

【特別寄稿論文】

村上春樹の長編小説とイノセンス
—『ダンス・ダンス・ダンス』から『街とその不確かな壁』に至る
少女と少年—

中村 三春
(北海道大学名誉教授)

1 〈シーク&ファインド&ルーズ〉構造

村上春樹の多くの長編小説では、少年と少女が重要な役割を果たす。それは、イノセンスを物語の一契機として志向する、広い意味におけるイノセンス文芸である。本稿では、純潔・無垢・潔白・無邪気・あどけなさなどと訳されるイノセンス (innocence) に焦点を絞り、村上の文芸を物語主義の観点から読み直してみよう。

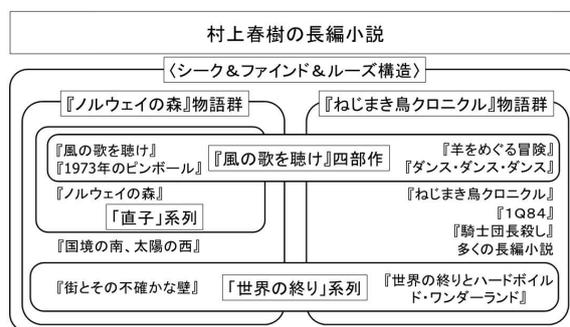
物語主義 (narrativism) という言葉は筆者の造語である¹。その内容は幾つかの論点に互り、第一にこれは、小説を構成する要素は、物語の構築を目標あるいは動機・要因として設定されたとする構造論である。従って人物の心理や行動、事件・出来事の発生や推移、あるいは文体やレトリックなどは、物語の完成に貢献する形で設えられる。第二に、同じことを表現論として言い換えれば、これは従来の原因と結果の観点を逆転するものである。たとえば、人物の心性や思想があつて、それが物語として表現されるのではない。逆に、物語の要請のために、必要とされる心性や思想が見出され、あるいは拵えられるのである。第三に、これは作家主義ではなく物語主義であるとするニュアンスも含まれる。小説は作者の表現ではない。作者は、構築された物語において、必要であればそこに立ち現れるような何ものかである。元々、ロラン・バルトの「物語の構造分析序説」に見られる、物語の目標は「物語の誇示」 (une affiche du récit) であるという説に由来するので、物語主義はテキスト文芸学の一角を占めると言える²。そして第四に、物語主義は、汎ナラティヴ論 (pan-narrativism) へも展開する。野家啓一は、歴史と科学も文芸と同様に物語であると主張したが、ならば、詩や戯曲も物語なのではないだろうか³。また、虚構論の立場から言うと、従来、虚構の問題とされてきたことの多くは、実は物語の問題であつたと考え直さなければならない。

¹ 詳細は中村三春『物語主義 太宰治・森敦・村上春樹』、2024.2、七月社) 参照。

² ロラン・バルト「物語の構造分析序説」(1966、花輪光訳、『物語の構造分析』、1979.11、みすず書房)。

³ 野家啓一『物語の哲学』(1996.7、岩波書店、増補新版2005.2、岩波現代文庫)。

ひとまず村上の長編テキスト15編を概括すると、第一に、十代後半の頃の不幸な恋愛と相手女性の死と、それを引きずった現在の困難な恋愛のあり方、そしてそれらに起因する現在における居場所のない感覚を描く、《『ノルウェイの森』物語群》がある。これは『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『ノルウェイの森』の〈「直子」系列〉と、『国境の南、太陽の西』それに『街とその不確かな壁』などが含まれる。第二に、こちら側とあちら側なる世界の二重構造と、「闇の力」に支配される人物との闘争を描き、幻想性と現実性とを交錯させた《『ねじまき鳥クロニクル』物語群》が挙げられる。これには、『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』『ねじまき鳥クロニクル』から、『1Q84』『騎士団長殺し』に至る多くの小説が含まれる。そして、これら全体を包括するのは、レイモンド・チャンドラーに由来する〈シーク&ファインド〉に付け加えて、その最終目標が無化される〈シーク&ファインド&ルーズ〉(seek and find and lose)の物語構造である。これを概念化すると、およそ右図のようになる⁴。物語の結末で見出されたとされたものは、最終的には様々な可能性のうちの一つに過ぎず、その確定性の失われた地点から、また次の物語を期待させるような内容になっているのである。



多くの村上論において、この〈ルーズ〉つまり喪失・無化に類する見方は既に提出されていた。

たとえば、早い時点で鈴木和成は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」の物語に触れて次のように述べている。「小説とは何か、とは、村上春樹の場合、完全なもの、虚構、像とは何か、という問いに他ならない。村上の文学は無への問いかけである。読者はその問いが『世界の終り』の全ページに間断なく鳴っているのを聞き取るにちがいない」⁵。また鈴木は、もう一方の「ハードボイルド・ワンダーランド」で描かれる「日常性」の世界も、この「無」や「死」の方へと「移されている」と論じるのである。鈴木が指摘する「無」や「死」の要素は、それ以降に続々と発表される村上の長編群、就中では約40年後に刊行される『街とその不確かな壁』にまで波及するものである。それは、物語の構文論的構造論としての〈ルーズ〉の部分で、「共時的な体系」として取り出したのである。そして、この〈シーク&ファインド&ルーズ〉構造において、極めて重要な位置を占めるのが、村上の小説における少女と少年という問題なのである⁶。

⁴ 詳細は中村三春「Ways of Lifemaking——中心と脱中心の村上春樹人物論——」（『村上春樹におけるウェイ・オブ・ライフ』、村上春樹研究叢12、2025.6刊行予定、淡江大学出版中心）参照。〈シーク&ファインド〉構造については、川本三郎・村上春樹「対談 R・チャンドラーあるいは都市小説について」（『ユリイカ』1982.7）において触れられている。

⁵ 鈴木和成『未だ/既に』（1985.10、洋泉社）。引用は同書を収録した『村上春樹クロニクル 1983-1995』（1994.9、同）より、p.220。

⁶ 本稿で対象とする村上の長編小説は以下の通りである。『風の歌を聴け』（1979）、『1973年のピンボール』（1980）、『羊をめぐる冒険』（1982）、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985）、『ノルウェイの森』上・下2巻（1987）、『ダンス・ダンス・ダンス』上・下2巻（1988）、『国境の南、太陽の西』（1992）、『ねじまき鳥クロニクル』3部3巻（1994-1995）、『スプートニクの恋人』（199

2 少女・少年と神話的構造

村上長編には登場人物として、必ずと言ってよいほど少女・少年が登場する。最初は『ダンス・ダンス・ダンス』のユキ13歳、次が『ねじまき鳥クロニクル』の笠原メイ16歳である。以後、『スプートニクの恋人』のにんじんという綽名の少年10歳、『海辺のカフカ』の田村カフカ15歳、『1Q84』のカルト教団さきがけの被害者である、ふかえり（深田絵里子）17歳・アザミ15歳・つばさ10歳、『騎士団長殺し』のまりえ13歳と、12歳で死んだコミ（小径）、『街とその不確かな壁』のイエロー・サブマリンのパーカーを着たM**少年16、17歳と続く。『アフターダーク』のエリと冬莉は19歳だが、このあたりが少女の上限だろうか。村上の小説では、「女の子」「少女」「男の子」という言葉は必ずしも年齢と対応していない。たとえば『風の歌を聴け』に登場する「小指のない女の子」、『1973年のピンボール』に出てくる「双子の女の子」などは、最低でも大学生以上の年齢である。次に、主人公やそれ以外の人物についても、彼らが少年や少女であった時の問題が、決定的な重大さをもって彼らを規定するように描かれる。典型的には、『ノルウェイの森』の「僕」・直子・キズキの高校時代、『国境の南、太陽の西』の「僕」と島本さんの12歳まで、『1Q84』の青豆・天吾の10歳、『街とその不確かな壁』の「ぼく」17歳、「きみ」16歳などが挙げられる。要するに、村上長編は、少女・少年と切り離して考えることができないのである。

内田康は、主に人物論としての神話的類型論の観点から、村上の多くの長編小説を分析して見せた⁷。その論法は、伴走者・表層的喪失・深層的喪失・敵対者の4つの類型により、小説の構造を解き明かすものである。その原型としては、『風の歌を聴け』の小指のない女の子が主人公の回復に同行する伴走者、ビーチ・ボーイズの女の子が表層的喪失、三番目に寝た女の子が深層的喪失の機能を持つ。これに加えて、後に『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルらの敵対者が加わり、彼らの関係によって、喪失と父殺しという二大コードが現れるとされる。このうち、伴走者の類型について内田は詳しく論じているが、そこには、小指のない女の子の外、双子の女の子、耳のモデル・キキ、ユキ、笠原メイ、ふかえりらが挙げられている⁸。またそこで内田は、柳田國男の『妹の力』で言われる、古代における女性の霊力の信仰などの水脈を、ふかえりに代表されるこれらの女性人物に見て取るのである。

内田の研究は、神話学・人物類型論方面における労作である。ここには、多くの女性人物が組み込まれ、その中には少女も含まれていて、主人公一元論ではなく、小説構造をその全域において探査する糸口が提供されている。また、喪失というコードが父殺しと並んで取り出され、前に触れた〈ルーズ〉あるいは鈴村の「無」の契機の説明にも繋がる。ところで、伴走者・表層的喪失・深層的喪失・敵対者の四類型には、主人公の座る場所がない。主人公は四類型の関係が交錯するところ

9)、『海辺のカフカ』上・下2巻(2002)、『アフターダーク』(2004)、『1Q84』(2009-20010)3部3巻、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(2013)、『騎士団長殺し』2部2巻(2017)、『街とその不確かな壁』(2023)。

⁷ 内田康「神話と歴史を紡ぐ者たち——『1Q84』をめぐる——」(『村上春樹論 神話と物語の構造』、2016.10、瑞蘭國際有限公司、台北)。

⁸ 内田康「神話と歴史を紡ぐ者たち——『1Q84』をめぐる——」(前掲)、p.128。

に浮かび上がるとする論法である。確かに、村上長編の主人公は、概して魅力に乏しく、チャンドラー風の巻き込まれ型人物であって、むしろ周囲の人物の方がはるかに魅力に富む場合が多い。とはいっても、やはり主人公の位置づけを明確にしないのは、人物論としては物足りない部分もある。

伴走者に挙げられている女性は、その全てがいずれにせよ少女と呼びうる人物である。最初の顕著な少女人物であるユキについて見てみよう。ユキは再三、「僕」の会った中で「いちばん綺麗な女の子」と言われ、ユキが「僕」を頼るとともに「僕」もユキを頼りにしている。このような相互の精神的依存は、笠原メイについてもふかえりにしても同様であり、さらにコミに関してはより明確に、「私」が屋根裏から騎士団長殺しの絵を発見した時に、「今ここに妹と一緒にいてくれるといいのだが」と思い、閉所恐怖症の「私」が狭隘な異界の通路を通過する際にも、コミの声を頼りにしていた。

ユキは「僕」の離婚や娼婦との情事や五反田君の末路などについて、「僕」と対等に語り合う。吉本隆明は『ダンス・ダンス・ダンス』について、「ここで『僕』と会話している相手が13歳の少女だとは、誰にもおもえまい。[...]でもこの程度の会話を理解しなければ、34歳の独身の男の子である『僕』と作品のなかでいちばんながくいちばん親密につきあい、そのあげくに物語をおおきくまわす役割などできるはずがない」と述べている⁹。この「物語をおおきくまわす役割」は幾つか考えられるが、最大の役割としては、五反田君の出演した映画『片想い』を見て、同じく登場したキキを五反田が殺したことを察知し、それを「僕」に告げたことだろう。内田が触れた柳田の「妹の力」の場合、まず古代語における妹は、男から見て同腹の女性全般を指す言葉であった。従って妹には年少者という意味は本来ない¹⁰。またその霊力は巫女的なものが中心であった。しかしユキやふかえりには、単なる直感や靈感にとどまらない、真実を見通す超能力が与えられているのである。

このような超能力が、ユキにはやや穏やかに、ふかえりにはより強く、少女像に特徴を付加している。マジック・リアリズムの作家村上の長編小説で、属性としての超能力や、人物・物体としてのファントム、つまり幽霊やお化け、あるいは空間としての異界が出現しないのは、15編のうち、『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』、『ノルウェイの森』、そして『国境の南、太陽の西』の4編のみである。超能力は少女に限らず、また直感・靈感にとどまらない。『ねじまき鳥クロニクル』の「僕」やナツメグの癒やしの能力、あるいは本田伍長の予知能力、猫と話しヒルを降らせる『海辺のカフカ』のナカタさんの力なども挙げられる。ナカタ老人がそれを獲得したのは、9歳の時の事故による。そして、人の誕生年月日から曜日を暗算し、写真記憶をもつM**少年も一種の超能力者である。

村上長編は、人物・時間・空間・出来事などが、自在に元の位置を越え、〈すべてが輪のように

⁹ 吉本隆明「『ダンス・ダンス・ダンス』の魅力」（『新潮』1989.2、栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ』2、1999.7、若草書房）、p.220。

¹⁰ ただし、柳田の著書『妹の力』（1940.8、創元選書）所収の論文「妹の力」（『南東論叢』1937.7）においては、兄妹の妹を考察した部分が多い。

繋がっている) 構造を作り出す¹¹。超能力を含む村上長編のファンタジー的な要素は、その物語を構築するための可能な選択肢であり、実在のみならず非実在の存在や場所や関係として導入されるのである。『海辺のカフカ』『騎士団長殺し』などに出てくる「観念」「アイデア」「メタファー」などはそのための媒介者である。また、『ねじまき鳥クロニクル』、『1Q84』、『騎士団長殺し』などに最も顕著だが、作中人物がその構造について度々「分からない」と吐露するのは、彼が物語の一要素に過ぎないからである。

そのファンタジー様式は、空間の接続、夢と現実との接続、あるいは複数の人物の結合や、一人の人物の分離など、フロイトの『夢判断』(1900)にいう夢の作業に似たものや、靈感・予知能力や超能力、さらにお化け、幽霊、カラスと呼ばれる少年や、白く長いものや、リトル・ピープル、空気さなぎの出現など多岐に亘る。そして、『騎士団長殺し』で、10歳のコミが富士の風穴で、『不思議の国のアリス』の登場人物たちも「みんなほんとにこの世界にいるんだよ」と言い、風穴と照応する異界の洞窟で、ドンナ・アンナが「ここにあるものは、すべてがみたいなものなのです」¹²と答えるように、ファンタジーは物語的・精神的な要請の下で自在に召喚される。それらに、「なぜ」と問うても無駄である。その根本原理は換喩的や精神分析的などと論議されているが、それらは要するに物語の完成に必要な限りにおいて設定されているのである。

ちなみに、加藤典洋は、カラスと呼ばれる少年を田村カフカの解離性人格障害の所産と見なしている¹³。しかし、小説の最後の「カラスと呼ばれる少年」の章で、カラスと呼ばれる少年は空を飛び、死んだはずのジョニー・ウォーカーを嘴で激しく攻撃する。解離した人格は空を飛んだり、死者の世界に行ったりできるのだろうか。これは、非実在の存在者や現実には不可能な行為や語り方が、虚構の物語には単に可能であるということに過ぎない。現実的に過ぎる解釈は、この場合妥当ではあるまい。

ところで、『街とその不確かな壁』のM**少年はサヴァン症候群のサヴァンと見なされていたが、この言葉は『1Q84』にも登場していた。ディスレクシア(読字障害、失読症)と設定されたふかえりが、『平家物語』の一節を暗唱するのを聞き、天吾はその記憶能力について、「サヴァン症候群の子供たちが、膨大な視覚情報をそのまま記憶に取り込むことができるのと同じように」と考える。M**少年は、その点においてはふかえりの再来である。この二人の特異な能力がサヴァンと表裏をなすとすれば、『ねじまき鳥クロニクル』のシナモンが、6歳の時に突然、口を利かなくなり、いわばミュートイズム(緘黙症・無言症)の状態に陥ったことも想起される。シナモンもふかえりと同様に能力は高く、ナツメグの仕事を一人で切り盛りし、「僕」を危機の瀬戸際から救出した。猫と話し空からの降下物を予測するナカタさんも併せ、多くの少女・少年は超能力や異能を与えられると引き換えに何らかの障害を負うが、その異能も障害も、物語が完成されるために

¹¹ 詳細は中村三春「村上春樹の小説における戦争——『ねじまき鳥クロニクル』『アフターダーク』『騎士団長殺し』と映画『ドライブ・マイ・カー』——」(前掲『物語主義』参照)。

¹² 引用圏点原文。以下同。

¹³ 加藤典洋「心の闇の〈冥界〉めぐり——『海辺のカフカ』——」(『村上春樹 イエローページ』3、2009、10、幻冬舎文庫)、p.300。「換喩的」解釈も加藤の論による。加藤典洋「『海辺のカフカ』と『換喩的な世界』」(『テキストから遠く離れて』、2004.1、講談社)参照。

必要な設定であったのである。また、笠原メイが、バイク事故で男の子を死なせた記憶を抱えているのは障害とは言えないものの、内田のいう伴走者的な役割は認められる。『ねじまき鳥クロニクル』の終わり近くで、井戸で水に溺れそうになった際、「僕」は「笠原メイ、君は肝心なときにいったいどこで何をしているんだ？」と怒鳴り、最後のメイの言葉は「ねじまき鳥さん、何かがあったら大きな声で私を呼びなさいね」であった。それは、父の火葬を終えて「猫の町」を脱出する天吾が、途方に暮れて「ここにふかえりがいてくれればいいのに」と思うのと同様である。

さて、神話的構造論の有効性と限界性は明らかである。近代小説一般がそうであるように、村上の小説においても、人物は神話的類型にとどまらず、それぞれ個人の生を営み、個人の欲望と他者との関係を背景として書かれている。もちろんそこに類型的な役割を見て取ることは必要なことだが、一方では個人史の面も捨象することができない。たとえば緘黙症にも似て、『風の歌を聴け』の主人公の語り手は、「小さい頃、僕はひどく無口な少年だった」と回想していた。彼の場合は、14歳の春に「堰を切ったように」喋り始めたとされるが、それはシナモンとは逆のコースを歩んだことになる。また、主人公や主役級の人物にも霊能力者がおり、それぞれは単に役割を担うのではなく、個々の出自や成長の過程が描かれる。すなわち、大人はかつて皆子どもだったのであり、少女・少年の問題は、類型論にとどまらず、また主人公も含む人物群全体に跨がって問題とされなければならない。

3 〈愛されない〉ということ

個人史を念頭にユキに戻ると、行動派の写真家である母のアメ、自己中心の作家である父の牧村の間で、13歳のユキは心に傷を負っていた。母が娘を友達として扱うのに対して、ユキは「声を出して泣き始め」、そして「あの、いつもいつも私のことを傷つけるのよ。でもあの、そのこと全然わかってないのよ。そして私のこと好きなのよ。そうでしょう？」と言う。それに対して「僕」は、「成長するしかない」と返す。『ダンス・ダンス・ダンス』は、重要人物として初めて十代前半の少女を登場させた長編であるとともに、損なわれた子どもという、その後の村上作品で繰り返し扱われる要素を盛り込んだ最初の長編でもある。それはすなわち、愛着の損なわれた子どもである。

愛着障害 (attachment disorder) の理論については論じたことがある¹⁴。岡田尊司によれば、愛することは生得的ではなく後天的なもの、つまり生まれつきのものではなく学ばれるものであり、幼少期に愛された経験がなければ、長じてからも愛することや、愛されることがどのようなことか分からないままになる。その結果として、相手に対する過度な執着や加害行為に走り、逆に他者と関わることを極度に恐れ、自己の殻に閉じこもるような不安定型の愛着障害が生まれる。ストーカーや暴力事件を引き起こす反応性愛着障害に対して、愛に対して常に自分を遠ざけるタイプを回避型愛着障害と呼ぶ。個人主義が浸透した現代社会では、多くの人が愛着障害を病んでいる。ただし、その実態を発条として多方面で活躍する人士も多いという。成人の三分の一が愛着障害と想定さ

¹⁴ 中村三春「〈愛されない〉ということ——村上春樹『品川猿』など——」（『層 映像と表現』10、2018. 3）。岡田尊司『愛着障害 子ども時代を引きずる人々』（2011.9、光文社新書）参照。

れ、岡田は結論として、「愛着障害」の克服に触れて、「本当に必要なことは、不安や恐れから逃げるのではなく、それに敢えて自らをさらし、それに立ち向かっていくことではないか」と述べるのである¹⁵。

村上の長編において、人物の来歴が語られる場合には、ほとんど尽く、そこに幼少期に愛されなかった体験と、それによって愛情行動に支障を来すようになった経緯が語られる。筆者が既に論じた『ノルウェイの森』、『スプートニクの恋人』、『1Q84』などだけではない¹⁶。ユキの場合、先に見たように、13歳の彼女がそれまで母と父によってどのように取り扱われてきたかが、「僕」との交流の中で露見する。このような愛着障害は、たぶん治癒することがない。しかしそれと共存して豊かに生きることはできるはずである。少なくとも現在では、もはやこれは障害ではなく、ある種の普通の人のあり方として理解すべきだろう。ユキの問題も解決はしないが、「僕」との交際の流れで、彼女は五反田が先生役を演じる映画を見た結果、結末では家庭教師について学ぶことを決意した。それは、日常世界の回避から一歩踏み出すことを意味する。従ってユキの側から見れば、彼女は逆に「僕」を伴走者として自分の生を軌道修正したのである。村上作品において、なぜ少女・少年が重要な位置を占めるのか。それは、愛着の問題をその根源に遡って語るという、物語の必要のために動員されているのである。『ダンス・ダンス・ダンス』は、『ノルウェイの森』と並び、その構造を初期において呈示した小説である。

『スプートニクの恋人』では、物語の結末近くで万引を犯したにんじん少年に向かって、「ぼくは子供の頃からずっと一人で生きてきたようなものだった。家には両親とお姉さんがいたけど、誰のことも好きにはなれなかった」と言う。その「ぼく」の友達は、犬と読書だけであった。犬と読書だけが友達というのは、『1Q84』の牛河の場合もそうである。にんじんの母との不倫を清算しようとする「ぼく」は、にんじんにおいて愛着障害が再現されることを防ごうとしたのかも知れない。

続く『海辺のカフカ』でも、カフカは佐伯さんに対して、「僕は生まれてこのかた、誰かにほんとうに愛されたり求められたりした覚えがありません」と告げている。さらに、『1Q84』では、さきがけのリーダーの娘ふかえりのほか、青豆と天吾や牛河も尽く損なわれた子どもたちであった。新宗教・証人会信者の母に支配された宗教二世の境遇から、自ら脱出を図った青豆、母の不倫の子と自分の出自を疑い、NHK集金人の父の道具にされ、父と訣別した天吾、医者や通訳を輩出し写真写りの良いエリート一家で、一人だけ不器量のため異端児だった牛河。『1Q84』は、損なわれた少女・少年たちの物語なのである。

天吾は、まだ意識はあるが痴呆状態に陥った父に向かって次のように言う。「なぜ自分自身を愛することができないのか？ それは他者を愛することができないからです。人は誰かを愛することによって、そして誰かから愛されることによって、それらの行為を通して自分自身を愛する方法を知るのです。[...] いや、それがあなたのせいだと言っているわけじゃない。考えてみれば、あなただってそういう被害者の一人なのかもしれない。あなただっておそらく、自分自身の愛し方をよ

¹⁵ 岡田尊司『回避性愛着障害 絆が希薄な人たち』（2013.12、光文社新書）、p.286。

¹⁶ 中村三春「〈愛されない〉ということ」（前掲）参照。

く知らないはずだ。違いますか?」。しかし、天吾は表面上は明らかに、父に対して、「あなたのせいだ」という気持ちをぶつけている。天吾は自らの愛着障害について語っているのであり、この一節は村上の長編小説における少女・少年問題の基調を示すものである。

青豆の問題については、村上作品における母の問題を論じた平野葵の論が参考になる¹⁷。平野の説を要約すると、村上文芸において父と息子の関係は頻繁に論じられるが、母と子、特に母と娘の関係は蔑ろにされてきた。父と子との血縁は蓋然的なものにとどまるが、母と子は否定し得ない事実である。また、社会には暗黙の強制的な要求として母性愛が設定されており、「子供をうまく愛せない、あるいは全く愛せないということは、母親たちにとって決して他人に知られてはならない秘密である」¹⁸。村上作品では、「眠り」、「ハナレイ・ベイ」、「品川猿」にその葛藤が表され、それ以外にも「午後の最後の芝生」、「飛行機——あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」、「氷男」、「タイランド」などに母の問題が描かれている。長編では、あからさまにエディプス・コンプレックスの神話を掲げた『海辺のカフカ』に、消えた母親の追跡というもう一つのテーマが現れる。『1Q84』でも、天吾の母、愛人の安田恭子、ふかえりの母、ふかえり自身によって同一のテーマが反復されると言う。この系列はまた、青豆とも交錯する。

すなわち、ふかえりは「セイリがない」にもかかわらず、「オハライ」と称して天吾と性交し、天吾の精液は魔術的に青豆に送り込まれ、そして青豆は「この小さなもの」を妊娠した。「つまり、青豆とふかえりは、〈夫〉を共有しており、〈父〉を殺して〈母〉となるという行為を二人がかりで行っていたのだ」¹⁹。だから青豆の子はまたふかえりの子でもある。ここから平野は、『1Q84』や他の村上作品には「男性排斥の構図」が読み取れ、「女性同士の関係性が最大の強度を誇るのである」と平野はいう²⁰。ふかえりはさきがけ教団にドウタ（娘）を置いて出奔したマザ（母）であり、当然母性愛を持たない。それだけでなく、青豆もまたふかえりの物語を反復しているに過ぎない。ふかえりの母が消え、母であるふかえりも消えたとすれば、次に消える母は青豆であり、「天吾と『小さなもの』が父娘の交わりを反復することになる。そのあまりにも不吉な暗示に、彼女はまだ気づいていない」²¹。

平野の言うように、わが子を愛さない母に育てられた娘は、愛着障害の原理により、再びわが子を愛さなくなるかも知れない。それはふかえりの母、ふかえりおよび青豆、そして「小さなもの」へと反復される。母娘関係を離れて、親と子の関係一般に広げても、この構造は村上作品に当てはまる。人は誰しも、未熟なまま生まれるため、必ず誰かによって育てられなければならないという再生産の宿命から逃れることはできない。村上の描く少女・少年、あるいは、かつて少女・少年であった人物、要するに大半の主要人物は、この宿命的なサイクルに忍び込んだ「不吉な暗示」によって、あらかじめ人生を決定されているのである。愛せないこと、愛されないこと、喪失、それは

¹⁷ 平野葵「『1Q84』の〈母〉たち——『海辺のカフカ』との対比において——」（米村みゆき編『村上春樹 表象の圏域』、2014.6、森話社）、p.255。

¹⁸ 同、p.243。

¹⁹ 平野葵「『1Q84』の〈母〉たち」（前掲）、p.255。

²⁰ 同。

²¹同、p.263。

常に既に決定されている。しかし、この暗澹たる結論でよいのだろうか。

4 アンチ・エディプス

少女・少年問題が問題となる条件の一つとして、村上長編では、主人公や語り手や主要人物の出自や来歴が細かく語られることが多い。必然に、彼らの子ども時代も語られることになる。青豆・天吾・牛河や、田村カフカだけではない。『国境の南、太陽の西』のページを開くと、「僕が生まれたのは一九五一年の一月四日だ」と始まる。『スプートニクの恋人』はすみれの来歴、茅ヶ崎で生まれ非常にハンサムな歯科医の父親の話などから開始するが、途中で「ぼく自身について少し語ろうと思う」と差し挟まれる。「ぼくはごく普通の家庭に生まれて育った」云々と。『ノルウェイの森』が回想手記形式であることはよく知られているが、『国境の南、太陽の西』とか『スプートニク恋人』、あるいは遡って『風の歌を聴け』四部作などもまた、手記風と言えなくはない。また、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』や『騎士団長殺し』の雨田家や秋川家も含め、主人公や主要な人物は、その素性を克明に暴露されるのである。このような書き方は、近代小説の基本形の一つであり、その中でも特に自然主義的、あるいは精神分析的である。

エミール・ゾラが『実験小説論』（1880）とルーゴン・マッカール叢書で企てた自然主義は、クロード・ベルナールの『実験医学序説』（1865）の影響下に、遺伝や環境の要因を組み合わせる人物を小説の中で培養しようとしたものである。何が彼女をそうさせたかは、何が彼女をそう生み育てたかによって決定づけられる。通説のように、日本自然主義は現実暴露と呼ばれる隠された秘密の告白に偏り、本家の重視した科学性は希薄となった。だが、大御所の島崎藤村が、『家』（1910-1911）などで、旧家に流れる因習と血の宿命を執拗に追跡したのは、あながち亜流とは言われまいだろう。また、この自然主義は近代小説の典型でもあって、人物の出自・来歴を細かく描くのは、夏目漱石でも『白樺』派でも耽美派でも共通である。『それから』（1909）、『或る女』（1919）、『腕くらべ』（1917）などを想起すれば十分だろう。漱石はウィリアム・ジェームズの深層心理学など、有島武郎はハヴェロック・エリスの性心理学、永井荷風は、それこそゾラに心酔して作風に取り入れた。有島は科学嫌いを標榜していたが、彼らは皆、それぞれ近代科学の恩恵を陰に陽に導入して様式を形成したのである。その意味でも、近代文芸の様式は大まかにはリアリズム的である。ちなみに、横光利一の新感覚派やひいては表現主義なども、表出的全体性、つまり部分が全体を表現するとする発想を根底にしている限り、やはりリアリズムの一派と言えなくはない²²。

そして言うなれば精神分析批評は、リビドー学説に依拠した現代の自然主義の一種にほかならない。ゾラが尊崇した遺伝や環境の代わりに、フロイトはリビドーとその様々な変容を要因として、何が彼女をそうさせたかを解釈した。フロイトの治療方法は対面治療であり、患者の見た夢や幼少期の記憶を語らせ、つまり告白・暴露させて、そこに抑圧された経験や心的外傷つまりトラウマと呼ばれる性的体験を見出し、そのことを自覚させることによって治療に導くものであった。自然主義と精神分析は、基盤と目的は大きく異なるものの、科学思想あるいは疑似科学思想に基づく決定論的な人間分析と、手法として告白・暴露を用いることにおいて共通点を持つ。どちらも、人の出

²² 中村三春「大きなものと小さなもの——新感覚派論争再び——」（『横光利一研究』22、2024.3）参照。

自・来歴、特に家庭環境や血縁にまつわる情報、中でも性的・生殖的履歴の情報が必須となる。精神分析の場合、それらの要素を備えた物語をファミリー・ロマンス（家庭小説）と呼ぶが、自然主義ひいては近代長編小説の主流はファミリー・ロマンスであった。中丸宣明による最近の研究でも、田山花袋・藤村・徳田秋声らの作品について、立身出世主義のほか、家庭小説やロマンティック・ラブ・イデオロギーの観点から論じられている²³。そして、村上長編の多くもまた、紛れもなくファミリー・ロマンスである。これらの点において、実は村上の小説は意外にも自然主義的であり、またよく言われるように精神分析的に見えるのである。

それに対して、村上小説には超自然的な要素が強いこともまた確かである。羊博士やカーネル・サンダーズやリトル・ピープルや騎士団長が出現し、井戸やホテルや穴の壁を抜け、超能力者が暗躍する村上の小説は、そこだけを見れば、現今の自然科学に基礎を置いた自然主義ではない。しかし、マジック・リアリズムは、決してリアル・マジックなのではない。元々、この言葉が喧伝されるきっかけとなった中南米小説は、中南米の歴史と現実と根を下ろしたものである。代表的な作家、ガルシア＝マルケスの代表作である『百年の孤独』（1967）は、架空の町マコンドを舞台とするが、それは入植民による開拓、支配者の圧政と民衆の虐殺、土俗と資本の交錯など、コロンビアの歴史と風土を凝縮したような一種の典型であった。その先蹤はフォークナーで、『響きと怒り』（1929）などの舞台となるヨクナパトーフアは、アメリカ中西部社会の煮凝りである。

またいわばフォークナーやガルシア＝マルケスを和歌山新宮に移した中上健次の、『千年の愉楽』（1982）などの諸作品は、ヨクナパトーフア・サーガならぬ熊野サーガと呼ばれ、特に路地と称する被差別部落の現実と切っても切り離せないものであった。中世の落武者が現代の山中に現れ、烏天狗が中本の一統の若衆を空中にさらって引き裂き、死んで魚のクエとなっても語り続けるオリュウノオバを描く中上の作品も、マジック・リアリズムと呼びうる。それらと、どこの町ともつかぬ場所でどんな経歴を持つのか分からない人物たちが、博物館や標本館で仮想の愛を交わす小川洋子の作品や、純粋に「ハーメルンの笛吹き男」の作り替えや、完全な言葉遊びであるエクソフォニーによって構築された多和田葉子の小説に見られる性質とは明らかに異なる。ほぼ必ず、主人公が現実の地理を舞台として行動する村上の小説と、ほぼ地名が明記されない小川の小説とは、味わいの異なるものとして読めるのである。村上のマジック・リアリズムは、リアリズムにほかならない。

既に論じたように、『海辺のカフカ』には精神分析との繋がりがある²⁴。「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」という父から聞いたオイディプスの予言を、カフカはジョニー・ウォーカーに変身した父田村浩一をいわばナカタを通じて殺害し、母と信じる佐伯さんと性交することによって実現したように見える。読者とのやり取りを収めた『少年カフカ』Mail no.841で、大学で心理学を学ぶという投稿者が、「けど母なるものとセックスする必要はあるのかな？ 愛情を実感したいから？ それとも父なるものに勝つため？」と尋ねたのに対して、村上は「『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

²³ 中丸宣明『物語を紡ぐ女たち 自然主義小説の生成』（2022.2、翰林書房）。

²⁴ 中村三春「村上春樹の小説と〈メタファー〉——『海辺のカフカ』と『騎士団長殺し』——」（前掲『物語主義』）。

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」と述べ、「古来の『物語』」に対する「近代の『理論』」には関心がないと述べた。また、「『母であるもの』と性交するのは近親相姦ですが、『母なるもの』と性交するのは、あくまでメタフォリカルなものです」とし、「メタフォリカルな『父殺し』が、ある場合には人間の成長に必要である」と主張している。しかし、フロイトが問題にしたこともメタファー、つまり象徴・幻想としての父殺しと母への愛であり、「メタフォリカルな『父殺し』」が「人間の成長に必要である」というのは、あたかもフロイトの理論そのままである。

エディプス・コンプレックスの理論によれば、正常な大人になるためには、人は発達の過程でエディプス・コンプレックスを解消しなければならない²⁵。それにより人は父の権威を内在化し、超自我を形成して自立するのだが、それに失敗すると後々精神的な障害や倒錯に陥ることになるとされる。これは、リビドーという仮説の原動力を中心に据えた、全体としても仮説の理論である。フロイト主義が、今日まで文学・芸術論として浸透し、あるいは信奉されてきた最大の理由は、それがよくできた物語だからにほかならない。具体的には、まず、エディプスの三角形、すなわち男児は父を憎み母を愛し、女兒は母を憎み父を愛するという構図は、統計的データに基づかず、フロイト自身の自己分析や知識に由来するものだろう。最初にエディプスの構図が設定され、それに合うようにリビドーの理論が物語として作られたのである。また、自己対象化のできない幼児がエディプス三角形を認識することはありえず、その記憶が拵えられるのは、事後的に、年長になってから回想の形で物語化することによってである。これを、〈エディプス記憶の創出〉と呼んでおこう。さらに、エディプスの物語は、家父長制と資本制が結託した近代におけるジェンダー状況の帰結でもあろう。明治以降における父親憎悪の例として、有島武郎・志賀直哉・永井荷風らが思い浮かぶが、それはリビドーの所産ではなく、家庭と社会の現実が原因であり、要するに愛着障害の問題なのである。そして、精神分析は決して反証を許さない。フロイトの「否定」(1925)に見るように、精神分析に対していくら反論しても、それは逆に精神分析の正しさを証明するものと見なされてしまう。

しかし現代においては、フロイトの時代や認識とは異なり、家族のあり方やセクシュアリティは多様であり、また自由である。フロイトが倒錯として処遇したセクシュアリティの大半は、現在では倒錯とは見なされない。それに対して、文芸研究におけるフロイト主義は、専ら決定論的な固定観念として機能する。人間は、現実の必要や成り行きがあって行動するのであり、リビドーに動かされて行動するのではない。

先の『少年カフカ』での村上のコメントで、「『母であるもの』と性交するのは近親相姦ですが、

²⁵ エディプス・コンプレックスはジークムント・フロイトが1900年頃に到達した理論で、『夢判断』(1900)、『性欲論三編』(1905)や『精神分析入門』(1916-1917)などで論じられた、精神分析の根幹をなすものである。またフロイトの「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期のある思い出」(1910)や、「ドストエフスキーと父親殺し」(1928)などは、その理論を芸術論・文芸論に応用したものである。エディプス・コンプレックスの理論や精神分析に対する筆者の考えは、中村三春「川端康成『水晶幻想』のポリセクシュアリティ」(『修辞的モダニズム』(2006.5、ひつじ書房)や、同「反エディプスの回路——安岡章太郎『海辺の光景』——」(『変異する』日本現代小説』、2013.3、同)において述べている。

『母なるもの』と性交するのは、あくまでメタフォリカルなものです」というのは、具体的には、物語の結末で、文脈ではどう見ても佐伯さんがカフカの母のようなのに、そのことが明言されないということに過ぎない。そのことは夢や幻想とは関係がなく、単に真相が隠されているだけである。また「母なるもの」は、母的なもの、母としての属性を備えているもの、母としての役割を果たすもの、というほどの意味だろうが、それは実際の母であることと矛盾するわけではない。カフカのしたことは単純に正確に、予言の成就にはかならない。『海辺のカフカ』で、物語が設置した幻想の中、結果的にナカタはカフカの代理として田村浩一を刺し殺し、『1Q84』では青豆によるリーダーの刺殺、『騎士団長殺し』では「私」によるアイデア騎士団長の刺殺と、すべて代理による刺殺として、父殺しのような場面が繰り返される。しかし、深田保は青豆の父ではなく、騎士団長も「私」の父ではない。これらはいずれも、個人の意志ではなく物語の意志により、代理者による刺殺が行われたように見える。ある場合には幻想の手法も用いて、物語はエディプスの物語を反復する。一方、母恋いの要素は『1Q84』にも認められる。天吾は、年上の人妻、安田恭子にも母の面影を見ていた。また『騎士団長殺し』でも、まりえの母、あるいは室を産むユズのように、母の比重が高まっている。村上小説には、泉鏡花・谷崎潤一郎などの系譜を引く母恋いの要素がある。その根幹には、自然主義や耽美派など、近代小説の特徴が見て取れるのである。

村上文学の様式論的な評価、あるいは文学史的な位置づけは、各作品の分析に比べればあまり行われていない。その中で加藤雄二は、村上をポストモダンな作家と見なす傾向を否定する²⁶。そこでは、まず蓮實重彦による村上への批評を、「蓮實は村上が精神分析的な文学的パラダイムを作品に内化したモダンな傾向の作家であると断定していると考えていいだろう」と要約する²⁷。その上で、加藤によれば、ジョイス、フィッツジェラルド、イシグロ、オースターらの作品と村上作品とを比較すると、それら英米作家たちの作品においても村上作品と同様の精神分析的な過去の性的なトラウマは基本的なテーマとして描かれているが、その結果人物の現在が決定的に損なわれているということはない。「トラウマは登場人物たちの無意識的な行動を左右しながらも、村上の作品におけるように、そのものとして彼らの現在を決定づけてはいない」²⁸。トラウマは現在に決定的な影響を及ぼさず、「あくまでも象徴的レベルで表象される」²⁹。それに対して村上作品の場合、それはリアルな、つまり実在的な過去として描かれる。その帰結として、村上はポストモダンのあっても、それを代表する作家とは言えず、それは村上が自身を大江と同様に日本の国民的作家と位置づけ、歴史的な暴力や古典文学に言及するのもその啓蒙的な傾向と関わっていると論じる。

今日では、大江・村上が自らをそう規定しているとされる国民的作家というような概念は、あまり実質を伴っているとは考えられない。しかし、村上をモダン（近代）の流れを汲む作家と見なす加藤の指摘には肯ける。特に、人物の幼少年期に遡るトラウマを重視する物語は、明らかに村上長

²⁶ 加藤雄二「村上春樹と英米作家たち」（柴田勝二・加藤編『世界文学としての村上春樹』、2015,2、東京外国語大学出版会）。言及されているのは、蓮實重彦『小説から遠く離れて』（1989.4、日本文芸社）。

²⁷ 同、p.83。

²⁸ 加藤雄二「村上春樹と英米作家たち」（前掲）、p.95。

²⁹ 同、p.97。

編の基本であり、それは近代長編小説の基本でもあったのである。

ここで、愛着障害の理論から、再びエディプス・コンプレックスの概念を照らして見よう。フロイトのエディプス問題とは、むしろ愛着障害の一樣相を形而上学にしたものではなかつたらうか。愛されることに支障のあった人が、愛すること・愛されることに障害を来す幾つかのあり方のうち、エディプス・コンプレックスはその一例である。その一部分をフロイトは拡大したのではないだろうか。従ってそれは、リビドーのような根源的な何かに基づくものではなく、努めて家族関係の話なのである。このような発想は、反精神分析のR・D・レインや、現象学的精神病理学の木村敏らによって、関係論的人間論として過去に既に提出されて来た³⁰。また、小坂井敏晶は、心理は社会との不可分な関係において成立すると指摘する³¹。愛することを含め、人は、リビドーのような何らかの内在的エネルギーによって行動するのではなく、成長の過程で周囲から行動を学び、身につけて行動するのである。これについて問題にすることは、人間の自由について問い掛けることに繋がる。

5 性・性交・性的身体

少女・少年の定義における年齢の問題についてまとめよう。広義において、少女・少年は年齢を問われない。「蜂蜜パイ」の沙羅4歳から、多くの作品における十代、二十代に至るまでの人物が、少女・少年として扱われる。逆に、最も狭義において、少女・少年は10歳という年齢で境界付けられる。その境界が鮮明とされたのは、『1Q84』である。

小学校の同級生である天吾と青豆が愛を培ったきっかけは、10歳の時に青豆が天吾の手を握った出来事である。4年生の秋に、理科の実験で失敗し証人会の二世として虐められた青豆を、天吾が自分の班に招いて救い、12月の放課後、二人きりの教室でそれは起こったとされる。なお、島本さんについても、12歳の時に一度だけ、「僕」の手を握ってくれた記憶が書かれ、同じく12歳で死んだコミが富士の風穴で握った手の感触を、「私」はいつまでも覚えていたとされる。手を握る、および手を握られる行為は、村上の小説においてイノセントな愛の表現とされている。

それだけなら甘い記憶だが、村上の小説はそれでは終わらない。その数ヶ月後に青豆は初潮を迎え、出来事のしばらく後に天吾は精通を覚えたとされる。この場合、精通とは初めての射精の意味である。そして、二人ともそれらのことと出来事との間に関係があると考えているのである。特に天吾において、手を握ることと射精との間に心理的結合が顕著である。決定的な場面は、ふかえりとのオハライの際に、ふかえりは右手を伸ばして天吾の左手を握り、そこから天吾は意識の中で10歳の教室に戻って青豆との出来事を反復し、忘我状態のままふかえりの中へ射精する。その場面は、作中で何度か回想される10歳の記憶の中で最も長く、精彩を極めている。後に看護婦安達クミと一夜を過ごしても性欲を感じなかつた天吾は、ふかえりとの雷雨の夜の勃起を「完全」と、また「射精は力強く、雄々しく、精液はどこまでも濃密」と回想するほどであった。

³⁰ R・D・レイン『家族の政治学』（1971、阪本良男・笠原嘉訳、1979.1、みすず書房）、木村敏『分裂病と他者』（1990.11、弘文堂、2007.8、ちくま学芸文庫）など。

³¹ 小坂井敏晶『増補 責任という虚構』（2020.1、ちくま学芸文庫）。

差し当たり確認できることとして、10歳頃の第二次性徴を迎える以前が狭義のイノセンス、そこからほぼ10代後半までは狭義のイノセンスの拡張されうる時期、さらに成人してからもそれを引き継いでいけば、それを広義のイノセンスと呼べるだろう。精通・初潮を迎え、性交可能となっても、狭義のイノセンスの時期に培った心性を持続する者は広義のイノセンスの保持者となりえ、その典型は青豆と天吾である。またその際、人物には、言語的・身体的など何らかの形での障害や、それとともに超能力が付与されることもある。その典型は、乳房が大きく性交可能であっても、性欲も生理もなく、ディスレクシアながらサヴァンの記憶能力を持ち、強度の靈感の持主であるふかえりである。村上の人物における年齢から見たイノセンスを、便宜上このように定義しておこう。

『1Q84』を離れても、射精や勃起と、乳房の描写は、村上小説と切っても切り離せないものである。性交・射精・性的身体が頻繁に描かれ、乳房の表現もまた執拗に行われる。村上作品は、例外的なほどに射精小説であり、また乳房小説である。『ノルウェイの森』以降の本格村上小説で、男性主人公の射精や勃起が描かれぬものはなく、女性人物の乳房が話題とされないものもない³²。村上の小説で乳房は、授乳のための器官ではなく、性的身体にほかならない。それらの描写は、作品毎に文脈に従って解釈しなければならず、ここからは複数の意味を汲み取れるだろう。しかし少女・少年との関わりに絞れば、これらはイノセンスの状態に対して、成長に伴い、その変化あるいは喪失を共示するものと思われる。そして、それらの中でも精通・初潮が特に明確に語られたのが、『1Q84』なのである。

村上は「村上春樹ロングインタビュー」において、聴き手の松家仁之が「『1Q84』では、十歳という年齢が重要な意味を持っていますね」と問いかけたのに対して、「性的な要素が入ってくる前の年齢にしたんです。女の子で言えば生理が始まる前、男で言えば精通が始まる前の年齢。そ

³² 『ダンス・ダンス・ダンス』の「僕」は、五反田が呼び後に五反田に殺されるメイと「定められたコースをきちんと辿って射精」、ハワイで牧村があつらえた東南アジア系らしきジューンとは「フィリナーの曲にあわせてちゃんと射精」、そして2回目、さらに結末ではユミヨシさんと性交して「ゆっくりと射精」、さらに翌日も、という調子である。これに比べると『ノルウェイの森』のワタナベが新宿でゆきずりの女の子とホテルに入ったり、結末でレイコさんと盛り上がって性交したりするのは、まだ奥ゆかしく感じられる。『ねじまき鳥クロニクル』でも『海辺のカフカ』でも射精は頻回に互って描かれ、『国境の南、太陽の西』ではイズミの従姉と「文字通り精液が尽きるまで彼女と交わった」とある。さらに射精自体に重要な意味が与えられるのは、『1Q84』と『騎士団長殺し』である。精液が夢幻の回路を通じて別の人物に送り込まれるのである。なお、性交の場面で、特に性的身体、具体的には睾丸・ペニス・ヴァギナ・クリトリス・陰毛などが語られることもある。たとえば、天吾がガールフレンドの安田恭子とベッドで会話している間、彼女は彼の睾丸を遊び続けている。

一方、乳房の表現もまた執拗に行われる。13歳のユキとブラジャーの話をするところから始まり、島本さんの「ぴったりとした薄いセーターは乳房のかたちを綺麗に浮かび上がらせ」、笠原メイの「小さく盛り上がった少女らしい乳房」が描かれ、カフカはバスの中でさくらの「ブラジャーの紐」から「柔らかい乳房」と「ピンク色の乳首」を想像して勃起する。ふかえりの形の良い大きな胸と青豆の大きくない胸が対比され、青豆は12歳以来「乳房のかたちとサイズに不満を抱いて生きてきた」が、今ではそれが自分のアイデンティティとなっている。そしてまだ見ぬ30歳の天吾が、「頑丈な性器」を持っていることを夢想する。まりえは伯母の笙子の美しい胸に対して自分の発達途上の胸を認識し、「乳房がほんの少しだけ盛り上がっていることに気がついた」などと語られる。彼女は叔母さんと同じ本物のブラジャーを身に付ける想像をし、併せて、「何しろ生理だって、今年の春に始まったばかりなのだから」と考えていた。

ういうものが始まると、新たな要素が入り込んでくる。十歳というのは、ある種のイノセンスを抜け出す門口みたいなところだという気がした」と答えている³³。

子ども時代に関連して、芳川泰久は、「フロイトの『夢判断』の中に、『子供時代は、そのものとしては、もう無い』という一句がある。それに続けてフロイトは、『それは夢や転移によって、代理されている』と付け加えている」と述べ、これが精神分析の出発点であったとしている³⁴。精神分析は、この失われた子ども時代が象徴として無意識を形成し、分析によって理解しようと考えた。その不可能な時間を探索する手法がよく似ているために、「村上春樹の物語論理の立脚点が精神分析の立脚点と重なるのだ」と芳川は述べる³⁵。しかし、失われたものは、それとして描くことはできない。そこで、「村上春樹においては、消滅＝切断と帰還＝ふたたびが双極構造をなし、物語という象徴化作用を引き起こしている」とし、「村上春樹の物語が代わろうとしているのは、この不可能な不在＝死であるように見える」と芳川は結ぶのである³⁶。

この芳川の説は、結果的にイノセンスの喪失を論じて精緻である。ただし、物語主義的に、物語の完成という次元を起点として考えれば、子ども時代を起源とし、その象徴化として物語を定義するのは、順序が逆である。『1 Q 8 4』では、天吾の最初の記憶として、1歳半の時、母親が父ではない男に乳首を吸わせていたと、天吾の最初の章である第二章の冒頭で語られる。それは「ベビーベッドには一人の赤ん坊がいて、それはおそらく天吾だった。彼は自分を第三者として見ている」とあるように、既に映画のように物語的な場面として構成された記憶である。そのことから、後に天吾は自分が父の子ではないのではないかと疑い、またそれは牛河の調査で、天吾の母は不倫相手の男と逐電し、そして殺害されたことが明らかとなることによって補強される。しかし、ここでも真相は全く明らかにはされない。それ以前に、これほど幼い日の記憶がこれほど鮮明なのは、それが後から構築された物語であることを示している。当然ながら天吾が、自分を外側から見たはずはない。記憶は言語によって構築され、そして、ある意味ではどのようにでも構築されるものである。

野矢茂樹は、「過去世界は過去物語によって過去物語とは独立なものとして作られる」と述べ³⁷、その意味を、「私は、過去世界をあくまでも過去物語の原因として作る。過去物語が過去自体からできごとを分節化すると、われわれはそのできごとを原因として捉えることができるようになる」ととらえている³⁸。記憶は言語によって物語として現れるが、その物語の成立によって、言語とは別の原因として過去世界が身体的な実質を備えたものとして作られるというのである。

すなわち、夢・無意識・記憶は、それ自体では事実となりえず、事実となるためには言語化されなければならない。つまり、それらは物語となることで初めてそれとして現れるのである。記憶に

³³ 「村上春樹ロングインタビュー」、聴き手・松家仁之、『考える人』33、2010年夏号、2010.7、新潮社）、p.59。

³⁴ 芳川泰久「切断という物語論理」（『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』、2010.4、ミネルヴァ書房）、p.75。

³⁵ 同、p.76。

³⁶ 同、p.81。

³⁷ 野矢茂樹『語りえぬものを語る』（2011.7、講談社）、p.347。

³⁸ 同、p.350。

関しては、何らかの検証、ここではその場に立ち会った他者の情報に照らせば、天吾の経験を事実として確認できるが、この場合それはできない。従って、自分が作った物語が、その原因としての過去世界を、あたかも事実として仮定する。しかし、その事実はあくまでも仮定でしかない。記憶の事実は物語によって現れ、そして検証のない限りその事実は仮定にとどまる。これは、前に見た〈エディプス記憶の創出〉構造そのものである。

そして、小説の場合、この物語構造はさらに二重となる。天吾の1歳半の記憶から、天吾はその時の男こそが自分の真の父ではないか、少なくとも川奈氏ではないのではないかと思うようになったとされる。だがこれもまた物語主義的には因果関係の順序が逆であり、天吾と父との間の葛藤関係という物語を完成するために、この挿話が導入されたのである。物語は事実を写し取ったかのように見える仕方で事実を作り出すという、媒介と生成の機能を同時に持っている³⁹。物語が本質に先立つのである。天吾が記憶を物語化する物語が、天吾と父との物語の完成のために創出されたのである。天吾と父は似ておらず、父は集金の際の道具として天吾を扱い、天吾はそれを嫌って父の許から飛び出した。病院で再会した父は、私には息子はおらない」とか、「あなたの母親は空白と交わってあなたを産んだ」と言う。佐伯さんが真相を明かさなかったように、川奈氏は真相を語らない。牛河が父母兄弟と似ていず、しかし子孫に似た容貌の子が生まれる可能性が語られていることからすると、天吾が父と似ていないからといって血縁がないとも言えない⁴⁰。そして、前掲の『少年カフカ』で村上が「母なるもの」と言ったように、後に天吾は病床の父に、「僕は僕だ。そしてあなたは僕の父親なるものだ」と告げ、父との和解を果たす。真相を不明なままに置くという村上小説の基本線に従って、これらの物語は作られている。すなわち、自分だけの記憶が確認しようのない物語である上に、天吾の記憶は、『1Q84』という物語が、ひいては村上の小説が真相不明を基本とする構造を与えられていることに従属する要素なのである。

繰り返せば、何らかの根源的な実体があって、それが転移して物語ができるのではない。最初の記憶は物語が作り出すのである。それにしても、自分が父の子ではなく母の不倫の子だという事実を知って懊悩する、というのは、志賀直哉の『暗夜行路』（1921-1937）にも近い。まさしく、村上小説はファミリー・ロマンスなのである。

話を戻すと、初潮・精通以前もしくは直前の10歳の出来事を至宝の記憶とし、それから20年を越えて結ばれるという『1Q84』の物語において、この年齢はイノセンスの限界、境界とされている。その境界とは、愛が愛として独立して存在し、性がそこから分裂する時の境界と言えるだろう。純粋なイノセンスとは、性のない愛の境地なのである。性・性交・性的身体が好んで描かれ、特に射精・乳房、「精液が尽きるまで」（『国境の南、太陽の西』）の性交が語られるのは、イノセンス追究の裏返し表現ではないだろうか。初潮・精通を迎え、性欲を覚えるようになったそれ以後の人物は、もはや決してその境地に戻ることがないか、あるいは戻りえない。その不可逆性の中で、

³⁹ 詳細は中村三春「接続する文芸学——語りのトランジット——」（『接続する文芸学 村上春樹・小川洋子・宮崎駿』、2022.2、七月社）参照。

⁴⁰ 詳細は中村三春「ライティング・スペース『1Q84』——BOOK1・2からBOOK3へ——」（前掲『村上春樹 表象の圏域』）参照。

甘美な記憶の物語が作られ、その記憶との一体化、あるいは過去を至純な水準で反復することが求められる。

その反復の擬似的な行為として、これは天吾と青豆の結末が典型的であるが、村上小説における物語内容の目標は、いわば、愛と性との一致である。究極において、性交による肉体的また精神的な合一こそが、愛の証となるというのは、それだけであれば極めて通俗的な目標である。しかし、村上の小説では、目標は目標のままに、再び無化されなければならない。直子とキズキは愛があっても性が一致せず、ワタナベとの間では愛がなくても性は一致した。ユミヨシさんとの「すごい」性交、すみれとミュウ、「僕」とすみれとの不可能な合一、これらはすべて、愛と性との一致を頂点とし、それとの距離によって語られている。その典型である『1Q84』では、前に触れたように、ふかえりとの雷雨の一夜が、「〈夫〉の共有」（平野葵）という形で、天吾の勃起と射精を至上のものとするにより、この一致を擬似的に演出したのである。しかし、これは平野によれば「不吉な暗示」の始まりであったし、結末におけるエッソのタイガーの顔の向きからも、そこに不安の影が忍び込んでいることは指摘されている⁴¹。〈シーク&ファインド〉の後の、〈ルーズ〉の回路である。芳川の論もこれと合流するだろう。一度イノセンスを失ってしまえば、いかに愛と性を一致させようとしても、いかに濃密な性交を果たしても決してそこに戻ることはできない。というよりも、そのような一致はどこまでも擬似的なものであり、イノセンスとは、失われるほかになく、失われることによるのみ意味を持つような何ものかなのである。実際にイノセントな子どもが、自分はイノセントだ、などと思うはずはない。村上の小説が結末で見せる〈ルーズ〉つまり喪失の振る舞いは、少女・少年期におけるイノセンスの喪失の反復であり、反復されることによって、喪失はさらに決定的に永劫化するのである。

6 イノセンスと〈tolerance〉

村上はJ・D・サリンジャーの作品におけるイノセンス性について、『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（2003）で論じていた⁴²。すなわち、通説に反し、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（1951）が評価されるポイントはイノセンス礼賛ではなく、主人公ホールデンの生き方の真摯さ、切実さ、リアルなところと、彼の物語が巨大なシステムを前にした恐怖などを呑みこんで、ユーモアをもって受け入れるからだと述べ、次のように批評する。

村上 たとえばドストエフスキーがその晩年の作品においては、ものすごく広いパースペクティブをもった愛の姿を描いています。[...] まあ、きつい言い方かもしれないけど、どんなものにせよ、そういう種類のパースペクティブを持てなかったということが、『キャッチャー』以降の、文学者としてのサリンジャーの限界だったんじゃないかと僕は思うんです。愛というのはどこまでも自由に成長できるものです。それに比べてイノセンスというのは、どこかで通過されてしまうものです。もちろん、イノセンスというものをシリアスに問い詰めていって、

⁴¹ 中村三春「リライティング・スペース『1Q84』」（前掲）、参照。

⁴² 中村三春「Ways of Lifemaking」（前掲）参照。

普遍的な強固なものにしていけば、大人になってもそれを持ち続けることはできるんだろうけど、そうすると、それは普通は広範な意味での愛に移行していきますよね⁴³。

晩年のドストエフスキー作品とは、村上がたびたび触れている『カラマーゾフの兄弟』（1879-80）などを指すのだろう。ところで、村上自身は「普遍的な強固な」、「広範な意味での愛」を描いたのだろうか。「広範な意味での愛」は、広範な性と同じではないだろうが、いわゆるプラトニックな愛に閉じこもらない愛の意味を含むのかも知れない。性と愛の一致の理想もそれに準ずる。しかし、村上小説の基本にある人物設定は、いわば〈女のいない男たち〉であり、つまり男性主人公が、自分の許を離れた妻、たとえばクミコやユズ、あるいは少年期・若年期に愛した相手、たとえば直子や青豆や『街とその不確かな壁』の「彼女」と再会し、再び愛し合おうとする〈シーク&ファインド〉であった。その意味では、それがむしろ限定された愛であることは明白である。また、イノセンスは通過されるものというのも常識的にはそうだが、むしろ村上作品の人物こそ、ほぼ常にイノセンスにこだわり、最後には何らかの形で通過するとしても、そこに至るまではイノセンスを引きずり続けている者以外の何ものでもない。サリンジャー論においても小説実作においても、村上には愛に拘っているが、その愛なるものこそ、実はイノセンスに起源を持つものではなかったのだろうか。

もう一つの解釈としては、天吾の言う「集合的な記憶」つまり歴史へと、愛を開放することが考えられる。『ねじまき鳥クロニクル』や『1Q84』、さらには『騎士団長殺し』で導入された、戦争やカルトに巻き込まれた人間を描く中で、愛をいわば人類的・人道的の次元に持っていくことである。これは究極には、たとえば宮澤賢治が、「世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない」（『農民芸術概論綱要』）と願ったような、一切衆生の救済にも繋がる。宮澤は「青森挽歌」「小岩井農場」などで、たった一人への愛を否定し、一切衆生の救済を自分に課すことを、その困難性や両義性を伴いつつ言葉にした。これは宮澤がそうであったように、宗教的な次元の愛に近づくものだろう。彼は愛を描いても、性は一部の詩を除いてほぼ描かなかった。童話を書いたので当然とも言えるが、妹トシの死を生涯に互って引きずり、「双子の星」「黄色のトマト」「銀河鉄道の夜」など、幸福な幼年時代とその喪失を描く宮澤の文芸様式もまた、イノセンスに覆われている。この一点においてのみ、村上文芸は宮澤作品の再来とさえ言えるかも知れない。いわば、村上作品は一種の童話なのだ。しかし、万民の救済は現実の実践において容易ではなく、反面ではカルト教団もまた掲げるお題目であり、逆にそのカルトに対抗する「ウィルス抗体」（『1Q84』）の散布も、広範な愛の実践なるものは全体主義と似たものとなりやすい。村上の長編小説、特に『ダンス・ダンス・ダンス』、『ねじまき鳥クロニクル』、『海辺のカフカ』、『1Q84』などには、時折、世界や人生の真理はこれだと述べるような説教臭さ、つまり固定観念が感じられ、そこには一抹の危惧も感じざるを得ない。広範な愛が実践に移される時、それは狭隘な愛の実践と何ら見分けがつかなくなり、同じような危険が伴うのである。

村上が尊重する『カラマーゾフの兄弟』やその他のドストエフスキーの作品も、ロシア正教の宗

⁴³ 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（2003.7、文春新書）、pp.178-179。

教性、帝政ロシア末期の反体制思想との関わり、あるいは、それこそフロイトが「ドストエフスキーと父親殺し」(1928)で論じたような家族と血にまつわる宿命など、歴史や人類に繋がる世界観的性質と切り離すことはできない。しかし、それらのことが一人一人の个性的人物の生と結びついていて、出発点は常に個人である。すなわち、「広範な意味での愛」があるとすれば、それは文芸においては、最も個人的なものに根拠を置き、それが多くの人々に共鳴されるようなものだろう。その一つがイノセンスである。誰にも少女・少年時代はあるが、誰もそれを永続させることはできない。ただし、自分の中の少女・少年は決して死んだわけではなく、人の中に大きく、あるいは小さく生き続ける。それを見つめ直すことは、自分自身の原点を再確認することに繋がる。登場人物が刺し殺され、生きたまま皮を剥がれ、男女が次々と交わっては別れ、あるいは魑魅魍魎が暗躍するような村上の小説に一貫して流れているものは、このようなイノセンスの要素なのである。

ではイノセンスはどのようにして「広範」となるのか。それこそが物語構造の様式に関わることだろう。前述の「ロングインタビュー」でも、村上はサリンジャーに触れていた。サリンジャーが隠遁して沈黙したことについて、「サリンジャーの最大の問題は、ストラクチャーをつくれなかったことです。[...]小説家の資質として必要なのは、文体と内容とストラクチャーです。この三つがそろわないと、大きな問題をあつかう大きな小説を書くことはできない」⁴⁴。確かに、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』と『フラニーとゾーイ』は比較的まとまっているが、それ以外は取り止めのない短編であった。また同じインタビューで、村上はカポーティについても同様のことを述べ、「十九歳で最初の短篇を発表して、それからは『遠い声 遠い部屋』『夜の樹』『草の竖琴』『クリスマスの思い出』のように、ひとことで言えばイノセンスをめぐる物語を書きつづけていたわけだけれど、三十歳を過ぎて『ティファニーで朝食を』を書き終えたあたりでいささかゆきづまってしまった」、また「若いうちはイノセンスをテーマに書きつづけてもいてもいいけど、ある年齢を超えてくると、どうしてもそれはつらくなります」と述べる⁴⁵。そして、カポーティもサリンジャーも短編・中編の作家で、「長篇的なストラクチャーを組み立てることがうまくできなかった」とまとめている⁴⁶。

ちなみに、フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』の訳者あとがきで、村上は自分の人生におけるベスト三冊として、『グレート・ギャツビー』と『カラマーゾフの兄弟』、それに『ロング・グッドバイ』を挙げ、中でも『ギャツビー』をベストとしている⁴⁷。この中で『カラマーゾフの兄弟』が他の二つを凌駕する点は、何よりもその「ストラクチャー」であろう。

村上作品の「ストラクチャー」については、もはや言うまでもない。冒頭で見たように、〈シーク&ファインド&ルーズ〉構造という大きなカテゴリーに中で、《『ノルウェイの森』物語群》と《『ねじまき鳥クロニクル』物語群》と名づけたサブカテゴリーに括れるような雄大な物語の「ス

⁴⁴ 村上春樹「村上春樹ロングインタビュー」(前掲)、p.85。

⁴⁵ 同、p.86。

⁴⁶ 村上春樹「村上春樹ロングインタビュー」(前掲)、p.86。

⁴⁷ 村上春樹「翻訳者として、小説家として——訳者あとがき——」(村上訳、スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、2006.11、中央公論新社)、p.333。

トラクチャー」を実現したのである。村上は、いわゆる「ある年齢」を超えても、60歳で『1Q84』、68歳で『騎士団長殺し』、そして74歳で『街とその不確かな壁』と、いずれもイノセンスと関わりのある作品を発表した。村上の言うように、サリンジャーもカポーティも、確かに「ストラクチャー」、つまり構造・構築に欠けており、取り止めのない印象を受ける。村上の〈すべてが輪のように繋がっている〉構造を作り出す高度な物語構築によって、イノセンスは〈シーク&ファインド&ルーズ〉の仕方で、長編小説に組み込まれている。村上の発言を総合しても、イノセンスが「広範な意味」を持つことと、「長編的ストラクチャー」を実現することとは並行するように受け取れる。つまり、〈すべてが輪のように繋がっている〉構造において、多かれ少なかれイノセンスと関わりを持つ人物群が、言うなれば愛を契機として、すべて〈輪のように繋がっている〉実態が描き出されるのである。村上作品における愛を、特異なものとする必要はあるまい。特異なのは、このような物語構造そのものであり、それを広範なものとするのは、結局は思想や倫理の力ではなく、物語の力なのである。

『騎士団長殺し』について見ると、語り手の「私」は妹への強い愛着の持主である。一二歳で死んだ妹を、死別のゆえもあって今も深く愛しており、富士の風穴で妹を見失い、また妹の棺が焼かれるのを見たことをきっかけとして、極度の閉所恐怖症を患っていた。その彼を、騎士団長は自らを包丁で刺し殺させて異界の通路に導き、その閉所の通路を彼は、ドンナ・アンナと妹の声に後押しされて最後まで通過する。これは、あたかも行動療法 (behavior therapy) のようなもので、これによって彼はおそらく閉所恐怖症を克服し、ということは妹に対する執着も克服して、妻ユズの許に戻ることができたのだろう。ユズは妹に似ており、それで惹かれたことが述べられていた。ユズが一度は「私」から離れたのは、「私」が彼女の背後に別の少女を見ていたことが原因なのかも知れない。

しかし、異界めぐりを通過した後で二人は再び共に暮らすようになる。ユズは避妊していたのに、「私」が夢で性交し、例によって超常的な受精を介し、妊娠し室を出産する。この過程で妹コミはまさに内田の言う伴走者の役割を果たし、柳田の「妹の力」を及ぼしているが、その起点となるのは、イノセンスのまま死んだ妹への愛なのである。また「私」は、まりえの中にも、コミとユズ両方の面影を見ていた。まりえは自分の殻に閉じこもりがちで、またある程度の靈感も備えており、ユキ、シナモン、ふかえりの末裔であり、M**少年のきょうだいでもある。まりえは免色と母との間の関係を知らないが、免色の家でそれと知らずクローゼットの母の衣類に触れて懐かしさを感じ、それを機にそれまでの頑なな心が解かれて行くようである。物語の終わりに、まりえの胸が大きくなったことが記され、それは村上的な少女にとって、やがてイノセンスから離れることの予兆となる。さらに雨田具彦にとって、病室で騎士団長が刺殺される場面を見たことは、騎士団長殺しの絵を反復・完成させ、ウィーンに残してきた自分の過去への思いを昇華して、大往生を遂げる動因となったのだろう。そして、免色にとっては、まりえの出生の謎という凝り固まった観念が、笙子という恋人との出会いによって和らげられることだろう。

このように、この小説の場合、ファミリー・ロマンスとしての相貌を色濃く呈しながらも、一種の行動療法のように、物語の出来事に関わること自体が、その出来事に対する耐性・耐久力

(tolerance) を身に付ける契機となるようである。コミが生き返ってくるわけでもなく、まりえや室の父が誰かは最後まで分からない。核心の真相を不明のままに置くという、村上小説の構造論はここでも貫徹されている。だが、出来事への参加自体が、かれらのコンプレックスを解きほぐしたのである。そのことが、「私」の家族、雨田家、免色の過去、秋川家、さらに騎士団長周りの幻想をも含めた、驚くべき「ストラクチャー」によって実現されている。その〈すべてが輪のように繋がっている〉構造は、挿話が途中で寸断され放置されることの多かった『ねじまき鳥クロニクル』や『1Q84』よりも、さらに緊密である。そして、このような複雑な物語構造は、確かにドストエフスキーにはあっても、サリンジャーやカポーティにはないものだろう。また、村上は川上未映子との対談『みみずくは黄昏に飛びたつ』(2017)で、この小説の設定を『グレート・ギャツビー』に負っていると述べているが、『ギャツビー』にもこれほどまでに人物間や人物群の間を横断する複雑な構造は見られない⁴⁸。

このような〈tolerance〉の獲得は、神話的類型論とも、自然主義的・精神分析的決定論とも矛盾するものではない。また、それは「ハードボイルド・ワンダーランド」の地下世界での冒険や、田村カフカや多崎つくるの四国あるいはフィンランド巡礼の旅など、様々な形で既に行われていた。ただし、この〈tolerance〉にまつわる解釈は、それまでの長編に比して、『騎士団長殺し』からはより枯淡な印象を受けることとも繋がるだろう。『海辺のカフカ』にエディプス・コンプレックスを見て取った清水良典は、雨田具彦と騎士団長刺殺のくだりに、「『父』なるものとの積年の葛藤」の決着を読み取っている⁴⁹。確かに騎士団長刺殺は、ジョニー・ウォーカー刺殺の場合と似たところがある。しかし、語り手の「私」の父やあるいは母についての記述はなく、具彦の息子政彦との確執などは描かれていず、騎士団長が「『父』なるもの」と関係するようには見えない。父殺しの要素は乏しく、この小説には厳しい対立・対決が希薄なのである。Toleranceには、寛容・寛大の意味もある。『騎士団長殺し』は、その意味で、より穏やかな流れを基調とするように思われる。そこにコミ・まりえのイノセンスは、決して脇役でない重要性をもって組み込まれているのである。

フロイト流では、幼児期からの脱出は、父の権威の内在化、つまり去勢の脅かしによって父には勝てないことを痛感し、心の中に良心の部分である超自我を形成して自立することで行われるとされる。しかし、これは逆ではないだろうか。先に見た『1Q84』の一節で、天吾は父に向かって、「考えてみれば、あなただってそういう被害者の一人なのかもしれない」と言っていた。家族や他者から愛されないことによって損なわれ、愛着に問題を抱えるようになったのは、何も自分だけではなく、父もまた誰もが弱い人間なのだと認識することによって、人は成長するのではないだろうか。他者の権威の認識ではなく、自己と他者との同等性の認識である。

ここで思い起こされるのが、小津安二郎監督のサイレント映画『生れてはみたけれど』(松竹蒲田、1932)を高く評価した佐藤忠男の言葉である。この映画では、家で権威的に振る舞う父の権威を信じていた幼い兄弟が、父が会社では上役に媚びへつらっている様を目のあたりにして、父に反旗を翻すが、最後には和解する。佐藤は、父の権威を信頼できた時期から、実は父に権威などなく、

⁴⁸ 川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』(2017.4、新潮社)、pp.185-186。

⁴⁹ 清水良典「自画像と『父』なるもの——村上春樹『騎士団長殺し』論——」(『群像』2017.5)。

だがそれは生きるためにやむを得ないことだと認識することが、子どもが大人になることだと指摘する⁵⁰。そしてそれが西洋映画、特に父を強力に描くアメリカ映画とは異なる、日本映画、そしてまたイタリア映画の特徴だと述べた⁵¹。これは、おそらくヴィットーリオ・デ・シーカ監督の『自転車泥棒』（1948）などを念頭に置いた言葉だろう。少なくとも家族関係において、人が純粋なイノセンスを脱して大人になるのは、父母もまた自分と同じ人間なのだと知ることではないだろうか。それはつまり、他者に対して何らかの〈tolerance〉（寛容＝耐性）を身に付けることにほかならない。この作品に、「大人の見る繪本」と角書がついているのは意味深いことである。

そして、村上小説でイノセンスの問題が、さらに繰り返し変奏された物語が、『街とその不確かな壁』である。これは、「世界の終り」と同じく短編「街と、その不確かな壁」（『文學界』1980.9）を母胎としながら、それとはまた違ったヴァリエーションである⁵²。「ぼく」が17歳、「きみ」が16歳の時のイノセントな関係が起点となり、「きみ」が姿を消し、「実際の世界」と壁の街との間で人物・人格が二重化し、どちらが本体でどちらが影なのかの謎あるいは戯れを物語の基盤として展開する。三部構成から成り、第一部は過去の二人の交流と、壁の街の図書館で「夢読み」をする二つの世界がほぼ交互に語られ、第二部は幽霊となった元館長・子易さんのいる図書館を舞台とし、そして第三部は、第二部にも登場するイエロー・サブマリンのパーカーを着た少年が、壁の街で「夢読み」となる話である。

第一部で、「ぼく」は「永続的」とか「永劫」という言葉を考え、「しかし永劫を求めない愛にどれほどの値打ちがあるだろう？」と自問するが、その後で「きみの一對の胸のふくらみのことを考え、きみのスカートの中について考える」と続く。この二人は高校生の年齢なので、『1Q84』で規定されたイノセンスの最も狭義の限界である10歳を超えている。しかし、「きみ」は自分が影に過ぎず、壁の街に本体がいると言い、「わたしはあなたのものです」と言いながらも、「ぼく」の前から姿を消してしまう。壁の街、影と本体の物語は、奥ゆかしくロマンチックな設定である。しかし、現実を引き寄せて考えれば、彼女は「ぼく」との関係の成就を拒み続けた。つまり村上小説の仮想の目標であり、また「ぼく」の願望でもあるところの愛と性の一致を拒み、自らを純粋なイノセンスの時間に置き、また「ぼく」をもその時間に引き戻そうとしている。

たとえば、「夢読み」が登場するだけあって、この小説には、他の村上作品と同様に、多数の夢が挿入されている。そのうちの一つ、第一部で「きみ」の見た夢は、自分が全裸で浴室のバスタブに横たわり、大きすぎる乳房があって妊娠していて、そこへ男の人影が近づく。次の場面で居間のソファに寝転び、両手に一つずつ目がついている。そこから夢は「とんでもない佳境」に入り、「ぼく」が「脇役的に顔を出す」というところで彼女の手紙は終わるが、ここに乳房と妊娠の記述が現れるということは、「きみ」にも成長の未来がありえたことを意味している。だが、「きみ」はその未来を自ら断ち切って、壁の街へと移動したと読める。壁の街は純粋なイノセンスの空間であり、

⁵⁰ 佐藤忠男「無声映画の成熟1924-1934」（『日本映画史』1、1995.3、増補版2006.10、岩波書店）、p.235。

⁵¹ 同。

⁵² 詳細は中村三春「擬態と虚構——『街とその不確かな壁』と村上春樹の物語——」（『村上春樹における擬態』、村上春樹研究叢書11、2024.6、淡江大学出版中心）参照。

だからこそそこで影と引き離された人は、欲望に繋がる深い感情や愛憎を失うのである。逆に、街から出ることは、イノセンスを失い、大人になることを意味する。この全三部は、それぞれの結末において、壁の街から脱出し、あるいは脱出と滞在の両義性に覆われ、あるいは脱出せずに終わるといふ、結末の戯れを三度に互って繰り返す。これは、これまでに見てきた村上小説におけるイノセンスの両義性、あるいはイノセンスとの戯れを、その物語構造そのものによって表現するもののようなものである。

第二部でコーヒー・ショップの女性と「私」は交際するが、彼女は性交の欲望がなく、またうまくできないという。第一部の「きみ」の突然の失踪や、この性交不能のくだりは、『ノルウェイの森』の直子を想起させる。『街とその不確かな壁』は短編「街と、その不確かな壁」と「世界の終り」を受け継ぐものだが、このことはこれらがいずれも《『ノルウェイの森』物語群》に属することを示す徴表である。繰り返せば、イノセンスはいったん喪失すると二度とは戻らない。喪失によって発生するイノセンスには、本来、「永続性」「永劫」はないのである。そして、「言うまでもないことだが、私が彼女を求める気持ちは、十七歳のときあの少女を求めた気持ちと同質のものではない」とも述べられ、「それはより長い時間性の中で把握されるべきものだった」とされる。ここには、それまでの作品とは異なって、『騎士団長殺し』にも見られた〈tolerance〉の要素が認められる。そこで、「顔のない男」の肖像を描くためには、時間を味方につけなくてはならないと述べられていた。

この小説の結末でもある第三部の結末では、イエロー・サブマリンの少年が完璧な「夢読み」としてイノセンスの街に留まり、不完全な「夢読み」である「私」は、そこを出ていくことを決める。写真記憶と曜日計算の能力を持つサヴァンの少年は、ふかえりの末裔として、イノセンスに留まる少年である。イノセンスを「永続的」なものとするには、現実に戻ってはならないのである。それに対して、「私」は、「次の段階に移っていかなくてはならない。それが既に定まった流れなのだ」、また「この街にはもう私の居場所はないのだ」という理由から、街を後にしようとする。恐らく「私」はこれからも、街の記憶や、図書館の少女の記憶、遡って17歳と16歳の記憶を心に置き、つまり広義のイノセンスを捨てることはないだろう。しかしまた、純粋にイノセンスの世界に耽溺することもないだろう。なぜなら、(叙述に従うならば) 現実に生きるとはそのようなことだからである。「夢読み」が、人の純粋な思いとの一体化を意味するのであるならば、それが可能と思われたのはやはり純粋なイノセンスにおいてのみである。だが、現実においては、誰もが不完全な「夢読み」であることが、世界の常態なのである。決定論の完全な呪縛から逃れるためには、純粋な愛の追究や、愛と性との一致の理想、あるいはイノセンスへの憧れを持ちつつ、その喪失と共にある仕方、つまりその喪失に対して耐性を身に付け、運命と折り合いをつける仕方生きる以外にない。それが、人間における(限界づけられた)自由のあり方だといふのである。これを穩健な保守主義として批判するか、人生の不可避な真実として肯定するかは、評価の分かれるところだろう。

このような事情が、〈シーク&ファインド&ルーズ〉として概括できる多くの村上長編にも遡って適用しうるような、村上文芸におけるイノセンスの意味ではないだろうか。それは、これまでに見てきた、危機や恐怖から目を背けないことや、愛着障害と共存して生きる生き方、あるいは死と

ともにある生などのあり方とも合流する。そして、『騎士団長殺し』や『街とその不確かな壁』の、厳しい対決ではなく、現実と折り合いを付ける〈tolerance〉の要素は、『風の歌を聴け』当初から伏在していた要素であるものの、この先も続くであろう、村上のレイト・スタイルを占うニュアンスとなるものかも知れない。

【参考文献・資料】

- 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（2003.7、文春新書）
村上春樹訳、スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』（2006.11、中央公論新社）
村上春樹「村上春樹ロングインタビュー」（『考える人』33、2010年夏号、2010.7、新潮社）
川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』（2017.4、新潮社）
- 内田康『村上春樹論 神話と物語の構造』（2016.10、瑞蘭國際有限公司、台北）
岡田尊司『愛着障害 子ども時代を引きずる人々』（2011.9、光文社新書）
岡田尊司『回避性愛着障害 絆が希薄な人たち』（2013.12、光文社新書）
小津安二郎監督『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』（1932、松竹蒲田、原作・ゼームス楨、脚本・伏見晃、撮影・茂原英雄、撮影補助・厚田雄春・入江政男、出演・斎藤達雄・吉川満子・菅原秀雄・突貫小僧ほか）
加藤典洋『村上春樹 イエローページ』3、2009.10、幻冬舎文庫）
栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ』2（1999.7、若草書房）
小坂井敏晶『社会心理学講義 〈閉ざされた社会〉と〈開かれた社会〉』（2013.7、筑摩選書）
小島基洋・山崎眞紀子・高橋龍夫・横道誠編『我々の星のハルキ・ムラカミ文学 惑星的思考と日本的思考』、2022.10、彩流社）
佐藤忠男『日本映画史』1（1995.3、増補版2006.10、岩波書店）
柴田勝二・加藤雄二編『世界文学としての村上春樹』（2015.2、東京外国語大学出版会）。
清水良典「自画像と『父』なるもの——村上春樹『騎士団長殺し』論——」（『群像』2017.5）
鈴木和成『村上春樹クロニクル 1983-1995』（1994.9、洋泉社）
中丸宣明『物語を紡ぐ女たち 自然主義小説の生成』（2022.2、翰林書房）
野家啓一『物語の哲学』（1996.7、岩波書店、増補新版2005.2、岩波現代文庫）
野矢茂樹『語りえぬものを語る』（2011.7、講談社）
バルト、ロラン「物語の構造分析序説」（1966、花輪光訳、『物語の構造分析』、1979.11、みすず書房）
芳川泰久『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』（2010.4、ミネルヴァ書房）
米村みゆき編『村上春樹 表象の圏域』（2014.6、森話社）
レイン、R・D『家族の政治学』（1971、阪本良男・笠原嘉訳、1979.1、みすず書房）
- 中村三春「〈愛されない〉ということ——村上春樹『品川猿』など——」（『層 映像と表現』10、

2018.3)

中村三春『接続する文芸学 村上春樹・小川洋子・宮崎駿』(2022.2、七月社)

中村三春『物語主義 太宰治・森敦・村上春樹』、2024.2、七月社)

中村三春「擬態と虚構——『街とその不確かな壁』と村上春樹の物語——」(『村上春樹における擬態』、村上春樹研究叢書11、2024.6、淡江大学出版中心)

中村三春「Ways of Lifemaking——中心と脱中心の村上春樹人物論——」(『村上春樹におけるウェイ・オブ・ライフ』、村上春樹研究叢書12、2025.6刊行予定、淡江大学出版中心)

(付記) 本稿は2025年2月15日、「村上春樹とアダプテーション研究会」において行った、「村上春樹の少女と少年——『騎士団長殺し』『街とその不確かな壁』まで——」と題するオンライン講演の内容を基にしたものである。