

はじめに

村上春樹の小説において重要な課題となってきた危機への眼差しや、故郷をめぐる回路は、また共鳴の問題とも深く関わっている。¹人と心を通わせることのできない状態、共鳴できない状態が危機的な事態を引き起こすのであり、また、帰るべき故郷を失うことは、真に共鳴できる相手を失うことにも繋がるからである。ここでは、この延長線上に共鳴の問題を取り上げてみたい。共鳴(resonance)とは音などの波によって、固有振動数を等しくする振動体が共振する現象であり、転じて共感(sympathy)の意味でも用いられる。ただし、物理現象と語彙を共有するだけに、単なる共感よりも意見・思想に同調する積極性のニュアンスを含むだろう。これはまた、自己と他者との接続の一つの形である。そして、共鳴を考えるためには、共鳴しない状態から考えなければならぬ。

人と人とが響き合うのは、簡単なことではない。ここでは、村上春樹の文学において、共鳴や共感はどうのような位相で現れているかを考えてみよう。

1 共鳴のパラドックス——「中国行きのスロウ・ポート」

村上作品の初発の状態を端的にとらえるために、短編「中国行きのスロウ・ポート」(『海』一九八〇・四)の第3章を取り上げよう。これは『風の歌を聴け』(『群像』一九七九・六)、および『1973年のピンボール』(同、一九八〇・三)に続く村上の第三作である。²この物語は、環状線である東京の山手線の構造に大きく依拠している。新宿駅で「僕」は、駒込のアパートに帰る彼女をプラットフォームで見送った後、あることに気づく。「僕は彼女を、逆まわりの山手線に乗せてしまったのだ」、「僕の下宿は目白にあったのだから、彼女と同じ電車に乗って帰ればよかったのだ」。つまり、山手線には内回りと外回りの二方向があるのだが、その方向を間違えたというのである。

第一にこのことが象徴的に示しているのは、村上春樹の小説は、いわば〈東京の文学〉であるということである。このテキストには、特に注釈もなく「新宿」「目白」「駒込」あるいは「東京」の駅名が出てきて、それらの位置関係が物語の基本となっているが、このようなことができるのは近代日本の首都・東京の路線である山手線だからであって、たとえば大阪環状線とか、仙台市地下鉄とかの駅名では単純にはできない。このことからすれば、多数に及ぶ村上の作品は、神戸、北海道、

ハワイ、京都、ギリシヤ、高松、名古屋、フィンランド、小田原など各地に舞台を採ってはいるものの、その基盤が東京であることには疑いをいれない。そもそも、村上の小説、特に長編小説には、十二滝町などの架空の土地も含まれるものの、必ずと言ってよいほど具体的な実在の地名が入っている。これは、たとえばほとんど実在の地名の出でこない小川洋子の小説などとは大きな違いである。多くの場合、村上の主人公はどこか外部への旅を経て、東京に戻ってくる。東京は小林秀雄「故郷を失った文学」(『文藝春秋』一九三三・五)の言葉を借りれば、村上春樹における「第二の故郷」、つまり関西という自分の生まれた「第一の故郷」から出て、その後で定着した土地にほかならない。「中国行きのスロウ・ボート」では、東京の地理と交通網、つまり山手線の内回り・外回りと、「新宿」「目白」「駒込」各駅の位置関係を知らなければ、「僕」の間違いの意味も十分には分らない。ところで、彼女が新宿から東京駅経由で駒込まで「逆まわり」で乗車したと言われても、なお、そんなりと腑に落ちるものではない。

「僕」は自らの語りによって、「彼女が早く僕の間違いに気づいて逆まわりの電車に乗り換えていれば別だ。でも僕には彼女がそうするとは思えなかった。彼女はそういうタイプではないのだ。それにだいたい彼女には始めからちゃんとかわかっていたはずなのだ」と説明する。その後、彼女の口からも、「あなたが本当に間違えたんだとしても、それはあなたが実は心の底でそう望んでいたからよ」とか、間違いに気づいたけれども「まあいいやって思っ」乗っていたところ、「でも電車が東京駅を過ぎたあたりで、力が抜けちゃったの。何もかもが嫌になっていったの」と語られる。しか

し、彼女は中国人だが日本生まれで、父親は横浜の輸入商、「僕」と同い年の一九歳で、「都内の私立の女子大」の学生である。そのような人物が、東京の地理に疎いはずはない。控え目に言っても、人が現代の東京で行動するために、都心部における山手線の乗り方は、まず最低限知らなければならぬだろう。またこの小説では彼女を電車に「乗せる」という言い回しを何度かしているが、これにも違和感がある。京浜地区を地元とする「都内の私立の女子大」の学生が、わざわざ電車に乗せてもらう必要はない。そして、山手線の場合、たとえ乗り間違えたとしても次の駅ですぐに降りて反対側へ乗り換えればよく、「都内の私立の女子大」の学生がそれを知らないはずはないのに、このテキストはその簡単な選択肢をあらかじめ封殺している。そもそも、「あなたが本当に間違えたんだとしても、それはあなたが実は心の底でそう望んでいたからよ」とは、フロイトが論文「否定」(一九二五)に書いた、精神分析医の質問に対する神経症患者の否定は、すべて肯定でしかないという無理筋の理論を思い出させる底意地の悪い言い方である。このように言われたらば、誰も何も言い返すことはできないだろう。それを「僕」は、彼女の「タイプ」に帰しているが、それはどのような「タイプ」なのか。男性にエスコートされたら、たとえそれが間違いだ、「始めからちゃんとわかっていた」にもかかわらず、その男性が自分の行動に全責任を持つべきだから、否応もなくその間違いに従うべきだと思ひ込んでいるというような「タイプ」なのだろうか。いずれにしても、これらはすべて、物語のある目標のために設えられた言説なのである。

言うまでもなく、その目標とは、「いいのよ。そもそもここは私の居るべき場所じゃないのよ。こ

これは私のための場所じゃないのよ」という彼女の感覚を導入することにほかならない。その「場所」の指すものが日本のことなのか「暗黒の宇宙をまわりつづけるこの岩塊」（地球）なのかは分からないと「僕」は言うが、彼女が自分は〈場違い〉(out of place)な人間だと感じているのは確かである。その背景には、中国人としてのそれまでの彼女の経験があると推測されるところに、それを決定づけたのが「僕」の間違いであり、それを導き出すためにあのような言説の構築が必要とされたのである。それに対して「僕」は、彼女は決して〈場違い〉な者などではない、「まとも」に感じられると繰り返し宥めるものの、電話番号を書いたマッチ箱を捨てたため、それきり彼女とは会うことがなかったという結末を迎える。そしてこの〈場違い〉の感覚は、エピソードとなる第5章で、「ここは、僕のための場所でもないんだ」という言葉を、ほかならぬ「山手線の車内」で思いつくことにより、「僕」自身によっても最終的に確証されている。「誤謬こそが僕自身であり、あなた自身であるということになる。とすれば、どこにも出口などないのだ」と、この〈場違い〉感が、あたかも自己と他者とにおいて共有されるかのように語られるのである。

第2章と4章で語られる他の二つのエピソードも併せて、「中国行きのスロウ・ボート」の核心はここにあると言えるだろう。自分が本来いるべきでない場所とは、あらゆる共鳴・共感の失敗する場所にほかならない。「誤謬」に彩られた人間関係において、共鳴は抑圧され、共感の道は閉ざされている。ただし、この小説の結末においては、そのような限定においてはであるが、その〈場違い〉の感覚を相手と共有することが志向されてもいるのである。このことが重要である。ここは彼女の相において現れることになる。

しかし、ここには既にある種の錯誤、あるいは限界が認められる。「ここは、僕のための場所でもない」ということ、共鳴できないことの共有という観念は、あくまでも「僕」の側のみ起こった志向であり、彼女のものではない。それは可能性ではあっても、常に充足されるものではない。確保されているのは、高々、自分と自分との間のコミュニケーションに過ぎない。(自分には共鳴が欠けている、あなたもだろうか?)というのは、えてして一種の押しつけとなり、時には説教がましい思想となる。このような限界性、あるいは押しつけがましき、説教臭さは、それ以後最近に至るまで、村上の書くものにはつきまといているように感じられる。とはいえ、そのことはそれとして認識できるものとして表現されているのであり、いわばそのような限界性を伴った表象として、村上のテクストにおける共鳴は調整されているのだ。この共鳴のパラドックスは、織り込み済みのものなのである。

このこととの関連において、「中国行きのスロウ・ボート」に中国人が登場することは、当然、歴史的な理由を伴っているものと見なければならぬ。またその歴史性において、中国人や中国が取

り上げられる『ねじまき鳥クロニクル』（一九九四・四、一九九五・八、新潮社）や『アフターダーク』（二〇〇四・九、講談社）、さらに『騎士団長殺し』（二〇一七・二、新潮社）などを併せて考えることは可能であり、また必要でもある。この短編における共鳴の不可能性に関して、民族や差別、政治学の問題を見て取ることは適切な読み方であり、既に多くの論者がそのことを論じている。ひいては、『スポーツニクの恋人』（一九九九・四、講談社）における在日韓国人、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（二〇一三・四、文藝春秋）のフィンランドなど、村上小説における外国や外国人の設定も併せて視野に入れることもできるだろう。ただし、より高次の水準において、それらは外国人の登場しない他の村上作品、たとえば、典型的には『ノルウェイの森』（一九八七・一、講談社）などの問題とも合流するものと思われる。その合流点こそ、共鳴のパラドックスなのである。

2 「ここは僕のいるべき場所じゃない」——「街と、その不確かな壁」

次に、「中国行きのスロウ・ボート」のこのような問題を、一見、意外に思われるかも知れないある作品と接続してみよう。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（一九八五・六、新潮社）の「世界の終り」部分の先駆作品として、短編「街と、その不確かな壁」（『文學界』一九八〇・九）が知られている。だが、この短編が、『風の歌を聴け』、『一九七三年のピンボール』、『中国行きのスロウ・ボート』に続いて発表された、出発時から第四作目という非常に早い時期の作品である

ことに、これまで十分な注意が払われていたとは言えない。「中国行きのスロウ・ボート」が三番目、「街と、その不確かな壁」が四番目なのである。のみならず、この小説の構造、および『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』への改作の状況は、その後の村上作品の展開において重要な意味を持つものである。すなわち、これまでの村上作品の研究史にはあまり登場しない「街と、その不確かな壁」を、大幅に再評価すべきなのである。

「街と、その不確かな壁」の物語は、概ね『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」の章と重なるが、その後単行本に収録されず、『全作品』にも収められていないため、広く普及しているとは言えない。そこで、山根由美恵の貴重な論考から、「世界の終り」物語との対比を引用して概説に代えよう。引用文中、〈街〉とは「街と、その不確かな壁」、〈世界〉とは「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」を指す。「1、〈街〉は『世界の終り』世界の話であり、近未来世界『ハードボイルド・ワンダーランド』がない。2、〈街〉には、森という存在がない。3、〈街〉と〈世界〉とは結末が異なる。（前者の『僕』は、『影』とともに街から脱出する。後者の『僕』は街に留まる）4、〈街〉の街は、『僕』が作りあげたものではなく、『君』が作った。5、〈街〉は語り手（書き手）が存在し、『ことば』の話題が多く、重要な意味で語られる。6、〈街〉の『壁』は、その存在が意味深く描かれている。この摘要は、重要な相違点を網羅したものである。他にも一角獣が単に獣であったり、「僕」が発熱して妄想を見る、あるいは、後で触れる大佐の見た顔のない女の挿話の有無など細部の違いもあるが、山根の分析は的確なものである。

山根の言うように、「街と、その不確かな壁」は一種の額縁構造となっていて、冒頭と結末に現実世界における「僕」の語りが置かれ、その間は「壁」に囲まれた想像の「街」における物語が語られる。ちなみに、この短編は〈東京の文学〉ではなく、額縁に描かれる現実世界もどこの街か分からない（『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に至ると、地下鉄銀座線や日比谷公園の出てくる「ハードボイルド・ワンダーランド」の章群において、顕著な〈東京の文学〉となる）。ところで、山根は物語の要約の中で、「主人公『僕』が18歳の時、愛しており、死んでしまった『君』と述べており、また加藤典洋に至っては「彼女はある内閉的な精神的な病いに苦しみ、自殺している」とまで論じている。しかし、そのあたりは実際は曖昧である。少なくとも加藤の言うような理由で自殺したなどとは書かれていない。原文によれば「君はその壁に囲まれた想像の街の中で死んだ」とされている。また、その「街」においても、「僕は君の影を愛していた」／「知ってるわ」と君は言う。「でも彼女は死んだ」／「そうだ、彼女は死んだ」と述べられているが、その死が現実世界における「君」の死を意味するのか、あるいは語られているように「影」として「街」で死んだことを意味するのかは明確とは言えない。この曖昧さは、想像の「街」で葬られた「君の影」が、現実世界の「君」と同一であり、「本当の」彼女は、その「街」の図書館に生き続けているという、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では採用されなかった、屈折した設定に由来するものだろう。少々この設定自体に無理があるとも言えるが、ともあれ「僕」が一八歳の時に、現実の彼女がこの後どのような帰趨をたどったのかは、明確には書かれていない。

ただし、加藤がそのような見方からこれを「オルフェウスの冥界譚」と呼び、「内閉世界に閉じ込められた恋人に自分も影をなくし——内閉された人間になって——会いに行く、という内閉に閉ざされる者への連帯の話だ」ととらえ、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の次の長編『ノルウェイの森』への連続性において理解したのは興味深い読み方である。さらに、『ノルウェイの森』における直子の自殺についても、恐らくそのことに引きずられて加藤は先のような読み方をしたのであるが、これと似たような出来事が、『風の歌を聴け』および『1973年のピンボール』においても示唆されていた。従ってそのことから、「街と、その不確かな壁」は、これらの初期二長編と『ノルウェイの森』との間を繋ぐ位置を占める作品であることが分かり、ひいては、それが発展した『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』をもその系列の中に誘引することになる。つまり、『1973年のピンボール』の冒頭で「僕」が直子の郷里の駅を訪れるのとも似て、死んだ直子に会いに黄泉の国に訪ねていく類の話である。そのように見るならばこれは、『スプートニクの恋人』ですみれを探すギリシャへの訪問や、『海辺のカフカ』（二〇〇二・九、新潮社）で高知の山中で中有に彷徨う死者の世界を垣間見て一五歳の佐伯さんに会う物語などの原形を示していることが分かる。ただし、いずれも必ずしも「冥界譚」として単純明快に書かれているわけではない。

「街と、その不確かな壁」は、村上自身が『村上春樹全作品1979～1989』4に付された月報の「自作を語る」はじめての書下ろし小説」において述べるところによれば、「たとえそれが志のある失敗作であるにせよ（そうであることを筆者は願っている）、失敗作は失敗作であり、それを改めて衆

目に曝したいとは思わない」という理由で作品集に収録しておらず、加藤もまたこれを「失敗作」¹²と見なしており、それが通説のようになっていくが、私見では全くそうとは思われない。むしろ、後に「ハードボイルド・ワンダーランド」と合体したことによって変容を被るものが、原初的なままに置かれたことによって、事態の原質がより鮮明になっている魅力的な作品である。すなわちそれは、共鳴のない状態が人と世界の生地の部分をなすという見方であり、直前の「中国行きのスロウ・ボート」を受け継ぎ、後続の『ノルウェイの森』に引き継がれる要素である。

「中国行きのスロウ・ボート」単行本第2章には、高校三年生の時に恋愛していた同級生との、中国人学校で試験を受けた記憶についての比較的長いやり取りの挿話がある。「それから六年か七年たった高校三年生の秋」から始まって、この章の終わりまで続く箇所である。これは『村上春樹全作品1979～1989』³所収時に削除されるが、その代わり第3章の方に、高校生の時からのガールフレンドとの遠距離関係に苦慮しているとする記述が増補された。「僕には高校時代からつきあっているガールフレンドがいた」から始まる部分である。そこでは、その遠距離関係をどのように展開させればよいか分からないと述べられている。他方、「街と、その不確かな壁」にも、「君」との間の一六歳から一八歳にかけての挿話が描かれており、ここにはこれらのテキストを貫く共通の要素が認められる。すなわち、一連の物事の起源となるような一〇代の頃の不幸な恋愛の記憶であり、そしてその背景には、人と人との本来的な関係とは何かという問いが伏流し、その伏流は前後の作品とテキスト系列的に繋がっているのである。テキスト系列的とは、『1973年のピンボール』と

『ノルウェイの森』の直子は同一人物ではないが、観念上は無関係ではないというのと同じ意味においてである。また『ノルウェイの森』の関連作品である「蜩」(『中央公論』一九八三・一)や「めくらやなぎと眠る女」(『文學界』一九八三・一二)なども、この系列に加えることができるだろう。

「街と、その不確かな壁」と「世界の終り」とに共通して、「影」とは人の心であるという設定がある。すなわち、「影ってのはつまりは弱くて暗い心なんだ」と「街と、その不確かな壁」で、「人々が心を失うのはその影が死んでしまったからじゃないかってね」と「世界の終り」で述べられている。「世界の終り」の老人(大佐)は、親切は心とは別で、独立した「表層的な機能」であり「習慣」に過ぎず、「心というのはもつと深く、もつと強いものだ。そしてもつと矛盾したものだ」と「僕」に告げる。「街と、その不確かな壁」の「弱くて暗い心」は、「世界の終り」の深く強くまた矛盾したものと字義的には対立するが、実際には同等のものとも解釈できる。心は、単純な悪でも単純な善でもなく、より不純で多様性に富んだ何ものかであり、仮に心が至純のものであるとすればむしろそれは肯定されない。もつとも、それこそ表層的には、図書館の彼女も老人も、門番ですらも、虚心に読めば特に心を失っているようには見えない。「影」もまた、人とほぼ同等に描かれる。彼らが個性的でないということはない。この設定は観念的なものであり、具体的な表象としては実現していない内実を、説明によって肩代わりしているのである。

「街と、その不確かな壁」では、現実世界の「君」は「影」であることによってあたかも本質を失った人間であり、むしろ本質の方は壁の「街」の図書館に生きているかのように語られるだけでな

く、その「街」についても、「この街には実体というものが無いんだ」と批評されていた。さらに興味深いことに、「ここは僕の場所ではなかった」と彼は語っている。この「中国行きのスロウ・ボート」も似た文によれば、どれほど快く過ごすことができるとしても、心、むしろ「弱くて暗い心」を欠いた人々は「実体」ではなく、共鳴し合うことができない。だからこそ、「あなたが今抱いているのはただの私の影。あなたが今感じているのはあなた自身の温もり」(原文ゴシック体)とまで言われる空疎な現実の世界へと、彼は自らの「影」とともに戻らなければならない。あたかも『羊をめぐる冒険』(『群像』一九八二・八)の鼠が「俺は俺の弱さが好きなんだよ。苦しさや辛さも好きだ」と言い、「僕」が「たとえそれが退屈さにみちた凡庸な世界であるにせよ、それは僕の世界なのだ」と言うように。

一方、「ここは僕のいるべき場所じゃない」というほぼ同じ言葉が、「世界の終り」の「僕」の口からも発せられる。ただし、山根の挙げた第3点のように、こちらの結末では、「僕」は「街」から脱出することを拒絶する。その理由はこの街を作ったのが「僕」自身であり、それに対する責任があるからだとされるが、それを物語論理の上で担保するのは、合体された「ハードボイルド・ワンダーランド」の物語、すなわち「第三回路」の導入である。「第三回路」は老人による操作によって「私」を支配するに至るが、しかし、それは間違いなく「私」自身のものである。さらに、「世界の終り」の「僕」が今後「森」において図書館の彼女と暮らそうとすることの意義は、山根の挙げた第4点に関わり、「森」が「街」世界に対して一種の外部としての機能を持つためだろう。このこ

とを指して和田博文は、この「森」を「二重に追放された場所」と呼んだ¹⁴。これらがこの「街」世界に関して、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』段階において新たに加わった、最も大きな変異である。

しかしながら、酷なことを言えば、彼女も「森」もまた彼自身が「第三回路」において作ったものに過ぎないのだ。自分が作ったものに責任があるというのは聞こえは良いが、所詮、それは自分と自分との間のコミュニケーションに過ぎない。だから、根本的には、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の状況は、「街と、その不確かな壁」の「あなたが今感じているのはあなた自身の温もり」とされる実態と大差はないのである。実際の他者との共鳴は閉ざされている。これはこの二つの小説の異なる設定として取り上げられてきた点であるが、「僕」が「街」から脱出しようとしまいと、結局それらは同じことではないのである。これについては、西田谷洋も、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』について、「自分が作った場所に留まる点では、街で生きることも森で生きることも同じである」と解釈している¹⁵。確かに、「世界の終り」はその空間に「森」を配置したことにより、「街と、その不確かな壁」段階における人と「影」との錯綜した関係は整理され、明快になった。とはいえ、いずれにせよ彼(ら)は、最終的に「僕」のいるべき場所じゃない場所に戻り、あえてそこに居を占めるのである。あたかも、「中国行きのスロウ・ボート」の「僕」と同じように。この点において、西田谷がこの設定を「快樂を維持し続けるための大義名分に他ならない¹⁶」と批判するのは筆者の立場は異なる。そこは、彼らにとって決して故郷ではない。そこ

は異郷にほかならない。

3 無の系譜——『騎士団長殺し』まで

後の章で詳述するように、『ノルウェイの森』における最も核心的な問いとは、人は人を愛せないのが常態であり、そのような人が人を愛するというのはどのような事態なのかという問いにほかならない。登場人物はことごとく、過去に遡る何らかの理由のために、決して人を愛することのできない、いわゆる「愛着障害」を抱えた人間であり、にもかかわらず誰かを愛そうとする。¹⁷「愛着障害」は岡田尊志が論じた概念で、幼少期に父母から愛されなかった人は、愛する術を学ばずに成長し、人を愛することができなくなるという現象であり、現代人には「愛着障害」が極めて多いとされる。筆者は先に村上の『品川猿』（『東京奇譚集』、二〇〇五・九、新潮社）などを、この「愛着障害」の典型的な表現として論じた。¹⁸『品川猿』のみずきの場合は、母親らに愛されなかったために愛することを学ぶことができず、他者から愛されず傷つけられることを避けるために、むしろあらゆる愛着を回避するようになった。「回避型」の「愛着障害」である。これまで誰にも嫉妬を感じたことがないというみずきの言葉は、そのことを傍証している。そして『ノルウェイの森』とは、恋愛を擬態的な媒介として、他者との関わりにおける自己という存在のあり方を、「僕」を中心に複数の人物群において繰り返し検証する物語なのである。その存在は他者を求めるが、その同じ身振りにおい

て他者を拒絶する。愛したいのだが、相手から愛される術を知らないために、相手を楽しむこともできない。言い換えれば、共鳴を志向することと、共鳴の不可能性を確認することと、その両者が一つのテキストに織り合わされているのである。

この世界は本来自分のいるべき場所ではない。向こう側にはある種の純粋な世界、「完全にアナキーな観念の王国」（『羊をめぐる冒険』）があり、人はこちら側から向こう側へと越境する様々な通過儀礼や境界線、たとえば井戸、ホテルの部屋（『ねじまき鳥クロニクル』）、「入口の石」（『海辺のカフカ』）、オハライ（『IQ84』）、富士の風穴、異界の洞穴（『騎士団長殺し』）などを通過する過程において、自分の「弱くて暗い心」（『街と、その不確かな壁』）、もしくは「心の闇」（『品川猿』）の真相を目の当たりにする。それらの物語において、人物にとつての「影」は、弱さ、暗さや邪悪さなどの属性の程度において、鼠（『羊をめぐる冒険』）、永沢（『ノルウェイの森』）、五反田（『ダンス・ダンス・ダンス』、一九八〇・一一、講談社）、ワタヤノボル（『ねじまき鳥クロニクル』）、ささがけのリーダー（『IQ84』）、白いスバル・フォレストターの男（『騎士団長殺し』）などに憑依し分身し続ける。共鳴を求められる相手である「中国行きのスロウ・ボート」の彼女、「街と、その不確かな壁」の「君」は、直子（『ノルウェイの森』など）、クミコ（『ねじまき鳥クロニクル』）、佐伯さん（『海辺のカフカ』）、すみれ（『スプートニクの恋人』）、ユズ（『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』）、その他の名前と呼ばれるだろう。そして、相手の側においても「影」的な陰陽の分身が現れる。緑と直子（『ノルウェイの森』）、すみれとミュウ（『スプートニクの恋人』）、さくらと佐伯さん（『海辺のカフカ』）、白根

柚木と黒埜恵理（『多崎つくる』）などのように。もちろん、すべての人物を図式的に配置するわけにはいかない。重要なのは、これらの物語においても、共鳴は、共鳴しない／できない状態と同値のものとして提案され続けることである。

だが、やがてその純粹な世界は、洗脳的あるいは全体主義的に自我を抑圧し消滅させる力を持つことが分かり、さらにその邪悪なものは、決して向こう側だけのものではなく、自分の「心の闇」にも潜み、というよりも、自分の「心の闇」こそがその根源であったことに気づかされる。「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。あの男が私の心を石に変え、私の身体を石に変えたのだ」（『タイランド』、『新潮』一九九九・一一）、「目に見えるものが本当のものとはかぎりません。ぼくの敵はぼく自身の中のぼくでもありません。ぼく自身の中には非ぼくがいます」（『かえるくん、東京を救う』、同、一九九九・一二）、「そして僕はユズを殺したかもしれない」（『多崎つくる』）、「なぜなら彼は私自身の中に存在しているのだから」（『騎士団長殺し』）。これらの言葉が指し示しているのは、むしろ、自らの「弱くて暗い心」から逃げずに正面から取り組むことが必要なのだということである。これは、危機の文学としての村上文学の要諦でもあった。¹⁹「なによりも怖いのは、その恐怖に背を向け、目を閉じてしまうことです」と「七番目の男」（『文藝春秋』一九九六・二）は述べている。そして彼らは、様々な意味において、たとえば地方、夢、外国、地下などにおける東京の裏側（向こう側）から、不純で夾雑物に満ちた東京（こちら側）へと帰ってくる。こうして帰還した場所は、異郷でもある故郷にほかならない。日本近代文学における故郷の喪失、あるいは、現在

地が常に異郷となることについては、前にも挙げた小林秀雄の「故郷を失った文学」に触れて論じたところである。²⁰

「人の心と人の心は調和だけで結びついていていいのではない。それはむしろ傷と傷によって深く結びついているのだ。痛みと痛みによって、脆さと脆さによって繋がっているのだ」（『多崎つくる』）の類の両義的な言説は、村上のテクストのそこかしこに散見する。共鳴を阻むものは、共鳴を求める心そのものである。決して純粹を求めるのではなく、むしろ不純なものと自らを接続し、接続し続けることのみが、かろうじて共鳴への志向を持続させる。ただし、それは決して共鳴を保証するものではない。このような世界の二重性と心のあり方、それにまつわる両義的な構造は、既に「街と、その不確かな壁」において余すところなく提示されていたと言わなければならぬ。

共鳴の保証は、なぜ存在しないのか。これは先述の山根による摘要の第5点および第6点に関わっている。この小説は、『風の歌を聴け』や『ノルウェイの森』と同様に、一種の回想手記形式とも見ることが出来る。それらの「僕」と同じように、彼もまた自らの身に起こった出来事を書いていくのであり、そこにまた書くこと、すなわち言葉についての言及、テクストの自己言及が含まれる。この書くことへの注視についても、山根が前掲論文において既に指摘している。しかし、『風の歌を聴け』の「自己療養へのささやかな試み」や、『ノルウェイの森』における、書くことにより記憶を明確にし認識するという叙述に比べると、この短編における言葉への態度はいかにも否定的なもの

である。冒頭部分では早くも、言葉は瞬時に死んで死臭を放ち、「僕」の体に臭いを移すとされ、その言葉は無力であり、そして「無というものは偽善」であるから、言葉を呼び出すのは偽善にほかならないと語られる。「無というものは偽善だ、とことばは僕に言う。お前にそれがわからんわけもなからう。深い土の底から俺を呼び起こしたものがあるとすれば、それはお前の中の偽善だ」。作中では「街」の壁もまた、「忘れた方が良い。お前がそこから得るものは絶望だけだ」（原文ゴシック体）、「ことばだよ」（同）、「お前の語っているのはただのことばだ」（同）とされ、言葉で作られた「街」に何も期待してはならないと言う。無こそが、この短編の基調にほかならないのだ。

さらに、老人が夜に見る亡霊じみた女の横顔もまた、「何も無い。無だ。完璧な無だ」と言われる。これは、いわば「顔のない女」である。無とは、死・絶望・手遅れの表徴である。言葉が無力であり、また無を言葉でとらえることができない以上、言葉を介在させた共鳴は決して完成されない。言い換えれば、いくら直子の郷里の駅を訪ねたところで、あるいは、オルフェウスの冥界巡りを企てたところで、畢竟、死者は死んだのであり、言葉によって死者と共鳴すること、ひいては、他者と共鳴することは見果てぬ夢でしかない。死者と他者の重ねられることが、「街と、その不確かな壁」のあの錯綜した構造の楔子であり、同じものが『ルウエイの森』にも引き継がれている。しかしながら、保証のないことと、一切何もできないこととは違うだろう。否定的ではあっても、決して言葉を全否定することはできない。死と生と言葉にまつわるそのような究極の、限界的な場所において、「街と、その不確かな壁」の言葉は発出されている。この短編を最大限に再評価しなければ

ばならない理由は、これほどまでにこの問題を突き詰めた村上の作品は、他にはないからである。

ところで、「はしがき」でも触れたように、『騎士団長殺し』の「プロローグ」には、「顔のない女」ならぬ「顔のない男」と「私」とのやり取りが語られている。午睡から目覚めた時、「顔のない男」が現れ、肖像画を描くよう「私」に希望するが、「顔を持たない人の肖像」を描くことができないため、「私」は異界の川で彼に渡したまりえのペンギンのフィギュアを取り戻すことができない。「いつかは無の肖像を描くことができるようになるかもしれない。ある一人の画家が『騎士団長殺し』という絵を描きあげることができたように。しかしそれまでに私は時間を必要としている。私は時間を味方につけなくてはならない」。ここに言う「顔のない男」や「無の肖像」は、その三十七年前に発表された「街と、その不確かな壁」によって、「顔のない女」や言葉と無に関する行文として完璧に先取りされていた。そこにおける言葉に対する否定的な言説は、それが無と直接あい対峙するがゆえのことだろう。

繰り返すならば、無とは死・絶望・手遅れの表徴であり、取り返しのつかないこと、言い換えれば、死者と共鳴することはできず、死者の死に対する悔恨や自責の念は、決して救済されることはないことの表徴である。ただし、『騎士団長殺し』は、「街と、その不確かな壁」の突き放した否定的な感触とは異なり、そこにある種の可能性を付け加えている。確かに共鳴は保証されない。だが、その志向を持続することはできるはずだ。時間を味方につけるとは、無為ではなく生き続けることである。「おまえが行動すれば、それに合わせて関連性が生まれていく」とも、「顔のない男」は

言う。行動には言葉も含まれる。仮に言葉を断念するならば、それは有為の生とはならない。要するに、共鳴のパラドックスは、それ自体が持続されることを妨げないのであり、『騎士団長殺し』はその点を冒頭のプロローグにおいて強調していたのである。それは「街と、その不確かな壁」からのいわば進歩なのだろうか。確かに、冥界巡りの通過儀礼には癒やしの効果があり、『騎士団長殺し』は、このような可能性の暗示を含めて、やはり癒やしの小説なのだろう。とはいえ、「街と、その不確かな壁」における露骨なまでの否定性を孕む言葉もまた、原初的な表現として重視すべきではないだろうか。なぜなら、村上春樹の営為の根底にあるのは、この四〇年の時を経て、強力に持続されてきたこのようなパラドックスにはかならないと考えられるからである。

最後に、村上春樹を読む際にキーワードとして広く見られるある固定観念について触れておこう。それはいわゆる「デタッチメント」から「コミットメント」への転回とされる事態についてである。このことについては、次のようなことを比較的早い時期に指摘した。²¹すなわち、村上自身が『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』（一九九六・一二、岩波書店）において、「それと、コミットメント（かわり）ということについて最近よく考えるんです。たとえば、小説を書くときでも、コミットメントということがほくにとってはものすごく大事になってきた。以前はデタッチメント（かわりのなさ）というのがほくにとっては大事なことだったんですが」と述べる意識の変化については、作家の言として尊重しなければならない。だが、それ以前の村上の作品が「コミットメント」でないとは決して言えない。そもそも、「commitment」は「detachment」の対義語ではない。「Detachment」

（無関心・冷淡）の対義語は「attachment」（愛着）であり、村上の描き続けてきた「愛着障害」（attachment disorder）こそが「detachment」の同義語に近い。加えて、「コミットメント」がサルトルの「アンガー・ジユマン」（engagement）の訳語であるとしても、「アンガー・ジユマン」は決して単純な社会参加を意味しない。

平井啓之は「アンガー・ジユマン」を、「人間の全体性、全体化にかかわる観念」と指摘した。²³そこまで原義的な「アンガー・ジユマン」ではないにしても、「デタッチメント」が現代人の生全体に関わる喫緊の課題であるとすれば、村上は彼自身の言う「デタッチメント」を描いていた時代にも、いなむしろそのことによって、この上なく「コミット」していたと言わなければならない。「デタッチメント」は、人が人を愛することができず、人と人とが疎隔し、共鳴を志向しつつ共鳴できない状態、すなわち共鳴のパラドックスそのものを指すとさえ言えるだろう。そのパラドックスがここに述べたように持続してきたとするならば、村上は現在に至るまで一貫して「デタッチメント」の作家であり、同時にそのこと自体によって、「コミットメント」の作家でもあったのである。すなわち、「デタッチメント」は、それそのものが「コミットメント」でもあるのだ。ちなみに、加藤典洋は平井の論も引用しつつ、筆者とは違った観点から「デタッチメント」が「コミットメント」ともなることについて論じている。²⁴

「デタッチメント」から「コミットメント」へ、よりも、むしろ、「デタッチメント」から「エンターテインメント」へ、の方が、事態を正確にとらえられるだろうか。この両者もまた対立関係に

はない。つまり、「デタツチメント」の周りを覆うように、小説を複雑に、豊かにする技能を身につけたということである。「デタツチメント」から「エンターテインメント」へは、すなわちまさしく「街と、その不確かな壁」から『騎士団長殺し』へ、という大きな流れに重なる。ここでは、「エンターテインメント」を否定的な意味で用いているのではない。だが、『ねじまき鳥クロニクル』や『1Q84』（二〇〇九・五、二〇一〇・四、新潮社）や『騎士団長殺し』のいかにも巧みにしつらえられた物語の中にも、「デタツチメント」の要素は核心部分として存在する。あえて言えば、村上の文学は初めから今まで変わっていない。村上春樹の文学が、共鳴のパラドックスを核心とするものであるとすれば、それは今でも「デタツチメント」の文学にほかならない。ただし、それが剥き出しのままにされ、それそのものが前面に出されていた初期作品以上に、村上小説の原初的な姿をまざまざと見せてくれるものはないのである。