

□はじめに

本稿は、一貫した文学理解の為の論理的レンズをもって書かれています。それに関しては、二つの概念について予め説明しておくべきでしょう。

まず「共有世界」という概念について。私たちは言葉によって世界を理解します。私たちが生きるこの世界は、「私」と「あなた」＝「他者」との間に、言葉を通して共有された世界です。これを「共有世界」と呼びます。この世界は、言葉によって明瞭に輪郭を与えられている「私」と「あなた」との関係性の上に立ち上げられ、以降「私」の生を「他者」にとって明白な形に維持する作用を及ぼし続けます。この世界には価値の断固たるヒエラルキーが存在します。「共有世界」は私たちが通常生きている世界のことであり、その客観化とお考えください。

次に「わたくしの世界」という概念について。私たち一人一人は、言葉を持ちますが、言葉を持った瞬間に、言葉で表されない領域をも持つのです。【正確には持たずして持つのです。】この「私」ではない生の姿を、仮に「わたくし」と呼んでみます。「わたくし」は言葉にはなりません。それは感覚、感情、ものおと、感じ、形のない、言葉にならない、ある人間存在に訪れてくるものの一切です。人間存在はこの訪れてくるものの反響、漣のようにある。そしてここにももう一つの「世界」があり、これを「わたくしの世界」と呼びます。「わたくしの世界」は、他者との間で共有されることのない、絶対的に孤独な世界です。そこでは「わたくし」は世界そのものです。価値は存在せず、従ってヒエラルキーもありません。ただ、唯一の至上性だけが君臨する世界です。

文学は、この「わたくしの世界」と関わりがあるものと考えます。例えば詩は、言葉を使って、この言葉になるはずのない「わたくし」の「けいけん」に迫ろうとします。当然分かり難い作物ができあがります。一方小説は、私たちの「共有世界」を見渡しながら、「わたくしの世界」を体現する生を探します。そしてその特異な生に寄り添おうとする営みだと考えます。

この視野に近いものを、私は内田樹氏の「もう一度村上春樹にご用心」の中に見つけました。内田氏はこの視点を村上春樹文学の個性のように描いていますが、私は文学というものの本質に触れるものであると考えています。

以上のような論理的レンズは、辻征夫氏と谷川俊太郎氏の詩作品を読むうちに、徐々に出来上がってきたものです。その間、小池昌代の小説「げんじつ荘」(『感光生活』所収)から二つの現実というヒントをもらいました。また、竹田青嗣の現象学理解に決定的な視点をもらっています。またモーリス・ブランショの文学理論からは、「絶対的孤独」の概念や、思想的な下地をもらっています。

私が村上春樹を読み始めたのは、今は亡き友人のT君に答案を書きたかったからです。

大学時代のある日、T君はその年の芥川賞候補にノミネートされた「風の歌を聴け」を持ってきて、「これ、いいわぁ」と差し出しました。当時の私には、その良さは分からなかった。彼は須磨出身だから、特別主人公に感情移入したんだろう、くらいにしか思いませんでした。2005年にT君が亡くなった後、私はどうしても彼に自分なりの答案を返したくなりました。それで2008年から村上春樹を読み始めました。昨年2010年に至り、ようやく「ノルウェイの森」を読み終えました。いつか皆さんといっしょに、村上春樹の最新作について語り合える日がくればなぁ、と今は切に願っています。

1 誰とでも寝る女の子の死 〈関係性—欲望—消費〉

p9「新聞で偶然彼女の死を知った友人が電話で僕にそれを教えてくれた。彼は電話口で朝刊の一段記事をゆっくりと読み上げた。平凡な記事だ。」

「彼女の死」は「平凡な記事」で知らされる。「死」は、人生上の大きな出来事であるはずなのだが、それはいつも二人称か三人称を伴って伝わるからだ。そこには他の記事に見られるような社会的価値が欠けている。社会的に重要な人物の死も、「社会的」に重要なだけで、その人の人生上の価値が問題にされることはない。家族は家族の立場で、その死を評価するだろうが、それもまた、その人自身にとっての死を意味しない。死には、二つの顔がある。世の中に現れた死と、その人自身にとっての死だ。

地球儀と同じ程度にしか地図の役に立たない場所、時代に取り残されて、ほとんど役に立たなくなった土地に、彼女の家は建っている。

この土地と、彼女の死を告げる情報の平凡さが語るものは重要だ。それは何よりも彼女の生の息づく場所を暗示しているように思われる。彼女は、私たちの世界の中でほんの少し退いた位置で生きていたということではないだろうか。主人公も、そのことをおそらく感じ取っている。

p13「昔、あるところに、誰とでも寝る女の子がいた。」

この名前は、彼女の実体を物語らない。この名前は単に名前を拒むための口実だ。名前を拒むのは、彼女が、特定の誰かである必要性を逃れようとする人物だからだ。彼女が、私たちの共有世界をこぼれ落ちようとしている存在であるからだ。主人公はそのことを直感的に知っているから、彼女の名前をかたらない。

彼女は、自分が今、在る世界を確認しようとする。そのことによって、彼女の存在は、私たちが無意識の内に住み着いているこの世界から、ほんの少しずれてしまう。彼女が生きている場所は、私たちが知っている世界と正確には重なってはいない。主人公の「僕」には、そのことが次第に分かるようになるのだ。しかし、とてもゆっくりと。おそらく十年くらいをかけて。

彼女の一見無駄に見える時間の使い方は、彼女の言葉を信じるならば、「いろんな人」を、そして「私にとっての世界の成り立ちかた」を、知るための実験的な生き方を表している。彼女のこの生活が、体現しているものは何だろうか。

「人」を対象とする彼女の視線は、一つには関係性の上にある人間というものの成り立ちに注意を向けているのに違いない。彼女に言い寄ってくる男たちとの関係の上で、「私」のあり方は明らかにされるだろう。そのような他者と関わるという文脈だけが「私」を決定的に存在させてくれるのだし、そのような文脈だけが、「私」を巡る「世界」を決定的に存在させてくれるからだ。人間同士の種々雑多な関係の中であって、セックスを介した男女の関係は最も単純でわかりやすい。特に男の側は、その欲望のためにあまりにも露わであるから、彼女の分析的な注視に対して、これほど無防備な関係は他にないようにさえ思われる。

もう一つ、セックスを介した男女関係は、「コーヒー代と煙草代」に代わる金銭のやりとりがそこに介在するということから考えて、自分の肉体の経済的な意味を露わにする、という効果がある。彼女の視線が捉えるのは、人間存在は、経済的消費行為の内側に閉じ込められているという観点だ。彼女の生活は、日々それらをなぞるために費やされていた。

つまり、こういふことだ。「私」は、他者との関係性を前提として存在する。この関係性が、「私」が生きる「世界」を存在させている。さらに、「私」の肉体は、他者との間で経済的な交換価値を持つものとして評価され、やりとりされ、消費されている。これが「私」が生きる「世界」で

ある。他者から自由な、この「世界」から自由な「私」は存在しないのか？ これがおそらく、彼女の生の核心部分にある、言葉なき問いではなかったろうか。

p17「なんだかピクニックみたいじゃない？」

「水曜日のピクニック」は、彼女を人間から遠ざける。そこは、関係性から自由な時空なのだ。「広々と」した芝生は、人を緑の絨毯の上にポツンと置く。人は、芝生を通過して行く存在となる。通過することだけに、人間存在の全てが集約される。そこには、関係性から自由になった孤独な人の姿がある。人は「やってきて、そして去る。どんな目的も、価値の序列もないから、「空気みたいに時間が流れていく」。この時間は、どこかの価値あるメルクマールへ向かって収斂してゆく、というようには流れないということだ。

「本当のピクニック」は、彼女に、人との関係性から解放された、価値秩序から自由な時間をイメージさせているという意味で、私たちの共有世界の外れを指し示しているのだ。

彼女が極めて冷静に私たちの世界に対処していて、寧ろ平然と外を見つめていられるから、彼女の視線は肯定的だ。一方の主人公の僕の視線が「p18「一九七〇年の秋には、目に映る何もかもがもの哀しく、そして何もかもが急速に色褪せていくようだった。」というようにニヒリスティックなのは、私たちの世界を己自身の情動との関係で漠然と捉え、いち早く絶望し、立ち竦んでいるからだ。

「夜行列車の夢」は、「水曜日のピクニック」と正確に背中あわせのイメージだ。主人公が耐えられなくなって「夜行列車」を下りると、そこには何も無い。

「人家の灯りひとつ見えぬ荒涼とした土地」が、主人公が見た私たちの共有世界の外の光景だ。そこに今ある「世界」を、人々と共有できないという切迫した情調が、この土地の色合いを造り出している。どんな生産性もないし、時間を作り出す価値というものもない。

二人は非常に近い場所にいる。私たちの共有世界から、少しだけ外れた位置だ。

しかし同時に二人は微妙にすれ違う。

p20「きつとあまりしゃべりたくないのね？」／「きつとうまくしゃべれないことなんだ」

二人のやりとりはすれ違う。が、それぞれ重要な言葉だ。彼女は、関係性を求めているのだ。つまり主人公と、似たもの同志の二人の「世界」を創り出したいのだ。この相手とならば、それができる、といったような思い込みが彼女の側にはあった。

他方、主人公には二人の近接そのものが見えていない。ただ自分のいる場所が、世界が半ば失われつつあり、言葉が失われつつある場所であるということを感じているだけだ。言葉を奪われているという感覚が、彼の言葉を曖昧にし、何ひとつ表明させないのだ。彼女は「本当にしゃべりたいことは、うまくしゃべれないものなのね。」という言い方をしている。彼女には、共有世界の土台が見えていて、しかしそこから退いている自分の立ち位置が実はあまり明瞭ではない。というのも、言葉がまだ十分に可能だ、という確信が彼女にはまだあるからだ。

その夜、午前二時、ふと目を覚ますと彼女は一人目覚めていて啜り泣いていた。

彼女が求めているのは、主人公との間に何らかの関係を打ち立てること、何らかの言葉をやりとりすることによって、二人の「世界」を創り出すことだ。二人が同時に「私」の前の「あなた」となり、「あなた」の前の「私」となることなのだ。

それが叶わないのであれば、せめて「私」の生を無に帰する「あなた」という形で、「私」に関わりを持って欲しい、と彼女は言っているのだ。

二人の生が描き出すのは、生の持つ絶対的孤独の姿だ。共有世界の外の、分かち得ない生の在り方そのものである。

2 十六歩的世界 価値のヒエラルキーの崩壊

p28『その十六歩的世界にあっては、僕は「もっとも礼儀正しい酔払い」という称号を与えられている。簡単なことだ。酔払ったという事実を事実として受容すればいいのだ。』

主人公の僕が生きている「十六歩的世界」とは、ニヒリズムの世界だ。ここにはどんな価値もない。世界は「事実」という平板な羅列に過ぎず、その世界にあって僕は何者でもない。誰とも向き合えない人間は、特定の誰かになることがないからだ。「いちばん早起きするむくどり」も「最後に鉄橋を渡る有蓋貨車」も、羅列された事実の端にあるもの、というほどの意味しか持っていない。「もっとも礼儀正しい酔払い」である以上に、彼は何者でもなくなっているのである。

まだ価値が世界を立体的に作り上げていた時代は確かにあった。「海」はその象徴だ。魅力的に輝く価値の広がり、価値ある世界の広大な奥行き、それが「海」の意味であろう。彼が生きている世界にあっては、その海は埋め立てられて、つまらない風景に貶められている。それは、誰かが悪いのではなくて、彼の生きる場所が少しだけずれたことが原因なのである。

離婚した妻が自分の写真を全て取り去った後のアルバムには、僕の孤独な生が露わになっていた。初めから彼女は存在しなかったのか。おそらくそうなのだろう。僕の生が今、半身を埋めている世界には、他者が入り込む余地はなかったのだ。そこは共有世界から数歩退いた場所だからだ。

「僕」と「妻」の「我々」の終わり。これは一つの世界の終わりの始まりである。

主人公は「我々」という言葉に固執する。セックスを「性交」と呼ぶことと並び、主人公のこれらの言葉への偏執は顕著だ。

通常、他者と世界を共有する時、私たちは、「私」と「あなた」になる。この経験の上では、関係性の中でお互いの主体が明らかにされる。私たちは、お互いの関係性の上でそれぞれにとって明白な顔を持つ。

主人公は、この関係性の構築に不安を持つ人物だ。他者と共に共有世界を生きることには不安を持つ人物だ。その根本的な理由は、共有世界の価値のヒエラルキー全体が、色褪せてしまったことがあるようだ。p12の1960年代の終幕とp18の1970年の到来が、主人公に価値の終焉をもたらしたようだ。あるいは主人公たちに、と言うべきだろうか。あの誰とでも寝る女の子が、自分たちの存在を分析し始めるのは、彼女にとって「私」というものが自明ではなくなっているからである。世界が私にとって疎遠に感じられるからこそ、そこにどんな価値がありどんなピラミッドがあり、どんな流通があるかを測定する必要が生じたのだ。誰とでも寝る女の子と主人公の僕は、共有世界から踏み外した人間という意味では、見事な双生児なのである。

主人公「僕」が用いる「我々」という言葉は、お互いに唯一である者同士だ、ということの確認の言葉だ。つまり「我々」という言葉は、「私」と「あなた」を跳び越えている言葉なのだ。この言葉は何ひとつ共有しないもの同士である、という意味をも持つだろう。

だから、別れた妻とも「我々」であり得るし、誰とでも寝る女の子と僕、新しいガール・フレンドと僕、共同経営者と僕、羊男と僕はそれぞれ「我々」なのである。しかし、黒服の秘書、鼠の女の子と並んだ僕は「我々」ではない。運転手とも、行きの中では「我々」にはならない。つまり、そこには言葉によって世界を共有しようとする意志が生じているからである。

黒服の秘書は、自分たちの組織を指して「我々」と言う。この言葉には、たった一つの意志

によってまとめ上げられた無数の主体が含まれているだろう。この秘書と向き合いながら、僕は、共同経営者と自分を指して「我々」と呼ぶ。

黒服の秘書が言うところの「我々」は共有世界の側の権力の所在を表している。多数者を一つのピラミッドへと、一つの中心へと強力に引きつける力であり、価値の序列を維持するほとんど唯一であるはずの力を表している。

これに対して「僕」が用いる「我々」は、浮遊する個を穏やかに、一時的に包み込む反＝関係性を含意する。ここで言い当てられている複数性は、別離を運命づけられていて、だから、僕は p43「おそらく僕は誰とも結婚するべきではなかったのだ」と感じるのだ。

語り手＝僕が用いる「我々」に属するはずの個には、明白な顔がないし、そこに明白で継続する関係性を発見することはできないのである。

3 欲望の捏造 欲望論①

ここで本作の欲望論的イメージのいくつかについて触れておく必要を感じる。

p49「僕が最初に女の子と性交したあとで思い出したのも、その巨大なペニスだった。それがどのような運命を辿り、どのような経緯を経て水族館のがらんとした展示室に到達したのかを考えると、僕の胸は痛んだ。そこには救いなんて何ひとつないような気がした。しかし僕はまだ十七歳で、全てに絶望するには明らかに若すぎた。そこで僕はそれ以来こう考えるようになった。／我々は鯨ではない、と。」

鯨から切り取られたペニスは、直接的には性交の不毛、あるいは不毛の性交の象徴であろう。だから「我々は鯨ではない」というテーゼは、完全な絶望、完全無欠なニヒリズムから主人公を守るためのイメージ、異性を通して世界に触れようとする切実な欲望を守るためのテーゼである。

異性とは、まず第一に他者だ。次いでそれは他者からの誘惑である。世界はこの他者と私との間で共有されて初めて立ち上がる。だから、他者からの誘惑とは、世界を立ち上げる原動力であり、それがあつた限り、私たちはこの世界を生きてゆくことができる。主人公が女の子との関係性を諦めない限り、この世界への欲望も消えることはない。

しかし欲望は、その本質として常にオリジナルであるわけではない。寧ろ欲望は、世界から発信される情報によって誘発される方が普通だ。「わたくし」に内在する欲望のオリジナルな本質には、浮遊性という性質しかない。それは元々の形を持たず、どのようにも変形し得る力しかない。そこに一定の形を与えるのは、いつも世界の側だ。

「鯨のペニス」は、欲望からの疎外を表している。それはおそらく二重の意味で欲望の消滅を暗示している。一つにはお仕着せの欲望からの離脱という意味で、お仕着せの欲望の消滅である。その事態を受け入れる限り、この世界を意味の充溢した世界として成立させていた原動力を、主人公は失うことになるだろう。もう一つは、自分は本当は、自分自身の欲望を知らないのではないか、という不安の暗示としてだ。この不安の前では、自分自身の本物の欲望は、自分から切り取られて消え去り、かつて一度として目の目を見たこともなく、どこかでひからび朽ちていることになる。

下巻 p39「他人の性欲を感じるというのは奇妙なものだ。そのうちにそれが僕自身の性欲であるかのような錯覚にとらわれてしまう。」

この箇所では、ホテルの向かいにある会社の中を盗み見ながら、主人公は欲望が感染する現場に立ち会う。欲望は感染する。だからこそ他者が捏造した欲望もまた、人の心を深捉えることができるのである。

どんなペニスとも異なるペニスとは、真にオリジナルな欲望の暗示ではないだろうか。その本当の欲望を、自分は果たして知っているだろうか。「鯨のペニス」を前にしたときに漂う「説明しがたい哀しみ」は、己の欲望からの距離の直感からきているのだと思われる。

4 溶ける街 欲望論②

p146「荷物を持たずに長距離列車に乗るのは素敵な気分だった。まるでぼんやり散歩をしているうちに時空の歪みにまきこまれてしまった電撃機みたいな気分だ。」

「時空の歪みにまきこまれてしまった電撃機みたいな気分」とは、私たちの共有世界を離脱したような気分、という意味だ。「あなた」の前の「私」である必要性から逃れ出たような気がした、ということだ。それは少しも事実ではないのだが、この主人公の生の重心がどんなふう「不自然な」状態にあるか、ということがよく分かる。

この場合「不自然」とは、私たちの共有世界に於ける価値評価なのであって、主人公が盲目のまま手探りしている「至上性」の意義を表すことは決してない、ということに注意する必要がある。私たちは、孤独なままの誰かが属している世界を、外から価値評価しがちだが、価値の序列は「私たちのもの」であって、そこから離脱している「わたくし」とは本質的に無関係である。鼠が二通目の手紙で「ここには自分のサイズというものがない。自分のサイズにあわせて他人のサイズを賞めたりけなしたりするような連中もいない。」と書いていたことをもう一度思い返してみると良い。彼が描いているこの土地は、私たちの共有世界の外側を象徴する土地だ。そこでは私たちの共有世界は、空間的に尽きてしまっているのである。「サイズ」のない自分とは、世界全体である自分、というイメージだと思って良い。そこには価値の序列がなく、無言の至上性だけがある。そしてこの至上性は、絶対に価値評価されることがない。至上性とは、敢えて言うならば、価値評価の笑殺でしかないからである。

「電撃機」のイメージは、「1973年のピンボール」の中では、「僕自身の場所」として主人公が思いつく唯一の場所だった。〔その時は「複座の」という修飾語がついていた。もちろんもう一つの座席には鼠が座っているのだ。(p69)〕

「電撃機」は戦闘機、それもプロペラ式エンジンを載せた戦闘機の呼称として使われた。「稲妻のように急激に敵を攻撃すること」ができる戦闘機、というロマンティックな呼び名なのである。この「電撃機」は、三重の意味で孤独だ。まず時代錯誤(=時代に適合していないこと)であることで孤独だ。電撃機からは時代との関係性が時間的に失われている。それから離陸して戦場を目指している時、あるいは空中戦の最中にある段階では、広大な大地や生の広がりから隔絶された一点であるという空間的な意味で孤独だ。そして最後に、やや曖昧なあり方であるが、敵戦闘機と戦うことでその本質が実現されると、否定的な関係性の実現になるという点で孤独である。つまり「電撃機」はその瞬間、関係する他者を抹殺するためにのみ存在する、という意味で孤独な場所なのである。

この最後のイメージは、象徴的ではあるが、全く曖昧なあり方だと言うことも出来る。戦闘行為は、共有世界のゴタゴタの一つでしかないからだ。それは徹底して、全く英雄的ではないし、本質的孤独とは無縁の行為だ。

戦争行為に英雄のイメージを被せるのは、戦争という醜悪な現実世界の政治的な隠蔽以外の何ものでもないことを、私たちはよく知っている。あまりにも古くから習慣化しているために、私たちは本当に戦争行為の中に英雄が居るように思ってしまうこともある。しかし、英雄とは、神々の別称なのだ。その姿を本当に知っているのは、「イリアス」を書いたホメロスだけである。あるいはホメロスと共に己の内奥に見入りながら特殊な生を生きている人だけだ。

この「電撃機」のイメージは、だから孤独の意味としては薄弱である。事実、主人公は繰り返し退屈だと表明することで、その都度現実と一戦を交えているわけで、このイメージは意に反して現実に関わらざるを得ない主人公の、多分にロマンティックな現実認識なのだ。

p147『それ以来、僕にはもう「街」はない。僕にとって帰るべき場所はどこにもない。そう考えると、僕は心の底からほっとした。もう誰も僕に会いたがってはいないのだ。もう誰も僕を求めてはいないし、誰も僕に求められることを望んではいない。』

「街」の喪失は、彼の喪失感を最もよく象徴する。彼が帰るべきだった場所とは、彼のアイデンティティの核心がある場所だ。その場所を彼は喪失しているのである。そしてそのアイデンティティの核心部分は、間違いなく他者との強い結びつきによって形作られたものだ。「街」とは、そのような生産的な人間関係の超高密度集合体のことだ。つまり「街」とは、「私」を強制的に生成する「あなた」の集合体だと言って良い。

関係性からの離脱を、主人公は「心の底からほっとした」と受け止めている。しかし、この情感は単純ではない。「帰るべき場所」を失ったことについて、この物語の最後の場面は、それが深い痛みと哀しみを伴っていたことを告げているからである。私たちは寧ろ、こちらの情感にこそ、共鳴する。「ほっとした」という主人公の言葉は、向こう側の、言葉にはなり難い心の部分に触れようとする言葉ではないだろうか。

p148「僕は二十九歳で、そしてあと六ヶ月で僕の二十代は幕を閉じようとしていた。何も無い、まるで何も無い十年間だ。僕の手に入れたものの全ては無価値で、僕の成し遂げたものの全ては無意味だった。僕がそこから得たものは退屈さだけだった。」

喪失の必然性が語られている。二十代の十年間とは、人が世の中を最初に直接的に経験する十年間であろう。主人公はそこに「無価値」と「無意味」とを読み取っているのだが、これも当然のことながら、彼の人生にのみ関わることではない。主人公の言葉は、そのまま現代社会が作り上げている「私」とその欲望の数々を、根底から突き崩そうとするものだ。

「無価値」と「無意味」と「退屈さ」は、現実^{あつら}が作り出した「私」とその欲望の一切に染み渡っている。そして、それらを紡ぎ出す何ものかが詠^{あつら}えた罫の一つに「スピード」がある。石原千秋は、近代とは「できるだけ多くのものを、できるだけ速く、できるだけ遠くに」という思想だ、と言っているが、「スピード」という強迫観念は、二十世紀の終わりの時点では、まだ社会の核心部分を強力に掴んだまま、その力を緩めてはいなかった。英仏間に超音速ジェット旅客機コンコルドが就航したのは1976年である。〔羊をめぐる冒険〕は1982年8月、「群像」に発表された。〕

そのような時代のいかがわしさから距離を置くためには、二十代の主人公に何ができただろう。彼の二十年間は、時代が作り上げた二十年間なのである。そのような彼にとって、「私」の価値を否定し、「私」の欲望を否定し、「私」の行動とその成果を否定する以外に、「わたくし」の生へと歩み寄るために、何か有効な方法はあっただろうか。

しかし、生きている以上、彼にも生の意味が必要だ。それが、人間として生きるということだからだ。関係性の不在は、人を破壊する。「わたくし」だけでは、人間は人間であることができないからだ。必ず「あなた」がそこに居なければならぬし、「私」が作られねばならぬし、言葉によって世界が始まる必要があるのだ。けれども、この作品は、その地点まで進むことはない。「あなた」の存在が必要だという一点に、作中、新しいガールフレンドが登場する理由があるのだろうが、彼女は、他者性を持つが故に立ち去る運命にあるのだ。

p152「海は何年前にすっかり埋めたてられ、そのあとには墓石のような高層ビルがぎっしりと建ち並んでいた。」

p158「水の流れとともに僕は歩く。そして歩きながら、川の息づかいを感じる。彼らは生きているのだ。彼らこそが街を作ったのだ。」

自然と人間の二項対立がテーマなのだろうか。

この箇所では、自然は人間世界が破壊した領域として語られている。破壊された自然は、そのまま私たちの世界の暴力のネガとなり、私たちの世界を相対化する力ともなって、主人公が、共有世界と距離を置こうとする意志を支えるモチーフのような働きをしている。他方、破壊された自然は、主人公の喪失感の隠喩でもある。それらの自然が主人公を惹きつけて止まないのは、彼が失った世界をそこに感じさせるからだ。

こうして海と川は、相反する方向性を持つ運動量を獲得する。一方では彼が失わねばならなかった「私」と共有世界へのレクイエムとしての意味を帯びている。他方では、海と川それ自身を破壊した人間世界の暴力の明白な痕跡として、彼を共有世界から突き放す情緒的な意味をも帯びるのである。

p168「実際、街の中の何もかもが溶け始めていた。」

溶ける街は、通常私たちによって現実であると確信されている共有世界の幻想化であり、その呪縛の溶解である。主人公の内面で起きている、現実への信頼の崩壊を象徴的に物語るイメージであり、主人公の内面で「私たち」が溶けて行くことを表す。彼が再訪した街は、かつて彼が「街」だと思っていた土地である。今はもうその通りの「街」ではなくなっている街だ。この変質は、主人公の側に原因がある。溶ける街は、主人公が感じつつけている退屈さと、正確に共鳴するイメージであるはずだ。

p170「世界は僕とは無関係に動きつつけているのだ。」

世界との関係性が希薄であるということと、主人公が退屈さに塗れていることとは、全く同じことだ。二つの事実の間をつなげているのは、主人公が、己の欲望から疎外されていることを発見したという経験である。

世界と「僕」との間に「無関係」さを感じ取るのは、主人公が、「あなた」と世界を共有しようとしていないからである。少なくとも、共有世界を拒絶しようとする意志が主人公の側にあるからだ。更には主人公が世界を「あなた」と共有できないのは、「あなた」との間で練り上げられている「私」の「欲望」を信頼できないからだ。なぜなら、その「欲望」は、「私」のものではあるかもしれないが、「あなた」の意志が練り上げたものでもあるからだ。欲望は、本来、「わたくし」の側から生まれてくるはずのものではないのか。主人公には、そのような直感がある。

「退屈さ」に主人公が塗れなければならないのは、お仕着せの「欲望」とその実現というでき試合が、彼の「わたくしの世界」を疎外するからである。その他者によって磨き上げられた欲望とその実現は、ちょうど「ラウンジ」で演奏されていたピアノ演奏と同じだ。「典型的」であり、「悪くない」と感じられるが、「後には何も残らぬ」い。この厚みのなさが、溶けてゆく街の意味であり、主人公が直面している溶解する世界の横顔だ。

「世界」をイメージしたときに現れる「象」と「亀」の隔たりも、主人公が立ち尽くす、何ひとつ「あなた」と共有できないという境位を映し出している。言葉によって何ひとつ共有できない関係性からは、確かな意味は生まれないだろう。主人公の中で共有世界は溶けるしかないだろう。

5 幸福論へ 欲望論③

下巻 p32 「我々はホテルに帰って性交した。性交ということばが僕はとても好きだ。それは何かしら限定された形の可能性を連想させてくれる。」

「性交」という言葉は、「セックス」や「エッチ」という言葉が持つ様々なイメージから自由なのだ。「セックス」や「エッチ」には、欲望の文化的な捏造の匂いがプンプンする。あらゆるメディアがこれらの言葉を多用することで、それにまつわる消費行動へと若い人たちを誘惑する言葉になっているからだ。「エッチ」をすることで、私たちは言わば予定されていた行動を予定通りに実行したに過ぎない。一方の「性交」はメディアでは使われない。過剰に情報化されていない、メディアで使われないことによって、その言葉の周囲にシンプルな欲望だけが僅かながら取り残されているのだ。まるでビル火災の際の、階段の角に僅かに残った汚染されていない空気のような。そこにある欲望は、確かに本当の欲望であるように見える。この「本当の」というところに主人公は拘るのだ。

下巻 p41 「私がここをドルフィン・ホテルと名付けましたのも、実はメルヴィルの『白鯨』にいるかの出てくるシーンがあったからなんです」

「白鯨」はエイハブ船長の孤独な欲望を、語り手イシュメールが傍らに立って目撃する物語である。その意味で「白鯨」は、もっとも小説らしい小説の一つであると言うことができる。「ドルフィン・ホテル」は、その欲望の傍観者の記録「白鯨」の中の、脇役からの命名だということになる。この謙虚さは、「羊をめぐる冒険」の主人公の欲望が、エイハブ船長と比べていかに困難になっているかということに応じたものではないだろうか。

メルヴィルの時代と、村上春樹の時代とでは、欲望の可能性に大きな隔たりがある。情報の量が私たちの生活を覆う割合がまず違っているし、情報が、あるいはメディアが、私たちの欲望を捏造する方法の熟練とそれへの情熱は、私たちの時代に勝る時代はないのではないか。私たちの時代を特徴付けているのは、欲望の資本主義的捏造ではないだろうか。現代はその欲望が孤独な性質を帯びているからと言って、それが確かに「わたくし」の欲望であるという保証にならない時代である。なぜなら「孤独な欲望」も一つのブランドにされているからである。例えば「おたく文化」のように。また村上春樹の作品が、ドストエフスキーの作品のように多弁でないのも、架空の欲望に塗れた言葉を十全に信頼することができないという、同様の時代的制約があるからではないだろうか。

下巻 p55 「私が指を二本失くした上に禿げかけているからです」…「羊が父親を傷つけたんです。そして羊は父親を通して、私を傷つけてもいるんです」

「羊」のイメージは、この欲望の捏造が、価値のヒエラルキーの生成に完全に一致した意志であることを統一的に物語っている。「指」の無い人間、つまり繊細な労働からこぼれ落ちた人間、「禿げかけ」ていることにより、美しさからこぼれ落ちた人間は、現実的な価値のヒエラルキーから、少しずつこぼれ落ちているのである。羊博士は、羊に囚われた人間であったために、息子を見る目を「傷つけ」られているのだ。そして傷ついた目は、息子を見ることで更に相手を傷つけるのである。

「羊」による欲望の捏造と統一は、価値の序列の創造的な一元化への意志である。この意志から逃れられる者はない。なぜなら、繊細な捏造が私たちの生活の全体を覆い尽くしているからだ。私たちは落伍すること無しに、この意志から自由になることはできないのである。

下巻 p67「人には限界があるし、羊は限界に達した人間には用がない。」

「羊」は個々の人間の存在に配慮しない。それは人間という群れ社会の全体へ向けられた視線であるからだ。「羊」はこの視線の故に「巨大な組織を築きあげ」た。思うにその組織は「持続的な成長」を約束するものだ。この「持続的な成長」という強迫観念が「羊的思念」の実体ではないだろうか。「持続的な成長」の約束のために、私たちは欲望の持続的な捏造に耐えなければならない。「持続的な成長」の約束のために、私たちは現在の生を過去という無価値なものに変換しながら、それを持続的に捨て去りつづけ、次いで自らもまた捨て去られて行かねばならない。「持続的な成長」の約束のために、私たちは十全に把握可能な「私」という一個の実体を持続的に要請されつづけている。こういった文脈を、「羊的思念」の上に読み取ることができる。

下巻 p74「私も時々何かを探ることができればと思うんです」と支配人は言った。「でもその前にいたい何を探せばいいのかが自分でもよくわからないんです。」

何かあるものを目的として、それに向かって生きる、という目的のある人生のイメージは、個々の人間の生の側から考えてみると、どこかしら胡散臭いものを感じさせる。というのも、実際に生きている私たちは、日々の生活の目的は持っていない、人生の目的は持っていないように思えるからだ。日々の生活の目的が大きく困難なものである時、結果的に一つの目的に人生を賭してしまった、ということになるのではないだろうか。それほど大きな目的を持つ、ということであれば理解できるのだが、「人生の目的」という捉え方には、どこか危ういところがある。というのも、「人生」と簡単に言っても、それは私たちの本来知るところではないからだ。私たちは今の生活しか知りはない。せいぜいのところ、自分が生きて来た道筋について記憶があるばかりである。それはまだ「人生」ではない。「人生」は終わった時に明らかになるものだ。その「人生」を賭すということは、それほど容易にイメージできることではない。人生とは現在の生の不断の投げ掛けがあって、その継続があり終幕があって、初めて明らかになってくるものではないだろうか。

「羊博士」が息子の人生を「馬鹿に」するのは、彼が「羊抜け」だからだ。彼の内面にかつて「羊」が住み、彼に「羊的思念」を実感させたから、その今は失われてしまったヒエラルキーの側から、群れの全体に向けられた視線の側に立ちながら、つまり博士にとっては今や喪失でしかない「群れの目的」の側から、息子の生を「馬鹿に」しているのだ。

下巻 p74「私は今からでも父親に幸福になってほしいんですが、父親は私を馬鹿にしている何も言うことをきいてくれません。それというのも私の人生に目的というものがいないからです」

息子の「父親に幸福になってほしい」という言葉には、真摯な思いが籠もっているし、またこの息子の考え方は、「人生に目的を持つべきである」という人生観よりも、一層正しい観点に立っているように感じられる。

「幸福」こそ、私たちの日々の生活の最終的な目的であろうし、そう考えられるのなら、私たちの「人生」が露わになる最後の日に、「人生の目的」として私たちの生の全体を覆い尽くしてもらいたいものではないだろうか。

つまり何かを探さずして、何かを欲することではなく、満ち足りること、「幸福」であろうとすることこそ、人生を覆い尽くすべきであるということだ。恐らくこの視点を、「羊をめぐる冒険」という作品は、最後まで、つまりニヒリズムが徹底的に完了したさらにその先まで、留保し続けるのではないだろうか。

6 幸福論

p50 「彼女は小さな出版社のアルバイトの校正係であり、耳専門の広告モデルであり、品の良い内輪だけで構成されたささやかなクラブに属するコール・ガールでもあった。」

「新しいガールフレンド」に、本当の姿はない。彼女の姿は三つの職業の間で揺れ動く。そういう意味で彼女は、関係性の中の「あなた」を複数持つとすることができる。勿論明瞭で固定的な「私」を持っていないということだ。しかしこのこと自体は、とりわけ重要ではない。

彼女が共有世界の中に現れる時、彼女は「本当の私じゃない」姿を取る。問題はこちらにある。「耳」を殺して、初めて彼女の「私」は世の中に登場できる。彼女の言う「耳は私であり、私は耳である」という言葉は、彼女の存在の本質が、私たちの前から後退し隠されていること、彼女の「本当の」世界は決して私たちには知り得ない世界であることを物語る。

「本当の私」とは、自己発見の神話の文脈で語られるテーマと同じ用語だが、今ここで言われる「本当の私」という言葉が指しているのは、「あなた」との関係性につながっていない本質的に孤独な「わたくし」という意味であろう。少なくとも、「あなた」と「私」との共有世界のテーブルに載ることが決してない生のことであるはずだ。

彼女は共有世界から退いている「わたくし」をコントロールする。自由にそれを隠し、かつ露わにすることができるのである。

主人公の前で、彼女は「耳」を出してみせる。その時、主人公と彼女は、二人の関係性の外にこぼれ落ちる。彼女の耳が、そこに一つの別世界を形作っているのだと言って良い。

p54 「どうして耳なんですか？」

「どうして耳なんですか？」は「耳」の仕事をもたらした時に主人公が言い放った言葉だ。しかし、その「耳」に主人公は惚れ込んでしまう。彼の欲望は、徹底的に他と違っている、ということがこのことによって彼自身にも明らかになる。この違いは、私たちの世界にあっては大変不都合なものだろう。

その事実を共有しようにも、つまり関係性を打ち建てようにも、言葉で説明のしようがない。「どうして耳なんですか」という問いは、彼の周囲の全ての人から彼に向かってやってくるに違いない。

しかし彼自身はこの「耳」に出会うことにより、他の人とは似ても似つかない彼自身になったのだと言える。つまり、自分の内奥から湧き起こる、得たいに知れない欲望の質、その全体を受け止める術を見出したからである。

私たち現代人は、「大量生産・大量流通・大量消費」を最終目的とする(内田樹)社会を生きているわけだから、予め予想できない主人公の耳フェチのような変態欲望ほど不都合なものはない。主人公が、私たちの共有する現実を拒んでいることと、彼の欲望の突飛さとは、明らかにリンクしているのである。

p73 「彼女は非現実的なまでに美しかった。その美しさは僕がそれまでに目にしたこともなく、想像したこともない種類の美しさだった。全てが宇宙のように膨張し、そして同時に全てが厚い氷河の中に凝縮されていた。全てが傲慢なまでに誇張され、そして同時に全てが削ぎ落とされていた。それは僕の知る限りのあらゆる観念を超えていた。彼女と彼女の耳は一体となり、古い一筋の光のように時の斜面を滑り落ちていた。」

某かの価値としては位置付けることができない価値の充溢を「至上性」と呼ぶとすれば、

「耳」を露わにしたときの彼女の美しさの途方もなさ、時空の膨張と凝縮、誇張と彫琢の感覚は、間違いなく至上性の顕現を意味している。

この至上性は誰のものか？ この場面では「何人かの客」や「ウェイター」にも影響が及んでいる。だからこの時、露わになった至上性は、彼女自身の持つ世界に由来してはいるが、同時に周囲の人々をも巻き込んでしまったという設定らしい。

しかしながら、至上性とは、本質的に共有されるものとしては存在しないはずだ。共有される価値は、必ずヒエラルキーの上に位置付けられる限定を含むからだ。この矛盾は、村上春樹の作品世界の中で重要な意味を持つように思われる。人間の本質的孤独は、他の孤独と通底し得るのか、というテーマ系があるように思えるからだ。しかし、今はそのことには立ち入るまい。【内田樹は「もう一度村上春樹にご用心」の中で、この点について既に議論している。】

新しいガールフレンドは、己の至上性を露わにする特殊能力を持っている。この特殊性を、主人公は^{あやま}過たずに嗅ぎ分けたのである。この点に主人公自身の特殊性がある。この特殊性は、私たちの現実に対する拒絶の意志とリンクしている。全く非現実的な生き様と呼応する力だ。

p75 「彼女は時折耳を見せたが、そのほとんどはセックスに関する場合だった。耳を出した彼女とのセックスには何かしら奇妙な趣があった。雨が降っているときちんと雨の匂いがした。鳥がさえずっているときちんと鳥のさえずりが聞こえた。うまく言えないけれど、要するにそういうことだ。」

妙な描写に見えるが、簡単に言ってしまうと感覚が生き生きとしているということだ。この感覚は、しかし、「雨の匂い」とか「鳥のさえずり」といった言葉で表現してはいけないものだと思うの方が良い。そう言ってしまうと、逃げてしまうものだ。しかし、そうとしか言い様のないものだ。おそらく、鼻と耳とが恐ろしく活動するのだ。肉体がしっかりと存在し、それが世界の拍動のようにして働いているのだ。

そのことの眩しすぎる価値を、ガールフレンドは耳を露わにすることで、主人公に見せるのである。ここにしか、人の生が帰着する、本来的な土地はないということを暗示するのだ。そして事実そこからしか、「わたくし」の世界は始まらないのだし、人の幸福への道も始まらないのだ。

作品が繰り返し教えているのは、退屈することを通してしか、本当の幸福へ通じる道が切り開かれない、という直感である。その退屈の極北においてのみ、「わたくし」は目覚める。「わたくし」の言葉なき蠢きが別種の孤独な「世界」を立ち上げるのだ。

ガールフレンドは、己の至上性を露わにする力を持っている。この点で彼女は十分に幸福だということが分かる。「わたくし」に触れる力を持つ者だけが幸福であるからだ。

p244 「まるで生きてるみたいでしょ」と彼女が言った。

p245 「ねえ、こういうのってとても好きよ」と小さな声で彼女が囁いた。／「うん」／「なんだか、まるでピクニックに来てるみたい。とても気持ちいいわ。」

「まるで生きてるみたい」という言い方は、彼女が死者の霊であることを暗示しているわけではない。また、誰とでも寝る女の子と彼女との類似も、同じ人間の再来だから、という意味ではない。そうではなくて、「ピクニック」や「十年」といったキーワードは、二人の人格の同一性の印ではなくて、二人が主人公の生を言葉にしてみせる役割を担っているナビゲーターとして登場してきている、ということをも物語るのでと思われる。

「まるで生きてるみたい」という言葉は、生きるという言葉、共有世界からもぎ取り、「わたくし」の、秘められた生の内奥に引きずり込んだ表現だ。「ピクニック」も、「おだやかな風」のような時間も、全てこのあり得るはずのない共有世界の外を指し示す言葉である。

思うに、「羊をめぐる冒険」が収斂する場所の一つは、この箇所だ。私たちにとって、欲望の充足ではなく、満ち足りることは可能なのだろうか？ そのような問いが、作品の最低音として鳴り続けているのである。

しかし、彼の生は、この「わたくし」の幸福をさえも犠牲にする戦いへと呼び出されて行く。最も厳しい戦線の、最前線に立つ「鼠」の意図によって、そしてやはり最前線の向こう側に立つ「黒服の秘書」の差し金によって。結果的には、このテーマは、本作の最終的なテーマにはならなかった。次作に持ち越されたのだと私は考えている。

7 黒服の秘書

p95 「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ふるまったわけではなかった。全てが習慣的で自然だった。」

男の描かれ方は象徴的である。彼はある隠された意志を体現する人物だ。彼の身体や仕草の全てが、その背景に溶け込んだ意志の本質と一体化していると言って良い。

その意志は、私たちの共有世界を隠然とコントロールしようとする意志だ。私たちの感性や欲望を、完全に掌握し、これを生み出し、作り替え、世界をその隅々に至るまでデザインし尽くそうとする意志、太陽さえも思い通りにセッティングしようとする意志である。主人公は、直感的にこの意志の存在を察知し、この意志とこれまで長く対峙してきたのだ。自分を巻き込みながら生成する現実に対して、直感的に敢えて「退屈」することで、まさにこの意志と戦ってきたのだ。この男こそ、主人公のニヒリズムの淵源を象徴する存在なのである。その無表情の向こうには、一切を計算し尽くそうとする乾いた意志だけがあるのだ。

p195 「世界は凡庸だ。これは間違いない。それでは世界は原初から凡庸であったのか？ 違う。世界の原初は混沌であって、混沌は凡庸ではない。凡庸化が始まったのは人類が生活と生産手段を分化させてからだ。」

「黒服の秘書」の目には「混沌」が見えている。この視線は主人公のものと共通した視界を持つということだ。p153 で、主人公はジェイの店が変わったことについて聞かれて、「混沌がその形を変えただけのことさ。きりんと熊が帽子をかえっこして、熊としまうまがえりまきをかえっこしたんだ」と語っている。しかし、主人公と「黒服の秘書」の二人の視線には決定的な違いがある。主人公の側では、「きりん」と「熊」の間の交換という平坦な視野が広がるばかりなのに対して、「黒服の秘書」においては、その視線の内で強力な価値の序列化が働くのである。「混沌」の上位、「凡庸」の下位、「現実的に凡庸なグループ」が下位、「非現実的に凡庸なグループ」が上位(p187)、という具合である。この視線による序列化は、彼の場所を上位に引き、その上で下を見下ろす視線を形作る。しかも彼の視線を捉えないものは日本には存在しない。彼は全てを知っている。ちょうど日本にいる羊の種類が全て把握されているようにだ。

p204 「先生が死ねば、全ては終る。なぜなら我々の組織は官僚組織ではなく、一個の頭脳を頂点とした完全機械だからだ。」

「完全機械」というイメージが露わにするのは何だろうか。

人は、判断をして行動を実現する。一つの判断は、微妙な選択肢が幾重にも積み重なる中で、一つ一つの選択肢が検証され、比較衡量された上で、曖昧さを含みつつ下されるのが普通だ。そのような判断と行動が人間的な性質を帯びるのだ。人間的であるとは、全体としてはカオスに近づくということかもしれない。なぜならば、そのような一つ一つの判断は、たった一つの意志に忠実であるはずがないからである。

「完全機械」というイメージは、このような判断～行動の種類の正反対に位置している。そこにはスピードの概念が伴うだろう。プログラムは一義的であるだろう。複数の判断と行動が、見事にたった一つの意志に忠実であるだろう。欲望は、個々の人々から奪われ、共有世界のものとなっているだろう。つまり、主人公が直感していた世界との不和の情調は、この「完全機械」が世界の背景に控えていたことによるのだ。この「完全機械」は、あらゆる機会に「あなた」として「私」の前に常に先行して現前し、そこでいつも「私」の「欲望」を素早く作りあげ、それを

「私」の心に滑り込ませていたのだ。

p206 『『意志』とは何ですか？』と僕は訊ねてみた。／「空間を統御し、時間を統御し、可能性を統御する観念だ」／「わかりませんね」／「もちろん誰にもわかりはしない。先生だけが、いわば本能的にそれを理解されていた。極言するなら、自己認識の否定だ。そこにおいて初めて完全な革命が実現する。君たちにわかりやすく言えば、労働が資本を包含し、資本が労働を包含する革命だ」／「幻想のように聞こえますね」「逆だよ。認識こそが幻想なんだ』

「自己認識の否定」を「自由意志の否定」と置き換えてみれば、ここには古典的な哲学的命題が織り込まれていることが分かる。

「先生」の中に入り込んだ「羊」は、認識の対象にはならない。それは言語を越えている。いや、言語に馴染まない。その意味で「わたくしの世界」の「至上性」のイメージで理解すればよい。それが何であるのかが、おぼろげに姿を表してきた。

P206 「もちろん、私が今しゃべっているのはただの言葉だ。言葉はどれだけ並べたところで、先生の抱いておられた意志の形を君に説明することなんてできない。」

言葉は共有世界のものであるから、仮にその共有世界を統御しようとするものだとしても、至上性に類するものについては、これを隠喩的に指し示すことはできても、説明の対象とすることはできない。至上性は、私たちの共有することのできない孤独な領域にあるからであり、その意味で言葉による共有を逃れているはずだからである。

ところがまさにこの「羊をめぐる冒険」という作品は、至上性が私たちの共有世界を統御するという文学的イメージを物語る。これは、新しいガールフレンドの耳を通して、彼女の至上性が、共有世界に露わになるというあのイメージと同類の、ある意味では突飛な幻想的イメージであると言って良い。

今、「黒服の秘書」は、「わたくし」の領域にあるはずの「羊」の至上の意志の現実性を訴えているのだが、それは、少なくとも近代的世界観に反する立場を前提としているように見える。

p206 「存在は個としてあるのではなく、カオスとしてある。君という存在は独自の存在ではなく、ただのカオスなのだ。私のカオスは君のカオスでもあり、君のカオスは私のカオスでもある。存在がコミュニケーションであり、コミュニケーションが存在なんだ」

たった一つの意志によって世界を統御する。そこには「カオス」という統一されたイメージだけがある。奇妙なことだ。「羊」はまるでプラズマを磁場に閉じ込めようとするように、「カオス」を関係性の中に閉じ込めようとする意志なのだ。

しかし現実には「カオス」を完全に統御することはできない。複雑系というものは、開放された系だからだ。そこには常にあまりにも多くの関係性が関与し、そして未来においてもさらに新たに関与し得る系だ。

「存在がコミュニケーションであり、コミュニケーションが存在なんだ」というテーゼはよく分かる。流動性と関係性の束が存在の本質である、ということだ。その存在の本質を、ある「意志」が「統御」するというイメージは、古典的な宗教的な「神」のイメージそのものだ。つまり「羊」とは、そこには何も無いものなのに、随時その場に生成することにより、どこにでもあるように表現されるもの、すなわち、「神」のカリカチュアのなのである。

8 どこへ向かう逃走？

鼠の放浪生活の意味は何だろうか。彼は、自分の居場所を固定化しない。誰とも深くつながろうとしない。主人公にさえも居場所を明かさない。他者との間に築かれる関係性からの逃走が、鼠の放浪生活の意味だ。似たような場所で生きているが、その運動は全く異なる主人公の存在は、鼠にとっては寧ろ最も危険な存在だ。(誰とでも寝る女の子や新しいガールフレンドが、主人公にとって危険であったように。)鼠は、直接的に関係性から逃走しようとしているからだ。鼠は、「私」であることから退きつづけ、言ってみれば「鼠」になりつづける。つまり決して誰かであることのない存在を目掛けて生きようとした。この「私」からの後退は、鼠の存在を、ちょうど、ドストエフスキーの「白痴」の中に登場するレフ・ニコラエヴィチ公爵の存在の仕方のように、己の存在を抽象化するものと考えて良い。しかし、ニコラエヴィチと鼠とで決定的に異なるのは、鼠が己の上に至上性を決して開示しない点だ。この禁欲的態度は徹底していて、至上性を葬り去る役割を担うところまで彼は突き進む。

p139 「ここには自分のサイズというものがない。自分のサイズにあわせて他人のサイズを賞めたりけなしたりするような連中もいない。時間は透明な川のように、あるがままに流れている。ここにいると時々、自分の原形質までが解放されてしまったような気がするんだ。つまり僕はふと自動車に目をやるんだが、それが自動車であると認識するまでに数秒かかることがある。もちろんある種の本質的な認識はあるんだけど、それが経験的な認識とうまく交わらないんだね。」

鼠が辿り着く、この特殊な場所の意味は重要だ。「自分のサイズ」がないのは、関係性が奪われているからである。この土地は「私」という存在の具体性や明瞭さ、「あなた」という存在の輪郭の明瞭さが欠けている場所なのである。「私」が誰か他者と世界を共有する土地ではない。時間の中で「自動車」は「自動車」としての輪郭を失って行こうとする。「自分の原形質」までが解き放たれて、世界は他者を失った「わたくしの世界」に収斂して行こうとする。経験が生まれない。つまり言語化は徹底的に疎外されて、言語化されることのない「けいけん」が時間の中を流れているような世界だ。その時間も、どこかにある何らかの価値ある目標地点に向けて、着実に流れて行くことを止めている場所なのである。

9 外からのナイーブな視線

下巻 p79「最初の開拓民が乗り込んできたのは明治十三年の初夏であった。」

社会における経済的敗者たちが、世界の果てを目指す逃避行がこの「十二滝町」を生み出した。だから、「十二滝町」は、「反・世界」の意味を背負って誕生した、という言い方もできる。

貧しさを武器にした彼らの戦い方は、ひたすら耐えることに尽きる。交換経済の存在しない世界の果てでは、剰余価値を生み出すからくりがそもそも存在しない。有るものを消費し、無くなれば耐えるだけだ。

この世界の果てにも、社会の触手が伸びてくる。それは「税の徴収と徴兵」という形をとっていた。

下巻 p88「役人がしばしば姿を見せ、税の徴収と徴兵を行うようになった。それをとくに不快に感じたのはアイヌの青年(彼はその頃もう三十代半ばになっていた)だった。彼には納税や徴兵の必要性がどうしても理解できなかったのだ。」

「納税や徴兵」は近代国家を成立させる要となる施策である。社会を逃れて地の果てまで逃走してきた「農民たち」も、国家のこの触手からは逃れられなかった。どれほど「地の果て」であろうとも地続きである以上は発見され、「国民」の一人として数えられてしまうのだ。

「納税」は、国家機関を運営する上で必要な資金の共同供出であり、同時に国家の意思に従うという同意を象徴する行為でもある。「徴兵」は、本来は国家機関の国民に対する強制力の留保とこれに対する同意という意味を持っていたのだろうが、結果的に近代国家間の競合を解決するための武力の維持、そしてそのようなあり方への同意という意味に変質してしまった。この変質は国家の本質を決定的に変化させたから、「納税」を始めとして、国民と国家が関るあらゆる局面の意味を変質させた。

「アイヌの青年」の素朴な疑問は、近代国家が抱えていた矛盾と向き合っていて、私たちの最もナイーブな国家観と通底するものだ。すなわち、私は誰のために戦っているのか？ 私は誰のために納税しているのか？ という疑問である。

この「アイヌの青年」が持つ役割の特殊性は、まず何よりもこの北の大地の果てが、単に経済圏の極北を意味するばかりでなく、近代国家そのものの地平線でもあり、そのことから国家の理念を客観化できる土地だという意味付けを可能にしている点にある。彼がとりわけ「アイヌの青年」であるということは重要だ。

「アイヌ」は単一民族の「日本人」によってその存在を隠されることで無き者とされ、同時に意のままに扱うべき客体とされた民族である。日本の近代国家の本質的な他者である「アイヌの青年」を軸にして、日本国家と日本社会とが相対化されるのである。本来近代国家は、成員の意思の顕在化であるはずなのだが、現実には近代国家は、その幼稚で性急な歩みによって、対国家という外側の動機から、内々の成員に対して一方的で奇形的な実力として立ち現れるのだが、「アイヌの青年」を軸にして、国家のその奇怪さが浮き彫りにされるのである。

「アイヌの青年」を巡る相対化の働きは徹底していて、最終的にはこの土地の現実性を奪うに至る。「変わった場所」と言われた不吉な「カーブ」[p134]を通り過ぎることで、現実はずみ、遂には世界の現実性は失われるに至る。鼠の「別荘」のある土地は「普通の場所じゃない」[p190]と言われる。ここは、世界の現実性を破壊することのできる土地なのだ。その奇妙な力の根幹には、「アイヌの青年」に象徴されるナイーブな現実の拒否がある。

「羊をめぐる冒険」という作品は、この鼠の別荘のある土地を最大の、そして最終の核として

いると考えて良い。そしてこの土地の意味を支えているのが「アイヌの青年」のナイーブな現実拒否であることも間違いない。この拒否の意志は、主人公の「退屈」と通底する作品主題の淵源であり、主人公の悲劇を完成させた「もう一つの意志」なのである。

「アイヌの青年」の死後、「十二滝町」は「おそろしく退屈な町」と化す。ナイーブな直感が失われ、国家と現代社会の傘下に町全体が組み入れられることにより、その特異な存在意義を失うからだ。[主人公が「十二滝町」を目指す列車の中で眺める、線路わきに立てられた「広告板」P101 は、この町を捕獲し食い尽くした現代の資本主義経済の爪痕である。]

町の周辺に生きる全ての人々は、「無関心と倦怠という太い絆」でがんじがらめに縛られている。この束縛は、私たちの素朴な直感に通じている。「無関心」は、単なる「無関心」を意味するのではない。そうではなく、「広告板」によって喚起された欲望に囚われた「無関心」である。

今、極北の町にこのような事態が露わになっているのは、おそらく中央から最も遠い周縁の土地であることによっているのだ。中央では、私たちは欲望に翻弄され、狂躁の内に完全に囚われている。その坩堝では見えなかったものが、ここでは見えるのだ。

さて、竹田青嗣によれば『人は「他者の欲望」を欲望する。つまり、誰もが、一般的に人々が「幸福」と考えるものを求める。』これが近代社会の人間の欲望の第一段階の姿だ。しかし同時に人は『一体何が自分の「ほんとうの幸福」なのかを問う存在となる。』[竹田青嗣「人間の未来」p210] 竹田はヘーゲルの言葉を借りながら、この問いの中に、「自由」のもつ「無限性」が立ち現れるのだと主張する。

いま村上春樹が主人公の眼を通して描く北の大地の人々の顔は、私たち現代人の横顔そのものでもある。主人公がこれらの人々と違っているのは、自分が退屈していることを意識する存在であるという点だ。彼は、自分たちが皆「他者の欲望」を欲望しているに過ぎないことを知っている。しかし、ヘーゲルが予想できなかった事態をも彼は見て取っている。すなわち、押し寄せる多種多様な欲望の喚起が、私の「問い」を封じ込める状況だ。私たちの資本主義経済は、私たちの自由が立ち上がる契機を、それと知って奪い取るのだ。これが「羊をめぐる冒険」の主人公の生が抱える直感の正体である。

下巻 p104 「商店街がぷつんと切れたところに雑草の茂った広い駐車場があり、クリーム色のフェアレディーとスポーツ・タイプの赤いセリカが駐車していた。」

「フェアレディー」と「セリカ」は、当時若者たちの間でもてはやされた車だ。若者たちの欲望を刺激した車種であり、彼らの文化の重要なパーツであった。お金の恵まれていて、自分のことを知的だと思っていた若者たちの中のある者は、「フェアレディー」を自分の生活の中に引き入れたがった。お金も知性もないと感じていた若者たちの中のある者は、「セリカ」こそ自分のために作られた車だと思っていた。この二種類の欲望のどこに、彼自身の孤独な声が反映されていたのだろうか。車は車でしかなく、どう転んでもオートメーション化された工場によって生産された規格品の域を出られない。そして私たちは今でも、あらゆる機会に欲望を与えられ得る存在として生きている。

「十二滝町」は、開墾されて農業の町としてスタートした。しかし、寒冷地であるというハンデを遂に乗り越えることはできなかった。離農者が増えて、結局農業で生き残ることを断念し、開墾された土地に再び木を植え、林業に生活の糧を見出そうとした。けれども道路事業が町から活気を奪ってしまう。鉄道の役割が終わってしまったからである。

資本主義社会の発展は、こんなふうに誰かを無雑作に切り捨てて行く、隠れた強制力として作用することがある。それは徹底して隠されているために、誰もそのことに不満を言うものがない。そこに住む人でさえ、町の死、すなわち自分たちの生活の死をただ静かに見つめているば

かりだ。その姿は、羊たちの姿にそっくりだ。羊は、国家レベルで日本に輸入されたが、その後ニュージーランド・オーストラリアとの間で貿易が自由化されたために、利用価値がゼロになった動物だとされる。そしてこの冷酷な現実を操るものが「羊的思念」なのである。

下巻 p112「僕が牧舎に入ると、二百頭の羊たちは一斉に僕の方を向いた。……………彼らはまるで集団で思考しているように見えた。彼らの思考は僕が入口に立ち止まっていることで一時中断していた。何もかもが停止し、誰もが判断を保留していた。僕が動き始めると、彼らの思考作業も再開された。」

羊たちの描写が象徴しているのは、私たち人間の生の姿である。羊たちはここでは、外部からやってきた他者 [= 僕] の動きに従って集団思考する存在だ。「かたかた」という単調な枯れ草を噛む音とは、私たちの欲望が充足してゆく退屈な音だ。

羊たちの大人しさは平和的であるということよりも、甚だしい他者依存の印である。他者について思考することなく、他者の思考を受け入れる存在だ、という印である。要するに世の中に対して、これを意識化できないという形で無関心であるということだが、彼らは集団に埋没していることで己自身に対してさえも無関心なのである。

現代の資本主義社会の中では、世の中のどこかしらある部分が私たちの生活を企画し、それを日々提案している。世の中のどこかしらある部分が、私たちの欲望を予定し、その作られた欲望のための対象を作成し、提示している。私たちはそのような無数の提案＝情報に日々晒されながら生きている。そのような世の中を意識に上らせて思考しないことによって、私たちは、私たちの生活を他者に丸投げしているということになるだろう。それこそ、人間が「私」の思考を知らず、「私たち」の思考しか知らないということの意味だ。

自分が何を望んでいるのか、自分の幸福とは何であるのか、という問い掛けを持たないということは、欲望についても幸福についても、私たちのあり方についても、「私たちは規格品で良い」と宣言するに等しい。そういう人々には、欲望についても幸福についても、人生についても、何ら語る資格はない。それらの生の、どこに「本当」があるだろうか。

10 不吉なカーブから外へ

下巻 p136「見はらしとしては素晴らしいものだったが、どれだけ眺めていても楽しい気分にはなれなかった。全てがよそよそしく、そしてどこかしら異教的だった。」

「不吉なカーブ」とは何だろうか。ここは死に行く十二滝町を過ぎて更に進んだ場所、一つの世界の境界域だ。その「不吉」さの意味とは、そこから先は私たちが崩れる場所、私たちの共有世界が亡びる場所、ということだ。この先は、おそらくあの「アイヌの青年」のナイーブな視線と同じ視線だけが生きている世界となる。

勿論一つの世界の限界が、こうして地図上に刻まれるということは今日ではあまりない。世界とは私たちの間に言葉を介して作り上げられる共有世界か、一人一人の内奥に、言葉を介さずに感取される特殊な「わたくしの世界」かのいずれかであるからだ。「羊をめぐる冒険」という作品の中では、しかし、物理的な境界線が必要だった。というのも、この後明らかになるように、死者が生きる土地＝反・世界の意志が、私たちの共有世界を支配しようとするもう一つの強力な世界意志を爆破しなければならなかったからだ。

この爆破は、客観化と言い換えることもできる。私たちがそれに塗れている世界を、外から眺める場所がどうしても必要だったのだ。「アイヌの青年」の視線と同じ視線を、もう一度物理的に位置付ける必要があったのだ。

だから、「不吉なカーブ」を超えるということは、主人公のあの「退屈」を、更に押し進めて終わらせる、そのような特異点まで行くことも意味するだろう。「鼠」の別荘で、主人公は孤独ではあるが、ささやかな夢を持つことにもなる。

もう一つ、この「不吉なカーブ」の「異教的」であるという特徴は記憶に留めておきたい。次章でその理由は明らかになるが、私たちは、私たちの閉ざされた信仰空間である世界から、このカーブを通過することで外へとこぼれ落ちてゆくのである。

下巻 p192「どうしてここに隠れて住むようになったの？」……「戦争に行きたくなかったからさ」

「羊男」は、鏡に映ることのない死者だが[p207]、その存在の意味するところは、小山鉄郎氏も指摘しているように、戦争を拒否する意志にある。言わば彼は、「アイヌの青年」の霊的な後継者である。この「鼠」の別荘地は、物理的な実体を失ってしまった素朴な意志が住む土地だ。だから、「鼠」も、欲望を捏造する世界意志を拒否する意志としてここに存在している。

そしてそのことが、国家の境界域に生きるということ、資本主義経済の地平線に生きるということの意味でもある。全てを失うこと無しに、共有世界と闘うことは不可能だという意識がこの設定の背景にはある。

小川鉄郎氏は「羊男」を、「日本近代の羊的なものに抗する」ヒーローとして描いているが、「羊男」とは、更に一層現代的なテーマを背負った人物ではないだろうか。いずれにせよ、「羊男」も「鼠」も「僕」も、ほぼ同じ境位に生きる存在だと言って良い。すなわち三人とも「アイヌの青年」の直系の子孫たちなのである。

11 反・殉死

下巻 p214 「鼠は微笑んだ。漆黒の闇の中で背中あわせになっても彼の微笑みはわかる。ちょっとした空気の流れと雰囲気だけで、いろんなことがわかる。かつて我々は友だちだったのだ。もう思い出せないほど昔の話だ。」

この奇妙な距離感、「鼠」の死を直感した主人公の感覚を述べている箇所だ。「鼠」は「僕」と「背中あわせ」どころか、ほとんど一体化している。それは「僕」がここにある世界と一体化したことを物語ると同時に、「鼠」が他者ではなくなっていることを主人公に教えているのである。二人とも、私たちの時間軸や暦が張り巡らされている共有世界からこぼれ落ち、別の世界を生きている。だから、「僕」と「鼠」とが、「友だち」同士だった時は、永遠の彼方に遠ざかったと感じられるのである。丁度、亡くなった友人が自分の元から遥かに遠くへ行ってしまったと感じるのと真逆の印象がここにあると思って良い。「僕」は向こう側から、こちら側にある私たちの世界を見やっているとあって良い。

下巻 p224 「キー・ポイントは弱さなんだ」と鼠は言った。

「鼠」の「弱さ」を、私は文学的宿命という名前呼びたい誘惑を感じている。村上春樹は別の作品(「カンガルー通信」『中国行きのスロウ・ボート』所収)で、自分が今ここにしかいられないことに不満を感じている人物を描いているが、村上春樹の中には「私」と「他者」との関係性の上でがんじがらめになって生きる人間の、生のスタイルそのものに辟易している「ヒト」がいるのではないだろうか。その感性は、現実的な評価としては「本当の弱さ」と言わざるを得ないだろう。この「弱さ」は尋常の「弱さ」ではない。言わば人間として生きることそのものを拒もうとする「弱さ」である。この「弱さ」については「道徳的」にも、「意識」においても、「存在」の仕方そのものにおいても、マイナスの評価しかあり得ない。

しかしこの「弱さ」だけが文学を創造できるのだ。

文学に関わることは、一方で現実的には死に限りなく接近する「弱さ」に貫かれることであり、「本当の弱さ」を背負いながら社会的に落伍する覚悟を決めるだけでなく、それで決して死んでしまうことなく、敗残者としておめおめと生き残る覚悟を要求される営みだからである。

「鼠」はこの「弱さ」の故に、「羊」に魅入られ、体の中に入り込まれた。彼は本来なら反・世界、すなわち文学的世界を作り出すことができたかもしれないのに、「弱さ」の為に共有世界を支配しようとする意志の側に少しだけ傾いたのだ、と言っても良い。

下巻 p226 「それはちょうど、あらゆるものを呑みこむるつぼなんだ。気が遠くなるほど美しく、そしておぞましいくらいに邪悪なんだ。そこに体を埋めれば、全ては消える。意識も価値観も感情も苦痛も、みんな消える。宇宙の一点に凡る生命の根源が出現した時のダイナミズムに近いものだよ」

p228 「俺は俺の弱さが好きなんだよ。苦しさや辛さも好きだ。夏の光や風の匂いや蟬の声や、そんなものが好きなんだ。どうしようもなく好きなんだ。君と飲むビールや……」

「羊」とは何だろうか。その前で「鼠」は何者だったのか？

「羊」が至上性の顕現であることは間違いない。「美しく、そしておぞましいくらいに邪悪」という言葉が触れようとしているもの、この両極端の言葉が測ろうとしているものは、奥行きのないもの、左右のないもの、一体であるものであって、それ以外のものではない。つまり、それは「神」と同じ概念だ。そう考えるならば「羊」と人間とをつなぐ営みは、信仰以外にはあり得ないだろう。

「キー・ポイントは弱さなんだ」という「鼠」の言葉の意味の射程が、今や明白になる。「羊」は、「鼠」の中に入り、その「弱さ」を突くことにより己を唯一者とする信仰を要請したのだ。「俺が羊の影から逃げきれなかったのもその弱さのせい」と「鼠」は語るが、その「弱さ」を「鼠」は恥じることはなかった。それを乗り越えようとせず、彼は己のみに関わる「弱さ」を愛した。それをお仕着せの信仰と交換することを拒んだ。つまり「羊」が要請した信仰の内奥へとよろめき倒れて行くことを拒み、寧ろ「弱さ」を内に守りつつ、身体ごと、「羊」ごと、土の中に埋めてしまったのだ。このような信仰を拒むための死を、こういう言い方が可能ならば、「反・殉死」と呼んでみたい。

「鼠」は「羊」を前にして、信仰なき現代人としての、最も純粋な理念的な姿を体現したのだ。と同時にこのことが、「羊」が何者であるかということをも照らし出している。「鼠」の死と、彼が「黒服の秘書」を誘い出すエピソードが、「羊」のもう一つの顔を決定的に暴き立てる。

「黒服の秘書」は、「先生」の作り上げた組織が、私たちの世界の全体を創造し動かしてきたのだと語った。「先生」の作り上げた組織は、人々の欲望も、生産も消費も、感動も驚きも喜びも悲しみも、全てを予定し、準備し、その通りに実現してきた「完全機械」なのだと言った。これは私たちの資本主義社会の隠喩であり、資本主義社会こそ、「羊」の具体的な顕現なのである。

つまり私たちは、かつて神を信仰していたように、今は資本主義を信仰しているのではないか？ ということなのだ。資本主義社会こそ唯一のあり得べき最終社会形態であり、持続的成長こそ私たち人間の本質的な目的である。その為に他者による欲望の捏造を許し、寧ろ望み、己が何を欲望しようとしているかを省みることなく、欲望の眠りを眠る人間、それが現代人の姿ではないのか？ そのような問いが、「羊をめぐる冒険」という作品を刺し貫いている。

主人公が「鼠」と共に、資本主義社会の眠りと、その奇妙な信仰を拒み、全てを失う物語。これが「羊をめぐる冒険」という作品から取り出せる物語なのである。

12 耐える時間

下巻 p178「ジェイ、もし彼がそこにいてくれたなら、いろんなことはきつとうまくいくに違いない。全ては彼を中心に回転するべきなのだ。許すことと憐れむことと受け入れることを中心に。」

最後に主人公を包み込むのは何ひとつ望まない生だ。その何ひとつ望まない敗残の生を受け入れてくれるのは「ジェイ」だけである。

「ジェイ」の重要性は、彼が人間の生の多様性を受け止める回転軸になり得るという一点にある。反・現代社会の権化のような存在になってしまった「鼠」と「僕」とを、「配当も利子もいらぬ」非常識な共同経営者として受け入れることができるのは彼だけだ。そして、「ジェイ」だけが、新しい生の幸福を待つ忍耐力を持っていると言える。

私たちは、与えられた範囲でいつも生きていく。与えられた範囲で物事を欲望し、満足して、死んで行く存在だ。「僕」も「鼠」もそれぞれの仕方での「あり得べき生」を拒む。そして彼らのナイーブなニヒリズムは、確かにある一つの意識の萌芽ではあるのだ。それは、竹田青嗣の言う「ほんとう」を目掛けるためには是非とも必要な意識なのである。そして私たちもまた、新しい生き方、「幸福」を問う生き方に目覚めるために、彼らが塗れている荒涼としたニヒリズムにもう一度耐える必要がある。私たち一人一人の「幸福」の意味をつかむまでの間、「新しいガールフレンド」のように無垢を破壊されてしまうことなく、強く、耐える必要がある。そしてそのような時、私たちに必ずシェルターとしての「ジェイ」が必要となる。その私たちの命綱となるはずの「ジェイ」は、「羊を巡る冒険」の扉を開くならば、いつもそこに店を開けているのだ。そのような「ジェイ」とは、村上春樹の文学そのものではないだろうか。

参考文献

「羊をめぐる冒険」上・下巻 講談社文庫 村上春樹

「1973年のピンボール」講談社文庫 村上春樹

「謎とき 村上春樹」光文社新書 石原千秋

「村上春樹を読みつくす」講談社現代新書 小山鉄郎

「人間の未来—ヘーゲル哲学と現代資本主義」ちくま新書 竹田青嗣

「疲れすぎて眠れぬ夜のために」角川文庫 内田樹

「もう一度村上春樹にご用心」