



Title	村上春樹文学における物語の研究
Author(s)	肖, 禾子
Citation	北海道大学. 博士(文学) 甲第15582号
Issue Date	2023-06-30
DOI	10.14943/doctoral.k15582
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/90242">http://hdl.handle.net/2115/90242</a>
Type	theses (doctoral)
File Information	Xiao_Hezi.pdf



[Instructions for use](#)

北海道大学博士学位請求論文

村上春樹文学における物語の研究

北海道大学大学院文学院 博士後期課程

肖 禾子

二〇二三年二月提出

## 凡例

村上春樹作品の引用には、原則として講談社『村上春樹全作品』を使用するが、『全作品』に収録されていない作品は、単行本や文庫版の本文を採用している。引用文中、傍点と太字は原文のままである。  
各作品で使用したテキストは、以下の通りである。

・『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』

『村上春樹全作品 1979～1989』第四卷（講談社、二〇〇七年十月）

・『ねじまき鳥クロニクル』

『村上春樹全作品 1999～2000』第四卷（講談社、二〇〇三年五月）、『村上春樹全作品 1999～2000』第五卷（講談社、二〇〇三年七月）

・『海辺のカフカ』

『海辺のカフカ』上・下（新潮社、二〇一六年六月）

・『1Q84』

『1Q84』BOOK1～BOOK3（新潮社、二〇一二年四月～六月）

・『騎士団長殺し』

『騎士団長殺し』（新潮社、二〇一七年二月）

・「踊る小人」

『村上春樹全作品 1979～1989』第三卷（講談社、一九九〇年九月）

・「鏡」

『村上春樹全作品 1979～1989』第五卷（講談社、一九九一年一月）

# 村上春樹文学における物語の研究 目次

凡例

目次

序論——理論的な村上作品研究の可能性——	1
一 村上春樹研究の歴史	1
二 村上研究の問題点	5
三 理論的な村上作品研究の可能性	9
第一部 村上春樹の長編作品の研究——村上文学における物語の様相——	
第一章 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論	23
——物語機械と、その両義性——	
はじめに	23
一 意識の物語化——「世界の終り」	24
二 共通する危機状況	28
三 物語の侵食・「私」の消滅	31
四 物語の再生成・「永久機械」	36
五 物語機械と、その両義性	40
第二章 『ねじまき鳥クロニクル』論	49

——物語の永久生成——

はじめに……

一 「移動」の中の物語……

二 「空白」を原点とした連関……

三 物語生成のメカニズム……

四 語りによるデータタッチメント……

五 物語の永久生成……

### 第三章

『海辺のカフカ』論……

——物語による「救済」、死後の生——

はじめに……

一 「メタファー」という装置……

二 処刑機械と自己証告……

三 想像力の暗黒面……

四 物語による「救済」……

五 死後の生を生きる……

### 第四章

『1Q84』論……

——物語による世界の置き換え——

はじめに……

一 天吾・青豆——幻想的紐帯と新生……

二 物語の自己相対化——牛河と父親……

三	一元化する物語、新生と死……………	110
四	様式としての世界の置き換え……………	114
第五章	『騎士団長殺し』論……………	122
—	「無」の肖像を描く「私」——……………	
はじめに	……………	122
一	作中作・雨田具彦「騎士団長殺し」……………	123
二	暴力性の解放と制御、「私」の創造……………	126
三	表現不可能性、「私」の挫折……………	130
四	「無」の肖像を描く「私」……………	136
第二部	村上春樹の物語創作の研究——村上の「物語」、その起源と様式——……………	
第六章	村上春樹の物語創作と翻訳……………	145
—	『グレート・ギャツビー』を中心として——……………	
はじめに	……………	145
一	フィッツジェラルドの文体と翻訳の困難性……………	146
二	村上翻訳の特徴……………	152
三	村上春樹の物語創作の起源……………	157
四	村上文体と近現代日本の「翻訳」事情……………	162
第七章	村上春樹文学と音楽……………	172
—	物語生成と音楽の引用——……………	

一	村上作品における音楽の概観	172
二	村上作品とビートルズ、タイトルの借用	176
三	村上作品とワーグナー	181
四	村上様式としての「救出劇」	187
五	ジャズとしての文学	190
第八章	グロテスクな物語	197
	——村上様式としての「グロテスク」——	
	はじめに	197
一	文体・様式としてのグロテスク	198
二	様式としての現実の非現実化、自己の他者化	203
三	グロテスクという様式と、それにまつわる両義性	208
結論		216
一	村上春樹文学における物語について	216
二	結論と今後の展望	224
参考文献一覧		233
初出一覧		243



# 序論 —— 理論的な村上作品研究の可能性 ——

## 1 村上春樹研究の歴史

村上春樹がデビュー作『風の歌を聴け』<sup>1</sup>によって一九七九年の群像新人賞を受賞して以来、村上作品または作家としての村上春樹を論じる評論や論文は、多種多様な観点や研究手法から行われてきている。村上がデビューして以来、最初は村上春樹の存在を世間や読者に紹介する役目を果たしていた文芸評論家たちが、主要な論者になったのだが、その後村上作品が広く読まれるようになると、文学研究者や学者たち、または翻訳者、外国人の研究者も、村上作品を論考の対象にするようになった。村上を論じるものの中で、最も多いのはやはり、彼の文学世界を時代性の視点や、現代社会と現代人の様相の方面から考察していくものである。もともと村上春樹がデビューした時に、ポスト六〇年代的な社会状況論や都市論や文化論などの中に彼を位置付けようとする評論が旺盛に行われたわけである。村上作品を論じる論文や評論には、時代性に着目するものが多数出されており、有名な論者による著作も多く発表された。代表的な著作として、三浦雅士『主体の変容』<sup>2</sup>、川本三郎『都市の感受性』<sup>3</sup>、黒古一夫『村上春樹 ザ・ロスト・ワールド』<sup>4</sup>、今井清人『村上春樹 OFF の感覚』<sup>5</sup>、清水良典『MURAKAMI 龍と春樹の時代』<sup>6</sup>、井上義夫『村上春樹と日本の『記憶』』<sup>7</sup>、半田淳子『村上春樹、夏目漱石と出会う 日本のモダン・ポストモダン』<sup>8</sup>などが挙げられる。

本研究は、以上のような、時代性の視座や文化論的な読解をテーマにした論考との相関性が希薄なのだが、第一部の長編論の各章において村上作品を論じる際には、これまで蓄積されてきた以上の先行研究が指針となった。それらを参考しつつ、本論文は、村上春樹の様

式としての「物語」をめぐる、個々の作品論を展開していく。本研究の中心的なテーマは村上春樹の「物語」なのだが、周知のように、村上の「物語」に関する研究は、評論家と文学研究者によって頻繁に行われてきた。現在のところ、村上作品の物語構造や、作中に現れた「物語」にかかわる観念を論じる研究は、多数存在している。鈴木智之『村上春樹と物語の条件』『ノルウェイの森』から『ねじまき鳥クロニクル』へ<sup>9</sup>、浅利文子の『村上春樹 物語の力』<sup>10</sup>と『村上春樹 物語を生きる』<sup>11</sup>、山根由美恵の『村上春樹〈物語〉の認識システム』<sup>12</sup>と『村上春樹 〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』<sup>13</sup>、芳川泰久『村上春樹とフィクショナルなもの』<sup>14</sup>などの著作がある。

村上作品における物語による救済と自己回復に関して研究し続けた浅利文子の著作『村上春樹 物語の力』は、『ねじまき鳥クロニクル』<sup>15</sup>までの長編小説の系譜を辿りながら、『風の歌を聴け』で、自己と和解し世界と和解することに救済を求めて書き始めた村上春樹が、現代日本に生きる人々にいかなる物語を見出し、いかなる物語を語り続けているか、または「異界との往還を描く物語が、意識と身体を統合する、すなわち生の回復と救済に到達すべく、いかなる機能を果たしているか」について考察するものである。そして、生存や再生への物語の効能を研究し続けている山根由美恵の研究は、『村上春樹〈物語〉の認識システム』と『村上春樹〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』に結実した。また、芳川泰久の『村上春樹とフィクショナルなもの』は、村上長編の物語構造としての「メタファー」構造を分析する研究である。芳川は著作の中で、村上作品において頻繁に出ている「僕」が同時に二つの場所にいる事象、ある人物が別の人物の再現Ⅱ「メタファー」である現象を切り口にし、『海辺のカフカ』と『ねじまき鳥クロニクル』などの長編代表作に現れた通常の世界と別の「メタファー」の世界が同時に存在する「メタファー」の構造を抽出した上で、その構造が村上作品の物語を支えていたり、動かしたりする機能を有すると述べている。

村上作品を「物語」の観念から読み解く先行研究には、物語による自己回復、物語と生きる可能性、または物語の力による救済を結論としたものが多い。浅利文子の『羊をめぐる冒険』<sup>16</sup>と『ねじまき鳥クロニクル』に関する論述、例えば「歴史的な時間の流れを認識することで、人は一見無関係に見える多様な物事や現象につながりを見出し、その関連性の網の目の中に現在という地点を確定することができる。物語のつなぐ機能と同じく、歴史的時間の認識が自ずと物事と物事をつなぎ合わせる視点を生むところには、現実の非連続感に悩む自己を癒し、存在感を回復させる可能性が見出せるからである」<sup>17</sup>のような論述が典型と言える。実は、生を回復させ、喪失に陥った人生を救済する成り行きに関する考察を終着点にした研究は、「物語」に関する論述の有無に関係なく、以前から現在まで多数行われている。村上作品または作家村上を肯定的に論じる先行論のほとんどは、硬直した社会や強迫観念やシステムに対抗する個人、現代社会における自己表現の可能性、または悪なる存在による喪失からの生の回復といった論旨に導かれている。「物語」に関する言及がなくても、村上を肯定的に取り上げる論評であれば、村上作品や作家村上を、人間性などの貴重なものへの救済を根底にした存在と見なす認識を表している。

村上春樹の作品に関する論評は、彼のデビュー以来多種多様な叙述の角度から派生していき、その中にはもちろん、批判や酷評もある。柄谷行人、蓮實重彦、渡部直己、四方田犬彦、小森陽一などの影響力を持つ評論家・学者たちは、村上が作家として活躍しはじめた当初からこんにちまで、村上作品に対して批判的な意見を述べ続けている。全体としては、村上が自分自身の長所としての物語技法を思う存分に発揮しているが、結局それらの物語が、構造的にいつも一定の範式に収束していく、この問題をめぐる村上批判が多かった。柄谷行人は『終焉をめぐる』<sup>18</sup>の中で、村上の作品世界の「風景」を、価値や歴史が「転倒」・「終焉」した後の世界と定義し、村上がイロニーの作家、歴史を遊戯の中に置いたことによって、「歴史の終焉」を呈示する作家であると述べている。蓮實重彦は『小説から遠く離れて』

19において、『羊をめぐる冒険』が「宝探し」を根底にした「説話論的構造」を表した作品であり、村上の作品が近代的な小説ではなく「物語」で完結してしまっていると論じている。より厳格な批判を出したのが小森陽一であって、彼は『村上春樹論 『海辺のカフカ』を精読する』<sup>20</sup>の中で、『海辺のカフカ』<sup>21</sup>を女性嫌悪や暴力の肯定や「歴史の否認、歴史の否定、記憶の切断」といった重大な問題をはらんでいる作品と断言しているのである。それらの著作のみならず、個々の作品論として、例えば『1Q84』<sup>22</sup>の場合、青豆の暴力行為、円満な結末の正当性、カルトとの関係性などを問題視する論考が少なくない。『騎士団長殺し』<sup>23</sup>を論じるものには、「私」の行為の曖昧さに批判的な意見が見られる。

現在のところ、村上春樹研究はさらに多様化している。芳川泰久以外に、小林正明、河合隼雄、河合俊雄、山愛美などの心理学専門の論者たちは、村上作品の研究に参加するようになった。芳川泰久は、『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』<sup>24</sup>において、フロイトやラカンの精神分析を理論的な指針にして作品のテキスト読解を行った。河合俊雄は、『村上春樹の『物語』 夢テキストとして読み解く』<sup>25</sup>の中で、ユング派心理学の観念を基本にして村上作品の解釈を進める。山愛美は、『村上春樹、方法としての小説 記憶の古層へ』<sup>26</sup>は、心理学の分析手法を方法論にし、村上小説の具体的な構築のアプローチを説明しようとしたものである。そして、翻訳と受容の広がりに伴い、国際的な研究は、英語圏のみならず、アジアの中国や台湾や韓国においても積極的に推進されるようになっていく。また、村上作品の翻訳、および村上作品の受容状況に関する研究、村上春樹と村上作品を文化現象や世界文学と見なしたことで成された研究、村上作品の映画化・舞台化関連の研究、これらの多種多様なアプローチや立場から行われた研究はこんにち、村上の文学世界の可能性、村上スタディーズの視野を広げている。

## 2 村上研究の問題点

本論文の第一部は長編作品論である。第一部の各章では、先行研究を参照しながら長編作品への考察を行うことが、基本的なアプローチとなつている。各作品に関する考察を進めていく際に、先行研究には作品内容への検討が不十分なものが多数存在する、というような事象が常に確認される。作品の細部への検討が省略され、同時に何らかの研究史上の通説、例えば「謎解き」や「父殺し」や「システムへの対抗」といった研究史で形成された固定観念が先行し、その結果、作品をそういった理念の範式に当てはめる研究になってしまった例は多数ある。また、テキスト内容を具体的に論じるプロセスを避けて、作品や作家村上を「自己回復」や弱者の救済の言説で簡単に賞賛したり、人物の言動や結末の一断面をもつて倫理的な判断を下したりする論考になってしまった先行論も少なくない。ここでは、各章の作品論において行われた先行研究への検討を整理し、村上研究における問題点を明らかにしていこう。

『世界の終りとハーボイルド・ワンダーランド』<sup>27</sup>の場合、この長編の先行研究、たとえば鈴木和成<sup>28</sup>、山本三郎<sup>29</sup>、和田博文<sup>30</sup>、加藤典洋<sup>31</sup>などの論においては、「世界の終り」という世界を完全に完結している世界だと定義したり、主人公「私」と「僕」の消滅にこだわったりする現象が見られる。しかし、第一章におけるテキストの表現への具体的な分析を行った結果、この作品においては「私」も「僕」も消滅していないし、「世界の終り」もそのように完結している世界ではないという判断が導かれる。そして、この二つの並行している世界と、二つの異なった主体を通して描かれているのは、決して先行論が述べた消滅についての物語ではない。先行論において十分に検討されていないアイロニーとしての「私」の「消滅」、二つの主体「私」と「僕」の間の類似と差異、および結末における「僕」が森での生活を選択した行動の意味などは、新しい解釈の可能性をほらんでいる。

また、『世界の終り』の複雑な物語を「自己回復」や「世界の再編」といった論旨に収束させる論考もある。例えば遠藤伸治<sup>32</sup>は、「古いアイデンティティ・世界観を凍結し、世界から切り離れた主人公が、その結果として孤独になった後、組みなおされたアイデンティティ・世界観を取りもどすことによって、自己と世界との関係を結びなおそうとする物語であると言ってよいように思われる」と述べ、この作品の主題を「自己変革」・「自己回復」・「世界の再編」に帰結している。本論文の第一章で論じているように、「組みなおされた」とと「取りもどす」こと、また、「自己変革」と「自己回復」との間には、そもそも矛盾がある。そして、この長編の物語をもっと徹底的に読み解く必要があつて、二つの異なる世界、または「僕」の物語と「私」の物語の間には、明らかに差異が存在しており、作品の結末の設定などを安易に称賛せずに、細部から見出される差異について論じる必然性があるのではないかと考える。

『ねじまき鳥クロニクル』の先行研究には、やはり同じような問題がある。第二章の「はじめに」において書かれているように、この小説を「謎解き小説」<sup>33</sup>、「聖邪戦い」の「英雄譚」<sup>34</sup>と見なしたり、人物の行為の善悪をめぐる倫理的な読解にとどまったりしている。また、村上春樹研究においてしばしば言及される「物語の力を信じる」という言説、または物語を通してコミットメントを実現するなどの、物語の内実を十分に検討していない調和主義的な見方が多い。以上のような解釈はそれなりの正確さを持っているのだが、しかし、それらの読解には一種の物語内容の矮小化が含まれている。『ねじまき鳥』のような複雑な長編は、倫理にとどまらない豊かな表現のディテールが描き込まれているため、今までの読解と違う解釈を求めるべき時期が到来したのではないかと思われる。また、論者たちの言う「世界と世界のずれ」、「物語から物語への移行」、および「物語の組み合わせ」などは本質的な考察であつて、それらの様相と機能を、テキストに即して分析し、徹底的に探究することが新たな読解を生み出す契機となる。

『1Q84』の先行研究の場合にも、作品内容を十分に検討せずに、何らかの通説や観念を作品解釈に持ち込んで結論を下すという問題

が存在する。青豆と天吾の再会を「対抗物語」と見なした上で、児童虐待とオウム真理教の問題を着眼点とし、天吾と青豆の物語から読み取られる家族の回復と復権、新たな家族の可能性、およびオウムの脱構築を論点にして、作品を肯定的に評価したのは石田仁志<sup>35</sup>と山根由美恵<sup>36</sup>であり、青豆に現れた「姿勢転換」のようなものの正当性を疑問視し、円満な結末に批判的だったのは都甲幸治<sup>37</sup>と福田和也<sup>38</sup>である。本論の第四章の内容が示しているように、物語内容と語り方についてもっと詳細な検討を行うのなら、「対抗物語」として本作品を肯定する論調と、青豆の新生および物語の成り行きを否定する論旨のいずれも、作品を十分に検討していないという判断が言える。また、鮮烈な描写で表現されている牛河と天吾の父親の部分が、先行研究においてほとんど無視されたのである。物語全体が一元化するこの作品の成り行きは、やはり異質性・不自然さを感じさせられるため、結末の必然性と作品の意味へのより一層の検討が必要になってくるように思われる。

観念的な枠組みや論点が先行してしまい、そのような論じ方が作品内容の矮小化につながった現象は、『騎士団長殺し』の先行研究において、とりわけ顕著である。清水良典<sup>39</sup>によれば、「私」による騎士団長の殺害は、作家村上春樹が執着している「父殺し」行為、村上と「父」なるものとの積年の葛藤への決着である。津田保夫<sup>40</sup>も同様に「騎士団長殺し」を「父殺し」の行為と見なしている。また、跡上史郎<sup>41</sup>の論点、つまり村上春樹の「壁と卵」スピーチと結びつけて、「私」の「騎士団長殺し」の行為を、「悪の打倒の名目のもとになされる邪悪なる父の刺殺」、および「世界救済のための法のための戦い」として理解する論考もある。先行論においては、同じような内容、つまり「私」の善悪を判断し、そのような判断で作品を解釈する論考が反復されている。

そして、山根由美恵<sup>42</sup>は、この作品の主人公「私」の態度に関して不満を述べた。山根によれば、「私」の行為への解釈を読者に委ねる構造は、ある種の責任逃避になっており、そのような逃避は貴重な「深い歴史的背景」を浪費してしまっている。山根は、主人公「私」

が「闇」を避け続けること、およびネガティブな部分が展開せずに物語が収束するという構造によって、貴重な歴史的題材が壊されているという観点から、「この小説の試みは成功してはいないと考える」という判断を下した。本論文の第五章では、「私」を「闇を避け続ける」「人物と見なす論旨に反論をした。「私」の暴力性と作品の結末は、そのまま単純に理解して良いものではない。本作品の結末はハッピーエンドと言えるものなのかという問題をも含めて、「私」が「騎士団長」を刺殺した事件と「私」の挫折の意味については、こんにちに至っては、より一層の検討が必要になってきた。

山根の論文は、『海辺のカフカ』に関する小森陽一の論考を想起させる。小森は『村上春樹論 『海辺のカフカ』を精読する』において、『海辺のカフカ』を、女性嫌悪があらわになった物語とみなし、ナカタさんが不自由の身になった原因としての岡持先生の暴力、佐伯さんの死後に行われた遺稿焼却、および田村カフカの禁忌破りと暴力への許容であった予言の実現が、「歴史の否認、歴史の否定、記憶の切断」という特別な悪意」を表しているため、この小説全体が歴史と秩序の否認であると小森は述べる。これは、多くの論考と同じように、田村カフカが父殺しの暴力を行使し、近親相姦をしたという物語の罠に陥ってしまったのである。小森の論は一貫して、やや強引で独断的な議論を展開しており、物語の全体的な構造的や物語の内実を十分に考察せずに、性急な論述や安易な断罪を行ったのだろう。

ただし、村上作品はやはり、構造的な不明瞭さ、重複し続ける設定、および根本における神秘主義的な性質といったような、批判的な声を惹き起こす様々な問題点がある。例えば杉田俊介<sup>43</sup>は『騎士団長殺し』に関して、「二人は和解し夫婦をやり直す、和解によって決着の付き損ねてしまったものがある」と述べ、結末を偽りの調和と見做して批判する論考を出した。杉田の論考には、「私」を激しく断罪する記述があるのだが、結末の正当性を疑問視する意見は説得的である。また、『1Q84』を批判した福田和也<sup>44</sup>の見方、すなわち暴力を振るう人間が、「愛へと結晶する」円満な結末に問いを発し、青豆の新生が善悪の希薄化であるという論評も、一理があるように思われ



る。それに、神秘主義思想 (mysticism) を源泉としたユングの深層心理学と、ユングの集団的無意識の概念を基礎理念にした村上作品は当然、前近代的、宗教的な性質を身につけており、言うまでもなく、このことは常に批評の可能性を内包している。例えば、中村三春<sup>45</sup>は、『1Q84』のキツチュに関わる性質を分析した上で、天吾の「歴史を書き換える」行為と作品の宗教性に批判的な意見を出し、多大な名声を獲得した作家村上を「ハルキ教祖」と見なした論説が確認される。

第一部では、先行研究における以上の問題点を指摘する。村上研究においては、研究史上で形成された「謎解き」や「自己回復」や「物語による救済」や「父殺し」といった通説を作品に当てはめる問題、すなわち枠組みの論点先取が多く見られる。作中人物の行為や、物語の成り行きを検討する際に、既成の観念的な枠組みと、作家の実人生と現実的な言論が作品解釈に与える影響を、できる限り減らし、テキストの細部における表現、語りの特徴と効果、物語の構造的な性質とその意味や必然性に関する、より一層の検討が、村上作品の研究にとって必要になってきたのではないかと思われる。また、第二部で行う、村上春樹の文体形成の過程、構造的な様式または文体的な特徴、および村上作品と音楽の関係といった重要な課題に関する論考は未だに少ない。そこで、本研究は村上作品のテキスト内容への徹底的な読解を基本目的にした上で、第一部では個々の対象作品における、今まで先行研究で見逃されてしまった意味内容を顕在化させながら、作品への再評価を行い、第二部では村上作品の文体と様式についての研究を遂行する。

### 3 理論的な村上作品研究の可能性

二十世紀半ばになった後に、芸術哲学、文学理論、文芸理論の分野で、暗黙知となっていた、作品が作家・作者の意図に沿って作られ

たものであるという意図主義に対する懐疑的、または批判的な理論が発表されるようになった。W. Wimsatt と M. Beardsley が一九四六年に発表した有名な論文「意図の誤謬」(The Intentional Fallacy)<sup>46</sup>とともに、ニュー・クリティシズムが誕生した。それ以来、作品解釈における作者の意図の位置づけが、芸術哲学や文学理論の中心的な課題の一つとなっている。一九六〇年代以降、構造主義、ポスト構造主義、脱構築理論が出現し、小説の意味や核心や主題といったものがその構造によって決定されている理念、および作品を自律性のある「引用の織物」と見なす理論が、中心的な地位に置かれたのである。作者の、作品解釈に対する支配は、もはや全面的に成立できなくなった。そのような反意図主義の流行の代表として、一九六七年にはロラン・バルトが「作者の死」<sup>47</sup>を宣言し、一九六九年にはミッシェル・フーコーが「作者とは何か」<sup>48</sup>の中で〈機能＝作者〉(fonction-auteur)の理論を提起した。また、デリダやドゥルーズなどの哲学者たちによる、言説生成の理論やエクリチュールの理論などは、生成の局面に現れる文芸作品の自動性・自律性を明らかにしたのである。

分析哲学者ネルソン・グッドマンは『世界制作の方法』<sup>49</sup>において、人間は日常的知覚、言語的表現、絵画作品、音楽、表情、身振りといった「記号システム」を作ることによって「世界を制作する」という主張を行い、そのような世界制作論が複数主義、すなわち、論理的に両立し得ないが、「正しい」複数のヴァージョンがありうる、という論考に導かれたのである。『芸術の言語』<sup>50</sup>などの著作から読み取れる、グッドマンの芸術哲学のもっとも重要な立場の一つは、芸術作品の意味が多重性を持っており、正しいと思われる解釈が唯一ではなく複数あるということである。これにより、作者の意図や作家の思想などは、作品の意味を決定するものではなく、解釈の一つの契機や可能性を提供するものにすぎないことが示された。現在のところ、素朴な意図主義は、ほぼ全面的に否定されているのだが、デコンストラクションの流行への反発によって、一九九〇年代以降、意図主義は新しい形で復活した。ノエル・キャロルやゲイリー・アイザミンガーに代表される穏健現実意図主義(Moderate Actual Intentionalism)と、ジェロルド・レヴィンソンの提起した仮想意図主義(Hypothetical

Intentionalism) が範例となっている。

もちろん、作者に関する情報を作品解釈に持ち込む研究手法を徹底的に排除する過激な反意図主義は、やはり極端であり現実的ではないが、村上研究において散見される、作家の実人生や、講演での発言などの作者の情報を作品に当てはめたり、物語の「謎」を解こうとしたりする研究アプローチは今まで反復され続けており、今では一種の思考停止に陥っている。村上作品はもともと、物語が人間の意志による支配から独立している自動性・自律性を持つものであるという意味内容を呈示している。また、村上自身も、自分の創作に関して語る際に、物語生成の自動性を強調している。村上作品は、作家・作者の情報に依存する読解と違う方法論の研究を求めているのではないかと考える。本研究は各章において、テキストの表現への検討をできる限り詳しく分析した上で、テキストの表現から抽出しうる、抽象的な性質や観念的な内容を、物語の哲学、分析哲学、脱構築の文学理論、美学、ナラトロジーと接合して、作品の意味と主題を定義する。

第一章『世界の終り』論において、「僕」が主人公となった「世界の終り」の世界を「閉塞世界」や「内閉世界」、「死んだ空間」、「静態的に完結している」「完全な世界」、および「硬直化した観念的世界」と定義する先行論に反論し、具体的なテキスト分析によって、その世界が相対的な不完全、もしくは動態的な完結という性質を有する世界であって、「ハードボイルド・ワンダーランド」における「私」の意識から生まれた世界である、という観点を出した。その上で、「世界の終り」の性質と形成過程を考察し、その世界の形成原理を整理しながら、分析哲学を基礎にした野家啓一の『物語の哲学』<sup>51</sup>における「物語行為」の定義と接合して、「世界の終り」の生成は世界を制作する行為であり、物語行為であると述べた。また、テキストへのより詳しい読解を行うことによって、「私」の消滅を、「世界の終り」という「閉じられた世界・死んだ世界」で、『私』は確かに死ぬ、あるいは消滅する」という今までの見方を疑問視し、「私」の消滅を物語の

生成による例外事態と再定義した。

その後、書き手から独立しているエクリチュール機械を追究するブランシヨの文学論<sup>52</sup>、および表現機械・機械状アレンジメントを主要概念としたドゥルーズとガタリのカフカ論<sup>53</sup>の内容を援用した上で、物語の性質を論じた。物語という機械が、テキストを織って止まず、超越的な自律性を獲得することができ、つねに彼方へ開かれている。「私」の消滅は、主体が物語の生成によって異化され、意識の持ち主としての「私」が物語機械の目的遂行のためのトンネルとなった事象である。最後に、もう一人の主体「僕」が物語る行為によって新生した現象をも論じた上で、「私」と「僕」の差異を明らかにし、本作品の核心といふべき物語機械の性質——永続性と両義性は、「私」と「僕」との差異において呈示されているという結論が出された。

第二章『ねじまき鳥』論では、まずはテキストにおける様々な用語の性質への考察を行った。間宮の「本当の人生」の喪失、つまり「生命の核のようなもの」がこの世界から消滅したという「形骸化」の体験を、いま・この世界における存在理由の虚無化、真なる存在が「別の場所」に移動することと定義し、それをシナモンのこちら側の声の喪失、つまり言葉と声が向こう側——ナツメグとシナモンによって作られた物語世界に移動した過程、およびクミコが「空っぽ」になって異界に閉じ込まれたこととの類似性を論じた。

その上で、何かの存在が物語世界に移ることで消滅し、そしてこちら側の世界に残るのは形骸のみとなる現象の根本原因となるのが、テキストに頻繁に出ている「何か」であると分析し、「何か」の性質を、見えないもの、潜在的なもの、「空白」に近いものとして論じた。そして、「空白」としての「何か」への探求は、人物のかかわりの動因力、および物語生成の推進力となることを、テキストの言語表現が、表現されていないものによって裏打ちされているという否定性と生成・創出の間の関係を論じるイーザーの作用美学<sup>54</sup>、および創造はすべて再創造であって、理解すること、認識することはすなわち創造行為であるという発想を論じたグッドマン<sup>55</sup>の思想と接続する。未知

の「空白」によって動かされ、他者の物語を認識すると同時に、自己（の物語）を創出すること、これこそ本作品における人物たちの物語に発生した出来事であって、その過程が示しているように、物語は接続によってしか生まれてこないものであり、認識不可能なものを認識しようとする探求の産物である。この章は、テキストへの詳しい分析と理論的な検討によって、以上のような結論が導かれた。

第三章『海辺のカフカ』論は、物語の構造としての「相互メタファー」を明白にした上で、作品内で引用されているイエーツとカフカとこの作品との関係性を考察した。それを踏まえて、『海辺のカフカ』が呈示している想像力の暗黒面について論じた。また、この物語の語り手が、時間と空間の制限を超越している俯瞰の視点に立って、田村少年の運命を、超然とした雰囲気で語ったり、田村カフカのスピーカーになって彼の心の声を代弁したりしている、超越的な性質を持っていると論じながら、この小説のもう一人の主要人物・「カラスと呼ばれる少年」が、先行研究で言われてきた田村カフカの二重人格などではなく、導引の願望を満足しようとする語り手の「共犯」であることを述べた。その後、語りにおいて、「僕」が「君」になるといふ、語る主体が入れ替えられたという現象をこの小説の語り手の最大の特徴と見做し、主体の他者化の現象を論じた。

物語の全体的な構造への分析を通して、田村カフカが得た真実は詰まるところ捏造されたものにすぎず、彼と佐伯さんのコミュニケーションは互いにすれ違う言葉を発して予定調和した理解に至った過程であり、田村カフカにおいては、語り手と「カラスと呼ばれる少年」が期待していた、主体の創出や「救済」が発生していないという結論に至った。その上で、「私は私自身と戦争状態にある」と「いま・ここにおける死後の生」といった哲学者ジャック・デリダ<sup>56</sup>の「死後の生」・「生き残り」の思想、すなわち、生はすでに葛藤Ⅱ戦争状態にある生き延び・生き残りであって、現代人の生は構造的に生き残り——死を内包しながら、つねに自己自身との葛藤状態の中での、死後の生であるという思想を援用し、この物語の核心において、そのような自分が媒介されるもの、つまり記号・虚構の通過物であるという有

限性を生かし、自らを他者・外部への同一の過程に置くことによって死を乗り越えるところの生を見せていると述べた。

第四章『1Q84』論は、語り論<sup>57</sup>を基礎にしたものである。この小説の語り手は、常に人物たちの現実を超えた審級に立っており、作中人物の認知が到達しえない「流れ」や「わけのわからないなんらかの力」の存在を提起し、その「力」の、ものごとの間の紐帯を作る効力を強調するという語りの現象を、具体的に分析した上で、本作品の語りの性質を定義する。制限のない移動の自由を存分に発揮し、高い審級にあるはずの法則の存在を暗示しながら、彼らの置かれている状況を高い視点から記していく全知の語り手が人物の立場において語っており、人物の視点から物語世界が呈示されるのである。

この章においては、語り手の超越的な性質と、超越的な語り手の干渉によって、主人公たちの内面の変化が引き起こされたことを論じた上で、語り手の意志から二人の幻想的紐帯が織りなされ、その幻想的紐帯は二人の行動において現実化するという物語の基本構造を明らかにした。それと同時に、物語の意志Ⅱ「内包された作者」による物語進行へのコントロールから逸脱した、牛河の部分を分析し、それをテキスト生成の中で偶然に生まれてきた、物語の意志に反するもの、物語の自己相対化、または円満な結末が実現する途中で現れた不協和音と定性する。そして、実証的な考察と神秘主義思想<sup>58</sup>、キリスト教思想<sup>59</sup>に関する著作の参照によって、青豆が最後まで宗教的な言動をとっていた人物であるのみならず、『1Q84』が宗教的な作品であるということを明白にし、神秘主義思想を源泉としたユングの深層心理学と、ユングの集団的無意識の概念を基礎理念にした村上作品が、前近代的、宗教的な性質を身につけている必然性を論じた。最後に、本作品において現れている、村上作品の様式としての世界の置き換えを論じて、その意味を近代理性信仰が失墜した、現代社会の問題の超克と定義した。

第五章『騎士団長殺し』論は、テキスト分析によって主人公「私」の表象行為を具体的に論じることを基本にしたものである。「私」に

とって、絵を描く行為は、対象の中にある、いままで未知であったものが「私」を経由して発見され、表出したということになる。そして、そのイメージの具現化は、「たまたま」のこと、つまり偶然の産物である。また、絵は「私の手から、また私の意思から遠く離れたもの」、または「私自身が描いたものでありながら、同時に私の論理や理解の範囲を超えたもの」になる。肖像画そのものには意志があり、作者としての「私」は、イメージの創出者というより、むしろイメージや色彩の内在的な要求に応じるただの一つの通過物ではないのである。テキスト分析により以上のような考察が行われた。そして、「私」が自分の今まで描いてきた「似顔絵」で終わってしまうことに否定的となり、伝統的な肖像画の限界を感じていたことに関する意味内容を読み取り、「私」の自分の創作方法に関する語りから、肖像画を描くことは、対象の人間の姿をキャンバスの上に「立体的に」移し替えること、または対象の中の物語を受け取ることである、といった創作論・表現論を抽出した。その後、「私」の表現行為が、まりえの「何か」によって触発されたと論じた上で、その「何か」が、第二章においても論じられたように、村上春樹作品の中で頻繁に出ている用語であって、人間精神や内面の生命力といった、語りえないもの、表現することが不可能であるものを指していると論じた。そしてここでもう一度、イーザー<sup>60</sup>の作用美学の学説をもとに、「私」の創作過程を、「空白」の触発が起源となった、物語を作る行為に帰結する。「私」の創作過程に対する考察に基づいて、またはプラトンの「イデア」概念と作品内容の間の齟齬をも検証した上で、「私」の「騎士団長殺し」の行為と、『騎士団長殺し』という小説を再評価した。

第二部は村上春樹のテキストを分析することによって、村上の文体論と様式論を総合的に展開するものである。第六章は、村上翻訳のフィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』<sup>61</sup>を題材にして、村上の翻訳にはどのような特徴があるのかを見た上で、村上の翻訳は「村的」な文章と思われる特質を抽出するとともに、村上文体の特徴を整理した。その後、村上文体の原点である『風の歌を聴け』の創作過程を見て、村上文章の精髓と、村上文体の形成と「翻訳」の関係を検討したのである。第七章は、村上作品における音楽作品の引用、

その様相と引用手法を分析した上で、個々の音楽作品に関する論文、およびジャズ研究<sup>62</sup>方面での理論を参照しながら、村上作品の物語内容が、引用された音楽の内容に触発されたり、音楽がもつ意味を表現したりしていると判断した。村上作品は、音楽が一つのテキストとなつて小説のテキストの生成過程に参与し、物語というアレンジメントに織り込むという、音楽と物語、またはテキストの間の相互的な響き合いを呈示していると結論づけた。第八章は、具体的なテキスト分析を基礎にして、村上作品における非現実性とグロテスク性にかかわる文体や様式について論じるものである。テキスト内容を整理した上で、「グロテスク」概念の定義<sup>63</sup>に関する理論的な考察を踏まえて、村上様式としてのグロテスク性を評価したのである。

以上で、各章の中でどのような研究アプローチを行ったのか、どのような方法で理論を使用したのかを簡単に整理して、本研究の論述方法を説明した。分析哲学から誕生してきた分析美学の研究手法、ジュネットたちのナラトロジー、およびデリダやドゥルーズたちの脱構築理論・現代思想などの文学理論・芸術理論を論述の基礎にする研究アプローチは、二十一世紀の現在になつても強度と有効性を保ち続けている。このような、日本でも盛んに行われている文学・哲学・美術の理論を用いた膨大な研究蓄積をもとに、本研究は行われている。本論文は結果的に、その理論的な文学研究の歴史に位置付けられるものとなつたのだろう。多種多様な理論書の翻訳の結果として、ナラトロジーやデコンストラクションのような文芸理論はもちろん以前から日本では既に周知のことであり、英米で流行した分析美学も、『分析美学入門』<sup>64</sup>や『分析美学基本論文集』<sup>65</sup>などの日本語訳とともに研究・運用されるようになってきた。最近では、『小説のフィクションナリテイ』<sup>66</sup>という研究書が刊行され、その中で分析美学、ポスト構造主義以降の文学・芸術理論、フィクション論といった文芸理論を使用した、森鷗外や太宰治や村上春樹などの作家の日本近現代小説を研究する論文が掲載されている。これからも、理論を読解の基礎にした村上春樹研究と、日本近現代文学研究が発展し続けていくのだろう。



## 注

- 1 村上春樹『風の歌を聴け』（講談社、二〇〇四年九月）。
- 2 三浦雅士『主体の変容 現代文学ノート』（中央公論新社、一九八二年二月）。
- 3 川本三郎『都市の感受性』（筑摩書房、一九八八年八月）。
- 4 黒古一夫『村上春樹 ザ・ロスト・ワールド』（六興出版、一九八九年二月）。
- 5 今井清人『村上春樹 OFFの感覚』（国研出版、一九九〇年一〇月）。
- 6 清水良典『MURAKAMI 龍と春樹の時代』（幻冬舎、二〇〇八年九月）。
- 7 井上義夫『村上春樹と日本の「記憶」』（新潮社、一九九九年七月）。
- 8 半田淳子『村上春樹、夏目漱石と出会う 日本のモダン・ポストモダン』（若草書房、二〇〇七年四月）。
- 9 鈴木智之『村上春樹と物語の条件』『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）。
- 10 浅利文子『村上春樹 物語の力』（翰林書房、二〇一三年三月）。
- 11 浅利文子『村上春樹 物語を生きる』（翰林書房、二〇二二年五月）。
- 12 山根由美恵の『村上春樹〈物語〉の認識システム』（若草書房、二〇〇七年六月）。
- 13 山根由美恵『村上春樹 〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』（ひつじ書房、二〇二二年五月）。
- 14 芳川泰久『村上春樹とフィクショナルなもの』（幻戯書房、二〇二二年二月）。
- 15 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社、第一部・第二部、一九九四年四月、第三部、一九九五年八月）。

- 16 村上春樹『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年一〇月）。
- 17 浅利文子『村上春樹 物語の力』、九二ページ。
- 18 柄谷行人『終焉をめぐる』(福武書店、一九九〇年五月)。
- 19 蓮實重彦『小説から遠く離れて』(日本文芸社、一九八九年四月)。
- 20 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)。
- 21 村上春樹『海辺のカフカ』上・下(新潮社、二〇一六年六月)。
- 22 村上春樹『1Q84』BOOK1・BOOK2・BOOK3(新潮社、二〇一二年四月〜六月)。
- 23 村上春樹『騎士団長殺し』(新潮社、二〇一七年二月)。
- 24 芳川泰久『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』(ミネルヴァ書房、二〇一〇年五月)。
- 25 河合俊雄『村上春樹の『物語』 夢テキストとして読み解く』(新潮社、二〇一二年八月)。
- 26 山愛美『村上春樹、方法としての小説 記憶の古層へ』(新曜社、二〇一九年一二月)。
- 27 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、一九八五年六月)。
- 28 鈴木和成『既に』(『未だ/既に 村上春樹と「ハードボイルド・ワンダーランド』』、洋泉社、一九八五年一〇月)。
- 29 山本三郎『村上春樹のパラレル・ワールド』(『波』、九八五年六月)。
- 30 和田博文『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論 物語の核に埋め込まれた『現在』(『国文学』、一九八八年八月)。
- 31 加藤典洋『内閉という主題の発見——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(『村上春樹イエローページ 1』(幻冬社、

二〇〇六年八月)。

- 32 遠藤伸治「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——〈世界〉の再編のために」(『近代文学試論』、一九九〇年一二月)。

- 33 沼野充義「村上春樹は世界の「いま」に立ち向う——「ねじまき鳥クロニクル」を読み解く」(『文学界』、文藝春秋、一九九四年七月)による。

- 34 石倉美智子『村上春樹サーカス団の行方』(専修大学出版局、一九九八年一月)による。

- 35 石田仁志「村上春樹『1Q84』における〈家族〉表象」(『文学論藻』、二〇一七年二月)。

- 36 山根由美恵『『1Q84』における〈オウム〉脱構築の可能性・教祖像と〈家族〉の復権』(『近代文学試論』、二〇一九年一二月)。

- 37 都甲幸治「鼎談 村上春樹の決断」(『文学界』、二〇一〇年七月)。

- 38 福田和也「現代人は救われ得るか 村上春樹『1Q84』」(『新潮』、二〇〇九年九月)。

- 39 清水良典「自画像と『父』なるもの 村上春樹『騎士団長殺し』論」(『群像』、二〇一七年五月)。

- 40 津田保夫「村上春樹の『騎士団長殺し』におけるアイデアとメタファー」(『言語文化共同研究プロジェクト』、二〇二〇年七月)。

- 41 跡上史郎「かひがひしからぬ「諸君」 世界模型としての村上春樹『騎士団長殺し』」(『近代文学試論』、二〇一八年一二月)。

- 42 山根由美恵「村上春樹『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』、二〇一八年一二月)。

- 43 杉田俊介『騎士団長殺し』論(『すばる』、二〇一七年五月)。

- 44 福田和也前掲論文。

- 45 中村三春「村上春樹『1Q84』論 (BOOK1・BOOK2) —— 歴史の書き換え、物語の毒」(『季刊 ichiko』二〇一〇年)。
- 46 W. K. Winsatt Jr., M. C. Beardsley; (1946). "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3. The Johns Hopkins University Press.
- 47 ロラン・バルト「作者の死」(『物語の構造分析』、花輪光訳、みすず書房、一九七九年一月)。
- 48 ミッシェル・フーコー『作者とは何か』(清水徹・豊崎光一訳、哲学書房、一九九〇年九月)。
- 49 ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』(菅野盾樹訳、筑摩書房、二〇〇八年二月)。
- 50 ネルソン・グッドマン『芸術の言語』(戸澤義夫・松永伸司訳、慶應義塾大学出版会、二〇一七年二月)。
- 51 野家啓一『物語の哲学』(岩波書店、二〇一八年七月)。
- 52 モーリス・ブランショ『文学空間』(栗津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、二〇〇五年一月)。
- 53 ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『カフカ マイナー文学のために』(宇野邦一訳、法政大学出版局、二〇一七年一〇月)。
- 54 W. イーザー『行為としての読書』(轡田収訳、岩波書店、一九八二年三月)。
- 55 グッドマン前掲書。
- 56 ジャック・デリダ『生きることを学ぶ、終に』(鶴飼哲訳、みすず書房、二〇〇五年四月)、『死を与える』(広瀬浩司・林好雄訳、筑摩書房、二〇〇四年一二月)。
- 57 エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』(岸本通夫監訳・河村正夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三訳、みすず書房、一九八三年四月)、ケート・ハンブルガー『文学の論理』(植和田光晴訳、松籟社、一九八六年六月)、シーモア・チャットマン『小説と映画の修辞学』(田中秀人訳、水声社、一九九八年五月) など。

- 58 井筒俊彦『井筒俊彦著作集5 イスラーム哲学』（中央公論社、一九九二年二月）。
- 59 テリー・イーグルトン『宗教とは何か』（大橋洋一・小林久美子訳、青土社、二〇一〇年五月）。
- 60 イーザー前掲書。
- 61 フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、村上春樹訳（中央公論社、二〇〇六年一月）。
- 62 アンドレ・シェフネル『始原のジャズ アフロ・アメリカンの音響の考察』（昼間賢訳、みすず書房、二〇一二年六月）、エリック・ホブズボーム『ジャズ シーン』（諸岡敏行訳、績文堂、二〇一二年一〇月）、Paul Berliner: 1994. *Thinking in Jazz*, Univ of Chicago Press.
- 63 ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの—その絵画と文学における表現』（竹内豊治訳、法政大学出版局、一九六八年三月）、ミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレールの作品と中世ルネサンスの民衆文化』（川端香男里訳、せりか書房、一九七三年一月）、N・ローズ『エリザベス朝のグロテスク』（上野美子訳、平凡社、一九八九年七月）。
- 64 ステツカー・ロバート『分析美学入門』（森功次訳、勁草書房、二〇一三年五月）。
- 65 西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』（勁草書房、二〇一五年八月）。
- 66 高橋幸平・久保昭博・日高佳紀編『小説のフィクショナルリティ』（ひつじ書房、二〇一二年八月）。

# 第一部

村上春樹の長編作品の研究

——村上文学における物語の様相——

## 第一章

### 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——物語機械と、その両義性——

はじめに

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』<sup>1</sup>は、作家・村上春樹のはじめての書き下ろし小説である。この作品においては、後年の『ねじまき鳥クロニクル』<sup>2</sup>・『海辺のカフカ』<sup>3</sup>・『1Q84』<sup>4</sup>においても現れる、物語と物語を交錯させる「パラレル・ワールド」の手法がはじめて顕著な形で取り入れられている。また、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のテキスト、およびこの作品についての村上春樹のインタビュー<sup>5</sup>の内容から言うと、この作品は、物語または表現への追究を志向せしめる、いわゆるメタフィクション性（物語をめぐる物語であるということ）を有している。

しかし、深い表意内容や巧緻な構造が呈示されているにもかかわらず、この作品の先行論にはテキスト分析を十分に行った評価がとりわけ乏しい。そして、村上春樹の文芸様式と作品のメタ的な性質はほぼ無視されている。また、多くの先行研究、たとえば鈴木和成<sup>6</sup>、山本三郎<sup>7</sup>、和田博文<sup>8</sup>、加藤典洋<sup>9</sup>などの論においては、「世界の終り」という世界を完全に完結している世界だと定義したり、主人公「私」と「僕」の消滅にこだわったりする現象が見られる。

しかし、テキストを踏まえて言うと、この作品においては「私」も「僕」も消滅していないし、「世界の終り」もそのように完結している世界ではないと言わなければならない。そして、この作品において描かれているのは、決して消滅についての物語ではない。「私」の「消

滅」のうちにはらんでいるアイロニー、「私」と「僕」のあいだの類似と差異、「僕」の最後の選択の意味などは、いずれも重大かつ複雑な問題であり、常に新しい解釈を誘発するものである。

したがって、本論文においては、テキストに即して「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」という二つのパートのテキストを詳しく分析していく。その上で、これらの物語においていったい何が語られているのか、「私」と「僕」において何が起きたのか、「世界の終り」がどのようにして作り出されたのかなどの問題の解答を探究しながら物語内容を整理する。

そして、二つの世界・主体の間の類似点と差異を抽出すると同時に、この作品を物語の生成過程、および物語の間の相互作用を呈示している物語であると規定する。さらに、その上で、この作品の村上春樹の長編小説群における位置づけを明らかにするとともに、この作品の核心と見なされるもの——物語という機械がはらんでいる両義性に関する内容を記述する。

## 1 意識の物語化——「世界の終り」

言うまでもなく、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」という二つの世界が並行し、絡み合って進んでいくという、村上作品においてよく使用されるパラレル・ワールドの手法で構築された作品である。そして、ごく簡単に言えば、「世界の終り」という世界は、「ハードボイルド・ワンダーランド」の世界における「私」の意識から生まれたものである。これは先行論において認められていることであり、テキスト現象として書かれている事実でもある。

ただ、この作品の物語世界はいったいどのような世界なのか、また具体的にどのようなようにして形成されたのか、という問題は、やはりそ



れほど単純な解答で済ませられるものではない。実際、これらの問題の解答は、作品の核心の解釈と深くかかわっている。ところで、「世界の終り」がどのような世界かということに関しては、先行論において多く言及されている。典型的な見方として、加藤典洋はそれを「閉塞世界」「内閉世界」だと定義する<sup>10</sup>。そして、加藤と同様に、鈴木和成はその世界が「終わっており、どこへも行かない」「死んだ空間」であり、「出口を持たない」「静態的に完結している」「完全な世界」であると述べている<sup>11</sup>。また、これらよりもっと断定的な言い方をしているのは和田博文<sup>12</sup>で、彼は「世界の終り」が硬直化した観念的世界であるという主張をしている。

たしかに、「世界の終り」は壁に囲まれた静止している、あるいは完結している世界のように見える。しかし、「世界の終り」は本当に終わっている世界なのだろうか。テキストの表現から見れば、その世界は、実ははるかに複雑で、そういった現象レベルでの定義で包括できない深さを有するものである。たとえば、「ここは完全な街なのだ。完全というのは何もかもがあるということだ。しかしそれを有効に理解できなければ、そこには何もない。完全な無だ」という、「世界の終り」にいる老人の語りは、この世界の深さ・難解さを示している。「完全」とはいったいどういうことなのか、という問題の解答は決して自明なものではない。

「この街は完全な街だからだ。完全さというものは必ずあらゆる可能性を含んでいるものなんだ。そういう意味ではここは街とさえもいえない。もっと流動的で総合的なものだ。あらゆる可能性を提示しながら絶えずその形を変え、そしてその完全性を維持している。つまりここは決して固定して完結した世界ではないんだ。動きながら完結している世界なんだ。だからもし俺が脱出口を望むなら、脱出口はあるんだよ」

これは影が「僕」と別れて「世界の終り」から逃げ出す際の、「僕」と影との対話の一節である。これを老人の発話内容と接合して言う  
と、「世界の終り」は、決して先行論において言われているような、静態的に完結している観念的な世界ではなく、「完全な街」でありな  
がら「可能性の世界」でもあるのである。つまり、この世界は動いているもので、流動していながら完結していくもの、可能性をはらん  
でいると同時に新たな生成を発生させ、そして全体としての形にふたたび固まっていく世界なのである。相対的な完全、もしくは動態的  
な完結という性質を有する世界であろう。

さて、「私」の語りによれば、「世界の終り」はまず、彼がシャフリングの仕事を行うために必要なパスワードであり、彼の意識の中  
における「きわめて個人的なドラマ」に基づいて抽出されたタイトルでもある。そして、その「ドラマ」は、「私」にとっての全くの不可知  
なもので、「混乱しているし明確な筋もないただ便宜的にドラマと呼んでいる」ものである。

「世界の終り」は、「私」の意識の中に存在している、自分自身の認識できない一つの混沌としたカオスである。だが、そのもともと、  
明確な形にはなっていない意識が、どうやって「世界の終り」としてまとめ上げられたのだろうか。その世界は、全体としてのカオスの  
ような意識が「意識の核」のかたちで抽出・要約されて、そして固定される、というプロセスの結果として生成されたものである。そし  
て、そのようなプロセスを経て、つまりその「意識の核」の抽出と逆のインプットによって、「私」の意識は二重構造（カオスとしての意  
識とカオスを要約した意識の核）になっている。このことに類似する内容は、下巻の後半の部分にある「私」と博士の対話において詳し  
く言及されている。

博士の作業によって、「ブラックボックス」や「意識の核」のありようが映像化され、その上で、編集作業を通して「筋をとおしたひと  
つのストーリー」——「世界の終り」という物語世界が創出された。「私」と博士との対話で言及された「第三回路」というのは、前述し

たカオスからの要約——「意識の核」としての、「世界の終り」という混沌としたドラマの再編集なのである。つまり、博士の作業は、ひとことであろうと、かたちにならない意識内容の物語化であり、認識できない深層意識の顕在化なのである。

そして、「世界の終り」の最終的な形成は、意識の放電パターンをコンピューターにいくつもインプットして組みかえて、無意味なものが排除され、意味のあるものが基本的パターンとして刻みこまれていく、というプロセスの百万回単位での繰り返しの結果である。これは、野家啓一の『物語の哲学』における「物語行為」に関する記述を思い起こさせる。

見聞された事柄はやがて忘却の淵へと沈み、意識の下層に沈殿する。それを再び記憶の糸をたどって蘇らせようとするとき、われわれは知覚の現場で出会った出来事残りなく再現することはできない。意識的であろうと無意識的であろうと、記憶それ自身が遠近法的秩序（パースペクティブ）の中で情報の取捨選択を行い、語り継がれるべき有意義な出来事のスクリーニングを行っているのである。われわれは記憶によって洗い出された諸々の出来事を一定のコンテキストの中に再配置し、さらにそれらを時間系列に従って再配列することによって、ようやく「世界」や「歴史」について語り始めることができる<sup>13</sup>。

沈殿されている意識を蘇らせ、情報の取捨選択や出来事の洗い出しを通してそれを表現すること、これは人間の根元的な言語行為としての「物語行為」である。また、野家が、分析哲学の用語——「世界」（理解可能なものの総体）を用いて、「物語行為は世界制作行為」であると言う<sup>14</sup>。

野家啓一の『物語の哲学』は、歴史哲学の視点から物語を論じるものである。また、野家の物語哲学の対象は、口承文芸や説話などの

無文字社会にも存在していた一般的な意味での「物語」である。

そこで、その一般的な意味での物語を書かれたものとしての物語と同一視することはできるのか、および現代小説を論じるには、野家の物語論を持ち込むのが適切なのかといった疑問が生じてくるかもしれない。しかし、物語 (narrative) はもともと多義的な概念であり、幅広いカテゴリーなのである。また、文学理論などを用いて、物語を表象の一形式として受容したり、書かれたテキスト・作品として解釈したりといったことは、こんにち一般的なようになってきたのである。

「世界の終り」は、渾融した意識から、核のようなものを抽出し、そしてその上で「意味のあるもの」だけを留保し記述する、という二重の編集を通して作り上げられた一つの物語世界にはかならない。「私」と博士との、「世界の終り」の生成過程についての対話の内容は結局、一般的な意味での、物語の生成過程を説明している。「ハードボイルド・ワンダーランド」の物語は、物語の生成・世界の創出の過程を呈示している物語である。

## 2 共通する危機状況

ここで『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の平行ル・ワールドの試みに対する谷崎潤一郎賞選者の言論を見てみよう。遠藤周作は、「二つの並行した物語の作品人物がまったく同型であって、対比もしくは対立がない、したがって二つの物語をなぜ並行させたのか、私にはまったくわからない」・「失敗作ではないかと思う」と述べ、また吉行淳之介は「この二つの世界は、描かれている文体は違うが味わいは似通っている。そのためか、作品が必要以上の長さを感じられた」と述べ、二つの世界の類似性を批判している。

この批判に対して、山根由美恵は論文の中で、その二つの世界はやはり対立している異質の物語世界であると主張している。そして、山根は、二つのエピソードが認識の点において、「視覚」重視と「聴覚」重視の違いが存在するということを論じた<sup>15</sup>。しかし、二つのパートの物語内容を仔細に見れば、それらの間には決定的に似通っている部分があると言わざるをえない。それに、これは後述する内容だが、二つの物語世界の違いは「視覚」重視と「聴覚」重視の違いではなく、別のところにあるのである。そこで、二つの物語の間にある共通点はいったい何だろうか、という問題を考えよう。

そういえば、吉行淳之介の「この二つの世界は描かれている文体は違うが味わいは似通っている」という説は、曖昧な言い回しではあるが、その「味わい」という言葉には、実は展開させる余地があるように感じられる。というのは、二つの世界の間に通底している「味わい」のようなものは確かに存在しており、それは村上作品において常に表現されている「危機」の状況<sup>16</sup>にほかならないからである。言うまでもなく、危機の状況への表現を一貫して一つの課題としてきた村上春樹は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』においては危機の表現の方面で工夫を凝らしたのである。そこで、この節で、この作品に現れている危機の状況、そしてその危機の本質を探究してみる。

「僕」は経緯や意味や目的をまったく知らないまま、「何かしら理不尽で強い力」の作用で、古い世界を離れて、「世界の終り」という今までの世界と完全に異質な世界に送りこまれてしまった。そして、「僕」は新たな世界で影と記憶を失い、心を失おうとしている。この世界にいる「僕」は常に純粋な喪失感を抱いており、「どこからどのようにして生じるのか、僕には見定めることはできなかった」と、その喪失感の由来さえ把握できない。「僕」の「僕自身の存在はあまりに弱く不確かなのだ」、および「心に救いがたい空白を残していくの」という語りの内容は、ある種の、この世界にいる理由、いわゆる存在根拠の不可知の状況を暗示している。これは、いわゆる存在論的危

機であろう。ただ、こういう状況は「世界の終り」の「僕」だけに生じているものではない。それと類似している状況は「ハードボイルド・ワンダーランド」における「私」にも出現している。

小説の結末の部分において、こちら側の世界の消滅を迎えるときに、「私」は自分の今までの人生を振り返って、自分の身に起こった取り返しのつかない、または数え切れない「喪失」を考えている。そして、その喪失感についての発話とともに、「私という存在を象徴するコートポケットには宿命的な穴があいていて、どのような針と糸もそれを縫いあわせることはできないのだ」という、存在根拠の虚無化も語られている。これは結局、存在根拠が見つけれられないことに由来する危機感、および救いがたい虚無感・喪失感といった、村上作品に一貫して表現されている事態だと考えられる。ただ、この作品における危機の状況は、存在根拠の虚無化のみならず、「僕」の「夢読み」と「私」の「シヤフリング」に関する内容においても、危機の雰囲気漂っている。

「僕」の「仕事」の内容は、一角獣の眼窩から、頭骨に刻みこまれた古い夢、すなわち「物語」を「読む」、ということである。しかし、夢（物語）を読むといっても、「僕」がそれらの物語から読みとれるものは「不確かな断片」にすぎない。「僕」は幾度も、「僕にはそれを読むことはできる——しかしその意味を解することはできない」、「その断片をどれだけつなぎあわせてみても、全体像を把握することはできなかった」と、物語の意味を読み取ること・認識することの不可能性を語っている。

この世界において、「僕」は自分の「夢読み」の仕事、および周囲に起きている物事の意味や理由といったものに常に疑問を抱えており、そして街の人に解答を求めている。だが、得られたのは、「意味というものはあなたの仕事そのものには関係がない」とか、「そう決まっているからそうするんだ」とか、「意味もないし、どこにも辿りつかない。誰も意味なんて必要としない」といった、解答にはならない解答でしかない。そして、意味づけること、および真実を認識することの不可能性は、「僕」に、「辿りつかない」・「救い」がないといった

絶望感・無力感をもたらしている。

この認識不可能性がもたらした危機は、「私」に置き換えても通用しうる。というのは、「私」の物語においても、別の物語世界への認識不可能性から生じた危機の状況が見られるからである。また、「私」の仕事——「シャフリング」は、「世界の終り」の世界がクールされる時に、自分の意識をカオスの中に沈みこませで、そのカオスの中で数値をシャッフルするということである。そして、シャッフルが終ると、「世界の終り」のクールも解除され、「私」の意識もカオスの外に出る、というプロセスがあるわけである。

「それが私の中にインプットされたプログラムだった。いわば私は無意識のトンネルのごときものに過ぎないのだ。すべては私の中を通り抜けていくだけだ。だから私はシャッフルをやるたびに、ひどく無防備で不安定な気持になる」と「私」は語っている。つまり、「僕」の「夢読み」と同様に、「私」が「シャフリング」において実際に行っているのは、「手ぶらでカオスの海に潜り、手ぶらでそこから出てくる」といった、認識不可能なことにほかならない。さらに、その上で、「私」の「意識の核」の内容は、完全に「私」自身を超越した一つの独立の物語世界となつて、「私」のこちら側の世界における存在を侵食し、奪っている。

以上の内容を要約してみると、「僕」の物語世界と「私」の物語世界との間には、やはり共通の部分がある。その共通点は、危機の状況の表出である。そして、危機の根源を考えてみれば、それは、存在根拠が見つからないこと、また、意味づけができないことあるいは認識できないことである。

### 3 物語の侵食・「私」の消滅

ところで、「ハードボイルド・ワンダーランド」における「私」の危機は、認識不可能性および存在根拠の喪失だけではない。こちら側

の世界、あるいはいま・この現実における主体の消滅も危機と見なされる。結末において、「私」は自分の状況について語っている。物語の進行につれて、「私」は自分が向かっている壊滅的危機に直面して、自分の「限定された人生」の虚無を意識し、消滅の運命に従っているように見える。

「私」の消滅は、多数の先行研究の中で言及されている。たとえば、川本三郎は、主人公の「私」は「世界の終り」という消点に向かって、穏やかに消えていくと述べている<sup>17</sup>。また、鈴木和成も、「世界の終り」という「閉じられた世界・死んだ世界」で、『私』は確かに死ぬ、あるいは消滅する」という見方を出している<sup>18</sup>。しかし、テキストをもう少し細かく読めば、「私」の消滅はこういった観点で概括することができない、ということとは明白である。

そもそも、「私」はなぜこちら側の世界から消滅したのだろうか。物語内容によれば、それはシャフリングの仕事を行うことにつれて、別の世界が現れ、現実世界において「ずれ」が生じたからである。すなわち、シャフリングの仕事を行ったため、ジャンクションBが「溶解」、つまり永久的に第三回路（「世界の終り」）に接続したままになり、そしてその接続に伴って、第三回路が固定されると同時に第二回路が死んでいくからである。これは、誰でも予想できない例外事態なのである。

シャフリング・システムはもともと、意識内容のデータを組みかえるための補足的な手段であるが、やがて「私」の世界の組みたてそのものを変えることができるようになった。この事態は、ブランショが『文学空間』<sup>19</sup>で言う、書き手が書くことによって他者となり、エクリチュールの方が書き手の主体を生成する、ということだと考える。本稿では、書き手から独立しているエクリチュール機械を追究するブランショの論、および表現機械・機械状アレンジメントを主要概念としたドゥルーズとガタリのカフカ論<sup>20</sup>にならって、その物語の生産機械を物語機械と呼ぶ。



「機械」は、ドゥルーズ・ガタリの共著『アンチ・オイディプス』の中心概念である。そして、ドゥルーズは『アンチ・オイディプス』における生産の理論と機械の概念を実際に使用し、「アンチロゴスまたは文学機械」（『ブルーストとシーニュ』、宇波彰訳、一九九二・九、法政大学出版局）という論文を書いた。その後、ドゥルーズ・ガタリのもう一つの共著『カフカ』において、機械の概念は再び取り上げられ、より円熟な運用が見せられている。

ドゥルーズ・ガタリの言う「機械」は、いかなる基礎も主体性も組織化作用も持たず、それ自体とそれが作る接続・連鎖・生産、および絶え間ない脱領土化・生成変化のプロセスなのである。そして、書くこと・エクリチュールはもちろん、一つの生産する機械であって、アレンジメント（arrangement・鎖列）を構成し、その分解しながら生成しているアレンジメントの連鎖に参加しているものである。ブランシヨの『文学空間』においては、書くことは連続の流れの中での一つの運動であって、そして作品・書物は「没人格化された」、書き手から独立する一つの機械とみなされている。

エクリチュールは脱人間中心主義的であり、常に既にエクリチュールの連鎖の中にあり、そして新たに到来するエクリチュールに開かれているという意味では、ドゥルーズ・ガタリの「機械」の概念とブランシヨの言う書くことの運動は共通している。本稿は、ドゥルーズ・ガタリの「機械」概念とブランシヨの文学論のそういう共通点に注目し、両者を併置して使っているわけである。

この機械は、テキストを織って止まず、超越的な自律性を獲得することができ、つねに彼方へ開かれている。「私」がシャフリングの仕事を行うことは、彼方に移行することとなって、意識の持ち主としての「私」は物語機械の目的遂行のためのトンネルと化してしまう。

さて、「私」の消滅は単なる消滅ではなく、こちら側の世界から消滅し、向こう側の世界に移行するプロセスを含んでいる。これこそ、「私」の消滅の本当の経緯なのである。そして、博士が言う、この過程における「新しい記憶による世界の再編」ということはかなり重

要な現象と言える。博士との会話の中で、「私」は、「断片のような」「隠された記憶が戻ってくる」という感覚を語っている。

そして、その「記憶」は実は、作り上げられた記憶、すなわち、「私」がこちら側の世界の存在を正当化するために、「私」の固有のアイデンティティーと博士が編集してインプットした「世界の終り」という物語との間に生じた誤差にブリッジをかけようとする行為の産物である。換言すれば、「新しい記憶」は、向こう側の世界が現実世界に影響を与えるということの産物である。ここから一般化すれば、それは、物語の侵食の結果であると考ええる。

こちら側の世界における主体は、やがて限定されたものになって、生成している可能世界に追いつけず、どんどん侵食され、置き換えられてしまう、ということが「私」に発生した出来事である。ただし、「私」の消滅は物語の侵食の結果であると考えられるが、その侵食のプロセスと「世界の再編」はそれほど単純ではない。

第三回路が開放されたあと、「私」はデジャ・ヴュのような感覚に襲われ続ける。「特殊な目」・「特殊な光」・「とても寒い」などは、「世界の終り」特有のイメージと感覚にはかならない。それゆえ、「私」に起きたデジャ・ヴュというのは、別の物語世界の事象のこちら側の世界への顕現、つまり物語の侵食なのである。そういえば、博士が「私」に送った一角獣の頭骨は、「世界の終り」から抽出したイメージをもとで作られたレプリカで、別の世界のものの、こちら側の世界への侵入と見なされる。

よく考えてみれば、「私」の物語の進行において、一角獣の頭骨というアイテムはかなり重要な役割を果たしているのである。なぜなら、正体不明の一角獣の頭骨があるからこそ、「私」はその来歴を調査しようと思つて図書館に行き、そこにいる女の子と出会うことができるからである。また、図書館にいる女の子と出会つて恋に落ちる、というストーリーも、やはり「世界の終り」の物語の侵入として受け取れるのであろう。

物語の進展につれて、「影は私にだけその何かしらのメッセージを伝えたがっているように見えた。彼は違う場所と違う時間から、私に向かって何かを語りかけている」という、影とコミュニケーションすることや、「心象風景」と「イメージ」を過去の記憶として思い浮かべることや、一角獣の頭骨が光るなどの、「私」の認識や想像力の領域を超えることが繰り返し発生している。それらの事象には、彼方の世界の侵食という意味を含んでいる。

しかし私に何を知ることができるだろうか？たとえそれが何であれ、それは今光を放ち、その光は私の手の中にあるのだ。私にわかっているのは、その光が私に向って何かを語りかけているということだけだった。私にはそれを直感することができるのだ。おそらく彼らは私に何かを示唆しているのだ。それは新しい来るべき世界のようにでもあり、私があとに残してきた古い世界のようにでもあった。私にはそれを十全に理解することはできなかった。

一角獣の頭骨から放した光は、彼方の光でありながら、死の予兆をあらわにしているものである。その強烈な光は啓示の様相を呈し、「私」が守り続けていた「いま・ここ」の現実性を貫通し、虚無化する。「私」は最後まで、そういった啓示を理解できないまま彼方の世界に拒絶されている。この拒絶は、物語機械が完全に不可触な深淵となったしるしであって、「私」はこの拒絶の重圧によって追放され、沈黙させられる。

不思議なことに、開かれている彼方は開かれているがゆえに、閉ざされたものとなる。彼方は純粹な凝縮だからこそ、「私」を揉んで、焼いてしまう。物語機械は、彼方を降臨させ、その彼方からの光は強烈に照射し、「私」を闇に葬送する。やがて、小説の結末において「私」

は眼りに身をまかせ、向こう側の世界に呑み込まれたのである。「私」という生身の存在は、こつやつて抹消されてしまう。機械の冷酷な感触と死を呼びかけるカウントダウンの音が、「ハードボイルド・ワンダーランド」の物語において終始充溢している。

簡単にまとめると、「私」を消滅させたのは、物語機械なのである。ここで、この物語の侵食という事情を、第一節において論じた「物語化」と絡めて考えると、「ハードボイルド・ワンダーランド」は物語の生成の過程を描いた物語にほかならないことが分かる。のみならず、それは物語の、現実と主体への作用を呈示している物語としても受容されるのである。

#### 4 物語の再生成・「永久機械」

「ハードボイルド・ワンダーランド」が物語についての物語であり、物語の生成過程と物語の作用を露呈しているということはもはや明白であろう。「私」の意識から「世界の終り」という物語世界が作り出され、そしてその物語世界は「私」と「私」がいる現実世界を侵食していく。その結果として、「私」は現実世界から消滅し、「世界の終り」の世界に移行するのである。

だが、この作品の核心に接近しようとするのなら、「世界の終り」の物語内容に関する探究も必要である。「世界の終り」の物語において何が語られたのだろうか。また、「僕」が図書館の女の子と一緒に「森」に生きる、という小説の結末はどのように理解すべきなのだろうか。この節で、これらの問題に注目し、「世界の終り」のパートを解釈する。

ところで、「僕」の選択に関して、和田博文は、「ハードボイルド・ワンダーランド」に戻るのには世俗に帰還することである一方、「世界の終り」の街に留まることは「生き生きした世界（他者）との関係を締め出し、それ自体として完結する制度化した意識に、身を委ねる」

21 ことを意味していると述べている。そして、彼によれば、「森」に生きることは、「そのどちらをも選ばないことで、二重に追放された場所を選び取った」ことを意味し、「僕」の困難の体現である。また、この作品が「消滅の物語」で、小説の結末において、「僕」も「私」も消点に向かって消えていく、というのが川本三郎の見方である<sup>22</sup>。

しかし、テキストから見れば、すでに論じた「私」の消滅は、あくまでもこちら側の世界からの消滅に過ぎない、ということと同様に、「僕」が消滅したということも明らかに不成立である。それに、この点に関して詳しくは後述するが、「僕」が「森」に生きることは、「二重に追放された場所を選び取った」ことを意味するのではなく、物語の新たな生成のしるしなのである。

「森」が「有効に影を殺しきれなかった人々」が追放された場所である、という見方は、「世界の終り」の街が不公平・不自然な世界だと否定し続けている「影」の論理の一部となる。それに、図書館の女の子は、心が「古い夢」のかたちで一角獣の頭骨の中にとじ込められているため、僕と一緒に暮らすことが不可能である。これは、「影」から「僕」に教えられた「事実」である。それと並んで、「みんな消えてしまう。束の間の気持なんてものには何の値打もないんだ」、および「ここから出ることは誰にもできない。だからつまらんことは考えんことだ。ここは世界の終りなんだ」においては、心が消えれば喪失感もないし、失望もなくなつて、静かでひそやかな生活だけが残るといふ、街の人々が「僕」に受け入れさせようとする観念も呈示されている。

心を捨てれば、「僕」は街に同化し、そして望むものを入れることもできるし、図書館の女の子と一緒に暮することもできる。つまり、「僕」に迫ってきたのは、心を保全するために街と図書館の女の子を捨てて影と一緒に「世界の終り」から出るか、それとも心を失くすことでこの街に踏みとどまって女の子と一緒に静かで安らぎのある生活を送るか、という二つの選択肢なのである。それに向かって、「僕」は心を偽りたくないと思うと同時に、愛している女の子と街の人々からも離れたくないと思う。

「影」の論理と街の人の観念のどちらも決定的な事実である。ただし、二つの違う事実はどちらも相対的な正しさに過ぎないのである。だが、前述のように、「世界の終り」というのはやはり、完全に完結している世界ではなく、可能性の世界である。この世界において、二つの相対的な事実の間に迷っている「僕」には、新たな可能性——愛する女の子の心を見つけて、一緒に森で暮らすこと——が生じてきたのだ。

すでに第2節で、「僕」の危機の状況の一つは、「古い夢」の意味を読み取られないことである、ということ論じた。一角獣の頭骨から女の子の心を読み取る時機にも、その認識不可能性が現れてくる。しかし、この世界は可能性の世界として書かれたものである。「僕」は自分が本当に求めていること、すなわち女の子と一緒に森の中で生きるという可能性を発見し、それを実現しようとしている。手風琴で音楽が演奏されているときに、頭骨から彼方の光は現れ、「僕」の傷を癒しながら希望を伝える。

僕は立ちあがって天井の電灯を消した。そしてその光がどこからやってくるのかを見つけることができた。頭骨が光っているのだ。部屋はまるで昼のように明るくなっていた。その光は春の陽光のようにやわらかく、月の光のように静かだった。棚の上に並んだ無数の頭骨の中に眠っていた古い光が今覚醒しているのだ。頭骨の列はまるで光を細かく割ってちりばめた朝の海のように、そこに音もなく輝いていた。しかし僕の目は彼らの光を前にしても、もう何の眩しさも感じることはなかった。光は僕にやすらぎを与え、僕の心を古い思い出がもたらすあたたかみで充たしてくれた。僕は僕の目が既に癒されていることを感じることもできた。もう何も僕も僕目の目を痛めつけることはできないのだ。

「シャフリング・システム」と同様に、「夢読み」というのも、別の物語世界と関連している媒介・通路である。つまり、「僕」の「夢読み」の仕事の内実は、一角獣の頭骨の中にとじ込められた彼方の世界に入って物語を「読む」ことなのである。やがて、「僕」は物語という媒介を通して、女の子の心を読むこと、およびそれらの断片をひとつにまとめることができるようになった。

「僕」は壁に囲まれたこの街の中の不可能性に抗して、生起している可能性を膨らませて、世界の組み立てそのものを変えたのである。つまり、認識不可能なものが認識できるようになるにつれて、「森」で生きるという物語の再生成および世界の再構築が導かれる。したがって、「世界の終り」は、「ハードボイルド・ワンダーランド」と同じく、物語の生成過程を呈示している物語として解釈すべきである。

ただし、「世界の終り」はそもそも、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」の意識から生まれた世界で、無限の可能性を凝縮した行為の結果である、という事実を無視することはできない。小説の最終章における、「僕も今では少しずつその世界のことを思い出せる。森の中で古い世界のことも少しずつ思いだしていく」という「僕」の語りは、彼方の「私」の物語が想起を行いながら「世界の終り」を織り込み、「僕」の過去との断絶を補填するということの示唆である。

この設定は、「ハードボイルド・ワンダーランド」で示されている別の物語世界の侵食との間に明らかにつながりがある。彼方の光は、二つのパートのいずれにおいても現れたのである。物語の侵食は、結局のところ、一方通行のようなものではなく、一種の物語の間の相互作用・相互影響であると考ええる。二つの物語世界が相互に作用し、そしてその結果として、新たな物語が生成していく。

この事態は、「この街の安全性・完結性はその永久運動と同じなんだよ。原理的には完全な世界なんてどこにも存在しない。しかしここは完全だ。とすれば必ずどこかからくりがあるはずなんだ。見た目に永久運動とうつる機械が何らかの目には見えない外的な力を裏側で利用している」というテキストにおける「永久機械」のことを想起させる。

「世界の終り」という世界が永続的に存在することができるのは、外部つまり別の世界のものを取り入れ続けるからである。ここから一般化してみると、「永久機械」というのは、永遠に生成している、物語そのものなのではないだろうか。したがって、「世界の終り」は、物語そのもの——物語の生成過程だけではなく、物語の侵食、および永久に生成しているという性質——の探究を志向せしめる物語である。

## 5 物語機械と、その両義性

さて、ここまでの論述で浮上した事実は、「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」という二つのエピソードのいずれにおいても、物語の生成過程、および物語の相互作用が呈示されている、ということである。それに、二つの物語世界がやはり類似していると判断することもすでに容易であろう。しかし、二つのエピソードを合わせてみれば、この小説はいったい何を我々に語りかけているのかは、まだ不明瞭である。

この作品の主題に関して、遠藤伸治は論文の中で、「これら二つの交差するところに浮かびあがってくるのは価値を循環させ、流動しながら完結している都市・高度資本主義社会の東京の中で生活して行くために、古いアイデンティティー・世界観を凍結し、世界から切り離れた主人公が、その結果として孤独になった後、組みなおされたアイデンティティー・世界観を取りもどすことによつて、自己と世界との関係をつなぎなおそうとする物語であると言つてよいように思われる」<sup>23</sup>と、この作品の主題を「世界の再編」に帰結している。また、遠藤によれば、この作品において「私」も「僕」も、人と世界との結びつきを取りもどして、自己変革・自己回復・世界の再編に向かう



のである。

確かに、この作品の主題は「世界の再編」と言えるのかもしれない。しかし、「組みなおされた」ことと「取りもどす」こと、また、「自己変革」と「自己回復」との間には、そもそも矛盾があるのではないか。「僕」の物語と「私」の物語の間には、明らかに差異が存在し、両者を完全に同一視することができないというのが、論者の観点である。そういえば、今までの先行論には「僕」と「私」との間の差異がほとんど無視されているのである。だが、この作品の主題と直結しているのは、まさに「私」と「僕」の差異なのである。では、この節で、「僕」と「私」の違いを追究してから、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の核心に接近してみよう。

私には不死の世界というものを想像することはできなかった。そこでたしかに私は失ったものをとり戻して新しい私自身を確立するかもしれない。誰かが手を叩き、誰かが祝福してくれるかもしれない。そして私は幸せになり、私の自我にふさわしい有益な人生を手に入れるかもしれない。しかしいずれにせよ、それは今の私とは関係のないべつの私自身なのだ。今の私は今の私自身を抱えている。それは誰にも動かすことのできない歴史的事実だった。「…」私は死ぬのだ——と私は便宜的に考えることにした。その方がずっと私らしい。そう考えると私の気分はいくぶん楽になった。

これは、こちら側の世界から消滅するときの「私」の語りである。「世界の終り」の生成過程、すなわち、「私」の意識が物語機械によって凝縮され、一つの世界として産出するというプロセスは、「私」自身の知覚の範囲外で行われたものである。「私」にとっては、「世界の終り」は、自分自身で把握できない別の世界で、自分の人生を奪っているものなのである。この事実に対して、私は腹を立て、やはり

「いま・ここ」の世界にいたいと、または完全な「私自身」として生き延びようと思っている。だが、物語機械は増殖と侵食を止めることができず、「私」はやがて呑み込まれるのである。

「私」の視点では、「自分自身になることができる安らかな世界」だの、「不死の世界」だの、「永遠の生」に属する世界だの、そういったものはつまるところ、生身の自分にとっては、認識でも想像でも追いつけないものであり、作り出された虚構にすぎない。「私」のためのものであるが、「私」のものではない、この物語機械は、「私」がまったく消化できない硬質なものであって、「私」は生を求めたところで、彼方の光の中に消えてしまう。

こちら側の世界から消滅して、別の世界に生きるということは、「便宜的」な考え方をとっている「私」にとっては、死ぬという意味でしか理解できない。世界は無数に存在しており、そして、彼方は失ったものをとり戻すことができる理想的な場所で、それに比べればこの今の世界はみせかけのまぼろしのようなものに過ぎない、という博士の論理は、「私」にとっては、まったくの空虚で無効な観念である。かりにそういった「本当の世界」、意識の真実の表出としての世界があれば、それは、生そのものであるような生としての人間に開きながら拒絶し続ける、きわめて非情で不気味な作り物でしかありえない。

現実世界は喪失に満ちた世界ではあるが、「私」にとっては揺るぎない現実である。そして、現実世界と可能性の世界の分別をなくした「世界が複数に存在している」という論理、および別の世界を打ち立てさせる物語の生成過程は、「いま・ここ」の存在根拠を虚無化させる。「ここ」の世界が「真なる世界」、および「この私が本当の私などといったこと」はもはや確定不可能となるのである。ここから一般化すれば、物語が可能性を実現する世界なのだがしよせん虚構物に過ぎない、および語ること・書くことが彼方の死の空間を到来させるといった物語観・虚構観が読み取られる。

語ることはここで、主体の意思に由来するものというより、むしろ自動的なものとしての、語る主体が把握できない強迫性を帯びた機械となる。冷静に考えると、これはきわめて恐るべきことである。すなわち、語る主体は結局のところ何らかの自主性を持ちえず、語られるもののために存在している媒介物・通過物でしかない、ということである。この際、語る主体が自主的にものを語るのではなく、語られたものは語る主体を通して自らを現実化するのである。これは、「私」が語る「絶望」の意味であろう。そこで、物語は可能性の世界というより、むしろ現実世界の連続性と確実性を破滅させるものである。この機械は、生き生きしたものを食糧にし、自らの勢力をどんどん拡大していく。

しかしながら、前述したように、物語の侵食は、「世界の終り」の「僕」においては、肯定的意味合いでの一種の契機であって、「僕」の物語を通して、物語の主体の再構築への働きが見られる。物語という彼方の世界は「私」にとっては虚構物に過ぎず、不可触の機械である一方、「僕」の視点では、それは現実・主体の再構築を実現させるものとなる。

したがって、「私」の消滅が一つのアイロニーであるということと同様に、「私」によって語られたことと「僕」によって語られたこともそもそも対立している。そこで、結末における「僕」の出發の内実、およびその出發は何を象徴しているのかを究明する必要があるように思われる。

「世界の終り」の後半において、森の入り口にある発電所で、「体の中からは全ての歌が失われていた」「僕」は、「誰も興味を持たない」、「原則としてこの街には存在しない」楽器を手に入れた。そして、音楽がうまく奏でられているときに、彼方の光が灯りはじめ、「僕」はその光の中で彼女の心を見つけた。そこで、音楽に関わる出来事は、紛れもなく物語の進行を改変したのである。これをどう解釈すべきだろうか。

現代の音楽哲学の創始者の一人であるピーター・キヴィによると、音楽はわれわれを満たしたり、解放させたり (liberating) する芸術であって、芸術そのものと同じく、人類の歴史における一種の永続的な力を持っているものであり、文化のあらゆるところに存在しており、人間の生命と深い連関を持っている<sup>24</sup>。

『ダニー・ボーイ』の演奏は、愛と結びついている、心の真摯な表現として語られている。手風琴のメロディーは、物語という想起の媒介物と一緒に、沈んでいる過去の記憶を復活し、新たな出発を生起させる。すごく柔らかな、「僕」の安住できない心は、こっぴどく意志を得たのである。

「芸術は人間の根元的な空間を与えるもの」<sup>25</sup>、および「創造による救済」<sup>26</sup>といったアガンベンの芸術論・創造論を参照すれば、「僕」の物語の結末はもつと明白となるだろう。つまり、「僕」に発生したのは、物語や芸術創造によって、心や精神の自由を回復し、彷徨い続けた心を救済する、ということである。また、物語が芸術と並んで、生命から引つ張り出されたもので、われわれに自由の感覚を与えたり、思考の動きを賦活させたりしているものである、という物語観が浮き上がってくる。

芸術作品の受容とともに、われわれは人間精神の永続的な生成の中に身を置き、思考しながら創造する。文芸作品は、人間の精神・意識・思考を交通させる一つの「場」であって、人間の実存は、この交通に据えながら創出される。こうして、「僕」の物語においては、物語は人間の精神の産物として描かれており、彼方は可能性を実現させる場所なのである。心を捨てて同化するという危機から逃れたり、「決まり」に拒絶するとともに自己創出したりすることを実現させるものは、芸術や物語にほかならない。物語という機械が、「僕」にとつては抛り所なのである。

実は、「創造による救済」は村上春樹のデビュー作『風の歌を聴け』<sup>27</sup>の主題ともいうべきものである。「美しい言葉で世界を語り始め

る「ことを夢想している「僕」は、「救済された自分を発見することができるかもしれない」と思いながら、「自己療養へのささやかな試み」としての創造の道を歩み始めた。また、語れば語るほど虚無感を深めていくことを呈示している「鼠」も、自分の無力感を抱きながら小説を書き始めた。よく考えてみれば、この『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のテキストはそもそも、無数の芸術作品の上で自らを建立する<sup>28</sup>、一つの再創造する物語機械ではないだろうか。

ところで、結末では、「私」も「僕」も、自分は「世界を放りだして行ってしまうわけにはいかないんだ」、「自分が責任を果さなくちゃならないんだ。ここは僕自身の世界なんだ」ということを言いながら、自分の存在およびこちら側の現実を正当化する。それで、「私」と「僕」の対照は、世界と世界、または主体と主体の間の闘争と見なされる。それに、この闘争の過程における、「私」のこちら側の世界の消滅と、「僕」の物語の可能性による再生成との二つの事態はいずれも、物語に対する現実の絶対性を否定する言表であると考えられる。

物語機械は、最悪にせよ最良にせよ、現実の一義性を相対化することができる。それに、物語る動物——人間として生きるためには、物語が欠かせないものである<sup>29</sup>。というのは、もし物語、この根元的な表現行為を捨てれば、人間は自己を（再）構築すること、および現実や運命に反抗することができないからである。だが他方、物語は、（いま・ここ）の現実と主体を虚無化・破壊する力を有するものであって、人間の知覚で把握しきれない言語装置となりうるのである。物語機械の性質——永続性と両義性は、「私」と「僕」との食い違いにおいて呈示されている。

したがって、「私」と「僕」の差異は複数の主体・世界の中の闘争の顕現のみならず、物語ることが必然的に帰結する、そういった両義性・宙づり性を根源とするものとしても受け取られる。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』において描かれたのは、消滅についての物語ではない。本作品において膨らませた物語をめぐる問題は後に、『ねじまき鳥クロニクル』において爆発的な形で展開され、

また、『海辺のカフカ』と『騎士団長殺し』<sup>30</sup>は、自己表現と芸術表現の課題を継承した。この豊かな表現に彩られている作品を媒介として、われわれは物語の森に入って、われわれの生と深く連関している語ること・物語そのものを省察していくのである。

## 注

- 1 単行本初版『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、一九八五年六月に新潮社より刊行された。引用テキストは、『村上春樹全作品 1979～1989 第四巻 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（講談社、二〇〇七年一〇月）による。
- 2 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』（第1部～第3部、新潮社、一九九四年四月～一九九五年八月）。
- 3 村上春樹『海辺のカフカ』上・下（新潮社、二〇一六年六月）。
- 4 村上春樹『1Q84』BOOK1・BOOK2・BOOK3（新潮社、二〇一二年四月～六月）。
- 5 聞き手川本三郎『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』をめぐって、村上春樹インタビュー「〈物語〉のための冒険」（『文學界』、一九八五年八月）。
- 6 鈴木和成「既に」、『未だ／既に 村上春樹と「ハードボイルド・ワンダーランド』』（洋泉社、一九八五年十月、六〇ページ）。
- 7 山本三郎「村上春樹のパラレル・ワールド」（『波』、一九八五年六月）。
- 8 和田博文『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論 物語の核に埋め込まれた『現在』（『国文学』、一九八八年八月）。
- 9 加藤典洋「内閉という主題の発見——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』」（『村上春樹イエローページ 1』（幻冬社、二〇〇六年八月）。

- 10 同書。
- 11 鈴木和成前掲書、八〇ページ。
- 12 和田博文前掲論文。
- 13 野家啓一『物語の哲学』（岩波書店、二〇一八年七月、一七ページ）。
- 14 野家啓一前掲書、三二四ページ。
- 15 山根由美恵「ヘウロボロス」の世界——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、『村上春樹〈物語〉の認識システム』、若草書房、二〇〇七年六月）。
- 16 中村三春「村上春樹——〈危機〉の作家」、『フィクションの機構2』、ひつじ書房、二〇一五年二月）を参照のこと。〈危機〉状況の表現を村上春樹のスタイルとし、多数の村上作品を論じるものである。
- 17 山本三郎前掲論文。
- 18 鈴木和成前掲書、六六ページ。
- 19 モーリス・ブランショ『文学空間』（栗津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、二〇〇五年一月）。
- 20 ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『カフカ マイナー文学のために』（宇野邦一訳、法政大学出版局、二〇一七年一〇月）。
- 21 和田博文前掲論文。
- 22 山本三郎前掲論文。
- 23 遠藤伸治「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——〈世界〉の再編のために——」（『近代文学試論』、一九

九〇年十二月)。

- 24 Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press Oxford, 2010.
- 25 ジョルジョ・アガンベン『中味のない人間』(岡田温司・岡部宗吉・多賀健太郎訳、人文書院、二〇一一年一〇月)における「芸術作品の根源的構造」の章による。
- 26 ジョルジョ・アガンベン『裸性』(岡田温司・栗原俊秀訳、平凡社、二〇一二年五月)における「創造と救済」の章による。
- 27 村上春樹『風の歌を聴け』(講談社、二〇一九年一月)。
- 28 『村上春樹研究事典』(今井清人・岩崎文人・志村有弘・原善編、県書房、二〇〇七年一〇月)における『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の節(書き手・中村三春)を参照のこと。この作品で引用されている文芸作品が詳しく記載されている。
- 29 千野帽子『人はなぜ物語を求めるのか』(筑摩書房、二〇一七年三月)と、『物語は人生を救うのか』(筑摩書房、二〇一九年五月)を参照のこと。人間と物語の関係をめぐって、理論的な探究を行った優れた著作である。
- 30 村上春樹『騎士団長殺し』第1部・第2部(新潮社、二〇一七年二月)。この作品においては、芸術(音楽と絵画)と表現の問題にかかわる精緻細密な描写が見られる。



## 第二章 『ねじまき鳥クロニクル』論——物語の永久生成——

はじめに

『ねじまき鳥クロニクル』<sup>1</sup>は、村上春樹の物語論的思想の集大成としての作品であり、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』<sup>2</sup>と『海辺のカフカ』<sup>3</sup>の間に位置する、変容の予兆をはらんだものであると思われる。だが、物語内容の難解さと構造の複雑さのゆえに、この作品の先行研究は数が少ない。

先行研究において、例えばこの小説を「謎解き小説」<sup>4</sup>と定義する沼野充義<sup>4</sup>や、この作品を「聖邪戦い」の「英雄譚」と見なす石倉美智子<sup>5</sup>あるいは、倫理的側面を強調する重岡徹<sup>6</sup>は、「謎解き」にこだわったり、人物をめぐる倫理的な読解にとどまったりしていると考えられる。また、村上春樹研究においてしばしば見られる「物語の力を信じる」<sup>7</sup>ことに拘泥し<sup>7</sup>、あるいは物語を通してコミットメントを実現するなど<sup>8</sup>という物語の内実を十分に検討していない調和主義的な見方も多い。

もちろん、倫理的な解釈はそれなりの強度を持っている。しかし、そのような読解には一種の物語の矮小化が含まれている。『ねじまき鳥クロニクル』は長編であって、倫理にとどまらない豊かな表現のディテールが描き込まれている。今こそ「謎解き」の考え方や倫理的なものとは違う解釈を求めるべき時期ではないだろうか。芸術作品における謎は解くものではなく、芸術作品そのものが謎である。その点からすると、沼野充義の言う「世界と世界のずれ」<sup>9</sup>、および鈴木和成の言う「物語から物語への移行」と「物語の組み合わせ」<sup>10</sup>などは、いずれも重要なことであり、それらの様相と機能を、テキストに即して分析し、徹底的に探究することが新たな読解を生み出す契機となるのである。

本論文では、まず、「ねじ」・「ねじまき鳥」と「回転扉」の表現および「井戸」の意味の解釈と節合して、『ねじまき鳥クロニクル』の特徴の一つとしての世界の複数性を明らかにする。その後、複数の世界の存在を、テキストにおける消滅および乖離と結びつけて物語内容を論じる。そして、テキスト現象としての消滅の原因をテキストに随所に出てくる「何か」とのかかわりに帰結し、「何か」の機能を検証する。その上で、個々の物語が人物の繋がりによって相互作用し、その結果として物語が再生成されていく物語生成のメカニズムを記述し、語りによる接続と断絶を具体的な分析において見る。最後に、村上の「均衡」に関する思想を参照し、この作品の作家論的意義を明らかにするとともに、この作品の核心と見なされるもの、すなわち物語の永久生成と、その根元と本質を論じる。

## 1 「移動」の中の物語

『ねじまき鳥クロニクル』は、「異界」Ⅱ「向こう側」が小説の手法として出現した村上作品の一つである。この小説のタイトルにある「ねじまき鳥」は、主人公岡田亨のあだ名のみならず、第3部で登場する、主人公が偶然アクセスすることになったシナモンのプログラムのタイトルでもある。また、ねじまき鳥は、物語内の実在物として、亨の物語だけではなく、第3部における「真夜中の出来事」の章から始まる「少年」の物語、およびナツメグの父親Ⅱ獣医の物語にも登場する。

沼野充義は、小説の第二部が刊行された後に、時評Ⅱの中で、この小説の性質を「謎や秘密ばかりが多くて、その解決が十分に与えられない」とし、『ねじまき鳥クロニクル』とは、「ねじまき鳥」がなぜかきちんとねじを巻かなくなったせいで、狂い始めた世界を直すために、目に見えないそのねじ（Ⅱ謎解き）を探し求める冒険の記録だ」と述べ、『ねじまき鳥クロニクル』をねじ探しⅡ謎解き小説である

と見ている。そして、この作品における謎解きの不可能性がこの世界のあり方であると結論した沼野は、村上作品の「世界に向かってぐつと一步踏み出した」という世界への開放性を示唆している。

しかし、ねじまき鳥は沼野が言うように、世界を直すことにかかわる存在なのだろうか。また、世界が狂い始めたのは、ねじまき鳥がねじを巻かなくなったことが原因なのだろうか。亨のねじまき鳥と世界の混迷とのかかわりについての言葉「そしてねじまき鳥が庭にやってくるそのねじを巻くたびに、世界はますます混迷の度合いを深めていく」、および第3部におけるナツメグの物語における、ねじまき鳥の出現に伴う「世界と世界とのずれ」についての表現からみれば、ねじまき鳥とは世界の複数存在を示すものと言わざるを得ない。

また、そのような世界の複数性のみならず、人物の数と作中人物の移動の多いことも、この小説の最大の特徴である。とりわけ、世界の間の移動についての表現が、村上の長編群においては極めて多彩なものである。亨は「角を曲が」って、それらの別の世界にかかわっていき、思いもつかないことに巻き込まれる。ねじまき鳥は、巻き上げⅡ終末をもたらすものであり、世界の置き換えの原点のような存在であることが分かる。ねじまき鳥の出現とともに、物語世界の間には連関が生じていく。そして、ねじまきが始まると、日常生活の秩序が変容していく。まず猫がいなくなり、その後、各物語に登場する主要人物、つまり妻のクミコ、加納マルタと加納クレタ、そして原メイが次々と亨とかかわり、そして別れる。この小説では、このような消滅の事象が物語展開において重要な役割を果たしているのである。

これに関して、中村三春<sup>12</sup>は、人物の消滅が小説的なレトリックであると述べ、それらの人物の姿の〈消滅〉は〈連環〉と同じく世界の複数存在のしるしであると論じている。たしかに、人物の消滅は連関と並んでストーリー構成の重要な手法となる。しかし、このテクストにおける消滅は人物の姿の消滅だけではないと言わなければならない。間宮中尉の「形骸化」、つまり「私の人生がそのように失われ、

形骸と化してしまった」ことと、シナモンの現実世界における声と言葉の喪失、そしてテキストに多く出てくる「空っぽ」の表現、それらも消滅の現象である。

間宮の「本当の人生」の喪失、つまり「生命の核のようなもの」がこの世界から消滅したという「形骸化」の体験が語られている。間宮の物語にも消滅が介在し、その消滅は、いま・この世界における存在理由の虚無化である。さらに、その消滅は真なる存在が「別の場所」に移動することを暗示する。これはシナモンのこちら側の声の喪失を思い起こさせる。物語はどんどん深くなり、広がっていつて、シナモンの言葉はその物語のある世界の迷路の中に吞み込まれて消えてしまった。シナモンが話せなくなるのは、彼の言葉と声に向こう側、つまりナツメグとシナモンによって作られた物語世界に移り、こちら側＝現実世界での声が消滅した過程の結果である。

何かの存在が物語世界に移ることで消滅し、そしてこちら側の世界に残るのは形骸のみとなる。このプロセスは、クミコの消滅に置き換えてもほぼ同様に通用する。クミコで発生した「彼と私との関係は、あなたと私との関係とは別の世界に属していることなんだと。[:]」私には、自分という人間が何の価値も意味も持たない空っぽの人間であるように感じられました」こと、「空っぽ」になることは、「形骸化」に似通っている。クミコの「説明のつかない性欲」で「別の世界」が作り出された。だが、その性欲が消えると「別の世界」にもクミコは存在しえなくなる。その結果として、クミコは亨の世界にもその「別の世界」にも存在理由がなくなり、「空っぽの人間」になって、「闇の世界」に生きる。

したがって、「空っぽの人」は、クミコが二重に生成された「別の世界」、つまり208号室のある「闇の世界」に移動し、現実世界から消滅することを意味する。この事態は間宮中尉とシナモンの状況とほぼ同じである。さて、中村が言うように、消滅は存在そのものが無化されることではない。それは、精神の状態にかかわる事態であり、存在根拠の無化に帰結できる。そして、その向こう側への移動は、

テキストにある乖離の表現とかかわりがある。乖離とは、亨と一緒にこちらの世界にある肉体が別の誰かの、かりそめの肉体で、本当のクミコが離れた場所つまり別の世界にいることへの表現である。また、亨がナツメグに頼まれた仕事をしている時の乖離の状況から言うと、乖離は、今の現実から離れて別の場所に移る「乗り換え」の体験となる。

このことを、間宮の言葉、「むしろ私にとりましては、その後の自分の身に起こった様々な出来事の方が、夢うつつの非現実的な妄想のようにさえ思えるのです」における現実感の乖離、およびクミコが言う「私が現実だと思っていることと、本当の現実とのあいだに、少しズレがあるのね」と節合すれば、この作品における人物は皆、「別の場所」への移動の中にいる。メイも最後に亨の物語に生きることになる。したがって、乖離は消滅と同様に、世界の複数存在の提示でありながら、真なる存在が異界に移動し、こちら側の世界にあるのはかりそめの存在という村上作品によく出てくる物語のパターンだと考えられる。各人物の物語は一見何の類似性もないが、実は消滅と乖離の事態においては同質の部分がある。

## 2 「空白」を原点とした連関

ところで、前述した世界のあり方、つまり複数の世界が互いに連関していること、または置き換えることが可能であることは、獣医の言葉（「あるいは世界というのは、回転扉みたいにただそこをくるくるとまわるだけのものではないのだろうか」）では「回転扉」という表現が与えられている。本作品における人物の間の結びつきも、まさにそのようなものである。

彼はいつものように「客」を運んでくる。僕と「客」たちはこの顔のあざによって結びついている。僕はこのあざによって、シナモンの祖父（ナツメグの父）と結びついている。シナモンの祖父と間宮中尉は、新京という街で結びついている。間宮中尉と占い師の本田さんは満洲と蒙古の国境における特殊任務で結びついて、僕とクミコは本田さんを綿谷ノボルの家から紹介された。そして僕と間宮中尉は井戸の底によって結びついている。間宮中尉の井戸はモンゴルにあり、僕の井戸はこの屋敷の庭にある。ここにはかつて中国派遣軍の指揮官が住んでいた。すべては輪のように繋がり、その輪の中心にあるのは戦前の満洲であり、中国大陸であり、昭和十四年のノモンハンでの戦争だった。

このように、複数の世界を節合するのは、岡田亨が言う人物の間の結びつきである。また、「井戸」は世界の「回転扉」を回す装置のようなものになるのである。亨はまさに、「井戸」を通して、一つの世界から別の世界に足を踏み出す越境者の存在である。それに、越境者がいなければ、物語の間の連関は発生することができないため、亨も一つの媒介物である。亨を「回転扉」とし、それを通して、複数の人物およびそれらの人物の物語世界が連関される。亨の顔に出てきた謎の「あざ」は、その連関が動き始めたことのしるしである。

連関は前述した消滅とは同時に発生する。連関の起点を見つければ、クミコの失踪や間宮中尉の「形骸化」などの消滅の原因と内実を見なければならぬ。各人物の語りの分析からそれを考えてみよう。まずはクミコがなぜ失踪したのかを見てみよう。以下のテクストは、クミコが失踪した後に岡田亨に送った手紙に見える一節である。

私とあなたのあいだには、そもそも最初から何かとても親密で微妙なものがありました。でもそれももう今は失われてしまいました。

その神話のような機械のかみ合わせは既に損なわれてしまったのです。私がそれを損なってしまったのです。正確に言えば、私にそれを損なわせる何かがそこにあつたのです。「…」私はそれが正確に何であるのかを知りたいと思います。私はそれをどうしても知らなくてはならないと思うのです。そしてその根のようなもの探つて、それを処断し、罰しなくてはならないと思うのです。

クミコの失踪の根本にある動機、つまりその「何か」を「知りたい」ことが手紙の中で語られている。このテキストから見れば、クミコの失踪は、亨との現実生活を損なわせる「何か」とかわりをもっている。では、その「何か」とはいかなる存在なのか。手紙に書かれた内容から見ると、それは亨「に向かって何から何まで正確に口にできない」ものである。また、小説の始まりの方の部分に書かれている亨が言う「我々はその相手の本質にどの程度まで近づくことができるのだろうか」における「本質」は、その「見えない何か」の一種である。亨とクミコの物語に出てくる「何か」とは、日常生活の裏に潜んでいる、現状を崩す力を持つ未知のものである。

クミコが「根のようなもの」「何か」を知りたいと思つて別の場所に行く。そして、亨は「何か」を説明するために異界に入る。これが、この物語の中心部分である。ここで重要なのは、クミコの失踪という危機をもたらしたのは、不可視のものⅡ「何か」であり、その語られていない「何か」が出来事を生じさせ、物語の進行を促す。ところで、亨とクミコの物語だけではなく、他の人物の物語にも「何か」が重要な役目を果たしている。加納マルタと加納クレタの物語には、「私たちは何がそれをもたらしたのかをもっと正確に知りたと思つているだけです。それを知つて解決しないことには、もつと悪いことが起こる可能性だつてあるのです」と、「何か」が悪いことを引き起こすものとして語られている。また、クレタが語るノボルに犯された経験にも「何か」が出てくる。

彼女は、ノボルによつて「もともと私の中にあるものでありながら、私の知らないもの」を引き出され、「体の組成」を変更させられた。

彼女はそれが何であるか知りたいと思ひ、マルタと亨に助けを求める。また、第3部に登場する牛河は、ノボルの所業が自分にとっては不可解なものであつて、その「何か」が「想像もつかない」「ゆがんだもの」であると亨に語る。以上のクレタとクミコに発生したことについての語りと、先ほど挙げたクミコの語りから、その「何か」とは、もともと二人の中に存在しているものであると同時に、自分自身には知ることができない存在である。

そして、その「何か」は、間宮とナツメグの物語にも現れている。間宮が語っている「見極められない」「何か」とは、ナツメグの物語における顧客たちの体内の「何か」と同質で、知ることのできない存在理由や内面の本質である。そして、その見えないものは、存在することの苦しみをもたらし、意味への欲求を引き起こす。その意味への欲求は「仮縫い」、すなわち物語る行為を生じさせる。「何か」は、村上春樹が幾度もインタビューで言及した概念、つまり「潜在意識」・「共通認識」に由来するのかもしれない。

それらのインタビューの内容、「作家である僕にとって、潜在意識は、とても重要なものになります」<sup>13</sup>や、「僕が書く話は、無意識とどうか潜在意識とどうか、意識の底にあるものを探究していくことが、自然にテーマになってしまいます」<sup>14</sup>に結びつけていうと、見えない不可触の「何か」は、一種の潜在的なものであり、断絶の状況を引き起こす「空白」と見なされる。この節で明白にしたいのは、『ねじまき鳥クロニクル』のテキストにおいて、「何か」が潜在的なものとして、物語の生成に常に関与しているということである。

### 3 物語生成のメカニズム

岡田亨が綿谷ノボルに対抗するために「井戸」を自分の手に入れようとしたときに、ナツメグに出会い、彼女とシナモンの「仮縫い」



の事業に参加することになった。第3部の物語内容は、主として亨がシナモンの作った物語を通してクミコを探すということである。シナモンはナツメグが語った父親（獣医、シナモンの祖父）の物語から、「ねじまき鳥」をキーワードとした年代記的な物語を織り出した。その物語は、「ねじまき鳥クロニクル」というプログラムである。この小説のタイトル「ねじまき鳥クロニクル」は、第3部でシナモンが作ったプログラムの名前でもある。そのため、この小説の物語は、実はシナモンが書いたプログラムであるという疑問の生じる可能性がある<sup>15</sup>。また、小説の末尾には、『ねじまき鳥クロニクル』完」と書かれてある。しかし、物語全体がそのプログラムではなくて、二つの物語は違う系統である。

亨がナツメグの事業に招かれた時点においては、「ナツメグはまだ僕が『ねじまき鳥』と呼ばれていることを知らなかったはずだ。とすれば、僕と彼らの物語は偶然の一致によって結び付けられているということになる」と亨が語るように、二人の物語は連関していないのであり、「ねじまき鳥」という一致はあくまでも偶然である。亨がシナモンのプログラムの構成に参与した、または亨の物語がシナモンのプログラム「ねじまき鳥クロニクル」に組み込まれたのは事実であるが、小説全体がシナモンの物語とは言えない。

もちろん、この作品が亨の物語とシナモンのプログラムだけで完成されているということはない。本節では、主要人物たちにおいて発生した出来事を分析し、物語生成のメカニズム、すなわち物語と物語の間の相互影響の過程を記述してみる。まず、亨に影響を与えた間宮を見ていこう。間宮は過去に井戸の底で起こったことの真実と意味を把握しようとして、「仮説」を作り上げる。それはたとえば、論理的な根拠のようなものがない仮説に過ぎないものだとしても、経験したことの真相にいちばん近いと彼は考えている。

おそらく私はそこで何かにめぐり合うことを求めているのでしょう。そこに入れば、そしてそこでじっと待っていれば、自分はある

いは何かにめぐり合えるかもしれないという期待があるのでしょうか。「…」私が求めているのは、私の失われた人生の意味のようなものです。それが何によって、何故失われたかということ。私はそれをこの目できとめたいのです。それをもしつきとめることができたなら、私は自分が今よりもっと深く失われてもかまわないとさえ思っています。

間宮の物語においては井戸の中の体験が語られている。そして、亨は間宮によって語られた内容から、井戸が「何かにめぐり合える」、つまり失われた「真実」と接触できる場所として意識したのである。そのため、亨はクミコの失踪にかかわる「何か」を探求するために井戸に入って、別の場所つまり他者の物語に入る。主要なプロットとしての、亨の「井戸」の壁から異界への移動は、間宮の存在によって実現した。また、間宮は、亨に告げることによって、自分が喪失の苦痛からの微かな救済を得たと語る。亨の物語と間宮の物語は「偶然の一致」によって結びつけられ、それにより亨が影響を受け、二人の物語が新に生成する。

亨と間宮とのつながりは、物語の伝達と受容による物語の再生成である。このような物語の物語への作用は、シナモンとナツメグの物語において述べられる「侵食」を思い起こさせる。「侵食」は亨の語りにおいて、「言葉が無意識のレベルで彼女の（あるいは親子二人の共有する）物語に作用し、侵食していたのかもしれない。それはひとつのかたちに固定された物語ではなく、口頭伝承のように変化を受けつけながら増殖し、かたちを変えつつ存在しつづける物語なのかもしれない」と説明されている。「侵食」を受けた物語は変化を遂げ、形を変えて増殖する。この設定によれば、「侵食」は物語の間の相互作用を指すのである。しかもそれは無意識レベルのことであり、人間の意思から離れている自律的な過程である。

シナモンとナツメグの事業「仮縫い」も、無意識レベルにおける物語の作用を利用するものである。それは、人間が認識不可能な自分

の内部の「何か」を物語の生成によって顕在化できるようにする行為である。そのプロセスにおいては「何か」の不可視性が解消されて、女性のトラウマ体験などの不安も治療される。亨の作業内容は、「仮縫い」の過程において、自分の意識内容を物語生成の通過物として提供するという事である。その後、もとのプログラムの基礎で新たな物語が生み出される。亨に用意されたのは、シナモンが作ったプログラムである。そして、「仮縫い」が終わることにより、プログラム「ねじまき鳥クロニクル」と亨の物語が互いに増殖し、再構成される。

もともと、シナモンの作った物語は、ナツメグの物語を足がかりにして、そこから更に物語を派生させ、再創造しようとしたことから生まれたものである。さらに、その再生成された物語、すなわちプログラム「ねじまき鳥クロニクル」は、ほかの人物、たとえば亨の物語に影響していく。テキストに書かれているように、亨の物語はシナモンとナツメグの物語を侵食、つまり影響し、ナツメグの物語内容に新しいコンテンツを与え、シナモンとナツメグの物語が変形し再生成される原因である。

このような相互関係は、語りによる接続である。「井戸」や「ミッシング・リンク」や「仮縫い」などを媒介にして、人物は自分の内部もしくは外部にある説明できないもの（「何か」）を説明するために物語を生成する。これが各物語の主要内容となる。さらに、その個々の生成された物語は、人物の語りを媒介にして相互作用していく。つまり、物語の再生成は語り手が語ることによって自らが媒介物になることに基づいている。この事態についての表現は、実はテキストにおいて散在している。笠原メイが言う「宮脇さん一家の幸福が私の一部になる」こと、および「私が本当はねじまき鳥さんの奥さん」であることも、やはり他者の物語の「侵食」である。

メイの物語は、語ることによって自らを他者の物語と接続する過程を描いた物語である。彼女は「どこかに結びついて」、つまり他者の物語と接続することによって、生きることの不安を解消しようとする。また、「私にとってここはもう『ねじまき鳥さんの世界』でしかないのよ。そしてここにいる私は『ねじまき鳥さんの世界』にふくまれる私でしかないのよ」とメイは告白する。彼女も他者の物語に呑み

込まれた存在である。その三人に限らず、物語において接続を求めることは、加納クレタの物語にも現れている。「いろんな人々の意識なり自我なりを私に通過させることによって、私が自分というものを獲得することが可能になると、姉は考えていたのだと思います。おわかりになりますでしょうか？それはいわば自我の疑似体験のようなものです」とクレタは亨に語る。彼女は他者の意識と交わることで他者の物語を自分の内部に取り入れ続けている。クレタはそのことによってしか自己を獲得することができない人間である。

このように、メイとクレタの物語は、前述の亨とシナモンの物語と明らかに類似している。人物たちにおいて繰り返し表現されている事柄は、他者の物語に接続することで自分の物語を作っていくのである。このテキストに呈示された物語生成のメカニズムとは、不可視の「何か」の働きが原因で、人物が他者の物語と接続し、物語を再生成させると同時にその再生成された物語に生きるプロセスである。物語の生成は、受動的な要素、つまり偶然と他者の物語の侵食、および能動的な要素、つまり探求すること、語ることによる接続が並存する過程と見なされる。本作品においては、語りによる接続が数多くの人物の行き来において展示され、それと同時に、物語の機能が語られている。

#### 4 語りによるデタッチメント

「空白」としての「何か」への探求は、人物のかかわりの動因力、および物語生成の推進力となる。これは、否定性と生成や創出との間の関係を論じるイーザーの作用美学を思い起こさせる。イーザー<sup>16</sup>によれば、空所 (Blanks) とは意味の空白形式である。読者に構成行為を起こさせ、また誘導することは、空所の機能である。また、テキストの言語表現は、表現されていないものによって裏打ちされてい

る。テキストのこの重層性は、否定性である。そして、否定性は虚構テキストの基底構造のみならず、コミュニケーションつまり人間同士の相互理解の基本要素をなす。また、ネルソン・グッドマン<sup>17</sup>によれば、創造はすべて再創造であって、理解すること、認識することはすなわち創造行為である。未知の「空白」によって動かされ、他者の物語を認識すると同時に、自己（の物語）を創出すること、これはまさに本作品における人物たちの物語に発生した出来事である。

それらの理論に照らすと、本作品における物語の生成は、このような理解と創造の間関係にかかわっているのと言えるのではないだろうか。このテキストを解釈することは、言語活動そのもの、およびコミュニケーションと理解の本質を問う契機となるのである。つまり、物語は接続によってしか生まれてこないものであり、認識不可能なものを認識しようとする探求の産物である。また、「井戸」などの通路による世界間の移動を含む人物たちの行為は、語ることの象徴と見ることができ、それによって作品の解釈が可能となる。そこにおいて物語進行の重要なアイテムとなる「井戸」は、物語世界の間の中間地帯＝通路、コミュニケーションを実現するための道具にほかならない。

さらに言えば、「井戸」は、接続の機能を果たす語る行為のシンボルである。「井戸」を介した亨の異界への移動は、コミュニケーション回復の努力であって、語りによる接続として理解しうる。これは、村上研究において参照されることの多い、「デタッチメントとコミットメント」の問題を思い起こさせる。たとえば、加藤典洋<sup>18</sup>と宇佐美毅<sup>19</sup>は、この作品を村上の転換点と見なし、この作品において、村上は積極的に歴史的・社会的なコンテンツを取り入れ、デタッチメントのスタイルがコミットメントに転換したと述べている。「デタッチメントからコミットメントへ」との変化は確かに重要なポイントである。ただし、それを社会的コンテンツへのコミットメント、および作家村上の姿勢転換として見ると、この物語にあるコミュニケーションにおけるデタッチメントとコミットメントが見逃されてしまう。

コミットメント (commitment) とデタッチメント (Detachment; Non-attachment) はコミュニケーションの状況を表す用語である。前者は接続やかかわり合いを維持している状態であって、後者はかかわりのなさ、つまり断絶すること、切り離すことを意味している。この小説の主要プロットは、ひとことと言うと、主人公がデタッチメントの状況を超克しようとし、再度のコミットメントを求めることである。では、そのコミットメントの要求は実現されたのかを見ていこう。亨が異界においてクミコに、「君は今どこにいるのだろう。そこでいったい何をしているのだろう。何故僕から離れ続けているのだろう。どうして君は僕に会いたがらないのだろう。それには何か理由があるのだろうか」と自分の決心を伝える。この問いは、作品の最初のところの疑問「ひとりの人間が、他のひとりの人間について完全に理解するというのは果して可能なことなのだろうか」、「我々はその相手の本質にどの程度まで近づくことができるのだろうか」と呼応しているように見える。

なお、亨の「何か」を「知って解決する」、または「僕が欲しいのは具体的な事実」と類似した発語はテキストに散在している。「闇の世界」の女の質問「あなたの確信はほんとうにたしかなの?」、および結末における「たぶんそれは本当の私ではなかったのだと思います。本当の私とはいったいどの私なのでしょう。今この手紙を書いているこの私を『本当の私』だと考える正当な根拠があるのでしょうか」との「クミコの手紙」の内容から見ると、亨のその探求は結局、挫折したように見える。その挫折が鮮明になったばかりではなく、この作品の結末における「僕にはそれを証明することはできない。それが正しいという根拠はなにもないんだ」から見れば、行為自体の意味の無化も示唆されている。また、末尾において亨が笠原メイに対して「君の手紙? 悪いけれど、手紙なんてこれまでにただ一通も受け取ってないよ」と答える。物語による接続することが覆されることである。これと同質の、接続を否定する表現がシナモンの物語においては強調されている。

おそらくシナモンは自分という人間の存在理由を真剣に探しているのだ。彼はそれを自分がまだ生まれる以前に遡って探索していたに違いない。そのためには自分の手の届かないいくつかの過去の空白を埋める必要がある。そこで彼は物語を自分の手で作り上げることで、そのミッシング・リンクを充当しようとしたのだ。「∴」そして物語の基本的なスタイルを、彼は母親の物語からそのまま受け継いでいた。それは事実、真実ではないかもしれないし、真実は事実ではないかもしれないということだ。

シナモンは物語において、知ることのできない自分の存在理由を探し、「自分の手の届かない」「空白」を埋めるためにナツメグの物語の上で物語を再創造する。そして、その再創造された「有効」な物語を通して、彼は「真実ではない事実」を知ることができる。この「知る」は、認識すると同時に創出すると言い換えられる。もちろんそれは「有効」にはなるが、真実ではない。物語においてどれほど摺もうとしても、見えないものは結局見えるようにはならない。真実と虚構との間に、明確な境界線を見つけることは不可能であるということのみが事実となる。この語ることの虚無性は、ナツメグの物語において一番顕著に見られる。ナツメグの覚えている動物園、その生き生きとした物語世界は、いったいどこまでが真実で、どこからが想像力の作りあげたものなのか、彼女自身も判断がつかなくなっているのである。

また、クミコの言う本当の自分は判明不可能であるということは、加納クレタの考えである「もちろん私はまだ本当の私というものを手に入れてはいません」と同質で、追求の挫折の表現である。本当の自己はどこにも存在しない。「私」というものは物語生成の通過物でしかありえず、仮に本当の自己の発見に執着すれば「私」は引き裂かれた宙ぶりの状態に陥ってしまう。人間がコミットメントの過程に

において、受動性を克服するどころか、能動性を失っていき、物語の通路と化すことの示唆である。これは、語ることによる自己虚無化であろう。「結局のところ、僕はこうして井戸をよみがえらせ、そのよみがえりの中に死んでいくのだ。僕は死んでいくとしていた。この世界に生きていくほかのすべての人たちと同じように」と亨は語る。亨が「闇の世界」から抜けたときに、井戸をよみがえらせ、そのよみがえりの中に死んでいく設定においても、語ることと死の相関関係が呈示されている。

すべての努力が無に帰した時点で到来した死は、絶対的な不可能性である。また、それは接続行為を極めることによって達した超脱の境地でもある。メイが教えるように、亨のあざは大事なものを与えてくれると同時に何かを奪っている。物語の絶え間ない再生成の過程において語る主体が死んでいく。死の代わりに、物語は完成していく。語る行為は、「空白」によって触発され、コミュニケーションの手段として利用されているが、絶対的な切断を到来させる。人物の行動において間接的に、語ること・物語そのものの性質が示される。これはこの作品の特徴とも言えるものである。また、コミュニケーションの実現より、むしろ語ることによる断絶Ⅱデータツメントの状況がこの小説の重点となっている。この物語には、円満な結末を用意した、地獄めぐりからの救出劇が見当たらない。ネガティブな一面、つまり語ることによるデータツメントこそがこの作品の根幹を占めている。

## 5 物語の永久生成

さて、語りえないもの（「何か」）、つまり村上春樹がインタビューにおいて言う「意識の底にある」ものは、人物たちの行動を誘発する、出来事の発生の原点である。その不可知性は、物語上に両義性を展開せしめる。言い換えれば、物語はその「何か」の両義性を根底とし



ており、あるいはその性質をうまく利用しているものだからこそ、どんどん膨らんでいくのである。この小説の場合には、それは岡田亨と加納マルタが知りたがっている、愛する人の透明化できない内面であると同時に、「闇の世界」を生成し、人を「形骸化」させたり、人生を奪ったりすることのできる超越的な力にもなる。間宮中尉にとっては、「何か」は井戸の底で見た光の中にあり、そしてその姿を見極められないことは、彼の人生に苦しみをもたらし続けている。

私とその井戸の中でいちばん苦しんだのは、その光の中にある何かの姿を見極められない苦しみでした。見るべきものを見ることができない飢えであり、知るべきことを知ることのできない渇きでありました。その姿をはっきりと明確に見ることができたら、私はこのまま飢え渴いて死んだってかまわないと思えました。本当に私はそう思ったのです。私はその姿を見るためなら何を犠牲にしてもいいと思っていたのです。「…」啓示と恩寵が失われたときに、私の人生もまた失われていたのです。かつて私の中にあつた生命あるものは、それ故に何かしらの価値を有していたものは、もうひとつ残らず死に絶えておりました。

見極められない「何か」が原因で、間宮の存在理由は失われた。間宮の物語において、その「何か」は啓示となって、井戸の上から降臨した。「強烈な光の中で、生命の核のようなものをすっかり焼きつくしてしまった」と間宮は言う。光の洪水は、超自然的な力を有する闇と化した。祝福だった太陽の光は、人間の内面を損ない、人生の意味の喪失を引き起こす。意味と呼ばれるものを占有しようとする「信念」は、コミュニケーションが断絶した状態から始まる。もつとも貴重な光明は、まさにもつとも残酷な略奪を引き起こすものである。

これは、戦争や虐殺などの大惨事に遭遇した人間、および不条理な出来事に直面した人間の内面の真実であろう。

「闇」については、マルタと本田の言葉にある「はつきりとは申し上げられませんが、たぶん流れが変わったせいでしょう。何かの関係で流れが阻害されたのでしよう」と、「流れにさからえばすべては涸れる。すべてが涸ればこの世は闇だ」が想起される。その言葉から見ると、「闇」は、物事の進行の流れが途切れることである。この本田の一言はテキスト全体を覆うものであって、「闇」のイメージはこのテキストに充溢している。「闇」は、集合的無意識の中に潜んでいる戦争の記憶、宿命的な盲点としての残虐性として想定されるものであろう。

綿谷ノボルは、利権を獲得するために「何か」の力を使う。彼は、「暴力と血に宿命的にまみれている」、「歴史の奥にあるいちばん深い闇闇にまでまっすぐ結びついている」もの、つまり人々が無意識に隠している「闇」の部分を外に引き出そうとし、政治家としての自分のために利用したり、テレビとかのメディアを通して、その拡大された力を広めたりする権力者として描かれている。これは、マインドコントロールに近いことだろう。第三部において、ノボルは「闇の世界」の支配者として、または物語の生成を途切れさせる存在として描かれている。彼は権力支配、全体主義による物語の一義化の事態を象徴している存在と思われる。「闇の世界」、すなわちうつろな男と電話の女が住んでいる異界は、真と偽の区別が不明となり、人間が名前を失って人間ではなくなる世界である。

クミコは、「闇の力」に引き寄せられ、混乱した末に、真実を求めるためにノボルのところに行って、真偽の分別できない宙づり状態に陥ってしまった。その女が自分自身であるか否かは、クミコ自身にも最後まで分からない。それと同様に、クレタが自らを「通過させるもの」と化し、または自らが物語を通過することによって絶え間なく「新しい私自身」を打ち立てていくことは、最終的に「本当の私」というもの「本来あるべき私」の到達不可能性の証明となる。「真なるもの」の探求がこの作品の人物たちの主要行動として書かれており、それはもともと「闇」の対極にあるものであり、「闇」への対抗である。だが、語る行為においてその行動が反対側の「闇」になっていく。

接続する願望も断絶の状況に変質していく。

主人公岡田亨の「壁抜け」は「闇の世界」への脱出が最後となり、彼は失われた貴重な「真なるもの」を追求するが、まさにその追求のためバットとナイフを使って暴力行為を行ったのである。また、小説の末尾において辿った世界は「遠い場所」であり、無限に再生成していく物語の世界である。だが、行動の意味の無化は作品を無意味にしたのではない。むしろ、探求が解体されること、否定性を貫くことによって作品は完成する。なぜなら、物語の進行を支えている主人公の行動が最終的にその行動において自己消滅し、物語において物語が自己否定されるというアイロニーにこそこの作品の本質が宿るからである。

村上はインタビューで、「均衡そのものが善なのだ」の話題をめぐって、「物語というのは、何かを動かす人がいないと進んでいかないものだ。『…』そういう人がいっぱい出てくると、話がとつちらかってしまうから、均衡を求める人と、均衡を突き崩す人が、ドラマツルギーみたいなものをつくっていくわけです。小説には均衡を求める人と、崩す人の相克みたいなものがあって、初めてドラマが生まれる」<sup>20</sup>と述べている。また、『ねじまき鳥クロニクル』における各人物に関して、村上は「もちろん加納クレタとか笠原メイとか、それ以外のいろんな人たちが物語に出てくるけれど、『…』彼らは、彼ら自身の存在というよりは、この三者〔岡田亨とクミコと綿谷ノボル〕の関係の力を代弁している部分があると思います。それぞれが三人の主要人物の何かの要素を担っている」<sup>21</sup>と語っている。

「均衡を求める人」は主人公の岡田亨で、「均衡を突き崩す人」はノボルであろう。では、両者の区別はいったいどこにあるのだろうか。また、「均衡」とは何だろうか。均衡を求める人と崩す人のどちらも、「何か」を動かして物語を前進させる。その中に、「均衡を崩す人」、たとえば、悪役としてのノボルは、「何か」を掴んで人を損なう存在である。他方、「均衡を求める人」、たとえば亨は「何か」を探ろうとして「別の場所」に移動する。両者の区別は、「何か」とかかわる際に、結論と意味を一義的に規定するか、過程を維持するかとの違いに

ほかならない。「均衡」は前述した「流れ」と同様に動的なもので、永続する過程のようなものである。「均衡そのものは善なのだ」の説は、「何か」(真実)への探求は「別の場所」(物語)との接続による、終わりが無い漸近線的な過程でなければならないことの示唆である。

「真なるもの」を求める過程は、「闇の力」への反抗と一体であり、両者とも物語による全体論的なものへの対抗と見なされるのである。この小説の最大の特徴、つまり語ることによる接続と断絶の運動が、人物たちの移動と連関において描かれている。語る行為はその根本において接続と断絶、闇と光の統一体である。切り離すことと結びつくことなどの対立項の間の絶え間ない闘争と転化こそが物語を構築しうるものである。亨の発語「大事なはそのシフトなんだ」は、物語という闇と光の戯れを思考させる。村上研究においてつとに言われる「物語の力」<sup>22</sup>は、相対化の力であろう。ただし、「物語の力」は信じるべきものというより、恐るべきものであるということこそが本作品の核心である。

見えないものにコミットすることの否定性から生まれた、物語の永久生成の過程がこの物語において表象されている。それとともに、その過程において、「事実とは真実ではない」「すべては通り去っていく」として深淵の裂け目を裂開させる。物語の接続機能による自己救済、語ることにおける自己喪失というこのデビュー作『風の歌を聴け』<sup>23</sup>の核心となる物語思想は、実験的な作品『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』によって継承され、『ねじまき鳥クロニクル』で新たに結実した。また、この作品は綿谷ノボルと牛河、および皮剥ぎボリスと戦争虐殺といった「闇」を大きく導入し、『海辺のカフカ』と『1Q84』<sup>24</sup>の誕生を呼び起こしたのである。

「何故人は自己表現しなければならないのか、というのは僕にとっては永遠の疑問です。もし人間が自己表現衝動を持たずに生きていくことができたなら、これは非常に静かな人生でしょうね」と村上はインタビュ<sup>25</sup>で語っている。表現に対して否定的に考えていた人間がなぜこれほど多くの作品を織り出したのだろうか。おそらく村上春樹は、物語ることによって何らかの真なるもの、または表現そのもの

のについて求め続けているのであろう。表現し続けること、言葉と存在の葛藤を維持し続けることは生きることであるから。ただし、絶対的な断絶が訪れ、物語が荒涼とした廃墟となる時点で、どうすれば隔絶の状態から逃れて、愛と人生を取り戻すことができるのか、この小説は答えずに沈黙した。その答えは、『海辺のカフカ』において探すべきかもしれない。

『ねじまき鳥クロニクル』は、コミットメントを徹底し、絶対的なデータタッチメントを到来させるテキストであり、純粹な探求における両義性を存分に描いた芸術作品である。その過程においては、真実は不可知の深淵ともなり、創造は可能性の道を開きながら、その道において死がよみがえる。理想主義的な追求が内蔵している可能性と絶対的な不可能性が、群像のかたちでこの小説で露呈されている。

## 注

- 1 『ねじまき鳥クロニクル』単行本初版第1部 泥棒かささぎ編（一九九四年四月）、第2部 予言する鳥編（一九九四年四月）、第3部 鳥刺し男編（一九九五年八月）は新潮社より刊行された。引用テキストは、『村上春樹全作品 1999～2000 ④』（講談社、二〇〇三年五月）と、『村上春樹全作品1999～2000 ⑤』（講談社、二〇〇三年七月）による。引用文中、傍点は原文のままである。
- 2 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、一九八五年六月）。
- 3 村上春樹『海辺のカフカ』上・下（新潮社、二〇一六年六月）。
- 4 沼野充義「村上春樹は世界の「いま」に立ち向う―「ねじまき鳥クロニクル」を読み解く」『文学界』、文藝春秋、一九九四年七月。
- 5 石倉美智子『村上春樹サーカス団の行方』（専修大学出版局、一九九八年十一月）、八九ページ。

- 6 重岡徹 『ねじまき鳥クロニクル』論（『国語と国文学』、一九九六年八月）。
- 7 島村輝 「時（クロノス）との抗争」（『国文学 解釈と教材の研究』、一九九八年二月）。
- 8 加藤典洋 『村上春樹イエローページ 2』（幻冬舎、二〇〇六年一〇月）。
- 9 沼野充義、鈴木和成対談 『ねじまき鳥』は何処へ飛ぶか 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル・第3部鳥刺し男編』を読む（『文学界』、文藝春秋、一九九五年一月）。
- 10 同前。
- 11 沼野前掲論文。
- 12 中村三春 「行方不明の人物関係―〈消滅〉と〈連環〉の物語」（『国文学 解釈と教材の研究』、学燈社、一九九八年二月、一〇七ページ）。
- 13 聞き手＝ローラー・ミラー、「アウトサイダー」、salon.com 一九九七年十二月一六日付（『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』、文藝春秋、二〇〇二年九月、二六ページ）。
- 14 聞き手＝湯川豊・小山鉄郎、「村上春樹ロング・インタビュー 暗闇の中のランタンのように」（『文学界』、文藝春秋、二〇一九年九月号、一二ページ）。
- 15 沼野、鈴木前掲対談を参照とのこと。対談の中で鈴木は、『ねじまき鳥クロニクル』の物語が全部シナモンの脳内から紡ぐ出された出来事というのではなく、笠原メイの物語がそのプログラムの外に置かれているとの見方を述べている。ただし、主人公岡田亨の物語もやはり、初めからシナモンのプログラムの中にあるのではない。

- 16 W. イーザー『行為としての読書』（轡田収訳、岩波書店、一九八二年三月）。
- 17 ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』（菅野盾樹訳、筑摩書房、二〇〇八年二月）。
- 18 加藤前掲書。
- 19 宇佐美毅「村上春樹作品における〈ことば〉と〈他者〉——『ノルウェイの森』と『ねじまき鳥クロニクル』」（『国語と国文学』、二〇一五年一〇月）。
- 20 聞き手||湯川豊・小山鉄郎、「村上春樹ロング・インタビュー 暗闇の中のランタンのように」（『文學界』、文藝春秋、二〇一九年九月、二三二ページ）。
- 21 村上春樹「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」（『新潮』、一九九五年二月）、二七四ページ。（）内は筆者による注釈。
- 22 浅利文子『村上春樹 物語の力』（翰林書房、二〇一三年三月）を参照のこと。
- 23 村上春樹『風の歌を聴け』（講談社、二〇一九年一月）。
- 24 村上春樹『1Q84』BOOK1・BOOK2・BOOK3（新潮社、二〇一二年四月〜六月）。
- 25 村上春樹インタビュー「〈物語〉のための冒険」（『文學界』、一九八五年八月）。

## 第三章 『海辺のカフカ』——物語による「救済」、死後の生——

はじめに

『海辺のカフカ』<sup>1</sup>は、『ねじまき鳥クロニクル』<sup>2</sup>の後に出版された、村上春樹の長編代表作の一つである。本作品の問題点でも特色でもあるところ、つまり登場人物の間の対立関係がとりわけ注目されており、そしてそれは、『ねじまき鳥クロニクル』と同様に、正邪戦いの物語として読解されることが容易なものである。

先行研究の概観としては、多くの論考、たとえば加藤典洋<sup>3</sup>と山根由美恵<sup>4</sup>などの論においては、ジョニー・ウォーカーと父、および佐伯さんと母を同一人物として考えることが前提となっている。のみならず、ナカタさんや田村カフカなどの人物を神聖視したり称揚したりすること<sup>5</sup>、または、田村カフカがナカタさんと佐伯さんの助けと自己犠牲によって救済された<sup>6</sup>という見方も多くある。また、この作品を「主人公は本来あるべき自己を取り戻す」という個人主義を肯定する「成長小説」<sup>7</sup>・「少年のイニシエーションの物語」<sup>8</sup>と見なす読解、および「想像力によって悪を避ける」<sup>9</sup>ことや「虚構の超克」<sup>10</sup>などの楽天主義的な解釈が、主流となっているように思われる。

他方、作品の内実、すなわち田村カフカの言行の意味、佐伯さんの死亡の原因、およびナカタさんにおいて表現されている戦争批判などの事象を十分に検討せず、この作品に、禁忌破りの許容、歴史と芸術への裏切り、戦争の歴史責任の否認と消去<sup>11</sup>や、「分かりやすいことの単純化」<sup>12</sup>といった断定を下した論説も見出される。

無批判な肯定と、物語内容から目を逸らした批判のどちらにも、問題があると言わざるをえない。そこで、本論文では、人物の同一視



は合理的ではなく、予言の実現は仮説に基づいた想像であり、「遠隔殺人」は道理が通らないとする見方を基本とし、人物の関係を精査した上で、物語の内実と物語進行の原理を「メタファー装置」という表現に結びつけて再定義していく。それとともに、本作品に大きな影響を与えているフランツ・カフカの作品を分析し、エドモンド・ウィルソンの論説<sup>13</sup>を導入し、さらにイエーツに関わる想像力の問題を検討することで、従来見落とされてきた、この物語に出てくる自己誣告、および想像力の暗黒面にまつわる内容を明らかにする。その上で、ジャック・デリダの思想<sup>14</sup>を参照し、主要人物たち（田村カフカ、佐伯さん、ナカタさん）の生と死の本質を探りながら、この作品の主題を「死後の生に生きる」ということに帰結する。

## 1 「メタファー」という装置

言うまでもなく、この小説にはマジックリアリズムの色彩がある。物語の進行には、説明の欠落がもたらした難解なところ、もしくは飛躍が幾つか存在している。それに、見落とされやすい問題点、たとえば、なぜナカタさんがジョニー・ウォーカーを殺した際に、田村カフカの手に血が現れたのか、なぜ佐伯さんを許すことが母を許すことと同定できるのか、などの疑問も説得力のある解釈を要請している。そのため、人物関係の再検討が必要となる。

かつてインタビューにおいては、田村カフカの予言の実現（父殺し）に関して、村上春樹の考えが問われたことがある。「たとえばナカタさんが殺してカフカの手に血がつくというのは、まったく不思議ではない」、つまり不思議な父殺しの実現は、村上自身にとっては当然ありうることなのだ、というのが村上春樹の解答<sup>15</sup>であった。つまり、いわゆる「遠隔殺人」という超自然なことは、物語という文脈で

物事を考えるのなら、自然に起こりうるものとなり、そういうことは村上の世界では自然主義リアリズムだ、ということである。これにかかわって、テキストにおいては、「僕はとくべつな夢の回路みたいなをとおって、父を殺しにいったのかもしれない」という田村カフカの語りが書かれている。

「物語は説明を超えた地点で表現している」という村上春樹の説明を考えてみよう。物語が「説明を超えた時点で」表現している「普通の文脈では説明できないこと」といえば、この作品の場合には、それは「遠隔殺人」と、人物の間の非現実的なつながりであろう。しかし、遠隔殺人ということは、現実的にはありうることではない、と言わなければならない。また、先行研究において多く見られる、実在の人物とメタファーとの同一視を前提にした考察——典型例として、佐伯さんをカフカの母親Ⅱ田村浩一の妻と見なし、子を捨てることや夫から離れたことや、母親の倫理などを評判の対象とした山根由美恵の論<sup>16</sup>が挙げられる——には、再検討の余地があるように思われる。

田村カフカの父殺しという「遠隔殺人」が非現実であるとしたら、血が現れるということは偶然の出来事となるのである。しかもそれは設定された偶然である。田村カフカの語りの内容（「父を殺しにいったのかもしれない」など）、およびストーリーテリングの技法（殺しの行為主体が隠されたまま物語は進行していくこと）によって、二つの異なることが同一となる、という効果が読解において生まれてきたわけである。また、佐伯さんを田村カフカの母と見なして論じること、<sup>16</sup>「遠隔殺人」と同じような、疑問が生じる事柄である。本論文では、佐伯さんが田村カフカの母であるということは間違いである、という認識を基にする。ただし、同一人物ではないというものの、これらの人物の間には明らかに、なんらかの相互関係がある。

人物の関係は、テキストにおいては、「メタファー」・「相互メタファー」という表現が与えられている。「世界の万物はメタファー

だ。誰も実際に父親を殺し、母親と交わるわけではない。そうだね？つまり僕らはメタファーという装置をおとしてアイロニーを受け入れる。そして自らを深め広げる」という大島さんの言葉は、物語全体のレベルにおいては重要なのである。というのは、実際には、田村カフカとナカタさん、父とジョニー・ウオーカー、および母と佐伯さんは、実体すなわち喩えられるものと、メタファーすなわち喩えるものの関係に置かれているからである。

「この僕らの住んでいる世界には、いつもとなり合わせに別の世界がある。君はある程度までそこに足を踏み入れることができる。そこから無事に戻ってくることもできる。注意さえすればね。『…』迷宮のかたちの基本は腸なんだ。つまり迷宮というものの原理は君自身の内側にある。そしてそれは君の外側にある迷宮性と呼応している」

「メタファー」と僕は言う。

「そうだ。相互メタファー。君の外にあるものは、君の内にあるものの投影であり、君の内にあるものは、君の外にあるものの投影だ。だからしばしば君は、君の外にある迷宮に足を踏み入れることによって、君自身のうちにセットされた迷宮に足を踏み入れることになる」

人物関係の中心となるのは、「相互メタファー」という同型関係である。この小説を築き上げた主要手法は、こういう「となり合わせに別の世界」つまり外部・他なるものと、自分の内にあるものとの同型、あるいは置換可能性である。つまり、「メタファー」というのは、ある人物の、別の物語世界に現れた同質の存在であって、そしてそれは一つの装置として物語を進行させる、ということである。また、

田村カフカの言葉「僕が誰なのか、それは佐伯さんにもきつとわかつているはずだ、と君は言う。僕は『海辺のカフカ』です。あなたの恋人であり、あなたの息子です。カラスと呼ばれる少年です」が示しているように、佐伯さんは田村カフカの母のメタファーであると同時に、田村カフカは佐伯さんの恋人のメタファーとなるのである。これらの人物にはつねに、一人の他者から別の他者を想像するという、自他の置換が発生している。

さらに、本作品においては、外部と内部も相互メタファーであり、田村カフカが別の世界に出発したように見えるが、実はそれは自身を発見する旅になっている。大島さんの言う「迷宮」を思い出そう。「迷宮」というのは、内部と外部の相互転換である。このことは大島さんの語りから読み取られるのだが、事実として、物語内容からいうと「迷宮」には別の意味がある。つまり、それは田村浩一の創造物であって、田村浩一の予言から切り離せないものなのである。「迷宮」にまつわる事象は、ものごとの創出に伴う、内部と外部の相互転換を意味している。また、予言の実現が、「迷宮」の論理と同じく、創出行為、すなわち主体の形成であると思われる。田村カフカは、自分が父の思い通りに作られた「作品」に過ぎないという絶望的な状態への反抗を行動の原動力とし、外部への逸脱により自己を獲得しようとした。だが、その獲得された自己はまた、メタファーの集合体、つまり複数の他者を演じることではありえないものである。

メタファー・相互メタファーは、人物造形・物語進行を支えている主要構造である。また、その構造は語りの機能、つまり接続——複数の人間の間のつながりの実現、可視化——見えないものが見えるようになること、および世界創出——物語の現実から逸脱した物語世界が作られたことを呈示しているのである。相互メタファーとしての人物たちが同一ではなく、そして実際の父殺し・母許しが存在しない、という仮定を選択するのなら、こういう構造になることには、どういう意味が付与されるのだろうか。

## 2 処刑機械と自己誣告

相互メタファーという装置は、語りにおいて現実的ではない「真相」、つまり田村カフカが父を殺して母と交わるということを「発見」するための手段と理解できる。これらのつくられた真相が本当のことではない。また、物語の主要内容としての父殺し・母許しは、現実的に存在しないものである。こうして、予言の実現は、実際には発生していない、想像もしくは幻想によるもの、しかも一種の偽りの罪を告発する行為となるのである。ここで、物語のシナリオの一つの可能な解釈として、田村カフカはメタファーという想像上の装置を通して、予言を実現するという告訴を自分で演じる、という推定が出される。田村カフカは、予言という物語に巻き込まれて、しかも予言を実現したという偽りの罪の名で自分の内心を拷問するわけである。本節では、この推定を基に、田村カフカの行為についての論述を展開していく。

田村カフカに起こったことは、自分で自分の罪を白状・告発すること、すなわち自己誣告ということである。そういえば、村上春樹はこの作品がフランツ・カフカへのオマージュであるということを書いたことがある（毎日新聞、二〇〇六年十一月十四日夕刊）。どういふ方面でのオマージュなのだろうか。『海辺のカフカ』において引用されている『流刑地にて』<sup>17</sup>から見ていこう。『流刑地にて』という短編は、『訴訟』<sup>18</sup>の草稿執筆中の、数日間のあいだに書かれたものである。旅行家が流刑地での囚人の処刑の立会いに招かれ、流刑地の神話的な存在Ⅱ「処刑機械」の仕組みを、その機械の崇拝者としての将校から長々と聞く。その説明の途中で、将校はその機械の発明者Ⅱ老司令への思いやり、および過去に見られた処刑機械の神妙さを熱心に旅行家に語る。やがて将校自身が裸になってその機械の作

動を旅行家に見せる。しかし機械は鈍い音を立てて壊れ始め、わずかな時間の間に将校を串刺しにして殺してしまう。このようなストーリーである。

『流刑地にて』には、『訴訟』の中心的内容——拷問、訴訟、真相の「発見」などの事柄が見出だされる。『流刑地にて』における「処刑機械」は、判決のための拷問機械である。ただし、罪状を明白にするものではあるが、その機械「製図屋」は、前司令官の亡霊の招来により「正義」と「掟」を書きだすものでもある。審判の実行者＝将校は、前司令官の崇拜者であり、その機械を魅力に満ちた、罪の浄化や正義の達成をもたらしてくれる傑作と見なしている。

六時間たつと、なんとおとなしくなることでしょうか！どんなに愚鈍な男にも悟性がにじみ出てくるときなのです。まず目のあたりにあらわれます。それから全身にひろがっていくのです。いっしょに手を握りあって《まぐわ》の下で横になっていたいような気持ちにさそわれたりするほどののです。あとは別に何もおこりません。囚人は判決を読みとろうとははじめます。口を突きたりしまし  
てね、耳をすましているらしいのです。先ほどおわかりになったでしょうが、判決を目で読みとるのは容易なことではありません。  
だからして囚人は、からだの傷口で解読するのです。 19

これは将校がその機械の良さについて語ったものである。「どんなに愚鈍な男にも悟性がにじみ出てくる」から言うと、その機械は一種の「悟性」を引き出すもの、すなわち茫然と混沌の中に「分別」を到来させる装置となるのである。一種の実は将校は、それを「療養所」の機械として見ている。つまり、この装置は死を与える機械というより、むしろ心ふるわせる「救済」をもたらすものなのである。

物語の末尾における将校の献身的な自死は、処刑機械の働きの極致である。囚人が、からだに書かれている文字で判決を解読するとは、つまり、機械を通してはじめて自分の「罪」を知ることができる、ということである。これはこの作品における「浄化」や「救済」に結びつく。死を代償として、何らかの産出がなされる。この処刑機械は否定的なものではあるが、生産的とも言える。

このような屈折した性質は、フランツ・カフカのほかの作品、たとえば『審判』<sup>20</sup>、『城』<sup>21</sup>、『断食芸人』<sup>22</sup>などの作品においても現れている。『審判』における終わりなき法廷闘争は、最終的には人間Kの自己闘争であり、断食芸人は、自分自身を破壊することでしか、自分の存在条件としての「芸」を完成させることができない。こういう、自己破壊による自己獲得、および自己誣告、すなわち自分自身に中傷的な訴訟を与えるというのは、カフカの文学全体の鍵である。『流刑地にて』の処刑機械は、自己破壊・自己誣告と同質の、「罪を「発見」する、あるいは罪を作り出す機械なのである。そして、カフカの小説における審判される人間は、自分の罪を知らず、訴訟と拷問によってしか知ることができない。

フランツ・カフカの作品のこの特質に照らせば、『海辺のカフカ』の田村カフカに起こった変化の過程も明白になる。つまり、田村カフカにとつては、予言という罪名は強迫観念、マインドコントロールのようなものというより、むしろ自分で「探求」し、「発見」したものであつて、そしてそれは一種の自己拷問であるということである。このような自己拷問においては、まずは主体の自己抹消が発生する。すなわち、告訴される人間は「無」と化する。それから、自己誣告は訴訟の当事者が存在しない訴訟なのである。あるいはそれは、訴訟に置かれた人間が、訴訟に応じるために、意図的に作り上げた虚像である。

そしてそれは、代償を払わなければならない行為である。『海辺のカフカ』の田村カフカには、予言を実現する主体は実は存在しない。あるいは、この行動により、彼の自己は幽霊、空白のかたちでしか存在しえなくなる。これは、自殺することの論理、すなわち不条理に

不条理な手段で対抗すること、および目的（解放を求めること）と結果（自らを無化すること）に行き違いが生じたこととつながっているのである。森に入ったときに、田村カフカは「自分がいつか大島さんが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」と、自分が異質なものの「うつろな人間」になってしまったと自覚した。彼は、自己を自己ではないものとして認めて抹消すること、つまり自殺する寸前に至った。

こういう成り行きになるのは、自己誣告の本質に原因がある。では、自己誣告が自己抹消を招きかねないものだとしたら、田村カフカがそれを行う動機、または物語がこの構造となった必然性は何だろうか。フランツ・カフカの作品において強調されているように、自己誣告は、弱者が権力⇨権威に向かって、自分の良心の自由を奪還する防衛の手段となるのである。偽りの訴えを自分に押し付けることによって、訴訟における告訴そのものが訴訟に召喚され、不発や解消となる可能性が生じるわけである。

『海辺のカフカ』においては、この論理が吸収・運用されている。というのは、自己拷問は、田村カフカにとっては、予言という避けられない告訴を解消する最終手段となるからである。彼が自分に罪と死を与えし、予言からの自己解放を図る、というプロセスは物語の進行に組み込まれている。それは、予言の存在そのものの合理性を問う行動となるのである。フランツ・カフカへのオマージュは、加藤典洋<sup>23</sup>が提示したように、父の抑圧という点において受容されてきた。田村カフカがフランツ・カフカと同じような、父権の抑圧を受けた弱者として表現されているというのは、的確な指摘なのである。ただし、そのみならず、自己誣告の点においても、オマージュの痕跡が見出しうる。

また、小森陽一<sup>24</sup>の見方、つまり田村カフカの予言の実現が、禁忌破りと暴力への許容であるため、この小説全体は歴史と秩序の否認であるということには、やや強引なところがある。なぜなら、それは、多くの論考と同じように、田村カフカが父殺しの暴力を行使し、



近親相姦をしたという物語の罠に陥ってしまったからである。そういう考え方を取るのなら、予言の実現は弱者の抵抗であるという事実が見えなくなる。

しかし、罪名が偽りのものであったことは事実だとしても、田村カフカは純粹無垢ではない。佐伯さんがただ率直に静かに死に向かっている、あるいは死が彼女に向かっているときには、その自然な流れが「列車が駅に向かっている」と喩えられ、そして、田村カフカはその列車である、ということが語られている。また、ナカタさんの殺人は、ナカタさんが死を迎えたときの語りによると、それは田村カフカの「代わりに」行われたことになるのである。つまり、田村カフカとのかかわりは、佐伯さんとナカタさんの死を加速させたということである。田村カフカは、間接的に他人を巻き込んでしまった、ということになる。

### 3 想像力の暗黒面

森の中で、田村カフカはメタファーとしての佐伯さんと出会った。そのメタファーは佐伯さんのメタファーであると同時に、田村カフカの母のメタファーでもあり、それを通して田村カフカは母を理解しようとしていた。ただし、テキストにおいては、佐伯さんを許すことがそのまま、母を許すことに置換されたのだが、「佐伯さんは僕のほんとうの母親なんだろうか？」という類の「僕」の疑問は、「仮説」として機能している」という答えにならない答えしか得られなかった。そのため、そのメタファーによる認識は、説得力を欠いている。

田村カフカが夢を通して、人生を回復し母を許したということ、すなわち、「夢の中で責任は始まる」、および「仮説として機能している」との二つの文が伝えていることは、この小説の主題と直結するものなのかもしれない。実は、このことの解釈には、オウム真理教と

のかかわり、つまり社会的コンテキストと結びつけられたり、想像力と責任を持つことの重要性を強調したりして、田村カフカの言行を称賛するアプローチにたどったものが少なくない。たとえば、オウム事件から虚構の危険性が見られるため、虚構の超克を果たす必要があり、田村カフカはまさに虚構を超克した生を獲得した、ということ述べた河田小百合の論<sup>25</sup>がある。また、想像力の問題に焦点を合わせた鈴木華織<sup>26</sup>は、田村カフカの物語から、想像力によって悪を避けたということを読み取った。

本論文の内容と接続してみると、この作品においては、想像の「メタファー」と自己誣告の物語によって、予言という物語に対抗するということが、すなわち、物語で物語に対抗することが見られる、ということが分かる。

しかし、そもそも虚構や想像に関する価値判断は、妥当ではないと言わなければならない。また、田村カフカが最後には虚構から出たか否かも疑問なのである。調和の世界や自己誣告などの、想像によって作られたものが、対抗物語になりうるのかも再検証が必要などころである。また、オウム真理教の危うい物語に対抗する村上春樹の物語という、作家村上春樹の言葉から単純な対立を作った言説は、作品のポテンシャルを犠牲にしてしまう。

ところで、「夢の中で責任は始まる」という重要な文は、大島さんと田村カフカの会話で議論されている詩人イエーツからの引用である。この作品における想像力の問題は、詩人イエーツにおける想像力の問題と深くかかわっているものである。ここで、エドモンド・ウイルソン『アクセルの城』の中のイエーツ論を参照しつつ、想像力をめぐる問題を考えていこう。

人間としての欲求や情熱をもちあわせておりながら、この妖精の国を夢見た男は人間界の埒外にある別世界を予感することによってつねに人間的欲求や情熱とは別のものに錯乱の目を向けている。死んでなお彼は「墓場に慰めを」見いだすことができない。同じよ

うに、別の詩においては、「四季を通じて、枝々は花と果実をつけ」、「赤い美酒　琥珀の美酒をたたえて、川は流れつづけ」、「氷のような青い目の女神たちが、人目にたたず群舞している」という「幸福の莊園」（詩集『七つの森にて』所収）のよろこばしさは、現実の生活とは相容れない。蠱惑的な幸福の莊園は「この世の禍根」でもあるのだ<sup>27</sup>。

蠱惑的な幸福の莊園は「この世の禍根」でもある。イエーツは決して、想像力への調和主義的な称賛、つまり、想像すれば、想像力を働かせるのならば問題が解消できるという観念を表した詩人ではない。イエーツは終始一貫、想像力と美的感動を至高の目標として享受することにはらんでいる、避けることのできない矛盾を絶えずに意識している詩人なのである。これはウイルソンの主要論点であり、きわめて重要な指摘である。想像で美しい世界を作ることの危険性、および現実から遊離して、現実の外へ投げ出されるといふ夢想家の宿命は、詩人に決して軽視されえない罰をこうむり続けている。

イエーツは、想像世界の甘美さと毒性、および想像と現実などの、対立項の間の矛盾と衝突を内包しながら表現し続けた詩人である。『海辺のカフカ』においては、イエーツにおいて見だされる、想像力の暗黒な一面、もしくはその両義性が呈示されている。真実と仮説、想像と現実、および実体とメタファーの両者の境界を攪乱させる田村カフカの語りは、前述した自己誣告の一環であって、予言から自らを解放しようとする試みであった。しかし、前述したように、その想像は、佐伯さんの死を加速させた。つまり、それは他者の中の亀裂を暴露し、他者の自己同一性を解体させてしまう行為にもなりうる。田村カフカの物語は、想像力によって悪を避けて人生を勝ち取るというような英雄譚とは違うものである。

また、想像することの危険性は、佐伯さんにおいて生々しく語られている。佐伯さんは恋人への愛から、その内部で完結している「完

全な円」のような楽園、つまり一つの想像の世界を作り出した。しかし、ものごとは正反対の方向に発展していく。美しい円はあちこちでほころびて、外のものが楽園の内側に入り込み、内側のものが外に出ていこうとした。佐伯さんは夢の変質のために、報いを受け、無感覚な形骸のように生きていた。理想の世界は結局、現実世界の生を損なうもの、死の世界に転化してしまった。佐伯さんの遺稿焼却は、小森陽一が述べた歴史の否認<sup>28</sup>ではない。それは、終わりのない自己反省、および幻想空間が死の世界に変質することがもたらした諦めの結果なのである。

佐伯さんは想像によって別の世界を作り、そこに失われた過去を保存しようとしていた。だが、想像力の暗黒面は最終的に、想像力が持つ光明の一面を食い尽くした。このことは、この作品における想像力の問題を論じる際には避けられない事柄なのである。想像の問題は実は、作品の冒頭部の語りにおいてすでに現れてきたのである。

そしてもちろん、君はじっさいにそいつをくぐり抜けることになる。そのはげしい砂嵐を。形而上的で象徴的な砂嵐を。でも形而上的であり象徴的でありながら、同時にそいつは千の剃刀のようになるとく生身を切り裂くんだ。何人もの人たちがそこで血を流し、君自身もまた血を流すだろう。温かくて赤い血だ。君は両手にその血を受けるだろう。それは君の血であり、ほかの人たちの血でもある。そしてその砂嵐が終わったとき、どうやって自分がそいつをくぐり抜けて生きのびることができたのか、君にはよく理解できないはずだ。いやほんとうにそいつが去ってしまったのかどうかもしかじゃないはずだ。

「形而上的であり象徴的でありながら、同時にそいつは千の剃刀のようになるとく生身を切り裂く」は、想像的なものと現実的なものの

同化という事態を指している。抽象的形而上的な事態は血が流れる致命的な危機をもたらし、想像上の処刑は本当の死を呼び出す。つまり、メタファーと実体の間の関係と同様に、この小説における、現実と想像の間には、境界が設定されるのだが、その徹底的な解消の作用が生起しているのである。この作品の秘密の核心でもあり、最大の問題点でもあるこのことが、「運命の砂嵐」の存在を通して顕在化させられる。

「運命の砂嵐」は、物語の底流ともいうべきものである。しかもその「運命」は、最初から最後まで田村カフカにつきまとい、自己証告による予言の実現をも超越し、それを包んでいくのである。加藤典洋によると、この小説は田村カフカの救済劇（佐伯さんとナカタさんの自己犠牲によって救済されたこと）<sup>29</sup>になる。ただし、田村カフカの「救済」は、もう一つの「予言」の実現であり、最初からすでに用意された筋書きを現実化させることに過ぎないのである。また、その「救済」は何らかの思想の直接的な伝達ではなくて、語り戦略にほかならない。

#### 4 物語による「救済」

この作品の語り手は、最初から最後まで田村カフカを誘導し続けている。語り手は、田村カフカが想像によって作られた物語世界において、「運命」に身を委ね、「救済」を獲得した、ということを実実にさせようとしていたのである。冒頭部の「カラスと呼ばれる少年」の章において、語り手は「ある場合には運命ってというのは、絶えまなく進行方向を変える局地的な砂嵐に似ている。君はそれを避けよう

と足どりを変える。そうすると、嵐も君にあわせるように足どりを変える」と、田村カフカに呼びかけ、「そういう砂嵐を想像するんだ」という要請を發出したのである。

この語り手はもともと、作中人物たちの物語世界内においては存在根拠を持っていないものであって、神に近いものである。砂嵐が消えるとともに登場してきた、この小説のもう一人の主要人物・「カラスと呼ばれる少年」は、田村カフカの二重人格<sup>28</sup>などではなく、導引の願望を満足しようとする語り手の共犯なのである。小説の冒頭部分において、語り手は時間と空間の制限を超越している俯瞰の視点に立って、「運命の砂嵐」の到来と、「君はこれから一番タフな少年になる」といった田村カフカの運命を、超然とした雰囲気ですべて語る。

同時に、冒頭部においては、マクロな視点からミクロの視点への移動、すなわち「僕はそんな砂嵐を想像する」などの、語り手が田村カフカのスピーカーになって彼の心の声に焦点化することも見出される。その後、物語の第一章が始まり、語り手は物語世界に移行・定着し、個々の人物の内面世界を映したり、人物の立場で語ったりすることができるようになる。それとともに、「カラスと呼ばれる少年」が物語世界内で人物として実体化され、語り手の「忠告」は「カラスと呼ばれる少年」を通して田村カフカに伝えている。

また、その語り手は、自分が真理と法則の実行者だと信じており、人物たちに癒着し、彼らの内面の精神世界に関与している。前述した相互メタファーという接続の装置も、自己誣告という脱出の成り行きも、語り手の戦略、つまり、田村カフカの「救済」の実現の一環を成している。のみならず、田村カフカと佐伯さんとかかわりが深くなればなるほど、田村カフカの語りは逸脱していく。というのは、語り手が田村カフカですら知らない・意識していないことを語っている、という現象が出てくるからである。小説の中で、田村カフカには幾度も、自分が自分ではなくなり、異質の存在に憑かれたような様相が見られる。

僕はうなずく。「橋を爆破する」

「そしてイングリッド・バーグマンと恋に落ちる」

「でも実際には僕は高松にいて、佐伯さんと恋に落ちている」

「うまくいかないものね」

僕は彼女の肩に手をまわす。

君は彼女の肩に手をまわす。

彼女は君に身体をもたせかける。それからまた長い時間が流れる。

「ねえ知ってる？ずっと前に私はこれとまったく同じことをしていたわ。まったく同じ場所で」

「知ってるよ」と君は言う。

ここでは、語りにおいて、「僕」が「君」になるという現象が見られる。このような、語る主体が入れ替えられたという現象は、田村カフカと佐伯さんにおいては幾度も見受けられる。これは、この小説の語りの最大の特徴であると言える。その置き換えの根本には、他者が存在している。つまり、語る行為において「僕」は、「君」を主体としたテキストの太字の部分、すなわち物語の中の物語（佐伯さんと恋人の物語）に参入して、三人称の「君」になっていく、ということである。

田村カフカは森の世界で、佐伯さんのメタファーとしての少女と出会い、自分が夏の浜辺にいる少年になることを経験した。田村カフカは、自分を他者化し、佐伯さんの絵「海辺のカフカ」の中の少年になったわけである。考えてみれば、前述した自己誣告も、想像を通して自己を一人の実在しない他者に取り替える行為である。語りによる他者化を通して田村カフカが生まれ変わった、という効果が出てきたように見える。というより、それはもともと語り手の願望と意図、つまり田村カフカを一つの秩序体系の中心に置き、もう一つの物語を立ち上げ、それによって田村カフカを「救済」するということの顕現である。

『海辺のカフカ』はイニシエーション・成長・自己回復の物語として読まれてきた。だが、彼が本当に成長したのか、もしくは語り手の戦略が成功したのかは、疑問である。ここで、その「再生」のプロセスを再検証してみよう。結末において、「でも僕にはまだ生きるということの意味がわからないんだ」という僕の疑念に対して、「絵を眺めるんだ」、「風の音を聞くんだ」とカラスと呼ばれる少年は回答していた。実は、田村カフカは何もわからないまま不思議な冒険に巻き込まれた村上春樹的主人公の一人であり、彼は終始「分からない」、あるいはその類の言葉を発している。

田村カフカの「救済」について、「カラスと呼ばれる少年」はこう言っている。「彼女がそのとき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。『…』君は彼女をゆるさなくちゃいけない。それはもちろん簡単なことじゃない。でもそうしなくちゃいけない。それが君にとつての唯一の救いになる。そしてそれ以外に救いはないんだ」。なぜそれが唯一の救いになりうるのだろうか。その理由を挙げてみよう。第一に、佐伯さんを通して田村カフカは、母親の過去と家出の真実の一つの答えを得るのである。第二に、母親とのコミュニケーションが実現されたように田村カフカは感じたからである。最後に、母親を「理解」することが、自分自身を認識することにもなるため、田村カフカはこれで自分破壊から脱出し、新たな自己を獲得したことになるからである。



しかし、田村カフカが得た真実は捏造されたものにすぎないだろう。彼が佐伯さんを通して認識した母の真相は真相とは言えない。また、コミュニケーションといっても、それは互いにすれ違う言葉を発することであり、ほんものの理解はしよせん幻想である。それに、小説の末尾における田村カフカは、最初と同じく無知な人間であり、彼においては、語り手と「カラスと呼ばれる少年」が期待していた、主体の創出や「救済」が発生していないように思われる。

しかも、「メタファーをとおして、僕とあなたのあいだにあるものをずいぶん省略できます」、および「メタファーをとおせば距離は短くなります」と語って、メタファーの理論をすんなりと受け入れた田村カフカに対して、佐伯さんは「メタフィジカル」な関係への不信を示しつつ、「でも私もあなたもメタファーじゃない」という根本的な疑問を投げた。佐伯さんの存在と死は、メタファーを通して真実を見ること、および語りの意図、つまりメタファーの原理をうまく運用して田村カフカを「救済」することの正当性を揺るがす。よく考えると、語りは救済になりうるのなら、なぜ佐伯さんとナカタさんは死ななければならないのか。これらのことから、物語の論理の自己相対化と、田村カフカを中心としたシステムの虚しさの露呈が垣間見える。

こうして、物語の論理、語り手の願望、および「カラスと呼ばれる少年」の誘導が最終的に失敗したことも言える。また、物語行為において創出された一つの論理体系、つまり「夢の中で責任は始まる」・「世界の万物はメタファー」・「仮説として機能している」も全部、失墜したように思われる。物語において築き上げた「物語」そのものの意味、およびそれへの信念が崩壊し、奪われた生活を立て直そうとする願望は無に帰した。無から有を作ろうとする意志、およびその必然的な失敗が交錯し、このテキストを織りだしたのである。

田村カフカも佐伯さんも、一義的な解釈に収束できない存在である。想像力によって身をすり減らすという自己破壊に近いことを、自らの「現実」を救済する行為へと転化させようとすることは、イエーツとフランツ・カフカの文芸における屈折のあるスタイルを継承し

たものであり、本作品を解釈するとき避けられない問題である。

## 5 死後の生を生きる

予言の実現が幻想であるのと同様に、自己実現の色彩を被った「運命の砂嵐」も根拠なき想定なのである。幻想に幻想を重ねた、または幻想がすべての事象の基礎となったこの小説は、柴田勝二<sup>30</sup>と重岡徹<sup>31</sup>が結論として述べた、「未来のビジョンを見る」、および「現代を超える理想的可能性を探ろうとしている」といった崇高なことを本当に含んでいるのだろうか。フランツ・カフカの作品の主人公、典型例として『城』と『審判』のKが挙げられるは、もとの生存状況に戻ることも、新たな存在根拠の獲得もできないまま悲惨な死を迎えるようになることが多いのである。

また、前述した断食芸人の最期は、自己破壊的な「芸」を続けることで死という代償を払った、ということである。『海辺のカフカ』の場合、佐伯さんもナカタさんも、そのような絶望的な状況の中で生きるのを放棄した人物である。なぜ田村カフカは、生き延びることができたのだろうか。もしこの小説の結末、つまり田村カフカの運命から「未来のビジョン」や「理想的可能性」を含むメッセージが読み取られるのなら、それは具体的にどのようなものだろうか。

田村カフカは最後に一つの答えにならない答えを得た。それは、絵を眺めること、および風の音を聞くということであった。この答えは何を意味しているのだろうか。いずれにしてもそれは、森の中で起こった精神的な覚醒と切り離せないものであろう。森を歩き回ると

きに、田村カフカは「かたちのないもの」の形態に変身し、風の秘密を発見した。風はテキストにおいて、外部あるいは彼方から到来するものとして描かれている。

あちこちに吹いている風は森を抜け、匿名的な音は彼の心に風紋を残していき、その風紋は「まったく知らない外国語」、またはなにかの暗号のように感じられる。こうして、風の歌を聴くこと、および絵を見ることは、外部に越境したり、外部を翻訳したりすることとして理解できる。これは村上春樹がインタビュー<sup>32</sup>で言っている、（田村カフカが）「自分の中のオープンなるものが受け容れて膨らませていく」ということとつながっている。村上は、現代人が自己表現によって苦しんでいる現象を把握し、物語という他者が代わって表現するということの重要性を説き続けている作家である。

現代人の「自己」は、強迫観念的な自己同一性となりうるものである。他者の意志を抹消し他者の行動をコントロールするジョニー・ウォーカー、第19章にある図書館に来た二人のフェミニスト、および学生運動の中で佐伯さんの恋人を殺した学生たちを通して見えるのは、他者への想像の欠如や、異なるものへの不寛容の暴力性である。『海辺のカフカ』が、自らを異質なものへ接続すること、および積極的に他者化することの必要性を訴える作品である。

ただし、想像力には恐るべき暗黒の一面が見られることと同様に、他者化が開いたのは、牧歌のようなバラ色の未来ではない。というのは、異質なものに呑み込まれる危険性はいつもそこにあるからである。末尾の「君は永遠に君自身の図書館の中で生きていく」という大島さんの言葉、およびその「海辺のカフカ」の絵が死者佐伯さんの記憶を刻んだものであるという事実は、個体内部における分裂状態の永続性、もしくは自己と他者・生と死が共存する存在状態を示している。

外的なものが内なるものに転化することは、運命や「掟」の認識Ⅱ内面化のみならず、死者を背負うこと、および過去を記憶に残って生きていくことという意味をも含んでいる。星野さんは、ナカタさんの代わりにジョニー・ウォーカーの転生としての「白いもの」を殺して、「ナカタさんの一部は、俺たちの中でこれからも生きつづける」と、ナカタさんを覚えて生きていく。戦争や暴力の犠牲者の悲嘆は、生き延びた者の心に刻み込まれている。これは『海辺のカフカ』を本格的な戦後文学たらしめた省察である。そしてそれは、「私は私自身と戦争状態にある」と「いま・ここにおける死後の生」といった、哲学者デリダの思想と共通しているところである。

私は「生きることを学んだ」ことはけっしてありません。実に、まったくないので！ 生きることを学ぶとは、死ぬことを学ぶことを意味するはずでしょう。絶対的な死滅可能性、（救済もなく、復活もなく、贖罪もない——己に対しても、他者に対しても）死滅可能性を、それを受け入れるべく、考慮に入れることを。「…」生き残りの意味は、生きることおよび死ぬことに、付け加わるのではありません。生き残りは根源的です。すなわち、生とは生き残りです。普通の意味で生き残ると言えば、生き続けるという意味ですが、それはまた、死の後に生きることでもあります<sup>33</sup>。

デリダによれば、生き残りとは原初的な概念である。すなわち、生はすでに葛藤Ⅱ戦争状態にある生き延びあるいは生き残りであって、現代人の生は構造的に生き残り——死を内包しながら、痕跡やテクストを媒介としてつねに自己自身との葛藤状態のなかでの、死後の生なのである。デリダの思想に結びつけて言うと、この生の様式は、自分が媒介されるもの、つまり記号・虚構の通過物であるという有限性を生かし、自らを他者・外部への同一の過程に置くことによって、死を乗り越えるところの生である。

また、責任の発生は、主体の自己自身との関係、すなわち他者を前にした存在としての自己との関係の中に位置するものであり、責任と自由を持つ主体は、他なるものから再び帰還する、一つのかけがえのない単独性・特異性なのである<sup>34</sup>。田村カフカが獲得したのは、先行論で提起された「本来あるべき自己」や、「空白化されたもの」や、犠牲者という主体性などではなく、克服しがたい経験、すなわち暴力、戦争、喪失、不条理などが止揚された、受け入れられたことで生成された、責任と自由を持つ「死後の生」という主体性である。

本作品における主要人物はみな、戦争や暴力に損なわれた弱者として描かれているわけだが、佐伯さんとナカタさんの運命は明らかに、田村カフカのとは異なる。前者は、自分と人生を奪還しよう、または死後の生を生きようと思って、結局得たのが死でしかなかった、という運命である。語りの装置はその異質性、すなわち生から常に背離していくがゆえに、生きた人間を虚無の中に投げ込んでしまう危険性を有する。自己の他者化についても、たとえば、岡持先生とナカタさんの暴力行使においても、「自分は自分ではなくなる」という自己の異化が見られる。

他者化の悲劇といえは、『羊をめぐる冒険』<sup>35</sup>の鼠が想起される。鼠が起こった「羊を呑み込んだまま死んだ」ということ、つまり、異質のものに支配され、その支配から脱出するために自殺したという、他者化に由来する悲劇は、田村カフカの再生より、さらに現実的なかもしれない。だが、本作品が同じく長編代表作の『ねじまき鳥クロニクル』と『1Q84』<sup>36</sup>の間に位置するものであるということから言えば、『海辺のカフカ』はやはり、変容の中での一つの決着、および成熟した思想の結実を見せたものとして評価されるべきである。

決着というのは、自分の生の不確実性を受け入れ、死者を記憶に残って生きていくという、不可能性の中の生という様式の獲得なのである。戦争と暴力への断固たる拒絶、生き延びることの正当性、および死後の生という可能性のいずれも、現代に生きている人間の心に

光を当てるものである。本論文では、その思想の結実、つまり死後の生を生きるという意味内容を追究した。死後の生を生きることは至難なことである。そこには、いろいろな矛盾と両義性を乗り越えることが求められているからである。それゆえ、想像力と他者化の暗面を無視した、想像力、個人主義、成長などへの称揚は、文芸作品の矮小化であるため、もう避けなければならない。この作品が開花しているのは、けっして喧しい場所ではない。死者をいつまでも覚えていき、そして死者のためにも、死後の生を強く生きていかなければならないということを、この作品は静かに囁いている。

## 注

- 1 村上春樹『海辺のカフカ』、単行本初版（新潮社、二〇〇二年九月）。引用テキストは、『海辺のカフカ』上・下（新潮社、二〇一六年六月）による。引用文中、傍点と太字は原文のままである。
- 2 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』、第1部〜第3部（新潮社、一九九四年四月〜一九九五年八月）。
- 3 加藤典洋『村上春樹イエローページ 3』（幻冬社、二〇〇九年一〇月）。
- 4 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』、二〇一七年一二月）。
- 5 遠藤伸治「村上春樹『海辺のカフカ』論―性と暴力をめぐる現代の神話」『国文学攷』、二〇〇八年九月）。
- 6 加藤典洋前掲書、山根由美恵前掲論文。
- 7 遠藤伸治前掲論文。
- 8 河合隼雄「境界体験を物語る―村上春樹『海辺のカフカ』を読む」『新潮』、二〇〇二年一二月）。

- 9 鈴木華織 「父」なき時代の「父」殺し―村上春樹 『海辺のカフカ』論』、『日本文学論叢』、二〇一三年三月。
- 10 河田小百合 「虚構の超克―村上春樹『海辺のカフカ』論」、『学芸国語国文学』、二〇一四年三月。
- 11 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)。
- 12 深津謙一郎 『海辺のカフカ』と九・一一以後の想像力』、『村上春樹と小説の現在』、和泉社、二〇一二年三月。
- 13 エドマンド・ウィルソン 『アクセルの城』(土岐恒二訳、筑摩書房、二〇〇〇年一月)。
- 14 ジャック・デリダ 『生きることを学ぶ、終に』(鶴飼哲訳、みすず書房、二〇〇五年四月)における生と死の思想、『死を与える』(広瀬浩司・林好雄訳、筑摩書房、二〇〇四年十二月)における責任と自由をめぐる思想、およびデリダの主要概念「差延」・「痕跡」などの内容。
- 15 『海辺のカフカ』を中心に、聴き手・湯川豊、小山鉄郎、『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、一一四ページ)。
- 16 山根由美恵前掲論文。
- 17 フランツ・カフカ『カフカ小説全集 変身ほか』(池内紀訳、白水社、二〇〇一年六月)。
- 18 同前。
- 19 フランツ・カフカ『カフカ小説全集 変身ほか』(池内紀訳、白水社、二〇〇一年六月、一七三ページ)。
- 20 フランツ・カフカ『カフカ小説全集 審判』(池内紀訳、白水社、二〇〇一年一月)。
- 21 フランツ・カフカ『カフカ小説全集 城』(池内紀訳、白水社、二〇〇一年四月)。

- 22 フランツ・カフカ『カフカ小説全集 変身ほか』、以下同前。
- 23 加藤典洋前掲書、三三七ページ。
- 24 小森陽一前掲書。
- 25 河田小百合前掲論文。
- 26 鈴木華織前掲論文。
- 27 エドマンド・ウィルソン前掲書、四七ページ。
- 28 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、二二〇ページ）。
- 29 加藤典洋『村上春樹イエローページ 3』（幻冬社、二〇〇九年十月、三七四～三七五ページ）。
- 30 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』第76号、二〇〇八年、二五四ページ）。
- 31 重岡徹「村上春樹論―『海辺のカフカ』を中心に―」（『別府大学大学院紀要』、二〇〇六年三月、八～九ページ）。
- 32 村上春樹インタビュー―『海辺のカフカ』を中心に―、聴き手・湯川豊、小山鉄郎、（『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、二二八ページ）。
- 33 ジャック・デリダ『生きることを学ぶ、終に』（二二～二五ページ）。
- 34 ジャック・デリダ『死を与える』による。
- 35 村上春樹『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年十月）。
- 36 村上春樹『1Q84』BOOK1・BOOK2・BOOK3（新潮社、二〇一二年四月～六月）。



## 第四章 『1Q84』論——物語による世界の置き換え——

### はじめに

二〇〇九年、すでに世界中で絶大な名声を得ていた作家村上春樹の書き下ろし作品『1Q84』(BOOK1・BOOK2)<sup>1</sup>が新潮社より刊行された。村上は一九八〇年代から二〇〇〇年代までの間に、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』<sup>2</sup>、『ノルウェイの森』<sup>3</sup>、『ねじまき鳥クロニクル』<sup>4</sup>、『海辺のカフカ』<sup>5</sup>などの長編代表作を出し続けた。『1Q84』は、『世界の終り』と『海辺のカフカ』などの長編の基本的な小説手法(パラレル・ワールドや別の世界⇨異界などの設定)を再び運用しているものである。本作品のプロットには、主として、天吾と青豆の幻想的紐帯⇨神秘的な相互作用による再会の物語がある。その再会は、本来の世界(1984年)から新しい世界(1Q84年)が生み出され、最後にもう一つの世界が作られたという、世界の置き換えの成り行きの中で実現されたものである。

この小説の先行論には、主人公天吾と青豆のキャラクター分析に注目しながら、結末の再会から作品の主題を検討するものが多い。その中で、石田仁志<sup>6</sup>と山根由美恵<sup>7</sup>は、青豆と天吾の再会を「対抗物語」と見なした上で、児童虐待とオウム真理教の問題を着眼点とし、天吾と青豆の物語から読み取られる家族の回復と復権、新たな家族の可能性、およびオウムの脱構築を論点にした。他方、都甲幸治<sup>8</sup>と福田和也<sup>9</sup>は、青豆に現れた「姿勢転換」のようなものの正当性を疑問視し、円満な結末に疑問を投じたことがある。都甲によると、この作品には女性蔑視の問題(性的奔放な女性が死なざるを得ないという設定は女性嫌いの体现)がある。彼によれば青豆の「転換」は母性回復、または一種の核家族の反復と肯定であって、それはあまりにも保守的であるということになる。福田は、暴力を振るう人間が、愛へと結晶することができるのかと発問し、青豆の人生回復が善悪の希薄化であると評した。

『1Q84』を弱者の「対抗物語」または人生回復の物語と判断するのは妥当なのかもしれないが、凄切な描写で表現されている牛河と天吾の父親の部分が、天吾と青豆が再会する時点において消失してしまい、物語全体が一元化するこの作品には、やはり異質性・不自然さを感じさせられる。「対抗物語」として本作品を肯定する論調と、青豆の新生および物語の成り行きを否定する論旨のいずれも、作品を十分に検討していないと言わなければならない。天吾と青豆の神秘的・幻想的紐帯と、結末の必然性と意味へのより一層の検討が必要になつてくる。本論文では、先行論を参考にしながら、語り（ナラティブ）の特徴と物語の構造への分析を通して、天吾と青豆の紐帯と再会を超越的な力の導引、および「信じる」メカニズムの結果と判断するとともに、牛河と天吾の父親の部分の意義、および結末の正当性を突き止める。その上で、物語の核心としての、幻想的紐帯の設定と世界の置き換えの思想を考察し、その思想を村上春樹の重要な様式と規定する。

## 1 天吾・青豆―幻想的紐帯と新生

『1Q84』は、天吾の章と青豆の章（BOOK3の牛河の章）によって構成されている。天吾はふかえりの物語に刺激されることにより、自分の物語を書きはじめた。その後、教団リーダーを殺し、自殺の末に生き延びた上に妊娠した青豆は、天吾との再会を実現した。二人が再会すると同時に、新たな「声を聴くシステム」が誕生し、新しい別の世界が到来する。この小説のストーリーは以上のようなものである。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』や『海辺のカフカ』などの長編代表作において鮮明に描かれている、二つの異なる物語体系が紐帯のように結びつけられて交錯するとともに、物語全体がそれによって前進するという基本構造は、そのまま援用され

ている。

『世界の終り』と『ねじまき鳥クロニクル』の場合、物語の中で多彩な偶然性と意外性が現れてきて、読者に鮮烈な印象を与える。だが、『海辺のカフカ』と『1Q84』になると、何となく、物語展開上の意外性が消失したと感ぜられる。また、遠距離恋愛の二人が困難を乗り越え、夢想する愛を実現する物語は、現代文芸の中では新鮮味のないありふれたものである。この問題に関しては、BOOK3がハッピーエンドになる時点で、物語はすでに陳腐化してしまったと言う中村三春<sup>10</sup>の論が参照できる。ただし、作品全体が陳腐になったというのはやはり性急な判断であり、青豆と天吾の心理描写から読み取られる二人の紐帯、二人の変化の内実、および語り・ナラティブの特性をもっと考察すれば、この作品の本当の魅力が現れてくる。

この作品の語り手の特徴について中村三春は、『空気さなぎ』を書き換えて1Q84世界を現出させたのは天吾であったが、その1Q84世界をさらに書き換えて、別のフェイズへと飛躍させたのは、この物語の語り手にほかならず、「この語り手が非常に強力な語り手であり」、「語り手としての存在感を發揮して主体性を帯びている」<sup>11</sup>とまとめている。天吾と青豆の再会が、牛河によって暗示されている「もう一つの可能世界」によるものであるとする、この中村が提起した観点は重要である。再会の後押しをしたのは、強力な語り手であり、「もう一つの可能世界」でもある。中村のこの論旨は、より一層前進させても良いものであろう。つまり、語り手は、その想定される「もう一つの世界」に位置し、それによって誘導する機能を帯びており、そのような性質のゆえに物語を推進することができるのではないだろうか。

ただし、語り手の帯びる主体性については、より具体的に分析すべきところである。なぜなら、人格としての語り手の存在が正当であるか否かは、物語論（ナラトロジー）の発展過程での一つの争点だったからである。ジェネットの理論において語り手は、テキスト（デ

イスコース、文の連鎖）を生み出す主体・人格として措定されている<sup>12</sup>。他方、ハンブルガーは、虚構の語り手は存在しないとして、ジュネットの理論を批判する。ハンブルガー<sup>13</sup>によれば、存在しているのは語る作者と彼の語り、そして「物語の機能」であり、文を生産するのは何らかの人格ではないのである。また、バンヴェニスト<sup>14</sup>によれば、言表主体は常に言語自体であって、語り手あるいは人格としての語りは存在しないのである。その他、語り手を作者によって作られた人格とみなす、シュタンツェル<sup>15</sup>とチャットマン<sup>16</sup>の理論もある。この論争には決定的に正しい定説がないのだが、本作品の語りの特徴に親和性を持つのは、人格的な語り手の存在を認めるシュタンツェルたちの見方である。

本作品の語りの特徴は、語り手が強力的で、人物の行動や意識をコントロールしていること、または語り手が常に自分の背後にある超越的な力・「流れ」を提示していることである。「自分がいつからか強い一貫した流れに巻き込まれていることを天吾は感じていた。その流れは彼をどこか見知らぬ場所に運ぼうとしていた。しかし具体的に説明できない」や、「わけのわからないなんらかの力が作用して、私のまわりの世界そのものが変更を受けてしまったのだ」や、「天吾が何らかの力を、自分でもよくわからないままに発揮し、それが周りの世界に現実的な影響を及ぼしている」などの表現が多数見られる。この小説の語り手は、常に人物たちの現実を超えた審級に立っており、作中人物の認知が到達しえない「流れ」や「わけのわからないなんらかの力」の存在を提起し、その「力」の、ものごとの間の紐帯を作る効力を強調する。

BOOK1・BOOK2においては、「何かしら普通じゃないことに巻き込まれつつある」とか、「そこからおそろく何かが始まっていくはずだ。その何かがどんなものなのか、天吾にはまだ見当もつかなかったが」といったテキストが散見される。語り手は制限のない移動の自由を存分に発揮し、高い審級にあるはずの法則の存在を暗示しながら、彼らの置かれている状況を高い視点から記していく。のみならず、

「彼は目を閉じて、自分の中にある小さな泉のしたたりに長いあいだ耳を澄ませた。やがて言葉が自然に浮かんできた」のような語り方、すなわち語り手が登場人物に癒着し、彼の内面から発語することも、このテキストの構成上の基本となっている。語り手は人物の精神生活に入り込んで、彼のスピーカーとなるわけである。この三人称小説においては、全知の語り手が人物の立場において語っており、人物の視点から物語世界が呈示される。

そんな内的な変化は『空気さなぎ』がきっかけとなってもたらされたようだった。ふかえりの物語を自分の文章で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いという思いが、天吾の中で強くなった。意欲と呼べそうなものがそこに生まれた。その新たな意欲の中には、青豆を求める気持ちも含まれているようだった。

[…]

天吾は結局二本目のビールを半分残し、海老と野菜炒めを半分残した。残ったビールは流しに捨て、料理は小さな皿に移し替え、ラップにくるんで冷蔵庫にしまった。

食事のあと彼は机の前に座り、ワードプロセッサのスイッチを入れて、書きかけの画面を呼び出した。

これは BOOK2 の第 4 章にある一節である。その中で、語りの状況が、天吾の内面の語りから、一度この人物と彼の行動を客観的に表出する語りにシフトし、また天吾の内面の語りに戻った。このような変化の過程が見られる。このいわゆる視点 (point of view) の移動が、『1Q84』において常に発生している。この三人称小説では、体験話法 (自由間接話法) が用いられている。俯瞰的な位置に立って人

物の行為や周囲の環境を語るといふ語りの現象と、人物の内面の語りを中心とした物語の状態との二つの状態が互いに転換する。これによって、語り手と人物の距離が変化し続けている。物語の進行につれて、語り手と人物の内面との融合が深化していく。そしてそれとともに、天吾と青豆の内面も変容する。

天吾は自分の人生がすでに一つの進行している「流れ」に巻き込まれたこと、物語の書き換えに伴った「新しい源泉のようなものが生まれている」ことに気がつき、同時に青豆は天吾の書いた物語に巻き込まれ、「私の知らないところで、世界は勝手な進み方をしている」と世界の変化を思索し始める。何らかの超越的なものを通して、二人はつながっていく。BOOK1とBOOK2において起こったもつとも重要な出来事は、主要人物たちの間のつながりと、そのつながりによる彼らの内面の変遷である。BOOK3においては、人物たちの内面の変化はさらに進行する。青豆は思索を通して天吾が新たに書き出した物語の本質を認識していき、天吾は自分の行動の現実的な意義を知っていく。物語それ自体が生命と目的を帯びはじめ、「自動的に前に進み続けてい」き、天吾またはほかの人物をその世界に否応なく含み込む。

私はたまたまここに運び込まれたのではない。

それがそのイメージの訴えかけることだ。

私はいるべくしてここにいるのだ。

私はこれまで、自分がこの「1984年」にやってきたのは他動的な意思に巻き込まれたせいだと考えていた。何らかの意図によって線路のポイントが切り替えられ、その結果私の乗った列車は本線から逸れて、この新しい奇妙な世界に入り込んでしまったのだ。

[…]

「列車」とはつまり天吾の書いている物語そのものであり、私は抜き差しならないほどその物語に含まれていた。だからこそ私は今ここにいるのだと。

[…]

「ここにいることは私自身の主体的な意思でもあるのだ。

彼女はそう確信する。

これは BOOK3 の第23章にある、青豆が天吾との再会に向かって行動する前に発生した精神的な変化である。青豆と何らかの高次の存在（「意図」・「物語」）と間の紐帯が描かれている。太字の部分は外部から来た「イメージの訴え」であったが、青豆の内面の語りと融合し、彼女自身の考えとなった。その時、隠れている青豆は『空気がなき』を読み終え、「そこは架空の世界ではなくなっていた」と、彼女の身に起こった出来事の原因、その紐帯の存在、または物語と現実との相互作用を理解した。現実の変化と天吾の書く行為との間の紐帯、つまり天吾の物語行為の効能、自分がこの物語の中に含まれていることを洞察した青豆は、受動性を克服していくのである。「ここにすることは私自身の主体的な意思でもあるのだ」と彼女は自分の主体性を見定める。同時に、天吾は自分が物語を書いている時に、「自分でもよくわからないうちに、おれは何らかの力を行使して、青豆を自分の近くに引き寄せていたのかもしれない」と認識し、自分の行動の意味を掴みはじめた。

この一連の内面の転換は、「物語」との紐帯、または超越的な語り手の干渉によって呼び起こされたものである。BOOK1の場合、青豆

には身体運動や身体感覚（たとえば音楽を聴くときに出てくる身体的な感覚や、女友達にかかわる記憶など）が突出されており、天吾は内面世界や精神活動の表現が主であった。BOOK2に入ると、天吾の物理的な空間移動は明らかに増幅していく一方、青豆が活発にふるまった身体的活動は一切停止したのである。そして、BOOK3の中で、語り手はとりわけ天吾の外部への探索活動と、青豆の内面の焦点化に力を入れた。BOOK3に至っては、物語進行上の天吾と青豆の役割が交換されたように思われる。語り手はこの役割の交換を実施することによって、彼らの内面の変化を引き起こしたわけである。語り手の意志から二人の幻想的紐帯が織り出され、その幻想的紐帯は二人の行動において現実化する。彼らの内面の変革に伴い、現実のトランスフォーメーションが起こる。この事態はテキストの中で「信じる」と結びつけられている。

何があっても、どんなことをしても、私の力でそれを本物にしなくてはならない。いや、私と天吾くんと二人の力で、それを本物にしなくてはならない。私たちは集められるだけの力を集めて、ひとつに合わせなくてはならない。

[…]

「ねえ、私は一度あなたのために命を捨てようとしたの」と青豆は打ち明ける。「あと少しで本当に死ぬところだった。あと数ミリのところで。それを信じてくれる?」

「もちろん」と天吾は言う。

「心から信じるって言うてくれる?」

「心から信じる」と天吾は心から言う。



BOOK3の第31章における、二人が「1Q84年」の世界から抜け出していく場面である。ここで「信じる」ことは必要条件として強調されている。このエンディングまでの展開は、基本的に超越的な語り手の願望に沿ったものである。小説の最初のページと、小説末尾に引用されている*It's Only a Paper Moon*の歌詞「ここは見世物の世界、何から何までつくりもの　でも私を信じてくれたなら、すべてが本物になる」が示しているように、結末までの出来事は、「信じる」メカニズムにおいて、幻想的紐帯が現実化する過程、見世物が本物となる過程である。「信じる」ことよってのみ、高審級にある物語の運動には接近しえるのである。それは高次の存在との間の紐帯、または人物たちと、彼らより高い審級（「もう一つの世界」）にある語りの論理との合一において遂行された。それを完成すると、二人のつながりは現実化する。これはすなわち物語が現実化するプロセスである。

## 2 物語の自己相対化―牛河と父親

『1Q84』は村上春樹の一番長い作品である。天吾と青豆の物語以外には、牛河と父親と老婦人と教団リーダーなどの人物のつながりが錯綜している。また、この作品の主要な内容が天吾と青豆の再会であるにもかかわらず、物語が前進し続けたのは、二人と脇役たち（牛河とふかえりと教団リーダーなど）との間に連関が生まれたからである。その中でとくに注目されるべき人物は牛河である。BOOK3では、牛河は独立の章を与えられ、主要人物の一人に昇格したのである。新設された章では、奥行きのある立体的なキャラクターの構築が試みられ、探偵物語ともいえるべき魅力的な内容、および現実の崩壊に向かっている人間の内面世界が描出されている。

牛河がはじめて登場したシーン（BOOK2の第2章）には、「第一印象を正直に語るなら、地面に暗い穴から這い出てくる気味の悪い何かを連想させた。ぬるぬるとした正体のよくわからない何か、本当は光の中に出てきてはならない何かだ」という類の言葉を通して、天吾の目に映る牛河が表現されている。天吾は初対面から牛河を絶対悪の権化のようなものと見なし、彼と彼の組織に無意識的な嫌悪感を覚えた。敬遠される何らかの異質のもの、あるいは非日常的な雰囲気を感じている怪物として、牛河は定められたわけである。だが、BOOK3になると、絶対悪としての属性が一掃され、「数値化したり、システム化したりできない種類のもの」の能力を持つ牛河は、優秀な感知能力と抜群の思考能力を誇るキャラクターとなった。しかも牛河には、コンピューターの出現につれて「急速に時代遅れの遺物と化していく」という悲劇のヒーローの色彩が見られる。

「あまり褒められたものではないもの」とに関して言えば、牛河は世の中のほとんど誰よりも有能だった」とBOOK3において、語りは一貫して彼の独特さと有能さを称賛している。彼は自分への世間の嘲笑を完全に受け入れており、それでも悲観的な気持ちにはならず、自分に具わっている本能的な勘と推理能力を運用し、自分の道を歩んでいった。牛河は基本的に教団組織との関係に縛られ、リトル・ピールの現実世界における媒介者として行動するが、彼が一心に求めていたのは、論理的な推理のアプローチによって天吾と青豆との奇妙な紐帯を明らかにすることであった。天吾と青豆との間の紐帯はすなわち、作中に内包している物語の論理、語りが暗示している何らかの至高法則である。

間違いなく言えることがひとつある。これはもともと俺のいた世界ではない。俺の知っている地球はひとつしか衛星を持たない。疑いの余地のない事実だ。それが今では二つに増えている。

「…」

俺の頭はおかしくなっただけなんかない。俺の思考は新しい鉄釘のように硬く、冷徹でまっすぐだ。それは現実の芯に向けて正しい角度での確に打ち込まれている。俺自身には何の問題もない。俺はちゃんと正気を保っている。まわりの世界が狂いを見せているだけだ。

そしてその狂いの原因を俺は見出さなくてはならない。何としても。

これはBOOK3の第19章にある、牛河が二つの月を見たときの反応である。つまりところ、牛河において語り手が強調しようとしたのは、彼の変化の過程である。これは天吾と青豆の場合においても同様である。BOOK3の後半では、論理性や合理性を金科玉条にして生きてきた、この冷徹なりアリストの人生に、「非現実的」な事柄、もしくは不条理な「事実」が露呈する。その瞬間に発生した彼の精神活動が、延々と語られている。牛河の内面が震撼させられることは、ふかえりとの「魂の交流」においても見受けられる。「何故俺があの子に恋をしなくてはならないのだ」と牛河は考えぬいた末に、ふかえりに誘発された内心の揺らぎを「魂の問題」と認定し、「ふかえりと彼とのあいだに生まれたのは、言うなれば魂の交流だった」と結論する。牛河の場合、ふかえりとの魂の紐帯が、死の予兆となる。

論理的思考への自信とその崩壊、「二つの月」への驚異、およびふかえりが贈与した空虚感、この一連の出来事の後に訪れたのは、牛河の死であった。彼が冷え切った部屋の中で死んでいくシーンは、非常に鮮烈である。「彼女は遥かに深いところで俺を理解したのだ」と牛河は人生はじめて、恋に近い精神的なコミュニケーション、およびそれによる内面変容の萌芽を経験したが、青白い月の光を浴びて「無個性で実務的な部屋」の中で「無個性で実務的」な死体と化した。物語の意志Ⅱ語り手の願望から生まれてきた天吾と青豆の非現実的紐

帯は、牛河から見れば狂気でしかありえず、牛河の死はまさに、不条理の侵入とも言うべき、天吾・青豆の紐帯、または牛河自身とふかえりの間の紐帯によるものである。牛河の部分は、物語の基調に逆行しているように思われる。彼は主要な物語＝純粋な愛の物語から独立しており、外側の視点を提供しながら、その物語の非現実性を暴露する人物である。

ある人物を通して表現された論理は、他の部分もしくは全体としての物語の志向性と矛盾する。この事態はどのように解釈すれば良いのだろうか。語り手を生み出す作者のレベルでの、物語を既定のプロットに完成させようとする意志は、語り・物語の意志である。それは語り手の背後に存在している、人物の精神や行動、または物語の進行を意図的にアレンジしているもの、語り手を統御するものである。

理論で説明するのなら、それはシュタツェルとチャットマンが定式化した「内包された作者」の概念に近いものであろう。物語の意志＝「内包された作者」は、物語の進行をコントロールしている。そのコントロールから逸脱した部分つまり牛河の部分は、テキスト生成の中で偶然に生まれてきた、物語の意志に反するものであり、物語の自己相対化だと思われる。牛河の部分の内容は、円満な結末が実現する途中で現れた不協和音である。

物語の自己相対化は、牛河の章だけではなく、天吾と父親の間の事柄においても行われた。BOOK1の中で、天吾にとって父親の存在、父親の言葉は信じるに値しないものである。牛河と同様に、父親は天吾の偏見を帯びた視点から観察されているのである。「父親は事実を隠し、話を作り替えている。彼に残された記憶の中では、母親は彼が一歳半になるまで生きていた」と天吾は勝手に判断したわけである。だが、BOOK1の末尾において、天吾は、「生きているはずの母親と、仮説的な存在としての真の父親を自分の中に設定することで、限定された息苦しい人生に新しいドアを取りつけようとした」ことを反省し、父親を容認しない気持ちから出た妄想が「自分の身を護るために都合よく作り上げたフェイクの記憶ではないのか」と考え始めた。天吾は父親に関して、「緊密な血液のサークルの中から排除しようと

した」と思った。つまり自分の認識を改めて、父親との紐帯を作ろうとしたのである。ではここで、天吾と父親の関係はどこに着地したのかを見よう。

本を朗読するのに飽きると、天吾はただ黙ってそこに座り、眠り続ける父親の姿を眺めた。そしてその脳の中でいったいどのような物事が進行しているのだろうと推測した。そこには——その古い鉄床のように頑なな頭蓋骨の内側には——いったいどのような姿かたちをした意識が身を潜めているのだろう。それともそこにはもう何ひとつ残されていないのだろうか。見捨てられた家屋のように、家財や器具は残らず運び去られ、かつて住んでいた人々は気配も残さず消え失せてしまったのだろうか。

昏睡状態に陥った父親に向かった天吾の思いは、このように語られている。この小説の語り手は決して父親の内面を代弁しない。のみならず、それを全く不可知な空洞と断じて放棄する。天吾は「今の父親そのものが、死にかけている使役動物のようなものではないか。擦り切れた革靴と同じようなものではないか」と思い、父親が「ただの抜け殻に過ぎない。温かみを残らず奪われてしまった空き家に過ぎない」と判断した。これは天吾の小さい頃の考えと全く同じである。父親を靴に同列にし、「それらの靴は、利用されるだけ利用されて今は死に瀕した哀れな使役動物を連想させた」と考えた天吾は胸が痛んだものの、彼が気の毒に思ったものは父親自体ではなく、むしろ父の靴に対してである。このことは結局変わっていなかった。

BOOK2の後半とBOOK3の前半では、天吾が「猫の町」に入って、意識不明になった父親と奇妙な「交流」をすることが書かれている。

天吾の質問に対して、父親は「あなたは何ものでもない。何ものでもなかったし、何ものでもないし、これから先も何ものにもなれない

だろう」とか「あなたにはそれがわからない」とか「説明しなくてはそれがわからんというのは、つまり、どれだけ説明してもわからんということだ」といった、説明にならない答えしか返さなかった。天吾と父親の紐帯は非日常的なものであって、二人の対話は、まったく噛み合わない言葉の投げ合いのようなものである。父親とのコミュニケーションの不可能性が所詮乗り越えられないものだ。と天吾は諦念したのである。

父親との意思疎通において天吾には変化の契機が出現した。だが、結局最後まで天吾と父親との交流が実現できなかった。天吾はその一方通行の「対話」から、「いろんなものが僕の中でうまく収まる。いくつかの疑問がとりあえず解消される」と自分に思い込みを与え、過去と和解した幻想の中で生きていくのである。

### 3 一元化する物語、新生と死

変容が発展を遂げることなく、牛河は物語の意志によって異世界に追放された。彼の運命、彼が最終的に異質なものと裁定されたことは、物語の自己相対化が消失したことのしるしである（もちろん、BOOK4が書かれて、相対化がさらに深化され、牛河の死後の生とリトル・ピープルの異世界が描かれるという可能性はありうるのだが）。物語の自己相対化は、天吾と青豆の再会を実現させようとする物語の意志によって可能性を秘めたままに切り離され、物語全体は一元化する。この物語の意志による一元化は、どのような必然性があるのだろうか。また、「信じる」ことによって現実化された天吾と青豆の紐帯、二人の再会は、どのような観念を根底にして、具体的にどのような過程を経たのだろうか。

小説の末尾では、天吾と青豆が新しい世界に飛び込んでいく。青豆は以前に高速道路の上から出口の非常階段を探したが、その時はそれが塞がれていた。しかし、青豆の予測したとおりに、そのルートは今回はちゃんと存在している。「私の中には小さなものがある。もしそれが何らかの特別な力を有しているなら、きっと私を護り、正しい方向を示唆してくれるはずだ」と彼女は、その胎児の役割を語っている。また、青豆は天吾に「書きかけの小説の原稿を持ってきた」のかを聞いて、「それを放さないで。私たちにとって大事な意味を持つものだから」と話したことがある。その飛び込みを達成させたのは、天吾の完成した原稿と青豆の「小さなもの」による導きであった。

ここで忘れてはいけないのは、天吾の書く行為と青豆の妊娠を促したのがふかえりだったことである。二人の紐帯は、ふかえりなしでは成しえなかった。天吾は『空気さなぎ』を書き直している時に、自分の中に新しい源泉のようなものが生まれていることに気がついた。彼はふかえりの物語を自分の文章で書き直したことによって、自分の内部にある物語を一つの作品として形にしたいと思い始め、意欲と呼べるものを獲得したのである。その新たな意欲の中には、青豆を求める気持ちも含まれている。二人のつながりはここから現実になっていく。思えば、青豆も監禁状態の時に『空気さなぎ』を読んでからいろいろ考えはじめのだから、二人の再会は徹頭徹尾、ふかえりを源泉として生まれてきた変化の産物である。

ディスレクシアの少女Ⅱふかえりは、それゆえに物語の起源ともいうべき者であり、非常に重要な人物である。浅利文子<sup>17</sup>によれば、ふかえりは読者を楽しませる神秘的な美少女であると同時に、異界と現実をつなぐ媒介者、および霊妙的な力を持つ優れた口承物語の語り手にもなっている。これは正しい論断である。ただし、ふかえりが媒介者であることは物語内での事実であって、彼女の物語進行上の役割を、触発者と導引者としてとらえるのがより妥当であろう。天吾と青豆を間接的に結びつける牛河と同様に、ふかえりも二人の間の紐帯を作った人物である。ふかえりは自分の内的な論理にしか従わず、世間一般の人にしては不可思議な行動を取るキャラクターである。

彼女は天吾と青豆より高い審級にある規則を熟知しているようであり、語り手の代わりに天吾と青豆の行動を誘導している。

実は、BOOK2の半ばに登場した「さきかけ」の教団リーダー（深田保）もそのような導引役の一人である。深田は青豆に、彼女と天吾の間の紐帯を示唆し、彼女を運命に従えようと「説得」した。BOOK2の第11章と第13章において行われた青豆と深田の対話は、実に深みのあるものである。対話の中で、深田は経典を引用しながら、「何が本当の世界か」や「どんな世界にあっても、仮説と事実とを隔てる線はおおかたの場合目には映らない」といった形而上的な問題について見解を述べ、青豆に「君は重い試練をくぐり抜けなくてはならない」などの忠告を与えた。また、深田は宗教における欺瞞の要素を提示する言論をも発していた。本作品では、このカルト教団のリーダーは、邪悪で不潔な者ではなく、むしろ知的で論理的な一貫性を持つ人物として描かれたのである。

歴史のある時期、ずっと古代の頃だが、世界のいくつもの地域において、王は任期が終了すれば殺されるものと決まっていた。任期は十年から十二年くらいのものだ。任期が終了すると人々がやってきて、彼を惨殺した。それが共同体にとって必要とされたし、王も進んでそれを受け入れた。「…」その時代にあつては王とは、人々の代表として（声を聴くもの）であつたからだ。そのような者たちは進んで彼らと我々を結ぶ回路となつた。そして一定の期間を経た後に、その（声を聴くもの）を惨殺することが、共同体にとっては欠くことのできない作業だった。地上に生きる人々の意識と、リトル・ピープルの發揮する力とのバランスを、うまく維持するためだ。

これは深田がフレイザーの『金枝篇』における「王殺し」の論理を挙げて、自分がこれから死なねばならない理由を述べる一節である。



彼は青豆に、自分と高次の意志との紐帯を提示し、自分の死の必然性を説明した。最高権力者Ⅱ「王」はただの一つの職位に過ぎず、高審級の存在（リトル・ピールと名付けたもの）との交信システムの一部、すなわち〈声を聴くもの〉の立場でしかこの世に存在しえないものである。深田はまさにその〈声を聴くもの〉である。そして、彼を殺せば天吾との再会は実現できる。彼はこうして、青豆を説得するのである。本作品の錯綜した物語を理解するには、この会話の内容が重要である。というのは、教団リーダーを通して、語りの意志とその最終目的が露呈するからである。それは、〈声を聴くもの〉の更新と世界の置き換えである。青豆の妊娠と天吾の原稿の完成は、その更新の過程に含まれており、幻想的紐帯が現実化することで、新しい〈声を聴く〉システムは誕生してくる。

すべてはふかえりの教団組織からの逃走と語る行為から始まり、天吾の物語行為において収まっていく。『1Q84』における「物語」は、それ自体が命と目的を帯びて、自動的に前に進み続けていた自律的なものとして想定されている。新しい〈声を聴く〉システムを誕生させる物語の書き手は天吾だが、青豆も牛河もその到来してくる物語世界に否応なく含まれていく。彼らはだんだん物語と現実の見分けが付かなくなり、超越的な「流れ」を感知することができたとしても、具体的に説明できない。そしてそのまま未知なる場所に運ばれた。この変化の過程はまさに、青豆が幾度も提起した「王国」の到来である。

「王国」とは、世界の置き換えの過程において生まれてきた新しい世界である。深田によれば、その過程は古代から続いてきたものである。また、「地上に生きる人々の意識と、リトル・ピールの發揮する力とのバランスを、うまく維持するため」には、それは必然的に発生してくる。この事柄が明瞭になれば、天吾の父親の難解な言葉が理解できるようになる。寡黙だった父親は、死ぬ前に突然口数が多くなり、「猫たちが無人になった町を埋めたみたいに」、「私がつくった空白をあんたが埋めていく。回り持ちのようなものだ」のような不可解なことを天吾に延々と話した。父親の言葉から言うと、天吾の書く行為は自発的なことではなく、父親の作った空白を埋めるための行

い、または運命的な生死交代Ⅱ「回り持ち」の過程の一部でしかない。これはまた、物語の自己相対化である。父親にまつわる内容は、牛河の部分と同様に、世界の置き換えによる死を見せるがゆえに、天吾の視点の叙述（世界の置き換えによる新生）に反しているわけである。

牛河の死を「憤死」と見なした山岡頼弘<sup>18</sup>が言うように、牛河は鼠と五反田君の系譜の最後に位置しており、「都市幻想」と「選択幻想」の果てから脱出できなかった人間である。ただし、牛河には明らかに、鼠などの人物とは違うところがある。牛河においては、強烈な劣等感、およびそれに伴った理性や出世への執着がとりわけ強調されている。また、月の光に照らされた死体が異界の通路と化したことを考慮すれば、牛河は死ぬことによって「1984年」の聖なるものに昇格した。彼は啓蒙的な理性や実利主義の信奉者という色彩が与えられ、現代社会に生きている普通の人間であると同時に神格化されている。彼を通して、世界の置き換えの瞬間、不条理が露呈してくる瞬間、または理性信仰の果てにある虚無が完璧に表現されている。

#### 4 様式としての世界の置き換え

小説の結末において、天吾と青豆は「試練」をめぐり抜けて互いを見つけ出し、「1984年」の世界を抜け出すことに成功した。その世界では、月は一つしかないが、高速道路の看板にある虎の姿は反転している。世界は復元したわけではなく、そこはもとの「1984年」とまた違う、新たに現れた場所である。「信じる」こととともに、幻想的紐帯の現実化が発生し、「第三の世界」で家庭となって新たな人生を歩んでいく成り行きは、前述した死の側面とは対照的だった。末尾の「天吾と青豆」の章で、「新たな試練がそこにあるのなら、

もう一度乗り越えればいい」のような、教団リーダーの論理と共通することが語られており、物語全体が信じることによる新生の論理に固まった。

結末の評価については、この作品をオウム脱構築と結びつけた山根由美恵<sup>19</sup>の論評がある。山根によれば、『1Q84』においては、ほかのオウム真理教を取り上げた作品とは異なるアプローチでのオウムの脱構築が行われており、〈オウム〉脱構築としての〈家族〉の復権を目指す試行が現れている。そして、山根は結論として、「BOOK3の青豆の妊娠と天吾との再会は、『児童虐待』とも言える扱いを受け一度は家族と決別した青豆と天吾が、自らの意志で〈家族〉を作り上げ、暴力的なシステムを内包する教団の消滅化を図るという、システムに対抗する〈物語〉を目指すものであった」<sup>20</sup>と、天吾と青豆の物語の意義を述べた。天吾と青豆の物語を家族の復権と言うのは妥当なのだが、『1Q84』はオウム脱構築やシステムとの対抗を描いたもの、現代の新興宗教を批判的に取り上げたものではないと言わなければならぬ。

天吾と青豆の物語を、システムと対抗するものと断定するのもいささか単純すぎる。「対抗物語」という論調は、反リトル・ピープルとウィルスの抗体などの、語り手が読者を信じ込ませようとした論理をそのまま鵜呑みにしたわけである。また、何よりも、青豆は宗教に抵抗しているヒロインのような人物ではない。殺人や暴力行為を実行する時にも、最後に天吾と一緒に飛び出していく時にも、青豆は「王国の到来をしっかりと直視させてやる」と、自分の信念から作られた「王国」のことを考えていた。「祈りの文句は、口からそのまま自然に出てくる。あなたの王国が私たちにもたされますように、と青豆はもう一度声を出して繰り返す」と末尾の章に書かれているように、彼女は最後まで、非常に宗教的な言動をとっていた。

そればかりではなく、『1Q84』は宗教的な作品、言うなればキリスト教的な作品なのである。なぜなら、天吾と青豆の新生は、正統

派キリスト教思想を内包しているように見えるからである。青豆と天吾の新生は、超越的な力への依存がなければ現実にならないものであつて、この過程はまさに、キリスト教が教える救済の実質と一致している。キリスト教神学の場合、神は愛によって日常生活の全てを維持するものであり、干渉的支配者でも検閲的権力ではないのである。そして、キリスト教の教理の核心には、人間は神に依拠しているがゆえに自己決定ができるということがある<sup>21</sup>。青豆に関して、「どうやらあなたは宗教を必要としていないみたいだ。なぜなら、あなたのようなあり方自体が、言うなれば宗教そのものだからだよ」という、深田保の青豆への評価は正しかっただろう。

イエスの復活は、呪われた者、汚物とされた者が生き直し、弱さから力へ、死から生へというトランスフォーメーションを遂げる過程である。キリスト教の殉教者は、自らの死によつて他者に奉仕する人であり、他者を生かそうとするために自己放棄する人である。その死は、愛の行為として語られている。青豆はまさに、そういった理念を実践しているように見える。彼女は「天吾のために」自決を実行した時に、「私が妊娠していたため何かが私にその生命の誕生を教えようとしていた」と、この世のものではない「何かの力」が彼女に作用した。それで彼女は死ぬことをやめた。彼女は愛のために自死を選び、その死は二人の新生へと導く。青豆は終始一貫、他者のために生きていく殉道者、信念のために生き残った宗教的な人物である。本作品には、キリスト教の教理と死生観があらかじめ組み込まれている。

天吾と青豆の新生は、客観的な意思や「未知の力」や「流れ」との間の紐帯を根底にしたものであり、既存の宗教（リトル・ピープル）を吸収した上で、新たな「王国」を作る信念を基にして築かれたものである。リトル・ピープルは「知恵と力を持っている」、「どちらにでも転ぶ中立的な存在」と表現されている。そして、天吾と青豆の物語は、反リトル・ピープルのふかえりが作った『空気さなぎ』を源泉としている。ただし、BOOK2の第20章と第21章にある内容、つまり青豆が『空気さなぎ』を読み終えて自分の身に起こったことを理

解しはじめた時点、または天吾が二つの月のことを知った時点から、彼らのまわりにリトル・ピープルたちが「ほうほう」と囁き続けていたことは重要である。世界の置き換えがリトル・ピープルの力を借りていたと理解してよいのだろう。語り手が想定している超越的な力は、最終的にリトル・ピープルと統合した。

母親の面影が入っている「映像」は天吾を悩ませ、混乱させ続けた。天吾は自分の物語を書きながら、そのイメージの真相、母親の過去と自分の出自についての真実を与える「総合的な啓示」を求めている。それは、人生を攪乱する自分の存在基盤にある「幻想」に拮抗し、「それを凌駕する、圧倒的なスケールをもった何か」である。天吾の書く行為は、この「幻想」を乗り越えようとする情念、あるいは現在の状況を転覆することのできる救済を呼び起こす意志に由来する。それは、青豆が「王国」を到来させる追求と共通している。また、以上で述べた事象は、天吾の父親が言い残した「回り持ち」のこと、および牛河の「神聖な死」による世界の置き換えともつながっている。人物の間には、実は対立関係がなく、皆動き続ける客観不動の意志に流されていくだけである。

「流れ」や「何かの力」から人物の間の幻想的紐帯が生まれ、別の世界の存在がこちら側にいる人物を動かす設定は、村上春樹の様式の一つである。例えば、村上是越境した導引役のキャラクターを書き続けている。たとえば初期長編の『羊をめぐる冒険』<sup>22</sup>の「羊」は、リトル・ピープルと似ている、高次元に存在している善悪が決められない者である。また、『海辺のカフカ』における「世界システム」を作ろうとするジョニー・ウォーカーと、異界のガイドとしてのカーネル・サンダーズ、および『騎士団長殺し』<sup>23</sup>の「アイデア」と「メタファ」<sup>1</sup>も思い出される。世界の重層性<sup>2</sup>複数性は、村上作品において持続的に現れた小説手法であって、世界から世界へと移動する人物の行為と心理についての緻密な描写は、村上の特徴的なスタイルである。

異界が人間の意識から作り出され、そして主人公が異界に入って、知られざる真実を求めるというシナリオは、『世界の終り』と『ねじ

まき鳥』と『海辺のカフカ』においても見出される。世界Ⅱ現実には多層的構造がある。のみならず、人間の意識にも表層と深層、上部と下部の区分がある。これは、神秘主義思想 (mysticism) の基本特徴<sup>24</sup>である。神秘主義思想を源泉としたユングの深層心理学と、ユングの集団的無意識の概念を基礎理念にした村上作品は当然、前近代的、宗教的な性質を身につけている。言うまでもなく、このことは常に批評の対象になっている。例えば、中村三春<sup>25</sup>は天吾の「歴史を書き換える」行為と作品の宗教性に批判的な見方をし、多大な名声を獲得した作家村上を「ハルキ教祖」と見なした。

ただし、青豆の正当性を批判する先行論をも考慮したら、本作品を評価する際の根本的な疑問点は宗教性というより、物語の一元化になる。世界の複数性の理念と、物語が一元化された結末との間の整合性とは何かというと、その一元化はあくまでも複数性を根幹にした一元化だったということである。牛河の部分が消えるというのは、基本的な設定としての幻想的紐帯、および作品の核心ともいべき世界の置き換えによるものである。その変容が意味するのは、近代理性信仰が失墜した、現代社会の問題の超克にほかならない。世界の置き換えを発生させたのは、天吾の創作行為と青豆の宗教的な行動であって、両者の間の紐帯は、超越性と精神的価値のことである。作品の結末は、理性があまりにも支配的、実利主義的になった世界、超越性が概ね追放されてしまった現代社会で、人間の精神的価値を擁護する必要性を訴えている。マザとドウタの関係のように、「1Q84年」は元の「1984年」から派生した。「1Q84年」は、暴力事件が激化しやすく、腐敗した権力の支配がより強固となった現代社会そのものである。その「1Q84年」から新しい世界を作ること、現代人の私たちの願望に呼応している。

青豆と天吾との紐帯、人物たちと超越的な存在との紐帯、牛河とふかえりとの紐帯。こういった幻想的紐帯が根幹となって、『1Q84』という巧緻な構築物を築き上げた。幻想的紐帯と世界の置き換えは、村上の重要な様式であり、『1Q84』は、その様式がはらんでいる

現実批判の意味合いを引き出した、村上長編群での異色作である。近代の啓蒙思想と世俗主義が限界になった時点で、古代から現代まで存続してきた信と愛の思想、または人間の間の精神的、理想主義的紐帯を復活させることによって、新たな現実を築く。この小説は私たちにこう呼びかけている。

## 注

- 1 村上春樹『1Q84』BOOK1・BOOK2（新潮社、二〇〇九年五月）、BOOK3（新潮社、二〇一〇年四月）。引用テキストは、『1Q84』BOOK1～BOOK3（新潮社、二〇一二年四月～六月）による。引用文中、傍点と太字は原文のままである。
- 2 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、一九八五年六月）。
- 3 村上春樹『ノルウェイの森』上・下（講談社、一九八七年九月）。
- 4 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』第1部 泥棒かささぎ編（新潮社、一九九四年四月）、第2部 予言する鳥編（新潮社、一九九四年四月）、第3部 鳥刺し男編（新潮社、一九九五年八月）。
- 5 村上春樹『海辺のカフカ』上・下（新潮社、二〇一六年六月）。
- 6 石田仁志「村上春樹『1Q84』における〈家族〉表象」（『文学論藻』、二〇一七年二月）。
- 7 山根由美恵『1Q84』における〈オウム〉脱構築の可能性―教祖像と〈家族〉の復権」（『近代文学試論』、二〇一九年十二月）。
- 8 都甲幸治「鼎談 村上春樹の『決断』」（『文学界』、二〇一〇年七月）。
- 9 福田和也「現代人は救われ得るか―村上春樹『1Q84』前篇、後編」（『新潮』、二〇〇九年八月、九月）。

- 10 中村三春「リライティング・スペース『1Q84』BOOK1・2からBOOK2へ」(『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)。
- 11 同、一七〇〜一七一ページ。
- 12 ジュネット『物語のディスクール』(花輪光・和泉涼一訳、水声社、一九八五年九月)。
- 13 ケーテ・ハンブルガー『文学の論理』(植和田光晴訳、松籟社、一九八六年六月)。
- 14 エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』(岸本通夫監訳・河村正夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三訳、みすず書房、一九八三年四月)。
- 15 F・シュタンツェル『物語の構造 〈語り〉の理論とテキスト分析』(前田彰一訳、岩波書店、一九八九年一月)。
- 16 シーモア・チャットマン『小説と映画の修辞学』(田中秀人訳、水声社、一九九八年五月)。
- 17 浅利文子『1Q84』ふかえりの耳」(『異文化論文編』、二〇一七年四月、一〇八ページ、一一四ページ)。
- 18 山岡頼弘『都市幻想』を超えて—『1Q84』と『グレート・ギャツビー』(『文學界』、二〇一〇年七月、一九〇ページ、一九四ページ)。
- 19 山根由美恵前掲論文。
- 20 同、六九ページ。
- 21 キリスト教にまつわる論述は、詳しくはテリー・イーグルトン『宗教とは何か』(大橋洋一・小林久美子訳、青土社、二〇一〇年五月)を参照とのこと。



- 22 村上春樹『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年一〇月）。
- 23 村上春樹『騎士団長殺し』（新潮社、二〇一七年二月）。
- 24 井筒俊彦の神秘主義の定義（『井筒俊彦著作集5 イスラーム哲学』、中央公論社、三六二〜三六四ページ）による。
- 25 中村三春「村上春樹』1 Q&A』論（BOOK1・BOOK2）―歴史の書き換え、物語の毒』（季刊『ichiko』、二〇一〇年）。

## 第五章 『騎士団長殺し』論——「無」の肖像を描く「私」——

はじめに

二〇一七年二月、村上春樹の書き下ろし長編小説『騎士団長殺し』<sup>1</sup>は新潮社より刊行された。本作品は、二〇一〇年刊行の『1Q84』<sup>2</sup>BOOK3から、七年ぶりの長編作品になる。この小説に関する先行研究には、主人公「私」の行動と態度を作品解釈の着眼点とし、作品の結末を、私と妻のユズの関係、および悪によって壊した人生を回復することに帰結し、その帰結から作品の主題を考察するものが多い。詳しくは後述に譲るが、その中で、たとえば小山鉄郎<sup>3</sup>と津田保夫<sup>4</sup>の論考においては、結末がハッピーエンディングであると解釈されただけでなく、その意義が特別に強調されている。小山と津田によれば、主人公「私」が人生の回復と、「悪」による危機の超克、または芸術によるシステムへの対抗を実現させたゆえに、本作品にはポジティブな評価が与えられるのである。

他方、円満な結末と主人公の言動の正当性から、作品の有効性、および作家の創作力の後退について批判を行った論者もいる。山根由美恵<sup>5</sup>は、主人公「私」が「闇」やネガティブな面を避け続けているため、重大な歴史的モチーフが十分に展開されずに、「取り付けたような」『共生』の結末<sup>6</sup>になったという判断から、『騎士団長殺し』を批判している。また、杉田俊介<sup>7</sup>は、「私」が暴力を決断した記述、および「私」が「記憶の捏造と封印」を行い、娘の「潜在的な父親」でしかない結末から本作品への不満を述べた。そして、本稿の第四章でまた論じることだが、清水良典<sup>8</sup>と跡上史郎<sup>9</sup>のように、作家村上の実人生、つまり父との衝突などのこと、および村上の発言を参照して、主人公「私」の行為の意義を問題とした論者もいる。

第一に、作品の結末が円満なものかどうかは再検討の余地がある。また、結末がハッピーエンディングとなっていることは、作品の批

判性と作家の創作力の有無に直結しない。システムへの対抗に収斂するという紋切型の批評は、本作品に対しては一定の限界があると言わなければならない。主人公「私」の態度と行為を善悪二元論で判断し、その判断を前提として作品の優劣を決めるのは、「私」の肖像画の創作にまつわる問題や、「私」に現れた自己同一性の内容といった作品の内実を見落としてしまう。従来、主人公「私」の行為と態度から作品の優劣を評価する論じ方、および作家の実人生と発言から、作品の主題を父との対決やシステムへの対抗に収斂する論調の有効性を再検討する必要がある。

そこで、本論文では、「私」を単純に賞賛したり断罪したりするのではなく、「私」の芸術創作の過程、および暴力性にかかわる物語内容についての考察を行う。「私」による雨田具彦の日本画の受容と、それに触発された肖像画創作にまつわる表現などを考察し、「私」の表現行為、つまり肖像画の困難さと矛盾性、「顔」の表現不可能性、および「私」の自己表現の問題から抽出される批評性についての考察を踏まえて、作品の核心とも言うべき「私」に関する表現不可能性、および自己同一性の喪失を抽出する。結論では、以上の検討から物語内容がはらんでいる批判性を読み取り、作品の主題を「私」の自己表現の願望と挫折の観点から改めて論じる。

## 1 作中作・雨田具彦「騎士団長殺し」

この小説のタイトル「騎士団長殺し」は、雨田具彦の日本画「騎士団長殺し」の題名である。主人公「私」がこの日本画を見つけたことを起点として、この物語の主要なプロットは展開していく。この作品を理解するには、「騎士団長殺し」という絵が欠かせない要素になる。「騎士団長殺し」という絵が果たす役割は、第一に「私」がその絵において描かれている物語、つまり騎士団長殺しという場面を実演

したことである。第二に、その絵は、肖像画家の「私」の人生と創作理念に、かけがえのない影響を与えたことである。「私」の肖像画、または絵と表現行為に関する認識を内から完全に改変させたわけである。小説の末尾では、「私」が自分自身の「騎士団長殺し」を作りたいたいということも書かれている。では、雨田具彦の日本画「騎士団長殺し」はどのような絵なのかを見よう。

疑いの余地なく、雨田具彦その人の手になる作品だった。紛れもない彼のスタイルで、彼独自の手法を用いて描かれている。大胆な余白と、ダイナミックな構図。そこに描かれているのは、飛鳥時代の格好をした男女だった。その時代の服装とその時代の髪型。しかしその絵は私をひどく驚かせた。それは息を呑むばかりに暴力的な絵だったからだ。

私の知る限り、雨田具彦が荒々しい種類の絵画を描いたことはほとんどない。一度もない、と言っているかもしれない。彼の描く絵は、ノスタルジアをかきたてるような、穏やかで平和なものであることが多い。しかしその『騎士団長殺し』という絵の中では、血が流されていた。それもリアルな血がたっぷり流されていた。

雨田具彦はウィーン留学から日本に戻ったあと、モダニズム志向の油絵を捨てて、静謐な世界を表現する日本画を量産する画家に転向した。転向後の絵は、「人々は古代の豊かな自然の中で緊密な共同体に含まれ、調和を重んじて生きている」という様式になる。雨田は、その時期において彼にとつてのユートピア、一つの閉じている理想世界を描き続けた。そして、「騎士団長殺し」は雨田の独自の手法を用いて描かれているものではあるが、誰にも見られたことのない特異な作品になっている。その絵の荒々しく暴力的で、心を深いところで震わせる特質は、「私」の心を強く惹きつけた。しかも、その絵はモーツァルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』の翻案とはいえ、その中に

は意味不明な創作、筋が通らない箇所、不可思議な表現が入り乱れている。

「騎士団長殺し」は一九三八年のウィーンで起こるはずだったが、しかし実際には起きなかった暗殺事件を仮想的に描写したものであって、その中に描かれている「騎士団長」とはナチの高官のことである。そのナチ高官暗殺事件には雨田具彦と、当時、雨田と交際していた女性が関連している。その計画は当局に露見し、その女性は殺されてしまった。雨田は日本に帰ってきてから、ウィーンでの痛切な体験を日本画のより象徴的な画面に移し替え、またはそれを千年以上昔の飛鳥時代の情景に「翻案」して、「騎士団長殺し」を創作した。雨田は描きあげたその絵を公にすることがなく、人目につかないように堅く包装して家の屋根裏に隠していた。

雨田が密かにその絵を描いたのは、親密だった弟・雨田継彦の死も原因であった。才能に恵まれたピアニストだった弟は、音楽大に入学した時に徴兵されてしまい、兵士として中国に上陸した。当時、夥しい殺人行為・略奪行為が繰り返されていた。神経の繊細な弟は、幾多の血なまぐさい戦争体験を通して深い心の傷を負ったゆえに、兵役を終えて帰国した後に、実家の屋根裏部屋で自死を遂げた。ピアニストが手首を自ら切るのは、自分の命を絶つことによって、人間性を回復すること、または自分なりの決着をつけることであった。それを心で察知した雨田具彦は、戦争が終わるまで、作品をいっさい発表することなく深く沈黙を守っていた。

「騎士団長殺し」は、雨田が日本画家に変身して復帰する前の沈黙期・空白期に誕生した。それは、雨田が自分自身の心を救うために描いたものであった。小説第1部の後半の内容において、「騎士団長殺し」が誕生した理由、およびその特異性、暴力性と関連付けられた性格などのことは、このように書かれている。「騎士団長殺し」は、ナチの高官暗殺事件を「仮想的」に描写したものである。雨田は言葉で表すことを禁じられた出来事の真相を、あるいはそれにまつわる痛切な想いを絵に託したのだろう。雨田の行為は、記憶を象徴的な画面に移し替え、芸術表現を媒介として、抑圧された暴力性と殺意を具現化し制御すること、または自らをトラウマから解放し浄化すること

である。

雨田の絵に関して、河合俊雄<sup>9</sup>は「雨田具彦はリアルな暴力を、『騎士団長殺し』の絵で間接的に芸術的に表現した」と述べている。河合によれば、そのような「歴史的で具体的な暴力と取り組む」芸術作品は、「引き継がれることが必要」なものであって、「私」に騎士団長を殺す行為の実行、鎮魂の作業を要求した。しかし、雨田の「騎士団長殺し」は、「私」による「騎士団長」の殺害が発生したか否かに関係なく、完成した時点ですでに一つの鎮魂の作品となったのである。語りえない衝撃的な出来事を個人的に暗号化し、隠喩としての表現の中に封印するために、芸術を鎮魂の手段として、自己の記憶を保存するために、愛した人を追悼するために、雨田は「騎士団長殺し」を創作した。「私」が雨田の絵から学ぼうとしたのは、まさにその鎮魂の技術である。

## 2 暴力性の解放と制御、「私」の創造

「私」は雨田の絵を発見した後に、今まで描いたことのないスタイルの絵を描きたいと思うようになった。その絵は「私」の理念の変容の契機となり、「私」の人生の軌跡を徹底的に改変したわけである。「私」は雨田の絵を見て以来、自分の内部の奥深いところで長く眠り込んでいた野性を帯びた感覚、「動物がようやく正しい季節の到来を認め、覚醒に向かいつつあるような」漠然だが強烈な感覚が浮上してきた。その感覚に促され、「私」は絵を再び描くようになった。ほとんど一筆書きのようにキャンバスに描いたシンプルな構図は、はじめはかりそめの線画に過ぎなかったが、「私」はそこで「生命体の萌芽のようなもの」を感じ取り、それを源として自然に膨らんでいくはずのものを受け取った。

「私」は、長い間見失っていた「荒々しいほとぼり」、生き生きした表現を取り戻した。「騎士団長殺し」の中にある、芸術行為の根源にある野性と暴力性は、「私」の心に刺激を与えたゆえに、「私」は一步前進できたのである。雨田の作品に触発され、絵で荒々しいもの、暴力性を帯びたものを捉えようとした「私」は、「免色の肖像」を書きあげた後に、「白いスバル・フォレスターの男」が描けるようになった。「白いスバル・フォレスターの男」を描きながら、「私」は自分が過去に出会った女を最後の瞬間に本当に絞め殺してしまうのではないかと、過去の行為の反芻と自分への反省を始めた。

意外にも、「白いスバル・フォレスターの男」は、それ以上その画面に作者が手を加えないことを要求するよう思われた。「これ以上にも触るな」と男は画面の奥から私に語りかけていた。あるいは命じていた。このまま何ひとつ加えるんじゃない」という叫びであった。その訴えは、きわめて強力なものであり、作者の「私」はただ作品の要求に従うほかなかった。「私」が望む作風のように、木炭で描いた下絵の上に、その神秘的な男に属する色が荒々しく塗りたくられている。そこには「潜在的に、騙し絵のように」、その男の顔が描き込まれている。しかし、私以外の鑑賞者の目にはその姿はまだ現れず、その絵は結局、「来たるべきものの示唆と暗示に留まっている」ただの下地に過ぎないものである。

その絵を描いている時に、「私」自身の暗黙の姿が、その男の面影と混合していき、その画像に充足しているようになる。最終的に、その絵は未完成なままで完成していた。「私」は「白いスバル・フォレスターの男」を現状のまま放置し、「騎士団長殺し」の読解に没入するようになった。しかし、「騎士団長殺し」も「私」を拒絶した。その中心へのアクセスが不可能であった。よく考えると、「私」の行動空間は、非常に狭いのである。「私」にはわがままな芸術家という気質をまったく持っておらず、「私」が自分の作ったイメージに対して従属の立場になってしまうことに関する表現が多く見られる。免色の肖像画を描く時に「私」は常に、自分自身の無力性、絵を描くことの

偶然性、および作品の自律性を語っている。

そこにはひよっとして、免色自身がその存在を認めたくない何かしらネガティブな要素が、たまたま描き込まれてしまっているかもしれない。しかし彼がその絵を気に入ったとしても気に入らなかったとしても、私にはもう手の打ちようがなくなっていた。その絵はどう考えても既に私の手から、また私の意思から遠く離れたものになっていったからだ。

私はそれからおも半時間近く、スツールに座ってそのポートレイトをじっと見つめていた。それは私自身が描いたものでありながら、同時に私の論理や理解の範囲を超えたものになっていた。どうやって自分にそんなものが描けたのか、私にはもう思い出せなくなっていた。それは、じっと見ているうちに自分にひどく近いものになり、また自分からひどく遠いものになった。

「免色自身がその存在を認めたくない何かしらネガティブな要素が、たまたま描き込まれてしまっているかもしれない」と「私」は語る。つまり、「私」にとって、絵を描く行為は、対象の中にある、いままで未知であったものを「私」が発見し、表出する作業である。そして、そのイメージの具現化は、「たまたま」のこと、つまり偶然の産物である。また、絵は「私の手から、また私の意思から遠く離れたもの」、または「私自身が描いたものでありながら、同時に私の論理や理解の範囲を超えたもの」になる。肖像画そのものには意思があり、作者としての「私」は、イメージの創出者というより、むしろイメージや色彩の内在的な要求に応じるただの一つの通過物ではないのである。

ここで、他者（シナモン）の物語に巻き込まれ、行動力のある女たちと、物語の設定としての「運命の流れ」に身を委ねる『ねじまき



鳥クロニクル』<sup>10</sup>における岡田亨、または他者（佐伯さん、ナカタさん）の行動に間接的に影響されたゆえに、自己認識ができ、第二の人生を獲得した『海辺のカフカ』<sup>11</sup>の主人公カフカ少年が想起される。「私」の受動性は、村上春樹の人物の典型的な特徴であり、彼らはやむを得ず何らかの出来事に巻き込まれていく。「私」がアイデアとしての「騎士団長」のガイドに導かれ、雨田の絵の中の人物になり、その絵の物語を遂行する。それによって、深層意識の世界への通路が開放され、「私」は自分への認識を深める。この事態からは、村上作品に頻繁に認められる、受動性から能動性が生まれてくることが読み取れる。重要なのが、その殺しの行為は本質的に、「私」の意思によって行われたのではなく、アイデアの要求に応じた結果だったということである。

「私」は雨田の絵に内在する暴力性を受け取り、自分の内部の暴力性をも呼び起こした。そして、その暴力性を制御する方法、または開始した絵の創作を完結する方法を求めるがゆえに、「私」は「騎士団長」を殺すことを体験しなければならなかった。その暴力の殺人を演ずることによって、「私」自身の潜在意識の世界に入る。そして、そこに入って、「私」はもう一つの作品「顔のない男の肖像」を描かなければならなかった。「白いスバル・フォレスターの男」、そして「顔のない男」、彼らは「私」の内部にある「私」ではない「私」、「私」の内なる他者である。「私」は絵を描くことを通して、自分の暴力性、自分の中にある自分自身も触れなかった暗部を探索し続けている。内田康は、「もし『白いスバル・フォレスターの男』が『私』の内なる「悪」に関わるとすれば、『私』はこの時、『ドン・ジョバンニ』を耳にしながら、劇中の主人公の如く〈父殺し〉が否応なく抱え持ってしまう自らの暴力的邪悪さを、キャンバスの上に引き出しつつあった、とは言えないだろうか」<sup>12</sup>と、〈父殺し〉の論理を解釈に持ち込み、「私」の絵を「私」の内面にある暴力性の解放とみなす。「私」の表現行為は確かにそのような側面がある。また、「私」にまつわる「悪」の問題は大きいかもしれない。ただし、「私」の創作はいわゆる〈父殺し〉の欲求に由来するのではなく、「私」の自己反省であると言わざるを得ない。そして、詳しくは後述に譲るが、今まで論じら

れていない、まりえの肖像画を描くときに現れた、「私」にある「善」は、見逃すことのできないものである。

### 3 表現不可能性、「私」の挫折

雨田の絵「騎士団長殺し」の受容をきっかけとして、「私」には肖像画のスタイルの変容が発生した。その変容に伴い、老練な肖像画家「私」にとっては、顔を描くことが意外性・偶然性を持つようになり、困難になってしまった。では、「私」が創作に復帰することを決めてから描いた絵の内容を見よう。最初に描いた作品「免色の肖像」は、社会的人格の背後にある「本当の顔」、「免色という人間」の発見にかかわるものである。それを描く過程においては、肖像画を描くことにおいて、社会的人格というマスクによって駆逐された「顔」が発見され、救済されることが強調されている。対象の人格、免色渉という人間のありようはどのような内実のものであれ、作者「私」は何ひとつ知らない。だが、「私」の表現行為において、それらは統合され、顕在化されて、そしてキャンバスの上に再現することが、「私」にはできる。

「彼はその絵の中で呼吸をしている。彼の抱える謎さえもが、そのままそこにあった」と、「私」は「免色の肖像画」の完成品に満足したようだ。その絵はどのような見地から見ても、いわゆる「肖像画」ではなかったのだが、しかし「私」は免色という人間の外見を描くことを創作目的とはしていないし、それは免色渉という存在を「絵画的に、画面に浮かび上がらせること」に成功していると「私」は自信を持っている。免色もこのような理念で作られた肖像に好意を示し、「私」の才能を称賛した。「免色の肖像」が完成した後に、「私」は「秋川まりえの肖像」の創作に没頭した。その絵は、生きている人間の生きている顔を本当の姿のまま再現することを最終目標とした

ものになった。「私」の物語は、創作論・表現論を内包している。

これに関して、清水良典は「これが画家を主人公とし、いわば絵を借りて創作行為のプロセスや意図を綿密に追跡するという、一種のメタ小説的なモチーフを持っている」<sup>13</sup>と述べる。『私』には特異な能力があった。肖像画を描くために会った人物から、潜んでいる本質を直観的に描き出す能力である。実物そっくりに外見をリアルに再現するのではなく、隠れた本質——いわば表層の形体の奥底の『アイデア』を察知し、それを絵の形体に表現できる才能の持ち主であることが、この物語の主人公たる理由であるといっている<sup>14</sup>と清水は言う。この小説を「私」の創作に関するものとみなした清水の読解は適切なものだが、「私」の創作過程を具体的に検討せずに、その創作の意義を「暴力性を統御する『アイデア』として形にすること」、および「人間の魂の深部を探求すること」といった観念に帰結する論は結局、単なる作品内容の反復ではないだろうか。

「私」が秋川まりえと「白いスバル・フォレストターの男」の肖像画を作る時に、実際にどのような出来事が起きたのか、その二つの絵がなぜ未完成であったのかについての考察は進んでいないと言わざるをえない。物語の細部は、より深い理解を呼びかけている。「私」にとって肖像画を描くことは、対象の人間の姿をキャンバスの上に「立体的に」移し替えること、または対象の中の物語を受け取ることである。「ただ相手の姿かたちをそのまま絵にすればいいというものではない。そこにはある種の「物語」が必要とされていた」と「私」は「肖像画」の方法論についていろいろ模索していき、そのような「物語を見出す」ことが自分の芸術家としての生涯にとって、大事な再出発になるに違いないと「私」は考えていた。

「私」が描こうとしたのは、まりえの内部の生き生きとした「何か」である。「私」の表現行為は、まりえの「何か」によって触発された。その「何か」は、村上春樹作品の中で頻繁に出ている用語であって、それはつまり人間精神や内面の生命力といった、語りえないも

の、表現することが不可能であるものを指している。そしてそれは、W・イーザーが言う「空白」・「空所」(blank)の概念に近いものと考えられる。イーザーの作用美学<sup>15</sup>によれば、空所とは意味の空白形式であって、その空白は受容者に構成行為を起こさせたり、生産行為を誘導したりする機能を有する。未知の「空白」の触発を起源として、物語を作ること、これはまさに、「私」の創作過程である。

ところで、「秋川まりえの肖像」は、完成作にはならなかった。最終的な一連の技術的な仕上げをすれば絵が完成する段階に、ほとんど完成に近い状態に到達したが、「私」は結局、それを完成させなかった。その絵は、「秋川まりえという十三歳の美しい少女の姿が生き生きと鮮やかに浮かび上がってくるはず」の、自分が「これまでに描いた絵の中では、もつとも得心のいく作品になるかもしれない」と「私」は誇りさえを感じた。だが、「私」がその絵を完成させることはあるまい」と「私」は思い始め、仕方なく絵の完成を放棄した。「私」はまりえの肖像画を完成させなかったこと、その諦めには、「私」が追求した表現、または肖像画そのものに含まれている困難さと、「私」が肖像画を描く行為に潜んでいる侵略性と破壊性を恐れているとの二つの理由がある。

肖像を描くことは、時間の流れを中断させ、対象の中で顔を発見し、それに改変を与えたり、一つの画像に固着させたりすること、または生きている人間の姿、生きている顔を再現し、物語をつくることである。そして、表現することはつまり征服することであって、暴力性をはらんでいる。「私」の躊躇は、表現そのものの問題、肖像画の難点と、肖像を描く行為に内在する矛盾性やパラドックスに帰結する。秋川まりえの「何か」||かけがえのない内面の質、つまり「私」が表現しようとした、生きている顔を描くことは、それへの破壊となるのではないかと「私」は躊躇した。彼女のその「何か」への表現を完成させるために、その表現行為を完成しない状態で停止しなければならぬ。そしてその貴重な「何か」を護るために、その絵は未完成のままに留めておかなくてはならない。「私」はそのような大切なことが分かってきたのである。「私」の善良さと誠実さのゆえに、「秋川まりえの肖像」の完成を諦めた。

「私」はまりえを描くために、または彼女を守るためには、描かないことを決めるしかなかった。肖像画の創作は常に、主体の核心に到達する前景を約束するのだが、すぐにその過程において失望と諦念が現れてくる。生きている顔、「私」が描きたいその「熱源のようなもの」は、絵の表面を掴んで浮き上がってくることができなからである。「私」のロマン主義的な理想、すなわち肖像画を通して人間の内面⇨精神的な質を捉えるという決意がいろいろ語られたのだが、「私」が肖像画の困難性と、表現することの暴力性をはつきり意識した途端、「私」の肖像画の理想は永遠に実現できないものになる。

内田康によれば、「白いスバル・フォレスターの男」の肖像画を作るとは、「悪」をめぐる問題系は自己の内面へと闘争の場を移し、こうした〈悪〉と向き合うことによって、主人公はようやくその超克の契機を掴むに至った」過程であり、『私』は、自己の『内側にある深い暗闇に、昔からずっと住まっている』『邪悪なる父』の存在を認め得たからこそ、『父になること』の覚悟を決め、妻のユズをも回復できた」と内田<sup>16</sup>は言う。つまり、「私」の表現行為は「悪」や「邪悪な父」への超克を意味する。だが、「私」は「超克」に成功したのだろうか。「秋川まりえの肖像」のみならず、「白いスバル・フォレスターの男」も完成できなかったのではなからうか。

私を絵にするんじゃない、と私は自分自身に向かって命じていた。私は壁にかかった鏡の中の自分に向かって、激しく人差し指を突き立てていた。私をこれ以上絵にするんじゃない！

そこで私ははつと夢から覚めた。そして私は自分がそのとき、あの海辺の町のラブホテルのベッドで、何をいちばん恐れていたのかに思い当たった。私は自分がその女（名前も知らない若い女）を最後の瞬間に本当に絞め殺してしまうのではないかと、心の底で恐れていたのだ。「ふり」をするだけでいいの」と彼女は言った。しかしそれだけでは済まないかもしれない。ふりだけでは終わら

ないかもしれない。そしてそのふり、だけでは終わらない要因は、私自身の中にあった。

**ぼくもぼくのことを理解できればと思う。でもそれは簡単なことじゃない。**

それは私が秋川まりえに向かって口にした言葉だった。私はタオルで身体の汗を拭きながらそのことを思い出した。

「私をこれ以上絵にするんじゃない」は、「白いスバル・フォレスターの男」の言葉である。「私」の主体が絵を描くことにおいて、その男に同一化していく。「白いスバル・フォレスターの男」の表現不可能性は、まりえを描くときに現れた顔の表現不可能性の問題ではなく、自己表現の不可能性の問題である。つまり、「白いスバル・フォレスターの男」を描くときに、「私」は常に制御することができない状態に陥ってしまい、自分の暴力行為に関する記憶が「私」に襲い掛かってくる。その男を描くことで、肖像画をモチーフにした、新しいオリジナルのスタイルを自分は掴みつつあるかもしれないと「私」は思っていたが、それも「秋川まりえの肖像」と同じように完成できないままに放置された。

小説の中で「私」が描いた絵は、いずれも肖像画として描き始められたが、結果的に肖像画とはまったく違ったものになってしまった。にもかかわらず、それは「顔」を描くものであり、本質的にはポートレートなのである。ただし、「白いスバル・フォレスターの男の肖像」は、「私」の真の試練であった。それは、空白 (blank) を描くというより、「空虚」・「虚無」 (void) を描くこととなる。語りえないものを理解するために創造に駆け込むのではなく、それは「私」が自分自身への反省、自分の中に潜んでいる空虚極まるもの＝暴力性を表現によって捕捉する、もしくは脱神秘化する試みである。その男の内面が堅い謎に包まれており、「私」はどうしてもアクセスすることができなかった。

肖像を描くことは顔を征服することであるのならば、「私」は「白いスバル・フォレスターの男」の顔を征服できなかった。顔が画像に顕現された瞬間は、顔が顔ではなくなり、消滅する時である。「白いスバル・フォレスターの男」の存在が一つの画像に完成させられることを、そして自らの姿が画像として固定することを拒否していた。「私」は、その男をその闇の中から引きずり出すこと、彼の顔を描くことが、いつか成し遂げなくてはならないことだと判断した。だが、「ぼくもぼくのが理解できればと思う。でもそれは簡単なことじゃない」と「私」は嘆き、「白いスバル・フォレスターの男」、および自分自身の中にある暴力的な要素が制御不可能、表現不可能であるという現実には直面したために、創作を断念した。

「私」はやがて、失踪した秋川まりえの居場所を探すために、騎士団長の言う「諸君が諸君自身に出会うことができる場所」に行かなければならなかったことになる。「私」の異界体験について、河合俊雄によると、それは「私」が「死に接近」することを意味しており、「小説における意識と存在のゼロポイント」である。また、「けれども死に接する存在のゼロポイントに到達したからこそ、そこから先への反転が生じてくる」と河合は述べ、それと関連して、この作品で強調されている「無」は、「単に否定的だけではなく、究極の無からは肯定への反転が生じる」と河合は言う。しかし物語の中では、そのような「肯定への反転」が起きたのだろうか。「私」は自分の内部にある「無」に恐怖を覚えて、それを制御しようとしたのが事実なのではなからうか。

その異界の中で、「私」は「無」としての「顔のない男」に出会い、彼の肖像画を作ると約束した。異界にある川を渡った後に、「私」は「顔のない男」が私自身の中に存在している自分自身であり、あの自分を監視し続ける「白いスバル・フォレスターの男」でもあるという真相を知った。そのもう一人の自分自身は、何もかも分かっているような者であって、「私」を導いて、暴行を行わせ、「私」自身の心の暗い深淵を覗き見させた。その他者としての「私」は、神秘的で、「私」の内面の深層に隠しており、「私」に命令を下し、「私」の

表現行為を阻害する。そのもう一人の自己のゆえに、「私」の創作も人生も完全に行き詰ってしまった。

#### 4 「無」の肖像を描く「私」

「私」が秋川まりえの肖像を描くのは、免色に依頼されたからである。免色がなぜ秋川の肖像画が入手したいかという点、その肖像画の中で自分の娘の面影を確かめたいという理由であった。それ以外に、免色には生き生きした「顔」が不在となってしまう、彼はそれゆえに秋川まりえを自己回復の可能性と見なし、彼女を通して自分自身の欠如を埋めようとしたのである。だからこそ、免色は「私」が彼の欠如を「発見」したことに感激し、「私」の描いた彼の肖像画を重宝したわけである。この「顔」の不在と欠如は、「私」に生じた創作の枯渇、「私」における「顔」の不可触性に由来する挫折とはつながっており、いわゆる自己表象の危機と思われる。「私」は免色と同じように、失われた「顔」を求めようと思っていた。

芸術家としての「私」は、絵を描くことによって喪失された「顔」、人生から駆逐されたパーソナリティを救済しようという動機から、自分のスタイルを改変し、以前と全く違う絵作を描きはじめた。ただし、前述したように、「私」は結局〈無〉を描くことに失敗してしまった。「私」の失敗に関して、先行論においては多く言及されている。例えば、山根由美恵<sup>18</sup>によれば、この作品の主人公の態度や解釈を読者に委ねる構造は、ある種の責任逃避になっており、そのような逃避は貴重な「深い歴史的背景」を浪費してしまっている。山根は、主人公「私」が「闇」を避け続けること、およびネガティブな部分が展開せずに物語が収束するという構造によって、貴重な歴史的題材が壊されているという観点から、「この小説の試みは成功してはいないと考える」と論じたのである。



また、杉田俊介<sup>19</sup>は、「二人は和解し夫婦をやり直す、和解によって決着の付き損ねてしまったものがある」と述べる。これは山根の論文と同様の、結末を偽りの調和と見做して批判する論旨である。杉田の論考では、『私』は、騎士団長を殺したことに匹敵する決定的な暴力を振るっていることだ。すなわち『私』は、旅行中に淫靡な夢の中で邪悪な夢魔と化し、眠ったままのユズを強姦したのである。想像の中のレイプによってユズは受胎し、子どもの室が生まれる。『私』は妻殺しの殺意を、子どもを産み育てるという経験へとアレゴリカルに書き換えたのだとも言える」とも論じられている。

しかし、「私」は本当に「闇を避け続ける」人物だったのだろうか。「私」の暴力性と作品の結末は、そのまま単純に理解して良いものだろうか。本作品の結末がハッピーエンドと言えるものなのかという問題を含めて、「私」が「騎士団長」を刺殺した事件と「私」の挫折の意味については、より一層の検討が必要になる。「私」の「騎士団長殺し」の行為は先行研究の一つの中心的な問題点になっている。清水良典<sup>20</sup>によれば、それは村上春樹が執着している「父殺し」行為、すなわち村上と「父」なるものとの積年の葛藤への決着として見做される。雨田具彦は、絵から力を受け継いだ「私」にとって「潜在的」な「父」なるものになり、「私」の殺しの行動は、「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」ということである。

清水と同様に、津田保夫<sup>21</sup>も騎士団長を殺す行為を「父殺し」と見なしている。跡上史郎<sup>22</sup>による、村上春樹の「壁と卵」スピーチと結びつけて、「私」の刺殺しの行為を、「悪の打倒の名目のもとになされる邪悪なる父の刺殺」、および「世界救済のための法のための戦い」として理解する論考もある。多くの先行論においては、「私」の善悪を判断することから作品を解釈することが行われている。しかしむしろ作中人物の行為を検討する際に、作家の実人生と言論の作品解釈への影響をできる限り減らし、物語におけるその行為の意味と必然性

を見るということが、本作品の研究にとって必要なのではないだろうか。雨田と「私」の関係を考慮せずに考えると、騎士団長の刺殺しはすなわち、「アイデア」殺しなのであって、その「アイデア」殺しは異界参入のための行為である。

「アイデア」を殺すことにより、「メタファーの通路」が開かれ、深層意識の世界、すなわち「メタファー」の世界に入ることができるようになる。「私」はただ「アイデア」に導かれ、異界に入るために刺殺を実行したのではないだろうか。では、「アイデア」はなぜ殺されねばならなかったのだろうか。「アイデア」は本作品では、物事の本質という意味において使われている。ただし、「アイデア」と「メタファー」の本来の意味と、作品の文脈における意味との間には齟齬があるように思われる。何よりもまず、「アイデア」と「メタファー」は一つの登場人物の名前にもなっている。また、言葉の意味も、本来の概念の意味とかなり違っている。

中村三春<sup>23</sup>によれば、「メタファー」は『海辺のカフカ』物語の中心構造を成すものであり、ものごとの間のつながりを指すものである。「メタファー」とは、相互に関係し依存し合っている事象の繋がりのこと」、および「現実とは異なる、距離・飛躍を伴う関係性、それがメタファーである」ということである。また、『騎士団長殺し』における「メタファー」という用語は、『海辺のカフカ』の中の「メタファー」とは同じ意味で取り上げられており、「メタファー」概念の本来の意味から逸脱していると、中村は指摘する。しかし厳密に言うならば、「メタファー」のみならず、用語「アイデア」にも意味のずれが見られる。「騎士団長」の説明において、「アイデア」は、「他者に認識されること」によって初めてアイデアとして成立し、それなりの形状を身につけもする」ものであり、「形状はもちろん便宜的な借り物にすぎない」ものになる。

「他者による認識のないところに存在し得ない」もの、または「他者の認識によってはじめて成立する」もの、本作品において「アイデア」は、このように解釈される。これはプラトンの「アイデア」概念の本来の意味とは、同じものではないと言わなければならない。プラトン

研究者のミヒヤエル・エルラー<sup>24</sup>が言うように、「アイデアは感覚によって知覚可能な現象界のうちにある現れに属してはいない」真実在であって、「プラトンのアイデアでは、物事に内在的な概念や、われわれが自分たち自身で作る構想が重要になる」とは決してなく、真に実在する対象が重要である。その対象に人間の認識は努力をもって、わずかずつにはあるが、最後にはかなり近づくことができるのである」と、「アイデア」は人間の認識に依存しない超越的な普遍者である。

「アイデア」を殺すことは、深層意識の世界、「メタファー」の世界に入ることの条件である。その行為は、「アイデア」つまり、高次的なもの、もしくは崇高な本質や存在者を否定し、深層意識の領域を自己認識の終極として積極的に捉えろという観念を表している。この点は、超越的な存在を肯定する『1Q84』とは根本的に違っている。「私」の異界巡りは、『1Q84』の前に刊行された『海辺のカフカ』と同質であり、他者同士が混在、または他者と自己が同一となる深層意識の世界において、自分自身を認識しようとする行動と考えられる。村上春樹の様式としての深層意識を探索することへの執着が体現されている。そのあらゆる人物・事象は相互関連しており、互いに置換することが随時行われている場所では、他者としての自分、つまり「顔のない男」に出会うことができないのである。

「顔のない男」とは何か。それは深層意識における「私」の〈二重メタファー〉である。何らかの存在の副本としての「メタファー」から、再び副本となるもの、つまり二重の「メタファー」を作ること、あるいは鏡像の鏡像を作ること、これが〈二重メタファー〉の形成原理である。その世界にいる人物たちは、誰にもなることのできる者、いかなるイメージや人格や想像も通過することのできる存在であると同時に、誰でもない、何物でもない空虚な存在でもある。そして、「顔のない男」は、「私」の深層に潜んでいるにはならない顔、潜在的なイメージのインタフェースとしての顔、物理的な身体の干渉なしで、いかなる外部からも分離している顔として理解できる。ここで、物語の冒頭部に書かれている、「私」が鏡を越して鏡像ですらない、「無」しての自分を覗いているシーンが想起される。「私」が離婚

中の妻ユズの電話を切ってから、洗面所に行つて、鏡を眺めている時に、「鏡で見る自分」について考えている場面である。

「鏡に見える自分はただの物理的な反射に過ぎないと彼女は言った。でもそこに映っている私の顔は、どこかで二つに枝分かれしてしまった自分の、仮想的な片割れに過ぎないように見えた。そこにいるのは、私が選択しなかった方の自分だった。それは物理的な反射ですらなかった」と「私」は考える。「顔のない男」はまさに、過去から「私」とすでに馴染みになった、「物理的な反射ですらなかった」自分、「選択しなかった方」の自分なのである。そのもう一人の自分自身を統御しようと、「私」はずっと努力していた。また、真摯に自分の内部にある「闇」、潜在意識に潜んでいる「闇」に向かったからこそ、「私」は挫折したのである。その「顔のない男」の肖像、深層意識における自分自身が描けない限り、「私」は永久に失敗・彷徨の局面に置かれる。本作品の核心は、「私」の自己表現の追求とその可能性である。

小説の結末では、「白いスバル・フォレスターの男」が未完成のまま、雨田の「騎士団長殺し」と一緒に焼失した。その後、「私」はいつか自分がより確固とした人間になったら、もう一度その肖像画、自分にとつての「騎士団長殺し」を描くことに挑戦すると決心を語った。これからも「私」は、自分の「騎士団長殺し」が描けること、絵を描くことによって自分の内部の暴力を統御することを夢想し続けるだろう。末尾において、語り手は「私」の特別な「信じる力」を強調し、物語に暫定的な締めくくりを与えた。しかし、信じるからといって、自己表象の問題は解決できるとは限らないだろう。他方、免色についての語り、つまり「二つの可能性を天秤にかけ、その終ることのない微妙な振幅の中に自己の存在意味を見出」すことは、より信憑性のある生き方になるかもしれない。

本作品では、表現行為は自己の中に潜んでいる暴力の制御と結び付けられている。「私」は自分を省察し続け、無意識の中にある暴力、人を駆使することのできる無益で虚無な暴力を、または真の自己表現の方法を追究していた。「私」は最終的に、自分には、二つの可能性

のバランスの上に自分の人生を成り立たせると言う「面倒な企み」に挑戦する必要はないと言うのだが、「私」はすでにそのような人生を  
生きている。「私」は「顔のない男」、つまりもう一人の自分と契約し、「顔のない男」が契約のしるしとした小さなペンギンのように、こ  
れからもずっと無と有の間に彷徨って生きていく。そのもう一人の自己の凝視を浴びながら、「私」は「無」の肖像が描ける日の到来を待  
ち続ける。『騎士団長殺し』は最終的に、未来志向の小説である。また、「私」に潜んでいるさまざまな解決できそうにないパラドックス・  
矛盾性はそのまま芸術として残されていく。「無」の肖像を描くことはいかに可能なのか、これは読者の解答を要請している、物語が投げ  
た問いなのかもしれない。

## 注

- 1 『騎士団長殺し』、書き下ろし作品。単行本初版『騎士団長殺し』（第1部「顕れるアイデア編」・第2部「遷ろうメタファー編」）は、  
二〇一七年二月に新潮社より刊行された。引用テキストは、『騎士団長殺し』（新潮社、二〇一七年二月）による。引用文中、傍点と  
太字は原文のままである。
- 2 村上春樹『1Q84』BOOK3（新潮社、二〇一〇年四月）。
- 3 小山鉄郎『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』、『文學界』、二〇一七年五月）。
- 4 津田保夫「村上春樹の『騎士団長殺し』におけるアイデアとメタファー」、『言語文化共同研究プロジェクト』、二〇二〇年七月）。
- 5 山根由美恵「村上春樹『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』、二〇一八年十二月）。
- 6 杉田俊介『騎士団長殺し』論（『すばる』、二〇一七年五月）。

- 7 清水良典「自画像と『父』なるもの 村上春樹『騎士団長殺し』論」(『群像』、二〇一七年五月)。
- 8 跡上史郎「かひがひしからぬ「諸君」 世界模型としての村上春樹『騎士団長殺し』」(『近代文学試論』、二〇一八年二月)。
- 9 河合俊雄「『騎士団長殺し』における絵画の鎮魂とリアリティ」(『新潮』、二〇一七年七月)。
- 10 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』(『村上春樹全作品 1990～2000』四、講談社、二〇〇三年五月)。
- 11 村上春樹『海辺のカフカ』上巻・下巻(新潮社、二〇〇二年九月)。
- 12 内田康「(父なるもの)の断絶と継承の狭間で 村上春樹『騎士団長殺し』と、(父殺し)のその先」(『近代文学試論』、二〇一八年一月、四七ページ)。
- 13 清水良典前掲論文、四一ページ。
- 14 同前、四二ページ。
- 15 W・イーザー『行為としての読書』(嚮田収訳、岩波書店、一九八二年三月)。
- 16 内田康前掲論文、四八ページ。
- 17 河合俊雄前掲論文、二六六ページ。
- 18 山根由美恵前掲論文、八〇ページ。
- 19 杉田俊介前掲論文、一一六ページ。
- 20 清水良典前掲論文、四六ページ。
- 21 津田保夫前掲論文、三二ページ。

- 22 跡上史郎前掲論文、一〇二ページ。
- 23 中村三春「逸脱するメタファー―村上春樹の／による修辞学―」(二〇二二年第一〇回村上春樹国際シンポジウム、『村上春樹文学における「逸脱」 予稿集』、四ページ、一二ページ)。
- 24 ミヒャエル・エルラー『知の教科書 プラトン』(三嶋輝夫、田中伸司、高橋雅人、茶谷直人訳、講談社、二〇一五年一〇月、二三六～二三八ページ)。

## 第二部

村上春樹の物語創作の研究

——村上の「物語」、その起源と様式——



## 第六章 村上春樹の物語創作と翻訳——『グレート・ギャツビー』を中心として——

はじめに

村上春樹は小説家であると同時に、多産な翻訳者でもある。一九七九年に『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年七月）で群像新人文学賞を受賞してデビューした二ヶ月後には、翻訳の活動をも開始した。『カイエ』一九七九年八月号に掲載されたスコット・フィッツジェラルドの短編『哀しみの孔雀』が、最初の翻訳作品である。「小説書くより翻訳してたほうが楽しい。最初に『風の歌を聴け』という小説を書いて『群像』新人賞をとって何がうれしかったかというところ、これで翻訳が思う存分できるということでした。だからすぐにフィッツジェラルドを訳したんですよ」と、村上は翻訳への熱情を語っている。一九八一年五月、中央公論社より翻訳書『マイ・ロスト・シティー フィッツジェラルド作品集』が刊行され、二年後にレイモンド・カーヴアー作品集『ぼくが電話をかけている場所』（中央公論社、一九八三年七月）が出された。

二〇〇三年以降、村上は小説の創作と並行して、アメリカ文学の新訳を行い続けている。二〇〇三年に刊行されたサリンジャー長編の新訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（白水社、二〇〇三年四月）を皮切りに、村上はフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』（中央公論社、二〇〇六年十一月）、レイモンド・チャンドラーの『ロング・グッドバイ』（早川書房、二〇〇七年三月）、トルーマン・カポーティの『ティファニーで朝食を』（新潮社、二〇〇八年二月）、チャンドラーの『さよなら、愛しい人』（早川書房、二〇〇九年四月）、『リトル・シスター』（早川書房、二〇一〇年十二月）、『大いなる眠り』（早川書房、二〇一二年十二月）、『高い窓』（早川書房、二〇一四年十二月）、『プレイバック』（早川書房、二〇一六年十二月）などを翻訳した。実際にそれらの訳本を読むと分かることだ

が、村上の翻訳は、忠実であると同時に流暢で分かりやすい日本語の文章になっている。

村上自身がいつも言っている<sup>3</sup>ように、翻訳は彼の文学の師であって、彼は英文学翻訳を通して、文章について、優れた文章の仕組みや原理なるものを学んだのである。本論文は、村上翻訳のフィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』<sup>4</sup>を題材にして、野崎訳『グレート・ギャツビー』<sup>5</sup>との比較を行いながら、村上翻訳の水準を評価し、村上の翻訳にはどのような特徴があるのかを見ていく。また、翻訳作品とはいえ、村上の翻訳は「村上的」な文章と思われる特質を体现している。そのような文章の特質への考察を踏まえて、村上文体の特徴を整理し、村上文体の魅力はどのようなものなのか、村上文体の原点である『風の歌を聴け』の創作過程を見て、村上文章の精髓を突き止める。その上で、村上文体が「翻訳文体」と言われていることの意味、夏目漱石や志賀直哉などの近現代文学者たちの「翻訳文体」、および日本近現代文学と近現代日本語の「翻訳」にかかわる歴史に触れながら、村上の「新しい文体」の生成を総合的に評価する。

## 1 フィッツジェラルドの文体と翻訳の困難性

スコット・フィッツジェラルドの代表作、またはアメリカ文学の最高峰の一つと評価されうる『グレート・ギャツビー』<sup>6</sup>は一九二五年四月に出版された。

Nicolas Tredell<sup>7</sup>の評価によると、フィッツジェラルドは「ギャツビー」という「アメリカ神話」を作った伝説の作家と評される者であり、享楽と冒険と敗北の「ジャズ・エイジ」と呼ばれるアメリカの一九二〇年代を象徴している人物である。Tredellによれば、『ギャツ

『ビー』はフィッツジェラルドの最もポピュラーかつ有力な小説であり続けており、無限の解釈を生み出すことのできる芸術作品である。そして、この作家の言語は、多様な情報源から生まれた複合的な産物であって、ロマンティックな詩、聖書とキリスト教的な談話、ジェームス・ジョイスのモダニズム散文、一九二〇年代アメリカのスラングといった「ロマンティックなモダニズム」の特徴を持つ言葉が、『ギャツビー』のリソースとなったとTredellは述べる。彼によれば、T・S・エリオットなどのモダニスト作家から深い影響を受けたフィッツジェラルドは、『ギャツビー』の中で、モダニズムの言語を使いながら、二〇世紀のロマン主義を更新する有意性に富んだ文章を作った。

フィッツジェラルドのロマン主義に関して、Robert Ornstein<sup>8</sup>は、初期作品の中にあるロマンティックな衝動やナイーブな感覚が、アイロニックな洞察に覆い隠されたゆえに減損され、『ギャツビー』の魅力がまさに、作家の風刺的でありながらロマンティックでもある混合的な気質に由来すると言う。Ornsteinによると、『ギャツビー』の語り手ニックにおいて、フィッツジェラルドの成熟した認識法、つまり常に相対立する観念や存在を同時に受け入れることが現れた。これは、フィッツジェラルドの文体を「二重性の文体 (dualistic style)」と定義する田坂崇の論点と共通している。

田坂は、主人公ニックの発想法に着眼し、その後「このような心の在り方、物の見方、すなわちある対象を内と外から同時に眺められ、それらに魅せられると同時に反撥をも感じるというアンビヴァレントな態度、いふなれば極めてデリケートでかつ重要な、この視点の二重性はニックの人生に対する態度にとどまらず、フィッツジェラルドの発想法に密接につながっているこの作品の語り方に潜んでいる」という文体の二重性に辿り着いた。田坂は、フィッツジェラルドは口語文体を用いた同時代の作家ヘミングウェイと違って、ロマン派の詩の言語を小説に持ち込もうとした作家であったと述べ、フィッツジェラルド文体の根本的な特性、または作家の基本的な認識。パタ

ーンを、「相対立する概念の結合から生まれる」「二重の文体」と評価したのである。

その二重性の文体は、機知に富んだ文章を書く作家の思索的な性格と切り離せない。Nicole Guéin<sup>10</sup>によれば、フィッツジェラルドの物語戦略は超越的かつ普遍的なテーマや、人間の本質に関する深い哲学的な追究とつながっており、彼の叙述のプロセスは、長年にわたって言及されている、人間存在に関する形而上学的なジレンマを喚起させるイメージやコンセプトに拠っている。いわゆる「アメリカン・ドリーム」ではなく、作家の超越的なものと普遍的なものへの関心が『ギャツビー』の精髓であるとGuéinは言う。Nicolas Tredell<sup>11</sup>も、ニックが常に思慮深く物事の外見と本当の現実の弁別を行う一種の哲学者気質のナレーターであり、不条理な世界に意味を掴もうとし、分析と調査を遂行する実存主義者でもあると述べる。また、Tredellによると、ギャツビーのプラトニズム的な理想主義から、ジョーダン・ベイカーの普遍的な懐疑主義まで、様々な哲学の立場が登場しており、ニックの相対主義に伴った苦悩は、本作品がポストモダニズムの先駆と評価される理由となる。

ポストモダニズムや相対主義にかかわる性質と関連して、Elisabeth Bouzonviller<sup>12</sup>はフィッツジェラルド作品から「空白の美学」という様式を見出した。Bouzonvillerによると、フィッツジェラルドは正確な解答を対象に与えることを拒否するゆえに人間存在の深い領域に到達し得た作家であって、言葉が人の欠陥・欠如を補完するものと彼は思うため、虚無から壮大な作品を生み出すことができた。『ギャツビー』の末尾“*So they beat on*”から始まる一節が示しているように、フィッツジェラルド作品の人物たちが、常に新しい場所に移動する者、再出発を渴望する者であると同時に、永遠に中間地帯・余白の場所に閉じ込まれたままに生きる存在でもあるとBouzonvillerは言う。これは、宮脇俊文<sup>13</sup>の「浮浪者」という読解を想起させる。宮脇は、作中人物の「一ヶ所に根を下ろすことなく、常に流動的に動き回っている」状況、彼らの「あちこちを落ち着きなくさまよっていた」生活様式から、『ギャツビー』の背景となる時代の特徴、つま

り「人々はますます落ち着きを失い、どこか浮遊するような感覚に支配されていた」という時代状況を読み取った。

人間の心の複雑さと不一致に鋭敏なフィッツジェラルドは、イデオロギーや観念への観察と判断に優れている。Marius Bewley<sup>4</sup>は『ギヤツビー』の分析を通して、フィッツジェラルド作品から見られる、アメリカ体験と「アメリカン・ドリーム」に関する批判的な性格を明らかにする。『ギヤツビー』が「アメリカン・ドリーム」にまつわる問題を凝縮的に体現した作品であり、ギヤツビーの悲劇を通して「アメリカン・ドリーム」にある根本的な歪みが暴露されたとBewleyは述べ、この作品を、アメリカ文学の中でもっとも壊滅的で威力のあるクリティシズム・批判性を提供したものと評価した。Robert Ornstein<sup>15</sup>も、『ギヤツビー』が単なる「ジャズ・エイジ」の年代記ではなく、腐敗した社会にあるナイーブな「アメリカン・ドリーム」への裏切りでもあるという読解を示した。

『グレート・ギヤツビー』の、日本語への最初の翻訳者は野崎孝（『偉大なるギヤツビー』、研究社、一九五七年一月）と、大貫三郎（『華麗なるギヤツビー』、角川書店、一九五七年二月）である。アメリカ文学研究者の野崎は、その後数回にわたって作品タイトルとともに、テキストの翻訳も少しずつ改稿しており、『グレート・ギヤツビー』（新潮社、一九七四年七月）と『偉大なギヤツビー』（集英社、一九七九年一月、一九九四年一〇月）の三つのバージョンを発表した。それらの中で一九七四年版の『グレート・ギヤツビー』は日本語訳の定訳となつて、今も広く読み継がれている。野崎訳以外に、タイトルが『華麗なるギヤツビー』である橋本福男と守屋陽一の翻訳（早川書房、一九七四年六月；旺文社、一九七八年八月）は七〇年代に出版され、二〇〇〇年代に入ると、村上春樹訳と小川高義訳の『グレート・ギヤツビー』（中央公論新社、二〇〇六年十一月；光文社、二〇〇九年九月）が新しく出された。

『ギヤツビー』は、繊細で鋭い洞察力を有する語り、巧妙で精確な比喻表現、華麗で美しい情景描写を誇る、フィッツジェラルドにか書けない文章の集大成であり、英語文学の名作である。ただし、語り方に潜んでいる二重性、意味の不明瞭さ、流れている感覚、この

ような文体の特徴を持つがゆえに、フィッツジェラルドの翻訳は非常に難しい作業になっている。その従属節・述語の豊かさと過剰さ、語りの顕著な冗長性、または日本語使用者の不慣れな長文が頻出するがゆえに、翻訳者にとっては挑戦になる。特に、文体の特色とも言える冗長性によって、意味を捉えることが困難になり、語り手の言いたいことが長い言葉の連続の中に消えていく現象は、『ギャツビー』に散見され、翻訳作業の難易度を高める。例えば、第一章の冒頭部分にあるこの一節が挙げられる。語り手＝主人公のニックの叙述を通して、作品の中心人物ギャツビーが初めて出現する場面である。

Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction—Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the "creative temperament"—it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again. No—Gatsby turned out all right at the end; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and short-winded elations of men.

小説は語り手が過去の人生に発生した出来事を振り返り、自分自身の性格を反省する内容から始まる。ニックはここで、自省の途中で

徐々にギャツビーについての記憶を蘇らせ、その複雑な「友人」のパーソナリティを総合的に評価しようと深い思考の流れの中に沈んでいく。以上のテキストにある、Ifからmenまでの三つの長文は、従属節の構造が複雑である。言うまでもなく、日本語と英語では文法構造が異なるがゆえに、流暢な日本語訳を生み出すためには語順を調整する作業が必須になる。とりわけ、このようなフィッツジェラルドのテキストは、単に直訳すると、理解しがたい文章になってしまう。また、語り手のギャツビーに対する感情は重層的かつ流動的であって、語る中でギャツビーの相貌が時々刻々変化し続けているようである。このような、語り手の本意が長い言葉の連続の中に明確さを失っていくという文章の現象もまた、フィッツジェラルドの文体の特色なのだが、翻訳者がこれをどのような日本語に具体化するかが問題となる。ここで野崎訳『グレート・ギャツビー』のこの段落を見てみよう。

ただひとり、ギャツビー、この本にその名を冠したこの男だけは例外で、彼にはぼくもこうした反撥を感じなかった——ギャツビー、ぼくが心からの軽蔑を抱いているすべてのものを一身に体現しているような男。もしも間断なく演じ続けられた一連の演技の総体を個性と云ってよいならば、ギャツビーという人間には、何か絢爛とした個性があった。人生の希望に対する高感度の感受性というか、まるで、一万マイルも離れた所の地震さえ記録する複雑な機械と関連でもありそうな感じである。しかし、この感性は、「創造的素質」とやらそんな名称で呼ばれるあのよわよわしい感じやすさとは無縁のものだった——それは希望を見いだす非凡な才能であり、ぼくが他の人の中にはこれまで見たことがなく、これからも二度と見いだせそうにないような浪漫的気分だった。そうだ——最後に  
なってみれば、ギャツビーにはなんの問題もなかったのだ。むしろ、ギャツビーを食いものにしてきたもの、航跡に浮ぶ汚ない塵芥のようにギャツビーの夢の後に随っていたものに眼を奪われて、ぼくは、人間の悲しみや喜びが、あるいは実らずに潰え、あるいは

はかなく息絶える姿に対する関心を阻まれていたのだ。

原文の順序と構造が基本的にそのまま保たれた、きわめて忠実な翻訳とはいえ、読者にとってはなかなか共感が湧いてこない晦渋な文章になる。something gorgeous を「絢爛とした個性」に、romantic readiness を「浪漫的心情」に訳すのは、誤訳ではないのだが、抽象的な重い表現になってしまい、人物像の形成に悪影響を与えかねない。語り手ニックはギャツビーが「絢爛とした個性」の持ち主と思うわけがない。一般的な表現で反映すれば良いのである。訳者が自分の人物への観測をテキストに投影した状態だと考えられる。その理由は、その個々の述語の翻訳が、明らかにギャツビーを一種の威厳や権威のある偉大な形象として、誇示しているように見えるからである。このような誇示は、人物の魅力を引き出すどころか、逆に受容者に疎隔感や距離感を生じさせる。

また、長さと言語手の意図の不明瞭さゆえに、翻訳がむずかしい。No から men までの文は、野崎のように「ぼく」を主語として、文の意味を「ぼく」の被害に置き換えたことにより、原文が一番強調したいこと、つまりこの一文にある「あの人たち」（トム側の人々）の悪質さと、「ギャツビーにはなんの問題もなかった」との間の対比は消えてしまった。このような誤訳ではないが、良いとも言えない翻訳は、訳者の解釈が足りない翻訳と言えるだろう。翻訳の過程において、フィッツジェラルドの文章の持つ、出来事を総合的に記録するために生じてきた距離感の上に、言葉の異質性に由来するもう一層の距離感が付加されたのである。読者が読んでも、この人物のどこが魅力的なのか、物語のどこが面白いのかは分からないのである。

## 2 村上翻訳の特徴



翻訳者柴田勝二は村上春樹との対談の中で、フィッツジェラルドの翻訳は難しいことだが、普通の翻訳者が苦勞する箇所は、村上訳だとしつかりした訳文になる<sup>16</sup>、と述べたことがある。また、柴田によれば、村上訳が評価できる理由は、やはり文章が生きていることと、原文テキストの特徴としての距離感を希薄にしたことである。この節では、村上版『グレート・ギャツビー』の魅力への具体的な追究を試みる。まずは、ニックとギャツビーの初対面のシーンにおいて描かれているギャツビーの相貌が、村上版の中でどのように描かれているのかを見よう。

*He smiled understandingly—much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. It faced—or seemed to face—the whole external world for an instant, and then concentrated on you with an irresistible prejudice in your favor. It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey. Precisely at that point it vanished—and I was looking at an elegant young rough-neck, a year or two over thirty, whose elaborate formality of speech just missed being absurd. Some time before he introduced himself I'd got a strong impression that he was picking his words with care.*

彼はとりなすようににっこり微笑んだ。いや、それはとりなすなどという生やさしい代物ではなかった。まったくのところそれは、人に永劫の安堵を与えかねないほどの類い稀な微笑みだった。そんな微笑みには一生のあいだに、せいぜい四度か五度くらいしかお

目にかかれなはずだ。その微笑みは一瞬、外に広がる世界の全景とじかに向かい合う。あるいは向かい合ったかのように見える。それからぱつと相手一人に集中する。たとえ何があるうと、私はあなたの側につかないわけにはいかないのですよ、とでもいうみたいに。その微笑みは、あなたが「ここまででは理解してもらいたい」と求めるとおりに、あなたを理解してくれる。自らがこうあってほしいとあなたが望むとおりのかたちで、あなたを認めてくれる。あなたが相手に与えたいと思う最良の印象を、あなたは実際に与えることができたのだと、しつかり請け合ってくれる。そしてまさにそのポイントにおいて、微笑みは消える——今僕の目の前にいるのは、エレガントだがどこかに粗暴さのうかがえる一人の若い男である。三十をひとつか二つ超えたくらい。その念の入った丁寧な物言いは、危ういところで滑稽の域に達することを免れている。彼が名前を名乗る少し前から、この男はとても注意深く言葉を選んでしゃべっているなという強い印象があった。

He smiled understandingly が「彼はとりなすようににっこり微笑んだ」と訳され、野崎訳の「彼は深い理解のにじんだ微笑みを浮べた」と比べれば、その笑顔がどのようなものかをより視覚的に訴えるものである。そして、an elegant young rough-neck の訳、「エレガントだがどこかに粗暴さのうかがえる一人の若い男」は、原文の意味に沿った翻訳であり、語り手が表現したいギャツビーの雰囲気うまく捉えている。「外に広がる世界の全景とじかに向かい合う」と、「危ういところで滑稽の域に達することを免れている」というような、語彙の選択も重要な要素である。また、「その微笑みは一瞬、外に広がる世界の全景とじかに向かい合う。あるいは向かい合ったかのように見える。それからぱつと相手一人に集中する。たとえ何があるうと、私はあなたの側につかないわけにはいかないのですよ、とでもいうみたいに」においては構造の改変も見られる。

このような改変は、長文を翻訳する際に区切りが設置されたために、文章の分かりやすさ、読者の理解度が上がる。原文はわずか六セ  
ンテンスであるのに対して、村上訳のテキストは一五セテンスある。しかも、そのセテンスの分け方は巧妙である。その訳文は、原  
文の構造をそのまま保留した野崎版の「一瞬、永劫に続く全世界にむかつて微笑みかけ——あるいは微笑みかけるかに見えて——次の瞬  
間、相手の面上に集中し、あらがいがたい過分の好意をたたえて微笑むのだ」より良い。なぜなら、原文の意味に沿いながら、訳者は積  
極的に区切りを入れて、人物の動きの過程とその動きの細部から見られる含意を引き出したからである。

*and then his face broke into that radiant and understanding smile, as if we'd been in ecstatic caboots on that fact all the time* の翻訳、「そのあとで相  
好を崩し、例のすべてを了解するような留保なき笑みを浮かべた。まるで『我々はそのことをお互いに知りつつも口には出さず、いざと  
いうときのために大切にたっておいたんですよね』とでも言わんばかりに」に対しても言える。その村上訳の文章は、野崎版の「それか  
らにこやかに相好をくずし、最初からぼくたち二人の間ではひそかにその事実を認め合って悦に入っていたように、あの心得顔の微笑を  
浮かべた」よりは良い。積極的に長いセテンスに区切りを入れること、日本語に合わせるために必要な語彙をかぎ括弧に入れること、そ  
れらのアレンジにより流暢な日本語訳文が生まれたのである。文章構造のアレンジに関して、最後にもう一つの例を見よう。

*If that was true he must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream.  
He must have looked up at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose  
is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass. A new world, material without being real, where poor ghosts,  
breathing dreams like air, drifted fortuitously about...like that ashen, fantastic figure gliding toward him through the amorphous*

もしそうだとしたら、かつての温もりを持った世界が既に失われてしまったことを、彼は悟っていたに違いない。たったひとつの夢を胸に長く生きすぎたおかげで、ずいぶん高い代償を支払わなくてはならなかったと実感していたはずだ。彼は威嚇的な木の葉越しに、慣れぬ空を見上げたことだろう。そしてバラというものがどれほどグロテスクなものであるかを知り、生え揃っていない芝生にとって太陽の光がどれほど荒々しいものであるかを知って、ひとつ身震いしたことだろう。その新しい世界にあってはすべての中身が空疎であり、哀れな亡霊たちが空気のかわりに夢を呼吸し、たまさかの身としてあたりをさすらっていた……ちよどまとまりなく繁った木立を抜けて彼の方に忍び寄る、灰をかぶったような色合いの奇怪な人影のごとく。

三センテンスの英語の文章は、村上訳において五センテンスとなり、文章全体の長さは区切りが入れられたためにかなり伸ばされたのである。Ifからdreamまでの文は二つに分けられ、原文が含んでいる意味は、そのような区切りによって損なわれずに保たれ、精確な日本語の訳文に置き換えられた。そして、Heからgrassまでの文は非常に長いため、原文の構造をそのまま日本語に訳すと意味不明になるかもしれない。村上は、まずは二つの推測表現「だろう」でセンテンスを終えることで原文の根幹としてのHe mustの意味を保留した。それから、センテンスの分け方として、文の前半はギャツビーの身体的な動きに、後半は彼の精神活動になる。前半は短く、後半は細かい心理表現を含むため長くなる。ギャツビーが空を見上げて、荒涼たる心境が彼の中に生まれてくる過程を容易に読み取ることができると。語りの焦点の位置、およびその位置の移り変わりも翻訳によって顕在化されることで受容者が受け入れやすい訳文が作られたと考える。

る。

ここまで村上翻訳の特徴と良さを見てきたが、もちろん翻訳には絶対的な良し悪しが存在せず、村上の翻訳にも問題点がある。例えば、翻訳者自身のスタイルが翻訳作品の文章に烙印されてしまうということがある。村上が作家であることが要因になるのだが、翻訳者の存在感が強い翻訳には好感を持ちがたい受容者もいるのだろう。村上翻訳のレイモンド・カーヴァーに関して、千石英世<sup>17</sup>は「原文の泥臭さに比して、出来上がった日本語は洒落に過ぎるだろう」と指摘した。千石は「その異質さのゆえに、カーヴァーに真摯な関心を抱き、堅実な訳文を供給し続けてきた」と結論したが、『チーム』を『班』に、『ビタミン』を『栄養剤のセールス』と訳したのでは『村上春樹』にならない」と千石自身が述べるように、村上翻訳には、やはり前述した文章スタイルにかかわる問題がある。また、先駆としての野崎の翻訳がなければ、日本にいる人々は『ギャツビー』に触れることさえ難しかった。

### 3 村上春樹の物語創作の起源

村上版『グレート・ギャツビー』は、フィッツジェラルド作品へのきちんとした解釈を根底にした日本語訳である。ただし、この翻訳が真に特別なところは、原文の意味を忠実に訳すものでありながら、村上自身のスタイルをあらわにしたものであるということである。もちろん、村上の文章だという思いは感性的な判断である。実際には、「村上的」な文章はいつたいどのような文体なのか、または具体的にどのような性質を持つ文章が「村上的」と言えるのかといった問題は、重要な問題とは言え、未だに論じられていない。「村上的」な文章とは何か、まずは『ギャツビー』の一節への分析から見ていこう。

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter — tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther.... And one fine morning —

*So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.*

ギャツビーは緑の灯火を信じていた。年を追うごとに我々の前からどんどん遠のいていく、陶酔に満ちた未来を。それはあの日々我々の手からすり抜けていった。でもまだ大丈夫。明日はもっと速く走ろう。両腕をもっと先まで差し出そう。……そうすればある晴れた朝に——

だからこそ我々は、前へ前へと進み続けるのだ。流れに立ち向かうボートのように、絶え間なく過去へと押し戻されながらも。

これは小説の末尾にある一文である。原文のテキストの精髓とも言うべき、語り手の心象の流動性が精確に反映された。また、このテキストは確かに「村上」的な文章と感じさせる。この訳文の特徴として、注目すべきポイントは二つある。文の止め方と、文章のリズムである。村上は日本語の文としての完全性に配慮しながら、英文の特性を保留するために原文の語順を意図的に残した。それゆえ、長い英語のセンテンスに区切りが入れられ、または形容詞や副詞などの従属節で文を止めることが行われた。この方法により、文章が読みやすくなり、リズムが作り出される。

村上版が流暢で分かりやすい訳文になったのは、リズムが最優先されたためであろう。村上は柴田元幸との対談の中で、幾度もリズム

を作り出すことの重要性について述べている<sup>18</sup>。対談の内容によれば、村上の場合、厳格な「直訳派」が徹底する英語一センテンスが日本語一センテンスに対応するという翻訳の原則はなく、原文の意味に忠実でありながら日本語のリズムが生かされた文章を作ることが最重要の原則になる。彼にとって翻訳をすることは、原文の呼吸やリズムに呼応しながら、センテンスのあり方をアレンジして、それによって英語を表層的ではなくより深く自然な形で日本語に移し換えるというプロセスである。

村上の訳文は、フィッツジェラルド翻訳史上、新たに出現したものであって、「英語っぽい」と、「きわめて自然な日本語の訳文」と、「村上的な文章」、どの形容で評価しても構わない、斬新な翻訳の見本を提供している。その訳文が以上の三つの性質を同時に備えるという事態は本質的に、作家村上自身の英語との親和性や熟達度と切り離せないだろう。自分が英語文学や英米の音楽に心酔していたこと、および自分の文章がそもそも英語作品から学んだと村上は何度も語っている。村上によれば、彼の文学素養、文章の仕組みの構築方法、または良い文章の原理は英語文学によって育てられたもの<sup>19</sup>である。

村上は思考方式が英語作品によって鍛えられた作家と言える。彼の文章の構造やスタイルが「英語っぽい」と感じさせるのは、考えてみれば当然のことである。さらに、彼の文学創作はもともと「翻訳」から開始したものである。その「翻訳」はつまり、彼がデビュー作『風の歌を聴け』を書くときに、最初に英語で書いて、後でその英語の文章を日本語に翻訳するという文章作法のことである。このような創作のアイデアについて村上は、「僕はこれまで僕なりに、母国語たる日本語を頭のなかでいったん疑似外国語化して——つまり自己意識内における言語の生来的日常性を回避して——文章を構築し、それを使って小説を書く」と努めてきたとも言えるのではないかと思います。思い返してみると、最初から一貫してそういうことをしてきたような気がする<sup>20</sup>と述べている。英語が得意ではなかった彼は、「苦勞しながら文章を書き進めているうちに、僕なりの文章のリズムが生まれた」としている。そのプロセスで自分の文体を作り出

した。ではここで「翻訳」によって書かれた『風の歌を聴け』の文章を見よう。

今、僕は語ろうと思う。

もちろん問題は何ひとつ解決してはいないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしかすぎないからだ。

しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく。弁解するつもりはない。少くともここに語られていることは現在の僕におけるベストだ。つけ加えることは何も無い。それでも僕はこんな風にも考えている。<sup>21</sup>

最初に目に映る事実とは、全体的にセンテンスが短いということである。これは村上の言う「翻訳作業」の結果であろう。英語が作家の母国語ではないため、英語で文章を書くとき短くなるのは当然のことである。この部分の英訳を見よう。

Now I think it's time to tell my story. Which doesn't mean, of course, that I have resolved even one of my problems, or that I will be somehow different when I finish. I may not have changed at all. In the end, writing is not a full step toward self-healing, just a tiny, very tentative move in that direction. All the same, writing honestly is very difficult. The more I try to be honest, the farther my words sink into darkness. Don't take this as an excuse. I promise you—I've told my story as best I can right now. There's nothing to add. Yet I can't help thinking.<sup>22</sup>



原文の語順や構造はほとんど改変されず、語彙の意味もそのまま翻訳されている。なぜそのような翻訳になるのかというと、村上の文章はそもそも英語の語順や英語的な発想で書いたものだからである。

英語的な発想は、文と文のつながり、思考のロジック、または文の進行の流れにおいて顕著に見られる。「僕は語ろうと思う」という語り手「僕」のポジティブな意思表示を始めに置き、一連の精神活動が開始した。その後、「もちろん「…」かもしれない」と、「結局のところ「…」に過ぎない」と、「しかし「…」むずかしい」の文において、語ることにまつわる出現可能な困難と問題、および語ること自体の本質的な困難さが次々と提起される。「僕」の簡単かつ純粋な発想、その語ることへの意志がこうして色々な角度から観察・考察され、相対化されていく。そして、「言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく」というもつとも悲観的な推測が「僕」の意識の中に浮かび上がってくる。その一連の可能性や自己懷疑に対して、「僕」はまず自分の無力さを受け入れて、困難極まる「語ること」に直面する時の自信を回復しながら、最初の楽観的な心境に回帰しようとした。最後に、「僕」は「それでも僕はこんな風にも考えている」と思い始め、目標を実現するための道を模索する志向を示した。何らかの断定が先行し、その後すぐに「もちろん」で始まる文が出現する。このような文章は『風の歌を聴け』の冒頭において、村上文学の構造そのものとして形成された。

強めの意思表示から自己懷疑へ、懷疑から否定へ、その後、途方に暮れる状況になってしまうのだが、「僕」は失われた初心を取り戻そうとし、新たな道筋を探索する。このような流れは、作者村上の思考構造から生まれたものであり、村上文体の一つの特徴、さらに言うところ村上小説の重要な様式だと言える。村上の代表作『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』<sup>23</sup>、『ねじまき鳥クロニクル』<sup>24</sup>、『騎士団長殺し』<sup>25</sup>などの物語構造（「シーク&フラインド」構造と言われている）は、ごく簡単にまとめると、このような流れを辿

るものである。以上に述べた村上の思考方式は、端的に言えば翻訳によって誕生してきたのであり、英語文学の影響を受けた結果とも思われる。『グレート・ギャツビー』の文体は、主人公ニックのパーソナリティー（判断を遅延させること）そのもののように、最初に表れた発言の意思が軽妙な語り口において改変されたり、思考のロジックや物事の見方がふっと別の方向に転じさせられたりする、流れ続けるような文体である。『騎士団長殺し』の物語は、『ギャツビー』と同じように、「それでも、僕（たち）は時間の流れと共に前に進む。悲しくも楽しくもない。良くも悪くもない」という表現で、とりあえずの決着になったのである。

よく知られたように、村上春樹はフィッツジェラルドの愛読者である。「フィッツジェラルドの小説は終始変わらず僕を宿命的にひきつけるし、僕は飽きることなく何度も何度もその小説を読み返している」<sup>26</sup>と村上は述べている。フィッツジェラルドの文体と、文章が含んでいる思考構造は彼に深く影響したと思われる。村上春樹はデビュー作『風の歌を聴け』の執筆過程について述べたことがある。最初は日本語で文章を書いていたのだが、どうしても納得できるものが書けなかったため、その時に「自由に書くことの難しさ」<sup>27</sup>を実感したと彼は言う。そこで村上は文章作法にかかわる「発想を根本的に転換」させ、英語で書いてみることにした。「自分の文章世界が、他の言語システムに入れ替えられる」こと、「自身との間に一つのクッション」を作ること、このような村上の発想はいわゆる母国語の異質化 (foreignization) である。のみならず、外国語文学のその文章に見られる思考の流れ、行文の姿勢、さらに言えばライフスタイルのようなものを深く自分の身体の中に受け入れることによって、母国語の更新を試みたというプロセスとも言える。

#### 4 村上文体と近現代日本の「翻訳」事情

村上作品は、日本語で書かれているものだが、アメリカ文学に近い内実を有するという二重性を持っている。この特性に関して、三浦玲一<sup>28</sup>は「アメリカナイズされた作品」<sup>29</sup>という定義を与えている。三浦によればそのような定着は村上文学の『風の歌を聴け』から始まった「グローバル化の主題」と直結している。これはある意味で正しい判断になっている。しかし、三浦は日本近現代文学の翻訳事情については考察が不十分である。そのような観点は、村上作品の内容の「アメリカ性」、または作品の時代背景としてのグローバル化を過大視しており、村上と日本近現代文学の翻訳事情との間の関連性、および村上も日本文学の歴史の一部であるという事実に対する配慮が足りないと思われる。日本文学はそもそも翻訳によって生かされている。村上作品は日本文学の発展の一部に過ぎず、「アメリカイズ」や「翻訳文体」という類の特性は、あくまでも「翻訳」の過程がより内面化された結果なのである。

また、村上作品のテキストに内包されているのが英語文学の精髓や精神である、という二重性は、日本文学の伝統との離反とは言え、結局のところ、それは逆に日本語の文体の新たな生成、または日本語文学の更新を起こさせたのである。ただし、ここで注意しなければならぬのが、そのような事態は村上という作家における特殊性の証明にはなり得ず、日本近現代文学の「翻訳」事情、「翻訳」の歴史と深くつながっているということである。日本近現代文学は翻訳によって、その様相を更新し続けている。周知のように、日本は翻訳の大国であり、欧米文化の系統的な翻訳は、明治時代から絶え間なく発展している。

近現代日本語と翻訳の関係については、翻訳語研究者・比較文学研究者の柳父章の学説が参考になる。「近代以後の日本は、西洋の文法理論をモデルとして受け入れた、というだけではなく、近代の日本語じたいを、西洋文をモデルとしてつくりかえてきた、という事実である。とりわけ、書き言葉の日本語は、ほとんど全面的につくりかえられた。つまり、西洋語の翻訳を通じて、日本語じたいを新しくつくってきた、ということである」<sup>30</sup>と柳父は述べている。彼によれば、主語の創出および「した」と「である」と「彼は」な

どの現代日本語の基本的な構文は「翻訳構文」であって、日本語のみならず、日本の文化全般にわたって、西洋をモデルにして新しく作られたのである。柳父以外に、日本語が翻訳によって更新されたと述べた研究者がおり、たとえば沖森卓也は著書の中で、西洋言語から近代日本語の漢語が作られたこと、および使役の使用や抽象概念の出現、それらの言語使用の出現が翻訳の結果であるということをも明白にしている<sup>31</sup>。

柳父の言う、翻訳が文化を作ることは、日本だけで発生した文化現象ではない。翻訳研究者ローレンス・ヴェヌテイによれば、たとえばドイツ（十八世紀〜十九世紀のドイツ）でも、翻訳が文学を発展させる事象が起こった<sup>32</sup>。翻訳は「国内の文学的な言説の創造に寄与するという性質」があり、『反映』や自己認識のプロセスを可能にすることによって、国内の主体を形成する」役割を果たしていると、ヴェヌテイは述べている。翻訳は最初から日本文学の進歩と更新に助力している。西洋近代市民社会において育てられた、文学精神と小説技法は、明治の日本に輸入され、近代日本の自然主義小説の繁盛を触発した。明治時代の小説、例えば田山花袋の『蒲団』<sup>33</sup>における「渠は」という構文は、欧文の翻訳から使い始めた三人称代名詞の運用である。翻訳的語法・翻訳構文に関して、前述した志賀直哉の先輩であった夏目漱石は、一九〇五年当時に翻訳から新しく造られ、使われ始めた文章語を活用していた。『吾輩は猫である』<sup>34</sup>のタイトルの構文（「〜は〜」や「〜である」）は翻訳構文であって、漱石はその構文を意図的に使用したと思われる。

彼は心臓から手を放して、枕元の新聞を取り上げた。夜具の中から両手を出して、大きく左右に開くと、左側に男が女を斬つてゐる絵があつた。彼はすぐ外の頁へ眼を移した。其所には学校騒動が大きな活字で出てゐる。代助は、しばらく、それを読んでゐたが、やがて、倦怠さうな手から、はたりと新聞を夜具の上に落した。「…」其所で叮嚀に歯を磨いた。彼は歯並の好いのを常に嬉しく思つ

てゐる。肌を脱いで綺麗に胸と脊を摩擦した。彼の皮膚には濃かな一種の光沢がある。香油を塗り込んだあとを、よく拭き取った様に、肩を揺かしたり、腕を上げたりする度に、局所の脂肪が薄く漲つて見える。かれは夫にも満足である。次に黒い髪を分けた。油を塗けないでも面白い程自由になる。髭も髪同様に細く且つ初々しく、口の上を品よく蔽ふてゐる。代助は其ふつくらした頬を、両手で両三度撫でながら、鏡の前にわが顔を映してゐた。丸で女が御白粉を付ける時の手付と一般であつた。実際彼は必要があれば、御白粉さへ付けかねぬ程に、肉体に誇を置く人である。彼の尤も嫌ふのは羅漢の様な骨格と相好で、鏡に向ふたんに、あんな顔に生れなくつて、まあ可かつたと思ふ位である。其代り人から御洒落と云はれても、何の苦痛も感じ得ない。それ程彼は旧時代の日本を乗り超えてゐる。<sup>35</sup>

夏目漱石『それから』の冒頭部にある一節である。一見して、夏目漱石が新しい文体を作つたということが分かる。注目すべき点は、「ル形」で止める文、「た」で止める文、および「である」で止める文が混在する・交互に出現するという現象と、「彼は」の多用である。違う文末・止め方が交互に出現する文体は、人物をリアルタイムで観察するような臨場感を作り出し、読者の参入が促されている。また、このような文末は文章に躍動感とリズムを与え、語りの内容の魅力を伝えることもでき、多くの読者を惹きつけてきたのである。そして、この一節で使われている「彼は」や「は」という主語を前置する言い方、「彼」という代名詞と、文末語「である」・「だ」と「ゝる」・「ゝた」は、当時は不自然な用語ではあるが、夏目漱石はそれを意識的に使つたのであろう。

夏目漱石は英語が達者であり、英文学を熟知している。彼は当時の風潮に身を合わせ、さまざまな文体の実験を行い、日本語の文体を新しく作ろうとしたのであろう。村上春樹も英文学の受容、英語の翻訳を通して、自分の文体を作つた。村上の文体はしばしば「翻訳文

体」と呼ばれている。しかし、その呼び方は厳密ではないと言わなければならない。「翻訳文体」という言葉が含んでいる性質は、村上特有のもの、または何らかの特別に新鮮なものではないからである。すでに明治時代から日本の知識人たちは、積極的に翻訳によってそれまでにない文体を生み出していた。日本語文学のみならず、近代日本語自体は、そもそも欧文をモデルとして人為的に作り直したものである。とりわけ文章語はほとんど全面的に作り替えられた。また、現代口語文も、フランス語やオランダ語や英語などの西洋語の翻訳によって新しく造り出された。つまるところ、日本語文学、さらに言えば文学自体は翻訳によって生かされるものである。そのため、村上を「翻訳文体」の顕著な特異な作家と認定する考え方は適切ではない。ここで一つの実例、「翻訳調」と言われた志賀直哉の文章を見よう。

仙吉は空車を挽いて帰って来た。彼の腹は十二分に張つて居た。これまでも腹一杯に食つた事はよくある。然し、こんな旨いもので一杯にした事は一寸憶ひ出せなかつた。

彼は不図、先日京橋の屋台鮎屋で恥をかけた事を憶ひ出した。漸くそれを憶ひ出した。すると、初めて、今日の御馳走がそれに関係を持つて居る事に気がついた。若しかしたら、あの場に居たんだ、と思つた。屹度さうだ。併し自分の居る所をどうして知つたらう？これは少し変だ、と彼は考へた。さう云へば、今日連れて行かれた家は矢張り先日番頭の噂を試みた、あの家だ。全体どうして番頭達の噂まであの客は知つたらう？

仙吉は不思議でたまらなくなつた。番頭達が其鮎屋の噂をするやうに、AやBもそんな噂をする事は仙吉の頭では想像出来なかつた。彼は一途に自分が番頭達の噂話を聴いた、其同じ時の噂話をあの客も知つてゐて、今日自分を連れて行つて呉れたに違ひない

と思ひ込んで了つた。さうでなければ、あの前にも二三軒鮎屋の前を通りながら、通り過ぎて了つた事が解らないと考へた。 36

このテキストにおいて、志賀直哉の特徴的な文体、「くはくた」（「仙吉はくた」、「彼はくた」）が頻繁に出現している。また、「彼はく考えた・思った」という構文が多用されている。その頻度の高さから言つて、作家は文体の形式にかなり力を入れたに違いない。その志賀の文体は文の長さのアレンジが絶妙で、メリハリのはつきりしたリズムがあり、「た」で止める文の連続から厳肅な断定の響きや、客観的・冷静な感覚が作り出される。これらの現象は、西洋思想と西洋小説の影響を受けた結果と思われる。日本近代文学の知識人たちは、西洋文学から文体を学んで、それを漢文の伝統を受けた東洋的な文体と融合させ、新たな文体を多く作り出した。彼らは、西洋文学を基礎にして「彼はく」「くた」「くである」などの文型を作り、一つの独立した文のあり方、完結した文体、さらに言えば「考える」主体を現出させた。

ところで、村上は確かに自分なりの文体・スタイルを持っている。彼の文章を読めば、すぐにそれは村上が書いたものだと思ふことができる。そのような直観的な認識は、村上文体の一番重要な特徴ともいふべき「断絶」・疎隔の感覚に由来するものである。そのような感覚的な性質は、T・S・エリオットとキーツなどのモダニズム作家から深い影響を受けたフィッツジェラルドから受け継いだのであろう。Harold Bloom<sup>37</sup>は、フィッツジェラルドをアメリカのキーツ、アメリカのシェリーと評し、それらの時代遅れでありながら反伝統の作風でロマンティシズムを肯定した文学者たちがフィッツジェラルド作品を触発したと言ふ。

また、Nicolas Tredell<sup>38</sup>によると、『ギヤツビー』にもっとも直接的な影響を与えたのがエリオットの『荒地』であつて、モダニズム作品は驚嘆すべき方式で伝統的な芸術の形式を断片化し、フィッツジェラルド作品の誕生に刺激的で挑発的な文化的な背景を作り出した。

そして、モダニズム文芸の特徴は *strangeness* (疎隔感・奇妙さ・馴染みのなさ) という感覚的な性質、つまり真実が常に相対的かつ暫定的なもので、世界と宇宙が異質的なものだという感覚であると *Tredell* は述べる。フィッツジェラルドのスタイルはまさにモダニズムの特徴を継承して作られたものである。*strangeness* の感覚は、フィッツジェラルドから多く学んだ村上春樹の作品においても読み取られる。

ただし、英語文学の受容より、もっと肝心なのは日本語を練り上げることへの村上の注力である。村上自身も強調しているように、彼の文章に関する一番重要なこだわりはシンプルな言葉で深い意味内容を語ること<sup>39</sup>である。言葉遣いが簡単だが意味内容が難解かつ深奥という文章の特性、そのような文章が与える魅力的な流動性と、神秘性を伴った美的感覚は、読者たちの心を掴む。そのような言葉の誕生は、最初の作品『風の歌を聴け』を書くときに行われた「翻訳」と「移植」のプロセスがなければ現れてこないものである。

村上は自分の内面に適した日本語の表現を發明することに注力した。彼が見つけた方法は「翻訳」であった。再三の推敲を通して、新たな日本語文体が生み出された。これは偶然の結果とは言えるが、時代の流れとともに出現してくる必然でもある。これは前述した村上の訳が野崎版より良いということ、つまり翻訳が時代とともに進歩し続けることと同様である。村上は英文学をより深い内面に受け入れて消化したため、もっと自然な形で吸収した西洋文化の栄養を活用している。言葉は「交通」を根底にしているものである。異質な他者との交流、異質の文化の間の交通がなければ、言葉は消滅するのだろう。英米文学に学んだことをもって日本語で語ること、本質的な翻訳を行うこと、そこで近現代日本語の持つ創造性が触発される。他者に深く学んだり、自己を異質化したりすることによって、新しい自分自身、あるいは以前に発見できなかった自己が浮上する。村上が行った文体の生成は、言葉そのものの特性に由来する本質的な翻訳行為を根源にしている。



## 注

- 1 柴田元幸『翻訳教室』（新書館、二〇〇六年三月、一五一ページ）。
- 2 村上翻訳著作に関して、詳しくは『村上春樹作品研究事典』（村上春樹研究会編、鼎書房、二〇〇七年一〇月、三三五～三三八ページ）を参照のこと。
- 3 村上春樹『村上春樹雑文集』（新潮社、二〇一五年一月）。
- 4 フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、村上春樹訳（中央公論社、二〇〇六年一月）。
- 5 フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、野崎孝訳（新潮社、一九七四年七月）。
- 6 F. Scott Fitzgerald. 1925. *The Great Gatsby*, Charles Scribner's Sons.
- 7 Nicolas Tredell. 2007. *Fitzgerald's The Great Gatsby*, Continuum International Publishing, p.13~17.
- 8 Robert Omstein. 1973. "Scott Fitzgerald's Fable of East and West". *F. Scott Fitzgerald: a collection of criticism edited by Kenneth E. Eble*, McGraw-Hill Book Company, p.61.
- 9 田坂崇「フィッツジェラルドの文体 対立表現の世界」（刈田元司編『フィッツジェラルドの文学』、荒地出版社、一九八二年三月、三九ページ、四八ページ）。
- 10 Nicole Guetin. 2007. "Icons and Myths in The Great Gatsby", *A Distant Drummer: Foreign Perspectives ON F. Scott Fitzgerald*, edited by Jamal Assadi & William Freedman, Peter Lang Publishing, p.21~27.
- 11 Nicolas Tredell. *Fitzgerald's The Great Gatsby*, p.65~69.

- 12 Elisabeth Bouzonviller. 2007. "The Frontiers that Artists Must Explore", *A Distant Drummer*, p.77~80.
- 13 宮脇俊文『グレート・ギャツビー』の世界 ダークブルーの夢』(青土社、二〇一三年六月、五九ページ)。
- 14 Marius Bewley. 1985. "Scott Fitzgerald and the Collapse of the American Dream". *Modern Critical Views F. SCOTT FITZGERALD*, Edited with an introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, p.24, p.32, p.44~47.
- 15 Robert Ornstein. *F. Scott Fitzgerald: a collection of criticism edited by Kenneth E. Eble*, p.60~61.
- 16 村上春樹、柴田元幸『本当の翻訳の話をしよう』(新潮社、二〇二一年七月、一三三~一三七ページ)による。
- 17 千石英世「村上春樹とアメリカ レイモンド・カーヴァーを通して」(『ユリイカ 総特集村上春樹の世界』、一九八九年六月、一〇五ページ、一七七ページ)。
- 18 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話』(文藝春秋、二〇〇〇年一〇月、二二~二六ページ、三〇ページ、六六ページ)。
- 19 同、二一九ページ。
- 20 村上春樹「翻訳すること、翻訳されること」、(『村上春樹雑文集』、二八三~二八四ページ)。
- 21 村上春樹『風の歌を聴け』(『村上春樹全作品』、講談社、一九九〇年五月、八ページ)。
- 22 Haruki Murakami. 2016. *Wind/Pinball: Hear the Wind Sing and Pinball* / translated by Ted Goossen, Vintage International, p.4.
- 23 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、一九八五年六月)。
- 24 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』(新潮社、第一部・第二部、一九九四年四月、第三部、一九九五年八月)。
- 25 村上春樹『騎士団長殺し』(新潮社、二〇一七年二月)。
- 26 村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』(中央公論新社、二〇〇七年七月、三四四ページ)。

- 27 村上春樹『職業としての小説家』（新潮社、二〇一六年一〇月、四九ページ）。
- 28 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパン—グローバル化の文化と文学』（彩流社、二〇一四年二月）第一章による。
- 29 村上春樹の文学が「日本文学」なのか「アメリカナイズされた日本文学なのか」については、ウィル・スローカムの二〇〇四年の論文 (Will Slocombe, "Haruki Murakami and the Ethics of Translation", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6, no. 2, June 2004, accessed April 3, 2014) が参考になる。
- 30 柳父章『近代日本語の思想』（法政大学出版局、二〇一一年五月、二七ページ）。
- 31 沖森卓也『日本語全史』（筑摩書房、二〇一七年四月）第六章による。
- 32 ローレンス・ヴェヌティ『翻訳のスキヤンダル 差異の倫理に向けて』（秋草俊一郎、柳田麻里訳、フィルムアート社、二〇二二年五月）第四章による。
- 33 田山花袋「蒲団」(『定本花袋全集 第一巻』、臨川書店、一九九三年四月、五二二ページ、六〇六〜六〇七ページ)。
- 34 夏目漱石『吾輩は猫である』(『定本漱石全集 第六巻』、岩波書店、二〇一七年五月)。
- 35 夏目漱石『それから』(『定本漱石全集 第六巻』、岩波書店、二〇一七年五月、四〜五ページ)。
- 36 志賀直哉「小僧の神様」(『志賀直哉全集 第三巻』、岩波書店、一九九九年二月、二七七〜二八八ページ)。
- 37 Harold Bloom. 1985. *Modern Critical Views F. SCOTT FITZGERALD*, p.1.
- 38 Nicolas Tredell. *Fitzgerald's The Great Gatsby*, p.13.
- 39 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（文藝春秋、二〇〇三年七月、九二ページ）。

## 第七章 村上春樹文学と音楽——物語生成と音楽の引用——

### 1 村上作品における音楽の概観

村上春樹が音楽愛好者である事はよく知られている。一口に村上文学と音楽の関係と言っても、村上の小説においてはジャズ、ロック、クラシック、ポップに属する音楽作品が大量に登場している。村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』<sup>1</sup>は、研究者たちの執筆による「音楽」の項目を立っているが、例えば『風の歌を聴け』を紹介する章の中で、ジョニー・アリデイ、アダモ、ミッシェル・ポルナレフ、「ミツキー・マウス・マーチ」、ブルック・ベントン「雨のジョージア」、クリーデンス・クリアウォーター・リバイバル「フル・ストゥップ・ザ・レイン」、ビーチ・ボーイズ「カリフォルニア・ガールズ」、ベートーヴェン「ピアノ・コンチェルト第3番」、マイルス・デイビス「ア・ギャル・イン・キャリコ」といった、ミュージシャンの名前や音楽作品のタイトルが羅列されている。

また、『スプートニクの恋人』の章の場合、作中に登場した、シューベルトのシンフォニー、バッハのカンタータ、プッチーニの『ラ・ボエーム』、モーツァルトの歌曲「すみれ」といった、三〇件に達した音楽作品の題名がリストとなって記されている。『ノルウェイの森』の章において、執筆者が七〇項目の音楽作品とミュージシャンの名前、ビートルズ「ノルウェイの森」「サージヤント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラ・バンド」「ミッシェル」「ノーホエア・マン」「ジュリア」、「ヒア・カムズ・ザ・サン」、「イエスタデイ」、「サムシング」、「フル・オン・ザ・ヒル」、「ベニー・レイン」、「ブラック・バード」「六十四になったら」「アンド・アイ・クラブ・ハー」「ヘイ・ジュード」、「エリナ・リグビー」、ビリー・ジョエル、ヘンリー・マンシーニ「ディア・ハート」、ブラームス「交響曲第4番」「ピアノ協奏曲第2番」、ビル・エヴァンス「ワルツ・フォー・デビー」、ジム・モリソン、マイルス・デイビス「カインド・オブ・ブルー」などを拾い

上げた。『ダンス・ダンス・ダンス』の章は、「音楽」の項目に百九十件の記載もある。

この事典を読めば、村上作品における音楽の重要性、その数量の膨大さ、種類の豊富さが分かる。他には、栗原裕一郎編著の『村上春樹の100曲』<sup>2</sup>において、五名の音楽評論家と研究者による、村上作品に出ている各ジャンル（クラシック、ジャズ、ロック、ポップなど）の二〇曲、計一〇〇曲に対するガイド、個々の音楽作品と村上小説の内容との関係性への簡単な検討が載せられており、本の最後に「村上春樹の小説全音楽リスト」が載せられている。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』を紹介する章にある、「登場人物たちの奥深い部分をつなぐ役割が音楽に与えられている。つくるとシロとクロ、そしてシロとクロの融合した人物として機能する灰田。彼らの心の奥を結びつけるのは、リストのピアノ曲集『巡礼の年』に収められた『ル・マル・デュ・ペイ』だ」<sup>3</sup>という鈴木淳史による論評、または『国境の南、太陽の西』に関する藤井勉の指摘、「ここで想像上の世界としてファンタサイズされたメキシコは、ナット・キング・コールが『国境の南』を歌う世界と同じように現実には存在しない。そしてその不可能な世界のリアリティーこそ、村上春樹が一貫して描いてきたものなのだ」<sup>4</sup>から言うと、村上作品と引用された音楽の関係は、実に興味深い。

村上はインタビューにおいて、「僕は二三歳か一四歳の頃からずっと熱心にジャズを聴いてきました。音楽は僕に強い影響を与えました。コードやメロディーやリズム、そしてブルースの感覚、そういうものは僕が小説を書くにあたってとても役に立っています。僕は本当はミュージシャンになりたかったんだろうと思う。「…」文章を書くのは音楽を演奏するのに似ています最初にテーマを書き、それをインプロヴァイブします。そして結末に向かう……というような」<sup>5</sup>と、自分の音楽愛、および音楽にインスパイアされた経験について語っている。村上ほど、音楽と深く関係している作家はいないだろう。彼は一九七〇年代にジャズ喫茶を開業したことがあり、職業作家として活躍するようになった後にも、音楽者たちとの交流を盛んに行っている。また、音楽関連の書籍、『ポートレート・イン・ジャズ』（新

潮社、一九九七年十二月)、『意味がなければスイングはない』(文藝春秋、二〇〇五年一月)、『小澤征爾さんと、音楽について話をする』(新潮社、二〇一一年一月)、『古くて素敵クラシック・レコードたち』(文藝春秋、二〇二二年六月)などの刊行と、ラジオなどで音楽について語るイベントにも注力した。

村上作品における音楽の引用に関して、音楽作品のタイトルの借用が頻繁に見られる。『ノルウェイの森』(講談社、一九八七年九月、ビートルズ「ノルウェイの森 (Norwegian Wood)」)や、『ドライブ・マイ・カー』(『女のいない男たち』、文藝春秋、二〇一四年四月、ビートルズ「ドライブ・マイ・カー (Drive My Car)」)や、『イエスタデイ』(『女のいない男たち』、ビートルズ「イエスタデイ (Yesterday)」)や、『ニューヨーク炭鉱の悲劇』(『中国行きのスロウ・ボート』、中央公論社、一九八三年五月、ビートルズ「オン・ア・スロウ・ボート・トゥ・チャイナ (On a slow boat to China)」)のような、音楽作品のタイトルの直接に使用することもあり、部分的な借用もしくは改変のある借用を行った「神の子どもたちはみな踊る」(『神の子どもたちはみな踊る』、新潮社、二〇〇〇年二月、「神の子はみな踊る (All Gods Chillum Got Rhythm)」、映画『マルクス一番乗り』)や、『国境の南、太陽の西』(講談社、一九九二年一〇月、ナット・キング・コール「国境の南 (South of the Border)」)や『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(文藝春秋、二〇一三年四月、リスト「巡礼の年 (Années de pèlerinage)」)や『アフターダーク』(講談社、二〇〇四年九月、カーティス・フラー「ファイブ・スポット・アフターダーク (Five Spot After Dark)」)もある。

タイトルの借用以外に、作品や演奏への評価、ポップソングの歌詞などが物語の中に提起されるような引用の方式も見られる。例えば、『海辺のカフカ』(新潮社、二〇〇二年九月)において、大島さんが田村カフカに、シューベルトの「ピアノソナタ第17番」について、その「冗長さ」や「まとまりのなさ」や「はた迷惑さ」や「不完全さ」に由来する魅力を延々と語る場面が印象的である。また、「偶然の旅

人」(『東京奇譚集』、新潮社、二〇〇五年九月)の冒頭において、ジャズ・クラブで聴いたトミー・フラナガンの演奏について、「僕」が「個人的な感想を正直に述べさせていただけられるなら、その夜の彼の演奏はそれほどホットなものではなかった。[...]決して悪い演奏では無いのだが、我々の心を別の場所に送り届けてくれるような何かがそこには不足していた。マジカルなきらめきが見当たらなかったとも言えはいいのだろうか」と素直な評価を出した。歌詞の引用に関して、『1Q84』(新潮社、二〇〇九年五月、二〇一〇年四月)を例として挙げると、小説の最初のページと、末尾の天吾と青豆が別の世界に飛び込むシーンにおいて、「ペーパー・ムーン (It's Only a Paper Moon)」の歌詞の一節が引用されている。

ところで、村上作品と音楽に関するもつとも重要なポイントは、引用された音楽作品の内容と物語内容の相互関係である。音楽の引用は、ただ題名や音楽者の名前を提起するのではなく、音楽が引用される都度、その部分の物語と共鳴し合い、または音楽の内容が物語の進行を触発する。『1Q84』を例として挙げると、物語内容は、「ペーパー・ムーン (It's Only a Paper Moon)」の歌詞「ここは見世物の世界、何から何までつくりもの　でも私を信じてくれたなら、すべてが本物になる」の通りに発展していき、結末までの出来事は、その「信じる」プロセスにおいて、物語が本当の現実となる過程である。そして、「偶然の旅人」、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」のように、音楽演奏の現場から物語が始まること、および「人喰い猫」のように実在しない楽団が現れること、または『1Q84』と「レキシントンの幽霊」のように、音楽が始まる途端に、現実の中で夢のようなものが現れてくること、このような成り行きが多く見られる。

『1Q84』の冒頭においては、青豆はヤナーチェクの『シンフォニエッタ』を聴いている時に、現実空間のねじれが現れ、不思議な言葉を喋る運転手のガイドによって異世界への通路が見つかるということが書かれている。それに関連して、「レキシントンの幽霊」を読解するには、主人公「僕」に留守番を頼んだケイシーの家にある、あの「神殿」・「聖遺物安置所」と呼ばれるケイシーの父親の音楽室から、

この世に存在しない人たちが出現するということが重要なポイントである。同じことは、「人喰い猫」と「ねじまき鳥と火曜日の女たち」などにおいても見られる。音楽は確かに、村上作品解釈の一つの鍵である。

村上作品は、音楽にインスパイアされている。引用された音楽と、小説の物語内容との間には、どのような内在的・質的な関係があるのかは、検討すべき問題である。たとえば、「パン屋再襲撃」においては、ワグナーの『タンホイザー』と『さまよえるオランダ人』はパン屋の主人の呪いの一部であって、その呪いが原因で「僕」と妻はパン屋襲撃を思い始めた。「ねじまき鳥と火曜日の女たち」の中で、ロッシーニの『泥棒かささぎ』を聴いている「僕」の生活に、正体不明の女との不思議な絡み合いが到来した。なぜ物語進行のある特定の時点で、その音楽が出現してくるのだろう。本稿は、音楽と物語の相互関係、音楽がどのような形で物語進行を支えているのかを見る。その上で、村上作品の中で音楽が登場する必然性を、村上様式としての異界と現実世界の相互作用、および物語とエクリチュールに関する論理と結びつけて考察する。次に、以上のような村上作品と音楽に関する論点から、『女のいない男たち』所収の幾つかの作品と『ノルウェイの森』を題材にして考察してみよう。

## 2 村上作品とビートルズ、タイトルの借用

村上作品における音楽とえば、ビートルズは間違いなく避けられない要素である。タイトルの借用のみならず、作中における引用も多数ある。タイトルがビートルズに由来する『ノルウェイの森』の中で、ビートルズが多く引用され、その数は15曲（「ノルウェイの森」、  
「サージヤント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド」、  
「ミシエル」、  
「ノーホエア・マン」、  
「ジュリア」、  
「ヒア・カムズ・ザ・



サン」、「イエスタデイ」、「サムシング」、「フル・オン・ザ・ヒル」、「ペニー・レイン」、「ブラック・バード」、「六十四になったら」、「ア  
ンド・アイ・ラブ・ハー」、「ヘイ・ジュード」、「エリナー・リグビー」に達している。

『文藝春秋』二〇一三年二月号に発表された短編小説集『女のいない男たち』（文藝春秋、二〇一四年四月）に収録された「ドライブ・マイ・カー」と「イエスタデイ」のタイトルも、ビートルズの曲の題名である。『女のいない男たち』は、「ドライブ・マイ・カー」、「イエスタデイ」、「独立器官」、「シエラザード」、「木野」、「女のいない男たち」の六作の短編で構成されている。「ドライブ・マイ・カー」は、『女のいない男たち』の「出発点」となった作品である。村上は小説集の「まえがき」の中で「本書のモチーフはタイトルどおり『女のいない男たち』だ。最初の一作『ドライブ・マイ・カー』を書いてあるあいだから、この言葉は僕の頭になぜかひっかかっていた。何かの曲のメロディーが妙に頭を離れないということがあるが、それと同じように、そのフレーズは僕の頭を離れなかった。そしてその短編を書き終えたときには、この言葉をひとつの柱として、その柱を囲むようなかたちで、一連の短編小説を書いてみたいという気持ちになっていた。そういう意味では『ドライブ・マイ・カー』がこの本の出発点になった」と述べている。そして、「女のいない男たち」とは、「いろんな事情で女性に去られてしまった男たち、あるいは去られようとしている男たち」であると彼が言う。

「ドライブ・マイ・カー」の主人公家福はもちろん、その「男たち」の一人である。妻を失い、喪失感を抱えながら生きる家福が、専属運転手となる女性との出会いをきっかけに、亡くなった愛妻に関する記憶をもう一度探り直し、葬り去られた過去の不条理な出来事を理解しようとした物語である。物語は、他者に車の運転を頼むことから始まり、そこから新たな出会いとコミュニケーションが発生する。

このような流れは、ビートルズの「ドライブ・マイ・カー」と類似している。「ドライブ・マイ・カー（Drive My Car）」は、一九六五年一二月に発売された六作目のアルバム『ラバー・ソウル』のA面一曲目として収録されている。歌詞は“Baby you can drive my car”つま

り「私の車を運転して」を中心にして、男女二人が生活や未来の展望などを話し合い、最後に“listen, babe, I got something to say I got no car and it's breaking my heart But I've found a driver and that's a start”と、新たな生活がここからスタートするという流れである。語り手の男性が車の運転の権限を他者に任せ、それを契機にして人間味のある会話が飛び交わり、最後に開かれた結末となる。村上「ドライブ・マイ・カー」の物語はまさにこのような進行を辿ったものである。

同じようなことが、『女のいない男たち』に収録されている、二作目の「イエスタデイ」においても言える。この作品は、一人称「僕」が、ビートルズの「イエスタデイ」に関西弁の歌詞をつけたり、風呂に入るとよく歌ったりした木樽という名前の友人と、彼の恋人の栗谷えりかとの三人の過去を追憶し、淡々とした言葉で語り綴る小説である。一九六五年にシングルとしてリリースされた「イエスタデイ」は、ビートルズの五番目のアルバム「ヘルプ (Help!)」に収録されている。ビートルズの中でも特に有名な曲の一つであって、ロックバンドとしてバックサウンドに弦楽器(弦楽四重奏)を導入することは、当時としては新しい試みであった。“Yesterday/All my troubles seemed so far away/ Now it looks as though they're here to stay/ Oh, I believe in yesterday”という歌詞が示しているように、この曲は過ぎ去った純真な生活への深い思いを核心としたものである。村上が書いた「僕」も、“Love was such an easy game to play/ Now I need a place to hide away/ Oh, I believe in yesterday”と同じような心境で過去を追憶していたのだろう。

『女のいない男たち』の「まえがき」の末尾で、「僕がこれまでの人生で巡り会ってきた多くのひそやかな柳の木と、しなやかな猫たちと、美しい女性たちに感謝したい。そういう温もりと励ましがなければ、僕はまずこの本を書き上げられなかったはずだ」と、村上は今まで経験した美しい出会いに感謝の言葉を捧げている。村上がビートルズに心酔し、自分の作品に織り込むのは、ビートルズの曲がはらんでいる、このような過去への深い感情であろう。そして、それは村上作品の文体の特徴にもなっている。『ノルウェイの森』はもっとも

その特性があらわになった作品である。飛行機が着地した時に、ビートルズの「ノルウェイの森」を聴いた「僕」は記憶の中の草原、昔の出来事を思い浮かべる場面から、この長編の物語が展開していく。「I once had a girl/ Or should I say she once had me」で始まるビートルズの「ノルウェイの森」も、この小説と同様に、愛した女の子との過去、どうしようもなく別れの運命に引張られる若者たちの青春時代への思いに耽ることを語る曲である。そして、「And when I awoke I was alone/ This bird had flown」という最後の一行に表現されている意味内容は、最愛の直子を永遠に失ったワタナベの境遇に酷似している。「もし緑と暮らしているのだとしても、『ノルウェイの森』にここまでの衝撃を受け、直子を失った哀しみを切々と述べるところから回想の形で物語が始まるという構えではやはり、その暮らしに満ち足りているとは考えにくい。[...] 映画の挿入歌であるビートルズの『ノルウェイの森』は、別題を「This bird has flown」というらしいが、この小説の別題もまた、『鳥は飛んでいった』であるかもしれない」という小原真紀子の見方は適切であろう。

ビートルズの「イエスタデイ」と「ノルウェイの森」は、過去や記憶をめぐる曲である。村上がビートルズをこれほど重要視するのは、ビートルズが記憶の中の青春時代を象徴しているからであろう。『一人称単数』（文藝春秋、二〇二〇年七月）所収の「ウィズ・ザ・ビートルズ」の中で、主人公の「僕」は、「実際に僕の心を強く捉えたのも、そのジャケットを大事そうに抱えた一人の少女の姿だった。もしビートルズのジャケットを欠いていたなら、僕を捉えた魅惑も、そこまで鮮烈なものではなかったはずだ。音楽はそこにあった。しかし本当にそこにあったのは、音楽を包含しながら音楽を超えた、もっと大きな何かだった。そしてその情景は一瞬のうちに、僕の心の印画紙に鮮やかに焼き付けられた。焼き付けられたのは、ひとつの時代のひとつの場所のひとつの瞬間の、そこにしかない精神の光景だった」と、ビートルズの存在が自分に与えた影響を、ビートルズのジャケットを抱えた少女に関する記憶と結びつけて語っている。作品の末尾で、「僕」は長い夢から目が覚めたような口調で、『ウィズ・ザ・ビートルズ』のLPを抱えていたあの美しい少女とも、あれ以来出会っ

ていない。彼女はまた、一九六四年のあの薄暗い高校の廊下を、スカートの裾を翻しながら歩き続けているのだろうか？今でも十六歳のまま、ジョンとポールとジョージとリンゴの、ハーフシャドウの写真をあしらった素敵なジャケットを、しっかり大事に胸に抱きしめたまま」<sup>10</sup>と、忘れがたいビートルズの存在が青春時代への追憶とともに記憶に刻まれていると語っている。

村上小説の物語内容は、引用された音楽作品の内容とつながりがある。また、音楽作品の意味内容が物語と融合していき、小説がその融合において作られた現象も存在している。『騎士団長殺し』（新潮社、二〇一七年二月）は、肖像画家の「私」が「時間を味方にする」ことにより、人生の危機を乗り越えようとした物語であり、「時間を自分の側につけなくてはならない」、「時間が私の側についてくれることを信じなくてはならない」、「時間が奪っていくものもあれば、時間が与えてくれるものもある。時間を味方につけるのが大事な仕事になる」と、「私」は何度も自分を激励していた。「私」の精神的な支柱となる信念を成す要素、または本作品で重要なモチーフとなったのは、時間を味方にするのであって、これに関して「ローリング・ストーンズの古い歌のタイトルみたいだ」と「私」は語ったのである。「私」の言う曲は間違いなく「タイム・イズ・オン・マイ・サイド (Time Is on My Side)」である。

"Go ahead, go ahead and light up the town/ Baby do everything your heart desires/ Remember, I'll always be around/ And I know like I told you so many times before/ You're gonna come back"という歌詞が示しているように、ローリング・ストーンズのこの曲において、時間がその主人公の味方になることは、彼の愛する人が何が起きてもいつも彼のそばに帰ってくるという意味となる。これはまさしく、『騎士団長殺し』の主人公「私」が求めていることである。前述した『1Q84』における「ペーパー・ムーン」の引用と同じように、ビートルズの「ノルウェイの森」などの引用、『騎士団長殺し』におけるローリング・ストーンズに関する言説、または「中国行きのスロウ・ボート」(『中国行きのスロウ・ボート』、中央公論社、一九八三年五月)のロリンズの「スロー・ボート・トゥー・チャイナ (On a Slow Boat to China)』

の借用などは、意味内容の借用であって、音楽を小説の中心的なアイデアとして取り上げた手法と思われる。

### 3 村上作品とワグナー

村上作品では、ワグナーが頻繁に言及されている。しかも、引用されている音楽と、小説の物語内容との間に内在的<sup>11</sup>質的な関係がある。「パン屋再襲撃」(『パン屋再襲撃』、文藝春秋、一九八六年四月)においては、ワグナーの『タンホイザー』と『さまよえるオランダ人』が、パン屋の主人の呪いの一部であって、その呪いが原因で「僕」と妻はパン屋襲撃を思い始めた。そして、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」(『パン屋再襲撃』、文藝春秋、一九八六年四月)の中で、ロッシニーの『泥棒かささぎ』を聴いている「僕」の人生には、正体不明の女との不思議な絡み合いが到来した。ではなぜ、物語進行のある特定の時点で、その音楽が出現してくるのだろうか。ここでは、ワグナーの音楽作品と物語の相互関係、音楽がどのような形で物語進行を支えているのかを見る。

ワグナーは村上作品において幾度も引用されている。『羊をめぐる冒険』の主人公「僕」は、親友の「鼠」も星マークがついている羊も見つけられず、自分の無力さを嘆く時に、「もしそうであったとすれば、僕はまずい立場に追い込まれることになる。鼠も羊もみつからぬうちに期限の一カ月は過ぎ去ることになるし、そうなればあの黒服の男は僕を彼のいわゆる『神々の黄昏』の中に確実にひきずりこんでいくだろう。僕をひきずりこむことに全くなんの意味もないとわかっていても、彼はきつとそうするに違いない。そういうタイプなのだ」<sup>11</sup>と語る。「はて、どうなるんだろう？俺と一緒にあっさり消滅してしまうのかもしれない。あるいは何かのかたちであとに残るのかもしれない。そして人から人へとまた引き渡されていくのかもしれない。ワグナーの指環みたいにな」<sup>12</sup>は、『色彩を持たない多崎つくる

と、彼の巡礼の年』にある一節である。緑川というピアニストは死ぬ決意をし、自分の持つ「死のトークン」がワーグナーの指環みたいに、人から人へとまた引き渡されていくのかもしれないと語っている。

また、『1Q84』BOOK3における、主人公天吾の父親が送葬される情景についての語りにもワーグナーが出現している。「NHKのマークが縫い込まれたその制服は、彼の皮膚の一部のように見えた。この男はそのユニフォームに包まれてこの世界に生まれ落ち、それに包まれて焼かれていくのだ。実際に目の前にしてみると、彼が最後に身につける衣服として、それ以外のものは天吾にも思いつけなかった。ヴァーグナーの楽劇に出てくる戦士たちが鎧に包まれたまま火葬に付されると同じことだ」<sup>13</sup>と、NHKの集金人の制服を身にもとって棺の中に横たわる父親を、ワーグナーの楽劇に出てくる戦士たちを彷彿とさせる表現である。父親が送葬される場面において、「たぶんそれがいちばん安あがりな霊柩車だったのだろう。そこにはおごそかな要素はまったくなかった。『神々の黄昏』の音楽も聞こえてこなかった」と天吾は、もう一度ワーグナーの音楽を想起した。

ワーグナーはどのような音楽家だったのだろうか。よく知られているように、彼はヴェルディがイタリア・オペラで行ったように、ドイツ・オペラの頂点を築き上げた人物である。音楽の機能が、劇的な表現という目的に奉仕するものであると提唱していたワーグナーは、新しい種目の「楽劇」を創り出した。彼の音楽の特徴は、「無限旋律」の活用と半音階の大量使用である。後期作品の和声語法が、調性の解体を早めることになった。そして、ワーグナーは著書をも出版したことがあり、音楽のみならず、文学、演劇、そして革命のこと、政治や倫理の問題について考えを書き続けていた文筆家でもある。次に、ワーグナーの音楽を重要な要素として物語が構築された「パン屋襲撃」と「パン屋再襲撃」を題材にして、村上の小説の中で、ワーグナーはどのように引用されているのかを具体的に考察していく。

「パン屋再襲撃」の前日譚となる「パン屋襲撃」（『パン屋再襲撃』、文藝春秋、一九八六年四月）の内容によると、「僕」たちがパン屋で聴いたのは『トリストアンとイゾルデ』であって、主人は「僕」たちが店から出てきた時に、「明日は『タンホイザー』を聴こう」と言った。しかし、「パン屋再襲撃」では、「椅子に座ってパン屋の主人と一緒に『タンホイザー』と『さまよえるオランダ人』の序曲を聴いた」と「僕」が妻に伝えたように、「僕」の聞いた曲名は『タンホイザー』と『さまよえるオランダ人』だった。ワグナーを聞いた経験が「僕」に与えた影響については、「そして想像力がなだらかな坂を転がり落ちるようにカタカタと動き始めていた」、「そこに何か重大な間違いが存在していると我々は感じたんだ。そしてその誤謬は原理のわからないままに、我々の生活に暗い影を落とすようになったんだ。僕がさつき呪いという言葉を使ったのはそのせいなんだ。それは疑いの余地なく呪いのようなものだった」などの表現が与えられ、その「僕」にかけられた「呪い」が、「僕」の新婚の妻まで巻き込んでしまった。

「パン屋再襲撃」で、「僕」は自分が『タンホイザー』を聞いたと言うが、「パン屋襲撃」の中で、「僕」が『タンホイザー』を聞いた事実は存在していない。これはどういうことだろうか。「パン屋襲撃」の末尾には、「想像力が動き始めた」と書かれている。「僕」はパン屋でワグナーを聞いた後に、想像力が止まることなく増殖していき、その想像力の中に「僕」は『タンホイザー』を聞いたという解釈が考えられる。「僕」はその増殖していく想像力が原因で、それからずっとパン屋主人の「呪い」の中にいる。店から出てきたとしても、ずっと音楽の世界の中に生きている。「僕」は、妻との会話によってこの事実、または事態の重大さを認識しはじめ、襲撃を実行したのである。自分につきまとう「呪い」と向き合うことができ、最終的に救われるのは妻のおかげだと言える。

では、村上作品と引用されたワグナーの楽劇の内容とのつながりを考察してみよう。パン屋の主人が言及した『トリストアンとイゾルデ』に関して、この楽劇は、外面的事件のドラマではなく、ひたすら主人公二人の内面世界を描くものであるため、物語の展開や舞台装

置が簡単で、登場人物の数も少ない。歌詞の大部分は愛の言葉、感情の吐露である。音楽も半音階と無限旋律の運用によって、激しい愛欲、解決のない無限な渴望をうまく表現している。「タンホイザー」（「タンホイザーおよびワルトブルクの歌合戦」）に関して、ワーグナーの作成したシナリオに関して、歌劇の筋の大体を主として詩人ハイネに負うにとどまり、ワーグナーはハウフの「幽霊船の物語」をも参照しながら歌劇台本を作った。

この作品では「示導動機」が重用され、そのような手法が後代の楽劇の第一歩になった。「タンホイザー」において、ワーグナーの提唱した「示導動機」は、大胆に、確信をもって用いられている。音楽の特色というと、管弦楽の職能が増大され、「示導動機」の性格や気分を表現する方法がとられることによって、音楽と劇の調和がなされたのである。内容の方面では、タンホイザーは最終的に、ヒロインのエリーザベトの死によって魂を救済されたことが、肝心なところであった。

この「恐るべき物語」がなぜ第二幕で終わってはならないのかは、興味をそそる点だ。「なぜ」、と投げかけるニケ・ワーグナーの問いは単に修辭的な意味合いにとどまらない、「そもそも我々はこのオペラの第三幕を必要とするのだろうか。なぜ我々はトリスタンの歌手とともに、重傷を負った人物の苦痛と絶叫、狂乱と熱病を苦しみとおさなければならないのだろうか。」「…」ワーグナーはショーペンハウアーの著書『意志と表象としての世界』を、当時「まるで聖典を読むかのように」読んだのだが、そこからどれほどの影響を受けたかはともかく、明白なのは、「滅亡による救済」というテーマをさらに推し進めたという事実である。悔悛し、最後に聖母マリアのうちに救済を見つめるタンホイザーは、神の慈悲を示す何らかの象徴を地平線上に見ることなく、熱に浮かされた狂気のなかで生命を爆発させる、希望なきトリスタンである。陶酔的なフィナーレ（イゾルデの「浄化」）は、エルンスト・ブロッホが



おこなったように、演劇への譲歩として理解できる。あるいは、《神々の黄昏》の幕切れに鳴る救済のモティーフ同様に、第二のレベルでの形而上学として解釈できる。<sup>14</sup>

ワグナーはショーペンハウアーの著書『意志と表象としての世界』から大きい影響を受け、そこから破滅に満ちた表現と、救済を求める思想や様式を生み出した。ワグナーの作品では、世俗権威にまつわる葛藤が常に表現されている。例えば、トリスタンとイゾルデの歌を通して、愛が白昼の盲目を唾棄する観念、および世俗権威の無知を嘲笑する表現が反復されている。同じような表現は、タンホイザーとオランダ人の幻想に生きるゼンタにおいても見られる。また、「『苦しみの享受』あるいは『病としての欲望』については批判的に語る必要はなく、むしろ音のまったくの純粹さと、人間存在の一つの決定的な破綻の表現としての歪みの濁った混合を感嘆するのは許されよう」<sup>15</sup>と、ヨーゼフ・ルービンシュタインが述べているように、人物の苦痛と絶叫、または人間に付き纏う、荒々しい情念、欲望、渴望がワグナー作品において多く表現され、病のような欲望とか、グロテスクな高揚と陶酔とか、不条理な情念などを盛大に強調することも、ワグナーの重要な様式となっている。「破滅による救済」の理念は、ショーペンハウアーの思想を引き継いだワグナーの楽劇の中心的なものとなったわけである。

村上春樹の「パン屋襲撃」への読解に戻ろう。「僕」の言葉、「腹を減らせていたなんてものじゃない。まるで宇宙の空白をそのまま呑み込んでしまったような気分だった。はじめは本当に小さな、ドーナツの穴みたいに小さな空白だったのだけれど、日を経るにしたがつてそれは我々の体の中でどんどん増殖し、遂には底知れぬ虚無となった。荘重なBGMつきの空腹の金字塔である」によると、襲撃行為の原因となるのは、「底知れぬ虚無」、および「荘重なBGMつきの空腹の金字塔」であった。また、「空腹感はいレクトに想像力の不

足に起因しているのかもしれない」と、その「空腹感」は、精神的・抽象的な飢餓であって、飢餓の根本的な原因は、想像力の欠落、実存の方面での欠落であった。そのような欠落がある限り、不条理な欲望、犯罪を起こさせる願望が突如襲来する。

世の中には正しい結果をもたらす正しくない選択もあるし、正しくない結果をもたらす正しい選択もあるということだ。このような不条理性——と言って構わないと思う——を回避するには、我々は実際には何ひとつとして選択してはいないのである。このように必要があるし、大体において僕はそんな風に考えて暮している。起こったことはもう起こったことだし、起こっていないことはまだ起こっていないことなのだ。

そのような立場から物事を考えると、僕は何はともあれとにかく妻にパン屋襲撃のことを話してしまった——ということになる。話してしまったことは話してしまったことだし、そこから生じた事件は既に生じてしまった事件なのだ。そしてもしその事件が人々の目に奇妙に映るとすれば、その原因は事件を包含する総合的な状況存在の中に求められて然るべきであろうと僕は考える。<sup>16</sup>

「不条理性を回避するには、我々は実際には何ひとつとして選択してはいないのである」と「僕」は語っている。そして、次の段落にある僕の言葉、「何はともあれとにかく」からいうと、「僕」のライフスタイルは欲望に流されて、受動的に生きることであつて、それゆえに、パン屋襲撃の行為も原理のわからないままに、生活に暗い影を落とす。このように、「僕」は「呪い」が解決できないままに生きていくようになった。この二つの作品の主題となるものは、理不尽な欲望に突き動かされ、やむを得ず不条理な行動に走る「僕」の「破滅による救済」であると言えるのだろうか。

#### 4 村上様式としての「救出劇」

「踊る小人」(『螢・納屋を焼く・その他の短編』、新潮社、一九八四年七月)の冒頭の部分において、「小人は地面にポータブルプレイヤーを置いて、レコードをかけながら踊った。レコードはプレイヤーのまわりにいっぱいちらばっていた。僕はその中の何枚かを手に取って見てみた。そこにある音楽の種類は実に雑多だった[…:]」グレン・ミラー・オーケストラのジャケットにローリング・ストーンズのレコードが入っていたり、ラヴェルの『ダフニスとクロエ組曲』のジャケットにミッチ・ミラー合唱団のレコードが入っていたりした<sup>17</sup>と、その小人は、多種多様の音楽をかけながら踊ったという内容が書かれている。小人の踊りは「他の誰の踊りとも違っていた。ひとことと言えば小人の踊りは観客の心の中にある普段使われていなくて、そんなものがあることを本人さえ気づかなかったような感情を白日のもとに——まるで魚のはらわたを抜くみたいに——ひっぱり出すことができたのだ」と表現されている。それは、技術的に非常に上手な演技であって、観客の心の中に深く潜んでいる感情をひっぱり出すことができる稀少な踊りである。

小人の踊りが作品の核心にあるため、読解する際に、作中で引用されているラヴェルのバレエ作品『ダフニスとクロエ』が避けられない研究対象と思われる。『ダフニスとクロエ』は、三部からなる舞踊交響曲である。ラヴェルがめざした、夢想の中にある古代ギリシアは、この巨大な壁画のような踊りの作品を創作することで描出された。音楽の動機、つまりテーマの数は少ない方であって、ラヴェルは、厳密なメロデーの制作によって、豊富な表現を呈した交響音楽の名作を誕生させた。「舞踊交響曲」『ダフニスとクロエ』は、五つの基本主題の上に構成されている。主題一は六個の五度の足場の上にのせられて、前奏の役をし、主音の保続音イ音の上に執拗な不協和音と見なされる嬰二音を鳴りひびかせ、神秘的で玄妙な感覚を作り出す。この間、フルートの吹く、自然・神々の呼びかけのような主題

二を歌う。それにつづく、全曲を通じて最も重要な旋律、つまり優美で流暢なダフニスの愛の主題と、クロエの主題と、獯猛で荒々しい旋律の海賊の主題などが演奏される。

このバレエ作品の特徴をまとめると、一番重要なのが、神秘的、靈妙な感覚と、夢現の区切りの不確かさになる。海賊たちの略奪、または牧神パンの救いは、一体ダフニスの夢なのか、現実に起こったことなのかはわからない。「踊る小人」から、それと同じような感覚的性質が読み取られる。つまり、「僕」に発生したすべての出来事は、本当に発生したかどうか不明であって、それらの奇妙かつ恐怖な出来事が実際に発生したのか、それとも夢なのかはわからないということである。また、「僕」の主体性の希薄さは、ほぼ寝たきりの、受動的なダフニスを彷彿とさせる。そして、「僕」は小人を自分の内部に入れさせることによって上手に踊ることができようになり、好きな女子の慕情を勝ち取った後に、恐ろしいことが起こった。その綺麗な女の子が腐った肉塊に化けた。このような成り行きは、『ダフニスとクロエ』と類似している部分がある。

「僕」に起きた出来事は、ダフニス欲望と誘惑に影響され、海賊たちがチャンスをつかむ筋書きと共通しており、愛の感情から欲望が生じること、および純粹さに蠱惑と危機が入り込むことを意味している。従来の「踊る小人」の先行研究、例えば「この小人は、『TV ピープル』となり、そして『1Q84』のリトル・ピープルとなって、大きな存在になってゆく。全てに共通するのは、邪悪な力を持ち、主人公の大切なものを奪おうとするということである。『踊る小人』のテーマは脈々と受け継がれている」<sup>18</sup>と述べる山根由美恵のように、小人を邪悪や暴力のシンボルとみなす論考が多い。それはもちろん一理あるが、小人は単に外部からくるものではなく、人々の内部に潜んでいる欲望や情念などの権化でもあると言わなければならない。この作品のグロテクスな表現、小人にまつわる野性の感覚は、文芸の受容から創出されたものであって、文芸によってしか描きだすことのできない感性的な内容である。欲望がどれほど恐ろしい

事態に発展していくのに関し、読者は作品を読む中で、自分なりの認識を得るのだろう。

奇想天外な物語構造と、主人公が愛する女性を救出しようとする成り行きは、村上作品において多く見られる。そのような構造は、作中に引用されているオペラ作品の内容と緊密に結びつけられている。『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社、一九九四年四月、一九九五年八月）と、オペラ『泥棒かささぎ』の間の連関が顕著である。『ねじまき鳥クロニクル』の冒頭部分では、「台所でスパゲティをゆでているときに、正体不明の電話がかかってきて、僕はFM放送に合わせてロッシーニの『泥棒かささぎ』の序曲を口笛で吹いていた」と書いている。この小説は短編の「ねじまき鳥と火曜日の女たち」を引き継ぐ長編作品であって、短編の冒頭<sup>19</sup>と同様に、スパゲティをゆでて口笛で音楽を吹いているときに、主人公の周りに不思議な出来事が起こり始めた。そして、第三部「鳥刺し男編」の後半、結末の部分で、異界「208号室」に入ったときに主人公岡田亨が、『泥棒かささぎ』を口笛で吹くボーイにガイドされた場面<sup>20</sup>がある。異界めぐり、口笛を吹くボーイ、そして第三部のタイトル「鳥刺し男」、これらの内容は、モーツアルトのオペラ『魔笛』の物語、つまり鳥刺しパパゲーノと、魔笛吹の王子が悪魔から姫を救い出す物語内容を思い起こさせる。

『泥棒かささぎ』は、イタリアのオペラ作曲家ジョアキーノ・ロッシーニの、オペラ・セリア『オテッロ』と、オペラ・ブッフア『チエネレントラ』に続く21作目の作品である。このオペラは娘を牢獄から救い出す劇であって、冤罪で死ぬ運命の主人公が、最後に救われる筋書きの「救出劇」の範例となった。救出劇、もしくは救出オペラ、Rescue Operaは、18世紀から19世紀までのヨーロッパで流行していたオペラのジャンルである。ロッシーニ『泥棒かささぎ』以外に、彼より早い時期のグルックのオペラ、『オルフェオとエウリディケー』、古典時代のウィーンの劇場で上演されたモーツアルト晩年の名作『魔笛』、およびベートーベンの『フィデリオ』などがある。共通のモチーフとして、抒情性・調和的なセンチメント、ドラマ性・見世物的興味、悪の世界と善の世界の対立、神々の力で悪か

ら弱者を救済などの要素が挙げられる。

『泥棒かささぎ』の物語内容、つまり魔王と戦い、女性を悪や圧迫から救うストーリー、および『魔笛』の「鳥刺しパプゲーノ、魔笛吹の王子」のようなヒロイックなキャラクターは、文芸作品で常に出現している設定と思われる。異界巡りの行動を通じて、愛する人を探し出して、悪から救出する成り行きは、村上の多くの作品に書かれている。例えば、『ねじまき鳥クロニクル』は、主人公岡田亨が、悪なる存在、政治家の綿矢昇から妻の久美子を救出しようとする物語を描いたものである。『ねじまき鳥』のみならず、『海辺のカフカ』と『騎士団長殺し』においても、異界巡りの後に、愛する人を救出したり、自己救済を試みたりすることが読み取られる。

## 5 ジャズとしての文学

村上と音楽の関係を検討する際に、ジャズが不可欠な要素となる。村上は一九七四年に国分寺に、「ピーター・キャット」という名前のジャズ・バーを開業したことがあり、ジャズへの情熱を保ち続けている。小説家になった後にも、ラジオでジャズについて語ったり、続々とジャズ関連の書籍を刊行したりしている。村上とジャズの関係に関して、小野好恵はかつて論評したことがある。「端的に言うならば、村上春樹は（フリー・ジャズ）を拒否している。それは、彼が音楽的に（フリー・ジャズ）を認めないからではなく、多分美学的な問題としてそうなのだ。〔…〕村上春樹が中上健次と全く異なるジャズの扱え方をしていることがお分かりだろう。村上春樹においては自意識の屈折がジャズとの出会い方なのだ。様々な心情を屈折した自意識で抑制しつつ、ソフィストケートされた芸に表現を託すスタン・ゲッツなどの白人ジャズメンに彼が共感するのは当然のことだろう」<sup>21</sup>と小野は述べる。小野によれば、村上はスタン・ケッツのよ

うな「白人ジャズ」を偏愛しており、そしてその理由は「白人ジャズ」に含まれている「借りもの」意識が、村上の抑制的、屈折した自己意識と共通していることとなる。

しかし、「借り物」に関して言うと、ジャズはジャンルとして確立された最初から「借り物」である。ここでひとまずジャズの歴史を見よう。ジャズの始源は、黒人奴隷たちの歌である。アメリカ南部諸州におけるニグロ解放のずっと前に、大農園では、ダンスの伴奏にニグロの奴隷が音楽を演奏していた。アンドレ・シェフネル<sup>22</sup>によると、それは即興的な、自然発生的な対位法や暗記による演奏であった。そして、ジャズの直接の起源に関して、それは今なお曖昧なままで、伝説にとどまる言論が多く存在している。エリック・ホブズボーム<sup>23</sup>によれば、現代では「ジャズ」と呼ばれる音楽は現在、シカゴとニューオーリンズの安酒場で演奏されていた音楽を指している。その時代の後、ジャズがニューヨークで多く演奏され、ジャンルとして発展を遂げ、異文化融合の現場にもなったと、ホブズボームは述べる。即興、即時発生的、偶然性といった性質は、はじめからジャズの欠かせない根本的な要素であって、ジャズは、挑発の性質を持つ庶民的音楽であると同時に、音楽の歴史を変えたものでもあった。

ジャズの創造的なプロセスに関して、Paul Berliner は大作『ジャズで考える (Thinking in Jazz)』<sup>24</sup>の中で、一流のジャズミュージシャンたちの即興に対する見方や、ジャズの制作についての洞察、またはトランペット奏者でもある著者自身による、ジャズ即興の構造と演奏の過程についての綿密な分析を提供している。Berlinerによれば、常に変容しているジャズのコミュニティの中で、ジャズミュージシャンたちは学び続け、その共同体の環境との相互作用を通じて、ジャズ即興を成し遂げるための技術と教養を獲得し発展していく。そして、Berlinerのミュージシャンたちへのインタビューと、楽曲への分析によると、ジャズの即興は完結するものではなく、過程中的のものである。また、多くのジャズミュージシャンが「会話」のメタファーを用いて即興ジャズのプロセスを説明するように、ジャズは、言語

のような音楽であり、即興は音楽と音楽の間の相互行為、つまり会話である。

ジャズはコミュニケーションであり、文化の借用や文化融合が根底にある。村上を「借りもの」意識に限定する見方は十分ではないと言わなければならない。また、村上小説はジャズそのもののではないかと考えられる。インタビューにおいて、「つぎに何が起るか、書く前には決してわからないのですか」という聞き手の質問に対し、「僕は即興性を大事にしますから。もし物語の結末がわかっていゝるなら、わざわざ書くには及びません。僕が知りたいのはまさに、あとにつづくことであり、これから起こる出来事なんです。あらゆる種の物語は、ページをめくるたびごとにたえず進化しつづけるものですが、そんな本を僕は書きたいんです」<sup>25</sup>と村上は、創作における即興性の大切さを述べている。即興という性質において、偶然性もしくは偶発性という様式を形成した村上作品はジャズと共通している。

即興とは、「コール・アンド・レスポンス(応答)」、つまり会話・コミュニケーションと同様の相互行為であり、複数の人間、複数の楽器が一つの場の中で、互いの演奏にある要素を取り入れたり、変形したりしていくことによって、音楽を作っていくプロセスである。これは、物語の「自然発生」、テキスト生成の現場を記録することをストーリーの内容とした村上作品に近いだろう。一つの要素から、別の要素が受け入れられ、異質なものが接続するという「巡り物語」の形式は、ジャズの即興と似ており、本論文の重点となった音楽の引用も、即興みtainな偶然的な結合である。

村上小説では、音楽が異界の始まり、または接続物となることが多く見られる。音楽が一種の乗り物として、人物を異界に運び込む。同時に、音楽は、絶え間なく生成する物語という交通の場の一部でもある。村上作品における音楽引用の仕方について、北中正和の評論が参考になる。北中は、村上作品でよく現れる事象、つまり音楽にかかわる内容が、作品の中で何の説明もなくただ提起されるという引



用の仕方について見解を述べた。北中によると、そのような引用は、「そつけない」やり方であり、「どんな事件が起こっても、熱中することはなく、冷静な観察者であり続けようとする。事件に巻きこまれたときでさえ一步身をひいて、自分から積極的に現実と関わろうとはしない」<sup>26</sup>という、主人公たちの「冷静な態度」と関連がある。また、そのような手法が、「高度資本主義社会」での「現実からの亡命」という、村上作品の特徴を体现していると彼は述べる。

それは適切な解釈と言えるかもしれないが、ただし、説明しないで音楽を引用するやり方は、それなりの理由、結果的にそうなった理由がある。というのは、この引用の手法は、村上作品の重要な様式の一つ、物語の自律性、偶発性とかかわっているからである。筆者が以前、『世界の終り』論<sup>27</sup>で論じたように、一つのテキストに別のテキストが織り込まれ、このような交通する場が、「物語」である。物語の生成は、一つのテキストに、別のテキストが織り込まれ、「機械」・「アレンジメント」の様相となっており、物語は自律性を有する、終わりになき過程の中の産物である。村上作品における音楽の引用は、現代社会からの逃避などではなく、村上物語の様式に由来したのである。物語内容が、引用された音楽の内容に触発され、音楽のもつ意味を表現していく。この現象は、音楽は一つのテキストとなり、小説のテキストの生成過程に参与し、物語というアレンジメントに織り込むという、音楽と物語、テキストの間の相互的な響き合いと思われる。村上の物語は、音楽作品の内容に触発され、芸術でしか実現できない、欲望と情念や、不条理さ、グロテスクさなどの表現を描き出している。村上小説は、一つの芸術作品であって、その中で一つの交通の〈場〉、表現の自由の理想的な相貌が呈示されている。

## 注

- 1 村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典』（今井清人、岩崎文人、志村弘、原善編、鼎書房、二〇〇七年一〇月）。
- 2 栗原裕一郎編著『村上春樹の100曲』（立東社、二〇一八年六月）。
- 3 鈴木淳史「リスト『巡礼の年』より『ル・マル・デュ・ペイ』」（『村上春樹の100曲』、立東舎、一六二ページ）。
- 4 藤井勉「ナット・キング・コール『国境の南』」（『村上春樹の100曲』、一二九ページ）。
- 5 村上春樹インタビュー「何かを人に呑み込ませようとするとき、あなたはとびっきり親切にならなくてはならない」（聞き手||ジヨ  
ン・レイ、『夢を見るために毎朝僕は目覚めるものです 村上春樹インタビュー集1997-2011』、文藝春秋、二〇一二年九月、二  
五二〜二五三ページ）。
- 6 村上春樹『女のいない男たち』（文藝春秋、二〇一六年一〇月、九ページ）。
- 7 同、一四ページ。
- 8 小原真紀子「ノルウェイの森でつかまえて」（『ユリイカ 総特集村上春樹を読む』、二〇〇〇年三月、一四一ページ）。
- 9 村上春樹「ウイズ・ザ・ビートルズ」（『一人称単数』、文藝春秋、二〇二〇年七月、八一ページ）。
- 10 同、一二二ページ。
- 11 村上春樹『羊をめぐる冒険 下巻』（講談社、二〇一六年八月、一五七ページ）。
- 12 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（文藝春秋、二〇一五年十二月、一〇四ページ）。
- 13 村上春樹『1Q84』BOOK3後編（新潮社、二〇一二年六月、二三六〜二三七ページ）。

- 14 エルンスト・ブロッホ「神秘の奈落から個人の幸福へ」《トリスタンとイゾルテ》、『ワーグナー(下)』、マルティン・ゲック編著、岩井智子・岩井方男・北川千香子訳、岩波書店、二〇一四年二月、五三〜五六ページ。
- 15 ヨーゼフ・ルービンシュタイン「不安と孤独に対抗する儀式」《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦》、『ワーグナー(上)』、マルティン・ゲック編著、岩井智子・岩井方男・北川千香子訳、岩波書店、二〇一三年十二月、一二二〜一二三ページ、一二八ページ)。
- 16 村上春樹「パン屋再襲撃」(『村上春樹全作品 1979〜1989』)、講談社、一一ページ)。
- 17 村上春樹「踊る小人」(『村上春樹全作品 1979〜1989』③)、講談社、二〇〇七年十二月、三〇一ページ)。
- 18 山根由美恵「村上春樹『踊る小人』論 ボルヘスの影」(『国文学攷』、二〇一一年三月、三八ページ)。
- 19 村上春樹「ねじまき鳥と火曜日の女たち」(『村上春樹全作品1979〜1989』⑧)、講談社、一九九一年七月、一四一ページ)。
- 20 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』(新潮社、二〇一四年一月、四八五〜四八六ページ)。
- 21 小野好恵「二つのJAZZ・二つのアメリカ」(『國文學 解釈と教材の研究』、學燈社、一九八五年三月、八三ページ、八六ページ)。
- 22 アンドレ・シェフネル『始原のジャズ アフロ・アメリカンの音響の考察』(昼間賢訳、みすず書房、二〇一二年六月、六九〜七〇ページ、七七〜七八ページ)。
- 23 エリック・ホブズボーム『ジャズ シーン』(諸岡敏行訳、績文堂、二〇二二年一〇月、八八〜八九ページ)。
- 24 Paul Berliner: 1994. *Thinking in Jazz*, University of Chicago Press, p.82~89, p.348~352.
- 25 村上春樹インタビュー「書くことは、ちょうど、目覚めながら夢見るようなもの」(聞き手||ミン・トラン・ユイ、『夢を見るため

に毎朝僕は目覚めるものです』、一六八ページ)。

26 北中正和 「この曲を聴くとすごく哀しくなる 失われた音楽の輝き」 (『ユリイカ』、一九八九年六月、五七―五九ページ)。

27 肖禾子 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論 物語機械と、その両義性」(『層 映像と表現』、二〇二二年三月)。

## 第八章 グロテスクな物語——村上様式としての「グロテスク」——

はじめに

村上春樹は、長編・短編にかかわらず、日常が不条理な出来事的到来によって破壊されたとか、正体不明な異界・異人が現実に入るとか、または非現実と現実の境界が消失し、両者が相互に影響し合うといった物語内容を繰り返し取り上げている。恐怖や不安を引き起こすグロテスクなものが跋扈し、それと関連して、現実の崩壊が発生し、非現実の世界がこちら側に生きている人物を呑み込む、このような流れを辿る物語構造が繰り返されている。ほとんどの村上小説においては、非現実的な雰囲気、幻想的な文体、グロテスクな表現が描出されている。

「めくらやなぎと眠る女」<sup>1</sup>において、「僕」は聴覚障害があるいとこの耳を観察する時に、耳の暗闇の奥に巣食っていた人間の柔らかい肉をかじる微小な蠅を思いついた。日常は外見では日常通りだが、気が付くとすでに崩壊しつつある状態になる。この事態は、表層から察知できない問題が暗に膨らんでいくことを呈示している。末尾で「僕」は「大丈夫だ」と言ったが、夢でも現実でもない、どこにも存在しない場所に生きる境地こそが、「僕」のこれからの人生である。村上作品において、不安を惹き起こしてやまない、きわめてグロテスクな表現としての現実の崩壊、または生の根元的宙づり性は、村上的な平易な文体で淡々と語られている。

「図書館奇譚」<sup>2</sup>、「踊る小人」<sup>3</sup>、「めくらやなぎと眠る女」などの作品には、夢と現実が渾然一体になったような雰囲気漂っている。もちろん、そのような感覚は、語り方と文章の書き方によって作り出されたものである。村上作品には、もともとシンプルな言葉で暗澹

たる難解な物語を語るといふ特性がある。特に村上自身が「実験台」と呼ぶ、「一筆書き」<sup>4</sup>としての短編小説においては、その特質が突出している。明るくて読みやすい文章という表層と、その文章に包まれている騒がしくて暗い内実が同居している。一見澄んだ水のようにイノセントな明快な文章には、冷たくて流動している暗流の騒音が聞こえる。本稿では、幾つかの短編を題材に、村上の文体と様式における非現実性、不条理性、グロテスク性を見る。

本論文では、まずは「踊る小人」、「図書館奇譚」、「鏡」<sup>6</sup>、「緑色の獣」<sup>7</sup>などの短編を中心として、村上作品における非現実性とグロテスクさにかかわる文体や様式について論じる。その後、「グロテスク」概念の定義を理論的に考察し、その結果を踏まえて、村上様式としてのグロテスク性を評価する。

## 1 文体・様式としてのグロテスク

村上春樹の作品群には、ファンタジーや幽霊譚や異界冒険譚やマジックリアリズム小説が多く存在している。シンプルな言葉遣いを通して深奥な、時折暗澹たる意味内容を語る村上小説において、非現実・非日常的な光景が彩る深くて神秘的な物語世界が常に描出され、そしてそこが村上作品の特色と魅力となっている。非現実性の性質を表出した代表的な例と言えば、長編代表作『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(新潮社、一九八五年六月)、『ねじまき鳥クロニクル』(新潮社、一九九四年四月、一九九五年八月)、『海辺のカフカ』(新潮社、二〇〇二年九月)、『1Q84』(新潮社、二〇〇九年五月)、『騎士団長殺し』(新潮社、二〇一七年二月)などが挙げられる。『世界の終り』は、パラレルワールドにいる二つの主体「私」と「僕」の物語であって、向こう側の世界の出来事がこちら側の世界

に侵食し、こちら側にいる主体の運命の軌跡を改変するファンタジーを描いたものである。『ねじまき鳥』は『世界の終り』と同様に向こう側の設定がなされており、主人公岡田亨が、不条理な出来事によって日常の秩序を壊された後に、「壁抜け」の行動を通して「向こう側」の異界で悪象徴としての綿谷昇と対決するというストーリーである。

そして、『海辺のカフカ』と『1Q84』と『騎士団長殺し』は依然として、主人公が何らかの超越的な意思の作用によって人生が変えられ、向こう側の異界に入る流れを表現した作品である。『海辺のカフカ』は、主人公田村少年が、異界に入り、他者になることによって自己認識を獲得し、運命を変えようとした物語である。この小説の中心的な理念としての「世界の万物がメタファーだ」という一言は、村上作品の非現実性の核心、つまり日常と非日常、現実と異界、想像と現実、自分と他者といった対になるものが常に交換可能であって、相互的に絡み合っているという観念を体現している。また、『1Q84』と『騎士団長殺し』の場合、平穏な日常が不条理な非日常の世界に変異すること、超自然的な物事によって主要人物たちが導かれたことが重要な物語内容である。

以上で述べた物語構造から見られる非現実性の様式のみならず、物語内容の方面でも、不条理で幻想的事象に関する表現が、村上作品において多く描かれている。『ねじまき鳥』における「皮剥ぎボリス」のエピソードと、闇の世界「208号室」で発生した綿谷昇と思われる正体不明の男性の刺殺、または『海辺のカフカ』や『1Q84』における、邪悪なる存在「白いもの」や「リトル・ピープル」や「空気さなぎ」の出現といったような背筋の凍るシーン、恐ろしくてグロテスクな物語のディテールが村上作品に充溢している。このような感覚的な性質、非現実性・不条理性を重視する村上のスタイルはもちろん、短編小説においても読み取れる。短編作品は短さのゆえに、全体としてのストーリーテリングの整合性への配慮の方面で、長編より負担が軽い。また、物語の筋より表現の仕方への注力が重視される。そのため、短編においては、言葉表現の細部に暗黒さが凝縮され、不条理性などの性質が突出している。もともと顕著に見られるの

が「踊る小人」であろう。

ここでひとまず「踊る小人」の内容をまとめよう。主人公「僕」の夢の中で、レコードの音楽に合わせて優美に踊る北の国から来た小人が出現し、「僕」に踊りを誘う。その小人は南に来て酒場で踊り、皇帝の前でも踊ったが、その踊りが人々の心を魅惑し、革命を扇動したため、今は町を追われ森で暮らしている。一頭の象から五頭の象を作り出す象工場で働いている「僕」は、工場の友人の紹介で一人の老人と会った。老人から小人の来歴を知った後に、「僕」はまた小人の夢を見た。丸太に腰をおろして煙草を吸い、「新しい活力が必要なんだ」と呟く小人は弱々しかったが、「僕」は小人と約束を誓い、小人の力を借りて舞踏会で美しい女性と踊る。舞踏会の間は一言も声を発してはならず、もし喋ったならば「僕」の体は小人のものになるという契約だったため、「僕」はその美しい女性が腐敗した肉塊になるという幻覚を小人に見せられたが、小人を打ち負かし、一声たりとも発せず、すべてを耐えて約束を守り切った。しかし「これで終わったわけじゃない。あんたは何度も勝つことが出来るが、負けるのはたった一度だ」と、小人の呪縛は永遠に解けず、「僕」は最終的に官憲から追われる身となり、森で逃亡生活を送るようになった。ここでその美しい女の子が腐敗していく場面を見よう。

彼女は夢のように美しかった。彼女をこんな風に抱くことができるなんて、自分でもうまく信じられなかった。彼女は目を閉じて、僕の口づけをじっと待ち受けているようだった。

彼女の顔つきが変わりはじめたのはその時だった。最初に鼻の穴からぶよぶよとした白い何かが這いでてくるのが見えた。蛆だった。

これまでに見たこともないほど巨大な蛆だった。両方の鼻腔からは次々に追い出し、むかつくような死臭が突然あたりを覆った。蛆は唇から喉へと転げ落ち、あるものは目をつたって髪の中へともぐりこんだ。鼻の皮膚がずりりとめくれ、なかの溶けた肉がぬるり



とまわりに広がり、あとにはふたつの暗い穴がのこった。蛆の群れはなおそこから這い出ようとして、腐った肉にまみれていた。

両眼から膿が吹き出していた。眼球が膿に押されて二、三度びくびくと不自然に震えたあとで、顔の両脇にだらりと垂れた。その奥の空洞の中にはまるで白い糸玉のように蛆がかたまっていた。腐った脳味噌に蛆がたかっていた。舌が巨大ななめくじのようにするりと唇から垂れさがり、ただれて落ちた。歯茎が溶解し、白い歯がぼろぼろとこぼれた。やがて口そのものも溶けて落ちた。毛根からは血が吹き出し、毛がばらばらと抜け落ちた。ぬるぬるとした頭皮のあちこちを食い破って蛆が顔を出した。それでも女は僕の背中にまわした腕の力をゆるめなかった。僕は女の腕をふりほどくこともできず、顔をそらすこともできず、目をつぶることさえできなかった。胃の中のかたまりが喉もとにまで上ってきていたが、それを押し出すこともできなかった。体じゅうの皮膚がぜんぶ裏がえしになってしまったような気がした。耳もとで小人の笑い声が聞こえた。

女の顔はどこまでも溶けつづけていた。筋肉が何かの拍子にねじれてしまったらしく、顎のたがはずれてぱっくりと開き、ペー  
スト状の肉と膿と蛆のかたまりが、そのいきおいでまわりにとびちった。<sup>7</sup>

「僕」の憧れの美しい女の子が形態を崩し人間ではなくなり、優美に踊った身体が異物の巢に変異した場面を表現した、非常に視覚的に訴えるグロテスクな描写である。「僕」の「地獄」は、身体の内部にあるはずの肉と器官が外に暴露し、液状の腐敗物となる過程が静かに進行するという体験である。こんなこと本当に起るわけではないと、これは小人によつてもたらされたただのまやかしなのだと思います、「僕」は目を閉じて、耳に届く草原をわたる風の音を聴きながら、思い切つて女を、その腐乱した肉のかたまりの口があったと思われるあたりに唇をつけた。「ぬるりとした肉片、ぶつぶつとした肉のかたまりが僕の顔に触れ、耐えがたいほどの死が僕の鼻腔にとびこんできた」と

「僕」は、人間の身体が単なる肉塊に化したという死の恐怖に直面した。その後、一瞬で、腐敗した肉から美しい女の子がもとに戻った。この一節の文章のグロテスクさは、不条理な変化、つまりもつとも美しいもの、価値のあるものが、もつとも陰惨で恐怖に満ちたものに変換すること、希望が絶望に墮落したこと、または想像できない非現実な出来事が突如現れることに帰結できる。

幻想的で怪異な表現に重点が置かれたこの短編は、先行論が比較的少ない作品である。中村三春は「あまり論じられていない」とこの点を提起し、「けれども、これは村上文芸の最も奥深い場所にある幻想の想像力が横溢した一編である」と評価し、「踊る小人」が「村上のファンタジー」の「空間的な領域性と登場人物の異界性」によって印象づけられると言う。また、前述した非現実性と不条理に関して、山根由美恵の論文が参考になる。「夢は『踊る小人』において重要な要素である。物語の冒頭、小人が登場する場面は『僕』の夢であり、夢の中の小人が『僕』の現実世界に登場するなど、夢と現実との交錯がテキストの基本構造である」と山根は述べ、ボルヘス作品の読解を行いながら、「自分の存在が夢見られた存在であるかもしれない、存在の不安を感じさせるモチーフが多く『夢の本』に収録されている。「夢」という装置は、古来より現実世界を曖昧にするものであった。夢を見るという行為は、自分自身の存在そのものの疑義を生み出す」と、夢が現実を揺るがし、生の不安をもたらすという作品の内実を指摘する。二人の論点は本作品の核心をついていると考えられる。ただし、「踊る小人」の幻想性と異界性、内容のグロテスクさ、その妖艶で恐ろしい内実は、村上作品の様式の問題として、他の多くの作品と関連づけて総合的に考察すべきものであると言わなければならない。

「踊る小人」の文章を読むと、村上自身の短編についての理念が想起される。「カポーティから学んだのは、短編小説においては文章というものが『妖しくなくてはならない』ということです。ちよつと下品な言葉で言えば読者を『こます』文章でなくてはならないということです。頭で考えたような文章では読者はこませない。身体の奥の方からじわつと出てくる何かがないとだめだということです。そ

れがカポーティから学んだいちばん大事なことじゃないかな。フェロモンが適当に出てないと、短編小説の世界にはなかなか人をひきずりこめない。短編って一発勝負だから、その世界にすっと人を引きずりとめなかったら、どうしようもないです」<sup>10</sup>と村上は語る。カポーティが彼の師であって、短編の創作に関して、「妖しい」文章、身体の奥の方から引張り出した、人を引きずりとめることのできるものが理想的であると彼は述べる。人を惹きつける妖しさは「踊る小人」以外の多くの短編、例えば「めくらやなぎと眠る女」や「図書館奇譚」や「緑色の獣」などにおいても現れている。

## 2 様式としての現実の非現実化、自己の他者化

中村三春は「緑色の獣」についての論文<sup>11</sup>の中で、「獣を招き寄せ、出現させたのは」主人公の「私」自身の心であって、獣は「オートマチックな日常によって心の奥底に溜め込んだ鬱屈・抑圧」、または「心の闇」から出たものであると述べている。中村によれば、獣が「私」の自己対話の延長線上に出現したものにほかならず、このような「心の闇」「心の二重性」は村上作品の常套であって、「私」と獣の交渉は「心の闇」と向き合いそれを明らかにする翻訳行為になる。獣の存在に関して、荒木奈美<sup>12</sup>はそれを「自分の中の〈他者〉」および実在化した「インナーチャイルド」と定義する。荒木によると、「私」が傷ついた「インナーチャイルド」を攻撃することは〈心の闇〉による過剰反応、人間性の否定であって、それにより「私」が病を克服する機会を潰したのである。獣を「私」の「心の闇」から出たもの、自己の中の他者と見做して、「私」に起こったのは獣と向き合うことによる自己対話であった。以上のような二人の論点は、テキストに沿った適切な解釈であろう。

ただし、中村がその論文で述べたように、「心の闇」や「心の二重性」は村上作品において繰り返された問題であって、従ってより一層の考察が必要になると考える。自己の内部にある「他者」に関する表現も、村上の重要な様式である。「緑色の獣」の核心は、「翻訳現象のやり取り」でも、「インナーチャイルド」の発見と破壊でもない。そういった抽象的なレベルのものではない。この作品はただ、自己の内部に「他者」、異質な未知なるものが存在しているという事象をそのまま呈示し、それに直面した人間の心に浮かんだ恐怖の感情と彼らの行動を表現しただけのものである。

自己の中に他者が存在しており、その他者は異界から現実生活に到来し、「私」の日常の基盤を震撼するということを、できる限りリアルに描写する。これこそ村上作品の真髓である。前述した「踊る小人」は、非現実が侵入すること、美しい幻想が悪夢に転落することの恐怖を描いた作品であって、中山幸枝<sup>13</sup>やダルミ・カタリン<sup>14</sup>の論のように、小人による日常の破壊などの物語を、政治的な教訓に結びつけた読解は、もちろん正論ではあるが、この作品の核心はイデオロギーなどと関係がなく、非現実の事象と、それが与えた作用と変化の様相をひたすら書き綴ることであろう。

考えてみれば、多数の村上作品の中には、非現実の事象の顕現や現実の解体といった内容が含まれている。「踊る小人」と類似している、異界から来た存在は繰り返し描かれ、例えば『1Q84』の「リトル・ピープル」や「天井裏」<sup>15</sup>の「なおみちゃん」や、『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年一〇月）の「羊」などが挙げられる。

ここで、短い作品「天井裏」の物語を見よう。妻が天井裏になおみちゃんという名前の小人がいると執拗に言い続けたため、旦那は天井裏を開けて確認した。そして、「目は水のかたまりのように凍てついた」なおみちゃんと遭遇した。その後、旦那が天井の板をもとに戻して降りてくると、もう「そこにはテレビもなく、冷蔵庫もなく、妻の姿もなく、正月もなかった」という光景になり、もとの日常生活

が消失したというストーリーである。この作品における、日常を一変させた異人「小人」とほとんど同じ設定を踏まえた「リトル・ピール」は、『1Q84』の中で異人として、もとの「1984年」という現実世界の変容を起こさせ、主人公天吾と青豆の行動を間接的に推進させる役割を果たしたのである。

異界と異人にかかわる非現実の事象と関連して、「どこか別の場所」とつながっていることに関する表現も、村上作品群で繰り返されたものである。初期の短編作品「1963/1982年のイパネマ娘」<sup>16</sup>において、「僕」は、かつて一度巡り逢った美しい「形而上学的な女の子」「イパネマ娘」と、「もうことばは交さないけれど、それでも心はどこかでつながっている、どこか遠い世界にある奇妙な場所にその結びめはある」と語る。「その結びめはまた別のどこかで」「別の女の子につながっているのだ」と「僕」は、「遠い世界」「奇妙な場所」がこちら側の世界と関連していると考え始め、そこからさらに思慮を深め、「どこかにきつと僕と僕自身をつなぐ結びめだってあるはず」、「きつといつか、僕は遠い世界にある奇妙な場所で僕自身に出会う」という判断に至った。

そして、「僕は僕自身であり、僕自身は僕である」ことを実現させる理想的な世界が望ましいと「僕」は言う。つまり、現実とは別の世界があるのみならず、別の「僕」、〈今・ここ〉の「僕」と違う別の主体がいるわけである。長編代表作の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』や『ねじまき鳥クロニクル』はまさに、これを根幹にして築かれた構築物であって、主人公「私」と岡田亨は、他者と結びつけている人物であると同時に、自分自身も結びの過程の中で分裂・媒介され、「別の主体」が生きている異界「世界の終り」と「208号室」に入って「もう一人の自分」に置き換えられたのである。

煙草を三回くらいふかしたあとで、急に奇妙なことに気づいた。つまり、鏡の中の像は僕じゃないんだいや、外見はすっかり僕なん

だよ。それは間違いないんだ。でも、それは絶対に僕じゃないんだ。僕にはそれが本能的にわかったんだ。いや、違うな、正確に言えばそれはもちろん僕なんだ。でもそれは僕以外の僕なんだ。それは僕がそうあるべきではない形での僕なんだ。

うまく言えないね。この感じを他人に言葉で説明するのはすごく難しいよ。

でもその時ただひとつ僕に理解できたことは、相手が心の底から僕を憎んでいるってことだった。まるで真つ暗な海に浮かんだ固い冰山のような憎しみだった。誰にも癒すことのできない憎しみだった。僕にはそれだけを理解することができた。

[…]

やがて奴の方が手が動き出した。右手の指先がゆっくりと顎に触れ、それか少しずつ、まるで虫みたいに顔を這いあがっていた。

気がつくとも僕も同じことをしていた。まるで僕の方が鏡の中の像であるみたいになさ。つまり奴の方が僕を支配しようとしていたんだね。  
17

短編「鏡」の一節である。「1963/1982年のイパネマ娘」と同じ短編集『カンガルー日和』に収録されている「鏡」は、依然としてもう一人の自己に関する物語を語った、幻想的雰囲気漂う作品である。中学校で夜警の仕事をしていた「僕」はこのある日の夜、なんらかの尋常ではない違和感を覚えたため、校舎の見回りに駆ける。見回りの途中で「僕」は暗闇の中で何かの不審な姿を見かけて、それは鏡の中の「僕」だった。鏡の中の「僕」は単なる自分自身の鏡像ではなく、「僕」とは異なるものであると同時に「僕」自身でもある存在だった。しかも、その「僕」は激しい憎悪を含む表情で「僕」を脅かし、「僕」の方が鏡の中の像であり、鏡像の方が支配しているという考えを「僕」に押し付ける。これは短い作品「鏡」の物語である。

鏡の中の像は「外見はすつかり僕」だが、僕ではない「僕以外の僕」、「僕がそうあるべきではない形での僕」である。この事象は、『騎士団長殺し』の主人公、「ただの物理的な反射」ではない「私ではない私」としての、「白いスバル・フォレスターの男」・「顔のない男」と交渉する「私」において再び出現した。小説の冒頭において、「鏡に見える自分はその物理的な反射に過ぎないと彼女は言った。でもそこに映っている私の顔は、どこかで二つに枝分かれしてしまった自分の、仮想的な片割れに過ぎないように見えた。そこにいるのは、私が選択しなかった方の自分だった。それは物理的な反射ですらなかった」と「私」は語る。

国語の教科書に採用されていること、または学生運動の内容が小説に入っていることが原因になるかもしれないが、「鏡」を論じる先行研究は、「僕」の語りからイデオロギー論的な内容を読み取るものがほとんどである。鏡像の「僕」を体制側の者と見なす論と、反体制側の者と見なす論があり、鏡の中の「僕」に対する解釈において、二つの相対立する立場が成されてきた。西田谷洋<sup>18</sup>は、「反体制的な生を送る『僕』を否定する点で体制側のかくあるべき『僕』という巨大な社会的圧力である」と、その鏡像を体制側の抑圧と定義する。他方、渡邊正彦<sup>19</sup>と福沢健<sup>20</sup>は、その鏡像の「僕」が、「反体制的な生き方をせず体制のおこぼれにあずかっている生き方」に対する憎しみを覚える反体制側の「僕」、「より体制打破的」な「僕」であると言う。

跡上史郎<sup>21</sup>はこの対立に注目し、両方の論点を整理した上で、鏡像を「革命運動」に身を投じて、「硬直したシステム」にとらえられた「もうひとりの自分の姿」として解釈して論述を展開した。また、以上の先行論を参考しつつ、以上のような、時代性やイデオロギーにかかわる内容を重要視する論述方法に疑念を投げたのは清水良典<sup>22</sup>である。清水は、『羊をめぐる冒険』や『風の歌を聴け』などの他作品と比較して、類似性と相関性を抽出する研究手法が必要であると主張し、鏡像の「僕」の憎しみを「救いのない自己憎悪」と見做し、短編「鏡」が村上の一貫して表現してきた内的な空虚や病、および「生の目的が喪われた世界を生きる死者のような存在」を描いていると

述べる。

実は、その鏡像について、村上は自分の解釈をした。インタビュー<sup>23</sup>の中で、「それは鏡に映った自分の姿なんだけど、それはいわば悪そのもののイメージ」、「悪の権化のようなもの」と、村上は鏡像の本質と「僕」の恐怖に関して説明をした。別のところで村上は、「心の感じる恐怖を文章でどんな風に切実に描写できるか、そういうことに深い興味を持っていたのだ」と「恐怖について書き続ける」<sup>24</sup> 熱情を語っている。村上の「悪」と「恐怖」に関する言説を考慮すれば、西田谷の観点がより受け入れやすいと考える。そして、他作品と比較参照する清水の研究アプローチには首肯できる。ただし、主体の分裂の現象は『風の歌を聴け』や『羊をめぐる冒険』などの初期作品だけに現れたものではなく、『騎士団長殺し』までの多くの作品において頻繁に出現している。現実の主体が虚ろであって非現実の世界に本物の存在がいるという現実と非現実を反転させるロジックは、村上作品に散見される。自己の他者化と現実の非現実化は、村上の主要な様式の一つと思われる。

### 3 グロテスクという様式と、それにまつわる両義性

村上作品がこんにち世界中に人気を博し、読者を惹きつけ続ける本当の原因は、観念としての「村上的な物語」の魅力というより、むしろ文体の特徴であろう。幻想的でマジックリアリズムの作風、平易な言葉で綴る暗澹たる内実、または不確実な感覚を与えるグロテスクな表現といった特性である。このような性質と関連して、千石英世<sup>25</sup>は『ねじまき鳥クロニクル』を論じる際に、「グロテスク」の概念を用いた。千石によれば、『ねじまき鳥』の物語世界は、「夢魔的な手触りからなる粘液世界、血と暴力が匂いとなって沸き立つ嗅覚世界」、



「動物的内臓感覚の世界」であり、「これまで村上にはなかったもの」である。また、その世界が、「魔法ばかりが登場するおとぎ話やメルヘンで終わる」のではなく、「男性人物が去勢されたかの如く欠落を内包し、それを暴力が補完する」ことを描いた「複雑に倒錯したグロテスクなごった煮の世界」であると千石は言う。「夢魔的な手触り」はつまり前述した日常の破壊と非現実の侵入であって、「粘液世界、血と暴力」、「動物的内臓感覚の世界」といった文体の性質は確かに「グロテスク」概念と関係がある。『ねじまき鳥』をグロテスクな作品と見なすのは、適切な読解であろう。ただし、「グロテスク」は『ねじまき鳥』のみならず、他の多数の村上作品においても見出される。「グロテスク」という用語の定義を整理して、それを踏まえて村上作品を見れば、村上様式に関するより一層の考察ができるのではないかと考える。

グロテスクの研究史と概念の定義を整理するのなら、ヴォルフガング・カイザーの『グロテスクなもの——その絵画と文学における表現』<sup>26</sup>は避けられない著作である。カイザーによれば、「グロテスク」は従来、「学問的な思考の確固たる範疇」ではない「感情的な含蓄を表現する」言葉だが、こんにち美学の一範疇となって、文学関係において使うだけではなく、造形美術、音楽、舞踊においても用いられており、それで命名された活字の字体（「グロテスク字体」）もある。あくまでも装飾画のグロテスク模様を呼ぶのに用いた「グロテスク」が、十八世紀に意味の拡張がなされ、その時から「グロテスク」概念が諸領域の混合、素材の怪奇さ、秩序と均衡の転倒などの性質を示しているものとなったとカイザーは言う。「総括」の部分において、カイザーは「グロテスク」を構造の問題、つまり、なじみ深いものが突如、奇異で無気味なものとして変貌してしまう過程と見做して定義を試みた。また、カイザーのまとめによると、疎外されたこと、突発性、不意打ちが、グロテスクなものの本質的属性であって、われわれの世界の信憑性が実は見せかけにすぎないという恐怖、あるいは恐怖よりも生の不安をそそり立てることは、グロテスクなものの特長である。

ミハイル・バフチンは著作『フランソワ・ラブレーの作品と中世ルネサンスの民衆文化』<sup>27</sup>の中で、カイザーの定義を批判した。バフチンは、フランソワ・ラブレーの文学作品における形象から、グロテスクという「特殊な美的概念」を研究し、その主たる特性が格下げ、つまり崇高的なもの、精神的なもの、理想的なもの、抽象的なものごとごとく、物質的・身体的領域に移すことであると述べる。そして、格下げが、破壊的・否定的な意義だけでなく、それはアンビヴァレントであって、「否定しつつ同時に肯定する」変化の状態、変身（メタモルフォーズ）の途上にある現象、または「新しき誕生」を意味する肯定的・再生的な意義をも有している事象であると彼は言う。

以上のように「グロテスク」を肯定的に取り上げるバフチンは当然、カイザーの定義に反撥を覚える。グロテスクの世界を陰鬱で恐ろしい威嚇的な調子に定性してしまうカイザーは徹底的に間違っていると、バフチンは批判する。グロテスクを、世界を「徹底的に陽気な明るいものにする」と考えるバフチンは、カイザーの言う、グロテスクにおいて世界が突然よそよそしいものになることに関して、「カーニヴァル的な真実の世界の出現の可能性が開けるにはかならない」と述べる。「現存する世界は再生し、新たに生まれ変わるために破壊される。世界は死につつ、新たなものを生み出す。グロテスクに潜在する、全存在が相対的なものだと言う感覚は常に陽気なもの」であるとバフチンは締め括る。

先駆としてのカイザーは、「グロテスク」という用語の歴史を踏まえてこのカテゴリーの整理を行い、厳密な研究の過程を経て「グロテスク」の定義を試みた。グロテスクを異質な世界の侵入とみなし、その概念を構造の問題として定義する認識は、説得的である。そして、カイザーに反対を提起したバフチンの意見、つまり「グロテスク」が人間性の解放であって世界を新しきものに変化させるという肯定的な見方も成り立つものである。

二人の論点に触れつつ、自分なりのこの用語への詳しい定義、および文学作品の実践的な分析を行なった研究者もいる。例えば、N・ローズは『エリザベス朝のグロテスク』<sup>28</sup>において、まずは「グロテスク」がもともと装飾、芸術で使用される用語であって、文学作品に使用するのは無理があったが、学者が用いていることで正常化されているという、概念使用に関する基本的な問題点を提起した。そして、文学作品自体がグロテスクなものではありえず、その中にある視覚的要素・イメージがグロテスクの性質を有しうるのだとローズは述べる。その後、エリザベス朝文学から読み取れる表現の肉体的、暴力性、不調和性、祝祭性をめぐって、グロテスクなイメージが帯びる具体的な要素が分析されている。

疎外された世界の侵入は、カイザーの言う恐怖か、それともバフチンの言う契機か、これはグロテスクなものに関する研究における、一つの争点である。この論争は、ある意味で本質的であって、別の世界や異質な存在や他者などは、人間にとっては脅威なのか、それとも救済の機会や解放の可能性なのかという、人間存在の根本的な問いとつながっている。

ところで、村上作品における暗澹たる物語の内実、表現のグロテスクさ、および出来事の不条理性は、村上が意図的に追求したものと、いうより、むしろ村上が書くことにおいて「自然」に形成されたスタイル・様式である。村上は短編の執筆に関して、自分にとって短編が「一筆書き」と「実験台」であって、書く時に頭で考えるのではなく、「森の中で蝶々を追う」<sup>29</sup>のと同じように、偶然性と物語の自律性に導かれた過程であると述べる。また、「書き進めていくうちに、出てくる人々のあり様の軸みたいなのが自然に立ち上がり、そこにいろんなディテールが次々に勝手にくっついていきます」、または「多くの作業はむしろ自動的におこなわれます」、小説がうまく軌道に乗ってくると、登場人物たちがひとりで動きだし、ストーリーが勝手に進行し、その結果、小説家はただ目の前で進行していることをそのまま文章に書き写せばいい」といった村上の発言<sup>30</sup>から言うと、キャラクターの形成のみならず、小説を書くことも作家という人間か

ら離れている「自動的な作用」となる。現実が非現実化すること、自己が成り立たなくなつて他者化すること、人間が肉となることといった不条理な解体や逸脱、またはグロテスクな内容は、村上作品の必然なのではないだろうか。

村上のフィクション作家としての姿勢は、もともとそのような要素を根底にしている。村上が方法として言及していた、作家が書くことにおいて主導性や能動性を放棄して、自動的に物語が進んでいくということは、それもやはり自己が他者化・異質化すること、非現実を現実を持ち込むことを意味している。これは村上の物語の構造の根本となっている。長編代表作を例として言うと、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、「私」と「僕」が物語の自動生成によって生死が決められることを表現した作品であつて、『ねじまき鳥クロニクル』は、日常が崩壊した後に、主人公岡田亨が物語の自動生成に巻き込まれ、真実への探求を試みた物語である。

村上小説の核心的な部分を成す「物語」は、まさしく現状を崩す効能を有するものであり、現実の「ねじれ」、現実の崩壊と解体を起こさせるグロテスクなものである。例えば『世界の終り』の「私」がシャフリングの仕事を遂行するにつれて、別の世界に移行することとなつて、最終的に意識の持ち主としての「私」の主体、「私」の現実が消滅させられたのである。だが同時に、『世界の終り』におけるもう一人の主体「僕」にとつて、グロテスクな「物語」は、現実を崩壊させて新生の契機をもたらすものである。村上は、グロテスクな表現、現実の解体を書くべく運命付けられている作家である。

グロテスクは恐怖と解放のどちらの性質をも持つ、アンビヴァレントなものである。同様に、村上作品のグロテスク性は、肯定的に受容すべきものであるかどうかにおいて両義的である。しかし、それにもかかわらず、読者の心を引きつけ続けるのは、そのグロテスクな表現に由来する特異な美的感覚を与える、村上作品特有の暗澹たる内実と文体の妖艶さであろう。

## 注

- 1 村上春樹「めくらやなぎと眠る女」。初出は、『文學界』一九八三年一二月号。『蛍・納屋を焼く・その他の短編』、『村上春樹全作品 1 979～1989』第三巻に収録。改稿版「めくらやなぎと、眠る女」は一九九五年一月号の『文學界』に収録され、その際に大さめの改稿と短縮がなされた。そのヴァージョンが、短編集『レキシントンの幽霊』（文藝春秋、一九九六年一月）に再録される際、再び改稿された。
- 2 村上春樹「図書館奇譚」。初出は、『トレフル』一九八二年六月号～一月号。『カンガルー日和』（平凡社、一九八三年九月）に収録。二〇〇五年二月、『ふしぎな図書館』と改題され、講談社より絵本として出版された。二〇一三年八月、ドイツデユモン社より絵本 *Die unheimliche Bibliothek* のタイトルで出版された。二〇一四年一月、*Die unheimliche Bibliothek* の日本語版『図書館奇譚』が新潮社より出版された。
- 3 村上春樹「踊る小人」。初出は、『新潮』一九八四年一月号。『蛍・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社、一九八四年七月）に収録。『村上春樹全作品 1979～1989』第三巻（講談社、一九九〇年九月）に収録される。その際、加筆修正がなされた。
- 4 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1997～2011』（文藝春秋、二〇一二年九月、四一三～四二五ページ）。
- 5 村上春樹「鏡」。初出は、『トレフル』一九八三年二月号。『カンガルー日和』に収録。『村上春樹全作品 1979～1989』第五巻（講談社、一九九一年一月）に収録される際、加筆がなされた。
- 6 村上春樹「緑色の獣」。初出は、『文學界』一九九一年四月増刊『村上春樹ブック』、『レキシントンの幽霊』に収録。

- 7 村上春樹「踊る小人」(『村上春樹全作品 1979～1989』第三卷、講談社、一九九〇年九月、三二五～三二六ページ)。
- 8 中村三春『踊る小人』 異界と異人を配した意欲的なファンタジー(『村上春樹がわかる。』AERA mook、二〇〇一年二月)。
- 9 山根由美恵「村上春樹『踊る小人』論 ボルヘスの影」(『国文学攷』、二〇一一年三月)。
- 10 村上春樹インタビュー「短編小説はどんな風に書けばいいのか」(『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1997～2011』、四一〇ページ)。
- 11 中村三春「物語 第二次テキスト 翻訳——村上春樹の英訳短編小説——」(『フィクションの機構2』、ひつじ書房、二〇一五年二月)。
- 12 荒木奈美「村上春樹『緑色の獣』論 「心の闇」と闘う『私』の物語(ナラティブ)」(『比較文化論叢』、二〇一二年三月)。
- 13 中山幸枝「村上春樹『踊る小人』論 近年の作品につながる社会的モチーフ・暴力・自己の問題」(『近代文学試論』、二〇〇七年二月)。
- 14 ダルミ・カタリン「村上春樹と魔術的リアリズム 「踊る小人」に見る一九八〇年代」(『近代文学試論』、二〇一四年二月)。
- 15 村上春樹、安西水丸「天井裏」(『夜のくもさる 村上朝日堂超短篇小説』、平凡社、一九九五年六月)。
- 16 村上春樹「1963/1982年のイパネマ娘」。初出は、『トレフル』一九八二年四月号。『カンガルー日和』に収録。『村上春樹全作品 1979～1989』第5巻に収録される際、加筆がなされた。引用文は、『カンガルー日和』による。
- 17 村上春樹「鏡」(『村上春樹全作品 1979～1989』第五巻、講談社、一九九一年一月、七七～七八ページ)。

- 18 西田谷洋 『僕』の亡霊たち 村上春樹『鏡』論（『金沢大学語学・文学研究』、二〇〇八年十二月）。
- 19 渡邊正彦 「村上春樹『鏡』論 分身・影の視点から」（『群馬県立女子大学紀要』、一九九二年三月）。
- 20 福沢健 「村上春樹『鏡』を読む」（『流通科学研究』、二〇〇八年九月）。
- 21 跡上史郎 「村上春樹『鏡』のあちら側とこちら側 一九八〇年代から『1Q84』まで」（『昭和文学研究』、二〇一四年三月）。
- 22 清水良典 「答えのない『謎』をめぐる」（『作家／作者とは何か テキスト・教室・サブカルチャー』、和泉書院、二〇一五年一月）。
- 23 村上春樹、川上未映子 『みみずくは黄昏に飛びたつ』（新潮社、二〇一七年四月）。
- 24 村上春樹 『はじめての文学 村上春樹』（文藝春秋、二〇〇六年二月、二六一ページ）。
- 25 千石英世 「村上春樹著『ねじまき鳥クロニクル』小論 無垢のグロテスクの特急」（『週刊読書人』、一九九五年一〇月）。
- 26 ヴォルフガング・カイザー 『グロテスクなもの——その絵画と文学における表現』（竹内豊治訳、法政大学出版社、一九六八年三月）。
- 27 ミハイル・バフチン著作 『フランソワ・ラブレールの作品と中世ルネサンスの民衆文化』（川端香男里訳、せりか書房、一九七三年一月）。
- 28 N・ローズ 『エリザベス朝のグロテスク』（上野美子訳、平凡社、一九八九年七月）。
- 29 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1997～2011』（四一〇ページ）。
- 30 村上春樹 『職業としての小説家』（新潮社、二〇一五年九月、二四〇～二四二ページ、二五六ページ）。

## 結論

### 1 村上春樹文学における物語について

本論文の各章で主張したことは次の通りである。まず、第一章では、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』<sup>1</sup>が呈示している物語の両義性を論じた。第一章の研究作品『世界の終り』は、『風の歌を聴け』<sup>2</sup>、『1973年のピンボール』<sup>3</sup>、『羊をめぐる冒険』<sup>4</sup>を受け継いだ村上春樹の四作目の長編小説である。作品は四〇章からなり、一人称「私」を主人公・語り手とした「ハードボイルド・ワンダーランド」の章と、「僕」を主人公・語り手とした「世界の終り」の章が交互に進行するいわゆる「パラレル」構造となっている。二つの主体「私」と「僕」、または二つの物語世界「ハードボイルド・ワンダーランド」という現代風景の世界と「世界の終り」という幻想的世界は、異なるものではあるが、両者の間にある相関関係の存在も明白である。見知らぬ世界で彷徨う「僕」はもともと別の世界にいる「私」の意識内容から作られた主体であると同様に、元の世界「ハードボイルド・ワンダーランド」がなければ「世界の終り」も生成してこなかったのである。

「私」と「僕」との二つの主体、そして二つの世界の間には、相互作用の関係がある。「私」と「僕」は共に一角獣の頭骨から発した光を見た。その後、「僕」は失われた記憶を再獲得した。これはつまり、向こう側の世界にいる「私」の意識内容、「私」の物語が「僕」の意識と物語になったという事象である。しかし、つながっている「私」と「僕」の運命が、結局相反する流れを辿った。「僕」は物語から得た新生を生きると同時に、「私」は物語の生成によって死に至った。「私」と「僕」は、相互に通じ合っている主体でありながら、最終



的には相容れない異なる主体であった。「私」は愛する音楽を聴きながら死の道を行く時に、「僕」は音楽を通して新生の契機を掴んだ。この看過できない差異は、「物語」というものの両義性を根源にしている。自律性を有する語ること・物語が、主体に消滅や死をもたらすものなのか、それとも生成する物語が主体に創出・再生を与えるものなのか、このような物語の両義性は、『世界の終り』の核心となっている。

『世界の終り』が刊行された数年後に、村上春樹はもう一つの大長編『ねじまき鳥クロニクル』<sup>5</sup>を執筆した。第二章では、『ねじまき鳥』の内容から見られる、物語の性質を論じた。また、細部の描写の鮮烈さ、戦争や虐殺における理不尽な暴力に関する表現の奥深さといった特色を有する『ねじまき鳥』は、村上長編の可能性を広げた一作と評される。主人公の岡田亨が、突然失踪した妻・クミコと猫を探す途中で、加納姉妹とナツメグ・シナモン母子と間宮中尉と巡り合い、他者の物語に入って、妻の失踪に関する真相を探る。これが『ねじまき鳥』の物語のプロットである。『世界の終り』のような二つの異なる部分から成されたパラレルの進行ではないのだが、向こう側の世界の設定、世界の複数性、または他者の意識から作られた物語に入る行動といった内容から見れば、『ねじまき鳥』は『世界の終り』を継承した作品と思われる。

物語そのものに関する表現が『ねじまき鳥』においても現れている。しかもそれは、群像を形成した複数の人物を通して展開されており、よりスケールの大きい表現の仕方となった。この作品における人物たちは皆、真実を求めるために、物語を作ることを基本的な行動パターンにしている。主人公の岡田亨は、姿を消したクミコを、またはクミコと自分との間の真相を探る途中で、シナモンの作った「ねじまき鳥クロニクル」という物語世界に入った。岡田は他者の物語に接続する際、自分が通過物でしかなかったと悟った。これは物語による主体の他者化の体験である。そしてその物語世界が結局、綿谷昇が支配している闇の世界「208号室」になってしまい、岡田亨

は主体が抹消された徹底的な虚無の境地に至った。

真実を求めるために物語化を行い、しかし最終的には自己が失われた、このことはシナモンにおいて強調されている。シナモンは本当の自己、自己の歴史に関する本当の真相を知るために、母親ナツメグの作った物語を基に自分の物語、すなわち「ねじまき鳥クロニクル」というプログラムを作りはじめた。しかし、真相や真実は永遠に見つけることができないものであって、その物語に言葉を奪われたシナモンは沈黙の生を生きるようになってしまった。物語による接続において、物語による断絶が起こる、このような様相は、物語・語ることの根元的な性質である。『世界の終り』の核心としての物語の人間に対する作用、物語が生との契機なのかそれとも死の予兆なのかという問題は、この長編において深化されたのである。

第三章で、村上春樹のもう一つの長編代表作『海辺のカフカ』<sup>6</sup>について論じた。前述した『世界の終り』と『ねじまき鳥』を築き上げたさまざまな要素、例えば世界を異にした二人の主人公によって語られるパラレル進行の手法、こちら側から向こう側への越境、現実と非現実が融合し合う作風、死・戦争・暴力に関する緻密な描写といったものが、『海辺のカフカ』においても現れている。また、物語のクライマックスにおいて出現した森の中にある、自己と他者、死と生が分けられない中有の世界は、『世界の終り』にある「世界の終り」の世界、または『ねじまき鳥』の「208号室」と類似している。物語の基本構造は、田村カフカが母親に関する真相と自分の運命を求めて、佐伯さんや大島さんやナカタさんと巡り合い、他者との関わりを通して自己認識を獲得したという流れである。

これは前述した二つの長編の構造とほとんど一致しており、他者の物語に入って何らかの真相を探すという核心が反復されたのである。ただし、自己の他者化に関する表現は、『海辺のカフカ』の中で、よりラディカルな形になった。なぜなら、この物語の設定の核心は「世界万物はメタファー」であって、それは一人の主体に限らず、あらゆる存在や事象が、他の存在や事象と同一化することができるという

意味を示している。具体的な物語内容を例として言うと、例えば「カラスと呼ばれる少年」、もしくはナカタさんが「ジョニー・ウオーカ―」を殺すことは、田村カフカが父親を殺すことと同一化される。また、佐伯さんの作った物語世界に入って、あるいは佐伯さんを母親と同一化することを通して母親の過去を理解し、自己認識を獲得する田村カフカの「救済」の物語も読み取られる。

ただし、「世界万物はメタファー」に基づいて実現された田村カフカの新生は本当に救済と言えるのだろうか。そのような、存在と他の存在を、「メタファー」の論理で結びつける根本理念から生じてきた、物語進行における不明瞭さ、現実と幻想と混同は、この作品の魅力であると同時に、問題点でもある。物語において発生したほとんどの出来事が、本当に「現実的に」起こったのかどうかは不明である。これは作者の村上の様式ともかかわっている。現実是非現実なのかもしれない、非現実こそが本当の現実なのかもしれないという観念の露呈であろう。現実が常に非現実をはらんでおり、非現実な物語が、現実の世界に改変を与えたり、解体を促進したりしている物語と「現実」のもつれは、この小説の核心となっている。

第四章の研究作品『1Q84』<sup>7</sup>は、独立した二つの物語が、交互に同時進行の形で進んでいくという、『世界の終り』から用いられてきた手法によって構成されている。主人公の天吾と青豆が語り手となる二つの異なる物語は、まったく別々の流れを辿りながら同じ方向へと前進していき、やがて完全に融合していく、このような『世界の終り』における「私」と「僕」から読み取れる事象が再び現れたのである。天吾の物語行為によって、天吾と青豆の運命が動かされ、そして二人の間に幻想的紐帯が織りなされ、二人が再会するとともに世界の置き換え、すなわち新しい世界の誕生が発生した。大長編『1Q84』の物語内容は、簡単にまとめるのなら以上のようなものとなる。ところで、この小説の真に特異なところは、脇役牛河の部分、および天吾と父親の交流である。

組織の役人だった牛河は、第一部と第二部の中で絶対悪や悪の権化として設定されたのだが、第三部において牛河は、有能な探偵のよ

うな魅力的なキャラクターに一変した。天吾の父親も最初は単なる浅薄な人物——「嫌われ者」としてのNHKの集金人だったが、療養院の病床に倒れている際に天吾と奇妙な交流を行い、それで物語に奥深さを与えた人物となった。この二人の人物は、天吾と青豆の新生の結末と異なっており、物語の核心と思われる物語行為による世界の置き換えが人間に死をもたらすという事象を呈示した。彼らの部分は、主要な流れと進行に反するがゆえに、物語の自己相対化と考える。つまり、この物語は全体としては、二つの相反する、方向性の違う物語を内包している。物語による世界の置き換えがはらんでいる両義性はやはり、前述した物語による生と死の両義性を根源にしている。

第五章で論じられた『騎士団長殺し』は二〇一七年に新潮社から刊行された。『1Q84』以来の大長編である。妻との日常生活が突然廃墟化してから、主人公・肖像画家の「私」は自宅を離れ、友人の父親、著名な日本画家の邸宅に住み込むことになった。「私」は、家屋の屋根裏で『騎士団長殺し』というタイトルの日本画を発見した。それが契機となって、「私」はその絵に描かれている物語を実行することになり、非現実的な事象、不思議な出来事の連続と巻き込まれていく。物語の全体的な構造は、依然として、他者の物語に入ることが核心にある異界巡りの物語、異界において何らかの真相を探るストーリーである。ただし、この長編には特色と言えるところがあり、それが「私」の肖像画の創作過程に関する表現と、自己の内部にある他者としての「顔のない男」を描こうとした、矛盾性を内包している「私」の行動である。

小説の冒頭において、人生の崩壊に直面する「私」は、鏡を凝視する時に、「鏡に見える自分はその物理的な反射に過ぎないと彼女は言った。でもそこに映っている私の顔は、どこかで二つに枝分かれしてしまった自分の、仮想的な片割れに過ぎないように見えた。そこにいるのは、私が選択しなかった方の自分だった。それは物理的な反射ですらなかった」と鏡の中にいるのが、自分ではない自分であると語る。小説の中で、そのような「ただの物理的な反射」ではない「私ではない私」は、神秘的な「白いスバル・フォレスターの男」と

「顔のない男」と重なっていく。有名な短編「鏡」における、他者としての自己と交渉する物語内容は、「私」において反復されているように見える。以上の読解から導かれる主体の二重性という問題は、考えれば『世界の終り』の二人の主体の分裂にかかわる意味内容と繋がっている。ただ、『騎士団長』の場合、主体の二重性は『世界の終り』で呈示されたような物語の問題ではなく、自己表象の挫折と不可能性を根底にしているものである。

村上春樹は翻訳者でもあって、今まで多数の翻訳作品を刊行した。第六章では、翻訳に注目して村上の物語創作について論じた。一九七九年に『風の歌を聴け』で群像新人文学賞を受賞してデビューした二ヶ月後には、直ちに翻訳の活動を初めた。二〇〇三年に刊行されたサリンジャー長編の新訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（白水社、二〇〇三年四月）を皮切りに、村上はフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』、レイモンド・チャンドラーの『ロング・グッドバイ』、トルーマン・カポーティの『ティファニーで朝食を』、チャンドラーの『さよなら、愛しい人』、『リトル・シスター』、『大いなる眠り』、『高い窓』などを翻訳した。村上は小説の創作と並行して、アメリカ文学の新訳を行い続けている作家である。

村上自身が言い続けるように、彼の文学素養、文章の仕組みの構築方法、または良い文章の原理は英米の文学作品によって育てられたものである。村上は思考方式が英語の文学作品によって鍛えられた作家と言える。彼の文章の構造やスタイルが「英語っぽい」と感じさせるのも当然のことである。また、村上の作品は、日本語で書かれているが、英語文学に近い内実を有するという二重性を持っている。この特性に関して、三浦玲一は「アメリカナイズされた作品」という定義を与えている。しかし、別の角度から考える、日本文学はそもそも翻訳に生かされているものであって、村上も日本文学の発展の歴史を受け継いでいるものである。村上作品のテキストに内包されているのが英語文学の精髓や精神であり、これによる二重性は、日本文学の伝統との離反とは言え、結局のところ、それは逆に日本語の文

体の新たな生成、または日本語文学の更新を起こさせた。翻訳は、村上の語り方や構造的な特性にかかわる物語創作、村上的な文体の形成の起源となっている。

第七章では、村上の物語と音楽の関係を論じた。村上作品では、引用される音楽の重要性、そしてその数や種類の多さは明白である。村上春樹が音楽愛好者である事もよく知られている。一口に村上文学と音楽の関係と言っても、村上の小説においてはジャズ、ロック、クラシック、ポップスソングに属する音楽作品が大量に登場している。『風の歌を聴け』の中で、ジョニー・アリデイ、アダモ、ミッシェル・ポルナレフ、「ミッキー・マウス・マーチ」、ブルック・ベントン「雨のジョージア」、クリーデンス・クリアウォーター・リバイバル「フル・ストップ・ザ・レイン」、ビーチ・ボーイズ「カリフォルニア・ガールズ」、ベートーヴェン「ピアノ・コンチェルト第3番」、マイルス・デイビス「ア・ギャル・イン・キャリコ」といった、音楽作品が音楽家が登場している。音楽を引用しながら物語を進める手法は、ある意味で、村上作品の成立の基礎にもなっている。

また、音楽作品のタイトルの借用が頻繁に見られる。例えば、『ノルウェイの森』。(ビートルズ「ノルウェイの森(Norwegian Wood)」)、「ドライブ・マイ・カー」(ビートルズ「ドライブ・マイ・カー(Drive My Car)」)、『国境の南、太陽の西』<sup>10</sup>(ナット・キング・コー「国境の南(South of the Border)」)、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』<sup>11</sup>(リスト「巡礼の年(Années de pèlerinage)」)などがある。ただし、本論文の第六章において論じられているように、村上作品と音楽に関するもつとも重要なポイントは、引用された音楽作品の内容と物語内容の間の相互関係である。音楽の引用は、ただ題名や音楽者の名前が提起されるのではなく、音楽が引用される都度、その部分の物語と共鳴し、または音楽の内容が物語の進行を触発する。これこそ、村上作品における音楽の引用の仕方と特色である。また、このような意味内容の引用は、作家の意図に依存するものではなく、物語のテキスト生成の問題である。テキストは他のテキスト

によって触発され、その他のテキストの意味内容が生成するテキストに織り込まれるということである。音楽は、村上作品の物語生成を根底から支えている。

第八章では、「グロテスク」にまつわる村上の物語の性質を論じた。村上は、長編短編にかかわらず、日常が不条理な出来事によって破壊されたとか、正体不明な異界・異人が現実に入るとか、または非現実と現実の境界が消失し、両者が相互に影響し合うといった物語内容を繰り返して取り上げている。恐怖や不安を引き起こすグロテスクなものが跋扈し、それと関連して、現実の崩壊が発生し、非現実の世界がこちら側に生きている人物を呑み込む、このような流れを辿る物語が、繰り返されている。そして、暗澹たる物語の内実、表現のグロテスクさ、および出来事の不条理さは、村上が意図的に追求したものというより、むしろ村上が書くことにおいて「自然」に形成されたスタイル・様式である。

村上によると、キャラクターの形成のみならず、小説を書くことも作家という人間から離れている「自動的な作用」である。現実が非現実化すること、自己が成り立たなくなるとして他者化すること、人間が肉となることといった不条理な解体や逸脱、またはグロテスクな内容は、村上作品の必然的な決着なのではないだろうか。また、村上のフィクション作家としての姿勢は、もともとそのような要素を根底にしている。村上が方法として言及していた、作家が書くことにおいて主導性や能動性を放棄して、自動的に物語が進んでいくということとは、それもやはり自己が他者化・異質化すること、非現実を現実を持ち込むことを意味していると考えられる。グロテスクなものは現実の崩壊であるか、それとも解放に導く事象なのか。グロテスクという性質は、常に両義的である。村上の「物語」は、人間の救済と人間の消滅との二重性を内包しており、以上で述べたそのグロテスクなものとの根本的に共通している。

## 2 結論と今後の展望

本研究は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の作品論を出発点としたものである。『世界の終り』における「私」と「僕」の二つの主体の差異を分析することによって、「物語」をめぐる両義性をめぐる論述を行った。『世界の終り』の章で論じたように、「私」と「僕」の差異は、物語・語ることに對する觀念が相対立することに帰結しうる。物語は、人間の意識から生まれてくるものでありながら、人間自身から離れている、有限なる人間がコントロールできない自動的に生成するものでもある。語ること・物語は、語る人間を疎外する。このような自動性・自律性を持つ生成する物語と、語る人間の間の不均衡・不調和が、『ねじまき鳥クロニクル』や『海辺のカフカ』などの村上の主要な長編において読み取られる。「私」は物語の自動生成、または語ることによって死を迎えた。それに対し、「僕」という主体の角度から言うのなら、「物語」は自分から離れているものの、新たな人生を生きる契機となった。いずれの主体にとっても、物語は向こう側からこちら側に到来する、異質な存在である。

語ることによって人間自身が疎外・異化される。他方、語ることが人間の生の依拠となる。整理するとこのような二つの立場が抽出しうる。また、そのような「物語」の中には、神秘的・超越的な意味合いを含んでいる。すなわち、人間の主体的なアクセスが介入せずに、自動的に生成するという性質が、村上春樹的な「物語」の根底にあるのである。向こう側のものであって、人間の主体を消滅させることのできる「物語」は、初期作品『羊をめぐる冒険』の中で表現された「羊」の存在を想起させる。また、以上で論じたような「私」と「僕」の相違が意味する主体の両義性あるいは二重性は、いわゆる初期長編の「鼠三部作」(『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』)における語り手・主人公「僕」と親友の「鼠」においてすでに現れている重要な様式である。「鼠」は素晴らしい小説を書く



夢想を抱きながら、人間的な苦しみや弱さや快樂が払拭されること、個としての存在と記憶が消滅する終末に抵抗するために自殺した。「鼠」は完全たるアナキーの王国を象徴する超越的な存在「羊」が意識に侵入したゆえに死ぬ運命を辿った一方、「僕」は取り返しのつかない喪失をありのままに受け入れて、これからの人生を生き始めた。

『羊をめぐる冒険』の主人公「僕」と、対照的な主要人物の「鼠」の間には明らかに差異が見られており、その差異は『世界の終り』における「私」と「僕」の差異（向こう側から来るものによる死と生の差異）を通して、さらに開いたように思われる。「私」と「僕」の結末、その生と死の対比がより鮮明になったのみならず、二つの主体をつなぐ結び目は、単なる何らかの超越的な存在ではなくなり、村上春樹の作品に現れ続けている「物語」という観念に変わったのである。このような物語をめぐる両義性は、『世界の終り』で形成された後に、他の長編代表作『ねじまき鳥』や『海辺のカフカ』や『1Q84』などの物語の中で変奏され続けたのである。物語が進んでいる途中で、誰かが死んだのなら、それと同時に必ず誰かが新生する、このような村上作品における両義性・二重性は、物語がはらんでいる両義性に由来する。前述した、自動的に生成する物語が死をもたらすものなのか、それとも生の契機なのかという問題である。

「物語」は、村上春樹のライフワークとも言うべき核心となった概念である。それについて論述を展開する先行研究はやはり、膨大な量の蓄積となっている。村上の物語に関する先行研究は、物語による救いと、物語による生き残りや自己回復とか、物語によるシステムとの対決とか、物語と父殺しといった主題に帰結するものがほとんどである。しかし、各章の中で述べているように、村上春樹と物語をテーマにした論文や評論は、常識的なもの、表面的なものになりやすいと言わなければならない。というのは、物語内容の重要な部分と言える「物語」の超越性、その超越性にかかわる物語にあるネガティブな側面、主体を消滅させる性質が常に論述において見逃されているからである。また、物語内容を十分に検討した研究、および理論的に村上作品における表象の問題を検討する研究が、現状では非常に

少ない。そこで、本研究は、とりわけ第一部の長編論の部分において、できる限りテクストの細部をより詳しく考察したり、理論的な分析を遂行したりする試みを行ったのである。

村上作品における「物語」は、その根底に、「僕はここにいる。僕はそこにもいる」にかかわる主体の二重性、世界の複数性の理念がある。そして、この理念は長編短編にかかわらず、ほとんどの村上作品の基本的な構造を成している。村上研究においてよく言及される「こちら側と向こう側」という越境の論理は、つまるところ以上で述べた主体や現実の二重性を根源にしている。村上小説ではいつも異界と、現実にいる主体と違う別の主体が表現されている。物語の初頭に何らかの喪失の局面が描かれ、人物たちが別の世界、物語ることによって生成された世界に行つて、別の自己や真実を求める「シーク&フアインド」の構造は繰り返されている。

また、『世界の終り』における相互に他者としての自己である「私」と「僕」を通して表れた物語の両義性、つまり生成する物語の主体に対する作用に関する両義性は、一貫して村上作品の主要なテーマである。『ねじまき鳥』の岡田亨とシナモンにおいて、真実と生の獲得と喪失が見られ、『海辺のカフカ』における田村カフカとタナカさん、または『1Q84』の天吾と青豆と牛河の運命から、幻想的物語による生と死の対照が読み取れる。『騎士団長殺し』もやはり、物語による越境と主体の二重性が核心となった長編であり、ストーリーの中では主人公「私」の表象行為を通して物語ることの善悪二元の両義性が描出されている。

本論文の物語に関する研究は、理論的な根拠として、ドゥリーズIIガタリ<sup>12</sup>の言説生成の理論とブランショ<sup>13</sup>の文学論、それに加えてイザー<sup>14</sup>の作用美学の理論を援用した。書くこと・語ること、またはエクリチュール言説の生成のプロセスが人間の存在とかけ離れていく自動的なものであって、語りたいと思うと主体的に語るというのではなく、語りえないものII空白があるから言説が触発されたのである。主体が言説を支配して発する存在ではなく、語る行為の通過物でしかない、このような観念は一九六〇年代後半に誕生したポスト構

造主義の思想、現代思想の根本たるもの、すなわち言語道具観からの脱却、脱構築（デコンストラクション）の発想、または脱人間中心主義、ロゴス中心主義批判の思潮の中で生じてきた発想である。

ブランショと同時代のフーコーやデリダやロラン・バルトたち、それらの非同一性と差異の思想を課題にした哲学者は「作家の死」、つまり作品を作家という人間から独立しているテキストとして見ることを提唱したのである。村上自身も自分の創作について述べる際に、自動的に物語が生成されることをめぐる言説を発したことがあり、現代作家としての彼の作品がポスト構造主義の思想と共鳴しているのも当然のことである。ただし、生成する物語、自律性のある語る行為が生を救済する機能を有するものであると同時に、人間に対してネガティブな影響を与えることもできる、このような物語そのものへのメタフィクション論的な省察こそ、村上作品の真に独特なところである。

本論文の第八章において、村上作品のグロテスクにかかわる様式と、その両義性について論じた。非現実的な出来事が発生すること、もしくは向こう側の世界に属している存在が到来することによって、こちら側の日常秩序が突如崩壊する、このようなグロテスクの構造は、村上作品の様式となっている。村上是非現実の出現を書くのが運命となった作家であって、現実の解体が、さまざまな表現の仕方を通して村上作品の中で現れている。この点はやはり、前述した物語の生成による向こう側の到来とこちら側の主体の消滅と無関係ではない。〈今・ここ〉の現実が崩壊するというグロテスクの構造は、村上春樹の書き続ける「物語」がはらんでいる両義性と根本においてつながっている。ただし、よく考えたら、両義性や主体の二重性というより、村上文学の出発点と一貫した内容は、原因や由来が不明な喪失と、その局面に置かれた人間の内面を書くことであった。何らかの貴重なもの、愛する人、平穏な人生が失われ、損なわれたことを淡々と語り綴る村上の小説は、喪失に関する表現の方面では、最初から現在までほぼ変わることがなかった。

村上に関する論説の中に、彼を喪失の作家と呼ばれるものが多いのも当然のことである。(今・ここ)の現実と主体が虚無であって、向こう側に本物や真実が存在するという生きることの根源的宙吊り性が、多くの村上作品を支えている根本理念である。どうにもならない人間たちの群像が巧緻な文章において描かれている。虚無が解消できないからこそ、物語を求め、異界に入る。もしくは、こちら側が無と廢墟でしかなくなったため、異界の侵食に遭遇してしまう。物語をめぐる両義性は、このような生きることの虚無性と宙吊り性を根源にしている。本論文は第一章と第七章の中で「交通」の概念を用いて、村上作品における物語の生成の様相を解釈した。異なる世界と主体が相互作用する必然性、および他者と異界主体の移動の必然性は、村上の様式ともなっている。岡田亨の語りのように、村上の書いた「僕」・「私」は結局のところ、異質のものとしての、物語の通過物でしかなかった。良くも悪くも、人物たちは常に、交通と移動が必然的になる局面に置かれている。この点と関連して、本論の第七章において論じたように、村上小説、それ自体が無数の文芸作品の通過物であり、多種多様なテキストの交通の場である。

物語の生成と交通の根底には、虚無というものがある。ただし、無といっても、それは一概に完全なる無のようなネガティブなものではない。本論部分の第二章『ねじまき鳥クロニクル』論と、第五章『騎士団長殺し』論の中心となった理念、すなわち空白と創造の論理が示しているように、空白、余白、あるいは無は、創造を引き起こす機能を帯びている。また、論文の中でグッドマン<sup>15</sup>の美学理論も参考して、言説の生成は再生成であって、創造は常に再創造である、このような論理が導かれた。イーザーの作用美学から引用した、空白の創造的な性格に関する理論は、前述したポスト構造主義のエクリチュール・物語の自動性の理論と同様に、本研究の基礎となった重要なものである。語ること、強いて言えばあらゆる表象行為は、表現の主体が表現したいと思っただけでなく、何らかの表現できないもの⇨空白によって触発されるのである。無があるからこそ表象が生まれてくる。無であるのは、消極的なことではない。この点を

めぐる内容は、「かたちのあるものより、かたちのないものを選ぶ」<sup>16</sup>、見えないものを語りえないものを重要視する村上文学において充溢している。

村上作品によく出現する用語「何か」は、人間の意識や精神などの内面にあるもの、見えないものである。「何か」を求める人間たち、「かたちのないものを選ぶ」人間たちは、他者の物語を受け入れて、新たな物語を作る。村上作品は、そのようなキャラクターを作り上げることによって、人間存在の弱さ、不確かさ、虚無さに光を当てるのである。村上作品が見せている以上のような性格は、作家がエルサレムで行った、有名な「壁と卵」の演説<sup>17</sup>の内容と通底している。そして、壁はシステムであり卵は人間の脆弱な生命であることが広く認知され、そこからシステムと対抗する物語という、物語の救いの機能がしばしば論評の対象となっている。また、先行研究においてよく現れている現代人の心の救済の問題とか、高度資本主義社会やポストモダンの現代社会における実存的な危機とかの言説はもちろん、村上作品を論じるのなら、避けられないものである。ただし、本研究の各章、とりわけ長編論の中で試みたように、社会的なコンテクストからいったん離れて、テキストの細部を考察することがやはり重要な見方であり、村上小説を文芸作品として評価し、物語や表象の問題をより詳しく考察するのなら、より豊かな意味内容が読み取れるのである。

本論文の第六章、村上春樹の翻訳を論じた章において、村上翻訳の特色、村上文学とアメリカ文学、および村上の行った翻訳行為を通して物語創作を学び、自分の文体を創出する文体の生成を考察した。この章において、村上の翻訳行為における固有の言語・母国語の異質化 (foreignization) を提起した。村上は自分の内面に適した文章、自己表現することに最良な文体を探す際に、英語で書いて日本語に翻訳するという言葉を異質化する手法を発明した。そのような文体を有する、アメリカ文学から大きな影響を受けた村上文学は、アメリカナイズされた文学と言われているが、それはやはり日本文学であって、日本の近代文学における翻訳事情と通底している。翻訳や自己の

異質化によって自己を創ることが村上の翻訳行為の根本を成している。このような行為は、異質化と自己創出の融合・統一という、矛盾や両義性を具有する性質が見られる。ただし、それは、前述した他者化と自己表出の事象を書き続けた村上春樹という作家の特別なところであって、やはり他の章で論じられた内容と共通している。

物語による他者化は、自己を「発見」し表出することである。このような他者によって生かされた自己、異質化と自己生産の関係は、村上の様式となっている。本論の第七章、村上における音楽の章においても、創造することの両義性に関する内容を論じた。その章では、村上作品の物語内部にある音楽作品の引用の本質を分析し、村上小説が、多種多様なテキストの交通の場であって、音楽作品の意味内容が物語の内部に織り込まれたことによって、それらの物語が生成していくという結論に辿り着いた。この章は最終的に、物語の自動生成・アレンジメントをめぐる論旨で結論づけをしたが、音楽の引用においても、他者化による自己生産という両義性あるいは矛盾点をはらんでいると考える。ただし、アメリカ文学に近い内実を表現した日本文学という両義性と同様に、音楽作品の引用も、違和感を感じさせない非常に自然的な文化生産の行為である。異質な他者の文化を学んだ上で、自らの文化を再生産し続けている、翻訳大国としての日本ならではの文化現象かもしれない。

文芸作品の引用によって織り成す村上作品群は、多種多様なテキストの交通を通して結実したものであり、本質的な翻訳、しかも規模の大きい翻訳の成果である。村上は、自己を異質化しながら、新たな自己を生産するという行為を極める点において、特別な作家とも思われる。また、日本文学でありながら、世界文学でもある村上文学は、初めは翻訳による文体の実践の中で創出され、今日に至っても文化の蓄積として、文芸の魅力を伝えたり、文学の可能性を広げたりし続けている。

本研究で行った、村上作品における文芸作品の引用、または翻訳による村上文体の生成は、彼の翻訳と引用による創造、その膨大な蓄

積のごく僅かな一部分だけを考察したものである。実際には、音楽以外に、文学作品、たとえば英米モダニズム文学や日本の近世文学なども、村上文学を形成させた源泉となったのである。翻訳論の章の中で、村上作品における文学の受容に触れたが、村上作品における文学作品の引用とか、村上のモダニズム文学受容といった比較文学的な論考、または世界文学としての村上文学に関する研究は、まだ豊かな将来性と可能性があるのではないかと思われる。

## 注

- 1 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、一九八五年六月）。本論文の第一章の使用テキストは、『村上春樹全作品 一九七九～一九八九 四 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（講談社、二〇〇七年一〇月）である。
- 2 村上春樹『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年七月）。
- 3 村上春樹『1973年のピンボール』（講談社、一九八〇年九月）。
- 4 村上春樹『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年一〇月）。
- 5 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社、一九九四年四月、一九九五年八月）。本論文の第二章の使用テキストは、『村上春樹全作品 一九九九～二〇〇〇 四』（講談社、二〇〇三年五月）と、『村上春樹全作品 一九九九～二〇〇〇 五』（講談社、二〇〇三年七月）である。
- 6 村上春樹『海辺のカフカ』（新潮社、二〇〇二年九月）。
- 7 村上春樹『1Q84』（新潮社、二〇〇九年五月～二〇一〇年四月）。

- 8 村上春樹『騎士団長殺し』（新潮社、二〇一七年二月）。
- 9 村上春樹『ノルウェイの森』（講談社、一九八七年九月）。
- 10 村上春樹『国境の南、太陽の西』（講談社、一九九二年一〇月）。
- 11 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（文藝春秋、二〇一三年四月）。
- 12 ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『カフカ マイナー文学のために』（宇野邦一訳、法政大学出版局、二〇一七年一〇月）。
- 13 モーリス・ブランショ『文学空間』（栗津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、二〇〇五年一月）。
- 14 W・イーザー『行為としての読書』（轡田収訳、岩波書店、一九八二年三月）。
- 15 ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』（菅野盾樹訳、筑摩書房、二〇〇八年二月）。
- 16 村上春樹「偶然の旅人」（『東京奇譚集』、新潮社、二〇〇五年九月）における調律師の言葉による。
- 17 村上春樹のエルサレム賞受賞演説「壁と卵」、イスラエル・エルサレム、二〇〇九年。



## 参考文献一覧

\*筆者名の五十音順に記した。

- 荒木奈美 「村上春樹『緑色の獣』論 「心の闇」と闘う『私』の物語(ナラティブ)」『比較文化論叢』、二〇二二年三月)
- 浅利文子 『村上春樹 物語の力』(翰林書房、二〇一三年三月)
- 浅利文子 『村上春樹 物語を生きる』(翰林書房、二〇二二年五月)
- 浅利文子 『1Q84』 ふかえりの耳』(『異文化論文編』、二〇一七年四月)
- 跡上史郎 「村上春樹『鏡』のあちら側とこちら側 一九八〇年代から『1Q84』まで」『昭和文学研究』、二〇一四年三月)
- 跡上史郎 「かひがひしからぬ「諸君」 世界模型としての村上春樹『騎士団長殺し』」『近代文学試論』、二〇一八年十二月)
- アンドレ・シェフネル 『始原のジャズ アフロ・アメリカンの音響の考察』(昼間賢訳、みすず書房、二〇二二年六月)
- 石田仁志 「村上春樹『1Q84』における〈家族〉表象」『文学論藻』、二〇一七年二月)
- 井筒俊彦 『井筒俊彦著作集5 イスラーム哲学』(中央公論社、一九九二年二月)
- 石倉美智子 『村上春樹サーカス団の行方』(専修大学出版局、一九九八年二月)
- 井上義夫 『村上春樹と日本の「記憶」』(新潮社、一九九九年七月)
- 今井清人 『村上春樹 OFFの感覚』(国研出版、一九九〇年一〇月)
- ヴォルフガング・カイザー 『グロテスクなもの―その絵画と文学における表現』(竹内豊治訳、法政大学出版局、一九六八年三月)

ヴォルフガングイザー『行為としての読書』（嚮田収訳、岩波書店、一九八二年三月）

宇佐美毅「村上春樹作品における〈ことば〉と〈他者〉——『ノルウェイの森』と『ねじまき鳥クロニクル』」（『国語と国文学』、二〇一五年一〇月）

内田康「〈父なるもの〉の断絶と継承の狭間で 村上春樹『騎士団長殺し』と、〈父殺し〉のその先」（『近代文学試論』、二〇一八年一二月）

エドマンド・ウィルソン『アクセルの城』（土岐恒二訳、筑摩書房、二〇〇〇年一月）

エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』（岸本通夫監訳・河村正夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三訳、みすず書房、一九八三年四月）

エリック・ホブズボーム『ジャズ シーン』（諸岡敏行訳、績文堂、二〇二二年一〇月）

エルンスト・ブロッホ「神秘の奈落から個人の幸福へ」〈トリスタンとイゾルテ〉（『ワーグナー（下）』、マルティン・ゲック編著、岩井

智子・岩井方男・北川千香子訳、岩波書店、二〇一四年二月）

遠藤伸治「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——〈世界〉の再編のために」（『近代文学試論』、一九九〇年一一月）

沖森卓也『日本語全史』（筑摩書房、二〇一七年四月）

小野好恵「二つのJAZZ・二つのアメリカ」（『国文学 解釈と教材の研究』、學燈社、一九八五年三月）

小原真紀子「ノルウェイの森でつかまえて」（『ユリイカ 総特集村上春樹を読む』、二〇〇〇年三月）

河合俊雄『村上春樹の『物語』——夢テキストとして読み解く』（新潮社、二〇一二年八月）

- 河合俊雄 『騎士団長殺し』における絵画の鎮魂とリアリティ』(『新潮』、二〇一七年七月)
- 河合隼雄 「境界体験を物語る―村上春樹『海辺のカフカ』を読む」(『新潮』、二〇〇二年十二月)
- 河田小百合 「虚構の超克―村上春樹『海辺のカフカ』論」(『学芸国語国文学』、二〇一四年三月)
- 加藤典洋 『村上春樹イエローページ』(幻冬舎、二〇〇六年)
- 柄谷行人 『終焉をめぐる』(福武書店、一九九〇年五月)
- 川本三郎 『都市の感受性』(筑摩書房、一九八八年八月)
- 北中正和 「この曲を聴くとすごく哀しくなる 失われた音楽の輝き」(『ユリイカ』、一九八九年六月)
- 黒古一夫 『村上春樹 ザ・ロスト・ワールド』(六興出版、一九八九年二月)
- ケーテ・ハンブルガー 『文学の論理』(植和田光晴訳、松籟社、一九八六年六月)
- 栗原裕一郎編著 『村上春樹の100曲』(立東社、二〇一八年六月)
- 小山鉄郎 『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』(『文學界』、二〇一七年五月)
- 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)
- シーモア・チャットマン 『小説と映画の修辞学』(田中秀人訳、水声社、一九九八年五月)
- 志賀直哉 「小僧の神様」(『志賀直哉全集 第三卷』、岩波書店、一九九九年二月)
- 重岡徹 『ねじまき鳥クロニクル』論』(『国語と国文学』、至文堂、一九九六年八月)
- 重岡徹 「村上春樹論―『海辺のカフカ』を中心に」(『別府大学大学院紀要』、二〇〇六年三月)

- 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』第76号、二〇〇八年)
- 柴田元幸『翻訳教室』(新書館、二〇〇六年三月)
- 清水良典『MURAKAMI 龍と春樹の時代』(幻冬舎、二〇〇八年九月)
- 清水良典「答えない『謎』をめぐる」(『作家／作者とは何か テクスト・教室・サブカルチャー』、和泉書院、二〇一五年一月)
- 清水良典「自画像と『父』なるもの 村上春樹『騎士団長殺し』論」(『群像』、二〇一七年五月)
- ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『カフカ マイナー文学のために』(宇野邦一訳、法政大学出版局、二〇一七年一〇月)
- 島村輝「〈時(クロノス)〉との抗争」(『国文学 解釈と教材の研究』、學燈社、一九九八年二月)
- 杉田俊介『騎士団長殺し』論(『すばる』、二〇一七年五月)
- 鈴木智之『村上春樹と物語の条件 『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)
- 鈴木華織「父」なき時代の「父」殺し―村上春樹『海辺のカフカ』論(『日本文学論叢』、二〇一三年三月)
- 鈴木和成「既に」(『未だ／既に 村上春樹と「ハードボイルド・ワンダーランド』』、洋泉社、一九八五年十月)
- ステッカー・ロバート『分析美学入門』(森功次訳、勁草書房、二〇一三年五月)
- ジャック・デリダ『生きることを学ぶ、終に』(鵜飼哲訳、みすず書房、二〇〇五年四月)
- ジャック・デリダ『死を与える』(広瀬浩司・林好雄訳、筑摩書房、二〇〇四年十二月)
- ジュネット『物語のディスクール』(花輪光・和泉涼一訳、水声社、一九八五年九月)
- ジヨルジヨ・アガンベン『中味のない人間』(岡田温司・岡部宗吉・多賀健太郎訳、人文書院、二〇一二年一〇月)

ジヨルジョ・アガンベン『裸性』（岡田温司・栗原俊秀訳、平凡社、二〇一二年五月）

高橋幸平・久保昭博・日高佳紀編『小説のフィクショナルリティ』（ひつじ書房、二〇二二年八月）

ダルミ・カタリン「村上春樹と魔術的リアリズム 「踊る小人」に見る一九八〇年代」（『近代文学試論』、二〇一四年二月）

田坂崇「フィッツジェラルドの文体 対立表現の世界」（刈田元司編『フィッツジェラルドの文学』、荒地出版社、一九八二年三月）

田山花袋「蒲団」（『定本花袋全集 第一巻』、臨川書店、一九九三年四月）

千石英世「村上春樹とアメリカ レイモンド・カーヴァーを通して」（『ユリイカ 総特集村上春樹の世界』、一九八九年六月、一〇五ページ、一一七ページ）。

千石英世「村上春樹著『ねじまき鳥クロニクル』小論 無垢のグロテスクの特急」（『週刊読書人』、一九九五年一〇月）。

千野帽子『人はなぜ物語を求めるのか』（筑摩書房、二〇一七年三月）

千野帽子『物語は人生を救うのか』（筑摩書房、二〇一九年五月）

津田保夫「村上春樹の『騎士団長殺し』におけるアイデアとメタファー」（『言語文化共同研究プロジェクト』、二〇二〇年七月）

テリー・イーグルトン『宗教とは何か』（大橋洋一・小林久美子訳、青土社、二〇一〇年五月）

都甲幸治「鼎談 村上春樹の決断」（『文學界』、二〇一〇年七月）

中村三春「逸脱するメタファー 村上春樹の／による修辞学」（二〇二二年第一〇回村上春樹国際シンポジウム、『村上春樹文学における「逸脱」 予稿集』）。

中村三春「村上春樹『1Q84』論（BOOK1・BOOK2）―歴史の書き換え、物語の毒」（『季刊 ichiko』、二〇一〇年）

- 中村三春『フィクションの機構2』（ひつじ書房、二〇一五年二月）
- 中村三春『踊る小人』 異界と異人を配した意欲的なファンタジー』（『村上春樹がわかる。』AERA book、二〇〇一年二月）
- 中山幸枝「村上春樹『踊る小人』論 近年の作品につながる社会的モチーフ・暴力・自己の問題」』（『近代文学試論』、二〇〇七年十二月）
- 夏目漱石『吾輩は猫である』、『定本漱石全集 第六卷』、岩波書店、二〇一七年五月）
- 夏目漱石『それから』、『定本漱石全集 第六卷』、岩波書店、二〇一七年五月）
- 西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』（勁草書房、二〇一五年八月）
- N・ローズ『エリザベス朝のグロテスク』（上野美子訳、平凡社、一九八九年七月）
- 西田谷洋『僕』の亡霊たち 村上春樹『鏡』論』（『金沢大学語学・文学研究』、二〇〇八年十二月）
- 沼野充義「村上春樹は世界の「いま」に立ち向う―「ねじまき鳥クロニクル」を読み解く」』（『文学界』、文藝春秋、一九九四年七月）
- 沼野充義、鈴木和成対談『「ねじまき鳥」は何処へ飛ぶか 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』第3部鳥刺し男編』を読む』（『文学界』、文藝春秋、一九九五年一月）
- ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』（菅野盾樹訳、筑摩書房、二〇〇八年二月）
- ネルソン・グッドマン『芸術の言語』（戸澤義夫・松永伸司訳、慶應義塾大学出版会、二〇一七年二月）
- 野家啓一『物語の哲学』（岩波書店、二〇一八年七月）
- 蓮實重彦『小説から遠く離れて』（日本文芸社、一九八九年四月）
- 半田淳子『村上春樹、夏目漱石と出会う 日本のモダン・ポストモダン』（若草書房、二〇〇七年四月）

- 深津謙一郎 『海辺のカフカ』と九・一一以後の想像力』、『村上春樹と小説の現在』、和泉社、二〇一二年三月)
- 福沢健 「村上春樹『鏡』を読む」、『流通科学研究』、二〇〇八年九月)。
- 福田和也 「現代人は救われ得るか―村上春樹『1Q84』」、『新潮』、二〇〇九年九月)
- フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、野崎孝訳(新潮社、一九七四年七月)
- フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、村上春樹訳(中央公論社、二〇〇六年二月)
- F・シュタンツェル『物語の構造 (語り)の理論とテキスト分析』(前田彰一訳、岩波書店、一九八九年一月)
- 三浦雅士『主体の変容 現代文学ノート』(中央公論新社、一九八二年二月)
- 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパニングローバル化の文化と文学』(彩流社、二〇一四年三月)
- ミッシェル・フーコー『作者とは何か』(清水徹・豊崎光一訳、哲学書房、一九九〇年九月)
- ミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレールの作品と中世ルネサンスの民衆文化』(川端香男里訳、せりか書房、一九七三年一月)
- ミヒヤエル・エルラー『知の教科書 プラトン』(三嶋輝夫、田中伸司、高橋雅人、茶谷直人訳、講談社、二〇一五年一〇月)
- 宮脇俊文『グレート・ギャツビー』の世界 ダークブルーの夢』(青土社、二〇一三年六月)
- 村上春樹『1973年のピンボール』(講談社、一九八〇年九月)
- 村上春樹『羊をめぐる冒険』(講談社、一九八二年一〇月)
- 村上春樹インタビュー「物語」のための冒険』、『文學界』、一九八五年八月)
- 村上春樹『国境の南、太陽の西』(講談社、一九九二年一〇月)

- 村上春樹、安西水丸「天井裏」(『夜のくもさる 村上朝日堂超短篇小説』、平凡社、一九九五年六月)
- 村上春樹「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」(『新潮』、一九九五年一月)
- 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話』(文藝春秋、二〇〇〇年一〇月)
- 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』(文藝春秋、二〇〇三年七月)
- 村上春樹『はじめての文学 村上春樹』(文藝春秋、二〇〇六年二月)
- 村上春樹「偶然の旅人」(『東京奇譚集』、新潮社、二〇〇五年九月)
- 村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』(中央公論新社、二〇〇七年七月)
- 村上春樹研究会編『村上春樹研究事典』(県書房、二〇〇七年一〇月)
- 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』(文藝春秋、二〇一二年九月)
- 村上春樹『村上春樹雑文集』(新潮社、二〇一五年二月)
- 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(文藝春秋、二〇一五年二月)
- 村上春樹『職業としての小説家』(新潮社、二〇一六年一〇月)
- 村上春樹『女のいない男たち』(文藝春秋、二〇一六年一〇月)
- 村上春樹、川上未映子『みみずくは黄昏に飛びたつ』(新潮社、二〇一七年四月)
- 村上春樹、聞き手∥湯川豊・小山鉄郎、「村上春樹ロング・インタビュー 暗闇の中のランタンのように」(『文學界』、文藝春秋、二〇一九年九月号)



- 村上春樹、柴田元幸『本当の翻訳の話をしよう』（新潮社、二〇二一年七月）
- モーリス・ブランショ『文学空間』（栗津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、二〇〇五年一月）
- 柳父章『近代日本語の思想』（法政大学出版局、二〇一一年五月）
- 山愛美『村上春樹、方法としての小説 記憶の古層へ』（新曜社、二〇一九年十二月）
- 山岡頼弘『都市幻想』を超えて―『1Q84』と『グレート・ギャツビー』（『文学界』、二〇一〇年七月）
- 山根由美恵「村上春樹『踊る小人』論 ボルヘスの影」（『国文学攷』、二〇一一年三月）。
- 山根由美恵の『村上春樹〈物語〉の認識システム』（若草書房、二〇〇七年六月）。
- 山根由美恵『村上春樹 〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』（ひつじ書房、二〇二二年五月）
- 山根由美恵『『1Q84』における〈オウム〉脱構築の可能性 教祖像と〈家族〉の復権』（『近代文学試論』、二〇一九年十二月）
- 山根由美恵「村上春樹『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』、二〇一八年十二月）
- 山本三郎「村上春樹のパラレル・ワールド」（『波』、九八五年六月）
- 芳川泰久『村上春樹とフィクショナルなもの』（幻戯書房、二〇二二年二月）
- 芳川泰久『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』（ミネルヴァ書房、二〇一〇年五月）
- ヨーゼフ・ルービンシュタイン「不安と孤独に対抗する儀式 〈タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦〉」（『ワーグナー（上）』、マルティン・ゲック編著、岩井智子・岩井方男・北川千香子訳、岩波書店、二〇一三年十二月）
- ロラン・バルト「作者の死」（『物語の構造分析』、花輪光訳、みすず書房、一九七九年二月）

- ローレンス・ヴェヌテイ『翻訳のスキヤンダル 差異の倫理に向けて』(秋草俊一郎、柳田麻里訳、フィルムアート社、二〇二二年五月)
- 渡邊正彦「村上春樹『鏡』論 分身・影の視点から」(『群馬県立女子大学紀要』一九九二年三月)
- 和田博文『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論 物語の核に埋め込まれた『現在』(『国文学』一九八八年八月)
- Paul Berliner. 1994. *Thinking in Jazz*, Univ of Chicago Press.
- Elisabeth Bouzonviller. 2007. "The Frontiers that Artists Must Explore", *A Distant Drummer: Foreign Perspectives ON F. Scott Fitzgerald*, edited by Jamal Assadi & William Freedman, Peter Lang Publishing.
- Marius Bewley. 1985. "Scott Fitzgerald and the Collapse of the American Dream". *Modern Critical Views F. SCOTT FITZGERALD*, Edited with an introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers.
- F. Scott Fitzgerald. 1925. *The Great Gatsby*; Charles Scribner's Sons.
- Nicole Gueth. 2007. "Icons and Myths in The Great Gatsby", *A Distant Drummer*.
- Haruki Murakami. 2016. *Wind/Pinball: Hear the Wind Sing and Pinball* /translated by Ted Goossen, Vintage International.
- Robert Ornstein. 1973. "Scott Fitzgerald's Fable of East and West". *F. Scott Fitzgerald: a collection of criticism edited by Kenneth E. Eble*, McGraw-Hill Book Company.
- Will Slocombe. "Haruki Murakami and the Ethics of Translation". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6, no. 2, June 2004, accessed April 3, 2014.
- W. K. Wimsatt Jr., M. C. Beardsley.(1946). "The Intentional Fallacy ",*The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3. The Johns Hopkins University Press.

## 初出一覧

序論——理論的な村上作品研究の可能性——（書き下ろし）

第一章 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論

——物語機械と、その両義性——

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——物語機械と、その両義性——」（『層 映像と表現』、二〇二二年三月）

第二章 『ねじまき鳥クロニクル』論

——物語の永久生成——

『ねじまき鳥クロニクル』論——物語の永久生成——」（『北海道大学大学院文学院研究論集』、二〇二二年一月）

第三章 『海辺のカフカ』論

——物語による「救済」、死後の生——（書き下ろし）

第四章 『1Q84』論

——物語による世界の置き換え——

原題 『1Q84』論——幻想的紐帯と世界の置き換え——」（『村上春樹研究叢書』第十集、淡江大学村上春樹研究中心、二〇二

二年六月刊行予定）

第五章 『騎士団長殺し』論

——「無」の肖像を描く「私」——

『騎士団長殺し』論——「無」の肖像を描く「私」——（『北海道大学大学院文学院研究論集』、二〇二三年一月）

## 第六章 村上春樹の物語創作と翻訳

——『グレート・ギャツビー』を中心として——

原題「翻訳から見る村上春樹の文体——『グレート・ギャツビー』を中心として——」（『層 映像と表現』、二〇二三年三月）

## 第七章 村上文学と音楽

——物語生成と音楽の引用——（書き下ろし）

## 第八章 グロテスクな物語

——村上様式としての「グロテスク」——（書き下ろし）

結論（書き下ろし）