

## 村上春樹・その方法と位置

——失われたものを発掘し、捉え直そうとする意味作用の剰余——

遠藤 伸治

### 一、記憶の掘り起こし・整理・分析

まず、単純に、村上春樹の作品の多くが記憶の掘り起こしに見える、というところから話を始めたい。

例えば、「午後の最後の芝生」という短編小説の中で、小説家である「僕」が記憶と小説との関係について書いた、「記憶というのは小説に似ている、あるいは小説というのは記憶に似ている。僕は小説を書きはじめたからそれを切実に実感するようになった。記憶というのは小説に似ている、あるいは云々」のような文章を見出すことができ、さらに、短編小説やショート・ショートの中から、

最初の中国人に出会ったのはいつのことだったろう？

この文章は、そのような、いわば考古学的疑問から出発する。様々な出土品にラベルが貼りつけられ、種類別に区分され、分析が行われる。

(「中国行きのスロウ・ボート」)

失われた記憶の微かな光が二人の心を一瞬照らし出す。彼らの

胸は震える。そして彼らは知る。

彼女は僕にとつての100%の女の子なんだ。

(「4月のある晴れた朝に100%の女の子と出会うことについて」)

1963年、イパネマの娘はこんな具合に海を見つめていた。そしていま、1982年のイパネマ娘もやはり同じように海を見つめている。

(「1963/1982年のイパネマ娘」)

昔の友人からの一通の手紙、結婚式への招待状が僕を古い街へと引き戻すことになる。

(「五月の海岸線」)

一九七一年、それはスパゲティーの年であった。

(「スパゲティーの年」)

そのようにしてパン屋襲撃の回想が始まったのだ。

(「パン屋再襲撃」)

というような語りを次々と例示することもできる。とりわけ、最初に引用した「中国行きのスロウ・ボート」における記憶の掘り起こしを考古学にたとえた部分は、これが、懐古癖や感傷癖といったような単なる作者の性状の自然な表れではなく、記憶の整理・分析という、より正確な認識を目標とする緊張感をともなった方法であることを示しているように思われて興味深い。また、そのように考えれば、「羊をめぐる冒険」の「北海道緬羊会館」や、「三つのドイツ幻想」の「博物館」、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」や「図書館奇譚」の「図書館」など、村上春樹の作品に数多く登場する「博物館」や「図書館」を、このような記憶の整理・分析という方法そのものが形象化されたものとして解釈することもできる。

さらに、長編小説に目を移せば、「風の歌を聴け」は、「僕」が「鼠」や「彼女」と過ごした1970年の夏を回想する小説であり、「1973年のピンボール」は、1969年に「直子」が話してくれた街を「僕」が訪れるところから始まり、「ピンボール」の探索を通じて、それにのめり込んだ1970年の記憶を取り戻す話である。また、「羊をめぐる冒険」は、1969年に出会って1970年に寝た女の子の葬式に「僕」が行くところから始まり、1970年に親友だった「鼠」を探す物語である。「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」では、「意識の核」を凍結された「私」が失われた記憶を取り戻し、「ノルウェイの森」では、ハンブルグ空港に着いた「僕」が1969年の記憶を語り始める。そして、このように並べてみれば、

村上春樹の長編小説における(短編小説にはあまり見られない)1969年から1970年にかけての記憶の繰り返しに誰でも気付くだろう。

ここで、村上春樹における短編小説と長編小説との関係について考えるために、例えば「村上春樹全作品」の「自作を語る」を見るならば、「僕の短編には前に書いた長編の後産的な要素と、次の長編の胎動的な部分が含まれていると思う。(略) 僕が後産的というのは、長編を書いている時にはできなかったことを短編でやっているということであり、胎動的というのは、次の長編に繋がる素材や手法をちよっとずつ試しているということである」と述べられ、あるいは、「『回転木馬のデッドヒート』という疑似リアリズムを様々な角度から反復し繰り返すことによって、『ノルウェイの森』の下書きをしたのである」というような文章もある。そして、「五月の海岸線」が「羊をめぐる冒険」の中に吸収され、「彼女の町と、彼女の緬羊」がやはり「羊をめぐる冒険」の原型となり、「街とその不確かな壁」がリライトされて「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」になり、「蛭」が引き延ばされて「ノルウェイの森」になり、「1973年のピンボール」の続編として「双子と沈んだ大陸」が書かれ、というように例も多い。すなわち、村上春樹の執筆のサイクルは長編を中心に回っており、短編小説は、長編小説のために新しい表現を試みる習作的なもの、そして、長編小説を補足するという意識で書かれたものが多いのである。

つまり、村上春樹は、主に長編小説によって1969年から1970年を中心に記憶を掘り起こし、短編小説によって、それを補足し、次の長編のために新しい表現を試すということを行ってきた、まずは、

こう言えるように思われる。

## 二、日常生活の無意識を捉える、痕跡としての記号

村上春樹の作品においては、記憶を掘り起こすために、さまざまな手がかり、インデックスが使われる。

例えば、「1963/1982年のイパネマ娘」では、「イパネマの娘」の曲が「僕」に「高校の廊下」を思い出させ、そして、「高校の廊下」は「コンビネーション・サラダ」を思い出させ、「コンビネーション・サラダ」は「昔ちよっと知っていた女の子」を思い出させる。「風の歌を聴け」では、ビーチ・ボーイズの「カリフォルニア・ガールズ」等、多くのポップスや、ジョン・F・ケネディ、デモやストライキや機動隊の話、サム・ペキンパーやアンジェイ・ワイダの映画などが記憶の指標として使われている。「羊をめぐる冒険」では三島由紀夫の自決が、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」では「ダニー・ボーイ」が、「ノルウェイの森」ではもちろんビートルズの「ノルウェイの森」が、「ダンス・ダンス・ダンス」においても実にたくさん曲が記憶のインデックスになる。これらのものは、学園紛争の時期に、大学で演劇を専攻し、その後ジャズ喫茶を経営していたという村上春樹の個人的事情によるものだと考えられる。

誰しも、強く意識に焼き付けられた光景を見たり、懐かしい歌を聴いたりした時に昔を思い起こすことは自然であり、これらのインデックスは、読者に直接的な共感や現実的な同時代性を感じさせる。しかし、村上春樹の作品においては、こうした具象的なインデックスばかりではなく、具象性を欠いた、一見奇妙に見える言葉が、記憶の（作

品の）インデックスとして使われることも多い。

ここで再び「村上春樹全作品」の「自作を語る」を見ると、「この作品はまず題から始まった。僕の短編小説の多くのものは題から始まっている」（「中国行きのスロウ・ボート」）、「これもタイトルから始まった話」（「貧乏な叔母さんの話」）、「これも題名から始まった話」（「ニューヨーク炭坑の悲劇」）、「これは『納屋を焼く』ということばかり思いついた小説である」（「納屋を焼く」）、「『めくらやなぎ』という言葉の感触がずっと頭に残っていて、それをタイトルにした作品を書くことになった」（「めくらやなぎと眠る女」）、「僕はどうしてもトニー滝谷というタイトルの小説を書いてみたかったのだ」（「トニー滝谷」）といった説明は数多く見出される。

「貧乏な叔母さんの話」を例にとるならば、「七月のある晴れた午後」、何故だか分からないが、貧乏な叔母さんなど親戚にいない「僕」に「貧乏な叔母さん」という言葉がとりつく。そして、それが「概念的な記号」として、「僕」の周囲の人々からそれぞれ別々の記憶を掘り起こして行くのである。

「ねえ」と僕は質問した。「いったいどこがそんなに辛気臭いんだろう？」

「つまりさ、どうもお袋にのぞかれているような気がするんだ」

「それはどうしてだろう？」

「どうしてって……」と彼は困ったように言った。「君の背中に貼りついているのがたぶんうちの母親だからさ」

何人かのそういった印象を総合してみると（僕自身には彼女の

姿を見ることはできなかったから)、僕の背中に貼りついているのはひとつの形に固定された貧乏な叔母さんではなく、見る人のそれぞれの心象に従ってそれぞれに形作られる一種のエーテルの如きものであるらしかった。

ある友人にとっては、それは昨年の秋に食道ガンで死んだ秋田犬であった。

ここでは、「貧乏な叔母さん」という言葉が、「彼」にとつては「うちの母親」を意味し、「ある友人」にとつては「昨年の秋に食道ガンで死んだ秋田犬」の記憶を掘り起こすものとされている。すなわち、「貧乏な叔母さん」という言葉は、それが持っていた既存の意味内容(現実)に存在する貧乏な叔母さん)から切り離されて、忘れていた方が現実を気楽に生きやすいという理由で忘れ去られたものという「概念的な記号」、意味作用そのものにされ、そして、「うちの母親」や「昨年の秋に食道ガンで死んだ秋田犬」といったそれぞれ別々の意味内容、記憶を掘り起こし、意味している。

このような「貧乏な叔母さん」という言葉の意味はどこにあるのかという疑問に対しては、「理由も原因も、そんなものはどうでもいいことなのよ。貧乏な叔母さんはただそこに存在するのよ」という以上には説明されず、つまり、現実的存在から自律した「貧乏な叔母さん」という概念的記号は、言わばそれ自体をルールとして、自動的に失われていた記憶を掘り起こし、作品を形づくって行くのである。

あるいは、「中国行きのスロウ・ボート」を例にとると、この作品にも、現実的存在としての「中国行きのスロウ・ボート」は登場せず、ソニー・ロリンズの「オン・ナ・スロウ・ボート・トゥ・チャイナ」

の曲が登場するわけでもない。小学生の時バスケットボールのゴールポストに激突して気を失い、無意識のうちに出了「大丈夫、埃さえ払えばまだ食べられる」という「その言葉を頭にとどめながら、僕という一人の人間の存在と、僕という一人の人間が辿らねばならぬ道について考えてみる」と「死」に到達し、そして、「死はなぜかしら僕に、中国人のことを思い出させる」とあるだけの、すなわち、「僕」という人間存在に深くかかわった無意識的な言葉であるという以上には説明されない「中国人」という言葉が記憶を掘り起こすキー・ワードとして使われ、そして、「中国行きのスロウ・ボート」という言葉が、「そもそもここは私の居るべき場所じゃないのよ」という、現実と自己との間の違和感が癒される場所をめざして生き続けることを意味する概念的な記号として使われている。

このように、村上春樹の作品においては、ある一つの無意識的な言葉が、その既存の意味内容から切り離されて概念的記号と化し、失われたものについての記憶・物語のインデックスとして機能して行くことが多い。

もちろん、長編小説の場合は、短編小説の場合のように、一つの無意識的な概念的記号によって記憶が掘り起こされ、それが作品全体を形づくって行くというように直線的には展開せず、そのようにして形づくられた断片が他の断片と効果的に組み合わせられて、より大きな物語を展開して行くのであるが、しかし、「1973年のピンボール」の「ピンボール」、「羊をめぐる冒険」の「羊」、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」の「世界の終り」といった、概念的な記号と化したキー・ワードによって無意識的に記憶が掘り起こされ、

物語が展開して行くという基本的方法は同じである。と言うより、長編小説の方が、大きな物語によって、より深く無意識的なものを掘り下げ、その姿を明らかにして行こうとする意志性が強いと言うことができる。

つまり、村上春樹の作品においては、現実的意味内容から離れた概念的記号によって、無意識の中に失われていたものが記憶としてその形を表し、作品全体を形づくって行くのであり、したがって、作品は、既成のリアリズム小説ではなく、現実から離れた、幻想、SF、ホラー、ミステリー、疑似リアリズム等に近づく傾向があるのである。

村上春樹の作品の読者にとってはあるいはあたりまえのことかもしれないが、作者がこのようなやり方で言葉を使い、そして、読者がこうした言葉の使い方を受け容れるということは、いわゆる言葉の多義性や、言葉とその意味内容との結び付きの恣意性を認め、受け容れる時代を共有しているということである。もう少し具体的に言えば、言葉に固有の意味・現実が対応しているわけではなく、言葉は、それが発せられた時から、発信者にとっての個別的な意味とは別の、一般的な言葉・意味作用として存在し、そして、受信者によって再び個別化されるのであり、したがって、いかに正しいように見え、共通の現実認識や世界観を表すものとして流通していたように思っていた言葉も、結局は、それぞれの人間がばらばらに思い描く孤独な幻想を意味していた概念記号にすぎないのであり、時の流れとともに現実が流動して行くことによって、失われ、別の記号に取って代わられるようになり、そして、その概念自体も変わって行くのである、ということを確認、はっきりとそう意識することによって「貧乏な叔母さん」や「中国行

きのスロウ・ボート」、「ピンボール」や「羊」のような記号表現・意味作用は成立しているのである。先に具象的なインデックスとしてとりあげた、「イパネマの娘」や「カリフォルニア・ガールズ」、学園紛争や三島由紀夫の自決や「ノルウェイの森」といったものも、その現実的な指示作用(デノテーション)とは別の意味作用(コンテキスト)をはっきりと意識して使われているのである。

村上春樹は『文学界』のインタビュ「物語のための冒険」(昭60・8)の中で「たとえば政治的挫折とか、ドロドロとした青春とか、暴力とかいったようなものですね。もちろんそういう小説を否定するわけじゃない。そういうものの中にも優れたものはいっぱいある。でも僕はやりたくない」と、そして、「たしかに僕は日常生活における何でもない細部の風景というのがとても好きですね。そういう細かい部分でいろいろな人々がどのように世界とかかわりあっているかとか、ほんのささやかな物事がどのように成立しているかといったようなことを眺めているのが好きだし、すごく興味があります。それは、さっきの言葉の問題と同じで、細かいレベルの生活にその人の持つ状況が必ず自然な形で表出してくるものだと思うんです。だからダイレクトな言葉というのは信じられなくて、どちらかというと言葉を持たないものの方に好感や信頼感を持つっちゃうんです」と述べ、あるいは、『ユリイカ』のインタビュ「山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で」(平1・6)において「でも僕がやりたいのはそういうどろっとした情念を取り去ったあとになお残る根源的な魂の闇みたいなものを描くことなんじゃないかと思うけど」と語っている。

すなわち、「ノルウェイの森」で「僕」の語る「日常生活というレ

ベルから見れば右翼だろうが左翼だろうが、偽善だろうが、偽悪だろうが、それほどたいした違いはない」というのが村上春樹自身の視点でもあり、「貧乏な叔母さん」のような既成の概念記号から遠く離れた言葉が概念的記号として使われる背景には、左翼や右翼といったような既成概念に基づいて「政治的挫折とか、ドロドロした青春とか、暴力とかいったもの」をダイレクトに書いた小説が、もはや流動する現在の「世界」と関わっていないのではないかという、既成の思想的・社会的概念記号に対する不信感があると言ってよいように思われる。

つまり、具体例をあげれば、かつては表出できた、資本主義社会への違和感や疎外感といったものが、現在の高度資本主義社会の中では、もはや、既成の思想的・社会的概念記号によっては表出できなくなっている、というのが村上春樹の立場である。そして、既成の思想的・社会的概念記号が信じられなくなった後も、「世界」とのかかわりあいから生じる違和感や孤独感や疎外感のような感情は存在するのであり、例えば、「まわりには鼠の大声を気にするものなど誰ひとりいなかった」「『金持ちなんて・みんな・糞くらえさ』』という「鼠」の叫びや、「うまくしゃべることができないの」と訴える「直子」の想い、そうした出口を失ったものが、「羊」や「ノルウェイの森」のような記号によって、「日常生活における何でもない細部の風景」の中から掘り起こされ、形を与えられるのである。また、長編小説の中の1969年から1970年というポイントは、こうした思想的・社会的概念記号の転換点として繰り返し登場するのである。

確かに、人間の行為から、例えば思想のためとか社会のために何をしたのか、といった見方が一旦外されてしまえば、人生は、映像、音、

感触、匂いなどといったものからなる日常生活の細部の断片となり、小説は、例えば、カンガルーを見るための一日について書いた「カンガルー日和」のようになるだろう。「カンガルー日和」の中で、「僕」は「この一カ月のあいだいったい何をしていたのか、僕にはまるで思い出せない。いろんなことをやったような気もするし、何もしなかったような気もする。月末になって新聞の集金人がやってくるまで、一カ月が過ぎてしまったことにさえ僕は気づかなかった。そう、それが人生なのだ」と語る。そして、そうしたところのない日常生活の中でポイント、指標となる「カンガルー」を見る一日について、「僕はキリンのお産だっけ見たことがないし、鯨が泳いでいるところだっけ見たことがない。なぜそれなのにカンガルーの赤ちゃんだけがいま問題になるのだろうか」と問いかけても、「そんなことかかないよ」それはカンガルーの赤ちゃんだからよ。それ以上の何物でもないのよ」という答えがあるばかりである。そして、「僕」にとって、その一日は、まさに「カンガルー日和」の一日としてしか存在せず、「カンガルー」をキー・ワードとする一日なのである。

つまり、思想のためとか社会のために何をしたかといったような既成概念で人生をまとめあげて行く際に、欠落し、失われてしまう行為の意味、人生の選択の意味(あるいは選択されなかった別の人生の持つ意味)は、日常生活の中で無意識の対応、十分に意味の認識できない判断や選択の断片という形で微かにその存在を残しているのであり、無意識の中に埋もれているのである。

「中国行きのスロウ・ボート」に登場する「僕」の高校時代の知合いは、「いったいどういう経緯で中国人相手に百科事典を売り歩くよ

うな羽目になったのか、自分でもまだよくわからないんだ」、「もちろんひとつひとつの細かい事情は思い出せるんだけどね、それがひとつに結びついてこういう方向に流れていくという、全体的なものが見渡せないんだ。でも気がつくのと、いつの間にかこうなっていた」と言う。また、「ねじまき鳥と火曜日の人たち」で、ずっと勤めていた法律事務所をやめた「僕」は「いつどこで僕の人生の指針がくるいはじめたのか」について考えてもわからず、そんな「僕」に、正体不明の女は「あなたの頭の中のどこかに致命的な死角があるとは思わないの?」と言ひ、妻は「自分では手を下さずにいるんなものを殺していくのよ」と言う。あるいは、「ダンス・ダンス・ダンス」の「五反田君」は、「なんだか不思議だね」と微笑みながら「手に入れようと思えば大抵のものは手に入るのに、本当に欲しいものが手に入らない」と言う。このように、村上春樹の作品の多くの登場人物たちは、それほど自由のないような生活、時には高度資本主義社会の先端的な現実を生きながら、自分が望まない人生を選び、送っていると感じ、しかし、それが何に起因しているのか説明できず、したがって、どうすればよいのか分からない。そして、彼ら自身が、または、彼らに代わって語り手の「僕」が、それぞれのキー・ワード、無意識的な概念記号に従って、自分は何者であり、「どのように世界とかがわりあって」きたのかということをも、無意識の中から掘り起こし、整理し、記憶として再構築し、その物語を語ろうとするのである。

つまり、「貧乏な叔母さん」、「中国行きのスロウ・ボート」、「カンガルー」等、こうした概念的記号は、既成の表出手段を失ひ、日常生活の無意識の中に埋もれて行ったものたちが現在の心の深層に

残して行った無意識的な痕跡なのである。村上春樹の作品は、こうした、無意識の中に埋もれることによって、変形され、圧縮され、置き換えられ、その名前も、意味も失われてしまった無意識的な痕跡をインデックスとして、人間存在のより深い部分から「どのように世界とかがわりあっているのか」という問題を開示しようとするのである。

「羊男」や「羊博士」や「象工場」などといった記号は、そうした現実的存在でないものに存在感を与えるためにその細部が細かく描き込まれた場合など、奇妙なユーモアを漂わせ、単に、それ自体を目的にした軽い言葉のゲームのように感じられることもある。しかし、例えば、「土の中の彼女の小さな犬」で、「暗闇であやふやに感じることを、あやふやな言葉に変えているだけ」の「ただのゲーム」であったはずのものが「無意識のうちに相手の中にある不必要な何かを引き出して」しまったように、言語ゲームのように見えているものが、人間存在の深い部分に繋がって行くのである。別の例をあげれば、「かいつぶり」という作品は、仕事をするために、知りもしない「自言葉」を言わなければならないと要求された「僕」が、「水に関係があつて、手のひらに入るけれど食することはできない」、「そして、かで始まる五文字のことば」というヒントをもらひ、その条件は満たすが、ありもしない「手のりかいつぶり」と答える、しかし、他ならぬその「手のりかいつぶり」が「僕」を仕事場で待っているというショート・ショートであるが、このようなショート・ショートに登場する「手のりかいつぶり」といった言葉でさえ、単なる言葉のゲームに終わらず、フィード・バックして「僕」の存在に関わるものになっている。あるいは、「リーダーボーゼン」で、「彼女」の母親が、父親に似たドイ

ツ人を見ているうちに、「これまで漠然としていたひとつの思いが少しずつ明確になり固まって」、現実の父親と過ごしていた時には母親自身が気付かなかった「父親に対する耐えがたいほどの嫌悪感」にはじめて気が付くように、現実的存在から離れた無意識の概念的記号によってこそ、意識の中では失われていたもの、存在しなかったものが掘り起こされ、その姿を表すのである。

このように、村上春樹は、既成の思想的・社会的概念記号から遠く離れた言葉を概念的なキー・ワードとし、こしらえものであることが明らかであるような物語を通すことによって、人間存在や「どのように世界とかかわりあっているのか」という問題にまわりついている既成概念の情念的な歪みを払拭し、日常生活の無意識の中から、根源的に人間存在を捉え直し、我々が「どのように世界とかかわりあっているのか」という問題を開示し直そうとしているのであり、言わば、村上春樹の方法は、意識的な日常生活やそれに関する既成の言葉を「×」とし、無意識的な日常生活やそれに関する言葉を「地」とするような、人生や「世界」に対する見方の転換であるといった言い方もできるだろう。

### 三、不毛への挑戦としての書くという行為

最後に、先にも引用した「物語をめぐる冒険」の中で、村上春樹が、「ひとつの原型」と呼び、また「自分の言いたいことをチャプター1という最初の数ページの中に殆ど全部書いてしまった」と言う、「風の歌を聴け」のチャプター1の文章を読みながら、ここまで述べてきたことについて簡単にまとめて行きたい。

僕にとって文章を書くことはひどく苦痛な作業である。一カ月かけて一行も書けないこともあれば、三日三晩書き続けた挙句それがみんな見当違いといったこともある。

それにもかかわらず、文章を書くことは楽しい作業でもある。生きることの困難さに比べ、それに意味をつけるのはあまりにも簡単だからだ。

十代の頃だろうか、僕はその事実に気がついて一週間ばかり口もきけないほど驚いたことがある。少し気を利かしさえすれば世界は僕の意のままになり、あらゆる価値は転換し、時は流れを変え……そんな気がした。

それが落とし穴だと気づいたのは、不幸なことにずっと後だった。僕はノートの中の一本の線を引き、左側にその間に得たものを書き出し、右側に失ったものを書いた。失ったもの、踏みこじったもの、とっくに見捨ててしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの……僕はそれらを最後まで書き通すことはできなかった。

僕たちが認識しようと努めるものと、実際に認識するものとの間には深い淵が横たわっている。どんな長いものさしをもってしてもその深さを測りきることはできない。僕がここに書きしめすことができるのは、ただのリストだ。小説でも文学でもない。まんな中に線が一本だけ引かれた一冊のただのノートだ。教訓なら少しはあるかもしれない。

もしあなたが芸術や文学を求めているならギリシャ人の書いたものを読めばいい。真の芸術が生み出されるためには奴隷制度が

必要不可欠だからだ。古代ギリシヤ人がそうであったように、奴隷が畑を耕し、食事を作り、船を漕ぎ、そしてその間に市民は地中海の太陽の下で詩作に耽り、数学に取り組み。芸術とは、そういったものだ。

夜中の三時に寝静まった台所の冷蔵庫を漁るような人間には、それだけの文章しか書くことはできない。

そして、それが僕だ。

まず「僕」は、書くという行為に関して、「十代の頃」の自分（1960年代の自分）と「ずっと後」の現在の自分（1970年代の自分）とを比較して見せている。

すなわち、「十代の頃」、「少し気を利かさずれば」言葉によって「世界は僕の意のままになり、あらゆる価値は転換し、時は流れを変えらる」ような気がしていた「僕」には、言説と「世界」とのズレといったもの意識されていない。「僕」は、「世界」を自分の「意のままに」する願望充足の幻想としてテクストを考え、言説の構造を変えさえすれば「世界」が変革されるはずであるかのような、構造化された言説がそのまま「世界」であるかのような、言葉と「世界」との楽観的な関係の中に安住していたのである。

しかし、「ずっと後になって」、それが、「生きることの困難さ」からの一時的な解放感、言語のユートピアという「落とし穴」でしかないことに気がついたとき、「僕」の喪失感はずばかりになるのである。「世界」を「意のままに」変え、「あらゆる価値観」を「転換させる」ことができると思っていたものが、実は、「世界」との繋がりを持たない空虚な言葉にすぎなかったのであり、こうしたとりとめ

もないモノローグの間に、「僕」は多くのもの、多くの可能性を失ったと言っているのである。

こうして現在の「僕」は、自分にできることは、「失ったもの、踏みじったもの、とっくに捨けてしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの……」というように、記憶を掘り起こし、失われたものの果てしないリスト、「最後まで書き通すこと」のできないリストを作り続けることしかないと言っているのである。

つまり、村上春樹の小説が記憶の掘り起こしに見えるということは、言い換えると、言説と「世界」とが素朴に結びついているかのような錯覚にとらわれていた間に失ってしまったものを、言説と「世界」との間によこたわる無意識の深淵の中から掘り起こし、失われていない「世界」の可能性を捉え直そうとする試みであるということなのである。

しかし、考えてみれば、その試み自体が書くという行為でしかなく、書くことによって時が流れを変えらることなど決してないことは、まさに「僕」自身が述べているとおりである。「僕」が掘り起こすことのできるものは、過去の存在そのものではなく、現在の時点において整理・再構成された過去の記憶でしかなく、「僕」は、完全な「世界」に到達しないまま、失われたものについての完成することのないリストを、あるいは、完全な「世界」についての不完全な仮説を組み立て続けるしかない。こうした意味で、書くという行為は、まさに不毛な行為であるとも言える。

すでに指摘され、また私自身も以前に述べていることであるが、このような「僕」の書く姿勢の背景には、学園紛争あたり、1970年

あたりから顕著になってきた知のスタイルの変化、言語観・世界観の変化を見て取ることができるように思われる。

現実社会に対する違和感があるにもかかわらず、現実を変革することができず、それゆえにますます内向し、際限もなく自己増殖し、それ自身で完結する形骸化した言葉。その一方で、高度資本主義社会の中での消費物でしかなくなり、現実社会に呑み込まれるばかりで、現実社会を捉えることもできない言葉。こうした言葉の無能力ぶりから生じた、「世界」を捉えることは不可能であり、したがって、「世界」を変革しようとすることも無意味だといったような、言葉そのものの本質的不完全性の認識。あるいは、言葉を信じない者が、高度資本主義の「世界」を捉えどころない不定のカオスとして感じながら、その「世界」とかかわって生きて行かざるをえないという違和感。こうしたものが、ここにはあると言ってもよいように思われるのである。(付け加えれば、「羊をめぐる冒険」で登場する三島由紀夫の自決も、こうした時代のインデックスであると思われる。)

しかし、「僕」が、現実の社会構造や生活から遊離した「芸術」や「小説」や「文学」ではなく、現実社会とかかわりながら生きざるをえない者のための「教訓」のあるものを書くようにしているように、村上春樹は、「世界」を捉えることなど不可能なのだから、「世界」を変革しようとするなど無意味だ、というような地点に立ち止まろうとしてはおらず、そこから一步を踏み出そうとしている。すなわち、いまさら言葉や「世界」に意味を求めようとするような郷愁は捨て、現実の社会構造や生活から離れた場所に、言葉への信頼の崩壊した後、の浮遊感覚に基づいて面白おかしいマニャックな言語空間を構築しよ

うとか、人工的に構築された過去の記憶の中に、現実に存在しない素朴な実在感を求めようなどといったような、開き直り、諦念の道は選んでいない。ねらわれているのは、そのような形での「小説」や「文学」や「芸術」の革新ではなく、日常生活の細部の無意識を掘り起こし、埋もれていたために、生々しい情念を拭い去られた「世界」との繋がりを記憶として再構成し、もう一度正確に把握し直すことであり、それが、村上春樹の方法なのである。つまり、村上春樹は、高度資本主義社会の下で生きる人間がかえこまざるをえなくなった、「世界」と自己とのかかわり方を認識し、表出することができないという問題を、言語と「世界」との間によこたわる深淵という言語そのものが構造上持つ不完全性によって解消してしまうような、そのような立場はとってはいないのである。

同じく「風の歌を聴け」を見ると、デレク・ハートフィールドの短編「火星の井戸」の梗概の紹介という形で、「時の歪みに沿って」掘られた「井戸」を潜り抜ける「一人の青年」の話が挿入されている。そして、物語の構造という点から考えてみれば、「風の歌を聴け」から「ダンス・ダンス・ダンス」にいたる村上春樹の作品は、新しい表現を試そうとした習作的な短編やショート・ショートを除いて、多くはこの「時の歪みに沿って」掘られた「井戸」を潜り抜ける「一人の青年の話」であると言うこともできる。村上春樹の作品の主人公たちは、無意識の中に掘られた「井戸」の中、時によって歪められた記憶の中を潜り抜け、自己存在の根源から「世界」と自己との関係を捉え直そうとするのである。つまり、村上春樹は、「時の歪みに沿って」掘られた「井戸」を潜り抜ける「一人の青年の話」という物語構造を、

SF小説、ハードボイルド小説、ファンタジー、ミステリーやホラー、疑似リアリズムの恋愛小説などといったさまざまなスタイルに変形しながら、絶えずかつての「世界」像を編集し直し、「世界」との新しい繋がりを結び直そうとし続けてきたと言ってよいように思われるのである。

【付記】村上春樹の作品からの引用は、『村上春樹全作品』（講談社）に拠った。