



村上春樹「風の歌を聴け」論：
語りの構造と固有名詞の不在

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-10-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 陳, 柯岑 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00017074

村上春樹「風の歌を聴け」論——語りの構造と固有名詞の不在——

陳 柯 岑

序——村上春樹の登場

『風の歌を聴け』は一九七九年に第二二回群像新人賞を受賞した。同年六月号の『群像』に受賞作品として掲載され、村上春樹は文壇デビューを果たした。翌月には『風の歌を聴け』（講談社、一九七九・七）として刊行された。この時、初出にはなかった「あとがきにかえて」が補足された。またその後『村上春樹全作品一九七九——一九八九（二）』（講談社、一九九〇・五）に収録されるが、この時は「あとがきにかえて」のない初出の形式で収録された。その後、『風の歌を聴け』（新装版）（講談社文庫、二〇〇四・九）が刊行され、「あとがきにかえて」が加筆され、現時点ではほぼ最終の本文が確定されたという状況である。本論文では、この新装版講談社文庫をテキストとして使用することになる。¹

『風の歌を聴け』は二九歳の「僕」が語り手となり、二一歳の学生だった「僕」自身について回想する小説である。大学三年の夏休みに生まれ故郷に戻った「僕」が一九七〇年八月八日から一九七〇年八月二十六日までの一九日間に、中国籍の「ジェイ」のバーで友達「鼠」と退屈な夏を過ごし、また「小指のない女」との一連の出来事を経験する。二九歳の「僕」がこの間の出来事を回想すると同時に、その一連のストーリーの中に、「僕」の幼少期の記憶なども回想される。小説は全部で四〇の節と「ハートフィールド、再び：（あとがきにかえて）」により構成される。

「風の歌を聴け」は一九七九年第八一回芥川龍之介賞候補となるが、受賞を逃した。また同年の野間文芸新人賞候補にも入ったが、これも受賞に至っていない。新人としての力を高く評価される一方で、その新しさの意味を受け取る側に、躊躇いが見られる。以下に、群像新人賞受賞時の選評から三つを選んで引用する。こ

ここでは受賞作への高い評価が次のように述べられている。(2)

乾いた軽快な感じの底に、内面に向ける眼があり、主人公はそういう眼をすぐに外にむけてノンシヤランな態度を取ってみせる。そのところを厭味にならずに伝えているのは、したたかな芸である。しかし、ただ芸だけではなく、そこには作者の芯のある人間性も加わってきているようにおもえる。そこを私は評価する。(中略)「鼠」という少年は、結局は主人公(作者)の分身であろうが、ほぼ他人として書かれているところにも、その手腕が分る。

吉行淳之介「一つの収穫」(『群像』一九七九・六)

若い日の一夏を定着させたこの作は、智的な抒情歌、というものだろう。作中の鼠は主人公の分身だ、と吉行さんが云われたが、私もそうおもう。同一人物という印象から脱け切っていない。が、観念の表白の手段としてのこの人物の設定は利いている。「ジェイズ・バー」のジェイ、その夏逢った女としての彼女、この二人は主人公とともに好もしく、しゃれた映画の中の人物を見るようだった

佐多稲子「選評」(『群像』一九七九・六)

村上春樹さんの『風の歌を聴け』は現代アメリカ小説の強い影響の下に出来あがったものです。(中略)二十九歳の青年がこれだけのものを書くとするれば、今の日本の文学趣味は大きく変化しかけてゐると思はれます。この新人の登場は一つの事件ですが、しかしそれが強い印象を与えるのは、彼の背後にある(と推定される)文学趣味の変革のせいでしょう。丸谷才一「新しいアメリカ小説の影響」(『群像』一九七九・六)

群像新人賞の選者は、この小説に「ノンシヤランな態度」の背後に、ある「芯のある人間性」を見通して、それが「しゃれた映画の中の人物」のように描かれた作者の能力に「文学趣味の変革」をみるという傾向で『風の歌を聴け』を評価した。すなわち村上春樹は新しい文学世代の登場を予告する小説家として、作品世界の新しさを評価されたのである。

次に芥川賞の選評の中から本作品に関する部分を二つ以下に引用する。(3)

村上氏の作品は憎いほど計算した小説である。しかし、この小説は、反小説の小説と言うべきであろう。そして氏が小説のなかからすべての意味をとり去る現在流行の手法がうま

ければうまいほど私には「本当にそんなに簡単に意味をとっていいのか」という気持ちにならざるをえなかった。

遠藤周作「選評」(『文藝春秋』一九七九・九)

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、外国の翻訳小説の読み過ぎで書いたような、ハイカラなバタクさい作だが……。このような架空の作りものは、作品の結晶度が高くなければ駄目だが、これはところどころ薄く、吉野紙の漉きムラのようなうすく透いてみえるところがあつた。しかし、異色のある作家のようで、わたしは長い目で見たいと思つた。

瀧井孝作「選評」(『文藝春秋』一九七九・九)

ここでは、「反小説の小説」という表現で否定的に評価されていることがわかる。私小説作家として瀧井孝作が「架空の作りもの」というのは、小説にリアリズムを追求する時の基準の違いを示している。また、遠藤周作が手法の完成度が高いことを認めながら、その手法によって意味が簡単に排除されて、安易な反小説になつてゐることを心配している。結局、芥川賞の選者は、作品には人間性へのリアルな追求が必要であるが、村上春樹の作品に

はその点について、作者の視線が行き届いていないと判断し、受賞を逃したと考えられる。

同時代評価が見落としたのは、作品が発表された一九七九年と、作品の中に想起され描かれた一九七〇年という二つの時間の差を描く手法としての本作品の新しさである。すなわち、作品の中に描かれる「僕」と「鼠」との共通の体験である学園紛争とその失敗の意味を、人間の普遍的な経験として描く方法の新しさが理解されていないということである。群像新人賞選評で吉行淳之介が述べた「ノンシャランな態度」という一見軽薄な主人公の背後にある「芯のある人間性」の問題を、文芸評論の論理や言葉がまだとらえ切れていない。学園紛争の失敗体験を心に抱えている登場人物や、村上春樹の世代の文学的な感覚に、当時の文壇の作家の感性が反応していないと感ぜられる。

本章では、「風の歌を聴け」の手法の新しさを、学園紛争とその失敗というこの世代の特有の経験を、広く人間の経験として普遍的にとらえ、それを語るといふ村上春樹の語りの方法の解明を中心に考察していきたい。

第一章 先行研究と課題

「風の歌を聴け」の先行研究には、村上春樹と同じ世代で全共闘という共通体験を持つ研究者や批評家が一つの傾向として存在する。同じ世代の共感という点で大体共通し、人間存在の亀裂を村上の文体の中に確認するものが多い。また、そうした共通体験を持たない若い世代の論も多い。ただし、全共闘世代の共感的な批評が最初に設定した解釈の枠組みに、後の研究世代もとらわれている例が少なくない。

まずは全共闘世代の共通体験を「風の歌を聴け」の作品論から引用し、概観しておきたい。

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」と同時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。(中略) またこの世代は「平等」や「民主主義」を美德とする教育を受けながら、「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ーの

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、自己と人間存在に関わる危機に直面することになった。理念と現実の乖離、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。

柿崎隆宏「村上春樹『風の歌を聴け』論・過去へと向かう語りをめぐる」⁽¹⁾

理念と現実との落差、未来への閉塞感から「若者たちの連帯意識と孤立を高めていった」と述べる柿崎の指摘を踏まえれば、こうした共通体験を作品と重ねて読もうとする同世代の読解が多いのも理解できる。全共闘世代と近づきながら、世代的な共感覚を持たない文芸評論家の清水良典は、こうした同世代による共感的な読み方について「ひよっとしたら、そんな世代的な屈折した叙情を表現するという要素も創作の初期のモチベーションにはあったかもしれない」とのべたうえで、次のように書いている。

しかし、世代の回想や傷を嘗めあうセンチメンタリズムによって成り立っているだけの小説だったとしたら、村上春樹

は今日まで書きつづけていることはできなかったろうし、その後の若い読者にもそっぽを向かれていたはずだ。

じつさい今、この小説を読んでも、世代でくくれるような体験的なモチーフはほとんど感じとれない。同時代といつても、全共闘体験の世代などではなく、今日のさまざまな世代の読者をひつくるめた同時代の、ある生きにくさ、語りにくさのリアリティーが感じとれるのだ。

（清水良典『増補版 村上春樹はくせになる』^⑤）

「今日のさまざまな世代の読者をひつくるめた同時代」という大きな範囲で、村上春樹の初期作品には共有し得る主題がある、と清水は述べて、それを「ある生きにくさ、語りにくさのリアリティー」とまとめている。だが清水が注意する世代的な共感とこの清水の読み方とはやはり連続しているのではないだろうか。前掲の柿崎論文に「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ーの不安、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無い、自己と人間存在に関わる危機」とまとめられていたことが、清水の読み方と繋がっている可能性は高い。

村上春樹と同世代であり、自分自身も全共闘世代の共通の体験

から村上作品を読んできた文芸評論家の加藤典洋は、「風の歌を聴け」の「鼠」について「鼠」の背後に控えているのはむろん六〇年代の学生運動の「否定性」だ」と明らかに断定する。そのうえで加藤は、こうした全共闘世代の「否定性」が挫折した後の撤退する姿を、村上春樹は「悲哀の感情のもとに」認めると述べている。

この小説は、「否定性」を抱えた「鼠」が徐々に時代遅れになり、没落していくさまを、このような重層的な構成のもとに描いている。新たな「肯定性」が、没落する「否定性」への連帯感をなお失わず、また自らの限界の意識をも手放さず、これを悲哀の感情のもとに見送っているのだ。

（加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』^⑥）

加藤の述べる「連帯感をなお失わず、また自らの限界の意識をも手放さず、これを悲哀の感情のもとに見送る」というこの小説からもたらす感じは、加藤自身が認めた全共闘世代の共通感覚であり、またそれが後の世代の清水良典による「ある生きにくさ、語りにくさのリアリティー」という読み方の原型になっていることを指摘できるだろう。清水自身の注意にもかかわらず、加藤典

洋を含む全共闘世代の読解の構造は、村上春樹の読み方の方向性として受け継がれているのである。

村上春樹の初期作品を通じて全共闘世代の共通体験の本質を分析した文芸評論家に三浦雅士がいる。一九四六年生れの三浦は弘前高校を卒業し、一九六五年には横須賀でのエンタープライズ寄港反対デモに参加し、函館で補導された経験がある。三浦は初期の村上春樹を論じた「村上春樹とこの時代」の冒頭で、同時代の「暗く閉ざされた主題」について次のように書いている。

自分は他者の心を正確に掴むことができないのではないか。この問いはおそらく現代人の誰をも一度は捉える問いである。(中略) こうして暗く閉ざされた主題が成立する。

だが、この問いは、自分は自分自身の心を正確に把握していないのではないかとというより根底的な問いのひとつの系にすぎない。にもかかわらず人は、この根底的な問いの存在を忘れようとする。

(三浦雅士『主体の変容―現代文学ノート』)

三浦雅士はこの評論の冒頭でこのように書く。エンタープライズ寄港反対デモも含めて、若い世代の政治的な行動は七〇年を区

切りに、国民的な支持をまったく得られなくなり、運動への熱情は急速に冷めてしまう。三浦は、同時代のこのような状況への問いとしてまず「自分は他者の心を正確に掴むことができないのではないか」という問いを取り出す。これこそが同時代を含む「暗く閉ざされた主題」だと述べたうえで、それを「より根底的な問い」へと逆転させる。すなわち、「自分は自分自身の心を正確に把握していないのではないか」という問いがそれだ。三浦はこの問いについて、さらに次のように述べている。

問いもまた苦悩も、自己が自己であると同時に自己についての自己であるというパラドックス、人間に固有なパラドックスから発生していると考えることができる。人間は同時に二つの次元に足をかけているのであり、矛盾はそこに起因している。矛盾は、自己という微小な仕組みをめぐる謎としてあらわれ、また人類という巨大な仕組みをめぐる謎としてあらわれる。他者の心に達することができないという苦悩は、広大な裾野を持っているといつてよいのだ。

自己の二層構造、即自的自己と対自的自己の二つの次元に分裂していることの指摘が、前半である。もっとも重要なのは後半で

ある。自己のこのような二重構造は、他者の心に達することができないのではないかという問いの形をとりつつ、小さなものから巨大なものまで、政治的なことから共同体内部的なことまで、この時代の全体をこの問いの形式が覆いつくしているという判断である。三浦はここで、「より根底的な問い」を指示しながら、この問いが「他者」の捉え難さの形式をとることによって、非常に様々な悩みの形式となつて現れることを明らかに説明している。そして三浦は、そのことによつて、政治的な運動へのコミットメントとその後に訪れた挫折、そして潮が引くように引き下がつていた後のデータツチメント⁸⁾の現状をも含めて、「根底的な問い」すなわち他者ではなくこの私の捉え難さから問い直さなければ、次のコミットメントは不可能だと考えているように思える。

村上春樹の同世代の文芸評論家として、三浦の村上春樹論に特徴的なのは、即自／対自の二層構造の中に他者としての自己を囲い込んだことによつて、本当の他者と自己との間に距離が置かれ、それが村上春樹の初期作品に特徴的な技法でもあると論じられる点にある。

村上春樹の手法の秘密がここで明らかになるといつてよい。彼は、過去も現在もおしなべて遠い昔の出来事のように

村上春樹「風の歌を聴け」論——語りの構造と固有名詞の不在——

書きしるすのである。暗鬱な体験を軽快に描くことがそれによつて可能になったのだ。それはすなわち距離の問題である。この、過去も現在も等距離に置こうとする姿勢は、他者に対応し、そしてまた、自分自身の内面に決して踏み込もうとしない「僕」の姿勢に対応している。「僕」は現在にありながら現在にいないのだ。彼は遠くを見る眼でいまを見ている。

「僕」の中に疑似的な他者が入り込み、そのために「僕」は「自分自身の内面に決して踏み込もうとしない」。現実の他者の内面に入り込めないのは、それがどれほど優しさにあふれる行為として相手に受け取られるとしても、「僕」を駆使しているのは優しさではなく、「僕」自身のわからなさの感じであり、現実から離れることによつて、自己／他者ともに中心にならず「遠くを見る眼でいまを見ている」状態を維持するのである。それは表層の背後にある内面性を凝視する近代リアリズムの手法と大きく異なるものであり、近代文学の反体制的な否定的情熱からも遠く離れたものであるが、三浦は村上春樹のこうした新しさの根源を自己の二層構造の指摘によつて明らかにしたといえるだろう。

三浦が「距離の問題」と述べた通り、「風の歌を聴け」の冒頭の節に、次のような文章が挟まれている。

ハートフィールドが良い文章についてこんな風に書いてる。

「文章を書くという作業は、とりもなおさず自分と自分をとりまく事物との距離を確認することである。必要なものは完成ではなく、ものさしだ。」（「気分が良くて何が悪い？」

1936年）

三浦雅士は「自分と自分をとりまく事物との距離を確認する」というこの表現を、「内部に決して入り込もうとしない「僕」の姿勢」と結びつける。つまりこの「ものさし」はその「距離」だけ現実から逃避できる安全装置だと考えている。このように考えることには、やはり全共闘世代の失敗を経験したものが抱く世界への不信感が背景にあるだろう。その不信感は、三浦の場合には自己自身への不信感まで到達している。だが、そうであるなら、「自分と自分をとりまく事物との距離を確認する」行為がなぜ必要なのだろうか。「ものさし」はその距離を介して現実へのコミットメントを取り戻そうとするための手段なのではないか。そのことを見落としては、村上春樹の創作行為そのものを説明できないのではないか。次章では、この問題について考察したい。

第二章 語りの構造

ユング派臨床心理学者河合隼雄との対談のなかで、村上春樹は全共闘世代の政治的な興奮の感覚と挫折・撤退について次のように発言している。

村上…それと、コミットメント（かわり）ということについて最近よく考えるんです。例えば、小説を書くときでも、コミットメントということがよくにとってはものすごく大事になってきた。以前はデタッチメント（かわりのなさ）ということがよくにとっては大事なことだったんですが。

河合…はい、わかります。

（中略）

村上…そうなんですよね。あるいはズルズルと底なし沼へ引きずり込まれる。

考えてみると、六八〜六九年の学生紛争、あのころから僕にとっては個人的に、何にコミットするかということは大きな問題だったんです。あの頃はつきりした政治的意思があったわけではないですが、ところが、その必ずしもはつきりしない意思をどうコミットするかという方法論になると、選択肢

はものすごく少なかったんですね。あれは悲劇だという気がするんですよ。

結局、あのころは、僕らの世代にとつてはコミットメントの時代だったんですね。ところが、それがたたきつぶされるべくしてたたきつぶされて、それから一瞬のうちにデタッチメントに行ってしまうのですね。それは僕だけではなくて、僕の世代に通ずることなのではないかという気はするんです。

(村上春樹 河合隼雄『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』)⁽⁹⁾

ここで村上春樹は「コミットメント」と「デタッチメント」という言葉を使って学園紛争を通じて政治的な運動に参加した学生の気持ちを相対的に理解したうえで、「コミットメント」は社会に責任を持って係ることであり、「デタッチメント」は、社会から背を向けて、自己の世界に入ることだという意味で使っている。この二つのキーワードを「風の歌を聴け」の分析に使うことはできるだろうか。「風の歌を聴け」に描かれた主要な登場人物が学生運動を経験しているということは確かだが、「僕」と「鼠」の心情の変遷を「コミットメント」から「デタッチメント」への変化であるというだけであれば、わざわざこのような言葉を使う必

要はないだろう。それは、いうまでもなく当たり前のことだからだ。だが、この二つの言葉を用いることで明らかにできる側面がある。それは村上春樹特有の語りの構造の特徴である。

「風の歌を聴け」は冒頭から、文章を書こうとするけれど、そのたびに「絶望的な気分に乗られる」という「僕」の言葉から始まる。「八年間、僕はそうしたジレンマを抱き続けた」とあるように、「僕」は自分の学生時代の政治的な体験を文章にしようとして、八年間のあいだ書けなかったのだ。その「僕」がこの小説のなかでこのように語る。

今、僕は語ろうと思う。

もちろん問題はひとつ解決はしていないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしかならないからだ。

しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥へと沈み込んでいく。

弁解するつもりはない。少なくともここに語られていることは現在の僕におけるベストだ。付け加えることは何もない。

それでも僕はこんな風にも考えている。うまくいけばずつと先に、何年か何十年か先に、救済された自分を発見することができるかもしれない、と。

ここには「自己療養」や「救済」のための「ささやかな試み」としてこの小説が書かれようとしていることが述べられているが、このことはこの小説に何が書かれているかということ以上に、語るといふ行為、あるいは語り方そのものに何らかの意味があるということの意味していると考えられる。

「自己療養」の文体という視点から作品を読むとき、まず語り手の「僕」がひどく無口な少年で両親が「知り合いの精神科医の家に連れていった」という「7」節の語りが目される。「自己療養」や「救済」が必要であることの理由の一部が、ここでの語りによって明らかになると思われる。精神科医は「僕」にたいして「文明とは伝達である」と告げたという。

医者の言ったことは正しい。文明とは伝達である。表現し、伝達すべきことが失くなった時、文明は終わる。パチン……

O F F。

精神科医によるこの治療が効き目が表れるわけではないが、一四才になった「僕」は「まるで堰を切ったように」突然しゃべり始め、「三ヵ月かけてしゃべりまくり、七月の半ばにしゃべり終わると四〇度の熱を出し」、その熱が引いた後「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」という。

「僕」が精神科医から受け取ったのは治療ではなく、むしろ精神科医の語る文明観であったといえる。すなわち「僕」がその後「無口でもおしゃべりでもない平凡な少年」になり、その意味では両親の心配はこの治療によって取り去られたのにもかかわらず、その後成長した「僕」が「自己療養」や「救済」を必要とする状態であり続けたのは、しゃべる言葉の数ではなく、「表現し、伝達すべきことが失くなった時」に自分も文明と同じように「終わる」のではないかという不安が「僕」に離れないからなのである。

「9」節で「ジェイズ・バー」の洗面所の床に酔いつぶれて倒れていた女性を女性の部屋まで車で運び、翌朝ようやく目を覚ました女性からいきなり問い詰められることになった「僕」の姿、「僕」が女性に対して全てのことを説明し自分の潔白を証明しようとする場面が描かれる。この場面は、「表現し、伝達すべきことが失くなった時」と同じ状況に「僕」が置かれ、女性から求め

られている説明を、「僕」の言葉がすべて外してしまふという困難に「僕」が立たされている場面である。

「説明して」

「どのあたりから始める?」

「最初からよ。」

いったい何処が最初なのか僕には見当もつかなかったし、どんな風に話せば彼女を納得させられるのかもわからなかった。うまくいくかもしれないし、駄目かもすれない。僕は10秒ばかり考えてから話し始めた。

「僕」は彼女に向けて語らなければならない。だが語る前のこのためらいの言葉は、ちょうどこの小説を語り始める前のためらいと同じである。小説の始めの所の近くで「僕」は「今、僕は語ろうと思う。／もちろん問題は何ひとつ解決はしていないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。」と語っていた。この小説が「自己療養」や「救済」として成功するかどうか保証がないように、いま「僕」は彼女に向けて「納得させられるのかもわからない」言葉を語らなければならないのである。「9」節は「僕」の要領を得ない言葉が彼女

をいらだたせ「意識を失くした女の子と寝るような奴は……最低よ」と彼女に叱られるにいたる、特徴的な語り書き写されているといつてよい。

その後、彼女からの電話で彼女の部屋に誘われて、二人はお手製のビーフ・シチューを食べながら会話をする。最初の出会いの場面で、「僕」が伝えられなかった問題が次のような語りの中に再び登場する。

「ねえ、信じてもいいわよ。」

「何を?」

「あなたがこの間、私に何もなかったことよ。」

「何故そう思う?」

「聞きたい?」

「いや。」と僕は言った。

「そう言うと思ったわ。」彼女はクスクス笑って僕のグラスにワインを注いで、それから何かを考えるように暗い窓を眺めた。

「僕」があの日、彼女に何もなかったことを「僕」は説明することが出来なかった。説明が説得的であるために必要な根拠が

まるでなかったからだ。この場面で彼女が「ねえ、信じてもいいわよ。」というとき、彼女にはその根拠が明らかになつていない

筈だ。客観的な根拠は「表現し、伝達すべきこと」でなければならぬ。それが存在しないこの場合、「僕」と彼女との間にはいかなる情報の交換もない。「表現し、伝達すべきことが失くなった時、文明は終わる。」と精神科医が言ったことが正しければ、彼女は彼に「信じてもいい」と言つてはならないのである。

「僕」はその理由を「聞きたい？」と尋ねられるが、「いや。」と返事するのみで、彼女が信じた理由を知ることを拒む。ここで「僕」は客観的根拠があつて彼女が自分を信用したのではないことを知っているのである。むしろ、信用するということは、客観的根拠が存在しないところに成立するものだという確信をここに見ることができよう。彼女とのこの二回目の会話から一週間後に彼女から電話がかかってくる。旅行から帰つたというのだが、「僕と彼女との間には、この前に会つた時とは違つた何かしらちぐはぐな空気があつた」と語られる。レストランでの食事の後、彼女が「本当のことを聞きたい？」と尋ねる。旅行に行つたというのは嘘だつたのだ。「僕」はここで彼女が一週間留守をした本当の理由を知ろうとするだろうか。「表現し、伝達すべきこと」を知ることが、「僕」に必要ななら、そうするだろう。だが「僕」

は「去年ね、牛を解剖したんだ」と答える。

腹を裂いてみると、胃の中にはひとつかみの草しか入つていなかった。僕はその草をビニールの袋に入れて家に帰り、机の上に置いた。それでね、何か嫌なことがある度にその草の塊り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大事そうに反芻して食べるんだろうってね。

ここで「僕」は「表現し、伝達すべきこと」とされること、「ひとつかみの草」でしかないと言ふことで、信頼に値する情報の伝達をあえて止めて、そのうえで彼女の嘘の理由を晒すことなく、やさしく包もうとする。言葉やそれによつて担われる情報介さない二人の間の心の交流は、信頼という形でいつそう強いものとなつていく。彼女は「わかつたわ。何も言わない。」と答え、次第に言語化を拒むような彼女の苦悩の核心近くまで語りが進行していく。

「こんなこと話したのはあなたが初めてよ。」

僕は彼女の手を握つた。手はいつまでも小刻みに震え、指

と指の間には冷えた汗がじつとりとにじんんでいた。

「嘘なんて本当につきたくなかったのよ。」

「わかってるよ。」

僕たちはもう一度黙り込み、突堤にぶつかる小さな波の音を聞きながらずっと黙っていた。

気がついた時、彼女は泣いていた。僕は彼女の涙で濡れた頬を指でたどってから肩を抱いた。

恋愛小説のワンシーンのようなこの場面で、二人の信頼関係が「表現し、伝達すべきこと」に近づいていく。語り手の「僕」はそのことに無自覚であるはずがないのだ。この場面に続けて「僕」は次のようにこの語りへの違和感を表明している。

夏の香りを感じたのは久しぶりだった。潮の香、遠い汽笛、女の子の肌の手触り、ヘヤー・リンズのレモンの匂い、夕暮れの風、淡い希望、そして夏の夢……。

しかしそれはまるでずれてしまったトレーシング・ペーパーのように、何もかもが少しずつ、しかしとり返しのおつかぬくらいに昔とは違っていた。

村上春樹「風の歌を聴け」論——語り構造と固有名詞の不在——

「潮の香、遠い汽笛、女の子の肌の手触り、ヘヤー・リンズのレモンの匂い、夕暮れの風、淡い希望、そして夏の夢」。これらは恋愛の語りにも必須の「表現し、伝達すべきこと」の羅列だ。有意味な言葉のようで、実際には恋愛一般の語りの中に容易に取り込まれてしまうような言葉の群れなのだ。「僕」はこうした言葉について「ずれてしまったトレーシング・ペーパーのよう」という。二人の間にある心の接点には、こうした言葉が似あひそうである。実はこれらの言葉によっては何ひとつ語り得ないへだたりが介在している。むしろそのへだたりが、「僕」の優しさをもたらしてやる。ここに村上春樹の語りの構造的な特徴を見ることが出来る。

河合隼雄との対談で村上春樹が「六八〜六九年の学生紛争」について語る時に、「コミットメント」と「デタツチメント」という言葉を使ったことで、この二つの言葉を用いて初期の村上作品を論じることが可能であるかのように思われるが、実際には村上春樹の初期作品に特徴的な語りの二層構造から、この二つの言葉が村上春樹自身によって抽出されたと考えるのが相応しいだろう。すなわち、「風の歌を聴け」の「僕」は「六八〜六九年の学生紛争」での体験を語るための話法を「ずれてしまったトレーシング・ペーパーのように、何もかもが少しずつ、しかしとり返し

のつかぬくらいに昔とは違つて」しまったこととして語ることに手に入れた。「僕」の語りは、「コミットメント」の挫折を、その後訪れた「デタッチメント」の地点から振り返り回顧する語りではない。むしろ、もう一度人間関係を信頼しそこにコミットしようとする姿勢のなかに、その姿勢を貫こうとする意志への懷疑すなわち「デタッチメント」の意識が不可避免的に潜在する二層構造を語るものである。

「コミットメント」と「デタッチメント」という言葉を作品分析のキーワードとして使うとき、この二つの概念がつねに一つの構造体として一体となつて使うことに留意するべきだろう。河合隼雄との対談の中でそれが「六八―六九年の学生紛争」を語るために使われたことは確かに重要な背景である。しかし、「風の歌を聴け」の語りの特徴から明らかなのは、「表現し、伝達すべきこと」への執着と、「表現し、伝達すべきこと」を語り終えた後の虚無感とが一つの構造となつて語られているということである。この二つの感覚の一体性は、「六八―六九年の学生紛争」を通過した世代にある程度共通しながら、なお村上春樹に特徴的といえるのは、その一体性を隠さないといい点にあると思われる。「39」節で語られる「後日談」の中に彼女についての次のような記述がある。これも「僕」の語りの特徴を持つている。

左手の指が4本しかない女の子に、僕は二度と会えなかつた。僕が冬に街に帰つた時、彼女はレコード屋をやめ、アパートも引き払つていた。そして人の洪水と時の流れの中に跡も残さずに消え去つていた。

僕は夏になつて街に戻ると、いつも彼女と歩いた同じ道を歩き、倉庫の石段に腰を下ろして一人で海を眺める。泣きたいと思う時には決まつて涙が出てこない。そういうものだ。

「僕」への不信感から始まつた二人の関係は、根拠のない信頼関係によつて純粹な恋愛関係にも似た関係にまで発展した。そのような彼女を「僕」は突然に失うことになる。もともと「ずれてしまつたトレイシング・ペーパー」のような感覚を拭うことができない関係だったが、それでも「僕」は彼女を失つたことで深い悲しみに落ちる。「泣きたいと思う時には決まつて涙が出てこない」と語られる通り、「僕」の胸中に溢れる悲しみは、表現できないものだ。

かつて「僕」に精神科医が言つた「文明とは伝達である。表現し、伝達すべきことが失くなつた時、文明は終わる。パチン………OFF。」という言葉は、ここで完全に否定される。彼女を失つた「僕」には、「表現し、伝達すべきこと」がはっきりとある。だがそれは

言葉によって担われる情報とは異質なものだ。「コミットメント」と「デタッチメント」はこのような形で語りの内部で一体化したものと語られるのである。

第三章 固有名詞と歴史

「風の歌を聴け」の登場人物には固有の名前がない。これは「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」（新潮社、一九八五・六）に至るまでの作品に共通している。例外は「一九七三年のピンボール」に出てくる「直子」という名前のみである。「一九七三年のピンボール」は「直子」という名前の女性の自殺をきっかけに、固有の名前を失ったかのように見える世界が描かれており、「直子」を除くと登場人物の全員が「風の歌を聴け」と同様に固有の名前を持っていない。

「俺のことは鼠って呼んでくれ」と彼がいった。

「何故そんな名前がついたんだ？」

「忘れたね。随分昔のことさ。初めのうちはそう呼ばれると嫌なきもしたね、今じゃなんともない。何にだつてなれち

まうもんさ」

「風の歌を聴け」はこの「鼠」と「僕」そして「左手の指が４本しかない女の子」、中国人の「ジェイ」の四人が構成する世界である。この世界は言葉によって構成され、小説という形式をとって読者の前に示されている。固有の名前がないのは人物だけではない。四人が一九七〇年八月に出会う舞台ともいえる街にも固有の名前が与えられていない。

街について話す。僕が生まれ、育ち、そして初めて女の子と寝た街である。

前は海、後ろは山、隣には巨大な港街がある。ほんの小さな街である。港からの帰り、国道で車を飛ばす時には煙草は吸わないことにしている。マッチをすり終わるころには車はもう街を通りすぎていくからだ。

この街の名前を、作者村上春樹の生まれ育った街と重ねて読むことはもちろん可能である。だが作者である村上春樹は、一九七〇年の夏を生きる四人から固有の名前を奪うのと同じ理由で、彼の生まれ故郷の名前を書き記すことを避けたのではないだろうか。

本章では、「風の歌を聴け」から固有名詞が消し去られた理由

について考察する。

「鼠」は大学を中退した理由を「僕」に問われて次のように答える。

「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結局は戻っていく。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。」

「これから何をする？」

鼠はタオルで足を拭きながらしばらく考えた。

「小説を書くと思うんだ。どう思う。」

「鼠」が語る体験は、学生運動に係るものであることは間違いない。「僕」にも同様の経験があることは、作中で「僕」が同様のことを「左手の指が4本しかない女の子」に語っていることとわかる。政治運動に挫折し、それぞれに「自分の持ち場に結局は戻っていく」同世代の学生たちの中であって、「鼠」は「椅子取りゲーム」に負け、「俺だけは戻る場所がなかった」と語る。多

くの学生が「自分の持ち場」に戻っていったが、それが「椅子取りゲーム」であるならば、巧みに椅子に腰かけることができるのが誰であるかは決まっていない。決まっているのは、その人数だけであり、誰が椅子に座っても、そのこと自体は何の意味も持たない。「鼠」のこうした理解から考えれば、固有の名前を持つ必要がないのは、むしろ「自分の持ち場」に戻っていった多くの学生の方であり、小説を書くこうとしている「鼠」にはその個性を表現しうる名前を持つ権利があるように思える。

柄谷行人は、近代文学と固有名詞との係わりについて次のように論じている。

ありふれた固有名は個体(individual)を示す。近代リアリズムは、このような個体に注目する。それは絵画においても同様であって、かつての画家が「松」という概念を形象化しようとしていたとすれば、近代画家は、この松、あの松といった、実際にはそう呼ばれはしませんがそれぞれ固有名で呼ばれるべき個々の松を描く。いいかえれば、近代リアリズムは、実際には呼ばれはしないうとしても、潜在的に固有名で呼ばれるべき個体をとらえようとするのである。しかも、注目すべきことは、この個がそれによっていつもある一般性(普遍性)を

象徴することである。たとえば、特殊な個々の松を描くこと
によって、逆に「松」という普遍を描き出す、あるいは描き
うるといふ信念こそが、リアリズムなのである。

（柄谷行人「大江健三郎のアレゴリー」⁽¹⁰⁾

「風の歌を聴け」に即して考えれば、もし「僕」、「鼠」、「左手
の指が4本しかない女の子」「ジェイ」の四人にそれぞれ固有の
名前があり、そのような人物たちが同じような人間関係を結んで
いるとするなら、それは近代文学のリアリズムにはかならない。
つまり、これらの人物たちが織り成す特殊具体的な人間関係が、
いかに特殊なものとして描かれていても、読者はその描写を通じ
て一般的な主題を読み取ることができるのである。この場合の一
般的な主題とは、学生運動に加わり挫折し、「自分の持ち場に結
局は戻っていく」ことになった学生たちの内面に籠る悔恨や、あ
るいは「自分の持ち場」にあえて戻らなかつた者が抱き続ける社
会へのルサンチマンといった主題などが考えられるだろう。読者
が直接経験したわけではない世界が描かれているのにもかかわらず、
読者はその固有名詞の世界に自分自身にも理解可能で切実な
主題を読むことができる。柄谷が上述の文章で述べていることは、
こうした読みの回路が近代文学に固有の「信念」であるというこ

とである。

柄谷が「特殊な個々の松を描くこと」によって、逆に「松」とい
う普遍を描き出す、あるいは描きうるといふ信念こそが、リアリ
ズムだと述べる通り、日本の私小説が描き出す作家の私生活の
些末な事柄が、読者の読みのプロセスにおいて一般的で普遍的な
意味あるものに変換されることがなければ、私小説は読まれるこ
とも書かれることもなかつただろう。

この問題は、「風の歌を聴け」の「21」節の次のような語りと
関連しているのではないだろうか。「21」節の全文を引用する。

三人目のガール・フレンドが死んだ半月後、僕はミシュレ
の「魔女」を読んでいた。優れた本だ。そこにこんな一節が
あった。

「ローレーヌ地方のすぐれた裁判官レミーは八百の魔女を焼
いたが、この『恐怖政治』について勝誇っている。彼は言う、
『わたしの正義はあまりにあまねきため、先日捕らえられた
十六名は人が手をくだすのを待たず、まずみずからくびれて
しまったほどである。』（篠田浩一郎・訳）

私の正義はあまりにあまねきため、というところがなんと

もいえず良い。

ここには「恐怖政治」の「正義」を振りかざす「裁判官レミー」という固有の名前が書かれている。彼の「正義」は「あまりにまねき」ものであるために、「正義」の名においてとらえられた「八百の魔女」のうち「先日捕らえられた十六名」は自ら進んでその罪を認め、自身を処断したという。「八百の魔女」の名前は一つとして記録されていない。「裁判官レミー」の「あまりにまねき」「正義」に照らし、彼女たちの固有の名前は抹消され、「魔女」という一般概念に回収されてゆくのだ。

「風の歌を聴け」の作品内部にはこれと似た状況を認めることができるだろう。先の引用に続く「22」節で「僕」と「左手の指が4本しかない女の子」とが次のような会話を交わす場面がある。

彼女は主に僕の大学と東京での生活について質問した。たいてい面白い話ではない。(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。

「復讐したい?」

「まさか。」と僕は言った。

「何故? 私があなただったら、そのオマワリをみつけど

して金槌で歯を何本か叩き折ってやるわ。」

「僕は僕だし、それにもうみんな終わったことさ。だいいち機動隊員なんてみんな同じような顔してるからとてもみつけどせやしないよ。」

「じゃあ、意味なんてないじゃない?」

「意味?」

「歯まで折られた意味よ。」

「ないさ。」と僕は言った。

警察権力に制圧され、「歯まで折られた」僕は、「裁判官レミー」の「あまりにまねき」「正義」のために、名前に至るまで全て殺された「魔女」の位置にいる。この場面で、学生に対して暴力で制圧しようとする機動隊員を、「みんな同じような顔してるからとてもみつけどせやしない」と「僕」がいうのは、権力の本質から目をそらし、権力組織の最末端を指さしているのに過ぎない。あるいは、自分たちが固有名詞を奪われたことを象徴的に敵対する相手側に向けてやり返しているのに過ぎないだろう。「左手の指が4本しかない女の子」が「私があなただったら、そのオマワリをみつけどして金槌で歯を何本か叩き折ってやるわ。」というのに対して、「僕」は「もうみんな終わったことさ」という。

「僕」や「鼠」の二人は学生運動とその敗北を通じて自分自身の名前が敗北者という一般概念に回収されていくことを痛烈に感じたであろう。柄谷行人が「しかも、注目すべきことは、この個がそれによっていつもある一般性（普遍性）を象徴することである」と述べたように、学生運動の隊列に加わって権力機構と対峙した学生たちは、固有名詞の世界から一般性の世界に吸い込まれていくこと、すなわち名前を権力によって奪われるという経験を刻み付けることになったはずだ。

村上春樹がその時代のことを振り返り、小説として語ろうとするとき、学生運動によって、あるいは人間関係によって、そして日中関係の混乱期の渦に呑み込まれるようにして、それぞれ固有名詞を失った四人の人物を配したのには相応の意味があるといつてよいだろう。注意しておきたいのは、これらの四人の固有名詞が奪われ、「魔女」や敗北者といった一般概念を現す一般名詞の集合の中に彼らが一括りにされていないことだ。すなわち「僕」、「鼠」、「左手の指が4本しかない女の子（彼女）」、「ジェイ」であり、固有名詞ではないが、一般概念に回収されることを頑なに拒むかのように、それらはばらばらな存在なのである。

村上春樹の文学が近代文学のリアリズムと異質である点は、固有名詞の世界を描きながら、一般概念が伝達されるという読みの

回路を拒むという点にあるだろう。「風の歌を聴け」の「34」節の冒頭に次のような語りがある。

僕は時折嘘をつく。

最後に嘘をついたのは、去年のことだ。

嘘をつくのはひどく嫌なことだ。嘘と沈黙は現代の人間社会にはびこる二つの巨大な罪だと言ってもよい。実際僕たちはよく嘘をつき、しょっちゅう黙り込んでしまう。

しかし、もし僕たちが年中しゃべり続け、それも真実しかしゃべらないとしたら、真実の価値など失くなってしまいかもしれない。

小説の舞台となるべきこの街に、実在の名前であれ、架空の名前であれ、固有名詞を付けないことで、語り手の「僕」は固有名詞の世界を否定する。そうすることによって、「嘘」でも「真実」でもいずれでもない境界線上に小説世界を立ち上げ、あらゆる「あまりにあまねき」「正義」からも断ち切れた場所を確保しようとするのだ。なぜなら「あまりにあまねき」ことは、それが「嘘」であれ「真実」であれ、必ず暴力的に固有名詞を奪い取り、一般名詞の集合の中に人間を投げ入れるからである。

結

「風の歌を聴け」の時間は「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」と記されている。大学生が東京から郷里に帰省する時期であり、夏の休暇が終われば学生はまた東京に戻っていく。「鼠」は大学を中退しているから、実際に東京の大学に戻るのは「僕」一人だ。「鼠」はこの街を出て、別の場所で小説を書き、「左手の指が4本しかない女の子」もまた、「人の洪水と時の流れの中に跡も残さず消え去って」しまう。東京とこの街を規則正しく往復する「僕」、その僕と書き上げた小説を送ることにつながっている「鼠」、そしてこの街でバーを経営する中国人の「ジェイ」の三人が、次作「1973年のピンボール」⁽¹⁾、続く「羊をめぐる冒険」⁽²⁾の初期三部作に登場する。⁽³⁾ これらの作品をつなぐ重要な人物は、決して作品の展開上前面に出て動くことのない中国人の「ジェイ」である。「風の歌を聴け」において、「ジェイ」が経営するバーは彼らが集まり、出会い、そこから離れていきながら、なおその場所を支えにしながら生きるという意味で重要な役割を演じていた。初期三部作と合わせて書かれた短編小説「中国行きのスロウボート」(それを表題作とする短編集もこの時期に刊行されている)に描かれた、中国

(人) との関係性のテーマは、「風の歌を聴け」で追及され、その比重を徐々に大きく知っていったように思われる。⁽⁴⁾

中国人の「ジェイ」は「僕」より二〇歳年上であり、一九三〇年頃に生まれた中国人だが故国には「一度も行ったことはない」「僕」が「僕の叔父さんは中国で死んだんだ」と日中関係の難しい部分に触れると、「そう……。いろんな人間が死んだものね。でもみんな兄弟さ」と答える。「ジェイ」自身が「あたしはあんたより20も年上だし、その分いろんな嫌な目にもあつてる」と言うように、彼の半生をもし固有名詞で語れば、中国国籍のマイノリティのストーリーの中に容易に回収されてしまうだろう。そのような「ジェイ」の存在に、村上春樹が小説を通じて接近しようとしている。

「風の歌を聴け」を論じることで村上春樹と中国というテーマにたどり着いた。次稿において、その問題を考察したい。

注

- (1) 『風の歌を聴け』(講談社文庫(新装版)、二〇〇四年九月)
- (2) 当時の芥川賞選者は、佐々木基一、佐多稲子、島尾敏雄、丸谷才一、吉行淳之介。
- (3) 『群像』新人賞の選者は、丸谷才一、遠藤周作、瀧井孝作、吉行

淳之介、大江健太郎。

- (4) 柿崎隆宏「村上春樹『風の歌を聴け』論…過去へと向かう語り
をめぐる」(『九大日文』一五、二〇一〇年三月)
- (5) 清水良典「増補版 村上春樹はくせになる」(朝日文庫、二〇一五
年九月)
- (6) 加藤典洋「村上春樹は、むずかしい」(岩波新書、二〇一五年
二月)
- (7) 三浦雅士「主体の変容―現代文学ノート」(中央公論社、
一九八二年二月)
- (8) 村上春樹 河合隼雄「村上春樹、河合隼雄に会いに行く」(岩波
書店、一九九九年二月)において村上が「コミットメント」、
「データチメント」の語を用いていることは周知のとおりである。
- (9) 注8に同じ。
- (10) 初出…柄谷行人「大江健三郎のアレゴリー」(『海燕』一九八九
年九月・十月)、初収…柄谷行人「大江健三郎のアレゴリー」(福
武書店、一九九〇年五月)
- (11) 「風の歌を聴け」(『群像』一九七六年六月)、「1973年のピン
ボール」(『群像』一九八〇年三月)「羊をめぐる冒険」(『群像』
一九八二年八月)
- (12) 初出…「中国行きのスロウ・ポート」(『海』、一九八〇年四月)、
所収…「中国行きのスロウ・ポート」(中央公論社、一九八三―五)
「中国行きのスロウ・ポート」(中公文庫、一九八六年一月)『村
上春樹全作品一九七九―一九八九(三)短編集(一)』(講談社、
一九九〇年九月)

(付記) 本稿は二〇一九年度大阪府立大学日本語文化学会における

村上春樹「風の歌を聴け」論―語りの構造と固有名詞の不在―

口頭発表の内容をふまえている。席上、ご教示いただいた方々
に御礼申し上げます。

(ちん かしん・本学大学院博士前期課程在学)