

## 村上春樹『海辺のカフカ』論

— 性と暴力をめぐる現代の神話 —

遠藤 伸 治

### 一、暴力の再生産装置

〈父〉の殺害記事を読んだ〈僕〉は、〈父〉が「お前はいつかその手で父親を殺し、いつか母親と交わることになる」と、また「姉ともいつか交わる」と「僕の意識に鑿<sup>のみ</sup>でその一字一字を刻みこむみたいに」繰り返し聞かせたことを大島さんに打ち明ける。それは「時限装置みたいに僕の遺伝子に埋め込まれ」、絶対に変更不可能だと〈父〉が言ったと。それを聞いた大島さんは「それはオイディプス王が受けた予言とまったく同じだ」と言う。そして、なぜ「そんなひどい予言」をしなくてはならなかったのかと問う大島さんに、〈僕〉は「父は、自分を捨てて出ていった母と姉に復讐<sup>うしやう</sup>をしたかったのかもしれない。彼女たちを罰したかったのかもしれない。僕という存在を通して」（21章）と答える。〈僕〉は、〈父〉が〈母／姉〉に〈復讐〉し、〈罰〉を与えるための〈装置〉であり、〈通路〉なの

だと。

確かに、〈父〉が言い聞かせた〈予言〉は、「オイディプス王が受けた予言」と同じである。しかし、一方〈僕〉の語る〈物語〉は、オイディプス王の神話とは異なっている。したがって、オイディプス王の神話とこの神話の近代バージョンとも言えるフロイトの心理学や人間学を、『海辺のカフカ』という作品に単純にあてはめるべきではない。逆に、男女の役割が変化しつつある現代にあっても持ちこたえているオイディプス王の神話のフロイト的解釈、フロイトの人間学に対する批評性、それらからの逃走にこそ、この『海辺のカフカ』という作品の意義は見出される。

〈僕〉が語るのは、小学生になった後、〈父〉によって〈僕の意識〉に刻み込まれた〈予言〉についてである。したがって〈僕〉は、オイディプス王と違って、はじめから〈予言〉の内容を知っている。〈僕〉が苦しめられてきたのは、〈父の声／言葉〉によって作ら

れた〈装置〉、〈意識〉の中に人為的に刻み込まれたオイディプス王の神話の模造品、エディプス・コンプレックスのシミュレーションによってなのだ。

〈父〉によって作られたエディプスの〈予言〉の中では、〈僕〉が交わる相手に〈姉〉も加えられている。したがって、〈僕〉がどのような女性と関係したとしても、15歳の〈僕〉から見えて一目で同年齢以下だと判明する〈少女〉以外、ほとんどの場合に〈予言〉は成立する可能性がある。そして、それ以上に異なっているのは、オイディプス王の神話では〈父〉がオイディプスを捨てたのであるが、〈僕〉の場合、〈母〉が〈家〉を出て行ったのである。すなわち、フロイト的禁忌は、〈僕〉によってではなく、すでに〈母〉によって犯されている。フロイト的立場に立てば、〈母と息子〉は近親相姦的、自他未分化な関係にあり、その密着関係を切り離すのは社会的規制の象徴としての〈父の言葉／権威〉であるにもかかわらず、『海辺のカフカ』では、〈母〉が自ら〈家〉を出て行き、フロイト的にあつてはならないことはすでに起こってしまっている。そして〈父〉は、〈母〉を許さず、〈母〉がタブーを犯したがゆえに〈僕〉もタブーを犯すという〈予言〉によって〈罰〉しようとする。

一般にエディプス・コンプレックスは3～5歳頃にピークを迎えたとされるが、〈僕〉が4歳の時に〈母／姉〉は〈家〉を出て行く。〈母／姉〉は、〈父〉に依存しないし、〈父／僕〉の欲望の対象であ

ろうともしない。〈母／姉〉は、最初から〈父〉のもので、〈僕〉のものでもない。つまり〈父／僕〉にとつて、〈父と息子と母／姉〉というエディプスの三角形は、現実的根拠を失った〈空疎な言葉〉にすぎない。〈母／姉〉は、〈父〉と争うべき欲望の対象であることを拒絶し、〈父／僕〉に所有も、支配もされはしないのだから。

それゆえに〈僕〉は、〈カフカ〉と名乗り、自然的生得的な〈無意識〉についてではなく、人為的に作られた〈装置〉、〈処刑機械〉について語る。カフカの『流刑地にて』に登場する「複雑で目的のしれない処刑機械は、現実の僕のまわりに実際に存在したのだ。」（7章）と。〈父〉こそが、最初から所有も、支配もできなかった〈母／姉〉に対する欲望と憎悪を〈息子〉に投影し、破綻したエディプ斯的三角関係を言葉によって捏造し、〈父殺し〉という暴力と、〈母／姉〉に対する所有・支配という欲望とを〈僕〉の中に無理やり再生産しようとするのであり、そのような〈僕〉を通して、タブーを犯した〈母／姉〉を〈罰〉し、〈処刑〉しようとする暴力的存在以外の何者でもないのだ。たとえ〈父の言葉〉が根拠を失った妄想にすぎなくても、それによる〈僕〉の苦痛はまぎれもない現実であり、加害者を動かすものが空疎な観念であっても、流される被害者の血は本物なのだ。

家出する前の〈僕〉は、「自分のまわりに高い壁をめぐらせ、誰一人その中に入らず、自分をその外に出さないように」努め、「学

校の図書館に行つて、むさぼるように本を」(一章)読んでいた。  
「僕」にとつて、「壁」によつて守られる最も大切な場所は最初から  
「図書館」であり、「図書館」はエディプスの三角形によつて構成さ  
れた「家」の代わりなどではなく、徹底的に「父」を拒絶した本当  
の自分の居場所でなければならぬ。

しかし、いくら「壁」を築いても、それだけでは「父の予言」か  
ら「図書館」を守りきることはできない。「僕」は、「父の遺伝子」  
が最初から自身の中に含まれており、自分自身が「父の暴力的意  
志」を媒介する「通路」であることに気づかざるをえない。この難  
問に苦しんだ結果、「僕」は「この僕の顔や、僕の両手や、僕の血  
や、僕の遺伝子や……(中略)できたらこんなものからすつかり抜  
けだしてしまいたいと思う」(27章)。「僕」は、「父の遺伝子」を受  
け継いだ暴力的な自分とそれから逃れようとする自分とを「乖離」  
させ、暴力的な「僕」自身を「僕の中から追放」し、「カラス」と  
して観念的な超脱を獲得する。語り手の「僕」とは、「父の暴力的  
意志」から逃げきれないために、「僕」自身によつて追放された「流  
浪者」であり、「カラス」とは、その「僕」に「父」から逃れて本  
来自分の居るべき場所に至るために為すべきことを教えるもう一人  
の自分なのだ。

しかし、「僕」が「僕という入れ物」の外に出ている間にも、「自  
分の中にもうひとりべつの誰かがいるみたいな感じになる。そして

気がついたときには、僕は誰かを傷つけてしまつてゐる」(27章)  
というように、追放され、無視される方の「僕」は、些細なことで  
「父」から受け継いだ暴力を振るう。「父の遺伝子」を受け継いだ  
「僕」を抑圧し、追放することによつて、逆に、「意識」に刻み込ま  
れたシミュレーションに過ぎなかつたものを本当に心の深部に沈め  
てしまい、心の深部から「父の暴力的意志」に支配される結果に陥  
る。「父の言葉」によつて捏造されたエディプスの「予言」によつ  
て、結果として「無意識」が作られ、抑圧・禁止状態に陥つてしま  
うのだ。

そこで「僕」は、「父」を殺す前に家出を実行し、「予言」から逃  
走しようとするが、「父殺しの罪」から容易に逃げきれない。まさ  
に「父」が殺された時、「僕」の「意識」はなく、シャツには血痕  
がある。そして、「無意識の罪」からの逃走は両義的で容易に反転  
される。「僕」が「父」から早く逃れるために体を鍛えても、それ  
は「僕」の「意識」に過ぎず、「無意識」的に「父殺し」の準備を  
していたのだ、と解釈を反転することは容易である。「僕」は「予  
言」から逃れるために高松に行くが、実は「予言」に支配され、「予  
言」を果たすために行つたのではないかと悩み続ける。こうして  
「僕」は、「父の言葉」によつて作られた「潜在意識の迷宮」をさま  
ようことになるが、ナカタさん、大島さん、佐伯さんという三人の  
人物によつて救われる(ナカタさんの後継者になる星野青年も入れ

れば四人)。

まず、現実とへもう一つの世界へ、〈意識〉と〈無意識〉との境界である〈夢〉の領域では、ナカタさんが、逃げ出しはしたが、逃げきれない〈僕〉の身代わりとして〈父〉を殺害し、〈僕〉の犯したかも知れない〈罪〉を代わりに背負う者という意味で、ナカタさんは一種の〈救世主〉となる。そして、〈救世主〉として奇跡を起こせるようになったナカタさんは、〈僕〉が〈母〉と会うために〈入り口〉を開け、暴力が自分を〈通路〉として侵入する前に〈入り口〉を星野青年に閉じさせる。そのナカタさんは、性欲も所有欲も権力欲も持たない、〈父〉とはまったく異質な、言わば〈去勢された男〉である。

そして、現実の中で〈僕〉を助け、教訓を与え、文化への参入の道を開き、甲村記念図書館という〈社会〉での居場所を与えてくれるのは、性同一性障害者でゲイであると言う大島さんである。「身体の仕組みこそ女性だけれど、僕の意識は完全に男性です」と言う大島さんは、男性の欲望の対象にならなければならないという女性性を持たない。と同時に、「性的嗜好でいえば、僕は男が好きです」(19章)とも言い、〈母／姉〉を所有し、支配しようという欲望も持たない。大島さんは、〈父〉でないことはもちろん、あるべき理想の〈父〉、例えば非暴力的で民主的な〈父〉、の代理でもない。大島さんは、生得的身体的性にも、社会的ジェンダーにもまったく縛ら

れることのない、自分を自分で選び取った存在なのだ。

したがって、〈僕〉の〈物語〉は、〈僕〉が〈社会〉での居場所を獲得する〈成長の物語〉ではあるが、〈母〉に近親相姦的欲望を、〈父〉に殺意を抱いた後、〈父〉と同一化する事によって〈男〉としてのアイデンティティを確立し、エディプス・コンプレックスをある程度克服するというようなフロイト的〈成長の物語〉とは根本的に異なっている。〈僕〉にとつて〈父〉は、母子密着関係を禁止する社会的規制の象徴にも、抑圧された欲動を社会的文化的創造へと昇華するモデルにもならない。権威への服従による欲望と暴力の再生産の神話の模造品である〈父の予言〉に替わって、大島さんが〈僕〉に語るのは、佐伯さんの悲恋の〈物語〉であり、最終的に〈僕〉を成長させるのは、その佐伯さんである。

## 二、暴力の遍在と自分に対する〈責任〉

「ジョニー・ウォーカーさんに導かれて、ナカタはそこにいたはずの15歳の少年のかわりに、ひとりのひとを殺したのであります」(42章)とナカタさんは言う。〈ジョニー・ウォーカー〉をめぐるナカタさんの〈物語〉はとりとめのない悪夢のように見えるが、〈父〉が〈僕〉に刻み込みこもうとした〈夢〉を〈僕〉の代わりにナカタさんが見ているのだと考えれば、先に〈僕〉が大島さんに語ったことと同様のことが語られていることに気づく。〈父の予言〉から逃

走しようとする〈僕〉が、〈夢〉の中で〈父〉という存在を記号論的に変換するものとして、ウィスキーのラベルのヘジョニー・ウオーカーはむしろありふれたシンボルだと言える。

〈父〉が〈僕〉にしたのと同様に、ヘジョニー・ウオーカーもまた、殺意など持たないナカタさんに自分を殺すように強要する。ナカタさんにとって、猫は欲望の対象でも、所有の対象でもない。猫はペットではなく、自立した対等な友であり、猫の生死は猫自身の問題であるべきなのだ。したがって、ナカタさんには猫をめぐって第三者と争う必然性などない。それにもかかわらず、ヘジョニー・ウオーカーは、ナカタさんの眼前で猫を殺し、大切な存在を暴力から守るためには自らも暴力を振るうことが避けられないという〈危機〉を無理に作り上げ、ナカタさんの中に追い詰める。〈父〉がエディプスの〈予言〉を〈僕〉に刻み込もうとしたように、ヘジョニー・ウオーカーもまた、愛情を抱くことと、それをめぐって第三者と暴力的関係を持つことを必然的に不可分のものとする状況を無理やり作り出し、それを嫌がるナカタさんのみ込ませようとするのだ。

ナカタさんも、〈僕〉と同様に家庭内暴力にさらされ、自己分裂した人物として語られる。しかし、ナカタさんの場合、家庭内暴力の外を〈戦争〉という〈歴史〉的な暴力が取り囲んでいた。ナカタさんの分裂の直接のきっかけになった疎開先での教師の平手打ちは、

〈戦争〉という巨大な暴力の極小の一片であり、そのナカタさんには、「これは戦争なんだ」と、「君は兵隊さんなんだ」、「それが人間の歴史の骨子だ」と言うヘジョニー・ウオーカーの言葉が聞こえるのだ。〈兵隊〉として、一人前の〈男〉として為すべきことを為せと。そして、ヘジョニー・ウオーカーは、「私が猫を殺すのは、その魂を集めるためだ。その集めた猫の魂を使つてとくべつな笛を作るんだ。そしてその笛を吹いて、もつと大きな魂を集める。そのもつと大きな魂を集めて、もつと大きい笛を作る」(16章)と、猫の虐殺からさらに大きな〈暴力的意志〉が生じ、それが個人の力では抗うことができなくなるまで拡大し、暴力が世界を覆うという〈夢〉をナカタさんに言い聞かせる。

もう一つ〈僕〉とナカタさんが異なっているのは、〈僕〉とヘカラスは完全に切り離されておらず、〈僕〉はヘカラスに導かれて逃走中であるが、ナカタさんの半身は(もう一つの世界)の中へ見失われたままであり、ナカタさんは逃げ出せず、自分も暴力を振るってしまうという点である。だから後にナカタさんは、「ジョニー・ウオーカーさんはナカタの中に入ってきました。ナカタが望んだことではないことをナカタにさせました。(中略)でもナカタにはそれに逆らうことができませんでした。ナカタには逆らえるだけの力がありませんでした。なぜならナカタには中身というものがありません」と言い、もう一度〈入り口〉を開け、「中身がちゃん

とある自分に」(32章)戻らなければならないと言う。

自分を「弱いもの」だと信じ、誰にも迷惑をかけず、ひっそりと生きていくナカタさんは、自分が加害者になることなど思いもよらない。しかし、「エジヨニー・ウォーカー」によって、「弱いもの」であっても、力を持つ第三者の「夢」に支配され、暴力に加担しうるという事態に直面する。ただ「弱いもの」の側であることだけでは、大切なものを暴力から守るために戦うといった理由で自分もまた加害者の一人に連なり、世界を覆う暴力の連鎖に組み込まれてしまう。時には「弱いもの」が、やすやすと権力に操られ、権力と一体化して暴力をふるう。「流されてはいけないはずの血」(32章)を流させないためには、まず自分に対する「責任」を持つことができなければならないのであって、それより先に「社会」や「歴史」に対する「責任」が出てくるのではない。自分に対する「責任」を持つことができないから、大切なものを守るために戦うといった言葉や、自ら血を流すことによって「責任」を果たさなければならぬといった論理に足もとをすくわれるのであり、そうならないためにナカタさんは、「戦争」中に損なわれた自分を回復しなければならぬと言っているのだ。ここに目指されているのは、誰にも迷惑をかけないといった単なる個人主義ではなく、暴力の連鎖を断ち切るだけの「強さ」を持った強固な個人主義だと言えるだろう。

一方「僕」は、大島さんに連れて行かれた「森」の小屋で、「歴

史」的暴力と自分に対する「責任」の問題に直面する。「僕」は、アイヒマンの裁判について書かれた本の中に「僕らの責任は想像力の中から始まる」という大島さんの書き込みを見だし、シャツについていた血痕をめぐって、「ヒットラーの巨大に歪んだ夢の中に否応もなく巻きこまれていった、アドルフ・アイヒマン中佐と同じように」裁判にかけられている自分を「想像」する。「想像」の中の「僕」は、「記憶にないことには責任を持ってない」と主張する。しかし、「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して忍びこんできたものなのだから」(15章)という「責任」追及の声を「僕」は締め出せない。

「戦争」という巨大な暴力は、「僕」にとって本の中にあるものではない。しかし、「想像力」によって「僕」は本の中の「他者」の「記憶」と切実につながり、それによって抑圧・禁止が解除され始める。「僕」は、「父の言葉」に支配された状態、善悪の判断のつかない自己喪失状態での暴力を無罪とする自分の声にも、自分はその時その場に居なかつたというアリバイにも、納得しない。「僕」は、こうした近代的免罪符を受け取らず、「魂の暗い通路」を通り抜けてくる「父の言葉」に支配されてしまう現在の自分に対して「責任」を感じる。本来はタブーである近親相姦的欲望と殺意とを

潜在意識化しながら、やがて〈父〉と同化し、社会的権威に服従した形、例えば戦場における勇敢な〈兵隊〉のように、社会に認められる昇華された形でその暴力を行使する、というフロイト的近代の神話を受け入れることに対し、〈僕〉は抵抗しようとするのだ。

大島さんは〈僕〉に「公平さや公正さを求めるといふ点では、僕だつて誰にもひけをとらないと思う。ただね、僕がそれよりも更にもうんざりさせられるのは、想像力を欠いた人々だ。T・S・エリオットの言うへうつろな人間たちだ。その想像力の欠如した部分を、うつろな部分を、無感覚な薬くずで埋めて塞いでいるくせに、自分ではそのことに気づかないで表を歩きまわっている人間だ。そして、その無感覚さを、空疎な言葉を並べて、他人に無理に押しつけようとする人間だ」と言う。また、「想像力を欠いた狭量さや非寛容さは寄生虫と同じなんだ。宿主を変え、かたちを変えてどこまでもつづく。そこに救いはない。僕としては、その手のものに、ここには入ってきてもらいたくない」(19章)とも言う。

大島さんは、甲村記念図書館で、自分たちを常に〈弱いもの〉の側だと信じ、〈想像力〉を持たず、重層的で多義的な現実を〈権威ある言葉〉で一面的に解釈するへうつろな人間たちを拒絶して見せる。全国の文化的公共施設を調査し、結果を公表するという組織の女性たちは、男性著者が女性よりも閲覧カードの順番が先になっていることを「公平性を欠いた処置」であり、女性専用の洗面所が

ないことを女性利用者に対する「意識的看過」だと言い、大島さんを「典型的な差別主体としての男性的男性だ」と非難する。彼女たちは、「差別主体としての男性的男性」から「意識的看過」を受け、主体になる権利を与えられなかった「女性としての立場」から、「当然受け取るべき権利」を主張する。それは政治的に正しい言葉であり、社会的に正当な論理である。しかし、それが時間的、空間的に余裕がない「小さな町の小さな私立図書館」(19章)に向けられたとき、権力の行使という側面を持ちうることに、そして権力を行使する自分たちの〈責任〉に、彼女たちはなかなか気がつかない。彼女たちは、〈僕〉が夢中で読む〈物語〉にも、閲覧者が見に来る貴重な〈歴史〉的資料にも関心を払わず、「小さな私立図書館」を運営する人々の個人的な〈記憶〉が積み重なった〈物語〉を〈想像〉してみることがもない。最後に、自分が性同一性障害でゲイだと告げる大島さんを前にして、自分たちもまた「差別主体」になりうるということが彼女たちを沈黙させる。<sup>①</sup>

大島さんは〈僕〉に「君は図書館の一部になる」(17章)と語ってくれる。しかし、〈僕〉が〈図書館の一部〉になるためには、その前に、自分もまたへうつろな人間たちの中の一人であることを自覚し、自分に対する〈責任〉を取ることができ、〈想像力〉によって〈他者〉と結びつくこともできる「中身がちゃんとある自分に」戻らなければならないのだ。

### 三、〈物語〉、〈音楽〉、〈映画〉への愛と〈距離〉を 取ることによる愛

甲村記念図書館は、二つの力がせめぎ合う場である。〈父の予言〉が、〈図書館〉に侵入しようとする。一方〈図書館〉には、その侵入から守られるべき、佐伯さんの悲恋の〈記憶〉と〈物語〉がある。〈僕〉を助ける者が誰もいなければ、佐伯さんに出会って「この人が僕の母親だといいのにな」(5章)と思ってしまう〈僕〉が、エディプスの〈予言〉の侵入する決定的な〈通路〉になってしまわずである。しかし、先述のようにナカタさんが〈僕〉の肩代わりをしており、〈父〉/ジョニー・ウォーカーの夢の続きは、アパートの一室に居るナカタさんと星野青年と、〈森〉の中の〈僕〉と二つに分かれて同時進行する。

星野青年は、ナカタさんの口から這い出て〈入り口〉に侵入しようとする〈生き物〉を見て、「こいつは寄生虫みたいなのに、これまでずっとナカタさんの身体の中に隠れていたんだろうか」と、大島さんと同じ〈寄生虫〉という言葉を使って考える。そして、「こいつはたぶんどっかからやってきて、ナカタさんを抜けて、入り口の中に入り込もうとしているだけなんだ。好きなきにやってきて、ナカタさんを通路みたいに都合よく利用しているだけなんだ」と思いい、殺そうとするが、「どんな武器をもってしても、とどめを刺す

ことはできそうにない」(48章)。〈寄生虫〉の動きは、〈入り口〉を閉ざすことよってのみ止められるのだ。

一方、〈僕〉の抵抗も、〈父の遺伝子〉を受け継ぎ、〈父の言葉〉を聞かされ続けてきたという事実比べて、弱いものでしかない。〈僕〉は「そこにある一連のプログラムをさっさと終えて」しませんが、「そのあとは誰かの思惑の中に巻き込まれた誰かとしてではなく、まったくの」(39章)自分自身として生きていくことができるのではないかと考え、〈姉〉である可能性を否定できないままさくらさんを〈夢〉の中で犯し、〈母〉である可能性を否定できないまま佐伯さんと性的関係を持つ。

その〈僕〉に対し、「たとえ夢の中であったにせよ、君はそんなことをするべきではなかったんだ」と〈カラス〉は〈責任〉を追及し、「戦いを終わらせるための戦いというようなものはどこにも存在しないんだよ」、「戦いは、戦い自体の中で成長していく。それは暴力によって流された血をすすり、暴力によって傷ついた肉をかじって育っていくんだ。戦いというのは一種の完全生物なんだ。君はそのことを知らなくちゃならない」(41章)と言う。〈カラス〉は、「一連のプログラムをさっさと終えて」しませんが、すなわち暴力や〈戦い〉を課せられた義務として終え、大人の〈男〉になるための社会的通過儀礼として済ませてしまえば、「そのあと」自分自身として生きていけるというような、例えば兵役や入隊を一時的名も



のとわりきるような、〈僕〉の考えを否定し、批判するのだ。

その〈僕〉を大島さんの語った〈脱走兵たち〉が〈森〉の奥の〈入り口〉に案内する。〈脱走兵たち〉は、「むしろ兵隊としては優秀なほうだった」が、「暴力的な意志に含まれることに耐えられなかった」から「逃げだしてきたんだ」と、そして、「強くなるうという意志をもって努力すること」（45章）が大事だと〈僕〉に言う。彼らは、〈僕〉同様に否応なく置かれた混沌とした暴力的環境から逃げ出してきて、〈入り口〉を守っているのであり、〈強さ〉とは〈暴力的意志〉を侵入させない〈強さ〉だと〈僕〉に言う。

ナカタさんの中に入ってきた〈ジョニー・ウォーカー〉の夢、大島さんの言う〈寄生虫〉、星野青年が「どんな武器をもってしても、とどめを刺すことはできそうにない」と感じる〈生き物〉、〈カラス〉の言う〈一種の完全生物〉としての〈戦い〉は、互いに重なり合い、〈戦い〉によつて〈戦い〉を終わらせることは決してできない、一旦暴力の侵入を許せば暴力は次の暴力を生み、拡大していくだけなのだというメッセージを形作る。そして、〈カラス〉は「今からでもまだ遅くはない。今からならまだ君はほんとうに自分を取り戻すことができる。頭をつかつて考えるんだ」（41章）と〈僕〉を自己回復に導く。暴力に対抗するには、暴力を拒絶できるだけの〈強さ〉を持った、あるべき自分を取り戻さなければならないのだ。一方、佐伯さんの〈物語〉、すなわち「小学生のころから」「まる

で一心同体みたい」な恋人たちで、「早熟な人がしばしばそうであるように、うまく歳をとることができなかった。彼らはいつまでも14歳か15歳のままでいた」（17章）と続き、そして突然恋人が死に、残された佐伯さんに〈僕〉が恋をするという〈物語〉は、言うまでもなく『フルウエイの森』のキズキと直子と〈僕〉の〈物語〉に似ている。

しかし、『フルウエイの森』では、キズキは高校生の時突然自殺し、直子は、社会から隔絶された阿美療に入り、〈外の世界〉に出て行くべき時期がきたにもかかわらず、出て行かなかった人間として自分たちを語る。直子は、キズキの代わりに直子を守ろうとして〈家〉を借りて一緒に暮らそうとする〈僕〉を愛さず、自殺する。それに対し、佐伯さんの恋人は、高校卒業後〈外の世界〉に出て行き、佐伯さんもまた、ただ恋人の帰りを〈家〉で待ち続けるのではなく、「海辺のカフカ」という曲をヒットさせる。そして、恋人が〈うつろな人間たち〉に殺された後も、〈外の世界〉で生き続ける。

佐伯さんは、失われた恋人を求め続け、いつまでも15歳のままのもう一人の自分を恋人の部屋に残し、〈外の世界〉で「多くの男と寝たことも」、「ある時には結婚のようなことさえ」（42章）したこともあり、「自分を傷つけ、自分を傷つけることで他人を傷つけてきた」（31章）と語る。佐伯さんは、そのような自分の人生を〈原稿〉にしているが、〈僕〉が〈原稿〉の内容を知りたがっても、〈原

稿)を焼いてしまふ。

〈原稿〉の焼却は、〈僕〉にとって、切実な願いが拒絶されるという点で〈母〉の家出と相似の行為である。4歳の「僕」がいくら〈母〉を求めても、〈母〉は〈家〉から〈外の世界〉へ出て行き、15歳の〈僕〉がいくらこの〈原稿〉を読みたがっても、佐伯さんは〈原稿〉を焼く。しかし、〈原稿〉を焼いたからといって、佐伯さんが〈僕〉をないがしろにし、見捨てようとしているということではなく、佐伯さんには佐伯さんの、立ち入ることのできない個人的事情と想いがあるということではないことを、15歳の〈僕〉は感受する。そして、同様に〈母〉の家出は、〈母〉が〈僕〉を愛さず、捨てたということではなく、〈母〉個人の理由があったのであり、4歳の〈僕〉に理解できなかつたということにすぎないと〈考える〉道、〈カラス〉によつて導かれる道が開ける。〈父の予言〉から〈僕〉が開放されるためには、〈父〉ではなく、〈母〉が最初の〈他者〉であり、支配や所有の対象などではなく、独立した個人、自立した主体であつたことを受け入れる必要があるのだ。

自分の半生を綴つた〈原稿〉、人生の〈記憶〉を焼いてしまふほどに佐伯さんが悔いているのは、暴力の被害者であつた自分が、人を愛する〈心〉をもう一人の自分に封印したまま、自らへうつるな人間たち〉の一員になり、無感覚に形だけの関係を結ぶことによつて相手を傷つける加害者にもなつたことだと推測される。佐伯さん

もまた、「中身がちゃんとある自分に」戻らなければならなかつたのだが、それは容易に果たされなかつたのだ。

そして、佐伯さんの恋人の部屋は〈図書館の一部〉になり、そこへ15歳の〈僕〉がやつて来て、大島さんの語る〈物語〉と「海辺のカフカ」の曲を聴き、〈物語〉の中の15歳の〈少女〉のままの佐伯さん、「海辺のカフカ」の曲の中の〈若い衣の少女〉に恋をする。同時に〈僕〉は、〈図書館〉の管理者として帰つてきた現在の佐伯さんとも性的関係を持ち、佐伯さんにとつて、「海辺のカフカ」の絵の中の少年、〈記憶〉の中に残存する恋人の實在する身代わりになる。〈記憶〉の世界が現在と重なり合い、佐伯さんは、人を愛する〈心〉を、損なわれる以前の自己を取り戻す。古いレコードがかけ直され、〈物語〉が読み直され、〈映画〉が再演され、その度にレコードや〈物語〉や〈映画〉の中に凝縮された過去の〈心〉がよみがえり、それによつて〈心〉が〈癒され〉、損なわれた自分が回復するように。失われた者を求める〈心〉は、〈図書館〉に15歳の〈少女〉のままの佐伯さんが居たように、〈物語〉や〈映画〉やレコードに封印されることによつて、損なわれることなく保たれ続け、来るべき回復を可能にする。

村上春樹は、『海辺のカフカ』はもともと『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の続編として書き始めたと述べているが、確かに〈僕〉がたどり着く〈森〉の奥の小さな〈町〉、風力発

電でエネルギーをまかない、〈図書館〉のある〈町〉で〈記憶〉のない〈少女〉に世話をされて暮らすという部分の設定は、『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」の部分と同様である。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の〈僕〉は、脱出を促す〈影〉と別れ、「世界の終り」に留まったまま〈少女〉の〈記憶〉を取り戻すという選択をする。しかし、『海辺のカフカ』では、〈少女〉のままの佐伯さんに続いて、〈母〉であるかもしれない現在の佐伯さんが現れ、「元の場所に戻って、そして生きつづきなさい」(47章)と言い、〈僕〉は〈外の世界〉に帰る。自分自身の〈影〉でも、〈家〉を支配し続けようとする〈父〉でもなく、〈外の世界〉に出て行った〈母／佐伯さん〉が〈僕〉に〈外の世界〉に出て行くように言い、〈僕〉はそれを受け容れるのだ。

ここでも、〈母〉の家出、佐伯さんの〈原稿〉の焼却と同じことが繰り返されている。〈母／佐伯さん〉が〈家〉を出て行ったとしても、〈僕〉はエディプスの〈予言〉にあるような愛される資格のない呪われた存在などではなく、〈距離〉を取ったところから愛され続けられること。〈母／佐伯さん〉が、〈僕〉を愛していないから〈外の世界〉に帰るように言うのではなく、愛しているから自分の居場所で自分の人生を生きつづけるように告げること。〈母／佐伯さん〉にとって、愛情を抱くことと密着状態で生きることとはイコ

ールではなく、〈距離〉を取ることによって相手を〈他者〉として認め、親愛の情が保ち続けられること。こうしたことによって、〈僕〉はエディプスの〈予言〉から開放され、本来あるべき自己を回復する一歩を踏み出す。

〈僕〉は、4歳の〈僕〉を残して〈家〉を出て行った、そして15歳の〈僕〉を〈外の世界〉に帰るように突き放す〈母／佐伯さん〉を、〈いたしかたない〉などというあいまいな妥協ではなく、はっきりと〈許す〉ことによって自分を取り戻す。〈僕〉の自己回復のためにも、佐伯さんは〈仮説〉としての、象徴としての〈母〉でなければならなかったのであり、〈原稿〉は内容不明のまま焼却されなければならなかったと言える。

また、佐伯さんは、自分にとって悔いるべき〈記憶〉を、自分以外の人にとっていかに切実で重大な意味があるうとも、あくまで自分個人のものとして処分してしまうわけで、ここにも強固な個人主義が示されているとも言える。ナカタさんも自らを回復するために四国に行くわけで、『海辺のカフカ』には、自己犠牲によって相手を救う〈物語〉はない。

#### 四、暴力に対抗できるより強固な個人主義へ

〈僕〉は甲村記念図書館で『千夜一夜物語』を読み、「そこには(ちょうど魔法のランプに入った魔人のように)常識のわくには収

まりきれない自由な生命力が満ちているし、それが僕の心をつかんで離さない。駅の構内を歩きまわっている無数の顔のない人々より、千年以上前に書かれた荒唐無稽な作り話のほうがずっと生き生きと迫ってくる。どうしてそんなことがおこりうるのだろうか？」（7章）と考える。遠い過去の、異国の「荒唐無稽な作り話のほうが」、実在はしているが、知り合うことは無い「無数の顔のない人々」よりも「ずっと生き生きと迫ってくる」というこの感覚は、一般的に言えば「物語」を愛読した覚えのある人、特に群集の中の一人である都市生活者ならば、誰しも抱く感覚だろう。アラジン、シンドバッド、アリババ、こうした「物語」の登場人物たちの存在感と親近感、駅ですれ違うだけで終わる「無数の顔のない人々」よりもずっと「生き生き」として、仮にその「物語」に欠点があることがわかったとしても、消えることはない。

そして村上春樹は、このような感覚を『風の歌を聴け』でデビューして以来、一貫して描いてきたと言える。甲村記念図書館での「僕」のこの思いは、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の結末の「僕」の選択と、また、『ノルウェイの森』の最初と最後に描かれている感覚とも、ほとんど同じと言ってもよいし、他の村上春樹の作品にも同様の感覚が見出せる。

『風の歌を聴け』の中には、失われたものや「荒唐無稽な作り話」への愛着が全体に詰め込まれながらも、ヘレク・ハートフィールドへ

に象徴されるように、現実から離れた「物語」では誰も救われないのではないかという疑念、その社会的不毛性も強調されていた。

そして、積極的に「物語」による自己回復を描きはじめてのが『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』以降であり、「ハードボイルド・ワンダーランド」か「世界の終り」か、という二者択一に対して、自分の作り出した世界を選ぶのが自分に対する「責任」だと言う「僕」の選択は、おそらく作家村上春樹自身の選択であつただろうと推測される。

二つの世界のうち、「ハードボイルド・ワンダーランド」は、少なくともその表層は現実の都市東京として描かれ（地下は別にして）、確かに「外の世界」である。しかし、「私」にとつてそこは、自分自身も他の住人たちも、ただ流れ去る「無数の顔のない人々」としか感じられない世界にすぎない。そこは、都市の虚構性が剥き出しになった現実、自己を位置づける生活空間としての意味を失い「ワンダーランド」と化した現実である。

一方「世界の終り」は、「私」自身の「自我の核」を映像化したコンピューター・シミュレーションであり、「壁」の中で同じ人物たちが変わることをない生活を繰り返す仮想空間に過ぎない。しかし、「世界の終り」の「僕」は、そこに住む「街の人々」との、そして「図書館」の「少女」との繋がりを、決して断ち切ることで、きかない大切なものとして感じる。この意味で、「世界の終り」は、

本来そうあるべき〈街〉であるにもかかわらず、すでに現実の中では失われた、イメージの中にだけ残存する〈街〉なのだ。したがってこの〈街〉は、現実の、しかし、より虚構化してしまった都市東京とは嚴重に隔てられ、〈壁〉を築いて守られなければならない。さもなければこの〈街〉は、現実の都市の虚構性によってたちまち侵食され、損なわれてしまうのだ。

また『ノルウェイの森』は、ハンブルグ空港に着陸した〈僕〉にとつての、意味を失った平板な灰色の現実によつて始まり、そして、ビートルズの「ノルウェイの森」がきっかけとなって、十八年前の〈記憶〉の世界が、現実の中には失われてしまったリアリティをもつて細密に語られた後、最後に〈僕〉の目にうつる「いずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿」で終わる。

そして『海辺のカフカ』については、ここまで見てきたとおりである。このように村上春樹の作品を並べて見ると、自己を支えるべきリアリティを失った現実の中で暮らす主人公のところに、〈心〉の奥底に封印された、より切実感を持つ〈記憶〉からの訴えかけが届き、現実と〈記憶〉とがクロスし、重なり合つて行く、その時、損なわれた自己を回復し、本来あるべき自己を取り戻す可能性が生まれる、これがこれまでの村上春樹の作品の構造であると言える。『駅構内』で出会うにもかかわらず、もはやアイデンティティを支えてくれない「無数の顔のない人々」ではなく、「荒唐無稽な作

り話」〈記憶〉やイメージの再現にすぎない〈物語〉の方に、自己を支えるだけのリアリティが残存するというのだ。

そして、〈言葉〉によつて積極的に現実や〈歴史〉に関わつていくこととする、既成のアクチュアルな社会参加型の文学観とは大きく異なつた、時間的にも空間的にも遠く〈距離〉をとつた非現実の〈物語〉に特別な価値を認めるこのような文学観・芸術観をどのように理解し、評価するのかがという点、〈記憶〉やイメージの再現にすぎない〈物語〉や〈音楽〉や〈映画〉の中にこそ、すでに現実の中には失われたリアリティ、自己回復の可能性が残されているという個人主義的な文学観・芸術観を認めるかどうかという点が、村上春樹という作家とその作品に対する評価の決定的なポイントになる。

例えば、小森陽一は『村上春樹論——海辺のカフカ』を精読する<sup>⑤</sup>において、阪神淡路大震災を体験し、「地下鉄サリン事件」の被害者及びその家族の「記憶の証言」を徹底取材し、『アンダーグラウンド』という作品に結実させ、『現実』や『歴史的状況』にかかわらないかに見えた一人の作家が、時代の危機と正面から向かい合おうとしているのではないかという期待』を抱かせたにもかかわらず、この期待を完全に裏切り、既成のアクチュアルな社会参加型の作家に変化しなかつた村上春樹に対する失望感と苛立ちから、『海辺のカフカ』を「カフカ少年の『父を殺し、母と姉と交わる』ことが容認され、へいたしかたのないこと」とされてしまつている」と

解釈し、「人間社会が、全体として根源的なタブーを犯してしまつた、という罪障感」が、「九・一一」と、それ以後の『テロとの戦争』に対して、世界的に発生し、それを「癒す」ための「免罪符」として『海辺のカフカ』が消費されているという批判を展開する。

また、小森陽一は、読者と村上春樹とのメールのやりとりを収録した『少年カフカ』<sup>④</sup>をとりあげ、「読者のメールのほとんどが、それまで形成されていた〈救い〉と〈救済〉の方向でこの小説を読み、〈癒し〉を感じたと告白するものが多かったこと」に対して、「ある特定の読みの方向で、読者を囲い込みと排除によって選別することになるのではないか」という「強い危機感を抱いた」ことでも、『村上春樹論』の執筆動機であったとも述べているが、ここまで見えてきたように、『海辺のカフカ』において、〈物語〉や〈音楽〉や〈映画〉による自己回復が暴力に対抗するものとされているとするならば、その自己回復をもたらず〈癒し〉の可能性を最初から排除して『海辺のカフカ』を読み、暴力に対抗するものが読み取れないのは当然だといえるだろう。つまり、カフカ少年の暴力がへいたしかたのないこととして容認されているという解釈は、『海辺のカフカ』という小説自体によるのではなく、小森陽一の読みの前提と方法によると思われる。

さらに、小森陽一は、サイドのオリエンタリズムを援用し、『十夜一夜物語』に対して〈女性嫌悪〉<sup>⑤</sup>という解釈を導き出し、それを

『海辺のカフカ』にもあてはめ、〈性的放縱〉ゆえに佐伯さんをへ処刑する〈女性嫌悪〉の小説だと批判する。しかし、『父を殺し、母と姉と交わる』というオイディプスの禁忌を破ることが許容されているのは、結局、この人間社会の中において稀にしかありえない、四歳のときに母に捨てられた、ということが理由にされているわけです」といった解釈を読む限り、小森陽一はフロイトの人間学に対して、村上春樹ほどには批判的でないように見える。

現在の日本を見れば、子供が4歳のときに母親が離婚して家を出るということは「人間社会の中において稀にしかありえない」ことではないし、それが子供を捨てることだとは思われない。また、子供が生まれても仕事を続ける母親は、限られた時間であるにせよ、毎日子供を残して外に出る。そして、フロイトの人間学は、仕事で母親が外に出ることに対して、へいたしかたのないこととして容認する以上の積極的な評価をあたえるだろうか。それに対して、『海辺のカフカ』では、〈母／佐伯さん〉が〈家〉を出て行き、〈息子／僕〉から離れて行った主体であること、また、〈息子／僕〉に対して〈外の世界〉に出て行くように言う主体であることが、〈息子／僕〉を決定的に成長させている。

一方、タブーを犯した〈僕〉を責め、その原因を「母親に四歳のときに捨てられ」たからだとする小森陽一の解釈は、〈家〉を出て行った〈母〉を許さず、〈息子／僕〉が〈母／姉〉と交わると言い

続ける〈父の言葉〉をそのままぞつている。しかし、もちろん小森陽一は、『海辺のカフカ』に登場する〈父／ジョニー・ウォーカー〉とはまったく逆に、戦争批判、近代国家批判を強く主張する。つまり、因果関係による社会的論理に基づいてイメージや〈物語〉を批判し、批評理論に基づいて作品批判を行い、〈図書館〉での読書よりも生身の肉声による会話や公的な議論を重視する小森陽一の立場は、社会的禁忌を犯した『海辺のカフカ』の〈僕〉とそれを描いた村上春樹を責めることによって、混沌と化した「九、一」以降の世界に再び社会的規範と批評機軸を示そうとする、進歩主義的で民主的な理想的〈父〉の立場に見える。

自分に対する〈責任〉としての暴力の拒絶、公的言論による暴力批判と言っても、目的は暴力の否定なのだから、それほどに對立することではないとも言えるが、この二つの間にあるのは、〈父の言葉〉の持つ暴力性や偽善性に対する認識の差、特に、理想的〈父の言葉〉、政治的社会的に正当な言説や論理が、自分に対する〈責任〉を持たないへうつろな人間たち〉によって行使される場合の、それが正当に見えるがゆえにもつ暴力性に対する感覚の差ということが言えるだろう。近代を形作っていた、例えば近代国家とそれに対抗する社会変革のような、いわゆる〈大きな物語〉は、そのようにして終わったのではなかっただろうか。そして、〈大きな物語〉が終わった後、必要なのは、自分に対する〈責任〉、個人としての行動

規範ではないのか。

『海辺のカフカ』の〈僕〉は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の〈僕〉とは反対の選択を行う。しかし、実は共通して変わることなく選択され、最優先されているのは、自分に対する〈責任〉なのだ。したがって、ここに小森陽一のような村上春樹の変化、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』での選択の方向転換を期待しても、欲求不満に陥るのは当然だろう。『海辺のカフカ』の〈僕〉は〈図書館〉で読書に耽り、星野青年はカフェや映画館の快適な空間で『百万ドル・トリオ』やトリュフォーの作品を楽しむ。SF小説風に描きこまれたナカタさんの分裂をめぐる事件も、佐伯さんが現実に〈僕〉の母親であったかどうかも解明されない。身近なトラック運転手に見えた星野青年は、〈カーネル・サンダース〉や猫と話す〈境界の世界〉に行つたきりである。『海辺のカフカ』は、こうした個人主義と「荒唐無稽な作り話」とに満ちており、しかも、初期の作品のようにその不毛性は強調されず、佐伯さんの〈音楽〉と〈物語〉、ナカタさんと星野青年の〈荒唐無稽〉な活躍によってこそ〈僕〉の自己回復と成長が可能になる。

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』における現実か非現実かという二者択一の立場には既に立っていない。村上春樹が変わつたのは、個人主義と〈物語〉、〈映画〉、〈音楽〉への愛というそれまでの立場に立つたまま、それらの力によつ

て暴力の偏在という「時代の危機」に立ち向かおうとしているという点である。村上春樹の個人主義は、デビュー時から強かったが、方向転換どころか一貫してより強固になって行こうとしている。

もはや詳しく述べる余裕はないが、村上春樹をめぐる現在の問題は、次のような点に設定されなければならないと思われる。近代の「大きな物語」が崩壊し、近代国家権力とそれに対抗する社会変革の力という、二つをそれぞれに支えていた理念や理想が現実生活の中で説得力を失っても、暴力は世界から減るどころか、理不尽な暴力として、剥き出しになった感がある。空疎で形骸化した理念や理想、それを掲げた力の行使は、現実生活の生きにくさに対する不満のはけ口として機能し、倒錯的に、そのはけ口を見つけるためにこそ、イデオロギーや文明の衝突といった「大きな物語」を再生産しようとするように見える。そのような「時代の危機」の中で、個人主義と「物語」の力によって暴力に対抗できるのか、特に、「歴史」や「戦争」を持ち出す前に、まず現在の自分に対する「責任」において暴力を否定するだけの強固な個人主義を日本人が持つことができるのか、もしできないとすれば、村上春樹という作家は日本の現実から離れてしまうのだろうか、という点にある。

① 広島近代文学研究会（二〇〇七年二月）で有元伸子氏より、この2人を執筆時点で単なるジェンダー論者として描いているのは現在のフェミニズ

ムに対する理解不足ではないかという質問を受けた。しかし、ここで表明されているのは村上春樹の差別的意識ではなく、言説の政治的正しさ以前に、それを主張する者の自分に対する「責任」と「想像力」の有無が先に問われなければならないという村上の立場であると思われる。

② 「村上春樹『海辺のカフカ』を語る」〔『文学界』二〇〇三年四月 文藝春秋社〕。また、この中で村上春樹は、「三人称でやっているナカタさんの部分にも世界がパラレルに存在するし、カフカ君の話、一人称の部分にも世界がパラレルにある」と『海辺のカフカ』の構成について説明している。先述のように、ナカタさんが「僕」の肩代わりをしている部分、「ヘジョニー・ウォーカー」殺害の部分、「寄生虫」がナカタさんから這い出してくる部分などは、ナカタさんが「僕」のバラレルな世界とクロスしている。『海辺のカフカ』と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、単に二つの物語が交互に配置されているという点で相似なのではない。

③ 小森陽一「村上春樹論——『海辺のカフカ』を精読する」〔二〇〇六年五月 平凡社〕

④ 村上春樹編集長『少年カフカ』〔二〇〇三年六月 新潮社〕

——えんどう・しんじ、県立広島大学教授——