

MURAKAMI HARUKI RELOADED II : 形式化の試み-村上 春樹における換喩の位置

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/10.15017/19185>

出版情報 : 言語文化論究. 26, pp.107-124, 2011-02-07. 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 II

形式化の試み——村上春樹における換喩の位置

岡 野 進

泉路無賓主
此夕誰家向
大津皇子

始めに

村上春樹の作品、『風の歌を聴け』を修辞学の側面から論じる。換喩は村上の作品において重要な役割を果たしているが、これまでに論じられたことがない¹。この論文においては以下のことが目指される。主としてヤコブソンの失語症の論文に定位し、隠喩と対比させながら、換喩とはいかなるものであるかを明らかにし、次に村上の作品、『風の歌を聴け』に焦点を当て、そこで換喩がどのように使われ、どのような効果を上げているかを示し、最後に換喩を重視する村上の技法の背景にはどのような世界観があるかを考察する。

I 「風の歌を聴け」

村上春樹と換喩の関係を論ずる前に、『風の歌を聴け』という作品について簡単にふれておきたい。「風の歌を聴け」は次のような作品である。東京で学生生活を送っている主人公の「僕」が夏休みに帰郷し、或るスナックを舞台に「鼠」という同世代の友人と親交を深める——『風の歌を聴け』で繰り広げられるのはそうした物語である。物語の基調を特徴づけようとすれば、さしあたり、ノンシャランという形容詞が頭に浮かぶ。たわいのない夏休みの物語といってもよい。確かに重い病に冒され闘病生活を続ける少女や、レコード店に勤める左手の指が4本しかない女性、あるいは自殺した3人目のガールフレンドなどが物語に暗い影を落としてはいるが、作品において彼女たちはエピソード以上の重みを与えられてはいない。どれほど深刻なテーマであろうと、いやテーマが深刻であればあるほどと言いたくなるが、それがテーマに相応しい扱いを受けているとは到底思えない。月並みな言葉を用いるなら、そうした登場人物は「青春の光と影」の影の部分にすんなり収まってしまい、物語の深部に衝撃を与えるようなことはない。彼女たちの悩みとは無関係に物語は淡々と進められる。つまり、前田愛の言葉をかりるなら、暗い話題を扱いながら、不思議に明るい読後感を残す小説といってもよい。

そして、「僕は結婚して、東京で暮らしている」という文が、『風の歌を聴け』の末尾に後日談としてさりげなく紹介される。後日談の性格上「僕の結婚」に関してそれ以上ふれられることはない。ここまで『風の歌を聴け』と題され、「1970年の8月8日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26

日に終わる」作品を読み進めてきた読者がこの文章に違和感を覚えることは想像に難くない。なぜか。広辞苑によるなら、後日談とは以下のことを指すからである。「ある事件の落ち着いた後、それからどうなったかという話」。つまり、後日談の前にはとにかく何らかの事件が語られていなければならない。言うまでもない、後日談とは何らかの物語が終わった後の話だからだ。ではどのような物語が終わったのだろうか、と改めて自分に問いかけるとき、私たちは首をかしげざるを得ない。私たちは後日談を必要とするような物語を読んではいない。小説の大部分は、行きつけのジェイズ・バーでの「僕」と「鼠」との対話、プールでの二人の会話、精神を病んでいるようにみえる、レコード店に勤める女性とのやりとりなど、故郷で友人と過ごす二十歳前後の学生の夏期休暇の描写に終始しているからである。「僕の結婚」を後日談として扱っている以上、作者が「8月8日に始まり、8月26日に終わる」物語を「僕の結婚」よりも重視していることは明らかである。だが人生の節目というべき結婚よりも重大な出来事がこの作品で語られていたのだろうか？ 答えは「否」である。そのために、後日談という形で「僕の結婚」を目にするとき、通常重視されていることが軽く扱われ、たわいのないことが何か重要なことのように語られているといった印象を受け、ここで私たちは、何かはぐらかされたような気持ちになるのである。

既に述べたことから『風の歌を聴け』の「後日談」が特異なものであることは明白であるが、『羊をめぐる冒険』の「後日談」と比較するなら、その特異性は一層明らかになる。『羊をめぐる冒険』には「エピローグ」が置かれ、その中で次のような言葉が聞かれる。「何もかも終わったんだな」と羊博士は言った(Ⅱ-371。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)。羊博士の言葉に代表されるように、羊をめぐる冒険が終わった後、この冒険に関係した人々はその後どうなったかが「エピローグ」では述べられる。これが後日談というものだ。これに対して『風の歌を聴け』では本来語られるべき冒険が語れることなく、後日談のみ語られる。ここには時系列の混乱が見られ、こうしたことはルイス・キャロルのアリスの世界を思わせる大変奇妙な事態で、私たちはナンセンスという言葉さえ使いたくなるほどである。

この「後日談」は「夏期休暇」と題された一枚のタブローに不用意に落とされた小さな染みで、作者の筆が滑り、言わずもがなのことを書いてしまったようにもみえる。染みであれば、作者の若気の至りばかりにとこは笑みを浮かべて、無視すべきなのかもしれない。だがそのように考えることでこの染みがタブローから消え去るところか、時間の経過とともにそれはタブローを覆い始める。ここに至って私たちは、村上はなぜこのような後日談を書いたのだろうか？ と、「後日談」を書いた作者の意図を推測せざるを得なくなる。と同時に、ここまで読み進めてきた物語を額面通りの単純な作品とは捉えられなくなる。後日談に照射されることで、作品の相貌が揺らぎはじめるのである。

村上が後日談を書いた狙いはここに、つまり作品に揺らぎを導入することにある。後日談を契機にして、読者は次のような思いを抱き始める。『風の歌を聴け』という作品からは一見ノンchalantな作品のような印象を受けるが、実際は違うのではないか。作者は正直に書いていないのではないか、あるいは、作者が意図的に隠していることがあるのではないか。作品に描かれたのは氷山の一角にすぎず、描かれなかった出来事があるのではないか、そして描かれた出来事は、本来描かれるべき出来事を指し示す暗号のようなものではないか、と。このように考える時、作者を出し抜くどころか、私たちはまんまと村上春樹の術中に填っているのである。後日談は作品を一層平板なものと、つまり一層魅力の乏しいものと化す。無論、これが、後日談を書いた作者の意図なのだ。なぜなら、輝きを失ったテキストは、輝きを喪失した分だけ、本来描かれるべきテーマ、断片のまま残

された不在の主題、を一層輝かしいものにするからである。

村上は、「1970年の8月8日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26日に終わる」物語（夏期休暇の物語）と後日談とが緊張関係を形成するように作品を構成し、また夏期休暇の物語の中では、断片のまま残された主題と物語とが緊張関係におかれるように作品を作り上げる。本来描かれるべきテーマは描かれることがなく、空白のまま残されるが、にもかかわらず/それゆえに空白は強い磁場を持ち、この磁場を中心として作品の言葉が組織しなおされる。つまり、小説の言葉は空白を指示する暗号となる。妙な喩えになるが、村上は中心が空白の、ドーナツのような作品を書こうとしたと述べている。そしてこの空白に私たちがふれるとき、私たちの中に生まれる感情が喪失感にほかならない。

加藤典洋の『風の歌を聴け』についてふれておこう。加藤は作品を70年代から高度成長期へといたる、歴史の流れのなかに作品を位置づける。論の中心は「鼠」におかれ、「鼠」は「金持ちなんか・みんな・糞くらえさ」という世界に対する否定的な感情の持ち主とされ、70年代以前の時代の気分を代表する人物と捉えられる。「鼠」の言葉に対立するのが「気分がよくて何が悪い？」という、架空の作家、ハートフィールドのエッセイのタイトルからとられた言葉で、これは80年代以降の気分の先取りとされる。「世の中に対する否定的な感情は、世の中の矛盾が大きかった過去に時代には、多くの人々に共感される現実性を帯びていた。しかし高度成長とさらには高度成長以後の1970年代をへて、国民の大多数が「中産階級」を自認するようになると、そのいわば「社会の諸矛盾」の上にモラルを築くあり方はその足場の現実性を失っていく。『風の歌を聴け』は、1979年に発表されるが、その頃、鼠の「金持ちなんか・みんな・糞くらえさ」という過去のモラルのバックボーンである否定感情の前に、「気分が良くて何が悪い？」という、まったく新たな肯定の感情が現れてくる。この小説は、村上がそういう時期に見せた独特のコミットメントの里程碑であるのである¹⁴。加藤は「鼠」に消えてゆく形象を認め、「闘病中の女の子」に向けてDJが発する言葉に、村上は希望を託したとみる。

私たちは、加藤によるマクロ的な作品の位置づけには異論はない。しかし、全面的に賛成するわけにはいかない。加藤がDJが発する言葉を作者からのメッセージとみ、ここに作品が伝える「希望」を読み取ることに、疑問を呈したい。「風の歌を聴け」の第38章でDJが難病に苦悩する17歳の少女の手紙を番組で紹介する。DJは手紙を局で読んだ後に、港へ行き、港から見える山のたくさんの灯りから「実にいろんな人がそれぞれに生きてたんだ」と分かり、その事実に感動し、涙したと番組で告白し、「僕は・君たちが・好きだ」と聴取者に語りかける。作者はこの言葉を他の文字よりも大きいポイント、しかもゴシック体で印刷し、強調している。物語は病む少女を通して人生の暗い面を作品に導入し、生に対して疑問を抱かせるが、闇も光も丸ごと生として受け入れようとするDJの言葉により、再び生を肯定的に吸収するといっているだろう。

一見感動的な話のように思える。だが子細に検討するなら、感動的なエピソードを支えているのは、論理のすりかえと言っては語弊があるなら、論理の飛躍にすぎないことが明らかになる。既に述べたように、DJは港から山の手のさまざまな灯りを見、裕福な家の灯りもあれば、貧しい家の灯りもあり、病院や企業の灯りをも見え、こうしたことから「実にいろんな人がそれぞれに生きてたんだ」という認識に至る。貧しい者もいれば、富める者もいる。だが、生きることに伴う苦勞を抱えて日々の営みを続けている点においては変わらないわけで、人間はみな精一杯生きているのだ。DJが語っているのはそういうことだ。DJは病む少女という非常に個別的な例から出発して、生の普遍性を見出し、見出された普遍的な地点から生を祝福するといっている。だが普遍性へ至る過程において「病む少女」の苦しみは捨象されてしまう。論理の飛躍というのはこのことである。彼女

が問題にしているのは、病院のベッドで寝たきりになって人生を送らざるを得ないこの「私」というまったく「個人的な話」であり、人生一般についてではないのだ。彼女が手紙で訴えているのは病院にいる<この>「私」というあくまで個別的な存在なのだ。DJ が語る中で「個人的な話」がいつものまにか一般的なレベルでの人生の話へとすり替えられ、生は安易に肯定されてしまう。身も蓋もない言い方になるが、ここで DJ は「みんな同じなんだよ」と主張しているに過ぎない。既に述べたように、加藤は DJ の言葉を額面通りに受け取り、DJ の言葉を村上からの読者へのメッセージとみ、そこに作品が読者に渡す希望を見て取る。加藤の解釈には無理がある。村上はそれほどナイーブな作家であるとは考えられないからである。

では、この少女をどのように捉えればいいのか。少女は、「鼠」、「レコード店の女」ともども、村上の世界から去らざるを得ない形象である。なぜか。この三人は生において苦悩するという点で共通項を持つ。苦悩により三人は独自の生を余儀なくされる。加藤のいう「気分が良くて何が悪い？」の時代、高度成長期の時代は、誰もが誰かのコピーの時代でもあり、こうした時代においては、苦悩により「かけがえのない私」となった存在は追放されるのである。誰もが誰かのコピーの時代に有効な言葉は一般論である。「鼠」、「レコード店の女」は、自分の苦悩を「僕」に告げるが、「僕」の告げる一般論を前にし、その姿を消す。少女も DJ の一般論に吸収されてしまう。独自の生という存在は、その独自性において商品化、コピー化を免れるものではなく、まさにその独自性において商品化に組み込まれることを、この少女は告げるのである。つまり、少女の形象は希望であるどころか、物語として消費されるよりほかにない運命を告げるものといってよい。

II ヤーコブソンの失語症論

私たちはこれからヤーコブソンの失語症論を扱うが、それはヤーコブソンがそこで換喩、隠喩を論じているという単純な理由からではない。『風の歌を聴け』の登場人物が失語症の患者を想起させる振る舞いをするからでもある。

ヤーコブソンは「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」という論文で失語症を論じている。ヤーコブソンの論文の特徴は言語の発話に注目し、発話が<選択>と<結合>から構成されると考え、失語症をこの二つの側面から考察する点にある。ヤーコブソンは発話について以下のように述べる。「発話には、一定の言語存在体の選択と、それからそれらを複雑性のヨリ高度な言語単位にまとめる結合との、二つの面がある。語彙のレベルでは、これは容易に明らかである。話し手は語を選択し、これを自分の用いる言語の統辞体系にしたがって文に結合し、文は他の文と結合されて発話となる」ⁱⁱⁱ。発話には<選択>と<結合>が必要であることが簡潔に書かれている。「私の趣味はトライアスロンです」という文において、<トライアスロン>はその文においては選択されなかった<ゴルフ>、<サッカー>、<アイスホッケー>などを含んでいる。<トライアスロン>は上述の文には現れない他の語と対立関係にあるわけで、この潜在的な対立関係は、範列関係とよばれ、範列関係を構成する要素群はパラディグムとよばれる。範列関係を構成する要素は或る面では互いに異なりながら、他の面では等価性を示すような要素群でなければならない。以上のことから明らかのように、パラディグムを構成する関係は相似性に支配される。このように、<選択>はパラディグム、範列関係を構成する要素の次元で行われるのである。パラディグムのモデル^{iv}を挙げておこう。以下の文において文を構成する各要素の縦の軸上に見出されるものがパラディグムである、例えば (Mein - Unser - Sein) である：

| | | | | |
|-------|-------|------------|------|------------|
| Mein | Vater | liest | die | Nachricht. |
| Unser | Papa | mustert | ein | Blatt. |
| Sein | Onkel | überfliegt | jene | Zeitung. |

〈結合〉はサンタグムの軸上で行われる。サンタグムは統合関係を構成する要素群を指し、各要素間は隣接性の関連のうちにあるために、〈結合〉は隣接性に支配される。

以下の文がサンタグムのモデルである：

| | | | | |
|------|-------|-------|-----|------------|
| Mein | Vater | liest | die | Nachricht. |
|------|-------|-------|-----|------------|

ヤーコブソンは失語症を二つに分ける。一つは選択と代置に障害を生じ、もう一方は結合とコンテキストの形成に障害を生ずる。前者は相似性に支配されるために、この種の障害は相似性の異常を引き起こす。相似性の異常は語の選択ができない患者のケースである。この患者は語の選択ができないために、自ら会話を始めることが非常に困難になる。つまり、パラディグムにおいて異常をきたすわけである。文脈があれば発語可能であるが、語の言い換えはできない患者である。相手が話しかける際には、会話はスムーズにすすむ。これは、相手が文脈を作るからである。また、実際に雨が降っていれば、「雨が降っている」と文を構成できるが、雨が降っているという文脈がない場合には、つまり、実際に雨が降っていなければ、「雨が降っている」という文は作れないとされる。また、語の言い換えができない。これは相似性が冒されているために起こる。「代置力を冒され隣接力を保有している失語症患者にとっては、相似性を含む操作が、隣接性に基づく操作に屈してしまう。このような条件のもとでは、意味分類はいずれも相似性ではなく、空間的または時間的な隣接性によって導かれる」。このケースの患者が動物園に行ったとしよう。どのような動物を見ましたかと聞かれた時、患者は自分が動物園で動物を見た順に動物を枚挙するのである。つまり、相似性ではなく、時間的な隣接性によって答えるのである。

このように語を見出すことのできない患者はまた或る語を他の語で言い換えることができない。これはメタ言語の喪失によって説明される。メタ言語とは、或る言語記号を同一の言語の、或る点で相似の言語記号によって説明することである。

相似性の異常は隠喩の脱落を引き起こす。したがって、選択能力を冒された患者は換喩に頼って文を構成する。換喩は隣接性に基づく。このタイプの患者は *table* の代りに *lamp* と言うが、これは *table lamp* という句が誘う換喩に誘われて、発語されるわけである。「選択能力が強度に損なわれて、結合の能力が少なくとも部分的に保存されている場合は、隣接性が患者の言語行動全体を規定する。この型の失語症を、相似性の異常と命名することができよう」^{vi}。

次に隣接性の異常をみよう。結合とコンテキストの形成における障害は隣接性の異常によって生じる。これは文を組み立てる能力に異常が生じたケースである。「語をより高い単位に組織する統辞規則が失われ、この喪失は失文法症と呼ばれて、これは文を、ジャクソンの比喩的表現を借りれば、「単語の集積」へと退化させる」^{vii}。

隣接性は正常ではないが、相似性は正常に機能するために、このケースの患者は隠喩に支配される。顕微鏡 (*microscope*) の代りに望遠鏡 (*spyglass*)、ガス灯 (*gaslight*) の代りに火 (*fire*) と言うのが典型的な例とされる。

ヤーコブソンの「失語症論」を少し詳しくみてきた。ここで簡単にまとめてみよう。隠喩あるいは換喩は、通常、語のレベルで説明される。例えば、「雪の肌」という表現は隠喩であり、「おい、そこのベレー帽」という「ベレー帽」は換喩である。付け加えるまでもないが、「雪の肌」は「白い

肌」の隠喩であり、「ベレー帽」は「ベレー帽」という部分でそれをかぶっている人間（全体）を指す表現である。ヤーコブソンの論文で特徴的なことは、隠喩、換喩といったタームの使い方が、語のレベルにとどまらず、言語学の枠を超え、現実を認知する方法として用いられていることである。このようなことが可能となったのは、ヤーコブソンによって隠喩、換喩という修辞学上の概念が、言語を構成する二つの軸、〈サンタグム〉、〈パラディグム〉と関連づけられたからである。これにより、〈サンタグム〉、〈パラディグム〉の失語症への応用や、文学作品、文化の応用へと道が拓かれたのである。

Ⅲ 村上春樹

1) 方法について

では、〈サンタグム〉、〈パラディグム〉という軸を隠喩（＝相似性）、換喩（＝隣接性）と結びつけたヤーコブソンの考えは、これから村上春樹の作品を読もうとしている私たちにどのような意味をもつのか？村上春樹の作品、特に『風の歌を聴け』からは、周辺のことばかりが語られ、肝心なことが話されていないという印象を受ける。これについては、村上春樹の作品の特徴とされてきた都会的な文学、クールなものの方、デタッチメントの倫理といった言葉で、これまでは説明されてきた。だが、この種の説明は村上春樹にあまりにも好意的であり、村上の作品の内実を明らかにするというよりはむしろそれを覆い隠してしまう。村上春樹の作品を分析するには、デタッチメントの倫理といった cliché に依存しない、新しいアプローチが必要である、と私たちは考える。ここで私たちがとる戦略は、村上の作品の内容を問うのではなく、方法を問うことである。何が書かれているかではなく、どのように書かれているかを明らかにする。分析する際に、私たちはヤーコブソンの失語症の分析例を応用し、サンタグム、パラディグムという二つの軸を用いて分析する。言語の機能が正常な者の場合、隠喩、換喩、どちらか一方しか使われないということはない。とはいえ、隠喩もしくは換喩のどちらかが優先的に使われることは考えられる。私たちは村上春樹の文章を分析し、隠喩もしくは換喩がどのように使われているかを分析し、村上春樹のスタイル、その背後にある世界観を明らかにしようというのである。

2) 分析

私たちはこれから村上春樹の特徴をよく示しているような文章を換喩の観点から分析する。

分析1：文章論

周知のように、『風の歌を聴け』という作品の第1章は、「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」（I-7）という文章から始まる。これは作品に対する「前書き」のような役割を果たしている。第39章に「後日談」が置かれているので、「前書き」があっても何ら不思議なことではない。この「前書き」は「全作品」版では5頁にわたって書かれている。「前書き」には4個のアスタリスクが置かれ、それが区切りの記号のように作用し、「前書き」が5つのパートに分かれていることを示している。最後のパートは、「もう一度文章について書く。これで最後だ」（I-10）という文章で始まる。この「前書き」は文章について書かれたものようである。「ものようである」という曖昧な言い方をしたことは理由がある。この章を読むと、主人公の「僕」が文章を書くことは「自己療養の試み」であると考えていることは理解できるが、それ以外に文章についてどのような考えを抱いているのかは、一向に分からないからである。

この章で村上は「もう一度文章について書く」と言っていることから、第1章は文章について書かれていると判断していいだろう。しかし、村上の文章を読んで受ける印象はそれとは異なる。村上の文章からは、文章について「僕」がどう考えているのかという結論へ文を収斂させるというよりは、文章に関連する周辺の話題へとズレてゆくといった印象を受ける。村上は一つの結論を目指して或る対象を追求するのではなく、一つの対象からまた別の対象へとめまぐるしく移ってゆく。だが、対象と対象との間には何か繋がりのようなものがあり、不思議と散漫な印象は受けない。また、村上はある種の速度感をもって一つの対象から別の対象へと移動しており、これが読者に今自分が生きている時代に書かれたものだという手応えのようなものを与えている。

では、対象間の連関とはどのようなものなのであろうか？ここで村上が第1章において対象をどのようにつないでいるかを、ヤーコブソンの例に倣い、隠喩＝選択、換喩＝隣接性という二つの軸を用いて分析してみる。主として隠喩で文章を結合する場合、隠喩で書かれる文は前の文章の言い換え、説明であり、メタ言語として使われる。第1章に即して言うなら、隠喩の場合、文章は相似性を軸に結合されるわけであるから、第1章の文は「文章」について説明し、文章の意義を展開するものといえる。これに対して換喩を用いて文章を繋ぐ場合、隣接性で文と文とを繋ぐのであるから、文は「文章」について何らかの関係のあるものへと逸れてゆく。関係は因果的關係、全体と部分の關係などが考えられる。

第1章でどのような対象が扱われているか、それを書き出してみるなら、以下のようになる。

完璧な文章は存在しない → 何かを書く → 8年間のジレンマ → 僕の生き方 → 語ること → デレク・ハートフィールドから学んだこと → 彼の本をくれた叔父 → 一人生き残った叔父 → ハートフィールドの引用（ものさし） → 15年間の僕 → 死 → 祖母の死 → 文章について → 書くという苦痛な作業 → 生の意味づけという落とし穴 → 認識について → ギリシャ人（資料1）

第1章冒頭のパートのみ、もう少し詳細にみてみよう。＜完璧な文章＞から＜書く＞が導き出され、次にそれが＜書くことにつつまわるジレンマ＞へと繋がり、＜ジレンマ＞は＜8年間＞を導きだし、＜8年間という歳月＞は＜何かを学び取ろうとする姿勢＞へと繋がり、この＜姿勢＞は＜僕の生き方＞へと続く。＜生き方＞で一応区切りが打たれ、拡散してきた動きをまとめるかのように、話題を最初の＜文章＞へ戻し、この関連で＜僕は語ろうと思う＞という文が生まれ、第1章冒頭のパートがまとめられる。以上のように、取り上げられる対象はパラダイグムの軸上に見出されるもの、つまり「文章」と同義語、反義語、類語反復等の関係にあるものではない。そうではなく、換言すれば、対象は相似性の関係にあるのではなく、隣接性の関係にある。村上は換喩に支配され、一つの対象から別な対象へと移行し、テキストを織り上げているとってよい。

（図1）を見ていただきたい。これを見ると、「完全な文章などといったものは存在しない」（1）、「今、僕は語ろうと思う」（2）、「僕は文章についての多くをデ

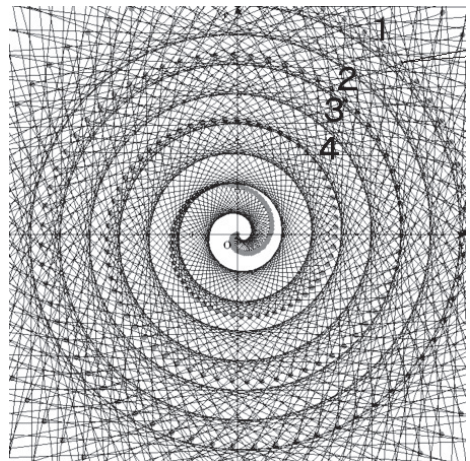


図1

レク・ハードフィールドに学んだ」(3)、「もう一度文章について書く」(4)といった文章と相似性の関係にある文がそれぞれ起点をとってそれぞれのパートが書かれるわけだが、文は文章という中心へとは向かわず、隣接性に導かれて次の起点まで中心から逸れていく。次の起点(第二の起点)で新たにトピックが立てられ、このトピックは相似性を基に立てられるために、シニフィアンの運動は中心から限りなく遠く離れてゆくのではなく、レベルは異なるが、以前の起点の地点まで戻ることになる。第二の起点から開始されるシニフィアンの運動は以前と同様の動きを反復する。すなわち、中心から離れながらも、以前と同様に或る点で文章と相似性の関係にあるトピックが立てられ(第三の起点)、ここにおいて、第二の起点まで戻る。シニフィアンは反復運動を行い、この運動が描く軌跡は螺旋にほかならない。図にすれば、図1のようになる。図中の数字は上記の番号に対応し、例えば(1)は「完全な文章などといったものは存在しない」を示す。

第1章は換喩を中心に形成され、螺旋階段を上るようにすすんでいくことが明らかとなった。ヤーコブソンは詩においては隠喩が優先的に使われ、リアリズムの小説では換喩が重んじられることを述べている。リアリズムと換喩が深く連関しているのであるなら、リアリズムを基調とする村上の作品において換喩が重要な役割を果たしていることは何ら不思議なことではない。村上と換喩との関係にこれ以上の意味づけは不要かもしれない。だが、果たしてそうだろうか?螺旋の特徴を考えてみよう。下の画像(図2)をご覧ください。螺旋階段を上から見た写真である。螺旋階段の中心は空洞なのである。

換喩が重要な役割を果たしている第1章において、シニフィアンの運動は螺旋を形成する。これは何を意味しているのだろうか。

村上の文章は決して難解ではない。文意も曖昧ではなく、明快に書かれている。だが、第1章には何が書かれていたか、と仮に問われた場合、私たちは返答に窮してしまう。なぜなら、そこには主題というものが欠けているからである。中心がないといってよい。中心となるであろうトピックは確かに立てられるが、シニフィアンは換喩の作用を受け、そこから逸れていくばかりで、中心がシニフィアンで充たされることはなく、中心は空白のまま残されるからである。

村上が中心が空白となるように、第1章を書いたといつてよい。第1章に関するかぎり、換喩は空白の中心を形成するという、村上の志向と深く結びついているのである。ここで何が起きているのだろうか。



図2

分析2：性的なるものについて

急いで結論へと飛びつくようなことはせずに、他の章でも同様のことが生じているかどうかを、検討したい。第19章で「僕」はこれまでに寝た三人の女性にふれ、最初の女の子について以下のように述べる。「最初の女の子は高校のクラス・メイトだったが、僕たちは17歳でお互いに相手を愛していると信じこんでいた。夕暮れの茂みの中で彼女は茶色のスリッポン・シューズを脱ぎ、白い綿の靴下を脱ぎ、深い緑のサッカー地のワンピースを脱ぎ、あきらかにサイズが合わないと思われる奇妙な下着を取り、少し迷ってから時計も取った。それから僕たちは朝日新聞の日曜版の上で抱き合った」(I-58-9)。比較のために他の作家による初体験の描写を引用する。引用する作家の名が大江健三郎であるのは偶然にすぎない。「再度勃起すると、そのフカフカした掛け蒲団の下に潜ること

もせず、僕はセイさんにみちびかれて性交した。二度目の射精のすぐ後、セイさんは僕の尻をガツキと抱きしめ、自分の下腹部の、それも毛の生えた固いところをこちらに幾度もこすりつけ、眼をつむった顔をももの凄い勢いで左右に振った。それを僕はずいぶん後になるまで、新しい性交のたびに思い出したものだ。それに加えて蔵屋敷に永い間固着してきた薄暗がりと微妙に交錯する窓からの光りの中で、短い時間、なにも軀にかけず口をあけて寝息を立てながら眠るセイさんの、白く乾いたような下腹部の皮膚に、淡い墨色の繊細な陰毛がこびりついていたのが印象に刻まれた。セイさんが寝返りをうつと、痩せて筋肉質の腿の上に思いがけず豊かな丸い尻があり、そのあわせめからもやはり煙のような陰毛が覗いていた³⁹。大江の文章を読むと、性的描写のコードは身体の部位の描写から構成されることが分かる。ラカンによるならリアリズムの文体の特徴は細部のクローズアップということになるが、この点においては村上も大江も変わるところはない。しかし、大江のクローズアップが身体に向けられているのに反して、村上の眼は衣服と新聞紙に向けられる。村上は相手の衣服を事細かに伝え、さらに、たんに「新聞紙の上で」と書くのではなく、「朝日新聞の日曜版の上で」と付け加えるからである。村上のテキストから、私たちは「僕」の最初の女性の衣服については詳細な情報を受け取るのであるが、奇妙なことに、衣服が覆っているであろう女性の身体について何一つ知らされないのである。大江の描写から明らかになるように、性的な体験はきわめて身体的な行為である。にもかかわらず、村上は身体やその身体が行う行為についてはほとんどふれない。美しかったのか、そうでなかったのか、豊満な女性だったのか、貧弱だったのか、大柄だったのか、小柄だったのか、一切、分からない。彼女の衣服の下は空白なのである。ここにおいてもシニフィアンを支配しているのは、換喩＝隣接性である。相似性が欠落しているために、シニフィアンは「最初の女の子」の言い換えあるいは繰り返しといった作用を行うことができず、換喩に身を委ね、「最初の女の子」からずれていき、中心が空洞になるように運動するのである。

分析3：「僕」と「鼠」の最後の対話

a) 最後の対話

もう一つ例をあげよう。「鼠」と「僕」の対話である。既によく知られているように、生身の「鼠」が「僕」と対話するのは一作目の『風の歌を聴け』の中だけである。二作目の『1973年のピンボール』では「僕」と「鼠」はそれぞれ独立した物語の系列を形成し、互いに会うことはないからである。確かに二人は三作目の『羊をめぐる冒険』で対話を交わすが、この時「鼠」は霊魂と化しているので、この対話は例外と見なすべきであろう。これから引用する対話の後、「僕」と「鼠」が言葉を交わすことはない。したがってこの対話が「僕」と「鼠」の最後の対話となる。

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、そのことについて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らどう？」

「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、よく考えてみるよ。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なさ。もちろん運の強いやつもいりゃ運の悪いものもいる。タフなものもいりゃ弱いものもいる。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、何も持ってい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。そうだろう？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)。

私たちは以前からこの対話には何か奇妙な点があると思っていた。だが私たちが知るかぎりにおいて、この奇妙さを指摘する論文は書かれていない。私たちは二重に驚かざるを得ない。まず二人の間で繰り上げられる対話がかみ合っていない。「鼠」が世の中にはどうしようもないことがあるといい、その例として虫歯をあげる。これに対して「僕」は「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」と一般論で答えるのである。この対話を読むとき、私たちはラカンが彼のセミナーにおいて伝えるウェルニッケ失語症の患者の言葉を思い出す。「ウン、わかった。昨日、私が上の部屋にいた時、すでに彼がいったけれど、えっと、私が彼に言ったんだ、いやそうじゃない、日にちのことだ、いや全然違う、その日にちじゃない」⁸。相似性の障害に病むこの患者は文の構成という点では何ら問題を示してはいないが、自分が言おうとしている事柄をどうしても言葉にすることができない。相似性が機能しないために、患者は隣接性に支配され、言おうとすることからズレていってしまうのである。ラカンを引用したからといって、私たちはここで「鼠」と「僕」の双方が言語障害に病む人間だと言おうとしているわけではない。二人の言語機能は正常であるが、それにもかかわらず、二人がこの対話においてはあたかも言語機能に障害をきたしている人間のように振る舞うことを指摘し、その理由を考えたいのである。

b) 不条理演劇

「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、そのことについてじゃああな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らどう？」

「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」

ここまでは私たちも何ら違和感を感じない。問題は次の「例えば？」である。この会話の流れで「例えば」という言葉が出るのだろうか。「鼠」は女性のことで悩んでおり、その悩みに関して相談するために、「僕」は「鼠」と話している以上、「鼠」が「世の中にはどうしようもないこともあるんだってね」と言うときのその「どうしようもないこと」が女性を指していることは明らかではないか。「僕」は「例えば？」という語を発することで、話題を「鼠」が相談しようとしていた女性から逸らしてしまうと言っている。そして、「例えば？」に対して、「鼠」が「例えば虫歯さ」と答え、二人の対話はますます本来の話題から逸れてゆくのである。私たちは「どうしようもないこと」から「虫歯」へと対象が移って行くことに不審なものを覚える（これについてはこの後で詳しくふれる）が、「僕」はそうしたことに委細かまわず、「鼠」に対して「みんな同じさ」と答える。つまり、一般論で答える。一般論は言うまでもなく個別的な事柄にはふれずに、一般的な事柄に言及することである。だが「鼠」が求めているのはまさに個別的な事への答えなのである。「鼠」が覚える痛みは、ほかならぬ、ここにいる、<この>「私」が受ける痛みであり、このような痛みに対して一般論は役に立たないし、そもそも「鼠」はそうしたことを聞きたくて、相談しようと思ったわけでもあるまい。この意味において、「僕」の一般論は「僕」が「鼠」の言わんとすることをまったく理解していないことを示すものにほかならない。つまり、「鼠」と「僕」との対話はまったく噛み合っていないのだ。二人の頓珍漢なやりとりは掛け合い漫才のようにも、ベケットの「ゴドーを待ちながら」に代表される不条理演劇の一シーンのようにも思える。

c) 「鼠」、虫歯について語る

「例えば虫歯さ」の後に続く「鼠」の言葉にも釈然としないものを感じざるを得ない。「鼠」は「世の中にはどうしようもないことがある」と言い、その例として虫歯を取り上げる。彼が虫歯を通して何を言おうとするのかは、分かりにくい、恐らく次のような事態なのであろう。つまり、虫歯に限らず、どのような手段を講じても取り除くことのできない、不条理で、無意味な痛みが世の中にはある、ということだ。「鼠」は、虫歯の痛みに対して、自分に、また他人にも怒りを抱くと話を続ける。「鼠」が自分に対して怒るのは、痛みを招いてしまう自分の不運さに対してであり、痛みに対して何らなすすべを知らない自分の無力に対してであろう。ここまでは理解できる。だが、その後に続く「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」という件がどのように虫歯と結びつくか、判然としない。この怒りが他人に向けられる場合を推測するなら、それは、こうした痛みが存在することに気づかぬ人間の鈍感さに対する怒りであり、また、痛みの存在に気づいてはいてもそれが自分に降りかからぬ限り、平然と放置する人間の冷たさ・無関心・無気力に対するものである。要するに、「そしてその次に」からの件はもはや虫歯とは関係がなく、恐らく、無気力に生きてると「鼠」の目に映る他人に対する怒りについて述べているように思われる。ここまでの流れをまとめるなら、女の子に関する悩み → どうしようもないこと → 虫歯 → 自分への怒り → 他人への怒りへと次々に対象が変わり、他人への怒りを述べる時点では、当初の「女の子に関する悩み」は影も形も見えないのである。ここにおいても主題から逸れてゆくシニフィアンの運動を確認することができる。

「鼠」の怒りは自分自身に対してのみならず、他人に対しても等しく向けられている。このことから、虫歯を例に取り上げる「鼠」の関心事が、「鼠」の個人的な領域を超え、或る程度普遍的な性質を具えていることが分かる。「どうしようもないこと」が普遍的な性質をもつものであるなら、例として虫歯を挙げることは果たして適切なのだろうか、という疑問がわく。「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」という「鼠」の言葉は「虫歯」と関係ないのではなかろうか。例としての虫歯が不適切なことは、ほかにも理由がある。「世の中にはどうしようもないことがある」＝「虫歯」という組み合わせは、大いに疑わしいからだ。＜どうしようもないこと＞とは文字通り手の施しようがないもの、どのようにしたところで、だれがやったところで、だれに頼んだところで、どうにもできないことにほかならない。たとえば、死すべき存在としての人間のありようである。しかし、虫歯はどうだろうか？死すべき存在としての人間のありようと同様に、＜どうしようもないこと＞なのだろうか？死すべき存在としての人間のありようは医者の手にかかったところで、変えることはできない。確かに、虫歯は「誰が慰めてくれたって痛みが止まる訳じゃない」が、「虫歯」の痛みは歯医者へ行くことで取り除くことができるのではないか？「世の中にはどうしようもないことがある」＝「虫歯」は成立しないのである。

別な視点から「虫歯」の問題を考えてみる。「どうしようもないこと」が普遍的な性質をもつことを「僕」に理解してもらいたいのであれば、「鼠」は、例として虫歯ではなく、いわゆる大学紛争の経験を挙げるべきだったのではないか。つまり、「鼠」は例として虫歯の痛みを挙げるのではなく、68年から69年にかけて大学のキャンパスのいたるところで聞くことのできたでフレーズを語るほうがよかったのだ。二人とも大学紛争の経験を共有しているからである。「鼠」は「僕」に「何故（大学を）止めた？」と聞かれ、次のように語っている。「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。自分と同じくらいに他人のことを考えたし、おかげでお巡りにも殴られた」（I-90）。さらに、「僕」もレコード店の女に機動隊員に叩き折られた前歯の跡を見せている（I-71）。小説のこうした背景を考慮するなら、例えば、「今、この瞬間にも、北ベトナムの人々は、米帝国主義者の暴力の犠牲になっているのだ」といったことを「鼠」が持ち出すことは、決して奇異なことではない。その場合には、「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」という「鼠」の言葉も腑に落ちるものとなり、言葉に見合った重さ、切実さを獲得することになっただろう。「鼠」のこの言葉は「虫歯」を前提に読むと分かりにくいのが、60年末期の大学のキャンパスを背景に考えると理解しやすくなる。「鼠」が大学紛争の経験に基づいて「どうしようもないこと」を語ったなら、「鼠」の悩みはその重さと切実さともども「僕」に伝わったに違いない。そして恐らく読者にも、である。

d) <重さ>と<切実さ>

では村上はここで間違いを犯したのだろうか。若気の至りというべきで、村上の筆が滑ったということなのだろうか。「どうしようもないことが世の中にはある」といった重い言葉を言いながら、「虫歯」について語り始める「鼠」。これは性の初体験について語ると思わせ、相手の女の子の衣服の描写に従事すると、同一の手法である。あのときは、意表をつかれ、私たちは心地よい驚きを味わった。だが、「鼠」の「虫歯」は、策士策に溺れるの例えのように、失敗したのだろうか。

私たちはそうは考えない。私たちは失敗したと批判するのではなく、ほとんど詐欺に近い、村上の見事な戦略と技巧を賞賛したいと思う。問題は「重さ」と「切実さ」である。村上は「鼠」と「僕」の対話を犠牲にしてまでも、この二つを作品へと導入したくなかったのである。なぜだろう

か？それを明らかにしたい。

大学紛争を背景にした対話を二人が交わせば、二人の対話は「重さ」と「切実さ」を獲得することになる。だが、その反面、当時の政治的な例を提示することは、『風の歌を聴け』という小説を大きな危険に曝すことになる。「鼠」が「どうしようもないこと」の例としてシリアスなことを話したならば、『風の歌を聴け』のリアリティの強度は増したであろう。だがそれは、その代償として、全く別の小説になっていたに違いない。つまり、政治的なものの小説への導入は、「風の歌を聴け」を学園紛争小説という既存の物語へ回収するという危険性を孕んでいたのである。村上はこうしたことは何としても拒否したかったのだと思われる。そのために、つまり学園紛争小説から逃れるために、村上は<重い言葉>から<重さ>を抜きながら<重い言葉>を語るという分かりにくい書き方を選択せざるを得なかった。つまり、「虫歯」を語るという口実の下で、「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」という、学園紛争をコンテキストとして暗示する言葉、<重い言葉>を、「鼠」に語らせたのである。村上は、「世の中にはどうしようもないことがある」と<重い>言葉を述べ、しかしその例として「虫歯」を挙げ、話題を政治的なものと一切関連のない領域へ移行させ、こうして<重さ>を中和し、その上で、つまり虫歯という<軽い>領域の中で、「自分のみならず、他人にも腹をたてる」という<重い>言葉を語ったのである。

なぜこのように手の込んだことをし、不条理演劇の一場面を演出したのだろうか、という疑問が起こる。疑問を解消するには、村上がどのような課題に直面したかを考えればよい。ここで村上は二重の課題に直面していたのである。一方に、登場人物の語り<切実さ>と<重さ>を与え、物語のリアリティを高めるというフィクションの要請があり、他方に、小説を既存の枠に収めたくないという作家としての欲望がある。村上はフィクションの要請というカリブデスと既存の物語の拒否というスキュラの間を航行しなげなければならない。このようにみえてくると、例として虫歯を出す村上の戦略は大変見事と言わざるを得ない。村上は作品を破壊することなく、物語の要請に応えることができたからである。この意味で、「世の中にはどうしようもないことがある」ことの例として「虫歯」を持ち出す村上の技巧は、ほとんど詐欺に近いといっても過言ではない。

e) 脱コード化

私たちはこれまでに「文章」について書かれた章と性的体験について書かれた章とを分析した。それらに共通してみられることは、性的体験の描写に典型的に現れているように、ある事を話題にあげ、それについて語るかのように思わせながら、当の話題から巧妙に身をもぎ離すという作品の振る舞いである。「僕はこれまでに三人の女の子と寝た。最初の女の子は...」と書かれた場合、私たちはその後の文章に書かれる内容をある程度予測する。そして性的体験そのものではなく、女性の衣服が記述されることにより、私たちは肩すかしを食わされる。ここに性的なコードに対する村上の批判をみることができる。村上はある事柄を批判する場合、非常に特徴的な振る舞いをする。批判する対象に反論を加え、それを否定し、それに代わるものを主張するのではなく、その対象を構成するコードに依存しつつ、そして一見肯定するかのようにながら、当の対象を骨抜きにする。つまり、対象を構成する中心的なものが語られず先へと引き延ばされ、ずらされてしまうのである。村上の作品にみられる、この<先へと引き延ばし、ずらす>という振る舞い、これを私たちは<脱コード化>と呼びたい。性的な体験を伝える章において、村上は性的コードの脱コード化を遂行しているといつてよい。

私たちのいう脱コード化とは、記号と意味を分離させ、記号から意味を抜き取り、宙づりにする

ことにほかならない。「鼠」の「どうしようもないこと」において、＜重い言葉＞はそれに見合った内実を与えられないために、宙に浮いてしまい、言葉だけが中身のないまま残される。こうしたことは、『1973年のピンボール』にもみられる。「何処までいけば僕は自分自身の場所を見つけることができるのか？ 例えば何処だ？ 複座の雷撃機というのが僕が長い時間かけて思いついた唯一の場所だった。でもそれは馬鹿げていた。だいいち雷撃機なんて三十年前も昔に時代遅れになった代物じゃないか」(I-170)。村上は「自分自身の居場所」という＜重い＞言葉を持ち出し、その話題にそれとはまったくかけ離れた言葉を結びあわせることで、換喩的にずらし、「自分自身の居場所」という記号の意味を宙づりにする。「自分自身の居場所」という言葉は「複座の雷撃機」と結合されることにより、己自身の内実を宙づりにするわけである。

IV 村上春樹の世界観

a) 換喩

これまでみてきたように、村上の作品において換喩は重要な位置を占めている。なぜ隠喩ではなく、換喩だったのだろうか。村上の換喩の使い方について参考になったのは、ラカン派のジョエル・ドールである。ドールの説明は村上の脱コード化のメカニズムを考えるに際して、示唆するところが多い。ドールは、＜長椅子を使う＞が＜精神分析を受ける＞の換喩となるプロセスを以下のように図式化する（以下の図でsはシニフィエ、Sはシニフィアンを示す）。

$$\begin{array}{l} \frac{S1}{s1} \longrightarrow \frac{\text{聴覚イメージ：＜精神分析＞}}{\text{精神分析を受けるという概念}} \\ \frac{S2}{s2} \longrightarrow \frac{\text{聴覚イメージ：＜長椅子＞}}{\text{長椅子という概念}} \\ \frac{S2 (\cdots S1)^*}{s1} \end{array}$$

ここで注目すべきことは、S1の位置である。S2がS1の位置に代入されるが、S1はS2に押しつけられることなく、横棒の上に残されることだ。これは換喩が隣接性に基づくからで、隣接性を形成するためには、S1はS2から離れてはいけないわけである。脱コード化を可能にするのは、換喩におけるS1とS2のこの関係にほかならない。そうしたことをドールは次のように述べている。「というのは、換喩において意味が生じるのは、S1とS2との直接の隣接関係の維持と、S1とs1との結びつきの維持に基づいているからである。そのかわり、s2は暫定的に追い出される。この点では隠喩と同じ事が指摘できる。しかし換喩的構成においては、S1とS2という二つのシニフィアンの存在が維持されているので、シニフィアンとシニフィエとが偶然結びついて新しい記号が作り出される可能性はない」²⁴ (43-4)。ドールの図式を応用し、村上の脱コード化のメカニズムを考えてみよう。「複座の雷撃機」が「自分自身の居場所」の換喩となるプロセスを図式化すれば、以下のようになる。

$$\begin{array}{l} \frac{S1}{s1} \longrightarrow \frac{\text{聴覚イメージ：＜自分自身の居場所＞}}{\text{自分自身の居場所という概念}} \\ \frac{S2}{s2} \longrightarrow \frac{\text{聴覚イメージ：＜複座の雷撃機＞}}{\text{複座の雷撃機という概念}} \\ \frac{S2 (\cdots S1)}{s1} \end{array}$$

このように比較するなら、村上の換喩の使い方の特徴が明らかになる。ドールが挙げる<長椅子>と<精神分析>は同一のカテゴリーに属している。これに対して村上が挙げる<自分自身の居場所>と<複座の雷撃機>の関係はどうだろうか。隣接関係にはあるが、両者の関係はナンセンスのそれに近い。村上は<重い>カテゴリーに属するものを<軽い>カテゴリーに属するものと結びつけ、<重い>ものから<重さ>を抜き取る。<重い>ものは否定されるわけだが、消滅するのではなく、隣接関係にあるために、内実のない形式として残される。このように、村上は換喩を用いて、脱コード化を行ったのである。

b) チェシャ猫の笑い——リアリティの変容

村上春樹を中心に年表を作成し、眺めていると、一つの事実に気づかざるをえない。村上が時代の大きな転換点に現れたということである。そのことを大江と村上を比較しながら述べてみたい。1967年に大江健三郎は雑誌『群像』で『万延元年のフットボール』を1月から7月まで連載する。この小説は蜜三郎、鷹四という二人の兄弟の対立を軸に進められる。この対立の背景には万延元年に二人の故郷で起こった一揆がある。その際、二人の曾祖父の弟は一揆の先頭に立ち、兄は一揆に抵抗する。蜜三郎、鷹四の対立は曾祖父とその弟との対立の反復という側面をもつ。鷹四は安保闘争後、転向し、合衆国を放浪する。帰国後、蜜三郎とともに故郷へ戻り、鷹四はフットボール・チームを故郷の若者と作り、その若者と万年元年の一揆の再現を画策し、全村民を強制的にスーパー・マーケットの略奪へ駆り立てる。暴動は失敗し、鷹四は自決する。自決する前に、鷹四は「本当のこと」を蜜三郎に告げる。それは、鷹四と妹との間には近親相姦があり、それが妹を自殺へと至らしめたということである。長男が重い障害をもった子供として生まれて以後、外部から逃避している蜜三郎は地下倉に降り、鷹四の行為を反芻する。鷹四が自分に敵意をもっていたように、自分も鷹四と曾祖父の暴力的な生き方に敵意と対抗意識をもち、彼らとは反対に穏やかな生き方を選んできたが、敗北したことを認める。「しかし僕の抵抗は実をむすばず、弱みだらけのペテン師じみた冒険を続けた鷹四は、最後にかれの裸の上半身を石榴のようにする銃孔に向かって立った瞬間に、曾祖父の弟にならうべき熱望につらぬかれた自分の identity を確認し、自己統一をとげた」³⁴。

大江には歴史に対する強い関心がみられ、現在の自分は過去の歴史に規定されているという確固とした意識がある。またこの意識は故郷に対する思いと結びついており、故郷を離れた生活が行き詰まった時、新しく生活をやり直す場として、故郷が現れる。つまり、大江にとって故郷は時間的にも空間的にも中心を形成しており、そこは万延元年に一揆が起こった場所であり、敗戦を迎えた場所でもある。大江において故郷は特権的な位置を占めていることが分かる。

これに対して村上の場合、いわゆる初期三部作に関していえば、歴史に対する関心はみられない。過去を振り返ることもない。また、故郷も特別な役割を果たしておらず、故郷は行きつけのバーがある街でしかない。

大江は天皇制や核の問題といった、自分がおかれている世界の様々な矛盾に目を向け、こうしたものから作品の主題を形成している。主人公はそうした矛盾とかかわることに自己を構築しようとする。大江の作品においては自己も、世界もその否定性において捉えられざるを得ない。社会に矛盾があれば、その解消を目標として掲げる運動も当然あるわけで、ここに歴史、つまり新しいものを創造しようという力といったものを認めることができる。大江の作品には歴史があるわけだが、村上の作品には今述べたような意味での歴史は存在しない。歴史の原動力となる対立もなければ、闘争もないからである。この意味で『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』における時計塔の描写は大変象徴的である。「もっとも正確には時計塔というよりは、時計塔という体

裁を残したオブジェとでも表現するべきかもしれない。何故なら時計の針は一カ所に停まったきりで、それは時計塔本来の役割を放棄していたからだ」(IV-59)。つまり「世界の終わり」はまた「歴史の終わり」をも意味しているのである。ゴルバチョフとジョージ・H・W・ブッシュが地中海のマルタ島で会談し、冷戦の終結を宣言したのは、『風の歌を聴け』が出版されてから10年後の1989年12月であった。1992年には、フランシス・フクヤマの『歴史の終焉』が出版される。ある意味において、村上の描く作品世界では、現実よりも10年早く「歴史の終焉」が実現されているのである。村上が『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』を書くことは、「風の歌を聴け」を書いた時点で既に決まっていたと言っているであろう。

近代の主体は目標へ突き進む主体である。目標は両親から与えられることもあれば、学校で与えられることもあり、社会から与えられることもあるだろう。主体はこの目標を内在化し、目標へ到達すべく、前へ、前へと進んでゆく。自己と目標との間には差異があり、この差異によって主体は運動へと駆り立てられるのである。自分に与えられた目標を内在化し、差異を糧に運動する、このような主体こそ、近代を形成してきた主体である。世界が絶対的に貧しいときにはこの主体が提示するモデルは有効であったが、相対的な豊かさが享受されるような時代になると、近代的な主体の限界が指摘される。大江健三郎の小説に描かれているように、自己否定を通じてモラルを築き上げてゆく主体が、手放しで受け入れられるというようにはならなくなる。目標は常に先送りされ、結局は空しく走り続けるだけではないか、ということが強く意識されるようになったのである。

村上の処女作が現れたのは、近代の主体を乗り越えるような主体のモデルが求められるときだった。その意味において、「鼠」、「レコード店の女」、この二人が作品世界から消えることは大変象徴的である。この二人はそのありようにおいて「僕」とはまったく異なる。二人に共通していることは、<本来あるべき私>というイメージを抱いていることだ。それは、「僕」の「君は立派な人間？」と聞かれ、「そうになりたいとは思っているわ。かなり真剣にね。誰だってそうでしょ？」(I-62)という「レコード店の女」の言葉に表れており、「鼠」は金持ちである自分から逃げ出したいと「僕」に訴えるのである。<本来あるべき私>というイメージと対比する形で現在を捉える二人にとって、現在は本来の私へといたる過渡的なものとして批判的に把握され、現在は常に否定的なものとして現れざるをえない。「鼠」、「レコード店の女」の暗さはこうした点に由来するのであろう。これに対して「僕」には<本来あるべき私>は見られない。この点で、「僕」には現在を否定的に捉えなければならない理由はないわけである。「僕」の明るさの原因はここにある。図式的に言えば、「鼠」、「レコード店の女」はモダンに属し、「僕」はポストモダンの世代といってもいい。モダンに属する二人が「僕」の語る一般論を前に消え去ることのうちに、私たちは時代の転換をみる。

しかし、消え去る二人に主人公の「僕」は一般論しか語ることができなかったということのうちに、私たちは「僕」の限界をも認めざるを得ない。このことは、近代のモデルは放棄されたが、それに代わるモデルは未だ見いだされていないことを示している。村上の描く主人公がその生き方において受動的であることは、モデルが見いだされていないことの証である。また、「羊をめぐる冒険」のストーリーが羊の探索というように、推理小説のパロディーといった形を採用するのも、決して偶然ではない。近代の主体のモデルを拒否し、だが新しいモデルを見いだしていない主人公は、行動へのモチーフを自分のうちに見いだすことができず、外部からの働きかけ以外に自分を行動へと促すものはないからである。以上述べたことの帰結として、村上は中心が空白のドーナツのような作品を構想したと私たちは考える。

これまでに私たちが考察してきた脱コード化は、中心のないドーナツを作る、つまり、作品を無化するための手段であった。そしてこのような技法の採用の背景にあるのは、リアリティの変容と



いう事情である。私たちが生きる時代においてリアリティの捉え方は大きく変化し、この変容に村上の技法は大きな影響を受けているのである。どのように変化したのだろうか。そのヒントはチェシヤ猫の笑いにある。『不思議の国のアリス』に登場するチェシヤ猫は、笑いを残しながら、消滅する。“Well, I’ve often seen a cat without a grin,” thought Alice; “but a grin without a cat! It’s the most curious thing I ever saw in all my life!”ⁱⁱⁱ (S.74)。

チェシヤ猫という本体が消えて笑いだけが残るが、実体が消えて、その後には笑いが残されるという事態は、転倒と呼ぶしかない事態である。私たちがリアリティの変容という言葉で指すのはこのような事態にほかならない。チェシヤ猫の笑いは、チェシヤ猫という実体に属するもので、実体が生み出す表現、表情である。実体である猫が消え、表現のみ残されることは、通常はありえないことのようにみえる。だが、実際はありふれていることで、私たちが、例えばテレビのCMで日常経験していることではないだろうか。チェシヤ猫の笑いは、実体から分離した表現が実体を消失させてしまうほどに大きくなることの喩なのだ。つまり、チェシヤ猫の笑いは、誤解を恐れずに簡単に言ってしまうと、テレビに映る商品を実際の商品よりも実体に近いもの、生々しいものとして経験することを示しているのである。リアリティの変容とはこうした転倒によって引き起こされたものであって、村上は脱コード化によってこの変容を表現しているのである。チェシヤ猫の笑いは、高度資本主義社会に生きる私たちが経験しているリアリティの変化の暗喩にほかならない。

1980年にソニー・ウォークマンが発売される。そして、1983年、西武百貨店の「おいしい生活」というコピーが現れる。1984年、私たちは雑誌『an an』に川久保玲のコム・デ・ギャルソンを着て吉本隆明が登場するのを目にすることになる。村上春樹の『風の歌を聴け』という作品は、これから起きる時代の地殻変動を非常に精密な地震計のように記録したのである。

注

- i 加藤典洋は「イエローページ 村上春樹 (Part 2)」で確かに換喩的というタームを世界のあり方を説明するものとして使い、村上の作品世界の変化を「隠喩的」から「換喩的」への変化と説明している(荒地出版社、2004年、25-6頁)。しかし、加藤は換喩を用いた表現そのものを主観的に論じているわけではない。
- ii 加藤典洋、「イエローページ 村上春樹 1979-1996」、荒地出版社、2004、28頁
- iii ローマン・ヤーコブソン、「一般言語学」、川本、他訳、みすず書房、1973年、23頁
- iv エルマーレ・ホーレンシュタイン、「ヤーコブソン」、川本・千葉訳、白水社、2003年、177頁
- v ヤーコブソン、前掲書、33頁

- vi ヤーコブソン、前掲書、34頁
- vii ヤーコブソン、前掲書、35頁
- viii 大江健三郎、「懐かしい年への手紙」、講談社、1987、246頁
- ix ジャック・ラカン、「精神病（下）」、小出、他訳、岩波書店、1989年、107頁
- x ジョエル・ドール、「ラカン読解入門」、小出訳、岩波書店、1989、43頁
- xi ジョエル・ドール、前掲書、43-4頁
- xii 大江健三郎、「万延元年のフットボール」、講談社文芸文庫、1988、442頁
- xiii Lewis Carroll, “The Complete Works of Lewis Carroll”, New York

参 考 文 献

- Jaques Lacan, “The Purloined Letter”, in “Ecrits”, 2006, New York
Fredric Jameson, “Postmodernism”, 1991, Duke University Press
Roman Jakobson, “Aufsätze zur Linguistik und Poetik”, 1974, München