

MURAKAMI HARUKI RELOADED III 「1973年のピンボール」

岡野, 進

九州大学大学院言語文化研究院言語環境学部門 : 教授 : 言語情報学

<https://doi.org/10.15017/21783>

出版情報 : 言語文化論究. 27, pp.1-15, 2011-10-31. 九州大学大学院言語文化研究院
バージョン :
権利関係 :

MURAKAMI HARUKI RELOADED III

「1973年のピンボール」

岡 野 進

夢短不到家
孟郊

Once there was a way
To get back homeward
Once there was a way
To get back home
Lennon/McCartney

「1973年のピンボール」は、村上春樹の第二作目の長編小説である。1980年、「群像」3月号に掲載され、6月に単行本化された。

私たちはこの作品を「風の歌を聴け」や「羊をめぐる冒険」との比較において質が落ちるというように考えてきた。しかし最近読み直し、その評価が誤っていたことに気づいた。「1973年のピンボール」は注目されることの少ない作品であるが、後の作品に与えた影響を考慮するならば、もっと評価されるべき小説である。また作品の完成度という点で、「1973年のピンボール」は「羊をめぐる冒険」に勝っているのではないかと思う。まずその理由を述べることから始めたい。

よく知られているように、「1973年のピンボール」は「僕」のパートと「鼠」のパートとが交互に描かれることで、物語が展開する。この二つの物語が一つに収斂することはない。川本三郎のことはをかりるならば、二本立て映画ということになる。二つの物語は、基本的には「風の歌を聴け」の延長線上にある。「鼠」のパートでは村上の作品には珍しいことに「鼠」の内面が描かれる。「鼠」は相変わらず故郷にくすぶっているが、「僕」は大学を卒業し、友人と翻訳事務所を立ち上げている。二つの世界が二本立て映画という形で描かれるという点で、「1973年のピンボール」は「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」の先駆形をなすわけである。

「風の歌を聴け」から「ダンス・ダンス・ダンス」までにかぎっていうならば、村上の主要な登場人物の描き方は大変ドラスティックで、内面のみ人間、身体のみ人間、この二種類しかない。前者に属するのは「鼠」、「街と、その不確かな壁」に登場する「少女」、「ノルウェイの森」の直子であり、自分の世界に閉じこもり、外界へ関心を向けようとしめないタイプの人間である。後者に属するのが主人公の「僕」であり、己の内面を他人にさらけ出すことを拒み、他人に対してもそれを要求するタイプの人間と言える。「1973年のピンボール」や「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」において作品は二つの世界に分けられ、一方に内面の世界があり、もう一方に *hustle-bustle* の世界があるというようになっている。このように作品を二つのパートに分ける構成は、村

上春樹の人間観と無関係ではない。したがって、「1973年のピンボール」において「鼠」のパートで内面を描き、「僕」のパートで *hustle-bustle* の世界を描くことは、村上の人間観からみれば自然で、また村上の思考の生理に合っていると置いていいだろう。この点に、つまり村上の人間の把握の仕方と作品の構成とが照応しているという点に、「1973年のピンボール」の完成度の高さがあると私たちは考える。

村上はあるところⁱで物語の筋と文体との関係を乗客（パッセンジャー）と乗り物（ヴィークル）という比喻を用いて説明している。物語の筋がパッセンジャーであり、文体がヴィークルである。上述したことを乗客（パッセンジャー）と乗り物（ヴィークル）という側面から考えてみるなら、どのようになるだろうか。パッセンジャーが変われば、当然ヴィークルも変わることになる。「1973年のピンボール」に即して言えば、「鼠」のパートにおいては内面の世界がパッセンジャーであり、「僕」のパートでは *hustle-bustle* の世界がパッセンジャーになる。前者の文体は、「世界の終わり」とハードボイルド・ワンダーランドの「世界の終わり」の章を描く文体であり、それは「ノルウェイの森」に連なり、村上が言うところの〈リアリズム〉の文体である。では *hustle-bustle* の世界はどのような文体で語られるのであろうか。*hustle-bustle* の世界は村上のトレードマークであるスタイリッシュな文体で描かれている。この文体は二つの要素から構成される。一つは当時のアメリカを象徴するようなポップカルチャーのアイコン（例えば、ビーチボーイズ）を登場させることであり、もう一つは寓意的な表現の導入である。例を挙げるなら、電話会社の作業員が交換に来る「配電盤」、主人公の僕が会いに行く「ピンボール」などで、これらは寓意的な表現である。そしてこの二つの要素から浮かび上がるのは、「風の歌を聴け」を英語で書きはじめる村上春樹の姿である。つまり、村上は *hustle-bustle* の世界、主人公の「僕」が生きる大都会、を可能な限り日本的なコードから離れた地点で形作ろうとしたのである。しかし、スタイリッシュな文体は大都会における「僕」の生態を描くことはできるが、「僕」の内面を述べることはできない。私たちは彼がどのような思いで毎日を生きているか、知ることはできないのである。なぜか？このスタイリッシュな文体は一つの掟を内包しているおり、内面を語ることを排除するからである。その掟を私たちは次のような言葉のうちに認めることができる。

「本当のことを聞きたい？」

彼女がそう訊ねた。

「去年ね、牛を解剖したんだ」

「そう？」

「腹を裂いてみると、胃の中にはひとつかみの草しか入っていなかった。僕はその草をビニールの袋に入れて家に持って帰り、机の上に置いた。それでね、何か嫌な事がある度にその草の塊を眺めてこんな風に考えることにしているんだ。何故牛はこんなまずそうで惨めなものを何度も何度も大事そうに反芻して食べるんだらうってね」

彼女は少し笑って唇をすぼめ、しばらく僕の顔をみつめた。

「わかったわ。何も言わない」(I-103)

言うまでもなく、「こんなまずそうで惨めなもの」とは内面の比喻にほかならない。村上は寓意的な表現を生み出すことで、スタイリッシュな文体では描くことのできない「僕」の内面を暗示しようとしたと置いていいだろう。スタイリッシュな文体で都会に生きる若者を描こうとする村上の試みは成功したと私たちは考えているが、この成功は〈鼠〉の内面を語る〈リアリズム〉の文体ぬき

には考えることができない。暗く鼠の内面を背景にもつことではじめてスタイリッシュな文体は地に足を下ろすことが可能になったのである。

どのような点で私たちは「羊をめぐる冒険」に不満を覚えるのか、簡単にふれておこう。「羊をめぐる冒険」は、構成という点からみるなら、「風の歌を聴け」とも、「1973年のピンボール」とも異なる。「風の歌を聴け」は断片の集合体からなる作品であり、「1973年のピンボール」は、すでに述べたように、二本立て映画である。「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」に続けて、村上は「街と、その不確かな壁」を発表し、それに続いて「羊をめぐる冒険」を発表する。「街と、その不確かな壁」は「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」の前身であるが、「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」のように二本立て映画ではなく、壁に囲まれた街のみを描いた作品で、「ハードボイルド・ワンダーランド」に相当するパートを欠いている。「羊をめぐる冒険」は終始「僕」を主人公にした作品で、断片から構成されるのでもなければ、二本立て映画でもない。「街と、その不確かな壁」、「羊をめぐる冒険」、この二作を通して村上は「1973年のピンボール」では二つのパートの分けて書いた物語をそれぞれ独立させて書いたとみることができる。つまり「街と、その不確かな壁」は「鼠」のパートと関連し、「羊をめぐる冒険」は「僕」、すなわち *hustle-bustle* の世界と関連がある。二本立ての映画をそれぞれ独立させて一本立ての映画として上映したわけだが、これらの二作品が成功していないことと、上映の仕方は深く関連している。それはどういうことか？優れた文学作品はそれ自身のうちに互いに相反する二つの層を含むものだ。一つは時代を超えて読む者に訴えかける層であり、もう一つは作品が創造された時代を支配する文学的なコードによって形成される層である。私たちは万葉集に収められた句を簡単に読むことはできない。私たちの文学的なコードは万葉集の文学的なコードから大きくかけ離れているからである。だが、困難を覚えながらも、その句の意を汲み取ることができたとき、私たちが感動に襲われるのは、私たちが時代を超えて語りかける、作品の普遍的な力にふれるからである。村上は「1973年のピンボール」では内面のみの人間、身体のみ人間というように、内面と身体とにそれぞれパートを割り振って書いた。つまり、村上は時代を超える層と、その時代に特有の層とに分割して作品を書いたのである。「鼠」のパートは人間の孤独という普遍的なものの表現にあてられ、「僕」のパートは私たちが現在生きている世界の表現に向けられている。私たちはこれを苦肉の策とみる。村上が「羊をめぐる冒険」において内面と身体との統合を図り、内面を備えた人物を造形しようと試みるのも当然のことと言わなければならない。だがうまくいかなかった。なぜだろうか。原因の一つとして、作者である村上と主人公の「僕」との距離が考えられる。村上春樹は否定しているが、「ダンス・ダンス・ダンス」までは、作者＝「僕」という図式が成立するほど作者と「僕」は密着していた。だが、「ダンス・ダンス・ダンス」を境に、村上は主人公である「僕」をそれまでの作品とは異なる位相で動かすようになる。作者が主人公をからかうようなシーンが見られるようになるのである。例えば、主人公のブランド崇拜をからかうシーン、「グリーンのリノマのバスローブ。もちろんライセンス生産だけど、背中を向けるとちゃんとリノマと書いてある。シャンプーはウェラ。人に恥じるどころは何もない」(VII-242)。あるいは、取り調べの刑事から煙草をすすめられ、「僕」がそれを断るシーンでは、主人公のマニュアル依存を揶揄する。「「いらない」と僕は言った。先端的都市生活者は煙草を吸わないと「ブルータス」に書いてあった」(VII-245)。このように、村上は「僕」を揶揄するほどに「僕」に対して距離を取るようになったのである。そしてこの「ダンス・ダンス・ダンス」において、村上は都市生活者に内面をもたせることにはじめて成功したのである。この作品で村上は社会というシステムが個人を圧倒的に支配するレベルにまで達したことを示し、そしてそうした社会において個人はどのような生き方を強いられるかを物語の中で描いた。つまり、圧倒

的な資本主義の力の前で自分というものを失わざるを得ない個人の運命を描いたといつてよい。羊男は「僕」にこう告げるのである。「あんたは自分が何を求めているのかがわからない。あんたは見失い、見失われている。何処かに行こうとしても、何処に行くべきかがわからない。あんたはいろんなものを失った。いろんな繋ぎ目を解いてしまった」(VII-130)。

「ダンス・ダンス・ダンス」が明らかにしたのは、内面と身体との統合のためには、作者が主人公に対して距離をとることの必要性にほかならない。「羊をめぐる冒険」の段階では村上はこの距離を獲得することができなかった。したがって、「羊をめぐる冒険」は空転せざるをえなかったのである。

村上は「羊をめぐる冒険」においては *hustle-bustle* の世界を生きる男の内面を語る〈声〉を生み出すことができなかった。スタイリッシュな文体から離れることができなかったのである。この〈声〉が生まれるのは次作の「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」においてである。主人公の「私」が間近に迫る死を受け入れることを語る第33章において、私たちは新しい〈声〉の誕生を認めることができる。この章以降村上春樹は「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド」を新しい〈声〉で語り始める。この声は「ダンス・ダンス・ダンス」において完成に近づいたのであるが、「ダンス・ダンス・ダンス」はこの新しいヴィークルに乗るパッセンジャーを提供することができなかった。このヴィークルが自分にふさわしいパッセンジャーを見いだすには「ねじまき鳥クロニクル」まで待つしかなかったのである。

「1973年のピンボール」に戻ろう。周知のように、「1973年のピンボール」は、「風の歌を聴け」の続編として書かれている。「風の歌を聴け」は1970年8月を扱っており、「1973年のピンボール」は三年後の二人の姿を描く作品になる。「鼠」(この時点で既に「鼠」は死んでおり、正確には「鼠」の霊魂ということになる)が「羊をめぐる冒険」で自分と「僕」について語っている言葉があり、私たちはこの言葉から「1973年のピンボール」の解釈をはじめようと思う。

「我々はどうやら同じ材料から全くべつなものを作りあげてしまったようだね」と鼠は言った」(II-356、以下、村上の作品の引用は村上春樹全作品1979-1989、講談社刊による。ローマ数字は巻数を、アラビア数字はページ数を示す)。自分たちは出発点こそ同じだったが、全く別な地点へ向かってしまったと、鼠は言う。「鼠」の言葉が具体的に何を指しているのかは、「羊をめぐる冒険」からでは分かりにくい。「羊をめぐる冒険」では「鼠」はほとんど登場しないからである。だが、「鼠」の言葉を二人を描く際の作者の言葉と捉えるならば、この言葉は「1973年のピンボール」の二人を解釈する時の指針になる。この作品は二人を対照的な人間として描いているからである。では二人がどの点で同一であり、どの点で異なっているのかを「1973年のピンボール」に沿ってみていこう。

二人のありようを考えるとときに無視できない要素として配電盤がある。「1973年のピンボール」に出てくる配電盤である。ある日電話会社の技術者が古い配電盤の交換に「僕」の部屋を訪れる。交換後、技術者が古い配電盤を部屋へ忘れていったため、「僕」は「配電盤のお葬式」を行う。「僕」は配電盤を処分するためにわざわざダム貯水池まで捨てに行くのである。この「配電盤のお葬式」というものが何か別なものの喩であるのか、文字通りに「配電盤のお葬式」を意味するのかが、私たちに明瞭ではなかった。「1973年のピンボール」は配電盤を「お母さん犬」に喩えて次のように説明している。「ええ……、それでそのお母さん犬が子犬たちを養ってるわけです。……お母さん犬が死ぬと子犬たちも死ぬ。だもんで、お母さんが死にかけるとあたしたちが新しいお母さんに取り替えにやってくるわけなんです」(I-156)。村上第六作目の長編小説である「ダンス・ダンス・ダ

ンス」においても配電盤にふれている。「ダンス・ダンス・ダンス」において配電盤は「羊男」の繋げるという役割の喩として用いられている。「ここでのおいらの役目は繋げることだよ。ほら、配電盤みたいだね、いろんなものを繋げるんだよ。ここは結び目なんだ——だからおいらが繋げているんだ。ばらばらになっちまわないようにね、ちゃんと、しっかりと繋げておくんだ。それがおいらの役目だよ。配電盤。繋げるんだ。あんたが求め、手に入れたものを、おいらが繋げるんだ。わかるかい？」(VII-130)。「1973年のピンボール」の記述と「ダンス・ダンス・ダンス」の記述とを併せて読むと、「配電盤のお葬式」とよばれるものが何を指すかが浮き彫りにされる。「配電盤のお葬式」は「鼠」と「僕」とがおかれている境遇を暗示する言葉なのである。つまり、「配電盤のお葬式」は、或る時点から二人の配電盤が機能していないことを示しているのだ。配電盤が機能しない状態というのは、自分が何を求めているのか、どこへ向かったらいいのか、そうしたことが分からないことを意味する。それは「1973年のピンボール」で「死んだロープ」という言葉で表される状況にほかならない。「鼠にとって時の流れは、まるでどこかでブツンと断ち切られてしまったように見える。何故そんなことになってしまったのか、鼠にはわからない。切り口をみつけることさえできない。死んだロープを手にしたまま彼は薄い秋の闇の中を彷徨った。草地を横切り、川を越え、幾つかの扉を押した。しかし、死んだロープは彼を何処にも導かなかった」(I-149-50)。「死んだロープ」という言葉が端的に示すように、「鼠」はどこにも、誰にも結びついていない。この意味において、「鼠」の配電盤は死んでいるのである。

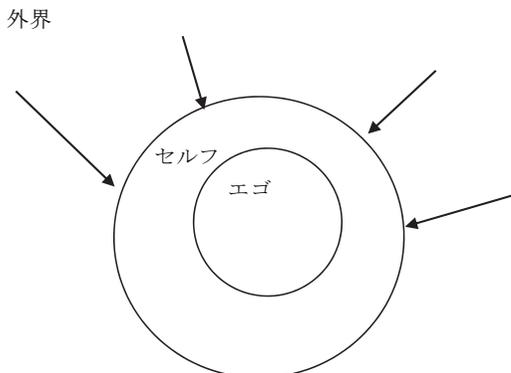
「僕」はどうだろうか。「僕」は、一見すると、繋ぎ目を保持しているようにみえる。友人と始めた翻訳事務所で働いていることから理解できるように、「僕」は社会の中で一定の位置を占めているからである。しかしこれが一見そう見えるにすぎないことは、やがて結婚し、離婚することになる女性との会話から明らかになる。「僕は不思議な星の下に生まれたんだ。つまりね、欲しいと思ったものは何でも必ず手に入れてきた。でも、何かを手に入れるたびに別のなにかを踏みつけてきた。わかるかい？ / 「少しね」 / 「誰も信じないけどこれは本当なんだ。三年ばかり前にそれに気づいた。そしてこう思った。もう何も欲しがらまいてね」 / 彼女は首を振った。「それで、一生そんな風にやってくつもり？」 / 「恐らくね。誰にも迷惑をかけずに済む」(I-200)。これを聞いた女性から「靴箱の中で生きればいいわ」と「僕」は揶揄されてしまう。「何かを手に入れるたびに別のなにかを踏みつけてきた」と「僕」は語る。「僕」が言おうとしているのは、何かを手に入れることは、誰かを踏みつける、誰かを殴ることにほかならない、ということだ。殴られた方は、無論、殴られたまま黙って引き下がるわけではなく、相手を殴り返すことになる。ここに暴力の連鎖が生まれる。この暴力の連鎖にはギリシャ悲劇を想起させるものがある。よく知られているように、アガメムノンがトロヤ戦争に出征するに際して、長女イピゲネイアを生贄として女神アルテミスに捧げる。これに怒った妻のクリュタイムネストラは、アガメムノンの凱旋の夜に愛人のアイギストスと謀ってアガメムノンを殺害する。クリュタイムネストラは今度は息子オレステスに殺害され、オレステスは復讐の女神に追われる身になり、放浪を余儀なくされる。ギリシャ悲劇は、殴られたら殴り返すという原理に貫徹されていることがよくわかる。「僕」の言葉は、「僕」が生きる世界がギリシャ悲劇を支配するのと同様の力に曝されていることを示している。「そしてこう思った。もう何も欲しがらまいてね」という「僕」のことは、この暴力の連鎖から「僕」は己の欲望を断念することで逃れようとする「僕」の決意を表しているのである。迷惑をかけないために「何も欲しがらまいて」と決心することは、誰に対しても繋がりを求めないことを意味し、これは先ほどふれた配電盤のスイッチをオフにすることにほかならないのである。

「鼠」は自分の中に引き籠もり、「僕」は翻訳事務所で働く。外見的には違って見えるが、配電盤

が機能しないという点においては二人とも変わるところがない。「死んだロープ」を手にはしているのは「鼠」だけではないのである。「死んだロープ」とは死んだ配電盤にほかならない。では二人の違いはどこにあるのだろうか？村上春樹は「若い読者のための短編案内」の中で、小説中の人物を分析するために＜外部装置＞という用語を持ち出す。これは主として結婚にかかわる装置で、愛を失い、結婚生活を続ける必然性がなくなった夫婦がそれにもかかわらず、結婚生活を続けることを可能にするデバイスのことである。結婚そのものが矛盾を抱え、維持する理由を結婚それ自身のうちにもはや見いだせなくなる場合、当事者たちはその理由を外部に求めざるを得ないわけである。＜外部装置＞とは、簡単にいえば、「子供のため」、「世間体」などのことであり、結婚を続けるための口実、言い訳と考えていい。それを村上が＜外部装置＞と仰々しく呼ぶことのうちに、自分に対しても世間に対しても何とか取り繕って破綻した結婚生活を維持しようとしている人々に向けられる、村上の軽度の悪意といったものを私たちは認めないわけにはいかない。この＜外部装置＞を人生に適用するなら、私たちは「鼠」と「僕」の違いを説明することが可能になる。私たちに養わなければならない家族、護らなければならない世間体などがある場合には、私たちはとにかく働かなければいけないわけだが、「鼠」は経済的な面では非常に恵まれているために、幸か不幸か、生きるために働く必要がない。「鼠」に外部装置は存在しないのである。これは、「鼠」が「切れたロープ」を手にはしている自分を直視しなくてはいけない状態にあることを意味する。外面的にみれば金銭的な面で不自由のない「鼠」は大変恵まれているように見えるが、その内面においては大変過酷な条件のもとにおかれているといわなければならない。一方、「僕」は、既に述べたように、友人と始めた翻訳事務所で働く。「鼠」のように裕福な両親を持たないのであるから、これは当然のことだろう。このことは、「僕」には生きるために働くという＜外部装置＞が残されていることを意味する。ここまでの流れを簡単にまとめてみよう。「鼠」も「僕」も配電盤が死んでいるという点で二人は共通している。だが「鼠」には＜外部装置＞もないが、「僕」には＜外部装置＞があるという点で二人は異なる。

村上は前出の「若い読者のための短編案内」で登場人物を分析するためのデバイスをもう一つ導入している。それは「セルフ（自己）」、「エゴ（自我）」という用語である。

それを村上に倣って、図にするなら下記ようになる。「エゴ」は自我の核のようなものである。「三つ子の魂百まで」とよく言われるが、「エゴ」は＜三つ子の魂＞に相当するものと考えていだろう。「エゴ」はこの意味において定数といえる。「エゴ」は外界からの影響に直接曝されることはなく、「セルフ」を介して外界に接するとみなされているようである。これに対して「セルフ」は外界へのインターフェイスとして機能し、「エゴ」と外界という二つの力から影響を受け、こうした力との関係から形成される変数である。



村上に倣って、「エゴ」と「セルフ」という二つの観点から、「僕」と「鼠」を分析してみよう。既に述べたように、「セルフ」は「エゴ」と外界という二つの領域に接している。外界からの力が大きければ、「セルフ」は「エゴ」の領域を減少させる力として働き、「エゴ」はその影響を受け、小さくなるだろう。逆に、外界からの力が小さければ、「エゴ」はその影響を受けず、自らを制限する必要はない。どのような場合に外界から働く力が大きくなり、どのような場合が

小さくなるかだろうか。そのように考えた場合、経済的なものもつ要因を無視することはできない。経済的に他人に依存する度合いが少なければ、外界からの影響を受ける度合いも少ないことは明らかである。また逆に経済的に余裕がなければ、その分外界から受ける影響も大きくなるだろう。言うまでもなく、生きるためには一定の金銭が必要だからである。貨幣を得るためには働くことが必要であり、そこに社会、他者との接点生まれる。そしてその種の接点は必ず「エゴ」を制約する力として現れる。「鼠」は裕福な両親の息子として、つまり生活の糧を得るために働く必要のない人物として設定されている。したがって、「鼠」は外界からの影響を受けることの少ない人物であり、「エゴ」が「セルフ」に比して格段に大きい人間とってよい。もっとも「鼠」の場合、「エゴ」が大きいというよりは、むしろ、「セルフ」が小さいと言う方が正しいかもしれない。

では、「僕」の場合はどうだろうか？いわゆる初期三部作にかぎるなら、「僕」の内面の描写は、「鼠」と比べるなら、驚くほど少ない。村上が「僕」をどのような人物として設定したかを直接示すような記述はみられない。既に述べたように、「僕」は配電盤は死んでいるが、＜外部装置＞は残されているとされる人物である。自分が何を求めているのか、どこへ向かったらいいのか、そうしたことが分からずに、生きる糧を得るために働かなければならない人物ということになる。ここで思い出されるのは、「羊をめぐる冒険」に出てくる「耳のモデルの女の子」である。「耳のモデルの女の子」の耳は特殊な力を持っており、その力について「鼠」＝羊男は次のように言う。「君も知っているようにあの子は素晴らしい能力を持っている。いろんなものを引き寄せる能力さ」（II-358）。彼女はこの能力により「僕」のもとへ「羊をめぐる冒険」を引き寄せ、札幌では宿泊先として「いるかホテル」を選ぶことで、「僕」を「鼠」のもとへと送り届けるのである。だが私たちの注意を引くのは彼女の耳の超能力ではない。彼女が持っていると言われる超能力について、私たちはあれこれ詮索する必要を認めない。彼女が超能力を示した状態について村上は以下のように書いている。「彼女は非現実的なまでに美しかった。その美しさは僕がそれまでに目にしたこともなく、想像したこともない種類の美しさだった。全てが宇宙のように膨張し、そして同時に全てが厚い氷河の中に凝縮されていた。それは僕の知る限りのあらゆる観念を超えていた。彼女と彼女の耳は一体となり、古い一筋の光のように時の斜面を滑り落ちていった」（II-61）。内容空疎な言葉が徒に連なっているにすぎない。これほど無意味な文章も珍しい。このような超能力の所有者でありながら、なぜ会員制のコールガールをし、校正のアルバイトをし、これでも足りないとばかりに耳のモデルをするのか、私たちにはその理由が一向に分からない。超能力はとりあえず無視しよう。問題は彼女の耳のありようである。彼女は超能力の耳を持っているが、耳を殺して生きているのである。耳を殺すこととは、耳と意識とのあいだの通路を閉鎖し、超能力を発揮しないように、さしあたっては殺すことを意味する。「閉鎖された耳は死んだ耳なの。私が自分で耳を殺すのよ。つまり、意識的に通路を分断してしまうってことなんだけど」（II-55）。そして彼女は死んだ耳と僕との類似点にふれ、「僕」は「半分でしか生きていない」と言うのである。

「たしかに僕にはいろんなことがまるでわかってなかったと思う。

まずだいいちに僕を特別扱っ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わったりしている点があるとはどうしても思えなかったからだ。

(…)

「なぜ僕はそんな風に考えるのだろうか？」と僕は質問してみた。

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

「あとの半分はまだどこかに手つかずで残っているのよ」

「ふうん」と僕は言った。

「そういう意味では私たちは似ていなくもないのよ。私は耳をふさいでいるし、あなたは半分だけしか生きていないしね。そう思わない？」(II-63)。

「僕」と「耳のモデルの女の子」との会話から、彼女の目には「あなたは半分だけしか生きていない」と映るが、「僕」にそのような自覚はないことが分かる。この「半分だけしか生きていない」生は、配電盤は死んでいるが、＜外部装置＞は残されている、「僕」の生のありようをさしているわけである。ここで「エゴ」、「セルフ」という二つのタームを用いて、「半分しか生きていない」「僕」のありようを考えてみるなら、どのようになるだろうか。「僕」は「半分しか生きていない」のであるから、「エゴ」と「セルフ」との、いずれか一つを殺して生きているに違いない。どちらだろうか。「1973年のピンボール」で妻となる女性との会話の中で「僕」は「もう何も欲しがらまい」と言っている。であれば、「僕」は「エゴ」を殺したのである。根源的な欲望を司るのは「エゴ」だからである。「鼠」は可能な限り「セルフ」が少ない人物であり、逆に「僕」は可能な限り「エゴ」が少ない人物といっていいただろう。

このようにみてる時、村上は「1973年のピンボール」という作品を通して一つの思考実験をおこなったのではないか、という思いが浮かぶ。それは次のような実験である。若い時期に人生に対して大きな懷疑をいだくような経験をした場合、果たしてその人物はどのような人生を送るだろうか、いやそもそも生き延びることができるのだろうか、というものである。「鼠」も「僕」も、彼らに与えられた配電盤は死んでいる、そのような人物である。ムラカミ・ワールドで流通している言葉をかりるなら、二人とも＜損なわれた人物＞にほかならない。＜損なわれる＞というのは、取り返しがつかないほどに何か自分がの中から失われてしまうことを指すと考えていい。或ることが起き、そして何かを取り返しがつかない形で変わってしまった。したがって、＜損なわれた人物＞とはトラウマとして後に残るような何かを経験した人物というほどのことになろう。何が「僕」にそのようなことを経験させたかということになれば、少女の自殺があげられる。直子である。「鼠」に関していうなら、「鼠にとって時の流れがその均質さを少しずつ失い始めたのは三年ばかり前のことだった。大学をやめた春だ」(II-151)という記述があるので、大学紛争が関係していることは間違いないだろう。あるいは、一度は「僕」に相談しようとした「女性」がその原因かもしれない。または「鼠」の家庭に原因があるのかもしれない。だが、この「1973年のピンボール」において、＜損なわれる＞ことを引き起こした原因は重要ではない。というのも、この作品において問題となるのは何が損なわれ、そしてその原因は何であったかということではなく、その後二人はどのように生きるのか、ということに焦点が合わされているからである。

次に二人がどのように生きたか、それを考えてみたい。「1973年のピンボール」は「鼠」のパートと「僕」のパートから構成され、二人が直接出会い、言葉を交わすシーンはない。「鼠」の章では、村上の作品では珍しいことだが、「鼠」の内面が描かれる。社会とのつながりが失われ、社会的にはどこにも属していない「鼠」であれば、描くべきものとしては、内面以外にないわけである。「鼠」のパートを支配するのは静謐さと「鼠」を覆う死の影の大きさである。「振り返れば死は広大な敷地のそれぞれの地面に根を下ろしていた。時折鼠は女の子の手を取り、そのとりすました霊園の砂利道をあてもなく歩いてみた。それぞれの名前と時と、そしてそれぞれの過去の生を背負った死は、まるで植物園のかん木の列のように、等間隔を取ってどこまでも続いていた。彼らには風に揺れるざわめきもなく、香りもなく、闇に向かってさしのべるべき触手もなかった。彼らは時を失った樹木のように見えた。彼らは想いも、そしてそれを運ぶ言葉をも持たなかった。彼らは生き続けるも

のたちにそれを委ねた。二人は林に戻り、強く抱き合った。海からの潮風、木々の葉の香り、叢のコオロギ、そういった生き続ける世界の哀しみだけがあたりに充ちていた」(I-182)。タナトスと対立するとされるエロスでさえここでは死を背景に演じられる束の間の幕間劇でしかないと思わせるほど、圧倒的な死の存在感を感じさせる文章である。

死と並んで強調されるのが「鼠」の孤独である。この作品で「鼠」が言葉を交わす人物は二人しかいない。ジェイとタイプライターの売買を通じて知り合った、設計事務所に勤める女性である。村上は「鼠」との会話の中で話される彼女の言葉を、地の文に組み込んでしまう。「海のせいよ、と彼女はいった。近すぎるのよ。潮の匂い、風、波の音、魚の匂い……、何もかもよ。／魚の匂いなんてしやしないさ、と鼠は言った。／するのよ、と彼女は言う」(I-162-3)。地の文に組み込まれてしまうために、彼女の存在感は大変希薄なものとなる。彼女の声は確かに聞こえるが、その姿は背景と一体化しているために、私たちは彼女を見るができない、という印象を受けるのである。「鼠」の孤独を和らげるものとしてではなく、いっそう強めるものとして、村上は彼女を登場させたといっていいただろう。「鼠」は、結局、故郷を離れることを決意し、この女性と別れることになる。何者かに追われるようにして、故郷を離れる「鼠」にはどこか悲劇的なものがある。「鼠」の形象は、復讐の女神に追われて放浪するオレステスを私たちに想わせるのである。故郷を離れることが「鼠」に与える恐怖について村上は次のように書いている。「この街を出て何処に行けばいいのかもわからなかった。何処にも行き場所はないようにも思えた。生まれて初めて心の底から恐怖が這い上がってくる。黒々と光る地底の虫のような恐怖だった。彼らは目を持たず、憐れみをもたなかった。そして鼠を彼らと同じ地の底に引きずり込もうとしていた。鼠は彼らのぬめりを体中に感じる」(I-221)。この描写を読むと私たちは一枚の絵を思い浮かべることができる。それはマザッチョがブランカッチ礼拝堂に残した連作壁画の一枚、「楽園追放」である。では「鼠」の楽園はどこにあるのだろうか。ジェイのバーである。確かにジェイのバーは「蜜流るる地」、約束された地ではなく、ビール流るる地であるが、「鼠」にとってはジェイのバーが楽園だったのでなかろうか。そう私たちに思わせるものが「鼠」とジェイとのやり取りにはある。次の一節を読んでいただきたい。街を出るに際して、「鼠」がジェイに己の胸中を吐露する箇所である。

「ねえジェイ、人間はみな腐っていく。そうだろ？」

「そうだね」

「腐り方にはいろんなやり方がある」「鼠」は無意識に手の甲を唇にあてる。「でも一人の人間にとって、その選択肢の数はとても限られているように思える。せいぜい……二つか三つだ」

「そうかもしれない」

(……)「でもそんなことはどうでもいいような気がし始めた。どのみち腐るんじゃないかってね、そうだろ？」

ジェイはコーラのグラスを傾けたまま、黙って「鼠」の話を聞いていた。

「それでも人は変わり続ける。変わることによってどんな意味があるのか俺にはずっとわからなかった」。「鼠」は唇を噛み、テーブルを眺めながら考え込んだ。「そしてこう思った。どんな進歩もどんな変化も結局は崩壊の過程に過ぎないじゃないかってね。違うかい？」

「違わないだろう」

「だから俺はそんな風に嬉々として無に向かおうとする連中にひとかけらの愛情も好意も持てなかった。……この街にもね」(I-224-5)

<イノセンス=無垢>は歳を重ねるにつれて失われるのが通例だが、無垢な世界を手放すことなく生きつづける人がある。<イノセンス>に強いこだわりを持ち、ブライアン・ウイルソンの「ペットサウンズ」を年に一回は聴きなおし、すでに優れた翻訳があるにもかかわらず、「キャッチャー・イン・ザ・ライ」を翻訳せずにはいない村上春樹もその一人に数えることができる。「鼠」は無垢な世界を抱き続ける村上春樹によって生み出された形象とっていい。「鼠」の語る「腐ってゆく」という言葉は、「損なわれてゆく」こと、取り返しのつかない形で<イノセンス>が失われていくことを、「鼠」の言葉で表現し直したものである。「鼠」は自己というものを、ひいては人間一般を、日々損なわれてゆく、腐ってゆくものとして捉えているわけである。私たちの注意を引くのは「鼠」の語る内容ではない。会話の雰囲気である。「鼠」が語る内容は大変陰惨であるが、文章から陰々滅々とした印象を受けることはない。これはどういうことだろうか。表面的にみるなら、「鼠」は客であり、ジェイはバーのオーナーであり、二人の関係は客とバーのオーナーのそれにすぎない。だが二人の間にはそうした関係を越えた絆のようなものが行間から感じ取られ、それが会話全体を包み込み、「鼠」が語る内容の無惨さを和らげる。語られる内容が過酷な分だけ、それだけ二人の信頼感は私たちに強い印象を与えるとってよい。私たちが楽園とやや大仰なことばであらわすものは、「鼠」とジェイとを結ぶこの絆である。

村上の作品において、生物学的なレベルで母に相当する存在は見られない。にもかかわらず、「1973年のピンボール」からは母性的なものが生み出すある種の安らかさが感じられる。母胎の中にあるような安らぎを私たちは村上の文章から受け取るのである。この安らかさを生み出すものは二人の絆であり、そしてこの絆は、江藤淳のことばを借りるなら、「言葉を必要としない理解」に基づいている。二人の絆が「言葉を必要としない理解」から生じていることは、「鼠」とジェイの関係において、ことばの占める位置から明らかになる。ことばは二人の間では確認の徴として機能しており、二人はお互いが仲間であることを確認するために、言葉を交わすにすぎない。その典型的な例が、先ほど引用した「人間はみな腐ってゆく」と語る、「鼠」と「ジェイ」との対話にほかならない。二人の対話は、実際のところ、考えを異にする者が交わすディアログではない。モノログである。この<対話>は、「鼠」とジェイの二人が、言葉がなくてもお互いに理解しうるほど親密であることを示すものにほかならない。

だが、ここで疑問が生じる。なぜ「鼠」はジェイとの絆、「言葉を必要としない理解」、を捨て去ろうとするのか？なぜ「鼠」は街を去らなくてはならないのだろうか？こうした視点から二人の関係をみてみよう。ジェイと「鼠」の関係は、成熟した者同士のそれではない。そのことは、「人間はみな腐っていく。そうだろう？」「どのみち腐るんじゃないかってね、そうだろう？」「どんな進歩もどんな変化も結局は崩壊の過程に過ぎないじゃないかってね。違うかい？」というように、「鼠」が再三再四ジェイに確認を求めていることから分かる。これに対してジェイは、「そうだね」、「そうかもしれない」、「違わないだろう」と答える。このやりとりは「鼠」にとってジェイが何であったかを私たちに告げてくれる。ジェイは「鼠」にとって鏡なのであって、このように答えることでジェイは「鼠」に「これが君だ」ということを伝えているのである。「鼠」はジェイと相対することで自分の顔を受け取るのだ。こうしたことは「鼠」が精神的にジェイに依存していることがよく示している。あるいは支配されているとっていいかもしれない。そしてそのことを「鼠」は実は自覚している。次のようなことばを漏らしているからである。「なあ、ジェイ、だめだよ。みんながそんな風に問わず語らずに理解し合ったって何処にもいけやしないんだ」(I-246)。⁴

「言葉を必要としない理解」には重大な問題が含まれている。それは「鼠」を自閉的な状況へおくものでもあるからだ。「鼠」は深刻なジレンマに陥っていると考えていい。「言葉を必要としない理

解)、ジェイとの関係、は「これが君だ」と「鼠」に顔を与える反面、「鼠」を自閉した状況に縛りつけるものでもあるからだ。街を出ようとする「鼠」が恐怖に襲われる当然である。街を出ることで自閉した状況を打ち破ることは可能になるかもしれないが、その反面「鼠」は己の顔を失い、既成のシステムに馴化することを迫られるからである。

「鼠」には新しい顔が、そして新しい鏡が必要になる。だがそれもまた新たな問題を生むわけである。そのことを示しているのがタイプライターの売却を通して知り合った女性との別れである。別れの辛さについて作品は余すところなく語りはするが、別れる理由が明確に述べられることはない。だがヒントはある。「羊をめぐる冒険」で「鼠」は「僕」に手紙を書き、そこでセックス・アピールについて次のように語る。「自慢するわけじゃないけれど、僕にとって女の子をみつけるというのはそれほどむずかしい問題じゃない。僕はその気にさえなれば——なんだか僕は「その気にさえなれば」という世界で生きているみたいだけれど——ちょっとしたセックス・アピールのようなものを発揮することができるんだ。だから比較的簡単に女の子を手に入れることができる。問題は僕自身がそういう能力にうまく馴染めないことにあるとも言える。つまりある段階までいくとどこまでが僕自身で、どこからが僕のセックス・アピールなのかがわからなくなっちゃうんだ。(…)だから途中で回収しきれなくなって何もかも放り出してしまうことになる」(II-108-9)。「鼠」が女と別れる理由はここに尽くされている。

何についても手順というものはあるわけで、女性を口説くことも例外ではない。「鼠」のいう「セックス・アピールのようなものを発揮する」こととは定められた手順に従って振る舞うことにほかならない。要するに、その振る舞いは「鼠」に或るペルソナを与え、このようにして与えられたペルソナと「鼠」の考える「鼠」との間に整合性がとれなくなってしまい、すべてを放り出す。こうして「鼠」は女のもとを去ったわけである。この手紙ではセックス・アピールが問題になっているが、セックス・アピールは一例にすぎず、真の問題は他にある。真の問題とは既成のシステムに馴化することへの嫌悪、自分を固定化することを忌避しようとする「鼠」の性行にほかならない。よく言えば「鼠」は潔癖すぎるほど潔癖なのであって、システム化を、己を固定することを、悪としてしか捉えることができないのである。街を去ってから「鼠」が一所に定住せず、幾多の街をさまようのも決して偶然ではない。「鼠」のロジックに従うなら、当然のことと言わねばならない。

「鼠」は既成のシステムの中に入りこむことができないという点で、また<イノセンス>への固執という点で、「キャッチャー・イン・ザ・ライ」に描かれたホールデン・コーフィールドによく似ている。ただし「鼠」はフィービーのいないホールデン・コーフィールドである。ホールデンは妹のフィービーに己の理想を託すことができた。また「地獄巡り」と称されるニューヨークの三日間の最後の日、土砂降りの雨の中、回転木馬に乗るフィービー姿からある種の救いが彼には与えられる。これに対して「鼠」は北海道で野垂れ死にすることになる。「鼠」にも救いはあってもよかった、と私たちは考えるが、「鼠」に救いは与えられなかったのである。

では、「僕」はどのように生きるのだろうか。「僕」のパートは文体の視点から見ると、「風の歌を聴け」の世界の延長である。また、その文体で語られる内容も「風の歌を聴け」を引き継ぐものである。したがって、この章を語るには「風の歌を聴け」のタイトルからの意味から語りはじめるのがふさわしい。タイトルでうたわれている風は、「通り過ぎるもの」を指すとみていい。風は吹く瞬間にこそ木々や花を揺らし、風の存在を感じることができるが、通りすぎてしまえば、風が吹いたことなど誰の記憶にも残らない。村上はこのタイトルで、私たち人間も風のようにではないか、と言っているのである。私たち人間もまた風が通り過ぎるように生きるにすぎないのだ。とすれば、「風」とは通り過ぎ去ってしまった者、死者の喩ということになる。「風の歌」とは「死者の歌」に

なる。したがって、「風の歌を聴け」とは去りゆく者、死者たちの語ることに耳を傾けよ、ということの意味しているのである。

主人公の「僕」は「鼠」とは対照的に既成のシステムにすんなりと収まり、出来合いの価値観を受け入れているように見える。すでに述べたように「僕」は大学の友人と翻訳事務所を立ち上げ、ビジネスは成功しているようで、資金繰りの苦労だとか、仕事の注文がなく、このまま仕事を続けられるのだろうかというような不安が語られることはないからである。「鼠」のパートは女性との出会いと別れという、いかにも青春物にふさわしい出来事が語られるが、「僕」のパートではそのようなドラマティックなことは起こらず、平穩に過ぎてゆく日々がスタイリッシュな文体で淡々と語られる。「僕」の内面、心の内にふられることはない。というよりはむしろふれることができないと言ったほうが正しいのかもしれない。というのも、この文体はすでに述べたように、内面を他人に示すことの愚かさを説く人物として「僕」を設定しているからである。「僕」を主人公とする以上内面を語ることはできず、物語は弛緩した日常を繰り広げるにすぎない。したがって、このパートは「鼠」のパートがなければ物語として自立しえないことは明白である。ここに村上が「1973年のピンボール」を二本立て映画に仕立て上げたことの意味がある。「僕」のパートは単独では都会の生活の表層を写し取ったにすぎないように見えるのだが、「鼠」の暗いパートを背景にしたとき、キャリアの階段を駆け上がろうとするわけでもなければ、サブスリーを目指して毎朝ランニングしているわけでもなく、要するにいかなる目標もなく漫然とその日を生きる「僕」の白々しい光景が、ある種の切なさをもって読者に迫ってくる。つまり、物語として生きてくる。そしてその切なさに導かれて読み進めるとき、私たちはこの男が「鼠」とは違った形であるが、しかし「鼠」と同様に、何かに閉じ込められていることに気づくのである。

裕福な家庭に生まれた「鼠」と異なり、「僕」は既成のシステムに馴化し、システムの課す価値観を受け入れ、それに従って生きていかなくてはならない。言うまでもなく、生きるためには一定の金銭を手に入れなければならないからである。金銭の代償として彼が労働を提供することは言うまでもない。だが彼は既成のシステムに入り得たことに対しても代償を要求されるのである。その代償とは何か？村上が都会に住むありふれた若者の一人として通勤電車の中の「僕」を描くとき、そこに私たちは「僕」が支払わなければならない代償を認めるのである。「僕」は通勤電車の窓に自分の顔を認め、次のような感慨を抱く。「でもそれはまったく僕の顔には見えなかった。通勤電車の向かいの席に座った二十四歳の男の顔だった。僕の顔も僕の心も、誰にとっても意味のない亡骸にすぎなかった。僕の心と誰かの心がすれ違う。やあ、と僕は言う。やあ、向こうも答える。それだけだ。(…)彼らの目は何も見てなんかいないのだ。そして僕が目も。僕は空っぽになってしまったような気がした。もう誰にも何も与えることはできないのかもしれない」(I-177)。すでに私たちは「僕」が「半分だけしか生きていない」ことを明らかにしたが、それは彼が都会の匿名の一人と化し、顔を失い、心を失うことであり、「意味のない亡骸にすぎない」心を抱きながら生きる、彼の生のありようを示すものである。心がないまま生きることは、村上のエゴ / セルフの図式を使うなら、エゴが殆どないことを示すものにほかならない。

「僕」は心をなくしたまま何もかにも閉じ込められるようにして生きていることが明らかになった。「鼠」は「切れたロープを手にし」、社会とのつながりを欠いたまま、己の中に自閉せざるを得なかった。では彼を閉じ込めているものは何なのであろうか？それは彼が生きる社会であり、彼を取り囲む世界である。社会そのものが目標を失い、閉塞しているのである。そのような世界に彼は自分を失い、閉じ込められているとあってよい。さてこの、自分を失うという事態はどのようなことを指しているのだろうか？「1973年のピンボール」という作品においては自分を失うことが主題

的に語られるわけではない。だが、幸いなことに「ダンス・ダンス・ダンス」に次のようなことばがある。「でも僕が孤独であること——これは真実だった。僕は誰とも結びついていない。それが僕の問題なのだ。僕は僕を取り戻しつつある。でも僕は誰とも結びついていない。

この前誰かを真剣に愛したのはいつのことだったろう？」(VII-46)。「僕は僕を取り戻しつつある」とある。ということは、それ以前は自分を失っていたわけである。「ダンス・ダンス・ダンス」は「羊をめぐる冒険」の続編ともいべき作品で、主人公の「僕」は「鼠」が自殺した後、半年ほど引き籠もって暮らす。誰とも会わず、誰にも連絡せず、新聞、テレビといったマス・メディアを遠ざけ、自分の部屋の中で過ごす。その間何をしていたのかといえば、彼は「羊をめぐる冒険」とはどのような冒険であったのかを考えていたのである。「僕はただ部屋の床に座って、頭の中に過去を再現しつつあった」(VII-25)。冒険があまりにも巨大であるために、彼は状況に呑みこまれてしまい、その中で翻弄されるばかりで、どのような状況であるか把握できなかった。一言で言うなら、彼は自分の過去を失ってしまったのである。だからこそ彼は「羊をめぐる冒険」を一人反芻しなければならなかった。村上が「自分を失う」と言う場合、それは「自分の過去を失う」ことを意味するわけである。

「風の歌を聴け」では「死者の語ることに耳をかたむけよ」というマニフェストが告げられたにすぎなかった。そしてこのマニフェストを実行したのが「1973年のピンボール」という作品にほかならない。そのように私たちは考える。我々が主人公の「僕」は過去を失っており、過去を失った人間に未来などあるわけがない。この意味で失った過去を回復することは未来につながっているのである。彼は過去を失ってはいるが、完全に失っているわけではない。「僕はスーパー・マーケットの茶色い紙袋をどちらかの一方に手渡し、火のついた煙草をくわえたままシャワーに入った。そして石鹸もつけずにシャワーに打たれながら、ぼんやりとタイル張りの壁を眺めた。電灯が切れたままの暗い浴室の壁を何かが彷徨い、そして消えた。僕にはもう触れることも呼び戻すこともできぬ影だった」(I-178)。ここで描かれた「影」は過去の「影」である。つまり、過去の自分は影として、つまり痕跡として残されているのである。

この影に導かれるようにして、「僕」はかつて情熱をかたむけたピンボールの探索を始める。「僕」は長い間探していたピンボールをやっとのことで見つけ、ピンボールが収納されている倉庫へと向かう。この探索は自分を回復すること、失われた過去を取り戻すことに向けられているのだが、私たちはこの道行きをホメーロスの「オデュッセイア」で描かれる冥府下りと重ね合わせたい。「オデュッセイア」、第十一巻、「招魂」と題された章で、テイレシアースの予言を聞くために冥府へと下るオデュッセウスを想起させるのである。というのも、ピンボール台の倉庫は異界、つまり冥府だからである。「ごく好意的に見れば、それは象の墓場のようにも見えた。そして足を折り曲げた象の白骨のかわりには、見渡す限りのピンボール台がコンクリートの床にずらりと並んでいた。僕は階段の上に立ち、その異様な光景をじっと見下ろした」(I-235)。異界は冷氣(=靈氣)に支配される場として捉えられる。「もう行った方がいいわ、と彼女が言った。確かに冷氣は耐え難いほどに強まっていた。僕は身震いして煙草を踏み消した」(I-242)。村上の作品において<寒さ>は異界の徴として機能しており、「ダンス・ダンス・ダンス」で主人公の「僕」は羊男と会ったときに、この冷氣に襲われ、この倉庫での経験を思い出し、異界に足を踏み入れたことに気づく。「温度は急激に低下していた。この寒さには覚えがある、と僕は身震いしながらふと思った。骨にしみこむような湿気を含んだその冷氣を、僕は前にも何処かで一度経験していた」(VII-135)。羊男が住む札幌の「ドルフィン・ホテル」16階とピンボールの倉庫はつながっているのである。「僕」は羊男に会い、自分が置かれている現状を話し、羊男から今後の生き方の指針となることばを受け取る。「それで僕は

いったいどうすればいいんだろう」 / 「踊るんだよ」羊男は言った。「音楽の鳴っている間とはとにかく踊り続けるんだ。おいらの言ってることはわかるかい？踊るんだ。何故踊るかなんて考えちゃいけない。意味なんてことは考えちゃいけない。意味なんてもともとないんだ。そんなことを考えだしたら足が停まる」(VII-132)。では「1973年のピンボール」はどうだろうか？では「僕」はく彼女>からどのようなことばを聴き取るのであろうか。「僕」が会話から受け取るものはことばではない、あるいは未だことばになってはいないもの、といったほうがいいのかもかもしれない。それはすでに「僕」の中にあつたものであり、会話ではなく、沈黙を通して「僕」に示されるものなのである。「僕たちはもう一度黙り込んだ。僕たちが共有しているものは、ずっと昔に死んでしまった時間の断片にすぎなかった。それでもその暖かい想いの幾らかは、古い光のように僕の心の中を今も彷徨いつづけていた。そして死が僕を捉え、再び無の坩堝に放り込むまでの束の間の時を、僕はその光とともに歩むだろう」(I-242)。

「僕」は探していたピンボールを彼女と呼び、会話を交わすのだが、会話の内容から判断するならば、すでに多くの論者に指摘されているように、ピンボールとは死者の喩にほかならない。ピンボールの探索は死者との対話、すなわち「風の歌を聴く」ことのアレゴリーとして書かれているのである。この意味で「1973年のピンボール」は「風の歌を聴け」で告げられたマニフェストを実行したものなのである。死者と対話することでただちに失われた自分が回復されるわけでもなければ、世界の閉塞を打ち破ることが可能になるわけでもない。しかし、死者との対話から「僕」は「暖かい想いの幾らか」を受け取るのであり、そしてそれは失われた自分を回復させることへと一歩足を踏み出すことを可能にしてくれるのである。

「1973年のピンボール」という作品で村上は思考実験を行ったと私たちは考えている。この小説は村上の第二作目で、これから作品を書き続けていくとするなら、「鼠」と「僕」の二人のうち、どちらが主人公として生き残れるのか、村上はそれを確かめるためにこの作品を書いたのである。「僕」は生き延びることができたが、「鼠」は生き残ることができないことが明らかになった。「羊をめぐる冒険」を最後に「鼠」は村上の作品から消えることになる。

これは「鼠」が社会的な秩序から脱落し、ものの秩序へとすべり落ちたからである。「切れたロープを手にしてはいる」、あらゆる役割から解放された「鼠」を解釈することばとして、江藤淳のことば以上に的確なものを私たちは知らない。「役割から解放されたとき、人はそこで日常生活が営まれている社会の次元から、単に存在しているものの次元にすべり落ちる」ⁱⁱ。「単に存在しているものの次元にすべり落ち」ているために、「鼠」の前に<モノ>が、すなわち「蟬や蛙や蜘蛛や、そして夏草や風」が「ずっしりと重く、動かしがたい」ものとして現れる。こうした理由で「鼠」は蟬のために小説を書くと言ってよい。「文章を書くたびにね、俺はその夏の午後と木の生い茂った古墳を思いだすんだ。そしてこう思う。蟬や蛙や蜘蛛や、そして夏草や風のために何か書けたらどんなに素敵だろうってね」(I-91-2)。

注

- i 村上春樹、「自作を語る」、村上春樹全作品1979-1989、第6巻、Xi頁。
- ii 「何処にもいけやしないんだ」、村上春樹の作品に登場する人物はしばしばこのことばを吐く。たとえば「僕」の別れた妻は「僕」にこう告げる。「でも、あなたと一緒にいてももうどこにもいけないのよ」(II-38)。また、「ダンス・ダンス・ダンス」では五反田君について「あの人はそ

- うしないことには何処にも行けなかったのよ」(VII-558)といわれる。
- iii 江藤淳、「成熟と喪失」、講談社文庫、56頁。