

都市と病

村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』論

住吉雅子

1 都市とコインロッカー

村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』は、一九八〇年一〇月に講談社より書き下ろしで上・下巻同時刊行された作品である。生後まもなくコインロッカーに捨てられ、そこから蘇生したキクとハシの都市への復讐が描かれた物語である。従来の研究では、破壊と生が主要なテーマとして扱われてきた¹⁾が、一方で作中人物の機能の面からキクとハシを「対照的」²⁾または「同一のもの」の別の面である³⁾などとする解釈も行われてきた。本論では、コインロッカーが普及し始めるのが高度経済成長を経て都市を取り巻く文化状況やそのイメージが組み換えられて行く時期と同時代であったことに着目し、コインロッカーという現象が孕む問題を見据えながら、キクとハシを一つの身体の「肉体と病気の関係」とする人物設定によって表されている、一九八〇年代という時代に対する批評性を明らかにしたい。そして現在においてなお、この作品が保持し続ける批評的インパクトをも検討してみたい。

一九六〇年代は高度経済成長によって各産業への就業人口比率の変化が明らかに認められるように、人々の生活様式が変化していった時代である。急成長を遂げた日本を象徴するのは都心に生まれたビル群である。一九五六年まで都民の生活を支えた淀橋浄水場が新宿副都心計画によって一九七一年に「コンクリートの森」のような「超高層ビル群」となる⁴⁾など高度成長による都市の景観の変化は著しかった。高度経済成長を経て戦後日本は国を立て直していったが、それは一九七三年のオイルショックで頭打ちになった。右肩上がりだった経済が急に落ち込んだのである。急成長後の日本に残された問題は、経済の低迷だけではなかった。この時代の問題を都市という側面から確認するため、オイル・ショックが起きた一九七三年の都市について書かれた次の論説をみよ。

かつて都市にはその「中心」たるべきモニユメントがあった。それはただ単に都市の物質的な象徴であったというよりは、その都市に生きる一人一人によって集団的に無意識につくりあげられていった象徴であった。そこにはまぎれもなく都市とそれを生きた人間との一体感、あるいは身体的な共感が存在した。(中略)だがわれわれがいま生きているこの都市はどうか。すでにそのようなモニユメントはない。われわれを統一的に支える理念は喪失した。(中略)都市は解体し、われわれの統一的な把握をこえた不可視のものとしてある。このような都市を、「ブラックボックス(暗箱)」に喩えようとする人々がいる。われわれは確実にそこを通過しつつも、その何であるかをついにとらえることはできない。^③

これは『朝日ジャーナル』(一九七三年三月一六日)に掲載されたものである。同誌はこの記事から東京の様々な場所の写真や地図と共に当時の都市をテーマにした連載記事を載せている。これによれば、一九七三年以前の都市には「都市とそれを生きた人間との一体感、あるいは身体的な共感」が、都市の「中心」となる「モニユメント」として存在していたことになる。都市を形作っていた「モニユメント」の喪失とはすなわち高度成長後に都市の「核」が失われ、人々の意識の「空虚感」^④を招く事態であったとみることができよう。

一九七三年はまた、後に『コインロッカー・ベイビーズ』で扱われることになるコインロッカーへの嬰兒遺棄事件が多発した年でもある。アメリカで誕生したコインロッカーは一九六四年の東海道新幹線の開通とともに日本に登場した。最初に設置されたのは新宿駅で^⑤、その後「爆発的に、主要都市の国鉄・私鉄ターミナルを中心に普及し」^⑥ていった。つまり、都市の組み換えが起こったこととコインロッカーの出現・発展とは軌を一にしているのである。当時、コインロッカーの「爆発的」な普及について「手軽にこっそり荷物を預けられ」^⑦、「たしかに百円だせば五十センチ四方のスペースが自由にできることは、大変便利なことである」(中略)「ここへは気兼ねなく、なんでも入れられるのである」^⑧といったように、その利便性や秘匿性が報じられていた。

初めて嬰兒がコインロッカーに遺棄される事件が発生したのは、一九七〇年二月三日、東京都渋谷区の東急百貨店西館の一階にあったコインロッカーが現場であった^⑨。この最初の事件は死体を包んでいた新聞紙についていた指紋から女性が指名手配され^⑩、逮捕に至っている。以後同様の事件は七〇年に二件、七一年に三件、七二年に八件、そして七三年に四六件、と七三年に急激に増加している^⑪。こうした嬰兒遺棄事件ではほとんどの嬰兒が死亡した状態で発見されており、生き残った嬰兒は一人だけである。その嬰兒はコインロッカーのドアが半開きの状態であったため密閉から逃れたことと、荷物を預けに来た客にすぐに発見されたこととで一命を取り留めた^⑫。コインロッカーに嬰兒が遺棄された事

件と同時期に成人のバラバラ死体がコインロッカーに入れられていた事件も起きている¹⁵。この事件のことも合わせて『サンデー毎日』では「現代のモルグ コインロッカー」と題し、「カギ一つで生首も捨てられる不気味な箱」と報じられた¹⁶。『週刊ポスト』には取材班が駅に張り込んでコインロッカーから嬰兒の死体が取り出される瞬間を押さえた記事が掲載されている¹⁷。

こうした一連の社会事件について、当時週刊誌にはコインロッカーの管理体制の問題や子供を捨てる母親の母性愛をめぐる記事が多く見られるなか、次のような指摘がなされている。

コイン・ロッカーはむろん日本だけでなく、欧米の都会でもざかに利用されているが、赤ん坊の死体がそこから見つかったなどというニュースはついぞ聞いたことがない。してみると、こんどのような一連の出来事には、かんとんに子どもをつくってはかんとんに殺したり捨てたりするといったきわめて日本的な病理と、ロッカーに象徴される現代の都市社会の病理とが深くからみあっているのではないかと思われてくる。¹⁸

すなわち、戦後日本に訪れたある特殊な不況の中で、子供が都市の密室に捨てられたのだ。コインロッカーに遺棄された「ベイビー」とは、倫理観などを差し置いた経済最優先の社会に生じた歪の象徴に他ならない。死んだ嬰兒が無機質なコインロッカーから出てくるというショッキングな事件とコインロッカーという密

室空間は、戦後日本における急激な社会変化によって生み出された時代のある側面を象徴している。

この側面について、都市とコインロッカーとを考察した当時の論評に次のようなものがある。

狭義の都会ではないが都市文明という意味でいえば、自動車や列車や飛行機の事故にしても同様で、これらはすべて、いったんドアが閉まれば密閉されてしまう空間内での出来事だし、空間が密閉構造をもっているために、またはそれを利用して起こった悲劇にはかならない。(中略)ところで、都会に存在する各種の密室のうち、もつとも小さな、もつとも手軽な、もつとも完全なものがコイン・ロッカーだといえる。(中略)こんにちの都会は、団地にせよ、マンションにせよ、都心のビル街にせよ、乗物にせよ、ロッカーを少しばかり大きくしたようなものであり、いいかえれば、四角い密室の巨大な集合体が都会なのである。¹⁹

「四角い密室」という空間の「集合体」が都市であるということとを踏まえると、「意味の消えてしまった集積体」が指すものは、この「四角い密室」である。コインロッカーが都市を構成するミニマムな単位であるとするなら、利便性や秘匿性、そして密閉性という特性が嬰兒遺棄という事件の契機となったのであり、都市の新たな「病理」を象徴するものと考えてよいであろう。

『コインロッカー・ベイビーズ』は以上みてきた状況を背景にしておき、作品タイトルそのものが表す事象はこの時代において社会全体に共有されるものだったのである。キクとハシはそんな時代状況から生を左右され、社会に復讐する人物として描かれているのである。

2 「膜」と「鞘」

『コインロッカー・ベイビーズ』は、キクとハシという一見相反するような性格と特徴をもつ二人の人物を描くことが物語の軸を成している。そしてその基底には二人がコインロッカーに遺棄された嬰兒であつたという共通点と、直接的な交わりによつて生み出された二人の関係性が置かれている。ここでは特に、作品の冒頭でキクとハシが一つの身体の「肉体と病気の関係」とされていることに注目したい。この設定は、物語の結末まで通底していると考えられるからである。この点を切り口に、物語の解釈を試みるために、まずは冒頭近くの箇所をみてみよう。

キクはハシがいじめられたりすると必ず助けた。ハシは体が弱いせいかキク以外の他人と接触するのを嫌った。特に大人の男を恐れていた。(中略)ハシが大きな声で泣いたり怯えて震えたり叱られていないのに謝つたりする時、キクは表情を変えずにいつまでもハシの回復を待った。(中略)キクにもハシが必要だ

つたのだ。キクとハシは肉体と病気の関係だつた。肉体は解決不可能な危機に見舞われた時病氣の中に退避する。(中略)ハシが敏感に怯えたり簡単に泣いたりする時、キクは患部のレントゲン写真を見る患者のような気持ちになつていたので。自分の中ではまだ隠れている不安や恐怖が衣装をつけて振るまつてくれる。キクは身替わりに泣いている傷が癒えるのをただ待てばよかつたのだ。ハシは模型の傍で眠るようになった。ハシはキクとは無関係にミニチュアのために怯えたり泣いたりする。傷は肉体を脱して自立したのだ。傷は自らの中に閉じ籠もることができず、傷を失つた体は新しい傷を求めなくてはならない。

(1)

『コインロッカー・ベイビーズ』の物語全体においては、キクの憎しみが際立つて描かれており、その感情は彼自身の生きる原動力でもある。キクの憎しみはやがて破壊と結びつくことでの解決を志向するものなのだ。キクが憎しみ以外の不安や恐怖などの感情を持つことは、「解決不可能な危機」を迎えた状態にほかならない。キクは自らの不安や恐怖といった憎しみ以外の感情を、泣いているハシから「レントゲン写真を見る」ように確認し、それらが表出して鎮まつていく過程をまなざしている。憎しみ以外の感情を表現できないキクは、自身には表現できない精神面を体現してくれるハシを自身の「傷」、すなわち「身替わりに泣いている傷」として必要とした。キクが「病氣の中に退避する」というこ

とは、ハシが傷ついて不安定になり、そこから安定に向かう過程を自らの体験として捉えることなのだ。

一方、そうしたハシの位置は後にキクによつて次のように回想されている。

ハシは子供の頃から自分の周囲に膜を作っていた、いつでもその中に逃げ込んで自分を閉じ込めることができるようにだ、キクだけがその膜を通り抜けることを許された。気持ちのいい膜だった。ハシは密閉されたその膜に声を反響させ震わせてキクを喜ばせた。(中略)アネモネは、とキクは思う。こいつは、ハシを被っていたあの空気の膜そのものだ。冷んやりしてヌルヌルと震えている。

(17)

「病氣」と比喩されるハシの内面は「膜」というイメージで表象されていく。物語全体を通してキクの喜びが直接語られているのはハシの「膜」の中でハシの声を聞いたときのみである。憎しみ以外の様々な感情や機微を表現できないキクにとつて、ハシの「膜」の中だけが自分自身の感情を捉えることのできる場であり、そこでキク自身は、自らの深層にある内面と出会うのである。この中で聞くハシの声は、キクの不安や怯えを包み、中和するよう機能し、キクを癒す。ハシの声で作られる「膜」によつてキクが安定を保っているのであるとすれば、キクもまたハシによつて守られていたと考えてよい。

だが、キクが「気持ちのいい膜」と空間のように感じていた「病氣」は、ハシがガラクタを積み上げて作った「模型の王国」に表象されていく。これまで「病氣」の「膜」を通して二人で補完し合い完結していた内面は、他者にまなざされるものへと変貌する。ハシはキク以外の者が「模型の王国」に触れることを許さず、何れも作っては完成した「王国」に満足することなく自身の手で破壊していた。ハシが自身の内面を具象化したことで、キクも自身の内面の表象を求めはじめる。キクはハシの「膜」に「回避」していた状態から一転し、「静止が我慢なら」ず「巨大な金属の回転体」に乗り込んで急速な空間移動をすることを欲した。「回転体」はキクの傍で轟音を立てて飛び立つものとしてキク自身にイメージされるものである。この急速な空間移動によつて彼は他者との接触を拒否し、「自分の中へ入っていい」こうとしたのである。これはハシが「模型の王国」という新たな「膜」を作りながらも他者を拒絶し続けることと通じている。二人がそれぞれ自分の内面を形としてイメージし、そこに入ろうとしたのは二人の根底にあるコインロッカーで生き延びたときの「死に直面し当然覚えたであろう無意識下の恐怖」と「生き延びさせた強大なエネルギー」への恐怖、つまり自分への恐怖のためである。強大なエネルギーを眠らせる治療のために、二人は心臓音を聞かされるが、それによつて一度子宮に戻り、母親の心臓音を聞いて再び生まれるという過程をやり直したのである。

その後二人の自閉的な傾向は見られなくなるが、彼らが炭鉱跡

地に足を踏み入れた時、眼前に広がった廢墟はハシが幼少期に作っていた「模型の王国」が街として現実に出現したものである。二人は再びハシの内面に会ったのである。そして炭鉱跡地はハシの目に「人間の消化器の模式図」のように写り、「コンクリートの内臓」とも表現されている。ハシは模型の王国について「箱庭を作るつもりだった。町全体の模型を作ろうとしていた」と後に振り返っている。ハシが作っていた「模型の王国」は、本来消化と排泄という生命活動をする人間の内臓の活動が消失し、コンクリート等の無機質なものだけが残った場所の縮図だったのである。キクの目にはこの廢墟が「巨大な金属の回転体」が破壊して残った「人氣のない影と温度だけが支配する」「無人の街」として映し出される。

キクが憎しみを原動力に破壊を志向する理由は、自分が捨てられた時の細胞の記憶にあることが後にキクとハシ二人によつて語られている。彼は蘇生したとき、まだ何も分からない赤ん坊だったため、まず自分を産み捨てた親、そして「自分に触れているもの、自分以外のすべて」を「全身の細胞で憎んで」我慢できずに叫び、生き残ったのだという。そしてキクが養母の死を目の当たりにした後、自分の蘇生を支えた「壊せ、殺せ、全てを破壊せよ中略」破壊を続ける、街を廢墟に戻せ」という声を思い出す。この声自分が閉じ込めている周囲すべてを憎み、破壊へと志向するキクの中にある叫びであり、生き方なのである。町に破壊をもたらす「回転体」を志向するキク、その後に残る「廢墟」を志向する

ハシという二人の関係は、コインロッカーに捨てられた嬰兒が発した復讐の叫びから生起されたものなのである。そうして二人が希求する自身の内面との出会いとは、自分たちを殺そうとした社会への復讐を遂げることで手に入れる、絶対的な解放なのである。

成長したハシは、東京で歌手としての道を歩み始めたとき、ミスターDによつて売れる商品としてのイメージを与えられ、そうした「分身」に自分を合わせようとする。ここで、ハシはそれまで自分の安定のために退避していた「膜」と「分身」を同一視し、そのイメージに合わせることで、「スター」という輝く存在になったのだと思ひ込む。ハシは自身が都市を構成する「巨大なフィラメントの一部になつて輝いている」と感じるのである。だがこれは歌手という商品のために作られ、与えられた虚像に自分を当てはめていくことであり、ハシの実像が東京という都市の中で透き通って見えなくなつた状態といえよう。ここで描かれているのは、社会に求められる虚像になりきれないハシの姿である。求められているのは彼の実像ではなく、あくまで商品として社会に受容される虚像の方であるのにも関わらずハシはそれに気づくことなく様々な条件で構成されたあるべきイメージに絡めとられ、そこに閉じ込められていく。東京の中でハシの実像と虚像は乖離し、二つに引き裂かれていく。ハシはそのような状況の中で虚像を社会に差し出し続け、彼の实像は漂流し続ける。

こうしてハシを癒していた「膜」は彼の身体感覚を遮断して麻痺させ、ハシのアイデンティティを壊すものへとその機能を変え

3 虚像の都市

ていった。虚像に絡めとられ身動きのできない「繭」に包まれたような状態は、キクとハシの二人それぞれが東京という都市の在り様にも見出ししている。キクとハシがコインロッカーに閉じ込められた状態と「繭」のようなものに包まれた東京という都市とが重ねられ、それを生まれた時から体感し、そして打ち破るものとして二人は設定されているのである。

ここまでみてきたキクとハシの人物像は作品が発表された一九八〇年という時代をどう映し出しているだろうか。

東浩紀はポストモダンを「大きな社会規範が有効性を失い、無数の小さな規範の林立に取って替わられ」た、「大きな物語」が失われた時代であると捉えている²⁰。日本ではそれが一九七〇年代に起こり、急速な都市化と同時に「一体感」が失われていった。すでに確認したように、この時代は作品の題材となった事件が頻発し、閉塞感や空虚感が漂っていた。当時の雑誌記事などでも都市が「統一的な把握をこえた不可視のもの」になり、見えな「ブラックボックス(暗箱)」のようなものとして語られている²¹。このひとつの「大きな社会規範」が機能しなくなり、拠るところのなくなつた人々の空虚な感覚は、物語の中で東京という場に身を置くキクとハシの意識に通じている。

自身が虚像と実像に引き裂かれていることにハシが気づかなか

つたのは、痛みや触感などの身体感覚が麻痺していたからである。二人が一つの身体の「肉体と病気の関係」とされた「肉体」の部分がキクであるため、ハシは彼のいない状況下、つまり東京に一人で出てきてからは自分の身体感覚が不鮮明になっている。ハシは「炭鉱の島」にいた幼少時を回想したとき、「自分の体の輪郭がはつきりしていた」こと、今は「僕の眼球や耳や鼻は体から離れてしまっている」ことを感じ取っている。東京の中で、彼の身体感覚が失われていく様は、「身体的な共感」が失われている同時代状況の反映とみてよいだろう。「炭鉱の島」にキクを残したまま、東京という街に一人で飛び込み、飲み込まれていくハシの姿に、「温度のない」虚像を求める社会が映し出されるのである。

彼方に十三本の塔が見えた。目が霞んだ。この街は巨大な銀色のさなぎだ。ヌルヌルする糸を吐いて繭を作る。繭は外気を遮断する。触感を曖昧にする。さなぎはいっ瞬になるのだろうか。巨大な繭はいっ飛び立つのだろうか。糸や繭が、あの彼方の塔が崩れ落ちるのはいつか。(中略)体のどこかに煮えたぎるものがある。体を切り裂いて煮えたぎるものを取り出しブヨブヨのさなぎの夜の街に叩きつけたかった。(34)

ハシは自分に虚像を与え、それを求める東京という「街」を「巨大な銀色のさなぎ」とイメージしている。だが、ここでハシがイメージした「さなぎ」が排出する糸のようなものは、ハシだけで

なく、東京で求められる他の虚像全てに差し出される様々な条件をイメージさせるものであろう。そうして形成され、閉じられた「繭」という都市のイメージは一九八〇年代を生きる人々の「触感」の「曖昧」さを描き出している。また、ハシは「ガラスの破片」を見て「銀色の揺れる波に見える鉄条網、その向こうの並木やビルや地平線に連なる巨大なフィラメントの一部となって輝いているのだと思つて」いた。ハシの中で商品として均質化した虚像が肥大化するにつれて実像が透き通つて見えない状態となり、己の虚像こそが都市を構成する「一部となつて」いるのである。

ハシが捉えたように虚像によつて構成された都市Ⅱ「巨大なフィラメント」とはあらゆるものの実像に取つて代わつた虚像の集合体であるといえるのではないだろうか。透明ゆえに輝き、輪郭を捉えることのできない「巨大なフィラメント」と表現された都市は、当時の東京の在り様を写している。これは先述した「統一的な把握をこえた不可視の」「ブラックボックス(暗箱)」と接続されるものと考えられよう。そこでは都市が不可視なものになつて「意味の消えてしまつた集積体」(註②)「空虚な記号の集合体」(註③)となつていたのだ。ハシは自分の触感が曖昧になつていくことと、「巨大な銀色のさなぎ」である東京が繭を作つて「外気を遮断している」ことを重ねる。感覚を麻痺させるように機能していた虚像と東京という街が作り出す「触感を曖昧にする」「繭」とは同じ働きをしているのである。

繰り返してみてもよきに、物語の中でハシは、自分の内面を「膜」

というある種の空間としてイメージしていた。ハシはガラクタを集めて「模型の王国」という混沌とした集合体を作り出している。そして「模型の王国」は炭鉱跡地の廃墟の模型として捉えられる。不必要とされ、捨てられて「無人の街」となつた廃墟が混沌とした内面と重なり、その廃墟は「コンクリートの内臓」とも比喻されている。すなわち排出・循環・吸収といった生命を象徴するはずの内臓が、コンクリートという無機質なものから成つていとされるのだ。

内臓は自分の意志とは関係なく自立して働いているが、自律神経系の「内臓の内なる動きと、人間の心情という外なる表現は対応し」ており、脳脊髄神経系の「感覚器官と脳の動きが対応し」互いにもう一方の神経系に侵入・介入している。人の心の動きは内臓の動きと「感覚器官」の「織物」なのである(註④)。このことを踏まえると、ハシの混沌とした内面は彼自身の内臓の動きとキクと共に在ることで感じられていた「感覚器官」とが織りなしたものと考えることができよう。その混沌とした内面の表象こそ「コンクリートの内臓」というレトリックそのものなのである。不必要とされ、使い捨てられた街と人々の意識が空虚となつていくことに生命活動が重ねられていくのだ。「空虚な記号の集積体」となり、虚像を求められて生きる人々が暮らす都市において、内臓のような排出・循環といった機能が失われていることが描き出されており、それを根底から揺さぶるものこそハシの歌なのである。

ハシを商品として売り出し、虚像を与える存在として設定され

たディレクターのミスターDは、ハシの歌の持つ力について語る人物である。ハシの歌を初めて聴いたミスターDは「ハシの歌は線が細く声が掠れて何かギザギザして」おり、「それが強引に毛穴から進入して内臓や血管を引つ掻きながら喉へ這い集まってきた」と表現している。さらに彼は「脳はハシの歌を拒否していたが、内蔵が求めていた」と感じている。ミスターDが自分の内臓を掻き乱すハシの歌を求めるのは、都市においてハシの歌を希求する者たちの欲望を表す。彼らは、街が「ブラックボックス」のようになっているのが分かっていたとしても、その空虚な空間で生きざるを得ない。そんな中でハシが歌うことで、整備されていても形骸化している都市に混沌がぶつけられ、人々の内臓に響いているのだ。

キクは物語の中でハシを助ける姿勢と破壊への志向を貫いている。こうして描かれたキクは、ハシと離れた状況にあっても、プダウン管や新聞記事等を通して、ハシをまなざす者という位置と、破壊という一つの行為で物語を終焉へと導く者として引き裂かれていく。彼はハシをまなざし、ハシの「膜」が変質していく様子を捉えていた。ここでキクが破壊によつてもたらしたものの、その破壊の意味とは何か。

ミルクの匂いの中、タクシーが消えた道路の向こうに、十三本の塔が現れた。(中略)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。

(中略)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。(中略)キクはダチュラを掴んだ。十三本の塔が目の前に迫る。銀色の塊りが視界を被う。巨大なさなぎが孵化するだろう。夏の柔らかな箱で眠る赤ん坊達が紡ぎ続けたガラスと鉄とコンクリートのさなぎが一斉に孵化するだろう。(34)

ハシとキクそれぞれが東京を「巨大なさなぎ」とイメージし、自分たちを閉じ込めているものと認識している点は共通している。ハシは「繭」を構成する糸を虚像を求める声のようなものとしてイメージしていた。だが、一方のキクはこの糸を「夏の柔らかな箱で眠る赤ん坊達が紡ぎ続けたガラスと鉄とコンクリート」として捉えている。キクはこの認識は何を意味しているのだろうか。キクが向かった「十三本の塔」は言うまでもなく都市を象徴している。「十三本の塔」が「箱の群」と捉えられているのはコインロッカーと母親の子宮とのイメージが混ざり合ったものだろう。そこで生まれ直した自分たちと、そこに捨てられた嬰兒たちに象徴される世の中から不必要と言われたもの、つまり時代状況の中で抑圧され、無視されてきたものが「夏の柔らかな箱で眠る赤ん

坊」に表象されているのだ。そうしたものが「紡ぎ続けた」ものも「繭」に内包されているのである。自分たちがコインロッカーに遺棄された時から、つまり二人のように不必要とされたものが、時を経て見直されるようになっていても、閉じ込められている状況は変わっていないのである。そうして閉じ込められる中で紡がれた人々の最終的な欲望がキクに託されたといえよう。キクが「ダチュラ」で東京を破壊したことで、虚構の都市にカタストロフィがもたらされたのである。そして、キクがたどりついた行為は虚構の中だけで果たされたものだが、それは一九八〇年代の読者の裡に喚び起こされた破壊衝動に繋がるものであり、人々に内在する欲望を表したものだ。

4 一九八〇年代以後の都市と病

最後に、『コインロッカー・ベイビーズ』の批評性が一九八〇年代のみならず、質を変えて現在にも響くものであることを確認しておきたい。

高度経済成長の終焉と共に、それまでの倫理観を無視した時代を反省する動きが始まった。ではその動きは都市にどのようなように反映されたのだろうか。若林幹夫は東京で再開発が活発となっていた一九八〇年代以降、「隣接する地域やその土地の歴史とは無関係に、対象地区の内部を恣意的なコンセプト、記号、イメージで充填している」ったことで、「東京という都市の空間も歴史も、そう

した「街」や「都市」に対しては何らの積極的な繋がりをもたない「余白」として現れてくる」と述べている。都市空間の中に実際に「余白」はないとされるが、「周囲の空間が「余白」に見えてしまうような錯覚を内包した空間を、私たちは「現実」として生きていくのだという。歴史との連続性を持たず、「記号やイメージ」を散りばめて作られた虚偽的な空間が「余白」として捉えられているのである。すなわち「単一の大きな社会規範」が薄れた状態は回復することなく、依然として都市は空虚なままであった、と述べられている²⁵。

一九八〇年代に都市が虚構化したことをこれまでに確認したが、そうした都市の虚構性は、さまざまな質的变化を起こしながらも現在に至るまで続いている。ではどのような質的变化が起きているのだろうか。

東浩紀は一九八〇年代を経た後の都市の質的变化の一つの現れとして、サブカルチャーを切り口に「ポストモダンの社会構造」を検討している。既に確認したように、一九七〇年代に起こった日本の急速な都市化と同時に「大きな物語」が失われていった時代状況が背景にある。そして「オタクたち」がサブカルチャーを求めるのは「大きな物語」を失ったことで、「伝統に支えられた「社会」や「神」の大きさをうまく捉えることができず、その空白を近くのサブカルチャーで埋めようとする」行為であり、ポストモダンの特徴を反映しているという。

東は、一九八〇年代という虚構の時代を生きる人々にあった「浮

「遊感」が今もなおサブカルチャーにはみとめられると指摘している²⁷⁾。サブカルチャーにみられる構造が本稿3節で確認した、ポストモダンにおける「大きな社会規範が有効性を失い、無数の小さな規範の林立に取って替わられる」という一九七〇年代に起こった日本の急速な都市化と同時に「大きな物語」が失われていった時代状況と対応している。さらに東は「オタク」の「虚構重視の態度」も「ポストモダン」に通じる特徴であると述べている。彼らの人間関係は社会的なコミュニティではなく、サブカルチャーの「虚構を中核とした別種の原理」によって決定されていることが多い。そうやって「趣味の共同体に閉じこもるのは、彼らが社会性を拒否しているからではなく、むしろ、社会的な価値規範がうまく機能せず、別の価値規範を作り上げる必要に迫られているから」だというのだ。この「虚構を中核とした別種の原理」こそ二〇一〇年代の現在においてもなお認められる問題であり、都市を構成する病理の表れなのである。

現在、インターネットの普及で、実像を明かさずに人と繋がることのできるシステムが広がっている。そこでは自分の趣味と合う人々と関わりを持ち、コミュニティが形作られる。そこでは虚構の自己を作ることが容易に達成される。そうしてネットという仮想空間において虚構の自分を形成した者同士が繋がるのだ。それは不都合が生じればボタン一つで断つことのできる関係であるが、同時に絶えずウェブ上に繋がれている状態を前提ともしている。荻上チキはそのことについて次のように指摘している。

しかし「あなた」がそのモードを演じていないときでも、コミュニティ上のあなた(分身)は、相変わらずそのモードとして常に「つながつた」まま。あなたがこなした仕事(タスク)が誰かの利益を生んだり、責任問題を生じさせたり(中略)それと同じで、「この私」がオフラインにいたとしてもネット上では相変わらずコミュニティが継続しています。あなたはときおりその分身にコミットし、「ガソリン」を注いでコミュニティを継続させるのです。²⁸⁾

人々が「オフラインの状態」であつても、ウェブ上に作った虚構の自分、つまり「コミュニティ上」演じ分けられた「分身」は、その像のままウェブ上に居続けているのだ。そうして自分が感知しないところで「分身」自体が他の人々との虚構の関わりの中で影響し合っているのである。ウェブにアクセスする私たちには自分を媒介として、演じられた自分を存在させているのだ。荻上は、人々が自分の周囲の人間とネットを通じて「常に複数の自走するコミュニティの間を往復している」という。我々は周囲の人間関係に依じて複数の「モード」を使い分けて、つまり複数の自分を演じ分けながら「多様な役割や複数化された」コミュニティをとっている。それらがウェブ上に現れた時、その虚像そのものが「自走しているさま」が可視化されているのだ²⁹⁾。したがって現代に生きる人々は自らウェブ上に虚像を作り

出し、コミュニケーションを形成しているようでも、同時に「自走する」虚像に繋がれてもいるのである。

『コインロッカー・ベイビーズ』で表された同時代への批評性は、虚像を求められるままに差し出し消費され続け、実像と引き裂かれたハシの姿、そしてキクを通して二〇一〇年代の問題へも響いている。二人は幼少時から自分が何者であるかということを探し求め、ハシは自身の内面を表象させようと「模型の王国」を、キクは自身の内面に入っていくことを試み「巨大な金属の回転体」を廻り所とした。二人は自分が何者なのかを希求した先に都市への復讐を果たすことで「コインロッカー・ベイビーズ」という主体を獲得したのである。現代は虚像を強いられるのではなく、自らそれをウェブ上に求めることで現実世界とは別のレベルのコミュニケーションを形作っている。大きな共同体が崩れ、個人を守るものがない現代において、新しいコミュニケーションを求める人々はそれぞれが一人漂流しないよう繋ぎ止めている。だがそれは同時に人々が虚像に繋がれているという側面をも内包している。二〇一〇年代の虚像はそのような両義性をもっているのだ。

注

(一) 三浦雅士「解説」(村上龍『コインロッカー・ベイビーズ(下)』講

談社、一九八四年一月)によれば、三浦は、コインロッカーが現代社会のメタファーであることと、キクとハシが現代の若者のメタファーであることに着目し、テクストが「生きよ」と叫ぶことは現代文明を「破壊せよ」と叫ぶことに等しいというような構造を持っていることを明らかにしている。また、武田信明「村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』—柔らかな箱の群れ」(『國文學』3月号、一九九三年二月)において武田は、テクストに描かれる「膜や殻で内部を覆っていたさまざまなオブジェ」が破壊されることに注目し、二人が「箱」のイメージに囚われており、内部と外部という対立構造から成る物語であると示した。

(二) 栗坪良樹「村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』幻想小説を読む」(『國文學』七 月臨時増刊号、一九九六年七月)には「外交的な男の子とその対極にあるようなもう一人の男の子」とある。秋山駿「本の顔 本の声」(福武書店、一九八二年五月)には「一人のキクは、強者で、兄貴分。もう一方のハシは、徹底した弱者で、弟分。つまり対照的な存在である」とある。

(三) 菊田均「同時代の作家Ⅲ 自閉する「私」—村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』」(『文藝』一九八一年八月号)には「キクとハシは対立を構成しているように書かれているが、二人はむしろ同質のもの、の別々の現れのように見える」とある。桂秀実「村上龍著『コインロッカー・ベイビーズ』」(『國文學』一九八三年一月号)には「しかし、キクとハシにおける分裂病は対極的な方向を示しているとはいえず、実は一本の線のプラスとマイナスの方向である

に過ぎないのではないか？」とある。三浦雅士はキクとハシについて「生命の総体のひとつのあらわれにすぎないのだ」と述べている。堀部茂樹「無意識における〈家族〉の現在 村上龍論」「コインロッカー・ベイビーズ」と欲望する（諸機械）——（「而シテ」一九八七年十月号）では「キクとハシは〈欲望〉の分裂した陽と陰の二つの相をそれぞれ表象しているのだ」とある。その他に川西政明『本を読む—同時代の作家に関する十四章』（集英社、一九八二年五月）では、ハシは「狂気と錯乱、驕慢と淫蕩の世界」を作り出す人物であり、キクはこの世界を「破壊（あるいは絶滅）させる使徒として」設定されているとある。

- (4) 共同通信社編『東京 あの時ここで—昭和戦後史の現場—』（新潮社、二〇〇九年二月）を参照した。
- (5) 『都市①』（朝日ジャーナル）一九七三年三月一六日
- (6) 三上治『一九七〇年代論』（批評社、二〇〇四年二月）では「高度成長が用意した自由な意識の広がり、ラジカルな行動の源泉であったけれども、混沌とした意識を生み出すと同時に空虚感を広げた」という指摘がなされている。
- (7) 『週刊平凡』特大号、一九七三年六月七日を参照した。
- (8) 坂東自朗「コインロッカーをめぐる問題点 コインロッカー利用による新しい犯罪を防止するための規制の方向と問題点」（『警察公論』一九七三年八月号 立花書房）
- (9) 『朝日新聞』一九六八年一月二二日
- (10) 『東邦経済』一九七〇年一月一日
- (11) 『朝日新聞』夕刊、一九七〇年二月三日を参照した。
- (12) 『朝日新聞』夕刊、一九七〇年二月九日を参照した。
- (13) 大倉守夫「コイン・ロッカーの実態と防犯対策」（『警察公論』八月号 立花書房、一九七四年八月五日）を参照した。
- (14) 『朝日新聞』一九七四年四月一八日を参照した。
- (15) 『朝日新聞』一九七三年三月二六日を参照した。
- (16) 『サンデー毎日』増刊号、一九七三年四月十五日
- (17) 『週刊ポスト』一九七三年八月十日
- (18) 注(1)に同じ。
- (19) 宮本忠雄「コイン・ロッカーの考察」（『展望』筑摩書房、一九七三年七月一日）
- (20) 東浩紀『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』（講談社現代新書 二〇〇一年一月）
- (21) 注(3)に同じ。
- (22) 注(5)にも挙げた記事と同じく当時の『朝日ジャーナル』で都市をテーマにした連続特集が組まれたのは、こうした時代状況の反映とみてよい。
- (23) 多木浩二「その2・新宿はだれの都市か あいまいさの空間」（『朝日ジャーナル』の時代 1959 1992『朝日新聞社、一九九三年四月）
- (24) 三木成夫『胎児の世界』（中央公論社、一九八三年五月）を参照した。
- (25) 吉本隆明「詩人・評論家・作家のための言語論」（株式会社メタロ 17、一九九九年三月）

(26) 若林幹夫「余白化する都市空間―お台場、あるいは「力なき」の勝利」(吉見俊哉・若林幹夫編『東京スタディーズ』紀伊國屋書店、二〇〇五年四月)

(27) なお東は、前掲書においてサブカルチャーの本質と「ポストモダンの社会構造」とに共通するものとして「二次創作」の特徴を挙げている。サブカルチャーで活発に生産・消費されている「二次創作」は原作とパロディの「区別が弱くなり、そのどちらでもな「シミュラクル」という中間形態」となっている。原作もパロディも等価値で消費されるため、「オタクたちの価値判断」はそのどちらにも拠らない中間、つまり「シミュラクル」のレベルにある。

「二次創作」は「シミュラクル」の「シミュラクル」というように「無数の模倣や剽窃の連鎖のなかで生み出されている」のだ。そしてそれはサブカルチャーを享受する「オタクたち」の消費に留まらない。制作側でも原作とパロディの境界が曖昧になり、「最初から先行作品のシミュラクルとして原作が作られ、さらにそのシミュラクルのシミュラクルが同人活動によって増殖し、次々と消費されていく」という構造が出来ているという。

(28) 荻上チキ『ウェブ炎上―ネット群衆の暴走と可能性』(ちくま新書、二〇〇七年一〇月)

(29) 前掲に同じ。

(本学大学院生)