

死のメディア/メディアの死：村上春樹のために

岡野，進
九州大学言語文化部

<https://doi.org/10.15017/5500>

出版情報：言語文化論究. 11, pp.39-47, 2000-03-01. 九州大学言語文化部
バージョン：
権利関係：

死のメディア/メディアの死

— 村上 春樹のために —

岡 野 進

村上春樹の作品「ねじまき鳥クロニクル」は1996年に出版された。村上が処女作「風の歌を聴け」を発表したのは1979年である。「風の歌を聴け」から「ねじまき鳥クロニクル」を読んでいく時、村上の作品が一つのメディアを求めて運動していることに気づかざるをえない。そしてこの運動は「ねじまき鳥クロニクル」で一つの頂点に達したといえることができる。ここで作品は死のメディアともいべきコンピュータ見出したからである。

「風の歌を聴け」から「ねじまき鳥クロニクル」まで村上の作品にさまざまなメディアが登場した。具体的に名を挙げるなら、声、手紙、電話、ラジオ、テレビ、そしてコンピュータである。これらのメディアはそれぞれ同一の比重で作品で使われているわけでない。声、電話、コンピュータは作品を規定するような大きな力を振るっているが、これに反して、ラジオ、テレビはそれほど強さを示してはいない。メディア同士の関係どうなっているのだろうか。それらは排除しあう関係にあるのか、あるいは互いに補い合う関係にあるのだろうか。声、電話、コンピュータはそれぞれ互いに協調して作品世界を形作っているわけではない。少なくとも、声と電話は対立する関係にある。コンピュータは、村上の作品世界に関する限り、声も電話も成し得なかったことを果たしたといつてよい。

これから村上の作品におけるメディアの働きを考えてみたい。村上の作品を時間軸に沿って読んでいく時、作品において主導的な役割を果たすメディアが、テクノロジーの進歩に呼応するかのようになり、変わっていくことに気づく。先ず声があり、次に電話が続き、「ねじまき鳥クロニクル」ではコンピュータが重要な局面で登場する。メディアの変化は作品にどのような影響を与えているのだろうか？メディアは作品の小道具にすぎないだろうか。あるいはメディアは作品を規定する契機なのであるだろうか？メディアが変化するにつれて、作品がどのように変わっていくのか、あるいは変わらないのか、それを村上の作品を通して論じてみる。

I 声

まず声から考察していく。声といってもさまざまな声がある。ラジオからも聞こえてくる声があれば、テレビからも声が聞こえてくる。無論、電話を通して聞こえるのも声である。村上の作品世界を問題にする場合、対話を対象として選ばなければならない。初期の作品世界は対話の構造に基づいて構成されているからである。それは〈ジェイズ・バー〉が村上の作品の中で果たしてきた役割を考えれば明らかになる。〈ジェイズ・バー〉とは作品の主人公たちよりも20歳ほど年上の中国人が経営するバーで、初期の3部作の主人公〈僕〉、〈鼠〉の対話は殆どこのバーを舞台に繰り広げられる。対話が行われうるためには、

対話を行う者同士が同一の空間を共有しなければならない。その空間は家庭であったり、学校であったり、あるいはまた職場であるかもしれない。村上の作品に関して言えば、〈ジェイズ・バー〉がその空間を提供していたわけである。この意味で〈ジェイズ・バー〉は村上の初期3部作においていわば臍の緒の位置を占めていたといつてよい。

〈ジェイズ・バー〉に関して興味深いことは、「風の歌を聴け」、「1973年のピンボール」、「羊をめぐる冒険」と物語が進展するにつれて言及される回数が減少することである。〈ジェイズ・バー〉と反比例の関係にあるかのように、〈ジェイズ・バー〉が作品から消えるにつれて、電話はますますその重要性を高めてゆく。マクルーハンはこれがこれは決して偶然ではないことを教えてくれる。「電話が社会にもたらしたもっとも意外な影響は、赤線地域を廃止しコールガールを生み出したことだ。目のきかない人間には、すべてが以外である。電話のみならず、あらゆる電気技術の形態と特性が、この瞠目すべき展開の中に十分に表れている。かつての娼婦は玄人であり専門家であった。いまのコールガールは家に住んでいるばかりか、一家の主婦でもありうる。電話があらゆる仕事から中心というものを消失させ、特定地域に限られた売春のみならず、そもそも位置や場所を争うということそのものを終結させる力をもつことは、この国のすべてのビジネスに感じられていることであるが、まだ理解はされていない」(マクルーハン「メディア論」, 274頁)。〈僕〉と〈鼠〉が出会い、会話を交わした〈ジェイズ・バー〉は電話によって消失させられる運命にあったわけである。

前述の連関を考慮するなら、村上が電話を死のメディアとみなし、これに敵対的な態度をとっていたことは、村上がメディアの特性に対して鋭い感受性をもっていたことを証明するものとみていいだろう。電話は村上の登場人物たちが作り上げてきた解体するものであったからだ。村上の世界における電話の役割を分析し、ここで得られた視点から対話を照射することを試みたい。村上のメディアに対する感受性の特性を明らかにしてくれるであろう。

「管理人が管理人室にいたためしかなかったので、電話のベルが鳴るたびに住人の誰かが受話器を取り、相手を呼びに走った。もちろん気が向かない時には(とくに夜中の二時になって)誰も電話には出ない。電話は死を予感した象のように何度か狂おしく鳴き叫び(32回というのが僕が数えた最高だ)、そして死んだ。死んだという言葉はまったくの文字通りのものだった。ベルの最後の一音がアパートの長い廊下を突き抜けて夜の闇の中に吸い込まれると、突然の静寂があたりを被った。実に不気味な沈黙である。誰もが布団の中で息をひそめ、もう死んでしまった電話のことを思った」。(「ピンボール」, 58ページ)。これは決して村上に特異な反応ではなく、誇張があるとはいえ、確かに電話にはこのように描写される側面があった。当時電話は日常的なメディアではなかった。コミュニケーションは直接会って話すことで行われることが多く、それが不可能である場合には、手紙がその用を果たしたのである。電話が使われるのは、急を要する用件に限られ、自然と「暗い電話」になったのである。「真夜中の電話はいつもくらい電話だった」(「ピンボール」, 58ページ)。

引用から明らかなように、村上によって電話はまったくの異物として記述されている。つまり、電話は死と親和性をもつメディアとして描かれている。電報も同一のカテゴリーに属するものとして扱われる。「電報も来た。夜中の四時頃にアパートの玄関にバイクが

降り、荒っぽい足音が廊下に鳴り渡る。そして誰かの部屋のドアがこぶしで叩かれた。その音はいつも僕に死神の到来を思わせた」（「ピンボール」, 59ページ）。電話も電報も死に関連づけて記述されている。これには二つの要因が考えられ、その一つとして以下に述べる事が挙げられる。電話も電報も暗いメッセージを伝達するメディアであるために、メディアがメッセージの内容を連想させるようになり、メディアとメッセージが同一化され、電話も電報も死のメディアと見なされるようになったことである。更にもう一つの、いっそう重要な要因はメディアの特性に関係する。電話も電報も自己とは切り離されている外部から来るために、死と関連づけられるのである。電話のベルの音、電報配達夫のドアを叩く音は外部からのしるしと考えるとよい。では、それらはどのような視点から外部と判断されるのであろうか。内部と外部を分かちものは一体何であろうか。

電話、電報は外部、死のメディアと判断するのは、対話で交わされることばにほかならない。すなわち、直接そこに現前している者から発せられることばである。さしあたって次のようには言えるだろう。対話で発せられることばは直接そこに現前している者に基づくために、根源的なことば、直接的なことばと考えられる。したがって、内部と外部を分かちものは対話のことばのもつ直接的な現前性である。これに反して、電話、電報は何らかのテクノロジーを介して伝達されるために、直接性／純粋性が損なわれてしまう。こうして先程述べた異物が現れるのである。直接的な言葉がもつ純粋性が汚染され、電話、電報は死のメディアへと変容するわけである。たとえば、「羊をめぐる冒険」につきのようなシーンがある。「電話はいやに遠く、おまけに混線していたので、必要以上に大きな声でしゃべらねばならず、そのためにお互いのことばから微妙なニュアンスが失われていた。吹きさらしの丘の上でコートの際を立てながら話しているような具合だった」（「羊をめぐる冒険（上）」, 150頁）。一見たわいのない記述のようにみえるかもしれない。だがこれは言葉のもつ「純粋性」が電話というメディアによって汚染される様子を語る、きわめて重要な記述なのだ。電話において、ことばは発話の主体とはまったく無縁なテクノロジーに委ねられるために、ことばから直接性、純粋性が失われてしまう。ことばと主観性とのむすびつきが切れてしまい、ここにノイズが生まれる危険性が芽生える。ノイズはことばに対する主観性の死のあらわれとみなしていいだろう。

このように考えるなら、対話で交わされることば、直接的なことば、きわめてナルシスティックな性格を持つことが予想される。対話でどのようなことばが語られているのか、「ピンボール」での〈鼠〉と〈ジェイ〉との対話を分析してみる。

鼠はグラスに半分ばかりビールを飲み、ため息をついてそれをテーブルに戻した。

「ねえジェイ、人間はみんな腐っていく。そうだろう？」

「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。」

泡を出しきったビールの残りは水たまりのようにグラスの底に淀んでいた。鼠はポケッ

トから薄くなった煙草の箱を取りだし、最後の一本を口にくわえる。「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、黙って鼠の話の聞いていた。

「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。」

ジェイは黙っていた。鼠も黙った。彼はテーブルの上のマッチを取り、ゆっくりと軸に火を燃え移らせてから煙草に火を点けた。

「問題は、」とジェイが言った。「あんた自身が変わろうとしていることだ。そうだね？」

「実にね。」

おそろしく静かな何秒かが流れた。十秒ばかりだろう。ジェイが口を開いた。

「人間てのはね、驚くほど不器用にできてる。あんたが考えてるよりずっとね。」

鼠は瓶に残っていたビールをグラスに空け、一息で飲み干した。「迷ってるんだ。」

ジェイは何度か肯いた。

(「ピンボール」、136-7頁)

生まれ育った街を出ることを〈鼠〉が決意し、〈ジェイ〉に告げるシーンである。同一のパターンを反復することによって、対話がナルシスティックな性格を帯びることが分かる。次のパターンである。

「そうだろ？」(〈鼠〉)－「そうだね」(〈ジェイ〉)。「せいぜい二つか三つだ。」(〈鼠〉)－「そうかもしれない。」(〈ジェイ〉)。「そうだろ。」(〈鼠〉)、「違うかい？」(〈鼠〉)「違わないだろう。」(〈ジェイ〉)。「そうだね？」(〈ジェイ〉)「実にね。」(〈鼠〉)

ウィットゲンシュタインの比喩をかりれば、哲学の機能とは蠅取り壺に閉じ込められている蠅を外へ出すであるという。同様に、本来対話の機能は人をこのような堂々めぐりから外へ導くことにあったはずである。対話において人は自分とは異なる意見と出会い、対立することを通して自他の区別を見いだし、自己の位置を相対化し、こうして蠅取り壺の出口へと向かう。だが、ここで生じているのは、一方が言ったことを、相手がこだまのように繰り返すことである。

これは果たして対話であろうか。鏡を前にして自問自答を繰り返すこととどこに違いがあるのだろうか。結局、モノローグにすぎないのではなからうか。そして、おおかたのモノローグがそうであるように、この〈対話〉もどこかへ進むというよりは、むしろ堂々めぐりを繰り返す。〈鼠〉が言うように、「何処にもいけやしない。」

「この街じゃだめなのかい？」

「駄目さ。」と鼠は言った。「ビールが欲しいな。」

「あたしが奢るよ。」

「有り難く受ける。」

鼠は水で冷やされたグラスにビールをゆっくりと注ぎ、一口で半分ばかり飲んだ。

「何故ここじゃだめなのかって訊かないのかい？」

「わかるような気はするからね。」

鼠は笑ってから舌打ちした。「なあ、ジェイ、駄目だよ。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。こんなこと言いたくないんだがね……、俺はどうもい余りに長くそういった世界に留まりすぎたような気がするんだ。」(「ピンボール」, 164頁)

対話もしくはことばが蠅取り壺から逃れる道を示すのではなく、逆に蠅取り壺へ閉じ込めておくという、この奇妙な事態は何を表しているのだろうか。先程析出した対話のパターンが明らかにしているように、〈「そうだろ？」(鼠)－「そうだね」(ジェイ)〉が呪文のように繰り返されることで「蠅取り壺」が形成され、最後には〈「そうだね？」(ジェイ)－「実にね。」(鼠)〉とあるように、〈鼠〉と〈ジェイ〉の立場が逆転する。ここで通常の対話において生じるのとは逆のことが生まれていることが分かる。〈鼠〉と〈ジェイ〉の立場の逆転に暗示されているように、〈君〉と〈僕〉の違いが消え、〈君〉は〈僕〉になるからである。「みんながそんな風に問わず語らずに理解し合ったって」という〈鼠〉の言葉は、村上の描く対話の世界がことばを介することなく相手を理解し合える世界であることを裏書きしている。自他の区別を生産するのではなく、相手との同一化を目指して、対話のことばは運動するわけである。ことばがことばを呼び、会話がますます豊かになることはしばしば経験することであるが、村上の場合にはそうしたことは生じない。逆に、ことばがことばによって食い尽くされていくという印象を受ける。対話の果てに残されるのはことばを失った、対話の相手の身体のみである。ここから村上が対話の基礎におく〈直接的なことば〉の特性が明らかになる。〈直接的なことば〉はメディア＝媒介を嫌い、ことばすら不要のもののみをなす。ことばが去った後に残されるのは〈まなざし〉とそれに捉えられる〈身体〉のみである。

対話を支配するのは、ことばではなく、〈まなざし〉である。相手の身体を捉え、そのように捉えた身体を通して自己を確認する意識の〈まなざし〉である。自己が自己としてのまとまりを保っていることを〈像〉として確認したい場合、人は鏡の前に立つ。同様に、意識がかつての自己と同一であることを〈認識〉として確認したい場合、人はこのような身体を前にし、ナルシスティックな対話を通じて、自己を確認するわけである。

対話が〈まなざし〉によって支配されていることは次のエピソードから明白になる。「羊をめぐる冒険」で〈僕〉は〈羊〉を追って北海道へ行き、そこで〈鼠〉の死を知る。その後、〈僕〉は北海道から故郷へ戻り、そこで〈ジェイ〉とことばを交わす。奇妙なことに、会話の中で二人に共通の友人であった〈鼠〉の死は語られない。〈僕〉は〈ジェイ〉に〈鼠〉の死を報告しないのである。

「鼠に会ったんだろ？」

僕はカウンターに両手を置いたまま深呼吸をした。「会ったよ」

「それも長い話なんだね？」

「あんたがこれまでに聞いたことがないくらい長い話だよ」

「端折ることもできない？」

「端折ると意味がなくなっちゃうんだ」（「羊をめぐる冒険」, 229頁）

〈鼠〉の死は「長い話」で済まされてしまう。

とはいえ、主人公のこのような態度から主人公を軽薄とみなす非難を導き出したり、逆に、死を語らないことのうちに何かのモラルを見いだすことは、避けるべきであろう。死は生きている者の世界に一つの亀裂を導入する。或る人の死を境に世界が別様に見えることがあるが、これは亀裂の表れの明かしとみていいだろう。こうした状況に置かれた場合には、何を、どのように語ったところで、白々しい思いを覚えることは十分に考えられる。したがって、死について口を閉ざすことは、死を軽んずる軽薄な態度どころか、死に対する、あるいはことばに対する、敬意の表明とみなすこともできよう。死者に対する思いが生ける者からことばを奪うことは十分にありえるからだ。しかし、〈僕〉が〈ジェイ〉に〈鼠〉の死を伝えないことには、上に述べたことからでは説明できない問題が含まれている。確かに一人の人間の死について語ることは〈長い話〉になるかもしれない。また、〈長い話〉を端折って話すことには意味がないと言うことも間違っていない。だがそれはあくまでも一般論のレベルで正しいにすぎない。何と言っても、〈ジェイ〉は〈僕〉が〈鼠〉の死についてともに語りうる唯一の人物であろうからだ。〈僕〉は語りたくないのだろうか？ 語りえないのだろうか？

〈僕〉は語らないのではなく、語れないのである。先ほど析出した会話のパターンを思い出していただきたい。対話は「そうだろう」－「そうだね」の繰り返して続けられる。つまり、対話は既に知られている事柄の再生産、蠅取り壺の再生産なのである。蠅取り壺の破壊をもたらすような、新しい事柄は周到に避けられることになる。なぜなら、蠅取り壺は〈僕〉がそこへ自分を映し出して、自己の存在を確認する鏡だからである。したがって、〈鼠〉の死というテーマは、蠅取り壺を破壊するがゆえに、〈僕〉によって語られることはない。

蠅取り壺の外部を指し示すことばはタブーとして登場人物たちに課せられるわけであるが、敢えてそれを口にするるとどのようなことが生じるのか。たとえば、次のシーンである。

「結局のところ、それは君自身の問題なんだよ」と僕は言った。

それは彼女が離婚したいと言いついた六月の日曜日の午後で、僕は缶ビールのプルリングを指にはめて遊んでいた。

「どちらでもいいということ？」と彼女は訊ねた。とてもゆっくりしたしゃべり方だった。

「どちらでもいいというわけじゃない」と僕は言った。「君自身の問題だって言ってるだけさ」

「本当のことを言えば、あなたと別れたくないわ」としばらくとで彼女は言った。

「じゃ別れなきゃいいさ」と僕は言った。

（「羊をめぐる冒険」(上), 38-39頁）

あるいはまた次のような箇所。

夕食のときに「仕事を辞めようと思うんだけど」と切り出すと、「そうね」とクミコは言った。「そうね」というのがどういう意味なのか僕にはよくわからなかったが、それつきり彼女はしばらく黙っていた。

僕も同じように黙っていると、「辞めたいなら辞めればいいじゃない」と彼女は言った。「あなたの人生なんだから、あなたの好きなようにすればいいわよ」。そしてそれだけ言ってしまうとあとは魚の骨を箸で皿の端にとりわけける作業にかかった。

(「ねじまき鳥クロニクル」, (第一部, 19頁))

仕事を辞めるもしくは離婚する, これは蠅取り壺から逃れようとする行為と考えていいだろう。いずれにせよ, せっぱ詰まってる相談であろうとことは想像に難くない。それに対する答えのこの貧しさ, 一般論では片がつかない問いかけであることを承知しているにもかかわらず, 敢えて一般論で答える貧しさ, は読む者に異様な印象を与えずにはおかない。ことばは行き場を失い, 宙を漂い, 二人を包む冷え冷えとした空虚感を露にするばかりである。

ここで誰が語っているのだろうか, と問わずにはいられない。何を馬鹿な, それは明白ではないか。いずれも, 村上の作品中の妻と夫ではないか, と声があがるかもしれない。果たしてそうだろうか。

ところで, 村上は時代の流れから取り残されている人物を一貫して主人公として設定してきた。主人公がノーマルな状態からいかに外れているかを枚挙に暇がないほどさまざまな局面で強調している。たとえば次のシーン。

隣に座った二十代半ばのサラリーマンは殆ど身動きひとつせずじきに経済新聞を読み耽っていた。しわひとつない紺のサマースーツと黒い靴。クリーニングから戻ったばかりの白いシャツ。僕は列車の天井を眺めながら煙草をふかした。そして暇つぶしにビートルズがレコーディングした曲のタイトルを片端から思い出していった。それは73でストップして, そのまま前には進まなかった。ポール・マッカートニーはいったい幾つまで覚えているんだろう。

(「羊をめぐる冒険」, (上), 136頁)

主人公は世の流れに荷担せずには何か大事なものを守ろうと必死に戦っているとの印象を読むものは受ける。この戦いを直接描写すれば滑稽になることは免れないが, それを背後に隠すことで, 作者は主人公のドン・キホーテさながらの戦いにある種の説得力を与えることに成功している。この戦いが以下の循環から逃れることに向けられていることは次のことばから明らかになる。「僕は不思議な星の下に生まれたんだ。つまりね, 欲しいと思った者はなん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何かを踏みつけてきた。わかるかい?」(「ピンボール」, 103頁)。何かを踏みつけなければ, 換言すれば,

誰かを殴らなければ、欲しいものを手に入れることができない、そのような世界に彼は生きている、あるいは生きざるを得ない。生きることは〈殴る―殴り返される―また 殴る―また殴り返される〉、この循環を生きることにほかならない。この循環から逃れるべく彼は戦う。この戦いの過程で彼は作者の手により彼を規定するさまざまな属性―家族もしくは職業―を剥ぎ取られてゆく。新聞、テレビすら自分の環境から遠ざけ、彼に固有の物としては身体と固有名詞以外には何も残らないほどである。おそらくそうすることで彼は彼自身たりえ、彼自身のことばを獲得しえたはずなのだ。

言うまでもなく、「しわひとつない紺のサマースーツ」の代わりに「白い半袖のスポーツシャツと膝がぬげかかったグリーンのコットンパンツ」を着、「黒い靴」の代わりに「白いテニスシューズ」を履けば、あの〈循環〉から逃れ、彼は彼自身たりえるわけではない。そうであるかどうかは、彼のことばから判断しなければならない。先ほど引用した箇所、〈離婚〉と〈仕事を辞める〉、をもう一度読み、次の問いを繰り返さざるを得ない。ここで誰が語っているのか。

二人の語ることばの貧しさは、語るのが固有名詞を持った人間ではないことを示している。〈循環〉の特性はそれにかかわる者に自らの刻印を刻む際に示す、強制的な力にある。〈彼〉は〈循環〉との戦いに際し、〈循環〉と同一の力を用いる。つまり、〈彼〉はこの点において〈循環〉を継承するということができる。〈彼〉は〈循環〉と戦うことにおいて〈循環〉から逃れるどころか、〈循環〉へと組み込まれていったのである。つまり、〈彼〉は〈循環〉との戦いにおいてみずからがほかならぬ〈循環〉と化したといってよい。語るのは〈彼〉ではなく、〈彼〉の身体、徹頭徹尾〈循環〉にプログラミングされている身体といってよい。〈一般論〉とは〈循環〉にプログラミングされている身体が語ることばなのだ。

彼自ら「退屈さ」について次のように語っているが、「退屈」を〈循環〉に置き換えるなら、この作品は過酷なアイロニーの視線にさらされることになる。「缶ビールを二本飲んで十分ばかり眠る。目覚めた時にはもうはじめの身軽な解放感はいさっぱり消え失せていた。列車が進むにつれ、空はぼんやりとした梅雨どきの灰色に覆われていった。その下にはいつもと同じ退屈な風景が広がっていた。どれだけスピードをあげたところで、そんな退屈さから逃げ出すことなんてできない。逆にスピードをあげればあげるほど、我々は退屈のまっただなかに足を踏み入れていくことになる。退屈さというのはそういうものだ」（「羊をめぐる冒険」,(上), 136頁)。「循環」から逃れようとすれば、その分だけますます〈循環〉に巻き込まれてゆく。〈循環〉「とはそういうものだ」。

それでは身体が語るとはどのようなことか、それを次に見ることにする。主人公の対話のモデルは語る者が〈そこに現に存在すること〉、つまり、〈直接的な現前性〉にある。そのもっとも理想的な形は〈自分が語るのを聴く〉というモデルである。このモデルによれば、自己を他者へ媒介するメディアは、モデルの純粋性を汚染するために排除される。それが結局は身体の語りへ通じることを次の文章は明確に示している。それは「羊をめぐる冒険」の結末の文章である。「僕は川に沿って河口まで歩き、最後に残された五十メートルの砂浜に腰を下ろし、二時間泣いた。そんなに泣いたのは生まれてはじめてだった。二時間泣いてからやっと立ち上がることができた。どこに行けばいいのかわからなかったけれど、とにかく僕は立ち上がり、ズボンについた細かい砂を払った。日はすっかり暮れ

ていて、歩き始めると背中に小さな波の音が聞こえた」（「羊をめぐる冒険」、(下)、230-1）。〈鼠〉の死が与えた衝撃が言語化されることなく、「二時間泣いた」と肉体のレベルで表現されたことは大変象徴的である。ここで挿入されざるを得なかった「二時間」という数字によって、きわめて残酷に、〈僕〉の置かれた状況がどれほどコッケイなものであるかが露わにされてしまうからである。〈僕〉がことばというメディアを遠ざける背景には、〈僕〉という一つの個の持つ感情なり、思想なりを尊重したいという願望がある。ほかならぬこの時に感じた〈鼠〉の死に対する哀しみは、ことばにしてしまえば、変質してしまうという恐れが根底にはある。だが、まさに言語化を避けることで、この哀しみは、たとえば愛犬を失うことで覚える哀しみと数字で表現されるよりほかに区別のつかないものになってしまう。犬が死んだ時は三十分泣いたが、〈鼠〉の死の時は二時間泣いた、というように。これはコッケイである。だが、〈僕〉はまさしくこのコッケイな状況下に置かれているのだ。先程引用した文章に「経済新聞を読む」サラリーマンが出てくる。〈経済新聞〉は〈僕〉が疎ましく感じている社会のメタファーのように読める。〈経済新聞〉は社会の動きを株式指標という数字で表現する。したがって、この文からは、質を捨象し、量で表す社会の傾向に対する〈僕〉の嫌悪感が読み取れる。しかし、〈二時間〉という数字が示すように、〈僕〉も本来数字では表すことの不可能な、哀しみの表現を、数字に置き換えているのである。この文章から読み取れるのは、〈泣く〉という行為と〈二時間〉という数字である。主人公が「冒険」の果てにたどり着いた地点は、身体の行為と数字に支配される地点であったといえる。主人公の哀しみを表現したのは、最終的には、ことばから見放された身体(の行為)と数字のみであったからである。

蠅取り壺の彼方をめざす者は破滅せざるをえない。だが、自らの破滅をも辞さずに蠅取り壺の彼方をめざす欲動があるとすれば、それこそ〈心〉と呼ばれるべきものであろう。「べつに心を閉ざしているわけではないんだ」という〈僕〉の告白は額面どおりに受け取るべきである。これは〈心〉を語ることばがないことの婉曲な表現と考えてよい。〈心〉を語ることばがないこと、それは、心がないということではなかろうか。そして、ことばは〈心〉に与えられる。自らの解体を通じて蠅取り壺の彼方をめざす欲動にこそ、ことばは恩寵のように与えられるとあってよい。

[この稿続く]

Abstract

This essay explores the theme of language in the context of the interrelationship between technology and communication against the background of the radical change of media. Special consideration is given to the voice as a tool of the communication in the early trilogy of Murakami Haruki.