



Title	『騎士団長殺し』論：「無」の肖像を描く「私」
Author(s)	肖, 禾子; Xiao, Hezi
Citation	研究論集, 22, 73 (右) -87 (右)
Issue Date	2023-01-31
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.22.r73
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/87878
Type	departmental bulletin paper
File Information	22_rjgshhs_22_p073-088_r.pdf



『騎士団長殺し』論

—「無」の肖像を描く「私」—

肖 禾 子

要 旨

『騎士団長殺し』は、二〇二七年に新潮社より刊行された。『1Q84』BOOK3以来七年ぶりの本格長編である。この小説の先行研究には、主人公「私」の言動を作品解釈の着眼点とし、作品の結末から、私と妻のユズの関係、および混乱した人生の回復を読み取り、それに基づいて作品の主題を分析するものが多い。他方、結末をハッピーエンディングと見なし、主人公に正当性が付与されていることから、作品の有効性や、作家村上の創作力の後退について批判を行った論者もいる。また、別の論者は、作家村上の実人生、つまり父との葛藤などを参考して、主人公「私」の行為の意義を問題としている。しかし、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、作品の批判性や作家の創作力の有無に直結しない。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、〈父殺し〉やシステムへの対抗に収斂する論は再検討する必要がある。そのようなアプローチは、「私」が挫折を迎える物語の結末、「私」の肖像画の創作にまつわる表象の問題、および「私」の自己同一性の内実を十分に論じることができない。

本論文では、先行研究を参照しながら、「私」による日本画「騎士団長殺し」の受容、「私」が「秋川まりえの肖像」と「白いスバル・フォレストの男」を描いたときに起こった出来事、および「私」の絵が未完成であった原因について考察する。その上で、「私」の創造過程において見られる、肖像画を描くことの困難さと矛盾、「顔」の表現不可能性、および「私」の自己表象の問題について検討する。最終的には、以上の検討から物語内容のはらむ批判性を抽出し、作品の主題を「私」の自己表現の願望と挫折の観点から論じる。

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』¹は新潮社より刊行された。本作品は、二〇一〇年刊行の『IQ84 BOOK3』²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³と津田保夫⁴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⁵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⁶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⁷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⁸と跡上史郎⁹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上演したことである。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、と言っていいかもしれない。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つぷり流されていた。

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る。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パ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「荒々しいほとばしり」、生き生きと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に思われた。「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氣質をまったく持つておらず、「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ふ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。

そこにはひよつとして、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つたとしても、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』¹⁰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』¹¹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、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・フォレストターの男」、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・フォレストターの男』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』を耳にしながらか、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¹²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、そしてキャンパスの上に再現するところが、「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、そのままそこにあつた」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」は自負を持っている。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で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」¹³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。実物をつくり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¹⁴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」とし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¹⁵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「これまで描いた絵の中では、もっ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」はかけがえない内面の質、つまり「私」が表現しようとした、生きていた顔を描くことは、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ない。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ることができないからである。「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っきり意識した途端「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・フォレストターの男」の肖像画を作ることは、「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¹⁶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・フォレストターの男」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！

そこで私ははっと夢から覚めた。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。

ほくもほくのことが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・フォレストターの男」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・フォレストターの男」の表現可能性は、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・フォレストターの男」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というのではなく、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¹¹ 暴力性を表現によって捕捉する、もしくは脱神祕化する試みである。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」のこと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、「単に否定的なだけではなく、究極の無からは肯定への反転が生じる」と河合¹²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、何もかもが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理由であつた。それ以外の中で自分の娘の面影を確かめたいという理由であつた。それ以外に、免色には生き生きした「顔」が不在となつてしまい、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、彼女を通して自身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」を求めようと思つていた。

芸術家としての「私」は、絵を描くことによつて喪失された「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つた。「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¹⁸によれば、この作品の主人公の態度や解釈を讀者に委ねる構造は、ある種の責任逃避になつており、そのよ

うな逃避は貴重な「深い歴史的背景」を浪費してしまつている。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つて、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¹⁹は、「二人は和解し夫婦をやり直す、和解によつて決着の付き損ねてしまつたものがある」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つてゐることだ。すなわち『私』は、旅行中に淫靡な夢の中で邪悪な妖魔と化し、眠つ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つてユズは受胎し、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ふ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ディング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つてゐる。清水良典²⁰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」にとつて

「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²¹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²²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²³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、「形状はもろく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²⁴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」

真実在であつて、「プラトンのイデアでは、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ことは決してなく、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つて、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、「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。

「イデア」を殺すことは、深層意識の世界、「メタファー」の世界に入る条件である。その行為は、「イデア」つまり、高次のなもの、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る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究することへの執着が体現されている。そのあらゆる人物・事象は相互連関しており、互いに置換することが随時行われている場所でしょうか、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」としての自分を覗いているシーンが想起される。「私」が離婚中の妻ユズを電話を切つてから、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、私が選択しなかつた方の自分だった。それは物理的な反射ですらなかつた」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つた、「物理的な反射ですらなかつた」自分、「選択しなかつた方」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」に向かつてからこそ、「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不可能性である。

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

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、自分にとっての「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いう「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。

(ししょう かこ・人文学専攻)

注

- 1 村上春樹『騎士団長殺し』、書き下ろし作品。単行本初版『騎士団長殺し』（第一部「踊れるアイデア編」・第二部「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』（『文学界』、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』、二〇一八年二月、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』（轡田収訳、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―」（二〇二一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、一二二ページ）。
- 24 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、二〇一五年一〇月、二三六～二三八ページ）。

