

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	村上春樹 : その未完成性と反復性について
Author(s)	遠藤, 伸治
Citation	近代文学試論 , 55 : 13 - 25
Issue Date	2017-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/49039
URL	http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049039
Right	
Relation	



村上春樹

—その未完成性と反復性について—

遠藤伸治

一、あるべき完璧な物語のための消去と書き直し

『騎士団長殺し』(2017・2)が出た後、恒例のプロモーションとなった感のある村上春樹への新聞によるインタビュー（「物語が与える力信じる」平成29年4月2日付『朝日新聞』）に次のような一節がある。

その『ねじまき鳥クロニクル』から、はや20年以上。「自分で言うのも何だけれど、20年の差を感じた。昔書けなかったことが書ける手応えがある」

物語は「むろ」という子の誕生とともに結末を迎える。やはり妻がいなくなる物語だった『ねじまき鳥クロニクル』には、なかった展開だ。「僕はこれまで、家族を書いてこなかった。でも今回は、一種の家族という機能がここで始まる」

村上作品は失われたもの、消えてしまったものを描いていると言われてきた。でも今作には、その一歩先に歩みを進めたような印象がある。

この記事で興味を覚えたのは、『騎士団長殺し』という作品自体よ

りも、円熟や熟練といった言葉が似合いそうなキャリアを積み重ねてきた村上が、未だ、あるべき完成された作品に向けて自分が一歩一歩前進を続けている途中だと考えているということだった。この村上の姿勢は、デビュー作『風の歌を聴け』(1979・5)の冒頭に置かれた「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね」から変わっていない。『風の歌を聴け』が発表された時、あまりにスマートに見えたので、この「完璧な文章などといったものは存在しない」で始まる文章を文字通りに愚直に読むことは難しかった。しかし、あるべき完成された作品に一作ごとに接近していると村上が一貫して考えているならば、彼の作品が、似たような作品、言わば、完璧な作品の試作品の反復になるのは当然のことではないだろうか。

インタビューで言及されているのは『ねじまき鳥クロニクル』(1994・4)1995・8)だが、そもそも「僕」のつきあっていた彼女が自殺してしまった『風の歌を聴け』から38年、「妻」が出ていく『羊をめぐる冒険』(1982・8)から35年、直子の死ぬ『ノルウェイの森』(1987・9)から30年、そして『騎士団長殺し』まで、愛する者の喪失と交代というモチーフは、村上作品の基本構造の一つとして、その機能を繰り返

し果たし続けてきた。

『風の歌を聴け』では、「彼女」が春休みに自殺した後、「僕」が小指のない女の子と知り合う夏休みが描かれる。『羊をめぐる冒険』では、かつて性的関係のあった「誰」でも寝る女の子の葬式から「僕」が帰ると、出て行った妻が残った私物を取りに来ている。そして、特別な「耳」を持った高級娼婦の巫女的な女の子が現れて「僕」を「冒険」に導く。『ノルウェイの森』では直子の死後、「僕」はミドリを求め、『ねじまき鳥クロニクル』では、妻が失踪した後、「僕」は加納マルタを始めとする巫女的な登場人物たちに導かれる。

こうした語り手・主人公たちの姿は、まったく身勝手な女性遍歴にも見えるが、彼らの側から一方的に見れば、100パーセントの完璧な相手、あるべき完璧なラブストーリーにたどり着くまでの反復にすぎない。『風の歌を聴け』では、「僕」は、小指のない女の子の肩を抱きながら「しかしそれはまるでずれてしまったトレーシング・ペーパーのように、何もかもが少しずつ、しかしとり返しのつかないくらいに昔とは違っていた」と思う。確かに昔と現在との「とり返しのつかない」決定的な「ずれ」が強調されている。しかし、以前の彼女の物語と次の彼女の物語との違いは「トレーシング・ペーパー」をなぞることによって確認されるのだ。『国境の南、太陽の西』（1992・10）でも、「もし仮に僕が抱いて口づけをしている相手が島本さんだったなら、今ごろこんな風に迷ったりはしてないだろうな」とふと思った」と、「僕」は島本さんとイズミをトレースしてそのズレを確認する。

「村上作品は失われたもの、消えてしまったものを描いている」のではない。村上作品では、その場所を埋めていた物語が消去され、消

去によって作り出された空白に、次の物語が書き込まれていく。性的愛という物語の枠組みは変わることなく維持され、その枠組みの中に次の物語が書き込まれる（したがって、似たような作品が繰り返されるという読後感が生じる）。物語はいつでも空白に戻すことができる暫定的な物語であり、愛する者たちは、書き込むための空白をそこに産むために、常に失われ続けなければならない。愛する者の喪失は、来たるべき次の性的愛についての物語を書き込むための空白を保持し続けるために、物語の中から恋愛小説という枠組みが決定的に失われてしまわないために、反復されなければならないのだ。

暫定的な物語を消去し、書き直すことによってその枠組みを保持する、これまで村上春樹は、この書き手の身振りを表現し続けている。そして、村上作品の継続的読者は、前作のリライトであるかのような「今作」を読み、トレースされたそのズレを確認し、「昔書けなかった」進展を読む。『羊をめぐる冒険』の「妻」は帰ってくることはなかった。『ノルウェイの森』では、直子は死んだが、ミドリは生きている。『ねじまき鳥クロニクル』では、妻クミコは取り戻された。『国境の南、太陽の西』では、妻有紀子は出ていくことはなく、とどまる。『1Q84』（2009・5～2010・6）では青豆が妊娠し、『騎士団長殺し』では、復縁した「妻」に子どもが誕生する……、と。

村上作品の多くに、こうした書き直す主体としての村上の身振りを託された語り手・主人公、すなわち、物語を探求し、物語を書き直す語り手・主人公が登場する。「デレク・ハートフィールド」を手本に『風の歌を聴け』を書いている「僕」、「見知らぬ土地の話の聞くのが病的に好きだった」という文章で始まる『一九七三年のピンボール』（1980

・②の「僕」、結末近くで「何か自分の為に文章を書きたい」と思う『ダンス・ダンス・ダンス』(1988・10)の「僕」、「世界の終り」という映像世界で人々の古い夢を開放する「夢読み」をしながら、その映像世界を探求し、それが自分自身の物語であることを再発見する『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985・6)の「僕」、キズキの死後、キズキの代役として直子の終わつたはずの恋愛を引き延ばし、変えていく『ノルウェイの森』の「僕」、小説家志望のすみれの文章を読み続け、ギリシヤまで行ってすみれの書いたミユウの物語を読む『スプートニクの恋人』(1999・4)の「僕」、物語の蓄えられた場所「図書館」に自分の居場所を見つけ、「海辺のカフカ」という曲、絵画の中の佐伯さんの恋愛をリプレイしながら、エディプスの神話を書き直していく『海辺のカフカ』(2002・9)の「僕」、フカエリの語った『空気さなぎ』をリライトすることで習作期を脱し小説家として開眼する川奈天吾、高名な画家の「騎士団長殺し」に靈感を受け、独自の肖像のスタイルを獲得して行く「私」……。

彼らは、物語の語り手・書き手というよりは無口な聴き手・受動的な読み手であり、そして、他者の封印された記憶、隠された願望、疎外された夢を聴き出し、開放することによって、そこに自分自身の物語を見出し、自分の物語に書き直していく。彼らが探求し、書き直す物語の中で、自身が主人公として関わるテーマは、男女の性的な関係である。彼らは、書き込むべき空白を生むために、愛する者を失い続ける者たちであり、書き直されるべき物語の枠組みを保ち続ける機能を担う主人公たちだ。

作品によっては、彼らは未完成な芸術家・小説家として具象化され、

芸術家の誕生という一種の芸術家小説、小説を書くことについての小説という一面を持つと言えるが、メタフィクション風の実際小説ではない。『風の歌を聴け』だけを見れば、そのようにも見えなくもないが、作品相互の構造の中に見えてくるのは、物語という制度の解体ではなく、物語という機能の保持だ。そして、作品中で芸術家が何度も誕生を繰り返す度に、おそらく村上自身も、一歩先に歩みを進めた「手ごたえ」を感じていくのだろう。

一方、物語に呑み込まれ、物語に支配される主人公たちがいる。『風の歌を聴け』から『羊をめぐる冒険』の「鼠」、「世界の終り」という映像世界に呑み込まれて消えてしまう「私」、『ノルウェイの森』の直子、『海辺のカフカ』の佐伯さん、「私は天吾君の書いた小説の中にいる」と感じる『1Q84』の青豆、『騎士団長殺し』で「私」の絵のモデルになる免色とまりえ……。物語を探求する主人公が芸術家である場合、彼らは、その作品の中に描かれる主人公になる。彼らの多くは、愛する者との特別な記憶、実現困難と見える欲望や願望を心に秘めて生きるギャツビーの登場人物であり、物語を探求する者にその願望を引き出され、その物語に呑み込まれ、支配されてしまう、探求される物語の主人公たちだ。

したがって、村上作品の基本構造は、物語を探求し書き直す無口な聴き手・受動的な読み手の物語の中に、探求され書き直されるギャツビーの登場人物の物語が含まれるという入れ子型の構造であり、物語を探求する者たちと求探される物語に支配される者たちとの対比・対話的構造だ。『風の歌を聴け』の時点では、まだ「僕」と「鼠」というキャラクターは重複するところが多く、独立した存在としてはうまく

描かれていない。そのため、対話ではなく独白という印象も生じた。しかし、『一九七三年のピンボール』、『羊をめぐる冒険』と書き直されて行き、「僕」と「鼠」は分離し、『羊をめぐる冒険』での最後の二人の対話に至る。

『羊をめぐる冒険』の「僕」と「鼠」、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「僕」と「私」の関係に顕著に見て取りやすいように、物語を探求する者と探求される物語の主人公とは、村上自身と村上がその中に村上自身を発見する他者、すなわち、村上自身と村上の中にある他者イメージだと言えるだろう。そして、彼らは、男同士であれ、男女であれ、女性同士であれ、自身の半身を求めるときに、あるいは、物語の完成を求めるときに、互いに強く引き合う。そこで、現実的には結びつきえない彼らを現実的な時間と空間を超えて媒介し、結び付ける機能を果たしているのが、巫女的・予言者の登場人物たちだ。

以下、村上作品の継続的読者として、変わることはない物語の枠組みと書き直された構造的変化についても少し詳しく見てみよう。

二、社会的ストレスからくる自己破壊衝動の転化

『羊をめぐる冒険』で、「僕」は、特別な「耳」の女の子に導かれて「羊」を探す。この行程が『羊をめぐる冒険』であり、「僕」が物語を探求する物語だ。この女の子は、例えば、十分後に「羊」のことで電話がかかって「冒険」が始まることを「僕」に告げるというように、無口な聞き手・受動的な読み手である「僕」に変わって、作品内の現

実を超越して物語を能動的に進行させる作者の代行者の機能を担う。と同時に、高級娼婦であるという、「誰とでも寝る女の子」が死に、妻も出て行った後の「僕」の性的愛の空白を一時的・暫定的埋めるためのキャラクターであり、「僕」の欲望や願望を一方的に投影した空想的な存在であることがあからさまに示されてもいる。

この巫女的タイプのキャラクターに対しては、リアリズム的に、倫理的に、またジェンダー批判的に批判が可能だが、それは小説に含まれる娯楽性を批判しているとも言える。そして、緊張を緩ませる機能しか持たない娯楽性が、「ビール」同様に何も生み出さず、退屈な時間をやり過ごすだけの幻想・妄想であつても、村上作品の中から、「ビール」がなくならないように、娯楽性が完全に消去されることはないだろう（例えば『1Q84』では、このような特別な力を持った娘と「観念的に」交わった父を罰するために、DV夫を標的にしてきた女性殺し屋青豆が差し向けられるという、さらに手の込んだ娯楽的な処理が行われる）。娯楽性、男女の性的愛に表われる個別性、そして、他者の物語という社会性、これらは村上作品の中で決して失われることがないように保持される物語の大きな枠組みだ。

一方、「僕」に探求される物語では、「羊」が「先生」に憑りついて「戦後の政治・経済・情報の暗部」を支配する組織を作り上げた後、瀕死の「先生」から出ていき、「鼠」に憑りつく。そして、「僕」は、自分に憑りついた「羊」を殺すために自殺した「鼠」と対話する。『羊をめぐる冒険』はシンプルで見取りやすいのだが、消去と書き直しという基本構造が、「僕」の担う男女の性的愛という個人的物語だけではなく、独裁者の死と交代という「鼠」の担う社会的な物語にも適用

されている。

どうしても死ななければならなかったのかを問う「僕」に対して、「鼠」は「羊」が「俺の体、俺の記憶、俺の弱さ、俺の矛盾」を吸い取って空白にし、完全に別の人間に替えてしまう前に「俺はきちんとした俺自身として君に会いたかったんだ。俺自身の記憶と俺自身の弱さを待った俺自身としてね」と答える。この「鼠」の言葉に従えば、出て行った「羊」/「鼠」を探す「僕」の「冒険」は、強大な組織の主導者になることよりも、弱さを持った自分自身であることを選ぶという、この「鼠」の言葉を引き出すために行われたということになる。この後、「僕」は「鼠」の残した言葉に従い、小さな弱い個人の側に立って、「羊」/「鼠」を手に入れて組織の存続をはかろうとする黒服の「秘書」を爆殺し、すべてを終わらせる。

ここで示されているのは、小さな弱い個人と巨大な組織的力(個人の個別性を消去して主導者に書き換えてしまう)という対立構造において、小さな弱い個人を選ぶというメッセージ(このようなメッセージはその後の講演を通して村上自身によって発信されている)と、その明確な選択による物語の完結性である。しかし、「鼠」は巨大な組織に単なる一構成員として呑み込まれ、溶解しそうになるのではない。組織の主導者にされそうになるのだ。なぜ主導者なのだろう。そして、「羊」も組織も徹底的に叩き潰されなければならない、そのために「鼠」も死ななければならないのは、いったいなぜなのだろう。そもそも「羊」という象徴がキリストとの結びつきを示唆するのだが、なぜ、自ら十字架にかかることを選ぶというような救世主型の物語が選ばれなければならないのだろうか(断片的要素としては、『風の歌を聴け』で、

まったく本を読まなかった「鼠」が、「僕」が小説を読んでいるのを見て以来、カザンザキスの『再び十字架にかけられたキリスト』を読み、「僕」の誕生日であるクリスマスに「カラマーゾフの兄弟」を下敷きにした小説を送ってきたりするのだが)。それは、『羊をめぐる冒険』が、単なる政治的独裁者をめぐる社会的な寓話ではなく、書き直す主体としての「僕」がその社会的寓話の中に自分自身の物語を見出す物語、すなわち作家としての村上春樹の物語でもあるからではないだろうか。

この比較的完結感のある三部作は、6年後に、「僕」が「ユミヨシさん朝だ」と囁いて終わる、より未完成な形に書き直される。続編『ダンス・ダンス・ダンス』で、「僕」は自分を呼ぶ耳の女の子(キキ)の声を聴き、彼女のいなくなった「いるかホテル」を探すが、もちろん「僕」自身が、「耳」の女の子キキと「鼠」のいなくなった空白を埋める次の物語、ユキとユミヨシさんの物語、そして五反田君の物語を探しているのである。

『ダンス・ダンス・ダンス』での巫女的キャラ・ユキから五反田君がキキを殺したと告げられた「僕」は、五反田君に「でも何故君がキキを殺すんだ？」と訊ねる。五反田君は「たぶんある種の自己破壊本能だろう。僕には昔からそういうのがあるんだ。一種のストレスだよ。自分自身と、僕が演じている自分自身とのギャップがあるところまで開くと、よくそういうことが起きるんだ。(略)そして、何かを無意識に破壊してしまうんだ」と、そして「僕は自分の影を殺すみたいにな彼女を絞め殺したんだ」と自分の心の奥底の闇について語り、自殺する。

五反田君は俳優であり、スクリーン上だけではなく、メディアやマスコミが作り出す舞台でも常にキャラクターを演じざるを得ない。そして、自分自身と、演じざるを得ないキャラクターとのギャップがある限界を超えると、その「ストレス」から「ある種の自己破壊本能」にスイッチが入る。そこで、妻と離婚した空白を埋めてくれていた婦キキに対して、自己破壊衝動を転化して自分を守る。「本能」という言葉も使われてはいるが、それは比喩であって(タナトスというようなものではなく)、ファンやマスコミに追い回されて元妻と自由に会うこともできないといった社会的ストレスに対して、自分で自分を貶めたいくなるという自己破壊衝動であり、問題は自分らしく自由に生きたいという五反田君よりも、スターに祭り上げた人間を過剰に追い掛け回す社会の側にあると言える。

このような五反田君に対して、「僕」は、五反田君と違って自分自身と演じているキャラクターとのギャップなどほとんどないように見えるにもかかわらず、「そう、五反田君は僕自身なのだ」と共感する。自分から能動的には、ほとんど何の役も引き受けず、何も演じてこなかったように見える「僕」は、俳優の五反田君よりはるかに自分自身に対して潔癖であり、わずかなギャップでも、自分の「影」に自己破壊衝動を転化するのではないのだろうか。そもそも、五反田君の心の奥底に秘められた闇を引き出し、自殺という結果をもたらしたのは、確かな根拠も証拠もない御託宣的なユキの言葉をそのまま信じ、キキを殺した動機を尋ねた「僕」なのだ。五反田君の秘められた自己破壊衝動を聴き出し、そこに自分自身の姿を見出し、自分の物語に語り直していくのは、無口な聴き手である「僕」だ(『羊をめぐる冒険』で、

かつて関係のあった「彼女」から「ねえ、私を殺したいと思ったことある?」と尋ねられたのは「僕」自身である)。五反田君は、「僕」にとって自己破壊衝動を転化する「影」であり、そして人気作家としての村上春樹自身の「影」ではないのか。

『ノルウェイの森』の「僕」は永沢によってハツミさんが自殺に追い込まれた時「多くの僕の知り合いがそうしたように――人生のある段階が来ると、ふと思いついたみたいに自らの命を絶った」とあいまいな自覚を抱くのだが、見渡してみれば、実に多くの村上作品の登場人物たちが、自分自身と演じている自分とのギャップが限界を超える、と爆発する爆弾のように、最初から運命的に自己破壊衝動を埋め込められているように見える。なぜ「羊」に憑りつかれた「鼠」は、「きちんとした」自分自身であるために死ななければならなかったのだろうか。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「私」はなぜ「あなたはあるた自身になれるのだ」と言われて消えるのだろうか。『ノルウェイの森』の直子の死は、なぜ最初から運命的なものとして描かれているのだろうか。『海辺のカフカ』の「父」は、なぜわざわざ自分を殺すというエディプス王の物語を息子心にさらに重ねて彫り込むのだろうか。『1Q84』の「リーダー」(深田保)は、自分を殺しに来た青豆に、なぜわざわざあらためて自分自身の殺害を依頼するのだろうか。それは、書き直す主体としての「僕」、すなわち作家としての村上の自己破壊衝動が「影」である彼らに転化されているからではないのか(あるいは、村上が保持する娯楽性が、『ワイアード・テイルズ』的に荒唐無稽な形をとり続けている理由も、「面白いから」というような単純な理由ばかりではなく、オピニオン・リーダーに祀り上げられたり、偶像視された

り、教祖様扱いされたりすることに対して、自分で自分を貶めたくなくるといふ自己破壊衝動のソフィステイケートされた表現なのかもしれない)。

「鼠」は、「羊は君に何を求めたんだ？」と訊ねる「僕」に対して「俺の体、俺の記憶、俺の弱さ、俺の矛盾、…羊はそういうものが大好きなんだ。奴は触手をいっぱい持っていてね、俺の耳の穴や鼻の穴にそれをつっこんでストローで吸うみたいにしぼりあげるんだ」と答え、さらに「その代償は？」と訊ねる「僕」に「それはちょうど、あらゆるものを呑みこむるつばなんだ。気が遠くなるほど美しく、そしておぞましいくらいに邪悪なんだ」と答える。

『ノルウェイの森』で、療養所に入る直前の直子は、キズキのこと等「話したくないことをいくつも抱えこみながら」、「子供の頃のことや、学校のことや、家庭のことを」まるで細密画のように克明に「僕」に語る。それを聴いた「僕」は直子と寝て、処女であった直子は、苦痛の後に「それまで聞いたオルガズムの声の中でいちばん哀し気な声」をあげ、「僕」は「どうしてキズキと寝なかつたのか」と「訊くべきではなかつた」こと訊く。その後、直子は療養所から「私を傷つけたのは私自身です」と、そして「もったきちんとした人間として公正に振舞うべきではなかつたかと思う」という手紙を寄越す。

村 上 春 樹
『羊をめぐる冒険』を読んだ時には、『ウイアード・テイルズ』的SFホラーの書き直しとしてしか見ることができなかつたが、このように並べて見ると、「羊」と「鼠」、「僕」と直子の関係に同構造の反復が見て取れる。「僕」は、「僕」が聴かなければ決して誰にも語られず、封印されていたはずのキズキとの記憶と一緒に、直子の体から抑圧され

ていた性欲を引き出し、そしてキズキの代わりに苦痛とオルガズムを与える。これが限界を超えるスイッチとなって、直子が失踪し、そして療養所で死ぬのは、「きちんとした」自分自身でいるために自分の中に取り憑いた「僕」を消すためではないだろうか。直子が死ぬ療養所は「鼠」が死ぬ別荘であり、「鼠」に憑りついて「俺の体、俺の記憶、俺の弱さ、俺の矛盾」を吸い取る「羊」とは、そして最後に自分らしく死ぬという救済を与えるのは、書き直す主体としての「僕」であり、すなわち作家としての村上のことではないのか。「僕」は、現実の声になるはずのない死者たちの声を聴き、自分の物語として書き直しているのだ。

『ノルウェイの森』では、こうした書き換える主体としての「僕」(ワタナベトオル)の問題は、「ノルウェイの森」の曲を聴くと起こる痛みと混乱としてしか前景化されていない。レイコさんの語る、精神を破壊する同性愛の美少女の物語は、やはり、「僕」が直子を精神的に破壊していることを示唆し、レイコさんは「直子の死に対して」感じる「痛み」に言及するが、決して「僕」を責めず、懸命に励まし続け、直子の消去とミドリへの書き直しという物語を支える。ただ多数の女の子から性欲を引きずり出して、ハツミさんを傷つけ、死に追いやつた永沢が「僕」から絶縁されるという、「僕」と永沢とハツミさんの物語が、来るべき次の物語を暗示している。まるで「影」に本体が付いているように「僕」は永沢と行動を共にし、一緒に女子たちと寝ていたにもかかわらず、「僕」は永沢を分離し、追放するのだ(『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』で、文字通り「僕」と「影」の分離が描かれるが、『羊をめぐる冒険』の「僕」と「鼠」との分離と

同様に、個別の物語を担う「僕」と社会的物語を担う「影」という分離であって、「僕」と別れて生き残ろうとする「影」が邪悪な「やみくろ」になるのかどうか、推測させる要素は見当たらない。

三、「影」の断罪・処刑による緊張の緩和

『ねじまき鳥クロニクル』は、『羊をめぐる冒険』を地理的にも歴史的にも大きくスケールアップした作品だと言える。そのため、登場する巫女的・予言者の人物は多い。ノモンハンの生き残りである本田老人と間宮、加納マルタとクレタの姉妹、赤坂ナツメグとシナモン親子、そして、彼らの物語を聴く「僕」（岡田トオル）を通して綿谷ノボルは怪物的な存在として語られ、「僕」自身、赤坂ナツメグとシナモン親子と一緒に有力者の夫人たちの心に潜むものを取り除く一種の治療行為を行う。つまり、主要な登場人物のほとんどは、巫女的・予言者の人物であり、彼らが皆、現実的な時間と空間を超えて、歴史的な場所・時間で展開した他者の物語と、「僕」と妻クミコとの間を引き裂こうとする義兄綿谷ノボルから妻を取り戻すという一夫婦の個人的な物語とを結びつけようとするのだが、その結びつきは容易に呑み込めない。村上自身が、「メイキング・オブ『ねじまき鳥クロニクル』（『新潮』平成7年11月）である程度自作解説を行っているのだが、そこまでも作者の思うようには、その結びつきは呑みこめない。

『ねじまき鳥クロニクル』に『羊をめぐる冒険』の反復と拡大を見て取ることは、難しくない。加納クレタに「苦痛」と「性的な絶頂」とを同時に与え、クミコの「引きだしのようなものを勝手にあけて、

そこからわけのわからない何かを勝手に引き出す綿谷ノボル、間宮を井戸に落とし、死の直前まで追い詰めると同時に、間宮を「啓示」と「恩寵」の直前まで近づける皮剥ぎボリス、彼らは「羊」と同じ機能を担っている。綿谷ノボルに支配されたクミコが「僕」に助けを求め、幻想の中で「僕」が綿谷ノボルをバットで撲り、現実には綿谷ノボルの生命維持装置をクミコが止めるのも、「鼠」が「僕」に救いを求め、「鼠」と「僕」が「羊」とその組織を二人で撲滅することの反復だ（もちろん滅ぼす役とどめを刺す役の入れ替え等はあるが）。また、「不特定多数の人々が暗闇の中に無意識に隠しているものを、外に引き出そうとしている。それを政治家としての自分のために利用しようとしている。（略）彼のひきずりだすものは、暴力と血に宿命的にまみれている」という綿谷ノボルを、暴力に傷つけられ、血を流す者たちの側に立って滅ぼすというメッセージも、『羊をめぐる冒険』のそれを拡大・反復したものだと言えるだろう。大きく書き直されているのは、岡田トオルもクミコも死なないこと、つまり人々のために自らは処刑されるという救世主型の物語ではないことだ（もちろん、見方をまったく逆にすれば、綿谷ノボルが救世主で、クミコは処刑人だということになる）。

この書き直しは、おそらくは、慎重にメディアを制限し、社会的ストレスとのバランスを取りながら世界的な作家としての影響力を振るうという「コミット」の形を村上春樹がとるようになったことと表裏の関係にあるのではないかと推測されるが、その結果、「僕」が孤独から救われる一方で、『ねじまき鳥クロニクル』の結末が綿谷ノボルを一方的に断罪し処刑する物語になっていることだ。

綿谷ノボルと岡田トオルという名前は、『ノルウェイの森』の「僕」(ワタナベトオル)を二人に分離したのに見える。綿谷ノボルとは、『ノルウェイの森』の永沢と同様に、「僕」自身が「暗闇の中に無意識に隠しているもの」をすべて転化され、「暴力と血に宿命的にまみれている」として排除したキャラクターであり、そのネーミングに表れているように、その転化と排除について村上は意識的だったと思われる。208号の幻想空間は闇に閉ざされており、岡田トオルは綿谷ノボルと戦っていると思っているのだが、実は「僕」の隠された暗闇の中で「僕」が「僕」自身の「影」と戦っているという解釈を可能にする。

さらに村上自身、「メイキング・オブ『ねじまき鳥クロニクル』で、綿谷ノボルという存在から「逃げ切ることはいできない」、「なぜならそれは、今ある僕らをもたらしたものであるのだから」とも述べている。しかし、根本的な問題が、他者の心に潜むものを取り除くという岡田トオルの治療行為と綿谷ノボルの行為との同一性、人々の隠された欲望や疎外された夢に形を与え、開放するという作家存在と『羊をめぐる冒険』の黒服の秘書が説明する「大衆の弱点をてこにして社会を動かしている」独裁者との同一性にあるのだとしたら、さらに言い換えれば、人々の隠された願望や疎外された夢を開放する者をオピニオン・リーダーや政治的主導者や教祖様に祭り上げる社会にあるのだとしたら、幻想空間で綿谷ノボルを殴り倒すこと、自分の心の闇の中で自身の「影」を殴り倒すことは、五反田君がキキを殺すのと同様の「ストレス」の解消であって、確かに世界を救うことではない。この結末は、あまりにも娯楽に偏りすぎていると言えるだろう。

村上春樹

『ねじまき鳥クロニクル』が、綿谷ノボルは死に、クミコは戻って

くるというように表面的には完結しているように見えるにもかかわらず、逆にまったく完結していないように感じるのは、世界的・歴史的に拡大された物語にこの「ストレス」解消的な結末があてがわれているためではないだろうか。『1Q84』では、綿谷ノボルのなものが、「逃げ切ることはいできない」、どうしても引き受けなければならない責任として、書き直しが行われる。

四、相反する二つの物語を二重に生きるサバイバー

物語を探求する主人公が一人称の「僕」から三人称の川奈天吾に変わり、探される物語の主人公が「鼠」から青豆という女性に変わり(つまり二人の性的愛がテーマとなり)、「羊」は「リトル・ピープル」に、「ビッグ・ブラザー」のように国家を支配する独裁者であった「先生」はオウム真理教を想起させる「恐ろしく閉鎖的な宗教団体」「さきがけ」の「リーダー」に、巫女的キャラクターはキキからフカエリに書き直されているが、このように対応関係をたどれるほどに『1Q84』と『羊をめぐる冒険』との物語構造の多くは共通している。ただし、「さきがけ」の「リーダー」は、他者の中から、愛する者との特別な記憶、実現困難と見える欲望や願望を聴き出し、開放することによって、そこに自分自身の物語を見出し、自分の物語に語り直して行くキャラクター、すなわち、「僕」と同じ機能を持つもう一人の「僕」、物語を探求し、書き直す主体としての「僕」の「影」を投影された綿谷ノボルのな人物として、大きく、そして緻密に書き直されている。以下の場面は、『羊をめぐる冒険』や『ねじまき鳥クロニクル』ではほとんど空

白になっていた場面、「先生」が死に「鼠」が「羊」に憑りつかれる場面、あるいは綿谷ノボルにクミコが閉じ込められる場面对応する場面であり、村上がドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』に最も接近した場面ではないかと思われる。

「さきがけ」の「リーダー」を性的な変質者として処罰・処刑に行った青豆は(綿谷ノボルとクミコの関係が反復されている)、彼が「リトル・ピープル」の「代理人」を演じることで、苦痛に苛まれ、疲弊しきって、自ら死を望んでいることを知り、逆に救済を与える立場に置かれてとまどう。その青豆に対して「リーダー」は、青豆の愛する天吾の命を救うことと交換に、速やかに苦痛のない死を与えてくれと青豆に依頼する。しかし、「リーダー」が、そう青豆に信じさせようとしているように、すべてを知っているのならば、わざわざ青豆と話したりしなければそれだけ速やかに苦痛のない死が与えられることも分かっているはずである。天吾の命と速やかで苦痛のない死という交換は、最初から見せかけにすぎない。

「リーダー」は、「リトル・ピープル」の「声」を聴き、それに付随した「恩寵を实体化する」のが「レシヴァール受け入れるもの」としての自分の役割だと青豆に言う。しかし、「リーダー」が「聴く」のは、十歳の時に勇気を振り絞って教室で天吾の手を握ったという青豆自身の記憶であり、今でも天吾を愛しているという、天吾と偶然再会するというほとんどあり得ないことが起こらない限り、声にならないはずの青豆自身の「声」だ。現実の声として表出されるはずのない、青豆の密かな記憶、夢や願望を「リーダー」は「リトル・ピープル」の「声」として「聴く」。そして、その「声」をもとにして青豆のために「自分

の存在を少しでも意味深く感じさせてくれるような、美しく心地良い」物語を紡ぐ。愛する天吾が生き残るために自分が死ぬか、それとも、自分が生き残るために天吾が死ぬか、どちらのエンディングを選ぶのも自由だと。

しかし、もちろん最初から青豆には、自分は生き残り、天悟が死ぬという選択肢はありえず、「リーダー」の示す「選択肢」もまた見せかけにすぎない。「リーダー」は、「天悟君のために死ぬことができる」という自己犠牲の物語と交換に自分の命を差し出すことを自らの意志で選択するという、見せかけの選択肢を与える。そして、その見せかけの選択肢によって、天吾と偶然再会するという可能性は低いがゼロではないもう一つの選択肢を巧みに青豆の意識から遠ざけ、生きて天吾と一つになりたいという青豆の真の願望を、青豆が天吾への愛のために「リーダー」を殺し、自分も死ぬという殉愛の物語、「リーダー」自身の自己破壊衝動を転化した死の物語に書き換えて行く。青豆は、自らの意思で自らの愛する者のために死ぬという物語の中に自分自身を見出し、催眠的・夢遊的に「リーダー」と一体化して行き(二人は同じ言葉と同じ動作を何度も繰り返している)、苛烈な葛藤、緊張から開放されるための自己破壊衝動も共有して行く。

「真実とはあくまで目に見えて、実証可能なものである」という世界に生きて来た青豆が、証拠も根拠もない「リーダー」の物語を無条件に受け入れざるをえなくなるのは(つまり、「さきがけ」の信者と同じになってしまうのは)、愛する天吾の命に係わるといっただけではなく、それが青豆自身の「声」に主体的な選択という結末を、完結性を与えることで、抑圧や疎外から解放する物語だからだ。そもそも青豆が天

悟の手を握った十歳の時の特別な記憶とは、愛する者を選びとった時の記憶であると同時に、青豆が「証人会」の信者の娘、天悟はNHKの集金人の息子という、両親から与えられた所与のアイデンティティを拒絶し、親の支配と親への依存という無力な閉塞状態からの脱出を決意した記憶である。その後、青豆がマーシャル・アーツを身につけ、親友環を自殺に追い込んだ夫を殺害し、DV男たちを処刑し続けるのも、環のように無力感という「牢獄」に自分を閉じ込めないため、出て行くための「鍵」を投げ捨てないためであり、言わば、心理的親殺しの反復なのだと解釈することもできる。「リーダー」の物語は、このような抑圧され疎外されたかりそめの自分から、自らの選択によって解放され、天吾への絶対的愛という真の自分を回復して終わるという点で、青豆の心の奥に秘められてきた十歳の時の特別な記憶と重なり合う。「リーダー」の物語の力の源はここにある。

作中に引用されているジョージ・オーウェルの『1984』の洗脳と違って、『1Q84』の「リーダー」は、薬物も電気ショックも使わず、ただ言葉だけ、「声」の力、物語の力だけで青豆を支配する。抑圧された個人の想いを、さらに力を加えて破壊するのではなく、逆に開放し、完結した自分の想念の世界に自らを閉じ込めるように誘導する。青豆は、人間の肉体が「非力で矮小なものである」ことをよく知っているからこそ、大切なもののために勇敢に自己を犠牲にする美しく偉大な物語の主人公へと誘導されてしまう。古くからあるような殉愛のラブストーリー、自己犠牲の神話的な物語を自分だけの自分のために語られた貴重な物語のように受け取り、その物語の中から出られなくなってしまう。

特別な聴き手がいなければ、外に出ることのない封印された記憶や疎外された夢を、現実の声として表出させることは、その声と話し手を支配可能にし、文学的・政治的・宗教的に利用可能なものにするこどももある。それは、本来の「声」に忠実かどうか、聴き手が書き直したり、改変したりしているかどうかとは関係がない。むしろ、聴き手が話し手の「声」に真に共感し、忠実であればあるほど、話し手は自分自身の「声」で紡がれた物語に支配され、その物語を生き、そしてその物語のために死ぬのだ。

そして、「リーダー」は、天吾も「リーダー」と同じ「レシヴァとしての優れた能力」を持っており、青豆が天吾の立ち上げた物語にも呑み込まれているのかもしれないと言う。「1984」から『1Q84』に移ったと青豆が感じた時から、青豆の物語は、天吾によって書き直され、天吾の物語に支配され、閉じ込められているのかもしれない。『1Q84』における巫女的な導き手フカエリは、「リーダー」の娘であり「リトル・ピープル」の存在を知覚する者・「パシヴァ」である。そして、フカエリの語った物語「空気さなぎ」を天吾が小説『空気さなぎ』として書き直し、オーウェルの『1984』が「気をつける。あいつはビッグ・ブラザーだ！」という独裁者に対する警報の役割を果たしたように、「反リトル・ピープル作用」の小説として流布し、人々が人々自身の物語の中に自らを閉じ込め、支配されてしまうことに対する警戒心を散布している。

しかし、「リトル・ピープル」と「反リトル・ピープル」、「リーダー」と天吾、教祖と小説家、その方向性は反対を向いていても、物語の力の源は同じだ。『空気さなぎ』は、抗体を作るための「ワクチン」、す

なわち毒素を薄めた病原体に喩えられている。青豆は、天吾の書き直した『空気さなぎ』を読んで、「宿命的なまでに自分に近いもの」と「人の精神を芯から静かに蝕んでいく致死的な病」とを同時に感じ取る。

『空気さなぎ』という小説は、十歳の少女が「おそろしく閉鎖的な宗教団体」の中で、閉じ込められた監禁状態から勇気を奮って抜け出そうとする物語であると同時に、少女が「リトル・ピープル」のやって来た世界に入っていく物語でもある。それは、十歳の時の特別な記憶から始まる青豆自身の物語であり、今ある青豆をもたらしたものの物語だ。同様に今ある天吾自身をもたらしたものの物語であり、もちろん、この物語を語ったフカエリ自身の物語であり、「リトル・ピープル」の「代理人」という今ある「リーダー」をもたらしたものの物語でもあり、「さきがけ」を脱して来たつばさという少女の物語であり、親兄弟から疎外されて育ってきた牛河の物語でもある（牛河もまた物語を共有できるからこそ『空気さなぎ』を手かかかりに青豆と天吾を追い詰める）。

つまり、フカエリの知覚した「リトル・ピープル」の存在（フカエリ自身、「リーダー」自身、つばさという少女、青豆、天吾自身、牛河……）を、「リーダー」と天吾という二人の「レシヴァ」が、彼ら「リトル・ピープル」に代わって実体化する。「リーダー」は「おそろしく閉鎖的な宗教団体」として、天吾は『空気さなぎ』と、それに触発されて書き始めた次の小説として（ちょうど「TVピープル」や「緑の小人」等で実際に村上が小さな人々を描いたように）。「リーダー」も天吾も、教祖も小説家も「リトル・ピープル」の「代理人」であり、外に出る

ことのない「リトル・ピープル」の記憶や欲望や夢を、物語として表出させる。「リーダー」の物語は青豆を支配し、甘美な死という結末に誘導する一方、天吾の「声」は、自縄自縛の物語世界から青豆を開放し、生き残らせる。「リトル・ピープル」とは、善悪「どちらにでも転ぶ中立的な存在」であり、「リトル・ピープル」の側も、「反リトル・ピープル」の側も、同じその物語の力に拠っているのだ。

そして、青豆が「リーダー」を殺害したその時、フカエリを媒介として、超自然的に青豆は天吾の子供を妊娠する。「リトル・ピープル」と「反リトル・ピープル」の物語が重なり合いながら、未来を形作って行く。この子供が、単に次の「レシヴァ」に成るのか、それ以上の存在になるのか推測させる要素は見当たらないが、救世主の処刑から次の救世主の誕生につながるように救世主型の物語が書き直され、再び物語の基本構造になっている。青豆は、「リトル・ピープル」と「反リトル・ピープル」という二つの物語に二重に支配されている（二重の物語は、消去された古い物語と書き直された現在の物語という形では『風の歌を聴け』からすであつたとも言えるが、異種の相反する物語が試されたのは『海辺のカフカ』からではないか。「父」によるエディプスの物語、そして、佐伯さんによる「海辺のカフカ」の物語、ここでは、すべてが二重の比喩的・寓意的意味を帯びる）。しかし、そこには、人々を物語の中に閉じ込めるのか、開放するののかという選択肢、見せかけではない選択肢がある。青豆と天吾は互いに手を握り合って、この子供を次の「リーダー」にしないために「1Q84」の世界を脱出し、元の「1984」の世界に戻ろうとする。互いに手を握って主体的人生を歩み始めた十歳の時の場面が反復され、100パーセントの

完璧な相手による恋愛小説を円環的に閉じるように思わせておいて、着いたのは元の「1984」でも「1Q84」でもない、次の物語世界のようだ、という未完成な形で『1Q84』は終わる。

『1Q84』では、「リトル・ピープル」とは自分たちのことであり、作家であるということは、「リーダー」と同じ「リトル・ピープル」の「代理人」の一人だという認識が表されている。青豆と天吾にとつて、「リトル・ピープル」によって次世代の「リーダー」に祀り上げられそうな子供が「大事に護らなければならない」大切な存在であることは、自分たちの病的な「影」の部分をすべて「リトル・ピープル」に投影し、それを断罪し、処罰したとしても、それはストレスの解消、緊張の緩和ではないこと、そして、自分たちの病的な「影」もまた物語の力の源であることから目をそらし、精神的な免罪符を受け取るのではなく、その力の保持に責任を持って行くべきだ、というメッセージの表明ではないだろうか。

最後に付け加えると、ここまでまったく言及することができなかったが、村上の作家としての進展は、本人も「自分で言うのも何だけれど」と自覚しているように「昔書けなかったことが書ける」という文体系の達成も大きい。『風の歌を聴け』では、十分に意図的だったとしても、空白だらけに感じられた箇所が、以降の作品では、臨場感と没入感、緊迫感に満ちた緻密な描写で充たされて行っている。しかし、『1Q84』で、「さきがけ」の追跡者なのかNHKの集金人なのかわからない相手の執拗なノックに対して、青豆が潜伏するマンションのドアを隔てて拳銃の引き金に指をかける場面以降、『1Q84』にも、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(2013・4)にも、『騎

士団長殺し』にも、このような緊張感のある文章を読んでいない気がする。継続的読者として、これが村上春樹の小説家としての体力の衰えでなければ……と思う。完璧な文章に到達する時はまだ来ていないのだから。

(えんどう しんじ、県立広島大学生命環境学部教授)