

村上春樹試論

——主体性のサバイバル——

一

村上春樹の作品を読んだとき、誰もが感じるのには、ある新鮮な、そして、矛盾した印象であるように思われる。

すなわち、すべてを頭のなかでこしらえあげたような、極めて装飾的な計算された文章は、一見、率直な感情の伝達をおしとどめるように見えて、喪失感・空白感・虚しさ・哀しみ、といった作者の心の震えをよく伝えるように思われる。あるいは、作者は、抑制の効いた硬質のスタイルをはっきりと押し出し、ほとんど頑ななまでにそれを守り通しているように思われるが、読者に反発を覚えさせるような押し付けがましい構えたところを感じさせず、時には、素直でナイーブな印象すら感じさせるのである。

こうした印象を生む作者のスタイルは、デビュー作である「風の歌を聴け」の冒頭で、作者自身がこの作品の書き手としての姿をあらわし、その創作意図と自分の小説観とをみずから解説する部分に、次のような形で明確に表明されている。

「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」

僕が大学生のころ偶然に知り合ったある作家は僕に向ってそう言った。僕がその本当の意味を理解できたのはずっと後のことだったが、少くともそれをある種の慰めとしてとることも可能であった。完璧な文章なんて存在しない、と。

しかし、それでもやはり何かを書くという段になると、いつも絶望的な気分襲われることになった。僕に書くことのできる領域はあまりにも限られたものだったからだ。例えば、象について何かを書けたとしても、象使いについては何も書けないかもしれない。そういうことだ。

8年間、僕はそうしたジレンマを抱き続けた。——8年間。長い歳月だ。

もちろん、あらゆるものから何かを学び取ろうとする姿勢を持ち続けるかぎり、年老いることはそれほどの苦痛ではない。これは一般論だ。

20歳を少し過ぎたばかりの頃からずっと、僕はそういった生き

方を取ろうと努めてきた。おかげで他人から何度となく手痛い打撃を受け、欺かれ、誤解され、また同時に多くの不思議な体験もした。様々な人間がやってきて僕に語りかけ、まるで橋をわたるように音を立てて僕の上を通り過ぎ、そして二度と戻ってはこなかった。僕はその間じっと口を閉ざし、何も語らなかつた。そんな風にして僕は20代最後の年を迎えた。

今、僕は語ろうと思う。

もちろん問題は何ひとつ解決してはいないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎないからだ。

しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく。弁解するつもりはない。少くともここに語られていることは現在の僕におけるベストだ。つけ加えることは何もない。それでも僕はこんな風にも考えている。うまくいけばずっと先に、何年か何十年か先に、救済された自分を発見することができるかもしれない、と。そしてその時、象は平原に還り僕はより美しい言葉で世界を語り始めるだろう。

この文章は、ある作家の言葉の引用から書き始められ、象と象使いについてのユーモラスな比喩が登場し、年老いることについての警句が挿まれ、最後に象の比喩がひとつのイメージにまでひろげられるというように、過剰なまでの装飾と知的な構成によって成り立っている。

しかし、それにもかかわらず、自分には狭い、限られた領域を語ることしかできないという、自身の能力と創作動機との限界について（しかもそれは作者の20代のすべてを費やした苦悩の末に獲得された認識であるとされている）作者が淡々と率直に語っているように感じられる。

一般に、知的なレトリックの過剰は、教養の押し売りを感ぜさせ、嫌味に感じられる場合も多いが、この文章においては、逆に、装飾と論理的な構成との過剰によって、自己告白にありがちな自己顕示欲や自己陶醉といった生な感情の流露が抑制され、読者は、言語のゲームに興ずるように冷静に自身を語る、作者の醒めた言葉を、ただありのままに書かれている以上に素直に受け入れるように思われる。言い換えれば、作者が8年間かかって得たのは、あらゆるものを書きつくすような完璧な文章をめざして苦悩する自分自身の重苦しい不毛について、「象について何かが書けたとしても、象使いについては何も書けないかもしれない。」といったほえましい比喩で軽やかに言っている自己表現の方法であり、レトリックの過剰によって、感傷を抑制し、語り手の謙虚で誠実な姿勢を伝えるような伝達のスタイルだったと言えるだろう。「風の歌を聴け」の新鮮さは、喪失感や虚無感ではなく、この抑制なのである。

村上春樹がひとつの明確なスタイルを持っていることは、すでに様々な形で指摘されている。しかし、作者が、決して、こうしたスタイルに満足し、その完成に自身の文学の可能性を見出しているわけではないということにも注目しておかなければならないであろう。

沈黙していた8年間に蓄積したものについて語ろうとしながらも、

それは「自己療養へのささやかな試みにしか過ぎない」と作者は書いている。そして、「うまくいけばずっと先に、何年か何十年か先に、救済された自分を発見できるかもしれない」、「その時、象は平原に還り僕はより美しい言葉で世界を語り始めるだろう」と続けている。すなわち、この時点において、作者の願い、求めているものは、実は8年前と同様に、世界について全体的に認識し、世界について、象のイメージ（世界についての現象的で曖昧な認識）など使うことなく本質的に語ることであり、それが果たされなければ、作者の現実と精神との間の分裂は完全には癒されないのである。

ただ、ひたすらにこうした完全な救済を求めて、かえって、沈黙の中で完璧に絶望してしまわないために、すなわち、世界を認識し、直接的に語るという初めからの目的を確認し、維持し、少しでもそれに近づくためには、それを動かしている意志、すなわち「象使い」については分かっているという点で不完全であることを認識しつつ、とりあえず、自分の眼前を動いて行く象のイメージをつみ重ねて行くしかないであり、作者が、この後、「風の歌を聴け」という作品全体を通じて、アレク・ハートフィールドという作家の姿を借りて、自分自身の文章の不毛をしきりに強調していくのも、そうしたところにその理由があると思われる。作者の実際に書くことのできるものは、作者自身の書きたいと願うものとは違っているであり、ただ、作者は、何も書かないでいること、何も表現しないでいることの不毛に比べて、書くこと、自己表現することの不毛の方を現在におけるベストの戦略として選択しているのである。

作品「風の歌を聴け」は、この前書きにあたる部分の後、「僕」と

「鼠」との会話へ、そして、「僕」と「彼女」との出会いから別れへと展開し、その間に、子供時代に自閉症を治療したこと、高校時代にLPを貸してくれた女の子のこと、これまでに関係をもった三人の女の子のことなどについての「僕」の追想が挿まれていくのであるが、これらは、すべて、冒頭の部分で抽象的に述べられたことを、具体的に視覚的なたちに巧みにイメージ化したものであると言える。

「鼠」は、本を読んでいる「僕」にむかって、「何故本なんて読む？」と尋ね、「彼女」は、「何故人は死ぬの？」と「僕」に尋ねる。そうした、いわば解答不可能な存在論的問いかけに対して、いつの場合にも、「僕」は、たとえ直接的に答えることはなくとも、沈黙ではなく、とりあえずその場の状況に応じたベストの仮定を提出し、理解し合おうとしている。「僕」がそうした姿勢をとろうとする原因は、語り合えぬままに、別れ、あるいは、死んでいった女の子たちとの苦い思い出として描かれている。自閉症の「僕」と精神科医とは、話すべき内容を探すのではなく、とりあえず、「消化不良」な感覚を残したままでも、話すという行為そのものを練習する。ラジオのディスク・ジョッキーは、無意味な、実体のない言葉を流し続けながらも、最後に「僕は、君たちが好きだ」というメッセージを送る。「僕」は、どんな人間もいつかは死に、あらゆるものは、通りすぎ、消えていくということ（それは「僕」が自分のまわりの世界を眺め始めたときから学び続けてきたことである）を繰り返しながら、同時に、そうした誰にも捉えられないものについての記憶を反芻し、語るという、不毛な行為を続ける。つまり、捉えられないものを定着させようとするこの不毛な行為によって、しかし、現在におけるベストの戦略によって「風の

歌を聴け」という作品は成り立っているのである。

作品全体の構成を見ると、「風の歌を聴け」は、一見、それぞれに独立しているような40の断片から成り立っていることが目につき、また、そこに、この作品が、時間軸にそって連続的に物語の展開していく小説言語の形式に対して疑問をつきつけていく試みであるといった議論が成立する要因が存在するのであるが、実際には、この作品を真に断片として読んで楽しむ読者など想像できないのであって、^(注1)注目しなければならぬのは、むしろ、こうした断片の集積からひとつの物語世界を作り上げる作業に、読者が参加を促されているということであろう。もちろん、それぞれの断片の間の空所を埋めつくすことは不可能である。それは、言わば、作者に代わって読者が「完璧な文章」を書くこととするのである。しかし、一方では、「完璧な絶望が存在しないように」、読者もまた、そうした試みに参加せずにはいられない。

断片の形式が生まれた直接的な契機は、大学時代に演劇を専攻した作者が、小説というよりも、映画のシナリオを書くようにこの作品を書いたところにあり、作者は、映画と同じように、一つ一つのシーンをあくまでもリアルに、何の解釈も加えないで切り取ってきた現実そのものように描くと同時に、そうした断片を構成し、編集することによって、ひとつの統一された物語とメッセージを作り上げようとする試み表現しているように思われる。^(注2)

すなわち、形式的には断片であるが、「風の歌を聴け」という作品は、それらの断片が互いに矛盾し、統一的に感じることが不可能にできるように、決して書かれていない。と言うよりも、語り手である

「僕」は徹底的に数字にこだわり、断片に印された西暦の数字はみごとに暗合し、ある全体を志向するように綿密に構成されている。それでもなお、あくまで断片にとどまらざるをえないのは、時間が過去から現在へ、そして未来へと真つすぐに流れ、次々と人も事物も生起し、消えていくという現実にもかかわらず、先に述べたように、その現実を捉える世界観を欠いているからである。たとえ精神的・観念的にはその中に何の意味や因果関係を見出すことができなくても、現実の時間は休むことなく眼前を流れ続ける。そこで、作者は、容易に全体として認識できない現実を誠実に断片として描くと同時に、そうした断片を何とかして統一しようという、徒勞ともいえる努力も続けるのである。

最初に述べた、「風の歌を聴け」という作品の新鮮な印象は、単なるレトリカルな器用さによって生じたのではなく、こうした、語るべき世界観を持ち得ないというきびしい、冷静で虚無的な状況認識と、そうしたネガティブな認識の中で自閉する自分を救済するために、性急に世界について語ろうとする自身の欲望を自ら抑制し、ともかく語れることを語るべきだという方向感覚とによって生み出されていると言つてよいであろう。

以下、こうした認識と方向感覚がどのように展開していったのかということについて、この「僕」を主人公とする連作、「1973年のピンボール」、「羊をめぐる冒険」、「ダンス・ダンス・ダンス」を見ていきたいと思う。

「1973年のピンボール」については、まず、ピンボールという素材の持つイメージの新鮮さに目をひかれる。「ピンボール」とは、何を表しているのだろうか。

この作品の「僕」は、次のような形で登場する。

違和感……………。

そういった違和感を僕はしばしば感じる。断片が混じりあってしまった二種類のパズルを同時に組み立てているような気分だ。

とにかくそんな折りにはウイスキーを飲んで寝る。朝起きると状況はもつとひどくなっている。繰り返した。

そして、ここで「僕」が「二種類のパズルを同時に組み立てている」と語っているように、一見、「風の歌を聴け」と同様に断片の集積から成っているように見える「1973年のピンボール」という作品は、読み進むにつれて、一九六九年と一九七三年という二つの時間に分かれ、互いに対照的な二つの世界を形造ってゆく。

例えば、一九六九年、学生の「僕」は学園紛争中の革命の夢をはじめとして、自分の人生に関わることのない話を聞くことが「病的に好き」であり、また、「誰もが誰かに対して、あるいはまた世界に対して何かを懸命に伝えたがっていた」。一方、一九七三年の現在の「僕」は、友人と翻訳の事務所を開き、様々な情報にとり囲まれながらも、それらを未訳の左側から翻訳済みの右側へと机の上を移動させるだけであり、また、誰一人語ってくれる者のいない孤独の中にいる。ある

いは、前者の「僕」は直子という一人の女性を愛し、直子は自分の生まれ育った街について話してくれたのに対し、後者の「僕」は見分けのつかない双子の女の子と暮らし、「双子」は自分たちについて何も語らない。

このように、「僕」にとって、一九六九年の学生時代と一九七三年の現在とは「二種類のパズル」のように不連続であって、しかも、過ぎ去ってしまったはずの六九年も「僕」のなかでは完成していないのであり、「僕」は、朝起きるたびに、六九年と現在との距離がひらいていくのを感じ、違和感が増していくことに苦しんでいるのである。

そこで、「僕」は、この切断された二つの時間をつなぐもの、すなわち、時間の切断面である一九七〇年を探すのであるが、七〇年に「ピンボールの呪縛の世界に入りこんだ」「僕」にとって、「ピンボール」こそが七〇年のシンボルなのである。

その「ピンボール」については、次のような解説がなされている。しかしピンボール・マシーンはある何を何処にも連れて行きはしない。リプレイ（再試合）のランプを灯すだけだ。リプレイ、リプレイ、リプレイ……、まるでピンボール・ゲームそのものがある永劫性を目指しているようにさえ思える。永劫性について我々は多くを知らぬ。しかしその影を押し測ることにはできる。

ピンボールの目的は自己表現にあるのではなく、自己変革にある。エゴの拡大ではなく、縮小にある。分析ではなく、包括にある。

つまり、「ピンボール」とは、一九七〇年に行われた、世界に対し

て自己を主張する「自己表現」から、状況に応じて自己を変えていく「自己変革」への、「エゴの拡大」から「縮小」への、「分析」から「包括」への転換のシンボルなのであり、したがって、一台の「ピンボール・マシーン」を探しだす「1973年のピンボール」という作品は、その転換をはっきりと再確認し、二つの時間にはさまれたまま何処にも行けない、繰り返しの状態から脱しようとする作品なのである。

「僕」が「ピンボール・マシーン」を探しだす前に挿まれている、「いろんなものを吸い込みすぎ」、「パンクしてしまった」「配電盤」の在処を「双子」が何故か知っていて、「僕」を誘ってその葬儀を行うエピソードもまた、様々なメッセージを吸い込みすぎ、そのリアクションとして逆に閉じてしまった状態を終わらせようとすることを表していると言うことができる。

そして、「ピンボール」に「さよなら」を言った後、「双子」に耳掃除してもらっている途中にくしゃみをして耳が聞こえなくなってしまう「僕」が医者に治してもらおうという、「ひと時のエピソード」は次のように書かれている。

とにかく耳はすばらしく鋭敏に世界中の物音を聞き分けていた。まるで世界が一枚のヴェールを脱ぎ捨てたように感じられた。何キロも遠くで夜の鳥が鳴き、何キロも遠くで人々は窓を閉め、何キロも遠くで人々は愛を語っていた。

こうして、「僕」がふたたび現実の意味を見出すようになると、「双子」はどこかへ去って行き、作品は終わる。つまり、「双子」は、人間存在の意味を見出せない一九七三年の「僕」の状態を象徴してい

ると同時に、そうした「僕」の孤独を埋め、「僕」に閉塞状態からの出口を開いてやろうとする作品全体の機能そのものを表しているものでもある。言わば、「双子」は、「僕」が出口を見出しているように作品を展開するための作者自身の方向意識そのものであり、作品をそう展開させるという目的で作者によって呼び出され、その機能を終えたというだけの理由によって消え去ってしまう、そうした半ばメタテクストな存在、半ばテクストの外部的存在なのである。また、「僕」に「ピンボール」を提供してくれる正体不明のピンボール・マニアも、彼を紹介してくれるスペイン語の講師も、「双子」と同様の存在である。

このような、言わば、作品を動かす作者自身の手が読者に見えてしまうことは、伝統的なリズムや、あるいは、テクストをそれ自体完結した世界とする立場から見れば、もちろん、作品の破綻である。しかし、これらのものこそ、「僕」を現実と結びつける機能を果たしているものであり、限定された形ではあるが、作者が世界を認識するための方法でもあるのである。すなわち、「風の歌を聴け」においては、ただ眼前を通り過ぎ、誰にも捉えられないようであった時の流れに、「1973年のピンボール」では、一九六九年とそれ以降との断絶というはつきりとした指標が打ち込まれ、それが、逆に、捉えられないままに失われていく時間・世界という認識が生じた原因を明確にし、歴史的、社会的に限定し、そこから脱する可能性を暗示しているのである。

しかし、先に引用したこの作品のエピソードが、あくまで「ひと時のエピソード」、あるいは、「ささやかなものでしかない」とされて

いるように、これで完全な救済がなされたのではない。「僕」は「ピンボール・マシーン」を探しあてながらも、「冷気」に耐えられず、挨拶程度の会話しか交さない。次のように描かれている一九七〇年の「ピンボール」は、結局、リプレイされないのである。

あなたのせいじゃない、と彼女は言った。そして何度も首を振った。あなたは悪くなんかないのよ、精いっぱいやったじゃない。

違う、と僕は言う。左のフリッパー、タップ・トランスファー、九番ターゲット。違うんだ。僕は何ひとつ出来なかった。指一本動かせなかった。でも、やろうと思えばできたんだ。

人にできることはとても限られたことなのよ、と彼女は言う。

すなわち、一九七〇年の転換はたしかに確認されたものではあるが、他に方法はなかったのかどうか、それが正しい選択であったのかどうかという問題は残されたままである。そして、こうした問題が、「羊をめぐる冒険」において追求されることになるのである。

また、「一九七三年のピンボール」が「風の歌を聴け」と異なっている点をもう一つあげるならば、「風の歌を聴け」では、「僕」との差異が決定的なものにはなっていなかった「鼠」が、「一九七三年のピンボール」では、「僕」とははっきりと別の可能性を選んでいる点が目される。「風の歌を聴け」では、「鼠」については「僕」の目を通して語られていたのであるが、「一九七三年のピンボール」では、直接に「鼠」について語られている。「鼠」は、「風の歌を聴け」のなかでも、「時々ね、どうしても我慢できなくなることがあるんだ。自分が金持ちだったことにね。」とか、あるいは、「自分と同じくらいに他人のことも考えたし、おかげでお巡りにも殴られた。だけどぎ、

時が来ればみんな自分の持ち場に結局は戻っていく。俺だけは戻る場所がなかったんだ。」と、階級や革命といった六〇年代的言説にこだわる人間として描かれていたが、「一九七三年のピンボール」で、一九七〇年で切断された時間をつなぎ直して、一九七三年の現実を生きたことを選んだ「僕」に対して、「鼠」は、切断された時間を抱え込んだままに、七三年の現在の生活を捨てて「街」を出ていくのである。そして、「羊をめぐる冒険」において、「鼠」のこの選択を通して、「僕」が選んだ七〇年の転換が正しかったかが検証されるのである。

三

「羊をめぐる冒険」というかなり複雑な構成の長編について考える手がかりとして、まず、その構成について確認しておきたい。

第一章、一九七八年七月二十四日、「僕」は、学園紛争の終息期に知り合った女の子の葬儀に出かける。

第二章、家に帰ってみると、一カ月前に離婚した妻が荷物を取りに来ていた。

第三章、九月、「僕」は耳のモデルをしている女の子と仲良くなり、ある日、彼女が、「たくさんの羊と一頭の羊」についての電話がかかってきて「そして冒険が始まるの」と予言する。

第四章、彼女の予言どおり、PR誌のグラビアに使った羊の写っている写真のことで、情報産業を中心に、政界、財界、マスコミ、官僚組織、文化などあらゆるものをとりこんで、裏から日本を動かしてい

る巨大な「組織」のボス（「先生」）の秘書（「黒服の男」）が訪ねてきたと、「相棒」から電話がある。

第五章、羊の写真は、五月に、北海道のどこかにいる「鼠」からの手紙に同封されていたもので、その手紙には、五年前に「街」を出るとき、ジェイと一人の女の子とにさよならを言い忘れたので、さよならを伝えてほしいという頼みと、その写真を「人目のつくところにもちだしてほしい」という依頼とが書かれていた。そして、六月に「僕」が「街」に戻ると、「ジェイズ・バー」はすっかり変わっていて、海も埋め立てられており、「僕」は「鼠」の手紙を女の子に渡して、「街」を出たのだった。

第六章、「黒服の男」は、その写真に写っている「羊」が、死にかけている「先生の意志の原型を成している」と言い、その「羊」を探し出さなければ、社会から抹殺してやると「僕」を脅迫する。「黒服の男」は、その「意志」を手に入れ、「先生」の死後も「組織」を存続させようとしている。

第七章、耳の女の子に促されて、「僕」は北海道に探索旅行に出かける。札幌に着くと耳の女の子は、「いるかホテル」に宿泊するように言う。「いるかホテル」で二人は、一九三五年に満州で「羊」にとりつかれて帰国して以来、その「羊」を探している「羊博士」に出会い、彼から写真の場所が十二滝町にある昔の牧場だと教えられる。

第八章、「僕」は、牧場へ向かう列車の中で、十二滝町の開拓の歴史を読み、例の「先生」もこの町の生まれだったことを知る。山の上の牧場に着いた二人は、戦争に行きたくないために隠れているという「羊男」に出会う。耳の女の子は「羊男」に追い返されてしまい、「僕」

は一人、闇のなかで「鼠」に会うが、「鼠」は、「俺は羊を呑み込んだまま死んだんだ」と言う。時計をセットし、その後から出ているコードをつないで、山を下りるようにと「鼠」に言われた「僕」は、指示に従い、下山の途中、「鼠」に会いに行く。「黒服の男」に出会う。「僕」の列車が発車しようとしたとき、遠い爆発音が聞こえるが、「いるかホテル」に帰ってテレビをつけても、爆発についてのニュースはない。

エピソード、東京に帰る前に、「僕」は、「街」に寄って「ジェイズ・バー」に行き、そして、残された砂浜で泣く。

以上が「羊をめぐる冒険」の大まかな構成であるが、巨大な影の「組織」だの、搜索の依頼だの、「黒服の男」だの、人間の脳にとりつく「羊」だの、これはこれで、ハード・ボイルド小説や、「風の歌を聴け」のなかに書かれていた『ウィアード・テイルズ』のファンタジーを連想させる、面白い物語になっている。したがって、ここで、無意味に過ぎ去っていく時間の流れに逆らって物語の展開を支えている因果関係が、例えば断片の集積のような「風の歌を聴け」などに比べてより明確であり、喩の断片から複雑で面白い寓話へという手法上の変化を指摘することもできるだろう。

と同時に、不思議な羊を探すというこの冒険譚とは直接には関係のないように見える部分があることにも気がつく。例えば、冒険は第三章から始まるのであって、第一、二章の機能は、こうした単純な因果関係とはべつのところにある。まず、昔のガール・フレンドの葬儀にかける第一章、ここで「僕」は一九七〇年の秋に彼女と次のような会話を交したことを思い出している。

「べつに心を閉じているつもりはないんだ」と僕は少し間をおいて言った。「何が起こったのか自分でもまだうまくつかめないだけなんだよ。僕はいろんなことをできるだけ公平につかみたいと思っている。必要以上に誇張したり、必要以上に現実的になつたりしたくない。でもそれには時間がかかるんだ」

「どれくらいの時間？」

僕は首を振った。「わからないよ。一年で済むかもしれないし、十年かかるかもしれない」

彼女は小枝を地面に捨て、立ち上がったコートについた枯草を払った。「ねえ、十年って永遠みたいだと思わない？」

「そうだね」と僕は言った。

この第一章の会話は、「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」にも描かれていた、一九七〇年における自我の縮小についての、未来を洞察するどころか、今生きている現実の意味さえも認識できなくなってしまうような、世界に対する判断延期についての記憶である。続いて、第二章で、例えば、妻が「もうあなたと一緒にいてもどこにも行けないのよ」と言って出て行ったように、一九七〇年以後の「僕」の生活が主體的な判断を欠いたままの「引きのばされた袋小路」だったと語られる。

そして第三章以降で「僕」を冒険の旅に連れ出す耳のモデルの女の子は、自分の人生を無意味で退屈なだけだと語る「僕」に対して、「つまり、あなたの人生が退屈なんじゃなくて、退屈な人生を求めているのがあなたじゃないのかってね」と、あるいは、「あなたは半分だけしか生きていない」と言い、彼女と「僕」は、「羊」を探しに旅

立つ直前に、一九七〇年のガール・フレンドとの会話の続きのような会話を交す。

「まるで生きてるみたいでしょ」と彼女が言った。

「君のこと？」

「うん。私の体と、私自身よ」

「そうだね」と僕は言った。「たしかに生きてるみたいだ」

(略)

「十年って長かった？」

「そうだね」と僕は言った。「とても長かったような気がするな。とても長くて、そして何ひとつ終わっていない」

すなわち、「羊をめぐる冒険」は、一九七八年の現実に行き詰まった「僕」が、その原因を、一九七〇年に「何が起こったのか」という判断を保留したままに現実を生きてきたことに求め、延期したままにしまいこんでいたその判断を下さなければならない、そうした状況設定から始まっているのであり、「僕」は、一九七〇年に起こったことについて、できる限り正確に認識するために、性急な判断を避け、長いスパンで考えようとして判断を保留したのであったが、先行した現実に認識が追いつき、判断を下すべきときがやってきたのである。つまり、「羊をめぐる冒険」において描かれているのは、一九七八年の東京から札幌へという冒険であると同時に、「僕」の心の深層への内面の旅であり、その始まりにまで一九七〇年代を遡る時間の旅であると言いうことができる。作者は、「1973年のピンボール」では十分に行われなかった、一九七〇年をリプレイすることを、この作品を通して行おうとしているのであり、「僕」は、「冷気」に耐えて、「黒

服の男」の話聞き、死んでしまった「鼠」と会話を交すのである。

過ぎ去った時間を現前化するという意味で、超自然的な魅力を持つ耳の女の子は、言わば、「1973年のピンボール」の中の、擬人化された「ピンボール・マシン」の延長線上にある（「黒服の男」も同様である）存在である。彼女は、一九七〇年に「僕」が判断を保留したままに選んだ「退屈な人生」とは別の、「僕」の中に潜在的にありえただろう別の半分の可能性（ただし、もはや過去のものとなった、死んでしまった時間ではないが）を開放する存在であり、彼女によって開放されるものが不思議な羊を探す冒険譚、すなわち、「羊をめぐる冒険」なのである。そして、彼女が「僕」を連れて行く、古ぼけた時代遅れの「いるかホテル」は、「僕」が人生を無意識的に選択する部分の核のようなものであり、七〇年代の現在の「僕」と六〇年代の過去の「僕」との間にある、一九七〇年という時間の接点なのである。では、「風の歌を聴け」で描かれた「25メートル・プール一杯分ばかりのビールを飲み干し、『ジェイズ・バー』の床いっぱい5センチの厚さにピーナツの殻をまきちらした」「退屈な夏」とは別の、もうひとつの可能性、すなわち「羊」を探す冒険譚とはどんなものなのだろうか。第六章で、普通一般の羊について、「黒服の男」は、次のように言う。

要するに、歴史的に見て羊という動物が生活のレベルで日本人に関わったことは一度もなかったんだ。羊は国家レベルで米国から日本に輸入され、育成され、そして見捨てられた。それが羊だ。戦後オーストラリア及びニュージーランドとのあいだで羊毛と羊肉が自由化されたことで、日本における羊育成のメリットは殆ど

ゼロになった。可哀そうな動物だと思わないか？ まあいわば、日本の近代そのものだよ。

すなわち、この作品に登場する普通の羊は、生活のレベルから遊離した思想、国家レベルの理念によって進められた日本の近代化の空虚性、それを象徴する「可哀そうな動物」として語られる。

一方、「凡庸な行動右翼」だった「先生」にとりついて、権力から反権力にいたる全てをとりこんだ「おそろしくソフィステイケートされた組織」を作り上げさせた、「星の印のついた羊」は、この空虚な日本の近代を超克しようとする、あるいは、空虚な近代化にひきずりまわされる自己を超越しようとする「意志の形」として語られる。

「『意志』とは何ですか？」という「僕」の問いに対して、「黒服の男」は次のように答える。

もちろん誰にもわかりはしない。先生だけが、いわば本能的にそれを理解されていた。極言するなら、自己認識の否定だ。そこにおいてはじめて完全な革命が実現する。君たちにわかりやすく言えば、労働が資本を包含し、資本が労働を包含する革命だ。

(略)

もちろん、私が今しゃべっているのはただの言葉だ。言葉はどれだけ並べたところで、先生の抱いておられた意志の形を君に説明することなんてできない。私の説明は私とその意志とのあいだのかかわりあいをもたべつな言語的なかかわりあいでも示したものでしかない。認識の否定はまた、言語の否定にもかかわってくるんだ。個の認識と進化的連続性という西欧ヒューマニズムの二本の柱がその意味を失う時、言語もまたその意味を失う。存在は個と

してあるのではなく、カオスとしてある。君という存在は独自の存在ではなく、ただのカオスなのだ。私のカオスは君のカオスでもあり、君のカオスは私のカオスでもある。存在がコミュニケーションであり、コミュニケーションが存在なんだ。

(略)

君たちが六〇年代の後半に行った、あるいは行おうとした意識の拡大化は、それが個に根ざしていたが故に完全に失敗に終わった。つまり個の質量が変らないのに、意識だけを拡大していけばその究極にあるのは絶望でしかない。私のいう凡庸さというのは、そういう意味だ。

「黒服の男」がここで語っている、言語に対する不信、時間の進化的・直線的連続性の否定、個としての人間存在の意味の喪失、などといったことは、「風の歌を聴け」、「一九七三年のピンボール」を通して描かれていた、一九七〇年代の「僕」自身の認識でもある。ただ、「黒服の男」は、六〇年代の後半に行った意識の拡大化が個に根ざしていたために、自身の能力への絶望に陥り、七〇年代において世界への意識を閉ざさざるをえなかった「僕」に対して、世界や革命という言葉説を維持した別の可能性を示唆してみせる。すなわち、彼は、人間とは、「個」としての「独自の存在」ではなく(つまり、自分をとりまく諸状況に対峙する近代的な自我主体といったものではなく)、コミュニケーション関係の中で生成されるダイナミックな未分節のカオスであり、既に分節された自己認識にこだわることをやめさせすれば、「私のカオスは君のカオスであり、君のカオスは私のカオスでもある」といった連帯も、そして、どこまでも意識を拡大化して世界全

体に至る、言わば、永久革命も表現すると言うのである。

つまり、「黒服の男」が語る「星形のついた羊」の物語とは、「独自の存在」といった実体論を関係論へ、さらにカオスといったものによる生成論へと、そして、認識を意識下のものへと転換し、近代批判というソフィスティケートされた形態をとることによって七〇年代の状況を生き残ってきた、世界・革命という六〇年代的言説である。別な言い方をすれば、「星形のついた羊」とは、世界のあるべき姿に到達しようとする六〇年代の心性に基づいてはいるのであるが、単なる、世界・革命という六〇年代の観念・思想ではなく、言語や時間、認識といった近代の虚妄性を剥ぎ取ることによってその目的を達しようとするという点で、七〇年代の観念・思想の物語なのである。(実際、我々は、一九七〇年代に、数多くのこうした言説に出会わなかっただろうか。実体論を構造主義的關係論に、そして記号論的生成論へと転換し、意識を無意識的領域へズラし、転倒させれば、現実の一面ではなく、あるべき世界の姿が見えてくる、といったような言説に。) また、「先生」の前に「羊」にとりつかれ、それ以来「羊」を探している「羊博士」の語るのも、「日本の近代の本質をなす愚劣さは、我々がアジア他民族との交流から何ひとつ学ばなかったことだ。羊のこともまた然り。日本における綿羊飼育の失敗はそれが単に羊毛・食肉の自足という観点からしか捉えられなかったところにある。生活のレベルでの思想というものが欠如しておるんだ。」という、言わば、近代化・西欧化に対するアジアの土着の文化・ナショナリズムへの関心といった形での、近代批判である。^(注3)

そして、第八章で挿入されている十二灌町の歴史は、日本の近代化

の空虚性を象徴する歴史のひとつまであり、この町に「羊博士」は牧場を開き、「先生」が生まれ、その牧場が、六〇年代の言説にこだわって放浪を続けた「鼠」が「羊」にとりつかれる別荘になるわけで、こうした設定は実に緻密に計算されていると言える。「羊博士」、「右翼の大物」である「先生」、そして六〇年代的言説にこだわる「鼠」、これらの人物たちが「羊」を通して結びつくのは、こうした日本の空虚な近代化とそれに対する近代批判、近代の超克といった点においてなのである。

結局、「僕」は、「羊」とそれにとりつかれた「鼠」を探す冒険を通して、一九七〇年を断絶としない、六〇年代の延長としてその後を生きる可能性を探すのであるが、最後に「僕」が見出したものは、「羊」を呑み込んだままですでに死んでしまった「鼠」であり、すなわち、この一九七〇年代における六〇年代的近代批判の終焉である。

エピローグで「僕」が泣く海岸について、第五章で、「物哀しい風景だった。しかし、僕に何を言うことができるだろう？　ここでは既に新しいルールが始まっているのだ。誰にもそれを止めることなんてできない」と書かれている。世界・革命といった物語は、カオスから始まるダイナミックなコミュニケーション生成論にしろ、意識下のものへの転換にしろ、アジアの土着の文化・ナシヨナリズムへの関心にして、もはや、終わろうとしているのである。

しかも、「僕」は、「俺は俺の弱さが好きなんだよ。苦しさやつらさも好きだ。夏の光や風の匂いや蟬の声や、そんなものが好きなんだ。どうしようもなく好きなんだ。君と飲むビールや……」という理由で「羊」を拒否した「鼠」の言葉にしたがって、「黒服の男」のいる別

荘を爆破し、完全にこの物語を終わらせるのであり、最終的に、「僕」は、弱さを持ち、苦しさやつらさを味わい、ささやかなものであるにせよ、周囲の人間や世界に共感し、心を開く、そうした自分自身であり続けるために、世界・革命といった物語ではなく、平凡で退屈な人生を選択するほかはないのであり、また、一九七〇年にも選択したのだ、というところに行き着くのである。

しかし、これは、六〇年代の終わりから七〇年代の「僕」の人生の、単なる追認や正当化ではないように思われる。（ついでに言えば、こうした追認ではないかといった批判は、まさに「羊をめぐる冒険」の中で終わりを告げられた、「星形のついた羊」、すなわち六〇年代的心性に基づいた七〇年代の思想の側からのもののように思われる。）自分の人生と周囲の現実とに意味も価値も見出だせず、退屈だけを見出だしていた「僕」は、「鼠」の言葉とその死から、こうした人生の持つ意味・価値のメッセージを受け取ったのであり、それは、「僕」にとつての人生が、喪失感や虚無感といったネガティブなイメージから、よりポジティブなものへと転換していくだろうことを暗示している、と言うこともできる。この「羊をめぐる冒険」の続編として「ダンス・ダンス・ダンス」が書かれなければならなかった理由は、こうしたところにあるのではないだろうか。「風の歌を聴け」、「一九七三年のピンボール」を通して、常にクールな態度を崩すことなかった「僕」が、エピローグにおいて、わずかに残された海岸で流す涙は、「鼠」のような純粹さの喪失の涙であると同時に、「僕」の人生の中に残されている感情のたかまりの一つの発見であるようにも思われるのである。

四

最後に簡略ではあるが、「ダンス・ダンス・ダンス」についても見ておきたい。

「ダンス・ダンス・ダンス」の冒頭で、「いるかホテル」の夢から覚めた「僕」は、「ここはどこだ」という質問に、問いかけるまでもなく、「ここは僕の人生なのだ。僕の生活。僕という現実存在の付属物。」と答える。しかし、現実といってもそれは単純なものではない。今の「僕」の現実是谁ともしっかりと結びついておらず、一方、耳の女の子と結びついた「いるかホテル」の記憶も、「僕」には現実性をもっている。そして、そうした「僕」のあり様を表すように、「僕」は、近代的な高層ホテルであるドルフィン・ホテルの中に「いるかホテル」を見出すのである。しかし、それと同時に、ドルフィン・ホテルのフロントで働きながら「いるかホテル」にも迷い込むユミヨシさんという女性と知り合う。ただし、「僕」は、まだ彼女を真に求める状態にはなっていない。その後、東京からホノルルまで旅をする間「僕」は様々な人々と知り合い、様々な現実が現れる。中学時代の友人で映画俳優の五反田君は、どこまでが現実で、どこまでが妄想なのか、どこまでが真実で、どこまでが演技なのかを見失い、死を選ぶ。その後で、「僕」はユミヨシさんを真に求め、「現実だ、と僕は思った。僕はここにどどまるのだ。」という結末になる。ここにおいて、「僕」の認識・精神は、途中の過去の時点に止まってしまいうことなく、先行していた現実を追いついたのである。

このように、「ダンス・ダンス・ダンス」において、「僕」は、「羊男」のように過去の現実にくりかたまるのではなく、まさに今の現実を選びとり、その限定された現実と「僕」の精神とが結びつき、その間の分裂が癒され、「僕」に一種の救済が訪れるのであるが、それが、世界の本質を普遍的に直接に語る物語・世界観の再生によってではなく、その意識が深い闇のなかに生きているような、不確かで危うい人間どうしの結びつきによって実現しているところに、「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」、「羊をめぐる冒険」という、一九七〇年代の三部作の後の、新しい展開を読み取ることができるよう思われる。

*

ジャン・フランソワ・リオタールは、「ポスト・モダンの条件」の中で次のように述べている。

すなわち、科学はみずからのステータスを正当化する言説を必要とし、その言説は哲学という名で呼ばれてきた。このメタ言説がはっきりとした仕方でなんらかの大きな物語——《精神》の弁証法、意味の解釈学、理性的人間あるいは労働者としての主体の開放、富の発展——に依拠しているとすれば、みずからの正当化のためにそうした物語に準拠する科学を、われわれは《モダン》と呼ぶことにする。だから、例えば、真理の価値を持つ言葉の送り手と受け手とのあいだのコンセンサスの規則は、それがすべての理性的精神の合意の可能性という展望のなかに組み込まれたとき、

はじめて受け入れられることになるだろう。そしてそれこそ『蒙』という物語だったわけであり、その物語においては、知という主人公は、倫理的・政治的な良き目的、すなわち普遍的な平和を達成しようと力をつくすのである。(略)

「極度の単純化を懼れずに言えば、『ポスト・モダン』とは、まさになによりも、こうしたメタ物語にたいする不信感だと言えるだろう。この不信感はおそらく、科学の進歩した結果である。だが、同時に、科学の進歩もまたそうした不信感を前提としているのである。このような正当化のメタ物語機構の衰退には、とりわけ形而上学としての哲学の危機、そしてそれに依存していた大学制度の危機が対応している。物語機能は真なる物語を構成する関係の諸要素——すなわち偉大な主人公・重大な危機、華々しい巡歴、崇高な目標——を失いつつある。

ここまで見てきたように、「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」、「羊をめぐる冒険」、「ダンス・ダンス・ダンス」という村上春樹の作品は、ここに述べられているような、一九六〇年代後半から七〇年代にかけての『モダン』から『ポスト・モダン』へという文化の変質の後の、精神と現実との関係を描いたものであると言えるように思われる。ただ、特に注目されるのは、これらの作品が、冒頭で引用した「風の歌を聴け」のように、その言表の送り手と受け手との間の「すべての合理的精神の合意の可能性という展望」を失った状況を認識しつつ、書けるだけのことを書き、語れることを語ろうとしていることであり、また、「羊をめぐる冒険」のように、主人公の偉大さ、巡歴の華々しさ、崇高な目的といったものを失いながらも、明

治の日本が西欧化・近代化を選択して以来の『モダン』と『ポスト・モダン』の物語を語ろうとしているところではないだろうか。こうした認識の確かさと実践的な方向感覚によって、これらの作品は、『モダン』への回帰でもなく、また、近代の普遍性の物語、近代的な小説の枠組といったものが崩壊した状況の中で、小説を書くこと、物語を語ることに何の意味があるのか、といった『ポスト・モダン』状況の単なる反映でもなく、「ダンス・ダンス・ダンス」に見られるように、新しい状況の中でいかに生きるのかを問いかけて続けるという、文学本来のあり様の再発見になっていると言ってもよいように思われるのである。

注(1) 例えば、こうした断片を時間軸に沿って再構成したものに、

高橋丁未子・編「謎のない年譜」(『HAPPY JACK 鼠の心―村上春樹の研究読本』)がある。また、小森陽一「テキスト論の立場から―村上春樹『風の歌を聴け』」(『國文學 解釈と教材の研究』平成元年七月)の中で、意味や因果性を発見するために言葉を讀もうとすることの「無効性と愚劣さ」を指摘しつつ、「しかしそうでもしなければ、読むという行為を成立させることができない、そういう言葉とのかかわり方しか知らない僕らの悲しさに粉々になった言葉が突き刺さってくる。」とあるのは、興味深い。

(2) 大森一樹「完成した小説・これから完成する映画」(『ユリイカ』1989年6月臨時増刊)の中に、「だいたい、『風の歌を聴け』自体もともと映画的な小説ですからね。

(略)とにかく、映画の方法論で書かれた小説だという気がしました。」とある。

(3) したがって、「村上春樹は、この全共闘運動における△文化革命▽の側面を全く見落として、その上で六〇年代から七〇年代初めの学生運動を総括した。村上春樹の小説にあらわれた全共闘運動が「神話」的で△過去▽に封印されてしまっているのも、「政治の季節」が終わったあとも運動に加担した者たちが△政治▽以外の世界で△転戦▽しつづけていた事実を、全く視野に入れていなかったからにほかならない。」
(黒古一夫『村上春樹 ザ・ロスト・ワールド』 六興出版)
というようには、私は思わない。