

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	かひがひしからぬ「諸君」 : 世界模型としての村上春樹『騎士团长殺し』
Author(s)	跡上, 史郎
Citation	近代文学試論 , 56 : 97 - 111
Issue Date	2018-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/49054
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049054
Right	
Relation	



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』—

跡上史郎

序論 四枚の絵のメタファー

『騎士団長殺し』¹⁾は、これまでの村上春樹の物語の型や道具立てを総動員したかのような集大成的テクストであり、作中の画家「私」の回想記という形式をとっている。その一方、すべての事件が終わった後の〈顔のない男〉との再会から「プロローグ」が始まっていたり、「私」の北方旅行における夢の中の妻との邂逅が黙説法で処理され、ずっと後の記述で「日記の四月十九日」のエピソードとして言及されるなど、順番の入れ替えや繰り返しによる複雑な構成がとられている。これは、これまでの村上春樹の物語における語り方の工夫をさらに押し進めたものであり、「どうにも説明のつかない混乱状態」²⁾が、内容だけでなく形式においても実現されていると言えるだろう。

絵画をめぐる物語『騎士団長殺し』では、いくつかの錯綜する色相が重層構造をなしている。それは、「私」が秋川まりえの肖像画を描きながら、絵を描くことの要諦を「そこに描かれるべき物語を見出すこと」と説明することからも窺えるように、絵画と物語が相互のメタファーとなるような物語なのだ。「私」が描く「四枚の絵はパズルのピースとして組み合わされ、全体としてある物語を語り始めているよ

うにも思えた」という仄めかしは何を意味しているのだろうか。

以下、メタファーをめぐる物語『騎士団長殺し』を、いくつかのレイヤーに分割して分析し、それらの連関を明らかにしていこう。その作業によって『騎士団長殺し』のメタファーの及ぶ範囲が、物語内の相互参照を超えて、読者の現実にもまで達することが明らかになるはずである。それは「騎士団長」の用いる奇妙な二人称——単数の人間に對して用いられる複数形「諸君」——に関わっている。

一、「二世の縁」と再生

四枚のパズルのピースの中で最初に描かれるのは、「私」の友人、免色渉の肖像画である。『騎士団長殺し』のタイトルは、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』に由来するが、他にもさまざまな材源があり、免色の肖像画と関係が深いのは、上田秋成『春雨物語』である。その序「物いひつづくれば、猶、春さめはふるふる」³⁾を承けるかのように『騎士団長殺し』のあちこちの場面で雨が降っている。

井上泰至は、文庫版『春雨物語』の「解説」で村上春樹に触れ、上田秋成との関係について「『海辺のカフカ』には、『雨月物語』の書

名を挙げた章が「二箇所」⁴あることを指摘し、次の村上春樹の秋成評を引く。

「雨月物語」は僕が大好きな作品だが、それが書かれた時代（江戸時代だ）にあつては、そこにあるスーパーナチュラルな世界は、一般の人々にとって同時にナチュラルな世界でもあつたはずだ。「……僕としてはそのような意識と無意識とのあいだの境界が、あるいは覚醒と非覚醒とのあいだの境界が不明確な作品世界を、現代の物語として提出してみたかったのだ。」⁵

「境界が不明確な作品世界」という日本古典的な枠組みの中で、『ドン・ジョバンニ』の「騎士団長殺し」という主題を扱うことは、西欧で得た主題を日本画の枠組みで描いた雨田具彦の絵画『騎士団長殺し』に類比的であると言えよう。

そして、核心は集中の「二世の縁」である。「二世の縁」においては、農家の主人が夜な夜な聞こえてくる鉦の音に導かれ、石の下の棺を掘り返すと、そこから古い昔に入定した僧が出てくる。これは、「私」が繰り返し聞いた鉦の音によって雑木林の穴を開くと、そこから騎士団長が出現する『騎士団長殺し』の枠組みと同じであり、「そこに書かれている物語は、我々がいま経験していることと不思議なくらい一致」していると免色が言う通りである。

免色とともに雑木林の穴を開いた私は「こんなことをしなければよかった」と思い、並行して描いた免色の肖像画によって免色の中から「何か不適切なものを」「引きずり出してしまったかもしれない」と

考える。免色の肖像画の完成と、雑木林の穴を開いたことによって物語が急激に展開していくこと、その先に何か不穏なものが潜んでいることが対応しているのだ。

この時点においては、「私」は穴から入定者を引き出す者なのだが、物語が進行すると、「私」は雨田具彦の療養所から（メタファー通路）に通つて同じ穴から出現し、鉦を鳴らして免色に助け出される入定者でもあることがわかってくる。また、「二世の縁」の男は完全に蘇生して「入定の定助」と呼ばれるようになり、婿入りして男女の交わりも持つ。定助が妻を得ることと、穴から出現した「私」が「思い切つてユズに会いにいこう」と決意し、妻とよりを戻すことが対応している。ただし、定助が新しく妻を得るのに対して、「私」は妻を取り戻す。ここには、「二世の縁」とは別の物語の影が透けて見える。

それはギリシヤ神話におけるオルペウスの亡妻エウリュディケー探索の挿話である。「私」は、地下世界の川をわたるにあたって（顔のない男）⁶に対価を払わねばならないが、オルペウスは渡し守カロンに渡し賃を払うに当たつて、得意技の音楽をもつていた。⁶「私」も自身の肖像画家としての技量をもつて支払いを試みようとしている。

また、クライマックスにおいて「もうドンナ・アンナの声も、コミの声も聞こえない」くなり、「パニックが私を襲」うのもオルペウスと同じである。現地の水を飲むことによって冥界になじむというのは、ペルセポネーが冥界の柘榴を口に⁷して、三分の一は冥界の住人となったことを踏まえているのではないだろうか。⁸ただ、「私」は渡し守の肖像画を描くことに失敗するし、ギリシア神話において冥界のものを口にするのは探索者ではなく被探索者であり、「私」が妻の奪還に成功

していることから見ても、この反復は、ずれた反復である。

遡って、これを離婚直後の「私」に当てはめてみるならば、私の北への旅行は、妻を求めての冥界巡りだったことがわかる。「これから長い距離を運転することになるかもしれない。あるいは月まで行くことになるかもしれない」が直ちに想起させるのは、かぐや姫を失う『竹取物語』であるが、月とはすなわちこの世ならぬ異界であり、失った妻を求める「私」の入定は、〈メタファー通路〉のみならず、北方旅行のエピソードの時点から始まっているのだ。「境界が不明確な作品世界」においては、生と死との境界も不明確であり、肖像画家である「私」が肖像画を描くことをやめてしまうことは、擬似的な死である。そして、ユズとの離婚が象徴的な妻の死であるとするならば、東北において見た夢により妻と交わり、それによってユズが妊娠したというエピソードは、旅という冥界巡りにおいて、死んだ妻と再会を果たしたことを意味していることになる。古代的世界においては、死者とも交わることができるのだ。

よって、『騎士団長殺し』における入定は、北方への旅行、〈メタファー通路〉と少なくとも二重構造になっていることがわかる。旅行から戻り、「小田原郊外の山頂の新しい家」を得た時点で、「私」は一且入定を終えている。北方旅行から戻った直後のユズとの電話において「君のいないときに勝手に部屋に入ってかまわないのか？」と心配する「私」に「いいに決まっているじゃない」とユズが返答する時点で、すでに彼らの「二世の縁」は開始に向かっていているのだ。

「私」は、免色の肖像画を描くことによって「絵を描くという行為に久しぶりに激しく心を昂らされ」、「身体の組織がいったんばらば

らにほどかれて、それがまた新しく組み立て直されていくときの感触」を味わう。山の中の生活は、「私」が再び肖像画を描く（生き返る）ためのリハビリ期間であり、「二世の縁」で「から鮭」のようになってた男が徐々に蘇生していくことに相当する。

また、後に描かれる肖像画『白いスバル・フォレストの男』は、「土の中の深いところに埋もれている根っこ」と評され、その下絵は「男が（言うなれば）ミイラ化した姿」である。つまりこの絵は、「私」の分身（後述）が入定した姿を描いたものであり、「絵の具を上から塗って下絵を消していくこと」が、やはり「私」の回復とリンクしているのだ。

二、迷宮探索と出産

「私」の二度目の入定と関わるのは、『秋川まりえの肖像』と『雑木林の中の穴』の絵である。「私」は、これらの「まるで性格の異なる二種類の絵画を——気が向くまま交互に描いて」いくが、自分でも「この二枚の絵はどこかでつながっているのだろうか？」と感じる一方、雨田政彦からも「この二つの絵にはどこかでひとつに結びついていくような気配がある」と指摘される。二枚の絵を描きながら浮かんできたイメージ——「秋川まりえが祠の裏手にまわり、その穴に近づいていく光景が頭に浮かんできた。そこから何かが始まりそうな予感があった」——が示唆するのは、「私」自身がその穴に吸い込まれていくことと、まりえの失踪がほぼ同時に進行するということだった。〈メタファー通路〉を進むにつれて、「私」は〈二重メタファー〉

に怯えながら、ドンナ・アンナとコミに導かれて地下世界を進むことになるが、これはアリアドネの導きによってミノタウロスの潜む迷宮を探索するテセウスに相当すると言えるだろう。アリアドネがドンナ・アンナとコミに分かれていることから窺えるように、アイデアとさまざまなに分裂するメタファーが相互に参照し合う複雑な組み立てを有する『騎士団長殺し』そのものが一種の迷宮なのだとと言える。

失踪するまりえは、「私」の妹コミが亡くなった頃の年齢とほぼ同じ年頃の少女であり、「妹にどこか似た雰囲気を持って」いる。一方、「私」は後に妻になるユズを「一目見ただけで唐突に、まるで雷に打たれたみたいに」心を奪われるが、それはユズが「死んだ妹のことを私に思い出させた」からであった。このまりえとユズをつなぐ扇の要に位置するコミは、どのような存在なのだろうか。

亡くなる前に彼女は、富士の風穴において「細い穴をくぐって抜け」、奥の暗闇で「自分の身体がだんだんほどけて、消えてなくなっていくみたい」な体験をして戻ってくる。その時には「まず黒髪が穴から現れ、それから肩と腕が出てきた」。これは出産のイメージであろう。コミの本名「小径」は、産道に深く関係付けられている。

「私」が吸い込まれていった（メタファー通路）においては、「一本の小径をただ前に前にと進み続けるだけでよかった」のであり、コミらに励まされたどり着いた終着点近くの通路は、「表面はすべすべして滑らか」で「湿り気を含んでいる」。ここで「穴はさらに狭くなり」「それ以外の道を選ぶことはもう不可能」で、「私」は「まるで赤ん坊が空中で産み落とされるみたいに」その出口「林の中の丸い不思議な穴」に出現する。それが「女性性器と結びついている」ことは、

『雑木林の中の穴』の絵を描く「私」の「連想」によってすでに予告されていたことだった。

では、ユズやまりえはここにどのように関わっているのか。失踪する直前のまりえと雑木林の穴にやってきた「私」は、「この穴は誰かの手で開かれることを、強く求めていたみたいだった」と言うが、これは少し前のページ、東北旅行中の夢の中で眠っているユズと交わるエピソードにおいて、ユズの性器が「まるで私に触れられるのを待ち受けていたみたい」だったという記述を想起させる。ユズの妊娠を参照するならば、雑木林の穴を開くという行為は、何かを孕ませる行為だったのである。その結果の一つは「私」の再生であった。この軸においては「私」は、孕ませる者にして孕まれる者であり、自分自身の父にして子である。

「小径」が産道だとするならば、「私」の行為のもう一つの結果、ユズが生んだ「室」は柚子の房であり、この軸においては産道を逆行して子宮へ向かうイメージが示されると言えるかもしれない。さらに、たびたび雑木林の「小径」の「秘密の通路」を通じて「私」のもとへやってくるまりえは、小規模な出産の練習を繰り返していたことになる。それを「誰かに見られたくない」のは当然だったのだ。まりえの新生については、節を改める必要があるが、その前に、残されたもう一枚の肖像画について検討しておこう。

三、『ドン・ジョバンニ』と悪

『騎士団長殺し』の「騎士団長」は、モーツァルトのオペラ『ドン

・ジョバンニ』に由来する登場人物であり、オペラの冒頭でドン・アナナの父、騎士団長を刺殺するドン・ジョバンニは憎むべき悪漢である。多くの女性たちを誘惑して騙し、最終的には地獄に落ちる。⁹⁾一方、『ドン・ジョバンニ』の物語の枠組みを借りた『騎士団長殺し』において騎士団長を殺す「私」は、明らかにドン・ジョバンニの役割を担っているが、彼はドン・ジョバンニのような悪人には見えない。

しかし、「私」は悪と無縁とは言いがたい。肖像画『白いスバル・フォレストの男』は、穴を掘っていくと「何か不適切なもの」にたどり着いてしまうという免色の肖像画のテーマの継続、具現化である。

「私」が、最初に白いスバル・フォレストの男に出会うのは、冥界巡りとしての東北旅行中である。旅行後の「私」は、鏡を見て「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」と思うが、これは鏡によって「僕がそうあるべきではない形での僕」に出会ってしまう「鏡」¹⁰⁾を想起させる。川上未映子によるインタビューにおいて、川上の「「悪」と戦う」ということは、同時に自分の中にある「悪」みたいなものと向き合うことでもある、そういうことですね」という問いに対し、村上春樹は「このところ、僕は「鏡」というとても短い小説をわりに好んで朗読しています」と返答しており、『騎士団長殺し』刊行後においても、「鏡」問題が生き生きと継続中であることがわかる。

雨田政彦は、「私」の描いた肖像画『白いスバル・フォレストの男』に「深い怒りと悲しみ」を認める。これは「鏡」の「誰にも癒やすことのできない憎しみ」に対応するだろう。そして、鏡の中の僕「つまり、奴の方が僕を支配しようとしていた」と同じように、後の夢

の中で「私は宮城県の海岸沿いの小さな町で、白いスバル・フォレストのハンドルを握る。「つまり私が「白いスバル・フォレストの男」になっってしまう。

さらに後には危険な「二重メタファー」が「白いスバル・フォレストの男だ」と明言される。例えば、ユズはコミのメタファーであり、コミがまりえのメタファーであるならば、まりえはユズのメタファーのメタファー、ある意味においては二重メタファーである。しかし、白いスバル・フォレストの男の場合は、女性たちのメタファーのよりにメタファーが他のメタファーへと展開して行かず、メタファーのメタファーが自分自身に跳ね返ってきてそこで終わってしまうようなメタファーの行き止まりである。¹²⁾それは、具体的な「イメージを滋養にして生きている」「心」を窒息させてしまう危険なものなのだ。

しかし「私」が仮に悪であったとしても、悪意はない。おそらく、本当の問題はここにある。村上春樹が示す一貫性を「悪」の相においてとらえてみるならば、注目すべきは「壁と卵」として知られるエルサレム賞受賞時のあいさつではないだろうか。

卵を支持するというのは、気分的なものではだめなんです。「……僕は地下鉄サリン事件の実行犯の裁判を聞いていて、そのことを強く感じました。この人たちがやったことはまぎれもない悪であり、許されないことだ。それでもなお僕は彼らの側に立つてものをしっかり考えなくてはいけないんだと。¹³⁾

「壁と卵」における「卵」とは、イスラエルからの攻撃にさらされる

ガザ地区の人々である以上に、イスラエルのシステムという壁の中でそのシステムに従う以外の選択肢が見えなくなってしまうというイスラエルの人々であり、そのシステムの中ではガザ地区への攻撃は正義のための戦いでしかない。¹⁴

雨田具彦の『騎士団長殺し』におけるドン・ジョバンニ役は、「若く、理想に燃え（それがどんな理想なのかは知らないが）、力に溢れた男」である。夢や冥界においては白いスバル・フォレスターの男のような禍々しい姿で現れる悪は、現実の世界に噴出してくるとき、このような力に溢れた理想的人物の相貌を纏うのだ。このドン・ジョバンニによる刺殺を反復する「私」に、騎士団長は、さまざまな正当化の言辞を提供する。「人には、大切なものを救うために、あるいは大きな目的のために、意に染まれないことをなさなくてはならない場合がある」「心を捨て、意識を閉ざすのだ」「それは再生のための死なのだ」。そして「私」は白いスバル・フォレスターの男と同化した自分の「これまで覚えたこともないような深い怒りの感情」を認める。このタイミングで騎士団長は、「私」が殺すのは「邪悪なる父」としての白いスバル・フォレスターの男であることを示唆するのである。

この悪の打倒の名目もとなされる「騎士団長殺し」の不可避性は、そのシステムの中で行われることは当然の行い、あるいは善の行いとは考えられない壁に圍繞され砕けてしまう「卵」の話の流れにおいて理解すべきものであろう。

東北旅行中、バスロープの紐で「女の首を絞めたときのこと」は、当の女性の要求によって、気が進まないながらその「ふり」をするだけのものであった。しかし、「ふり」だけでは終わらないかもしれないなかつ

た」という第一部終わり近くの予言は、「私」による「顔なが」への暴力として発現する。騎士団長を刺すことは「雨田継彦が南京で、若い将校から命じられた殺人行為と同じことではないのか？」という疑問を抱くことができる。「私」だが、「同じではあらない」とそれを否定する騎士団長に従った後の「私」は、「彼の払った犠牲をむだにしてはならない」と、すでに後戻りができない状態になっている。顔ながの「長い頭を思い切り穴の角に叩きつけ」失神させた「私」が、彼を拘束するために用いるのは、「バスロープの紐」なのだ。「私」と白いスバル・フォレスターの男が入れ替わってしまった夢の中で「妻を追い詰め、その白く細い首をバスロープの紐で絞め」ていた白いスバル・フォレスターの男は、現実の「私」の姿として顕現している。

「私」による「邪悪なる父」の刺殺、これは世界救済のための「法のための戦い」という大義に就き、「弱い心を出して、自分に負けてはならない」と「心を捨て、意識を閉ざ」してサリンを撒くところまで徐々に追い詰められていったオウム真理教の幹部、林郁男といかほどの違いがあるのだろうか。悪は対岸にあるのではなく、グラデーシヨンのように地続きである。

四、流される「血」「涙」と物語

〈二重メタファー〉の危険を乗り越えて「私」は新生を果たす。それと連動して、秋川まりえも免色家における危険な冒険から帰還する。『雑木林の中の穴』と『秋川まりえの肖像』は、確かに「どこかでつながって」いたのだった。

まりえは、免色の娘である可能性が高い少女である。免色は、東京拘置所に収監されていた時の体験を、「壁と卵」と同じく「システム」への抵抗として語るほぼ主人公格、あるいは「私」と相互補完的な資格をもって登場する重要人物である。免色は「医学的に正確に調べようと思えば調べられる」にも拘らず、まりえとの親子関係については「揺らぎの余地のある可能性を選択」する。「私」も娘の室について「正式にDNAを調べればわかることなのだろうが、私はそのような検査の結果を知りたいとは思わなかった」と免色の振る舞いを繰り返す。彼らは「今は手にしていないものによって前に動かされている」という「連帯感」によって結びついている。

また、「私」の影の存在が白いスバル・フォレストターの男であるのと同様、免色は「赤ずきんちゃんの狼と同じ」人物で、その中には「間違いなく何かしらおかしいところ」があり、「結果的に、普通ではないもの、危険なものを呼び込む可能性を持っている」。冒険中のまりえを追い詰めるのは「免色くんであると同時に、免色くんではないもの」、「致命的」な「スズメバチもその形のひとつなのかもしれない」存在なのだ。

神話的女性と迷宮的世界において出会うときに、彼女らがいくつかの現世的姿に分裂して現れる『騎士団長殺し』は、泉鏡花や谷崎潤一郎の描いた「母恋い」の物語に酷似していると言えるだろう。¹⁶⁾一方、村上春樹が鏡花や谷崎と異なっているのは、男性もこのようなメタファー的分裂のもとにあるということだ。地下世界の冥王とも言うべき〈顔のない男〉は、「私」には「白いスバル・フォレストターに乗っていた男のようにも見ええし、うちのスタジオを真夜

中に訪れた雨田具彦のようにも見ええた。『騎士団長殺し』の中で、長剣をかざして騎士団長を刺し殺している若い男のようにも見ええた」のである。免色もまた「私」の影の一部分をどこかで共有している。

その一方、「私」と免色は本質的なところで異なっている。「私」が芸術家であるのに対して、免色は、五十四歳まで生き延び、高い経歴を積み上げたジェイ・ギャツビーとも言うべき不穏な「ビジネス」の世界の住人であり、「すべてを計算して、ことを進めている」。

また、芸術的な鑑識眼に優れていることの自負がある一方、免色は、「私」との決定的な資質の違いを「あなたには望んでも手に入らないものを望むだけの力があります。でも私はこの人生において、望めば手に入るものしか望むことができなかつた」という点に見ている。この「手に入らないものを望むだけの力」が、免色の「必ずしつかり布石を打つ」ビジネスの実現力の対蹠にある「対象の核心にまっすぐ踏み込んで、そこにあるものをつかみ取る直観的な能力」、芸術の核なのだ。まりえの救出が、免色ではなく、「私」の冒険によって賈わなければならなかつた理由がここにある。

小説『騎士団長殺し』が旋回を始めるのは、「私」が屋根裏の床の扉を開いて『騎士団長殺し』の絵を発見することによる。また、この物語が収束に向かうのは、「私」が再び屋根裏の床の扉を開いてまりえとともに『騎士団長殺し』と『白いスバル・フォレストターの男』の絵を仕舞うことによる。「騎士団長殺し」と顔ながの出現は連動し、騎士団長の血が流される。その結果、見出されたまりえは、屋根裏で「森の叡智」であるみみずくに出会い、今までのこわばりに亀裂が生じ穴が開いたかのように涙を流す。騎士団長の流す血とまりえの流す

涙の相関は、「まるで心臓から溢れ出る血のように温かい涙だった」という記述に明らかであろう。アイデアの死とメタファーの発動と新たに獲得された若い生命の鼓動が連関しているのである。

するとまりえが何のメタファーなのかは、おぼろげながら見えて来る。それは、アイデアという物語の原型に穴を開けて変更を施した上で獲得されるメタファーとしての、原型的物語の子供としての新たな物語なのだ。理想形としての神話に穴があいて血が流れることにより、アイデアとしての完全性は損なわれ、原話と異なるバリエーションが生成されていく。アイデアの死によって、新たなメタファーは血の鼓動のような新たな生命としての涙を獲得するのである。

物語の原型を壊すことによる新たな物語の開始は、その成功を保証するものではない。むしろ「致命的」な困難を伴うものであり、また、布石を打ってコントロールできるものでもない。子供は、助かる時には自分で勝手に助かるのである。産道を通して「私」が祠の穴から再生するように、物語は困難を越えて生み出される。

まりえによる免色家の探索中、彼女がスズメバチに襲われそうになるのは偶然ではない。免色の暗部がスズメバチの属性と関連づけられているのは、「すべてを計算して、ことを進め」る彼のやり方が、物語を救うのではなく、逆に物語を殺してしまうからではないだろうか。免色と関わったまりえの母のスズメバチによる死は、成功しなかった物語、間違った対応により死んでしまった物語のメタファーである。

六歳で母を失ったまりえの、母に関する唯一の記憶は「雨の匂い」であり、そのとき母がうたっていたのは、「川の向こう側には広い緑の野原が広がっていて、そちらにはそっくりきれいに日が照っていて、

でもこちら側には長くずっと雨が降っていて……というような歌だった」。この歌は、冒頭の「風が運んできた湿った雲が谷間に入って、山の斜面を上がっていくときに雨を降らせるのだ。家はちようどその境界線あたりに建っていたので、家の表側は晴れているのに、裏庭では強い雨が降っているということもしばしばあった」を想起させる。『騎士団長殺し』に伏在するモチーフ、雨をめぐる揺れ動く境界線において、雨の恩恵を受けたのは、初対面の妻に雷に打たれたよう感応し、雨田具彦の啓示を継承し、その息子政彦の支援を受ける、『春雨物語』の系譜に連なる者「私」であった。

五、「穴ぼこだらけ」の「ザル」と物語の家族

事件展開の発端となる「私」の屋根裏部屋への蓋を開ける行為は、雨田具彦の『騎士団長殺し』の「釣り合いの取れた構図を無理に崩すようなかたち」で画面に侵入する顔ながの振る舞いの繰り返しであった。画面の蓋も屋根裏の蓋も真四角で「そっくり」、「似て」いることは、絵を取り出すときにも仕舞うときにも強調されている。顔ながが、四角い蓋を開けて覗く行為により、アイデアが殺され新たな物語が生成されていくのだとすると、顔ながは『騎士団長殺し』の持つメタフォリカルな機制そのものについてのメタファーということになる。

そしてまた、『騎士団長殺し』の諸々のプレテクストが、穴を開けられ新たな命を獲得し続けてきた古典であることを想起すべきであろう。一七八七年に初演された『ドン・ジョバンニ』は、ティルソ・デ・モリナ『セビリヤの色事師、または石の客』（一六一三）、モリエ

ール『ドン・ジュアン、または石の客』（一六五五）といったドン・ファン伝説の系譜に依拠しており、台本の「ダ・ポンテが直接参考にしたのは、1787年にヴェネツィアで初演された、ベルターティ台本、ガツァニーガ作曲の1幕ものオペラ・ブッフア『ドン・ジョヴァンニ』だと考えられている¹⁷⁾。免色は「二世の縁」を、秋成が「民間伝承」を「自分なりに換骨奪胎し『二世の縁』という物語世界に作り替え」たものと説明している。グレーヴスによれば「エウリュディケーが蛇に咬まれて死に、そのあとでオルペウスが彼女を日の光のもとにつれもどそうとして失敗した話は、ただ後世の神話にだけ見られる¹⁸⁾」もので、他の神話のエピソードが合流したものである。それぞれがそれぞれの「騎士団長殺し」を経て現在の姿を獲得しているのだ。

セロニアス・モンクの音楽に触れて「大事なものは無から何かを創りあげることはあらない」と主張する騎士団長は、別の箇所の絵画論で「ザルはザルのままにしておけばよろしい」と謎の言葉を発し、「私」を困惑させる。「穴ぼこだらけのものを水に浮かべることが、なにびともかなわなない」。つまり、騎士団長は、あらゆる芸術は、「無から何かを創りあげる」ものではなく、原型に穴を開けて変化を加えたものであり、芸術世界は、顔ながが開けた穴だらけのザルだと言っているのだ。そこに創りあげられた充溢を見ようするのは錯誤である。穴の空いた諸物語が小径で繋がりに何かを与え何かを得る、巨大な有機体としての芸術界の模型が小説『騎士団長殺し』なのである。

ここから、子供との血の繋がりを求めないという反復されるモチーフの意味するものが見えてくるだろう。『騎士団長殺し』が提出しているのは、太古から語られてきた物語のプレテキストとテキストを家

族のようなものと見なす物語観である。物語をゼロから創ったのであれば、明確に自分の子供かもしれないが、穴を開けて小径でつないだだけのものは、自分の子供と主張できるかどうか疑わしいものなのだ。『騎士団長殺し』において、絵を描くことが物語を書くことのメタファーになっているということは容易に看取される一方、家族の問題となるとそのまま現実の人間の家族関係のように扱われてしまい、血縁によらない新しい家族像の提示のように受け取られてしまうのは、ほとんど理不尽ではないだろうか。

セクシャルな話題についても同断であろう。例えば、「彼女たちと肉体関係を持つことは、道路でたまたますれ違った人に時刻を尋ねると同じくらい普通のことのように思えたのだ」という「私」について、大森望は「ほとんど炎上狙い¹⁹⁾」と非難する。しかし、このような都合の良いすぎるセックスもメタファーなのだ。セックスは、妊娠に結びつくものとそうでないものがある。妊娠し、子供が生まれるということが、物語の生成を意味しているのだとすると、その場合のセックスは、書物という身体を通じた物語世界や物語の原型との精神的交流を意味するのではないだろうか。具体的には、読書や翻訳や音楽鑑賞といった行為から、物語が生み出されていくことになる。しかし、すべての読書行為が、新たな物語の誕生に結びつくわけではない、物語の誕生に結びつかない読書等が非難されるいわれはどこにもない。人妻たちとのセックスは後者のケースなのだ。

この圏域では、反発を招きそうなセクシャルな話題はことごとく物語的メタファーへのフックであると考えるべきだろう。コミの死は、「その膨らみ始めたばかりの乳房はもうそれ以上膨らむことをやめて

いた」と表現される。三十六歳の「私」に「わたしの胸って小さいでしょう」と再三にわたり悩みを訴える十三歳のまりえはどう見ても異様であるが、彼女らが物語なのだと考えれば、胸の大きさは物語として成立することのメタファーなのだとわかる。コミは物語の死産、あるいは途絶してしまつた物語のメタファーであろう。一方、免色家の探索中において、まりえがなぜか「乳房の膨らみ具合を確かめ」、「かえって前より小さくなっているような気さえた」り、冒険後にいきなり「胸がだんだん大きくなってきたみたい」と感じるのは、このまりえの冒険が、物語としての誕生のイニシエーションをくぐり抜けるものだったからだ。

六、紋中紋と「諸君」

村上春樹の小説『騎士団長殺し』の中に、雨田具彦の絵画『騎士団長殺し』が入れ子のように収まつており、内容に相同性があるという事態は、ある文学的伝統を有する手法のバリエーションの一つである。このような入れ子型の同型反復は、*mise en abyme* 「紋中紋」²⁰という術語で概念化されている。また、ホルヘ・ルイス・ボルヘスは次のように言う。

地図が地図の中にあり、千一夜が『千一夜物語』の中にあることが、何故われわれを不安にするのか。ドン・キホーテが『ドン・キホーテ』の読者であり、ハムレットが『ハムレット』の観客であることを知ることは、何故われわれを落ち着かなくさせるのか。わたしは

その答えを発見したように思う。物語の作中人物たちが読者や観客になることができるのなら、彼らの観客であり読者であるわれわれが虚構の存在であることもあり得ないことではないからである——²¹

これはメタフィクションの一種と言えるだろう。メタフィクションのリフレクティブな機能は、テキストを読んでいる読者の現実のレベルへの批判にまで達するものである。²²

すると騎士団長が、「私」やまりえに「諸君」と複数形で呼びかけることの意味もほぼ見えてくる。「諸君」とは絵画『騎士団長殺し』の鑑賞者である「私」とまりえのことであり、かつ、小説『騎士団長殺し』の読者のことでもあるのだ。

「私」は物語中のあちこちで「自分が誰かに見られているという感触」に捕らわれ続け、「穴も顔ながらも、私が振り返らないときにだけそこに存在しているのかもしれない」と考えるが、逐一「私」を観察し続けているのは読者「諸君」であり、読者もまた顔ながとなつて、『騎士団長殺し』の物語の更新を担い得るのである。「私」もまた刺殺される騎士団長IIイデアの位置に収まり得ることは、室の父親が「イデアとしての私であり、あるいはメタファーとしての私なのだ」と言われていることから明白であろう。

『騎士団長殺し』の小径が、物語の世界と現実の読者の世界をも繋ぐものとしてデザインされているのだとすると、その対応関係をどのように考えるべきなのだろう。まず、雨田具彦の描いた『騎士団長殺し』は、「ナチ高官の暗殺未遂事件」を題材としたものであるが、それが起こつたのは「アンシユルスの直後」であった。絵画『騎士団長殺し』は、ナチス

や南京大虐殺といった人類史的災厄に対応して生まれた「鎮魂のための絵」である。その同型反復である小説『騎士団長殺し』もまた「鎮魂のための」物語でなければならない。そこに描き込まれた災厄は、東日本大震災である。

ナチスのような人的災厄と、地震のような自然災害を地下で通底するものと見なすのが村上春樹的物語世界の原理原則になっている。それは、先に見た『海辺のカフカ』の頃には明確にアンベールされていた上田秋成的世界観に通ずるものであろう。

地下鉄サリン事件と阪神大震災は形態的に相似している。／それら（震災とサリン事件）は、考えようによっては、ひとつの巨大な暴力の裏と表であるということもできるかもしれない。あるいはそのひとつを、もうひとつの結果的なメタファーであると捉えることだってできるかもしれない。²³

このような物語を醸しそうな村上春樹の災厄の捉え方は、崇徳上皇の怨霊が、動乱や火事はおろか天災までも引き起こすものであるような古代呪術的世界観に基づくものと考えれば納得がいく。免色という特異な姓が香川県由来という設定は、明らかに『雨月物語』（「白峰」）へのオマージュであろう。

村上春樹は、オウム真理教に関わる時期の長編においては、『ねじまき鳥クロニクル』で悪の象徴である綿谷ノボルを打倒し、『海辺のカフカ』で邪悪なものの噴出を封じ、『1Q84』でかろうじて示唆されるデイストピアからの脱出の希望を描いてきた。「かえるくん、

東京を救う」において片桐は「足踏みの発電機を用いて、その場所に力のかぎり明るい光を注²⁴ぎ、傷を負いながら東京地下においてみみずくんが暴れることを食い止めることができた。彼らは皆、地下世界や冥界の冒険をくぐり抜け、絶体絶命の危機を克服し、生還を果たしている。『騎士団長殺し』の「私」もまた同じように生還を果たした。

しかし、彼は疑問に思っている。「それで私の中の何かが変わったのか、それとも何ひとつ変わらなかったのか、自分でもよくわからない」。再生した「私」が、「ただ無心に慣れた技術を駆使し、余計な要素を何ひとつ自分の内に呼び込まないこと。アイデアやメタファーなんかと関わり合いにならないこと。[...]狭くて暗い地底の横穴に引きずり込まれたりしないこと」を「何より求めている」ことは、「二世の縁」というプレテクストの存在を強く想起させる。そこでは、禅定してまた地上に蘇った定助は、なんら霊験の認められないただの俗物、「かひがひしからぬ男」なのである。

『騎士団長殺し』の道具立てが、これまでの使い回しのように見え、目新しさを感じられないことは、書評等でも度々指摘されているが、むしろこれまでの道具立てを総動員しながらも、結末においてこれまでのような希望を消去したことが『騎士団長殺し』の新しさであり、それはある種の棚ざらえではないだろうか。

特異な喋り方をするまりえや『1Q84』のふかえりが『新世紀エヴァンゲリオン』（庵野秀明監督、一九九五・一〇―一九九六・三）的なキャラクターであることは大森らがすでに指摘している。²⁵村上春樹が『エヴァンゲリオン』を観ていたかどうかはわからない。しかし、『エヴァンゲリオン』こそは、アニメの歴史を棚ざらえした一種のメ

タフィクションであった。

もともとそれまでのロボットアニメの定跡——主人公が敵と戦いながら仲間との葛藤を通じて成長する——を踏まえた王道のアニメであった『エヴァンゲリオン』は、後半において破綻を来し始め、絵コンテそのものが映し出されるようなメタフィクション的実験を経て、一九九七年の『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 AIR/まごころを、君に』では、主人公は一切の戦い、成長を放棄し、終局近くでは、まさに「諸君」である観客たちが実写によってスクリーンに映し出されることになる。それはアニメの中の主人公に同一化して成長の幻想に涙しながら、現実の生活においては一向に成長しようとしないうたかたちを激怒させたメタフィクションな現実への批判であった。³⁰ 『エヴァンゲリオン』のファンたちは、『エヴァンゲリオン』という鏡を通じて、「入定の定助」としての自分たちの姿に直面させられてしまったのだ。

『騎士団長殺し』で問われているのは、アニメに耽溺するアニメファンのように、村上春樹作品に耽溺する村上春樹の読者「諸君」なのである。さまざまな歴史的災厄に遭遇し、その度に破滅寸前の危機に見舞われ、それでもなんとかして事態を切り抜けながら、時間が経つと結局同じことを繰り返して現在に至る現実世界の人間「諸君」は、現代の「入定の定助」である。雨田具彦の『騎士団長殺し』がアンシユルスに対応するならば、村上春樹の『騎士団長殺し』が対応するのは現代のアンシユルスのなかであろう。その一つは、東日本大震災であるが、村上春樹の世界では阪神淡路大震災にオウム事件が対応していたように、東日本大震災に対応する人的災厄があるのかもしれない。東日本大震災だけでは終わっていない可能性は、プロローグに配

置されることで強調され、ある種のプロットを形作っている、冥王（顔のない男）との再会においてもまだ「私」が正当な負債を払っていないことで示唆されている。

「かえるくん、東京を救う」の片桐が地下の奥底で投げかけた光は、『騎士団長殺し』では「カンデラ」として登場しているが、その希望はアンシユルスの流れの中で無惨にも蹂躪されてしまう。ちょうど物語全体の蝶番に当たる第32節の「誰がなんと言おうと、わたしが描きたいのはドイツ人たちの家族なんかじゃない」「やつらが殺戮した人々の肖像画」なのだという「画家」^{アーティスト}の言葉もまた「合併賛成の票が九十九・七五パーセント」だったというその当時の「諸君」の選択、アンシユルスの先にあるものだ。『騎士団長殺し』においては絵画と物語が相互のメタファーになっているのだとすれば、そのタイトルが最終的に意味するものは、「かひがひしからぬ」平凡な悪である「諸君」が、自由意志による選択においてドン・ジョバンニのように地獄に堕ちていくという黙示であり、その犠牲者たちの「肖像画」なのかもしれない。

結論と今後の課題 「私」から免色渉へ

『騎士団長殺し』においては、洋の東西を問わないさまざまな古典が換骨奪胎され組み合わせられている。穴が開かれその奥底に潜む悪に接近するイニシエーションを経て再生を果たすことは、物語更新のメタファーである。これは現実世界と照応関係にあり、作中の災厄は現実における災厄を示唆しているが、その内実は現時点では確定できない

い。以上が、メタファーを機制とした『騎士団長殺し』の「穴ぼこだらけ」の「ザル」のような構造の解析である。

その中心部分が明示されないことと、『秋川まりえの肖像』の完成が回避されること、〈顔のない男〉の肖像画が描けないこと、そして雨田具彦の『騎士団長殺し』と未完成のまま完成していた『白いスバル・フォレスターの男』が焼失してしまうことは、一連の流れの中にある。この謎が今後の課題の端緒となるだろう。

雨田具彦の『騎士団長殺し』については、「彼の絵の素晴らしいところはその空白にあった。逆説的な言い方になるが、描かれていない部分にあった。彼はそこをあえて描かないことによって、自分が描きたいものをはっきりと際立たせることができた」と解説されている。観るものはその「大胆な余白」にコミットし、描かれていない空白の中身を埋めなければならぬ。「紋中紋」構造により、同じことが小説『騎士団長殺し』にも言えるはずだ。

一時期の村上春樹が好んで使用した「コミットメント」という言葉は、社会心理学的には、最も強力な「影響力の武器」³¹の名前である。また、「私」は作中でしきりに「私は時間を味方につけなくてはならない」と言っている。これは、『職業としての小説家』においても出て来た言い回しである。

「やるべきことはきちんとやった」という確かな手応えさえあれば、基本的に何も恐れることはありません。あとのことは時間の手にまかせておけばいい。時間を大事に、慎重に、礼儀正しく扱うことはとりもなおさず、時間を味方につけることでもあるのです。

そして、村上は「時間をかけて築き上げてきた」「多くの読者に「村上の出す本なら、いちおう買って読んでみようか。損にはなるまい」と思ってもらえるような」一貫性を守ることによって、確かに「時間を味方につけ」、類い稀な社会的成功を収めたのである。毎回似たような道具や筋立てが出てくることは、必ずしも文学的評価を高めることには繋がらない。しかし、社会心理学的にはこのような「一貫性」は人々の思考の shortcuts 簡便法に働きかけ、「コミットメント」とセットになることで、大きな影響力を及ぼす要因となり得る。³²

このような影響力の武器を用いることは、カルトのマインドコントロールにも通ずるが、教育やビジネスを成功させることとマインドコントロールの間には、本質的な違いはない。この「コミットメントと一貫性」を応用して、「私」が『秋川まりえの肖像』を描かざるを得なくなる、というよりも自ら進んでさらにそこへコミットしていくような「話の流れ」をデザインしたのは、優れたビジネスマンである免色であった。

村上春樹は、免色のような compliance practitioner 承諾誘導技術の使い手として「村上春樹というプロジェクト」を成功させてきたし、テキストにもその手法が使われているにも拘らず、従来の文学研究にはそれを解析するための道具がない。そこには、文学とビジネス（あるいは教育、あるいはマインドコントロール）を同一地平で統合的に扱うための理論がない。しかし、従来の文学研究の枠組みになじまない何か、村上春樹の核にあるのはもはや明白ではないだろうか。

私たちは、まだ「私」の側面にしか分析の手を伸ばすことができ

おらず、もう半分、「とてもとても、興味深い人物」免色の側面を知らずにいるのだ。これは、村上春樹が手にしている有効な武器の正体がわからないまま、戦いに挑むようなものである。

文学的共同体の論理から外れる村上春樹がたゆまぬ努力で挑み続けてきたのは、直接読者に対して働きかけ、社会のより良い維持に貢献していくこと、その具体的な実践ではなかったろうか。村上春樹は『アングラウンド』において宣言したプログラム、「物語を浄化するための別の物語」³⁴を今だに愚直に実行し続けているように見える。絵画『騎士団長殺し』が作中で「流されてきた多くの血を浄めるための作品だ」と言われているのは偶然ではないだろう。

その過程において「私にとつての良き友人ではない」免色のような存在の技術的実践の関与がある。このような事態が意味する両義性において、『騎士団長殺し』の全貌を明らかにするのは、社会心理学や認知心理学の知見を導入した新たな研究の枠組みであろう。

注

- (1) 『騎士団長殺し』第1部 顕れるアイデア編、第2部 遷ろうメタファー編(二〇一七・二、新潮社)。本稿における使用本文は同書に拠る。引用に際しルビは適宜省略する。圏点、ゴチック体は原文のまま。
- (2) これは、「私」と免色との会話に出てくる「ブルースト」を想起させる。『1Q84』BOOK3(二〇一〇・四、新潮社)で言及が目立っていたブルーストの影響が顕在化したものと言えるかもしれない。
- (3) 免色が「私」に差し出した「一冊の古い本」は、「日本古典文学全集の一冊」で「そこには上田秋成の『雨月物語』と共に『春雨物語』全話が収められていた」。「私」は「原文を読み、それから現代語訳を読む。この条件に一番近いのは、『完訳 日本の古典 第五十七巻 雨月物語

春雨物語』(一九八三・九、小学館)であり、『騎士団長殺し』における引用「さては私のをしへは、あだあだしき事のみぞかし」は読点が一箇所異なるものの、他の用字・ルビは同一である。本稿における「二世の縁」の引用は同書に拠る。一方、現代語訳「それにしても、仏の教えとはむなししいものではないか」の文言は大きく異なっており、同じ現代語訳のものを見つけられなかった。

- (4) 上田秋成・井上泰至 訳注『春雨物語 現代語訳付き』(二〇一〇・六、角川ソフィア文庫) 解説

- (5) 『村上春樹全作品 1990～2000』② 国境の南、太陽の西 スプートニクの恋人』(二〇〇三・一、講談社) 解題

- (6) 参照する書物によってオルペウスの冥界行きのエピソードの細部が異なるが、島崎晋『ギリシャ・ローマの神話がよくわかる本』(二〇一二年、総合法令出版)によれば「渡し守のカロンは音楽に魅了され、渡し賃を取るのをさえ忘れた」。

- (7) グスターフ・シュヴァープ『ギリシア・ローマ神話』I(角信雄訳、一九六六・三、白水社)によれば「オルペウスは言いようのない恋しきにとらわれて、愛する妻の息遣いか、衣ずれの音が聞こえないかと耳をすました。——けれど、あたりは死のようしんと静まりかえっていた」。前掲『ギリシャ・ローマの神話がよくわかる本』によれば「足音も息遣いも聞こえないことが、彼の不安をいっそうかき立てた」。

- (8) アポロドーロス『ギリシア神話』(一九七八・六、岩波文庫)によれば「ブルートーンは「…」彼女に柘榴の粒を食べるようにと与えた。「…」ペルセポネーはしかし毎年三分の一はブルートーンとともに、残りの時は神々のもとに留まることを強いられた」。

- (9) 『ドン・ジョヴァンニ』については、『魅惑のオペラ第一巻 モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』(二〇〇七・一〇、小学館)を参考にした。

- (10) 初出『トレフル』(一九八三・二)、引用は『村上春樹全作品 1979～1989』⑤ 短編集II』(一九九一・一、講談社)に拠る。

- (11) 川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』(二〇一七・四、新潮社)。「鏡」については、拙稿「村上春樹『鏡』のあちら側とこちら側——一九八〇年代から『1Q84』まで——」(『昭和文学研究』第六八集、二〇一四・三) 参照

- (12) 西田谷洋『村上春樹のフィクション』(二〇一七・一二、ひつじ書房)は、「二重メタファーは、『海辺のカフカ』の「相互メタファー」のパリエーションである」ことを指摘している。
- (13) 『村上春樹ロングインタビュー』(『考える人』No.38、二〇一〇・七)
- (14) 「壁と卵——エルサレム賞・受賞のあいさつ」(『村上春樹雑文集』二〇一一・一、新潮社)
- (15) 『アンダーグラウンド』(一九九七・三、講談社)
- (16) 拙稿「『草迷宮』と『吉野葛』をあわせて論ず」(『日本文化研究所研究報告』第三二集、一九九六・三) 参照
- (17) 堀内修「ロマン派の聖典となった『ドン・ジョヴァンニ』」(前掲『魅惑のオペラ』)
- (18) R・グレイヴス『ギリシア神話』上巻(一九六二・三、紀伊国屋書店)
- (19) 大森望・豊崎由美『村上春樹「騎士団長殺し」メッタ斬り!』(二〇一七・四、河出書房新社)
- (20) リュシアン・デーレンバック『鏡の物語 紋中紋手法とヌーヴォー・ロマン』(野村英夫・松澤和宏訳、一九九六・七、ありな書房)
- (21) ホルヘ・ルイス・ボルヘス『異端審問』(中村健二訳、一九八二・五、晶文社)
- (22) 異孝之『メタフィクションの謀略』(一九九三・一一、筑摩書房)
- (23) 「目じるしのない悪夢」(前掲『アンダーグラウンド』)
- (24) 『ねじまき鳥クロニクル』第三部(一九九五・八、新潮社)
- (25) 『海辺のカフカ』下(二〇〇二・九、新潮社)
- (26) 前掲『1Q84』BOOK3
- (27) 『神の子どもたちはみな踊る』(二〇〇〇・二、新潮社)
- (28) 米村みゆき「継承された〈魅力〉のありか——アニメーション映画『王と鳥』からみる『騎士団長殺し』——」(『二〇一七年第六回村上春樹国際シンポジウム予稿集』(二〇一七・七、淡江大学村上春樹研究センター)は、各種書評等に触れながら、「村上春樹小説の既視の風景」を十点到整理している。
- (29) 前掲『メッタ斬り!』

(30) 東浩紀『郵便的不安たち#』(二〇〇二・五、朝日文庫)、千田洋幸『危機と表象——ポップカルチャーが災厄に遭遇するとき』(二〇一八・五、おうふう)

(31) ロバート・B・チャルディーニ『影響力の武器「第三版」——なぜ、人は動かされるのか』(社会行動研究会訳、二〇一四・七、誠信書房)

(32) 『職業としての小説家』(二〇一五・九、スイッチ・パブリッシング)

(33) 前掲『影響力の武器』

(34) 前掲「目じるしのない悪夢」

付記 『騎士団長殺し』読解において、宇都七瀬、永淵敦弥、橋本奈央諸氏より多大なる示唆を受けた。ここに記し感謝の意を表す。

(あとがみ) しろろ、熊本大学大学院人文社会科学研究所 准教授