

吉行淳之介のオイディプス・コンプレックスと 村上春樹のアンチ・オイディプス

清水 義和

01. はじめに

村上春樹氏はアメリカのプリンストン大学で、1992年、日本文学を講義した時に、「第三の新人」を講義のテーマに選んだ。「第三の新人」のメンバーには安岡章太郎、吉行淳之介、遠藤周作らがいる。中でも、村上氏の作品で吉行の『砂の上の植物群』に出てくる津上京子を彷彿とさせる作品は「ノルウェイの森」の直子である。

吉行淳之介は『砂の上の植物群』の中で、京子の心身を極めて繊細に彫塑している。ちょうど、ハンス・ベルメールが『イメージの解剖学』の中で表明しているように、吉行が描いた京子の心身描写は造形されている。吉行はベルメールを知悉した澁澤龍彦と雑誌「モダン日本」誌(新太陽社)の編集を通じて交流があった。⁽¹⁾

ベルメールによれば、人間には自分自身ともう一人の自分がいるという。ベルメールは、『イメージの解剖学』で、人間の中にもう一人の自分がある事を理論化し絵画や人形やエッチングで描いて表わした。ベルメールが自らの作品に表わした女体の中に、何故、男の手が描かれているのか誰もが不思議に思う。けれども、実は、人間の心にはもう一人別の人格が住んでいて、それが、無意識に、女体に入っていく様子を、

ベルメールは絵に描きこんだ。

Progressivement sa réalité physique, à elle, s'impose à la sienne. Le timbre de sa voix, il le surprend dans le timbre de sa propre voix.⁽²⁾

従って、吉行の審美眼は、澁澤龍彦や瀧口修造の審美眼を濾過しているから、主人公の伊木一郎が見ている津上京子の心身描写は男から見た一方通行の視線ではない。というのは、伊木は自身の身体について何も語っていないかのように見えるけれども、京子の皮膚感覚や皮膚の下を流れる血液に対する反応は、同時に伊木自身の皮膚感覚や皮膚の下を流れる感触と敏感に照応し合っているからである。こうして、実は、伊木は京子の心身を見ているのだけれども、京子の身体の反応だけではなくて、伊木自身の身体の反応が呼応し合っている状態を想定しておく必要がある。

仮に、ハンス・ベルメールの『イマージュの解剖学』を度外視して、津上京子と伊木一郎の関係を見るならば、吉行の『砂の上の植物群』にある審美眼はその殆どが消失してしまうであろう。たとえば、ベルメールの『写真集』に描写されたユニカ・チュルンの身体は、同時に被写体となっているモデル自身の心の懊悩を現している⁽³⁾。現に、モデルのユニカ・チュルンは煩悶の末自殺を遂げる。このベルメールとユニカ・チュルンの関係の結末を見てみると、『砂の上の植物群』で京子が抱える悲惨さや、『ノルウェイの森』で直子が遂げる自殺とは極めて微妙なところで繋がっている。

また、ベルメールの『イマージュの解剖学』や『写真集』を解析する事によって、吉行が『砂の上の植物群』で京子の軀を痛めつける描写や伊木一郎が抱える心身の苦悩と何処で合体しているかを解読していかなければならない。更に、ベルメールの『イマージュの解剖学』や『写真

集』を分析する事によって、村上春樹氏が著わした『ノルウェイの森』で、直子が「ボク」（ワタナベ・トオル）との心身の軋轢の末に自殺する過程と繋がっていくプロセスを把握していかなければならない。

そのプロセスを双方の作品を相互に比較しながら、互いの作品を対照させる事によって、村上氏が心身の懊悩を『砂の上の植物群』から読みとり、やがて『ノルウェイの森』で直子の心身の中で再構築していった仕儀を読み解いていく。

02. 吉行淳之介の『砂の上の植物群』

丸谷才一は、「新ハムレット吉行淳之介『砂の上の植物群』」の中で、父ハムレット王の弟クローディアスが殺害し王妃と結婚したことに悩むハムレットと、主人公の伊木一郎の妻が亡き父と関係があったのではないかと悩む類似性を指摘している。更にまた、オフィーリアは『砂の上の植物群』ではバーのホステス津上京子とその妹に分裂して示されていると指摘している。

丸谷才一は、ハムレットの病気に対するイメージと伊木一郎の水に対するイメージが反復されていると指摘する。そして、丸谷は吉行がこのイメージの効果と代償に、「父と子の主題の追及を怠っている⁽⁴⁾」と分析している。この場面は、ハムレットが父ハムレットの復讐を怠っていることとの間には類似性が見られる。

O, vengeance!

Why, what an ass am I!⁽⁵⁾

また、ハムレットがオフィーリアに尼寺へ行けと言うのは、『砂の上

の植物群』で、バーのホステス津上京子とその妹に分裂して示されている。

Hamlet. Get thee to a nunnery: (961)

ところで、上野千鶴子氏は、吉行をミソジニー（女性嫌悪、女性蔑視）であると指摘している。だが、ハムレットがオフィーリアを蔑視する件を見ただけでは不十分であるのと同じように、吉行の審美眼がベルメールの『イマージュの解剖学』を濾過した結果の所産であることを見落とすと、吉行の審美眼は、たとえば、唯美主義者のオスカー・ワイルドが書いた『ドリアン・グレイの肖像』にある審美主義を見落として、俗悪な変態趣味しか把握出来なくなるだろう。

吉行が名付けた小説の題名『砂の上の植物群』は、パウル・クレーが描いた絵画に由来している。しかも、吉行の小説はパウル・クレーの絵画だけでなく、更にベルメールの『イマージュの解剖学』をダブらせてみると、小説に厚みが加わり、吉行の作品がパウル・クレーの絵画から小説『砂の上の植物群』へと変貌を遂げていくプロセスがはっきりと見える。吉行は、小説『砂の上の植物群』の中で、パウル・クレーが「ポールの上空の雲々」を解説する箇所を取り上げ以下のように述べる。

眼に見える世界は、芸術家にとっては、見えるというその性質のただで汲みつくされはしない。更に進んでイメージに達しなければならぬ。芸術家は（いわゆる）現実を越えて、現実を溶解し、それによって内的リアリティーを、眼に見えるものにしようとする……⁽⁶⁾

更に、丸谷才一は、吉行のイメージについて、「吉行淳之介のやうに情景を提示する」と述べ、イメージを決めるのは論理であると、『文章

読本』の「イメージと論理」⁽⁷⁾の中で指摘している。

吉行のイメージは、江藤淳の「吉行淳之介試論」によれば、吉行が描く情景は、人生から降りた、いわば、休暇中にある病弱の人間が見つめる光景となる。

娼婦の街、男娼の部屋、倒産寸前の会社などというものは、「生活」⁽⁸⁾からおりた人たちの場所である。そこでは時間が停止している。

三浦朱門はエッセイ「隠者の叫び」の中で吉行の異質な世界を遊びの世界として述べている。

吉行はバーでホステスの尻をなでるが、常識的世間から見れば、それは遊びとしか見えないだろう。⁽⁹⁾

この異質な世界とはネルソン・オルグレインが著わした『黄金の腕を持つ男』のフランキーの指先が天才的に微妙に動くのを思い出させる。しかしフランキーは麻薬中毒で指先の器用さを発揮するドラマーにはなれなくて、トランプ賭博で捕まり、独房で、天才的な指先を器用に動かして細紐で自殺する。⁽¹⁰⁾

小説『砂上の植物群』では、伊木一郎は、津上京子が早世した父が母以外の女性に生ませた娘の京子と同一人物だと思いこんでしまう。けれども、小説の後半で、亡父が生前に他の女性に産ませた同じ名前の京子は既に数年前に逝去した事が分かる。実の妹は以前理髪師山田の養女となったが、それ以前の苗字が曖昧である。そこで、山田が京子の氏素性を調査し、遂に養女の苗字を突き止めて、姓が「津上」でない事が分かったのである。

しかしながら、もしも仮に苗字違いの京子が、本当の父の娘であった

と仮定したならば、若くして亡くなった父のように、また早死にした実の妹の如く亡くなったかもしれない。小説『砂の上の植物群』は、唐突に終わってしまうので、結局、津上京子の場合も早世したかどうかは小説に書かれていない。けれども、苗字違いの京子が父の娘京子であったのではないかという疑問はいつまでも残る。言い換えれば、腹違いの妹・京子のイメージが津上京子の身体と心の中で残像として残って離れないのである。

この男女の関係が曖昧なのは、『砂の上の植物群』の中で、最初から仕掛けられていた。伊木一郎は、冒頭で、妻に向かって亡父と関係があったのではないかと質問している。というのは、亡父は女性関係に節操がなく、ちょうどギリシア神話のゼウスのようだったからである。伊木一郎の質問に対して妻はきっぱりと否定する。

伊木一郎は横たわったまま、久しぶりに父親のことを思い出していた。彼は眼を開いて、江美子に声をかけた。

「おい、もう言ってもいいだろう。おやじと関係があったのじゃなかったか」

江美子が十七歳の少女の頃、彼の亡父と肉体関係を結んだことがあったのではないか、という疑問である。

「またそんなことを言う。そんなことがある筈が無いでしょう」
(126-127)

けれども、『砂の上の植物群』では、亡父と妻の関係があったかどうかの真偽は、あとで、亡父をよく知る理髪師の山田がそれをきっぱりと否定する。

伊木一郎は、苗字違いの京子が、父の実の娘であった京子ではないことが分かった瞬間、津上京子は血縁関係のある京子としての存在感を一

瞬にして失い、赤の他人になってしまう。だから、伊木の目の前に居る津上京子は、伊木がイメージしていた血の繋がった京子では無くなる。この束の間に、ベルメールが『イマージュの解剖学』で描いたイメージが、津上京子の身体から抜け出ていく様を想像力によって見る事ができる。そのイメージとはベルメールが『イマージュの解剖学』で描いたシンボルと似ている。

つまり、そのイメージとは、伊木が想像した実の妹京子のイメージである。だが、同時にそのイメージは伊木自身の姿でもある。何故なら伊木が実の妹・京子のイメージとして津上京子を思い浮べるのだから、それが虚像だと分かった瞬間、そこには伊木が想像したイメージだけしか津上京子の軀に映っていないことになる。それこそ、ベルメールが女性の軀に描いた男性のイメージと相似形になっているのである。

ジャック・ラカンの『虚像論』によれば、相手の人物を見ている人は、相手の人物から見ると相手の眼の網膜に映っているが、その人自身の眼には、相手の網膜に映っている人自身の姿が見えない。いわば、ベルメールのイメージは、被写体もその被写体を見ている人も両方がセットになっている状態をキャンバスに絵画化している。

伊木の場合、少し複雑なのは、伊木が自分で勝手に作ったイメージで津上京子を見ていることである。映画を例にとるならば、静止画は映像が動いていない状態である。その静止画が動くと、人間の眼は錯覚を起こし、静止画が動画になって動いていると思ひこんでしまう。

或いは、ピグマリオンは自己愛で自分の理想の姿を模った人形師である。伊木一郎の場合、薄明な妹の京子とは兄妹なのだから、そのイメージとは伊木の分身でありピグマリオン自身でもあった。コッペリウスはコッペリアを作る。そして、コッペリアはコッペリウス自身が作ったイメージである。

アントナン・アルトーの『演劇とその分身』ではドゥーヴルが重要な

手掛かりになるコンセプトである。だから、赤の他人の津上京子と血縁関係のある京子とはいわば「ドゥーヴル」なのであり分身でもある。確かに、赤の他人の津上京子と血縁関係のある京子とは血の繋がりはない。けれども、片割れの京子が逝去して消えて無くなった後では、もはや伊木と津上京子は無関係ではいられなくなる。

実は、『砂の上の植物群』にはもう一つ仕掛けがしてある。やはり、冒頭で、小説の中に忽然と登場した作者の「私」はアダムとイヴの時代に親兄弟姉妹がお互いに関係があったから人類は膨大に増えたと述べる。

アダムとイヴの二人きりしかいなかったとしたら、人間が現在の数にまで増えるためには、親子相姦兄妹相姦の一時期があった筈だ。
(148)

アントナン・アルトーは『ヴァン・ゴッホ』論で、ゴッホはテオであり、父であり、母であり、妹であると論じている。

(11)

Cela veut dire que la mère est père, que c'est la mère qui est le père ...

伊木が妻と亡父の関係を疑ったり、或いは津上京子を異母系の妹だと疑念を懐いたまま、恋愛し合うことに倫理的な罪悪感を覚える。その関係は、オイディプス・コンプレックスに起因するタブーの成せる業であった。

『砂の上の植物群』の重要なテーマは、伊木が語るように、若くして亡くなった父が妻に嫉妬した揚句、妻に仕掛けた復讐の罠であった。オイディプスの悲劇にあるように、オイディプスは、父ラーイオスとは知らず父を殺し、また母イオカステと知らず結婚し子どもを授かる。そ

のような神託がターバイにくだった。神託の予言通り、オイディプスは父を殺したばかりでなく、母とも交わってタブーを犯し、亡父の呪いに復讐される。

或いはシラーの『ドン・カルロス』には父殺しのテーマがあるが、ドストエフスキーはシラーの『ドン・カルロス』に受けた作品『カラマゾフ兄弟』⁽¹²⁾があり、父殺しがテーマになっている。

伊木にとって、亡父の復讐という仮定は、伊木の妄想によって膨れ上がった。しかし、伊木の苦悩が終わって平安を得ると、今度は、亡父は伊木と代わって伊木の心身の中で成長し始める。

吉行は生来アレルギー体質で喘息持ちであり結核患者でもあったので、絶えず、死と隣り合わせて生きた。だから、『砂の上の植物群』の中に描かれるもう一人の異母の妹であった京子の儂い命は、他人事ではなかった。

伊木は、津上京子を亡父が異母に生ませた妹の京子だと信じていた。けれども、苗字違いの京子は、血の繋がっていた京子が既に亡くなっていたことが判明したとき、摩訶不思議なことに、亡くなった京子と生きている京子とが重なり「ドゥーヴル」になった。

確かに、伊木の思い違いは明示され、間違いだったことが判明するが、それにも拘らず薄明な妹の存在は、生きている津上京子の前で陽炎のような存在になっている。こうして、この二人の京子は、アントナン・アルトーが『演劇とその分身』で説いた「ドゥーヴル」を表していることになった。⁽¹³⁾ 此のころは、『ノルウェイの森』の直子の死とレイコとが無関係ではなかったことを示している。たとえば、心の病を抱えた直子を看護していたレイコは、直子が自殺した後、直子の代わりになって、「ボク」（ワタナベ・トオル）と共にして一日だけであるが体と心を交差させる。いわば、レイコは死んだ直子でもある。何故なら、レイコは血の繋がりはないけれども、亡くなった直子をいちばん身近に居て心を通

わせていたからである。

伊木が津上京子を血縁のある京子とずっと信じていた時、苗字違いの津上京子は赤の他人ではなくて血の繋がった京子であり続けた。だが、伊木が、眼の前に居る京子が赤の他人で苗字違いの京子であることを知った時、血の繋がった京子と信じていたイメージは突然消えて無くなる。

従って、伊木にとって、眼の前に居る京子は確かに血縁関係のない京子であるが、少なくとも、伊木は血が繋がっていると信じていた間中ずっと、亡父の娘である京子であり続けた。

この関係は、一見すると『ノルウェイの森』の直子と「ぼく」の関係と真逆で全く異質に見える。だが、『砂の上の植物群』では、伊木にとって、死んだ実の妹の京子と眼の前に居る赤の他人の京子は、『ノルウェイの森』では「ぼく」にとって、死んだ直子と眼の前に居るレイコとの関係と同じであることに変わりはない。

複雑なのは二人の京子のダブルイメージだけではない。更に、京子には妹の明子がいる。だが、この姉妹の性格は正反対に見える。ところが、この姉妹は合わせ鏡のように互いに似ている。伊木一郎は津上京子に向けて次のように告白する。

「いま、きみはそっくり同じ顔をしている」

「え？」

不意に、京子の軀の波動が停まった。

「きみと明子と、そっくり同じ顔だ。さっきまで違う顔だったのに、同じ顔になってしまった」(115)

この場面は、シェイクスピアのドラマ『十二夜』の第五幕第一場で、ヴァイオラとセヴァスチャンの二人の兄妹が向かい合う時、ちょうど二人の間に眼に見えない自然界の鏡が置かれ、二人でありながら、一人で

もあるかのように双子の兄妹のように二人は似ているようになる。

Duke. One face, one voice, one habit, and two persons,
(14)
 A natural perspective, that is and is not!

シェイクスピアが作劇したドラマ『間違いの喜劇』には双子が登場する。だが、『十二夜』では同じ双子でも、ヴァイオラが男装しているが、兄と妹の双子で姿と形が幾分違う。しかしよく見ると似ている。ちょうどヴァイオラとセヴァスチャンのように、京子と明子は性格も違うがよく見ると似ているのである。

『ノルウェイの森』では、死んだ直子やレイコと、性格が正反対な小林緑とが最初違うように見える。だが、最後に、三人が、メヴィウスの輪のように連関し合い、摩訶不思議なことに、この三人が少なからず互いに似ていることが分かる。

一見、複雑そうに見える二人の京子と明子の関係も、直子とレイコと小林緑との関係を考え、メヴィウスの輪を当て嵌めてみると、お互いに連関している事が明らかになる。更に、ベルメールが『イメージの解剖学』で描いたイメージを当て嵌めて想定するならば、吉行の『砂上の植物群』と村上氏の『ノルウェイの森』との間に連関しあったアイディアが浮かび上がってくる。

さて、『砂上の植物群』は、先ずオイディプス・コンプレックスのテーマで始まる。次いで、この小説は推理小説のスタイルをとっていく。ところが、作者伊木一郎の推理が上手く機能せず忽ち頓挫してしまう。その間に、伊木一郎は京子の妹・明子と会い、明子から姉を痛めつけて復讐して欲しいと依頼される。やがて、伊木は京子と会い妹の依頼を実行する。こうしてみていくと、作者伊木一郎の推理小説ともう一つ別の小説とは平行していくのではなくて、次第に分離していくのである。こ

ここで、今一度『砂の上の植物群』を整理して纏めてみると、小説の枠組みとして見た場合、推理小説仕立てのスリラーに、全く別の物語が展開していくことが明らかになってくる。

更に、全く別仕立ての物語では、夕陽の赤い色が重要な役割を果たしていることが、やはり次第に明確になっていく。

スリラー小説と別仕立ての物語に加えて、もう一つ、この二つの小説の構造にパウル・クレーの絵画『砂の上の植物群』が加わることになる。スリラー小説と別仕立ての物語に、パウル・クレーの絵との関係を繋ぐのは赤い色の夕陽である。

買って来た画集を開いた。その瞬間、彼はおもわず身構える姿勢になった。開いた本の上で、夕焼けが真赤に燃えていた。(185-186)

この赤い夕陽が象徴するのは血の色であり、また真っ赤に染める赤い色は、伊木一郎の父が若くして死んだ符牒を象徴していて、こうして巡り巡って、夕陽の赤い光線が伊木の身体全体を刺し貫く。

また、この赤い色は、オイディプスが生みの父とは知らずに殺害し、母とも知らず交わる血縁の血の色を象徴的に現している。つまり、この赤い夕陽は、亡父が夕陽となって伊木一郎を刺し貫くシンボルとなった槍として機能している。

ギリシア悲劇では、オイディプスは母と交わり近親相姦の罪を犯す。『砂の上の植物群』では、伊木一郎は、母ではなくて、父が他の女性に生ませた娘と交わる。

パウル・クレーの絵画『砂の上の植物群』に夕陽があたるとき、比喩的に見れば、絵に血が沸き起こる。

夕陽は亡き父が伊木一郎に投げつけた槍を象徴している。夕陽が何故伊木一郎を貫くかといえば、亡父は若くして死んだので、父の死は嫉妬

の象徴として夕陽のように拡散していく。夕陽の拡散は、同時に亡父が数知れない女性と関係したイメージを現している。譬えであるが、アダムとイヴの時代から始まって多くの人間が誕生していく過程をイメージすると、亡父の振る舞いは、無意識のうちに子孫を残したいという欲望を象徴していることになる。

けれども、伊木一郎は最初津上京子と血の繋がりがあると信じていたが、結局京子とは血の繋がりがなかったことが判明する。だがその後、伊木は京子との関係をどうすればよいのかという新たな問題が起こる。

この三日間は、彼は津上京子を自分の妹と信じ込んでいた。三日間のどの時刻を取り出してみても、そこには彼の陰惨ともいえる決意があった。そのために、一種異様な充実が齎されていたのである。(191)

特に伊木と血の繋がりがあった京子は数年前に死んだとなれば、亡父が異母の妹と近親相姦の罪を犯すことになるという呪いは意味が無くなってしまう。

同一人物ではなかった、としたとき、やはり彼は深い安堵を覚えた。と同時に、彼の充実に似た姿勢が崩れ去ってゆくのを感ぜないわけにはいかなかった。(191)

吉行は、オイディプス・コンプレックスを母との関係ではなく、異母の妹との近親相姦にずらして顕在化させてみせた。更に、ベルメールが『イマージュの解剖学』で、男が女性の身体に入り込むイメージを絵画として表したように、吉行は異母の妹・京子のイメージを赤の他人の京子の肌を描いてみせた。

確かに小説『砂の上の植物群』は、作家吉行の妄想の上に成り立って

いる。だが吉行の亡父吉行エイスケは自身が前衛作家で辻潤、清沢清志、高橋新吉らと交流があり、実際多くの女性と数知れない恋愛関係があった。従って、吉行が幼いころから亡父の女性関係に悩まされて育ったことはフィクションとはいえ『砂の上の植物群』に濃厚な影を落としている。エイスケは女性遍歴が数知れず多かったのだから、吉行の思い過ぎは完全なフィクションとして簡単に片付けられないのである。

ハロルド・ピンターはドラマ『昔の日々』の中で「起こらなかったことも起こったことのひとつだ」と台詞を書いている。

ANNA: There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.⁽¹⁵⁾

ピンターは、生の現実だけでなく、死んだ物にも霊気が漂い、また現実にはない光媒体の無機質な映画を見て感動したり、夢なのに現実の出来事よりも驚愕したりすることを事実以上にリアリスティックに描いてしまった。

吉行が告白した病んだ心身の描写は、間欠泉のように、死んだ物ではない世界を生氣で漲らせる。『砂の上の植物群』の結末で、伊木一郎は、夢から目覚めた生人間のように生氣が無くなっている。むろん、相手の京子は、ちょうどアルベール・カミュが『シジフォスの神話』で描いているように目覚めた寝台に見知らぬ女性が眠っている時に懐く不条理を指している。

De même qu'il est des jours ou sous le visage familier d'une femme, on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée il y a des mois ou des années, peut-être allons-nous désirer même ce qui nous rend soudain si seuls.⁽¹⁶⁾

伊木一郎は、シジフォスが不条理な岩を山の麓から頂上まで転がしたように、亡父の復讐から立ち直ろうと決意する。

そのとき、虚空から彼の耳に声が聞こえてきた。

「勘違いするな、三十四歳で終わった俺の人生のつづきを、お前に引継がせているのだ」(195)

従って、吉行は、決して上野千鶴子氏が批判するようなミソジニーではなくて、オイディプスの悲劇が小説『砂の上の植物群』の背景で大きく機能しているのだ。

03. 村上春樹の『風の唄を聞け』

村上春樹氏が著した『風の唄を聞け』と『ノルウェイの森』に共通してみられるテーマは女性の不可解で謎に満ちた自殺である。ゴリーキーの『どん底』では役者が首吊って死ぬ。状況は異なるが、ベルメールの伴侶ウニカ・チュルンも自殺する。

村上春樹氏は『風の歌を聞け』の中で、サリンジャーが『ライ麦畑で捕まえて』に示した心の闇を自作の小説に採り入れた。けれども、サリンジャーとは異なるところがある。その相違点は、主人公の少年「ぼく」のほうではなくて、むしろヒロインのほうが能動的になって自殺を遂げてしまうことだ。また、『風の歌を聞け』の語り手の「ぼく」は、ミシュレの魔女を引用して、魔女自身が自死を遂げる例を挙げている。因みに、ミシュレは『ジャンヌ・ダルク』論でジャンヌを殉教者として描いている。

『風の歌を聞け』では、「ぼく」の相手となった三番目の女の子は、大

学の図書館で知り合った仏文科の学生で、翌年の春休みに林で首を吊って自殺する。

かつて寺山修司は三島由紀夫の自死についての批評で「他者を殺害する行為と自死とは同じだ」と論じた。もしも、寺山の考えを『風の歌を聞け』に当て嵌めるなら、3番目の女の子は、自死を遂げたのだから、彼女は文字通り人を殺すように自分自身を殺害したことになる。仮にそうだと仮定するならば、女の子には殺意があったわけだから、場合によっては、女の子の方が「ぼく」を殺害した可能性が出てくる。或いは、ここで、もうひと捻りして、語り手の立場を逆転してみたらどうなるか。つまり、語り手の「ぼく」の方が言葉で女の子を殺した行為はどうなるか。となると、「ぼく」の方が三番目の女の子を言葉で殺害したことになりはしないか。

村上氏は、『風の歌を聞け』の「あとがきにかえて」の中で、「ぼく」はハートフィールドの自殺を書いている。ところが、あとがきを書いている「ぼく」は村上氏である。従って、本文の「ぼく」とあとがきの「ぼく」とは人格が異なる。つまり二人の「ぼく」は相異なるキャラクターである。フィクション『風の歌を聞け』の中の「ぼく」と、解説を書いている「ぼく」は同人物ではない。しかし、実は、ハートフィールドはフィクションだから、リアルな村上氏と異なり、ハートフィールドは物語に登場する人物にすぎない。となるとハートフィールドの自殺は作者の生みだした妄想なのだろうか。たとえば、ハムレットが殺したホレイシヨウの死体が舞台から消えてしまいいどこにもない。結局、ハートフィールドの自殺も村上氏が心の悩みを紡いで編みあげた虚構であったことになるのだろうか。

亀山郁夫氏は『『悪霊』神になりたかった男』所収の「テキスト「告白」(ドストエフスキー『悪霊』より)」の中で、スタヴローギンの心理を綿密に辿って翻訳している。スタヴローギンは、マトリョーシャが自殺す

るのを予感しながら阻止しなかったことで、後になってから苦悩する。いっぽう、村上氏は、『風の歌を聞け』の中で「ぼく」は三番目の女の子が自殺した後になって事件の顛末を語る。しかも、村上氏は三番目の女の子の苦悩を、マトリョーシャの苦悩ほど微に入り細に入り描いていない。この点ではスタヴローギンと「ぼく」は全く違う人格である。けれどもマトリョーシャが自殺した後でスタヴローギンがマトリョーシャの死を確認する状況を見つめ、それからもう一度『風の歌を聞け』で三番目の女の子が自殺した状況と重ねると奇妙な類似点があることに気がつく。まず、スタヴローギンは意識的に、そして「ぼく」の方は何の前触れもなく、女性友達の自殺と遭遇する。ドストエフスキーが語るように、キリスト教ではなく、異端で全能なる神は、善も悪も知る悪霊の視点があり、そこところが、スタヴローギンと「ぼく」は異なる。次いで見方を変え、神聖なる愚か者「ぼく」の観点から見ると、スタヴローギンと「ぼく」はある一面で似ている。更に、完全な叡智の全能なる神でなく全能なる悪霊でもない、いわば、善と悪が不明な無垢な子供を想定してみると、村上氏の「ぼく」は如何なる規範にも囚われずに行動していることが分かってくる。この点で、少なくとも、スタヴローギンと「ぼく」は、如何なる規範にも囚われずに行動するところは互いに似ている。それでいながら、スタヴローギンと「ぼく」は、似て非なるものでもある。スタヴローギンの場合は抑圧や道徳の倫理感で苦しむ。いっぽう、「ぼく」は旧時代的な道徳や倫理観に拘束されない。ここに、村上氏の「ぼく」がドストエフスキーのスタヴローギンよりも新しい時代人であることが判明する。

村上氏は、『風の歌を聞け』の中で「ぼく」の心に浮かぶ闇の根源を着きとめようとしている。後年、村上氏が著わした『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年』の多崎つくると「ぼく」を比べて両者の痕跡を辿ると、既に『風の歌を聞け』には「ぼく」が見つめている闇がみえ

てくる。

04. 村上春樹の『海辺のカフカ』

村上氏が表わした『海辺のカフカ』は、父殺しのオイディプス・コンプレックスが描かれている。カフカ少年は直接父殺しに関与していないが、自分が父を殺したと思っている。カフカ少年はパラノイアで心身を喪失しているわけである。だが、それだけでなく、アントナン・アルトーが『ヴァン・ゴッホ』で展開している論述によれば、ゴッホは弟のテオであり、両親であり妹であるという。この考え方を敷衍すれば、カフカ少年の父殺しは、一概に精神病患者の戯言とは言い切れないのである。

カフカ少年が若返った母と恋愛感情を懐くのは、オイディプス・コンプレックスを想起させる。先に、『砂の上の植物群』で述べたが、伊木一郎が、母ではなく、異母の妹であると信じた津上京子と愛し合う。『砂の上の植物群』は伊木一郎の妄想が前提になっている。だが、カフカ少年は、間接的に父を殺して、母のような女性と愛し合う。ところが、カフカ少年が対峙している世界はそれ自体掴みどころのない夢の世界を表している。カフカ少年はその夢のような世界の中で生活している。

吉行淳之介の時代はデジタルの映画やアニメーションもなかった。だが、村上春樹氏が生きている時代は、ジェームズ・キャメロン監督が製作した『アバター』のように、現実とバーチャルな世界の間を線引きするのが難しくなった世界であることを想定しなければならない。村上氏が創作する時代は世界が仮想現実化し、アニメーションやゲームによって倫理観が希薄になり、殺人もゲーム感覚で見ようになり、リアルな現実が益々希薄になって来た。その意味では村上氏は2010年代のサブカルの時代を克明に描いていることになる。

05. 『アンダーグラウンド』と『約束された場所で』

村上春樹氏は『アンダーグラウンド』や『約束された場所で』で、1995年3月20日に起きたサリン事件を被害者と加害者の双方にインタビューした。『アンダーグラウンド』の序文とあとがきや『約束された場所で』の河合隼雄との対談を合わせて読むと、村上氏が『ねじまき鳥クロニクル』のノモンハン事件や『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』のSF小説の中で、地下鉄が走る地下壕に建設されたテロ組織を描き、その後で、現実に関東で起きたサリン事件を究明しようとしたことが明らかになる。こうして、村上氏の描いたSF小説とドキュメンタリーは繋がりがあることが次第に浮き彫りになる。

従って、何故、村上氏が、サリン事件のドキュメンタリーを纏める為に、多くの被害者やオウム真理教の信者と大幅にインタビューを行ったのかは、『ねじまき鳥クロニクル』と『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』を『アンダーグラウンド』や『約束された場所で』と合わせて読むと、その背景となっている日本の歴史文化の謎が氷解する仕組みとなっている。

トマス・ピンチオンは『V.』を、SF風に小説に著したが、村上氏の『ねじまき鳥クロニクル』や『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』のようなSF小説と『アンダーグラウンド』と『約束された場所で』のドキュメンタリー性を合わせ備えたような小説とをセットにして描いてみせた。村上氏の新機軸は、『V.』と異なって、フィクションとドキュメンタリーとを総合し、いわば現実と仮想現実とをワンセットにして近代日本の精神史を表したことだ。

06. まとめ

村上春樹氏が描いた『ノルウェイの森』の直子や『海辺のカフカ』で描いたカフカ少年は、生の現実ではなく、ハロルド・ピンターが脚色化した『昔の日々』でアンナが「起こらなかったことも起こったことのひとつ」と表白する異次元に住む住民たちである。吉本隆明が論じているが、「昔は考える時間が多くて長かった。だが現代では人々は忙しくて充分考える時間をとれなくなり、ますます短い時間で創作活動をやり過ぎてしている」という。現代ではゲームの遊戯装置がコンパクトになり何処へでも持ち運びが可能になり、誰もが簡単に長時間仮想世界にのめり込み、自分で考えることがなくなり受動的になった。かつて、ゴヤは「理性の眠りは怪物を生む」（『カプリチオス（気まぐれ）』No. 43）と題して寓意画を描き世界に警告を発した。

人々は長時間考えなくなると心が病む。たとえば、バルザックは『浮かれ女盛衰記』でヴォートランが「独房の囚人は痴呆状態になる」と綴っている。村上氏は日本全体がホブズの論じるような牢獄となりそこに心を病んでいる人々が群がっている状況を示し、『アンダーグラウンド』では、サリン事件のルポタージュを通していわば日本版『リヴァイアサン』を著した。

漱石は、『草枕』でインターネットやアイフォーンが未だなかった時代に、軍国主義が巨大化していく状況を敏感に感知し、いち早く近代の産業化時代を予知した。その為に、神経衰弱に陥り、胃潰瘍を併発させて孤独の世界に迷い込み、『心』や『明暗』を執筆した。確かに漱石の小説は明治時代が時代背景として描かれ、近代日本社会で既に失われてしまった過去に縛り付けられている。だが、明治時代の描写とは反比例するように、漱石の心の闇は底なしの闇の中に墮ちていった。漱石は、近代化の波にも過剰でしかも敏感に反応していた。だからこそ、漱石の

孤独感は2010年代以降になっても生き続けているのである。

村上春樹氏が描いた『ノルウェイの森』の直子や『海辺のカフカ』で描いた「僕」、田村カフカ少年は、漱石の小説『心』や『明暗』の闇が深いように、底なしの穴に吸い込まれていく恐怖感を掻き立てている。

吉行淳之介の小説『砂の上の植物群』はパウル・クレーの世界を心身で病む人の視線で敏感にとらえている。更に、吉行は絵画『砂の上の植物群』に赤い夕陽を照射し、ベルメールの『イマージュの解剖学』へと変貌させて心を病む悪夢の世界を夕陽に換喩して浮き彫りにしてみた。

吉行淳之介とねむの木学園の関係は、吉行が創作で行き詰まっていた時、知的障害者が描く絵に触発されて描いた小説によって新しい文学の地平が拓かれた。因みに、ねむの木学園の児童が描く絵は、クラシック音楽関係者も触発されレコードやCDの表紙に使われている。パウル・クレーの前衛絵画は宮城まり子氏が園長のねむの木学園の児童が描く絵へと繋がっていく。

吉行が著わした『暗室』は『砂の上の植物群』の変奏曲で、鬱状態に陥った男の中田修一が死を意識しながら辛うじて夏枝や多加子やマキらと恋愛を繰り広げる。浦山桐郎監督が撮った映画『暗室』では、夏枝が結末で知的障害を持つ弟を介護する場面で締めくくっている。『暗室』を小説と映画をワンセットにして見ると、純文学小説家の吉行だけでなく、鬱病患者の吉行の心の病が闇の底から浮かび上がってくる。

この吉行と浦山桐郎のコラボレーションから発展した小説や映画が村上春樹氏の『ノルウェイの森』の直子や『海辺のカフカ』のカフカ少年の心の闇にも顕著に見られ、一種の変奏曲として吉行の影響を具に見ることが出来る。

村上氏の小説は2010年代に至る世相を描いて、先の見えない、また予測の出来ない状況を捉えて小説に描いている。吉本隆明が述べたよう

に、昔は創作に費やす時間が長かったが、現代は仕事に忙しくて創作にかける時間は限られている。吉本とほぼ同時代人であった吉行淳之介は目まぐるしい現代生活に逆らって、自らの病や鬱病と闘いながら『暗室』を書いた。村上氏は『アンダーグラウンド』に象徴される現代の日本社会で生活する人たちが、サリン事件に巻き込まれながらも、病と仕事の両方に板挟みになって、忙しくて慌ただしく生きていく姿を描いた。まさに、現代の労働者は過重労働で睡眠不足になり慢性の鬱病にかかっている。こうして村上氏は時代の最先端に居る若い世代の心の闇をドキュメンタリー・タッチで活写し病める社会の全貌を浮き彫りにしたのだ。

ひるがえって、1970年代以降の世相を、吉行は持病の為鬱病を併発して苦しみながら生きる市井の人たちを書いた。漱石は戦前日本が戦争に突き進む狂信的な軍国主義の中で、心を病み胃潰瘍で苦しみながら『心』や『明暗』を執筆した。漱石にしても吉行にしても元々体の弱い文人たちであった。村上氏は漱石や吉行と比べ、健康について不平を言わず、次第に磨滅していく現代日本の病める人間像を堅実に造形化している。従って、村上氏は、漱石や吉行と同じように心の闇を書いたが、同時に漱石や吉行と異なって、あくまでも、情報の洪水の中を漂流している現代人を丸ごと客観的に造形してのけたのである。

村上氏や吉行淳之介や漱石の創作に一樣に見られるのは、いわばシラーの『ドン・カルロス』の如く、父殺しによって世界が無秩序になり、人々は舵を失った舟に乗って洪水の海を漂流する光景である。世界は機械が支配し、人々は過剰な情報の泥海の中で一樣にパラノイアに陥っている。漱石は近代の軍事的な機械産業を予感したが、村上氏は機械化によってドゥルーズの『アンチ・オイディプス』を想定して、母胎回帰が出来ない人たちの懊悩を描いた。吉行はオイディプス・コンプレックスと闘いながら亡父の負の遺産を受け継いでいく。けれども、村上氏は父すら見いだせずしかも母胎回帰の見えない底無し沼へと墜ちていく。村

上氏の新機軸はドゥルーズの『アンチ・オイディプス』を乗り越え、吉行の世界へと立ち帰り新しい地平を切り拓いたところに見てとれる。漱石は日進日露戦争を、吉行は第二次世界大戦を見すえていたが、村上氏はノモンハンからサリン事件まで時代を横断的に見すえ、混沌とした状況を創作し続けている。それは村上氏が自らの創作によって、漱石や吉行淳之介の小説を解読し、2010年代に流れこむ混沌とした激流の中からそのエッセンスを読みとろうとしている姿勢からはっきりと感知出来るのである。

注

- (1) 吉行淳之介「昭和二十三年の澁澤龍彦」(『澁澤龍彦』新文藝読本、河出書房新社、1993)、29-31頁。
- (2) Bellemer Hans, *Petite Anatomie de l'image* (Editions Allia, 2008), p. 36.
- (3) Cf. Bellemer Hans, *photographe* (Filipacchi Centre Gerges Pompidou, 1983), pp. 117-127.
- (4) 丸谷才一「新ハムレット吉行淳之介『砂の上の植物群』」(『遊び時間』大和書房、1977)、211頁。
- (5) *The Complete Works of William Shakespeare* (Hamlet Act 2 Scene 2 Spring Books 1972), p. 959.
- (6) 吉行淳之介『砂の上の植物群』(新潮文庫、1980)、186頁。
- (7) 丸谷才一「イメージと論理」(『文章読本』中央公論社、1995)、205頁。
- (8) 『江藤淳著作集2作家論集』(講談社、1967)、111頁。
- (9) 三浦朱門「隠者の叫び」(『群像』講談社、1977.2)、278頁。
- (10) Algren, Nelson, *The Man with the Golden Arms* (Seven Stories Press, 1990), p. 142.
- (11) Cf. Artaud, Antonin, *Oeuvres Complètes VII Héliogabale* (nrf Gallimard, 1967), p. 20.
- (12) 亀山郁夫『ドストエフスキー父殺しの文学(上)(下)』(日本放送協会、2004)参照。
- (13) Cf. Artaud, Antonin, *Le Theatre et son Double* (Idees/gallimard, 1964)

- (14) Shakespeare, William, *Twelfth Night* (Kenkyusha, 1993), p. 98.
- (15) Pinter, Harold, *Old Times* (*Complete Works: Four*, Grove Press, Inc., 1981), pp. 27–28.
- (16) Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe* (nrf Gallimard, 1942) p. 29. Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus* translated by Justin O'Brien (Penguin Modern Classics, 1975) p. 20. Just as there are days when, under the familiar face of a woman, we see as a stranger her we had loved months or years ago, perhaps we shall come even to desire what suddenly leaves us so alone.
- (17) 村上春樹『風の歌を聴け』(講談社文庫、1997)、82頁。
- (18) 寺山修司、野坂昭如「三島以後のエロス」(『それは三島の死に始まる』)、47頁。
- (19) 亀山郁夫『『悪霊』神になりたかった男』(みすず書房、2001)

参考文献

- Yoshiyuki, Junnosuke, *The Dark Room* Translated by John Bester (Kodansha International, 1975)
- Yoshiyuki, Junnosuke, *Toward Dusk and Other Stories* Translated by James Dorsey (Kurodahan Press, 2011)
- Bellemer Hans, *Petite Anatomie De L'image* (Editions Allia, 2008)
- Alexandrian, Sarane, *Hans Bellemer* (Rixxoli, 1972)
- Fitzgerald, F. Scott *The great Gatsby* (Penguin, 1967)
- Chandler, Raymond, *The Long Good-Bye* (Penguin, 1976)
- Salinger, Jerome David, *The catcher in the rye* (Penguin, 1966)
- Bataille, Georges, *La pratique de la joie devant la mort* (Mercure de France, 1967)
- Bataille, Georges, *Madame Edwarda — Le mort Histoire de l'oeil* (Jean-Jacques Pauvert, 1967)
- Murakami, Haruki, *A Wild Sheep Chase* (Vintage, 2003)
- Murakami, Haruki, *After Dark* (Harvill Secker, 2007)
- Murakami, Haruki, *Norwegian Wood* Translated by Jay Rubin (Vintage, 2003)
- Murakami, Haruki, *Sputnik Sweetheart* Translated by Philip Gabriel (The Harvill Press, 1999)
- Murakami, Haruki, *The Wind-up Bird Chronicle* Translated by Jay Rubin (The Harvill Press, 1998)

- Murakami, Haruki, *Underground* (The Harvill Press, 2000)
- Murakami, Haruki, *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche (Panther)* Translated by Alfred Birnbaum (Random House, 2001)
- Murakami, Haruki, *Kafka on the Shore* (Vintage, 2005)
- Murakami, Haruki, *Dance Dance Dance* (Vintage, 2007)
- 澁澤龍彦『ファンム・アンファンの楽園 澁澤龍彦ベルメール論集成』(ガレリア・アマカ、2001)
- Unica Zurn et Hans Bellemer 『ユニカ・チュルン ハンス・ベルメール』森今日子、多賀邦臣、岡田邦雄編 (アーツスペース美薔樹、1992)
- Unica, Zurn, *Hexen Texte* ユニカ・チュルン『魔女文書—アナグラム詩とデッサン—』宮川尚理訳 (ガレリア・アマカ、2001)
- 『メゾン・ブランシュでの休暇 ユニカ・チュルン遺稿集』宮川尚理訳 (ガレリア・アマカ、2001)
- ベルメール、ハンス『イマージュの解剖学』種村季弘、瀧口修造訳 (河出書房新社、1992)
- アレクサンドリアン、サラヌ『ハンス・ベルメール』澁澤龍彦訳 (『散子の7の目』河出書房新社、1974)
- サヤグ、アラン『ハンス・ベルメール写真集』佐藤悦子訳 (リプロポート、1983)
- 吉行淳之介、『砂の上の植物群』(新潮文庫、1980)
- 『吉行淳之介全集』第一巻～第十七巻、(講談社、1984)
- 『吉行淳之介全集』別巻1～3、(講談社、1984)
- 吉行淳之介『夢の車輪パウル・クレーと十二の幻想』(文藝春秋、1983)
- 吉行淳之介『詩とダダと私と』(作品社、1979)
- 吉行淳之介『詩とダダと私と』(講談社、2010)
- 吉行淳之介『街角の煙草屋までの旅』(講談社、2009)
- 吉行淳之介『夕暮まで』(新潮社、1982)
- 吉行淳之介『原色の街・驟雨』(新潮社、2012)
- 吉行淳之介『娼婦の部屋・不意の出来事』(新潮文庫、新潮社、2002)
- 吉行淳之介『花束』(中公文庫、1975)
- 吉行淳之介『鞆の中身』(講談社、1990)
- 吉行淳之介『星と月は天の穴』(講談社、1989)
- 吉行淳之介『暗室』(講談社、1988)
- 吉行淳之介『浮気のすすめ』(新潮社、1960)
- 吉行淳之介『珍獣戯話』(毎日新聞社、1982)

- 吉行淳之介『あの道 この道 いろの道川柳選』(光文社、1986)
- 吉行淳之介『夢・鏡・迷路』文学談義(潮出版、1981)
- 吉行淳之介『夢を見る技術 わが文学生活1975～1977』(潮出版、1982)
- 吉行淳之介『石膏色と赤』(講談社、1976)
- 『吉行淳之介自選作品Ⅲ』(潮出版、1975)
- 吉行淳之介『やややはなし』(文藝春秋、1992)
- 吉行淳之介『エアポケット わが文学生活1977～1979』(潮出版社、1982)
- 吉行淳之介『『暗室』を語る』(三田文学、1971)
- 吉行淳之介『恐・恐・恐怖対談』(新潮出版、1982)
- 吉行淳之介『猫背の文学散歩 吉行淳之介対談集』(潮出版、1974)
- 吉行淳之介『麻雀好日』(毎日新聞社、1977)
- 吉行淳之介・篠山紀信『ヴェニス 光と影』(新潮社、1979)
- 『吉行エイスケ 作品と世界』吉行和子監修(国書刊行会、1997)
- 『吉行淳之介』(吉行淳之介文学館、2000)
- 『とにかく吉行淳之介』(面白半分3月臨時増刊号、1979)
- 『特集吉行淳之介』(『ユリイカ』Vol. 13-13 青土社、1981.11)
- 「特集吉行淳之介—生と性の極北—」(『國文学解釈と教材の研究』17巻5号 學燈社、1972)
- 井原西鶴『好色五人女』吉行淳之介訳(日本の古典17井原西鶴、河出書房新社、1975)
- 井原西鶴『西鶴置土産』吉行淳之介訳(日本の古典17井原西鶴、河出書房新社、1975)
- 「特集 吉行淳之介」(『現点』3号、現点の会、1984.4.25)
- 「追悼特集・吉行淳之介」(『新潮』1994.10)
- 「追悼特集・吉行淳之介」(『群像』1994.10)
- 『人間・吉行淳之介』(文藝春秋、1995)
- 丸谷才一『文章読本』(中央公論社、1995)
- 丸谷才一「新ハムレット」(『遊び時間』大和書房、1976.12)
- 丸谷才一編『やわらかい話吉行淳之介対談集』(講談社、2001)
- 宮城まり子『まり子の目・子どもの目—ねむの木学園の〈教育発見〉—』(小学館、1986)
- 宮城まり子編『失敗を恐れないのが若さの特権である 愛・結婚・人生一言葉の花束—』(海竜社、2000)
- 宮城まり子『淳之介さんのこと』(文藝春秋、2001)
- 宮城まり子『宮城まり子 こどもたちへの伝言』NHK 知るを楽しむ人生の

- 歩き方』（日本放送出版協会、2007）
- ミラー、ヘンリー『愛と笑いの夜』吉行淳之介訳（河出書房、1968）
- ミラー、ヘンリー『不眠症あるいは飛び跳ねる悪魔』吉行淳之介訳（読売新聞社、1975）
- 井原西鶴『好色一代男』吉行淳之介訳（中央公論社、1981）
- 森茉莉「Caprice de Maria（キャプリス・ドウ・マリア）」（『新潮』75巻9号、1978年9月）
- 『森茉莉 天使の贅沢貧乏』（KAWADE 夢ムック文藝別冊、河出書房新社、2003）
- 『森茉莉 津村節子 大庭みな子集』（筑摩現代文学大系91、筑摩書房、1987）
- 『花 森茉莉 片山廣子 城夏子』（百年文庫67、ポプラ社、2011）
- 森茉莉「夢を買う話」（日本の名随筆60 買物 原田宗典編 1996）
- 森茉莉「注射」（幼かりし日々 ちくま文学の森、1988）
- 森茉莉「恋人たちの森」「枯葉の寝床」「贅沢貧乏」（昭和文学全集7、小学館、1989）
- 森茉莉『恋人たちの森』（新潮文庫、1985）
- 森茉莉『私の美の世界』（新潮社、1974）
- 森茉莉「幼い日々」（森鷗外全集別巻、筑摩書房、1983）
- 「特集森茉莉」（『ユリイカ』No. 544, vol. 39-15、青土社、2007）
- 川村二郎『感覚の鏡 吉行淳之介論』（講談社、1979）
- 江藤淳「吉行淳之介試論」（江藤淳著作集 第2巻、講談社、1967）
- 江藤淳『成熟と喪失』（講談社、講談社文芸文庫、1993.10）
- 三浦朱門「隠者の叫び」（『群像』講談社、1977.2）
- 吉行和子『兄・淳之介と私』（潮出版社、1995）
- 吉行あぐり『あぐり 95年の奇跡』（集英社、2002）
- 綾目広治『反骨と変革』（御茶の水書房、2012）
- 大塚英子『暗室のなかで 吉行淳之介と私が隠れた深い穴』（河出書房新社、1995）
- 高山勝美『特別な他人（若き吉行淳之介との四千日）』（中央公論社、1996）
- 瀧口修造本論・解説『パウル・クレール』（草月出版部、1963）
- ノベール＝ライザー、コンスタンス『クレール』本江邦夫訳（岩波世界の巨匠、岩波書店、1992）
- パウル・クレール、ヴァシーリィ・カンディンスキー『表現主義の詩』ドイツ表現主義1、（河出書房新社、1971）

- クレー、パウル、『教育スケッチブック』利光功訳（中央公論美術出版、1996）
- 「特集パウル・クレエ」（美術手帖、1959）
- 「パウル・クレエ特集」（アトリエ社、1951）
- 村上春樹『風邪の歌を聞け』（講談社、1979）
- 村上春樹『羊をめぐる冒険』上・下（講談社、1994）
- 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』1・2・3部（新潮社、1987）
- 村上春樹『ノルウェイの森』上・下（講談社、1987）
- 村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』上・下（講談社、1996）
- 村上春樹『アフターダーク』（講談社、2004）
- 村上春樹『スプートニクの恋人』（講談社、1999）
- 村上春樹『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』上・下巻（新潮社、2010）
- 村上春樹『はじめての文学』（文藝春秋、2007）
- 村上春樹編訳『月曜日は最悪だとみんなは言うけれど』（中央公論新社、2000）
- 村上春樹『意味がなければスイングはない』（文藝春秋、2005）
- 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（文藝春秋、2013）
- 村上春樹『1Q84』BOOK1（4月－6月）後篇（新潮社、2012）
- 村上春樹『村上朝日堂ジャーナルうずまき猫のみつけかた』（新潮社、1996）
- 村上春樹『蛍・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社、1984）
- 村上春樹『アンダーグラウンド』（講談社、1997）
- 村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです村上春樹インタビュー集 1997-2011』（文藝春秋、2012）
- 村上春樹『約束された場所で』（文藝春秋、1998）
- 村上春樹『走ることにして語るときに僕の語ること』（文藝春秋、2007）
- 村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』（中公文庫、1991）
- 村上春樹『やがて悲しき外国語』（講談社、1994）
- 村上春樹「僕が「僕」にこだわるわけ。」（『広告批評』35号、1982.3）
- 村上春樹「「カーヴァー・カントリー」を描くロバート・アルトマンの迷宮映画」（『本』講談社、1993.7）
- 村上春樹「「やさしい」映画を作ろうとするほど映像はデモニッシュになる『ツイゴイネルワイゼン』（『太陽』平凡社、No. 207 1980.6）
- 村上春樹「歌舞伎町のゲーム・センターで時折感じる“リアリティ”。『スター・ウォーズ/帝国の逆襲』（『太陽』平凡社、No. 209 1980.8）

- 村上春樹「完璧な「書き割り」の平面に、ポランスキーの才気がひかる。『テスト』(『太陽』平凡社、No. 209 1980.9)
- 村上春樹「くだらない男は撃ち殺せ！八〇年代の女はタフにならねば。『ハンター』と『グロリア』(『太陽』平凡社、No. 209 1980.9)
- 村上春樹「バルト海の底で僕を待ち受けていた鰻たちに関する「テーゼ」。『ブリキの太鼓』(『太陽』平凡社、No. 218 1981.4)
- 村上春樹「ドライブ・マイ・カー 女のいない男たち」(文藝春秋、2013.12)
- 河合隼雄、村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店、1996)
- 小山鉄郎『村上春樹を読みつくす』(講談社現代新書2071、2010)
- 小山鉄郎『空想読解なるほど、村上春樹』(共同通信社、2012)
- 諏訪哲司「村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』を語る。」(『七ツ寺通信』32号、2013年6月)
- 吉本由美『するめ映画館』(文藝春秋、2010)
- 鈴木和成『テレホン村上春樹、デリダ、康成、プルースト』(洋泉社、1987)
- 『村上春樹が分かる』(AERAMook Asahi Shinbun Number 75, 2001)
- 『村上春樹テーマ・装置・キャラクター』(国文学解釈と鑑賞、至文堂、2008.1.5)
- 「総特集村上春樹を読む」(『ユリイカ』Vol. 21-8 2000.6)
- 「村上春樹の世界」(『ユリイカ』Vol. 32-4 1989)
- 小森陽一『村上春樹論』(平凡社新書、2006)
- チャンドラー、レイモンド『ロング・グッドバイ』村上春樹訳(早川書房、2009)
- フィッツジェラルド、スコット『マイ・ロスト・シティー』村上春樹訳(中央公論新社、2012)
- 明里千章『村上春樹の映画記号学』(若草書房、2008)
- 清水良典『村上春樹はくせになる』(朝日新書、2006)
- 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話』(文春新書、2000)
- 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』(文春新書、2003)
- 柴田元幸、沼野允義、藤井修三、四方田犬彦『世界は村上春樹をどう読むか』(文藝春秋、2006)
- ルービン、ジェイ「何故世界中で読まれるのか「1Q84」翻訳者が語る村上春樹」(文藝春秋、2000)
- 村上春樹訳、解説「〈ポール・セローの世界〉」(『文学界』文藝春秋、1986.7)
- セロー、ポール『緑したたる島』村上春樹訳「ポール・セローの世界第二弾」(『文学界』文藝春秋、1986.8)

村上春樹訳、訳、構成「ジョン・アーヴィング〈特別インタビュー〉物語の力について」(『文学界』文藝春秋、1986.1)

村上春樹「怒りとその響きかた—J・アーヴィングへのインタビューについて—」(『文学界』文藝春秋、1986.1)

セロー、ポール『文壇遊泳術』村上春樹訳「〈特別企画I〉」(『文学界』文藝春秋、1987.1)

村上春樹、村上龍『ウォーク・ドント・ラン村上龍 VS 村上春樹』(講談社、1986)

村上春樹、川本三郎『映画をめぐる冒険』(講談社、1985)

村上春樹『女のいない男たち』(文藝春秋、2014)