

# 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論

―再生する「私」―

荒見 一成

はじめに

村上春樹は、一九七九年『風の歌を聴け』で群像新人文学賞を受賞し、小説家としてデビューした。この作品は、「六〇年代末期の政治的な高揚期に青春を過した人間が、七〇年代に入って時代の変化とともに自身の青春を振り返るかたちをとっている」小説である<sup>一</sup>。六〇年代末期というと、作者である村上自身にとっても大学生活を過ごした時代であり、「六〇年代末期の政治的な高揚期に青春を過した人間」とは村上自身でもある。

六〇年代、七〇年代とは村上にとってどのような時代であったのか。彼曰く、六〇年代とは「高度成長とそれに伴う「戦後体制」の崩壊」によって養成された地下マダムのような情念が「全共闘」という形を取って噴出した<sup>二</sup>時代であり、続く七〇年代はその「残務整理」、あるいは「なぎのような」時代であった<sup>三</sup>。

その意味で、七〇年代から六〇年代を振り返る『風の

歌を聴け』は、いわば〈終わり〉を描いた小説である。長編第一作『風の歌を聴け』に続く、長編第二作『1973年のピンボール』、長編第三作『羊をめぐる冒険』も同じく、終わった青春時代(六〇年代)を振り返って書かれる。(「鼠」という人物をめぐるって繰り返し広げられるこれらの三作品は「鼠三部作」と呼ばれる。)<sup>四</sup>「鼠」は六〇年代を象徴する人物であり、第一作『風の歌を聴け』で「僕(主人公)」は「鼠」と別れ、第三作で「鼠」は死ぬ。まさに〈終わり〉の物語であるといえよう。

本論で論じるのは、『羊をめぐる冒険』に続く、長編第四作『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』である<sup>五</sup>。一九八五年に世に出たこの小説が描くのは、もはや「なぎのような」〈終わり〉の時代ではない。情報化・高度資本主義社会に象徴される新たな時代、八〇年代である。この新しい時代を、村上春樹という作家はどのように捉え、どのように向き合おうとしたのか、それを明らかにするのが本論の主旨である。

## 一、作品について・先行研究

本作は、タイトルにもあるように「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」という二つの物語が交互に挿入される(奇数章が「ハードボイルド・ワンダーランド」、偶数章が「世界の終り」という形式で展開される。「ハードボイルド・ワンダーランド」の舞台は、情報化が進み、「組織」と「工場」という二つの企業が過激な情報戦争を繰り広げる近未来の東京である。

主人公である「私」は、「組織」側の末端に属す「計算士」という職業に就き、「洗いだし」や「シャプリング」という職業上の専門技能を駆使することで、機密情報を「工場」から保護する役割を担っている。対し、「世界の終り」の舞台は中世ファンタジーを想起させる牧歌的な風景をもつ街である。そしてその街は、完全性を象徴するような高く大きな壁に全方位を囲まれている。この世界では人々はみな記憶と心の母胎たる「影」を失っており、感情も争いも財産も死すら存在しない、時間の止まったような日々を過ごしている。壁の外部から街にやってきた主人公「僕」は、「影」を切り離すことで街に入り、「夢読み」として街における役割を果たしながら、「影」とともに街の正体を探っていく。

それぞれの物語の辿る結末は、以下の通りである。

「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」の脳には、「博士」の手によって第二・第三の思考回路が埋め込まれていた。この第二の回路は、「私」の「意識の核」であり、第三の回路は、その「意識の核」を博士がビジュアライズし編集を加えたものである。第三の回路には自動閉鎖機能がなく、放っておけば第二の回路も第一の回路も焼き切ってしまういかねない極めて危険なものだが、博士が「組織」と「工場」間の対立に巻き込まれているうちに、博士の手によっても閉鎖することができなくなってしまう。かくして「私」の第一・第二回路は消失し、第三回路のなかに生きることを強いられることとなる。これは、現実世界における死を意味する。

「世界の終り」において、「僕」は「夢読み」として、図書館司書の女性の介助を受けながら、「古い夢」を読みすすめていく。「僕」は次第にこの女性に惹かれていくのだが、街の住人である彼女は心を持たず、「僕」は彼女の心を取り戻そうと奔走する。それと並行して、「影」は「僕」に壁の外へ出ようと持ちかける。最終的に、「僕」が選んだのは、壁の外に出るのでも街に残るのでもない、「森」という第三の場所へと向かうことであった。「森」とは「有効に影を殺しきれなかった人々が住んでいる(ΩC)」場所であり、ここでは、失われた心や記憶を取り戻すこ

とができることが、ラストシーンにおいて「僕」によって示唆されている。「僕」はこの場所で、自分自身の記憶と図書館司書の女性の心を取り戻すことを選んだのである。

物語の終盤において、「世界の終り」とは、「ハードボイルド・ワンダーランド」における「私」の第三回路である、つまり「私」の内的世界である、という事実が博士によって明らかにされる。柴田勝二はこの事実に着目し、「世界の終り」とは「私」の内にはらまれた、自己と世界の関係性に対する潜在的な認識のイメージ化であり、彼が先端的な職業に就いて活動しながら、「街には自我もなく、エゴもない」と記されるような自己喪失を抱えていることを示唆している」と述べる<sup>四</sup>。すなわち、八〇年代、「ハードボイルド・ワンダーランド」のような情報化・高度資本主義社会を前にして、人間の自己は「自我もなく、エゴもない」空虚なイメージとしてしか浮かび上がってはこない、ということである。こうした八〇年代の空気感は、六〇年代とも七〇年代とも明確に異なっている。六〇年代が高度成長、戦後体制の崩壊、全共闘に象徴される情念の時代、七〇年代がそうした情念の〈終わり〉の時代であることは前述したが、続く八〇年代とは、柴田の言葉をそのまま借りれば、まさに〈終わりの後〉の時代なのである。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のどこにも、もう六〇年代の面影は残っていない。加藤典洋は、「わたし達と世界の関係が対抗的、抑圧的なものでなくなり、これまでわたし達の世界理解に大枠を提供してきた「大思想」が説得力を失い、また、それにつれ、現実の生活から変革の手がかりが姿を消し、「いまは、自分と世界の間のつながりがうまく感じられないことが、わたし達に閉塞感を与えるその「原因」なのである」と述べ、六〇年代以前が「世界による閉塞」の時代とするならば、八〇年代は「自分による閉塞」の時代だとした<sup>五</sup>。

さて、「ハードボイルド・ワンダーランド」が上記のようなポストモダン社会の写し絵であり、「世界の終り」がポストモダン社会に対する「私」のイメージの具現化であるならば、この二つの物語の結末は、どのような意味合いを持つてくるのだろうか。現実世界の「私」は死に、精神世界の「僕」は、「影」の誘いを断り、街からの脱出ではなく、「森」へ行くことを選んだ。この結末については、否定的に捉えるか、肯定的に捉えるかで解釈が二分している。

黒古一夫は、「私」も「僕」も敢然と外部の敵と闘うのではなく、意識下の世界に安住することを了解してしまっている」この結末は、「平和」で「豊かな」時代を生きる村上春樹の〈ニヒリズムⅡ絶望〉への親和を丸ご

とうつしだす」ものである、と否定的に捉えている<sup>六</sup>。これをはじめとして、否定派の意見は、本作の結末を自閉や頽廃と結び付けるものが多い。

対して、肯定派の解釈は、以下の通りである。加藤典洋は「影」の言う「この世界は間違っている」という「正しい論理」が「いまではわたし達の生きる足場になり得ない」ために、「影」と別れ、町に残ることを決めた「僕」の選択は必ずしも逃避や後退ではないとする<sup>七</sup>。竹田青嗣は「自己」の壁の中で「心」をとり戻そうとする「僕」は、自分と他人の「心を揺らせるような何か」を焼き尽くすかもしれない自分自身の根深い「世界」イメージに抗おうとする、作家のひどく困難な意志のかたち<sup>八</sup>なのだ<sup>八</sup>と述べる。同様に、「僕」が「街」に戻るのではなく、「森」で暮らすことを選択するのは、情報社会で生き延びるために「心」をなくすことへの抵抗<sup>九</sup>と述べる柴田勝二も、本作の結末を、ポストモダン社会に対する村上春樹の問題意識のあらわれと捉える<sup>九</sup>。また、加茂いづみ、樋口智子の二人は、「影」との別れについても、それがただの別離ではなく、「和解」<sup>十</sup>あるいは「主張をぶつけ合った上での別れ」<sup>十一</sup>と述べ、「影」との別れは心を捨てる行為（＝自閉・頽廃）であるとする否定派の主張を回避している。

本論文は、これらの肯定派の解釈に付け加える形で、

あるいは新しい切り口で、本作の結末をより肯定的に解釈することができないか、その余地を探るものである。

## 二、ポストモダン社会における

### 他者との心のつながり

「郵便受けには郵便物はひとつも入っていないなかった。留守番電話にもメッセージは入っていないなかった。誰も私に用事がないみたいだった。結構。私も誰にも用事はないのだ。(一)」という独白からも明らかのように、ポストモダン社会の象徴たる「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、内向的な性向をもち、閉塞的な人間関係の中に生きる人物として書かれている。初期の村上作品に多く見られる「デタッチメント」型の主人公であるといえよう。本編において、「私」の人間関係の輪の中にいるのは、「組織」の人間、仕事の依頼主にあたる博士、博士の孫娘、図書館のリファレンスの女性の、主に四人である。「組織」の人間と博士との関係は、「計算士」としての業務上の事務的な関係に過ぎない。となれば、「私」が私的な関係を持つのは、博士の孫娘と、図書館のリファレンスの女性の、たった二人しかいないことになる。

一方で、「僕」の人間関係には、もうひとつ別の側面がある。次に引用するのは、博士の孫娘が「僕」の性生活

について尋ねるシーンである。

「そのへんの女の子に声をかけて寝るの?」

「そういうこともたまにはある」

「それともお金で女の子を買うの?」

「それもある」(5)

社会的関係の狭小さに反して、「私」は非常に広い女性との間に肉体関係を有していることが分かる。しかし、これらはいくまで肉体の関係であって、心の関係ではない。実際、ポストモダン社会において、女性との肉体関係をもつことは社会的関係を構築することよりも容易い。半田淳子は、同じくポストモダン社会を描いた村上春樹の『ダンス・ダンス・ダンス』における買春描写に着目し、「電話一本で、品物のように女たちが運ばれてくるのである。まさに、それは性の商品化、宅配サービスに似ている。」と述べている。「私」が接しているのは、もはや人間としての女性ではなく、宅配される商品としての女性である。このような時代において、人間としての女性と関わりをもつことの困難さが、「私」の生活からは垣間見える。

女性との間に、心の関係が存在しないこと。ポストモダン社会を生きる「私」が抱えるこの問題は、「私」の内

的世界である「世界の終り」において、(心をもたない女性)として浮かび上がる。むしろそれは、「僕」の夢読みの手助けをする、図書館司書の女性のことを指す。次に引用するのは、「世界の終り」において、「僕」と同居人の「大佐」が、図書館司書の女性について言葉を交わすシーンである。

「しかし君には彼女を手に入れることはできる」

「手に入れる?」と僕は訊いた。

「そうだ。君は彼女と寝ることもできるし、一緒に暮らすこともできる。この街で君は君の望むものを手に入れることができる」

「しかしそこには心というものが存在しないのですね?」

「心はない」と老人は言った。(10)

特に、「寝ることもできる」という箇所が象徴的だ。ポストモダン社会において、「私」は様々な女性と「寝ることもできる」が、「そこには心というものが存在しない」。しかし、「世界の終り」の「僕」は、心というものが存在しない状態の図書館司書の女性を手に入れることを拒否し、彼女の心を取り戻すために街を奔走する。現実世界「ハードボイルド・ワンダーランド」において、心と

いうものが存在しない肉体だけの関係を受け入れているにもかかわらず、だ。この現実世界と内的世界の間の差異は、「私」が無意識下では誰かとの心のつながりを求めていることのあらわれだろう。

「世界の終り」において、街の人々はみな「私」の理想、あるいは反対に「私」にとつて受け入れがたい自身の部分が出出してきた存在」であり、「それらに近づき関係を創っていくことは、(略)現実での「私」の回復を促していく」と加茂いづみは述べている。加えて、本作が「異質な自己を取り込む作業を経て、自己肯定を果たしていく、再統合の物語である」、とも二三。つまり、街の全ての住人に、「私(僕)」を自己肯定へと導くための役割が与えられているのである。「世界の終り」の街に、女性が図書館司書の女性を除いて一人も登場しないこと(男性は、門番、大佐、発電所の管理人の三人)、また、「夢読み(僕)」と図書館司書がワンセットであるという設定を鑑みると、図書館司書の女性は、「私(僕)」にとつて、〈女性〉あるいは〈女性とのつながり〉の象徴という役割をもつ存在であることが導かれる。

「世界の終り」のストーリーにおいて、「僕」は、心のない交流を拒絶し、彼女の心を取り戻すために街を奔走するが、この「僕」の拒絶は、現実世界の「私」に「勃起不全」というかたちで浮上している。「僕」が拒絶する

ような、心というものが介在しない肉体だけの関係に「私」が陥りかけると、「私」の性機能はロックされてしまうのである。事実、「それほど簡単に女の子と性的関係に入ることができたのはじめてだった(6)」と語られるような図書館のリファレンスの女性との一度目の性行為は、勃起不全により失敗している。

物語の終盤において「僕」はいよいよ図書館司書の女性の心をつつけるのであるが、そのとき「僕」は次のように語る。

「僕は君の心を読むことができる。そしてそれをひとつにまとめることができる。君の心はもう失われればらばらの断片じゃない。それはそこにあつて、もう誰にもそれを奪いとることはできないんだ」

(36)

その前の章で、図書館司書の女性は、心を取り戻すことのむずかしさについて、次のように語っていた。

「私の心は一つにまとまって吸いこまれていくわけじゃないのよ。私の心はばらばらになって、いろんな獣の中に吸いこまれ、その断片は他の人の断片と一緒に見分けがつかないくらい複雑に絡みあつ

ているのよ。あなたにはそのうちのどれが私の思いで、どれが他の人の思いか選りわけるとはできないはずよ。だってあなたはずっと古い夢を読んできたけれど、どれが私の夢か言いあてることができないでしょ？ 古い夢とはそういうものなの。誰にもそれをときほぐすことはできないの。混沌は混沌のまままで消えていくのよ」(34)

図書館司書の女性のこの言葉は、「世界の終り」における、心を取り戻すことのむずかしさを説明していると同時に、「ハードボイルド・ワンダーランド」のような、情報化と高度資本主義に象徴されるポストモダン社会において他者との心のつながりを築くことのむずかしさについての説明でもある。ポストモダン社会とは、「混沌」の時代である。商品や情報が氾濫した社会で、人々は他者と濃密なコミュニケーションをとらずとも、自らの欲求を満たすことが可能になった。ちょうど、「私」が買い物をする中で自らの生活を満たしていたように。そこにあるのは、物質的に、肉体的には満たされていても、心は満たされない空虚な生活である。

しかし最終的に、「僕」は、ばらばらになって混じりあった「古い夢」のなかから、図書館司書の女性の心だけを取り出すことに成功する。上述の通り、図書館司書の

女性は、「私(僕)」にとつて、〈女性〉あるいは〈女性との心のつながり〉を象徴する存在であった。であれば、「世界の終り」において、混沌とした「古い夢」のなかから図書館司書の女性の心を取り戻すということは、混沌としたポストモダンの現実において、〈女性との心のつながり〉を取り戻すということと、イコールで結ばれるのである。

最終的に、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、意識の核である「世界の終り」に閉じ込められ、現実での死を迎えることになるが、死にゆく「私」に向けて、図書館のリファレンスの女性と、博士の孫娘がかけた言葉は次の通りである。

「ねえ、私もあなたの限定されたヴィジョンの中に入りこむことはできるかしら？」(36)(図書館のリファレンスの女性)

「怖がらないでね。あなたがもし永久に失われてしまったとしても、私は死ぬまでずっとあなたのことを覚えていられるから。私の心の中からはあなたは失われないのよ。そのことだけは忘れないでね」(36)(博士の孫娘)

特に博士の孫娘は、意識の核に閉じ込められた「私」を冷凍保存しておき、いつか元に戻す方法を見つけたときには再び蘇らせる可能性をもほめかしている。これから二人の女性の言葉は、心でつながった他者の存在こそが、ポストモダン社会において支えとなり、あるいは状況の打開・回復のきっかけとなることを示す。作家はここに、過酷なポストモダン社会に対する、心のつながりの優越性を訴えている。商品や情報であふれ、それ以前は当たり前だった生き方が力を失っていく時代において、作家がいかに心のつながりというものに希望を託していたかをうかがい知ることができよう。

### 三一 壁と円環

本テキストの舞台となる二つの世界「ハードボイルド・ワンダーランド」と「世界の終り」は、前者が「私」の生きる現実世界、後者が「私」の内的世界であり、最終的に「私」は現実世界から無意識下の世界である「世界の終り」へと移行していく、という認識が一般的である。

そのような一般認識に異議を唱えたのが、山根由美恵である。山根は本テキストの構成に、「二つの世界の終りが始めに繋がる」、つまり「ハードボイルド・ワンダーラ

ンド」が終わった後に「世界の終り」が始まり、その後に再び「ハードボイルド・ワンダーランド」が、その次に「世界の終り」が……、といったような（ヘウボロス）のごとき無限円環構造を指摘した<sup>四</sup>。このような構造のなかで、「私」と「僕」、二人の主人公は、脱出することもできず、二つの世界を回り続け、失い続ける。山根曰く、作者である村上が「現代における生・意識の地獄を突き詰め、幾重にも抽象化した」ものが、この無限円環構造なのである。

「現代における生・意識の地獄」とは、どのような状況のことを言っているのだろうか。本文中の以下の記述が、それを如実に表している。

「計算士の『組織』と記号士の『工場』は同じ人間の右手と左手だと祖父は言っていたわ」「つまり『組織』も『工場』もやっていることは技術的には殆ど同じなのよ」  
(略)

『組織』と『工場』が同じ一人の手によって操られているとしたらどう？ つまり左手がものを盗み、右手がそれを守るの」(29)

博士の娘が「私」に向けて語るシーン。資本主義の発

達した「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、高倍率の試験をくぐりぬけ、過酷な訓練を経て、ようやく「計算士」という職業に就くことができた。前述した通り、この「計算士」という職業は、「組織」という機関に属し、敵対する「工場」から情報を秘匿・保護するのがその職業上の役割である。しかし、博士の娘が言ったように、情報を保護する「組織」と情報を略奪する「工場」、対立していると「私」が思っていたはずの二つの組織が元を辿ればまったく同一の機関であるならば、「私」のやっていた仕事には何の意味があったのだろうか。

私は『組織』のために働いてはいたが、それでは『組織』の内部がどういう仕組になっているかと訊かれても私にはまるでわからなかった。それはあまりにも巨大であり秘密主義によって内部の情報が制限されていたからだ。我々は上からの指示を受け、それをひとつひとつこなしていくだけの存在にすぎなかったのだ。上の方がどうなっているかなんて、私のような末端の人間には見当もつかない。

「もし君の言うとおりだとしたら、ひどく儲かる商売になるだろうね」と私は言った。

「両方を競り合わせることによって、値段をいくらでもつりあげていくことができる。力を伯仲させて

おけば値崩れする心配もなし」(29)

「組織」の目的が情報の保護ではなく、見せかけの情報保護を行い「工場」と競り合わせることによって情報の価格を高騰させることにあるならば、情報を保護することに心血を注いできた「私」の仕事は無意味でしかなかったということになる。このような構造は、なにもSF世界の「ハードボイルド・ワンダーランド」に限って存在するわけではない。我々の生きる現実の資本主義社会の随所で見られる光景でもある。

労働者の多くは、目標を遂行したことによる達成感や、給与を得ることによって、何かを成し遂げたような気になっている。しかし、目標というのは企業が労働者たちを動かすやすくするために作り出したハリボテのようなものにすぎない。実際、「私」が「組織」に与えられていた「情報の保護」という目標も、その実態は企業の営利を拡大させるためだけのものではあった。また、給与についても、莫大な利潤を獲得している企業・資本家からすれば、一労働者に支払う賃金など雀の涙ほどの額にすぎない。それでも、「秘密主義によって内部の情報が制限され」、資本家から目隠しをさせられた多くの労働者は、見せかけの達成感やわずかばかりの賃金を、自らの存在意義と信じて働き続ける。本作における「計算士」「組織」

周辺の描写には、作家の抱える高度資本主義社会への疑念が込められているといえよう。

また、以下の記述にも、「現代における生・意識の地獄」の様相が顕著にあらわれている。

しかしそれでも私は舵の曲がったポートみたいに必ず同じ場所に戻ってきてしまふのだ。それは私自身だ。私自身はどこにも行かない。私自身はそこにいて、いつも私が戻ってくるのを待っているのだ。  
(33)

ぐるぐるとまわっていつも同じところにたどりつくのだ。それはまるでメリー・ゴー・ラウンドの馬に乗ってデッド・ヒートをやっているようなものなのだ。誰も抜かないし、誰にも抜かれぬし、同じところにしかたどりつかない。(35)

とくに傍線部「誰も抜かないし、誰にも抜かれぬし、同じところにしかたどりつかない」の部分は、「組織」と「工場」によって作り上げられた偽りの競争システムについての説明であると同時に、「世界の終り」の街のシステムをも想起させる。「私」の現実世界に対するこのような絶望的な認識が、内的世界に「世界の終り」という、

「誰も傷つけあわないし、争わない(32)」街を作り出したのだろう。

これらの引用文では、「現代における生・意識の地獄」は、「舵の曲がったポート」、「メリー・ゴー・ラウンド」といったような、村上春樹の特徴的な比喻表現によって象徴的に描かれている。しかし本作には、「舵の曲がったポート」、「メリー・ゴー・ラウンド」以上に、円環を強く象徴するオブジェクトが登場している。それは、「世界の終り」の街を取り囲む、壁にほかならない。

「高さ七メートル、街のぐるりを取り囲んでいる。これを越せるのは鳥だけだ。出入口はこの門の他にない。昔は東門もあったが、今では塗りつぶされている。壁は御手の通り煉瓦でできているが、これは普通の煉瓦じゃない。誰にもそれを傷ついたり壊したりすることはできないんだ。大砲にも、地震にも、嵐にもだ」(10)

壁はいびつな楕円形を描き、街の四方を取り囲む。壊すことも乗り越えることもできず、一方の門は塞がれていて、もう一方の門は屈強な門番が守っているため、出口から脱出することもできない。「現代における生・意識の地獄」を、「舵の曲がったポート」、「メリー・ゴー・ラ

「ウインド」としてだけでなく、壁によって象徴させることで、「繰り返す・回り続けるもの」という意味以外に、人間をその中に「閉じ込めるもの」という意味をも含ませている。

この壁という象徴的なオブジェクトは、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の原案となった短編小説『街と、その不確かな壁』にも、「僕」の暮らす街を取り囲み、閉じ込めるものとして登場する一五。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の半分を占める「世界の終り」の章は、この短編から多くの設定を引き継いでいる。たとえば、壁に囲まれた街で、心をつた人々が暮らしているという点。街に入るためには「影」を身体から切り離さなければならないという点。ただ、二つの壁には、決定的な差異が存在する。というのは、「世界の終り」に登場する壁は、絶対的な完全性を有するものであるのに対し、『街と、その不確かな壁』の壁は、題名通り「不確かな」ものであった。不確かなものであるがゆえに、「僕」の意志次第でそれを打ち破り、乗り越えることができた。一方で、『街と、その不確かな壁』において、敵対関係にあった壁との関係は、「世界の終り」の終盤で突如にして裏返る。「僕」が「ここは僕自身の世界なんだ。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(40)」とい

うように、壁はもはや乗り越え、打ち破るものではなく、受け入れるものなのである。そのことに気付いた「僕」は、もはや壁から脱出しようとはせず、閉塞を受け入れる。

この「受け入れる」という結末は、ある意味では現状維持にすぎない。黒古一夫も、この「僕」の行為を「敢然と外部の敵と闘うのではなく、意識下の世界に安住することを了解してしまっている」と否定的に捉えている一六。黒古の言う通り、闘いを放棄したことは「僕」の敗北、絶望のあらわれだったのか、それを次章で検討していく。

### 三一二 「僕」の翻意・作家の翻意

冒頭でも述べたように、加藤典洋は、「この世界は間違っている」という「正しい論理」は「いままではわたし達の生きる足場になり得ない」と主張し、加えて、関谷真宏と遠藤伸治は、「影」と一緒に「ワンダーランド」に帰ることは再び、「巻き込まれ型」の冒険を繰り返すに過ぎない(関谷)一七、「一緒に逃げよう」というその言葉が、「僕」が結びなおしつつかある世界との関係を断ち切るものでしか(遠藤)、と述べる一八。この三人の論は、「影」と別れることが間違ではなく、むしろ、「影」と

ともに壁の外へと脱出する選択を一つの退行だとする。

『街と、その不確かな壁』においては、脱出——つまり、世界とつながることこそが、壁によって象徴される「現代における生・意識の地獄」を克服するための方法であった。「世界の終り」においても、「僕」は壁を脱出することができる、ただ、脱出することでは、もはや「現代における生・意識の地獄」を克服できない。その理由は、加藤典洋が述べるように「かつては、世界と自分の関係は確固として存在していて、抑圧感わたし達に生き難さという形でその世界からやってきた。しかしいまは違う。いまは、自分と世界の間のつながりがうまく感じられないことが、わたし達に閉塞感を与える」からである<sup>一九</sup>。この世界認識の変化を、作家もひしひしと感じていたのだろう。ゆえに作家は、脱出ではなく、滞留という新しい打開策を打ち出したのである。

また、「世界の終り」の「僕」は、一度は「影」の論理を信じ、壁の外へ出ることを了承している。これは作家が過去、『街と、その不確かな壁』を書いた時点では、壁の外へと脱出することこそが「現代における生・意識の地獄」を克服するための方法だと信じていた、という事実と重なりはしないだろうか。最終的に「世界の終り」の「僕」は、壁の中に留まることを選ぶ。「世界の終り」における〈脱出〉↓〈滞留〉という「僕」の翻意はその

まま、『街と、その不確かな壁』執筆時点から『世界の終り』とハードボイルド・ワンダーランド』執筆時点までの、作家自身のモラルの変化・前進を写し取っているといえるよう。

また、一般的に、選択肢Aから選択肢Bへと選択を翻すことは、最初から選択肢Bを選ぶ場合よりも、強い意志を必要とする。「僕」の翻意には、壁の中に残る、という「僕」の意志がいかに強いかを示すものでもある。

以上のことから、壁の中に残ることは、闘うことの放棄ではなく、むしろ新しい時代を生き抜くために作家が強い意志とともに打ち出した、新しい闘い方であることがわかる。黒古一夫は「僕」の選択を、「意識下の世界に安住することを了解してしまっている」と捉えるが、果たしてどうだろうか。「僕」が留まることを選んだのは、壁の中ではあるが、「街」ではない。作家は「僕」を、壁の外でも「街」でもない、第三の場所「森」へと向かわせる。

「しかし森の中の生活は君が考えているよりずっと大変なものだよ。森は街とは何から何までちがうんだ。生きるための労働は厳しいし、冬は長くつらい。一度森に入れば二度とそこを出ることはできない。永遠に君はその森の中にいなくてはならないんだよ」

「影」は「僕」に、「森」の過酷さについてそのように説く。「森」には、「街」とは異なり、黒古が言うような「安住」はない。「世界の終り」が、「ハードボイルド・ワンダーランド」を生きたる「私」の現実認識の写し絵であるならば、「街」を追われ「森」で生きることの過酷さとは、誰もが心を失くして生きていた時代の中を、心を保ったまま生き抜くことの過酷さとイコールで結ばれる。しかし「僕」は、そのような困難が待ち構えていることを確かに知っているにもかかわらず、「生きるため」に「森」へと足を踏み入れるのである。

この結末には、誰もが心を失くしてしまう「世界の終り」のような時代に対する、作家の抵抗、また、その決意の強さが克明に現れている。

#### 四一 「影」との別れ・円環の終り

前章では、結末における「僕」の選択の是非を、「壁の中に残ること」の観点から検討したが、本章では、『影』と別れること」という観点から検討を行っていく。

本作の結末で、「僕」と別れた「影」は、単独で壁を脱出する。前章で述べたように、壁が完全性、無限円環、

ひいては「現代における生・意識の地獄」の象徴であるならば、「影」がそこから脱出したことは、完全性の破壊、無限円環の終焉を示す。ここには、無限に続くかに思われた「現代における生・意識の地獄」も、いずれは打ち破ることができる、という作家の希望が託されているといえよう。また、「影」とは、人間の心や記憶の母胎、つまり、人間に人間らしさを与える存在であった。商品や情報の氾濫によって、人間から本来の人間らしさが失われそうになる(Ⅱ「影」が人間から引きはがされる)時代においても、人間らしさ(Ⅱ「影」)を死なせずに生き延びさせることが、「現代における生・意識の地獄」を脱するための術であるということを、この「影」の脱出は物語っている。

また、「影」と別れた際の「別れ方」についても、様々な肯定的解釈がなされている。

「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は少年時代、兄と訪れた映画館で、以下のような体験に遭遇している。映画館のスクリーンには、とあるダムの映像が映し出されている。

ダムのコンクリートの壁に水流の影がうつついているのが見えた。(中略)その影をじっと見ていると、やがてそれは私自身の影に変わっていった。(中略)

私は映画館の椅子に腰かけ、そんな私自身の影をじつと眺めていた。それが私自身の影であることはすぐにわかったが、映画館の一観客である私にはそれに対してどのように行動すればいいのかがわからなかった。私はまだ九歳か十歳の無力な少年だった。あるいは私はスクリーンにかけよって私の影をとり戻すべきだったのかもしれないし、あるいは映画写室にとびこんでそのフィルムを奪いとるべきだったのかもしれない。しかしそうすることが正當なことなのかどうか、私には判断できなかった。それで私は何もせずに、じつとそのまま私自身の影を見つめていた。(中略)影は口をきくこともできず、手まねで何かを伝えることもできないようだった。しかしその影はたしかに私に何かを伝えようとしていた。(23)

一見すると不可解なシーンだが、ここに書かれているのは、「影」の剥奪である。「影」が「私」から奪い取られたことを示すような直接的な描写はないが、「とり戻すべき」と書かれている点からも、「私」に「影」が属している状態が本来のあるべき形であり、今「影」は「私」から引きはがされているのだと分かる。この体験が、「私」の無意識にトラウマを残したのだろう。博士が言うよう

に、「世界の終り」の成り立ちには、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」の「幼児体験・家庭環境・エゴの過剰な客体化・罪悪感(S5)」が強く影響している。この出来事は、「私」が「九歳か十歳」の頃の「幼児体験」であり、また、「私」は「影」を「とり戻す」ことも「奪いとる」こともできずに、「じつとそのまま私自身の影を見つめていた」ことに「罪悪感」を抱いていたに違いない。この「幼児体験」と、その際に感じていた「罪悪感」が、「世界の終り」において人々は皆「影」を剥奪されなければならぬというルールを作り出したのだろう。

これが、「僕(私)」と「影」の一度目の別れである。しかし、その後、「世界の終り」において、「僕」は「影」との二度目の別れを経験する。壁の中に残る「僕」を残して、「影」が壁の外へと出ていくシーンである。一度目の別れの際、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、前述の通り、「影」を「とり戻す」ことも「奪いとる」こともできずに、「じつとそのまま私自身の影を見つめていた」。「世界の終り」の「僕」は、「影」を切り離れた直後、「もし僕が影を返してもらいたいと思ったときはどうすればいいんですか？(6)」と門番に尋ねるが、その要求は、「あなたはともこの街の仕組がよくわかっていないようだな(9)」この街では誰も影を持つことはできないし、一度この街に入ったものは二度と外にでるこ

とはできない。したがってあなたの今の質問はまったく意味をなさないということになる(6)」と突っぱねられる。「僕」は、「影」を切り離すという行為の重みを知らないまま、それを受け入れてしまったのである。以上のことから、一度目の別れとは、「影」と別れることの意味も知らないまま、自発的に反抗や抵抗を示すこともなく、それをなし崩し的に受け入れてしまった、という形での別れだったのである。

対して、二度目の別れはどのようなものだったか。壁の中に残ることを選んだ「僕」に対して、「影」はその理由を問う。「僕」の言い分は、以下の通りである。

「君には悪いけれど、僕は僕なりにずいぶん考えたんだ。一人でここに残ると言うのがどういうことなのかもよくわかっている。君の言うように、我々二人が一緒に古い世界に戻ることが物事の筋だということもよくわかる。それが僕にとっての本当の現実だし、そこから逃げるのが間違った選択だということもよくわかっている。しかし僕はここを去るわけにはいかないんだ(40)」

「僕は自分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の責任を果たさなくちゃならないんだ。(40)」

「僕」は「影」と別れることの意味を「よくわかっている」。しかしそれでも、「自分の勝手に作りだした人々や世界」への連帯という別の目的のために、「影」と別れることを、自らの意志で選択したのである。主体性、「影」と別れる意味についての理解度、どちらを取っても、一度目の別れからの「僕」の成長が見て取れる。遠藤伸治と樋口智子の二人は、この「影」との別れを長編第三作『羊をめぐる冒険』における「鼠」(『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「影」に相当する存在)との別れと比較して、「影」と別れる「僕」に涙はなく、「僕」が「森」での新しい生活、自己変革・自己回復・世界の再編への可能性を信じている(遠藤) 二十「お互い自らの想いを自分の言葉で語りあつた末の、この〈影〉との別れには、『羊をめぐる冒険』のような悲壮感はなく、「問わず語らず」の《僕》を乗り越え、新たに歩みだす主人公の姿が見出せるのである」三と述べる。過去作と比較しても、同作品内の一度目の別れと比較しても、この別れには、「僕」の成長・前進が現れているのである。

#### 四一 「忘れなご」のボタン

「影」との別れ際、「僕」は「影」に「君のことは忘れないよ(40)」と言う。

加茂いづみが、「影」は「僕」に「忘れない」と言われたことで「僕」の中に重要な記憶として生き続けることができる。」と述べるように三三、この「忘れない」という言葉は、「僕」と「影」の間につながりを作り出すための重要な言葉であった。

また、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、現実での死を迎える直前、博士の孫娘から、「あなたがもし永久に失われてしまったとしても、私は死ぬまでずっとあなたのことを覚えているから。私の心の中からはあなたは失われないのよ。そのことだけは忘れないでね(39)」という言葉を贈られる。この言葉は、「世界の終り」において「僕」が「影」に向けた「忘れない」という言葉と重なりはしないだろうか。

物語上の前後関係で言えば、「ハードボイルド・ワンダーランド(39)」で博士の孫娘が「私」に向けて「覚えてるわ」と言ったあと、「世界の終り(40)」で「僕」は「影」に「忘れない」と言っている。二つの世界の間には因果関係が存在し、現実世界「ハードボイルド・ワンダーランド」を生きる「私」の現実認識が、形象として「世界

の終り」に浮かび上がる。であるならば、「僕」が「影」に「忘れない」と言えたのは、「私」が博士の孫娘から「覚えてる」と言われたことがきっかけだったとしても違和感はない。

第一章で述べたように、孫娘の「覚えているわ」という言葉は、図書館のリファレンスの女性の「ねえ、私もあなたの限定されたヴィジョンの中に入りこむことはできるかしら?(39)」という言葉と並んで、「私」が他者との心につながりを新しく獲得したことを象徴する言葉であった。これらの言葉に感化され、他者とのつながりを取り戻したことに勇気づけられた「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、「世界の終り」では「僕」として、「影」に同じ言葉を贈る。博士の孫娘や図書館のリファレンスの女性から手渡されたボタンは、「私」と「僕」の間にある現実世界と意識世界の壁すらも越えて「影」へとつながれ、ついに「僕(私)」と「影」は和解を果たしたのである。

#### 五、つながりと再生

そもそも本作において、「つながり」とは何を示すものだったか。

第一章で述べたように、博士の孫娘は、意識の核に閉

じ込められた「私」をいつかよみがえらせる可能性をもつ人物である。この人物とのつながりによって、「私」は再び現実世界に帰ってくるのが可能となる。

また、つながりは、音楽においても重要な要素であった。閉番が言うように、「楽器というものは原則としてこの街には存在しない(35)」。一方で、図書館司書の女性の「唄は私の母に結びついて、私の母は私の心に結びついている(36)」という言葉からも明らかのように、音楽とは失われた心を取り戻すためのきつかけとなるものであった。「僕」は、図書館司書の女性の心を取り戻すために、「発電所(街と森の間地点)」で手に入れた手風琴で音楽を奏せようとするが、初めはうまくいかない。「それはただの音階の羅列にすぎず、僕をどのような場所にも導かなかつた(36)」という描写が示すように、音階どうしにつながりが必要ならば、それは唄にはならないのである。最終的に「僕」は『ダニー・ボーイ』という唄を思い出すことに成功するが、そのとき「僕」が考えていたのは、図書館司書の女性、大佐、発電所の管理人や門番といった、「世界の終り」の様々な人々と様々な風景についてであった。「この街の中ですべての風景と人々を愛することが出来る(36)」ようになり、「世界の終り」の人々や世界そのものとの間につながりを獲得したことで、「僕」はついに音楽を取り戻すのである。

「僕」と「世界の終り」の人々とのつながりによって紡がれた音楽は、意識下の世界において心を再生させ、「私」と博士の孫娘とのつながりは、いつか「私」を意識下の世界から現実世界へと再生させる。作家はここに、一度「自分による閉塞」の中に籠り、それを克服してから新しい時代へと立ち向かっていく、というポストモダン社会との向き合い方を提示している。

冒頭で述べたように、「自分による閉塞」「世界による閉塞」とは、加藤典洋の言葉である。ポストモダンが「自分による閉塞」の時代、それ以前が「世界の閉塞」の時代であり、「自分と世界の間のつながりがうまく感じられない」ポストモダンにおいては、「この世界は間違っている」という、正しいだけの論理はもはや役に立たない。すなわち、「影」の誘いに乗り、間違っている世界から脱出する、という方法は、「世界による閉塞」に対しては有効であっても、「自分による閉塞」には意味をなさないということである。そこで作家は、一度「自分による閉塞」を受け入れる。すなわち、一度「僕(私)」を「世界の終り」に留まらせる、という結末を取る。博士が言うように、「世界の終り」とは、「ハードボイルド・ワンダーランド」(＝ポストモダン社会)の「私」が「失ったものをとりもどすことができる(25)」場所であった。「僕」はそこで、図書館司書の女性の心(＝他者との心のつなが

り)を取り戻し、また、自らの「影」とのつながりを修復する(ちなみに、「影」との和解を可能にしたのもまた、「私」と博士の孫娘・リファレンスの女性との間にあるつながりであった)。加茂いづみは、「影」という自分の中の異質な存在を、簡単に切り捨ててしまうのではなく、統合をはかる」この心的作業を経て、「僕」はますます自分らしい「僕」になる、つまりユングのいう「個性化」の道を辿ってゆく」と述べている<sup>二四</sup>。

そのような過程を経て「世界の終り」のなかで成長した「僕」は、博士の孫娘の手によって、「私」として再び「ハードボイルド・ワンダーランド」によりがえる。この「私」はもはや以前の「私」ではない。他者とのつながりを獲得し、「個性化」を果たし、「自分による閉塞」を受け入れ、新しい時代を生き抜いてゆくことが可能になった「私」が、そこにいる。

## 六、作家の進化・総括

村上春樹の初期作品群をはじめとして、ポストモダン期の文学作品は、「否定性の否定」によって象徴される。

「否定性の否定」とは、そもそも、否定性とは何か。加藤典洋曰く、否定性とは、「国家なるものを否定すること、富者なるものを否定すること、現在の社会を構成してい

る理不尽なるものを否定すること、世の中の不合理を正当化する権威と権力を否定することであり」、「この否定性が、身分制を倒し、近代社会を実現し、これをより民主的な社会へと推進させてきた」「近代の動きの原動力」である<sup>二五</sup>。しかし、「時代は変わり、無自覚に否定性を否定する、単に肯定的な気分が社会に支配的になる」につれ、「従来通りのいわば近代的な紋切り型の「否定性」に立つ限り、文学に先はないという主張が、このあと、日本の文学世界では主流となっていく」。そこで生まれたのが「否定性の否定」である。

村上のデビュー作『風の歌を聴け』には、「鼠」という、否定性を象徴する人物が登場するが、彼の抱える否定性もはや過去の異物であるため、少しづつ時代から取り残され、没落していく。まさに「否定性」が「否定」されている。加藤は、この「鼠」が没落していく様を見送る主人公の「僕」と、作家自身のまなざしには「悲哀の感情」がこもっていると述べる。そして、その「悲哀の感情」こそが、同時代の「否定性の否定」を基調とした他の文学作品との差異であり、村上春樹の文学の特色である、とも。

『風の歌を聴け』から六年後に書かれた『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、この「否定性の否定」や「悲哀の感情」はどのような形で現れてい

るのだろうか。その変遷から、作家自身の変化を見て取りたい。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に登場する「影」は、間違っている世界を「間違っている」と主張し、そこから脱出しようとする点で、「鼠」同様、否定性そのものと言える。村上は、本作の結末において、そんな「影」を死なせることなく、「君のことは忘れないよ」と悲哀をもってそのうしろ姿を見送る。デビュー作『風の歌を聴け』に表れていた、否定性に対する同情的な姿勢は未だ健在である。

一方で、そこには変化もある。

『風の歌を聴け』の「僕」が否定性を捨てて新しい時代の肯定的な空気に染まっていたのは、時代の潮流に「流されるまま」の感があったのに対し、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「僕」は、自らの責任感に基づいて明確に、否定（「影」）を否定することを選択している。そこに表れている「僕」の決意は、「影」の主張の絶対的な正しさを押し返すほどに、強く、重い。このような差異が生じるのは、この作品が、〈終わり〉を描いた『風の歌を聴け』とは異なり、〈終わりの後（ポストモダン）〉を描いた作品であるからにほかならない。ポストモダン社会において、時代の潮流に流されるままでは、われわれは加藤典洋が言うような「自分に

よる閉塞」に陥ってしまう。かといって、ポストモダン社会においては、間違ったことを「間違っている」と否定するだけの単純な否定性は「わたし達の生きる足場にはなり得ない」のが、この時代の難しさである。すなわち、流されるまま妥協で「世界の終り」に取り込まれること、「影」の古い論理に従い「世界の終り」から脱出すること、どちらの選択肢を選んでも、そこに新たな文学的達成はない。

しかし、そのような進退窮まる状況のなかでも、村上は立ち向かい続ける。本論の第四章で述べたように、村上が打ち立てたのは、一度「世界の終り」に留まり、そこで失われたもの（＝他者との心のつながり）を取り戻し、一方では失われたもの（＝「影」）に別れを告げ、新しい時代を生き抜くだけの力を蓄えてから、現実世界「ハードボイルド・ワンダーランド」へと再生する、という第三の選択肢であった。ここで「影」は、「僕」から失われてしまうが、「ハードボイルド・ワンダーランド」の博士が、「進化というものはそういうものです。進化は常につらく、そしてさびしい。楽しい進化というものはありえんです(6)」と言うように、「影」との別れは、必ずしも退化ということにはならない。「僕(私)」と村上は、つらく、さびしい進化の道を往く。

『風の歌を聴け』から六年、時代が混迷を極めるとと

もに、作品に表れる村上春樹の姿勢は、段々と時代に対して積極的になっていく。そして、彼が滅びゆく者たち(「鼠」「影」)へと向ける悲哀の情も、一向に衰えてはいない。「影」という否定性を死なせなかったのも、「忘れない」という言葉を贈るのも、村上の「悲哀のまなざし」であり、優しさの表れである。村上春樹は、加藤が言うような「戦う小説家」としての姿勢をより一層強めながらも、優しい小説家であり続けている二六。

## 【注】

- 一 村上春樹・川本三郎「物語」のための冒険」(『文學界』39巻8号、文芸春秋社、一九八五年八月)
- 二 注一参照
- 三 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド 新装版(上下)』(新潮社、二〇一〇年四月)本文からの引用は、文末に章を記した。括弧内の数字が章番号。
- 四 柴田勝二「〈終わりの後〉の物語——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』とポストモダン批判」(『東京外国語大学論集』77号、東京外国語大学、二〇〇八年十二月)
- 五 加藤典洋『村上春樹 イエローページ1』(幻冬舎、二〇〇六年八月)

六 黒古一夫『村上春樹 「喪失」の物語から「転換」の物語へ』(勉誠出版、二〇〇七年十月)

七 注五参照

八 竹田青嗣「〈世界〉の輪郭——村上春樹、島田雅彦を中心に」(『文學界』40巻10号、文芸春秋社、一九八六年十月)

九 注四参照

十 加茂いづみ「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』研究——「忘れない」と言う〈僕〉、「好き」と言われた〈僕〉——」(『日本文学』107巻、東京女子大学日本文学研究会、二〇一一年三月)

一一 樋口智子「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——初期三部作から『ノルウェイの森』へ——『僕』の進化の物語」(『国文』109巻、お茶の水女子大学国語国文学会、二〇〇八年七月)

一二 半田淳子「村上春樹、夏目漱石と出会う——日本のモダン・ポストモダン」(若草書房、二〇〇七年四月)

一三 注十参照

一四 山根由美恵「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——〈ウロボロス〉の世界——」(『日本文学』五十巻九号、日本文学協会、二〇〇一年)

一五 村上春樹『街と、その不確かな壁』(『文學界』一

九八〇年九月号、文芸春秋社)

一六 注六参照

一七 関谷真宏『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論 ――壁を通り抜けるコミットメント―

(『近代文学研究と資料』第二次)三卷、早稲田大学大学院教育学研究科千葉・金井研究室、二〇〇九年三月)

一八 遠藤伸治「村上春樹「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」論 ――〈世界〉の再編のために

―」(『近代文学試論』二十八卷、広島大学近代文学研究会、一九九〇年十二月)

十九 注五参照

二十 注一八参照

二一 注十参照

二二 注九参照

二三 注四参照

二四 注八参照

二五 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』(岩波書店、二〇一五年十二月)

二六 注二五参照