

「ワンダーランド」からの帰り道

—『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』における
空間認識と自己決定—

李先胤*

syoon303@hotmail.com

Contents

1. はじめに
2. 『街と、その不確かな壁』と『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』のキーワードと構成
3. 「世界の終わり」、そして「森」という選択—自己決定と責任の関係
4. 『壁—S・カルマ氏の犯罪』と『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』
5. 空間認識—「世界の果て」と「世界の終わり」について
6. 終わりに

Abstract

<Hard-boiled wonderland and the end of the world> is the first newly written feature-length novel of Haruki Murakami, published in 1985. This novel is a rewritten text based upon <A town and the uncertain wall>.

The early 1980s, which was the time period when the novel was written, was the time of new academism, popularization and commercialization of academical terms, and consumer culture. And Mr. Murakami's work includes outstanding amounts of quotes from academical terms and proper nouns of commercial products.

In this report, I analyzed the structure and the relation of the two worlds, <The end of the world> and <Hard-boiled wonderland>, and inquire into the meaning of <A town and the uncertain wall> and the change in choice of the hero when escaping from <The end of the world> while evaluating the self-determination of the hero when the <Hard-boiled wonderland> becomes extinct. Also by comparing the novel to its other origin, <Wall—the crime of Mr. Karma> by Kobo Abe, I discussed Haruki Murakami's borrowing from

* 東京大学大学院 総合文化研究科 博士課程

Kobo Abe's work

Key Words : Haruki Murakami, <A town and the uncertain wall>, Self-determination, Japan's 1980s Consumer culture, Kobo Abe, <Wall—the crime of Mr. Karma>

1.はじめに

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』(1985)は『街と、その不確かな壁』(『文学界』、1980)のリライトの作業から始まった村上春樹初の書き下ろし長編小説である。『街と、その不確かな壁』から『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』に至るまでの1980年代前半という時期はソ連のアフガニスタン侵攻からその幕を開け、これを機にアメリカは力の政策を全面的に展開しイスラエル軍によるレバノン侵攻と駐屯を認め、84年にはグラナダに侵攻する。この年日本では中曽根首相が靖国神社に首相としては戦後初の新春参拝を行った。首相による参拝は戦後持続的に行われていたが、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』が発表された85年には、さらにその意味合いを強化し8月15日に戦後初の「公式参拝」が行われた。同年第102国会ではスパイ防止を口実にした国家秘密法案が継続審議となる。この時期の日本は学術言説の大衆化と商品化という現象が目立ったニューアカデミズムの時代でもあった。1980年代前半の村上春樹のテキストにはこのような時代の特徴が反映され、学術言説の引用が目立つ。『街と、その不確かな壁』で漠然としていた「影」のユング的隠喩に対し、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』では具体的な心理学、情報論、記号論の用語を導入し、二つの世界の構造についての説明を試みている。

本論文では先ず『街と、その不確かな壁』から『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の間で行われた転換に注目し、その時働いた自己決定の論理構造を、テキストにおける責任の問題、認識の停止、音楽的装置という側面

について分析を試みた。そしてこのテキストにおけるもう一つのコアとして機能していると思えるほど基本設定の類似性が目立つ、安部公房の『壁-S・カルマ氏の犯罪』との比較を通して、村上春樹による安部公房の借用-それが意識的だったか否かに関わらず-の問題を考察する。

2. 『街と、その不確かな壁』と『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』のキーワードと構成

村上自身は失敗作と自評¹⁾しながらもそのほとんどの部分が原型として残る『街と、その不確かな壁』と『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の差異は、先ず後者に「ワンダーランド」の部分が設定され、それが構造上、「世界の終わり」の外部空間として位置づけられているという点である。そして形式的な転換とともに二つのテキストの差を決定付けたのが、物語内容における結末の逆転であるだろう。

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』で拮抗しているように見える二つの世界は、作者が両世界を各1章ずつ交差させパラレルを装っているが、最初からパラレルではなく包括の構造を持つ。「世界の終わり」は、現実世界である「ハードボイルド・ワンダーランド」における「私」の脳のコアが織り出したテキストである。別世界への旅に見えるこの二つの世界における移動は、川村湊がゲーテとコジェーヴを引用しながら論じているよう、「持っていったものしかもって帰らない」旅行であり、「自分以外の他者はなく、歴史の展開も発展もありえない²⁾自己完結性の世界として最初から設計されているのである。

外部からの刺激・資料を時間と空間という感性の形式を通して概念化することにより人間の認識・思惟は成立する。「ハードボイルド・ワンダーランド」の世界は、外部からの刺激の過剰状態にいる主人公が描かれる。各章ごとに提示さ

1) 村上春樹「自作を語る」『村上春樹全作品4付録』(講談社、2005) p.5

2) 川村湊「村上春樹をどう読んできたか」『村上春樹をどう読むか』(2006、作品社) pp.22~23

れているキーワードもこの世界は三つずつ、「世界の終わり」の方は一つずつであるが、これは単に量的問題だけではなく、その語彙の質における差をも確認することが出来る。前者の場合、ある種の情報と見なされる多数の固有名や耳慣れない新しい造語、学術用語など、現実的コンテクスト性を持つ単語(「やみくろ」、「ローレンバーコル」、「レニングラード」、「洗い出し」、「百科事典棒」、「進化」など)で構成されている。これに対し、「世界の終わり」のキーワードはシンプルな漢字語(「壁」、「図書館」、「楽器」、「鳥」、「森」、「発電所」など)で、具体的な意味の広がりを持たない一般名詞である。つまり読者に対し、調べたい欲求、自分の記憶のどこかからそれに類似したものを想起したいという欲求を促さない。「壁」、「図書館」、「楽器」というのは誰にも認識できる一般名詞に見えるが、実際は全てこの世界に限定された特殊な事柄に過ぎず、他人との記憶の共有は不可能な世界なのである。

このようなキーワードからもその世界観が暗示されているように、「世界の終わり」は実際の外部刺激から分離され、自らの自家発電的に作動されている閉鎖回路である。そして脳内の思考回路における切り替えスイッチの誤作動により、「私」の意識はその回路の中に閉じ込められ、現実世界から消滅し、「世界の終わり」という無意識の世界における「僕」の物語だけが残る。

直接的に感情を描かないハードボイルドな「ワンダーランド」に存在する「私」の意識のコアが作り出した世界が、「ころもを持たない」「世界の終わり」であるという設定は一見論理的に見える。しかし、物語は初期の設定を裏切り、「僕」は「記憶・ころもを求める者たちが住む森へ入ることを決意する。この選択はどのように成立し、如何なる意味を持っているのだろうか。次章ではこの選択という問題について分析する。

3. 「世界の終わり」、そして「森」という選択－自己決定と責任の関係

1) 「ハードボイルド・ワンダーランド」から「世界の終わり」へ導く自己決定

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』はその結末の逆転という戦略を取っている。『街と、その不確かな壁』で「僕」は影と共に「たまり」(強調、原文)から元の世界へと脱出するが、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』では影だけが元の世界へ帰り、「僕」は「世界の終わり」に残る。過去とは断絶されたところで「記憶・こころ」を求めるという矛盾を抱えながら、この「自己決定」は責任の問題で支えられている。「自己決定」という概念は近年政治的な文脈において「自己責任」とセットで論じられているが、憲法学上では1980年代から研究され始めた。アメリカで1973年人口妊娠中絶の自由が自己決定権により認められ、現在日本では輸血の拒否、リプロダクション、安楽死、同性愛などを選択出来る根拠として自己決定権が言及されている。が、「自己責任」には責任を負うべき者の責任回避に利用される危険性がある。2004年4月7日のイラク日本人人質事件の際、「自己責任」という言葉が「リスクを認識した上で行動した以上、その不本意な結果については当人が一切の責任を負うべきであり、国家が保護する必要はない」という意味で使われ、論議の対象となった。³⁾

記憶は脳に蓄積される情報であり、現実との関係性のなかで成立する。認識された情報は記録、保持、想起というプロセスを通して記憶として構成される。このような記憶と「こころ」を同一視する「世界の終わり」は、現実という土台を捨象した脳内の世界であり、「僕」は影とも外の世界とも決別し、「世界の終わり」に残り「こころ」を持っている者たちが住む「森」に入ることを決定する。

「たまり」の中に飛び込み現実世界へ脱出することを拒否した象徴的な脳死

3) 卷美矢紀「自己決定権の論点」『レファレンス』56巻5号(2006、国立国会図書館調査立法考査局)

の選択は、「自己決定」と「自己責任」の文脈でも読み取れるが、「僕」が「義務と責任」を持ち出すのは「世界の終わり」という「心」の世界でのみという問題が残る。

「僕には僕の責任があるんだ」と僕は言った。

「僕は自分自身の勝手に作りだした人々や世界をあとに放りだして行ってしまうわけにはいかないんだ。君には悪いと思うよ。本当に悪いと思うし、君と別れるのはつらい。でも僕は自分がやったことには責任を果たさなくちゃならないんだ。ここは僕自身の世界なのだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身の中を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙なんだ」⁴⁾

「自分の勝手に作り出した世界をあとに放り出して行ってしまうわけにはいかない」という責任意識は、壁により境界づけられた内部世界を、自己同一化できる均一な空間として受け入れ、外部の世界を「僕」の責任とは離れた他者の世界として放置する。しかし内部の世界で「僕」が守ろうとしているのは実在しない観念であり、彼が境界の外部に放置し「放りだしていく」方が現実的空間と時間の中で存在する世界なのである。

2) 自己決定のプロセスにおける欠落

成熟したの自己決定にはその決定を支えるべき客観的条件が必要とされる。それは、情報である。「僕」が「世界の終わり」に残り「森」に入るという自己決定のプロセスには、「世界の終わり」を作り出したのは「僕」だという情報が提供されていたが、実は「僕」により放棄された外部の世界にもう一つの原因—博士の実験—が存在していたという情報は与えられていなかった。

博士によると、「心は人間のアイデンティティー」のことで、「一人ひとりの人間の過去の体験の記憶の集積によってもたらされた思考システムの独自性」のことである。博士は「私」のなかに第三の回路をインプットし、この「心」を作動させた。「世界の終わり」という物語の進行は、無秩序に浮遊していた「私」の心象

4) 村上春樹『村上春樹全作品4』(講談社、2005、以下『全作品4』)、p.590

に秩序を付与し、一つの世界—宇宙を創世した博士により可能になった。このように博士が「私」の意識のコアを「編集」し、認識回路にインプットさせたにも関わらず、博士の責任は問われることがないまま「私・僕」が「ハードボイルド・ワンダーランド」から「世界の終わり」へ去って行くという矛盾がこのテキスト内で問われることはないのである。

前述したように自己決定による責任を負うべきだと考える「私・僕」の態度は、一見誠実であるように見えるが、このような側面とは合致できない一つのスタンスがそこには関わっている。それは「便宜的に考える」ということである。「便宜的に考える」ということは具体的に何を意味するだろうか。

私はどちらかといえば様々な世界の事象や・ものごと・存在を便宜的に考える方ではないかと自分では思っている。それは私が便宜的な性格の人間だからではなく、便宜的なものごとを捉える方が正統的な解釈よりそのものごとの本質の理解により近づいているような場合が世間には数多く見うけられるからである。

たとえば地球が球状の物体ではなく巨大なコーヒー・テーブルであると考えたところで、日常生活のレベルでいったいどれほど不都合があるだろう？…(省略)地球が巨大なコーヒー・テーブルであるという便宜的な考え方が、地球が球状であることによって生ずる様々な種類の瑣末な問題—たとえば引力や日付変更線や赤道とといったようなたいして役に立ちそうにもないものごと—をきれいさっぱりと排除してくれる(下線、筆者)ということもまた事実である。

(『全作品4』、p.18)

このような「日常生活のレベルで」大した「不都合」がない限り、「便宜的な考え方が」「様々な種類の瑣末な問題」を「きれいさっぱりと排除してくれる」という「私」の考え方は、事実関係を確認することは大事な問題ではないという意識に繋がり、以下の引用文のように「よく分らない」という口癖としても表出される。

「よく分らない」と私は言った。よくわからない。

「わからない、と言うのが口癖なのね、きっと」

「そうかもしれない」「そうかもしれない、というのも口癖なのね」

私は言うことがなくなったので黙って肯いた。

「どうしてなの？あらゆる思想は不確定だから？」

よくわからない、そうかもしれない、と私が頭の中でつぶやいていると…(以下省略、筆者)

「『僕のせいじゃない』というのは『異邦人』の主人公の口癖だったわね、たしか。あの人なんていう名前だったかしら、えーと」

「ムルソー」と私は言った。

(『全作品4』、p.525)

「ハードボイルド・ワンダーランド」で怪漢に襲われた僕に、博士は自分の人体実験の事実を認め、「最初から貴重な人材であるあんたがた計算士を危険な目にあわせるわけにはいかんですから…(省略)『組織』^{システム}が適当な人間を十人ばかりみつけてきて、我々はその人たちに手術を施し、その結果を見ました」、「どんなひとたちをどういう風につれてきたのか、それは我々にはわかりません(下線、筆者)」と告白する。主人公に新たな世界を認識させ、現実の世界に対する認識機能を失うという事態を招いたのは結局博士の研究によるものであった。しかし生身の人間を巻き込んだ実験に責任意識は存在せず、その認識の薄さは「我々にはわかりません」という言葉でまとまり、「私」はこの事態を受け入れるだけで怒りを現さない。それは、「腹は立てない」と私は言った。今さら腹を立てても何かの役に立つというものではないからである。

博士は、「科学者の好奇心というのはなかなか抑えきれないものなのです。ナチスに協力した生態学者たちが強制収容所で行った数々の生体実験を私ももちろん憎んでおるのですが、心の底ではどうせやるならどうしてもう少し手際良く効果的にやれなかったのかとも思っておるのです」(『全作品4』、p.384)といった開き直った発言をし、「祖父に悪気はないの」と祖父を信奉している娘は弁護する。このような事態にも怒りを覚えないということは、主人公の様々な世界の事象・ものごと・存在を深入りせず「便宜的に考える」ことの延長線上に位置している。主人公の「私」が確信を持って言えるのは趣味やライフスタイルについてしかない。「科学とは科学そのもののために存在するべきものだと私は確信しておるのです」という博士に私は「信念のことはよくわかりませんが」といっているのに対し、サンドイッチの作り方については硬い信念を保持しているのである。

村上春樹は主人公「私」の信念の対象としてライフスタイルというものを設定し、それを構成している商品名を羅列し、ある種のグレード感を伝える。村上春樹の多くのテキストと同様に、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』、特に「ハードボイルド・ワンダーランド」の部分はファッション、小説、料理、音楽で構成されるライフスタイル・マガジン化している。洗練されたこだわりを持つ物選びの姿勢が日常にこだわることの格好良さを強調する反面、その反作用として、村上春樹のファンにはそれと対極に位置する非商品的信念や現実を選択肢から除去される。

3) すべては誰のせいでもない - 判断の停止

「世界の終わり」を守る門番は次のように「街」について語る。

「どうして夕方になると獣を集めて街の外に出し、朝になるとまた中に入れるんですか？」という質問に対し門番は「そう決まっているからさ」、「そう決まっているからそうするんだ。太陽が東から出て西へ沈むのと同じことさ」

(『全作品4』、pp.32-33)

「世界の終わりの住人」たちが共有するのは判断の停止に基づく日常である。判断の停止は古代の懐疑主義の実質的中心概念であるが現代の現象学にとっては方法的な基礎をなしている。初めてこの語を哲学に導入したピュロン派によれば、哲学諸体系のどれが真かを決定する試みを控えることによってアタラクシアという心の平穏が達成される。ストア的判断保留の意味では絶対に確実な観念などは存在しないため、アカデミ派のアルケシラオオスなどによりいかなる観念への同意も保留することが倫理的に要請された。

現象学的意味では対象に対する存在措定を遮断し、「括弧に入れること」がエポケー(フッサール)である。このような現象学的エポケーには世界の存在と意味を捉え直そうとする意思が潜んでいるため、知的自己責任という倫理的要求を

含意する。

しかしこの倫理的要求が届かないところに、このテキストとその需要層は置かれている。コンテキストの巧みな利用は村上春樹テキストにおける特徴の一つであるが、「自分の殻を破ろうと試みた」という「僕」の言い分の根拠としてある読書体験が挙げられている。

しかしもう一度私の人生をやり直せるとしても、わたしはやはり同じような人生を辿るだろうという気がした…かつて若いころ私は自分以外の何かになれるかもしれないと考えていた。…あるいは私自身の自我にふさわしい有益な人生を手に入れることができるかもしれないと考えたことだってあった。そしてそのために私は自己を変革するための訓練さえしたのだ。『緑色革命』だって読んだし、『イーजीライダー』なんて三回も見た。

(『全作品4』、p.499)

「私」が自己を変革するための訓練で接した文化的媒体はチャールズ・ライクの『緑色革命』(『The Greening of America』、1970)⁵⁾と『イーजीライダー』(1969)⁶⁾である。『イーजीライダー』の日本公開は1970年であったのでおそらくこの体験は主人公が二十歳前後だった1970年のことになるだろう。

チャールズ・ライクはアメリカ人の意識をⅠ・Ⅱ・Ⅲ型に分類し、第Ⅲ型の出現を「緑色革命」と名づけた。Ⅰ型は建国以来の農民や小商売人の抱く考え方で、Ⅱ型はいわゆる「オーガニゼーション・マン」の考え方、そしてそのいずれでもないⅢ型が生まれたとしたのだが、この新しい世代を「緑色世代」と呼ぶことになった。Ⅲ型の緑色世代は現代社会にあるたいていの仕事は無意味で墮落していて、自己の実現とはあい入れないと考える。しかし自己実現に価値のある仕事なら喜んで全力を傾け、できるだけ余暇の多い所で働いて、より多くの時間を新しいライフスタイルに使おうとする。組織に従属しその中で自分を伸ばそうとするⅡ型とも違うし、勤勉、人格、克己心によって独力で成功を夢みるⅠ型とも異なるのがライクのいうⅢ型「緑色世代」である。これが1970年の主人

5) チャールズ・A. ライク『緑色革命』(早川書房、1983)、初刊は1970年、アメリカ

6) Dennis Hopper監督『Easy Rider』(1969)、アメリカ

公が「自己を変革するための訓練」として選んだテキストだった。

もっとも、こうした文化・ライフスタイル的な抵抗は、商品化されることによって現存秩序に吸収されやすいという危険性がある。事実、1970年代はじめに対抗文化の波が日本にも押しよせ、「緑色世代」が注目を集めたころ、マーケティングの世界は一斉に「緑色市場」に注目をはじめた。そして、かれらの文化が大衆生産のラインに乗せられていった。こうして反体制のシンボルだったGパンやロックンロールは対抗的性格を失い、ただの商品と化していくことになった。対抗文化がただの消費対象としてその本来の意味を喪失していく危険性は極めて大きい。⁷⁾これは本テキストが書かれた80年代前半の日本という大衆消費社会の状況を説明することにもそのままつながる問題である。

哲学が避けなければならない両極—ドグマと懐疑主義—のなかで、村上春樹のテキストが後者に向かう傾向を示していると言える根拠は、現実の直視や問題における原因の追求がエポケーにより放棄されることをライフスタイルの享受の裏に振り出され忘れることへの免罪簿として機能するところにある。それが意図的なプランによるものだったとしても、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』は、「懐疑主義的な懐疑は理性の弱さを強調し信仰の補助物になりかねない」という危険性を孕んでいると言えるのではないだろうか。

4) 結末の逆転と音楽的装置

改作が行われるに当たって作者が準備した装置の一つは二つの物語のつなぎとしての「音楽」であった。前作との大きな差異は結末の反転にあるが、「彼女」を残してこの街を離れることを拒否するという設定における単純なロマンティズムの負い目を補うため、「彼女」の失われた「心」をみつけ出し、影だけを元の世界へ帰すことにより、「僕」と「彼女」は森の中で一緒に生きていくという物語の続きを読み手に予想させる。ここで彼女の「心」をみつけ出す役割を果たすのが「ダニー・ボーイ(Danny Boy)」のメロディーである。

7) 橋本健二「文化としての資本主義・資本主義の文化」『文化と社会』宮島喬・藤田英典編、(有信堂、1991)参照

作者は二重構造で伝わったこのアイルランド民謡のメロディーを、「口笛を吹いてみる」ことから始め、全編にかけ幾つかの個所で使用している。「ダニー・ボーイ」の原型はアイルランドの街、デリーで生まれた民謡「ロンドンデリーの歌 (Londonderry Air)」で、戦争に赴く息子への気持ちを歌ったと言われている。⁸⁾

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』では「私」が少年期にハーモニカーで演奏した経験からこの曲を口笛で吹いたり、目についたレコードをか

8) このエアには多数の歌詞がつけられたがそれがイギリスのフレデリック・エドワード・ウェザリ(Fred E. Weatherly)の作詞により、1913年に「ダニー・ボーイ」として発表され、アイルランド出身の歌手のマッコーマックにより大ヒットし、もっとも広く歌われるようになった。その後、第二次世界大戦中にはビング・クロスビーによって人気が出た。1959年コンウェイ・トウイッティの歌がヒットし、ハリー・ベラフォンテの1960年4月に行われたカーネギーホールコンサートにおけるライブ録音も名唱として知られているなど現代に至るまでの様々なアーティストにより演奏されている。

Oh Danny boy, the pipes, the pipes are calling
 From glen to glen, and down the mountain side
 The summer's gone, and all the roses falling
 'Tis you, 'tis you must go and I must bide.
 But come ye back when summer's in the meadow
 Or when the valley's hushed and white with snow
 'Tis I'll be here in sunshine or in shadow
 Oh Danny boy, oh Danny boy, I love you so.
 But when he come, and all the flowers are dying
 If I am dead, as dead I well may be
 You'll come and find the place where I am lying
 And kneel and say an "Ave" there for me.
 And I shall hear, tho' soft you tread above me
 And all my grave will warm and sweeter be
 For you will bend and tell me that you love me
 And I shall sleep in peace until you come to me.

哀愁とかわびしさといったものが漂っているのが、アイルランド民謡一般に感じられる特徴であるが、イギリスに対する抵抗の歌にもそれは込められている。イギリスの支配下にあったアイルランドにとって、特に耐えがたかったのことの一つは宗教と言語—カトリックとゲール語に対する抑圧であった。英語を強制されることにより、本来ゲール語で歌われていた民謡もしだいに英語で作られるようになった。1800年代からは、独特の愛国歌、抵抗の歌が生まれ出されるようになった。街角にはヴァイオリンを手にしたストリート・シンガーが現れ、集まった人々に独立運動のニュースを歌で流した。ただしそれは聞き手によっては単なる愛の歌にすぎず、歌い手たちは、アイルランドの民衆が聞けば独立を願う歌に、イギリスかぶれしている連中が聞けばただのラブ・ソングであるように、二重の意味の歌詞で歌ったのである。(江波戸昭『世界の民謡を訪ねて』、自由国民社、1972)

けたりするなど日常のありふれた場面でさりげなく「ダニー・ボーイ」が挿入されている。これとは対照的に「僕」にとっては「世界の終わり」に残る意味を確信するように導くキーポイントとして「ダニー・ボーイ」のメロディーの想起という事件が使われる。アイルランドの民衆が聞けば独立を願う歌でありながら、ただのラブ・ソングでもあったという二重の意味の歌詞で歌われてきた「ダニー・ボーイ」は、ここでは後者の意味で再生産されている。

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』で重要な役割を担っているもう一つの音楽テキストはボブ・ディランである。「私」はボブ・ディランの『ポジティブ・フォース・ストリート』を聞きながら「二十年経っても良い唄というのは良い唄なのだ。」と言っているが、実際ボブ・ディランの『ポジティブ・フォース・ストリート』が発表された年は1965年なので物語世界の現在は『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』が発表された1985年と一致するという情報にもなる。35歳という設定になっているので、「私」は1950年前後の生まれなのである。「ボブ・ディランが『ライク・ア・ローリング・ストーン』を唄い始めたので、私は革命について考えるのをやめ、ディランの唄にあわせてハミングした。我々はみんな年をとる。それは雨ふりと同じようにはっきりとしたことなのだ」という叙述には、政治性と音楽に対する逆説的反映が表れている。

また、テキストの後半で「私」は車の中でボブ・ディランを聞きながら意識の眠りにつく。ディランの「激しい雨」などの曲は村上春樹の『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』で意識の閉鎖回路に向かう「私」を送る葬送曲化する。プロテスト・ソングやトピカル・ソングなどメッセージ色の強い曲を作っていたボブ・ディランの曲が、意識が消滅していく場面で使われるという違和感は、頭骨が発する幻想的な明かりが呼んでいるアタラクシアの世界へ向かう読者の意識を引き止めることができるだろうか。おそらくそのような期待は裏切られ、この光はニーチェ的な行為やエネルギーとしての「怒り」(雷、稲妻)ではなく軟らかい質料のように静的で優しいシェリーの「明かり」として灯り、世界の終わりの中に「私」と「僕」を引き止め、複雑な負い目を「きれいさっぱりと排除」してくれているだろう。

4. 『壁-S・カルマ氏の犯罪』と『世界の終わりとハード ボイルド・ワンダーランド』

ここで、前述した音楽的装置や非現実的要素をうまく取り入れながら、「記憶」、「世界の終わり(果て)」と「影」、そして「壁」について書いた、もう一つのテキストを想起してみよう。安部公房の『壁-S・カルマ氏の犯罪』(1950)で、自分の名前がどうしても思い出せなかった朝、「S・カルマ氏」は自分が働いていた事務所でもう一人の自分を発見する。それは一見自分そっくりの人間であったが、左右の視覚機能の差に気付いた「S・カルマ氏」が左眼で捉えたのは自分の名刺そのものだった。左脳と右脳を使い分けるスキルを駆使しデータを処理する仕事をしている「私」が、意識の核(コア)を映像化したプログラムをインプットさせられることにより、現実世界における意識の消滅を迎える『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の無抵抗性とは対照的に、『壁-S・カルマ氏の犯罪』では左右の視覚の使い分けによりその事態の核心が目撃される。

二つのテキストには幾多の類似性が指摘出来るが、その中でも特に目立つのは先ず「壁」の存在であろう。『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』での「壁」は「世界の終わり」という閉塞された空間を囲う絶対権力の権化である。この「ここで起こっていることをなになに一つ見過ごさない」「壁」に対し『壁-S・カルマ氏の犯罪』での「壁」は、自己消滅後の新しい運動性としての再生、境界を作る人間の形象化として描かれている。カルマ氏は「先住者達の生活を吸収した」もう一つの「壁」に出会い、「俺が刑務所と要塞で一番発達したのも」「おまえの責任だ。」と告げられる。ここには人類が歴史を重ねるにつれて担ってきた責任の問題が蓄積されている。これは「世界の終わり」の「壁」を個人の自己決定の範囲に収めようとするスタンスとは対照的である。

次に両テキストでこの「壁」と不可分の関係に位置付けられているのが「影」だが、S・カルマ氏が「世界の果て」が上映されているスクリーンに映る自分の影を見て「影をなくしてしまった男があることはほくも知っていますが、影になってしまった男のことはまだ聞いたことがありません」と呟くところには「世界

の終わり」と「ハードボイルド・ワンダーランド」の影のテーマが合体されていると言えるだろう。

音楽的装置の面では、安部公房のミュージカルの構成と歌詞の挿入に比べ、村上春樹の場合は80年代という時代を反映するような商品化されている音楽ソースの引用が目立つ。それは一方、3章で述べたように「ダニーボーイ」と「ボブ・ディラン」などの政治的意味合いの脱色を試み、その逆説的な違和感を感じさせる場合もあるが、他方では時代の特徴や人間性を音楽消費の趣味—主にアーティスト名や曲名の羅列という形で—により表現し、音楽商品をカッコよくセレクト出来るかどうかにかその人間を判断する基準が置かれている。村上春樹のテキストが読者により支持される要素の一つにこのような表現があったことは否定できないだろう。村上春樹は「クリームやビートルズやオーティス・レディングや、そんな時代の頃」という昔懐かしい「グッド・オールド・デイズ」への郷愁を持ちそれを理解する者—大概の場合、主人公の趣味はこれに一致する—を、テキストを執筆していた当時流行っていた「デュラン・デュラン」のそれより価値優位に置くが、このような表現方法自体は、大衆消費社会が本格化した80年代という社会性の反映だったと考えられる。最近駅の公告などで見かける「What you buy is Who you are」という公告コピーのような世界が、料理やお酒や洋服などについての言及とともに、既にここで具現されていたのである。小説内の音楽装置を論じる時、安部公房の『壁—S・カルマ氏の犯罪』が創作ミュージカルの世界だとすれば、村上春樹の『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』はジュークボックス・ミュージカルに似ている。

安部公房は実験の材料として使われる人間の身体や(『飢餓同盟』、『盲腸』、『耳の値段』)、『テンドロカカリヤ』、『壁—S・カルマ氏の犯罪』から登場する管理者としての科学者、その背後の政治・経済勢力(『空中楼阁』、『鉄砲屋』、『R26号の発明』、『第四間氷期』)などを1950年代の日本という戦後期の縮図として提示しながら、冷戦期テクノクラートが国家的政治決定過程に参加し、新しい支配権力として浮上する様子を捉えた。父なるものの象徴としても描かれるこの科学者たる人物は主人公や主人公の家族、時には科学者自身の身内までをも実験の対象として使い、その社会倫理的な不条理の問題が扱われていた場合が多

い。しかし、前章で述べたように、『世界の終わり』と『ハードボイルド・ワンダーランド』における人体実験を行った科学者の責任の問題は、「ハードボイルド・ワンダーランド」の破綻をもたらしたキーになっているにも関わらず「私」の意識の消滅に先立って既に消滅し、免罪符が与えられている。

5. 空間認識 - 「世界の果て」と「世界の終わり」について

S・カルマ氏が「世界の果て」についての映像を鑑賞させられる時、映写技師のせむしは「地球が平たい板で四頭の白像に支えられているとか考えられていたところ……、世界の果、それは当然極度に密度の拡散した周辺地帯として解釈されていました。しかし、現代、地球が球体になってこのかた、それは一点に」集中されたと「世界の果て」の概念について説明する。

「果て」とは、辞書的な意味ではものごとの時間的な経過のすえ、空間的な広い地域の極まることを表す。これに対し「終わり」は、ある事態が幕を降りること、終わろうとするところ、臨終、終焉を意味する。

村上春樹がここで、高度の精神集中を要する計算作業を依頼され作業を終えた直後、何者から自宅を襲撃され、暴行を受け、地下のやみくろたちから逃げながら博士の研究室から地上へと脱出するという、疲労に満ちた「ワンダーランド」の日常からの帰着点として提示する「世界の終わり」は、「こころ」が不在するということ以外には完璧な世界である。「こころ」以外には何も存在しないというプラトンや荘子以来の伝統を貫く世界観で支えられているこの世界は他の村上春樹のテキストに相通ずる部分があると言えよう。

村上春樹と安部公房の二つの「ワンダーランド」からの帰り道の帰結は内/外という反対の方向に向けられる。「僕」が森へ入り、「壁」はカルマ氏の中で成長していくという運動性を獲得する事態には、永遠に続く森の中での時間、壁が成長しつづける時空の質の差が存在する。トボスの総化を空間として見なした古典哲学的空間認識や近代のアプリオリな認識の前提として均質な広がりを持

つ空間像は、帝国主義時代に入り内部限定の均質性と外部の排除にという空間的政治学が働くに至った。安部公房の『壁-S・カルマ氏の犯罪』の壁が置かれる「世界の果て」と、村上春樹の「世界の終わり」の空間もこのような空間認識の差を持っている。中国・中国人についての頻繁な言及に比べその偏った描写が指摘される村上春樹に対し、安部公房のテキストにおける満州・中国・朝鮮人像は、その具体的な歴史を背負った人物として描かれ、国境・国籍という区分と排除の論理の矛盾を浮かび上がらせていることにはこのような空間認識の差が一つの要因になっているだろう。

1950年以降活動していた共産党から62年除名され、中国の文化大革命への抗議を行った60年代、演劇活動に没頭していた70年代を経て、80年代に再び小説の世界へ戻ってきた安部公房は、84年『方舟さくら丸』という長編小説を発表した。主人公は核シェルターを作り現代のノアの方舟を夢見た。このような孤立した空間は、安部公房のテキストで多く扱われる素材でもある。しかし軍歌を歌う右翼組織の不気味さを目撃していく中、主人公はシェルターから脱出する。

安部公房は、孤立は他者との関係を客観的に凝視させると述べた。国家と個人の関係もそうであり得ると見ていた。これに対し村上春樹の場合、孤立という設定は客観化には繋がらない。その代わり、80年代以降強化されるプライベートな空間の確保が如何に必要なのかを裏付け、それにより手に入れることが出来る「心」の平穏と「美味しい生活」⁹⁾を提示する。恋愛小説として完結する「世界の終わり」が多くの読者を惹きつけるのは、それが現実には存在しない自己完結的な脳内映像であるとしても、他人を責めることなく「自己責任感」を捨てない「僕」が向かう静かな森の中には「記憶・心」があり、「古いスカートを履いて赤い頬をしている少女」がいるからであろう。

9) 1980年代初期に流行した糸井重里作のコピー(1983)。西武百貨店のCM用に書かれた。つらい仕事は人に任せて、自分は美味しい所だけ頂こうという心情や、「より良い」ではなく「私にとって「美味しい」ものを追求するということが戦後日本社会の雰囲気やそれを加速させた。糸井重里・村上春樹の共著として『夢で会いましょう』(1986)がある。糸井重里は日本の80年代を代表したコピーライターで、コピーライターという職業を大衆一般に認知させた。左翼の活動家から消費社会のメイン舞台に華麗に登場した代表的な人物でもある。

6. 終わりに

安部公房のテキストでは読者が物語のルールになれて来た瞬間にそれを転覆させる、劇の構造にも似た装置が多く使われている。物語世界の非現実によつとついていけると思った瞬間、思いがけない結末に遭遇した読者は、物語世界から現実に戻り現実の虚構感に襲われ現実世界を疑う経験をする。安部公房がSF技法の可能性として認知していた「怪物性」¹⁰⁾とは、その時代における「怪物的なもの」を形象化し、それに直面した時の読者の「ためらい」¹¹⁾の瞬間に「怪奇」ではなく「驚異」の方向に読者を向かわせる力を持つものであった。そのような記号の組み換えにより世界を新しく再認識させる可能性に安部公房は注目していたと考えられる。¹²⁾

村上春樹の『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の物語世界も非日常的な設定からスタートし劇的転換という装置が使われているが、設定から来る異化は物語の進行により薄れ、読者は物語世界の中に沈潜していく傾向を持つ。責任を言及している様で、実は真の責任の所在は問わなくてもいいと囁きながら、読者の肩の荷を降ろしてあげ、読者はこれを癒しとして受け取る共犯関係が成立するのである。

上述したように日本では80年代に「自己責任」という言葉が登場した。「自己決定」と「自己責任」が新聞などのメディアで本格的に言われるこよになるのは90年代に入ってからで、この時期には「個人」の「自己決定」に対して「自己責任」が今ほど求められていたわけではないが、1980年代以降、規制緩和を旗頭と

10) 安部公房が怪物的なものとしてのSF小説の可能性を見たとき、この時、安部公房は、トドロフの指摘した「ためらい」の効果とも相通ずる、異常な設定から触発される意識のゆらぎに、ある種の運動の可能性を見ていたと考えられる。彼のこのような認識は、安部公房における「森の怪物X」的な小説の初作品とも言える「テンドロカカリヤ」(1949)以来、遺作の『飛ぶ男』までの作品全般を通して窺われる。安部公房はその怪物性の効果による目覚めを、芸術における伝統やキャンノンからの脱皮と現実の矛盾から目を背かない方向へと向かわせようとしていた。

11) ツベタン・トドロフ『幻想文学論序説』三好郁朗訳、(東京創元社、1999)

12) 拙稿、「安部公房の小説における〈怪物性〉—1950年代の小説のSF的技法と冷戦期のテクノクラシー—」(東京大学大学院、2004)

する市場競争原理を強調する経済の在り方と個人主体の消費文化の波が「自己責任をとる個人」の涵養を促したことは事実であるだろう。現代日本における最初の本格SF長編とされる『第四間氷期』、日本文学の自然主義的伝統から離れた位置にながらも文学キャンノンの作家としての地位を確立させた『砂の女』のような小説を書いた安部公房から、おたく文化の幕開けでもあった80年代前半に村上春樹が借りてきたのは、上述した安部公房の二つの系列を統合しながら「ワンダーランド」を構成出来る装置であった。その装置で村上春樹は客観的な社会構造に基づいた「自己決定」の論理を個人の主観的倫理論にすり替え、約20年後日本政府が使うことになる「自己責任論」を、戦後日本政府の右傾化と現代の大衆消費文化の幕開けであった80年代前半という時期に、先取りしていたとも言えるだろう。

安部公房と村上春樹における「ワンダーランド」的装置の取り付け方の差は、読者を「ワンダー」からの喚起による現実の直視と、現実という「ワンダーランド」が耐え難い時にはシェルターとしてのもう一つの「ワンダーランド」を確保するという方向へと向かわせ、それぞれの「ワンダーランド」からの帰り道の差異を明るみにしていると考えられる。

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の内部にも「ワンダーランド」からの二つの帰り道が存在する。「世界の終わり」のように出口がなかなか見出せない世界で時たま聞こえてくる鈴の音が、意識を眠りへと導くか、意識の眠りに対する警告として機能するかは、それを聞く「僕」の意志に掛かっている。このテキストでは平常心を保ち村上ワールドの「クールさ」を保つため、不条理を作り出す原因とそれに対する怒りは「暖かい光り」と「平穏な日常」の陰に葬られ、その世界を保護する「壁」は、安部公房の「成長する壁」とは違い、ますます不透明化していく。鈴の音を聞きながら向かう先が「世界の終わり」なのか、それとももう一度「ハードボイルド・ワンダーランド」への帰還を試みるのかという選択に、村上春樹はリライティングのポイントを置き、「自称失敗作」を、見事な長編として変身させたのである。ここで彼が選んだ「帰り道」は、安部公房から多くのポイントを借用しながらもまったく違う方向へと歩いて行った村上春樹が自分自身を一種の閉鎖回路の中に閉じ込める危険性を暗示して

いるのではないだろうか。

참고문헌

- 安部公房(1997) 『安部公房全集』、新潮社
阿部潔・成美弘至(2006) 『空間管理社会』、新曜社
アンディ・ギル、五十嵐正訳(2001) 『歌が時代を変えた10年/ポップ・ディランの60年代』、シンコーミュージック
石川淳(1951) 「序」 『壁』、月曜書房
今井清人篇(2005) 『村上春樹スタディーズ2000-2004』、若草書房
大塚英志(2006) 『村上春樹論-サブカルチャーと倫理』、若草書房
川村湊(2006) 『村上春樹をどう読むか』、作品社、pp.22~23
栗坪良樹・拓殖光彦篇(1999) 『村上春樹スタディーズ02』、若草書房
小森陽一(2006) 『村上春樹論』、平凡社
種村剛(2004) 「<自己責任>の時代」 『関東社会学会』 第53回年次大会、関東社会学会
原宏之(2006) 『バブル文化論』、慶応義塾大学出版会
広松渉外篇(1998) 『岩波哲学思想事典』、岩波書店
宮沢章夫(2006) 『80年代地下文化論』、白夜書房
村上春樹(1980) 「街と、その不確かな壁」 『文学界』 9月号、pp.46~99、文芸春秋社
_____ (2005) 『村上春樹全作品1979-1989』、講談社
山本正(2002) 『「王国」と「植民地」-近世イギリス帝国のなかのアイランド』、思文閣出版
吉田春夫(2001) 『村上春樹とアメリカ暴力性の由来』、彩流社
『ユリイカー総特集村上春樹の世界』(1989)21-8、青土社
Jay Rubin(2002) 『Haruki Murakami and the music of words』、Harvill Pr.
<http://www.bobdylan.com/songs/index.html>

- ❖ 투고일 : 2007. 6. 30.
- ❖ 심사일 : 2007. 7. 30.
- ❖ 심사완료일 : 2007. 8. 13.