

博士論文

一九九五年以降の村上春樹文学の変遷  
—〈コミットメント〉と〈継承〉の相補性—

中央大学大学院文学研究科国文学専攻博士後期課程

山本 智美

目次	
目次.....	1
凡例.....	2
序論 一九九五年以降の村上春樹文学の変遷.....	3
一.....	3
二.....	7
三.....	9
第一章 『スプートニクの恋人』論—〈コミットメント〉と通過儀礼としての暴力—.....	14
はじめに.....	14
第一節 通過儀礼としての暴力.....	14
第二節 すみれの行使した暴力.....	17
第三節 ぼくの行使した暴力.....	19
第四節 すみれの愛の告白の必然性.....	24
おわりに.....	27
第二章 村上春樹文学に表われる〈継承〉の端緒.....	29
はじめに.....	29
第一節 暴力を引き継いだ存在という認識.....	29
第二節 〈継承〉に対する態度—「トニー滝谷」と「レキシントンの幽霊」—.....	35
おわりに.....	40
第三章 『海辺のカフカ』論—象徴的な母殺しと〈継承〉について—.....	43
はじめに.....	43
第一節 象徴的な母殺しの危険性.....	45
第二節 カフカ少年の象徴的な母殺し.....	48
第三節 〈継承〉による自己のルーツの回復と現実世界への復帰.....	52
おわりに.....	59
第四章 『1Q84』における〈コミットメント〉の到達点と〈継承〉の可能性.....	61
はじめに.....	61
第一節 〈コミットメント〉が対象とする関係性.....	62
第一項 母子的な癒着から異性愛へ—青豆と他者とのつながり—.....	62
第二項 後景化する導くものとの関係性—天吾と他者とのつながり—.....	64
第二節 象徴的な父殺し.....	66
第一項 青豆とリーダーの関係性.....	66
第二項 天吾と父親の関係性.....	69

第三節　〈コミットメント〉の到達点と〈継承〉へのまなざし .....	71
おわりに .....	74
<b>第五章 『騎士団長殺し』に表れる〈コミットメント〉と〈継承〉の相補性 .....</b>	<b>78</b>
はじめに .....	78
第一節　〈コミットメント〉の後景化 .....	78
第一項　日常性を回復するための他者とのつながり .....	78
第二項　『ねじまき鳥クロニクル』との比較 .....	81
第二節　〈継承〉の前景化 .....	83
第一項　象徴的な父子 .....	83
第二項　〈継承〉の意義 .....	84
第三節　オウム真理教における洗脳に対する一つの解答 .....	86
おわりに .....	89
<b>結論 村上春樹文学における〈コミットメント〉と〈継承〉の相補性</b>	
—オウム的要素の乗り越えを目指して— .....	92
一 .....	92
二 .....	95
三 .....	96

## 凡例

- 一、引用した村上春樹の作品は、全集が刊行されているものはそちらから、そうでないものは初刊からとった。
- 二、引用や参考にした文献の注は各章の末に示した。
- 三、本文の年号は、全て西暦で統一した。

## 序論 一九九五年以降の村上春樹文学の変遷

—〈コミットメント〉と〈継承〉を中心に—

一

二〇二〇年四月に刊行された『猫を棄てる』<sup>①</sup>は、村上春樹文学の新たな一面を開拓するものであった。本作品は村上春樹の祖父の死、父親の幼少期、戦争体験、そして死までを調査したものである。その中で村上春樹は父が「属していた部隊が、捕虜にした中国兵を処刑した」<sup>②</sup>体験を語る。

いずれにせよその父の回想は、軍刀で人の首がはねられる残忍な光景は、言うまでもなく幼い僕の心に強烈に焼きつけられることになった。ひとつの情景として、更に言うならひとつの疑似体験として。言い換えれば、父の心に長いあいだ重くのしかかっていたものを—現代の用語を借りればトラウマを—息子子である僕が部分的に継承したということになるだろう。人の心のつながりというのはそういうものだし、また歴史というのもそういうものなのだ。その本質は〈引き継ぎ〉という行為、あるいは儀式の中にある。その内容がどのように不快な、目を背けたくなるようなことであれ、人はそれを自らの一部として引き受けなくてはならない。もしそうでなければ、歴史というものの意味がど

こにあるだろう？<sup>③</sup>

父子間の記憶の引き継ぎ、それもトラウマ的体験という負の遺産の引き継ぎこそが重要だと、村上春樹は認識している。

『猫を棄てる』に対する評価は、歴史の引き継ぎを評価するものが主流である。佐藤優は「村上春樹氏が父から聞いた出来事を物語にしたことによって、日本兵によって惨殺されたもはや名前を復元することができなくなってしまったあの中国人の記憶が生きたのである」<sup>④</sup>と論じる。目を逸らしたくなるようなトラウマ的体験であっても、それを引き継ぐことが、加害者としての責務であり、そこに意義が生じるのである。浅利文子もまた、歴史の引き継ぎを評価している。

『騎士団長殺し』が村上春樹という作家の文学的な一つの地点への到達を意味しているのなら、『猫を棄てる』は、村上春樹という一個人の一つの着地点となっているように思われる。なぜなら、『猫を棄てる』は、自分の身の上で起きた事柄から逃げず、それを自分自身の一部として引き受け、そうであるしかない自分自身を深めてゆくところから生きる力を汲みだそうとする村上の人間として<sup>⑤</sup>、ダイーセントな姿勢から生み出されているからである。

佐藤、浅利のような歴史の引き継ぎを評価する論考があると同時に、『猫を棄てる』が村上文学を再考する上で欠かせないものになると論じているものもある。鴻巣友季子は『猫を棄てる』が書かれた事実から遡及して、それ以前に書かれた物語に既に父の痕跡があったと論じる。

『1Q84』にせよ『騎士団長殺し』にせよ、村上春樹は父の体験を小説内に仮構することで初めて、自分が父から「引き継いだ」と父との関係を言語化し、物語化したのだ。父を語る言葉が出現した。それ故、父を語るこのエッセイを書き得た。(略)

読者が知らないうちに、「父」は小説のあちこちに描かれていた。戦争の描写が濃密な『ねじまき鳥クロニクル』や、『海辺のカフカ』にも「父」はいただろう。一九三七年ごろ上海に渡り、終戦後抑留されていた「トニー滝谷」の父省三郎のなかにも、ひよっとすると父はいたかもしれない。<sup>6)</sup>

鴻巣の論は、村上春樹文学を再考する上で重要なものであろう。小山鉄郎もまた、『猫を棄てる』が先に書かれた作品を照射する「光源」となると見なしている。「歴史」は次の世代が「継承」していくもの、「それを自らの一部として引き受けなくてはならない」ものとしてあることを述べているのだろうと、私は考えている。『猫を棄てる』父親について語るときという、このノンフィクションは、とて

も大切な光源として、さまざまな形で村上春樹作品を照らし続けていくように思える<sup>7)</sup>。以上の論考で注目すべきは、父を描いた『猫を棄てる』によって、それよりも先に書かれた作品を顧みようとする眼差しである。

デビュー当初、村上春樹は父なき世界を描く作家として評価されてきた。『風の歌を聴け』<sup>8)</sup>は、夏休みに地元に戻省した僕の物語であるにも関わらず、家族に関する記述は殆どない。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』<sup>9)</sup>、『ノルウェイの森』<sup>10)</sup>などの代表作も同様に、家族が重要な位置を占めることはない。この点を川本三郎は以下のように論じている。

実生活での感動や人間関係の悲喜劇で自分を語ることが出来ず、ジャズのレコードや映画のタイトルを並べたことで小さく満足する他ない、都市生活者の自己表現ぶりは空虚であり奇形でもあるが、しかし他方で、考えてみれば「ラベル」を並べるだけで自分を語ることができるとすれば「ふん」と「気分がいい」ことではあるまいか。なぜなら、そうすることで、湿った家族関係の事情やら深刻な自己洞察の軌跡などにわずらわされずにすむからだ。<sup>11)</sup>

この論は、『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』<sup>12)</sup>を對象にしたものである。どちらも親密な人間関係、家族関係ではなく、

記号と戯れる都市生活者・僕が描かれているため、川本の論は的を射たものと言えよう。加藤典洋もまた、これまでの日本文学が「否定性」を描いたものであり、村上春樹の『風の歌を聴け』は、「否定性の否定」、すなわち「肯定的なものを肯定する」と評し、以下のように論じている。

「否定性」とは何か。それは、国家なるものを否定すること、富者なるものを否定すること、現在の社会を構成している理不尽なるものを否定すること、世の中の不合理を正当化する権威と権力とを否定することであり、つまりはこの否定性が、身分制度を倒し、近代社会を実現し、これをより民主的な社会へと推進させてきた。近代の動きの原動力にほかならない。

近代の文学は、この否定性をロマン主義的な理想と結びつけて人々を引きつけ、それは家の権威、家父長たる「父」への反逆という範型をとってきた。(略)ロシアのツルゲーネフの『父と子』から明治期の島崎藤村の『破戒』『春』など自然主義文学、日本でいえば、白樺派の文学、私小説、戦後文学を貫く純文学的な伝統までが、もとをたざせばこの否定性の一点でつながっている。(略)「肯定的なことを肯定する」とはこの「否定性」への文学の依存を断ち切ることを、意味しているのである。<sup>(13)</sup>

川本、加藤の論は村上春樹の初期作品への評価であるが、二〇〇

<sup>(14)</sup> 九年に刊行された『1084』における内田樹の論もまた父なき世界を描く村上文学を評価している。内田樹は「父」の支配がいかに力を増大していくのか、その過程を論じ、『1084』は「父」を無効化する物語であると論じている。

「父」の教化によって、あるいは教化の放棄によって、私は今あるような人間になった。そういう話型で私たちのほとんどは自分の今を説明する。それは弱い人間にとつてある種の救いである。世界は「父」を呼び出すことで一気に合理的になり、さまざまなものが名づけられ、混乱は整序される。

けれども、そのようにして繰り返し自己都合で「父」を呼び出しているうちに、「父」システムはますます巨大化し、遍在化し、全知全能のものになり、人間たちを細部に至るまで支配し始める。

「私が今あるような人間になったことについて、私は誰にもその責任を求めない。」そう断言できる人間が出てくるまで、「父の支配」は終わらない。(略)

『1084』は、困難な歷程の果てに、主人公たちが「邪悪で強大な父」という表象そのものを無効化し、「父」を介在させて自分の「不全」を説明するという身になじんだ習慣から抜け出して終わる。<sup>(15)</sup>

一九七九年の『風の歌を聴け』から二〇〇九年の『1Q84』まで、父なき世界、父を無効にする世界を描く作家として村上春樹を評価する妥当性があると言える。その一方で『猫を棄てる』は、父親がいかなる世界で生きたのか、すなわち、父のいる世界が描かれている。父なき世界を描き、評価されてきた村上春樹が何故、父のいる世界を描いたのか。これはいつから兆していたのか。『猫を棄てる』によって、多くの疑問が浮上することになった。

そもそも、一九九五年以降の村上春樹のテーマは〈コミットメント〉であった。九五年一月の阪神淡路大震災と同年三月の地下鉄サリン事件を機に〈デタッチメント〉から〈コミットメント〉へ轉換したことを村上春樹自身が認め、以下のように発言している。

『ねじまき鳥クロニクル』はぼくにとっては第三ステップなのです。まず、アフォリズム、デタッチメントがあつて、次に物語を語るといふ段階があつて、やがて、それでも何か足りないというのが自分でもわかってきたんです。その部分で、コミットメントということが関わってくるんでしょうね。(略)  
ぼくは地震のことについても、オウムのことについても、何かひとつの轉換点、そういうものとして非常に興味を持っているのです。<sup>(16)</sup>

『ねじまき鳥クロニクル』<sup>(17)</sup>に至るまでにいくつかの「ステップ」

を踏んできた村上春樹であるが、『猫を棄てる』に表れた父子間の記憶の引き継ぎを、一口に〈コミットメント〉として捉えることは可能なのか。それとも村上春樹は〈コミットメント〉から轉換し、新たなテーマを獲得したのか。というよりも、〈コミットメント〉とは何を意味しているのかなどの疑問にも答えなくてはならないだろう。

〈コミットメント〉は、九五年以降の村上春樹文学を語る上で欠かせないキーワードであるにも関わらず、定義が曖昧なもの、論者によって用いられ方が異なる、恣意性の高いものでもある。村上春樹自身は「コミットメントとは何かという」と、「『あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう』というのではなくて、「井戸」を掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントのありように、ぼくは非常に惹かれたのだと思います」<sup>(18)</sup>と発言している。この発言から、〈コミットメント〉は個人間のつながりを前提としているように思われる。しかし、研究者、批評家の中には、〈コミットメント〉を単なる社会参画の意として解釈し、村上春樹作品に十分な政治性が表れていないと批判するものもある。黒古一夫は、『ノルウェイの森』と『スプラウトニクの恋人』<sup>(19)</sup>の結末を比較することで、「共生」という〈コミットメント〉の在り方を論じるが、そこに「社会参画」が欠けていると批判している。

『ノルウェイの森』と『スプラウトニクの恋人』の終りの部分の違

いを見れば、確かに村上春樹は一個の人間が生き続けるという  
ようなことの意味を、他者との「共生」の関係で捉えようとし、  
それこそが襲いかかる理不尽な「暴力」に抗する「コミットメン  
ト」の仕方に他ならない、と考えたのである。しかし、この村上  
春樹の「コミットメント」に対する考え方は、「コミットメント」  
という言葉の本来の意味に照らして、正当だったのか。周知のよ  
うに、サルトルらフランス実存主義哲学が盛んだった戦後によ  
く使われるようになった「コミットメント」という言葉には、作  
家などの表現者が使う場合、それは単なる「かかわり合い」とい  
う意味以上の、主体的な「政治参加（仏語の「アンガージュマン」  
の意味）」をも含意するものであった。<sup>20</sup>

黒古の論は、一方では的を射ているが、他方では妥当性を欠くも  
のではないか。黒古が想定する〈コミットメント〉に反していること  
が、そのまま批判に直結している。黒古の問うべきは、〈コミットメ  
ント〉の語が用いられながらも、社会参画が十分に表れていない必  
然性だろう。このような批判は、先に〈コミットメント〉の定義があ  
り、その定義に沿わない作品を否定しているが故に表れるのではな  
いか。作品に政治性が表れていないのであれば、〈コミットメント〉  
の定義を考え直す必要はないだろう。作品に表れる〈コミット  
メント〉を分析し、定義すべきである。また、村上春樹は二〇〇九  
年二月にエルサレム賞を受賞し、「壁と卵」<sup>21</sup>と題されるスピーチを

おこなった。このスピーチの有する政治性と、『1Q84』を直結さ  
せる批評も、村上文学に政治性が表れているであろうという先入観  
によってなされたものと解釈できる。島田裕巳の以下の論考はその  
典型ではないか。「壁と卵」は、村上春樹が「文学者として、政治的  
な強者の側ではなく、あくまで弱者の側に立つという、政治的な姿  
勢の表明になっているわけですが、それは彼が小説のなかで書いて  
いることを裏切っているようにも見えます。『1Q84』では、善と  
悪とはそう簡単に割り切れないことを描き出しているわけです」<sup>22</sup>

『猫を棄てる』に表れた父子間の引き継ぎを、村上春樹の再転換だ  
と仮定するならば、それは〈コミットメント〉との比較を通して定義  
され得るものであろう。何故なら、〈コミットメント〉から〈継承〉  
へという構図が成り立ち、〈コミットメント〉の乗り越えとして〈継  
承〉が表れることになったと言えるためである。

## 二

本論では九五年以降の村上文学には〈コミットメント〉と同時に  
〈継承〉もまた表れ、この二つの概念が前景化、後景化しつつ、相補  
的な関係を示すという立場を取る。〈デタッチメント〉の乗り越えと  
して表れた〈コミットメント〉は、全てのつながりを対象とするよう



な、絶対的、包括的なものではなく、意義と問題点を有した両義的なものである。先に引用したが、村上は『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』で、〈コミットメント〉について以下のように発言している。

村上 コミットメントというのは何かというと、人と人との関わり合いだと思うのだけれど、これまでにあるような、「あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」というのではなく、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこま<sup>2</sup>ったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントのありように、ぼくは非常に惹かれたのだと思うので<sup>3</sup>す。

村上 主人公はいろいろな登場人物にコミットメントを迫られるのです。たとえば女の子、笠原メイさん、彼女にもコミットメントを迫られるし、それから……。

河合 加納クレタね、「クレタ島へ行こう」と言うでしょう。

村上 そうですね、それともうひとつ、間宮中尉、彼は自分の人生というものを託していこうとするんです。いろいろなかたちで、彼はコミットメントを迫られる。ただ奥さんのクミコさんだけが逃げていく。去っていく。でも、彼がほんとうにコミットしたいのは彼女なのです。

河合 あるいは、言いようによると、それまでコミットして来た

人たちは、クミコさんにコミットするための通路のようなものだったのでしょうか。

村上 物語のはじめでは、彼にはまだクミコにコミットする資格がないんですよ。井戸をくぐって行くことは、その資格を得るための、『魔笛』で言う試練みたいなものじゃないかとぼくは思<sup>2</sup>ったんです。それは書き終えてから思ったことですが<sup>4</sup>。

村上にとって〈コミットメント〉は①自己の内面を探究すること、自分自身を理解すること。それを経た者同士のつながり。②妻・クミコと〈コミットメント〉を果たすための試練として他の人物たちとの〈コミットメント〉がある。『ねじまき鳥クロニクル』の僕が目指す〈コミットメント〉の一つの形として、クミコを対象としたものが強調されている。この点に男女のペアという小さなつながりとしての〈コミットメント〉の試みがあると言えよう。

勿論、九五年以降、一貫して作中にこの形の〈コミットメント〉が表れているとは言えないが、少なくとも転換した当初、〈コミットメント〉がこのようなものとして想定されていたことを踏まえて、物語分析を行わなくてはならない。〈コミットメント〉の一つの形として、共時的な男女のつながりを対象とするのであれば、そこからはみ出す存在もまたいると言える。〈コミットメント〉が両義的であるとは、この意味においてである。それを補うものが〈継承〉である。親世代から子世代への引き継ぎを意味するこの概念は、〈コミットメ

ント〉が対象とし得ない通時的なつながりを対象とする。〈コミットメント〉と〈継承〉が相補的に作用する過程が、九五年以降の村上文学の変遷そのものである。この歩みを本論の一章から五章で論じる。

本論では、男女のペアを対象とする、小さな形としての〈コミットメント〉を抽出した。その両義性と〈継承〉との相補性を示すことで、これまでであった〈コミットメント〉を絶対視、神聖視するような論考、傾向に疑問を呈する意図を有している。先に引用したように、黒古は〈コミットメント〉に社会参画の意を求め、その期待が裏切られたことで、批判的な立場を取った。坂上秋成は「コミットメント」という言葉を、単純に政治や社会に対して真正面から向き合うものとして捉える言説が多いが、それは決定的な誤りである」と指摘する一方で、「村上春樹にとっての「コミットメント」とは「語り直しによる倫理」と言い換えてもよい。それは「圧倒的な暴力」によって誕生してしまった汚れた物語を、別の物語を投入することで「浄化」する試みである」と論じる。「圧倒的な暴力」とは地下鉄サリン事件を指している。坂上はオウム真理教の生み出したものを「汚れた物語」、村上春樹が生み出すものを「浄化」の物語とする。この論考から〈コミットメント〉が汚れなきもの、浄化作用を持ち得るものという神聖視が読み取れる。

黒古の論と坂上の論の方向性は違うが、その根底には〈コミットメント〉への過剰な期待があるのではないか。〈コミットメント〉への転換が九五年一月の阪神淡路大震災と同年三月の地下鉄サリン事

件を機に行われたことは、村上自身の発言<sup>(26)</sup>もあり、周知の事実である。大規模な震災、人災を契機に転換したのであれば、〈コミットメント〉とは甚大な被害を贖うことができるほど大きく、広範なものである、そうでなくてはならない。またそこには政治的な意味が含まれて当然である。このような期待に根差しているが故に、村上文学への批評は肯定か否定かのどちらかという極端なものになっているのではないか。本論によってこのような論考、傾向に一石を投じ、村上文学がよりフラットな目線で論じられることを可能にすることを目指す。

### 三

第一章では、『スプートニクの恋人』に表れる〈コミットメント〉と暴力性の関係を論じる。象徴的な母殺しを行うことで、主人公・ぼくとすみれは孤独な過去と訣別し、母子間の精神的な癒着から独立した個人として結びつくことができる。親なるものの殺害という通過儀礼を前提とした、主人公とそのパートナーとの結びつきが〈コミットメント〉である。

第二章では、〈継承〉という概念の成立について論じる。九五年以降の村上春樹は〈デタッチメント〉から〈コミットメント〉へ転換したと自認しているが、それと同時に、人は誰しも暴力性という負の

遺産を引き継いだ存在であるという認識を有していた。『心臓を貰かれて』<sup>(27)</sup>を翻訳したことで、その認識が確固としたものとなり、『ねじまき鳥クロニクル 第三部』に表れることになった。暴力の引き継ぎという限定された関心が、引き継ぎそのものへの問題意識に拡大する。〈継承〉といかに向き合うべきかという問いに「トニー滝谷」<sup>(28)</sup>と「レキシントンの幽霊」<sup>(29)</sup>で挑んでいる。しかし、この段階では、問題の提示にとどまり、明確な答えの提出には至らなかった。

第三章では、〈継承〉といかに向き合うべきかという問いへの答えを『海辺のカフカ』<sup>(30)</sup>を通して提出したことを論じる。負の遺産を引き継ぐことになったとしても、人は〈継承〉から逃れることはできない。しかし、引き継いだものをそのまま反復するのではなく、主体的に生きるために〈継承〉を発展させることができる。これが村上春樹の提出した〈継承〉への態度である。さらに、〈継承〉が〈コミットメント〉の問題点を補うことを論じる。〈コミットメント〉のためには象徴的な母殺しという通過儀礼が必要であるが、これは自己のルーツの否定、自死へと向かう危険性を有している。母と交わる＝母殺しを行ったカフカ少年は、佐伯の意思を〈継承〉することで現実世界へ戻ることができる。

第四章では、象徴的な父殺しを前提とする〈コミットメント〉の問題点と、それを補う〈継承〉の萌芽が表れたことを『1Q84』を分析することで論じる。象徴的な母殺しは、精神的な母子の癒着の切

断を意味し、象徴的な父殺しは、既存の制度の乗り越えを意味する。しかし『1Q84』における父殺しは、本来の父殺しの意味を持たず、孤独の乗り越えという個人的な文脈の中でのみ機能する。ポストモダンにあつては父の乗り越えは制度の相対化にはなり得ないことを、村上は描き出したのである。個人的な意味における象徴的な父殺しを行った青豆と天吾は再会し、二人で生きる選択をとるが、それは二人を追うさきがけというシステムから逃げることを意味する。というよりも、象徴的な父殺しを前提とする〈コミットメント〉は、青豆と天吾に通時的なつながりから逃げることを要請する。

〈コミットメント〉が切断してしまつた通時的なつながりを保持するものが〈継承〉であり、それは天吾の父親から〈謎解き〉という形で求められる。物語の終わり、それは後景化するが、『1Q84』には〈継承〉の萌芽、それを追求する可能性が表れている。これを引き継いだものが『騎士団長殺し』<sup>(31)</sup>である。

第五章では、『騎士団長殺し』を分析することで、〈コミットメント〉と〈継承〉の相補性を論じる。本作品の〈コミットメント〉は男女のペアを対象とするものではなく、主人公・私の日常性を回復するための他者とのつながりである。〈継承〉は、私が象徴的な父・雨田具彦の〈謎解き〉を行い、騎士団長の刺殺を〈代行〉することである。それは私にとって必然性のない暴力の行使である。私は〈継承〉によって主体性を失い、他者の物語に同化させられる。これが〈継承〉の持つ問題点である。他者の物語に巻き込まれた私をつなぎと

めるものが共時的なつながり、すなわち〈コミットメント〉である。

〈継承〉も〈コミットメント〉も両義的なもの、相補的なものである

以上の物語分析を通して、村上春樹が〈コミットメント〉と〈継承〉を用いて、またはその相補性を用いて何に挑んでいるのかを考察し、これを結論とする。先取になつてしまふが、九五年以降の村上文学は、一貫してオウム真理教の提出した物語の乗り越えに挑んでいる。オウム真理教の提出した物語を、本論では便宜的にオウムの要素と呼ぶ。これを持ち越えるために、個人はいかに行動すべきかを自作で描いている。オウムの要素とは、教祖と信者のみが有するものではない。市井を生きる我々もまた有しているものである。それ故に、村上文学は我々読者の在り方をも問うものになつている。

(注)

- (1) 村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』、文藝春秋、二〇二〇年四月、二四〇頁から二六七頁。初出は村上春樹「自らのルーツを初めて綴った猫を棄てる 父親について語るとき」に僕の語ること、「文藝春秋」第九七巻第六号、二〇一九年六月。
- (2) 村上 前掲書(注1)と同じ、四七頁。
- (3) 村上 前掲書(注1)と同じ、五二頁から五三頁。
- (4) 佐藤優「父と子―猫を棄てる物語と放蕩息子のたどる―村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』を読む」、「文学界」第七

四巻第五号、二〇二〇年五月、二七五頁。

(5) 浅利文字『村上春樹 物語を生きる』、翰林書房、二〇二一年五月、二八四頁から二八五頁。

(6) 鴻巣友季子「村上春樹『猫を棄てる』をめぐる」、『文学界』第七三巻第七号、二〇一九年七月、二一五頁。

(7) 小山鉄郎『村上春樹の動物誌』(早稲田新書003)、早稲田大学出版部、二〇二〇年一二月、二六六頁。

(8) 村上春樹『風の歌を聴け』、講談社、一九七九年七月。

(9) 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、新潮社、

(10) 村上春樹『ノルウェイの森』、講談社、一九八七年九月。

(11) 川本三郎『MURAKAMI Haruki Study Books』村上春樹論集成』、若草書房、二〇〇六年五月、三四頁。初出は「一九八〇年のノー・ジェネレーション―村上春樹の世界」、『「すばる」第二巻第六号、一九八〇年六月。

(12) 村上春樹『1973年のピンボール』、講談社、一九八〇年六月。

(13) 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』(岩波新書(新赤版)1575)、岩波書店、二〇一五年一二月、二七頁から二八頁。

(14) 村上春樹『1Q84 BOOK1』、『1Q84 BOOK2』、新潮社、二〇〇九年五月。『1Q84 BOOK3』、新潮社、二〇二〇年四月。

- (15) 内田樹「父」からの離脱の方位」、『村上春樹』1084』をどう読むか」、河出書房新社、二〇〇九年七月、三七頁から三八頁。
- (16) 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』⑦ 約束された場所 村上春樹、河合隼雄に会いに行く」、講談社、二〇〇三年一月、二九二頁から二九三頁。初出は『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、岩波書店、一九九六年一二月。
- (17) 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第一部泥棒かささぎ編』、『ねじまき鳥クロニクル第二部予言する鳥編』、新潮社、一九九四年四月。初出は『第一部』のみ「新潮」第八九卷第一〇号、一九九二年一〇月から「新潮」第九〇卷第八号、一九九三年八月。『ねじまき鳥クロニクル 第三部鳥刺し男編』、新潮社、一九九五年八月。
- (18) 村上 前掲書(注16)と同じ、二九二頁。
- (19) 村上春樹『スプートニクの恋人』、講談社、一九九九年四月。
- (20) 黒古一夫『黒古一夫近現代作家論集 第3巻』、アーツアンドクラフツ、二〇一九年七月、一六八頁。初出は『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』、勉誠出版、二〇〇七年一〇月。
- (21) 村上春樹『雑文集』、新潮社、二〇一一年一月。
- (22) 島田裕巳「これは「卵」側の小説なのか」、『村上春樹』1084』をどう読むか」、二〇〇九年七月、二二二頁。
- (23) 村上 前掲書(注16)と同じ、七〇頁から七一頁。
- (24) 村上 前掲書(注16)と同じ、八五頁から八六頁。
- (25) 坂上秋成「浄化の物語」を願いながら三人称・コミットメント・反サプリメント」、『ユリイカ1月臨時増刊号第42巻第15号総特集☆村上春樹』『1084』へ至るまで、そしてこれから」、新潮社二〇一〇年一二月、一四五頁。
- (26) 村上 前掲書(注16)で、村上春樹は「九五年はオウム事件と阪神の大地震がありました。あれはまさにコミットの問題ですよね」と発言している。二五四頁より引用。
- (27) 村上春樹『心臓を貫かれて』、文藝春秋、一九九六年一〇月。
- (28) 村上春樹「トニー滝谷」のショート・バージョンの初出は「文藝春秋」第六八巻第七号、一九九一年七月。ロング・バージョンの初出は『村上春樹全作品1979～1989』⑧、講談社、一九九一年七月。後に『レキシントンの幽霊』、文藝春秋、一九九六年一二月に収録された。
- (29) 村上春樹「レキシントンの幽霊」のショート・バージョンの初出は「群像」第五一卷第一〇号、一九九六年一〇月。ロング・バージョンの初出は『レキシントンの幽霊』、文藝春秋、一九九六年一二月。
- (30) 村上春樹『海辺のカフカ』、新潮社、二〇〇二年九月。
- (31) 村上春樹『騎士団長殺し』、講談社、二〇一七年二月。



## 第一章 『スプートニクの恋人』論

### ―〈コミットメント〉と通過儀礼としての暴力―

はじめに

『スプートニクの恋人』は一九九九年四月に講談社より刊行された。本作品は『アンダーグラウンド』<sup>①</sup>、『約束された場所で』<sup>②</sup>の後に書かれた初めての書下ろし中編小説である。村上春樹は、「五十歳前に書いたのが『アンダーグラウンド』であり『スプートニクの恋人』だったんです。この二冊が、セットというとおかしいけれど、僕にとっては転換点になる本だった」と語っている<sup>③</sup>。序論でも引用したように、村上春樹は『ねじまき鳥クロニクル』を〈コミットメント〉へ移行する「転換点」だったと発言している。『スプートニクの恋人』のいかなるところに村上の「転換」、〈コミットメント〉が表れているのだろうか。本論ではこの点に着目し、ぼくとすみれが通過儀礼として象徴的な母殺しを行うことで〈コミットメント〉を果たす存在となることを論じる。

#### 第一節 通過儀礼としての暴力

『ねじまき鳥クロニクル』には終始、暴力が表れている。例えば、

「皮剥ぎボリス」に使われた「蒙古人」による残酷な処刑。パントマ  
イム芸人を野球のバットで殴打する僕。日本兵による動物殺し。そ  
して、妻・クミコの精神世界を象徴するホテルの一室で行われた、僕  
と綿谷ノボルの死闘などが挙げられる。特に注目すべきは、主人公・  
僕自身が暴力を行使する主体であることである。このことに関して、  
村上春樹は以下のように語っている。

『ねじまき鳥クロニクル』の中には、クミコという存在を  
取り戻すことがひとつのモチーフになっているのです。彼女  
は闇の世界の中に引きずり込まれているのです。彼女を闇の世  
界から取り戻すためには暴力を揮わざるをえない。そうしない  
ことには、闇の世界から取り戻すということについての、カタル  
シス、説得力がないからです。だから、僕はあの部分を書くとき  
まで、べつにそういう暴力を出そうと思っていなかったわけではない  
けれども、どうしても闇の世界から光の世界へ引き戻すために  
は、それだけのインパクトが必要だったんです<sup>④</sup>。

ぼくが日本の社会を見て思うのは、痛みというか、苦痛のない正  
しさは意味のない正しさだということです。たとえば、フランス  
の核実験にみんな反対する。たしかに言っていることは正しい  
のですが、だれも痛みをひきうけていないですね。あれはたしか  
にムーヴメントとしては文句のつけようもなく正しいのですが、

だれも世界のしくみに対して最終的な痛みを負っていないという面に関しては、正しくないと思うのです。<sup>6</sup>

この引用から、村上春樹が物事を変革するために、痛みや暴力が伴うことは妥当だと見なしていることがわかる。序論で引用したように、村上春樹は『ねじまき鳥クロニクル』を自身の転換点、〈コミットメント〉へ転換した作品だと自認している。『ねじまき鳥クロニクル』は、僕がクミコを取り戻す点に〈コミットメント〉が表れているが、そこには暴力が必要であったのである。それでは、『スプートニクの恋人』に表れる痛みや暴力はいかなる形をとるのだろうか。そしてそれが〈コミットメント〉といかに関わるのだろうか。それは新たな自己として再生するための通過儀礼として機能するものだと考える。

暴力を行使する主体は、すみれとぼくである。二人は各々暴力を行使することで、囚われていた過去と訣別し、新たな自己として再生することができる。

本作品には、「犬」又は「何か」の「喉を切」という表現がある。それは物語の重要な箇所位置している。まず、物語が生起する「1」章に以下のように表れる。小説家志望でありながら、最後まで物語を書き通すことができないすみれに対して、ぼくは「昔の中国の都市」における城壁の作り方を用いながら以下のように語る。

「人々は荷車を引いて古戦場に行き、そこに散らばったり埋もれたりしている白骨を集められるだけ集めてきた。歴史のある国だから古戦場には不自由しない。そして町の入り口に、それらの骨を塗り込んだとても大きな門を作った。慰霊をすることによって、死んだ戦士たちが自分たちの町をまもってくれるように望んだからだ。でもね、それだけじゃ足りないんだ。門が出来る上だと、彼らは生きていく犬を何匹か連れてきて、その喉を短剣で切った。そしてそのまだ温かい血を門にかけた。ひからびた骨と新しい血が混じりあい、そこではじめて古い魂は呪術的な力を身につけることになる。そう考えたんだ」(略)

「小説を書くのも、それに似ている。骨をいっぱい集めてきてどんな立派な門を作っても、それだけでは生きて小説にはならない。物語というのはある意味では、この世のものではないんだ。本当の物語にはこっち側とあっち側を結びつけるための、呪術的な洗礼が必要とされる」

ぼくの説明の要点は、戦士たち⇨死者と、犬⇨生き物を結びつける巫女的な存在としての小説家の在り方だろう。それに対してすみれは「できたら動物は殺したくない」と言い、この話の要点を「温かい血が流されなくてはならない」こと、すなわち小説家になるためには暴力を用いた通過儀礼が必要である点だとみなしている。小説を書き通すことができない自己から脱するために暴力を行使する必



要があると示唆されている。

次はすみれの失踪という、物語の重要な局面である「11」章に表れる。ぼくはすみれの失踪の手がかりを求め、彼女が残した文書を読む。

もしミュウがわたしを受け入れなかったらどうする？

そうしたらわたしは事実をあらためて呑み込むしかないだろう。

「いいですか、人が撃たれたら、血は流れるものなんです」

血は流されなくてはならない。わたしはナイフを研ぎ、犬の喉をどこかで切らなくてはならない。

そうよね？そのとおり。

「1」章では「できたら動物は殺したくない」と、自身が暴力を使用する可能性を消極的に肯定していたが、この引用では積極的なものに変わっている。この文章における血が流されなくてはならない理由は、すみれがミュウから受け入れられなかった場合、その現実を認めるためである。生まれて初めて恋をしたすみれが、意中の相手であるミュウから拒まれるという現実を受け入れることは容易なことではないだろう。その事実を受け入れるためには、彼女自身が、ミュウを求める自己と訣別しなくてはならない。訣別を果たすために暴力を行使しなくてはならないということである。

最後は、最終章「16」で失踪していたすみれが、ぼくに電話をかける場面に表れる。彼女が自身の帰還を告げる際、ミュウを求めていた姿勢から一転して、ぼくを求めている。

「あなたと会わなくなってから、すごくよくわかったの。惑星が気をきかせてずらっと一列に並んでくれたみたいに明確にすらすと理解できたの。わたしにはあなたが本当に必要なんだって。あなたはわたし自身であり、わたしはあなた自身なんだって。ねえ、わたしはどこかでどこかわけのわからないところで――何かの喉を切ったんだと思う。包丁を研いで、石の心をもって。中国の門をつくるよきのように、象徴的に」

この転換には「何かの喉を切」という暴力が行使されたのである。

以上の三つの挿話には共通点がある。それは自己を刷新するために暴力が用いられたということである。三つの挿話に表れるすみれは、それぞれ訣別しなくてはならないものを有していた。それは、小説を書き通すことができない自己と、ミュウを求める自己である。暴力は、訣別しなくてはならない自己から脱するための通過儀礼として機能していると考えられる。

## 第二節 すみれの行使した暴力

本節では、すみれが暴力を行使することによって、どのような自己と訣別したのか、どのような転換を果たしたのかを論じる。先に引用したように、すみれはミュウから受け入れられなかったら、彼女を慕う気持ちと訣別しなくてはならない、そのためには「犬の喉をどこかで切らなくてはならない」と決意している。犬の喉を切るとは、一節で論じたように、通過儀礼としての暴力である。この一文を言い換えると、ミュウを慕う気持ちと訣別するためには暴力を行使し、すみれ自身が転換しなくてはならないということである。

すみれのミュウへの思慕が持つ意味を考察することで、彼女の転換を理解することができよう。すみれは母の不在という孤独な過去に囚われ、自身を愛してくれる「本当のお母さん」をミュウに求めていたのである。

すみれの母は、「31歳の若さで亡くなっ」ている。それはすみれが「まだ3歳にもなっていないかった」時期である。すみれの有する母の思い出は「かすかな肌の匂いだけ」で、写真に写る母親は、「一度覚えてもすぐに忘れてしまうような顔だち」だと語られている。

すみれの父親は、自身の妻について、「とても物覚えがよくて、字のうまいひとだった」と語るのみである。このことに関してぼくは「彼はそのとき幼い娘の心に深く残るなにかを語るべきだったのだ。彼女がそれを熱源にして、自らを温めていくことができる滋養あふ

れた言葉を」。「彼女のおそらくは根拠不確かな人生を、曲がりなりにも支えてくれる、軸となり柱ともなる言葉を」と意見している。これらの挿話とぼくの意見によって、すみれには「自らを温めていくことができる」家族、特に母との思い出や親密感が欠けていることが暴露されている。

すみれの孤独感、母への思慕は悪夢という形を取り、彼女を脅かしている。失踪前に彼女が残した〈文書1〉には、「すみれの夢」という題の付いた、彼女が「今までに何度か見てきた」悪夢が語られている。それは「本当のお母さん」が失われる夢である。夢の中の母親は現実世界での実母ではなく、若く美しい女性である。すみれは「やはり」「家族アルバムの写真に写っている」「あの人はわたしの本当のお母さんじゃなかったんだ」、「父親にあざむかれていた」と思う。

「やはり」とあることから、すみれは自身の生い立ちを受け入れられず、「本当のお母さん」を求めていたことがわかる。しかし、その想いは抑圧され、意識には浮上してこない。実際、作中で彼女が自覚的に「本当のお母さん」を求めるような発言はなされていない。すみれの願望は抑圧され、夢にしか表れない。それ故に彼女は自身の孤独感に気付くことはない。知らず知らずに「本当のお母さん」を希求していたのである。

この夢を見た後、彼女は「枕を激しく噛み、ひとしきり泣いた」とあることから、すみれが強く「本当のお母さん」を求めていると言える。換言すると、すみれは孤独な幼少期に強く囚われているという

ことである。しかし、すみれの「本当のお母さん」とは彼女の幼少期に亡くなった実母その人である。すみれはこの事実を受け入れられず、自身の孤独を癒してくれる理想的な存在を求め、文字通り子どもであるのだ。

悪夢を見た後のすみれは「床に腰を下ろし、頭を脚のあいだに入れて丸まって」、「ピンク色のハンドタオル」を「強い力で噛みしめている」。体を小さく丸めて、おしゃぶりをする彼女の姿を、松本常彦は「幼児退行による逃避症状」と論じている。このことから、すみれの幼児性がうかがえる。

孤独な幼少期に囚われるすみれは、ミュウを「本当のお母さん」と見立て、思慕する。すみれが自身の名前の由来についてミュウに愚痴をこぼす挿話がある。彼女の母親は、「『すみれ』というモーツァルトの歌曲が大好きで、自分に娘ができたならその名前をつけようと前々から決めていた」。すみれは、「そのたおやかな曲想からして、きっと野原に咲くすみれの花の美しさを歌ったものにちがいない」と思っていたが、実際の歌の内容は「野原に咲く一輪の清楚なすみれの花が、どこかの無神経な羊飼いの娘にあえなく踏みつけられてしまうというものである。「どうしてお母さんは、そんなひどい歌の題をわたしの名前にしなくてはならなかったのかしら？」と疑問に思うすみれに対し、ミュウは「わたしなら、音楽が美しいことであらふん満足すると思う」。「あなたのお母さんは歌詞の内容なんか気にならないくらい、その歌曲が好きだったのよ」と言う。

これは象徴的な行為である。ミュウは命名した母親になり代わって、すみれに名前の由来を語る。ミュウの説明がなければ、すみれは自身の名を「羊飼いの娘にあえなく踏みつけられた」花という、歪められたものとして感じ続けていたのであろう。ミュウは彼女に、すみれという名の意味を付与し直したのである。すなわち、すみれが生まれた際に母親が行ったことを、ミュウが再現したと言える。このことから、すみれにとってミュウは第二の母のような存在になり得る。

ミュウと親しくなったことで、すみれは彼女を模倣するかのようには振る舞う。それは容姿の変化となって表れている。ミュウと出会うまでの彼女の容姿は以下のように語られている。「髪をわざとくしゃくしゃにして」、「だいたいいつも古着屋で買ったようなぶかぶかのツイードのジャケットを着て、ごついワークブーツを履いていた」。「口紅や眉ペンシルなんて生まれてから一度も手にしたことはなかったと思う」。ミュウと出会う、彼女の会社に勤めるようになると「髪はクールなショートカットにまとめられ」「スーツやワンピースを着て、ヒールのある靴をはいて、いくらかはお化粧まで」するようになる。すみれの着る衣服は、ミュウが友人からわざわざ貰ってきたものであり、靴と化粧品はミュウ自身のものである。ミュウについては、「いつも見事に洗練された身なりをしていて、小さくて高価な装身具をさりげなく身につけていると語られている。彼女はミュウを母親に見たて、実母の死によってなされなかった母子と

の関係性を二十二歳にして構築しようとしているのだろう。その行為は彼女が無意識にミュウと母とを同一視することを意味する。

〈文書1〉で「すみれの夢」が語られた後、「この夢を見たあとで、わたしはひとつの重大な決心をした」、「わたしはミュウに、わたしが何を求めているかをはっきりと示そうと思う」と続く。「本当のお母さん」を求める夢を綴ったすぐ後に、ミュウを求める気持ち語られるという構成である。彼女にとって、母親を語ることとミュウを語ることが地続きになっていると言えよう。

加藤典洋は、すみれが失踪する前にミュウに囁いた言葉を「お母さん」であると仮説を立てている。その仮説は「ミュウというのは、ギリシャ語でMのことです。Mといえば、マザー、メール、ムウテル、ママ。Pが父につながる頭文字であるように、母につながる頭文字です」という考えに支えられている。

加藤の論は、この後すみれは母なるものに拒絶されるという方向に進んでいく。本論では、すみれが主体的に象徴的な母との別れを選択するという趣旨であるが、ミュウが象徴的な母であることには異論はない。

仮に、すみれがミュウから受け入れられたとしても、それは「本当のお母さん」を獲得したとは言えないだろう。すみれは孤独な幼少期、「本当のお母さん」を求める想いと訣別する必要がある。それは、子どもから精神的に独立した個人への転換を意味する。

すみれは自身の帰還をぼくに告げる際、ミュウについて一言も言

及しない。ミュウはすみれの失踪を語る上では欠かせない存在であるにも関わらず、ミュウなど存在していなかったかのように振舞う。彼女が語ることは、自身が「象徴的に」「何かの喉を切った」とである。これは彼女が「本当のお母さん」を求める想いと訣別した証であろう。すみれにとっての暴力とは、ミュウへの思慕との訣別、換言すると、ミュウという象徴的な母殺しであると考えられる。

象徴的な母殺しを行い、母子間の精神的な癒着から独立した個人へと転換したすみれは、ぼくに「あなたと会わなくなっただけから、すぐよくわかったの」「あなたが本当に必要な人だって」と言い、ぼくと結びつく、すなわち〈コミットメント〉を試みる存在へと転換している。

### 第三節 ぼくの行使した暴力

すみれは自身の帰還を告げる際、自身が暴力を行使したことを認め、さらに、「あなたはわたし自身であり、わたしはあなた自身」と発言し、自身とぼくを同一視している。このことは、ぼくも暴力を行使する存在であることを示唆している。電話を終えたぼくは「指をひろげ、両方の手のひらをじっと眺める。ぼくはそこに血のあとを探す。でも血のあとはない。血の匂いもなく、こわばりもない。それはもうたぶんどこかにすでに、静かにしみこんでしまったのだ」

と語り、すみれの示唆を肯定している。本節では、ぼくが行った暴力がいかなるものかを論じる。

すみれの消息が掴めぬまま、ぼくはギリシャの小島にミュウを残して日本に戻る。本来であれば「まっすぐ東京に戻るつもりだったが、前日予約をとったはずの飛行機の席がなぜかキャンセル扱いになって」おり、ぼくはアテネで一泊する。そこでぼくは以下のような感慨に耽る。

ぼくは明日になれば飛行機に乗って東京に戻る。すぐに夏休みが終わり、限りなく続く日常の中に再び足を踏み入れていく。そこにはぼくのための場所がある。ぼくのアパートの部屋があり、ぼくの机があり、ぼくの教室があり、ぼくの生徒たちがいる。静かな日々があり、読むべき小説があり、ときおりの情事がある。

にもかかわらずぼくはもう二度と、これまでの自分には戻れないだろう。明日になればぼくは別の人間になっているだろう。しかしまわりの誰も、ぼくが前とは違う人間になって日本に戻ってきたことには気づかないはずだ。外から見れば何ひとつ変わってはいないのだから。それにもかかわらず、ぼくの中では何が焼き尽くされ、消滅してしまっている。どこかで血が流されている。

ぼくのこの感慨は、来るべき訣別の予感ではないか。すみれを失ったぼくは、失う前のぼくとは異なる。ぼくの変貌を表わす挿話は、ガールフレンドとの関係の清算であろう。彼女との関係を終わらせたことは、どのような意味を有するのか。それを論じるために、ガールフレンドとの結びつきがいかなるものであるのかを考察する。

ぼくは、すみれから「男性としてのぼくにはほとんど(あるいはまったく)関心を抱」かれていないという「苦痛をやわらげ、危険を回避するために、ほかの女性たちと肉体的な関係を持つ」っている。その「いちばん新しい相手」が、「ぼくのクラスの生徒の母親」、すなわち、作中でガールフレンドと称される女性である。ぼくにとって、ガールフレンドはすみれの代替物に過ぎない。性交渉の際、ぼくは日焼けしたガールフレンドの姿から、「ギリシャにいるであろうすみれ」を想像する。ガールフレンドとの関係によって、一時的に欲望が満たされたように思われても、むしろ、すみれに対する想いを増幅させることになってしまう。

また、すみれと共にいる時は、「どれだけ語りあっても、飽きる」と「はなく、「孤独という基本的なアンダートーンを、一時的にせよ忘れることができ」る。しかし、ガールフレンドと共にいる時は、「すみれと一緒にいるときにぼくがいつも感じる、あのほとんど無条件と言ってもいいような自然な親密さが」「どうしても生まれな」い。ぼくは、ガールフレンドに対して「いつも一枚、薄い透明なヴェールのような」隔たりを感じている。その隔たりによって、「とくに別れ

際に」「何を口にすればいいのかわからなくなってしまふことがある」と語られる。ぼくは、ガールフレンドとの関係により、孤独を深めていると言えよう。

注目すべきは、すみれと共に過ごす時には孤独というアンダーゾーンを忘れることができる点である。換言すると、ぼくの根底には孤独感があるということである。これはぼくが孤独な幼少期を送ったことに由来する。ぼくは家族の「誰のことも好きにはなれ」ず、「誰とも気持ち」を「通じあわ」せることができなかつた。幼少期のぼくは「よく自分のことをもらい子じゃないか」と思い、「本物の家族」を想像している。その「本物の家族」との生活は、以下のように語られている。「小さくて質素だけれど、心が安らぐ家」「みんなが自然に心を通いあわせることができたり、感じたことをなんでもそのまま口にすることができ」る。「夕方になると母親が台所でご飯を作る音が聞こえ、温かいおいしそうな匂いが」する。

ぼくの想像で重要な役割を果しているものは、食事を作る母親である。父親は何をしているのか、家族構成はどのようなものかなどの情報は除外されている。実際のぼくの家族は、「日曜日はいつもゴルフに出かけて」不在がちの「大手食品会社の研究所に勤め」る父親。「掃除が好きで、料理が嫌い」な母親。「東大の法学部を卒業し、翌年には弁護士資格をとった」、「掃除も料理も大嫌い」な姉。互いの「気持ちを伝えあうことができた」が、ぼくが「小学校5年生のときに」死んでしまった愛犬である。

現実の母親と違う料理を作る母親を理想とするならば、日曜日と一緒に遊んでくれる父親や、掃除と料理が好きな姉も理想の家族の一員として想像することは不思議なことではない。しかし、ぼくが想像する理想の家族とは、理想的な母親ただ一人である。このことは、幼少期のぼくが感じていた孤独は、母親の在り方が大きく関わっていたことを意味するだろう。ぼくは家族と「親しく話をしたおぼえはほとんどない」。そして、幼い頃から「いつ果てるともなく小説を読んで」過ごし、「どちらかといえば孤独な人間」に成長した。すなわち、孤独な幼少期を過ごしたぼくと、「現在」のぼくは地続きである。

「何を話せばいいのかわからなくなる」時があり、なおかつ「薄い透明なヴェールのような」隔たりを感じるガールフレンドとの関係は、ぼくに孤独な幼少期を思い起こさせる、象徴的な母として機能している。すみれと同じくぼくもまた、訣別すべき孤独な幼少期に囚われているのである。ぼくに孤独な幼少期を思い起こさせるガールフレンドとの関係を清算することは、過去との訣別を意味する。

ぼくが関係の清算を切り出した際、ガールフレンドは、「あなたと会えなくなるのは、わたしにとってはかなりきついことなのよ」。「わたしはまだ若かったころには、たくさんの方がわたしに進んで話しかけてくれた」、「でもある時点を通り過ぎてからは、もう誰もわたしには話しかけてこなくなった。誰ひとりとして。夫も、子供も、友だちも……みんなよ」と言って、別れを告げる。彼女もまた、孤独な生

活を送っていたのである。それでもなお、ぼくは彼女に殆ど一方的に別れを告げ、自身の内部と生活から彼女の痕跡を消す。ガールフレンドの痕跡を消す、存在しなかったものとして語るといふ行為こそがぼくが行使した、通過儀礼としての暴力と言えよう。

ぼくとガールフレンドが関係を清算した後、物語内部の時間は過ぎ去り、「九月が終わり、秋があつという間に通り返ぎ、冬がやってきた」。そして、「年が明け、学年が終わり」、にんじんは「新しいクラスに移る」。「担任が移ったおかげで、ぼくが『ガールフレンド』と顔を合わせる機会もなくなった」と語られている。たった数行で半年間のことが語られ、あたかも、その間一度も顔を合わせなかったかのように語られている。しかし、学年が変わるまでの半年間に全く顔を合わせないことはあり得ないだろう。この語りには、ぼくの生活にガールフレンドが介入しなかったこと、介入する余地が既に失われていることが強調されている。

ぼくの生活には、電話が重要な意味を担っている。作中で、ぼくに電話をかけてくるものは、すみれ、ミュウ、ガールフレンドである。ミュウは、すみれの失踪に関してぼくに助けを求めた、非日常的なものである。本論の関心事は、ぼくが日常的に誰からの電話を待ち受けていたのかであるため、ミュウは除外する。ぼくは、日常的にすみれからの電話と、ガールフレンドからの電話を待っている。すみれから電話があると、「今日、暇はある？ 会って話したいんだけど」、「夕方ならあいているよ」、「五時にそちらに行く」のように会う約

束を取り付けることができる。ガールフレンドからの電話も同様に彼女との密会を取り付けることができる。すみれは、ミュウと出会ってから自身のアパートの部屋に電話を設置したが、それ以前は公衆電話を使用している。すみれが公衆電話を使用するということは、ぼくは彼女に電話をかけることができない、彼女からの着信を待つのみということを意味する。ガールフレンドには夫と子どもがいるため、ぼくから電話をかけることはできないだろう。ガールフレンドの間でも、ぼくは電話がかかってくることを待つ存在である。ぼくは日常的に二人の女性からの電話を待つ存在であり、電話がかかってくることで、ぼくは人と関わるることができる。

ガールフレンドとの関係を清算したことで、電話というツールは、不在のすみれからの着信をもたらすものとしてのみ機能する。「ぼくは夜中の三時に目を覚まし」「枕もとの電話機を眺める」。「電話ボックスの中で煙草に火をつけ、プッシュ・ボタンでぼくの電話番号を押しているすみれの姿を想像する」。「彼女の頭の中にはぼくに話さなくてはならないことが詰っている」。「電話機は今にも鳴り出しそうに見える。でもそれが鳴ることはない。ぼくは横になったまま、沈黙をつづける電話機をいつまでも眺めている」。この語りには、既にガールフレンドが介入する余地および、介入していた痕跡は表れていない。関係の清算までは存在していたガールフレンドのための余地は、「今」では、不在のすみれによって占められている。ぼくは意図的に半年という時の流れを数行で語る。さらに、ガールフレンド

との関係を維持するために用いられていた電話を、すみれからの着信をもたらすものとしてのみ語る。以上のことから、ぼくが自身の内部および生活からガールフレンドの痕跡を消す意図を読み取れる。忘れられたくないという彼女の想いを裏切るように、ぼくは彼女の痕跡を消し、忘れていく。この行為無くしては関係を終わらせることは不可能であろう。すなわち、通過儀礼としての暴力無くしては、二人の訣別はありえないと言えよう。

清水良典は、「15」章の、にんじんの万引き事件から端を発したガールフレンドとの関係の清算について、以下のように論じる。「15」章は「付け足しの「後日譚」などではない。すみれ、ミュウ、そして「ぼく」の三人の中で「ぼく」だけに残された責務、つまり「血は流されなければならない」定めを全うする試練だったのだ。現にこの事件ののちに、どこからかタイミングを計っていたみたいに、すみれから電話がかかってくる」。「ぼく」は、この小説の最後に至って、ようやく「門」に到達した」。

清水は、ミュウ、すみれ、ぼくが同じように「血は流されなければならない」試練を体験したと論じているが、本論では、すみれとぼくのみが試練を達成し得たと考える。清水は、ミュウの試練とは、彼女が「かつてヨーロッパ留学中に恐ろしい体験に遭遇し、その際に魂に『血』を流し」たことだという。しかし、それは暴力をかつて受けたことを示すだけである。本作品における「血は流されなければならない」とは、自らが血を流すのではなく、血を流させる、暴力

を行使する主体となることを意味している。

清水は「15」章でぼくが行った行為の何が暴力に値するかにまで言及していない。ぼくにとつての暴力の行使は、ガールフレンドとの関係の清算である。関係を清算し、帰宅した後のぼくの「手には、命のあるものを力まかせに切断してしまったようなまじい感触が残っている」。その後すぐに「いろんな人？」「そこにはわたしも入っているのかしら？」という文章が挿入されている。この言葉は、ぼくがガールフレンドに「いろんな人のためにも」「会うのをやめた方がいい」と言った際に、彼女が発したものである。つまり、「命のあるものを力まかせに切断してしまった」とは、ガールフレンドに対して、殆ど一方的に別れを告げたことと関連している。ぼくの手に残る「なまなましい感触」は、すみれとの電話を切った後の「両方の手のひらをじつと眺める。ぼくはそこに血のあとを探す。でも血のあとはない。血の匂いもなく、こわばりもない。それはもうたぶんどこかにすでに、静かにしみこんでしまったのだ」という感慨とつながるだろう。この場面は、ぼくが既に暴力を行使していたことを認めるものである。以上のことから、ぼくの暴力は、ガールフレンドとの関係の清算であり、すみれの行った暴力と重なるものだとと言える。

ぼくは、すみれが残した何通かの長い手紙と、一枚のフロッピー・ディスクに書かれている文書を読むことで孤独に耐えている。文書を読む間だけ「ぼくはすみれとともに時間を過ごし、彼女と心をか



さねあわせることができ」る。それは「ぼくの心を、ほかのどんなものよりも親密に温めてくれ」るが、その温かみは「あつという間に背後の闇に吸い込まれて消えてしまう」。ぼくは、すみれとの思い出によつて孤独を和らげようとするが、彼女が不在である現実に直面せざるを得ない。しかし、その孤独は幼少期の孤独の再現ではない。ぼくを感じる孤独は、孤独な幼少期、それを再現する象徴的な母から脱し、すみれという他者を求めることで生じるものである。

この孤独を受け入れてでもなお、象徴的な母子間の精神的な癒着から独立した個人としてすみれを求める姿勢こそが、『スプートニクの恋人』における〈コミットメント〉である。ぼくが行った暴力は、忘れられたくないというガールフレンドの想いを裏切ることであつた。彼女を忘れなくては、二人は関係を終わらせることができなからう。その意味で、彼女への暴力と訣別には必然性がある。

#### 第四節 すみれの愛の告白の必然性

ここで問題となるのが、すみれが帰還を告げる際、「あなたにとても会いたかった」、「わたしにはあなたが本当に必要」と、ぼくに愛の告白を思わせる言動をとることである。すみれが孤独な幼少期と訣別する、すなわち、ミュウを求める想いから解放されることと、ぼくを愛することとは、一見無関係なように思われる。

このことに関して渡辺みえこは、「すみれ」の「ミュウ」への情熱と喪失は、「ぼく」に再遭遇するための通過儀礼であつたのか。かつて同性愛は異性愛に至る過渡期的なものであると言われ、無害化されたように<sup>(1)</sup>と論じている。渡辺の指摘は的を射たものである。その一方で、強くミュウに惹かれていたすみれが、何故急にぼくに愛の告白をするのか、その必然性を問うまでに至っていない。「あちら側」から「こちら側」へ帰還することと、同性愛から異性愛へ転換することの関連性を考察する方が重要ではないか。

「あちら側」と「こちら側」は、『スプートニクの恋人』を論じる上で重要な概念である。本論の関心事は、「あちら側」が具体的にどのような世界かということではなく、「あちら側」を描くことで、どのような意味があるのかという点である。先行研究でも、この立場から「あちら側」を論じるものが多い。

宇佐美毅は以下のように論じる。「〈こちら側〉で生きていく決意を描くことから、〈あちら側〉に大切な〈なにか〉があるということを描くことに重点が移行している以上、それを描き出す視点は〈こちら側〉の人間だけというわけにはいかないはずである」。「ぼく」を全体の語り手として設定しながらも、ミュウの過去の体験をすみれが聞き、また、そのミュウの体験を含めたすみれの文書を「ぼく」が読むという構造が必要であつたのである。「これ以降の村上春樹は、大きく言えば『スプートニクの恋人』系列の作品世界を描いていくことになる」。すなわち、「〈こちら側〉については知ることので

きない何ものかを描き出すための小説の方法を試みるようになる<sup>(1)</sup>。宇佐美は、窺い知れない何かを表出するために「あちら側」が機能していると論じている。

杉山祐紀は、「あちら側」を「ありえたかもしれない別様の現実<sup>(1)</sup>」としつつ、その世界を描くことで、「こちら側」を中心とするような世界観に揺さぶりがかけられ、「こちら側」という世界が相対的なものとな<sup>(1)</sup>ると論じる。

本論では、「あちら側」と「こちら側」の関係性を分析し、すみれの「あちら側」から「こちら側」への帰還が象徴的な母殺しを行ったことの証であることを論じる。すみれの愛の告白には、ぼくが「こちら側」を、ミュウが「あちら側」を象徴する存在であることが含意されている。そうであるならば、すみれがミュウと訣別することと、ぼくを愛することは関連すると言えよう。どちらかを愛することは、同時に他方を対象としないことになる。ミュウについて言及せず、ぼくを愛する発言をしていることこそ、すみれがミュウと訣別した証である。

すみれにとってミュウが「あちら側」、ぼくが「こちら側」を象徴する存在であることは、彼女が失踪前に残した〈文書〉に表われている。その中で、すみれはミュウと共にいることで、「思考」を停止する必要があると語る。この場合の「思考」とは、自分がある対象について「何を知り、何を知らないか」を考えることを意味する。すみれは「理解というものは、つねに誤解の総体に過ぎ」ず、「知っている

こと」と「知らないこと」は「宿命的にわかちがたく、混沌として存在している」と認識している。その「混沌」に補助線を引き、「自分をどこかにしつかりとつなぎ止めておく」ために、彼女は「思考」するのである。さらに、「何かについて考えるためには、ひとまずその何かを文章にしてみる必要がある」り、すみれは「日常的に文字の私たちで自己を確認」している。つまり、すみれは文章を書くことを通して「思考」し、それは現実世界に彼女をつなぎとめるものとして機能している。

「思考」を停止させ、現実世界から離脱させるものが「夢」である。〈文書〉には「夢の中」では「ものを見分ける必要がない」と語られている。すなわち、「何を知り、何を知らないか」を判断する必要性がない、「思考」する必要性がないということだろう。それ故に「夢の中では衝突はほとんど起こらないし、もし仮に起こったとしてもそこには痛みはない。でも現実とは違う。現実とは噛みつく」と語られる。「思考」し、文章を書くことは痛みを伴う現実世界を生きるための手段であり、「夢」を見ることは「思考」を停止させたまま生きることを意味する。

〈文書1〉には、「ミュウに出会ってから」「文章というものをほとんど書かなくなってしまった」とある。すみれは、自身のそのような状態を「どこかに(どこかのわけのわからないところに、というべきだろう)流されている」と理解している。「どこか」に「流されている」とは、ミュウに誘われ、「あちら側」へ移行するすみれを示唆し

ている。また、「思考」をとめたということは、自身を現実世界につなぎとめるための手段を失ったことを意味するだろう。さらに、すみれはローマからぼくに宛てた手紙で「ミュウと離れて一人ぼっちになると、どこかに行きたいという気持ちがわいてこない」と語っている。このことから、すみれはミュウと共にいることで、「思考」や主体性を失った状態に陥っていると言えよう。それでもなお、彼女はミュウから離れることはできない。すみれの主体性を奪い、現実世界から引き離し、「あちら側」へ誘うミュウの機能は、母元型（グレート・マザー）の持つそれと類似している。カール・ユングは以下のように論じる。

母元型の特徴は「母性」である。すなわち、まさに女性的なもの  
の不思議な権威。理性とは違う智慧と精神的高さ。慈悲深いもの、  
保護するもの、支えるもの、成長と豊穡と食物を与えるもの。  
不思議な変容や再生の場。助けてくれる本能または衝動。秘密  
の、隠されたもの、暗闇、深淵、死者の世界、呑みこみ、誘惑し、  
毒を盛るもの、恐れをかきたて、逃れられないもの。<sup>(15)</sup>

先に論じたように、すみれがミュウを慕う想いと、「本当のお母さん」を求める想いは地続きである。ユングの言うグレート・マザーの負の側面、呑みこむものとしての側面をミュウが有していることから、彼女はすみれにとって、訣別すべき母なるものであると言え

よう。

すみれの主体性と「思考」を取り戻し、現実世界へつなぎとめる存在がぼくである。すみれは、ローマからぼくに手紙を送る際、「自分が自分でないようなんだか不思議な気分を味わっています」。「ぐっすり」と眠りこんでいるあいだに、誰かの手でいったんばらばらの部品に分解されて、それから大急ぎで組み立てられたみたいな感じがすると語っている。しかし、そのような「ばらばら」に「分解されたような感覚は、ぼくに「手紙を書いているうちに」「薄らいできた」と続く。すみれには自身が書いた原稿を見せることのできる相手は「この広い世界にぼく一人しかいない」。彼女はしばしば、ぼくから受けた助言を自身の文章に取り入れている。例えば、〈文書1〉の「Kの言うフィクション||トランスミッション説はなかなか説得的だ」という一文は、ぼくの「世界のたいいていの人は、自分の身をフィクションの中に置いている」。「それは現実の荒々しい世界とのあいだに置かれたトランスミッションのようなものなんだよ。外からやってくる力の作用を、歯車を使ってうまく調整し、受け入れやすく変換していく」という発言が基になっている。ぼくの語った犬の喉を切つてその血をかけることで「呪術的な力」を付与する中国の城壁の話もまた〈文書1〉に「私はナイフを研ぎ、犬の喉をどこかで切らなくてほならない」と用いられている。このことから、すみれにとってぼくとは、自身に文章を書くことを促し、なおかつ「ばらばら」になったような感覚を統一させ、現実世界につなぎとめる存在であると

言える。

それ故に、すみれの現実世界Ⅱ「こちら側」への帰還は、「あちら側」との訣別、すなわちミュウという象徴的な母との訣別を意味する。自身の帰還を告げる際、ミュウについて一切の言及がないのはこのためである。そして、象徴的な母との訣別は、「わたしはどこかでどこかわけのわからないところで何かの喉を切ったんだと思う」とあるように、通過儀礼としての暴力が伴ったのである。

おわりに

本章では『スプートニクの恋人』に表れる〈コミットメント〉と暴力の結びつきがいかなるものかを論じた。本作品に表れる暴力は、それを行使する主体が囚われていた孤独な幼少期と訣別するための通過儀礼として機能している。これによって、母子の精神的な癒着から独立した個人へと転換することができるのである。ぼくとすみれは訣別すべきものを理解し、通過儀礼を果たすことで互いを必要とし、結び付くことができる。これが本作品における〈コミットメント〉である。

象徴的な母殺しは、男女のペアによる〈コミットメント〉のために必要な通過儀礼であるが、その一方で母子のつながりは断ち切られたままになってしまったとも言える。共時的な男女のつながりを対

象とする〈コミットメント〉の背後で見逃された関係性は保持され得るものなのか。それについては〈継承〉という概念を踏まえながら三章で詳しく論じる。

(注)

- (1) 村上春樹『アンダーグラウンド』、講談社、一九九七年三月。
- (2) 村上春樹『約束された場所で』、文藝春秋、一九九八年二月。
- (3) 村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』村上春樹インタビュー集1997-2009』、文藝春秋、二〇一〇年九月、六〇頁。初出は『広告批評』、二二二号、マドラ出版、一九九九年一〇月号。
- (4) 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第一部泥棒かささぎ編』、『ねじまき鳥クロニクル 第二部予言する鳥編』、新潮社、一九九四年四月。初出は『第一部』のみ「新潮」第八九卷第一〇号、一九九二年一〇月から「新潮」第九〇卷第八号、一九九三年八月。『ねじまき鳥クロニクル 第三部鳥刺し男編』、新潮社、一九九五年八月。
- (5) 村上春樹『村上春樹全作品 1990-2000』⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、講談社、二〇〇三年一月、一七二頁から一七三頁。初出は『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、岩波書店、一九九六年一二月。

- (6) 村上 前掲書(注5)と同じ、一八〇頁。
- (7) 松本常彦「孤独―村上春樹『スプートニクの恋人』」『國文学 解釈と教材の研究』46、二〇〇一年二月臨時増刊、六二頁。
- (8) 加藤典洋「行く者と行かれる者の連帯―村上春樹『スプートニクの恋人』」、『小説の未来』、朝日新聞社、二〇〇四年一月、三四頁から三五頁。
- (9) 清水良典『村上春樹はくせになる』(朝日新書004)、朝日新聞社、二〇〇六年一〇月、四四頁。
- (10) 清水 前掲書(注9)と同じ、四二頁。
- (11) 渡辺みえこ「村上春樹文学、最後の一人称―『スプートニクの恋人』における「ぼく」の物語と読者―」、『社会文学』16、二〇〇一年一二月、六六頁。
- (12) 宇佐美毅「非現実的な現実―村上春樹作品の二つの世界」をめぐって、『文学』八巻一号、二〇〇七年一月臨時増刊、二〇六頁。
- (13) 杉山祐紀「村上春樹『スプートニクの恋人』論―こちら／あちらの問題を軸として―」、『歴史文化社会論講座紀要』14、二〇一七年二月、八九頁。
- (14) 杉山 前掲論文(注13)と同じ、一〇三頁。
- (15) カール・グスタフ・ユング著 林道義訳『元型論』、紀伊國屋書店、一九九九年五月、一〇八頁。

## 第二章 村上春樹文学に表われる〈継承〉の端緒

はじめに

『猫を棄てる』<sup>①</sup>で顕在化した父子間の記憶の引き継ぎは、父なき世界を描いてきた村上文学の新たな一面を提示するものであった。本章の目的は、村上文学における引き継ぎが、どの時点から表れていたのか、元々それはいかなるものとして作品に表れていたのかという、引き継ぎの端緒について論じることである。一九九二年一月号の「本」に掲載された「アメリカ版・団塊の世代」には、既にその萌芽が表れている。

僕はずいぶん長いあいだ「世代なんて関係ない。個人がすべてだ」という考え方でそれなりに突っ張ってやってきたわけだけれど、僕らの世代にはやはり僕らの世代の独自の特質なり経験なりというものがあるし、そういう側面をもう一度洗い直して、それで今何ができるかということ<sup>②</sup>をあらためて考えてみるべき時期に来ているのかもしれない<sup>③</sup>。

村上春樹は自身が世代の一員、歴史を引き継ぎ、構成する存在であることを受け入れ、その上で何をすべきかという問いを有している。

『猫を棄てる』で注目すべきは、父親の戦争体験が語られ、この記憶を引き継ぐことに焦点が当てられていることである。村上春樹の関心事は、暴力やトラウマという負の遺産の引き継ぎではないか。少なくとも、村上のいう引き継ぎという行為は、負の遺産の引き継ぎを前提としているのではないだろうか。本論では、辞書的な意味での引き継ぎとの差別化を図るために、〈継承〉という語を用いる。これは村上が前提とする負の遺産の引き継ぎの意味を踏まえたものである。

第一節では『心臓を貫かれて』<sup>④</sup>の執筆によって確かなものとなった、人間とは暴力を引き継ぐ存在であるという認識が『ねじまき鳥クロニクル 第三部』<sup>⑤</sup>に影響を与えたことを論じる。第二節では、暴力を引き継ぐ存在としての人間という認識が、暴力という限定されたものから、〈継承〉という行為とどのような向き合いかという広範な問題意識へ拡大したことを論じる。そのために「トニー滝谷」と「レキシントンの幽霊」<sup>⑥</sup>を分析する。

### 第一節 暴力を引き継いだ存在という認識

『ねじまき鳥クロニクル 第三部 鳥刺し男編』には、綿谷ノボルの頭を野球のバットで割る僕が表れている。僕の暴力の行使は、先行研究では否定的に扱われている。鈴木智之は以下のように論じ

る。「僕」は、「綿谷」という敵との闘争に打ち勝って、「クミコ」の名を回復し、彼女に物語を授ける主体となる。「それは「僕」が「綿谷」と対称的な位置に立ち、鏡像的な似姿を獲得する過程にほかならない。「私たちが、日々の現実を更新し、自らの生を継続するためには、この世界に介入する「他なるもの」を、日々(バットで!)打倒し続けなければならない」。「つかのまの秩序を可能にしている権力の体现者は、今度は「僕」自身であるのかもしれない」<sup>(7)</sup>。鈴木は、僕が綿谷ノボルを暴力によって倒してしまったが故に、綿谷ノボルを継ぐ者として機能してしまう危険性が生じた」と論じている。このような暴力性は『ねじまき鳥クロニクル』以前の作品には見られなかった。暴力や死が描かれたとしても、『ダンス・ダンス・ダンス』<sup>(8)</sup>のように、語り手・僕の預かり知らぬところで行われたものである。五反田のキキ殺しは、ユキから「土の匂い。シャベル。夜。鳥の声。それくらい。あの女の人を絞め殺して、あの車でどこかに運んで埋めた」。「まるで儀式みたい。とても静かだわ。殺す方も殺される方もすごく静かなの」<sup>(9)</sup>と語られるのみである。つまり、『ねじまき鳥クロニクル』以前には、主人公が行う他者の身体を破壊するための暴力は表れていないと言える。

本作品において、主人公・僕による身体への直接的な暴力が表れた必然性は何か。それを論じるために、『心臓を貫かれて』との関連性を分析する。井上義夫は、『ねじまき鳥クロニクル 第三部』が『心臓を貫かれて』に影響を受けたことを以下のように論じる。

信じ難いことながら、処女作以降の村上春樹が丹精込めて育て上げ、日本の歴史に繋げるに至った着想と創作の装置を使い、殺人事件に帰結する自己自身の家族の血の記憶をノンフィクションとして著すアメリカ人が出現したのである。怖ろしいのはしかし、マイケル・ギルモアと村上春樹の「心がいちばん深いところで繋がっている」たことばかりではない。この作品が「誰かが誰かを求めている。声にならない声で。言葉にならない言葉で」といふ掉尾の文章に呼応するやうに梓行され、しかも「闇」の深さに関する村上春樹の予想を嘲笑ひながら、亡霊は悪霊として、確実に生者の血を棲家として生きてみるとしか思へないような事実を突きつけた点にある。(略)

一方で『ねじまき鳥』第三部を執筆しながら、同時に、自らの手で形をとる『心臓を貫かれて』といふもう一つの「闇」の力に押しまくられた。おそらく第三部が第一部第二部との間に齟齬を来たす不可解な謎を残して終わるのは、村上春樹が謂はば彼自身の分身によつて書かれた『心臓を貫かれて』の影響圏から脱け出せなかつたせみなのである。<sup>(10)</sup>

井上はマイケル・ギルモアを村上春樹の「分身」だと解釈しているが、それは過剰な考え方であろう。本論では、あくまで村上春樹が『心臓を貫かれて』を翻訳することで、暴力性と、その歴史に関して

影響を受けたこと、その影響が『ねじまき鳥クロニクル 第三部』に表れたことのみを踏まえ、論を展開していく。

『心臓を貫かれて』は『ねじまき鳥クロニクル 第三部 鳥刺し男編』の執筆と殆ど同時期に翻訳された作品である。村上春樹は『ねじまき鳥クロニクル』執筆の合間に「気分転換にこの本を翻訳していた。」もっと明るい話を訳していたら、『ねじまき鳥クロニクル』ももうちよつと違う小説になつていたかもしれない……というのは「言いすぎかな」と語っている。さらに、『心臓を貫かれて』の「訳者あとがき」で「本書を「トラウマのクロニクル」と呼ぶことも可能だろう」と記している。この言葉は、『心臓を貫かれて』から『ねじまき鳥クロニクル』への強い影響を感じさせるものである。影響を受けることで、村上春樹は以下の認識を作品に反映させた。一つ目は、他者と連帯するためには、常識や倫理から逸れたことを行うことになり得る。その覚悟が必要であるという認識である。二つ目は、あらゆる人間が暴力という歴史を引き継いだ存在であるという認識である。これを論証するために、まず、『心臓を貫かれて』と『ねじまき鳥クロニクル 第三部』との共通点を挙げる。次に、『心臓を貫かれて』が有する特異性と、それがいかに『ねじまき鳥クロニクル 第三部』に反映されたのかを論じる。

『心臓を貫かれて』は、著者であるマイケル・ギルモアが、兄・ゲイリー・ギルモアの死刑を語る実話である。本書の目的は「いったい何が夢を台なしにして」「多くの生命を破滅に追い込んだのかを、探

り当て」ること、そして家族との連帯感を獲得することである。そのために彼は「家族の過去」を語る。「家族の過去」を明らかにするためには、祖父父母の経歴を明らかにしなくてはならない。さらに、彼らが信仰していたモルモン教の歴史をも紐解く必要がある。本書で語られることの多くは、マイケル・ギルモアが生まれる前に起きたことや、彼が直接目撃し得なかつたことである。彼は兄・フランク・ジュニアからのインタビューや、生前母が残した録音テープ、様々な調査によって情報を得て、それらを再構築している。これらのことから、二つのことがわかる。一つ目は『心臓を貫かれて』が一八〇〇年代にまで遡るモルモン教の歴史から、「現在」までのクロニクルであること。それ故に村上春樹が本書を「トラウマのクロニクル」と呼ぶのであろう。二つ目は、「何が夢を台なしにし」「生命を破滅に追い込んだ」のかという謎を解き明かし、なおかつ家族との連帯感を得るために物語を語っていることである。

この特徴は『ねじまき鳥クロニクル 第三部 鳥刺し男編』にも共通する。シナモンは事実と想像を組み合わせることで失われたルーツを明らかにし、自分という存在がいかなるものを理解する。そして、それら一群の物語を「ねじまき鳥クロニクル」と名付けている。シナモンから「ねじまき鳥クロニクル # 8」を受け取ったことで、僕はクミコの謎を明らかにすること、彼女の物語を語ることで、意義を知る。この点に『心臓を貫かれて』からの影響がうかがえる。

次に、『心臓を貫かれて』が有する特異性と、それがいかに『ねじ



まき鳥クロニクル 第三部』に反映されたのかを論じる。本書の特性の一つ目は、「否定の遺産」を引き継ぎ、「荒廃」に辿り着くことになったとしても、兄たちとの連帯を望むマイケル・ギルモアの姿が表れていることである。彼は四人兄弟の中で唯一、父親から虐待を受けなかった。兄たちは父から激しい体罰を与えられたことが元凶となり、それぞれが「荒廃」へと向かっていく。マイケルは、兄たちが「同じ地獄を通り抜けなくてはならなかったが故に」「ほんものの兄弟であった」が、自分はそこに含まれていない、彼らとの連帯感を欠いていると言う。上巻の冒頭の「夢」には、マイケル以外の全員が入ってしまった「暗闇」に自身も入ることを望む彼の姿が描かれている。「暗闇」に入れないマイケルに向かってゲイリーは「あっちの暗闇の中でまた会おうぜ」と言って拳銃を手渡す。マイケルは「躊躇なく」「銃口を口の中に押し込」み「引き金を引く」。夢から覚めた彼は「夢の中に戻っていきたいと思う」。彼は自らの命に代えても家族との連帯感を得たいのだろう。しかし、家族が離散してしまった「現在」では、もはやマイケルは、兄たちが体験した「地獄」を潜り抜けることはできない。そこで、彼が行ったことは失踪していた兄・フランク・ジュニアを探し出し、彼との会話によって連帯感を獲得することである。マイケルは、フランク・ジュニアとの会話によって「これがこの広い世界で、僕に残された家族のすべてなのかもしれない。でもそれで不足はないじゃないか」と考えることができる。調査の中で、フランク・ジュニアが四人兄弟の中で唯一、父親が違

とが判明する。二人の間には「知りえた事実や風聞はどんなものであれ、たがいに教えあうという約束」があり、マイケルはその事実を兄に伝える。フランク・ジュニアは「俺が知りたいのは、おまえと俺が違う父親の子供であっても、俺たちはまだ兄弟同士なのかどうかということだ」と問う。マイケルが兄たちと同じ「地獄」を潜り抜けなかったことを引け目に感じていた一方で、フランク・ジュニアは兄弟全員を連帯する者と見なしていたのである。マイケルは「僕らはいつまでも変わることはない兄弟だ」。『僕だってこんなことは話したくなかった』、「口にするのは辛かったよ」と言う。兄は「俺たち家族に起こったことで、口にするのが辛くないことがあるか」と言う。この挿話から、マイケルは「辛さ」を共有することで、自身と家族との連帯感を取り戻すことができたと言える。

『心臓を貫かれて』の特異性とは、身を滅ぼしていった家族との連帯感を獲得するために、マイケル・ギルモアもまた彼らが経験した「辛さ」を反復することである。それはマイケルの成功や発展に結びつくものとは言いがたい。それでもなお、連帯感を得ようとする姿勢が本書の特異性の一つであると考える。

連帯感を獲得するために、すなわち〈コミットメント〉を果たすために「同じ地獄を通り抜け」ようとする姿勢が『ねじまき鳥クロニクル 第三部』に反映されている。この場合の〈コミットメント〉とは、村上春樹の語る「井戸」を掘って掘っていくと、そこでまったく異なるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメント<sup>(1)</sup>」

である。これは僕とクミコが「つながる」ためには、通過儀礼を経験しなくてはならないことである。通過儀礼とは、僕の直接的な暴力の行使である。僕はクミコと〈コミットメント〉を果たすために謎解きをする。解かれた謎は、クミコがいかに暴力の潜在、顕在する場にいたかということであった。僕は綿谷ノボルがクミコの姉を「汚して傷つけた」ことで、彼女は結果的に死んでしまったという結論に至っている。それは根拠のない空想ではなく、加納クレタが同じように損なわれたという例がある。そして、僕はクミコもまた「かつてお姉さんが果たしていた役割の継承を」綿谷ノボルに求められたと語る。そのような状況下で、クミコは「たくさんの男と寝る」ことで、僕を傷つける主体へと変貌させられてしまった。彼女と〈コミットメント〉を果たすには、僕も同じように暴力を潜り抜けてはならなかったのではないか。それは僕の安全や無垢さを損ないかねない。しかし、それでもなお、彼女と〈コミットメント〉を果たしたいという意思を持っていたのであろう。危険を冒してまで〈コミットメント〉を果たそうとする僕の姿勢は、「荒廃」に辿り着くことになっても、家族との連帯感を獲得しようとするマイケル・ギルモアの姿勢と相似形である。『心臓を貫かれて』の影響を受けたことで、直接的な暴力を行使する主体になっても、クミコと〈コミットメント〉を果たそうとする僕が表れることになったと考える。吉田春生の指摘するように、暴力によって「決着をつける」という行為は「村上文学にふさわしいものではない」<sup>(13)</sup>。村上春樹の

作品に表れる「ふさわしさ」という範疇を超えて、『ねじまき鳥クロニクル 第三部』は成立したのである。そして、その「ふさわしさ」の範疇を超えさせることになった作品が『心臓を貫かれて』である。

『心臓を貫かれて』の有する特異性はもう一つある。それは、人間とは例外なく暴力を引き継いだ存在であるという認識である。本書の下巻に、ケネディー大統領の暗殺についての挿話がある。マイケル・ギルモアはその件について、以下の見解を示している。

僕らのうちの誰も、自分たちの生活の中にある暴力については一言も語らなかつた。自分たちの心の中に存在するということすら考えつかないみたいだ。考えてみれば滑稽なことだ。その暗部がもつとも醜悪なたちをとって外に噴き出したとき、アメリカの流血の歴史に、新たな歴史的なエピソードが加わったのである。

マイケルはあらゆる人間が、暴力という歴史を引き継ぐ存在であるにもかかわらず、誰もそれを認識していないと指摘している。彼の認識とは、あらゆる人間が暴力を行使する主体となり得る危険性、暴力を被る危険性のどちらも有しているが、それを認めず、あたかも自身を無垢であると信じ切っていることだろう。「訳者あとがき」で、村上春樹も「ゲイリー・ギルモアの呪縛と悲劇は」「アメリカという国家の呪縛と悲劇の再現である」。「歴史的に見てアメリ

カそのものが、激しい暴力によって勝ち取られ篡奪された国家である」と、マイケルの認識と重なり合う発言をしている。さらに、『辺境・近境』の「ノモンハンの鉄の墓場」には、「そこにはやはり以前と同じような密閉された国家組織なり理念なりが脈々と息づいているのではあるまいか」。「またいつかその過剰な圧力を、どこかに向けて激しい勢いで噴き出すのではあるまいか」とある。村上春樹は、日本人が潜在的な暴力性を引き継いでしまった存在であると理解している。「ノモンハンの鉄の墓場」は、一九九四年六月にノモンハンを訪れたこと、それ以前から抱いていたノモンハン戦争への関心から成り立っている。すなわち、村上春樹は『心臓を貫かれて』を翻訳する以前から、人間は暴力を引き継いでいるという認識を有していたのである。『心臓を貫かれて』に表れるこの暴力観は、村上春樹の有していた認識を確かなものにしたのであろう。村上春樹は以下のように発言している。

父親から遺伝子として血として引き継いできた地下二階の部分、これは引き継ぐものだと僕は思うんですよ。多かれ少なかれ子どもというものは親からそういうものを引き継いでいくものです。呪いであれ祝福であれ、それはもう血の中に入っているものです。だし、それは古代にまで遡っていけるものだというふうに僕は考えているわけです。(略)そこには古代の闇みたいなものがあり、そこで人が感じた恐怖とか、怒りとか、悲しみとかいうもの

は綿々と続いているものだと思うんです。(15)

これは、人間とは、受け入れがたい負の要素をも引き継ぐ存在であるという認識である。さらに、「古代の闇」とは、暴力とも結びついている。『ねじまき鳥クロニクル 第三部』で、クミコの謎解きをする僕は、綿谷ノボルが「引きずりだすものは、暴力と血に宿命的にまみれている。それは歴史の奥にあるいちばん深い暗闇にまでまっすぐ結びついている」と語る。村上春樹の言う「古代の闇」とは、僕の言う「歴史の奥にあるいちばん深い暗闇」と言い換えることが可能であろう。村上春樹は誰もが暴力と関わり合う可能性を潜在的に有していると認識しているのである。引用した発言は『海辺のカフカ』に関するものであるが、『ねじまき鳥クロニクル 第三部』にも共通して言えることである。『心臓を貫かれて』に表れる、人間とは暴力を引き継ぐ存在であるという認識が、元々村上春樹が抱いていた暴力観を確かなものにさせることになったと考える。それは、『ねじまき鳥クロニクル 第三部』で僕が暴力を行使する根拠となり得たのである。

先に挙げた鈴木<sup>1</sup>の疑問、すなわち、暴力を行使したことで僕が第二の綿谷ノボルになる危険性を潜在的に有してしまったのではないかという問いは無効になるだろう。何故なら、村上春樹にとって、人間とは誰しも暴力を引き継いだ存在であり、常に暴力を行使し、人々を支配してしまう危険性を潜在的に有している存在であるためであ

る。要するに、鈴木之疑問は人間が無垢であるという認識から成り立っているが、そもそも村上春樹は人間が無垢な存在ではないという認識に立っている。そして、無垢ではない人間が、それを認識した上で救済を模索することに意義を見出している。その姿勢は、『心臓を貫かれて』の「訳者あとがき」に以下のように表れている。「ある種の精神の傷は、一定のポイントを越えてしまえば、人間にとって治癒不可能なものになる。それはもはや傷として完結するしかないのだ」ということを、僕は理解できなかったような気がする。「我々はそれをひとつの事実と認め、受け入れなくてはならない。そしてその場所から新たな世界観をスタートさせることによって、もうひとつ上の次元の救済の可能性を追求していくことができるのではないか」。戦争を通して暴力が行使されたこと、その暴力を経て「今」があることは自明の事実である。しかし、その事実を日常的に意識する機会が多いとは言えない。ましてや、いつか再び暴力を発現してしまうかもしれないという潜在的な危険性を引き継いでいることに思い至ることは殆どないだろう。自明の事実でありながら忘れ去られているこの認識を、村上春樹は『心臓を貫かれて』の翻訳と『ねじまき鳥クロニクル 第三部』によって顕在化させている。

## 第二節 〈継承〉に対する態度

### ―「トニー滝谷」と「レキシントンの幽霊」―

本節では村上春樹の問題意識が、暴力の引き継ぎという限定されたものから、〈継承〉という行為そのものへと拡大したことを論じる。すなわち、〈継承〉とどのように向き合うべきかという問題である。〈継承〉を何の批判もなく受け入れることが適切なことなのか。自らの意志で〈継承〉を拒むことができるのか。このような疑問を提出した作品が、「トニー滝谷」と「レキシントンの幽霊」である。

この二作品には物語の内容において共通点と相違点がある。共通点は、トニー滝谷と「レキシントンの幽霊」のケイシーは共に亡き父から膨大な数のジャズ・レコードを遺されている点である。そして、最終的に、二人とも孤独に陥ってしまうという点である。相違点は、トニー滝谷はジャズ・レコードを全て処分したが、ケイシーは「一枚一枚」「大事に保存」している点である。「レキシントンの幽霊」は「トニー滝谷」が発表されてから五年後に書かれたものである。この共通点と相違点を踏まえると、五年前の作品である「トニー滝谷」と対になるように「レキシントンの幽霊」が成立したと言えよう。つまり、トニー滝谷を相対化するために、「レキシントンの幽霊」が書かれたということである。

藤井省三は、「戦争体験の忘却という罪を犯した父を持つ息子が、再び社会に対する無関心という罪を犯して孤独という罰を受ける」

物語として「トニー滝谷」を論じる。さらに、トニー滝谷を「歴史に  
対する永遠の傍観者」<sup>(16)</sup>と述べている。本論では、歴史の傍観者Ⅱ  
トニー滝谷という解釈を踏まえながら、「トニー滝谷」、「レキシント  
ンの幽霊」を比較することで、藤井とは異なる分析を展開していく。

「トニー滝谷」と「レキシントンの幽霊」の比較は、既に周情によ  
って行われている。周はトニー滝谷とケイシーが共に亡き父から膨  
大な数のジャズ・レコードを遺されたという共通点があること、そ  
の遺品に対して両者が正反対の態度をとったことを指摘している。  
しかし、周の論点は人称の違いにあり、結論は以下の通りである。

「レキシントンの幽霊」は「僕」の表現により、ケイシーの父親へ  
の感情が具現化され、物語の力点が父子関係に置かれているように  
も読み取れる。「僕」は、自分と他者に対する態度が変化する一方  
で、一人称の視点に縛られず、全知全能の三人称的視点も織り込ま  
れている人物である。こうした一人称機能と三人称機能との交錯に  
よって、この作品は、小説家<sup>(17)</sup>である「僕」の自己言及の物語でもあ  
るように描かれている。周の論点とは異なり、本論の関心事は、  
トニー滝谷とケイシーが、どのように〈継承〉と向き合ったかであ  
る。周の論と本論が異なることを先に明示しておく。

トニー滝谷は、亡き妻と父から遺された品を〈継承〉しないことで  
「本当にひとりぼっち」になってしまふ。妻の遺品である膨大な数  
の衣類と、父の遺品である「古いジャズ・レコードの膨大なコレクシ  
ョン」は当人の生涯や個性を象徴するものである。妻の膨大な数の

衣類は「毎日二回着替えをしても、全部の服を着こなすのに二年近  
くかか」る程の数である。彼女は、トニー滝谷と出会う以前から「洋  
服が好き」で「お給料のほとんど」を「洋服代に」費やしている。彼  
女は結婚前から衣類を偏愛し、衣類を購入することが彼女の生活の  
重要事項である。このような依存状態から脱するために、彼女は「買  
ったばかりでまだ袖を通していないコートとワンピースを返品」す  
るも、その帰り道に交通事故に遭い死んでしまう。事故が起きるま  
での様子は以下のように語られている。

交差点の一番前に停まって信号を待っているあいだ、彼女は  
ずっとそのコートとワンピースのことを考えていた。それがど  
んな色をしてどんな恰好をしていたか、どんな手触りだったか、  
彼女ははつきりと記憶していた。今日の前にあるもののように、  
細部まで鮮明に思い浮かべることができた。額に汗が浮かんで  
くるのが感じられた。ハンドルの上に両肘をついたまま、大きく  
息を吸い込んだ。そして目を閉じた。目を開けたとき、信号が青  
に変わるのが見えた。彼女ははじかれたように思い切りアクセ  
ルを踏み込んだ。

そのとき、交差点を黄色の信号で無理に突っ切ろうとした大  
型トラックが彼女の運転するブルーのルノー・サンクの鼻先に  
横からフルスピードで突っ込んできた。彼女には何かを感じる  
暇さえなかった。

この引用から、彼女が死ぬ瞬間まで衣類について考えていたことがわかる。もちろん、遺された人々には彼女が衣類のことを考えていたことまでは理解できない。しかし、少なくとも、衣類を返品するためにブティックを訪れた帰り道に交通事故に遭ったことは明白な事実である。彼女の死は衣類抜きには語るができないだろう。衣類とは、彼女を象徴するものである。彼女の個性や生活、そして死を語る上で衣類は欠くことのできない重要な要素である。

妻を象徴する衣類を処分することで、トニー滝谷は孤独に陥ってしまう。元々、トニー滝谷が彼女に魅かれたきっかけは、彼女の衣類の着こなし方にある。「彼女はまるで遠い世界へと飛び立つ鳥が特別な風を身にまとうように、とても自然にとっても優美に服をまと」とい、「服の方も彼女の身にまとわれることによつて、新たな生命を獲得したかのように」見える程である。彼女の魅力は衣類の着こなし方と不可分のものであり、彼はそのことを理解していた。それにもかかわらず、彼は妻の遺品を「何の意味も持たないただの古ぼけた服」と見なすようになる。そして、亡き妻の衣類を「見ているうちにだんだん息苦しくな」り、最終的に、「古着屋」に「服を全部引き取らせ」る。トニー滝谷は「ときどき」、「からっぽになったかつての衣装室」に入つて「一時間も二時間もその床に座つて壁をじつと眺めてい」る。その時の彼の心情は以下のように語られている。「かつてそこにあったものを思い出すことができなくなっていた。その色やにおい

の記憶もいつしか消えてしまった。そしてかつて抱いたあの鮮やかな感情さえもが、記憶の領域の外へとあとずさりするように退いていった。「そこに触知できるのはかつて存在したものがあとに残していった欠落感だけだった。時には妻の顔さえうまく思い出せなくなるころがあった」。このような「欠落感」は当然のものだろう。彼は妻の生を象徴するものを処分してしまつたのである。彼は、本来ならば失わずに済むはずだった思い出まで捨て去り、孤独に陥ってしまったと言える。

彼女の「死んだ二年後に」、父・滝谷省三郎が「肝臓の癌で死」ぬ。父が遺したものは「形見の楽器と、古いジャズ・レコードの膨大なコレクション」である。これらの遺品は、彼の人生を語る上で欠かせないものである。父は「戦前から少しは名を知られたジャズ・トロンボーン吹き」であり、ジャズ・トロンボーン奏者として生計を立てていた。「太平洋戦争の始まる四年ばかり前に、女の絡んだ面倒を起し東京を離れなくてはならなく」なつた際には、「楽器ひとつを持って中国にわたつ」ている。「日中戦争から真珠湾攻撃、そして原爆投下へと到る戦乱激動の時代を」「上海のナイトクラブで気楽にトロンボーンを吹いて過ごした」彼は、戦後日本に戻る。日本でも「小さなジャズ・バンドを結成し、米軍基地をめぐる」ことで生計を立てる。トニー滝谷が生まれた後も「しょっちゅう楽団を率いて演奏旅行に出」、息子が「ひっぱりだこのイラストレーターになる」までの間、父は「トロンボーンを悠々と吹きつづけていた」。これらのことから、

ジャズやジャズ・レコードのコレクションは、父の人生を語る上で欠かせないもの、彼を象徴するものであると言える。それにもかかわらず、トニー滝谷は父の遺品を全て処分してしまう。その理由は、「レコードの山を家の中に抱え込んでいること」で「ときどきひどく息苦しくなる」ためである。そして、遺品を全て処分することで、「トニー滝谷は今度こそ本当にひとりぼっちになっ」てしまったと語られ、物語は終わる。この物語は〈継承〉を拒むことで死者と共有していた記憶や絆をも捨て去ることを意味している。彼が最終的に孤独に陥った原因は、遺品をただの物質と見なしてしまったが故のことである。本来ならば、遺品がトニー滝谷と死者たちを結びつけるもの、彼らとの記憶を喚起するものである。しかし、彼は遺品のそのような性質を「息苦し」いものと感じ、処分する。彼の閉塞感は、「息苦し」という語以外にも、「煩わし」という語でも語られている。彼は死者との結びつきを、単に自身を束縛するものと捉えてしまっていたのだろう。トニー滝谷は、〈継承〉を拒否することで、死者との連帯をも捨て去り、孤独に陥ったと考えられる。

一方、「レキシントンの幽霊」のケイシーは、進んで〈継承〉を行うことで孤独に陥る。ケイシーの父は「ジャズの熱烈なファン」で、レコードのコレクションは「量的にも」「質的にも」「舌を巻くほど完璧なもの」である。一方のケイシーは「どちらかといえばクラシック音楽の愛好者」である。そんなケイシーが「ほとんど奇跡に近い」程、完璧な状態を保ったまま、「一枚たりとも処分せず」に「大事に保存

して」いることは、父への愛のなせる行いだと語られている。彼が父から〈継承〉したものはそれだけではない。愛する者の死をきっかけに行われる、深い眠りをも〈継承〉している。「自分の手で獲得したものを愛する」父は、息子・ケイシーよりも妻の方を深く愛していた。そんな妻が「ヨットの事故で死んだ」際、父は「三週間のあいだ」「眠り続ける」。そして、ケイシーもまた、「世界中の誰よりも」「愛して」る父を亡くしたことで「二週間くらい」深く眠り続ける。その深い眠りについて、ケイシーは「まるで特別な血統の儀式でも継承するみたい」だと語っている。この眠りを〈継承〉したことで、彼は「母が亡くなったときに父が感じていたはずのことを」「ようやく理解することができた」と言う。ケイシーは〈継承〉を行うことで、亡き父との結びつきを深めていると言える。

それによって、むしろ彼の生は過去に規定され、孤独に陥る。母が死に、父が深い眠りに就いた際、ケイシー少年は「あの広い屋敷の中で、まったくのひとりぼっちで、世界中から見捨てられたように感じ」ている。彼にとつて、これ程までの孤独感は、二度と体験したくない恐ろしいものであったろう。それにもかかわらず、彼の生き方は、「広い屋敷の中で、まったくのひとりぼっち」に至るために、知らず知らずのうちに、自ら用意しているようである。実際、ジェレミーが不在の「現在」、「僕が今ここで死んでも、世界中の誰も、僕のためにそんなに深く眠ってはくれない」と言うように、ケイシーは「広い屋敷の中で、まったくのひとりぼっち」になってしまった。そもそ

も、〈継承〉は屋敷という空間で行われたことであり、ケイシーが〈継承〉に拘れば拘る程、彼は屋敷に留まらざるを得ない。そして、屋敷に留まることは「広い屋敷の中で、まったくのひとりぼっち」になる危険性を内包している。これらのことから、〈継承〉という行為によ

って、ケイシーの生は規定され、そして孤独に陥ってしまったと言える。ケイシーが最終的に孤独に陥ることは、死者との結びつきに終始した結果である。彼は母親を亡くしたジェレミーの孤独を理解できない。また、語り手・僕からも理解されることはない。ケイシーの在り方は、亡き父との結びつきを深めるものであったが、生きている人々との結びつきを希薄にしてしまうものでもあった。トニー滝谷とケイシーの〈継承〉との向き合い方は正反対のものであったが、両者が孤独に陥るといふ結果は共通している。トニー滝谷の孤独は、死者との記憶や絆を捨て去ってしまったが故にもたらされたものである。ケイシーの孤独は、死者との結びつきを重要視するあまり、自身を屋敷に閉じ込め、生きている人々と理解し合うことができなかつたが故のものである。

村上春樹が、何故、正反対の行為から同一の結果を設定したのかを考える必要がある。より具体的には、先に書かれていた「トニー滝谷」の結末を打ち消すような作品、「レキシントンの幽霊」を書いたのかという問題である。それは、『ねじまき鳥クロニクル 第三部』で表れた、暴力の引き継ぎという問題が、〈継承〉という行為そのものとのように向き合うかという問題に転換した結果である。『村上

春樹、河合隼雄に会いに行く』で、村上春樹は以下のように語っている。

いまの日本の社会が、戦争が終わって、いろいろつくり直されても、本質的には何も変わっていない、ということに気がついてくる。それがぼくが『ねじまき鳥クロニクル』のなかで、ノモンハンを書きたかったひとつの理由でもあるのです。自分とは何かということはずっとさかのぼっていくと、社会と歴史ということ全体の洗い直しに行き着かざるをえない、ということになってしまふのです。<sup>(18)</sup>

『ねじまき鳥クロニクル』という小説をいま振り返ってみると、だんだん見えてきたのだけれども、自分の中における歴史的暴力の認識があつて、これからどういう方向を自分が見つけていかなくちやいけないのか、というところにいるんだと思うのです。でもそれが僕をどこに連れていくかということになると、僕自身にもよくわかりません。<sup>(19)</sup>

これらの引用から、自分とは何かという疑問を追求するためには、歴史を理解しなくてはならない。その歴史は暴力と結びついているという認識を村上春樹が有していたと言える。すなわち、個人であっても連綿と連なる暴力という歴史によって形成されているという



ことである。一方で、その認識を越えて「どういう方向」を「見つけていかなくちやいけないか」という自問に対する答えはまだわからないとも語っている。河合隼雄との対談は一九九五年一月に行われた。その一年後に『レキシントンの幽霊』が刊行されたことを踏まえると、村上春樹は、「レキシントンの幽霊」で新たな認識の表出を試みたと言えるのではないか。それは、暴力の引き継ぎという限定された問題から、〈継承〉という行為そのものとのように向き合うかという広範な問題への転換だと考える。この問題を提出するために、「トニー滝谷」と対になる作品、「レキシントンの幽霊」が書かれたのである。トニー滝谷とケイシーは〈継承〉に対して相反する態度を取るが、どちらも孤独に陥るという結末が設定されており、両者は相対化されている。しかし、その問題に対する明確な答えを提出するには至らず、〈継承〉を拒むトニー滝谷を相対化させる作品を書くに留まった。その意味では、「レキシントンの幽霊」は過渡期的なものであると言える。村上春樹は『若い読者のための短編小説案内』<sup>(20)</sup>で、短編小説を「ひとつの実験の場」として捉えていると語る。「いろんな新しいことや、ふと思いついたことを試してみて、それがうまく機能するか、発展性があるかどうかをたしかめてみるわけです。もし発展性があるとしたら、それは次の長編小説の出だしとして取り込まれたり、何らかのかたちで部分的に用いられたりすることにになります」。「極端な言い方をすれば、「失敗してこそその短編小説」なのです」。この引用を踏まえると、「レキシントンの幽霊」が

過渡期的な作品に留まったことは、村上春樹にとって当然のことであろう。〈継承〉とどのように向き合うかという問題に挑戦するための「実験の場」として、「レキシントンの幽霊」が設定されていたのである。以上のことを踏まえて、村上春樹が、暴力の引き継ぎという問題から、〈継承〉そのものとのように向き合うべきかという問題意識を有していたと考えられる。

おわりに

『猫を棄てる』で顕在化した父子間における記憶の引き継ぎ、本章でいう〈継承〉は、『心臓を貫かれて』の翻訳、それと同時に行われた『ねじまき鳥クロニクル 第三部』の執筆時に既に伏流していた。元々それは、人間は誰もが暴力という負の遺産を引き継ぐ存在であるという恐るべき認識であった。暴力の引き継ぎという限定された関心が、引き継ぎという行為そのものといかに向き合うべきかという広範な問題へと拡大した。

〈継承〉を拒むことで孤独に陥るトニー滝谷と、それを進んで受け入れることで孤独に陥るケイシーのどちらも描くことで、相反する二つの態度は相対化された。換言すると、この時点では相対化にとどまり、村上文学の方向性として〈継承〉といかに向き合うべきか定まっていなかったのである。この問題に対する答えの提出は『海辺

のカフカ』で行われる。次章で、本作品における〈継承〉と〈コミットメント〉を論じる。

先に引用したように、村上春樹は『ねじまき鳥クロニクル』を自身の文学における「第三ステップ」だと理解している。「まず、アフォーリズム、データコメントがあつて、次に物語を語るという段階があつて」、「それでも何か足りないというのが自分でわかつてきたんです。その部分で、コミットメントということが関わってくるんです。しょうね」。この発言を受け入れる形で、村上文学の受容、読解は行われてきた。しかし〈コミットメント〉と同時に〈継承〉の問題も表れていたのである。〈コミットメント〉の背後で見逃されてきた〈継承〉というテーマが深化し『猫を棄てる』が書かれたと考えられる。〈継承〉という観点から作品を考察することで、村上文学の側面、すなわち、暴力という負の遺産をも引き継がなくてはならないという責任感の表れや、親世代との通時的なつながりへのまなざしに言及できるようになる。

(注)

(1) 村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』、文藝春秋、二〇二〇年四月、二四〇頁から二六七頁。初出は村上春樹「自らのルーツを初めて綴った猫を棄てる 父親について語るときに僕の語ること」、「文藝春秋」第九七巻第六号、二〇一九年六月。

(2) 村上春樹『やがて哀しき外国語』、講談社、一九九四年二月、六二頁。初出は「アメリカ版・団塊の世代」、「本」一九九二年一〇月。

(3) 村上春樹『心臓を貫かれて』、文藝春秋、一九九六年一〇月。

(4) 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第三部 鳥刺し男編』、新潮社、一九九五年五月。

(5) 村上春樹「トニー滝谷」のショート・バージョンの初出は「文藝春秋」、第六八巻第七号、一九九一年七月。ロング・バージョンの初出は『村上春樹全作品 1979～1989』⑧、講談社、一九九一年七月。後に『レキシントンの幽霊』、文藝春秋、一九九六年一月に収録された。

(6) 村上春樹「レキシントンの幽霊」のショート・バージョンの初出は「群像」、第五一卷一〇号、一九九六年一〇月。ロング・バージョンの初出は『レキシントンの幽霊』、文藝春秋、一九九六年一二月。

(7) 鈴木智之『村上春樹の物語の条件 『ノルウェイの森』から『ねじまき鳥クロニクル』へ』、青弓社、二〇〇九年八月、三三五から三三六頁。

(8) 村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』、講談社、一九八八年一〇月。

(9) 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989』⑦ ダンス・ダンス・ダンス』、講談社、一九九一年五月、五一六頁。

- (10) 井上義夫『村上春樹と日本の記憶』、新潮社、一九九九年七月、二八三から二八五頁。
- (11) 村上春樹『村上春樹 翻訳(ほとんど) 全仕事』、中央公論社、二〇一七年三月、四四頁。
- (12) 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』⑦ 約束された場所 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、講談社、二〇〇三年一月、七〇頁から七一頁。初出は『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、岩波書店、一九九六年二月。
- (13) 吉田春生『村上春樹、転換する』、彩流社、一九九七年一月、二〇八頁。
- (14) 村上春樹「ノモンハンの鉄の墓場」、『辺境、近境』、新潮社、一九九八年、一四〇頁。
- (15) 村上春樹『「海辺のカフカ」を語る』、『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997-2009』、文藝春秋、二〇一〇年九月、一一一頁。初出は『海辺のカフカを語る』、『文學界』第五七巻第四号、二〇〇三年四月。
- (16) 藤井省三『村上春樹のなかの中国』(朝日選書 826)、朝日新聞社、二〇〇七年七月、五九から六〇頁。
- (17) 周倩『「レキシントンの幽霊」論——一人称の変容を中心に』、『地域政策科学研究』、二〇一八年三月、七〇頁。
- (18) 村上 前掲書(注12)と同じ、二八五頁。
- (19) 村上 前掲書(注12)と同じ、三六五頁から三六六頁。
- (20) 村上春樹『若い読者のための短編小説案内』、文藝春秋、二〇〇四年一〇月、一三頁から一五頁。
- (21) 村上 前掲書(注12)と同じ、二九二頁。

### 第三章 『海辺のカフカ』論

#### — 象徴的な母殺しとへ継承について —

はじめに

『海辺のカフカ』は二〇〇二年九月に新潮社より刊行された、村上春樹の書下ろしの長編小説である。

本作品をめぐる研究は、主に精神分析による解釈をしたもの、暴力描写を分析したものの二つが主流を占めている。前者に関して、加藤典洋は、「この小説は、現実の唯一性を失った解離性同一性障害のうちにある少年の、そこからの回復を、内側から描こうという小説なのである」と結論づけた。木部則雄は、カフカ少年が佐伯に「ゆるし」を与える場面に注目し、「ここで「抑うつポジション」の心的進展が認められ、理想化された母親と残酷な母親というスプリットイングは、統合された。カフカの成長は、抑うつポジションへの心的布置の進展と総括することができる」と論じている。このように精神分析から『海辺のカフカ』を解釈すると、カフカ少年の精神の回復の過程がわかる。

一方、後者に関しては暴力を論点に厳しい批判がなされている。小森陽一は、本作品を「処刑小説」とし、以下のように論じる。「戦争」という国家の組織的暴力によって、夫の命を奪われた、ナカタさんの担任の岡持先生が、自らが過剰な性欲を抱いた結果、ナカタ少

年に暴力を揮ったことを理由に、夫の戦死を自らの罪に対する罰として受け入れてしまっている。「政治的セクトによる組織的暴力の犠牲となった恋人の死後、ずっと文字で書きつづけてきた佐伯さんの「三冊のファイル」の焼却、すなわちテキストの抹殺という形で、二度にわたる〈精神のある人間として呼吸する女たち〉の精神の殺戮」が行われた。それが『海辺のカフカ』の「処刑小説としての基本設定」である。黒古一夫は『海辺のカフカ』の暴力性を梃子に村上春樹の作家としての在り方を批判している。

「癒し」と「コミットメント」は、精神の在り様として全くベクトルが逆である。この時代がもたらす「暴力」と正対し「コミットメント」しようとする精神の働きを削ぎ、その「暴力」を消極的にも承認してしまうのが「癒し」だから、と言い換えることもできる。現在の小説家に求められているのは「癒し」によってこの時代の「悪意」（暴力はその典型）を隠蔽するのではなく、その本質<sup>4</sup>核心を暴き出すことではないか

『海辺のカフカ』を執筆した村上春樹に、黒古は「悪意」（暴力はその典型）の「隠蔽」を読み取った。それと同じく、川村湊は、『海辺のカフカ』は、空白や空虚や欠落の多い小説である。「それらの欠落の部分には暴力が充当される」。<sup>5</sup>しかし、それは作品上では表現されることも、表示されることもない」と論じ、村上春樹が暴力に

ついで沈黙していると結論づけている。精神分析によって解釈した場合、『海辺のカフカ』から回復を読み取ることができるが、暴力を分析すると、「隠蔽」や「沈黙」、「裏切り」という、作家としての村上春樹の無責任さを読み取ることができる。特に小森は「〈救い〉と〈救済〉の方向でのみ」『海辺のカフカ』を読み、「〈恐怖〉」を感じる読者が「存在していなかった」ことに「強い危惧を感じ」るとし、本作品を回復という文脈から読むことを否定している。

一つの作品に全く異なる二つの結論が提示されている理由は、奇数章と偶数章に対する分析の違いによるものだと考えられる。カフカ少年の物語が描かれる奇数章では、彼の成長に伴う癒しと救済を読み取ることができる。一方、戦時下の暴力を通して損なわれてしまったナカタの物語が描かれる偶数章では、暴力や戦争の問題を読み取ることができる。また、ナカタはカフカ少年が行うはずであった父殺しを代行したことから、奇数章における暴力性は潜在的なものに留まるが、偶数章では顕在化しているという相違点によるものでもある。しかし、カフカ少年もまた暴力を行使した存在ではないか。奇数章における暴力性は、潜在的なものではなく、カフカ少年によつてはつきりとなされていると考える。それは、象徴的な母殺しという形をとる。

『スプートニクの恋人』<sup>7</sup>の主人公・ぼくとそのパートナー・すみれは、孤独な過去を象徴する母なるものを殺害することで、精神的な母子間の癒着から独立した個人となり、「コミットメント」を果た

すことが可能となった。「コミットメント」は、象徴的な母殺しという暴力の行使を前提としている。この暴力を行使することで「コミットメント」は可能になるが、ここで問題が浮上する。それは、象徴的な母殺しを行うことの危険性である。母なるものを殺害することは、それまで当人を形成してきたルーツの否定を意味する。自らのルーツを否定することは自己否定と同義である。そしてそれは死を志向する危険性すらある。『スプートニクの恋人』で行われた「コミットメント」と象徴的な母殺しは、このような危うさを内包するものであった。本章の第一節では、ジム・モリソンからの影響と『スプートニクの恋人』との関連性を分析し、『海辺のカフカ』には、母殺しによるルーツの否定を問題視する眼差しがあることを論じる。第二節では、カフカ少年の象徴的な母が佐伯であること、彼女と交わること象徴的な母殺しが行われることを論じる。そして象徴的な母殺しによる自己のルーツの否定からいかに回復できるか。この問題を「継承」を導入することで論じていく。第二章で論じたように、村上春樹は「トニー滝谷」と「レキシントンの幽霊」で「継承」といかに向き合うべきかという問いを提出した。その問いに対する答えは、佐伯という母なるものの意思と記憶を「継承」し、それを反復するのではなく、主体的に生きるために発展させることである。

## 第一節 象徴的な母殺しの危険性

『スプートニクの恋人』同様、『海辺のカフカ』でも、主人公・カフカ少年による象徴的な母殺しが表れている。カフカ少年は幼少期に母と離別している。それ以降、彼は「体育館の指導員とのやりとりや、一日置きにうちにかよってくるお手伝いさんとの簡単なやりとりをべつにすれば、そして学校でのどうしても必要な会話をべつにすれば」、「ほとんど誰とも口をきかな」いように過ごしている。学校には友達と言える存在はおらず、「クラスでは誰からも好かれなかった」と語られている。このような孤独には、父親との葛藤以上に、母親との離別が深く関係している。

誰も住むものがなくなった野方の家のことを僕は考える。それはたぶん今、閉ざされたままになっているはずだ。かまわない、閉ざされたままにしておけばいい、と僕は思う。しみこんだ血はしみこんだままにしておけばいいんだ。僕の知ったことじゃない。もう二度とそこに戻るつもりはない。その家は、つい最近の流血事件が起こる前からすでに、多くのものが死んでしまった場所だった。いや、多くのものごとが殺されてしまった場所だった。

この引用から、カフカ少年は父親と過ごした空間に対して未練や

執着を持っていないことがわかる。その一方で、彼は母親に対しては未練や執着を感じている。

僕には母に愛されるだけの資格がなかったのだろうか？

その問いかけは長い年月にわたって、僕の心をはげしく焼き、僕の魂をむしばみつづけてきた。母親に愛されなかったのは、僕自身に深い問題があったからではないのか。(略)

母は出ていく前に僕をしっかりと抱きしめることさえしなかった。ただひとときの言葉さえ残してくれなかった。彼女は僕から顔をそむけ、姉ひとりをつれてなにも言わずに家を出ていってしまった。(略)そしてそのそむけられた顔は、永遠に僕から遠ざけられている。

母親との離別、森を彷徨う「今」でもカフカ少年に孤独をもたらすものとして機能している。換言すると、カフカ少年から「永年に」「顔をそむけ」る母は、彼の孤独を増幅し続ける存在である。カフカ少年が母から愛されるだけの資格について自問するたびに、顔を背け続ける母を思い出さざるを得ない。彼は孤独な幼少期と訣別しなくてはならない。それは精神的な母子の癒着からの解放、象徴的な母殺しを意味する。本来であれば、象徴的な母殺しという通過儀礼によって、カフカ少年は孤独な幼少期と、それに伴う母への執着と訣別できるはずであった。

しかし、象徴的な母殺しには重大な問題がある。それは、象徴的な母殺しを行った本人のルーツの否定を意味してしまうことである。自己のルーツの否定とは、これまで本人を形成してきた根幹の否定である。これは自己否定と同義である。最終的に自己否定は、自死へと結びつく危険性を有している。つまり、『スプートニクの恋人』で行われた象徴的な母殺しは、実は自死へと連なる自己のルーツの否定という危険なものであった。村上春樹自身、自己のルーツの否定の危険性を『海辺のカフカ』では十分に理解している。それは『海辺のカフカ』に表れるジム・モリソンの影響と、これまでの彼への言及から読み取れる。

『少年カフカ』<sup>(8)</sup>にはメールで募った読者からの質問・意見に村上春樹が答えるという特集が組まれている。その内の一つに『『海辺のカフカ』には『地獄の黙示録』の中で使われている台詞や引用されている文芸作品が使われている』。「『極端な偏見を持って殺す』といったような言い回しも映画の中で“Kill him by extreme prejudice”<sup>(9)</sup>といった具合に」「使っていた」と指摘するメールがある。それについて村上春樹は「そのとおりです。僕は『地獄の黙示録』の圧倒的なファンです。もう20回くらいは見た」と言い、『海辺のカフカ』と『地獄の黙示録』の関連性を認めている。徳永直彰はこの点に着想を得て、論を展開している。徳永の論で注目すべきは、『地獄の黙示録』とジム・モリソンと『海辺のカフカ』との関連性に言及している点である。

『地獄の黙示録』の“The End”が使用されているのは、森林がナバーム弾で焼き払われる情景をスローモーションで描くオーブニングと、動物供犠およびカーツ殺害が交互に連続するクライマックスの場面である。(略)

特にクライマックス部分の歌詞は象徴的である。ここでモリソンは、あなたを殺したいと父に呼びかけ、あなたと交わりたいと母に呼びかけ、叫ぶ(母と交わりたいというくぐりだりは核心となる単語を絶叫で誤魔化しているが、十分に意味が伝わる仕上がりになっている)。(略)

父を殺し母・姉と交わることを強迫観念のように刷り込まれた少年の物語『海辺のカフカ』の原型は、先にみたジム・モリソンのエッセイ執筆時の村上の中ですでに潜在していたといってもよいだろう。<sup>(10)</sup>

“The End”はジム・モリソンを中心としたロック・バンド、ドアーズの楽曲である。徳永の挙げる「エッセイ」とは、村上春樹の「ジム・モリソンのための「ソウル・キッチン」」<sup>(11)</sup>であり、「ジェームス(ジム)・ダグラス・モリソンはロック・シンガーとなることによって父親を象徴的に刺殺し、母親を象徴的にファックし、自らの過去を焼き捨てた」<sup>(13)</sup>という箇所を示している。その後、徳永の論は『海辺のカフカ』に表れる「とかげ」のメタファーとジム・モリソンが自ら

の第二の自我をトカゲの王と呼ぶことを関連付け、『カフカ』における「とかげ」も、ジム・モリソンが希求していたような絶対的自由や完全性のメタファーである<sup>(14)</sup>」と結論づけ、次の章（『海辺のカフカ』と『スターウォーズ』<sup>(15)</sup>）へ移る。

本論では『海辺のカフカ』の原型をジム・モリソンの楽曲、在り方に見出すことができるという指摘のみを援用する。徳永は、『海辺のカフカ』においてジム・モリソンを「原型」としているが、本論では、ジム・モリソンの存在を、回避しなくてはならないテーマ、すなわち、自死に連なる自己のルーツの否定を提示する存在という意味での原型と捉える。以下の村上春樹の言説に、ジム・モリソンの示す回避しなくてはならないテーマが表れている。

ジェームス（ジム）・ダグラス・モリソンはロック・シンガーとなることによって父親を象徴的に刺殺し、母親を象徴的にフックし、自らの過去を焼き捨てた。デビュー当時彼はおいたちを尋ねられてただ「孤児」と答えた。彼は自らをアジテートすることによって、ジム・モリソンという名の新生児に神聖な魂を賦与しようとした。そのアジテーションなしには、ジム・モリソンはジム・モリソンたりえなかったのである。しかし彼はそのためにも多くの代償を払わなくてはならなかった。アジテーションの代償は毎日に上がっていった。そしてついには払いきれないほどに<sup>(16)</sup>。

その後の文章は、ジム・モリソンが痛飲と薬物の過剰摂取により「その頭」と「消化器をアジテート」<sup>(16)</sup>したと続く。そして、二十七歳という若さで不自然な死を迎える。彼の死には諸説あるが、ヘロインの摂取による急死が最も有力なものとして挙げられている<sup>(17)</sup>。つまり、象徴的な父母殺しという、自己のルーツの否定が「アジテーション」の名のもとに行われたことで、新生ジム・モリソンという何者にも囚われない孤高の存在が生まれた。しかし、そうであり続けるために、自身を痛めつけるような痛飲、薬物の過剰摂取という自己否定<sup>(18)</sup>「アジテーション」が行われ、その結果、死に至ったと言える。ドアーズの活動休止から死に至るまでの間、ジム・モリソンが「両親と和解したい」と発言していたことは象徴的である。その間、ジム・モリソンは、「朗読の技を磨き、何を書きたいかつかみ、言葉と思いをまとめるために」パリで暮らし始める。そこには、「パリに行けば、ロサンジェルスとスターダムのプレッシャーから解放される」という想いもあった。彼はパリでは「ロック・スターというより大学院の学生に見えた」<sup>(18)</sup>と語られている。パリでのジム・モリソンは「アジテーション」が必要な「ロック・スター」ではなく、詩人として再生することを目指していた。すなわち、新生ジム・モリソンの役目を終えた時、これまで行われ続けた「アジテーション」<sup>(19)</sup>自己のルーツの否定もまた終わったということである。ジム・モリソンの「アジテーション」を語る村上春樹は、自己のルーツの否定が自死



へと連なることを理解していたと言える。そして、“The End”を主題歌とする『地獄の黙示録』の台詞を『海辺のカフカ』で引用する際、村上春樹の念頭には、オイディプスのように、象徴的に父を殺し、母と交わったジム・モリソンの姿があったと考えるのは妥当なことであらう。

事実、カフカ少年は上巻の第1章で「そうしようと思えば父親を殺すことはできる」、「母親を記憶から抹殺することもできる。でも僕の中にある彼らの遺伝子を追い払うことはできない。もしそれを追い払いたければ、僕自身を僕の中から追放するしかない」と語っている。彼は、遺伝子という両親から引き継いだ自己のルーツを否定すると、「僕自身を僕の中から追放」せざるを得ない、すなわち、自死に至らざるを得ないことを理解している。

「父を殺し、母と姉と交わる」という、オイディプス王が受けた予言と酷似する呪いをカフカ少年は父から与えられている。『オイディプス王』との関連性について、山根由美恵は以下のように論じる。

母であり恋人である佐伯さんとの肉体関係は、近親相姦のタブーを破るという意味合いよりも、佐伯さんが心の奥に隠していたものを引きずり出すための行為となっている。二人の関係の両義性、母―息子であり恋人同士である設定は、母と子が真摯に向き合うための手続きといえよう。オイディプス神話の設定、近親相姦のテーマ追求よりも、〈母に捨てられた子〉と〈子を捨て

た母〉の物語の比重が重くなっている。<sup>(19)</sup>

注目すべきは、『海辺のカフカ』と『オイディプス王』の共通点と相違点に言及するのではなく、『海辺のカフカ』という作品独自のテーマを論じていることである。本論でも、『オイディプス王』との比較ではなく、『オイディプス王』を換骨奪胎し、『海辺のカフカ』独自のテーマが付与されたことを論じる。カフカ少年に与えられた真のテーマは、母殺しによる自己のルーツの否定という危険性からいかに回復するか、すなわち、孤独な幼少期を象徴する母と訣別しながらも、いかにそのつながりを保持するかである。村上春樹がこのテーマをカフカ少年に与えるためには『スプートニクの恋人』という過渡期的な作品と、ジム・モリソンへのまなざしが必要であったと言える。

## 第二節 カフカ少年の象徴的な母殺し

本節では、カフカ少年が佐伯という母なるものを殺害した結果、自己のルーツを失い、自死を志向するようになることを論じる。

カフカ少年の実母は、カフカ少年が四歳の時に、血のつながらない姉だけを連れて出て行ってしまった。それからというもの、彼は「美しい（あるいは感じのいい）中年の女性を目にするたびに」「こ

の人が僕の母親だといいのにな」と考える癖がついてしまう。佐伯と出会った当初も同じく、「彼女は僕にとっても強い、でもどこことなくつかしい印象を与える。この人が僕の母親だといいのにな」と思う。この期待は「有効な反証がまだみつからない仮説」へと成長し、次第に仮説の域を越え、確信に近いものをカフカ少年は抱くようになる。以下のようなやり取りから、カフカ少年の確信が読み取れる。

「僕の父親も若いころにゴルフ場でキャディーのアルバイトをしていて、雷に打たれました。そして危ういところで生き残った」(略)

「あなたのお父さんの名前は、やはり田村さんっていうのね？」  
「そうです。年齢はたぶん佐伯さんと同じくらいだと思う」

彼女は首を振る。「田村さんという人には覚えがないわね。私がインタビューした中には、田村さんという人はいなかった」

僕は黙っている。

「それも仮説の一部だったのね。つまり落雷についての本を書いている途中で、私とあなたのお父さんが知りあい、その結果あなたが生まれたという」

「そうです」

「じゃあこれで話は終わりね。そういう事実はなかったんだもの。だからあなたの仮説は成立しないということになる」

「そうでもない」と僕は言う。(略)

「僕が田村という名前を持ちだすと、あなたはすぐにそういう名前の人はいなかったと言った。ろくに考えもしなかった。20年以上も昔に佐伯さんはたくさんの人にインタビューした。その中に田村という名前の人がいたかどうかなんて、そんなにばつと思いだせないんじゃないかな」

「仮説」への反証を示すことができない佐伯と同様に、カフカ少年も「仮説」を実証する論拠を示すことはできない。しかし、彼は自身を棚に上げて、佐伯が母親である仮説を押し通そうとしている。既にカフカ少年にとって、佐伯が母である可能性は「仮説」の域を越え、そうであってほしいという願望と結びつき、彼女を母へと仕立て上げようとしている。このような状況下で、カフカ少年は「佐伯さん、僕と寝てくれませんか？」と訊ねる。これは、「父を殺し、母と姉と交わる」という予言の遂行を積極的に求めていることを意味する。注目すべきは、父を殺すことと、母と姉と交わることが並列の関係に置かれていることである。父を殺すことと同じ意味を持つ行為が、母を犯すことだと言える。ユングの高弟・エーリッヒ・ノイマンは神話における母殺しを以下のように論じている。

母の克服すなわち母殺しは英雄の「竜との戦い」神話の中の、一つの層である。自我が男性化に成功したことは、自我が戦士としていつでも闘う用意のあることに、また竜によって表わされる

危険に自らを曝そうという意志に、表われている。自我が男性的な意識面と同一化したときにそもそも心に分裂が生じたのである。そのために自我は無意識の竜に立ち向かわざるをえないのである。この戦いは洞穴や冥界へ入っていくこととして描かれたり、呑み込まれることとして、つまり母との近親相姦として描かれる。この点は太陽神話として現われる英雄神話において一番はつきりする。<sup>(20)</sup>

ノイマンの言説からも、象徴的な母殺しが母を犯すことを意味していると言える。

その後、物語は佐伯の死へと進むが、彼女の死因とカフカ少年の行動との間には因果関係はない。しかし、物語はあたかも佐伯とカフカ少年の性交渉故に彼女に死がもたらされた、すなわち予言の實行により、カフカ少年の母殺しが遂行されたように語られている。彼女と三度目の関係を持った月曜日の早朝、カフカ少年は大島に連れられて高知の山へ向かう。大島がカフカ少年を連れ出した理由は二つある。一つ目は、警察がカフカ少年の行方を本格的に探し始め、「この図書館で暮らしていることを、これ以上隠しきれないかもしれない」ためである。二つ目は、佐伯が「死にかけている」ためである。「君は彼女と寝ている。そうだよな？」と言うように、大島は二人の関係性に気づいている。その上で「列車が駅に向かっていて見たいに」佐伯が「ただ率直に静かに死に向かっているんだ。あるいは

死が彼女に向かっている」と言う。大島の話を引き取ったカフカ少年は、「僕は思うんだけど、大島さんはたぶんこう考えている――僕がその列車なんだって」。「僕が彼女に死をもたらそうとしている、ということだね」と言う。二人の会話から、佐伯の死にカフカ少年との性交渉が関わっているように語られている。「僕はもうこのまま二度とあの人に会うことができないかもしれない」と言うように、カフカ少年は佐伯との死別の予感を抱いている。

実際に、佐伯の死はカフカ少年と最後の性交渉を持った次の日、「火曜日の午後4時3分」<sup>5</sup>に訪れる。彼女の死を理解した大島は、「田村カフカくん」、「僕はこのことを君に伝えなくてはならない。もちろん、もし君がまだそれを知らなかったら、ということだけど」と告白する。この科白は、佐伯の死とカフカ少年を結びつけるものである。より正確に言うならば、カフカ少年と佐伯の性交渉と、彼女の死を結びつけるものである。以上のことから、カフカ少年が佐伯を母とみなした上で性交渉をもったこと、母を犯すことが象徴的な母殺しを意味すると言える。そして物語はカフカ少年との性交渉故に佐伯に死が訪れたように語られているのである。

先に論じたように、象徴的な母殺しは、自己のルーツの否定を意味し、自死へと連なる危険な行為である。それにも関わらず、カフカ少年は象徴的な母殺しを行う。その結果、自己の根幹を失い、自身自身を見失う。

自分がいつか大島さんの言っていたへうつろな人間〕になってしまったような気がする。僕の中には大きな空白がある。そしてその空白は今でも少しづつ膨らんでいって、それが僕の中に残されている中身をどんどん食い破っていく。その音を僕は耳にすることができない。自分という存在がますますわからなくなっていく。

自分自身を見失ったカフカ少年は、自死を志向するようになる。

ここでこのまま、自分という存在を抹殺してしまうことができたらな、と僕は真剣に考える。(略) そうすることによってはじめて僕の戦いは終わるんじゃないか。僕はそう考える。そうしないことには、僕はいつまでも永遠に父なるものを殺し、母なるものを汚し、姉なるものを汚し、世界そのものを損ないつづけることになるんじゃないか。

全ての呪いを遂行したことによって、カフカ少年が自死を志向するようになったように語られている。しかし、彼は母を犯したという点では呪いを遂行したが、他の点に関しては留保が必要である。父殺しについてカフカ少年は「僕は夢をとおして父を殺したかもしれない」と言っている。姉と交わることについては、「僕はさくらを犯したりするべきではなかったのだ。たとえ夢の中であれ」と言う。

彼は夢の中で行った可能性に怯え、後悔している。しかしその後、カフカ少年は、怖い夢を見たと言い怯えるさくらに対し、「結局それはただの夢だよ」と慰め、夢での行動と現実での行動を切り離して考えている。このことから、カフカ少年は夢の中で行った、または行ったかもしれない呪いの遂行を無効にしていると言える。留保なしに遂行したと言える呪いは、母と交わるという一点のみであり、彼の自死への志向は、象徴的な母殺しに基づいていると考えられる。

ここで注意すべきは、カフカ少年にとって佐伯は、訣別すべき母なるものであると同時に、「僕は佐伯さんに恋をしている」とあることから、〈コミットメント〉の相手として目されていることである。彼が森の中核へ進み、一五歳の佐伯と出会ったことで〈コミットメント〉の可能性は表れていると考える。それは、以下の少女・佐伯の発言に表れている。「いちばん大事なのは、私たちはみんな一人ひとり、ここに自分を溶けこませているということ。そうしているかぎり、なにも問題は起きない」。「あなたが森の中にいるとき、あなたはすきまなく森の一部になる」。「あなたが私の前にいるとき、あなたは私の一部になる」。この発言から、森に入り、そこで生活すること自体が、カフカ少年と佐伯の結びつき、〈コミットメント〉を保証していると言えよう。換言すると、カフカ少年と佐伯の〈コミットメント〉は森という限られた空間以外では果たされないといいことである。この条件を理解しているからこそ、カフカ少年は「僕が戻る世界なんてどこにもないんです。僕は生まれてこのかた、誰かにほん

うに愛されたり求められたりした覚えがありません」と言い、現実世界へ戻ることを嫌がるのである。カフカ少年が森に留まりたいと望むことは、彼が自死を志向していることを示唆している。何故なら、森に留まることは、カフカ少年が死に酷似した状況に陥ることを意味しているためである。それは、カフカ少年と少女・佐伯との以下のやり取りに表れている。

「ここにいる人たちはあまりものを食べないの」(略)

「あなたはまる一日なにも食べないでいられる？」

僕は首を振る。

「ここにいる人たちはまる一日なにも食べなくてもとくに苦痛は感じないし、じつさいよく食べるのを忘れてしまうの。ときには何日も」

「でも僕はまだここに馴れていないから、ある程度は食べなくてはならない」

「たぶん」と彼女は言う。(略)

「私には記憶はない。時間が重要じゃないところでは、記憶もやはり重要ではないの。もちろん昨夜の記憶はあるわよ。私はあなたのためにここに来て、野菜シチューをつくった。(略)その前の日のこともいくらかは覚えている。でもそれより前のことになると、よくわからない。」

食事に関する発言は言うまでもないことであるが、「何日も」「食べるのを忘れてしまう」一五歳の少女は、生者の側に属してはいないだろう。記憶に関する発言は、生前の佐伯の「どんなに苦しくても、生きている限り私はその記憶を手ばなしたいとは思いません。それが私の生きてきたことの唯一の意味であり証でした」という発言と対照的である。生きている限り記憶を保持したいと望んでいた生前の佐伯の属する世界とは異なる世界、すなわち死に近接した世界に少女・佐伯は暮らしていると見えよう。

カフカ少年は象徴的な母殺しによって自己のルーツを失い、自死を志向するようになった。森の中で少女・佐伯と〈コミットメント〉をしても自死を志向することを止めることにはならない。何故なら、森に留まり、少女・佐伯と〈コミットメント〉すること自体が、カフカ少年を死に酷似した状態に陥らせるためである。彼が自死への志向から抜け出し、現実世界に戻るには、自己のルーツの回復が必要である。そこで要請されるものが〈継承〉である。

### 第三節 〈継承〉による自己のルーツの回復と現実世界への復帰

カフカ少年は佐伯の意思を〈継承〉することで、自死への志向から抜け出し、現実世界に戻ることができる。本作品における〈継承〉は、父から息子・カフカ少年にもたらされた予言という形をとっている。

この予言について、カフカ少年は佐伯に以下のように語っている。

父はあなたのことを愛していたんだとおもいます。でもどうしてもあなたを自分のところに連れ戻すことはできなかった。というか、そもそも最初から、あなたをほんとうには手に入れることはできなかったんだ。父にはそれがわかっていて。だから死ぬことを求めたんです。それも自分の息子でもあり、あなたの息子でもある僕の手にかかって殺されることを求めた。そして父は僕があなたと姉を相手に交わることを求めました。それが彼の予言であり、呪いです。それを僕の身体の中にプログラムとしてセットした。

この発言から、予言とは父の意思の〈継承〉であることがわかる。父の意思とは、佐伯への愛情であると同時に、思い通りにならない彼女への憎しみと復讐心であろう。「父を殺し、母と姉と交わる」という予言は、それに巻き込まれた人々を傷つけ、損なうことを目的としている。父の意思をそのまま〈継承〉してしまうと、カフカ少年と佐伯の結びつきは予言の成就を意味してしまう。それを回避するためには、彼の〈継承〉に対する認識を転換させなくてはならない。すなわち、彼は〈継承〉を自分のものとして受け入れなくてはならないのである。カフカ少年が恐怖を捨て、転換したと思われるのは以下の場面である。

僕はいつまでも永遠に父なるものを殺し、母なるものを犯し、姉なるものを汚し、世界そのものを損ないつづけることになるんじゃないか。目を閉じて、自分の中心を見つめる。そこを覆う闇はひどく不揃いで、ざらざらとしている。暗い雲が切れると、ハナミズキの葉が月の光を受けて千の刃物のように光る。

そのとき皮膚の奥でなにかが組み替えられるような感覚がある。頭の中でかちんという音が聞こえる。(略)

僕は森の中核へと足を踏み入れていく。僕はうつろな人間なのだ。僕は実体を食い破っていく空白なんだ。だからこそもう、そこには恐れなくちゃならないものはないんだ。なにひとつ。

何故カフカ少年は転換できたのか、この転換はどのような意味を有するのかという疑問が生じる。彼の転換はナカタの死と関連している。カフカ少年が森に入り、最後に確認した時刻は「朝の10時半」、曜日は「水曜日」である。その後、急に「皮膚の奥でなにかが組み替えられるような感覚」があり、引用したような転換がなされる。一方、星野がナカタの死を確認した時刻は「水曜日の昼前」である。ナカタの死に関して、星野は「ナカタさんは死ぬことによって、やっと普通のナカタさんに戻ることができたのだろう」。「ナカタさんはあまりにもナカタさんでありつづけたから、ナカタさんが普通のナカタさんになるには、死ぬしかなかったんだ」と考えている。これは、

ナカタは死を通して本当の姿を手に入れたという解釈である。柴田勝二は、カフカ少年とナカタを「凹凸の関係」と見なし、ナカタ少年は「そのまま成長していれば」カフカ少年のような「知的な少年になったことが想定される。逆に見れば失われたかつての〈中田少年〉を代替的に実現しているのがカフカ少年である」と論じている。すなわち、ナカタはカフカ少年の分身ということである。柴田の論を援用すると、ナカタが本当の姿を手に入れたと同時に、カフカ少年も、本当の自分とはいかなるものかを理解したと考えることができるのではないか。それは、カフカ少年が自分は「空白」だと認識することだと思われる。転換前のカフカ少年は以下のように語っている。

僕はもういろんなものに好き勝手に振りまわされたくない。混乱させられたくない。僕はすでに父を殺した。すでに母を犯した。そしてこうして姉の中に入っている。もしそこに呪いがあるのなら、それを進んで引き受けようと思う。それを早く終えてしまいたいと思う。一刻も早くその重荷を背中からおろしてしまいたい。そしてそのあとは誰かの迷惑の中に巻きこまれた誰かとしてではなく、僕自身として生きていきたい。それが僕の望んでいることだ。

この引用から、カフカ少年は、予言という父の意思の〈継承〉によって、自分の選択や行動が規定されているように感じていることが

わかる。〈継承〉さえなければ、自己実現が可能になるということである。しかし、他者から何物をも〈継承〉せずに、「僕自身として生き」ることなど不可能だろう。そもそも、カフカ少年は「そうしようと思えば父親を殺すことはできる」。「母親を記憶から抹殺することもできる。でも僕の中にある彼らの遺伝子を追い払うことはできない。もしそれを追い払いたければ、僕自身を僕の中から追放するしかない」と認識している。すなわち、遺伝という〈継承〉を拒否すれば、自死に至らざるを得ないと理解している。それにも関わらず、カフカ少年は、父の意思の〈継承〉さえなければ、予言を遂行してしまえば自己実現を果たすことができると幻想を抱いていたのである。カラスと呼ばれる少年は、この思い違いを指摘し、「君は予言をひととおり実行した。君のつもりでは、それで父親が君にかけた呪いは終わってしまったはずだった。でもじっさいにはなにひとつとして終わっちゃいない」、「その呪いはむしろ前よりも色濃く君の精神に焼きつけられている」と語っている。

村上春樹は、〈継承〉と自分を表現することについて、以下のように発言している。

彼が父親から遺伝子として血として引き継いできた地下二階の部分、これは引き継ぐものだと思っただけです。多かれ少なかれ子どもというのは親からそういうものを引き継いでいくものです。呪いであれ祝福であれ、それはもう血の中に入っているもの

だし、それは古代にまで遡っていけるものだというふうに僕は考えているわけです。(略)

そこには古代の闇みたいなのがあり、そこで人が感じた恐怖とか、怒りとか、悲しみとかいうものは綿々と続いているものだと思います。(略)それを引き継ぎたくなくても、彼には選べないんです。<sup>(22)</sup>

まず、村上春樹が〈継承〉を当然なされるものと見なしていること、〈継承〉を「古代の闇」と形容していることを確認する。この発言を踏まえて、村上春樹の他者に共感を呼ぶ物語を立ち上げることに関する発言を解釈する。

たとえばAという人ならAが持っている自我と、Aの引きずっている暗闇みたいなものは、両方ともA独自のもので、それを組み合わせて物語を抽出するとすれば、そこから出てくるのはAにしかない物語です。ところがたとえば僕がどんどん、どんどん深く掘って行ってそこから体験したことを物語にすれば、それは僕の物語でありながら、Aという人の持っているはずの物語と呼応するんですね。<sup>(23)</sup>

ここでは、本人が有する自我と「引きずっている暗闇」を組み合わせて物語を立ち上げるということに着目する。「引きずっている暗闇」

とは、先に引用した「古代の闇」と重なり合うものだと思われる。すなわち、村上春樹は、本人が有する自我と〈継承〉したものから、物語を立ち上げると言うのである。さらに、自己表現についての発言を引用する。

今、世界の人がどうしてこんなに苦しむかというと、自己表現をしなくてはいけないという強迫観念があるからです。だからみんな苦しむんです。(略)自己表現なんて簡単にできやらないですよ。(略)にもかかわらず、日本というか、世界の近代文明というのは自己表現が人間存在にとって不可欠であるということを押しつけているわけです。(略)これは本当に呪いだと思う。だって自分がここにいる存在意味なんて、ほとんどどこにもないわけだから。タマネギの皮むきと同じことです。一貫した自己なんてどこにもないんです。<sup>(24)</sup>

先の引用で、本人の自我と〈継承〉したものから物語を立ち上げることを確認した。しかし、この引用では、「自分の考えていること」、「自我の在り方」の表現に否定的であるだけでなく、そもそも、表現すべき「一貫した自己」を「どこにもない」と言う。すなわち、物語を立ち上げる要素の一つである自己を重要視していないと言えよう。このことから、物語を立ち上げるには、「自我」よりも〈継承〉に重きを置いていると言える。つまり、〈継承〉抜きに、本人の物語を立



ち上がらせることはできないということである。

以上のことを踏まえてカフカ少年の転換を分析する。彼の転換は、それまで〈継承〉によって自己実現が妨げられていると思っていたが、実はそうではなく、〈継承〉こそが人間を形成する最も重要な要素であることに気づいたということである。つまり、〈継承〉を度外視すると、自身は「空白」であり、表現すべきものを持たないという認識の転換が行われたのだと考える。時同じくして、カフカ少年は「もし必要があれば」「手首の血管を切り裂き、僕の中にあるすべての血を地面に流し去ることができる。そうすることによって、僕は装置を破壊するのだ」と思う。上巻の第1章に「そこには予言がある。それは装置として僕の中に埋めこまれている」という一文がある。このことから、「装置」とは予言、すなわち〈継承〉した父の意思であることがわかる。〈継承〉を終わらせるには死に至るしかないという認識は、〈継承〉とは、〈継承〉した時点で父の手を離れてカフカ少年の一部になっていることを意味している。以上のことをまとめると、カフカ少年は〈継承〉故に自己実現が阻害されているという認識から、〈継承〉を度外視すると自分という存在は「空白」であり、〈継承〉を受け入れなくてはならないという認識へ転換したのである。つまり、〈継承〉との向き合い方とは、〈継承〉を自分のものとして受け入れる姿勢である。この転換は、カフカ少年の分身であるナカタの死によってもたらされた。死ぬことで本当の姿に戻ったと語られるナカタと同じく、カフカ少年も本当のこと、すなわち〈継承〉

を受け入れなくてはならないという真理を理解することができたと考える。

しかし、それだけでは全ての問題を解決することはできないだろう。何故なら、父から〈継承〉した佐伯への愛憎は、カフカ少年自身のものであるが故に、母から捨てられたという事実は、彼の「心をはげしく焼き」「魂をむしば」んでいるためである。救済の方法は、カラスと呼ばれる少年によって示唆されている。彼は、佐伯が四歳のカフカ少年を残して去ってしまった時に「感じていた圧倒的な恐怖と怒りを理解し、自分のこととして受け入れるんだ。それを継承し反復するんじゃないやなくてね」。「彼女をゆるさなくちゃいけない」。それが「唯一の救いになる」と語る。〈継承〉した愛憎は、既にカフカ少年自身のものである。しかし、その愛憎をそのまま反復し、彼女へ復讐するか、それとも彼女をゆるすかは、彼自身が選択できる。彼が佐伯をゆるし、受け入れる姿勢を示すことで、二人の結びつきは予言の実行という文脈から逸れ、和解に至ることが可能となる。カフカ少年が佐伯をゆるす姿勢は、二人が再会する場面に表れている。この場面で、カフカ少年は佐伯に「もし僕にそうする資格があるのなら、僕はあなたをゆるします」と告げる。この発言により彼の「心の中で、凍っていたなにかが音をたてる」、すなわち、わだかまりが氷解し、救済がもたらされる。さらに、佐伯は「髪をまとめていたピンをはずし、迷うことなく、鋭い先端を左腕の内側に突き立て」、「傷口から血液がこぼれ」る腕をカフカ少年に「差しだす」。彼は血を飲み

込み、「彼女の血を受け入れる」。この血を飲み込むという行為に、受け入れる姿勢と佐伯の意思の〈継承〉が表れている。彼女の意思の〈継承〉によって、カフカ少年は現実世界で自由に生きる糧を得る。

佐伯の意思とは、カフカ少年が「もとの生活に戻る」こと、佐伯のことを覚えておくことである。これは佐伯との思い出を糧に、カフカ少年に現実世界で生きてほしいという想いが込められているのだろう。彼女の想いは、「僕が戻る世界なんてどこにもない」、「誰かにほんとうに愛されたり求められたりした覚えが」ないと言い、「もとの生活」に戻ることを躊躇うカフカ少年を励ますものになり得る。

注目すべきは、本来であれば、佐伯からの記憶の〈継承〉は、自己否定や人生の虚無感を示すものであったことである。佐伯は自身の記憶がナカタによって「完全に焼き捨て」られることを求め、自分の人生を「意味のない」ものと捉えている。彼女が自身の生を無用のものとするならば、カフカ少年が佐伯の記憶を〈継承〉することで、彼自身もまた自己否定に陥ることは必然であろう。しかし、彼は〈継承〉した記憶によって、現実世界で生きる希望を得る。彼を現実世界に連れ戻したものは、佐伯の「あなたは戻らなくちゃいけない」。「私がそれを求めている」という言葉である。これは何を意味するのか。佐伯は自己否定を反復させる〈継承〉ではなく、自己否定から肯定へと発展させる〈継承〉の可能性を示したのである。それはカフカ少年という彼女を愛し、肯定する存在無くしてはあり得ないだろう。佐伯を愛するが故に、カフカ少年は彼女の本意、すなわち、彼に生きて

ほしいという想いを理解し、意思を〈継承〉することができたのである。現実世界に戻り、大島と再会したカフカ少年は復学する旨を伝え、「またいつかここに戻ってきていいですか？」と訊ねる。彼は自身の望む環境で生活する希望を見出している。つまり、佐伯の意思の〈継承〉が、カフカ少年を現実世界で自由に生きる可能性を与えたと言える。自己否定に基づく佐伯の記憶という、彼女の歴史を〈継承〉したカフカ少年は、それを反復するのではなく、発展させ、主体的に生きようとする。

佐伯からの〈継承〉が表れる以前は、父からの〈継承〉が前景化していた。それはカフカ少年の生を規定し、自由を阻害するものであった。しかし、佐伯からの〈継承〉が前景化することで、彼は自由に生きる希望を得る。これは父からの〈継承〉が反復性を、佐伯からの〈継承〉が発展性を象徴していることを意味する。反復性は、過去の行為や意思をそのまま繰り返すことである。発展性は過去から学び、物事を改善しようと模索することである。父からの〈継承〉が後景化し、佐伯からの〈継承〉が前景化することは、〈継承〉の発展性に焦点が絞られていくことを意味する。

先に論じたように、〈継承〉は必ず受け入れなくてはならない。しかし、反復性と発展性のどちらを重視するかは、カフカ少年が決定すべきことであろう。彼は一五歳の少年である。村上春樹は「十五歳という年齢には大きな可能性がある」。「自分をどのように変えることもできる」と語っている。すなわち、カフカ少年には成長の可

能性、主体的に生きるために模索する余地が多分に残されているということである。〈継承〉を単に反復するのではなく、過去の過ちを繰り返さないように発展させなくてはならない。〈継承〉の発展性を重視し、主体的に生きる権利と責務が『海辺のカフカ』に表れているのである。

佐伯の意思を〈継承〉し、主体的に生きる糧を得たカフカ少年の姿から、母なるものとのつながりを回復させ、自死への志向から抜け出したこともまた読み取れる。彼女の意思を内面化したカフカ少年は、大島から「君は成長してみたんだ」「君が少しなりとも笑うのを、僕ははじめて目にしたような気がするな」と言われるように、以前までとは異なる存在へと生まれ変わる。象徴的な母殺しによって自己のルーツを否定し、自己否定、自死への志向へと陥っていたカフカ少年の状態は、死と隣接した、秩序を欠いた危ういものであった。物語の終わりで、カラスと呼ばれる少年は、カフカ少年の成長を「君は新しい世界の一部になっている」という言葉で語る。すなわち、カフカ少年の生きる意思の獲得は、新しい世界の獲得、秩序の獲得と言えよう。村上春樹は、自作をめぐるインタビューで、無秩序から秩序への移行について、フランツ・カフカの「すごくいい」エピソードを用いながら語っている。

カフカが恋人と一緒に散歩していると、公園で小さな女の子が泣いている。どうしたのかと訊くと、人形が無くなっちゃったと

いう。それでカフカはその子のために人形からの手紙を書いてやるわけです。本物の手紙のふりをして。「私はいつも同じ家族の中でくらししていると退屈なので、旅行に出ました。でもあなたのことは好きだから、手紙は毎日書きます」みたいなことを。それで実際に彼は、その子のために一生懸命毎日偽の手紙を書くんです。「今日はこんなことをして、こんな人と知り合って、こうなって」と。(略)子どもはそれによってだんだん癒されていく。最後に、人形はある青年と知り合って、結婚しちゃいます。「だからもうあなたにお会いすることはできませんが、あなたのことは一生忘れません」っていうのが最後の手紙になっている。それで女の子もすとんと納得するわけです。(略)彼女は人形が無くなったという無秩序から、人形が無いという新しい秩序へと移されるわけです。

この発言を『海辺のカフカ』に即して考えると、カフカ少年は、象徴的な母殺しによって、自己のルーツを失くしてしまったという無秩序から、母とのつながりは確かにあったという秩序へと移されたということである。村上春樹は「フランツ・カフカの気持ちはよくわかります」。「僕も、そういうのはいくぶんはできそうな気がする」と続けている。つまり、村上春樹は、『海辺のカフカ』において、カフカ少年を無秩序から秩序へと移行させる手助けをしたと言えよう。この移行は〈継承〉なくしてはあり得ないことである。

以上のことから、〈継承〉は、自己のルーツを回復させ、自死への志向から抜け出す力をカフカ少年にもたらしたと考えられる。佐伯という現実世界で失われてしまった存在の意思と記憶を引き継ぐことで、母子間のつながりが回復された。これが『海辺のカフカ』に表れる〈継承〉の意義である。

おわりに

『スプートニクの恋人』を分析した結果、〈コミットメント〉とは、主人公・ぼくとそのパートナー・すみれによる一対一の共時的な異性愛的なつながりであった。二人が〈コミットメント〉するためには、各々の孤独な過去を象徴する母なるものとの癒着と訣別しなくてはならない。しかし、象徴的な母殺しを行うことには問題点がある。母なるものとのつながりを断ち切ることは、それまで当人を形成してきたルーツの否定を意味する。それは自己否定から自死へと連なる危険性がある。象徴的な母殺しを前提とする〈コミットメント〉では、母なるものとのつながりを回復することはできない。『スプートニクの恋人』で行われた象徴的な母殺しのもたらす危険性が、ジム・モリソンの在り方によって浮かび上がる。それをカフカ少年によって否定させ、母子の癒着をから脱しながらも、いかに自己のルーツを回復するかという問題を提起している。この問いへの答え

が〈継承〉である。カフカ少年は〈継承〉したものをそのまま回復するのではなく、主体的に生きるための糧とする方向性を取った。彼の在り方は第二章で論じた〈継承〉といかに向き合うべきか、という問いへの答えにもなっている。

(注)

- (1) 加藤典洋『テキストから遠く離れて』、講談社、二〇〇四年、一八五頁。初出は『海辺のカフカ』と換喩的な世界―テキストから遠く離れて(2)、『群像』第五八卷第二号、二〇〇三年二月。
- (2) 木部則雄「精神分析的解題による『海辺のカフカ』」、「白百合女子大学研究紀要」、二〇〇三年十二月、一二二頁。
- (3) 小森陽一『村上春樹論『海辺のカフカ』を精読する』、平凡社、二〇〇六年五月、二六七頁。
- (4) 黒古一夫『黒古一夫近代作家論集 第3巻 村上春樹論』、アーツアンドクラフツ、二〇一九年七月、一四二頁。初出は『村上春樹 「喪失」の物語から「転換」の物語へ』、勉誠出版、二〇〇七年一〇月。
- (5) 川村湊『村上春樹をどう読むか』、作品社、二〇〇六年二月、五二頁。初出は「アメリカ」から遠く離れて―「九・一一」以降と村上春樹の文学」、「英語青年」、二〇〇六年八月。
- (6) 小森 前掲書(注3)と同じ、一一頁。
- (7) 村上春樹『スプートニクの恋人』、講談社、一九九九年四月。

月。

- (8) 村上春樹『少年カフカ』、新潮社、二〇〇三年六月。
- (9) 村上 前掲書(注8)と同じ、二五五頁。
- (10) 村上 前掲書(注8)と同じ、二五五頁。
- (11) 徳永直彰「闇の奥へー『海辺のカフカ』を中心に」、『埼玉大学紀要 教養学部』45巻第1号、二〇〇九年三月、七頁から八頁。
- (12) 村上春樹『村上春樹 雑文集』、新潮社、二〇一一年一月、初出は「エッジ」、一九八三年一〇月。
- (13) 村上 前掲書(注13)と同じ、一〇四頁。
- (14) 徳永 前掲論文(注11)と同じ、一〇頁。
- (15) 村上 前掲書(注12)と同じ、一〇四頁。
- (16) 村上 前掲書(注12)と同じ、一〇四頁。
- (17) ジェームズ・リオダン、ジェリー・プロクニッキー著 岡真、富永和子訳『ジム・モリソン ロックの伝説』、東京書籍、一九九四年、四九八頁。
- (18) ジェームズ・リオダン、ジェリー・プロクニッキー 前掲書(注17)と同じ、四八四頁から四八五頁。
- (19) 山根由美恵「生き直されるサバイバーの生―村上春樹『海辺のカフカ』論」、『近代文学試論』55号、二〇一七年二月、四二頁。
- (20) エーリッヒ・ノイマン著 林道義訳『意識の起源史』(改訂新装版)、紀伊國屋書店、二〇〇六年一〇月、二〇一頁から二〇二頁。
- (21) 柴田勝二「殺し、交わる相手―『海辺のカフカ』における

過去」、『東京外国語大学論集』、二〇〇八年七月、二六八頁。

- (22) 村上春樹『海辺のカフカ』を語る』『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997-2009』、文藝春秋、二〇一〇年九月、一一二頁。初出は「海辺のカフカを語る」、『文學界』第五七巻第四号、二〇〇三年四月。
- (23) 村上 前掲書(注22)と同じ、一一二頁。
- (24) 村上 前掲書(注22)と同じ、一〇七頁から一〇八頁。
- (25) 村上 前掲書(注22)と同じ、八七頁。
- (26) 村上 前掲書(注22)と同じ、一二六頁から一二七頁。
- (27) 村上 前掲書(注22)と同じ、一二七頁。

#### 第四章 『1Q84』における〈コミットメント〉の到達点と

##### 〈継承〉の可能性

はじめに

『1Q84』は新潮社より刊行された、村上春樹の書下ろし長編小説である。BOOK 1、2共に二〇〇九年五月に、BOOK 3は二〇一〇年四月に刊行された。

本作はジェンダー<sup>(1)</sup>、宗教、システム<sup>(2)</sup>といった、村上春樹文学を語る上で欠かせない要素を多分に含んだものであり、多角的に論じられている。とりわけ、二〇〇九年二月のエルサレム賞受賞時のスピーチ「壁と卵」<sup>(3)</sup>との関連性から、『1Q84』に表われる〈コミットメント〉に政治性を求める論が目立つ。序論でも引用したが、島田裕巳は以下のように論じている。「文学者として、政治的な強者の側ではなく、あくまでも弱者の側に立つという、政治的な姿勢の表明になっているわけですが、それは彼が小説のなかで書いていることを裏切っているようにも思えます。『1Q84』では、善と悪とはそう簡単に割り切れないことを描き出している。「本当に壊れやすい卵の側というものがあるのか、小説のなかではそれを問うているのに、現実の政治的な発言は、それとは分裂してしまっている」<sup>(5)</sup>。竹内真も同じく、『1Q84』に「壁と卵」での言説と『1Q84』における〈コミットメント〉を同一線上のものとし、以下のように論

じる。「本来政治的・社会的でないことを矜持としてきた人間が、政治的・社会的な存在に脱皮しようとする不格好さを、村上春樹はここに来て臆面もなく人前に曝し始めたように見える」。「その不格好さが最も無惨な形で表出したのが、例のエルサレム賞受賞スピーチだったのだろう。その姿は、『1Q84』を読んだ今となっては、どこか哀愁に満ちた、一種の親近感さえ感じさせるものに僕には思える」<sup>(6)</sup>。

果たして以上の論考のように『1Q84』の〈コミットメント〉に政治性の表出、社会参画をどこまで求めることができるのか。むしろ、青豆と天吾の〈コミットメント〉のために、男女の共時的なつながり以外の関係性は対象とされていらないのではないか。特に親なるものとの通時的なつながりは、象徴的な父殺しによって絶たれると考えられる。『スプートニクの恋人』、『海辺のカフカ』に表われた〈コミットメント〉は象徴的な母殺しを伴うものであった。『1Q84』における〈コミットメント〉は象徴的な父殺しを伴うものとして表れている。そして象徴的な父殺しによって不可能になるつながりを保持する〈継承〉の可能性もまた描かれている。

## 第一節 〈コミットメント〉が対象とする関係性

### 第一項 母子的な癒着から異性愛へ

—青豆と他者とのつながり—

先に引用したように、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』では、〈コミットメント〉は以下のように語られていた。「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる」こと。『ねじまき鳥クロニクル』の僕がほんとうにコミットしたのは妻・クミコであり、彼女との〈コミットメント〉を果たすには、「試練」を潜り抜ける必要がある<sup>8)</sup>。ここで想定されていた〈コミットメント〉は、『1Q84』でどのような形を取るのかを考察する。まず、主人公である青豆、天吾と他の登場人物とのつながりを分析する。青豆、天吾ともに何人かの個性的な登場人物たちと交流するが、最終的に二人は互いを必要とし、1Q84の世界から脱出する。換言すると、この世界で交流した人々との関係を断ち切り、彼らは結ばれるのである。二人のつながりのための布石、またはそれにとって代わるものとして、その他の登場人物との関わりが描かれている。

青豆と他者の交流は、主に環、あゆみ、老婦人、タマル、さきがけのリーダー、天吾によるものである。リーダーとの関係は次節で論じる。青豆にとって老婦人は象徴的な母である。青豆は主体的に物事を判断する能力のある人物として描かれている。彼女が担当する

護身術クラスでの拳蹴りの練習は、「もし男が力づくで迫ってきたときに、その拳蹴りを効果的に蹴り上げることができなかつたら、ほかになすべきことはほとんどないのだ。かかってきた相手の腕を逆にとつて、それを背中からねじり上げるといような高等な技が、実戦できれいに決まるわけがない」という信念に支えられている。これをやめるよう苦情が出た際には、青豆は上司に意見を表明している。このような青豆の主体性は、老婦人の前で発揮されることはない。青豆は、リーダー殺害計画のように自らの命が危険にさらされる場合でも、特に意見することはない。この従順さは、母を慕い、言いつけを守る子どもの持つそれと類似している。日曜日のたびに、母親に連れられて布教活動を行った幼少期の青豆は、言いつけを守る従順な子どもであった。彼女は棄教を宣言することで、家族から無視されるという仕打ちを受ける。布教活動という不本意な目的ではあるが、長い時間を共に過ごした母親からの無視は、青豆をより深く孤独に陥らせるものであったことは想像にかたくない。母親にとって、棄教した青豆は「信仰を捨てたもの」に過ぎず、「娘ではなくなった」と語られている。彼女が老婦人の期待に応え続けることは、実母から見捨てられた過去に根差しているように読める。老婦人が青豆に「あなたが私の本当の娘であればよかったのに」と発言していることから、二人の結びつきが母子的なものであると言える。

青豆と老婦人のつながりは、共感と秘密の共有によって成り立ち、

強化されている。青豆の友人・環と老婦人の娘は、どちらも夫による暴力に苦しみ、自死を選択した。青豆は環の夫を殺害することで、老婦人は娘の夫を「世間的に破滅させる」ことで復讐を果たす。この秘密を分かち合うことで二人は結びついている。換言すると、環とのつながりは、青豆と老婦人を結びつける機能を有している。あゆみとのつながりにも同じことが言える。あゆみの死を知った青豆は、彼女を死に至らしめた物事に思いを巡らす。「まわりの男たちが力づくで押しつけてくるねじくれた性的欲望が、その大きな要因のひとつになっていたことは間違いない」。もちろん犯人には捕まってほしかった。「しかし犯人が逮捕されて裁判にかけられ、その殺人のディテールが明らかになったとして、それでどうなるのだろうか。何をしたところで、あゆみは生きかえりはしない」。「判決だっとうせ軽いものになるはずだ。おそらく殺人ではなく、過失致死事件として処理されることだろう」。以上の引用から、青豆はあゆみを損なった男性たちに怒りを募らせ、老婦人と連携して行う復讐の必要性を実感していると言える。また、秘密の共有によるつながりの強化は、青豆とタマルとの交流によってもたらされている。タマルは、自身の出自や「大事な風景」である「ネズミを木の塊の中から『取り出している』友人について青豆に語る。彼女はタマルの語りを「私は今では彼らの属しているファミリーの不可欠な一員であり、いったん結ばれたその絆が断ち切られることはないというメッセージ」として受け入れている。「ファミリーの一員だと思えばこそ、彼

は自らの秘密を少しづつ彼女に伝えているのだ」とあることから、タマルとの交流が、疑似的な家族、青豆と老婦人による象徴的な母子のつながりを強化していると言えよう。

疑似的な家族、それを強化するつながりは、青豆と天吾のつながりにとって代わる。リーダー殺害を目前に、青豆はタマルに拳銃の調達を依頼する。それは、さきがけに捕まった場合に「拷問されたりするのは困る。誰の名前も出したくない」が故のことである。彼女は自らの命に代えて老婦人を守ろうとしている。しかし、天吾との再会を望むことで、青豆は自死の決行を中断し、老婦人との間で交わされていた約束を破る。青豆は老婦人と「別の人間になる」ことを約束していた。具体的には顔の整形手術を行い、仕事を辞め、名前を変え、遠い所へ移動するということである。これらの約束を実行に移すと、青豆が青豆として天吾に再会できなくなってしまう。それ故に、彼女は老婦人との約束を破らざるを得なかったのである。すなわち、母子的なつながりは、天吾との一対一の異性愛を前に後景化しているのである。以下の会話には、この変化がよく表れている。

「私の中にあつた激しい怒りもなぜか、あのおびただしい落雷のさなかに失われてしまったようです。少なくとも遙か遠くに後退しました。」(略)

青豆は言う、「ちようど同じことが私の身にも起こったのです。あのたくさんの雷が落ちた夜に」(略)



「それは今では力を失い、あなたは妊娠している。そのかわりに  
と云うべきなのかしら」

青豆は呼吸を整える。「そうです。そのかわりに私の中には小さ  
なものがいます。それは怒りとは関わりを持たないものです」。

老婦人、青豆の「激しい怒り」による結びつきの「かわりに」、天  
吾との結びつきを象徴する妊娠がもたらされたのである。それ以降、  
天吾と共に生きる覚悟が明確なものになる。青豆には自身が宿して  
いる「小さなもの」を守る「必要があるなら、ポニーテールと坊主頭  
に迷うことなくありつたけの九ミリ弾を撃ち込む」覚悟ができてい  
る。自死のために入手した拳銃は、天吾と再会し、共に生きるための  
道具になるのである。

## 第二項 後景化する導くものとの関係性

―天吾と他者とのつながり―

天吾と交流のある人物は、主に小松、ふかえり、ガールフレンドの  
安田恭子、看護師の安達クミ、父親、青豆である。父親との関わりに  
ついては次節で論じる。小松、ふかえり、安達は、青豆との再会へ導  
くものとして機能している。雷の晩にふかえりが天吾に「オハライ」  
をすることで、彼は青豆から手を握られた記憶を鮮明に思い出す。

その記憶は以下のように語られている。

きつといつか、もつとあとになって、自分はこの出来事の意味や  
目的を理解できるようになるだろう、と天吾は思った。そのために  
はこの瞬間をできるだけ正確に、明瞭に意識にとどめておく必  
要がある。今の彼はただ数学が得意なだけの、十歳の少年に過ぎ  
ない。(略)そして少女も、今ここで理解されることを期待して  
はいない。彼女が求めているのは、自分の感情を天吾にしっかり  
送り届けるという、ただそれだけのことだ。それは小さな固い箱  
に詰められ、清潔な包装紙にくるまれ、細い紐できつく結ばれて  
いる。そのようなパッケージを彼女は天吾に手渡していた。

天吾はこの記憶を思い出すことで、「どうしてたった今まで思い当  
たらなかったのだろうか？ 彼女はその大事なパッケージを差し出し  
てくれたのだ。どうしておれはそれを開けることなく、そのまま放  
り出しておいたのだろうか？」、「青豆に会わなくてはならない」と決  
意する。ふかえりは天吾の記憶を喚起させることで、彼を青豆の元  
へと導いている。安達もまた、ふかえりと同じく天吾に青豆の記憶  
を喚起させる。安達から「ハシッシ」を勧められた天吾は、青豆の幻  
影を見る。そこで青豆に「まだ時間のあるうちに」「私を見つけて」  
と告げられ、天吾は駆り立てられる。療養所を去り、東京に戻った天

吾は「もし彼女を見つけれなかったら、おれの人生にいったいどれだけの値打ちがあるだろう」と青豆と再会することに自身の人生を賭けさえしている。村上文学には、しばしば主人公を導く存在が登場する。村上春樹は以下のように発言している。

昔、僕の小説に出てくる女の人は、特殊な例は別にして、失われていくものか、あるいは巫女的な導くものか、どちらかというケースが多かった。『1Q84』でも、ふかえりや安達クミは「導くもの」的な役目が強く、年上のガールフレンドは消えていくものですね。その描き方は、前よりも少し重層的になっているとは思いますが、そういうキャラクターはいまでもある程度出てきて、小説的にいえば同じように機能しています。

この発言からも、ふかえりと安達が主人公を導く「巫女」の系譜にあると言えよう。一方で、小松は現実世界で天吾を導く存在である。小松の存在なしに、天吾がふかえりと出会うことも、『空気さなぎ』の書き直しを行うこともない。

天吾の物語は、母親の記憶がフラッシュ・バックし、「発作」が起こる場面から始まる。その記憶には「お前はここにあり、お前はここよりほかには行けないのだ」という天吾を束縛する強いメッセージが含まれている。青豆とのつながりの可能性が前景化することで、天吾を縛る母なるものからの束縛は後景化する。「最後にあの幻影を

目にしたのはいつのことだったろう？ よく思い出せないが、たぶん新しい小説を書き始めたあたりだ」とある。「新しい小説」は、『空気さなぎ』を「書き直したこと」によって、自らの内にある物語を自分の作品としてかたちにしたという思いが、天吾の中で強くなった」が故に書かれたものである。その意欲の中には、「青豆を求める気持ちも含まれている」と語られている。それと同時に、年上のガールフレンドである安田恭子とのつながりも後景化する。「写真に写っている若い母親の面影が、どことなく年上のガールフレンドに似ていることに思い至った。安田恭子、それが彼女の名前だ」とあるように、天吾は無意識のうちに安田に母親の面影を投影している。安田との関係は、彼女の夫から一方的に「家内は既に失われてしまったし、どのようなかたちにおいても、あなたのところにはもううかがえない」と伝えられ、謎を残したまま終わるが、天吾は彼女の行方を捜すこととはしない。以下の引用は、青豆とのつながりに焦点が絞られることで、それ以外のつながりは重要性を失い、物語から退場していくことを表している。

ここにふかえりがいてくれればいいのに、と天吾は思った。どんなつまらないことでもいい。意味をなさないことでもいい。抑揚や疑問形が宿命的に欠落していてもいい。彼女が語る言葉が久しぶりに耳にしたかった。しかしふかえりがもう二度とこの部屋に戻ってこないだろうことは、天吾にはわかっていた。(略)

誰でもいい、誰かと話をしたかった。できることなら年上のガールフレンドと話をしたかった。しかし彼女に連絡をとることはできない。連絡先はわからないし、それに彼の告げられたところによれば、彼女はもう失われてしまったのだ。

小松の会社の電話番号を回してみた。彼のデスクに繋がる直通の番号だ。しかし電話には誰も出なかった。十五回ベルを鳴らしてから、天吾はあきらめて受話器を置いた。

ほかに誰に電話をかけられるだろう、と天吾は考えてみた。でも一人として適当な相手は思い浮かばなかった。安達クミに電話してみようかとも思ったが、考えてみれば電話番号を知らなかった。

ここを去ることにとくに心残りはない。七年のあいだこの部屋で暮らし、週に三回予備校で教えてきたが、ここが自分の生活の場だという感覚を持ったことは一度もなかった。流れの中に浮かぶ浮島のような、一時しのぎの居場所に過ぎなかった。週に一度ここで密会を続けていた年上のガールフレンドもいなくなった。しばらく住み着いていたふかえりも出ていった。彼女たちが今どこで何をしているのか、天吾にはわからない。しかしとにかく彼女たちは天吾の生活から静かに消えていった。予備校の仕事にしても、彼がいなくなったところで誰かがそのあとを埋めるだろう。天吾なしでもこの世界は支障なく動いていくだろう。

青豆と一緒にどこかに移動したいのであれば、迷いなく行動を共にすることができる。

前者は天吾が父親の葬儀を終え、東京に戻ってきた際の感慨である。彼は失われてしまったことを知りつつも、他者とのつながりを求めている。後者は青豆の伝言をタマルから受け取った後のものである。ここでは青豆以外とのつながりを求める気持ちは無くなっている。ふかえり、安達、小松は、天吾を青豆へ導くものとして機能する、換言すると彼らとの関係性は青豆との異性愛のための布石である。天吾と母なるものとのつながりもまた、青豆を求める想いによって代わるのである。

## 第二節 象徴的な父殺し

### 第一項 青豆とリーダーの関係性

本節では、父親とのつながりに焦点を当てる。『1Q84』は父親の存在が前景化した点に、過去作品との大きな相違がある。宗教団体の教祖という父なるものの青豆による殺害、天吾の父親との葛藤が描かれている。『海辺のカフカ』にも父親が表われるが、カフカ少年との接触はなく、佐伯との関係性に焦点が絞られることで、父親との問題は後景化していると言える。

ユングの高弟・エーリッヒ・ノイマンは『意識の起源史』<sup>(10)</sup>の中で、ウロボロスを父母のどちらも象徴するものだとし、ウロボロスとの戦いを通して人は成長すると論じる。「ウロボロスから分離し、世界の中へ・そして世界を支配している対立原理との対決の中へ入っていくことは、人類の発達にとっても個人の発達にとっても本質的な課題である」<sup>(11)</sup>。「父たちは原始時代のタブーの掟から現代の裁判に到るまでの法と秩序の代理人であり」、「文明と文化の最高の財産を継承する。こうして父親世界は集合的価値の世界であり、また歴史的である、つまり集団の意識発達の程度いかに関わっている」<sup>(12)</sup>。すなわち、父とは既存の文明、文化、社会を象徴する存在である。

日本近代文学と家父長制の問題は密接に関わっている。瀬沼茂樹は「わが近代文学の当面した現実生活は」、「家」の框にはめられた家庭生活の上に演じられるいろいろな人間悲劇でさえあった」<sup>(13)</sup>と論じている。島崎藤村の『家』<sup>(14)</sup>は「妻子、奉公人がすべて家長にたいし主従関係をとる、その上に隷属倫理を組み立てられている機構を明らかにした」<sup>(15)</sup>。志賀直哉の『或る朝』<sup>(16)</sup>には「廃嫡するとも此事は許さぬ」という最後の切札としての家父長権を楯にと「る父と、「年寄の云ひなり放題になるのが孝行なら、そんな孝行は真つ平だ」と放言するほど、自己の気分、自然な快・不快の条件に誠実」<sup>(17)</sup>な順吉の対立が表われている。家父長制への批判、それを代表する父と子の対立という図式をそのまま『1Q84』に見出すことに

意義があるのだろうか。清水良典は『1Q84』には「掟の番人として畏怖されるべき〈父〉が空位の時代」<sup>(18)</sup>が表れていると論じる。内田樹はリトル・ピープルとは「小さな父たち」の「しけた悪意」の集合表象」だとし、「困難な歷程の果てに、主人公たちが「邪悪で強大な父」という表象そのものを無効化し、「父」を介在させて自分の「不全」を説明するという身になじんだ習慣から抜け出して終わる」<sup>(19)</sup>点を評価している。清水、内田共に強大な父と闘う子という図式をずらし、無効にする点に慧眼がある。作中に表れる父が弱く小さな存在であるならば、青豆、天吾の象徴的な父殺しは旧い制度の乗り越えや相対化にはならない。父殺しを経て生じる変化は、彼らが互いに〈コミットメント〉を求めるようになるという点に限られる。

青豆の象徴的な父は、宗教団体・さきがけのリーダーである。「霊的な覚醒を賦与するという口実」によって、リーダーから性的虐待を受け、心身共に傷ついたつばさと出会った際、青豆は「自分自身のそうであったかもしれない姿」を見出す。つばさと「証人会」の強い戒律によって孤独であった青豆が二重写しになることで、彼女はリーダーを殺害する個人的な動機を得る。

十歳より前に起こったことを残らず忘れてしまおうと、彼女は長いあいだ努力を続けてきた。私の人生は実際には十歳から開始したのだ。それより前のことはすべて惨めな夢のようなも

のに過ぎない。そんな記憶はどこかに捨て去ってしまおう。しかしどれだけ努力しても、ことあるごとに彼女の心はその惨めな夢の世界に引き戻された。自分が手にしているもののほとんどは、その暗い土壌に根を下ろし、そこから養分を得ているみたいに思えた。どれほど遠いところに行こうと試みても、結局はここに戻ってこなくてはならないのだ、と青豆は思った。

私はその「リーダー」をあちらの世界に移さなくてはならない、と青豆は心を決めた。私自身のためにも。

リーダーはあくまでつばさにとつての父なるものである。しかし、青豆がつばさにあり得たかもしれない自己を重ね合わせることで、リーダーは青豆にとつても父なるものとして機能する。

さきがけを調査した中野あゆみは以下のように語る。『さきがけ』はこと経済活動に関しては、見かけほどクリーンではない。「こいつらは山梨県内だけじゃなくて、東京や大阪の中心部にも土地や建物を確保している。どれも一等地だよ」。「そんなまとまった額のお金は、いったいどこから出てくるんだらうね?」「『リーダー』と呼ばれている指導者にはかなりのカリスマ性が具わっているらしい。人々はこの男に深く私淑している。言うなれば、この男の存在そのものが教義の核みたいなかたちで機能している。成り立ちとしては原始宗教に近いんだよ」。「システムの中心にいるのは、どうやらこの正体不明のリーダーらしいんだ」。この調査から、さきがけは裏で

巨額の資金を扱う組織であり、その頂点に立つリーダーは信者を牛耳り、私欲のために少女を襲う、撃つべき悪しき父として浮かび上がる。

しかし、実際にはリーダーは「声を聴くもの」としてリトル・ピールに用いられる存在である。少女たちとの性交渉は彼が望んだものですらない。リーダーの身体はしばしば麻痺状態に陥る。信者たちは「そのような状態は天からもたらされた恩寵であり、一種の神聖な状況なのだと考え」、巫女の役割を担う少女たちに性行為をさせているのである。リーダーはシステムの頂点に立つ存在ではなく、システムに絡めとられた存在であると言える。リーダーは自身が殺害されることでもたらされる影響を以下のように語る。「リトル・ピールに一矢報いることはできる。言うなれば復讐することができる。彼らはまだわたしの死を望んでいない。わたしがここで死ぬば空白が生じる。少なくとも後継者ができるまでの一時的な空白がね。彼らにとっては痛手になる」。この発言を言い換えると、彼の死はさきがけにとつて「一時的な空白」、「痛手」にしかならず、その空白が埋まればシステムは元に戻るということである。すなわち、青豆がリーダーを殺しても、それは既存の制度の相対化にはならない。先に論じたように、青豆がリーダーを殺害する動機は、既存のシステムの転覆や乗り越えを狙ったものではない。青豆は証人会とさきがけ、彼女自身とつばさを重ね合わせることで、孤独をもたらしものとの訣別という動機を有していた。その動機さえも、リーダー

との会話によって後景化し、リトル・ピープルに狙われた天吾を救うというものに変化している。

「あなたが望むとおり、あなたをこの世界から消滅させます。苦痛のない一瞬の死を与えます。天吾くんを生き延びさせるために」

「わたしと取り引きをするということだね」

「そうです。私たちは取り引きをします」(略)

「私があなを殺せば、本当に天吾くんは生き残れるのね？」

(略)

「天吾くんは生き残る。わたしの言葉をそのまま信じていい。それはわたしの命と引き替えに間違いなく与えられることのできるものだ」

この青豆とリーダーのやり取りから、青豆は天吾を守るための「取り引き」として殺害を実行したと言える。また、リーダーが青豆に「取り引き」を持ち掛けるにあたって、天吾が「今にいたるまで君以外の女性を誰一人、心から愛したことはない」と告げる。この事実は青豆が知り得ないことである。この場面がない限り彼女が天吾との再会を実現させようと試みることはできない。すなわち、青豆の象徴的な父殺しは、天吾との〈コミットメント〉の布石として機能するものである。

## 第二項 天吾と父親の関係性

次に天吾の象徴的な父殺しを分析する。彼の象徴的な父とは、育ての父親である。天吾は父親の在り方を否定することで象徴的な父殺しを行うが、それは既存の制度の乗り越えを意味するものではない。天吾の父親は「NHKの集金人」として生計を立て、「巨大な組織に自分が属していることに彼は大きな満足を感じ」ていた。しかし、父親は組織を象徴するような存在ではなく、定年退職を迎え、療養所に入所している「現在」では、組織とのつながりは途絶えている。天吾の父殺しは自身の臆病さの克服という意味にとどまる。

二度目の面会の際、天吾は父親に「それまでに送ってきた人生のあらましを語り、以下のように独白する。「母親が本当に亡くなったのかどうか、調べようと思えば簡単に調べられた」。「でも僕にはどうしても書類を請求することができなかった。事実を目の前に差し出されることが怖かったんだ。自分の手でそれを暴いてしまうことが怖かった」。彼はここで臆病な自身を発見する。かつて天吾は「母親についての知らせは、それがもし与えられるものであるのなら、部分的な情報としてではなく、総合的な「啓示」として与えられなくてはならぬ」と考えていたが、かつての考え方を翻し、単に自身が臆病であり、真実を知ることを避けていたと告白している。

天吾は最後の面会で、昏睡状態の父親が「現実の肉体を放棄し」、「自分の内側にある世界で」NHKの集金人として活動していると仮説を立て、以下のように父親を否定する。

「あなたには意識を好きなどころにやる権利がある。それはあなたの人生だし、あなたの意識だ。あなたには自分が正しいと考えることがあり、それを実行に移しているんだろう。いちいちそれに口を出す権利は僕にはないかもしれない。でもあなたはもうNHKの集金人じゃないんだ。だからこれ以上NHKの集金人のふりをしちゃいけない。そんなことをしても救いはない(略)」「気に入らないかもしれないけど、もう一度ここに戻ってきた方がいい。ここがあなたの属すべき場所なんだから」

天吾は、父親が集金人を騙り、人々を怯えさせる事実、不当な行爲を行う姿を父親自身に突きつけ、その振る舞いを現実逃避として切り捨てる。真実を知ることには怯えていたかつての天吾の姿はない。彼は真実から目を逸らす臆病な自己と訣別したのである。これが天吾の象徴的な父殺しだと考える。「老衰という定義がもっとも近いが、父親はまだ六十代半ばだったし、老衰を病名にするには若すぎる」にも関わらず亡くなることは、天吾の父殺しによってもたらされた必然性のある展開と言えよう。

ここで重要なことは、面会理由が、青豆を見つけ出すこと、彼女と

のつながりにとって代わる点である。二度目の面会で、空気さなぎの中で眠る少女・青豆を発見したことを機に面会の動機が変化する。

「あなたの見舞いや看病をすることだけが目的じゃなかった。自分がどんなところから生まれてきたのか、どんなところから自分の血が繋がっているのか、それを知っておきたいと思ったということもある。でも今となつてはそんなことはもうどうでもいい。たとえどこに繋がっているように、どこに繋がっていないが、僕は僕だ。そしてあなたは僕の父親なるものだ。それでいいじゃないかと思った。」

「夏にはまだあなたには意識があった。かなり混濁してはいたけれど、意識はまだ意識として機能していた。そのときにこの部屋で僕は一人の女の子と再会した。あなたが検査室に運ばれていったあと、彼女はここにやってきた。それはたぶん彼女の分身のようなものだったのだろう。僕が今回この町にやって来て長く滞在したのは、もう一度彼女に出会えるかもしれないと思っただからだ。それが僕がここにいる本当の理由だ」

父親とのつながりが「どうでもいいこと」になり、青豆との再会が「本当の理由」になる。この点から、天吾の父殺しが青豆とのつながりのための布石として機能していると言える。象徴的な父殺しは旧

い制度の乗り越えにはならず、個人的な文脈の中でのみ機能を果たすものになっている。

### 第三節 〈コミットメント〉の到達点と〈継承〉へのまなざし

天吾と青豆のつながりが、他の登場人物たちとのつながりがとって代わる、または布石として機能していると論じた。すなわち〈コミットメント〉とは、共時的な一対一の異性愛を対象とし、他の関係性を重要視していないと考えられる。

元々、〈コミットメント〉は〈デタッチメント〉を反省した結果生まれた概念であった。換言すると、〈デタッチメント〉の陥穽を補うものとして〈コミットメント〉が表れたということである。そうであるならば、〈コミットメント〉は〈デタッチメント〉との比較によって評価される、あくまで相対的なものである。決して万能なもの、絶対的なものとして想定されていたのではないだろう。村上春樹は〈デタッチメント〉について以下のように語っている。

自由になりたい、個人になりたいという思いが僕には強くあり、物語のなかでも主人公が個人であること、自由であること、束縛されていないことがなにより重要だった。そのかわり社会的保障はない。大きな会社に勤めていたり、家庭を持っていたり

するというのは、一種のセキュリティが働いているということです。そのころ僕が描いていた主人公たちには、そんな装置がほとんど働いていません。それが大事なポイントだった。(略)

日本人は自由なんてとくに求めていると悟ったんです。そういう国のなかで自由でありたい、個でありたいと思うこと。きつさを、僕は自分なりに、小説的に描きたかったんだと思う。それが僕にとっての三十代のひとつのテーマでした。<sup>(20)</sup>

〈デタッチメント〉とは、自由であること、個であることを求めていく態度の表明であったが、負の要素が問題視され、作中に表れるようになった。〈デタッチメント〉を体現する主人公たちは、しばしば他者を傷つけ、深い孤独に陥る。『羊をめぐる冒険』<sup>(21)</sup>では、自ら離婚を切り出しながらも「本当のことを言えば、あなたと別れたくないわ」<sup>(22)</sup>と言う妻に対し、僕は「彼女にとって、僕は既に失われた人間だった。たとえ彼女が僕をまだいくら愛していたとしても、それはまた別の問題だった。我々はお互いの役割にあまりにも慣れすぎていたのだ。僕が彼女に与えることができるものはもう何もなかった」<sup>(23)</sup>と一方的に決めつける。『ノルウェイの森』<sup>(24)</sup>の主人公・ワタナベは、緑から「あなたはいつも自分の世界に閉じこもっていて、私がこんにちは、ワタナベ君、こんにちはノックしてもちよつと目を上げるだけで、またすぐもとに戻ってしまうみたいですよ」<sup>(25)</sup>と指摘される。つまり、〈デタッチメント〉の時期の作品の主人公たちは、



恋人や妻にあたる異性との一対一の共時的な関係すら築くことができなかつたのである。この陥穽を補う〈コミットメント〉が、異性間の一対一の共時的な関係性の構築を目指していたことは想像にかたくない。

〈デタッチメント〉の負の要素を補い、青豆と天吾の〈コミットメント〉を描き切ったところに『1Q84』の到達点があるが、同時に社会とつながりの可能性も表れている。それは、父の個人史の〈継承〉によって可能になる。天吾の父親は「満蒙開拓団に入り、満州に渡り、過酷な生活を送った。個々が送った日々が歴史を形成すること、社会や制度が歴史の上に成り立つことを考えれば、父たちの個人史の〈継承〉こそが、社会とつながる一步であろう。天吾の父親が天吾に〈謎解き〉を求める点に、その可能性を見出すことができる。父親は、天吾に自身の二面性を喚起させる遺品を遺すことで、父の個人史の〈継承〉を求めている。

父親の遺品の一つに家族写真がある。それまで、「生活が苦しくカメラを持つ余裕なかなかったし、わざわざ家族の写真を撮るような機会もなかったと父親は説明した。そういうものだろうと天吾も思っていた」。その写真を手にしたことで、天吾は以下のように考える。「生きているあいだ彼は、母親についての情報を何ひとつ天吾に与えなかった」。「しかし最後の最後にひとことの説明もなく、この一枚のぼやけた古い写真を天吾の手に遺していった。何のために？息子に救済を与えるためのなのか、あるいはより深く混乱させるため

なのか」。天吾は写真を遺されたことで、決して相容れることのない父親の二面性を感じている。一方は天吾に救済を与える父親像であり、他方は天吾を混乱させる父親像である。また、生前、父親は遺産相続に関する手続きを行った際、弁護士に「自分が死んだら、そのときはこの封筒を法定相続人に渡してもらいたい」と伝えていた。「法定相続人」とは、天吾だけが該当するため、「息子」や「天吾」と呼ぶことも可能であった。しかし、弁護士は、「川奈さんは常に法定相続人という言葉を使っておられました。それ以外の表現は一度も口になさらなかった」と言う。ここから、天吾を息子と認めない父の姿が浮かび上がる。その一方で、「新聞の古い切り抜きや賞状の類」といった「天吾の「神童」時代の輝かしい遺物を」、父親は「後生大事に持ち歩いてきた」とも語られている。ここから、天吾を愛し、大切にしている父親の姿が浮かび上がる。この二面性もまた決して相容れるものではない。つまり、父親が天吾に遺したものは、自身の二面性という謎である。天吾にはこの二面性の一方を本当の父親の姿として受け入れ、他方を偽りの姿だと切り捨てることはできないだろう。彼はこの二者択一に引き裂かれ、いつまでも父親にまつわる謎を抱えなくてはならない。実際、遺品を全て確認した天吾は、父親から「あとは自分で好きに推理しろ」と告げられているのだと思い、自身が謎を受け取ったことを理解している。彼が受け取った謎を解くことは、父親の真の姿、父親の個人史の理解を意味する。幼少期、天吾は父親から前半生を伝え聞いていた。そこには「愉快な話があり、

しんみりした話があり、乱暴な話があった。唾然とするような途方もない話があり、何度聞いてもよく呑み込めない話があった。しかし「NHKの正規職員に採用されたあとのことになると、父親の話はなぜか急に色彩とリアリティーを失って」しまう。天吾はそれを「語るに足りない後日談であるかのような話だった」と語っている。父親の謎、真の姿を理解した時に、「後日談」のような後半生が、歴史を形成する個人の記憶として浮かび上がり、天吾はこれを〈継承〉したと言えるだろう。

しかし、〈コミットメント〉が前景化することで、一対一の異性愛以外の関係性は後景化する。青豆と天吾は〈コミットメント〉を果たすために、この世界から逃げることを選択する。さきがけのリーダーは、青豆に「もっとも歓迎すべき解決方法は、君たちがどこかで出会い、手に手をとってこの世界を出ていくことだ」と語っていることから、二人が結びつき、逃げるのが望ましい選択肢であると言える。しかし、それは1Q84の世界で築いたつながりを擲つことを意味する。それは二人の以下のやり取りに表われている。

「空気さなぎを通じて、それとも私自身が空気さなぎとしての役割を果たして、私は ドウタを生もうとしている。そして彼らは私たち三人をそっくり手に入れようとしている。新たな〈声を聴く〉システムとして」

「そこで僕はどんな役割を果たすことになるのだろうか？ もし

僕にドウタの父親という以上の役割が与えられているとすれば「だけ」

「あなたは―」と青豆は言いかけて口を閉ざす。それに続く言葉はない。

青豆は天吾の問いに答えることはできない。その答えとは、天吾がさきがけの次世代のリーダーとして、先代の役割を引き継ぐことを意味するものであろう。彼女は自身がマザとなりドウタを生もうとしていること、すなわち、1Q84の世界で自身に与えられた役割を理解している。我が子の父が天吾だと確信している彼女は、彼がさきがけのリーダーの跡を継ぐレシヴァとしての役割が与えられていることも理解しているだろう。「あなたは―」と言いかけて沈黙する青豆の様子から、天吾がシステムを継ぐ存在になることへの戸惑いが読み取れる。元々、二人の再会は、青豆がタマルに用意させたものである。あくまで天吾は提案を受け入れたに過ぎない。彼女が用意した再会抜きに、〈コミットメント〉は成り立たない。青豆の用意を基にした〈コミットメント〉に、彼女の意思が反映されていることは当然であろう。すなわち、青豆の逃げるという選択は、一対一の異性愛のつながり以外の関係性への〈データッチメント〉<sup>26</sup>を意味する。逃げるという選択は、前作『アフターダーク』<sup>26</sup>によって既に禁じられている。娼婦・郭冬莉に暴力を振るい、逃げる白川に対して売春を斡旋する中国の組織は、「逃げ切れない。どこまで逃げてみね、

わたしたちはあんたをつかまえる」と宣言している。この発言に着目した先行研究に今井清人の論がある。<sup>(27)</sup>

受け手を不特定の匿名的個人とすれば発信元も変化する。「わたしたちって、いったい誰のことなんだ？」と高橋は自問するが、その問いかけは読者に対するものにもなる。「あんたは忘れるかもしれない、わたしたちは忘れない」を登場人物の個人間のやりとりという枠、小説内の〈今ここ〉という枠から外すと「わたしたち」はどのような声になるのか考えることを読者は要請される。すると発信元も不特定の匿名的存在としなければチャネルは成立しないことに思い至るはずだ。すなわち「わたしたち」と名乗る発信者は中国の人々になるのだ。「歴史」が浮上するのだ。村上春樹の父の世代が中国の地でつづけた戦争。暴力を振るった側は忘れようとしているかもしれないが、やられた側は忘れないということなのだ。世代が違う、自分が生きた時間のできごとではない、と簡単に切り捨てることはできない。

父の世代を引き継ぎ、次の世代に伝えなければならないという作者村上春樹のメッセージを読み取ることができる。<sup>(28)</sup>

この論説は、そのまま青豆と天吾の在り方への批判として読むことができよう。二人が結びつくためには、逃げなくてはならず、それは〈コミットメント〉というテーマの名の下に命じられている。しか

し、それは既に禁止されていることでもあり、二人は自身の暴力性や、負の遺産から目を逸らすように禁止を破るのである。

〈コミットメント〉が前景化し、物語は青豆と天吾の一对一の共時的な異性愛に焦点化されるが、それは〈継承〉の可能性が潰えたことを意味しない。天吾は青豆との逃避行に「父親の遺していった貯金通帳と実印、戸籍謄本、そして謎の家族写真」を持って行く。青豆は天吾との間に子どもをもうけること、すなわち自身が個人史を〈継承〉させる立場になることを拒否する様子はない。天吾がふかえりに話した「歴史とは集合的な記憶のことなんだ。それを奪われると、あるいは書き換えられると、僕らは正當な人格を維持していくことができなくなる」という言葉や、老婦人が青豆に話した「人間というものとは結局のところ、遺伝子にとつてのただの乗り物であり、通り道に過ぎないのです」という言葉は正當性のあるものとして受け入れられている。〈コミットメント〉の到達点と〈継承〉の可能性が表れた点に『1Q84』の意義があると考ええる。

おわりに

『1Q84』における〈コミットメント〉は、青豆と天吾の一对一の共時的な異性愛を意味している。二人が結びつくにあたって、他の関係性は希薄となり、登場人物たちはその役割を終え、物語から

退場する。象徴的な母子、父子間の癒着、葛藤が表れるが、それもまた青豆、天吾の異性愛にとって代わられる。特に父なるものは、既存の制度を象徴する存在ではなく、弱い父として描かれている。それ故に、象徴的な父殺しを行うことは、制度の相対化にはならない。青豆と天吾が〈コミットメント〉するために、逃げるという選択をとるが、それは関わりを求められる制度からの逃亡である。

親世代、またはそれ以前からある制度や社会を対象とする通時的な関わりは、〈継承〉という個人史の引き継ぎに表れている。『1Q84』には〈継承〉の萌芽が表れるが、やはり青豆と天吾の〈コミットメント〉に重点が置かれていると言えよう。第三章では象徴的な母殺しを伴う〈コミットメント〉の問題点を論じ、本章では象徴的な父殺しを伴う〈コミットメント〉の問題点を論じた。この二つの章を通して〈コミットメント〉の到達点とそれを補う〈継承〉の意義が明確になった。『騎士団長殺し』では、〈継承〉が前景化し、その問題点もまた可視化される。それを補うものが〈コミットメント〉である。次章では、この相補性について論じる。

(注)

(1) 酒井英行は青豆による女性らしさの規範への反抗を評価したが、最終的に彼女が異性愛的規範に回収されてしまったと論じている。「愛する心が不在の、自らが欲望のために主体者になって能動

的に関わる行きずりの男性とのセックスとは違うのだ。「くされたい」、「くしてほしい」。受け身に愛されることを希求する〈女性的〉セクシュアリティ。この規範に青豆はすっぽりと収まってしまふ。「クールでタフな」青豆はどこへいったのか?。(「青豆のセクシュアリティ」、『1Q84スタディーズ BOOK1』若草書房、二〇〇九年一月、一九二頁。) 遠藤郁子は、女性である青豆に王位継承権がないことに着目し、その不平等性を批判しつつ、それ故に女性には王位を空位にできる可能性が秘められていることを論じる。「もし男性が王殺しを行うなら、その殺人者が次の王としてそのシステムの再生産を可能にする。しかし、女性である青豆が王を殺すのであれば、自らを新たな王とすることなく、王のポストを空位にできる。青豆は、その男権的な支配システムの中にあつて隠蔽されてきた女性という存在であるがゆえに、その支配システムの再生産に加担することなく、その輪を断ち切ることを可能にするのだ」。(「戦う女性表象で読む『1Q84』」、米村みゆき編『村上春樹 表象の圏域—『1Q84』とその周辺』、森話社、二〇一四年六月、一九四頁から一九五頁。)

(2) 森達也は善悪、正邪の二元論を批判し、さきがけを撃つ青豆たちこそがカルト集団的な要素があると論じる。「あの老婦人と青豆たちだってカルトですよ。自分たちの正義を信じ切っていて、邪悪な人たちは別の世界に行ってもらわなくてはいけないうちでいる。要するにポアです。オウム的なものは、カルト集団のほうには現れていない」。(「相対化される善悪 オウム真理教事件から14年経て辿り着いた場所」、『村上春樹『1Q84』をどう読むか』、河出書房新社、二〇〇九年七月、三一頁。) 鈴木和成は、『1

Q84』にはオウム真理教のドグマを複数性の世界に解き放つ作用があると評価している。「最新長篇で村上はノンフィクションのインタビュー集を一大長篇小説に転換した。換言すれば、一つしかない真実を複数の虚構に脱構築したとってよく、結果は一枚岩の「オウムのなるもの」を複数性の世界に解き放ち、結論—終わり—を「差延」する、小説本来のめざましい効果をいかんなく発揮することになった」。(「似ることは、覆すこと 村上春樹と『1Q84』の透明世界」、『村上春樹』1Q84』をどう読むか、河出書房新社、二〇〇九年七月、九九頁から一〇〇頁。)

(3) 沼野充義はジョージ・オーウエルの『1984年』のビッグ・ブラザーと『1Q84』のリトル・ピープルを比較することで、現代のシステムを操る存在の差異を論じる。「執筆時点から見て未来の年代に作品を設定しているのに対して、村上春樹は現在から過去に遡っているという、時間的方向性がまず逆向きだし、オーウエルが幻視していた恐るべき独裁者に支配される全体主義の問題は、村上春樹においては社会制度批判としては現れず、『1Q84』では人間の自由を奪う「全体主義的権力」はもはやスターリンやヒットラーではなく、妻に暴力をふるう夫や少女を凌辱するカルト教団の教祖になっている」。(「オーウエル、チェーホフ、ヤナーチェック 『1Q84』をより深く楽しむための注釈集」、『村上春樹』1Q84』をどう読むか、河出書房新社、二〇〇九年七月、四一頁。) 清水良典は小市民の欲望と悪意の肥大化、それによって社会が支配された1Q84の世界を描くことで、村上春樹は読者に警告をしていると論じる。「明らかにそこは現在の日本、そして世界の不幸な行き詰まりや崩壊作用が始動したターニング・ポイント

のような時代なのである。そんな一九八四年の日本を支配して「1Q84年」に変えてしまうのが、「不特定多数」の小市民の潜在的欲望と結託したリトル・ピープルである。そこには強権によって維持される独裁社会の明示的な悪とは別種の、小市民の心の底の欲望が肥大化した末に、深層的な悪が潜んでいる。リトル・ピープルに支配された「1Q84」を通じて、われわれの通ってきた道を遡って検証しなおすこと、そうならなかった歴史、こうなったかもしれない歴史を創造することが『1Q84』のモチベーションではないか」。(「リトル・ピープル」とは何ものか、『村上春樹』1Q84』をどう読むか、河出書房新社、二〇〇九年七月、一九一頁。)

(4) 村上春樹『村上春樹 雑文集』、新潮社、二〇一一年一月、七五頁から八〇頁。

(5) 島田裕巳「これは「卵」側の小説なのか」、『村上春樹』1Q84』をどう読むか、河出書房新社、二〇〇九年七月、二二二頁から二三頁。

(6) 竹内真「村上春樹をめぐる、くたびれた冒険」、『村上春樹』1Q84』をどう読むか、河出書房新社、二〇〇九年七月、二〇九頁から二一〇頁。

(7) 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く、講談社、二〇〇三年一月、七〇頁から七一頁。初出は『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、岩波書店、一九九六年一二月。

(8) 村上 前掲書(注7)と同じ、八五頁から八六頁。

(9) 村上春樹「特集 村上春樹ロングインタビュー」、『考える人』季刊誌2010年夏号、二〇一〇年八月、四三頁。

- (10) エーリッヒ・ノイマン『意識の起源史』、紀伊國屋書店、一九八四年五月。
- (11) E・ノイマン 前掲書(注10)と同じ、七六頁。
- (12) E・ノイマン 前掲書(注10)と同じ、二八四頁。
- (13) 瀬沼茂樹『近代日本文学のなりたち』河出書房、一九五一年一月。
- (14) 島崎藤村『家』、「読売新聞」、一九一〇年一月から四月、「中央公論」一月から四月。
- (15) 瀬沼茂樹『近代日本文学のなりたち』、角川書店、一九六一年八月、二二〇頁。
- (16) 志賀直哉「或る朝」、春陽堂、『新興文藝叢書 第七編』、一九一八年三月。
- (17) 瀬沼 前掲書(注15)と同じ、二三七頁。
- (18) 清水良典「〈父〉の空位」、『文學界』第六三卷第八号、二〇〇九年八月、二二三頁。
- (19) 内田樹「父」からの離脱の方位、『村上春樹』1084』をどう読むか』、河出書房新社、二〇〇九年七月、三八頁。
- (20) 村上 前掲書(注9)と同じ、六七頁から六八頁。
- (21) 村上春樹『羊をめぐる冒険』、講談社、一九八二年一〇月。
- (22) 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989』② 羊をめぐる冒険』、講談社、一九九〇年七月、三八頁。
- (23) 村上 前掲書(注22)と同じ、三八頁。
- (24) 村上春樹『ノルウェイの森』、講談社、一九八七年九月。
- (25) 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989』⑥ ノルウェイの森』、講談社、一九九一年三月、三六二頁。
- (26) 村上春樹『アフターダーク』、講談社、二〇〇四年九月。
- (27) 村上 前掲書(注26)と同じ、二五六頁。
- (28) 今井清人「村上春樹の音楽」――『アフターダーク』を中心に、『専修総合科学研究』二七号、二〇一九年一〇月、一三三頁。

## 第五章 『騎士団長殺し』に表れる〈コミットメント〉と

### 〈継承〉の相補性

はじめに

本章では、『騎士団長殺し』の考察を通して、〈コミットメント〉と〈継承〉の相補性によって、村上春樹がオウム真理教の提出した物語に挑んでいることを論じる。男女のペアを対象とした〈コミットメント〉は、象徴的な父母を殺害することを前提とするが故に、親世代と子世代との通時的なつながりを度外視してしまうという問題が浮上した。これを補うものが〈継承〉である。〈コミットメント〉が両義的なものであるのと同様に、〈継承〉もまた意義と問題点を有している。村上文学における〈継承〉とは、暴力やトラウマという負の遺産の引き継ぎを前提としている。『騎士団長殺し』における〈継承〉もまた、暴力と関わるものであり、これを引き継ぐことで、主人公・私は必然性のない暴力を行使する存在へと変貌させられる。この構図はオウム真理教の洗脳の仕組みと相似形ではないか。村上春樹は洗脳と暴力の仕組みを自作で描きつつ、それを解消していく手立てをも提出している。その機能を有するものが〈コミットメント〉である。第一節では、〈コミットメント〉が男女のペアを対象とするだけではなく、私の日常性を回復するための他者とのつながりであることを論じる。第二節では『ねじまき鳥クロニクル』との比較を通して

て、『騎士団長殺し』は、〈コミットメント〉が後景化し〈継承〉が前景化した作品であることを分析する。そして象徴的な父・雨田具彦から私へ意思の〈継承〉が行われたことを論じる。第三節では象徴的な父の意思を〈継承〉することで、必然性のない暴力を行使した私が、〈コミットメント〉によって現実につながり定められることを論じる。

#### 第一節 〈コミットメント〉の後景化

##### 第一項 日常性を回復するための他者とのつながり

本節では、『騎士団長殺し』における〈コミットメント〉がいかなるものかを分析する。本作品における〈コミットメント〉は、『スプートニクの恋人』<sup>1)</sup>や『1Q84』<sup>2)</sup>に表れたものとは性質を異にしているように思われる。これまでの作品に表れてきた〈コミットメント〉の一つの重要な形として、男女のペアによる結びつきがあった。それが『騎士団長殺し』においては変化している。少なくともそれは、私とユズの復縁のみを意味していない。それについては山根由美恵が以下のように論じている。「3章から62章というテキストの大半が免色・まりえ・騎士団長と雨田具彦に関する物語であるが、断片的にしか描かれなかったユズが結末になって急浮上し、そのまま大団円を迎える構成となっているのである」<sup>3)</sup>。「紙幅を取って描

いてきた物語の「闇」に踏み込まず、殆ど描いてこなかったユズとの関係がクロスアップされ、「共生」の方向に導かれてゆく「騎士団長殺し」は構成としてバランスが悪い<sup>4</sup>。山根が指摘するように、『騎士団長殺し』では、従来の作品のような男女のペアの結びつきは物語の終わりにいきなり展開し、読み手によっては急ごしらえのように感じるだろう。これを反映するかのように、先行研究では私とユズの復縁について詳しく論じたものは少なく、重要視されているとは言いがたい。先行研究の主な論点としては、雨田具彦という象徴的な父からの引き継ぎについて<sup>5</sup>、「白いスバル・フォレストの男」が象徴する暴力性や心に住まう悪について<sup>6</sup>、東日本大震災との関わりについて<sup>7</sup>である。この点からも、『騎士団長殺し』において男女のペアの形をとる〈コミットメント〉の後景化を感じられる。

『ねじまき鳥クロニクル 第三部』の僕は綿谷ノボルとの対決を潜り抜け、『1Q84』の青豆と天吾は父殺しという試練を経験すること〈コミットメント〉を試みることができる。『騎士団長殺し』にも、主人公・私と妻・ユズの復縁、「白いスバル・フォレストの男」との対決が表れているが、果たして『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』で想定された〈コミットメント〉と言えるのだろうか。何故なら、私とユズの関係は、私と亡き妹・コミチの関係の再現であるためである。コミチは私の日常性を象徴しており、彼女の死によって私はそれを失ってしまう。コミチを連想させる女性たちとのつなが

りを通して、私は日常性を回復する。それが本作品における〈コミットメント〉の一つの形である。すなわち、かつて想定されていた〈デタッチメント〉の乗り越えとしての〈コミットメント〉は既に『騎士団長殺し』のテーマになり得ないということである。

私にとってユズは、「十二歳で死んだ妹の目をありありと思い出させ」る存在である。「もしその目がなかったら、私があれば熱心に彼女を口説き落とすようなこともなかったはずだ」と語られている。「何も彼女を手に入れることによって、死んだ妹を復元しようと思っただけではない」とあるが、ユズに別れを切り出された後、「彼女にとつて、私との結婚生活にはきつと何か満ち足りないものがあったのかもしれない。妻と妹とはまったく違う人格であり、存在なのだから」と反省していることから、私は知らず知らずのうちにコミチの代わりをユズに求めていたと言える。

妻はどちらかといえば外交的な性格だった。見かけはおとなしうだが、頭の回転が速く、機転も利き、社交的なシユチュエーションをある程度必要とした。そしてそのようなシユチュエーションは、私がまず提供することのできないものだった。だからユズはしばしば親しい女性の友人たちとどこかで食事をした（彼女には多くの友だちがいた）、仕事のあとで同僚たちと飲みに行ったりした。（略）

考えてみれば、妹と私との関係も同じようなものだった。私



は昔から外に出るのが苦手で、学校から帰るといつも部屋に一人でこもって本を読んだり、絵を描いたりした。それに比べて妹は社交的で活動的な性格だった。(略)

だからというわけでもないのだが、私自身はそのような妻との関係性に、素直に安心しきっていたところがある。私は結婚生活における自分の役割―無口で補助的なパートナーとしての役割―を自然なもの、自明なものとして引き受けていた。

ユズとの関係性は、かつてコミチとの間で築かれていたものと類似し、私はそこに日常を営む上での安らぎを見出していたのである。

秋川まりえもまた、コミチを連想させる人物である。デッサンを繰り返すにつれ、「私の中で秋川まりえの姿と、妹のコミの姿がひとつに入り混じっていく感覚がある」と語られている。失踪したまりえを取り戻すために「メタファー通路」に入ろうとする私に対して顔ながら「そのなんとかさんが見つかるとよろしいですね。コミチさんと申されましたか?」と言うことから、私は無意識のうちにまりえからコミチを連想していたと言える。

コミチの死をきっかけに、私の日常性は歪なものになる。

妹が死んだあと、時を同じくするようにいろんなことがうまくいかなくなっていく。父親の経営していた金属加工の会社が慢性的な営業不振に陥り、その対策に迫られて、父親はあまり家

に帰ってこなくなった。ぎすぎすした雰囲気は家庭内に生まれた。沈黙が重くなり、長く続くようになった。それは妹が生きていたときにはなかったものだ。(略)もし妹が死んでいなかったら、と考えることがときどきあった。もし妹が何ごともなく生きていたら、私の家族は遙かに幸せな生活を送っていたに違いない。彼女の存在が唐突に消滅したことで、それまで保たれていたバランスが急速に失われ、私の家庭は知らず知らずお互いを傷つけ合う場所になってしまった。

変化は家庭内にとどまらず、コミチが「狭い棺に詰め込まれ、蓋を閉じられて堅くロックされ、火葬炉に送り込まれる後景を目にしてから、私は狭い密閉された場所に入ることができなくなった」。コミチの死によって失われた日常を取り戻すために、私は無意識のうちにユズとの間でコミチとの関係性を再現していたのである。ユズとの別居によって、私の日常性は再び失われる。それ故に私は別居から復縁までの九ヶ月間を「どうにも説明のつかない混乱状態」、「その期間は私にとってあらゆる意味合いにおいて例外的な、普通ではない期間だった」と語るのである。換言すると、「普通でない期間」を潜り抜けて、九ヶ月後に日常性を取り戻したということである。つまり、日常性の回復とは、妹の死によって負った精神的外傷を、他者との関わりによって回復することを意味する。これが本作の〈コミットメント〉の一つの形である。

## 第二項 『ねじまき鳥クロニクル』との比較

『騎士団長殺し』は、村上文学の「総棚卸し」<sup>(8)</sup>、「既視感」満載<sup>(9)</sup>であると、過去作品に表れた素材が多く用いられていると指摘されている。この意図を汲み取った佐々木敦は「見なくてはならないもの」を見るために、「顔のない男」の不可能な「肖像画」を描くために、自分がこれまで何度となく描いてきた道具立てやモチーフや手癖を総動員して、「村上春樹」の「肖像画＝自画像」を描き出して「みせたのだ」と論じる。しかし、「見なくてはならないもの」が村上春樹にとって何に当たるのかまで言及しておらず、作者の意図を論じきれないと言わざるを得ない。注目すべきは、杉田俊介の以下の論考である。

『騎士団長殺し』は、いつもの「村上春樹的なもの」をまたもや自己模倣した長編小説に見えるかもしれない。しかしそこには、いつもの自己模倣をやや逸脱するものの手触りがある。(略) 素材としてはむしろ、『ねじまき鳥クロニクル』のそれ(文化的雪かきとしての空虚な仕事、妻からの突然の一方的な別れ、セックスフレンド、日常を侵食する様々な怪異、予兆や象徴、歴史的暴力の浮上、悪との対決など)に近い感じがする。しかし立体的

な厚みというのは、そういう外形だけのことではない。

オウム真理教の事件にかかわる二つのノンフィクション作品のあと、一九九〇年代後半から村上春樹は、自らの小説の中にいわば「非春樹的」な階層の人物たち―市井を生きる泥臭い庶民や民衆(ただの人)たち―を何とかして導きいれようと苦闘してきた(サラリーマンやトラック運転手や知的障害者など)。それにあわせて『神の子どもたちはみな踊る』(二〇〇〇年二月)以降になると、新たに三人称の小説―「僕」の小さな日常を突き放すような現実の立体性を描くために―に挑戦してきた。

そうした努力を積み重ねて、今回の『騎士団長殺し』の厚みある立体的な眼差しが自ずと熟成してきたのかもしれない。<sup>(11)</sup>

杉田の論考は、作品の「立体的な厚み」への言及に進み、『ねじまき鳥クロニクル』との類似性を追求していない。本論では、杉田の指摘を引き取り、『ねじまき鳥クロニクル』との類似について考察する。二作品の共通点と相違点を明らかにすることで、〈コミットメント〉が後景化し、〈継承〉が前景化したことを論じる。

二作品の共通点は以下の通りである。①主人公は妻に浮気をされるが、それに気づくことができない。気づいた時には既に手遅れである。②主人公が家事労働を行い、妻が会社で働くという分業制をとっている。③子どもがいらない。どちらも妻が望まなかったことを理由に挙げられる。④妻との別居中に、主人公は他の女性と性交渉

を持つ。トオルは加納クレタと、私は宮城県で出会った女性、絵画教室の教え子である女性二人と関係を持つ。⑤主人公を導く少女が登場する。トオルには笠原メイが、私には秋川まりえがいる。⑥垂直に掘られた穴が通路として機能する。『ねじまき鳥クロニクル』では井戸が「ホテル」につながっている。『騎士団長殺し』では石塚が表れ、「メタファー通路」とつながっている。⑦主人公が〈代行〉と〈謎解き〉を行う。トオルの場合は、クミコにまつわる謎、すなわちいかに綿谷ノボルから支配されていたのかを解き明かし、彼女に代わって綿谷を撃つ。私の場合は、雨田具彦にまつわる謎、すなわちウィーン留学中に何があったのかを解き明かし、彼に代わって騎士団長を刺殺する。⑧主人公が様々な事柄を引き受ける存在として機能している。村上春樹はこれについて以下のように発言している。「第三部を書き始めるときには、僕には物語の青写真がまったくなかったと、さつき言ったけれど、ただひとつだけ、僕が半ば確信していることがあったんです。それは主人公のトオルが最後に死ぬことになるだろうということでした」。「死ぬことによって、彼がすべてを引き受けることによって、他のひとたちが救われるはずだったんですよ」<sup>12</sup>。実際にトオルは赤坂ナツメグの代わりに「治療」を施すことで、トラウマに苦しむ人々の痛みを引き受ける。私は雨田政彦の代わりに〈継承〉を、まりえの代わりに「試練」を引き受ける。

以上が『ねじまき鳥クロニクル』と『騎士団長殺し』の共通点である。主人公の役割、妻との関係性、「穴」の機能など、重要な要素が

類似していることから、『騎士団長殺し』はいたずらに過去作品を貼り合わせたものではなく、特に『ねじまき鳥クロニクル』を意識した作品と言える。『ねじまき鳥クロニクル』との共通点が多ければ多いほど、『騎士団長殺し』の独自性は削がれてしまうだろう。しかし、相違点に着目することで、『騎士団長殺し』の独自性が浮かび上がる。相違点は以下の通りである。①トオルが家に取り残される。／私が家を出ていく。②『第二部』の終わりから、トオルは常にクミコを念頭に置き、彼女を取り戻すために行動している。／私の目的は「自身のための絵を描く」ことであり、ユズを考える機会は少ない。離婚届けを郵送した私は、「その書類がこれからのような法的経路を辿ることになるのか、そんなことは私にはわからない。どうでもいい。好きな道筋を辿らせればいい」と半ば投げやりに、彼女との復縁をほとんど諦めている。③トオルはクミコのために〈代行〉と〈謎解き〉を行う。それを通じて彼女を取り戻そうとしている。すなわち、〈コミットメント〉のために〈謎解き〉と〈代行〉を行っている。／私は象徴的な父である雨田具彦からの〈継承〉のために〈謎解き〉と〈代行〉を行う。この点は次節で詳述する。④ノボルを野球のバットで打ったトオルと同じく、クミコもまた生命維持装置のプラグを抜くことで暴力を行使する。この点で二人は対称をなす。／私は騎士団長を刺殺するが、ユズは暴力を行使しない。この点で二人は非対称的な存在である。

以上が『ねじまき鳥クロニクル』と『騎士団長殺し』の相違点であ

る。トオルはクミコを取り戻すために〈謎解き〉と〈代行〉を行う、すなわち〈コミットメント〉を求めている。一方の私は、ユズとの復縁を諦め、「自分自身のための絵を描く」ことを求めている。かつて「騎士団長殺し」を描くことで「自分自身のための絵を描いた雨田具彦との連帯が生まれ、私は彼のために〈謎解き〉と〈代行〉を行う。すなわち〈継承〉のために行動している。これらをまとめると、『ねじまき鳥クロニクル』は〈コミットメント〉をテーマとした作品であり、『騎士団長殺し』は〈継承〉をテーマにした作品と言える。二作品の共通点があるからこそ、〈コミットメント〉の後景化と〈継承〉の前景化という変化が浮かび上がるのである。

## 第二節 〈継承〉の前景化

### 第一項 象徴的な父子

雨田具彦と私が「自分自身のための絵を描く」意思によって結ばれた象徴的な父子であることを論じる。私は〈謎解き〉をし、かつてなされるはずであった騎士団長殺しを〈代行〉することで、〈継承〉を果たす。先に引用した『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』で語られていた〈コミットメント〉は、男女のペアによるつながりを対象としていた。本作品では〈継承〉が前景化することで、象徴的な父子による通時的なつながりが可能となる。

本節では雨田具彦の実子・政彦ではなく私に〈継承〉の資格がある理由を考察する。具彦と私の間には「自分自身のための絵を描く」という共通した目的がある。「雨田具彦の人生から私が学ぶべきことはあるだろうか」という自問に「生き方の変更を恐れない勇氣、時間を自分の側につけることの重要性。そしてまたその上で、自分だけの固有の創作スタイルと主題を見出すこと。もちろん簡単なことではない。しかし人が創作者として生きていくには、何があっても成し遂げなくてはならないとだ」と、具彦の生き方に習おうとしている。一方、政彦は「おれはとても芸術家にはなれそうにない」、「父親からおれが学んだのはそれくらいかもしれない」と言うように、「自分自身の絵を描く」ことから遠ざかり、父とは異なる人生を選択している。

「ときどきおれは思うんだ。むしろおまえが雨田具彦の息子だったらよかったんじゃないかって。そうすれば、いろんなことがすんなりと運んだかもしれない」

「おまえならそれなりにうまく精神的な引き継ぎみたいなことはできたんじゃないかな。そういう資格は、おれよりはむしろおまえの方に具わっているんじゃないか」

〈継承〉の資格が私に具わっていることを政彦は自覚しているのである。この発言を受け、「ひょっとしてあの絵は、私が雨田具彦か

ら引き継いだものなのだろうか?」「彼はその絵を通して私に何かを求めているのだろうか?」と自身が具彦から意思を〈継承〉する存在であることに思い至る。

「騎士団長殺し」を政彦でなく私が発見したこともまた、〈継承〉の資格が私に具わっていることを象徴する出来事である。「父は長くそこに住んでいたし、たくさん仕事もしたからな。心配だつて残るかもしれない。まあそういうのもあつて、おれとしては正直なところ、あまり一人でその家には近寄りたくないんだ」と言つて具彦邸に長く滞在することを避ける政彦は、「騎士団長殺し」が隠されている屋根裏部屋の存在に気付く可能性は低い。一方、「自分自身のための絵を描く」ために具彦邸に滞在する私は、「彼の残していったステレオ装置で、彼のレコードのコレクションを聴き、彼の書棚から本を借りて読み、彼の眠っていたベッドで眠り、彼の台所で日々の料理を作り、彼の使っていたスタジオに出入り」する。同じ意思を持ち、かつて具彦が営んでいた生活を再現する私だからこそ、屋根裏部屋の存在と、そこに隠された「騎士団長殺し」を発見できたのである。屋根裏部屋に辿り着くことは具彦の抑圧された願望の発見を意味する。村上春樹は人の心の構造について家屋を用いて説明している。

一階はあなたが生活し、料理し、食事をし、家族といっしょにテレビを見る場所です。二階にはあなたの寝室がある。そこで読書

をしたり、眠ったりします。そして、地下階があります。それはもっと奥まった空間でものをストックしたり、遊具を置いたりしてある場所です。ところがこの地下階のなかには隠れた別の空間もある。それは入るのが難しい場所です。(略)それはちょうど、夢のようなものです。無意識の世界の形態のようなね。<sup>(13)</sup>

『騎士団長殺し』では、地下階の代わりに屋根裏部屋がこの役割を果たしている。「地下室なんかとは違って湿気もないし、風通しも良いし、また窓がないから日当たりを気にしなくてもいい」。「絵を保管しておくのに適した場所」だと語られている。誰にも語る事ができなかったウィーンでの体験と自身の願望を投影した「騎士団長殺し」は、屋根裏部屋という具彦の無意識下に抑圧され、保持されていたのである。認知症になり記憶が混濁していると語られる具彦が「屋根裏部屋」、「絵の保管」という言葉に反応するのはこのためである。以上をまとめると、私と雨田具彦は、「自分自身のための絵を描く」意思を持つ象徴的な父子である。私は具彦の生を再現することで、父なるものから〈継承〉する資格を得たのである。

## 第二項 〈継承〉の意義

ウィーン留学中に具彦に何があったのかを紐解く、すなわち〈謎

解き」をし、なされるはずであった騎士団長殺しを〈代行〉すること  
で、私は具彦の記憶と意思を〈継承〉する。騎士団長を刺殺する際、  
彼は「アイデアが心を反映する鏡」であり、具彦はそこに「見なくては  
ならないものを見ている」と語る。すなわち具彦は、私によってなさ  
れようとする騎士団長殺しに、かつて自身が試みていたナチ高官の  
暗殺を見ている。騎士団長は私に「諸君が殺すのはあたしではあら  
ない。諸君は今ここで邪悪なる父親を殺すのだ。邪悪なる父を殺し、  
その血を大地に吸わせるのだ」。「その男を諸君はさきほど見かけた  
はずだ。そうじゃないかね？」と言い、私にとって騎士団長殺しと  
は、「白いスバル・フォレストターの男」殺しになり得ると示唆する。  
この発言から、具彦の願望であるナチ高官殺しと「白いスバル・フォ  
レストターの男」に打ち勝つことが二重写しになっている。私にとつ  
て騎士団長殺しとは、具彦の〈代行〉であると同時に、自らの乗り越  
えるべき問題への挑戦でもある。

「白いスバル・フォレストターの男」とは、私の心の奥に潜む激しい  
怒りと暴力性を象徴する存在である。かつて私は、自身が「白いスバ  
ル・フォレストターの男」になる夢を見ている。その夢の中で私は「妻  
とその情事の相手の男が乗っている小型車（赤いプジョー205）  
のあとを、ひそかに追っている」。「二人が町外れの派手なラブホテ  
ルに入るのを見届けた」「翌日」、私は「渾身の力を込めて妻の首を絞  
めあげ」る。そこには「これまで経験したことのない激しい怒りが」  
あり、その怒りに支配された結果、激しい暴力を振るったのである。

実際の情事の際、私はこの女性から首を絞めてほしい、「ふりをする  
だけでいいの」と頼まれる。その時のことを私は以下のように回顧  
する。「ふりだけでは終わらないかもしれないかもしれなかった。そしてそのふり  
だけでは終わらない要因は、私自身の中にあつた」。私は自身の内に  
潜む暴力性を恐れているのである。すなわち「白いスバル・フォレス  
ターの男」は理解できない他者ではなく、私自身の一部と言える。

「諸君はけっして暴力的な人間ではあらない」と騎士団長から語ら  
れる私であるが、その内部には激しい怒りと暴力性が影として存在  
していたのである。「影はその主体が自分自身について認めることを  
拒否しているが、それでも常に、直接または間接に自分の上に押し  
つけられてくるすべてのこと―たとえば、性格の劣等な傾向やその  
他の両立しがたい傾向―を人格化したものである」<sup>14</sup>。私は「白い  
スバル・フォレストターの男」という自身の影と向き合い、乗り越えな  
くてはならないのである。具彦がアイデアに「見なくてはならないも  
のを見ている」一方で、私には「白いスバル・フォレストターの男」の  
姿を見ることができない。私は騎士団長殺しを通して「白いスバル・  
フォレストターの男」に打ち勝つことはできなかったが、彼を乗り越  
える意思を獲得する。

もう一度私が「自分の絵を描きたい」という気持ちになつたと  
き、私はまったく違うフォルムで、まったく違う角度から「白い  
スバル・フォレストターの男」の肖像を描き直すことになるはず

だ。そしてそれはあるいは、私にとっての『騎士団長殺し』になるかもしれない。そしてもしそんなことが実際に起こったなら、おそらく私は雨田具彦から貴重な遺産を受け継いだということになるだろう。

この引用から、騎士団長殺しを〈代行〉することで、私は具彦から意思を〈継承〉したと言える。雨田具彦の記憶と意思の〈継承〉は、親世代から子世代への通時的なつながりの達成である。『スプートニクの恋人』や『1Q84』における〈コミットメント〉は男女のペアによる共時的なつながりであった。特に青豆と天吾は、1Q84年の世界から逃げる、すなわちその世界で築いたあらゆる関係性を擲って〈コミットメント〉を果たしている。先に論じたように、『騎士団長殺し』の〈コミットメント〉は私の日常性を回復するための他者とのつながりである。男女のペアという限定はなくなり、排他性は弱められている。そこに〈継承〉が導入されることで、〈コミットメント〉では対象にされなかった通時的なつながりが保持されるのである。

### 第三節 オウム真理教における洗脳に対する一つの解答

本節では、具彦の意思の〈継承〉によって私が暴力を行使する主体

に変貌したこと、それはかつて村上春樹が指摘したオウム真理教の教祖と信者の危うい関係性と相似形であることを論じる。

私は具彦の謎を解くことには積極的であったが、騎士団長を殺すように促されると心を決めることができない。私は「何が正しいことなのか、何が正しくないことなのか、その判断が」できず、「私と私自身とが乖離している」ような感覚に襲われる。私は自身が行使しなくてはならない暴力に「それは雨田具彦が南京で、若い将校から命じられた殺人行為と同じではないのか？」と疑問を感じている。先に論じたように、私にとって騎士団長殺しは「白いスバル・フォレストターの男」に打ち勝つことを意味する。しかし、私はその男の姿を見ることができず、騎士団長殺しはあくまで必然性のない暴力の行使にとどまる。「騎士団長を刺殺することによって、顔ながをこの世界に引きずり出した」私は、「メタファー通路」内で「白いスバル・フォレストターの男」に追いつめられる。すなわち、私は象徴的な父の意思を〈継承〉したことで、暴力を行使する主体になり、自身の影と遭遇したのである。

この構図は、『アンダーグラウンド』<sup>(15)</sup>のあとがき、「目じるしない悪夢」で指摘した、教祖と信者との危うい関係性をなぞっている。村上春樹は以下のように語る。

あなたは今、誰か別の人間に自我を譲り渡してしまっている。  
あなたはそこで、いったいどうすればいいのだろうか？

あなたはその場合、他者から、自我を譲渡したその誰かから、新しい物語を受領することになる。実体を譲り渡したのだから、その代償として、影を与えられる―考えてみればまあ当然の成りゆきでしかない。あなたの自我が他者の自我にいったん同化してしまえば、あなたの物語も、他者の自我の生み出す物語の文脈に同化せざるを得ないというわけだ。<sup>(16)</sup>

麻原彰晃にはそのようなジャンクとしての物語を、人々に(まさにそれを求める人々に)気前良く、そして説得力をもって与えることができた。彼自身の世界認識がおそらくは、ほとんどジャンクによって成り立っていたからだ。それは粗暴で滑稽な物語だった。部外者から見ればまさに噴飯もの<sup>(17)</sup>としか言いようがない物語だ。しかし公正に言って、そこにはひとつだけたしかに一貫したことがある。それは「何かのために血にまみれて闘う攻撃的な物語だった」ということだ。<sup>(17)</sup>

これは、麻原彰晃と信者間における洗脳の仕組みを村上春樹が解釈したものである。信者たちは主体性を捨てる代わりに麻原という象徴的な父が差し出す教義を受け入れた結果、地下鉄サリン事件という暴力の行使に辿り着いたのである。雨田具彦という象徴的な父と私との間にも同じことが言える。私は父なるものの「生み出す物語の文脈に同化」し、主体性を失い暴力を行使する存在となったの

である。具彦の「物語」もまた、「血にまみれて闘う攻撃的な」ものと言えるだろう。村上は、教祖と信者という関係性を越えて、日常を営む人々すべてがこの問題に直面する危険性があると見なしている。

あなた(とりあえず二人称を使わせてもらっているが、もちろん私もそこに含まれている)にとってはどうだろうか？

あなたは誰か(何か)に対して自我の一定の部分を出し、その代償としての「物語」を受け取ってはいないだろうか？ 私たちは何らかの制度Ⅱシステムに対して、人格の一部を預けてしまっていないだろうか？ もしそうだとしたら、その制度はいつかあなたに向かって何らかの「狂気」を要求しないだろうか？ (略)

私たちがオウム真理教と地下鉄サリン事件に対して不思議な「後味の悪さ」を捨てきれないでいるのは、実はそのような無意識の疑問が、本当には解消されていないからではないのだろうか？<sup>(18)</sup>

オウム真理教の教祖と信者たち、そこで結ばれていた関係性を他人事として排除することはできない。何らかの意思を(継承)したことで、主体性を失い、暴力を行使する存在に変貌させられた時、いかにそこから回復し得るのか。村上春樹は光と影の相補性を表すことで、この問題に一つの答えを提出している。



影に追い詰められた私に、ドンナ・アンナは「記憶の中を探して」、「何か具体的なものを探して。手で触れられるものを」と言う。私が思い浮かべたものはかつてコミチと共に飼っていた愛猫「こやす」と、「東北から北海道へと旅してまわった」愛車「ブジョー205」である。彼女が私に求めていることは日常性の回復である。私は日常性を用いて、影に対抗しようとしているのである。しかし、それは失敗に終わり、私は「何ひとつ思い出せなくな」る。その失敗は当然であろう。何故なら、村上春樹は「あちら側とこちら側にその境はなく、こちら側にとって、あちら側とは歪んだ鏡像である」とみなしているためである。すなわち、こちら側⇨日常性をもってあちら側⇨影を駆逐することは不可能である。こちら側対あちら側という図式を推し進めた結果が、地下鉄サリン事件という悲劇であった。こちら側とあちら側が対置関係にあるのではなく、この二つの相補性を理解した時に、私は窮状を脱することができた。

何があるうと前に進まなくてはならない。たとえ身体中の関節をそっくり外さなくてはならなかったとしても。そこにどれほどの痛みがあるうと。だってこの場所にあるすべては関連性の産物なのだ。絶対的なものなど何ひとつない。痛みだって何かのメタファーだ。この触手だって何かのメタファーだ。すべては相対的なものなのだ。光は影であり、影は光なのだ。

私が日常性を想起することで影と対抗しようとしていたことから、光とは日常性を意味している。すなわち、日常性の中に怒りや暴力があり、それが生まれるところに日常性があるということである。この真理を理解したことで、「出し抜けに狭い穴が終わり」、現実世界に戻ることができたのである。この脱出は「まるで赤ん坊が空中で産み落とされるみたいに」と語られていることから、私の再生の意味が込められている。これによって、私は現実世界において日常性の回復を試みることができる。石塚の中で救助を待つ私はユズについて思いを巡らす。「彼女は目で見え、手で触れることのできるものごとのひとつだ」。「一度ユズに会って、きちんと向き合って話をしよう。そして彼女が今何を考えているのか、何を求めているのかを本人に確かめなくてはならない。まだ手遅れにならないうちに」とあることから、私の再生を読み取ることができる。

私が獲得した日常性とは、ユズと室と共に生きる生活である。この選択は自身の暴力性を受け入れることを意味する。私はユズの受胎を、自身が見た「夢」によってなされたものと確信している。夢の中で私は「眠っているユズの衣服を剥ぎ取り、相手の了解もなく」性行為をする。「たとえば夫婦間であっても、一方的な性交が法的に暴力行為とみなされることがある」と自認するように、それはユズへの暴行である。東北を旅していた頃に関係を持った女性を「最後の瞬間に本当に絞め殺してしまうのではないか」、「ふりだけでは終わらないかもしれない」なかつた。そしてそのふりだけでは終わらない要因

は、私自身にあった」と回想する私は、自身の暴力性の発現を恐れていた。私にとって室は、受け入れがたい自身の一面を突き付ける存在である。室と共にいる限り、私はユズを暴行した事実を忘れることはできない。しかし、私は彼女を「とても深く愛し」、「一緒にいる時間を慈し」む。室と共に生きることが、自身の影を受け入れ、日常の中に組み込むことを意味する。影から目を背け、排斥するのではなく、日常の一部として受け入れていく。室は私の怒りや暴力性から生まれた存在であるが、愛情や絆といったつながりを導入し、日常に組み込むことで、影は本来の形を変え、共存することが可能となる。これが村上春樹の提出する答えだと考える。

おわりに

『騎士団長殺し』は、〈コミットメント〉が後景化し、〈継承〉が前景化した作品である。過去作品における〈コミットメント〉は男女のペアを対象とする形を有するが故に、排他性を伴うものであった。本作品における〈コミットメント〉は私の日常性を回復するための他者との関わり合いであり、排他性は弱められている。そこに雨田具彦と私という象徴的な父子による〈継承〉が表れることで、通時的なつながりをも導入することが可能となった。

〈コミットメント〉が両義的なものであるのと同じく、〈継承〉も

また然りである。具彦の記憶と意思の〈継承〉は、私から主体性を奪い、暴力を行使する存在へ変貌させるものでもある。これはオウム真理教の洗脳の仕組みと似通っている。村上春樹は〈継承〉の持つ負の一面を描くことで、誰もがこの陥穽に陥る危険性があることを示している。それを乗り越えるには、あちら側||影とこちら側||光、日常性の対立、対抗ではなく、その相補性に気づき、日常の中に影を組み込んでいく必要性が語られている。これは〈継承〉の負の一面を〈コミットメント〉||日常性の回復によって補ったと言えよう。『騎士団長殺し』では、〈コミットメント〉と〈継承〉が分かちがたく結びついているのである。

(注)

- (1) 村上春樹『スプートニクの恋人』、講談社、一九九九年四月。
- (2) 村上春樹『1Q84 BOOK1』、『1Q84 BOOK2』、『1Q84 BOOK3』、新潮社、二〇〇九年五月。
- (3) 山根由美恵『騎士団長殺し』論―〈メタ・テキスト〉性と「震災後文学」―、「近代文学試論」第五六号、二〇一八年一二月、七二頁。
- (4) 山根 前掲書(注3)と同じ、七四頁。
- (5) 清水良典は『1Q84』と比較し、「父」からの継承にひとつ

の「決着」をつけたと評価している。「戦争の死の影を背負ったメタファーとしての「父」の闇を、この小説で「私」は息子に代わって受け継ぎ、「騎士団長」を刺すことによって憎悪と絶望に満ちた闇の力を昇華させ、安らかな死を与えている。『1Q84』BOOK3でも天吾の父の死が描かれていたが、最後まで心は隔絶したままだった。父の死から九年後、明らかにこの小説で村上春樹は「父」なるものの昔年の葛藤を、一種の決着にまで持ちこむことができた。「父」に隠された闇を受け継いで語り、「アイデア」として表現することを完遂したのである。(「自画像と「父」なるもの」、「群像」第七二巻第五号、二〇一七年五月、四六頁)。一方、山崎ナオコは私と室が血縁を超えて共生する在り方に、「新時代」の可能性を感じている。「血縁上は誰の子どもでもいい。ただ『自分の子ども』という概念を持って生きていきたい」という登場人物たちが、新時代の文学を切り開いたのだ。「私」は、自身が父親になるときに、血にはこだわらず、前の世代から何も受け継がない。誰にも似ていないままさらな子どもを、核家族の中で育てるのだ。(「自分の子ども」とは何か?、「文学界」第七一卷第五号、二〇一七年五月、一二二頁)。

(6) 河合俊雄は『騎士団長殺し』に表れた「悪」はあくまで「内在的」なものに過ぎず、社会への視点に欠けていること、個人の水準であってさえも「悪」を克服することができなかった点を指摘している。「雨田具彦が背負っていて、「騎士団長殺し」の絵に込められていた暴力の問題は、主人公の関与によって浄化され、だからこそ雨田具彦は安らかに死を迎えることができるのだと思われる。その意味

でもこれは非常に内在的なものである。同じように主人公にとっても、暴力の問題は深められているけれども、具体的な解決に至っていない。自分を脅かす白いスバル・フォレスターの男の絵を描いたことによって、主人公は自分の中にある暴力性に気づいたけれども、その絵を仕上げなかったように、取りあえずは暴力の問題を封印することになったのである。(『騎士団長殺し』における絵画の鎮魂とリアリティ、「新潮」第一一四巻第七号、二〇一七年七月、二六五頁)。一方、小山鉄郎は個人の水準での「悪」への自覚が社会における「悪」の抑止へつながると論じている。「東西両陣営が対立する冷戦下では、それぞれに自分たちが属している陣営に「善」があり、対立する反対側の陣営には「悪」があるとという世界でした。それが、一九八九年にベルリンの壁が崩壊して以降は「善」「悪」が一瞬に反転してしまうという時代がやってきたという認識を村上春樹は語っていたのです。「妻ともう一度やり直すことができるようになるためには、自分の内にある「激しい怒り」の自覚と、その首を絞めて、愛する妻を殺してしまうかもしれない、自分の「悪」の内なる存在の自覚がどうしても必要だったということなのだと思います」。

「我々が、戦争のような残酷な行為に引きずり込まれないようにするためには、自分の中にある「悪」の存在というものを、しっかりと見つめる必要があるのだと思います」。(「アイデア」に対抗する「私」―「悪」を見つめ、「恐怖」を超える二十一世紀小説、「文学界」第七一卷第五号、二〇一七年五月、七三頁から八四頁)。

(7) 松木新は東日本大震災と第二次世界大戦を関連させる村上の

描き方を以下のように評価する。「ファシズムに倒れた人々と3・11の犠牲者が、今、静かに手を携えて立ち上がってきていることを実感できる幕切れだ」。「この作品は、ナチス・ドイツの蛮行や南京大虐殺など、加害の歴史を消し去ろうとする歴史修正主義者に対する異議申立てとなっている」。「これまでの村上作品には見られなかった社会性の強いアピールが心地よかった」。(『騎士団長殺し』のこなど)、「民主文学」二〇一七年五月、一四六頁)。その一方、黒古一夫は以下のように批判している。「物語の時間は「3・11(東日本大震災・フクシマ)」の前後に設定されているにもかかわらず、登場人物たちは未曾有の災害であった「3・11」に対してどんな考えも披瀝せず、また「騎士団長殺し」という画に関わって、ナチスドイツのオーストリア侵攻(侵略)や日中戦争時における日本軍が行った「南京大虐殺事件」も出てくるが、それらの「歴史」が登場人物たちの「内面」や生き方に関わることはなく、単なる「点景」で終わっているということである。」(「話題の本を読む」、「大法論」二〇一七年七月、一六八頁)。

(8) 鴻巣友季子「親になりたがる男たち 『騎士団長殺し』村上春樹」、「小説 tripper」、二〇一七年春季。

(9) 黒古 前掲書(注7)と同じ、一六七頁。

(10) 佐々木敦「凡庸ならざる肖像画家の肖像」、「文学界」第七一卷第五号、二〇一七年五月、一〇六頁。

(11) 杉田俊介『「騎士団長殺し」論』、「すばる」第三九巻第五号、二〇一七年五月、一〇八頁。

(12) 村上春樹「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」、

「新潮」第九二巻第一二号、一九九五年十一月、二八〇頁。

(13) 川上未映子 村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』、新潮社、二〇一七年四月、一六五頁。

(14) 河合隼雄『影の現象学』(講談社学術文庫811) 講談社、一九八七年二月、四四頁。初刊は『影の現象学』思索社、一八七六年。

(15) 村上春樹『アンダーグラウンド』、講談社、一九九七年三月。

(16) 村上春樹『村上春樹全作品 1990~2000』⑥ アンダーグラウンド』、講談社 二〇〇三年九月より引用、六五二頁。

(17) 村上 前掲書(注16)と同じ、六五二頁。

(18) 村上 前掲書(注16)と同じ、六五三頁から六五四頁。

## 結論 村上春樹文学における〈コミットメント〉と

### 〈継承〉の相補性

#### — オウムの要素の乗り越えを目指して —

一

一九九五年以降の村上文学は〈コミットメント〉と〈継承〉が前景化、後景化するという特徴を有していることを論じた。『スプートニクの恋人』から『1Q84』までの〈コミットメント〉は象徴的な親殺しという通過儀礼を通して果たされるものである。それにより主人公とそのペアになる異性は孤独な過去と訣別し、独立した個人として互いに結びつくことができる。何故〈コミットメント〉にこの構造が必要であったのかという問いに答えなくてはならないだろう。それは、〈コミットメント〉が〈デタッチメント〉とオウム真理教の信者が囚われていたものの乗り越えという二つの意図を有しているためである。

第四章で論じたように、〈デタッチメント〉の乗り越えとは、つながりの希薄さ故に他者を傷つけ、自他共に孤独に陥る状態からの回復を意味する。共時的な異性愛ですら不可能であった〈デタッチメント〉から〈コミットメント〉へ転換するにあたって、何よりもまず男女のつながりという結びつきの表出が最優先であったと言えよう。そしてそれ以上に村上春樹が重要性を感じていた課題が、オウム真

理教の信者が囚われていたもの＝オウムの要素の乗り越えである。これを論じる前に村上が彼らをどのように認識していたのかを確認する。

僕は意識の焦点をあわせて、自分の存在の奥底のような部分に降りていくという意味では、小説を書くのも宗教を追求するのも、重なり合う部分が大きいと思うんです。そういう文脈で、僕は彼らの語る宗教観がある程度正確に理解できたという気がします。でも違うところは、そのような作業において、どこまで自分が主体的に最終的責任を引き受けるか、ということですね。はつきり言って、僕らは作品というかたちで自分ひとりですれを引き受けるし、引き受けざるを得ないし、彼らは結局それをグルや教義に委ねてしまうことになる。簡単にいえばそこが決定的な差異です。<sup>1)</sup>

この前どこかで調査をやっていて、それを読んだんですが、日本人に好きな言葉を選ばせると、「自由」というのは四番目か五番目くらいなんですってね。僕はなんといっても「自由」がいちばんなんです、日本人のいちばん好きな言葉は「忍耐」とか「努力」とかなんですよ。ね。(略)

日本人というのは本当に自由を求めているのだからかって僕はときどき疑問に思ってしまうんですよ。とくにオウムの人

たちをインタビューしていると、それを実感しました。(略)

オウムの人たちに「飛び出して一人で自由にやりなさい」と言っても、ほとんどの人はそれに耐えきれないんじゃないかという印象を持ちました。みんな多かれ少なかれ「指示待ち」状態なんです。どっから指示が来るのを待っている。指示がないというのは「自由な状態」ではなくて、彼らにとってはあくまで暫定的な状態なんです。<sup>2)</sup>

オウム真理教の信者たちは、自身の内奥を探る作業を行っていた。それは村上春樹が小説を書く作業を通して行うことであり、その点に共通性を見出している。しかし、信者たちは最終的な責任を自らが負うのではなく、教義やそれを与えた教祖に委ね、主体性を失ってしまった。これが二者を分ける決定的な違いである。その一方で、オウム真理教の信者を含む日本人の在り方として、自由や主体的な行動を必ずしも求めているとは言えないと村上は認識している。

村上 オウムに入った人の話を聞くと、やはり育った家庭の環境に問題があったという人はけっこう多かったですね。両親から正常な愛情が幼い人格形成期に乱れていたというか、足りないとはいいか、そういうケースが多かったような気がします。

河合 ここは非常にむずかしいところですが、しかし一般論的にいえば、それはたしかに言えると思います。それはどういうこ

とかと言いますとね、この人たちは頭ですごく考えるとするでしょう。こんなふうにごつと小さい箱に入ってもものをぐんぐん考えようとするときに、それをくい止めるのはやはり人間関係なんです。やっぱり父親とか母親です。感情です。それが動いていると、こんな小さな箱にはなかなか入れないんです。<sup>3)</sup>

両親から愛情を十分に受けることができなかったが故に、信者たちはオウム真理教という「小さな箱」の中から抜け出すことができなかつた。換言すると、彼らを日常につなぎとめる関係性が必要であつたということである。

村上春樹は、自身と日本人の在り方にオウムの要素との共通性を見出していた。それ故に、オウム真理教⇨あちら側、オウム真理教と関わりを持たない我々⇨こちら側という構図を導入しなかつたのである。実際、『アンダーグラウンド』のあとがき、「目じるしのない悪夢」では、この構図のもたらす危険性や無意味さを指摘している。

この事件を報道するにあつたマスメディアの基本姿勢は、〈被害者⇨無垢なるもの⇨正義〉という「こちら側」と、〈加害者⇨汚れたもの⇨悪〉という「あちら側」を対立させることだつた。そして「こちら側」のポジションを前提として固定化させ、それをいわば梃子の支点として使い、「あちら側」の行為と論理のゆがみを徹底的に細分化し分析していくことだつた。

このような相互流通性を欠いたモーメントの行き着く先は、往々にして、煮詰められパターン化された論理であり、淀みもたらす無感覚である。<sup>4)</sup>

こちら側に正当性があり、あちら側が劣ったもの、悪いものという図式は『スプートニクの恋人』においてずらされている。「あちら側」と「こちら側」に分裂したと語るミュウは、以下のように語る。

「わたしの黒い髪と、わたしの性欲と生理と排卵と、そしておそらくは生きるための意志のようなものを持ったまま」<sup>5)</sup>、「もう一人のわたしは」、「あちら側に移って行ってしまった」。「ここにいるのは、ほんとうのわたしではない。あなたが目にはしているのは、かつてのわたしの影にすぎない」<sup>6)</sup>。「こちら側」にいるものは影に過ぎず、むしろ「あちら側」に実体、本当の自分があるということは、「こちら側」のポジションを前提」とする考え方の否定を意味する。

「こちら側」の正当性を強化するような「あちら側」という図式は成り立たないが故に、作品に表れることになったものはオウムの要素の排除、二項対立の強化ではなく、それを持ち合わせた登場人物であった。登場人物たちは試練に直面する。それを乗り越えることが同時に、オウムの要素の乗り越えを意味する物語が描かれることになった。その乗り越えの形が〈コミットメント〉である。第一章で論じたように、『スプートニクの恋人』は、家族間での結びつきの希薄さ故に孤独であったすみれとぼくが、母なるものから愛情を求め

るという行為そのものをやめる物語である。あちら側へ移行したすみれを、現実世界に呼び戻したものは、ぼくとの結びつきと、母子間の精神的な癒着からの訣別である。孤独な幼少期の記憶と訣別し、新たな関係性を構築していく、これが「小さな箱」に入ってしまったオウム真理教の信者の在り方の乗り越えである。一見、家と個人の葛藤、その乗り越えというテーマは、近代文学の焼き直しのように思われるだろう。デビュー作『風の歌を聴け』で評価されたポストモダン性を自ら覆すような転換は、オウムの要素の乗り越えという必然性があったのである。それ故にこの話型は、象徴的な母殺しから父殺しへと移行しつつ『スプートニクの恋人』、『海辺のカフカ』、『1Q84』を貫く重要なものである。<sup>7)</sup>

そして、この話型は「竜とのたたかい」の持つ構造、すなわち竜を倒し、姫を得るものと類似している。エーリッヒ・ノイマンは、竜とは母ウロボロスと父ウロボロスのどちらも表していると言う。母との癒着、父の抑圧を乗り越えた先に成長があり、その証としてパトナーを得るのである。人類が共通して有しているという集合的無意識、それが元型イメージとして表れる神話の構造を借用することで、多くの読者に共感を促しつつ、孤独を乗り越え、新しい結びつきを獲得することの重要性を示していると考えられる。

〈コミットメント〉の一つの在り方としての男女のペアの結びつきは、それが強固なものであればあるほど、そこからはみ出る存在を作ってしまう危険性がある。この男女の結びつきは、象徴的に父母を殺害することで得られるものであり、それ故に〈コミットメント〉は親世代と子世代の結びつきを対象としないという問題がある。この陥穽を補うものが〈継承〉である。第二章で論じたように、〈継承〉の萌芽が〈コミットメント〉の最初期である『ねじまき鳥クロニクル 第三部』から既に表れていたのはこのためと言えよう。

〈継承〉は〈コミットメント〉を補い、通時的なつながりを保持すると同時に、自由とはいかなるものか示す機能を担うものでもある。カフカ少年が佐伯の精神世界を象徴する森の中核に入り、彼女を「ゆるす」ことができたのは、彼が〈継承〉を度外視しては自身が語るものを持たない「空白」であると気付いたためである。佐伯の記憶と意思の〈継承〉、それを発展させる可能性によって、カフカ少年は現実世界で主体的に生きる力を獲得したのである。ここで語られていることは、象徴的な父母の殺害は、当人の自由を十全に与えるものではないということである。引き継ぐべきものと向き合い、それに責任ある態度を示すところに本当の自由、主体性の獲得がある。先に引用したように、村上はオウム真理教の信者を含む日本人の在り方として、自由を求めない、主体性に欠ける点を指摘した。常に「指示

待ち」状態を言い換えると、どうすれば主体性を獲得できるのかその術さえ想像できないということではないか。親世代から意思や記憶を引き継ぐことなしに、自分というものはあり得ないこと。責任を引き受けることが、主体的な生き方の根幹にあると語られているのである。

『1Q84』まで、〈コミットメント〉が村上文学のメインテーマとして表れていたが、『騎士団長殺し』では〈継承〉に主軸が置かれている。第五章で論じたように、〈コミットメント〉の陥穽を補うものとして表れてきた〈継承〉であるが、『騎士団長殺し』では〈継承〉のはらむ問題が言及されている。この問題を示し、解消していく点にオウムの要素の乗り越えが描かれている。父なるものから記憶という物語を〈継承〉し、必然性のない暴力を行使する私と、教祖という父なるものから物語を受領し、地下鉄サリン事件という暴力を行使してしまった信者とが二重写しになっている。市井に生きる私と、信者の在り方が重なり合うことは、誰もが大きな物語に巻き込まれ、主体性を失う危険性を有していることを意味している。この危険性に巻き込まれた私をつなぎとめるものが〈コミットメント〉、すなわち個と個による小さなつながり、それによって生まれる日常性である。



九五年以降の村上文学、〈コミットメント〉への転換は、〈デタッチメント〉とオウムの要素の乗り越えを意図した結果、要請されたものであった。〈継承〉もまた、オウムの要素の乗り越えと〈コミットメント〉の陥穽を補うために要請された概念であると言える。そして『騎士団長殺し』では、〈コミットメント〉と〈継承〉は相補的な関係を示している。それは〈コミットメント〉から〈継承〉へとというような直線的な転換ではない。またどちらか一方だけが神格化されてよいものでもない。何故なら、どちらか一方のみを重視することは、共時的なつながりか、通時的なつながりかのどちらかを軽視してしまうことになりかねないためである。それは結果的に二項対立を強化するものでしかない。

本論では、意図的に〈コミットメント〉を男女間での結びつき、または日常性を回復させるための他者との結びつきという小さなつながりとして抽出した。それは個人間でのつながりから社会参画までを〈コミットメント〉に求め、それが十全に表れていないと批判的な立場をとる論考への挑戦であった。すなわち、〈コミットメント〉があらゆるつながりを保持するもの、そうでなくてはならないものという神聖視への疑問の投げかけである。

評価されるにせよ、批判されるにせよ、村上春樹という作家ほど期待・誤解された作家は少ないのではないか。村上文学に対してど

ちらの態度をとるにせよ、その根底には過剰な神聖視があると考えられる。序論で引用したように、論者が期待する程十分な政治性が作品に表れていないが故に批判するもの、オウム真理教が提出した邪悪な物語を浄化し得る、無垢で汚れなき物語を期待する論考がある。阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件を機に転換したという経緯は非常に劇的なものである。震災、人災のどちらにおいても多くの被害が生じた。この被害を贖うことができるほど大きく、広範なつながりを〈コミットメント〉は保持しているはずだ、そうでなくてはならないという過剰な期待が、先行研究を通して感じられる。そして期待通りの〈コミットメント〉が表れていないと批判しているのではないか。この状態から抜け出さない限り、九五年以降の村上文学を評価することはできないだろう。

必ずしも〈コミットメント〉は万能ではなく、同じように〈継承〉も万能ではない。オウムの要素に立ち向かうことができると同時に、それに巻き込まれる危険な面もある、両義的なものである。

悪というのは、僕にとってひとつの大きなモチーフでもあるんです。僕は昔から自分の小説の中で、悪というもののかたちを書きたいと思っていました。でもうまくしぼりこんでいくことができないんです。悪の一面については書けるんです。<sup>100</sup>

地下鉄サリン事件、オウム真理教事件というのがなかなかうま

く捉えきれないのは、結局のところ「何が悪なのか」という定義がしづらいからなんです。サリンを撒いて多くの人を殺したという行為一点に絞って言えば、これはもちろん悪です。議論の余地はない。ところがオウム真理教の教義をたどって解析していくと、それはあるいは絶対的な悪ではないかもしれないという筋道も出てきます。<sup>1)</sup>

村上春樹は、悪の一面を書くことができて、絶対的な悪を書くことはできない。それは地下鉄サリン事件、オウム真理教の在り方においても同じであると発言している。村上の行き詰まりは当然である。すべては相対的なものであり、〈コミットメント〉、〈継承〉にはオウムの要素を乗り越えるための手段として有効な面もあれば、それに対抗しきれず巻き込まれる危険な面もある。全てのつながりを保持する〈コミットメント〉はあり得ない。九五年以降の村上文学の重要性とは、市井を生きる我々読者もまた、オウムの要素を含んだ両義的な存在であることを指摘した点にある。知らず知らずのうち、他者に主体性や自身で負うべき責任を委ねてしまう危険性がある。その状態から抜け出し、現実世界に自分自身をつなぎとめるために、〈コミットメント〉と〈継承〉による共時的、通時的なつながりが必要である。この二つの概念もまた両義的であり、オウムの要素を乗り越えるために有効な面、意図せず露呈する危険な面のどちらも有している。有効性を見出したことに安住するのではなく、

問題点を発見し、それに警鐘を鳴らすこと。危険な面を補い合う相補性を示した点に、村上文学の達成がある。

(注)

- (1) 村上春樹『全作品 1990～2000』⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いにいく、講談社、二〇〇三年一月より引用、二二二頁から二二三頁。初出は『約束された場所 underground 2』、文芸春秋、一九九八年一月。
- (2) 村上 前掲書(注1)と同じ、二三一頁から二三二頁。
- (3) 村上 前掲書(注1)と同じ、二二六頁から二二七頁。
- (4) 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』⑥ アンダーグラウンド、講談社、二〇〇三年九月より引用。六四三頁。初出は『アンダーグラウンド』、講談社、一九九七年三月。
- (5) 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000』② 国境の南、太陽の西 スプートニクの恋人、講談社、二〇〇三年一月より引用。四一五頁。初出は『スプートニクの恋人』、講談社、一九九九年四月。
- (6) 村上 前掲書(注5)と同じ、四一八頁。
- (7) エーリッヒ・ノイマン著 林道義訳『意識の起源史』、紀伊國屋書店、一九八四年五月。
- (8) 黒古一夫『黒古一夫近現代作家論集 第3巻』、アーツアンドクラフツ、二〇一九年七月、一六八頁。初出は『村上春樹 「喪失」の物語から「転換」の物語へ』、勉誠出版、二〇〇七年一月。

- (9) 坂上秋成「浄化の物語」を願いながら三人称・コミットメント・反サプリメント」、「ユリイカ1月臨時増刊号第42巻第15号総特集☆村上春樹―『1Q84』へ至るまで、そしてこれから」、新潮社二〇一〇年二月、一四五頁。
- (10) 村上 前掲書(注1)と同じ、一九六頁。
- (11) 村上 前掲書(注1)と同じ、一九八頁。