

自他の合一というモチーフ

——村上春樹『海辺のカフカ』論——

榎 木 壱 葉

はじめに

「人間の存在というのは二階建ての家だと僕は思ってるわけです」と村上春樹は語る。「人間の存在」＝「家」には、誰かと団らんの時間を過ごす一階、ひとりで過ごす個室がある二階、時どきひとりではんやりするための「特別な場所」地下一階、そしてさらに地下には「非常に特殊な扉」によって「普通はなかなか入れない」ような地下二階がある。地下二階は、「自分の過去と結びついていたりする」ような「自分の魂」であり、小説家の仕事はこの地下二階の「暗闇」に降りていくことなのだ、と村上は言うのである¹。これは、第一〇作目の長編小説『海辺のカフカ』（二〇〇二年九月）が刊行されたのち「『海辺のカフカ』を語る」²と題されたインタビューでの発言である。インタビューの前半では村上の異界観が語られ、それを描く物語観へと話題は移っていく。

村上春樹作品における異界についてはすでに数多くの先行研究が蓄積されている³。もちろん、前述のインタビューのきっかけになった『海辺のカフカ』研究においてもそれは同様である。『海辺のカフカ』における異界は、奇数章の語り手田村カフカが高知県の

山の奥深くで遭遇する集落とそれを囲む「森」として捉えられているが、この異界に対する論者の解釈はおおむね一致していると言える。たとえばマシュー・ストレッカーは「無意識と神話―村上春樹の作品におけるバランスの問題」において、「無意識の世界」と「神話の世界」とは「どちらも『記憶の世界』でありまた『どちらも人の重要な希望や恐怖を示す』のだと共通点を示し、『地下二階』をそれらのメタファーだと捉える。その上でストレッカーは、『地下二階』のメタファーに基づいて『海辺のカフカ』における異界を「まったく恐ろしい『他界』、つまり、夢や悪夢、記憶や死の領域なのだ」と意味づける⁴。ストレッカーの異界は多義的だが、これはそのほかの論者の定義を統括している。ほかの解釈として、たとえば、そこに入っていく田村カフカの「自分の魂の中」でありかつその先にある「大切な死者と出会う場所、冥界・異界」（小山鉄郎）⁵、「直接性や夢と現実の区別のあいまいさ、さらに境界のなさなどの特徴」を持つ「プレモダンの世界」＝「神話的世界」（河合俊雄）⁶などが挙げられるが、一見して分かるように、それらは同じく死や神話のイメージによって形づくられている。何故ならばこれらのイメージの根本にあるのが、ストレッカーにおいても見られる

ように、前述の「地下二階」というメタファーであるからだ。このように、『海辺のカフカ』研究における異界の解釈は村上自身の言説によってある程度方向づけられてきた。だが当作には、数章にわたって田村カフカが異界へと侵入していく過程が描かれている。こうした作家論的な参照を行わずともテキストの分析に従事することによって『海辺のカフカ』における異界は姿を現しうるのである。

本稿は『海辺のカフカ』における異界が、田村カフカと「森」との関係のあいだから立ち上がってくるものであることを示す。言い換えれば、ストーリーが進むにつれて徐々に変化していく田村カフカと「森」との関係性の特徴が、田村カフカが最終的に行きつく異界にそのまま反映されているのである。ここでは田村カフカ＝自己、「森」＝他者として配置されながら、両者はやがてその境界線をうしななって合一する。したがって自他の合一というモチーフが『海辺のカフカ』における異界の本質なのである。

なお本稿では、先行研究で混同されがちな、集落として現れる空間と集落までの道のりにある「森」とを分離して表記する。先に述べたように異界の性質を追究するにあたってはその侵入経路である「森」との関係の分析が不可欠だからである。以下本稿では、まず第一節で田村カフカと「森」との境界線をつくりだす、田村カフカの内閉について論じる。第二節では、田村カフカが転じる「空白」によって両者の境界線が破壊されていくことを指摘し、そして第三節で自他の合一化というモチーフが異界たる集落において反復されていることを示す。

一 田村カフカの内閉とその暴力性

奇数章の語り手田村カフカは、幼い頃実母と養子の姉とが連れ立って家を出てしまい、それから一五歳の現在まで父親と二人暮らしである。母親が家からいなくなってしまうと、父親はやがて田村カフカに対して執拗に「お前はいつかその手で父親を殺し、母親と姉と交わる」という呪いを刻み続けた。田村カフカはこの呪いから逃がれるために自ら東京中野区の実家を出る。香川県高松市に向かった田村カフカは、目的地であった当地の私立図書館に仮宿することを館員である大島さんに勧められその誘いにのる。そこで大島さんが仮宿のための諸々の手まわしをする数日間、大島さんが所有している高知県の山奥のキャンピングで田村カフカは過ごすことになった。このキャンピングはその周囲を深い「森」に囲われている。大島さんは「森」に深く入るのは危険だと忠告するが、田村カフカは忠告に反して「森」の奥に分け入っていく。田村カフカはこのキャンピングを作品前半及び後半の二度にわたって訪れ、その二度とも「森」を探索する。

田村カフカは、当初から「森」を単なる樹々の集合や空間ではなく意志的な存在として捉えている。田村カフカは初めて「森」に入ったとき、「森」に「フィジカルな力」(15)を感じ取り、「人々に向かつて吐きかける息」や「獲物をねらうような鋭い視線」(15)といったまさに生きた肉体をともなう存在として「森」を捉えている。田村カフカが普段目にしてきた「よく飼いならされ小ぎれいに手入れをされた、都会の中の植物」(15)が「森」に対比されるが、普段無視され気にも留められなかった植物は、「森」として田村カ

フカの前に現れ彼に恐怖感を抱かせる（たとえば植物がそれほど不気味なものになれるのだという事実を、僕は知らなかった）¹⁵⁾。「森」は田村カフカによってこのように異化されるのだが、さらに言えば「森」は、田村カフカを「はねつけ」たり「呑みこんでいくかもしれない」（¹⁵）と田村カフカから意志を与えられている。先行研究においては「森」ともともと奥にある集落の空間とが混同されて森と呼称されていたが、集落までの道のりである「森」それ自体が一個の意志的存在として田村カフカに捉えられている。

「森」の恐怖感に対応するため田村カフカは内閉する。異化された「森」は田村カフカに恐怖を与えるが、そこで田村カフカは「自分のルールをつくり、それを注意深くまも」（¹⁵）ることで「森」への恐怖感に対応しようとする。ここでの「ルール」とは、文脈上ではキャンピングがある方角を確かめたり周囲の樹々に目印をつけたりして道を外れないよう注意することである。ところで、ルールをつくり自制するという田村カフカの行動は、彼が家出するまで通っていた中学校での彼の過ごし方に共通している。彼は、学校にいるとき「自分のまわりに高い壁をめぐるせ、誰一人その中に入れず、自分をその外に出さないようにとめていた」（¹）のだった。ここに用いられている「壁」という比喩が、田村カフカが外部と内部とを遮断しようとしていたことを表している。田村カフカは自らの感情を外側へ漏らさないようにし、かつ外部からの影響を自己の内部から一切排除するという「ルール」を設けているのである。「森」は田村カフカに恐怖を呼び起こさせるが、ここでその対応策として設けられた「ルール」は、恐怖感という、自己の内部への「森」の影響から田村カフカ自身を防衛する方法として捉えることができ

る。ここにおいて「ルール」は「壁」と同義である。田村カフカは、「ルール」によって自らを律すること、逆に「森」の影響から自らを防衛する。田村カフカは「森」という自ら異化した存在と自己とを遮断しその異化を無効にしようとするので、その存在に関わることを拒絶する。言い換えれば田村カフカは自己の内部に閉じこもり内閉しようとするのである⁸⁾。

田村カフカの内閉やその安らぎは、それらを成り立たせるための暴力性によって意味づけられている。彼の内閉は、自己の内部に閉じこもると同時に自己の外部を暴力的に拒絶することによって成立していることを作品は示すのである。こうした意味づけは特に、彼が「森」の奥を歩き進む際に用いる「鉋」という道具に集約されている。田村カフカは二度目に「森」を訪れた際、一度目よりもさらに「森」の奥深くに踏み入っていく（^{39・41}）が、彼は帰り道を示すために「鉋」で樹々に傷をつけていく（⁴¹）。その行為は、以下のように明らかな暴力性を帯びて描写されている。「樹木の幹に鉋を打つ。樹木は聞こえない声をあげ、見えない血を流す」（⁴¹）。「鉋」は、キャンピングへの一本道、すなわち「ルール」をつくりあげる道具であり、かつ「自分は護られているという感覚」（⁴¹）を田村カフカに与えるもの、言い換えれば、外部からの危害や関与から田村カフカを防衛する存在でもある。先に述べたように田村カフカの内部とは、「ルール」をつくりだすことによってそれを心理的な「壁」となすこと、すなわち自身を律することによって外部の関与から自らを遮断、防衛することであった。道を外れることがないよう道筋を示し、かつ田村カフカ自身を防衛する役割を持つ「鉋」は、すなわち田村カフカの内閉を実体化した道具である。それが「砥石

でとぎあげたばかりの」(41) 刃物であることは、田村カフカの内閉が暴力性をおびたものであることを比喩として示している。このように、「森」における田村カフカの内閉が「鈍」に集約されることによって、彼の内閉が暴力的なものであることを作品は示すのである。

二 「空白」であること

『海辺のカフカ』奇数章で田村カフカは、自らにかけられた呪いの行方をめぐって思考を続ける。「父を殺し、母と姉と交わる」という田村カフカの呪いは作中において曖昧なかたちながらすべてが実行されたとされる(僕はすでに父を殺した。すでに母を犯した。そしてこうして姉の中に入っている」(41)が、田村カフカは実行を終えたはずのその呪いがおも機能し続けているのだと考え到る。呪いへの対処法を見失った田村カフカは、その無力感から「自分という人間がひどくからっぽに感じられる」(41)と、自らを「空白」として捉えなおし、「森」への怯えを捨て去って「森の中核」(41)に足を進めていく。その結果彼は「二人の兵隊」(43)と出会い、「二人の兵隊」とともに「僕自身のとくべつな場所」(43)を求めて「森」のさらに奥に進み始める。

以上の展開は、田村カフカが「森」の中のもっとも奥にある集落にたどりつき、そこで現実の世界へ帰還する決心をする、という作品のクライマックスを準備する。田村カフカを「森の中核」に駆りたてる「空白」(「そしてそこにある空白に身をまかせようとしている」(43)は、この場面における田村カフカの推進力であるとともに

に、奇数章／偶数章によらず『海辺のカフカ』全体に散見されるひとつのキーワードである。それは、イギリス詩人T・S・エリオットの詩を引用して大島さんが「想像力を欠いた人々」を揶揄する表現「へうつろな人間たち」(19)の「うつろ」であり、戦時中の不可解な事故によってそれまでの記憶を全て失ってしまったナカタさんが自らを説明する表現「ナカタは空っぽなのです」(32)の「空っぽ」でもある。田中雅史は、表現を変えてくりかえし登場するこの「空白」を、同じく作中に頻出する「なにか(何か)」という表現に関連させて「心の中の未統合の闇」、「自分が自分でなくなる」という体験を引き起こす存在として説明している⁹。また深津謙一郎は、田中の定義を踏まえてこれを「自他の明瞭な分節化を攪乱する」力¹⁰「(他者)」と表記する¹⁰。

両氏の定義は「空白」を田村カフカに内在する存在(「闇」や「他者」)として捉えるところで共通しているが、「僕は実体を食い破っていく空白なんだ」(41)とあるように、そこでは田村カフカ自身が「空白」に転換したのであった。自身を「空白」だとしたあとで田村カフカは以下のように語る。「耳の奥でずっと鳴っていた音楽も、いつのまにか消えている。後に残っているのはかすかなホワイト・ノイズだけだ。それは広大なベッドの上にしわひとつなく張られた白いシーツのようだ。僕はその白いシーツに指をつけ、指先で白さをたどる」(43)。「ホワイト・ノイズ」(聴覚)から「白いシーツ」(視覚)、「指先で白さをたどる」(触覚)へと、「白」を結節点にする比喩を用いて拡張していく「空白」は、括弧内に示したように田村カフカの五感のうちの三つによって体験される。このとき、「空白」は内在的で正体不明な「なにか」ではなく、聴・視・触感

覚によって順次身体を「空白」そのものへと置き換えていく田村カフカ彼自身である。言い換えれば「空白」を内に抱えることと、「空白」である、こととの間には大きな溝があり、この場面において問題化されるべきは「空白」である、ことなのだ。本節では、田村カフカⅡ「空白」そのものと捉えた上で「森」を進んでいく田村カフカの状態で着目し、あらためて当該場面での「空白」であることを定義する。

「空白」あるいはそれに類似する表現が作中に頻出することは先に述べた。そのうち、自身を「空白」であると語るのは田村カフカとナカタさんの二人である。ナカタさんの「空白」は「中身」が欠落していることとしてナカタさんに語られているが、それは内在的な「空白」であり、文字通り「ない」ことが意味の中心になっている。ナカタさんは、「ナカタは空っぽなのです」と述べたあとで自らを「空き家」と表現する。「空っぽ」ということは、空き家と同じなのです。鍵のかかっていない空き家と同じなのです。入るつもりになれば、なんだって誰だって、自由にそこに入ってこられます」(32)。ナカタさんがこう語るのには、作品前半における殺人の体験からである。ナカタさんは、生業とする猫探しの途中でジョニー・ウォーカーなる猫殺し犯に遭遇し、その目の前で猫殺しの現場を見せつけられる。ジョニー・ウォーカーは、猫を殺すことを止めてはしければ私を殺せと言う。ナカタさんは躊躇するが、くりかえし猫を虐殺していくジョニー・ウォーカーを前に激しく動揺し、結局彼を殺してしまう。ナカタさんの殺人への衝動は、ナカタさんによって「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」(32)と語られる。「ナカタの中」に入って自分を殺すように仕向け

るジョニー・ウォーカーに対して抵抗できる「中身」(32)を持たないことを、ナカタさんは「空っぽ」と表現するのである。先の田中―深津論においては「空白」を、「何か」や「他者」が存在することだと読み換えていたが、田中の言う「何か」と、ナカタさんの「空白」はここでは区別されなければならない。ナカタさんの「空白」は、そのまま「中身」が「ない」ことと捉えるべきである。対して田村カフカの「空白」はどうか。田村カフカにおいて「空白」であることは、その自己意識を「森」に波及させていくこととして現れている。田村カフカは、「森」という「実体を食べ破っていく空白」として、内閉時にはむしろ強調していたはずの田村カフカ／「森」という境界線を破壊していく。田村カフカは「空白」に転じたとき、「森」に迷わないために持参していたスプレー・ペイントやコンパスといった道具をほとんど捨ててしまい、「鉋」もまたここで放棄されることになる(41)。前節において「鉋」は、内閉にむかう田村カフカの対外的な暴力性を象徴する道具であった。田村カフカは「鉋」を捨て去ることで「無防備」(43)になり外部から自身を防衛することをやめているが、そのかわり彼は「空白」として、外部であるはずの「森」を「自分の一部のようにしていく」(43)。「空白」たる田村カフカの「一部」に位置づけられていく「森」は、言うまでもなく彼の外部としてではなく田村カフカの内側、彼の意識の一部が実体化したものとして機能する「森」の「威嚇のように見えるのは、僕の心の中にある恐怖のこだまなんだ」(43)。田村カフカが、「空白」を真っ白なベッドシーツにたとえ「指先で白さをたどる。その白さはどこまでもつづいている」と無限に拡がるイメージで捉えているところにも、拡張していく「空白」の性

質が窺える。「空白」である田村カフカの自己意識は、このように「森」にむけて波及していき、「森」は波及してくる自己意識を实体化するのである。そこでは田村カフカの自己意識（内部）／「森」（外部）という境界線が破壊され、すべてが田村カフカの自己意識に回収されるのだ。

「森」が自分の内側に介入してくることを拒み内閉によつてその境界線を補強していた田村カフカは、ここで一転し、むしろ「森」にむけて自己を拡張する。「森」の恐怖感から自己を防衛しようとする内閉と相反する行為であるにしても、「森」に対して自己を波及させるそれは、内閉と同様に田村カフカの自己を保持し強調するものである。

要するに「空白」であることは、自らの外部を自己意識にのみ基づいて解釈することである。本来田村カフカの自己意識と区別されて理解されるべき外部の存在は、「空白」たる田村カフカにおいてはその理解の基準を自らの自己意識に求めてしまう。田村カフカは、「森」の「蜘蛛の巣」や「頭上で鳴く鳥たち」でさえも自らがつくりだしたものの、すなわち自己意識が実体化したものと捉えなおした（43）。さらに、母親が自分を愛しながらも捨てたことを受け入れられない田村カフカに、時どき田村カフカの背後に現れて彼に助言をおこなう「カラスと呼ばれる少年」は「彼女がそのときに感じていた圧倒的な恐怖と怒りを理解し、自分のこととして受け入れるんだ。（中略）言いかえれば、君は彼女をゆるさなくちゃいけない」（43）と語るが、田村カフカは「考えれば考えるほど僕は混乱してしまう」（43）。「カラスと呼ばれる少年」は、田村カフカ自身に傷ついていることを認め慰めて、その上で母親の「恐怖と怒

り」を田村カフカが受け容れることを求める。それは、捨てられ傷ついた自らを主張して母親を断罪することではなく、彼自身の事情とともに母親側の事情を認めてその両立をはかることである。「空白」として強い自己意識に満ちている田村カフカにはなかなかそれができない。田村カフカは、「森」についても母親についても、田村カフカ自身の自己意識から分離して成立しているはずのそれらを認めたいのだ。だから彼は、母親が自分を愛しながらも自分を捨てたことになお納得できない。こうした田村カフカの懊悩が「空白」である現況において交わされることに「空白」であることの性質を見ることができる。「空白」であることは、「空白」たる田村カフカがその強い自己意識のみを基準にして外部を解釈していくことである。

三 自他の合一

「そこにある空白に身をまかせ」て「森」を突き進む田村カフカは、やがて唐突に「二人の兵隊」に遭遇したのだった（「やがて二人の兵隊が僕の前に姿を見せる」43）。「二人の兵隊」は、「森」の奥の集落に続く「入り口」の番であり、集落へ案内する役を担っているという（43）。田村カフカは「森」の奥にあるであろう「僕自身のとくべつな場所」を求めて「二人の兵隊」に続く。「二人の兵隊」という存在はそもそも、田村カフカが大島さんから「森」に関するエピソードとして聞かされた話において初めて登場する。大島さんによれば、「第二次大戦の始まる少し前」に「森」で「帝国陸軍の部隊が大がかりな演習をした」が、演習ののち点呼すると、徴兵さ

れたばかりの新兵である「二人の兵隊がいなくなっていた」。「二人の兵隊」の行方は現在にいたるまで誰も分かっていない(37)。

田村カフカの目前に現れた「二人の兵隊」は、田村カフカによって召喚された一面を持つ。「空白」であることによって田村カフカは、本来彼の外部であるはずの「森」を彼の自己意識の一部として意味づけていた。言い換えれば田村カフカは、「森」を自らの自己意識が実体化したものとして形成しなおすのである。よって「空白」であることは、自らの自己意識を実体化させていくプロセスであるとも捉えることができる。野中潤は、奇数章を構成する田村カフカの一人称の地の文を「現在時制を多用した語り口」と特徴づけ、その効果を「発話自体が行為としての意味を持ちたり発話自体が事後的に行為をうながしたりする行為遂行的な発話としての色彩が強い」と指摘する。田村カフカの行為遂行的な発話は、「僕自身の一部」だ、と語るることによって「事後的に」外部を自己意識の実体化したものとして置き換えていく行為とその性質を共有する。「やがて二人の兵隊が僕の前に姿を見せる」という地の文もまた「現在時制」であり「行為遂行的な発話」である。「すぐ先の茂みを曲がったところで、そんな兵隊たちと鉢合わせするんじゃないかという妄想に襲われる」(41) ほど強く田村カフカがその意識に刻みこんでいた「二人の兵隊」は、「僕の前に姿を見せる」と田村カフカが語ることで事後的に彼の目前に「姿を見せる」＝つくりだされるのである。

他方「二人の兵隊」は「森」側に属する存在でもあって、「二人の兵隊」によって「森」は、田村カフカの自己意識と分離してその自律性を獲得する。大鳥さんの兄であり、田村カフカが過ごしてい

るキャビンを建築したサダさんという人物もまた「二人の兵隊」に遭遇した経験を持ち(49)、「二人の兵隊」自身が「我々は森の一部みたいなもんだから」(43) と語ることがは、「二人の兵隊」が田村カフカの召喚に依存する存在ではないことの証拠である。「二人の兵隊」はさらに、「森」を代表するかのような口ぶりで「この森には君を傷つけるつもりはないということだ」、「毒蛇を毒蜘蛛も毒虫も毒キノコも、どのようなタシヤも、ここで君に害を及ぼすことはない」(45) と語る。このとき「森」は「毒蛇」や「毒蜘蛛」といった個別具体的な「タシヤ」＝他者を統括する総体(「この森」として現れる。「空白」たる田村カフカは「蜘蛛の巣」さえも自らがつくりだしたものとして解釈していたが、「森」や「森」に含まれる個別の存在は、田村カフカに対する他者としての位置をここで獲得する。「森」は田村カフカの自己意識から分離して、その他者としての自律性を得るのである。

田村カフカはここで現れた他者という存在に強制的に含まれていくことになる。それは、田村カフカが田村カフカであると同時に、田村カフカではないものと合一するという、二重化の体験である。その端緒は「誰も、あるいは君自身も、君に害を及ぼすことはない」(45) という「二人の兵隊」の台詞で、ここでは「誰」という不特定の他者と「君自身」＝田村カフカ自身とが並列しつつ、この二者と等間隔に距離をおく「君」＝田村カフカがいる。この構図は、田村カフカが第二の空間を目にした際の彼の心象にも確認できる。「僕が僕自身を遠く離れて、漂っていくような感覚がある」(45)。「遠く離れて、漂っていく」田村カフカと、そこに残される「僕自身」＝田村カフカ。一方に「僕自身」を置きつつ、他方

で「蝶」(45)のように漂うという二重化した田村カフカが経験するのは、「空白と実体」や「過去と未来」といった互いに相反する概念が「びつたりとひとつにかさなりあった空間」(45)、すなわち合一した空間である。この空間に田村カフカが「馴れる」(47)には、田村カフカが田村カフカでありながら「すきまなく森の一部」になったり「すきまなく雨降りの一部」になったりする必要があるという(47)が、「森」の例に見られるように、この条件には田村カフカ＝自己／「森」＝他者という対立の上に自己として保存される一方で、自己／他者の対立が破られ合一するという流れが指摘できる。このような二重化によって、田村カフカはこの空間において他者との合一を余儀なくされるのである。

対概念の合一をはかるこの空間は、その構造においても他者との合一化をはかる。それは田村カフカの記憶をめぐる外部＝他者の介入として表れている。田村カフカは、集落において自らの記憶をよく思い起こす。たとえば住居のテレビで流れる映画『サウンド・オブ・ミュージック』や住居で飲む牛乳で彼は自分がより幼かった頃を思い出し、住居についても「それは大島さんのキャビンに大きさもかたちも不思議なくらい似ている」(45)と大島さんのキャビンに関する記憶を持ち出す。またそこで提供されるベッドや料理(シチュー)は、田村カフカにとって「なつかしい匂い」(45)を放つ。田村カフカは、このように集落を自らの記憶によって意味づけている。集落は彼の記憶に紐づけられ、田村カフカにとって有機的な場として現れる。

だがその一方で、彼は集落について何度も違和感を感じている。たとえば集落に電気が通っていることに気づくと「電気? それは

僕に違和感のようなものを抱かせる」(45)と語り、住居では「台所には電気冷蔵庫がある。それほど大きくない古い型の電気冷蔵庫だ。天井からは電灯も下がっている。テレビもある。テレビ?」(45)と疑問を抱く。集落は、自給自足ではなく「よそ」という外部と物物交換で得たものも利用している(45)のだが、田村カフカが違和感を抱くテレビや電気は、集落の外側から持ち込まれたものである。田村カフカは、何故そんなものが「僕自身のとくべつな場所」つまり個人的な場であるはずの集落にあるのか分からず、違和感を抱く(「よそ?」背の高いほうがうなずく。『そうだよ。ここは世界から孤立してあるわけじゃない。ちゃんとよそもある。君も少しづついるんなことを知るようになる』45、傍点原文)。しかし彼が子供の頃を思い出す契機である映画(テレビ)や牛乳は、「よそ」から持ち込まれたものであり(45)、よって田村カフカは「よそ」の物品を媒体にしてその記憶を想起しているのである。田村カフカにとって「僕自身のとくべつな場所」(43)であるはずの集落は、一方で彼の記憶によって有機的な場となりつつ、他方で「よそ」という外部の介入がなければその有機化は発生しない。したがって集落は、その重要な構成要素である田村カフカの記憶をめぐる「よそ」を取り入れるほかはない。この意味で集落という異界の構造もまた、「よそ」という田村カフカではないものの、つまり他者との合一をはかっているのである。

おわりに——「二人の兵隊」・異界・ポストモダン

現代社会を生きる私たちは、主観的にはデータベースから欲

望する情報を読み込んでいただけである。しかし、こうして発生する共同性は小さな物語を成立させるために排除の論理が働き、共同性の内部から異物を排除し、他の小さな物語を否定する力が働く。¹²

個人の生を、社会が意味づけ方向づけるための大きな物語は失効した。現代において人々は、「生きること」の意味を自ら設定するほかない。そこでは、かつての大きな物語とは対照的に、各個人や小集団によって選択される「生きること」の意味＝小さな物語が、個人や小集団の数だけ多様に成立する。同種の小さな物語を共有しそれを中心にひとつの共同体をつくることは、同時に、異種の小さな物語に基づく他の共同体を否定・攻撃することによって自らの共同体の正当性を主張することである。「これが、ゼロ年代的な社会像、動員ゲーム＝バトルロワイヤル状況である」¹³。かつて宇野常寛が指摘した二〇〇〇年代「ポストモダンの社会像を踏まえ、『海辺のカフカ』を振りかえろう」(45)。

「まず銃剣をぐさつと相手の腹に突き刺しておいてからだね、それを横にねじるんだ。そしてはらわたをずたずたに裂いてしまふ。(中略)しかし突き刺すだけでねじらないと、相手はすぐに起きあがって、今度は逆にあなたのはらわたを裂いてしまふ。それが俺たちの置かれていた世界だった」

「二人の兵隊」は戦争について語る。ただし「それが外の世界だ」(47)といま語られることで、銃剣の挿話は現代に立ち上る。そ

れは、「戦わなければ、生き残れない」「動員ゲーム」の社会像に似ている。

この語りが挿入される直前まで、田村カフカは「空白」として「森」を「食い破って」いたのだった。彼は「空白」になり、実体化した自らの自己意識として「森」を捉え返していった。「空白」は、「森」を強固な自己意識に基づいて解釈すること、すなわち自己意識という論理に組み込むことによって拡張する。言い換えれば「空白」たる田村カフカは、田村カフカ／「森」という境界線を侵犯し自己意識の論理下に「森」を組み込むことで「森」を征服していくのだ。「食い破って、いく空白」(傍点引用者)に含意される暴力性は、侵略・征服という戦争に似た暴力性である。

ところが「二人の兵隊」の登場は、先述のように「森」を田村カフカに対する他者の位置に取りかえす。それは、自己意識による「森」の征服の解除たりうる。また異界を構築する自他合一の契機を田村カフカに与えたのも「二人の兵隊」である。「二人の兵隊」は、「空白」たる田村カフカによって行われる比喩としての戦争を解体するのだ。その意味において、「二人の兵隊」は単なる異界への導き手ではない。「二人の兵隊」は、田村カフカが生きる現代において戦争を表象し現代的な形でそれをよみがえらせながら、他方でそれを、自他の合一という概念を持ち込んで解体する。したがって「二人の兵隊」が示唆する自他合一というモチーフは、『海辺のカフカ』の異界論において重要であるとともに、現代たるポストモダン論においても価値を持つものであるのである。

『海辺のカフカ』を中心に」村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュール集1997-2011』文藝春秋、二〇一二年九月、九七—一五二ページ、特に一〇五ページ

インタビュール『海辺のカフカ』を語る』は、『文学界』二〇〇三年四月号に掲載された。注1は、これに作者による補足や修正を施したものである。

たとえば芳川泰久「異界と〈嘘〉の審級—ある「転向」をめぐる」『村上春樹スタディーズ05』若草書房、一九九九年一〇月、三八—六〇ページ、初出は『ユリイカ』青土社、一九八九年六月。川村湊「村上春樹が他界と出会うとき」拓殖光彦編『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、二〇〇八年一月、七六—八六ページ。岩見幸恵「他界リストーリーリンクリスト・空白とアイデンティティの借用を中心に」『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』前掲、二五二—二五九ページ。西田谷洋「I 修辞的構成 2 幻想空間の生成—「三つのドイツ幻想」『村上春樹のフィクション』ひつじ書房、二〇一七年二月、五五—七〇ページ、など。

マシユール・ストレッカー「無意識と神話—村上春樹作品におけるバランスの問題」柴田勝二・加藤雄二編『世界文学としての村上春樹』東京外国語大学出版会、二〇一五年二月、三三—五六ページ、特に四四ページ

小山鉄郎『村上春樹を読みつくす』講談社、二〇一〇年一〇月、

特に一四六—一四七ページ

河合俊雄『村上春樹の「物語」—夢テクニストとして読み解く』新潮社、二〇一一年八月、特に一〇七—一二八ページ

石田仁司「研究展望 村上春樹研究の現況と可能性」(『昭和文学研究』第七九集、昭和文学会、二〇一九年九月、一三七—一三九ページ)は、近年海外での村上研究が活発であることに触れて「まさに世界各地でのローカルな読まれ方を共有してこそ、村上文学の^{現実}が見えてくる」と述べ、その「読まれ方」の方向性を二つ提示している。第一に「表象・表現分析。つまりは作家論的な興味、関心ではなく、村上文学の表現構造の特徴をどのように捉えるか」、第二に「彼の文学を通して見えてくる日本社会の問題や状況」に着目する読みである。本稿では第一の読みを試みる。

加藤典洋『村上春樹 イエローページ』(荒地出版社、一九九六年一〇月)は、第四作目の長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(一九八五年六月)の主人公「僕」について「自分と世界の間のつながりがうまく感じられないこと」を原因とする「自分による閉塞」⇨「内閉による閉塞」を指摘する。田村カフカは自ら内閉を選び取り、結束でそれを克服する。その意味において、『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』が持つ問題系の解答例である。

「内部と外部を重ねる選択—村上春樹『海辺のカフカ』に見られる自己愛的イメージと退行的倫理」『甲南大学紀要 文学編』二〇〇六年三月、二一—七一ページ、特に四九—五七ページ

- 10 深津謙一郎『海辺のカフカ』と九・一一以降の想像力」日本近代文学会関西支部編『村上春樹と小説の現在』和泉書院、二〇一一年三月、一八二―一九〇ページ、特に一八五ページ
- 11 野中潤「暴力を見ること×暴力を語ること―村上春樹『海辺のカフカ』の世界」千田洋幸・宇佐美毅編『村上春樹と二十一世紀』おうふう、二〇一六年九月、一二―二八ページ、特に二五ページ
- 12 宇野常寛『ゼロ年代の想像力』ハヤカワ文庫版、早川書房、二〇一一年九月、特に一九―一二〇ページ。なお単行本初出は二〇〇八年七月、文庫化にあたって増補されている。
- 13 同注12

付記

本稿は、二〇二四年五月一二日に開かれた第四九回山口大学人文学部国語国文学会研究発表会での口頭発表を基に書かれた。当会にてご教示賜った諸先生方に、記して感謝致します。

なお作品本文の引用は全て新潮文庫版『海辺のカフカ』（二〇〇五年三月）に拠る。丸括弧内の数字は当作における章番号である。

（かしのき・いちは）