

村上春樹の音楽Ⅶ——『海辺のカフカ』を中心に

今井清人

物語の必要性

鏡を見ると、自分の目がとかげのような冷ややかな光を浮かべ、表情がますます硬く薄くなっていくことがわかった。考えてみれば、僕は思いつけないくらい昔から一度も笑っていなかった。微笑みさえしなかった。他人に対しても、それから僕自身に対しても。(1章)

『海辺のカフカ』(02・9新潮社)の主人公「僕」田村カフカを特徴付けているのは共感のなさである。自分を溺死させてしまうような、苛烈な周囲に対する違和感。それは、彼が所属する共同体の物語を持っていないことによる。創始者の理想と沿革、大学の「建学の精神」の物語。スローガンの反復により現出される企業のコーポレート・アイデンティティをめぐる物語。あるいは「歴史」と、「今ここ」や「私」を重ねる物語。われわれは物語で共同体の今この自分を眩暈のように感じている。

そもそもわれわれは自我の輪郭を作るために物語を服用してきたのだ。例えば、男子のオイディプス物語の三角形だ。(自我Ⅱ子/イドⅡ母との一体化の欲望/超自我Ⅱ父との対立と憧憬)という男子の成長の段階に(孤独な出発/困難(水辺の怪物)との遭遇/困難の克服(怪物退治)と帰還)という物語の展開を重ねる。ベルセウスの海獣退治やスサノオノミコトのヤマタノオロチ退治といった神話の昔から三角形の物語が反復されてきた。やや乱暴な言い方だが男子はやることなすこと物語を生きているのだ。

しかし「僕」はそうではない。既存の物語に自分を重ねることができない。「僕」が五歳の時、母親が養女の姉とともに家を出て行ってしまった。母と一体化しそこから自我を切り出す機会を喪失してしまったのだ。また彫刻家の父親は共同体と物語を共有する模範を教示することはなかった。そればかりかまがましい「予言」で「僕」の物語の生成を抑制したのだった。

「僕はどんなに手を尽くしてもその運命から逃れることはできない、と父は言った。その予言は時限装置みたいに僕の遺伝子の中に埋め込まれていて、なにをしようとそれを変更することはできないんだって。僕は父を殺し、母と姉と交わる。」(21章)

オイディプス王の悲劇の物語は、共同体内のタブーを隠喩として示すものである。しかしそれが自分がたどりつくべき未来の現実として父親

から伝えられる「予言」は「僕」の身をすくませてしまう。媒介としての物語を持たない「僕」は「世界で一番タフな十五歳」をめざし個人的に鍛錬を重ねる。そして今この自己を補完する分身「カラスと呼ばれる少年」を呼び出す。それは容姿の悪さから母である女神ヘラに捨てられたヘーパイストスが卓越した鍛冶の技量を修得しオリュンポス十二神に帰還を果たすのと似ている。産んだ母に捨てられたことを乗り越えるために、自らが産み出す者となろうとする。

自分が作り出した分身「カラスと呼ばれる少年」を道連れに「世界でいちばんタフな15歳の少年」という幻想の鎧を着て「僕」は旅立つ。目的は「予言」を乗り越えること。その方法は自分の物語を織り上げることだ。

しかし、共同体の既存の物語に強い違和感をもつ「僕」にとって自分用の物語を手に入れるのは容易なことではない。

僕はひとりぼっちで彼らとはまったく逆の方向にむかっている。僕は彼らとはちがったレールの上に乗っている。そのときなにかがやってきて、僕の胸を強くしめつける。突然まわりの空気が薄くなってしまったみたい。僕はほんとうに正しいことをしているんだろうか？ そう考えだすと、僕はひどく心細くなる。僕はそれ以上彼らの姿を見ないようにする。(5章)

「僕」はたどり着いた松山でも、朝の通勤や通学のために駅のホームに立つ人々、すなわち既存の物語を共有している人々を目にしては激しい孤独感と焦燥感に苛まれていいる。「僕」に必要なのは自分の物語が始まるまで待機することなのだ。あるいは物語の地平が定まるまでさまようことだ。そのことを見極め助言するのが甲村図書館の大島さんだ。彼こそは「僕」が自身の物語を織り上げるための援助者なのである。覚えのない血糊をつけて失神から覚めたことに混乱した「僕」に大島さんは甲村図書館に寝泊まりすることを提案する。自分の物語の地平を探す「僕」にとって物語が集められた図書館こそ最適の待機場所である。そこで多くの物語をさまよいつつながら機が熟するのを待つのだ。それを大島さんはこう表現する。

もう少し正確に表現するなら、君はこれから図書館の一部になるんだ。(13章)

「僕」は図書館の働き手として蔵書を管理するのではなく、自らが様々な物語と並列になりそれらを通過し続けるのだ、自分の物語が始まるまで。「図書館の一部になる」ための通過儀礼も大島さんは準備してくれる。自分が持つ高知のロッジに「僕」を連れて行くのだ。

シューベルト

ロヅジまでの道行きでの注目すべき細部はシューベルトの二長調のピアノ・ソナタである。大島さんが愛車マツダ・ロードスターの中でCDをかける。聴きながら大島さんはこの曲について語り続ける。この曲を完璧に演奏することは、「世界でいちばんむずかしい作業のひとつ」である。様々な名ピアニストが演奏しているものの「四つの楽章をならべ、統一性ということを念頭に置いて聴いてみると、僕の知るかぎり、満足のいく演奏はひとつとしてない」。その理由は曲そのものが不完全だから。譜面通りに弾いても退屈なだけで芸術にはならないから、演奏家はそれぞれに工夫や仕掛けをする。しかしそれはよほど注意深くやらなければ、曲の品格を崩してしまう。二長調ソナタを弾くすべてのピアニストは、例外なくそのような二律背反の中でもがくことになる。そして不完全な演奏だからこそ自分は運転しながらよくシューベルトを聴くという。

質の良い稠密ちゆうみつな不完全さは人の意識を刺激し、注意力を喚起してくれる。これしかないというような完璧な音楽と完璧な演奏を聴きながら運転をしたら、目を閉じてそのまま死んでしまいたくなるかもしれない。でも僕は二長調のソナタに耳を傾け、そこに人の営みの限界を聞きとることになる。ある種の完全さは、不完全さの限らない集積によってしか具現できないのだと知ることになる。それは僕を励ましてくれる。(13章)

退屈だろうという問いかけに「僕」が同意すると大島さんはこう続ける。

シューベルトは訓練によって理解できる音楽なんだ。僕だって最初に聴いたときは退屈だった。君の歳ととならそれは当然のことだ。でも今にきつとわかるようになる。この世界において、退屈でないものには人はすぐに飽きるし、飽きないものはだいたいにおいて退屈なものだ。そういうものなんだ。僕の人生には退屈する余裕はあっても、飽きているような余裕はない。たいていの人はそのふたつを区別することができない(13章)

曲が流れ始める「音楽を聴いてもかまわないかな？」と大島さんは言う。「シューベルトの天国的に長いソナタが終わると、僕らはそれ以上音楽を聴かない。」まで二千八百文字を超える場面。オープンにしたロードスターで聞くとなると、それなりの音量ということになる。またこの曲が終わると大島さんは音楽無しで運転している。シューベルトの二長調のピアノソナタは、端的に言ってテキスト内で強調された曲

なのである。それはやはり解釈を要請する。その解釈の方向の手がかりは、車内に曲が流れ始めると早々に示される。

彼はCDプレイヤーのプレイ・ボタンを押す。クラシックのピアノ音楽が始まる。僕はしばらくその音楽に耳を澄ませ、だいたいの見当をつける。ベートーヴェンでもないし、シューマンでもない。時代的に言ってその中間あたりだ。

「シューベルト？」と僕は尋ねる。

「そう」と彼は言う。(13章)

MDウォークマンでプリンスやレディオ・ヘッドを繰り返し聞いている十五歳の少年が音から作曲者を言い当てるのもそうだが、シューベルトの楽曲をベートーヴェンとシューマンの楽曲の「中間あたり」だと認識しているのも不思議である。不自然さを押してまでここで要請されているのはフランツ・シューベルトの音楽史的な位置の確認にちがいない。

ベートーヴェンらウィーン古典派と比して、シューベルトが特徴的なのは半音階の過剰なまでの導入だといわれる。半音階はベートーヴェンでは中心音を強調するためにその直前に入れられていた。それがシューベルトでは多用されたため何が主たる音なのか曖昧になる(それがさらに進むと船酔いのようなワグナーのトリスタン和音のようになるわけだ)。そうした半音階多用による方向の定まらないさまようイメージが、シューベルトをロマン派とする一因となったのだ。さらに「歌曲の王」とも呼ばれるシューベルトだが、自身が編んだ代表的歌曲集「美しき水車小屋の娘」と「冬の旅」は、故郷を失い、憧れに身をやつし、さまよう若者がテーマとなっている。

強調されたシューベルト紹介を通して示されるのは「僕」のさまよいの予告といえるだろう。物語の入り口が開くまでさまよひ、鎧で閉ざした自己を開く準備をすることになる。大鳥さんの言う「不完全さの限らない集積」「退屈」とはそういう意味なのだ。それを教示するために大鳥さんは、シューベルト論を展開するのである。そして、それを我が事として受信する合図として「僕」は、「シューベルト？」と大鳥さんに返したのだ。

うつろな人間

「魔術的に」そびえ立つ高い木々に囲まれた道を抜けて大鳥さんのロッジにたどり着く。そこで「僕」は周囲の自然に圧倒され恐れを感じる。そんな自分を「カラスと呼ばれる少年」を呼び出し対象化する。

「やれやれなんのことはない、君は沈黙と暗闇におびえて縮みあがっている。それじゃまるで臆病な小さな子どもじゃないか。それが君のほ

んとうの姿なのかい？」とカラスと呼ばれる少年があきれたように言う。「君はずっと自分のことをタフだと思ってきた。でもほんとうはそうじゃないみたいだな。今の君は泣きだしたくてしょうがないみたいだ。まったくもう、このぶんじゃ朝までに小便をちびつてしまいかもしれないぜ」(13章)

森に恐怖を、満天の星々に無力感を感じていた「僕」だが、次第に周囲の自然との親和を経験するようなる。時に裸になり日光を浴び、雨に打たれることに開放的な喜びを感じる。森の中で周囲に対する幻想の鎧を脱ぐことができたわけである。それが対象と一体化し、しかるのちに自分を分節化する物語を始める準備段階なのだ。

しかしここが僕にとってのひとときの通過点にすぎないことは、自分でもよくわかっている。僕は近いうちにここを離れなくてはならないだろう。この場所はまだにも穏やかで、あまりにも自然で、あまりにも完結しすぎている。それは今の僕にはまだ与えられるはずのないものだ。まだ早すぎる——たぶん。(17章)

「僕」はロツジにあった大島さんの蔵書を読む。中でも内容が詳しく語られるのが「アドルフ・アイヒマンの裁判について書かれた本」(15章)である。ナチの幹部たちから与えられたユダヤ人の最終処理という課題の具体化を机上で検討した親衛隊中佐。彼の意識にはそれが正しいことかどうかはまったく浮かばない。その頭にあったのは短期間かつ低コストで処理することだけ。その計画は実行に移され六百万のユダヤ人が殺される。そのことでテルアビブで裁判にかけられるが、彼が罪悪感を感じることはない。それは「世界中のすべての良心的な官僚がやっているのとまったく同じこと」としか考えられない。想像力が欠如しているからだ。共同体から与えられた法や命令といった「言葉」に個人の意識を預け、その座標軸で得られる自己像と一体化してしまう。しかしその言葉の源はヒトラーの夢にすぎない。だからその夢の共有には責任が問われる。

「僕」は記憶にない血糊のことを思い出しその責任を考える。記憶にないという主張が認められない自分の裁判を想像する。

「……誰がその夢の本来の持ち主であれ、その夢を君は共有したのだ。だからその夢の中でおこなわれたことに対して君は責任を負わなくてはならない。結局のところその夢は、君の魂の暗い通路を通じて忍びこんできたものなのだから」

ヒトラーの巨大に歪んだ夢の中に否応もなく巻きこまれていった、アドルフ・アイヒマン中佐と同じように。(15章)

共同体から暴力を執行する権利を言葉によって与えられ、言葉と一体化する官僚の姿を描く物語を「僕」はアイヒマンの本以前に読んでい

る。フランツ・カフカの「流刑地にて」である。

その内容は大島さんとの会話の中で「不思議な処刑機械」が登場する話とだけ紹介されるが、実はこの処刑機械とは長い罪状を被告の身体に文字で刻み込み、死に至らしめるものである。その施設の所長も自らをその機械にかけ死に至るといふ結末を持つ話だ。個人が共同体の法と完全に一体化してしまった官僚主義に対するカフカの批判が読み取れる。だが、父の予言を意識していた「僕」はそれをメタファーとして受容できない。言葉による処刑に対する恐怖をダイレクトに感じ、処刑機械に対抗するタフな幻想の鎧を求めるのだ。

その複雑で目的のしれない処刑機械は、現実の僕のまわりに実、に、存、在、したのだ。それは比喩とか寓話とかじゃない。でもたぶんそれは大島さんだけではなく、誰にどんなふうに説明しても理解してもらえないだろう。(第7章)

だから「僕」の物語獲得の援助者である大島さんは「僕」に「世界の万物はメタファーだ」と繰り返す(13章・21章)。そして共同体から与えられた言葉と一体化して他者を排除することを批判し、その責任に想像力が及ばない人間とは対決する姿を「僕」に示す。

「僕」が甲村図書館の一部となった日の11時半に二人連れの女性が現れる。書架の一冊一冊や閲覧カードの一枚一枚を見てはメモを取り始める。「僕」にはそれが「図書館の利用客というよりは、在庫調査にあたっては、在庫調査の調査員みたいに見える」。やがて「僕」のいるカウンターにやってきて、話のわかる人間を呼んでこいという。やってきた大島さんに自分たちの組織は女性の立場から全国の公共施設を調査しているがこの図書館には問題があるという。洗面所が男女兼用であること、書籍の順番が男性の著者が女性の著者よりも前になっていることを指摘する。それに対し大島さんは自身の広範な知識を駆使しながら、冷静に相手を翻弄する。感情的になった女性の一人が「あなたの主張していることは結局のところ内容空疎な責任回避、言い逃れに過ぎません。現実という便宜的チームを持ちだすことによって、安易な自己正当化をおこなっているだけです。言わせていただければ、あなたはまさに男性性のパステイックな歴史的例です」と高く鋭い声で話し始める。大島さんを「典型的な差別主体としての男性的男性」だと批判しこう続ける。

「社会的既成事実と、それを維持するためにつくられた安直な男性的論理を盾に、あなたは女性というジェンダー全体を二級市民化し、女性に当然受けとるべき権利を制限し剥奪していただきます。意図的にというよりはむしろ非自覚的なのですが、そのぶんかえって罪が深いとも言えます。あなたがたは他者の痛みに鈍感になることによって、男性としての既得権益を確保しているのです。そしてそのような無自覚性が、女性に対して社会に対して、どれほど悪を及ぼしているのかを見ようとはしません。洗面所の問題や閲覧カードの問題はもちろん細部に過ぎません。しかし細部のないところに全体はありません。まず細部から始めなくては、この社会を覆っている無自覚性の衣を剥ぎとることはできません。それが私たちの行動原則です」(19章)

これに対し大島さんは決定的なカードをきる。自分を男性的男性とみるのは明らかな間違いである、なぜなら自分は男性ではなからだと、I Dカードを二人に見せる。大島さんは身体は女性で心は男性であるトランスジェンダーだったのだ。

二人組が引き揚げたあと、大島さんは「僕」に「うつろな人間たち」の話をする。それは想像力の欠いた狭量で非寛容な人間、「うつろな部分を、無感覚な藁くずで埋めて塞いでいるくせに、自分ではそのことに気づかないで表を歩きまわっている人間」である。そのような人間がその無感覚さを空疎な言葉で他人に押しつけようとするのを見ると、我慢ができない。それが自分の弱点だと自覚しながらも、適当にやりすごすことができない。そこに潜むものをほんとうに怖いと思っっているからだ。

……なにが正しいか正しくないか——もちろんそれとても重要な問題だ。しかしそのような個別的な判断の過ちは、多くの場合、あとになって訂正できなくはない。過ちを進んで認める勇気さえあれば、だいたいの場合取りかえしはつく。しかし想像力を欠いた狭量さや非寛容さは寄生虫と同じなんだ。宿主を変え、かたちを変えてどこまでもつづく。そこには救いはない。僕としては、その手のものにここには入ってきてもらいたくない(19章)

「ここ」つまり甲村図書館が、特定の共同体の言葉との想像力を欠いた一体化の侵入を拒み、多様な物語を保持する場であることが確認されるわけである。「僕」はその図書館の一部となり自分の物語を待つことになる。

不思議な和音

はたして「僕」の物語の始まりは甲村図書館にあった。舞台は「僕」に与えられた部屋。午前三時過ぎ「僕」は少女の幽霊を見る。それが十五歳の佐伯さんであることを「僕」はすぐに了解する。少女は部屋の壁にかけられた油絵をほほえみながらがめ、去って行く。絵は夏の海辺にいる少年を描いた写実的なもので、背景には顔の見つけられないくらい小さく描かれた何人かが見える。モデルは部屋のかつての主である甲村家の長男らしい。二十歳になるかならないかの年齢で「うつろな人間に」殺された佐伯さんの恋人である。

少女が去ったあとで「僕」は自分が異様なほど彼女に心を引かれていることに気づき、それを「ほかのどんなものにも似ていない、激しい力を持ったなにかが自分の心の中に生まれて、そこに根を下ろし、しっかりと育ちつつあるという実感」だと表現する。

佐伯さんが二十歳の頃シングル盤を大ヒットさせたこと、そのタイトルが『海辺のカフカ』であったことを思い出した「僕」は、大島さんにそのレコードを手に入れてもらう。部屋でそれを聞くうちに佐伯さんがこれ作曲したのはここで、タイトルは部屋の絵に困んでいるにちがいないと確信する。絵に描かれた少年を「海辺のカフカ」と呼び、彼への思いを曲にしたのだと。くり返し聞くうちに曲への共感を強めていく。

そこで使われている言葉は難解とまでは言わないまでもずいぶん象徴的なものだし、シユールレアリスティックなおもむきさえある。少なくともたくさんの人がすぐに覚えて口ずさめるようなものじゃない。でも繰り返かえし聴いているうちに、その歌詞は少しずつ親しげな響きを帯びてくる。そこにあるひとつひとつの言葉が僕の心に居場所をみつめて収まっていく。それは不思議な感覚だ。意味をこえたイメージが切り絵のように立ちあがって、ひとり歩きを始めるのだ。まるで深い夢を見ているときのように。(23章)

歌が「僕」の物語のたちあげていく。

「僕」は佐伯さんの『海辺のカフカ』にすっかり魅了される。素直でありながらありきたりではない旋律、違和感なく溶け込む佐伯さんの声に感心し、ここにあるのは「自然な才能と無欲な心の、率直で優しいかさなり」だと評する。また独特なコードが織り込まれていることにも気づく。

それからリフレインの部分に不思議なコードが二つ登場する。それ以外のコードはどれもごくシンプルでありふれたものなのだけど、その二つだけがいやに意外で斬新ざんしんなのだ。どういうなりたちの和音なのか、ちょっと聴いただけではわからない。でもそれを最初に耳にしたとき、僕は一瞬混乱する。少し大げさに言えば、裏切られたような気持ちにさえなってしまう。その響きの突然の異質さが僕の心を揺さぶり、不安定なものにする。まるで予想もしないときにどこかのすきまから冷たい風が吹きこんできたみたい。でもリフレインが終わると、最初の美しいメロディーがまた登場し、僕らをもとあつた調和と親密さの世界に連れ戻してくれる。すきま風はもう吹きこんでいない。やがて歌が終わり、ピアノが最後の音を叩き、ストリングスが和音を静かに維持し、オーボエが余韻を残してメロディーを締めくくる。(23章)

この「不思議なコード」のアイデアは、「テンション・ノート」からだろう。それは調和の予想を裏切り、一瞬の不安や緊張をよびおこす響きをうむ不和声音である。デリケートなスパイスのようなテンション・ノートをジャズ・ピアノでみごとに使いこなしたと評価されるのがビル・エヴァンズである。その代表曲「ワルツ・フォー・デビー」が『ノルウェイの森』に直子の記憶と結びつく楽曲として登場している(村上春樹は『ポートレイト・イン・ジャズ』でその演奏を「自我の相対化」と表現している)。さらにその和音使いをビル・エヴァンズが学んだのが印象派のドビュッシーだと言われるが、その代表曲「月の光」も、直子の野辺送りのためにレイコさんがギターで演奏する曲として登場している。直子の繊細さを呼び出す不和声の響きはドビュッシーの同時代にあつては、既存の和声の構造をはみ出す冒険であり、批判も多かった。その繊細であり冒険的でもあるテンション・ノートのイメージを、自らのイノセントを守るために異界を往還した佐伯さんに付与することが期待されているのである。

重なる像

「僕」のなかで佐伯さんの非現実性に対する共鳴とともに彼女が自分の母親ではないかという考えが強まっていく。その根拠の一つは佐伯さんが、雷に打たれながら生き残った人物へのインタビューを重ね一冊の本にまとめたことがあると語っていることである。

「落雷に打たれてたすかった人を探して、全国をインタビューして歩いたのよ。何年もかけて。インタビューはけっこう集まったし、どれもなかなか興味深い話だった。本は小さな出版社から出版されたんだけど、でもほとんど売れなかった。そこには結論というものがなかったの。そして結論がないような本を誰も読みたがらなかった。結論がないのは私にはとても自然なことに思えたんだけど」

小ぶりなハンマーが僕の頭の中で、引き出しのどれかをこつこつと叩いている。とても執拗しじょうに叩いている。僕はなにかとても重要なことを思いだそうとしている。しかし自分がなにを思いだそうとしているのか、それがわからない。佐伯さんはまた書きものに戻り、僕はあきらめて部屋に戻る。(25章)

部屋に戻った「僕」は父が雑誌のインタビューで学生時代アルバイトしていたゴルフ場で落雷を受けたと語っていたのを思い出す。

あるいは佐伯さんは、落雷にあった人々についての本を書くための取材インタビューをしているときに、父に出会ったのかもしれない。その可能性はある。落雷を受けて命を取りとめた人が世の中にそれほどたくさんいるとは思えないから。(25章)

佐伯さんが自分が四歳のときに出て行った母親に違いないという思いを強くしていく「僕」は、佐伯さんに直接、子供はいるか、さらには、自分の母親ではないか、と質問する。しかし佐伯さんは、それには答えられないと言う。

佐伯さんが「僕」の父と出会う確率、さらにその後結婚し子供を作る確率を考えれば、その可能性はきわめて低い。「あまりにも符合が多すぎる。いろんなものが急速にひとつの場所に結集し始めている」(25章)という「僕」のヴィジョンどおりにことが運べば、その物語はご都合主義の陳腐なものになってしまう。つまり、佐伯さんが答えないのは、「僕」のためなのだ。「僕」は物語のためにさまざま必要があるのだ、シューベルトのピアノソナタのように。

その布石も打たれていた。佐伯さんⅡ「僕」の母親の可能性をデリケートに支える細部が織り込まれていたのだ。それは「僕」には明かされず、読者にだけ示される小さな徴である。

「あんたの問題点はだね、オレは思うんだけど、あんた……ちよつと影が薄いんじゃないかな。最初に見たときから思ってたんだけど、地面に落ちている影が普通の人の半分くらいの濃さしかない」

「はい」

「オレはね、前にも一度そういう人間を見たことがある」

ナカタさんは口を少し開き、オオツカさんの顔を見た。「前に見たことがあると申されるのは、つまり、ナカタのような人間のことではありませんようか?」

「ああ。だからオレはあんたがしゃべったときにも……そんなには驚かなかったんだ」

「それはいつごろのことでありましょうか?」

「ずっと昔、まだオレが若かったころのことだね。でも顔も名前も場所も時間も、なにも思い出せない。さっきも言ったように、猫にはそういう意味での記憶ってのはないからな」

「はい」

「そしてその人の影も、半分はどこかにはぐれているみたいだった。同じように薄かったね」

第6章のナカタさんと野良猫「オオツカさん」との会話。場所は中野区の空き地である。ナカタさんの「影が普通の人の半分くらいの濃さしかない」のは、子供のとき「入り口」から異界に往還し、向こう側に自分の自分を置いてきてしまったからだ。『海辺のカフカ』の登場人物の中でナカタさんと同じ経験をしているのは佐伯さんだけである。また「顔も名前も場所も時間も、なにも思い出せない」ということだが、オオツカさん自身が猫は「大きな変化を好まない」動物だと言っていることから、影が半分しかない人物を見た場所は中野区であった可能性が大きい。中野は「僕」が生まれ育った自宅がある場所である。つまりこのオオツカさんの発言は、佐伯さんが中野の「僕」の自宅近くにいた可能性を示唆することにもなるのだ。「僕」と佐伯さんの物語から遠く離れて織り込まれたこの会話が、佐伯さん⇄母親という発想をすべてを自分と結びつけて考えてしまう15歳の少年の妄想として切り捨てることを猶予させる解釈の磁場を発生させているのである。

母親かもしれないと思ひ込む一方で、佐伯さんに恋する僕は彼女と肉体関係を持つ。その媒介となったのが部屋にかかった「海辺のカフカ」の絵である。「僕」と佐伯さんは絵の少年と「僕」の人格の重なりを共有するのである。

佐伯さんが「僕」の寝所に現れた場面では「しばらくのあいだ彼女は僕を見ている。『海辺のカフカ』の絵を見つめているときと同じように、静かに意識を集中して」(29章)と「僕」と絵の相似性を示唆している。その翌晩佐伯さんが「僕」の部屋にやってくる場面(31章)では、絵の少年と「僕」の相似性は、さらに確認される。佐伯さんは絵を見て懐かしがり、それが描かれた場所に「僕」を誘う。目的地に着きしばらく黙っていた後「僕」は佐伯さんに対して敬語を使わなくなる。今何を考えているのかという佐伯さんの問いに、スペイン戦争に参加し橋を爆破

してイングリット・バーグマンと恋に落ちることだと答える。それはその日の昼食時に、大島さんが言ったジョークであったが、それは今この「僕」が向こう側の「海辺のカフカ」になる宣言でもある。その後佐伯さんと「僕」の会話は続く

「でも実際には僕は高松にいて、佐伯さんと恋に落ちている」

「うまくいかないものね」

僕は彼女の肩に手をまわす。

君は彼女の肩に手をまわす。

彼女は君に身体をもたせかける。それからまた長い時間が流れる。

「ねえ知ってる？ ずっと前に私はこれとまったく同じことをしていたわ。まったく同じ場所で」

「知ってるよ」と君は言う。

「どうして知ってるの？」と佐伯さんは言う。そして君の顔を見る。

「僕はそのときそこにいたから」

「そこにいて橋を爆破していたのね」

「そこにいて橋を爆破していた」

「メタフォリカルに」

「もちろん」

君は両手で彼女を抱き、抱き寄せ、唇をかさねる。君の腕の中で彼女の身体から力が抜けていくのがわかる。

「私たちはみんな夢を見ているんだわ」と佐伯さんは言う。

みんな夢を見ている。

「あなたは どうして死んでしまったの？」

「死なないわけにいかなかったんだ」と君は言う

引用部の三行目と四行目で「僕」が「君」に置換されているのは、「僕」が自己像を絵の少年と重ね対象化しているからなのだ。「どうして知っているの？」／「僕はそのときそこにいたから」、「あなたは どうして死んでしまったの？」／「死なないわけにいかなかったんだ」という会話はそれを端的に示している。また三度目の肉體関係の場面の「君はそこでべつの誰かになり、べつのなにかになる。君はべつのどこかにいる」(33章)でも、「僕」と死んだ佐伯さんの恋人の重なりを、あるいは「僕」の転換を確認している。

ペルセウス・スサノオ型物語の主人公は孤独な出発をし水辺で困難に出遭い援助者を得てそれを克服する。それが母なるものとの一体化の願望からの自我の切り出しである。それならば「僕」が佐伯さんと肉体関係を持つことが、それにあたるのだろうか。そうではない。「僕」のさまよいはまだ続く。

橋を渡ること

「僕」の物語に欠落している「水辺の怪物退治」を補填するのがナカタさんのストーリーである。

大きな橋を渡ったことをナカタさんは繰り返し話す。徳島に到着直後(24章)でも「はい。とても立派な橋でありました。ナカタはあんなに大きな橋を見たのは初めてであります」と旅館で話す。甲村図書館でも大きな橋について話す(40章)。大鳥さん対しては「はい。橋をわたって参りました。とても大きな立派な橋でありました」／「ナカタは生まれてから、あのように大きな橋を見たことはありませんでした」と言い、佐伯さんに「はい。ナカタはとても大きな橋を渡ってまいりました」と語っている。

大きな橋を渡ることにとどのような意味があるのだろうか。それについては星野さんが「入り口の石」をナカタさんの枕もとまで運んできた翌朝の場面(32章)で、ナカタさんが次のように示唆している。

「だけどさ、だいたいどうしてその石が四国なんかにあるんだろう？」

「石はどこにでもあるのです。四国にしかないというものではありません、またどうしても石でなくてはならないということもありません」

「よくわからないな。どこにでもあるものなら、中野区でやったってよかったわけじゃないか。そうすれば手間はすいぶん省けたぜ」

ナカタさんはしばらく手のひらで短い髪をこしこしと撫でていた。「むずかしい問題であります。ナカタはさつきからずっと石さんの話を聞いているのですが、まだそれほど聞き取ることができません。しかしナカタは思うのですが、ナカタも、ホシノさんも、やはりここまで来なくてはならなかったのではないのでしょうか。大きな橋を渡ってくる必要があるのです。中野区ではたぶんうまくいかなかったと思います」

ナカタさんは四国という土地の固有の特殊性は強調していない。彼が必要だったと言う「大きな橋を渡ってくる」とは、旅の過程、探求譚の道行が物語にとって必要だったのだ、とまずとることができ。またそれは「僕」を主人公としたストーリーとナカタさんを主人公にしたストーリー、並行する二つのストーリーの間にブリッジを架ける、ナカタさんのストーリーが「僕」のストーリーを補完することをも示唆して

いるともいえるだろう。そしてさらなる意味が二つのストーリーそれぞれの大きな橋を渡る直前の位置で示される。

四国に渡る直前に「僕」が乗った高速バスが「どこかのサービエリア」に停まる。「僕」に「ここはどこか尋ねられたさくらさんはおそらく倉敷あたりだろうと答え、その後次のように言い添える。

「場所の名前なんてどうだっていいんだよ。トイレと食事。蛍光灯とプラスチックの椅子。まずいコーヒー。いちごジャムのサンドイッチ。そんなものに意味はないよ。なに意味があるかといえば、私たちがどこから来て、どこに行こうとしているかってことでしょう。ちがう？」
僕はうなずく。僕はうなずく。(3章)

移動の起点と終点にこそ意味はあるが、途中の地名などに意味はない、ということだ。だが、ここはどこかと問い、それに意味はないと答える会話がわざわざテクストに織り込まれると、その空白は強調され、その補填を求めることになる。さくらさんの発言後の三度反復される「僕」の同意はその方向の冗長性となる。「僕」は瀬戸大橋ルートで四国に渡っていることが確認されるのだ。

一方ナカタさんは橋を渡る直前、神戸のデパートにトラックの荷物を納品に行った星野さんを海辺の公園で待つ場面(22章)が用意されている。つまりナカタさんと星野さんは明石海峡ルートで四国に渡っていることが確認される。

二つのルートを並べることでは浮かび上がらせるものは何か。その端緒はナカタさんが長い時間星野さんを待った公園にある。そこは神戸市須磨区である。ナカタさんたちはそこから徳島に渡り、「僕」はもつと西に移動してから高松に渡る。須磨からさらに西へという「僕」の移動、それは日本で最も有名な貴公子の物語を呼び出す。

母親のイメージを重ねた女性に恋し、生まれ育った土地を罪の意識とともに離れ、たどり着いた海辺の土地で落雷という困難に出会うが、援助者が現れ困難な状況を克服し、やがて罪を浄化し故郷に帰還する物語である。「源氏物語」の「須磨」「明石」だ。8章のアメリカ陸軍情報部報告書の東京帝国大学医学部精神医学教室教授、塚山重則(52歳)に対するインタビューにも『源氏物語』が出てくる。また、「僕」は甲村図書館で大島さんに生き霊の話聞いた後、勧められて谷崎潤一郎訳を読んでいる(23章)。

またそれぞれの物語が大きく動く場面では『源氏物語』の「須磨」のように雷鳴が鳴り響いている。
25章では、「僕」は大島さんに佐伯さんへの恋心を告白した後、佐伯さんと初めて長めの会話を交わす。その背後ではずっと雷鳴が響いている。佐伯さんは自分が15歳だった頃のこと、その頃の恋人のこと、さらに自分が落雷をうけながら生存した人へのインタビューを続け本にまとめたことがあることを話す。その会話の重要さを確認するかのよう雷鳴が強まっていく。

激しい雷雨が1時間ばかり続いた。図書館のガラスというガラスが粉々に砕けてしまふんじゃないかと思えるくらいの激しい雷だった。稲妻

が走ると、階段の踊り場にあるステンドグラスがそのたびに古い幻のような光を白い壁に投げた。

32章では、星野さんが入り口の石を持ち帰った翌朝、「明日は雷さんがたくさんやってきます」(26章)という前の日のナカタさんの予告通り雷雨になる。星野さんにも持ち上げるのが困難なほどに入り口の石が重くなっていることが判明した直後に雷鳴はピークに達する。

そのとき何本もの不揃いな白い光の線が、続けざまに空を裂いた。一連の雷鳴が大地を芯から揺るがした。まるで誰かが地獄の蓋を開けたみたいだな、と星野青年は思った。最後にひとつずつ近くに落雷があり、そのあと一転して静寂が訪れた。息苦しいくらい濃密な静寂だった。空気は湿気を含んで重く淀み、そこにはかすかな猜疑と陰謀の気配があった。さまざま大きな無数の耳がまわりの空中に浮かんで、じっと二人の気配をうかがっているように感じられた。二人は真昼の暗闇に包まれ、何も言わずそのまま凍りついていた

「これから雷さんがたくさんやってきます。雷さんを待ちましょう」(32章)というナカタさんの予言通りになり、入り口の石が急に重くなつたのをどう読むべきだろうか。雷が、「入り口」を今ここの臨界に呼び出した、あるいは石に「入り口」とつながる重さを与えたと読めるだろう。

雷鳴のピークを過ぎた後、星野さんは入り口の石を反転させ、入り口を開けることに成功する。

彼は目を閉じたまま、限度を超えた力をどこから引っぱり出してきた。それはもともとは彼の中にあるはずのない力だった。頭の中が酸欠状態になり、真っ白になった。ヒューズが飛ぶみたいに、いくつかの神経が次々に溶解していった。何も見えない。何も聞こえない。何も考えられない。空気が足りない。しかしそれでも青年はなんとかその石をじりじりと上に持ち上げ、更に大きなかけ声とともに反対側にひっくり返した。

「それはもともとは彼の中にあるはずのない力だった。」というの、力は雷によって与えられたとも読むことができるだろう。雷は物語の方向を転換・展開させる力として書き込まれるわけである。それは物語のメタ・レベルの機能に近い。物語にとって動かす必然性があるときに機能を発動する。そこは「もし物語の中に拳銃が出てきたら、それは発射されなくてはならない」というチェーホフの言葉が発せられている地点でもある。この言葉をカーネル・サンダーズはこう説明する。

「チェーホフが言いたいののはこういうことだ。必然性というのは、自立した概念なんだ。それはロジックやモラルや意味性とはべつの成り立

ちをしたものだ。あくまで役割としての機能が集約されたものだ。役割として必然でないものは、そこに存在するべきではない。役割として必然なもの、そこに存在するべきだ。それがドラマツルギーだ。ロジックやモラルや意味性はそのもの自体ではなく、関連性の中に生ずる。チーホフはドラマツルギーというものを理解しておった」(30章)

自分は実体がない存在で「役目は世界と世界とのあいだの相関関係の管理だ。ものごとの順番をきちんと揃えることだ」(30章)と星野さんに語るカーネル・サンダーズは、異界の消息を語る異形の者、言い換えれば物語のメタ・レベルの機能の担う存在といえるだろう。物語のなかでは雷のような機能を持つわけである。KFCの創業者はSandersであってThunderersではない。しかし「もともと名前もないし、かたちもない」自分を上田秋成の『雨月物語』の一節を引用しながら説明していることからカタカナ表記の掛詞的解釈も可能はずだ。

ところでカーネル・サンダーズが登場し「入り口の石」のある場所に星野さんを案内する間に、奇妙なベッドシーンが挿入される(30章)。星野さんがカーネル・サンダーズに紹介された哲学を専攻する女子大生とラブホテルに行く。カーネル・サンダーズは自分がポンビキをしたのは星野さんに「入り口の石」を運ばせるための「一種の儀式」であるという。それは物語の必然であり、「ロジックやモラルや意味性とはべつの成り立ち」なのだと言わんばかりである。ややコミカルな星野さんとカーネル・サンダーズのやりとりだが、この物語の必然という見方は、「僕」と佐伯さんとのセックス・シーンについても適合すると言えらるだろう。

「自然」の危険性

雷を物語の原動力と考える発想の基底には、自然を親和の対象ばかりでなく、畏怖の対象ととらえるわれわれに共有の感覚があるのはむしろである。だが、その自然がある特定の言葉＝思想と結びつき、言葉が「自然」として人々に共有された際の危うさに対する目配りもされている。それは『風の歌を聴け』以来反復されているモチーフである。「まるですっぽりと包みこまれまうような感覚さ。つまりね、蟬や蛙や蜘蛛や風、みんなが一体になって宇宙を流れていくんだ。」という鼠の自然との一体化への憧憬の直前に「鬱蒼と木の繁った小高い島のような古墳があったんだ。昔の天皇のさ。」(23)を挿し込んで、そこに村上春樹の父親の世代を巻き込んだ「自然」との一体化の危険な夢をみているのである。

『海辺のカフカ』ではジョニー・ウォーカーを通して織り込まれる。猫をさらい殺すことを続ける怪人である。ナカタさんがジョニー・ウォーカーを刺したあと、「僕」の父が裸の血まみれの死体で見つかる。「ジョニー・ウォーカー」と名乗る何者かとは「僕」の父田村浩一の身体に憑依したものといえるだろう。田村浩一は学生時代に至近距離で落雷を経験しながら命をとりとめその直後から彫刻家として才能を発揮し本格的に活動を初めている。自然の力が人に影響してカリスマ性のようなものが現れたわけだ。つまり『羊をめぐる冒険』の憑依する羊にも通じる剣

呑なものである。

ジョニー・ウォーカーは登場場面で、ナカタさんに「知事さんでいらつしやいますか？」と問われ、「そのようなものだ」「そう思った方がわかりやすければ、そう思えばいい。変わりはない」と答え（14章）、猫をさらい殺しつづける自らの行為について「決まり」をくりかえす。

でもそれは決まりだから、自分から『はい、やめました』とやめちまうわけにもいかないんだよ。そして私には自分を殺すことだってできやしない。それもまた決まりなんだ。自殺することができない。そこには決まりがいっぱいある。（16章）

しかしそれは仕方ないことなんだ。そこには痛みがなくてはいられない。それが決まりなんだ。また決まりだ。ほらね、このあたりは決まりが実に多いんだよ、なにしろ（16章）

個人のモラルや価値観を超えた「決まり」すなわち法によって、命を篡奪する暴力を行使するというわけだ。それは国家のような権力の特性である。「知事さん」と「変わりはない」わけだ。

いいかい、私がこうして猫たちを殺すのは、ただの楽しみのためではない。楽しみだけのためにたくさん猫を殺すほど、私は心を病んではいない。というか、私はそれほど暇人ではない。こうやって猫を集めて殺すのだけってけっこう手間がかかるわけだからね。私が猫を殺すのは、その魂を集めるためだ。その集めた猫の魂を使ってとくべつな笛を作るんだ。そしてその笛を吹いて、もっと大きな魂を集める。そのもっと大きな魂を集めて、もっと大きい笛を作る。最後にはおそらく宇宙的に大きな笛ができあがるはずだ。しかしまず最初は猫だ。猫の魂を集めなくてはならない。それが出発点だ。かくかように、ものごとにはすべからず順番というものがある。順番をきちんと正確に守るといえるのは、つまりは敬意の発露なんだ。魂を相手にするというのはいささかということだからね。（16章）

魂を集めるとは、個人の想像力を封じて「決まり」のような指示内容の検証が禁じられた言葉で共同主観的「夢」を生み出し、それと一体化したアイヒマンのような「うつろな人間」を大量に生み出すということである。それが実現されるにはその当該の「夢」との一体化が、「自然」とのそれとして共同体内で共有されるべきである。

46章の末尾に付けられた「カラスと呼ばれる少年」に森の中を移動するジョニー・ウォーカーが登場する。森を移動した先には「入り口」があるのである。そこに入れば「それだけでひとつのシステムになってしまいうような特大級の笛」を作れるからだ。

その笛が果たして結果的に善となるか悪となるか、そいつを決定するのは私じゃない。もちろん君でもない。私がいつどここの場所にいるかによって、それは違ってくるわけだ。そういう意味では私は偏見のない人間だ。歴史や気象と同じで、偏見というものが無いんだよ。偏見がないからこそ、私はひとつのシステムになることができる（46章）

善悪とは関係のないところで機能するという点ではジョニー・ウォーカーとカーネル・サンダーズは共通する。しかしカーネル・サンダーズの役割が世界の管理であったのに対して、ジョニー・ウォーカーは「ひとつのシステム」となり世界を動かす機能を持つとしている。動いた結果は取り返しのつかないほどの災厄になる可能性がある。「歴史や気象と同じ」とはそういうことなのだ。カラスと呼ばれる少年はジョニー・ウォーカーの入り口への移動を阻止しようとする。しかしそれを果たすことはできない。資格がないからだ。その資格があるのは入り口の石を開けた星野さんなのだ。

さて、ジョニー・ウォーカーのイメージはどこからきたのだろうか。猫の魂を集め、そのあと「もっと大きな魂」を集めるというジョニー・ウォーカーはグリム童話でも知られる『ハーメルンの笛吹き男』と重なるのではないだろうか。派手な衣装の男が笛で町中の鼠を集めて殺し、そのあと町の子どもたちを連れ去ったという13世紀に起きたと伝えられる事件。鼠／猫という対の入れ替えがされているが、それは村上春樹作品で既に試みられているキャラクター作りである。『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』に登場する羊男である。媒介者としての役割を持つこのキャラクターの起源は『アメリカン・グラフィティ』に登場するディスク・ジョッキー、ウルフマン・ジャック。狼／羊の入れ替えがなされたのだ。

ベートーヴェン

ナカタさんを富士川から神戸までトラックに乗せ、さらに仕事を休んでまで四国まで同行した星野さんは、ナカタさんの探求譚の援助者と言えるだろう。さらに四国ではカーネル・サンダーズとわたりあって「入り口の石」を見つけナカタさんところまで運び、雷の力で「入り口」とつながったそれを、本来自分にはない力を發揮して反転させて開く。それによって得た資格によって、再び入り口の石を反転させ入り口を閉じ、入り口を目指して現れた得体の知れない剣呑なものを抹殺する。星野さんは、「僕」の物語に欠落している「水辺での怪物退治」を「僕」に代わって実行する代行者ともいえる。しかし星野さん自身がナカタさんと行動をとるにすることで、自己変革を遂げ成長していることを見逃してはならないだろう。星野さんは、ナカタさんという老師のもとで力を身につけて行く若き騎士なのである。「入り口」を開けた後、眠ったナカタさんを宿の残してでた町でふと見つけて入った喫茶店で内省的になった星野さんはこう述懐する。

自分がいつか何かという問題が、ナカタさんの横にいと、もうどうでもいいようなことに思えて来るんだね。比較するのはいささかオバーかもしれないけど、お釈迦様かイエス・キリストの弟子になった連中も、あるいはこんな具合だったのかもしれない。お釈迦様と一緒にいるとき、俺たちなんかこういう気分なんだよな、とかさ。教義とか真理とかむずかしいことを言う以前に、その程度の乗りだったのかもしれない。(34章)

この時店内で流れていたのがベートーヴェンの『大公トリオ』であった。店主に曲の説明をうけ星野さんはこの音楽をすっかり気に入る。C Dを買い求め宿で繰り返し聴いてもいる。

1週間前だったら、俺はこんな音楽を聴いても、たぶんただの一切れも理解できなかっただろう、と青年は思った。理解しようという気持ちにだつてなれなかっただろう。しかしふとした巡り合わせでまたまあ小さな喫茶店に入って、座り心地のいいソファに座ってうまいコーヒーを飲み、おかげでこの音楽を自然に受け入れることができるようになった。それは彼にとつてずいぶん意味のある出来事みたいに思えた。(38章)

さらに甲村図書館ではベートーヴェンの伝記を読み、大島さんと音楽について対話する。

「じゃあひとつ訊きたいんだけどさ、音楽には人を変えてしまう力つてのがあると思う？ つまり、あるときにある音楽を聴いて、おかげで自分の中にある何か、がらっと大きく変わっちゃう、みたいな」

大島さんはうなずいた。「もちろん」と彼は言った。「そういうことはあります。何かを経験し、それによって僕らの中で何かが起こります。化学作用のようなものですね。そしてそのあと僕らは自分自身を点検し、そこにあるすべての目盛りが一段階上がっていることを知ります。自分の世界がひとまわり広がっていることに。僕にもそういう経験があります。たまにはありませんが、たまにはあります。恋と同じです」

星野さんにはそんな大がかりな恋をした経験はなかったが、とりあえずうなずいた。

「そういうのはきつと大事なことなんだろうね？」と彼は言った。「つまりこの俺たちの人生において」

「はい。僕はそう考えています」と大島さんは答えた。「そういうものがまったくないとしたら、僕らの人生はおそらく無味乾燥なものです。ペルリオーズは言っています。もしあなたが『ハムレット』を読まないまま人生を終えてしまうなら、あなたは炭坑の奥で一生を送ったようなものだって」(40章)

「僕」が最初に高知のロッジに移動するとき大島さんのロードスターの車内で聴いたシューベルトと星野さんが気のいるベートーヴェンを比

較すると、これらの音楽がそれを聴いた後の二人の物語における動きを示唆していることがわかる。半音階を多用し音楽の中心を曖昧にすることで憧れに身をやつしさまよい続けるモチーフを表出するシューベルトの音楽のイメージは、父の予言を自分の物語として所有し直すための「僕」のさまよいを示唆していた。それに比べ表出すべき自己のテーマを持ちそれに向かつて突き進むベートーヴェンの音楽のイメージは物語のフィナーレに向けての星野さんの力強い行動を示唆しているといえるだろう。

空白の主人公

字が読めない、自分は頭が悪いと言う主人公ナカタさんはどのような役割を担っているのだろうか。そのことを検討するために愚者を主人公として始まる古い物語を比較対象として置いてみることにする。十二世紀末のフランスで書かれたクレティアン・ド・トロワ『ペルスヴァルまたは聖杯の物語』（天沢退二郎訳（フランス中世文学集2）白水社）である。

騎士の家に生まれながら、わが子が戦に向かうことを嫌う母に空白のまま育てられ自分の名も知らなかった青年ペルスヴァル。甲冑の光にあらがれ騎士となるが、空白ゆえに「これは何？」をくり返して同朋に、思いついたことをべらべらしゃべると阿呆だと思われるから自制すべきだと戒められる。ある日釣りをしていた足の不自由な王に王宮の晩餐に招かれ、そこで運び込まれた光り輝くグラアル（聖杯）を見る。それが何であるのか、それは誰のためのものなのか、気になるがそれを問うことはできなかった。先の同朋の戒めを思い出したからである。しかしここでは問うことこそが彼に求められていたことだったのだ。彼が問いそれに共感する、そうすれば王と老王の病などそこにあつた悪しきものはすべて解決するはずだった。そのことを後に知らされたペルスヴァルは猛省し聖杯探求の旅に出る。失敗は母親の意に背いたことが原因と説明されるが、実際は問い多き者＝悪という同朋から戒め、つまり共同体の言葉（法）が、選ばれし者として与えられた機会を無にってしまったのだ。無垢なる空白＝阿呆が発する問いこそが救済の力を持っているのである。

ナカタさんの空白も同様の機能を持っている。新宿で出会ったOLの同僚の峠口さんに仕事への不安を語らせ、横浜から乗せてくれたトラック・ドライバーのハギタさんには社会に対する大局的見識を語る機会を与えている。そして佐伯さんに思い出の価値を語らせ、そのすべてを記したファイイルを引き受けるのである。

ナカタさんは静かに椅子から立ち上がり、佐伯さんの座っている机の前に行った。そしてファイイルの上に置かれた佐伯さんの手の上に、自分の硬く日焼けした手を重ねた。そして何かにじっと耳を澄ませるようになつこうで、そこにある温かみを自分の手のひらに移した。

「サエキさん」

「はこ」

「ナカタにも少しだけわかります」

「何がですか？」

「思い出というのが、どのようなものであるかがです。サエキさんの手を通して、ナカタにもそれは感じられます」
佐伯さんは微笑んだ。「よかった」と彼女は言った。(42章)

ナカタさんは「僕」に出会うことはなかったが、媒介する機能によって「僕」の物語を閉じる手伝いをしたのだ。それゆえ、その物語を収納するものとして佐伯さんが「僕」に託す『海辺のカフカ』の絵の中に招かれるのだ。

「ナカタさん」

「なんでありませんか？」

「ずいぶん昔からあなたを知っているような気がします」と佐伯さんは言った。「あなたはあの絵の中にいませんでしたか？ 海辺の背景にいる人として。白いズボンをたくしあげて、足を海につけている人として」(42章)

星野さんに対してもナカタさんの空白は媒介として機能している。ナカタさんは星野さんに内省の機会を与え、自分の進むべき方向を考えよう動させるのだ、その背骨の歪みを矯正したように。そこではナカタさんは空白のベルスヴァルではない。星野さんにベルスヴァルのような探求する騎士になる機会をあたえる老師なのである。

戦争の影

どうしてそんなことが起こったのか、なぜそれがナカタでなくてはならなかったのか、ナカタにはよくわかりません。(42章)

ナカタさん「入り口」を往き来し、記憶も識字能力も失ったのだが、どうしてそうなったのか。それは12章のナカタさんの疎開先の小学校教師、岡持節子の書簡で示唆されている。

中田君は、父親が東京の大学教員で疎開児童の中でも最も成績優秀、穏やかな性格で出しゃばるようなことはなかった。ただ教師として、気になったことがいくつもあった。一つは時として諦念のようなものが見受けられたこと。何を達成するにも決まりだからやっているというような様子がみられた。おそらく次々により高い課題を与えられ続けた結果ではないかと思われる。さらに瞬間的に見せる怯えの徴候があった。そ

こに暴力の影が見て取れた。それは田舎の家庭の子供が受けるものとは異なった、複雑な要素をもつ内向した「子どもが自分一人の心に抱え込まなくてはならない種類の暴力」であったと思われる。それが集団疎開を機会に少しずつ心を開こうとしていたことも感じられた。しかしそんな中田君に自分は心ならずも暴力をふるってしまった。野外実習として出かけた「お椀山」でキノコ狩りを始めてしばらくすると中田君が、予定外に始まった自分の月経を処理した血で汚れた手拭い、見つかるはずのないところに隠したはずのそれを手にして近寄ってきた。自分は驚きと恥ずかしさに混乱し、中田君を何度も叩いてしまったのだ。それが彼の心の、他者と深く共感する余地を致命的に損なってしまったかもしれない。

叩かれるときの彼の顔を、私はまだはつきりと覚えております。そこにある深い怯えとあきらめをありありと目の前に思い浮かべることができます。

幼少期のナカタさんも「僕」のように父親の言葉によって心を傷つけられ、心を閉ざしてしまったらしいのだ。それが疎開によって父親から逃れ心を少しずつ開く準備をしていたが、その対象である女性教師から暴力をうけてしまったことが明かされている。少年のナカタさんは現実とのつながりを失い、「入り口」から向こう側へ心を移してしまったことが考えられる。その時「お椀山」で「入り口」が開いていたのだ。けれど、物語はここでは雷を呼び出してはいない。それに代わるものを用意していた。それが2章の米軍のインタビュアーに対して岡持節子が最初に話す、空のずっと上の方に見えたジュラルミンらしきものの「銀色の鮮やかなきらめき」である。それを自分と子どもたち全員がはつきりと見てそれをB29だと思ったことなどが、約七五〇字にわたって語られ、さらに米軍の記録にはその時間その地域上空を米軍機が飛行した記録がないというインタビュアーの対応も添えられている。つまり銀色の光は未確認の飛行物体というわけである。円盤状の「入り口の石」はここでは空飛ぶ円盤なのである。ナカタさんは言っていたではないか。

「石はどこにもあるのです。四国にしかないというものではありません、またどうしても石でなくてはならないということもありません」
(32章)

全員が銀色の光を見てから5分後に「お椀山」の森に入り10分登ると広場に到着、そこでキノコ取りを始めて10分後に子供たちが次々と意識を失っていったと岡持節子は報告する。光の目撃が詳しく書かれ、それからの集団失神事件発生までの時間経過も報告されていることは、「銀色の光」の目撃が事件の因果に必然性をもっていることを示している。UFOはお椀山にあった入り口から飛び出したのだ。他の子供たちはその入り口から引き返し、ナカタさんだけが中に入っていたのだ。

お椀山には戦時下の緊張や恐怖から逃れたのどかな雰囲気があった。それを破綻させた岡持節子の突然の経血の原因は、前の晩に見た戦地の夫の夢である。山中の自然との暫定的な一体化とその平穩を脅かす戦争。そのモチーフに映画『サウンド・オブ・ミュージック』との重なりを想起してもいいだろう。

高知の山のロッジから森の奥に入り「入り口」を守る二人の日本兵に会うまで「僕」はジョン・コルトレーンの演奏を頭の中に流しつつづけるのだが、その曲は『マイ・フェヴァリット・シングズ』、『サウンド・オブ・ミュージック』の挿入歌である。「僕」は二人の日本兵に導かれて小さな町にたどり着く。四方を高い緑の尾根に囲まれ川が流れるという母胎的な場だ。そこで「僕」はテレビで『サウンド・オブ・ミュージック』を見て眠り、目覚めたときその挿入歌『エーデルワイス』のメロディーを聴いている。『サウンド・オブ・ミュージック』が入り口を守る二人の日本兵とともに。ナカタさんの世代が経験した戦争を「僕」の物語に接続するのである。

物語を閉じるべく東京に向かう「僕」が持ち帰るのが『海辺のカフカ』の絵であることが示すようにこの奇数章の物語の中心は、親の世代から「僕」の世代への引き継ぎともいえるだろう。共同体のことばと一体化した「うつろな人間」の危うさなどだ。一方、米軍のインタビュ記録、書簡を含めた偶数章のナカタさんをめぐる線を重ねると、「僕」の祖父母の世代の戦争が接続してくる。村上春樹の小説には、たとえば『羊をめぐる冒険』『ねじまき鳥クロニクル』で戦争を経験した村上春樹の親の世代と現代の連続が、『ダンス・ダンス・ダンス』や『スプートニクの恋人』では村上春樹の子の世代への引き継ぎが、織り込まれてきた。『海辺のカフカ』ではその両者の接続が試みられたのだ。それは、国家が「自然」を作り、それとの一体化(笛の音で魂を集まること)により遂行される戦争を、個人の夢の責任から捉え直す試みなのである。