

退屈さとの闘争、衝撃へのノスタルジー

——W. ベンヤミンと村上龍をめぐって——

カール・カッセゴール

退屈が大好き —— 岡崎京子

戦争は退屈しない —— 村上龍

退屈さは偉大な行為のもとである —— W.ベンヤミン

はじめに

W.ベンヤミンによれば、第二帝政時代のパリの遊歩者（フラヌール）が「倦怠に対するとびきりの特効薬」を手に入れていたのは、新しさに満ち溢れているアーケードの魅惑的な光景の中においてであった。裏付けとして、彼はボードレールの友人であった画家コンスタンタン・ギイの言葉を引き合いに出す。「群衆のなかで退屈するような人間は、愚かだ。愚かだ、とぼくは繰り返している、それも見下げはてた愚か者だ」(Benjamin 1969=1994a: 173)。ベンヤミンがさらに指摘するのは大都市の群衆の脅威的な側面である。それは、例えば、その匿名性や残酷な無関心であり、その中に衝撃的な出会いが常に可能性として遊歩の楽しさのうちに交じり合っているということである。そのため、「ボードレールは、ショックがどこから来るにせよ、それを彼の精神的・肉体的全人格をもって受け止めることを、自分の義務とみなした」(Benjamin 1977b=1995b: 431)。群衆が退屈さの特効薬になることは、その中で豊富な多様性と目新しいものが充分に楽しめるからのみならず、それに付きまとう危険と不安のお陰でもある。

1989年に現れた岡崎京子のマンガ集『退屈が大好き』を見てみると、そこでは遊歩者が渋谷の町並みに再び現れた姿を見ることができる。しかし、何かが変わった。ベンヤミンが衝撃と魅惑の源泉として描いた群衆が、ここでは退屈さや孤独な白昼夢の背景として出てくる。

そんな渋谷の町並を歩くプリンス&プリンセス達を横目で見、ふと見上げたピーカンの青空。

それが私にとってのタイクツとゆうものです。

退屈は風景に似ています。もちろん青空も。

“SHI-SHONEN”のふわふわまりちゃんも晴れた空ばかりじゃユウウツになるじゃない？♪と

うたっている事ですし。

絶望的に晴れあがった空のもと退屈をしに出かれる恋人達のように、コンビニエンスの虚ろなネオンまたたく希薄な夜を魚のように泳いで帰る塾の後の子供達のように。そんな風に退屈を恐れずひとしきり街を歩きまわった後には、何だか新しい涼しいきもちにもなれそうってもんじゃありませんか？（岡崎 1989: 142）

ここには退屈さにふけっている遊歩者の空想の邪魔になる衝撃的な出会いがない。彼女の「横目」が示唆することは、彼女と通りがかりの人々を隔てる安全で心地よい距離である。その眼差しには新しさに対する好奇心も感じられない。実際、岡崎は、退屈が好きということは、それが「日常慣れ親しんだモノゴトに対する愛着と敬意をふくんだ礼儀正しいきもち」であるからだ、と説明する（同書 141）。彼女にとって、都市というのは既に慣れきった自然の環境であり、新しさの魅惑を提供するというより、気持ちの良い退屈の源となっている。

*

本稿において「自然」と「衝撃」という二つの用語が使われる。自然とは、時間を超えた静止の仮象であり、所与の秩序の当然さである。言い換えれば、ものごとが「自然」であるということは、概念と対象が一致し、世界の変化が既成の枠内に行われると認識される状況である。そうした状況の攪乱において、アドルノのいう「非同一性」が初めて認識され、つまり概念と対象の間にずれが認識されるようになる。この攪乱は自然からの「解放」でもあり、その「破壊」をも意味する。ベンヤミンのいう「衝撃」は、まさにこの両側面をもつ概念である。衝撃は、近代人を「地獄」に投げ込むと同時に、そこにこそ宿っている「救済」の可能性を可視化してくれるのである。

ただし、現代文学に出てくる特徴的な経験は、「衝撃」というより「自然化」ではなかろうか。例えば、村上春樹の作品に描かれているモデルニティには、主人公を驚かせるものがほとんど見当たらず、それは慣れてきた自然環境と同様、進化や進歩のパターンの代わりに反復のパターンによって支配されているように見える。「自然化」という現象は村上春樹の作品に限られたものではない。岡崎京子の引用文に描かれている「退屈」もその一例であるように思われる。衝撃体験が両義的であるのと同様、「自然化」も、もちろん、両義的な現象である。自然化が意味するのは、衝撃が少なくなることだけではなく、非同一性が視野から排除される可能性のことでもある。

「衝撃的」なモデルニティと「自然化」されたモデルニティは時代のラベルではなく、モデルニティの違った知覚のしかたを意味するのである。「自然化」は、つまり、特定の社会構造と直接に結びついているわけではない。むしろ、かつて衝撃的であった社会現象がそうでなくなることに自然化の意

味がある。

「退屈さ」に争点を合わせることによって自然化の両義性に光を当てることができるのだろうか。ここでは、ベンヤミンのモデルニティ論における「退屈」をとりわけ村上龍（1952-）の作品における「退屈」と比較することにより、この問題を考えてみたい。

ベンヤミン——衝撃と憂鬱

古典的な社会思想には、例えば、G.ジンメルという「倦怠」（*Blasiertheit*）やベンヤミンが（ボードレールの言葉を借りて）「憂鬱」（*spleen*）と呼ぶような種類の退屈概念がある。しかし、その概念が自然化された社会における「退屈」と同一ではないことは明らかである。なぜなら、「倦怠」も「憂鬱」も衝撃体験の多い環境から生まれたものであるとされているからである。ジンメルとベンヤミンの面白い共通点の一つは、二人とも倦怠や憂鬱の原因を刺激の不足ではなく、刺激の過剰に見つけることである。つまり、二人とも衝撃を退屈さの原因として考えているのである。ジンメルによれば、大都市における「神経の高揚」が主知主義を生み出す結果、人々はますます刺激に感動しなくなり、いわゆる「倦怠」という状態が生じる。ベンヤミンの場合も、衝撃と憂鬱が対立しながらお互いを支えあっているのである。

衝撃と憂鬱の奇妙な関係を理解するには、「ショック体験におけるアウラの崩壊」というベンヤミンのモデルニティ論の中心的なテーゼを思い出さなければならない。ベンヤミンが指摘するように、その崩壊は、「近代のセンセーション」の代償として支払わなければならない価値である（Benjamin 1977b=1995b: 480）。ある対象が「アウラ」を持つということは、その対象が唯一無二であり、それ固有の伝統を持つように見えることである。その伝統が「意志による追憶」というより「無意識の回想」（プルーストのいう *mémoire involontaire*）を通じて伝達されるゆえに、ベンヤミンはアウラを次のようにも定義する。それは無意識の記憶に定住するさまざまな表象である、と（Benjamin 1977b=1995b: 467）。また、アウラ的なものが日常から離れているように見えるという、アウラのもう一つの側面を強調する次の定義も有名である。

そもそもアウラとは何か。空間と時間から織りなされた不思議な織物である。すなわち、どれほど近くにあれ、ある遠さが一回的に現われているものである。夏の午後、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは憩っている者の上に影を投げかけている木の枝を、目で追うこと——これが、この山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである。（Benjamin 1977a=1995a: 592）

この引用が示唆するように、アウラという概念は、前近代の芸術作品だけではなく、自然とも関連付けられている。実際、衝撃なしの世界、要するに「自然」がアウラの前提条件の一つであると理解することができる。そうした世界においてのみ無意識の記憶の展開が邪魔されないし、「目で追う」山や枝が自由に経験の流れに入ることができ、その唯一性を観察者に知らせることができる。

ベンヤミンによるとモデルニティへの移行はアウラの崩壊を意味する。『ボードレールにおけるいくつかのモチーフ』において、ベンヤミンは次のように説明する。モデルニティにおいては、一般的になった衝撃体験に直接にさらされないために「刺激防衛」としての「高度の意識性」が生じる。その意識の増大によって「意志による追憶」が支配的になり、過去の経験が単なる「情報」に還元され、「情報」としてそれは無限に反復可能であり、それゆえアウラが失われていく。過去に直接に触れることを可能にするのは、無意識の回想だけである。ブルーストの『失われた時を求めて』の主人公がマドレーヌの味で幼年時代に連れ戻されたことはその一例である。そうした記憶が涸れてしまった世界、つまり印象が無意味な反復にすぎないように見える世界は、ボードレールの「憂鬱」の世界に他ならない（Benjamin 1977b=1995b: 426-）。

ベンヤミンの理論に出てくるモデルニティのイメージでは、絶え間のない衝撃とそれを制御しようとする「高度の意識性」、そしてそこから生まれる憂鬱という三つの要素が共存している。その構造を特徴づけているのは新しさと永遠不変（*immergleich*）の弁証法である。次から次へと戸惑うほどの速度で衝撃的な新しさが生み出され、それと同時にその衝撃の流れが同一なるものの無限に続く単調な反復として現れる。ベンヤミンはこの構造を「地獄」と「恒常的な破局」と呼んだことがある（Benjamin 1977c=1995: 364）。絶え間ない衝撃はアウラという自然を破壊するが、それと同時に新しい自然——「第二の自然」とも呼べる自然——を作り出す。しかし、第二の自然は決して気持ちのいいものではない。モデルニティという「地獄」において、地獄の苦しみの役を演じる新製品は「常に新しく永遠に続く苦痛」として現れる（Benjamin 1999: 26）。衝撃が引き起こす高度の意識性自体が、永遠不変の悪夢のような仮象を生み出すゆえに、その仮象を吹き飛ばすことができない。『共産党宣言』の頃のマルクスの予期に反して、資本主義の「すべての社会的状態の絶え間のない震撼」や「永久的な不安定および運動」は、人間が社会を「冷静な目で見つめざるをえなくなる」という結果をもたらしはしなかった。それどころか、「資本主義は、夢を伴う新たな眠りがヨーロッパを襲う一つの自然現象であり、その眠りの中で神話的諸力の再活性化を伴うものであった」とベンヤミンは言う（Benjamin 1999=1994b: 11）。

ベンヤミンはこの「恒常的な破局」をけっして強制的に止めようとしなかった。意図的に現代社会に不滅の仮象を押し付けることによって、共同体の失われたアウラを人工的に復活させようという退歩的な反応を示すのは、例えばファシズムである。アウラの崩壊をもたらした生産関係を守りながらアウラの復活を狙うこの反応は「意志による追憶」を前提にし、その逆説を隠すための戦争の美化に

走っていく (Benjamin 1977a=1995a: 626-9, 635f, Caygill 1998: 93-116)。その結果、ファシズムは「努力が反対の結果を生み出す法則」(Benjamin 1999: 908) にはまり込んでしまい、自分が欲求するものの破壊を促進してしまうのである。皮肉にも、アウラの復活を目指すノスタルジーは、衝撃を生み出す。

しかし、ベンヤミンはアウラを人工的に生産する試みを批判したにもかかわらず、ボードレールのように英雄的に地獄を肯定する態度に対しても懐疑的であった。彼の「曖昧」な態度を理解するには、S.クラカウアが1922年に書いた『Die Wartenden』(待っている人々)というエッセイが一つの手がかりを与えてくれる。ワイマール共和国に普及してきた「意味の喪失」の経験を取り上げるこのエッセイのなかで、クラカウアは「超越的な意味の欠如で形而上学的に悩んでいる」人々を三つのグループに分ける。

(1)「原則に基づいた懐疑」の態度。クラカウアによれば、この態度の典型的な代表者はM.ウェーバーである。自分の「知的良心」の命令に従って、こうした懐疑論者は英雄的に絶対者に背を向ける。この態度により「信じたくない」ことが「信じることができない」ことに取って代わったのである。

(2)「短絡人間」の態度。短絡人間とは、意味へのあまりにも強い欲求により、現在の混乱状態に我慢できなくなり、意味を提供する避難所が現れ次第、急いでそこに避難する。彼らは、「形而上学的な臆病」に駆り立てられ、信じることができないのに「何かを信じたい」という意志を持ち、そのため「まだ熟していない果物」をもぎとってしまう。彼らの信念は「人工的」であるため、自己欺瞞なしでは支えられないものである。

(3)「待つ」態度。クラカウア自身が支持するこの態度は、「開放的な躊躇」に特徴づけられる。待つ人は、意味への道を閉じないが、そこに強いて入ることもしない。原則に基づいた懐疑論者と同じように意味の欠如に耐えるが、原則として意味を拒絶することはしない。(Kracauer 1990)

クラカウアの類型論は、アウラの喪失を考える場合にも役に立つだろう。ウェーバーが原則として意味を拒絶した態度に、アウラを断固として拒絶したボードレールの態度は似ている¹。また、アウラを復活させようという態度を一つの「短絡」として考えてもよいと思われる。そして、ベンヤミン自身が「待つ」いた人の一人だったとみてもいいのではないか。モデルニティに対して、彼は常に「開放的な躊躇」を保っていたのであり、いかなる経験のしかたがモデルニティに出てくるかを待ち受けていたのである。「開放的な躊躇」によって、彼は「努力が反対の結果を生み出す」という法則を回避しようとしたと考えられる。意図によるアウラの生産を拒否しながら、彼は、資本主義という夢を吹き飛ばすために不可欠な第一歩として、その夢に慣れていく戦略を立てたのである。「歴史の転換期に

¹ ベンヤミンにとって、彼の詩の特徴は、その全く「非アウラの」な性質にあったのである。「ボードレールはノスタルジーを知らなかった」(Benjamin 1977c: 240)。

において人間の知覚器官が直面する課題を、たんなる視覚、つまり観想という手段によって解決することはまったく不可能なのである。それらの課題は、触覚的受容の導きによって、慣れを通して、少しずつ克服されてゆく」(Benjamin 1977a=1995a: 625)。これは、夢を外から批判する戦略ではなく、夢の中に働いている目覚めの弁証法を模索する戦略である。「ユダヤ人にとって(中略)未来のどの瞬間も、メシアがそれを潜り抜けてやってくる可能性のある、小さな門だった」(Benjamin 1977d=1995d: 665)と同じように、ベンヤミン自身にとって、資本主義のあらゆる「ぼろ服」や「廃物」は、それに触発されて無意識の記憶がピカッと閃いて目覚めへと導いてくれる可能性をはらんでいるものだったと言えるだろう。

現在の退屈の二つの種類

ベンヤミンが描くモデルニティにおける退屈は、「高度の意識性」の結果である、つまり衝撃体験を制御する試みから生じたものである。ただし、現代文学の作品に多く見られる「退屈さ」は異なっているように見える。それは、衝撃の少なさに対する退屈さであり、つまり自然化に対する退屈さである。しかし、この退屈さには二種類があり、一つは自然化の肯定と、もう一つはその否定とつながっているように見える。

マンガを含む現代文学に多く見られるのは、退屈な生活を甘受したり、または賛美したりする姿勢である。ピクニックに出かける二人の恋人の優雅な暇つぶしを描く岡崎京子の『退屈が大好き』の冒頭のマンガは、その一例である。「タイクツするのがコアイ」という態度を拒否して、彼女はむしろ退屈さを肯定する態度を見せる(岡崎 1987: 140)。似たような態度が吉本バナナの『TUGUMI』(1989)にも染み込んでいる。日常生活の「なにものさ」にもかかわらず、それを肯定する態度がそこに感じ取られる。例えば、岡崎京子のいう「日常慣れ親しんだモノゴトに対する愛着と敬意」を思わせる次の一句があとがきにある。

夏はいつも、西伊豆に家族と行きます。10年以上、同じ場所、同じ宿に通っているのでそこは私の故郷のようなものです。夏はいつも、何ていうことなくそこで、退屈に過ごします。その何もなさ、いつも海があって、散歩や、夕暮れをくりかえすだけの日々の感じをどこかにきちんととどめておきたくてこの小説を書きました。これで、私の家族がたとえ記憶を失っても、この本を読めばなつかしく思うことができるでしょう。(吉本 1992: 230)

村上春樹の作品にも、現代社会を席卷する退屈さを否定する態度がほとんどみられない。主人公たちはその退屈さを免れようとするどころか、スティックにそれに浸ろうとする態度をとっているよう

にみえる。ベンヤミンの描く「地獄」とはことなり、彼らの「圧倒的な無関心」（Aoki 1996: 271）の世界には「衝撃」もそれを制御しようと必死に働いている「高度の意識性」もない。敢えて神学的な比喩を使えば、この世界は「地獄」よりも「ハデス」という苦痛も喜びもない死者の国を思わせるものだと言えよう。

もう一つの退屈さの種類は村上龍の作品に見られる。その「挑発的」なスタイルは、そこに退屈がないことを意味するわけではけっしてない。島田雅彦が指摘するように、村上龍は「退屈さとの闘争」に従事している（島田 1998: 25）。この闘争を促す「うんざり」した気持ちも、ある種の退屈さとして考えることができる。辞書によれば、「うんざり」とは、物事に飽き果てていやになるさま、または、同じ事を繰り返して、すっかりいやになるさま、とある。つまり、「うんざり」は、対象への無関心ではなく、不満やフラストレーションと結び付いた退屈さである。一例として『コインロッカー・ベイビーズ』（1980）における、アネモネが年上の友達サチコの病室に見舞いに行くシーンをみよう。サチコが「パーティや男たちや宝石のこと」を喋っている間、アネモネは窓の外の新宿の超高層ビルを眺める。普段人々が求めたり、欲しがったりするものを「水」にたとえ、次のように考える。

水には飽き飽きした、うんざりして死にたくなるほど飽きた、砂を嚙んで喉が裂け血が噴き出ても古い水を飲むよりはいい、退屈な空気を吸って吐き気が溜まっていく、あたしの退屈な時間が地表を被い太陽に熱せられる、サチコあなたは吐き気を中和するために老人が休日に釣糸を垂らすのと同じように、退屈な歌をそれとは知らず喜んで聞いているだけなのよ、あたしの嘔吐感に太陽に焼かれて上昇気流になり厚い雲を作る、雲はいつか重い雨粒を降らせるだろう、あなたの肺が腐るまで止まないわ、道路は濡れてひび割れ水溜まりが広がり小さな河となってビルの間を流れ始める、水位は日毎に増やし息が詰まるような湿度はコンクリートの裂け目にマングローブの芽を吹かせるでしょう、街路樹は倒れて水に浸り腐って見たことのない毒虫の巣となる、虫達は卵を産み続ける、卵から幼虫が這い出る（略）（村上龍 1984a: 158）

アネモネの白昼夢が示唆するように、「うんざり」した気持ちには「衝撃」への憧れが潜んでいる。つまり、それは衝撃のなさに対する不満であり、「ハデス」の住人の「地獄」に対するノスタルジーである、という定義が可能であろう。

退屈さを甘受する態度も退屈さと闘争する態度も、出発点が同じであるということは注目すべきことである。つまり、態度が異なっているにせよ、両者が現代社会が自然化されていることを前提にしていることにはかわりがない。いずれの場合も、問題はもはや衝撃に対する反応ではなく、その欠如に対する反応である。

自然化に対するこの二つの態度は、一見したところ、宮台真司が『終わりなき日常を生きろ』（1995）

に見出した、80年代から展開してきた大衆文化における二つの流れに似ているように見える。この本は、一方ではオウム真理教への批判であるが、他方では「ブルセラっ子たち」の擁護でもある。後者の方が「コミュニケーション・スキル」を持っているため、現代社会に対する適応力が高いが、そうした子たちが増えれば増えるほど、コミュニケーション・スキルを持たない人は追いつめられ、居場所を失っていく（宮台 1995: 140）。宮台によれば、この対立が初めて大衆文化のレベルに出てきたのは、マンガやアニメにおける「終わらない日常」と「核戦争後の共同体」という二つの終末観の間の対立という形においてであった。「終わらない日常」とは、80年代前半に主流となった、女の子を中心とした終末観である。未来には「輝かしい進歩」も「おぞましい破滅」もなく、現在と同じような日常が続くだろう、だから「学校的な日常のなかで永遠に戯れつづけるしかない」。そういう感覚を象徴したのは高橋留美子の『うる星やつら』であった。しかし、「輝きのない未来」に耐えられない人や、日常生活を戯れるスキルに欠けた人のあいだでは、「終わらない日常」の「キツさ」が反発を引き起こした。80年代後半に主流となった終末観は、男の子を中心とした「核戦争後の共同体」であった。「ハルマゲドンによる救済」を唱えたこの終末観は、例えば大友克洋の『AKIRA』や宮崎駿の『風の谷のナウシカ』に見ることができる。80年代にファンタジーのレベルに止まったこの対立は、90年代に入って「ブルセラ」と「サリン」という社会的行為の対立として現実化した。「終わらない日常」が「ブルセラ東京のユートピア」として現実化したことに追いつめられ、「核戦争後の共同体」は、巻き返して「廃墟の後にオウム帝国を築く」という自分のファンタジーの現実化を試みた（宮台 1995: 86ff）。

「終わらない日常」においては社会が自然化されることが肯定されるが、「核戦争後の共同体」がそれに「うんざり」し自分の力で衝撃を引き起こそうとするとみなしてもよいだろう。しかし、その二つの終末観の間の区別は、例えば村上春樹や村上龍における退屈の二種類の間の区別と同一ではないことも明らかである。村上春樹については後で述べることにするが、村上龍の場合は——文字通りの核戦争後の共同体を描く『五分後の世界』（1994）や『コインロッカー・ベイビーズ』が描く毒ガスによる東京の破壊にもかかわらず——「核戦争後の共同体」と異なるところも多いのである。

まず、例えば『ラブ&ポップ』（1996）に見られるように、彼はある程度両方の終末観にまたがっている。「ブルセラ」の勝利を恐れているというより、むしろ「コミュニケーション・スキル」に欠けている「若いオス」をあざ笑っている態度の方が、彼には目立っているだろう（村上龍 1993: 36f, 172, 235, 1997a: 226）。さらに、彼の「うんざり」とは、日常生活に対するものだけではなく、「核戦争後の共同体」に対するものでもある。「オウムとか見てみると、僕が想像したブレイク・スルーが非常に退屈な形で現実化しちゃったっていうかね」とか「今東京でドラッグやSMに狂った女の子を見たり、話したりしても、面白くないんですよ」（村上龍・浅田 1998: 102-3）という発言が示すように、日常生活に反発するサブカルチャーでさえ「退屈」になったようである。

では、宮台が見出した二つの流れのいずれにもきれいに入りきらない村上龍の立場をいかに理解す

ればいいだろうか。彼が行う「退屈さとの闘争」は、いかなるものだろうか。

村上龍における衝撃の理想化

世界が静的な自然の観を呈し始めるにつれて、衝撃へのノスタルジーが登場する。村上龍における退屈さとの闘争は、そうしたノスタルジーから派生しているという解釈をここで試してみたい。S. スナイダーが述べたように、村上の主人公らは「電車を待つ」より「ハイテク銃撃戦」の方が好きなタイプである。彼らにとって「日常は脅威であり、そこから逃げて暴行とか墮落した状態に治療を求めなければならない不安である」(Snyder 1999: 201)。村上龍の作品には、衝撃や全面的な破壊のイメージが溢れているが、ジンメルやベンヤミンとは違い、衝撃はもはや所与の条件ではなく、意識的に生産しなければならないものとなっている。主人公らは衝撃を消極的に受けるのではなく、むしろその不在に「うんざり」し、その復活を積極的に目指しているようである。

この欲望をどこよりもはっきりと示すのは『五分後の世界』だろう。主人公小田桐は、現在の東京から、日本がまだ戦争をし続けているパラレル・ワールドに運ばれて行かれ、日本軍の捕虜になる。処刑される前に、彼は警備の責任者に「ここをどう思う？」と聞かれる。

一言で言うと、と小田桐が答えた。気に入った。(中略) オレがもといたところはみんなひどいおせっかいで、とんでもねえお喋りなんだ、駅で電車を待っていると、電車に近づくな、危ないから、なんて放送があるんだぜ、電車とホームの間が広くあいてるから気を付けろっていう放送もある、窓から手や顔を出すなってことも言われる、放つといってくれていってもだめなんだ、自分のことを自分で決めて自分でやろうとすると、よってたかって文句を言われる、みんなの共通の目的は金しかねえが、誰も何を買えばいいのかわらねえのさ、だからみんなが買うものを買う、みんなが欲しがるものを欲しがる(村上龍 1997b: 119f)

「五分後の世界」と我々の世界を隔てるのは、わずか五分間しかないのに、遠く離れている別の世界でもある。前述のように、ベンヤミンはアウラをどんなに近くあっても遠くに見えるものとして定義した。確かに、衝撃に飢えている者にとって「五分後の世界」というパラレル・ワールドは、一種のアウラを帯びているといえるかもしれない。現代社会のつまらない日常とは違い、これは人々が「何のために生死を賭けて戦っているか知っている」「残酷だが単純で、曖昧なものがまったくない世界」である(同書 117, 118)。ただし、村上龍の作品にそうした世界へのノスタルジーが出てくることは、ある意味では、ベンヤミンが分析した関係をひっくり返すのである。小田桐は、衝撃からではなく、衝撃へと逃げようとする欲望を具体化する人物だからである。

「はっきり」した世界への憧れは、村上龍のほかの主人公らにも多くみられる。「もっと砂漠の奥とか、別の国、内乱の起きそうな国、既に起きている国、飢えている国、貧富の差が極端な国、そういうところはセクシーだと思わない？」と『イピサ』（1989-91）の主人公真知子は友達に聞く。それは危険な考え方だ、実際にそうした国へ行った知り合いがドル・キャッシュのために足首を切断されたんだ、と友達が叱る。しかし、真知子は反省しない。なぜなら「十ドルのために足を切らなければ成立しない世界では何かははっきりしているはずだ」（村上龍 1995: 183）。村上龍が監督した『トパーズ』に登場する「女王様」も真知子と同じ意見である。「ものごとをはっきりさせる（中略）ためだったら、全地球が破滅してもいいんじゃないかって私は考えてるよ」と彼女は言う。

現代社会が「はっきり」しないということは、近代化の初期段階のさまざまな世界観を支えた古い二項対立の多く（新／古、技術／自然、啓蒙／神話、プロレタリアート／ブルジョアジーなど）が力を失っていることに伴った仮象であると考えられる。自然化への反抗は、はっきりした二者択一や二項対立が弱まってきた状態——つまり J.ハーバーマスのいう「新しい不透明性」——に対する反抗でもある。衝撃が「高度の意識性」をもたらすというベンヤミンのテーゼをパラフレーズすれば、この「不透明性」は、環境の複雑性に圧倒される「低度の意識性」から生じた仮象であると考えられる。衝撃の復活によって、その低い意識性にうんざりする者は、世界を再びわかりやすくしようと試みるのである。

衝撃の理想化の一例：本来性の理想

衝撃の理想化の一例として、村上龍の良き生のモデルが挙げられる。「世は光に充ちており、自らの意志を自らよりも高く揚げることによってわたし達はどのような宗教や麻薬の助けを借りずにその光を感じることができるのだ」と真知子は言う（村上龍 1995: 96）。あとがきで、村上龍は次のように書く。「これは、破滅的なストーリーである。自分と向かい合う旅、それを実践した女性の話だ。自分と向かい合うのは危険なことだ。麻薬や宗教や芸術やセックスは（中略）、自分と向かい合うのを避けるために存在している」（同書 272）。こうした言い回しは、「本来性」（英 *authenticity*, 独 *Eigentlichkeit*）のレトリックの一種として理解することができる。

「本来性」の理想とは、一般的に、因習や社会的規範を放棄し、「自分自身」あるいは「自分固有の内部の声」に対する忠実さを強調する理想だと考えられている²。つまり、本来性の理想には「自分」と「社会」の区別が不可欠な前提である。村上龍の作品においてその理想は中心的であるように思わ

² 例えば、C.Taylor (1989: 374ff, 1994:38ff)、L.Trilling (1972: 9-12) を参照。この考えのもっとも影響力のある公式化は、本来性が「各自性」（「現存在は私のものである」）に基づいているという M.ハイデッガーの主張であろう (Heidegger 1967: 42f)。

れる。特に強調されているのは、自分だけの意志に従うために、極端に走って社会全体を放棄する心構えが必要だという確信であり、言い換えれば、本来性を全うするためには社会に反対しなければならないという側面である³。

しかし、伝統的な本来性の理想とは異なり、村上龍の作品に出てくる本来性の理想は、自己の時間的なアイデンティティと関係がなさそうに見える。例えば M.ハイデッガーのいう「本来性」を見ると、それが自己（＝「現存在」）の時間的な連続性（＝「脱自態の相互連関性」）と親密に結び付いたものである。本来的であることは、将来に対して責任を感じ、自分の過去に対して忠実であり、現在の可能性を思い切ってつかむことだとハイデッガーは考えた。それに対して村上龍の作品に出てくる「本来性」は、ハイデッガーの時間的な連続性という形ではなく絶え間ない衝撃の流れという形で現れ、脱自態の統一からではなく強烈で肉体的な興奮の瞬間に閃く生命感から成り立つものである。ハイデッガーが「本来性」の名のもとで求めたのが衝撃からの憩いの場所であったのに対し、村上龍は、安定性を望むのは「おぼさん」である、と主張する（村上龍 1993: 99, 107-9）。この違いは、ハイデッガーと村上龍の置かれている社会状況の相違を反映していると考えられる。村上龍にとって人々を「本来性」へと駆り立てるものは、ワイマール共和国の衝撃的な混乱や不安ではなく、自然化されたモデルニティの退屈さと圧迫感である。

エスカレーション

衝撃を人工的に生産するという行為には一つの大きな問題が付きまとう。自然化に対するどの「薬」でも、繰り返されると自然化されてしまうという問題である。自然化との競争において衝撃の生産は常にエスカレートしないと失敗は免れない。つまり、衝撃生産のエスカレーションは自然化が進む兆候の一つであると考えられる。村上龍の作品におけるこの過程をみてみよう。

退屈さとの闘争は、「楽しむ」ことへの憧れとして始まる。『69』（1984）という自伝的小説では、セックス・芸術的な創造・音楽・学校でバリケードを築くことなどが退屈さを寄せ付けられない効果的な工夫として描かれている。その小説の中で村上龍が説明するように、若いころと同じように今でも彼が求めているのは、「永遠に楽しいということ」である（村上龍 1990: 223）。しかし、彼が「楽しむ」ことの追求の致命的な弁証法をよく知っていることも明らかである。『限りなく透明に近いブルー』

³ 村上龍にとって「非本来性」とは、既成の秩序を甘受することであり、「腐っているもの」（村上 1995: 81f）の一部になることを意味するだろう。その一例は、『コインロッカー・ベイビーズ』に出てくるハシがロック・スターになってから、自分の同性愛や昔の仲間を否定してしまうことである。それに対して「本来性」とは、その小説のもう一人の主人公キクが選ぶ反抗の道であり、それは自分自身の意志に忠実でありハルマゲドンを呼び出す道である。ここで見られるように、破壊への欲望と本来性の理想は密接に絡み合っている。

(1975)にはモコという女の子が登場するが、彼女の好きなトピックの一つは楽しむことである。「何言ってるのよ。楽しまなきゃ損じゃないの」(村上龍 1978: 96)という台詞から「面白いことなんてないもん、どうせ結婚するんだし」(同書 106)という台詞までの彼女のさまざまな発言に反映される気分の変貌は、楽しみたいという欲求の困難をあらわにする。遅かれ早かれ、楽しむことそのものも退屈になり、それにつれて、もっと強烈な刺激が必要になる。過激に走ったり危険を招いたりすることは、常に消えつつある衝撃の体験を生き返らせようとする試みである。前述したように、アネモネにとって、「パーティや男たちや宝石」という薬はすでに効かなくなっている。彼女はすでに、退屈さとの闘争の論理的なテロス(最終目的)である全滅的な破壊に向かっている。「核戦争後の共同体」と同じように村上龍も「ハルマゲドンによる救済」という退屈さに対する薬を読者に飲ませてしまう。『限りなく透明に近いブルー』のリリーの話に出てくる男がネヴァダ砂漠の水爆の基地に並んでいるICBMに向かって、「爆発しろって、爆発してくれって」と叫ぶ(同書 137)。「祭りなんか要らない。戦争が始まればいい」と『海の向こうで戦争が始まる』に登場する男が大声で叫ぶ(村上龍 1980: 177)。『コインロッカー・ベイビーズ』のなかで、キクは東京が呼びかけてくるという幻覚を起こす。「壊せ、殺せ、全てを破壊せよ」とその声は言う(村上龍 1984a: 107)⁴。

*

さて、村上龍は何によって「核戦争後の共同体」と区別されるかという問題に戻って考えれば、その答えは(あるいは答えの一部は)彼の、衝撃生産が常に自然化にさらされていることの意識にある

⁴「うんざり」のエスカレーションは、想像される破壊の程度の高まりとしてだけでなく、「うんざり」を感じさせる原因の範囲が広くなることとしても現れる。一般的に言えば、村上龍の主人公らにおける社会への憤慨は、一つの特定した原因から生じるものではなく、どれほど些細なことでも原因となりうるようである。それは「うんざり」の対象が変わりやすいからではなく、社会全体がすでに可能性としてその対象となったからである。世界全体が苛立たしい退屈さを帯びるようになると、些細なことだけでもアレルギー反応を起こすことが可能になる。『コインロッカー・ベイビーズ』に出てくる次のエピソードをみてみよう。キクとハシは里親になる夫婦の家に到着する。九州の小さな離島である。キクは窓から入ってきた甲虫を踏み潰す。「生き物を殺しちゃいけないよ」とお母さんに叱られる。となりの部屋から機械の音が聞こえる。「キクは突然大声で叫びたくなった。巨大なジェット機になって虫や葉っぱやこの窓や桑山の機会や灯台を爆音吹き飛ばしたくなった。陽に焼かれた木々が冷えていく夏の夜の匂いが耐えられなかった」(村上 1984a: 25f)。憤慨の直接原因は可変的だが、憤慨が起こる瞬間に原因を超えて周りにある殆ど全てのものを対象とすることは不変的である。これは三つのストーリーからなる『海の向こうで戦争が始まる』という小説で明らかになるのではないか。村上龍があとがきで指摘するように、その三つのストーリーのさまざまな主人公らは、それぞれ異なった理由で戦争を望むようになる。人々に戦争を希望させるものは、一つの社会悪ではなく、世界から「うんざり」を引き起こす全てのものを一掃すること、つまり戦争そのものの魅力である。「大佐」という登場人物の一人の言葉を借りて言えば、戦争には恐怖以外にもっと望ましいものもある。「それは熱狂と興奮と恍惚だ、戦争は退屈しない」(村上 1980: 166)。

ように思われる⁵。例えば、『限りなく透明に近いブルー』にある次のシーンを染み透るものは、その意識であろう。

車内の端で背中を見せて本を読んでいる女の前にヨシヤマが立った。唇から涎を垂らすヨシヤマを見て女は逃げようとした。ヨシヤマは悲鳴をあげる女の胸を掴み、体を振り回すようにして抱き付いた。女の薄いブラウスを裂く。悲鳴が電車の音より高く響く。乗客が他の車両に逃げる。女は本を落としハンドバッグの中身を床にばら撒く。モコはいやな顔をしてそっちを見て、おなか空いたわ、と眠そうな目で呟く。

リュウ、ピザ食べたくない？アンチョビのピザ、タバスコたっぷりかけてさ、ヒリヒリするようなやつ食べたくない？（村上龍 1978: 99f）

このシーンに「退屈さとの戦いの退屈さ」という表題を付けてもよいだろう。村上龍の他の作品にも多く見られるこの雰囲気は、反復の結果である。「胸糞の悪くなるような汚物、雑音、血、怒号が騒々しくぶつかり合う」（川本 1998: 50）村上龍の世界では、衝撃的な場面が自然化するまで意図的に反復されるように見える。たとえ世界の破滅のような反復不可能な衝撃のモチーフでさえ、繰り返されれば、退屈になる。地下鉄サリン事件に対して村上龍が感じた退屈さは、その事件によって世界の破滅もようやく反復されすぎてしまったという認識のあらわれだったのだろう。

反復によって、主体は「地獄」に連れ戻されるように見える。確かに、村上龍の作品に見られるエスカレーションの論理は、新しさと永遠不変の弁証法の現代版であるといえよう。しかし、ここに出てくる「常に新しく永遠に続く苦痛」は、本質的にモデルニティに付きまとう所与の条件としてではなく、主体自身のたゆまない努力によって常に生産し続けなければならないものとして現れるのである。その努力には「反対の結果を生み出す」法則が働いている。衝撃の追求が自然化を促進しているという逆説的な結果を生み出してしまうことを描く村上龍の小説は、ファシズムにおける自然の生産が衝撃をもたらすというベンヤミンの予言の現在のこだまのように聞こえる。

⁵ 村上龍には、自然化に抵抗する努力が失敗しがちであるという意識があるだけではなく、衝撃の追求が突然中止され、日常との和解が行われる瞬間もある。浅田彰が村上龍に、なぜ以前の過激な作品と違って突然『KYOKO』という「ピュアなフェアリー・テールみたいなもの」が出たかと尋ねた時に、村上龍は「セックスとか SM とかドラッグを書くのが、突然ばかばかしくなったんですよ。（中略）それより普通に生きていても、何かファースト・ブライオリティを捜しているサラリーマンでもいいし、その辺の飲み屋のおねえちゃんでもいいけれども、そっちの方」を取り上げたいと説明する（村上&浅田 1998: 102-3）。もう一つの例として、ある日「地獄」という SM クラブで一人の男の子ともう一人の女の子が優しくお互いにチュウをして、それが会員たちが受けた最大の衝撃であったという『イピサ』に出てくる話が挙げられる（村上 1995: 174-5）。エスカレーションの論理のコンテキストにおいて『KYOKO』と「チュウ」が果す機能は類似したものであり、いずれの場合にも、村上龍が次のように言っているかのようである。つまり、退屈さを免れる唯一の方法は、免れようとするのを止めるのだ、と。

ところで、衝撃の生産の矛盾は村上龍の「本来性」の理想にどのような影響を及ぼしているのだろうか。「退屈さとの戦い」が退屈を生み出せば生み出すほど、本来性を遂げることが困難になってしまう。その困難において明らかになるのは「自らの意志」に従うことが退屈にならない保証ではないということである。つまり、「本来性」の理想の前提の一つである、日常的な社会と日常的でない自己との区別の妥当性に疑問が投げかけられる。衝撃の生産の矛盾は本来性の理想の矛盾でもある。

衝撃を待つ態度

自然化された社会の退屈さに反発しているように見える村上龍の態度は「核戦争後の共同体」の態度と異なっていると前に述べたが、それを、彼の態度がクラカウアのいう「短絡」の態度とも異なっていると言い換えてもよいだろう。一見したところ「短絡」に類似する彼の作品は、実は、衝撃が自然化してしまう傾向の意識があまりにも強く感じられるので、そこにある種の断念という傾向が働いているように見受けられる。と同時に、その意識にもかかわらず彼が衝撃を追求し続けることは、例えば村上春樹と比較してみれば対照的であろう。

一方、村上春樹は衝撃の復活を断念しているように見えるが、その態度もクラカウアのいう「原則に基づいた懷疑」の態度と混同してはならない。彼はむしろ、クラカウアの言葉でいえば、消極的に「待つ」態度を選んだ現代文学の作家のなかの典型的な例かもしれない。ここでは、その二人の作家の間の区別を明らかにするために、村上春樹の態度に少し触れてみたいと思う。

村上春樹の退屈さの肯定は、ただの肯定ではない。確かに、彼の作品の主人公らは日常生活の退屈さを甘受するが、それは仮の姿勢にすぎない。彼らは、退屈さのうちに形成され、そこから生まれてくる新しさを待っているように見受けられる。「運命」として現れるこの過程に導かれている彼らは、もちろん、消極的に見える。期待しているものを言葉で表わしたり積極的に手に入れたりしようという試みに対する不信感を持つ彼らは、希望のストイックな否定という形でしか希望を表わすことができない。現在の状態から抜け出す唯一の方法は意識的に抜け出そうとしないことだという確信は、村上春樹の場合、はっきりとした公式の形で現れている。「決心なんて所詮、人生のエネルギーの無駄づかいでしかないみたいだ」。あるエッセイの中で、大抵の人間が変わろうと決意してもさほど変わらないという観察を踏まえて、彼はその結論にたどりついたのである。「でも同時に『べつに変わらなくてもいいや』と思っていると、不思議に人は変わっていくものだ」と彼が付け加える(村上春樹 2000: 7)。これがベンヤミンのいう「努力が反対の結果を生み出す法則」と一致した考え方と言ってもよいだろう。村上春樹の主人公らが周りに無関心であるように見えることは、彼らが好んで自分の無意識の退屈さのうちでベンヤミンが見つけようとした目覚めの弁証法を捜しているからではないかと思われる。しかし、彼らが夢見ているのは、もちろん、衝撃としてのモデルニティではなく、自然としてのモデ

ルニティである。

終わりに

T.ツィーエによれば、現代社会において我々が経験しているのは、「アウラの崩壊ではなく、その崩壊と同時代であった人々の経験のしかたの喪失である」(Ziehe 1993: 139)。たしかに、ベンヤミンがモデルニティの基本的な経験を「衝撃の体験によるアウラの崩壊」と描いたことに対して、村上龍や村上春樹が提供するモデルニティのイメージに出てくるのは「自然化による衝撃の体験の崩壊」と呼べる経験であろう。

ベンヤミンも村上龍も衝撃に対して基本的に肯定的な態度をとっているという類似点があるが、それに騙されてはならない。ベンヤミンには、現在の経験が衝撃や憂鬱であっても、その経験を通じてのみ目覚めが可能になるという確信があった。村上龍の主人公らの「退屈さとの闘争」は逆に、自然化という現在の経験を拒否して生じたものである。彼の作品が衝撃に満ち溢れていることは、モデルニティが衝撃的な時代と見なされているからではなく、逆に自然化されている時代と見なされているからである。現在の経験を「触覚」によって肯定的に受け入れる点において、ベンヤミンに類似しているのは、むしろ村上春樹であろう。しかし、彼が触覚的に受け入れる経験は、もはや衝撃ではなく、自然である。

ベンヤミンや村上春樹に見られる、自分が生きている現在を肯定しようとする態度の内容が変わったと同様に、ノスタルジーの内容も変わってきた。現在見られるのは、伝統や自然へのノスタルジーだけでなく、伝統や自然の崩壊へのノスタルジーでもある。上でも述べたように、村上龍も村上春樹もノスタルジー——つまり、「意図による追憶」や「努力」や「決心」——の弁証法をみとめている。しかし、共通点を探すよりも、むしろ彼らを衝撃と自然の弁証法における二つの異なった契機の体现者として見なした方が良いのではないだろうか。村上春樹が基本的に自然化を肯定しながら何か新しいものを待っているならば、村上龍は逆に基本的に自然と戦いながら永遠不変を期待しているように見える。前者には、自然の肯定によって新しい衝撃が芽生えてくるという無言の期待が見られるが、それに対して後者の態度の方に見られるものは、自分の衝撃へのあまりにも激しい追求によって世界全体が自然化してしまう予感である。

参考文献

- Aoki, Tamotsu, 1996, "Murakami Haruki and Contemporary Japan", J.W.Treat ed., *Contemporary Japan and Popular Culture*, Richmond: Curzon Press, 265-74
- Benjamin, Walter, 1969, *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Rolf Tiedemann ed, Frankfurt a.M., Suhrkamp. (=1994a, 野村修(他)訳『ボードレール』岩波書店.)
- , 1977a, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 136-69. (=1995a, 「複製技術時代の芸術作品」 浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1——近代の意味』ちくま学芸文庫、583-642.)
- , 1977b, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 185-229. (=1995b, 「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」 浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1——近代の意味』ちくま学芸文庫、417-90)
- , 1977c, "Zentralpark", *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 230-50. (=1995c, 「セントラルパーク」 浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1——近代の意味』ちくま学芸文庫、357-416)
- , 1977d, "Über den Begriff der Geschichte", *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 251-63. (=1995d, 「歴史の概念について」 浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1——近代の意味』ちくま学芸文庫、643-66)
- , 1999, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass. & London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. (=1994b, 岩村仁司(他)訳『パサージュ論 III』岩波書店.)
- Buck-Morss, Susan, 1991, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass. & London, England: MIT Press.
- Caygill, Howard, 1998, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London: Routledge
- Heidegger, Martin, 1967, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Kracauer, Siegfried, 1990, "Die Wartenden", Inka Müller-Bach ed., *Schriften Bd 5:1. Aufsätze (1915-1926)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 160-9.
- Snyder, Stephen, 1999, "Extreme Imagination: The Fiction of Murakami Ryû", Stephen Snyder & Philip Gabriel eds., *Ôe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 199-218.
- Taylor, Charles, 1989, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 1994, "Erkännandets politik", Amy Gutman ed. *Det mångkulturella samhället och erkännandets politik*, Göteborg: Daidalos.
- Trilling, Lionel, 1972, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass. & London, England: Harvard University Press.
- Ziehe, Thomas, 1993, *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*, Stockholm: Symposion.
- 岡崎京子, 1989, 『退屈が大好き』河出書房新社.
- 川本三郎, 1998, 『『都市』の中の作家たち——村上春樹と村上龍をめぐって』『群像日本の作家 29: 村上龍』小学館、40-55.
- 島田雅彦, 1998, 「日本文学のスメルジャコフ——村上龍」『群像日本の作家 29: 村上龍』小学館、21-5.
- 宮台真司, 1995, 『終わりのなき日常を生きろ』筑摩書房.
- 村上春樹, 2000, 「スーツの話」『アンアン』2000:1208号、7.
- 村上龍, 1978, 『限りなく透明に近いブルー』講談社.

- , 1980, 『海の向こうで戦争が始まる』講談社.
- , 1984a, 『コインロッカー・ベイビーズ』上、講談社.
- , 1984b, 『コインロッカー・ベイビーズ』下、講談社.
- , 1990, 『69』集英社文庫.
- , 1993, 『すべての男は消耗品である、Vol. 2』角川文庫.
- , 1995, 『イビサ』講談社.
- , 1997a, 『ラブ&ポップ』幻冬舎文庫.
- , 1997b, 『五分後の世界』幻冬舎文庫.
- 村上龍・浅田彰, 1998, 「インタビュー映画とモダニズム」『群像日本の作家 29：村上龍』小学館、96-121.
- 吉本ばなな, 1992, 『TUGUMI』中公文庫.

(カール カッセゴール・博士後期課程)

Boredom and the Nostalgia for Shock: On the Experience of Modernity in Walter Benjamin and Murakami Ryû

Carl CASSEGARD

In this article I investigate the relation of boredom to the experiences of "shock" and "nature" (or "naturalization") in Walter Benjamin and Murakami Ryû. Nature is the semblance of timeless givenness in a taken for granted order of things, whereas shock is the break-up of this natural order. Just as shock is an ambivalent experience – not only destructive but also liberating – so naturalization gives rise to conflicting strategies. In this article I seek to throw light on these strategies by focusing on the role of boredom, first in the "shocking" modernity depicted by Benjamin, then in the "naturalized" modernity in Murakami Ryû.

Benjamin depicts modernity as a "hell" characterized by a "dialectic of the new and evensame" in which people develop a "heightened consciousness" that serves as a "protective shield" against the shocks of everyday life but which also leads to the disintegration of "aura". Benjamin describes the boredom that springs from the experience of a world drained of aura as "spleen". Spleen, in other words, is not a boredom that stems from the absence of shocks or of stimuli, but on the contrary a boredom that is fuelled by an excess of shocks. In this respect it is similar to the bored indifference of what Simmel calls the "blasé attitude". Although Benjamin regards modernity as a "hell", he rejects the nostalgic attempt to resurrect the aura – as seen above all in fascism – since such an attempt would be caught in the "law that effort produces its opposite". Thus fascism is driven towards war, the greatest shock of all. Benjamin chooses instead a strategy of "waiting", a "tactile" getting used to the shocks and the reification of the nightmare of modernity in order to discover the dialectics of awakening within it.

The boredom seen in much contemporary fiction is of a fundamentally different kind, springing not from a shocking but a naturalized world. This boredom can be affirmed, as in Okazaki Kyôko, Yoshimoto Banana or Murakami Haruki. Murakami Ryû, however, "wages war on boredom" (Shimada Masahiko) in the attempt to resurrect the experience of shock. Although his fiction abounds in seemingly shocking or nauseating

episodes, these shocks are never simply given as part of experience itself, as the shocks characteristic of the modernity depicted by Benjamin, but consciously produced in order to resist naturalization. The paradox of this attempt to resurrect shock, however, is analogous to that of resurrecting the aura: the effect produced is the opposite of the intended. Thus Murakami Ryû enables us to study how the efforts to combat naturalization themselves become naturalized, i.e. part of the boring everyday. In Murakami Haruki, we can see a diametrically opposed strategy resembling Benjamin's attitude of "waiting" and passively immersing oneself in the experience of the present – the one significant difference being that while this experience was shock for Benjamin it is rather naturalization for Murakami Haruki. If Murakami Haruki represents a basic acceptance of naturalization that still seems to be waiting for something new, then Murakami Ryû represents a basic revolt against naturalization that acknowledges its own futility. In the former, we see the mute expectation that new shocks will arise through his affirmation of nature. In the latter, the grim foreboding that he will get mired down in nature through his pursuit of shock.