

現実に傷を与え返すこと

村上春樹の「成熟」と暴力をめくって

明石 加代

はじめに

村上春樹は変わった、といわれる。とりわけ、一九九七年から二〇〇〇年にかけて発表された、『アンダーグラウンド』、『約束された場所で』、『神の子どもたちはみな踊る』という現実の大きな事件や災害を題材にした作品群は、内向的な作家とされてきた村上春樹の変化を多くの人に印象づけた。「男の子」が大人になった、成熟した、社会化した、あるいは通俗化した等々、批判もあるが、村上春樹は良くも悪くも「成熟」という方向で大きく変化したと受け取られている。村上春樹本人も、著書や雑誌、新聞のインタビュー記事などを通じて、自らの変化を社会に向けて宣言している。²⁾

自ら求めて、あるいは周囲から勧められて心理療法師の元を訪れる人々の多くは、変わりたいという願望をもって（あるいは変わって欲しいという周囲の願望を背負って）いる。しかし、人が変わるということは並大抵のことではないというところを、臨床をしているとつくづくと考えさせられる。学校へ行けるようになる、働けるようになる、さまざま症状がなくなる。これらの事態は一見望ましいことである。にも

かわらず皆が単純に喜んでいて、次第にどこかに綻びがでてくる。なぜなら、そこでは変わることに伴う痛みや怖さに誰も気づいていないからである。変わるといことは、それまで頼みにしてきた自分のあり方を壊すということであり、それには悲しみや悔しさや恐ろしさといった複雑な心の動きが伴うのが当たり前である。それまで生きづらさを抱えながら生き抜いてきた人ほど、それは大きい。

村上春樹の変化についても同じことがいえるだろう。一九九四年から一九九五年にかけて発表された『ねじまき鳥クロニクル』において、現実へのコミットメントという点で村上春樹が大きな飛躍を遂げたことは、誰の目にも明らかなことである。だがむしろその飛躍にいたるまでの過程にこそ、「社会化」や「成熟」というような言葉では掬い取ることのできない、複雑で微妙な心の動きが読み取れるはずである。私たちは、そこにある痛みや危険や、あるときには目を背けたくないようなものに気づくことができているだろうか。それらに注目することこそが、村上春樹という作家を理解するためにも、私たちがその作品から大切なものを受け取るためにも、本当に必要な作業なのではないだろうか。本稿ではそのような視点をもって村上春樹の変容の過程を検証してみたい。個々の作品を論じるのではなく、一連の作品の流れに注目していくことで、それらを貫いて流れているものを浮かび上げたいと考えている。

「名前のない世界」を殺す

『風の歌を聴け』、『羊をめぐる冒険』

村上春樹のデビュー作『風の歌を聴け』は、四〇の断章で構成された小説である。都市に生きる若者の日常を、乾いた文体と洗練された手法で描ききつたその作品は、当時の若い世代を中心にカルト的な人気を得た。また本作が受賞した第二二回「群像」新人賞の評で、丸谷才一が「この新人の登場は一つの事件です」と驚嘆したように、この新しいスタイルを持つ小説は、当時の文学界にも強い衝撃を与えた。だがその斬新な作風そのものは長く続かなかつた。最初の転機は第三作『羊をめぐる冒険』でやってきた、と村上春樹はいう。

ある日突然「そうだ、小説を書こう」と思って、万年筆と原稿用紙を買ってきて、仕事が終わってから、台所で毎日一時間なり二時間なりコツコツ書いて、それがすごくうれしいことだったのです。自分がうまく説明できないことを小説という形にするということはすごく大変で、自分の文体をつくるまでは何度も何度も書き直しましたけれど、書き終えたことで、なにかフツと肩の荷が下りるということがありました。それが結果的に、文章としてはアフォーリズムというか、デタツチメントというか、それまでの日本の小説でばくが読んでいたものとまったく違った形のものになったということですね。（中略）でも、ぼくは小説家としてやっていくためにはそれだけでは足りないということには、よくわかっていたので

す。それで、そのデタツチメント、アフォーリズムという部分を、だんだん「物語」に置き換えていったのです。その最初の作品が『羊をめぐる冒険』という長編です。

ここで『羊をめぐる冒険』のあらすじを紹介しておこう。

「冒険」は羊の写った一枚の写真から始まる。ある日、友人の「鼠」が、広告代理店を営む「僕」のところに、「これを見たい」と人目につくところに出してほしい」と羊の写った風景写真を送ってくる。「僕」はその写真のある会社のPR誌に使うことにする。ところが、いよいよ出版というときになって、さる右翼の大物の秘書が現れ、出版停止を要求してくる。そのうえ写真に写っている星のマークをつけた羊を探し出すよう依頼する。「僕」はガール・フレンドと共に、その不思議な羊を探す旅に出ることになる。

その不思議な「羊」は、人間の身体に入り込み、思うままに操る妖魔のような存在であった。「羊」に乗っ取られた人間は、その代償に絶大な権力を手に入れることができるのだという。「羊」はある人物を右翼の大物に仕立て上げたのち彼を捨て、「鼠」の身体を乗っ取るうとしていた。「羊」を追いかける旅は、必然的に「僕」を「鼠」の待つ北海道の奥地へ運ぶ。しかしようやく「僕」が「鼠」のもとにたどり着いたときには、「鼠」は「羊」を封印するため、「羊」を体内に呑み込んだまま自殺したあとだった。自らの野望の成就のため、「羊」と一体になった「鼠」の力を利用してしようとしていた右翼の大物の秘書は、「鼠」の仕掛けた時限爆弾によって碎け散った。

『羊をめぐる冒険』は、その後の作品に比べればまだ最初期のアフォリズム的要素を色濃く残しているものの、全体としては起伏に富んだストーリーと明確なプロットを持つ冒険譚である。確かに村上春樹はこの作品で新境地を迎えている。だがなぜ、「うまく説明できないことを小説という形にする」ために、「何度も何度も書き直し」してまで作り上げた断章による小説という形式は、この『羊を巡る冒険』という作品において、より一般的な「物語」に道を譲らなくてはならなくなったのだろうか。

それを考える手がかりのひとつとして「名前」の問題を取り上げてみよう。村上春樹が名前に独特のこだわりを持つ作家であることは、しばしば言及されることである。初期の作品においては、登場人物は誰も名前らしい名前を持たない。主人公は「僕」、友人と中国人バーテンダーはそれぞれ「鼠」「ジェイ」というあだ名で呼ばれる。それ以外の人物は「小指のない女の子」「双子」「美しい耳のガール・フレンド」「秘書」というように、その人物の特徴が役割によって示されるのみである。そのことは『羊を巡る冒険』においても変わらない。ところがなぜかたつたひとつだけ例外がある。それは「僕」の飼っている猫の名前をめぐるおこる。

羊を探すための旅に出ることになった「僕」は、飼い猫を誰かに預けなくてはならなくなる。猫を預かってくれることになった人物「運転手」に、「僕」は猫の名前を訊ねられる。

「なんていう名前なんですか？」

「名前はなんだ」

「じゃあいつもなんていって呼ぶんですか？」

「呼ばないんだ」と僕は言った。「ただ存在してるんだよ」

（『羊をめぐる冒険』）

猫の名前を問われたことに対して、「鯛には誰も名前をつけないのに」と「僕」は反論する。「運転手」は、「気持ちの交流がある生き物に名前がないのはどうも変だ」と猫に名前をつけることを提案する。「運転手」が提案した名前は「いわし」。「つまりこれまでいわし、同然に扱われていたわけですから」「僕」は預かってもらおう手前、猫に名前をつけることには同意する。しかし今ひとつ納得がいかない。「運転手」とのあいだで名前をめぐる問答が続く。

「しかしさ、もし名前の根本が生命の意識交流作業にあるとしたらだよ。どうして駅や公園や野球場には名前がついているんだろう？ 生命体じゃないのにさ」

「だって駅に名前がなきゃ困るじゃありませんか」

「だから目的ではなく原理的に説明してほしいんだ」

（『羊をめぐる冒険』）

「互換性がないからではないでしょうか」と答える「運転手」に、「僕」は「もし駅が折りたたみ式で新宿駅と東京駅がそっくり交換できるとしたら？」となおも食い下がる。

「私はふと思つのですが」と運転手は言った。「我々はそのようなものに対してもう少し暖かい目を注いでやるべきではないでしょうか?」

「とうとう?」

「つまり街やら公園やら通りやら駅やら野球場やら映画館やらにはみんな名前がついてますね。彼らは地上に固定された代償として名前を与えられたのです」

新説だった。

「じゃあ」と僕は言った。「たとえ僕が意識を完全に放棄してどこかにきちん固定化されたとしたら、僕にも立派な名前がつくんだらうか?」

『羊をめぐる冒険』

この名前へのこだわりは、どこから生まれてくるのだろうか。

私たちは自分の意志でこの世に生まれてくるわけではない。気づいたときにはすでに、幾層もの既存のシステムに取り巻かれた現実になかっている。性別をはじめとする身体的特性、家族、社会、時代、国家、それらは人を根本的に規定するものであるにもかかわらず、あらかじめ、まるで焼き印のように暴力的に私たちに与えられている。名前とはこのような、外的現実から強制的に与えられ、私たちがそれを軸にアイデンティティを形成するものの代表だろう。少なくとも村上春樹にとつて名づけられることは、「意識を完全に放棄してどこかに固定されること」を意味する。そんなことはとうてい

承服できない。村上春樹が選んだ断章というスタイルは、「名前を持たずに生きる人々」による小説を可能にするために必要とされたものであった。それは、現実のなかで特定の個人として固定されることを拒否しようとする心性の表れであつたのだ。

ではなぜ、この三作目に至つてふいに名前が視野に入つてきたのだろうか。

羊を探すうち、「僕」は北海道の奥地にある「十二滝町」という土地へ向かうことになる。その町の山中には、「羊」を呑み込んだ「鼠」が隠れ住んでいる。十二滝町についての情報を得るため、「僕」は町への途上で町の歴史について書かれた本を読む。

十二滝町は津軽の貧しい農民が北海道の奥地に開拓した土地である。彼らはアイヌの青年を道案内に雇つて、とにかく奥へ奥へ、人の立ち入らない土地を求めて歩き続けた。借金を踏み倒して夜逃げ同然に故郷を後にしてきたせいである。ようやく落ち着き先をみつけたが、そんな場所は瘦せた貧しい土地である。彼らはいへんな苦勞を重ねて開拓を進めることになる。やがて収穫が得られるようになり人も増えた。そつすると外部とのコミュニケーションの必要が生じてくる。彼ら自身は自分たちの土地につける名前を必要としなかったが、関わりを求めてくる社会は土地の名前を要求してきた。そして「十二滝部落」という名前が誕生する。「十二滝部落」はやがて「十二滝町」になる。

これは、生きるために現実を逃れ名前のない世界を築き上

げた人々が、生き続けたゆえに、再び名前のある世界に出ていくことを選択したというエピソードである。

名前のない世界　そこは最初の、どんな傷も負っていない私が存在する、完全に完結した世界である。そこにあるものはすべてが私であり、相対化されることは決してない。人がその「完全な場所」にいつづけることを選択することは、必ずしも不可能なことではない。しかし、外部の広い世界と関わることを選んだ十二滝町の歴史を描いた村上春樹は、そこに、ある「貧しさ」をみるようになりつつあった。名前を持たないままでは他者とコミュニケーションすることができない。そして十二滝町の人々が辿った歴史はそのまま、「物語」という形式を選択した村上春樹が辿る変容の過程に重なっていく。のちに、村上作品の登場人物たちはゆっくりと名前をまとうていくのだが、その経緯について村上春樹は雑誌のインタビューで、「(自分にも)名前がつけられるんだ、そうしたら三人の会話ができるんだ、そうすればもっと広がりのある話を書けるんだ」と気づいたと語っている。村上春樹にとってそのことは、自分が生み出す小説の世界の中で体験的に「気づく」べきことだったのだ。誰かに教えられるのでなく。

とはいえ名前のない世界、完全な世界は「僕」をそこへ引き戻そうと絶えず誘惑する。「羊」に乗っ取られる体験を「鼠」は次のように「僕」に語っている。

「それを言葉で説明することはできない。それはちょうど、あらゆるものを呑みこむるっほなんだ。気が遠くな

るほど美しく、そしておぞましくらいに邪悪なんだ。そこに体を埋めれば、全ては消える。意識も価値観も感情も苦痛も、みんな消える。宇宙の一点に凡る生命の根源が出現した時のダイナミズムに近いものだよ。(傍点原文)

(『羊をめぐる冒険』)

「生命の根源が出現したときのダイナミズム」とは、ここまで考えてきた「名前のない世界」を指していると考えていいだろう。つまり「羊」と一体化することは、「名前を失うこと」だったのである。確かに名前のない世界にいれば、人は個であることを超え、「大物」としての権勢を誇ることができる。その世界は村上春樹にとって絶対的な憧れの対象でもあったはずだ。だからこそ、ここで「羊」は殺されなければならないのである。そうしなければ「僕」は「生命の根源」に囚われたまま、一步も先へ進むことができない。ことさらに邪悪さを強調された「星マークの羊」は、殺されるためにこそ、「名前のない世界」が封じ込められるべき闇のものとして、形象化されたものではないだろうか。

それでは、村上春樹はこの作品ですっかり「完全なもの」を葬り去ることができたのだろうか。

「羊」は村上春樹にとって、止揚されることが途方もなく困難な、隔絶した両価性をもつ存在である。そのことは、この作品にもう一匹、いやもう一人の「羊」が存在することからわかる。「羊男」である。「羊男」とは、十二滝町の山中

に隠れ住む、羊の皮を頭からすっぽりとかぶった人物である。相当に珍妙な人物のはずだが、奇妙なりアリティと存在感を持つ彼は、どこからともなく作品世界に入り込み、すつとそこに馴染んでしまふ。「羊男」は珍妙な格好をしている理由を、「戦争に行きたくなかつたから、羊のままに隠れ住んでいるんだ」と「僕」に語る。

薄汚れた羊の毛皮をかぶった「羊男」と、人の身体に入り込み思うままに操る絶大な力を持つ「星マークの羊」には一見、羊という名称以外なんの共通点もないように思われる。だがもちろん共通点はある。それはどちらも「名前のない世界」に属するものであるという点である。「羊男」もまた、名前を持たない。彼は「羊のまま」名前のない存在「でいること」で、「戦争」現実」に参入することから逃れている人物なのである。「羊男」そのものがこの冒険譚の中で目立つ動きをすることはない。むしろ村上春樹は、ここで「羊」を殺すために、からつばの器としての「羊男」の存在を必要とした。その器に入れられるのは、「羊」の世界に焦がれ、現実から逃れ続けようとする「僕」の分身である。「星マークの羊」と「羊男」が同じ根を持つものであることは、「羊」を呑み込んで自殺し肉体を失った「鼠」が、「羊男」の身体を借りて、「僕」のもとを訪れることからわかる。

「現実から逃れ続ける僕」の分身をあとに残しアンビバレンスを温存することで、村上春樹はかろうじて「僕」に名前のある世界へ向けての第一歩を踏み出させた。あるいは、踏み出したほうが分身であり、羊の皮を被ったほうが本体だっ

たのかもしれないが。いずれにせよ、「僕」が海に向かつて号泣するラストシーンに描かれているのは、友人を失ったことへの悼みばかりではないだろう。失ったもの大きさは、次作においてさらに深く実感されることになる。

「ユートピア」から「森」へ

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』

↳ 『ノルウェイの森』

『羊をめぐる冒険』について発表された長編『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、東京の地下に巣くう「やみくろ」とのデッドヒートが繰り広げられる「ハードボイルド・ワンダーランド」と、晩秋から雪の降りこめる冬へと向かう閉じられた街の物語「世界の終り」という、一見無関係な話が交互に展開される小説である。この二重構造は、前作『羊をめぐる冒険』で生じた分裂を、色濃く反映したものである。『世界の終り』は、実は「ハードボイルド・ワンダーランド」の主人公「私」の意識の核から作り出されたひとつのストーリーであることが、途中で明らかにされる。他にもこの作品には様々な分裂のイメージが仕掛けられている。紙幅の都合上、ここでは作品の核となるモチーフが展開されている「世界の終り」を中心に論を進めていくことにする。

「世界の終り」は、高い壁に囲まれ外界から完全に孤立した街である。街の出入口はひとつしかなく、そこは門番によって堅固に守られている。「世界の終り」の描写は、眠りを

誘うほどの静けさと不思議な美しさに充ち満ちている。そこではすでに世界は「終わって」いるのであり、心を乱す不測の事態は起こりようもない。街に住む人々は影を持たない。街に入るときに門番に影を切り取られるからである。影を持たない人々はまた、個性を持たない。彼らは一切の自我の重みから解放されている。「僕」は、街の暮らしに疑問を抱く一方で、心を乱すものないその静かな暮らしに次第に惹かれていく。

外界から孤立し独自のシステムで営まれる、個性を持たない人々のどこまでも均一な世界 「世界の終り」の描写は、一六世紀イギリスの政治家であり作家であったトマス・モアの『ユートピア』を思い起こさせる。「ユートピア」という言葉は楽園の同義語とみなされることが多いが、そもそもはトマス・モアによって創出された、独自の組織と管理の機能を備えた架空の理想国の名称である。

モアによるユートピア国の記述を引いてみよう。それは、村上春樹の作り上げた幻想の街の描写と、驚くほど似通っている。

町は、多くの塔や堡壘のついた高く厚い壁で囲まれています。乾いた、しかし深くて広く、いばらの茂みでひとが通れないようにした濠が城壁の三面をとり囲んでおり、あとの一面は河が濠の役をつとめています。道路は交通のためにも風よけのためにも便利に敷かれ、建物は決してみずばらしくはなく、通りに面して長い一列にな

らんだ家並みは、向かい側の家々の玄関から一望できます。この家並みはそれぞれ二〇フィート幅の道路で分かたれております。(中略)(家々の)扉は二枚戸で、手でちよっと触れるだけで開くようになっており、それから自然にまたしまり、だれでもはいれるようになっていきます。これほどにまで、どこへいってもプライバシーというものがありません。⁸⁾

理想の国家や都市像を描くという文学形式は古く古代ギリシアから連綿と続いているものである。古くはプラトンの『国家』から現代のSFまで、そこに描かれる国や都市は不思議に似た構造をもっているという。レイモン・リュイエはユートピアの特性を次のように分析している。シンメトリーへの愛好、画一性、自然への敵意、計画性、集団性、自給自足と孤立性、禁欲主義、予言趣味、アカデミズム、加えて耐え難い単調な雰囲気、等々。これらの特性はどれも、村上春樹が描く街にびたりとあてはまる。

「ユートピア」とはトマス・モアによる造語である。ギリシア語の否定語「ウー」と場所を示す語「トポス」を組み合わせて「どこにもない」という意味を持たせている。nowhere landとでもいうところだろうか。「理想郷」とも訳されるが、実際はどこにもない、ありえない場所なのであり、いわゆる理想や目標ほど単純なものではない。それは現実を否定したところに成り立つ思想なのである。

名前をもたないこと、現実を否定すること これはまった

く、『羊をめぐる冒険』で殺したはずの「羊」の世界ではないか。そう、だからこの世界は「世界の終り」と名づけられているのである。村上春樹は前作で殺したはずの「完全な世界」を、「ここでもつ一度ありえない世界」「ユートピア」として呼び出し、慈しむように丁寧な哀惜を込めて描き尽くしている。「世界の終り」の描写には、『羊をめぐる冒険』の「星マークの羊」につきまとうていたような、抜き差しならない緊張感はない。そこには遙かな距離がある。街の風景を描く筆のなめらかさからは、作者の限らない愛情が伝わってくる。それは、「完全なもの」は終わったものとしてしか描くことのできないという悲しみに裏打ちされた愛情である。

門番に切り取られた「僕」の影は、街の外へ逃げようと誘う。しかし街で暮らすうちに次第に街の生活に惹かれていく。「僕」は、「影」に反論する。

「かつての僕自身が何だったかは忘れてしまったけれど、今の僕自身はこの街に愛着のようなものを感じはじめているんだ。(中略)ここでは誰も傷つけあわないし、争わない。生活は質素だがそれなりに充分足りているし、みんな平等だ。悪口を言うものもないし、何かを奪いあうこともない。労働はするが、みんな自分の労働を楽しんでいる。それは労働のための純粋な労働であって、誰かに強制されたり、嫌々やったりするものじゃない。他人をうつらやむこともない。嘆くものもないし、悩むも

のもない」

「金も財産も地位も存在しない。訴訟もないし、病院もない」と影はつけ加えた。「そして年老いることもなく、死の予感に怯えることもない。そうだね?」

僕は肯いた。「君はどう思う? 僕がこの街を出ていかなくちやならない理由がいったいどこにあるんだらう?」

(『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』)

しかし「影」は街の「完全さ」を繰り返して否定する。「この街は不自然で間違っている」と。そして「影」は街の秘密を明かす。

「この街の完全さは心を失くすことで成立しているんだ。心をなくすことで、それぞれの存在を永遠にひきのばされた時間の中にはめこんでいるんだ。だから誰も年老いしない、死なない」

(『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』)

作品世界では、「心」は人々が個人と個人としての関係を結ぶために必要なものであるとされている。「僕」は街で出会った女の子を愛しはじめているが、「心」を失った彼女には愛を理解することができない。どれほど親切にしてくれても、彼女が「僕」に愛を返してくれることはないのだ。ここでも「完全な世界」に欠けているものは他者とのコミュニケーションである。

「影」は、「心」を持つ「僕」が街に住むことは正しい選択ではないという。「僕」はもう既にユートピアの住人としてふさわしい存在ではないのである。「影」の説得に、一度は「僕」も脱出を決意する。だが結局、「僕」は「影」だけを街の外へ逃がし、「心」を取り戻した女の子と共に「森」で生きることを選ぶ。「森」とは、街のなかにありながら「心」を持つものが住む、外と内のどちらにも属さない中間的な場所である。有効に影を殺しきれなかった人々は、様々な思いを抱いたままそこで永遠にさまようことになるという。ユートピアは失われてしまったのに、「僕」は外の世界へ出ていくことも選べなかった。そんな「僕」にできることは、森の世界をさまようことだけなのだ。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に続いて発表された長編は、村上春樹最大のヒット作『ノルウェイの森』である。桜井哲夫はこの作品を、「サイコ・セラピー（精神療法）ないし、カウンセリングの文学」と定義し、「語り手になっていくワタナベ君は、厳密に言えば主人公ではない」と述べている。この小説の登場人物たちは、みんなどこかしら心に歪みを抱えており、ワタナベの元に来ては彼に語りかけることを繰り返す。そのときワタナベに要求される役割は「よき聞き手」でいることだけである。

『ノルウェイの森』の主人公はもう名無ししの「僕」ではない。「ワタナベ・トオル」という名前をもっている。しかし、この「名前」が両義性を帯びているのもまた事実である。彼

の名前は片仮名で表記され、このことはまだ名前を無器用にしか扱うことができないこと、名前と人物の関係がかりそのものでしかないことを表している。彼はいまだ、現実のなかで一個の人格をもった人間としての場を獲得するに至っていないのである。いつたいなぜ、この作品の主人公はこのよう中途半端な存在として描かれているのだろうか。それを考えるとき、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のラストで「僕」がおもむいた森に思い至る。森はいわば、名前をめぐる中間地帯である。そのように考えるなら、タイトルに「森」の語を含むこの作品の主人公のありようは、前作の森をさまよう「僕」のイメージと照応しているのである。

僕は今どこにいるのだ？

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。僕は今どこにいるのだ？ でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いつたいここはどこなんだ？ 僕の目につくのははずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。(傍点原文)

(『ノルウェイの森』)

一方、村上春樹本人は、「あれは自分にとって例外的な作品だ」という趣旨の発言をしばしばしている。

僕はあの小説をリアリズム小説として書ききっている。僕はそうすることを目的としてあの小説を書いた。リアリズムで書くことと思えば書けるということをも自分のためにもきちつとしておきたかったんです。あの本の「コピー」には『恋愛小説』とありますね。あの『恋愛小説』というのは僕がつけた名前で確かにそのとおりなんだけど、あまり真面目に取られてもちよつと困るところはあるね。(中略)これはこれまでの村上春樹の小説とは違ふんだということが言いたかったわけだ。⁽¹³⁾

村上春樹の作品群における『ノルウェイの森』の位置という問題を考えるとき、作者のこの発言は重要な意味を帯びてくる。「リアリズム」という「形式」にいわば実験的に取り組むことが、『ノルウェイの森』執筆の目的だったと作者がはっきりいつているのだから。この作品に前後する『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と『ダンス・ダンス・ダンス』というふたつの小説がともに「僕」という語り手をもっていることは、見逃してはならない事実だろう。「名前」という観点からこれら三つの長編小説の流れに注意してみれば、『ワタナベ・トオル』という名前のもつ性質はさらに明らかになる。その名前は、「名前のない世界」と「現実」の中間地帯に「森」にいる「僕」が実験的に身につけた、レディメイドの、いわば貸衣装のよつなものである。⁽¹⁴⁾

「ワタナベ」という仮の名前を与えられた人物は、まるで中身の無い人のようにひたすら聞き手としての役割を果たそ

うとする。その姿はあたかも高みから底を這いずり回っている人々を俯瞰しているかのような印象さえ与える。しかし、「ワタナベ」という仮の衣装を身にまといつてそうすることが、「僕」には必要だったのだ。なぜなら、このいつときの猶予期間を利用して息継ぎをしたあと、次作で「僕」はさらなる深みへと潜つていくのだから。

現実と「夜」の訪れ 『ダンス・ダンス・ダンス』

『ダンス・ダンス・ダンス』は陰鬱な影にすっぽりと包みこまれたような作品である。舞台は『羊をめぐる冒険』のその後、八〇年代の日本である。世の中は「僕」一人を置き去りにして好景気のお祭り騒ぎに浮かれている。

「鼠」が死んでから四年。すでに三四歳になった「僕」は雑誌のライター。「僕」が「文化的雪かき」と自嘲気味に呼ぶところの仕事 をして生計をたてている。「僕」はたびたび「いるかホテル」の夢をみる。「いるかホテル」とは、四年前、羊を探す旅で滞在した札幌の古ぼけたホテルである。そのホテルのどこかで誰かが「僕」のために涙を流している。それは四年前に僕の前から姿を消した美しい耳をもつ、ガール・フレンド、「キキ」ではないかと思う。だがこの四年間、「過去」と決別することに全力を傾けてきた「僕」にとつて、「いるかホテル」に戻ることはようやく手に入れた「現在」を捨てることを意味する。でも「いるかホテル」以外、今の僕にとつて行くべき場所はないこともわかっている。仕事で札幌へ取材に行くことになった「僕」は、ついに「いるかホテ

ル」を再び訪れた。

ところが、「いるかホテル」は名前だけを残して近代的な巨大ホテルにすっかり姿を変えていた。知っている人は誰一人としていない。「僕」は戸惑いながらもそこに滞在する。数日が無為のままに過ぎる。そしてついに、「僕」はホテルの暗闇で過去に繋がる存在、「羊男」に再会する。

「羊男」に向かつて、「僕」は自分のことを語り始めた。

僕は本当に久し振りに心を開いて自分自身について話した。長い時間をかけて、氷を溶かすようにゆっくりと、ひとつひとつ。僕が何とか自分の生活を維持していること。でも何処にも行けないこと。何処にも行けないままに年をとりとつあること。誰をも真剣に愛せなくなってしまうこと。そういつた心の震えを失ってしまつたこと。何を求めればいいのかが変わらなくなつてしまつていること。僕は自分が今関わっている物事に対して自分なりにベストをつくしていることを話した。でもそれは何の役にも立たないんだ、と僕は言った。

(『ダンス・ダンス・ダンス』)

「羊男」は、「僕」が完全なものを葬り、名前のある世界へ向けて踏み出していくためにあとに残された存在であった。「羊」のいない世界で、「僕」は疲弊し、方向を失い、再び「羊」のもとへ帰ってきたわけである。「僕」は「羊」を殺すことで、より豊かな世界へ出ていけるはずだったのに、いったいどこ

で何を間違えたのだろうか？

「羊男」との再会と前後して、「僕」はいろいろな人に出会う。新しくなった「ドルフィン・ホテル」のフロント係の女性ユミヨシさん。不思議な能力を持つ少女ユキ。その母親で写真家のアメ。アメの恋人の詩人ディック・ノース。娼婦のメイ。そして中学時代の同級生で俳優をしている五反田君。札幌で、「僕」は五反田君が主演する映画を見て、そこに出演しているキキを見つける。「僕」は東京へ戻り、五反田君にキキの消息を尋ねてみることにする。

五反田君は、人が好ましいと感じる属性を寄せ集めて作り上げたような人物である。容姿端麗、親切でチャームング、頭もいい。俳優としての才能も十分で、求められた役柄はどんなものでもうまくこなす。まさに天性のスターである。キキの消息をつかむことはできなかったが、卒業以来初めて再会した「僕」と五反田君は、まるで会わずにいた時間を埋めるかのように互いのことを語り合う。急速に親しくなっていくふたり。だが「僕」が探し続けていたキキを殺したのは、五反田君だった。彼はもうずいぶん前から破壊的な衝動をコントロールできなくなっていた。求められる人物を演じるうち自分を失い、深い闇を抱え込んでいたのだ。「僕」はそんな五反田君のことを救いたいと思う。だがその思いが叶うことはなかった。彼は車ごと海に飛び込み、自らの生を閉じてしまつた。

『羊をめぐる冒険』で「僕」は親友「鼠」を失つた。そしてこの作品でさらに多くの死に取り囲まれることになる。キ

キはそもそも初めから死んでいたし、娼婦のメイは殺され、詩人ディック・ノースは車にはねられる。五反田君は海に飛び込んで自殺した。

五反田君を失ったことで、この作品を覆っていた陰鬱なムードは怒りへと変貌し、頂点に達する。

しばらくの間、週刊誌やTVやスポーツ新聞が彼の死を食い荒らしていた。彼らは甲虫みたいに腐肉をとともうまそうに齧っていた。そんな見出しを見ているだけで僕は吐き気がした。彼らが何を書いて何を言っているかは見なくても聞かなくても想像がたった。僕はそういう連中をひとりひとり絞め殺してまわりたかった。(中略)

僕はベッドの上で世界を憎んだ。心の底から、激しく、根源的に、世界を憎んだ。世界は後味の悪い不条理な死で満ちていた。僕は無力であり、そして生の世界の汚物にまみれていた。

『ダンス・ダンス・ダンス』

かつて、村上春樹の小説のなかでこれほど激しい憎しみの言葉が聞かれたことはあっただろうか。「僕」は世界を呪詛するかのよう、憎しみをぶつけている。激しい言葉はもう例の「やれやれ」という言葉で毒消しされたりしない。「僕」が憎しみをぶつけるのは、五反田君を殺した現実である。五反田君は「現実のなかで生きる僕」の分身であると読み取って間違いない存在だろう。ちょうど「羊男」と対称をなしている。

五反田君は誰よりも上手に現実を生きたはずなのに、現実には容赦なく彼を浸食していった。「僕」もまたあらゆるものを失いつつある。「僕」はそのことに対して激しい怒りを表明している。

だが、そもそも「僕」にとつて世界は好ましい場所ではなかったはずである。現実とは人が完全なもの、絶対的なものとしてただ存在していることを許さず、暴力的に名前を与え、相対化し、特定の場所に固定する理不尽な力を持つものになることがなかった。それでもこのような呪詛の言葉が投げつけられることはなかった。それどころか「僕」は、他者とのコミュニケーションを求めて、その憎むべき現実に自ら入っていくことすらしていた。そしてどうしようもない行き詰まりに突き当たったのだ。

心の底から、激しく、根源的に、世界を憎むこと。それは「僕」にとつて、もつとも避けられるべき事態だったのではないだろうか。それよりは「やれやれ」と首を振りながら現実に出ていくことを選ぶほうが、ずっと簡単だったのだ。「羊男」が逃れ続けていた「戦争」とは、憎しみをダイレクトに向け世界とぶつかりあうことを意味していた。世界を根源的に憎むことは、そこに身をおく自分自身をも滅ぼしかねない危険な行為である。「僕」「羊男」は、現実と自分を厚い壁で隔てさせることで、そのような「戦争」を回避してきた。つまり壁は、現実の暴力から自分を守るための盾であると同時に、自分自身の激しい憎しみから世界を守るためのものでもあったのだ。だがそうして世界への憎しみに向き合っていない

ことで、「僕」はどこへも行けなくなってしまう。世界に呪詛の言葉を投げつけたとき、初めて「僕」はその壁を取り払った。生身になって現実と対峙したのである。このことがどれほど大きなカタルシスをもたらしたかは、このあと物語が駆け足でラストへ向かうことからわかる。

「僕」はもう一度ドルフィン・ホテルへ行く。フロント係のユミヨシさんに会うためである。前回の滞在で「僕」はユミヨシさんに惹かれながら、彼女を選び取ることができなかった。だが「僕」にもう迷いはない。彼女を失うわけにはいかない。「僕」はユミヨシさんと再会し、彼女をどれほど必要としているか、伝える。

「僕らはどんどん移動しつつづけている。そしてその移動にあわせていろんなものが、僕らの回りにあるいろんなものが、消えていく。これはどうしようもないことなんだ。何ひとつとしてとどまらないんだ。意識の中にはとどまる。でもこの現実の世界からは消えていくんだ。僕はそれが心配なんだ。ねえ、ユミヨシさん。僕は君を求めている。僕はとても現実的に君を求めている。僕が何かをこんな求めるなんて殆どないことなんだ。だから君に消えてほしくない」(傍点原文)

『ダンス・ダンス・ダンス』

「僕」は現実という状況に限定されることを受け入れ、ユ

ミヨシさんという、名前をもち、いつかは必ず消えていなくなる現実の女性を選び取る。それが可能になったのは、壁を取り払ったことにより、それともにあった「僕」という存在もまた一旦崩れ去ったからである。

僕は手を伸ばして彼女の体を抱いた。彼女の肌と僕の肌が触れた。とても滑らかだ、と僕は思った。そしてそこには何かしら重みがある。現実だ。メイとは違う。彼女の体は夢のように素晴らしかった。でも彼女は幻想の中にいたのだ。(中略)でもユミヨシさんの体は現実の世界に存在していた。その温かみや重みや震えは本当に現実のものだった。僕は彼女の体を撫でながらそう思った。

『ダンス・ダンス・ダンス』

ユミヨシさんとの再会の場面で、「僕」はくどいほど「現実」あるいは「現実的」という言葉を繰り返す。新しい言葉を獲得した子どものような高揚感と稚拙さが、そこにはある。ユミヨシさんもまた、「すごい」「素敵」「最高」などの稚拙としかいいようのない言葉でそれに心じる。それは、世界が更新され新しい局面が始まったことを実感させる。

物語は、「僕」が囁く次の一言で幕を閉じる。

「ユミヨシさん、朝だ」。

長い夜をくぐり抜け、「僕」はついに朝を迎えた。しかしこれがとりあえずの朝であることは、のちの村上春樹の作品に

暴力が満ちていることをみるまでもなく、明らかにことである。「僕」が選びとった現実とは、朝も夜も同時に含まれた世界である。だからむしろ、こころ書くほうが正しいのかもしれない。「僕」はついに、夜を迎えた。

夜の暗さ、「僕」が抱え込んでいた世界への憎しみや怒りは、「僕」が現実に向き合おうとしたときから始まっていた。なんらかの具体的な原因があつて生じたものではない。なぜなら「僕」は物語のはじめから、ぬぐいがたい苛立ちと無力感を抱えていたのだから。そこに抑えつけられた怒りや暴力への衝動を見て取ることができる。五反田君の死は、「僕」の怒りの爆発への最後の一押しにすぎなかったのである。

現実へのコミットメントと暴力は、のちの村上春樹の中核的なテーマとなつていく重要な問題である。この問題をもっとも端的に表している人物が、五反田君だろう。

五反田君は子どもの頃から、まるで人々の幻想を栄養にして成長するように、理想的な人物を生きてきた。だがその人物と「本来の自分」とのあいだにある深い溝を感じる度に、隠れて人や物を傷つけずにいられなくなったのだという。五反田君は抑えようのない衝動のままに友達を崖から突き落とし、郵便ポストを焼き、窓ガラスを割り、猫を殺し、キキを殺した。

五反田君は「現実のなかで生きる僕」の分身であると先に述べた。その「現実」とは、「僕」にとって、暴力的に名前を与える理不尽な力を持つものであつた。ならば現実のなかでうまく生きるということは、その暴力に、より深く傷つけら

れることを意味する。それでは生きることとはただ損なわれ続けることなのか。だとすればなぜ五反田君は生き続けていられたのか。それは、隠れてふるう暴力によつて辛うじてバランスを保っていたからである。五反田君の存在は、人は、なんらかのかたちで現実に傷を与え返さなければ、現実のなかでバランスを保てないことを示している。

現実に傷を与え返すこと。それは、自分という存在が生きていく場所をつくりだすために、与えられた現実を書きかえることである。人が生きている場所が、「私」という視点を抜きにした「客観的な現実」ではありえないことは、精神分析を持ち出すまでもなく明らかである。私たちは自分という存在の居場所を作るために、身のまわりの雑多な事象を自分本位に組みかえる。与えられた名前や属性を自分のアイデンティティとして引き受けること。偶然そこに存在したに過ぎない人物やものごとを運命的な出会いとして自分に引きつけること。書きかえはこうした心的レベルでの行為だけでなく、外的な現実に何らかの物理的な影響力を及ぼす行為にまで至る。自分の存在により他者や社会を変えようとする。人の記憶に残りたいと願ひ、歴史のページに名前を刻もうとすること。これらは外的な現実を書きかえようとするふるまいである。

自分という存在が生きていく場所を作るためになされるふるまい、すなわち「現実にコミットメントする」ことは、こうした暴力性をその属性としてもっている。現実により受けける傷は、現実から距離を置くことではなく、逆に近づきこ

ミットメントすること 暴力をふるい傷を与えること できしか癒されない。PTSD(心的外傷後ストレス障害)からの回復過程でトラウマ体験がその人の物語として語り直されることも、犯罪・事故の被害者や遺族が執筆活動や社会運動にのめりこんでいくことも、こうしたふるまいの延長線上にあるものとしてとらえることができる。

このように、自分の居場所をつくるという課題に直面するとき、私たちは不可避的にある種の欺瞞やずうずうしさを引き受けざるをえない。なぜなら、現実には傷をつけることは同時にそこに生きる他者を傷つける行為でもあるからである。人を傷つけずに一人の人間が生きていくことなどできない。五反田君を損なつたのは、人が現実を生きることの矛盾そのものである。彼はその矛盾を一身に背負わされていた人物だったといえる。あるいは、その矛盾をのみこめるだけの欺瞞やずうずうしさに欠けていた人物だったとも。彼は他者の物語のために演じてやることはできても、他者を自分の物語のために演じさせるという「暴力」を、自分が生きていくための必然として引き受けることができなかつたのだ。

こうしたことについて考えるとき、示唆的なのは、五反田君のふるつた暴力の数々が「告白」という形式でしか作品中に描かれなかつた点である。重要なことはこれらの暴力が実際になされたか否かという事実関係ではない。五反田君のなかに、暴力の感触だけが積み重ねられていき、それが彼を死に追いやったという点である。五反田君の死はノイローゼによるものとして警察に簡単に処理される。彼の暴力は、公権

力によつて裁かれる質のものではなかつたのだ。加えて、五反田君と別れた妻との奇妙な関係もまた注目すべき点である。彼らは互いに強く求めあつていながら離婚し、ラブホテルという「光の差しこまない、密閉された場所」でしか密会できない。「あんなところ、僕は全然好きになれない」といいながら、五反田君は「そこでしか女房と会うことができない」と繰り返す。愛する女性を求めるといつ行為もまた、五反田君にとつては罪の意識なくしてはできないことなのである。

結局のところ、五反田君はこうした暴力と罪の感触に満ちた人生を「僕」に告白したところで、愛車のマセラティとともに海に飛び込み、自分にけりをつけた。「夜」を担っていた分身の一方が死に、「僕」は朝を迎える。しかしこれがかりそめの朝でしかないことは前にも指摘した通りである。「ダンス・ダンス・ダンス」の五反田君は死んだが、五反田君が背負っていたもの 現実にコミットメントすることと暴力の不可避的な関係性 は、のちの『国境の南、太陽の西』、『ねじまき鳥クロニクル』、そして最新作『海辺のカフカ』において、さらに深度を増しながら繰り返し描かれていくことになる。

おわりに

村上春樹の変容の過程をたどつてきた。

一九七九年、『風の歌を聴け』で鮮烈なデビューを果たして以来、「名前のない世界」から現実へと次第にその軸足を移してきた村上春樹は、デタッチメントからコミットメントへと、誰の目にもわかりやすい変化のなかで、現実にかかわる

ことから生じる複雑な思いや逡巡を切り捨てることなく丁寧に描いてきた。そうした現実を巡る葛藤を描くことそのものが、村上春樹の文学的テーマだったといえよう。

誰ともぶつかりあわないですむ「名前のない世界」「ユートピア」への憧れを抱き続けながら、他者とのコミュニケーションを求めて現実のなかへ出ていくこと。暴力は、この分裂したふたつの方向をつなぐものとして立ち現れてきた。ふたつの方向に引き裂かれながらその緊張が生み出す細い道を歩いていくという困難な作業が、『ダンス・ダンス・ダンス』以降の村上春樹によって生み出されてきた作品群であるといえよう。その引き裂く力がさらに強さを増していることは、それらの作品に満ちあふれる暴力をみれば一目瞭然である。

このような視点で村上春樹の変容の過程を見渡したとき、それでも私たちは彼の変容を「男の子から大人への成熟」というような簡単な言葉でくくってしまうことができるだろうか。これらの言葉が、現実のなかで生きていくことへの両価的な思いを解消して迷いを捨て去ることを意味するのなら、村上春樹の変化はそれとは質の異なるものであると私は断言したい。村上春樹は今も現実を、現実コミットメントすることを、手放しで肯定しているわけではない。肯定しきれないからこそ、あえて現実のなかへ入っていくという逆説がそこにはある。そのことを私たちは決して見逃してはならない。なぜなら、「成熟」や「大人になる」という肯定的に捉えられがちな過程は、そこに伴う暴力という負の側面を併せて考えることができなければ、たちまち「父性の復権」などといっ

た硬直したイデオロギーに絡めとられてしまっただから。

これからも、村上春樹の綱渡りにも似た危うい作業に息を凝らしながらつきあっていきたい。その先へ至る可能性を探るために。

作品一覧（小説と、本稿で言及したその他の作品）

- 『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年）
- 『一九七三年のピンボール』（講談社、一九八〇年）
- 『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年）
- 『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社、一九八三年）
- 『カンガルー日和』（平凡社、一九八三年）
- 『蛭・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社、一九八四年）
- 『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社、一九八五年）
- 『世界の終わりとはードポイルド・ワンダーランド』（新潮社、一九八五年）
- 『パン屋再襲撃』（文藝春秋、一九八六年）
- 『TVピープル』（文藝春秋、一九九〇年）
- 『ノルウェイの森』（講談社、一九八七年）
- 『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社、一九八八年）
- 『国境の南、太陽の西』（講談社、一九九二年）

『ねじまき鳥クロニクル 第1部 第2部』 (新潮社、一九九四年)

『ねじまき鳥クロニクル 第3部』 (新潮社、一九九五年)

『レキシントンの幽霊』 (文藝春秋、一九九六年)

『アンダーグラウンド』 (講談社、一九九七年)

『約束された場所』 (underground²⁾)

(文藝春秋、一九九八年)

『スプートニクの恋人』 (講談社、一九九九年)

『神の子どもたちはみな踊る』 (新潮社、二〇〇〇年)

『海辺のカフカ』 (新潮社、二〇〇二年)

註

(1) それぞれ、『アンダーグラウンド』は地下鉄サリン事件の被害者へのインタビュー集、『約束された場所』はオウム真理教の信者へのインタビュー集、『神の子どもたちはみな踊る』は阪神淡路大震災をモチーフとする短編集である。

(2) 『村上春樹変化を語る(上)』、『アンダーグラウンド』

サリンで個が受けた傷を静かに訴える物語として、『朝日新聞』一九九七年六月四日朝刊、その他、『ユリイカ臨時増刊 総特集 村上春樹を読む』(第三三巻第四号、二〇〇〇年)収録の、宮脇俊文編『資料・年表』二二三—二三五頁を参照。

(3) 丸谷才一『第二二回群像新人賞選評』加藤典洋他『群像

日本の作家二六 村上春樹』小学館、一九九七年、二八九—二九〇頁。

(4) 河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』岩波書店、一九九六年、六六—六八頁。

(5) 『村上春樹大インタビュー』『ノルウェイの森』の秘密』『文芸春秋』一九八九年四月号、一七二頁。

(6) 一例を挙げれば、『ハードボイルド・ワンダーランド』の主人公「私」は、左右の脳を切り離して同時に働かせるという技能を持つ人物である。彼はその技能を用いて暗号を作成する「計算士」という職業を生業としている。

(7) 村上春樹の長編作品には、『ノルウェイの森』における「蛭」のように、先行する短編作品が存在することが多いが、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』には、「街」と、その不確かな壁(『文學界』一九八〇年九月号)という原形となる短編が存在している。このことから、「世界の終り」のパートがこの作品の核となっていることがわかる。

(8) トマス・モア『ユートピア』(改版) 澤田昭夫訳、中公文庫、中央公論社、一九七八年、二二七頁。

(9) 川端香男里『ユートピアの幻想』講談社学術文庫、講談社、一九九三年、三三頁。

(10) 桜井哲夫『閉ざされた殻から姿をあらわして』『ノルウェイの森』とベストセラーの構造』『ユリイカ臨時増刊号

総特集 村上春樹の世界』第二巻八号、一九八七年、一八五頁。

(11) 近藤裕子は、健康にみえる緑もまた、心に歪みを抱えた人物であることを指摘している(近藤裕子「チーズ・ケーキのような 緑の病」『臨床文学論 川端康成から吉本ばななまで』彩流社、二〇〇三年)。

(12) 『DAYS ロングインタビュー 村上春樹 なぜ、『僕』の時代なのか』『Days Japan』一九八九年三月号(宮脇俊文編「村上春樹作品詳細ガイドマップ」『ユリイカ臨時増刊 総特集 村上春樹の世界』第二巻八号、一九八九年、二五三頁に収載)。

(13) 村上作品の登場人物がはじめて名前を獲得したのは、『ノルウェイの森』の前年に発表された短編集、『パン屋再襲撃』においてである。なお作者自身が、そこに頻出する「渡辺昇ナベノボル」という名前は、イラストレーター安西水丸氏の本名から借りたものであることを明らかにしている(註(5)、一七二頁)。「ワタナベ・トオル」という名前がそこから派生したものであることは、一目瞭然である。

(14) たとえば、『海辺のカフカ』に描かれる陰惨な猫殺しは、五反田君の猫殺しに連なるものだろう。

(あかし かよ・臨床心理学)