

『ねじまき鳥クロニクル』の水脈

—レイモンド・カーヴァーと村上春樹

明石 加代

はじめに

村上春樹が一冊目のレイモンド・カーヴァー短編集『僕が電話をかけている場所』を翻訳出版したのは、一九八三年のことである。翌年の夏にはカーヴァーを訪ね、アメリカ西海岸の港町で膝をまじえて語り合う。だがその四年後、一九八八年の夏、カーヴァーは五〇歳という若さで肺癌のために死去する。そして一九九〇年、村上春樹は個人全訳によるレイモンド・カーヴァー全集の刊行をはじめめる。

スコット・フィッツジェラルドやトルーマン・カポーティなど、村上春樹が偏愛するアメリカの作家は何人かいる。しかしなかでもレイモンド・カーヴァーには特別な位置が与えられている。たとえば、カーヴァーが遺した多少難のある未発表作品に対する次の発言。「センエツかもしれないけど、できることなら僕なりに少しでも引つ張り上げてあげたいという気がするんですよ。だから、たとえばそういうちょっと問題を含んだ短篇を誰か他の人が訳すというような話を聞いたら、行って奪い取ってきたくなるんじゃないかな」。続いて、「昔つきあっていった女の子が困っているからちよつと行って助

けてあげよう、とかね」とつけ加えている²。お得意の洒落た表現だが、「昔つきあっていった女の子」という言い回しはどこか意味深である。「あこがれの人」とも、「昔の友人」とも違う。村上春樹はレイモンド・カーヴァーに対するとき、成長の過程をともに過ごし、その痛みや秘密——いくばくかの負い目を含む——をわちあつた昔のガール・フレンドに対するのと同じような気持を掻き立てられるというのだ。これは、フィッツジェラルドやカポーティに対する「だって、天才だもの、あの人たちは」「空に浮かんだ星みたいなものです」という態度とは、明らかに異なっている。

レイモンド・カーヴァーの翻訳を始めた八〇年代前半、村上春樹は、都市に生きる若者の風俗をクールで洗練された手法で描く作家として、若い世代を中心にカルト的な人気を得ていた。一方、レイモンド・カーヴァーはアメリカの田舎町を舞台とする小説を多く書いていた。その登場人物は、アルコール中毒者、失業者、妻に去られた男、子どもを亡くした夫婦——みな一様に憂うつな顔をしている。カーヴァーは、彼らの閉塞した状況とうつ屈した内面を丁寧に選んだ言葉で書きとめていく。そこには胸躍る冒険も心温まる希望も明快な解決もない。村上春樹の書くクールで洗練された——ともすれば薄っぺらで、内容がないと評されてきた——作品とは、かけ離れている。

だが周知のように、村上春樹は「ねじまき鳥クロニクル」を書き上げたことで大きく変貌を遂げた。現在と過去、東京と中国大陸、個人の歴史と国家の歴史といった対照的な出来

事や遠く隔てられた場所が並列的に語られていくこの長編は、一編の交響曲にもたとえられる大作である。もはやこの作品を「薄っぺら」と評する人はいまい。そこには、相応の責任を引き受けながら現実や社会に関わっていかうとする作者の姿勢が、強く打ち出されている。

なかでも、夫婦という男女のペアが作品の中心に据えられたことは注目すべき出来事である。これは村上春樹にとつて、長編における初の試みである。⁴『ねじまき鳥クロニクル』執筆のもっとも基本的な動機は「トオルとクミコという夫婦の物語を描くことだった」と村上春樹は語っている。「加納クレタとか笠原メイとか、それ以外のいろんな人たちが物語に出てくるけれど、彼らの存在は、どちらかといえば外部的なもので、基本的な三人（岡田トオルとクミコの夫婦、綿谷ノボル）の關係に様々な小説的な刺激を与える役を果たしている」、⁵あるいは「やっと『ねじまき鳥クロニクル』で夫婦というものを書けるようになった」とも。こうした発言から、夫婦が重要なモチーフとしてはつきり意識されていたことがわかる。

夫婦というモチーフ。それは、レイモンド・カーヴァーが好んで描いたものでもある。すれ違い、目に見えない亀裂、隠された暴力性。カーヴァーは、夫婦の日常にひそむ微妙な空気の揺らぎを描いた作品を数多く遺した。村上春樹の関わりの深さを考えれば、『ねじまき鳥クロニクル』における夫婦というモチーフにカーヴァーの影響をみるのは自然な連想かもしれない。ゆえに、そのような影響関係が成り立つとして、問うべき問題はそれがどこまで本質的なものかという点であ

ろう。

レイモンド・カーヴァーの存在がなければ『ねじまき鳥クロニクル』は成立しなかった、少なくとも今あるような私たちの『ねじまき鳥クロニクル』ではありえなかった——本論は、そのような立場から『ねじまき鳥クロニクル』の成立過程を追う試みである。それによって、村上春樹がカーヴァーから継承したもの、夫婦というモチーフに付託したものを探ってみたい。

「足もとに流れる深い川」——痛みとしての水源

レイモンド・カーヴァーとの出会いについて、村上春樹は次のように語っている。それは一編の短編小説からはじまつたという。

「僕がカーヴァーを最初に見つけたのは、たまたま『The West Coast Fictions』というアンソロジーを読んでまして、カーヴァーのところきたら、もうそのページだけが光り輝いているんです。ピリピリくるのね。そのときに読んだのは『So Much Water So Close to Home』。『足もとに流れる深い川』と訳したっけ。僕は読んでもう本当に胸が震えるぐらいびっくりしたんです。「これだ!」と思った」。

「足もとに流れる深い川」は、ある事件をきっかけにすれ違っていく夫婦の日常が、妻の視点によって語られる短編である。^{9,10}語り手はクレアという女性。彼女は夫と幼い息子の家族三人で暮らしている。ある日、夫は遊び仲間四人と連れだって溪流へ釣り旅行に出かける。四人は山中に車を停め、

目的の釣り場までさらに何マイルか歩く。到着してまもなく、一行は川に浮かぶ若い娘の死体を発見する。レイプ殺人らしい。彼らは死体がどこかへ流れていかにようにナイロンひもで手首を縛り、旅行の予定をそのまま続ける。そして帰りに保安官に電話をかける。クレアは翌日夫から事件の顛末を聞かされ、強いショックを受ける。そんな妻に対して夫は、「女はもう死んでたんだ」「何がいけないんだ。何も悪くない」と苛立ちをつのらせる。事件をきっかけに日常生活に違和感をいだき、不安定になっていくクレア。クレアの意識は、かつて男たちに殺された高校の同級生や、今回の事件で死んだ少女のもとへとさまよっていく。そんなクレアにいつものようにセックスを求める夫。どこかで誰かが深く傷ついている、日常は何ひとつ変わらない。誰もが日常に固く閉じこめられているという事実、クレアは深く静かに絶望していく。そして、小説はクレアの自我の崩壊を暗示して、ぷつんと語り終えられる。

愛してるよ、と彼は言う。

彼は何かべつのことをしゃべっている。私はゆっくりと肯く。とても眠い。それから私ははっと目を覚ます。そして言う。ねえ、スチュアート、わかって。彼女はただほんの子どもだったのよ。

(レイモンド・カーヴァー「足もとに流れる深い川」)

いったいこの作品の何が、「ページが光り輝く」ほど強く村

上春樹の心を捉えたのだろうか。ここに描かれているのは、得体の知れない大きな力にのみこまれるようにえんえんと続いていく日常に閉じこめられ、損なわれていく女性の姿である。クレアの意識は途中から分裂しはじめる。片方の意識は夫や子どもと生きる日常の時間に、もう片方はだれかの欲望のはけ口になり殺された少女たちのいる別の時間——そこではクレアも犯され血を流している——に。クレアがそんな暗い場所にいることに夫は気づこうともしない。気づいても何もできない。けれども夫は、彼がいうように「何も悪くない」。ただ、日常生活の流れに身を委ねているだけだ。そして日常から逃れられないのは彼女自身とて同じことである。その事実が、クレアの絶望をさらに深くする。

この作品をきっかけに村上春樹はカーヴァーの世界にのめり込んでいく。村上春樹は、翻訳を手がける作品の条件に「共感」と「学べるもの」があることを挙げている。そのうち、共感のほうは理解しやすい。村上春樹はデビュー以来、現実と関係を結ぶことを避けて生きる若者を描いてきた。初期作品の登場人物は、誰も名前らしい名前をもたない。初期長編三部作を例にとるなら、主人公は「僕」、友人は「鼠」、その他の人物も、「双子」「秘書」「小指のない女の子」というように、その人物の特徴か役割によって示されるのみである。村上春樹にとつて、名前とは外的現実から強制的に与えられるものであり、名づけられることは意識を放棄して地上にしばらくつけられることを意味していた。¹²⁾ 個人が自己存在の中核——本源的な自己——を守りながら、現実という暴力に満ちた場所

を生き抜いていくこと。それが、デビュー以来一貫して変わらない村上春樹の文学的テーマである。日常的現実そのものが人を損なっていくというひとつの状況を切り取ったこのカーヴァーの作品が、村上春樹にどれほど強い共感を引き起こしたかは想像に難くない。

次に「学べるもの」について考えてみよう。この作品は先述のように既婚女性の視点で描かれている。子どもを持つ既婚女性というのは、あらゆる意味で初期の村上ワールドから遠い。そのような存在を排除することで「僕」と「鼠」の乾いた世界は成り立っていたといってもいい。だが、自分の世界をつくるために排除した存在もまた、この現実のどこかで傷を受けている——クレアという女性の存在は、「僕」もまた他の誰かを傷つける存在であるという情け容赦のない事実を村上春樹に突きつけたのではないか。つまり、暴力を与える側としての「僕」に直面させられたのだ。あるいは、無感覚な夫の姿に男という性をもつ自らを重ねあわせすらしたかもしれない。それは「学べるもの」を見出すというような穏やかな体験よりむしろ、強い衝撃だっただろう。村上春樹はこの作品に自我の平衡状態を乱されたからこそ、翻訳という作業によって自らの内側を通過させ、より高い次元でバランスを回復することを必要としたのではないだろうか。

「足もとに流れる深い川」を皮切りに、村上春樹は次々とカーヴァー作品の翻訳を手がけていく。カーヴァーへの傾倒は翻訳出版だけにとどまらず、やがて自作にもその影響を滲ませていく。そして、「ねじまき鳥と火曜日的女たち」という、

レイモンド・カーヴァーの影響の色濃い短編小説が書かれることになる。

「ねじまき鳥と火曜日的女たち」——殺された路地の時間

「あなたが殺したのよ」と妻は言った。

僕はため息をついてもう一度バスタオルで頭を拭った。

「あなたが猫を見殺しにしたのよ」と暗闇の中で彼女はくりかえした。

「よくわからないな」と僕は言った。「猫は自分ではなくなつたんだ。僕のせいなんかじゃない。それくらいのことには君にだってわかるだろう？」

(中略)

「あなたってそういう人なのよ」と妻は言った。「いつもいつもそうよ。自分では手を下さずにいろんなものを殺していくのよ」

僕は何かを言おうとしたが彼女が泣いているのを知ってやめた。

(「ねじまき鳥と火曜日的女たち」)

「ねじまき鳥と火曜日的女たち」は一九八六年に発表され、短編集『パン屋再襲撃』に収録された。のちに『ねじまき鳥クロニクル』の原型となった作品で、その第一部にほぼ相当している。

語り手「僕」は三〇歳の男性。三ヶ月前に仕事を辞め、失

業中である。仕事をもつ妻がいるので慌てて次の職を探す必要はない。そんな「僕」に知らない女から電話がかかってくる。女は「十分間時間を欲しいの」と奇妙なことをいい、セクシユアルな会話に引き込もうとする。だが「僕」は、時間が無いといって取りあわない。とはいえ「僕」には簡単な家事以外、特にやることはない。唯一の用事といえば、数日前にいななくなった猫を探すことくらいである。「僕」のほうは猫探しに乗り気ではないのだが、妻は熱心にそれを求めている。しかし猫は見つからない。それを伝えると妻は、「あなたが猫を見殺しにしたのよ」と言って泣き出してしまふ。「僕」はさっぱり訳がわからず途方に暮れる。

謎めいた短編である。謎ばかりが増えていき、何も明らかになれないまま幕が下ろされてしまふ。さつと読んだだけでは、「僕」と同じく読者にも、なぜ「僕」が責められ、妻が泣き出さなくてはならないのかわからない。

だが明らかながひとつある。それは、この作品がレイモンド・カーヴァーの強い影響のもとに書かれたということである。謎の女からの電話という設定に、カーヴァーの読者は「あなたお医者さま？」を思い浮かべるだろう。書き出しの一文が「クリスマス15の夜」に酷似していることは、作者自身16が言及している。だがこれらはあくまでスタイルの問題に過ぎない。もつと本質的な点は、この作品が夫婦の関係を扱った短編だということである。そこで、この作品の横にレイモンド・カーヴァーの作品群、とりわけ「足もとに流れる深い川」をおいてみる。そうすると、一見謎ばかりの「ねじ

まき鳥と火曜日の女たち」における妻の絶望の深さは、判じ絵のようにくつきりと浮かび上がってくるのだ。この作品を書いたとき、村上春樹は、自分の描こうとする世界とカーヴァーの作品世界を二重写しのように見ていたのではないか。

妻は、「路地」のつきあたりの空き家に猫を探しにいつてほしい、という。「路地」とは、建ち並ぶ家々のすきまをつなぐ、入り口も出口もない細長い土地のことである。まだ家がまばらな頃には通路としての役割を果たしていたが、今はふさがれ、クモが巣をはっている。「猫を探して」というのは、忘れ去られた家々の裏側を歩いて、という妻からのメッセージなのではないだろうか。妻は「路地」という家々の裏側に、人々と共有する日常とは別の時間を持っているのだ。「足もとに流れる深い川」のクレアが、殺された少女たちと生きる、日常とは別の時間をもっていたように。

日常の裏側にある時間もまた、妻にとっては自らの大切な一部だったはずである。それが、繰り返される日常のなかでどこかへ行ってしまった。猫がいなくなるといふのは、彼らの生活からあるバランスが失われたことを意味している。それを回復するために、夫に「路地」を歩いて欲しかったのだ。でも夫が「路地」を歩いて、猫をみつめることはできない。妻がそんな場所に入りしめたことを知って、不愉快になるような夫なのだから。彼は表から見える妻にしか興味を持ってない人物なのである。そのような自分のあり方が妻の大切な何かを損なっていることに、気づくこともできない。夫の無感覚。これこそが、本作品とレイモンド・カーヴァーの作

品群が共有するもつとも重要なモチーフである。

この作品が収録された『パン屋再襲撃』は、作中人物が初めて名前を獲得したという点においても記念碑的な短編集である。先述のように、初期の村上春樹の作品世界は、名前をもたない人物によって構成されていた。村上春樹は小説を書き始めてから九年間、「生理的にイヤ」でどうしても作中人物に名前を与えることができなかったと述懐している。名前をもたない登場人物はすべて「僕」の分身であり、その小説世界は誰からも相対化される必要のない「僕」だけのプライベートな空間だった。だがそのような固く閉じられた場所に、初めて名前を持つ者が招き入れられた。そのような転回点に位置する作品集に収められた物語のひとつで、「僕」は猫を見殺しにしたことを、別の時間を殺したことを妻に糾弾される。

また、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」は「女たち」が「僕」に接近してくる物語でもある。電話の女は、「あなたの頭のどこかに致命的な死角があるとは思わないの？」と謎かけをし、強引に「僕」をセクシュアルな会話に誘い込もうとする。「路地」の突き当たりに住む日常に苛立つ少女は、「人が死ぬのって、素敵よね」と「僕」の耳元で囁く。彼女たちは「僕」を、どこか日常の外部へと誘っている。でもこのときの「僕」は、「どうして僕のことをみんなそっとしておいてくれないんだ？」と苛立つばかりである。「僕」にはまだ彼女たちの声を聞く準備が整っていない。それにはまだ時間が必要なのだ。ゆえにこの作品は、続きが書かれるはずのものとして、村上

春樹の心に長くとどまり続けることになる。

『TVピープル』——苛立つ妻たちの物語へ

「ねじまき鳥と火曜日の女たち」を発表したあと、一九八六年一〇月からの約三年間、村上春樹は南ヨーロッパに長期滞在する。そこで『ノルウェイの森』『ダンス・ダンス・ダンス』という二つの長編小説を書き上げ、ベストセラー作家として広く認知されるようになる。一九九一年一月からはアメリカでの長期滞在に入り、次作長編の執筆に集中する。そうして四年半という時間をかけて完成されたのが、『ねじまき鳥クロニクル』第一部～第三部である。

先述の通り、『ねじまき鳥クロニクル』第一部には「ねじまき鳥と火曜日の女たち」が数箇所を除いてほぼ全文繰り込まれている。だが、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」と『ねじまき鳥クロニクル』はダイレクトに繋がっているわけではない。この二つの作品をつなぐ重要な作品群が存在するのである。それは一九九〇年、つまり村上春樹が「ねじまき鳥クロニクル」執筆に入る直前に刊行された短編集、『TVピープル』である。

『TVピープル』の収録作はどれも不気味さをたたえた話であり、ほとんどすべての作品に結婚している、あるいはこれから結婚する、あるいは結婚しそなった男女が登場する。村上春樹がこれほどまとめて夫婦や家庭を扱った作品を発表するのは初めてのことである。頻出する夫婦のモチーフから、この短編集が「ねじまき鳥と火曜日の女たち」と「ねじまき

鳥クロニクル」を橋渡しするものであることは明らかである。その特徴がもつともよくあらわれているのが、表題作「TVピープル」である。

結婚四年目を迎えた若い夫婦の物語。語り手「僕」は電機会社の広報部に勤めている。妻は小さな出版社に勤め、自然食に関する専門誌の編集の仕事をしている。妻のほうは「ねじまき鳥クロニクル」のクミコと同じ設定であり、この短いストーリーがすでに「ねじまき鳥クロニクル」と地続きの世界で語られていることがわかる。語り手の「僕」は、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」の「僕」をさらに無感覚にしたような人物である。無感覚と無力感にすっぱりと包まれながら、とりあえず日常に波風を立てないように細心の注意を払って日々を過ごしている。そんな「僕」のもとに、「TVピープル」なる奇妙な人々がやってくる。彼らはじわじわと「僕」の日常を侵していく。「僕」の日常生活は少しずつずれていく。そして、妻の帰宅がいつもより遅いある夜、TVピープルから「奥さんはもう帰ってこないよ」と告げられることになる。

「ねじまき鳥と火曜日の女たち」から三年、妻はついに出ていこうとしているのだ。最初のうち「僕」はTVピープルの言葉に耳を貸そうとしないが、次第に、自分たちの関係について考えはじめる。それがすでに損なわれていたことに、おぼろげながら気づきはじめる。そして電話線の向こう、手の届かない遠くにいる妻にそっと思いを馳せてみる。「僕」はほんの少し、変わりはじめているようだ。

だが、「短編集『TVピープル』」に起こったもつとも注目す

べき出来事は、村上春樹が初めて女性を語り手にして作品を書いたことである。「加納クレタ」「ゾンビ」「眠り」の三編がそれにあたる。妻は「僕」のもとを去り、自らの声で語りはじめた。あるいは、それまで届かなかった声が作品世界に響きはじめたのだ。その様子はまるで、堰き止められていた水が一気に流れ出したかのようである。その勢いを示すように、この三編は後半に連続して並べられている。

最後におかれた作品「眠り」を、後年、村上春樹はもつとも印象に残っている短編のひとつとして挙げている。「眠れなくなってもう十七日めになる」というのがその書き出しの一文である。このあと、物語は短く歯切れのよいセンチメンスを重ね、一気にラストの破滅へと向かって押し流されていく。

語り手の「私」は三〇歳の女性。歯科医の夫と小学生の息子の世話をしながら穏やかに暮らしている。ある日突然、「私」は眠れなくなる。それと同時に、夫や子どもへの愛情が薄くなり、家事は単なる作業になる。眠らなくてもまったく疲労せずかえって生き生きとしていく自分に、現実や常識への勝利感を味わう。歳をとっていく夫が醜く見え、嫌悪感をおほえるようになる。「私」は日常からどんどん遊離していく。眠れなくなる前の穏やかな日々の記憶が遠いものになっていく——そしてある夜、港の公園に停めた車のなかで眠れない夜の時間を過ごす「私」のもとへ、「男たち」がやってくる。彼らは「私」の車を叩き、左右に大きく揺さぶりはじめる。

私はあきらめてシートにもたれ、両手で顔を覆う。そ

して泣く。私には泣くことしかできない。あとからあとから涙がこぼれてくる。私はひとり、この小さな箱に閉じこめられたままだにも行けないのだ。今は夜のいちばん深い時刻で、そして男たちは私の車を揺さぶりつづけているのだ。彼らは私の車を倒そうとしているのだ。

〔眠り〕

「眠り」は過去形を使って語り始められ、この夜の出来事や境に現在形に変化し、そこで幕を閉じる。読者には、「私」と一緒に車に閉じこめられ永遠に揺さぶり続けられるような読後感が残る。怖い小説である。

だが、この作品を貫いているものは恐怖ではない。それはむしろ苛立ちである。「私」は眠りを失うまで自分の内面に無頓着に生きていた。「昨日と一昨日がいかかわっても、何の不思議もない」ような毎日。ふと夫の似顔絵を描こうと思っても、どんな顔だったか思い出すことができない。そのような生活が、眠りを失ったことをきっかけに一変する。小説に読み耽り、ブランドーを飲み、歯科医の夫の手前控えていたチヨコレートを食べる。かつての自分が持っていた「激しい熱情」を思い出す。それが今の生活には存在しないことに苛立ちをつのらせていく。睡眠は人間が閉じこめられている「傾向の檻」のかたよりを中和するために必要なのだとする説に強い反発を覚える——私はそんなもので誤魔化されながら消費されていきたくない、眠りなんか必要ない、たとえそのために発狂したとしても——。

「傾向の檻」とは、自動的に過ごされていく日常を指している。「私」は日常という檻に苛立っているのだ。「私」は眠れない夜に『アンナ・カレニナ』を手取る。日常から飛翔して破滅する女の長い物語——新潮文庫版で、上中下巻合わせて一六〇〇ページ以上にも及ぶ——を、「私」はたて続けに三回も読むのだ。ここにロシアの貴婦人アンナの物語が挿入されることで、「眠り」という小説が入れ子状に別の物語を包含していることが示唆されている。明らかに、ここでアンナと「私」は照応関係にある。だが、「眠り」に響いているのはアンナの声だけだろうか。そのさらに奥深くから、別の女の声が響いてはこないだろうか。

それは、「足もとに流れる深い川」のクレアの声である。村上春樹が初めて書いた女性の一人称による作品である「眠り」には、村上春樹が初めて翻訳したレイモンド・カーヴァーの短編「足もとに流れる深い川」を彷彿とさせる印象的なシーンがいくつか挟み込まれているのだ。

眠れなくなった最初の夜、「私」は幻影のようなものを見る。黒い服を着た老人が、横たわる「私」の足もとに、水差しで水をかけ続けるのである。不思議なことに、どれだけ注いでも水はなくならない。恐怖のあまり「私」は声にならない叫びをあげ、それをきっかけに眠りを失う。この大量の水はいつたい何を意味しているのか。

この水というモチーフこそ、レイモンド・カーヴァーと村上春樹の作品を繋ぐ鍵となるものである。「足もとに流れる深い川」というタイトルは村上春樹の意識であり、原題は『S』

Much Water So Close to Home」という。大量の水、である。このフレーズは、クレアが事件後、夫と郊外の小川クワイバーにドライブに出かけたときに胸にわき上がってくるとも強い声として、本文にも登場する。原文ではイタリックで、翻訳では傍線で強調が施されている。

So much water so close to home, why did he have to go miles away to fish?

(“So Much Water So Close to Home”)

こんな家の近くにこんなちゃんとした釣り場があるのに、どうしてわざわざ遠くまで出かけなくちゃいけないかったのよ?

(「足もとに流れる深い川」)

村上春樹は so much water を「ストリーに沿って」「ちゃんとした釣り場」と訳している。だが、クレアの胸に湧きあがってきたこの強い声には二つの時間が重なり合っている。「声」は、夫が遠くの溪流へ釣り旅行に出かけたという事実そのものより、むしろ、少女の死体を放置したままで自分たちの楽しみに耽っていたことに憤っている。すぐ近くにあるのに夫の目には入らない水。それは、釣り場としての水であると同時に、殺された少女が浮かんでいた溪流の水でもあるのだ。「こんな近くにこんな悲しいことが起こっているのに、どうして釣りなんかしてられたのよ?」。「声」はそうも言っ

いる。

目の前にたくさんあっても気づかれることのない水。それは、なにかに閉じこもるように日常生活を送っている人々の目には映らない水である。「眠り」で「私」の足もとに注がれた大量の水は、この水だったのではないか。老人のもつ水差しは、あの溪流とつながっていたのだ。だからどれだけ注いでも尽きることがない。その水を足もとに注がれたために、「私」は日常から切り離され、たつたひとり、誰からも遠い場所で、「日常という檻」を見据える役目を負わされたのだ。

「TVピープル」にはもう一編、水の出でくる印象的な作品がある。「加納クレタ」である。女性の語り口による三編のうちの一編であり、どれも不気味な雰囲気を漂わせている収録作のなかでも、とりわけ奇妙な作品である。

語り手の加納クレタはある問題を抱えている。男たちはクレタをみると暴力的に犯さずにはいられなくなるのである。そのため、彼女は姉の加納マルタと人里離れた山奥にこもって暮らしている。マルタは、それはクレタの体の水が彼女に合っていないせいだ、という。マルタには「人の体を浸している水の音を聴く」という特殊な能力があるのだ。マルタはクレタにも水の音を聴く能力を会得するように勧める。それさえできれば、その問題は「もう解決したも同然」だと。しかし、クレタは自分の才能によって問題を克服しようとする。クレタには設計の才能があるのだ。やがてクレタは火力発電所の設計で成功をおさめ、問題は一見克服されたかにみえる。だがラスト、クレタはどこからかやってきた「燃えるような

緑の目」の男に暴力的に犯され、咽をナイフで切り裂かれてしまう。

それから私は自分の体を浸す水の音を聴いた。そう、本当に聞こえるのだ。小さな音だけど、それはちゃんと聞こえた。私は私自身の体の中に下りていって、その壁にそっと耳をつけて、微かな水のしたたりを聴いた。れろっぶ・れろっぶ・りろっぶ。

れろっぶ・れろっぶ・りろっぶ。

私の・名前は・加納クレタ。

（二）加納クレタ

クレタを犯してきた男の目は、「燃えるような緑」をしていたという。この緑色は強い印象を与える。緑という色の落ちていたイメージと暴力的に犯す男のイメージのあいだには、ずれが存在するからだ。なぜ、ここに緑色が用いられねばならなかったのか。

この謎を解く鍵も、やはり「足もとに流れる深い川」にある。レイプ殺人事件の犯人が乗っていた車が緑色、グリーン最新のシボレーだったのである。クレアは、ニュースを見てその事実を知るのが、さらにその翌日、少女の葬儀会場へと向かうためハイウェイを走り、ピックアップ・トラックの男につきまとわれる。その車もまた、緑色だった。傍目には、男はただ彼女に声を掛けるだけである。だがクレアは異様な

ほどに怯えて、車にたてこもってしまふ。緑という色は、体の芯から湧き上がってくるような怯えとともに、クレアの目に焼きついている。

加納クレタは、このクレアの目を通じて世界を見ているのだ。だから彼女を犯してきた男の目は「燃えるような緑」だったのだ。犯される女。水。クレアとクレタ。その共通性は単なる名前の類似にとどまらない。彼女たちは疑いなくその本質を共有している。

「足もとに流れる深い川」から流れ出した水は、「眠り」で「私」の足もとに注ぎ込まれ、小さな車に閉じこめられ男たちに揺さぶり続けられる彼女の目から、涙となって「あとからあとから」とめどなく流れ出す。やがて彼女の小さな車をいっぱい満たした水は、加納クレタの体を浸し、さらに大きな奔流となって、加納マルタ・クレタという水の姉妹を連れ、「ねじまき鳥クロニクル」へと流れ込んでいく。

「ねじまき鳥クロニクル」——「僕」の死

夫婦、日常、溢れる水というモチーフを導きの糸にして、「ねじまき鳥クロニクル」が書かれるまでの経緯を追ってきた。「僕」は少しずつ変化している。「ねじまき鳥と火曜日的女たち」では、女たちのメッセージを何ひとつ聞き取ることができなかった。「TVピープル」では、妻が出ていこうとしていたことを知ることはできたものの、それをどうすることもできなかった。そして「ねじまき鳥クロニクル」に至ってようやく、いなくなった妻に再び会うため自ら行動を起こす。「僕」

としかされていなかった語り手には、「岡田トオル」という名前が与えられる。

「ねじまき鳥クロニクル」は、「僕」岡田トオルが失踪した妻クミコを探す物語である。「僕」は酒れた井戸の底に下り、その暗闇のなかでクミコにまつわる謎を解き、彼女を闇の世界から連れ戻す。クミコを汚し闇の世界に繋ぎ止めているのはクミコの兄「綿谷ノボル」である。ゆえに、物語は「僕」と綿谷ノボルの対決でクライマックスを迎えることになる。だが、こうしてあらずじをまとめてしまうと、ここまで村上春樹の作品における夫婦というモチーフの流れを追ってきた私たちにはある違和感が生じる。そもそも妻を損なつたのは「僕」ではなかったか？

「僕」トオルは、クミコとの歴史に関する記憶を辿るため、酒れ井戸の底に下りていく。やがて、出会つたころいつも彼女の服装を感心して眺めていたことを思い出す。クミコは洋服を大切に扱う女性で、着こなしのセンスがあつた。続いてクラゲのことが記憶にのぼってくる。初めてのデートで二人は水族館へ行き、そこでたくさんクラゲを見たのだった。クミコはクラゲにすっかり魅了されるが、「僕」はクラゲを見ているうちに気持ち悪くなつてくる。「僕」はクラゲが大嫌いだった。「ぬるりとした冷たい感触」をもつクラゲたちは、「僕」にとつて、深い闇に引きずり込まれるような感覚を呼び覚ます生き物だった。

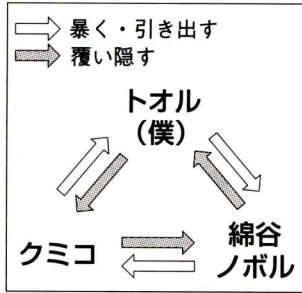
このエピソードからわかるように、「僕」には、最初のデートからクミコのなかの「クラゲのような何か」を知る機会が

与えられていたのだ。クミコは、そのようなものが自分のなかにあることを知つて欲しいとどこかで思つていたのだろう。にもかかわらず、「僕」の記憶するクミコはいつも美しく整えられた服を着る生真面目な女である。さらに「僕」はクミコが出ていったあと、その「白くすべすべした背中」を繰り返して思い出す。「僕」にとつてクミコは、服を脱いで裸になつてさえ、次には美しい皮膚で覆われていなくてはならない存在なのだ。綿谷ノボルが隠されたものを引きずり出すのは、「僕」がそのようにして日々、クミコを覆い隠し続けていたからなのである。

では「ねじまき鳥クロニクル」という小説は、クミコをはさんで、「僕」が覆い隠したものを綿谷ノボルが引きずり出すという話なのだろうか。ある意味ではそうだとはいえる。だが、視点を変えればまた別の関係が浮かび上がってくる。「僕」は、綿谷ノボルに対するときにはクミコに対するときとは逆の立場、つまり覆われたものを暴く側に立つのである。「僕」は初対面から綿谷ノボルの顔が「何か別のものに覆われている」ことを敏感に感じ取る。それ以来、その仮面の下の「どろんどろんとして、不自然にねじくれたもの」のことが頭から離れない。一方、綿谷ノボルのほうは「僕」に対し、「よく理解できないし、興味ももてない」と告げ、「僕」を「自分とは関係のない領域」に押しやろうとする。ここでは、綿谷ノボルが隠し、「僕」が暴き立てるといふ関係が成り立つ。

クミコと綿谷ノボルの関係はどうか。クミコは綿谷ノボルにまつわるものを遠ざけて生きてきた。結婚して三年目、注

意深く避妊してきたにもかかわらずクミコは妊娠する。クミコは自分の胎内（皮膚の内側）で育つ胎児に兄の暗い血の影をみて怯え、「僕」の留守にひっそりと墮胎手術を受ける。一方、先述のように綿谷ノボルはクミコに接近し、彼女が闇に返そうとした暗い部分を引きずり出そうとする——このように、「僕」とクミコと綿谷ノボルという三人は互いに役割を交換しながら、覆い隠す（洋服・皮膚・ペルソナ）→引き出す・暴く（裸・肉・性欲）という構造を形作っているのである（図）。



このように「ねじまき鳥クロニクル」は、いくつもの読みを可能にする小説として作られている。主人公が悪なるものを倒してとらわれの女性を救い出すという古典的なストーリーは、そのもつとも表層的なレベルである。もちろん読者は、そこで楽しんでこの小説から出ていってもいい。だが、さらに奥へと分け入っていくなら、そこには善悪の判然としない曖昧で漠とした世界が広がっているのだ。ラストで「僕」

が対決する相手が本当に綿谷ノボルだったかどうかも、実は、明確には描かれていない。村上春樹が「ねじまき鳥クロニクル」を、このように多層的な構造をもつ作品にした理由とは、何なのだろうか。この問いを探究するには、なぜ村上春樹は「ねじまき鳥クロニクル」を

執筆しなくてはならなかったかという、もつとも根源的な問いに立帰らなければならぬ。そして私たちはそれに近づく手掛かりをすでに手にしている。

「ねじまき鳥クロニクル」には水が溢れている。水的话题を最初に物語に持ち込むのは加納マルタ——「加納クレタ」の姉、水の音を聴く女——である。マルタは最初の面会で「僕」に水玉のネクタイを指定し、体の組成と水の関係について語って聞かせる。霊能者の本田さんは「水には気をつけた方がいい」と警告する。間宮中尉は、軍の密命を受けノモンハン戦でハルハ河を渡ったときの体験を語る。水族館の水に浮かぶクラゲたち。区営プールの水。ホテルの208号室に掛けられた河の絵。そしてラストでは、涸れていたはずの井戸から大量の水が湧き出す。

途中まで、最後には主人公は溺れて死ぬことになるだろうと半ば確信しながら書き進めていた、と村上春樹は語っている。「どうしてかはわからないけれど、どこでだかはわからないけれど、僕は、彼は最後に溺れて死ぬと思っていたんです。そういうイメージがはっきりと僕の頭の中にあつた。僕はそのときに彼の感じるであろう苦しみたいなものまで、はっきりと感じることができました」。

主人公の死。それは一人称小説である「ねじまき鳥クロニクル」にとつては、「語り手の死」を意味している。

キーワードとして作品中に何度も現れる「致命的な死角」という言葉は、この「語り手の死」の予兆となっている。「僕」は冒頭で、電話を掛けてくる謎の女にその言葉を投げかけら

れる。そして第二部の終わり、プールの水に浮かんでいるとき、この「死角」に関する啓示を受ける。

そう、僕には何か致命的な死角がある。

僕は何かを見逃している。

彼女は僕がよく知っているはずの誰かなのだ。

それから何かがさっと裏返るみたいに、僕はすべてを理解する。(中略) 間違いない。あの女はクミコだったのだ。(傍点原文)

〔「ねじまき鳥クロニクル」第二部〕

謎の女はクミコだったのだ。「僕」の視点からはどうしても見えなかったもの、見えるはずのないものが、「何かがさっと裏返るみたいに」突然見えるようになる。この瞬間、「ねじまき鳥クロニクル」という物語は「僕」という統一的な視点を失ったといえるのではないか。村上春樹は、「それ(プールのシーン)と呼応するように、彼はひとつのあがないとして、水の中で死ぬことになるだろうと思っただけです」とも語っている。見えないはずのものを⁽²³⁾見えた^{贖い}に、「僕の死」が予定されたというのだ。ということは、視点人物としての「僕」は構造上、この時点ですでに死んだと考えられるのではないか。「ねじまき鳥クロニクル」はこのあと第三部に入っていく、大きな質的变化を遂げる。もはや「僕」の語る物語ではなくなるのだ。第三部1には「笠原メイの視点」というタイトルがつつけられ、笠原メイという少女が「僕」に宛てて書いた手

紙という体裁を取っている。だが、その手紙を読む「僕」は登場しない。その次の章は雑誌の記事である。ここにも記事を読む「僕」は登場しない。そしてこの章のみ、活字が他の部分と違って二段組になっている。作者は、読者が「僕」を通さず、かにその雑誌に接するようにしようとしているようだ。これは、第一部と第二部に挿入された加納クレタや間宮中尉のエピソードとは、まったく意味が異なっている。それらはあくまで「僕」に向けて語られたものだった。

「僕」の語りは第三部3から復活する。だが、その語りは先の雑誌の記事に時間的に大きく遅れている。読者はここで、自分が語り手よりも先にこれから起こることを知っていることに気づく。これは奇妙な体験である。さらに最終章で、合計七通の笠原メイの手紙が「僕」に届いていなかったことがわかる。読者は、自分がメイに起こったこまやかな変化を知っているのに、語り手が何一つ知らないことに驚く。もはや、語り手はこの物語の特権的な位置にいないのである。

さらに第三部5は、何の説明もなくいきなり、ある少年のエピソードになる。この少年が誰か、本筋とどのようにつながるか、最後まで一切説明されない。いくつかの手掛かりから、この少年が第三部に登場する「赤坂シナモン」らしいと推測することはできる。だが、シナモンはこのエピソード以来一切の言葉を失っている。つまり「僕」はおろか、誰にもこの出来事を語っていないのである。このように、誰も読んでいない手紙、誰も語っていない話が「ねじまき鳥クロニクル」第三部にはいくつかが存在する。やはり、第二部の終わり

で統一的な視点としての「僕」は死んでいたのだ。

だがそうだとすると、次に問わなければならないのは、なぜ視点人物としての「僕」は死ななくてはならなかったのか、という問題だろう。

この問題は、「僕」の死が水中でおこったこととあわせて考えなくてはならない。「ねじまき鳥クロニクル」に溢れる水は、クレアに連なる女たちの悲しみや苛立ちを運んで、脈々と流れてきたものである。「僕」はそのなかで死んだのだ。この事實は、「僕の死」が彼女たちのために必要とされたことを示唆しているのではないか。

一貫したストーリーを持つ物語とは、ある一定の方向から見られたものである。そこには必ず「死角」が含まれている。そして別の誰かが、あるいは何かがそこにすっぽりはまり込んでしまうことは、十分にあり得ることである。それが誰かにとつて生きていくうえで欠かせないものである場合、まさに「致命的な死角」となる。たとえば、日本とアジア諸国の歴史認識のずれが引き起こす様々な軋轢は、その実際的な例だろう。ひとつの物語は別の誰かへの暴力になり得る——村上春樹は、「足もとに流れる深い川」から受けた衝撃以来、あるいはもつと以前から、ひとりの作家としてそのことをじつと考え続けていたのではないか。そのような視点で改めて一連の作品を振り返れば、短編で扱ってきた「日常」も、「ねじまき鳥クロニクル」で新たに取り入れられた「歴史」も、それを足場として人が安定して生きていくための物語のヴァリエーションにはかならない。「僕」の死が必要とされたのは、

「僕」の主観のみで完結する物語を放棄するためであり、それはさらにいうなら、大きな声で語られる物語の死角に入ってしまう誰かの時間——「路地」の時間——を解きはなつたためだったのである。

しかし、それならなぜ、村上春樹は最終的にトオルを生き残らせたのだろうか。

第三部の終わり、トオルは井戸の壁を通り抜け「ホテル」の208号室の暗闇に行き着く。そこに閉じこめられた女にクミコの名を与え、バットで何者かの頭を打ち砕き、再び井戸に帰還する。そのとき、涸れていたはずの井戸に水が湧き出すのだ。だがトオルは力を使い果たし、もはや指一本動かすことができない。水が口元までせりあがってくる——。

先述のように、村上春樹はここでトオルを死なせようと考えていたという。「でも、最後までできたときには、やっぱりそれは僕にはできなかつた。最後の最後の段階で、そこまですうっと引っぱり引っぱり引っぱり書いてきて、やっぱりこの人を助けようと思った。助けないと、この小説は結局意味ないんじゃないかと思つたんです（ゴチツク原文）²⁴」。そして、トオルは赤坂シナモンによって井戸から助け出される。

このとき、トオルが井戸のなかで溺れながら助けを求めているのは、遠く離れた地で眠る笠原メイである。笠原メイはトオルの声に応えるように目を覚ます。そして本人にも訳が分からぬまま裸になり、月明かりを全身に浴びながら「信じられないくらいいたくさんの涙」——「またもや水」——を流す。月明かりに浮かびあがる彼女の影は、「べつのもつと成熟した女の

ひとのからだ」のようだったとメイは手紙に綴っている。

この重要な場面に現れる「べつ、女のひと」とは一体誰なのだろうか。

村上春樹がこのとき特定の人物を想定していたかどうかはわからないし、その答えはひとつではないかもしれない。だが、「ねじまき鳥クロニクル」という長い物語が、つねに「べつ」の女のひとの影」にどこか突き動かされてきた小説であるということは、いえるのではないか。そして、「たくさんの涙を流す成熟した女のひと」——やはりここまで考察を重ねてきた私は、これをクレア、あるいはクレアに連なる女たちだと解釈したいと思う。

涙は、溢れては月の光のなかにつきつきと吸い込まれて消えていく。「ねじまき鳥クロニクル」のなかでもっとも美しい、静謐な場面である。村上春樹は深い思いを込めてこの場面を描き、それを手向けに、クレアたちを月の光の中に解いたのだ。そして同時に、レイモンド・カーヴァーという大きな影を葬ったのだ。

その浄化の時間のなかで、トオルに新たな生が与えられた。トオルを生き返らせることを決めたとき、村上春樹は物語のもつ暴力性というなにより重い問題を、カーヴァーから受け継いだものとしてではなく、真に自分の問題として、引き受け直したのである。トオルとともに、村上春樹もまた再生したので。

『ねじまき鳥クロニクル』のあと、村上春樹は初のノンフィクション作『アンダーグラウンド』に取り組む。そこでは、地下鉄サリン事件に遭遇した人々の少しずつずれた複数の視

点による「小さな物語」が、著者によって取捨選択されず、つじつまを合わせることもされず、ひとつの作品として呈示される。創作の領域では、同じ出来事をめぐりながら交錯することのない別々の視点による物語が交互に語られていく『海辺のカフカ』、「私たち」というカメラのような高く遠い視点によって語られる『アフターダーク』など、視点の問題に深くこだわった作品を意欲的に発表していく。

おわりに

村上春樹が『ねじまき鳥クロニクル』を執筆するに至る過程を、レイモンド・カーヴァーの影響という視点から考察してきた。夫婦というモチーフを中心に据えた『ねじまき鳥クロニクル』は、物語のもつ暴力性という問題に対し、村上春樹が出したひとつの答えだったのではないか、というのが本論の結論である。

心というやっかいなものを持つ人間は、物語なしにはこの現実のなかでうまくバランスをとって生きられない。物語は「この世界で個であることの孤独を癒しているのである」と村上春樹はいう²⁵。私たちは、物語することであてどない現実を自分を中心とするものに書きかえ、どうにかまとまりを保って日々を生きているのだ。

だからこそ、私たちは物語のもつ暴力性に自覚的であらねばならない。そして、大きな声の持ち主ほど、小さな声に耳を澄ます責任があるのだ。レイモンド・カーヴァーとはまさに、アメリカの片田舎にすむ人々の冴えない日常を描くこと

を通じて、小さな声に耳を澄ませ続けてきた作家ではなかったか。

デビユー当時とは比較にならないほど「大きな声」をもつようになった今、村上春樹は、祈るような気持ちで日々考え続けているのではないだろうか。「自分では手を下さずにいろんなものを殺していく」ことがないように、と。それには、自分のみを視点とする物語からは見えないものを見、聞こえない声を聞くことが必要なのだ。

たとえ、それによって物語の一貫性がこわれるのだとしても、それは必ずしも悪いことではない。物語は、わからないものを招き入れることをし続けなければいつか硬直し、やがて澱んでいくのだから。

註

- (1) レイモンド・カーヴァー『僕が電話をかけている場所』村上春樹訳、中央公論社、一九八三年。
- (2) 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』文春新書、二〇〇〇年、二〇三―二〇四頁。
- (3) 同書、二三八頁。
- (4) 主人公が過去に結婚していたという設定はある（『羊をめぐる冒険』）。
- (5) 村上春樹『メイキング・オブ・「ねじまき鳥クロニクル」』

『新潮』一九九五年二月号、二七四頁。

(6) 河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』岩波書店、一九九六年、八二頁。

(7) edit. by James D. Houston, *West coast fiction: Modern writing from California, Oregon and Washington*, Bantam Books, New York, 1979.

(8) 『翻訳夜話』前掲書、一九六―一九七頁。

(9) レイモンド・カーヴァー『足もとに流れる深い川』村上春樹訳『僕が電話をかけている場所』中央公論社、一九八三年 (Raymond Caver, *So Much Water So Close to Home, Furious Seasons and Other Stories*, Santa Barbara, Capra Press, 1977)。

(10) この作品には、ストーリーが微妙に異なる長い版と短い版がある。長い版が先に発表され、それを削ぎ落としたのが短い版である。さらに長い版のなかにも改訂がほどこされた別のヴァージョンがある。また、村上春樹も既訳に何度か手を入れていたため、いくつかの版が存在する。ここでは、プロセスを追うという本論の趣旨から初出のものを用いた。詳しくは『愛について語るときに我々の語ること』: THE COMPLETE WORKS OF RAYMOND CARVER 2 (中央公論社、一九九〇年) 所収の訳者解題を参照された。

(11) 『翻訳夜話』前掲書、三八―四〇頁。

(12) この点については既に他(明石加代「現実には傷を与えずこと——村上春樹の『成熟』と暴力をめぐる』、『心の危機と臨床の知』第五号、二〇〇四年『村上春樹スタディーズ2000—2004』若草書房、二〇〇五年に収載)で論じた。

(13) 山根由美恵は、無意識に潜む内なる悪意という視点から村上春樹の作品を概観し(村上春樹「中国行き」のスロウ・ボート論」『村上春樹スタディーズ2000—2004』若草書房、二〇〇五年)、村上春樹のなかに存在する他者を傷つけることへの怯えを浮き彫りにしている。

(14) 大杉重男の指摘がある(「春樹再襲撃」『ユリイカ臨時増刊 総特集村上春樹を読む』三三二巻四号、二〇〇〇年、一三頁)。

(15) 「ねじまき鳥と火曜日の女たち」は、主人公がスパゲッティを茹でているときに電話が掛かってくるという一文から、カーヴァーの「クリスマス夜の夜」は、主人公が掃除機をかけているときに電話が掛かってくるという一文から、それぞれストーリーが展開する。村上春樹は「あくまで偶然の一致です」といつつ、カーヴァーと自分が同じように書き出した一文から物語を引き出した経緯を詳しく書き記している(若い読者のための短編小説案内」文藝春秋、一九九七年「文春文庫、一一—三頁)。

(16) 村上春樹「『ノルウェイの森』の秘密」『文藝春秋』一九八九年四月号、一七二—一七三頁。

(17) この時期、村上春樹は他にも「水男」と「緑色の獣」という女性の語りによる短編(『レキシントンの幽霊』文藝春秋、一九九六年所収)を書いている。合計五つの女性一人称小説が一気に書かれたことになる。

(18) 村上春樹「若い読者のための短編小説案内」文藝春秋、一九九七年「文春文庫、二〇—二二頁)。

(19) 村上春樹は、当時半年ほど何も書けない状態が続いていて、久しぶりに机に向かつて一気に書き上げたのがこの作品だった、と述懐している(同書、二〇頁)。加えて、「ゾンビ」と「加納クレタ」は単行本書き下ろしであることから、「眠り」が一連の女性一人称作品の最初のものであることが推定できる。

(20) この強調はのちに改訂によって落とされる。カーヴァーの改訂に従って村上春樹も翻訳を修正したため、傍線があるのは中央公論社の単行本版のみ。

(21) この後に書かれた女性一人称による「緑色の獣」でも、「緑」という色が効果的に用いられる。さらにこの作品では暴力の方向が反転しており、興味深い。

(22) 村上春樹「メイキング・オブ・「ねじまき鳥クロニクル」『新潮』一九九五年一月号、二八〇頁)。

(23) 同書、二八〇頁。

(24) 同書、二八〇頁。

(25) 村上春樹「アンダーグラウンド」講談社、一九九七年

〔講談社文庫、七五〇頁〕。

本論で言及した作品

村上春樹

〔ねじまき鳥と火曜日の女たち〕〔パン屋再襲撃〕文藝春秋、

一九八六年、所収

〔TVピープル〕

〔加納クレタ〕

〔眠り〕〔以上三編『TVピープル』〕文藝春秋、一九九〇年、所収

〔ねじまき鳥クロニクル 第一部・第二部〕〔新潮社、一九九四年〕

〔ねじまき鳥クロニクル 第三部〕〔新潮社、一九九五年〕

〔緑色の獣〕

〔水男〕〔以上二編『レキシントンの幽霊』〕文藝春秋、一九九六年、所収

〔アンダーグラウンド〕〔講談社、一九九七年〕

〔海辺のカフカ〕〔新潮社、二〇〇二年〕

〔アフターダーク〕〔講談社、二〇〇四年〕

レイモンド・カーヴァー

〔足もとに流れる深い川〕

〔あなたのお医者さま?〕〔以上二編、『僕が電話をかけている場所』中央公論社、一九八三年、所収。その他『Carver's dozen—レイモンド・カーヴァー傑作選』中公文庫、所収〕

〔クリスマス夜の夜〕〔夜になると鮭は…〕中央公論社、一九八五年、所収

(あかし かよ・臨床心理学)