

井戸と暴力

—村上春樹文学における他者への想像力について—

福 島 祥一郎*

The Well and Violence:

—Of Imagination for the Other in Haruki Murakami's Works—

FUKUSHIMA Shoichiro*

Abstract

In the early-1990s, while living and writing in the US, Haruki Murakami started feeling more socially responsible and, accordingly, he attempted to change his literary style in *The Wind-Up Bird Chronicle* (1994-95). Since then, according to many critics, his style has been gradually changing. However, from the viewpoint of epistemology, has his literary style not changed essentially over more than the past quarter-century? In this study, by focusing on the representation of the well in his oeuvres, I discuss the relationship between this epistemological issue and the portrayal of violence in Murakami's works.

キーワード：他者，暴力，村上春樹，『ねじまき鳥クロニクル』

Keywords : the Other, Violence, Haruki Murakami, *The Wind-Up Bird Chronicle*

1. 序

かつて柄谷行人は『日本近代文学の起源』(1980)において、国木田独歩の『忘れえぬ人々』(1898)を取り上げながら、ロマン主義における「風景の発見」について語った。柄谷によれば、「風景」とは、強い自意識を持ち、「周囲の外的なものに無関心であるような内的人間 inner man」(28)が自己の「内面」を自然に対して投影したときにはじめて生まれてくるものである。もちろん、風景は以前よりそこにある。だが、近代の「内的人間」は、それまで名所・名勝として顧みられることもなく、ただそこに存在していた自然の広がり概念的に転倒し、あたかもそれが意義深く、またその意義深さが「客観的な対象に存する」(『日本近代文学の起源』313)と

錯覚する。柄谷はそうした逆転現象のことを「転倒」、あるいは「根本的倒錯」と呼んだ。

その後柄谷は、「村上春樹の「風景」」(1989)という小論において、この風景論の基本的な構図を村上春樹の初期の小説にも見出す。少し長いけれど、引用する。

国木田独歩がロマン派であるのは、風景を描いたり自然のなかに没入したりするからではなく、そのこと自体をイロニーの意識においてなすからである。(中略)私が「根本的倒錯」とか「悪意」と呼んだのは、このイロニーの意識のことである。それは、経験的な自己を冷やかに眺める超越論的自己(意識)である。

この自己意識はけっして傷つかないし敗北しない。それは経験的な自己や対象を軽蔑して

*理工学部共通教育群助教 Assistant Professor, Division of Liberal Arts, Natural, Social and Health Sciences, School of Science and Engineering

いるからである。むろん、こうした「内面」の勝利は「闘争」の回避でしかない。(中略) 一切の限定性が「内面」において超えられるからである。注意すべきことは、独歩においてそうした固有名をもった「歴史」が越えられてしまうということだ。そこに、「風景」があらわれる。

村上春樹が見出したのも、その意味での「風景」である。(95-96)

もちろん、村上の作品には国木田のような自然描写がない。そのことは柄谷も承知している。しかしながら、例えば「風の歌を聴け」(1979)や「1973年のピンボール」(1980)のような村上の初期作品には、固有名が氾濫し、正確すぎるほどの数字が描写される。それは一見正確に物事を描写しているかに見えて、実際はそこから意味を剥奪している。つまり、国木田と同種の「風景の発見」が、言い換えるならば、「内面」の投影により一切の外部性がアイロニーによって超越されてしまうという認識の問題が村上にもあることを、柄谷は見事に見抜いていたわけである。

この柄谷の視座は、柄谷の批評以後に出版された村上春樹の作品を読むうえでも、十分機能するものであろう。また、柄谷が村上文学の批判を通じて行おうとした裏のテーマ、すなわち近代文学批判についても、この視点は今なお重要性を失ってはいないように思われる。しかしながら、柄谷の村上批判から4半世紀以上が経過した現在、柄谷が批判したような観点から文学が語られることはほとんどなくなってしまった。¹それは、柄谷の視点が陳腐化し、意味をなさなくなったから、というよりもむしろ柄谷が批判した<認識の枠組み>を問い直すことそれ自体に価値が見出されなくなりつつあるからであろう。柄谷の村上論以後、独自のプラグマティズムを提唱し注目を浴びたリチャード・ローティの人気、あるいはフランシス・フクヤマの<歴史の終わり>論に明らかのように、もはや<枠組み>を議論するよりも、その中でいかに生きるべきかを問う方が重要であり、<枠組み>の中での合理主義的な問い以外生起しにくくなっているように思われる。ことは村上春樹だけの問題ではないのである。

とはいえ、それを一口に語ることはもちろん容易ではない。本論では、柄谷が批判した村上春樹の認識の問題を再度取り上げ、柄谷論以後この25年ほどで作風に著しい変化があるとされる村上春樹の文学が、その実、認識の底流においてはほとんど変化がないことを『ねじまき鳥クロニクル』を中心に示したい。また、そのことと村上文学に現れる暴力とがいかに密接な関係があるかということも論じたい。そうすることにより、村上文学の背景にある現在の文化状況の問題を照らし出すことができればと思っている。

2. 井戸と他者の不在

村上春樹が90年代中頃を境に、それまでの社会とは没交渉であろうとするデタッチメント的な態度から、より積極的に社会と関わろうとするコミットメント的な態度へと変化したということはよく知られている。村上春樹のデタッチメントからコミットメントへの移行については、これまで多くの論者が語ってきており、かく言う私も、一昨年、拙論「村上春樹と個人化社会」においてこの点を問題にした。しかし、その際にも述べたことであるが、結局のところ村上春樹は本質的な部分では現在までほとんど何も変わっておらず、デタッチメントからコミットメントへというのは一種の詐術ではなかったかとの印象がぬぐえない。

例えば、河合隼雄との対談集『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』において、村上は90年代の中頃、アメリカから帰ってくる少し前から「自分の社会的責任感みたいなもの」についてもっと考えたいと思うようになったと述べる。しかしながら、その対談においてさえ、中途からその「社会的責任感みたいなもの」は次第に変容してゆき、後半部分においてはそれが以下のような個人と個人の「関係の問題」へとすり替わっていってしまう。

コミットメントというのは何かというと、人と人との関わり合いだと思うのだけれど、これまでにあるような、「あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」というのではなくて、「井戸」を掘って掘って掘って

くと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントのありように、ぼくは非常に惹かれたのだと思うのです。(『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』84)

もちろん、この「コミットメントのありよう」にたどり着くまでに、村上春樹にもそれ相応の苦悩があったであろうことは推測できる。それは同書における以下のような河合隼雄への告白にも表れている。

アメリカにいるあいだ、何にコミットすればいいのか、これからどうすればいいんだろうってぼくはずいぶん考えてきたつもりなのです。ところが、日本に帰ってくると、やっぱり何にコミットしていいかわからないんです。それがものすごく大きい問題なんです(『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』19)

あるいは村上において、社会的な責任を果たしたいと考える一方で、自身が否定してきた近代のあり様(加藤典洋に言わせれば近代がもつ否定性)には戻りたくはないという葛藤は、想像以上に深刻なものだったのかもしれない。² だが、帰国後「何にコミットしていいかわからず」ず実行錯誤が続いていた村上が、社会的責任をどのように引き受けたらよいかという問題の果てにたどり着いたひとつのあり様が、「井戸」を掘るという比喩というのはその葛藤の重みをあまりにも減殺しはしないだろうか。村上はその比喩によって、「個」を起点とした二者の関係のうちに、社会的な責任の活路を見出そうとする。しかし、そのことは結局、これまで村上が行ってきたアフォリズム、あるいは文学的デタッチメントとどれほどの違いがあるのだろうか。

これら対談集でのコミットメントの発言は、直接的には二年前に書かれた『ねじまき鳥クロニクル』(1994-5)の解説となっている。その作中での主人公の岡田亨の所作にも、この村上春樹の社会的な責任とコミットメントとの錯綜したあり様が見て取れる。特に、太平洋戦争中に外蒙古で暗い井戸に放り込まれた経験を綴った間宮中尉の手紙に触発され、初めて岡田亨が家の近くの(枯れ)井戸に降りる際にみる「夢」は、その傾向が顕著だ。

僕は彼女に引かれるままに暗闇の中を進んだ。ゆっくりとドアノブが回る音が聞こえた。その音はわけもなく僕の背筋をぞっとさせた。部屋の暗闇の中に廊下の光がさっと差し込むのとほとんど同時に、僕は壁の中に滑り込んだ。壁はまるで巨大なゼリーのようにつたく、どろりとしていた。僕はそれが口の中に入ってこないように、じっと口をつぐんでいなくてはならなかった。僕は壁を通り抜けているんだ。僕はどこかからどこかに移るために、壁を通り抜けている。でも壁を通り抜けている僕には、壁を通り抜けることがものすごく自然な行為に思えた。(『ねじまき鳥クロニクル第Ⅱ部』169)

この場面は「夢」である。しかし、地の文において「たまたま夢というかたちを取っている何か」(156)と描写されるように、それは夢とも現ともつかぬ形で示される。さらに、その「夢」から覚めた場面で、岡田亨は次のように語る。

僕は手をのばして井戸の壁に触ってみた。指先で壁の表面をなぞり、それから手のひらをじつとあててみた。しかしそれはただのコンクリートの壁でしかなかった。僕はそれをこぶして軽く叩いてみた。壁は無表情に固く、そして僅かに湿っていた。僕はそこを通過したときのあのぬるりとした奇妙な感触をよく覚えていた。それはほんとうにゼリーをくぐり抜けているような感じだったのだ。(『ねじまき鳥クロニクル第Ⅱ部』173)

この奇妙ともいえる夢の現実感。この後、井戸への潜行は内面への潜行の比喩として繰り返す同作品中で語られるが、あたかも夢という無意識の世界が現実へと通底しているかのように、無意識の位相における他者とのコミットメントの可能性が暗示される。それは、まさに村上が対談で語っていた「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントのありようであり、自己と他者の壁の溶解、自と他の境界を越えたところでの合一を意

味している。

しかしながら、思えばこの『ねじまき鳥クロニクル』という物語の出発点は、次の一節における問いにあったのではなかったか。

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。

つまり、誰かのことを知ろうと長い時間をかけて、真剣に努力をかさねて、その結果我々はその相手の本質にどの程度まで近づくことができるのだろうか。我々は我々がよく知っていると思いついて相手について、本当に何か大事なことを知っているのだろうか。(『ねじまき鳥クロニクル 第I部』53) (下線部筆者)

「他のひとりの人間」を十全に理解することの不可能性。物語に即していえば、妻である久美子のことを理解していると思っていたけれども、実は妻のことを「よく知っていると思いきり」ただけであり、彼女が抱えている問題を全く理解できていなかった、ということになるだろう。そのことに主人公であり語り手である岡田亨が気づくことが、物語のはじまりであり、下線部のようなことばこそが、この物語における岡田亨と久美子との疎隔というテーマを駆動させる重要な問いかけなのである。だが、「壁抜け」の場面に代表されるような、井戸の底(=無意識)への沈潜による他者とのつながりによって、その問いは次第に変質していく。本来、井戸の底へ降りるとは、自己を批判的に見つめ、絶えず自らに問いかけることであり、井戸の外において他者と関わっていくことの土台となるものであろう。現実において、他者との関係とは常に、下線部のような、「どの程度まで近づくことができる」かわからず、徒労に終わる可能性を常に孕みながら、それでも「真剣に努力をかさね」続けざるをえないような関係である。しかしながら、井戸における「壁抜け」はその絶えざる他者への働きかけの試みを否定し、「井戸」という「内面」への遡行の果てに他者とのロマンティックな融合を夢見る。それは、無意識への探究の果てに他者の無意識と自然に結びつくことができるというある種の傲慢さであり、他者の不

在である。

3. 暴力の連鎖、あるいは暴力のエコノミー

「あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」とは、稚拙で問題含みながらも、少なくともことばによる他者へのアプローチを諦めてはいない。だが、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる」とは、もはやことばによる他者への働きかけには期待をせず、むしろ無意識や身体などことばを超えたものに重きを置くあり様である。そのことは、第II部の最後の最後で、岡田亨が見ず知らずの男へおよそ理不尽な暴力を振る行為にさえつながっているように思われる。

第II部の終結部において、岡田亨は新宿駅前の花壇の縁に腰を下ろし、十一日間にわたって朝の10時から昼の4時まで、目の前を通り過ぎていく人々を眺め続ける。そして十一日目の夕方、見覚えのある黒いギターケースを下げた若い男(すぐに久美子が墮胎手術を受けた日に札幌のスナック・バーで歌っていた男だと岡田亨は思い出す)を目にとめ、その後を尾行する。しかし、男が入っていった木造アパートに用心しながら入っていくと、下駄箱の影に潜んでいた男にいきなり野球のバットで殴りつけられる。岡田亨は反射的に相手を蹴りあげ、もみ合いとなる。しかし、次第に自分が殴られないために、つまり単に恐怖と興奮から蹴ったり殴ったりするのではなく、怒りから、それも「クミコのことを考えながら歩いているときに僕のからだの中におき起こっていた静かな怒り」から来る「激しい憎しみに近い怒り」から暴力を加える(『ねじまき鳥クロニクル 第II部』389)。さらに、暴力が暴力を呼び、それがエスカレートしていく様が次のように描写される。

でもどういふわけか、もうやめることができなくなってしまうていた。もうやめなくちゃいけないんだ、と僕は頭の中で考えていた。これでもう十分だ。これ以上はやりすぎになる。こいつはもう立ち上がることもできないんだぞと。でもやめられなかった。自分がふたつに分裂し

てしまっていることがわかった。こゝちの僕にはもうあゝちの僕を止めることはできなくなってしまうのだ。僕は激しい寒けを感じた。(『ねじまき鳥クロニクル 第Ⅱ部』390)

この男が実際にどのような男なのか、実のところよくわからない。ギターケースは空っぽで、その中には札幌で見せた奇術のための蠟燭もないことから、人違いであったようにも見える。あるいは、「こいつは頭がおかしいんだ」との描写を信じれば、単に殴られても殴られてもにやにや笑い続ける狂人なのかもしれない。また、寓意的な読みをすれば、エドガー・アラン・ポーの「ウィリアム・ウィルソン」のような無意識的な自己の分身との対峙と考えられるかもしれない。いずれにせよ、ここでは何が現実で何が夢なのかは判然としない。ただし、一つだけ確かなことがある。それは、「内面」から湧き上がる暴力をふるう「あゝちの僕」に対して、語り手の岡田亨は「激しい寒け」を感じながらもその行為をある面で肯定せざるを得ないということである。

目を覚ましたとき、僕はどうしようもなく混乱し、そして怯えていた。しばらくのあいだ、自分自身の存在をうまくつかむことさえできなかった。僕の手の指は細かく震えていた。でもそれと同時に、僕はひとつの結論にたどり着いていた。

僕は逃げられないし、逃げるべきではないのだ。それが僕の得た結論だった。たとえどこに行ったところで、それは必ず僕を追いかけてくるだろう。どこまでも。(『ねじまき鳥クロニクル 第Ⅱ部』394-95)

この「結論」が、Ⅱ部の最後で久美子を取り戻す決意を固める岡田亨の一つの立脚点となる。つまり、ことばを超えた、よりプリミティブ（原初的）な身体性に自身のあり様を求めることで、逆にこの湧き上がる暴力を抑えられず、それどころかそれを自らの「正義」の根拠とせざるを得なくなるのである。そのことが、第Ⅲ部での激しい暴力を伴った久美子「奪還作戦」につながっていく。それは、小森陽一が『村上春樹論』で厳しく批判する『海辺のカフカ』

のエディプス関係にまつわる暴力、またそれをくいたしかたないこと>として肯定する態度に通底するものでもある。

『ねじまき鳥クロニクル』の第Ⅲ部では、妻が岡田亨のもとを去ったのは彼のせいではなく、むしろ久美子の兄である綿谷昇による精神的な呪縛のためであることが明かされる。綿谷昇は第Ⅲ部になるともはや岡田亨と相いれない人物を通り越し、まさに「悪の権化」とされ、すべての諸悪の根源としての役割を担い始める。岡田亨は当初から綿谷昇には自分とは異なる決定的な他者性を感じる。自分が無視され、関心をもつことすら値しないような態度を取られて憎しみの感情さえ抱く。しかしながら、綿谷昇を「本質的には下劣な人間であり、無内容なエゴイスト」(『ねじまき鳥クロニクル 第Ⅰ部』175)と断罪していた岡田亨自身が、最終的に自らのエゴから生み出された「あゝちの僕」の暴力を否定できなくなるのは皮肉である。ここには、ジャック・デリダが述べた意味での暴力のエコノミーとの類似が明らかに見て取れるだろう。³

さらに、もう一点。ある意味で第Ⅱ部までの謎めいた記述を回収するためだけに書かれたようにさえ読める第Ⅲ部へと至る過程で、久美子は岡田亨が取り戻すべき対象となる。だが、そこへと至る前段としての第Ⅱ部終結部において、岡田亨の感情の高まりにあるのは、承認欲求でしかないと言ったら言い過ぎだろうか。

もう二度と会うことはないだろうとクミコは僕に言った。どうしてかはわからないけど、クミコは唐突にきっぱりと僕のもとを去っていた。でも彼女は決して僕を捨てたわけではなかった。それどころか彼女は本当は僕を切実に必要とし、激しく求めていた。ただ何かの理由でそれを口に出すことができなかった。だからこそいろいろな方法で、さまざまに形を変えて、必死に何か大きな秘密のようなものを僕に伝えようとしていたのだ。

そう思うと、僕の胸は熱くなった。それまで僕の中で凍りついていたいくつかのものが、突き崩され、溶けていくのが感じられた。様々な記憶や思いや感触がひとつになって押し寄せ、

僕の中にあつた感情のかたまりのようなものを押し流した。溶けて押し流されたものは、静かに水と混じりあい、僕の身体を闇の中で淡い膜でやさしく包んだ。それはそこにあるのだ、と僕は思った。それはそこにあつて、僕の手が差し伸べられるのを待っている。どれだけの時間がかかることになるのかはわからない。どれだけの力が必要とされるのかもわからない。でも僕は踏みとどまらなくてはならない。そしてその世界に向けて手を伸ばすための手だてをみつけないとまらない。(『ねじまき鳥クロニクル 第Ⅱ部』427)

もちろん、人は愛されることを望むものであるし、愛されることの喜びに震えるものである。しかし、物語の出発点を思い出せば、岡田亨と妻との疎隔こそが問題なのであった。そして、疎隔が起こりうる原因というものを、あれやこれやとここまで自分に問いかけてきたのが岡田亨だったはずだ。しかし、ここで強調されるのは、こちら(岡田亨)側かあちら(綿谷昇)側かの二項対立であり、あちら側に捕らわれている妻を助け出さなければいけないという使命感である。本来、綿谷昇こそが岡田亨にとっての向かい合わなければいけない他者、あるいは変革しなければいけない現実であるはずだが、綿谷昇はむしろ「あちら側」という絶対的な悪とされ、それを安易な暴力によって、個人的「戦争」によって打ち倒すことへと物語の軸足は移される。ここにおいて、物語は壮大な冒険譚、あるいは勇者のモノログへと変質してしまうと言えるだろう。

4. 記憶と歴史

2015年の12月、加藤典洋は前年から岩波書店のウェブサイトで連載してきた論考をまとめた『村上春樹は、むずかしい』を上梓した。その中に、『ねじまき鳥クロニクル』について、コミットメントと井戸の問題を歴史との関係で論じた箇所がある。長年村上春樹について書いてきた批評家であるだけに、『風の歌を聴け』を近代日本や戦後日本社会の持つ否定性の否定と捉え、その観点から『ねじまき鳥クロニクル』の歴史描写を「近代批判の従来型の

「否定性」を殺菌し、脱構築」するものとして読む視点は、なるほど面白い。しかしながら一方で、加藤は『ねじまき鳥クロニクル』の歴史記述が「別種の新しい「否定性」を作り上げ」ているとも述べている。つまり、加藤は社会から遠ざかる動きとしての井戸の底への沈潜に、つまり「個」の溶解の果てに見えてくる無意識の底への潜行に新しい「否定性」を作り上げる可能性を見ており、そこで現れてくる「歴史」を非常に肯定的にとらえているのだ。

だが、果たして「井戸」への潜行によって見えてくる歴史とは、いかなる歴史だろうか。ここまで見てきたように、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる」行為は、身体性、あるいはプリミティブな感情による自己の立脚点にはなるとしても、決して現実に出会うことにはならない。確かに、それは真面目であり、真剣であるかもしれない。だが、レヴィナス風に言えば、それはただ<同>の戯れにすぎないのであり、自己の外部性としての歴史に出会うことには決してならないのである。

その意味で、『ねじまき鳥クロニクル』はその9年前に書かれた『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』における影の世界(=内面世界)への加担とそれほど大きな差があるわけではない。柄谷が指摘するように、どんなに「可能的な多数世界を想定しても、それ自体が超越論的な自己の産物である以上」(「村上春樹の「風景」」127)、村上は独我論から出ることはできず、自らが「勝手に作り出した人々や世界」に対する責任をいくら声高に叫んだとしても、その責任(responsibility)は誰への応答(response)ともならないのである。

これに対して恐らく加藤ならば、「いま私たちは、このような方法、つまり記憶と伝承と物語と想像を回路とする方法によってしか「ありありと」過去の歴史的事実と向かい合えなくなっている」のであり、「暴力」、「死」、「セックス」を避けることなく「その内側に入り、そこをくぐり、どう「戦争の記憶」に達し、「反戦と非戦の意志」へと抜けていくことができるか」が大切なのではないか、と問うかもしれない(『村上春樹は、難しい』144-45)。しかしながら、村上春樹の歴史描写を「新しい現在の「記憶」された「歴史」の「生々しい」現実性に迫って

いる」(『村上春樹は、難しい』143)と加藤が述べるとき、そこには「記憶」＝「歴史」という等式があたかも自明のものとされている。いみじくもウォルター・ベン・マイケルズが述べているように、それは記憶を歴史と混同し、歴史とは記憶の追体験であると錯覚することにつながる。言い換えるならばそれは、歴史を自らのアイデンティティ確立のためにいたずらにもてあそび、死者という無言の他者を抹消してしまうだろう。

5. 結語

村上春樹はきわめて「控えめ」な作家である。村上「驕らず」、いつも一步引いた形で、自分ができる範囲の中で、できることを「着実に」こなそうとする。小説家とはそんな「大それた」仕事ではない。それこそ、あまたある職業のひとつにすぎないのであって、その中でいかに読者を楽しませるか、いかに読者のためにあるか、それこそが最も重要なことである。

2015年に発売された『職業としての小説家』で村上春樹が述べていることとは、まさにそうした「ささやかな」世界をいかに自らが大切にしているかということの再表明であり、「ささやかな」世界こそが、「私的」であるということこそが最も重要視されなければならないという彼の変わらぬ「信念」の現れである。

だが、この作家村上春樹自身に見られる「控えめさ」には、村上文学の持つ一種独特の「控えめさ」には、超越論的自我による他者を寄せ付けない独我論的世界が常に広がっている。その点は、見かけは変わっても、ストーリーは変わっても、根本的な部分では変わっていない。『ねじまき鳥クロニクル』以後「かえるくん、東京を救う」(1999)から『1Q84』(2009-10)、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(2013)、『女のいない男たち』(2014)に至るまで、直接的に井戸が言及されることはなくても、井戸の垂直イメージによって意識と無意識が比喩的に語られていることは繰り返されており、そ

のイメージの中で他者の不在を余儀なくされる。村上文学における陰惨な暴力シーンを駆動させるのは、ある意味でその「控えめな」態度であり、その裏に潜む無意識の闇なのである。

註

1 もちろん、批評家の大塚英志などは、「村上春樹やよしもとばななも、それらが容易に世界化するのは、そこに構造しかないからだ」と言い捨てた柄谷に説得力を感じ、『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』において「この柄谷の主張を村上春樹と宮崎駿にあてはめて少しだけ噛み砕いてみる」(『物語論で読む』13)が、そうした批評の仕方をするものは、かなり稀であると言わざるを得ない。

2 否定性とは、加藤によれば、「国家なるものを否定すること、富者なるものを否定すること、現在の社会を構成している理不尽なるものを否定すること、世の中の不合理を正当化する権威と権利とを否定することであり、つまりはこの否定性が、身分制を倒し、近代社会を実現し、これをより民主的な社会へと推進させてきた。近代の動きの原動力にほかならない。」(『村上春樹は、むずかしい』27)

3 高橋哲哉によれば、「非暴力を追求する行為がそれ自体暴力となり、暴力の構造に回収されてしまうような運動、あるいはそうした暴力の偏在の一般システム」(130)をデリダは「暴力のエコノミー」と呼ぶとしている。

引用文献

- 大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』角川 one テーマ 21、2009年。
加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波新書 2015年。
柄谷行人『定本 日本近代文学の起源』岩波現代文庫、2008年。
----『村上春樹の「風景」『終焉をめぐる』講談社学術文庫、1995年、pp. 89-135
小森陽一『村上春樹論——『海辺のカフカ』を精読する』平凡社新書、2006年
高橋哲哉『デリダ』講談社学術文庫、2015年。
村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮文庫、1999年。
----『ねじまき鳥クロニクル第I部～第III部』新潮文庫、1997年。
福島祥一郎「村上春樹と個人化社会：ポストモダニティを超えて」東京電機大学『総合文化研究』第12号
ウォルター・ベン・マイケルズ『シニフィアンのかたち——一九六七年から歴史の終わりまで』三浦玲一訳、彩流社、2006年。