

## 村上春樹の「カンガルー日和」について

On Haruki Murakami's 'Kangarū-Biyori' (A Perfect Day for Kangaroos)

坂田 達紀

Tatsuki SAKATA

### 要旨

村上春樹の「カンガルー日和」は、伊勢丹デパート主催のサークル雑誌に1981年に発表された、3400字程度の分量の短編小説である。その後、単行本3冊、文庫本1冊、全集のうちの1冊（いずれも短編集）に収載され、現在では高等学校国語教科書にも採録されている。

この作品について作者の村上自身は、「それほどたいしたこと」をおこなっていない、「日常のひとこまの、ちょっとしたスケッチ」でしかない作品などとコメントしているが、実際には、短編集刊行の際の表題作にしたり、何度も短編集に収載したり、その間二度大きく改稿したり、といった扱いをしている。つまり、村上は、自身の言葉とは裏腹に、この作品に対して強い思い入れ・こだわりを持っていたと考えられるのだが、その原因はいったい何であろうか。

また、村上は、「動物園や水族館に行くと、人はいつも自然に子供の目を取り戻せるような気がする。僕はそういう視線を描きたかった。」とも述べているが、この作品において、果たして子供の視線を描いているであろうか。

本稿では、これらの問題を解明すべく、本作品がどのように読めるのか、その読みの可能性を、管見に入った先行研究を踏まえ、これらを詳細に検討しながら分析・考察した。その際、本作品の発表時期を考慮し、同時期に書かれたいわゆる初期三部作（『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』）との関連性に着目した。

結論として、作品「カンガルー日和」は、その主題も文体も、初期三部作と同じものを読み取ることが可能な作品であることを指摘した。つまり、本作品には、初期三部作の頃の村上の主題や文体が凝縮されている、ということである。そして、このことが、村上のこの作品に対する強い思い入れ・こだわりの要因ではないかと指摘した。また、村上が意図した子供の視線については、作品の改稿によって、読み取り難しくなっていることがわかった。併せて、「カンガルー日和」という一風変わった表題についても考察し、本作品がサリンジャーの *A Perfect Day for Bananafish* から「タイトルを取った」、「タイトル先行式書き方」で書かれた作品と考えられること、および、村上がこの表題を気に入っていたと推測できることを指摘した。もちろん、このこともまた、村上のこの作品に対する強い思い入れ・こだわりの一因と考えられる。

つまるところ、初期三部作との関連において作品「カンガルー日和」を論じた先行研究は管見の限り存在しないが、本作品は、それとの関連において読むことにより、従来指摘されることのなかった主題や文体を析出することが可能な作品なのである。本稿の分析・考察の結果は、本作品が従来の読み方とは異なる読み方もできることを示したという意味で、この作品を国語教材として用いる際にも参考になるものと考えられる。

### キーワード

読みの可能性、初期三部作との関連、<sup>テーマ</sup>主題・文体、喪失感と異和感、胎内回帰願望、<sup>タイトル</sup>表題

I

村上春樹の「カンガルー日和」は、伊勢丹デパートの主催するサークルの雑誌『トレフル』1981年10月号に発表された<sup>1)</sup>、3400字程度の分量の短編小説<sup>2)</sup>である。その後、『カンガルー日和』（平凡社、1983年9月）、『カンガルー日和』（講談社文庫、1986年10月）、『村上春樹全作品 1979～1989 ⑤ 短篇集Ⅱ』（講談社、1991年1月）、『はじめての文学 村上春樹』（文藝春秋、2006年12月）、『めくらやなぎと眠る女』（新潮社、2009年11月）に収載された。2008年に高等学校国語教科書（『精選現代文』東京書籍）に採録<sup>3)</sup>されてからは、現在に至るまで高等学校国語教科書に採録され続けてもいる。

この作品について、作者の村上春樹は、次のように述べている。

表題作である**カンガルー日和**は、今はなき谷津遊園に行ったあとで書いた。僕が千葉に住んでいたころのことである。カンガルーを題材にしたと言えば、『中国行きのスロウ・ボート』に収められた『カンガルー通信』という短編小説（こっちはきちんとした短編）もこの時期に書かれているが、どちらが先だったのかはどうしても思い出せない<sup>4)</sup>。

また、次のようにもコメントしている。

この作品で僕がおこなっているのは、それほどたいしたことではない。とても実験的とは言えない。日常のひとつまの、ちょっとしたスケッチである。若い夫婦が動物園にカンガルーを見に行く。それだけのことだ。でも動物園や水族館に行くと、人はいつも自然に子供の目を取り戻せるような気がする。僕はそういう視線を描きたかった。本書に再録するにあたって、文章に大幅に手を入れた<sup>5)</sup>。

これらの村上自身の言葉によれば、作品「カンガルー日和」は、夫婦で「動物園にカンガルーを見に行」ったという自らの実体験をベースに、子供の視線を描こうとした、「日常のひとつまの、ちょっとしたスケッチ」にしか過ぎず、「きちんとした短編」とは言えない作品、ということになる。つまり、端的に言えば、この作品は、村上がそれほど高くは自己評価していない作品ということになるのである。

しかし、それならばなぜ、雑誌『トレフル』1981年4月号から1983年3月号までに連載した「23編の短かい小説——のようなもの——」<sup>6)</sup>を集めて1983年9月に短編集を編む際、作品「カンガルー日和」を1番目に置き、「表題作」にまでしたのであろうか。小林（2019）が指摘するとおり、「カンガルー日和」は、「『トレフル』で6番目に掲載された作品」（84頁）であるばかりでなく、村上お気に入りの作品が別にあった<sup>7)</sup>にもかかわらず、である。また、作品「カンガルー日和」がそれほど高くは自己評価していない作品であるならば、この作品を何度も繰り返し短編集に収載するのはなぜであろうか。しかも、中野（2012）が「村上春樹「カンガルー日和」には大別して三種類の本文がある。」（32頁）と指摘するように、村上は、この作品

を二度大きく改稿しているのである<sup>8)</sup>。「それほどたいしたこと」をおこなっていない、「日常のひとこまの、ちょっとしたスケッチ」でしかない作品に対して、こうした扱いをするのはきわめて不可解である。ましてや国語教科書採録をも許可しているのであるから、これではまるで代表作のひとつとして、多くの人に読まれることを望んでいるかのようである。

作品「カンガルー日和」に対する作者・村上春樹のこれらの扱いを考え合わせたならば、村上には、先の引用箇所の言葉とは裏腹に、この作品に対して強い思い入れ、ないし、こだわりを持っていて、と考えられよう<sup>9)</sup>が、こうした村上の思い入れ・こだわりの由って来るところを分析・考察することは、いわゆる村上文学全体を考えるうえで、きわめて有意義かつ重要なことと考えられる。

また、村上が先の引用箇所において、「動物園や水族館に行くと、人はいつも自然に子供の目を取り戻せるような気がする。僕はそういう視線を描きたかった。」と述べていることも重要である。なぜなら、この言葉は、作者が作品の<sup>テーマ</sup>主題を示唆しているようにも受け取れるからである。村上には、この作品において、意図したとおりの子供の視線を描いているであろうか。ただし、この問題を考えることは、もちろんのことながら、この作品がどのように読めるのか、という読者の読みと切り離すことはできない。村上が「テキストの役目は、それぞれの読者に咀嚼されることにあります。読者にはそれを好きなように捌き、咀嚼する権利があります。」<sup>10)</sup>と述べるように、読者は、作者が作品に込めた意図に縛られる必要はなく、自由に作品を読めばよいのである。逆に、読者が村上の意図に縛られて、この作品から子供の視線しか読み取れない、あるいは、読み取ろうとしないとなれば、「テキストとしての意味や有効性が大幅に損なわれてしま」<sup>11)</sup>うことになる。果たして読者は、この作品から何が読み取れるのであろうか。

以上、作品「カンガルー日和」が抱える問題を二つ指摘したが、本稿では、これらの問題を解明すべく、本作品がどのように読めるのか、その読みの可能性を、管見に入った先行研究を踏まえながら考察する。とりわけ、本作品の発表時期を考慮し、同時期に書かれたいわゆる初期三部作（『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』）との関連において考察する。その結果、本作品が従来の読み方とは異なる読み方もできることを示せたならば、そして、いわゆる村上文学の特徴（あるいは、村上春樹の文体）を多少なりとも従来以上に明らかにできたならば、それは一般読者のみならず、本作品を国語教材とする際にも役立つものと考えられる。

なお、本稿で分析・考察の対象とする「カンガルー日和」本文は、前掲『村上春樹全作品1979～1989 ⑤ 短篇集Ⅱ』（以下、『全作品⑤』と記す）収録のものとする。その理由は、（本作品収録の書籍のうち）最後に編まれた短編集である前掲『めくらやなぎと眠る女』に収録された本作品が、同書（『全作品⑤』）収録のものであることと、東京書籍発行の高等学校国語教科書（たとえば、2007年検定済の『精選現代文』、2013年検定済の『現代文A』等）採録の本作品も、同書収録のものに拠っていることとである。

## II

作品「カンガルー日和」を論じた先行研究はそれほど多くはない。ここでは、管見に入った先行研究がそれぞれ何をどのように論じているのかを確認しておく。

まず、佐野（2000）は、「〈教室〉に〈小説〉を持ち込み、その〈小説の力〉を喚起することによって、読み手の主体を〈再創造<sup>リメイキング</sup>〉したい、という願いに基づいた教材研究の試み」（2頁）として、作品「カンガルー日和」を取り上げて検討したものである。その主張を要するに、初読の段階で読み取られたことと、再読して浮かび上がった問題との衝突・葛藤こそが〈小説の力〉であり、この力によって読み手の主体は〈再創造〉される、ということである。佐野（2000）は、次のように結論づけている。

「カンガルーの赤ん坊」を見たい、という「彼女」のいささか風変わりな希望を叶える「僕」という人物の誠実さへの共感という、作品の「プロット」をなぞることによって生じた〈初読の読み〉は、作品の〈再読〉による「〈メタプロット〉」の捕捉によって顕現してくる「僕」という人物の〈自己合理化のシステム〉と〈他者の自己回収の戦略〉の〈問題〉と衝突し、読み手のうちに葛藤を生じさせる。その葛藤こそが読み手の既存の価値観にゆさぶりをかける〈小説の力〉であり、その力によって「読み手のなか」に「生き物のように生きる。『いのち』がふき込まれ、「新しい主体」が〈再創造〉されるのである。（7頁）

この引用箇所に言われている、初読段階の読みと再読段階のそれとを一般化できるかどうか（つまり、多くの読者が同じように読むかどうか）は別にして、佐野（2000）が作品「カンガルー日和」に教材としての価値を認めていることは明らかである。しかし、初読段階でも再読段階でも、村上の意図した子供の視線は読み取っていない。また、人間をカンガルーに投影した読み方はしていない。あくまでも人間は人間、カンガルーはカンガルーとして、この作品を読んでいる。このことを確認しておく。

ついで、山口（2001）は、事典の記述という制約があるのであろう、この作品をそれほど詳細には論じていない。しかし、「〈僕〉と彼女が見たカンガルーの世界は、いびつな世界だった。」（58頁）と述べていることには、まず注目すべきであろう。つまり、作品冒頭の二文「柵の中には全部で四匹のカンガルーがいた。一匹が雄で二匹が雌、あとの一匹が生まれたばかりの子供である。」（『全作品⑤』15頁）によって提示された「カンガルーの世界」を、「父親カンガルー」、「母親カンガルー」、「赤ん坊カンガルー」の三匹に加えて、もう一匹「母親じゃない方のカンガルー」（いずれも『全作品⑤』18頁）がいることから「いびつな世界」と捉えているのだが、これは、明らかに人間社会の一夫一婦制という枠組みを「カンガルーの世界」にも当てはめた見方であり捉え方である。人間社会を「カンガルーの世界」に投影した見方・捉え方と言ってもよい。もちろん、「[とすると、母親じゃない方のカンガルーはいったいなんだ?] / わからない、と彼女は言った。」（『全作品⑤』18頁）という「僕」と「彼女」との会話や、「母親じゃない方のカンガルー」を「ミステリアスな雌カンガルー」（『全作品⑤』20頁）と言い換

えていることから、そうした見方・捉え方をしているのは、「僕」と「彼女」であり、ひいては作者の村上春樹である。「いびつな世界」という見方・捉え方に対して、このことを指摘しておく。ともあれ、山口（2001）は、「いびつな世界」の提示で始まる本作品を、最終的には次のように読む。

〈僕〉と彼女が結果的に選んだ一カ月という〈カンガルー日和〉は、子カンガルーが、母カンガルーの〈保護〉から離れ、自在に地面を駆けまわるだけの成長を用意した「時」でもあった。それゆえに、彼女は当初失望しなければならないし、二人は母カンガルーの存在を、子がその袋の中にいないという不在ゆえに、見わけることができない。しかし、それは結果的に、識別可能なものとして、二人の前に現れる。〈僕〉と彼女が待ち、選んでいった〈カンガルー日和〉とは、失望と見失いを回復するプロセスを含んだ、発見の日だった、と言えよう。（58頁）

このように、山口（2001）は、作品「カンガルー日和」をいわば明るいハッピーエンドの作品と読むのであるが、人間社会の「カンガルーの世界」への投影はわずかに見られるものの、やはり子供の視線については言及されていない。

先の佐野（2000）に対して、中野（2012）は、「カンガルー日和」本文の二度の改稿を考慮しつつ反論し、「カンガルー日和とは何かという問題について従来とは異なる見解を示し、新たな「カンガルー日和」論を構築したい」（33頁）とするが、注目すべきは、本作品におけるカンガルーの擬人化を重要視していることである。カンガルーの擬人化について、「人間と異なる生態を持つカンガルーをあえて擬人化することによって独特の滑稽さが生まれているのだが、それゆえにカンガルーの描写が単なるカンガルーの描写にとどまらず、カンガルーを描写する人間の感覚の描写にもなるという表現機能が生まれている」（37頁）ことを指摘し、「「カンガルー日和」とは、カンガルーの姿を通して、それを<sup>まなざ</sup>す人間の姿を浮かび上がらせる物語なのである。」（同）と述べている。同感である。補足するならば、カンガルーの擬人化とは、人間（社会・関係）の「カンガルーの世界」への投影と同義であろう。そして、中野（2012）は、次のように論を締めくくっている。

すなわち、カンガルーの母子像は、オーストラリアのイメージとともに、父親カンガルーや他の雌カンガルーをも背景とすることによって、子供を産むことにまつわるあまたの不安に対抗する逆説の母子像として高い強度を獲得しているのである。ビールやマレー熊を求める発言によって示される物語末尾の「彼女」の爽快感も、あまたの不安を背景とするとき、その貴重さが浮かび上がる。二人がしんぼうづ強く待ち続けた末に、ようやくめぐりあえたというカンガルー日和の稀少性は、そのような爽快感にめぐりあえることの稀少性を象っていたのである。（41頁、傍点はママ）

このように中野（2012）は、作品「カンガルー日和」を、山口（2001）と同様、いわばマイ

ナスからプラスに移行・転換する物語と読むのである。加えて、もう一点注目すべきは、子供の視線を描くという村上の意図についての分析・考察である。中野（2012）は、物語末尾の「彼女」の問いが、単行本『カンガルー日和』（前掲書）と『全作品⑤』とでは「ビールでも飲まない？」（順に、15頁、21頁）だったものが、『はじめての文学 村上春樹』（前掲書）では「マレー熊を見にいかない？」（56頁）に改稿されていることに着目して、「「彼女」が子供の目を取り戻していることを表すものとして、ビールよりマレー熊の方がより適切だという判断が働いたからだろう」（40頁）と指摘している。理にかなった説明と言えよう。ただし、「子供の目を取り戻すことは大人にしかできないことなのであり、どれほど子供のように振る舞っても、「彼女」はやはり大人でしかないのである」（40頁、傍点はママ）と述べていることからわかるように、「彼女」が子供の視線を取り戻すところに本作品の主題<sup>テーマ</sup>があるとは考えていない。主題<sup>テーマ</sup>はあくまでも、「逆説の母子像」の「強度」「希少性」「爽快感」にあると読んでいるようである。

増田（2014）は、作品「カンガルー日和」の「教材としての読みの可能性を求めたもの」（48頁）であるが、そのサブタイトル「カンガルーと「僕」と「彼女」の隠喩的形象について」が示すように、作品中の三匹のカンガルーを「隠喩的形象」と解釈する。すなわち、「母親カンガルー」は「「赤ん坊」と一体となる「母親」（45頁）の、「母親じゃない方のカンガルー」は「ステップアップを図る女性」（同）の、そして、「父親カンガルー」は「「芸術（的なるもの）」と「生活」に引き裂かれる「男性」像、つまり「僕」の隠喩である」（同）と捉える。さらに、二匹の雌のカンガルーを、対照的な「女性の生き方の選択」（43頁）と解釈するとともに、「彼女」と「僕」とを対照させて、「「彼女」は、母親になりうる状況で、カンガルーの赤ん坊の守られている姿を自らの目で確かめることで精神の安定をはかろうとし、結果として、その目論みは概ね成功した」（45頁）のに対して、「「僕」は、「彼女」の変化を捉えながら、「父親」にも「夫」にもなりきれず、徒勞ともいえる「自分探し」をする存在であり、（中略）「宙づり」のままである」（47頁）と読む。増田（2014）には、「とすると、母親じゃない方のカンガルーはいったいなんだ？」（『全作品⑤』18頁、既出）という「僕」の問いを、「「母親」にならない「女性」に対する男性側からのジェンダー問題に抵触する発言ともいえる」（46頁）と述べていることからわかるように、ジェンダー論的な読み方をしている点や、次の引用箇所のような、やや強引かつ恣意的に過ぎるのではないかという解釈をしている点が見受けられるものの、本作品の読みの可能性としては、十分にありうる読み方を示していると考えられる。なお、言うまでもないが、増田（2014）の言う「隠喩的形象」とは、人間（社会・関係）の「カンガルーの世界」への投影の結果に他ならない。

「彼女」が母親の袋に入る赤ん坊の姿にこだわる理由は、子どもを産み育てること、新たな家族を持つことへの願望と不安である。つまり、「彼女」の不安定さは、「母になること」「愛すること、愛されること」の根源的の不安に起因すると考える。（44頁）

以上のように、増田（2014）もまた、「本テキストは、「彼女」が動物園でカンガルーを見るという非日常的出来事を通した「欠如—充足」（不安—解消）という変容の物語である。」（47

頁)とまとめていることから明らかなように、本作品をマイナスからプラスに移行・転換する物語と読んでいる。ただし、それはあくまでも「彼女」に関してであって、「僕」に関しては、先に見たように、「[宙づり]のまま」としている。この点、注意を要する。増田(2014)では、「僕」を問題化することは難しい(48頁)として、未だ問題提起のレベルの指摘にとどまっているが、そのような「僕」を問題化すること」は、本作品および村上文学の本質に関わる問題であると考えられる。その意味では、きわめて重要な指摘(問題提起)と言えるのだが、この問題については、次章で詳しく論ずることにする。なお、増田(2014)には、子供の視線を取り戻すことについての言及は無い。むしろ、大人の視線でのみ、カンガルーたちを見ている。このことを確認しておく。

最後に、小林(2019)は、村上春樹の短編集『女のいない男たち』(文藝春秋、2014年)の「まえがき」に着想を得た、きわめて独創性に富んだ興味深い論考である。小林(2019)は、作品「カンガルー日和」とヘミングウェイの短編作品「白い象のような山並み」とを対比して、両者には「スケッチ風の作品であること、また、必要以上の内容が伏せられていること、という共通項がある」(85頁)と指摘したうえで、「一組の男女が織りなす会話に込められた、子供を持つことに積極的な女性と消極的な男性との対比、また「象」や「カンガルー」の動物のイメージの効果的な使用方法など、「カンガルー日和」が「白い象のような山並み」を受容していることは、すでに「初出」の段階において認められると考えてよいのではないであろうか(89頁)とする。そして、「[白い象のような山並み]の「白い象」は男女にとって不要な産物としての表象であり、それが「赤ん坊」の命に暗示された物語である。「カンガルー日和」がこの作品を受容しているとすれば、やはり「赤ん坊」の命、こちらはそれを必要とする男女の物語と読めるように思われるのである。」(93頁)と結論づけるとともに、「[カンガルー日和]で試みたのは、スケッチ風の小作品において、こうしたヘミングウェイの作風を試すことにはあったのではないか(同)と指摘する。ヘミングウェイの受容など、その着眼点がユニークで興味深い論考ではあるが、「一ヵ月」以上前のある日、夫婦には「ショック」な出来事があった。それは「赤ちゃん」の生死に関することである。」「その出来事のために「僕」は「区役所」にも行かねばならなかった。」(ともに92頁)と断定するなど、過度に想像力に満ちた読み方をしているところがある。今後の論証が待たれよう。しかし、このような読み方も、間違いと決めつけることはできない。読みの可能性としては、ありうる読み方である。なお、「[カンガルーの赤ん坊]を「彼女」の「赤ちゃん」の擬人化されたものと捉え、男女にとって不要な「赤ん坊」が「白い象」の表象だとするならば、繰り返される「カンガルーの赤ん坊」とは、望まれる「赤ん坊」の表象だと言えるのではないであろうか(89頁)との指摘などから、小林(2019)も、人間(社会・関係)を「カンガルーの世界」へ投影した読み方をしていることがわかる。また、「[カンガルー日和]とはどんな「日和」なのか、が問題なのではなく、「カンガルー日和」が到来するまでの「一ヵ月」の喪失感を埋めることによって、はじめて二人に「日和」と呼べる日が訪れたこと、それ自体が問題とされるべきだ(93頁)との指摘からは、やはり、本作品をマイナスからプラスに移行・転換する物語と読んでいることがわかる。さらに、小林(2019)もまた子供の視線を取り戻すことについては触れていないことを確認しておく。

以上、管見に入った作品「カンガルー日和」についての先行研究を発表順に五つ確認したが、これらの先行研究における本作品の読みを整理すると、五つのうち四つの先行研究に共通しているのは、人間（社会・関係）を「カンガルーの世界」へ投影した読み方をしていること、そして、マイナスからプラスに移行・転換する物語と読んでいることの二点である。ただし、先に述べたように、後者について増田（2014）では、「彼女」についてのみ、という条件付きではある。また、子供の視線を取り戻すことについて言及しているのは、中野（2012）のみであり、これ以外の先行研究では、むしろ大人の視線を論じている。佐野（2000）はやや特殊で、「僕」に「〈自己合理化のシステム〉と〈他者の自己回収の戦略〉の〈問題〉」を読み取っていたが、「僕」という人物の生き方の〈問題〉こそが、本作品の複数回の〈再読〉で目指されるべき〈問題〉なのである」（7頁）との主張は、先の増田（2014）の「僕」を問題化することの指摘（問題提起）とある意味で重なるものであり、本作品の読みの可能性を考察するうえで、重要な視点ないし論点になるものと考えられる。本稿では、この問題、すなわち「僕」の問題を中心に、次章で考察する。

### Ⅲ

ここでは、作品「カンガルー日和」における「僕」の問題を中心に、先の佐野（2000）や増田（2014）の指摘（問題提起）を踏まえつつ、また別の観点から考察することにより、本作品の読みの可能性と文体とを考えたい。加えて、「彼女」の問題についても、改めて検討したい。

佐野（2000）が「僕」の問題として、「〈自己合理化のシステム〉と〈他者の自己回収の戦略〉の〈問題〉」を析出し、これを「僕」という人物の生き方の〈問題〉」としていたことは先に見たとおりであるが、「〈自己合理化のシステム〉と〈他者の自己回収の戦略〉の〈問題〉」については次のように説明されている。

「僕」は自らにとって不本意な「動物園」行を、自分に納得させる（〈合理化〉する）ために、「カンガルー日和」という外在的な要素を持ち込み、この度の「カンガルーの赤ん坊」の「見物」は自らの主体的な判断に基づくものではない、という思考上の手続きを冷静に行っているのである。「カンガルー日和」という〈戦略〉を「彼女」との関係に用いることによって、あたかも「カンガルーの赤ん坊を見物するに相応しい朝」があるに違いないという〈虚構〉を作り上げ、「彼女」という他者を自己のうちに都合よく回収してしまふ、「僕」という人物の生き方の〈問題〉こそが、本作品の複数回の〈再読〉で目指されるべき〈問題〉なのである。（7頁、傍点はママ）

果たして「僕」は、佐野（2000）が読み取ったように、「〈自己合理化のシステム〉と〈他者の自己回収の戦略〉の〈問題〉」を抱えた人物なのであろうか。そして、仮にそのような〈問題〉があるとしても、それを「僕」という人物の生き方の〈問題〉とまで一般化できるであろうか。疑問である。このような読み方をした読者は、どれだけいるであろうか。大いに疑問



ではあるが、こうした読み方もできることは否定できない。小説作品の読みは、読者の自由に委ねられている。

そこへ行くと、増田（2014）の指摘（問題提起）は、作品「カンガルー日和」の読みの可能性を考えるうえで、きわめて示唆的である。増田（2014）は、「IV おわりに」の最後を次のように締めくくっている。

また、「僕」に関わる読みは、小説の読み方において「語り手」を捉えることの重要性を示す。社会的存在として「優しさ」を装う「僕」の「関係における希薄さ」と、喪失した「何か」を探し続ける「僕」のあり様を主体的に問い続けることが求められる。（48頁）

妥当な指摘（問題提起）と考えられ、概ね同感である。付け加えることがあるとするならば、「語り手」の「僕」は、作者・村上春樹の分身でもある、ということである。なぜなら、Iで見たように、作品「カンガルー日和」は、作者・村上春樹の実体験にもとづいた「日常のひとつまの、ちょっとしたスケッチ」だからである。それゆえ、「僕」を問題にすることは、作者の村上春樹を問題にすることにまでつながる、と言えよう。もっとも、外部情報（たとえば、村上春樹の経歴や彼の他の作品についての知識、あるいは、この作品についての村上自身のコメントなど）と切り離してこの作品だけを自己完結した（あるいは、閉じた）テキストとして読む場合には、この限りではない。つまり、いわゆるテキスト論の立場では、そのテキストがどう読めるかということだけが問題であり、作者（の実人生や考え）は問題にされない。増田（2014）は、「作品」という用語は用いず、「テキスト」という言葉遣いを何度もしていることから、おそらくこのテキスト論の立場に立っているものと推測される。しかし、外部情報があればこそ可能になる読み方があるのは事実である<sup>12)</sup>。本稿では、いわゆる作品論の立場で本作品がどのように読めるのかを考察する。

作品「カンガルー日和」の読み方を考察する際、まず着目すべき外部情報は、それが書かれた時期である。1981年（村上春樹32歳）に発表された「カンガルー日和」は、いわゆる初期三部作（鼠三部作）の2作目（1980年発表の『1973年のピンボール』）と3作目（1982年発表の『羊をめぐる冒険』）の間の時期に書かれている。ちなみに、1作目は、村上の文壇デビュー作でもある、1979年発表の『風の歌を聴け』である。初期三部作は、周知のように、「僕と鼠の関係をひとつの軸として展開してきた物語」<sup>13)</sup>であり、「『僕と鼠もの』シリーズ」<sup>14)</sup>とも言うべき長編三作品である。三作品とも、語り手は一人称の「僕」であるが、それぞれ別の「僕」ではなく、三作品の中の出来事の年号・日付と「僕」の年齢との関係や、「鼠」や「ジェイ」といった他の登場人物の設定に齟齬のないことから<sup>15)</sup>、「僕」が同一人物であることは明らかである。三部作では、「僕」は「誕生日は一九四八年の十二月二十四日」、「星座は山羊座で血液型はA」<sup>16)</sup>という設定になっているが、これは、村上自身の誕生日（1949年1月12日）と19日しか変わらず、学年も星座も血液型も村上と同じという設定である。このような設定であればこそ、たとえば、作品『1973年のピンボール』の次のような箇所<sup>17)</sup>には、そこに込められた作者・村上春樹自身の実感を感じ取れるのではないか。あるいは、表現にリアリティーが

あると言うべきであろうか。

「あなたは二十歳の頃何をしてたの？」

「女の子に夢中だったよ」一九六九年、我らが年。

しかし、だからといって、単純に「僕」イコール村上春樹ということではない。当然、「僕」には虚構の部分も多かろう。初期三部作は、事実のみを記したドキュメンタリーではもちろんないのだが、ただ、「僕」と作者の村上春樹とは、まったく無関係な別人ということでもない。やはり、大いに関係があるのである。このことについて、かつて村上は、読者からの「「僕」と、村上さんは似てるんですか？ 昔、早稲田卒の1月12日生れのA型という肩書きにうかれてつきあってみたひとは、全然「僕」じゃなかったです、あたりまえだけど。」<sup>18)</sup>との質問に、次のように答えている。

当然といえば当然のことですが、誕生日と血液型が一緒で、同じ大学を出ていれば人格が同じというものでもありません。「僕」は僕（村上）とは別人格です。似ているところは少しあるかもしれませんが、似てないところも多いような気がします。むずかしい言い方をすれば、「僕」は僕のひとつの仮説であるということになります。もっとむずかしい言い方をすれば、「僕」は僕にとって（創作物ではなく）found object であるということになります<sup>19)</sup>。

この引用箇所からは、村上が一人称の語り手「僕」を、「ひとつの仮説」・「found object」と考えていることがわかる。「ひとつの仮説」や「found object」とは、村上の言うとおりの「むずかしい言い方」だが、村上がまた別のところで次のようにも発言していることから考えて、これらは「(自分自身の) 純粋な投影」・「オルターエゴ (もうひとつの自我)」と言い換えられるのではなかろうか。

ひとつの考え方としては、「君」というのが自分自身の純粋な投影であってもおかしくないということです。それがオルターエゴ (もうひとつの自我) 的なものであってもおかしくない。そうじゃないかもしれないけど、いずれにせよ、そのへんの感触は大事なんじゃないかと<sup>20)</sup>。

これは、サリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の語り手・ホールデンが語りかける相手＝「you」とは誰かを問題にしての発言である。発言中の「自分自身」はその前からの文脈でホールデンのことを指すと思われるが、村上は、「サリンジャーはたびたび「作品や登場人物は作家の投影でなくてはならない」ということを述べている」<sup>21)</sup>のを知りつつこのように発言しているのであるから、当然のことながら、この発言は、主人公であり語り手であるホールデンと作者であるサリンジャーとの関係にも当てはまると考えられる。つまり、村上は、

主人公かつ語り手のホールデンを、作者・サリンジャー自身の「純粋な投影」・「オルターエゴ（もうひとつの自我）」と捉えている、ということである。さらにまた、村上は、たとえば、「それから、DBとかフィービー、アリー、そういうホールデンの兄弟姉妹に関して言えば、これはもう完全に自己の分身的な存在ですよ。」<sup>22)</sup>との発言に見られるように、「分身」という言い方もしている。この「分身」もまた、「(自分自身の) 純粋な投影」や「オルターエゴ（もうひとつの自我）」と同義と考えられよう。以上のことをまとめると、村上の初期三部作に共通する語り手であり主人公でもある「僕」は、作者の村上春樹自身ではないが、村上の「純粋な投影」であり、「オルターエゴ（もうひとつの自我）」であり、「分身」である、と言えるであろう。さらに言えば、「僕」の友人である「鼠」は、「僕」の「純粋な投影」・「オルターエゴ（もうひとつの自我）」・「分身」であり、ひいては、作者・村上春樹の「純粋な投影」・「オルターエゴ（もうひとつの自我）」・「分身」でもある、と言えるのである<sup>23)</sup>。

さらに、村上の初期三部作に共通しているのは、語り手兼主人公の「僕」だけではない。つまり、初期三部作は、「僕と鼠もの」シリーズ」とはいえ、別個の独立した三つの作品であるから、場面設定やストーリー等、異なるところが多くあるのは当然であり、これまでそれぞれの作品が様々な論じられてきたが、三作品を併せて通読すると、三作品に通底するひとつの主題が読み取れるのである。それは、ひとことで言えば、「喪失感」である。黒古（1989）は、『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』を貫く一本の赤い糸は、一九六〇年の末から七〇年代の初めにかけて全国の学園を席卷した学生叛乱＝全共闘運動（体験）の影である」（68頁）と三作品の共通点を指摘したうえで、三作品に通底するテーマを次のようにまとめている。

では、この三部作を通じた作者の狙いとは何であったのか。それは一言で言ってしまうば〈羊殺し〉に象徴化されている〈青春〉への挽歌をスマートに謳いあげることにほかならなかった。（79頁）

そして、黒古（2007）では、これに一箇所修飾語を加筆して、「喪失」に満ち満ちた〈青春〉（82頁）としている。初期三部作に通底するテーマを、「〈青春〉への挽歌をスマートに謳いあげる」云々とまとめていることも十分に首肯できるが、それ以上に、「喪失」に満ち満ちた」という修飾語を補ったことは、きわめて適切な加筆であると考えられる。というのも、初期三部作は、「喪失感」というキーワードを抜きにしては語れないほど、三作品ともに、「喪失感」を読み取れる表現が至るところに見られるからである。本稿では、そのすべてを挙げることはできないので、それぞれの作品から一箇所ずつ、「喪失感」を読み取れる典型的な箇所を以下に引用する。

まず、『風の歌を聴け』である。

僕は5分ばかりそれ（テニス・コートでボールを打ち合う女の子二人——引用者註）を眺めてから車に戻り、シートを倒して目を閉じ、しばらく波の音に混じったそのボールを

打ち合う音をぼんやりと聞き続けた。微かな南風の運んでくる海の香りと焼けたアスファルトの匂いが、僕に昔の夏を想い出させた。女の子の肌のぬくもり、古いロックン・ロール、洗濯したばかりのボタン・ダウン・シャツ、プールの更衣室で喫った煙草の匂い、微かな予感、みんないつ果てるともない甘い夏の夢だった。そしてある年の夏（いつだったろう？）、夢は二度と戻っては来なかった<sup>24)</sup>。

ついで、『1973年のピンボール』からの引用は、「鼠」について述べた箇所である。

霊園は鼠の青春にとってもやはり意味深い場所だった。まだ車には乗れない高校生の頃、鼠は250ccのバイクの背中に女の子を乗せ、川沿いの坂道を何度も往復したものだ。そしていつも同じ街の灯を眺めながら彼女たちを抱いた。様々な香りが鼠の鼻先を緩やかに漂い、そして消えていった。様々な夢があり、様々な哀しみがあり、様々な約束があった。結局はみんな消えてしまった。（『全作品①』181～182頁、下線は引用者による）

最後に、『羊をめぐる冒険』からの引用である。

最初に何があったのか、今ではもう忘れてしまった。しかしそこにはたしか何かがあったのだ。僕の心を揺らせ、僕の心を通して他人の心を揺らせる何かがあったのだ。結局のところ全ては失われてしまった。失われるべくして失われたのだ。それ以外に、全てを手放す以外に、ほくにどんなやりようがあっただろう？

（『全作品②』114頁、下線は引用者による）

一作品につき一箇所ずつ、わずか三箇所のための引用ではあるが、初期三部作にはこうした「喪失感」が一貫して漂っているのである。それは、『風の歌を聴け』に言うところの「あらゆるものは通り過ぎる。誰にもそれを捉えることはできない。」（『全作品①』117頁）という感覚であり、肉親・妻・友だち・恋人・自分の過ごした街・十代等々、これらを含めた、文字どおり「あらゆるもの」・「全て」が「失われてしまった」という感覚である。中原中也流に言えば、「うしなひし さまざまのゆめ」<sup>25)</sup>ということになろうか。それは扱措き、しかし、「僕」は、「あらゆるもの」・「全て」が「失われてしまった」ことに納得し切れないでいる。つまり、「僕」の中では、「何ひとつ終ってない」<sup>26)</sup>のである。それゆえ、「僕」は、そうした「喪失感」と「何ひとつ終ってない」という思いとのギャップに苦悩し、自分がいま・ここに生きていることについて「異和感」を抱かざるをえない。そして、自分の居場所を見つけようとしてもがき、あがくことになる。「僕」は、不可能であるかもしれないが、なんとかしてそのような「喪失感」を埋めようと腐心するのである。次の三つの引用箇所は、そのような「僕」の苦悩を如実に物語っていよう。一つ目と二つ目は『1973年のピンボール』からの、三つ目は『羊をめぐる冒険』からの引用である。

異和感……。

そういった異和感を僕はしばしば感じる。断片が混じりあってしまった二種類のパズルを同時に組み立てているような気分だ。とにかくそんな折にはウィスキーを飲んで寝る。朝起きると状況はもっとひどくなっている。繰り返した。(『全作品①』128頁)

何処まで行けば僕は僕自身の場所をみつけることができるのか？ 例えば何処だ？ 複座の雷撃機というのが僕が長い時間かけて思いついた唯一の場所だった。でもそれは馬鹿気ていた。だいいち雷撃機なんて三十年も昔に時代遅れになっちゃった代物じゃないか。(『全作品①』170頁)

「変な言い方かもしれないけれど、今が今だとはどうしても思えないんだ。僕が僕だというのも、どうもじっくり来ない。それから、ここがここだというのさ。いつもそうなんだ。ずっとあとになって、やっとそれが結びつくんだ。この十年間、ずっとそうだった」(『全作品②』182頁)

以上、初期三部作には全体を通して「喪失感」が漂っており、その意味では、この三作品の文体は、「喪失感」の漂う文体と言えようか。いずれにしても、初期三部作は、作者・村上春樹の分身である「僕」が、そのような「喪失感」を埋めようとして苦悩・腐心する物語、とまとめられるのである。もちろん、村上の分身である「僕」が痛切に感じ続ける「喪失感」は、当時の村上自身が感じていた「喪失感」と考えられる。したがって、そうした「喪失感」にどのように対処するのか、それは果たして埋められるのか埋められないのか、ということとは、初期三部作を書いた時期の村上春樹にとって、文学上のひとつの大きな主題であった、と考えられるのである。

さて、作品「カンガルー日和」であるが、この作品は、先に述べたように、『1973年のピンボール』と『羊をめぐる冒険』の間の時期に書かれている。そして、これも先に述べたことであるが、この作品は、村上自身の実体験をベースにしているのも、語り手の「僕」は、明らかに村上の分身と考えられよう。つまり、初期三部作の「僕」と作品「カンガルー日和」の「僕」は、どちらも同時期の村上の分身であり、それゆえ、両者が同一人物であるとまでは言えないにしても、きわめて近い、いわば近似的な「僕」と捉えることは、十分に可能なのである。そのもっとも大きな共通点として挙げられるのは、「喪失感」である。すなわち、作品「カンガルー日和」の「僕」もまた、初期三部作の「僕」と同様に、「喪失感」を感じる人物として描かれているのである。それは、「父親カンガルー」についての描写から読み取れる。

父親カンガルーの方はすぐにわかった。いちばん巨大で、いちばん物静かなのが父親カンガルーだ。彼は才能が枯れ尽きてしまった作曲家のような顔つきで餌箱の中の緑の葉をじっと眺めている。(『全作品⑤』18頁、下線は引用者による)

我々が立ち去る時にも父親カンガルーはまだ餌箱の中に失われた音符を捜し求めている。  
 (『全作品⑤』20頁、下線は引用者による)

作品「カンガルー日和」の中で、「父親カンガルー」について述べられているのはこの二箇所のみであるが、その描写に、下線部のような比喩法（直喩法と活喩法）が用いられていることに注目すべきである。この二箇所において、「父親カンガルー」は、語り手の「僕」によって、これらの比喩法を用いて擬人化されているのだが、「僕」がこのように「父親カンガルー」を擬人化したのは、「僕」にはそのように見えたからであり、そのように見えたのは、「僕」の中にそのように見る心性が存在するからに他ならない。つまり、「僕」は、現在の自分自身を眼前の「父親カンガルー」に投影しているのである。「才能が枯れ尽きてしまった作曲家のような」という直喩法からは、かつては才能があった、という過去との対比が読み取れる。また、「まだ餌箱の中に失われた音符を捜し求めている」という活喩法からは、そうした過去（の才能や夢）を諦め切れない思いが読み取れよう。過去（の才能や夢）はまだ終わっていない、という思いである。とするならば、作品「カンガルー日和」の「僕」もまた、「喪失感」を感じながらもそれに抗い、それを埋めようとしている人物であり、これが初期三部作の「僕」ときわめて似通った人物であることは言うまでもない。先に近似的な「僕」と述べた所以である。このように、作品「カンガルー日和」にも、当時の村上の文学上の大きな主題であったと考えられる「喪失感」を読み取ることができるのである。なお、先の増田（2014）は、「雄カンガルーの存在は、「芸術（的なるもの）」と「生活」に引き裂かれる「男性」像、つまり「僕」の隠喩である。」（45頁）といった指摘したうえで、再度次のように指摘し直している。

「雄カンガルー」（「僕」）は、ひたすら〈餌箱〉（生活の糧を得る仕事・役割）に〈失われた音符〉（芸術だけ関わらず、自らの可能性を求める自己実現的なもの）を探し求めているが、それは徒労に他ならず、〈人生とはそういうものだ〉という諦念的境地に繋がる。「語り手」は登場人物「僕」を「人生に疲れた」様子の雄カンガルーとして戯画化し、滑稽さと悲哀を込め、〈失われた〉〈枯れ尽きてしまった作曲家〉と過去・完了形で語る。

（47頁、傍点および「芸術だけ関わらず」とあるのはママ）

このように、増田（2014）は、「失われた音符」を「芸術だけ関わらず、自らの可能性を求める自己実現的なもの」と読むが、そのベクトル方向は逆ではないか。つまり、「失われた音符」のベクトル方向は、「自らの可能性を求める自己実現的なもの」という未来志向のものではなく、あくまでも過去を向いているのではないだろうか。とりわけ、作品「カンガルー日和」が初期三部作と同じ時期に書かれていることを考慮すれば、「失われた音符」とは、やはり、過去の「あらゆるもの」・「全て」のことである、と読むべきではなかろうか。あえてひとこと言い換えるならば、上に述べたように、過去の夢のことである。もちろん、それを「芸術（的なるもの）」に限定する必要はない。増田（2014）が「芸術だけ関わらず」と指摘し直したのは妥当である。ただ、もう一点この増田（2014）の指摘で疑問が残るのは、「悲哀」はともか

くとして、「戯画化」や「滑稽さ」という指摘である。これらが果たして妥当かどうか、議論の余地が残る指摘と考えられる。とはいえ、増田（2014）のような読み方が可能であることは否定できない。繰り返すが、小説作品の読み方は読者の自由である。自由なのだが、増田（2014）の読み方は、Ⅱで指摘したように、やはりジェンダー論的な読み方であると言わざるをえない。つまり、「二匹の雌カンガルーについて、「赤ん坊」と一体となる「母親」とステップアップを図る女性の二つの生き方という読みを示し」（45頁）、これと上のような「雄カンガルー」（「僕」）のありよう（生き方）とを対比して、後者に対して批判的に読む、という読み方である。このような読み方は、多くのジェンダー論が批判する男女の枠組みに縛られた読み方と言えるのではないか。これは、善し悪しの問題ではなく、そのような読み方と受け取れる、ということである。そして、こうした読み方では、「母親になりうる状況」（45頁）の「彼女」は、「母親カンガルー」に自己を投影している、と読むことになるが、果たしてそうであろうか。次に引用するのは、「カンガルーの赤ん坊」についての「僕」と「彼女」の会話である。

「なぜカンガルーはあんなに速く跳んで走るのかしら？」と彼女が訊ねた。  
「敵から逃げるためさ」  
「敵？　どんな敵？」  
「人間だよ」と僕は言った。「人間がブーメランでカンガルーを殺して肉を食べるんだ」  
「なぜカンガルーの赤ん坊はお母さんのおなかの袋に入るの？」  
「一緒に逃げるためさ。子供はそんなに速く走れないから」  
「保護されているのね？」  
「うん」と僕は言う。「子供はみんな保護されているんだ」  
「どれくらいの期間保護されるの？」  
僕は動物図鑑でカンガルーについての何もかもをきちんと調べてくるべきであったのだ。こうなることははじめからわかっていたのだから。  
「一ヵ月か二ヵ月、そんなものだろうな」  
「じゃあ、あの子はまだ一ヵ月だから」と彼女は赤ん坊カンガルーを指さす。  
「お母さんの袋の中に入るわけね」  
「うん」僕は言った。「たぶんね」  
「ねえ、あの袋の中に入るって素敵だと思わない？」  
「そうだね」

（『全作品⑤』18～19頁、下線は引用者による）

この会話において注目すべきは、下線を付した箇所の表現のしかたである。いずれも「彼女」の言葉であるが、すべて「カンガルーの赤ん坊」の立場からの発言になっている。仮に「彼女」が「母親カンガルー」に自己投影しているとすれば、これらの言葉は、「入れる」、「保護している」等と「母親カンガルー」の立場からの発言になるのではないか。このことは、すでに中野（2012）が、「彼女」の立ち位置はときに子供のようなものにもなっている」（40頁）ことの

例として指摘しているが、中野（2012）は、「どれほど子供のように振る舞っても、「彼女」はやはり大人でしかない」（40頁）と続け、「彼女」の「胎内回帰願望」を問題にする。

「ドラえもののポケットって胎内回帰願望なのかしら？」

「どうかな」

「きっとそうよ」

（前掲平凡社版『カンガルー日和』13頁）

この引用は、『全作品⑤』掲載以降の本文では削除されて存在しない、上の会話に続く二人の会話である。中野（2012）は、「この発言はドラえもんへの言及があまりにも唐突であることから削除されたものと推測できるが、胎内回帰願望という発想そのものは「全作品」以降の本文にも残り続けている」（41頁）として、「〈あの袋の中に入るって素敵だと思わない？〉という「彼女」の発言は、胎内回帰願望の表れとして読むことができる」（同）と指摘している。たしかに、そのとおりにかもしれない。外部情報として、元々は「彼女」の「ドラえもののポケットって胎内回帰願望なのかしら？」との発言があったことを知っていれば、それが削除された後も、「彼女」には「胎内回帰願望」があった、と読むことは十分に可能である。その場合、「彼女」はやはり、「母親カンガルー」にではなく、「赤ん坊カンガルー」に自己を投影している、と読むことになる。「胎内回帰願望」とは、文字通り、母親の「胎内」へ「回帰」する「願望」だからである。しかし、中野（2012）は、「胎内回帰とは出産の対極に位置する行為だと言え」、「したがって、この胎内回帰願望は「彼女」の抱える子供を産むことへの不安を最も端的に表したものと考えてよい。」（41頁）と指摘する。そして、この指摘を受けて、増田（2014）は、「「出産への不安」のみならず、その後の育児に対する不安、つまり「彼女」の「愛すること、愛されること」に関わる」（45頁）とまで述べている。なるほど、「胎内回帰願望」に「彼女」の「子供を産むことへの不安」を読み取ったり、さらには、「育児に対する不安」を読み取ったりすることもできるのかもしれない。「僕」と「彼女」は「若い夫婦」<sup>27)</sup>であり、「月曜の朝」（『全作品⑤』15頁）に二人で動物園に出かけていることから、子供はいないものと推測できる。とすれば、「彼女」にはこれから子供を産む可能性があり、「彼女」が「子供を産むことへの不安」や「育児に対する不安」を抱えていることは、十分に考えられる。しかし、こうした読み方には、少々飛躍があるのではないか。つまり、それまで「彼女」は「赤ん坊カンガルー」の立場・視点に立って、「赤ん坊カンガルー」に自己投影していたわけだが、この読み方では、その「彼女」の立場・視点が一気に「母親」のそれへと転換してしまうことになるのである。果たして、このような転換を惹起する読み方は、誤読とは言えないにしても、妥当なものと言えるであろうか。

上のような転換の原因は、明らかに中野（2012）が「胎内回帰とは出産の対極に位置する行為」と考えたことにある。このように考えた段階で、すでに主体が入れ替わっていることが理解できよう。「胎内回帰」を人間に限定して考えるならば、その主体はこの世に生まれて現に生きている人、となるであろうか。そこに赤ん坊ないし子供を含めるかどうかは議論の余地が残



るが。一方、「出産」の主体は明らかに大人の女性＝母親である。ここで、主体を入れ替えずに、この世に生まれて現に生きている人に（主体を）固定して、「胎内回帰」の「対極に位置する行為」を考えたならば、胎内から生まれ出て自力で生きていくこと、とでもまとめられるであろうか。ともかくも、人は皆この世に生まれて生きていくうえで、様々な困難にぶつかり、辛く悲しい思いをし、時には攻撃されて、多かれ少なかれ傷つくものである。そのようなとき、母親の胎内に戻って100%完璧に保護されたいと願うのが「胎内回帰願望」ではなからうか。無論すべての人がこの「胎内回帰願望」を持つとは限らないにしても、少なくとも本作品の「彼女」はそれを持っていたのである。このような「胎内回帰願望」を持つ「彼女」は、意識的か無意識的にかかわらず、「赤ん坊カンガルー」に自己を投影し、その「赤ん坊カンガルー」が「母親カンガルー」（と思われる一匹の雌カンガルー）の「袋の中に入った」（『全作品⑤』20頁）姿を見て、自らの「胎内回帰願望」が満たされたように感じたのであろう。「彼女」の「保護されているのね？」（同）という念押しや、「ねえ、どこかでビールでも飲まない？」（『全作品⑤』21頁）との誘いは、「彼女」の満足感のあらわれと考えられる。たとえそれが束の間の安らぎであったとしても、このとき「彼女」は、自らが保護されたように感じ、確かに安心できたのである。このように、作品「カンガルー日和」における「彼女」は、「胎内回帰願望」を持つ女性として描かれているが、その「胎内回帰願望」とは、「子供を産むことへの不安」や「育児に対する不安」のあらわれというよりも、むしろ母親に100%完璧に保護されることを願う思いと解釈できるのである。ということは、「彼女」がこれまでの人生において、深く傷つく経験をした女性であることも推測できよう。そうであればこそ、「彼女」は、「僕」が「感心」するくらい、「赤ん坊カンガルー」や「母親カンガルー」についての悪い可能性・不安を思いつくのである。

「ねえ、まだカンガルーの赤ん坊はちゃんと生きているかな？」と電車の中で彼女は僕に訊ねた。

「生きてると思うよ。だって死んだってという記事が出ないもの。死んだら死んだってという記事が出るはずだよ」

「死なないまでも、病気をしてどこかに入院したかもしれないわよ」

「それにしても記事は出るさ」

「ノイローゼにかかって奥にひっこんでるんじゃないかしら」

「赤ん坊が？」

「まさか。母親がよ。何かですごいショックを受けて、奥の暗い部屋に赤ん坊を連れてひっそりと閉じこもってるんじゃないかしら」

女というのは実にいろんな可能性を思いつくものだと僕は感心する。ショックだって。カンガルーがどんなショックを受けるんだろう？

（『全作品⑤』16頁、下線は引用者による）

下線部のような「彼女」の続けざまの不安は、「彼女」に傷ついた経験があればこそ浮かぶ不

安と考えられるのではないか。ともかく、村上春樹が作品「カンガルー日和」で描いた「彼女」は、このような女性なのである。

実は、村上は、『風の歌を聴け』において、すでに、自分の人生に傷つき、母親に救いを求める女性を描いている。次に引用する。

「ずっと何年も前から、いろんなことがうまくいかなかったの」

「何年くらい前？」

「12、13……お父さんが病気になった年。それより昔のことは何ひとつ覚えてないわ。ずっと嫌なことばかり。頭の上をね、いつも悪い風が吹いてるのよ」

「風向きも変わるさ」

「本当にそう思う？」

「いつかね」

彼女はしばらく黙った。砂漠のような沈黙の乾きの中に僕の言葉はあっという間もなく飲みこまれ、苦々しさだけが口に残った。

「何度もそう思おうとしたわ。でもね、いつも駄目だった。人も好きになろうとしたし、辛抱強くなろうともしてみたの。でもね……」

僕たちはそれ以上は何もしゃべらずに抱き合った。彼女は僕の胸に頭を乗せ、唇を僕の乳首に軽くつけたまま眠ったように長い間動かなかった。

長い間、本当に長い間、彼女は黙っていた。僕は半分まどろみながら暗い天井を眺めていた。

「お母さん……」

彼女は夢を見るように、そっとそう呟いた。彼女は眠っていた。

(『全作品①』111～112頁、下線は引用者による)

ちなみにこの「彼女」は、「八つの時に電気掃除機のモーターに小指をはさんだの。はじけ飛んだわ」(『全作品①』64頁)という、肉体的に傷つく経験もしている。それは扱措くとしても、この引用箇所には、自分のこれまでの人生において、長く深く傷つきながら生きてきた「彼女」が、自分の母親に救いを求める姿が描かれている。「胎内回帰願望」という言葉はどこにも見当たらないが、ここに描かれた情景は、「彼女」の「胎内回帰願望」そのものではなからうか。ここから言えることは、人生に傷ついて「胎内回帰願望」を持つ女性は、初期三部作を書いた頃の村上が、自作において登場人物の女性を造型する際の大きな特徴のひとつに挙げられるのではないか、ということである。これは仮説であるが、当時村上は、このような女性をイメージしつつ作品を書いたのではなからうか。そのひとつが、作品「カンガルー日和」であった、と考えられるのである。

ただし、初期三部作に登場する女性の中で、明らかに「胎内回帰願望」が読み取れる例は、上の「左手の指が4本しかない女の子」(『全作品①』118頁)だけである。その意味では、こ

の女性は例外的なのだが、しかし、人生に傷ついた（ことが読み取れる）女性は、他に何人も登場する。言うまでもなく、人生に傷つくことは、「胎内回帰願望」の前提となりうることである。

三人目の相手は大学の図書館で知り合った仏文科の女子学生だったが、彼女は翌年の春休みにテニス・コート脇にあるみすぼらしい雑木林の中で首を吊って死んだ。彼女の死体は新学期が始まるまで誰にも気づかれず、まるまる二週間風に吹かれてぶら下がっていた。今では日が暮れると誰もその林には近づかない。（『全作品①』60頁）

この引用箇所は、『風の歌を聴け』の「僕」が「これまでに三人の女の子と寝た」（『全作品①』58頁）うちの三人目について述べた箇所である。なんとも悲惨で気の毒な情景が描かれているが、「彼女」は、たとえそのように悲惨で気の毒なことになるとしても、自ら命を絶たねばならなかったのである。それほどまでに人生に傷ついていたのである。このように解釈することもできるのではないか。そして、考えてみれば、死とは、生まれる前の状態に戻ることにとも言えるのではなかろうか。仏教に「父母未生以前<sup>ぶつもみしょういぜん</sup>」という言葉があるが、死は、いわば「自分未生以前」の状態に戻ることにとも考えられよう。そこでは、もはや人生に傷つくことはなく、それゆえ、ある意味では100%完璧に保護された状態である。つまり、「彼女」の自死は、一種の「胎内回帰願望」の結果と解釈することもできるのである。もちろん、これは、死、とりわけ自死についての一般論であり、「彼女」の自死に限ったことではない。しかし、「安らかに眠る」という表現や「死んで楽になりたい、死ねば楽になるだろう」などという考え方が一般的に存在することを考えれば、すなわち、死ねば「安らかに」なれる、「楽に」なれる、と考える人が少なからずいることを考えれば、上のような死・自死の解釈のしかたも、あながち間違いとも言い切れないのではないか。そのような死・自死の捉え方も成り立つのではないかと、いうことである。ただし、こうした捉え方が正しいか間違っているかは、いつまでたっても結論が出ない。なぜなら、それは、人それぞれの死生観の問題だからである。ここでは、「彼女」の自死が一種の「胎内回帰願望」の結果と解釈することもできる、という、自死の解釈の可能性を指摘するにとどめたい。ただ、附言しておかなければならないことは、この「彼女」のことが『1973年のピンボール』でも、今度は「直子」という名前を与えられて再び述べられている、ということである。初期三部作を通して、作家や音楽家の名前を別にすれば、「僕」が直接的に関わった登場人物の中で、このような具体的な人名が与えられているのは「直子」だけである。それだけ初期三部作の「僕」にとって「彼女」＝「直子」は、特別な意味を持つ存在であったのだろう。次の引用箇所は、『1973年のピンボール』の中で、「直子」が生前話してくれた「プラットフォームの端から端まで犬がいつも散歩してる」（『全作品①』126頁）駅を、「僕」が一人で訪ねた帰りの場面である。

帰りの電車の中で何度も自分に言いきかせた。全ては終っちゃったんだ、もう忘れろ、と。そのためにここまで来たんじゃないか、と。でも忘れることなんてできなかった。直子を愛していたことも。そして彼女がもう死んでしまったことも。結局のところ何ひとつ

終ってはいなかったからだ。

(『全作品①』136頁、下線は引用者による)

この引用箇所には、初期三部作に通底する<sup>テーマ</sup>主題、すなわち、「全ては終っちまったんだ」という「喪失感」と「結局のところ何ひとつ終ってはいなかった」という「異和感」とが、いわば凝縮されていることがわかる。このことから「彼女」＝「直子」は、初期三部作の「僕」にとって、きわめて重要な存在であったと言えよう。それはすなわち、初期三部作を書いた頃の村上春樹にとって、「直子」は、女性を描く際のひとつの重要なイメージとして脳裏にあった、ということである<sup>28)</sup>。もちろん、だからといって、作品「カンガルー日和」の「彼女」と「直子」とが同一人物だと言っているのではない。そうではなく、作品「カンガルー日和」の「彼女」も、「直子」のイメージの影響下に描かれた女性ではないか、という可能性を指摘しているのである。二人の類似性は、たとえば、会話のしかたにもあらわれている。

「私ね、なんだかこの機会を逃すと二度とカンガルーの赤ちゃんを見られないような気がするのよ」

「そんなものかな」

「だってあなた、これまでにカンガルーの赤ちゃんを見たことある？」

「いや、ないな」

「これから先、見るだろうって自信ある？」

「どうだろう。わからないね」

「だから私は心配してるのよ」

「でもね」と僕は抗議した。「たしかに君の言うとおりかもしれないけれど、僕はキリンのお産だって見たことないし、鯨が泳いでいるところだって見たことがない。なぜそれなのにカンガルーの赤ちゃんだけがいま問題になるのだろう」

「そんなこときかないで。それはカンガルーの赤ちゃんだからよ。それ以上の何物でもないのよ」と彼女は言った。

僕はあきらめて新聞を眺める。これまで女の子と議論して勝ったことなんて一度もないのだ。

(『全作品⑤』16～17頁、下線は引用者による)

この引用箇所は、作品「カンガルー日和」の「僕」と「彼女」との会話である。「僕」が「なぜそれなのにカンガルーの赤ちゃんだけがいま問題になるのだろう」と尋ねたのに対して、「彼女」は「そんなこときかないで。それはカンガルーの赤ちゃんだからよ。それ以上の何物でもないのよ」と答えているのだが、これではまるで答えになっていない。「僕」は、「これまで女の子と議論して勝ったことなんて一度もない」としているが、「彼女」のこの答えでは、そもそも「議論」にすらならないのではなかろうか。それほどまでに非論理的な答えである。あるいは、論理を超越しているという意味で、超論理的な答えと言うべきであろうか。いずれにせよ、

「彼女」には、このような非論理的・超論理的な発言・思考をするという特徴が指摘できるのである。そして、重要なことは、同じ特徴が先の「直子」にも見られる、ということである。次の引用箇所は、『風の歌を聴け』の中で、「僕」が「彼女」(＝「直子」)との会話を回想する場面である。

彼女は真剣に(冗談ではなく)、私が大学に入ったのは天の啓示を受けるためよ、と言った。それは朝の4時前で、僕たちは裸でベッドの中にいた。僕は天の啓示とはどんなものなのかと訊ねてみた。

「わかるわけないでしょ」と彼女は言ったが、少し後でこうつけ加えた。「でもそれは天使の羽根みたいに空から降りてくるの」

僕は天使の羽根が大学の中庭に降りてくる光景を想像してみたが、遠くから見るとそれはまるでティッシュ・ペーパーのように見えた。

(『全作品①』78～79頁、下線は引用者による)

この引用箇所における「彼女」(＝「直子」)の発言・思考が、通常の論理的なそれではなく、非論理的ないし超論理的なものであることは明らかであろう。このような会話のしかたの類似性からも、作品「カンガルー日和」の「彼女」は、やはり、「直子」のイメージの影響下に描かれた女性である、との可能性が指摘できるのである。ただし、初期三部作には、同様の会話のしかたをする女性が他にも登場する。たとえば、『羊をめぐる冒険』の「素敵な耳のガール・フレンド」(『全作品②』321頁)がそうである。「背中に星印のついたずんぐりした羊」(『全作品②』171頁)を探しに北海道に来た「僕」と「彼女」(＝「素敵な耳のガール・フレンド」)は、札幌に着いて泊まる場所を相談する。次のとおりである。

「さて」と僕はコーヒーを飲みながら言った。「そろそろ泊まる場所を決めなくちゃね」  
「泊まる場所についてはイメージができてるの」と彼女は言った。

「どんな？」

「とにかくホテルの名前を順番に読みあげてみて」

僕は無愛想なウェイターに頼んで職業別電話帳を持ってきてもらい、「旅館、ホテル」というページを片端から読みあげていった。四十ばかりつづけて読みあげたところで彼女がストップをかけた。

「それがいいわ」

「それ？」

「今最後に読んだホテルよ」

「ドルフィン・ホテル」と僕は読んだ。

「どういう意味」

「いるかホテル」

「そこに泊まることにするわ」

「聞いたことがないな」

「でもそれ以外に泊まるべきホテルはないような気がするの」

(『全作品②』208～209頁、傍点はママ、下線は引用者による)

この二人の会話における「彼女」(=「素敵な耳のガール・フレンド」)の発言・思考もまた、論理を超えたものである。ということは、初期三部作を書いた頃の村上春樹は、女性を描く際に、その大きな特徴のひとつとして、発言・思考の非論理性・超論理性ということイメージしていた可能性がある。このことを付け加えて指摘しておく。

最後に、作品「カンガルー日和」の「僕」に話を戻し、初期三部作の「僕」との類似性をもう一点指摘しておきたい。それは、ひとことで言えば、人生というものに対する冷めた見方である。一種の諦めの境地・達観と言い換えてもよい。先の増田(2014)も、「雄カンガルー」(「僕」)の「〈人生とはそういうものだ〉という諦念的境地」(47頁)を指摘していたが、たとえば、作品「カンガルー日和」の「僕」は、下の引用箇所に見られるように、「カンガルーの赤ん坊を見物するに相応しい朝」が「なかなかやってはこなかった」ことを以て「それが人生なのだ」と言い、また、「一ヶ月なんて、まったくのところ、あっという間に過ぎてしまう。この一ヶ月のあいだいったい何をしていたのか、僕にはまるで思い出せない。」ことを以て「それが人生なのだ」と繰り返す、どちらかと言えばネガティブな、ここ一ヶ月の具体的な出来事から帰納して、人生というものを捉える人物である。このような人生の捉え方が決して前向きなものでないことは明らかであろう。ここには、人生に対する冷めた見方・一種の諦めが窺える。

我々はひと月前の新聞の地方版でカンガルーの赤ん坊の誕生を知った。そして一ヶ月間、カンガルーの赤ん坊を見物するに相応しい朝の到来をじっと辛抱強く待ちつづけていたのである。しかし、そんな朝はなかなかやってはこなかった。ある朝には雨が降っていた。次の朝にもやはり雨は降っていた。その次の朝には地面がぬかるんでいたし、それに続く二日間は嫌な風が吹いていた。ある朝には彼女の虫歯が痛み、ある朝には僕が区役所に出かけねばならなかった。僕はあまり大きなことは言いたくない。でもあえて言わせていただくなら、それが人生なのだ。

そんな風にして一ヶ月が過ぎた。

一ヶ月なんて、まったくのところ、あっという間に過ぎてしまう。この一ヶ月のあいだいったい何をしていたのか、僕にはまるで思い出せない。いろんなことをやったような気もするし、何もしなかったような気もする。月末になって新聞の集金人がやってくるまで、一ヶ月が過ぎてしまったことにさえ僕は気づかなかった。そう、それが人生なのだ。

(『全作品⑤』15～16頁、下線は引用者による)

同様に、初期三部作の「僕」も、どこかしら人生に対して冷めた見方をする人物である。次の引用箇所は、『風の歌を聴け』の「僕」の、「後日談」(『全作品①』117頁)の一節である。

僕は結婚して、東京で暮らしている。

僕と妻はサム・ペキンパーの映画が来るたびに映画館に行き、帰りには日比谷公園でビールを二本ずつ飲み、鳩にポップコーンをまいてやる。サム・ペキンパーの映画の中では僕は「ガルシアの首」が気に入っているし、彼女は「コンボイ」が最高だと言う。ペキンパー以外の映画では、僕は「灰とダイヤモンド」が好きだし、彼女は「尼僧ヨアンナ」が好きだ。長く暮らしていると趣味でさえ似てくるのかもしれない。

幸せか？ と訊かれれば、だろうね、と答えるしかない。夢とは結局そういったものだからだ。

(『全作品①』117～118頁、下線は引用者による)

学生時代に「デモヤストライキ」で「機動隊員に叩き折られた前歯の跡」(『全作品①』71頁)を持つ「僕」には、相応に熱い夢があったはずである。しかし、29歳になった「僕」は、結婚した妻と「サム・ペキンパーの映画が来るたびに映画館に行き、帰りには日比谷公園でビールを二本ずつ飲み、鳩にポップコーンをまいてやる」という、いわゆる小市民的な日常を送っている。おそらく幸せなのだろうが、それは、かつての夢とは異なるものである。かつての夢は、とくに「もうみんな終わったこと」(『全作品①』71頁)として諦め、「夢とは結局そういったものだ」と自分に言い聞かせるしかないのである。初期三部作の「僕」は、このように、人生に対して冷めた見方をする人物、一種の諦めの境地にいる人物として描かれているのだが、このような性格づけが作品「カンガルー日和」の「僕」のそれと似ていることは明らかである。つまりは、作品「カンガルー日和」の「僕」は、やはり、初期三部作の「僕」ときわめて似通った人物と言えるのである。そして、人生に対するこうした冷めた見方や一種の諦めの境地は、先に述べた「喪失感」と相俟って、初期三部作はもちろんのこと、作品「カンガルー日和」にも、独特のペース・哀感をもたらしている、と考えられるのである。

これまでに述べてきたように、作品「カンガルー日和」の「僕」は、初期三部作の「僕」ときわめてよく似た人物である。どちらも同じ時期の作者・村上春樹の分身であるから、当然と言えば当然であるのだが、重要なことは、初期三部作の「僕」に近似した、作品「カンガルー日和」の「僕」に着目することにより、作品「カンガルー日和」にも初期三部作と同じ主題、すなわち、「喪失感」を読み取ることが可能になる、ということである。したがって、先に初期三部作の文体を「喪失感」の漂う文体と述べたが、作品「カンガルー日和」もまた同じ文体で書かれている、と言えるのではなからうか。少なくとも、作品「カンガルー日和」の文体が同じ文体の流れの中にあることは確かである。初期三部作の文体を川の本流に喩えるならば、作品「カンガルー日和」の文体は、その小さな支流と考えられるのである。また、作品「カンガルー日和」の「彼女」に、初期三部作の「直子」に代表される、人生に傷ついた女性登場人物(の何人か)と共通する性格づけがなされていることをも考え合わせたならば、作品「カンガルー日和」は、初期三部作と同様に、人生に「喪失感」と「異和感」を感じる「僕」と、人生に傷ついた経験を持つ「彼女」とが奏でる、ひとつの小さな物語として読めるのである。つまり、Ⅱで見たように、多くの先行研究が本作品をマイナスからプラスに移行・転換する物語と読ん

でいたが、仮にそのように読むにしても、そのプラスは、あたかもこの「カンガルー日和」の日に二人が飲むビールの泡のごとく、ほんの束の間の些細なものにしか過ぎず、物語は依然としてマイナス方向へと大きく流れている、というようにも読めるのである。

## IV

本稿ではここまで、村上春樹の短編作品「カンガルー日和」について、初期三部作との関連を考慮しながら、二人の登場人物である「僕」と「彼女」に着目することにより、この作品がどのように読めるのかを分析・考察してきた。結論的には、「僕」も「彼女」も、それぞれ初期三部作の「僕」および女性登場人物の何人かときわめてよく似た設定ないし性格づけがなされていることから、作品「カンガルー日和」は初期三部作から派生した小品、いわば支流のような小品として読みうることを指摘した。つまり、その主題も文体も、初期三部作と同じもの（具体的には「喪失感」）を読み取ることが可能だ、ということである。言葉を換えれば、作品「カンガルー日和」には、初期三部作の頃の村上の主題や文体が凝縮されている、とも言えそうである。そして、作家としての村上が最初にこだわった主題や文体が凝縮されているがゆえに、村上は、この作品に強い思い入れ・こだわりを持っていたのではなかろうか。初期三部作との関連において作品「カンガルー日和」を論じた先行研究は、管見の限り存在しないが、本作品は、それとの関連において読むことにより、従来指摘されることのなかった主題や文体を析出することが可能な作品と考えられるのである。

最後に、作品「カンガルー日和」について、まだいくつか指摘しておくべき事柄が残っているので、以下に述べておきたい。

まず、付け加えて指摘しておくべきは、表題の問題である。「カンガルー日和」という一見風変わりな表題は、それだけで読者の目を引く。たとえば「小春日和」や「行楽日和」などは異なり、「カンガルー日和」は通常使われることのない言葉であり、それがどのような「日和」なのかすぐに理解・説明できる人はまずいないであろう。実は、先の中野（2012）は、「彼女」がカンガルーについて次々に質問し、「僕」がその一つ一つに回答するというやりとりも、「カンガルー日和」の発想の原点の一つになっていると考えられるサリンジャー「バナナ魚日和」の幼女シビルと青年シーモアの対話を想起させるものである。（40頁）と指摘しているのだが、「彼女」と「僕」の「やりとり」だけではなく、表題そのものも、サリンジャーの短編小説 *A Perfect Day for Bananafish*<sup>29)</sup> から着想を得たものと推測できる。この短編小説には数種類の邦訳があり、「バナナ魚日和」（沼澤治治訳『バナナ魚日和』、講談社、1973年）、「バナナフィッシュにうってつけの日」（野崎孝訳『ナイン・ストーリーズ』、新潮文庫、1974年／1988年改版）、「バナナフィッシュに最適の日」（中川敏訳『九つの物語』、集英社文庫、2007年）、「バナナフィッシュ日和」（柴田元幸訳『ナイン・ストーリーズ』、ヴィレッジブックス、2009年）等々と訳されているが、「高校二年生ぐらい」で『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を読んで以来、「サリンジャーのほかの作品はだいたい全部読んだ」（前掲『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』19～20頁）村上は、当然この作品も読んでいたと考えられる。村上がこの作品を英語で



読んだのか、それとも日本語訳で読んだのかはわからないが、この表題<sup>タイトル</sup>がきわめて印象深く、ずっと村上の頭に残り続けていたであろうことは想像に難くない。ちなみに、「カンガルー日和」という表題<sup>タイトル</sup>の英語訳は、*A Perfect Day for Kangaroos* である<sup>30)</sup> から、これがサリンジャーの *A Perfect Day for Bananafish* という表題<sup>タイトル</sup>を振ったものであることは明らかであろう。村上春樹は、作品の表題<sup>タイトル</sup>について、次のように述べている。

この作品はまず題から始まった。僕の短編小説の多くのものは題から始まっている。内容は決めないで、題名をまず考える。そしてファースト・シーンをとりあえず書く。そこからやっとストーリーが展開していく——そういう方式である。全部が全部そういうわけではないし、そんなやり方がうまく機能せず途中であきらめてしまうものもあるが、大まかに言えばこの方式はけっこう僕の性格にあっているように思う。いわゆる題材やテーマといったスタティックな枠に縛られずに済むからである。頭に浮かんだイメージを文章で辿って追求していくうちに、自発的に筋がどんどん広がっていく。書き進んでいくうちに自分でも気がつかなかった何かが姿を見せてくる。そういうスポンテニアスな作業そのものが僕にとっては非常にスリリングで興味深いのである。

これは僕が書いた記念すべき——かどうかは知らないが——とにかく初めての短編小説で、そのタイトル先行式書き方の先駆的な作品でもある（『1973年のピンボール』も実はタイトルから始まったのだけれど、これは長編だから短編の書き方とはまた少し性格が違う）。もちろん例のソニー・ロリンズの演奏で有名な『オン・ナ・スロウ・ボート・トゥ・チャイナ』からタイトルを取った。僕はこの演奏と曲が大好きだからである。それ以外にはあまり意味はない。『中国行きのスロウ・ボート』という言葉からどんな小説が書けるのか、自分でもすごく興味があった。

（前掲『「自作を語る」短編小説への試み』IV～V頁、下線は引用者による）

村上がここで述べていることはきわめて重要である。もちろん、この引用箇所は、作品「カンガルー日和」が発表される前年に『海』1980年4月号（中央公論社）に発表された短編小説「中国行きのスロウ・ボート」について述べたものであって、作品「カンガルー日和」についてはひとことも触れていない。しかし、柴田元幸との対談において、「ほかのサリンジャー作品を訳されるつもりは……」と問われて、「『ナイン・ストーリーズ』はできたらやってみたいなという気持ちはあります。」<sup>31)</sup>と村上が答えていることから考えて、村上には、『ナイン・ストーリーズ』に対する相当程度に強い思い入れがあったものと推測できる。単に読んで印象に残っている、などというレベルを超えた強い思い入れである。そして、*A Perfect Day for Bananafish* が短編集『ナイン・ストーリーズ』の最初の（巻頭に置かれた）作品であることを考えれば、この表題は、先に述べたように、村上にきわめて強いインパクトを与えたものと考えられる。そして、そのインパクトのゆえに、作品「カンガルー日和」は、サリンジャーの *A Perfect Day for Bananafish* から「タイトルを取った」、「タイトル先行式書き方」の作品と考えられるのである。さらに付け加えるならば、村上は、この「カンガルー日和」という表題<sup>タイトル</sup>がかなり気に入っ

たのではないか。もちろん、推測の域を出るものではないが、この表題<sup>タイトル</sup>を気に入ったことが、この作品に対する思い入れ・こだわりの一因と考えられるのである。

村上が自身の短編小説の多くを「タイトル先行式書き方」で書いた、と上のように明かしていることは、きわめて貴重で興味深い。短編小説の書き方について、また次のようにも述べている。雑誌『トレフル』に作品を連載することになったいきさつを、「毎月十枚くらいのもをという依頼だったので、スケッチ風の小説（小説風のスケッチ）を書こうということになった。そんなことをするのは初めてだったのだけれど、まあ十枚くらいならなんとかなるだろうと思って仕事をした。」（前掲『自作を語る』補足する物語群』Ⅳ頁）と説明し、これに続けて述べた箇所である。

こう言うては何だけれど、事実十枚くらいならなんとでもなるものである。朝にさあ何か書こうと思えば、昼過ぎにはだいたいできている。絵でいえばさっと勢いで書いてしまうデッサンのようなものである。あまりごちゃごちゃといじりまわさないほうがいいものができる。ヒントがひとつあればそれで書いてしまえる。コツは途中で息を抜かないこと。書き始めたら、そのままの息ですうっと最後まで書いてしまう。立ち止まって文章に凝ったりすると、流れが死んでしまう。文章はあとでゆっくりといじればいいのだ。だから何かひとつヒントが頭に浮かんで、「さあ何か書こう」という心もちが出てくれば、それでも出来上がったようなものである。あまり苦勞して書いたという記憶がない。十枚の小説（のようなもの）を書くヒントなんてそのへんに幾らでも転がっているのだ。

（前掲『自作を語る』補足する物語群』Ⅳ～Ⅴ頁、下線は引用者による）

ここで村上が述べていることは、当然、作品「カンガルー日和」にも当てはまることである。この引用箇所と、先に引用した「タイトル先行式書き方」について述べた箇所、さらには、Ⅰで引用した「谷津遊園に行った」云々と述べた箇所の三箇所でも村上が述べていることを考え合わせれば、作品「カンガルー日和」については、次のように考えられよう。すなわち、村上は、「今はなき谷津遊園に行った」ときにカンガルーを見たのであろう、ともかく、「朝にさあ何か書こうと思」ったときに、まず「カンガルー日和」という表題<sup>タイトル</sup>が頭に浮かび、「ファースト・シーンをとりあえず書」いた「そのままの息ですうっと最後まで書いてしま」ったのであろう。そして、「頭に浮かんだイメージ」は、「子供の目」を大人が取り戻すことだったのでなかろうか。だからこそ、最初は「ドラえもののポケットって胎内回帰願望なのかしら？」と「彼女」に言わたのであろう。「母親カンガルー」の育児囊から「ドラえもののポケット」を連想するのは、明らかに「子供の目」からの発想である。しかし、『全作品⑤』掲載以降の本文では、この「彼女」の発言は削除されているので、子供の視線は読み取り難いと言わざるをえない。先行研究でもほとんど言及されていないのは、『全作品⑤』掲載以降の本文を分析・考察の対象としていけば、むしろ当然のことと言えよう。Ⅰで呈した（「意図したとおり子供の視線を描けているであろうか。」という）疑問に対して、このことを指摘しておく。しかし、このことにもまして重要なことは、村上が作品「カンガルー日和」を、「あまりごちゃごちゃといじり

まわさない」で「スポンテニアスな作業」として書いた、ということである。このような書き方をすれば、その時期の村上の文体がおのずから滲み出るのではないか。つまり、初期三部作の文体であるところの「喪失感」の漂う文体が、それぞれ「スポンテニアス」に出来るのではないか、ということである。Ⅲの最後で、作品「カンガルー日和」もまた、「喪失感」の漂う文体で書かれていると言えるのではないかと述べたが、その大きな原因として、村上の上のような短編小説の書き方を挙げられるのである。もちろん、『トレフル』に発表された他の短編小説の文体がどうであるかは検討を要するにしても、少なくとも、作品「カンガルー日和」の文体については、このように考えられるのである。

ついで、付け加えて指摘しておくべきことのふたつ目は、作品「カンガルー通信」との関連についてである。作品「カンガルー通信」は、『新潮』1981年10月号（新潮社）に発表された短編小説である。村上が「どちらが先だったのかはどうしても思い出せない」と述べているのもある意味当然で、作品「カンガルー日和」と同年同月に発表されているのである。この作品もまた、「今はなき谷津遊園」で「カンガルーを見」たことを題材にしており、「休日」の設定になっていることや、子供のカンガルーが生まれたのが「二ヵ月前」になっていることなどの違いはあっても、カンガルーの「家族構成」は、作品「カンガルー日和」のそれと同じである。作品「カンガルー通信」の冒頭の四段落は、次のとおりである。

やあ、元気ですか？

今日は休日だったので、朝のうちに近所の動物園にカンガルーを見に行ってきました。たいして大きな動物園ではないのですが、それでもゴリラから象まで一応の動物はなんとか揃っています。でも、もしあなたがラマとかアrikイのファンだとしたら、たぶんこの動物園には来ない方が良いでしょう。ここにはラマもアrikイもいません。インパラもハイエナもいません。豹さえいません。

そのかわりにカンガルーが四匹います。

一匹は子供で、二ヵ月前に生まれたばかりです。それから雄が一匹に雌が二匹。いったいどういう家族構成になっているものか、僕には見当もつきません。

(『全作品③』91頁)

このような書き出しで始まる作品「カンガルー通信」は、「二十六歳で、デパートの商品管理課に勤めてい」(『全作品③』92頁)る「僕」の語りだけで構成された作品であるが、注目すべきは、「僕」が四匹のカンガルーを見ているときに得た「ひとつの啓示」である。それは、次のように語られ、例を挙げて説明されている。

しかし今朝、カンガルーの柵の前で、僕は36の偶然の集積を経て、ひとつの啓示を得たのです。つまり大いなる不完全さ、ということですよ。

大いなる不完全さとは何か、とあなたは訊ねるかもしれない——当然訊ねるでしょうね。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

うことかもしれません。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。

(『全作品③』95頁、下線は引用者による)

このように、「僕」は、「大いなる不完全さ」という「ひとつの啓示」を、「誰かが誰かを結果的に許すということ」と説明するのだが、「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。」との例があっても、この「啓示」は、いまひとつよく理解できないものである。しかし、作品の最後で、「しかし何にせよ、僕は不完全さを志したのです。あるいは完全である必要性を放棄したのです。」(『全作品③』109頁)と述べていることから、それは、「完全である必要性を放棄」することであると理解できよう。「大いなる不完全さ」であるから、当然と言えば当然であるし、また、なぜそのような「啓示」を得たのかは不明であるが、ともかく、「僕」はそのような「啓示」を、四匹のカンガルーを前にして得たのである。考えてみれば、たしかに、「完全である」ことを志せば、自分も他人も許せなくなることの多い、非常にきつい峻烈な生き方をすることになるであろうし、逆に、「完全である必要性を放棄」すれば、自分も他人も許せる、ある意味で楽な生き方をすることになるであろう。「僕」の得た「ひとつの啓示」は、そのように解してよいのではないか。そして、ここで重要なことは、このような「啓示」を得た「カンガルー通信」の「僕」もまた、「カンガルー日和」の「僕」と同様に、作者・村上春樹の分身だということである。つまり、どちらの作品も、「今はなき谷津遊園」で「カンガルーを見」たという、村上の実体験をベースにしているのであるから、「カンガルー通信」の「僕」が得た「啓示」は、実は、村上自身が得た「啓示」と考えることも可能であり、そうであるとするならば、さらには、「カンガルー日和」の「僕」もまた、この「啓示」を得ていたはずだ、と考えることができるのである。作品「カンガルー日和」には、この「啓示」のことはどこにも書かれていない。しかし、「カンガルー日和」の「僕」が、(初期三部作の「僕」と同様に、)人生に対して冷めた見方をする人物、一種の諦めの境地にいる人物として描かれていることをⅢの最後で指摘したが、「僕」がこのような人物として描かれる一因に、この「啓示」を挙げることができるのである。「喪失感」と「異和感」とに苛まれる人生が非常にきついものであることは想像に難くない。そのきつさから救われるために、あるいは、癒やされるために、この「啓示」は必要だったのではないか。というのも、「完全である必要性を放棄」すれば、「喪失感」にしても「異和感」にしても、「それが人生なのだ」と諦め、自分で自分を慰めることができるからである。そもそも村上は、拙稿(2018)で指摘したように、「小説を書くことに「治癒」の意味を見出している。つまり、小説を書くことは自らを癒すことだ、と考えている」(18頁)のである。たとえば、村上は、次のように述べている。

もし治癒的なものがそこにあるとしたら、それはこういうことじゃないかな。つまり、さっき仮説としての「僕」が、僕の小説の主人公であるかもしれないと言ったでしょう。本物の僕じゃなくて、こうあったかもしれない、仮の姿としての「僕」。人間はいろんな選択肢を選んできて、こうして今の自分になっているわけだけれど、もしある時点で違う選

択肢を選んでいけば、今のような自分になっていないかもしれないわけですよ。そういった「もう一人の別の自分」になれる機会って、現実生活にはありません。でも小説の中では、もしそういう人になりたいと思えば、なれるわけです。今ある自分ではない誰かに、オルタナティブ・セルフに僕自身がなれる。そういうのは一種の治癒行為にあたるんじゃないかとは思うけど<sup>32)</sup>。

村上が「今はなき谷津遊園」で「カンガルーを見」て、実際に上のような「啓示」を得たと断定することはできない。しかし、少なくとも言えることは、村上の「オルタナティブ・セルフ」であるところの「カンガルー通信」の「僕」はそれを得たのであり、そのような「僕」を描くことによって、村上自身が癒やされたと考えられる、ということである。そして、同じ「カンガルーを見」た「カンガルー日和」の「僕」もこの「啓示」を得たはずだ、と考えることは仮説に過ぎないが、そのように考えてもおかしくない人物として、「カンガルー日和」の「僕」は描かれている、ということである。「それが人生なのだ」という一見開き直りにも似た一種の諦めの境地は、「カンガルー日和」の「僕」もまた「大いなる不完全さ」という「ひとつの啓示」を得た、と考えることによって説明できるのである<sup>33)</sup>。もちろん村上は、このような「オルタナティブ・セルフ」としての「僕」を描くことによっても癒やされたものと推測できる。なお、初期三部作の「僕」も、村上の「オルタナティブ・セルフ」であることは言うまでもない。村上は、「またそこ（『風の歌を聴け』を書くこと——引用者註）には「自己治癒」的な意味合いもあったのではないかと思います。なぜならあらゆる創作行為には多かれ少なかれ、自らを補正しようという意図が含まれているからです。」<sup>34)</sup>とも述べていることから、癒やしを求めて初期三部作を書いた、とさえも言えそうである。それはもちろん「喪失感」と「異和感」に対する癒やしである。以上のように考えたならば、作品「カンガルー日和」は、やはり、初期三部作と同系列の作品、いわば初期三部作の小さな支流のごとき作品と考えられるのである。最後に、もうひとつ付け加えて指摘しておきたい。それは、作品「カンガルー日和」の終わり方についてである。この作品は、次のように終わっている。

久し振りに暑い一日になりそうだった。  
「ねえ、どこかでビールでも飲まない？」と彼女は言った。  
「いいね」と僕は言った。

（『全作品⑤』21頁）

この「ビール」に対して、たとえば中野（2012）が、「彼女」の「爽快感」を読み取っていることは、Ⅱで見たとおりである。また、Ⅰで挙げた高等学校国語教科書『精選現代文』の『指導書』（『指導書 精選現代文 Ⅰ部 小説・詩歌』東京書籍、2008年）にも、「「ビール」が、暑い日であればあるほどおいしい飲み物であることを示唆し、「暑い一日」からイメージされる不快感を爽快に転ずる効果があることに気づかせる。」（107頁）と記述されている<sup>35)</sup>。たしかに、この作品をマイナスからプラスに移行・転換する、ハッピーエンドの物語と読んだ場合、

「ビール」は、そのプラスを象徴する「爽快」な飲み物ということになるのであろう。しかし、「ビール」には、「爽快感」とは別の意味も読み取れるのではないか。そもそも、村上の作品において「ビール」は、作品「カンガルー日和」に限らず、よく用いられるいわば定番の小道具・アイテムなのであるが、たとえば、1991年に書かれた短編作品「沈黙」の最後は、次のとおりである。

「まだ時間は早いけれど、ビールでも飲みませんか」と少しあとで彼（大沢さん——引用者註）は言った。飲みましょう、と僕は言った。たしかにビールが飲みたいような気分だった。  
 （『全作品⑤』426頁）

この終わり方は、作品「カンガルー日和」のそれにきわめてよく似ているが、問題は、なぜ「僕」が「たしかにビールが飲みたいような気分」になったのか、ということである。それは、端的に言えば、それまでの「大沢さん」の話がきわめて深刻で重たい話であったからに他ならない<sup>36)</sup>。その重苦しさを、「ビール」を飲むことによって振り払いたかったものと考えられる。つまり、「ビール」は、単純に「爽快感」だけを意味しているのではなく、その前に述べられていることの重苦しさを際立たせ、いわば「ほろ苦さ」をも意味しているのである。このことは、作品「カンガルー日和」の「ビール」も同様であり、「僕」の感じる「喪失感」の「ほろ苦さ」を、最後に登場する「ビール」が象徴している、と読むこともできるのである<sup>37)</sup>。先の黒古（1989）は、作品『風の歌を聴け』の「僕」が「鼠」と同じように心に空洞感を抱き、その空虚を埋めるためにビールを飲みつづける人物であ（22頁）ると指摘するが、「一夏中かけて、僕と鼠はまるで何かに取り憑かれたように25メートル・プルー一杯分ばかりのビールを飲み干し<sup>38)</sup>」ても、「空虚を埋める」ことなどできはしない。どれほど「ビール」を飲もうが、「僕」は、「あらゆるものは通り過ぎる。誰にもそれを捉えることはできない。」との思いから逃れることはできない。「僕」の「喪失感」は、それほどまでに大きいのである。作品「カンガルー日和」の「僕」が飲む「ビール」もまた、本稿で読み取った「僕」の「喪失感」を埋めてくれはしないだろう。埋めることもぬぐい去ることもできない「喪失感」を「僕」が抱き続けていると読むならば、その「僕」が飲む「ビール」は、単純に爽快なものと言うことはできない。さぞかしほろ苦い味がするのではあるまいか、と思われてならないのである。

以上、村上春樹の短編小説「カンガルー日和」は、従来の読み方とは異なる読み方ができることを長々と述べてきたが、このような読み方しかできない、このように読むべきだ、などと主張しているのではもちろんない。そうではなく、このようにも読めるのではないか、という本作品の新たな読みの可能性を指摘したまでである。ただ、読みの可能性が広がれば、つまり、様々な読み方ができるのであれば、それだけ作品としての価値はよりいっそう高まるものと考えられる。このことを最後の最後に述べておく。

註

- 1) 『村上春樹全作品 1979～1989 ⑤ 短篇集Ⅱ』（講談社、1991年1月）の後付け（初出一覧）を参照。
- 2) 村上春樹『「自作を語る」補足する物語群』（前掲『村上春樹全作品 1979～1989 ⑤ 短篇集Ⅱ』の付録）によれば、村上自身は「スケッチ風の小説（小説風のスケッチ）」（IV頁）として、「短編小説」とは区別しているようである。
- 3) 佐野（2011）341頁参照。
- 4) 前掲『「自作を語る」補足する物語群』VI頁。太字はママ。
- 5) 村上春樹「かえるくんのいる場所」『はじめての文学 村上春樹』（前掲書）260～261頁。なお、この引用箇所の中の「動物園や水族館に行くと、人はいつも自然に子供の目を取り戻せるような気がする。僕はそういう視線を描きたかった。」という村上の言葉は、穿った読み方をすれば、「動物園や水族館に行くと、人はいつも自然に子供の目を取り戻せる」ことへの「視線を描きたかった」というようにも読めなくはない。仮にそのように読んだ場合には、「自然に子供の目を取り戻せる」事態を描くことがその事態への「視線」を描くこと的前提になるのだから、まずは村上がそのような事態をうまく描けているかどうかを検討し、ついでその事態への「視線」がうまく描けているかどうかを問うことになろう。しかし、本稿ではそのような穿った読み方はせず、この村上の言葉を素直に読んで、「そういう視線を描きたかった」を「（取り戻した）子供の視線（＝目）を描きたかった」と解釈して論を進める。
- 6) 村上春樹「あとがき」『カンガルー日和』（前掲単行本および文庫本）、平凡社の単行本では232頁、講談社文庫では250頁。ただし、『トレフル』1982年6月号から同年11月号に掲載した6回分を作品「図書館奇譚」の6章としているので、作品としては18作品である。
- 7) 村上春樹は、前掲『「自作を語る」補足する物語群』において、「四月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについては、僕がこの作品集の中で個人的にいちばん気に入っている作品である。」（VI頁、太字はママ。）と述べている。なお、小林（2019）は、このことも指摘している（84頁）。
- 8) 中野（2012）は、三種類の本文の異同を詳細に分析し、「カンガルー日和」異同表」（43～48頁）に整理している。なお、三種類の本文とは、前掲単行本『カンガルー日和』収載のもの（前掲文庫本『カンガルー日和』収載のものも同じ）、前掲『村上春樹全作品 1979～1989 ⑤ 短篇集Ⅱ』収載のもの、そして、前掲『はじめての文学 村上春樹』収載のもの三つである。
- 9) 先小林（2019）は、「カンガルー日和」という作品に対する村上春樹の強い拘りが窺い知れる」（84頁）と述べているが、同感である。
- 10) 村上春樹「第十二回 物語のあるところ・河合隼雄先生の思い出」『職業としての小説家』（スイッチ・パブリッシング、2015年）299頁。
- 11) 前掲「第十二回 物語のあるところ・河合隼雄先生の思い出」『職業としての小説家』300頁。
- 12) 拙稿（2013）参照。
- 13) 村上春樹『「自作を語る」羊男の物語を求めて』（『村上春樹全作品 1979～1989 ⑦ ダンス・ダンス・ダンス』（講談社、1991年）の付録）Ⅲ頁。
- 14) 村上春樹『「自作を語る」短篇小説への試み』（『村上春樹全作品 1979～1989 ③ 短篇集Ⅰ』（講談社、1990年、以下、『全作品③』と記す）の付録）X頁。
- 15) 高橋丁未子・編『HAPPY JACK 鼠の心——村上春樹の研究読本』（北宋社、1984年）において、高橋丁未子は、初期三部作中の出来事や登場人物の言葉を時系列に「1880～1978 謎のない年譜 羊をめぐる冒険へ出発する日まで」にまとめ、その「編集後記」に、「調べた限りに於ては、物語上、不合理な箇所はなく、村上春樹さんはかなり緻密な作家であるという印象を改めて受けました」（254頁）と述べている。
- 16) 『羊をめぐる冒険』の中の「僕」自身の言葉。なお、本稿の『羊をめぐる冒険』からの引用は、『村上春樹全作品 1979～1989 ② 羊をめぐる冒険』（講談社、1990年、以下『全作品②』と記す）に拠る。これらの引用箇所は、いずれも『全作品②』57頁。

- 17) 本稿の『1973年のピンボール』からの引用は、『村上春樹全作品 1979～1989 ① 風の歌を聴け・1973年のピンボール』（講談社、1990年、以下『全作品①』と記す）に拠る。この引用箇所は、『全作品①』199頁。なお、下線は引用者による。
- 18) 村上春樹（絵・安西水丸）『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶつつける282の大疑問に果たして村上さんはちゃんと答えられるのか?』（朝日新聞社、2000年）115頁。
- 19) 註18)に同じ。なお、この引用箇所からは、村上の血液型も窺い知ることができる。
- 20) 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年）26頁。
- 21) 村上春樹『「キャッチャー・イン・ザ・ライ」訳者解説』『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（前掲書）210頁。
- 22) 前掲『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』31頁。
- 23) 黒古（1989）は、「「僕」と「鼠」が作者の二つの分身であること」（52頁）、「「僕」と「鼠」は作者村上春樹の二様の分身である」（78頁）ことを、夙に繰り返し指摘している。本稿でも、以下、「分身」という用語を主に用いる。
- 24) 本稿の『風の歌を聴け』からの引用は、前掲『全作品①』に拠る。この引用箇所は、『全作品①』81頁。なお、下線は引用者による。
- 25) 中原中也の詩「朝の歌」の一節、『新編 中原中也全集 第一巻 詩I 本文篇』（角川書店、2000年）17頁。
- 26) 『羊をめぐる冒険』の中で、ガール・フレンドに「十年って長かった?」と訊ねられた「僕」は、「そうだね」という返事に続けて、「とても長かったような気がするな。とても長くて、そして何ひとつ終ってない」と述べている（『全作品②』183頁）。また、『1973年のピンボール』では、「僕」がピンボール・マシーン「3フリッパーのスペースシップ」と心の中で対話する場面において、「でも何ひとつ終っちゃいない、いつまでもきつと同じなんだ」と述べている（『全作品①』208頁、下線はママ）。
- 27) 註5)を付した引用箇所に、「若い夫婦が動物園にカンガルーを見に行く。」とあるが、この村上のコメントを知らなくても、「僕」と「彼女」が一緒に暮らしている若い男女であることは、本作品だけでも推測できる。
- 28) 1987年発表の『ノルウェイの森』にも、「直子」という女性が登場する。初期三部作の「直子」とは設定が異なり、明らかに別人として描かれているが、しかし、この「直子」も人生に傷ついて自殺する。ここから言えることは、村上春樹は、初期三部作の頃の「直子」のイメージを、その後もしばらく持ち続けたのではないかと、ということである。
- 29) 1953年に刊行された短編集『ナイン・ストーリーズ』の最初の（巻頭に置かれた）作品。なお、『ナイン・ストーリーズ』の原典は、J. D. Salinger, *Nine Stories*, Bantam Books, 1971を参照した。
- 30) 前掲『めくらやなぎと眠る女』では、巻頭の目次と巻末の初出・所収一覧の作品名には英語訳が付けられている。
- 31) 前掲『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』44頁。
- 32) 川上未映子・村上春樹「第二章 地下二階で起きていること」『みみずくは黄昏に飛びたつ』（新潮社、2017年）180～181頁。なお、下線は引用者による。
- 33) 村上春樹は、最新のエッセイ『猫を棄てる 父親について語るとき』（文藝春秋、2020年、初出は『文藝春秋』2019年6月号）において、「人には、おそらくは誰にも多かれ少なかれ、忘れることのできない、そしてその実態を言葉ではうまく人に伝えることのできない重い体験があり、それを十全に語りきることのできないまま生きて、そして死んでいくものなのだろう。」（33頁）と述べているが、これも一種の諦めの境地にある考えと言えるのではないかと。約40年も前に、村上が「今はなき谷津遊園」で「カンガルーを見ているときに得た、「大いなる不完全さ」という「ひとつの啓示」が、今もなお彼に影響を及ぼしていると考えるのは穿ち過ぎであろうか。
- 34) 村上春樹「第十回 誰のために書くのか?」『職業としての小説家』（前掲書）244頁。



- 35) 同様に、Ⅰで挙げた東京書籍発行の高等学校国語教科書『現代文A』（2013年検定済）の『指導書』（『指導書 現代文A 小説編』東京書籍、2014年）には、「鬱々とした梅雨が明け、本格的な夏が始まる。この季節の設定の妙もさることながら、「暑さ」という一見すると不快に覚える語感を「ビール」という小道具によって、さわやかに変換して物語が閉じられる点が読後感をすっきりとさせている。」（76頁、下線は引用者による）と記述されている。
- 36) 拙稿（2018）参照。
- 37) もちろん、Ⅲで考察したように、「彼女」が人生に傷ついた経験を持つとするならば、「胎内帰帰願望」を持つに至った「彼女」の心の傷を、「ビール」の「ほろ苦さ」が象徴している、と読むことも可能である。
- 38) 『風の歌を聴け』の中の一節。『全作品①』13頁。

#### 参考・参考文献

- 黒古一夫（1989）『村上春樹——ザ・ロスト・ワールド』六興出版
- 黒古一夫（2007）『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版
- 小林由紀（2019）「村上春樹「カンガルー日和」における「カンガルーの赤ん坊」の表象と「日和」の意味 ——ヘミングウェイ「白い象のような山並み」の受容から読み解く——」『比較文化研究』No.134、日本比較文化学会
- 坂田達紀（2013）「国語教材としての太宰治「富嶽百景」 ——その指導法と読みの可能性について——」『四天王寺大学紀要』人文社会学部第56号、四天王寺大学
- 坂田達紀（2018）「村上春樹の「沈黙」について」『四天王寺大学紀要』第66号、四天王寺大学
- 佐野正俊（2000）「村上春樹「カンガルー日和」の教材研究のために ——「カンガルー日和」という〈戦略〉——」『日本文学』第49巻8号、日本文学協会
- 佐野正俊（2011）「村上春樹作品の教科書掲載教材リスト」『〈教室〉の中の村上春樹』（馬場重行・佐野正俊編）、ひつじ書房
- 中野和典（2012）「逆説の母子像 ——村上春樹「カンガルー日和」論——」『福岡大学日本語日本文学』第21号、福岡大学日本語日本文学会
- 増田正子（2014）「「カンガルー日和」（村上春樹）試論 ——カンガルーと「僕」と「彼女」の隠喩的形象について——」『文学・芸術・文化（近畿大学文芸学部論集）』第25巻2号、近畿大学文芸学部
- 山口政幸（2001）「カンガルー日和 かんがるーびより」『村上春樹 作品研究事典』（村上春樹研究会編）、鼎書房

