



Title	村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」における〈風俗〉：スコット・フィッツジェラルド「リッチ・ボーイ（金持の青年）」との比較から
Author(s)	大野, 建
Citation	層：映像と表現, 18, 109-129
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98938
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98938
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_07_p109-129.pdf



村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」における〈風俗〉

——スコット・フィッツジェラルド

「リッチ・ボーイ（金持の青年）」との比較から

大野 建

一 村上春樹の〈風俗〉再評価とフィッツジェラルド受容

一九二九年の大恐慌により第一次世界大戦後のアメリカの好況期ジャズエイジ (Jazz Age) は終わり、繁栄と享樂の二〇年代の都市風俗を華やかに描いたスコット・フィッツジェラルド (Francis Scott Fitzgerald) は、三〇年代の不況の中で忘れ去られた。新時代には力強い文体と行動力を持つヘミングウェイ (Ernest Hemingway) が評価された。五〇年代以降、フィッツジェラルドは日本でも広く紹介されるが、同様の評価が下されていた¹。だが、八〇年代の村上春樹はフィッツジェラルドが

「風俗作家」²として軽視されることに異議を唱える。通念とは逆に、思想は風化しやすいが風俗は残るという「風俗の面白さ」と「恐さ」があり、現代ではヘミングウェイとフィッツジェラルドの評価は逆転していると言っているのである³。

歴史といううねりの中では我々の存在は一個の風俗でしかない。我々の営々と積み上げたかに見える努力や夢、あるいは誠実さなど、歳月を経てみればただのスカート
の縁飾りの如きものでしかないのかもしれない。／人はそれを風化と呼ぶのか？⁴

村上は「我々の存在」と「風俗」を等価に置く。思潮や価値観は時代が変われば「風化」する。むしろ「スカートの縁飾りの如き」「風俗」こそが、「歴史といううねり」に流される「我々の存在」を示すのだ。ここには、政治史や経済史では語り落される「我々」の歴史の痕跡を、あからさまには語られない細部の〈風俗〉を通して明らかにできるといふ社会的な発想がある。同じ文章で村上は、「小説はその風俗的な部分から先ず風化していく、というのが定説であるらしい。そのような説を信奉する人々にとつて、スコット・フィッツジェラルドの世界はおそらく無縁のものだろう」と断ずる。村上のフィッツジェラルド評価は、小説における〈風俗〉の機能の再評価と密接に結びついている。この文章はフィッツジェラルド「失われた三時間」(“Three Hours Between Planes”; 1941)の村上訳に付された短い解説である。村上はデビュー直後からフィッツジェラルドの翻訳を続けて発表し、独自のフィッツジェラルド評価を問うていた⁵。このフィッツジェラルドへの積極的な関与は村上の文学の根幹に関わる⁶。

村上はフィッツジェラルドを「風俗作家」として独自に再評価している。本論は、村上独自のフィッツジェラルド受容が実作の小説方法に昇華され、独自の〈風俗〉小説を戦後日本に持ち込むことへと結実すると論じる。そのために本論はフィッツ

ジェラルド「リッチ・ボーイ(金持の青年)」(“The Rich Boy”; 1936)⁷(以下、「リッチ・ボーイ」と、村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」(『すばる』一九八二年十一月)の比較を行い、二作が〈風俗〉を用いて都市の時代の遷移を垣間見せるという方法と、新時代の都市に帰属できない人間を都市から放逐するというプロットを共有することを明らかにする。二作はそれによって、都市の歴史と交錯する個人の歴史を描き、歴史の重層性を示すのである。

「リッチ・ボーイ」はフィッツジェラルドの短編の中でも評価が高く、村上も「ベスト3」に数えている⁸。また、村上はそれまで「翻訳が発表されていない」⁹作品からフィッツジェラルドの翻訳を開始していたが、「リッチ・ボーイ」で初めて既邦訳作品¹⁰の翻訳に着手した。これは村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』(TBSブリタニカ、一九八八年四月)のための訳し下ろしである。書名からはフィッツジェラルドを自らの手で日本の読者に紹介しなおす意気込みが窺える。「リッチ・ボーイ」の翻訳が村上のフィッツジェラルド受容において担う意味は小さくない。

ただし断っておくと、「リッチ・ボーイ」と「土の中の彼女の小さな犬」には実証可能な関係はない。「土の中の彼女の小さな犬」にフィッツジェラルドへの言及はない。ストーリーも、

「リッチ・ボーイ」は主人公の三〇年の半生を描くのに対し、「土の中の彼女の小さな犬」は「僕」のホテル滞在中の数日間を語り、内容的に近いとは言いがたい。また、「リッチ・ボーイ」の翻訳は一九八七年に行われ¹¹、「土の中の彼女の小さな犬」の執筆より遅い。もちろん村上がそれ以前に読んでいなかったとは考えにくい、が、「土の中の彼女の小さな犬」が直接的な「リッチ・ボーイ」受容の下で書かれたとは言えない。したがって本論では、直接的な関係ではなく、村上がフィッツジェラルド文学を総体的に自家薬籠中の物とし実作へと昇華する、間接的な受容のあり方を示す作品として「土の中の彼女の小さな犬」を捉える。そもそも、小説家デビュー以前の村上の文学観の形成にフィッツジェラルドの強い関与が窺える。村上は二〇代を通じて集中的にフィッツジェラルドを読みながら「自分の新しい規範を築き上げ」¹²、その末に小説を書き始めた。「フィッツジェラルドだけが僕の師であり、大学であり、文学仲間であった」¹³という¹⁴。当然、頻繁に小説やエッセイに作家名・作品名が登場し、引用やオマージュも多い¹⁵。村上とフィッツジェラルドの実証的な受容影響研究の必要性は論を俟たない。しかしそれだけでは不十分である。影響は一对一の作品間の具体的な関係として表面化しない深部にまで浸透しているとも想定すべきだ。本論は、題材的な類似といった表面的な

関係の追究よりもむしろ、両者に通底する小説方法を炙りだすことを試みる。

二作はストーリーは似ていないものの、設定と方法には共通性が見出せる。二作とも金持の家の子の物語であり、両者の未婚の遠因に出自の問題がある。この人生の不振が現代都市からの疎外として描かれ、両者とも、時代とともに変化していく現代都市で帰属を失い旧世界へと放逐される。フィッツジェラルドは、退廃的・享樂的なジャズエイジのアメリカの都市を、憧れと幻滅の両面から描いた。都市を戦前と戦後の二つの視点で捉え相対化するフィッツジェラルドの方法は「二重視点」(double vision)として有名である¹⁶。二重視点により「リッチ・ボーイ」では戦後の都市に戦前の歴史が引き込まれる。村上はこれを独自の方法で引き継いでいる。「土の中の彼女の小さな犬」は、戦後日本の歴史と、それとは重なりつつも逸脱する個人の歴史を描き、歴史を重層化する。そして両者において、その歴史を垣間見せるのが〈風俗〉なのである。

二 「リッチ・ボーイ」における名家の長男の結婚

「リッチ・ボーイ」は『グレート・ギャツビー』(The Great Gatsby; 1925)の翌年に発表された。ニューヨークの「どむ

りの金持」の青年アンソン・ハンターの主として恋愛にまつわる半生を、『グレート・ギャツビー』のニック・キャラウエイと同様に作中人物「僕」の視点から語る。だが『グレート・ギャツビー』とは異なり、「僕」はストーリーにほとんど関与せず語り手の役割のみを果たしているように見えることが先行論で指摘されてきた。「僕」は本来知り得ない作中人物の心中をも語っており、作者の感情の代弁の機能を負い、金持に対する「憧憬と嫌悪というアンビバレントな感情」が物語に定着されたという¹⁷。「リッチ・ボーイ」の主題は金持の「孤独と幼稚さ」がもたらす悲劇だと解され、作者の富や消費社会に対する批判的な視線が見出される¹⁸。たしかに、消費社会での成功の夢を華々しく描き、反面その幻想の虚しさを明かし都市への両価性を見せるのは、フィッツジェラルドの「二重視点」の一面ではある¹⁹。だが、この小説を金持の青年の性格的問題に回収してしまえばアンソンの墮落を難じることに終始してしまう。村上が言うように「シンパシー」²⁰をこめてアンソンを理解するためには、この小説が第一次世界大戦前後のニューヨークという時空間を設定している意味を明らかにする必要がある。本節ではまず、上流階級の構成を変貌させるニューヨークの中で、名家の長男アンソンが新時代にそぐわない価値観を備えていることを明らかにする。

アンソンはいずれは千五百万ドルを分割相続することになる六人兄弟の長男であり、彼が教会でいうところの思慮年齢——七歳であったか——に達する頃には今世紀も幕を開けて、大胆な娘たちは既に電気自動車を五番街に走らせていた。

第一章の語り手の前口上を経て、アンソンの半生を語り始める第二章は右のように開始される。「思慮年齢」(age of reason) という教会法による年齢区分を用いてアンソンの少年時代を示しつつ、同じ文で新世紀の都市の風景を描写している。「思慮年齢」は、「七歳であったか」という語り手の不安気な注釈が示す通り、古風な年齢区分である。一方、都市の風景は当時の文化的・工業的最先端を示す。「大胆な娘」(daring young women) は、ヴィクトリア時代の終焉により進展した女性解放がアメリカにも波及している様を語っている。「電気自動車」は当時の最新技術を用いた流行の最先端の乗り物である²¹。「大胆な娘」が「電気自動車」を乗り回すニューヨークは、当時の文化的・工業的革新の中心地だった。教会法による古風な年齢区分と最先端の都市の風景が一文に同居する不統一が第二章冒頭の特徴である。この不統一の裡に、アンソンが時代から取り残されるというストーリーの結末が先取りして示唆

されている。

アンソンはニューヨークの名家ハンター家の長男として昔ながらの上流階級の教育を施される。ハンター家はニューヨークで「五世代にわたって榮譽をほしいままにしてきた」。つまり百年以上に及ぶ歴史がこの小説には伏流している。独立戦争後、ニューヨークがアメリカ連合諸邦の暫定首都に据えられて以来の歴史である。ハンター家はニューヨーク黎明期からの名家だと設定されている。だがニューヨークの発展に伴い上流階級の構成も変化する。南北戦争後の「金箔時代」(Gilded Age)²²には工業化が進展しニューヨークが近代都市として発展すると同時に、上流階級への成り上がりが出現し、また政財界では汚職が蔓延した。アンソンの父親はこの時代のニューヨークの変化を目の当たりにしてきた人物だった。彼がアンソンに施した教育は新時代に逆らうものである。アンソンは「英国人の家庭教師」をつけられイギリス英語を身につける。「ニューヨーク市の上流階級特有のある種のアクセントを身につけ」、「我々たみに音節を適当にくつつけるようなしやべり方はしない」と語り手の「僕」は言う。だが「僕」もアイヴィーリーグを卒業した上流階級であり、ハンター家の教育は当時の一般的な上流階級の教育を超えている。アンソンの父親は、新興上流階級が増加する時代に、それらから距離を置き、格式ある上流階級の教

育を施す。この教育方針がアンソンを名家の長男の役割に縛りつけていく。

僕が初めてアンソンに会ったのは一九一七年の夏も終り近くのこと、彼はイェールを出たばかりだったが、やはり僕らと同じように国ぐるみの戦争ヒステリーの中に呑みこまれてしまっていた。海軍航空隊のブルー・グリーンの軍服に身を包んで、彼はフロリダ州ペンサコーラの町にやってきた。町のホテルでは楽団が『ごめんなさいね (I'm sorry, Dear)』を演奏し、僕ら若い士官は娘たち相手に踊った。(…)とにかくお祭り好きで、女好きで、人後におちぬ快楽主義者であったから、そんな彼が昔風でお上品と言ってもいい娘と恋に落ちたとき、我々はみんな仰天してしまった。／彼女の名前はポーラ・リジェンドリ、カリフォルニアのどこそこ出身の、髪の黒い、いかにもきちんとした感じの美女だった。

アンソンの最初の恋愛は第一次世界大戦中に始まる。戦中の享楽とアンソンの恋愛が同じ段落の中で語られ、恋愛が訓練兵の享楽の延長上に位置付けられている。アンソンは名家の長男としてハンター家を継ぐ責務を抱えているため、彼の結婚観は

「理想主義」や「幻想」に曇らされていない。アンソンにとつて結婚は「現実的な迷宮」に入り込むことである。そのため、恋愛は真剣であればあるほど、かえって結婚には結びつかない。その後、アンソンとポーラの恋愛は第一次世界大戦後のジャズエイジの狂乱へと引き継がれていく。ポーラにアンソンとの結婚を度々躊躇させたのは、アンソンの過度な飲酒による醜態だった。アンソンは結婚に結びつかない自由な恋愛としてポーラとの享樂的な恋愛を引き延ばすが、結婚を望むポーラの思惑とはすれ違っていた。

このような恋愛を複数の女性と繰り返し年齢を重ねる間に、アンソンはハンター家の長の地位を確立していく。叔母エドナの醜聞の解決にアンソンが乗り出すのは、叔父への友情ゆえではなく、家名を守るためであった。アンソンは、エドナが母の役割を放棄していると非難する。「叔父と年端のゆかぬ三人の従弟に対して、心底の毒に思った」と、不貞を家族に対する裏切りと位置付け、家庭内の役割を果たすことを一族に要求するのである。ここで叔父と従弟たちは“his uncle”、“his three young cousins”とアンソンの所有格で書かれ、彼がハンター家の家長として一族に君臨していることを示している。アンソンが家名を守ろうとするのは、それが父親の才覚と財産を示すものだからである。彼の振舞いは名家を守る長男としての責務

を動機にしている。その意味でアンソンは、父の家を守る息子(boy)と言っている。ここまで、そのあり方が、アンソンに威厳を与える一方で恋愛や結婚を阻む様を検討してきた。ここからは節を改めて、ニューヨークの名家の長としての意識が、都市への帰属意識に結実し、その都市からの放逐によってアンソンの転落を示す結末のプロットが導かれていることを論じる。

三 「リッチ・ボーイ」と都市への帰属の喪失

エドナの醜聞を解決したアンソンは一族の長としての地位を確かにし、ハンター家が名声を轟かせるニューヨークの街をも所有したと考えるに至る。「これは僕の街なんだ、とアンソンは思った」(this was his city, he thought)と、一族同様、街がアンソンの所有格で示される。だが、ニューヨークの上流階級の生活様式の変化により、アンソンの影響力は低下していく。アンソンは五番街に家を持ち社交界との関係が深いことを利用し、大学卒業後も同窓生たちに便宜を図って地位を築いていた。しかし同窓生の結婚がアンソンの交友関係を「侵蝕」していく。結婚した同窓生はニューヨークの街から離脱する。彼らは自由恋愛により家庭を築き、親の家を継ぐのではなく郊外に新居を構えて核家族を構成していた。無論彼らも上流階級に属するの

だが、ニューヨーク中心部で昔ながらの上流階級の生活を続けるアンソンと異なり、彼らは郊外の拡大に伴って生活様式を変えていく。ここには第一次世界大戦後の都市の人口増加と郊外の拡大、それに伴う生活様式の変化と、名家を守るために古い生活様式に固執し時代から取り残されるアンソンの姿が描かれている。

小説終盤はこのアンソンの転落を都市への帰属感の喪失として冷酷に示していく。最後まで独身だった友人の結婚式の後、アンソンはニューヨークで居場所を失う。友人たちはアンソンに告げずに家族と田舎へ出かけており、彼には行き場がない。「その日のアンソンはいつもの家の勝手口でうまく餌にありつけなかった毛なみの良い犬みたいなものだったのだらう」と、居場所を求めて五番街を行き来するアンソンが野良犬に喩えられる。アンソンはもはや都市に迎え入れられ恩恵を得られる立場にないのだ。その結果アンソンは「金を払って見知らぬ女とニューヨークで一夜を過す」他に選択肢を持たないが、「旅まわりのセールスマンじゃあるまいし」と却下される。注目すべきはアンソンがニューヨークに帰属しない人物と同等の状況に陥っていることである。ニューヨークの名家の長男として地位を確立し「僕の街」とまで豪語したアンソンが、一転して都市から拒絶され、見知らぬ町の「旅まわりのセールスマン」(a

travelling salesman in a strange town) 同然に成り果て都市への帰属を失う。これがアンソンと都市の関係から剔出される「リッチ・ボーイ」のプロットである。

共同経営者たちと同様、僕も彼の人柄ががらりと変わってしまったことにはびっくりさせられたし、『パリ号』が二つの世界を隔てる海原にのりだして、彼の領土をうしろにしたとき、思わずほっとしたものである。

都市への帰属を失い快活さを欠くアンソンが休暇を言い渡されヨーロッパへ向かう船上で小説は閉じられる。「二つの世界」(the worlds)とは新世界アメリカと旧世界ヨーロッパを指す。新世界と旧世界の間でアンソンを宙吊りにして終わる小説の結構は、昔ながらの上流階級としてニューヨークの新しい上流階級社会から転落したアンソンの在処を的確に指し示している。またここで「彼の領土」(his principality)と名指されているのは“his city”ニューヨークだが、“いまや”“a strange town”と化した街を「領土」と呼ぶのはいかにも皮肉である。“principality”(直訳では「公国」)は、定冠詞を付されるとウェールズを意味する。イングランド王国の隣国として、キングを名乗ることを許されない君主、プリンスが治める土地を含

意している。したがってニューヨークをアンソンの“principality”と名指すことにより、アンソンはキングに従属するプリンスと見なされる。名家の長男として振舞い続けたアンソンが、父親の下に位置付けられる息子(boy)に他ならないことを小説は告げている²³。

四 都市への帰属と放逐

本作を収録する村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』は、「リッチ・ボーイ」の小説内容と相互に関連し、村上のフィッツジェラルド理解の一端を示している。本書は「まだ日本ではメジャーでなかったフィッツジェラルドを、少しでも多くの人に知って欲しい」²⁴という動機に基づき、翻訳作品と村上のエッセイを巧みに編集して構成されている。書名の通り、フィッツジェラルドの人と作品を総合的に提示する書籍である。「リッチ・ボーイ」では、人生の不振が都市への帰属の喪失として描かれていた。本作は本書で示されるフィッツジェラルドの人生と有機的に連関する。アンソンは「僕の街」ニューヨークから居場所を失い旧世界へと放逐されるが、フィッツジェラルド自身もニューヨークに定着できず国内外を転々とした。

本書第一部「スコット・フィッツジェラルドと五つの街」はフィッツジェラルド所縁の五都市を探索しないし文献から再現するエッセイを収め、彼の移動続きの人生を表わしている。ニューヨークについて書く「コンクリートとガラスの楽園」によれば、フィッツジェラルドがニューヨークに定着できなかったのは「都市と同化し、いわば互いを「赦しあう」こと」²⁵ができなかったからである。フィッツジェラルドにとってニューヨークは成功の象徴であり憧れだったが、そこでの生活は執筆を妨げアイデンティティー崩壊をもたらすため、去らねばならなかった。ニューヨークに別れを告げる経緯はエッセイ「マイ・ロスト・シティー」(“My Lost City”: 1945)に詳しい。村上はこの最初の翻訳書²⁶の表題作に選んでおり、この問題への着目を窺わせる²⁷。

また、第二部中の「ゼルダ・フィッツジェラルドの短い伝記」では、居住地の問題が安定的な夫婦関係の模索として展開される。妻・ゼルダは、男性と同様に消費と享楽を求める新しい女性「フラッパー」(flapper)の典型だった。フィッツジェラルドは彼女に材を取り、派手な都市生活を描く短編を量産し人気作家となった。だが重厚な長編の執筆には地方の落ち着いた環境への移住が必要であり、その結果ゼルダの自己表現の回路が失われ精神崩壊が引き起こされる。スコットの長編執筆と

ゼルダの治癒という両立し得ない課題を抱えて移転が繰り返されたことが描かれている。

第三部で「リッチ・ボーイ」と並んで収録される「自立する娘」(“On Your Own”, 1979) もまた、主人公のアイデンティティー変容を都市移動の中で描き出す。若い舞台女優イヴリンはヨーロッパで成功し経済的に自立していたが、アメリカに帰国すると従来の自立が保てなくなる。イヴリンはヨーロッパに戻り女優を続けるかアメリカで結婚するか迫られ結婚を選ぶが、その実態は自立した女性のアイデンティティーの放棄と父権への依存である。主人公のアメリカへの帰属とアイデンティティーの変容を描く本作は、ヨーロッパから帰米する船上の場面が始まる。アメリカから渡欧する船上の場面で終わる「リッチ・ボーイ」と好対照を成すよう、村上によって編集されている。本書を通じて示されるフィッツジェラルドの人と作品は、都市が人々の生活を限定し、都市へ帰属させあるいは放逐する様を浮かび上がらせる。

フィッツジェラルドの都市は、「同化」が目指され、憧れと幻滅の双方をもたらす両価性を有していた。村上には都市への憧れはないが、上記のフィッツジェラルドの都市の否定的な面を引き継いでいる。現代都市で人々が送る生活に馴染めない「僕」と女が、戦前から営業を続け「寿命」を待つばかりの古

いリゾートホテルで出会う。そこは現代都市から逸脱した人間が赴く、時代に取り残された空間である。「土の中の彼女の小さな犬」と「リッチ・ボーイ」の結末は、都市から逸脱した人間が旅先で異性に会おうというプロットを共有する。「リッチ・ボーイ」の結末ではアンソンが都市から放逐され、新世界から旧世界へと向かう船上に置かれていた。アンソンは船上で出会ったばかりの少女との、その場限りの将来性のない恋愛に没頭する。以下論じる通り、「土の中の彼女の小さな犬」のホテルは死の世界の空気が流れ込む境界的な空間として描かれ、「暇つぶし」の「ゲーム」に過ぎなかった会話を通じて女が身にもとう死の影に触れた「僕」は、作品結末で二つの世界の境界に宙吊りにされる。

五 「土の中の彼女の小さな犬」の女の過去の影

「リッチ・ボーイ」と「土の中の彼女の小さな犬」はストーリー上の共通点はあまりない。だが、「土の中の彼女の小さな犬」の人物造形やその背景、また小説のプロットに着目すると「リッチ・ボーイ」との共通性が窺える。「土の中の彼女の小さな犬」の女は、第二次世界大戦後の経済成長以前から裕福だった家の娘であり、その出自の優位性から受益して生活している。

彼女は経済成長後の新時代に馴染まず過去に引き付けられ、時代からこぼれ落ちていくのである。従来、本作は、「僕」がホテルで出会った女の真相を明かす物語内容が注目されてきた。右手を眺めるという彼女の癖に潜む、飼い犬の亡骸を掘り起こした過去が、会話の末に明かされる。「僕」と話したことで彼女は「ずいぶん楽になったような気がする」と言い、また「僕」が彼女の手を検分し死の影が認められないことを告げるという会話の顛末から、カウンセリングによるトラウマ治癒の物語として心理的に読まれてきた²⁸。「喪失」「自閉」「孤独」といった同時代評で繰り返された枠組みの中で人物が理解され、男が女のトラウマを解き明かし治癒し、またその行為によって自らも治癒される物語と把握されている。近年の研究は、自閉から開放への変容といった物語の理解を、「紋切り型」²⁹であり、「トラウマ」は「物語を動かす道具立て」に過ぎない³⁰と批判するものの、心理的な読解を乗り越えているとは言いがたい。

まず彼女の人物造形から確認する。小説の時間は一九八〇年代前半であり³¹、彼女は一九五〇年代生まれと推定できる。生家は裕福で、東京の授業料の高い私立の女子校に通い、大学のおそらく音楽科を卒業している。郊外にあると思われる家には広い庭があり、グランド・ピアノ、マルチーズ、ウイスキーの木箱、ベッドといった欧米風の生活様式を指し示す品々が散在

し、生活水準の高さを表わしている。彼女の裕福さは「着こなしや身のこなし」「しゃべり方」として身体化され、「僕」の眼にも留まっている。この裕福さは父親の資産に基づく。彼女が犬の購入を頼むのは父親に向けてであり、彼女の友人の授業料も父親の所得に支えられていた。本作に母親は登場せず、彼女たちが父の娘であることが示されている。

だが、さりげなく書かれているが、彼女の子供時代にはこの豊かな生活は特異である。戦後日本で郊外が拡大するのは一九六〇年代から七〇年代にかけてである。一九六〇年代は住宅団地が大量供給され、一九七一年にピークを迎える。持ち家志向が強まり郊外がスプロール化していくのは一九七〇年代以降である³²。経済成長により庶民もマイホームを所有できるようになり、家具や家電製品を買い揃え、大量生産大量消費の「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」が普及していく³³。また、彼女が五歳から習ったというピアノは、一九六〇年代から八〇年代にかけて、「中流文化」の象徴として大衆に爆発的に普及する³⁴。だが、一九六〇年代初頭においては「都市部においてさえ、ピアノの世帯普及率は、二パーセント程度にすぎなかった」。彼女のピアノ教師業は、大衆に普及する時代に先駆けてピアノを習得したという時間的な優位性を原資としている。すなわち、彼女は一九六〇～七〇年代に達成された経済成長によ

る格差縮小³⁵の前から既に裕福だった家に生まれ、親の資産の恩恵を十分に受けて成長し、現在もその家の優位性に立脚し受益しているのである。ただし、彼女の特権性は次第に失われていく運命にある。彼女が特権的に享受していた郊外型の消費生活は、経済成長を経て大衆化しているからだ。彼女は戦後「煙のように空中に消えてしまった」「有閑階級」の娘として、大衆層への転落の途にある。

このように父親の資産の恩恵を受ける人物は、村上の最初期の作品から登場していた。「金持ちなんて・みんな・糞くらえさ」と言う『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年七月）の鼠である。鼠の父親は戦中に虫よけ軟膏、朝鮮戦争期には栄養剤、戦後には家庭用洗剤を売り大金を成した。鼠は、戦争から受益し東アジアの搾取に加担し戦後日本の繁栄を支える父親への苛立ちを見せる。だが車を大破させても「車は買い戻せるが、ツキは金じゃ買えない」と言い放つ鼠の、親の資産に裏打ちされた生活水準の高さは疑えない。また、「午後の最後の芝生」（『宝島』一九八二年八月）の失踪した少女も挙げられる。高橋龍夫³⁶によれば、「僕」が芝刈りに赴いた家の少女の失踪は父親がアメリカ軍人であることに起因する。ベトナム戦争と反戦運動の激化の中で、少女は郊外の高級住宅地に住むアメリカ軍人の娘としての出自を問われただろう。平和を享受する戦後日

本に差す戦争の影を描き出していると高橋は言う。近年の村上が「猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること」『文藝春秋』二〇一九年六月）や実作で父親世代の戦争責任の継承を繰り返して語っているのは周知の通りである。これは「デタッチメントからコミットメントへ」³⁷の転換を唱えた『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社、一九九四年四月—一九九五年八月）以降の社会参加だと一般に理解されている³⁸。初期の村上は歴史や家族を書かないとしばしば言われてきた³⁹。しかし上記の初期小説は、戦後日本の繁栄が、過去の侵略戦争の上に、また第二次世界大戦後もアジアで戦争を続けるアメリカの庇護の下に成立していることを明かしている。このことが、戦争から受益する親の財産を受け継ぐ子供の物語として描かれるのである。フィッツジェラルドの、父親の影響下で大人にならない子供の物語を、村上はこのような戦後日本に持ち込んで語り直している⁴⁰。

「土の中の彼女の小さな犬」には戦争との直接的な繋がりは無いが、やはり彼女は親の家の影を背負い続けている。彼女と飼う犬が一心同体の濃密な関係を築いていたのは、地域社会が形成されにくい郊外の核家族の一軒家に一人っ子として生まれ犬を遊び相手にする他なかったからである。彼女は閉塞的な家の中で犬との内閉的な関係を強めていた。犬の死により、犬と

の日々を想起させる品々とともに「いちばん大事なセーター」「髪」といった彼女の身代わりを埋葬し、犬ともども内閉的な自己を死の世界に追いやる。そのようにして彼女は「外の世界」へと出ていった。だが友人の退学の危機に際して副葬した預金通帳を掘り起こし、手に浸みこんだ匂いを通じて死の世界に捕らわれる。ピアノストであれば人一倍手を意識するはずである。その度に片割れが眠る死の世界が思い起こされ、「外の世界」での疎外感を覚えることになる。一度葬った犬との内閉的な世界に縛りつけられ、そのことが「独身」「一人暮らし」一人で旅行するといった現在の彼女の孤独を生んでいる。彼女は犬が眠る実家には残らず、大学卒業後に西日本に移住している。だがピアノ教師業を通じて親の資産の影響を受け続け、また犬との過去を感じ続ける。「僕」が「いちばん最初に感じた何か」とは、手を眺める癖であり、それは彼女の過去を示す死の世界との繋がりを確認する仕草であった。この彼女の現実世界からの疎外を、本作は題名によって強調している。題名は、「土の中の彼女の小さな犬」と格助詞「の」を連ね、修飾関係が曖昧である。「土の中の」は、「彼女」と「小さな犬」の双方に係る。「小さな犬」だけではなく、死んだ犬に囚われる「彼女」もまた、「土の中」すなわち死の世界に属していると本作は示している。

六 日常世界からの放逐

「僕」も、将来性のない古いホテルを居場所とし、過去に引き付けられる人物であった。彼女の過去を見抜く「僕」の鋭い観察眼は、ホテルにも向けられている。「高い天井」や「大きな窓」を備えた広い部屋が、「長期滞在客」の「要求にこたえる」ための設備だと把握される。「僕」はこのホテルが戦前の「有閑階級」を顧客に想定して建造されたことを理解している。また同時に、資本蓄積を解体する占領政策により「有閑階級」が消滅した戦後において、ホテルの「寿命」が尽きかけていることも見抜いている。豪奢と余裕の象徴であった「高い天井」は、エレベーターや空調の不調を招いてホテルの寿命を縮める原因となり、現代にはそぐわない。このホテルは時代に取り残され寿命を待つだけの将来の展望のない空間である。

「僕」はこのような古いホテルを気に入り、ホテルを舞台に将来性のない恋愛を繰り返し、ホテル同様に時代から取り残されている。「僕」はこのホテルに「何人かのガール・フレンド」とたびたび滞在していた。「リッチ・ボーイ」のアンソンと同じように、「僕」は相手を変えて恋愛を繰り返しながら歳を重ねていく。ここにはホテルと通じる将来性のない様子が窺える。結婚へと発展していくような関係の深化がないことが交

際中のガール・フレンドとの関係悪化の原因となる。週末ごとにアパートや二十代の男女が集う店で展開する恋愛を、家を持つ結婚へと発展させ、都市の中で年齢相応の関係を築くことを望むガール・フレンドに対して、「僕」が居場所を求めるのは時代に取り残され喧騒から離れて立つリゾートホテルである。二人の齟齬は帰属する空間の違いに起因する。ホテルは現実からこぼれ落ちた「僕」が辿り着く場所であった⁴¹。

ホテルはまた、雨を通じて死の気配が流れ込み、現実世界が遠のく場所でもある。小説冒頭は、窓の外の雨が「僕」を侵していく記述から始まる。

窓の外では雨が降っていた。雨はもう三日も降りつづいていた。単調で無個性で我慢強い雨だった。／（…）ある場合には雨というのは純粹に個人的な体験だ。つまり雨を中心にして意識が回転すると同時に意識を中心にして雨が回転する——すごく漠然とした言い方だけれど——ということがある。そういう時、僕の頭はひどく混乱してしまう。いま僕の眺めている雨がどちら側の雨なのかわからなくなってしまうからだ。

窓の外側に実在する雨と、窓の内側の「僕」が認識する「雨」が

混在し、「ひどく混乱」する事態を招いている。また雨は「灰色の空と暗い海の境を完全に消しさ」り、湿気としてホテルの室内に侵入する（「雨はあいかわらず降りつづいていた。カーテンもシーツもソファアームも壁紙も、何もかもが湿っていた」）。「僕」にとつて海とは水死体を抱える死の空間であった⁴²。雨は海と大気を結び付けて、ホテルに死の世界の空気を充満させるのである。このようにして死の世界の侵蝕を受けていたからこそ「僕」は女に潜む死の匂いに気付いたと言えよう。

女の死の影に触れた「僕」の行方は曖昧なまま小説は閉じられる。先行論では、彼女との会話を経て「僕」は自閉的な性格を克服しガール・フレンドとの関係を進展させるよう変容したと論じられてきた⁴³。だが小説末尾の電話の目的が関係改善だとは必ずしも言えない。「僕」は女が土曜日にホテルを発つと聞き、もしかしたらホテルを訪れるかもしれないガール・フレンドを待たずに最後の一日をキャンセルしている。もちろんガール・フレンドのもとへ帰るためとも捉えられるが、女と行動を共にするためとも考えられる。電話をかけているホテルの部屋には「夜の風」が侵入し「波の音」を届けており、「僕」は海が表象する死の世界に触れ続けている。ガール・フレンドと女の狭間、すなわち生と死の境界、あるいは現在と過去の境界に「僕」を宙吊りにする結末である。

七 都市の歴史の重層化と〈風俗〉

以上、「リッチ・ボーイ」と「土の中の彼女の小さな犬」を比較し、二作が新時代の都市から帰属を失う人物を描いて都市の歴史を重層化する様相を検討してきた。「リッチ・ボーイ」では、第一次世界大戦後の新興上流階級の登場、彼らの郊外への脱出に伴い、昔ながらの上流階級アンソンは「僕の街」に居場所を失い都市から放逐される。ジャズエッジのニューヨークの変化の歴史の中で、父の息子として戦前の価値観にとらわれたまま育ったアンソンが描かれていた。「土の中の彼女の小さな犬」では、父親の影響を受け続ける子供の役割を女が、古いものを嗜好し日常世界から帰属を失う役割を「僕」が担っていたと言えよう。ここでは、有閑階級の消滅、都市の拡大、郊外型消費生活の大衆化といった戦後の社会変化の歴史と、戦前から裕福だった家の歴史、その家で内閉的に育った女の個人史といった複数の歴史が交錯している。フィッツジェラルドにおいては戦前と戦後の対立が明確だが、村上はより複雑化した歴史を描いている。戦後の社会変化といった単一の歴史に回収されない重層的な歴史が示されているのである。戦前と戦後の双方の価値観で都市を描くフィッツジェラルドの「二重視点」を、村上はさらに複雑化して取り入れている。

そして、二作とも〈風俗〉が都市の歴史やそこから逸脱する個人の歴史を垣間見せる役割を負っていた。「リッチ・ボーイ」では電気自動車や教会法の年齢区分によつて新時代の都市と、そこに馴染めないアンソンが捉えられる。「土の中の彼女の小さな犬」では女の身体の表層に現れる振舞いから、裕福な郊外家庭での成育歴や死んだ犬との結び付きが見抜かれていた。このような表層的な〈風俗〉が都市の歴史や個人史の把握の手がかりとなり、「歴史というねり」の中で翻弄される「我々の存在」を示すのである。村上がデビュー当初から示していた独自のフィッツジェラルド再評価と、実作での重層的な歴史を示す方法は、〈風俗〉評価に根差している。

本論では、村上の総体的なフィッツジェラルド受容が小説方法へと昇華され間接的に実作に結実するという観点から「リッチ・ボーイ」と「土の中の彼女の小さな犬」の比較を行ったが、実は「土の中の彼女の小さな犬」にはコナン・ドイル (Arthur Conan Doyle) 「美しき自転車乗り」 ("The Solitary Cyclist"; 1904)⁴⁴の直接的な影響が認められるとの指摘がある⁴⁵。二作とも女性ピアノ教師が登場するのは偶然ではない。「僕」が彼女の素性を言い当てる場面と、シャーロック・ホームズが彼の元を訪れた依頼人の女性を目にしただけで彼女の悩みの種類や職業や勤務地を言い当てる場面が酷似しており、オマージュの跡

は明らかだ。たしかに、しばしばアメリカのハードボイルド探偵小説との類似が指摘される。⁴⁶ 村上小説の主人公だが、「土の中の彼女の小さな犬」の「僕」は博識と観察に基づき推理する安楽椅子探偵に近い。また「美しき自転車乗り」はヴィクトリア朝末期の自転車ブームを背景にしている。⁴⁷ 最新の乗り物によつて新時代を表わす点が「リッチ・ボーイ」と共通するのも興味深い。安全型自転車の発明普及は、女性が男性の手を借りずに一人で遠方に赴くことを可能にした。コルセットや付添い人からも女性を解放した自転車は、「女性の自由と自立の象徴」、「ヴィクトリア朝的因習の崩壊の象徴」⁴⁸であった。「美しき自転車乗り」では、父親を亡くした中産階級の若い女性がピアノ家庭教師業で生計を立て、一家の階級転落を押し留めている。自転車は、職場の田舎屋敷と老母を残す実家との往復に用いられ、つまり女性の労働を可能にしている。家庭教師は「新しい女」の職業とは言えないが、ホームズに一見タイピストとも思わせる彼女はやはり新時代の女性だろう。物語の結末は彼女の結婚だが、それでも彼女が職を得ていた意味は大きい。男性への経済的依存を目的とした結婚ではなく、自由恋愛による結婚となるからだ。自転車の流行を起点に時代の変化が語られており、「美しき自転車乗り」は社会的な視点を備えている。その中で、労働や結婚の変化、階級転落の危機に翻弄される女性

が描き出される点が「土の中の彼女の小さな犬」と共通している。「土の中の彼女の小さな犬」の「僕」は、まさしく探偵的に、一見意味をなさない彼女の表層的な振舞いや癖に着目してそれらの〈風俗〉に潜む意味を解読し、彼女の真相に迫るのである。表層的な〈風俗〉を手がかりに真相を明かす探偵小説の方法と、〈風俗〉を用いて歴史を重層化するフィッツジェラルド小説の方法を取り入れて本作は成立している。

「土の中の彼女の小さな犬」には「風俗小説」への批判がある（「昔の風俗小説が多いんですよ。戦前から昭和二十年、三十年代くらいだね」／「誰か読むのかしら？」／「誰も読まないでしょう。（…）」）。これは、中村光夫『風俗小説論』（河出書房、一九五一年三月）が批判した小説だろう。戦前から戦後直後の風俗小説は、風俗という「何でもないデテール」を描くばかりで現代の「人間の「思想」を描け」ないと批判されてきた。⁴⁹ 村上はこの風俗小説を批判し、独自の〈風俗〉小説を書く。それは、〈風俗〉によつて重層的な歴史性を示し、現代都市を異化する試みである。思えば、中村の風俗小説批判は村上の初期小説に向けられた批判に近い。例えば大江健三郎は、村上が「富める消費生活の都市環境」という「風俗的な環境」を受動的に受け入れるばかりで、戦後文学が世界や社会に対して持っていたはずの「能動的な姿勢」を欠いていると言

う⁵⁰。また柄合行人は、村上の初期小説で「濫用」される消費社会的なブランド名は「歴史的意識」の「空無化」のために持ち出されていると言う⁵¹。現代的な都市風俗を描く村上の小説には思想や歴史がないと批判されてきた。しかしながらここまで論じた通り、村上は表層的な〈風俗〉を通じて歴史を捉え、日本の戦後史を相対化していた。「土の中の彼女の小さな犬」は、風俗小説批判を通じて、歴史や思想がないという批判に先回りして答えている。村上は、二〇世紀初頭のイギリスの探偵小説やフィッツジェラルド小説の方法を受容して、あるいはそれらを積極的に読み換えて、歴史を描き得る〈風俗〉小説を日本の戦後文学に持ち込んだ。そのような、日本近代文学を拡張する批評的な試みとして村上のフィッツジェラルド受容と「土の中の彼女の小さな犬」は評価されるべきである。

《附記》本文の引用は村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社、一九八三年四月）に拠る。引用に際してルビを省略する等の改変を施した。引用中の（…）は省略を、／は改行を示す。なお本論は二〇二三年七月三〇日に北海道科学大学で行われた日本比較文学会二〇二三年度北海道支部・東北支部第七回合同研究会の研究交流ラウンドテーブルにおける口頭発表「村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」における戦後の階級——スコット・フィッツジェラルド

な犬」における戦後の階級——スコット・フィッツジェラルド「リッチ・ボーイ（金持の青年）」との比較から——」に基づき、大幅に加筆・修正を行ったものである。

1 例えば、龍口直太郎「現代のアメリカ小説」龍口直太郎／吉武好孝編『現代アメリカ文学』（有信堂、一九五八年六月）二〇頁は、二〇年代の「ジャズ時代」（Jazz Age）という面を代表している作家であり、意志が弱かったために、時代の光耀と熱病にとりつかれたまま身を滅ぼしてしまった人である。ヘミングウェイの遅しさが「喪失」を足場として、そこから新しい倫理を発見したのとよき対照であるといえる」と述べている。

2 村上の最初の翻訳、フィッツジェラルド「哀しみの孔雀」（"To the Poor Peacock"; 1971）の初出には、「半世紀も前の風俗作家（ということになっているらしい）」と、フィッツジェラルドを「風俗作家」として軽視する風潮に違和感を示す訳者解説が付されている。村上春樹「フィッツジェラルドについて」『カイエ』第二巻第八号（冬樹社、一九七九年八月）。

3 村上春樹「コンクリートとガラスの楽園 ニューヨーク州ニューヨーク」『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』（TBSブリタニカ、一九八八年四月）一六頁。初出は「一九〇六年・ニューヨーク・シティー・タイム・トリップ フィッツジェラルドを映像的

に読む』『サントリークオターリー』第四卷二号（サントリー株式会社・広報室、一九八三年一月）。なお、『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』は村上春樹翻訳ライブラリーとして再刊される際に、ヘミングウェイと比較してフィッツジェラルドを再評価するアーノルド・ギングリッチ、村上春樹訳「スコット、アーネスト、そして誰でもいい誰か」を増補収録している。

4 村上春樹「（無題）」『ハッピーエンド通信』第二巻第一号（ハッピーエンド通信社、一九八〇年二月）

5 村上の翻訳行為の研究は数多く、実作との関係を考察するものもある。例えば、内山明子「一九七〇年代と村上春樹―「アメリカ」を視座とする翻訳―」『翻訳研究への招待』第一四号（日本通訳翻訳学会、二〇一五年九月）、肖禾子「翻訳から見る村上春樹の文体―『グレート・ギャツビー』を中心として―」『層 映像と表現』第一五号（北海道大学、二〇二三年三月）など。ただしその場合も、文体的特徴の指摘に留まり、小説の内容的・方法的受容に踏み込むものはほとんどない。

6 例えば、「多分に政治的にして問題意識の鮮明な」第一次戦後派作家よりも「非政治的で日常的な作風」の第三の新人を評価するのはこの延長上にある。村上春樹『若い読者のための短編小説案内』（文藝春秋、一九九七年一〇月）四五～四六頁。

7 引用はスコット・フィッツジェラルド、村上春樹訳「リッチ・ボー

イ（金持の青年）」村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』（TBSブリタニカ、一九八八年四月）に拠る。原文の引用はF. Scott Fitzgerald, "The Rich Boy", *The stories of F. Scott Fitzgerald: A Selection of 28 Stories with an Introduction by Malcolm Cowley*, ed. by Malcolm Cowley (New York: Charles Scribner's Sons, 1951) 177-208に拠る。

8 村上春樹『リッチ・ボーイ（金持の青年）』のためのノート『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』（TBSブリタニカ、一九八八年四月）二〇九頁。

9 村上春樹「あとがき」スコット・フィッツジェラルド、村上春樹訳『マイ・ロスト・シティー』（中央公論社、一九八一年五月）二二四頁

10 "The Rich Boy"の村上以前の邦訳は、野崎孝訳（「金持の青年」『偉大なるギャツビー』研究社出版、一九五七年一月）、宮本陽吉訳（「裕福な青年」『裕福な青年・バビロン再訪』南雲堂、一九五八年四月）がある。

11 村上春樹『遠い太鼓』（講談社、一九九〇年六月）二五二頁によると、一九八七年四月にミコノス島で翻訳したという。

12 村上春樹『フィッツジェラルドの魅力』『朝日新聞』（一九八〇年一月二二日夕刊）

13 村上春樹『フィッツジェラルド体験』スコット・フィッツジェラル

ド、村上春樹訳『マイ・ロスト・シティー』（中央公論新社、二〇〇六年五月）。初出は『海』第二二巻第二二号（中央公論社、一九八〇年一二月）。

14 この経緯を事実として受け取るのではなく、ここでは、小説家村上の誕生神話としてフィッツジェラルドの関与が語られていることをひとまず確認したい。

15 例えば、ジョナサン・デイル、小島基洋訳「ここは僕の間所でもない——フィッツジェラルドからチャンドラー、そして村上へ」小島基洋／山崎眞紀子／高橋龍夫／横道誠編『我々の星のハルキ・ムラカミ文学——惑星の思考と日本的思考』（彩流社、二〇一二年一月）は、『風の歌を聴け』を中心に村上からフィッツジェラルドへのオマージュを論じている。

16 Malcolm Cowley, "Third Act and Epilogue", *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays*, ed. by Arthur Mizener (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1963) 66. カウリーは「二重視点」が第一次世界大戦前と戦後（prewar and postwar）の双方の価値観への立脚に由来するとしている。

17 庭山泰子「We are all queer fish "The Rich Boy" の語らひ」『英文学論叢』第四二巻（日本大学、一九九四年三月）

18 伊豆大和「F. Scott Fitzgerald と富の問題——"The Rich Boy" の場合——」『英語と英米文学』（山口大学、一九八九年二月）

19 前田純子「フィッツジェラルドに見るアメリカ的理想と道徳意識——「古いアメリカの家系の伝統」と「二重視点」——」『フェリス女学院

大学文学部紀要』第四四号（フェリス女学院大学、二〇〇九年三月）

20 村上は訳者解説で、「語句的な細部」の正確性より「登場人物たちの魂の震え」の「再現」を目指したと明かし、こう述べる。「どれほど原文が精妙華麗であるにせよ、この『リッチ・ボーイ』は青春の夢と挫折の物語なのだ。我々は何よりも何よりもシンパシーをこめてこの物語を扱わねばならないのだ」。村上春樹『リッチ・ボーイ（金持の青年）』のためのノート」（前掲注8）二〇九頁。

21 一九〇〇年前後は自動車技術が急激に発達した時期である。電動機の出現により電気自動車が開発され、一九〇〇年のパリ万博にも出展されている。その後、一九〇八年にT型フォードが開発され爆発的に普及していくが、電気自動車は当時「まだ揺籃期にあった内燃機関自動車を完全に圧倒していた」。自動車工学全書編集委員会編『自動車の歴史と社会』（山海堂、一九八〇年六月）一〇頁

22 金箔時代（Gilded Age）は、マーク・トウェイン（Mark Twain）とC・D・ウォーナー（Charles Dudley Warner）の共著『金メッキ時代』（*The Gilded Age*, 1873）に由来する。一九世紀後半を指す言葉である。「金メッキ時代」「金箔時代」「鍍金時代」「金びか時代」等の訳語がある。産業革命によって莫大な富が産み出され、ニューヨークの街を変えていった。「各種の新しい事業で大儲けした成金たちが

ニューヨークに集まり、伝統的な上流階級の中に進出していった。

上岡伸雄『ニューヨークを読む 作家たちと歩く歴史と文化』（中央公論新社、二〇〇四年二月）四六頁。

23 “principlity”を「彼の領土」とする村上の翻訳は、アンソンが父の息子（boy）であることを訳し落としている。だが『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』の構成は、本作が父の支配から逃れられない子供の物語であることを示している。本作と並んで翻訳収録された「自立する娘」は、舞台女優の職業に誇りを持つイヴリンが、父権の庇護を求めて職を捨て結婚するまでを描く。「独力で」「自分自身で」といった意味の原題に、親との関係で測られる「娘」という語を追加したタイトルは、イヴリンが父親の支配下にあることを冷徹に示している。

24 村上春樹『村上春樹翻訳（ほとんど）全仕事』（中央公論新社、二〇一七年三月）二六頁

25 村上春樹『コンクリートとガラスの楽園 ニューヨーク州ニューヨーク』（前掲注3）一八頁

26 スコット・フィッツジェラルド、村上春樹訳『マイ・ロスト・シティー』（中央公論社、一九八一年五月）

27 村上の「マイ・ロスト・シティー」受容については、拙稿『E. S. Fitzgerald “My Lost City” と村上春樹の閉塞した都市——都市小説作家としてのフィッツジェラルド受容——』（『研究論集』第二三号

（北海道大学、二〇二四年一月）参照。

28 酒井英行『村上春樹 分身との戯れ』（翰林書房、二〇〇一年四月）二七～五七頁

29 津久井秀一『土の中の彼女の小さな犬』——〈紋切り型〉の物語を差異化する「僕」の独自性について——『宇大国語論究』第二八号（宇都宮大学、二〇一七年二月）

30 山根由美恵『トラウマ』は語れるのか——村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」に見る「心理学化する社会」——『Problématique』（同人Problématique、二〇〇六年一〇月）

31 「昭和二十年、三十年代」から「三十年か四十年経って」いるとある。
32 小田光雄『〈郊外〉の誕生と死』（青弓社、一九九七年九月）四〇～四五頁

33 三浦展『家族』と「幸福」の戦後史 郊外の夢と現実』（講談社、一九九九年二月）一三二頁

34 高橋一郎『家庭と階級文化——「中流文化」としてのピアノをめぐって——』柴野昌山編『文化伝達の社会学』（二〇〇一年五月）。

高橋によれば「中流文化」とは、「中産階級文化」でも「大衆文化」でもなく、自身を大衆層から差異化し中産階級に「みせかけ」る目的で大衆層に担われた文化を指す。

35 橋本健二『〈格差〉と〈階級〉の戦後史』（河出書房新社、二〇二〇年一月）一八五頁

36 高橋龍夫「午後の最後の芝生」論——日常の秩序に潜むアメリカの影——」曾秋桂編『村上春樹における秩序』（淡江大学出版中心、二〇一七年七月）

37 河合隼雄／村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』（岩波書店、一九九六年二月）二二―二三頁

38 五味渕典嗣「父の侵略戦争体験と向き合う村上春樹『猫を棄てる』父親について語るとき』を読む」『週刊金曜日』第二八巻第二九号（金曜日、二〇二〇年八月七日）

39 鴻巣友季子「村上春樹『猫を棄てる』をめぐる」『文學界』第七三巻第七号（文藝春秋、二〇一九年七月）は以下のように述べている。

「村上春樹が実の父について書く。Father and Son のテーマという古典的でもあり、日本近代文学の香り高い主題を正面から書き切る。以前の村上には、考えにくいことだ」。

40 村上の初期小説は日本文学からの断絶が目目され、アメリカ文学だとも言われた。例えば三浦玲一は、外国文学に学びながら日本文学を創出してきた作家と対比し、村上を同時代のアメリカ文学と並列的な「アメリカ文学を書く日本人作家」だと言う（三浦玲一「村上春樹とポストモダン・ジャパン グローバル化の文化と文学」〔書弓社、二〇一四年三月〕一四頁）。だが本論はこれらと立場を異にし、戦後日本という固有の時空で意味を持つ点で、村上の小説を日本文学だと捉える。

41 「僕」はイギリスの冒険小説作家ヘンリー・ライダー・ハガード（Henry Rider Haggard）の小説を読んでいる。主にアフリカを舞台にした秘境探検小説は、イギリスの植民地主義を反映している。ここにも「僕」の旧時代へのノスタルジーが窺える。

42 「五月の海岸線」（『トレフル』一九八一年四月）や「七番目の男」（『文藝春秋』一九九六年二月）など、死の世界としての海の表象は村上の小説に度々見られる。また、海同様にブルも死の空間と捉えられる（「でも僕にはなんだか死人みたいに見えるな」。「まんなかあたりに蛾の死体とけやきの葉が浮かんで」いるブルは、『グレート・ギャツビー』のギャツビーの死体を浮かべるブルを想起させる。村上小説における水と死の関わりについては、従来村上の幼児体験から論じられてきた（井上義夫『村上春樹と日本の「記憶」』（新潮社、一九九九年七月）六五―一二頁）。だがフィッツジェラルド文学受容も併せて捉え直すべきだろう。

43 酒井英行（前掲注28）は「ガール・フレンドと生きた関係を築こうとする明確な意志」を持つ「新しい「僕」が確実に誕生している」と言い、山根由美恵（前掲注30）は「人との距離をとり続けていた人間である「僕」が、人との繋がりを希求するように変化している」と言う。

44 コナン・ドイル、延原謙訳「美しき自転車乗り」『シャーロック・ホームズの帰還』（新潮社、一九五三年四月）

- 45 遠藤洋子「村上春樹とシャーロック・ホームズ」『シャーロック・ホームズ紀要』第一巻第二号（日本シャーロック・ホームズクラブ、一九九〇年十二月）
- 46 例えば、末國善己「村上春樹の中のチャンドラー」『ハヤカワミステリマガジン』第五四卷第五号（早川書房、二〇〇九年五月）。
- 47 大淵利春「孤独な自転車乗り」にみる自転車ブームと女性」『英米文学』第五四号（駒澤大学、二〇一九年九月）
- 48 川本静子『〈新しい女たち〉の世紀末』（みすず書房、一九九九年三月）一九三頁
- 49 中村光夫『風俗小説論』（河出書房、一九五一年三月）二一三頁
- 50 大江健三郎「戦後文学から今日の窮境まで——それを経験してきた者として——」『世界』第四八六号（岩波書店、一九八六年三月）
- 51 柄谷行人『終焉をめぐる』（福武書店、一九九〇年五月）八五頁