

---

村上春樹『羊をめぐる冒険』  
における部分と全体

---

*Jeong Su-Jin*

鄭 秀鎮

## はじめに

村上春樹の『羊をめぐる冒険』は多くの断片(破片)のイメージに満ちている。ここで「断片」というのは、小説の構成における断片のことではなく、小説の中の素材としての断片のことである。先行研究において関井光男の、「物語を支える日常のできごととは断片化され、記号化されて意味づけのない現象のまま放り出されて物語られていく」<sup>(1)</sup>という指摘は、小説の中の出来事同士が繋がる有機的構成の問題についての言及であり、素材としての断片のことについてではない。本稿は今までの先行研究で注目されてきたとは言いがたい、数々の「断片」の素材——「全体」から切り取られた「部分」の形象をした素材——に注目しようとする。このような観点からの作品分析を通して、「部分」のイメージに包囲され、「部分」の世界を生きている主人公「僕」をはじめとする現代資本主義社会の構成員たちである私たちの生き方の条件を明らかにしようとする。このような現代資本主義社会の中での生き方の条件を認識することは、「僕」が「部分」の世界から脱け出す動きを作品の中でより鋭敏に読み取ることを可能としてくれる。それによって『羊をめぐる冒険』を、関井の言う、「意味づけのない現象のまま放り出され」る「物語」としてではなく、主人公「僕」が「部分」たちだけを見て生きること強いられる条件の中でも、「全体」的なもの——たとえば、「世界」や「社会」——を想像する観点を獲得していく物語として浮き彫りにするのが本稿の目的である。

### 1. 「部分」として取り残された「僕」

大学を出てから友だちと二人で始めた小さな翻訳事務所で生計を立ててきた「僕」は、「三年ほど前からPR誌や広告関係の仕事にも手を広げて、そちらの方も順調に伸びてい」(上: 68頁)<sup>(2)</sup>だが、その順調な日常に対して妻は「あなたと一緒にいてももうどこにも行けない」(上: 43頁)と言って、「僕」の元を離れてゆく。しかも、彼女はなぜか「僕」から彼女の痕跡——記憶——を根こそぎ取り去って行く。

---

(1) 関井光男「村上春樹論——〈羊〉はどこへ消えたか」栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ (1)』若草書房、1999年、156頁←初出:『〈羊〉はどこへ消えたか』『国文学 解釈と教材の研究』第30巻第3号、1985年3月号。『羊をめぐる冒険』についてではなく、連作『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』について、川本三郎が「日常の断片はあくまでもかけらとして無造作にころがっているだけで、統一的な世界はめざさない」と指摘しているが、この場合の「断片」というのも、主人公「僕」が経験する出来事が整合性を持って緊密に繋がっていないという物語の内部構成上の

断片性のことを指している(川本三郎『都市の感受性』筑摩書房、1984年、89頁←初出:「一九八〇年のノー・ジェネレーション——村上春樹の世界」『すばる』第2巻第6号、1980年6月号)。

(2) 本作品は『群像』(1982年8月号)に掲載され、講談社より1982年に単行本として刊行された。本稿でのテキストの引用は『羊をめぐる冒険』(上巻・下巻)(講談社、2004年)に拠った。『羊をめぐる冒険』からの引用文は作品名を省略し上巻と下巻をそれぞれ(上)・(下)と表示し、その後に頁数を表した。『風の歌を聴け』からのテキストの引用も、講談社の2004年版に拠った。

アルバムを開いてみると彼女が写っている写真は一枚残らずにぎ取られていた。僕と彼女と一緒に写ったものは、彼女の部分だけがきちんと切り取られ、あとには僕だけが残されていた。僕一人が写っている写真と風景や動物を撮った写真はそのままだった。そんな三冊のアルバムに収められているのは完璧に修整された過去だった。(上：40頁)

「完璧に修整された過去」に対して「僕」は「始めから彼女は存在しなかったのだと思ひ込む他ない」し、「実際のところ、何ひとつ変ってはいなかった」(上：41頁)と、割り切ってみるが、「誰か別の人間の人生を生きてきたような」(上：78頁)、アイデンティティの危機に見舞われるくらいに妻との別れは「僕」に大きな空白感を与えている。一緒に過ごした時間の証でもあるアルバムの写真から妻の記憶を表わすものは「一枚残らずにぎ取られ」てしまった「僕」の現在は、過去に自分が親密に関わったものを消し去った、「修正された過去」という不安定なまやかしの土台の上に成り立っている。妻が「僕」を離れてゆく時に吐き捨てた言葉(「あなたと一緒にいてももうどこにも行けない」)によって「順調」そうにみえた現在の生活に何かが決定的に欠落しているという問題意識を「僕」に突きつける。

さらに職場での相棒は現在自分たちが携わっている仕事に何かが欠けていると「僕」につぶやく。

「先週君は、つまり我々は、マーガリンの広告コピーを作った。実際のところ悪くないコピーだった。評判も良かった。でも君はこの何年かマーガリンを食べたことなんであるのか?」「ないよ。マーガリンは嫌いなんだ」

「俺もないよ。結局そういうことさ。少くとも昔の俺たちはきちんと自信の持てる仕事をして、それが誇りでもあったんだ。それが今はない。実体のないことばをただまきちらしてるだけさ」

「マーガリンは健康にいいよ。植物性脂肪だし、コレステロールも少い。成人病になりにくいし、最近は味だって悪くない。安いし、日もちがする」

「じゃあ自分で食べろよ」(上：92頁)

「僕」は、「植物性脂肪」で「コレステロールも少い」ので「マーガリンは健康にいい」と言い張っている。確かにマーガリンの包装紙と広告コピーには大きな文字で「植物性」や「コレステロール・ゼロ」と書いてある。しかしこれはマーガリンについてのごく一部の事実にしすぎない。マーガリンの原料は植物由来だとしても、マーガリン自体はあくまでも製造過程で水素添加による化学的变化で得られる物質であり、また「僕」が言うようにマーガリンが「日もちがする」——マーガリンはなかなか腐らない——のも自然界に存在しない人工の物質だからである<sup>(3)</sup>。なお、「マーガリンは健康にいい」というのも、マーガリンにまつわる誤った神話である<sup>(4)</sup>。実際マーガリンは悪玉コレステロールを増加させ心臓疾患のリスクを高めると言われるトランス脂肪酸をたくさん含有している<sup>(5)</sup>。「僕」が作ったマーガリンの広告には、「植物性脂肪」と「コレステロール・ゼロ」という文字と一っしょに白い食パンの上にとろけるように柔らかく塗られたマーガリンの写真イメージが大きく拡大されているはずだ。しかし、プラスチックバターあるいはプラスチック油——マーガリンはプラスチックと分子構造がほぼ同じである——という、マーガリンについての危険な真実は「僕」が作った広告には完全に伏せておいて、「植物性脂肪だし」、「コレステロールも少い」、「安いし、日もちがする」という部分だけの事実がマーガリンのすべてであるかのように強調されているのである。

「僕」が作るマーガリンについての広告(イメージ)と本物(実体)との遊離した関係は、広告の言葉が、実際の該当商品に対して持つ関係であり、そのような広告作りに明け暮れている「僕」(と相棒)の現在の生活に対して、相棒は、「実体のないことばをただまきちらしてる」と言い表したのである。マーガリンの持っている性質の「全体」ではなく、長所の(ような印象を与える)「部分」だけを、マーガリンの「全体」であるかのようなイメージを与える広告コピーを作る今の「僕」とは違って、相棒の言うところの「昔」——「我々と彼女[離婚した妻——引用者注]が三人で」(上:88頁)一っしょに「翻訳事務所」をしていた頃の「僕」は、外国の言葉の意味を少しでもより「実体」に近い日本語にしようと頑張っていた。もちろん、現在の生き方が極めて部分的・断片的であるからといって、かつては何らかの意味で「全体」を所有していたということではない。しかし少なくとも、言葉一つ一つの充実した意味を捜そうとする翻訳作業には、広告コピー作りにおける「部分」的事実の拡大再生産——がもたらす広告コピーと実体との乖離——はなかったはずだ。その意味で相棒は

---

(3) 中川基『ニセモノ食品の正体と見分け方』宝島社、2014年、171頁。  
(4) 『羊をめぐる冒険』が発表された1982年当時と比べると、現在は、マーガリンに含まれているトランス脂肪酸の危険性についての知識はより広く知られ始めている。  
(5) 中川、前掲書、171頁。

「翻訳」作業においては少なくとも「実体」のある言葉を紡ぎ出す、「自信の持てる仕事」をしているという矜持、「誇り」を持つこともできたと言っているのであり、順調に伸びている現在の「広告」の仕事に対しては「誇り」どころか後ろめたさを感じているのである。

マーガリン広告についての「僕」と相棒との言い合いには、広告コピーという言葉の性質、すなわち「部分」的事実を「全体」であるかのように拡大する性質がその背景にあるわけだが、この他にも様々な「部分」のイメージが次々と「僕」につきまとってくる。

## 2. 「僕」を取り囲む「部分」のイメージ

妻との別れの後、「僕」の意識には妻が着ていた一枚の「スリッパ」が「頭の隅にこびりついていた」(上:78頁)り、また幼い頃水族館で見た鯨のペニスの記憶が蘇ってきたりする。

もちろん水族館には鯨はいない。鯨はあまりにも大きすぎて、水族館をつぶしてまるまるひとつの水槽にしたところでそれを飼うことはできないのだ。そのかわりに水族館には鯨のペニスが置いてあった。まあいわば代用品だ。(中略)

それはある時にはひからびた小型のやしの木のように見えたとし、ある時には巨大なとうもろこしのように見えた。もしそこに「鯨の生殖器・雄」という立て札がなければ、おそらく誰一人としてそれが鯨のペニスであるとは気づかなかったに違いない。(中略)そしてそこには切り取られたペニス特有の何かしら説明しがたい哀しみが漂っていた。(中略)そこには救いなんて何ひとつないような気がした。(上:48-49頁)

代用品としての「鯨のペニス」は、鯨を想像しづらい形象をしている。生殖器という機能と用途から切り離され、その本来の意味を「立て札」によってかろうじて維持している「鯨のペニス」を、「僕」はその「立て札」を意識しないで、水族館の他の動物を見るようにただその姿だけを眺めてみる。その時、鯨のペニスは「僕」にとって正体不明の物のレベルに、すなわち一種のオブジェになる。「僕」はそこに「小型のやしの木」だとか「とうもろこし」だとか意味を付与して見るものの、結局最後には「説明しがたい哀しみ」を残すだけである。そしてこの切り離された断片は何らかの形で救われるべきだと、つまり切り離される前の全体性が取り戻されるべきだと思うことになる。

このように「僕」に取り憑く、過去の記憶の中からの断片のイメージに加えて、現在携わっている仕事においても「僕」は「部分」のイメージだけを見ることを強く要請されている。

僕はコンピューターのソフトウェア会社の広告コピーの下請け仕事をしていて、そこではじめて彼女の耳と対面することになった。

広告代理店のディレクターが机の上に企画書と何枚かの大判のモノクロ写真を置いて、一週間のうちにこの写真につけるヘッド・コピーを三種類用意してくれ、と言った。三枚の写真はどれも巨大な耳の写真だった。

耳？

「どうして耳なんですか？」と僕は訊ねてみた。

「知るもんか。ともかく耳なんだよ。君は一週間耳について考えてりゃいいんだよ」  
そんなわけで僕は一週間、耳の写真だけを眺めて暮した。(上：54頁)

「僕」が向き合うことになる耳の写真は、「コンピューターのソフトウェア」に関する広告に使われる写真であって、普通「巨大な耳の写真」から思いがちな、補聴器とかイヤリングの広告のための写真ではない。人体器官としての日常的機能や用途とかけ離れた、一つのオブジェと化した「耳」。「僕」はそこから「巨大な耳の写真」の世界——カメラレンズを通してフレーミングされた世界——ならではの美しさに魅了されながらも、その「部分」だけの美しさに止まらないで、「何日後」、その耳の持ち主に会おうとする。普段、「広告代理業者やカメラマンやメイク係や雑誌記者」から「耳以外の」「肉体や精神は完全に切り捨てられ、黙殺され」(上：51頁)ている——「部分」としてしか扱われていない存在である——耳モデルを、「僕」はむしろ耳の持ち主という「全体」として求めるのである。「部分」だけに満足しないでこの「部分」が属している「全体」を見ようとする「僕」の動きは、「僕」に決定的な変化をもたらす。耳モデルの女は、「あなたが私を求めたから」という理由で、つまり彼女の一部分ではなく彼女の「全体」を求めたからという理由で、「僕を特別扱いして」(上：76頁)くれる。その「特別扱い」によって、この小説の題目にもなっている「冒険」に彼女は「僕」を導いてくれる。

「あなたの退屈さはあなたが考えているほど強固なものじゃないかもしれないということよ」(上：72 頁)

「それはあなたが自分自身の半分でしか生きてないからよ」と彼女はあっさりと言った。

「あとの半分はまだどこかに手つかずで残っているの」(上：77 頁)

順調に伸びつつある広告の仕事に携わっていて、何の問題もないような「僕」の日常は、妻から「あなたと一緒にいてももうどこにも行けないのよ」と言われるほど、何かが深刻に欠如している。妻との離婚の重要な理由の一つでもあるこの欠如の実体に対して「ひとくちじゃ言えない」が、いろんな含みを込めて「退屈さ」(上：70 頁)と表現した「僕」に、耳モデルの女は、その「退屈」さの原因が、「僕」がある限定された現実の中で生きようとする——「自分自身の半分でしか生きていない」——ことにあると指摘しているのだ。つまり「僕」は「部分」でしかない現実を「全体」であると思い込んで生きているということだ。結局「僕」が閉じ込められている「部分」から脱け出すためには、「手つかずで残っている」「あとの半分」を探さなければならないし、「僕」の存在の全体性に到達しようとするその動きを通して、「女房が逃げだす」(上：70 頁)原因でもあった「退屈さ」から脱け出すことになるというわけだ。

しかし「僕」の前に「あとの半分」がいきなり誰かによって与えられるわけではない。「全体」に向うという大層な「冒険」は、またしてもたった一枚の写真の中の、さらにその一部(という「部分」)から始められる。

### 3. 「世界」という総体性(全体性)を考えることの困難

「僕」の親友である「鼠」が「人目につくところにもちだしてほしい」(上：143 頁)という伝言といっしょに送ってくれた一枚の写真を「僕」は某生命保険会社のPR 誌に載せた。すると間もなくそのPR 誌の発行中止とその写真に関する情報を求めて「黒服の男」がやってくる。

それはたしかに我々の事務所で製作した生命保険会社のグラビア・ページのコピー

だった。北海道の平凡な風景写真——雲と山と羊と草原、そしてどこかから借用したあまりぱっとしない牧歌的な詩、それだけだ。(上：101頁)

「何の変哲もない風景写真」(上：114頁)としてしか受けとめられない、何の問題——不正の暴露や政治的メッセージ——もないような写真に対して、「黒服の男」は自ら用意した「拡大鏡を出して」(上：190頁)写真の中のある特定の「部分」を拡大して見ることを要求する。「黒服の男」から、特定の「部分」だけを集中的に見ること——対象をまとまりを持った「全体」として見る肉眼の視覚活動ではなくカメラレンズ(の働きの結果である写真)のように「部分」だけを切り取って拡大して見ること——を求められ、その結果「僕」はやっと写真の中に「背中に星の印のついた羊」がいることに気づく。細かい「部分」をそこだけ拡大して見る——写真的に見ること——ならではの識別である。なお「黒服の男」は「僕」との初対面で、自分が語ろうとする話の内容も、「全体」ではなくあくまでも「部分」のことであり、それを強調する。

「私は君に対してできる限り正直に話そうと思う。(中略)しかし正直に話すことと真実を話すこととはまた別の問題だ。正直さと真実さとの関係は船の<sup>へ</sup><sup>さ</sup><sup>き</sup>と船尾の関係に似ている。まず最初に正直さが現われ、最後には真実が現われる。その時間的な差異は船の規模に正比例する。巨大な事物の真実は現われにくい。我々が生涯を終えた後になってやっと現われるということもある。だからもし私が君に真実を示さなかったとしても、それは私の責任でも君の責任でもない」(上：183-184頁)(傍点は原文のママ)

「黒服の男」は自分が真実を語れない理由を「船の<sup>へ</sup><sup>さ</sup><sup>き</sup>と船尾の関係」にたとえている。字義どおりに読めば、「正直さ」が「船の<sup>へ</sup><sup>さ</sup><sup>き</sup>」に対応し、そして「真実さ」が「船尾」に対応しているように思われる。しかし私たちが「船」の姿を語るためには「船の<sup>へ</sup><sup>さ</sup><sup>き</sup>」から始めて「船尾」までを全部見通さなければならない。それではじめて私たちはその「船」の姿について語ることができるのである。もちろん私たちは「船の<sup>へ</sup><sup>さ</sup><sup>き</sup>」から「船尾」までを全部見なくても自分が見た「船」の一部だけについては言うことができる。自分が見た



その一部に限ってありのままを語る場合、それは確かに「正直」に話したことになる。しかしそれが「船」の「真実」ではないこともまた明らかである。言い換えれば、ある事物についての「真実」というのは、ただ事実をありのままに——「正直に」——話すこと以上の何か、すなわち、ある事物の全体性（総体性）の認識を前提にする。従って「船尾」だけがそのまま船の「真実さ」（全体的姿）になるのではなく、「船のへきき」から「船尾」までを見通して把握される「船」の全体的姿が「真実さ」である——「船尾」までを見てやっと「真実が現れる」——という意味が含まれているのだ。そのため、高度資本主義社会の仕組みのように対象が大きければ大きいほど——「船の規模」が大きければ大きいほど——その「全体」を把握するのはそれだけ困難になってくるのであり、「黒服の男」は、この「全体」を把握することの難しさゆえに、自分はあくまでも「部分」のことしか語れないということを「僕」に断っているわけだ。「黒服の男」の話の詳細について本稿では取り上げないが、「僕」が「黒服の男」から聴いた話の内容は、「全体としてはお話にならないくらい馬鹿げているくせに、細かいところが実にくつきりとしてい」（上：232頁）る。「黒服の男」は「先生」（と呼ばれる広告業界を牛耳っている人）と「背中に星の印のついた羊」との関係などを詳細に語ってはくれたが、最初から「真実」を伝えることはあきらめて（あるいは避けて）、部分としての事実を「正直に」話すことだけに終始したので、その内容は「全体としては」「馬鹿げている」が「細かいところ」、つまり、「部分」だけが「くつきりとしてい」るのである。

しかし「全体としてはお話にならないくらい馬鹿げている」と、「黒服の男」の話を非難する「僕」自身も、破片だらけのイメージに取り囲まれているがゆえに、「世界」とはいかなるものかという、「世界」の総体性についての観念は、「黒服の男」の話の内容と同じく「お話にならないくらい馬鹿げている」。

世界——そのことばはいつも僕に象と亀が懸命に支えている巨大な円板を思い出させた。象は亀の役割を理解できず、亀は象の役割を理解できず、そしてそのどちらもが世界というものを理解できずにいるのだ。（上：170頁）

象も亀も自分の視野にあるものだけが「世界」の全部だと思い込んでいるので、どちらも「世界」を総体的に把握していない。「黒服の男」に会った後、情報産業の実体を徐々に認識

するにつれて、自分にとって「世界」というものがどんなに限定的なものであるか——象と亀による「世界」のようにどんなに「馬鹿げている」ものであるか——に気付かされたのである。「僕」は「先生」と呼ばれる広告業界の黒幕の第一秘書（「黒服の男」）に会ってはじめて、自由気ままに働いていると思い込んでいた広告業界が実は後ろでコントロールされていることを知ることになったわけだ。この広告業界を支配することの意味を、相棒は次のように語る。

「広告を押えるというのは出版と放送の殆んどを押えたことになるんだ。広告のないところには出版と放送は存在しない。水のない水族館のようなもんさ。君が目にする情報の九十五パーセントまでは既に金で買われて選りわけられたものなんだ」(上：106頁)

「広告を押える」ことによってマスコミ（「出版と放送」）を押え、そのマスコミ支配を通して「先生」の「情報機関が収集し」た情報の内、「マスコミに流れるものはごく一部で」、「残りは先生が自分のために取っておく」(上：107頁)。テレビと新聞に流される情報は「先生」の勢力によって「既に」「選りわけられた」ものであるが、「僕」を含めた大衆にとっては、それがいわゆる「現実」(reality)になる。大衆は情報の支配者が与えた「部分」だけを、世界の「全体」だと思い込まされることになるのである。そしてこのような情報の選別、何を報道し何を報道しないべきかの判断と統制によって、マスコミは、特定集団の利益を図る手段として使われている。すなわち、マスコミは決して社会で起きていることをただ中立的に透明に映す鏡ではないのだ。「月刊誌の記者が」「先生」の「不正融資事件をスクープしかけたんだが、すぐに握りつぶされ」(上：104頁)で、今は「みせしめ」として「営業部にまわされて朝から晩まで伝票の整理をして」(下：105頁)いることから分かるように、彼らが統制し、彼らが与える情報の枠からはみ出そうとする動きは事前にシャットアウトされ、また徹底的に懲らしめられる。

こうしてみると、黒服の男が写真の中の「背中に星の印のついた羊」を問題にするのも、それが彼らの「情報」の管理からはみ出た存在であるからである。作品の結末部になって明らかになることだが、「僕」を「鼠」のところに訪れるように仕向けた目的が、「鼠」を「精神的な穴倉」(下：242頁)からひっぱり出すことだけであつたならば、PR誌を発行中止にま

ですする必要はなかったはずだ。「鼠」の写真の中の「背中に星の印のついた羊」は、「先生」と第一秘書（が率いている情報支配勢力）がマスコミを通して提示してくれる表象——スペクタクル——の枠から脱け出した情報、マスコミが垂れ流す「既に金で買われて選りわけられたもの」ではない情報であったからであろう。さらにいえば、写真の中の「背中に星の印のついた羊」には今まで「巧妙にその過去を抹殺」（下：197頁）してきた「先生」の、「その過去」を暴く手がかりになる情報、「先生」の勢力の神経に触れる何かがあったからではないだろうか。だからこそ「鼠」はその写真を「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」と「僕」に頼んだのではないだろうか。実際、「鼠」が送ってくれた写真の中の羊を探しに行く「冒険」も、一見「黒服の男」の要求によって始められているようだが、最後の結末（「鼠」が「僕」に頼んで「黒服の男」が「鼠」の別荘に来た時、別荘を爆破させること）から考えると、実は「黒服の男」より一歩先を読んでいた「鼠」によって始められた、と見たほうがいい。「黒服の男」が自分に来ることを予想した「鼠」が、「鼠」の別荘に来た「黒服の男」を別荘ごと爆破して「黒服の男」の企てをやめさせるために「僕」の力を借りたわけである。表面的には「黒服の男」の要求によるものであり実質的には「鼠」の意志によるこの「冒険」も、ことごとく「部分」と「全体」の問題について考えることを強いる過程である。

まず、「僕」は「鼠」のいる場所を探すために、「鼠」が送ってくれた写真に写っている北海道のある山を手がかりにすることになる。しかしその山は「とても平凡な形をした山だし」、「写真に写っているのはそのまた一部ときているから」（下：28頁）、北海道に住む人々にとっても、「一部分を見ただけでその名前をあてるのはむずかしい」（下：29頁）。「僕」は北海道の地図と北海道の山についての本を買って何らかの情報を得られないかと期待してみるものの、「本の写真にとりあげられている山の数は北海道の山全体から見ればほんの一部」（下：29頁）であるし、なおその本の序文には次のように書いてある。

「山はそれを見る角度、季節、時刻、あるいは見るものの心持ちひとつでがらりとその姿を変えてしまうのです。従って我々は常に山の一部分、ほんのひとかけらしか把握してはいないのだという認識を持つことが肝要でありましょう」（下：29頁）

「僕」にこの文章は現在の山探しのことだけに限らず、自分の人生の生き方と世界の見方にまで考えをめぐらすよう促している。妻に逃げられて以来、「部分」のイメージに取り囲まれている中、耳モデルの女からは「自分自身の半分でしか生きてない」と言われ、「黒服の男」の要求による羊探しにいたるまで「僕」が経験する出会いと出来事は、「僕」自身が「部分」だけの世界で生きているということをとことん繰り返して気づかせてくれるものである。この過程を通して「僕」は自分が探し求めるべき本当の目標は羊に関する何らかの総体性であることに感づいていく。それは「鼠」の別荘がある町を探し当てた後、その近辺における羊の分布や管理に関する情報を得ようとする「僕」と町役場の畜産課の人との間で交わされる次のようなやり取りからも窺える。

「料理か何かのことで？」ひとしきり綿羊飼育の状況を話してくれたあとで相手が訊ねた。

「それもあります」と僕は言った。「しかしどちらかといえば羊の全体像を捉えるのが我々のテーマです」

「全体像？」（下：107-108 頁）

女性週刊誌の記者を装って取材する中で、記事の「テーマ」について聞かれて「僕」は「羊の全体像」だと嘘をついてしまったのである。ところが「僕」がつい口にしてしまった「羊の全体像を捉える」「テーマ」という表現は、遊び心の混じった、ただの嘘にすぎないものだろうか。

「僕」に写真の場所を教えてくれた羊博士、そして北海道の十二滝町の郷土史に出てくるアイヌ青年、また広告業界を支配する「先生」、これらの人物みんなが「羊」と深く関わっていることを知ることになった「僕」は、自分が探しているものがたった一匹の羊にとどまらないで、その羊にまつわって過去から現在まで受け継がれてきた歴史的重みであることに徐々に気づき始めていたのではないだろうか。それゆえに、「全体像を捉える」「テーマ」という表現を口にしたのではないだろうか。「黒服の男」が発行中止にしてまで人目に触れさせたくない写真——であり、また「鼠」にとってはぜひとも「人目につくところにもちだしてほしい」写真——を見て「僕」が最初に見せた反応の時点に立ち返ってこの問題を掘り

下げてみよう。

#### 4. 総体性（全体性）へ到達する契機としての歴史

写真には羊の群れと草原が写っていた。草原がとぎれるあたりには白樺の林が連なっている。北海道特有の巨大な白樺だ。近所の歯医者との玄関わきにまにあわせにはえているようなちやちやな白樺じゃない。四頭の熊が同時に爪を研げそうなほどどっしりとした白樺だ。(中略) 白い雲は山の上に薄くたなびいていた。どれだけ考えてみても羊の群れが意味するものは羊の群れであり、白樺林の意味するものは白樺林であり、白い雲の意味するものは白い雲だった。それだけだった。それ以外には何も無い。(上:113頁)

「白樺」は北海道を代表する樹木であり、特に草原に林立している「巨大な白樺」は「北海道特有の」風景である。そこで「僕」は無理なく写真の中の場所が北海道であると特定することができたが、それ以外の情報はこの写真にはない、と「僕」は思っている。「トラブルの匂い」(上:114頁)を感じながらも結局は「僕」にとって「羊の群れが意味するものは羊の群れであり、白樺林の意味するものは白樺林であり」、「それ以外には何も無い」。しかし果たして「僕」は写真からそれぞれの被写体についての字義的な意味しか受け取っていないだろうか。そうではない。「僕」はこの写真を某生命保険会社のPR誌に載せた時、この写真のすぐ下に「牧歌的な詩」(上:101頁)をキャプションとして付けたのである。つまり、「僕」はこの写真から「牧歌的」というメッセージを読み取っていたわけである。「僕」だけでなく「僕」を含む大多数の日本人(のいわゆる常識)にとっても、この写真は「北海道」の「牧歌的」な風景であるだろう。このようにある事象が社会の構成員たちにとって、いつも同じくある特定の観念に結び付く事態を、記号学の意味体系の観点から精緻に考察し、現代の人文科学にも甚大な影響を与えたのが、ロラン・バルトの「神話作用(今日における神話)」<sup>(6)</sup>である。以下の行論においては、このバルトの神話論でバルト自身が直接提示した図式を使

---

(6) Roland Barthes, trans. Annette Lavers, *Mythologies*, New York: Hill and Wang, 1972, pp.109-158 ("Myth Today"). 日本語訳は次の二つがある。1. ロラン・バルト、篠沢秀夫訳『神話作用』現代思潮社、1967年、「今日における神話」137-211頁。2. ロラン・バルト、下沢和義訳『現代社会の神話—1957』みすず書房、2005年、「今日における神話」317-399頁。※原文(仏語)でも邦訳でもなく英訳を参照したのは、邦訳版

では(篠沢訳も下沢訳も)、論文の中で意味が伝わりにくい語句が多く、英訳版のほうがそのような語句が伝わりやすい表現に訳されていたからである。それで論文の中で意味が伝わりやすい日本語表現になるよう改めて翻訳しなおす過程で、邦訳版ではなく英訳版に頼らざるを得なくなった。ご了承いただきたい。

って議論を進めていこうとする。図式を使う場合、いつも付きまとう批判（図式化による議論の単純化）を覚悟してでも、このバルトの神話論の図式を持ち出して議論したいと思うのは、議論の単純化という側面よりも、より深く掘り下げた議論の展開に導いてくれる側面がはるかに大きいと判断したからである。

では、まずある事物が言語（言葉）として成り立っている構造を見よう。

「羊」(3. Sign) という言葉は、図1のように、指示されるもの（シニフィエ：2. signified）と指示するもの（シニフィアン：1. signifier）とが結合されている。

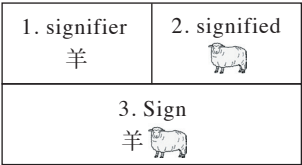


図1

ここまでは誰もが知っているソシュールの理論である。バルトはソシュールが提示したこの言語体系を出発点に、その言葉（3. Sign：「羊」）を使う社会の構成員たちの間で、さらなる意味の体系が構築されることを明らかにしている。次の図（図2）を見よう。

この図を見ると分かるように普段私たちが使う言語の体系を基にしてさらなるシニフィアン (I) とシニフィエ (II) の体系が成り立っている。「僕」は「鼠」が送ってくれた写真から、「牧歌的」というメッセージを読み取った。しかし「僕」は、北海道にある「鼠」の別荘に来るまでの過程を通して「羊」が日本の近代化の中で戦争遂行と密接に係わってきた動物であることを知ることになる。すなわち、「羊」は「牧歌的」——という表面的、部分的——意味とは裏腹に、多くの日本人が駆り出された戦争の暴力（そして後にもっと詳しく取り上げることになる、羊にまつわる他の様々な事実）と密接に繋がる動物であるの

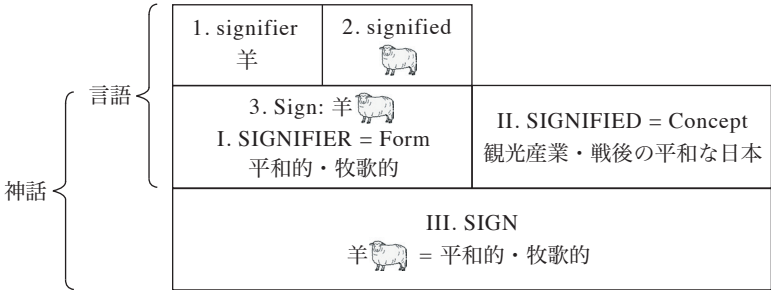


図2

だ。それなのに、このような歴史的背景と記憶は流出されて「平和」で「牧歌的」だという意味だけが流通している。このようにある対象がステレオタイプ化されて固着した意味しか持たなくなり、またほとんどの人々からその意味を疑われないまま立派にコミュニケーションの手段になっている時、バルトは、それを現代における「神話」として提示した。この図で分かるように、「言語」のレベルでシニフィアンとシニフィエが結合した言葉(3.Sign)が、このような「神話」の機能——社会の構成員たちの中である対象が特定のものを連想させたり意味したりする機能——を遂行する時、バルトはこの場合のシニフィアン (I. SIGNIFIER) をフォーム (Form) と名づけた<sup>(7)</sup>。そして、バルトは神話の意味体系でのシニフィエ (II. SIGNIFIED) をコンセプト (Concept) と名づけて、このコンセプトがある意図を持って——しかしその意図は隠された状態で——神話の意味体系でのシニフィアン (I. SIGNIFIER) を動機付けている (motivate)<sup>(8)</sup>、とする。そういえば、現代日本においてフォームと化した「羊」の意味は、観光産業や戦後の平和な日本というコンセプトによって動機付けられているのではないだろうか。フォーム (Form) という言葉どおり、それはもう紋切型として、「僕」が生命保険会社のPR誌に使ったように、「牧歌的」な雰囲気を表わす素材が必要な時にいつでも使える部品 (パーツ) として前もって準備されている様式ではないだろうか。「北海道」の閑閑な牧場にある動物であり、「平和」で「牧歌的」な風景というもセットになっている、あらかじめ決められている様式 (フォーム) としての意味しか生産しない、まさに「今日における神話」としての「羊」。「僕」にとってこのような貧弱な意味しか持っていなかった「羊」は、写真の中の羊がいる場所を探す過程——北海道の「鼠」の別荘に辿りつく過程——を通して、その意味に変貌をきたす。「僕」がその過程で出会ったりあるいはその存在を知ることになる人々 (羊博士、マスコミの黒幕である「先生」、そして十二滝町のアイヌ青年など、「羊」と係わることで人生の軌道が大きく変えられた人々) を通して「羊」はどんどんその歴史的意味で満たされて、「僕」が「鼠」の別荘に辿り着いた時には、「羊」は「僕」にとって豊かな意味に満ちた存在に変貌しているのだ。このように「僕」にとってフォーム (Form) としての「羊」から、意味 (Meaning) に満ちた「羊」に変貌することが、「羊」にまつわる意味体系の中にどんな変化を伴うのかを、次の図 (図3)

---

(7) Barthes, *op. cit.*, p. 117 (篠沢訳: 150頁、下沢訳: 329頁)。

(8) Barthes, *op. cit.*, p. 126 (篠沢訳: 164頁、下沢訳: 341頁。このmotivationが篠沢訳では「有縁化」と訳され、下沢訳では「動機付け」と訳されている)。

を通して議論していこう。

ロラン・バルトが「神話作用(今日における神話)」で指摘しているように、貧弱な意味しか生産しないフォーム(Form)としての言葉が、豊かな意味(Meaning)<sup>(9)</sup>で満たされる契機はその該当対象の記憶の領域、歴史の領域を経由することである<sup>(10)</sup>。

もちろん、神話のシニフィアンがフォーム(Form)の場合(図2の場合:上図より一つ前)に、それと対になるコンセプト(II. SIGNIFIED=Concept)も、歴史的なものである。すなわち、「鼠」が送ってくれた写真——北海道の牧場の羊たちの群れ——のメッセージを、「平和的」、「牧歌的」というものに動機付けている、観光産業や戦後の平和な日本というコンセプトも歴史的事実であるということだ。北海道において観光産業が発達してきたことも、そして戦後、日本が外国と戦争をしなかったこと(しかしこの事実すら後に述べるように表面的、一面的なものにすぎない)も、確かに歴史的事実であるのだ。ところが、北海道にある羊たちの群れが、社会構成員たちの間で「神話」として作用する——もっぱら「平和的」、「牧歌的」という観念とだけ結び付く——時点で、歴史との関係は閉ざされてしまう。つまり、神話体




1. signifier 羊	2. signified 
3. Sign: 羊  I. SIGNIFIER = Form 軍需品・満州侵略・植民地戦争 ・採算が合わない緬羊飼育農家の苦境	II. SIGNIFIED = Concept 歴史・記憶
III. SIGN 羊  = 軍需品・満州侵略・植民地戦争・採算が合わない緬羊飼育農家の苦境	

図3

(9)神話は、言語(language: ラング)のレベルで意味(Meaning)として出来上がっているもの、すなわち意味で充満した記号(図2と図3での「3. Sign」)(← Barthes, *op. cit.*, p. 117, 篠沢訳: 151頁、下沢訳: 329頁)を、神話のレベルで新たにシニフィアン(図2と図3での「I. SIGNIFIER」)として利用することで作られる。そのため神話のシニフィアンはいつも両義的な仕方——意味(Meaning)であると同時に形式(Form)——で姿を現わす(← Barthes, *op. cit.*, p. 117, 篠沢訳: 151頁、下沢訳: 330頁)。神話のシニフィアンのこのような二重性にもかかわらず、本稿で神話の

シニフィアンに当たる部分(図2と図3での「I. SIGNIFIER」)を、図2では形式(Form)に、図3では意味(Meaning)に、それぞれ振り分けたのは、歴史を通して意味(Meaning)が充満する豊かな言説の状況(図3)を、図2のように神話とその意味作用(signification)を捕らえて中味の乏しい形式(Form)にしてしまう(← Barthes, *op. cit.*, p. 117, 篠沢訳: 151-152頁、下沢訳: 330頁)、二つの側面をそれぞれ区分して説明するためであることを断っておく。

(10) Barthes, *op. cit.*, p. 120 (篠沢訳: 155頁、下沢訳: 334頁)。



系のシニフィアンがフォーム(平和的・牧歌的)の場合、神話体系のコンセプト(観光産業・戦後の平和な日本)である歴史は、極めて限定的、部分的なものになってしまう。言い換えれば、観光産業や戦後の平和な日本、という歴史以外の歴史は排除されてしまう。

これに対して神話体系のシニフィアンがフォーム(Form)から脱け出し、満たされた意味(Meaning)になった場合(図3を参照)に、それと対になるコンセプト(II. SIGNIFIED=Concept)は歴史全体と完全に開かれた関係を持つ<sup>(11)</sup>。実際、「鼠」の別荘に来るまでの過程で、羊博士が語ってくれた満州侵略の時代にまで遡る羊博士と「羊」との係わり、「羊」に入り込まれた「先生」の戦前と戦後の来歴、「十二滝町の歴史」という地域史の本とそこに書かれているアイヌ青年の個人史、さらに十二滝町の町役場で行われる羊の飼育の現況を知るための取材、そして「鼠」の別荘の書棚にある『亜細亜主義の系譜』という戦争中に発行された本(下:196頁)などを通して「僕」が知るようになるのは、「羊」と「羊」に係わった人物たちのそれぞれの人生が「歴史」の中で「少しずつどこかでつながっている(下:96頁)ことであり、それはある特定の意図や動機付けによって制限されていない歴史である<sup>(12)</sup>。

「僕」は、このように開かれている歴史を経由する過程を通してはじめて、「羊」を歴史の中で位置づけて見る視点を持つことができるようになる。こうして得られた歴史的観点から、北海道にいる羊を見た時、羊は「中国大陸北部における軍の大規模な展開」(下:49頁)のために必要な「防寒用羊毛」(下:89頁)、すなわち戦争の軍需品のための飼育動物であり、それゆえに満州への侵略や戦争と密接に繋がっているものである。また羊は、「三年ごとに猫の目みたいに变化している」「日本の農業政策」と「羊を飼っても採算が合わない」(下:30頁) 綿羊飼育農家が置かれている苦境にも繋がっている。さらに羊が天性「平和的」な動物だということも間違った通念であることを「僕」は知ることになる。実は「羊の社会にも一頭ずつ細かい順位があり(下:129頁)、お互いに対する暴力によって順位が決まるまで「気の毒」なほど、「羊はよく喧嘩する」(下:129頁)動物である。

もちろん北海道の草原に群がっている羊たちを写してあるその写真自体にはどんな嘘や

(11) Barthes, *op. cit.*, p. 120 (篠沢訳:155頁、下沢訳:333頁)。

(12) 日本の中国大陸での戦争との関係などを調べる  
ことが羊の「全体」を捉えることである、という  
意味ではない。「羊」にくっ付いているステレオ  
タイプのイメージは「羊」に関する「部分」的  
な事実過ぎず(場合によっては事実ですらな  
い)、歴史に向かって扉が開く時、今までとは違  
う様々な意味が見えてくるのであり、隠された

真実が現れるそのような意味生成の動きこそ部  
分から全体に向かうのを可能してくれるとい  
う意味である。

偽りもない。しかしその写真から、北海道の羊たちに関するこのような厳しい現実から切り離された、もっぱら「平和」で「牧歌的」だというメッセージしか読み取れないマインドははたして純粋に中立的で客観的なものだろうか？ そもそも「僕」が「平和」で「牧歌的」だと思ったり感じたりすること自体、その現場で「僕」が生活して得られた知識と感覚ではない。戦後生まれの「僕」が幼い頃から、新聞や雑誌、テレビ画面から「北海道」の「羊の群れ」の写真や映像を数え切れないほど目にして、そしてその時そこについていたキャプションやナレーションがいつも決まって「平和」で「牧歌的」な内容のものであったからではないだろうか？ 「鼠」が送ってくれた写真から、「平和」で「牧歌的」だというメッセージを受け取る「僕」の行為には、実はこの社会が「僕」に仕込んで「僕」に内面化させた制度とイデオロギーが働いているのではないだろうか？ このような、「見る」行為に伴う、私たちの先入観の問題についてウォルター・リップマンは彼の主著『世論』で次のように言っている。

我々はたいていの場合、見てから定義しないで、定義してから見る。外界の、大きくて、盛んで、騒がしい混沌状態の中から、すでに我々の文化が我々のために定義してくれているものを拾い上げる。そしてこうして拾い上げたものを、我々の文化によってステレオタイプ化された形のままで知覚しがちである<sup>(13)</sup>。

乳児や盲目で生まれた人々が、何らかの契機で視力を持つようになった時、その人は普段から正常な視力を持っている人々と最初から同じほど周りの事物を認識することはできず、安定した立体的な物体が空間の中に配置されてできている世界を認識することができるようになるためにはかなりの時間がかかると言われている<sup>(14)</sup>。それくらい私たちが何かを見る行為には後天的に——文化的に——学習された枠組みによって構成して見る側面が大きい。そういえば私たちが北海道について思い出すものである雄大な自然と長閑な牧場などのイメージは、リップマンの言う、このようなステレオタイプ化された形、またバルトの神話論で提示されているフォームとしての言葉にほかならないのである。意味の生産が中断されたこの「北海道」を、歴史を経由した視点から捉え直してみると、観光地としてステレオタイプ化された貧弱な意味(フォーム)だけではなく、内地の人々の北海道への進出——原住民であるアイヌ民族にとっては侵略——の後、「日本人」に編入されたアイヌ人が「外国ま

---

(13) ウォルター・リップマン、掛川トミ子訳『世論』

岩波書店、1987年、111-112頁。

(14) イーファー・トゥアン、山本浩訳『空間の経験』

筑摩書房、1993年、28頁。

で出かけて行って戦争」(下：90頁)をさせられた<sup>(15)</sup>という、豊かな意味に満ちた不都合な真実——であるがゆえに誰かによって抑圧したい真実——が見えてくる。「北海道」にはこのように歴史に淵源を持つ、豊かな意味の展開が抑圧されているがゆえに、北海道の牧場と羊たちが写されている「鼠」の写真は、「平和」で「牧歌的」な、「何の変哲もない風景写真」(上：114頁)にしかならないのである。

このように、意味(Meaning)に満ちた言葉をフォーム(Form)に変えるのが、現代資本主義社会のイデオロギーとしての「神話作用」であり、その意味でこの「神話作用」は、ロラン・バルトの表現を借りれば、いつも言語泥棒であるのだ<sup>(16)</sup>。歴史を経由することによって得られる事物の全体性(総体性)、その溢れんばかりに充填された意味が、薄つぺらなフォームとしての言葉に変えられて、しかもそれが至極自明なこととしてまかり通る時点で、豊かな意味の中にあった抵抗する何かが消える<sup>(17)</sup>のであり、またその時、言葉にある意味生成の動きが止まり、凍りつくのである<sup>(18)</sup>。

「鼠」が送ってくれた写真の中の場所が「僕」(と大多数の現代の日本人)にとって持つ、このような「今日における神話」的な意味——「平和」で「牧歌的」——とは裏腹に、その写真の中の「鼠」の別荘と近辺の土地を「鼠」の父親が買ったのは、朝鮮戦争が終わった「一九五三年のこと」で、しかも「アメリカ軍関係のルートから安く払い下げてもらった」(下：216頁)ものである。つまり、この小説(『羊をめぐる冒険』)の先行作『風の歌を聴け』に書かれているように、戦前から軍需産業に携わっていた「鼠」の父親が朝鮮戦争によって相当稼げた可能性とアメリカ軍ともコネがあったことがほのめかされているのである。小森陽一が指摘するように「戦後」という言い方の中には、1945年8月15日以降日本は戦争をしていない、あるいは戦争に関わっていないという思い込みが深くあるわけだが、実は、日本は朝鮮戦争からベトナム戦争にいたるまでの東アジアの戦争で、軍需産業という形で深く係わりながらその軍需によって潤ってきた<sup>(19)</sup>。戦争によって疲弊するところと人々がいる反面、

---

(15)「僕」が読むことになる『十二滝町の歴史』という郷土史の中で本州(津軽)から渡ってきた人々の開拓生活を助けながら彼らと一緒に住んでいた「アイヌ青年」の長男も日露戦争に出兵し、松枝誠(『羊をめぐる冒険』論—北海道から満州、そして戦後)『論究日本文学』第86号、2007年5月、62頁)が指摘するように、暴力の加害者にもなり、「戦死」(下：90頁)することによって暴力の被害者にもなる。なお、松枝誠はこの論文では『羊をめぐる冒険』の中に挿入されていて「僕」が汽車の中で読む設定になっているこの『十二滝町の歴史』という本の内容に

アイヌ人に対する侵略と差別が隠蔽されていることをするどく指摘している。

(16) Barthes, *op. cit.*, p. 131 (篠沢訳：172頁、下沢訳：347頁)。

(17) Barthes, *op. cit.*, p. 132 (篠沢訳：174頁、下沢訳：349頁)。

(18) Barthes, *op. cit.*, p. 125 (篠沢訳：163頁、下沢訳：340頁)。

(19) 小森陽一・姜尚中『戦後日本は戦争をしてきた』角川書店、2007年、107頁。

その戦争によって潤うところと人々がいるというわけだ。そもそも「ひどく貧乏だった」「鼠」の父親が「金持ちになった」のも太平洋戦争に駆り出されている兵隊のための「虫よけの軟膏を売り出し」、「戦線が南方に広がっていく」戦争拡大につれて、その「軟膏」が「飛ぶように売れ始めた」(『風の歌を聴け』107頁)おかげである。また「鼠」の別荘周辺で羊たちの飼育にあたる男が「僕」にとってなぜか「新兵教育係の下士官みたいに見えた」だけでなく、実際にも「前は自衛隊に居た」(下：115頁)というのも、「平和」で「牧歌的」に見える「羊の群れ」と「鼠」の別荘が、実は「戦争」とくっ付いている構図でなくてなんだろう。

## おわりに

妻との別れによる欠落感を抱えた「僕」は、それを意識させるような「部分」のイメージに取り憑かれていた<sup>(20)</sup>。なお、仕事においては「僕」が作ったマーガリン広告からも分かるように、真実と意味が欠如したフォームとしての言葉を世の中に「まきちらし」ていた。すなわち、「植物性脂肪だし、コレステロールも少い」という「部分」の事実を捉えてそれを集中的に拡大コピーする——これこそ広告にとっては当たり前のテクニックでもある——言説を流布する「インチキな」広告制作に携わっていた。そして毎日、接する情報においては、マスコミの黒幕である「先生」が「マスコミに流」す「ごく一部」の情報、しかも「九十五パーセントまでは既に金で買われて選りわけられたもの」を「世界」だと思い込んで——意図を持って企てられた「部分」を「全体」だと思い込んで——生きていた。また、本稿では取り上げなかったが、自然も「僕」にとっては「全体」ではなくなっている。埋め立てによって「高いコンクリートの壁にしっかりとはさま込まれてい」る「海は五十メートルぶんだけを残して、完全に抹殺されてい」(上：159頁)る。自分の思いと記憶が溶け込んでいる故郷の海も、もはやしっかりとした安定性を持った「全体」としての自然ではなく、損なわれてばらし利用される矮小な「部分」としてしか残されていないのだ。

このような「部分」の世界を生きていた「僕」は、耳モデルの「耳の写真」という「部分」にとどまらず、その「耳」が属した「全体」(耳モデルをやっている生身の本人)を求める動きから、そして「鼠」が送ってくれた「一枚の写真」(とその中の羊)が属した「全体」を突き止める努力を通して、今まで自分が生きてきた世界を、より全体的な視点から捉え直す契機を得たと言えるだろう。この時、この全体的な視点というものは、小森陽一の言葉を借り

---

(20) もちろんこの小説は「僕」はかつては全体(何か欠けている部分・断片と対立する状況としての全体や総体性)を有していたが、その後に見失ってしまったと言っているのではない。妻との別れの後、アルバムの中で一人取り残された写真

を見ながら、自分の「過去」の何かが取り去られた「完璧に修整された過去」のまま、「部分」だけを生きているという問題意識を徐々に認識しはじめるきっかけになったということである。

れば、現在だけの問題として現象をとらえるのではなく、常に歴史的な過程の中で、原因と結果の関係を明確にする<sup>(21)</sup>ことである。つまり羊について現在通用する——マス・メディアが「僕」に強いてきたイメージである——「平和」で「牧歌的」という凝り固まった観念を自明なものとして受け取らないで歴史的経緯の文脈の中に位置づけてはじめて可能になる視点である。この意味で「歴史」は、「世界」の全体性(総体性)を捉える——「神話」を突き破る——契機である。また同じくこの意味で羊博士から「先生」を通して「鼠」に、戦前から戦後に受け継がれてくる「背中に星の印のついた羊」<sup>(22)</sup>は、戦前の植民地侵略と戦争の記憶、そして戦後の東アジア地域の戦争への加担、さらにアジアに対する戦前以上の経済的支配に至っている<sup>(23)</sup>現実を、意識の水面下に抑圧してきた戦後日本人の日常に潜む不安——政治的無意識——が、「抑圧されたものの回帰」として、「平和」で「牧歌的」な写真の片隅に現われて、その「平和」で「牧歌的」という写真のメッセージ——まさに「戦後」日本を包み込んでいる観念——に、揺さぶりをかけてくる存在であると言える<sup>(24)</sup>。

---

(21) 小森陽一『心脳コントロール社会』筑摩書房、2006年、197-198頁。

(22) 『羊をめぐる冒険』の先行研究で「背中に星の印のついた羊」をどう論じてきたかをここで紹介しておく。

川村二郎は作品本文の中に「ジンギス汗の名が呼び出されている」ことから、「背中に星の印のついた羊」は「モンゴルの世界征服の権力意志を象徴」(川村二郎『羊をめぐる冒険』加藤典洋(他)『群像 日本の作家26 村上春樹』小学館、1997年、164頁)するものであると言っている。

柄谷行人によると、「羊」[「背中に星の印のついた羊」—引用者注]と呼ばれる観念は、どうやら「個の認識と進化的連続性という西欧ヒューマニズム」(上：206頁)に対立するもの(柄谷行人『終焉をめぐる』福武書店、1990年、101頁)として、「西欧ヒューマニズム」で重んじられた「個」を否定する(柄谷、同書、103頁)もの、「個」に根ざす思考を否定し、「均質と確率の世界」に対して「意味」を保障するものである(柄谷、同書、102頁)と指摘している。

松枝誠はこの柄谷行人の議論を踏まえて、「背中に星の印のついた羊」とは、ずっと「戦前から連続される大陸進出の「意志」」(松枝誠『羊をめぐる冒険』論—北海道から満州、そして戦

後』『論究日本文学』(86)、2007年、64頁)であると指摘している。

関井光男は、「羊」は西欧社会においてはキリストの象徴であり、また「西欧において星は不死、魂を表わし」ている(関井光男「村上春樹論—<羊>はどこへ消えたか」『村上春樹スタディーズ』(01)若草書房、1999年、158頁)ことから、「西欧近代の文化の力を象徴していると同時に、日本近代の西欧化への意志を象徴している」(関井、同書、159頁)と指摘した上で、「日本近代の精神の支柱にあった西欧化への夢、世界に追いつくことで世界を征服しようとした権力意志、その果てに「いとみみず宇宙」の象徴」(関井、同書、159頁)とも付け加えている。

井口時男は、「僕」が関わりから身を抜いてきた不透明な他者としての部分が、すべて物語的な変換を受けて、羊の世界に投影された」と指摘している(井口時男『物語論／破局論』論創社、1987年、204頁)。

山崎真紀子によると、「背中に星を持つ恐るべき羊は、人間の体内に入り、過大な権力や富をその人物に与える代償に、その人間を操作する」、「羊男とは対極の存在」として、「目的を実現すべく他者の存在に乗り移り、その身体を使用し、用が無くなると廃人同様に捨て去る」性質

から、「まさに日本の近代化を進めていくべく他者の痛みを顧みない国家そのものである」(山崎眞紀子「『羊男』論——『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』を中心に」『国文学 解釈と鑑賞 別冊——テーマ・装置・キャラクター』至文堂、2008年1月、176頁)。

川村湊は、「背中に星の印のついた羊」によって「羊つき」になった三人(羊博士、右翼の「先生」、「鼠」)がみんな「北海道と満州国」などの「『新世界』」という共通したイメージ(川村湊「『新世界』の終りとハート・ブレイク・ワンダーランド」『ユリイカ』第21巻第8号、1989年6月、青土社、177頁)を持っていることと、日本の「関東中部に定着した渡来系の牧畜の技術を持った『羊』氏」(川村、同書、174頁)が「北極星を神格化した」『星神信仰』(川村、同書、175頁)、「すなわち後の『羊妙見』の神を信じていた」(川村、同書、178頁)史実を結び付けて、「『羊』と『星』とは、騎馬民族の後裔たちを『新天地』『新世界』へと導く、神聖な目印なのであって、それはまさに新しい世界、新しい天地を求め、憧れ、迫りつく冒険の旅の象徴として、私たちの精神の奥底に刻印されているものにほかならない」(川村、同書、178頁)と語っている。

川本三郎は、「背中に星の印のついた羊」のことを、「あの1960年代末期から1970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『観念』」(川本三郎『都市の感受性』筑摩書房、1984年、106頁)として読み取っている。

今井清人は、「星の徴を背負った『羊』」は、「僕」が「いるかホテル」で出会う「羊博士」の説明の内容から「アジア的、殊にモンゴルの拡大幻想も織り込まれて」(今井清人『村上春樹——OFFの感覚』国研出版、1990年、182頁)いると指摘した後、『羊をめぐる冒険』の本文テキストで羊博士が「ヴァイオリンの演奏で授かった金時計」が「羊博士の世界と調和した幼少期のイノセントな希望の象徴であり」、「大学でも」『学生服のポケットにはいつも金時計が入っていた』(『羊をめぐる冒険』下：49頁)が、「満州で『羊』に取り憑かれたときに金時計を失ったという」設定、つまり「金時計を失った後に『羊』に憑かれた」(今井、同書、183頁)という設定に注目する。この設定から「背中に星の印のついた羊」は、「幼少期のイノセントな一体感が消滅したときに憑依する『悪霊』」なのだと

いうコノテーションもある」(今井、同書、183頁)ので、「僕」や「鼠」が幼少期のイノセントな外界との一体感を喪失して以来、「向こう側」の幻想として内部に抱え込んでいる始原の混沌の記憶の象徴である」し、また「それを鳥瞰的に見れば、原質であるアジア的根株に西欧から輸入した『近代』の倫理を接ぎ木した、個人の輪郭を溶解する構造のまま膨張をつづける日本の近代の象徴ともいえる」(今井、同書、185頁)と分析している。

安達史人はこの「背中に星の印のついた羊」についてははっきりとした断定を避けながら、「三人の男[羊博士、右翼の「先生」、「鼠」——引用者注]の脳に闖入した寄生虫的<羊>[背中に星の印のついた羊——引用者注]は」、「『観念の王国』(『羊をめぐる冒険』下：228頁)を達成しようとする『意志』、ニーチェの言ったような『強固な意志』であつたろうか」(安達史人『善き牧者と聖なる羊——『羊』をめぐる寓意』『Happy Jack 鼠の心——村上春樹の研究読本(第二版)』北泉社、1991年、85頁)、あるいは「著者が代代的に少しずつずれている三人の男の中を<羊>にめぐらせていることを考慮すれば、<羊>は、変転しめぐりめぐってゆく時代のダイナミズムと、もっと日常的で瑣末な価値、例えば主人公をめぐる女たちとの日々や、主人公の心的領域を去来する経験やものたち、それらの諸価値との間の不可避免的な<軋轢>あるいはもっとひらたく言えば<関係>のようなものの暗喩であつたのではないだろうか」(安達、同書、85-86頁)と、色々な観点と解釈の可能性を言及している。

(23) 柄谷行人『終焉をめぐる』福武書店、1990年、20頁。

(24) この脈絡で「羊つき」になるというのは、国家的な、あるいは経済的・商業的な拡張と侵略に結び付いた政治的無意識が抑圧されず、抑圧どころか完全に吞み込まれた状態のまま、その政治的無意識に支配され操縦されながら拡張と侵略を実行させられる状態であると言えよう。羊博士も「羊つき」の状態がずっと続いていたら彼が持っている農政学的知識によって植民地支配と経営に何らかの形で積極的に手を貸し続けたはずだし、「鼠」も「羊つき」になった自分がその状態でさせられるはずの行動をとうてい容認できなかったがゆえに「背中に星の印のついた羊」を吞み込んだまま自死したと言えるだろう。