

消えた猫と戻ってきた少年

—村上春樹「人喰い猫」から

『海辺のカフカ』へ

明石 加代

はじめに

近年の村上春樹が小説を書くうえでもっとも大切にしているもの、それは「物語の自発性」ではないだろうか。

たとえば二〇〇四年に発表された長編小説『アフターダーク』は、こんなふうにして書かれたという。まず最初にあるシーンが浮かぶ。渋谷の街、真夜中のデニーズで女の子がひとり、本を読んでいる。そこにやってきた男の子が、彼女を見て何かを思いだす。女の子に近づいて「誰だっけ？」と声を掛ける——それだけの、時間にしたら五分程度のワン・シーンだ。ぱつと浮かんだそのままをささっと書いて、机の中につっこんでおく。しかし頭の中で、そのシーンは何度もしばしば繰り返される。「それでそのままにして一年半、ずーっと待ってる。そうするとね、話が勝手に進みだすんです」。

話が動き出すまでは、翻訳などの仕事をしながら、ひたすらじっと待つのだという。このような執筆スタイルのため、現在、村上春樹が出版社からの注文で作品を書くことはほと

んどない。

待つというのは受け身の姿勢である。村上春樹にとつてそれは、個人的な意図や自我の関与を超えたものの訪れを待つ、ということの意味する。その物語を生み出す「なにか」を、仮に無意識と呼んでみてもいいだろう。本来、無意識と呼び慣わされている領域にあるものは、無意味なものである。それは通常、意味というネットワークで構成された「意識」では、とらえることができないものだ。村上春樹は、無意味さに自分を半分明け渡しつつ、一方で、そこには何かの意味やつながりがあるはずだと強く信じて待つ。それは覚醒しながら夢をみることに、あるいは夢のなかで目覚めようとすることに似ている。

やがて意味と無意味、意識と無意識が相互に関連しはじめ、物語が動き出す。手応えがあればどんどん追いかけていく。長編の執筆に入ると、来る日も来る日も毎朝四時前に起き、一日あたりきっちり一〇枚の原稿を仕上げる。これ以上多くても少なくとも駄目だという。それを半年続ければ一八〇〇枚が仕上がる計算である。

このような話を聞くと、あまりにもシステムティックで職人的に過ぎ、村上春樹には芸術性が欠落しているのではないかと感じる向きもあるかもしれない。しかし村上春樹の執筆の「作法」には、深層心理を扱う心理療法のスタイルに深く通じるものがある。それは、外枠を重視する点である。ある種の心理療法では、とりわけ、セッションの時間や場所を一定させることに大きな意味をおいている。「入眠儀式」という

言葉もあるように、外的な状況を一定させることは、ひとを無意識に開かれやすい状態にする。また、思いがけないものがそこから出てきた場合、しつかりとした枠組みは、それが日常に漏れ出すことを防ぐ壁ともなる。

そのようなタイプの心理療法では、語られる言葉やイメージそのものだけでなく、それが変容していく過程にも注意を向ける。そのためには、出てきたものの意味を即座に決めつけず、わからないものはわからないままにおいておく。そのようにして断片的な言葉やイメージを抱えていくうち、一見無関係に思っていたもの同士に思いがけないつながりが生まれることがある。その瞬間、その人の生きている世界のありようが濃く立ち現れる。

私は、村上春樹の作品もまた、そのように読まれるべきものではないかと考えている。厳密な手順によって心の深い層から紡ぎ出された村上春樹の物語には、魅惑的な謎がひしめいている。それらの謎は、多種多様な「解釈」「謎解き」「種明かし」論を日々量産し、村上春樹をめぐる言説は、いまや百家争鳴の体をなしている。³

謎解きや解釈は知的な興味を満たしてくれ、たしかに楽しい。しかし村上作品における「謎」とは、解かれるための謎ではない。それは、読者が作品を片づけてしまわないため、心のなかにひっかかりをつくっておくために、用意されているものなのではないだろうか。私たちは、そのひっかかりというフックをつなぎあわせ、自分のなかで作品を再構成していく。それによって、村上春樹が描く世界の核心へと近づく

ことができる。それは、星空に星座を見つつけようとする態度にも似ている。ひとつひとつの謎に拘泥してしまうと、その全体が織りなすものはかえって見えなくなる。

私はこれまでそのような考えから、デビュー作『風の歌を聴け』から『ダンス・ダンス・ダンス』¹までと、レイモンド・カーヴァーとの出会いから『ねじまき鳥クロニクル』²までの二回に分け、「僕」や「女たち」の紡ぎ出す言葉やイメージの連なりを読み解く試みをしてきた。村上春樹はデビュー以来、登場人物の多くに名前をつけず、「僕」という一人称を用いて小説を書き続けてきた。しかし、「僕」を中心に語られる物語が必然的に他者への「暴力」を抱えてしまうことにも、十分自覚的だった。『ねじまき鳥クロニクル』では、第二部の終わりで視点人物としての「僕」が象徴的な死を迎える。その結果、第三部で物語は質的な変化を遂げる。物語は語り手を離れていくつかの部分に分裂し、それぞれが勝手に展開していくのだ。それは、単数の語りによって構成されていた物語が、複数の語りによって成り立つおはなしへと変容を遂げた瞬間だった。あるいは、人が語るのではなく、モノが語るという意味での「ものがたり」への変容と言ってもいい。デビュー以来、私小説的な自分語りから遠ざかることを目指してきた村上春樹にとって、これはある意味で自然な成り行きだった。そして、『ねじまき鳥クロニクル』以降物語はさらに複雑化し、一読しただけでは全貌を把握しにくいものへと変化している。

現代アメリカを代表する小説家のひとりであるリチャー

ド・パワーズは、二〇〇六年に東京で行われた村上春樹を題材としたシンポジウムで、「ハルキ・ムラカミ―広域分散―自己鏡像化―地下世界―ニューロサイエンス流―魂シェアリング・ピクチャーショー」という奇天烈なタイトルの講演を行った。九〇年代に革命的に発展した脳科学の成果は、心がひとつのシステムによって成り立つものではなく、何百ものサブシステムがゆるやかに連動しながら生成するものであることを教えてくれるという。パワーズはその知見に立って、村上作品にあふれる奇怪なパラレル・イメージが、心という迷路の新たなリアリティそのものであること、いわば「ニューロンの世界主義」とでも呼べるものだと宣言した。

パワーズの言にしたがうなら、もはや村上作品をひとつのシステムで捉えることは不可能ということになる。とすれば、近年の作品こそ個々の作品を超えたモチーフやテーマの流れ、あるいは関係性に注意を向けることの意味は大きいと言えよう。それは、分析によって作品を切り分けていく徹視的な態度ではなく、モチーフとモチーフ、作品と作品が連動しながら生成していくものを読み取っていく、いわば巨視的な試みである。

今回の論考では、そのような方法によって九〇年代以降、『海辺のカフカ』までの展開を追いかけていく。

こちら側から出ていくものたち——「人喰い猫」

港で新聞を買ったら、三匹の猫に食べられてしまった

老婦人の話が載っていた。アテネ近郊の小さな町での出来事である。死んだ婦人は七十歳で、ひとり暮らしだった。アパートの一室で、三匹の猫と一緒にひっそりと暮らしていたのだ。でもある日突然彼女は心臓発作か何かで倒れて、ソファアに伏せたまま息を引き取ってしまった。(中略)

窓もドアもしめつきりになっていたから、飼い主が死んでしまうと、猫たちは外に出ることもできなかった。部屋には食べ物といつても何もなかった。もちろん冷蔵庫の中には何か食物が入っていたのだろうが、あいにく猫には冷蔵庫の扉を開ける才覚はない。それで、すっかり腹を減らせた猫たちは飢えに耐えかねて、その死んでしまった飼い主の肉を貪り食べたのだ。(「人喰い猫」)

村上春樹によると、短編「人喰い猫」はもともどこに掲載するあてもなく書き、書き上げたあと引き出しに放り込まれたままになっていた作品だという。単行本には収録されず、一九九一年に刊行された『村上春樹全作品1979・1989』第八巻に、大幅な改稿をほどこされてひっそりと収載された。

この短編に登場するいくつかのエピソードは、ほとんどそのまま後に書かれた『スプラウトニクの恋人』に繰り入れられることになる。ゆえにこの作品は、『スプラウトニクの恋人』の原型ともいえるものである。しかしそれだけではない。部分的なエピソードとモチーフが『ねじまき鳥クロニクル』に、主人公の恋人の名前が『国境の南、太陽の西』に転用されて

もいる。要するにこの「人喰い猫」は、九〇年代に書かれたすべての中・長編になんらかのかたちで関わっているのである。九〇年代の主要な作品にとつての水源のような作品と位置づけることができよう。

村上春樹は当初、この短編のできが不満だったという。それでも破棄することなくあたたため続けていたのは、ここに自分にとって大事なテーマが現れていることを直観していたからだろう。そういう意味では、「人喰い猫」は過渡的で未完成な作品である。しかし、だからこそ完成度の高いのちの作品をより正確に読み解くために押さえておく必要がある、非常に重要な作品なのである。

目にする機会の乏しい作品なので、少し詳しく筋を紹介しておこう。

物語は、ギリシャの小さな島に滞在する「僕」とその恋人「イズミ」ののんびりとした日常の描写で幕をあける。僕とイズミは、その静かな島で小さな貸間を借りて暮らしている。晴れた日には港まで歩いて新聞を買い、面白そうな記事があれば僕が大筋を翻訳して読み上げる。それは、片付けるべき仕事も娯楽もない小さな島で穏やかに暮らす僕とイズミの、ささやかな日課だった。

しかし読み進むうち、そのような「穏やかさ」が激しい風によって何もかもを奪い去られたあとに訪れたものであることが、明らかになってくる。僕もイズミも、ほんの二ヶ月前まで、東京でそれぞれの家族——僕は妻と四歳の息子と、イ

ズミは夫と——まったく別の生活を送っていたのだ。

僕とイズミは仕事の関係で知り合い、初対面から互いに強く惹かれあった。それぞれ自分の家庭生活に何の不満もなかったにもかかわらず、それとは別の次元で、強く感じしあったのだ。何度か二人で会って酒を飲むうち、ごく自然に——罪悪感も快楽への衝動さえもたず——性的な関係を重ねるようになる。

やがてイズミの夫に二人の関係がばれる。激昂したイズミの夫は僕の家に入り込み、僕のほうも妻にすべてを知られてしまう。激しい混乱のすえに彼らの家庭生活はすたすたに壊れ、もはや修復しようのないところまで行き着く。茫然自失している僕に、イズミは突然「ギリシャに行こう」と言いだす。次第に失われていく現実感のなか、僕はそれに同意する。そうして彼らは逃げるようにギリシャの小さな島にやってきたのだった。

そんなある日、僕がイズミのために読み上げたのが、冒頭に引用した「人喰い猫」の記事である。

記事を読み終わったイズミは、「その猫たちはそのあとどうなったのかしら？」と考え込む。「知らない」「見当もつかない」という「僕」に、「あなたがその町の町長なり警察署長なりだったら、その猫たちをどう処分するかしら？」とさらに問う。しかし「僕」はイズミを納得させるようなこたえを返すことができない。

そんな「僕」に、イズミは、厳格なカソリックの中学校に入ってすぐにシスターに聞かされた講話を語る。それは、「も

し自分が乗っていた船が難破して、猫と自分だけが無人島に流れ着いたらどうしますか？」という話だった。食料と水はどうか十日間生きていけそうだけ。シスターは、そういうときに乏しい食べ物を猫に分けてやるのは間違ったことなのです、と女の子たちに説いた。「みなさんは猫には食べ物分け与えてはいけません。何故なら、みなさんは神に選ばれた尊い存在であり、猫はそうではないからです。ですからそのパンはあなたが一人で食べるべきなのです」。

さらに数日後、今度は「僕」が猫にまつわる子どもの頃の話思い出してイズミに話す。それは、子どもの頃に飼っていた猫が松の木に駆け登ったまま消えてしまった、という奇妙な出来事だった。そしてその夜、イズミは忽然と、跡形もなく姿を消してしまう。「僕」は戸外へ出てイズミを探すうちに、真夜中の山腹で激しい現実感の喪失に襲われる。腹を減らせた猫たちのことを思い、彼らが自分の脳味噌やら心臓やらペニスやらを貪っているところを想像する。物語はそこで、ぶつりと断ち切られるように幕を閉じる。

奇妙な読後感の残る作品である。不倫と逃避行という筋そのものは明解だが、それ以外のエピソードの因果関係はほとんど説明されない。猫にまつわる事件は何を意味しているのか。イズミはいつたい何故、どこへ、突然消えてしまったのか。

まず確認しておきたいのは、最初の猫たちのエピソードの事件性である。それはとくに難しいことではない。ヒトを食べるという行為が、社会における最大のタブーだからだ。し

かも猫は人間に可愛がられる、ペットである。猫たちは敬うべき人間を、肉の塊に変えてしまった。彼らは二重に禁忌を犯したのである。

そして、タブーを犯した者は制裁を受けるのが社会の掟である。腹を減らせて人間を食べてしまった猫たちは、タブーの侵犯に対して何らかの制裁を受けたのだろうか？ イズミが「その猫たちはそのあとどうなったのかしら？」という言葉で僕に聞いたかったのはそのことである。子どもの頃に聞かされたカソリックの講話が思い出されたのは、猫という共通点のせいばかりではないだろう。それが、人間を頂点にして作られた秩序に関する話だからである。イズミは子どもの頃、そのような秩序を作った側にうまく自分を同一化するこゝとができず、どこかで自分を猫の立場においていたのだろう。だから人喰い猫の記事を聞き流すことができなかった。イズミはこう言いたかったのではないだろうか。そもそも猫たちを閉じこめて飢えさせたのは人間の側なのに、人間が勝手に作った秩序を乱したかどで制裁を受けなくてはならないなんて、そんなのは理不尽ではないか？

そんなイズミに、松の木に駆け登ったまま消えてしまった猫のエピソードは、猫たちが「あちら側」へと出て行ったことを教えたのではないだろうか。そして、彼女は猫たちのあとを追ったのだ。人間には生き延びるために猫を見殺しにすることが許されても、飢えた猫に人の死体をかじることは許されない、そういう「秩序」によって成り立っている「こちら側」をすりりと抜け出して。

あとに残された「僕」は、むしろ「こちら側」の秩序に安住してきた人物である。イズミと出会ったことで、ひとつひとつこちら側の足場を奪われてきたことに、強い不安を抱いている。しかしイズミは、「僕」から家族を奪い、仕事を奪い、故郷を奪っただけでなく、最後に自分自身を持ち去ることで「僕」を完全にこちら側から引きはがしてしまふ。「僕」は、自分をこちら側につなぎとめていたものをすべて失う。にもかかわらず、イズミを追ってあちら側へ行くこともできない。彼にできることは、こちら側でもあちら側でもない場所で、飢えた猫たちが自分の体を貪る音を遠くに聞きながら、立ちすくむことだけである。

先述のように、ここに使われたモチーフはひとつひとつ腑分けされ、のちの作品でそれぞれに展開されていくことになる。次に、九〇年代に入って最初に発表された中編小説『国境の南、太陽の西』を見てみよう。

あちら側からの亡霊と空虚な男

『国境の南、太陽の西』と『ねじまき鳥クロニクル』

『国境の南、太陽の西』は、村上春樹の作品のなかでも異色の作品である。主人公ハジメは、優しい妻と可愛い二人の娘という申し分のない家族と暮らしている。三七歳ですでに二軒の店（ジャズを流すバーとクラブ）を経営し、東京の青山に4LDKのマンションと二台の外車、さらに箱根に別荘まで持っている。要するに完璧な社会の成功者だ。デビュー以来、家族や社会といった共同体とは一定の距離を保つ内閉的

な単身者を主人公に据えてきた村上春樹が、新しい地平を切り開こうとしている意欲を伺うことができる。

この作品には、先述のように「イズミ」という名前の女性が登場する。しかし、ハジメの高校時代のきまじめなガール・フレンド「イズミ」と、「人喰い猫」のイズミにはこれと違って共通する要素はない。むしろ、「人喰い猫」のイズミの影をもっとも色濃く負っているのは、ハジメの初恋の相手、島本さんである。

ハジメの経営する店は評判をよび、あるとき雑誌に紹介される。それをきっかけに、二十数年も連絡が途絶えていた島本さんとハジメは再会する。旧交を温めあううち、彼らは次第に成熟した男女として互いを求め合うようになる。ハジメは申し分のない家族をもちながら、島本さんに惹かれていく自分の思いをとどめることができない。島本さんも、「人喰い猫」のイズミも、主人公を否応なく「こちら側」から引きはがしてきた女性なのである。

島本さんがどこでどのように暮らしているのかは、最初から最後まで謎である。ハジメは島本さんが店にやってきたときだけ会うことができ、自分からは会いに行くことも連絡することもできない。そのようななかで、島本さんについて明かされるある事実がある。それは、島本さんがかつて子どもを産んだことがあるということ、その子どもがたった一日しか生きられなかったということである。島本さんはハジメに日本海へ注ぎ込む川へ連れて行ってくれるよう頼み、その川に赤ん坊の灰を流す。

幻想的に美しい永遠の恋人と、死んだ赤ん坊の灰。この取り合わせにはどこかそぐわない感じがつきまとう。しかし、丁寧に書かれたこのシーンが、作品にとって重要な意味を持っていることは伝わってくる。この赤ん坊は、いったいどこからやってきたのだろうか？そして、何故たった一日であの世へと旅立ってしまったのか。

この赤ん坊は、「あちら側」へと消えていった猫たちと関係する存在なのではないだろうか。赤ん坊もまた、「神に選ばれた尊い存在」ではなかったのだ。だから、この世での生を滋养してくれる「食べ物」を分け与えられなかったのだ。そう考えれば、彼女が赤ん坊の灰を「こちら側」の土の中に埋められなかった気持ちがよく理解できる。

島本さんが、猫たちを追ってあちら側へ消えていったイズミのイメージを引き継ぐ女性だとしたら、彼女の本来の居場所は「あちら側」だということになる。島本さんは、こちら側では生きられなかったものたちの死を携えて、あちら側から——国境の南、あるいは太陽の西から——現れるのだ。だから彼女はハジメといえるときにしか「存在」しない。ゆえに、ハジメにとつて島本さんを選ぶということとは、こちら側での生活をすべて失うことを意味する。このように、「人喰い猫」を隣に置いてみることで、『国境の南、太陽の西』の世界観はより明確になる。イズミという名前は、「人喰い猫」と『国境の南、太陽の西』をつなぐインデックスとして、必要とされたのだろう。

ところで、『国境の南、太陽の西』という作品は、もともと

『ねじまき鳥クロニクル』の一部として書き始められたものだったという。村上春樹は、一年程で『ねじまき鳥クロニクル』の第一稿を仕上げた。しかし、その段階であまりにも話が膨らみすぎていることに気づいたため、そのうちの四章を「ごっそりと引き抜き、別の作品として新しく書き直した¹⁰⁾。そうして生まれたのが、『国境の南、太陽の西』なのである。つまり、一見まったく雰囲気異なる『国境の南、太陽の西』と『ねじまき鳥クロニクル』という二つの作品は、双児のような関係にあるのだ。

そのような視点で読んでみると、主人公トオルの妻、クミコの妊娠と墮胎のエピソードが気になってくる。これもまた、「こちら側」に定着できない存在の話である。

墮胎をめぐる一連の出来事は、トオルとクミコの亀裂の始まりとして大きな意味をもっている。

妊娠がわかったとき、トオルは墮胎に反対した。しかしクミコは子どもを産めない理由を並べた。それは、仕事のことや経済的な心配など、外的な理由である。だがその奥にはもっと根の深い、内的な理由があった。クミコは、胎内にいる子どもがほんとうにトオルと自分の子どもであるという確信をもてなかったのだ。クミコは「私が誰か別の人と浮気したとは思わない？　そういう可能性は考えない？」と訊ねる。トオルは、「考えない」ときっぱり否定する。ここでクミコが伝えようとしていることを、トオルはほとんど分かっている。クミコが伝えたかったのは、具体的な事実としての浮気の有無ではない。それは想像力の問題なのだ。クミコにとつ

てそれは、ときに現実以上の力をもち得る、「もうひとつの現実」なのである。たしかにこちら側の現実では、トオルとクミコは仲の良い夫婦だった。しかし、クミコはしばしばこちら側に引きずり込まれそうになる。「私にはときどきいるんことがわからなくなってくるのよ。何が本場で、何が本場じゃないのか。何が実際に起こったことで、何が実際に起こったことじゃないのか」。

クミコが子どもを産むことを選べなかったのは、クミコのなかに、こちら側とあちら側へ分裂が存在していたからである。そして、あちら側へとクミコを引き寄せているのは、「綿谷ノボル」の強い力であることがしだいに明らかにされていく。

クミコの兄、綿谷ノボルは、気鋭の経済学者から政治家へとのおぼろげな身として居る若きエリートである。仕立てのいいスーツに身を包んでテレビの討論番組に登場し、わかりやすい言葉とロジックを駆使して軽やかに論敵を打ち負かす。彼はどのように振舞えば大衆を惹きつけることができるかを知り尽くしているのだ。しかし、もともとさえない風体だった綿谷ノボルが突然魅力あふれる人物に変貌したことに、トオルは強い不信感を抱いている。綿谷ノボルという人間には「実体」というものがないのではないか。だからこそ、求められる役割に応じて、カメレオンのように自由自在に自分の姿を変えることができるのではないかと。

綿谷ノボルが他者の内側にあるものを引きずり出すことによつて性的な快感を得ているらしいということが、次第に明らかになっていく。彼は、その能力に釣り合うだけの内面を

育てることができないまま成人していた。その空洞が、飢えを満たすように他者が奥深くに隠し持っている秘密を求めたのだらう。クミコは、その欲望を満たすために必要とされたのだ。綿谷ノボルが具体的にクミコをどのように扱っていたかは、作品の中にもほとんど描かれない。ただ、クミコが自分のことを「変形して駄目になってしまった」と感じていることが語られるだけだ。綿谷ノボルがクミコを「変形」させてしまった行為は、一種の暴力と言っているものだらう。しかしそれは目には見えない暴力である。あちら側でふるわれる暴力は、こちら側からは見えないのだ。

ときにそれは、こちら側では洗練された魅力のようにさえ見えてしまうものなのかもしれない。「見えない暴力」は、『ねじまき鳥クロニクル』以前から村上春樹が描いてきた重要なモチーフのひとつである。『羊をめぐる冒険』の先生の秘書、短編『納屋を焼く』のアルジェリア帰りの男、『ノルウェイの森』の永沢さん、『ダンス・ダンス・ダンス』の五反田君などがその系譜である。彼らはそろって現実に対して絶大な効力を持つなにか——容姿の美しさや洗練された物腰や優秀な頭脳など——を持ち、そして空虚である。彼らの周囲には激しい暴力の匂いがつきまとっているが、それを感じ取ることができるのは、社会とのつながりの薄い主人公だけだった。

「人喰い猫」からの流れという観点で見るとき、『ねじまき鳥クロニクル』の重要なポイントは、こちら側に定着できないものたちと、こちら側とあちら側への分裂、そして、それらと「見えない暴力」をふるう空虚な男がはじめて関連づけ

られたという点である。このつながりは、次作においてさらに明らかなものとなっていく。

引き裂かれた生という通路の発見——『スプートニクの恋人』

村上春樹は『ねじまき鳥クロニクル』を完成させたあと、しばらく小説の執筆を離れる。待ちの時間には翻訳や、地下鉄サリン事件に取材したノン・フィクションなどが取り組まれた。

それらを経て、一九九九年、小説としては四年ぶりに刊行された作品が、『スプートニクの恋人』である。タイトルの「スプートニク」とは初めて宇宙を飛んだソ連の人工衛星のことであり、登場人物たちが抱える絶対的な孤独が、それになぞらえられている。

主な登場人物は三人。語り手である二四歳の小学校教師「ぼく」、「ぼく」の二歳年下の友人で小説家志望の「すみれ」、謎めいた美しい中年女性「ミュウ」。「ぼく」は同世代の異性との恋愛には興味を示さないすみれに、すみれは一七歳年上の既婚者で同性のミュウに、それぞれ実らない恋をしている。

すみれが恋をする美しい中年女性の「ミュウ」という愛称について、加藤典洋が興味深い指摘をしている。ミュウとは、ギリシャ語でいうM（μ…ミューと発音）、マザー、メール、ムーテルのMであり、ミュウという名には「母」が含意されているというのだ^②。加藤の推定の正誤は措くとしても、すみれにとってミュウが母と重なる存在であることは疑いない。すみれは三歳になる前に母親を亡くしており、母親のことを

ほとんど記憶していない。写真が数枚残っているが、小柄で平凡な髪形にさえない服装、居心地悪げな微笑を浮かべたその姿は、すみれが母親のイメージとして心に焼き付けておくにはあまりに印象に乏しいものだった。

すみれは、輸入業を営むミュウの仕事を手伝うようになり、ミュウの仕事に付き添ってヨーロッパを旅することになった。その旅の最後に、ふたりは休暇を兼ねてギリシャの小さな島に立ち寄った。島でミュウと二人きりで過ごすうち、すみれは死んだ母親の夢を見る。それは簡単にまとめると次のようなものである。

「すみれは、長いらせん階段を上って死んだ母親に会いに行く。母親は、「すみれがこれから生きていくために知っておかなくてはならない重大な事実」を伝えるために、塔の頂上で待っているらしい。しかし階段はおそろしく長く、すみれがそこにたどり着いたときには、すでに母親がその建物にいられる時間は終わっていた。すみれが目にするのができたのは、暗い小さな穴に足元から引きずり込まれていく母親の顔だけだった。その顔は若く美しく、写真で見た人とは別人である。すみれは、父親が自分をあざむいていたのだ、と思う。やがて母親の顔も完全に穴の奥の暗闇に消えてしまう。振り向くと、いつのまにか階段は消え、代わりに木のドアがついている。すみれは塔の周囲を飛んでいる小さな飛行機に、ここから助け出してくれるよう助けを求めると。しかし飛行機はいつのまにか全部色とりどりのとんぼに変わっている。その羽音は次第にポリリズムをあげ、やがて、耐えられないほど

の轟音になる」

この夢をみて以来、すみれのミュウを求める気持ちは抑えようのない激しいものとなっていく。それは、すみれにとつてミュウが、母親が与えてくれなかった「これから生きていくために知っておかなくてはならない重大な事実」を与えてくれる存在だからだ。

心のバランスを失ったすみれは、ついにミュウの身体を求める行動に出る。ミュウは驚くが、すみれが求めているならそれに応えてもいいと考えるほど、すみれのことを大切に思っていた。しかしミュウの身体は、それに応えることができない。ミュウはある出来事のせいで、他者との身体的な接触に自分を開くことができなくなっていたのである。

ミュウは二五歳の頃、スイスのある町でいわゆるドッペルゲンガーを体験していた。係の手違いで一晩遊園地の観覧車に閉じ込められたときのことである。退屈をまぎらすために自分の部屋を望遠鏡でのぞいてみると、どうやって入り込んだのか、ミュウのベッドには裸の男がいた。それは、いつもの性的な視線を向けてくるせいでミュウが嫌っていた中年のスペイン人男性だった。それだけではない。そこにはその男と身体を重ねている自分自身があったのだ。ふたりはミュウに見せつけるように、淫らな行為を繰り返す——そこでミュウは気を失い、翌朝になってようやく助け出された。それ以来、美しかったミュウの黒髪は真っ白になり、心からも身体からも、性にまつわる機能が失われたのだった。

ミュウはすみれに、かつて自分であったそれらのものはも

う一人の私とともにあちら側へ移っていつてしまった、と語った。だからすみれの求めには応じられないの、と。夢のなかの母親もミュウも、すみれに、彼女が必要とする何か大切なものを与えたいと思っている。しかし何かをそれを阻んでいる。すみれはこちら側にいる限り、永遠にその大切な何かを受け取ることができない。そしてすみれは、ミュウに身体を求めて拒絶された翌朝、忽然と消えてしまったのだ。

先述のように、『スプートニクの恋人』にはこの失踪のモチーフを核にして、短編「人喰い猫」が入れ子のように繰り返されていく。両作品の密接な関係を考えるとき、くしゃくしゃの髪をなでられてミュウに恋をするすみれは、「こちら側」から出て行った猫たちと重なりあう存在とみなすことができる。シスターは、「神に選ばれた尊い存在」ではない猫には食べ物を受け与えてはいけな、と言った。その言葉を聞いていたかのように、「神」に選ばれなかったものたちは、こぼれ落ちるように、こちら側からあちら側へと出て行ってしまふ。一日で死んでしまった島本さんの赤ん坊も、闇に還されたクミコの胎児も、そして失踪したすみれも。彼らはこぼれ落ち続けるしかない存在なのだろうか。それは、手をこまねいて見ていることしかできないことなのだろうか。こちら側で生きる者はいつも置き去りにされるしかないのだろうか。

そうではないという予感があるからこそ、村上春樹は繰り返し繰り返して、あちら側へ出て行ってしまふものたちを描き続けたのではないだろうか。そこにはなにか別の道がありえるはずだ、と。そのように村上春樹を駆り立てているのは、

反社会的な思想や通俗的な反抗心ではないだろう。それならもっとラディカリズムを全面に打ち出した物語を書けばよい。村上春樹を駆り立てているものは、思想ではない。それはもつと物語的なものなのだ。たとえばそれは、「人喰い猫」で猫たちの行く末を問い、あちら側へと渡っていったイズミのイメージ、残像なのではないだろうか。イズミは、あちら側から問い続けているのだ。「猫たちはそのあとどうなったかしら？」「あなたならその猫たちをどう処分するかしら？」と。

『スプートニクの恋人』では、「人喰い猫」の記事を読み上げるのはすみれの役目であり、それを聞いてカソリックの講話を思い出すのはミユウである。しかし、失踪するのはすみれであり、ミユウはこちらにとりのこされる側である。つまり、「人喰い猫」とは役割が入れ替わっているのである。この転換は何を意味しているのだろうか。それは、ミユウの存在の核心が、両界に引き裂かれながらこちら側にいつづけることにあることを、意味しているのではないだろうか。観覧車の出来事で引き裂かれたミユウは、すみれの失踪によりさらに深く失われる。ミユウの存在は、徹頭徹尾「引き裂かれる」ことなのだ。それがイズミのあとを引き継ぎ、物語を次の段階へ導いていく者の役目らしい。

そして、その引き裂かれによって、最後に小さな救済が行われることになる。

救済されるのは、「にんじん」というひとりの少年である。彼は小学校教師の「ぼく」が受け持つクラスの小学四年生であり、その母親は自分の息子の担任——つまり「ぼく」と、

定期的に性的な関係を持っている。スーパーで万引きを繰り返して警備員に捕まったにんじんを、「ぼく」は迎えに行く。心を閉ざし、今にもあちら側へとこぼれ落ちていってしまいうるなにんじんに、「ぼく」は、唯一心を開くことのできた友人を失ったことを、「ぼく」もまた引き裂かれた存在として今そこにあることを、語る。にんじんは、ポケットに忍ばせていたスーパーの警備室の保管庫の鍵を「ぼく」に手渡す。「ぼく」はそれを川の中に捨て、にんじんのちいさな手をひいて自宅に送り届ける。

「ぼく」はにんじんの心を開かせるためにすみれの話をしたのではない。それは、放心しているにんじんと一緒にいるうちに、勝手に口からこぼれてきたのだ。心ここにあらずという風情のにんじんと「ぼく」の引き裂かれが、感応したのである。そしてにんじんは、その「ぼく」の引き裂かれを通路にして、こちら側へと戻ってきたのだ。ミユウの分裂はすみれの失踪を引き起こし、すみれの失踪は僕の心に分裂をもたらし、その分裂が小さな救済を導いたのである。

しかしすみれは戻らないまま小説は幕を閉じる。ラストに、どこの電話ボックスからすみれが「ぼく」に電話を掛けてくるといふシーンがある。しかし、すみれは自分がどこにいるのかを説明することができない。すみれが戻ってきたのは、地理的に説明できるような場所ではないのだ。すみれの電話は、あちら側からの呼びかけなのである。すみれは言う、「ここに迎えにきて」と。

もうひとつの重要なモチーフである見えない暴力をふるう

空虚な男についてもみておこう。

アパートの部屋であちら側のミュウと交わっていた男性は、名をフェルディナンドという。五〇歳前後のハンサムなスベイン人で、背が高く、鼻の形が特徴的に美しいと描写されている。ここにはある符合が忍ばれている。冒頭ですみれの父親が同じく「背が高く美しい鼻を持っている」と描写されているのだ。

すみれの父親は横浜で開業している歯科医である。非常にハンサムで、とりわけ鼻筋が美しく、中年女性はすみれの父親を目にするとそのあまりの美しい顔立ちに呆然と見とれることになる。では、そのような立派な外見をもつ父親は、総体としてはどのような人物なのだろうか？ しかしそれを知ろうと思っても、彼についてはただハンサムであることが繰り返されるのみである。まるで、ハンサムであること以外、なんの特徴ももたない人物であるかのように。

一方で彼の妻たち（すみれの生母と養母）は、外見的にはまったく見るべきところのない女性として描かれている。すみれは幼いころ一度だけ父親に、「わたしのお母さんはいったいどんな人だったの？」と質問したことがある。父親のこたえは、「とても物覚えがよくて、字のうまい人だった」という奇妙なものだった。彼にとつて妻とは、どんな現実的な効力をもっているかという観点からしか、見る必要のない存在なのだ。幼いすみれはそのせいで、彼女を内側から育んでくれたはずの母親イメージを手に入れ損なう。

すみれの父親の内側にもまた、空洞が広がっている。その

空洞が、妻たちの「美しさ」を引きずり込んでしまったのかもしれない。彼はこちら側における「美しさ」を独占し、なにひとつすみれに分け与えてくれない。すみれが見た夢は、そのことを暗示しているのではないだろうか。

すみれの父親は、『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルのように悪をなす存在としては描かれていない。おそらく、この作品の語り手である小学校教師の「ぼく」にその暴力は見えないのだ。彼らの暴力はあちら側に属するものなのである。あちら側における暴力は、いよいよ次作『海辺のカフカ』にて鮮烈に描かれることになる。

あちら側からはじまる物語——『海辺のカフカ』

『海辺のカフカ』に関するインタビューで、村上春樹は、『スプートニクの恋人』執筆の動機が次の長編小説（『海辺のカフカ』）の「準備」にあった、と語っている。「文体の整備」「文体の総ざらえ」という実験の場として、中編小説を選んだのだという。

ここで言及されているのは文体というスタイルの問題である。しかし、テーマやモチーフにおいても、『スプートニクの恋人』と『海辺のカフカ』には、強い連続性を見出すことができる。たとえば、同じインタビューで、聞き手がにんじんの登場と『海辺のカフカ』の主人公の関連を指摘している。それに対し、村上春樹は、「ぜんぜん気がつかなかったな」と一旦意図的なつながりを否定したあと、次のように続けている。

「実を言うと、あの『スプートニクの恋人』という物語には

最初はにんじんという少年は出てこなかったんです。出てきてもわりに記号的な存在でしかなかった。(中略)書き直しをしている段階で、自然に彼の存在が膨らんできたんです。(中略)そして彼が前面に出てくることによって、物語が新しい力のようなものを身に帯び始めた。つまりすみれがだんだん血肉を失い、そのぶんにんじんがだんだん血肉を持ち始める。そういうダイナミズムのシフトがあるわけです。この『海辺のカフカ』にもその続きみたいところは、あるかもしれない。

『海辺のカフカ』の主人公は、「田村カフカ」という奇妙な名を名乗る少年である。四歳のときに母親が家を出てしまっただあと、親としての役割を果たすことのできない彫刻家の父と二人で暮らしてきた。外界に対しては鋼鉄のような硬い殻を身にまとい、もう何年も笑ったことのない少年。唯一心を許せるのは、肉体を持たない空想上の友人だけ。その少年が、一五歳の誕生日を迎えた日に家出を決行するところから物語は始まる。

『海辺のカフカ』は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(一九八五年)の続編として書かれた作品でもあるという。たしかに、最初は無関係に見えるふたつのストーリーが交互に進み、やがてからみあい、最後に重なり合うというスタイルはよく似ている。しかし、『世界の終り』のふたつのストーリーがひとりの人間の意識の内と外を舞台としていたのに対し、カフカ少年の語りによる章と併置されるのは、ナカタさんという初老の男性を中心とする三人称の物語であ

る。ふたつのストーリーはいわゆるパラレル・ワールドではない。舞台はあくまで同じ世界であり、それを別の視点で語るという形式をとっている。

とはいえ、カフカ少年とナカタ老人は最後まで同じ場所に居合わせることがない。作者は常に注意深くふたりの人物を遠ざけている。ふたりがお互いをまなざしてはならないともいうかのように。このことは、ふたつの物語が異なる次元の視点で語られていることを意味しているのではないだろうか。

カフカの章とナカタさんの章では、使われる文体も時制も異なっている。ナカタさんの足跡を追う章では、「くした」「くだった」という、読み手にとって小説という形式で見慣れた過去形が用いられる。また、ナカタさん自身は猫と話ができるなどあまり普通とは言えない人物だが、ナカタさんをカフカ少年のもとへ送り届けてくれるのは、日本のどの街にもいるような名もなき普通の人たちだ(その代表が、アロハシャツをこよなく愛するトラック運転手、星野青年である)。対するカフカ少年の章は、現在形を多用した一人称の語りでストーリーが進んでいく。ナカタさんの章に比べると緊張度が高く、視界が狭い。

カフカ少年は、「僕は自分の周りに高い壁をめぐらせ誰一人その中に入れず、自分をその外に出さないようにつとめていた」と語る。高い壁に囲まれ自閉した世界——その描写は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」のパートで描かれた自我の核の世界を彷彿させる。¹⁶カ

カフカ少年は、肉体はこの世界にあっても、意識は壁の中、あちら側においているのだ。「カラスと呼ばれる少年」という空想上の友人と絶えず言葉を交わすことから、やさしい女性に出会うたびに自分の母や姉ではないかと考えてしまうことから、彼が世界を空想的に——あちら側的に——体験していることが分かる。別の言い方をすれば、彼にとつては現実の世界よりも、自分が空想で作った世界のほうがリアルに感じられているのだ。

『海辺のカフカ』は、あちら側からはじまる物語なのである。カフカ少年はあちら側へ消えていった猫たち、神に選ばれた尊い存在ではないものたちの眷属である。猫たちがヒトを食べるといふタブーを犯したのと同じように、カフカ少年も近親姦というタブーを（仮説的に）犯す。また、猫たちが人間によって閉じこめられたように、彼は父親によってその運命を与えられる。

短編「人喰い猫」でイズミは「猫たちはそのあとどうなったのかしら？」と問うた。その問いはこたえられず、宙に浮いたままで。『海辺のカフカ』は、再び同じ問いを問うために書かれた作品なのではないだろうか。それは、「タブーを犯した少年は、どんな裁きを受けることになるのか」という問いである。

そして「海辺のカフカ」は、母親と交わるというタブーを犯すことを運命づけられた少年が、裁かれることなくこちら側に戻ってくる物語なのである。そういう意味では、これは非常にラディカルな「問題小説」である。オイディプス神話

は素材として用いられているだけであり、その意味するところは根底的に覆されている。

こちら側で生きていくためのモラル

カフカ少年の帰還を可能にしたもののひとつは、佐伯さんというひとりの女性との出会いである。佐伯さんはカフカ少年にとつて、自分を捨てた母親と重なる存在である。しかし佐伯さんにとつて、カフカ少年は若くして死んだ最愛の恋人と重なる存在であった。ふたりがそれぞれに抱えて生きてきた記憶は、ナカタさんが「入り口の石」を開いたことで重なり合い、ひとつに解けあつていく。カフカ少年と佐伯さんは、母と息子として、あるいは時空を超えた恋人同士として、結ばれる。ついに父親の予言は仮説的に成就され、カフカ少年は心だけでなく存在ごとあちら側へ赴こうとする。だが、カフカ少年はすんでのところ、佐伯さんによって送り返されるのだ。

カフカ少年をこちら側へと送り返す佐伯さんは、ミュウと同じく、引き裂かれ半身を失った女性である。そして、もうひとりの重要人物であるナカタさんも、やはり深く失われた人である。私たちは——作者自身もまた——『海辺のカフカ』に出会ったことによつて、なぜあれほど激烈にミュウが引き裂かれなくてはならなかったか、その理由をさらに深く知ることが出来る。佐伯さんとナカタさんが、引き裂かれているというそのありようによつて、カフカ少年という「神に選ばれなかった存在」を救済するからだ。彼らはカフカ少年とい

うひとりの存在を救うために、引き裂かれた生を生きさせられていたのだ。ゆえに彼らはカフカ少年を救うことでその役割を完遂し、静かに生を終え、本来の居場所であるあちら側へ帰って行く。カフカ少年が彼らによってこちら側に送り返されたように、彼らもまた、カフカ少年によってあちら側へ送り出されたのである。

しかし、なぜ引き裂かれた存在がカフカ少年の帰還を導くのかという、もつとも本質的な問いがまだ残されている。

この問いにこたえるためには、そもそもなぜ村上春樹の作品に消えゆくものが現れてくるのかという、更に根源的な問題に立ち戻らなくてはならない。「人喰い猫」以前から、村上作品には「消えていくもの」が満ちあふれていた。象も、ガール・フレンドも、親友も、双子の女の子も、ピンボール・マシーンも、みんなどこへともなく消えていく。

これらのものを遡っていくと、最終的にある人物へと行き着く。それは、初期長編三部作に登場する「僕」の故郷の街の友人、「鼠」である。

「僕」と鼠は一八歳の春に出会い、二〇代前半にかけての時期をともし過ぎた。彼らが顔をあわせるのはたいいてい、「僕」が帰省する夏だ。秋が来る頃には「僕」は大学のある東京へと戻り、鼠はひとり取り残される。やがて二〇代後半——青春の終りとしての秋——を迎える頃、ふたりはそれぞれの道に分かたれる。「僕」は現実の世界で生きていくことを選び、鼠は真冬の北海道の奥地で死を選ぶ。

それははじめから定められていた結末だった。なぜなら、

鼠はそもそも、「僕」がこちら側で生き続けるために捨てなければならぬものを背負わされた「もうひとりの僕」だったからだ。「僕」は現実のなかで生き残っていくために、その「もうひとりの僕」を殺さなくてはならないのだ。こうして、村上作品の登場人物たちは自己の一部を失っていく。彼らは激しい喪失感を抱えたまま、守るものなど何も残っていないこの現実を生き抜いていかななくてはならない。

村上作品における、消えゆくものと引き裂かれた生の原点はここにある。その引き裂かれは、作品世界にデタツチメントの雰囲気をもたらしした。そこに洒脱なユーモアや華麗な比喩が重ねられると、読者を魅了する独自の小説世界ができあがる。しかし、九〇年代に入るとそのような作風が大きく変化し始めた。村上春樹はデタツチメントよりもコミットメントに自分の関心が移ってきたことを高らかに宣言し、地下鉄サリン事件の被害者に取材した『アンダーグラウンド』¹⁸⁾などのノンフィクション作品に取り組んで、世間を驚かせた。

「人喰い猫」という作品は、そのデタツチメントからコミットメントへの変容の萌芽だったのではないだろうか。イズミは、おそらく村上作品で初めてあちら側に消えていくものたちの行く末を問うた人物だ。彼女は、消えていくものたちをあちら側へと追いやるこの世界の成り立ちについて考えるよう、「僕」に求めたのだ。それは、それまでの作品に登場する「やれやれ」とため息をつきながら自分の欠落を抱いて生き続ける男たちとは異なる、まったく新しいタイプの人物である。何故、どこへ、鼠に連なるものたち——この現実で生き残れ

ない自己の大切な一部——は消えていったのか。いったい何が、この現実をそのようなものたらしめているのか。イズミはそう問いかけているのだ。

一連の「コミットメント宣言」のあと最初に発表されたのが『スプートニクの恋人』である。この、またお馴染みの自閉的な世界に戻ったかのような作品は、「この数年の言動は一体何だったのか？」と多くの読み手を失望させた。しかし私たちはすでに、『スプートニクの恋人』という作品が、『海辺のカフカ』の準備のために書かれた作品であることを知っている。カフカ少年の帰還を描くためには、まず、絶対的な孤独と徹底的な引き裂かれを描くことが必要だったのだ。それは、村上春樹にとつてのコミットメントが、あちら側とこちら側への引き裂かれに裏打ちされたものでなくてはならないということを意味している。こちら側で成長し、成熟していくことは、絶えずそれを引き戻そうとするあちら側や過去への思いに支えられるものでなくてはならないのだ。そのようなコミットメントだけが、鼠に連なるものたちと再び出会うための通路を開いてくれる。

一方、矛盾や戸惑いや痛みを内包しない一面的なコミットメントは、他者への暴力へとつながっていく。それを体現してきたのが、「洗練された空虚な男」という存在だったのだ。それは、鼠を殺して生き残ってきた僕自身のもうひとつの姿でもある。そして、『海辺のカフカ』に至って、ついに「空虚な男」のあちら側における暴力が描かれた。

ジョニー・ウォーカー的なもの

ジョニー・ウォーカーはナカタさんをおびき寄せ、自分を殺せと要求した。もちろんナカタさんは拒否する。するとジョニー・ウォーカーはナカタさんの目前で次々に猫たちの腹を裂き、心臓を引きずり出していった。その異様な光景に耐えかねたナカタさんは、衝動的に目の前にあったナイフをつかんで、ジョニー・ウォーカーの胸を刺し貫いた。

読者はすでに、その惨劇が行われた同時刻に、高松にいたカフカ少年が気を失い、Tシャツに大量の血を滲ませて目覚めたというエピソードを読んでいる。そして後日、同時刻に中野区のカフカ少年の自宅で父親田村浩一氏が刺殺されていたことが報道される。この三つのエピソードの因果関係について作者からはなんの説明もない。

最も多いのは、「ジョニー・ウォーカー」カフカ少年を虐待した残酷な父親」という読み方だろう。だがジョニー・ウォーカーは、ひとりの人物に限定できるような存在ではない。ジョニー・ウォーカーとは、これまで見てきた「空虚な男」のあちら側での姿なのである。あるいは、空虚な心に入り込むためにあちら側を徘徊しているなにか、というほうが正確かもしれない。ウイスキーのラベルという既成のイメージを借りねばならないのは、「それ」が実体をもたないからだ。

カフカ少年の父親については客観的な情報がほとんどないので推測するしかない。芸術大学の教授、世界的に有名な彫刻家という経歴は、実に立派なものだ。しかしカフカ少年を

見る限り、田村浩一という人物がその社会的地位に釣り合うだけの内面を備えていたとは考えにくい。彫刻家という職業には、刃物を扱うという点において歯科医であるすみれの父親との類似を見出すこともできる。彼もまた、大きな空洞を抱えた人物であったのだ。ジョニー・ウォーカーはその空洞に巣くいて、カフカ少年の父親をしてカフカ少年の生を深く――見えない刃物で――損ない続けさせていたのだろう。自覚されない暴力、痛みが伴わない暴力は人を奥深いところで損なう。

ジョニー・ウォーカーが入り込むのは、カフカ少年の父親の心だけではない。ナカタさんが田村浩一を刺し殺したときには、ジョニー・ウォーカーはナカタさんの「空っぽ」の心にも入り込んでいた。激しい混乱の中で「ナカタはもうナカタではないような気が」して、目の前にあったナイフをジョニー・ウォーカー――田村浩一の胸に突き立てた。それはナカタさんの意志とは無関係に行われた行爲だった。ナカタさんは、「ジョニー・ウォーカーさんはナカタを利用したのです」という。

それ以来、ナカタさんははじめて自分が空っぽであることに対して「怖い」という感情を抱くようになる。空っぽであるということとは、どんなものでもそこに自由に入れるということだからだ。カフカ少年が作中で手に取る数多くの書物のなかに、ナチス・ドイツでユダヤ人虐殺の実務を担当したアドルフ・アイヒマンの裁判について書かれた本がある。それはまさに、空虚な心を支配するジョニー・ウォーカー的なもの

歴史の実例である。

ジョニー・ウォーカーがカフカ少年の心に巣くっていたことも疑いない。カフカ少年の胸にも、粉う方なき大きな空洞がある。それは、母親に捨てられたという怒りもたらす空洞だ。カフカ少年が筋肉を鍛え上げるために無心で運動に取り組む姿には、どこか暴力の匂いが漂っている。また、カフカ少年はさくらに、「頭がかつとすると、まるでヒューズが飛んじやったみたいにな」って、暴力をふるうことがあると語っている。

カフカ少年は、神社で気を失っていた間にTシャツに染みた血が自分とどう関係しているのかと思ひ悩む。気を失っていた間に何をしたらかを自分は知らない。自分は誰かの夢に否も応もなく巻き込まれただけなのだ、と思う。しかし、カフカ少年は空想の裁判で――アイヒマンと同じように――人々に責任を追及される。「誰がその夢の本来の持ち主であれ、その夢を君は共有したのだ。だからその夢の中でおこなわれたことに対して、君は責任を負わなくてはならない。結局のところその夢は、君の魂の暗い通路を通じて忍びこんできたものなのだから」。(傍点原文)

ジョニー・ウォーカーなるものが求めているのは、人々が「自分を失う」ことである(そもそも「自分」というものがないナカタさんは、究極の器だった)。強い怒りや恐怖は格好の餌食となる。人がそれらに耐えかねて自我を明け渡す瞬間を狙っているのだ。ジョニー・ウォーカーがつくろうとしている「とくべつな笛」の材料は、人々が責任を放棄した魂や夢

や想像力だ。それは持ち主も目的も形もないまま膨らんでいく、暗い夢である。

佐伯さんもまた、その暗い夢と無縁ではない。物語の終盤、佐伯さんはナカタさんに向かって、かつて恋人との完全な関係を失うことへの恐怖から、「入り口の石を開いた」のだと告白する。カフカ少年に対しては「私は遠い昔、捨ててはならないものを捨てたの」と語る。佐伯さんもまた、かつて大切なものをなにもか、明け渡し、暗い夢に荷担してしまったのだ。しかし佐伯さんは、自分のしたことが巡り巡って誰かを傷つけたことを知っている。ゆえに、佐伯さんは目の前のカフカ少年を、自分がかつて傷つけた誰かとして受け入れ、つぐないを行う。

佐伯さんは自分の身体を傷つけ、流れ落ちる血をカフカ少年に与えた。彼女はそのままかみと痛みを内側から温め続けることを願っている。それはひとを過去に引き戻すものだ。しかし、それだけが恐怖や怒りに際してひとを自分という存在につなぎ止めてくれる。それは、『スプートニクの恋人』ですみれが受け取ることでできなかった「生きていくために知っておかなくてはならない重大な事実」なのかもしれない。だとすれば、すみれが手にすることができたかったそれを、カフカ少年は受け取ることができたのだ。

物語のラストに、カフカ少年が「さくら」という女性と夢について語り合うシーンがある。さくらはカフカ少年にとって姉と重なる存在である。そのさくらを、カフカ少年は夢の中でレイプした。それはカフカ少年にとって重く暗い意味を

もつ出来事だった。しかし、最終的にカフカ少年はさくらに「でもそれは結局ただの夢だよ」と言っている。もう彼は、ジョニー・ウォーカーに簡単に自分を明け渡したりはしない。彼にとつて、現実には空想を通じて体験されるものでもなくなっている。彼はこちら側に戻ってきたのだ。しかしそれはあちら側を軽視することを意味するわけではない。彼は、佐伯さんに譲り受けた「海辺のカフカ」の絵をしっかりと携えている。その絵は彼にとつてあちら側をおさめておく器なのである。

おわりに

モチーフの流れや関係性に注目しながら、村上春樹が『海辺のカフカ』執筆へと至る過程を考察してきた。

最後にもう一度、九〇年代に入って最初に発表された『国境の南、太陽の西』に立ち戻りたい。この作品の結論について、村上春樹は、「迷いに迷った」と述懐している。妻や女性編集者の意見も聞きながら、幾通りも結末を書き直したといふ。

「僕がこの『国境の南、太陽の西』で書きたかったことは、まず人がダイレクトな過去の響きに対していったい何ができるかということであり（それはモラルの問題に深くかかわってくる）、第二に人は現実と非現実とを、覚醒と非覚醒とを、どのようなかたちで共生させていけるのか（つまり自分の中にどのような同時存在させていけるか）ということだった」²⁰。

『国境の南、太陽の西』の時点では、まだこの問いに応える

準備が整っていなかったのだろう。それが繰り返し描かれ、深められ、結実したのが、『海辺のカフカ』という村上春樹初の「成長小説」²⁾だったのだ。

『国境の南、太陽の西』のラスト近くに、そのすべての過程を見通すようなとても印象深いシーンがある。島本さんと別れたあと、街で彼女によく似た後ろ姿を見かけたハジメが、その人影を追いかける場面だ。彼女を見失ってからそれが島本さんであるはずがないことに気づき、ハジメは悄然と路上に立ちつくす。そのとき、ふと目を上げるとそこにイズミ——かつて、取り返しようないほど深く傷つけた高校時代のガールフレンド——の顔があるのだ。彼女は信号待ちをしているタクシーに乗っていた。イズミは、表情というものがひとかけらもない顔で、ハジメのことをじっと見つめていた。

しばらくのあいだ、自分が誰かということさえ僕にはわからなくなってしまう。まるで僕という人間の輪郭が消滅して、どろどろした液体になってしまったようにさえ感じられた。僕は何を考える余裕もなく、ほとんど無意識に手をのばして、そのガラス窓に触れた。そして僕は指先でその表面をそつと撫でた。その行為が何を意味するのか、僕にはわからなかった。何人かの通行人が立ち止まって、驚いたように僕の方を見ていた。でも僕はそうしないわけにはいかなかったのだ。僕はガラス越しに、イズミの顔のない顔をゆつくりと撫で続けた。

（『国境の南、太陽の西』）

ここに描かれているのは、つぐないとも悔恨とも違う、混じりけのない深い悲しみである。イズミもまた、島本さんと同じく過去という「あちら側」からやってきた亡霊だ。僕には、イズミに触れることも、彼女の心に届く言葉で謝罪することももうできない。両者のあいだはすでに時間という峻厳な一枚のガラスで隔てられてしまっている。それでも、ガラスの向こうの顔を撫でようと手をのばす自分が、そこにはいる。

村上春樹が追いつめられているものは、このような、けつして届くことのないガラスの向こうに手を伸ばすような行為なのではないだろうか。癒せないものを癒そうとするその深い悲しみが、「僕という人間の輪郭」を溶かしはじめる。こちら側の現実を生きていく者にできることは、そうやってどこかの場所で自分を待ち受けている「過去」に何度も出会い、手をのばし続けることだけなのかもしれない。それが、現実と非現実とを、覚醒と非覚醒とを共生させていくということなのではないだろうか。『海辺のカフカ』のラスト、カフカ少年は東京へ戻る新幹線のなかで、こわばった筋肉をゆるめ、世界中のあらゆる場所に降る雨のことを思いながら、一筋の涙をながす。

その対極にある、空虚さの奥に暴力をしのばせて現実を生きたる存在を描くことについて、村上春樹はますます意欲をもやしている。村上春樹は、『海辺のカフカ』以降の創作活動について、「ジョニー・ウォーカー」的ななるものからこれをこれから

もつと突っ込んで書いてみたい」と書いている。次作『アフターダーク』では、白川というひとりの男を通じて、都会に生きるごく普通の人間の抱える暴力性の問題がより鮮明に描かれていく。

しかし村上春樹は「ジョニー・ウォーカー的なもの」を一面的な「悪」として決めつけてはいない。カフカ少年が無垢な存在としては描かれなかったように、それは、つねに作者自身、そして私たち自身ともにあるものなのだ。次はどんな物語で私たちをジョニー・ウォーカー的なものとの対話に導いてくれるのだろうか。

註

- (1) 「特別講座 村上春樹さんを迎えて」柴田元幸『翻訳教室』新書館、二〇〇六年、一五五―一五六頁。
- (2) 「村上春樹、『海辺のカフカ』について語る」村上春樹編『少年カフカ』新潮社、二〇〇三年、一三二―一四頁。
- (3) 精神分析や数学や神経科学といった他分野の知見を援用するものから、太宰治や三島由紀夫との関連を指摘するもの、果てはテキストそのものをパズルに見立てて読解を試みるものまで、じつに色とりどりである。斎藤美奈子「村上春樹ゲーム批評にあけくれて」『文壇アイドル論』文藝春秋、二〇〇二年参照。
- (4) 明石加代「現実には傷を与え返すこと——村上春樹の『成熟』と暴力をめぐって」『心の危機と臨床の知』第五号、二〇〇

〇四年、九五―一二頁（『村上春樹スタディーズ 2000-2004』若草書房、二〇〇五年収載）。

(5) 明石加代「ねじまき鳥クロニクル」の水脈——レイモンド・カーヴァーと村上春樹』『心の危機と臨床の知』第七号、二〇〇六年、九九―一六頁。

(6) 国際交流基金公開シンポジウム『春樹をめぐる冒険——世界は村上文学をどう読むか』二〇〇六年三月二五日、東京大学。

(7) Richard Powers, *The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Soul-Sharing Picture Show*. 国際交流基金企画、柴田元幸他編『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋、二〇〇六年収載。

(8) 村上春樹「自作を語る——新たな胎動」『村上春樹全作品1979-1989』第八巻、講談社、一九九一年付録。

(9) 英訳が二〇〇〇年一月に *The New Yorker* に掲載 (Philip Gabriel 訳)。のちに英語版オリジナルの短編集に収載。Haruki Murakami, *Blind Willow, Sleeping Woman*, Harvill Secker (UK) / Knopf (US), 2006.

(10) 村上春樹「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」『新潮』一九九五年一月号、二七三頁。

(11) 被害者へのインタビュー集『アンダーグラウンド』（講談社、一九九八年）、信者へのインタビュー集『約束された場所』(文藝春秋、一九九八年)を刊行した。

- (12) 加藤典洋編著『村上春樹 イエローページ パート2』荒地出版社、二〇〇四年、九七頁。
- (13) 「村上春樹、『海辺のカフカ』について語る」村上春樹編『少年カフカ』新潮社、二〇〇三年、二六二七頁。
- (14) 同書、二八頁。
- (15) 同書、三二頁。
- (16) 図書館と森も「世界の終り」と符合する。
- (17) このような意識の状態を虐待による解離症状であると考え、カフカ少年を解離性同一性障害と「診断」する論者もいる。加藤典洋『村上春樹 イエローページ パート2』（前出）など。村上作品における解離については、斎藤環の言及もある（「解離の技法と歴史的外傷」『ユリイカ臨時増刊 総特集 村上春樹を読む』第三二巻第四号、二〇〇〇年、六二七頁）。私は、村上作品が解離の本質を理解する役にはたっても逆は成り立たないと考えるので、本稿では解離について特に取りあげなかった。
- (18) 「コミットメント（かかわり）」ということについて最近よく考えるんです。たとえば、小説を書くときでも、コミットメントということがぼくにとってはものすごく大事になってきた」などの発言。『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』岩波書店、二二―三頁。
- (19) 村上春樹「解題」『村上春樹全作品1990-2000』第一巻、講談社、二〇〇三年、四八八頁。

- (20) 同書、四八七四八八頁。
- (21) 村上春樹は『海辺のカフカ』について、「僕はその小説は、基本的には成長小説にしたかったんですよ」と語っている（柴田元幸「ナイン・インタビュース 柴田元幸と9人の作家たち」アルク、二〇〇四年、二七〇頁）。

本論で言及した作品

- 「人喰い猫」〔村上春樹全作品1979-1989〕第八巻、講談社、一九九一年、所収〕
- 『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』（新潮社、一九九四年／一九九五年）
- 『アンダーグラウンド』（講談社、一九九七年）
- 『スプートニクの恋人』（講談社、一九九九年）
- 『海辺のカフカ』（新潮社、二〇〇二年）
- 『アフターダーク』（講談社、二〇〇四年）

（あかし かよ、臨床心理学）