

『かえるくん、東京を救う』論

—— 変わるものと変わらぬもの ——

平野 芳 信

1

『かえるくん、東京を救う』は雑誌「新潮」平成十一年(99)十二月号に「連作『地震のあとで』その五」として発表され、翌年二月に新潮社から刊行された単行本に収められた。単行本化されるに際して、「地震のあとで」というタイトルは採られず、「その三」として発表された作品の「神の子どもたちはみな踊る」という題名が、いわば横滑りする形で新たに連作集としてのメインタイトルを兼ねることになった。

連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』に収められた作品の中で『かえるくん、東京を救う』は、最もリアリズムから遠いところで成り立っているようにみえるだろう。なにしろ主人公片桐がアパートに戻ると、体長二メートル以上の巨大な蛙が「ぼくのこととはかえるくんと呼んで下さい」と話しかけるシーンから始まるのである。それは蛙に似ている男とか、着ぐるみを纏った人間といった類ではなくて、まさに「かえるそのもの」なのである。漱石の『吾輩は猫である』さながらに、読者は作品冒頭からいきなり現実とは別の世界に連れ去られてしまうかのようなのである。

〈かえるくん〉は片桐に三日後の二月一八日朝八時半頃に東京が大地震にみまわれると言い、それを防ぐために彼が勤めている東京安全信用金庫新宿支店真下の地下にいる〈へみずくん〉と戦うパートナーになることを依頼するのである。ところが二月一七日の夕方(五時前)に片桐は狙撃され意識を失ってしまう。彼が病院の一室で意識を取り戻したのは、一九日の朝九時一五分だった。

看護婦から東京で地震が起らなかったことを知らされただけでなく、片桐は狙撃されたのでもなく、ただ「歌舞伎町の路上で昏倒しているところを発見された」ことを教えられる。

その夜〈かえるくん〉は再び片桐の前に現れ、夢の中で彼はしっかりと〈かえるくん〉を助けたと告げる。が同時に、〈へみずくん〉との戦いは引き分けに終わったことを語り終えると、〈かえるくん〉の体は崩れ変形しつつには損なわれてしまうのであった。

以上のような物語内容をもつこの作品は、私見によればアレゴリカルであると同時に、極めてリアスチックな作品ではないかと思えるのである。なぜなら何度かこの作品を読んでいるうちに、ふとある映画に似ていると思うようになったからである。

なぜ小説ではなく映画なのかということについては、いささかの前置きが必要だろう。

いうまでもなく、春樹は早稲田大学文学部映画演劇科出身であり、その進学の動機を「映画を作ることに、もつと正確に言えば映画のシナリオを書くことに興味を持っていたのだ。」と告白している。また在学中は授業をサポートして朝から映画を見てばかりいたし、「映画を見る金がなくなると早稲田の本部にある演劇博物館というところに行つて、古い映画雑誌に載っているシナリオをかたはしから読ん^{*2}」でいた彼は、その後も「毎日のように映画館に通つた」た「シネマデイクト（映画中毒）」の時期を経て、作家になつてからも一つの小説を書き上げ、次の小説に取りかかるまでの「エアポケットのような気軽な時期にはだいたいまとめて映画を観る。」という。そんな春樹の小説と映画との間に、他の作家とは微妙にニュアンスの異なるその意味でただならぬ影響関係があると思うのは私だけではない。

すでに『神の子どもたちはみな踊る』と映画の関係については、発表直後に巽孝之氏が「この連作集にふれて、わたしは最初、レイモンド・カーヴァー以上に、カーヴァーの原作を映画化したロバート・アルトマンの『ショート・カット』（93年）を想起した。」と指摘している。また『神の子どもたちはみな踊る』と『かえるくん、東京を救う』に共通する「蛙」という救済を幻視させる表象と、ほぼ同時期につくられたポール・トーマス・アンダーソン監督の映画『マグノリア』における「空から蛙の雨が降ってくる」異常な現象

が喚起するイメージが「とうてい偶然とは思えない芸術表現上の同時多発である。」ともいつている。

ほぼ同様の指摘が加藤典洋氏によつてなされているが、巽氏の指摘が同時多発性に傾いているのに対して、加藤氏はあくまでも非対称的な影響関係としてるように思える。

また栗坪良樹氏は「村上春樹と映画」の中で、主としてエッセイを中心に春樹の映画狂ぶりを論じている。ただしその最後は次のように結ばれている。

映画を念頭において村上文学を読むと何かがほどこけるのであるが、下手に映画と小説の比較論はやらぬが良しと思う。私の見る限りでは、村上さんと映画は、村上さんの呼吸法の問題であつて、映画を吸つて吐くとそこに表現に関わる自己運動が形成されてゆくといった感がある。小説家の滋養のバランスが映画を呼吸することで守られているのかも知れないと思うところがあつた。

巽氏と加藤、栗坪両氏の間には、決定的な径庭があるように思える。

巽氏は小説と映画の間に対等な関係を見いだしているが、加藤氏と栗坪氏はあくまでも小説が主で映画は従でしかないという強固な思い込みのようなものがあるように思える。なぜなら加藤氏は脚注でしか映画との比較を述べないし、栗坪氏はそもそも小説と映画の比較そのものを避けている上に、この結びの一節である。

私はここでは、巽氏の立場をさらにもう一步進めた形で、春樹文学と映画の関係について述べてみたいと思う。

もつとも、私が『かえるくん、東京を救う』がある映画に似ていると思ったのは、先述のごとき回りくどい理屈があつてのことではない。要するにそれは極めて直観的なものであったのであるが、何度も比較していくうちにある種の確信へと変つていったのである。すっかり前置きが長くなつてしまった。その映画『ファイト・クラブ』について話を進めよう。

『ファイト・クラブ』はブラッド・ピット、エドワード・ノートン、ヘレナ・ボナム・カーター等の出演で、デイヴィッド・フィンチャーが監督した一九九九年一〇月封切り（日本封切りは同年一月）のアメリカ映画である。

物語の概要は以下のである。不眠症に悩む事故車の保険査定員「僕」（エドワード・ノートン）はさまざまな病気の互助サークルに出席することで、束の間心の平安を取り戻した。が、いくつかの互助サークルでマール・シンガー（ヘレナ・ボナム・カーター）の姿を見つけることで、彼女も仮病を使っていることに気がつき、不眠症の再発を予感する。「僕」はマールと交渉し、互助サークルの住み分けを提案し、トラブルを避けるために電話番号を交換する。

そんな時、「僕」は出張先で自分と同じ靴をもつタイラー・ダーデン（ブラッド・ピット）と出会い、意気投合する。仕事から戻ると「僕」の住んでいた高級アパートの部屋は爆破されていた。しかたなく「僕」はタイラーに電話し、彼の自宅に泊めてもらう。ふとしたきっかけで、二人は素手で殴り合いをするファイト・クラブを創設するが、会員は日増しに増えていった。

ある日、「僕」がマールに電話すると彼女はこれから死ぬために睡眠薬を飲んだと告白したので、受話器をはずしたままその場を離れた。ところが驚いたことに翌朝、彼女がタイラーの部屋から現れたので「僕」は、彼女の家から追い払った。「僕」が立ち去った後、はずれていた受話器を見つけたタイラーが、彼女を助けてしまったのだった。しかしその後も、タイラーとローラはしばしば会うようになってしまった。

ファイト・クラブは規模を拡大し、タイラーは会員にさまざまな任務を与えるようになった。初めのうちは単純なだけに過ぎなかったが、その内容は次第にエスカレートしていった。ついにはタイラーの指示で、組織的なテロ行為が計画されていることに「僕」は気づく。「僕」はそれを阻止することを決意するが、あたかもタイミングを合わせるようにタイラーも姿を消してしまった。

計画の具体的な内容を知るために「僕」は、タイラーの部屋にあったホテルの領収書を頼りにアメリカ中を調べて回る。ようやくクレジット会社のビルを爆破することが判明したとともに驚愕の事実を知る。「僕」とタイラーは同一人物だったのだ。つまり「僕」は解離性同一障害（多重人格症）を患っていたのである。

そのことに気づいた「僕」はマールを逃がし、自分は爆破計画を防ぐべく、犯行予定現場に向かう。そこで再びタイラーが出現し、問答の末、「僕」は自分の頬を拳銃で射つことでタイラーを消すことに成功する。が、マールも捕まって連れてこられ、二人は爆破されて崩れ落ちるビル群を眺めるのだった。

実は、映画『ファイト・クラブ』には原作の小説がある。チャック・バラニークという作家の同名のデビュー作である。とはいえ

映画は原作にきわめて忠実につくられているようで、基本的に原作の小説と映画は同じものとみなして不都合はないと思われる。強いというなら、ラストシーンが、小説では自らの頬に向かって引き鉄を引き、失われつつある意識の流れを描写しつつ物語は幕をおろしているのに対して、映画ではあたかも九・一一のあの事件を予見しているかのような、ビルが崩れ落ちていく場面で終わっているが、小説の終りを裏切ったり、矛盾したりしているわけではない。

この原作にあたる作品について少し言及しておこうと思う。まず「ファイト・クラブ」の内容を規定する七カ条のうち最も重要な「二、七条と「僕」と父親の関係が示されたこの小説の核ともいうべき第六章に当たる部分が、一九九五年に短篇小説『Fight Club』として『Pursuit of Happiness Anthology』(Blue Heron Publishing)に収められる形で発表されている^{*8}。その後雑誌『ストリー』に、最後のテロ計画のはば全容が判明する第十六章に相当する部分が、『Project Mayhem』というタイトルで一九九六年に発表され、同年中に単行本として出版されている。日本語訳は一九九九年二月に早川書房から単行本が、同年十一月には文庫本が刊行されている。

「ストリー」誌なるものの詳細については、二二年間の休刊をはさんで、一九八九年に復刊し一九九九年まで季刊で三九巻刊行されたこと以外はよく分からない。ただしネット上のいわゆる英書の古書リスト等を閲覧すると、「ストリー」誌に作品が掲載された作家一覧の中に村上春樹の名が確認できる^{*10}。この事実から、あえて想像をたくましくするなら、ある種の影響関係を特定することは可能だが、春樹が小説『ファイト・クラブ』を読んで『かえるくん、東京を救う』を構想したと断言できる決定的な材料は、現在のところ

確認できない。

むしろそこには巽孝之氏が「ブリズナー症候群」で述べたような「そのあいだにあるのは、一方通行でもなければ逆も真に成る可能性でもない、ひとえに高度資本主義文学市場における文化的双方向性^{*11}」が認められるといった方がふさわしいような気がする。

その一方で次のような事実も無視できない。ホセア・ヒラタ氏によれば、春樹作品の最初の英訳がアメリカで刊行されたのは一九八九年の『羊をめぐる冒険』であったという。出版社は講談社インターナショナルで、同出版社からは続いて九一年に『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が、九四年に『ダンス・ダンス・ダンス』が出版されている。以上は長篇ばかりだが、短篇集はアメリカ大手のクノッフ(クノッフ)社から九三年に『象の消滅』が出されている^{*12}。

つまり、影響を受けているのは時間関係というか創作のキャリアからいって、むしろパラニュークの方であって、似ているのは『ファイト・クラブ』の方かもしれない。そういうわざるをえないほど、『ファイト・クラブ』という小説には多くの春樹的かつ日本趣味的な意匠が数多く散りばめられているのである。

まず、日本趣味的という意味で注目すべきマラーの描写を引用する。

短く切った艶のない黒髪、日本のアニメのキャラクターに似た大きな瞳、壁紙みたいな暗い色味のバラ模様のワンピースに包まれたスキムミルクみたいに薄くバターミルクみたいに黄みがかった皮膚。

(傍点引用者) [2]

続いて、最後に意識が遠のきつつある「ぼく」(小説の方は「ぼ

く」と表記されている。以下、平仮名の場合は小説を念頭においていただきたい。)の次のような描写。

ぼくはすべて記憶している。

タイラーの銃が発射した弾丸は、ぼくのもう一方の頬を引き裂き、耳から耳まで届くぎざぎざの笑みをぼくの顔に貼りつけた。ほら、ハロウィーンの恐い顔したカボチャそっくりの。日本、の般若そっくりの。大欲の竜そっくりの。

(傍点引用者 [30])

決定的だと思えるのは、次の部分である。

小鳥は風に乗って飛び去る。ぼくは頭の中につまらぬ俳句を書き留める。

巣なき鳥 世界が家と 呼べるかな

ぼくは指を折って数える。五、七、五。

ちなみに、俳句あるいはそれに近いものと思えぬものは作中六句ある。残り五句を引用しておく。

蜜蜂や 巣立てぬのは 女王のみなり

春が行き 冬が行けども 知らぬ岩

笑う虎 愛を信じる 蛇の純真

白い月 怒りと無縁の 星空かな

薔薇に露 陽気な獣 我淋し

これに加うるにきわめて重要だと思われるのは、たとえば「ぼく」の自宅に関する以下のとき描写である。

ぼくの自宅というのは、独身者および若きプロフェッショナル

ル御用達ファイルキャビネットといった趣の、高層コンドミニアムの十五階の一室だった。分譲前のパンフレットによれば、ぼくと上下左右の部屋のステレオや大ボリュウムでなるテレビとの間には、一フィート厚のコンクリート製の床、天井並びに壁が存在していることになっていた。

さらには冷蔵庫の中身はといえば、次のような具合なのである。

ぼくは冷蔵庫の棚を各種マスタードで埋め尽くしていた。粒なしマスタード、イギリスのパブスタイルのマスタード。オイルフリードレッシングは十四種類揃えていた。それに七種類のケーパー。

先に引用した二カ所の間に、たとえば次のような描写を並べたとき、読者はどのような印象をもつだろう。

ビールを飲みながら野球中継を眺めることにした。たいした試合だった。4回の表だけで二人の投手が2本のホームランを含めて6本のヒットを打たれ、外野手の一人はたまりかねて貧血を起こして倒れ、投手交代の間に6本のコマースシャルが入った。ビールと生命保険とビタミン剤と航空会社とポテト・チップと生理解ナプキンのコマースシャルだった。

種を明かせばこれは、春樹の『風の歌を聴け』からの半ば任意の抜き書きなのだが、タイトルと作者名を伏せておけば別人格の作家による別の作品だと断言できるだろうか。

同じ作家が書いたのかと身紛うばかりに酷似したこれらの描写の背景には、たとえば『ダンス・ダンス・ダンス』における五反田君の、次のような言葉が的確に当てはまるだろう。

住むんなら港区、車はBMW、時計はロレックスってね。ある

種の人間はそういうものを手に入れることで差異化が達成されると思ってるんだ。みんなとは違うと思うのさ。そうすることによって結局みんなと同じになつて、ことに気がつかないんだ。

(傍点原文 「32」)

ここに示した日本的な意匠と春樹的イメージは我々が抱く春樹のそれとはそぐわないだろう。しかし大塚英志氏は村上春樹の短篇集『パン屋再襲撃』の英訳の表紙が歌舞伎役者風のキャラクターで飾られていた事実を記している。高級なコンドミニアムに住みイケアの家具に取り囲まれて、俳句を詠む青年の心の飢餓感¹³はアメリカ人にとつてもどこかハルキ的なのではなからうか。

はたまた欲求とか欲望の対象を見失っているにもかかわらず、なにかを求めているかのように、日常の細部(たとえば数値)に固執し、そこに生きる意味を見いだしているかに見える登場人物の姿は、まさに高度な消費社会の直中にある日本とアメリカの社会状況を映しているというべきなのであろうか。

多くの翻訳が出版されているアメリカにおいて、村上春樹やあるいは吉本(よしもと)ばなななどの小説を読んで、自分も小説を書きだしたという世代が出現してきても不思議ではない時代が到来していると思うが、あるいは作者チャック・パラニュークもその中の一人だったのかもしれない。あるいはまたそれは高度情報消費社会を生きたる海を隔てた日本とアメリカにおける同時多発的な現象といふべきものなのだろうか。

影響関係を議論することはひとまず棚上げしておいて、本稿では『かえるくん、東京を救う』における「かえるくん」と片桐の関係が、まさに『ファイト・クラブ』におけるタイラー・ダーデンと「僕」の関係に対応していると解釈したいと思う。つまり「かえるくん」は片桐の交代人格なのである。というか、そもそも頭が禿げかかり、腹が出て、ちびで、扁平足の外見をもつ片桐はどう見ても蛙に似てはいまいか。「かえるくん」の姿はどこか片桐自身を写しているのである。こう考えたとき、『かえるくん、東京を救う』は寓意的物語であつても、もう一方ではきわめてリアリティックな小説と姿を変えるのである。

さらに念を入れて説明するなら、この物語で片桐が解離性同一障害を患っていると思われる決定的な場面は以下の部分である。

予期せぬ出来事が起こる。

2月17日の夕方に片桐は狙撃された。(略)男が拳銃を構えてこちらに近づいてくるのがぼんやりと見えた。俺は死のうとしているのだと片桐は思った。真の恐怖とは人間が自らの想像力に対して抱く恐怖のことです、とかえるくんは言った。片桐は迷うことなく想像力のスイッチを切り、重みのない静けさの中に沈み込んでいった。

(傍点引用者)

なぜここだけ、「予期せぬ出来事が起こる。」と現在形が使われているのであろうか。これこそ想像界の時間と現実のそれが交差した瞬間だったからではないのか。だからこそ彼は「迷うことなく想像力のスイッチを切り、重みのない静けさの中に沈み込んでいった」のだらう。この後、片桐の妄想は次第に現実の前にその綻びをあらわにしはじめる。それよりなにより「かえるくん」の予告どおりの

地震が、東京に起こらなかったことそれ自体が、彼が精神を病んでいることの最も有力な証拠であろう。

また作中何度か繰り返される呪術的ともいふべき、あるシーンには十分な注意を要する。

(1)

「ねえ、かえるさん」と片桐は言った。

「かえるくん」とかえるくんはまた指を一本立てて訂正した。

「ねえ、かえるくん」と片桐は言い直した。

(2)

「かえるさん」と片桐は言った。

「かえるくん」とかえるくんはまた指を立てて訂正した。

「かえるくん。どうして私のことをそんなに詳しく知っているのですか？」

(3)

「かえるさん」と片桐は言った。

「かえるくん」とかえるくんは指を一本立てて訂正した。

「かえるくん」と片桐は言い直した。「あなたは彼らに何をしたいんですか？」

(4)

「ねえ、かえるさん。私は平凡な人間です。」

「かえるくん」とかえるくんは訂正した。でも片桐はそれを無視した。

(5)

「もし私が最後の瞬間になって、怖じ気付いてその場から逃げだしたら、かえるさんはどうするのですか？」

「かえるくん」とかえるくんは訂正した。

「かえるくんはどうするんですか？ もしそうになったら」

(6)

「かえるくん」と片桐は呼びかけた。

かえるくんはゆっくりと目を開けた。(傍点引用者)

傍点を付した「また」は「ねえ片桐さん」とかえるくんは言っ
て指を一本立てた」という直前の行為と冒頭部分の「ぼくのこと
はかえるくんと呼んで下さい」を受けているのだとも受け取れる。が、
同時にそれ以前にも同じやりとりが繰り返されていることを示し
ているように思える。また五度目と六度目の間には、片桐の昏倒が
ある。看護婦の話では「何度も何度も大声で『かえるくん』と呼ん
で」いたという。その後の片桐のこの変化は重要ではなからうか。
六度目の時、それまでのように「かえるさん」と呼びかけ「かえ
るくん」と訂正される一種の儀式が省略される。これは何を意味し
ているのか。意識を失っている間にその儀式を経る必要がなくなっ
たかのように、片桐はもう「かえるさん」と呼びかけていないので
ある。そのことから推して、それは交代人格が出現する際特有の現
象と関連があるのではないだろうか。

そもそも片桐はなぜ、多重人格を発症したのかといえば、あきら
かに一カ月前の阪神淡路大震災が遠因になったことは相違ないだろ
う。

また、「かえるくん」が片桐の妄想の正(明)の部分に由来する
存在だとしたら、「へみみずくん」は負(暗)の部分に起源をもつ存
在であることも明らかだろう。¹⁴⁾「かえるくん」は「へみみずくん」に
ついてこう解説する。

みみずくんの心と身体は、長いあいだに吸引蓄積された様々な憎しみで、これまでにないほど大きく膨れ上がっています。おまけに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ひと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。長年片桐は、組織の中で損な役回りばかり背負わされてきただけではなく、親代りになって育ててきた弟や妹にまで感謝されるどころか逆に軽んじられてきた。にもかかわらず彼は、本来の気持ちを抑圧し続けてきたが、それが神戸の大地震を契機にして、矩を越え病的な領域に入ってしまったと考えても、さほど不思議ではないだろう。

片桐が精神を病んでいるとして、多くの読者が疑問に思うのは、東大熊商事のエピソードをどう解釈するかという点であろう。この反論にあらかじめ答えておきたいと思う。いくつかの可能性があると思われるが、最も妥当性を有する解釈を導き出すために、ふまえておくべき記述が次の部分であると思われる。

片桐は信用金庫融資管理課の職員として、これまで様々な修羅場をくぐり抜けてきた。(略) 片桐も返済の督促に行って、何度かやくざにまわりを囲まれ、殺してやると脅されたことがある。しかしとくに恐いとは思わなかった。(略)

でも片桐がそんな風に汗ひとつかかず平然としていると、取り囲んだやくざたちの方がむしろ居心地悪くなるようだった。おかげで片桐はその世界では、肝の据わった男としていささか名前を知られるようになった。

ここで重要なのは厭世的ともいえる片桐の恐いもの知らずという態度である。片桐自身がおそらくは、東大熊商事のバックにいる「暴力団がらみの総会屋」に、単身で乗り込み話をつけてきたのであろう。「暴力団がらみの総会屋」と片桐がそのとき初めて直面したのではないといきれない以上、片桐が総会屋のもとに出向き——あえて筆の滑りに任せるなら、総会屋との最終交渉しかないうところまで追い詰められていたことが、発病の直接的な契機になっている節すら感じる——自分のことをへかえるくん」と名乗ったとしても話の辻褄が合わないとはいえない筈である。

顧みれば、村上春樹はそのデビュー作『風の歌を聴け』から繰り返し精神病理学的な「解離」と解釈しうる現象を描いていることは異論のないところであろう。

「解離」とは、たとえば人が近親者に死なれた場合などに、それをどこか遠くの、あるいは別の世界で起こったことのようにみなし、強いストレスによって心がむしばまれるのを防ぐ防衛規制の一つであり、その意味で「抑圧」と同じようなものである。言い方を変えれば、人の心の動きにおける時間的・空間的な一貫性が失われることで、いわゆる「多重人格」、最近では「解離性同一障害」と呼ばれる精神疾患は、その極端で病的な形態である。

不思議なことこれまでに日本では「解離」が病的なかたちをとったとき、多重人格症ではなく、記憶喪失症（正確には解離性健忘、全生活史健忘と称するらしいが）として発症することの方が多かったらしい。

『風の歌を聴け』における「僕」がわずか数カ月前に恋人に死なれているにもかかわらず（いやだからこそというべきか）、あたか

もそれがなかったかのように振る舞い、頻繁に「忘れた」ないしは「忘れたふり」をするのは、明らかに一種の「解離」現象が描かれているとみなすべきものである。

見方にもよるだろうが、『風の歌を聴け』の〈僕〉と〈鼠〉の関係は多重人格障害における交代人格の関係にあるといえるかもしれない。少なくともその投影であることは確実であろう。吉行淳之介は群像新人文賞の「選評」において、はやくも「鼠」という少年は、結局は主人公（作者）の分身であらう^{*15}と指摘しているが、この二人が二人ながらともに健忘症（のふりをしている？）であるのは、改めて注目していいだろう。

◇「俺のことは鼠って呼んでくれ」と彼が言った。

「何故そんな名前がついたんだ？」

「忘れたね。随分昔のことさ。初めのうちはそう呼ばれると嫌な気もしたがね、今じゃなんともない。何にだって慣れちまうもんだ」

（4）

◇「この前、最後に本を読んだのは去年の夏だったよ」鼠がそう言った。「題も作者も忘れた。何故読んだのかも忘れた。とにかくね、女が書いた小説さ。主人公は有名なファッション・デザイナーで30歳ばかりの女なんだが、なにしろ自分が不治の病に冒されてると信じこんでるわけさ」

「どんな病気？」

「忘れたね。癌かなにかさ。（略）」

（5）

◇彼女は僕を少しばかり懐しい気分させた。古い昔の何かだ。もつとごくあたり前の状況でめぐりあえたとしたら、僕たちはもう少し楽しい時間を過ごせたかもしれない。そんな気がした。

しかし実際のところ、ごくあたり前の状況で女の子にめぐりあうということがどういふことなのか、僕にはまるで思いつけなかった。

（9）

しかしここで声を大にして強調しておかねばならないのは、春樹作品において描かれる「解離」はあくまでも「解離」そのものではないということである。それはまさに、〈かえるくん〉が巨大な蛙そのものであって決して人間ではないように、《嘘》に過ぎないのだ。

斎藤環氏はこの作品における〈かえるくん〉を「空虚で無意味な象徴」と規定し、「一般に象徴とは、それが空虚であればあるほどリアリティを帯びるものなのだ。」と付言する。私なりに言い換えれば、〈かえるくん〉を造型しえたゆえに『かえるくん、東京を救う』は凡百の小説とは一線を画す秀作足りえたといえるのだ。

芳川泰久は春樹作品を特徴づけるおびただしい数の「死」と「比喩」に着目し、そこに《嘘》の力学を認める。『一九七三年のピンボール』という具体的な作品に即していえば、作品の最後で主人公がピンボールマシーンに再会する「巨大な冷蔵庫の内部のよう」な倉庫は《比喩》としての冥府であり、いや《嘘》であるがゆえの死の世界であり、『羊をめぐる冒険』における「羊男」は、他ならぬ「羊のような男」であるという表現を拒否しているがゆえに、すでに死者であるところの鼠と同じ人物足りえるというわけなのである。が、一度短篇として発表した「螢」を、二、三章にはめ込む形で『フルウェイの森』として長篇化したとき、春樹文学を特徴づける《嘘》の審級にねじれが生じ、失われたと指摘する^{*17}。

しかし『かえるくん、東京を救う』に限っては、かつての「羊男」

に匹敵する《噺》の形象に成功していると言えるのではないであらうか。

5

ここ数年の村上春樹論は何らかの形で、彼の作風の変化について論じている。その変貌は概して、「コミットメント」と「ディタッチメント」という言葉で語られることが多いように思われる。

一九九五年一月に起こった阪神淡路大震災と同年三月に起こった地下鉄サリン事件を契機とする、さらにはそれに先立つ数年間のアメリカという異境での生活が、村上春樹をしてそれまでの社会との「ディタッチメント（無関心）」という態度を改めさせ、「コミットメント（積極的な関わり）」へとという転向を促した、と。

たとえば、加藤典洋氏は村上春樹の転換点として一九九五年を指定し、その前を第一期、それ以降二〇〇〇年までを第二期と定義している。第二期の到来を告げる作品として、一九九五年に起こった地下鉄サリン事件の被害者に取材したノンフィクション作品『アンダーグラウンド』、およびその続篇としてオウム真理教信者ないしは元信者にインタビューした『約束された場所』の名を挙げている。

加藤氏によれば、この二つのノンフィクションはあくまでも過渡期的なもので、「一九七九年のデビュー作以来、精力的に展開してきた自分の物語を続く作業の自家中毒に對する、解毒作用という要請。そして訪れた一大チューニングアップの機会」だったという。

その過渡期を象徴する人物として一九八八年に発表された『ダン

ス・ダンス・ダンス』の五反田君の名を挙げ、その理由を彼が解離性人格障害（多重人格）的である点に求めている。

加藤氏は村上作品の第一、二期における作品世界の変貌を第一に「あちら側」の変質。第二に「こちら側」の変質。第三に「作品世界の性格の変化」の三点に要約している。この議論の具体的な内容はやや煩雑なのだが、私見によれば、三点とも同じことを別の言葉で表現しているように思える。よって、最後の点にのみ比重をおきながら言及したいと思う。

一言でいえば加藤氏は、春樹の第一期から第二期への変化を「隠喩的（メタフォリック）な世界」から「換喩的（メトニミック）な世界」への移行ととらえる。「隠喩的な世界」とはいわば我々が生きて人生を経験しているこの世界そのものであり、「換喩的な世界」とは高度に資本主義化、消費化、情報化した現代社会になって新しく現れてきた世界であり、精神疾患としての解離性人格障害（多重人格症）¹⁸がそれも最も象徴していると指摘する。

はんざわかんいち氏は「分けたい比喩」で生物学者池田清彦氏の「すべての分類は本来的に恣意的なものである。」という主旨の一文を引用し、次のような指摘をおこなっている。

ことばの分類も普通ことばによって行われる。ことばによることばの分類であるからまさに自己言及的あるいは自己循環的な分類である。しかもともに恣意的なものであるから分類の対象と手段は相互に規定しあい依存しあっているいわば自閉的に成り立つ。¹⁹

この論法からいえば、言語による言語で書かれた小説の分類、しかも村上春樹という一人の作家の創作の歴史に第一期だの第二期だ

のといった分節を施すことに、どれだけの意義があるのかはなはだ心許ない。ましてやある時期までを「隠喩的（メタフォリック）な世界」と呼び、それ以後を「換喩的（メトニミック）な世界」と分類することに恣意的以上の意味を見いだすことは、それ自体無意味であるように思える。

直喩から隠喩にしろ、隠喩から換喩への変化にしろ、要するに決定的な変化ではなく、いわば分け方が違っただけであるように、春樹の「ディタツチメント」から「コミットメント」への移行は、いわば作家論的な意匠の変化の枠内に留まるのだ。『蜂蜜パイ』の終りで主人公淳平が、これからは違う小説を書くことと決心しようが、しまいが、あくまでも仮想現実内の決心にすぎなかったことを我々は忘れてはならない。それは『神の子どもたちはみな踊る』あるいは『かえるくん、東京を救う』というタイトルが、まず字義どおりの現実的な解釈では成り立たず、それゆえに隠喩的であり、作品を読むことで題名に示されたことが仮想現実の中で成立するかのような逆説を弄する最近の春樹の顕著な特徴と一脈通じる詐術と理解すべきであろう。

しかし百歩譲って、春樹の作風に何等かの変化があるとして、第二期以降の特徴を多重人格だと喩えることに何らかのメリットがあるとしたら、それは連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』において「父をめぐる主題系」の発現が認められるようになった理由を容易に説明できるようになる点に求められる。

大澤真幸氏が斎藤環氏との対談の中で、次のようにいつている。

たしかに僕の読んだ限りでも、なるほど多重人格にはみな名
字がないですね。（略）

ところで、名字というのはいわば「父の名」ですね。多重人格者は、ラカン流に言えば、「父の名」がないわけですね。^{*20}

『神の子どもたちはみな踊る』において父との確執のモチーフがやや唐突な印象をもって取り扱われるようになり、続く『海辺のカフカ』において、明らかに解離性同一障害と思われるカフカ少年が、なぜゆえに父親を殺すのか、言葉や必要もないだろう。父殺しを、名字の否定以外のいったい何だといえるというのか。

春樹が「コミット」していたのは、単純な意味で日本の社会にはなくて、社会のより先鋭的でよりナイーブな部分が、記憶喪失では対応しきれず、多重人格という形をとることでは包み込めなくなった日本人の精神の変化そのものだったのかもしれない。

まさにその意味で『羊をめぐる冒険』において、鼠がその生を全うし、作品世界の設定をそのまま継承した『ダンス・ダンス・ダンス』において五反田君が新たに造型されたのは、当然の成り行きだったのだろうと思われる。忘れることができる、あるいは忘れるということでは対処できなくなってきた以上、別の解決法を見つけねばならず、それがもう一つの人格に逃げ込むという方法だったのである。

もし春樹が真の意味でなにかに「コミット」しようとするなら、タイトルに示された東京とは別のもう一つの世界で、一九九五年二月一八日夕刻（午後五時）から翌一九九九年九時一五分までに、新宿の真下で起こった出来事を書かねばならないといえる。しかしその肝心の一四時間の物語は空白なのである。それは巽孝之氏がいいうような「リアリティがゆらぐ一瞬ではなく、ゆらぎのリアリティそのものを描くこと。」^{*21}というようなきれいごとでは済まされない

のだ。現実としてのこちらの世界は、残念ながらもまだ空白でしかなく、そこへ導かれる扉が開かれる気配はない。

注

- 1 村上春樹「テネシー・ウィリアムズはいかにして見捨てられたか」『村上朝日堂はいかにして鍛えられたか』H 9<97>・6 朝日新聞社 77頁
- 2 村上春樹「ビリー・ワイルダーの「サンセット大通り」」『村上朝日堂』H 15<03>・6 新潮社 91頁
- 3 村上春樹「映画館について」『村上朝日堂の逆襲』H 9<97>・6 朝日新聞社 27及び26頁
- 4 巽孝之「村上春樹は世界に遍在し、共振する地球作家になった」『AERA Mook 村上春樹がわかる。』H 13<01>・12 朝日新聞社 113～114頁
- 5 加藤典洋『村上春樹 イエローページ PART2』H 16<04>・5 荒地出版社 106及び144頁
- 6 栗坪良樹「村上春樹と映画」『青山学院女子短期大学紀要』第53号 H 11<99>・12 青山学院女子短期大学 39頁
- 7 インターネット上のフリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』(「http://en.wikipedia.org/wiki/Chuk_Palahnuk」)によれば、Chuck Palahnuk は正確には、チャック・ポーラニック (Paul Ah-nik) と発音するらしいが、早川書房版の日本語表記に従うことにした。
- 8 「Biography」『http://en.wikipedia.org/wiki/Chuk_Palahnuk』
- (注7に同じ) 参照
- 9 「Short Fiction」『<http://ChukPalahnuk.net/author/bibliography.php>』参照
- 10 「<http://www.akaikutsu.com/servlets/SearchBookAKA00>」
- 11 巽孝之「プリズナー症候群 村上春樹論」『日本変流文学』H 10<98>・5 新潮社 96頁
- 12 ホセア・ヒラタ「アメリカで読まれる村上春樹——「FUN」な体験」『国文学』第40巻第4号 H 7<95>・3 学燈社 参照
- 13 大塚英志「村上春樹にとつての「日本」と「日本語」」『サブカルチャー文学論』H 16<04>・2 朝日新聞社 参照
- 14 「誤解されると困るのですが、ぼくはみみずくんに対して個人的な反感や敵対心を持っているわけではありません。また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。友だちになろうとか、そういうことまでは思いませんが、みみずくんのような存在も、ある意味では、世界にとってあつかまわれないものなのだろうと考えています。(傍点原文)」というへかえるくんへの言葉は、へみみずくんとの関係を如実に示しているだろう。
- 15 吉行淳之介「選評 一つの収穫」『群像』第34巻第6号 S 54<79>・6 講談社 119頁
- 16 斎藤環「ひきこもり文学は可能か」『文学の徴候』H 16<04>・11 文藝春秋 28頁
- 17 芳川泰久「異界とへ嘘」の審級 ある「転向」をめぐる「栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹ステディーズ』05 H 11<99>・10 若草書房 参照
- 18 加藤典洋「それからの村上春樹——一九九五年以降の展開」

(注5に同じ) 参照

加藤氏のいう「換喩的な世界」としての現代社会が多重人格的という指摘は、よく解らぬ点もあるが、私なりに読み変えるなら、ネット上やパソコン(たとえばゲームソフト)内に存在する仮想現実といわゆる現実の関係が、ボードリヤールの意味で主従関係(オリジナル/コピー)から解放されたことと軌を一にしているのだろうと思われる。

19 はんざわかんいち「分けたい比喩」『日本語学臨時増刊号』第

23巻第4号 H16⁰⁴・3 明治書院 84頁

20 大澤真幸「『多重人格』の射程」斎藤環『解離のポップ・ス
キル』H16⁰⁴・1 勁草書房 134～135頁

21 巽孝之「プリズナー症候群 村上春樹論」(注11に同じ) 110頁

付記

本稿における『ファイト・クラブ』の引用は文庫『ファイト・
クラブ』(池田真紀子訳 H11⁰⁹・11 早川書房)に、村上春樹
作品の引用は「注」に記したもの以外は、すべて『村上春樹全作品
1979～1989』『村上春樹全作品1990～2000』(講談社)に拠った。

またチャック・パラニユークおよび『ファイト・クラブ』につい
ては、宮原一成氏のご教示を受けた。記して感謝する。

(ひらの・よしのぶ)