

反物語としての物語

— 『羊をめぐる冒険』の隘路—

村上克尚*

katunao-murakami@nifty.com

Contents

1. 物語の起源
2. 物語の両義性
3. 物語の破壊のあとで
結論

Abstract

本論文は、村上春樹の『羊をめぐる冒険』を通じて、日本におけるポストモダンの意味を再考察することを目的とする。『羊をめぐる冒険』では、ポストモダンの感性は、反物語の意図としてあらわれている。物語の暴力性を明らかにすることは、この小説の一貫した主題である。しかし、物語ることは、痕跡としての他者に絶えず向かおうとする意志のあらわれでもある。だから、物語それ自体を否定してしまえば、他者への接近を否定することになるだろう。そして、そこには、否定神学的な図式に基づいた、シニカルな共同体が形成されることになる。何も信じないことを信じるこの共同体の危険性は、たとえばオウム真理教の事件によってすでに実証されている。逆に、痕跡との不可能な関係を放棄せず、物語の内部で物語を絶えず組み直していくことこそが、言葉の本質とかかわる小説の本来の役割ではないか。

Key Words : 物語、反物語、痕跡、他者、シニズム

光が暴力の境位なら、最悪の暴力、つまり論に先行し論を抑圧する無言と夜の暴力を避けるために、ある別の光をもってこの光と戦わねばならない。

(ジャック・デリダ「暴力と形而上学」¹⁾)

* 東京大学大学院 総合文化研究科 博士課程

1) ジャック・デリダ「暴力と形而上学」、『エクリチュールと差異』、川久保輝興訳、法政大学

『羊をめぐる冒険』(1982・8)というタイトルから、私たちは作者のアイロニーを確かに聞き取る。いったいこの現代社会において、どのような冒険が可能だというのだろうか。『羊をめぐる冒険』から二十年ほど前、大江健三郎は『日常生活の冒険』(1964・4)を書いている。大江はそこで、日常生活のなかで冒険を試みては無残に失敗を繰り返す齋木犀吉の姿を描くことで、ケルアックの『路上』のような冒険は日本社会では不可能だということ、それどころか冒険への無邪気な志向は他者たちへの暴力につながりかねないことを示唆していた。そして、大江と村上の作品のあいだには、知識の研鑽を積むことで高潔な人格の完成に至るという教養主義の冒険=物語²⁾を徹底的に批判する「六八年の闘争」があり、さらには武装蜂起と内ゲバというこの闘争の末路を機に、あらゆる政治的イデオロギーに不審の目が向けられるようになるという「大きな物語」の終焉があった。つまり、『羊をめぐる冒険』は、必然的に反冒険=物語であることを強いられるのである。

この反冒険=物語の意図は、発表当時から多くの評論家によって指摘されてきた。その根拠となるのは、「僕」が「冒険」から帰還したとき、あらゆるものを喪失し、何ひとつ獲得していないということである。その身ぶりは、冒険を経て成長を果たすという物語の定型に対するポストモダンの自己意識のあらわれとして一定の評価を受けることになるだろう³⁾。しかし、本当に「僕」は冒険から何も獲得することがなかったのだろうか。日本における村上批判の急先鋒である渡部直己は、「彼女の死を知らされた時、僕は6922本目の煙草を吸って

出版局、1977年

- 2) 本論文では、冒険=物語という表記によって、あらゆる物語は冒険物語の図式に還元できるという、ウラジミール・プロップの考え方を踏襲しようとしている(『昔話の形態学』、北岡誠司、福田美智代訳、書肆風の薔薇、1987年)。単純化して言えば、「物語」とは、自分に親和的な共同体から旅立ち、親和的でないフロンティアを平定し、帰還することで、もとの共同体の同一性を再確認する、一連の流れのことを意味する。さらに、本論文は、本来小説とはそのような「物語」から「遠く離れた」場所にあるはずだという蓮実重彦の確信にも多くを負っている(『小説から遠く離れて』、日本文芸社、1987年)。
- 3) たとえば、井口時男は、「遍歴の中で「僕」が次々と何ものかを喪失していく物語」(「伝達という出来事」、『群像』1983年10月)という表現で、また四方田犬彦は、「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」(「聖杯伝説のデカダンス」、『新潮』、1983年1月)という表現で、それぞれこの小説を評価している。

た」という『風の歌を聴け』の表現を取り上げて、それが「重いものをより重くするために軽いものと取り合わせている」技法だと説明する⁴⁾。要するに、従来の文学に対する反抗的な身ぶりと見えたものの背後で、きわめて保守的な文学的内面が無批判のままに保存されてしまっているというのである。このような批判を念頭に置いて『羊をめぐる冒険』を読み直すとき、反冒険=物語の身ぶりの背後で、きわめて保守的な冒険=物語が保存されてしまっていることに私たちは気づくのではないだろうか。

1. 物語の起源

『羊をめぐる冒険』の冒頭三章は、一見すると冒険から独立した日常的な挿話のように見える。そこで、「僕」は、「誰とでも寝る女の子」の死を知り、妻との離婚を経験し、「耳」のガールフレンドに出会う。しかし、ここでは、作者の冒険=物語に対する自己意識が明瞭に提示されており、羊をめぐる冒険の不可欠な導入編になっていると考えられる。

一般に冒険がはじまるためには隠されているものが必要であり、それを獲得するために主人公は非日常の世界へと旅立つ。しかし、「僕」は、隠されている謎を暴くのにきわめて消極的である。それは、「僕」が、本当の謎は決して明らかにされず、大抵は探究者の自己満足に終わることをよく知っているからだ。たとえば、「誰とでも寝る女の子」は、「僕」に「あなたはいったい何を抱え込んでいるの?」と尋ねる。もちろん読者には、「僕」が「抱え込んでいる」のが、前作で描かれた直子の自殺であることはすでに明瞭なのである。しかし、「僕」はそれを「きつとうまくしゃべれないこと」だとして語ることを拒む。「僕」には、直子が自殺した理由は永遠に謎のままにとどまるのであり、それを探り出そうとする冒険は、彼女の死を安易に物語化し、冒瀆する行為のように映るのである。「僕」は言う⁵⁾。

4) 渡部直己「チャリティー文学に唾せよ 一九八九年前後の村上春樹」、『現代文学の読み方・書かれ方』、河出書房新社、1998年

何が起ったのか自分でもうまくつかめないだけなんだよ。僕はいろんなことをできるだけ公平につかみたいと思っている。必要以上に誇張したり、必要以上に現実的になったりしたくない。(上・19)

直子の死という「うまくつかめない」出来事は、「僕」をほとんど失語症の状態に追いやってしまう。もし感傷的な気分で嘆き悲しむならば「必要以上に誇張」することになるだろうし、仕方なかったことだと割り切るならば「必要以上に現実的」になることになるだろう。いずれにしても、それらは、彼女の死に対して「公平」さを欠いた行為になってしまう。だから、物語るという行為は、親しい者の死という特異な出来事に対しては、決して釣り合うことのない試みなのである。「僕」は、冒険=物語りに旅立ちをするが、ついに何かを獲得して帰還することなく、彼女の死という圏域をただ彷徨しつづける。

そして、このような「僕」の態度に、地面に「三本平行線」を引いて嘆息していた「誰とでも寝る女の子」もまた、交通事故で死んでしまうことになる。もちろん、彼女の死は自殺ではないのだから、本来そこには謎など存在しないはずである。しかし、「僕」は、事故を伝えるあまりにも「平凡」な新聞記事に戸惑いながら、彼女の死に見合う言葉など何ひとつないことを思い知る。彼女を知る者たちに残されるのも、「昔、あるところに、誰とでも寝る女の子がいた」(上・13)というたった一文なのである。結局、誰も本当の彼女を知ってはいなかったのだ。彼女の死に、僕は再び失語症に陥るほかはない。

このように、「僕」が、語りえないものに出会い、それを安易に物語化=言語化することを拒むとき、そこには確かに倫理的な契機が存在している。しかし、この意識が嵩じれば、「僕」は、語りえないものに接近することを、はじめから諦めてしまうことになるだろう。たとえば、数年経った「僕」は、自分が「もっとも礼儀正しい酔払い」と語ると語る。酔うという感情の揺れをどのように処理すべきなのか。「僕」の答えは、「酔払ったという事実を事実として受容」というものだ。

5) 以下、『羊をめぐる冒険』からの引用は、講談社文庫、1985年から行い、上下巻の区別とページ数を記す。

「しかし」も「けれども」も「ただし」も「それでも」も何もない。ただ単に僕は酔
 払ったのだ。(上・26)

これを応用すれば、次のようになるだろう。「しかし」も「けれども」も「た
 だし」も「それでも」も何もない。ただ単に彼女は死んだ(去った)のだ、と。このよ
 うに「事実を事実として受容」してしまえば、いちいちの出来事に動揺を覚える
 ことはないだろう。しかし、これは、かつて「僕」が警戒していた、「必要以上に
 現実的」な物の見方だと言うことができる。

「誰とでも寝る女の子」の葬式から帰った「僕」は、離婚した妻が自分の部屋
 にいることに気づく。「僕」は、この妻に対して終始冷淡な態度を取っている。
 妻は、「僕」の友人と定期的に寝るようになり、離婚話を切り出した。その話し
 合いの際に、「僕」は「結局のところ、それは君自身の問題なんだよ」と告げる。

そういうことは十分起り得ることであり、そしてしばしば現実にかかることであ
 って、彼女がそうなってしまったとしても、何かしら特別なことが起ったという風
 に僕にはどうしても思えなかった。結局のところ、それは彼女自身の問題なのだ。
 (上・38)

「僕」は、妻がなぜ自分の友人のもとに走ったのかを問おうとはしない。とい
 うのは、妻が語る理由は、自分には根底的な部分で理解不可能なままにとどま
 るだろう、という予感があるからである。別々の個人は、互いを完全に理解する
 ことはない。だから、「それは彼女自身の問題なのだ」。

これは、他者を尊重するかに見えて、実際には他者に対する責任を放棄する
 ものである。「僕」は、他者を完全に理解することはできないと考え、他者を理
 解する冒険に最初から旅立とうとしない。このとき、語りえないものは、主体を
 動揺させるのではなく、否定神学的な構図のなかで主体を安定させてしまう。

「あるものは忘れ去られ、あるものは姿を消し、あるものは死ぬ。そしてそこ
 に悲劇的な要素はほとんどない」(上・40)。確かに他者の理解不可能性を事実
 として認めてしまえば、分かり合えないことに動揺することはない。「僕」は、自

分自身の文脈のなかで、「礼儀正し」く生きていくことができるだろう。

それでも、「僕」のなかで何か動揺しつつつけている。それは、やがて「耳」のガールフレンドという形象をとって、「僕」の前にあらわれることになるだろう。彼女の「耳」に強く惹きつけられる「僕」は、その魅力を次のように表現する。

「僕が角を曲る」と僕は言った。「すると僕の前にいた誰かはもう次の角を曲っている。その誰かの姿は見えない。その白い裾がちらりと見えるだけなんだ。でもその裾の白さだけがいつまでも目の奥に焼きついて離れない。こういう感じってわかるかい？」(上・55)

ここで語られているのは、痕跡の経験である。痕跡とは、自分の経験領域からたえず逃げ去るもの、自分では統御不能なもののことである⁶⁾。だから、「僕」にとって、直子の自殺、「誰とでも寝る女の子」の事故死、妻の喪失は、すべて痕跡の経験だと言うことができる。「耳」は、それらの経験を凝縮したものだと言ってよい。それは、見る者を、内耳=迷宮labyrinthの冒険へと誘う。実際、彼女の「耳」に出会うことによって、「僕」は非日常の世界へと一歩足を踏み入れることになるのである。

したがって、これ以降に語られる冒険は、統御不能な女性たちの痕跡との関係にどのような対応をなすかという主題を担ってもいることが分かる。「僕」は、あくまでも痕跡に従うのか、それともその追跡自体を断念してしまうのか。私たちは、その解答をしっかりと確かめなくてはならない。

2. 物語の両義性

第四章からはじまるのは、二つの異質な対象——羊と鼠——を探索する冒険=物語である。物語の最後に、鼠が羊を飲み込んでいたことが明かされるのだから

6) 「痕跡」は、「自己を現前化することによって自己を消去し、鳴りひびくことによって無声化する。」(ジャック・デリダ「ラ・ディフェランス」、高橋允昭訳、『理想』、1984年11月)

ら、両者を一つのものとして扱ってよいと考えられるかもしれない。しかし、この対象の二重性が、それを探索する僕の冒険=物語に両義的な性格を与えているのを確認する必要がある。ここに、『羊をめぐる冒険』の重要な主題があるだろう。

まず、羊をめぐる冒険としての側面を確認しておこう。羊とはどのような可能性を示しているのか。それを知るためには、この冒険を管理する黒服の男に注目する必要がある。男が登場する場面の描写は次のようだ。

男は音もなく事務所のドアを開け、音もなく閉めた。しかし男は意識的に静かに振るまったわけではなかった。全てが習慣的で自然だった。あまりにも習慣的で自然だったので、彼女には男が入ってきたということすらうまく実感することができないほどだった。(上・86)

通常、習慣と自然という言葉は矛盾する。しかし、人間が造り出した習慣は、時に自然であることを装いはじめる。その最たるものが、イデオロギーと呼ばれる物語である。イデオロギーは、物語の形式をとりながら、それを信じる者たちに画一的な世界の見方を浸透させる。黒服の男の振る舞いが「習慣的で自然」だと描写されるのは、男がイデオロギー=物語に親和性の高い人物であることを示唆しているだろう。

次いで、応接間に座っている黒服の男の指に関する描写を見てみよう。

細い手にはしわひとつなく、すらりとした十本の長い指は長い年月をかけて訓練され、統御されてこそのものの心の底には原初の記憶を抱きつづける群生動物を連想させた。(上・88)

本来統御されることのない「原初の記憶を抱きつづける群生動物」を、完璧に統御しているように見える指。それはやはり、男が、統御不能なもの=痕跡を、理路整然と統御してしまうような、物語の世界の住人であることを示唆している。実際、男が座っている部屋は、「部屋の中にある何もかもが釘で固定された

ような」(上・89)印象を見る者に与える。後に運転手が披露する、「彼らは地上に固定された代償として名前を与えられたのです」(上・241)という説を参照するならば、男が、言葉によって物語ることの負の側面を象徴していることは間違いないように思われる。

さらに、男が仕える「先生」の屋敷の描写は、次のようなものだ。

例えばここにひとつの概念がある。そしてそこにはもちろんちょっとした例外がある。しかし時がたつにつれてその例外がしみみたくに広がり、そしてついにはひとつの別の概念になってしまう。そしてそこにまたちょっとした例外が生まれる——ひとことで言ってしまうと、そんな感じの建物だった。行く先の分からないままやみくもに進化した古代生物のようにも見える。(上・112)

あるひとつの物語が形成されると、それに包括されない例外が生まれる。すると、またその例外を包括するような、新たな物語が形成される。この終わりのないレースは、ほとんど近代の歩みそのものである。しかし、このように、物語の語り直しを重ねることで、漸進的に「進歩」的な未来へと向かっていけるという「大きな物語」自体が、すでにその信頼の基盤を失ってしまっている。近代は、このような「大きな物語」のもとに、様々な暴力的な破壊をもたらしてきた。だから、「僕」は、この建物の避雷針を見上げながら、「それがまちがいのもとだった。おそらく雷に焼かれてしまうべきだったのだ」(上・113)と吐き棄てるのである。

黒服の男が探すように依頼するのは、ある特殊な羊である。その羊は、この国に張り巡らされた「おそろしくソフィスティケートされた組織」を動かすのに必要な「意志部分」をなすのだという。男は、「意志」を「空間を統御し、時間を統御し、可能性を統御する観念」(上・189)だと説明する。もはや言うまでもなく、それは、無秩序な混沌に一定の方向性を与える「大きな物語」=イデオロギーを意味している。

組織は分割される——ちょうど広大な宮殿がとり壊されて、そのあとに公団住宅が建ち並ぶようにね。均質と確率の世界だ。そこには意志というものがない。あるい

は君はそれが正しいことだと考えるかもしれない。分割がね。しかし考えてみてくれ。日本中がまったいらになって山も海岸も潮もなく、そこに均質な住宅をずらりと並べることが正しいことなのかな?(上・188)

男は、時間には一定の方向性が必要だと語る。このために不可欠なファクターが羊である。したがって、羊とは、近代とそれを成立させてきた「大きな物語」を象徴する存在だと言うことができる。そして、「僕」は、この「大きな物語」を延命させるために「利用」されようとしているのだ。

だが、「僕」は、この物語が、自分の大事なものをすり減らし、また周囲の者たちを暴力に巻き込むことを熟知している。物語は全体の調和だけを目指し、そのために登場人物たちには犠牲を強いる。だからこそ、「僕」はこの羊の探索のための冒険=物語にかかわることに終始批判的なのである。

しかし、鼠をめぐる冒険として見直すとき、この冒険=物語は別の様相を帯びる。実際、この絡み合いを表現するように、黒服の男の会話のあいだに鼠の手紙の挿話が挟み込まれている。そのなかで、鼠は次のように語りはじめる。

僕は何度か君に弁明しようと考えただけけれど、どうしてもできなかった。ずいぶん多くの手紙を書いては破った。でもこれは当然と言えば当然の話で、自分にもうまく説明できないことを、他人に向って説明することなんてできるわけではないんだ。(上・119)

この他者との相互理解の不可能性の認識は、「僕」と共通している。しかし、鼠は、それでも手紙を書くのをやめようとはしない。

もっとも、手紙が上手く書ける人間なら手紙を書く必要もないはずだ。何故なら自分の文脈の中で生きていけるわけだからね。(上・120)

完全な相互理解の不可能性は、他者との関係の終点ではなく、むしろ出発点をなしている。だから、自分の言葉が宛先を持つのかという不安のなかで、鼠はなお手紙を書きつづける。さらに、鼠は、様々な街を渡り歩き、多くの人間に出

会っている。その結果、鼠は、「今では君の想像がつかないくらいたくさんの名前と身の上」を持ち、「時々、本来の僕がどんな風だったかさえ忘れてしまいそうなほど」(上・123)になる。このように、あえて様々な物語=文脈に身をさらしつづける鼠は、まさに「僕」が過去に自分のなかで絶望し捨ててきた存在、あえていえば死なせてきた「もう一人の(小説を書く)自分」⁷⁾だと言することができるのである。

二番目の手紙で、鼠は「僕にとってのひとつの終結点」(上・127)に辿り着いたと語る。

ありがたいことに(実にありがたいことだ)、今の僕には放り出すべきものなんて何もない。この気分はとても素敵だ。放り出すべきものがあるとしたら、それは僕自身くらいのものだ。僕自身を放り出すという考えはなかなか悪くない。いや、こういう文章は少しパセティックにすぎるな。考え方としてはちっともパセティックじゃないんだけど、文章にしてしまうとパセティックになる。(上・130)

ここで鼠は自殺をほのめかしている。しかし、重要なのは、鼠が、その決意を文章にし、それを自分で批判的に検討し、「僕」という他者に手渡そうとしているということだ。つまり、この瞬間においても鼠は、言葉で物語ることを通じて、相互理解の地平が開かれるという確信を捨ててはいないのである。「僕」は、明らかにこの文章を自分への呼びかけとして受け取ったはずだ。どのように否認しても、「僕」は鼠から倫理的な応答責任を負わされてしまっている。このような場面において、「それは鼠自身の問題なのだ」と嘯くことなど許されないだろう。したがって、鼠とは、他者との倫理的な関係を象徴するような存在なのである。

こうして、羊と鼠の二重性は、冒険=物語の両義性を指し示す。一方で、冒険=物語は、それに登場する者たちを役割に還元し、未来に設定されるひとつの意味=方向のための犠牲を強いる。しかし、他方で、冒険=物語とは、自己とは異質な他者へと向かい、彼ら・彼女らとの倫理的な関係を築こうとする試みで

7) 清水良典『村上春樹はくせになる』、朝日新書、2006年、p.109

もある。もし、他者の単独性を抑圧してしまうという理由から、冒険=物語それ自体を放棄すれば、それは他者との関係そのものを放棄することを意味するだろう。

実際、「僕」ははじめ、黒服の男に脅迫されていても、冒険=物語に旅立つつもりはなかった。それを覆したのは、「耳」のガールフレンドに次のように言われたからである。

でもあなたのお友だちは既にその深刻なトラブルにまきこまれているんじゃないかしら？ だってそうじゃなければそんな写真をあなたにわざわざ送ってはこないでしょ(上・213)

だから、「僕」は、羊のためではなく、鼠のために旅立つ。それは、痕跡としての他者を暴力的に統括するのではなく、むしろそのような他者に倫理的に応答するための冒険=物語があり得るのではないか、という予感に導かれていたように思える。

3. 物語の破壊のあとで

前節では、冒険=物語の両義性を確認した。しかし、これ以降、この小説では、冒険=物語の負の側面だけが強調されていくことになる。

まず、「僕」は、猫の名前をめぐる、運転手と議論をする。この結果、猫には「いわし」という名前が与えられることになる。他にも、四方田犬彦が指摘するように、この小説では、人間が「鼠」と呼ばれ、ホテルが「いるか」と呼ばれるだろう⁸⁾。これらの挿話は、柄谷行人が指摘するように、「ソシユールやラッセル」といった「ノミナリスト(唯名論)」の議論を受け継いでいる⁹⁾。つまり、名前

8) 四方田、前掲論文

9) 柄谷行人「村上春樹の「風景」——『1973年のピンボール』、『終焉をめぐる』、講談社文庫、1995年

はその実体とは本来何の関係もなく、ただ名前をつける者の利便性にのみ依拠しているのである。だから、逆に言えば、ある対象を名づけることは、その対象を支配する権力を振るうことを意味するだろう。この名づけの暴力に敏感であるために、「僕」は、「名前というものが好きじゃない」と語る。「僕は僕で、君は君で、我々は我々で、彼らは彼らで、それでいいんじゃないかって気がするんだ」(下・10)というのである。

次いで、冒険の舞台である北海道に到着すると、「僕」は十二滝町の歴史を紐解き、北海道の「開拓」という冒険=物語を、土地を奪われたアイヌの存在を喚起しながら語りはじめる。そして、それは、羊博士の登場によって、北海道を雛形としつつ、台湾、朝鮮、満州という「フロンティア」を志向した植民地主義的な冒険=物語の記憶へと接続されていくのである¹⁰⁾。言うまでもなく、どのような冒険=物語も、征服され、馴致される「異界」の側から見れば、その暴力性をあらわにしてしまう。「僕」が作った年表を覗き込みながら、「耳」のガールフレンドは、「なんだかこうしてみると、日本人って戦争のあいまに生きてきたみたいね」(下・86)と呟く。「僕」はそれにあいまいな答えを返すだけだが、その裏側には、近代的な進歩を志向する「大きな物語」が様々な土地に暴力的な冒険=物語を拡散させてきたという認識が秘められているのである。

こうして、「僕」は、冒険=物語のなかに巻き込まれながら、物語ることの暴力性を告発しつつける。しかし、このような倫理的感性が「僕」に備わっていることは、すでに何度も繰り返し見てきた。だから、ここでの課題は、この「僕」の冒険=物語の拒否が、他者への接近そのものの拒否になっていないかを確認することである。そのためには、「僕」がこの冒険=物語の中心で何を体験するかを検討しなければならない。

「僕」たちは、鼠が住んでいる山荘を突き止める。しかし、その日「僕」が眠り込んでいるあいだに、「耳」のガールフレンドが姿を消してしまう。鼠によれば、彼女は「内輪だけのパーティー」にふさわしくない「計算外のファクター」なので追い返されたのだという。そして、「ここは彼女の能力を遥かに超えた場所」なの

10) 川村湊「“新世界”の終りとハートブレイク・ワンダーランド」、『ユリイカ』、1989年6月

で、彼女の「いろんなものを引き寄せる能力」はもう「消えてしまった」(下・207)のだともいう。彼女の「耳」の本質が痕跡にあることを、私たちはすでに確認しておいた。だとすれば、彼女の失踪は、この冒険=物語の中心において、他者性の隠喩としての痕跡が暴力的に排除されてしまっていることを象徴するのではないだろうか¹¹⁾。

さらに、奇妙なことがある。それは、これまで語られてきた他者への到達不可能性を無視するかのよう、「僕」が、死んだはずの鼠と直接対話を交わし、自殺の原因を尋ねているということである。しかも、鼠は、「僕」に自殺の原因をあっさりと明かしてしまう。それは、羊に体を支配されそうになったからであり、そうなる前に自分は羊を飲み込んだまま首を吊ったのだと。羊に支配されるとは、「先生」の用意した「強大な権力機構」に君臨することを意味する。つまり、日本の近代を動かしてきた「大きな物語」の継承者となることである。しかし、自分はそのように利用されることを拒否して死んだ。「あとひとつ」でその願いが完全に叶う……。

鼠の言葉に理解不可能な点は何もない。それは、かつての鼠のひどく曲がりくねった手紙の文体と対照をなしている。これは、鼠の言葉から痕跡が失われてしまったことを意味するのではないだろうか。鼠が「僕」に訴えるのはただ一つのことである。すなわち、自分を利用し尽くした冒険=物語をどうか終わらせて欲しい。この鼠の遺言に従い、「僕」は、黒服の男もろともに山荘を爆破することになる。それは、冒険=物語の両義性を否定し、その負の側面だけを強調した結末なのである。

こうして、冒険=物語は爆破されることになった。しかし、そのあとに何が残ったのだろうか。図式的に見るならば、「僕」は、鼠という支援者の助けを借りながら、冒険=物語という悪役を滅ぼしたことになる。だとすれば、そこでは依然として、冒険=物語の形式が生き延びているということになるだろう。批評家たちは、この小説を何ひとつ獲得することのない反物語とみなしていた。だ

11) この暴力的意味にはじめて言及したのは加藤典洋である(「自閉と鎖国」、『村上春樹論集 1』、若草書房、2006年)。しかし、後に加藤はその評価を180度転換した(『村上春樹イエローページ 1』、幻冬舎文庫、2006年)。

が、「僕」は、冒険=物語を征伐することで、冒険=物語は他者を抑圧する暴力的なものだ、という読者共同体の先入見を確固たるものにする。そして、冒険=物語の根底から呼びかけていた痕跡には、もはや誰も目を向けなくても済むようにするのである。

だから、反物語とは物語の回帰を意味する。しかし、注意すべきなのは、反物語とは、ただの物語ではなく、ある意味で最強の物語であるということだ。

「僕」が「先生」の屋敷から看取したように、ある物語は必ずそこから零れ落ちる例外を生み出し、それとの終わりなきレースが繰り返される。しかし、全ての物語を否定する物語は、原理的にいかなる例外を生むことも許さず、何ものによっても脅かされることはない。こうして、いかなる物語も信じないと信じる個人のあいだに、空虚な「大きな物語」が共有され、これまで以上に堅固な共同体が形成されることになる。

この共同体は、どのような方向へ向かうだろうか。それを予測するために、「僕」とジェイの会話を思い出しておこう。「僕」の故郷は都市化が進み、もはや昔の面影を無くしてしまった。ジェイは言う。

山を崩して家を建て、その土を海まで運んで埋めたて、そこにまた家を建てたんだ。そういうのを立派なことだと考えている連中がまだいるんだ。(上・140)

六〇年代末に「大きな物語」が失効してから、営利だけを追求する理念なき試みが蔓延しはじめた。それを、黒服の男ならば、「均質と確率の世界」と呼ぶだろう。しかし、「僕」はそのような見方には与しない。なぜならば、「僕」には、八〇年代の基盤をなす急激な都市化も、記号的商品の氾濫も、そのすべてが物語にすぎないように思えるからである。「僕」は言う。

世界にもバーにも、ものごとのあるべき姿なんてそもそものはじめから存在しないのだ。(上・141)

「ものごとのあるべき姿」を措定して、未来へと向かおうとする試み。それら

は、すべて物語なのである。僕の目には、世界はあまりにも物語に憑かれているように見える。この「僕」の感性は、次のような描写に最もよくあらわれている。

世界は僕とは無関係に動きつづけているのだ。人々は僕とは無関係に通りを横切り、鉛筆を削り、西から東に向けて一分間に五十メートルの速度で移動し、磨きぬかれたゼロの音楽をコーヒー・ラウンジにふりまいているのだ。(上・156)

ありきたりの物語を信じ、「ゼロの音楽」を奏でつづける世界。しかし、自分は違う。この「自分は違う」と信じる者たちによって、シニカルな共同体が築かれる。この共同体が行き着く思想は次のようなものだ。

つまりね、生命を生み出すのが本当に正しいことなのかどうか、それがよくわからないってことさ。子供たちが成長し、世代が交代する。それでどうなる？ もっと山が切り崩されてもっと海が埋め立てられる。もっとスピードの出る車が發明されて、もっと多くの猫が轢き殺される。それだけのことじゃないか(上・143)

私たちは、このような思想に確かに見覚えがある。『羊をめぐる冒険』発表の二年後に結成された、オウム神仙の会と名乗るその集団は、後にオウム真理教と改名し、地下鉄サリン事件を引き起こすだろう。教団の幹部たちは、テレビに出演し、社会とは虚構の物語にすぎないという発言を繰り返した。そして、彼らは、そのような「俗世」からの「出家」・「解脱」の必要性を信者たちに説いた。あらゆる物語を否定し、自分があたかもメタレベルに立っているかのように信じ込むこと。この優越性の信念のもとに、「救済」という名のテロを容認する空気が彼ら・彼女らのあいだに醸成されていった。この意味で、村上が、「オウム真理教という「ものごと」が実は、私にとってまったくの他人事ではなかった」¹²⁾と自己批判するのはまったく妥当なのである。

反物語という観点からすれば、「僕」の山荘の爆破は、六〇年代的な「観念」の時代の終焉を象徴する、あの鉄球によるあさま山荘の粉碎を想起させる。し

12) 「目じるしのない悪夢」、『アンダーグラウンド』、講談社文庫、1999年、p. 743

かし、その爆破の身ぶりが、徹底的なシニズムを通じた世界の再獲得を志向する限りにおいて、それは物語への最終戦争(ハルマゲドン)のような様相を呈しもあるだろう。そうだとすれば、全てが爆破された場所にただひとり生き残った「僕」は、まるで「最終解脱者」のようではないだろうか。こうして、『羊をめぐる冒険』は、反物語の姿勢自体が物語に転換する瞬間を描き出すことで、六〇年代から九〇年代へと至るねじれた関係性を私たちに指し示しているのである。

結論

私は、次の二点において、『羊をめぐる冒険』を肯定的に評価したい。第一に、物語の起源には、統御不能な痕跡との関係が存在するのを明らかにしたこと、第二に、その統御不能なものを統御しようとする冒険=物語は、歴史的にしばしば暴力性を発揮してきたのを明らかにしたこと、である。しかし、私たちがすでに見たように、冒険=物語を全的に否定することは、かえって冒険=物語を悪役とするシニカルな冒険=物語を生き延びさせてしまうことになる。それは冒険=物語の終末論と呼ぶにふさわしい。どのような冒険=物語も、痕跡に対する暴力を招くのなら、はじめから冒険=物語など存在しないほうがよいというわけだ。それは、最強の物語として、世界に再び暴力を招き寄せることになるだろう。

このような矛盾を前にしたとき、私は、大江の『日常生活の冒険』の結末を思い出す¹³⁾。冒険的な生を志向しては、周囲の女性たちを暴力的に傷つけ、自分もまた満身創痍になり、遠い異国の地で自殺したとされる斎木犀吉は、しかし語り手の「ぼく」に、次のようなオーデンの詩を送ってくる。「危険の感覚は失せてはならない。/道はたしかに短い、また険しい。/ここから見るとだったら坂みたいだが。」そして、犀吉に振りまわされつづけた「ぼく」もまた、「かれが本当に生きてサハラ砂漠から通信をよこしぼくを誘ってくれたとしたら、ぼくはこんどこそぼくの日常生活のすべての係累をなげうち気違いのように夢中になってアフ

13) 以下、『日常生活の冒険』(新潮文庫、1971年)より引用。

リカ行きのジェット機に乗るだろう」と語るのである。これは、あまりにもナイーヴな結末だろうか。大江は、村上に比べて反物語のラディカルさに欠けているのだろうか。ある意味ではそうだろう。しかし、冒険=物語の不可能性を語りながら、なおそれへの魅惑に身をさらすことのなかに小説の倫理の可能性を見て取れるようにも思える。なぜならば、小説とは、自分とは異質な、語りえないものへの、絶えざる冒険にほかならないからである。

참고 문헌

- 井口時男 「伝達という出来事」、『群像』1983年10月
 ウラジミール・プロップ 『昔話の形態学』、北岡誠司、福田美智代訳、書肆風の薔薇、1987年
 加藤典洋 「自閉と鎖国」、『村上春樹論集 1』、若草書房、2006年
 ————— 『村上春樹イエローページ 1』、幻冬舎文庫、2006年
 柄谷行人 「村上春樹の「風景」——『1973年のピンボール』」、『終焉をめぐる』、講談社文庫、1995年
 川村湊 「“新世界”の終りとハートブレイク・ワンダーランド」、『ユリイカ』、1989年6月
 清水良典 『村上春樹はくせになる』、朝日新書、2006年、p.109
 ジャック・デリダ 「暴力と形而上学」、『エクリチュールと差異』、川久保輝興訳、政大出版局、1977年
 ————— 「ラ・ディフェランス」、高橋允昭訳、『理想』、1984年11月
 蓮実重彦 『小説から遠く離れて』、日本文芸社、1987年
 四方田犬彦 「聖杯伝説のデカダンス」、『新潮』、1983年1月
 渡部直己 「チャリティー文学に唾せよ 一九八九年前後の村上春樹」、『現代文学の読み方・書かれ方』、河出書房新社、1998年

- ❖ 투고일 : 2007. 6. 30.
- ❖ 심사일 : 2007. 7. 30.
- ❖ 심사완료일 : 2007. 8. 13.