

書くことの果てに―村上春樹初期作品の胎動―

國分 恭太郎

一 論旨

本稿は筆者が平成二十二年度に作成した卒業論文を元とする。卒業論文では、『羊をめぐる冒険』<sup>1</sup>以前の作品を「村上春樹初期作品」として位置づけ、『風の歌を聴け』<sup>2</sup>『1973年のピンボール』<sup>3</sup>の長編二作品と「中国行き」のスロウ・ボート」(初版)<sup>4</sup>「街と、その不確かな壁」<sup>5</sup>「カンガルー通信」<sup>6</sup>の短編三作品について発表順に論じた。その狙いは『風の歌を聴け』から『羊をめぐる冒険』に至る変遷を明らかにすることにある。

『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』は共通の登場人物である主人公の「僕」と、その友人の「鼠」を取り巻く物語として村上春樹三部作として位置づけられている。しかし、前二作品と比べ、『羊をめぐる冒険』は分量、内容ともに大きく変化していることがわかる。分量は二倍以上になり、死んだ女の

子が主題から外れ、「書く」行為に対する自覚的な態度が薄れ、冒険的な要素が大きくなる。こうした変化を指摘した論は様々ある。しかし、どうしてそのような変化が起こったのかを論じたものは未だないようである。そこで、『1973年のピンボール』と『羊をめぐる冒険』の間に発表されたおよそ二十篇の短編小説を懸け橋として変化の詳細を探っていくことにした。

論じる際に、『風の歌を聴け』で主人公「僕」が度々語る「書く・語る」という行為を軸とした。「書く・語る」ことを論じるに相応しいものとして、約二十篇の中から「中国行きのスロウ・ボート」「街と、その不確かな壁」「カンガルー通信」の三つを選んだ。

今回『信大國語教育』に寄稿させていただくにあたり、元の卒業論文から四分の一程度に縮小することになった。そのため、第二章では『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『中国行きのスロウ・ボート』について論じたものの概略を載せ、第三章、第四章では「街と、その不確かな壁」「カンガルー通信」について論じたものを全編抜粋、一部改編したものを載せることにした。変遷を辿るからには後半二つの短編が肝要であると考えたためにこのようにした。

二 『風の歌を聴け』から「中国行きのスロウ・ボート」まで

二、一 『風の歌を聴け』

『風の歌を聴け』において、書くことは認識することであり、「自己療養へのささやかな試み」であった。「三番目に寝た女の子」の自殺というトラウマを抱えた「僕」は書くことによる「自己療養」を求めた。書くことにより、トラウマを認識することが「自己療養」になると考えたのだ。

しかし、書くというのは不完全な行為である。意識的にせよ無意識的にせよ、そこには書き手による情報の取捨選択、改変等が起こる。「僕」が「三番目に寝た女の子」のことをありのままに書こうとしても、実際に書かれたものは「僕」が書こうと試みたものとはかけ離れたものになってしまふことさえありうる。だから「僕」は書きたいけれど、書けないというジレンマを抱え続けることになった。

そうして「僕」が語り始めたのは、「三番目に寝た女の子」とは無関係に見える「鼠」や「小指のない女の子」とのストーリーだった。語ることの欺瞞を知っていた「僕」は、「三番目に寝た女の子」のことを直接的に書くことをやめた。しかし、一見関係のないように見えるこ

のストーリーは、「三番目に寝た女の子」と密接な関係にある。このストーリーを語ることは、「三番目に寝た女の子」の死を緘晦せずにはいられない「僕」の諸相を示すことである。何も語っていないように見えるのは、何も語れずにいる「僕」という人間の存在を示すことであり、そうすることにより、語ることが不可能であった「三番目に寝た女の子」の死が、認識可能なものとして浮上してくることを「僕」は期待したのである。もちろんそれも完璧な語りとはほど遠い。しかし、語ることの欺瞞を知っていた「僕」はこのように、語らずに語ることを試みたのだ。

二、二 『1973年のピンボール』

こうした姿勢は『1973年のピンボール』で一変する。「三番目に寝た女の子」と思しき人物が「直子」という名前を与えられ、直接的に語られるようになったからだ。

『1973年のピンボール』では「僕」と「鼠」のストーリーが交互に語られる構成を持つ。「僕」のストーリーの中心は死んでしまった「直子」である。「直子」が死んだ年の冬に「僕」が熱中した「3フリッパーの「スペーシップ」」を探し出し、「彼女」ピンボール」と再会

し、再び別れ直すというものである。それは死の清算であり、救いの物語である。しかし、『風の歌を聴け』の論理を用いれば、それは欺瞞に満ちた語りにも他ならない。

その穴埋めをするように、「鼠」のストーリーが存在する。「僕」が回復へ向かうのとは対極的に、「鼠」は話を追う毎に頹廢していく。つまり、「僕」のストーリーの欺瞞性の代償を「鼠」が背負わされることになったのだ。

このことからわかるのは、書き手は「自己療養」を求め続けているということと、それは「鼠」に代償を背負わせるというかたちでしか成しえなかったということである。

## 二、三 「中国行きのスロウ・ボート」

「中国行きのスロウ・ボート」では、疎外され、孤立する「僕」は、決別してしまった「過去」へ手を伸ばすべく、「中国人」の「記憶」を書こうとする。そして「僕」のための場所、「中国」を思うのである。

この作品でも「僕」は既に損なわれている。疎外され、孤立している。そして書くことにより、それをどうにかしようとしている。これは先に論じた二作品とも共通している。しかし異なるのは、「僕」は「僕のための中国」という何かしらの完全な状態を目指しているということ

だ。書くという行為は、自己の変革ではなく、ある幻想の世界へと達する手段へと変容しつつあることが、この作品からわかる。

## 三 「街と、その不確かな壁」——本當を語ることの矛盾

### 一 「壁に囲まれた街」——言葉を超越した場所

「街と、不確かな壁」は「中国行きのスロウ・ボート」の次に発表された作品である。一章から二七章までと、「最後に」という章の全二八章からなる。「君の影」と死に別れた主人公の「僕」が「壁に囲まれた街」で「本當の君」と再会するが、その完璧に思えた「街」の欺瞞に氣付き「僕の影」とともに「街」を離れる、という話である。このように「街」へ入り、生活し、脱出するというストーリーの中で、執拗なまでに「ことば」によつて成り立つ世界、つまり「街」の外の世界についても語られる。

「街」とは、かつて「僕」が愛した「君」が想像した「本當の君」がいる場所である。「街」の外の世界にいた「君」の影は死んでしまう。けれども、「街」に行けば「本當の君」に会うことができる。その「本當の君」に会うために「僕」は「街」にやってきた。「あなたのた

めの場所もずっとあけておくわ」と「君」がいったようにそこには「僕」のための場所もある。

「街は高い壁に囲まれているの」と君は言った。「広い街じゃないけれど、息が詰まるほど狭くもない」このようにして街は壁を持った。

君が語りつづけるにつれて街は一本の川と三本の橋を持ち、鐘楼と図書館を持ち、見捨てられた鋳物工場と貧しい共同住宅を持った。

このように「街」は「君」によって想像され、形作られていった。「本当の君」がいて「僕のための場所」もある「街」とは、初版の「中国行きのスロウ・ボート」で語られていた「僕のための中国」の具体化ともいえる。「中国行きのスロウ・ボート」では遠く、届かない場所にあった「僕のための場所」が、「街と、その不確かな壁」において「壁に囲まれた街」という形を持ち、語られることになった。『風の歌を聴け』や『1973年のピンボール』、「中国行きのスロウ・ボート」では、「書く」という行為によって果たされることがなかった完全な認識や「自己療養」が、「街と、その不確かな壁」の中で現れ（かけ）たことは、いったい何を意味するだろうか。

この「街」の性質をもう少し見ていく。「街」は言葉の可能性を超えたものとして存在していると同時に、それゆえに語るができないものでもある。

時が重みを持たぬというのは実に不思議な感覚だった。もちろん日々は流れ、季節は変る。しかしそれは、いわば心の中に投影された像にすぎなかった。（略）

まずだいいちに時という概念を抜きにして言葉は存在し得ない。語りつづけるためには、僕には時間というものがどうしても必要なのだ。僕は語りつづけねばならぬ。

時間という概念を全く排した認識が存在しないと仮定するならば、言葉も時間というものの存在を前提としたうえで成り立っているといえる。その言葉によって語られるものが完全性を持つのは困難であった。時間という概念が欠けるということは、語りの可能性を示すが、同時に言葉の制限を脱することによって、完全性へと接近する可能性を持っているということでもある。

また、「街」を囲む「壁」も超越的な存在としてあった。この「壁」は「想像の世界と現実の世界とのあいだで人

がやつと捉え得るあの危い一点、を遙かに超えた「完全なものである。その「壁」は「僕」に向つて次のようにいった。

ことばだよ、と壁は笑う。お前の語っているのはただのことばだ。

「壁」が「僕」が語るものを「ただのことばだ」と嘲つたように、超越的な「街」とは反対に、「僕」は言葉というものから超越することはできない。

飛び込みたいのなら、飛び込むがいい、と壁は言つた。しかしお前たちの語っているものはただのことばだ。お前はそんな世界を逃れて、この街に来たのではないのか？

これは、「街」から脱出しようとする「僕」に向つて「壁」がいった言葉である。言葉とともにしか存在できない「僕」は、そんな世界から逃れるべく「街」へとやつてきた。けれども、結局はそこから脱出することになる。

「僕」は完全と見えた「街」の欺瞞に気付き、たとえ不確かだとしても、言葉のある世界にいる「僕」こそが「僕

自身」だといつて、「街」の外の世界へと帰ってくることになる。

三、二 言葉によつて成り立つ世界と、「街」との矛盾  
「街」の外の世界についての描写はほとんどない。その代り、「街」の外にいる「僕」は言葉について語る。

ことば。

お前はずっと昔に死んだはずだ。僕はお前が最後の息をひきとるのをきちんと見届けてから、土におそろしく深い穴を掘り、そこにお前を埋めた。(略)  
しかし十年の歳月の後に、ことばは甦った。まるで食屍鬼のようにことばは墓を押し開け、闇とともにその姿を僕の前に現した。

言葉は一〇年も昔に死んだ。言葉が死んでしまった以上「僕」は何も語ることはできないだろう。しかし、一〇年の歳月を経て言葉は食屍鬼のように甦った。それは再び「僕」が言葉によつて何かを語りだしたことの象徴である。これは二一歳のときにトラウマを抱えた「僕」が、語りたけれども語れないままに八年間沈黙を守つた『風の歌を聴け』と似ている。ただ、言葉を食屍鬼に

たとえているのは、「街と、その不確かな壁」では言葉に對する不信がより大きくなつたことを示している。言葉を脱した世界に「本当」というものがあるのを「僕」が意識したとき、言葉によつて成り立つ世界はまるで偽りのように見えたに違いない。ともあれ「僕」は十年の沈黙ののちに再び語り始めた。

僕はこれまでに余りに多くのものを埋めつづけてきた。

(略) ことばを埋めた。

僕はこれ以上もう何も埋めたくはない。

しかしそれでも僕は語りつづけねばならない。それがルールだ。

僕はかつてあの壁に囲まれた街を選び、そして結局はその街を捨てた。それが正しかったのかどうか、いまだに僕にはわからない。

僕は生き残り、こうして今文章を書きつづけている。

なぜ語り続けるのか、それは「僕」が「君」と呼ばれる女の子を失ってしまったからだろう。そして「本当の

君」に会うために「街」へと行った。しかし「街」からは脱出した。そして「僕」は「街」についての文章を書いている。しかし、ここにはどうしようもない矛盾がある。

それはこういうことだ。「僕」がいる「街」の外の世界は言葉とともにある世界である。そこでは「暗い心」や「君の影」しか語りえない。つまり、「本当」には届きえないのである。それに対し、言葉の制限を脱した「街」の世界には「本当の君」がいた。「僕」は「僕は生き残り、こうして今文章を書きつづけている」といつていた。そうして言葉の世界にいる「僕」が「街」についての文章を書いているのであった。言葉が存在しえないからこそ、つまり語りえないからこそ「本当の君」がいた「街」のことを、言葉の世界にいる「僕」が言葉によつて書き続けているのだ。当然、言葉によつて語られてしまった時点で、「街」は全く別のものへと変容せざるをえなくなってしまう。言葉によつて言葉では語れないはずの「本当の君」というものを書き表そうとしてみた。これはこの作品が抱える大きな問題である。

「僕」は「壁」に向つて「ことばは不確かだ。ことばは逃げる。ことばは裏切る。そして、ことばは死ぬ。でも結局のところ、それが僕自身なんだ」といつていた。

言葉の不確かさを認識したうえで、それを受け入れた。

しかし、不確かさを受け入れたところで、言葉の本質が変わるわけではない。書くことは「自己療養へのささやかな試み」にしか過ぎず、「僕のための場所」も「僕自身」も遠い。そして「本当」というものも書きえない。

「自己療養」を目指すことから始まった書くという行為は、かたちを変えながら四作目の「街と、その不確かな壁」で大きな矛盾となって現れ、挫折したといえる。挫折を経験した以上は書くことに対する根本的な変化が求められることになったはずだ。

#### 四 「カンガル―通信」―《純粋なストーリー》への志

向―  
四、一 「あなた」の完璧な手紙と「僕」の不完全な手紙

「カンガル―通信」は次のような話である。デパートの商品管理課に勤める「僕」は「あなた」がデパートに書いた苦情の手紙に心を惹かれる。そして「あなた」に向けて手紙を書こうと試みるが、不完全なものしか書けず断念する。しかしある日、「カンガル―」に触発され、「大いなる不完全さ」という啓示を受けた「僕」は手紙を書くことをやめ、メッセージを吹き込んだテープを「カ

ンガル―通信」と名付け、「あなた」へと送ることに決める。そうしてテープに吹き込まれた内容が、この「カンガル―通信」である。

ここでは、「不完全」「大いなる不完全さ」「完璧」といった作品内のキーワードをもとに、作品内で語られていることが文章観の変遷を示していることを明らかにする。

「僕」が勤める、デパートの商品管理課には商品などに関する様々な苦情の手紙が来る。「あなた」の手紙もその中のひとつである。それなのに「僕」は苦情に対する通り一遍の返答ではなく、職務を逸脱した内容のテープを「あなた」に送ろうと思いたった。いったい「僕」をこのように駆りたてたものはなんなのだろうか。なぜそれほどまでに「僕」は「あなた」の手紙に心を惹かれたのか。

あなたの手紙は実に魅力的なものでした。文章、筆跡、句読点、改行、レトリック、なにもかもが完璧です。優れている、ということではありません。ただ完璧なのです。

(略)

あなたの手紙のすべての部分が――インクのしみひ

とつに到るまで——僕を挑発し、揺り動かすのです。  
何故か？

結局のところ、その文章の中にあなたがいないからです。もちろんストーリーはあります。

(略)

はつきり言えば、あなたの手紙の中には苦情さえ存在しないのです。感情も存在しません。ストーリーだけが——存在しています。

これまでに完璧さというものがどのように扱われていたのかをもう一度振り返ってみる。『風の歌を聴け』では「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね」と語られていた。完璧な文章は存在しない、だから書くことは「自己療養」ではなく「自己療養へのささやかな試み」でしかなかった。『1973年のピンボール』でも書くことによって出口を探す試みは「鼠」の存在によって完遂されなかった。この初期長編二作品においては、文章が完璧さを持つことはなかったし、『風の歌を聴け』では完璧さというのはそもそも否定されていた。それが「中国行きのスロウ・ボート」で「僕のための中国」というものが想定されたことで、書くことが完全性を持った空間を指す試みへと変わった。

ていった。しかし、言葉が完全性を持つというのはありえない。そこで言葉を排した世界に「本当」というものが存在するという立場から「街と、その不確かな壁」が書かれることになった。これらの四作品に共通していることは、書くというのとは試みであって、完全に目的を遂行しうる手段ではなかったということだ。むしろ、これら四作品の「僕」たちは言葉に対して不信を感じていた。けれどもこの「カンガルー通信」において、書くこととはある完全な状態を目指すための不完全な手段という立場ではなくなった。「あなた」の手紙を「完璧」だと「僕」がいったように、ある種の文章こそが「完璧」なものである、と想定されたのだ。その文章とは、苦情も感情も、「あなた」さえ存在しない、ストーリーだけが存在するというものだった。そしてその「完璧」な手紙に「僕」は心を揺り動かされ、「あなた」に手紙を書こうと思いつつ。

実を言うと、この一週間ばかり、僕は何度も何度もあなたに手紙を書こうとしたんです。申し訳ありませんが商業習慣上レコードを交換することはできません、しかしあなたが寄せられた手紙には何かしら僕の心を打つものがありました、個人的にはベラ

ペラペラ……、こんな手紙です。

しかし、手紙を出すことはなかった。それは手紙を書くこととすると、きまつて見当違いな言葉しか浮かんでこなく、うまく書くことができなかったからである。こうして手紙を書けなかったことは「僕」の言葉に対する不信に起因する。

文章を書くことはもうあきらめました。どうやってもうまくいかないのです。例えば僕が「偶然」という字を書く。しかしこの「偶然」という字体からあなたが感じるものは、僕が同じ字体から感じるものとは全く別のもの——あるいは逆のもの——かもしれませぬ。これはとても不公平じゃないか、と僕は思うのです。

「僕」がどんな文章を書いても、「あなた」が読むときにはそれは全く別の感じのものに変わってしまうかもしれない。こうした、意味のずれを生じさせてしまうような「完璧じゃないメッセージ」を出すくらいなら、何も出さない方がマシだと思ひ、「僕」は手紙を出さないことに決めた。

「完璧」な文章に触発されたけれど、「不完全」な文章しか書けなかったという「僕」の姿があることがわかる。ここで想定される「不完全」とは、伝達の過程でズレが生じてしまうことである。また、「あなた」の手紙が「完璧」なものであるなら、「不完全」な手紙とは、それと反対のものだということになる。すると「不完全」な手紙とは、書き手、感情、メッセージがあり、ストリーのないものだということになる。「僕」は「あなた」の手紙に感動した、ということを手紙に書きたがったのだから、そこにはやはり、「僕」がいるし、メッセージも感情もあるということになる。

そんな「不完全」な手紙しか書けない「僕」は「あなた」への接触を断念するのだが、ある日カンガルーの柵の前で「大いなる不完全さ」という啓示を受け、メッセージを吹き込んだテープを「あなた」に送ることにする。

四、二 「大いなる不完全さ」——「完璧」と「不完全」をつなぐもの——

言葉にはある種の限界があるから、うまく書けない。これは『風の歌を聴け』や「街と、その不確かな壁」の中でも繰り返して表れていたモチーフであった。ところがこの「カンガルー通信」では、「僕」は「大いなる不完全

「さ」という啓示のもとに「不完全さ」を受け入れる。「不完全」な（手紙に書くという行為）に変わり、テープに音声を吹き込むという手段をとるが、それもやはり言葉を用いる以上、「不完全」な行為に変わりはない。「僕」自身、このテープのメッセージが完璧なものだとは思っていない。けれども、その「不完全さ」を「大いなる不完全さ」の名の下に「僕」は進んで受け入れる。

ここまでのテープを、今プレイバックして聞きかえしてみました。正直に言つて、僕はとても不満足です。間違えてあしかを死なせてしまった水族館の飼育係みたいな気分です。だからこのテープをあなたに送ったものかどうか、僕としてもずいぶん悩みました。

送ることに決めた今でも、僕はまだ悩んでいます。しかし何にせよ、僕は不完全さを志したのです。だからこころよくそれに従いましょう。その不完全さを、あなたと四匹のカンガルーが支えていてくれるのです。

「あしかを死なせてしまった水族館の飼育係みたいな気分」がどういふものかは測りかねるが、とにかく「僕」

はこのテープに対して不満を感じている。それでも、その「不完全さ」にこころよく従った。

こうして「僕」に「不完全」なメッセージの発信を可能にさせた「大いなる不完全さ」であったが、そもそもそれはどういったものだったか。

大いなる不完全さというのは、まあ簡単に言っちゃえば誰かが誰かを結果的に許すということかもしれない。僕がカンガルーを許し、カンガルーがあなたを許し、あなたが僕を許す——例えばこういうことです。

「大いなる不完全さ」とは誰かが誰かを許すことだという。その「大いなる不完全さ」の下では「完璧」な手紙を書いた「あなた」に対し、「不完全」な手紙しか書けない「僕」という断絶はなく、「僕」と「あなた」は「カンガルー」を介して互いを許しあう円環の中におかれる。これはいったい何を示すか。

「僕」は「不完全」な手紙しか書けない人物であった。「不完全」な手紙は、先に引用したように、「申し訳ありませんが商業習慣上レコードを交換することはできません、しかしあなたが寄せられた手紙には何かしら僕的心

を打つものがありました、個人的にはベラベラベラ……」  
というようなものだった。そしてそれは「言葉」を用い  
る以上、意味のずれが生じる可能性を常に抱えていた。

それに対し「あなた」の書いた「完璧」な手紙とい  
うと、「あなた」の存在がなく、ストーリーだけが存在す  
るというものだった。ここで見えてくるのは、個人的な  
ことをベラベラと書いた「僕」の手紙に対し、個人の存  
在が全くない「あなた」の手紙という対立である。もし  
て「あなた」の手紙にはストーリーだけがあつた。

またテープレターとしての「カンガル―通信」にも、  
「僕」自身の話が多く含まれていた。このことを総合す  
ると、作品内に関していえば、個人の意思のようなもの  
が含まれない《純粹なストーリー》こそが「完璧」なも  
のである、という文章観が設定されているのがわかる。

しかしそもそもその問題は、個人の意志があるとかない  
とかではなかったはずだ。言葉は完璧ではないというこ  
とこそが、問題であつたのだ。それは完全な認識は不可  
能であるということだった。完全な認識が不可能である  
ということとは、完全な療養も、完全な僕自身の発見もな  
されない。しかし、トラウマを抱える「僕」たちは、そ  
れを自覚しているにもかかわらず、書くことよつて完  
全なものを求めずにはいられなかつた。しかし、そのせ

いで、完全さを目指したが挫折するという、新たな病理  
を抱えるはめになつていた。書けないという病である。

「カンガル―通信」では「あなた」の手紙という「完  
璧」なものが想定されつつも、これまでの「僕」たちの  
ように、そこに届きえないという挫折に終わらない。「大  
いなる不完全さ」という名のものと「あなた」も「僕」  
も許しあう円環の中に、つまり同じ立場に納まるのだ。

そうして「僕」は「完璧」とも対等な関係を結ぶこと  
になつた。ここで想定される「完璧」とはどんなもので  
あつたか。それは苦情も感情も「あなた」もいない、《純  
粋なストーリー》とでもいうものだった。

これまでの四作品では、書くというのは完全な状態を  
目指す試みであつた。もし、完全な文章が書けたなら、  
完全な「自己療養」がなされる。けれども実際は完全な  
文章など存在しないことを「僕」たちは知つていた。そ  
うした言葉に対する不信や挫折を抱えながらも、ある完  
全な状態を目指すために書きつづけた。

けれども「カンガル―通信」では書くことの先にある  
ものは想定されない。ある種の文章そのものが「完璧」  
さを持つたのだ。《純粹なストーリー》こそが「完璧」で  
あり、「大いなる不完全さ」のもとにあれば、「僕」はそ  
こに届きうる。

ある目的を遂行する手段であつた書くということとは、目的そのものへと形を変えることになつた。そしてその目的とは『純粋なストーリー』を書くことである。様々な挫折を繰り返した後に、「僕」が行きついたのは『純粋なストーリー』を書くというものであつた。

## 五 まとめ

『羊をめぐる冒険』は『純粋なストーリー』を試みた第一作品目であると位置付けることができる。この『純粋なストーリー』が現れたことで物語は「僕」から離れ、それ自体が存在し、自らを生み出すようなあり方が導かれた。書くことのこうした大きな変化がなければ、『羊をめぐる冒険』や『ダンス・ダンス・ダンス』、『ねじまき鳥クロニクル』といった物語は生まれなかつたかもしれない。けれども、その変化の過程で書くことへの自覚的な態度が変更されていったことを忘れてはならない。また、『羊をめぐる冒険』やその後の作品において、『純粋なストーリー』という試みがどの程度達成されているのかどうかについては、今後の課題としたい。

### 【注】

1 一九八二年八月『群像』に発表。

2 一九七九年六月『群像』に発表。村上春樹第一作。

3 一九八〇年三月『群像』に発表。

4 一九八〇年四月『海』に発表。「中国行きのスロウ・ポート」はこの初版から単行本、全集へと収録されるにあたりその都度大きく改稿された。そのため、初版、単行本版、全集版の三つの異なるバージョンがある。本稿で論じているのは初版の「中国行きのスロウ・ポート」についてである。

5 一九八〇年九月『文学界』に発表。現在どの作品集にも収録されていない。「街と、その不確かな壁」ほどの長さの小説で、全集を含めあらゆる単行本に収録されていない作品は他に例を見ない。本文引用は全て『文学界』掲載のものによる。

6 一九八一年十月『新潮』に発表。本文引用は全てこれによる。

### 【参考文献】

石原千秋『謎解き 村上春樹』（光文社 二〇〇七年二月）

笠井潔『風の消失——村上春樹論』（村上春樹スタディーズ05）  
若草書房 一九九九年一〇月）

柘植光彦『作品構造から作家論へ』（村上春樹スタディーズ01）  
若草書房 一九九九年六月）

中村三春『風の歌を聴け』1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』——円環の損傷と回復』

（村上春樹スタディーズ01）

山崎眞紀子『村上春樹の本文改稿研究』（若草書房 二〇〇八年一月）

山根由美恵『村上春樹（物語）の認識システム』（若草書房 二〇〇七年六月）

山本隆子『書評』『群像』一九八三年八月号）

米山みゆき「死、復活、誕生、そして生きることの意味——村上春樹『風の歌を聴け』——」（『昭和文学研究』一九九六年二月）

（こくが きょうたろう）