

戦争が終わって、世の中はよくなっていくんじゃないかという思いが、親の中にあつたんじゃないかな、という気はするんですが、ぼくは、それだけの確信は全くないですね。村上の「土着」「風土」問題の吟味において示唆に富む発言である。

(7) 注(6)と同じ。「物語」のための冒険」。

(8) 「言葉への不信」について、古くは『話せばわかるか 糸井重里対談集』（飛鳥新社 一九八三・七）がある。比較的近年のものは『職業としての小説家』（スイッチ・パブリッシング 二〇一五・九）の「第二回」の章を参照。

(9) 本稿の「メロドラマ」の語のアクセントは「純日本的な」（とされる）旧来の抒情や世界観との連続性と切断にある。五木との対談「言の世界と葉の世界」には「平凡パンチ」連載時に『青年は荒野をめざす』を読んだ同時代の村上が、五木作品の「道具立て」は「風俗的に前衛的な感じがした」との発言が見える。同作や『ソフィアの秋』『内灘夫人』等、五木作品の〈青春〉と〈六八年〉とは「純日本的なもの」との切断と連続性の観点から改めての吟味に値する。尚、村上自身はデビュー作を「青春小説だと定義するなら、これはある意味では逆説的な青春小説になる」、「青春という設定ないしは認識から小説が始まるのではなくて、一九七〇年の夏というポイントの設定から小説が始まって、それが結果的に「青春」という体裁を帯びたということ」だと述べている。注(6)と同じ。

(10) 福嶋亮大「ホモ・エコノミクスの書く偽史」では、村上の特性を「ピンボール・マシンのような「無価値なもの」をことさら持ち上げることによって、世の中の支配的な物語をアイロニカルに解体する作家」として「脱構築的な方向だけに還元する」だけでは不十分、「村上春樹のアイロニーの本領」は「ローティやデリダ的な意味でのアイロニー、つまり「物質的」で「周辺の」な事柄へと関心を向けること」にあると言う。川本三郎は『都市の感受性』（筑摩書房 一九八四・三）で「人間の感受性ではなく、人間を越えた、あるいは人間一人一人の個性を無化してしまうような、空間としての都市の感受性」を村上に見た。「物語」のための冒

険」でも「いままでは現実の生活のほうが主人公で、物の名前とか、ラベルなどは、仮の姿であるという考え方だったけど、村上さんの場合はそれが逆転してて、記号や、ラベルや、物の名前のほうがリアリティーがあるという世界になった」と述べて、村上との対話も噛み合わない。福嶋説は「過去Ⅱ起源に、そう簡単に『いま』には巻き取られない「無意味な物質性」を与えることが、偽史的想像力の鍵」になるとし、「無意味なもの」によって起源を授ける「村上の技法を見た。批評・研究史上の議論の枠組み、両者の階差とともに両者の同質性も本稿は踏まえている。

(11) ここで村上は、アーヴィング『ガープの世界』を「徹底的にデフォルメされた『ジャン・クリストフ』と表現した。また「人は宿命的に（あたかもそれがストーリー・テリングの当然の一手段であるといった風に）ごくあっさり死ぬ」とも述べている。「同時代としてのアメリカ 4」『海』一九八二年二月号）参照。

(12) 注(6)と同じ。「物語」のための冒険」。

(13) 蓮實重彦『小説から遠く離れて』（日本文芸社 一九八九・四）。

(14) 四十歳の作家「僕」が、高校時代の秀才同士のカップルの一人の「彼」と再会、二人の後日談を聞くのが「我らの時代のフォークロア」だ。歴史的同時代の「祝祭そのものに対してハイになっていた」「僕」たちの「幻想」と、当時は「毛ほども興味を抱けなかった」「彼ら」が抱いた「幻想」に程度の違いはなかったと振り返る。

(15) 加藤典洋「第4章「耳をすませる」こと——「ニューヨーク炭鉱の悲劇」」『村上春樹の短編を読む 1,979—2011』（講談社 二〇一・八）。

(16) 内田樹『もういちど村上春樹に「用心」』（アルテスパブリッシング二〇一〇・十二）。

(17) 村上春樹「記号としてのアメリカ」『群像』一九八三年四月号）。

(18) 『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』（岩波書店 一九九六・十二・五）。十頁。

(19) 注(1)と同じ。三浦雅士「村上春樹とこの時代の倫理」参照。

(20) 村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』（文藝春秋二〇一〇・九）。

戦争をはじめとする人間の悲惨を回避する根本的な手段は政治でも革命でもない、「自己」という現象自体を批判し吟味しなければならぬだけ」だと述べたのは三浦雅士である。だが自己という現象を吟味する仕事とは困難きわまりない。本稿で見た「我らの時代のフオークロア」の「いろんな人間」の「いろんな価値観」の「違いをいつか埋めることができるだろう」という「確信」。その「確信」も「他者の心に達することができないという苦悩」を生み、「現実を現実として感じる」ことができずという苦悩」を生む。いずれの苦悩も自己という現象がもたらした問題の系にすぎない、村上はその核心的な問題のまえに佇んでいると述べた三浦の議論をおのずと承ける形となったのが本稿である¹⁹。「何を語ったか」ではない、もはや「どのように語ったか」でもない。「何をどのようにには語らなかつたか」までを捉えることが、村上文学の《青春》の過程であり、《近代》の軌跡の射程である。

また人間存在を二階建ての家と地下室に見立てた村上の喩えは知られているが²⁰、八〇年代初期の『用意された犠牲者』に示された「個と総体の時間性」の枠組みはそれとどのように交差するのか、「自己」という現象」の問題といかに関わるのか。「個」と「総体」の異なる時間性は、村上春樹の神話にいかに関与しているのか。村上の物語の初期設定は《六八年》の世界同時性を前提する。とすれば、それはあらかじめ交換可能という意味ではグローバル化された世界である。だが土俗の固有性が抜きとられたことを、物語の《起源》に架空の過去を据えること（偽史的想像力）と同質のものとして短絡的に回収もできない。《六八年》の世界的な共通性を前提する物語の初期設定がその後の現実と、その後の実在性（リアリティー）にいかにか揺さぶられ、突き動かされ、新たな物語へと歩を進めてきたのか（進めていくのか）という観点から、村上の仕事、文学的な達成を検証することが次の課題となる。

注

- (1) 三浦雅士「青春の研究」序説（初出「へるめす」一九九二年三月号）は後に『批評という鬱』（岩波書店 二〇〇一・九）。「村上春樹とこの時代の倫理」（初出『海』一九八二・十二）は後に『主体の変容』（中央公論社 一九八二・十二）所収。
- (2) 「ジム・モリソンのソウル・キッチン」は後に『村上春樹 雑文集』（新潮社 二〇一一・二）に収録。
- (3) ジェルジ・ルカーチ『小説の理論』原田義人・佐々木基一訳（ちくま学芸文庫 一九九四・十二・七）、原書は一九二〇年。
- (4) 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパン—グローバル化の文化と文学』（彩流社 二〇一四・三）二五頁〜二十七頁。
- (5) 福嶋亮大「シニシズム、コマーシャルリズム、リアリズム 村上春樹から中国現代文学へ」『ユリイカ一月臨時増刊号 総特集 村上春樹——『IQ84』へ至るまで、そしてこれから…』（青土社 二〇一〇年十二月二十五日）四十頁、「ホモ・エウノミクスの書く偽史」『思想地図 vol.3』（NHK出版 二〇〇九年五月三〇日）。
- (6) 聞き手・川本三郎「物語」のための冒険『文學界』（一九八五年八月号）で村上是次のように述べている。「これは僕のものすごく個人主義的な性向から来たものだと思うんですけど、とにかく「家族」という団体に——家族にかかわらずあらゆる団体、グループにということですが——からめとられたくないというわりには強い意志があるんです。だからまあ今までずっと子供を作らなかったということもあるんです。女房と僕だけなら、これは家庭とも呼べないですからね。それが結果的には日本的な土壌を拒否しているということになっているのかもしれない。オーバ—に言えば土着的な血の流れをぶった切っているということだから。少なくともただ単に何となく書かないといった淡いものじゃないことは確かですね。また五木寛之との対談「言の世界と葉の世界」『小説現代』（一九八三年二月号）には次のような村上発言がある。「ぼくの場合は、子供が産めないですね。産んでいい、という確信がないんです。ぼくらの世代が産まれたのは、昭和二十三、四年なんですけど、

性の徴を程よく拭い去るはたらきを確認してきた。八〇年代の短編ではその最たる記号が「ジム・モリソン／ザ・ドアーズ」であった。「純日本的なもの」となりうる表象を周到に脱色する。その一方で記号としての〈アメリカ〉、ポップスのリリースやヒットの年時による現実世界のクロニクルを導入する。『1973年のピンボール』では死者「直子」との逢瀬もピンボール・マシーンとの恋の成就（再会）に重ねて表象される。旧来のいわゆる日本的な（とされる）抒情、メロドラマとの切斷の試みとも言える。同時に土俗、土着の固有性、具体性の払拭は、一気にローカルな限界性を突き抜けた世界性、グローバルな共感を可能にする基層となるだろう。

いま一度『用意された犠牲者』の枠組み、「個の時間性」と「総体的な時間性」へと立ち返ってみよう。そのうえで村上文学の起源には「総体的な時間性」としての〈六八年〉、その世界同時性が据えられていると措定すればどうか。同時多発的な群衆の異議申し立ての噴出、パリ五月革命、プラハの春、ニューヨークの反戦運動、日本でのエンタープライズ入港、新宿騒乱……大学紛争と全共闘だけでない世界的な共通性を世界観レベルで村上の物語のクロニクルの〈起源〉とすること。敢えて言おう。村上が創作しようとする年代記の総体的な時間性の起源、その初期設定は世界同時性を前提する、交換可能な世界としての〈六八年〉である。その物語のリアリティ（実在性）には二つの側面がある。一つは記号、際限なく列挙される固有名の詳細な供給。もう一つはプロットの逸脱——コントロールを越えさらなる語りへ突き動かす「スポンティニアス」な物語の行為性——と、ここでは述べておく。

五 失われた「仮想現実」から村上春樹的「神話」へ——ふたたび時代の倫理へ

「ジム・モリソンはアメリカで聞くのと日本で聞くのでは大違いだ」——おそらく、これほど村上春樹という小説家の資質、成り立ちを雄弁に物語ってしまう発言はない。この言葉を村上から引きだしたイアン・ブルマは『イアン・ブルマの日

本探訪——村上春樹からヒロシマまで』（石井信平訳、TBSブリタニカ・一九九八・一二・二五）に次のように書いている。

村上は西洋に魅かれており、初期には、もっぱらアメリカの隠喩を使ったり、アメリカの例を引いた。（中略）少年時代には、伝統的なものと言えば、日本社会の画一性ぐらいのものであった。この画一性を彼は嫌悪していた。学校の制服、細かい規則、仲間意識。集団的・家族的な義務のために個人の欲望を抑制すること。彼は社会的な閉所恐怖症から逃れるためにアメリカを夢見た。彼の言葉を借りれば、「心の中に外国を作り上げようとした」。／彼は古本屋にアメリカのペーパーバックを買いに行った。その店にはアメリカの水兵がよく出入りしていた。彼はFMでアメリカの音楽を聞いた。それが自由——社会的なというより、少なくとも精神的な自由——を得るための方法だった。（中略）／村上はアメリカに対して抱く幻想を「仮想現実」という言葉で表現している。「僕はこの現実を自分の中に作り上げるのが好きだった。僕は一人っ子だったから。

ジム・モリソンは、「二人っ子」村上にとってヒーローのひとりだったと言っている。だがアメリカに暮らした時、村上にとつての「西洋の隠喩」は「神秘性」を失う。日本での干渉や束縛を嫌う村上が憧れたアメリカだが、そこでは個人として逃げ出す必要はない。もともと「個人」として生きていかなばならぬこの国では、自由と独立とは当たり前のものだからだ。いま確かめておきたいのは、村上の抱いたアメリカへの幻想が「仮想現実」と表現されていた点。そして逆説的であれ初期村上文学の駆動力・原動力となっていたといえる「日本社会の画一性への嫌悪」もが、いったんは相対化されたであろうことである。このあたりは、河合隼雄との対談での発言、村上の「コミットメント」問題に連なるところである¹⁸。後考に期する。

この「ニューヨーク炭鉱の悲劇」では先の「我らの時代のフォークロア」の「一九六〇年代のタフでワイルドな空気」を吸い込んで「それに酔ってしまった」、その〈青春〉のふるまいが具体的に列挙されている体である。その「空気」のBGMとしてザ・ドアーズの名が記されている。「人生の中のいちばん傷つきやすく、いちばん未成熟で、それ故にいちばん重要な時期」、つまり〈青春〉のふるまいの一つを「朝の四時にドアーズのLPを大音量で聴いたりする」行為に代表させる。だが「それさえ過ぎちまえば、当分はなんとかうまくやっていける」ことを見越していた「我々」とは、「もう」ではなく、「はなから」「詩人でも革命家でもロックンローラーでも」なかった——そうした〈青春〉をこの「声」は同時に語るものである。本作に全共闘体験（連続企業爆破事件や内ゲバ）の影を読み取る評言があるが(5)、ここでの「死」の気配は夥しい死者たちの空虚な世界と隣接している。次はどうか。

ドアーズ、ストーンズ、バーズ、デイーブ・パープル、ムーディー・ブルーズ、そんな時代でもあった。空気はどことなくピリピリしていて、ちよつと力を入れて蹴とばしさえすれば大抵のものはあっけなく崩れ去りそうに思えた。／我々は安いウイスキーを飲んだり、あまりぱつとしないセックスをしたり、結論のない話をしたり、本を貸したり借りたりして毎日を送っていた。そしてあの不器用な一九六〇年代もかたかたという軋んだ音を立てながらまさに幕を閉じようとしていた。

これは六九年の秋を回想する『羊をめぐる冒険』の語りである。内田樹はここで「バンド名列挙によるスクリーニング」を村上の「常套的なテクニク」として「模造記憶」の仕掛けに言及している。「同世代記憶の確認」ではなく、「同世代記憶を確認するふりをする」ことで模造記憶を共有すること、人は「同じ音楽を聴いていた」ことに共感するのではない。「同じ音楽を聴いていた」という嘘を共有して

いることに共感するのだ」と述べた。「ほんとうの体験を共有している人間」より、「回顧的に構築された模造記憶を共有している人間」の方に親近感を感じる「人間の想像力のありようを熟知」した「技巧の確かさ」をここに見ている(6)。「その季節、我々はみんな多かれ少なかれ、ジム・モリソンであった」と書いた村上だが、むしろ「我々」に回収される同時代人すべてが「その季節、我々はみんな多かれ少なかれ、ジム・モリソンであった」と思っているわけではない。これも「六〇年代にリアルタイムでロックを聴いたこともなかった」読者たちを同時代人たちのうちに回収する仕掛けと同様である。だが、しかし制作者にとって「あの不器用な六〇年代」を代表させる有意な記号性を（これほど繰り返し）担うのがジム・モリソン／ザ・ドアーズでなければならぬ理由があるとするれば何か。「どことなくピリピリしていて」「タフでワイルドな空気」に酔った〈時代〉、事後的に称すれば「あの不器用な一九六〇年代」。八〇年代現在、「我々はもう詩人でも革命家でもロックンローラーでもない」とは、そうした自己劇化はすでに禁じられたふるまいであるとの認識。総じて個と個の感応と、その「直截的な感覚」（直接性）、そのリアリティ（実在性）が通用した「最後の時代」を象徴するのがジム・モリソンであるといえよう。

ところで八三年のエッセイ「記号としてのアメリカ」で、村上は「僕は実体としてのアメリカには殆んど興味がない」「共同空間としてのアメリカ合衆国を同時に認識したいとは思わない」と述べており、その後の村上文学の〈転換〉を捉える上でも重要である。今さらながらだが、村上にとつての〈アメリカ〉とは、ザ・ドアーズを含めアメリカ文化に他ならない。「僕に興味があるのは、僕が僕自身の時間性の中で認識するアメリカであり、あるいは想像するアメリカである。それはつまり、小さなガラス窓からのぞきこむアメリカである。そのガラス窓はロックンロールであり小説であり映画であり、ある場合には純粋な情報——である」という(7)。

たとえば『一九七三年のピンボール』では、村上の扱う〈記号〉が、一方では「死」の気配を醸成し、一方では小説世界から明瞭な日本の固有性、具体的な場所

妙に直截的な感覚こそが、ジム・モリソンというロック・シンガーの生理なのだ。(中略) ジム・モリソン以外のシンガーが歌う“Light My Fire”を聴いてみるがいい。彼らの歌はうまくいけば誰かのハートに火をつけることができるかもしれない。しかし、ジム・モリソン以外のいったい誰が、肉体そのものに火をつけることができるだろう？ ミック・ジャガーにだってそんなことはできない。／僕にとつての“Light My Fire”は僕にとつての一九六七年にあまりにも強くむすびついている。一九六七年の夜を古いカーテンのようにひきちぎってそこに火をつけることができたとしたら、きつと僕はそうしていただろう。／ジム・モリソンは本質的にアジテーターだった。(中略) 彼は自らをアジテーターすることによって、ジム・モリソンという名の新生児に神聖な魂を賦与しようとした。ジム・モリソンはジム・モリソンをアジテートしつづけた。そのアジテーションなしには、ジム・モリソンはジム・モリソンたりえなかったのだ。／そしてその季節、我々はみんな多かれ少なかれ、ジム・モリソンであつた。

この文章は「僕は三十四歳で、まだ夜に火をつけることができずにいる」と継がれ、「伝説をしてもジム・モリソンの空白を継ぐことはできなかったのだ」と終わる。「もつと本当にフィジカルに、肉そのものに、夜そのものに火をつける」、さらに「一九六七年の夜を古いカーテンのようにひきちぎってそこに火をつけることができたとしたら、きつと僕はそうしていただろう」と、ドラマチックな暴力的比喩の使用によって、ジム・モリソン(ザ・ドアーズ)の音楽は単なるロック、ポップ・ミュージックという美学的次元を超えて時代認識の領域へ、小説では世界同時的な社会闘争と「個の時間性」が交差する領域にまで持ち込まれるのは後節でも見るとおりである。前節で見た書き手の冷静な分析家の側面は後景に退き、より扇情的なレトリックが際立つ。読者に及ぶだろうアンバランスな感覚とも共振し、ジム・モ

リソンというシンガー、ドアーズのサウンドの生理を剔抉した文章である。

このエッセイも「我らの時代のフォークロア」での「我ら」Ⅱ「六〇年代の子供たち」とする語りの論理性と同型を成すもの。ジェームズ・ダグラス・モリソンなる青年が「ジム・モリソン」なる一つの虚構を造形しそれを生きてみせた青春。「その季節、我々はみんな多かれ少なかれ、ジム・モリソンであつた」意味とは、自らへのアジテートないし自己劇化の「劇」を生き、それに「宿命的に酔ってしまった」「六〇年代の子供たち」と、その《青春》のことではないのか。

② 「ニューヨーク炭鉱の悲劇」と『羊をめぐる冒険』の場合

まったくのところ、それはおそろしく葬式の多い年だった。僕のまわりでは、友人たちやかつての友人たちが次々に死んでいった。まるで日照りの夏のとうもろこし畑みたいな眺めだった。28の歳である。／まわりの友人たちも、だいたいと同じような年齢だった。27、28、29……死ぬには何かしら不適当な歳だ。／詩人は21で死ぬし、革命家とロックンローラーは24で死ぬ。それさえ過ぎたらまえば、当分はなんとかうまくやっていけるだろう、というのが我々の大方の予測だった。／伝説の不吉なカーブも通り過ぎたし、照明の暗いじめじめしたトンネルもくぐり抜けた。あとはまっすぐな六車線道路を(さして気は進まぬにしても) 目的地に向けてひた走ればいいわけだ。／我々は髪を切り、毎朝髭を剃った。我々はもう詩人でも革命家でもロックンローラーでもないのだ。酔払って電話ボックスの中で寝たり、地下鉄の車内でさくらんぼを一袋食べたり、朝の四時にドアーズのLPを大音量で聴いたりすることもやめた。つきあいで生命保険にも入ったし、ホテルのバーで酒を飲むようになったし、歯医者への領収書をとつておいて医療控除を受けるようになった。／なにしろ、もう28だものな……。

もばっちりと揃っていた。／一九六〇年代という時代には、確かに何か特別なものがあつた。今思い出してもそう思うし、その時にだってそう思っていた。この時代には何か特別なものがある。

この「我らの時代のフォークロア——高度資本主義前史」（以下「我らの時代のフォークロア」）では、先の『用意された犠牲者』同様、自分は決して回顧的になつていくのではなく、自分の育つた時代を自慢しているのでもないとの断りを怠らない。「どの時代だって等しく特殊な時代である」とは『用意された犠牲者』の言辞だが、この小説の語りも同根の論理性をあらかじめ示すものだ。「ある種のものがある種の時期に生み出すある種の限定された輝かしさ、そして望遠鏡を逆から覗いているような宿命的なもどかしさ、英雄と悪漢、陶酔と幻滅、殉教と転身、総論と各論、沈黙と雄弁、そして退屈な時間待ち」といったものは、どの時代にもあるのだ、と。ただし「そういうものがひとつひとつ、くつきりと手に取れるような形で存在した」のが六〇年代であるという。「シンブルに何かを手にとって、家に持ってきた」ことができた。「夜店でビヨコを買うみたいに、すごく簡単にワイルドだった」時代。「そういうやり方が通用した最後の時代だったのだ」と言う。どういふことか。いわば無媒介な「体験」の共有が可能と思われた時代、あるいは「直接性」が通用した時代。たとえば文学の近代においては、かつてロマン主義からリアリズムへの転換があつた。それは未だ直接性という同じ理想に基づく枠組みの中の価値秩序の再編としてあつたとは言える。日本も八〇年代に至つては、人間とは差異関係からなる構造における諸効果であることが議論の前提となる。無媒介な「体験」の共有もありえない。直接性は失われ無限の相対化が取つて代わる。近代を代表する「真理」「意味」「意図」の概念じたいが根底から問い直される。ならば「高度資本主義」の前身としてある一九六〇年代が「近接する他の年代」つまり五〇年代とも七〇年代とも「異なっているところ」とは何なのか。

いつの時代でもそうなのだけれど、いろんな人間がいて、いろんな価値観があつた。でも一九六〇年代が「近接する他の年代と異なっているところ」は、このまま時代をうまく進行させていけば、そういう価値観の違いをいつか埋めることができるだろうと我々が確信していたことだった。／ピース。

個と個のレベルの精神的感応、普遍性への投企という発想、その枠組みへの信憑が未だ温存されていたのが六〇年代ということかもしれない¹⁴。ドアーズがヒット曲“Light My Fire”を放つのが一九六七年である。「それは一九六七年の春に僕が、あるいは我々が、吸い込んでいた空気そのものであつた」と村上は『用意された犠牲者』に書いた。当時の村上は十八歳、『ソウル・キッチン』には「高校を出て大学にも予備校にも行かず、一日中ラジオでロックンロールを聴いていた」と書いていゝ。些か長くなるが、再び『ソウル・キッチン』から引用する。

……その年にも実に多くのヒット・ソングが生まれたが、“Light My Fire”は僕にとってはいわば例外的に強烈な印象を残した曲だった。／「ハートに火をつけて」という日本のタイトルはあまりにも明るすぎる。これはどうしたつて“Light My Fire”でしかないのだ。……

さあ、ベイビー、俺に火をつけてくれ／さあ、ベイビー、俺に火をつけてくれ／夜を燃しちまおうじゃないか！

僕はこの曲のリフレインの歌詞をそんな風に理解している。上品に「僕のハートに火をつけ」たり「夜じゅう燃えあがる」のではなくて、もっと本当にフィジカルに、肉そのものに、夜そのものに火をつけるのだ。そしてそのような奇

(ii) 『ソウル・キッチン』—ドラマチックなトリックのゆくえ

『ソウル・キッチン』での村上は前置きに六〇年代後半から七〇年代前半にかけての「革命の時代」に輩出したロック・バンドの趨勢を総じて以下のように述べる。「類型」としての文化を撃つべきカウンター・カルチャーの類型化が行われ、そして「類型化されたカウンター・カルチャーに対してカウンター＝カウンター・カルチャー・ムーブメントが起こったとき、「革命」は終わるべくして終わった」のだと。また「類型化を拒否しようとする」試みが「原理的に不可能であるという事実をみんなが知ってしまった」、「残された唯一の道は「類型の王」になることしかない」と述べている。こうした認識は村上においては自ずと文学のそれにも敷衍されているだろう。起源としての作者、「作者の死」の問題とも相同性を有する事態と言える。蓮實重彦が『小説から遠く離れて』において『羊をめぐる冒険』、村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』、丸谷才一『裏声で歌へ君が代』、井上ひさし『吉里吉里人』等を取り上げて、これらの小説が全て「依頼された宝探し」という同一の物語構造からなることに憤りの身ぶりを示してみせたのが一九八九年である¹³⁾。蓮實の批評が書かれたモチーフに、かくも単一構造に回帰していく同時代文学へのいらだちを読み取るにせよ、それに先立つ形で村上の「類型」への自覚、その後の物語構造への徹底化への意識としても理解できよう。さらに続きを見ていこう。

ジム・モリソンは二十七歳で死んだ。一九七一年の七月だった。その早すぎる死を時代の死とかさねあわせることはむずかしい作業ではない。モリソンだけではなく、その季節にはいろんな人間が死んだ。ジミ・ヘンドリックスが死に、ジャニス・ジョプリンが死んだ。ジョン・コルトレンはその少し前に死んだ。そして彼らの死はそれぞれのサイズの遺跡を残した。／死者を讃えることは心地良い。それが若くして死んだ者だとすればなおさらである。死者は裏切らず、反撃もしない。彼らはただ、死んでいるだけである。もしあなたが彼らの死に

対して飽きてしまったとしてもべつに問題はない。ただ忘れてしまえば良いのだ。それで終わり。忘れられたからといって彼らはあなたの家の戸口にやってきてわざわざドアをノックしたりはしない。死者を讃えることはあまりにもた易いのだ。／しかしそのようなあらゆる想いを越えて、死者を讃え遺跡をめぐることの後ろめたさを越えて、ジム・モリソンの音楽は今に至るまで僕の心を揺り動かしつつける。

「死者を讃える」「遺跡をめぐること」への「後ろめたさ」として、六〇年代の潜在抜け方とも関わる、生き残った者の罪悪感という倫理の問題系を仄めかしもする。また一方では、「そしてジム・モリソンが死んだ時、我々の中のジム・モリソンもまた死んだ。ジョン・レノンもボブ・デイルンもミック・ジャガーも、ジム・モリソンが残したその空白をひきうけることはできなかった」と言葉を継いでいく。ここでは、ジム・モリソンの伝承を「神話」に仕立て上げてしまうことを冷静に回避する側面と、ドラマチックな比喻によって「音楽」という美学の次元を内破したところを主題化する構えが交互に表れていることを確認できればよい。

四 ジム・モリソン／ザ・ドアーズを呼び出しながら語る／とき／語る／と

(i) 「我々の時代のフォークロア」の場合——「ある種の限定された輝かしさ」と

僕は一九四九年に生まれた。一九六一年に中学校に入り、一九六七年に大学に入った。そして例のどたばた騒ぎの中で二十歳を迎えた。だから僕は文字どおり六〇年代の子供たちであった。人生の中のいちばん傷つきやすく、いちばん未成熟で、それ故にいちばん重要な時期に、一九六〇年代のタフでワイルドな空気をたつぷりと吸い込んで、そして当然のことながら、宿命的にそれに酔ってしまったのだ。ドアーズからビートルズからボブ・デイルンまで、BGM

村上は、『ローリングストーン』誌から次の言葉を引いている。「モリソンの生涯に対する伝承の一般的なもの、ティーンエイジャーたちが、「六〇年代にしか起こらなかったこと」としてそれを捉えているということ。「そして彼らは自分たちも六〇年代に生まれたかったと考えているのだ」という。その一方で、音楽評論家のポール・ウィリアムズの「ポップ・ミュージックそれ自体は何の意味も持たない。それに意味を与えるのは我々である」との意見も引用して怠りない。さらに村上は書いている。「ビートルズやストーンズがコピーバンドの時期を通じて自らのアイデンティティーをつかみとっていったのに対して、ドアーズの音楽はそもそも最初に提示されていた」と。それを村上は「完成された不完全さ」と呼ぶ。「その不完全さは大方がジム・モリソン個人の資質」であり、「ドアーズというバンドにおいてはメンバーのそれぞれがその不完全さを平等に分ち合うことに成功していた」と。またそれを「一九六〇年代後半という時点ではかなしえなかった作業」として、モリソンの鮮烈なマグネティズムとそれに感応するバンドの精神的感応の強力を説く。だが「プロフェッショナルなバンドとして活動する限り、その感応の質は必然的にパターン化してくる」。フリージャズの「フリー」のパターン化と同様である。村上が「傑出したスポンテナスな感応の中にこそドアーズの致命的な欠点が含まれている」と述べた所以。ここに「デビュー・アルバム以降のジム・モリソンの苦悩とフラストレーション」があり、それはまた「一九六〇年代後半という時代そのものに課せられた苦悩とフラストレーションでもある」というのが村上の認識であった。とすれば「一九六〇年代後半という時点ではかなしえなかった作業」には、時代そのものに課せられた苦悩とフラストレーションが同伴する。次はどうか。

……ジム・モリソンは最初にバットの先の空をつかんだロック・シンガーである。用意された犠牲者、と言うこともできるだろう。それが「完成された不完全性」の意味である。ディランが予言し、ビートルズが注意深く展開したその

テーゼをジム・モリソンという多少分裂気味のある意味では平凡な一人の青年が胸いっぱい吸い込んでしまった、ということである。

些か抽象度の高い文章だが、同じテクストの別の箇所から補っておこう。ジムがドアーズに要求するのは「精神的感応」であって、「彼の目的は空気を捉えることであり、ドアーズというバンドの目的はその行為に対して、スポンテナスに反応すること」だといふのである。ドアーズ、ジム・モリソンの「悲劇性とその素晴らしさは、その苦悩とフラストレーションを通して、デビュー当時の「完成された不完全さ」の解体が意識的、主体的かつ極めて真摯に行われたという点にある」と説く。「極めて狭いソリッドなレンジの中で考えられる限りの努力を尽し、自己解体を続け、そして「その解体の到達点が同時に自己存在意義の消失点であること」をおおらかに把握していたとして、それが彼(ら)の「偉大さ」であったと論じている。

六〇年代後半という(時代)を「ドアーズというバンドの活動時期にかさねあわせるなら一九六七―七一年という時代」というが、それは村上の《青春》時代に重ね合わせることもある。村上はドアーズを紹介することで自身の青春時代もフィクショナルなものとして描き出すかのようだが、ここでの視座はあくまで個と総体の時間差の枠組みのもとにある。問題はそのあいだに横たわる「はりつめた精神性」と「自己解体作業」という彼らの軌跡にある。ならば六〇年代後半にしか起こりえなかったこととは何か。それを究極の、精神的感応の《可能性》への投企といえ凡庸に(大仰に)過ぎるか。村上も述べたとおり、今日の眼からも彼らの音楽は「本質的に孤立している」が、いったい根本的に異質な個の時間性と総体的な時間性の中にあつて孤立していない存在などあるものか。またこうも言える。かりにも、かくなる枠組みに基づく論理性を扱う書き手が、ドアーズの軌跡と自身の「道のり」を重ね合わせうるのであれば、自身の《青春》も意識的かつ主体的な「自己解体」の軌跡と自己規定してのこと、その一点を置いてはかにならないのだ。

ンタビューでの村上の発言を加えておこう。川本三郎がアーヴィング作品に「レイプとか、暴力とか、暗殺とか、そういうどぎつい、ストレートな現実性」「生々しい現実を抛り込んでくる」との理解を示したのに対して村上は異議を唱えている。

いや、あれは記号とか、信号とか、そういうものだと思うんで、あまり生々しいマテリアルだとは思わないですね。作家には、物語を転がしていくためのそれぞれの方法というか、記号があるわけで、あの人の場合は、そういう記号をどンドン抛り込んでいってミキサにかけてみたいにしてやっているんで、レイプとか、暴力とか、死とかいうこと自体には、それほど意味はないんじゃないかという気がしますが。(中略)アーヴィングは、そういう記号のマテリアルにあまり意味をつけてくれるな、というふうにコメントしていますね。僕ももちろん別の記号を使うわけだけれど、記号という意味では似てるんじゃないかな、という気はします。(12)

では(六〇年代末から七〇年代末まで)を語り起こす八〇年代の村上の仕事において生成され続けた感覚、「死」のイメージとは。たとえば『ノルウェイの森』ではヒロイン級に格上げされ、現実の存在の「死」が描かれた「直子」だが、『1973年のピンボール』では自死の理由も語られることはなかった。象徴的な影のようにしか描かれなかった彼女の「死」はさしむき「寓話の中の死」と言えよう。

次節の議論を先取りすることにもなるが、同様に八〇年代に「寓話の中の死」を摘播するかに書き継がれたのが、ジム・モリソン／ザ・ドアーズの名を召喚した短編群だった。問題は村上の起源を「コマースヤリズムとメディア」のみと断ずるその手前、生々しいマテリアルではなく、方法としての記号から——記号としての(アメリカ)から——村上が何を換骨奪胎したかにある。村上にとっての同時代としての(アメリカ)、ジム・モリソン／ザ・ドアーズが担うはたらきを追尋する。

三 八〇年代エッセイの中のジム・モリソン／ザ・ドアーズ

(一) 『用意された犠牲者』の枠組み——「個」と「総体」の異なる二つの時間性から

八二年の村上は『用意された犠牲者』の中で次のように書いている。

僕は一九六〇年代という十年間に十代を送ったことを有難いとも誇りだとも思わないが、ザ・ドアーズと同時代に巡り会えたことに対してはそれなりに感謝している。「ライト・マイ・ファイア」から「ライダーズ・オン・ザ・ストーム」に至る道のりはある面では僕自身の道のりでもあるのだ。

一九六〇年代じたいにアクセントはないといった身ぶりのこのテキストで踏まえべきは、「時代」と「自己」という二つの異なった時間性の枠組みである。異質なものである個と総体の時間差を抽出するのが「表現衝動」だとする村上の認識である。二つのズレの中にしか「我々は自らのアイデンティティーを見せない」とする認識・理解の枠組みから掴み取られたこれは、「時間性」から捉えた世界像と言える。

我々には主體的に時代を選んで生を受けることはできないし、状況は殆どどの場合一方的である。だから我々は状況とどこかでありあいをつけなければならぬわけだけれど、そのおりあいが習慣的、無意識的なものであるにせよ、戦略的・意識的なものであるにせよ、それは究極的には不完全であり、記号的であり、非有効的である。個の時間性と総体的な時間性は根本においては異質なものであるからだ。要するに我々は常に特殊で異質な時代に生きている。

音楽という場所に立つてみれば、一九六〇年代とは「ポップ・ミュージックが自らの不完全性、記号性、非有効性をいわば武器として認識した時代」だと定義する

た。何軒かの農家と僅かな畑、ざりがにだらけの川、単線の郊外電車とあくびの出そうな駅、それだけだ。大抵の農家の庭先には何本かの柿の木が植えられ、庭の隅にはもたれかかった途端にあつさり崩れ落ちてしまいそうな雨ざらしの納屋があり、線路に面した納屋の壁にはちりがみか石鹸の、けばけばしい広告板が打ちつけられていた。実にそんな土地だった。犬さえもいなかったわ、と直子は言った。

「直子」の言葉は「一言残らず覚えていよう」という『1973年のピンボール』の語り手「僕」だが、村上はここにも故郷喪失という〈近代〉の過程を織り交ぜる。その過去は、リッキー・ネルソンのヒット曲の記憶を手がかりに喚起される。続く「家の設計者でもあった最初の住人」「年老いた洋画家」が「肺炎をこじらせて死んだ」のは、「直子が越して来る前の冬」「一九六〇年、ボビー・ヴィーが「ラバー・ボール」を唄った年だ」という記憶の喚起の仕方もこれと同様の手つきである。

直子の一家が引越してきた当時、この土地にはそういった類の酔狂な文化人が集った漠然とした形のコロニーが形成されていた。それはちょうど帝政ロシア時代に思想犯が送り込まれたシベリア流刑地のようなものであったらしい。

これだけでは、そこが日本なのかには判然としない。そこがあたかも外国であるかのように提出される物語内の現実の時間、時代の指標となるのがアメリカン・ポップスの記録（記憶）である。「時が移り、都心から急激に伸びた住宅化の波」はこの地にも及び、「東京オリンピックの前後」には、「山から見下ろす」とる豊かな海のようにも見えた一面の桑畑はブルドーザーで黒く押し潰され、駅を中心とした平板な街並が形作られていった」という。短編「五月の海岸線」に連なる〈近代〉化の波の記述がここにも配置されていることも見落とせない。後の眼には

海外のマジック・リアリズムの代替物として「消費社会の神話」を持ってきたかに映ずるにせよ、どれほどパロディ的であるにせよ、以後村上が八〇年代に「物語」を選択したこと（メタフィクションの方向へは進まずに、また詩人同士がエール交換するような方向へは進まずに）、〈近代〉化の過程を配置したその物語には夥しい死の記号が満ちていたこと、加えて舞台は「和洋混交の世界」、そのモデルが神戸であろうとどこであろうと、あらかじめ土俗の固有性が抜きとられたもの、その意味で交換可能、結果的には「グローバル化された世界」として提示されていたことは確かなことである。いま「同時代としてのアメリカ 4」のアーヴィングの回から確かめておきたい。かねてよりアーヴィングの熱烈なファンであることを公言する村上だが、「死のイメージは必然的にある種のモラリティーを要求する」と述べたことでの、ヴォネガットとアーヴィングの「死」の表象の比較検討は示唆に富む。

つまりヴォネガットが現代小説の装飾物を次々と捨て去り、寓話性に到達した場所からアーヴィングは出発したと見ることもできるだろう。しかしもちろんヴォネガットの到達したシンプリティーあるいはモラリティーとアーヴィングのそれとは大きく違う。どちらも「死」という絶望を最終的で独立した共通項的観念として扱い、それを軸にして小説を回転させていることで共通しているけれど、ヴォネガットにおける死がある種の流れに逆らった静かな遡行を思わせるのに対して、アーヴィングにおける死は流れに即した到達点としての死を思わせる。そのやるせなさの質が違うのである。

アーヴィングの小説にはヴォネガットに見られる「死に対するあがき」はない。むしろ「ある場合には読者にとってその死は悲しい。ほろりとさせざるを得ない」。だがそれは「苦悩の延長上にある死でもなければ、不条理としての死でもない」。「あくまで寓話の中の死」であり「デイケズ的な死」であると説いている(1)。もう一つ、イ

／何か月も何年も、僕はただ一人深いプールの底に座りつづけていた。温かい水と、柔らかな光、そして沈黙。そして、沈黙……。『1973年のピンボール』

何もかもが遠い世界で起こった出来事みたいな気がした。双眼鏡を反対にのぞいた時みたいに、いやに鮮明で不自然だった。(年後の最後の芝生)

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。僕はいまだどこにいるのだ？ でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ？ 僕の眼にうつるのは、はいずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。『ノルウェイの森』

引用した諸篇に、分裂の症例や自我と世界との本質の違和、心情と行為との不一致の徴や兆しを読み取るだけなら容易い。調和と秩序への欲望をもって八〇年代の村上を近代小説の嫡男として定位するだけでも十分ではない。『1973年のピンボール』では、初期作品ではおなじみの文化的なブランド・ネームをちりばめる手法が顕著である。「僕」が翻訳しているのはケネス・タイナンによる「ポランススキー論」である。ロマン・ポランスキー監督、タイナン共同脚本の映画とえば七一年公開『マクベス』だが、これが六九年に起こったポランスキーの妻であるシャロン・テート惨殺事件からの復讐第一作であるという連想まで誘発する記号、意味のつらなりを形成している。深くは立ち入れないが、ポランスキーによる『マクベス』での虚無的な心象風景、権力闘争の末、極限状態に置かれた人間と暴力の表象と同時代との相即性。また『エスカイヤ』とは他ならぬフィッツジェラルドもかつては寄稿した雑誌である。周到なアイテムや固有名の選択と配列が実現する意味連関が本作品の醸す静けさ、冷ややかな「死」の感触にも寄与するところである。

極言すれば死の気配とは彼岸の気配であり、この問題については右の『ノルウェイの森』末尾を見ておくのがよい。また彼岸と此岸の往還を読み取ることができるのは『ノルウェイの森』だけではない。現在が遠い昔のようにはか感じられない「年後の最後の芝生」での心のありよう。この短編とよく似たレトリックが用いられた『ノルウェイの森』の位相は地続きとさえ言つてよい。「死は生の対極にあるのではなく、我々の生のうちに潜んでいるのだ」との認識が示された『ノルウェイの森』。そこでのヒロイン「直子」へと連なる自ら死を選ぶ女性の系は『1973年のピンボール』へ遡及できる。その『1973年のピンボール』は村上作品の「起源」がコマーシャルイズムにしかないことを明瞭に示すパロディ的な「創世記」だと説くのは福嶋亮大だが¹⁰⁾、この小説は世界観レベルで「世の中の進化によって半ば用済みになった、無意味な物たちの語る歴史が中心に据えられている」のだという。「いわば人語で語ることを止めてしまった物語、少なくとも通常のエコノミー(たとえば、人間を中心に据えてドラマを描くというような)を回避している物語」と道破する。支配的な物語への還元を拒むという点では(それを村上の本質ではないと福嶋は断るが)、本稿でのメロドラマの回避とベクトルは背き合うものではない。だが物語の「起源」がコマーシャルイズムにしかないというよりも、村上はコマーシャルイズムやメディアを用いて土俗の固有性、土着性を脱色し、疑似的に、ヴァーチャルな「風土」を再構築したのではなかったか。先述の、世界的な共通性としての「六八年」も実にその一環である。六〇年代のムードを支配するのは「全共闘」のみではないとの村上の認識もそれと別ではない。本稿の立場では、そこから村上が小説家のキャリアをスタートさせたことの意味の追尋が重要な問題構成となる。

十二の歳に直子はこの土地にやってきた。一九六一年、西暦でいうとそういうことになる。リッキー・ネルソンが「ハロー・メリー・ルウ」を唄った年だ。

その当時この平和な緑の谷間には人の目を引くものなど何ひとつ存在しなかつ

のムードを支配するのは「全共闘」のみではないと言う時の村上の認識には、いわゆる知識人の運動に留まらない「群衆」の像を重ねて見ておくべきだろう。民主化と反戦に声を上げた日本。人種差別、泥沼化するベトナム戦局、社会の亀裂が明らかとなるアメリカ。あらゆる権威に異が唱えられたパリの五月革命。そうした世界同時的な群衆による異議申し立ての噴出の像である。村上の六〇年代後半つまり〈六八年〉前後への言及や表象からは、世界的な共通性、世界同時的な叛乱といった枠組みは外せない。背景にはサルトルの正義、人間主義の退場と構造主義による人間中心主義への批判、ポスト構造主義による人間の終焉の宣告と主体概念の転換作者の死等々……。高揚の後の幻滅は空虚な言葉への不信へ繋がる。デビュー作で村上が「今、僕は語ろうと思う」と書くまでに凡そ一〇年を要したことの謂である。だから、なおのこと先の『羊をめぐる冒険』で見た「僕」と警備員のやり取りの場面から〈六八年〉前後の残響は聞き逃さない。それは「一九六九年にはまだ世界は単純だった。機動隊員に石を投げるといふだけのことで、ある場合には人は自己表明を果たすことができた」との考えが示される続編『ダンス・ダンス・ダンス』とも響き合っている。村上作品における「高度資本主義社会」という〈近代〉の過程と、世界同時的な〈六八年〉の残響の交差のもとに確かめておきたいことがある。

村上のデビューは厳密には七〇年代末だが、『一九七三年のピンボール』（八〇）、『羊をめぐる冒険』（八二）、『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド（八五）、『ノルウェイの森』（八七）、『ダンス・ダンス・ダンス』（八八）と小説家のキャリアを〈時代〉とともに積み重ねていく彼はまさに八〇年代の小説家だった。ではこれらの長編の舞台として設定された〈時代〉を見てみよう。『風の歌を聴け』が七〇年、『一九七三年のピンボール』が七三年、『羊をめぐる冒険』が七八年、『ノルウェイの森』が六九年から七〇年、『ノルウェイの森』までの仕事とは八〇年代を通じて、〈六〇年代末から七〇年代末まで〉のおよそ十年を語るものであった。『ダンス・ダンス・ダンス』に至り舞台は八三年となり、八〇年代現在と作中人物

の住まう〈時代〉が重なる。語られる時代に書き手の現在が追いついたそのことは、むしろ「分裂」「違和」が解消され、〈近代〉が「喪失」ともども乗り越えられたことを何ら意味しない。以下に表象レベルから整理しておこう。機動隊に投石するところが自己表明足り得た六九年。「隅から隅まで網が張られて」「網の外にはまた別の網がある」「何処にも行けない」「石を投げれば、それはワープして自分のところに戻ってくる」とは八三年が舞台の『ダンス・ダンス・ダンス』の「僕」の認識だ。『羊をめぐる冒険』の〈青春〉には自己表明どころか、ささやかなセンチメンタリズムでさえ、すでに禁じられているかの如くであった。警備員の「昔は昔だよ」の言葉は作中人物の意を遥かに越えて、単純な体制と反体制の対立構図がもはや無効であることまで宣告する。「我々の立っている場所は、我々の立っていた場所ではないのだ」とは八三年の「僕」の認識だが、『羊をめぐる冒険』の「体の中で一瞬何かが震え、そして止んだ」という「僕」の七八年の感覚とは、——小説家はメロドラマを禁じて——その冷徹な事実への認識をすでに先取りしたものであった。

二 「寓話の中の死」という方法——物語を転がしていくための記号

村上春樹以前（以後も）、〈六八年〉前後を素材にした数多の小説が陥ったメロドラマの語りがある(9)。そうした語りを回避した八〇年代村上作品のノスタルジアとメランコリーの内実、描き出された〈青春〉の過程とはいかに表象されていたか。こうした「問い」が輪郭を成す地点に辿り着いた今こそ、次の作品を見ておきたい。

時折、昨日のことが昨年のことのように思え、昨年が昨日のことのように思えた。ひどい時には来年のことが昨日のことのように思えたりもした。一九七一年九月号の「エスカイヤ」に載っているケネス・タイナンの「ポラリスキー論」を訳しながら、ずっとポール・ベアリングのことを考えたりもした。

「ここでは既に新しいルールの新しいゲームが始まっている」「誰もそれを止めることなんてできない」との認識と諦念。かつては海だった、そして今は雑草に覆われた埋立地に向けて空き缶を放り投げる「僕」の振る舞いはメランコリーに浸されている。ここに込められた感情をノスタルジアと呼ぶことも不自然ではなからう。だが、そこへやって来た地域施設の警備員と「僕」のやりとりこそが見落とせない。

「さつき何かを投げていたね」と男は僕の脇に立つてそう言った。／「投げたよ」と僕は言った。／「何を投げたんだ？」／「丸くて、金属でできていて、ふたのあるものだよ」と僕は言った。／警備員は少し面喰ったようだった。「何故投げたんだ？」／「理由なんてないよ。十二年前からずっと投げてる。半ダースまとめて投げたこともあるけど、誰も文句は言わなかった」／「昔は昔だよ」と警備員は言った。「今はここは市有地で、市有地へのゴミの無断投棄は禁じられてる」／僕はしばらく黙っていた。体の中で一瞬何かか震え、そして止んだ。／「問題は」と僕は言った。「あんたの言ってることの方が筋がとおっていることなんだよな」(傍線は引用者・以下同様)

故郷への違和感と憤り、そのやり場のなさ、喪失の感覚とともに故郷(ホーム)が語られる。その先には「故郷」の概念じたいが失われてゆく事態が控えているのだが、そればかりではない。村上は、政治の季節、叛乱の季節としての一九六〇年代後半の歴史的事実を素材として作品内に配置、表象してきた。たとえば『風の歌を聴け』の中には全共闘運動を連想させるものがあることも周知のとおりである。機動隊に前歯を折られたことについて「復讐したい？」と問う女性に「まさか」と応じる「僕」。歯を折られた意味がないではないかと重ねる彼女に対して「僕」は「ないさ」と軽くいなしてやり過ぐすくだりがある。八五年の川本三郎によるインタビューでは、作品にこうした形で全共闘関連の話題を挿入したことを「今でも非

常に後悔している」「まったく出さなきゃよかった」と村上は述べた。初期村上の理解者として川本の仕事果たした意味は大きい、ここでは噛み合わないやり取りが目につく。川本が「六〇年代」の語から「全共闘」のイメージへと短絡するのは「ジェネレーションのずれが少しあるから」だと述べて、村上は次のように続ける。

我々はたしかに「全共闘」という形をとって噴出した時期を持っているけれど、僕自身の感じでは我々の世代にとつて最も重要な部分はその地下マグマの養成期に含まれているんじゃないか。つまり六〇年代前半・中盤の高度成長とそれに伴う「戦後体制」の崩壊ですね。「全共闘」というのはたしかに様々な要因を含んでいるけれど、その究極的な意味は「戦後体制」とその価値観の消滅というところにあると思います。我々はその消滅をネガで捉えるかポジで捉えるかというところで個別的にかなり混乱していたし、そのせいで分裂し、圧殺されたわけですね。そして一九七〇年というポイントで我々は瞬間的に冷凍されてしまったと思うんです。／だから『風の歌を聴け』という小説は価値観の冷凍状態から始まっているといってもいいんじゃないかな(7)。

ここでは自らが「全共闘世代」として一括されることに抵抗があるとも述べた村上だが、同時代の反体制的な運動への共感と不信の共存、とりわけ「言葉への不信」に関しては度々コメントも残してきた(8)。この価値観の冷凍状態から「言葉への不信」を潜りいかに語り始めるか。デビュー作には自閉症と言語障害に陥った少年時代の「僕」と精神科医との挿話がある。「言葉への不信」問題とも通底するが、そこには言語論的転回以後の世界観認識の主題も織り込まれていると解すべきだろう。村上が極言した「戦後体制」とその価値観の消滅」は(高度成長に伴うとあるが)、ドメスティックな文脈のみに限定すべきではない。その世代にとつての「価値観」には経済的変化、文化や思想的潮流の影響も近く遠く及ぶであろう。六〇年代

なる問題構成は一巡の後にいま位相を違えてここにある。その糸口にして参照項となるのが従来顧みられることがなかった『用意された犠牲者』であり、「ジム・モリソンのソウル・キッチン」(『エッジ』一九八三年一〇月、以下『ソウル・キッチン』)である(2)。必然的に二つは読解・分析の対象ともなる。ジム・モリソンの名を引き合いに出すインタビュアーでの村上発言など関連言表も見落とせない。

一 初期村上作品の「故郷への違和感」から――近代へと青春への過程へ

村上文学とは、そのデビュー作からして「神戸をまるでそれが外国であるかのよう」に提出する物語であった。村上における「内的世界とは、決して、純日本的なものという幻想ではなく、つねに内外が複雑に混交してある世界」、それは「和洋混交の世界」、「内外の分別が失われ、グローバル化された世界の物語」だと説いたのが三浦玲一論である。周知の如く〈近代〉とは、しばしば「喪失」「分裂」「違和」の感覚とともに語られてきた。自我と世界、心情と行為とが分裂した〈近代〉にあつて、再び両者の調和を仮構しようとする試みが近代小説であるとしたのがジェルジ・ルカーチ『小説の理論』である。「失われた故郷への郷愁」、「それが代表する調和と秩序を取り戻したいという欲望」を近代小説の特徴だとしたルカーチ(3)。これを踏まえた三浦玲一論は、村上作品の核に「故郷への違和感」を見いだすものだった。その「故郷への違和感」こそ「内外の分別が溶けグローバル化された世界」を支えるのだとして、村上作品をポストモダン小説と定位した。「故郷への違和感」、やがては「故郷」概念じたいが失われていく。それこそポストモダンな世界の特徴、グローバル化の文学の構造だというわけだ(4)。またポストモダンの文学史を考えるに、「メタフィクションからマジック・リアリズム、さらに村上春樹的な神話へと到る流れ」があり、「ガルシア・マルケスらのマジック・リアリズムの起源が、南米の風土に深く根ざしたものであったのに対して、村上春樹にとつての起源というのは、

あくまでコマージュリズムとメディアアしかない」と述べたのが福島亮大である。それとは別の論考で福嶋が姐上に載せた『1973年のピンボール』は本稿でも注目する小説であるだけに、後に併せて参照することにする(5)。

近代小説の特徴は「先験的な故郷喪失」の表現にあるとはいえ具体的な作品分析を欠くのがルカーチだったが、現代の村上作品からその例を提供することは難しくはない。たとえば両親との確執から疎遠になっていた主人公の故郷、震災によるその故郷の崩壊という二重の「喪失」が描かれたのが「蜂蜜パイ」(『神の子どもたちはみな踊る』二〇〇〇・二)である。「故郷への違和感」に焦点化すれば八〇年代作品へと遡り、後に『羊をめぐる冒険』(『群像』一九八二年八月号)へ吸収される短編「五月の海岸線」(『カンガルー日和』平凡社一九八三・九)を挙げることができ。友人の結婚式のため十二年ぶりに帰郷した「僕」が目にしたものは、埋め立てられて海岸線が五十メートルとなった海だった。村上は書いている。「僕は預言する。君たちは崩れ去るだろう」と。「山を崩し、海を埋め、井戸を埋め、死者の魂の上に君たちが打ち建てたものはいったい何だ? コンクリートと雑草と火葬場の円煙突、それだけじゃないか」という言葉は〈近代〉化の過程への激しい憤り、あるいは呪詛とも言えようか。この怒りは『羊をめぐる冒険』では、次のように引き継がれた。道路拡張のため移転した新しいジェイズ・バーの窓から見えるのは山並みと、かつて海であった場所に墓石のように立ち並ぶ高層ビルである。村上はジェイに次のように語らせている。「気持はよくわかるよ。山を崩して家を建て、その土を海まで運んで埋めたて、そこにまた家を建てたんだ。そういうのを立派なことだと考えている連中がまだいるんだ」と。さらに村上は、このような〈近代〉の過程、趨勢のなかで、自分が子供を作ること、「生命を生み出すのが本当に正しいことなのかどうか、それがよくわからない」といった思いまでを「僕」に吐露させている(6)。

ジェイズ・バーを後にした「僕」はかつて好きだった川沿いの道を海へと向かう。そして防波堤に腰かけビールを飲む場面は「故郷への違和感」を伝えて余りある。

八〇年代の村上春樹と同時代としての〈アメリカ〉

——あるいは「ジム・モリソンのソウル・キッチン」の〈青春〉——

大谷 哲 OYA Satoshi

村上春樹は、一九八一年七月から翌年七月までエッセイ「同時代としてのアメリカ」を『海』に発表する。「疲弊の中の恐怖——ステイフィン・キング」(七月)、「誇張された状況論——ヴェトナム戦争をめぐる作品群」(九月)、「方法論としてのアナキズム——フランシス・コッポラと『地獄の黙示録』」(十一月)、翌八二年には「反現代であることの現代性——ジョン・アーヴィングの小説をめぐる」(二月)、「都市小説の成立と展開——チャンドラーとチャンドラー以降」(五月)、「用意された犠牲者の伝説——ジム・モリソン／ザ・ドアーズ」(七月)、計六回の連載。いずれも村上文学の八〇年代を読み解き、創作方法や規範を把握し、後の展開を追究する上でも示唆に富む。キング、アーヴィングの回では作品の魅力や小説家としてのモラリティーに話題は及ぶ。チャンドラーの回にはフィッツジェラルドとカポーテイーを繋ぐ作家として都市小説の系譜へチャンドラーを位置づけた自説を開陳する。これらのなか、本稿の関心は最終回「用意された犠牲者の伝説——ジム・モリソン／ザ・ドアーズ」(以下『用意された犠牲者』)にある。言うまでもなくジム・モリソンとは、ロック・バンド、ザ・ドアーズのヴォーカリストである。ドラッグ、アルコールへの耽溺、扇動的なパフォーマンスで知られ、後にバンドを離れ詩人として再出発すべく赴いたパリに客死する。その生きざまは今日の眼からすれば前時代的な(それゆえ神秘的でもある)ロックスターをまさに地で行くものである。

村上がそのジム・モリソン／ザ・ドアーズの名前を初めて小説に刻印したのは

「ニューヨーク炭鉱の悲劇」(『ブルータス』八一年三月)だった。その後「午後の最後の芝生」(『宝島』八二年・九月号)、「ファミリー・アフエア」(『LIFE』八五年十一月・十二月号)、「我らの時代のフォークロア——高度資本主義前史」(『SWITCH』八九年十月号)、長編では『羊をめぐる冒険』(『群像』八二年八月号)にも記される。ここに挙げた小説の中「ファミリー・アフエア」を除き、ザ・ドアーズの名前は語り手にとつての一九六〇年代後半の時間の意味と分かちがたく結びついたもの、語りのベクトル(つまり文脈)や主題性をも規定するものとしてある。ミュージシャンの名前や楽曲が小説に記されるとき、それを知る読者が各々に想起するイメージがある。そのはたらかきは作品解釈において軽視されるべきものではない。後に吟味するが、村上の八〇年代作品の語り手が述懐する過去、(六八年)前後の時代の空気を一貫して代表するのがジム・モリソン／ザ・ドアーズなのである。彼(ら)こそが、八〇年代の村上文学から(六八年)前後が振り返られるときに常に召喚されるポップ・アイコンであることは刮目に値する。そのモリソンとはUCLA映画学科の同窓だったコッポラの『地獄の黙示録』を論じた「方法論としてのアナキズム」にしても、「ジム・モリソン／ザ・ドアーズ」の枕のつもりで書き始めたと言う。それだけでも村上のジム・モリソンへの相当の思いが窺えよう。

ところで「日本近代文学の歴史を、青春という言葉が誕生し、成熟し、死滅してゆく過程として描きだすことができる」とし、エリートの「特権的青春」が決定的に失われるのは『風の歌を聴け』が登場する一九七〇年代に至ってからだと言いたのは三浦雅士だった。三浦は村上文学の内に在る〈時代の倫理〉をいち早く見いだした評者でもある(1)。これを承けて、本稿は先行論や〈近代〉やグローバル化をめぐる言説とも切り結び、村上の〈アメリカ〉から〈近代〉と〈青春〉の過程を描きだすことも相同性を有する試みであることを目論む。八〇年代の村上作品で回想される過去、(六八年)前後と、そこに描かれる〈青春〉に村上の〈アメリカ〉はいかなる意味作用を及ぼすのかを吟味するのが本稿の大枠である。研究史上、かく