

文学教材の研究 ―村上春樹「七番目の男」の言語表現―

萩原桂子

九州女子大学人間科学部人間発達学科人間基礎学専攻
北九州市八幡西区自由ヶ丘一〇一（〒八〇七―八五八六）
（二〇一五年五月二十九日受付、二〇一五年七月九日受理）

はじめに

言語活動の充実、各教科を貫く重要な視点である。文部科学省は平成二〇年三月、小・中学校の学習指導要領を、平成二一年三月、高等学校・特別支援学校の学習指導要領を改訂した。国語科に関しては、小学校は平成二三年四月から、中学校は平成二四年四月から、高等学校は平成二五年入学生から実施された。国語科の授業時数は小学校（一単位時間四十五分）で三〇六（二年）三二五（二年）二四五（三・四年）一七五（五・六年）、中学校（一単位時間五十分）で一四〇（一・二年）一〇五（三年）となっている。知・徳・体のバランスのとれた「生きる力」を育むという理念のもと、知能や技能の習得とともに思考力・判断力・表現力などの育成を重視している。国語科は、言語力育成の基盤となる教科であることから、言語活動の充実を特に心がけねばならない。「話すこと・聞くこと」、「書くこと」及び「読むこと」の各領域における言語活動をバランスよく育成することが大切である。本稿では、文学教材として、村上春樹「七番目の男」における言語表現を中心に取り上げ、国語科における言語活動の教材研究について論述する。

一、村上春樹と国語教科書

村上春樹は一九四九年一月二日、京都府京都市伏見区に生れ、兵庫県西宮市、芦屋市で育つ。早稲田大学第一文学部演劇学科卒業し、ジャズ喫茶経営をへて、一九七九年、『風の歌を聴け』で群像新人文学賞を受賞する。『羊をめぐる冒険』（一九八二）で野間文芸新人賞、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（一九八五）で谷崎潤一郎賞、『ねじまき鳥クロニクル』（一九九五）で読売文学賞を受賞する。その他に『ノルウェイの森』（一九八七）、『海辺のカフカ』（二〇〇二）、『アフターダーク』（二〇〇四）、『1Q84』（二〇一〇）、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（二〇一三）などがある。短編集には、『神の子ともたちはみな踊る』（二〇〇〇）、『東京奇譚集』（二〇〇五）などがある。ノンフィクションには『アンダーグラウンド』（一九九七）、『約束された場所で』（一九九八）がある。また、スコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』、マイケル・ギルモアの『心臓を貫かれて』、サリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』、レイモンド・チャンドラーの『ロング・グッドバイ』などアメリカ現代文学の翻訳書も多数ある。海外での文学賞も多く、二〇〇六年、フランス・カフカ賞、フランク・オコナー国際短編賞、二〇〇九年、エルサ

レム賞を受賞する。当時はイスラエルによるガザ侵攻が国際的に非難されており、この受賞については「イスラエルの戦争犯罪を隠し、免罪することにつながる」として辞退を求める声が上がっていた。しかし、村上は賞を受けエルサレムでの授賞式に出席し、記念講演では「高くて固い壁があり、それにぶつかって壊れる卵があるとしたら、私は常に卵側に立つ」と、イスラエル軍によって一〇〇人以上のガザ市民が命を落としたことをイスラエルのベレス大統領の面前で批判した。二〇一一年、カタール・ニャ国際賞を受賞する。今、世界がもつとも注目する、現代日本文学を代表する作家である。

内田樹氏は「村上春樹の小説作品は意匠はさまざまだけど、本質的には「神話」であると私は思っている」と述べ、次のように指摘する⁽¹⁾。

村上春樹の作品は、この世界で現在私たちが享受している秩序と繁栄が不意に失われたときに（いつか必ず失われる）、人間はどうやって生き延びるのかという問いを、ほとんどそれだけをめぐって書かれている。

さらに、内田樹氏は「およそ世界の成り立ちや人間のありようについてなにごとかを記した文章で教材として有用でないものは存在しない⁽²⁾」と述べている。

村上春樹の作品が、短編小説を中心に中・高等学校で教材化されているのは、国語科の小説教材として言語表現・言語技術を養成するのに適しているからである。村上春樹の作品は、「鏡」「レキシントンの幽霊」などの短編小説を中心に主に高等学校で教材化されている。田中実氏は、文学教材において、小説の〈語り〉を読むことについて

て次のように述べている⁽³⁾。

近代小説とは極点から折り返し、世界を新たに见せる装置なのです。小説というジャンルは物語と詩から成り、〈語り手の自己表出〉に詩が込められています。つまり、物語という素材は詩という〈語り手の自己表出〉とともにあるのです。わたしが近代小説の図式を「物語＋語り手の自己表出」としてきたのは、「読むこと」は「還元不可能な複数性」のアーキーな行為であり、そこから〈本文〉と〈原文〉との二重性によって起こる現象としているからです。ということは、物語があつて〈語り〉があるのでは全くありません。語りが記憶（物語）を想起させて叙述が行われているのです。そのため、全ての小説の言語空間は〈語り、語られる〉現象としてしか生身の読み手の前にはなく、これが生かされる「読み方」が「読むことの背理」と闘う〈自己倒壊〉であるとわたしは捉えています。

田中実氏は「プロットをプロットたらしめる内的必然性が〈メタプロット〉、そこにはその作品の〈ことばの仕組み〉がそれぞれ〈仕掛け〉られているのが「近代小説」であり、これを〈分析〉するのです。それはストーリーを「分析」するのではなく、読み手と作品が認識論的に対決すること、読み手自身の世界認識を揺さぶり、読み手に〈自己倒壊〉〈瓦解〉を促していく、村上を含めた「近代小説」を「読むこと」とはこれを実際に体験することに外なりません⁽³⁾」と述べている。

こうしたことから、文学教材として「七番目の男」を読むには、「物語＋語り手の自己表出」という〈語り〉を重視したアプローチが重要

であると考ええる。

二、教材としての「七番目の男」

「七番目の男」は『文藝春秋』一九九六年二月に発表され、同年一月短編集『レキシントンの幽霊』（文藝春秋社）に収められ、一九九九年一〇月文春文庫『レキシントンの幽霊』に所収された。教科書には、第一学習社『高等学校 改訂版現代文2』（二〇〇〇年）に教材として初めて掲載され、その後『高等学校 現代文2』（二〇〇四年）に掲載されたが、『高等学校 改訂版現代文2』（二〇〇八年）からは掲載されていない。

教材として「七番目の男」を解説したものに、永井聖剛氏による第一学習社『高等学校 改訂版現代文2』の「指導書」（二〇〇〇年）がある。幸田国広氏は「永井論は、最も早い時期の教材としての読みを示したものであると同時に、指導書という性格から現場への影響力という点でも無視することのできないものである」⁽⁹⁾と指摘する。また、永井論に対して、高野光男氏は『指導書』は、「男」がKを置き去りにしたという罪悪感を伴う忌まわしい記憶を敢えて想起し、他者に向かって語る理由を「Kの死にまつわる辛い過去を物語ることによって、それを過去のものとして対象化するとともに、そのマイナスの記憶を、生き抜くためのプラスの物語に書き換えるためである」と結論づけ、教材の指導目標として「自己治癒の手段として物語行為という側面を理解させる」ことをあげている⁽¹⁰⁾と述べている。

角谷有一氏は「この作品を教室に持ち込むことの最も大きな意味は、まず、この小説のプロットが読者に伝えてくるメッセージが、「他者」との関わりをできるだけ避け、自己の世界が壊れることを恐れている

ように見える現代の高校生たちの問題と重なると思われることである」⁽¹¹⁾と指摘する。また、角谷有一氏は『七番目の男』は誰にとつても、いつの時代にも、決して他人事ではあり得ない、日常の「生」がさらされている危機と、その危機に直面したときの恐怖を、読む者の心に深く刻みつけるという〈語り〉の構造をもった小説」⁽¹²⁾として文学教材に取り上げている。

佐野正俊氏は「教材としての「七番目の男」には、現代において教訓がいかに教訓たり得ないかという世界観をどう読むかという問題を孕むという点において優れた教材性があると考ええる」と述べ、「作品の語りの構造への意識を強くし、さらに作品の言葉の実体性を拠点として作品を読むことが求められる」⁽¹³⁾と指摘する。

佐藤洋一・常原拓両氏は「短編集『レキシントンの幽霊』は、日常での恐怖体験についての物語（表層）の裏に、現代社会（現代人）を支配する無意識の恐怖（深層）が描かれるという構図を持っている」と指摘したうえで、次のように述べる⁽¹⁴⁾。

「七番目の男」では表層で、台風の来襲にあたり、恐怖から親友である「K」を見殺しにし、その時の「K」の非現実的な笑いが40年もの間、「男」を苦しめ続けるという恐怖が語られる。

そして、深層では、40年もの間、男を苦しめ続ける「無意識」による現代社会（現代人）の支配」が描かれるという、二重構造を読み解かせることが重要である。日常生活では自己と向き合うことのできない現代人としての「男」は、理不尽で強大な力（台風）によって否応なしに自己と深層（無意識）で向き合う心理描写の過程（意識と無意識の描写）こそがこの作品の中核だからである。

恐怖の実体を意識の表層と深層で捉えるという教材研究が提示されている。「七番目の男」は、構造的に学習する文学教材としてふさわしいといえる。

三、「七番目の男」の語り

「七番目の男」は、短編集『レキシントンの幽霊』に所収された「レキシントンの幽霊」「緑色の獣」「沈黙」「氷男」「トニー滝谷」に続く六つ目の作品である(七つ目の作品は「めくらやなぎと、眠る女」)。「レキシントンの幽霊」は「僕」という一人称、「緑色の獣」は「私」という一人称(女)、「沈黙」は「僕」という一人称、「氷男」は「私」という一人称(女)、「トニー滝谷」は三人称、「めくらやなぎと、眠る女」は「僕」という一人称で語られている。

「七番目の男」の語りの基本構造は、「七番目の男」である「私」が一人称で語る物語を聴き語るという二重構造、いわゆる額縁小説になっている。高野光男氏は「この無人称の語り手は「男」の独白を直接話法で引用するだけでなく、そこに「傍点」を付しているように、積極的に「男」の物語に介入している」⁽¹⁾と指摘する。過去の体験や記憶を再構成することで、「男」の語りによる物語を〈語り手〉が相対化する視点が組み込まれている。また、中村三春氏は「人を巻き込む巡物語の形式」を指摘し、「一番目の人から話を始めて、七番目の男で終わりにするように、次々と話をする」ことで聴く人を巻き込む語りの手法を指摘している⁽²⁾。さらに、佐野正俊氏は「語りの構造を強く意識してこの作品を読めば明らかことなのだが、冒頭と結末の段落の意味は「私」にとつてではなく、「私」を「七番目の男」と呼んで作品全

体を統御している語り手にとつての意味として読まなくてはならない」⁽³⁾と指摘する。

文学教材の研究において大切なことは、作品の語りの構造を捉え、言葉の仕組みから一人一人の読みを創造していくことである。

「七番目の男」においては、物語ることでの心的外傷の回復という解釈が前景化するが、作品の語りに注意して読むと、「私」は「七番目の男」として語る前に、「K」の絵をみることによって自己の記憶を創生していたのである。作品冒頭と掉尾で「七番目の男」の記憶を語り手が捉えなおして、「七番目の男」の再生の物語を統括するのである。

「その波が私を捉えようとしたのは、私が十歳の年の、九月の午後のことでした」と七番目の男は静かな声で切り出した。

彼がその夜に話することになっていた最後の人物だった。時計の針はもう夜の十時をまわっていた。部屋の中に丸く輪になって座った人々は、西に向けて吹き抜けていく風の音を、外の深い闇の中に聞き取ることができた。風は庭の木々の葉を揺らせ、窓のガラスをかたかたと細かく震わせ、それから小さな呼び子を吹くような甲高い声を上げて、どこかに抜けていった。

「それは特殊な種類の、かつて見たこともないような巨大な波でした」と男は続けた。

「その波は、ほんの僅かのところで私を捉えることができませんでした。しかしかわりにそれは、私にとつてもっとも大事なものを呑み込んで、別の世界に運び去ってしまいました。私がそれをもう一度発見し回復するまでに、長い歳月がかかりました。取り返しのつかない、長い貴重な歳月です」

この作品冒頭は、掉尾と見事に呼応している。「男」の独白で始まり、「男」の独白で終る。「西に向けて吹き抜けていく風」は、「男」の物語の終わりとともに「風はすっかり止んだらしく、外には物音ひとつ聞こえなかった」というように静寂のなかで「男」の最後の独白が響く。「男」は話し始めるとき「シャツの襟」に手をやり、話し終わると「シャツの襟」に手をやるのである。左右対称のように作品は〈語り〉を構造する。

七番目の男は五十代の半ばに見えた。痩せた男だった。背が高く、口ひげをはやして、右目のわきに、まるで細いナイフで突き刺したような小さな、しかし深い傷があった。髪は短く、ところどころに硬そうな白髪が混じっていた。男の顔には、何かをうまく言い出しかねるときによく人の浮かべる表情が浮んでいたが、それはずっと昔からそこにあつたように、とてもよく顔に馴染んでいた。グレーのツイードの上着の下に、彼は飾り気のないブルーのシャツを着ていた。男はときどきシャツの襟に手をやった。だれも彼の名前を知らなかった。何をしている人かもわからなかった。

「男」には名前があるでもなく、職業もわからない。「五十代の半ば」という年齢と「小さな、しかし深い傷」が静かな印象のなかで語られる。

「私の場合、それは波だったということです。みなさんの場合、それが何になるのか、私にはもちろんわかりません。でも私にとつてそれはたまたま波だったのです。それは何の前触れもなく、私の前にある日突然、大きな波としてその致命的な姿を現したのです。

冒頭の「私の場合、それは波だった」と掉尾の「私の場合には——それは波でした」とが見事に呼応している。

七番目の男はしばらくのあいだ、黙って一座の人々を見回していた。誰も一言も口をきかなかった。息づかいさえ聞こえなかった。姿勢を変えるものもいなかった。人々は七番目の男の話の続きを待っていた。風はすっかり止んだらしく、外には物音ひとつ聞こえなかった。男は言葉を探すように、もう一度シャツの襟に手をやった。

「私は考えるのですが、この私たちの人生で真実怖いのは、恐怖そのものではありません」、男は少しあとでそう言った。「恐怖はたしかにそこにあります。……それは様々なかたちをとって現われ、ときとして私たちの存在を圧倒します。しかしなにより怖いのは、その恐怖に背中を向け、目を閉じてしまうことです。そうすることによって、私たちは自分の中にあるいちばん重要なものを、何かに譲り渡してしまうことになります。私の場合には——それは波でした」

このように、作品冒頭の〈語り〉は、作品掉尾の〈語り〉と一対一対応で呼応している。

○風は庭の木々の葉を揺らせ、窓のガラスをかたかたと細かく震わせ、それから小さな呼び子を吹くような甲高い声を上げて、ど

ここに抜けていった。

●風はすっかり止んだらしく、外には物音ひとつ聞こえなかった。

○私にとつてもっとも大事なもの

●いちばん重要なもの

○男はときどきシャツの襟に手をやった。

●男は言葉を探すように、もう一度シャツの襟に手をやった。

○そしてしばしの沈黙の中に、自分の言葉を沈ませた。人々は何も言わず、話の続きを待った。

●七番目の男はしばらくのあいだ、黙って一座の人々を見回していた。誰も一言も口をきかなかった。息づかいさえ聞こえなかった。姿勢を変えるものもいなかった。人々は七番目の男の話の続きを待っていた。

○私の場合、それは波だったということです。

●私の場合には——それは波でした（○は冒頭 ●は掉尾）

〈語り〉に注目して作品を読むと、構造的に「七番目の男」の物語が粹物語であることがはっきりする。さらに、タイトルである「七番目」という言葉が表すように、物語は全体で七つあり最後の物語が語られるという巡物語であることがわかる。そこで、作品の細部における言語表現について考察する。

四、「七番目の男」の言語表現

作品冒頭で「男」は、「みなさんの場合、それが何になるのか、私にはもちろんわかりません」と語っているが、この表現は、その場に居る六人に語りかけるのであれば「それが何であるのか」でなければなら

ない。六人はすでに自分たちそれぞれの恐怖について語ったのであるから、恐怖の対象は既知のものでなければならぬ。これは、「男」の〈語り〉であるにもかかわらず、読者に対してこれからどんな未知の恐怖体験があるかもしれないということを作品の統括をする〈語り〉が差し挟んだ言葉となる。〈語り〉は、あくまで「七番目の男」の言葉として語られなければならない。

「七番目の男」の恐怖の体験は、さまざまな表現をもって語られる。言語表現として突出しているのは、恐怖の対象である「波」に対する表現である。

そこにいたのはせいぜい五分か、それくらいであつたと思います。しかしふと気がついたとき、波は砂浜のすぐそこまで寄せていました。波は音もなく、何の気配もなく、そのなめらかな舌先を私たちのすぐ足もとにまでこつそりと伸ばしていました。そんなにあつというまに波がすぐそばまでしのび寄ってくるなんて、私にはまったく予想もできないことでした。私は海のそばで育った人間ですから、子供なりに海の恐さを知っています。それがときとしてどれほど予測不可能な凶暴さを持ちうるかを承知していました。ですから私たちはじゅうぶん用心して、波の打ち寄せているところからはずっと離れた、『ここならまず大丈夫』と思える地点にいたのです。でもその波の先はいつのまにか、私の立っている場所からほんの十センチばかりのところまで近づいて、そしてまた音もなくこつそりと引いていきました。そして波はそれを最後にもう戻ってきませんでした。やってきた波そのものは決して不穏な種類の波ではありません。そつと砂浜を洗う穏やかな

波です。でもそこに秘められた何かひどく不吉なものが、まるで爬虫類の肌触りみたいに、一瞬のうちに私の背筋を凍らせました。それは故のない恐怖でした。でもそれは本物の恐怖でした。私は直感的に、それが生きていることを悟りました。間違いありません。その波はたしかに生命を持つているのです。波はここにいる私の姿を明確に捉え、今から私をその掌中に収めようとしているのです。ちょうど大きな肉食獣が私に焦点を定めて、その鋭い歯で私を食いちぎることを夢見ながら、草原のどこかで息を詰めているみたいです。逃げなくて、と私は思いました。

この「波」の表現は、躍動感に満ちていて、この作品の恐怖を支える重要な役割を果たしている。「波」の生命力が現実的に伝わってくる。

そのとき私はうなりを聞きました。地面を震わせるような大きなうなりです。いや、うなりの前に別の音が聞こえました。穴からたくさんの水がわき出てくるようなごぼごぼという不思議な音が聞こえたのです。そのごぼごぼという音がひとしきり続いて収まったあとで、今度ごおおおおおつという轟音にも似た、不気味なうなりが来たのです。

「波」のもつ圧倒的な暴力は聴覚をふるわせ、視覚となって現前する。

でも気がつく私の足は、私のつもりとはまったく違った方向に向かっていました。私は防波堤に向かつて一人で逃げ出していたのです。私をそうさせたのは、おそらくくすまじいまでの恐怖

であつたと思います。それが私の声を奪い、私の足を勝手に動かしていたのです。

そして、「私」を一瞬にして恐怖のどん底に突き落とすのである。「圧倒的な恐怖に駆られて、Kを見捨ててさつさと一人で逃げてしまったのです」と語る「私」の恐怖はさらに、決定的な恐怖の瞬間を迎える。

その波の先端の部分に、まるで透明なカプセルに閉じこめられたように、Kの体がぼつかりと横向けに浮かんできたのです。それだけではありません。Kは私に向かつてそこから笑いかけていたのです。私はすぐ眼前に、手の届くばかりのところに、さつき波に吞まれたばかりの親友の顔を見ることができました。間違いありません。彼は私に向かつて笑いかけていたのです。それも普通の笑い方ではありません。Kの口は文字どおり耳まで裂けるくらい、大きくにやりと開かれていました。そして冷たく凍った一対のまなざしが、じつと私に向けられていました。彼はその右手を私の方に差し出していました。まるで私の手を掴んで、こちらの世界にひきずりこもうとするかのように。しかしほんの僅かに、彼の手は私を捉えることができませんでした。それからもう一度、Kはもつと大きく口を開いて笑いました。

この場面について、村上春樹は「僕には実際溺死した友だちもいる（現場には居合わせなかったが）。海岸に水死体が打ち上げられることもたまにあった。サーフィンをしていると、波頭に魚が泳いでいるのを目にすることがあって、そういう光景が巨大な波の波頭に閉じこめられ

ている子どものイメージになった」(註)と述べている。

このあと、「男」にとつて、長い恐怖からの逃避の生活が始まるのである。「結局私は四十年以上、故郷の町にも戻らず、その海岸にも近づきませんでした」というのである。

その後、父が亡くなって「子供時代のもちものがまとめて段ボール箱に詰めてあった」ものが「私」のもとに送られてきたなかに、「Kが描いて私にくれた絵が一束」あり、「私」の目にふれることになったのである。

ほとんどは風景画で、見覚えのある海や砂浜や松林や街並みが、Kらしい特徴のあるきつぱりとした色合いで描かれており、不思議なほど色も褪せず、昔見たときの印象をそのまま鮮明に残しておりました。絵を手にとつて見るともなく見ているうちに、私はとても懐かしい気持ちになりました。記憶していたよりも、それらの絵はずっと巧く、また芸術的にも優れたものでした。私は絵の中に、Kという少年の深い心情のようなものをひしひしと感じとることができました。彼がどのようなまなざしをもつてまわりの世界を見ていたかを、私はまるで我ことのように切実に理解することができました。私は絵を眺めながら、自分がKとともにやったことや、ともに訪れた場所のことを、ひとつひとつ鮮やかに思い出していきました。そうです、少年時代の私自身のまなざしでもあったのです。その頃の私はKと二人で肩を並べて、同じような生き生きとした曇りのない目で世界を見ていたのです。

「私」はKの遺してくれた絵のおかげで「少年時代の優しい風景」に

出会うことができたのだ。

そしてあるとき、一週間はかり経ったころでしょうか。私ははつとこう思ったのです。ひょつとして、自分はこれまで重大な思い違いをしていたのではあるまいかと。あの波の先端に横たわっていたKは、私を憎んだり恨んだり、あるいは私をどこかに連れていくかと思ったりしてはいなかったのではないかと。にやりと笑っているように見えたのは、ただ何かの加減でそう見えただけで、彼はそのときにはもう意識も何もなかったんじゃないのか。あるいはKは私に向かって最後にやさしく微笑みかけて、永遠の別れを告げていたのではあるまいか。私がKの表情に認めた烈しい憎悪の色は、その瞬間に私を捉え支配していた深い恐怖の投影に過ぎなかったのではないかと……。Kの描いた昔の水彩画を子細に眺めていると、そのような私の思いはますます強いものになっていきました。どれだけ眺めても、私はKの絵の中に、汚れない穏やかな魂しか見いだすことができなかったからです。

四〇年ぶりに訪れた「Kのさらわれた海岸」は、「一九六〇年代の高度経済成長期に近郊に工業都市が出現したせいで、あたりの風景は大きな変貌を遂げていた」が、「私」は自我を取り戻すことができた。

ふと気がついたとき、私の中の深い暗闇は既に消滅していおりました。

「長い歳月のあとに私はやっとここにたどりついたので」と「K」

を喪った海岸に立つて「私」は「波」に打たれる。

そのとき、私の中で時間の軸が大きな軋みを立てました。四十年という歳月が、私の中で朽ちた家のように崩れ落ち、古い時間と新しい時間がひとつの渦の中に混じりあいました。まわりの音が消え、光がぐらりと揺れました。そして私は体のバランスを崩して、寄せてくる波の中に倒れこみました。心臓が私の喉の奥の方で大きな音を立て、手足の感覚が虚ろになりました。私は長いあいだその格好のままそこに突っ伏していました。立ち上がることはできなかつたのです。でも私は怖くはありませんでした。そうです。もう何も恐れることはないのです。それは去ってしまつたのですから。

「私」が長い歳月をかけて取り戻したものは何であつたのか。「七番目の男」の恐怖の実体を解き明かすことによって、失つた「私にとつてもっとも大事なもの」と取り戻した「いちばん重要なもの」について考察する。

五、「七番目の男」の恐怖

「七番目の男」はどのように読まれてきたのか。近藤裕子氏は「心的外傷(トラウマ)体験とその後の苦しみ、さらにそこからの回復を描いた作品が、阪神淡路大震災(95・1・17)を潜り抜けた後に書かれていることは意味深い」と作品が書かれた背景について言及し「物語ることの治癒作用」を指摘している⁽¹⁵⁾。村上春樹が『七番目の男』はアメリカから帰国したあとに書かれている⁽¹⁶⁾と述べるように、

一九九五年三月アメリカの大学の春休みで一時帰国、大磯の自宅で「地下鉄サリン事件」を知ることになる。「七番目の男」は、一九九五年一月一七日の阪神・淡路大震災と三月二〇日の地下鉄サリン事件後に書かれた作品である。翌一九九六年一月から二月にかけて、村上春樹は地下鉄サリン事件の被害者六二人にインタビューをして、一九九七年三月『アンダーグラウンド』を刊行する。その巻末で、村上春樹は「目じるしのない悪夢」と題して「一九九五年の一月と三月に起こつた阪神大震災と地下鉄サリン事件は、日本の戦後の歴史を画する、きわめて重い意味を持つ二つの悲劇であつた」と述べ、次のように指摘している⁽¹⁷⁾。

その二つの出来事に共通してある要素をひとつだけあげると言われれば、それは「圧倒的な暴力」ということになるだろう。もちろんそれぞれの暴力の具体的な成り立ちはまったく異なっている。ひとつは不可避な天災であり、もうひとつは不可避とは言えない「人災」犯罪だつた。

「七番目の男」には、「圧倒的な暴力」として「波」が描かれている。「男」は、「波」によって自我を喪失してしまうのである。村上春樹は「人間の記憶というものは、あくまでひとつの出来事の「個人的な解釈」に過ぎない」と定義できるといい、「我々は自分の体験の記憶を多かれ少なかれ物語化するのだ」と「目じるしのない悪夢」の中で述べている⁽¹⁸⁾。ただ、「固有の自我」というものを持たずして、固有の物語を創り出すことはできない」とも同書で述べている⁽¹⁹⁾。「七番目の男」は、自分が自分であるための自我を「波」に奪われてしまったのである。「波」によ

る「圧倒的な暴力」によって「男」の自我は根こそぎ奪い取られてしまったのである。実体を失った影は、その在り処を失い、「男」をさらなる恐怖に陥れるのである。

中村三春氏は「起源への回帰を促す少年のまなざし」と題して「トラウマ(傷痕)」は、それを克服することではなく、むしろ起源に回帰し、見つめ直すことによって包容するしかない。Kの水彩画はKのまなざしだけでなく、彼自身の少年時代のまなざしをも示していた」と述べ「見る行為は、最も確実なようでありながら、実はもつとも不確かで曖昧なものとも言える」とし「見ることは何かの始まり」であることを指摘する⁽²⁰⁾。また、高野光男氏は「結果的に言えば、このテキストが主題化するのは、「自己治癒の手段としての物語行為」というよりも、ことばや物語は本当に治療や救済たりえるのか、そのことをむしろ問うているように思われる」と指摘したうえで、次のように述べている⁽²¹⁾。

「七番目の男」の語りの基本構造は、「男」が自らの過去と現在を語る一人称の語りと、その「男」について語る三人称の語りの二重構造である。「男」の独白と、その「男」について語る語りでは確かに量的には比較にならない。しかし、そのことはこの小説においてその語りが二次的なものであることを意味しない。

「七番目の男」を「自己治癒」という文脈で読んでしまうと小説の表層だけしか読んでいないことになる。小説の〈語り〉に注意して読みを繰り返すことによって、「男」の物語を相対化する視点が生まれてくる。村上春樹は、「七番目の男」について次のように述べている⁽²²⁾。

どうしてこんな話を書こうと思い立ったのか、よく覚えていないのだが、僕は最初とにかく怖い話を書いてみたかったのだと思う。風の強い日に、人々が集まっている。彼らは奇妙な話、不思議な話、恐い話を持ち寄っているらしい。七番目の男が立ち上がって、ゆっくりと自分の話を始める。不気味な予感の漂う話だ。僕は黙ってその物語に耳を傾ける——そういう話をそもそもは書きたかった。でもいったん彼が話し始めると、最初僕が予定していた怪談的な「怖さ」は、どんどん違う方向にそれていって、べつのものかたちを変えていった。本当に怖いものはいったい何なのか？ 本当の怪異とはいったい何なのか？ 結局のところ僕がこの短編の中で描いたのは、人間の意識の中に存在する暗闇の深さなのだという気がする。それはどんな悪鬼よりも恐ろしいものだ。

第一学習社『高等学校 改訂版現代文2』(二〇〇〇年)の単元末に「恐怖と癒し」と題して、「七番目の男」の友人「K」に『「こころ」の「先生」の友人も「K」だったことが想起される』とあり、夏目漱石『こころ』との関連を示唆している。さらに、松本常彦氏は『七番目の男』を迂回して、『「こころ」へ』と題して『七番目の男』の典拠が『「こころ」であることを保証する作家の発言があるわけではない』と断ったうえで両作品について一五の接点をあげ、『「こころ」と『七番目の男』の両者が先行作と後継作(変奏)との関係にあることは認められるのではあるまいか』と指摘している⁽²³⁾。「七番目の男」を『「こころ」の「変奏」とみる松本常彦氏の論には賛同できないが⁽²⁴⁾、両作品における「人間の内的影の部分(アンダーグラウンド)」⁽²⁵⁾への関心には通じるものがある」と考える。「圧倒的な暴力」の前に、自我を失い無力化した「先

生」と「七番目の男」の姿には相似するものがある。

「両作品に共通しているのは、「人間の内なる影の部分」から目をそむけることが自我の喪失に繋がるということである。なぜなら、自我という実体があれば影は必ずできるのであり、「影の部分」を排除すれば実体である自我は消失するのである。「七番目の男」の冒頭での「私にとってもっとも大事なもの」とは〈私の自我〉であり、作品掉尾での「私たちは自分の中にあるいちばん重要なもの」とは〈私の自我〉であり、「恐怖」とは、「影の部分」を排除して、〈私の自我〉を「何かに譲り渡してしまうこと」である。

おわりに

「七番目の男」が所収されている短編集『レキシントンの幽霊』には七つの短編がある。表題にあるように「幽霊」とは、見える人にしか見えない。見るという行為は、見る人の意識に働きかけるものであり実体は見える側にある。Kの笑いとは、見る側の意識の働きで、憎しみの表情とも優しさの表情とも捉えることのできるものなのだ。したがって、作品のタイトルが恐怖の対象とされる「波」ではなく「七番目の男」となっているのは、恐怖の対象である「波」に実体はなく、あくまで「波」と対峙する「私」の意識に、そして「私」の意識のあり様に実体があることを示しているのである。

田中実氏は「国語教育研究もまた隣接学問、特に文学研究と無縁であることは、所詮できず、特に文学教材研究と文学作品研究とは、対象においても方法においても互いに相手を共有し、必要とする稀有の分野だと思う」⁽²⁶⁾と述べ、「国語教育研究はあくまで〈本文〉の文脈（コンテクスト）を尊重せざるを得ない」⁽²⁷⁾と指摘する。

国語科教育における文学教材は、生徒の内面を掘り起こすことに価値があり、文学教材の研究は、作品の言葉の仕組みを解明することに力を注がなければならない。国語科教育の研究においては、文学教材の教育的価値を確認し、正解到達主義と正解到達主義批判が無意味な論争に終わらないように、作品構造を丁寧に押さえ、〈語り〉を的確に読み取り、言葉の仕組みを問題にすることが重要である。

註

1 内田樹「教室における村上春樹」馬場重行・佐野正俊編『〈教室〉の中の村上春樹』ひつじ書房、二〇一一年八月、四、五頁。

2 内田樹 同掲書、五頁。

3 田中実「読み方の背理」を解く三つの鍵『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇八年七月、一三頁。

4 田中実「村上春樹の『神話の再創成』馬場重行・佐野正俊編『〈教室〉の中の村上春樹』ひつじ書房、二〇一一年八月、一八頁。

5 幸田国広「第九章「七番目の男」(村上春樹)の授業実践史」田中宏幸・坂口京子編『文学の授業づくりハンドブック第四巻―授業実践史をふまえて―中・高等学校編』溪水社、二〇一〇年三月、一九一頁。

6 高野光男「物語化に抗して―村上春樹「七番目の男」の語り」『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇八年七月、一六〇頁。

7 角谷有一「作品の深みへ誘う「読み」の授業を求めて―村上春樹「七番目の男」を取り上げて―」『日本文学』二〇〇四年三月、八頁。

8 角谷有一「七番目の男」その暗闇の深さを読む」馬場重行・佐野正俊編『〈教室〉の中の村上春樹』ひつじ書房、二〇一一年八月、一八四頁。

- 9 佐野正俊「村上春樹「七番目の男」の教材性をめぐって―文学教育再入門の試み―」『日本文学』二〇〇五年八月、三六頁。
- 10 佐藤洋一・常原拓「現代小説における「国語科学習・評価システム」の開発―村上春樹「七番目の男」(高3・第一学習社)の授業モデルを例に―」『愛知教育大学研究報告』55(教育科学編)、一三〇頁。
- 11 高野光男 前掲書、一六二頁。
- 12 中村三春「七番目の男」AERA Mook『村上春樹がわかる。』朝日新聞社、二〇〇一年二月、六七頁。
- 13 佐野正俊 前掲書、三五頁。
- 14 村上春樹「解題」『村上春樹全作品 1990-2000 ③短編集Ⅱ』講談社、二〇〇三年三月、二六六頁。
- 15 近藤裕子「七番目の男」村上春樹研究会編『村上春樹 作品研究事典』鼎書房、二〇〇一年六月、一三九頁。
- 16 村上春樹「解題」前掲書、二六五頁。
- 17 村上春樹「目じるしのない悪夢」『アンダーグラウンド』講談社、一九九七年三月、講談社文庫所収一九九九年二月、七六四・七六五頁。
- 18 村上春樹「目じるしのない悪夢」同掲書、七五三頁。
- 19 村上春樹「目じるしのない悪夢」同掲書、七五〇頁。
- 20 中村三春 前掲書、六六頁。
- 21 高野光男 前掲書、一六二頁。
- 22 村上春樹「解題」前掲書、二六五頁。
- 23 松本常彦「『七番目の男』を迂回して、『ところへ』『九日文』九州大学日語文学会、二〇〇四年二月、三三七頁。
- 24 松本常彦氏は、「迂回による編み直しを具体的な作品に則して検討する」として、夏目漱石「こころ」と村上春樹「七番目の男」を選び、

詳細に論じているが、両作品の類似点を列挙するなかで、両作品のコンテキストに通じた類似点を挙げている箇所とただ単に同じ項目であるというだけで挙げている部分が混在している。両作品の「圧倒的な暴力」の前に無力化した「先生」と「七番目の男」の本質について論じられていない。

25 村上春樹は「目じるしのない夢」の中で「我々が直視することを避け、意識的に、あるいは無意識的に現実というフェイズから排除し続けている、自分自身の内なる影の部分(アンダーグラウンド)」(七四四頁)について述べている。

26 田中実「夢の読者共同体を求めて」『読みのアナーキーを超えて―いのちと文学』右文書院、一九九七年八月、三二三頁。

27 田中実「夢の読者共同体を求めて」同掲書、三二八頁。

*村上春樹の原文は、『村上春樹全作品 1990-2000 ③短編集Ⅱ』講談社、二〇〇三年三月に拠った。

**A study on Japanese language art education
-A verbal expression of “The Seventh man”
by Haruki MURAKAMI-**

Keiko OGIHARA

Course of Principal Human Sciences, Department of Human
Development, Faculty of Humanities, Kyushu Women's University

1-1, Jiyugaoka, Yahatanishi-ku, Kitakyusyu-shi

807-8586, Japan

No English abstract