九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

# MURAKAMI HARUKI RELOADED : イロニーの勝利・『風の歌を聴け』を読む

岡野, 進
九州大学大学院言語文化研究院言語環境学部門 : 教授 : 言語情報学

https://doi.org/10.15017/18354

出版情報：言語文化論究. 25, pp.35-44, 2010-03. 九州大学大学院言語文化研究院
バージョン：
権利関係：

# MURAKAMI HARUKI　RELOADED

## ――イロニーの勝利・『風の歌を聴け』を読む――

岡　野　　進

### 茨姫

村上春樹の『風の歌を聴け』を読む。『風の歌を聴け』が雑誌「群像」の6月号に掲載されたのは1979年であった。活字となってから既に21年経過した。その間に村上春樹について数多くの言葉が費やされ、それらの言葉は茨のように繁茂し、今や『風の歌を聴け』という作品はそれらの言葉の下で茨姫のようにひっそりと眠っているかのようである。村上春樹の作品について語るためには、私はまず茨の森を越えなければならない。

### 二つの神話

「茨姫」を覆い隠している茨は村上春樹にまつわる神話といってもよい。『風の歌を聴け』に関して言えば、茨の森は主として二つの源から養分を得ている。一つは＜デタッチメント＞という神話であり、もう一つは＜都市生活者を描く村上春樹＞という神話である。後者のイメージを定着させた者としては川本三郎の名を挙げなければならないだろう。川本について、栗坪良樹は「村上春樹スタディーズ01」の解説で、「川本三郎の論評は、その後の村上評価に様々に影を落とす」[i]と述べている。川本の影響力の大きさがよく分かる。川本には「一九八〇年のノー・ジェネレーション」と題された評論がある。川本の評論の特徴は村上の作品論、作家論というよりはむしろ村上の作品の世界を描くことにある。そこで彼は＜都市生活者＞を以下のように描き出している。「都市生活者はすでに自分が巨大な機構のなかの一部品でしかないことを自明のこととして知っている。だから大仰な感情表現、ギラギラした欲望の解放、野放図なエネルギーの乱費を好まない。自分は小さな個人でしかないことをわきまえているからむきだしの内面表現や、ひときわ目立つ大胆な身ぶりを好まない。むき出しの真実やリアリティよりは冗談や虚構のなかに身をまかせる」[ii]。川本によるなら、都市生活者は高度管理下社会に生きる個人を指し、彼は自分の前の世代のように社会に異議を申し立てるのではなく、趣味を通してささやかながらも自分の世界を確立し、そこに楽しみを見いだしてゆく。川本は村上の文学をそうした都市生活者を描く文学と捉え、作品中に見いだされる音楽、文学、映画などの名前を手がかりに、村上の世界の特徴をリストアップし、村上の世界そのものをカタログ化していく。確かに川本の言葉が『風の歌を聴け』の主人公に妥当することは否定できない。主人公の「僕」がここで描かれている＜都市生活者＞の一員に属していることは確かである。さらに川本は都市生活者のイメージに肉付けし、村上の小説の主人公を次のように作り出すことさえ行う。「村上春樹の作品の主人公はまず私にはVANのブレザーとボタン・ダウンのシャツを着た、めだたないオシャレが好きな現代青年を思い起こさせる。この青年は人間と付き合うよりはむしろ犬や猫と付き合う方を好み、仲間と群れて口論しあったりベタついたりするよりもひとりで自分の好きなジャズを聴いたり映画を見たり、イエナで洋書をあさったりするのが好きな、一人

で充実した時間を楽しむことのできる青年である」[iii]。川本によるなら、村上の描くところの主人公はスマートでクールなライフスタイルを身につけた青年ということになるのだろう。川本の描写は明るく軽い読後感を残す『風の歌を聴け』という小説の主人公を原寸大で表しているようにみえる。だが私は川本の言葉に違和感を覚える。『風の歌を聴け』の登場人物は決して多くはない。「僕」、「鼠」、「レコード店の女」、「ジェイ」、「ディスクジョッキィ」、「闘病中の少女」の６人である。「僕」が密接に関わるのは「鼠」と「レコード店の女」の二人だけである。「鼠」は「僕」に語る。「時々ね、どうしても我慢できなくなることがあるんだ。自分が金持ちだってことにね。逃げ出したくなるんだよ。わかるかい？」（Ⅰ−89.　以下、村上の作品の引用は「村上春樹全作品 1979−1989」、講談社刊による。ローマ数字は巻数を、アラビア数字はページ数を示す）。一方、「レコード店の女」は「僕」に打ち明ける。「一人でじっとしているとね、いろんな人が私に話しかけてるのが聞こえるの。(…)。知っている人や知らない人、お父さん、お母さん、学校の先生、いろんな人よ」／僕は肯いた。／「大抵は嫌なことばかりよ。お前なんか死んでしまえとか、後は汚らしいこと….」（Ⅰ−106）。「僕」の友人といってもいい二人が二人とも重い悩みを抱え、それに苦しんでいることが分かる。この二人に自殺した少女を加えるなら、主人公の周りには＜死に至る病＞にかかっている人間が三人いたことになる。こうした設定は川本の村上理解に対して疑いを抱かせるのに十分な証拠となる。というのも、主人公が川本の言うようにスマートでクールな生き方をしているのであれば、自殺する人間と一度ならず三度も出会うことはないのではないか、という疑問が生じるからである。そうしたタイプの人間は川本の描く人物によって真っ先に忌避されるタイプだからである。確かに川本が述べるように村上は都市生活を細部にわたって描くが、それは小説にリアリティを付与するための手段にすぎない。仮に村上の小説の主人公が先に引用した「VAN のブレザー」を着た青年像によって説明されうるような人物であったなら、今となってはグーグルで検索でもしなれば理解されない VAN というブランド同様、村上の小説は過去の遺物となっていたに相違ない。村上の意図が都市生活者を描くことにあったにしても、村上の作品が世代を越えて読み継がれてきたのは、村上が都市生活者を描いたからではない。村上の作品が今なお読まれるのは、作品が作者の意図を越えて成長したからで、村上の作品を都市生活者というキーワードに導かれて読もうとする者は、作者の意図を越えて生き延びる作品の力を見逃してしまうことになる。その力は＜都市生活者を描く村上春樹＞という視点には不可解なものと映り、したがって切り捨てられるほかない、作品の過剰な細部に宿っている。都市生活者という視点は作品の内実を隠蔽するものでしかない。この意味において、＜都市生活者を描く村上春樹＞というフレーズは神話といっていい。

村上はデタッチメントからコミットメントへ「転回」を行ったとしばしば語られる。村上自身も河合との対談[iv]でそのように語っている。デタッチメントとは、一言で言えば、他者とかかわることなく、あらゆるものから距離をとり、孤独でいることである。松本雄介は「個人化の時代における寛容のかたち」と題された論文において、村上のデタッチメントからコミットメントへの態度変更を寛容との関連からを論じている。松浦の論文はよく整理された優れた論文で、特にフロイトを援用し、デタッチメントからコミットメントへの変化を説明している箇所は好感がもてる。しかし、初期の村上の扱いに納得のいかないものを覚えた。その論文で松浦は村上の主人公に認められる受動性の視点からデタッチメントを一種の防衛メカニズムと捉え、次のように述べる。「この受動性は社会適応の断念から生じている。社会が急速に変化するとき、多くのものが喪われてゆく。変化があまりにも強力で急速であるとき、変化を克服するためにそれに適応しようとすることも、あるいは変化に抵抗して喪失を記憶にとめようとすることも、ともに多くの苦痛をもたらす。だから主人公は自己を世界から切り離し、徹底した受動性によって私的世界にとどまる。それは一種の防衛

メカニズムである。（….）いかなる喪失にも執着せず、いかなる不可解な出来事をも受け流し、あらゆるものから距離をとること、それが主人公のスタイルである」[v]。「あらゆるものから距離をとり、無関心の態度を維持すること」は「社会適応に対する断念」から生じていると松浦は述べるが、これは果たして正しいのであろうか。村上の作品にみられる社会に対する無関心は社会的不適応の表れであろうか。大半の若者が社会に関心を持ち、社会改革に熱中しているときに、そうした動きに一人背を向け、社会への無関心を表明するのであれば、松浦の主張は首肯されよう。いわゆる学生運動の嵐が吹き荒れた時期に我らが主人公はデモにも行くことなく、半田鏝を手にコンピュータを自作し、ハイデガーを読みふけっていたのであろうか。仮にそうであれば、村上の主人公は社会適応を断念したといっていいだろう。だが、「そして僕は機動隊員に叩き折られた前歯の跡を見せた」（Ⅰ-71）という記述から想像されるように、「僕」は社会変革に参加している。一方「鼠」は、「僕に」に大学を止めた理由を訊かれ、「さあね、うんざりしたからだろう？でもね、俺は俺なりに頑張ったよ。自分でも信じられないくらいにさ。自分と同じくらい他人のことも考えたし、おかげでお巡りにも殴られた」（Ⅰ-90）と答えている。二人ともデモに参加し、二人とも痛い目を見ている。主人公は社会に無関心であるどころか、社会に異議申し立てを行い、その代償に前歯を１本失っているのである。

学生運動の敗北後、大学においては社会への関心は急速に失われた。村上の主人公は社会に対する関心を失っているが、それは松浦が言うように「社会適応に対する断念」に還元されうるものではなく、逆にそれは社会に対する適応を示すものであった。強引を承知で言ってしまえば、社会に対する無関心は社会から強制された面があったのである。主人公はその強制を受け入れている。村上はこうした事情を作品のなかで言語化してはいない。村上の主人公は一貫して社会に対して無関心であるのではなく、無関心は学生運動の敗北の帰結としての側面があることを明確にしていない。ある意味で村上はこうした事実を隠蔽しているといっていい。従って、「主人公は自己を世界から切り離し、徹底した受動性によって私的世界にとどまる」ことをデタッチメントとみなし、主人公が選び取ったスタイルと捉えることは、作品が行う隠蔽に手を貸すことになるのではないか。

さらに松浦は主人公のスタイルのうちに倫理的な態度を認める。「村上春樹の主人公は、世の中の多くのことにたいして無関心である。しかしこの無関心は、一種の倫理的態度として選択されている」[vi]。作品は仮象、つまり作りものである。作りものに倫理的なものを求めることが適切であるかどうかという点については、ここでは問わない。主人公に倫理的な態度を問う場合、主人公は自立した主体でなければならないし、倫理的なふるまいは強制されたものではなく、主体の選択によるものでなければならない。

倫理的な態度、振る舞いとの関連で想起されるのは大江健三郎の「万延元年のフットボール」の結末である。主人公の妻は障害を持った子供を産み、その後アルコールに溺れるようになる。彼女は自殺することになる、主人公の弟と関係を持ち、妊娠する。事情を考慮するなら、子供を産まないという選択肢も当然あるわけだが、彼女は子供を産むことを選択する。大江の作品にみられるように、倫理的な振る舞いは一つの決断と結びついていると私は思う。決断を下すことにおいて倫理的な振る舞いがなされ、それはまた決断を下す個体を一人の主体たらしめる。では我らが主人公はどうなのだろうか？そのような決断を求められ瞬間に直面し、すなわち、その答えが前もって与えられてはおらず、またどのようなマニュアルにも書かれていないような答えを要求される瞬間におかれ、何らかの決断を下すといったことがあっただろか。これに近いものとして「鼠」、「レコード店の女」との最後の会話が挙げられる。これについては後ほど論じることになるが、我らが主人公は当たり障りのない一般論を語るに過ぎない。これが我らが主人公のスタイルなのだ。クリティカ

ルな瞬間に相手の述べることを受け止めず、一般論で逃げを打つ主人公のスタイルに松浦が主張する倫理的な態度を認めることはできない。

**「茨姫」を求めて**

では二つの神話、＜デタッチメント＞、＜都市生活者を描く村上春樹＞という神話にとらわれずに『風の歌を聴け』という作品を読む場合、それはどのような作品として現れるのであろうか。いわゆる「はぐらかし」[vii]を導きの糸にし、茨の森に足を踏み入れる。

主人公と他の登場人物との言葉のやりとりに注目した場合、二つのモードで推移していることが分かる。シリアスな場面とリラックスして会話を楽しむ場面である。そしてシリアスな場面では主人公に特異な行動がみられる。既に多くの論者によって指摘されている、いわゆる「はぐらかし」である。「はぐらかし」そのものは決して特異なものではない。『風の歌を聴け』で「鼠」に「何故本なんて読む？」と訊かれ、「僕」は「何故ビールなんて飲む？」（Ⅰ-18）と切り返す。これも一種の「はぐらかし」である。このように、「はぐらかし」は、もしそれが和気藹々とした場面で使われるのであれば、会話を弾ませる気の利いたテクニックとなる。私が「はぐらかし」が主人公の特異な行動と結びつけるのは、それがクリティカルな場面、およそ「はぐらかし」がもっとも相応しくない場面で使われるからである。それは己の内面の傷を他人にさらけ出そうとする瞬間である。この瞬間は村上の作品においては特権的な瞬間である。というのもこのような瞬間に話されることはルーマン的な意味において情報となり、その情報は自分が抱える悩みを「僕」に訴えようとする者とそれを聴く「僕」との間に一つの出来事を導入し、これ以後二人の関係は変化する、システム状態が変化するからである。ルーマンは、「社会システム理論」において、情報が出来事としてシステム状態を変化させることについて次のように述べている。「同じ意味をもってくりかえされる情報はもはや情報ではない。情報はくりかえしにおいて、その意味を保持するが、その情報価値を失っている。誰かが、ドイツ・マルクが切り下げられたことを新聞で読む。そのあとで、もしその人が別の新聞でもう一度同じことを読むならば、そのことは、たとえそのシステム構造に対して同一の選択を提示するとしても、もはや情報価値をもつことはない（それはその人のシステム状態をもはや変化させない）。他方において、情報は、出来事として消滅しているけれども、失われてしまったのではない。情報は、そのシステム状態を変化させたのであり、そのことによって構造効果を後に残したのである。そのさい、そのシステムはこの変化した諸構造に応じて変化したのであり、またそうした諸構造を用いて反応しているのである」[viii]。先ほど村上の作品においてコミュニケーションは二つの位相において行われると述べた。それをルーマンのタームで形式化してみよう。一つの位相においてコミュニケーションはこれまで何度も繰り返され、これからも繰り返されるであろう話題をめぐって行われる。繰り返されているが故に、その位相で語られることは情報価値を持つこともなく、また、ふたりの関係を変えることもない。こうしたコミュニケーションの後で、二人は以前と何ら変わることなく、心安んじてその場を立ち去ることができる。これに対して、もう一つの位相においてはコミュニケーションは情報価値を持ち、二人の関係を根底から変えてしまう、出来事として生起する。村上の作品との関連において言えば、後者の位相で語られるのは「内面」である。例えばレコード店の女は「こんなことを話したのはあなたが初めてよ」と前置きして、自分の暗い過去、「いつも悪い風が吹いていた」過去を語り出す。

「ずっと何年も前から、いろんなことがうまくいかなくなったの」
「何年くらい前？」

「12,13…お父さんが病気になった年。それより昔のことは何一つ覚えていないわ。ずっと嫌なことばかり。頭の上をね、いつも悪い風が吹いているのよ」
「風向きも変わるさ」
「本当にそう思う？」
「いつかね」（Ⅰ-111）

この会話を交わした夜以降、二人は二度と会うことがない。言うまでもないことだが、「いつかね」というのは一般論でしかない。この場合、それは殆ど気休めにもならず、相手を慰めるどころか、相手を一層傷つける効果しか果たしていない。この重要なシーンで「僕」は一般論を語ることしかできない。この箇所を読む時、私はいつも考え込んでしまう。一般論を語る「僕」をどう捉えたらいいのか。

案ずる事はないのだ。この疑問には既に答えが用意されているのである。それをみてみよう。実はこの会話には一つ伏線があって、これ以前に二人は以下の会話を交わしている。

「本当のことを聞きたい？」
彼女がそう訊ねた。
「去年ね、牛を解剖したんだ」
「そう？」
「腹を裂いてみると、胃の中にはひとつかみの草しか入っていなかった。僕はその草をビニールの袋に入れて家に持って帰り、机の上に置いた。それでね、何か嫌な事がある度にその草の塊を眺めてこんな風に考えることにしているんだ。何故牛はこんなまずそうで惨めなものを何度も何度も大事そうに反芻して食べるんだろうってね」
彼女は少し笑って唇をすぼめ、しばらく僕の顔をみつめた。
「わかったわ。何も言わない」（Ⅰ-103）

前田愛は「僕と鼠の記号論」と題された村上論[8]においてこの会話を解釈しており、示唆に富む。前田は牛の胃の中に入っていた草の塊を内面の比喩と捉える。人が心の中に抱え込んでいるものは「まずそうで惨めなもの」に過ぎないのであり、それを他人にさらけ出したところで何になるのか。さらに言うなら、内面の傷を抱える「君」とそれを聴く「僕」との間には越えがたい溝で隔てられているのだ、というわけである。こうした振る舞いは他人の内面へ土足で踏み込むような田舎者のがさつな振る舞いと比べた場合、都会的で洗練された振る舞いといえる。前田のこのような把握は村上のうちにデタッチメントを認める村上観に組み入れることができる。「僕」の大変割り切った、突き放した考え方をクールなものの見方だという人もいよう。村上のこうした点を取り上げて、デタッチメントの倫理、都会的な文学といったことがいわれるわけだが、これはあまりにも村上に好意的であり、また一面的な捉え方であるように思われる。というのも、主人公はこのロジックを妻との離婚においても繰り返しているからである。そのやり取りは『羊をめぐる冒険』でみることができる。そこで「僕」は妻から離婚を切り出され、それは「君自身の問題だって言ってるだけさ」と例によって一般論で答える。ちなみに初期の三部作では結婚までのいきさつは語られない。『風の歌を聴け』の後書きで結婚したという報告があり、『羊をめぐる冒険』で離婚のいきさつが述べられる。離婚しようかと悩む妻に君自身の問題だと告げる「僕」が一体どのような言葉で結婚を申し込んだのだろうか、と考えるのは、私だけであろうか？あるいはこうした問いは下種の勘繰りと

いうことになるのか。あるいは結婚を申し込む決意が形成されるプロセスもまた「まずそうで惨めなもの」と判断されたのだろうか。妻から離婚を切り出され、一般論で答える「僕」の姿は私には異様なものに映る。この「僕」の姿は一定の状況に置かれると録音された音声を繰り返すロボットのように見え、とても倫理的な主体とは思えない。それ以前に生きた人間として描く意図が村上にあったのかとさえ思う。

親しい友人から悩みを打ち明けられ、それに対して一般論で答えることは分からないではない。それを聞く者は当事者ではなく、悩みを最終的に解決するのは本人でしかないからだ。「僕」が他人との関わり合いをこのように避けるのは、相手から限定されたくないという意思が働いていることは否定できない。相手の内面に立ち入ることは、その程度に応じて、相手もまた己の内面に入ってくることが予想されるからである。しかし、妻から離婚の話を聞かされるときにおいても一般論を繰り返すとなると、事態はまったく別の様相を帯びる。「僕」はなんといっても当事者なのだ。相手によって自分の存在を限定されたくないというのであれば、そもそも結婚をすべきではないのだ。

先ほど引用した前田の解釈は大変説得力があるが、受け入れがたい。デタッチメントの倫理は村上の神話にすぎず、他の神話の例と同様、具合の悪い事態を隠蔽するものにほかならない。では、デタッチメントの倫理はいかなる事態を隠蔽しているのであろうか？既に述べたように、主人公に対して相手が己の内面を示すシーンおいては、コミュニケーションは出来事として生起する、と述べた。どういうことだろうか。既に反復され、これからも反復されるであろう事柄が交換されるコミュニケーションにおいては、主人公は文化的コードもしくは社会的コードに従ってコミュニケーションを生産すれば済む。簡単に言えば、マニュアルのようなものがあり、これに副って話せばいいわけである。これに対して、「レコード店の女」が語る「悪い風」のように、反復など考えられないコミュニケーションもある。そのようなコミュニケーションにおいては主人公は新たにコードを創造しなければならない。当然のことだが、そうした場合、主人公が準拠すべきマニュアルなど存在しないからである。コミュニケーションが出来事して生起することは、コードの新たな生成を指しているのである。ここにおいて、主人公は新たなコードを生成することができない。マニュアルに書かれていないことはできないことがここで露呈する。主人公の無能力はデタッチメントの倫理では説明され得ない。なぜならクリティカルな状況に置かれ、コードを生み出すことが求められる、つまり、マニュアルに書かれていないことを行わねばならない状況にありながら、一般論を語るという情景は、『風の歌を聴け』に限っても、二度繰り返されているからである。先ず「鼠」に対して見られ、そして「レコード店の女」に対しても見られる。「鼠」の場合を引用しよう。或る日「鼠」は「僕」に「女に会ってくれないか」と頼む。「僕」はそのことを承諾するが、「鼠」の気が変わり、結局「僕」が女と会うことはなかった。その後、行きつけの店のマスターであるジェイから「鼠」が「僕」に相談したがっていることを知る。翌日「僕」は「鼠」を誘い、プールで泳ぎ、その後ホテルのバーへ入り、そこで「女の子はどうしたんだ？」と話を切り出し、「鼠」に悩みを話すよう促す。

「女の子はどうしたんだ？」

僕は思い切ってそう訊ねてみた。

「鼠」は手の甲で口についた泡を拭い、考え込むように天井を眺めた。

「はっきり言ってね、そのことについちゃあんたには何も言わないつもりだったんだ。馬鹿馬鹿しいことだからね」

「でも一度は相談しようとしただろう？」
「そうだね。しかし一晩考えて止めた。世の中にはどうしようもないこともあるんだってね」
「例えば？」
「例えば虫歯さ。ある日突然痛み出す。誰が慰めてくれたって痛みが止まる訳じゃない。そうするとね、自分自身に対してひどく腹立ち始める。そしてその次に自分に対して腹を立ててない奴らに対して無性に腹が立ち始めるんだ。わかるかい？」
「少しはね」、と僕は言った。「でもね、よく考えてみろよ。条件はみんな同じなんだ。故障した飛行機に乗り合わせたみたいにさ。もちろん運の強いやつもいりゃ運の悪いものもいる。タフなのもいりゃ弱いのもいる。金持ちもいりゃ貧乏人もいる。だけどね、人並み外れた強さを持ったやつなんて誰もいないんだ。みんな同じさ。何かを持ってる奴はいつかなくすんじゃないかとビクついているし、何も持ってない奴は永遠に何も持てないんじゃないかと心配してる。みんな同じさ。だから早くそれに気づいた人間がほんの少しでも強くなろうって努力するべきなんだ。振りをするだけでもいい。そうだろ？強い人間なんてどこにも居やしない。強い振りのできる人間がいるだけさ」
「ひとつ質問していいか」
僕は肯いた。
「あんたは本当にそう信じてる？」
「ああ」
「鼠」はしばらく黙り込んで、ビールグラスをじっと眺めていた。
「嘘だと言ってくれないか？」
「鼠」は真剣にそう言った（Ⅰ-93)。

「レコード店の女」の場合と同様、この会話の後で「僕」は「鼠」と会うことはない[x]。これが二人の最後の会話となる[xi]。このように、相手が悩みを話し、「僕」がそれに対して一般論で答え、その後二人が会うことはもはやない、というパターンが二度繰り返される。二度繰り返されるのはデタッチメントの重要性を強調するためではないだろう。マルクスが言っているではないか！「ヘーゲルはどこかで述べている、あらゆる世界史的な大事件や偉大な人物はいわば二度あらわれる、と。ヘーゲルはこうつけ加えるのを忘れなかった。一度目は悲劇として、二度目は茶番として現れる、と」[xii]。無論私たちがここで論じているのは世界史的大事件ではない。だが、「一度目は悲劇として、二度目は茶番として現れる」のは世界史的大事件にかぎるまい。

**赤い靴**

村上が同じパターンを二度繰り返すのはデタッチメントを強調するためではなく、「僕」が或る衝迫に屈して一つの行為を反復していることを明らかにするためなのだ。ここで繰り返されているパターンは「出会い損ね」にほかならない。「鼠」や「レコード店の女」に出会う以前に「僕」に或るパターンが刻印され、「僕」はこのパターンを反復しているのだ。私が考えたいのは、なぜ村上はこのような＜出会い損＞のシーンを繰り返し書いたのか、ではない。なぜ村上は書かなかったのか？である。本来書かれるべきでありながら、書かれなかった＜出会い損ね＞があるからだ。言うまでもなく、その後の＜出会い損ね＞を生み出す元となった原＝＜出会い損ね＞、「自殺した少女＝３人目のガールフレンド」と「僕」との＜出会い損ね＞である。なぜ村上は書かなかったのか？

上記の問いに答える前にラカンを導きの糸として反復を整理しておこう。ラカンは「精神分析の四基本概念」と題されたセミナネールにおいて反復を二つに分けている。それは「オートマトン

(Automaton)」と「テュケー（Tyche)」である。「まずテュケーです。前回話したようにこれを私はアリストテレスの用語から借りました。彼は原因についての探求においてこの単語を使用しています。私たちはテュケーを*現実界との出会い*と訳しました。現実界は*オートマトン*の彼方にあります。オートマトンとは記号の回帰、再帰、執拗さであって、私たちは快感原則に支配されている以上オートマトンに服せざるをえないわけです」[xiii]。またラカンはテュケーが外傷という形で現れることを述べている[xiv]。シニフィアンの反復が「オートマトン」であり、外傷の反復が「テュケー」と言うことになる。外傷は象徴界へは吸収されず、現実界の位置を占め、フロイトの言う死の欲動となって反復する。死の欲動とは、ジジェクによるなら、「死なない」欲動を指し、個体を、世代を超えて生き延びる欲動のことであり、過去の辛い経験を繰り返そうとする「反復強迫」と同一のものである。ジジェクはそうしたことをアンデルセンの童話、「赤い靴」で説明している[xv]。魔法の赤い靴を履いた少女は意に反して踊り続けねばならず、踊りを止めるには足を切り落とすよりほかになかったのである。

**直子という神話**

主人公が三人目の少女との間にどのような出会いと別れを経験したのか、私たち読者には知り得ようのないことである。だが、それは「僕」に外傷となって残るような出会い、出会い損ねであったことは確かなことと思える。そのため、少女との出会い損ねが原＝＜出会い損ね＞となり、「僕」は「鼠」、「レコード店の女」との出会いにおいてこの＜出会い損ね＞を反復しているのである。この反復は言うまでもなくテュケーとしての側面をもつ。自殺した少女についての記述は大変少なく、また即物的に書かれている。「三人目の相手は大学の図書館で知り合った仏文科の女子学生だったが、彼女は翌年の春休みにテニス・コートの脇にあるみすぼらしい雑木林のなかで首を吊って死んだ。彼女の死体は新学期が始まるまで誰にも気づかれず、まるまる二週間風に吹かれてぶら下がっていた。今では日が暮れると誰もその林には近づかない」(Ⅰ-60)。村上は少女との出会いのシーン、外傷となって残るようなシーンを書いてはいない。書かれなかったことは、彼女の重要性の低さを意味しない。むしろ事態は全く逆で、彼女について書かれることが少ないのは、重要であるからこそなのだ。自殺した少女の記述に示される村上の戦略はフロベールの「ボヴァリー夫人」の戦略に大変近い。このように考えるとき、村上はフロベールの愛読者なのではないか、あるいは、フロベールについて書いたジジェクを読んでいたのではないか、と妄想を逞しくしたくなるほど、村上はヨーロッパの19世紀のフランスの作家のモデルに倣って作品を構想しているのである。フロベールはボヴァリー夫人が恋人と馬車へ乗り込んだ後、二人にはふれることなく、馬車がたどる周囲の風景を描写するにとどめる。これについてジジェクはこう述べている。「作家の眼差しがどうでもいい退屈な建築の細部に限定されればされるほど、私たち、つまり読者は、馬車の閉ざされたカーテンの背後のスペースで何が起こっているのか、責め苛まれるほど知りたくなる」[xvi]。フーコーの言葉を借りれば、「抑圧された内容は抑圧の効果にほかならない」[xvii]。具体的に描くよりはむしろ包み隠した方が描こうとする対象を一層リアルなものにする。村上は「僕」に或る行為を反復させ、だが反復の原因となった原＝行為は敢えて描かずに隠すことにより、何か重要な出会いが書かれず、それは隠蔽されていることを読者にそれとなく示すことに成功している。「鼠」、「レコード店の女」は直子を招魂するために捧げられた犠牲といってよい。ここにおいて「直子」神話が生まれた。一見とりとめのない、断片の寄せ集めに思われた『風の歌を聴け』という作品は直子という中心を得て、直子を悼む物語として組織される。私たちはここで「直子」という神話の生成を目撃しているのである。

「直子」とは一つの神話である。なぜなら、「直子」は「僕」、すなわち主人公の起源にかかわっているからである。最後に主人公の起源を明らかにしたい。「鼠」や「レコード店の女」の話は『風の歌を聴け』という作品において梃子の役割を果たしているとみていいだろう。その梃子の力を借りて村上は「直子」という神話を作り出したのである。直子は作品において言及されることが少ないにもかかわらず、あるいはまさにそれゆえに、十分なリアリティを獲得している。これに対して「僕」はフラットな特性を持たされているためか、感情表現に乏しく、一人の人間という肌触りがなく、人間というよりもむしろ社会的コード、文化的コードによって書かれた寄せ集めのように思える。作品に現れるおびただしい数のアーティストの名前、作家の名前、映画監督の名前などがその印象を一層強くする。簡単に言えば、「僕」はリアリティに欠ける。どのようにして「僕」に命、魂を込めるか。ここで村上がとった戦略はきわめて倒錯的である。死者を悼む思いがその表現を通して死者をこの世へ呼び戻すということは珍しいことではない。しかし、村上のこの作品において事態は全く逆と言わなければならない。直子が死者であるなら、死者を悼む者がいよう。直子という死者が招魂されると同時に、「僕」も死者を悼む者として命を吹き込まれるのである。直子の死に対して、「彼女の死体は新学期が始まるまで誰にも気づかれず、まるまる二週間風に吹かれてぶら下がっていた」と語られる直子の死に対して、私たち、つまり読者が悲哀の感情を抱くとき、この感情を通して、私たちは直子を悼む者としての「僕」を、直子同様に、直子の傍らに表象するのである。

**イロニーの勝利**

「そこでカレンはびっくりして、赤いくつをぬぎすてようとおもいました。けれどもくつはしっかりとカレンの足にくっついていました。カレンはくつ下を引きちぎりました。しかし、それでもくつはぴったりと、足にくっついていました。そしてカレンは踊りました。畑の上だろうが、原っぱの中だろうが、雨が降ろうが、日が照ろうが、よるといわず、ひるといわず、いやでもおうでも、踊って踊って踊りつづけなければなりませんでした」[xiii]。アンデルセンの「赤い靴」の一節である。「デタッチメントの倫理」、「都会生活者」という神話にとらわれずに『風の歌を聴け』を読むとき、見いだされるのは、赤い靴を履いて踊り続けるカレンのように、同じ行為を反復する「僕」の姿である。作品の中心に置かれるはずの直子を脇に押しやり、直子をめぐってではなく、村上が「僕」のありふれた夏期休暇のディテールを描く事により、「直子」神話を作りだすことに成功したのであれば、これはイロニーの勝利である。だが、村上のイロニーの真の勝利は別のところにある。「僕」を反復へと駆り立てているのは、フロイトのいう死の衝動である。個体、世代を越えて生き延びるといわれる、人間的なものとはおよそ無縁な死の衝動に支配される事で、「僕」が社会的なコード、文化的なコードの寄せ集め以上の存在になるとするなら、すなわち「僕」が徹頭徹尾生から疎外される事で魂を吹き込まれるとするなら、これこそイロニーの勝利とよばねばなるまい。

## 参　考　文　献

i　「村上春樹スタディーズ 01」、栗坪・柘植編、若草書房、1999年、255頁
ii　前掲書、83頁
iii　前掲書、84頁
iv　「村上春樹、河合隼雄に会いにいく」、新潮文庫。

v 「村上春樹スタディーズ 2000−2004」、今井清人編、若草書房、2005年、209頁
vi 前掲書、211頁
vii このタームは適切ではないと考えるが、ここは先行論者に従う。
viii 「社会システム理論（上）」、ルーマン、佐藤監訳、恒星社恒星閣刊、1993 年、104-5 頁
ix 「村上春樹スタディーズ 01」、栗坪・柘植編、若草書房、1999 年、
x 「羊をめぐる冒険」で「僕」は「鼠」を対話するが、この時「鼠」は既に自殺しているので、この会話は例外と見なすべきであろう。
xi この会話自体も大変興味深い会話である。特に、多くの論者が指摘しているように、「僕」の分身と想定されている「鼠」が「僕」に「嘘だと言ってくれないか？」と言うことの意味は大変重い。ここでその分析を行うことはできない。残念ではあるが、他の機会に譲りたい。
xii „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Marx, Karl“,Dietz Verlag Berlin, S.15.
xiii „Die vier Begriffe der Psychoanalyse“,Lacan, Jacques, Quadriga Verlag Weinheim, Berlin, 1987, S.60.
xiv ebd., S.61.
xv “How to read Lacan”, Žižek, Slavoj, W.W.Norton, 2008, p.63.
xvi “Tarrying with the negative”, Žižek, Slavoj, Duke University Press, 1988, p.102.
xvii ibid., p.102.
xviii 「赤い靴」、ハンス・クリスティアン・アンデルセン、楠山正雄訳、
http://www.aozora.gr.jp/cards/http://www.aozora.gr.jp/cards/000019/files/42378_18502.html