

受動的な冒険

— 『羊をめぐる冒険』と〈漱石〉の影 —

柴田勝二

1

主人公が何ものかを探索する行動に乗り出す、いわゆる「シーク・アンド・ファインド」型の物語は、古代・中世から多く存在する。「聖杯」をめぐるアーサー王伝説や、『白鯨』『青い花』といった、多くは浪漫的流離の形を取るこうした物語の主人公たちの行動は、自我の充溢と欠如のせめぎ合いをその動力とすることになる。すなわちエイハブにとつてのモービー・ディックがそうであるように、彼らが探し求める対象は、それを得ることによって自我が満たされる契機として想定される一方、彼らに探索の熱情を付与しているのは、その対象と自己との距離がもたらす欠如の感覚である。エイハブがモービー・ディックに片脚を奪われていることはそれを象徴しているが、さらにエイハブがその「引き裂けた肉体と傷ついた魂とがたがいに血を噴き合い、混り合い、ついに狂気になった」(阿部知二訳)⁽¹⁾のは、その起点に、自己の存在が侵犯されることを容認しない、傲慢な自己認識があることを物語っている。その点でこうした物語における主人公の行動は同時に自己探索の軌跡にほかならない。旅という形を取らない場

合も、たとえば『オイディプス王』は明確な「シーク・アンド・ファインド」型の劇である。オイディプスを探索に向かわせたのは、曖昧な不安の浸食を許さない自己認識の潔癖さであり、その末に見出される汚れた罪人が、とりもなおさず自分自身であったのは、この型の物語の本質をアイロニカルに告げている。

その意味では「シーク・アンド・ファインド」型の物語において重要なのは、探索の対象であるよりもむしろ、その探索に主人公を駆り立てている欠如や違和の感覚であり、彼らはその感覚の等価物を求めて旅や流離の主体となる。『青い花』の主人公が、夢のなかで見た「青い花」を求める旅に出ながら、その花の個性性が次第に後景に退いていく展開を辿るのは、その性格と照応している。こうした物語の系譜を前提して眺めれば、一見「シーク・アンド・ファインド」型の典型的な作品としても映る村上春樹の『羊をめぐる冒険』(一九八二)が、その型から逸れる部分を強くもつことが分かる。物語は友人と広告会社を共同経営する「僕」が生命保険のPR誌のグラビアに使った写真がきっかけとなって、そこに写っている特殊な力をもつという羊を探すために、女友達

と北海道に赴くという形で進展していくが、その羊の探索は「僕」自身の内的な促しによるものではなく、「右翼の人物」の秘書を務める「黒服の男」の要請によってなされている。この男の話によれば、この特殊な羊は、「先生」と呼ばれる右翼の人物のなかに棲みついて、彼に行動の活力をもたらしてきたが、この羊が抜け出すことによつて「先生」は生命の危機に瀕しているために、彼を救うべく「僕」はその羊を見出すことを求められたのである。その際「黒服の男」は当然、「僕」が求めに応じなければ、「僕」と友人の仕事に圧力をかけることを予告し、「僕」から選択の余地を奪うのだったが、その結果、「僕」は内的な動機をもたない、純粹に受動的な探索の旅に出ることになる。しかも北海道での探索によつても、目当ての羊は見つからず、その代わりに「僕」は年来の友人であった「鼠」の幽霊らしき相手と出会うに至るのである。

こうした展開から、『羊をめぐる冒険』を中途半端な「シーク・アンド・ファインド」型の物語として捉える見方も少なくない。四方田犬彦はこの作品が「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求の物語群の余剰物、澱、換言すればデカダンスである」と決めつけ⁽²⁾、蓮實重彦は「宝探し」という物語的な類型」をなぞった作品として『羊をめぐる冒険』を見なした上で、「僕」の探索の行動があくまでも第三者の「依頼」によつて開始される「代行」的な性格をもつ「受動性に徹した「宝探し」でしかない」としている⁽³⁾。「僕」の探索の行動が受動性を強く帯びていることは明らかだが、問題にすべきなのはこの受動性の捉え方である。

蓮實が作品の難点として指摘するこの側面は、むしろこの作品を現代の地平に積極的に位置づけるものとして対象化する必要がある。また『羊をめぐる冒険』が四方田犬彦のいうように、聖杯伝説の退廃的な末裔にすぎないとしても、その「デカダンス」性こそが、現代作家である村上春樹が意識的に仮構しようとしたものにほかならないのである。

その意識性は、前作の『1973年のピンボール』（一九八〇）と比較するだけでも明瞭になる。つまり大学のスペイン語講師の助力をおおぐ側面があるとはいえ、『1973年のピンボール』は「シーク・アンド・ファインド」の物語の定型的な要件を満たしていたからだ。展開の中盤で主人公の「僕」の心を捉える「スペース・シップ」というピンボール台は、一九七三年の現在を生きる彼の内的な欠如感が導き寄せた対象であり、この外的な事物であると同時に内的な欠如感の照応物であるものに否応なく牽引されつつ、「僕」は探索の行動に入り込んでいくのだった。これは『白鯨』や『青い花』の主人公たちの行動と基本的に同型であり、村上春樹が「聖杯伝説」型の物語を容易に構築しうることを物語っている。見逃すことができないのは、『羊をめぐる冒険』が「1973年のピンボール」の後に書かれていることで、この作品が「デカダンス」であるのは、何よりも前作の内容に対してなのである。すなわち『羊をめぐる冒険』において村上がおこなったのは、『1973年のピンボール』ですでに描かれた「シーク・アンド・ファインド型」の物語に対する脱構築なのであり、そこにこの作品が執筆時の現在により近接した一九七八年という年を主な時間的

背景としてこの意味が見出される。

いかえればそれは、主人公の行動のはらむ受動性が示す質的な変容でもある。つまり「シーク・アンド・フラインド」型の物語の担い手は、もともと受動的な存在だからだ。「パッション」という言葉自体に受動の意味があるように、人間はしばしば自己を満たそうとする情動の虜となってしまうのであり、その過程で自己を失わせることになる事態にあえてのめり込んでいくことも珍しくない。『1973年のピンボール』の「僕」はそうした局面に陥るには至らないが、少なくとも彼は「スペース・シップ」と再会するまで、その不在を埋めようとする情熱に受動的に牽引されつづける。一方『羊をめぐる冒険』においては、「黒服の男」の求めに応じて羊の探索に発った後も、この羊との邂逅が「僕」の情熱を掻き立てる源泉となることはない。旅行に同行した「耳のモデル」の女の示唆によって、彼は次第にその居場所と目される地点に接近していくが、それに比例するように、彼は自分が自身の情熱や意志によってではなく、外的な何者かによって動かされている感覚を強く覚えるに至るのである。

2

その点で『羊をめぐる冒険』の主人公は二重の受動性のなかを生きていくといえよう。それは主人公の主体性を希薄化する外的な力を仮構し、その存在を作中で浮上させる形で作品が構築されているということでもある。その力を「僕」に及ぼしてくる主体は、具体的にはやはり彼と友人の仕事に圧力をかけ、「僕」に羊の

探索を強要してくる「黒服の男」の背後にある力である。彼が秘書を務める「先生」は「政界、財界、マス・コミュニケーション、官僚組織、文化、その他君には想像もつかないようなものまでとりこ」(第六章)むことによって「強大な地下の王国」(第六章)を築き上げた人物であり、その事業を彼に成し遂げさせる力を付与したものが、一九三六年にその身体に入り込んだと語られる「とても・特殊な・羊」(第六章)であった。それが身体から抜け出すことによって危険な状態に陥った「先生」を救うべく、「黒服の男」は「僕」にその羊を探し出す任務を担わせたのだった。

けれどもこの「黒服の男」の「僕」に対する脅迫と強要は、奇妙なものであるといわざるをえない。つまり「先生」の身体から抜け出した羊を見つけ出すことが本当に喫緊の課題であるなら、それは「政界、財界」から「マス・コミュニケーション、官僚組織」に及ぶ膨大なネットワークをもつという、「先生」の組織によってなされた方がはるかに有効であるはずだからだ。実際羊の探索の末に鼠の父親の持ち物であった「十二滝町」の別荘にまで辿り着いた「僕」は、自分に課された任務の信憑性を疑い始める。彼は鼠の別荘の書棚にあった「亜細亜主義の系譜」という本の巻末資料に列挙された「亜細亜主義者」たちのなかに「先生」の名前を見出し、「頭のうしろを何かで思い切り殴られたような気分」(第八章)に陥らされるのである。

気づくべきだったのだ。まず最初に気づくべきだったのだ。

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

チェックしておきべきだったのだ。「先生」がどれだけ巧妙にその過去を抹殺していたとしても、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。それほど不注意な人間ではない。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、第八章「羊をめぐる冒険」Ⅲ)

ここに至って「僕」は、「先生」の命を救うために特殊な羊を探し出すという、当初の任務が虚構のものであり、「黒服の男」と鼠との間にある何らかの連携が自分に力を及ぼしていた蓋然性を察知することになる。「鼠は何かを理解している。そしてあの黒服の男も何かを理解している。僕だけが殆ど何のわけもわからずにその中心に立たされている」(第八章)という状況のなかに置かれて、いることを彼はおぼろげながら認識するのである。むしろ「僕」が自分に働きかけているこうした操作の力をここまで察知しないのは、驚くほど愚鈍な様相であるともいえる(4)。その愚鈍さを作中の展開でさほど目立たなくしているのは、彼の羊の探索に同

行する「耳のモデル」の女の存在である。「僕」は妻に去られた直後の一九七八年八月に、仕事を通じて彼女と知り合い、コール・ガールでもある彼女と肉体関係を数度もつた後、「黒服の男」の接近と脅迫を受け、彼女と共に北海道に発つたのだった。見逃すことができないのは、初め「黒服の男」の依頼に従うことに乗り気でなかった「僕」に、北海道行の決意をさせるのが、この「耳のモデル」の女であるということだ。

「それでいつ出発するの？」

「出発？」

「だって羊を探しに行くんでしょ？」

僕は二本めの缶のプルリングに指をかけたまま顔をあげて彼女を見た。

「どこにも行きやしないよ」と僕は言った。

「でも行かないとまずいことになるんじゃないの？」

「べつにまずいことなんてないさ。どうせ会社は辞めるつもりだったし、誰に邪魔されたって食べていくくらいの仕事はみつけれられるよ。まさか命までは取らないだろう」

彼女は新しい綿棒を箱からひっぱり出してしばらく指でいじりまわしていた。「でも簡単な話じゃない。要するに羊を一匹みつけ出せばいいんでしょ？ 面白そうだよ」

(第六章「羊をめぐる冒険」Ⅱ)

もちろん「僕」の側に「どうせ会社は辞めるつもりだったし、

誰に邪魔されたって食べていくくらいの仕事はみつけれられるよ」という確信が強固にあるなら、「黒服の男」の依頼を拒絶することもできたはずである。にもかかわらず結局彼が「耳のモデル」の女と北海道に行くことにする背後には、妻に去られた彼の内にうごめいている性的欲求がある。もともと彼女はコール・ガールでもあり、仕事の相手を取る「以外の夜の半分を、無料で僕と寝てくれた」(第三章)というサービスの提供者である。彼女と北海道を旅することが、その性的奉仕が持続する期間になるであろうことは容易に予測され、事実札幌で投宿した「いるかホテル」で、彼は毎日のように彼女と性交している。もし傍らに「耳のモデル」の女がいなければ、「僕」は「黒服の男」の要求に応じずに東京にとどまった可能性が高いといえよう。

けれども「耳のモデル」の女がこの時「僕」に性的奉仕を与える相手としていたという状況が(偶然)にもたらされていたと考えるのは、あまりに素朴であろう。展開の後半になって「僕」がようやく察知するに至る「黒服の男」の属する組織の力は、当然初めから彼に作用している。つまりコール・ガールでもある「耳のモデル」の女は、明らかに彼らの組織から派遣された、あるいは少なくともその組織のコントロールを受けることになった人物にほかならないからだ。彼女がコール・ガールでありながら、「無料で寝てくれ」というサービスを提供するのには、もちろん彼女の(善意)によるものではなく、それに見合う報酬を彼女は組織から受け取っているはずである。この無料のサービスを提供してくれるコール・ガールが、資力をもった第三者によって派遣され

るといふ話は、六年後の『ダンス・ダンス・ダンス』(一九八六)にも描かれる。ここでは『羊をめぐる冒険』の「僕」の後身にあたる主人公が、ハワイでコール・ガールと無料で性関係をもちが、それは日本で知己となつた小説家の手配によるものだったのである。そこから遡及して考えても、『羊をめぐる冒険』の女にも、やはり彼女が所属するコール・ガールのクラブとは別個の組織の力が働きかけていると見なすのが自然なはずだ。そして「僕」が「耳のモデル」の女の振舞いについて「だいいちに僕を特別扱いしている理由がよくわからなかった。他人に比べて僕にとくに優れたり変つたりしている点があるとはどうしても思えなかつたからだ」(第三章)と素直に考え、その背後に作動している資本の力に気づこうとしないところに、すでに彼の著しい鈍感さが現れている。

けれどもこの鈍感さによって「僕」による探索の旅は遂行されることになるのであり、同時にそれによって彼は目的地になかなか到達することができない。そして「耳のモデル」の女は、「僕」の性的奉仕者として北海道行に伴うだけでなく、彼の鈍感さを補填しつつ、目的地に彼を導く役として機能している。それは多くのくだりに認められるが、彼女の役割をもっとも端的に示しているのが、札幌での投宿先を「いるかホテル」に決める際のやりとりである。ここで彼がレストランのウェイターに職業別電話帳の「旅館、ホテル」の欄を片端から読み上げさせている途中に、彼女は突然ストップをかける。

「それがいいわ」

「それ？」

「今最後に読んだホテルよ」

「ドルフィン・ホテル」と僕は読んだ。

「どういう意味？」

「いるかホテル」

「そこに泊まることにするわ」

「聞いたことがないな」

「でもそれ以外に泊まるべきホテルはないような気がするの」

(第七章「いるかホテルの冒険」)

そう「耳のモデル」の女は決めつけ、結局彼らは「いるかホテル」を札幌での投宿先に選ぶことになる。ここで彼女が「それ以外に泊まるべきホテルはない」と断定する理由は明らかだろう。

そこには日本の羊の事情に通じた「羊博士」がおり、彼との出会いによって、「僕」の探索には大きな進展が与えられることになるからだ。おそらく「僕」を「いるかホテル」に泊まらせることが、彼女に与えられた第一の任務だったに違いなく、それを遂行するべくここで断定的な口調を取るようになったのである。そして「いるかホテル」で「一カ月の三分の一」(第七章)を過ごした頃に、「僕」は掲載を中止させられた写真に写っていたのと同じ山と羊たちを撮った古い写真をロビーの壁に見つけ、その場所に関する情報を手に入れるべく、フロントの男の父親である「羊博士」と面会することになる。「我々は毎日この写真の下を通りすぎていた

んだよ」と呆れたような感慨をもらす「僕」に対して、「耳のモデル」の女が「だからいるかホテルにすべきだって言ったじゃない」と「こともなげ」(第七章)な態度を示すのは、「僕」の鈍感さを浮び上がらせつつ、それが彼女にとって既知の事柄でしかなかったことを物語っているといえよう。

3

こうした形で、「僕」は「耳のモデル」の女の助力を受けつつ、羊の探索のための階段を進んでいくが、それとともに次第に、自分がめぐり会うべき相手が、実は「羊」ではなく「鼠」であることに気づかされることになる。「僕」が羊の探索に進展があった感覚を得る度に、むしろ鼠の像が強くなり上がってくるのである。たとえば「黒服の男」に掲載の撤回を求められた写真にしても、もともと鼠が旅先から「僕」に送ってきたものであり、「一枚の写真と同封する。これを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」(第五章)という求めに応じて、「僕」がPR誌のグラビアに用いようとしたのだった。そして「いるかホテル」のロビーの壁にあった写真に写っていた、それと同一の牧場について尋ねるべく面会した「羊博士」は、「実は君たちの前にもう一人その牧場について質問をしに来た人物がいるんだ。今年の二月だったかな。年格好は、そうだな、君に似ているな」(第七章)という情報を伝え、鼠がやはりこの羊の探索に強く関与していることが示唆されることになる。

結局特殊な力をもった羊を探索する旅に「僕」を立たせたのは

最初から鼠だったのであり、彼が北海道で辿り着くゴールが、羊ではなく鼠の居場所であるのは必然的な結果であった。「耳のモデル」の女の任務も、様々な助力とヒントを与えながら、「僕」を鼠の別荘まで到達させることであつたのであり、ここでまでやって来た時点で彼女が突然姿を消してしまうのは、その任務に応じた自然な帰結である。鼠の別荘に着く前日、「耳のモデル」の女は「でもこれでやつとゴールの手前まで来たみたいね」と言ったのに対して、「僕」は「だといければね」(第八章)と言葉を返すが、この場面も彼女が北海道行の本当の目的を知っていたことをほめかしている。つまり探索の本来の目的はあくまでも、「先生」の生命を賦活させるべき特殊な羊を見出すことであつたはずであるにもかかわらず、そのめどが立っていない状況で、彼女は自分たちが「ゴールの手前」に知っていることを知っているのである。それは明らかに、鼠の別荘こそが本当の「ゴール」であることを彼女が把握しているからであり、だからこそそこに「僕」を送り込んだ後は、彼女はそこにとどまっている必要がなくなつたのだ。その事情は『ダンス・ダンス・ダンス』でも回顧的に示唆されている。

『羊をめぐる冒険』の「僕」の後身である主人公は、「四年半前」の旅を思い起こし、「耳のモデル」の女が「僕」だけを残して消えてしまった」理由について、「僕」にも今ではわかる。彼女の目的は僕をそこに導くことであつたからだ(一)と確信をもつて推察するのである。

したがって、彼女が突然姿を消す終盤の成り行きは、加藤典洋が評するような「作者の不当な介入」ではなく、物語の本来の構

造から合理的にもたらされた展開であり、むしろそれによって、この作品がはらんでいる主題性が明確になるといってよい。加藤は「耳のモデル」の女の消失に加えて、「僕」が辿り着く別荘の持ち主が鼠の父親とされていることを「ぶちこわしの設定」であるとし、こうした物語の収束をあえて劇的でなくする操作を「この物語を本当の物語に成人することを防止する「去勢」」であると見なしている(5)。加藤が「作者の介入」といったメタレベルの力を想定していること自体は、妥当な観点であり、また『羊をめぐる冒険』が「去勢」の物語であるとするのは、解釈の方向性自体としては当を得ている。けれども加藤の読解においては、去勢される対象は物語の有機的な自律性であり、それを遂行する主体は「作者」のメタレベルの「介入」であるとされる。けれども見逃すべきでないのは、今見たように終盤の展開は決して不合理なものではなく、序盤から慎重に伏線を張りつつ構築された合理性のなかに成り立っており、「作者」は「不当な介入」をおこなっているのではなく、全体の表象を明確化する(機能)の範疇において動いているということだ。

この作品で「去勢」されているのは第一に主人公の「僕」自身であり、また彼がぎくしゃくとした足取りで担って行く行動の(意味)にほかならない。つまりこれまで辿ってきたように、この羊の探索を成り立たせているのは、「僕」の鈍感な注意力と、それをもたらししている一因としての性欲の促しであつた。彼が妻との生活に満たされていれば、「黒服の男」の依頼によって北海道にまで旅をすることはなかつたはずであり、その点で一九七八年七月に

妻が失踪する第二章の内容は、展開の前提としての重要性をもっている。そして「人目につくところにもちだ」すことを要請された羊の写真とともに、一九七八年五月に届いた鼠からの手紙の投函場所について、「鼠は北海道に渡ったのだらう」と推察しているにもかかわらず、展開の後半になるまで「僕」が自身の行動と鼠との因果性について察知することがない鈍感さは、妻に去られる以前に、日々の生活のなかで彼が主体的な洞察力を働かせる能力を失っている、つまり「去勢」されていることを物語らざるをえないのである。

こうした「僕」の鈍感さによって、北海道への探索の旅が成立しているとともに、「宝探し」として進行していった行動が「鼠探し」の物語へと裏返されていくという、〈物語の去勢〉が現出することになる。終盤で「僕」が直感するように、羊の探索を依頼した「黒服の男」は、「僕」が誤りなく行動すれば行き着く所がどこかを初めから知っていたのであり、それを証すように「僕」が鼠の幽霊と邂逅した後、彼はその別荘に姿を現し、「はじめからここがわかっていたんですね」と「僕」に訊かれたのに対して、「あたりまえさ。いったい私をなんだと思っているんだ」（第八章）と答えている。その一方で彼は「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」の行動を評価しつつ、「もっとも、君が手詰りになったら少しずつヒントを与えていくつもりではあったんだけどね」（第八章）と付言しているが、その「ヒント」を与える役が「耳のモデル」であったことはいうまでもない。そしてこのやり取りで彼が次のよう

に語ることで、「僕」のおこなってきた、あるいはおこなわれてきた行動の意味が明確にされることになる。

「種をあかせばみんな簡単なんだよ。プログラムの組み合わせが大変なんだ。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」

（第八章「羊をめぐる冒険」Ⅲ）

「僕」が次第に確信を強めていくように、やはり彼は「黒服の男」の組んだプログラムに沿って行動させられていたことがこの科白によって明らかにされている。しかしこの操作の本当の主体は当然「黒服の男」自身ではない。彼は「僕」が鼠の居場所を探し当てるに至るプログラムを構築し、それを遂行しただけであり、その「プログラム」の起点にいる存在は鼠以外ではない。一方終盤に至って、当初「黒服の男」が秘書を務めているとされた（右翼の大物）の存在は急速に後景に退く。「僕」と再会した「黒服の男」はその消息について、簡単に「先生は一週間前に亡くなったよ。とても立派な葬儀だったね」と告げるが、この通り一遍の報告は、もともとこの人物が、少なくとも「黒服の男」と関わる形で存在したかどうかを疑わしくさせるのである。

けれども「僕」を鼠に会わせること自体が目的であったとすれば、手の込んだやり方で彼の行動を導いていこうとするのは奇妙

でもある。彼が「黒服の男」に尋ねるように、「なぜ最初から場所を教えてくれなかったんですか？」(第八章)という疑問が浮かぶのは当然である。それに対して「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出してもらいたかったんだ」(第八章)という答えが返されるが、それは「黒服の男」自身というよりもむしろ鼠の希求であり、あるいはそれを「黒服の男」が忖度したものである。おそらく自分の居場所を見失ったまま一九七〇年代を生きつづけた鼠は、その行き詰まりのなかで自死へと導かれていったのであり、その自分を旧友である「僕」が見出して救いうるかという〈賭け〉をしたことが想定されるのである⁽⁶⁾。

「黒服の男」が属しているのは明らかに鼠のファミリアであり、その主要な一員として彼は鼠の置かれた状況に精通している。彼は「僕」と鼠の関係についても十分把握しており、鼠が羊の写真を公の場所に出してほしいという依頼を「僕」におこない、それが実行された時点で「僕」に圧力をかける形で羊を、実は鼠を探索する旅に発たせるというのは、鼠と「黒服の男」との間で当初からなされていた合意であっただろう。あるいは鼠を救いたいという思いは「黒服の男」にもっとも強くあったとも考えられるが、だからこそ彼は「耳のモデル」の女を探索の「ヒント」を与える役として彼に伴わせたのである。この女は鼠の幽霊が「内輪だけのパーティー」に入り込んできた「計算外のファクター」と位置づけるように、鼠自身が配した人物ではなく、あくまでも鼠の身を憂慮するそのファミリアの施した配慮であっただろう。「黒服の

男」は鼠の動向を悉く把握しており、初め二カ月の猶予が「僕」に与えられていたのが、すぐに一カ月へと短縮されるのも、鼠の自死の時期がさほど遠くないことを「黒服の男」が察知したからにほかならない。「僕」が北海道にいる自分を探し出せるかという鼠の賭けが叶う方向で、「黒服の男」は尽力しているのである。

4

けれども結局鼠は自分のおこなった賭けに勝つことはなく、「僕」が鼠の別荘に到達した時点では、すでに鼠はみずから命を絶っていた。この展開が想起させるものは、やや奇異な取り合わせに映るかもしれないが、夏目漱石の『ころ』(一九一四)である。この作品では「中 両親と私」の章で、帰郷して腎臓を患っている父の看病をしていた「私」の元に、東京にいる「先生」から「一寸会いたい」旨の電報が届くが、父の病のために「私」はそれに応じることができない。するとしばらくして今度は、上京するには及ばない旨の電報が届き、それにつづいて遺言である分厚い封書が送られてくるに及んで、「先生」の死を直感した「私」は瀕死の父を見捨て、その分厚い手紙を懐に入れて東京に向かう列車の人となるのである。この作品でも「先生」は明治という時代の終焉とともにみずからを滅ぼそうとする欲求に駆られ始めた自己を意識し、若い「私」に「会いたい」というメッセージを投げることによって、一つの賭けをしたと考えられる。小森陽一が指摘する⁽⁷⁾ように、もし「私」が「先生」からの電報に 대응して上京していれば、明治天皇の死と乃木希典の殉死につづく「先生」

の死はなかったかもしれないのであり、「私」が「先生」の電報に込められたメッセージを感じしなかったことが、「先生」を死へと追いやったと見ることもできるのである。

自死を意識した男が、遠方にいる知己の人間に、自分を救うるかという賭けをはらんだメッセージを投げかけるものの、結局死へと至ってしまうという構造は『こゝろ』と『羊をめぐる冒険』に共通したものであり、しかも村上春樹はそれを意識しつつこの作品を構築している蓋然性が高い。つまり『こゝろ』との構造的な類似をはじめとして、『羊をめぐる冒険』には〈漱石の影〉というべき痕跡がちりばめられているからだ。たとえば役柄は異なるものの、「先生」と呼ばれる人物が主人公の行動を強く左右しているのも『こゝろ』と同じである。また挿話的な次元においては、漱石の処女作との類縁が織り込まれている。すなわち「僕」は一匹の猫を飼っているが、それは〈名前のない猫〉なのである。「先生」の邸で運転手を務める男に「なんとという名前なんですか？」と問われた「僕」に、「名前はないんだ」（第六章）と恬淡に応えさせる一節を書きつける作者が、漱石の『吾輩は猫である』（一九〇五〜〇六）の冒頭部分をまったく脳裏に浮かばせていないということは考え難い。

またさらに『羊をめぐる冒険』が強い連繫を示すもう一つの漱石の作品は『三四郎』（一九〇八）である。「黒服の男」が「僕」を鼠の探索に発させた理由として、「彼を穴倉からひっぱり出してもらいたかったんだ」と述べるが、この「穴倉」は『三四郎』の主要人物である物理学者の野々宮が身を置く空間にはかならない。

彼が日々を過ごしているのは、もっぱら理科大学の「穴倉」のような研究室であり、「夜になつて、交通その他の活動が鈍くなる頃に、この静かな暗い穴倉で、望遠鏡の中から、あの目玉の様なものを覗くのです」と三四郎に自分の生活について語っている。次の章でも、三四郎と友人となった与次郎は野々宮のことを「僅ばかりの月給を貰つて、穴倉へ立籠つて、——実に割に合はない商売だ」と評しているが、この「穴倉」は、野々宮の生活空間であるにとどまらず、東京という本来文明化された〈明るい〉はずの世界で、十分な自己実現を果たすことのできない、この作品の登場者たちが生きる状況を暗喩するイメージでもあった。そしてちやうどその七〇年後を舞台とする『羊をめぐる冒険』においても、やはり副主人公の一人である鼠は、自己実現からの乖離に苦しむつつ、「穴倉」のような閉塞的状况に追いやられていたのである。

そして『羊をめぐる冒険』と『三四郎』を連繫する重要な要素が〈羊〉である。周知のように『三四郎』においては、ヒロインの美禰子が迷子に相当する英語として「迷羊」^{ストレイシプ}という言葉を繰り返し口にし、三四郎はその真意を了解しかねる。さらにそれに つづいて美禰子は「小川を描いて、草をもぢやく／＼生して、その縁に羊を二匹寐かして、その向ふ側に大きな男が洋杖^{ステッキ}を持つて立つてゐる所」を描いた絵葉書を三四郎に送り、三四郎は自分と美禰子が二匹の羊に見立てられていることを「甚だ嬉しく思」うのである。漱石の作品世界では、主人公的な人物はほとんどつねに〈近代日本〉の寓意をまとって現れるが、『三四郎』においても、熊本という田舎から文明化された都会としての東京に出てきた三

四郎は、西洋諸国を範としつつ近代化の道を辿っていった日本に折り重ねられている。美禰子が口にする「迷羊」^{ストイック}という言葉にしても、自国の固有性と西洋への追従の間で揺れ動きつづける近代の日本を象っていることはいままでもない。とくにこの絵葉書の挿話では、西洋列強を示唆する「洋杖」^{ステッキ}を持った「大きな男」との対比によって、その寓意が明確に出されていた。

『三四郎』における「迷羊」が近代日本を寓意する漱石の表現手法を、村上春樹はよく理解していたと思われる。つまり『羊をめぐる冒険』においても、羊が日本の近代を象徴する動物として扱われているからだ。「黒服の男」は、日本人の羊に対する認識を「僕」に教示する話のなかで、明治に至るまで羊が日本人にとつてほとんど未知の動物であったことを述べたのにつづいて、次のように語っている。

そして今日でもなお、日本人の羊に対する意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日本に輸入され、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間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리트は殆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、そのものだよ。

(傍点引用者、第六章「羊をめぐる冒険」II)

このくだりは、この作品の羊が日本の近代を寓意する動物であることを明示しているが、「黒服の男」による説明は事実にも即した妥当性をもっている。日本における綿羊飼育の歴史を眺めると、確かにこの動物が近代の国策に振り回されつづけた動物であることが分かる。明治期に羊毛の需要が高まるのに応じて羊の飼育が奨励されたが、衛生管理の未熟さから民間での飼育は失敗に終わり、明治三〇年代から約三十年間の停滞期間に入る。第一次世界大戦後に政府は再び綿羊飼育を奨励する政策を取るものの、さしたる隆盛を見ることもなく、農家の副業的な位置づけで細々と飼育がつづけられた。しかし一九三六年にオーストラリアとの通商会談が不調に終わったのを契機として、羊毛の自給を目指して政府は大規模な綿羊の飼育政策を打ち出し、その結果羊は一九三六年の約九万頭から一九四五年の約二十万頭へとその数を増大させていった。終戦後も食糧難の状況と相まって羊の飼育熱は高まり、一九五七年には百万頭に近い羊が日本で飼育されるに至った。しかしその後は「黒服の男」が語るように、一九六一年に羊毛の輸入が自由化されると、日本における羊の飼育は急速に衰退していき、作品の時間的背景に近接する一九七六年には、およそ一千万頭強の羊しか日本には存在しなくなったのである⁽⁶⁾。

こうした流れを瞥見すると、羊毛が兵士の衣料として需要された事情に応じる形で、戦争をはさむ時代に羊の飼育が国策的に押し進められ、貿易の自由化が進行する戦後には、羊に対する関心が低減していったことが分かる。『三四郎』における「羊」は、その大人しいイメージによって、獐猛な獣に見立てられる西洋列強

の脅威に晒される日本の状況を示唆していたが、『羊をめぐる冒険』で語られる羊は、より直截な形で、戦争による国力の拡張の過程に照応する動物としての暗喩性を帯びている⁽⁹⁾。それと響き合うように、「黒服の男」が仕えるという「先生」は、特殊な羊に入り込まれた一九三六年以降、「右翼のトップにおどり出」て、「政界、財界、マス・コミュニケーション、官僚組織」などを動員しつつ、強大な支配力をもつ「王国」を築き上げるに至った人物として描かれているのである。もともとこの羊は、「いるかホテル」で「僕」が会おう「羊博士」のなかにいたものが、一九三六年に彼から抜け出し、「先生」を新しい宿主としたとされるが、この一九三六年はいうまでもなく、軍部の支配力が強大化し、日本が戦争に向かう道が固められることになった二・二六事件が起こった年であり、また先に見たように、日本における羊の飼育があらためて国家的に推進されることになった年でもあった。

「黒服の男」が仕える「先生」自身は軍人ではないが、戦争へと傾斜していく時流のなかで、政・財界やおそらく軍部とも結託することによって強大な支配力を獲得するに至ったのであり、むしろその〈闇の世界〉の統括的な性格において、他者への暴力の行使によって自己を拡張しようとする、人間が内奥にはらんだ欲望を具現化した存在であったといえよう。『ねじまき鳥クロニクル』(一九九四〜九五)や『海辺のカフカ』(二〇〇二)に見られるように、その主体が明確ではないにもかかわらず明確な痕跡を残す、他者化された暴力が村上の作品の主題として浮上してくることは周知だが、『羊をめぐる冒険』はこの〈暗闇〉的な力が最初

にほめかされた作品であるといつてよい。「羊」は「戦争」と絡む文脈によって、近代の帝国主義的な拡張において、日本が中国・韓国といった東アジア諸国に振るってきた〈暴力〉と連繫する換喩であり、それを映すように「羊博士」が羊に入り込まれたのは大陸の「満蒙国境近く」であり、その経緯を「僕」に語りつつ、彼は「日本の近代の本質をなす愚劣さは、我々がアジア他民族との交流から何ひとつ学ばなかったことだ」と断定するのだった。

したがって、羊に侵入され、その支配を受けつつ強大な「帝国」を築いた「先生」の軌跡とは、その侵入の時期が物語るように、日本が「大東亜共栄圏」の理念なども動員しつつ「帝国」としての暴力的な拡張に身を委ねていった過程を示唆するものにはかならない。ちなみにこの照応性は漱石が『こゝろ』でより明瞭に仮構したものであり、明治日本を寓意する「先生」は、東アジア、とりわけ韓国民衆を暗示するKという頭文字をもつ友人を出し抜いて、下宿先の「お嬢さん」という〈領土〉を獲得する拡張を遂げるのだった。そしてそれは明らかに明治四三年(一九一〇)の韓国併合を中心とする、日本の帝国主義的な侵攻と照応していたのである。漱石は当然こうした日本の東アジアへの侵攻に対して批判的であり、『こゝろ』の末尾で明治天皇の死とそれに対する乃木希典の殉死につづいて、「先生」がみずから命を絶つのは、戦争と侵略の時代としての〈明治〉に決着をつけようとする漱石の意志の現出以外ではなかった⁽¹⁰⁾。村上春樹の『羊をめぐる冒険』においては、『こゝろ』におけるような人物と国との照応は描かれていないが、それはもちろんこの作品が、戦争がすでに終結した

時代に書かれているからである。しかし人間を戦争の主体とするような支配と拡張に向かう欲望が、つねにその内奥に伏在しているという認識が村上に抱かれているからこそ、その後の作品の系譜がもたらされることになったのだといえよう。

5

にもかかわらず重要なのは、主として「黒服の男」の語りのなかに提示される、帝国主義的拡張の主体としての近代日本との連繫を暗示する「先生」の輪郭自体が、おそらく虚構のものであるということだ。「黒服の男」が鼠との関わりのなかで初めから行動していたことは明瞭であり、政財界を牛耳っているという「先生」の暗然とした勢力は、結局「僕」に脅しをかけるための物語にすぎなかった可能性が高い。この「先生」が作中の世界で存在していること自体は事実であり、「僕」は鼠の別荘の書棚にあった「亜細亜主義者の系譜」という本の巻末資料に「先生」の名前を見出し、その本籍が「北海道——郡十二滝町」とであることに衝撃を与えられる。その地名はまさに鼠の別荘の所在地にほかならず、「先生」が鼠の等価物であったことに気づかされるからである。もちろん「僕」がもつと明敏であったならば、「先生」の出身地をいち早く把握し、そこから彼と鼠との連関にも気づいたはずであり、十二滝町出身の人物を「先生」に仕立てたのは、「僕」に対して施されたヒントの一つであったかもしれない。またそこから遡及して考えれば、ジェイ・ルービンが「羊博士」と息子も秘書の差し金か? という可能性を推察している(1)ように、彼らがい

る「いるかホテル」も、鼠のファミリアによってしつらえられた〈舞台〉であったと考えられるのである。

その可能性は、『ダンス・ダンス・ダンス』との照応によって補強される。ここでは貧弱であった「いるかホテル」は巨大な「ドルフィン・ホテル」に姿を変えているが、このホテルのなかに潜む不可視の空間に住む、鼠の後身である「羊男」は、ホテルを建て直した際に、「僕」に会うためだけに「いるか」という言葉をホテルの名前に残したと語り、「羊男」の空間に入り込んだ「僕」を驚かせる。僕の為に? 僕に会う為にこのでかいホテルの名前が「ドルフィン・ホテル」になっているわけ? と尋ねる「僕」に対して「羊男」は「そうだよ。それがおかしいことかな?」(11)とこともなげに答えるのである。この「羊男」の返答は、「いるかホテル」——「ドルフィン・ホテル」がいずれにしても鼠のファミリアの統括下に置かれてきたことを示唆しており、ルービンが疑念を呈するように、「羊博士」とその息子であるフロントの男は、「秘書の差し金」であると見なす方が自然なのだ。「羊博士」の伝える特殊な羊に関する情報にしても、「黒服の男」がレクチャーすれば語ることのできるものであり、しかもその話の終わりに「実は君たちの前にもう一人この牧場について質問をしに来た人物がいるんだ」と言って、鼠との関わりをほのめかしている。

おそらく「耳のモデル」とともに「僕」を鼠の別荘に導く筋書の一端を「羊博士」も担っていたはずであり、人間のなかに入り込んで力を付与するという特殊な羊の信憑性を高めつつ、本当の目的に「僕」を近づけるといって、二重の役割をここで果たして

いる。よく読めば「羊博士」の話の内容にはほころびがあることが分かる。たとえば自分の身体から抜け出した羊を「四十年間何もかも捨てて探しまわった」という、エイハブ的な浪漫的探索者に自己を擬する一方で、鼠の別荘のある牧場に「九年間暮らしていた」と語り、また彼の経歴を紹介した箇所では「1947年、北海道綿羊協会勤務」「1950年、北海道綿羊会館館長就任」という〈勤め人〉的な足取りが記されているのである。また鼠らしき人物が「牧場について質問をしに来た」という情報にしても、もともとここが「牧場つきの別荘地」として鼠の父親が購入したものであれば、自分の家の持ち物である牧場についてわざわざ「羊博士」に質問をしに来るというのも自然な成り行きとはいいいない。やはり鼠との関わりを示唆する為口にされた科白としての側面が強いのである。

もちろん自死を意識した鼠が、旧友である「僕」が自分を見出し、救いようかという賭けを遂行するために、彼のファミリイがこうした仕掛けをしつらえたとすれば、それは常軌を逸したおこないである。しかしもともと三部作において鼠は「金持」の息子として登場していたのであり、また先に触れたように、『ダンス・ダンス・ダンス』の「羊男」は、「僕」に会うためにだけに、ホテルを立て直す際に「いるか」の名前を残したと語っていた。こうした私的な事由によって無駄とも思われる資本の投下がなされるのが、「高度資本主義社会」の一面面であるというイメージを村上は抱いているようであり、「無駄」というものは、高度資本主義社会における最大の美德なのだ」というアイロニカルな認識を、主人

公の「僕」に語らせている。

総じて『羊をめぐる冒険』の十年後に書かれたこの作品は、『羊をめぐる冒険』の物語と人間関係を引き継ぎつつ、そこに目立たない形で込められていた、現代の資本主義社会における人間の位置づけに対する村上の把握を、より拡張した形で提示する意味をもっている。この二つの作品の間にある十年間は、土地と株式の投機的運用を中心とするいわゆるバブル経済が進行していった時代であり、「ドルフィン・ホテル」の建設に際しても、土地の買収をめぐる「ごたごたがあった」ことが語られている。そこから遡及して考えても、『羊をめぐる冒険』における鼠のファミリイが、「僕」を鼠の元に導くために、様々な役柄の人物を配し、ホテルを一軒借り切るといった程度の「無駄」な資本投下をおこなったとしても不自然な想定ではないはずである。

『ダンス・ダンス・ダンス』では、表題に示唆されているように、人間が「高度資本主義社会」を生き延びていくためには、そのシステムなかで〈踊り〉つづけねばならないというイメージが物語のモチーフとなり、「僕」が「耳のモデル」であったキキの姿を映画のスクリーン上に認めたことから、高校時代の同級生であった俳優の五反田との交わりが始まり、その後彼に紹介されて寝たコール・ガールが殺され、さらにキキを殺したらしい五反田が自殺を遂げるといった錯綜した出来事が継起していく。しかしこの作品では、主題がメッセージ的に明示されているにもかかわらず、同時代の文化現象に冷ややかな眼を注ぐイロニ的な立場を保持しつつける「僕」は、「高度資本主義社会」のシステムにさ

ほど翻弄されているようには見えない。むしろ著名な俳優として活躍しながら深い孤独を抱え、殺人を犯したことが示唆されつつ、高級外車とともに海に飛び込んでしまう五反田の方が、はるかに「ダンス」を踊らされているように映るといふズレが見出される。そしてこれまで見てきたように、『羊をめぐる冒険』の「僕」こそが、主体的な判断によって行動しているはずでありながら、資本をもつ人間の仕組んだ情報の操作によって、受動的に（踊らされる）人物の典型にほかならなかったのである。

しかし『羊をめぐる冒険』において興味深いのは、こうした（裏の物語）を読み取ることができると、それが必ずしも特殊な力をもった羊の探索という、（表の物語）を消去し切るわけではないことだ。つまり蓮實重彦が捉えたように、この作品を「宝探し」の類型的な物語のなかに置くことは容易なのであり、末尾の「黒服の男」による（種明かし）も、完全な形ではなされなかったために、彼が仕えていたという（右翼の大物）としての「先生」の輪郭も、無化されてしまうわけではない。また「耳のモデル」の女が、「僕」に与える探索のための情報にしても、それが彼女の異常に鋭敏な洞察力の産物でなかったと、まったくいい切ることでもないのである。その点で『羊をめぐる冒険』は、表と裏をなす（二つの物語）をはらみ、両者の間で反転しつづける世界にほかならない。論の初めに述べたように、それは蓮實重彦が批判するような物語の類型的なかに解消されてしまうのではなく、逆にそれを戦略的な前提としつつ、相対化する多重性をもった世界であり、それを意識的に構築しうる作者の手腕を評価する必要がある。

この作品が二つの対照的な物語の像を提示する構造をもつことは、作中で示唆されている。「僕」は羊の写真を P R 誌のグラビアに使用するに至った経緯に対して、偶然と必然の二つの可能性を並列し、比較するのである。

(a) P R 誌のグラビア・ページにふさわしい写真を僕は探していた。僕の机のひきだしには偶然、羊の写真が入っていた。

そして僕はその写真を使った。平和な世界の平和な偶然。

(b) 羊の写真は机のひきだしの中でずっと僕を待ちつづけていた。その雑誌はグラビアに使わなかったとしても、いつか僕はそれをべつの何かに使ったことだろう。

（傍点原文、第四章「羊をめぐる冒険」I）

この二つの可能性について、「僕」は「この公式は僕がこれまでに辿った人生の全ての断面に適用できるかもしれない」と考える。けれども羊の写真が、鼠から送られてきたものである以上、この考察は韜晦的なものといわざるをえない。この並列が無意味ではなく映るのは、鼠が羊の写真を送り、「人目につくところにもちだしてほしい」という依頼を手紙のなかでするくだりが、次章に置かれていからである。事実としては羊の写真の掲載はまったく「偶然」ではなく、鼠の願いに応じるといふ因果性のなかで生じた事態でしかない。それをあえて偶然と必然の対照性のなかに位置づけようとするのは、それがこれから展開していく行動の性格と照応するからである。すなわちこれまで辿ってきたように、特

殊な羊を探索した末に鼠の居場所に到達するという成り行きが、「偶然」のものとして映る一方で、それがあらかじめ敷かれた道筋を、「僕」が辿らされただけであつたとも見なされるといふ、(a)と(b)の対照的な物語をこの作品が派生させてしまうことを、この二つの視点の対比が予示しているのである。

もっともこの二つの物語は決して対等ではなく、表層に露出していない〈裏〉の物語の方がはるかに強い信憑性をもっていた。にもかかわらず、〈右翼の大物〉からの圧力によって主人公が、彼の生命を救うことになる特殊な羊を探索するという〈表の物語〉が、さして違和感なく受け入れられ、「先生」のモデルを詮索する議論がおこなわれたりしてきたのは、この二つの物語自体が相互に結びつく連関が存在するからにほかならない。つまり〈裏の物語〉が示唆していたのは、現代社会に生きることが、資本と情報ネットワークのなかに身を置くことと等価であり、そこではつねに人間はその個的な主体性が奪われる可能性に晒されつづかねばならなかった。一方〈表の物語〉が描出していたのは、「政界、財界、マス・コミュニケーション、官僚組織」などを統合しつつ、一般人にはうかがえない形で社会を支配する「強大な地下の王国」が、非力な個人の生活を脅かしているという構図であつた。しかし「黒服の男」が秘書を務めるといふ「先生」の存在は、秘書自身が「右翼思想家としての彼の理論と世界認識は他愛のないものだった」(第六章)と語っているように、前近代的な精神に立ち返ろうとする思想的な姿勢を意味するのではなく、社会を支配する力の「地下」的な不可視性を示唆している。その点でこの作品が

はらむ〈裏の物語〉と〈表の物語〉は対照的でありながら、実は相似的な形で個人と社会の関係を表象しているのである。

とりわけ〈表の物語〉は、戦争を軸とする国策に翻弄された動物として「羊」を描出することによって、近代日本の進展自体とも響き合う文脈を浮び上がらせていた。それは日本の資本主義社会の根底に、暴力や侵犯に向かう趨勢と不可避的に連携する側面が横たわっているということでもある。実際明治以降の日本の資本主義社会は、西洋の帝国主義的な資本主義国家からの自立を目指して展開していったために、「天皇制国家の主導のもとに、朝鮮・中国への軍事的侵略(日清、日露戦争)に支えられて推進された」(大石嘉一郎『日本資本主義百年の歩み——安政の開国から戦後改革まで』東京大学出版会、二〇〇五)性格を強くもつ。三部作に登場するジェイズ・バーのマスターが中国人であり、在日中国人との交わりを描いた『中国行きのスロウ・ボート』(一九八〇)が早い時期に書かれているように、村上春樹のなかにはもともと中国をはじめとする東アジアへの意識が存在しており、次第にそれが比重を高めていくことになる。ノモンハン事件に材を取った『ねじまき鳥クロニクル』などはその顕著な例だが、『羊をめぐる冒険』もその系譜の外側にあるわけではない。ここで「羊」は、その表層的なイメージと裏腹に、何よりも戦争の遂行とともに資本主義国として肥大していった近代日本の展開を象徴する動物であり、その点において鼠がこの羊に入り込まれることを拒んで命を絶つたという〈表の物語〉は意味をもつことになるのである。「僕」の元に幽霊として現れた鼠は、強大な活動力を与えられ

ることと引き替えに羊の支配を受けることを拒んだ理由について、次のように語っていた。

「俺は俺の弱さが好きなんだよ。苦しさもつらさも好きだ。夏の光や風の匂いや蝉の声や、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……」鼠はそこで言葉を呑みこんだ。「わからないよ」

(第八章「羊をめぐる冒険」Ⅲ)

卑小な個人として生きること人間の存在理由を認めようとす鼠の言葉は、彼がこれまで七〇年代の時流に呑み込まれることを拒んで、孤独な個性のなかに生きてきた軌跡と見合っている。さらにこの個人へのこだわりが、ここでは「羊」に込められた含意とともに、戦争と背中合わせであった日本の資本主義国家としての進展への違和感へと転じていくことにもなる。現に鼠が自分の分身である「羊男」の「体を借り」て、自己の内面を語ったというくだりでは、「羊男」は「僕」に「どうしてここに隠れて住むようになったの？」と問われて「戦争に行きたくなかったからさ」(第八章)と答えている。それがどの戦争を指すのかと「僕」が訊き返すと、「羊男」は「知らないよ」と答え、「でも戦争に行きたくないんだ。だから羊のまままでいるんだよ。羊のまままでここから動けないんだ」(第八章)と言うのである。「羊男」が鼠の内面を代弁しているとすれば、彼が直接関わった戦争は存在しないはずだが、ここで唐突に戦争の忌避という問題が持ち出されるのは、

決して不自然な発話ではないことが分かる。「先生」の軌跡に示されるように、羊が付与する強大な活動力とは、戦争と侵略による拡張の暗喩をなしていたからである。

見逃せないのは、この「僕」と「羊男」のやり取りが、ふたたび(漱石)の名を召還していることである。すなわち、「戦争に行きたくなかった」ために、「北海道」に隠れ住むことになった人物とは、とりもなおさず漱石のことだからだ。現在ではかなり知られているが、漱石は東京帝国大学在学中であった明治二五年(一八九二)四月に、徴兵を避けるために北海道後志国岩内郡に籍を移して北海道平民となり、大正二年(一九一三)になってようやく戸籍を東京に戻している。戸籍を北海道に移したのは、漱石自身の意志というよりも、彼が兵隊に取られて家が絶えることを恐れた実父小兵衛直克の意向によるものとされるが、丸谷才一が指摘するように、漱石のなかに徴兵忌避者としての意識があることは否定し難い。「漱石」という筆名が「送籍」の意味をはらむことは、『吾輩は猫である』のなかにこの名前が出てくることによっても知られる。村上春樹は当然この事実を了解していたはずであり、この作品に盛り込まれた様々な(漱石)の痕跡は、この符号に収斂されていくともいえよう。そして漱石こそが、中国・朝鮮に対する侵略戦争と表裏をなす形で進んでいった日本の「開化」に批判的な眼を注ぎつつ、それを作品に表象しつづけた作家であった。村上春樹はおそらく、こうした漱石の問題意識や表現方法との連関を十分意識した上で、現代社会に対する自身の認識を盛り込みつつ作品世界の造形をおこなっている。皮肉なのは、近代の資

本主義社会の進展と一体であった（戦争）への傾斜ともつながる活動力の付与を鼠が拒んで自死するという展開が、より蓋然性の高い〈裏の物語〉における鼠の輪郭と矛盾をきたすということだ。すなわち、〈裏の物語〉において鼠は何よりも資本の投下によって情報を操作し、「僕」の主体性を篡奪しつつ行動を誘導していく力の持ち主として括り出された。もちろん実際の具体的な作業をおこなったのは「黒服の男」であり、「僕」が生きている情報社会のイメージはむしろこの人物の冷徹で無機的な印象と符合している。けれどもそれは決して彼自身の主体的な産物ではなく、あくまでも鼠の意を汲み、彼を慮ることによってもたらされた計画にはかならない。その意味でやはり「僕」に働きかける力の起点にあるものは鼠の存在と彼がもちうる資本の力であり、この作品で鼠が生きた人間として姿を現さないことと、「黒服の男」が語る「先生」がやはり生身の形では描かれないこととは照応した表現となっている。

この照応は、〈表の物語〉で鼠が否定しようとしたものが、〈裏の物語〉の鼠を支えるものと結びつき、またこの〈二人の鼠〉のはらむ矛盾が、とりもなおさず近代の日本人が無自覚であったものと等価であったことを示唆せざるをえない。つまり我々は近代における資本主義国家としての繁栄を、それ自体として寿ぎがちであり、それが近隣諸国への侵攻と背中合わせであった事実を忘却しがちである。〈裏の物語〉の鼠は、その忘却を象徴する存在であるといつてよいが、さらにいえば、この物語を成り立たせているともいえる「僕」の鈍感さも、そこに連繋していく要素である。

彼が「黒服の男」の脅迫に容易に屈してしまうのは、戦争と資本を結託させてきた近代の流れを、彼が無自覚に受容し、是認しているからでもある。その点で物事の表層しか見ない「僕」の鈍感さが、確かにこの作品の力学における中心点であったことが分かるのである。

〔註〕

(1) 引用は『世界文学大系 32 メルヴィル』(筑摩書房、一九六〇)による。

(2) 四方田犬彦「聖杯伝説のデカダンス」『新潮』一九八三・一、二八七頁。

(3) 蓮實重彦『小説から遠く離れて』(日本芸文社、一九八九、二二頁)。

蓮實は『羊をめぐる冒険』を「物語そのものというべきあからさまな小説であり、その限りに於てよくできているし読みやすくもあるのだが、装置としての厳密さを欠き、運動に背を向けている」と評し、井上ひさし『吉里吉里人』『裏声で歌へ君が代』とともに、いずれも「あからさまな形式として物語を模倣することしかして」いない作品と見なしている。

(4) 坪井秀人は「プログラムされた物語」(『國文學』一九九八・二臨増号)で、「僕」が状況の認識において示す「遅鈍さ」が「一元化」する権力に圍繞された我々読者の日常的な不安感が共感していく余地がさし示されている」と述べている。この指摘は誤りではないが、小論で述べるようにこの作品を底流するものは、「日常的な不安感」といった漠然とした心性ではないといえよう。

(5) 加藤典洋『村上春樹イエローページ』(荒地出版社、一九九六、二八五頁)。加藤は他に『羊をめぐる冒険』論として「自閉と鎖国」(『文芸』一九八三・二)を書いている。ここでは物語構築の機構には触れられておらず、小田実が現代の小説を「鎖国」の文学と評したことを受けて、『羊をめぐる冒険』がその「鎖国」性を逆説的に打ち破る可能性をもった「自閉の文学」として評価されているが、なぜ「自閉」が「鎖国」を超越しうる契機となるのかという論理は提示されていない。

(6) この(賭け)は鼠にとっては(一か八か)の危うさをもつものだっただろうが、その(賭け)としての性格は、言葉遊び的に彼の比喩的な態度に託されていると考えられる。つまりこの作品は「羊」であったはずの探索の対象が、「鼠」に反転していく物語だが、十二支において「鼠(子)」は一番目、「羊(未)」は八番目であり、(一か八か)の投機性が、この人物を象る二つの動物に担われているとも見られるのである。『羊をめぐる冒険』が(十二支)の論理をはらんでいることは、「黒服の男」の弁舌のなかで羊が「十二支の中にも人っている比較的ポピュラーな動物」(第六章)として語られていることからもうかがわれるが、注目すべきはこの作品にちりばめられた「十二」という数字の異常な多さである。「僕」の辿り着く地点が「十二滝町」であることをはじめとして、「黒服の男」が「先生」の下で働いているのは「十二年前から」(第四章)であり、いつも耳を隠している「耳のモデル」の女が耳を出さなくなったのも「十二の齢から」(第三章)なのである。さらに一九六七年から始まる「僕」と鼠の関わりも、作品の主な時間である一九七八年には足かけ(十二年)になるのである。とくに「黒服の男」と「耳のモデル」の女が「十二」の輪に加わる存在であることは、彼らが初めからこ

の数字の起点にいる鼠との繋がりの中に生きていることを物語っていると見えよう。

(7) 小森陽一「私」という他者性——『こゝろ』をめぐるオートクリティック(『文学』一九九二秋、二四頁)。小森は若い「私」が「先生」の「会いたい」というメッセージに込められたものを感知しなかったために、「先生」を自殺へと追いやることになったとしている。なお「羊をめぐる冒険」が類縁をもつ作品として、加藤典洋はフランシス・コッポラ監督による映画『地獄の黙示録』を挙げている(『村上春樹イエローページ』前出)。「僕」が(悪)に繋がる力を秘めた「羊」を求めて北海道に赴き、十二滝町へと進んでいく展開と、『地獄の黙示録』の主人公ウィラードが、禍々しい存在としてのカーツ大佐を求めてヴェトナムの奥地へと進んでいく展開が近似しているという指摘は妥当性をもつが、その近似性が意味するものに対する考察はなされていない。またここで挙げたように、それよりもはるかに多量に、またより明確な痕跡とともに、漱石の世界との連繋が示されているのである。

(8) 日本における羊の飼育の歴史については、大垣はな多『ひつじ——羊の民俗・文化・歴史』(まろうど社、一九九〇)を参照した。

(9) 『羊をめぐる冒険』における「羊」の象徴性については、これまで川本三郎は「一九六〇年代末期から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「觀念」ではないだろうか」と推察し(『村上春樹をめぐる解説』『文学界』一九八二・九、二九四頁)、桂秀実は羊が「犠牲羊」を含蓄するところから、「先生」の輪郭である「黒幕の大権」を示唆する可能性を指摘している(『折り返された「未来」』一九八三・七)『メタクリ

- テイク』国文社、一九八三、二三一頁)。また関井光男は「西欧近代の文化の力」と「日本近代の西欧化への意志」を同時に象徴する動物と見なしている(『羊』はどこへ消えたか『國文學』一九八五・三、一二四頁)。ここで指摘した『三四郎』との類縁も考慮すれば、関井が述べるように、西欧との対峙のなかで営まれてきた近代日本の進展と照応する存在として「羊」が位置づけられることは否定し難いといえよう。
- (10) この点については拙著『漱石のなかの〈帝国〉——「国民作家」と近代日本』(翰林書房、二〇〇六)で詳述している。『ころ』だけでなく『坊っちゃん』(一九〇六)から『明暗』(一九一六)に至る漱石の主要作品のほとんどすべてに、日本の東アジア諸国への帝国主義的な姿勢が映し出されている。とくに『それから』(一九〇九)『門』(一九一〇)にも顕著な、主人公の男が三角関係の対抗者から女性を奪い取って結婚するという構図は、明らかに明治四三年(一九一〇)の韓国併合を下敷きとして仮構されている。
- (11) 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、原著は二〇〇二、一〇一頁)。ルービンも「先生」が虚構の人物である可能性を想定し、「黒服の男」が真の首謀者として、「鼠に憑いた羊を自分に移らせて、そのすさまじい力を利用して」と目論んで「いたという筋を想定している。しかしこの興味深い読解はその可能性の提示以上に進んでいかず、「だが恋人の能力は「本物」だし、羊博士は誰の回し者でもない」という、物語の表層を肯定する読解に帰着している。

- (12) 丸谷才一「徴兵忌避者としての漱石」(『展望』一九六九・六)『コロンプスの卵』筑摩書房、一九七九)

A Passive Adventure

— “Hitsuji O Meguru Boken(Wild Sheep Chase)” and shadows of Soseki —

SHIBATA Shoji

Murakami Haruki's “Hitsuji O Meguru Boken(Wild Sheep Chase)” is, at first sight, a work that was written on the pattern of treasure hunting story, in which the protagonist goes to Hokkaido with his girlfriend to find a sheep with special power. But in reality, this work was written as a parody that deconstructs this type of story. That is, the chase of the protagonist ‘I’ is done not by his strong passion for something but by the demand of the secretary of a right wing somebody. In addition to that, in the process of his trip of chase, ‘I’ reaches to feel to be controlled by the program which the secretary has made. In this dual passivity, ‘I’ feels that his identity is secretly and strongly violated by others. It is nothing but the fate of man who lives in the information society after 1970's.

‘I’, after the chase of the special sheep in Hokkaido, reaches the villa of ‘Rat’, his old friend, and meets his ghost. At the last stage of development, ‘Rat’ is suggested to be the subject who planned his chase of the special sheep. By this supposition, we can find a hidden story in which ‘Rat’, son of a rich family, using his resources, made a bet whether ‘I’ could save him who was going to kill himself, and ‘I’ failed in saving him at last.

What this plot reminds us is Natsume Soseki's “Kokoro(The Heart)”. We can also read this work as a story in which ‘Sensei(Professor)’ who is conscious of his own death makes a bet whether ‘I’ can save his life by sending him a message and ‘Sensei’ was made to kill himself because ‘I’ didn't respond to it.

In addition to the relation to “Kokoro”, “Wild Sheep Chase” has the context with “Sanshiro” of the same author. Because the title of Murakami's work means ‘adventures for a sheep’, and Soseki's “Sanshiro” described, as it were, a adventure of the protagonist Sanshiro for Mineko who is described as a ‘stray sheep’. Such common denominators are not coincidental, because the main theme of both two authors, lies in the fate of individuals who live being suppressed directly or indirectly in the modern civilization.