

村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』論

——「風景」の破壊と「場所」の発見——

坂 本 雛 美

一、はじめに

『コインロッカー・ベイビーズ』（以下、『コインロッカー』と略記）は、一九七二年の夏にコインロッカーに捨てられた孤児の二人を主人公とした、村上龍の長編小説である。本作品は一九八〇年十月に講談社より刊行され、翌年には野間文芸新人賞を受賞し、村上龍の最高傑作とも名高い。そのため、村上龍作品の中でも盛んに研究が行われてきたものの一つであるが、それらの研究の中では、共通したいくつかのキーワードを抜き出すことができる。「母性」、「近代」、そして「破壊と再生」である。

母からコインロッカーに捨てられた男児が、母を殺し、東京を破壊するという物語展開を考えると、「母性」をキーワード

とした研究が進められてきたことは納得できる。例を挙げるとすれば、一九八一年の菊田均による分析がある。^① 菊田は、本作品を「母性との関係を主題の一つとした文学作品だ」とし、母に拒絶されたことをきっかけとして二人が抱えてしまった「強大なエネルギー」に着目している。

「近代」に関する論考は、三浦雅士が『主体と変容^②』の中で論じたことを契機として、時代が経つにつれて増えてきた印象である。本著の中では『コインロッカー』で執拗に描かれる「母性」とは、「近代」以降に本能的なものとして考えられ始めた「神話」であることが指摘されている。さらに黒古一夫は主人公たちの拠点が「近代化」によって捨てられたものたちが集う場所となっていることを指摘している。^③ キクが実の母を撃ち殺すという場面については、「母親」を「近代」そのものであるとし、

『コインロッカー』は「近代」の否定、無効性を訴えた作品であると結論づけている。確かにラストシーンにおける破壊には、高度経済成長によって不要となったもの、高度成長後の社会に馴染めず排除されたものという「捨て子」たちの視点が強く映し出されているが、そのような「捨て子」たちの行動を「近代」の否定という言葉で全てまとめてしまうのはいささか乱雑に思われる。「近代」という言葉はあまりにも巨大で不明瞭だと言わざるを得ない。

また、「破壊と再生」を指摘した先行研究を見てみると、「破壊」という観点においてはさまざまな議論が活発に行われているが、「再生」という観点においては比較的議論が薄い傾向にある。例えば川西政明は、一九八一年に、村上龍には「生の側に立つ視線が不在だった」、村上龍は「ただこの世界の徹底的な破壊だけを望んだ」と指摘しており、「破壊」には言及しているが、その行為が「再生」を生み出すものとは考えていない。「破壊」の議論が積極的に行われる反面、「再生」については言及のないものが多く、言及があったとしても、何が「再生」されるのかということについては明言されてこなかったのだ。

多くの先行研究では、「破壊」の先について、「コインロッカー」という出自からの解放があるとする論や、主人公たちの自閉的世界、さらには自閉的なこの時代そのものからの解放があると論じられてきた。しかしやはり、解放の末に何が「再生」されるのかは議論されず、「破壊」の過程やその矛盾こそ重視され

るものの、その先に「再生」されるものについては重要視されてこなかったと言える。

さて本論では、以上のような先行研究の中で論じられてこなかった、「破壊」の先の「再生」について考えてみようと思う。まず結論から言ってしまうえば、「破壊」の矛盾となるのは、「近代」や「母性」というような人工的に作り出された枠組みとしての「風景」であり、その先にあるものとは、自明化された「風景」の中の差異性としての「場所」である。しかし、「場所」は「再生」されるものではなく、発見されるものである。多くの先行研究において、「破壊と再生」の観点から論じられてきた『コインロッカー』であるが、実のところは「再生」されるものなどなく、ただそこにあるものをもう一度見つけ直す物語なのである。

ここで述べている「風景」と「場所」とは、村上龍の野間文芸新人賞受賞の際の言葉に由来している。

私は、私の作中人物と同様に、何かを突き破りたいと思っていた。何を？それは小説という表現と私との関係である。デビュー作と第二作においては、小説を自分との関係を「利用」した。利用することに私はうんざりしていた。一度グシャグシャに壊さなくてはいいかなと思った。今、私と小説との関係は破壊されている。ダチュラに見舞われた東京のように、である。

瓦礫の向こうには何も見えない。もはや風景はないのだ。そのかわりにうごめくものはある。うごめくもの達は音を出し小さな場所を作っている。風景ではなく、場所だ。私は風景を描写するのをやめるつもりだ。私は次に場所について語ろうと考えている⁽⁵⁾。

この受賞の言葉で村上龍は、『コインロッカー』において、「風景」を「破壊」した先として「場所」を描いたことを明言している。「場所」は、「風景」という枠組みの呪縛から脱した先に出現する。「場所」は、一度失われたものを「再生」することによって生み出されるものではなく、すでにそこにあるものなのだ。「風景」の中にいる限りは見えないものが、「場所」なのである。本論においては、この「風景」と「場所」の観点から、『コインロッカー』を読み取っていくこととする。

『コインロッカー』は、一九七二年の夏、ある孤児がコインロッカーに捨てられる、という場面から幕開く。赤ん坊は仮死状態であったが、暑い夏の密閉された暗い空間の中で奇跡的に一命を取り留める。生き延びたコインロッカーベイビーであるキクは、同じ境遇を持つ少年ハシと孤児院で仲良くなる。正反対の性格を持つ二人であったが、キクとハシは互いを信頼しており、常に一緒だった。しかし、二人が高校生になった夏、ハシは母を探しに東京へ家出してしまう。ハシを追って養母である和代とともに東京へ来たキクであったが、その道中、和代は不慮の

事故によってホテルで死んでしまう。一人になったキクは、東京で鰐のガリバーと共に過ごす少女アネモネに出会う。その後、薬島と呼ばれる区域へと辿り着き、ハシと再会を果たしたキクは、ハシがミスターDという男によって歌手としてデビューすることを知る。ミスターDがプロモーションの一環として、実の母とハシを再会させようとしていることを知ったキクは、それを阻止するために現場へ向かうが、実はその女こそがキクの実の母親であったと知る。実の母を撃ち殺したキクは刑務所へ入れられてしまう。対して国民的スターとなったハシは、本来の自分と国民的スターとしての自分の間の乖離に悩み、狂乱の末、恋人であるニヴァの妊娠中の腹を刺し、自らの左手を切り、最終的には精神病院へ強制入院となった。その時、脱獄したキクはアネモネの助けを得て、破壊兵器ダチュラを東京へばら撒いた。ダチュラによって東京は壊滅状態となり、ハシは病棟から脱出する。瓦礫と化した地でハシは、新しい歌を手にいれる。

二、「風景」の先に現出する「場所」

はじめに、「風景」と「場所」という言葉の定義についてあらかじめ確認しておきたい。まず「風景」について考えるためには、柄谷行人による「風景の発見」⁽⁶⁾を参照しなければならなйдらう。村上龍は、柄谷行人と交流があり、『アメリカン★ドリーム』⁽⁷⁾にて、彼の著作を愛読していることを明かしている。柄谷によれば「風景」とは、「一つの認識的な布置」であり、

一旦それが出来上がるやいなやその起源でさえも隠されて自明の前提と成り代わるもの、また「それまでの外界に対する疎遠化」「極度の内面化」によって見出されるものとされている。「風景」の例をあげるとすれば、「母性」がそれに当たるだろう。現代において、「母性」という言葉は日常生活でもよく耳にする一般的なものになっているが、「母性」が本能的に備わったものであると考えられ始めたのは近代国家の設立からである。「母性」という「一つの認識的布置」は、今や自明の前提と成り変わり、その起源でさえも多くの人は知ることがないだろう。「コインロッカー」では、そのような「母性」の虚構性を示すために、子殺しをした母を何人も登場させている。「風景」とはこのように、ある「一つの認識的布置」にとられることで創出される一つの枠組み、虚構である。「風景」は常に目の前に立ちはだかり外界を見えなくしてしまうために、人々は「母性」という虚構の中で、子に対する無条件の愛を持つような「母」を盲目的に追い求めてしまうのだ。

外を遮断し、内に閉じ込める性質を持つ「風景」は、村上龍『限りなく透明に近いブルー』（講談社、一九七六）において「大きな黒い鳥」となって現れる。「鳥は邪魔してるよ、俺が見ようとする物を俺から隠してるんだ。」とリュウが口にするように、「大きな黒い鳥」は、「風景」としてリュウを閉じ込め、外の世界を隠す。この「大きな黒い鳥」は村上龍『海に向こうで戦争が始まる』（講談社、一九七七）においては、「夜の鳥」と

名前を変えて再登場し、作品を横断して描かれている。この「鳥」は他に、「形のないウォーターベッド」や、「目に見えない形のない水のいっぱいに入った風船のお化け」とも形容される。着目したいのは、「風景」が全て比喩として登場することだ。それらはどれも実像を結ばず、言ってしまうと主人公たちの空想に終わってしまうものとしてある。村上龍にとつての「風景」とは、常に目の前にあるが、決して触れることができず、さらには全景を見ることもできない、比喩でしか表現しようのない虚構なのだ。

初期二作品においては、「風景」の閉じ込める性質、虚構性、「大きな黒い鳥」のように常に目の前に立ちはだかる様が描き出された。初期二作品は、「風景」を読者に発見させたのだ。『コインロッカー』はその次のステップとして、東京破壊によって、彼らを閉じ込める「風景」を突き破った。瓦礫と化した地で残されたのは、心臓の鼓動だ。ここから、異化された「風景」の中で現れる「場所」というものの姿が見えてくる。

「場所」についても、柄谷行人著の「場所についての三章」^③を参照したいと思う。本著において「場所」は「所属」空間から逸脱する「もの」、「意味」や「理念」、「作品」から逸脱したものの、つまりは「風景」に対する差異としてあるとされる。村上龍が「風景」と「場所」について言及している、「場所」としての佐世保港^④においても、「場所」は「風景」を異化した先に現れるもの、つまり差異としてあるものとされており、

両者の間で「風景」と「場所」に関しての言説は一致している。「場所」とは、「一つの認識的布置」（『風景』）を異化した先に現れるものであり、「場所」に辿り着くには差異化のための移動が必要である。『コインロッカー』において「場所」は、身体という差異によって発見される。村上龍作品において、身体は「風景」の膜を破って外界と接触するものとして描かれる。「脳に対する心臓の優位性」というテーマを全面展開したのが『コインロッカー・ベイビーズ』である」と村上自身が述べるように、「コインロッカー」においては、脳によって創出される「意味」や「枠組み」に抗するものとして、心臓という身体が重要視されており、村上龍は身体を通して物語を動かそうとしているのだ。

三、「コインロッカー」に描かれる風景

ここから、『コインロッカー』の中で描き出された「風景」について論じていく。そのために、『コインロッカー』の前作である『海の向こうで戦争が始まる』の一文を引用したい。

黄色く乾燥して爛れている母は体内に別の生物を入れていて、その母は俺の頭にいる。この吐気が母親だ、あの吹出物は母親の一部なのだから、このどこにも出て行かない吐気が母親なのだ。（中略）山は煙って霞み、雲は、手触りのいい柔らかな布のようだ。（中略）全ては連続して丸く

絡み合っているのだ。母親はこの湿った風景と繋がっている。母親の喘ぎや怖い夢、発疹と黄色く乾いた舌、時々見える微笑み、優しい眼差し、何か歌ってちようだいと頼むあの囁き、それらはこの風景に含まれている。（一四七、一四八頁）

第二作と『コインロッカー』には繋がりががある。『コインロッカー』で破壊される都市東京は、『海の向こうで戦争が始まる』にて破滅する町そのものであり、第二作において主人公と町を断絶していた海を越えた作品が、本作『コインロッカー』だと言える。

上記の引用は入院中の母を見舞った洋服屋の言葉である。洋服屋の母は彼の妻の悪口を言い、彼に甘え、「優しく家庭を支配していた」（二二〇頁）。洋服屋にとって、母は彼を閉じ込める存在であり、そんな母への抵抗感吐気となって現れている。洋服屋は、吐気から「切り裂く必要がある」（一五七頁）として、母、そしてそれに繋がっている湿った町という「風景」の破壊を切望する。

『コインロッカー』においても、母の問題は同じように描き出されている。「母」は「捨て子」であるキク達を閉じ込める存在として描き出され、それは巨大な「膜」、「コインロッカー」のイメージに変わって彼らの前に現れる。例えば「ゲンニヤリとした柔らかなものに閉じ込められている」（一四七頁）、「夏

に溶かされた柔らかな箱の群、漂うミルクの匂い、あの箱の一つ一つに赤ん坊が閉じ込められている。(五五二頁) というような一文である。東京にはミルクの匂いが漂い、都市は「母」として「赤ん坊」たちを閉じ込める。「捨て子」であるという自意識は、彼らを認めてくれる「母」の存在を要求する。「母」に認められたいという意識は、誰かに必要とされたいという意識に成り変わり、彼らを縛り続ける。「母」を必要とする「捨て子」の自意識を持ち続ける限り、その「風景」は呪縛となつて彼らを覆い続けるのだ。

ハシは、「母」を求めて東京へと家出をしたが、そこで歌手になることで、必要とされたいという欲求を満たすことに成功した。ハシは「捨て子」の自分と決別したいと強く願っており、その願望は歌手になったことで叶えられたと感じている。「僕は歌手になって初めてコインロッカーの外へ出ることができたんだ」(二二四頁) という言葉や、歌手になる以前の生活拠点が全て消えてなくなつて欲しいという願いからも、「捨て子」の自分から生まれ変わり、「母」への欲求を絶つたのだという意識が見て取れる。しかしその行為は「母」を求める「捨て子」としての自意識を全く脱していない。これらの行為は、弱虫である「捨て子」の自分を強く意識しているからこそである。歌手となることで人々から求められたいという思いは、「母」に必要とされたいという「風景」の歪さを受け継いでいる。

しかし、一度その「風景」の歪さに気がつく、今まで心地

の良い安息所であつた「風景」は、巨大で不可視な悪夢となつて彼らを飲み込もうとする。「コインロッカー」においては、それは「巨人」になり、「大きな塔」となり、さらには「巨大な赤ん坊」になった。これら全てに共通するのは、巨大であること、そして全てが比喩としてしか表現ができないように、自らの意識(＝脳)から生み出されていることである。村上龍にとって、常に目の前にある「風景」とは、あまりにも巨大で、そこから抜け出すことは不可能に感じられてしまうような、圧倒的に強大なものとして認識されていたことが、これらの描写から見て取れるだろう。

四、絵の中の住人

二、三章においては、初期三作品を通して「風景」について論じた。「風景」への抵抗感は、吐気や悪夢となつて現れるが、「風景」への抵抗を諦めると、デビュー作におけるリュウのように「最高に幸福な奴隷」として生きていくことになる。

村上龍は「風景」の歪さを、その中に閉じ込められた人々によつて表している。そのような人々は、「植物」であつたり、「人形」であつたり、「死人」や「奴隷」、「虫」であつたりする。さらには皆一様に、現実感を喪失し、身体における感覚機能、つまり「身体性」の希薄さを訴えている。「風景」に閉じ込められた人々は、「身体性」の喪失とともに、外界から断絶され、絵の中の住人として生きていくことになるのだ。

『限りなく透明に近いブルー』において、リュウは自らを「植物」と形容する。それもただの植物ではなく、「灰色に近い葉を日陰で閉じて、花も付けず柔らかい毛に包まれた胞子をただ風に飛ばす羊歯のような静かな植物」である。また、「人形」や「奴隸」や、「死人」とも自身を重ね合わせるのだが、象徴的なものは、「テレビに映ってる僕と僕の目の裏側で歌う日本兵が重なって見えた。」（二四一頁）という一文だ。目の裏側とは、臉の裏側を示しており、「日本兵」は、リュウが目を閉じていたとしても、常に目の前にあるもの。『風景』として示されている。リュウは、「植物」や「人形」という無機物に自身を重ね、「風景」の一部としての自分を感じ取っているのだ。

『コインロッカー』においては、リュウが自身の無機物性を「植物」や「人形」という比喻で表現するように、「母」の無機物性が強調されている。キクとハシの養母である和代は、「赤いシーツを被った硬い人形」（二二五頁）と称され、実の母である沼田君枝も「人間ではなく金属のようだった」（三〇四頁）と表されている。「母」を無機物によって表象することで、それらが「風景」という虚構にすぎないことが指し示されているのだ。ハシも同じようにして、自らが「風景」の一部となっていることを発見する。

目の前のガラスに青年の裸と自分の顔が重なって映っている。ハシはぞっとした。裸の青年を被っているガラスの中

の自分の顔、ガラスの向こう側で煙っている街並、目の裏側に広がっていた廃鉱の島と海、それらは別々の透明な絵になって重なり合い、ハシは一瞬自分がどこにいるのかわからなくなった。透明な絵の隙間に、顔を残したまま落ちていくような気がした。（四〇六頁）

歌手となった自分と、輝かしいはずの東京の街並、そして捨て去りたい過去としての島がすべて「透明な絵」となって重なり合うという描写は、リュウと同じようにハシが、虚構の絵。『風景』の一部として自分を感じ取っていることを示している。「自分がどこにいるのかわからなくなった」という現実感の喪失も、「透明な絵」の隙間に落ちていくような予感も、自らが「風景」に溶け込んでしまったために起こっている。ハシはこの瞬間に初めて「風景」を発見し、「水滴が転がる厚いガラスが自分を遮断し閉じ込めている」（四〇六頁）ことに気づくのだ。

現実感の喪失は、そのまま「身体性」の喪失にも繋がっており、ハシは、痛覚の鈍化を訴えている。舌の先端を切り落としたハシは、「歌手」としての人格である蠅と弱虫の人格との間で二分化し、弱虫な人格は蠅によって消滅されかけていた。蠅は、「もう捨てられたくない」、「誰かに必要とされたい」というような自意識によって生み出された人格である。その自意識に従った結果、「風景」の一部として飲み込まれようとされているハシの様子は、蠅という人格に蝕まれ、「身体性」を失っ

ていく描写によって示されている。「僕の目玉は、蠅の羽音によつて切り離され、永久にくつつくことはなく、僕は見えるものに手を触れることができないし、触れたものを見ることもできなかった」（四八三頁）というハシの詩から、目という身体の視覚と触覚の関係が蠅によって引き離されてしまったことが見て取れる。さらに言えば、『コインロッカー』に限らず初期三作品では目という身体を軸として、登場人物たちが二つに分けられている。「風景」に囚われた人々は廃鉱の島で弁当箱を作る桑山のように「盲目」となり、人々が思い描く歌手像へ自分を重ねるハシのように「濡れた目」となる。対して「風景」の歪さに気づいたキクの目は乾き、痛覚とともに描かれる。「風景」は、膜のように目を覆い、痛覚を遮断してしまう。「雨はすべての輪郭を曖昧にする」（二二二頁）と本文にあるように、「濡れた目」は現実への知覚を曖昧にしてしまうのだ。

五、装置としての「身体性」

「脳に対する心臓の優位性」というテーマを全面展開したのが『コインロッカー・ペイビーズ』である（中略）まず最初にあるのは、「心臓」なのである。自分が自分であるということ以前に、ビートがあるのだ。

村上龍は、「はじめにビートあり」という題の文章で、以上のように語っている。「自分が自分である」というアイデンティ

ティ、すなわち自己同一性は「風景」の一部である。なぜならば、自分が自分であるという意識は後天的に作り出されるものである上に、組み替え可能な枠組みとしてあるからだ。村上龍は、「風景」とは自己同一性のように作り出されたものであり、そこに普遍性などないことを示し、それ以前に絶対的にある、名前や意味がない非人工物として、心臓というビートがあると語っているのだ。ここからは、この心臓の鼓動、ひいては「身体性」について論じていきたいと思う。なお、本論で述べる「身体性」とは、われわれが持つ物理的な身体を指すものではなく、触覚や痛覚といった感覚機能を指すものとする。村上龍は『コインロッカー』において、「身体性」を辿ることで意味や「風景」というような所属から脱した「場所」を見出すことができることを示している。ここで、「場所」の定義についても改めて確認しておきたいと思うが、「風景」が意味を付与された人工的な世界であるのに対し、「場所」はそのような意味が排除された物が蠢く世界としてある。

キクは棒高跳びの最中で、「赤いヒラヒラする柔らかいもの」を跳び越えるイメージを手に入れた。母胎を想起させる「赤いヒラヒラする柔らかいもの」は、「膜」のイメージとなつて、キクやハシを閉じ込めている「風景」だ。以下の引用は、キクがそのような「膜」を飛び越えるイメージを獲得する場面である。

頭を巡る血を抜き取り筋肉に与えようと思った。（中略）

スパイクの鉾が拾う衝撃は血管を伝わって頭まで一気に駆け昇る。(中略)宙に飛ばされる瞬間、バーの遥か彼方に全く違う障害を跳ぶ自分が見えた。赤いヒラヒラする柔らかないものを跳び越えていた。(九十九頁)

この一文は、村上龍が『コインロッカー』のテーマだとした脳に対する身体の優位性を示していると同時に、「膜」から脱出する方法としての「身体性」を描き出している。「膜」は三章で触れたように、「母」を求める「捨て子」の自意識から作り出される「風景」である。脳から外界を認識しようとする、その脳からの意識が「膜」となって、人々を思考の空間に閉じ込め、外界を遮断してしまう。「膜」の中に閉じ込められている人々は、身体に対して脳が優位的になっている状態であり、ハシが「ヒリヒリする世界」(五二九頁)と表したような、痛覚(「身体性」)によって知覚された外界から断絶されている。「膜」に覆われたハシは、左手首を切っても痛みを感じることができず、「膜」はそのような「身体性」を遮断するものとしてあるのだ。村上龍は、その優位関係を逆転させることで、「膜」からの脱出を図る。キクは、スパイクの鉾からの衝撃を「血管」という身体を通じて感じ取っていると同時に、「頭」から血を抜き取る作業を行うことによって、「膜」を脱するイメージを獲得した。脳で外界を認識しようとするのではなく、身体の内側や痛覚を辿って外界を認識することが、脳が生み出す「風景」

から脱し、「場所」を見出す手段となるのだ。

以上のように身体を通して外界知覚を、関井光男は異化と呼んだ^⑬。異化とは、自明の前提としてある「風景」に対してズレを生じさせることである。

スピードは景色を掻き回して溶かし自分の裏側で混ぜ合わせる。(中略)赤くヌルヌルと濡れた奇妙な動物、発光する毛先を持つ動物、グラウンドはその動物の脾臓で、細かな砂粒が舞う走路は海綿状のリンパ節、走者は白血球と細菌だ。(三五八頁)

引用中に登場する二つの動物は、ホテルで息絶えた末に赤い汁を吐くゴム人形になった和代と、カメラの巨大な光に囲まれたままキクに銃で撃たれ死んだ沼田君枝を指している。キクは全力で走ることによって、今まで見えていたグラウンドや走路や走者たち、そして「母」という「風景」を、脾臓やリンパ節や白血球、細菌というような物質に変換している。「風景」が微分されることで意味が剥ぎ取られた「場所」が出現しているのだ。異化された世界でキクは、「赤いバトン」を思い切り遠くへ投げ(三五九頁)、その赤いバトンは壁の向こう側へ消える。ここで描かれる壁は、キクやハシを閉じ込めている「巨大なコインロッカー」であり、キクにとつては乗り越えるべき象徴として認識されていた。壁の向こう側へ消えていく赤いバトンは、コイン

ロッカーバイビーたちを閉じ込める「母」や「膜」というような呪縛から彼らが解放される物語展開を暗示しているのだ。

彼らが「風景」から脱し「場所」を見出すには、身体としての、心臓の鼓動との出会いが重要なポイントとしてある。心臓の鼓動は、「俺が一人になっても生きていけるすべて」(三五八頁)をビートで伝える。心臓の鼓動は、必要としてくれる誰かを求めるような依存関係からの脱出を可能とするのだ。キクは心臓の鼓動を聞いたことをきっかけにして、「膜」の中から抜け出す方法に辿り着いた。『コインロッカー』の中で、心臓の鼓動は、「生きろ、死んではいけない」という信号を送り続けるビートとして存在している。ハシへの依存を断ち切れないキクに対して、「誰かを必要とする人間なんていないもの」(二七四頁)とアネモネが語るように、生きるために必要なのは、ただ心臓の鼓動だけなのだ。自らを必要としてくれる人間などはいらない。ただ心臓の鼓動が送る「生きろ」「死んではいけない」という信号だけで良いのだ。「風景」は、生きるために意味や所属を欲するものの前に立ち現れ、世界を閉ざす。意味や所属に依存することをやめて、ただ心臓のビートだけを辿り続けることで初めて、「場所」を見出すことができるのだ。

六、場所への移動

ここからは、心臓の鼓動を辿るという行為、「場所」を見出すための移動という観点からラストシーンを論じる。また、『コ

インロッカー』のラストシーンには死が孕まれているという論ももちろん存在するのだが、本論ではハシの再誕に着目して、とりわけ生の観点から論じることにした。

オートバイは街に架けられた長大な橋を、彼方の塔に吸い込まれるように突っ走る。何一つ変わってはいない、誰もが胸を切り開き新しい風を受けて自分の心臓の音を響かせたいと願っている、渋滞する高速道路をフルスロットルですり抜け疾走するバイクライダーのように生きたいのだ。俺は跳び続ける、ハシは歌い続けるだろう、夏の柔らかな箱で眠る赤ん坊、俺達はすべてあの音を聞いた、空気に触れるまで聞き続けたのは母親の心臓の鼓動だ、(五五二頁)

「風景」とは自意識から作り出されるものであるため、「風景」を見するという行為は、自身の内面を見つめる行為に他ならない。「風景」を見ている人は内側に引きこもり、静止した状態と言える。「場所」を見つけるには、移動することが必要だ。『海の向こうで戦争が始まる』において、僕は海に阻まれ、美しいビーチで静止していた。僕にはビーチから海を越えて海に向こうの町へ移動することが出来なかったのだ。しかし、『コインロッカー』ではラストシーンにおいて「長大な橋」が架けられ、外界への移動を叶えるツールが描写された。オートバイが橋を突っ走る描写は、「風景」の先の、そこまでいかなければ触れ

ることのできない「場所」への移動を示しているのだ。柄谷行人は、「交通について」(「差異としての場所」¹⁴)の中で、移動の重要性について論じている。柄谷によれば、「意味」を排するには、「中心のたえまない移動、中心そのものの偶然性」を示す必要がある。移動とは、「一つの認識的布置」を普遍的なものとして認識しないための方法である。

村上龍は、意図して移動を描いているように考えられる。『アメリカン★ドリーム』¹⁵の中で村上は、日本が「歴史上武力侵攻されていない唯一の国」であることを問題としてあげ、それは「制度」と「血」の温存つまりは変化を退けるようなシステムの形成につながるものとしている。注目すべきは、そのようなシステム(「風景」)を開くために、「定住」つまりは静止をしないこと、移動の末の異種交配、混血が必要だと述べていることだ。

キクは、「風景」の開閉において重要とされる「混血児」として描き出されている。彼の母は、言うまでもなく沼田君枝という女性であり、養母である和代だ。二人ともキクから「金属」、「人形」として認識されており、「風景」の中の住人であることが示されている。対する父親は、廃鉱の島の廃墟に住まうガゼルという青年である。ガゼルは、意図してアメリカ的に描き出されている。例えば、その容姿が、キクが乳児院で見たと言うキリスト画にそっくりだということだ。さらに、そのガゼルという名前である。この名前はキクが名付けたものであるが、

「スーパーマンと中国人女性の間に生まれた正義の使者」(四十二頁)を意味している。キクは、自分を捨てて「風景」の中で暮らす母と、「風景」から捨てられ廃墟に住まう父親の間に生み出された「混血児」なのである。

キクはガゼルという、「風景」から捨てられた末にその破壊を望んだ青年に導かれ、東京破壊を目指すようになった。しかしガゼルは、「風景」に捨てられた存在でありながら、また新たな「風景」の中に閉じ込められた存在とも言える。ガゼルは映画のフィルターを通して世界の崩壊を夢見る静止した存在であったからだ。『コインロッカー』における静止への批判は、キクを導く重要な存在でありながら、物語序盤で崖から落ちて死んでしまうというあつけなさを含んだガゼルの描写からも読み取れる。「ガゼル、俺は走るぞ」(三五六頁)というキクの決意は、静止したガゼルとの対比になっている。だからキクは跳び続け、ハシは歌い続けなければならないのだ。東京を破壊した先で、キクやハシがその地に留まり続け、新たな社会を形成したとすれば、それはまた「風景」を作り出す行為に他ならない。重要なのは移動し続けることだ。山田夏樹はラストシーンの東京「破壊」と「再生」¹⁶は、人工性をもった被占領状態からの解放を意味しないと述べる。山田の指摘をまとめると以下のようになる。「人工」の心臓音を用いることで、キクとハシが持つエネルギーを抑え込み、制度の中に回収するという物語序盤の展開と、ラストシーンの、ハシが心臓の鼓動によって新しい

歌を手に入れ、「平穩」を取り戻す展開は同じものである。ラストシーンにおけるハシの「再生」も、人工の心臓音によるものであるため、制度の中に回収しようとする人工性からは逃れることはできない。「破壊」の先にある「再生」は、解放をもたらしようものではなく、制度の中での循環として、人工性が続いていくことを指し示している。

しかし、山田が指摘した心臓の鼓動の人工性についてだが、ラストシーンにおいてキクとハシを駆り立てるものと、物語序盤で彼らのエネルギーを眠らせて制度の中に回収しようとするものは、それぞれ性質が異なるのではないだろうか。山田は、それがどちらも人工性を帯びた心臓の音だとしている。確かに物語序盤においては、人工的な心臓音が彼らを閉じ込めるものとして機能したが、ラストシーンにおいて彼らを駆り立てるのは非人工的な心臓のビートである。ラストシーンで彼らを駆り立てるのは、ただ「生きろ」という心臓のビートであり、コインロッカーから二人を生き延びさせた強大なエネルギーを脳の隅に眠らせた人工の心臓音とは、全く違うものである。人工の心臓音は、彼らに眠るように、静止するように語りかけているが、心臓の鼓動は、「生きろ」、「止まるな」と呼びかけ、移動を求めている。

キクやハシが移動し続けることで、山田が指摘したような人工性の循環からは逃れることができる。循環は静止と同質だ。「破壊」をすることで、何か新しいものが「再生」されること

を自明の前提としてしまっている。「破壊」と「再生」は繰り返されない。「再生」されるものなど元からないのである。ただ永久に運動し、移動し続けることで、そのような概念からも脱しようというのが『コインロッカー』なのだ。

「再生」されるものはない、ただ心臓の鼓動があるだけだ。ハシが獲得した新しい歌は、赤ん坊の産声であり、ハシ自身の自意識から切り離された、身体を持った生物としての息吹である。ハシの新しい歌とは、ただ心臓の鼓動そのものなのだ。

七、おわりに

本論では、村上龍の『コインロッカー』を「風景」と「場所」の観点から論じた。「風景」と「場所」の定義については、柄谷行人の著書を参考にし、まず「風景」とは、自意識から創出される一つの認識が普遍化されたものであると確認した。村上龍は「場所」としての佐世保港^①の中で、キャンバスを持って絵を描こうとすると、必ず視界の端に佐世保港があったと語っている。村上龍にとって「風景」とは、佐世保港のような常に目の前にあるものであり、キクやハシにとつての「母」のように彼らを内側に閉じ込めて外界を遮断するもの、そして蠅のように彼らに付き纏うものとしてあった。彼は「風景」の中に静止している状態を、「身体性」の喪失やその無機物性をもって表したと言っているのではないか。

さらに「場所」とは、「風景」を異化した先に現れるもので

あり、「身体性」によって発見されるものであった。「場所」は、身体から外界を知覚すること、で、「風景」から意味を剥ぎ取った先に存在するものののだ。『コインロッカー』は、脳に対する身体の優位性を強く主張している。脳が作り出してしまふ普遍としての「風景」は、外界を遮断し、静止を促す。村上龍はそのような静止状態に警笛を鳴らし、脳に作り出された所屬やシステムから脱するために、身体を持って移動し続けることが重要なのだと本作で示したのだ。

村上龍は、「風景」から脱し、「場所」へ向かう方法を『コインロッカー』で示すと同時に、「破壊」や「再生」というような循環を否定した。循環とは、一度破壊したものから、脳の中の理想を再生しようとするものであり、それこそがまた「風景」となってしまうシステムだ。『コインロッカー』では、そのような循環から逃れるために、根源的な「身体性」である心臓の鼓動に従った移動が提示された。重要なのは、「場所」に居座り続けるのではなく、移動し続けることによって、また新たな「場所」を見出し続けることだ。「誰もが胸を切り開き新しい風を受けて自分の心臓の音を響かせたいと願っている、渋滞する高速道路をフルスロットルですり抜け疾走するバイクライダーのように行きたいのだ。」(五五二頁)とキクは語る。心臓を閉じ込めている胸を切り開き、静止している高速道路をすり抜けるように、常に運動し続けることが重要なのだ。

永久に運動し続ける心臓の鼓動に従って、身体から外界を知

覚し、移動し続けることのみが、コインロッカーベイビーズを閉じ込めている呪縛からの脱出を可能にするのである。

注

- (1) 菊田均「自閉する「私」——村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』(『文芸』一九八一・八)
- (2) 三浦雅士「主体の変容…現代文学ノート」(中央公論社、一九八二・十二)
- (3) 黒古一夫「村上龍「危機」に抗する想像力」(勉誠出版、二〇〇九・七)に所収。
- (4) 川西政明「『コインロッカー・ベイビーズ』——村上龍——」(『すばる』一九八一・二)
- (5) 村上龍「野間文芸新人賞受賞の言葉」(『群像』一九八二・一)
- (6) 柄谷行人「風景の発見」(『日本近代文学の起源原本』講談社、二〇〇九・三)
- (7) 村上龍「アメリカン★ドリーム」(講談社、一九八五・十)
- (8) 「母性」の起源に関しては、グループ・母性解説講座による『母性を解説する…つくられた神話を超えて』(有斐閣、一九九二)を参照した。また、「母性」の起源が近代国家成立以降であるという論については、さまざまな議論の余地を孕んだものであり、さらに周到な議論が必要であるが、本論では紙数の関係上、稿を改めて論じる予定である。
- (9) 柄谷行人「場所についての三章」(『差異としての場所』講談社

学術文庫、一九九六・六)

(10) 村上龍「場所としての佐世保港」(『村上龍全エッセイ1987—1991』講談社、一九九一・十二)

(11) 村上龍「はじめにビートあり」、(『毎日新聞』夕刊、一九八一・四・十五)

(12) 村上龍「はじめにビートあり」、注11に同じ

(13) 関井光男「村上龍——スポーツ・身体・女のイメージ」(『國文學・解釈と教材の研究』學燈社、一九九三・三)

(14) 柄谷行人「交通について」、注9に同じ

(15) 村上龍『アメリカン★ドリーム』、注7に同じ

(16) 山田夏樹「被占領と人工性——村上龍「コインロッカー・ベイズ」における核の反復」(『敍説』花書院、二〇〇八・二)

(17) 村上龍「場所としての佐世保港」、注10に同じ

『コインロッカー』の作品引用は、村上龍『コインロッカー・ベイズ』(講談社、一九八〇)による。

(さかもと・ひなみ／本学博士前期課程)