

村上春樹のナルシシズム=メタファー

田 中 雅 史

村上春樹の作品は特徴のある比喩表現で知られており、『海辺のカフカ』や『騎士団長殺し』のように、直接「メタファー」という言葉が作中で使われることもしばしばある。

この論文は、精神分析におけるナルシシズム理論と、修辞学の用語としてのメタファーとを組み合わせ考察した「ナルシシズム=メタファー」という概念を明確化することを目的とし、そのために村上春樹作品や他の様々なジャンルの作品に見られる表現を分析するものである。

1 ナルシシズム=メタファー

精神分析ではフロイトが幼児の心理的発達段階として自体愛に続く一次ナルシシズムを想定して以降、幼児期のナルシシズムについて論じられてきた。イギリスの対象関係論やその周辺のウィニコットやビオンの前エディプス期の発達モデルも、このフロイトのナルシシズム論の延長という面がある。現代のナルシシズム論ではハインツ・コフートの自己心理学のモデルである、自己対象（自己愛）転移が有名である¹⁾。

私がこの論文で主に使うのは、フロイトや対象関係論などを踏まえて、ナルシシズムを特殊な転移性同一化と論じたクリステヴァの理論である。

クリステヴァはフロイトの「自我とエス」を踏まえて、ナルシシズム（一次ナルシシズム）で愛されているのは「自分」というより、直接無媒介的に同一化されて「現前」する最早期の両親であり、それが分離の「空虚」を保持するための幼児の力になると論じた²⁾。

クリステヴァのナルシシズム論はフロイトやラカンをウィニコットなどの前エディプス期の発達モデルに引き付けたものになっている。幼児は内なる他者の「現前」によって（ウィニコットの意味で）「抱え」られている感覚を持つのである。

ウィニコットは幼児と母親の融合的2者関係を軸にこの時期を考え、その本質を「抱えること」(holding) とそれに支えられた全能感からの「脱錯覚

(disillusionment) であるとした。母親は一人の人間というより抱える「環境」として体験され、その「環境」を自己に取り込んでいくことで、幼児は分離不安への耐性を獲得する。ビオンは「抱え」を「包容」(containment) や「♂♀」と言い換えたが、いずれも個体の境界を越えた融合的アイデンティティを表す。

クリステヴァはこうした「抱え」る他者を、想像的で共生的な2者関係における「母親」ではなく、分離自体である想像界の第3項という意味で「想像的な父親」と呼んでいる。

クリステヴァはこの前エディプス期のプロセスについて、次のように述べている。

（前略）一次ナルシシズムの始原的仕組みはどういうぐあいになっているのか——と。詩人はそれを暴き出して、意味の閉域に挑戦している（中略）要求でもなく、欲望でもなく、それは懇願であり、依存 [anaclyse] である。接触・暖かき・授乳への回帰を求める、息による呼びかけであり（後略）

クリステヴァは続いて、一次ナルシシズムにおいてこうした幼児に応えるのはウィニコットのいう「ほどよい母親」(good-enough mother) で、「母の機能のうちでもたぶん父的機能に属するもの」だと述べる。それは「現前そのもののなかにコード化される不在あるいは拒否」であるという³⁾。

この前エディプス期のプロセスの核心にある、「分離」を含む「抱え」という意味での原初的ナルシシズムを、メタファーと考えることができる。フロイトが「自我とエス」でエスを馬に例えるなど、精神分析ではメタファーがよく使われるが、私がここでいうのはそういう意味ではない。クリステヴァは母親から分離する幼児を「空虚」と「ナルシシズム」が結びついた地点にいる主体と形容している⁴⁾ が、こうした一次ナルシシズムのプロセス自体がメタファーの結合原理を備えているという意味である⁵⁾。この例では、母親か

らの分離で幼児が感じる「空虚」を「ナルシズム」が保持するという形で2つが結びついて「メタファー」となっていて、それが幼児という存在のベースになっていると考えることができる。

また、一次ナルシズムにおける同一化対象である「想像的な父親」は、クリステヴァによれば「母」と「母のファルスへの欲望」（これはラカンの用語である）が凝固したもので、これもメタファー的結合と考えられる。

私は『幻滅からの創造』序章で、ピオンやウィニコットを含む対象関係論の象徴形成が分離の「空虚」を「抱える」という結合によるものであること、それがクリステヴァのアブジェクトと「想像的な父親」の理論と同じポイントを取り上げているものであることを論じた。この論文では一次ナルシズムを「メタファー」的結合と見なしているが、大きくは上のような前エディプス期の象徴形成の一環として理解することができる⁶⁾。修辞学ではシンボルとメタファーは別のくくりだが、この場合は重なっているのである。

クリステヴァは文学の「詩的言語」がこの前エディプス的なプロセスをよく表していると考え、先ほどの引用でも「一次ナルシズムの始原的仕組みはどういうぐあいになっているのか——と。詩人はそれを暴き出して、意味の閉域に挑戦している」と述べている。クリステヴァの念頭にあるのは、マラルメやジョイスなどの前衛的芸術作品に見られる、意味よりもリズムやイントネーションに重点を置いた表現だが、私は比喩的イメージや物語に張り巡らされた比喩のネットワークも、同様の機能を果たすと考える。それは原初的ナルシズムをイメージや言葉で「例える」というよりも、原初的ナルシズムに含まれる「メタファー」を作品内に再構築するものである。この論文では文学作品などのこうした表現を、「ナルシズム=メタファー」と呼ぶ。

ナルシズム=メタファーにはいくつかの側面がある。分離不安とそれが「抱え」られることによる安心感、さらに分離の受容などである。最後のものについては、クリステヴァのナルシズム論にあるように「分離自体と同一化する」という逆説的な面がある。

ナルシズム=メタファーが結びつけるのは、究極的には先ほどのクリステヴァの引用にある言葉を借りれば、分離に抗して「接触・暖かさ・授乳への回帰を求める」幼児の前言語的希求と、そのような母性的温かみの「現前」という2つなのだが、その現前には「コード化される不在あるいは拒否」が含まれるとい

うのが、私がこの論文でいう「ナルシズム=メタファー」の特徴である。周辺に心的事象の数々の「例え」がちりばめられるかもしれないが、前エディプス期のプロセス自体と通底するような、矛盾のメタフォリックな凝縮がこのメタファーの本質である。

ナルシズム=メタファーは、こうした完成形として表現されることもあるし、全能的安心感やそれと裏腹の混乱や不安（全能感とはそれらへの防衛である）として、不完全な形で表現されることもある。後者の方はいわゆる現代社会のナルシズムの問題につながるもので、ナルシズムというよりナルシズムの失敗を表すメタファーである。このタイプは病的な自己愛者（NPD、自己愛性パーソナリティ障害）の駆使するレトリック（全能感を傷つけるものの否認や論点ずらし、「自己愛憤怒」の表現など）に近づくが、私はこうした自己愛者のレトリックを指してナルシズム=メタファーと呼んでいるのではない。つまり、「ナルシズム=メタファー」とはナルシストの使うメタファーという意味ではない。

ナルシズム=メタファーは、文学などの芸術作品中に再構築された一次ナルシズム成立のプロセスであり、前エディプス的な「抱え」と「分離」のイメージや言葉である。ナルシズム・メタファーはピオンの記号を使うと「♂♀」の構造を持つ隠喩複合体である。ナルシズム・メタファーはウィニコットのいう意味での「環境」である。このように様々に言い表すことができるが、次に村上春樹作品などの具体的な表現を例にとって考えてみる⁷⁾。

2 村上春樹のメタファーとナルシズム

まず始めに、わかりやすいナルシズム=メタファーの例を取り上げてみよう。

『ダンス・ダンス・ダンス』の冒頭に「いるかホテルの夢」という印象的な場面がある。主人公が見る夢の描写だが、ホテルは細長く「屋根のついた長い橋みたい」である。そこに主人公は「含まれている」のだが、その含まれ方は母胎回帰的に表現されている。

ホテルそのものが僕を含んでいる。僕はその鼓動や温もりをはっきりと感ずることができる。僕は、夢の中では、そのホテルの一部である。(上, p.5)

「いるか」は滑らかな肌をした海中に住む哺乳類で、このイメージ自体、母胎回帰的である。一連のメタ

フォリックなイメージや表現は、前章のクリステヴァのいう「接触・暖かさ・授乳への回帰」、あるいはそれ以前への回帰を求める幼児的な「懇願」につながっている。

主人公は「僕もやはり心のどこかでそれを望んでいるのだ。あの場所に含まれることを。」(上, p. 12)と、自分が「ホテルという形態をとった状況」と表現されている「いるかホテル」に含まれたいと思っていることを自覚する。「ホテルという形態をとった状況」とはどのような意味だろうか？『ねじまき鳥クロニクル』にも「ホテルという形態をとった状況」と表現できるような、繰り返し描かれる夢のような場所が出てくるので、「ホテル」は村上春樹の好んで使うメタファーといえるだろう。前章で述べた「抱える環境」に相当するのかもしれない。

まとめると、この場面の比喩のネットワークは、前エディプス期の幼児のナルシズムを成立させるプロセスに呼応するような構成になっている。幼児的な「懇願」は、「いるかホテル」という空虚を満たすナルシズム的な対象ないし「環境」が、夢の中とはいえ現前することで満たされる。この「環境」に分離という要素は見られないので、この場合は退行的満足寄りのナルシズム=メタファーの例と言えよう。

このような表現は芸術的創作活動に広く見られる。例えばバンド「たま」の知久寿焼の曲「ねむれないさめ」には「目を開けて眠ってる／おさかなたちの瞳(め)に／閉じこめられた飛行機」という歌詞がある⁸⁾。魚は目を閉じないので眠るときも目を開けたままである。サメは泳ぎ続けると死んでしまう特殊な魚なので、「眠れない」というか、泳ぎながら眠る。この詩では、そんなサメに託して、死と隣り合わせの退行的な夢を歌っている。

ここでも「いるかホテルの夢」同様、水中の生き物(哺乳類ではないが)・眠るなどの退行的イメージが見られる。退行を夢見る「瞳(め)」と、「飛行機」というそれ自体マリー・フォン=フランツが『永遠の少年』で分析したようにナルシズム的なイメージが、閉じ込められるという「包容」形で結合しているナルシズム=メタファーである。知久寿焼の退行希求が、こうした「包容」を夢見る魚が飛行機を「抱える」イメージを生んでいるのである。

今検討した二つの例は退行寄りのナルシズム=メタファーの例だが、次に私の考える完成形のナルシズム=メタファーを、村上春樹作品を例にとって見てみよう。

『ねじまき鳥クロニクル』第二部で主人公のトオルは失踪した妻のクミコを探して、潤れた井戸に降りて完全な暗闇の中でクミコとの結婚生活の記憶を辿ったり、井戸の壁を抜けて先ほど述べた「ホテルのような場所」に行ったりと非日常的な体験をするのだが、最後の部分では区営プールで泳いでいるトオルが見た幻覚が描かれる。その幻覚は、母胎回帰の直接的表現というべきものを含んでいる。

トオルは区営プールで泳ぎながら、巨大な井戸の幻影を見る。頭上には丸い穴が開いている。井戸は深く、「いつの間にか頭の中で上下の位置が逆転」して、「高い煙突のてっぺんからまっすぐに底を見下ろしているみたい」に感じられた。頭を下にして浮かんでいて下方に出口があるというこの状況は、母胎内の胎児と同じである。トオルは「本当に久しぶりに静かで安らかな気持ち」になり、「水の中にゆっくりと手足を伸ばし、大きく何度か呼吸」した。「身体は内側から温かくなり、まるで何かにそっと下から支えられているみたい」で、トオルは「囲まれ、支えられ、守られている」という安心感に包まれる。ウィニコットの母子関係の基本である「抱えること」は幼児に安心感をもたらすものだが、ここで描写されているのは母胎回帰そのものの状況で「抱え」られている安心感である。

続いてトオルは日蝕のようなものを見る。「何かでありながら何でもない」という村上春樹独特の言い回しで表現されるその太陽の「黒いあざ」は、トオルの心を脅かすもののメタファーである。続いて日蝕を見て死んでいく馬の鳴き声(幻聴)を聞き、「まわりの水がその温かみを急速に失い、クラゲの群れのようなぬるぬるとした異形のもの」に取り巻かれるが、この馬の鳴き声の話は第一部2章でクミコとの会話で出てくるし、クラゲは第二部の井戸の中の回想で、クミコとの初めてのデートで見たものである。つまりこのクラゲと馬はどちらも喪失感をもたらす「いなくなった妻」のメタファーと考えられる。ここでの一連のイメージはトオルの自己の安定を揺さぶる、愛着対象からの分離に起因する感情のメタファーである。

しかし、この幻覚は全体として母胎回帰的安心感の中で進行し、トオルはそれに「抱え」られながら恐怖や不安と向き合って、自分を脅かすものが「クミコ自身が抱えていた暗闇の領域」というクミコの未知の部分であるという認識に至る。「あの女[第一部冒頭以来たびたび性的な電話をかけてきた女]はクミコだったのだ」、クミコは自分にメッセージを送ろうとしていたのだと気づいて、トオルは「それまで僕の中で凍

りついていたいくつかのものが、突き崩され、溶けていき、「溶けて押し流されたものは、静かに水と混じりあい、僕の身体を闇の中で薄い膜で包んだ。」と感ずる。(『全作品1990～2000』④ pp. 537-542)

この「気づき」に至る比喩のネットワークには、「接触・暖かさ・授乳への回帰」の希求と、「不在あるいは拒否」を含む逆説的な形でのその温かみの「現前」とが、凝縮されている。そして、第一部2章では「人間は他の人間を完全に理解できないのか？」という全能感の裏返しのような疑問にとらわれていたトオルは、ここでは「暗黒の部屋」「闇の世界」などに例えられる理解できない部分を持ち、それにとらえられて傷ついている他者として妻を受容し、気づかうのである。これは前エディプス期のナルシズムの「例え」ではなく、ナルシズム成立のメタファーの結合構造の作中での再現である。

ナルシズムとはすでに見たように、自己満足に浸る心境ではなく、全能感から分離した空虚と、それをカバーしてくれる保護的かつ分離的な存在が、ここでのトオルを包む闇の中の薄い液体の膜のように現前している心的状況である。この場面は、抱える母胎内の安心感と、分離の不快の受容、そこからの他者への「思いやり」(ウィニコットは“concern”を抑うつポジションの証とみなした)に至るといふ、完全形のナルシズム=メタファーであるといえる。

ほかの例を見てみよう。

同じような完全形のナルシズム=メタファーは谷山浩子の「さよなら DINO」⁹⁾ というポップスの歌詞にも見られる。

恋人との別離を歌っているらしいこの曲は、宮沢賢治の『春と修羅』を思わせる表現で、「分離」の中の「抱え」を歌っている。

明け方に「きみの最後の手紙」が届くのを待っている「僕」は、空から雨が「Plankton 鏡文字」で「twit twit tu twa tu twit tu twa」とつぶやきながら降ってくるのを見る。Plankton が文字を表すというのは、宮沢賢治が『春と修羅』の「蠕虫舞手」(アンネリダタンツェーリン)で蠕虫の動きを「えゝ 8 γ e 6 α ことにもアラベスクの飾り文字」と表現しているのを連想させる¹⁰⁾。また、「twit twit tu twa tu twit tu twa」はクリステヴァが詩的言語の特徴と考えるような、意味よりもリズム・イントネーション中心の表現でもある。

空から Plankton 鏡文字が降ってくる時点で幻想的だが、さらに「君と僕との二億二千二百五十八万年」

とあり、2人で「ジュラ紀」「白亜紀」を生きてきたとあるように、恋人との関係の描き方はリアリズムではない。そして次の、

始まりのない 終わりのない 永遠の時間を
twit twit tu twa tu twit tu twa
きみとずっと生きたかった
終わりはあった方が いいんだよって きみの声
聞こえるはずがない きみはいない どこにも

という箇所のように、「僕」は「きみ」と前エディプス期の母子のような無時間的な融合関係を望むのだが、すでに喪失され不在となった「きみ」は「終わりはあった方がいい」という分離を示す言葉を告げる。続く「欠けたティーカップ さよなら」という分離の受容の表現の後で、次のような歌詞がある。

巨大なきみの背中が 僕を乗せて走る
twit twit tu twa tu twit tu twa
あの日のふたりを見た

これは『春と修羅』『小岩井農場』で現実感を失いつつある詩人が、ユリアとペムペルという「巨きなまっ白なすあし」をもつ「白聖系の頁岩の古い海岸」にいた「わたくしの遠いともだち」に出会うのを連想させる¹¹⁾。谷山浩子のこの曲のタイトルの「さよなら DINO」にある DINO とはディノサウルス(恐竜)のことで、別れる恋人を失われた古代の恐竜に例えているのだが、それはすなわち幼児期の分離で喪失する全能の大きな存在である「母親」でもある。そして、背中に自分を乗せて走るかつての2人を見る自分という入れ子構造は、すでに「僕」が融合関係に亀裂が入った地点から見ていることを示す。この部分の DINO の「巨大な背中」は母親的というより父親的なイメージにも思える。

「僕」は逆に「ARIGATO」と書き、その「Plankton 鏡文字」が揺れているのが空に見えるというのが曲の終わりである。この鏡に映った形の「ARIGATO」はラカンの用語でいうなら象徴界以前の鏡像段階のシニフィアンの原型であり、クリステヴァが「母」と「ファルスへの母の欲望」の凝固と考えた「想像的な父親」の機能を果たすものである。「僕」はそれを、分離の受容と「抱え」られた記憶の結合した「メタファー」として保持して、喪失を乗り越えているのである。

このような完全形のナルシズム=メタファーがある一方、全能的安心感やそれと裏腹の混乱や不安を、一連の分離を含むナルシズム成立プロセスから切り離した形で表現する場合もある。次に村上春樹の様々な修辞学的特徴も検討しつつ、こうした原初的でコアな心的体験のメタファーについて、ナルシズム=メタファーのヴァリエーションとして考えてみよう。

3 「包容」メタファー

『ねじまき鳥クロニクル』第一部の最後の方に、いたずら電話の女の言葉の中に「温かい泥」という言葉が出てくる印象的な場面がある。ここでは母親の温かみを希求する幼児の懇願が全面的に叶えられるかのような、退行への誘いが見られる。ナルシズム=メタファーの一面である「抱えること」に特化したものである。分離の空虚と融合的満足が結びつく前エディプス期のメタファー的結合が文学作品の比喩構造に移されているという意味ではナルシズム=メタファーだが、分離を直視して受容するのではなく分離を糊塗する偽装という面が強い。

いたずら電話の女の声は「あなたが何もしなくてよくて、何も責任を持たなくてよくて、私がぜんぶやってあげるの」と語りかける。これは母親に完全に依存して生存している、ウィニコットの絶対依存期の幼児のような退行状態への誘いである。続いてその状態は、「温かい泥」の比喩につなげられる。

温かい春の昼下がり柔らかな泥の中にごろんと寝ころんでいるみたいに（中略）眠るように、夢を見るように、温かい泥の中に寝ころんでいるように…。

奥さんのことも忘れなさい。失業のことも将来のことも忘れてしまいなさい。（『全作品1990～2000』④ p. 199）

ここでは「みたいに」「ように」というシミリー（直喩）が多用されているが、〈春の昼下がり・眠り・夢・柔らかな泥〉などをつないだ比喩のネットワークが、「奥さんのこと」「失業のこと」「将来のこと」などの社会的もしくは個人的関心事や責任を放棄した幼児的退行心理の「例え」となっている。

「奥さんのこと」「失業のこと」「将来のこと」などのトオルの気がかりとなっている、対象関係論でいう「悪い」対象、ビオンのいうベータ要素を、全面的に

引き受けて依存させる電話の女の言葉はナルシズム=メタファーであるが、分離に至る全体ではなく「抱える」という部分のみであり、言い方を変えると幼児的全能感への適応に終始する。

幼児的全能感の傷付きは、「抱え」られることで徐々に受け入れられ、やがて全能感は「良い」と「悪い」の混じった現実の世界認識に変わらなければならない。そうでなければ、全能感の裏面である破滅恐怖をあわせもつ脆弱な自己になる。

ここでも電話の女は続いて「みんな温かな泥の中からやってきたんだし、いつかまた温かな泥の中に戻っていくのよ。」と言うが、このフレーズは誕生と死を連想させる。つまり、不吉なデス・イメージでもあるのである。

オットー・カーンバーグは『内的世界と外的現実』で、「自己と対象の分化の度合い」の最初期の融合感に触れて次のように述べている。

まず始めに来るのは Jacobson の用語で言えば心的同一化への、また Mahler の用語で言えば共生的発達段階への、固着ないしは退行である。ここでは、非自己から自己の分化が廃滅されて、自己表象と対象表象が再融合している。ここには、ただ、理想化された恍惚的混合状態と恐ろしい攻撃的混合状態とがあるばかりである¹²⁾。

「温かい泥」の場面も、溶け合うような融合感と死の不安の表現であり、こうした「融合」のメタファーである。

「抱えること」に特化したナルシズム=メタファーは、必ずしもこうした不安と裏腹のものばかりではない。前章で検討した「いるかホテルの夢」には不安はそれほど見られない。また、「抱え」の直接表現は、村上春樹に限らず「抱き合う」という形でよく見られる。例えば梨木香歩『裏庭』では異世界を旅する主人公の少女と亡き祖母と母とが互いにぎゅっと抱き合う場面がある。これは身体的と同時に心理的にウィニコットの意味で「抱える」例である。

村上春樹でも『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のやみくろの世界での計算士と博士の孫娘の抱擁が、それにあたる。

地下の人外の世界で抱き合いながら計算士は「我々は抱きあうことによって互いの恐怖をわかちあっているのだ。そして今はそれがいちばん重要なことなのだ。」と考える。孫娘の乳房が押しつけられ、「柔らか

な舌があたたかい息とともに」口に入り込むという描写は、「いるかホテル」のナルシズム=メタファーにあったホテルの「鼓動や温もり」と同質の内容が、性的でもあり幼児期の口唇の快樂でもあるような形で表現されているものだ。また、彼女が体から離れた時「まるで一人宇宙空間にとり残された宇宙飛行士のように底のない」絶望感に襲われたという比喩は、分離不安の底なしの恐怖の「例え」である。(引用は p. 309 より)

性的な形で表現される「抱えること」は、村上春樹の中編「双子と沈んだ大陸」でも見られる。初期3部作の「僕」は一緒に暮らしていた双子の女の子たちと離れた空虚感にとられるのだが、悪夢にうなされることを話す「僕」を、行きずりの女がホテルで慰める。その悪夢とは、ガラス張りの近代的なビルの中で双子がレンガの壁に挟まれて閉じ込められていくのを「僕」は外から見ていて、何とか彼女らにそれを伝えようとするのだが、「そこにはガラスの壁があって、僕には誰かに何かを伝えることができない。」(p. 126) というものである。これは現代社会のコミュニケーション不全というわかりやすいテーマの比喩的表現である。

双子を閉じ込めるビルは「巨大な金魚鉢みたい」(p. 126) と表現されており、これは「いるかホテルの夢」の退行の裏面のような悪夢である。「いるかホテルの夢」も、そのホテルで女が自分のために泣いているという夢で、つまり主人公に女性が共感を寄せている夢である。この双子の夢でも、その夢の話をきいた女は乳房を「僕」の腕につけるという直接的な形で共感を伝えている。やみくろの国の博士の孫娘も、乳房を押しつけることで主人公の恐怖を解消する。これらのイメージには、女性が主人公を身体的かつ心理的に「抱える」という共通性があるのである。

「双子と沈んだ大陸」では、さらに女が「僕」の手を陰部に持っていくと、「ヴァギナは暖かく湿って」いて、「僕」は気持ちは引き立てられなかったが、不思議な気持ちになったという。(p. 127) これは、「温かい泥」と同じ系統のイメージで、逆に考えると「温かい泥」には性的なニュアンスがあるのかもしれないと推察される。前章で述べた「ホテルという形態をとった状況」とは、このように性的な形で不安を「抱え」てもらった状況を指すのだろう。村上春樹作品のメタファーとしての「ホテル」には、「含む」という母胎回帰の面と、性交渉の舞台という面があり、後者は『ねじまき鳥クロニクル』の「ホテルのような場所」

が濃厚な花の匂いが立ち込めた蠱惑的な女性のいる場所であることにも表れている。

「双子と沈んだ大陸」では、女が服を着て髪をとかすと、「僕」はやみくろの国で孫娘と離れた際のような分離不安からだろうか、「女は誰もみんな同じように見える」「どこにでもある安っぽいホテル」(p. 127) と否定的な気分になる。つまり、やみくろの国の計算士の場面でもこの場面でも、主人公は分離の不快を処理できていない。それでも「抱えること」に特化したこうしたものも、ナルシズム=メタファーのヴァリエーションである。「包容」メタファーと呼んでおこう。

他にも『ダンス・ダンス・ダンス』で「いるかホテル」の16階での羊男との会話も、主人公がそこに「含まれている」という「包容」メタファーの例である。主人公は自分が誰も愛せなくなり心の震えを失って固くこわばっていくという不安を、羊男に語る。それに対して羊男はこう答える。

「大丈夫、心配することはないよ。あんたはいるかホテルに本当に含まれているんだよ」と羊男は静かに言った。「これまでもずっと含まれていたし、これからもずっと含まれている。ここからすべてが始まるし、ここですべてが終わるんだ。ここがあんたの場所なんだよ。それは変わらない。あんたはここに繋がっている。ここがみんなに繋がっている。ここがあんたの結び目なんだよ」(上 p. 145)

主人公の暮らす日常は、作中で「高度消費社会」と呼ばれる派手だが個人の実存の深みとは相容れない世界で、それに対してこの場所が自分の存在の根源である前エディプスの「包容」の世界であることが、羊男の「これまでもずっと含まれていたし、これからもずっと含まれている。ここからすべてが始まるし、ここですべてが終わる」という言葉が表している。こうした社会と自己の内的な領域の対比は、クリステヴァの用語ではサンボリックとコーラ=セミオティックの対比と重なる¹³⁾。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の計算士の意識の核の世界にも、羊男のいる空間と同様の特徴がある。博士はその場所は、「あんた自身が作りだしたあんた自身の世界です。あんたはそこであんた自身になることができます。そこには何もかもがあり、同時に何もかもがない。」(p. 433) と言ってい

る。前に検討した「温かい泥」の比喩もそうだが、村上春樹作品には、あまり歓迎されない現実に対比される、自らの内面とリンクしたコーラ=セミオティク的世界がしばしば登場する。

しかし、この羊男のいる空間は、単に「含む」だけでなく「あんたはここに繋がっている。ここがみんな繋がっている」という、他者につながっている「結び目」でもある。つまり、上の羊男の言葉の引用には、「含む」から「繋ぐ」への変化が凝集されていて、この論文でいう完全形のナルシズム=メタファーに近いものになっている。

もう一度つながりたいという主人公に対し羊男は「あんたをその何かにうまく結びつけるためにできるだけのことはやってみよう」と言う。その結果、主人公はユキという美少女の保護者役になるが、初めて見かけた時ユキは「ジェネシス」というバンド名のはいったTシャツを着ていた。「創世」は異常な美というユキの特性とつながるので、これは換喩的である。『ダンス・ダンス・ダンス』のユキと母親のアメや、『ねじまき鳥クロニクル』第三部のナツメグとシナモンの母子のネーミングも、天候や香辛料から名前を取るという換喩もしくは隠喩的な結合原理によるものである。

これらの人々も、「包容」またはその失敗と関わりがある。アメは芸術家で集中するとユキの存在を忘れる。ユキは機能不全家族のアダルトチルドレンである。ナツメグもシナモンも幼児期のトラウマを抱えている。

次にこうした全能感への退行の表現の裏面である、不安や恐怖の表現を見てみよう。

4 ナルシズムの失敗のメタファー

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の地下のやみくろの国の描写に、極度の恐怖の描写が見られる。計算士がやみくろの国を横切って博士の隠れ家に行った帰り道、同行者の博士の孫娘が注意した直後、壁が消失して「濃密な闇の空間」「生きて呼吸をし、蠢いて」いるような「ゼリーのようにどんよとした不気味な闇」が現われる。やみくろの声は「憎悪のやすり」と表現されている。隠喩と直喩が混在しているが、いずれも「やみくろ」という形の判然としない恐怖の比喩である。『ねじまき鳥クロニクル』でトオルが井戸の底に潜る場面にも、同様の暗闇の描写がある。

『ねじまき鳥クロニクル』第二部で、トオルはいな

くなった妻に近づくため、路地にある枯れた井戸にもぐる。縄ばしごを使って一段ずつ非日常の領域にはいって行くのだが、井戸の底の「完全な暗闇」で、極度の恐怖に襲われる。

目にするのできるのは無だけだった。僕はその無の一部になっていた。僕は目を閉じて自分の心臓の音を聞き、血液が体内を循環する音を聞き、肺がふいごのように収縮する音を聞き、ぬめぬめとした内臓が食べ物を要求して身をくねらせる音を聞いた。(『全作品1990～2000』④ p. 380)

先ほどの『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のやみくろの国の闇は「ゼリーのように」とも形容されており、『ねじまき鳥クロニクル』でトオルが井戸の壁抜けの際に通過するゼリー状の空間とも似ているので、こうした粘液質の闇の描写は村上春樹のイメージとしては同じカテゴリーと考えてよからう。クリステヴァが「アブジェクト」と呼んだようなものである。

「アブジェクト」(棄却されたもの、おぞましきもの)について、クリステヴァはこう書いている。

[幼児は] アブジェクトに圍繞された自分の領土を作り上げる。神聖不可侵の版図。別の世界が吐き出され、押しのけられ、失墜の憂き目にあったあと、この別の世界との境界地帯の防柵を恐怖が仕上げる。母性愛の代わりに子供が呑み込んだものは空無である¹⁴⁾。

このようにアブジェクトとは、外部にある「おぞましいもの」ではなく、母親との融合的「別の世界」喪失の恐怖が、「想像的な父親」とメタファー的に結合するナルシズムによって保持されない場合の「おぞましき」である。上の村上春樹の闇の描写も、このような心的状況を描いたナルシズム=メタファーのヴァリエーションである。

村上春樹は恐怖以外にも、不在や無感覚などの否定形で、前エディプス的な心的内容を表現することが多い。「○○がない」という書き方だが、「○○」の部分の直接ではなく暗示的で曖昧にされる。

例えば『スプートニクの恋人』に次のような部分がある。

まるでぬけがらみたいだ。——それが彼女に対

してまず最初に感じた印象だった。ミュウの姿はぼくに、人々がひとり残らず去ってしまったあとの部屋を思わせた。なにかとても重要なものが(それは竜巻のようにすみれを宿命的に引き寄せ、フェリーのデッキにいるぼくの心を揺さぶったなにかだった)、彼女の中から最終的に消滅していた。そこに残されているいちばん重要な意味は存在ではなく、不在だった。(p. 470)

失踪した友人のスマイルを追って、ミュウという社会的に成功した韓国人の女性に会った時の主人公の印象である。「ぬけがら」「人々がひとり残らず去ってしまったあとの部屋」は「不在」の比喩だが、何がなにかは「なにかとても重要なもの」としか書かれていない。ミュウの「不在」はすみれや主人公を引きつけ、すみれはミュウに「広大な平原をまっすぐ突き進む竜巻のような」(p. 239) 恋をする。

こうした表現は、近年の『騎士団長殺し』でも意識的に使われている。冒頭、主人公は顔のない「顔なが」に肖像画を依頼される。その時にペンギンの人形を渡される。空虚を肖像画という実体と結びつけるメタファー的結合は、この小説では後半の「メタファー通路」にある有と無の狭間の川のように、作中のアイテムとして作者によって自覚的に使われている。

アイデアが実体化した騎士団長の口癖である「～ではあらない」も実在と不在の結合である。重要人物の免色氏も「色」(色即是空の「色」だとすると「現実に存在する物」の意味になる)を「免」れている(この意味での「色」をもたない、つまり不在)という意味と解釈できる。

ペンギンの人形はメタファー通路の川の渡し賃という形で有と無を結合するナルシズム=メタファーである。免色氏の名前は「渉」で、不在(免)と実在(色)の間を往き来する(渉)という意味になるので、彼の氏名自体がナルシズム=メタファーのような構造である。一方、途中で出てくる白いスパル・フォレスターの中年男(ここにも色と車種の換喩が使われている)の不気味さは、前エディプス的な闇を感じさせる。この男は主人公がメタファー通路を旅する時に、「二重メタファー」であることが判明する。

第二部で「顔なが」は自分を文字通り「メタファー」だと述べ、主人公はいなくなった少女を求めてメタファー通路に入りこむ。このあたりは『ねじまき鳥クロニクル』で、いなくなったクミコを求めて井戸の壁を抜ける話とパラレルである。メタファー通路

には危険な「二重メタファー」がいる。この『騎士団長殺し』での「メタファー」という用語の使い方は、もはや修辞学用語を使ったメタフィクションのようになっているが、「メタファー通路」をこの論文でいうナルシズムの時空と見ることもできそうである。すると二重メタファーはナルシズムが「抱え」きれなかった分離不安的存在と考えられる。

二重メタファーとは「顔なが」によると「奥の暗闇に潜み、とびっきりやくざで危険な生き物」で、メタファー通路で主人公に迫ったときは、「ぬめりのある冷ややかな何か」と形容される触手で主人公に触れ、「形容のしようのない恐怖」を与える。(第2部 p. 381)

ビオンは分離の不快を「抱え」てもらえない場合、幼児はそれを知覚できないので「言いようのない恐怖」(nameless dread)になるとした。クリステヴァはすでに見たように、ナルシズムの失敗が生むものをアブジェクト(おぞましいもの)と呼んだ。引用の二重メタファーの描写は、こうした特徴を備えている。『騎士団長殺し』の二重メタファーは、ナルシズム=メタファー失敗の「メタファー」であるという二重性をもっているのである。

5 村上春樹の他のいくつかの代表的ナルシズム=メタファー

これまでホテルや異空間の暗闇などの村上春樹作品の特徴的なイメージをナルシズム=メタファーの観点から検討してきたが、最後にこの章ではそれ以外の代表的なイメージをいくつか取り上げて検討してみようと思う。

a) 象……村上春樹作品の象は、失われた良きもののメタファーである。「象の消滅」では、動物園で飼育員とともに「消滅」した象の話が、「便宜的な」世の中で広告代理店に勤める主人公の口から語られる。象は脱走したのでも盗まれたのでもなく、「消滅」したのだが、主人公同様、経済的合理性にとりつかれている動物園のある町の政治家やマスコミなどの語るストーリーはそれを排除する。

主人公は仕事で知り合った女性に、自分が目撃した象の「消滅」について語る。消えていった象と飼育係の関係は、「便宜的な」社会とは対照的な「親密さ」であり、消えていったのは、その「親密さ」であると考えられる。この話をした女性は前に検討した「ホテ

ルの女」とは違って、主人公を「抱える」ことはない。親密さの消えた便宜的な社会で、主人公はシニカルに生き続ける。社会的でエディプス的な適応は、ここでは単に分離の傷をごまかしながら生きる「偽りの自己」(ウィニコット)になっている。

「踊る小人」では、象の工場というシュールな場所が描かれている。この奇妙なダーク・ファンタジーのような中編では、主人公は不足している象を人工的に作る工場で働いている。それは「一頭の象をつかまえてきてのこぎりで耳と鼻と頭と胴と足と尻尾に分断し、それをうまく組み合わせて五頭の象を作る」(p. 306)という象の「水増し」である。

象が喪失した「母親」ならば、それを製造する工場やその工程は、原初の両親の同一化により一次ナルシズムの基礎となる「想像的な父親」が内界に据えられることである。つまりこの「象工場」はナルシズム=メタファーなのだが、「水増し」という表現にうさんくささがつきまとう。

b) 図書館……図書館は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』『海辺のカフカ』など多くの作品に登場する。それがナルシズム=メタファーであることがよくわかるのは、『海辺のカフカ』の甲村記念図書館である。ここには主人公のカフカ少年のいなくなった母親である佐伯さんが館長として勤めている。家出した先の図書館に母親がいるというのは偶然すぎるが、作中では「仮定上の母親」とされており、ここはウィニコットが移行空間などと呼んだ現実と主観の入り混じる前エディプス的な時空なのである。

カフカ少年は幼児が母親を独占するように閲覧室を「ひとりじめ」にして、「その部屋こそが僕が長いあいだ探し求めていた場所」であり、ここは「世界のくぼみのようなこっそりとした場所」だと感じる。「世界のくぼみ」は「いるかホテル」のような母胎回帰的なイメージであるように思う。館長であり、仮定上の母親でもある佐伯さんも「ある種の奥まった場所にしか生まれるはずのない、とくべつなかたちをした日溜まりのようなもの」というように、母胎回帰的に表現されている。(上 pp. 64-67)

c) つなぐ、縫う……村上春樹作品の主人公たちは、前エディプス的なナルシズムの時空——ウィニコットのいう移行空間や潜在空間——に「含まれて」いて、それが「結び目」であるというのは、前に羊男の空間を検討したときに確認した。その「つながり」は現実

の他者へも広がるが、その他者とはユキやミュウのようなナルシズムの傷を持つキャラクターで、誰でも良いわけではない。「つなぐ」と同系のナルシズム=メタファーには、『ダンス・ダンス・ダンス』『1973年のピンボール』などに出てくる「配電盤」がある。

前エディプス記のナルシズムでは、幼児の抱える分離の空虚は同一化した「抱える」対象とメタファー的に結合され、その後のエディプス的な社会化の基盤になる。村上春樹作品では、『ダンス・ダンス・ダンス』の羊男のいる空間のように、空虚感をもつ主人公を「抱え」て他者へと「つなぐ」場所や人物や(配電盤のような)物がしばしば登場する。

「縫う」もこれと似ている。『ねじまき鳥クロニクル』第三部では、トオルはナツメグから「仮縫い」の仕事を受け継ぐ。ナツメグはストレスに悩む上流階級の婦人たちのこめかみに手を当てて、そこにうごめく変な生きものの活動を弱める仕事をしている。これが「仮縫い」で、羊男の場合のようにカウンセリングに当たる作業と見ることができるが、社会に「つなぐ」という分離の側面はない。「包容」のナルシズム=メタファーであり、「仮」というところで一時的な偽装であることが示されている。

d) 壁と向こう側

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の偶数章に出てくる「完全な壁」はハインツ・コフートのいう意味でのナルシズム的精神内界のメタファーである。対象関係論の前エディプス期のモデルでは「悪い」ものは分裂排除されるが、コフートの自己心理学では全能対象=誇大自己の「完全」なユニットから排除された自己の一部は「垂直分割」の壁の向こうに押しやられる。

前章で双子がガラスの壁の向こうで閉じ込められる悪夢を論じたが、壁の向こうやガラスの向こうの異世界に女性が消えるという構図は、『アフターダーク』『ダンス・ダンス・ダンス』など多くの作品に見られる。母親からの分離の喪失感の表現と見れば、これらもナルシズム=メタファーのヴァリエーションである。

注

村上春樹の引用は以下に拠る。
『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』新潮社、2005年(1999年の新装版の改装版)
『ダンス・ダンス・ダンス』講談社、1988年

- 『村上春樹全作品1979～1989』全8巻講談社, 1991年
 ③短編集I (「踊る小人」)
 ⑧短編集III (「双子と沈んだ大陸」)
 『村上春樹全作品1990～2000』全7巻, 講談社, 2003年。
 ②国境の南, 太陽の西/スプートニクの恋人
 ④ねじまき鳥クロニクル第一部, 第二部
 『海辺のカフカ』新潮社, 2002年
 『騎士団長殺し』第1部 顛れるアイデア編, 第2部 遷ろうメタファー編 新潮社, 2017年

- 1) コフトについては理論の性質がやや異なるのであまり使わないが、「鏡映転移」は「抱えること」に、「理想化転移」はクリステヴァのナルシズム論に近い。また「全能対象-誇大自己のユニット」を自己の「不完全」部分と分割する「垂直分割」や、自己愛性パーソナリティ障害特有の「自己愛憤怒」など文学作品の解釈に有用な概念も多いので、部分的に使用する。
 2) 正確には最早期の「父」だが、この時期は両性的な特徴があるというフロイトの考えをクリステヴァも踏襲している。拙論「ナルシズムの「空虚」と文学——ジュリア・クリステヴァの一次同一化論とそのSF・ホラー・ミステリーなどを含む文学研究への応用について」(『甲南大學紀要 文学編』169, 2019年) 参照。
 3) 引用はジュリア・クリステヴァ『ポリログ』(西川直子他訳, 白水社, 1999年) pp. 353-355より。なお「ほどよい母親」は《ほほ良い母》と訳されているが、「ほどよい」と訳するのが普通である。
 4) ジュリア・クリステヴァ「愛のアブジェ」(『女の時間』棚沢直子, 天野千穂子編訳, 勁草書房, 1991年) p. 159 参照。

西川直子は『クリステヴァ』の中で、メラニー・クラインの強調する「死の欲動」原理の無意識における「標識を分節するメカニズムが、「置き換え」と「圧縮」であり、「換喩」と「隠喩」である」とクリステヴァが考えていて、それがクリステヴァのいう「否定性」であると述べている。(『クリステヴァ』講談社, 1999年, pp. 132-133) ここで西川は無意識的な「否定性」が意味を攪乱する側面をクリステヴァが隠喩と見ている点に着目しているが、私がこの論文でいう「ナルシズム=メタファー」は、その「否定性」が原初対象の同一化によって保持されるという、80年代以降のクリステヴァ理論の中心点に着目して、それを隠喩と見るものである。「空虚」を保持する「ナルシズム」というクリステヴァの一次同一化および一次ナルシズムのモデルをメタファーと見なすのも、その一環である。

また、ラカンとの比較でいうと、ラカンはフロイトの「圧縮」をメタファーと考えたが、メタファーをシニフィアンの領域のものと考えているので、一次ナルシズムというシニフィアン以前の段階での結合をメタファーと見るわけではない。ラカン理論では、一次ナルシズムにおいて、「ファルスへの母の欲望」が幼児を「ファルス」との同一化へ向かわせ、それがシ

ニフィアンの「換喩」的連鎖である象徴界につながっていく。また、ラカンは臨床場面で起こる転移をフロイトに倣って抵抗と考えており、乗り越えられるべきもの、父性隠喩である「父の名=ノン」に置き換えられるべきものと見なす。クリステヴァの一次ナルシズム論は、ラカン理論をベースに使いながらも、この点が根本的に違っている。クリステヴァがしばしば強調する「愛」は、空虚な幼児が「神の愛(アガペー)」とも形容される「想像的な父親」という転移対象と結合される「メタファー」であり、それは抵抗として無効化されるべきものではなく、心の安定の基盤として保持されるべきものである。

- 5) フロイトの夢解釈における「圧縮」を、ラカンがメタファーと考えたことはよく知られているが、この論文では前エディプス期の一次ナルシズムをメタファーと見るのである。
 6) 田中雅史『幻滅からの創造 現代文学と<母親>からの分離』(新曜社, 2013年) pp. 65-66 参照。

なお、フロイトは「自我とエス」で一次ナルシズム成立とほぼ重なるであろう一次同一化を「個人の最初の同一化」と述べており、そこから自我理想の分化が始まるとしている。この点については時系列的な矛盾が指摘されている。(松山あゆみ「自我理想の起源——フロイトにおけるメランコリーと同一化の問題——」『文明構造論：京都大学大学院人間・環境学研究科現代文明論講座文明構造論分野論集』(2011) 7: 45-62 (京都大学学術情報リポジトリより閲覧) p. 56 参照) クリステヴァのナルシズム論も時系列の点はフロイトを踏襲していて、自我成立以前の投影同一化はないと述べているが、対象関係論では自我が未発達段階で「不快」の投影同一化を想定しており、ビオンなどは投影同一化された感情の「包容」による、非言語的なものから言語的なものに至る象徴形成をモデル化している。クリステヴァのこのようなナルシズム成立は、こうした非言語的なものから言語的なものに至る象徴形成のどこかの時点で生ずると考えられる。

- 7) ナルシズム=メタファーは、現行の男性社会に特有の去勢された画一的で愚かな囚われに対立する内的なニードの希求であると同時に、母娘関係に典型的な未分化のナルシズム投影の乱反射の混乱に対立する分離の探求でもある点で、ラカンの父性隠喩とも、クリステヴァが1970年代に持ち上げていたアブジェクトの言語表現とも異なる。

村上春樹の表現は、上で書いたような父性隠喩側(正しさや責任の強調, スポーツマン的男性性の誇示など)やアブジェクト側(依存や混乱, 暴力や殺戮の表現など)に偏ることもあるが、おおむねその中間を狙っているので、この論文でいうナルシズム=メタファーの宝庫となっている。

村上春樹の比喩を集めた『村上春樹 読める比喩事典』の中で、著者が作中の反復をフロイトの有名な「いいないばあ」(fort da) の糸巻き遊びと比較して、「不在と消滅の語り」が「母親の消滅と再来」に対応

- しているかもしれないと指摘している部分がある（芳川泰久・西脇雅彦『村上春樹 読める比喩事典』ミネルヴァ書房，2013年，p. 267）。もっとも，この本では集められた比喩と「母親の消滅と再来」を直接結びつけて考えてはいない。
- 8) 『たま Best Selection』パイオニア，2000年
 - 9) 『Rolly & 谷山浩子のからくり人形楽団』ヤマハミュージックコミュニケーションズ，2012年
 - 10) 『新校本 宮澤賢治全集 本文編』（筑摩書房，1995年）p. 53
 - 11) 同書，p. 85
 - 12) オットー・F・カーンバーグ『内的世界と外的現実』（山口泰司監訳，文化書房博文社，2002年）pp. 144-145
 - 13) コーラとはプラトンの『ティマイオス』に出てくる言葉で，デミウルゴスの世界創造において，知がとらえる永遠の存在でも感覚がとらえる生成でもない「場」「容器」である。(54b) クリステヴァはこのコーラ，もしくはコーラ=セミオティックという用語を，シニフィアン以前の無意識の「欲動と凝滞」という拍動の世界を表すものとして，本人によればプラトンの存在論と無形性から取り戻す形で借用した。(『詩的言語の革命第一部理論的前提』原田邦夫訳，勁草書房，1991年，p. 16)
 - 14) ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力〈オブジェクション〉試論』（枝川昌雄訳，叢書ユニベルシタス137，法政大学出版局，1984年）p. 10