

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	「移行（トランジション）」する物語：村上春樹『海辺のカフカ』論
Author(s)	阿部, 翔太
Citation	国文学攷, 248 : 1 - 14
Issue Date	2020-12-31
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00051477
Right	Copyright (c) 2020 by Author
Relation	



トランジション
「移行」する物語

——村上春樹『海辺のカフカ』論——

阿 部 翔 太

はじめに

二〇〇二年に新潮社より刊行された村上春樹『海辺のカフカ』¹⁾は、村上自身の言によれば、彼が最も影響を受けた作家の一人であるドストエフスキー『カラマーゾフの兄弟』に倣った「総合小説」を指して書かれた作品である。その定義について村上は、「様々な人物が出てきて、それぞれの物語を持ち寄り、それが複合的に絡み合っ
て発熱し、新しい価値が生まれる。」と述べる。²⁾これはいうまでもなく、ミハイル・バフチンがドストエフスキー分析において提唱した「ポリフォニー」概念と相通じるものであろうが、村上は本作品においてそうした物語の複合性に確かな手応えを感じていたようである。³⁾

また、『海辺のカフカ』を「総合小説」たらしめるのは、なにも様々な登場人物たちの物語だけにとどまらない。古今東西、実に多種多

様な物語——文学や映画、音楽、そして歴史など——が登場し、それらが登場人物たちの物語と絡み合うことによって、本作品は一つの長大な物語を形成せんとする。浅利文子は特にこうした特徴について、「フランツ・カフカにちなんだ題名や登場人物、ギリシヤ悲劇の『オイディプス王』を下敷きにした展開など、外国文学の影響が強く打ち出される一方、カフカ少年が夏目漱石の『坑夫』を読み、『源氏物語』や『雨月物語』が幽体離脱の根拠として援用されるなど、今までになく日本文学が表立って取り上げられていることは、新しい傾向として注目される。」⁴⁾と簡潔に整理しているが、浅利が述べる文学作品のみならず、例えば村上文学を彩る多様な音楽に注目してみるならば、シューベルトやベートーヴェン、ジョン・コルトレーン、プリンス、レディオ・ヘッドなど様々なジャンルの音楽が、時に詳しい解説とともに登場し、「カフカ少年」や「大島」や「星野」といった登場人物たちの物語と共鳴してゆく。概して、そのよ

うな多様な物語が相互に作用し合う力学こそが、本作品の基盤を成しているのである。

本稿では、そうした『海辺のカフカ』に登場する多様な物語の中から、「音楽」に着目し本作品における物語の複合性を検討していく。例えば、作品のタイトルである「海辺のカフカ」とは、主人公の（ヘカファ少年）が身を寄せる香川県高松市の甲村記念図書館の館長（佐伯）が一九歳だった頃に作詞作曲し大ヒットした曲のタイトルでもある。すなわち『海辺のカフカ』は、架空の曲ではあるものの音楽の楽曲名がタイトルにつけられた作品であり、楽曲名がタイトルにつけられる村上作品に顕著にみられる、音楽が作品全体の主題や構造を形成するという特徴が、『海辺のカフカ』にも同様に認められるのである。⁵⁾

しかし、こうした『海辺のカフカ』における音楽について、音楽評論家の鈴木淳史は「あまりにも計算高くメタファーを張り巡らした『海辺のカフカ』は、多くの村上作品のなかでも、最も音楽そのものが鳴っていない気がする」と芳しくない評価を下している。先にみたように、実に多種多様な音楽が登場する本作品において、「音楽そのものが鳴っていない」という事態とは、果たしていかなる事態なのか。

むしろこの「音楽そのものが鳴っていない」という事態のうちに、『海辺のカフカ』における音楽の重要な役割が潜在しているように

思われる。そこで本稿では『海辺のカフカ』に登場する音楽の中から、これまであまり注目されてこなかった、物語の後半に登場する映画『サウンド・オブ・ミュージック』（一九六五）とその劇中歌「エーデルワイス」に注目し、⁶⁾本作品を読み解いていく。ナチス・ドイツの台頭により故郷オーストリアを追われることとなるトラップ一家の姿を描いたミュージカル映画『サウンド・オブ・ミュージック』と『海辺のカフカ』は、ナチス・ドイツの歴史的な「暴力性」や「悪」の問題を描いているといった点で共通している。さらに、そうした問題系統に連なるものとして、村上も高く評価する作家ステイヴン・キングの『ゴールデンボーイ』（一九八二）と『海辺のカフカ』との関係性にも触れることを通して、『海辺のカフカ』における物語の複合性の一端を明らかにしたい。

一 「故郷探し」の物語

まず、『海辺のカフカ』がいかなる物語であるのかを確認することから始めよう。『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）の続編的な位置付けとして執筆されている。⁷⁾二つの物語が章ごとに交互に展開するという作品構造、そして物語の終盤、ヘカファ少年）が高知の山奥の森の中で辿り着く「町」が、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』における「世界の終り」の街に類似しているといった点から、『海辺

のカフカ』が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を意識して執筆されたことがうかがえる。しかし、直接的な続編を書くことは不可能だと村上自身が述べているように、両作品にはもちろん違いが認められる。なかでも作品全体のイメージの違いとしては、『海辺のカフカ』の方が、より空間的にダイナミックに物語が展開していく点が挙げられよう。すなわち、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』において動的な役割を担っていた「ハードボイルド・ワンダーランド」パートの物語でさえ、主人公である〈私〉の東京の地下世界探検が地理的・空間的には東京にとどまり、その内実は〈私〉の内的世界というミニマムな空間に限定されていたのに対し、『海辺のカフカ』においては、〈カフカ少年〉パートの物語（奇数章）と〈ナカタ〉パートの物語（偶数章）のいずれもが、東京から香川へという空間的移動を伴い、よりダイナミックな作品として成立しているのである。

東京を舞台に、あるいは起点とすることの多い村上文学において、主人公たちは北海道（『羊をめぐる冒険』一九八二）や京都（『ノルウェイの森』一九八七）、ハワイ（『ダンス・ダンス・ダンス』一九八八）、ギリシャ（『スプラウトニクの恋人』一九九九）など、東京を離れて異郷の地へと赴いていく。東京を離れ、四国で物語が展開する『海辺のカフカ』もまた、こうした異郷譚の流れを汲む作品であることは間違いない。こうした、村上文学における「異郷巡り」

については藤田和美が「自己の無意識を探る自己解体の旅」⁹⁾と述べているが、『海辺のカフカ』における〈カフカ少年〉の香川への異郷巡りが、単に「自己の無意識を探る自己解体の旅」であるかという点、事態はそう単純ではない。なぜなら、『海辺のカフカ』においては「東京―香川」と「高知の山奥の森の町」への二つの異郷巡りが用意されているからである。後者が、従来の村上文学における異郷巡りの系譜に連なり、本作品を「イニシエーションの物語」として成立させている一方、前者の物語は「故郷探し」の物語としての側面を有しているのではあるまいか。後述するが、ここでいう「故郷」とは、「生まれ育った土地」という意味での「故郷」——〈カフカ少年〉にとつての東京——ではなく、「引き返す価値のある場所」としての「故郷」である。

ここで、〈カフカ少年〉が東京を離れることを決意した背景を確認しておこう。〈カフカ少年〉が四歳の時に、彼の母親は血のつながらのない養女の姉を連れて家を出て行ってしまっている。この出来事は〈カフカ少年〉の心を「長い年月にわたって」「はげしく焼き」「魂をむしばみつづけて」いた。そして、母親が去っていったことを契機に、〈カフカ少年〉は父親から、「お前はいつかその手で、父親を殺し、いつか母親と交わる、」（傍点原文）という呪いを意識に刻み込まれて育つ。この父親から刻み込まれた呪いから逃れ、「世界でいちばんタフな15歳の少年」になること。ひとまずこれが、〈カ

フカ少年」を異郷巡りへと駆り立てる要因となっている。

物語の序盤、家出を決意した「カフカ少年」は、香川へ向かう夜行バスに乗り込む。その道中、彼は同じバスに乗り合わせた「さくら」という若い美容師の女性と出会い、彼女との会話を通して、自らの異郷巡りの目的を確認する。高速道路のサービスイリアで休憩していた際、「ところで、ここはいったいどこなんだろう？」と尋ねる「カフカ少年」に対し、「さくら」は「べつにどこだってかまわないよ。高速道路のサービスイリアなんて、結局はただの通り過ぎる地点じゃない。こっちから、こっちに、「場所の名前なんてどうだっていいんだよ。(中略)そんなものに意味はないよ。なに意味があるかといえば、私たちがどこからきて、どこに行こうとしているかってことでしょ。ちがう？」(上・第3章・三八頁)と答える。こうした「さくら」の言葉に強く頷く「カフカ少年」は、自らの異郷巡りの目的を迫認するとともに、自らが「どこ」へ行くべきかを意識し始める。

では果たして、「どこ」とは一体どのような場所なのだろうか。その後、香川県高松市の甲村記念図書館で寝泊まりするようになった「カフカ少年」は、「佐伯」に家出の理由を尋ねられ、東京にいると「引き返せないくらい損なわれていくような気がし」、「引き返す価値のある場所」が必要であると答える(下・第25章・三三三頁)。ただ呪いから逃れるだけでなく、自分がどのような場所へ行くべ

きかをはっきりと意識していることがうかがえる。

こうして、「カフカ少年」の物語は「引き返す価値のある場所」としての「故郷」を探す物語としての様相を呈し始める。そして、そうした物語を支えるものこそ、映画『サウンド・オブ・ミュージック』とその劇中歌「エーデルワイス」なのである。

二 「^{イグザイル}故国喪失者」の物語

映画『サウンド・オブ・ミュージック』と「エーデルワイス」が登場するのは、物語の終盤、「カフカ少年」が高知の山奥の森の奥深くを探索するうちに辿り着いた「世界の終り」と思しき「町」に滞在する場面である。

テーブルと椅子をべつにすれば、大きな木製の枠のついた、古いかたちの三菱製のカラーテレビがこの部屋にあるひとつの家具だ。(中略)スイッチを入れてみると、テレビでは古い映画をやっている。『サウンド・オブ・ミュージック』だ。小学生のときに学校の先生につれられ、映画館の大きなスクリーンで見た。(中略)それからふと現実に戻る。どうして今こんなところで僕は『サウンド・オブ・ミュージック』を真剣に見なくてはならないのだろうか？ そもそもなぜ『サウンド・オブ・ミュージック』なんだ？ (中略)『エーデルワイス』が歌われ

たところで僕はテレビのスイッチを切る。

《下・第45章・三四一頁》

〈カフカ少年〉が自問するように、彼はなぜ『サウンド・オブ・ミュージック』を真剣に見なくてはならないのだろうか。そして「そもそもなぜ『サウンド・オブ・ミュージック』なのだろうか。『サウンド・オブ・ミュージック』は、一九六五年に公開され、第三八回アカデミー賞で作品賞等を受賞するなど、長い年月を経た今なお愛され続けているミュージカル映画の金字塔である。ナチス・ドイツの影が忍び寄る一九三〇年代末のオーストリア（ザルツブルク）を舞台に、修道女〈マリア〉が、妻に先立たれ七人の子どもを抱えた退役軍人〈トラップ大佐〉の家へ家庭教師としてやってくる

ところから物語は始まる。〈マリア〉は、音楽を通して子どもたち、そして規律正しく厳格な〈トラップ大佐〉との絆を深めていき、やがて〈トラップ大佐〉と結婚する。映画はその後、ナチスによるオーストリア併合（一九三八年）に身の危機を感じたトラップ一家が、亡命先のスイスへと向かう場面で幕を閉じる。

『海辺のカフカ』と『サウンド・オブ・ミュージック』の関連については、〈カフカ少年〉が森の奥深くを突き進むなかで『サウンド・オブ・ミュージック』に登場する有名なミュージカルナンバー「マイ・フェイヴァリット・シングス」を口笛で吹いていることに

注目した佐久間由梨が〈佐伯〉との関係で論じているが、本稿では、先に引用した場面における「エーデルワイス」に注目したい。

『サウンド・オブ・ミュージック』には、この「エーデルワイス」が歌われるシーンが二カ所ある。一つ目は、〈トラップ大佐〉が、〈マリア〉と子どもたちの前で初めてギターを弾きながら歌を唄うシーンである。それまで厳格だった〈トラップ大佐〉が、優しい父親としての姿を見せる心温まるシーンでは、〈マリア〉と〈トラップ大佐〉がお互いを見つめ合うショットがあり、その後惹かれあっていく二人の未来を暗示させるシーンとなっている。

そして二つ目は、映画の終盤、「オーストリアを脱出する決意を固めて臨んだ音楽祭」で〈トラップ大佐〉が「長い別れとなる祖国に捧げるラブ・ソング」^⑫として唄う重要なシーンにおいてである。「エーデルワイス」を作曲したアメリカの作曲家リチャード・ロジャースが「大佐の家族や祖国に対する愛を強調するため、彼の独唱を入れるべきだと主張」^⑬したことによって生まれたシーンであり、ここで歌われる「エーデルワイス」は、「小国オーストリアが、巨大なナチス・ドイツに蹂躪されるという悲劇を、象徴的に」^⑭物語っている。このように、故郷への愛を歌う「エーデルワイス」は、〈カフカ少年〉の「故郷探し」という主題を支えるものとして相応しい音楽であるといえよう。

また、『サウンド・オブ・ミュージック』の物語それ自体も、『海

辺のカフカ」における「カフカ少年」の「故郷探し」の物語と通底している。ここで注目したのは『サウンド・オブ・ミュージック』のトラップ一家と「カフカ少年」の境遇が、エドワード・サイードが『知識人とは何か』（一九九三）のなかで述べる「故国喪失者」と捉えられる点である。¹⁵⁾

追放／亡命の身になることは、生まれ故郷から完全に切り離され、孤立させられ、絶縁状態になることと一般的に考えられているが、これはまちがった考えかたである。（中略）故郷は実際はそれほど遠くにあるのではなく、現代のせわしない日常生活のなかで、いつも故国を思わせるものと接触するという、じらされるだけで満たされない苦い思いがついてまわる。それゆえ、追放／亡命の身の者が位置づけられるのは中間的狀態である。新たな環境にすっかり溶けこんでしまうわけでもなく、かといって故国からまったく切り離されているのでもなく、かたや、物真似にたけてまぎれこむか、漂泊の身であることを隠して暮らすかのいずれでもない状態。¹⁶⁾

「故国喪失者」とは、「生まれ故郷から完全に切り離され」た存在ではなく、「みずからの生まれ故郷に対する愛着と絆の存在のうえに成立し」、「故郷や故郷愛が失われたということではなく、ただ両

者のなかに喪失が存在する」¹⁷⁾、「中間状態」を余儀なくされた存在であるという。

このサイードの「故国喪失者」をめぐる論説がきわめて示唆に富むのは、「故国喪失者」の特徴が音楽の性質とも重ねられている点である。二〇〇〇年三月にニューヨークで行われた、サイードと彼の親友であるユダヤ人ピアニスト、ダニエル・バレンボイムとの対談において、二人はきわめて興味深い音楽論を展開している。バレンボイムは、「音楽はなにか重要な一節を表明するものではない。そうではなくて、どのようにしてそこに至るのか、どのようにそこを去るのか、どのように次の段階へ移行するものか、そういうものなんだ」と語り¹⁸⁾、そうした音楽の性質を「移行」という言葉で表現しサイードもこれに同調している。次いでバレンボイムは、音楽について以下のように語る。

どこかに属しているという感覚、本来の場所という感覚が和声的に言ってもてるのであれば——そして、作曲家としてまた音楽家としてそれを確立することができるならば——かならず感じられるのが、中間地帯に在るという感覚、よそに放り出されてしまったけれど、いつも本来の場所にもどる道を見つげ出すという感覚だ。¹⁹⁾

バレンボイムが語ったこの音楽論と、サイードの語る「故国喪失者」は、どちらも「中間」状態（地帯）にあるもの、という点において共通し、さらに「故国喪失者」が「漂泊の身」であるという点も、音楽の「移行」という性質と重なり合うのである。

そして、このように「故国喪失者」と音楽の「移行」という性質が重ね合わされる図式こそ、『海辺のカフカ』における「音楽そのものが鳴っていない」という事態を指し示すのではないだろうか。すなわち、『海辺のカフカ』における音楽は、音楽の「移行」という性質を介して「故国喪失者の物語」へと変換されているのである。いわば、『海辺のカフカ』においては異なる芸術ジャンルを融合させるような、音楽から文学への優れたアダプテーションの試みがなされているのである。

三 ナチス・ドイツの「暴力性」と「悪」

ここまで考察してきた「故郷喪失」をめぐる物語に限らず、さらにここで、『サウンド・オブ・ミュージック』および「エーデルワイス」が、『海辺のカフカ』における重要な主題——「暴力性」や「悪」の問題とも共鳴している点に注目してみよう。「エーデルワイス」が故郷への愛を唄った歌であることを先に確認したが、それは裏を返せば故郷を離れなければならない理由となった「ナチス・ドイツに対する怒りと抵抗」の表れでもある。本節ではこの「エーデ

ルワイス」の背後にも潜在するナチス・ドイツの影を、『海辺のカフカ』の中からも取り出し検討していきたい。また、そうした作業を通して、さらに『サウンド・オブ・ミュージック』とは別の物語——ステイヴン・キングの作品を炙り出し、『海辺のカフカ』への影響を考察していく。

先述したように、「カフカ少年」は幼少時に母親に捨てられ、父親からは呪いを刻み込まれるなど傷を負った少年として設定されている。しかし、そうした「カフカ少年」はまた、時として同級生に暴力を振るうなど、「学校では一種の問題児」という側面も持っている。加藤典洋は、「カフカ少年」が「解離性同一障害」（多重人格）であることを指摘し、「カフカ少年」のモデルとなったのは、一九九七年に起きた「神戸連続児童殺害事件」の犯人、酒鬼薔薇聖斗（少年A）ではないかと述べている。ただし、この点に関して村上自身は、『海辺のカフカ』刊行後のインタビューで神戸連続児童殺害事件の影響について尋ねられた際に、「ちょっとなぜかわからないけど、まったく意識していなかった。」と述べている。村上の地元近くの神戸で起きた事件であり、この村上の言葉を顔面通りに受け取ることには難しいものの、本稿では、ひとまずこの村上の言葉信じて論を進めていきたい。というのは、神戸連続児童殺害事件および酒鬼薔薇聖斗の影響だけでは、『海辺のカフカ』において、何よりも「暴力性」や「悪」という主題を担う存在である（ジョニー・

ウォーカー〉の問題と結びつけることができないためである。ここで一度、〈カフカ少年〉から離れて、〈ナカタ〉の物語に登場する〈ジョニー・ウォーカー〉に注目してみよう。

〈ジョニー・ウォーカー〉は、作中明言されることはないものの、〈カフカ少年〉に呪いを刻み込んだ彼の父親〈田村浩一〉と思しき人物として設定されている。彼は、「集めた猫の魂を使って」「それだけでひとつのシステムになってしまふような特大級の笛」を作ることとを目的に、猫殺しを行っている。その笛は「善とか悪とか、情とか憎しみとか、そういう世俗の基準を超えた」ところにある。「力の源泉」そのものであるという。〈ジョニー・ウォーカー〉の笛は、「多くの生命を殺すことによって（この場合で言うなら、多くの猫を殺すことによって）ますます肥大化していくような、欲望や暴力、あるいは悪²³の象徴」であり、〈大島〉が厳しく批判する、想像力を欠いた（うつつろな人間たち）を大量に生み出す極めて危険なものである。

猫の〈ゴマちゃん〉を搜索していた〈ナカタ〉を自宅へ連れてきた〈ジョニー・ウォーカー〉は、〈ナカタ〉に自らを殺すように命令し、「大型のナイフ」で胸元を刺されて死ぬ。〈ナカタ〉は、〈カフカ少年〉の父殺しの代行者として〈ジョニー・ウォーカー〉を殺害するのである（16章）。この〈ジョニー・ウォーカー〉殺し＝父殺しの同日、香川にいる〈カフカ少年〉は、夕方以降の記憶を失い、夜中に神社

で目を覚ますと「左肩に鈍い痛み」があり、「白いTシャツの胸のあたりに」「赤黒い血」が染みついている。この出来事は、〈カフカ少年〉に父親の呪いから逃れることができないことを、そして自身自身の「暴力性」や「悪」の問題に目を向けなければならないことを自覚させることとなる。

徳永直彰は、こうした少年犯罪（父殺し）と猫殺しというモチーフから、『海辺のカフカ』が『カフカ』と同じ少年による父殺し・母恋いというメインプロットをもつ先行作品・三島由紀夫『午後の曳航』（一九六三年）の影響を受けていると指摘する。奇しくも、『午後の曳航』は神戸連続児童殺害事件によって再度注目された作品であり、確かに、猫殺しや少年の「悪」の問題といった点で、『海辺のカフカ』が影響を受けた部分はあるのかもしれない。しかし、『海辺のカフカ』において猫殺しを行うのはカフカ少年ではなく、〈ジョニー・ウォーカー〉であるという点において、『海辺のカフカ』は『午後の曳航』と決定的に異なっている。そして、この差異は『海辺のカフカ』における「暴力性」や「悪」の主題を検討する上で非常に大きな差異であるように思われる。

では、この猫殺しの〈ジョニー・ウォーカー〉は、何をモデルにしているのか。ここで注目したいのは、『海辺のカフカ』において〈カフカ少年〉の「暴力性」や「悪」の問題が、ナチス・ドイツの問題へと接続されている点である。〈ジョニー・ウォーカー〉が殺

されてから二日後、〈大島〉に連れられ初めて高知の山奥の森を訪れた〈カフカ少年〉は、滞在先の山小屋の本棚にある「アドルフ・アイヒマンの裁判について書かれた本」を読む。その「本の後ろの見開き」には、「すべては想像力の問題なのだ。僕らの責任は想像力の中から始まる。イエーツが書いている。In dreams begins the responsibilities——まさにそのとおり。逆に言えば、想像力のないところに責任は生じないのかもしれない。このアイヒマンの例に見られるように」(上・第15章・二二七頁)という〈大島〉のメモ書きが残されている。このメモ書きを読んだ〈カフカ少年〉は、「自らの責任」について以下のように考える。

僕は本を閉じ、膝の上に置く。そして自分の責任について考える。考えないわけにはいかない。僕の白いシャツには新しい血がついていたのだ。僕はこの手でその血を洗い流した。洗面台が真っ赤になるくらいの血だった。その流された血に対して、僕はたぶん責任を負うことになるだろう。自分が裁判にかけられているところを想像する。人々が僕を非難し、責任を追求している。(中略)でも彼らはいう、「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込んできた

ものなのだから」

ヒットラーの巨大な歪んだ夢の中に否応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。

《上・第15章・二二八頁》

〈カフカ少年〉は、自分が夢の中で、あるいはメタファーを通して父親を殺してしまったかもしれないという責任を、自らの「暴力性」を、ナチス・ドイツという歴史的問題と重ね合わせるのである。こうした少年の「暴力性」や「悪」と、ナチス・ドイツという歴史的問題の組み合わせからは、村上もデビュー当時から高く評価する、アメリカを代表するモダン・ホラー作家ステイヴン・キングの『ゴルドンボーイ』(原題: *Apr. Pupil* 一九八二)が想起される。『海辺のカフカ』は、この『ゴルドンボーイ』の影響を強く受けていると考えられる。

『ゴルドンボーイ』は、一九七〇年代のアメリカが舞台である。成績優秀、運動神経抜群の一三歳の少年〈トッド〉(物語のラストでは一八歳まで成長する)は、ある日、近所に住む老人〈アーサー・デンガー〉が、潜伏中のナチ戦犯(元アウシュヴィッツ副所長)の〈ドゥサンダー〉であることに気付く。〈トッド〉は〈ドゥサンダー〉を脅し、SS時代の制服をきさせたり、当時のナチスの残虐な行為の話の聞いたりしているうちに、ナチスの暴力性に魅了されていく。

はじめは渋々だった〈ドゥサンダー〉も、次第に当時の残忍な心をよみがえらせ〈トッド〉を自らの後継者のように感じ始める。ある時、〈ドゥサンダー〉は浮浪者を殺害しようとするものの、その途中、心臓発作を起こして倒れ、〈トッド〉を呼び出し彼に浮浪者を殺害させる。その後、〈ドゥサンダー〉が入院先の病院でアウシュヴィッツに収容されていたユダヤ人に正体を見破られたことをきっかけに、〈ドゥサンダー〉との仲をガイダンス・カウンセラーの〈エド〉に疑われた〈トッド〉は、浮浪者殺害の発覚を恐れ〈エド〉を射殺し、四百発以上の実弾を手に、「おれは世界の王様だ！」と叫びながらフリーウェイをかけていく場面で物語は幕を閉じる。

『ゴールデンボーイ』は、神戸連続児童殺害事件が起きた翌年の一九九八年に映画化されており、ステイーヴン・キングと映画好きである村上が、この映画を観ていた可能性は十分に考えられる。

さらに注目すべきは、『ゴールデンボーイ』において、残酷性を取り戻した〈ドゥサンダー〉の猫殺しが描かれている点である。すなわち、『ゴールデンボーイ』の〈ドゥサンダー〉もまた、『海辺のカフカ』における猫殺し〈ジョニー・ウォーカー〉のモデルの一人であるといえるのではないだろうか。それを裏付けるのが、アドルフ・アイヒマンと〈ジョニー・ウォーカー〉の類似性である。ヘカフカ少年が読むアドルフ・アイヒマンの本に書かれたアイヒマンの性格と、〈ジョニー・ウォーカー〉の性格は、規律正しいという

点において類似しており、さらに、松田和夫も指摘するように、両者の容姿も極めて類似しているのである。

すなわち『海辺のカフカ』は、歴史的な「暴力性」や「悪」の問題と、個人の「暴力性」や「悪」の問題を描いた先行作品として『ゴールデンボーイ』を参照しつつ、そこに、父と息子の物語や「故郷探し」の物語を複合させることによって成立した作品であるといえよう。

では最後に、〈カフカ少年〉の物語のラストを確認しておきたい。物語終盤、〈カフカ少年〉は、二度目となる高知の山奥の森へと赴くと、森の奥深く——「自分自身の内側」を旅し、自分自身の「暴力性」や「悪」と向き合う。そのことによって、自分を捨てた母親と思しき〈佐伯〉の「暴力」を許し「佐伯さん、もし僕にそうした資格があるのなら、僕はあなたをゆるします」(《下・第47章・三三八頁》)、「カフカ少年」は母に愛されていたという記憶を手にして、現実世界へと戻っていく。物事がひと段落し、一度東京へ戻る前に、〈カフカ少年〉は〈大島〉と次のような会話を交わす。

「またいつかここに戻っていいですか。」

「もちろん」と大島さんは言う。そして鉛筆をカウンターの上面に戻す。頭のうしろで手を組み、僕の顔を正面から見る。「話の感じでは、しばらくは僕がひとりでの図書館を運営していくことになりそうだ。たぶん助手も必要になるんじゃないかな。」

警察やら学校やらから解放されて自由になったら、そして君がもしそうしたいと思ったら、またここに帰ってくればいい。この町も、この僕も、当分はどこにもいれない。人には自分が属する場所というのが必要なんだ。多かれ少なかれ」

《下・第49章・四二二頁》

こうして、〈カフカ少年〉が「引き返す価値のある場所」(甲村記念図書館)を見つけ出し、「故郷探し」の物語は幕を閉じる。こうした結末は、先に確認したバレンボイムとサイドが語る音楽の性質と、『海辺のカフカ』の物語が重なり合うことを示している。すなわち、「中間地帯」にいた〈カフカ少年〉は、「故国喪失者」として「移行」を続けるなかで、ついに物語の結末で「本来の場所」を見つけ出すのである。

おわりに

村上は、異郷巡りをしていた一九八九年の夏、映画『サウンド・オブ・ミュージック』の舞台であるオーストリアのザルツブルクを訪れている。その際の出来事は、一九八六年から一九九年までの三年間の異郷生活を綴ったエッセイ『遠い太鼓』(一九九〇)のなかで「オーストリア紀行」としてまとめられている。「ザルツブルクの音楽祭を訪れたというのはかねてからの念願だった」という村上は、

「この国のことが結構気に入ってしまっ、結局半月の旅行で南ドイツに四泊しただけで、あとは殆どオーストリアをぐるぐると回っていた」と述懐する⁽³⁰⁾。ザルツブルクに滞在していた間は「ずうっと雨が降っていた」ようで、「映画『サウンド・オブ・ミュージック』を観た方はオーストリアはいつもかんかん晴れているみたいに思われるかもしれないが、あれはまったくの20世紀フォックス的嘘である。」と語っている⁽³¹⁾。『サウンド・オブ・ミュージック』について触れているのはこの箇所のみであるものの、ザルツブルクの音楽祭を楽しむ中で『サウンド・オブ・ミュージック』が意識下にあったことは間違いない。『サウンド・オブ・ミュージック』を自らの小説の中に取り入れるという着想は、この時に得られたのかもしれない。『海辺のカフカ』は、「故国喪失者」としての〈カフカ少年〉が、自らの「暴力性」や「悪」に向い合いながら、それを克服することによって、そして最終的に母親と思しき〈佐伯〉から愛されていたという記憶を手に入れることによって、「引き返す価値のある場所」としての新たな「故郷」(甲村記念図書館)を見つけ出す物語である。そして、そのような主題を導き支えるものとして、同じく「故国喪失者」の物語である『サウンド・オブ・ミュージック』(「エーデルワイス」)が作中に登場しているのである。

以上の考察をふまえると、『海辺のカフカ』における音楽の役割がより明瞭に浮かび上がってくる。すなわち、『海辺のカフカ』に

おいては、なにより音楽の「物語性」が重視されているということである。

そもそも音楽とは「社会の鑑であり、ありのままを映し出す」(ジャック・アタリ)⁽³²⁾ものであるということは、最早自明のことであると言ってよいだろう。ワグナーの音楽が、ナチス・ドイツのプロパガンダに利用されたように(もっともワグナーは反ユダヤ主義者であった)、あるいは、二〇世紀初頭のニューオリンズの黒人たちによって花開いたジャズが、人種問題と結び付けられるように、音楽は単なる音符の羅列ではありえない。一つ一つの音楽が、その背後にそれぞれの「物語」を秘めているのである。

その一方で、われわれはその「物語」を自らの〈物語〉へと組み替えていくことができる。エドワード・サイードが述べるように、音楽は「社会的かつ文化的な状況のなかで実践されるが、同時に音楽は、個人個人の演奏、個人個人の受容、個人個人の生産を前提とする芸術」⁽³³⁾であり、「すべての音楽が、支配とか君臨にむすびつくものとして経験されているわけではない」⁽³⁴⁾のである。ある人にとって郷愁を誘う音楽が、万人にとってそうであるかという点、決してそうではない。かつての恋人と聴いていた音楽は——その音楽がどんなに明るいものであれ——常に悲しみとともに再生されることだろう。ある音楽に秘められた「物語」は、それを聴く者が、いつ、どこで、誰と、どのように聴いたのかによって、多様な〈物語〉へと

変貌していく。あるいは、そうした「物語」と〈物語〉が複合することによって、さらに長大な『物語』が形成されていく。

『海辺のカフカ』において試みられていたのは、まさしくそうした多様な物語を複合させることによる新たな『物語』の創作であった。そうした中で、文学と文学のみならず、文学と音楽という異なる芸術領域にまたがり、それらを融合させた点にこそ、音楽を自らの文学に様々な形で織り込んできた村上の創作の真髄がある。

注

(1) 本稿における本文引用は、村上春樹『海辺のカフカ』(上・下、新潮社、二〇〇二・九・一〇)による。

(2) 村上春樹『特別インタビュー』村上春樹『海辺のカフカ』について語る

『少年カフカ』(新潮社、二〇〇三・六・三五頁)。

(3) 注2、三四頁。「今回の小説を書いていて思ったのは、僕の創りあげた世界で、僕の創りあげた人々がけっこうくっきりと動いてくれたなということです。少年も、ナカタさんも、大島さんも、星野くんも、佐伯さんも、さらにも、みんなそれぞれにフィジカルにインディペンデントに動いてくれた。そういう実感があります。」

(4) 浅利文子『海辺のカフカ』責任と救済―複式夢幻能の影響―『異文化論文編』一七巻(二〇一六・四)三二二頁。

(5) 楽曲『海辺のカフカ』の歌詞は以下の通りである。

《あなたが世界の縁にいますとき／私は死んだ火口にいて／ドアのかけに立っているのは／文字をなくした言葉

眠るとかけが月を照らし／空から小さな魚が降り／窓の外には心をかた

めた／兵士たちがいる。

(1) フレイン

海辺の椅子にカフカは座り／世界を動かす振り子を想う。／心の輪が閉じるとき／どこにも行けないスフィンクスの影がナイフとなって／あなたの夢を貫く。

溺れた少女の指は／入り口の石を探し求める。／蒼い衣の裾をあげて／海辺のカフカを見る。』

この歌詞を読んだ〈カフカ少年〉が、「カフカという名前や、スフィンクスの部分だけではなく、歌詞のいくつかの行に、僕の置かれている状況とのかさなりが見いだせる。」(上・第23章・三九六頁)と述べるように、楽曲「海辺のカフカ」は、小説『海辺のカフカ』の物語全体を暗示するような歌詞になっている。

(6) 鈴木淳史「IV クラシックく異界への前触れ」栗原裕一郎・大谷能生・鈴木淳史・大和田俊之・藤井勉『村上春樹の100曲』(立東社、二〇一八・六・一八三頁)。

(7) 『海辺のカフカ』と『サウンド・オブ・ミュージック』の関連に触れた論考としては、佐久間由梨「村上春樹のアメリカ黒人文化とジャズ——『フルウェイの森』と『海辺のカフカ』におけるジョン・コルトレーン表象から」『専修大学人文科学研究月報』第293号(二〇一八・五、今井清人「村上春樹の音楽VII——『海辺のカフカ』を中心に」『専修総合科学研究』第26号(二〇一八・一〇)が挙げられるが、「エーデルワイス」については詳細に論じられていない。

(8) 村上春樹「インタビュー『海辺のカフカ』について」『波』(二〇一〇・二・九五—四頁)。「ももとは『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の続編みたいなものを書こうと考えていたんです。小説の最後の方で森に入ってしまった人々のその後のことが、僕自身気になっていたから、そ

ういうことについて書いてみたいという気持ちはあった。でも具体的に考えれば考えるほど、そんなことは不可能なんだとだんだん思えてきた。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を書いてからもう15年以上上っているからね。それでぜんぜん違う小説を書こうと思ったんだけど、やっぱり森のイメージだけは描いてみたかった。そのへんの思いはけっこう強かったですね。』

(9) 藤田和美「異郷」『村上春樹 作品研究事典』(鼎書房、二〇一〇・一・二五〇頁)。

(10) 河合隼雄「境界体験を物語る——村上春樹『海辺のカフカ』を読む」『新潮』(二〇一〇・二・二二—二四二頁)。「この話を一番単純に考えたら、15歳の少年のイニシエーションの物語、つまり異界へ入って行って、異界から帰ってくる物語です。」

(11) 佐久間論文(注7)。

(12) 野口裕子「第1章 自然への愛と祖国愛——『サウンド・オブ・ミュージック』のテーマ」『サウンド・オブ・ミュージック』で学ぶ欧米文化』(野口裕子編、世界思想社、二〇一〇・三・四三頁)。

(13) トム・サントロピエ「3. プロロードウェイ、ロジャースとハマースタイン」『サウンド・オブ・ミュージック・ストーリー』(堀内香織訳、株式会社フォーイン、二〇一六・一一・一八三頁)。

(14) 注12、一四一頁。横道誠「第6章 トラップ合唱団の曲目と『サウンド・オブ・ミュージック』」

(15) 家出をした〈カフカ少年〉を、サイドが述べる「故国喪失者」と同一視できるのか、という問題があるかもしれない。しかし、まだ一〇代の少年であり、幼少時に母親に見捨てられ、父親からは父殺しと近親相姦の呪いを刻み込まれた〈カフカ少年〉の孤独を慮ると、〈カフカ少年〉は「故国喪失者」と同等の傷を背負った存在として捉えられると考える。

- (16) エドワード・W・サイード『知識人とは何か』（大橋洋一訳、平凡社、一九九五・五）八一頁。
- (17) エドワード・W・サイード『故国喪失についての省察1』（大橋洋一・近藤弘幸・和田唯・三原芳秋訳、みすず書房、二〇〇六・三）一九二頁。
- (18) パレンボイム「1」『パレンボイム/サイード 音楽と社会』（A・グゼリミアン編、中村真紀子訳、みすず書房、二〇〇四・七）二八頁。
- (19) 注18、三三頁。
- (20) 注12、四二頁。
- (21) 加藤典洋『海辺のカフカ』と「換喩的な世界」『群像』（二〇〇三・二）一八九頁。
- (22) 村上春樹「ロング・インタビュー『海辺のカフカ』を語る」『文學界』（二〇〇三・四）二九頁。
- (23) 宮里明里「村上春樹『海辺のカフカ』論」『京都橋大学大学院研究論集 文学研究科』第16号（二〇一八・三）四頁。
- (24) 今井論文（注7）。一六頁。
- (25) 徳永直彰「闇の奥へ——『海辺のカフカ』を中心に」『埼玉大学紀要』第45巻（二〇〇九・九）五頁。
- (26) スティーヴン・キングの作品を「殆ど全部読んでいる」という村上は、スティーヴン・キングの魅力について、「僕が彼の小説についていちばん面白いと思うのは、それが喚起する感情の質である。（中略）何故スティーヴン・キングの小説が怖く、それを読むものの感情を刺激して不安にさせるか」と考えることによって、我々はスティーヴン・キングの定義した恐怖の質を知り、ひいては我々の世界や日常のなかにひそむ内在的な恐怖を洗い出すことができるようになる」と述べ、「怪奇小説」という偏見抜きでもっと多くが語られるべきだし、また彼はそうされるだけの価値がある作家であるはずだ」と評価している。村上春樹「スティーヴン・キングの絶望と愛——良質の恐怖表現」『村上春樹雑文集』（新潮社、二〇一一年）二四九頁。初出は、『モダンホラーとU. S. A. —— スティーヴン・キングの研究読本』（北宋社、一九八五・六）
- (27) 監督・ブライアン・シンガー。出演・ブラッド・レンフロ、イアン・マッケラン他。日本での公開は一九九九年。
- (28) 〈ジョニー・ウォーカー〉のモデルについては、横山博「村上春樹『海辺のカフカ』における近親相姦と解離」『甲南大学紀要 文学編』132（二〇〇四・三）や今井論文（注7）において、グリム童話『ハメルンの笛吹き男』ではないかということが指摘されている。
- (29) 松田和夫「成長と自己破壊——村上春樹『海辺のカフカ』とF・カフカ『流刑地にて』——」『桜文論叢』第80巻（二〇一一年・九、三二頁）では次のように述べられている。「強力な権力・暴力執行者にみえたジョニー・ウォーカーはこの場面ではただの後頭部の薄い、平凡な弱々しい中年男に変身している——ここで想起させようとしているのはアドルフ・アイヒマンだろう——」。
- (30) 村上春樹「オーストリア紀行」『遠い太鼓』（講談社、一九九三・四）五二六頁。
- (31) 注30、五三三頁。
- (32) ジャック・アタリ「聴く」『ノイズ 音楽/貨幣/雑音』（金塚貞文訳、みすず書房、二〇一二年・四）八頁。
- (33) エドワード・サイード「序」『音楽のエラボレーション』（大橋洋一訳、みすず書房、一九九五・二）四頁。
- (34) 注33、一六頁。

——あべ・しょうた、広島大学大学院文学研究科博士課程後期在学——