

『海辺のカフカ』への〈注釈〉の試み

―カラス、さくら、プリンス―

野中 潤

一、〈注釈〉とゴシップ

洋の東西を問わず、〈注釈〉という営為は、長く豊かな歴史を持つている。ヨーロッパにおいては、ギリシャやローマの古典に関する膨大な注釈学・訓詁学の蓄積があるし、中国においても、儒学を中心とした思想哲学の研究とは注釈学・訓詁学に他ならないと言えるほど、学問研究の中心であり続けてきた。もちろん、聖書や古典などの聖典注釈学の蓄積も生半可なものではない。本文を読み、注釈を付し、注釈を読み、注釈に注釈を付し、さらに注釈の注釈を読むという果てしない連鎖が、「訓詁注釈学―義疏学」というような知の系譜を形作ってきた。もちろん日本古典文学研究の歴史においても、〈注釈〉という問題は、きわめて重要な地位を占めている。

ひるがえつて、日本近代文学研究においても〈注釈〉は、ときに

「注釈ブーム」と言われるような活況を呈しながら、独特の展開を見せてきた。宗像和重によると、近代文学のテキストに本格的に注釈がつけられるようになったのは、岩波書店の新書版『漱石全集』(一九五六年五月)の「注解」あたりからだと言う^注。その後、有精堂の『近代文学注釈大系』(一九六三年五月)や角川書店の『日本近代文学大系』(一九六九年十月)などが刊行された頃が、日本近代文学における最初の「注釈ブーム」である。広範な一般読者向けに刊行された中央公論社の『日本の文学』(一九六四年二月)なども、この時期の「注釈ブーム」の一翼をなした。敗戦後の当用漢字の制定や新仮名遣いの採用などによつて日本語のあり方が変容し、「近代文学」に対する一種の「隔たり」の意識が生じたことが、おそらくこうした「注釈ブーム」の背景にはあるに違いない。一九八〇年代に入り、「明治は古典になった」という惹句で学習研究社の『明治の古典』シリーズ(一九八一年六

月く)が売り出された頃には、こうした「隔たり」の意識はいちだんと深まりを見せた。このシリーズは、豊富な図版と脚注に加え、「たけくらべ」や「金色夜叉」、「高野聖」等の文語体の小説は、「現代語訳」した上で収録されている。

一九九九年十月には、石原千秋が『日本近代文学研究』第61集の「研究ノート」を次のように書き出している。

注釈ばかりである。このところ、日本文学研究の専門誌や研究同人誌、また大きなシリーズの企画でも、近代文学のテクストの注釈を見かけることが多い。注釈のついた個人全集も多くなってきた。研究論文の多くも、カルチュラル・スタディーズの影響を受けて、限りなく注釈的になって来ている。これは、「人情」ではなく「世態風俗」が「研究」の中心になりつつあることを意味する。我々はいま、研究上の歴史的な転換点にいるのかもしれない。

難解な語に語釈をほどこし、見えにくくなつてしまつたコンテクストを掘り起こすことで、本文と読者との「隔たり」を埋め合わせるというのが日本近代文学に対する「注釈」の基本的な役目わりである。しかし石原千秋の言うように、対象となつているテクストに記されたことばにまつわるあらゆる情報を涉猟することで、「世態風俗」を明らかにし、「注釈」という行為そのものが自己目的化しているかのような圧倒的な記述量のものも目立つようになってき

た。(論文「注釈」という階層構造にくさびを打ち込み、テクストを読解する一つの方法としての可能性を「注釈」に見出す研究が、一九八〇年代後半から九〇年代にかけて次第に増えていった^{注二}。

考えてみれば「注釈」とは、読者がテクストを読むときにたどり得る精神の軌跡を、その最大の振幅のうちに言語化しようという見果てぬ夢なのかも知れない。現実には本を読む具体的な読者ではなく、先行するあらゆるテクストと同時代のあらゆる情報を自らのものとして「理想的な読者」によって開かれるはずの読解の地平に、小説言語に潜在するコンテクストの掘り起こしによって迫ろうとする営為を、ここでは「注釈」的な読解と呼んでおこう。

そのうえで、現代文学における「注釈」的な読解の可能性を探るために、同時代の広範な読者に支持された『海辺のカフカ』という小説を取り上げ、いくつかのことばに関するささやかな「注釈」を試みてみよう。

二、カフカとカラス

村上春樹の『海辺のカフカ』は、二〇〇二年九月に新潮社から発売されるや、上下巻で合計六〇万部を超えるベストセラーとなつた長編小説である。全49章からなり、奇数章は主として十五歳の家出少年・田村カフカの一人称で語られ、偶数章は主としてナカタさんやホシノ青年を視点人物にした三人称で語られている。相異なる語りの構造を持つ章が交互に展開する独特の形式を持つ小説である。

タイトルの『海辺のカフカ』とは、カフカ少年の失踪した母親に擬せられている佐伯さんという女性が十九歳のときに作った流行歌のタイトルである。そしてまた、その後二十歳で死ぬことになる幼なじみの恋人とともに十二歳だった佐伯さんが描かれている絵のタイトルでもある。高松市内にあるという「甲村記念図書館」に勤務していて、佐伯さんの過去を語る大島さんという人物が、第17章でカフカ少年と次のようなやりとりをしている。

「曲のタイトルはなんていうんですか？」

「『海辺のカフカ』と大島さんは言った。」

「『海辺のカフカ』？」

「そうだよ、田村カフカくん。君と同じ名前だ。奇しき因縁と
いうところだね」

「それは僕のほんとうの名前じゃない。田村というのはほん
と
うだけだ」

「でも君が自分で選んだんだろう？」

「僕はうなずく。名前を選んだのは僕だし、その名前を新しく
な
った自分につけることをずっと前からきめていた。」

「それがむしろ重要なことなんだ」と大島さんは言う。

カフカ少年が家出をした後に名乗った偽名の「カフカ」と、佐伯
さんがかつて作った歌のタイトルが奇妙な符合を見せた場面であ
る。もちろん「カフカ」という名前は、『変身』（一九一五年）で知ら

れるチエコの小説家フランツ・カフカ（一八八三—一九二四）の名前
に由来するものだ。ユダヤ人の家に生まれ、ドイツ語で著作活動を
したフランツ・カフカは、死後三十年あまり経った一九五八年に友
人のマックス・ブロートによって全集が刊行されることよって世界
的に注目を集める作家となった。いったいなぜカフカ少年は、フラン
ツ・カフカのファミリーネームを偽名として選び取ったのだろうか。
その種明かしは、第33章に次のように示されている。

「誰も助けてはくれない。少なくともこれまで誰も助けては
く
れなかつた。だから自分の力でやっていくしかなかった。そのた
めには強くなる必要があります。はぐれたカラスと同じです。だ
から僕は自分にカフカという名前をつけた。カフカというのはチ
エ
コ語でカラスのことです」

「ふうん」と彼女は少し感心したように言う。「それで、あな
たはカラスなのね」

「そうです」と僕は言う。

「そうです、とカラスと呼ばれる少年は言う。」

『海辺のカフカ』の冒頭には、飾り野を付した「カラスと呼ばれる
少年」という断章が置かれている。また、小説の終わりに近い第46
章と第47章の間にも同じタイトルの断章がある。いずれの断章にも
見出しの部分にカラスのイラストがあしらわれている。フランツ・
カフカの父ヘルマンが営んでいた商店のシンボルマークだ。それ以外に

も、引用の最後の部分のようなゴシック体を用いた地の文の中に「カラスと呼ばれる少年」がしばしば登場している。『海辺のカフカ』という小説において、「カラス」がきわめて重要なモチーフになっていることは明瞭だろう。そして引用した第33章の場面を踏まえれば、「カラスと呼ばれる少年」とは、もう一人の田村カフカに他ならないということになる。

三、カフカとさくら

十四歳のカフカ少年は、深夜バスで東京から四国の高松へと向かう車中で、十五歳になる。そこで偶然に出会ったのが「さくら」という名の女性である。

さくらは、サービス・エリアでの休憩時に、空いた座席に変な人がくると嫌だからと言ってカフカ少年の隣にすわる。安心してカフカ少年の肩に頭を乗せて眠ってしまったさくらの胸元からは、ブラジャーが見えている。カフカ少年は勃起し、「ひよつとして彼女が僕のお姉さんではないか」と思う。カフカ少年の姉は、十年以上前に母とともに家を出てしまっているため、どこで何をしているのか、どんな女性なのか、まったくわからないのだ。母である可能性をもつ女性として描かれている甲村記念図書館の佐伯さんと同様に、さくらはカフカ少年の姉である可能性をもつ女性として登場させられている。

カフカ少年は、高松に到着後、甲村記念図書館に通い、『漱石全集』を読むことになるのだが、年長の女性と車中で出会うとい

う状況は、『三四郎』の冒頭場面を想起させる。

熊本の高等学校を卒業して、東京帝国大学に入学した小川三四郎は、母を故郷に残して上京する。三四郎は、汽車で東京へ向かう途中で京都から相乗りになった女と同宿することになり、非常に微妙な感じで誘惑をされるのだが、手を出すことができない。翌朝になって女に、「あなたは余つ程度胸のない方ですね」と言われてしまい、女とはそのまま別れることになる。

現在なら鉄道での旅で三四郎のような体験をすることはまずありえない。新幹線を使えば、途中で宿泊しなければならぬような長時間の旅になることは考えにくいからだ。ブルートレインも次々に廃止になっている現在、たまたま乗り合わせた男女が、きわどい距離感で旅の一夜を過ごすというシチュエーションは、深夜バスにしか残っていないと言つていいだろう。『三四郎』の冒頭場面の現代版を作るなら、深夜バスを舞台にするしかないのである。

「田村カフカ」という名前がはじめて読者に明かされるのは、さくらとの出会いが描かれている部分である。カフカ少年の肩に頭を乗せて眠ってしまったさくらのことを姉ではないかと思う場面の直後に相当する第5章の冒頭、高松駅にバスが到着するという場面で、二人は次のようなやりとりをしている。

「名前はなんていうんですか？」と僕はたずねてみる。

「私の名前のこと？」

「そう」

「さくら」と彼女は言う。「君は？」

「田村カフカ」と僕は言う。

「田村カフカ」とさくらは反復する。「変わった名前だね。覚えやすいけど」

僕はうなずく。べつの人間になることは簡単じゃない。でもべつの名前になることは簡単にできる。

「べつの名前」になったのはカフカ少年の方である。とりあえずはそう読める。しかし「さくら」という名前も、本当の名前であるかどうかはわからない。「名前はなんですか？」という簡明な質問に対して、どういうわけか「私の名前のこと？」と聞き返しているからだ。そこに生じてしまっている心理的な時間の間隙を考えると、「さくら」という発話の信憑性には、疑いをさしはさむ余地がある。バスを降りたさくらは、携帯電話の番号を書いた紙をカフカ少年に渡し、タクシーに乗って立ち去るのだが、そのあとの次のような叙述も、「さくら」という名前の信憑性に疑念を生じさせている。

僕は再びひとりぼっちになる。彼女の名前はさくらで、それは姉の名前ではない。でも名前なんて簡単に変えられる。とくに人が誰かから姿を隠そうとしているような場合には。

別れる前に二人は、「袖振り合うも多生の縁」という言葉をめ

ぐるやりとりをしている。カフカ少年はことわざの意味を「前世の因縁―たてささいなことでも、世の中にまつたあの偶然というものは無い」と解説している。さくらがカフカ少年の姉である可能性を色濃くにじませている場面であると考えてよいだろう。

しかもこの場面に示されている「偶然」は、深夜バスに二人がまたま乗り合わせたということだけにとどまらない。「カフカ」という名前が「カラス」から発想されているのと同様に、「さくら」という名前も「偶然」にも「カラス」に結びついている。「S A K U R A」という言葉は「K A R A S U」のアナグラムでもあるのだ。

アナグラムとはもちろん、単語または文の中の文字をいくつか入れかえて全く別の言葉にすることである。たとえば、作家の福永武彦が「加田伶太郎(かだれたろう)」と「船田学(ふなだがく)」という別のペンネームで作品を発表していることはよく知られている。「加田伶太郎(かだれたろう)」は「誰だろうか」、「船田学(ふなだがく)」は「福永だ」のアナグラムで作られた名前である。また、世界的なベストセラー小説『ハリ・ポッター』シリーズには、リドルとヴォルデモートが同一人物であることを示すための種明かしとして、「Tom Marvolo Riddle」を「I am Lord Voldemort」として、アナグラム関係が使われている。アナグラムは、探偵小説やファンタジーの読者にとってはおなじみのものだ。「カフカ」も「さくら」も「カラス」から生み出された偽名であるのだとすれば、二人の姉弟関係の暗示を読み取ることも可能だ。

さらに、カフカ少年とさくらが姉弟であり、佐伯さんが二人の

母親だと仮定すると、もう一つのアナグラムが浮かび上がってくる。カフカ少年の父である田村浩一の姓である「TAMURA」と「SAEKI」という姓のローマ字の配列から、「KARASU」(カラス)を作り出すことができるのだ。「偶然」と考えた方がいいのかも知れないが、田村浩一と佐伯さんが結ばれることによって、カラスすなわちカフカが生まれるという話になるわけである。もちろん同じ理屈で二人の姓からさくらを誕生させることも可能である。

ちなみに、アナグラムの発想で『海辺のカフカ』に記された言葉を見ていくと、他にもいくつかのカラスを見出すことができる。

たとえば、田村浩一が他殺体で見つかった事件についての重要参考人として警察から行方を追われることになったカフカ少年をかまくまうために、大島さんが四国山中の隠れ家へと車を走らせている場面に、次のような描写がある。

僕はサングラスをあげて、大島さんの顔を見る。彼はまっすぐ前をむいて運転をしている。高知に向かう高速道路に入ったばかりだ。車は珍しく法定速度で走行車線走っている。黒いトヨタ・スープラが風切り音をたてて、僕らの乗っているロードスターを追い越していく。(第35章)

注目したいのは「黒いトヨタ・スープラ」である。複数の人間が乗り込むようなファミリータイプの車ではない。黒いボディのスポーツタイプの車が「風切り音」を立てて追い越していくという描写に

は、どこか不気味なイメージがつきまとう。追跡を逃れて森の中の隠れ家に向かうカフカ少年を、「黒いトヨタ・スープラ」が先回りして待ち伏せしようとしているかのようでもある。もし映画で同じような場面があったら、「黒いトヨタ・スープラ」には間違いなく主人公にとって不吉な人物が乗っているはずだ。車の中に誰がいるのか、小説の中で明らかにされることはないが、アナグラムの発想で読み解けば、車の中に「カラス」がいると言えないこともない。つまり「黒いトヨタ・スープラ」(KUROI TOYOTA SUPRA)という音素のつらなりの中に、「カラス(KARASU)」が隠れているのである。もちろん「黒」という色彩も、カラスを連想させる。また、傍証にはならないだろうが、このあと森の隠れ家に到着して大島さんが帰ったあと、カフカ少年の前にカラスが現れる。

この他にも、入口の石を見つけたナカタさんが、ホシノ青年とレンタカーで高松市内を何かを求めて走り回り、「甲村記念図書館」の「黒い門扉」の前にたどり着いた場面にも、「カラス」の影が見てとれる。文字が読めないナカタさんが「黒い門扉」の脇にある大きな看板に何が書いてあるかと訊ねると、ホシノ青年は「甲村記念図書館：」と答える。その答えを聞いたナカタさんは、「コウムラキネントシヨカン？」と復唱する。そして「甲村記念図書館」が音のつらなりとして把握されたとき、ナカタさんは「これまでずっと探しておりましたのは、あの場所であります」と断言するのだ。ここから来るとかなりこじつけられているが、「KOMURAKINENTOSHOKAN」という音素のつらなりの中にも「KARASU」を見

つけ出すことができる。ナカタさんは「KARASU」という音素のつらなりを感じ取ったのだろうか。

四、プリンス

カフカ少年は、家出をする準備としてリユックにさまざまなもの詰め込むのだが、その中に図書館のCD(コンパクト・ディスク)ライブラリから録音したという十枚のMD(ミニ・ディスク)があった。クリームやデューク・エリントンなどの音楽を録音したものだ。クリームはギタリストのエリック・クラプトンが在籍したことで知られる一九七〇年代初頭に活躍したロックバンドであり、デューク・エリントンは一九三〇年代に絶頂期を迎えた二十世紀を代表するジャズ音楽家である。十五歳の少年がソニーのMDウォークマンで聴く音楽としてはかなり奇妙な取り合わせだと言つていいだろう。そして、十枚のMDに収められたアーティストとして何度も言及されるのが、一九七八年にデビューし、主として一九八〇年代に活躍したアメリカの黒人ミュージシャン、プリンスだ。

カフカ少年が聴いているのはプリンスの『グレイテスト・ヒッツ』というCDであることになっている。しかしこういう名称で正式に発売されたCDは実在しないので、いったいどんな曲が収録されているのかは不明だ。小説中に何度か登場するのは、「リトル・レッド・コルベツト」という曲である。

僕はベッドの上に横になって、ヘッドフォンでプリンスの音楽を聴

く。その奇妙な切れ目のない音楽に意識を集中する。ひとつめの電池が「リトル・レッド・コルベツト」の途中で切れる。音楽は流砂に呑みこまれるようにそのまま消えてしまう。ヘッドフォンをはずすと沈黙が聞こえる。沈黙は耳に聞こえるものなんだ。僕はそのことを知る。(第15章)

『海辺のカフカ』刊行の前年にあたる二〇〇一年に発売された『ベリー・ベスト・オブ・プリンス』というベストアルバムでは、「リトル・レッド・コルベツト」は三曲目に収録されている。電池が切れなかったら流れていたのかもしれない四曲目の収録曲は、「ビートに抱かれて」である。原題は「When Doves Cry」であり、直訳すると「ハトが鳴くとき」(叫ぶとき?)ということになる。田村カフカ(＝田村カラス)が「ハト」の曲を聴いていたのかもしれないと考えると、何やら思わせぶりのなタイトルである。ただし『海辺のカフカ』という小説の中には、「ビートに抱かれて」ということばも、「When Doves Cry」も一度も登場しない。いったいどうしてカフカ少年はプリンスの曲を好んで聴いているのだろうかと思いがら読み進めると、きわめてあからさまな種明かしが待ち受けている。

カフカ少年が、家出をして高松に行つてからの日課になっているサーキット・トレーニングをしている場面である。第29章で夢遊病のようにしてベッドにやつて来た佐伯さんと結ばれたカフカ少年は、次の日の夜にも母であるかもしれない佐伯さんと性行為を行う。翌日の朝、昼前に甲村図書館に出勤してくる佐伯さんと顔を合

わせたくないと考えたカフカ少年は、体育館のジムに行つてサーキット・トレーニングを行う。そしていつもと同じようにMDウォークマインでプリンスを聴きながら、メニューを黙々とこなしていく。

いつもと同じ順番で機械をまわりながら、佐伯さんのことを考える。彼女とのセックスのことを考える。なにも考えまいと思う。しかしそれは簡単なことじゃない。筋肉に意識を集中する。規則性を自分に呑みこませる。いつもの機械、いつもの負荷、いつもの回数。僕の耳の中では、プリンスが『セクシー・マザーファッカー』を歌っている。僕のペニスの先にはかすかな痛みが残っている。(第33章)

先に言及した「リトル・レッド・コルベット」という曲名が登場する第15章の場面で、マスターベーションをすることと思いつつMDを聴きながらサーキット・トレーニングをしているカフカ少年は、「カラスと呼ばれる少年」の声だと思われる次のようなことばを聞いている。

もし今ここでマスターベーションを我慢できたとしても、それはやがて夢精とかたかちをとってやってくるはずだ。君はその夢の中で、ほんものの姉や母を犯すことになるかもしれない。君にはそれを統御することはできない。それは君の力を超えたものごとなんだ。君はただ受け入れるしかない。

はつきりと明記されてはいないが、二人称を用いたゴチック体で書かれているところから考えると、これは「カラスと呼ばれる少年」の声なのだろう。つまりカフカ少年の内面の声として、「姉や母を犯す」という予言が示されていることになる。そしてこの予言は、実はカフカ少年の父親である田村浩一「の予言をなぞったものである。「人間の潜在意識を具象化する」という独自のスタイルで世界的な名声を得ていた彫刻家の田村浩一は、息子のカフカ少年に対し、不吉な「予言」を繰り返して聞かせていたという。大島さんから「彫刻家、田村浩一氏刺殺される」という見出しがおどる新聞を見せられたカフカ少年は、自分の生い立ちを振り返りつつ、次のように語っている。

「予言というよりは、呪いに近いかもしれないな。父は何度も何度も、それを繰り返しかえし僕に聞かせた。まるで僕の意識に鑿でその一字一字を刻みこむみたいにね」

僕は深く息を吸いこむ。そして僕がこれから口にしなくてはならないものごとをもう一度確認する。もちろん確認するまでもなく、それはそこにある。それはいつだってそこにある。でも僕はその重みをもう一度測つてみなくてはならない。

僕は言う。「お前はいつかその手で父親を殺し、いつか母親と交わることになるって」

(第21章)

話を聞いた大島さんは、「それはオイディプス王が受けた予言とまったく同じだ」と指摘する。そのうえで「そのことはもちろん君にはわかっているんだろうね?」と確かめると、カフカ少年は肯定する。そして「もうひとつおまげがある」と言つて、六歳年長の姉との性行為も予言に含まれていることを明らかにする。

つまり、母親であるかもしれないと目されている佐伯さんとの性行為は、呪われた父の予言を実現してしまつたかもしれないということの意味するのだ。したがつて、第33章で佐伯さんとのセックスのことをいったん想起した上で、「なにも考えまい」としてトレーニングに集中しようとするカフカ少年の心が、『セクシー・マザーファッカー』（原題“Sexy M.F.”）とつうプリンスの曲によつてかき乱され、「僕のペニスの先」の「かすかな痛み」の感受へと引き戻されるのは当然のことなのである。言うまでもないが、「くそつたれ」などと訳されることもある“motherfucker”（とつう）とは、「母親と性行為をする者」という意味である。

ギリシヤ悲劇に登場するオイディプスは、「父を殺して母と交わる」という予言を受け、事実その通りの出来事を実現してしまう。王であつた父を殺したオイディプスは、王子すなわちプリンスである。父・田村浩一の呪われた予言がギリシヤ悲劇のオイディプスが受けたものと同じだと知っていたカフカ少年は、自らを「プリンス」になぞらえていたに違いないのである。

第35章には、大島さんの次のようなセリフが記されている。

「…知っているかい? この事件についての専門サイトまでいくつかできているんだよ。そしてそこでは君もけっこう有名な人になっている。事件の鍵を握る放浪のプリンスというわけだ」

僕は小さく肩をすくめる。放浪のプリンス?

カフカ少年は「放浪のプリンス（＝オイディプス）」なのだ。ワークアウトをこなしながらプリンスの「セクシー・マザーファッカー」を聴く場面には、佐伯さんとセックスをすることで「マザーファッカー」になつてしまつたかもしれないプリンスとしてのカフカ少年がくつきりと描かれている。

ちなみに一九九二年に発売された“The Love Symbol”とつうCDの一曲目は“My Name Is Prince”であり、そのすぐあとに“Sexy M.F.”が収められている。オリジナルアルバムにおける楽曲の構成にも、オイディプス神話はくつきりと表象されているなどと考えるのは、あまりにこじつけめいているだろうか。

注一 宗像和重『文学は注釈をつけるものではない』（『日本近代文学』第67集、二〇〇二年十月）

注二 十川信介「編集・校訂・注釈」『日本近代文学』第46集、一九九二年五月）や、國生雅子「近代文学の注釈について」（『日本近代文学』第51集）など、一九九〇年代以降、「注釈」の可能性を再評価する発言が目立つようになっている。

（のなか・じゅん）