間をみずからの欲求満足の手段として見る感情は〈劣情〉と呼ばれるに相応しいだろう。しかしその根源を考えて見れば、それは男であらざるを得ない、あるいは女であらざるを得ない人間が抱える「淋しさ」である。常に充たされぬものを抱え、合一を希う。人間はこうした感情から解放されることはない。それは自分が自分であるために不可欠な感情である。こうして相手を手段として扱う。しかしそうした〈普遍〉化を破って「彼女」自身が立ち現れるのである。〈普遍〉の突破、これ以外の〈特殊・個別〉の立ち現れ方はない。

　そこで「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という先の疑問に立ち返って見るならば、この問いの出処はもはやいかなる一定の〈普遍〉でもない。そうだとすれば、その答えは「わからない」である。一定の〈普遍〉、例えば性的欲求や他者を人格として見る道徳的立場に立った問いであるならば、「べき」の答えはすぐに出る。そうしてそうであるべきなのに何故そうでなかったのだろう、ということになる。しかしこの問いの出処が如何なる〈普遍〉でもなければ、答えは根源的に「わからない」、である。すなわち「どれだけ年をとっても、どれだけ経験を重ねても、わからない」ことである。そうしてそここそ、他者自身、自己自身が何らの〈普遍〉を纏わずに立ち現れる場である。

　10年前の「僕」はおそらく何らかの心的な傷（トラウマ）によって、そのようなものに巻き込まれるのはごめんだと思ったか、くだらないと思ったか、現実の「事象」にリアリティーを認めず、その〈本質〉にリアリティーを認める〈認識〉の立場に一旦は引き下がり、そうした「事象」とのかかわりを断とうとしたに違いない。しかしそのことは自らを一層深い「淋しさ」（孤独）へと追い込むものとなるはずである。こうして「僕」は「窓」の内側に閉じ籠り、「窓」を通して外を見ようとした。もちろん人間にとって〈認識〉が不可欠の本質である以上、こうした孤独は避けがたい。しかしそうした身であるからこそ、「窓」が破れ、他者自身と自己自身に出会う、ということも起こり得るのである。この時リアリティーはどこまでも「わからないもの」となり、それを「作ること」が小説を書くという営みであり、そこに「僕」自身が「救い」を見出すようになったのであろう。

**五　改訂について**

　続いてこの小説における作者の「実験」を考察するために、まずは改訂の実際を確認しておきたい。まずタイトルが異なっている。講談社文庫版『カンガルー日和』では「バート・バカラックはお好き？」となっていたが、『村上春樹全作品1979-1989』では「窓」となっている。次いでアスタリスクで区切られた第一の部分での改訂では、ウェイトレスの「下着」が「脚」に、「パンティー」が「ふともも」に改められていることと、「P.S.前々回のお手紙にありましたご主人との「精神的トラブル」のこと、上手く解決するといいですね」が削除されていることが目を引く。前者が手紙としての表現の不健全さを改めたものであることは明らかである。これに対し後者は後の部分で述べられることになるから単純に繰り返しを避けたとも考えられるが、夫婦仲の悪さを別の異性に相談しているという部分を削除することで、これも手紙として内容の不健全さを薄める効果があるだろう。こうした改訂は、読者のこの小説に対する解釈を「僕」と彼女の〈淡い恋物語〉すなわちメロドラマ路線へと導く効果があるだろう。言い換えれば改訂前の表現では両者の関係があまりに露骨で下品なものになりかねない。

　第二の部分では、まず「僕」がこのアルバイトをしなければならない必然性について加筆されている。これも「僕」がやむをえずにこの会社と契約した、と読者に思わせる効果があるだろう。次いで注目すべき改訂は「そしてきっとお互いがお互いを許しあうことを求めていたのだろう」という文章の削除である。「お互い」とは「会員」と「ペン・マスター」のことである。「許しあう」のだからお互いが罪を抱えていることになる。考えられるのは「淋しさ」を紛らわすために、たとえ精神的な意味に限定されるにせよ、不貞ないし不倫の関係を結ぶという罪である。改訂版はそこまでの直接的な表現は避けて、彼女たちを「ラジオのディスクジョッキーに手紙を出すタイプ」と並べて、「もっとパーソナルなものを求めている」女性として描き出している。こうした改訂も〈淡い恋物語〉を演出する効果があるだろう。

　第二の部分にはさらに重要で大きな加筆がある。それは彼女たちの手紙に書かれていることが「奇妙に非現実的なもの」「ある場合には全面的に無意味なこと」というように「リアリティーというものを欠いているように思えた」ことと、「リアリティーというのは伝えるべきもの」ではなく「作るべきもの」だという例の記述である。この部分が文庫版にはまったく欠けていた。この部分を欠くならば10年後の「僕」の立ち位置を考える手掛かりが読者にあまりに少ないことになるだろう。逆に言えば、作者はこの部分を加筆することで、本当に〈淡い恋物語〉や単なる〈男女の劣情〉をテーマとした小説であるという解釈に止まりかねない読者に、あえて考察を促したものと考えられる。

　第三の部分では「ヘンリー・ミラー」や「ジャン・ジュネ」の名を加筆し、これらを「サガン」の「ブラームスはお好き」や「バート・バカラック」と対比し、後者に肯定的な評価を与えることで、読者のこの作品の印象（〈淡い恋物語〉）をさらに言葉のもともとの意味における〈メロドラマ〉に近づけることに成功していると言えよう。

　第四の部分では、まず彼女とその夫の関係について「私たちの仲はあまりうまくいってないの」という表現を削除し、代りに「主人とはいろんなことがうまく話しあえないの」等の表現に改められていることが注目される。これも〈男女の劣情〉的な表現を避け、〈淡い恋物語〉を演出したものと考えることができるだろう。次いで注目に値するのが「あなたのところに手紙を書いたことで、私はなんだかずいぶん救われたのよ」という彼女の発言の追加である。ここで「救い」というキーワードを出すことによって、この小説の隠れたテーマが読者に対しても明示されたと言える。そうして彼女が「僕」に「あなたは何か文章を書く仕事につくといいんじゃないかしら」と勧めるシーンが大幅に加筆される。これも読者にこの小説が単なる〈淡い恋物語〉や〈男女の劣情〉をテーマにしたものではないことを考えさせるためにヒントを与えたものと考えられる。

　そうして第五の部分では「窓」についての執拗と思われるほどの叙述が加筆されている。この加筆は、この小説のタイトルが「バート・バカラックはお好き？」から「窓」に改められたことと連動しているだろう。読者は当然「窓」について考えざるを得なくなる。

**六　この小説における作者の実験**

　最後にこの改訂の検討をもとに、この小説における作者の「実験」について考察しておきたい。文庫版の読者は「バート・バカラックはお好き？」のタイトルを見て、もちろんサガンの「ブラームスはお好き？」を連想するだろう。あるいはそれを映画化した際に主題曲として用いられたブラームスの交響曲第3番第3楽章のメロディーを思い浮かべる読者もいるかもしれない。それにバート・バカラックの音楽が重なって、一気にメロドラマの世界に入り込んでいくだろう。こうして読者はこの小説を読み始める。しかし小説は〈男女の劣情〉を露骨に前面に出し、〈淡い恋物語〉のメロドラマ路線に進みつつある読者にブレーキをかける。読者は改めて「バート・バカラックはお好き？」と自分自身に問いかけるだろう。そうしておそらくこの問いかけに戸惑うだろう。こうした戸惑いをバネにしてこの小説のテーマである「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」の隠れた意味を考えようとするだろう、そのような作者の「実験」の目論見が見えてくる。それ故ここでも作者の「実験」は読者の（化学反応の如き）「反応」に関するものと考えることができる。まずタイトルで読者に「窓」枠を作らせ、それで読ませてみる。次いでその「窓」枠には収まらないような仕掛け〈男女の劣情〉を置いてみる。そのようにして読者の「窓」枠を破壊し、その後当時の「僕」が気づきえなった彼女たちの「淋しさ」を手掛かりに、当時の「僕」と10年後の現在の「僕」との比較を通して、この小説のテーマが「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」ということの真の意味を読者に考えさせる。どのように考えるかは読者に委ねるにせよ、こうした目論見が読者の側ではたして起こるかどうかの「実験」ではなかっただろうか。

しかし〈男女の劣情〉をあまりに前面に出しすぎているため、そもそも読者がこの小説をメロドラマとして読んでくれない可能性がある。そこで〈男女の劣情〉があまり表に出ないようにオブラートにやんわりと包（くる）み、まずは〈淡い恋の物語〉の「窓」枠で表向きは読めるように改訂する。しかしこの小説のテーマが「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という〈男女の劣情〉に関するものであることを最後にがんと置くことで、読者の内に形成された「窓」枠を一挙に壊し、文庫版と同じように当時の「僕」と今の「僕」との比較を通じて、この小説のテーマの真の意味を考えさせる。そのために必要な手掛かりをさらに読者に与え、読者がより深く考えることができるために、当時の「僕」には気づきえなかった「リアリティー」に関する叙述を大幅に加筆した。それだけでなく当時の「僕」と彼女の違い（「僕」は彼女をハレムの構成員としてしか見ていないのに、彼女は何かしら「僕」と出会っていること）を明らかにする部分を加筆し、これもこの小説のテーマの真の意味を考えるための材料として与えた。またこの小説の隠れた究極的なテーマである「救い」という文言を加えた。そうして最後にこの小説のテーマを考える際の中心・核となるものが「窓」であることを明確にするために大幅な加筆を行うとともに、（大変魅力的でメロドラマへと読者を導き入れるのに大変効果的であったにもかかわらず）この小説のタイトルを「バート・バカラックはお好き？」からあえて「窓」に変更したのであろう。

　作者の「実験」は文庫版と全作品版とで本質的には変わらない。しかしこの改訂によって読者はより容易に深い思索に導かれるのではないだろうか。この改訂は作者の「実験」を巡るもの、「反応」が起こりやすくするためのものと考えることができるが、それと同時にこの小説に対する作者自身の思索の深まりに基づいていると考えることができる。そうしてこの「実験」においてもっとも重要であるのが、読者自身の「窓」であることに想到するに至って、タイトルを含めた大幅な改訂となったのであろう。

窓

＝フェミニズム批評の試み＝

渡辺　優

　この小説には肉欲に苛まれる男性と、そのような劣情を超越した女性の姿が描かれている。マテリアルは男女の出会いを意図としたような「ペン・ソサエティ」という訳の分からない会社や、昼下がりの団地が設定されており、それらを介して寂しい中年女性と貧しい学生が出会い、何かを求めながらも達成することができずに終わる小説である。この性差を軸にして作品のなかに隠れている支配・被支配の力学やイデオロギーを分析しフェミニズム批評をしてみる。

　男と女の出会いは「ペン・マスター」としての感想と指導の手紙である。ここに男と女の関係は先生と生徒という支配と被支配の関係が出来ている。そして、男が彼女らに向ける視線は

　「彼女たちはみんな淋しかったのだ。彼女たちは誰かに何かを書いてみたかったというだけのことだったのだ。」

と、「ペン・ソサエティ」に参加する女性を淋しい女性と一般化し、自分はその淋しさを紛らわしている救いの手のような存在としてみていたのだろう。そして、「片足のおっとせいみたいにその微温的な手紙のハレムの中で過ごした」と比喩するように、女性に囲まれた殿様気分を味わっていたのであろう。すなわち、「家父長制」的なイデオロギーの発現である。

また、彼女たちから手紙に対し

　「奇妙に非現実的なものに感じられた。それはおおかたの場合リアリティーというものを欠いてあるように思えたし、ある場合には全面的に無意味なことであるように思えた。」

　と、まったく評価していない。また、二人が出会い彼女の身の上話をしたとき、「学生時代は作家になりたかった。…でも私には何も書けないわ…私にはわかるのよ。私には何も書けないって教えてくれたのはあなたなのよ」、これらは男性作家の著作（アンドロテクスト）にみられる性差別的な女性表象のステレオタイプである。なお、男が例としてあげた作家ヘンリー・ミラーについては、作品のなかにあらわれる女性表象のなかに、ミラーの意識に家父長制的イデオロギーが浸潤されている痕跡が見られると批判している人もいる。

　女性の夫婦関係は破綻しながらも、経済的に支配されているためそこから抜け出せない。ここにも支配と被支配の関係があり、家父長制的イデオロギーが表現されている。

　このように女性は支配されながらも、ただ単に手紙のやり取りを楽しみ日頃の淋しさを紛らわせていただけである。

一方、男性の劣情は、手紙の文面からも読み取れる。

「あなたのお手紙を読んでいるうちにハンバーグ・ステーキがたまらなく食べたくなり、さっそくその夜近所のレストランに行って注文してみました。

　　　　　　　　　・・・・・・・・・・

食べるときにパイナップルをどけちゃえばいいのよ、と彼女が教えてくれたのです。」

という小話は、ハンバーグ・ステーキについて書くことで、そこには自分とハンバーグ・ステーキのあいだの相関関係や距離感が、自動的に表現されており自分自身を表現している。要するに自己アピールをしているのである。そして、そのあとに「手紙を読んでいて、僕はあなたの作ったごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを是非食べてみたくなりました。」と餌をまくのである。ただし、追伸では「個人的な交流は一切禁じられています。」と一応予防線は張って自制しようとしている。

そして、ついに男の思いは達せられ「ペン・ソサエティ」を辞めるとき女性はハンバーグ・ステーキをごちそうすると誘ってくるのである。そして男は「何ものも22歳の青年の好奇心を押しとどめることは出来ない。」と自分を正当化し出かけていくのである。

初対面はそれぞれの予想とはずれていたが、「我々は同じ列車に乗り遅れてしまった乗客同士といった雰囲気」と表現するように、お互い顔を合わせることに気恥ずかしさを覚えるような、そんな距離感の出会いであった。その距離感を紛らわせるように

「彼女の部屋のある三階の窓からは電車の線路が見えた。その日はとても良い天気で、まわりのアパートのベランダは布団やシーツでいっぱいだった。時折布団を叩くぱたぱたという音がした。僕はその音を今でも思い出せる。それは奇妙に距離間のない音だった。」

と、自分の意識を外部に向けるのである。

　そして、食事も終わり、ひと時の団欒を過ごすのであるが、二人の距離感はほとんど縮まらず、期待外れとなった。そして、男は

　「電車がかたかたという乾いた音を立てて窓の下を通り過ぎていった。」とまたしても意識を外部に向けるのである。これらは彼女の部屋の窓から見た情景であるが、彼女と過ごしたある昼下がりに何かを期待しながら、外部に意識を向け踏みとどまっている若い学生の心情が現れている。抑えがたい劣情をなんとか自制しようとしている姿は、夏目漱石の「三四郎」のごとく、彼もまた「迷える子羊」であったのだ。

そして、10年後

「十年たった今でも・・・・・僕は線路沿いに並んだマンションの建物を眺め、あれはどの窓だったかなと思う。彼女の窓から見えた風景を思い出し、あれはどのあたりだったかな、考えてみる。」と回想しながら、「僕はあのとき彼女と寝るべきだったんだろうか」と思うのである。この「～すべき」とした絶対肯定は支配的男性の錯誤であり、「その答えは僕にはわからない」と言うように今もって、彼の女性の見方は変わっていないのである。

渡辺：フェミニズム批評の方法でやってみたが、部分的に適用できただけで、作品全体をそれで意味づけるというふうにはならなかった。

村上春樹「窓」　　　　2023年7月15日提出

~~window~~ → frame

岡部　昌平

窓＝輸入概念

　この小説作品における「窓」をwindowととらえてもよいのですが、ここではより抽象化したframeと読みかえてアプローチしてみたいと思います。

窓＝看取出来る限りの世界（内と外に無限に分ける）

**わたしたちはすべてを意識できない**

　frameは縁どることでその外と内を区別します。frameの中で時が流れて外側とは別の世界が封じ込められます。ペン・ソサエティーの手紙もまた、それぞれにナラティブな世界が封じ込められているframeではないでしょうか。そこには別々の人生、別々の場所、別々の時が紡いだ別々の物語があり、個々のframeの中において別々にリアルです。

でも、小説の主人公はframeの外にいます。彼は個々の物語に関心をしめすことなく、お金のために返事を書いているにすぎないのです。彼は手紙というframeのなかで動いている個々の物語においては登場人物のひとりです。

⦿描写がほとんどされていない

**リアリティーとは何か**

　この小説の「物事のリアリティーというのは伝えるべきものではないのだ。それは作るべきものなのだ。そして意味というのはそこから生まれるものなのだ」という3つの文を解読しなければならない気がします。ここでのリアリティーとは当事者感（直接的に与えられるもの）のようなもので、それを作ることには何かしらの行為が暗示されているように思えます。また、意味が生まれる「そこ」はリアリティーの生成を見たframeのことではないでしょうか。

ハンバーグをきっかけに主人公はあるframeを訪問し、そこでの当事者になります。ある物語の登場人物である自分を自ら演じ、さらにそのframeの主人公である女性とともに彼女のframeを窓の風景として共有します。この一連の展開に3つの文章が符合しているような気がしますが、いまひとつよく分からないというのが正直なところです。

⦿「寝るべきだったのか」（「私たち」のリアリティはどこにあるのか、ハンバーグを食べるとは、人のフレームに入って行った、人の世界に入って行き、同じフレームを共有した。それぞれの物語＝フレームが共有された７０年代～８０年代はフレームの共有がなくなった、分衆、大衆が存在しない、その戸惑いが生じる）ある世界とある世界がどんなふうに共有されているのか、それをつなごうとしているのがリアリティ。

**まとめ**

　小説を締めくくる10年後の回想場面において、多元的なframeは小田急線の車窓から見えるマンションの窓としてよりはっきりモデル化されます。わたしたちはframeの範囲で意識しているに過ぎず、根源も要素もばらばらの空間に時が流れていて、主人公にも誰にもそれらを統合できないし、統合する意志も見えない。そのことは小説に散漫な印象を与えていますが、意識による統合とその無限後退に対する作家の冷めた目があるように思えます。

このような世界において女性との情事にどのような意味が生まれるというのか。彼女はともかく、情事のさなかの主人公のframeはどこにあるのか。それはリアリティーなのか。そのような問いが暗喩として80年代に投げかけられているように思います。

**おまけ**

　3階なのに窓の下を電車が通るのは（1970年代中ごろの）高架化がはじまる以前の小田急線のように思えます。このあたりの70年代のファンタジー化にはこころにくいものがあります。

⦿「たくさんある窓」と「集まって来る手紙」はそれぞれの物語として同じものと思えた。

⦿フレームは分ける（ばらばらにする）ものであり、何かでつなぐという模索

⦿窓もフレーム（一人一人）も閉じている

『ヘーゲルはお好き？』

―村上春樹『窓』：読書感想文―

奈原 伸雄

JUL.15.23

関連する画像の詳細をご覧ください。Peacezeichen (T-Shirt, Frieden / Antirassismus, T-Shirts, Bekleidung) 二重世界-内-存在

短編の『窓』から村上春樹の部屋に入ると、読者はいずれ「二重世界**1)**」の住人になる。この世界の見かけの日常はとても間延びしていて、近所のレストランに行けば、《テキサス風とか、カリフォルニア風とか、ハワイ風とか、日本風とか、そういった感じの》《実に八種類ものハンバーグ・ステーキ》が揃えてあるのに、《ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ》を食べようとしても容易には食べられないほどにちぐはぐであった (《 》内はテキスト『村上春樹全作品版』からの引用。以下同じ）。

しかし、それでも、《店は洒落た造りで、ウェイトレスはみんなけっこう可愛くて、とても短いスカートをはいています》。取って付けたようでも、これがそれなりに愛嬌のある「表の世界」《実に八種類ものハンバーグ・ステーキ》としたら、そこから、さりげなく、彼女たちが《食器を下げるたびにふとももが見えちゃうような》隠微な「裏の世界」《ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ》が見え隠れする。《なに風でもないごく単純なハンバーグ・ステーキ》を食べようとしたら、彼女らは、食べる時によけいなものを《どけちゃえばいいのよ》と、そつなく応えるほどにこなれていた、幽明の境を比較的自由に行き来するのように。（媒介関係）

関連する画像の詳細をご覧ください。Peacezeichen (T-Shirt, Frieden / Antirassismus, T-Shirts, Bekleidung) 手紙のハレム

　主人公の《僕》は、10年前の22歳の頃、手紙の書き方教室で通信添削のアルバイトをしたことがある。《僕が引き受けた会員はのべ二十四人で、(略) 中心は二十五歳から三十五歳までの女性だった》。事前に一通り研修を受けたとはいえ、人生経験の不足がもたらすうぶな混乱のなかでも、三か月が経った頃には女性たちからかなりの信頼を得たと思えるようになった。そうなればなったで、今度は事の内情が徐々に見えてくる。《会員の多くは僕よりずっと文章が上手く、ずっと手紙を書き慣れていた》。表向きは、あの《八種類ものハンバーグ》をつくり分けるように、《実にいろいろな種類の人生の事象》をステレオタイプに仕立てるを心得ていた。

しかし、内心は、年上の《彼女たちはもっとパーソナルなものを求めていた》。女盛りの懈怠をかこつ《彼女たちはみんな淋しかったのだ》。ところが、例えそうだとしても、作者は彼女たちの屈折した品行を決して否定しているわけではない。《女性の会員には男性の、男性の会員には女性の「ペンマスター」がつく》この会のシステムと、《手紙以外の個人的な交流は一切禁じられて》いる《当会の規則》、それにその体制の上を行き交う《微温的な手紙のハレム》。一見怪しげに見えるこうした事態を、むしろ《物事のリアリティー》はこうして《作るべきものなのだ》と肯定しているふしがある。この間の作者の思考と表現は揺れて、《10年たった今》という逃げ口上にしや筋の通らないところはあるが、言ってみればこれが「二重世界」の気分というものであろう。

関連する画像の詳細をご覧ください。Peacezeichen (T-Shirt, Frieden / Antirassismus, T-Shirts, Bekleidung) 地下経済水車論

　かつて「地下経済水車論**2)**」というのを読んだ記憶がある。水車の底に流れる小川には、常に一定程度の水量が流れていないと水車は回らない。これが、多すぎても少なすぎてもいけない。すなわち、所謂「表の経済」の水車には、適度な「地下経済」の流れが不可避であるという論法である。しかし、わが国の国民経済計算にはそれはカウントされない。理由は言うまでもなく、算定式の分母と分子のいずれにも、名目的にも実質的にも算入しようがないから。

しかも、これは合法と違法との境目が判定困難という問題である以上に、合法性の裏に違法性がきっちり癒着しているような、いわば「コインの表と裏」の関係であり、あるいは、本当のところはどっちかがどっちかを飲み込んでいたり、どっちもどっちであったり、むしろ、まともに考える方が《奇妙に非現実的なものに感じられ》、むしろ《リアリティというものを欠いているように思えた》。こうして、だんだんと経済論の領分を超えて、われわれは、既に、のっぴきならない「二重世界」の奇妙なバランスの「内」に於いてある「存在」であることに気付いていく。

関連する画像の詳細をご覧ください。Peacezeichen (T-Shirt, Frieden / Antirassismus, T-Shirts, Bekleidung) 禁断の片肺飛行

そして、《僕》はついに一線を越えた。しかし、《片足のおっとせい》のままで、されど禁断の片肺飛行によって……。ある昼下がりのマンション、《ペン・ソサエティー》を通じてろになった《三十二歳》の人妻がえたシチュエーションに引き込まれる。名目は、《ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを作ります》という謎かけ。端的にいえば、要するに、会の規則を犯して《彼女は僕を昼食に招待してくれた》のだ。それで、《僕は思いきって行ってみることにした》。その成果といえば、ほぼ予想通りで、《バート・バカラックのレコードを聴きながら身の上話をした》彼女は、思わせぶりな《フランソワーズ・サガンのファン》であっても、《ヘンリー・ミラーやらジャン・ジュネ》の相手ではなかった。

結局、《僕はあの時彼女と……？》という問いが、悔いの残る未完の《この文章のテーマ》になった。この箇所は、作品の構成の上からは終盤の特権的な地位を占めるが、やはり、それは見せかけのクライマックスであって、文学のためには、この一文はない方がよかったのではないか？ とにかく、彼女が作った《ハンバーグの味は素敵だった》のである。こうして彼が実質的な意味で本懐を遂げた以上、《あの時彼女と……？》という問いはもはや疑似問題になった。《僕》は、にるように、ハンバーグが八種類もある「この世」のに片足を掛け、一方の足をハンバーグの「始原の単純性」が実在する「あの世」のに置いて、「二重世界」を構造論的に認識することができたのだ。その様子は、《かりっとこげた表面の内側には肉汁がたっぷりとつまっていた》というほどに、「表の世界」はかりっと分析的に、「裏の世界」はたっぷりと総合的に、表と裏との関係においても経験することができた。

こうして、《僕》は、両足で一線を越えることは出来なかったが、少なく見積もっても、「二重世界」の間をタテヨコに媒介するのは《窓》であることが確かめられた。しかも、この片肺飛行の一事をもって、《ぜんぶ違う窓》の《あまりにも多くの窓》が、異次元に通じるワームホール**3)**のように実在することを演繹することができた。この脈絡のメカニズムには、《片足のおっとせい》が「片足」であったからこそ知り得た秘密が隠されている。「恋愛のボルテージは、発散した途端に減殺されるといふ逆説的な構造を持つてゐる**4)**」という、「秘すれば花**5)**」の「忍ぶ恋の原理」である。従って、この通路を通って向こう側に行っても、還らぬ人になる必要はない。つ**6)**は、イザナキによってので塞がれなければならない。「歴史的世界**7)**」の《意味というものはそこから生まれるものなのだ》。　意味＝リアリティ

この世に生きとし生けるものは、決して二つとない、みんな違ってそれぞれに《ごく単純なハンバーグ・ステーキ》である。それでいて、《実に八種類ものハンバーグ・ステーキ》に変身できるように、その個性は多様であり、かつその個別性の「孤独」は原理上決して解消されない。この作家は「マイノリティへの包括的な眼差しに欠ける**8)**」と言われる。しかし、村上の腹は決まっている、われわれはなみな「マイノリティ」ではないのか。だから、人の数だけ「忍ぶ恋」という至福の空想力を授けられた。これが《僕》の生き方の基本的なスタンスであり、ひいては村上春樹の作家としてのストイシズムであり、かつリリシズムであると言いたい。

「マルチバース／ユニバース」

関連する画像の詳細をご覧ください。Peacezeichen (T-Shirt, Frieden / Antirassismus, T-Shirts, Bekleidung) ため息のモチーフ

　先ごろ、久しぶりにブラームスの四番を聴いた。感想は「感涙」と言ってよいが、肝心の涙が出てこない。しかも、これは、「涙は追いつけない」というような、「疾走する悲しみ**9)**」とも異質な、「揺るぎのない構造と理論的な組立ての中に感情を押し込め**10)**」ているからだろう。ブラームスは、生涯著しいコミュニケーション能力の欠如にまれた。例えば33歳の絶頂期に、地続きの演奏旅行は猖獗を極めても、海を渡ってイギリスには行きたがらなかった。ケンブリッジの学位授与の誘いも断った。理由は、「海に對する本能的な嫌悪と語學研修の無能に根差していた**11)**」。海と云い、船と云い、それに言語と云い、一事が万事、およそ自己を開き、他者を媒介するメディアというメディアの座興に我慢できなかったのだろう。だから、彼にあり余るほど多く託された「音楽」という、極めて私秘的にしてユニバーサルなメディアに取り組む姿勢は厳格を極めた。

ブラームスの多感な少年時代、ハンブルグの安手の酒場やダンスホールでピアノ弾きをしていたとき、人間の酔狂と乱脈がいかに醜いものであるか知らされながら、ひたすらピアニズムの内へうちへ韜晦する境遇、この「逃げられない絶望とともに人生を歩む**12)**」窮境が、後の偉大な芸術家の原点を形成したに違いない。そして、好意であれ、隣人愛であれ、他者に対する尊い心情が芽生えるときにも、あの大人たちと同じ劣情がおのれの中に巣食っているのを知って、人間関係におけるいかなる感情も《全面的に無意味なこと》と決めつけるようになった。だから、そのに同情し、心から愛慕しても、その閉塞状況にため息も出ず、その鬱屈は音符になる。よく知られた「ため息のモチーフ**13)**」である。

関連する画像の詳細をご覧ください。Peacezeichen (T-Shirt, Frieden / Antirassismus, T-Shirts, Bekleidung)「二重世界」から「四重世界」へ

　ブラームスのメロディーはシンプルで美しい。だから迂闊にも《「ブラームスはお好き」》などと借用される。しかし、それを支える伴奏パートの諸層はいかにも複雑多面体である。一方の村上春樹の、ナイーブでさりげない表現の奥にも、まるで「マルチバース**14)**」のごとき多数の宇宙が渦巻いている。そこで、やや乱暴ではあるが、ブラームスの第４交響曲と村上のハンバーグを重ね合わせてみる。すると「二重世界」は「四重世界」に見えてくる。交響曲から聞こえてくる「隠されたフリギアの謎**15)**」や「パッサカリアの罠**16)**」は、長調も短調も発明される前、バロック音楽以前の、〝明るいような暗いような〟〝悲しいような楽しいような〟人々がとうに忘却した、いわば存在の「始原の単純性」の開け（ごく普通のハンバーグ）である。

これを《なに風でもないごく単純なハンバーグ・ステーキ》が実在する「向こうの世界」としたら、「こちらの世界」からは《実に八種類ものハンバーグ・ステーキ》を揃えるような、「ソナタ形式」や「変奏配列**17)**」ががわれた。そして、「こちらの世界」と「向こうの世界」を足場にして、それらを「止揚」したところにあの恐ろしく美しいメロディーの結晶が結ばれる。これが調和ばかりの「表の世界」としたら、この秩序を支えるのが、協和音と不協和音とのカオスに満ちた「裏の世界」である。留意すべきは、この深淵から生起する「内面的な靈感なしに一行たりとも作曲すべきではないという持論**18)**」である。従って、ブラームスの「止揚」はヘーゲルの弁証法的統一でも発展でもない。

「ブラームスの立場は、ヘーゲルを受け継いで―左右両派の分裂はあったものの―「進歩」の旗印を掲げた当時の主流の対極に位置していた**19)**」(傍点引用者。以下同じ)。しかも、「19世紀後半にはソナタ形式に未来があると確信していた人は一人もいなかった**20)**」。その時勢の中で、ただ一人、「形式とは、名匠たちの千年にもわたる努力によってかたちづくられたもの**21)**」という確信を堅持しつつ、「作品ごとに工夫を凝らして定型を内側からあらためて補強し、基礎を固めなお**22)**」した。この典型が、ベートーベンではソナタ形式の核心を成す「再現部の入りに向かってダイナミックに突き進む展開部の切迫した激しい勢いがそがれている**23)**」。クライマックスを大仰に目立たせることによって折角の形式をないがしろにすることはなかった。「抵抗物のないところに創造という行為はない。これが芸術における形式の必然性の意味でもある**24)**」。

だから、メディアの欺瞞を拒絶して動じないものだけが美しいと言われる反面、その美しさを支えて余りある「裏の世界」の闇は錯綜して深かった。音符の差異性を際立たせ、かつ音符と音符をつなぎ、これを包む受け皿はやはり「絶対無の場所**25)**」でなければならなかった。このため、「世界の二重性」は、「「場所」ないし「一般者」の三重性**26)**」にフィードバックされなければならず、その上で《物事のリアリティというのは伝えるべきものではない》、「こちらの表の世界」の現実において《それは作るべきものなのだ》。こうして、「この主題の、見事な構造！**27)**」と後代の専門家をうならせたブラームスの創造力は、「新古典派総合」の保守革命的イノベーションとなって、「来るべき20世紀の作曲法の主流を指示している**28)**」。決して「ブラームスはウシロを向いていない**29)**」のである。

それにしても、村上春樹の世界は、極めつけの短編でも、地下経済論やブラームスを引き合いに出してこれだけ書いてもまだ書き足りないとは、何たる「マルチバース」であることか。

**【参考文献と参照箇所】**

**1）**『二重世界内存在』上田閑照 著、宗教学研究 原著論文（1989年6巻）1頁～23頁

　『原初から／への思索』秋富克也 著、放送大学教材（2022.3.20）244頁～261頁

**2）**『世界の地下経済』名東孝二 編著、同文館（1987.8.5）(※ただし、「地下経済水車論」という

言葉はこの本からは見当たらない。この著者による用語として記憶していることが専らの根拠)

**3）**『インフレーション宇宙論』佐藤勝彦 著、講談社（2019.5.9）147頁

(※ワームホール=親宇宙、子宇宙、孫宇宙などの無数の宇宙のをつなぐ通路のようなもの)

**4）**『葉隠入門』三島由紀夫 著、三島由紀夫全集34 新潮社（2003.9.10）485頁

**5）**『秘すれば花』渡辺淳一 著、サンマーク出版（2001.7.25）250頁

**6）**『口語訳 古事記』三浦佑之 訳・注釈、文芸春秋社（2003.1.25）28頁

(※黄泉つ平坂(よもつひらさか)=現世と他界(黄泉の国)との境目にあるとされる坂。

**7）**『歴史的世界に於ての個物の立場』西田幾多郎 著、哲学論文主第三 全集旧版第9巻 岩波書店(1978)　78頁

(※歴史的世界=「物質の世界」、「生物の世界」に対する人間的な「創造的世界」)

**8）**『文芸春秋オピニオン 2023年の論点』文芸春秋社（2023.1.1）154頁

　 (※鴻巣友季子 寄稿「ノーベル文学賞を村上春樹以外の日本作家が受賞する日」)

**9）**『モオツァルト』小林秀雄 著、中央公論社（1980.6.1）127頁

(※「モオツァルトのかなしさは疾走する。涙は追いつけない。涙のに玩弄するには美しすぎる」

**10）**『クラシック音楽館 N響第1979回定期公演』NHK Eテレ、2023.5.21放送(2023.2.15サントリホール)(※「 **10)**」は指揮者ヤコブ・フルシャのインタビューでの発言)

**11）**『ブラームス－生涯と作品－』カール・ガイリンガー 著、山根銀二 譯、音樂之友社（1952.3.25）148頁

**12）**『ブラームスの思い出』クララ・シューマンの弟子たち等 著、天崎浩二 編訳、音樂之友社（2004.2.5）152頁

**13）**『クラシックミステリー 名曲探偵「アマデウス」 ブラームス交響曲第4番』

NHKハイビジョン、2009.10.13放送

**14）**『インフレーション宇宙論』佐藤勝彦 著、講談社（2019.5.9）148頁

(※マルチバース(multiverse)=多数の宇宙。ユニバース(universe一つの宇宙)に対する語)

**15）16)** 前掲『クラシックミステリー 名曲探偵「アマデウス」』に同じ

(※フリギア=教会旋法。中世初期から16世紀頃まで音楽を支配した旋律。※パッサカリア=旧

い舞曲の一形式。)

**17）**『ブラームスとその時代』C・M・シュミット 著、江口直光 訳、西村書店(2017.11.3) 105頁

(※変奏配列=いくつかの変奏のバリエーションを体系的に連ねたもの)

**18）**『ブラームス－生涯と作品－』カール・ガイリンガー 著、山根銀二 譯、音樂之友社（1952.3.25）207頁

**19）**『ブラームスとその時代』C・M・シュミット 著、江口直光 訳、西村書店(2017.11.3) 86頁

**20)** 同前137頁 **21)** 同前119頁 **22)** 同前117頁 **23)** 同前139頁

**24）**『モオツァルト』小林秀雄 著、中央公論社（1980.6.1）116頁

**25)**『原初から／への思索』秋富克也 著、放送大学教材（2022.3.20）253頁

**26)** 同前254頁

**27)**『ブラームスの音符たち』池辺晋一郎 著、音楽之友社 (2009.5.31) 167頁

**28)** 同前167頁　 **29)** 同前167頁

書くことと生きること

大藤　渉

今、書き手である私が、窓から外を眺めてみると、家々、電柱、車、山々などが見える。小鳥の囀り、近所の子どもたちが遊ぶ声、拡声器を通した「おはよう」という声が聞こえる。これで、読み手に風景は伝わっただろうか。風景が読み手に伝わる文章とはどのような文章だろうか。そもそも、ここでいう風景とは何だろうか。

村上春樹の小説『窓』は、この問いに応答してくれるように思う。むしろ、この問いを問わざるをえなくさせたのが、この『窓』という作品である。この小説には、お客から頂いた手紙に対して添削サービスを行う「僕」と手紙を送って添削を受けていた「彼女」が登場する。「拝啓」という言葉から始まることから、読み手としては意表をつかれるが、この小説は、「彼女」から送られてきた手紙に対して「僕」が添削し、「彼女」に返答する手紙の文章から始まる。

この手紙の内容は、「僕」が、「彼女」の手紙を読んで、「ごくふつうのハンバーグ・ステーキ」をたまらなく食べたくなり、レストランに行くというものである。だが、そのレストランには、実に８種類ものハンバーグ・ステーキがあるというのに、「ごくふつうのハンバーグ・ステーキ」がない。日本風やテキサス風のものはあるのに、ごくあたりまえのものはない。結局、「僕」は、ウェイトレスに知恵を借り、ハワイ風のハンバーグ・ステーキからパイナップルを抜いて、「ごくふつうのハンバーグ・ステーキ」にする。小説の中に書かれている手紙を読んでいると（本文章の説明で感じるかは別として）、なぜごくあたりまえのハンバーグ・ステーキがないのかとか、いや確かに近所のレストランにもごくふつうの何かってあっただろうかとか、ごくふつうのものってそもそも何だろうか、そんなものこの世にあるのだろうかとか考えはじめてしまう。「僕」の手紙を読んでいると、不思議なことにその情景が目に浮かび、そこから疑問が湧いてくるのだ。

一体、なぜそう思ってしまうのだろうか。その理由の一つは、「僕」の手紙に書かれている文章観にあるように思われる。「僕」が「彼女」の文章のなかで肯定的に受け取っているのは、「台所の暖かい匂いや玉ねぎを切るとんとんという包丁の音が生き生きと感じられる」ような「生活感にあふれた」部分である。「そういうところが一箇所でもあると、文章が生きてきます」と「僕」は手紙に書く。反対に、「僕」が否定的な評価を与える文章に対しては、「風景が読み手に伝わってこない」と指摘し、「どうか鋭くあろうと思わないで下さい。文章というのは結局は間にあわせのものなのです」と手紙に書いている。ここから読み取れるのは、「僕」が文章を書くことにおいて重要視しているのは、「風景」を読み手に伝えるということである。おそらく「僕」は、誰も気がつかずに通り過ぎていたもの、あるいは私にしか見えない世界をたんに書くだけでは文章は生きてこないと考えているのであろう。書き手の着眼点以上に、「風景」を読み手に伝えるということに重きをおく、そういう文章観を「僕」はもっているといえよう。それでは、ここでいわれる「風景」とは何であろうか。

「僕」から「彼女」への手紙の文章以降、語り手が「僕」になっていることから、この小説は「僕」によって書かれたものであろう。先に確認した「僕」の文章観を念頭において読むと、おそらく「僕」のいうところの「風景」を描いた箇所が見受けられる。例えば、「その日はとても良い天気で、まわりのアパートのベランダは布団やシーツでいっぱいだった。時折布団を叩くぱたぱたという音がした」とか、「電車がかたかたという乾いた音をたてて窓の下を通り過ぎていった」とか。不思議なのは、「僕」が思い出すことの多くは、何か音に関することだということだ。そしてその音は、別に書いても書かなくてもよいと思ってしまうほど、ごく日常的に流れている音だ。人間が意識する手前で流れ続けている音こそが「風景」なのだ。反対に、僕が思い出せないのは、「彼女がどんな手紙をどんな文章で書いていたのか」とか、「どれが彼女の家の窓か」とか、そういう類のことだ。思い返してみると、友達と楽しく話していた情景だけは思い出せるけれども、その内容はまったく覚えていないということはよくある。おそらく、「僕」にとって思い出すことができるのは、手紙の内容や彼女の家の窓ではなく、その内容がおかれている「風景」（地）やそれが見せてくれるものの方なのだ。「僕」にとって、「風景」から切り離されているもの（図）をそれだけで思い出すことなどできないのだ。

それをそれ自体として思い出すことができないように、「僕」にとって「わかる」ことと「わからない」ことは、それをそれ足らしめているものの有無に関わっているように思える。例えば、なぜ手紙の添削を受けようとするのかということが「僕」にとってわかるようになるのは、「みんな淋しかった」、「ただ誰かに何かを書いてみたかった」、「彼女たちにはその手紙を出すべき相手さえみつけられなかった」、ラジオに手紙を出すことでは満足できず「彼女たちはもっとパーソナルなものを求めていた」ということが見えてきたからである。手紙の添削を受けたい人がいるという事実だけでは、わけがわからないままだ。その人がそうせざるをえない背景の方が、「僕」にとっては重要なのだ。その背景の方が手紙の添削を求める人たちを生み出すのだ。人の話を聞いていると、そういう状況におかれれば、自分も同じような行動をとってしまうだろうと思うときがある。そういうわかり方を「僕」はしているように思う。だからこそ、「僕」にとってよくわからないのは、「彼女」の「主人とはいろんなことがうまく話しあえないの。気持がよく伝わらないのよ。あの人と話していると、お互いにまるで違う言葉で話をしているみたいに思えることがよくあるの」といった話だ。「彼女」の語りでは、そんな風に思っている相手と一緒に暮らしているという事態をどのような背景が生み出しているのかがよくわからない。「彼女」の言葉は、「彼女」から見える景色を伝えてくれるが、その景色を生み出している背景が欠けているのだ。その背景を生み出している「風景」がなかなか伝わってこないのだ。おそらく、自分には何も書けないと「彼女」がわかったのは、書くということにおいて重要な「風景」を書けないというところに起因しているのではないか。自分自身にとって見える景色だけ書かれても、読み手には何で書き手にそんな景色が見えてしまうのかよくわからないのだ。もう一つ、「僕」がよくわからないといっているのは、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という『窓』のテーマに対する答えである。このテーマは「べきか、否か」という問いであり、そこにはそれを生み出す背景が欠けている。ここまでの「僕」のわかり方をふまえると、生み出される背景が欠けているものというのは、判断不可能なのだ。これまでにはありえなかった何か新しいものが生み出されるということは、判断を超えている。それはどこまでもわからないものなのだ。

しかし、不思議なのは、なぜ、この小説のテーマが「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」なのかということだ。一般的に考えると「すべきか、否か」という問いは、その事態が未だ生み出される手前で、あるいは生み出された後で問われよう。つまり、この問は、事態のただ中で問われるものではない。どんな背景からこのテーマが生み出されたのか。

ところで、「僕」が物事のリアリティーに関して述べている文章は印象的である。「物事のリアリティーというのは、伝えるべきものではないのだ。それは作るべきものなのだ。そして意味というのはそこから生まれるものなのだ。」これに対置されているのは、「僕」に手紙を通して人生の事象を伝えようとしてきた彼女たちのメッセージである。それらの手紙は、「僕」にとって「奇妙に非現実的なものに感じられ」、「リアリティーというものを欠いているようにも」、「全面的に無意味なことであるようにも」受け取られるものであった。単純に考えるとリアリティーというのは、〈私〉から見える世界、自分が経験した物事、あるいは自身が経験したことを思い出させるものに感じる。ただ、その経験をそのまま文章として読み手に伝えても、読み手はリアリティーを感じない。読み手には、その人がなぜそんな経験をしたのか、なぜそんな人生を歩んでいるのかよくわからない。そのわからないという思いは、各々の住む世界が違うからというよりも、なぜその世界に住み着いているのかわからないというところからくるように思う。翻って、リアリティーは作るべきものといわれるとき、ここでいわれる作るべきものは、書き手の思いや経験ではなく、それを生み出す世界であり、「風景」の方であろう。「風景」を書くことで、そんな世界に住っている「僕」や「彼女」が生み出され、そこから意味が生まれてくるのだ。書き手の文章からなる「風景」は、テーマのリアリティーを作り上げる。「僕」と「彼女」の関係は、手紙をやり取りしたことや実際に会って何をしたかなど、単に２人だけの経験として考えることはできない。なぜ手紙のやり取りをするのかといえば、手紙の添削をするアルバイトをしていたからであり、そのやり取りから実際に会うことになったのは、ハンバーグ・ステーキをめぐる一連の文脈があったからである。文章における物事のリアリティーというのは、その物事を取り巻き、生み出している「風景」によって作られるのである。

ただし、現実におけるリアリティーというのは、その都度、作りあげられるものである。大学を出て「僕」が何をするかは、その時になってみないとよくわからない。よくわからないからこそ現実における物事のリアリティーは作るべきものなのだ。そのリアリティーは、「彼女」との出会いやその何気ない一言を含めた「僕」を取り巻く背景から作られるものなのだ。

10年たった今、この『窓』という文章を書く「僕」は、一方では文章において物事のリアリティーを作り、他方では現実において物事のリアリティーをその都度、作りあげている。おそらく、文章における世界と現実における世界では物事のリアリティーの作り方が異なるのだ。文章においてのリアリティーは、背景や「風景」を書くことによって作るべきものだが、現実においてのリアリティーはその都度、作りあげられるものである。「すべきか、否か」という答えは、その都度作りあげられる物事によって与えられるものなのだ。その瞬間に何をすべきかについては、どこまでもよくわからないが、現実における物事のリアリティーは、「すべきか、否か」の答えに関わらず、その都度作りあげられるのだ。現実において、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか」という問いの答えが埋まらないからこそ、文章においてその物事のリアリティーを作り、そこから生まれる意味を待つのだ。

「窓」は、窓の奥での生を垣間見させ、窓の外に広がる風景の一部を見せてくれる。文章を書くということは、そんな「窓」を作り上げることなのだ。そこで重要なのは、立派に仕立て上げられた「窓」自体ではなく、その「窓」が見せてくれる世界の方だ。それぞれが生きる現実もまた、多種多様な「窓」だ。ただし、「窓」は、それだけみればすべて「窓」でしかない。そこから見える風景があって、その「窓」になる。それは、誰かを思い出すとき、ただその人だけを思い出すことはなく、その人から見えた風景とともに思い出すようなものだ。風景の方も「窓」がなければよくみえない。風景もそれ自体として見えることはないのだ。「窓」が変われば風景も違った風に見えてくる。ひとつの「窓」からひとつの風景と出会うのだ。

彼女の生きざま＝彼女の窓＝彼女の生きざまが見せてくれる風景・世界

僕の視点からすれば、窓の向こう（風景・図）と

彼女が生きる事からすれば、風景において彼女が生み出されている

窓のこっち＝

僕＝「図」から「地」への関心の移動

〈今の僕〉

〇生きること　その都度生きられている、その都度リアリティは作られている（最初に普遍はない）

地と図が一体化している　そこから図がうかびあがってくる

その次に造られる現実によって、過去の価値は転じていく（答えが壊れていく）

〇書くこと　生きていく中で見えたものとかをそのまま書いては駄目

　　　　　　　今の僕は書くべきテーマをそのまま書くのではなく、それを生み出す風景を描いていた

〇僕は、書くことで何が浮かび上がって来るかに賭けている

奈原：現実は生きることによってその都度作り上げられていくだが、書くことは風景を後追いすることなのか？

「あたりまえのハンバーグ・ステーキ」とは？

―村上春樹「窓」を読む―

村上　林造

１　「ハンバーグ・ステーキ」の比喩するもの

僕は当時大学生で、会員からの手紙を添削講評する「ペン・マスター」のアルバイトをしていた。会員にあてた講評の手紙の中で、僕は一つのエピソードを語る。それは、僕が近くの店に「なに風でもないごく単純なハンバーグ・ステーキを食べに行った」ところ、その店には「なになに風というハンバーグ・ステーキしかない」といわれ、やむを得ずパイナップルの乗った「ハワイ風ハンバーグ・ステーキ」の「パイナップルをどけ」て食べるという話である。それについて、僕は次のように述べている。

世の中というのは奇妙な場所です。僕が本当に求めているのはごくあたりまえのハンバーグ・ステーキなのに、それがある時にはパイナップル抜きのハワイ風ハンバーグ・ステーキという形でしかもたらされないのです。

ところであなたの作ったのは、ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキなんでしょうね？ 手紙を読んでいて、僕はあなたの作ったごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを是非食べてみたくなりました。

　「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」を求めているのに、それは「パイナップル抜きのハワイ風ハンバーグ・ステーキという形でしかもたらされない」とはどういうことか。それは例えば、上位概念（抽象的概念）は下位概念（具体的概念）を内包するとか、一般的体験（恋愛体験・従軍体験・職業体験等）は個人にとってはかけがえのない特殊一回的な体験としてしか与えられないとか様々な見方ができるであろうが、見過ごせないのは認識（観念・概念＝抽象）の次元と体験（出来事＝具体）の次元の違いであろう。つまり、人はモノゴトの中に普遍的一般的な本質（意味）を求めようとしても、人が体験する出来事（現象）は個別的具体性を免れないのである。これを内容と形式の関係としてみれば、人は形式（感覚・知覚・認識で捉えられた経験）を抜きにして内容（本質＝認識以前の次元）を直接問題にすることはできないということである。要するに、内容と形式は常に共にしかあり得ないのであって、形式抜きに内容だけを取り出すことは不可能であり、人は常に表裏一体であるこれら二つの次元の間を往復しながら生きるほかないのである。

　以上のように考えれば、「パイナップル抜きのハワイ風ハンバーグ・ステーキ」という形で「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」を求めるというのは、人が具体的な経験を踏まえてその本質や意味を求めることの比喩と考えることができるのだが、そうであれば、僕が自明のこととして繰り返す「ごく単純な」「ごく普通の」「ごくあたりまえの」ハンバーグ・ステーキとは何かが問題になって来る。すくなくとも、それは決して自明の存在ではないはずである。そうであるからこそ、人はどのようにそれに向き合い、関係するのかが切実な課題となって来る。しかし、当時の僕に、「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」とは何なのか、それを求める（食べる）とはどういう試みなのかという問題意識があったとは思えない。少なくとも、僕の手紙にある、「あなたの作ったのは、ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキなんでしょうね」という言葉は単にトッピングがないことの確認にすぎないからである。だがそれに続く、「僕はあなたの作ったごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを是非食べてみたくなりました」という文言は、僕が「ごくあたりまえ」の一般的経験を彼女と共有することへの希望の表明ともとれる。そして事実、僕はその後彼女の家に赴き、彼女から「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」を御馳走になる。そして、その後十年を経てその体験について語ったのがこの小説「窓」なのである。僕はそこでどのような体験をしたのか。そして、その体験を小説として語るということは、僕にとってどんな意味を持っていたのか。ここには、体験の中に意味を求めないではいられない人間にとって、「語る」ということがどう機能するのかという問題が深く関わって来るであろう。

２　僕にとっての「ペン・マスター」のアルバイトの意味

「ペン・マスター」のアルバイトで「僕の引き受けた会員」の「中心は二十五歳から三十五歳までの女性」で、しかも、「会員の多くは僕よりずっと文章が上手く、ずっと手紙を書き慣れていた」にもかかわらず、「彼女たちは心の底から僕を教師として信頼しているようだった」という。当時の僕にはその理由は分からなかったが、現在の僕にはそれは次のように理解されている。

今になって考えてみるとわかるのだけれど、彼女たちはみんな淋しかったのだ。彼女たちは（あるいは彼らは）ただ誰かに何かを書いてみたかったというだけのことだったのだ。そして―その頃の僕には信じられないことだったのだが―彼女たちにはその手紙を出すべき相手さえみつけられなかったのだ。彼女たちはラジオのディスク・ジョッキーに手紙を出すタイプではなかった。彼女たちはもっとパーソナルなものを求めていたのだ。たとえそれが「添削」や「講評」のようなものであったとしてもだ。

人間が、誰かに自分の個人的な（「パーソナルな」）言葉を聞いてもらうことで淋しさを癒そうとするのは極めて自然なことであろう。「ペン・ソサエティ」という会社のキャッチ・フレーズは「あなたも相手の心に響く手紙を書けるようになります」ということだったが、そもそも人が「相手の心に響く手紙を書」こうとすることの根底には、「淋し」さが潜んでいるであろう。それは、この会社の業務において、「女性の会員には男性の、男性の会員には女性の『ペン・マスター』」がつき、「ペン・マスター」の年齢は会員には明かされず、もし指導に不満があれば会員には「ペン・マスターの交換を求め」る権利が保障されていたこと等の中に暗示されている。しかし、僕が「今になって考えてみるとわかるのだけれど、彼女たちはみんな淋しかったのだ」というのであ\*るから、当時の僕は「彼女たち」の淋しさについて理解も意識もないまま、個人的な手紙の「添削」や「講評」をしていたのであった。

だがそれでは、当時の僕は会員の手紙の添削、講評について、どういう見方をしていたのであろうか。それについて僕は次のように語っている。

会員たちは実にいろんな手紙を僕あてに送ってくれた。退屈な手紙があり、ほほえましい手紙があり、悲しい手紙があった。（略）はっきりと具体的には思い出せないのだが、そこには実にいろんな種類の人生の事象が―ひどく大きなことからひどく細かいことまで―ちりばめられ、詰め込まれ、放り出されていたように記憶している。彼女たちの伝えるそれらのメッセージは僕には、二十一歳か二十二歳の大学生にとっては、奇妙に非現実的なものに感じられた。それらはおおかたの場合リアリティーというものを欠いているように思えたし、ある場合には全面的に無意味なことであるようにも思えた。

会員たちの手紙に「ちりばめられ、詰め込まれ、放り出されていた」ことは、具体的で個人的な体験だったのであろうが、当時の僕にはそれは「奇妙に非現実的」で、「リアリティーというものを欠」き、「ある場合には全面的に無意味なこと」とさえ「思えた」という。なぜそんなふうに思えたのか。僕はその原因について、次のように説明している。

でも僕に人生の経験が欠けているということだけがその原因ではなかった。今になってみればわかるのだけれど、ほとんどの場合、物事のリアリティーというのは伝えるべきものではないのだ。それは作るべきものなのだ。そして意味というのはそこから生まれるものなのだ。でももちろん僕にはそんなことはわからなかったし、彼女たちにもわからなかった。それも、それらの手紙に書かれたすべての物事が、僕の目に奇妙に平板に映った原因のひとつだったと思う。

「物事のリアリティー」（現実性）とは「伝えるべきもの」かそれとも「作るべきもの」かとは、「伝達されるもの」か「創造されるもの」かであるから、それは表現以前にあるものなのか、表現と同時に生成されるものなのかということでもあろう。それを「伝えるべきもの」と考えていた僕は、「リアリティー」は表現以前にそれ自体として存在する何かと考えていたのである。会員からの手紙に「ちりばめられ、詰め込まれ、放り出されていた」「いろんな種類の人生の事象」には、現実的なリアリティーは感じられず、「全面的に無意味」とさえ思えたのは、直接的にはそれが僕の考える現実的「リアリティー」や「意味」と合致しなかったからだが、その根底にあるのは、具体的「表現」とそれによって伝えるべき「リアリティ―」を切り離して捉える僕の考えだったといえる。

このことは、当時の僕が会員の手紙をどう添削、講評したかにも深く関わって来る。僕は手紙の中で、「ハンバーグ・ステーキとナツメグの関係についてのくだり」については、「台所の暖かい匂いや玉ねぎを切るとんとんという包丁の音が生き生きと感じられる」点など、「生活感にあふれたなかなか良い文章」と高く評価する反面、「国電の切符自動販売機についての文章」は「風景が読み手に伝わってこない」と言い、その理由について、「どうか鋭くあろうと思わないで下さい。文章というのは結局は間にあわせのものなのです」と述べている。当時の僕は、ある「くだり」や「文章」についてはその情景（匂い、音、風景）が「生き生きと感じられる」ことを評価し、その反対に「鋭くあろう」とするあまり、「文章」が「結局は間にあわせのもの」であることを忘れ、その巧拙や完成度を目的化してしまうことを戒める。つまり、当時の僕は確かに表現の「リアリティー」や「意味」とそれを伝える「文章」の「くだり」を切り離して捉えていたのだが、僕が会員の手紙の中に現実的「リアリティー」を見いだせなかった直接的な理由は、僕にとっての現実的「リアリティー」とは生活の情景が「生き生きと感じられる」というレベルでしかなかったことによる。しかし、会員の手紙に潜む現実的「リアリティー」とは、そこに流れる書き手の孤独感であり、読み手がそれを感じ取れるかどうかがポイントだったはずであろう。当時の僕にとって、それらが単に「退屈な手紙」や「ほほえましい手紙」や「悲しい手紙」にしかすぎなかったのは、その書き手が「その手紙を出すべき相手」を「ペン・マスター」以外に「みつけられな」いほど孤独だったということを理解し得なかったことによるであろう。つまり、文章のリアリティーとは単に書き手によって作られる何かというだけでなく、それは読み手に受け取られることで初めて実現されるのである。「表現」とその「リアリティー」が切り離せないというのも、実は「リアリティー」（意味）のそのような実現のしかたに深く関わっているのである。

しかしそれにもかかわらず、他方において、僕の書いた指導の手紙が会員達にとって救いであったことは否定できない。事実、会員達は「誰ひとりとして僕の文章能力に不満を洩ら」さなかったし、「僕の評判は上々で」あり、「彼女たちは心の底から僕を教師として信頼しているようだった」し、僕が「そのアルバイトを辞めることになった時、僕の指導していた会員たちはみんな残念がってくれた」のである。

ハンバーグ・ステーキを御馳走してくれた女性は、僕の講評の手紙について次のように言っている。

「長いあいだ手紙を書いてくれてありがとう。とても楽しかったわ。あなたのところに手紙を書いたことで、私はなんだかずいぶん救われたのよ」

「私は思うんだけれど、あなたは何か文章を書く仕事につくといいんじゃないかしら。あなたが講評のときにくれる手紙はとても素敵だったから。私はあれをすごく楽しみにしていたのよ。本当に。お世辞じゃなくて。あなたはそれをただ単にアルバイトのノルマとして書いていたのかもしれないけれど、でもあそこには何か心がこもったものが感じられたのよ。ぜんぶちゃんとまとめて取ってあるし、ときどき取り出して読みなおしているのよ」

僕の講評の手紙は確かに彼女達の心を開き、彼女たちの心に届き、その孤独を癒したのであった。そして僕がアルバイトをやめる時に、「多くの人々がこれほどまで僕に対して正直になってくれるチャンスなんて、この先二度とないような気がした」と感じたのは、僕自身もまた人と人とが心を開いて互いのメッセージを受け取る生の温かい手触りを確かに感じ取っていたことを示している。

彼女たちの孤独を理解していなかった当時の僕は、会員の手紙から「物事のリアリティー」や「意味」を感じることができなかったにもかかわらず、会員達は僕の手紙から「何か心がこもったもの」を受け取り、それが彼女たちの心を癒した。ここで重要なのは、僕の手紙が僕の主観的意図を超えて機能していたということである。僕の認識には盲点（あるいは欠落）があったにもかかわらず、僕は確かに他者との間にコミュニケーションのルートを開き、確保することができた。僕自身がそのことを確かに体感していたのであり、その体験が僕にとって小さいものであったとは考えにくい。しかし、僕自身がそのことに改めて気づき、確認するには、十年後に当時を振り返ってこの小説を書くことが必要だったのではないだろうか。

３　十年後の現在、僕がマンションの「窓」を見て思うこと

「窓」は、当時大学生だった僕が女性の家を訪問して「ごく普通のハンバーグ・ステーキ」をごちそうになった出来事を十年後に回想したものであるが、小説結末では、現時点における僕の思いが語られる。僕は次のように語っている。

十年たった今でも小田急に乗って彼女のマンションの近所を通るたびに、彼女とあのかりっとしたハンバーグ・ステーキのことを思い出す。僕は線路沿いに並んだマンションの建物を眺め、あれはどの窓だったかなと思う。彼女の家の窓から見えた風景を思い出し、あれはどのあたりだったかな、と考えてみる。でも僕にはもうぜんぜん思い出せない。

我々が過去を回想するというのは、具体的で一回的な出来事を認識の次元において再構成することであり、出来事を外側から対象化することを免れない。それは、ここで僕がしているように、「線路沿いに並んだマンションの建物を眺め」ることであり、「あれはどの窓だったかなと思う」ことである。その時にはもちろん「彼女の家の窓から見えた風景を思い出」すことで、その出来事を内面化しようと試みるのだが、その試み自体が現時点から「思い出す」とか「想像する」という外側からの対象化を免れないのである。そのような過去の対象化の延長線上に、ここで一つの問題が唐突に前景化してくる。その様子は次のように語られる。

僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？

これがこの文章のテーマだ。

その答えは僕にはわからない。今でもぜんぜんわからない。どれだけ年をとっても、どれだけ経験をかさねても、わからないことはいっぱいある。

僕は十年前の出来事を回想した後、「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問題を唐突に示して、「これがこの文章のテーマだ」と読者に迫る。しかも、「その答えは僕にはわからない」と繰り返し強調するのだが、その「わからなさ」は「どれだけ年をとっても、どれだけ経験をかさねても、わからないこと」であるとして、人間にとって根源的な「わからなさ」であることを念押しするのである。小説の結末で、こういう問題を読者に示し、迫ることにいったいどんな意味があるのか。

僕は、十年前の自分が彼女に送った手紙からこの小説を語り始めていた。そこで語られたのは、「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」は、「パイナップル抜きのハワイ風ハンバーグ・ステーキ」としてしかもたらされないというエピソードであった。本稿においては、それを、人間が体験するのは常に具体特殊的な出来事であり、その中から一般的本質を抽出するためには、出来事の具体的一回性を捨象する必要があることの比喩と理解した。確かに具体的体験（出来事）と抽象的認識（本質）を切り離すことは一般的には自明であるし、むしろ具体的体験と抽象的認識を素早く関係づけることは、帰納と演繹を自由に操って論理を運用する能力を示すことになるかもしれない。少なくとも、当時の僕は、「パイナップル抜きのハワイ風ハンバーグ・ステーキ」によって「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」を得ることを手軽な手順としてイメージし、その問題性を深く捉えていたとは思われない。

だが、出来事の具体的一回性が抽象的認識へ還元される中で人間の経験のかけがえのなさが捨象されるというのは、実は重い問題ではないのだろうか。それは、人と人が心を開いて相互に交流する上でマイナスをもたらさないのだろうか。というのは、具体的な出来事とは、他者のメッセージを柔軟に感受し、自分自身も心を開いて相手にメッセージを送り返す営みそのものだからである。そこで求められるのは、効率的な論理運用能力や優れた言語能力などではなく、むしろ相手の思いや心情に心を開いて寄り添う姿勢なのではないか。そこで、「語る」ことの意義がクローズアップされるのはむしろ自然な流れであり、僕が「ペン・マスター」として会員達と手紙のやりとりをする中で学んだのは、言葉が人と人との間に交通を開くことができるということだったのではないか。しかし、会員達との手紙のやり取りに孕まれた意味が僕に見えてくるには、彼女の家を訪問するという出来事が不可欠であった。

では、「僕はあなたの作ったごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを是非食べてみたくなりました」と書いて、「ごくあたりまえ」の一般的経験を彼女と共有することへの希望を表明した僕が、彼女の家で「ハンバーグ・ステーキ」を食べ、二人で話をしたことは、僕にとってどういう経験であったのか。おそらく当時の僕に予想されていたのは（「何ものも二十二歳の青年の好奇心を押しとどめることはできない」）、そういう状況において当然生じるだろう一般的出来事（「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキを是非食べてみたくなりました」）としての「寝ること」であっただろう。またその時、彼女が「主人とはいろんなことがうまく話しあえないの。気持が伝わらないのよ。あの人と話していると、お互いにまるで違う言葉で話をしているみたいに思えることがよくあるの」と言ったのに対して、当時の僕は「そういう風に気持を伝えられない相手と一緒に暮らしているということじたいが僕にはうまく理解できなかった」という。このことは、その時の僕には、人と人との間をつなぐ言葉の機能が十分わかっていなかったことを示しているのではないだろうか。

しかし、実際にそこで僕が出会ったのは、自分が「ただ単にアルバイトのノルマとして書いていた」手紙が彼女の心の奥深くに届き、彼女はそのことに「ずいぶん救われた」のだという思いがけない言葉だった。「あなたが講評のときにくれる手紙はとても素敵だった」、「私はあれをすごく楽しみにしていたのよ。本当に。お世辞じゃなくて」。「あそこには何か心がこもったものが感じられたのよ」等々、僕はどんな思いでこれらの言葉を聞いたのだろうか。それは、言葉がどれほど人の心と心を深くつなぎ合わせるのかということに僕を目覚めさせ、僕を根本的に揺り動かしたのではないだろうか。少なくとも、特殊個別的な経験を一般的認識に転換することで失われるものがあること、そのかけがえのなさに僕を目覚めさせたのではないか。もしそうでなければ、あえて僕が今、この出来事を取り上げて語り出す必然性はなかったように思われる。

しかし僕の中に、「あの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いが浮上したのは、当時の出来事の中においてではなく、十年後に過去を回想して語る中においてである。僕は、今おそらく小説を書くことを職業にしているのであり、出来事は語られることなしに「出来事」として現れないこと、言い換えれば体験の中に意味を求めるには「語る」ことが不可欠であることを知っているであろう。だがそれにもかかわらず、「ごくあたりまえのハンバーグ・ステーキ」を食べるつもりで彼女の家を訪問した僕は、ハンバーグ・ステーキを食べることに「あたりまえ」などはあり得ず、人と人とは常に一回的体験として出会うのであり、そのかけがえのなさこそ人の生のかけがえのなさだということであった。そのようにみれば、当時の出来事を語ってきた僕が、今ここで「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いにぶつかったこともあながちわからないではない。なぜなら、「寝ること」は「語ること」と同様、人と人とを深い場所で出会わせ、交流させ、孤独を癒す営みだからである。それは十年前の僕が「好奇心」として抱いたような、「ごくあたりまえ」の一般的経験としての「寝ること」ではない。むしろ、どこまでも個別一回的なかけがえのない体験としての「寝ること」である。ここで「僕はあの時彼女と寝るべきだったんだろうか？」という問いを示して、「これがこの文章のテーマだ」と読者に迫ることには、一回的な人と人との出会いに「～すべき」という一般解などあり得ない（「分からない」）ことを痛感した地点に立って、かけがえのない人生をどう生きるのかを問うところに、語ることの意味を求める僕の姿勢が示されているといえる。少なくとも、その問いの「答えは僕にはわからない」と繰り返し強調し、その「わからなさ」は「どれだけ年をとっても、どれだけ経験をかさねても、わからないこと」であるという、人間にとって根源的な「わからなさ」を念押しするそのことの中に、作家としての僕の姿勢が示されているのではないだろうか。

文章の意味とは、書き手の理解や考えとは独立したところに「生まれる」のであり、読み手は作者の手を離れた場所でそれを受け取る。書き手の仕事は語ることを通して読者の心を開き、読者を自分自身に向かい合わせることであって、作者がその出来事について解釈したり、その意味を示したりすることではない。むしろ、作者自身は自分が何を語ったか知らないままに出来事を語るからこそ、その言葉は「リアリティー」を伴って読者に迫るのである。少なくとも、「ペン・マスター」としての僕と彼女の間で行われた手紙のやりとりと、そこから彼女が受け取ったものは、そのことを示していた。そして、僕がその一部始終を改めて語ることにより、僕自身もまた改めて語りの逆説的機能に気づかされたのではないだろうか。

作品結末において、僕は次のように語っている。

僕はただ電車の窓からそれらしい建物の窓をじっと見上げるだけだ。すべての窓があの彼女の住んでいた部屋の窓であるように思えることもある。そしてどの窓もぜんぶ違う窓であるようにも。そこにはあまりにも多くの窓があるのだ。

僕の目に入る「あまりにも多くの窓」は、すべて「彼女の住んでいた部屋の窓であるように」思えると同時に、「どの窓もぜんぶ違う窓であるように」も思える。作家が語ることがらとは、すべて具体的個別性に貫かれた一回的な出来事に他ならないし、その一回性にこだわることで作家はかけがえのないものを語り出すことができる。しかし、その「意味」は、作者自身の理解を超えて、読者の中に自らを開示するのである。

小説「窓」とは、大学生であった僕が十年前の出来事を語ることで、人が語ることにまつわる核心に焦点化して示した小説なのではないだろうか。