

村上春樹とポール・オースターの「テクスト」を読む孤児たち ―「個」を生きるための記憶と想像力―

内山加奈枝

はじめに…孤児たちが生きるのびる道

村上春樹(1949-)は近年、世界で最もよく読まれる日本人作家として知られるが、その越境的な文学性は、村上がこれまでに多くのアメリカ小説を翻訳してきた経験から培われたといっても過言ではないだろう。アメリカを中心に政治経済、文化がグローバル化する現代、村上春樹をアメリカ文学及びグローバル化する文学との関連から捉える研究が増えている⁽¹⁾。

三浦雅士は、村上と、村上の翻訳上の盟友、柴田元幸が、アメリカ文学のある側面⁽²⁾を介し共鳴しあうことを示唆し、さらに、柴田が長年翻訳を手掛けてきたポール・オースター(Paul Auster, 1947-)と村上の文学性を緩やかに結びつける。実際、村上はオースターを高く評価しており、柴田との共同企画では、オースターの短編小説を翻訳したこともあり⁽³⁾。三浦は、村上とオースターの共通の理解者である柴田を間に両作家

を結び、彼らの文学に通底する類似性を「自己意識の病」、あるいは、「メランコリー」として表現する⁽⁴⁾。だが、両者の近しさを具体的に例示する研究、とりわけ自己意識の闇を乗り越えていく両文学の肯定的な側面を示す研究はまだ少ない。

村上とオースターの作品には、フランツ・カフカからの影響をはじめ、多くの共通点が認められる。主人公たちの多くは、カフカの『城』や『審判』のKのように、自己の分身ともいえる他者を追い求めるが、自己にも他者にも到達することはない。偶発的出来事に翻弄される人物像は、主体の概念を問いただしたポストモダン思想を色濃く反映している。しかしながら、村上とオースターの文学を貫くのは、ニヒリズムではない。両作家は、受動的でありながら、それでもなお、他者に責任を負う主体のあり方を追求しているように思われる。

村上の『海辺のカフカ』(二〇〇二)とオースターの『ムーン・パレス』(Moon Palace, 1989)では、肉親との関係を断たれた二人の若者が、偶然性が過剰に誇張された世界の中で、己の身体以外は何も持たぬまま

「生きのびていく道」(上一二)を模索していく。『海辺』のカフカ少年と『ムーン・パレス』のマーコ・スタンリー・フォックが、自己選択がほとんど許されない世界において、他者に対して責任を持つことが可能だとしたら、それはどのような主体であるのか。両作品は、若者が能動的選択の末、自律したアイデンティティを獲得する近代的成長物語とは明らかに異なる。だが、彼らは、他者からの遺産を「理解しえないままに」受け継ぐことで、生きのびる道が開けるように思われる。

田村カフカとマーコが共に本を読み、絵を眺める人であることは注目に値する。カフカは、「むさぼるように」(上一九)本を読み、マーコは、伯父から贈られた七六箱の段ボールに収められた本を残らず読破する。彼らはまず第一に、文学や絵画というテキストを解釈する人たちなのだ。

本論文では、文学テキストを読み、絵を眺めることの中に、村上とオースターの孤児たちが他者の他性を損ねることなく他者に近づく道が示されていることを考察したい。彼らが生きのびるためには、テキストを解釈する力―記憶と想像力が何よりも必要とされる。また、村上とオースターの小説は、様々に解釈しうる謎を多く含むことで知られるが、それが倫理的要請に基づいていることを指摘したい。

一 『海辺のカフカ』における記憶と想像力

幼いころに母に捨てられた田村カフカは、いつか「父を殺し、母と姉と交わる」(上四二七)ことになるという父の呪いから逃れるため、十五歳の誕生日に中野区の実家を出て、目的もないまま四国に向かう。カフカは、東京から高松行のバスに偶然乗りあわせたサクラという女性を

自分の姉であると想像し、高松で身を寄せることになる私設図書館の館長佐伯さんが自分の母であるという仮説を立てる。そして、夢の中でサクラと交わり、佐伯さんとは実際に性交に至る。カフカは、象徴的な形にせよ父の呪いを実行することでその呪いを乗り越えようとする。だが、実行しても、自分の中の不安や憎しみを癒すことはできない。カフカは、繰り返し、父の呪いが自分の「身体の中にプログラムとしてセット」(下一三八)されたものであることを強調する。

そこには僕が父親と母親から―とはいえ母の顔はまったく覚えていないのだけれど―遺伝として引き継いだ顔がある。どれだけそこに浮かぶ表情を殺したところで、どれだけ目の光を薄めたところで、どれだけの筋力を身体につけたところで、顔の様子をかえてしまうことはできない。どれだけ強く望んでも、父親から受け継いだとしか思えない二本の濃い長い眉と、そのあいだに寄った深いしわをひきむってしまうことはできない。そうしようとすれば父親を殺すことはできる(省略)。母親を記憶から抹殺することもできる。でも僕の中にある彼らの遺伝子を追い払うことはできない。もしそれを追い払いたければ、僕自身を僕の中から追放するしかない。

そしてそこには予言がある。それは装置として僕の中に埋め込まれている。(上二二―二三)

父の呪いからの逃れ難さは、子が親を選ぶことはできないという受動性ゆえに強調される。

『海辺のカフカ』には、カフカと同じように、避けようのない暴力を

身に受けた二人の人物が登場する。佐伯さんは、暴力に対する自衛のため、ナカタさんは、暴力を受けた結果として、共に異界入りした経験を持つ。彼らは、過去の自分を異界に置いてきてしまい、言い換えれば、過去から未来へと続く時間の流れを喪失した人たちだと言える。カフカ少年が生きのびるためには、佐伯さんとナカタさんが喪失した時の流れを取り戻さなければならない。

『海辺のカフカ』は、奇数章でカフカ少年の旅を、偶数章ではナカタさんという老人の旅を描く。二人とも中野区野方から出発し高松の甲村記念図書館で佐伯さんに出会うことになるが、カフカとナカタさんが直接対面することは一度もない。また、ナカタさんの殺したジョニー・ウォーカーと名乗る男が父田村と同一人物であるということが小説内で明かされることはない。それでも、ナカタさんは会ったこともない少年の代わりに殺人を引き受けたという自覚を持っており、そうした設定はいかにも不自然である。しかしながら、読者にリアリズムに反した設定を受け入れさせることこそがこの小説の核となる。事実、『海辺のカフカ』の非現実的な世界感を受け入れ、癒しや感動を得る読者も多い。

ナカタさんは、物語の舞台となる二十一世紀初頭において六十歳を過ぎた老人であるが、一九四四年当時、疎開先の山梨で異界の中に入り込んでしまう。中田少年が山梨で通う国民学校の教師岡持節子は、十六年の子供たちを連れて山の中に山菜を採りに行く。前の晩に、出征している夫との激しい性交渉の夢を見た岡持先生は、山中において生理が始まってしまい、手ぬぐいで応急処置をする。ところが、森の茂みに捨てられた手ぬぐいを中田少年が拾い、先生のところまで持ってきってしまう。激しく動揺した先生は、思わず中田少年の頬を思いきり叩いてしま

なる。

中田少年を除く全員が二時間ほどで目覚めたのに対し、中田少年だけは数週間も眠り続け、目覚めたときには過去の記憶と識字能力を失っている。親から内向的な暴力を受けていたことが想定される中田少年は、家庭外でも暴力にさらされたことを契機に異界の中に入りこんでしまったと思われる。そして現実世界に戻ってきた時には個を形成するうえでもっとも大切な要素と思われる記憶を喪失し、残りの人生を孤立して生きることになる。

当時の日米両軍が毒ガスなどあらゆる可能性を調査したにもかかわらず、集団昏睡の原因は明らかにされない。中田少年の昏睡を引き起こした原因を岡持先生の暴力に見出すことは可能だが、なぜ暴力を直接受けていない他の生徒まで昏睡状態に陥るのだろうか。柴田勝二は、岡持先生は中田少年ではなく、自分自身の性欲を否認したのだと述べている。岡持先生は、「夫婦愛」を「国家愛」に優先させてはならないとする戦時下の価値観の具現化⁽²⁾であり、たとえ夢の中でも性欲を満たしたことは、国民を教育する模範的立場にある教員に許されるはずはない。岡持先生の暴力は、みなが同一であることを求める国家的イデオロギーを反映しており、集団昏睡のエピソードは、全体主義になじんだ子供たちの同質性を示す。

「入り口の石」を開けて異界に入る二人目の人物佐伯さんもまた、愛する人を一九六〇年代の学生運動により奪われてしまう。彼女は、少女時代に愛した幼馴染、甲村少年との満ち足りた生活―彼女が「楽園」(下三六〇)と呼ぶ世界を守るため、「時の流れのないところ」(下四四)に行くことを願う。そのころ「入り口の石」に巡りあった佐伯さんは、十五歳のまま歳をとることのない自分の半身を異界の中に置いてしま

う。けれども、現実世界に戻った佐伯さんは時の流れを止めることはできない。東京にいた彼女の恋人は学生運動に巻きこまれ、顔さえも確認されることなく単なる人違いにより殺されてしまう。

ナカタさんも佐伯さんも、個人の「顔」が抹消された歴史的暴力に巻き込まれるが、彼らと時間との関係は、実に対照的である。佐伯さんが、過去の思い出だけを糧に今を生きるのに対し、ナカタさんは、過去の記憶を喪失したことで、動物的に現実に対応するほかない。「停まった時間の中で生きてきた」（上三四二）佐伯さんと「現在のことしかよくわからない」（下三五五）ナカタさんが甲村図書館を起点として出会い、互いを認めあう時、異界に残してきた半身を取り戻し、死を迎えることが許される。カフカは、過去と現在が分断されてしまった二人の人物から、時の流れと共に生きることを託されるのだ。

カフカ少年、佐伯さん、ナカタさん三人の接点は、佐伯さんが十九歳の時に作った『海辺のカフカ』という曲に予言される。佐伯さんは、甲村少年が東京の大学に行くときに彼女に贈ってくれた絵―海辺に佇む彼自身が描かれた絵を眺めながら、その曲の作詞作曲をしたと思われる。その詞には、異界に巡りあった十五歳の佐伯さんの姿が記されているが、同時に、当時の佐伯さんが知りえないカフカやナカタさんの未来が描かれている。

あなたが世界の縁にいるとき

私は死んだ火口において

ドアのかげに立っているのは

文字をなくした言葉。

眠るとかげを月が照らし
空から小さな魚が降り
窓の外には心をかためた
兵士たちがいる。

海辺の椅子にカフカは座り
世界を動かす振り子を想う。

心の輪が閉じるとき

どこにも行けないスフィックスの

影がナイフとなつて

あなたの夢を貫く。

溺れた少女の指は

入り口の石を探し求める。

蒼い衣の裾をあげて

海辺のカフカを見る。（傍線は著者、上四八〇―一八一）

カフカは、その歌詞が三十年以上の歳月を経て、不思議と自分の置かれている現状と重なりあうことに気づく。まず第一に、「カフカ」という自分と同じ名前が登場する。さらに「スフィックス」は、カフカ少年と同じく近親相姦の呪いをかけられたギリシア神話のオイディプスを連想させる。「影がナイフとなつてあなたの夢を貫く」という歌詞もまた、刺殺された父田村を想起させる。

カフカ少年にはわからないが、その詞には、ナカタさんを暗示する言葉も含まれていることに読者は気づく。「文字をなくした言葉」とは、

識字能力のないナカタさんを暗示し、「空から小さな魚が降り」は、空から生き物を降らせるといふナカタさんの奇妙な能力のことを指しているようだ。さらに、「兵士たち」は、カフカが異界で出会うことになる。大戦中に高知の山中で脱走した二人の訓練兵を思わせる。

カフカは象徴性の高いこの詩の意味を、作詞した当時十九歳だった佐伯さんが理解していたかについて図書館の司書大島さんと議論する。

「佐伯さんには、そこにある言葉がなにを意味するかわかっていたと思う？」

大島さんは顔をあげて遠い雷鳴に耳を澄ませ、距離を測り、それから僕の顔を見る。そして首を振る。

「そうとはかぎらない。象徴性と意味性とはべつのものだからね。彼女はおそらく意味や論理といった冗長な手続きをパスして、そこにあるべき正しい言葉を手に入れることができたんだ。宙を飛んでいる蝶々の羽をやさしくつまんで捕まえるみたいに、夢の中で言葉をとらえるんだ。芸術家とは、冗長性を回避する資格を持つ人々のことだ」

「つまり佐伯さんは、その歌詞の言葉をどこかべつの—たとえば夢の—空間で見つけてきたのかもしれないということ？」

「優れた詩というのは、多かれ少なかれそういうものだからね。もしそこにある言葉が、読者とのあいだに預言的なトンネルを見つけれなかったなら、それは詩としての機能を果たしていないことになる」(傍線は著者、下三三)

大島さんとカフカ少年による議論は、芸術論、あるいは文学論であり、

メタファーの機能が明らかにされている。ここで大島さんは、よいメタファーは、作者が意味をあらかじめ定められるものではなく、作者の無意識から生まれてくると意図しているようだ。カフカのいう「夢の—空間」は、佐伯さんがその歌詞を「入り口の石」を媒体とする別世界で見つけた可能性を感じさせるが、文学そのものもまた異界である。ポストモダンのテキスト理論に従えば、あらゆる文学は、読者だけでなく作者自身からも隔てられた時空間からやってきたものであり、作者ですら、その根源をたどることはできない。佐伯さんの意識を超えてた予言ともいえる詞は、文学テキストの持つ性質を暗示している。読者は、作者さえも根源のわからないところから到来した他性を自身の経験(記憶)と想像力を頼りに解釈するしかない。テキストは、作者にも読者にも起源を持たない他性が時空間を超えて集う場—つまり、異界である。

『海辺のカフカ』に出現する「入り口の石」のような異界は非現実的に思えるものの、村上にとって異界は常に身近なものである。というのも、フィクションである文学は現実世界と常に隣り合わせであり、文学は作者や読者にとって異界の入り口となるからだ。⁽⁸⁾「入り口の石」に象徴される異界は、カフカ少年が小説の後半に実際に足を踏み入れる別次元の世界ではあるが、そこに至るまでの道のりで、カフカはすでに文学テキストという異界に通じる場所—図書館⁽⁹⁾で過ごす。

カフカ少年が佐伯さんにも指摘される通り、「よく本を読む」(下四五)ことは重要だ。彼は、甲村図書館で『千夜一夜物語』、漱石全集などを次々と読み、多くの文学作品を題材に、司書の大島さんと議論を繰り返す。カフカが自分を捨てた母を許すためには、母の代理である佐伯さんの心を想像することが必要であるが、そうした想像力はまさに読書を通して育まれる。

『海辺のカフカ』には実に多くの古典文学や音楽作品が登場し、先行テキストからの引用が随所に目立つ。この小説自体が、複数の異なる時空間から到来する他性が混交する場であり、テキストには起源がないことを誇張している。文学を読むことは根源が不明の他性との出会いであり、それゆえに、読む行為は、完全に理解することはできない現実の他者を受け入れることに隣接するのではないか。大島さんが「僕らはメタファーという装置をとおしてアイロニーを受け入れる」(上四二二)と言う時、それは言い換えれば、人は虚構の文学を通して現実を受け入れるということなのだ。

たとえば、カフカは、『源氏物語』に登場する生霊の心を読み取ろうとすることで、異界から現実世界に夜ごとやってくる少女の佐伯さんの心を想像しようとする。そうした読書経験は、カフカの現実的な問題に深く結びつく。カフカは、大島さんの蔵書の中から、アドルフ・アイヒマンの裁判について書かれた本を選び読んでみる。「短期間にどれだけローコストでユダヤ人を処理できるか」(上二七六)を計算したアイヒマンは、命令されたことを遂行しただけという趣で罪悪感もない。カフカは、本に残された大島さんのメモを読む。

「すべては想像力の問題なのだ。僕らの責任は想像力の中から始まる。イエーツが書いている。In dreams begin the responsibilities —まさにそのとおり。逆に言えば、想像力のないところに責任は生じないのかもしれない。このアイヒマンの例に見られるように」(上二七七一七八)

この本を読んだ直後、カフカは高松の神社で記憶を失っていた空白の時

間に自分の衣服についていた大量の血痕に思いをはせる。高松にいながら、東京の父を殺してしまった可能性—それは、物理的にはあり得ないことであるが、カフカはそれを自らの責任として引き受ける。

想像力が責任を伴う可能性は、図書館を訪ねてきた二人組の女性と大島さんとの論争においても明らかになる。女性の立場から日本全国の文化公共施設の公平性を調査しているという二人は、甲村図書館に女性専用の洗面所がないことや図書の分類が男女別になっていることを非難する。彼女たちは「洗面所の問題や閲覧カードの問題はもちろん細部にすぎません。しかし細部のないところに全体はありません」(上三七七)というが、細部、あるいは個別性に無自覚なのはむしろ彼女たちである。

「たとえ私立の施設とはいえ、パブリックに解放された図書館であれば、原則として、洗面所は男女別にされるべきではないでしょうか」

「原則として」と大島さんは確認するように相手の言葉を繰り返す。(上三七〇)

大島さんを「典型的な差別主体としての男性的男性」(上三七六)と攻撃する女性たちに対し、大島さんは自分の見た目は男性でありながら、体は女性であり、性的には男性が好きであると返答する。「原則」の範疇から外れた大島さんの「個別性」の前に、カフカを含む残りの三人に言葉はない。大島さんは、「想像力を欠いた人々」(上三八四)に差別されてきた体験を「痛みというのは個別的なもので、そのあとには個別的な傷口が残る」(上三八四)とカフカに伝える。

『海辺のカフカ』には、他者を理解することができるという前提はな

い。ただ、他者の心を想像することはできない。そしてまた、他者を記憶することも、個別の物語を生み出し、硬直したイメージに集約していつてしまう歴史という時間を解きほぐす手助けとなりうる。

ゆえに、時間と記憶はとりわけ重要なモチーフとなる。異界に入り込んだカフカに十五歳の佐伯さんは、「私には記憶はない。時間が重要じゃないところでは、記憶もやはり重要ではないの」(下四六二)と語る。だが、現実世界で息を引きとり、カフカのもとを訪れた佐伯さんは、異界に残ろうとするカフカに、現実に戻り、「私のことを覚えていてほしいの」(下四六七)と要請する。時の停止した異界を脱出し、時の流れる現実世界で記憶を更新し続けることこそ、カフカが倫理的に生きることにつながる。なぜなら、忘却という不安定な未来に耐えることは、他者の理解しがたさを許容することに繋がるからだ。

『海辺のカフカ』では、文学のみならず絵画もまた、想像し、記憶すべき「他者」の象徴として現れる。

「さよなら、田村カフカくん」と佐伯さんは言う。「もとの場所に戻って、そして生きつづけなさい」

「佐伯さん」と僕は言う。

「なあに？」

「僕には生きるということの意味がよくわからないんだ」

彼女は僕の身体から手を離す。そして僕の顔を見あげる。手を伸ばして、僕の唇に指をつける。

「絵を見なさい」と彼女は静かな声で言う。「私がそうしたのと同じように、いつも絵を見るのよ」(下四七二—七三)

佐伯さんはなぜ、自分の過去を記した手記は残さずに、絵のほうをカフカに託すのだろうか。それは、他者の記憶を保持するのに絵のほうが言葉より優れているからではなく、他者の意味を固定せずに更新すべきことのわかりやすい例えなのではないか。言葉で成り立つテキストは、読者がメッセージを見つけやすく、理解したつもりになりやすい。それに比べて、絵は簡単に言葉に還元しにくい。

しかしながら、意味を更新しつづける必要性は、文学テキストを読むことにおいても求められる。村上春樹の小説は、謎が解明されずに残されることで知られるが、空白は絶えず新たな解釈を求める。カフカ少年が現実世界のパラレルワールドともいえる文学テキストを読むことを通し、他者の理解しがたさを許容していくことと、わたしたち読者が『海辺のカフカ』の非現実的な設定や多くの謎を受け入れることは呼応している。

カフカは、父の呪いの意味は何か、母はなぜ自分を置いて出ていったのか考え続けるが、正しい答えなどない。読者もまた、テキストの空白を埋める無限の作業に身を費やすしかないだろう。

二 『ムーン・パレス』における記憶と想像力

『海辺のカフカ』と同様に、オースターの『ムーン・パレス』では、理解不可能な他者を受け入れる道が探求される。『海辺』では、異次元に立つまっただき他者の他性が、その半生が知られることのない佐伯さん自身と彼女が残す歌詞や絵画に見出されるのに対し、『ムーン・パレス』では、「月」のメタファーと老いと病のうちに亡くなっていく他者の「身体」、そして「語り」を通して表現される。

父を憎んだカフカと異なり、父親の名前さえ知らずに成長したマーコは、唯一の肉親である伯父を失った絶望から絶食を行う。カフカが身体を鍛えることで世界一タフな十五歳になるうとするのとは対照的に、マーコの旅は、自分の体を限りなく無に近づける儀式から始まる。マーコが大学を辞め、働くことをこぼみ、住処を失うことは、他なるものを内部に取り込み、所有することの拒否であると考えられる。所有や理解は、他者を自己に同化させ他性を損ねることになるが、『ムーン・パレス』では、マーコが一旦、他者との交わりをすべて放棄した後で、他者の他性を生かす可能性が模索される。

マーコが他者とのつながりを回復するエピソードは象徴的だ。カフカが「世界のくぼみ」(上七七)のような図書館に身をよせたように、体力の限界がきたマーコは、ニューヨークのセントラルパークで洞穴を見つけ、友人に救出されるまでおよそ三日間、その中で眠り続ける。マーコは、その眠りをヨナが神の命から逃れクジラの腹の中で過ごす三日になぞらえる。ヨナが神から選ばれたことを受け入れるしかないように、目覚めたマーコは他者からの要請に応え、祖父の遺産を受け継ぐことの中に主体性を見つけていくことになる⁽¹⁰⁾。

『海辺のカフカ』において、佐伯さんの絵と歌詞が彼女と甲村少年の過去を記録すると同時にカフカ少年の未来を予言していたように、『ムーン・パレス』でも、過去の歴史とマーコの未来が交わる「月」のイメージが繰り返し現れる。マーコは、伯父のもとを巣立ち、はじめてニューヨークで独り暮らしを始める不安の中、間借りした部屋からみえるレストランの看板に「ムーン・パレス」というネオンが煌めく文字を発見する。そのサインを目にしたマーコは、すぐさまビクター伯父さんの楽団「ムーン・メン」を思い、安堵感を得る。それ以来、その部屋は

「不思議な予兆と神秘的で偶発的な出来事が交わる場」(二七)として認識され、マーコにとって、月は愛着のある過去と同時に予測できない未来を告げる。

「ムーン・パレス」という言葉は、西部に向かい巡業する伯父さんの楽団ムーン・メン、中国到達失敗の副産物としてのアメリカ発見、宇宙飛行士による月面着陸と次々にマーコの連想を膨らませるが、月面とアメリカ西部の風景の類似は、インディアンとの戦いやかつてインドシナと呼ばれたベトナムでの戦争をも連想させる。アメリカは、西部開拓を終えた後も、国外や宇宙へと開拓の場を広げてきたが、未知なるものの探求が他者への暴力に転じてきたアメリカの歴史がマーコの連想の中で浮かび上がる。

「月」は暴力に彩られたアメリカの過去を示すが、同時にマーコの未来を予言する。マーコは、奇跡的な偶然により祖父と出会い、のちに、祖父の暴力に満ちた西部探検をたどり、アメリカ西部の果てまでやってくる。「焼石のように丸く黄色い満月」(三〇七)を見上げる時、彼の先祖返りの旅は終わる。一度取り戻した祖父と父を再度失い、家庭を持つ可能性と全財産を失ったマーコが旅の最後に得るものは、月が象徴する「空白」であり、意味の固定化をはばむ未来なのだ。

友人のジンマーとのちに恋人になるキティーに助けられたマーコは、ニューヨークで住み込みの仕事をみつけるが、雇い主の老人エフィングとその息子バーバーが自分の祖父と父であることが、エフィングの死後に判明する。カフカが父親から受けついで遺伝子をどんなに憎もうが、父の呪いを象徴的な形にせよ実行しないわけにはいかないように、マーコも祖父と父の過去の過ちを繰り返し、女性との関係に挫折してしまう。

かつて画家であったエフィングは、アメリカの近代化が加速する二十世紀初頭、進歩の象徴であった科学者テスラ (Nikola Tesla, 1856-1943) を信奉する。そして、自ら西部を探検し、壮大な空間を絵に収めることで自然を征服しようとする。エフィングは、探検中にやむをえず、ならず者のグレンシャム兄弟を殺害するが、彼らが残した大金を投資することで、死ぬまで労働することはない。投資という資本主義的な手段で金銭的利益を得ることは、未来の時間を現在と同じ均一的なものとして先取りすることになる。エフィングは、不確定な未来を飼いならず近代資本主義の権化として現れる。「物理的世界を望み通りに曲げる意志の力」(二〇四)を持つと自ら主張するエフィングは、自分の身体は完全に管理可能であるという信念のもと、自分が死ぬと宣言したまさにその日に死を迎える。

しかしながら、未来さえも制御する強靱な精神をつかさどる怪人エフィングでさえ、身体に刻印された過去の罪を背負って生きなければならぬ。エフィングは、西部から帰還したのち、過去の名前も家族も捨てて生きるが、背後にしのびよる人影に気づかぬうちに殴られ脊椎を損傷してしまう。意識した時には既に傷ついているという状況は、人は能動的意識である前にまず身体であることを強調する。エフィングは、冒険に同伴した友人を死なせてしまったこと、殺人を犯した罪への天罰として、自分の足の喪失を受けとめ生きてきた。盲目となり、歩くことのできないエフィングは、光を愛し、目に見える世界を志向した画家としての面影を失い、身体の受動性に甘んじなければならぬ。

その息子のバーバーもまた、父の不在を埋めるかのように食べること集中し、風船のような巨体となってしまう。優秀な学者でありながら、マーコの母エミリーとの恋愛に失敗した後は、その巨体ゆえに仕事

においても受け身の生き方を強いられてしまう。

バーバーは、墓地のくぼみに落ちて死んでしまうが、まさに自らの体の重みに耐えることができない。バーバーが少年期に書いた不在の父親をめぐる小説『ケブラーの血』においても、時の流れにさらされた身体の変容が認識されないゆえに悲劇がおこる。その物語では、息子を探す父親がコヨーテに変身していた息子を認知できずに撃ち殺してしまう。『ムーン・パレス』では、時とともに変化する身体は、近代科学や医学の力の及ばぬものとして、異質な他者を同化吸収してきたアメリカ史への批判として機能しているのではないか。

マーコが他者の他性を受け入れる可能性は、恋人のキティーがお腹に宿った胎児を墮胎することにより一旦は挫折する。エフィングの妻とバーバーの恋人が、男たちの知らぬ間に子供を産み育てるように、三代にわたる男たちにとって、女性は無理解不可能な存在である。とりわけ、中国人のアイデンティティを持ち、ダンスを専攻するキティーは、未知なる存在としてその他性が強調される。マーコは、キティーのダンスを眺めながら、彼女の身体は「言葉による意味の把握を超えたものであり、僕にとっては、完全に異質なものの」(九六)と語る。キティーの踊りは、光の中で対象化されても、言葉による意味の固定を阻む。

しかし、子供を望むマーコは、自分の意に反するキティーのものを離れ、理解不可能な他者との関係を放棄してしまう。『海辺』において、カフカが時の停まった異界から脱出しなければならぬように、マーコもまた、予測不可能な未来(他者)を許容することが求められる。残された方法は、やはり、テキストとしての語りと絵を解釈することにあるように思われる。

マーコは、盲目のエフィングのため、日々本を朗読し、散歩に出れば、

目に見える事物を正確に言葉にするよう求められる。エフィングは、描写にとまどうマールコに「おまえは、「ごく普通の街灯」だの「ありふれたマンホール」だのたわけたことを言うが、二つとして同じものはないぞ」(一一〇)と叱咤する。

エフィングは、マールコを導く過程で、ブルックリン美術館に行き、実在した画家ラルフ・アルバート・ブレイクロック (Ralph Albert Blakelock, 1847-1919) の『月光』(Moonlight, 1885) をみてくるように命令する。「その絵の細部を記憶できるかやってみろ」(傍点は著者、一三五)、そして「自分がブレイクロックになって、その絵を描いていると想像してみるんだ」(傍点は著者、一三五)と課題を出す。記憶と想像には言葉の力が必要となる。

マールコは、目に見える世界を言葉に還元することで、物事を「一般化してしまおう自分の傾向」(一一二)そして、「個別なものからなる世界」(一一二)にはじめて気づく。

前にも見たことがある物だし、描写するのが難しいわけじゃない、と僕は自分に言い聞かせた。消火栓、タクシー、舗道から勢よく立ちのぼる蒸気。どれもひどく馴染みのあるものばかり、どれもよく知っている事物だ。だがそういう考えは、それらの事物がどんどん変化していくという事実を見落としている。たとえば、光の強さや角度によって、物は常に姿を変える。人が通りすぎる、突然風が吹く、光が反射する、といった周囲の状況によって、その様相はいかようにも変化しうる。何もかもが流動性のただ中にあるのだ。そして、同じ壁の二枚のレンガがどんなに似ていようと、まったく同一ではありえない。さらに言えば、同じレ

ンガでさえ完全に同じであるわけではない。寒さや暑さ、雨風と
いった外気の影響を受けて、徐々に少しずつ崩れていくのだ。
(一一二)

生命のないものでさえ時の経過と共に刻々と姿を変え、やがて消えるように、語る「私」も語られる他者も固定化したものではありえない。村上春樹とオースターの文学には、物事を一般化してしまう言葉への不信任感が強く見出される。それでもなお、亡くなった、あるいは失踪した他者をいかに記憶し語るかは、両作家に共通するモチーフとして初期の作品から繰り返し扱われてきた。

たとえば、村上の『ノルウェイの森』(一九八七)では、語り手の渡辺が亡くなった直子についての記憶を「文章という不完全な容器」に盛り、語るうとする。オースターにおいても、最初の散文作品である『孤独の発明』(The Invention of Solitude, 1982)にはじまり、多くの語り手たちが、他者を語ることの不可能性を自問しつつ、記憶の不確実性と闘いながら語る。

『ムーン・パレス』では、マールコが祖父の語りを遺産として引き受け、自分もまた祖父と父を語るものうちに、彼にしか引き受けられない責任が生じるように思われる。マールコは、エフィングの奇想天外な生涯の物語を「唯一の聞き手」(一一三)として受け継ぎ、祖父が冒険中に身を寄せた洞窟を探す旅に出る。結局、洞穴は見つからず、エフィングの話の真偽を確かめるすべはない。だが、マールコが祖父の証明不可能な物語を無条件で信じ、生き残りとして証言することのうちに、理解不可能な他者への飛躍が果たされているのだ。

ジャック・デリダは、証言の本質とは、本当のことを知らせることで

はなく、証人がだれにも代わりができない唯一のものであることなど述べている。証言は、それを語ることでできる唯一のものにしか許されないゆえに、真実を証明することはできない。エフィングの自伝がまるで嘘のように劇的であり、真実を確かめる客観的な判断材料がないからこそ、それを信じるマーコ自身の「個」が強調される。

『ムーン・パレス』は、マーコの一人称の語りによって構成されているが、偶然の一致を過剰に含むとして、その語りが批判されることもある。だが、マーコが現実離れた祖父の話を信じて語るテキストを、読者もまた受け入れるのが問われる。エフィングのテキストをマーコが真実と解釈したように、マーコのテキストは『ムーン・パレス』として読者に託される。

おわりに…理解しえない「他者」と「テキスト」

田村カフカは、「人間というのはじつさいには、そんなに簡単に自分の力でものごとを選択したりできないものなんじゃないかな」(上二二二)と語り、マーコは、「僕たちの人生は、いくつもの偶発的出来事に決められている」(八〇)と言う。村上とオースターの孤児たちは、自らの選択の延長線上に成長するわけではない。カフカは、父の呪いから逃れられず、マーコは祖父と父の過ちを繰り返してしまふ。それは、選びようのないこととして若者の前に立ちはだかる。だが、硬直した歴史から個別性を取り戻す術は、彼らが他者からの遺産である語りや絵を解釈し続ける行為に示されるようだ。

カフカとマーコが理解しえない他者をその謎ごと受け入れることは、テキストを「理解しえぬまま」解釈し続けるという代理の行為によって

可能になる。カフカは、文学や絵を通して佐伯さんに近づき、佐伯さんを通して母を受け入れる。マーコは、『月光』の絵を通して、アメリカと祖父が犯した暴力の歴史に近づく。

ブレイクロックの絵に描かれた満月は、インディアンに失われた理想的世界を暗示しているとマーコに思わせるが、月の空白は、意味で補われることを常に求める。ただし、その空白の意味を固定化することは他者への暴力と隣りあわせであるゆえに、解釈はたえず更新されなければならない。

『海辺のカフカ』と『ムーン・パレス』では、他者を自己の理解のうちに消化するのではなく、他者の心を想像し、その記憶を絶えず更新し続けることが他者に寄り添う道として示されているように思われる。佐伯さんはカフカに海辺にたたく少年の絵を、エフィングはマーコにブレイクロックの絵を観ることを要請するが、どのように解釈すべきか、答えはけっして与えない。両作品において、絵をみることは、他者を一つの意味に押し込めることなく、読み続けることのメタファーとして機能しているのではないか。

カフカは佐伯さんを仮説において母とみなし、マーコもまた、証拠もなしにエフィングの話を信じる。客観性の欠如は、逆にかねらの個別性を示すようだ。そしてまた、カフカが佐伯さんから、マーコが祖父から受け取った空白の部分は、第三者である読者に贈与され、それぞれに個別の解釈を誘う。村上とオースターの小説によくみられる謎が解明されないまま残る構造は、ポストモダンの戯れではなく、むしろ倫理的要請なのだと思う。

*本稿は、日本比較文学会第五十三東京大会(二〇一五年一〇月一七日、

於東京工業大学)における口頭発表をもとに執筆したものである。

【注】

- (1) 村上文学を世界の文脈から捉えた研究としては、国際交流基金主催のシンポジウムをまとめた『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋、二〇〇九年や三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパン・グローバル化の文化と文学』彩流社、二〇一四年などがある。また、アメリカ文学から村上への影響関係を扱ったものとして、吉田春生『村上春樹とアメリカ・暴力性の由来』彩流社、二〇〇一年や渡辺利雄『アメリカ文学に触発された日本の小説』研究社、二〇一四年などが挙げられる。
- (2) 三浦雅士によれば、村上と柴田が惹きつけられるのは、世界の雛形としてのアメリカであり、世界が追憶されるべき場としてのアメリカに他ならない。アメリカ文学は、両文学者において、失われたものの記憶であり、「メランコリーの二形式」となる。『村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ』新書館、二〇〇三年、二八八頁。
- (3) 村上は、オースターの短編“Augie Wren’s Christmas Story” (2004)を柴田との競訳という形で披露している。村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』文藝春秋、二〇〇〇年。また村上は、『新潮』(一九九四年五月号)にオースターの『ムーン・パレス』の書評を書いているが、オースター文学がバッハの音楽のように身体に心地よい効用をもたらすことを「絶対にすごい」と述べている。「バッハとオースターの効用」『村上春樹雑文集』新潮文庫、二〇〇五年、三三四頁。
- (4) 三浦 前掲書、二九一頁。
- (5) 村上春樹『海辺のカフカ』上下巻、新潮文庫、二〇〇五年。『海辺のカフカ』からの引用は、(巻数・頁数) という形で本文中に示す。
- (6) たとえば、批評家の加藤典洋は、『海辺のカフカ』から受けた感動を率直に語っている。『村上春樹イエローページ3』『幻冬舎文庫』二〇〇九年、三六三頁。一般読者の多くもまた、この小説に共感したことが、村上と読者のメールのやり取りを公開した『少年カフカ』新潮社、二〇〇三年から読みとれる。
- (7) 柴田勝二「殺し、交わる相手―『海辺のカフカ』における過去―」『東京外国語大学論集第七六号』二〇〇八年、二六五頁。
- (8) 村上にとって読書はリアルな体験であり、自分では実際に経験したのではない戦争も、本を読むことで「スウーッと入ってしまってしまいそうな感覚」を持つという。「夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです」文庫、二〇一二年、一〇一頁。
- (9) 村上は、異界が身近に感じられる例として、「図書館は何か一種の異界みたいな感じ」がすると語っている。同書、一〇一頁。
- (10) 他者からの呼びかけに無条件に応答することで生じる主体のあり方は、エマニュエル・レヴィナスの思想に多くを負う。マーコの受動的な主体のなりたちについては、拙論“‘The Death of the Other: A Levinasian Reading of Paul Auster’s *Moon Palace*.’ *Modern Fiction Studies* 54.1 (2008) : 115-139. (Purdue Research Foundation by the Johns Hopkins University Press) を参照された。
- (11) Paul Auster, *Moon Palace*. New York: Penguin, 1989. 原著から引用した頁数は、すべて本文中の括弧に記す。引用は、すべて拙訳による。
- (12) 異界から戻ってきたカフカは、「このばで説明してもどこにあるものかを正しく伝えることはできないから。本当の答えというのはこのばにできないものだから」(下五〇九)と述べ、マーコもまた、「いくら正確に、詳細に書きつづってみたところで、僕が語ろうとしている物語の全体を網羅することにはならないだろう」(四八)と言った。
- (13) 村上春樹『ノルウェイの森』上巻、講談社文庫、二〇〇四年、二二頁。
- (14) Jacques Derrida, *The Instant of My Death: Demeure, Fiction and Testimony*. Trans. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford UP, 2002. 27-28.
- (15) Michiko Kakutani, “A Picaresque Search for Father and for Self.” *New York Times* 7 Mar. 1989:19.

Orphans and Texts in the Works of Haruki Murakami and Paul Auster:
The Use of Memory and Imagination for Individual Survival

UCHIYAMA Kanae (英文 内山 加奈枝)

Haruki Murakami (1949-), an international, best-selling Japanese author, is well-known for the translation of many American novels throughout his career. His influences include American writers such as Raymond Chandler and F. Scott Fitzgerald, writers from an earlier generation than his. While there are few critics who pay attention to Murakami and other contemporary American novelists, Masashi Miura suggested that there are similarities between the works of Murakami and American author Paul Auster (1947-). In fact, Murakami translated a short novel of Auster's and praised his fiction in a book review in 1994.

Miura cited the "melancholy," which originates from an obsession with self-consciousness, in the works of both Murakami and Auster, further emphasizing their similarity. However, the attempt of both authors to overcome the postmodern sense of the dissolved self in their writing has hardly been discussed through an analysis of specific works. In Murakami's *Kafka on the Shore* (2002) and Auster's *Moon Palace* (1989), Kafka Tamura and Marco Stanley Fogg, two young men orphaned by the loss of their families, confront the difficulties of living as solitary individuals in a postmodern world, where they are overwhelmed by a series of coincidences and chance events that threaten their very identities.

However, the orphaned protagonists in the works of both Murakami and Auster find otherness in the "texts" of paintings and literature. Reading these texts helps them to recover their lost relationships with others due to the unsolvable mysteries they offer and the opportunities for indefinite interpretation. This paper discusses how the protagonists in Murakami's *Kafka on the Shore* and Auster's *Moon Palace* come to accept the "otherness" of people and explore their own uniqueness in the process of learning to read texts, renewing their memory and imagination.