

『ねじまき鳥クロニクル』論

——「容れ物」と「内容物」の関係、想像と共感の姿勢について——

長瀬 大和

序論

村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』^(注1)（以下、『クロニクル』）は第一部が『新潮』一九九二年八月号から一九九三年十月号に掲載され、一九九四年四月に第二部が書き下ろしとして第一部と共に新潮社から出版された。その後の一九九五年八月に第三部が新潮から出版された。

『クロニクル』については多数の先行論が存在する。沼野充義^(注2)は第一部と2部までしか発刊されていなかった時期の論考であるが、『クロニクル』におけるモチーフやイメージ、過去作からの一貫したテーマについて触れられており、概論的なものになっている。文中における比喩は「小説のテクストにとって非本質的な飾り程度のものではない」、「一枚岩のように見える「現実」にもう一つの隠された側面を見出す」機能を持っている」と述べる。それらの比喩は語り手の心的側面を景色に照射していることを示している。

たしかに、『クロニクル』における比喩にはその状況やイメージの説明をしながらも、小説全体における特定概念を意識させたり結びつけたりするような意図を読み取ることができる。本論においては

沼野論などで示されているように、作中の言葉やイメージの描写、モノに焦点を当ててより具体的に例示しながら『クロニクル』を論じる。

明石加代^(注3)論では村上春樹が影響を受けた海外作家レイモンド・カーヴァー「足もとに流れる深い川」^(注4)を中心に『クロニクル』の成り立ちに触れて作品について解釈するアプローチをとっている。「日常的現実そのものが人を損なっていくというひとつの状況を切り取ったこのカーヴァーの作品が、村上春樹にどれほど強い共感を引き起こしたかは想像に難くない」とし、その影響を感じさせる「ねじまき鳥と火曜日の女たち」「加納クレタ」「TVビープル」「眠り」などの短編が合わさるかたちで『クロニクル』は作り出されていると述べる。「夫婦というモチーフを中心に据えた『ねじまき鳥クロニクル』は、物語のもつ暴力性という問題に対し、村上春樹が出したひとつの答えだったのではないか」と論じている。

明石論は村上春樹が影響を受けたレイモンド・カーヴァーについて言及しながら、『クロニクル』やそれ以降の作品に見られるフォーマットの形成を指摘している。村上春樹作品では夫婦という関係においても依然として他者を十全に理解することはできないというこ

とを繰り返し作品で表現している。『クロニクル』ではそのような作品の中でも特に「妻」という他者にかかわろうという姿勢が見られる作品であり、それが『クロニクル』がコミットメントへの転換期であると言われる一因であろう。ただ、そのコミットメントの意味するところや対象については夫婦という関係を中心としながらも、その他のものも含まれていると考えられるため、本稿ではその点についても論じる。

鈴木智之は「『クロニクル』で物語を駆動させ導いているのは、「①他者の同一性をめぐる問い」、「②身体と世界のつながりをめぐる問い」、「③湧出する（歴史的）記憶をめぐる問い」、「④世界を構築（秩序化）しようとする力との闘争」という、四つの契機である」と述べる。そしてそれらを「平気で（あるいは故意に）混同してみせ」、「闘いの舞台を乗り換えてしまふ」。そのようにして「常に問いを継続し、常に闘いを継続するスタイル」が、「ねじまき鳥クロニクル」という長大な作品の成立を可能にしている」と述べる。そして右に挙げた「四つの契機」それぞれが意味するところについてや、それらの結びつき方が示される。他の論では曖昧にされがちな作中の人物たちの細かな営為や性質について、「ホテル」での亭と「女」のやり取りを「他者に「名」をあたえる」、「物語の授受」とする考察がなされており充実した論であると言える。本論ではこれに一部同意しながらも、鈴木論では深く指摘されていなかった作中での「容れ物」と「内容物」の関係に焦点を当てつつ、「ホテル」の意味するところについてもより追究していく。

田中雅史論はラカンやクリステヴァの説いた心理学を用いて、登場人物に共通する精神の構造として完全には意識できない、「コント

ロールできない暗い闇のようなもの」——「相手（対象）への攻撃性や愛情希求に関わる」——が存在し、そこには「愛情にみちた「良い」対象」（クミコ）と「禁止する迫害的な「悪い」対象」（昇）とが内在していると説く。「義兄のノボル」を「父に相当する」とし、三者に「エディプス的な三角形の原初的な形態」を見出す心理学的アプローチを行った論だが、エディプス・コンプレックス的な要素を見出す点には少し疑問が残る。作中のホテルという空間の性質を考慮してみると、その空間が亭の内面性を色濃く反映した、亭自身の精神構造の象徴と受け取ることは妥当性があるが、そこに父性・母性という概念を持ち出すには作中のモチーフと合致しないし、エディプス・コンプレックス的な構造が認められるのは『海辺のカフカ』の方であると考えられる。

この他にも多数の論を踏まえながら、『クロニクル』が社会や人にコミットしていく物語であるという、それ以前の作品とは性質を異にした作品であることを認め、そのコミットメントの性質や、登場する人物やモノ、イメージ、名前がなにを示唆しているのかという点に着目して『クロニクル』を追究する。

I 亭と昇の対峙

『クロニクル』は村上自身が「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」において述べている通り、亭とクミコと昇の三角関係が中心に据えられている。まずはその中でも『クロニクル』において対立関係にある、岡田亭（オカダ・トオル）と綿谷昇（ワタヤ・ノボル）の持つ特異性について確認する。

亨と昇の対立関係はクミコをめぐるかたちで一貫している。そして両者はそれぞれに異なった種類の力を有している様子が見て取れる。昇はクミコや加納クレタの例から見ると、平時には表出していない激しい性的快感や痛みを伴いながら「なにかをひきずりだす」という力を有していることが示されている。実際的なその内容や様子については明確には明かされていないが、その結果としてなにか大きく損なわれてしまうという結果をもたらすようである。その対象となったと考えられるクミコの姉は死を遂げている。作中を通して綿谷昇や彼の行動はネガティブな印象で語られている。「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」において村上が「綿谷ノボル」というのは、(中略) 全力で闘い、叩きつぶさなくちゃいけないもの」と語っていることから、そのような力を行使する昇は作品を通して絶的な悪として位置づけられている。

一方で亨はクミコというひとりの他者について深く考えるために井戸の底に降り、「夢のようなかたちをもったなにか」という場所(以下、便宜上「ホテル」とする)に到達する力を得る。そのホテルの208号室で謎の女(後に亨はそれがクミコであると悟る)と接触する。ホテルの住人たちには名前はなく、固定化された個人という枠組みが捨象されている。亨はこの壁を抜ける力乃至は青いあざによってナツメグの「仮縫い」の仕事を引き継ぐ。「仮縫い」も同様に具体的な描写が避けられており、行われているのは青いあざを舌で舐めさせるという不可解なものである。ただ第三部二十一章に記されているナツメグが「仮縫い」を始めるきっかけとなったエピソードから、頭に潜んでいる「なにか」の動きを鎮める力であることが窺える。亨はこの「仮縫い」に似た力を得てナツメグの仕事を代行す

ることを条件に井戸を確保することができた。

これらの異能とも言うべき力の内実は曖昧な描写に留められている。そこで、作中で繰り返されるあるイメージに着目することで彼らの営為の性質について考察していく。

II 「容れ物」と「内容物」

これから示す事柄は、『クロニクル』において繰り返されているイメージであり、類似した関係を持つモノである。

章や本稿の副題としても示しているように、本稿では『クロニクル』の随所に「容れ物」と「内容物」という構造を見出す。以下にその関係をもつ例を並べてみる。

「容れ物」と「内容物」という包摂的な関係を直感的に見出しやすいものとして、本田伍長の形見である「カティーカークの贈答用化粧箱」と歌手が持っていた「ギターケース」が挙げられる。このふたつにはいずれも本来入っているべきものが入っていない、「空っぽ」であるという様が顕著に示されている。

前者にはウイスキーが、後者にはギターや蠟燭が入っているはずだった。しかしそれはあるべき場所の「容れ物」には入っていない。それらはなんらかのかたちで消失している。

次いで「シナモンの父の死体」と「臓器」である。それはシナモンが真夜中に見た夢と、地面に埋められた心臓を掘り起こすというエピソードによって振り返られている。シナモンの父は死というかたちで損なわれ、また肉体的な意味でその内容物である臓器が持ち去られている。

このグロテスクなエピソードについて考えたときに連想されるのは、第一部において間宮中尉によって語られている「皮剥ぎ」である。この皮剥ぎという行為も人を死によって大きく損なわせているものであり、「人間の皮」と「肉のかたまり」は内包するものと考えられるものという関係にあり、これまでに挙げたものと同様の関係を持っていることがわかる。ただ、ここで行われていることは内容物を取り出すというよりも、容れ物にあたる皮膚という外殻を引き剥がしていると表現したほうが適切であるようにも思える。

さらには人間を包むより身近なものである「服」の存在がある。「クロニクル」において衣服はしばしば印象的に描かれている。いなくなってしまうクミコの服やクリーニング屋、クミコの服を着る加納クレタ、クミコの姉の服を嗅いでマスターベーションをする綿谷昇、強迫的なまでに亨に新しい服を買いあたえるナツメグなど、作中のあらゆる場面で服が重要なモノとして描かれている。亨がクレタと交わるときクレタはクミコの服を身につける。それは亨とクミコとを橋渡しするための重要な儀式として描かれる。

この描写と類似したシーンとして『ノルウェイの森』の終盤において「僕（ワタナベ・トオル）」が死んだ恋人である直子の服を着たレイコと性交する場面がある。このように村上春樹が服というモノにとっても重要な装置としての役割を付与していることがわかる。短編『トニー滝谷』においても大量の衣服が印象的に描写される。また『クロニクル』で亨がナツメグに買いあたえた靴を履いてくたびれたテニスシューズを箱に詰めた際にはそれを「小動物の死骸みたいに見えた」と亨は表現しており、汚れてくたびれた靴は一時的に主を失ってそのように死骸として見られる。その喩えは先述したグ

ロテスクな描写と共鳴する。

そして亨と強い縁のある「空き家」と「井戸」もこの関係に含まれる。「空き家」には元は宮脇という人物が住んでいたが、その名の通り住む者のいない空っぽの家という容れ物である。そしてそこにある「井戸」は、元来の目的である水の供給という役割を持たない「涸れ井戸」となっている。亨が行う「仮縫い」はこの「空き家」を想起し、自身が空き家になったかのような意識を持ち自身の肉体から乖離することを必要としている。ナツメグの場合には無人の動物園の景色を想起することによって「仮縫い」を行う。

「仮縫い」に対して積極的に論じているものは存外多くない。北島^(注8)咲江論では、「仮縫い」とは、自分の肉体と乖離し、「空き家のような存在」になり、その「空き家」のような空間へ他者を招き入れることである。（中略）つまり、「私」を「空き家」にすること、また「私」を乖離することによって、トオルはその（中心）となる起源を失おうとするのだ」と論じている。

たしかに、自らがそのような空の場所となり「私」の固有性を失うことで壁抜けを経て個人が捨象された「ホテル」に到達することには同意するが、「仮縫い」という第三部の赤坂親子の下での営為の説明としては、まだ少し不透明なところがある。「仮縫い」についての解釈は「Ⅲ 命名と物語による輪郭付与と剝奪」にて示す。

また、例示してきた「容れ物」の中でも「井戸」については村上春樹が多数の作品で用いている重要なモチーフである。柘植光彦^(注9)は『風の歌を聴け』の「火星の井戸に潜った青年の話」を「フロイトの用語である「イド（id：エゴの基底にある無意識の層）」の中に降りて自分の無意識を探るという行為の比喩」であると述べる。この

ようなフロイトやユングの用語を用いた「井戸」の解釈は、ほとんど自明のこのようにして扱われるほどに浸透している。

ここで、作中に繰り返し様々なシーンで登場する「脱け殻」について確認しておこう。「クロニクル」には多くの「損なわれた」人々が登場する。「損なわれた」人々はある場合には生きながらえ、ある場合には死に至っている。例えば間宮中尉の場合には生きてはいるが、無感覚に陥って「ある何か」が死んでしまった、「私は歩く脱け殻としてこれから先、ただ闇の中に消えていくだけです」と語る。クミコの姉は明示されていないがなんらかのかたちで損なわれて死に至っている。加納クレタは生まれ落ちてから二十年間感じ続けていた「痛み」が解決されないことを嘆き自殺を図った際に失敗し、今度はまったくにも感じなくなる。ナツメグの母は「昔は活発で明るい人だったのだけれど、満州から引き揚げてきたあとは脱け殻みたいになってしまった」という。またナツメグの夫の死後にはナツメグがそれまで持っていた「洋服のデザインに対する自分の情熱がすっかり消え去ってしまった」た。「かつては生きることと同義であったその激しく切実な欲望の水脈は唐突にそして完全に涸れてしまったのだ」という表現は涸れ井戸と意識的に絡めた比喩であろう。つまりはこの比喩から『クロニクル』における水のイメージとは欲望に付随したものであることが窺える。涸れ井戸とは欲望を象徴する水によって満たされていない場所であり、それ故に亭は壁を抜けて欲望を代表する根源的なものに満たされたホテルに行くことが出来る。

ここまで例示が長くなってしまったが、『クロニクル』に「容れ物」とその「内容物」の欠落というイメージが繰り返し登場するこ

とがわかっていただけたと思う。では亭や昇の営為がどのような意味性を持つのか。

本稿では以上のことを踏まえた上で、彼らの行為とはすなわち名前（アイデンティティ）の剝奪と付与であると考ええる。このような解釈は、既に鈴木智之の論などで（序論で示したように）指摘されているところではあるが、これに付随して先述した包摂関係と歴史の連綿性についても考慮して論じる。

Ⅲ 謎解きを伴う命名による輪郭付与と剝奪

「名前」の剝奪・付与とはどのようなことか。『クロニクル』にはそれまでの村上春樹作品にしては異例なことに、名前を持った登場人物が多く存在する。それに加えて彼・彼女らはその名前を名乗ったり、あたえられたり、失ったりする。

まずは、この「名前」という概念と本稿で述べてきた「容れ物」の概念が個人を個人たらしめるという点で一致していることを確認しておく。『クロニクル』は亭がクミコを取り戻すという物語であり、その最終局面において行われたことは「女」を「クミコ」であると断定する——つまりは再命名すること、それからナイフを持って襲ってくる「男」をバットで殴り倒すというものだ。

ホテルにおいては地上に相反するように名前というものが全く登場せず、抽象化されている。それはホテルというものが、昇の側の世界であるためである。それは加納マルタや顔のない男の言葉で示されている。先述した村上春樹作品においてほとんど前提となっているフロイトのタームを用いた井戸＝イド(id)の解釈を借用する

と、井戸を通して到達するホテルが根源的な欲求の渦巻く場所であることは明白となる。そこにいる「女」とはその容貌や声、名前などの個人としてのアイデンティティを有していない。それは昇によって個人という枠組み（＝容れ物）を解体されているためである。解体されて残る欲望とは、言わば剥き身の「肉のかたまり」のようなものである。「皮剥ぎ」のエピソードを参照すると、昇の営為がそれを変奏したものであることがわかる。

そのようなアウェイな場所にやってきた亭の役割とは、剥き身となった「なにか」に対して「名前」を付与することである。そして「名前」とともに「物語」をも亭は「女」に対してあたえる。以下にその箇所を引用する。

「つまりね、君がクミコだとするとこれまでのいろんな話の筋がうまく収まるような気がするんだ。君はここから僕に何度も電話をかけてきた。おそらく君はそのとき僕に何かの秘密を伝えなかったのだと思う。クミコが抱えていた秘密をね。実際のクミコが実際の世界でどうしても僕に言えなかったことを、君がこの場所から代わりに僕に伝えようとしていたんじゃないのかな。まるで暗号みたいな言葉で」

彼女はしばらく黙っていた。グラスを傾けて酒をまたひとくち飲み、それから口を開いた、「そうか、うん、もしあなたがそう思うのなら、そうなのかもしれないわね。私は実はクミコさんなのかもしれない。私にはまだよくわからないんだけど。それで……、もしそうだとしたら、私が実はクミコさんだったとしたら、私がここでクミコさんの声を使って、つまり彼女の声を通してあなたと話をしてもいいわけね。そうなるわよね？

ちよつと話がややこしいけど、かまわないかしら？」
「かまわない」と僕は言った。僕の声は再び落ち着きと現実感をも失っていた。

女は暗闇の中で咳払いをした。「さて、うまくいくかな」と彼女は言った。そしてまたくすくす笑った。「それってなかなか簡単じゃないのよ。あなた急いでる？ ゆっくりしていける？」
「わからない。たぶん」と僕は言った。

「ちよつとまってね。ごめんね。ふうん……、すぐに用意できるから」

僕は待った。
「それで、あなたは私を探してこまでやって来たのね。私に会うために？」とクミコの真面目な声が闇の中に響いた。

（傍点引用文）（二一・三七一）

ここで行われている手続きは、個人の枠組みを損なった者に対しての命名と、その個人の身に起こった一連の物事を想像によって物語するという行為である。

この命名・物語という営為はクミコというアイデンティティを再付与して取り戻す上で必要なものとして描写されているが、類似した行為が引用したシーン以前に何度か描かれている。それは第一部で回想される「充電」であり、第二部で加納クレタを「加納クレタであった女」にして再命名の機会をあたえたことであり、第三部で「空き家」を想起することで行う治癒行為の「仮縫い」である。

「仮縫い」とは、解体されんとしている他者に対して、外殻の役割を象徴する「空き家」や「動物園」という無人の空間を想起することとで輪郭をあたえるセラピーである。このような輪郭の付与は先述

した、イドのような衝動を一時的に沈静化する。この症状の緩和に留まる処置が「仮縫い」という言葉で表現されるのは、それが対症療法であって根本的な解消には至らないためであることは容易に考えられる。それに加えて「仮縫い」が先に示した「服」に関連する言葉であることを考慮すると、衣服という個人の外殻のメタファーを（不完全ながらも）縫い合わせるという意味を「仮縫い」から汲み取ることが可能である。

そしてそのような個人の輪郭を縫い直す「仮縫い」には、亭が長い時間を井戸の底で過ごすことによって得たような「虚しさ」による顧客の抱える「何か」を抑える力が根底にある。先述した空虚な場所である「空き家」と「動物園」には過去に人や動物が損なわれた場所として想像される。「仮縫い」の処置を受けに来る人々が抱えるような激しい衝動というものが過去から普遍的に存在し現代にまで引き継がれたものであることは、「仮縫い」の顧客が「金と権力がひとつになったときにかもしだす特別の匂い（におい）が漂った」た「偽名を使う魅力的な中年の女性」であることから窺える。そのような傾向にある顧客への輪郭の付与には、歴史的な影響への意識を伴った「容れ物」（「空き家」や「動物園」）の想起が求められる。亭が井戸の底に降りて喚起される衝動に対してそれを鎮めるために井戸と一体化することで「容れ物」としての輪郭を強固にしたような体験を、「仮縫い」においては術者が自身を「容れ物」と一体化するような想像をして自身を「容れ物」として提供し、術者の記憶を疑似体験させて個人の輪郭を「仮縫い」することで顧客の抱えている「何か」の動きを鎮めるのである。

作中の営為はそれぞれのかたちこそ違えども、他者に対して輪郭を

あたえるための一助であると捉えられる。そしてそれらはクミコを取り戻すために必要な力——他者に対して輪郭をあたえるというかたちでコミットする力——を得るための一種の訓練であったと言える。輪郭の付与という営為についての解釈を示したが、この手続きには小説としての定型を見ることが出来る。それは「謎解き」という物語の提示である。

不鮮明で曖昧なままに進展していく『クロニクル』という小説作品を解釈しようとするような試みは、読者のみならず語り手である亭によってもなされている。亭は「しかし君を取り戻すためには、僕はいくつかの謎を解かなくてはならない」と発言しているし、赤坂シナモンによって記されたとされる「ねじまき鳥クロニクル」という文書までもが作中で登場する。『クロニクル』はそこまで露骨ではないにせよ、少なからずメタな視点を読者にあたえるような要素が散りばめられている。このようなある種の謎解きパートとも言えるシーンは、従来の村上春樹作品においては見られないものである。実際、村上春樹はこの謎解きを作品自ら提供することについて否定的な態度を取っている。

例えばエラリー・クイーンの「読者への挑戦」ってあるでしょう。ここまでよく読めば読者のみなさんにも犯人はお分かりになるはずで、と。あれがまあ三分の二だが四分の三ぐらいのところにてでくる。僕はエラリー・クイーンって十代のころよく読んだんだけど、いつもあの「読者への挑戦」ってところまでが、好きだったんです。そのあとを読んでいくと、たしかに謎はするすると解かれるんだけど、なにかつまらない。「読者への挑戦」までの部分の持っていた、わくわくする理不尽な

部分がなくなっている。^(注1)

このような村上春樹の傾向はそれまでの作品においては顕著なものであるし、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』^(注2)についてはまさしく理不尽とも言えるかたちで——それもベルの鳴る電話を放置したまま——終了する。

ところが村上春樹は『クロニクル』を第二部で終わらせることなく「登場人物に対する責任感」を基に、ひとつの答えとなる第三部を書き上げた。第一部・第二部とは一年と四ヶ月という期間を開けて発表することによりその「理不尽さ」を読者にあたえながら。

謎解きという推察には、行為者の想像と共感を要する。韜晦を重ねられた不鮮明な物語（小説・歴史）に対して解釈を施して輪郭をあたえていくという営為は、亨のそれと重なる。『クロニクル』において向けられている歴史へのまなざしは、歴史・年代記（クロニクル）という、必ずしも真実とは限らない叙述に対して想像・共感を伴ったものである。そのような態度は亨の謎解きの他にも赤坂親子の語りと文書にも現れている。

つまり、『クロニクル』の終盤における「クミコ」の命名と奪還には「謎解き」という想像・共感の姿勢が必要であり、他の村上春樹作品に見られるような物語を明確に閉じることを避ける小説に対しての読者の姿勢と意識的に重なる。第三部という「答え合わせ」を村上春樹は示していないがらも、同時に積極的に解釈していくことも読者に促していると言える。

IV 歴史意識・コミットメント

『クロニクル』に時節挿入される一九八〇年代日本からは遠く感じられる歴史的な挿話には、あらゆる場面で現代日本を舞台とした世界との共通項を感じさせるモチーフ・言葉が変奏されるかたちで登場する。これは現代と遠い（と思っている）過去との連綿性を意識させる効果を持ち、現代においても過去の遺物が依然として存在していることを示す。そして過去に振るわれていた暴力性は現代にまで引き継がれているし、それが日常を損ない得る、逃れられないものであるということを『クロニクル』は提示する。

そのような時代の流れを亨が意識する契機となるのは、第一部での「間宮中尉の長い話」や第三部で赤坂ナツメグから聞く「動物園襲撃（あるいは要領の悪い虐殺）」、突如として挿入される「ほかの人々に想像させる仕事（皮剥ぎボリスの話のつづき）」などの他者の語りである。それらの物語は歴史の伝聞であり、内容としては話者が自らを損なう、ショッキングな経験である。それらの物語を受容することは亨に歴史意識と空虚の感覚とをあたえる。

より实际的に、亨に空虚の感覚——それは亨の営為には欠かすことのできないものだ——をあたえたのは、第二部で井戸の底に降りた際の経験である。亨は笠原メイの手によって縄梯子を外され、自らの力では地上に出ることが不可能となる。このシチュエーションとは言うまでもなく間宮中尉の語った体験と重なる。

まず感じたのは空腹感だった。それは波のように遠くから押し寄せて、僕のからだを音もなく洗い、また静かに去っていった。その波が去っていったあとでは、僕のからだはまるで剥製^{はくせい}にさ

れた動物のように、空っぽで虚ろになっていた。でも最初の圧倒的なパニックが過ぎ去ってしまうと、もうそれ以上の恐怖も感じなかったし、絶望感もなかった。ほんとうに不思議なことなだけけれど僕がそこで感じていたのはあきらめのようなものだった。

(二・一三七)

まるで巨大な力に叩きのめされたあのように、私は何を考えることも何をすることもできませんでした。私は自分の体の存在を感じることさえできませんでした。自分がひからびた残骸か、脱け殻のように思えました。

(一・二五〇)

右のように、両者は類似した空間においてその表現は違えども、互いに似通った空虚の感覚に陥っている。話に聞いた間宮中尉の実験とは厳密には異なったものであるため、その時代と場所、状況によって生じる特有の感覚は共感できないながらも、亨が後から偶発的それと近い状況を身をもって経験することで間宮中尉への共感を持つに至っている。

また、「Ⅱ 「容れ物」と「内容物」」において示した通り、井戸は「イド」と絡めたモチーフとして機能しており、そのような井戸の底に降りるという行為は人間の深層にある激しい衝動の渦巻く世界に降りていくことを意味する。例えば亨は井戸の底で、過去にあった同僚との口論を思い出してその時には感じなかった怒りを感じる。亨という人物はそれまでの村上春樹作品にも見られたような、冷静で感情を表にあまり出さず、なにかを断言することを避けるような性格であり、端的に言えばデータタッチメントな姿勢のキャラクターである。しかし井戸の底に降りることで、そこに広がる暗闇によって

個人の枠組みは解体され、日常では処理されている怒りの感情を露するに至っている。

亨の感覚の希薄さは他者への共感からは遠いものであり、その点については作中で笠原メイより指摘されている。

「あなたはまだ生きてるのかしら、ねじまき鳥さん？ 生きていたら返事をしてくれる」

「生きてるよ」と僕は言った。

「お腹が減ったでしょう？」

「減ったと思うな」

「まだ減ったと思うくらいなのね。まあ餓死するにはまだまだ時間がかかるわよね。どれだけお腹が減っても、水さえあればなかなか人って死なないものよ」

「たぶんそうだろうね」と僕は言った。

(二・一三八)

亨は縄梯子を外され井戸の底に取り残されることで死への接近を感じ、蓋をされた井戸の底という視覚情報を遮断された暗闇の中で肉体的痛みに対しても敏感になり、「きわめて物理的かつ直截的な痛み」(二・一三九三)を感じる。井戸というモチーフには近所の空き家の裏手という日常に潜む、人の衝動が渦巻く意識の深層に至る入り口という意味が含まれていると言える。そして井戸の底に広がる暗闇は個人のアイデンティティを捨象し、その感覚を鋭敏なものにする。井戸の底での個人単位での内省に始まり、喚起される衝動や感覚の受容と共感を経て「壁抜け」を果たし、「ホテル」に到達するのである。

湧き上がる衝動や痛みによる自己の解体に対抗するための強固な枠組みとしての「井戸」と同化することは、先述した「仮縫い」や

「ホテル」への侵入と滞留を可能にしている。「井戸」は亭や彼にかかわる他者に輪郭をあたえる装置乃至は亭の性質を表す物であり、「容れ物」である。自らをそのような容器として提供することは他者の抱える衝動や痛みとの接触をも意味している。「仮縫い」を行う赤坂ナツメはその代償として「無力感が深く激しくなり、自分が脱け殻になってしまったような」感覚に襲われる。そのような過度な自己の空洞化は「仮縫い」のようなセラピーを施す上で表れてくる危険な兆候である。ではなぜ、「仮縫い」という営為が自己の空洞化を招くのか。それは術者が顧客の「何か」を「容れ物」として受容し、顧客の代わりにそれを処理するという性質の治癒という側面があると考えられるためである。「仮縫い」の場合、その治癒とは「Ⅲ謎解きを伴う命名による輪郭付与と剝奪」でも示した通り対症療法に過ぎないため、「何か」を代わりに消化し得る範囲で「何か」を受容して顧客のその動きを沈められている。しかし、「仮縫い」よりも濃密に他者にコミットした終盤の「ホテル」では衝動とより直截的に対峙しているために「嘔吐」という拒否反応と、井戸の底での水の湧出という現象によって、イドが受忍限度を超えて溢れ出て亭が損なわれんとしている様子が描かれている。「嘔吐」は間宮中尉の語りにおいて皮剥ぎのシーンでも描かれている。人間という「容れ物」から吐瀉物という「内容物」が吐き出される「嘔吐」という現象は、グロテスクな光景や痛みによって損なわれて脱け殻となる兆候を示す反応である。そして井戸の底での水の湧出は、井戸（＝亭）からの激しい暴力性や憎しみの溢出を意味し、自身から引き出された激しい衝動（水）によって死に瀕する様が描写されている。

『クロニクル』が村上春樹の「デタッチメント」から「コミットメ

ント」への転換期にあたるというのは自他ともに認めるところではあるが、その「コミットメント」の対象とは歴史であり、それを引き継ぐ現代の社会であり、イドに象徴される欲望や感覚であり、他者であると本稿では結論づける。

V 亭・昇

一見対照的なかたちで配されている亭と昇であるが、両者の間にある類似性、通底は先にも挙げた鈴木論や、西村龍一「電話の〈声〉とアイデンティティ——『ねじまき鳥クロニクル』あるいはメディア時代の文学」（『聴くことの時代』二〇〇三年八月）などにおいて指摘されている。鈴木論の該当箇所を次に引用する。

「やるべきこととしてそれをやらなくてはならなかった」と「僕」はいう。あたかも、「中尉」の命令に応じて、「見事なスイング」(333)で「中国人」の頭蓋骨を砕いた兵士と同じように。「僕」は、この象徴化された、儀礼的な殺害の主体として、「バット」を握っている。かくして彼は、回避しえない暴力の応酬の中に組み込まれていく。「殴打する者」へと変身をとげることによってはじめて「クミコ」を奪還することができるのである。この時、「僕」と「綿谷ノボル」はもはや対照的構造の中に立っていない。両者は、鏡像的に同一の姿勢を示している。物語は、「僕」が「綿谷的なもの」を反復することでは、失われた世界——「クミコ」との日常——を回復しえないことを、告げているように見えるのである。⁽³³³⁾

亭の性質から昇との共通項を見出す鈴木論に対して、西村論では

人物に付された名前と、村上春樹の他作品からアプローチしている。亨と昇の名前は『クロニクル』以前の作品においても部分的に用いられている。氏名における類似性は以下の通りである。

『ねじまき鳥クロニクル』

…オカダ・トオル（僕）

ワタヤ・ノボル

（タミコの兄・猫）

『ノルウェイの森』

…ワタナベ・トオル（僕）

『ねじまき鳥と火曜日の女たち』

…ワタナベ・ノボル

（妻の兄・猫）

『ファミリー・アフェア』

…ワタナベ・ノボル

（僕）の妹の婚約者

『象の消滅』

…ワタナベ・ノボル

（象の飼育員）

右のように、「渡辺昇」という名を中心として人物に名前があたえられていることが確認できる。ちなみにこの「渡辺昇」という名前は村上春樹の知人であるイラストレーター安西水丸の本名である。

このように『クロニクル』の両者はその名前の音の類似性の高さや姓名の入れ替わりが起きているという点から、やはり宿命的に結び付けられていると考えることが出来る。

またこれらに追加して確認しておきたいのは、ホテルにおける「ボーイ」の存在である。ボーイについての解釈は小島基洋「村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』論——鐘楼のスプーンあるいは208号室の暗闇で光るもの——」（『文化と言語——札幌大学外国語学部紀

要』二〇〇八年三月）においてセンセーショナルに論じられている。

ボーイの持つ銀のトレイは、208号室の暗闇の中で光に照らされてきらりと光るが、その描写は「あの男」が持つナイフに対して「同じように描写される。亨の「口笛を吹くボーイのことは知っていますね？」という問いに対して亨の側の人物である「顔のない男」は「ここにはボーイは一人もいません。口笛を吹くのも吹かないものもね。もしあなたがどこかでボーイを見かけたのだとしたら、それはボーイではなくボーイの振りをした何かです。」と返す。

「女」のいる208号室に入退出するのは亨を除けばこのボーイのみであり、亨と「女」との接触を阻害する「あの男」とはこのボーイであつたことが推察できる。ボーイや亨は三回の静かなノックをする。ただし、亨が中にいるときには「壁に釘を打ち込むような硬い、乾いた」、「二回」のノックをする。亨は何度も井戸の底から壁を抜けてホテルにやってくるが、208号室に入ると必ずこのノックの音を聞くこととなる。

亨と昇とを結びつける分かりやすい要素としては両者が『泥棒かささぎ』の口笛を吹く点である。物語の冒頭で亨はスパゲティを茹でながら『泥棒かささぎ』を吹いていることから、口笛から類似性を見出すことは容易であろう。

先述したように、亨による「女」への接触は「あの男」のノックによって脅かされる。ノックが表す意味はどのようなものであるかについて考えてみる。208号室の中は、特異な空間となっている。その様子は次のようになっている。

息を吸い込むと、相変わらず強い花の匂いがした。空気は重く、澱んで濁っていた。たぶんこの部屋のどこかに花瓶がある

のだろう。暗闇の中のどこかでそれらの花は呼吸をし、身をくねらせているのだ。その激しい匂いのする闇の中で、僕は自分の肉体を失いかけていた。

(二・一三六三)

「花の匂い」は欲望を喚起する効果をあたえ、亨の肉体という枠組みを解体させる。その肉体という枠組みの溶解が進むことによって、(フロイト的に言えば)イドが表出する。そして「あの男」は、208号室のドアを二回ノックする。つまり、亨の解体・欲望の表出にリンクして現れる「あの男」とは、亨も有している暴力にまつわる欲望を司るイドであると考えられる。

「あの男」を昇という個人に限定して解釈されるべき存在であるのであれば、わざわざ「あの男」と曖昧にせずとも昇であると断言しても良いはずである。「あの男」というブラック・ボックスに設定する理由は、それが個人として特定できるようなものではない、根源的なイドであることの証左である。そしてその欲望(暴力性)は亨の中にも存在しており、それはギターケースの男と格闘した際に認められている。

そして亨は最後の場面においてもバットによって「あの男」を殴った。だがそこには目的意識があり、「憎しみからでもなく恐怖からでもなく、やるべきこととしてそれをやらなくてはならなかった」(太字は本文による)と亨は語る。故に、「あの男」(≠昇)との闘争は、自らの暴力性(≠「あの男」)との対峙と克服でもあると考えられる。

「男」との対峙が亨自身の問題をも含んでいることを示唆するもうひとつの要素となる「あざ」について考える。

亨は第二部において井戸から生還した後に自身の頬に「あざ」が

できているのを確認する。作中で「あざ」は「ホテル」での出来事を「本当にあったこと」であり、それから逃げることはできないということを示す烙印であると亨に捉えられ、「仮縫い」の際にも「あざ」を顧客に舐めさせるというかたちで描写されることから「あざ」が井戸の空洞性の象徴であることも示唆されている。また、赤坂シナモンが記した「ねじまき鳥クロニクル」#8(あるいは二度目の要領の悪い虐殺)での「獣医」にも「あざ」が認められ、その歴史的な連続性や「ねじまき鳥」の系譜を示していることは想像に難くない。

既に多くの意味を抱えている「あざ」だが、「あざ」の持つ意味は他にも存在すると考えられる。第二部の終わりに亨が見る「日蝕でありながら日蝕でないもの」の描写で「黒いあざ」が登場する。この日蝕に似た現象によって亨は「女」の言葉を聞き、「致命的な死角」の存在に気づく。加えてまだ「あざ」に気づいていない亨に対して身体的変化の有無を確認した加納マルタの言葉も「死角」を示唆している。

「しかし岡田様、どうかお気をつけください。自らの状態を知るといふのは、それほど簡単なことではありません。たとえば、人は自分の顔を自分の目で直接見ることはできません。鏡に映して、その反映を見るしかないのです。我々はその鏡の映し出す像が正しいと経験的に信じているだけなのです」

(傍点は本文)(二・四一七)

この発言も考慮すると、亨の頬にできた「あざ」が「死角」の意味を持っていると考えることができる。そして「男」との闘いの際に亨はナイフによって怪我をする。「男」のナイフが切りつけた箇所

は「僕（亨）の右側の頬」の「ちょうどあざのあるあたり」である。つまり、「男」という亨の暗部（イド）との対峙は自身の死角との対峙でもあり、それが果たされることによって「あざ」は消失したと考えることができる。

このような死角のメタファーは、「ひとりの人間が、他のひとりの人間について十全に理解するというのは果たして可能なことなのだろうか」という『クロニクル』を貫く問いと類似したテーマを持つ「ドライブ・マイ・カー」において「死角」が「ブラインド・スポット」というかたちで変奏されていることから、他者理解の難しさやその不可能性をテーマとして持つ作品に「死角」は隠喩という手法で描かれていると言えるだろう。

クミコを救出するという目的や暴力性への対峙という大義名分を得ても尚、「脳味噌の臭いであり、暴力の臭いであり、死の臭い」である「嫌な臭い」が漂って、井戸の底に戻ると亨のまわりには水が湧き出している。

この点については論者によって解釈の分かれるところであり、且つ蔑ろにされがちな箇所である。本稿では、悪を討つという目的意識が認められるとはいえずそれはやはり暴力であるために、それを行使した際に生じる恐怖や憎しみ、暴力性という根源的なものが溢れ出たことが湧き水として表現されていると解釈する。そしてこの水の湧出は同時に、過去と現在とを隔絶されたものであるという昇側の断絶による韜晦を暴き、過去と現在とを地続きのものとして結びつけることの成功をも意味する。

VI 「ねじまき鳥」が持つ役割と意味性

ここまで『クロニクル』における「名前」の意味性や亨の営為の性質について確認してきたが、亨が持つもうひとつの名前である「ねじまき鳥」に着目する。タイトルの一部を冠し、語り手の別称でもある「ねじまき鳥」という存在は作中では充分には示されていない。だがこれまで挙げてきた物語の構造を考慮するとひとつの解釈が見えてくる。

まず、冒頭の「ねじまき鳥」についての説明を引用する。

近所の木立からまるでねじでも巻くようなギイイッという規則的な鳥の声が聞こえた。我々はその鳥を「ねじまき鳥」と呼んでいた。クミコがそう名づけたのだ。本当の名前は知らない。どんな姿をしているのかも知らない。でもいずれにせよねじまき鳥は毎日その近所の木立にやってきて、我々の属する静かな世界のねじを巻いた。（傍点は引用者）（一・一八）

「ねじまき鳥」はその姿を認めることはできないが、「世界の一日分のねじを巻く」存在である。そして亨は笠原メイとの会話の中で必要に迫られて「ねじまき鳥」を自称する。世界のねじを巻くという役割とはどのようなものなのか。

「ねじまき鳥」の意味に着目した島村輝は、「ねじまき鳥」を名乗ることによって「僕」はクロニクルに書き込まれる存在・一元的な（時）の支配を受けることに甘んずる存在から、クロニクルを書き換える側・一元的な（時）の支配と構想する側に立場をうつ」としている（と論じる）。

これに付け加えるかたちで鈴木智之は「（時）の支配を成立させる

ために、「綿谷」はいたるところで人々の「生きられた時間」の流れを妨げ、これを「損なう者」となっている」と述べている。そしてそれに抗う亭を「時を繕う者」としている。

既に多くの論で「ねじまき鳥」と〈時〉は関連付けて解釈されており、本論でも一部同様の立場を取る。これまで述べてきたような時（歴史）の断絶によって覆い隠す昇に対して、間宮中尉や赤坂親子の過去を受容することによって対抗するという図式に、「我々の属する世界のねじを巻く」役割にある「ねじまき鳥」という名は亭の側の存在に付与されるものとして妥当である。作中においても「ねじまき鳥」が世界の時間を正常に動かす存在であることは示されている。それは亭が井戸の底に閉じ込められた際に語られている。

あるいはねじまき鳥がねじを巻かなかったせいで、僕がこの井戸の底に閉じこもっているうちに世界はその動きを停止してしまっただけかもしれない。だんだんねじが緩んでいって、そしてある時点ですべての動きが——川の流れや、葉のそよぎや、空を飛ぶ鳥たちや、そんなものがみんな——びたりと停止してしまっただけだ。

(二・三九六)

直接的に説明されることはないが、以上のことから「ねじまき鳥」の時、歴史の断絶に対抗する存在の記号として解釈することができ。また、なぜ「ねじまき」という手巻き式時計を思わせる言葉を選んだのかについては「ねじまき鳥」とは手巻き式時計のぜんまいを巻くように、どこかにある世界のねじを巻いて世界を駆動させる存在であるという解釈を示してきたが、ここでこの「ねじを巻く」という言葉自体の意味について、再度検討してみる。作中での「ねじまき鳥」は基本的にはぜんまいを巻くような音で鳴くことが描写

されていることから、ぜんまい仕掛けの世界のねじを巻くという捉えられ方が先行研究ではなされている。ただ、ここで「ねじ」に着目して見ると、それらとは違った「ねじまき」の意味が見えてくる。異なるかたちで「ねじ」が用いられる場面を以下に引用する。

私はからだを痙攣させながら、枕の上によだれを垂らしつづけていました。失禁もしていました。それをなんとか止めなくては思いました。でも自分の肉の動きを止めることができなかったっていました。私のからだのねじはひとつ残らずほどけて落ちてしまっていました。朦朧とした意識の中で私は自分という人間がどれほど孤独で、どれほど無力な存在であるかということとをひしひしと感じていました。（傍点は本文）（二・四四五）

引用文で傍点の付されていた「ねじ」とはぜんまいを意味する「ねじ」とは異なり、ボルトやナットなどの構造物を結合する「ねじ」を比喩として用いている。そして「からだのねじはひとつ残らずほどけて落ちてしまっただけ」という描写は、本論で述べてきた個人の枠組みの解体とイドの湧出にあたる。そのようにねじをほどく（＝個人の枠組みを解体する）昇に抗う側である亭とは則ち「ねじを巻く」存在であり、それは「ねじまき鳥」という名前と役割が合致する。

つまり「ねじまき」とはぜんまいの「ねじ」と固着具としての「ねじ」のダブル・ミーニングであり、綿谷昇の支配によって損なわれた日常という「我々の属する世界」の時を駆動させる存在という意味と、個人の枠組みの解体を防ぐ存在というふたつの意味が「ねじまき鳥」には含意されている。そしてモチーフを「ねじまき」という、動力として時代遅れとも言えるものになっているのは、歴史意識と個人の自己同一性というのが、日常の中で日々意識しないこ

とは損なわれていってしまう種類のものであることを表現するためであると本論では結論づける。

最後に「ねじまき鳥」に関して、亨が「女」に「クミコ」と命名することで彼女を取り戻すに至るまでのやり取りを見てみる。「女」は亨に、電話で想像することを促していることが見て取れる。そして亨に「あなたは私の名前を既にちゃんと知っているの。あなたはそれを思い出すだけでいいのよ」（傍点は本文（二・三六五）と伝えている。それに加えて、先の引用でも傍点を付して示した通り、「ねじまき鳥」という名は「クミコが名づけた」ものである。「クミコ」は亨によって命名され、救い出される存在ではあるが、同時に亨に対して間接的に「ねじまき鳥」という名を授けていると言える。この「ねじまき鳥」という名は様々な場面において亨が名乗ることとなるものであり、その役割と大義を明瞭にしている。また岡田亨という名前を失ったかどうかという加納クレタの問いに対しても答えとなるような強度のある名前であり、歴史的な継承をも意味する点で自らを物語化するために必要なし、のようなものである。

そのように考えてみると『クロニクル』という作品は亨とクミコを中心としながら各人物が相補的なかわりを持ち、互いの自己同一性を確認し合うような側面があることから、亨による片務的な営為にとどまらない物語であることが読み取れる。

結論

第二部で終わろうとしていた『クロニクル』はその時点では「色

彩を持たない多崎つくる」等の「読者への挑戦」的な小説であった。第二部の時点でも、『クロニクル』はそれ以前とは異なる「コミットメント」の姿勢が示された小説であるとも言える。だがそれに留まらず、第三部に物語を続けて謎解きを提示することで、外殻を引き剥がされた「女」に名をあたえることによって登場人物たちへの救いをもたらしした。

本稿では韜晦の重ねられた描写を比喩表現や繰り返し用いられる特定の単語に着目して注意深く読み解きながら、『クロニクル』に見られる一貫したイメージ——「内容物」を欠いた「容れ物（脱け殻）」や、井戸に象徴される水、作中でなされている営為、亨と昇について——を汲み取った。

「容れ物」という空洞なものと一体化し、なにかを請け負うものとなることによって「仮縫い」や「感情処理システム」に代表されるはたらしによって衝動を鎮める癒しをあたえる。「容れ物」が「脱け殻」となるのはその内容物が決定的に損なわれ、戻らないものとなったしまったときである。だがその「脱け殻」となった人やモノを通してコミットメントへの道が拓かれているということもまた事実である。

「ひとりの人間が、他のひとりの人間について十全に理解するといふのは果たして可能なことだろうか」という問いに対して、『クロニクル』はそれを不可能であるとしながらも、過去を顧みることや「謎解き」という物語の想像、によってそれを乗り越えんとしている。「謎かけにはもううんざりしたよ。僕に必要なのは具体的な手がかりなんだよ。手に取れる事実、それをかなことがわりにして扉をこじ開けることのできる事実、僕はそれが欲しいんだ」（二・三六

五) と言う亭の願いは聞き届けられない。他者理解は想像と共感、小説的な言葉に換言すれば「謎解き」によってしか、充分には進まないことを提示している。

村上春樹が『クロニクル』において提示した歴史への意識は、遠いと感じている過去が現代と地続きであること、そしてその余波は遮断されることなく現代の日常にまで潜んでいることを我々に伝える。一〇〇〇ページを超える長編小説は、その比喩や感情表現、モノや回想に至る細部にまで意味が込められている。それらをひとつひとつ解釈することは極めて困難であるが、それこそが村上の意図した、想像し、積極的に解釈するという読者の(ひいては亭の)姿勢であると言えるのではないだろうか。

注

- (1) 本文の引用はすべて『村上春樹全作品 1980～2000 ④ねじまき鳥クロニクル 1』(講談社、二〇〇三年五月)と『村上春樹全作品 1980～2000 ⑤ねじまき鳥クロニクル 2』(講談社、二〇〇三年七月)による。引用部の後に付す(漢数字・漢数字)は『全作品』の巻の数と頁数を表す。
- (2) 沼野充義「村上春樹は世界の「いま」に立ち向かう——『ねじまき鳥クロニクル』を読み解く」(『文学界』一九九四年七月)。
- (3) 明石加代「『ねじまき鳥クロニクル』の水脈——レイモンド・カーヴァーと村上春樹」(『心の危機と臨床の知』二〇〇六年一月)。
- (4) レイモンド・カーヴァー「足もとに流れる深い川」村上春樹訳(『僕が電話をかけている場所』中央公論社、一九八三年)。

- (5) 鈴木智之「災厄の痕跡…日常性をめぐる問いとしての『ねじまき鳥クロニクル』(二)」(『社会志林』53 二〇〇六年七月)。
- (6) 田中雅史論「村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』にみられる他者の理解と「対象」」(『甲南大学紀要(文学編)』二〇〇九年三月)。
- (7) 「メイキング・オブ・ねじまき鳥クロニクル」(『新潮』一九九五年十一月)。
- (8) 北島咲江「壁を抜ける「物語」——『ねじまき鳥クロニクル』論」(『近代文学研究と資料(第二次)』二〇二二年三月)。
- (9) 柘植光彦「メディアとしての「井戸」——村上春樹はなぜ河合隼雄に会いにいったか——」(『村上春樹スタディーズ 05』(若草書房、一九九九年十月)。
- (10) 村上春樹「風の歌を聴け」(『群像』、一九七九年六月)。
- (11) 「メイキング・オブ・ねじまき鳥クロニクル」(『新潮』一九九五年十一月)より引用。
- (12) 村上春樹「色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年」(『文藝春秋』、二〇一三年四月)。
- (13) 鈴木智之「災厄の痕跡…日常性をめぐる問いとしての『ねじまき鳥クロニクル』(二)」(前掲より引用)。
- (14) 村上春樹「ドライブ・マイ・カー」(『女のいない男たち』(文藝春秋、二〇一四年四月)。
- (15) 島村輝(トマス)「時の闘争『ねじまき鳥クロニクル』のコード」(『村上春樹スタディーズ 04』若草書房、一九九九年九月)。