

## 作家としての冒険：村上春樹『羊をめぐる冒険』論

柿崎， 隆宏  
九州大学大学院比較社会文化学府：博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/27417>

---

出版情報：九大日文. 20, pp.51-71, 2012-10-01. 九州大学日本語文学会  
バージョン：  
権利関係：

# 作家としての冒険

——村上春樹『羊をめぐる冒険』論——

KAZUAKI  
TAKAHASHI  
柿崎 隆宏

## 一、問題の所在

文学研究の領域で私たちが何気なく使用する（あるいは眼にする）「教養小説」という概念は、一九世紀初頭のドイツにおいて生まれたものであると言う。「教養小説」は（Bildungsroman）というドイツ語の訳語であるが、「Bildung」には「教養」の他にも「Bildung」に至るまでの動的な過程の意味も含まれているため、その過程を含めて訳せば「自己形成小説」とでも訳した方がよりの確である。ちなみに（Bildungsroman）は正しくは「ビルドゥングスロマン」と発音し、私たちが普段使用している「ビルディング（ス）ロマン」という訳語は誤りである。

「教養小説」という概念の提唱者はカール・モルゲンシュテルンと言われている。モルゲンシュテルンは「教養小説の本質について」と「教養小説の歴史考」という二度の講演を行い、教養小説を文学における特殊なジャンルとして把握し、「教養小説（ビルドゥングスロマン）」の定義を、第一に主人公のビルドゥング＝内面的な成長の始まりとある程度の完成段階に至るま

での推移を描くという素材としての性質を挙げている。そして第二にその過程を読むことで、読者のビルドゥングを他のどのような小説よりも促進することにおいてであると述べている<sup>①</sup>。いかにも啓蒙主義的な第二の定義にはここでは触れないことにするが、第一の定義によれば、主人公の内面的な成長（自己形成）の始まりと完成に至るまでの推移、すなわち過程と結果が描かれているのが、その小説が教養小説であることとなる。

小説の主人公の内面的な成長（自己形成）を達成する過程は、具体的にはトーマス・マン『魔の山』におけるハンスの挫折、あるいはヘルマン・ヘッセ『데미アン』のシンクレールが、데미アンとの出会いによつて授けられる苦悩、この他にも戦争や冒険として描かれる。自らを襲った苦難、困難を乗り越えて主人公は一人の個人として成長していく。教養小説のもう片方の訳語として自己形成小説という訳語が適性を持つ理由もここにあるのだろう。もちろんこのような教養小説はドイツ文学に特有のものではなく、多くの国の文学に存在すると言われているが、日本文学では高橋健二編『日本文学名作シリーズ』教養小説名作選（集英社、一九七九年四月）に収められている作品が中心となるのだろうか。モルゲンシュテルンが掲げた定義に適合する小説が存在するのか、疑問である。

こうした教養小説の定義に照らしてみると、村上春樹の『羊をめぐる冒険』（講談社、一九八二年一〇月）は教養小説の形式を踏まえた小説と言える。村上本人はレイモンド・チャンドラー

の『長いお別れ』を下敷きにしたと述べ、チャンドラー作品のテーマ、すなわち「seek and find」という「探し求めて、探し出す」という……。でもfindした時には seek すべきものは変質している」という方法論を参考にしながら作品を書いたとしている<sup>⑧</sup>。けれどもチャンドラーの『長いお別れ』が、主人公フリップ・マローウがテリー・レノックスの自殺に関する謎を追求していく探偵小説(推理小説)の性質が強いのに対して、『羊をめぐる冒険』は謎めいた一頭の「羊」とその謎の手がかりを知ると思われる親友を探すという冒険譚の色合いが強い。このことから方法論自体はチャンドラーのそれであるが、物語の構造は教養小説の枠組みを採用したと見なして良いだろう。

本作は村上のデビュー作『風の歌を聴け』(講談社、一九七九年七月)、『1973年のピンボール』(講談社、一九八〇年六月)に続く初期三部作の完結編——その後、実質的な完結編にあたる『ダンス・ダンス・ダンス』(講談社、一九八八年一〇月)が発表されたことで、四部作という見方もある——である。『羊をめぐる冒険』は、教養小説の援用の他にも様々な特徴を持つ作品である。人間の意識に取り憑く「羊」や「完璧な耳」とそれに付随する不思議な力を持つ「僕」のガール・フレンドである「耳の女」、羊の皮を被って異界に生きる「羊男」などに見られる数々の寓意的な設定は、本作のみならず村上春樹文学全体の特徴とも言える。

また、坪井秀人氏が「日本の戦後社会の裏面を支配する『地下の王国』のモチーフを持ち出すところにこの小説は政治性を

隠そうとはしない」と『羊をめぐる冒険』が持つ政治性を指摘している<sup>⑨</sup>。さらにその組織を築き上げた「先生」、「羊博士」、「羊」といった物語の核心をなす事柄は、多くの場合第二次世界大戦と結びつけられている。物語の中で繰り返される歴史への言及は、坪井氏が論じた政治性と連関する歴史性を浮かび上がらせる。

本作については村上が初期に発表した作品の中では最も多くの論考が提出されている。その傾向の一つが小説に登場する登場人物やモチーフに関する研究、あるいは作家論の中で本作に言及するものである。その一例として「僕」の冒険の案内役である「耳の女」について論じた日高昭二論<sup>⑩</sup>、「先生」、「鼠」に取り憑き、「鼠」の自殺によって消滅させられる「羊」に「近代世界像の終焉」を見る関井光男論<sup>⑪</sup>、同じく「羊」を「一九六〇年代末から一九七〇年代初頭にかけて、当時の若い世代をより非現実の彼岸へと押しやった「革命思想」「自己否定」という「観念」と読む川本三郎論<sup>⑫</sup>などがある。

そして近年提出されている政治性及び歴史性に注目した研究として、坪井論の他に、「先生」及び「羊博士」と「羊」との関わりが第二次世界大戦時の中国大陸⇨満洲に端を発する点から、村上春樹の歴史に対する関心が初めて顕在化した作品と評価するジェイ・ルービン論<sup>⑬</sup>、アイヌ青年の挿話や徴兵忌避者としての「羊男」など、作品におけるマイノリティーの分析を行った山根由美恵論<sup>⑭</sup>がある。また柴田勝二氏は『羊をめぐる冒険』のテクスト上に、現代社会に生きること自体が、資本と

情報の連関によつて個人の主体性が篡奪される可能性に晒されていることを物語る（裏の物語）と、非日常的な権力が個人の生活を脅かす（表の物語）という二つの物語の相互作用を読み取っている。<sup>10)</sup>

これら『羊をめぐる冒険』の政治性及び歴史性に着目した研究からは、日本社会におけるマイノリティーの問題、資本主義と戦争の関連、高度に発達した資本主義社会と情報化社会と個人の関係など、様々な論点が提出されている。特に山根論、柴田論からは上記の分析結果を作家の同時代への批判意識の表れと結論付ける傾向が見られる。

このように多様な読解がなされている『羊をめぐる冒険』であるが、ここで今一度教養小説の物語構造の援用という観点に戻つてみよう。作品発表時、この点に注目した四方田犬彦氏は、物語の展開と教養小説の構造を照らしながら次のように述べている。

しかし、山頂をきわめた瞬間に主人公を襲うのは巨大な喪失以外の何物でもない。探究の旅は探究そのものを通り抜け、緊張しきつたばねが切れてしまうように「僕」を元の酒場の一隅へ引き戻してしまう。困難の克服のすえに自己同一性を保証するに足るなにがしかの獲物を得て帰還する、という通過儀礼の物語はここにはない。『羊をめぐる冒険』は教養小説を根拠づける意味の体系が燃え崩れて

しまった後に残された鉄骨の残骸であり、聖杯伝説に代表される探究の物語群の余剰物、澱、換言すればデカダンスである。（傍点原文（四方田犬彦「聖杯伝説のデカダンス 限りない空白の陰面」（高橋丁未子編『Happy Jack 鼠の心——村上春樹の研究』本）北宋社、一九八四年一月）所収）

四方田氏は『羊をめぐる冒険』を教養小説の枠組みを継承しながらも、その物語としての達成、すなわち主人公の内面的な成長（＝自己形成）がなされない「デカダンス」であると痛烈に批判している。こうした物語の構造を念頭に置いた批判には、他に井口時男氏の論がある。

『羊をめぐる冒険』の特徴は、まず何よりも、探究譚あるいは貴種流離譚と呼ばれる物語の型をいさぎよいまでにきつぱりと踏まえて踏みはずさないこの形式にあるのだが、私たちが注目しなければならないのは、その形式とその内実の奇妙な離反についてである。すなわち、中心と周縁の動力学を読み込む記号論的な物語解釈によつても、自我と無意識の動力学を読み込むユング派心理学的な物語解釈によつても、主人公は、ヒロ出立時に欠如していた特性や価値を冒険を通じて獲得するはずなのだが、ここでは何が獲得されただろう、と問うてみることである。冒険の途次、「僕」は妻を喪ない、友人を喪ない、恋人を喪ない、「鼠」を喪なつた。だが、「僕」は代わりに何かを獲得しただろうか。

何も獲得してはいないように思われる。更にふりかえってみれば、そもそも「僕」に「冒険」はあったのだろうか。

「僕」はただ、(おそらく意図に反してであろうが)最後まで傍観者の位置にとどまっていたものではなかったか。故郷の砂浜に腰を下ろして泣く「僕」の姿は、帰還した英雄の像からは何とほど遠いことか。(井口時男「伝達という出来事——村上春樹論」(『群像 日本作家26 村上春樹』小学館、一九九七年五月)所収)

四方田氏と同様に、井口氏もまた物語の構造を遵守する作品でありながらも「僕」における欠如を埋める代替物の獲得、すなわち冒険による成長物語の達成がなされていないことを批判している。

しかし石原千秋氏は、小説に登場する名前や時間などのモチーフが持つアイデンティティに関わる性質を論じ、羊をめぐる冒険をすることによって「僕」が自らのアイデンティティを回復し、個人として成熟していく物語であるという、四方田、井口の二氏の評価とは真逆の見解を示している<sup>1)</sup>。

四方田、井口、石原、三氏の見解では教養小説の物語的な目標の達成、あるいは不達成が問題とされている。その問題とは四方田氏が「自己同一性を保証するにたるなにがしかの獲得」の獲得の未遂を批判し、石原氏がアイデンティティや「社会的ポジション」の確立がなされる物語と論じたように、具体的に主人公の個人としての成熟、つまり自己形成の達成である。

三氏の論は『羊をめぐる冒険』という小説自体が内包する教養小説の性質に照らせば、それぞれに妥当なものである。一方で看過できないのは、四方田氏や井口氏が提出した批判に晒されざるを得ないほど、あからさまに教養小説に依拠した物語(自己形成の物語)を構成する作者の意図である。

村上は前作『1973年のピンボール』においてもこの物語の枠組みを援用している。物語の後半、主人公の「僕」がかつて執着したピンボールマシン「スペース・シップ」探しが展開される。ピンボールマニアのスペイン語講師の助力を仰ぎ、死の世界を思わせる冷凍倉庫の中で自殺した恋人(直子)が投影された「スペース・シップ」と再会し、過去との訣別を果たした「僕」は、再び日常の中へと戻ってくる。この作品が持つ一連の物語の展開は、まさしく教養小説が持つ形式そのものであると言え、二作品続けて教養小説の枠組みに沿った作品を発表したのである。

物語の型を繰り返し用いている点については、平野芳信氏が「貧乏な叔母さんの話」を論じて村上が創作方法として述べるストーリー・テリングの実態が「無意識にパターンとしての型にスライドして依存していくこと」と論じた通りである<sup>2)</sup>。では教養小説||自己形成小説の形式が選ばれるのはどのような理由によってなのか。補助線として『羊をめぐる冒険』の発表に近い時期の連載評論「同時代としてのアメリカ」の一部を見てみたい。

都市における限定幻想は即ち選択幻想である。つまり自らが主体的に何かを選び取っているという幻想である。(中略) これらの選択を通してあたかも我々はこれらの順列組合わせによって生ずる無数の可能性のひとつを主体的に選択して生きていると思ひこまされる。しかしこのアイデンティフィケーションは(農耕者の拡大によるアイデンティフィケーションが幻想であるのと同じく)幻想である。何故なら、都市や農村の論理の頭上にはそれらの規範を超えた国家の論理が厳然とそびえ立っているからである。国家は国家の論理を超えた各個人のアイデンティフィケーションを絶対に許しはしないのだ。(傍点原文(村上春樹「同時代としてのアメリカ」⑤ 都市小説の成立と展開——チャンドラーとチャンドラー以降)〔海〕一九八二年五月号第一四巻五号)

表現としては見慣れないものだが、「個人のアイデンティフィケーション」とは、一応「個人の自己形成」と理解して差し支えないだろう。自己形成の問題は継続して作家の関心としてあることがうかがえ、そしてここでは「国家」が新たな要素として登場している。また村上によれば、各個人の「アイデンティフィケーション」は自己形成は、個人の外側にある「都市や農村の論理」を更に超えた「国家の論理」との関わりの中でなされるものであって、「国家の論理」から外れた自己形成は不可能であるという。この論文が『羊をめぐる冒険』の執筆と同時期に書かれていることから、『羊をめぐる冒険』執筆時の

村上の問題意識として、個人の自己形成と国家との関わりという課題があったと一応考えてよいと思われる。

それでは何故村上は自己形成、及びその場面で個人と国家の問題にこだわるのか。一つには小説の題材としての側面が考えられるだろう。『1973年のピンボール』以前は主人公の「僕」の限られた関係に終始する物語であったが、『羊をめぐる冒険』では先に触れた戦争の歴史や「先生」の組織など、個人の意志に働きかけ、それを操るような、いわば個人を超えた存在が描かれている。個人の自閉的な世界にこだわる都市生活者の物語という見方は村上春樹作品、特に初期の作品の評価として度々見受けられるものだが、『羊をめぐる冒険』はそのような個人の世界から脱し、歴史や組織など個人とその個人が属する共同体の問題が描かれており、これは『羊をめぐる冒険』前後の村上の関心と呼応するものである。

そしてもう一方は作家としての意識の問題ではないだろうか。『羊をめぐる冒険』はそれ以前の『風の歌を聴け』等とは方法論、作品の題材などに大きな変化が見られる。こうした変化には『羊をめぐる冒険』以前の作品はもちろんのこと、それらの作品を書いた作家としての自分と『羊をめぐる冒険』を書いたことによって構成された新たな作家としての自分を隔てようとする意識が働いたのではないだろうか。つまり、『羊をめぐる冒険』前後の個人の自己形成と国家への関心は、作品を書くことを通して新たな作家としての自己を形成しようとする村上の意識の表出ではないか。

それまで用いることのなかつた方法論や題材を用いて、それ以前とは異なる新たな小説を書く試み自体を作家における冒険（「自己形成の過程」と見なせば、その試みが実践された作品にはそれ以前とは別の、新たな作家としての側面が見出されると考える。前述したように先行研究では物語の形式上「僕」における自己形成の問題を問うていたが、本稿では主人公の「僕」よりも村上春樹の自己形成、つまり作者としての自己形成の問題を考えてみたい。

## 二、村上春樹と『羊をめぐる冒険』

『羊をめぐる冒険』は前作から五年後、一九七八年、二九歳となった主人公「僕」によつて語られる一人称の小説である。前作で大学時代の友人とともに開業した翻訳事務所は、本作ではコピーライターの仕事を請け負う広告代理店へと変わり、また同じく前作で会社の事務員として登場した女の子は「僕」と四年前に結婚し、本作の開始時点では離婚している。

妻との関係が修復不可能になつてきた一九七八年五月末、「僕」のもとに、一九七三年末から行方不明になつている旧友「鼠」から、手紙とともに羊の写つた写真が送られてくる。「どこでもいいから人目につくところにもちだしてほしい」という「鼠」の要望に応え、生命保険のPR誌のグラビアに使用したことと、「僕」は戦後日本の裏社会で強大な組織を作りあげた「先生」の第一秘書、「黒服の男」の眼に止まることになる。

「黒服の男」によれば、「鼠」が送つてきた写真に映つていた羊は、日本はおろか、世界中にも「存在しないはずの羊」であると言う。そしてこの「羊」こそが「先生」の意識の原型をなしていたと考えられ、「羊」が抜け出したため「先生」は意識不明となつている。「黒服の男」は「鼠」の写真に写つていた「羊」を探し出すことを「僕」に依頼（脅迫）し、それが出来なければ社会的に抹殺すると宣告する。

「僕」は超自然的な力を發揮する「耳の女」や第二次世界大戦時、一時的に「羊」に取り憑かれた過去を持ち、その後も「羊」を探し続けている「羊博士」の助力によつて「鼠」の別荘に辿り着き、「耳の女」の失踪、「羊男」の登場を経て「鼠」の幽霊と出会う。

村上春樹は後年『羊をめぐる冒険』を自身にとつて「記念すべき作品」であつたと振り返つている<sup>43)</sup>。『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』は、村上がジャズ喫茶ピーター・キャットを経営していた頃に書かれた作品であるが、仕事の都合もあり、大きな時間的制約を受けながら書かれた作品であつた。作家として活動していくにつれて、「もつと柄の大きな、しっかりした内容の小説を書きたいという気持ち」が、次第に強くなつていった<sup>44)</sup>。そのきっかけには村上龍の『コインロッカー・ベイビーズ』（講談社、一九八〇年一〇月）の存在があつたことも別のところで語つている<sup>45)</sup>。

そして一九八一年、ピーター・キャットを知人に譲り、専業作家となつて初の長編小説『羊をめぐる冒険』が発表されたの

はその一年後のことである。『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』のように短い断片的な文章を積み上げていく創作方法から、ストーリー・テリングへの創作方法の転換がなされたことでストーリー性が強化され、作品が長大化した。村上は長編小説の多くを書き下ろして発表しているが、書き下ろしを中心に長編小説を発表する発表形式を採るようになったのは『羊をめぐる冒険』以降のことである。

また、村上は今日ではフル・マラソンやトライアスロンにも挑戦する走る作家、スポーツマニアとしても知られているが、その始まりとしてランニングを始めたのもこの時期である。

作家の創作方法、発表形式、そして実生活に至るまで、公私とも大きな変化をもたらし、今日私たちが知る長編作家、走る作家としての「村上春樹」誕生の契機となった作品として『羊をめぐる冒険』を「記念すべき作品」と言うのも首肯できる。しかし村上春樹という作家における『羊をめぐる冒険』が持つ意味はそれだけに留まるものではないように思われる。

現在の日本文学において、村上春樹は国内外で最も多くの読者を獲得している作家と言っても過言ではないが、その中で『羊をめぐる冒険』は最初に外国語に翻訳された作品である。では、『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』はどうなのかと言えば、アルフレッド・バーンバウムによる英訳版が『風の歌を聴け』が一九八七年二月、『1973年のピンボール』が一九八五年九月に講談社から刊行されている。しかしこれらの英訳版は日本国内のみの流通に留められたままである。<sup>6)</sup> 近年で

は一部の国については翻訳を認めているようだが、村上が世界的な読者を獲得する作家になった現在でも自身のデビュー作であり、日本国内では初期三部作と呼ばれ——村上自身も「僕と鼠もの」三部作と呼び<sup>7)</sup>、『風の歌を聴け』から『羊をめぐる冒険』の連関を認めている<sup>8)</sup>——、物語内容の連続性を持つ『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の翻訳を許可することについて慎重になっているようである。<sup>9)</sup>

それは同じく習作期に書かれながらも繰り返し加筆・修正を行いながら、翻訳を許可している「中国行きのスロウ・ポート」等の短編小説と比べても明らかに扱いが異なっており、何らかの作者の意図が働いていると思われる。

都甲幸治氏は村上春樹の海外でのインタビュー記事を調査し、村上が『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の二作品を「未熟な作品」と見なしていること、「真の意味で自分の書き方をはじめることができたのは『羊をめぐる冒険』からだと考えています」などの発言を紹介している。<sup>10)</sup> 『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の二作品を「未熟な作品」と見なす原因は都甲氏の報告の中では明確にされていない。近年では平野芳信氏の調査によって、村上が芥川賞に対して強いこだわりを持っていたこと、『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の二作が立て続けに芥川賞にノミネートされながらも、二度とも落選したという苦い記憶が後の文学活動にも大きな影響を与えたのではないかと興味深い推論がなされている。<sup>11)</sup> いずれにしても『風の歌を聴け』、『1973年のピンボ



ール』と『羊をめぐる冒険』との間には、作家の意識のレベルでもそれ以前とそれ以後との断絶があるようである。

それは作品の中でも仄めかされている。というのも、『羊をめぐる冒険』の物語、特に冒険に発する第六章前後の表現からは、前二作の抹殺とも取れる表現が見受けられるのである。

原稿用紙二百枚ばかりの小説の方は題も見ずに机の引出しに放り込んだ。何故だかわからないが読んでみたいとは思わなかった。(傍点引用者、以下特に断りのないものはすべて引用者による) (『羊をめぐる冒険』第五章)

「鼠」から送られてきた手紙に同封された小説は、読まれることもなく「僕」に無視されるのだが、この「原稿用紙二百枚ばかり」という分量は、ちょうど『風の歌を聴け』の分量に相当する<sup>(2)</sup>。また、小説の前半に登場する妻や相棒は『1973年のピンボール』で翻訳会社の共同経営者、事務員として登場しているが、本節冒頭で触れたように妻とは離婚、相棒もアルコール中毒になるなどその存在は後退している。その他にも「僕」が「鼠」からの頼みに応えて「街」へと帰省する第五章を見れば、『風の歌を聴け』の主要な舞台となった二代目ジェイズ・バーは周辺の「道路拡張のために」移転し、「新しい四階建てのビルの三階」へと移っている。そして「僕」と「鼠」がチームを組んだ砂浜は埋めたてられ、高層ビルや団地が建ち並びニュータウンのような風景に変わっており、『風の歌を聴

け』に登場した「街」の面影は消されている。

もちろんこうした後退は物語の周辺に留まるものではない。

「鼠」の死もその一端であると思えずとも出来るだろうし、それは初期三部作共通の語り手である「僕」においても見出される。

職を失ってしまふと気持はずつきりした。僕は少しずつシンプルになりつつある。僕は街を失くし、十代を失くし、妻を失くし、あと三か月ばかりで二十代を失くそうとしている。(『羊をめぐる冒険』第六章)

「僕」が失ったものとして列挙している「職」「街」「十代」「妻」「二十代」は、二代目ジェイズ・バーや砂浜(≡街)の消失、相棒や妻(≡職)との別離、過ぎ去った青春の記憶と喪失感(≡十代、二十代)を含意し、それぞれに『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の主題や重要なモチーフである。これらの要素を失ったものとする表現を見れば、作者による作品の象徴的な抹殺が行われていると言っても過言ではない。もちろん村上の文学的主题が喪失感という失われていくものへの思慕からなっており、その表出と捉えてもいいのだが、その場面が冒険が開始される前日、すなわち日常から非日常、現段階から別の段階への移行＝イニシエーションが開始される直前であることを考慮すれば、作者の文学的主题の表出だけには収まりきれない。こうした表現からは『羊をめぐる冒険』以前の自分を一度

漂白し、物語を通して再構成しようとする作家の意図が感じられる。もちろんここで再構成されるのは、村上春樹という個人の全人格ではなく、作家としての村上春樹のものである。それではその自己はどのようなものによつていたのだろうか。第一節で「同時代としてのアメリカ」には、国家と個人の不可避の関連性が述べられていた。『羊をめぐる冒険』はその国家を象徴するような「先生」の組織が描かれ、個人としての「僕」に働きかけてくる。小説の内容は論文の内容にも照応するものだが、より詳しく村上の自己に対する認識を現したのは『羊をめぐる冒険』発表の翌年に出された次のエッセイである。

僕にとつてのアメリカはいわば同心円を回避するための護符のようなものであつたと言つていいかもしれない。同心円というのは僕を中心とする僕↓家族↓共同体（学校・職場）↓国家、という精神的連続性を有する同心円のことである。僕はどこかでその精神的連続性を断ち切ろうとせずと努力して、それでも断ち切れなかつた。だからこそ僕はその同心円の外側にある、中心を異とする「アメリカ」という円を自分の生活の中に持ちこんだのである。言いかえればそれは、ある任意の点としてのアメリカ力である。（中略）その点が「とりあえずの実体」であつたとしても「たまたまの実体」であつたとしても、少くともそれはひとつの定められた点であり、その点を目標として自己を相対化することが可能なのである。誰だつてそういう点を持っている

のではないか、と僕は思うし、僕にとつてはそれがたまたまアメリカであつた、ということである。（村上春樹「記号としてのアメリカ」（『群像』一九八三年四月号第三八巻四号）

このように村上にとつての自己とは、「僕↓家族↓共同体（学校・職場）↓国家、という精神的連続性を有する同心円」である。この自己の形は「同時代としてのアメリカ」で提示されていた「国家の論理」による自己形成という認識と大きく変わるものではない。

今井清人氏は「国家の論理」を「nation」、「大衆媒介の言語、共同体のコンテキストなど、さまざまな局面を通して国民の意識／無意識に構造化されていくものである。国民はそれが自分自身でもあるために、対象化し言語化することができない<sup>(23)</sup>」と分析している。「同時代としてのアメリカ」と「記号としてのアメリカ」で語られている自己モデルはかなりの点で酷似しているが、「国家の論理」と「精神的連続性」が完全に同一の表現と判断するには慎重になつた方がよいと思われる。

しかし試みに今井氏が示した分析によつて共同体との「精神的連続性」を考察してみれば、村上が語る自己が自身（僕）を中心に同心円状に広がつていくものであれば、自己の外側にある家族や共同体を通じて国家との関わりを必然的に持たざるを得ない。今井氏の「国家の論理」に対する分析にもあるように、「国家の論理」が共同体の成員の内面に「大衆媒介の言語、共同体のコンテキストなど、さまざまな局面を通して国民の意

識／無意識に構造化されていくもの」であるのなら、共同体との「精神的連続性」をあえて言葉にすれば歴史や国民性、やや曖昧な言い方をすれば「日本的なもの」と言ったものではないだろうか。今井氏が「国民はそれが自分自身でもあるために、対象化し言語化することができない」とも述べているように、確固とした言葉を充てることは困難である。

そして共同体との「精神的連続性」を相対化させるものがここで新たに語られている「中心を異にする「アメリカ」、小説や映画、音楽などのアメリカに関する情報の総体からなる「記号としてのアメリカ」である。ここでは「記号」と表現されているが、元来備わっている自己の絶対性を相対化できるほど強く内面化されていたことは、村上春樹の作品がアメリカ文学の影響の下に書かれていること自体が充分に示している。またそうであれば、村上の作家としての自己は自身が属する共同体「日本」との「精神的連続性」と、任意の点である「記号としてのアメリカ」との連関によっていると見てよいだろう。

「同時代としてのアメリカ」、『羊をめぐる冒険』、「記号としてのアメリカ」と、それぞれに論文、小説、エッセイとジャンルは異なるものの「国家（組織）」、「個人」、「国家の論理」、「精神的連続性」、「個人のアイデンティフィケーション（自己形成）」、「教養小説／自己形成小説の形式」、「アメリカ」など、この時期の村上の文章からは似通ったモチーフや意味合いを持つ表現が散見される。これらの表現は、いずれも村上の作家としての自己に関わる要素を現したものである。

そして『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の翻訳状況や作品に対する「未熟な作品」という発言、さらに『羊をめぐる冒険』の、特に前半の内容からはこれらの二つの長編を象徴的に抹殺しようとする作者の意識が見出される点は先に確認した通りである。

以上のことを踏まえると、『羊をめぐる冒険』という小説は『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』を書いた村上が、物語を通して作家としての自己を形成する二つの要素（「共同体との「精神的連続性」、「記号としてのアメリカ」と向き合い、それらへの考察をもって新たな作家としての自己を形成していく行程そのものではなかっただろうか。つまり、これ以前の小説には見られない新たな志向性、要素を産み出す試みだったのではないだろうか。

村上春樹は小説を書くことは自己表現ではなく、自己変革であると述べているが、『羊をめぐる冒険』は「僕」の冒険であるのと同時に、小説を書くことによる作家としての新たな自己を形成するための、作者による冒険でもあるのである。

### 三、無意識への冒険

第一節で『羊をめぐる冒険』を初期三部作の完結編であると紹介しながらも、一方では『ダンス・ダンス・ダンス』を含めて四部作とする見方もあると述べた。後者の見方をする場合、四部作に共通するのは語り手であり主人公である「僕」の存在

である。つまり「僕」という主人公の共通性によつて支えられた見方である。それでは三部作とする場合、共通に見出されるのは「僕」と共に登場する「鼠」の存在である。

『風の歌を聴け』の発表時に群像新人文学賞の選考委員を務めた吉行淳之介氏が「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」と指摘しているように、「鼠」は「僕」の分身として、内面を語ることのない「僕」の影、無意識を表象する人物として物語に登場する。つまり、自我（＝「僕」とエス（＝無意識）＝「鼠」というフロイト的な図式の登場人物における投影である。『1973年のピンボール』で描かれたように、並立する二つの物語において、一方ではテクストの表層から捨象された内面がもう片方の物語で描かれるという作品の構成は、そのまま「僕」と「鼠」が表象するものを現している。

『羊をめぐる冒険』におけるハイライトは、三部作を支えていた「鼠」の死である。別の言い方をすれば、「鼠」の死によつて村上春樹の物語世界に新たな展開が生じたと言うことも出来る。『羊をめぐる冒険』以前の二作品は、「僕」と「鼠」との自閉した個人の生活が語られていく物語であった。それに比べて『羊をめぐる冒険』は「僕」に働きかけてくる組織などのモチーフや登場人物の増加、先のチャンドラーの方法論による捜索対象の変容など、多くの面でそれ以前の作品とは異なる特徴を持つ。ここでは「僕」が探し出す対象と、国家や共同体を連想させる「先生」の組織、その実質的な運営者である「黒服の

「男」との関係に焦点を当ててみたい。

『羊をめぐる冒険』では「鼠」は行方不明になっており、探し出さなければならぬ対象となっている。「黒服の男」からの依頼を受けた「僕」は、「羊」を探しに冒険へと赴くが、「羊」を探すはずの冒険は実際には「鼠」を探す冒険であつたことが物語の結末部で明らかにされる。

「なぜ最初から場所を教えてくださいませんか？」

「君に自発的に自由意志でここに来てほしかったからさ。」

そして彼を穴倉からひっぱりだしてほしかったんだ」

「穴倉？」

「精神的な穴倉だよ。人は羊つきになると一時的な自失状態になるんだ。まあシエル・シヨックのようなもんだね。」

そこから彼をひっぱり出すのが君の役目だったのさ。（後

略）（『羊をめぐる冒険』第八章）

「黒服の男」の言葉にある「彼」が「鼠」であることは言うまでもない。しかし「精神的な穴倉」と表現されている「鼠」の別荘はどのような意味が付されているのだろうか。

十二滝町から「鼠」の別荘を描く過程で、本文には「死」という言葉を使った表現——「町が死ぬ」「死んでしまった時間」「電話が既に死んでいた（傍点原文）」等——が散見され、「鼠」の別荘が死の空間であることが暗示される。「不吉なカーブ」を超えた先に広がる「鼠」の別荘一带を村上春樹文学に散見さ

れる異界と捉える見方もあるが、同時に意識(生)の外の世界Ⅱ死の世界Ⅱ無意識の世界でもある。冒険を終えて山を降りた「僕」が「僕は生ある世界に戻ってきたのだ」と語っていることを考えれば、生から死を経て再び新たな生を迎えるという自己形成Ⅱイニシエーションの過程とも重なっている。

しかし無意識の世界で「僕」が出会うのは、「鼠」ではなく「羊男」である。「羊男」は「僕」が別荘に到着した頃には既に自殺していた「鼠」が変容した姿であり、「羊をめぐる冒険」というタイトルに従えば羊Ⅱ「羊男」を探し出すことが物語の核心であったと見てよい。実際に鏡に映らない「羊男」の正体に気がついた「僕」が、「羊男」(Ⅱ「鼠」)に呼び掛けることで「鼠」の幽霊は姿を現しているし、「黒服の男」が「鼠」を「君に自発的に自由意志で」探し出して欲しかったと話す下りは、「僕」が「羊男」を探す次の引用部にも通じるものである。

「君を探してたんだよ」と僕は息をついてから言った。  
「知ってるよ」と羊男は言った。「探してるところが見えるもの」

「じゃあ、どうして声をかけてくれなかったんだ？」  
「あんたが自分でみつけたいのかと思つたんだよ。で、黙ってたんだ」(『羊をめぐる冒険』第八章)

「羊男」の言葉を「あんたが自分の意志で」と補えば、「黒服の男」の言葉と符合する。「僕」が探し出さなければならぬ

ものは「羊」から「鼠」へ、「鼠」から「羊男」へと変容していったのである。

柘植光彦氏は「僕」の分身は『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』においては「鼠」であったが、『羊をめぐる冒険』で新しい分身として「羊(羊男)」が提示され、分身の交代がなされた<sup>(7)</sup>と述べ、また平野氏も長編作家としての村上春樹の成熟に「羊男」の存在が不可欠のものであったとの見解を示している<sup>(8)</sup>。つまり「羊男」の登場は、物語のレベルにおいても作家のレベルにおいても大きな意味を持つているのである。

物語の位相における「羊男」に関しては別の機会に触れるとして、ここでは作家の位相において「羊男」が持つ意味に焦点を当ててみたい。

村上は「羊男」について次のように述べている。

あれは、なんて言うか、「地霊」みたいなものをイメージして書いた——もちろん、いろんな要素があつて一言では言えないけれど、そういうものを意識して書いたんですけどね。ぼくの場合、都会的な小説というふうにかテゴライズされているけれど、でもね、都会的なものを意識すればするほど、その対極にあるものが、どうしても浮かび上がってくると思うんですね。だからある種の地霊的なものに、すごく興味がありますね。(村上春樹「羊をめぐる冒険 ぼくらのモダン・ファンタジー」『幻想文学』第三号 一九八三年四

村上の小説を都会的たらしめているものは、柄谷行人氏が「ロマンチック・アイロニー」と呼んだ価値転倒的な数字や固有の商品名の氾濫である。<sup>(29)</sup> 本文に書き込まれる商品名、音楽の曲名(あるいは歌手の名前)、映画、小説(の作者名)など、作中人物たちが名前を持たない記号的な存在であるのとは対照的に、これらの本来的には記号であるはずのものが固有名詞を持ち、都市空間でそれらを消費する無名の主人公たちの姿は、日本文学の流れの中では異質なものであっただろう。そして村上の文学を「都会的」、あるいは「都市的」と評価する場合、多くの論者が想定するのはアメリカである。例えば村上をいち早く評価した川本三郎氏は次のように述べている。

(前略)明らかにカート・ヴォネガットやJ・D・サラインジャー、ジャック・フィニイやスコット・フィッツジェラルドといったアメリカの作家たちの影響を受けている村上春樹の作品は、「ギブ・ミー・チューインガム」や「アメリカひじき」の世代から約三十年、「アメリカ」というやぐ無理なく接することが出来るようになった戦後世代のひとつの象徴でもあるし、その軽いニヒリズムに裏打ちされた洒落っ気と軽みは「ノー・ジェネレーション」ならでの自己相対化にもなっている。(後略)(川本三郎『都市の感受性』(筑摩書房、一九八四年三月))

村上春樹作品のテクストの表層に氾濫する「アメリカ」の意匠を拾っていければ、川本氏が主張するようなアメリカ文学の影響を受け、アメリカ文化を受容した作家として村上春樹が評価されるのは当然のことであろう。こうした評価はテクストに書かれた記号を、論者が持つ「アメリカ」に結びつけた表層的な理解に終わっている感は否めないが、ここでは村上春樹の評価における都市が、アメリカと結びつけられている点の確認に留めておく。

都会的なアメリカ的な作家として見られていた村上が、都会IIアメリカの「対極にあるもの」として羊II「羊男」を書いたのであれば、「羊男」が表象するものは日本の中でアメリカと対置されるもの、すなわち日本、さらに言えば日本の歴史ではないだろうか。「黒服の男」による羊についての説明は次のように述べられている。

(前略)そして今日でもなお、日本人の羊に対する認識はおそろしく低い。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んどゼロになったんだ。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。(後略)」「羊をめぐる冒険」第六章)

このくだりは作中で羊が「日本の近代」を象徴する動物であることを明示しており、また柴田勝二氏が日本における羊の歴史から、資本主義の拡大と侵略戦争を象徴する動物として羊を定義しているように<sup>(30)</sup>、羊と日本との関係は日本の近代化の過程を表象していると言える。このような近代国家としての日本を寓意する羊となることで、「羊男」はその象徴性をも引き受けるのである。

先に触れた平野氏は、『羊をめぐる冒険』の発表とほとんど変わらない時期(一九八二年六月～同年一月)に「トレフル」という非売の雑誌に連載された「図書館奇譚」においても「羊男」が登場することを指摘している<sup>(31)</sup>。この作品で「羊男」が居る場所は街の図書館の「大昔は井戸だった」地下室である。後続の『ダンス・ダンス・ダンス』で住んでいる場所も、高級ホテルとなったドルフィン・ホテル内にあつては異質な羊に関する古い資料や書籍などに溢れた資料室のような部屋である。村上春樹文学における井戸が、精神分析学におけるイド<sup>(32)</sup>無意識を含蓄する点は、多くの先行論で指摘されている通りである<sup>(32)</sup>。また村上春樹作品に登場する図書館や資料室などは、過去と未来という時間を結合させるインターフースである<sup>(33)</sup>。「羊男」が住む場所が無意識の世界や過去と未来が接する境界とされることも、「羊男」が意識の深層における過去から未来への時間の連なり、すなわち歴史性を象徴する存在であることを裏付け

ているだろう。そして「羊男」が象徴する歴史性は、個人の内的世界における個人を超えた存在、共同体や国家との「精神的連続性」を表出する。村上は羊について以下のように語っている。

ぼくにとつては、どれだけ逃げても逃げ切れない問題、どこまでも追いかけてくる自我の影みたくないもの、ですね。  
だから主人公の「ぼく」にしても、あらゆるものからフリーでありたいと思つて生きていくわけだけれど、どこまで行つても逃げきれない影みたくないもの、それが羊だということでしょう。(「シリーズ 同時代作家に聞く 村上春樹篇」『図書館新聞』(日本図書新聞社、一九八三年一月一五日号))

羊は「どれだけ逃げても逃げ切れない問題、どこまでも追いかけてくる自我の影みたくないもの」として「僕」の前に現れる。加藤典洋氏は「鼠」から「羊男」への分身の変容が、村上の小説における「二つの世界」を隔てる軸が縦<sup>(34)</sup>現実と異界の並立から、横<sup>(35)</sup>自分の内界と外界との境界へと変化したことの表れであると述べている。「羊男」の登場は『羊をめぐる冒険』以前の作品で、自閉した個人の世界を描いてきた村上が、その関心を人間の内奥の領域へと移行していったことの証左である。

#### 四、データチメントから物語へ

「鼠」と入れ替わって「僕」の分身となった「羊男(羊)」は、過去と未来を繋ぐ歴史性を帯びることで「精神的連続性」を想起させる。そうした「羊男」を描き出したことは同時に村上の自己の内的世界への志向性を示したものであると述べた。

村上の作家としての自己を形成するもう一方の軸である「記号としてのアメリカ」は、出自である日本への「精神的連続性」を相対化するものと説明されていた。言ってみれば日本と併存し、日本と同等の影響力を村上の精神面に与えてきた要素である。もちろんこの要素の形成には、戦後における日本におけるアメリカの影響を切り離して考えることは出来ないだろう。

終戦を境に日本人の意識が大きく変化したという見方はよく言われている<sup>55)</sup>。「一億玉碎」を掲げ、アメリカとの徹底抗戦にのぞみながら、敗戦後、日本人は一身に経済復興へとその関心を向ける。その過程で憎むべき敵国だったはずのアメリカは、終戦を境に憧れの国として眼差されるようになり、六〇年安保や基地問題など、アメリカへの反発があつたにも拘わらず、戦後史の多くの場面で日本人は親米という意識を持ち続けたのである。このような戦後における日本人の「アメリカ」に対する意識について、吉見俊哉氏は次のように分析している。

五〇年代半ば以降、軍事的な暴力としての「アメリカ」が日本人の日常風景から遠ざかり、むしろ「アメリカ」はイメージのレベルでそれまで以上に強烈に人びとの心を捉え始める。五〇年代半ば以降の「アメリカ」のイメージは、

日常的現実のなかでの「アメリカ」との直接的遭遇が具体性を失っていくのと反比例するかのようになり、より具体的に、そのなかに日本人自身の役割やアイデンティティが書き込まれたものになっていった。戦後日本のなかのアメリカは、間接化され、メディア化され、イメージ化されることで、逆に日常意識とアイデンティティを内側から強力に再編していく超越的な審級となつていったのである。(吉見俊哉『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』(岩波書店、二〇〇七年四月))

「アメリカ」は具体的な、あるいは実体的なもの(「占領軍、解放軍」)から「間接化され、メディア化され、イメージ化されること」で「より一層日本人に働きかける。それは「戦後日本のなかのアメリカ」とされているように、アメリカの「豊かさ」と結びつくことで変容した「アメリカ」は、「日常意識とアイデンティティを内側から強力に再編していく超越的な審級となつていった」と言われるほど日本人の意識に根付き、日本人が目指すべき国として偶像化、理想化されていった。またアメリカから与えられた平和憲法(「戦後憲法」、民主主義を内面化し、戦前の帝国主義を否定することで、日本人は戦前とは異なる自己を形成していったのである)。

無論、村上も例外なくアメリカの影響を受けた一人である。戦後憲法に関する言及は現在でも為されているし、<sup>56)</sup> 中学、高校時代から意識的に日本文学を遠ざけ、アメリカ文学やアメリカ映画、ジャズやロックに耽溺したという文化的背景からは他



の日本人以上に「アメリカ」を内面化していたのではないかと  
思われる。けれども村上の内面に作り出された「アメリカ」は、  
他の日本人が共有する「豊かな国」としての「アメリカ」では  
ない。

村上が内面化した「アメリカ」は、アメリカという国自体や、  
その豊かさなどとは無関係に、文学や映画、音楽などの文化的  
受容による村上に固有のものであって、日本人に共有されてい  
た「豊かな国」としての「アメリカ」にも、まして実在するア  
メリカにも通じない。「僕が僕自身の時間性の中で認識するア  
メリカ」＝「記号としてのアメリカ」である。

それでは作家としての村上における「記号としてのアメリカ」  
とは具体的にどのようなものなのであろうか。「記号としての  
アメリカ」が、共同体との「精神的連続性」を相対化するもの  
であったこと、前節で見た柄谷論や川本論、さらに第一節でチ  
ヤンドラーの方法論を援用する村上自身の小説を書く方法論に  
ついての発言を思い出せば、日本文学へのアンチテーゼであつ  
たと一応考えて良いのではないだろうか。デビュー作『風の歌  
を聴け』以来、日本文学の領域においてアメリカ文学の影響を  
受けた作品を発表してきた村上は、「純文学的ヴォキャブラリ  
ー」というかコンセプト、というものではね、今、小説書けない  
とぼくは思うのね、「大衆小説的な方法を借りて、純文学的な  
ものを語りたい」という発言を度々行っている。こうした発  
言の中の「純文学的ヴォキャブラリー」というかコンセプト」は  
日本文学を、「大衆小説」はアメリカ文学がそれぞれに想定さ

れていたと考えられる。その意味で村上の作家としての自己に  
おける「記号としてのアメリカ」は、共同体（日本文学）との「精  
神的連続性」を相対化させるものであり、村上春樹文学におけ  
る物語の素地を為していると考えられる。

それでは「記号としてのアメリカ」は『羊をめぐる冒険』の  
テクストでどのように描かれているのであろうか。作品内で  
「僕」を冒険に旅立たせるのは、実質的には「黒服の男」であ  
る。「黒服の男」は「政界、財界、マス・コミュニケーション」  
などを取り込んでいる「強大な地下の王国」の組織力を背景に、  
「僕」を「羊」探しに向くよう脅迫する。

蓮實重彦氏は『羊をめぐる冒険』を同時期に書かれた井上ひ  
さし『吉里吉里人』（新潮社、一九八一年八月）、丸谷才一『裏声で  
歌へ君が代』（新潮社、一九八二年八月）、村上龍『コインロッカー・  
ベイビーズ』等に連なる「依頼と代行」によって展開される「宝  
探し」の物語であると論じている。<sup>37)</sup> この「依頼と代行」とい  
う枠組みは物語の大枠を為しており、このことから「黒服の男」  
が物語の型を作り出していると言っても過言ではない。

依頼を受けた当初、「羊」探しに向くことを躊躇したが、「耳  
の女」の説得に応じて「僕」は冒険に旅立つことになる。そし  
て「耳の女」や「羊博士」の助力によって「鼠」の別荘に辿り  
着くが、「僕」は自分自身の意志で辿ってきたはずの冒険が、  
何者かの意図によって動かされていたのではないかと考えるよ  
うになる。

気づくべきだったのだ。まず最初に「先生」が北海道の貧農の出身だと聞いた時に、それをチェックしておくべきだったのだ。「先生」がどれだけ巧妙にその過去を抹殺したとしても、必ず何かしらの調査方法はあったはずなのだ。あの黒服の秘書ならきつとすぐに調べあげてくれたはずだ。

いや、違う。

僕は首を振った。

彼がそれを調べていないわけがないのだ。それほど不注目の人間ではない。たとえそれがどれほど些細なことであるにせよ、彼はすべての可能性をチェックしているはずだ。ちようど僕の反応と行動についてのあらゆる可能性をチェックしていたように。

彼は既に全てを理解していたのだ。(傍点原文) (『羊をめぐる冒険』第八章)

引用文は「鼠」の別荘に来て九日目の午後に書棚にあった「亜細亜主義の系譜」という本の中に、「先生」の名前を見つけた場面である。「僕」は自分の意志通りに進めてきたはずの冒険が、実際には「黒服の男」によって最初から仕組まれていたものであったことに気づかされる。

「種をあかせばみんな簡単なんだよ。プログラムを組むのが大変なんだ。コンピューターは人間の感情のふれまでは

計算してくれないからね、まあ手仕事だよ。しかし苦労して組んだプログラムが思いどおりにはこんでくれれば、これに勝る喜びはない」(『羊をめぐる冒険』第八章)

この場面で「黒服の男」によって「僕」が「黒服の男」が構築したプログラム＝物語の型通りに動かされていたことが言明される。「黒服の男」は「まったく君はよくやってくれたよ。期待以上だったよ。正直なところ、私は驚いているんだ」と「僕」の働きを評価する。だがそれは、あくまで「僕」の行動が「黒服の男」の計算通りのものであったことを意味している。

このように『羊をめぐる冒険』の物語の型を構築している「黒服の男」こそ、物語の中で「記号としてのアメリカ」を表出する位置にあるのではないか。「黒服の男」は「先生」の第一秘書、組織のナンバー・ツーであり、スタンフォード大学出身の日系二世と説明されている。本文の中で「黒服の男」の英語の発音に触れている箇所があることから、英語圏の日系二世であることは分かるが、日系二世という情報だけでは彼が「日系」であることしか判断できず、日系のアメリカ人なのか、イギリス人なのかは曖昧にされている。しかし初版単行本では削除されているが、「群像」に掲載された初出には「男は「ビジネスマン」ということばを「ビズィネス」ときちんと発音し、「アプロロチ」ということばのRをきちんと舌を巻いて発音した(傍点引用者)」と、「黒服の男」の英語の発音に関する記述が「ビジネスマン」という言葉の他に「アプロロチ」のR音について触れられ

ている<sup>(8)</sup> Rの音を明確に発音するのはアメリカ英語の話し法であり、ここから「黒服の男」が日系アメリカ人であることが確認される。

また、その容貌についても「端正な顔たちではあつたが無表情で、平板だった。鼻筋も目もとからカッター・ナイフでとのえたように直線的で、唇は細く乾いていた」と、「無表情」「平板」「直線的」など記号的な形容がなされている。その中で特徴的な描写が為されている指の「長い年月をかけて訓練され、統御されてこそのもの心の底には原初の記憶を抱きつづける群生生物を連想させた」という表現からは、長い年月をかけて統一されながらも、実質的には多民族国家（「群生生物」）であり、それぞれの民族・人種がそれぞれの歴史（「原初の記憶」）を保持したまま成り立っている、アメリカ合衆国それ自体が連想される。

このように「記号としてのアメリカ」を象徴する「黒服の男」は、物語の枠組みを創造する人物として描かれている。そして「黒服の男」が「僕」に課した任務（「羊をめぐる冒険」とは「羊」＝「鼠」（「羊男」）を探し出すことであり、言ってみればコミットメントの物語である。今、論者が用いた「コミットメント」とは、いわゆる「デタッチメントからコミットメントへ」——意味的には「社会との関わりのなさ」から「社会と関わること」くらいの意味か——という村上春樹自身の言葉による、村上の社会に対する姿勢の変化を現した評語である。

『羊をめぐる冒険』はストーリー・テリング＝物語を語る方

法によって書かれた最初の小説なのだが、それではその「物語」はどのように獲得されたのであろうか。

「そうだ、小説を書く」と思つて、万年筆と原稿用紙を買つてきて、仕事が終わつてから、台所で毎日一時間なり二時間なりコツコツ書いて、それがすぐくうれしいことだったので。（中略）自分の文体をつくるまでは何度も何度も書き直しましたけれど、書き終えたところで、なにかフツと肩の荷が下りるといふことがありました。それが結果的に、文章としてはアフォリズムといふか、デタッチメントといふか、それまで日本の小説で、ぼくが読んでいたものとはまったく違う形のものになつたと言ふことですね。

それまでの日本の小説の文体では、自分が表現したいことが表現できなかったんです。だからそれだけ時間がかかつたと思うんだけど。（中略）それで、そのデタッチメント、アフォリズムといふ部分を、だんだん「物語」に置き換えていつたのです。その最初の作品が、『羊をめぐる冒険』です。（河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』

（岩波書店、一九九六年二月）

ここではアフォリズム的な手法がデタッチメントであると言われ、その展開が「物語」の獲得であり、『羊をめぐる冒険』が最初の試みであつたことが述べられている。村上が言うアフォリズムの手法（＝デタッチメント）が日本文学にない手法であ

ったならば、その手法の根源はアメリカ文学であり、「記号としてのアメリカ」から得られたものである。そして「物語」がアフォリズムからの置き換えによって、「黒服の男」が構築した物語がコミットメントの要素が確認できるものであれば、それこそが「記号としてのアメリカ」の変容と見ることはできないだろうか。

そしてここではまだコミットメントという言葉は見られないのだが、『羊をめぐる冒険』における物語の獲得が、コミットメントに至るまでの第一段階であったことは推測できる。けれどもそれは日本文学への迎合ではないことは、「羊男」を探しに行く物語である『羊をめぐる冒険』の内容自体が示している。「記号としてのアメリカ」の変容＝物語の獲得によって、村上は自己の内的世界へと繋がっていくのである。

## 五、おわりに

本稿は教養小説＝自己形成小説の形式を内包する『羊をめぐる冒険』において、主人公の「僕」の冒険を通して村上春樹という作家が新たな作家に生まれ変わるための試みを実践していたのではないかという観点から『羊をめぐる冒険』の分析を行った。これまでの論を一端まとめ、本論の当初の問いについて考えたい。

まず本論を展開するに当たり、補助線として『羊をめぐる冒険』前後の仕事から見出される「国家の論理」や共同体との「精

神的連続性」、「記号としてのアメリカ」、そして「自己形成」などの村上春樹が抱えていたと考えられる問題意識や関心に着目し、併せて村上春樹が『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』と『羊をめぐる冒険』以前の長編を象徴的に抹殺し、『羊をめぐる冒険』以前と以後を隔てようとする作家の意図を想定した。その上で、『羊をめぐる冒険』では作家としての自己を再構成しようとする試みが行われたのではないかという仮説に従って考察を行った。特に作家としての自己を形成している要素として考えられる共同体との「精神的連続性」、「記号としてのアメリカ」に注目し、小説内ではそれぞれに「羊男」と「黒服の男」という「僕」が探し出す対象となっているもの、「僕」の行動を規定する者にそれぞれの投影を読み取り、分析を行った。その結果として「羊男」が象徴する歴史性からは、自己の内的世界への志向性と、「記号としてのアメリカ」を象徴する「黒服の男」が作り出した「羊をめぐる冒険」の性質から、「記号としてのアメリカ」の変容を物語の発生ではないかと述べた。

これらの議論を踏まえた上で、村上が再度構築した作家としての自己とはどのようなものだったのかを考えたい。人間の意識と無意識を題材として小説を書くという題材自体、村上春樹にとっては過去から連続した題材であった。しかし、それが「僕」と「鼠」から「僕」と「羊男（羊）」への身分の交代がなされ、意識と無意識が並立する物語から自己の内的世界の内奥を探究する物語への変化を現す。それぞれに書き出されたも

のは「無意識」としてあるが、この無意識は閉じられた個人の無意識としてあるのではなく、個人を超えた他者、共同体、あるいは国家との関連を持つ無意識である。

概して村上は社会から距離を置いた作家、個人の自閉的な物語を語る作家であると評価されてきた。しかし『羊をめぐる冒険』で語られた物語は、その評価に準ずるものではない。だからといって安易に社会的であると評価することは出来ないのだが、こうした無意識の探究を通して個人から社会、国家へと小説を書くことを通して自己を開放し、そこに現れるものと対峙していく。村上が見出した新たな作家「村上春樹」は、そのようにある。

#### 【注記】

- 1 「教養小説（自己形成小説）」に関する事項は、登張正実『ドイツ教養小説の成立』（弘文堂、一九六四年一月）、柏原兵三「ドイツ教養小説の系譜」（しんせい会編『教養小説の展望と諸相』（三修社、一九七七年七月）所収）などを参照した。
- 2 前掲注1参照。
- 3 川本三郎・村上春樹「対話 R・チャンドラーあるいは都市小説について」（ユリイカ）一九八二年七月号
- 4 坪井秀人「プログラムされた物語」（国文学 解釈と教材の研究）一九九八年二月臨時増刊号
- 5 日高昭二「感応／官能のオブジェー『羊をめぐる冒険』の「耳の女」（栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ1』（若草書房、一九九九年

六月）所収

- 6 関井光男「村上春樹論（羊）はどこへ消えたか」（栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ1』（若草書房、一九九九年六月）所収）
- 7 川本三郎「都市の感受性」（筑摩書房、一九八四年三月）
- 8 ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』（畔柳和代訳 新潮社、二〇〇六年九月）
- 9 山根由美恵「村上春樹（物語）の認識システム」（若草書房、二〇〇七年六月）
- 10 柴田勝二『中上健次と村上春樹（脱六〇年代）的世界のゆくえ』（東京外国語大学出版会、二〇〇九年三月）
- 11 石原千秋『謎とき 村上春樹』（光文社、二〇〇七年二月）
- 12 平野芳信「貧乏な叔母さんの話——物語のかたちをした里程マイルストーン標」（国文学 解釈と教材の研究）一九九八年二月臨時増刊号
- 13 村上春樹「自作を語る 新しい出発」（村上春樹全作品1979～1989②）（講談社、一九九〇年七月）附録
- 14 村上春樹「走ることに語るときに僕が語ること」（文藝春秋、二〇〇七年一月）
- 15 前掲注13参照。
- 16 都甲幸治「村上春樹の知られざる顔——外国語版インタビューを読む」（文学界）二〇〇七年七月号第六一卷七号
- 17 村上春樹「自作を語る はじめての書き下ろし小説」（村上春樹全作品1979～1989④）（講談社、一九九〇年一月）附録
- 18 単行本『ダンス・ダンス・ダンス』の「あとがき」には「主人公の『僕は『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』、『羊をめぐる冒険』の

- 『僕』と原則的には同一人物である」とある。
- 19 国際交流基金企画・柴田元幸他編『世界は村上春樹をどう読むか』(文藝春秋、二〇〇六年一〇月)を参照し、国立国会図書館HPで検索を行った結果、『風の歌を聴け』は中国語、台湾語、韓国語、インドネシア語、ロシア語版が確認され、『1973年のピンボール』は中国語、台湾語、韓国語、ロシア語訳があり、以前ほど頑なな姿勢を取っている訳ではないことがうかがわれる(<http://www.ndu.go.jp/>)。閲覧日二〇一二年八月八日) 前掲注16参照。
- 20 前掲注16参照。
- 21 平野芳信『村上春樹——人と文学』(勉誠出版、二〇一二年三月)
- 22 「文藝春秋」一九七九年九月号(第五七卷九号)に掲載された第八一回芥川賞の「選評」の中で、瀧井孝作氏が「村上春樹氏の『風の歌を聴け』は、二百枚余りの長いものだが(後略)と述べており、ここから『風の歌を聴け』の部数とほぼ同じであることが分かる。
- 23 今井清人「都市の(向こう側)と暴力」(別冊国文学 解釈と鑑賞 村上春樹 テーマ・装置・キャラクター) 二〇〇八年一月)
- 24 村上龍・村上春樹『ウォーク・ドント・ラン』(講談社、一九八一年七月)
- 25 「選評」(「群像」一九七九年六月号第三四卷六号)
- 26 S・フロイト『自我論集』(竹田青嗣編 中山元訳 筑摩書房、一九九六年六月)
- 27 柘植光彦「作品の構造から——村上春樹」(国文学 解釈と教材の研究 一九九〇年六月号)
- 28 前掲注21参照。
- 29 柄谷行人「村上春樹の「風景」——『1973年のピンボール』(栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ1』(若草書房、一九九九年六月)所収)
- 30 前掲注10参照。羊に関する歴史、情報は大垣さなえ『ひつじ羊の民俗・文化・歴史』(まろうど社、一九九〇年一二月)を参照されたい。
- 31 前掲注21参照。
- 32 小林正明『村上春樹 塔と海の彼方に』(森話社、一九九八年一月)
- 33 平野芳信「君は暗い図書館の奥にひっそりと生きつづける」(別冊国文学 解釈と鑑賞 村上春樹 テーマ・装置・キャラクター) 二〇〇八年一月)
- 34 加藤典洋『村上春樹イエローページ』(栄地出版社、一九九六年一〇月)
- 35 例えば加藤典洋『敗戦後論』(講談社、一九九七年八月)など。
- 36 例えば『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店、一九九六年二月)などにも言及がある。
- 37 村上春樹「羊をめぐる冒険 ぼくらのモダン・ファンタジー」(「幻想文学」第三号 一九八三年四月)
- 38 蓮實重彦『小説を遠く離れて』(日本文芸社、一九八九年四月)
- 39 村上春樹「羊をめぐる冒険」(「群像」一九八二年八月号第三七卷八号)
- ※本稿で引用した本文は、単行本初版『羊をめぐる冒険』(講談社、一九八二年一〇月)による。(九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程二年)