

熊本大学大学院博士後期課程

2014年度学位論文

# 村上春樹小説研究

—その作品の深層と二〇〇〇年代—

社会文化科学研究科

文化学専攻

日本・東アジア文化学領域

氏名 葉 菱

## 目次

序論	
第一節 村上春樹作品における「語り」の研究史	1
第二節 問題提起	4
第三節 研究対象	7
第一章 『神の子どもたちはみな踊る』について	
第一節 はじめに	9
第二節 暴力性の由来	11
第三節 地下のエネルギー	14
第四節 三人称の可能性	19
第五節 おわりに	24
第二章 『海辺のカフカ』について	
第一節 はじめに	27
第二節 甲村図書館	28
第三節 オイディプス・コンプレックス	34
第四節 少年の成長	38
第五節 おわりに	42
第三章 『アフターダーク』について	
第一節 はじめに	45
第二節 本能的欲動	46
第三節 普遍的無意識	50
第四節 分身と影	53
第五節 おわりに	59
第四章 『東京奇譚集』について	
第一節 はじめに	61
第二節 共時性	62
第三節 受容	68
第四節 家族関係	73
第五節 おわりに	76
結論	79
テキスト・参考文献	85

## 序論

### 第一節 村上春樹作品における「語り」の研究史

まず、80年代において、村上春樹のデビュー作『風の歌を聴け』について前田愛が「時間の連続性ばかりではなく場面や場景との関連からも切りはなされた宙吊りの声だけが、独立した一節を構成している」<sup>1</sup>と指摘しているように、村上春樹の小説にはストーリーの不連続性という特徴が見られる。それについて、小森陽一が「一見脈絡もなくバラバラに布置された、物語にもならない言葉の断片たちは、しかし少しでもものさしの使い方を知っている読み手に出会えば、それなりにまとまった形をとって見せてくれるようだ」<sup>2</sup>と論じているように、錯綜した構造と隠蔽した語りは村上春樹文学を謎めいた小説に形成する仕組みだと考えられる。また、村上文学の語りの問題を取り上げた研究として、林淑美の「僕は鼠で、鼠は僕で、――1973年のピンボール」が挙げられる。『1973年のピンボール』における人称や語りの問題点について、林淑美は次のように論じている。

主人公を二人にしたいならば、語り手をそのうちの一人にせず、物語の外側に設定するとか、物語の証人的な位置の人物に設定するとか、あるいは、主人公二人の間を語り手が移動するとか、というやり方が考えられよう。そうではなくて、〈僕〉を語り手としながら、同じ時間を〈鼠〉の視点を通して語るのだ<sup>3</sup>。

『1973年のピンボール』は語り手の「僕」の部分と友人の「鼠」の部分によって構成されている。しかし、語り手の「僕」は自分のことを語ると同時に、「鼠」の視点を通して彼のことを語る。林淑美はそれが「七〇年」を浮き彫りにするための村上春樹の戦略だと論じている。以上のように、80年代後半から物語の構造に関わる語りの問題は提出されている。語りの曖昧さやストーリーの複雑さなど、語りに関する諸問題は80年代後半の研究の重点の一つになっている。

90年代に入ると、『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』、『羊をめぐる冒険』、いわゆる初期三部作に共通する「僕」の語りに対する研究が続く。中村三春は「この語り手兼主人公の一貫性のほかに、もう一人の重要人物〈鼠〉その他に関する物語内の言及からも、四テキスト間の連続性は明らかだろう。ただし、それらは微妙にスタイルを異にし、またイメージ群にも傾斜の差が認められる」<sup>4</sup>と論じて、『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』、『羊をめぐる冒険』、『ダンス・ダンス・ダンス』という四つの作品の語り手は同一人物であるが、その中にスタイル、イメージなどの差異が存在していると指摘している。そして、中村三春は語りによる四作の差異を分析して、「損傷から回復へ」という四作における「円環」的な構造を説明している。

<sup>1</sup> 前田愛（1985）「僕と鼠の記号論――二進法的世界としての『風の歌を聴け』――」『國文學 解釈と教材の研究』第30巻第3号、學燈社 p99-100

<sup>2</sup> 小森陽一（1989）「テキスト論の立場から」『國文學 解釈と教材の研究』第34巻第8号、學燈社 p88

<sup>3</sup> 林淑美（1989）「僕は鼠で、鼠は僕で、――1973年のピンボール」『昭和文学研究』第19集、昭和文学会 p50

<sup>4</sup> 中村三春（1995）「『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』四部作の世界」『國文學 解釈と教材の研究』第40巻第4号、學燈社 p70

また、初期三部作における「僕」の語りについて、加藤典洋は次のように論じている。

『風の歌を聴け』から『羊をめぐる冒険』へと続く、一人称「僕」に視点を置いた村上独自の軽妙な文体だといってよい。(中略)前者(『風の歌を聴け』と『羊をめぐる冒険』・筆者注)との違いをいえば、この後者(『1973年のピンボール』・筆者注)の書体で書き手は他者である登場人物、鼠の内面にまで立ち入っている<sup>5</sup>。

加藤典洋が指摘した如く、三作における「僕」の視点にはずれが存在している。さらに言えば、「鼠」に対する語りで発生したずれから、初期三部作における「鼠」の謎が形成されたと思われる。

中山昭彦は「僕」が使った直喩に注目し、「冒頭近くで語られる直子と呼ばれる女性との繋がりを喚起している」<sup>6</sup>として、「僕」が孤独に対する語りで「直子」に触れた部分は曖昧さを持っていると指摘している。そして、「僕」の語りの孤独に対する直喩に注目して、「僕」の語りの曖昧さを説明して、その語りの曖昧さによって「僕」と他者との間に「曖昧な関係」が生まれたと論じている。

初期三部作だけではなく、他の作品に存在する語りに関する諸問題も研究者の目を引いている。例えば、石倉美智子は『パン屋再襲撃』と『ねじまき鳥と火曜日の女たち』に注目して、「彼らは結婚二週間しか経っていない、日の浅い夫婦である。彼らの仲は、童話の主人公たちのように結婚という形で一応ハッピー・エンドを迎えはしたが、しかしこれからふたりの関係がうまくいくか、あるいは破綻するかはまだ未知数だ」<sup>7</sup>と論じて、語り手が物語に触れていない部分を問題として提起している。石倉美智子はそれが「他者のいる世界への帰還」という、積極的に社会との繋がりを求める作者の志向だと論じている。

90年代において、語りに関する諸研究は単なる作品構造に対する論究ではなく、語りをめぐる諸問題を通して村上春樹の各作品における繋がりを見出し、その連結が生み出す要素を明らかにしている。

語りに対する研究は2000年以降もよく見られる。『風の歌を聴け』の語りについて清水良典は以下のように指摘している。

断章の集まりで、一つ一つは読みやすいのに、この小説はついに肝心なことを書かないままで終わっている。というより、とても注意深く、書くべきことを書かないように書かれている<sup>8</sup>。

清水良典によると、『風の歌を聴け』の語りは、意図的に「肝心なこと」を書かないような書き方をしているのである。書かないことによって作中に齟齬が発生している。これは初期三部作における「鼠」の謎を形成させた原因の一つだと見なされる。

また、風丸良彦は『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』で村上文学の語

<sup>5</sup> 加藤典洋(1996)『村上春樹 イエローページ』荒地出版社 p33-34

<sup>6</sup> 中山昭彦(1998)「“遠さ”という言説編成」『國文學 解釈と教材の研究』第43巻第3号、學燈社 p64

<sup>7</sup> 石倉美智子(1998)『村上春樹サーカス団の行方』専修大学出版局 p98

<sup>8</sup> 清水良典(2006)『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p94

りを葛西善蔵の「哀しき父」、田山花袋の「一兵卒」などの日本の近代小説と比べて、「その意味では、村上春樹は欧米文学を範としていないのである。(中略)かつて近代的自我を求めた日本近代文学の語り手たちと、機能的には、同質の働きをする」<sup>9</sup>と論じて、欧米文学より村上文学の日本近代文学との同質性を提出している。また、風丸は『村上春樹短編再読』で『東京奇譚集』について「語り手自身がじかに読み手の前に姿を現すことによって、それがメタフィクションというフィクションであることが高らかに宣誓される」<sup>10</sup>と論じ、語り手による創作の戦略を指摘している。

石原千秋は『ノルウェイの森』の語りについて「ワタナベトオルは『子供』なのだ。自分で『責任』を取ろうと言っているけれども、実はそれができない」<sup>11</sup>と論じているように、語り手のワタナベは語りによって、自分が責任を取ることができない事実を隠している。『ノルウェイの森』のストーリーの構成には多くの三者関係が存在して、互いに絡み合っている。それは語り手のワタナベが曖昧な不確かな語りを語っている結果だと考えられる。村上春樹文学における作品の複雑な構造は語りによって生じたものである。語りによって作品の世界を深めると考えられる。

そして、尾高修也は「そんな村上文学を、英語世界の側から、西洋と日本の魅力的な融合の例と見たりすることがいまある」<sup>12</sup>と述べ、村上春樹の翻訳文体が多く海外の読者を獲得する原因の一つだと論じている。日本だけではなく、世界中にも人気になった一因として、「語り」に由来すると考えられる。

重里徹也と三輪太郎との対談集『村上春樹で世界を読む』には次のような会話がある。

重里 『1Q84』には三つの特徴があります。一つは、オール三人称であるということです。デビュー作以来、長編は一人称の「僕」で書き続けてきたのに、『海辺のカフカ』では一人称と三人称のミックスとなり、今回はすべて三人称となりました。(後略)

三輪 ええ、私が強く感じたのは「総合小説」への執念でした。(後略)<sup>13</sup>

これは、完全に三人称で構成される『1Q84』は、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』のような「総合小説」への試みだという論説である。2000年以降、一人称から三人称への使用は村上春樹小説における目立つ変化の一つである。全て三人称を使うのは短編集『神の子どもたちはみな踊る』からであるが、長編小説『1Q84』は最初から完全に三人称で成り立った作品であり、「総合小説」への大きな一歩だと思われる。

このように、2000年以降にも、村上春樹作品における「語り」の諸問題は、依然として研究すべき課題の一つとしてよく論じられている。2000年以降の新作だけではなく、『風の歌を聴け』、『ノルウェイの森』などの初期作品に対する研究もいまだ続いている。

以上に挙げられた「語り」を中心にする研究をまとめて言えば、村上文学の「語り」に対する研究は単に作品構造の問題を探求するレベルにとどまったものではない。80年代末

<sup>9</sup> 風丸良彦 (2006) 『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』 試論社 p295

<sup>10</sup> 風丸良彦 (2007) 『村上春樹短編再読』 みすず書房 p182

<sup>11</sup> 石原千秋 (2007) 『謎とき 村上春樹』 光文社 p318

<sup>12</sup> 尾高修也 (2011) 『近代文学以後——「内向の世代」から見た村上春樹』 作品社 p122

<sup>13</sup> 重里徹也・三輪太郎 (2013) 『村上春樹で世界を読む』 祥伝社 p209

に始まった村上春樹文学の「語り」に対する研究は、一定した方向性を示してはいないが、かえって、作者自身も気づいていない特徴が生み出された可能性が明らかにされてきたのではないか。このように、「語り」の問題は村上春樹研究に無くしてはならない視座のひとつだと言えよう。

## 第二節 問題提起

村上春樹作品に関する「語り」の研究は、「僕」という一人称に集中している。それは90年代まで村上春樹の作品に一人称が中心に使われているからである。しかしながら、村上春樹の初期作品で「僕」という一人称の語りがよく使われているのに対して、『神の子どもたちはみな踊る』から三人称の使用が目立っている。

村上春樹は「僕」あるいは「ぼく」という一人称で、黄金の六〇年代に逝った青春の郷愁と空無を生き続ける男性主人公の物語りを書いてきた。その人称は、『スプートニクの恋人』（一九九九年四月）以後の『神の子どもたちはみな踊る』（一九九九年八月）では、三人称になった<sup>14</sup>。

一人称の「僕」は村上春樹文学の特徴のひとつだと言えるほどに20年間も使われていた。『神の子どもたちはみな踊る』以降、三人称の使用は村上春樹小説の基本的なスタイルになっている。三人称の使用について、村上春樹は以下のように述べている。

僕がそのような人々（『海辺のカフカ』の少年と老人、『アフターダーク』の二〇歳前後の男女、『1Q84』の三〇歳の女性・筆者注）を作品の中心人物として据えたのは、言うまでもなく、自分がこれまで作ってきた作品世界に揺さぶりをかけるためです。新しい焦点を――できることなら複数の焦点を――そこに導入するためです。そのためにも僕には三人称という新しい語り口が必要になってきたのです<sup>15</sup>。

村上春樹の言う「自分がこれまで作ってきた作品世界」は「僕」という一人称で作上げた作品世界であろう。一人称の限界を打開するため、三人称の語りという「新しい焦点」の導入が必要だったという。結果として、2000年に完全に三人称で構成される短編集『神の子どもたちはみな踊る』は上梓されている。そして、三人称という「新しい焦点」がもたらした作風の変化について、村上春樹は次のように述べている。

もうひとつ特徴的なのは、これらの短編（『神の子どもたちはみな踊る』に収録される六つの短篇・筆者注）のすべてが三人称を使って書かれていることだ。（中略）これは僕にとって良い経験だったと思う。視点を大きく散らしていくことによって、これまでになかった新しい書き方ができたし、新しい作風のようなものがそこに生まれたと思

<sup>14</sup> 渡辺みえこ（2001）「村上春樹文学、最後の一人称——『スプートニクの恋人』における『ぼく』の物語と読者——」『社会文学』第16巻、日本社会文学会 p63

<sup>15</sup> 村上春樹（2010）「魂のソフト・ランディングのために——21世紀の「物語」の役割」『ユリイカ』第42巻第15号、青土社 p14

うからだ<sup>16</sup>。

引用文から分かるように、三人称語りの使用は村上春樹作品に新しい感覚を与えたと考えられる。三人称のメリットについて坂上秋也は以下のように指摘している。

単純に、一人称で記すことのメリットとして、読み手と人物との共感性を加速させることが挙げられる。いわば一人称小説の読者は主人公と共に小説世界への冒険を始めていくのだ。これが三人称になると、読者はいささか遠い視点から物語を眺めることになる<sup>17</sup>。

デビューから使用してきた「僕」という焦点は読者にとって村上春樹の作品世界に踏み込みやすいと考えられる。それに対して、遠くから物語を眺める三人称は読者により客観的な視点を提供している。こうして、2000年頃定着した三人称という「新しい焦点」がもたらした変貌について、ジェイ・ルーピンは次のように論じている。

「僕」という限られた視点を放棄することで村上が暗示しているのは、自分が分析している倦怠感が全国的な事件の周縁で暮らし、そうした大事件を彼方から眺めるだけの少数の特権的な人々の範囲を超えて、広がっているということだ<sup>18</sup>。

この時期の作品において、村上春樹がより全面的で高度な視点から描く物事は「三人称の語り」によって実現されている。三人称の語りによる「新しい焦点」は、村上春樹の作品にそれまでなかった広がりを与えることになったと言えよう。なぜ作品に新しい焦点が必要となったかということについて、村上春樹は「その世界を一人称だけでしめくくるとは、現実的にもうほとんど不可能になっていた」<sup>19</sup>と述べている。また、一人称でしめくくることができない「その世界」について、村上春樹は次のように述べている。

求めているのは、物語というシステムをとおして、自分にとっての（同時にまた読者にとっての）魂の新しい個人的な領域を、見出すことである。その領域で、人はポジティブなものにも出会うし、ネガティブなものにも出会うことになる。そこは薄暗く危険な場所にもなり得るし、輝かしい可能性に満ちた場所にもなり得る<sup>20</sup>。

村上春樹が求めるのは、人間の内部に存在する「魂の個人的な領域」に対する探求である。そういう探求をする際に一人称に無理があるため、三人称を使うようになったと考えられる。三人称を使って人間の内面の世界を描こうとする契機として、清水良典は次のよ

<sup>16</sup> 村上春樹（2003）「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p272

<sup>17</sup> 坂上秋也（2010）『『浄化の物語』をながいながら——三人称・コミットメント・反サブプリメント』『ユリイカ』第42巻第15号、青土社 p143

<sup>18</sup> ジェイ・ルーピン著、畔柳和代訳（2006）『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社 p308

<sup>19</sup> 村上春樹（2003）「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p272

<sup>20</sup> 村上春樹（2003）「解題」『村上春樹全作品 1990～2000⑦ 「約束された場所で」、「村上春樹、河合隼雄に会いに行く」』講談社 p392

うに述べている。

地下鉄サリン事件が、事件に関わる被害者と加害者たち、遠い他者への探求へ村上春樹を向かわせたとすれば、この作品（『神の子どもたちはみな踊る』・筆者注）の地震は、読者も作家自身をも含む個人の内部の深層への省察を促してくる。いわば一人一人の内部に地震との関わりがあるというヴィジョンが立ち現れてくるのだ<sup>21</sup>。

1995年に日本社会を驚かした二つの大事件、地下鉄サリン事件と阪神淡路大震災に村上春樹が多大な影響を受けたのは言うまでもない。特に村上春樹の故郷である神戸に壊滅的な被害を与えた阪神淡路大震災は、彼に故郷との関係を顧みる機会を与えただけではなく、あらゆる方面に内省することをも求めた。こうして、村上は「個人の内部の深層」に入る必要に迫られたのだと考えられる。そして、「深層」について河合隼雄は以下のように説明している。

ここに描かれているすべては、本書（『アフターダーク』・筆者注）の主人公とも言える浅井マリの無意識の世界の出来事かも知れないのだが、それは浅井マリも自分の個人的体験としては、その一部しか体験できないのだけれど、個人をこえた「私たち」の視点からは、すべてが見えるのだ<sup>22</sup>。

以上は『アフターダーク』（2004年）に関する引用文であり、主人公の無意識の世界を描くため「私たち」という一人称複数が使われているという指摘である。こうして、村上春樹が求めるのは、人間の内面の深層であり無意識の世界だと考えられる。自分が意識しない部分を語るには、一人称では限界があり、それを打開するのが三人称の語りなのであるその方法を、河合俊雄は以下のように論じている。

村上春樹は、しばしば人間を家にたとえる。一階では皆で集まってごはんを食べたり、テレビを見たりして生活し、二階には個室や寝室がある。ところが家の地下階には「隠れた別の空間」があって、そこに入るのが物語を書くことであり、また読者にとって物語を読むことであると言う。それは夢のようなものだとも言われている。つまり物語を書き、それを読むことは、夢に入っていくようなものだというのである<sup>23</sup>。

普段、夢を通して自分の無意識の世界に出会うのである。河合俊雄の解釈によると、村上春樹が三人称を使うのは、夢に入るように「隠れた別の空間」という人間の無意識の世界にたどり着くためだと考えられる。そこで村上春樹が出会ったものについて、末國善己は次のように論じている。

人間は多かれ少なかれ「悪しきもの」を持っている。その存在に気付き、虚無にも

<sup>21</sup> 清水良典（2006）『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p57

<sup>22</sup> 河合隼雄（2005）「村上春樹にみる『コミットメントの条件』」『現代』第39巻第1号、講談社 p95

<sup>23</sup> 河合俊雄（2011）『村上春樹の「物語」——夢テキストとして読み解く——』新潮社 p13



陥らず、なおかつ「悪しき」側に引摺られることもないよう生きるにはどのような道を選択すべきなのか。みずき（『東京奇譚集』に収録される「品川猿」の主人公・筆者注）の葛藤は、ポスト・オウム時代を生きるすべての人間への問い掛けにほかならないのである<sup>24</sup>。

人間の内面に存在するものには善悪のつかないものが多いと思われるが、夢を見るように自分の無意識の世界に入ると、「悪しきもの」に出会うのは当然である。自分の内面に存在する「悪」にどのように向き合うかということが村上春樹が三人称を使って「魂の個人的な領域」を見出す所以だと論じられている。

上述の内容をまとめて見ると、人間の内面に対する探求は村上春樹の2000年以降の小説世界を形成する上で重要な役割を果たしていると言える。従来の研究ではそれらの問題点への言及は見られるが、村上春樹の小説世界を構成する一貫したテーマとして総合的に論及されてきたとは言い難い。また、『海辺のカフカ』と『1Q84』を対象にする研究は様々な角度から行われ、多くの先行論文が出されているが、三人称が使用される2000年以降の作品群を系統的に分析する論考は決して多くはない。

「三人称の語り」はどのように小説に取り入れられるのだろうか。「新しい焦点」の導入は、村上春樹の小説にどのような変化をもたらしたのか。三人称の導入は何を描こうとするのだろうか。一人称の語りはそれを描くには不十分なのだろうか。このように、まだ究明されていない問題が数多く残っているので、2000年以降の作品は十分に研究されているとは言い兼ねる。

本論文では、先行研究を参照しながら、作品の深層に焦点を当てて、2000年代の村上春樹文学の世界の特徴を解明していく。

### 第三節 研究対象

本論文で究明したいのは、「新しい焦点」による村上春樹小説の深層である。また、2000年以降の作品群の相互関係も本論文の重要な論点になる。小説、エッセイ、翻訳、紀行文など2000年以降の村上春樹には多くの著作があるが、すべての作品を対象にすると、研究焦点がぼけてしまう恐れがある。そのため、本論文では村上春樹の小説のみを取り上げることとした。村上春樹の2000年以降の小説は以下の通りである。

『神の子どもたちはみな踊る』（2000年）短編集

『海辺のカフカ』（2002年）長編

『アフターダーク』（2004年）長編

『東京奇譚集』（2005年）短編集

『1Q84』「BOOK1」「BOOK2」（2009年）・「BOOK3」（2010年）長編

『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（2013年）長編

『女のいない男たち』（2014年）短編集

<sup>24</sup> 末國善己（2008）『『地下』をさまよう『猿』がもたらすもの』『国文学解釈と鑑賞 別冊 村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』至文堂 p242

さらに、研究対象は2005年までの作品とする。なぜ2000年代前半の作品にしぼるのかというと、2009年から2010年にかけて書かれた『IQ84』は、前作『東京奇譚集』と四年近く創作期間が隔たっており、その四年間は無視できないからである。また、『IQ84』は近年の作品との相互関係がまだ定まっていない。そして、長編小説のみならず、短編小説集も研究対象に入れるのは、2000年代前半の作品における一貫したテーマを見出すためである。以上の理由で、本論文の具体的な研究範囲を2000年代前半の小説——『神の子どもたちはみな踊る』、『海辺のカフカ』、『アフターダーク』、『東京奇譚集』の四つの作品に限定している。

本論文が目指しているのは2000年代前半の村上春樹小説における「新しい焦点」が及ぼした変化だけではなくて、各作品の繋がりもあり方にも関心を示す。また、村上春樹の紀行や対談を視野に入れながら、作品に与える外的な影響を明らかにしようと思う。

## 第一章 『神の子どもたちはみな踊る』について

### 第一節 はじめに

『神の子どもたちはみな踊る』（2000年2月、新潮社）は、『新潮』の1999年8月号から12月号に連載された五編の短編小説に、書き下ろしの一編を加えた短編小説集である。「連作『地震の後で』」と題され、五回にわたって『新潮』に掲載された各編のタイトルは、「UF0が釧路に降りる」、「アイロンのある風景」、「神の子どもたちはみな踊る」、「タイランド」、「かえるくん、東京を救う」である。単行本化される際に、書き下ろしの「蜂蜜パイ」が加えられ、作品の題名が『神の子どもたちはみな踊る』に変更された。単行本で題名が変わったにも関わらず、初出を記すページに「蜂蜜パイ」が「連作『地震の後で』その六」と題されて、他の五編の続きとして扱われている。つまり、『神の子どもたちはみな踊る』における六編は連作と見なしてよい。

「地震の後で」という題名があった一方、六編はいずれも直接地震に関連した物語ではなく、被災地から遠く離れた場所（釧路、茨城、千葉、タイ、東京など）で1995年2月に起きた出来事である。1995年2月という設定について、村上春樹は次のように述べている。

つまり1995年2月というのはそのふたつの大事件にはさみこまれた月なのだ。不安定な、そして不吉な月だ。僕はその時期に人々がどこで何を考え、どんなことをしていたのか、そういう物語を書きたかった。地震の様々な余波を受け、来るべきサリンガス事件の（無意識的）予感の重みを抱えて生きる人々の姿<sup>25</sup>。

1995年2月というのは、1995年1月の阪神淡路大震災と同年3月の地下鉄サリン事件に挟まれた月である。1995年2月と設定される『神の子どもたちはみな踊る』は、阪神淡路大震災を描くものではなく、震災とサリン事件を繋ぐ通路と見ても差し支えないだろう。そして、舞台の設定について、村上春樹は以下のように説明している。

僕は神戸の地震についてノンフィクションを書きたいという気持ちには、どうしてもなれなかった。そこは僕が少年時代を送った思い出の深い場所であるし、たくさんの知り合いもいる。（中略）その地震がもたらしたものを、できるだけ象徴的なかたちで描くことにしよう。その出来事の本質を様々な「べつのもの」に託して語る<sup>26</sup>。

周知のように、村上春樹は地下鉄サリン事件について、一年に一冊のペースで二冊のノンフィクション、『アンダーグラウンド』（1997年3月、講談社）と『約束された場所で』（1998年11月、文藝春秋）を上梓している。しかし、翌年（1999年）に連載された「連作『地震の後で』」はノンフィクションという手法で阪神淡路大震災を記録するものではない。それは、被災地の神戸は村上春樹が思い出の深い故郷だという所以である。方法は異なっているが、結果的に三年間（「連作『地震の後で』」の連載は1999年）、村上春樹は1995年に日本社会を震撼させた二つの出来事を文字化している。なぜそれほどの時間や精力を

<sup>25</sup> 村上春樹（2003）「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p268-269

<sup>26</sup> 村上春樹（2003）「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p271

費やしてまで二つの出来事を追求したのか、村上春樹の以下のような発言は示唆的である。

そのふたつのあいだには大きな違いがある。しかしその両者は決して無縁なものではない。(中略)それらの出来事は、言うなれば地下から、我々の足下深くから、やってきたものだ。(中略)そのような執拗なまでの「地下性」は、僕にはただの偶然の一致とは思えなかった<sup>27</sup>。

「地下」は一つのキーワードとして、二つの出来事を繋ぐものである。しかも、それはただの偶然にとどまらないものと見られている。また、村上春樹の紀行文『辺境・近境』(1998年4月、新潮社)に収録された「神戸まで歩く」に二つの出来事の繋がりに関する記述が見られる。

現在のこの神戸という地域だけを切り取ってみても、ひとつの暴力が、もうひとつの別の暴力に宿命的に(現実的に、あるいは比喩的に)しっかりと繋がっているように、僕には感じられる。そこには何か時代的な必然性があるのだろうか? それともあくまでただの偶然の一致にすぎないのだろうか?<sup>28</sup>

繋がっている二つの暴力とは、阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件を指している。村上春樹はこの二つの事件に「偶然の一致」を超越した必然性を感じ取っているようである。こうして、「暴力」はもう一つのキーワードとして、二つの出来事の関連性を表している。清水良典は阪神淡路大震災を「ある内面的な自省」と、地下鉄サリン事件を「個人の内部の深層への省察」<sup>29</sup>と見なしている。二つの暴力は同様に人々に内省を促すものだと論じられている。社会的な事件と自然的な出来事は個人の心の深層に複雑に繋がる。暴力はなぜ人間の心を揺さぶるのか。

阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件をつなぐ『神の子どもたちはみな踊る』は三人称語りが使われている。『ねじまき鳥クロニクル』、『スプートニクの恋人』には三人称が出現している、それは一部だけである。視点の変化についてジェイ・ルーピンは次のように論じている。

「僕」という限られた視点を放棄することで村上が暗示しているのは、自分が分析している倦怠感が全国的な事件の周縁で暮らし、そうした大事件を彼方から眺めるだけの少数の特権的な人々の範囲を超えて、広がっているということだ<sup>30</sup>。

三人称の使用は遠いところから客観的に日本の「大事件」を眺めるためだと論じられている。これは村上の「自省」とどのように関わっているのか。暴力をキーワードとして繋がる二つの「大事件」は村上春樹が「僕」という視点を放棄するのとはどんな関連性を持

<sup>27</sup> 村上春樹(2003)「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p270

<sup>28</sup> 村上春樹(2000)『辺境・近境』新潮社 p288

<sup>29</sup> 清水良典(2006)『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p56-57

<sup>30</sup> ジェイ・ルーピン著、畔柳和代訳(2006)『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社 p308

っているのか。

以上のように、「地下」や「暴力」において、阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件とは決して別々のものではなく、連続した出来事と見られる。本章では、二つの出来事を繋ぐ通路としての『神の子どもたちはみな踊る』は、どのようにその「暴力性」と「地下性」を表現しているのか、震災の被害者ではない主人公たちがどのように地震に関わっているのか、そうした問題を明らかにしてみたい。また、三人称語りが「地下」と「暴力」とどのように関係するのも本章で究明する焦点の一つにする。

## 第二節 暴力性の由来

『神の子どもたちはみな踊る』では地震の暴力は直接描かれませんが、地震を想起させる場面はいくつか見られる。

まず、一作目の「UF0 が釧路に降りる」で、主人公の小村の妻は地震の五日後に姿を消してしまう。彼女は「銀行や病院のビルが崩れ、商店街が炎に焼かれ、鉄道や高速道路が切断された風景」(p107)を映すテレビニュースを五日間見て、「もう二度とここに戻ってくるつもりはない」(p109)と書き残して実家に帰ってしまうのである。それで、離婚を承諾した小村はしばらく休暇をとる。彼は同僚の佐々木に北海道の釧路にいる妹のケイコに「小さな荷物」を直接渡してほしいと頼まれる。それに同意した小村は釧路に行って、ケイコと彼女の友人・シマオという女性に出会う。しかし、その「小包」に何が入っているか、作中には明確に示されていない。「小包」の中身について、シマオは次のように冗談を言う。

小村さんの中身が、あの箱の中に入っていたからよ。小村さんはそのことを知らずに、ここまで運んできて、自分の手で佐々木さんに渡しちゃったのよ。だからもう小村さんの中身は戻ってこない。(p127)

シマオの冗談を聞いた小村は、「自分が圧倒的な暴力の瀬戸際に立っていることに思い当たった」(p127)という。箱に入れられた小村の中身は、狭いところに閉じこめられる地震の被害者を連想させる。また、「圧倒的な暴力」という言葉は、「その二つの出来事（阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件・筆者注）に共通してある要素をひとつだけあげると言われれば、それは『圧倒的な暴力』と言うことになるだろう」<sup>31</sup>という『アンダーグラウンド』の一文を想起させる、地震とサリン事件との関わりを示す言葉にほかならない。最初に、地震の記事を読んだ小村は、「それらのディテイルは妙に平板で、奥行きを持たないものに映った。すべての響きは遠く単調だった」(p113)という。しかし、自分の中身が箱に入れられたというシマオの冗談を聞いた小村は、ようやく地震の「圧倒的な暴力」に気づく。

小村は結婚して以来、「夜には安らかな眠りを楽しむことができた。以前のように奇妙な夢に眠りを乱されることもなくなった」(p108)という。また、「明日地震が起きるかもしれない。(中略)何が起こるか、そんなの誰にもわからないのよ」(p124)という台詞は小

<sup>31</sup> 村上春樹(2003)『村上春樹全作品 1990～2000』アンダーグラウンド』講談社 p662-663.

村の未来への不安を示している。一見地震は彼の人生を乱して不安をもたらすが、実は小村家には既に不和が存在していた。例えば、妻と神戸との関係について「小村の知る限りでは、神戸近郊には親戚も知り合いも一人もいなかった」(p107)と書かれているが、実際には明らかではない。そして、地震と妻の家出との関連性について聞かれて「たぶんないと思う」と答える小村は、「どっかでつながっているじゃないかな(中略)あなたにわからないだけで」(p118)と反論される。以上の例から分かるように、小村は自分の妻について多くを知らないのである。また、「しばらく実家に戻っているという書き置きがキッチンのテーブルにのこされていることが、これまでも何度かあった。そんなときにも小村は文句ひとつ言わなかった。ただ黙って彼女の帰りを待っていた」(p109)という例からも分かるように、小村と妻とのコミュニケーションは決して充分になされているとは言えない。ほかに、「勃起は硬く、セックスは親密だった」(p108)が、小村と妻の最後のセックスは「去年の十二月の末」(p124)で、妻の家出である1月22日(地震の五日後)まで、三週間も空いている。それは夫婦間のコミュニケーションの不全と見なされる。

地震をきっかけとして、小村は離婚することになる。地震は家庭を崩壊させる契機だと言えよう。「奥さんがつい最近亡くなられた」(p113)というケイコの台詞は、小村の妻の象徴的な死を示して、妻との関係が終ったと表すものだと考えられる。また、ホテルでシマオが口にする台詞「でも、まだ始まったばかりなのよ」(p127)で本作が終わるように、未知の土地である釧路に行ったりケイコとシマオに出会ったりする小村にとって、新しい人間関係は始まったばかりである。さらに、松本常彦が「ラブホテルが現代において『家族』の起源となる空間」<sup>32</sup>と提示しているように、シマオとホテルに行った小村は新しい家族作りも始めたばかりであろう。このように、地震がもたらした「圧倒的な暴力」は旧い家族関係の終りとともに新しい人間関係を作り出す象徴だと考えられる。

次に、二作目の「アイロンのある風景」の「暴力性」を見てみよう。三宅という40代後半で関西弁を操る神戸出身の人物が登場する。彼は地震がまだ起きていなかった「思い出せないくらいずっと昔」(p146)から「冷蔵庫の中に閉じこめられて死ぬ」(p145)夢を見ている。彼の夢は以下の通りである。

狭いところで、真っ暗な中で、ちょっとずつちょっとずつ死んでいくんや。それもうまいことずっと窒息できたらええけどな、そう簡単にはいかん。(中略)死ぬまでにものすごい長い時間がかかる。声を上げて誰にも聞こえへん。誰も俺のことに気づいてもくれん。身動きもできんくらい狭いところや。どんなにあがいても内側からドアは開かへん。(p145)

暗くて狭い冷蔵庫に閉じこめられて、誰も自分のことに気づいてくれない恐怖は、まさに地震で倒れた建物に埋められた人が体験するものである。地震の暴力を想起させる夢である。しかし、それは1995年の阪神淡路大震災とは直接関連するものではなく、ずっと昔から見ている夢である。神戸にいる妻と二人の子供を捨て、茨城に住み着いた三宅は、震災の後でも神戸に戻ろうとしない。さらに、「三宅さん、出身は神戸のほうだっていつか言

<sup>32</sup> 松本常彦(2008)「地震の後で――彼女は何を見ていたのか――」『九大日文』第12巻、九州大学日本語学会「九大日文」編集委員会 p119

ってましたよね(中略)先月の地震は大丈夫だったんですか? 神戸に家族とかいなかったんですか?」(p136)と聞かれても、「さあ、ようわからん。俺な、あっちとはもう関係ないねん」(p136)と答えて、家族に関する話題を避けている。

一方、三宅は焚き火をするのが得意である。それをきっかけとして順子という女性は三宅と「焚き火フレンド」(p142)になる。三宅がした焚き火をみる順子は「そこにある炎は、あらゆるものを黙々と受け入れ、呑みこみ、赦していくみたいに見えた。本当の家族というのはきっとこういうものなのだろう」(p137)と考えた。「父親の顔を見ることにも耐えられなかった」(p138)と書かれているように、順子は父親との関係がうまくいかず高校三年生の時に家出をする。彼女は三宅がした焚き火に「何かをふと感じることになった。何か深いものだった」(p141)という。故郷や家族を捨てた二人が焚き火を通して感じた「何か」を考える際に、「焚き火が失われた『家族』関係の代理的補償である」<sup>33</sup>という論点は示唆的である。焚き火は赤の他人を集めて「家族」に近い人間関係を作るものである。順子が焚き火に感じた「何か」とは彼女が父親に感じなかった「父性」だと考えられる。しかし、それはいつまでも続けられるものではない。「焚き火が消えたら、寒くなっていやでも目は覚める」(p150)と傍点で強調されているように、いつか焚き火が作り上げた「代理的な家族関係」から目が覚めないわけにはいかない。

そして、地震の夢を話題にした後、三宅が「死に方から逆に導かれる生き方というものもある」(p147)と順子に言って、二人は「死」について話し合う。そして、三宅に「今から俺と一緒に死ぬか?」(p149)と聞かれる順子は、「三宅さんの腕に抱かれているうちに、だんだん眠くなってきた(中略)束の間の、しかし深い眠りに落ちた」(p150)。地震の話題の後で眠りにつくのは死の象徴だと思われる。家族が破綻した二人は焚き火によって「代理的家族」を作り上げる。しかし、地震を話題にした二人は、いやでも焚き火から目覚めるしかないと悟る。眠りは象徴的な死として古い人間関係を終わらせるものだと考えられる。さらに、それは人生の新しい段階に向かう始まりだと言えよう。

また、六作目「蜂蜜パイ」にも暴力的な夢が描かれている。それは沙羅という四歳の女の子の夢である。彼女の夢は以下のように説明されている。

沙羅は、知らないおじさんが自分のことを起こしに来るんだっていうの。それは地震男なの。その男が沙羅を起こしに来て、小さな箱の中に入れようとするの。とても人が入れるような大きさの箱じゃないんだけど。それで沙羅が入りたくないという、手を引っ張って、ぼきぼきと関節を折るみたいにして、むりに押し込めようとする。そこで沙羅は悲鳴を上げて目を覚ますの。(p229)

三宅の夢と共通しているのは、地震の被害者が狭いところに閉じこめられる状態である。「ぼきぼきと関節を折る」という描写があるように、三宅より彼女の夢はさらに暴力的に見える。沙羅がそんな夢をみたのは「神戸の地震のニュースを見すぎたせいだ」(p229)と母親の小夜子は考える。「地震男」の夢を見た沙羅は、淳平が即席で考えた童話的な「熊のまさきち」の話をして聞かせてようやく眠りにつくのである。淳平は沙羅の父親である高

<sup>33</sup> 松本常彦(2008)「地震の後で——彼女は何を見ていたのか——」『九大日文』第12巻、九州大学日本語学会「九大日文」編集委員会 p118

槻の大学時代以来の親友である。高槻と小夜子が離婚した後、淳平は高槻の代わりに沙羅親子の面倒を見ている。そして、「沙羅は高槻を『パパ』と呼び、淳平を『ジュンちゃん』と呼んだ。四人は奇妙な疑似家族を作り上げた」(p243)というように、四人が週に一度「疑似家族」として食事をするのは夫婦が離婚した後も続いている。沙羅が高槻をパパと呼んでいるものの、「高槻がいないと食卓はとたんに静かになり、不思議なくらい日常的になった。知らない人が居合わせたら、間違いなく本物の家族だと思っただろう」(p245)と書かれる。こうして、沙羅の継父ではなくても、淳平は「娘の名付け親」(p241)として、既に「父の身代わり」をしている。

また、「アイロンのある風景」の三宅と同じように、兵庫生まれの淳平は地震の後でも「実家に電話をかけなかった(中略)地震の話題が出ると、口をつぐんだ」(p247)とあるように、故郷を捨てた人である。淳平は「崩壊した市街地と立ちのぼる黒煙が映し出されていた。まるで爆撃のあとのよう」(p246)になった故郷やそこにいる両親を顧みず、小夜子と沙羅との「疑似家族」を続けている。昔からずっと小夜子を愛している淳平は、離婚している小夜子と再婚するか「疑似家族」を続けるか、なかなか決心がつかない。そして、「彼は迷い続けた。結論は出なかった。そして地震がやってき」(p246)て、沙羅が「地震男」の夢を見た後、小夜子に「すぐに結婚を申し込もう。淳平はそう心を決めた。もう迷いはない。これ以上一刻も無駄にはできない」(p254)と考える。それは「アイロンのある風景」と同じように地震の「暴力性」を契機とするそれまでの関係の消滅と新しい家族の始まりだと見なされよう。

一方、「二人の女を護らなくてはならない。相手が誰であろうと、わけのわからない箱に入れさせたりはしない。たとえ空が落ちてきても、大地が音を立てて裂けても」(p255)と思う淳平は、新しい家族関係に向き合う前向きな姿勢を見せている。また、沙羅に話して聞かせた「熊のまさきち」の話が「かわいそうな」(p250)方向に傾くとき、「もっとうまいやりかたはなかったの？ みんなが幸福に暮らしましたというような」(p250)と聞かれた淳平は、「まだ思いつかないんだ」(p250)と答える。しかし、小夜子との結婚を決めて二人を守ろうと考えた淳平は、「漠然としたアイデアが彼の頭の中に芽を出し、少しずつ具体的なかたちをと」(p255)るにいたる。そして、それは沙羅が喜ぶ「新しい結末」(p255)になるだろうと淳平は思う。沙羅の見た「地震男」の夢を契機として淳平は小夜子と結婚しようと思決心する。それは、沙羅の夢に「疑似家族」を終わらせて新しい家族関係を促す力がこめられていると考えられる。以上のように、「蜂蜜パイ」は「アイロンのある風景」と同じように、地震の暴力を想起させる夢が以関係の消滅と新生の到来を意味するものだと言えよう。

以上の三つの短編における「暴力」はいずれも阪神淡路大震災に直接関連するものではない。しかし、神戸周辺に壊滅的な打撃をもたらした地震は、小村、三宅、淳平などのような東京周辺に住む人々の心の奥にまで影響を及ぼす。地震という地下に潜むエネルギーは、人間社会に災害を加えるだけでなく、人間の内面と響き合うものでもある。地震の「暴力性」は以前の間人間関係を壊して家族の新生を促す力にもなっている。

### 第三節 地下のエネルギー

前述したように、地震の破壊的なエネルギーは人間の内面の暴力性と響き合っている。



次に、「地下性」に注目しながら地震と人間との関連性について考察してみよう。

三作目の「神の子どもたちはみな踊る」は「踊り」を通して地震と人間の心との繋がりを示している。「踊り」に関する場面は以下の二箇所である。

音楽に合わせて無心に身体を動かしていると、自分の身体の中にある自然な律動が、世界の基本的な律動と連帯し呼応しているのだというたしかかな実感があつた。潮の満干や、野原を舞う風や、星の運行や、そういうものは決して自分と無縁のところでおこなわれているわけではないのだ、善也はそう思った。(p169)

それからふと、自分が踏みしめている大地の底に存在するもののことを思った。そこには深い闇の不吉な底鳴りがあり、欲望を運ぶ人知れぬ暗流があり、ぬるぬるとした虫たちの蠢きがあり、都市を瓦礫の山に変えてしまう地震の巣がある。それらもまた地中の律動を作り出しているものの一員なのだ。(p170)

主人公の善也は踊りながら自分の身体の中に存在する律動と地球の律動との連帯や呼応を実感している。そして、しばらく踊ると、地震が地球の律動の一部だとも思っている。善也は、地震が自分の一部として人間の身体の中に存在していることを考える。このように、地下にこもる地震を起こす地球のエネルギーが人間の心の深層に潜む力に繋がることは、善也の踊りを通して表現されている。

では、善也の心に潜んでいる力はどんなものであろうか。善也が踊り始めたのは、霞ヶ関駅で自分の父らしき人物を見かけて彼を尾行して失敗したあとである。「僕が追い回していたのはたぶん、僕自身が抱えている暗闇の尻尾のようなものだったんだ」(p168)とあるように、善也の心の中に父親への渴望が見られる。善也が父親への渴望の原因について、次の一節は示唆的である。

善也には父親がいない。生まれたときから、彼には母親しかいなかった。善也のお父さんは『お方』(彼らは自分たちの神をそういう名で呼んだ)なんだよ、と母親は小さい頃から彼に繰り返し言い聞かせていた。『お方』だからお空の上にしかいられないの。私たちといっしょに住むことはできない。(p156)

善也は、母親がある宗教団体の信者であり、父親がその宗教団体の「神」だと言われ、自分は「神の子ども」と扱われる。父親の不在の子どもに対する影響は言うまでもない。「彼は夜寝る前に、父親である神にお祈りをした。(中略)もし本当に神様が父親であるなら、それくらいの願いは聞き入れてくれてもいいはずだった」(p158)と、小学校に入った善也は父親との交流を試みる。しかし、父親が善也との交流を拒否するように、彼の願いは一度も叶ったことはない。そして、「いちばん根本的な部分で、善也を決定的に信仰から遠ざけたのは、父なるものの限りない冷やかさだった。暗くて重い、沈黙する石の心だった」(p163)と、中学校にあがった善也は自ら父親との繋がりを切るのである。信仰を捨てて父である神を離れる一方、25歳になった善也は、父らしき人物を目撃すると「迷いもなく、あとをついていた」(p155)のである。父への愛憎に悩まされた善也の心の葛藤は彼

の内面の力だと考えられる。

霞ヶ関駅と言えば、地下鉄サリン事件を想起させる。また、「中央線で四ツ谷まで行き、そこで丸ノ内線に乗り換え、霞ヶ関まで行って日比谷線に再び乗り換え、神谷町駅で降りた」(p155)とあるように、「神の子どもたちはみな踊る」で羅列された地下鉄に関わる固有名詞は、全て『アンダーグラウンド』でなじみのある場所である。「オウム真理教団の五人の『実行者』たちが、尖らせた傘の先端でサリン入りのポリ袋を突き破ったとき、彼らはまさにその『やみくろ』たちの群を、東京の地下に、その深い闇の世界に解き放った」<sup>34</sup>と同じように、善世の父への葛藤は東京の地下で解放される。

本作の最後の場面で、「僕らの心は石ではないのです。石はいつか崩れ落ちるかもしれない。姿かたちを失うかもしれない。でも心は崩れません。僕らはそのかたちなきものを、善きものであれ、悪しきものであれ、どこまでも伝えあうことができるのです」(p172)という「石」に関する記述があって、それは善世の父である「神」の「暗くて重い、沈黙する石の心」に呼応している。「石」に喩えられる「神」とは違って、人間の心が孕む力は、善と悪と両義的に捉えられるものである。それは前述した地震の暴力性に一致しているのではなかろうか。

また、四作目の「タイランド」にも地震と人間の心との連続性が見られる。それは、「そのためには心の底では地震さえをも望んだ。ある意味では、あの地震を引き起こしたのは私だったのだ」(p192)という箇所である。地震を望むのは主人公のさつきである。中年女性のさつきは甲状腺の専門医であり、1995年2月に世界甲状腺会議のためタイにいる。先月の阪神淡路大震災を自分が起こしたものとして、彼女は捉らえている。なぜ彼女は地震を望むかという、次のような一節に説明される。

あの男が重くて固い何かの下敷きになって、ペしゃんこにつぶれていればいいのにと彼女は思った。あるいはどこどろに液体化した大地の中に飲み込まれていればいいのに。それこそが私が長いあいだ望んできたことなのだ。(p182)

さつきが地震を望むのは、「あの男」の死を望むことに由来するものである。京都出身のさつきは、タイ人のガイド兼運転手のニミットに「先月の神戸の大地震ではたくさんの方が亡くなりました。(中略)ドクターのお知り合いには、神戸に住んでおられる方はいらっしゃいませんか？」(p181)と聞かれたとき、「いいえ。神戸には私の知り合いは一人も住んでいない」(p181)と答える。しかし、「その男が神戸に住んでいることを彼女は知っていた。自宅の住所も電話番号も知っていた」(p184)ように、さつきの返答は事実ではない。さつきと「あの男」との関係について、以下のように書かれている。

家がペしゃんこにつぶれていればいいのにと彼女は思った。一家が一文無しで路頭に迷ってあればいいのに。あなたが私の人生に対してしたことを思えば、私の生まれるはずだった子どもたちに対してしたことを思えば、それくらいの報いがあるって当然ではないか。(p192)

<sup>34</sup> 村上春樹 (2003) 『村上春樹全作品 1990～2000』アンダーグラウンド』講談社 p770-771

作中に「あの男」についての情報は多く語られていない。ただ、さつきから母親になる可能性を奪った男だと確定できる。「あの男」への憎しみによって、さつきは彼の死を望む。神戸に住んでいる「あの男」の死を望むからこそ、自分が地震を起こしたとさつきは考える。それは、心に抱える「あの男」への憎しみが地下に潜む地震の破壊的なエネルギーに繋がるという考えである。そして、さつきの憎しみを「石」に喩える一節がある。

生まれなかった子どものことを思った。彼女はその子どもを抹殺し、底のない井戸に投げ込んだのだ。そして彼女は一人の男を三十年にわたって憎み続けた。男が苦悶にもだえて死ぬことを求めた。(中略) あの男が私の心を石に変え、私の身体を石に変えたのだ。(p192)

「あの男」の死を望むさつきは自分の身体が「石」になったのは、長年にわたって心に抱えて捨てられない憎しみからだと考える。タイに滞在中の最後の日、ニミットはさつきを連れて夢を予言するタイ人の老女を訪ねる。老女は以下のようにさつきに「石」のことを教える。

あなたの身体の中には石が入っていると彼女は言っています。白くて堅い石です。(中略) それは古いものなので、あなたはきっと長年にわたってそれを抱えて生きてきたのでしょう。あなたはその石をどこかに捨てなくてはなりません。そうしないと死んで焼かれたあとにも、石だけ残ります。(p190)

身体の中に入った「石」は医学の角度からみると、結石や癌を想起させるものである。しかし、さつきの「石」は身体的なものではなく、人間の心につきまとう精神的なものである。「あの男」への積年の憎しみは、さつきの心の中で石のように固まっている。だが、「神の子どもたちはみな踊る」と同じように、「石」は決して永遠に不滅なものではない。タイ人の老女は次のように「石」と「蛇」を語る。

あなたは近いうちに、大きな蛇の出てる夢を見るでしょう。壁の穴からそろそろと蛇が出てくる夢です。うろこだらけの緑色の蛇です。(中略) それをあなたの命だと思って、全力でつかみなさい。あなたの目が覚めるまでつかんでいるのです。その蛇があなたの石をのみこんでくれます。(p190)

大きくてうろこだらけの蛇は怖いイメージがあり、不吉な感じがするものである。しかし、老女によると、蛇は命の象徴という。全力で蛇をつかみなさいという老女の助言は怖いものに向き合うことで、生命の転機がつかめるということは暗示している。

浅利文子は『蜻蛉日記』を引用しながらさつきの夢を次のように解釈している。

長年、嫉妬と増悪という我執に捉われ続け、孤独に生き抜いた女性という意味で、道綱母と『タイランド』のさつきのイメージは重なり合う。(中略) 老女の予言を敷衍

すれば、さつきにとって蛇の夢が持ち望まれるものであったように、道綱母にとっても、この蛇の夢は長年の苦悩を和らげ魂を癒す働きを持つものだったことになるのではないだろうか<sup>35</sup>。

指摘された通り、蛇の夢は希望をもたらす象徴だと思われる。我執を暗示する「石」を呑み込んでくれる「蛇」は命の象徴であり新生をもたらす希望である。一方、蛇の恐ろしいイメージも否めない。さつきはタイに来て老女に会う前、以下のような夢をみる。

うさぎの夢を見た。短い夢だ。金網がはられた小屋の中で一匹のうさぎが震えている。時刻は真夜中で、うさぎは何かやってくるのを予感しているようだった。彼女ははじめのうちは外からそのうさぎを観察していたのだが、気がつくやう彼女自身がうさぎになっていた。彼女はその何かの姿を、暗闇の中にほのかに認めることができた。  
(p183)

夢でうさぎになったさつきが暗闇の中に感じたのは老女が言った緑色の蛇であろう。うさぎが蛇に感じるのは食い殺される恐怖だと思われる。蛇の口という暗くて狭い空間に飲み込まれる恐怖は、地震という圧倒的な暴力も連想させる。うさぎが蛇に感じた恐怖は、人間が地震に感じた暴力への恐怖に近いものだと思われる。こうして、「タイランド」における地下と心の底に共通のエネルギーが潜んでいることは、前述した暴力としての地震が家族の新生を促すことと一致していると考えられる。

最後に、五作目の「かえるくん、東京を救う」を見てみよう。阪神淡路大震災に関連する箇所は次の通りである。

彼は先月の神戸の地震によって、心地の良い深い眠りを唐突に破られたのです。そのことで彼は深い怒りに示唆された一つの啓示を得ました。そして、よし、それなら自分もこの東京の街で大きな地震をひき起こしてやろうと決心したのです。(p206)

東京に地震を起こそうとする彼というのは、みみずくんである。地下に棲んで地震まで引き起こせる巨大なみみずは決して実在の生物ではなく、何かの象徴に違いない。問題は、なぜみみずくんは地震を引き起こそうとするかということである。それについては、以下の一節で説明される。

彼は普段はいつも長い眠りを貪っています。地底の闇と温もりの中で、何年も何十年もぶっつけで眠りこけています。(中略)彼はただ、遠くからやってくる響きやふるえを身体に感じとり、ひとつひとつ吸収し、蓄積しているだけなのだと思います。そしてそれらの多くは何かしらの化学作用によって、憎しみとかたちに置き換えられます。(p205)

<sup>35</sup> 浅利文子 (2013)『村上春樹 物語の力』翰林書房 p202

みみずくんは地下のエネルギーの象徴であろう。人間社会に破壊的な打撃をもたらす地震の根源的なエネルギーである。しかし、「彼のことを悪の権化だとみなしているわけでもありません」(p205)とあるように、地震の暴力性は決して「悪」と同一視されない。みみずくんの暴走を阻止して東京を救うのはかえるくんの責務である。そして、東京の地震を阻止することができたかえるくんは次のように語る。

ぼくは純粋なかえるくんですが、それと同時にぼくは非かえるくんの世界を表象するものでもあるんです(中略)ぼくの敵はぼく自身の中のぼくでもあります。ぼく自身の中には非ぼくがいます。(p218)

かえるくんは、自分の中に東京で地震を引き起こそうとした敵であるみみずくんの存在を感じる。つまり、地震の根元は自分の体の中にあるのである。かえるくんはみみずくんを倒して東京の地震を阻止したとしても、地震を起こす地下のエネルギーは消滅しない。「ずたずたにされてもみみずくんは死にません。彼はばらばらに分解するだけです」(p217)と言われるように、地下のエネルギーは再び集まって蓄積するのである。そして、他のところで地震を引き起こす機会を待つ。

虫たちは片桐の脚を這いのぼり、寝間着の中に入り、股のあいだに入り込んできた。小さな蛆虫やみみずが肛門や耳や鼻から体内に入ってきた。むかでたちが口をこじ開け、次々に中に潜り込んだ。(p220)

地下に棲むみみずは、片桐の体内に入り込む。それは地震のエネルギーが人間の内面に存在することを意味する場面だと考えられる。そして、「いったいどこまでが現実が起こったことで、どこからが妄想の領域に属することなのだろう」(p216)と「何が夢で何が現実なのか、その境界線を見定めることができなかった」(p220)とあるように、かえるくんは現実世界に存在するものか、片桐の心の中に潜む妄想か、定かではない。こうして、体中に地震の根元であるみみずくんを含めるかえるくんは片桐の心の表象に過ぎないと言えよう。

以上の三篇で共通するのは、地震という地下のエネルギーが人間の内部に結びつくことである。人間社会を壊滅させる地震のエネルギーは必ずしも「悪」とは限らず自然の一部に過ぎない。人間の心に秘められる力もそのようなものであろう。『約束された場所で』で反復される、オウム真理教に入信する人々の心の中に潜む負の力は、まさに善也やさつきが持つ心の「石」である。人間の心が人間社会を破壊する力になる可能性は十分あり得る。「神の子どもたちはみな踊る」が表題作とされたのは、地下鉄サリン事件との関連性が浮上するからだと言えよう。

#### 第四節 三人称の可能性

村上春樹がデビュー以来愛用する一人称「僕」のかわりに、『神の子どもたちはみな踊る』において「小村」、「順子」、「善也」、「さつき」、「片桐」、「順平」のことが三人称視点で語られている。一方、書き下ろしの「蜂蜜パイ」について、村上春樹は、「本の最後に収めら

れている『蜂蜜パイ』は、やはり三人称では書かれているものの、僕のこれまでの小説世界にもっとも近いスタイルの物語になっている<sup>36</sup>と言って、「蜂蜜パイ」は「雰囲気」が他の五編と違っていると述べている。これまでの小説にスタイルが近いとは言え、「蜂蜜パイ」は、三人称語りが共通点として他の五編と繋がって「連作『地震の後で』」の第六編として位置づけられている。こうして、『神の子どもたちはみな踊る』において三人称語りの重要性は認められる。

村上春樹が「やっぱりそういうものが書きたいなあ。(中略)僕はそういう小説に、仮の名前として『総合小説』という呼び名を付けてみたんです」<sup>37</sup>と述べるように、彼は「総合小説」が書きたいと明言している。「総合小説」とは何かというと、村上春樹はドストエフスキーの『悪霊』と『カラマーゾフの兄弟』を例にして、次のように説明している。

僕の考える「総合小説」っていうのは、とにかく長いこと、とにかく重いこと(笑)。そしていろんな人物が、特異な人から普通の人まで次々に登場してきて、そういう感じになります。そうするとこれは当然ながら、一人称ではとても書ききれません。だからさっき、長期的に見れば、僕の小説は一人称から三人称へのシフトの過程だって言ったのは、そういう意味合いもあるんです<sup>38</sup>。

村上春樹は「総合小説」を書くために人称の変化が必要になると意識している。そういう変化をもたらすのは、「私」と「僕」という一人称の語り手が交互に語る『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』でも、一人称を基本にする物語に三人称が嵌め込まれた『ねじまき鳥クロニクル』や『スプートニクの恋人』でもない。全てが三人称語りによって成り立つ『神の子どもたちはみな踊る』は、「いろんな話が出てきて、絡み合い一つになって、そこにある種の猥雑さがあり、おかしさがあり、シリアスさがあり、ひとつには括れないカオス的状况があり、同時にまた背骨をなす世界観がある」<sup>39</sup>総合小説への試みだと言えよう。

『神の子どもたちはみな踊る』に収録された六つの短編にわたって、主人公の設定は年齢や職業がそれぞれ異なっている。その中で、最も作者村上春樹に近い存在と言え、<sup>40</sup>「タイランド」の甲状腺の専門医であるさつきであろう。三人称で作品の主人公を描くとき、村上春樹は「その頃(『スプートニクの恋人』を執筆する頃・筆者注)はまだ一人称の方が楽だった」<sup>40</sup>と回想している。そして、それを書けるようになった原因について、村上春樹は以下のように述べている。

これまでに書いたことのない人たちや、これまでに書いたことのないものごとを書けるのが、すごく楽しかったですね。これは『アンダーグラウンド』で自分というものを殺して一年間、人々の声に耳を澄ませていたことの結果かもしれません<sup>41</sup>。

<sup>36</sup> 村上春樹 (2003) 「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p272

<sup>37</sup> 村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋 p524

<sup>38</sup> 村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋 p524

<sup>39</sup> 村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋 p524

<sup>40</sup> 村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋 p498

<sup>41</sup> 村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋 p501-502

周知の通り、「最初のインタビューが行われたのが1995年の12月で、すべての原稿を書き終えたのが1997年1月」<sup>42</sup>という約一年間において、村上春樹は地下鉄サリン事件の被害関係者、計62名にインタビューをして『アンダーグラウンド』を上梓した。結果として、村上春樹が三人称で小説を書いたことは1995年の地下鉄サリン事件に関係している。こうして、1995年1月の地震に関連する『神の子どもたちはみな踊る』が地下鉄サリン事件の3月に挟まれる2月という設定を理解しかねない。

兵庫県を中心に、大阪府、京都府なども広域的に被害をもたらした「阪神淡路大震災」は、日本国内のみならず世界中に衝撃を与える災害である。それにもかかわらず、「神戸近郊」(p107)、「神戸に家族とか」(p136)、「先月の神戸の大地震」(p181)、「先月の神戸の地震」(p206)などの文があるように、地震の発生について、視点は「神戸」に据えられている。『辺境・近境』に収録された「神戸まで歩く」に「97年5月。(中略)故郷について書くのはとてもむずかしい。傷を負った故郷について書くのは、もっとむずかしい。それ以上言うべき言葉もない」<sup>43</sup>という一節がある。引用文から故郷を襲った地震とその被害をまだうまく整理できない村上春樹の心境がうかがえる。一方、村上春樹は震災の関係で長年顧みなかった故郷に対する感情が湧いてきたと考えられる。「大学に入るときに東京に出て、そこで結婚して仕事を持ち、それからあとはあまり阪神間には戻らなくなった。たまたに帰郷することがあっても、用事が済むとすぐに新幹線に乗って帰った」<sup>44</sup>村上春樹は、作品の主人公たちと同じように直接的に地震の被害を受けていない。だが、彼は主人公たちと同じく地震に心が揺さぶられたと考えられよう。壊滅的な打撃を受けた故郷の神戸を見た村上春樹は以下のように述べている。

実家はずっと芦屋市にあったが、九五年一月の阪神大震災でほとんど居住不可能になって、両親はそのあとすぐ京都に越した。というわけで、僕と阪神間とを結びつける具体的な絆は、今では――記憶の集積(僕の重要な資産)の他には――もはや存在しない<sup>45</sup>。

それは村上春樹の故郷への思いの表れだと思われる。愛する場所や大切な絆を消失させたのは地震という大きな自然災害である。「その平和な風景の中には、暴力の残響のようなものが否定しがたくある」<sup>46</sup>と言う村上春樹は、地震を人間が逆らうことのできない「暴力」と見なしている。それはあたかも地下鉄サリン事件の被害者たちが感じたものと同じではなからうか。1995年1月に地球の内部に潜むエネルギーは地震という形で人間社会に災害を起こした。しかし、そのエネルギー自身は決して暴力、破壊に繋がる力だけではない。人間の内面にこめる力もそれと同じようなものである。「タイランド」と「神の子どもたちはみな踊る」に共通するのは、地震を起こす原因が自分の心の中にあるということである。逆に言えば、地震は人間の心を映し出すものと見なされよう。それに繋がるのは二

<sup>42</sup> 村上春樹(2003)「解題」『村上春樹全作品 1990~2000』アンダーグラウンド』講談社 p677

<sup>43</sup> 村上春樹(2000)『辺境・近境』新潮社 p269

<sup>44</sup> 村上春樹(2000)『辺境・近境』新潮社 p272

<sup>45</sup> 村上春樹(2000)『辺境・近境』新潮社 p272

<sup>46</sup> 村上春樹(2000)『辺境・近境』新潮社 p280

人の主人公の家族関係による心の葛藤である。

前述したように、「神の子どもたちはみな踊る」において善也は「神」と言われる父親の冷たさに深く傷つく。一方、善也は駅の構内で父らしき人物を目撃して、迷いなく彼のあとをついていく。父親に対する憎悪と愛情という両方の感情を持つ彼の心の葛藤は容易に想像されよう。一方、「善也が中学校に上がり、性的な関心に目覚めてからも、平気で下着姿で、ときには全裸で、家の中を歩き回った」(p155) 母親に対して、善也は「母親と致命的な関係におちいることを恐怖する」(p156) と言って、母親を欲望の対象と見なす。「手軽にセックスの相手をしてくれるガールフレンドを必死に捜し求めた。(中略) アルバイトした金で風俗店にまで通った」(p156) ことは、善也が母子の近親相姦を回避するため母親に対する性欲を発散する努力だと見なされる。

一方、家を出ることを考えている善也は、「しかし結局、25歳の今にいたるまで、家を出ることはできなかった」(p156) と言う。また、大学を出たとき、恋人に結婚してほしいと言われる善也は、「僕には君と結婚することができないんだ、と善也は言った。今まで言いそびれていたんだけど、僕は神様の子どもなんだ。だから僕は誰とも結婚することができない」(p171) と答える。タブーを犯さないように、適当に性欲を処理する善也は母に対する欲望を抑えきれない。善也が家を出られず恋人と結婚しないのは、「いまだにろくでもない妄想に追いかけてられている」(p172) 彼の心の中に抱く母親に対する肉体的欲望が理由だと考えられる。

そして、ボランティア活動をするため「母親は三日前、ほかの信者さんたちと関西に出かけた」(p154) と言うように、地震は善也に欲望の対象である母親と距離を置く契機となっている。それと同時に、善也は父親らしい人物を目にして追跡することにする。彼が追跡するのは「年齢はおそらく50代半ば、髪は半分白くなっている。身長で、眼鏡はなし、古風なツイードのオーバーコートを着て、右手に革鞆をさげている」(p155) 男である。善也がその男を「直感的」(p162) に「自分の生物学的な父親であることに間違いはない」(p162) と思う根拠は、彼が「右側の耳たぶも欠けている」(p162) という特徴のみである。その男の姿が消えたあと、善也は次のように思うようになる。

善也の魂は今では、静かに晴れ渡ったひとつの時間とひとつの場所にたたずんでいた。その男が自分の実の父親であろうが、神様であろうが、あるいはたまたまどこかで右の耳たぶをなくしただけの無縁の他人であろうが、それはもうどうでもいいことだった。(p168)

その男が自分の本当の父親であるかどうか、それは善也に対して大した問題ではない。神と言われる父親は善也から遠い存在である。父親の愛を渴望しても、善也にはそれが与えられない。男の追跡によって、善也の父親に接近する欲望が満たされる。一方、善也は以下のことに気づく。

様々な動物がだまし絵のように森の中にひそんでいた。中には見たこともないような恐ろしげな獣も混じっていた。彼はやがてその森を通り抜けていくことになるだろう。でも恐怖はなかった。だってそれは僕自身の中にある森なのだ。僕自身をかたち



づくっている森なのだ。僕自身が抱えている獣なのだ。(p170)

地震が地球の内部にひそむように、善也は心の中に「獣」を抱える。彼が心に抱える「獣」は母親に対する肉体的欲望に違いない。

僕が追い回していたのはたぶん、僕自身が抱えている暗闇の尻尾のようなものだったんだ。僕はたまたまそれを目にして、追跡し、すがりつき、そして最後にはより深い暗闇の中に放ったのだ (p168)

家族に関わる葛藤は善也が抱える「暗闇の尻尾」である。父親に対する葛藤は善也が抱える「暗闇」の一つである。一方、母親に対する肉体的欲望を感じる善也はそれに抵抗する。母親に対する葛藤は彼のもう一つの「暗闇」だと考えられる。地震は善也に自分の心の葛藤に向き合う機会を与える。家族関係に悩まされる善也は地震によってそれに向き合う勇気を手に入れる。

そして、善也が追跡する男の姿が消えた後、彼は踊り始める。善也は踊りに関して「大学時代にずっとつきあっていた女の子は、彼のことを『かえるくん』と呼んだ。彼の踊り方がかえるに似ていたからだ」(p169)と回想する。善也は大学時代の恋人に「かえるくん」と呼ばれる。それは「かえるくん、東京を救う」が想起される設定である。「かえるくん、東京を救う」において、「ご両親が亡くなったあと、あなたはまだ十代だった弟と妹を男手ひとつで育てあげ、大学を出し、結婚の世話までした」(p206)と言われる片桐は父親の代わりだと見なされる。片桐が父親の代わりを務めることについて、かえるくんは以下のようになっている。

そのため自分の時間と収入を大幅に犠牲にしなくてはならなかったし、あなた自身は結婚することもできなかった。なのに弟と妹は、あなたの世話になったことなんてちっとも感謝していません。とうか逆に、あなたを軽んじて、恩知らずなことばかりしています。ぼくに言わせればとんでもないことです。あなたのかわりにぶん殴ってやりたいくらいです。でもあなたはべつに腹を立てるでもない。(p206)

父親のかわりを務めて自分を犠牲にする片桐は弟と妹と不仲になる。「彼にはうまい具合に妻も子どももないし、両親はすでに死んでしまった」(p204)と言われるように、片桐は「地味で危険な仕事を引き受け、黙々とこなしてき」(p206)た孤独な人間である。それに対して、「かえるくん」は彼の気持ちを代弁するように「殴ってやりたい」と言う、英雄的な存在である。現実世界に存在するかと疑われる「かえるくん」が片桐のもうひとりの人格だと言っても過言ではない。このようにして「かえるくん」によって片桐は家族関係に対する不満を口にすると考えられる。

「蜂蜜パイ」においても、複雑な家族関係が見られる。沙羅は二歳のとき、両親が離婚してしまう。しかし、「娘の沙羅を溺愛していた」(p242)高槻は、二年間週に一度、沙羅に会いに行く。「その時はできるだけ淳平が同席するというのが三人のあいだの了解事項になった」(p243)と言うように、四人が「疑似家族」(p243)を維持する。しかし、沙羅の

母親に「すぐに結婚を申し込もう」(p254)と思う淳平は、高槻をパパと呼ぶ沙羅の父親の代わりを務める。一方、「両親と淳平とのあいだの確執はあまりにも深く、長く続いていたので、そこにはもう回復の可能性は見あたらなくなっていた」(p247)と言うように、神戸出身の淳平は地震のニュースを見ても実家に電話をかけない。

「神の子どもたちはみな踊る」ほど明確ではないが、以上の二つの短編には違和感のある家族関係が綴られる。そのほかに、妻とのコミュニケーションが不全である「UFO が釧路に降りる」、父親との不仲で家出する「アイロンのある風景」、母親になる可能性が奪われる「タイランド」がある。『神の子どもたちはみな踊る』全体にわたって、家族に対する嫌悪、疑念、嫉妬が見られる。

地震は村上春樹の故郷に壊滅的な打撃を与えている。両親が京都に移住することについて、村上春樹は「正確な意味でそこを『故郷』呼ぶことは、もうできない。(中略)しかし逆に考えてみれば、だからこそ僕は、その土地を自分の足で一歩ずつ丁寧に歩いてみたい」<sup>47</sup>と述べている。長年外国に滞在していた村上春樹は再び自分と故郷との感情を検証する。それは地震が村上春樹にもたらした影響だと考えられる。

「総合小説」を達成するための三人称語りは『アンダーグラウンド』によって獲得された。故郷や家族に対する感情を再検証する契機は1995年の阪神淡路大震災である。結果として、『神の子どもたちはみな踊る』における三人称語りは、家族関係を描くのに相応する手段だったと言える。

## 第五節 おわりに

「暴力性」と「地下性」は阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件を結ぶ要素と見なされる。1995年2月と設定される『神の子どもたちはみな踊る』はまさに二つの出来事を繋ぐ「暴力性」と「地下性」の表象である。地震の「暴力性」はただ社会を破壊するだけではない。新生の始まりを促す一面も合わせ持っている。それは地下鉄サリン事件が日本社会のシステムの不備を暴露して人々に反省を要請する点と同様である。

そして、「地下性」において地下のエネルギーは人間の意識の深層にこもる力に響き合っている。二つの力は同じように目に見えない「あちら側」で黙々と進んで社会に大きな打撃を与える阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件となって現われたのである。自然のエネルギーは不可抗な出来事であるが、人間の心に潜む負の力は如何にして統御するのか、それはこれから村上春樹作品の一つの大きな命題になるのではないだろうか。

地震は日常生活の連続性を破壊する暴力であり、その暴力は我々が依存する日常生活の脆弱を暴露する。一方、日常の常識を破壊する理不尽な出来事は、人々に新しく検証する機会を与える。『神の子どもたちはみな踊る』は地震そのものを描写するものではなく、地震に面する人々の心に起きる変化を主題にしている。地震によって心の中で何かが破壊されることで再生が促されるのだ。村上春樹は主人公たちと同じくニュースに映し出される被災地の風景を見たはずである。それは彼らの心に抱える何かと共振している。人間の心の内部に繋がる暴力は、阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件に共通する点である。村上春樹は二つの暴力を通して人間の心の深層を探求したと言える。

<sup>47</sup> 村上春樹(2000)『辺境・近境』新潮社 p273

神戸出身の村上春樹は故郷に対して多く語らないが、『風の歌を聴け』（1979年）、『ノルウェイの森』（1985年）、『国境の南、太陽の西』（1992年）などに描かれる「街」は神戸市や神戸高校を想起させる。それが意識的、また無意識的な結果なのか、定かではないが、村上春樹のは故郷に対する愛着が察せられる。しかし、10間ほど海外に滞在していた村上春樹が滅多に故郷に帰らなかったのも事実である。結局、1995年の大震災に当たって、村上春樹には否応なく故郷を省みなければならない時期が来た。1997年の『辺境・近境』に収録された「神戸まで歩く」をかわきりとして村上春樹は故郷や故郷にいる両親に対する自分の気持ちを直視するようになった。その集大成として、『神の子どもたちはみな踊る』は上梓されたと考えられよう。

三人称で構成される『神の子どもたちはみな踊る』は、村上春樹作品における「新しい焦点」を確立しようとする最初の挑戦だと考えられる。三人称によって語られる「暴力」をテーマにした『神の子どもたちはみな踊る』は、自然の暴力としての地震がもたらした都市の被害や被災者の悲惨さを描く作品ではなく、自然の暴力はどのように人間の心に潜む「暴力」と響き合うかに対する探究である。地震の「暴力性」と同じように心の「暴力」は決してネガティブな力のみならず、再生を促す力にもなるのである。それを如何にして制御するかが人間に課せられた課題の一つだと言えよう。



## 第二章 『海辺のカフカ』について

### 第一節 はじめに

『海辺のカフカ』(2002年、新潮社)は、物語が一人称語りの奇数章と三人称語りの偶数章に分けられて並行的に進展している。冒頭では無関係のように見える二つのストーリーが、実は相互に影響しあいながら同じ方向に進行していく。

奇数章は、「僕」と自称する語り手の田村カフカが15歳の誕生日に家出をするという展開である。一方、偶数章の視点はナカタサトルという60歳すぎの男に据えられる。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985年、新潮社)と同様に、二つのストーリーは並行的に進行していく。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と違って、『海辺のカフカ』の二つのストーリーは甲村図書館で交差する。しかし、田村カフカとナカタが直接会うことはない。二人の接点は四国にある甲村図書館の管理責任者である佐伯という50代の女性である。「佐伯」という設定について、須浪敏子は以下のように論じている。

「仮説」の母親としてカフカ少年を死から再生させるサエキさんが、弘法大師と同じ佐伯氏を名乗っているのは、単なる偶然だろうか。作者によってなにげなく置かれた意味深いインデックスなのではないだろうか<sup>48</sup>。

『海辺のカフカ』には『源氏物語』、『雨月物語』、『流刑地にて』、『坑夫』などの作品名が見られるほか、ジョニー・ウォーカー、カーネル・サンダースを名乗る人物も登場している。これらの固有名詞は記号として読者に何かを想起させる装置ではないだろうか。上の引用文では「佐伯」が記号として弘法大師に関連する設定と指摘されている。甲村図書館が「弘法大師」、「白峰」と関わる讃岐、つまり現在の香川県の県庁所在地である高松市にあるという設定は、物語の舞台である四国の死と再生のイメージをいっそう際立たせる。甲村図書館が四国にあるという設定について、平野芳信は次のように述べている。

甲村記念図書館が四国にあるという設定はいうまでもなく、そこが死国(黄泉の国)であるということだろうが、おそらくはそれゆえにカフカ少年は時空を越えて父を殺し母に再会し交わる。あまつさえ姉を犯すことができたのだ<sup>49</sup>。

オイディプス神話を下敷きにして「父を殺し、母と姉を犯す」という呪いをかけられた田村カフカは、実際には父を殺すわけでもなく、母と姉を犯すのでもない。しかし、それを象徴的に成立させたのは、甲村図書館が四国にあるという設定だという論点である。そして、オイディプス神話と『海辺のカフカ』との関係について、芳川泰久は以下のように指摘している。

<sup>48</sup> 須浪敏子(2008)『『海辺のカフカ』の佐伯さん』『国文学解釈と鑑賞 別冊 村上春樹テーマ・装置・キャラクター』至文堂 p224

<sup>49</sup> 平野芳信(2008)「君は暗い図書館の奥にひっそりと生き続ける」『国文学解釈と鑑賞 別冊 村上春樹テーマ・装置・キャラクター』至文堂 p159

オイディプスと「僕」のあいだに隠喩的構造が成り立っている、と言っているのだ。そう考えれば、「僕」はオイディプスとのあいだで隠喩関係を結んでいる。もちろん、「僕」は〈喩えられるもの〉であり、オイディプスは〈喩えるもの〉である<sup>50</sup>。

オイディプス神話ではライオス王が神託を受けるのに対して、田村カフカの場合、予言は父親によるものである。しかも、田村カフカは自分の手で父親を殺すわけではない。田村浩一を殺害する人物はもう一人の主人公・ナカタである。三人の関係について、清水良典は次のように説明している。

殺された佐伯の恋人の霊が、カフカに憑いているのだ。(中略)つまり佐伯の恋人の「魂の闇」のエネルギーはカフカの内部の「魂の闇」と結合して「生き霊」となり、ジョニー・ウォーカーの姿でナカタの前に現れ、彼を用いてカフカの父を殺させた<sup>51</sup>。

「生き霊」とは『源氏物語』に出てくる、生きている人間の魂のことである。田村カフカが甲村図書館で15歳の佐伯の幽霊を目撃する。生きている人間の幽霊の出現を説明するために、甲村図書館の司書・大島は『源氏物語』や『雨月物語』を例にして田村カフカに生き霊のことを述べる。生き霊はネガティブな感情によるものだと言う。それはあたかも田村カフカが父親に抱く感情である。

以上のように、先行研究では超自然的現象の生起をめぐる甲村図書館が四国にあるという設定に注意が向けられている。それとともに、主人公が主として身を置く甲村図書館自体も重要な意味を持つと言えよう。ではなぜ図書館なのか。本稿では、『海辺のカフカ』におけるメディウムとしての甲村図書館の役割を考察してみよう。

## 第二節 甲村図書館

『海辺のカフカ』第1章は、主人公である田村カフカの家出から始まっている。「行く先は四国ときめている。四国でなくてはならないという理由はない。でも地図帳を眺めると、四国はなぜか僕が向かうべき土地であるように思える」(上・p18)と語る田村カフカは自分にも四国に行く理由が分からない。一方、「図書館で夕方まで時間をつぶすことにする。高松市の近辺にどんな図書館があるのか、あらかじめ調べておいた」(上・p56)と高松市に着いたばかりの田村カフカが言うように、家出をする前に彼はあらかじめ高松市の図書館を調べてから行く先を決めている。こうして、田村カフカの目的地は四国のとある図書館だと考えられる。

なぜ田村カフカは家出の目的地として図書館を選ぶのか。それは「図書館は僕の第二の家のようなものだった。というかじっさいには、むしろ図書館のほうが僕にとってのほんとうの我が家のようなものだったかもしれない」(上・p57)という田村カフカの台詞に説明される。4歳のとき母親が姉を連れて家を出て、父親との関係もうまくいかない田村カフカに対して、図書館は「ほんとうの我が家」のように家庭の機能をする場所だからであ

<sup>50</sup> 芳川泰久(2010)『村上春樹とハルキムラカミ——精神分析する作家——』ミネルヴァ書房 p166-167

<sup>51</sup> 清水良典(2006)『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p82

る。両親の愛が得られない田村カフカは図書館に自分の居場所を求めると言えよう。両親の不在による孤独を味わう田村カフカには、図書館が成長をするための知識を提供する。

物語や小説や伝記や歴史、そこにある本を手あたりしだいに読んだ。子ども向けの本をひとつおとり読んでしまうと、一般向けの書架に移って、大人のための本を読んだ。よく理解できない本でもとにかく最後のページまで読みとおした。(上・p57)

図書館に陳列された書籍は活字化された知識として、田村カフカの成長を支えるものである。両親が子どもの成長に合わせてこの世に生き残るための知識を伝達する存在として機能しない田村カフカに、図書館は両親の代わりに膨大な知識を与える。こうして、図書館は田村カフカの「ほんとうの我が家」として親の役割の一部をつとめると考えられる。

田村カフカが甲村図書館で最初に手にする書物は『千夜一夜物語』である。彼の『千夜一夜物語』に対する感想は以下のように語られている。

ずっと魅惑的だ。猥雑で乱暴でセクシュアルな話、わけのわからないはなしもいっぱいある。(中略) 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。(上・p95-96)

『千夜一夜物語』は「猥雑で乱暴でセクシュアル」な内容を持つ、常識を離れた自由な生命力を持つ物語である。それはあたかも田村カフカがおかれる状況であろう。父親に管理される家を出た田村カフカは、外の世界にあふれる自由な生命力に出会う。そして、田村カフカは自分が選んだ図書館について以下のように紹介している。

高松市の郊外に、旧家のお金持ちが自宅の書庫を改築してつくった私立図書館がある。(中略) その図書館を雑誌『太陽』の写真で見たことがある。(中略) その写真を見たとき、僕は不思議なほど強く心をひかれた。(中略)「甲村記念図書館」というのが図書館の名前だった。(上・p57)

あらかじめ高松市にどんな図書館があるかと調べておいた田村カフカは、結局甲村図書館に行くことにする。おそらく雑誌『太陽』の写真を見たとき、彼は既に甲村図書館に行くことを決めていたのではないか。甲村図書館に着いたとき、田村カフカは次のように甲村図書館の外観を語る。

甲村記念図書館の堂々とした門の手前には、清楚なかたちをした梅の木が二本生えている。門を入ると曲がりくねった砂利道がつづき、庭の樹木は美しく手を入れられて、落ち葉ひとつない。松と木蓮、山吹。植え込みのあいだに大きな古い灯籠がいくつもあり、小さな池も見える。(中略) それは僕の知っているどんな図書館とも違う。(上・p59)

日本式の庭がついているのは甲村図書館の特徴である。しかし、田村カフカにとって、

他の図書館と違うのはその外観だけではない。甲村図書館の閲覧室に入った田村カフカは、探し続けた居場所によろやくたどり着いたというように、「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ることに気づく」（上・p64）と言う。また、「まるで誰か親しい人の家に遊びに来たような気持ちになる」（上・p64）と言うように、田村カフカは甲村図書館に他の図書館とは違う特別な親近感を抱く。

そこで田村カフカは図書館司書の大島と責任者の佐伯に出会って、甲村図書館の一員になる。佐伯に「家出をしなくてはならない、はっきりした理由のようなものはあったの？」（下・p33）と聞かれる田村カフカは、「そこにいと、自分があとに引き返せないくらい損なわれていくような気がしたんです（中略）自分があるべきではない姿に変えられてしまう、ということです」（下・p33）と答える。田村カフカの答えについて、片山晴夫は「家出の動機に内在していたのは、父から離れて自立したいとの欲望と、彼から与えられた予言とその呪縛からの逃避の願望である」<sup>52</sup>と論じている。父親に与えられた予言について、田村カフカは以下のように言う。

予言というよりは、呪いに近いかもしれないな。父は何度も何度も、それを繰り返して僕に聞かせた。まるで僕の意識に鑿でその一字一字を刻みこむみたいだね。（中略）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（上・p347-348）

それを聞いた大島が「それはオイディプス王が受けた予言とまったく同じだ」（上・348）と言う。整理して言えば、オイディプス王と同じような予言を受けた田村カフカがその予言や呪縛を回避しようとして家出をするというのが、片山晴夫の論点である。確かに田村カフカはオイディプス王と同様に家を離れる。しかし、「もしそこに呪いがあるのなら、それを進んで引きうけようと思う。それを早く終えてしまいたいと思う。一刻も早くその重荷を背中からおろしてしまいたい」（下・p280）と語られるように、始めから予言を知っている田村カフカはそれを成就しようとしていると考えられる。「そうしようと思えば父親を殺すことはできる（現在の僕の力をもってすれば決してむずかしいことじゃない）」（上・p17）と田村カフカが言うように、家出を15歳の誕生日にするのは、それが「父親を殺し、母親と交わる」ことが可能になる年頃だからではないか。

そして、自分の本当の両親と思いをこめてコリントス王夫婦の家を出るオイディプス王とは違って、田村カフカは母親のいない家を出るのである。「彼女は僕から顔をそむけ、姉ひとりをつれてなにも言わずに家を出て行ってしまった。彼女は静かな煙のように、ただ僕の前から消えてしまった」（下・p302）と語るように、何の前触れもなく田村カフカは母親に捨てられる。当時、「母は出ていく前に僕をしっかりと抱きしめることさえしなかった。ただひとときの言葉さえ残してはくれなかった」（下・p302）と田村カフカは回想する。その経験は田村カフカにある疑問を抱かせる。

どうして彼女は僕を愛してくれなかったのだろう。

<sup>52</sup> 片山晴夫（2008）『『ノルウェイの森』と『海辺のカフカ』に表れた物語表象——『祭り』と『憑依』をキーワードとして読み解く——』『日本近代文学會北海道支部会報』第11巻、日本近代文学會北海道支部事務局 p6



僕には母に愛されるだけの資格がなかったのだろうか？

その問いかけは長い年月にわたって、僕の心をはげしく焼き、僕の魂をむしばみつづけてきた。(下・p301-302)

母親に捨てられた田村カフカは、自分が母親に愛されていないかと思っている。そのため、「さっきまでそこにあった母の顔も、やがてその暗い冷ややかな領域に呑みこまれていく。その顔は固くそむけられたものとして、僕の記憶から自動的に奪いとられ、消し去られていく」(下・p302)と語られるように、田村カフカは全く母親の顔を思い出せない。母親に捨てられる経験はどれほど田村カフカに影響を与えたかは言うまでもない。逆に言えば、田村カフカはそのぶん母親を求めて彼女に愛されたいと考えていると言えよう。母親のいない家を出れば、「母親と交わることなる」という予言が実現する可能性は高くなる。「母親に会いたいという願望」も彼の家出の動機に内在されていると言えよう。

作品の最後まで佐伯が田村カフカの母親であるかどうかははっきりしない。それにもかかわらず、佐伯が田村カフカに「その仮説の中では、私はあなたのお母さんのね」(下・p111)と言うように、田村カフカは佐伯が自分の母親であることを前提にして仮説を立てる。また、佐伯に「あなたは誰なの？」(下・p160)と聞かれた田村カフカのかわりに、カラスと呼ばれる少年は、「あなたの息子です」(下・p160)と言う。このように、佐伯が本当に自分の実母であるかどうかは、田村カフカにとってまったく問題にならない。彼は佐伯を自分の母親と見なすからである。

総合して言えば、母親に会う願望を持っているため、田村カフカは家出することを決める。甲村図書館を目的地にするのは、乳幼児期の記憶による無意識の働きなのか勝手な想像なのか、ここでは判断を保留しておく。結果として、田村カフカは甲村図書館で出会った佐伯を自分が探し求める母親と見なす。こうして、甲村図書館は田村カフカを母親に会わせるメディアムとして機能すると言えよう。また、甲村図書館は田村カフカにとって「母のいる場所=家庭」としての機能を果たしていると考えられる。

オイディプス王のような予言において「母と交わること」とともに「父殺し」は欠くことができない要素である。「彫刻家、田村浩一氏刺殺される」(上・p337)というタイトルの、父親が死亡した新聞記事を読む田村カフカは次のように大島に言う。

「僕が殺したわけじゃない」(と田村カフカは言う・筆者注)

「もちろんわかっているよ(中略)どうみても時間的に不可能だ」(と大島は言う・筆者注)

でも僕にはそれほど確信がもてない。父が殺されたのは、(中略)ちょうど僕のシャツにべったりと血がついていた日なのだ。(上・p340)

父親が刺殺された日、田村カフカは夕方まで甲村図書館にいたから、大島は、四国と東京を往復するのは「時間的に不可能」だと言う。物理的な距離からいって父親を殺害するのが無理だというアリバイを持つにもかかわらず、田村カフカが「確信がもてない」と言うのは、小学生の頃から受けた予言が意識に刻み込まれているためだけではない。「僕が僕の意識と離ればなれになっていたのはせいぜい数時間のことだ。たぶん4時間くらいのも

のだろう」(上・p117)とあるように、その日に田村カフカは4時間ぐらい意識不明になる。「神社の本殿の裏側にある小さな林の中で、僕は意識を失っていたのだ」(上・p119)と言う田村カフカが神社で意識をとり戻したのは、「午後11時26分。5月28日」(上・p117)である。彼はその4時間の間の記憶がなくなったと言う。意識をとり戻した田村カフカは以下のようなことに気づく。

白いTシャツの胸のあたりに、なにか黒いものがついていることに僕は気づく。(中略)そこに染みついているのが赤黒い血であることを知る。血は新しいもので、まだ乾いてもいない。量もずいぶんある。(中略)爪の中にまで血はしみこんでいる。(上・p119)

大島がいうように、田村カフカは父親を殺すには時間的に不可能というアリバイを持つ。しかし、シャツに大量の血がついていたのも事実である。その血について、田村カフカは以下のように言う。

その血を僕がどこでつけてきたのか、それが誰の血なのか、まったくわからない。(中略)でもね、メタファーとかそんなんじゃなく、僕がこの手でじっさいに父を殺したのかもしれない。(中略)僕は夢をとおして父を殺したかもしれない。とくべつな夢の回路みたいなのをとおって、父を殺しにいったのかもしれない。(上・p351-352)

田村カフカが自分が父親を殺したかかもしれないと考えるのは、実際に血がついていたからであろう。では、田村カフカがいう「とくべつな夢の回路」はどんなものであろうか。以下のように、大島が田村カフカに『源氏物語』の生き霊について説明する一節がある。

六条御息所は自分が生き霊になっていることにまったく気がついていないというところにある。悪夢に苛まれて目を覚ますと、長い黒髪に覚えのない護摩の匂いが染みついているので、彼女はわけがわからず混乱する。それは葵上のための祈祷に使われている護摩の匂いだった。(上・p388)

意識をとり戻して血がついていることに気づいた田村カフカは、まさに目覚めて護摩の匂いが染み付いることに気づく六条御息所のようなものである。田村カフカがいう「とくべつな夢の回路」は「生き霊」に関連するものに違いない。『源氏物語』について大島はまた次のように述べている。

そのような生き霊はほとんどすべて、ネガティブな感情から生みだされているようだ。人間が抱く激しい感情はだいたいにおいて、個人的なものでありネガティブなものなんだ。そして生き霊というものは、激しい感情から自然発生的に生みだされる。(上・p389)

生き霊になるためには、ネガティブな感情を欠かすことができないという。田村カフカ

が父親に抱くのはネガティブな感情にほかならない。こうして、田村浩一の死は田村カフカのネガティブな感情に由来する生き霊に関わると考えられる。田村カフカは「ときどき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っている」(下・p64)と言う。清水良典は次のように論じている。

おそらくその「もうひとりべつの誰か」とは、四歳で母に捨てられ、そのあと父親から虐待を受けつづけたカフカの中に芽生えた、あるネガティブな憎悪と恐怖のエネルギーであり、カラスよりはむしろジョニー・ウォーカーにつながるべき存在だろう<sup>53</sup>。

清水良典の論によると、ジョニー・ウォーカーは田村カフカの父親に感じる「ネガティブな憎悪と恐怖のエネルギー」の権化である。しかし、実際に田村浩一を殺したのは決して田村カフカではない。田村浩一の死亡記事に「世界的に知られる彫刻家、田村浩一氏(5歳)が東京都中野区の自宅の書斎で死亡している」(上・p337)という一節がある。一方、偶数章の主人公・ナカタは自分が中野区で誰かを殺したと言う。

ナカタは中野区でひとりのひとを殺しました。ナカタはひとを殺したくはありませんでした。しかしジョニー・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。ナカタはそれを引き受けないわけにはいかなかったのであります。(下・p288)

実際にナカタが誰を殺したか作中には明らかにされていないが、そこにいたはずの「15歳の少年」は田村カフカだと考えられる。そして、自分が「ひとりのひと」を殺す理由について、ナカタは次のように言っている。

ジョニー・ウォ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。ジョニー・ウォーカーさんはナカタを利用したのです。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。なぜならばナカタには中身というものがいないからです。(下・p140-141)

ジョニー・ウォーカーは中身のないナカタの中に入って、彼を利用して、田村浩一を殺すわけである。以上を整理して言えば、田村カフカの父親に対するネガティブな感情はナカタの前にジョニー・ウォーカーとして現れ、彼を利用して田村浩一を殺すのである。当然田村カフカは自分とジョニー・ウォーカーとの関連性に気づくわけがない。田村カフカに自分が「夢の回路」を通して父を殺したと断言させるのは、大島が彼に教えた『源氏物語』における「生き霊」があったからだに見なされよう。こうして、田村カフカの象徴的な父殺しは『源氏物語』がなければ成立しないと言えよう。

言い換えれば、田村カフカは『源氏物語』を利用して父親から与えられた予言を成し遂

<sup>53</sup> 清水良典(2006)『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p79

げるのである。田村カフカが父親に与えられた予言に対する思いについて、「カラスと呼ばれる少年」は次のように説明している。

もしそこに呪いがあるのなら、それを進んで引き受けようと思う。そこにある一連のプログラムをさっさと終えてしまいたいと思う。一刻も早くその重荷を背中からおろして、(中略)まったく君自身として生きていく。それが君の望んでいることだ。(下・p251)

父からの呪いという重荷をおろそうと思う田村カフカは自ら予言を成就しようとする。それ故、彼は『源氏物語』における「生き霊」を使って、予言された「父殺し」を果たす。しかし、生き霊のような「外なる物理的な闇と、内なる闇は境界線なくひとつに混じり合い、まさに直結していた」(上・p388)という古典的な世界観は、近代科学に根ざす合理主義に整合しない考え方だと思われる。一方、それは「紫式部の生きていた時代にあたって、生き霊というのは怪奇現象であると同時に、すぐそこにあるごく自然な心の状態だった」(上・p389)と説明されている。「図書館という場(トポス)が過去と未来という時間を結合するインターフェイスだったからに他ならない」<sup>54</sup>と述べられるように、古今東西の書物を集める図書館は時間と空間の秩序を超える場所だと見られる。こうして、甲村図書館は『源氏物語』など古典的な世界観を現在に蘇らせる場所として、田村カフカの「父殺し」を完成させるメディウムになっていると考えられる。

### 第三節 オイディプス・コンプレックス

本節ではオイディプス・コンプレックスに重点を置きながら分析を行う。村上春樹自身は「僕が物語のとりあえずの枠組み(のひとつ)にしたのは『オイディプス伝説』であって、『オイディプス・コンプレックス』ではありません」<sup>55</sup>、『海辺のカフカ』は『オイディプス伝説』をひとつのモチーフにしてはいますが、『オイディプス(エディプス)・コンプレックス』をモチーフにしているわけではありません<sup>56</sup>と再三にわたって述べ、フロイトが提示した概念「オイディプス・コンプレックス」との無関係を強調している。しかし、オイディプス神話を下敷きにした田村カフカの家族関係をオイディプス・コンプレックスで論じる先行研究は決して少なくはない。そのなかのひとつとして、小森陽一の『村上春樹論 『海辺のカフカ』を精読する』(平凡社、2006年)が挙げられる。小森陽一は以下のようにオイディプス・コンプレックスを説明している。

男の子は、まず自分の父をモデルにしなが、男としての能力を伸ばし、父に拮抗しようとしています。一人の女性である母をめぐる、男の子は父と三角関係の争いを展開するというわけです。(中略)この段階の男の子の中には、父親を抹殺したいという

<sup>54</sup> 平野芳信(2008)「君は暗い図書館の奥にひっそりと生き続ける」『国文学解釈と鑑賞 別冊 村上春樹テーマ・装置・キャラクター』至文堂 p158

<sup>55</sup> 村上春樹(2003)『少年カフカ』新潮社 p320

<sup>56</sup> 村上春樹(2003)『少年カフカ』新潮社 p326

欲望が生じる、それがフロイトの言う、オイディプス・コンプレックスです<sup>57</sup>。

これは人間普遍的に共有するものだと説明されるほどのもので、決して田村カフカが特別に体験したものではない。「だから、彼にだけ『父を殺し、母と姉をおかす』ことが許されるはずはないのです。けれども、『海辺のカフカ』という小説のなかで、カフカ少年の『父を殺し、母と姉と交わる』ことが容認され、〈いたしかたのないこと〉とされてしまっている」<sup>58</sup>と論じられている。確かに田村カフカは「父を殺し、母と交わる」予言を引き受けようと思う。しかし、実際に父親を殺したわけでもないのに、田村カフカは自分が「夢の回路」を通して父を殺しにいったと考えて、自分が佐伯の息子と名乗り母と交わることを成立させる田村カフカは、予言をなし遂げたかのように身の周りに起きた物事を解釈するのである。予言を引き受けるのは母親に会う願望の一環であり、決して「父を殺し、母と交わる」というタブーを正当化するわけではない。一方、タブーを回避するかのように「15歳の佐伯の幽霊」を目撃する場面が用意されている。

↑シャツに血がついて自分が何かの事件に巻き込まれたと思う田村カフカは、大島に「僕には今夜泊まる場所がないんです」(上・p183)と相談を持ちかける。結局、田村カフカは甲村図書館のスタッフの一員になり図書館の一室に泊まることになった。

甲村図書館に泊まって二日目の夜、田村カフカは「その夜に僕は幽霊を見る」(上・p354)という。その「幽霊」は以下のように書かれている。

僕が昨夜この部屋で目にしたのは、まちがいなく15歳のときの佐伯さんの姿だった。本物の佐伯さんはもちろん生きている。50歳を過ぎた女性としてこの現実の世界で、現実の生活を送っている。(中略)でもある場合にはそれは起こりうるのだ。僕はそのことを確信する。人は生きながら幽霊になることがある。(上・p385)

その夜、田村カフカの目の前に姿を現すのは15歳の佐伯である。「それは生きている実体ではない。この現実の世界のものではない」(上・p375)と思われる15歳の佐伯少女は、田村カフカに幽霊と見なされる。生きる人の幽霊について聞かれた大島は、以下のように『源氏物語』における「生き霊」のことを田村カフカに教える。

『源氏物語』の世界は生き霊で満ちている。平安時代には、少なくとも平安時代の人々の心的世界にあっては、人はある場合には生きたまま霊になって空間を移動し、その思いを果たすことができた。(上・p387)

平安時代において、人間の魂は身体という殻を離れ「生き霊」になって別の場所に移動することが信じられていたという。しかし、田村カフカの前に姿を表した15歳の佐伯少女は、決して生き霊ではない。なぜかという、大島の『源氏物語』と『雨月物語』に対する発言が示唆的だからである。

<sup>57</sup> 小森陽一(2006)『村上春樹論 『海辺のカフカ』を精読する』平凡社 p29-30

<sup>58</sup> 小森陽一(2006)『村上春樹論 『海辺のカフカ』を精読する』平凡社 p58-59

人は信義や親愛や友情のためにはなかなか生き霊にはなれないみたいだ。そこでは死ぬことが必要となる。信義や親愛や友情のために人は命を捨て、霊になる。生きたまま霊になることを可能にするのは、僕の知る限りでは、やはり悪しき心だ。ネガティブな想いだ。(上・p391)

15歳の佐伯少女が田村カフカの前に現れるのはネガティブな感情によるものではない。また、50歳過ぎの佐伯が現実世界に生きているので、佐伯少女は決して死霊でもない。彼女は三度田村カフカの泊まっている部屋に出る。その場面は以下の通りである。

彼女は机の前に座って頬杖をつき、壁のどこかを見ている。(上・p376)

でも気づいたときには、少女はすでに昨夜と同じ椅子の上にいる。枕元に置いた時計の夜光針は3時少し過ぎをさしている。(中略)少女は机の上に頬杖をつき、壁にかかった油絵を見ている。(下・p19)

彼女はいつものように淡いブルーのワンピースを着ている。そして机に頬杖をついて『海辺のカフカ』の絵をひっそりと眺め、僕は息をひそめてじっとその姿を眺める。(下・p58)

以上のように、『海辺のカフカ』という絵を見ることをくり返す佐伯少女は、決して悪意を持って田村カフカの前に出るわけではない。彼女がいつも同じ行動をする理由は、「記憶は私たちとはべつに、図書館が扱うことなの」(下・p375)という台詞に説明される。同じ場所で同じ行動をする佐伯少女は甲村図書館が預かる「佐伯の15歳のときの記憶」だと見なされる。

一方、「15歳から20歳までの生身の佐伯さんを無条件で愛したいと思うし、彼女から無条件で愛されたいと思う」(下・p23)田村カフカは、「僕が恋をしている相手が15歳の少女としての佐伯さんなのか、それとも現在の50歳を過ぎた佐伯さんなのか、だんだんわからなくなってくる」(下・p72)と言って佐伯に恋心を覚える。そして、彼は「僕は自分が絵の中の少年に嫉妬していることに気がつく」(下・p22)と言う。絵の中の少年とは、15歳の佐伯少女が見つめる油絵『海辺のカフカ』に描かれる佐伯の死んだ恋人のことである。田村カフカの少年に対する嫉妬について、カラスと呼ばれる少年は以下のように述べている。

君が誰かに対して嫉妬めいた感情を抱くなんて、生まれて初めてのことだ。(中略)君は生まれてこのかた、誰かをうらやましいと思ったことは一度もなかったし、ほかの誰かになりたいと考えたこともない。でも君は今、その少年のことを心からうらやましいと思う。もしできることなら、その少年になりたいと考えている。(下・p22)

田村カフカが嫉妬という感情を体験するのは生まれて初めてだという。その少年、つま

り佐伯の死んだ恋人になりかわりたいとまで考えているほどの嫉妬である。それはまさにオイディプス・コンプレックスの対象である父親に対する感情であろう。なぜ田村カフカのオイディプス・コンプレックスの対象が父親ではなく「少年」なのかというと、「最初から、あなた（佐伯のこと・筆者注）をほんとうには手に入れることはできなかったんだ。父にはそれがわかっていた」（下・p111）と言われるように、母親なる人物の佐伯が愛する対象は自分の父親ではないからである。また、第二節で述べたように、甲村図書館は家庭としての機能を果たしている。それが故に、田村カフカの東京にある実家より、甲村図書館はオイディプス・コンプレックスが発生するにふさわしい場所である。

田村カフカが感じるオイディプス・コンプレックスにおいて、母をめぐる「三角関係の争い」の対象は佐伯の死んだ恋人になるわけである。抹殺すべき対象である「少年」は既に死んでいるので、彼を殺して母の愛を独占するのは不可能である。それ故、佐伯の愛を享有するため、田村カフカはその「少年」になりかわる。

そして、佐伯と話しながら、田村カフカは「僕は彼女の肩に手をまわす。／君は彼女の肩に手をまわす。／彼女は君の身体をもたせかける」（下・p123）と言う。それ以後、「君」という二人称を使って自分の行為を語るようになった。語り手の田村カフカが自分のことを「君」という二人称で称するのは、「その少年」になりかわったためと考えられる。それを知るかのように、佐伯は「あなたはどのようにして死んでしまったの？」（下・p124）と「君」になった田村カフカに聞く。カラスと呼ばれる少年が「僕は『海辺のカフカ』です。あなたの恋人であり、あなたの息子です」（下・p160）と佐伯に教えるように、佐伯の恋人でありながら息子である田村カフカは、彼女と交わり、オイディプス神話の「予言」の通りになるのである。

また、「僕のことを、ずっと昔に死んでしまった恋人の少年だと思いこんでいる」（下・p90）佐伯は「夢を見たまま」（下・p90）の状態です。田村カフカとセックスする。「夢と現実の境界線を見つけることはできない。事実と可能性の境界線さえみつからない」（下・p91）という田村カフカと佐伯とのセックスは、実母と交わるタブーを解消する方法のひとつだと考えられる。境界線の曖昧な『源氏物語』や『雨月物語』を引用するのは、幽霊のような15歳の佐伯少女の出現を合理化するというより、「父親の予言」に存在するタブーを回避するためだと言えよう。これはインターフェイスとしての甲村図書館でなければ実現できないことだと考えられる。

オイディプス・コンプレックスは大人になるイニシエーションの一つだと言われている。河合隼雄は「これは、一人の少年が成長していくときに、父殺し、母殺しを成し遂げて成長していった物語ともいえる」<sup>59</sup>と論じて、『海辺のカフカ』を「少年の成長する物語」と見なしている。「君」になって佐伯との性交をする田村カフカは、イニシエーションの一つとしてオイディプス・コンプレックスを克服して成長する。甲村図書館は疑似的にオイディプス・コンプレックスを実践する場所として少年の成長を促す役割を果たしている。

<sup>59</sup> 河合隼雄（2002）「境界体験を語る——村上春樹『海辺のカフカ』を読む」『新潮』第99巻第12号、新潮社 p240

#### 第四節 少年の成長

田村カフカは『源氏物語』、『雨月物語』を利用し父親から受けた「予言」を達成して、甲村図書館で擬似的なオイディプス・コンプレックスを乗り越える。前述したように、父親の「予言」における「父殺し」を実行するのはナカタだと思われる。ナカタはジョニー・ウォーカーに利用されて「ひとりのひと」を殺したと告白する。ナカタは文字の読みも書きもできない代わりに、猫と話す能力を持つ人物である。そのような特殊な能力に恵まれるナカタは、猫探しをして小遣い稼ぎをする。ゴマという三毛猫を探すため、ナカタはジョニー・ウォーカーと名乗る人物に出会う。ジョニー・ウォーカーの外見は次のように書かれている。

裾の長い真っ赤な細身の上着を着て、その下に黒いベストを着て、黒い長靴をはいていた。ズボンに雪のように真っ白で、ひどくぴったりとしていた。まるで股引みたいに見える。彼は片手をあげて、帽子のつばのところにやっていた。あたかもご婦人に挨拶をするときのように。左手には丸い金の飾りのついた黒いステッキが握られている。(上・p262)

それは、英国造酒会社・ディアジオ社の傘下に属するスコッチ・ウィスキーのラベルと同様の格好である。ジョニー・ウォーカーは猫を捕まえて殺して猫の魂を集める「猫殺し」である。彼がナカタの前で猫を殺す場面は以下の通りである。

それから右手にメスを持ち、何の予告もなく、ためらいもなく、若い雄猫の腹を一直線に裂いた。それは一瞬の出来事だった。腹がぱっくりと縦に割れ、中から赤い色をした内蔵がこぼれるように出てきた。猫は口をあけて悲鳴を上げようとしたが、声はほとんど出てこなかった。舌が痺れているのだろう。口もうまく開かないようだった。しかしその目は疑いの余地なく、激しい苦痛に歪んでいた。(上・p305)

猫探しをするため、猫からいろいろな情報を集めるナカタは、近所の猫たちと仲良くなっている。「小さいころからみんなにずっと頭が悪い、頭が悪いと言われつづけてまいりました」(上・九六頁)と自ら言ったナカタは、人間とうまく付き合えず、逆に猫との交友関係が広い。猫を殺す場面に、ナカタは普通の人以上に残酷さを感じていると考えられる。

猫を三匹殺した後、ジョニー・ウォーカーは「これ以上猫を殺されたくなければ、君が私を殺すしかない」(上・p311)とナカタに言う。結局、「ステッキナイフのような形をした大型のナイフだった。ナカタさんはその木製の柄を握りしめ、刃の部分をジョニー・ウォーカーの胸に根もと近くまで、躊躇なく突き立てた。黒いベストの上から一度突き立て、それを引き抜き、また別の場所に思い切り突き立てた」(上・p314)とあるように、ナカタはジョニー・ウォーカーを殺してしまう。

法律の面から見ると、「猫殺し」のジョニー・ウォーカーより「人殺し」をしたナカタは重罪を犯した人物である。猫を助けるためナカタがジョニー・ウォーカーを殺すのは、法律上に正当防衛あるいは過剰防衛を超える行為である。しかし、「ナカタは空っぽなのです。それが今の今よくわかりました。ナカタは本が一冊もない図書館のようなものです。昔は



そうではありませんでした。ナカタの中にも本がありました」(下・p168)とあるように、ナカタは小学校のとき奇妙な「集団失神事件」に遭って以来、知的障害者になって字が読めなくなった人物で、図書館という活字を集める場所から遠い存在であると造形されている。文字が読めないナカタにとって、活字化された法律条文は無意味なもので、ただの文字の羅列にすぎない。こうして、「殺す」という行為は法的意味から解放されて、人間の原初のエネルギーの一つとして捉えられよう。また、猫の言葉が理解できて猫と仲良しになった人間という造形によって、ナカタの殺人は「正義のための殺人」と正当化されると言えよう。

田村カフカが甲村図書館に行って最初に選んだ書籍は『千夜一夜物語』である。『千夜一夜物語』は「猥雑で乱暴でセクシュアル」な内容であり、以下のような枠組みを持つ。女性不信のシャフリヤール王は全国の処女を集めて一夜の交わりの後その一夜の妻を処刑する。それを阻止しようとする大臣の娘・シェヘラザードは毎晩不思議な物語を聞かせて自分の処刑を延ばしていく。そうして、千と一夜が過ぎて、王は自分の罪を悔い改める。

小森陽一は『千夜一夜物語』を「女性嫌悪に取り憑かれてしまった男性の権力者を、一人の女性が生身の肉体から発せられた声によって紡ぎ出される、口承の伝承の物語によって、すなわち言葉の力によって改心させた物語」<sup>60</sup>と説明して、口承による「言葉の力」を強調している。図書館で活字の書籍を通して膨大な知識を得た田村カフカとは違って、文字の読み書きのできないナカタは知識の獲得を「言葉の力」にたよるしかない。ジョニー・ウォーカーを殺して彼の暴行を阻止したナカタは、シャフリヤール王の暴行を阻止した大臣の娘・シェヘラザードのような人物であろう。それに敷衍して言えば、ジョニー・ウォーカーは「シャフリヤール王」と見なされよう。そして、ジョニー・ウォーカーはナカタに自分を殺すように要請する際に、次のように説明する。

実を言うとね、私はこうやって生きていることに疲れたんだよ、ナカタさん。(中略)でもそれは決まりだから、自分から『はい、やめました』とやめちゃうわけにもいかないんだよ。そして私には自分を殺すことだってできやしない。それもまた決まりなんだ。自殺することができない。そこには決まりがいっぱいある。もし死にたければ、誰かに頼んで殺してもらおうしかない。(上・p299)

ジョニー・ウォーカーはこれ以上「猫殺し」として生きていきたくないが、それを自分ではやめられず、やめるには死ぬしかない。しかし、自殺という選択肢はなく誰かに頼んで殺してもらおうしかないという。ジョニー・ウォーカーの告白は、『1Q84』で触れられた『金枝篇』における「王の死」に関わる部分を想起させる。それは、「興味深い本だ。それは様々な事実を我々に教えてくれる。歴史のある時期、ずっと古代の頃だが、世界のいくつもの地域において、王は任期が終了すれば殺されるものと決まっていた」<sup>61</sup>という箇所である。そして、『金枝篇』において『1Q84』の「王の死」に関する記述は次の通りである。

このような危険を回避する道は一つしかない。人間神の力に衰えかけた兆候が見え

<sup>60</sup> 小森陽一(2006)『村上春樹論『海辺のカフカ』を精読する』平凡社 p75

<sup>61</sup> 村上春樹(2009)『1Q84 BOOK2』新潮社 p241

たら、たちどころに殺してしまわなければならない。そして、その靈魂がせまりくる衰えによってひどく損なわれないうちに、元気な継承者に移してしまわなければならない<sup>62</sup>。

神としての王の人間性を国民に暴露させないため、力が衰える前に王は殺されるしかない。ジョニー・ウォーカーが言う「自殺できない」という決まりは、まさにそれであろう。『金枝篇』を視野に入れると、ナカタがジョニー・ウォーカーを殺すのを「王殺し」と見なしても差し支えない。こうして、王ならではの特質が認められる。

ジョニー・ウォーカーをナイフで突き立てて殺す前、ナカタは「これ以上続けば、ナカタはおかしくなってしまうそうです。ナカタはもうナカタではないようなきがするのです」（上・p313）という。ジョニー・ウォーカーは「君はもう君ではない」（上・p313）と返事する。そして、ジョニー・ウォーカーを殺した後、「全身血だらけになっていた」（上・p258）ナカタは、「意識が薄れ、そのまま無明の暗闇の中に沈み込んで」（上・259）倒れる。しかし、意識を回復したナカタは「手にも服にも血がついていない」（上・P283）状態でどこかの空き地で仰向けになっている。それに対して、神社で意識を戻した田村カフカのTシャツに大量の血がついている。「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」（下・p288）と言うように、ナカタは田村カフカの代わりに「王殺し」を成し遂げたと考えられる。

「王殺し」の前提は「王＝世界」という考え方だと思われる。王は世界なのであり、王の衰微は世界の衰微である。世界が王とともに衰微してはならないため、衰微の兆候が表れた王は殺さなければならない。元気な継承者が新しい王になると同時に、世界は新しくなる。

一方、田村カフカの父親から受けた予言を聞いた大島は、彼にお父さんがどうしてそういうことをしたかと訊ねる。田村カフカは「父は、自分を捨てて出ていった母と姉に復讐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」（上・p428）と答える。田村カフカのこの答えについて、遠藤伸治は次のように論じている。

〈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〉の中に無理やり再産生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と<sup>63</sup>。

遠藤伸治は田村浩一を暴力的存在と見なしている。そして、妻に対する復讐の一環として、田村浩一は彼女たちを罰し処刑しようとするため、息子を利用するのだと論じられている。逆に考えると、田村カフカは彼女たちを処刑するための道具として育てられている

<sup>62</sup> ジェームズ・フレイザー著、内田昭一郎・吉岡晶子訳（1994）『図説 金枝篇』東京書籍 p161

<sup>63</sup> 遠藤伸治（2008-09）「村上春樹『海辺のカフカ』論——性と暴力をめぐる現代の神話——」『国文学攷（199）』広島大学国語国文学会 p2

のであろう。処刑といえば、田村カフカと大島との『流刑地にて』に対する会話に以下のような一節がある。

僕はそれをカフカの小説についての一般論として言ったわけではない。僕はとても具体的なものごとについて、具体的に述べただけなのだ。その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。それは比喩とか寓話とかじゃない。(上・p98)

比喩や寓話とは異なって具体的に感じられる処刑機械は、田村カフカ自分自身ではなからうか。母や姉に復讐するため、田村カフカは自分が父親に育てられる『流刑地にて』における複雑な処刑機械だと感じるのではないか。しかし、「父はあなたのことを愛していたんだと思います。でもどうしてもあなたを自分のところに連れ戻すことはできなかった。(中略)だからこそ死ぬことを求めたんです」(下・p138)とあるように、田村カフカの仮説では田村浩一は死ぬほど佐伯を愛している。田村浩一は欲望、憎悪を感じると同時に愛を持つと考えられる。そして、佐伯にどうしてお父さんがそんな呪いをかけたかと聞かれる田村カフカは、「たぶん自分の意志を僕に引き継がせたかったからだ」(下・p112)と答える。田村浩一の意志を引き継いだかどうか確かめるため、佐伯は「あなたは、私を求めているの?」、「あなたは私とセックスをしたいの?」(下・p113)と二度田村カフカにたずねる。佐伯の質問に対して田村カフカは言葉で答えず、そのかわりに二度うなずくのである。田村カフカが父親の意志を引き継いだことは明白である。田村カフカはまさに王の「靈魂」が移された「元気な継承者」であろう。『海辺のカフカ』は「やがて君は眠る。そして目覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている」(下・p528)という一文で終わる。「新しい世界」とは王を変えた新時代だと考えられる。ナカタは少年のかわりに「王殺し」を成し遂げ少年を「新しい世界」に向かわせて少年の成長を促すと考えられる。

田村カフカは4歳のとき、母親に捨てられる。それ以来、心が傷ついた田村カフカは母親の顔を思い出せなくなる。そのとき、田村カフカはカラスと呼ばれる少年の存在を感じ取る。

魂は僕というこわばった衣装を抜けだして一羽の黒々としたカラスとなり、庭の松の木の高い枝にとまり、そこから縁側に座っている4歳の僕自身を眺める。/僕は仮定をする一羽の黒いカラスになる。(下・p303-304)

自分の心的外傷を緩和するため、「カラスと呼ばれる少年」という人格は田村カフカの心の中に住むようになった。家出をする準備としてカラスと呼ばれる少年は田村カフカに様々なアドバイスをする。それに対して、田村カフカは彼を完全に信頼して彼の言うことを全力で達成しようとする。カラスについて、田村カフカは次のように語る。

「(前略)はぐれたカラスと同じです。だから僕は自分にカフカという名前をつけた。カフカというのはチェコ語でカラスのことです」

「ふうん」と彼女は少し感心したように言う。「それで、あなたはカラスなのね」

「そうです」と僕は言う。

そうです、とカラスと呼ばれる少年は言う。(下・p155)

カラスは強さの象徴であり二人の緊密な関係がうかがえる。カラスとカフカとは互いに相手の存在を知り相手を信頼する。しかし、「ときどき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」(下・p64)と言うように、田村カフカは複数の人格を有する。カラスと呼ばれる少年に対する信頼関係とは違って、田村カフカは「べつの誰か」の存在さえ確信しない。

田村カフカは常にカラスと呼ばれる少年と対話する。田村カフカを語り手とする奇数章では、田村カフカは「僕」という一人称を使う。また、カラスと呼ばれる少年は「君」を使って田村カフカのことを呼ぶ。対話括弧を使わない地の文において、カラスと呼ばれる少年の話はゴシック体の太字で表現されている。しかし、地の文において「君」で田村カフカのことを語るのは二箇所見られる。一つは佐伯の恋人である「死んだ少年」を名乗る部分である。もう一つは次の通りである。

「君にはそれができる」

僕はうなずく。

「眠ったほうがいい」とカラスと呼ばれる少年は言う。「目が覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている」

やがて君は眠る。そして目覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている。(下・p429)

引用文はカラスと呼ばれる少年と田村カフカが会話する場面である。地の文において「僕」を使うのは語り手の田村カフカだと思われる。しかし、最後の「やがて君は眠る」「君は新しい世界の一部になっている」という部分は問題である。対話括弧のない地の文において、語り手である田村カフカは一人称の「僕」を使って自称するはずであるが、「君」という二人称が使われている。それは語り手が田村カフカではなくなるからだと考えられる。前述したように、「新しい世界」は田村カフカの成長を象徴するものである。成長した少年は既に元の田村カフカではなくなる。その部分は新しい人格としての「成長した少年」の語りだと考えられる。眠ってしまった田村カフカは目覚めるとき、成長した少年の一部になるのである。

## 第五節 おわりに

父親に与えられた予言から逃げようとするかのように家出をする田村カフカは四国にある甲村図書館に向かう。しかし、運命を逃れようとするオイディプス王とは違って、田村カフカが家出をするのは自ら予言を成就させるためである。それで、彼は佐伯を自分の母と見なす仮説を立てる。それは田村カフカが甲村図書館で会う人を自分の母と信じるからである。そして、彼は甲村図書館で父親の死を知らされる。予言を成し遂げるため、父を自分で殺さなければならない。それゆえ、田村カフカは大島に教えられた『源氏物語』の「生き霊」を利用して時間的に往復が不可能な、物理的な距離というアリバイを無効に

する。要するに、『源氏物語』や『雨月物語』がもつ曖昧な境界線という世界観は、田村カフカの解釈を合理化するための最良の手段であろう。こうして、甲村図書館で田村カフカは擬似的なオイディプス神話を体験する。父親からの予言を達成するにあたって、メディウムとしての甲村図書館は欠くことのできない場所である。甲村図書館は、物語や小説を提供して、田村カフカの想像の世界と現実の世界とを媒介する場所だと言えよう。

また、甲村図書館で田村カフカは15歳の佐伯少女の「幽霊」を目撃するような怪奇現象に遭う。田村カフカは「君」と名乗って、佐伯の死んだ恋人になりかわりたい願望を満たす。それはオイディプス・コンプレックスによる近親相姦のタブーを回避する仕掛けだと考えられる。こうして、オイディプス・コンプレックスを克服させるメディウムとして甲村図書館が用意されている。

『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』との関わりがよく論じられている。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』において「僕」は自分の影と決別して壁に囲まれる「世界の終り」にとどまる。それに対して、田村カフカは東京の実家に帰ると決心する。これは甲村図書館でオイディプス・コンプレックスを克服して成長することを意味するのではないか。自分の殻に閉じ込めて夢に耽る『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「僕」とは違って、元の場所に戻って、責任を果たすのは田村カフカが「大人」につなぐ第一歩だと考えられる。成長した少年として、田村カフカは新しい可能性を手に入れ、自分が属するもとの場所に戻る。このように、甲村図書館は田村カフカの成長を支える空間だと言えよう。

旅に出て父親からの予言を超えた田村カフカは、眠りに入って「新しい世界」の一部になる。田村カフカはもとの自分ではなくなり「新しい世界」の一部になり「成長した少年」の一部になる。

『海辺のカフカ』では多くの「暴力」も語られている。一人称によって構成される田村カフカの奇数章は、ナカタを視点にする三人称の偶数章とは対照的である。偶数章において描かれる第二次世界大戦やジョニー・ウォーカーが猫を殺す場面などのように、ナカタの周辺に表れる暴力は容易に感じ取れるものである。それに対して、田村カフカが感じる暴力は彼の心の深層に隠されている。それは、父親との不和や母親に捨てられる体験など、本人しか味わえない心の傷なのである。しかし、それは原動力として田村カフカの成長を促す力にもなっている。甲村図書館や高知の奥山に往来する経験は「異界への旅」のように田村カフカを成長させる。彼の成長は決して自分の力に及ぼすものではない。ナカタと星野が入り口を開けなければ、田村カフカは森の中核に入ることはない。田村カフカは知らず知らずのうちに他者の助けによって成長したのである。このように、少年の成長における他者の重要性は明らかである。一人称で感じ取れない部分は、三人称で成り立ったナカタの部分によって補われると考えられる。



### 第三章 『アフターダーク』について

#### 第一節 はじめに

2004年に出版された『アフターダーク』は、前作『海辺のカフカ』（2002年）とは違って壮大な作品ではない。舞台はある繁華街の一角に限られ、深夜零時から翌朝の七時にかけての「一夜」の物語である。しかも、それまで村上春樹が愛用してきた一人称「僕」は登場せず、かわりに語り手は「私たち」と名乗り、カメラ・アイの視線に沿って物語は進んでいく。ストーリーは、人々が眠るべき夜中に活動している浅井マリの部分と、不思議な眠りに入った浅井エリの部分との、二系列に分かれている。「私たち」は浅井姉妹を中心に彼女たちとその周辺の出来事を一晩中観察している。

『アフターダーク』に描かれている一夜の物語を、河合隼雄は「主人公とも言える浅井マリの無意識の世界の出来事」と見ている。そして、物語の最後にエリの目覚めの予兆のような「ささやかな震え」について、以下のように論じている。

これによって、エリの心は癒されるだろうと思うし、それはすなわちマリの心の癒しでもあるのだ。癒しということは一方的に生じることはまず少なく、外見的にはそう見えても深い層においては、思いの外に相互的である<sup>64</sup>。

河合の解釈によると、「私たち」という視点はマリの無意識の世界を見る「目」なのである。作品の末尾において「私たち」が見たエリの「目覚めの予兆」は、単にエリの癒しを象徴するだけではなく、マリにも癒しをもたらしたと言う。『アフターダーク』の二つに分かれていたストーリーは最後に一つに収束した。それはまさに河合隼雄が言う癒しの相互関係の表徴である。その「一夜」において、二人はともに普通ならぬことを体験している。物語の最後で、夜の出来事を乗り越えてエリの部屋に戻った二人は、朝日を浴びながら新しい未来に向かっていく。このように、浅井姉妹に救いや癒しを与えてくれたのは、「夜の出来事」だと考えられる。

また、作者の村上春樹も河合隼雄の論点を支持している。インタビューで河合隼雄によってマリの癒しに関する観点を指摘された村上春樹は、次のように発言している。

マリは夜のいちばん深いところをくぐり抜けていく。『魔笛』の試練のように、いくつかの痛みを体験し、恐怖をくぐり抜けなければ本当の成長はできない。真の成人にはなれない。そういう意味においては、『アフターダーク』というのは、イニシエーションの物語ですよ<sup>65</sup>。

村上春樹は『アフターダーク』に描かれる「一夜」をイニシエーションと見なしている。そして、「夜の出来事」はマリの試練とも言える。その「試練」はマリの成長に必要な不可欠なものである。試練を乗り越えたマリが手に入れたのは、河合隼雄がいう成長であろう。

<sup>64</sup> 河合隼雄（2005）「村上春樹にみる『コメントメントの条件』」『現代』第39巻第1号、講談社 p100

<sup>65</sup> 村上春樹（2005）「村上春樹ロングインタビュー 『アフターダーク』をめぐって」『文学界』第59巻第4号、文藝春秋 p184

『アフターダーク』(afterdark) という題名のように、「dark = 闇、夜」を超えた後というイニシエーション的な読みが可能である。

一方、題名の「dark」について、黒古一夫は次のように解釈している。

この世の中、「夜中から朝方まで」が「dark = 闇」なのではない。太陽がさんさんと降り注ぐ「昼間」だって、考えようによって、あるいはある種の人々にとっては「dark = 闇」でしかない<sup>66</sup>。

黒古一夫は『アフターダーク』における「暴力」や「犯罪」に注目して、目に見えない「dark = 闇」を論じている。「市民がいつ犯罪者になるか分からない」と言うように、人間の内部に存在する「犯罪の可能性」が強調されている。イニシエーションを達成するには、マリが「夜の出来事」という「dark = 夜」だけをくぐり抜けるのではなく、心にある「dark = 闇」をも乗り越えなければならない。

以上のように、精神分析学者である河合隼雄が「無意識の世界」の観点から『アフターダーク』を解説するのはもっともであるが、黒古一夫も人間の心に存在する「闇」の部分を示している。無意識の世界であれ、心の闇であれ、人間の心に自分でもうまく掴めない部分が存在している。本論は主にユングが提唱する「影」を援用しながら、『アフターダーク』に描かれる人間の内面を明らかにしようとするものである。村上自身は「僕はこれまでカール・ユングの著作を読んだことは一度もないし、ユングに関する本もほとんど読んだことはない」<sup>67</sup>と述べているものの、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店、一九九六年)などがあるように、村上春樹は何度もユング派の河合隼雄と対談を行った。村上春樹はある程度ユングの精神分析学に対する知識を有すると想定される。よって、ユングのいう「影」を手がかりとして『アフターダーク』の新しい読みを試みる。

## 第二節 本能的欲動

『アフターダーク』の構成について、大澤真幸は「二つの筋が相互に展開させられ、最後に一本に収束する。(中略) この二つの筋をつなぐ通路のひとつは、あの中国人娼婦を殴って逃げた客、白川である」<sup>68</sup>と述べている。大澤が指摘しているように、『アフターダーク』を構成する主要な筋ではなくても、「通路」と見られる白川の存在は重要である。そこで、白川を通して『アフターダーク』に描かれる「影」の姿を見てみよう。

「顔立ちには知的な印象があり、育ちも悪くなさそう」(p116) な白川は40歳前後のコンピューター技術者で、会社のコンピューターシステムを修復する夜間勤務に就いている。白川は休憩時間を利用して、中国人娼婦を「アルファヴィル」に連れて行った。しかし、娼婦は急に生理が始まった。それで怒った白川は彼女を殴ってからホテルから逃げた。この事件について、カオルによれば、「やろうと思ったら、女が生理になって、それでキレちゃって、ぼこぼこにぶん殴って、金と服をはぎとって消えてしまった」(p58) という。こ

<sup>66</sup> 黒古一夫(2007)『村上春樹 「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版 p253

<sup>67</sup> 村上春樹(2003)『村上春樹全作品 1990～2000⑦』講談社 p390-391

<sup>68</sup> 大澤真幸(2004)「世界を見る眼 村上春樹『アフターダーク』を読む」『群像』第59巻第10号、講談社 p176-177



の台詞から白川の「性的な欲求」と「攻撃的な行為」が見られる。さらに言えば、満たされなかった白川の「性的な欲求」は「攻撃的な行為」に変化したと解釈されよう。これは人間の本能的な行動に見える。フロイトが唱える本能的な欲動について、熊倉伸弘は以下のように説明している。

一つは性衝動あるいはエロスであり、「生の欲動」である。エロスは、分解されて分子の状態になっている物質を、さらに複雑な生命へと集合し、生命を保持しようとする。第二の欲動は「死の欲動」である。それは生命体を生命のない状態に分解する力である<sup>69</sup>。

精神分析学は、無意識に存在する本能的なエネルギーについて、性欲に繋がる「生の欲動」と攻撃性の源泉である「死の欲動」が機能していると説明している。白川が娼婦を買うことは「生の欲動」の表現、娼婦を殴ることは「死の欲動」の表現と見なされよう。また、満足できなかった欲動は、形が変わって存在し続けると言われている。この点において、白川の「生の欲動」は攻撃性や破壊性に繋がる「死の欲動」に変形したのではないか。

既婚者である白川は妻に「そのときは夜食をとり外に出てたんだ」(p118)と言っているが、実は娼婦をホテルに連れて行っていた。妻を騙して娼婦とホテルに行くのは「生の欲動」の働きだと考えられる。逆に言えば、自分の「生の欲動」を認めている白川はそれを満足させるため、妻に嘘をつくことさえできる。しかし、娼婦からはぎ取ったものを見た白川は、「どうしてこんなものがここにあるのだろうか？」(p193)と思っている。金を奪ったり、証拠を隠滅したりする意図を持っているわけではない。自分でさえ彼女を殴ったりものををはぎ取ったりした理由がよく分からなくて、ただ「そうしないわけにはいかなかった」(p117)と記述されている。このように、白川は自分の「死の欲動」を意識していないと考えられる。

白川が中国人娼婦を買うことは、自分の「生の欲動」を認めつつそれを解消するための手段だと考えられる。しかし、満足させられない「生の欲動」は攻撃性、破壊性に繋がる「死の欲動」に変化する。白川自身でさえその変化が理解できない。最後に、娼婦を殴ることによって「死の欲動」が満たされている。

上述した白川の欲動の変化や白川の一連の反応には、フロイトの説によって説明しきれない部分もある。確かに抑圧された欲動は消滅させられるわけではなくて、無意識の中に存在し続ける。しかし、欲動の変化のメカニズムに対する説明は十分とは思われない。それはユングが提唱する「影」の概念によって解釈されよう。ユングが定義している「影」について、河合隼雄は次のように述べている。

影はその主体が自分自身について認めることを拒否しているが、それでも常に、直接または間接に自分の上に押しつけられてくるすべてのこと——たとえば、性格の劣等な傾向やその他の両立し難い傾向——を人格化したものである<sup>70</sup>。

<sup>69</sup> 熊倉伸弘 (2000)『死の欲動 臨床人間学ノート』新興医学出版社 p108

<sup>70</sup> 河合隼雄 (1976)『影の現象学』思索社 p25

簡単にいえば、人間の内面には、自分が受け入れ難くて、他人に知られたくない部分がある。自我によって無意識の中に抑圧されるその部分はユングに「影」と呼ばれている。「影」は無意識の中にしか存在しないため、本人がそれを意識するのは不可能である。それにもかかわらず、「影」はひとつの人格として常に自我という一人の個人の主体を脅かしている。そして、「影」と自我との関係について、河合隼雄は次のように説明している。

それまで自我の力によって極端に抑えられている影の部分が、自我の弱くなったときに一挙に行動化されるということもできる。この際の特徴は、自我はその構造を破壊されることがなく、その強さを回復したときにまったく正常な常態に戻れるということである<sup>71</sup>。

自我が弱くなったとき、普段無意識の中に抑えられている「影」ははじめて行動する。その行動は弱くなった自我を破壊するのではなく、自我と入れ替わって主要な人格になるのである。自我が再び強くなったとき、「影」はまた無意識の中に抑えられる。正常な常態に戻った本人は、「影」が自我の座を奪ったときにとった行動の理由が分からない。

「生の欲動」に駆られている白川は、自分の「生の欲動」つまり性欲を満足させるために妻を騙して買春の「お得意さん」(p102)になっている。しかし、中国人娼婦の生理が急に始まったので、白川の「生の欲動」は満たされなかった。本能的な欲動を満足させるために、白川の「影」は働き始めた。「影」は「生の欲動」を、同じく本能的な欲動に属する「死の欲動」に変形させる。

そして、仕事を終えて帰ろうとしている白川が洗面所にいる場面には、以下のような一節がある。

白川は、洗面所の鏡に映った自分の顔を点検する。顔の筋肉を動かすことなく、長いあいだ厳しい目つきで自分を凝視している。両手は洗面台の上に置かれている。息を止め、まばたきもしない。そのようにしていたら、何か別のものが出現してくるのではないかという期待が、彼の心にある。(p191)

白川が洗面所で鏡に映った自分の顔に求めているのは、自分の姿ではなくて、「何か別のもの」が出現するかと確認するためである。しかし、白川の期待を裏切って「別のものは出現しない。鏡の中にある彼の姿は、現実どおりの彼の姿でしかない。ありのままの反映でしかない」(p191)なのである。

白川は洗面所の鏡に「別のもの」＝「自分ではないもの」が出るのを期待している。結局、鏡に映ったのは「ありのまま」である「いつもの自分」しかない。白川が鏡に「自分ではないもの」を求める理由について、森正人の言う「第二の自分、もう一人の自分、あるいは自分という他者、鏡はそのような見知らぬ自分の出現を促す」<sup>72</sup>という指摘は示唆的である。仕事場にいる「知性的」な白川が「鏡」に求めているのは、見知った「いつも

<sup>71</sup> 河合隼雄 (1976) 『影の現象学』 思索社 p78

<sup>72</sup> 森正人 (2011) 「鏡にうつる他者としての自己」 『国語国文学研究』 第46号、熊本大学文学部国語国文学会 p56

の自分」ではなく、見知らぬ「もう一人の自分」だと考えられる。さらに言えば、白川は何か自分ではないものが自分の中に存在することに気づいているからこそ、鏡に「何か別のもの」を求めているのではないか。しかし、その「何か別のもの」は結局白川の前に出てこない。

「別のもの」の出現という期待を裏切られた白川が洗面所を出たあとの場面は以下の通りである。

白川が出て行ってしまったあとも、(中略)鏡の中には、白川の姿がまだ映っている。白川は——あるいは白川の像はというべきなのだろうか——鏡の中から、こちらを見ている。彼は表情を変えず、動かない。ただまっすぐこちらを凝視している。(中略)それから手を顔にやり、頬を何度か撫でる。そこに肉体の感触があることを確かめるように。(p192)

白川が出た洗面所の鏡に「白川の姿」がしばらく残っている。そして、鏡を通して「こちら側」を見ている。鏡の前に存在しないものは映されないのが当然で、白川が出た後で、洗面所の鏡に「白川の姿がまだ映っている」のは物理的には不可能である。しかも、本来見られる鏡に映った像は、逆に「こちら」を見たり頬を撫でて「肉体の感触」を確かめたりしている。こういった描写から「鏡にある白川の像」は鏡に映された像というより実在する人物のように見える。誰もいない洗面所に白川の姿が映っていることについて、河合俊雄は「もう一人の自分は自分に戻ってこず、自立化してしまっている。自分は分裂してしまっている」<sup>73</sup>と述べている。このように、自分に戻ってこず、自立した「もう一人の白川」が誰もいない洗面所の鏡に映っている。ここで、鏡に映っている「ありのまま」の白川の鏡像と区別するため、それを「鏡の白川」と名づけることにする。人間として白川から分離された「鏡の白川」の存在から、白川は「自我同一性」というアイデンティティの混乱の問題に陥ったと考えられる。

清水良典が「女に暴力を振るって所持金を奪い、身ぐるみ一切を強奪してきたあとにも何ら動揺を見せない(中略)彼の人生は、みごとにペルソナに覆い隠されている」<sup>74</sup>と述べて、「コンピュータ技術者」を白川が作った「ペルソナ」と見ている。しかし、白川が妻に言った「トップ・プロだから、ひどい一日でもなんとかスコアをポーにまとめる」(一一一p)という台詞から分かるように、白川は「コンピュータ技術者」としての高いプライドを持っている。「コンピュータ技術者」を「死の欲動」に繋がる攻撃性、暴力性を隠す「ペルソナ」だと見なすのは一面的である。知的なサラリーマンに見える白川の心の深層に「影」は「もう一人の自分」として存在している。それは白川の相反するイメージの由来だと考えられる。「鏡」には「ありのまま」だけではなく、人間の魂までも映っている。白川から分裂して自立した「鏡の白川」は、まさに村上春樹が言った「世間のほとんどの人が抱えている問題」が具現された姿である。

白川の「アルファヴィル」での暴力行為は、「本能的な欲動を満足する」という願望を満足するため、「生の欲動」を「死の欲動」に変化させたと考えられる。そして、そのような

<sup>73</sup> 河合俊雄(2011)『村上春樹の「物語」——夢テキストとして読み解く——』新潮社 p101

<sup>74</sup> 清水良典(2006)『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p220

変化は白川の「影」の働きによるものである。このように、「ペルソナ」を被る白川が自分の「死の欲動」を隠しているというより、彼の潜在的な暴力性、攻撃性は「影」の働きによって現前させられるのではないか。以上のように、白川自身にも不可解な行動は全てユングの提唱する「影」によって説明されると言えよう。

### 第三節 普遍的無意識

『アフターダーク』の第五章で、マリは「すかいらーく」の洗面所に入って、その鏡に自分以外の「何か」が映るのを予期している。それと同様に、第十二章で白川は、オフィスの洗面所の鏡に「何か別のもの」の出現を期待している。結果として、マリの前にも白川の前にも、何も出てこない。しかし、彼らが洗面所を出た後、鏡の中に彼らの像がしばらく残る、という共通の不思議な現象が見られる。この共通点について、清水良典が「白川の二重性と共通点を持っているのは、意外なことに浅井エリの妹のマリである」と述べて、二人ともに「自分の中にもう一人の自分を潜めている」<sup>75</sup>と論じているように、白川とマリとの類似性は既に明らかである。

作中で白川と一度も会ったことのない高橋は、実は白川と「二重性と共通点」を持つもう一人の人物である。二人の類似性は、以下の二つの場面から認められる。一つは「牛乳」、もう一つは「携帯」をめぐる場面である。まず、「牛乳」をめぐる場面は次のようなものである。

仕事中に妻からの電話に出た白川は「帰りにコンビニに寄って牛乳を買ってきてくれない？もしあったらでもいいけど、タカナシのローファット」(p121)と頼まれる。白川が「お安いご用だ」(p121)と言って電話機のスイッチを切ると、「牛乳」を買う場面が以下のように描かれている。

コンビニの店内。タカナシのローファットの牛乳のパックが冷蔵ケースの中に置かれている。高橋が『ファイブスポット・アフターダーク』のテーマを口笛で軽く吹きながら、牛乳を物色している。荷物は持っていない。手を伸ばしてタカナシのローファット牛乳を取るが、ローファットであることに気づいて顔をしかめる。(p122)

コンビニ、タカナシ、ローファットという三つのキーワードによって、前の部分と繋がっているように見える。だが、牛乳を買うのは高橋なのである。「高橋」という主語がなければ、この場面は白川の部分の続きであるかのように錯覚される。結果として、白川の代わりに高橋が牛乳を買うという頼みを引き受けたかに見える。

そして、「携帯」をめぐる場面は以下の通りである。白川は娼婦からはぎ取ったものを処分する際に、携帯電話を以下のように始末する。

白川はまっすぐ牛乳のケースの前に行って、タカナシのローファット牛乳のパックを手にする。賞味期限の日付を確認する。大丈夫。(中略)それからふと思いついて、コートポケットから中国女の携帯電話を取り出す。まわりを見まわし、誰にも見ら

<sup>75</sup> 清水良典 (2006) 『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p222

れていないことを確かめてから、チーズの箱の隣に並べて置く。(p199)

白川がコンビニのチーズ棚に携帯を置いた後、高橋は白川と同じように牛乳を買うためにその店に行った。彼が「牛乳のパックを手にとって、ほかのものと日付を見比べる」(二五六 p) とき、チーズ棚に置かれた携帯が鳴る。結果として、高橋は白川の代わりに中国人組織からの電話に出る。白川に殴られた娼婦が属する中国人組織は白川を追跡している。組織の一人は白川に奪われた携帯に電話をかけて「逃げ切れない。どこまで逃げておね、わたしたちはあんたをつかまえる」(p256) と脅かす。しかし、電話に出たのは白川ではなく、高橋なのであった。電話を切ったあと、高橋は最初に「人違い」(p257) と思っていたが、ついに「そのメッセージはほかの誰かにではなく、彼個人に直接向けられたものであるように思えてくる」(p261) と変わった。高橋と白川、二人は対照的な人物である。しかしながら、「牛乳」と「携帯」をめぐる場面から見ると、二人の境界線はなくなっている。

さらに、裁判の傍聴に行ったことのある高橋は、最初に「そこで裁かれているのは、どう考えたって僕とは違う種類の人たちなんだよ。(中略) その人たちの住んでいる世界と、僕の住んでいる世界とのあいだには、しっかりとした高い壁がある」(p137) と考えていた。しかし、高橋はやがて「二つの世界を隔てる壁なんてものは、実際には存在しないのかもしれないぞ」(p137) と言って、自分と凶悪な犯罪者とは実は区別がないと考え方を変える。これは、人間に共通する部分の存在を提示している。高橋のこの考え方から見ると、高橋と白川との間の連続性に違和感は感じられない。

高橋と白川との連続性については、ユングが言った「普遍的無意識」からヒントが得られよう。普遍的無意識の特徴について、河合隼雄は以下のように説明している。

ユングはこのような例（精神分裂症者に対する研究・筆者注）から、人間の無意識の層は、その個人の性格と関連している個人的無意識と、他の人間とも共通に普遍性をもつ普遍的無意識とにわけて考えられるとしたのである。(中略) 普遍的無意識は、個人的に獲得されたものではなく、生来的なもので、人類一般に普遍的なものである<sup>76</sup>。

普遍的無意識は個人というレベルを超えて全ての人間に共通しているものである。学習する必要もなく生まれつき無意識の深層に存在している。育ちの背景、人種、文化、性別などの個人差を超えて全人類が所有しているものである。しかも、普遍的無意識は無意識の一部として存在しているゆえ、普段本人に意識されなくても人間の行動に影響を与える。

高橋と白川との間に何の接点もないにも関わらず、二人の連続性は「普遍的無意識」を提示している。人間は、本質的に何か共通して繋がっている部分が存在するゆえ、高橋は白川に対するメッセージを自分に向けられたものだと思い、それと気付かず自分と凶悪な犯罪者との間に隔たりは存在しないことを認めたのである。真剣にコンピュータ画面に向いて仕事を続ける白川は有能なコンピュータ技師であり、誰もしたくない深夜勤務を務める、会社に忠実なサラリーマンである。しかも、家庭的な夫でもある。このような描写から見ると、白川は娼婦を買ったり暴力を振るったりする人間には見えない。だが、心の中

<sup>76</sup> 河合隼雄 (1977) 『無意識の構造』中央公論新社 p33

に犯罪者と共通する暴力性が確かに存在している。それは高橋が感じたものに一致しているのではないか。

また、白川の暴力行為に注目して、水牛健太郎は近代における日本と中国との関係から『アフターダーク』を見て、中国人組織が白川を脅かすメッセージを「過去の再認識を迫る声」<sup>77</sup>と論じている。確かに、中国とは村上春樹の小説に欠かせない要素の一つである。軍事的な侵略や植民地支配などの「過去」に関わる問題意識は、つねに『ねじまき鳥クロニクル』、『海辺のカフカ』など村上春樹の小説に見られる。白川が「昔の満州」の出身である中国人娼婦に暴力を向けるのは、過去の日本の満州への侵略という歴史の暗喩だと見なして疑いようがない。中国人組織のメッセージは中国の復讐に対する不安感を表現しているとも思われる。

さらに、「影」の角度から解釈すると、何度も「わたしたち」と自称する中国人組織は、まさに普遍的無意識に存在する「影」なのであろう。「影」の働きによって、白川は中国人娼婦に暴力を振るった。中国人組織が言った「あんたは忘れるかもしれない。わたしたちは忘れない」(p257)のように、個人は「影」を意識しなくても「影」は絶えず働き続けている。自分が意識していないうちに「影」自ら働いているため、人間は決して「影」から逃げ切れないのである。高橋も白川と同じように「影」から逃げ切ることが不可能である。『アフターダーク』の最終章に、コンビニの店員が高橋と同じように中国人組織からの電話に出る場面がある。「でもね、逃げられない。どこまで逃げても逃げられない」(p283)という中国人組織の台詞は、人間が「影」から逃げ切れないことをもう一度呼び起こす。このように、「逃げ切れない」を強調する中国人「わたしたち」は、普遍的無意識によって全ての人間の無意識の中に存在し全ての人間をつき動かす「影」の象徴だと言えよう。整理してみれば、中国人娼婦への暴力行為は、三つの層に分けられる。それは、白川個人の暴力性の表現、日本と中国との歴史的な関係、人間に普遍的な「影」という三つの層である。

「影」の働きによって、白川の暴力性は発揮されている。中国人娼婦は白川の暴力性の被害者になっている。暴力の被害者の角度から見ると、白川の「影」には悪意が潜んでいる。しかし、河合隼雄が「個人的な影は、ある個人にとって受け入れ難いことであっても、必ずしも『悪』とはかぎらないのである」<sup>78</sup>と説明している。この論点によると、「影」は自分自身が受け入れ難い部分であり、個人的な性格の欠点であるが、決して「悪」とは同じものではない。「影」のこの特徴は、この『アフターダーク』にも描かれている。

幼い頃から高橋は自ら「孤児」と自覚している。「一度でも孤児になったものは、死ぬまで孤児なんだ」(p213)と言う高橋は、「孤児」という記憶に強く影響されている。また、高橋は「よく同じ夢を見る。僕は七歳で、また孤児になっている。(中略)あたりは刻一刻と暗くなっていく。夜がすぐそこまで迫っている」(p213)と言う。夢で迫ってくる夜は、おそらく高橋の無意識の中に存在する「影」のイメージだと考えられよう。また、暴力虐待から逃げるため本名を捨てた、アルファヴィルの従業員・コオロギもよく「いつも同じ夢。どこまでもどこまでも追いかけて、とうとうみつかつて捕まえられて、どっかに

<sup>77</sup> 水牛健太郎(2005)「過去メタファー中国—ある『アフターダーク』論—」『群像』第60巻第6号、講談社 p169

<sup>78</sup> 河合隼雄(1976)『影の現象学』思索社 p33-34

連れて行かれる」(p228)という夢を見る。その逃げ切れない恐怖は、イメージされた「影」と見なされよう。

白川と高橋、一度も会ったことのない二人は、実は多くの場面において絡み合っている。それは「普遍的無意識」によるものであろう。「影」に追いかけられるのは、白川だけではなく、高橋を含めた全ての人間なのである。中国人娼婦に対する暴力行為は、白川の無意識に潜む「影」を現前させる。しかし、「影」は必ずしも暴力に繋がるものではない。高橋やコオロギの夢からは、白川とは違った「影」の働きが見られる。

また、高橋に会ったことをきっかけとして、マリはカオル、コオロギ、コムギという三人のラブホテルの授業員、及び中国人娼婦・郭冬莉など今までの生活と無縁の人たちに出会った。一晩中、夜の街で多くの人と出会って様々な会話を交わしたマリは最後に家に帰った。二ヶ月間続いたエリの熟睡に「耐えられない」(p233)マリは、エリのベッドに潜り込んでエリのそばに横になった。そのとき、マリは「何の予告もなく、涙がこぼれ出て」(p279)きて、「何かに対して—それが何なのか具体的にはわからないのだけれど—ひどく申し訳ないような気持ちになる。自分が取り返しのつかないことをしてしまった」(p279)と感じた。

この場面では「窓の外は急速に明るさを増している。窓の下ろされたシェードの隙間から、鮮やかな光の筋が部屋に入り込んでくる。古い時間性が効力を失い、背後に過ぎ去ろうとしている」(p280)という「光」を強調する描写がある。闇の後にマリを包み込んだ光は、何もかも過ぎ去って新しい未来へゆくサインのように見える。光の下でマリは「心安らかな眠り」(p286)に入った。闇の後に放つ朝の光は、まさに「長い闇の時刻をくぐり抜け」(p286)たマリが手に入れた〈救済〉の象徴のように見える。しかし、『アフターダーク』は「夜はようやく明けたばかりだ。次の闇が訪れるまでに、まだ時間はある」(p288)という一文で終わるように、「影」は闇のように決して消えることはないのである。どのように自分の「影」に対応するか、それは人間が生きていくうえで、誰もが背負わなければならない課題であることを、作品はくりかえし語っている。

#### 第四節 影と分身

『アフターダーク』において、マリは白川と同じように鏡を見る場面がある。

それから鏡に顔を近づける。何かが起こるのを予期しているような目で、鏡に映った自分の顔を見つめている。そこにあるどんな細かい変化も見落とすまいと。でも、何も起こらない。(中略)もう一度、自分の顔を子細に点検する。しかしやはり、そこには何の変化もない。(p93)

マリが鏡に映った自分の顔を見るのは、単に「見つめている」のではない。マリが確認したいのは、「何かが起こる」のか、「細かい変化」はないかということである。「何か」と「変化」が代表しているのは、不確かな「今までと違った」ことである。つまり、マリが鏡を通して確認しようとするのは、「今までと違う自分の変化はないか」ということである。それを確認しようとするのは、マリが自分自身に「何かの変化」が起きるのを予感したのではないか。一体マリがおぼろげに感じ取った「何かの変化」は何であろうか。それはマ

リが洗面所に来た理由に求められよう。

「すかいらく」の洗面所でマリが手を洗っている。(中略) 彼女は備え付けの液体石鹸を使って丁寧に手を洗っている。指と指のあいだにこびりついてしまった、粘着性のある何かを洗い落とそうとしているようにも見える。ときどき目を上げて、鏡に映った自分の顔を見る。(p93)

この場面から分かるように、マリが鏡に映った自分を見るのは、「手を洗う」ため洗面所に来たからである。まず、マリが洗面所に行く理由＝「手を洗う」ことに注目する。それは単に「手を洗っている」のではなく、「丁寧に」洗って、「粘着性のある何かを洗い落とそうとしているようにも見える」という。こういった表現から、マリは手の汚れを洗い流そうとするだけでなく、「手を洗う」ことを必要以上にも意識していることが分かる。影山任佐の解釈によると、「不潔感を拭えずに何度も繰り返し手を洗う」ことを「強迫性障害」の表現と見ている。そして、「強迫性障害」の生成について、その原因の一つが「心理的な葛藤」だと説いている<sup>79</sup>。影山任佐の論をマリの「鏡の場面」に当てはめてみると、マリが過剰に「手を洗う」ことに執着するのも「強迫性障害」だと看做されよう。また、マリは自分の「心理的な葛藤」を感じて、鏡に映っている自分には「何かの変化」はないかと確かめようとしていると考えられる。清水良典はマリの「鏡の場面」について、次のように述べている。

マリは何度か姉を「白雪姫」にたとえ、引き比べて自分を「山羊飼いの娘」にたとえている。そこで「白雪姫」と鏡が結びつくのだ。マリが眺めている鏡とは、まさに「白雪姫」に出てくる鏡なのではないだろうか<sup>80</sup>。

清水良典の指摘から、マリの「心理的な葛藤」は姉のエリに関連していると推測できる。また、鏡を眺めるマリは『白雪姫』の妃を想起させる。マリはまさに「強迫性障害」のように何度も魔法の鏡に「かがみよ、かべのかがみよ、国じゅうで、だれが一ばんきれい？」<sup>81</sup>と聞いた、白雪姫の美貌に嫉妬を感じている妃なのである。白雪姫のように美しくて周りの人に讃えられ愛されたエリに、同じ親に生まれ同じ家庭で育てられたマリが「嫉妬」、「葛藤」などの「人間内面の問題」を抱えているということは想像に難くない。

「中学生のころから雑誌のモデルをして」(p79) いるエリに、「私はちびだし、胸も小さいし、髪は癖毛だし、口が大きすぎるし、おまけに乱視入りの近眼だし」(p77)、「だからうちではお姉さんが感じやすい白雪姫で、私は丈夫な山羊飼いの娘なわけ」(p169)、「コンプレックス？／エリが私に？／逆じゃなくて？」(p184) と言ったマリの言葉から、マリは姉のエリに「嫉妬」や「葛藤」を持っていることが察せられる。また、河合隼雄の「自分とは生き方の異なる妹に対する葛藤、一般に『カイン・コンプレックス』といわれている

<sup>79</sup> 影山任佐 (2002) 『心の病と精神医学』ナツメ社 p56

<sup>80</sup> 清水良典 (2006) 『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p224

<sup>81</sup> 高橋健二訳 (1976) 『グリム童話全集 1』小学館 p421



ものの存在が明らかになってきたのである」<sup>82</sup>という指摘から分かるように、マリが感じた葛藤は姉へのコンプレックスによるものだと考えられる。

姉に対するコンプレックスから「心理的な葛藤」を感じているマリは、鏡でそれを見ようとしている。しかし、マリの前に「何の変化」もなく、「何も起こら」なかった。自分が期待している「何かの変化」も見えなかったマリが洗面所を出たあとに、以下のような一節がある。

マリはもうそこにはいない。誰もそこにはいない。(中略)しかしよく見ると、洗面台の鏡にまだマリの姿が映っている。鏡の中のマリは、向こう側からこちら側を見ている。真剣な目で何かが持ち上がるのを待ち受けているみたいに。でも、こちら側には誰もいない。彼女のイメージだけが、「すかいらーく」の洗面所の鏡の中に取り残されている。(p94)

以上は白川の「鏡の場面」と類似している。マリが出た後「誰もそこにはいない」、「こちら側には誰もいない」洗面所にマリの姿はしばらく鏡に映っている。しかも、鏡に映った映像は、鏡像というより実在した人物のように「向こう側からこちら側を見て」待っている。ここからは白川の場面と同じように、誰もいない洗面所の鏡に映っているマリの姿を「鏡のマリ」と名づけて、マリの鏡像と区別する。マリが姉のエリにコンプレックスを持って「心理的な葛藤」を感じていることは既に明らかである。また、河合隼雄は以下のようにコンプレックスと「心理的な葛藤」を論じている。

葛藤をひき起こし、自我の主体性を脅かしているものが、前章にもものべたようにコンプレックスなのであるが、これが一個の人格として現われ、自我の座を奪ってしまうような劇的なことが生じる<sup>83</sup>。

マリが抱えている「内面の問題」は鏡を通じて「もう一人の自分」＝「鏡のマリ」として具現化されている。「心理的な葛藤」を感じているマリの「内面の問題」は、恐らくエリに対する「カイン・コンプレックス」なのではなからうか。そして、「カイン・コンプレックス」の具現としての「鏡のマリ」は誰もいない洗面所に姿を表している。先ほど引用した、マリの「鏡の場面」とエリとの関連性を指摘した清水良典は、エリの受けた暴力について次のように論じている。

もちろんマリは、そんなひどいことをエリにしたわけではない。現実の世界では。しかし鏡の向こう側の、あるいはテレビの向こう側の世界では、もう一人のマリがひそかにエリに毒リンゴを手渡したのかもしれないのである<sup>84</sup>。

引用文のように、エリに対して「カイン・コンプレックス」を抱えているマリに潜む「暴

<sup>82</sup> 河合隼雄 (1971) 『コンプレックス』岩波書店 p30-31

<sup>83</sup> 河合隼雄 (1977) 『無意識の構造』中央公論新社 p37

<sup>84</sup> 清水良典 (2006) 『村上春樹はくせになる』朝日新聞社 p225

力性」を、清水良典は示唆している。白雪姫の美貌にコンプレックスを抱えている妃は、何度も白雪姫を殺害しようとした。妃の暴力性はコンプレックスに由来すると言えよう。

『白雪姫』が示唆しているように、エリに対して「カイン・コンプレックス」を感じているマリに内在する暴力性は否定できない。「誰かから意味のない暴力を受けている。そして無言の悲鳴を上げ、見えない血を流している」(p187)と言われるエリが受けた暴力は、「テレビ画面」という「向こう側」(p153)に発生したものである。エリが「向こう側」で受けた暴力は、同じ「向こう側」に属する、エリに対する「カイン・コンプレックス」の具現としての「鏡のマリ」の仕業ではないか。

行使する側と受ける側が存在すれば、暴力は成立し得る。高橋はエリが暴力を受けている可能性をマリに語る時、「誰かから暴力を受けている」と言ったように、不確かな行為者「誰か」を持ち出している。しかし、『白雪姫』の物語が示唆するように、エリが受けた暴力は「鏡のマリ」に関わると考えることが出来るのだ。

白雪姫の美貌に嫉妬を感じた妃は、自分の「一番美しい」地位を奪われるという恐れを抱いている。やがて、自分が大切にしている「一番美しい」ことを守るために白雪姫を殺そうとした。このように、妃の暴力性は嫉妬に由来したものである。『アフターダーク』においてエリにコンプレックスを感じるマリはまさに『白雪姫』の妃のような存在である。「こちら側」で殺人に至る暴力は全く見えないが、「向こう側」でエリの受けた暴力はマリのコンプレックスによるものだと考えられる。言い換えれば、マリの心に潜んだ「カイン・コンプレックス」はマリの暴力性を表現している。

マリが抱えている「内面の問題」＝「カイン・コンプレックス」には暴力の可能性が見られる。そして、マリの「カイン・コンプレックス」の具現である「鏡のマリ」はマリの潜在的な暴力性を象徴していると言えよう。

エリの眠りについて、マリが「姉は二ヶ月ほど前に『これからしばらくのあいだ眠る』と言いました。(中略)それ以来ずっと眠り続けているんです」(p231)と言う。二ヶ月も眠りが続くエリは、決して人の前で起きられないが、トイレに行ったり食事をとったりして自立的に生命を維持している。この点からみると、エリの昏睡は詐病のように見える。だが、「お医者さんがときどき様子を見に来」(p232)ると言うから、エリの眠りは身体的なコーマでも、人を騙して利益を得ようとする詐病でもない。さらに言えば、昏睡中にシャワー、着換えまでできるのは、「睡眠時遊行症」<sup>85</sup>の病症に近い。また、マリの告白を聞いたコオロギは「お姉さんは何か大きな問題を、心の中に抱え込んでるんじゃないかな」(p234)と言って、エリが眠りに入った理由を推測する。エリが不思議な眠りに入った理由はテキストにはっきりとは書かれていない。だが、エリの昏睡中の行動やコオロギの推測によると、それは精神的な問題を心の中に抱えているからだと考えられる。

作中、エリが抱えている精神的な問題の正体は不明なのである。それを知る手がかりとして、眠りにつく前のエリが高橋に話した「個人的な話」(p170)がある。高橋はそれを以下のようにマリに伝える。

<sup>85</sup> 影山任佐(2002)『心の病と精神医学』ナツメ社 p106では、「睡眠時遊行症」の病症を「主に睡眠の初期にベッドから立ち上がって周囲を歩き回り、翌朝覚醒した時にはそのことを覚えていない」と述べている。

「たとえば……、彼女は君ともっと親しくなりたいたいと思っていた」(p173)

「彼女は君が自分とのあいだに、意識的に距離を置いているみたいに感じていた。ある年齢を過ぎてからずっと」(p173)

「彼女は君に対して、コンプレックスみたいなものを感じつづけていたんじゃないのかな。たぶんけっこう昔から」(p184)

高橋の発言を整理すれば、エリはマリともっと親しくなりたいが、マリに意識的に距離を置かれたと感じている。そのため、姉妹関係の気詰まりからエリはマリにコンプレックスのような感情を持ちはじめたということである。自分の妹との関係がうまくいかずに、彼女の生活スタイルを羨んだエリは、ついにマリにコンプレックスを持つに至った。エリのマリに対するコンプレックスは、いつのまにか「大きな問題」になったと推測できよう。エリが自ら眠りに入ることを選んだのは、マリとの関係に深く関わっていると見えよう。

一方、エリが自分に「意識的に」距離を置かれたと感じたことを聞いたマリは、「でも、適当な距離を置きながら、人と人が親しくなることだってできるでしょう？」(p174)と問い返して、「意識的に距離を置く」ことを否定していない。また、マリは「でも私は耐えられないんです。というか、ときどき耐えられなくなるんです。理由もわからないまま、こんこんと二ヵ月も眠り続けている姉と、同じ屋根の下に暮らしているということに」(p233)とコオロギに表明する。マリはエリを眠りに入らせた「大きな問題」が自分のせいと感じているのではないか。マリが眠っているエリの傍に居ることに耐えられないのは、罪悪感に苛まれているためと推測できよう。

マリとの関係がうまくいかないため、エリは自ら眠りに入ることを選んだと考えられる。一方、マリはそれに耐えられず、家を出て夜の街をさまよっている。このように、姉妹の間で互いに心の葛藤が認められる。浅井姉妹の間に心の葛藤が生成した原点として、幼い頃エレベーターに閉じ込められた経験があると考えられる。それは、マリが幼稚園、エリが小学校二年生のとき、二人の乗ったエレベーターが途中で止まってしまった出来事である。当時の体験について、マリは次のように述べている。

エリは真っ暗な中で、私を抱きしめていてくれた。それも普通の抱きしめ方じゃないのよ。二人の身体が溶け合ってひとつになってしまうくらい、ぎゅっと強く。(中略) 私たちは暗闇の中で隙間なくひとつになることができた。心臓の鼓動まで、私たちは分け合うことができた。(中略) 私たちが心を重ねあわせ、隔たりなくひとつになれた瞬間。(p273)

真っ暗な中で、マリが感じたのはエリと一体になったということである。身体が溶け合ったような二人は、エリ、マリの区別がなくなって、浅井姉妹は完全なる一つの個体になっている。心の隔たりがない二人は、全てを分け合って相手と共有している。しかし、エレベーターが動き出し、暗闇から出た浅井姉妹の「重ね合わせ」た心はまた二つに分かれてしまった。一体化を体験した二人は、再び個別の「自分」に戻った時、互いに相手の「分身」になっているのではないか。つまり、エリはもう一人のマリであり、マリはもう一人のエリなのである。それは、マリがエリの唇に口づけをするとき、「なんだか自分自身と

口づけしているみたい」(p280) と思っている所以である。このように、真っ暗なエレベーターの出来事後、浅井姉妹は互いに相手の「もう一人の自分」として存在していると言えよう。

互いに相手の分身として、一緒に生活している浅井姉妹は、大きくなるに連れて「もう一人の自分」との差異を次第に認識するようになってきた。エリとの比較について、マリは以下のように言っている。

うちのお姉さんはずば抜けてきれいだし、人目を引くから、小さいときからいつも比較されてきたんです。同じ姉妹でずいぶん違うもんだって。たしかに比べられちゃうと、どうしようもないの。(p77)

容姿に恵まれたエリに対して、マリは劣等感を感じている。アレルギー体質で両親から特別に扱われるエリに、マリが「べつに非難して言っているんじゃないのよ。お母さんはエリのことを甘やかしすぎている」(p183) と言う。マリの台詞から、彼女はエリに対する嫉妬や家族に不満を抱えていることが察せられる。「もう一人の自分」であるエリが自分より皆に愛されていると考えるマリは、エリに対してどのような心の葛藤を抱えているか、容易に想像できよう。

一方、エリのマリに対して覚える羨ましさは以下の通りである。

自分が手に入れたいものごとのイメージをきちんと持っていた。ノーと言うべきときには、はっきりそう口にすることができた。自分のペースでものごとを着々と進めてきた。でも浅井エリにはそれができなかった。(p184)

自発的に自分のやりたいことを進めることや自分の内面を表すことが許されないエリは、他人の視線を常に意識しながら生きていくしかない。周りを満足させるために、エリは自分の個性をのぼすことさえ許されない。主体性を持って行動するマリに対する羨ましさ、嫉妬の感情から、エリの心にコンプレックスが生まれると言っても言い過ぎではない。幼い頃から比較されることによって、二人は自分の不足する部分を否応なく認識させられている。もう一人の自分に敵わない劣等感や相手に嫉妬する感情は、浅井姉妹が悩み続ける心の葛藤の原因だと考えられる。

また、もう一人の自分に関して葛藤を抱えている浅井姉妹は、相手の「影」のような存在になっている。確かに、「影」は人間の無意識の中にしか存在しないものである。現実世界に具現される「影」を考えるにあたり、河合隼雄の以下の発言は示唆的である。

自分の影の存在を認めないようにするため、人はいろいろな方策を用いるが、投影の規制は非常に良く用いられるものである。これは文字どおり自分の影を他人に投げかけるのである<sup>86</sup>。

<sup>86</sup> 河合隼雄 (1977) 『無意識の構造』中央公論新社 p94

河合隼雄の説明によると、自分が認めたくない「影」を他人に投影することが可能である。逆に言えば、投影される人はまさに相手の「影」の具現なのである。本来、無意識の中に存在する「影」は本人の夢に姿を表すのが普通であるが、「投影」という方策によって「影」は現実世界にも見られるようになる。それを浅井姉妹に当てはめてみると、自分の欠片を「もう一人の自分」に求める願望は「影」のように心の深層に潜むようになったと言えよう。また、「自分」に欠けている部分を持つ「もう一人の自分」に、劣等感、羨望、嫉妬などを投影するのは当然のことであろう。かつて一体になったことのある、「自分」に最も親しい「もう一人の自分」は、まさに「影」の具現として自分の側にいる。浅井姉妹に付き纏う葛藤はそこに由来するのではないか。

## 第五節 おわりに

イニシエーションの物語として『アフターダーク』は題名の通り「dark = 闇」を超える物語と見なされる。そして、超えなければならない「dark = 闇」は心の中に潜む「影」そのものにほかならない。『アフターダーク』で「影」に対する記述は全く存在しないものの、登場人物は全ての行動がユングの唱える「影」に深く関わっており、「影」は作品全体の底に流れ「dark = 闇」の根底になっている。

自分が直面しようもしない部分として、「影」はもう一人の自分のように心の中に潜んでいる。自分でもうまく掴めない本当の自分のように、「影」は本人に付きまとっている。誰もいない洗面所の鏡に映った白川とマリの像は「影」の表出だと考えられる。こうしたもう一人の自分という「分身」に関わる諸問題は村上春樹の初期作品からよく扱われている。たとえば、『風の歌を聴け』（1979年）における「僕」と「鼠」、『ノルウェイの森』（1987年）における直子とレイコ、『ダンス・ダンス・ダンス』（1988年）における「僕」と五反田などが挙げられる。それらの作品に共通するのは、主人公の分身に等しい人物が登場することである。また、『スプートニクの恋人』（1999年）では、もう一人の自分を目撃したミュウが造形され、『海辺のカフカ』では、田村カフカが自分の分身と考えられる「カラスと呼ばれる少年」と対話する場面が幾つか挙げられる。そして、『アフターダーク』では、心の奥に存在する「影」は「分身」の役割を担っている。『スプートニクの恋人』以降、初期作品と違ってのは、自分の「分身」のように存在する登場人物が少なくなることである。代わりに、自分が内面に抱えている問題は「分身」として本人を悩ませたり助言したりするのである。しかしながら、『アフターダーク』で「もう一人の自分」を担う登場人物は決して消えているのではない。作中に提示される人間に普遍的に存在するものがあるように、マリとエリ、白川と高橋は対照的な人物でありながら、互いの「分身」的な存在とも考えられる。このように、「分身」のモチーフにおいて、『アフターダーク』は従来の作品の延長上に、新しい地平を展開していると言えよう。

村上春樹は白川が体内に抱え込んでいる「危険なもの」を全ての人間が抱えている「問題」の増幅と見ている。その「問題」は、本能の欲望から生じた「暴力性」である。どのように自分の深層に潜んだ「暴力性」に対処するかというのは、古来人間の課題である。原始社会から人間は生き延びるために自分に内在する「暴力性」に頼っている。採集、狩猟から農耕を経て今の産業社会に至っても人間内面の「暴力性」が働き続けている。現代社会において「知的」な白川は、自分の「原始的」な暴力性に駆使されて暴行まで犯した。

「鏡」は巧みに白川の「理性」と「本能」を映している。

一方、「鏡のマリ」は、姉・エリに感じた「カイン・コンプレックス」である。同じ親に生まれて同じ家庭で育てられた姉妹に「嫉妬」や「羨望」を感じるのは無理はない。自分と全く無縁に生活している人間は問題にならないが、同じ遺伝子が譲られた姉妹からこそ「嫉妬」が高じてしまった。そこから生じたのは「劣等感」であり「コンプレックス」である。コンプレックスは病気を招いたり、犯罪に結びついたりする危険な側面もある。グリム童話『白雪姫』は好例である。マリが抱えている「カイン・コンプレックス」による暴力性は、白川の「本能的な欲望」による暴力性と根本的に違っている。白川の暴力性は本能的で人間に普遍的なものであるのに対して、マリの暴力性の由来する「コンプレックス」はコンプレックスとなる他者が存在しなければ生まれないものだからである。換言すれば、マリの暴力性において「対人関係」はきわめて重要な部分なのである。

また、人間として生きていく限り、逃げきれない「影」にどのように対処するかということは『アフターダーク』が示した重要な課題の一つである。この課題に対する答えは『アフターダーク』の翌年（2005年）に出版された『東京奇譚集』で徐々に明らかにされている。『アフターダーク』の最後で、浅井姉妹は「夜の出来事」をくぐり抜けてようやく「自分の場所」に戻った。朝日の下で、眠れなかったマリは「安らかな眠り」に入って、二ヵ月も眠り続けるエリは目覚めが兆している。それは試練によって「影」に直面する勇気を獲得した結果だと言えよう。こうした結末は『東京奇譚集』に引き継がれる。ただし、物語は「可能性」がもたされるところで終わった。『東京奇譚集』に収録されている五つの短編は思いがけない事件に遭遇した主人公たちが自ら自分の心の闇に向き合う姿勢が描かれている。事件をきっかけとして、自分の心の闇に直面した主人公は、過去の傷を乗り越えて新しい未来へと踏み出していく。「癒し」の観点から見ると、『東京奇譚集』は『アフターダーク』の続編として「影」を乗り越えた人々の前向きな態度を描く作品である。

## 第四章 『東京奇譚集』について

### 第一節 はじめに

『東京奇譚集』（2005年9月、新潮社）は、2005年3月から6月にかけて『新潮』に連載された四編の短編小説——「偶然の旅人」、「ハナレイ・ベイ」、「どこであれそれが見つかりそうな場所で」（以下では「どこであれ」と表記）、「日々移動する腎臓のかたちをした石」（以下では「日々移動する腎臓」と表記）に、書き下ろしの一編「品川猿」が加わった短編小説集である。創作のいきさつについて、村上春樹は次のように書いている。

だいたい一週間に一編のペースで、一か月くらいで五編を書いた。正直、この五編以外のことは考えることができなくて、ほとんど休むことなく書きあげた。（中略）タイトルが示すとおり、共通テーマは奇譚ということで、一冊にまとめて刊行された<sup>87</sup>。

村上春樹が提示しているように、『東京奇譚集』が「奇譚」を主題にして五つの短編が繋がっている、まとまった作品と見なしても差し支えないだろう。また、村上春樹は2014年の短編小説集『女のいない男たち』のまえがきで次のように述べている。

作品のグループにそれなりの一貫性や繋がりを与えられることだ。（中略）特定のテーマなりモチーフを設定し、コンセプチュアルに作品群を並べていくことができる。（中略）『東京奇譚集』の場合は「都市生活者を巡る怪異譚」だった<sup>88</sup>。

1995年の地下鉄サリン事件と阪神淡路大震災に挟まれる「不吉な月」と設定される『神の子どもたちはみな踊る』と同じように、『東京奇譚集』には特定のテーマが設定されている。それは「都市生活者を巡る怪異譚」だという。そして、連作の主題である「奇譚」、「怪異譚」について、ジェイ・ルーピンは、「そうした超自然的な力は登場人物たちが心理面で求めていることのメタファーとなり、連作の主題、つまり心の癒しへの入り口をもたらしている」<sup>89</sup>と論じて、五つの短編に共通する主題である「奇譚」を「心の癒しへの入り口」と見ている。

そして、『東京奇譚集』における「心の癒し」について堀口真利子は次のように論じている。

90年代に自己の喪失というテーマを、偶然性をめぐる悲劇的な出来事との関係性の中で表した村上文学は、その一方、他者との関わり合いのなかで自己を回復していくことも同時に表現していたのである<sup>90</sup>。

<sup>87</sup> 2006年にアメリカに出版された英語短編集 "Blind Willow, Sleeping Woman" の序文の部分である。訳文は、ジェイ・ルーピン著、畔柳和代訳（2006）『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社 p375 に収録されている。

<sup>88</sup> 村上春樹（2014）『女のいない男たち』文藝春秋 p6

<sup>89</sup> ジェイ・ルーピン著、畔柳和代訳（2006）『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社 p377

<sup>90</sup> 堀口真利子（2013）「村上春樹『東京奇譚集』における偶然性——「品川猿」の眠りと覚醒」『相模国文』第40号、相模女子大学 p85-86

『東京奇譚集』は90年代に起きた地下鉄サリン事件と阪神淡路大震災における喪失から回復することを目指す作品だと堀口真利子は述べている。そして、「偶然性」による悲劇は自己の喪失の原因になっているという。

日本文学史上、「奇譚」を題名とする小説は決して少なくはない。たとえば、江戸川乱歩の『パノラマ島奇譚』（1926年）、永井荷風の『濠東綺譚』（1973年）、中上健次の「ラプラタ綺談」（1995年）、安岡章太郎の『私の濠東綺譚』（1999年）などが挙げられる。「キタン」であれ「キダン」であれ、日常生活を離れた不思議な話を意味している。「パノラマ島」は現実世界に存在していない島で、「濠東」は過ぎ去った昔の江戸情趣を指すもので、「ラプラタ」はアルゼンチン・ブエノスアイレス州の州都である。これはいずれも読者の日常生活から遠く離れたものである。それに対して、村上春樹があえて「東京」を使うのは何らかの狙いが含まれているかと推測されよう。

本章では「奇譚」に注目しながら『東京奇譚集』に収録される五編の連続性を探り、「偶然性」に関わる、ユングが提示する「共時性」を手がかりとして「奇譚」と「心の回復」との関連性について明らかにする。

## 第二節 共時性

『東京奇譚集』に収録された五つの短編の中で、一つ目の「偶然の旅人」は冒頭で以下のような説明から始まるものである。

僕＝村上はこの文章の筆者である。（中略）どうして僕がここに顔を出したかという  
と、過去に僕の身に起こったいくつかの「不思議な出来事」について、じかに語って  
おいた方が良いでしょうと思ったからだ。（p9）

「偶然の旅人」で語られる「不思議な出来事」は、「僕」がアメリカに滞在中に実際に体験したジャズに関する二つのエピソードのほかに、「ある知人が個人的に語ってくれた物語」（p16）である。本作は基本的にこの三つの「不思議な出来事」によって成り立っている物語である。また、「僕」は「あるものは意味を持つ出来事であり、人生のあり方に多少なりとも変更をもたらすことになった。またあるものはとるに足らない些細な出来事である」（p9）と言って、「不思議な出来事」を「人生のあり方に変更をもたらす出来事」と「取るに足らない出来事」に分けている。そして、自分が体験した二つのジャズに関することは「人生の流れに変化をもたらされたわけでもない」（p15）という「取るに足らない出来事」と分類している。つまり、人生のあり方に変更をもたらす「不思議な出来事」は「知人の物語」であるに違いない。

「僕」が語る「知人の物語」は次のようなものである。「彼」と呼ばれる「僕」の知人は、自分がゲイであることを家族に知られたとき、姉と仲違いしてしまった。現在41歳の「彼」が十年ぶりに姉との再会を遂げたのは「不思議な出来事」によるものである。「彼」に訪れた「不思議な出来事」とは「偶然がいくつか重なっ」（p39）て起ったことである。

あるカフェで『荒涼館』の読書を楽しんでいる「彼」は、偶然に彼と同じ本を読んでいる女性に声をかけられた。「彼」はその女性に「息苦しさにも似た懐かしみを感じる」（p27）。



それは偶然に「二つ年上の姉にも、似たような場所に、同じくらいの大きさのほくろがあった」(p27)からだ。ほくろのイメージはやむことなく彼の心を揺さぶった。それで、「彼」は姉に電話をかけてみた。このように、幾つか重なった「偶然」によって姉との再会を果たした。

そして、「不思議な出来事」による姉との再会について、「彼」は以下のように「僕」に言う。

姉と仲直りできたことで、僕の人生はひとつ前に進めたような気がします。以前に比べてもっと自然に生きることができるようになったっていうか……。 (中略)僕は心の底で長いあいだ、姉と和解して抱き合うことを求めていたんだ。(p40)

姉との不仲はずっと「彼」を悩ませていた。十年ばかり姉と会っていなかった「彼」は、実は姉との和解をずっと求めていたが、素直に自分の求めに従うことができなかった。「ひとつ前に進めた」と言うように、「不思議な出来事」は「彼」の人生のあり方に変化をもたらしたのである。

また、「彼」が「きっかけが何よりも大事だったんです」(p41)と言うため、一見「不思議な出来事」は姉との和解のきっかけとして「彼」に心の癒しをもたらすように見えるが、それほど直線的な因果関係ではない。「彼」が「しかしもし僕らの方に強く求める気持ちがあれば、それはたぶん僕らの視界の中に、ひとつのメッセージとして浮かび上がってくるんです」(p41)と言う。「彼」が強く姉との和解を求めているからこそ、「不思議な出来事」は浮かび上がったのだろう。たとえば、「耳たぶのほくろの黒いかたちが鮮やかに思い出された。時間がたって、女の顔やプジョーの像が消えたあとでも、そのほくろのかたちだけはくっきりと残った」(p31)という結果がもたらされたのは、「彼」が強く姉のことを意識しているからではないか。津久井伸子は『荒涼館』における家族関係に注目して、『「彼」が『荒涼館』を手取るのは、やはり姉(家族)との不和が『彼』のわだかまりとして胸中を去らない』<sup>91</sup>からであると論じている。つまり、「彼」が『荒涼館』を読み返すのはただの偶然ではなくて、姉との不仲に深く関わっている。言い換えれば、心の中で姉との仲直りを求めている「彼」は、身の周りに起きた出来事を姉との和解につながる「不思議な出来事」と見なしているのだ。「不思議な出来事」を形成するのは幾つか重なった「偶然」ではなくて、「彼」の心に潜む姉との和解への渴望だと考えられる。さらに言えば、「不思議な出来事」が「人生のあり方に変更をもたらす出来事」となるか「取るに足らない出来事」となるか、それは出会った人次第なのである。

物語の最後で「偶然」の出現について「彼」は「僕」に以下のように言う。

僕はそのときにふとこう考えました。偶然の一致というのは、ひょっとして実はとてもありふれた現象なんじゃないだろうか。 (中略)『ああ、こんなことも起こるんだ。不思議だなあ』と驚いたりします。本当はぜんぜん不思議なことでもないにもかかわらず。(p41)

<sup>91</sup> 津久井伸子(2007)「村上春樹『東京奇譚集』一家族という呪縛—」『宇大国語論究』第18号、宇都宮大学国語教育学会 p14

「偶然の一致」という言葉に注目してみれば、村上春樹は以下のような発言をしている。

それは一種のシンクロニシティみたいなものかもしれないですよ。ひょっとすると大事な偶然の一致なのかもしれない<sup>92</sup>。

1996年に村上春樹はゲストとして柴田元幸の翻訳ワークショップに参加した。引用文は、当時のある質問者による『ねじまき鳥クロニクル』における「二十三段の縄梯子」と『伊勢物語』との関連性に対する質問の答えである。村上春樹はそのような「偶然の一致」を「シンクロニシティ」と見ている。シンクロニシティと言え、ユングの「シンクロニシティ」(共時性)を想起させるが、河合隼雄は以下のように説明している。

共時性(Synchronicity)とはユングが因果律に対して、自然現象や心の現象の間に意味のある偶然の一致が生じることに注目し、それを説明するために提唱した概念である。つまり、因果律によっては説明し難い事象がこの世に存在することをはっきりと認めようとするのである<sup>93</sup>。

因果律によって説明し難い事象は一般的に「偶然」や「奇跡」と見なされているが、ユングの解釈によると、それは人が無意識的に何かを求める結果であり、「共時性」と呼ばれている。「偶然の旅人」において「奇譚」を構成するのは「彼」と姉との不和を打開する「不思議な出来事」である。そして、「不思議な出来事」は、偶然の重なりではなく、人が何かを強く求める結果だと考えられる。このように、「偶然の旅人」における「奇譚」は決して奇跡的な出来事ではなく、人間の内面によるものだと見なされよう。それはユングが言う「共時性」に一致しているのではないか。こう考えてみると、「奇譚」は決して日常生活から遠くにあるものではなく、逆に人間の無意識から引き出せる現象だと言えよう。「偶然の旅人」で「奇譚」は、表が「偶然の一致」にもたされた「不思議な出来事」であり、その裏に人間の無意識の欲求が見られる。

こうして、「偶然の一致」は「共時性」を想起させて、「奇譚」の出現を合理化するものに見える。また、「ありふれた現象」と言うように、「彼」の台詞は後の四つの「奇譚」を導入する装置とも考えられる。このように、『東京奇譚集』の第一作「偶然の旅人」は読者を「共時性」が織り込まれた「奇譚」の世界に入り込ませる作用をしていると言えよう。

二作目の「ハナレイ・ベイ」においては幽霊の出現が書かれている。主人公のサチは一九歳の息子を亡くした。それは現在から十年以上前のことであった。彼はハワイのハナレイ湾でサーフィンをしているとき、サメに右脚を食いちぎられて溺れ死んだのである。息子のことを片付けるため、ハナレイ湾に行ったサチは結局一週間そこに滞在した。「日本に戻る前、なんとか自分を取り戻さなくてはならなかった」(p53)ためである。それ以来、息子の命日になると、サチは三週間ばかりハナレイ湾に滞在するようになった。ある日、ハワイに滞在中のサチは世間知らずの頼りない日本人の若者二人に出会って、とうとう彼

<sup>92</sup> 村上春樹・柴田元幸(2000)『翻訳夜話』文藝春秋 p43

<sup>93</sup> 河合隼雄(1977)『影の現象学』思索社 p182

らの世話をする。再び、例の日本人二人に会ったとき、サチは「おばさん、ここで片脚の日本人のサーファーって見ました？」(p73)と聞かれた。「おばさんもしょっちゅうビーチに座ってますよね。いつも同じ場所に。そこからちょっと離れたところに、そいつは片脚で立ってました」(p74)と知らされたサチは、それから毎日「片脚の日本人のサーファー」の姿を探しまわった。しかし、例のサーファーの姿を見ることができなかったサチは「どうして私には息子の姿を目にすることができないのだろう」(p75)と泣きながら考えた。このように、「片脚の日本人のサーファー」がサチの息子の幽霊であることが読者に示され、「奇譚」的な要素は成立している。

しかし、「ハナレイ・ベイ」における「奇譚」はけっして幽霊の出現ではない。息子の命日になると、ハナレイの町に行くサチについて、以下のように書かれている。

それ以来サチは毎年この時期になると、ハナレイの町を訪れるようになった。息子の命日の少し前にやってきて、三週間ばかり滞在した。毎日ビニール・チェアを持って海岸に行き、サーファーたちの姿を眺める。そのほかにはとくに何もしない。一日ただビーチに座っているだけ。それがもう十年以上続いている。(p53)

サチは何もせずただビーチに座ってサーファーたちを眺めるだけである。それはまさに十年に亘る、息子を弔う儀式に見える。「偶然の旅人」と同じように、家族の好ましくない関係が「ハナレイ・ベイ」につづられている。サチは自分の息子に「人間としてはあまり好きになれなかった。(中略)しかし人間的には――それを自分で認めるまでにはずいぶん時間がかかったのだが――どうしても好意が持てなかった。もしあの子が血をわけた自分の息子でなかったら、まず近寄りもしない」(p67)と思った。その一因として、「つきあう女の子には不自由しなかったが、遊ぶだけ遊んで、飽きると玩具を捨てるみたいにあっさり捨てた」(p68)息子は、「別の女の部屋で、夜中に心臓発作を起こし、真っ裸のまま病院に運ばれる途中で死んだ」(p65)夫を想起させるのではないか。だが、いくら人間として息子を好きになれなかったとは言え、サチは息子を「もちろん愛してはいた。世の中のほかの誰よりも大事に思っていた」(p67)という。息子への愛情と嫌悪に挟まれたサチの葛藤は容易に想像できよう。

そして、幽霊の目撃ができなかったサチは、日本に帰って八ヵ月になって、東京で「ずんぐり」と呼ばれる、例の日本人の若者二人の中の一人に出会った。サチは「そろそろ足を洗わないと」(p77)と言って真面目になった彼の成長から人間の可能性を感じる。別れの際に、「ずんぐり」は「がんばりますよ(中略)おばさんもがんばってください」(七八頁)と言ってサチと握手した。サチは彼に「ハナレイ・ベイで鮫に食われなくてほんとによかったよね」(p79)と返事した。息子が鮫に食われて死んだ母親として、サチは「ずんぐり」に息子の姿を重ねていると思われる。最初に「ずんぐり」に会ったとき、「そのまま通り過ぎたが、しばらく進んでから思い直し、方向転換して戻った」(p54)「彼女の死んでしまった息子がかつてそうであったように」(p61)と書かれるように、サチは「ずんぐり」に死んだ息子の面影を見たに違いない。「ずんぐり」の台詞「頑張ってください」は、まさに死んだ息子のかわりにサチを励ます言葉である。息子への葛藤を打開したいという十年に亘る「心の欲求」は、息子の面影を伝える「ずんぐり」に出会うという「偶然の一致」

を生じさせるのではなからうか。このように、サチと「ずんぐり」との出会いと再会は、「共時性」による現象と見られる。幽霊の出現は確かに「奇譚」を満たす要素と見えるが、「ハナレイ・ベイ」において「奇譚」の発生は、やはり人間の無意識の欲求による結果なのである。

「共時性」による「偶然の一致」は四作目の「日々移動する腎臓」にも見られる。「日々移動する腎臓」の主人公・淳平は一六歳のとき、父親に「男が一生に出会う中で、本当に意味を持つ女は三人しかいない」(p123)と教えられた。特に親しく打ち解けた間柄でもない父親に教えられた「三人の女」という話は、父親との関係を断ったあとも「強迫観念」(p126)のように彼の人生につきまとい続けている。大学時代に既に「一人目」とめぐり合った淳平は、新しい女性と知り合うたびに彼女が自分の「本当に意味」を持つ相手かと自らに問いかける。そのため、彼は女性と深い関係を結ぶことを避けている。

31歳の淳平は、あるパーティーでキリエという女性に出会った。二人が親密な関係になっても、彼女は決して自分のことを多く話さなかった。ある日、キリエは急に淳平の前から姿を消す。淳平はどうしても彼女に連絡を取れない。二人の別れのいきさつは以下の通りである。

キリエには彼に会うつもりはないのだ。そう——確執もなく、言い合いもなく、二人の関係は穏やかに終わったのだ。考えてみればそれは、彼が長いあいだ他の女たちに対しておこなってきたことそのままだった。いつか電話がかかってこなくなる。そのようにしてすべては静かに、自然に終わってしまう。(p154)

長い間、多くの女性たちと「ある地点に達すると自然に関係を解消する」(p125)淳平は、キリエとも同じパターンで終わった。それはまさに淳平がいつも求めているもののはずだが、キリエと会えなくなったことは淳平の想像より遥かに悲しいことである。そのとき、淳平が感じた痛みについて、次のように書かれている。

生活の中から彼女の存在が消えてしまうと、淳平の心は前もって予想していたよりも、ずっと激しい痛みを感じるようになった。キリエの残していった欠落は彼を揺さぶった。(p149)

それ以来淳平のキリエへの希求は、一度も絶えることはなかった。淳平が再びキリエにめぐり合ったのは、翌年彼がタクシーに乗った時である。正確に言えば、タクシーに流れるラジオ番組から彼女の声が聞こえたのである。それは放送局のスタジオでのインタビューであった。

淳平は最初のうちあまり確信が持てなかった。なんとなく声が似ているな、という程度のものであった。しかし聞けば聞くほど、それはキリエの声であり、彼女のしゃべり方だった。抑揚が滑らかで、とてもリラックスしている。間の置き方に特徴がある。(p149)

タクシーに流れるラジオを淳平が気づかずに聞き過ごしていてもおかしくない。しかし、淳平はそれがキリエだという確信を持っている。さらに、淳平がタクシーの運転手に「少し音を大きくしてくれないかな」(p150)と言ったことは、彼が心の中で強くキリエを求めていることを示している。だが、この「偶然の再会」は「日々移動する腎臓」の「奇譚」ではない。「日々移動する腎臓」は、入れ子構造によって成り立った物語である。小説家の淳平とキリエの物語に、淳平が書いた小説「日々移動する腎臓のかたちをした石」の話は組み込まれている。

淳平の小説は、ある内科女医の話である。彼女は旅行中に川原で腎臓の形をした石を拾ってきた。淳平が考案したストーリーは「数日後、彼女は奇妙な事実気づく」(p142)というところで終わった。しかし、キリエに促されて、淳平は懸命に頭を働かせて物語の先を考えた。そして、淳平が考えたのは、石が自分の意思を持つように日々場所を移動するという展開である。女医が拾った「石」について、以下のように描かれている。

その腎臓のかたちをした黒い石が、今では彼女の生活の多くの部分を支配している。その石は外部からやってきた物体ではないのだろう——物語を書き進めているうちに、淳平にはそれがわかってくる。ポイントは彼女自身の内部にある何かなのだ。(p146)

何があっても元のところに戻る「石」は、心にある何かのように女医に付きまとっている。それはまさに淳平を支配する、父親の「三人の女」の話であろう。村上春樹が小説を書くことを「自己表現」<sup>94</sup>と見ているように、淳平が書いた小説「日々移動する腎臓のかたちをした石」は、まさに作者淳平自身を表現するものである。小説世界の「石」は淳平が父から受けた強迫観念の象徴と見なされる。最後に、順調に上梓された小説は淳平にも意外な物語になっている。

彼女が（あるいは彼女の中にある何か）物語を先に押し進めているのだ、と感じる。なぜなら彼はもともとそんな現実ばなれした話を書くつもりはなかったからだ。淳平が頭の中に前もって漠然とこしらえていたのは、もっと静謐な、心理小説的なストーリーラインだった。そこでは石は勝手に場所を移動したりしない。(p147)

「物語を先に押し進め」るキリエは、淳平を動かして小説を完成させると言えよう。キリエがいなければ、淳平はその物語も書けず自分が持っている「石」もうまく認識できないだろう。その後、淳平は彼女を「本当に意味を持つ」女と確信すると同時に、「カウントダウンには何の意味もない」(p155) ことをも理解した。キリエとの出会い、小説の完成、キリエの声との再会という一連の「偶然の一致」は、淳平の父から受けた強迫観念から解放されたいという欲求による結果であろう。こうして、「日々移動する腎臓」の「奇譚」はまたしても「共時性」によって成り立っている。

以上を整理して言えば、「奇譚」を構成するには、偶然の重なりだけでは不十分で、心の中に何かを強く求めなければならないのである。このように、「奇譚」を構成する要素は、

<sup>94</sup> 村上春樹・柴田元幸 (2000) 『翻訳夜話』文藝春秋 p36 では、村上春樹は「自己表現をやりたいなら小説を書けばいいと思う」と述べている。

「偶然の一致」というよりユングの言う「共時性」だと考えられる。

### 第三節 受容

前述した「日々移動する腎臓」では、淳平はキリエの自分に対する重要性に気付くと同時に、「カウントダウン」の無意味さをも理解する。そのとき、淳平は「大事なのは誰か一人をそっくり受容しようという気持ちなんだ」(p155)と考える。また、「ハナレイ・ベイ」で、息子の幽霊を目にすることができなかつた夜、サチは思わず泣き出した。彼女は最初に「不公平」(p75)だか「私にはその資格がない」(p76)と考えている。ついに、サチは「何はともあれ自分がこの島を受け入れなくてはならないということだけだった。(中略)私はここにあるものをそのとおりに受け入れなくてはならないのだ」(p76)という結論を出した。

淳平がいう「受容」とサチがいう「受け入れる」という言葉に注目したい。「カウンセラーと教師と俳優は共通しているのだ。それは相手に共感して無条件で受容していくことや、相手に共感していく事にある」<sup>95</sup>と河合隼雄が言うように、「受容」はカウンセリングを想起させる言葉である。カウンセラーがクライアントに感情移入するのは治療の第一義とも思われる。相手のことを十分に理解し共感を覚えることで、相手の心にある悩みや不安に向き合うことができる。つまり、相手のすべてを「受容」してから、治療は可能になるわけである。それを淳平やサチの場合に当てはめてみると、「受容」とは他人に向かうものではなく、自分の内面の欲求や葛藤を直視することだと考えられる。

次に、『東京奇譚集』における「受容」を見てみよう。淳平が完成させた小説「日々移動する腎臓のかたちをした石」の結末は以下の通りである。

石を捨ててしまうと、自分がずいぶん身軽になったような気がする。/しかし翌朝病院に出勤したとき、その石は机の上で彼女を待っている。それはぴたりと所定の位置に収まっている。(p148)

捨てようとしたが、石は再び目の前に現れてきた。女医が石を捨てることができないのは、淳平が「三人の女」という強迫観念から抜け出せないことを象徴するのであろう。しかし、淳平が「カウントダウンには何の意味もない」と理解したとき、「日々移動する腎臓」は以下の一文で終わる。

同じころ、女医の机の上からは、腎臓のかたちをした黒い石が姿を消している。彼女はある朝、その石がもうそこに存在していないことに気づく。それは二度と戻ってはこないはずだ。彼女にはそれがわかる。(p156)

淳平が「受容」の重要性を理解して、父親の話から受ける影響がなくなると同時に、小説世界における「石」は消えてしまう。それは、淳平が自分自身の全てを受容して、過去の葛藤と決別したことを示しているのだと言えよう。

<sup>95</sup> 河合隼雄 (1999)『カウンセリングを語る (上)』創元社 p36

「島」を受け入れなければならないと悟ったサチは、「翌朝、健康な一人の中年女性として目を覚ました」(p76)と書かれている。それは「島」という「自然の循環の中に戻った」(p50)息子への葛藤の打開だと考えられる。また、「偶然の旅人」で「彼」は「その大半は僕らの目にとまることなく、そのまま見過ごされてしまいます」(p41)という。常に見過ごされるのは、ただ「偶然の一致」を引き起こす自然現象だけではなくて、人間が直面したくない自分の心の葛藤も含まれているのであろう。

要するに、葛藤を含めて自分の心にある全てに向き合わないと、前に進めないというわけである。それは「偶然の旅人」、「ハナレイ・ベイ」、「日々移動する腎臓」で語られている。そして、五作目の「品川猿」において「共時性」と「受容」はさらに分かりやすい形で描かれている。

「品川猿」における「奇譚」について説明する。まず、作品の梗概から見てみよう。主人公のみずきは一年ばかり前から自分の名前を思い出せなくなった。しかも頻度が増してきた。しかし、自分の名前以外に思い出せないものは一切ない。結局、週に一度カウンセリングを受けることになった。十回目の面談で、カウンセラーの坂木哲子はみずきに「名前忘れの原因をみつけた」(p190)と言って、彼女を「地下」に連れていく。そこには人間の言葉が話せる猿が椅子に座っている。猿は全ての事情のみずきに明らかにした。そして、「地下」から面談室に戻ったみずきは「先生のおかげで問題はすっかり解決したと思います」(p210)と坂木哲子に言った。

人間の言葉が話せる猿の登場は「品川猿」の「奇譚」的要素と思われるが、黒古一夫はこの設定について次のように論じている。

その「奇譚」がリアリティーを持つためには、「もしかしたら、そういうことはあるかもしれない」という感覚を読者に持たせる必要がある。そのような観点から『品川猿』を見たとき、まず「人間の言葉をしゃべる猿」という設定が奇想天外（オカルト的）過ぎて、この短編からリアリティーを奪う原因になっている<sup>96</sup>。

指摘の通り、「人間の言葉をしゃべる猿」という設定は遥かにリアリティーの範疇を超えている。猿が登場するまでの内容から見ると、「品川猿」はカウンセリングを主題にする短編に見える。しかし、猿が人間の言葉をしゃべると、作品のリアリティーがなくなってしまった。猿が出現する場面は以下の通りである。

みずきは坂木哲子に導かれるままに、面談にあてられている部屋を出て、廊下を歩き、エレベーターに乗った。そして地下に降りた。地下の人気のない長い廊下を歩き、いちばん奥にある部屋のドアの前に立って、坂木哲子はドアをノックした。(p192)

部屋の奥に、もうひとつのドアがあり、(中略)小さな倉庫のような部屋だった。家具はない。ただ小さな椅子がひとつあり、その椅子に猿が一匹座っていた。(p194)

<sup>96</sup> 黒古一夫 (2007) 『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』 勉誠出版 p256

猿がいる「地下の部屋」に注目したい。2003年のインタビューで、村上春樹は人間を家に喩えて、「一階、二階、地下階」と分けている。その中で、地下階について村上春樹は以下のように述べている。

地下階のなかには隠れた別の空間もある。それは入るのが難しい場所です。というのも、簡単には見つからない秘密の扉から入っていくことになるからです。しかし運がよければあなたは扉を見つけて、この暗い空間に入っていくことができるでしょう。

(中略) 目の前に、形而上学的な記号やイメージや象徴がつぎつぎに現れるんですから。それはちょうど、夢のようなものです。無意識の世界の形態のようなね<sup>97</sup>。

村上春樹がいう「地下階」は人間の心の比喩であり、そこにある「隠れた別の空間」は無意識の世界に違いない。「品川猿」における「地下」も「無意識の世界」と見ても差し支えないだろう。また、「地下」と「治療」との関係について、河合隼雄は次のように説明している。

魂との接触を回復するため、自分の存在をより根づいたものとするため、われわれは地下の世界を探らねばならない。心のなかの地下の世界、無意識へと到る道としての夢に、しばしば地下の世界のイメージが出現するのも、このように考えてみると当然のことである<sup>98</sup>。

地下の世界を探ることが、心の回復を求めて無意識の世界にたどり着くことに喩えられている。「地下」に行くということはみずきがカウンセラーの協力で自分の無意識の世界にたどり着くということであり、人間の言葉が話せる猿に出会うことは夢に近い出来事だと考えられよう。一見オカルト的に見える設定は実は治療の一環であった。

猿によると、「名前に付帯しているネガティブな要素」(p202) というものが存在する。「あなたのお母さんは、あなたのことを愛してはいません。小さい頃から今にいたるまで、あなたを愛したことは一度もありません」(p205) とされるみずきには、「心の奥の小さな暗闇」(p206) が形成されている。それゆえ、みずきは「誰かを真剣に、無条件で心から愛することができなくなって」(p206) しまった。それが、みずきの「名前に付帯しているネガティブな要素」であり、「心に潜む闇」(p202) である。みずきが「そのことは私にもずっとわかっていました。でもそれを見ないようにして、今まで生きてきたんです」(p207) というように、彼女は自分の「心の闇」に気付かないふりをして生きてきた。

「品川猿」で「名前」が代表するのは、「日々移動する腎臓」の「石」や「ハナレイ・ベイ」の「島」と同じく、家族関係から生じた心の葛藤だと言えよう。みずきがカウンセリングを受けることになったのは、名前忘れを治療するというより、母親との葛藤に向き合うためなのではないか。だとすれば、みずきがカウンセラーの坂木に出会ったことや無意識の世界で猿に会ったことは、心の葛藤に向き合おうとする欲求による結果だと考えられる。「品川猿」における「奇譚」は、人間の言葉が話せる猿の出現ではなくて、「共時性」

<sup>97</sup> 村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋 p165

<sup>98</sup> 河合隼雄 (1977) 『影の現象学』思索社 p141



に深く関わるものだと考えられる。また、みずきは「私はそこにあるものごとと一緒に、それからの人生を生きていきます。それは私の名前であり、私の人生ですから」(p207)と  
言う。自分自身の全てを受け入れるみずきは、サチや淳平と同じ「受容」の姿勢を示して  
いるのではないか。

以上のように、「偶然の旅人」、「ハナレイ・ベイ」、「日々移動する腎臓」、「品川猿」にお  
いては、心の葛藤やそれに向き合う主人公の姿が描かれている。さらに、「共時性」と「受  
容」をキーワードとして、その四つの短編はそれぞれ『東京奇譚集』の「起・承・転・結」  
を構成していると言えよう。それに対して、三作目の「どこであれ」はかなり異色の一編  
である。

「どこであれ」には「奇譚」として、神隠しのような失踪事件が描かれている。胡桃沢  
という男性は自宅のマンションの24階と26階を結ぶ階段の途中で姿を消してしまった。  
しかし、暴力犯罪の形跡が見あたらないため、警察も特に相手にしなかった。胡桃沢夫人  
は語り手の「私」に失踪した夫を捜索してほしいと依頼してきた。「私」が彼女の依頼を引  
き受けた十日後に、夫は仙台駅で見つかったそうである。どうして自分が仙台にいるのか、  
二十日の間何をしていたか、本人にも思い出せないという。それで、調査を終えた「私」  
は「胡桃沢さん(中略)現実の世界によろこそ戻られました」(p119)と独り言を言った。

「どこであれ」には村上春樹の初期作品に通じる特徴が見られる。『風の歌を聴け』(1979  
年)のように、過剰とも言えるほど時間情報が作中に散在している。また、『羊をめぐる冒  
険』(1982年)のように、ミステリー小説のような展開も見られる。

こうした諸要素の中で「私」が何かを探し続ける原因に注目したい。胡桃沢さんの帰還  
で「私」の捜索は一段落ついて物語の終末を迎えるが、「私」にとってそれは決して捜索の  
終結ではない。

「私」は「ある種の消え方をした人」(p95)を探すことに関心を持っている。そして、  
依頼人から報酬をもらわずボランティア活動のように失踪した人を探している。

しかし、なぜ「私」はそのようなことに関心を持つのか、作中に原因は書かれていない。  
だが、それを知るヒントとして、胡桃沢さんの失踪事件の調査中に、「私」が階段で会った  
「小さな女の子」との会話がある。「小学校にあがったばかりという年頃」(p110)の彼女  
に、「私」は「ずいぶん長く。君が生まれる前からずっと」(p115)「たぶんどアみたいなも  
の」(p114)を探し続けていると言って、自分が階段でうろろうろする理由を彼女に教える。  
また、二人は24階と26階との間にある「鏡」について会話を交わした。

「ねえ、おじさん、このマンションの階段についての鏡の中で、ここの鏡がいちば  
んきれいに映るんだよ。それにおうちの鏡とはぜんぜん違って映るんだ」(中略)そう  
言われて見ると、その鏡に映った私の姿は、いつも私がほかの鏡の中に見ている自分  
の姿とは少しだけ違っているような気がした。鏡の向こう側の私は、こちら側の私よ  
り少しふっくらして、いくらか楽観的であるように見えた。(p111)

鏡に隔たれた「こちら側」と「向こう側」に分かれた二つの世界、それは村上春樹がよく  
作品に用いる構造である。宮脇俊文は「鏡」と「失踪」との関係について次のように論  
じている。

男はどうやって失踪したのか。考えられるのは、おそらくこの踊り場にある鏡を見ているうちに、それを通り抜けて反対側の世界に行ってしまったということだろう。  
(中略) 男はあちら側に行っていたのだ<sup>99</sup>。

「私」は現実世界ではない「向こう側」を意識している。「ある種の消え方」をした人を探すことに関心を持っている「私」にとって、胡桃沢さんの失踪事件こそ「まさに私が求めていたケースだった」(p93)から搜索を引き受けた。「私」が関心を持っている「ある種の消え方」は、「向こう側」への移動だと言えよう。それゆえ、「私」は、反射的に「小さな女の子」に自分が探しているのは「ドアみたいなもの」だと言う。

「こちら側」と「向こう側」という、二項対立的な要素は村上春樹の小説にくりかえし語られる。たとえば、『1973年のピンボール』(1980年)の入り口と出口、『ノルウェイの森』(1987年)の生と死などが挙げられる。『東京奇譚集』では、「どこであれ」における「こちら側」と「向こう側」のほかに、「偶然の旅人」に「かたちのあるものと、かたちのないものと、どちらかを選ばなくちゃならないとしたら、かたちのないものを選べ」(p30)という記述が見られる。また、「品川猿」では、「人間が住む地上」と「猿が潜伏する地下」に分かれて、地上には「心の安まるいとま」がないため猿は「地下に潜らないわけにはいかない」(p200)と書かれている。しかも、「かたちのあるもの」や「人間が住む地上」を象徴する「こちら側」より、「かたちのないもの」や「地下の世界」などの「向こう側」は優越していると思われる。それと同じように、「どこであれ」で鏡の「向こう側」の「私」は「楽観的」に見えると言う。また、「不安神経症のお母さんと、アイスピックみたいなヒールの靴を履いた奥さんと、メリルリンチに囲まれた美しい三角形の世界」(p199)と書いてあるが、「美しい」とは現実世界への皮肉の言葉であろう。しかし、「私」が「ドアみたいなもの」を探す理由は決して「向こう側」への憧憬ではない。

胡桃沢さんが見つかったことを知らされた「私」は、幾つかの情報をメモ用紙に書き留める。その中で、「二十日ぶんの記憶が消滅」(p118)と傍点で強調されている。胡桃沢さんは「向こう側」にいた間の記憶が消滅して、彼の人生に二十日間の「空白」が残されている。胡桃沢夫人にとって、それは大事な人が失われた「空白」の二十日間であろう。大事な人を失った哀しみと失われた人への希求は村上春樹作品でよく扱われるテーマの一つである。例えば、『ねじまき鳥クロニクル』(1995年)は、何の前触れもなく失踪する妻を探し出すところから始まる作品である。主人公は「向こう側」に潜り込んで妻の搜索と救出を最後まで諦めない。また、『スプートニクの恋人』(1999年)は、「ぼく」が語った、「向こう側」に入り込んで失踪した「すみれ」を探す物語である。

この系譜から見ると、「年齢は45歳、独身」(p100)の「私」が長年「ドアみたいなもの」という「向こう側」の入り口を探しているのは、自分が求めている何かがそこに存在するからだと思なされよう。本作が「私はまだどこか別の場所で、ドアだか、雨傘だか、ドーナッツだか、象さんだかのかたちをしたものを探し求めることになるだろう。どこであれ、それが見つかりそうな場所で」(p119)という一文で締めくくられるように、「私」は「向

<sup>99</sup> 宮脇俊文(2006)『村上春樹ワンダーランド』いそっぷ社 p172

こう側」をこれからも探し続けていくだろうと考えられる。その一文から、「私」がそこにある何かを心に強く求めていることもうかがえる。長年に亘って自分が求めるものに進んでいく「私」の姿は、「ハナレイ・ベイ」で十年間絶えず息子の死を弔うサチを想起させる。

また、鏡の「向こう側」は「品川猿」の「地下」と同じように「無意識の世界」の象徴だと考えられる。「向こう側」に迷い込んだ胡桃沢は10キロ減って、婚前の体重に戻った。それは彼が無意識の世界で抱えている、家族関係をめぐる葛藤の解消だと思われる。こうして、「私」が「無意識の世界」としての「向こう側」に何かを求めているのは、心の葛藤に関わっていると考えられよう。作中で「私」は自分の心の葛藤について一言も語っていない。しかし、それをそのまま見過ごしていた「偶然の旅人」の「彼」、それを見ないように生きてきた「品川猿」のみずきとは違って、ある種の消え方をした人々の搜索に奉仕する「私」は、自分が求めている何かに着々と進んでいくのである。それは、「私」が自分の心の葛藤をきちんと認めるといふ「受容」の姿勢だと考えられよう。

「起・承・転・結」のような系列をなし、三人称を使って主人公の人生に寄り添う「偶然の旅人」、「ハナレイ・ベイ」、「日々移動する腎臓」、「品川猿」に対して、「どこであれ」で一人称の「私」が語ったのは、胡桃沢の搜索に関わる情報に限っている。三人称の使用は『神の子どもたちはみな踊る』（2000年）から始まり「一人称だけでしめくくる」<sup>100</sup>ことのできない部分を補足するためだと説明されている。三人称によってより客観的に登場人物が自分の心の葛藤に向き合う姿が観察できる。一方、一人称を使った「どこであれ」で、語り手が心の葛藤に距離を置いたため「締めくくらない」部分は逆に他の四編より目立っている。こうして、「どこであれ」はまさに他の四作の合わせ鏡として、対照的な角度から心の葛藤やそれに向き合う人間の姿を描く作品だと言えよう。

#### 第四節 家族関係

『東京奇譚集』に収録されている五つの短編に亘って、家族関係に関わる悩みは目立っている。「偶然の旅人」において、自分が同性愛者であることに気づいた「彼」は、「適当な言い訳をこしらえるのも面倒だった」（p19）と思って、直接当時のガールフレンドに「僕はホモ・セクシュアルなんだと思う」（p19）と打ち明ける。「そうすることで僕はやっと本来の自分に戻ることができたんだ。自然なかたちの自分自身に」（p36）と言って、自分がゲイであることを認める。しかし、「両親とのあいだもかなりぎくしゃくすることになった」（p21）て、「家族の中でもっとも親しかった、二つ年上の姉と仲違いしてしまった」（p19）ことになる。「姉と最後に口をきいてから、ずいぶん年月がたつ。どれくらいだろう？ 十年？ 二人の仲はそれくらい疎遠になっていた」（p32）と言うように、家族関係の破綻は10年ほど続く。「彼」は「姉と和解して抱き合うことを求めている」（p40）が、10年間それを姉に打ち出すことができない。ようやく姉に会って、「もっと私たちにいろんなことを細かく説明してくれてもよかったじゃないかしら」（p36）と姉に言われる「彼」は次のように姉に答える。

「説明なんかしたくなかったんだ」と彼は遮るように言った。「いちいち説明しなくて

<sup>100</sup> 村上春樹（2003）「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社 p272

も、わかってもらいたかったんだと思う。とくに姉さんにはさ」(p36)

引用文から、説明しなくても家族に支えてほしい「彼」の気持ちがわかる。家族を重要視しない人はそういう気持ちにならない。結局「彼」は姉に強い愛着を抱くからこそ、容易に和解することができないのである。

「ハナレイ・ベイ」において、サチの息子の性格は次のように語られている。

わがままで、集中力がなく、やりかけたことを成し遂げることができない。真剣な話を避け、すぐに適当な嘘をつく。勉強はほとんどしなかったから、学校の成績も惨憺たるものだった。(p68)

息子がそのようになった一因として、「私がたぶんあの子をスポイルしてしまったのだろう、と彼女は思う。小遣いも与えすぎたのかもしれない。もっと厳しく育てるべきだったのかもしれない」(p68)とサチは反省する。毎年息子の命日を挟む三週間、サチは彼の死んだ場所であるハナレイの町に滞在する。海岸で行って一日中ビーチに座りサーファーたちの姿を眺めるのが十年以上続けられるのは、サチの息子への愛着による行動にほかならない。そして、「ピアノを弾いていないときには、秋の終わりに三週間ハナレイに滞在することを考える(中略)彼女にとって今のところ、それ以外に思いめぐらすべきことはなにもない」(p79)とあるように、サチはハナレイにいないときもハナレイのことしか考えない。息子のことでサチは胸いっぱいになるからである。

「どこであれ」は「夫の父は三年前に、都電に轢かれて亡くなりました」(p83)という一文から始まる。それは「私」に相談に行く胡桃沢夫人の台詞である。作中に散在する胡桃沢の父親に対する情報は以下のようにまとめられる。

三年前の十月一日の夜、大雨の日、意識がなくなるほど酔っぱらってしまった胡桃沢の父親は都電の線路に寝転ぶ。それで通りかかった電車に轢かれて死んでしまう。浄土宗の僧侶で豊島区のある寺の住職であり、享年 68 歳である。

夫の失踪を相談しにきた胡桃沢夫人は、いきなり「私」に全く関係のない義父の死を持ち出す。そして、話題は夫の母親に移る。義母との関係について、胡桃沢夫人は以下のように述べる。

義母は、義父が死んでから、不安神経症のようになりました。とくに雨が降りますと、症状が強くなります。(中略)義母は悪い人ではありません。私は決して義母の人間性に対して否定的な意見を持っているわけではありません。(p68)

母親と妻に挟まれる胡桃沢さんの悩みは容易に想像されよう。エレベーターが嫌いな胡桃沢さんは「26 階ぶんの上下にも、常に階段を使います」(p93)と言う。胡桃沢さんが見つかったことを教えられる「私」が「現実の世界によろこそ戻られました。不安神経症のお母さんと、アイスピックみたいなヒールの靴を履いた奥さんと、メリルリンチに囲まれた美しい三角形の世界に」(p119)と言うように、階段の踊り場は胡桃沢さんにとって現実逃避の最良の場所だと考えられる。

「日々移動する腎臓」において、父親に教えられた「三人の女」の話は強迫観念のように淳平を悩ます。「彼は大学を出るころに父親と激しい口論をして、そのまま一切の交際を絶っていた」(p125)が、父親の話は31歳まで彼に影響する。「それは父親の呪いと言っても差し支えないかもしれない」(p125)という一文は、『海辺のカフカ』(2002年)を想起させる。第二章で述べたように、『海辺のカフカ』は父親の呪いに付きまとわれる少年の成長物語だと見なされる。「日々移動する腎臓」は淳平が小説を書くことによって自分の心の中に存在する「石」を探り出す物語だと言えよう。

「品川猿」において、名前忘れに悩まされるみずきはカウンセリングを受けることになった。結局、名前忘れとは直接関係のない「心の奥の小さな暗闇」まで掘り出される。家族関係による心の暗闇は以下のように言われる。

あなたのお母さんは、あなたのことを愛してはいません。小さい頃から今にいたるまで、あなたを愛したことは一度もありません。(中略)お姉さんもそうです。お姉さんもあなたのことを好きではありません。(中略)あなたのお父さんはけっして悪い人ではないのですが、いかんせん性格が弱かった。だからあなたを護ることができませんでした。(p205)

家族に十分に愛されないみずきは「厄介払い」(p205)をされるように、実家の名古屋から遠い横浜の学校に入学させられる。「うすうすわかっていた」(p206)みずきは「意図的に」(p206)それに向き合わないことにする。

以上のように、『東京奇譚集』における五つの短編には全て家族関係による心の葛藤が綴られている。『神の子どもたちはみな踊る』(2000年)以来、家族関係によって生成する心の葛藤は村上春樹小説においてよく探求されるテーマの一つになっている。一方、村上春樹はインタビューで家族のことを語らない傾向があるそうである。宮脇俊文は『月刊PLAYBOY』(1992年6月号)の「ガイジンによる、ガイジンのためのムラカミ・ハルキー—アメリカ人ジャーナリストによる村上春樹・最新インタビュー」を引用して、「作品やその社会的背景に関しては自由に語っているが、個人的レベルのこと、特に父親のことには固く口を閉ざす傾向があった。(中略)自作に関すること、趣味の音楽のこと、マラソンのことなど、何でも語る村上ではあるが、ただ一点、両親に関する話題だけは常に避けてきている」<sup>101</sup>と述べている。家族を話題にしない村上春樹は小説を通して家族に対する感情を確認していると考えられる。周知の通り、『1Q84』(2009年)には天吾が父親と和解する場面がある。こうして、2000年代において、家族関係は村上春樹小説における重要なテーマの一つになっていると言えよう。

そして、村上春樹が『東京奇譚集』で読者に投げかけるメッセージについて、津久井伸子は次のように述べている。

元来無条件に受け入れてきた、「親であること子であること」が現代社会においてはもはや受け入れがたい時代となっている。自己のアイデンティティの形成に最も強く

<sup>101</sup> 宮脇俊文(2006)『村上春樹ワンダーランド』いそっぷ社 p32-34

影響する存在でありながら、位置の不安定さがお互いを神経症的に傷つけあうことになるのである<sup>102</sup>。

家族の元来の機能は現代社会において変わっていく。家族に対する愛着の反面、家族の親和性がなくなりつつ、互いに傷つけあうことになる。どのように自分の本心に向き合うか、どのように家族関係による心の葛藤を解消するか、『東京奇譚集』はそれを繰り返し語っている。村上春樹と河合隼雄との対話を収録する『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』（1996年）には、「治ることと生きること」という一節がある。単行本として出版する際に、村上春樹は「小説と癒し」という題のコメントをつけて、小説と癒しとの関連性について次のように述べている。

小説を書くことによって自分が癒されるということはあるわけですが、それはもちろん同時に読者を癒すものでなくてはならないわけです。そうしないことには、小説として作用しません<sup>103</sup>。

村上春樹は小説を自己療養の手段と見なしていると理解されよう。「日々移動する腎臓」における淳平のように、村上春樹は小説を書くことを通して自分の「石」を発見すると考えられる。一方、小説は作者が自分を癒すものだけではなく読者を癒すものでもある。前述したように、小説を書くことは夢と同じように自分の「地下室」にたどり着く手段の一つである。「地下室」には家族関係に関わる心の闇が隠されている。心の深層へ降りる覚悟がなければ、自分の心の闇に向き合うことはできない。

## 第五節 おわりに

『東京奇譚集』には家族関係による心の葛藤が描かれている。それは、「偶然の旅人」における「彼」と姉との仲違いであり、「ハナレイ・ベイ」におけるサチの死んだ息子への思いであり、「日々移動する腎臓」における淳平が父親から受ける強迫観念であり、「品川猿」における無条件に人を愛することができないみずきの心である。そして、「どこであれ」では明白に語られていないが、「向こう側」を強く求める「私」は、やはり無意識の世界で葛藤のようなものを抱えていると見られる。人間は自分の心や本当の自分を直視することを拒否している。しかし、心の葛藤を受け入れないと前に進めない。とはいえ、それは簡単なことではない。『東京奇譚集』には自分をすっかり受け入れる「受容」の重要性が提起されている。

自分の全てを「受容」した人には、心の葛藤を打開する契機として「奇譚」と思われる出来事が目の前に現れる。しかし、それは単なる偶然ではなく、「共時性」という因果関係を超越した現象による結果だと考えられる。「共時性」が提示しているように、『東京奇譚集』における「奇譚」は人間の無意識が引き出す現象である。そして、「奇譚」は日常生活

<sup>102</sup> 津久井伸子（2007）「村上春樹『東京奇譚集』—家族という呪縛—」『宇大国語論究』第18号、宇都宮大学国語教育学会 p30

<sup>103</sup> 村上春樹（2003）「村上春樹、河合隼雄に会いに行く」『村上春樹全作品 1990～2000⑦ 「約束された場所で」、村上春樹、河合隼雄に会いに行く』講談社 p337

に身近な「こちら側」で起こった出来事であった。題名の「東京」は、「奇譚」が決して日常生活から離れた「向こう側」の不思議な出来事ではなく、強い意志を持って自分自身を受け入れようとする人の前に現れるものだとすることを意味している。強い意志がなければ、「向こう側」にある心の深層へ降りることは不可能である。自分自身の全てを受け入れてあらゆる手段を使えば、求めるものは「奇譚」のように目の前に現れる。

最初の短編「偶然の旅人」は冒頭で「僕＝村上」という説明から始まる。「僕」が語るアメリカに滞在中の経験は、作中の「僕＝村上」が作者「村上春樹」であることを裏付けるかのように見える。こうして、「語り手＝作者」という図式が成立し、『東京奇譚集』に語られる奇譚の信憑性は高まっている。しかし、収録される三つ目の短編「どこであれ」では、「僕＝村上」とは違った語り手の「私」が登場する。三人称で構成した「ハナレイ・ベイ」、「日々移動する腎臓」、「品川猿」には、語り手が現れていないが、「偶然の旅人」と同じように「僕＝村上」は自分が聞いたものを語るという解釈ができる。しかし、「どこであれ」の語り手「私」は明らかに他の四編と違っている。「彼」、サチ、純平、みずきはそれぞれの心の葛藤を抱えて生きていることがわかっているが、「私」は自分のことを多く語らない。語りの差異による違いは明白である。

家族関係による心の葛藤が『東京奇譚集』には描かれている。それは2000年代前半の他の三作——『神の子どもたちはみな踊る』、『海辺のカフカ』、『アフターダーク』に共通するテーマである。『東京奇譚集』において、自分自身の一部として心の葛藤を受け入れることによって、「向こう側」である心の深層に入る可能性を手にいれる。それは家族関係の不和を打開する契機になっている。強い意志を持って村上春樹が言う心の「地下室」に降りてゆくことによって、新生の可能性を掴む主人公たちに対して、「私」の行方はあまりにも不明確なのである。これらのことから、一人称語りでは新生の可能性がつかみきれないという不安が表現されていると考えられる。





## 結論

村上春樹はデビュー作『風の歌を聴け』(1979年)を発表して以来、小説のみならず翻訳や紀行集など大量の創作を書き続けている。多くの読者を獲得しながら、研究者の注目をも集めている。長編小説を主要な創作にしながら、短編小説は「実験の場」として長編小説に持ち込めないものを試みる場所である。

村上春樹の各作品の間には共通した要素が見られる。各作品の関連性は村上文学の解説においては欠くことのできないものだと思われる。このため、本論文は村上春樹の2000年代前半の小説、『神の子どもたちはみな踊る』(2000年)、『海辺のカフカ』(2002年)、『アフターダーク』(2004年)、『東京奇譚集』(2005年)を対象にして、以下の三つの課題を設け、それを究明したのである。

第一の課題は、村上春樹小説における家族関係である。第二の課題は、「こちら側」と「向こう側」との関係である。第三の課題は、心の深層への探求である。本論文では、この三つの課題の解明により村上春樹の2000年代前半の小説の相互関係を把握しようとした。

まず、第一の課題である「家族関係」をキーワードとして2000年代前半の作品は絡み合っている。地震をテーマにする『神の子どもたちはみな踊る』において、家族関係によって生み出される葛藤が登場人物の心の奥に潜んでいる。収録されている六つの短編の共通点として、どのように家族関係による葛藤に向き合うか悩んで迷う登場人物の姿が描かれている。父親との軋轢によって実家との連絡が途切れる順子や淳平のように、どれだけ父親から逃げて、自分自身の葛藤からは逃げ切れないのである。

『海辺のカフカ』において、父親の予言は呪いのように田村カフカを付きまとう。父親の遺伝子によるプログラムは彼を「父を殺し、母と姉を犯す」予言に導いたかのように見えるが、母親への愛憎は田村カフカの家出の主な原因だと考えられる。作品の最後、田村カフカは自分を捨てる母親を許し、母親の失敗を受け入れ、成長した姿を表わす。

『アフターダーク』において、眠りは大きなテーマの一つである。二ヶ月眠り続けるエリと本来人々が眠るべき時間帯で活動する眠れないマリは対照的な姉妹である。こうした異常な眠りの原因は姉妹関係による心の葛藤だと考えられる。深夜の街を駆け抜けて家に戻ったマリは姉と和解するようにエリに口づけをする。マリが穏やかな眠りに入ったと同時に、エリの唇が動いて覚醒の兆しが表れる。

『東京奇譚集』においては、家族による心の葛藤に向き合う重要性が繰り返し語られている。収録されている五つの短編の中で、「どこであれ」は唯一一人称語りで成り立った作品である。他の四編において、主人公が自分の心の葛藤を受け入れ成長した様子は三人称で語られている。『東京奇譚集』は家族間の不和が打ち解けるのを描く作品ではなくて、主人公が如何にして自分の心の葛藤に向き合うかの物語である。

『辺境・近境』(1998年)に収録されている「神戸まで歩く」からは、阪神淡路大震災によって故郷の風景や少年時代の思い出が崩れ去った村上春樹の悲しい気持ちがわかる。震災があったからこそ村上春樹は長年顧みなかった故郷を直視することができたに違いない。『神の子どもたちはみな踊る』に地震の悲劇性、悲惨さは殆ど描かれていない。その代わりに、地震によって心が救われた人々の姿が見られる。これは恰も村上春樹の故郷に対する気持ちを描いているかのようである。2000年の『神の子どもたちはみな踊る』を出発

点として、以降の『海辺のカフカ』、『アフターダーク』、『東京奇譚集』には、家族関係に悩まされたり救いを求めたりする人々の姿が描かれている。村上春樹は自分の家族について多くを語らない。しかし、彼の小説から彼が家族関係を重視していることが窺える。2000年の『神の子どもたちはみな踊る』を出発点として、家族関係を描写することは2000年代の村上春樹小説の重要なテーマの一つとなったと言えるだろう。

第二の課題「こちら側」と「向こう側」について、作中に日常の世界とは違った異界や他界を作り出すのは、村上春樹小説の特徴の一つであり、異界をキーワードにする先行研究も決して少なくはない。地下鉄サリン事件をきっかけに『アンダーグラウンド』（1997年）と『約束された場所で』（1998年）という二冊のノンフィクションが上梓されている。それ以来、「こちら側」と「向こう側」という表現が村上春樹小説にたびたび登場する。現実世界の「こちら側」と異界としての「向こう側」はけっして無関係な世界ではなく、二つの世界を繋ぐ境界領域の重要性は作中に表れている。

前述したように、地震を共通のテーマにする『神の子どもたちはみな踊る』は被災者の物語ではない。地震に触発されて心の葛藤に気づく登場人物が描かれている。無意識の領域は意識の向こう側として目に見えない世界でありながら、確実に人の行動に影響を与えている。思い切って北海道に行く小村、父親らしい人物を追跡する善也、小夜子との結婚を決意する淳平、これらの登場人物が行う行動は地震に触発された無意識の働きだと考えられる。

『海辺のカフカ』において、星野が「入り口の石」をひっくり返すことによって、もう一つの世界の入り口が開く。そこに存在しているのは善でも悪でもないものであり、こちら側の世界の成り立ちを支えているものである。そこは人の心に最も深いところに繋がっている。田村カフカは向こう側としての森に入り死んだ佐伯に会って、自分の忘れられた記憶に向き合う。向こう側とこちら側を行き来した田村カフカは「新しい世界」の一部になって成長する。

『アフターダーク』では、テレビや鏡の向こう側が描かれている。不思議な眠りに落ちたエリはテレビ画面を越えて向こう側に運ばれて目が覚める。窓の外に風景のない「向こう側」は、空白のほかに何も無い場所であり、「純粋な抽象観念」という空間である。そこはまさにエリの無意識の領域である。一方、マリは鏡を見つめ「もう一人の自分」の出現を待つ。鏡の「向こう側」に他者でありながら、自分でもある鏡像が出現する。浅井姉妹は「向こう側」を通して自己の再発見をする。

『東京奇譚集』に収録される「どこであれ」には、踊り場の鏡を抜けて向こう側に行くかのような場面が描かれている。神隠しのような胡桃沢さんの失踪事件は「私」という一人称で語られる。こちら側にいる「私」は向こう側に対する情報を多く持たず、事件の全貌をはっきり把握できない。こうして、一人称語りの限界は表れている。「どこであれ」に対して、三人称語りによって成り立ったほかの四つの短編には主人公が抱える心の葛藤が明確に語られている。それらの葛藤は「向こう側」である無意識の領域に存在して「奇譚」によって浮上してきたのである。

村上春樹は1983年に雑誌『トレフル』に「鏡」を発表している。この作品は、主人公の「僕」が自分の分身のような鏡像に出会う短編である。この作品以降、現実世界とは異なる空間を描くことが村上春樹小説の特色の一つとなっている。作品中に描かれる「向こう

側」に潜むのは決して「こちら側」の我々と無関係なものではなく、忌まわしいものとして忘れ去られた我々の影なのである。村上春樹の2000年代前半の作品において、それらの影は家族関係の不和に由来するものが多いのだと考えられる。

第三の課題「心の深層への探求」について、村上春樹がC・G・ユングの著作を読まず彼の理論に関心を持たないのは周知のことである。村上春樹の作品とフロイトやユングの心理学との関わりはよく論じられているが、村上春樹はインタビューで再三それらを否定している。しかし、村上春樹が繰り返し対談を行った数少ない人物の一人である河合隼雄は、日本人として初めてユング派分析心理者の資格を取得した人物である。さらに村上春樹は、河合隼雄は自分にとっての「小説の意味」をよく理解していると述べている。このことから、河合隼雄やユングが村上春樹に直接的な影響を与えていないとしても、彼の小説はユングの分析心理学に共通した部分があることが十分に考えられる。

2000年代前半の作品のもう一つの特徴として、心の深層への探求が挙げられる。自分の心の奥底に秘めていた真実を知らされた主人公たちは傷つくが、心の深層に潜って自分の闇を掘り出す前向きな姿勢が表れている。捨て去りたい記憶であっても、それを消してしまうことは永遠にできない。忘れたかのように見えたとしても、それは無意識の世界に葬っただけにすぎず、意識の向こう側に封印された記憶は影となってこちら側の日常生活を悩ます。「神の子どもたちはみな踊る」(『神の子どもたちはみな踊る』に収録)の善也、『海辺のカフカ』の田村カフカ、『アフターダーク』の浅井マリ、「品川猿」(『東京奇譚集』に収録)のみずきは、みな家族関係に悩まされ影を抱えて生きている人物である。自分の影を避けてそれを無意識の世界にしまいこんでいる。しかし、影に呑み込まれそれを直視しなければならない時がくる。自分の影に正面から向き合う決心があれば、それに直面する機会は「偶然の一致」のように訪れる。自分自身の全てを受け入れることによって、心の影から解放される可能性を手に入れる。

一方、いつ大地が大きく揺れ始めるかわからない阪神淡路大震災や他人の悪意にいつ遭遇するかわからない地下鉄サリン事件のような自分が何の予期もしていないことに対して、人は無力である。しかし、自然災害であれ人間が起こした災いであれ、それは善か悪か定かではない。不意の事故によって、目に見えない心の影を意識する主人公たちが描かれている。「蜂蜜パイ」(『神の子どもたちはみな踊る』に収録)の淳平は、地震の発生によって小夜子との現状を変えようとする。「ハナレイ・ベイ」(『東京奇譚集』に収録)のサチは、息子が死んだあと彼との関係を思い返す。善悪は生死のように隣り合わせのものである。自分の捨て去りたい記憶に向き合おうとすれば、不慮の災難は心の影に向き合う契機にもなる。

最後に、人称、視点、語りの変化と深層への探求との関係について説明する。2000年代に入って、村上春樹の作品には目立つ変化が現れた。それは三人称の使用である。『神の子どもたちはみな踊る』に収録される六つの短編は全て三人称によって構成されている。ドストエフスキーのような「総合小説」を目指す村上春樹にとって、三人称語りの出現は極自然な結果だと思われる。ここには、一人称語りの限界も顕露している。1995年の『ねじまき鳥クロニクル』第3部の出版とともに、村上春樹は長年の海外生活を終えて、日本に帰国した。ちょうどその年に発生した地下鉄サリン事件と阪神淡路大震災はどれほど村上春樹に影響を与えたか、それは既に多くの先行研究に論じられているものなので、本論文

ではあえて論及しないことにした。一人称を基本にして三人称を挟みこむ『スプートニクの恋人』(1999年)は、村上春樹が愛用する「僕」という一人称語りへの「総決算」であると同時に、三人称の使用という新しい試みだと考えられる。そのような変化が地下鉄サリン事件を記録するノンフィクションである『アンダーグラウンド』(1997年)と『約束された場所で』(1998年)に関係するのは言うまでもない。人称、視点、語りの変化において、2000年代の最初の短編集『神の子どもたちはみな踊る』は、村上春樹の新しい出発点だと言えよう。

『神の子どもたちはみな踊る』には、家族関係に深く傷つく主人公たちが描かれている。しかし、その傷を心の奥に収めながら、主人公たちは日常生活を送っている。そして、地震によって、主人公たちは自分の心に隠される傷に直面する。しかし、村上春樹は自分の心境変化を語る一人称という方法を使っていない。自分の心の傷に直面するとき主人公たちが如何にして行動するかを描くのである。自分がどれほどその傷に悩まされるかと本人が告白するという一人称語りではなく、三人称で主人公たちの行動の様式の変化を描くことによって、人間の心の深層が個人の行動にどのように影響するかを描いているのである。

「暴力」についての言及が多い『海辺のカフカ』は、15歳の少年である田村カフカが一人称視点で語る奇数章と、三人称で語られる偶数章で構成されている。田村カフカの視点から見ると、『海辺のカフカ』は少年の成長物語だと思われる。しかし、三人称の偶数章が加わって、暴力に対する探究は複雑になっている。一人称の奇数章において、語り手の田村カフカが体験する暴力は家族関係に深く関わっている。父親から受けた呪いに近い予言や母親に捨てられた体験は、田村カフカの心の闇を形成しているに違いない。心の深層に抑圧された闇を抱える田村カフカは回復を求めようとして四国へ旅立つ。それを乗り越えて成長した田村カフカは再び東京に戻ることにする。一方、三人称の偶数章においては、ナカタの戦時下の体験やジョニー・ウォーカーの猫に対する暴行がナカタの人生に影響を及ぼす。二人の主人公が体験した暴力は、善悪の峻別を超えた力として一人の個人の人生に影響を与えている。暴力は善でも悪でもない力として人間の心の深層に潜んでいる。

『アフターダーク』の語り手は「私たち」という複数の一人称である。「私たち」は、一人の個人が自分の目から見たものを語る一人称「僕」や「私」とは異なる。視点が特定の登場人物に寄り添ったり離れたりする三人称とも異なる。「私たち」は人格を持たぬ「カメラ」としての視点であり、登場人物を観察し場面を語る語り手である。『アフターダーク』は夜の街に出た人々が複合的に重なり合う場面だと考えられる。心の葛藤に悩まされて夜の街をさまようマリは「私たち」が観察する対象になっている。一方、同じく心の葛藤に悩まされて不思議な眠りに入ったエリはもう一人の観察対象である。「異界」に踏み入れて元の場所に戻った浅井姉妹が手に入れた「回復の可能性」は、「私たち」が観察したものである。

『東京奇譚集』に収録される五つの短編に亘って、心の葛藤に直面してそれを乗り越えようとする主人公たちの姿勢が見られる。決心、勇気を手に入れた主人公たちの変化を三人称で語る「偶然の旅人」、「ハナレイ・ベイ」、「日々移動する腎臓のかたちをした石」、「品川猿」は「起承転結」のように緊密に繋がっている。それに対して、語り手の「私」が胡桃沢の失踪事件を語る「どこであれそれが見つかりそうな場所で」は一人称で構成されて

いる。他の四編とは違って、「私」の心の葛藤は全く語られていない。「私」が何かを求め続ける姿は他の四編における、新生の可能性を手に入れた主人公たちとは対照的である。

2000年代に入って村上春樹小説には三人称語りの使用が目立つようになった。それは心の深層への探究と無関係とは思えない。前述したように、「こちら側」と「向こう側」は村上春樹の作品でよく用いられている言葉である。三人称を使って、「こちら側」としての現実世界、日常生活を観察し語るの、「向こう側」としての心の深層に降りてゆく方法である。「心の深層」を探究する方法である三人称語りは、村上春樹小説を新境地に導いたと考えられる。

また、主人公たちは「心の深層」に降り自分の内面に対する探究を無意識に行っている。「心の深層」に抑圧された葛藤やコンプレックスは絶えず主人公たちを悩ます。心の回復を追求したり、本能による暴力性に対処する方法を求めたりする主人公を描くことは、2000年代前半の作品の共通点として挙げられる。主人公たちが心の深層に降りてゆこうとする姿を描くにあたって、三人称語りという方法が使われている。2000年代前半の作品に人間の心の深層に対する言及を見出すことができ、それらの作品の深層には、自分の心の深層に対する探究という村上春樹の挑戦が隠されていると考えられる。2000年代前半のこの試みが、2009年から2010年にわたって上梓された三部構成の長編小説『1Q84』を生み出したのだと言えよう。

現在まで村上春樹は何度もノーベル文学賞にノミネートされているが、依然受賞には至っていない。しかしながら、村上春樹は現在世界中で最も有名な日本人作家と言っても過言ではない。既に多くの先行研究が様々な論を展開しているが、本論文は従来の研究を踏まえた上で、2000年代前半の作品群の関係を把握し作品の深層を解明したものである。一人称から三人称への変化は2000年代の村上春樹小説の大きな特徴の一つである。そして、語りの構造に対する研究は村上春樹作品を解読する上で重要な方法であると考えられる。今回、人称の変化に注目しながら、2000年以降の村上春樹文学を構成する重要なモチーフである「心の深層への探求」を明らかにした。長編小説に限らず、長編小説の間に創作された短編小説を含め、村上春樹の全小説の相互関係を視野に入れたことによって、系統的に2000年代前半の村上春樹小説の特徴を見出すことができた。このような一連のプロセスからも本論文は研究価値を認められるものだと言えよう。

村上春樹が執筆した当時の社会状況や日本文壇の動向との横の繋がり及び彼が敬愛する作家や翻訳作品による影響を明らかにしていくことを今後の課題としたい。



## テキスト

- 「UFOが釧路に降りる」「アイロンのある風景」「神の子どもたちはみな踊る」「タイランド」  
「かえるくん、東京を救う」「蜂蜜パイ」『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』（2003年）講談社  
『海辺のカフカ（上）』（2002年）新潮社  
『海辺のカフカ（下）』（2002年）新潮社  
『アフターダーク』（2004年）講談社  
『東京奇譚集』（2005年）新潮社

## 参考文献（年代順）

### 1. 単行本

- 河合隼雄（1971）『コンプレックス』岩波書店  
河合隼雄（1976）『影の現象学』思索社  
高橋健二訳（1976）『グリム童話全集1』小学館  
河合隼雄（1977）『無意識の構造』中央公論新社  
ジェームズ・フレイザー著、内田昭一郎・吉岡晶子訳（1994）『図説 金枝篇』東京書籍  
加藤典洋（1996）『村上春樹 イエローページ』荒地出版社  
石倉美智子（1998）『村上春樹サーカス団の行方』専修大学出版局  
河合隼雄（1999）『カウンセリングを語る（上）』創元社  
熊倉伸弘（2000）『死の欲動 臨床人間学ノート』新興医学出版社  
村上春樹（2000）『辺境・近境』新潮社  
村上春樹・柴田元幸（2000）『翻訳夜話』文藝春秋  
影山任佐（2002）『心の病と精神医学』ナツメ社  
村上春樹（2003）『少年カフカ』新潮社  
村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000③ 短篇集Ⅱ』講談社  
村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000⑥ アンダーグラウンド』講談社  
村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000⑦ 「約束された場所で」、「村上春樹、河合隼雄に会いに行く」』講談社  
風丸良彦（2006）『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』試論社  
小森陽一（2006）『村上春樹論 『海辺のカフカ』を精読する』平凡社  
ジェイ・ルービン著、畔柳和代訳（2006）『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社  
清水良典（2006）『村上春樹はくせになる』朝日新聞社  
宮脇俊文（2006）『村上春樹ワンダーランド』いそっぷ社  
石原千秋（2007）『謎とき 村上春樹』光文社  
風丸良彦（2007）『村上春樹短編再読』みすず書房  
黒古一夫（2007）『村上春樹 「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版  
村上春樹（2009）『1Q84 BOOK2』新潮社

芳川泰久 (2010) 『村上春樹とハルキムラカミ——精神分析する作家——』ミネルヴァ書房

尾高修也 (2011) 『近代文学以後——「内向の世代」から見た村上春樹』作品社

河合俊雄 (2011) 『村上春樹の「物語」——夢テクニストとして読み解く——』新潮社

村上春樹 (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文藝春秋

浅利文子 (2013) 『村上春樹 物語の力』翰林書房

重里徹也・三輪太郎 (2013) 『村上春樹で世界を読む』祥伝社

村上春樹 (2014) 『女のいない男たち』文藝春秋

## 2. 雑誌

『國文學 解釈と教材の研究』第30巻第3号 (1985) 學燈社

『國文學 解釈と教材の研究』第34巻第8号 (1989) 學燈社

『昭和文学研究』第19集 (1989) 昭和文学会

『國文學 解釈と教材の研究』第40巻第4号 (1995) 學燈社

『國文學 解釈と教材の研究』第43巻第3号 (1998) 學燈社

『社会文学』第16巻 (2001) 日本社会文学会

『新潮』第99巻第12号 (2002) 新潮社

『群像』第59巻第10号 (2004) 講談社

『群像』第60巻第6号 (2005) 講談社

『現代』第39巻第1号 (2005) 講談社

『文学界』第59巻第4号 (2005) 文藝春秋

『宇大国語論究』第18号 (2007) 宇都宮大学国語教育学会

『九大日文』第12巻 (2008) 九州大学日本語文学会「九大日文」編集委員会

『国文学解釈と鑑賞 別冊 村上春樹テーマ・装置・キャラクター』(2008) 至文堂

『日本近代文学會北海道支部会報』第11巻 (2008) 日本近代文学会北海道支部事務局

『国文学攷(199)』(2008-09) 広島大学国語国文学会

『ユリイカ』第42巻第15号 (2010) 青土社

『国語国文学研究』第46号 (2011) 熊本大学文学部国語国文学会

『相模国文』第40号 (2013) 相模女子大学