

## ブルーストと村上春樹 — 「自我表現」あるいは主体の確立をめぐる —

鈴木 隆 美

エンターテインメントの多様化に伴い、文学の衰退が取り沙汰されて久しい。かつて文学が一手に担っていた役割は映画やテレビドラマ、漫画やアニメへと分散していき、本を読むという行為そのものが衰退の道をたどる中、村上春樹は「文学作品」を生産し続け、ベストセラー作家であり続けているという稀有な才能である。特に『1Q84』という作品は、ドストエフスキーのような総合小説を書く、という壮大な野心のもと、3年の月日をかけて準備された大作である<sup>1</sup>。しかしながら、重厚な密度で読者を圧倒するドストエフスキーの文章に比べ、『1Q84』は遥かに読みやすい文章で書かれている。この作品は、総合小説ならではの「長さ」にこだわって書かれているのだが<sup>2</sup>、実際文庫で6冊にも及ぶその長さにも関わらず、そのリーダビリティの高さによって、全くその量を感じさせない。そのリーダビリティは、村上が長い間作家として磨き上げてきたテクニック、文体のなせる業であり、ここに村上独自のエンターテインメント「文学」の一つの達成がある、とみることも可能であるだろう。

ところがこの作品において、物語の展開の上で意図的に重要な意味を与えられている文学作品は、ドストエフスキーのそれではない。それは、ドストエフスキーと同じく、20世紀を代表する「総合小説」である、ブルーストの『失われた時を求めて』である。Book 3において、この小説のヒロインである青豆は、ブルーストの小説を読みながら、天吾を待ち続けている。なぜ村上は、今までの仕事を総括するようなこの総合小説の中で、ブルーストをとりあげ、それを物語の非常に重要な場面でヒロインに読ませたのであろうか。

村上がその作品、特に長編作品の中で他の文学作品を

参照する場合、そこにはかなり明確に読み取れる関係性が存在する。例えば、柄谷行人が指摘するように、『1976年のピンボール』における大江健三郎の引用は、この小説が『万延元年のフットボール』のパロディであることを示唆し<sup>3</sup>、『羊をめぐる冒険』で登場する三島由紀夫という固有名は、作品が『夏子の冒険』のパロディであることを暗示する、といったように<sup>4</sup>。こうした引用からは、上記の作家に批判的である村上自身の態度が読み取れる。一方『ノルウェイの森』のフィッツジェラルドや『海辺のカフカ』の漱石は、主人公の立場に近い作家として引用され、より肯定的な評価が与えられている。こうした作家の作品は、主人公に世界を読み解く基本的な視座を提供したものであることが描かれるのだが、さらに言えば、フィッツジェラルドや漱石は、村上がいかにこれらの小説を作り上げたのか、という小説作法の問題とダイレクトに関わっている。では『1Q84』でのブルーストの引用について、この小説とブルーストの文学との間には、どのような関係が読み取れるのだろうか。

ブルーストの『失われた時を求めて』はジェラルド＝ジュネットが言うように「マルセルが作家になる」と要約できる作品である。この作家誕生の物語において、ブルーストは己の美学を提示し、この小説がいかなる原理によって作られ、いかなる理論が適応されているのか、ということを示して見せた。理論と実践が一体となったこの芸術作品は、あまりにも長大で、フランス人にとっても難解であることで有名だが、このリーダビリティの低い「高尚」な芸術作品、エンターテインメントの対極に位置するような作品に対して、村上はリーダビリティの高いエンターテインメント的な作品をもって答えている。そして、実際『1Q84』も、天吾とふかえり、さら

<sup>1</sup> 村上春樹 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのですー村上春樹インタビュー集 1997-2011』、文芸春秋、文集文庫 p. 556

<sup>2</sup> 前掲書、p. 524

<sup>3</sup> 柄谷行人 『終焉をめぐる』 講談社 講談社学術文庫、1995、p. 90

<sup>4</sup> 佐藤幹夫 『村上春樹の隣には三島由紀夫がいつもいる。』 PHP 研究所 PHP 新書、2006、p. 82

には天吾一人による小説執筆が主要な出来事の一つとなっている作品であるが、この中で作家誕生の物語である『失われた時を求めて』を非常に重要な場面で登場させている。この村上の身振りからは、どのようなことが浮かび上がってくるのか。

こうした問いに答えるために、様々な視点からの論考が可能であろう。例えば、フランス語圏の文学を村上がどう受容したのか、という一般的な論点から始め、ブルーストと村上の比較に焦点を絞っていくこともできる。村上自身が多く引用し、翻訳しているのはあくまで英語圏の作家であることからわかるように、村上春樹にとって、フランス語圏の文学と比べ、英語圏の文学の方が、はるかに重要性が高いことは否めない。ゆえに、こうした点を扱った村上春樹研究はまだ数が少なく<sup>5</sup>、批評家のなすべき仕事として残っているだろう。

だが、本稿では、そこまでの余裕はないので、村上春樹とブルーストの比較を通じて、特に2人の作家に共通する自我、記憶、時間といった論点に注目し、そこから村上春樹の作品を理解する一つの筋道を素描することを目指す。

## I 村上春樹と「自我表現」

まず、村上春樹の文学創造と自我の問題を簡単に見ておこう。

私見では、昨今の日本において、村上春樹ほど自我の問題に真剣に向き合い、行動し、そこから自らの芸術作品を生み出した作家も見当たらない。実際に日本から離れ、その小説の多くを海外で執筆する、という村上春樹の創作姿勢は、彼の作品を理解する上で決定的に重要である。1989年のインタビューで、村上春樹は自らの作家としての営為をまとめて次のように言っている。

「僕にやれるのは自分を個として確立しつづけることですね。さっきも言ったようにそれ（自分を振り回す状況、風俗）を飲み込み、自分を異化し、そして価値観を検証する、それだけです。限りなくそれをやっていくしかない<sup>6</sup>」

日本から飛び出し、日本人としての自分を絶えず異化し、「自分を個として確立しつづけること」。そうした個の確立の作業が、小説に反映することになる。すなわち、「僕」が、与えられた状況にいかに対応し、いかなる規範で行動するか、どういうモラルや人生観を立ち上げて

いくのか、それが村上が小説を通して実験していることであり、その成果が主に長編小説である、ととりあえず考えることができる。確かに『風の歌を聴け』から一貫して、自我の問題が小説においてクローズアップされていることは簡単に確認できる。また、『若い読者のための短編小説案内』は、村上春樹が1991年から1993年にかけてプリンストン大学での講義ノートを書き直したもののだが、ここでは主に第三の新人と呼ばれる作家達の短編が素材として用いられる。ここで村上春樹は、日本の純文学、とくに私小説には興味を持ってなかったことを告白する。だからこそ、主に英語圏の作家から文章を書くことを独力で学んでいった春樹であるが、そこでは次のように言われている。

僕はこれらの作家が小説を作り上げる上で、自分の自我（エゴ）と自己（セルフ）の関係をどのように位置付けてやってきたか、ということを中心に論題に据えて、それらを縦糸に作品を読んでいくことにしました。それはある意味では僕自身の創作上の大きな命題でもあったからですし、またその「自我表現」の問題こそが、僕を日本文学から長い間遠ざけていたいちばんの要因ではあるまいか、と薄々ではあるけれど以前から感じていたからです<sup>7</sup>。

ここで提出されているエゴとセルフの関係は、おそらくはユング派心理学に由来する理論的枠組みであるが、村上春樹自身はここでは理論的に物語を分析していくわけではない。あくまで作家としての実体験から出発し、個々の作家が短編小説を書く課程で、作家と作品の間にいかなる相互作用があったのか、という点に注目して読みを進めていく。そのような視点から、個々の作品から浮かび上がる、作家特有のエゴとセルフの構造について思考をめぐらせている。言い換えれば、このエゴとセルフの構造から文学作品を読むという視点は、村上自身が作家としてのスタイルを打ち立て、自らの作品を発展させるための重要な視座であったことはほぼ間違いがない。「自我表現」あるいは、作品を書くことによって個を確立する、という作業は村上春樹の作品創造の中核にある、と考えてよいだろう。

## II 村上作品におけるブルーストの引用

他の多くの日本人作家と同様、村上春樹も多くを西洋

<sup>5</sup> その少ない例として、土田友則「<交通>、あるいは<物語>の場-M.ブルースト、村上春樹 J.クリステヴァ」、千葉大学人文研究第20号 p. 95-122、鈴木和成『テレフォン—村上春樹、デリダ、康成、ブルースト』洋泉社、1987等がある。

<sup>6</sup> 『ユリイカ 増刊号』村上春樹の世界、青土社、1989、p. 37

<sup>7</sup> 『若い読者のための短編案内』文芸春秋、文春文庫、2004、p. 37-38

の作家から学んできた。その中で「自我表現」の探究という作業がなされたわけだが、その意味で村上春樹にとって最も重要な欧米の作家といえば、本人も認める通り、スコット・フィッツジェラルドやレイモンド・カーヴァーなど英語圏の作家であることは疑いを容れない。しかしバルザックやカミュなどフランス語圏の作家の名前も村上春樹は、自らのテキストに登場させているし、またフランス語圏の作家を読むために、フランス語を勉強したことさえある、と書いている<sup>8</sup>。その中であって、ブルーストは、特に村上春樹の長編小説において、別格の扱いを受けているとあってよい。例えば、『羊をめぐる冒険』では、主人公がガールフレンドに自己紹介する際に、ブルーストの名前が登場する。

平凡な街で育って、平凡な学校を出た。小さいときは無口な子供で、成長すると退屈な子供になった。平凡な女の子と知り合って、平凡な初恋をした。…会社で働いてた女の子と知りあって四年前に結婚して、二カ月前に離婚した。理由はひとくちじゃ言えない。…スーツを三着とネクタイを六本、それに流行遅れのレコードを五百枚持っている。エラリー・クイーンの小説の犯人は全部覚えている。ブルーストの『失われた時を求めて』も揃いで持っているけど半分しか読んでない<sup>9</sup>。

ここでは自らの平凡さをスタイリッシュにアピールする「僕」の自己紹介 / 自己貶悔の中にブルーストが登場する。無論、この「僕」の台詞には皮肉とユーモアが込められていることを加味しなければならないが、それでもブルーストは主人公「僕」のアイデンティティを規定する要素として登場している。よく言われるように、ブルーストは19世紀最後の大家作家であり、20世紀最初の大作家である。後に詳しく見るように、村上春樹の用語を使えば、ブルーストは19世紀的な「主体の確認」の物語から、20世紀的な「主体の不在」の物語へと移行する、その過渡期の作家である、と考えられる。村上春樹は、「僕」のアイデンティティを提示する要素として、ブルーストの名を選択し、しかもそれを「半分しか読んでいない」ものとして小説内で使用するのである。すなわち、「僕」の視点を確立するために、あるいは「僕」という主体の確立のために、あまり役には立たなかったが、それでも引用するに足る、そうした作家としてブルーストは登場しているのである。

『羊をめぐる冒険』では、ブルーストの名前はここに

しか出てくることはなく、この小説の主要テーマと、ブルーストの作品が表立って重なり合うこともさほどないのであるが、この小説の続編である『ダンスダンスダンス』では、明らかにブルースト的手法が使われている。それは冒頭の眠りの描写である。

よくいるかホテルの夢を見る。

夢の中で僕はそこに含まれている。……そこでは誰かが涙を流している。僕の為に涙を流しているのだ。……

目が覚める。ここはどこだ？と僕は考える。考えるだけではなく実際に口に出して自分自身にそう問いかける。「ここはどこだ？」と。でもそれは無意味な質問だ。問いかけるまでもなく、答えは始めからわかっている。ここは僕の人生なのだ。……塵だらけの朝の光。時には雨が降っている。雨が降っていると、僕はそのままベッドの中でぼんやりとしている。……でも夢の中の感触を僕はまだ覚えている<sup>10</sup>。

『ダンスダンスダンス』では、小説の冒頭に眠り / 夢の描写を持ってきて、そこで小説全体の展開を予告する、ということをも村上春樹はしている。そしてそこでは「僕」という存在のアイデンティティ、そして人生そのものが問題になっている。さらに、ベッドのまどろみの中で感じる印象が描かれている。これはブルーストが『失われた時を求めて』で用いた手法に他ならない。特にこの小説の冒頭では、まどろみの描写、自分が誰だか分らぬまま、記憶の糸を手繰る主人公が描かれている。

眠っている人間は自分のまわりに、時間の糸、歳月とさまざまな世界の秩序を、ぐるりとまきつけている。目覚めると、人は本能的にそれに問いかけて、自分の占めている地上の場所、目覚めまでに流れた時間を、たちまちそこに読み取るものだが、しかし糸や秩序はときに順番が混乱し、ぷつんと切れることもある。……こうして僕が目覚めるとき、精神は僕がどこにいるかを知らうともがくのだが、なかなかうまくゆかず、周囲ではすべてが、もの、土地、歳月が、闇の中でぐるぐるまわりはじめるのだった。……身体は記憶、肋骨、肩の記憶は、かつて僕の身体が眠ったことのある数々の部屋を次から次へと描きだす<sup>11</sup>。

<sup>8</sup> 例えば『遠い太鼓』講談社 講談社文庫、1990、p. 114

<sup>9</sup> 『羊をめぐる冒険（上）』講談社、講談社文庫、2004、p. 68-69

<sup>10</sup> 『ダンスダンスダンス（上）』講談社、講談社文庫、1991、p. 7-8

<sup>11</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard « Pléiade », 4 volumes, I, p. 7. (以下タイトルと巻数のみ記す。また以下のブルーストの引用はすべて拙訳)。

こうして、ブルーストは小説冒頭に、主人公が寝たことのある部屋を思い浮かべる、というシーンを置く。これは過去の回想であるが、同時にこれから語られることの予告になっているのである。このように、自分の居場所が分からず、時間や世界の秩序が混乱する中で、一人称の語りが始まる、すなわち春樹の言葉を借りるのであれば「自我表現」が探究されるのである。

また『失われた時を求めて』の第5巻である「囚われの女」、一つの長編小説の長さを持ったこの巻の冒頭では、やはり目覚めの描写から始められている。この巻は5つの眠りの描写によって構造が付与されているが、この巻の冒頭の部分では、まさにベッドの中から感じられる天候の感覚の描写がなされている。

朝早く、まだ顔を壁に抜けたまま、窓の分厚いカーテンの上をもらえる光線がどんな具合化もたしかめないうちに、僕にはその日の天気もうわかっていて。通りの最初の物音が湿気の為に穏やかに屈折して聞こえてくるか、それともひろびろと冷たく澄んだ朝のうつろなよく響く空間を矢のように震えながら届いてくるか、それで僕には天気が分かってしまう<sup>12</sup>。

ここに引用したブルーストの目覚めに関する2つのテクストは、ともに、いかに目覚めによって、「僕」が世界を解釈し、自分自身の存在を立ち上げていくのか、ということを描写したものである。すなわちここでは、ブルースト的な自我の立ち上げが問題になっていると考えてよい。いかに目覚める際に意識が印象を再構成し、それを記憶と結びつけ、自分自身のあり方を確かめるのか。ブルーストの描く「僕」は、目覚めるたびにこうした主体の確立のプロセスを踏むのである。

村上春樹の「僕」がブルーストを読んだことがあるのであれば、ここにはあからさまな影響関係が見取れるだろう。というものの、村上春樹が描く『ダンスダンスダンス』の冒頭の部分でも、「僕」は、目覚めと同時に自分の人生の場を確認し、恋人の探究という物語を通じて「自我表現」が探究されることを宣言しているからだ。

また、『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』では、「音抜き」をされた受付の太った女の子がブルーストの名前を口にする。

彼女は私の顔を見ながら「ブルースト」といった。……音はあいかわらずまったく聞こえなかった。……

ブルースト？

「マルセル・ブルースト？」と私は彼女にたずねてみた。

彼女は不思議そうな目で私を見た。そして「ブルースト」と繰り返した。……

彼女はあるいは長い廊下の暗喩としてマルセル・ブルーストを引用したのかもしれない。しかしもし仮にそうだったとしても、そういう発想はあまりにも唐突だし、表現としても不親切ではないかと私は思った。ブルーストの作品群の暗喩として長い廊下を引用するのであれば、それはそれで私にも話の筋を理解することはできる。しかしその逆というのはあまりにも奇妙だった。

<マルセル・ブルーストのように長い廊下>？

ともかく私はその長い廊下を彼女のあとにしたがって歩いた。ほんとうに長い廊下だった<sup>13</sup>。

やはり物語の冒頭近くでブルーストが引用され、謎めいた冒険の始まりを導入するための仕掛けとして機能している。主人公は彼女に導かれ、エレベーターと「ブルースト的な」長い廊下をわたり、「ハードボイルドワンダーランド」へと導かれるのだ。後に見るように、村上春樹にとってブルーストは時間と空間のゆらぎを描いた作家として捉えられている。ここでは、ブルーストは通常の時空間から切り離され、ある種のワンダーランドへ至る時空のゆがみを象徴している記号と考えてよいだろう。このようにして、主人公の存在の「核」に位置する物語である、「世界の終り」への通路が開かれるのである。ここでもブルーストの名は、村上春樹によって、自我表現、主体の確立、というテーマと密接に結びついた形で使われていると考えていだろうか。

先のインタビューでは、『羊をめぐる冒険』と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、さらに『ダンスダンスダンス』を書き終えた体験を踏まえ、村上春樹は己の小説執筆を自我表現の探究として規定していた。そのような事情を踏まえると、ブルーストという作家は村上春樹の長編小説の中で、特に自我表現の問題に関して、かなりの重要性をもって扱われている作家であることは明らかである。そして『1Q84』において、その重要性はより明確なものとして読者に提示される。この小説でもブルーストの引用は、やはり自我表現、自我の打ち立て、主体の確立といった問題系に深く関わってくる。

### III 『1Q84』と「自我表現」の問題

<sup>12</sup> *A la recherche du temps perdu*, III, p. 519.

<sup>13</sup> 『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』、新潮社、新潮文庫、1985、p. 25-26

『1Q84』で、村上春樹の自我表現、自己（セルフ）と自我（エゴ）の揺らぎ、重なり合い、せめぎ合い、はどのように書かれているのだろうか。セルフを打ち立てる物語としての『1Q84』はいかなる特徴を備えているのだろうか。そしてそのこととブルーストの引用はどう関わってくるのだろうか。

この小説では天吾と青豆という2人の主人公を軸に展開する。そしてBook 3からは牛河にも主人公の一人としての役割が与えられ、物語はこの3人の視点から展開することになる。そして村上春樹の場合、これら3人の視点から描かれる、ということは、これら3人が世界に対していかに応答し、主体を立ち上げていくか、ということが描かれるということである。言い換えれば、この3人の主人公が、いかなる印象や感覚を持ち、そこからどのように思考を展開し、自己を、あるいは自己の行動原理を確立していくのが、主要なテーマの一つになる、ということだ。本論考では、天吾と青豆に焦点を当てて分析を進めることにする<sup>14</sup>。

まず天吾の場合であるが、まず天吾の基本的な性格として、群れることを嫌い、個人として生きる、という傾向が強調されている。ガールフレンドとの会話で天吾は次のように言う。

「結局のところ」と年上のガールフレンドは言った、「自分が排斥されている少数の側じゃなくて、排斥している多数の側に属していることで、みんな安心できるわけ。ああ、あっちにいるのが自分じゃなくてよかったって。どんな時代でもどんな社会でも基本的に同じことだけど、たくさんの人の側についていると、面倒なことをあまり考えずにすむ」

「少数の側に入ってしまうと面倒なことばかり考えなくちゃならなくなる」

...

「でもそういう環境にいれば、少なくとも自分の頭が使えるようになるかもしれない」

「自分の頭を使ってめんどうなことばかり考えるようになるかもしれない<sup>15</sup>」

こうして村上春樹は、一般論として、マイノリティーの立場に身を置いて考えることの重要性を強調している。無論、これはとりたててオリジナルな議論では決してなく、例えば、ファシズムに陥らないための民主主義

の重要性、理性への信頼、主体確立の重要さ、などが唱えられるときに、繰り返し参照される議論である。ただ、ここでは、これが日本語で書かれた日本の物語である、という点に注意を払ってもよい。つまり、ここには、いわゆる世間体を気にする日本人、という典型的な日本人論の論理が参照され、そこから距離を取り、自分の頭を使って考える、天吾の姿勢が描かれている、と取ることも可能であろう。そして天吾にとって、集団から離れ、独り自分の頭を使って考えること、それは、個を打ち立て、主体を確立することであり、さらには小説を書くことに他ならない。

小説を書くとき、僕は言葉を使って僕のまわりにある風景を、僕にとってより自然なものに置き換えていく。つまり再構成する。そうすることで、僕という人間がこの世界に間違いなく存在していることを確かめる<sup>16</sup>。

こうした天吾の態度には、印象を素材とし、それを再解釈、再構成して小説を作る、というブルーストのメソッドとかなり重なるものがあるが、それはまた後に見ることにする。ここで確認すべきは、天吾にとって、小説を書くということは、世界と自分との関係を打ち立て、存在証明を得ることに他ならない、ということである。これは村上春樹がインタビューで言っていた「自分を個として確立しつづける」、「自分を取り囲む状況、風俗を飲み込み」、「価値観を検証する」といった村上自身の作家としての創作活動に重なりあうだろう。

そして、その作業はより具体的には文章の彫琢ということに他ならない。『1Q84』では、春樹自身の文章彫琢のメソッド、その美学が十全に展開されている。それはエゴの問題と大きく関わっている。

文章量は自然に落ち着くべきところに落ち着く。これ以上は増やせないし、これ以上は削れないという地点に到達する。エゴが削り取られ、余分な修飾がふるい落とされ、見え透いた論理が奥の部屋に引き下がる<sup>17</sup>。

天吾にとって、そしておそらく村上春樹にとって、文章の彫琢とは、「エゴを削り取ること」に他ならない。だがそれは無我の境地を目指す禅僧の試みとは違う。そこで目指されているものは、エゴを削り取り、主体を打

<sup>14</sup> 実際セルフとエゴのゆらぎ、せめぎ合いに着目して牛川の視点から書かれているパートを読み直してみると、以下に詳述するような、天吾と青豆に焦点を当てた場合とかなり類似したロジックが展開されている。もちろん非常に重要な差異もあるのだが、本稿では頁数の関係から、牛川まで含めた分析は割愛し、別稿に譲る。

<sup>15</sup> 『1Q84』Book1 全編 1、p. 175-176（以下タイトルと巻数のみ記す）。

<sup>16</sup> 『1Q84』1、p. 113

<sup>17</sup> 『1Q84』1、p. 165-166

ち立てていくことだ。より正確に言えば、春樹が第三の新人の短編小説群の読解で示して見せたようなセルフとエゴの相関関係、相互干渉がここでは描かれている。すなわち、エゴが生み出す余計な表現や理屈を削り取り、そこからセルフとエゴのゆらぎ、相互作用、その緊張関係を浮き彫りにすることがここでは問題になっている。それは同時に日本的な「私小説」、さらには春樹以前の日本文学全体から距離を取り、己の文体を確立するための作業にもなっているだろう。そしてこの美学、このメソッドは『1Q84』全体にわたって適用されているメソッドに他ならない。例えば、この文体論は次のように続く。

彼はその文章を紙にいったんプリントアウトした。それから文章を保存し、ワードプロセッサの電源を切り、機械を机の脇にどかせた。そしてプリントアウトを前に置き、鉛筆を片手にもう一度念入りに読み直した。余計だと思える部分を更に削り、言い足りないと感じるところを更に書き直し、まわりに馴染まない部分を納得がいくまで書き直した。浴室の細かい隙間に合ったタイルを選ぶように、その場所に必要言葉を慎重に選択し、いろんな角度からはまり具合を検証する。はまり具合が悪ければ、かたちを調整する。ほんのわずかなニュアンスの相違が、文章を生かすも、損ないもする。…。悪くない、と天吾は思う。それぞれの文章がしかるべき重さを持ち、そこに自然なリズムが生まれている<sup>18</sup>。

この文章だけを読むと、一見どうということもないテクストのように見える。だがこれは、村上春樹が探究の末たどり着いた文体の一つの達成である。まず、この文章そのものが、先の村上春樹の文体論の見事な実践になっていることは明らかである。この文章では「エゴが削り取られ」、「余分な修飾がふるい落とされ」、「見え透いた論理は奥の部屋に引き下が」って、しかも「文章量は自然なところに落ちていて」いる、とみることができる。「それぞれの文章がしかるべき重さを持ち、そこに自然なリズムが生まれている」というのは、このテクストに見事にあてはまっている。おそらくこのようにして彫琢された「自然なリズム」こそ、『1Q84』の圧倒的なリーダービリティを支えているのであろう。しかしながらそのリーダービリティとは単なるエンターテインメント用のそれではない。あくまでそのリズムは、村上春樹特有の

ヴィジョンを読者に伝達するためのものである。実際「浴室の細かい隙間に合ったタイルを選ぶように」という比喩は、まさにこの文章に見事に符号するイメージであり、文章全体に独特の艶とリズムを与えている。同時に村上春樹特有の視点の動かし方、語るべき対象の選択、それらを語るべき順序などが、練りに練られており、読者は村上春樹の提示するヴィジョンに引き込まれていくのである。ここでは、理論と実践が見事に統合され、その小説のよってたつ美学が提示されているのだが、これはほかならぬブルーストが『失われた時を求めて』で実践したことには他ならないであろう。例えば、有名な文体に関する文章でブルーストは次のように言う。

文体とはある種の人々が考えるように、単なる装飾では決してなく、それはテクニックの問題ではない。文体は、画家における色彩のように、ヴィジョンの質そのものなのであり、他の人が見えない、自分だけが見ている特別な宇宙が文体によって開示されるのだ<sup>19</sup>。

そして、ブルーストの場合、文体において決定的な要素とは比喩である。比喩と文体の関係に関してブルーストは次のように言っている。

作家が二つの違う事物を取り上げ、その間に関係を設定し、美しい文体の連なり中に取り入れた時に真実が始まるのだ<sup>20</sup>。

ここでいう真実とは、科学的真実というよりも、芸術的な真実、芸術によって可能となるコミュニケーションの成立程度の意味にとってよい<sup>21</sup>。つまり、比喩を多用したブルーストの文体とは、比喩によって示される作家固有の世界、作家固有の色合いの表現であり、その文体が美しく彫琢された時に、初めて文学的なコミュニケーションが成立する、ということである。この小説最終部の文体論の一節までたどり着いた忍耐強い読者は、小説全体がこうしたブルースト美学理論の実践になっていることに気づくことになる。

こうしたブルーストの文体論はかなりの程度村上春樹の文体論にもあてはまる。両者ともに自我の打ち立てと固有のヴィジョンの伝達が問題になっているからである。たしかに春樹の文体論におけるメタファーの位置はブルーストのそれよりも重要性を帯びていないであろうが、おそらく文体によって「個を確立する」という春樹

<sup>18</sup> 『1Q84』 1、p. 167

<sup>19</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles, éd. Clarac et Sandre, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971, p. 559.

<sup>20</sup> *A la recherche du temps perdu*, IV, p. 468.

<sup>21</sup> この点を正確に記述するには、19世紀イデアリズムの流れにブルーストを位置付けることが必要不可欠である。この論点については別稿で取り扱う。

的な文体論は、ブルーストの文体論とかなり近いところにあるだろう。実際村上春樹は吉本隆明をはじめ、何人かの批評家が認めるように、初期のころから見事なメタファーの使い手である。そして、文体論を小説の中に組み込み、それを小説全体で実践して見せる、という方法を採用したことも、2人の作家の共通点である。

ただ、ブルーストの場合、こうした文体論が小説最終部に置かれているのに対し、『1Q84』では文体論は小説の始めの部分にすでに登場する。また、ブルーストの文章は比喩や関係節が際限なく続き、リーダビリティという点では低いものになっているのに対し、春樹はよりリーダビリティを追求していくことになる。それは、「高尚な」文学作品とは一線を画した、コミュニケーション可能性を担保するためである、と考えられるが、そこで春樹が試みているのは、やはり個人がいかに世界を解釈し、どう行動するか、という自己と自我を巡る物語であり、作家固有の特異なヴィジョンの伝達であり、その意味ではブルーストと春樹はかなり近いポジションにいると考えてよい。

ブルーストが執筆活動を行う主人公の日常的な姿をあまり書かなかったのに対し、村上春樹は、作家の生活を詳細に描写する。天吾の小説の書き方は村上春樹のそれに酷似している。

天吾はその海辺の小さな町で規則正しい日々を送った。いったん生活のパターンを定めると、できるだけ乱れなくそれを維持するように努めた。自分でも理由はよくわからないが、そうすることが何より重要であるように思えた。朝に散歩をし、小説を書き、療養所に行って昏睡した父親のために適当な本を朗読する。そして宿に帰って眠る。そういう日々が単調な田植えの囃子歌のように繰り返された<sup>22</sup>。

朝にランニングをし、昼に小説を書くというのは、春樹のスタイルであり、また『1Q84』は、夜中3時に起きて、それ以降の5、6時間を小説執筆にあてる、というスタイルで書かれたものである。父親の為に本を朗読する、というくだりは、おそらく春樹自身の生活とはかけ離れたものであったであろうが、「そういう日々が単調な田植えの囃子歌のように繰り返された」というのは村上春樹の執筆スタイルにあてはまる比喩＝ヴィジョン、主体の確立の様式であるだろう。

そして『1Q84』では、小説内における現実と虚構の区別が意図的に排除されていく。ふかえりが語り、天吾がリライトした『空気さなぎ』という小説は、架空の物

語ではなく、小説内で、現実に行っていることである。そして、その『1Q84』を天吾はもう一度自分なりにリライトすることとなる。

月が二つ浮かんだ世界で展開される物語を彼は書いた。リトル・ピープルと空気さなぎの存在する世界だ。その世界はふかえりの『空気さなぎ』から借り受けたものだが、今ではすっかり彼自身のものになっていた。原稿用紙に向かっていて、彼の意識はその世界で暮らしていた。万年筆を置いて机を離れても、意識はまだそこにとどまっていることがあった。そういうときには、肉体と意識が分離しかけているような特別な感覚があり、どこまでが現実の世界でどこからが架空の世界なのか、うまく判別できなくなった。きっと「猫の町」に入り込んだ主人公もそれに似た気分を味わったのだろう。世界の重心がわからないうちによそに移動してしまう。そのようにして主人公は（おそらく）永遠に、町を出る列車に乗ることができなくなる<sup>23</sup>。

ここでは徹底的に現実世界と架空世界の境界が取り払われ、両者は互いに領域を侵犯しあっていく。現実とは、小説的な架空の世界を通じて解釈されるべきものであり、小説の架空の世界は、現実とダイレクトにリンクしていることになる。「猫の町」の挿話もそうした方向性を助長する仕掛けであることは明らかである。このようにして、小説は現実を読むための象徴的な物語として、そして現実が小説を作り上げるための要素を提供するものとして、提示される。これ自体はさほど珍しくない手法であるが、こうした作品の源流の一つとしてやはりブルーストの小説があるだろう。『失われた時を求めて』では、自らの過去が永遠と語られ、そしてそうした過去が来るべき小説の素材であることが最後にわかる、という仕掛けになっているからである。

そうした現実と虚構の相互作用の中で村上春樹が描こうとしていることの一つは、やはり自我の、主体の打ち立ての問題である。天吾は自らの小説を昏睡状態の父親に語るのだが、そこでの父親とのやり取りは、明らかに主人公の自我構築の物語となっている。

まず、天吾の白日夢、あるいは幼少期の記憶の奔流として、見知らぬ男と寝ている母親のイメージが何度も小説内で反復される。そしてそれが原因とははっきりとは断定されていないが、そこから父親と天吾の軋轢が大きなるものであることが強調され、しまいには父親は天吾に向かって暴力的な言葉を投げつける。

<sup>22</sup> 『1Q84』 5、p. 129

<sup>23</sup> 『1Q84』 5、p. 72

「あなたは何ものでもない」父親は感情のこもっていない声で同じ言葉を繰り返した。「何ものでもなかったし、何ものでもないし、これから先も何ものにもなれないだろう」  
それでじゅうぶんだ、と天吾は思った<sup>24</sup>。

病床の父親の呪詛に近い言葉に対し、天吾ははっきりと対決姿勢を打ち出すことになる。何ものでもない自分、そこから出発し、自我を打ち立てていくこと。それは先に見たように、天吾が小説の執筆を通して行う作業に他ならない。実際、父親からアイデンティティを得ること禁止された天吾は、その復讐でもあるかのように、昏睡状態の父親に自分の書いた、自分の存在証明としての小説を朗読する。天吾が到達する結論とは以下のようなものである。

どこに繋がってようが、どこに繋がってまいが、僕は僕だ。そしてあなたは僕の父親なるものだ。それでいいじゃないかと思った。それが和解と呼べるのかどうか僕にはわからない。あるいは僕は自らと和解した。そういうことかもしれない<sup>25</sup>。

『海辺のカフカ』以来、春樹の作品の中で大きく取り上げられてきた「父親」というテーマだが、これは『1Q84』にもまた違った形で取り入れられ、十全に展開される。世界の自分なりの再構成、そして自分の存在証明である「小説」という表現形式は、父親に背を向け、己の世界を打ち立てる行為としてある。だがそれは、父親と独立した自我、行動規範を打ち立てる、という過程でもある。昏睡状態の父親の看病をしながら小説を執筆する、という設定は、このことを如実に指示しているだろう。

しかしながら天吾の自我の確立は、青豆との愛の物語なくしては得られない。

もし彼女を見つけられなかった、おれの人生にいったいどれだけの値打ちがあるだろう<sup>26</sup>。

どれだけ自らの周りの「風景」を自分の言葉で表現し、自分にとってより「自然な」もの書き換え、感性、思考、そして存在そのものを表現するような小説を書いたところで、そのようにして確立される自己は決定的に何かを欠いている。その欠落を埋めるものは、村上春樹にとっ

ては愛以外にありえない。欠落を埋める作業としてのセックスは『羊をめぐる冒険』以降、繰り返し春樹の小説に現れるテーマだが、『1Q84』にあっては、よりプラトニックな傾向を持った愛がその欠落を埋める何かとして小説に登場しているように見える。村上春樹における愛とセックスの表象については、別稿にゆずるとして、ここで確認しておきたいことは、『1Q84』では、愛なくしては自己の欠落を埋めることができないことが強調されていることである。実際、父親との対話のシーンでは、天吾は「おれは何者でもない」<sup>27</sup>と何度も確認することになる。そして天吾は愛することの必要性をほかならぬ父親に対して訴えるのである。

「僕は誰かを嫌ったり、憎んだり、恨んだりして生きていくことに疲れたんです。誰をも愛せないで生きていくことにも疲れしました。僕には一人の友達もいない。ただの一人ものです。そしてなによりも、自分自身を愛することすらできない。なぜ自分自身を愛することができないのか？それは他者を愛することができないからです。人は誰かを愛することによって、そして誰かから愛されることによって、それらの行為を通して自分自身を愛する方法を知るのです<sup>28</sup>」

これだけ抜粋して読むと、かなりナイーブでオリジナリティのない恋愛論に見えてしまうが、村上春樹は凡庸さに陥ることをあえて恐れずに引用のように書いてしまう。この凡庸さについては結論部においてまた論じることとする。

こうして、自分自身の存在意義とは、愛し愛されることによってしか見いだせない、と天吾は結論するのだが、この際、天吾の支えとなっているのは、幼少期の青豆との繋がりの記憶である。そして、これも村上春樹とブルーストが交差する点であるが、天吾は時間の概念について、以下のように考えている。

時間がいびつなかたちをとって進みうることを天吾は知っている。時間そのものは均一な成り立ちのものであるわけだが、それはいったん消費されるといびつなものになってしまう。ある時間はひどく重くて長く、ある時間は軽くて短い。そしてときとして、前後が入れ替わったり、ひどいときにはまったく消滅してしまったりもする。ないはずのものが付け加えられたりもする。人はたぶ

<sup>24</sup> 『1Q84』 3、p. 225

<sup>25</sup> 『1Q84』 5、p. 299-300

<sup>26</sup> 『1Q84』 5、p. 316

<sup>27</sup> 『1Q84』 6、p. 191

<sup>28</sup> 『1Q84』 3、p. 229



ん、時間をそのように勝手に調整することによって、自らの存在意義を調整しているのだろう<sup>29</sup>。

このような視点、ブルーストのタームを使えば「生きられた時間」の特殊性と、自らの存在との関係について、青豆がブルーストを読むシーンでまた取り上げられることになるだろう。このように天吾にとって、自我の確立、主体の立ち上げとは、ほかならぬ時間と空間のねじれ、ゆがみを主題とした『1Q84』の世界を小説という形式で描くことであり、そこでは父親に背を向け、己を確立しようとし、愛の記憶へ向かう天吾の精神的道程が記されているのである。

次に同様の視点から青豆の場合を見てみよう。

青豆の自我表現、己に対する認識が明白な形で出てくるのは、青豆が高速道路から非常用の階段で降りて、殺人を実行するために移動しているシーンである。

私は移動する。ゆえに私はある<sup>30</sup>。

この文章が、デカルト的な主体確立の物語、我思う故に我在り、のバロディであることは言うまでもない。「クールな青豆さん」は表面的には人殺しという職務を自らの存在理由とし、スタイリッシュに自らの存在を確立している強い存在であるが、だがそれは、結局のところ自分の空虚さを埋める定式でしかない。このことは例えば第3巻のタマルと青豆の会話の中で明示されている。

「でもあんた[青豆]ならなんとかうまくこなすだろう。あんたは俺に似ているところがある。いざというとき自分よりルールを優先させることができる」

「たぶん自分というものが本当にはないから<sup>31</sup>」

自分の存在よりも仕事上のルールを優先させること、ルールに縛られた、あるいはルールそのものである自我によって自らの行動を律し、そして主体を打ち立てること。それは青豆という存在のセルフのあり方であるのだが、それは青豆のセルフの核にあるある種の空虚さを埋めるための手段でしかない。青豆の存在の核にある、とされているのは幼少期の両親の信仰心である。ここに『アンダーグラウンド』以降村上春樹が探究してきた新興宗教の問題系が小説に生かされることになる。この小説の

ヒロインである青豆は、両親が「証人会」という新興宗教の信者だったために、自我の確立が著しく困難なものになってしまった人物として設定されるのである。

天吾は彼らに同情しないわけにはいかなかった。自我がはっきり確立される前に、まだ小さな子供のうちにその世界を離れば、一般社会に同化できるチャンスは十分ある。でもそのチャンスを逃してしまうと、あとは「証人会」のコミュニティーの中で、その価値観に従って生きていくしかない。あるいは少なからぬ犠牲を払って、自力で生活習慣や意識を作り変えていくしかない<sup>32</sup>。

青豆は11歳の時に両親を離れ、決定的な欠落を抱えたまま、超人的な努力を通じて自力で生活習慣や意識を作り変えていくことを余儀なくされている。実際そうした努力により、殺人のための特殊能力を得て、それを実行することに、一つのアイデンティティを見出していく、という設定がなされているのだが、そこには常にある種の欠落があったとされる。村上春樹はその欠落を性的なものに密接に結びつけて描く。実際青豆はその奔放な性生活のスタイルによって、特徴づけられる登場人物である。村上春樹はその青豆の欠落を、青豆の友人であるあゆみと照らし合わせて描いている。

あゆみは大きな欠落のようなものを内側に抱えていた。それは地球の果ての砂漠にも似た場所だ。どれほどの水を注いでも、注ぐそばから地底に吸い込まれてしまう。あとには湿り気ひとつ残らない。……まわりの男たちが力づくで押し付けてくるねじれた性的欲望が、その大きな要因の一つになっていたことは間違いない。彼女はその致命的な欠落のまわりを囲うように、自分という人間をこしらえてこなくてはならなかった。作り上げてきた装飾的自我をひとつひとつ剥いでいけば、そのあとに残るのは無の深淵でしかない。それがもたらす激しい乾きでしかない<sup>33</sup>。

私とあゆみとのいちばん大きな違いだ、と青豆は思う。私という存在の核心にあるのは無ではない。荒れ果てた潤いのない場所でもない。私という存在の中心にあるのは愛だ<sup>34</sup>。

<sup>29</sup> 『1Q84』 2、p. 280

<sup>30</sup> 『1Q84』 1、p. 72

<sup>31</sup> 『1Q84』 3、p. 96

<sup>32</sup> 『1Q84』 3、p. 108

<sup>33</sup> 『1Q84』 3、p. 133

<sup>34</sup> 『1Q84』 3、p. 144

自分の中の空虚、その「装飾的自我」の奥の「無の深淵」、そこから青豆をかろうじて救うのは天吾の場合と同じく、彼との幼少期の記憶である。そうした青豆の生き方は、青豆が殺すことになる「さきがけ」のリーダーから「宗教的」とであると評される。

「どうやらあなた〔青豆〕は宗教を必要としないみたいだ」

「必要としないかもしれません」

「なぜなら、あなたのそういうあり方自体が、言うなれば宗教そのものだからだよ<sup>35</sup>」

さきがけのリーダーは驚くべきコミュニケーション能力を発揮し、初めて出会ったはずの青豆の深層意識まで把握してしまう、言い換えれば青豆のセルフのあり方を理解してしまう。そこでさきがけのリーダーが見た青豆のセルフとは根源的に「宗教的な」ものである。それはキリスト教とはまた違った形の「愛の宗教」とでも呼ばざるをえないものであるだろう。この宗教的なものを自分で捉えること、自己のあり方をとらえ、自我を打ち立てようとするとき、人は主体の喪失、無意識の中への自我の埋没、という出来事に見舞われることになるだろう。Book3では天吾を待つ青豆の見る3つの夢が描かれるが、その最後の夢は以下のように記述される。

三つめの夢は言葉ではうまく表現できない。とりとめがなく、筋もなく、情景もない夢だ。そこにあるのはただ移動する感覚だ。彼女は絶え間なく時間を行き来し、場所を行き来する。それがいつで、どこであるかは重要な問題ではない。それらのあいだを行き来することそのものが重要なのだ。すべては流動的であり、流動的であるところに意味が生まれる。しかしその流動の中に身を置いているうちに、身体は次第に透明になっていく。手のひらが透けて、向こう側が見えるようになる。身体の中の骨や内臓や子宮も視認できるようになる。このままでは自分というものがなくなってしまうかもしれない。自分がすっかり見えなくなってしまうあとに、いったい何がやってくるのだろうと青豆は考える。答えはない<sup>36</sup>。

ここには先の「私は移動する、ゆえに私はある」というテーゼの裏側にある、より深い意識状態が記されている。時間と空間を自由に行き来する、この青豆の意識の描写は、『失われた時を求めて』の冒頭に極めて近いことは注目に値するだろう。そこでは主体が消失し、全て

が流動的であり、そこから何らかの意味が生成してしまう、という事態がやはり問題になっているからだ。そこにおいて身体感覚は希薄化し、「自分はすっかり見えなく」になってしまう。そのような主体の喪失の体験のあと、何がやってくるのか。ここで「答えはない」とされているが、小説のアウトラインからすれば、そこにあるものは紛れもなく天吾との出会いであり、天吾の子供を身ごもる、という体験である。

ここにおいて、ブルーストと村上春樹が全く違う立場に立っているのが見て取れる。主体の危機、自己の喪失、その後に青豆は自らの主体性を再発見する。実際に肉体的な接触なくして、天吾の子供を身ごもった青豆は、次のように考える。

私は誰かの意思に巻き込まれ、心ならずもここに運び込まれたただの受動的な存在ではない。たしかにそういう部分もあるだろう。でも同時に、私はここにいることを自ら選びとつてもいる。

ここにいることは私自身の主体的な意思でもあるのだ。

彼女はそう確信する。

そして私がここにいる理由ははっきりしている。理由はたったひとつしかない。天吾と巡り合い、結びつくこと。それが私がこの世界に存在する理由だ。いや、逆の見方をすれば、それがこの世界が私の中に存在している唯一の理由だ。あるいはそれは合わせ鏡のようにどこまでも反復されていくパラドックスなのかもしれない。この世界の中に私が含まれ、私自身の中にこの世界が含まれている。

世界の中に私が含まれ、私の中に世界が含まれる、というライブニッツのモナド論、あるいはショーペンハウアーの「世界は私の表象である」という哲学に近い考え方が、やや素朴な形で提出される。だがそうしたパラドクサルな世界の構造、さらには主体の成立の不可思議さ、意志に関する非常に複雑な哲学的問題系は、「天吾と巡り合い、結びつくこと」、という愛の物語によって追いつかれてしまう。別の言い方をすれば、主体の不安定さは愛のもたらす確信によって払拭されてしまう。天吾と結びつくこと、この小説ではこの結びつきは物語全体、テキスト全体の身振りによって示されている。それは、この『1Q84』という現実の世界と架空の世界が何重にもクロスオーバーする世界にあって、天吾の物語に含まれることである。

<sup>35</sup> 『1Q84』 3、p. 301

<sup>36</sup> 『1Q84』 5、p. 196

青豆はまわりを見回した。つまり、私は天吾の立ち上げた物語の中にいることになる、と青豆は思う。ある意味では私は彼の胎内にいる。彼女はそのことに気づく。いわば私はその神殿の中にいるのだ……私は今、天吾くんの中にいる。彼の体温に包まれ、彼の鼓動に導かれている。彼の論理と彼のルールに導かれている。そしておそらくは彼の文体に。なんと素晴らしいことだろう。彼の中にこうして含まれているということは<sup>37</sup>。

文学作品、さらには文体を通しての個と個のコミュニケーション、ある意味では文学作品の目指す最終目標である十全なるコミュニケーションが、『IQ84』では物語世界の現実のレベルで起きてしまう。青豆は天吾の表象する世界に含まれ、その「神殿」すなわちある宗教空間に近い場所に存在することになる。その彼自身の肉体の中に住まうこと、「彼の論理とルールに導かれる」こと、言い換えれば、彼の自我に導かれる世界にあって、青豆は天吾との十全なる一体感を感じるようになる。

こうした世界の中で、青豆は天吾の子供を身ごもることによって、主体の確立を完成する。

これからはこれまでとは違う。私はこれ以上誰の勝手な意志にも操られはしない。これから私は自分にとってのただひとつの原則、つまり私の意思に従って行動する。私は何があろうとこの小さなものを護る。そのために私は死力を尽くして戦う。これは私の人生であり、これは私の子供なのだ。誰がどのような目的のためにプログラムしたものであれ、疑いの余地なくこれは私と天吾くんとの間にもうけられた子供だ。誰の手にも渡しはしない。何が善なるものであれ、何が悪なるものであれ、これからは私が原理であり、私が方向なのだ。誰であろうとそれだけは覚えておいた方がいい<sup>38</sup>。

ハードボイルドの主人公の決め台詞、あるいは歌舞伎役者の「見栄」さながら、青豆は宣言する。だがここで問題になっているのは、ある種の「見栄」でも、物語の最初に提示された「私は移動する、ゆえに私はある」といった表層的な言葉でもない。ここにおいて、投げ込まれた状況に立ち向かっていく主体の意思がはっきりと立ち上がり、「私」という原理の、主体の確立がなされるのである。このように、青豆も、天吾との繋がり、愛の物語を通して、自らの主体を確立するのである。このようにしてみると2人の恋人が愛の記憶によって主体を確

立する、という『IQ84』の基本的な構造が浮かび上がってくるだろう。

#### IV 青豆によるブルースト読解

それでは、なぜ青豆はブルーストを読むのであろうか。そしてなぜこのシーンは、青豆が天吾を待つ、という最も緊張感ある場面におかれたのか。

まず、青豆を巡る描写の中にちりばめられたブルースト的な要素について指摘しておこう。実際青豆がブルーストを読むシーンでは、かなり意図的にブルースト的な要素がちりばめられているようにも見える。例えば、部屋とアイデンティティの関係について、以下のような記述がある。

青豆はついさっき引き払ってきた、自由が丘の自分のアパートの部屋を思い出した。古い建物で、あまり清潔とは言えず、ときどきゴキブリが出たし、壁も薄かった。愛着のある住まいとはとても言えなかった。しかし今ではそれが懐かしかった。このしみひとつない真新しい部屋にはいると、自分が記憶と個性を剥奪された匿名の人間になったような気がした<sup>39</sup>。

新しい部屋にうまくなじめない、このありふれた現象は、それ自体、自我の確立の問題と絡んでくる。部屋は「私」という存在のアイデンティティを無意識裡に保証するものであり、私が帰るべき場所であり、私を護るべき空間としてある。青豆の場合は敵から身を隠すため、タマルが用意してくれた隠れ家に身を隠す、という設定であるので、こうした傾向はより強く出ているだろう。この、私を護るべき空間に馴染めない、というのは非常にブルースト的な設定である。例えば、『失われた時を求めて』の主人公はバルベックのホテルに泊まる際、部屋に馴染めず、不眠の夜を過ごすのだが、そのシーンは次のように書かれている。

バルベックの僕の部屋(名ばかりの僕の部屋)には、余分な場所などなかった。部屋には僕のことを知りもしない品物が充満しており、僕の投げかけるのと同じ不信の目つきでちらりとこちらを眺め返しては、僕の存在などにいささかも斟酌を加えることなく、僕のせいで、彼らの日常生活が乱れていると証言したのである。……見たり聞いたり

<sup>37</sup> 『IQ84』 4、p. 203-204

<sup>38</sup> 『IQ84』 6、p. 301

<sup>39</sup> 『IQ84』 4、p. 87-88

する領域よりもはるかにひそやかな領域、あの匂いの良し悪しを感じ取る領域にまで、防虫剤の匂いはこちらの最後の砦を押し破って、ほとんど僕の自我の内部に侵入してきており、その攻撃に対して僕はくたくたになりながら不安げに鼻をすすって、たえず無用な反撃を行うのだった<sup>40</sup>。

ここでは、主人公のあまりに神経質な性格、体質のため、ホテルの部屋のものが敵意を持って主人公に襲い掛かる様子が書かれている。このブルーストのテキストは、先の引用に見た村上春樹のテキストとかなり趣が違う。青豆の場合は自らが「記憶と個性を剥奪された匿名の人間」になってしまう、という印象が描かれており、ブルーストの場合はより自分の存在が際立ち、「僕」は匿名の人間とはならないのであるが、双方とも部屋の事物が、自我の成り立ち、主体の形成に大きく寄与する、ということが問題になっている点では共通している。

また、青豆は、この天吾を待つことになるアパートに引っ越してきた際、かつての自分の部屋にあったゴムの木の記憶に自らのアイデンティティ、自我の支えを求めることになる。

目を閉じると、アパートのがらんとした部屋に残してきた、鉢植えのゴムの木の姿が思い浮かんだ。……彼女は肩を震わせて泣いた。私にはもう何も残されていない。みすばらしいゴムの木ひとつ残されていない。少しでも価値あるものは次々に消えていった。なにもかもが私のもとから去って行った。天吾の記憶の温もりのほかには<sup>41</sup>。

記憶の他に、自分には何も残されていない、というこの感覚は、ブルースト的な感覚と呼んでも差し支えないものであろう。先に引用した『失われた時を求めて』の冒頭の部分で、まどろみの話者は「洞窟にすんでいる原始人よりも何ももっていない」と言われていたのであり、このかなりの年齢を重ねたと見える語り手は、「時の破壊作用」がすべてを壊していった、という感覚を強く感じるのである。そして、そこからかろうじて「僕」を救うのが記憶であり、『失われた時を求めて』とはそうした記憶を紡いで書かれた小説なのである。すなわち、「なにもかもが私のもとから去って行った」という感覚はある意味でブルースト的な感覚である<sup>42</sup>。

また、『失われた時を求めて』の第一巻「スワン家の方」

を青豆が読むシーンでも、ある種の類似が指摘できる。

ソファに座り『スワン家の方』のページに意識を集中する。物語の情景を頭に描き、ほかの考えを忍び込ませないように努める。外では冷たい雨が降り始めている。ラジオの天気予報は、静かな雨が翌日の朝まで降り続くことを告げている。秋雨の前線が太平洋の沖合に腰を据えたまま動きを見せない。時を忘れて孤独な考えに耽る人のように<sup>43</sup>。

ここでの語りの展開の仕方はブルースト的と言ってよい。青豆の意識がブルーストの作品に集中する、と書かれたすぐ後に、語りの視線は本の内容ではなく、読書をしている青豆全体をとらえ、青豆を取り巻く状況全体が描写される。例えば、『スワン家の方』で、幼少期の主人公が読書をするシーンでは、やはり読書の内容よりも、読書をしている主人公を取り巻く状況の描写に多くのページ数が費やされるのである。例えば、読書している意識を執拗に分析しつつ、ブルーストは次のように書いている。

意識の内部に同時に並んでいる状態を内から外へとたどってゆきながら、しかもそれらの状態をとりまく現実の地平線にまで到達する以前に、僕はまったく別種の楽しみを見出すのである。それはゆったりと腰を下ろして、いっさいの客の来訪にわずらわされずに、戸外の空気の良い香りがかぐ楽しみであり、またサン＝ティレールの鐘塔で時を告げる鐘が鳴りわたる時には、すでに消費された午後の断片がひときれずつ空から降ってくるのを見る楽しみであった。……そのあとにくる長い静寂は、読書の為に僕に残されている午後のすべての時を青空の中に開始させるように見え、それはフランソワーズの準備しているおいしい夕食、本を読みながら主人公のあとをおいかけまわしてへとへとになった僕に活気を与えてくれるこの夕食のときまで続くのである<sup>44</sup>。

ここには、読書というトータルな体験の描写が問題になっている。主人公は本の世界が与えてくれた夢の世界を現実投影するのだが、そのようにしてしか自分を振り巻く事物を知覚できない。いわば現実の世界と架空の

<sup>40</sup> *A la recherche du temps perdu*, II, p. 27.

<sup>41</sup> 『1Q84』 4, p. 222

<sup>42</sup> ここで、あえて相違点を指摘しておく、ブルーストの場合はそう感じる「僕」すらも消えていった、という感覚が強くあり、その自分自身の自我の変質を嘆く、というモーメントが重要になってくる。

<sup>43</sup> 『1Q84』 5, p. 119

<sup>44</sup> *A la recherche du temps perdu*, I, p. 107.

世界が混じり合い、「僕」の世界が生成していく。そしてそれは鐘のイメージが示すように、時間に関わるものとなっている。すなわち、読書の最中、意識は物語の時間を生きるのだが、それは現実の時間とは全く違うものとなっている。ブルーストによれば、そうした2つの異なる時間性を生きること、これが読書という体験に他ならない。そのように、読書というのは、「よりはっきりと知覚された夢」として提示される。

村上春樹はブルーストのように、トータルな経験としての読書を描写しているわけではない。しかし、先に見たように、小説内の現実と小説内の虚構を執拗にクロスオーバーさせる、という手法はブルーストの読書論に非常に近いものがある、と考えられるだろう。そして、読書の内容そのものではなく、読書する意識、読書という体験に語りの目が注がれていることも、共通点の一つである。

青豆がブルーストを読みすすめるシーンでは実際以下のような描写がある。

大きな黄色の月と小さな緑色の月がいつものように、冬の空に並んで浮かんでいる。様々なかたちと大きさの雲が空を素早く吹き流されていく。雲は白く緊密で、輪郭がくっきりとして、雪解けの川を海に向けて運ばれていく固い氷塊のようにも見える。いずこからともなく現れて、いずこへともなく消えていくそんな夜の雲をみていると、自分が世界の果てに近い場所に運ばれてきたという感覚があった。ここが理性の極北なのだ、青豆はそう思う。ここより北にはもう何も存在しない。その先にはただ虚無の混沌が広がっているだけだ<sup>45</sup>。

『1Q84』の物語空間の象徴である2つの月のイメージが、青豆がブルーストを読むシーンの直前に置かれている。そしてこの「理性の極北」、「世界の果て」のイメージは言うまでもなく、村上春樹が『世界の終りとハードボイルドワンダーランド』で十全に展開した、セルフの「核」にある物語空間である。この「虚無の混沌」すれすれの時空とは、これ以上進んでしまえば自我が崩壊し、セルフの枠組みが解体してしまう、そんな場所であると考えられる。そしてここでは雲のイメージが2つの月と世界の極北を接合している。この雲、それぞれが固い氷塊であり、密度と輪郭をはっきりと持った雲のイメージは、自我の生成変化、自我の確立と解体を表象していると解釈することも可能であろう。こうして、小説内の現実と小説内の虚構が入り混じる中、自我の解体の瀬戸際で、「虚無の混沌」を前にして、ブルーストの作品

が青豆によって読まれるのである。

事実、この引用のすぐ後には、青豆のブルースト解釈が展開する。

「別の世界というか—私の生きているこの世界から何光年も離れたある小惑星についての、詳細な報告書を読んでいるような感じがするのよ。そこに描かれた情景のひとつひとつを受け入れ、理解することはできる。それもずいぶん鮮やかに克明に。しかしここにある情景とその情景がうまく結び付けられない。物理的にあまりにも遠く離れているから。だからしばらく読み進むと、前に戻ってまた同じところを読み返すことになる」

青豆はそれに続く言葉を探す。タマルはなおも待っている。

「でも退屈するわけじゃない。緻密に美しく書かれているし、その孤独な小惑星の成り立ちのようなものを私なりに呑み込めもする。ただなかなか前には進まないということ。ボートを川の上流に向けて漕いでいるみたいにね。しばらくオールをつかって漕いで、それから手を休めて何かについて考えているうちに、気がついたらボートはまたもとの場所に戻っている」と青豆は言う。「でも今の私には、そういう読み方があってるのかもしれない。筋を追って前に前にと進んでいく読み方よりはむしろ。なんて言えばいいのかしら。時間が不規則に揺らぐ感覚がそこにはある。前が後ろであっても、後ろが前であっても、どちらでもかまわないような」

青豆はより正確な表現を探し求める。

「なんだか他人の夢を見ているみたいな気がする。感覚の同時的な共有はある。でも同時であるというのが、どういうことなのかが把握できないの。感覚はとても近くにあるのに、実際の距離はひどく離れている」

「そういう感覚はブルーストが意図したものなのだろうか？」

青豆にはもちろんそんなことはわからない。

「いずれにせよ、その一方で」タマルは言う。「この現実世界では時間は着実に前に進んでいる。滞りをもしないし、逆戻りもしない。」

「もちろん。現実の世界では時間は前に進んでいる」

青豆はそう言いながら、ガラス戸に目をやる。本当にそうだろうか？時間は確実に前に向かってすすんでいるのだろうか？

「季節は移り、1984年もそろそろ終わりに近づいている」とタマルは言う。

<sup>45</sup> 『1Q84』 6、p. 41

「今年中に『失われた時を求めて』を読み終えることはたぶんできないと思う<sup>46</sup>」

ここでは村上春樹によるプルーストの読解が提示されている。村上春樹にとって、プルーストとはまず「時間が不規則に揺らぐ感覚」を描いた作家である。そして「感覚はとても近くにあるが実際の距離は離れている」と言われているように、読者の距離感を混乱させる作家でもある。青豆にとって、プルーストを読むという体験は、時間の揺らぎと空間の揺らぎとが重ねられ、物語空間と現実の空間が相互浸透していくような体験でもある。このように時空の揺らぎ、物語空間の現実への浸透を感じさせる作家として、プルーストは引用されている。だからこそ、村上春樹はタマルと青豆の会話を通じて、1984年という現実の時間と1Q84年という物語空間の時間がクロスオーバーしていることを確認している。

プルースト研究を紐解くと、この青豆が言うような「時間が揺らぐ感覚」は、プルーストが意図したものであることはほぼ確実であることが分かる。特にジュネットやタディエの研究、さらにはプルーストの草稿研究が示す通り、プルーストはフランス語特有の様々な時制を用いて、いかに過去の回想を書くか、いかに過去の語りを構造化するか、ということに最大限の努力をささげ、独自の手法を考案し、時間感覚の表象を築き上げることに細心の注意を払っている<sup>47</sup>。この意味で、時間と空間がねじれ、錯綜するなかで展開する物語『1Q84』を書くにあたり、村上春樹がプルーストを引用する、というのは非常に理に適ったこととみなすことができる。

一方で青豆はプルーストの世界の異質性を強く感じている。その「孤独な小惑星」は青豆の世界から何光年も離れている、と書かれてある通り、プルーストの描く主人公の人生、青豆が念頭に置いているのはおそらく『失われた時を求めて』の第一巻「スワン家の方」であると思われるが、その主人公の幼少期、彼が感じていた様々な印象は青豆の世界観や感性からほど遠いものである。そしてプルーストとの世界の決定的な違いは引用最後の台詞によって、強調される。すなわち、1984年が終わる時、まだ『失われた時を求めて』は読み終えられていない。これは『羊をめぐる冒険』における「僕」のプルースト読書体験と同様であるだろう。実際、ここまで見てきたようなプルーストと村上春樹の共通点にも関わらず、2人の作家には決して重ならない世界があり、決定的な世界観の差異が存在すると考えられる。

## V プルーストと村上春樹の差異について

それではプルーストと村上春樹の差異とはどのようなところにあるのだろうか。

この小説において、村上春樹がプルーストを引用するもう一つの理由がある。プルーストの代名詞として、無意志的記憶、紅茶に浸したマドレーヌを口にいった時に、過去が蘇る、といった無意志的記憶があるが、これと同様のシーンが『1Q84』に挿入される、ということである。天吾が安達クミのアパートでハッシッシを吸った際に、夜の智慧の化身であるフクロウが体の中に入り込み、青豆のとの記憶がよみがえる、というシーンである。

気が付いたとき、天吾は小学校の教室にいた。

窓は大きく開かれ、校庭から子供たちの声が飛び込んでくる。思い出したように風が吹き、白いカーテンがそれにあわせて揺れる。隣には青豆がいて、彼の手をしっかりと握っている。いつもと同じ風景—しかしいつもとは何かが違う。目に映るものすべてが見違えるほど鮮明で、生々しいばかりに粒だっている。ものの姿やかたちを、細かいところまでありありと見て取ることができる。ちょっと手を伸ばせば、実際に触ることもできる。そして初冬の午後の匂いが大胆に鼻孔を刺す。それまでかかっていた覆いが勢いよく取り払われたみたいに。本物の匂いだ。心を定めた、ひとつの季節の匂いだ……ほんの一瞬、時間の扉が内側に向けて押し開かれる。古い光が新しい光とひとつに混じり合う。この光とこの空気だ、と天吾は思う。それですべてが納得できる。ほとんどすべてのことが。この匂いをどうして今まで思い出せなかったのだろうか。こんなに簡単なことなのに。こんなにあるがままの世界なのに。「君に会いたかった」と天吾は青豆にいう<sup>48</sup>。

この物語の核である天吾と青豆の幼少期の記憶、その記憶がハッシッシによって蘇る。これは紅茶に浸したマドレーヌが、主人公の幼少期の記憶を呼び起こす、というプルーストの無意志的記憶が、明らかにモデルとしてある。時間の扉が押し開かれ、新しい光と古い光が混じりあう、すなわち時間と空間が揺らぎ、過去と現在が交錯する。そこで自分の存在の核となる出来事、感覚、特

<sup>46</sup> 『1Q84』 6、p. 42-43

<sup>47</sup> とはいえ、村上春樹とプルーストでは「時間のゆらぎ」を描く手法はかなり違う。プルーストにおける「時間」の取扱いについては例えば Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971、Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972、Marcel Müller, *Les Voix narratives dans « A la recherche du temps perdu »*, Genève, Droz, 1965 等を参照。

<sup>48</sup> 『1Q84』 5、p. 231

に匂いが再び直に感じられる。これは『失われた時を求めて』という「総合小説」、巨大な構築物を支える仕掛けとしての無意識的記憶と酷似しているのである。そしてこの体験は、天吾と青豆の愛の物語のアルファでありオメガでもある。全てはこの瞬間に始まり、そして2人は20年後に出会い、ともに生きていくことを誓うのである。主体の確立としての『1Q84』は、この愛の記憶によって支えられている巨大な構築物である。幼少期の記憶から生成する物語。ある原初的な記憶によって支えられる巨大な構築物としての小説。そのような小説を構想したからこそ村上春樹は『1Q84』において、ドストエフスキーではなくブルーストを引用しなければならなかった、と思われる。

しかしながら、ブルーストと村上春樹は、愛というテーマに関して正反対の位置にいる。『1Q84』の最終部は、青豆と天吾が出会い、ともに生きていくことを誓うハッピーエンドになっているが、そこで以下のようなテキストがある。

一対の月はまだ雲の切れ目から、混じり合った不思議な色合いの光を地上に投げかけている。雲はとてもゆっくりと流れている。心という作用が、時間をどれほど相対的なものに変えてしまえるかを、その光の下で天吾はあらためて痛感する。二十年は長い年月だ。そのあいだにはいろんなことが起こり得る。たくさんものが生まれ、同じくらいたくさんものが消えていく。残ったものごと形を変え、変質していく。長い年月だ。でも定められた心にとっては、それが長すぎるということはない。たとえば仮に二人が巡り合うのが今から二十年後であったとしても、彼は青豆を前にして、やはり今と同じ気持ちを抱いていただろう。天吾にはそれが分かる。もし二人がともに五十歳に達していたとしても、彼は青豆を前にして、やはり今とおなじように胸を激しくときめかせ、同じように深く混乱していたに違いない。同じ喜びと同じ確信を心に強く抱いていたに違いない<sup>49</sup>。

ここでは先の引用にあった雲のイメージが再び使われている。やはりここでも雲は時間と共に変わりゆく自分という存在のメタファー、あるいはメトニミーとして使われており、また生きられた時間が問題になっている。ここで村上春樹が見出すのは、「定められた心」という表現が示すように、少年期の天吾と青豆の記憶をもとにした、同一の主体、二十年間変わることのない同じ主体の発見である。しかしブルーストの場合はこれとは異なる。

確かにブルーストの場合も、幼少期の記憶がよみがえり、そこから自分が立ち上がるのだが、『失われた時を求めて』で強調されているのはあくまで自我の不連続性、恋人を変えると、自我がまったく違ったものになってしまう、ということである。そこには、同一の恋人を前にした永遠に変わらない感情、という心の働きは皆無である、と言ってよい。さらに、愛そのものに対しての態度が決定的に違う。ブルーストにとって愛は不治の病でしかない。『失われた時を求めて』の最後で、年老いた主人公は、自らの中に母親とのおやすみのキスを禁じられ啜り泣きを続ける幼少期の自分を見出す。すなわち、恋人との愛の共同体などというものは、ブルーストにとって叶えられぬ望みであり、純粋な不可能性であり、そこには常に母親の不在を嘆く、子供の啜り泣きの声が響いている。ブルースト的な主体の立ち上げ方が存在するとすれば、それは、そのような病としての恋愛を描く文学作品の制作によってでしかない。

一方村上春樹にとって、愛とは、結局のところ主体の確立にとって必要不可欠であり、小説という形式を使い描こうとする、その最終目標である。村上春樹は2011年のインタビューで次のように言っている。

僕はとても暗い物語を書くことがあります。とても血なまぐさくて、残忍な物語です。でも僕の登場人物たちに共通しているのは、愛を信じているということです。すごくシンプルなことですが。彼らは愛を信じています。彼らはどこかで、愛が問題を解決すると信じているのです。そういうところは楽観的ですよ。あなたは愛を信じていなくちゃならない。それは良い物語のコアにあるものです<sup>50</sup>。

このような愛に関する楽観主義からブルーストは最も離れた作家である。なぜなら、ブルーストにあって、恋愛とは、結局のところ無駄な時間＝失われた時（フランス語の《le temps perdu》という表現は「失われた時」という文字通りの意味と、「無駄にしてしまった時」という2つの意味がある）であり、芸術制作から主人公を引き離し、無駄に時間を費やさせてしまう、という否定的なニュアンスがあるからである。

村上春樹は明らかにブルーストを意識しつつ、小説最終部で天吾に次のように言わせている。

青豆は黙って顔を上げ、空を見る。天吾もほぼ同時に同じことをする。二人は天空に月を探し求める。……しかし彼らはそこに月の姿を見出すこと

<sup>49</sup> 『1Q84』 6、p. 352-353

<sup>50</sup> 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのですー村上春樹インタビュー集 1997-2011』 p. 562

はできない。……急ぐ必要はない。時間ならたっぷりある。そこにあるのは失われた時間を回復するための時間だ。二人で共有する時間だ<sup>51</sup>。

村上春樹にとって、「失われた時間」とは回復されるべきもの、「二人で共有する時間」、すなわち愛の時間によって贖われるべきものとしてある。ブルーストにとって、「失われた時間」を贖う唯一の方法は、作家となり、失われた時を再構成し、小説を書くことである。そして小説を書くという作業はあくまで一人で行われなければならない。すなわち、小説家をその本来の仕事から引き離す恋愛とは、芸術制作の邪魔にしかならない、というのがブルーストの思考の道筋の基本的なラインである。そのような観点から、ブルーストは、スタンダールの恋愛、恋の結晶作用などに代表されるような、ロマンティックな恋愛を徹底的に換骨奪胎した非常にペシメスティックな作家である。ブルーストはロマンティックな恋愛物語を毛ほども信じてはいない。芸術作品の素材としては、非常に有効に機能するが、恋愛そのものに、価値を認めることはできない、と考えるからである。恋愛を不治の病として相対化し、芸術作品の素材とすること。これがブルーストのヴィジョンである。この点が村上春樹とは決定的に違う点であり、そしてまた青豆が「今年中にブルーストは読み終わらない」という理由なのであろう。『1Q84』の物語空間の中に『失われた時を求めて』は収まることができない。愛について解釈がほぼ正反対だからである。

## V 結論に代えて—「日本的」主体のあり方

ここまで主体を確立する物語として『1Q84』を読み、記憶と時間、自我の確立という観点から、ブルーストと村上春樹を比較してきた。

ところで近代的自我を打ち立てる、というテーマは近代日本文学の中で常に強迫観念としてあったもので、そしておそらく今もってなお、悪霊のように付きまとっているものでもあるだろう。近代以降の日本の作家で、多かれ少なかれこのテーマを扱わなかった作家はいないとさえ考えられる。それは明治維新以降の日本文化を徹底

的に支配した風潮であり、日本語で書く以上、西洋的自我をいかにして確立するか、という問題系からは逃れることができなかったはずである。しかしながら、「西洋的自我の輸入」という、壮大な国家的プロジェクトは、残念ながら中途半端にしか成功しなかった、と考えるのが妥当であろう。多少精密さを欠いた言い方になるが、数多の日本人論、日本人による研究や、欧米の日本研究者によってなされた研究が示すように、おそらく日本に西洋的自我が根付くことはあり得ないし<sup>52</sup>、どれだけ「個人」という概念が人口に膾炙し、それが教育制度の指導要綱に何度も書かれたとしても、社会としての振舞は西洋にくらべ、集団主義的であることは否めない<sup>53</sup>。

だからこそ村上春樹は、そうした日本社会—狭義には日本的文壇社会—から徹底的に逃避し、自分の生活スタイルを打ち立て、かつ作家としてのスタイルを確立していかなければならず、同時にそれを完遂した稀有な作家であるだろう。

日本にいるあいだは、ものすごく個人になりたい、要するに、いろいろな社会とかグループとか団体とか規制とか、そういうものからほんとに逃げて逃げて逃げまくりたいと考えて、大学を出ても会社にも勤めないし、独りでものを書いて生きてきて、文壇みたいなのもやはりしんどくて、結局ただ、ひとりで小説を書いていました<sup>54</sup>。

そして集団主義的な縛りから逃げ、「個」を確立しようとするその身振りは、疑いようもなく近代的、あるいは前近代的であり、村上の仕事はそこから来ていると考えるべきだろう。そして、その身振り、自我を打ち立てようと躍起になるその身振りは、村上自身が認めているように、欧米人には理解し難い問題系となる。先に引用した村上の発言だが、そのすぐ後に村上は以下のように言っている。

とくにアメリカに行って思ったのは、そこにいると、もう個人として逃げ出す必要はないということですね。もともと個人として生きていけなくちゃいけないところだから、そうするとぼくの求めたものはそこでは意味を持たないということにな

<sup>51</sup> 『1Q84』 6、p. 379

<sup>52</sup> 外国人、特に西洋人が現代日本文化を研究する際、中野千恵の「タテ社会の日本文化」、土居武朗の「甘えの構造」、などの日本論が必読文献となっている。これらの日本人論には様々な異論が唱えられているにせよ、こうした事実からも日本に「西洋的自我」が根付いたとは言い難い。

<sup>53</sup> 例えば、高野陽太郎のように、日本人が集団主義的である、という論を真っ向から否定する論者も存在する。しかしながら、著者が知る限り、そうしたタイプの主張の中には、ヨーロッパ的主体とは違ったタイプの日本の主体がそこに生まれているという観点はない。むしろ集団に流されなければ、それは即時にヨーロッパ的主体と同一視できる、とする傾向があるように見える。そのような視点は、修正される必要があるだろう。また、そのような修正の中にこそ、西洋的自我を打ち立てようとし、その困難に立ち向かい挫折していった作家達、漱石、芥川から連綿と続く、文学者達の苦勞と挫折を再評価することができるだろう。

<sup>54</sup> 河合隼雄 村上春樹、村上春樹、河合隼雄に会いに行く、新潮文庫、1999年、p. 14-15

<sup>55</sup> 前掲書 p. 14-15



るわけです<sup>55</sup>。

アメリカに限らず、西洋では、「自我の確立」ということが日本と同レベルで問題になることはない。無論、アイデンティティの不安、無意識を前にした主体の権威の喪失、といったことは盛んに議論されてきた。そして多くの日本の知識人はそうした言説を理解しようと努力し、実際はかなり正確に理解してきた。だがそれはあくまでヨーロッパの言説であることに注意しなければいけない。「主体の危機」は、あくまで、ヨーロッパにおいて、理性を持った主体として成熟を遂げた、「考える主体」から発せられる言説なのである。ヨーロッパの社会では、無意識のレベルから、主体を立ち上げることが求められ、強制される。そうした社会によって「考える主体」として言わば教育され「洗脳」された人々がおり、そうした人々の自己批判の言説として「主体の危機」が唱えられた、ということだ。そうした言説は、21世紀にあって、なお集団主義的な縛りから抜け出せない日本人が、自分のものとして切実さをもって扱える言説ではない。それはモダンの理論、そしてポストモダンの様々な知的言説、すべてにおいてそうである。だからこそ、日本人の手によるポストモダンの理論的言説は、欧米系の日本文化研究者にとって戸惑いを生むものとなっている。端的に言って、どんなに日本語に通じている欧米系の研究者であっても、日本で展開していたポストモダンの言説は大方意味不明なのである。おそらく日本における近代知識人の悲劇（あるいは悲喜劇）は、村上自身がアメリカで抱いた感想と直結している。すなわち、日本人的な「自我の打ち立て」行為は欧米人にとっては「意味のないもの」であり、そこには極めて理解困難な西洋と日本の文化的差異、翻訳不可能な何かがあるということだ。

日本人として主体をいかに打ち立てるか。この問いは、すぐさま日本語の表象システムをどう作り変えていくか、という問題に直結する。日本において、ゾラ流の自然主義の輸入の過程で、極めて日本的な「私小説」というジャンルが発生したことは周知の事実である。このこと自体が、ヨーロッパの文化と日本文化のずれを極めて象徴的に表している事態であるが、ここから、日本特有の私小説的エゴが生まれる。言文一致の歴史的潮流の中で、「私」を表象するためのシステム、語り口が様々な作家によって模索され、現在に至るのだが、村上春樹はこの大きな流れからどう身を引きはがすか、ということを実験的に探究した作家である。

結局、それまでの日本の小説の使っている日本語

には、ぼくはほんと、我慢ができませんでした。我（エゴ）というものが相対化されないままに、ベタッと迫ってくる部分があって、とくにいわゆる純文学・私小説の世界というのは、ほんとうにまつわりついてくるような感じだった。それが当時ぼくはいやでいやでしょうがなくて、こういうところを抜け出したい抜け出したいと思って<sup>56</sup>。

村上春樹は、日本の社会を象徴するような文壇という世界から抜け出し、その表象システムから、その政治から抜け出し、孤独な戦いを生きてきた。すなわち、春樹のこのような「私小説・純文学」語りや文壇というシステムと共に生み出され、そして文壇によって保護、育成されてきた。そのような状況から「エゴが相対化されないまま迫ってくる」「べたっとした」語りが生み出され、保護されてきたことは想像に難くない。言い換えれば、私小説・純文学の文体には、近代的主体を、集団主義の中で育てる、という矛盾が反映されている。村上春樹の試みは、そうしたパラドクサルな日本的な自己の表象から、できる限り距離を置き、たった独りで日本語のスタイルを変えようとする、壮大な実験であったし、今でもそうあり続けている、と考えることができるだろう。その実験の過程は特に長編小説において結実し、『1Q84』で頂点を迎えることになる。先に文章の彫琢はエゴを削り落とすことである、という村上春樹の文体論を見たが、この文体論もこの文脈で理解すべきものである。このような村上春樹の文学的営為であるが、たとえその試みが失敗していたとしても、これは注目すべき実験である。なぜなら、ここまで決定的に日本社会、日本語と対決し、そこから自らの文体を作り上げていった作家もあまり見当たらないからである。

他の春樹作品にもまして、その評価が分かれている『ねじまき鳥クロニクル』という作品でも、徹底して「日本的主体」の批判的構築、というのが一つのテーマとなっている。実際、村上春樹はインタビューで次のように言っている。

いまの日本の社会が、戦争が終わって、いろいろつくり直されても、本質的には何も変わっていない、ということに気が付いてくる。それがぼくが『ねじまき鳥クロニクル』のなかで、ノモンハンを書きたかったひとつの理由でもあるのです。自分とは何かということはずっとさかのぼっていくと、社会と歴史ということ全体の洗い直しに行き着かざるをえない、ということになってしまうのです<sup>57</sup>。

<sup>56</sup> 前掲書 p. 50.

<sup>57</sup> 前掲書、p. 72-73.

『ねじまき鳥クロニクル』は一人称で書かれた小説であり、それまで村上春樹が作り上げてきた一人称の文体の頂点に位置する作品である。ここでの「僕」の展開する語りも、やはり村上春樹自身の「自我表現」の探究であり、自我のうちたて、「個の確立」、「主体の確認」といった作業から生まれてきたものだと考えられる。村上春樹は別のインタビューでより広い文学史的な観点から次のようにも述べている。

結局ねえ、一九世紀文学のテーマっていうのは、主体の確認だったと思うんです。いかに人間が主体によって行動するのかということだったと思うんです。それが二十世紀に入ると、主体っていうのが果たして存在するかという問題になってくるんですね<sup>58</sup>。

たしかに19世紀文学、特に西洋文学において、主体の危機が様々な方法で描かれてきたことは事実である。村上春樹もこの流れの中で、自らの作品を生み出してきことは間違いないことだろう。だが、日本語で書く以上、日本という文化圏の中で書く以上、西洋と全く同じ問題系で語ることはできない。つまり、村上春樹の作品で問題になっているのは、あくまで西洋的な主体の危機の問題ではなく、そうした問題を輸入しつつ、いかに日本の「西洋的自我」を打ち立てるか、という日本特有の問題である、ということである。

ここにブルーストと村上春樹の決定的な差異をみることができるだろう。19世紀最後の大家であり20世紀最初の大作家であるブルーストにあって、主体の不動性、自我の唯一性、そうした近代哲学の基本的な枠組みを問い直すことは、大きな問題であった。そうした主体の不在は、『失われた時を求めて』の冒頭においてすでに表現されていることを見てきた。しかしながら、ブルーストはフランスにあって、フランス語で書いている。すなわち主体の確立、個の確立が当然であり、社会の基礎でもある、そうした社会にあって、そうした前提を受け、再生産する言語で書いた作家である。したがって、どんなにブルーストが主体の不在、その不確かさを表現していたとしても、それはあくまで、主体としての確立を終え、自らの思考を展開することになれば、個をしっかりと持った人間の書いたものであることに注意しなければならない。主体から脱主体へ。これがブルーストの方向性である<sup>59</sup>。一方、村上春樹はその逆の道筋をたどる。

日本的な集団主義、それはいわば、「無主体」であることが推奨され、強要される社会であるが、そこにおいて、集団主義的に「近代的主体」を打ち立てようとした文壇という枠があり、そこから春樹は距離を取って、個を打ち立てようとする。ここには無主体から主体へ、というベクトルがはっきりと存在しているのである。

ここから村上春樹の物語に組み込まれた愛のテーマの凡庸さについて語ることができるだろう。村上春樹自身、小説の中ではっきりと述べているようにこれは「大河ドラマ」的な恋愛物語である。天吾との偶然の出会いを待ち続ける青豆に対して、あゆみは次のように言う。

「大河恋愛ドラマだね」とあゆみは感心したように言った。「そういうのって、私好きだよ。びりびりきちゃうね」

「実際にやってる方はたいへんだけど」

「たいへんであることはわかる」とあゆみは言った。そして指先で軽くこめかみをおさえた。「それでも、そこまで好きな相手がいても、知らない男とときどきセックスしたくなるんだね」

青豆は薄いワイングラスの縁を爪で軽くはじいた。「そうすることが必要なの。生身の人間としてバランスをとっておくために」

「でもそれによって、青豆さんの中にある愛が損なわれることはないんだ」

青豆は言った。「チベットにある煩惱の車輪と同じ。車輪が回転すると、外側にある価値や感情は上がったたり下がったりする。輝いたり、暗闇に沈んだりする。でも本当の愛は車軸に取りつけられたまま動かない」

「素敵」とあゆみは言った。「チベットの煩惱の車輪か」

そしてグラスに残っていたワインを飲み干した<sup>60</sup>。

バーでのスタイリッシュな会話、性の物語、そして洒落た比喩によって形容される「本当の愛」の物語。こうした要素はあからさまにエンターテインメント的であり、多くの論者が指摘するように、ここにハイカルチャーであった文学が凋落し、サブカルチャーたる大衆のエンターテインメントが支配的な立場をとるようになったことを確認できるだろう。あるいは村上春樹の場合、両者が見事に融合している、という事態を見るべきなのかもしれない。『1Q84』は愛の物語として、エンターテインメント＝文学として提示されている。ここで提出された愛のテ

<sup>58</sup> 「対話 R・チャンドラー、あるいは都市小説について」『ユリイカ』青土社、1982年7月号、p. 72

<sup>59</sup> 議論が煩雑になることを防ぐため、ここでは正確さを欠いた言い方をしているが、ブルーストの場合、実情はより複雑である。『失われた時を求めて』を主体の成立の物語とみるか、主体の解体の物語とみるか、というのは議論の分かれるところで、おそらく両方のベクトルがこの小説には混在している。それがブルーストが19世紀最後の大家であり、20世紀最初の大作家である、ということにもつながってくるのだが、詳細は別稿に譲る。

<sup>60</sup> 『1Q84』2、p. 327-328

一マは、純文学的観点から言えば、あまりにも凡庸で、オリジナリティを欠き、大衆的だとみなすことが出来るであろう。しかしながら、ここに村上春樹のオリジナリティを見ることも出来る。すなわち、『1Q84』を自我の確立の物語だとみなした時、それも、日本人の作家が日本の文壇システムから離れた地点において、自我を打ち立てようとするときに、こうした愛の物語が必要になる、ということをこの小説は示しているのだ。天吾の父親に代表されるような、高度経済成長期の日本を支えてきた価値観から離反し、「証人会」に代表されるような、高度成長期の矛盾から生まれた宗教的救済の言説から身を引きはがし、性の放浪生活の果てに「愛の宗教」を見出し、初めて自らの主体を確立する。今の時代、日本で文学を主体の問題として考えた時、ここからしか自我の確立が出来ない、というのが、村上春樹が『1Q84』で身をもって証していることのように見える。村上春樹が到達したエンターテイメント的凡庸さは、日本人としての主体の確立を真剣に目指し、有効な一つのモデルを探し当てた時に、生じてしまったものなのである。その意味で、これはヨーロッパ的基準でいうところ「凡庸」な愛の物語としての『1Q84』という小説は、それほど凡庸であるわけではないし、むしろより豊かな解釈がそこから引き出されるべき、一つの新しい形式であるだろう。

したがってブルーストと村上春樹は似て非なるものが、ちょうど合わせ鏡のように向かい合っていると考えられる。片方には主体から脱主体への物語があり、そこでは恋愛は否定される。そしてもう片方には無主体から主体への物語があり、そこで恋愛は肯定されるのだ。この事態から、無論フランス文学の日本文学に対する優位性を導き出すことはナンセンスであろうし、村上春樹とブルーストの優劣を決めることもここでは問題にならない。『1Q84』とは、二つの異質の文化が衝突し、混じり合い、かつ反発する、そのような文化的摩擦が生じている場なのである。「愛」という概念は明らかにヨーロッパから輸入された概念であるが、この概念はチベット仏教の比喩が指し示すように、東洋の日本において、変質し、別の意味を持ち始める。この小説は、このような相反する磁場がせめぎ合い、新たな「愛」の形式が生まれてくるような場所であり、フランス文化と日本の文化というどこまでも異質な空間を強制的に接続する通路なのであり、そこからヨーロッパ的ではない、ある異質な「愛」が生まれていると考えるべきであろう。この通路をいかに解釈し、活用していくのか。この「愛」をいかに読み解き、その可能性を見定めていくのか。それは批評のなすべき仕事として残っているだろう。

福岡大学フランス語学科講師