

村上春樹『風の歌を聴け』論：過去へと向かう語り をめぐって

柿崎, 隆宏
九州大学大学院比較社会文化学府修士課程

<https://doi.org/10.15017/19424>

出版情報：九大日文. 15, pp.55-71, 2010-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

村上春樹 『風の歌を聴け』 論

——過去へと向かう語りをめぐって——

KAZUAKI
Takahiro
柿崎 隆宏

一、問題の所在

『風の歌を聴け』は文芸誌「群像」誌上に掲載された村上春樹のデビュー作⁽¹⁾であり、初期三部作(『ダンス・ダンス・ダンス』(講談社、一九八八年一〇月)まで含め四部作とも)の最初の作品である。

全部で四〇にも及ぶ断片的な章によって構成されたこの小説は、一九七八年二九歳になった物語の語り手兼主人公の「僕」が、二二歳だった「一九七〇年八月」に帰省した故郷の街での出来事を回想するという形式をとっている。いきつけのジェイズ・バーで友人である「鼠」とビールを飲み、他愛のない会話を交わし、同時期に出会った「小指のない女の子」と恋愛とも言い難い交流をする。また「僕」が文章を書く上で多大な影響を受けた架空の作家デレク・ハートフィールドについての記述と、作品やインタビューの内容がところどころに引用される。

「僕」は右のような内容をつなぎ合わせながら、「一九七〇年八月」の出来事を語っていく。

この話は一九七〇年八月八日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26日に終わる。(第二章)

「僕」は読者に向かつて語りかけるように物語の現在を規定する。読者はこれから小説の語り手によって提示されるテキストが「一九七〇年八月」であることを認識する。そして実際に先述の内容が繰り広げられていく。しかしテキストを読み進めていくと、読者は「一九七〇年八月」を物語るはずのテキスト上で「僕」が物語の現在である「一九七〇年八月」を通り越して、さらに過去の時間に属する出来事を頻繁に書いていることに気づかされる。

僕が絶版になったままのハートフィールドの最初の一冊を偶然手に入れたのは股の間にひどい皮膚病を抱えていた中学三年の夏休みであった。(第一章、傍線筆者、以下同)

長い間のジレンマを乗り越え苦心して文章を書く「僕」にとって、多大な影響を受けたハートフィールドに対する言及は外せないものなのだろう。問題となるのは傍線部のように「僕」は「いつ」というある特定の時期に対して執着を見せることだ。過去の記述は具体的に特定できる年号、事件、出来事もあれば、「僕」や「鼠」の個人の成長過程の中の一場面として特定し難いものもある。「僕」は物語の現在を規定するより早く、

自己紹介の一部のように過去への言及を始める。

僕がものさしを片手に恐る恐るまわりを眺め始めたのは確かケネディー大統領の死んだ年で、それからもう15年になる。(第一章)

ジョン・F・ケネディーが遊説先のテキサス州ダラスで暗殺されたのは一九六三年である。この年号はのちにテクスト上でも明記されるが、この時点では語り手である「僕」が「ケネディー大統領が死んだ年」から「15年」後の一九七八年の目線で語っていることを暗示するにとどまっている。「僕」はこの一九六三年を数字と言語表現とで巧みに反復する。実際後述するように一九六三年という年号は、ケネディーという固有名詞とともに重要な役割を果たしているのも事実だ。だがこのように一つの年号や出来事を特別視することによって、手記を読む読者の意識を一九六三年やケネディーに関する物事や回想に引きつけることで、その他の時代や出来事から注意をそらすように機能しているようにも思える。

たとえば次の引用には以下のように書かれている。

僕が鼠と初めて出会ったのは3年前の春のことだった。それは僕たちが大学に入った年で、2人ともずいぶん酔っ払っていた。(第四章)

二人の出会いはこの記述によれば一九六七年の春となる。一九六三年やケネディーに対する具体的な記述に反して、「僕」は「チームを組」み、自らの分身である「鼠」^①との出会いを語る場面においても具体的な数字としての年号を書かない。読者による推測に判断を委ねる。

14歳になった春、信じられないことだが、まるで堰を切ったように僕は突然しゃべり始めた。何をしゃべったのかまるで覚えていないが、14年間のブランクを埋め合わせるかのように僕は三ヶ月かけてしゃべりまくり、7月の半ばにしゃべり終えると40度の高熱を出して三日間学校を休んだ。熱が引いた後、僕は結局のところ無口でもおしゃべりでもない平凡な少年になっていた。(第七章)

この場面も分かりにくいのが、「14歳になった春」というのは一九六四年に当たる。あまりに無口な「僕」を心配した両親が知り合いの精神科医のもとに「二年ばかりの間」通わせた末の、後日談的なエピソードである。「僕」自身の自らへ使用している表現や精神科医の対応などから判断すると、精神科医のもとに通っていた頃の「僕」は、突然しゃべり出した「14歳の僕」よりもさらに前の時間に属している。このようなわずかな記述の間にもタイムラグを設け、精巧な読解を読者に要求している。

米村みゆきは『風の歌を聴け』のテクスト全体の構造を単行本刊行に際して付記された「ハートフィールド、再び……(あ

とがきにかえて)」を含めて以下のようにまとめている。

① 1970年8月8日(26日)の「僕」

②の「僕」によって想起される人物(3~38章)

③ 1978年の「僕」

④の語り手、及び書き手(1・2・39・40章)

⑤ 1979年 五月「村上春樹Ⅱ(編集者)」

⑥⑦の語り手、及び書き手(あとがき)

(米村みゆき「死、復活、誕生、そして生きることの意味——村上春樹『風の歌を聴け』論」、『昭和文学研究』、一九九五年二月)

「僕」という語り手の立ち位置を指摘し、『風の歌を聴け』というテキストの構造を的確にまとめたものだと言えるだろう。

しかし第三〇章において「僕」は「そんなわけで、僕は時の淀みの中で(中略)この文章を書き続けている。」と記述している。

「この文章」を「書いている僕」というのは「二十九歳の僕」の「僕」であり、氏の区分では②の「僕」となるはずである。また

テキスト全体の四分の三が過ぎたところでわざわざ書き手が顔を出してまで「高校の終り頃」、「時の淀み」などの時間に関する言葉を書き込むことに触れていない。

また鈴木孝昌はテキストに散在する過去の記述のなかでも「一九六三年」に関する記述に着目し、「僕」と作者である村上春樹にとって重大な意味を持つ年であると指摘している^⑧。

また一九六〇年代後半の日米の社会的背景と具体的な年号や出

来事が織り込まれたことで「時には読者個人の記憶を刺激する」村上春樹が描き出した「現実の世界」であると述べているが、作者を通して読解に終始した結果、テキスト自体における過去の影響を作者を通して場合のみの範囲に限定してしまい、かえって読みの可能性を阻害してしまっている。

このようにテキストの構造や時間に関する記述への論考はこれまででもなされている。だが『風の歌を聴け』というテキストは本来「一九七〇年八月」の出来事をめぐる手記でありながら、そこでは更なる回想がなされ、「僕」はさらにそれ以前の過去を語り始める。物語の現在を經由するように繰り返し語られる過去への言及はあまりなされていないのではないか。

本稿は『風の歌を聴け』のテキスト上に書かれた物語の現在である「一九七〇年八月」以前の記述に焦点を当て、テキストに織り込まれた過去の言説が果たす機能について検証することを目的とする。

二、特権化された一九六三年

物語の語り手であり主人公である「僕」は、二つの視点から物語を語っている。『風の歌を聴け』というテキストを「書いている視点」と、「一九七〇年八月を生きている視点」である。

もともと回想録という性質を持つテキスト上で、さらに一九七〇年という物語の現在の時間軸で「僕」は回想に耽る。その間に挿入されるディスク・ジョッキーの語りによって時間的連続

性を絶たれるなど、様々な要因がテクストの読解を困難なものにしている。

前田愛が『風の歌を聴け』のテクストを「不連続な時間がモザイク状に継ぎ合わされている」と指摘している⁶⁾が、これは二つの視点を持つ語り手によって構成されるテクストの構造を的確に言い表している。

執拗に繰り返される回想は何を意味するのだろうか。作者村上春樹は川本三郎との対談で次のように述べている。

たしかに僕は十代の成長過程をすっぱりと六〇年代で過ごした人間だし、七〇年代よりは六〇年代に対しての方に強い思い入れはあったんですが、小説を書くということになると何か七〇年代の方にとひかれたんです。つまり我々にとって七〇年代という十年間は六〇年代のいわば「残務整理」だったし、その「残務整理」について何かを書くということは、ダイレクトに六〇年代を描くよりは自分にとつてより正確な意味を持ちうるんじゃないかという気がしたんですね。誰かが七〇年代という十年間について責任を持って何かを書くべきだという思いですね。(特別インタビュー「物語」のための冒険、「文学界」一九八五年八月号)

安直ではあるが作者の発言をそのまま受け取るなら、村上春樹は一九七〇年代を一九六〇年代の「残務整理」だと捉え、意図的に一九六〇年代を避けるように(あるいは隠すように)小説

を書いたということになる。

作者によって隠蔽されながら、それでもテクストの記述によって繰り返し想起される一九六〇年代のなかで例外的に明示されるのは先にも触れた一九六三年であり、この年号に寄り添うように「ケネディー」の名前が繰り返される。

『風の歌を聴け』のテクスト上に「ケネディー」は全部で五回登場し、石原千秋、平野芳信両氏が指摘するように、この小説の主要な登場人物である「僕」「鼠」「小指のない女の子」「仏文科の女の子」を関連づける記号となっている⁶⁾。だがその役割はそれだけではない。もう一度確認する。ケネディーがテキサス州ダラスで暗殺されたのは一九六三年である。数字としてはつきりと表記されるのは一回のみだが、「ケネディー」という固有名詞を結びつけることで「僕」は「一九六三年」という年を読者の意識に刻みつけようとしている。ここでこの四人の「一九六三年」に関する記述を探ってみる。

もっとも早くそれが提示されているのはテクストの語り手の「僕」である。先に引用したように、「ものさしを片手に恐る恐るまわりを眺め始めた」年が一九六三年であり、ケネディーの名前をテクストに登場させた最初の人物である。

次に「仏文科の女の子」についての記述は第二十六章に書かれている。

僕は彼女の写真を一枚だけ持っている。裏には日付けがメモしてあり、それは一九六三年八月となっている。ケネデ

イー大統領は頭を撃ち抜かれた年だ。

(中略)

彼女は14歳で、それが彼女の21年の人生の中で一番美しい瞬間だった。そしてそれは突然に消え去ってしまった、
としか僕には思えない。どういつた理由で、そしてどういつた目的でそんなことが起こり得るのか、僕にはわからない。誰にもわからない。(第二六章)

この場面は登場人物がケネディーのみではなく、一九六三年という年号とも何らかの関係があることが読者に明示される場面であり、同時に年齢が記入されていることで、「僕」との関連も示唆されている。

次に「小指のない女の子」について検証する。ケネディーについては石原・平野両氏の指摘どおり「鼠」との会話や第九章における「僕」とのやりとりからも分かる。一九六三年と「小指のない女の子」との繋がりが見えるのは、「僕」と和解し、ジェイズ・バーで待ち合わせて会話する場面である。

「お父さんは五年前に脳腫瘍で死んだの。ひどかったわ。丸二年苦しんでね。私たちはそれでお金を使い果たしたのよ。きれいさっぱり何もなし。おまけに家族はクタクタになって空中分解。よくある話よ。そうでしょ？」(第二〇章)

彼女の言い回しに注意して読むと、「小指のない女の子」の

父親が脳腫瘍で亡くなったのは「五年前」つまり一九六五年であるが、「丸二年苦しん」だということは一家離散に帰結する彼女の家庭の不幸が、一九六三年に始まったということになる。
では「鼠」はどうだろうか。ケネディーに関して「鼠」はケネディー・コインを持ち歩いているし、「人間は生まれつき不公平に作られている。」という彼の認識はケネディーの言葉によるものだ。

一九六三年についての記述は『風の歌を聴け』のテクスト上には見当たらない。これは「僕」と「鼠」の物語が完結する『羊をめぐる冒険』(講談社、一九八二年一〇月)に次のように書かれている。

「一九五五年から一九六三年ごろまで、我々は夏になるとここに来たもんだよ。親と姉と俺と、それから雑用をやってくれる女の子とね。考えてみれば、あれは俺の人生ではいちばんまともな時代だったな。(後略)『羊をめぐる冒険』下巻、第一章)

その後「鼠」の家族は家庭内の問題で別荘を訪れることはなくなる。そして「鼠」のいう彼なりの「まともな時代」は一九六三年を境に終わった。つまり『風の歌を聴け』に登場するケネディーに繋がれた人物たちにとって、一九六三年はそれぞれのターニングポイントとなっている。「僕」は自分を取り巻く世界との関係を探り始め、「仏文科の女の子」は人生の中で一

番美しい時期であり、「鼠」は家族との「まともな時代」が終わり、「小指のない女の子」もまた家族の分解が始まっている。つまり獲得と喪失が登場人物たちの個人史に合わせて描かれている。

「鼠」と「小指のない女の子」が「家族」との関係が損なわれた存在、また物語の現在においても「僕」を含めて家族との関係が希薄であることが示唆される。だが筆者が「獲得」と表現した「ものさし」について、「僕」は明確に語らない。「仏文科の女の子」が一九六三年の「14歳」の時に彼女の最も美しい時期だったと判断する際にも「ものさし」による判断を下したはずである。しかもこの「ものさし」が万能ではないことは「僕」自身が理解している。この「ものさし」が提示される前後の文章を読むと、「僕」は良い文章についてハートフィールドの「気分が良くて何が悪い？」を引用している。

「文章をかくという作業は、とりもなおさず自分と自分ととりまく事物との距離を確認することである。必要なものは感性ではなく、ものさしだ。」(第一章、傍点原文)

直後の「僕」の記述には「ものさし」を片手に「眺め始めた」となっていることから、何か別のものを表すための比喩であり、テクストで繰り返し提示される隠喩の一例であろう。

村上春樹は多くの隠喩を用いて作品を描く。「ものさし」という隠喩で示されているものとして、それにもっとも近いもの

は「物語」ではないだろうか。一九九五年に起こった地下鉄サリン事件の被害者へのインタビューを納めたノンフィクション『アンダーグラウンド』(講談社、一九九七年三月)のあとがき「目じるしのない悪夢」で次のように述べている。

しかし人は、物語なしに長く生きていくことはできない。

物語というものは、あなたがあなたを取り囲み限定する論理的制度(あるいは制度的論理)を超越し、他者と共時体験をおこなうための重要な秘密の鍵であり、安全弁なのだ。／物語とはもちろん「お話」である。「お話」は論理でも倫理でも哲学でもない。それはあなたが見続ける夢である。あなたはあるいは気がついていないかもしれない。でもあなたは息をするのと同じように、間断なくその「お話」の夢を見ているのだ。その「お話」の中では、あなたは二つの顔を持った存在である。あなたは主体であり、同時にあなたは客体である。あなたは総合であり、同時にあなたは部分である。あなたは実体であり、同時にあなたは影である。あなたは物語を作る「メーカー」であり、同時にあなたはその「物語」を体験するプレーヤーである。

「物語」という言葉の前で、人は両義的な存在となる。つまり「物語」を作り出す存在とその中に存在する登場人物である。

「ものさし」と表現されたものは「僕」という人間が自己を取り巻く世界を認識するために用いる「僕」個人の「物語」の一

側面であり、「僕」が自分を取り巻く世界を認識するための枠組みである。

「僕」は「ものさし」、つまり「物語」をもって自己の周辺にある事物を認識しようとするが、それは各個人によって異なり、さらに認識しようとする対象との間にも隔たりがある。それは個人によって作り出される「物語」の差異であり、だからこそ「僕」は「仏文科の女の子」の美しさが「突然に消え去ってしまった」、としか僕には思えない」という曖昧な言い方にとどめる。

「僕」が獲得した「物語」は、他者との共時体験の場でもその効力を発揮する。一九六三年前後において「物語」の効力が最大限に発揮されたのは、ケネディー暗殺によって長期化し、泥沼化したベトナム戦争に關してであった。

当時、終わりの見えないベトナム戦争に対して世界各地で反戦運動や反政府運動が起こっていた。日本でも一九六四年の東京オリンピックなどの高度経済成長期の華やかな側面が見える一方で、一九六〇年代後半から一九七〇年代前半にかけて様々な動きが見られた。一九六五年には小田実や開高健、鶴見俊輔らが中心となった「ベトナムに平和を！市民連合」（通称「ベ平連」）が結成され、ベ平連の反戦活動をきっかけに全国各地で反戦デモが起り、左翼的な学生運動の契機となり、全国の大学内で紛糾していた大学紛争とも結びつき、一九六〇年代後半は「政治の季節」として記憶されることになる。⁵⁾

こうした世界的な叛乱の火種となったのが一九六八年にフラ

ンスで起こった「五月革命」である。同時期の中国で行われた「文化大革命」と相まって、全共闘運動などの日本の学生運動に多大な影響を与えた。

テクストに目を転じてみると、「小指のない女の子」と「仏文科の女の子」はともにフランスと関わりがある。「仏文科の女の子」は文字通り仏文学科に在籍しているだろうし、「小指のない女の子」はYWCAでフランス語を習っている。

また「鼠」がおそらく「小指のない女の子」に「僕」の自宅の電話番号を教え、誤解を解いたと見受けられる場面で見ているのはフランスの作家モリエールの作品である。さらに物語の冒頭第五章で「僕」が読んでいる本もフランスの作家フローベルの『感情教育』である。ここでもテクストに散りばめられた「フランス」に關連するものが主要な登場人物を結びつけ、同時に物語の現在を象徴している。

一九七〇年前後の日本に「五月革命」とともに大きな影響を与えたフランスに關連するものとして、同時代の知識人ジャン・ポール・サルトルが挙げられる。一九六六年に來日したサルトルは、ベトナム戦争や学生運動への発言が当時の「朝日ジャーナル」や「中央公論」などの雑誌に度々掲載されており、特に「中央公論」に掲載されたダニエル・コーンパンディとの対話は「想像力が権力をとる」と題され、これは「想像力が権力を奪う」とアレنجシされて若者たちの間で用いられることになった。村上龍が自身の体験をもとにしたとされる『69 Sixty-nine』（集英社、一九八七年八月）の中でもその様子が描かれている。

当時の学生運動がフランスに端を発し、世界的な規模で拡大したことを示している。なお学生運動と『風の歌を聴け』の関連性は発表直後から指摘されており⁹⁾、詳細な論は後述したい。

三、一九六〇年代の椅子取りゲーム

過去の時間を表す「高校生の頃」、「三年前」、「去年の秋」などの記述は「僕」の個人史と重ねられながら何度も繰り返される。そうした「僕」個人の過去と照らし合わせていくと、精神科医のもとに通った幼い頃のエピソードをのぞけば「僕」の過去への眼差しは一九六〇年代までに留まっている。テクストの構造を見ても第一八章で「小指のない女の子」との和解によって同時に「仏文科の女の子」が各章ごとにほぼ交互に登場するようになり、それに平行して「僕」の回想も一九六〇年代に関する事柄に終始していく。

一九六〇年代は日米安全保障条約改定に対する反対運動、いわゆる「六〇年安保」の盛り上がりと敗北に始まった。第一〇章で登場する「グレープフルーツのような乳房をつけた女」は「60年頃」学生だった世代である。彼女は「僕」と次のような会話を交わす。

「学生？」

「ええ。」

「私も昔は学生だったわ。60年頃ね。良い時代よ。」

「どんなところが？」

彼女は何も言わずにクスクス笑ってギムレットを一口飲み、思い出したように突然腕時計を見た。(第一〇章)

それからこの章は「僕」の「確かに良い時代だったのかもしれない。」という一節で締めくくられている。直前で「僕」が「ミッキー・マウス・クラブの歌」を思い出そうとする行動から、この場面の語り手は「二一歳の僕」であることが確定でき、この記述は「僕」の一九六〇年代への最初の言及となる。

ケネディーの暗殺とともに『風の歌を聴け』で同時代を讀者に印象づけるのは学生運動の描写であり、「僕」と「鼠」は学生運動の経験者として描かれている。

安保闘争以降、一九六〇年代中盤から後半にかけての学生運動は「僕」や「鼠」と同世代の戦後の第一次ベビーブームに生まれた世代、いわゆる「団塊の世代」によって展開された。折からの高度経済成長による戦後復興とその成長過程をともしてきたこの世代は、幼年期を発展途上国で過ごし、成年期には先進国を生きるといっても過言ではないほど、生活様式・文化の激変した環境を生きた。こうした高度経済成長による環境の変化に対するギャップは、地方から都市部へと移動してきた若者にはなおさら大きかった¹⁰⁾。

たとえば村上よりも三歳年長で、岡山から一九六六年に大学進学のために上京した小阪修平は次のように述べている。

ぼくが物心ついていく過程は、日本の戦後復興のプロセスと重なり、思春期は高度経済成長の時期と重なっている。

(中略) 日本の風景もそれに応じて変貌していく。六七年に、芝居を見にはじめて六本木に出た時、道路の真ん中に高速道路のむきだしのコンクリートの支柱がそびえているのを見てびっくりした記憶がある。今の人にはあたりまえの風景かもしれない。だが、当時のぼくにとつてはよそよそしい東京の風景の象徴であり、ぼくが経験しようとしていた時代の象徴のようにも思えた。(『思想としての全共闘世代』)

第二十八章で「僕」は故郷の街について語る。村上春樹が育った兵庫県芦屋市がモデルと言われているこの港町には、「鼠」のような金持ちや貧乏なバスの運転手に象徴される貧しい人々も住んでいるが、その大部分は二階建ての家に住み、「少なからざる家は自動車をもつ」という、中産階級の出現が描かれ、後に村上春樹自身、芦屋から神戸までの徒歩旅行の最中、幼い頃に見た当時の風景と高度経済成長、列島改造プログラムに沸き立った時代に山が切り開かれ、あるいは海が埋め立てられて住宅地が立ち並び、大きく変化した故郷の風景について書き記している。⁽¹⁾

またこの世代は「平等」や「民主主義」を美徳とする教育を受けたながら、「受験戦争」の中に放り込まれた最初の世代であった。「平等」を掲げながら相手を蹴落とす「競争」を常に求

められた当時の若者たちは、教育によって教え込まれる理念と現実のギャップによるアイデンティティの不安、未来への閉塞感などのそれまでの世代が経験したことのない、自己の人間存在に関わる危機に直面することになった。理想と現実の乖離、親世代との価値観の齟齬といった自己の内面への危機は、戦中・戦後の飢えや物不足を経験したそれまでの世代の大人たちから見れば、理解しがたいものであり、それが若者たちの連帯意識と孤立感を高めていった。⁽²⁾

無論こうした成長過程を過ごしたからと言って、全ての同世代の人々がこうなったというわけでは決していない⁽³⁾。しかし自己を取り巻く環境の急激な文化的・制度的変貌と精神の危機に加え、その当時のベトナム戦争の後方支援を行い、「平和」を掲げながらも戦争に積極的に加担しているという「加担」の論理に基づいたベトナム戦争への罪悪感。こうした様々な要因に突き動かされた学生たちの叛乱は、各大学や高校の境を越えて大きくなり、ベトナム戦争への反対運動と左翼系の学生運動が結びつき、拡大していった。また日大や東大などの大学当局への反抗が「大学解体」、ひいては「革命」という「思想の表現」の手段としての闘争へ変化していく。

「僕」が大学に在学している時期に当たる一九六七年から一九七一年頃は全国の大学でデモやストライキが相次いだ。テクスト上に書き込まれた学生運動の記述は少ないが、「僕」はここでも同時代を象徴する出来事を書き記している。

二人目の相手は地下鉄の新宿駅であつたヒッピーの女の子だつた。彼女は16歳で一文無しで寝る場所もなく、おまけに乳房さえ殆ど無かつたが、頭の良さそうな綺麗な目をしてた。それは新宿で最も激しいデモが吹き荒れた夜で、電車もバスも何もかもが完全に止まつてた。

「そんな所でウロウロしているとパクられるぜ。」と僕は彼女に言った。彼女は閉鎖された改札の中にうずくまつて、ゴミ箱から拾つてきたスポーツ新聞を読んでた。「でも警察は食べさせてくれるわ。」

「ひどい目にあわされるぞ。」
「慣れてるもの。」(第九章)

僕たちは彼女のプレイヤーでレコードを聴きながらゆつくりと食事をした。その間、彼女は主に僕の大学と東京での生活について質問した。たいして面白い話ではない。(中略)デモやストライキの話だ。そして僕は機動隊員に叩き折られた前歯の跡を見せた。(第三章)

最初の引用の「新宿で最も激しいデモが吹き荒れた夜」とは一九六八年一〇月二一日のいわゆる「新宿騒乱」であり、この際日大や東大の学生たちはもちろん通りがかりのサラリーマンやヒッピーなどの群衆が騒乱に加わり、学生よりも群衆によって騒乱は拡大された。⁽⁴⁾

この時期から加熱した学生運動は、翌一九六九年一月の東大

安田講堂事件を境に全国に飛び火していくが、大学当局や国家への戦いを挑んだ学生たちの多くは闘争が長期化すると、自然と運動から離れていった。最大規模の人数を動員した日大共闘や東大共闘でも長期休暇や年度末の卒業や就職がちらつく時期になると、それまで運動を支えてきた三、四年生はバリエードを離れた。どれほどまことしやかに「革命」という理想や夢物語に引き込まれても、それまで敵視し、批判していた社会の一部を構成する構成要員になつていく。それは社会に敵対することで社会から孤立することへの恐れであつた。東大安田講堂内の壁に書かれていた「連帯を求めて孤立を恐れず、力及ばずして倒れることを辞さないが、力尽くさずして挫けることを拒否する」という一文⁽⁵⁾が象徴するように、強い連帯意識に支えられた運動だからこそ、その担い手である学生たちは、さらに強固な「社会」という「連帯」からこぼれることを恐れたのである。一時的に全共闘を支持し、しかるべき時が来ればバリケード解除や授業再開を支持した。全共闘運動に参加し、バリケード内に入りし者の中にもそういった学生は多く存在した。こうした学生の方が当時としては一般的だったのだ。

この連帯を信じて痛手を負つた人々の象徴が「鼠」である。

「大学には戻らない?」

「止めたんだ。戻りようもないさ」

鼠はサングラスの奥からまだ泳ぎ続けている女の子を目で追つてた。

「何故止めた？」

「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。だけどさ、時が来ればみんな自分の持ち場に戻っていく。俺だけは戻る場所がなかったんだ。椅子取りゲームみたいなもんだよ。」(第三章)

自己の「物語」を他者のそれと関係させることで、より大きな物語⁽¹⁶⁾の中に組み込まれた「鼠」は、その物語の喪失によって関係性を絶たれ、大学での居場所を失った。家族との関係も形骸化している「鼠」は、「戻る場所をなく」し、どこにも行けなくなっている。

黒古一夫は「鼠」が受けた「精神的打撃」を「作者と同じ全共闘世代が共通するメンタリティー」と評する⁽¹⁷⁾。確かにその意味合いもあるが、「鼠」が「椅子取りゲーム」と皮肉った自らの状況から、多くの若者たちを飲み込んだ物語への不信と、他者と自らの「物語」を共有することへの諦めを見るべきではないか。「鼠」が「うんざり」したのは、より強固な関係性のために他者の「物語」を要求する大きな物語と、それに盲目的に追従しながら、呆気なくその責任や関係性を放り出し、当然のように日常に帰って行く同世代の若者たちの姿だったのである。

ジエイが「取り残された気がするんだよ。」と「鼠」の内面

を代弁するように「僕」に言う。鼠の「物語」はあの「政治の季節」⁽¹⁸⁾の中に取り残されたまま、時代の一場面として過ぎ去ってしまったのである。

四、「言葉」への再接近

先に第二節において「僕」は二つの視点から『風の歌を聴け』というテキストを語っていると指摘した。『風の歌を聴け』というテキストを書いている語り手兼書き手の「二九歳の僕」と、書き出されたテキストの中で「1970年8月」の出来事を体験し、語る役割を担う語り手兼主人公としての「二一歳の僕」である。しかし書き手としての「二九歳の僕」は、「二一歳の僕」の内面について一切介入しない。「二一歳の僕」は、あくまで「その当時の二一歳の僕」という立場で物語を語る。「8年間」という時間的な断絶が存在するとは言え、このテキストが回想という形態を取っていることを考えれば不自然ではないだろうか。

勝原晴希は第一章の「例えば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。」という一節に着目し、ここに「作家は全能ではない」という一節を聴け』全体に関する法則を指摘している⁽¹⁹⁾。「二九歳の僕」が描くのはあくまで「象」Ⅱ「二一歳の僕」についてであり、それを動かす「象使い」については書けないという立場を「二九歳の僕」が取っているということだ。

だとすればこの二人の「僕」を隔てるものは何か。第五章に次のようなやりとりがある。

「フローベルがもう死んじまった人間だからさ。」

「生きてる作家の本は読まない？」

「生きてる作家になんてなんの価値もないよ。」

「何故？」

「死んだ人間に対しては大抵のことが許せそうな気がするんだな。」

僕はカウンターの中心にあるポータブル・テレビの「ルート66」の再放送を眺めながらそう答えた。鼠はまたしばらく考え込んだ。

「ねえ、生身の人間はどう？ 大抵のことは許せない？」

「どうかかな？ そんな風に真剣に考えたことはないね。でもそういつた切羽詰まった状況に追い込まれたら、そうなるかもしれない。許せなくなるかもしれない。」（第五章）

この会話のやりとりの中に「そういつた切羽詰まった状況」の内容に当たるものはあるだろうか。少なくとも「状況」という表現が当てはまりそうな場面はない。過去を語る第四章はもちろん、第三章とも時間的な連続性はないと考えて良いだろう。テキストを読み進めていけば先の引用のように「鼠」が大学を去っていたことが分かるが、ここで提示されているのは「生きた人間」と「死んだ人間」の「大抵のこと」に関してである。

「本を読む」という行為との関係に活路を見出すならば、「死んだ人間の（書いた／言った）大抵のこと」と言葉を補えないだろうか。

この小説は文章を書くことについての言及から始まる。文章を「書くこと」、「語ること」についての「僕」の独白、宣言は、「言葉」について何らかの関係があることを示唆しているのではないか。村上春樹は『ウォーク・ドント・ラン』（講談社、一九八一年七月）での村上龍との対談で次のように述べている。

あのときは、いろんなひとがアジったわけじゃない。小説家なんかも、ずいぶんとアジったしき。そのときは、聞いて、すぐ心地よいわけね。でも、終わってみると、なんにも残ってない。七〇年ごろだよ。ぼくは、言葉つてのがまったく意味ないんじゃないかっていう気がすごくしたわけ。ぼくも、二十歳のころは、やっぱり書きたかったわけよ。シナリオだけどね。だから、よけいに言葉なんて、なんにも意味ないと思っちゃうんだね。それで十年間、なんにも書けなかつたわけ。十年たって、なんか書けるんじゃないかなあと思って、書いたんですよ。ぼくが二十九までほとんど文章書かなくて、なんかのかげんで書けたのは、オーバーにいうと、神の恩寵おんちゆうみたいなものを感じるんですよ。（後略）

テキスト上の「僕」という登場人物を作者である村上春樹と

完全に重ねることはできないだろうが、一九七〇年前後の村上春樹自身に言葉への不信があり、作者の体験が「僕」にも投影されていると考えても良いだろう。

「僕」は「鼠」が自分と同じようにデモやストライキ、学内での演説にさらされ、自己の「物語」を差し出さなければならぬ状況に置かれたことを薄々感づいていたのではないか。

「鼠」は何かしらの「切羽詰まった状況」に置かれ、おそらく「生きた人間」が発した言葉を受け入れざるを得なかったのだ。

しかし「二十一歳の僕」は「生きた人間」の言葉をおそらく信用していない。特に多くの他者に対して、役割を演じるように発せられる語りを「僕」はひどく嫌っているようである。第二章でラジオのディスク・ジョッキーが「僕」に電話をかけてきて交わされるとりとめのない会話の中で、「僕」は小説の中で唯一怒りの感情を見せている。

「僕」は多くの若者たちを大きな物語へと引き込んだ言葉や、大きな物語自体を信用していない。だからこそこの手記で語られるのは、「僕」と「鼠」のそれぞれの恋愛という、他者との関係性を問われる個人の物語なのだ。学生運動や社会が「個」を取り込む関係のあり方ならば、恋愛は「個」と「個」の関係性を問うものである。

第一章で語られる「僕」の言葉への認識と、第七章での精神科医とのやりとりをみると、「僕」にとって世界を構築しているのは言葉であり、言葉を認識するための道具が「ものさし」、つまり「物語」である。一方で他者との関係性を構築するため

には「伝達」という行為が必要になる。言葉によって形成された世界を「物語」を通して認識し、「物語」によって「個」を保全するための手段である伝達行為を行う。だが、言葉への不信を抱いている「二十一歳の僕」にとって、頼るべきものは小説というものは情報である以上、グラフや年表で表現できなければならぬ」というハートフィールドからの影響に基づいた数値化である。

「僕」が一時期とりつかれた自分に関する物事を数値化してしまうと言う性癖は、言葉への不信の中で他者Ⅱ「仏文科の女の子」と関係性を保つための苦肉の策なのだ。井口時男がこの点に関して「人間の存在理由は交換不可能な質にこそ求められなければならないのに、数字はその質を捨象してしまう。(中略)なぜなら「僕」はそもそも伝達など信じていないのだから。「僕」はただ伝達するふりをするだけだ。」と批判しているが⁽⁴⁾、伝達的手段として言葉と数値は「僕」にとって等価であり、ことに学生運動や社会の影響によって言葉を信じ切れなくなっている「僕」にとって数字に頼るのは当然の手段であり、井口の批判は少々言い過ぎの感が否めない。

対して「二十九歳の僕」は、「8年間」のジレンマを乗り越えて文章を書き始める。作品の冒頭で文章を書くことと絶望が併記されるのは、八年間抱き続けた言葉への不信から立ち直ろうとしていくことの現れであろう。

「二十九歳の僕」は、「二十一歳の僕」へと続く時間を書いていく。それは自らが言葉への信憑性を失う過程であり、長いジレンマ

の始まりを探ろうとする「自己療養へのささやかな試み」である。言葉への不信と言葉への再接近。正反対の状況が生み出したのは、「物語」の制作者であり、プレイヤーとしての「僕」と言えるだろう。つまり、村上春樹の「物語」観そのものである。『風の歌を聴け』というテキストで「僕」は世界を創り出す言葉への絶望から回復するために「自己療養へのささやかな試み」を行う。それは村上春樹という作家の「物語」に対する認識を体現した行為ではないだろうか。

五、まとめと今後の展望

『風の歌を聴け』のテキストは、「二九歳の僕」と「二一歳の僕」という、相互不干渉の語り手兼主人公によって語られている。「二九歳の僕」によって、読者はこのテキストとの時間的隔たりを提示された上でテキストに向き合う。しかし新たな語り手の「二一歳の僕」は、物語の現在において、さらなる回想を繰り返す。テキストに書き込まれた過去の言説はケネディーやピーチ・ボーイズなどの固有名詞、デモやストライキの記述によって読者に同時代を想起させ、同時に「僕」の「物語」の獲得と登場人物たちを結びつけていく。

「物語」は「僕」と「鼠」の友情、それぞれの恋愛、そしてテキスト上で繰り返される「僕」と「小指のない女の子」との交流というかたちが示すように、他者との関係性を支えるものである。だが一方で「僕」や「鼠」のような若者たちに社会

との関わり方、個人としての生き方を問う、集団による大きな物語を構成する原動力ともなった。「僕」や「鼠」が学生であった一九六七年頃から一九七〇年前後は「政治の季節」と呼ばれた動乱の時期であり、「革命」や「大学解体」という現実からかけ離れた言葉が若者たちを取り巻く状況と連関して求心力を持った。若者たちを引き込む役割を果たしたのは、キャンパスの中に響く演説、討論の声。各メディアが伝える知識人や活動家、作家などの言葉であった。

だが一時期どれほど大きな叛乱を起こそうとも、若者たちは時が来れば持ち場に戻っていく。後年の『ノルウェイの森』（講談社、一九八七年九月）の中でワタナベトオルもそのことを皮肉るが、『風の歌を聴け』の「僕」はこうした現実から言葉への不信を抱き、「物語」を共有することを拒絶した。一方の「鼠」は「革命」という大きな物語を他者と共有するために自らの「物語」を差し出し、その共時体験の呆気ない分散の後、「物語」を他者と共有することを見限る。

「僕」と「鼠」はそれぞれ痛手を負い、「鼠」は大学を去る。そして「僕」も限られた人との関係の中に入っていく。言葉への態度は「僕」に「書き手」と「主人公」という二つの役割を与える。言葉への絶望から立ち直るための作業として、「僕」が過去の自分の人生を振り返る形式を取りながらも自らの内面に一切干渉しないのは、「終わったこと」としての時間的隔たりと、語ろうとする過去が「僕」という書き手の中で一つの物語として形成されていることの現れではないだろうか。先にも

引用した『アンダーグラウンド』『目じるしのない悪夢』の中で村上春樹は次のように述べている。

極端な言い方をすれば、「我々は自分の体験の記憶を多かれ少なかれ物語化するのだ」ということかもしれない。多或少ないの差こそあれ、これは人間の意識のごく自然な機能である。(後略)

物語化された記憶の中の「僕」は「二二歳の僕」であり、「二九歳の僕」ではない。物語化の作業を行ったのは同じ「僕」だが、その物語を書いている「二九歳の僕」と物語の中で主人公である「二二歳の僕」との間には言葉に対する温度差がある。言葉によって形成された世界を自らの「物語」によって認識し、記憶の物語化が行われるならば、「少し気を利かしさえすれば世界は僕の意のままにな」という「僕」にとって、言葉に対する考えが異なれば、構成される物語そのものが異なることになる。このため「二九歳の僕」は「二二歳の僕」の内面に踏み込めないのである。

「僕」と「鼠」の物語は次作『1973年のピンボール』(講談社、一九八一年六月)へと続いていく。「僕」と「鼠」は空虚な日々を送り、現実感を失っていく様子が描かれる。『風の歌を聴け』で問題とされた過去や現実との距離が表に現れ、より鮮明に語られていく。次稿では本稿で指摘した点を踏まえながら論を進めていきたい。

【注記】

- 1 初出は「群像」一九七九年六月号。
- 2 「群像」(一九七九年六月号)誌上の「選評」で吉行淳之介は「鼠」という少年は、結局は主人公(作者)の分身であろうが、ほぼ他人として描かれている」と指摘している。
- 3 「風の歌」を聴く／村上春樹『風の歌を聴け』を読むための試み(「愛知淑徳大学国語国文」第三一号、二〇〇八年三月)において鈴木孝昌は「作品内には、具体的な記述からそうでない記述まで、数々の時間が示されている。中でも注目すべきは一九六三年という年である。「僕」の個人的な出来事と当時実際に起こった事件とを絡ませながら一九六三年は繰り返し作品内に登場する。」と指摘している。
- 4 前田愛『僕と鼠の記号論―二進法的世界としての『風の歌を聴け』』(『村上春樹スタディーズ01』(栗坪良樹、柘植光彦編、若草書房、一九九九年六月)所収)。初出「国文学 解釈と教材の研究」(一九八五年三月)。
- 5 石原千秋『謎とき村上春樹』(光文社、二〇〇七年二月)。平野芳信『村上春樹と《最初の夫の死ぬ物語》』(翰林書房、二〇〇一年五月)。
- 6 村上春樹の隠喩について斎藤環は「その最大のもの、村上の隠喩能力にほかならない。どれほど村上に批判的な読者であろうと、彼の隠喩の技巧だけは否認できないはずだ。(中略)隠喩能力を異なった二つのイメージ間のジャンプ力と考えるならば、彼ほど遠くまでジャンプする日本の作家は存在しない。」と述べている(斎藤環「乖離の技法と歴史的外傷―『ねじまき鳥クロニクル』をめぐる』(ユリイカ 総特集 村上春樹を読む」青土社、二〇〇〇年三月))。

7 桂秀実『1968年』（筑摩書房、二〇〇六年一〇月）。小熊英二『1968（上） 若者たちの叛乱とその背景』（新曜社、二〇〇九年七月）。

8 一九六八年時、両誌に掲載されたサルトルの記事として「ジェノサイド（民族皆殺し）—アメリカの行動を告発する」（朝日ジャーナル）一九六八年一月一四日号、第一〇巻二号、「想像力が権力をとる フランス・五月革命」（中央公論）一九六八年八月号、第八三巻八号）がある。この時期、主に「朝日ジャーナル」、「世界」、「現代の眼」を中心に、多くの雑誌にサルトル関連の記事が掲載されている。

9 「群像」一九七九年七月号掲載の「創作合評」で菅野昭正は「ただ、「僕」と鼠の共通経験があるんですよ。これは一九七〇年の話だけでも、どうやら二人とも六八、六九年の全共闘運動にかかわった人間として書かれているんですね。」と指摘している。

10 小熊前掲注7。小阪修平『思想としての全共闘世代』（筑摩書房、二〇〇六年八月）。

11 村上春樹『辺境・近境』（新潮社、一九九八年四月）。

12 小熊前掲注7。その他高野悦子『二十歳の原点』（新潮社、一九七一年五月）には「父は、東大問題にしろ自衛隊にしろ、元地主の反共主義と僅かなインテリぶりと県庁の管理職からくるものが混じりあって、その思想が作られている。その思想と私のぶちあたっていくものとの考えの対立がある。」と記されており、また「朝日ジャーナル」（一九六九年三月九日号、第一一巻一〇号）の「高校生その心—9—無気力」で紹介されている「長野県立諏訪清涼高校新聞」の記事には当時、高校生たちが自らが陥っている心的条項を自己批判的に「三無主義（無気力・無関心・無責任）」と表現しながらも、自らを圧迫してくる教育や社会に反抗

しようとする心情が語られている。

13 例えば村上春樹と同世代の作家宮本輝は『青が散る』（文藝春秋、一九八二年一〇月）の「あとがき」で「私が大学生だった頃は、七十年安保、全共闘の時代であり、各大学ではゲバ棒がふるわれ、さまざまなかくの学生たちが、機動隊と衝突を繰り返していました。そして、私たちはそうしたものとも無縁でした。」と書いている。

14 小熊前掲注7。

15 谷川雁「工作者の死体に萌えるもの」の一部分。（初出「文学」、一九五八年六月号）。なお、この詩の出典について、創言社の坂口博氏にご教示いただいた。この場を借りて深謝いたします。

16 ジャン・フランソワ・リオタールは『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム』（小林康夫訳、水声社、一九八六年六月）において『モダン』と呼ばれた時代を正当化してきた普遍的な価値観としての「大きな物語」への不信が『ポスト・モダン』と呼ばれた時代において起こったと指摘している。本稿で「大きな物語」としている記述はこのような意味合いで用いている。

17 黒古一夫「村上春樹へ「喪失」の物語から「転換」の物語へ」（勉誠出版、二〇〇七年一〇月）。

18 小熊英二『1968（下） 叛乱の終焉とその遺産』（新曜社、二〇〇九年七月）。また吉見俊哉は『ポスト戦後社会 シリーズ日本近現代史⑨』（岩波書店、二〇〇九年一月）において、当時の日本は高度経済成長期の真っ直中であり、社会的に豊かになっていき、革命とはほど遠い日本社会と革命を叫ぶ学生たちとのギャップを指摘し、「現実の観察に基づくといふよりも、自分たちの考えていることの原理的な帰結として「革命」が

求められていた」と語り、学生運動で繰り返し叫ばれた「革命」などの言説や思考を「空想的」な学生たちの集团的自己の閉塞であると述べている。

19 勝原晴希「次の闇が訪れるまでに 村上春樹作品における喪失・失踪・

欠落・不在」(『国文学 解釈と鑑賞別冊』至文堂、二〇〇八年一月)。

20 井口時男「伝達という出来事」(『群像』一九八三年一〇月号)。

※本文の引用は『村上春樹全作品 1979～1989』(第一巻)(講談社、一九九〇年五月)による。

(九州大学大学院比較社会文化学府修士課程一年)