

パラレルワールドの変容：村上春樹と社会 言語的状況の現在(3-2)

鈴木, 智之 / スズキ, トモユキ / SUZUKI, Tomoyuki

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会志林 / Hosei journal of sociology and social sciences

(巻 / Volume)

46

(号 / Number)

2

(開始ページ / Start Page)

23

(終了ページ / End Page)

63

(発行年 / Year)

1999

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00015070>

パラレルワールドの変容

— 村上春樹と社会言語的状況の現在 (3-2) —

鈴木 智之

6. 発展と放棄：「街と、その不確かな壁」から「世界の終わり」へ

周知のように、村上春樹の長編作品は、しばしば先行する短編の改作・発展の中から生まれ出る。例えば、「螢」(1984年)が『ノルウェイの森』(1987年)へと展開し、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」(1986年)や「TVピープル」(1990年)を起点として『ねじまき鳥クロニクル』(1992~94年)が生みだされている。同様に、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985年)にも「街と、その不確かな壁」(1980年)という短編が先行している。しかし、『ノルウェイの森』や『ねじまき鳥クロニクル』が、先の短編を包摂し、その連続的発展の中で長編小説へと改編されていったのに対し、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』においては、「街と、その不確かな壁」のストーリーが根本的なところで変更され、前作をいわば否定・修正する形で書き直したところに作品が成立している。そして村上は、「街と、その不確かな壁」を、文芸誌への発表後、いずれの単行本にも収録していない。それは、この作品が作者自身によって習作あるいは失敗作とみなされ、破棄されたことを示している⁹⁾。

しかしそれでは、なぜ「街と、その不確かな壁」は書き直され、破棄されねばならなかったのだろうか。そして、改作・修正は物語のどの部分に関わっているのだろうか。私たちは、ここにひとつの手がかりを置くことによって、前章までの考察を継続させていくことにしよう。

7. 物語の修正

「街と、その不確かな壁」は、その場面設定や人物設定において、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を構成する二つのセクションのひとつ、すなわち「世界の終わり」と題された物語の直接の原型を成している。まずはそのストーリーを要約し、後の長編作品との異同点を明らかにしておこう。

<ストーリー>

物語は、「僕」が高い壁に囲まれた「街」を訪れるところから始まる。その街は、ひとりの女の子が「僕」に語った街として設定されている。その女の子——「君」——はすでにこの世にいない。「君」はかつて「僕」に、今ここにいるのは「ただの私の影」にすぎない、「本当の私が生きているのは、その壁に囲まれた街の中」なのだと言って、その街のありようを語って聞かせたのであった。

「街」に入る者は「影」をひき離し、それを「門番」に預けなければならない。「影」とはすなわち「弱くて、暗い心」であり、そこに「憎しみ、悩み、弱さ、虚栄心、自己憐憫、怒り」、そして「哀しみ」が群がっているのだとされる。

「影」と別れて「街」に入った「僕」は、女の子——「君」——が働いている図書館を訪ね、「古い夢」を請求する。「僕」は図書館に通い、「古い夢」を読み、整理していく。

その傍ら、「僕」は「街」の地図を作り始める。スケッチブックを持って「街」の中を歩き回り、「壁」と対話する。「壁」はその「僕」に「お前はこの街に来るべきではなかった。外の世界に住むべき人間だったのだ」と語りかけ、「もう何もかもが手遅れなのだ」と告げる。

しかし「僕」は女の子に、かつて「君の影を愛していた」、「君に呼ばれてこの街に来た」のだと告白する。「僕」は「君」を求め、「君」と永遠にこの「街」に住み続けたいと思う。

「僕」は「古い夢」の整理を続ける。しかし、その膨大な夢の中から、何を取り、何を捨てるべきかを見いだすことができない。

その「僕」に、「影」は、このままでは自分はやがて死んでいくことを告げ、その前にもういちど一緒になって「街」をぬけだし、もとの世界へ戻ろうと持ちかける。「僕」は、自分自身の暗い夢を切り離れたまま「街」で生きていくのならば、それは「本当の自分」ではないと思い、「影」とともに「街」を逃れ出ることに同意する。

ある日、「僕」は弱りはじめた「影」を抱えて門番小屋を抜けだし、南の壁へと逃走する。「僕」と「影」は互いをベルトでつなぎ合わせて、南のたまりへと飛び込んでいく。

「街と、その不確かな壁」には、「世界の終り」へと発展し洗練されていく中で塗

り込められてしまった当初の素描のあとが残されている。私たちはそこに、作品形成の初期段階にあったモチーフを読みとることができるだろう。

ここで私たちが確認しておかねばならないのは、後に「世界の終り」へと展開したこの作品が、〈僕〉と〈死んだ女の子〉の物語のヴァリエーションとして書かれていたこと、したがってそれは『風の歌を聴け』や『1973年のピンボール』の直接的な連続線上に構想されていたことである。今はもういない「女の子」は明らかに〈直子〉を連想させる存在であるし、その女の子が語った「街」を「僕」が訪ねていくという設定は、『1973年のピンボール』の冒頭の挿話と同じモチーフにもとづいている。また「もう手遅れなのだ」と語る「壁」の台詞も、〈直子〉の生まれ育った街を訪ねた〈僕〉の心の中の言葉をそのまま反復している。「世界の終り」ではこうしたつながりが削り取られ、覆い隠されていくのであるが、この連続性の中に位置づけ直してみるならば、「街と、その不確かな壁」における「街」とは、まぎれもなく〈直子〉の世界なのであり、その〈直子〉の記憶へのとらわれが物語の端緒となっていたのである。

見方を変えれば、それは『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という作品が、〈僕〉と〈直子〉の物語を再度対象化し、さらに距離をおいて再構成したところに成立した、ということでもある。この長編作品ではすでに「失われた過去」が具体的に何を指すのかが問われないような形で物語が構造化されており、端緒となる問いがより高い普遍性を持った次元へと置き換えられている。「街と、その不確かな壁」は、その意味で、より高度な寓話化への途上に書かれた作品として受け取ることができる。

ただし、〈直子〉という固有名詞の痕跡が消され、その物語が「ハードボイルド・ワンダーランド」というもうひとつの物語に接続されたことによって、「世界の終り」の「街」はその位置どりを微妙に変化させている。「街と、その不確かな壁」における「街」は、明らかに「死んだ女の子」の世界であり、今現在の現実に対する「異界」、すでに失われた「古い世界」を体現するものとして読まれざるをえない。したがって、その物語は、現実世界を離脱し異界を訪ねた主人公が再び現実へと帰還するストーリーとしてとらえられることになる。これに対して、「世界の終り」では、一方でそうした解釈、すなわち「街＝失われた世界＝現実の外部」とする読みの可能性を残しながらも、「街＝死んだ女の子（〈直子〉）の世界」という色づけが払拭されたことによって、「街」それ自体が自律的な世界としての存在感を示し始め、「街」そのものを「現実」とし、「壁の外」をその「外部」として見

るような読み方を可能にすることにもなっている。「世界の終り」の読者は、壁を抜けて脱出するという行為を「現実への帰還」とも「現実からの離脱」とも読むことができる。そうした両義的な解釈を許容するように、状況設定が修正されているのである。

しかしいずれにせよ、「街と、その不確かな壁」には、後に「世界の終り」を構成することになる素材のあらかたが出揃っている。「僕」、「図書館の女の子」、「門番」、「老大佐」、「獣（一角獣）」、「時計塔」、そして「壁」。これらのアイテムはすでに、ほぼ同じ形でこの先行作品の中に造形されている。そして、細部に異同こそあるものの、物語を生起させる状況の設定も、基本的には後の作品と同一である。「街」にやってきた「僕」は「影」を切り取られる。その「影」が死を迎える前に、「僕」は「女の子」とともに「街」に残るか、それとも「影」を取り戻して外の世界へ脱出するかを決めなければならない。

ところが、物語の結末は「世界の終り」のそれとまったく異なるものとなっている。すでに確認したように、「世界の終り」での「僕」は結局「街」にとどまることを決心し、「影」と訣別するにいたるのだが、ここでは「僕」は再び「影」とひとつになって「街」を抜け出していく。したがって、後の作品との対比においてまず何よりも問われなければならないのは、「街」を抜け出すという結末が、いかなる論理にしたがっているかという点にある。以下ではまず、それぞれの作品の中で、結末の選択が、登場人物の語る言葉の次元でどのように表明されているのかを見ておくことにしよう。

8. 物語の結末：それぞれの理由

「街と、その不確かな壁」において、「僕」は、「街を抜け出す」という選択の理由を次のように表現している。

「僕の進んでいる長い廊下が出口のない廊下であったとしても、本当の僕はそこにしか居ないんじゃないかと思う。僕は僕の暗い夢を、それがどんなに暗いものであっても、あそこに置き去りにして生きるわけには行かないんだ。それを切り離してしまった僕は、もう本当の僕じゃないんだ。」(p.89)

こうした独白の前提には、いささか明晰すぎるほどの二元論的な発想がある。まず、「ここ（街）」に対して「あそこ（外の世界）」が対置される。そして、ここで

「影」を失った「僕」はもはや「本当の僕」ではない、「影」がたとえ「弱く、暗い心」でしかないとしても、「悩み」や「怒り」や「哀しみ」を抱えて行き着くところのない長い廊下をさまよっている自分こそが本来の自分の姿なのだとされる。

この二項対立的な世界の理解は「影」にもまた共有されている。その「影」の言葉にしたがえば、「街には実体というものがない」。それが平穏な暮らしを永遠に約束するとしても、結局は「キャンパスの上の書き割り」と同じ虚の世界に他ならない (p. 84)。それは欺瞞の上になり立つ偽りの平和である。

同様に「僕」も、「この街のどこに意味がある。生が二つに分割され、暗い心が図書館の書庫に押し込まれている。そんな永遠のどこに意味がある」のだと「壁」を問いつめている。そして「僕」は、この虚偽の平和を拒絶し、「暗い心と共に生き、暗い心と共に死ぬ」ことを選び取る。

この偽りの「街」と現実の「外の世界」との対比は、そこに流れる時間とそこで語られる言葉のあり方においても、明確な二元的対照性を伴う。

「街」は「時の重みを持たぬ」世界として設定されている。

「もちろん日々は流れ、季節は変わる。しかしそれは、いわば心の中に投影された像にすぎなかった。何種類ものバネを巧妙に組み合わせた仕掛け玩具のように時は飛び、とどまり、あるいは逆行するようだった。それは老人が言ったように、確かに迷路だった。」 (p. 66)

時間が明確な秩序を欠き、混乱した水の流れのように不確定な渦を巻いている——この「時のありよう」はいささか捉えにくいものだが、私たちの視点から見れば、それが言葉あるいは語りの可能性と連動したものとして提示されていることが重要である。これにすぐ続けて、語り手は次のように言う。

「まずだいいちに、時という概念をぬきにして言葉は存在し得ない。語り続けるためには、僕には時間というものがどうしても必要なのだ。僕は語り続けねばならぬ。」 (p. 66)

「言葉による語り」と連動して一定の秩序を獲得する時間性。P. リクールならばおそらく「物語的時間」と呼ぶであろう「時間」が、この「街」には成り立ちえない。すなわち「街」では、過去から現在へといたる出来事をひとつのシンタックスの中で物語ることができなくなっており、これと対をなす形で、反復する現在とい

う時間だけが方向的秩序を欠いたままに経験される。この時間経験のありようが「街」の存立と不可分であるとするならば、「街」はその住人に「物語的存在」であることを禁ずることによって、閉ざされた世界としての秩序を保っているということになるだろう。

したがって、「僕」が「街」を抜け出すということは、同時に「言葉＝物語」の可能な世界に戻るということを意味している。「壁」は、南のたまりまで逃れてきた「僕」と「影」に対してこう言う。

「飛び込みたいなら、飛び込むがいい。しかし、お前たちの語っているものはただのことばだ。お前はそんな世界を逃れて、この街に来たのではないか？」

それに対して、「僕」はこうきり返している。

「そうかもしれない。ことばは不確かだ。ことばは逃げる。ことばは裏切る。そしてことば死ぬ。でも、結局のところ、それが僕自身なんだ。それを変えることはできない。」
(pp. 97-98)

虚と現実、虚偽と本来性、言葉（＝物語）の不在と可能性——この明確な二元的価値づけを前提とするならば、「僕」が「街」を出ていくという選択には、倫理的な必然性、モラルとしての正当性が見いだされることになるだろう。

確かに人間は、「弱く、暗い心」をかかえた存在である。そして、その存在の不完全さゆえに、時の流れの中で取り返しのつかない喪失を経験し、しかし、悩みや怒りや哀しみを抱えたまま、現実の中にとどまり生きて行かねばならない。そこに人間の本来の姿がある。これに対し、その人間のネガティブな一面（影）を切り取り、「暗い心」を存在しないものであるかのように封じ込めるところに成立する世界は、偽りの世界である。人は、その虚偽のベールを剥ぎ取り、人間としての全体性を回復し、本来の自己を生きねばならない。このあまりにも正当な理屈が、「僕」をして「影」とともに「街」から脱出させるにいたるのである。

しかし、物語が声高にモラルを語る時こそ、私たちはそこに「矛盾」が隠蔽されている可能性を疑わねばならない。マシュレー (Macherey 1966) の視点を借りるならば、物語はしばしば、当初の問いをはぐらかし、文学としての「真実性 *véracité*」を手放すことによって、倫理的な正しさや論理的な一貫性を身にまとう

ものである。ここで、「僕」があまりにも解釈の容易な倫理的判断に訴えてしまうのは、むしろそこにこそ物語の水準で問いきれなかった問題が残されているからなのだと見ることができるだろう。

例えば、「街と、その不確かな壁」は、「街」を抜け出すことに倫理的な正当性を付与しながらも、そこを抜け出したあとの「僕」の生き方に何ら具体的な像を与えていない。「街」の外にあるという「本来の世界」は抽象的な言葉で語られているに過ぎない。「壁」の言うように、それはまだ「ただのことば」の域を出ていないのである。

そして、この曖昧さからめてあらためて考えてみると、『1973年のピンボール』になぞらえた時、「影」とともに「街」を抜け出すという選択が、〈僕〉と〈鼠〉のいずれの側に立つことを意味するのかも定かではない。

一面において、この短編は前作における〈鼠〉の物語を異なる場面設定の中で書き直した作品として読みとることができる。『1973年のピンボール』において、故郷の街に埋没し言葉を失っていった〈鼠〉は、最後に〈女〉との暮らしを捨て、街を逃れ出ていく。しかし、この時、なぜ彼が街を捨てて行かねばならないのかを、〈鼠〉も、また語り手も十分に表現しえていない。そして、作者自身も、この作品では〈鼠〉の物語が「まだうまく書けなかった」ことを認めている¹⁰⁾。その〈鼠〉の行動に作者が再解釈を加え、新たな作品として独立させたところに成立した物語として「街と、その不確かな壁」を位置づけることが、ひとつの読み方として可能になる。街を出ていくことを選択する〈鼠〉の行動に言葉を与え、その結末の意味を倫理的に表現し直そうとする作品として、私たちはこれを読むことができるのである。

しかし他方で、この作品の主人公の言動には、前作における〈僕〉の姿を重ね合わせることもできる。〈死んだ女の子〉の街を訪ねては見たものの、結局は取り返しのつかない過去と訣別して現実にとどまることを選びとったという点に力点を置けば、それはまさに〈僕〉のストーリーを反復していることになるだろう。

このように、「街と、その不確かな壁」の主人公には、〈僕〉と〈鼠〉の双方の論理が混然となって働きかけている。好意的に読めば、この作品は、二つの人格へと分裂させて表現してきた相異なる可能性を、もう一度ひとりの人物の内へと束ね、そこから選択されるべき生き方を探り出そうとしているのだとも言える。こうした認識を立てば、再び「影」と一体となって「街」を逃れていく「僕」の言動は、現実の世界にとどまりながらも、なお自己の全体性を物語る言葉を回復する可能性を

示唆し、それを期待とともに表現したものなのだとすることができる。

しかし、先行する物語が、〈僕〉と〈鼠〉の生き方を両立させない現実を前提として成立していたことを思えば、ここで二者択一の状況を乗り越える形を実質的に示さない限り、「僕」が「街」を抜け出すという結論は、問題をその出発点に送り返すだけのことである。

しかも、これにつづく『羊をめぐる冒険』では、「街」を抜け出して生きることを選んだ〈鼠〉の物語の大半が割愛され、その結末において〈鼠〉は巨大な意志を宿す羊を呑み込んで自死を遂げてしまう。そして〈僕〉は、その〈鼠〉の死を見届けて再び現実の世界に舞い戻ってくる。この展開を先取りして見る事が許されるならば、ここで「街」を抜け出した「僕」の行く末にも、やはり「可能な生の形」は用意されていなかったのだと言わざるをえない。

この点をふまえた上で、「世界の終り」へと目を向けていこう。この改作された作品においては、「僕」は「影」とともに「南のたまり」に身を投じることを拒み、「街」にとどまることを選択する。物語は、同様の舞台設定の中で同じような軌跡を辿ってきたにもかかわらず、最終的にはまったく異なる道筋へと曲がり込むことになるのである。

この「世界の終り」において、「僕」は、最後になって「街」にとどまることにする理由を、「この街を作り出した者が僕自身であることを発見したからだ」と説明している。

「僕には僕の責任があるんだ。僕は自分の勝手に作り出した人々や世界をあとに放りだして行ってしまうわけにはいかないんだ。君には悪いと思うよ。本当に悪いと思うし、君と別れるのはつらい。でも僕は自分がやったことの責任を果たさなくちゃならないんだ。ここは僕自身の世界なんだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身の中を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙なんだ。」(下 p. 345)

この唐突な意志表明については、幾通りもの受け止め方がありうるはずである。ひとつの選択肢として、「街」を「現実」として位置づけるとすれば、ここには、現実がいかに本来性を欠いた世界であっても、自分がそこに投げ込まれて一定の時を生きてしまった以上、その現実コミットし続けることが責任の充足なのだという「大人」のモラルが示されているのだと見ることもできる。また、同じ前提条件

の下で、「街」は「僕が作った」のだという言葉に力点を置けば、「世界」とはすなわち「私」の主観的構成の所産なのであり、したがって、世界が自己を拘束し、閉塞させているように見えるとしても、その世界の外部に「解放された自由な空間」が広がっていると見るのは幻想に過ぎない。「私」を閉ざす「壁」そのものが「私」という構成的主体の生み出したものならば、何処へ移動しようとも、「私」は「私」という名の檻」からは自由になれないはずだ。こうした独我論的なニヒリズムをここに嗅ぎ取ることもまた不可能ではない。

他方、「街」を、作品中のもうひとつのセクションとの関係の中で、「現実の外部」,「心の中に作られたもうひとつの世界」として位置づけるところからこの台詞を読むこともできる。その場合には、「僕」は、単なる幻想として放棄することのできない「内的なリアリティ」あるいは「虚構のリアリティ」への執着と責任を語っているようにも見える。つまり、「ハードボイルド・ワンダーランド」に語られた「東京」という現実を生きる「私」は、心の中に構成され、温存されたもうひとつの世界・もう一人の自己を放棄して生きることはできない。それが虚構の世界であるとしても、「私」はそれをひとつの世界として生きてしまっている。それを打ち捨てて「現実」に回帰することなどできないのだと「僕」は語っているようにも思われるのである。

いずれにしても、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という作品は、二元的な世界の編成の中で、それぞれの物語に多義的な読みをうながすような仕掛けを備えている。これをふまえた上で、私たちもまたひとつの読みを提示していかざるをえない。

しかし、そのためにも、この問題をめぐって示されている既存の解釈を取り上げ、これに若干の検討を付しておかねばならないだろう。

加藤典洋(1988, 1996)は、先に挙げた「僕」の台詞に対して、「これはほとんど、この小説の読者の読むことの生理を無視した、頭で考えられたとしかいいようのない、ルール違反の理由ではないだろうか」という疑問を投げかけている。「この意識内の街の物語の登場人物である僕が、いわばメタレヴェルに立って、自分のいる世界を自分の作った世界だと感じるというのは、論理的な逸脱」だと加藤は考えるのである。

確かに、その世界の中の人物として造形された「僕」が、「鳥瞰的な視点」に立って外部から「その世界を作り出したのは自分なのだ」と語るのは奇妙である。また、仮にその点を受け入れるとしても、「だから僕は街に残るのだ、それが僕の

責任なのだ」というモラリスティックな言明は、物語の流れに対してどこか過剰であり、唐突な印象をまぬがれない。

しかし、この語られた理由の胡散臭さを指摘する一方で、加藤は、『影』は外へ出ていくが、『僕』は影に抗するのでなければ小説のリアリティはない、と感じたところ」に「村上のある直感が働いている」（加藤 1988:93）として、その「直感」のうちに、時代の推移に対する文学的認識の働きを見いだす。確かに、「影」が言うように、「街」のあり方は間違っている。したがって、「われわれはこんな世界にいるべきではない」という言い分は「論理としては正しい」。しかし、作者は「正しい論理だけではもはや十分ではない」ことを直感するからこそ、「僕」を「街」にとどませようとするのだ。「虚偽の世界」に対して「正しい論理＝正義」を主張し、その世界とは別のところに「本来の世界」を想定するような思想はすでに正当性を失っている。偽りであろうと何であろうと、その世界の中にとどまることからすべてを始めなければならない。そうした時代への移行が、この作家の「直感」にリアリティを与えるのだと加藤は見るのである。

この指摘は、作品世界の二元・平行的な編成に照らしてみた場合にも、確かに一定の説得力を持つように思われる。

既述のように、「街と、その不確かな壁」においては、「街」を虚偽の世界、「外部」を本来の世界として二分化しながらも、その「外の世界」が具体的にどのような形でありうるのかが空白のままであった。この段階では、「偽りの現実」を拒絶する「僕」は、ここではないどこかに「本来的な世界」がありうるという、ロマンティックな世界像をあてこむことができる。

これに対し、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、二つの世界が並列的に描かれ、互いに他方の世界に対する外部空間としての位置を占めている。そうだとすれば、「街＝世界の終り」を逃れ出たところには「ハードボイルド・ワンダーランド」の舞台となる「都市＝東京」が待ち受けていることになる。「世界の終り」において「影」は、「街」を抜け出せば「本当の生命が本来の姿で生きている場所」に戻ることができるのだと語っているのだが、この相互的な内－外の関係の中では、もはや「外の世界」に対するロマンティックな信奉がリアリティを失ってしまう。二つの世界の一方を偽りの世界、他方を本来の世界とするような二元的な価値づけが、ここではもう崩れ去っている。「街」にとどまるという「僕」の選択は、「虚」と「現実」、「虚偽」と「本来性」という二分法が信憑性を獲得できなくなった地点において可能となるのである。（言い換えれば、作品の二元・平

行的な構成はその二分法が相対化されてしまった状況を指し示すためのレトリックとして機能することになる)。

ただしそれだけではまだ、「僕」の選択は、「希望はない、けれどこれが現実だ」というアイロニックな現実受容の態度を示すにとどまる。しかし、「世界の終わり」という物語は、「街」に残るという「僕」の判断にそれ以上の積極的な根拠を示しているように思われる。

加藤典洋は、上に見た時代認識の延長線上で、「影に抗して街に残る」という「僕」の行動を、「内閉世界に閉ざされている人々への連帯」の表現として位置づける。「僕」を「街」にとどめるのは、「心のないまま心のない世界に住む境遇におかれた」「街の住人」たちへの「連帯の気持ち」なのだということである。そしてそれは、以下のような時代の位相の変化と、それにとまなう「主題の変化」に対応したものと理解される。かつては、「世界と自分の関係は確固として存在していて、抑圧感わたし達に生き難さという形でその世界からやってきた」。つまり、世界が私たちを抑圧し、閉塞的な状況に追い込んでいるのだと感じ取ることができたのである。ところが、「いまは、自分と世界とのつながりがうまく感じられないことが、わたし達に閉塞感を与えている」。私たちは、私たちを抑圧する世界を思い描くことができず、それゆえに自己の感じている閉塞感を自分自身が作り出しているものとしてイメージせざるをえない。「この世界は間違っている、われわれはこの虚偽の世界に閉じこめられている、ここから脱出しよう」という「影」の論理は、「世界と自分のつながりの確信の上に立っている」。自分と世界との対抗的な関係を信じているからこそ、「世界による閉塞」からの解放を「正当な論理」として主張することができるのである。これに対して、「僕」の選択は、そうした世界と自分との闘いという構図がリアリティを失ったところから生まれる。少なくとも、「世界による閉塞」からの解放よりも、「自分自身による閉塞」からの回復の方が、より大きな主題となって浮上したところではじめて可能になる。「街の住人と連帯」は、「閉塞した世界」に留まることで、「自分による閉塞」から抜けだそうとする選択に他ならないのである。

こうした読みは、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という作品の成立と、前作からの物語の展開とを歴史的なコンテキストの中に位置づける上で非常に大きな示唆を含んでいる。特に、今ここに与えられた世界の外部に、「本来的な」世界の存在をあてこむことができなくなってしまったところに作品のリアリティが立脚しているという指摘は、「世界の終り」における物語の修正を考える際

に欠くことのできない視点である。

しかし、加藤の与えるこうした解釈には、次の二点において留保を示しておきたい。ひとつは、「街は僕が作った、だから僕は残る」という論理を、必ずしも、「直感」を正当化するための苦し紛れの弁論として排除すべきであるとは思われないこと。確かに、作中世界の人物が、自らをその世界の創造者として見いだすという展開にはある種の飛躍が含まれている。しかし、それにもかかわらず、ここには語りの構造的な布置の中での必然的な帰結が端的に語られているのだと見ることができる。

第二は、これにかわって加藤が持ち出す、「世界の人々との連帯」という理由づけが、それこそ、観念的なレベルで外部から持ち込まれたモラルに根拠を置いているように思われることである。確かに「僕」は、「今の僕自身はこの街に愛着のようなものを感じはじめている」、「図書館の女の子にひかされているし、大佐も良い人だ」と言い、「街」の暮らしと「街の住人」への好感を示している。しかし、それだけで「僕」は「影」の論理に抗して行動を逆転させることができたのだろうか。「街の住人への連帯」は、「僕」の選択を促すひとつの要素であるとしても、その決定的なモメントになっているとは言いがたい。少なくとも物語は、その道徳的な判断修正に妥当性や真実味を与えるような背景要因を、フィクションの論理の中で用意していなければならないはずである。したがって、私たちとしては、「僕」の選択を可能にする条件が、物語の表象の次元でどのように準備されていたのかを見ていかねばならない。

9. 生成する森

これまでに見てきたように、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、一方において、『1973年のピンボール』に見られた物語の二元・平行的な構成を再度取り上げ、〈僕〉と〈鼠〉の二者択一的な物語設定に新たな選択肢を与えることによってリメイクしたものであり、他方においては、「街と、その不確かな壁」を二元的な作品のひとつのセクションへと発展させ、物語の筋立てを修正したところに成立した作品でもある。私たちが問わなければならないのは、こうした物語の語り直しとそこでのストーリーの変更が、どのようなロジックにしたがって生じたのかにある。

ここで、物語の筋立ての変更に焦点を置いてみるならば、『1973年のピンボール』に照らしてみても、「街と、その不確かな壁」と対比してみても、考察の中心

はひとまず、なぜ「世界の終り」において「僕」は「街に残る」という選択をなしたのかという点に集約されていくだろう。以下では、「街と、その不確かな壁」から「世界の終り」へといたる展開の中で、作品内の世界（「街」の表象）がどのような変貌を示しているのかを検討し、そこからこの問題にアプローチしてみることしよう。

「街と、その不確かな壁」から「世界の終り」へと展開する中で新たにつけ加えられた要素があるとすればそれは何だろうか。物語の結末に変更が加えられた場合、その新しい結末に妥当性を付与するような要素が、新しい作品の中には必要なのではないか。したがって前作の「街」には描かれなかったもの、「世界の終り」において初めて登場するものこそが、筋立ての展開を理解する上で鍵を握るのではないだろうか。

このいささか単純な発想に立って、二つの作品を見比べてみよう。そうすると私たちは、「世界の終り」の中で「東の森」の存在が急速に拡大し、物語の展開の場として重要な意味を担い始めていることに気づく¹¹⁾。

確かに、「街と、その不確かな壁」においても、「森」が存在しなかったわけではない。

そして何にも増して、川は街にとって貴重な水源であった。実際川の水は僕がこれまでに飲んだどんな水よりも美味かった。どれほどの日照りの夏にもその流れは絶えることはなく、「東の森」をはさんで工場地帯の東側に広がる畑に豊かな用水を提供していた。(p.81)

しかし、この短編中、語り手が「森」に言及するのはこの一箇所にとどまる。「東の森」はその存在を記されながらも、物語の中で何ら特別な意味を持つ場所にはならなかったのである。

これに対し、「世界の終り」では、テキストの進行とともに「森」が次第に大きな位置をしめ、ストーリーが展開する重要な場面として描出されていく。この点については、作者もまた対談（村上・川本 1985）の中で次のように語る。

[森は] 書いているうちにどんどん出てきたものです。「街と、その不確かな壁」の方には森というのは殆んど出てこないし、それほど重要な意味を持ってもないんですが、

今度の小説では森が小説の進行の中で大きな位置を占めていると思います。(pp. 77-78)

あの森の存在には僕自身もかなりひかれたんです。書いていて何かひしひしと迫ってくるような感覚はありましたね。あの街自体が虚構なわけだけれど、その虚構の中にもうひとつ別のシステムを有した虚構が同時存在しているという二重性ができたおかげで、僕としては話を以前よりはもう一段ツイストできたように思うんです。最初からそういう設定をしていたわけではないんですが、途中から森の存在がどんどん膨らんできたんです。どんどん膨らんでいって、最後には街という閉塞した状況を呑みこむところまでいっちゃいますね。だから「世界の終り」というセクションで話が大きく進みはじめるのは森が登場してきたからではないかと僕は思います。(p. 78)

ここで作者は、当初から用意していた「設定」を超えて「森」の存在がしだいに膨らみはじめたこと、そしてその意図せざる発展の中で、物語に新たな展開をもたらすことができたのだと語っている。確かに、「街」が完全に統一された一元的な世界であるならば、主人公のとりうる選択肢は「とどまって街に適応する」か「街を拒否して抜け出す」かの二つにひとつしかありえないことになる。「街」の中にもうひとつの世界が内包されることによってはじめて第三の選択肢が生じるという説明は、論理としても明晰である。

では、「街」の中に生成した「森」とはいったいいかなる場所なのか。それは「世界の終り」という虚構世界に対してどのような位置をしめ、物語の展開の中でいかなる機能を果たしているのか。これを、テキストにそって確認して行くことにしよう。

(1) 混沌の森

まずは、「街」の空間的な編成に記号論的な構造分析を加え、その象徴的秩序の中での森の位置を確認しておくことにしよう。

高い壁に囲まれ、閉じた空間を構成する「街」は、そこにすべての要素を含み込むマイクロコスモスを作り上げている。その内部に配された様々な要素は三つの分節軸にそって整序することができる。

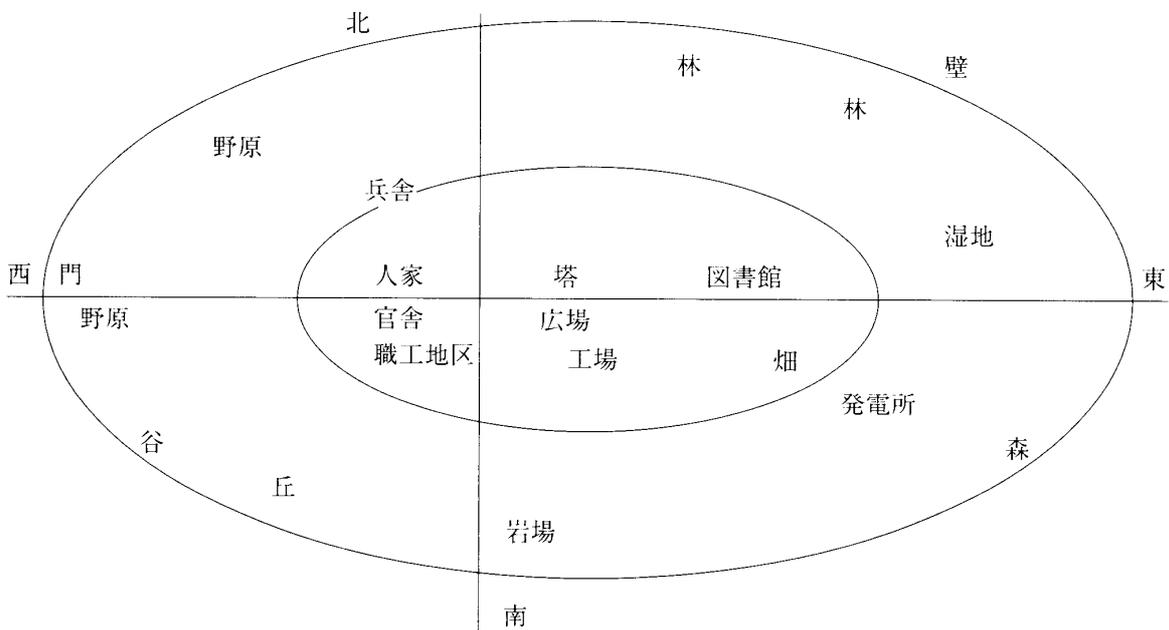
その第一は〈中心—周縁〉の軸である。これは〈社会—自然〉の対立軸として意味づけることができる。巻頭の地図に示されたように、「街」は広場と時計塔を中心において、そのまわりに人家、工場、図書館など都市の社会生活を構成するエリアが配置されている。他方、「街」の外周は言うまでもなく「壁」が取り囲んでい

るが、その円周の内側には野原、林、湿地、森、岩場、丘、谷が広がっている。ここには、人の住む社会生活の区間と自然の残された空間との明確な同心円的な構造があり、その内円と外円との境界線上に、畑、発電所、兵營が位置づけられることになる。

第二の軸は、〈北－南〉の方向に見いだされる。この南北の軸には、二つの対立構造を重ね合わせることができるだろう。社会生活の空間においては、南北の軸は〈階層性〉の軸として意味を持っている。「街」の居住地区は、北から南に向かって、「人家」「官舎」「職工地区」の順に並んでいる。他方自然の空間においては、〈秩序－混沌〉の対立構造を読みとることができる。北の林や野原が整然とした自然の景観を示すのに対し、南のたまりは渦を巻き、地下の闇の世界へと通じる入り口となっている。北側の湿地が比較的穏やかな相貌を見せるのに対し、ここから南に下ったエリアにひろがる森は人を拒絶する異様と混乱の空間を成している。

第三番目は〈西－東〉の軸である。これは、人為と野生、統制と未統制の対立軸であると言えるだろう。図のように、「街」の中央を横断する水路ぞいに存在するものを並べてみると、西から東に向かって、門、居住地、広場と塔、図書館、畑、発電所、湿地と森の順に展開している。「街」の西半分は、人の手によって管理統制されており（その象徴としての「門番」が西端に位置する）、東へと向かうにしたがって自然との接触面が大きくなり、しかも人的な統制が及ばなくなっている。外周の自然領域においても、西側の野原には道がつけられ、そこに入り込んだ者も

(図)



容易に踏査することができる。これに対し、東側にはそこに立ち入ることを拒むような野生の自然が残されており、ひとたび踏み入ってしまうと人は方角を失い、帰り道を見いだすことができなくなる。

こうした三つの軸の中で「街」の全体像を捉え、その中に「森」を位置づけてみると、その場所の象徴的な意味をあらためて確認することができるだろう。「森」は、円環をなす世界の「南東の外縁」に位置しており、その方位と位置どりから見ても、「人為的な統制を逃れた野生の自然が広がる、無秩序と混沌の空間」として存在するのである。

こうした象徴的秩序空間（トポロジー）を共有する「街」の人々にとって、「森」は「災厄」の宿る場所であり、「畏怖」と「忌避」の感情の対象である。作中で、「街」の人々のコモンセンスを語る役割を担っている「老大佐」は、地図を作るために「森」へと入ろうとする「僕」を次のように戒めている。

「冬が始まったら、なるべく壁には近寄らんようにしなさい。そして森にもだ。冬にはそういった存在が強い力を持ち始める。」

「森にはいったい何があるのですか？」

「何もないよ」(……)「何もない。少なくとも私や君にとって必要なものはそこには何もない。我々にとって森は不必要な場所なんだ。」(上 p.248)

さらに「大佐」は、「僕」が「森に住む人々」に近づくことも禁じようとする。

「おおよそ考えられ得る限りの面で、彼らは我々とは違う。しかしいいかね、彼らには興味を抱かんでほしい。彼らは危険だ。おそらく彼らは君に何らかの悪い影響を及ぼすだろう。君は何というか、まだ定まっておらん人間だからね。それがきちんと定まるべきところに定まるまでは無用の危険には近づかん方がよろしい。森はただの森だ。君の地図にはただ〈森〉と書いておけばいいのだ。わかったかね？」(上 p.249)

その「森」には「有効に影を殺しきれなかった人々」が住んでいる。すなわち、切り取られた影が「街」を抜け出して生き延びてしまったがために、「心」を完全に無くすことができなくなった人々が、「森」へ追いやられ、「様々な思いを抱いたまま永遠に森をさまようことになる」(下 p.221) のである。「森」に住む人々とは、「街」の正規の住民にもなれず、壁の外に生きることもない、境界線上の存在

であり、システムの側から見れば排除の対象となるべき「第三項」である。「街」はこの境界上の存在を「森」という空間に封じ込めることによって、システムの象徴的な秩序を維持しようとしている。まさに「森」は、秩序に対する混沌、構造に対する転覆的な力が囲い込まれた空間、その意味において中心に対する外縁を構成する場所なのである。

「僕」は物語の中で、その反秩序の空間としての「森」に足を踏み入れ、完全な閉鎖系と思われた「街」が、回収しきれない破綻部分を抱えこんでいることに気づく。ここに、物語の転換をうながすモメントがあるのだと、ひとまずは言うことができる。

しかし、こうして「秩序と反秩序」の構造を確認するだけでは、この作品の中で「森」が果たしている役割を十分に認識したことにはならない。というのも、「僕」は例えば「森の住人」と連帯して「街」のシステムと闘争する主体となるわけではないし、必ずしもそうした「構造と力」の弁証法の中で筋立ての転換が起こっていくわけではないからである。「街」にとっては、「森」は不穏な力を封じ込めた空間として終始機能しているし、その構造的な秩序を反転させるようなモメントは「世界の終り」の中にはやはり存在していない。では、「僕」（あるいは「僕」の物語）にとって「森」の経験とは何であったのか。これについては、構造的な図式の分析を離れて、「僕」が実際に「森」に入っていく場面に即して考えていかねばならない。

（2） 痕跡の森

「世界の終り」の中で、「僕」は二度「森」を訪れている。一度目は、地図を作れと命じられた「僕」が、秋が終わり冬が来るまでの「暫定的な空白」の日々に「東の森」の奥深くに足を踏み入れる場面。二度目は、楽器を見つけるために、「僕」と「図書館の女の子」が森の入り口の「発電所」を訪ねる場面である。この二度の「森」行きを、それぞれにたどり直してみることにしよう。

〈一度目の森の探索〉

川沿いの道から壁伝いに「森」に入っていく「僕」がはじめに目にするのは、「ごっそりと地面が陥没したあのような深く切れ込んだ溝」や「背たけよりもずっと高く繁茂した巨大な野いちごの茂み」、あるいは「行く手を阻む湿地」、「ねばねばとした蜘蛛の巣」、「不気味な皮膚病の予兆のよう」なきのこの群生であっ

た。それらは、人の侵入を拒む荒々しく険しい自然、いわば脅威としての自然の相貌に他ならない。

ところが、「僕」が壁を離れて「森」の深奥に踏み込むと、その様相は一変する。

……ひとたび壁を離れて森の奥へ足を踏み入れると、そこには不思議なほどひっそりとした平和な世界が広がっていた。人の手の入っていない深い自然のもたらす大地の鮮やかな息づかいがあたりに充ち、それは僕の心を静かに解きほぐしてくれた。それは僕の目には老犬が忠告し警告してくれたような危険な場所とは映らなかった。そこには樹木と草と小さな生物がもたらす限りのない生命の循環があり、一個の石にもひとくれの土にも動かしがたい摂理のようなものが感じられた。(上 pp. 250-251)

この一節において「森」は、脅威と災厄の巣窟から生命の源としての自然へ、人間に対峙する敵対的存在から人間を包み込む安らかなる自然へと、唐突にその相貌を変える。「僕」は、その「安らぎと心地良さ」を「僕をその中に誘い込むための幻影かもしれない」と警戒しながらも、明らかに「大佐」の語ったそれとは異なるものとしての「森」に遭遇している。

ここで、「森」の相貌の変化が、「壁」との関係において性格づけられていることに留意しておこう。「大佐」の言葉の中では、「森」は「壁」と同位置に置かれるべきもの、すなわち人々を封じ込める力の宿るまがまがしき存在として位置づけられていた。これに対し、「僕」は「壁」から離れたところにある「森」のもうひとつの表情を見いだしている。そこでは「森」は人々を穏やかに包み込む場所として現われてくる。

「大佐」の言葉が「街」の人々の視点、人々が共有する世界像を代弁するものだとすれば、「僕」はここでその象徴的秩序の背後に隠された世界に触れていることになるだろう。地図の上にはただ〈森〉とのみ書かれている場所に、足を踏み入れた者だけが目にしうる「現実」が立ち現われている。そして、この空間地図を食い破って露呈した場所において「僕」が見いだすのは、かつてそこに何かがあったことを示す「痕跡」に他ならない。

三日目か四日目の探索の折り、「僕」は壁際に小さな草地を見いだす。その一部だけは、「壁際の風景特有の荒々しい緊張感」が見受けられず、「森の奥に見られたようなやすらかな静謐が漂って」いる。そして、

草地の一方の端にはかつてここに建築物があったことを示す石の台のあとがいくつか残っていた。土台をひとつひとつ辿ってみると、それがかなりきちんとした本格的な間取りの建物であることがわかった。少なくとも間にあわせに造られた小屋ではない。三つの独立した部屋があり、キッチンと浴室と玄関のホールがあった。僕はそのあとを辿りながら、その建物が存在していたころの様子を想像してみた。しかし、誰がどのような目的でこんな森の奥に家を造り、そしてどうして全てを引き払ってしまったのかは、僕にはわからなかった。

台所の裏側には石造りの井戸も残っていたが、井戸の中には土がつまり、上には草が茂っていた。おそらくここを引き払った誰かがそのときに井戸も埋めてしまったのだろう。何故かはわからない。(上 p. 252)

ここで「僕」が見たものが家の跡、井戸の跡であることは明らかである。しかし、誰が何のためにそこに家を建て、そして何故それを引き払ってしまったのかを「僕」には推測することもできない。「僕」はその空間に残された手がかりを解釈するコードを持っていない。したがって、それはこの時の「僕」の目から見れば意味不明の残留物にとどまる。のみならず、ここに存在していた家や井戸それ自体は、「世界の終り」という作品の中で何ひとつ他の要素とつながることのない孤立した事物であり、物語のシークエンシャルな意味連関の中に唐突に浮上した無意味な断片に他ならない。

今は時間が停止してしまった「街」にも、かつては流れていく時間が存在し、そこには歴史的な変化があった。ところがある時点から、「街」は方向性を持った時間を喪失し、循環的な反復の運動の中にとどまっている。かつて流れていた時間の痕跡は、打ち捨てられた廃墟（例えば「兵営」の廃墟）として、この「街」の中に残存している。この「森」の中の「家」と「井戸」も、もし何かを示すとすれば、「かつてはそこに何かがあった」こと、あるいはかつてはここにも移ろっていく歴史的な時間が存在したことを現わす残存物にすぎない。それ以上の意味を持たない純粋な痕跡と言ってもいいだろう。

しかし、この意味体系の中に回収されない断片の登場こそが、物語の転換点をなしている。「僕」はその純粋な痕跡に遭遇し、その存在にとらわれる。ここから、おそらくは、論理的な意味連関（「街」の秩序）に抗する物語の展開が始まるのである。

この場面で「僕」は「井戸のわきに腰を下ろし」、「北の尾根から吹く風」の中で上着の襟を立て、空を行く雲の流れを見上げ、建物の廃墟のうしろにそびえる

「壁」を見つめる。そして、地図に写し取るにはあまりにも巨大で、多様な表情を持った「壁」を前に、「果てのない無力感」にとらわれる（すでに見たように、ここには〈鼠〉の姿を重ねあわせることができる）。

それから、「僕」は目を閉じ、「図書館の女の子」のことを考え始める。しかし、「僕」の中には「純粋な喪失感」、「とりとめのない欠落感」が深まるばかりで、そこに生じる「救いがたい空白」をどうすることもできない。そして、そのまま「僕」は短い眠りにおちていく。

目を覚ますと、雪が舞い落ち、冬が到来したことが知られる。「壁」は「僕」に、「お前はなぜここにいるのだ」、「お前は何を求めているのだ」と問い、「僕」はそれに答えることができない。冷氣の中で眠りが「僕の体からあらゆるぬくもりを奪い取り」、「体からは微妙なバランスが失われている」ことに「僕」は気づく。ようやくのことで図書館まで帰り着くが、高熱を発した「僕」はそこで倒れ込む。

「街」と「壁」の力に対する「僕」の無力をあらためて描き出すこの場面が、同時に、ひとつの節目となって物語の展開をうながしていることに留目しなければならない。では、何が「僕」のストーリーの方向を転換させているのだろうか。

この「森」の場面には、「街と、その不確かな壁」にはほとんど描かれなかった、ひとつのモチーフ、あるいは主人公の「身ぶり」とでも言うべきものが典型的に示されている。それは、ベンヤミン風の言い方をすれば「廃墟の中に痕跡を読むこと」である。

すでに第八章において、「僕」は「街」の南西部に広がる「官舎地区」の中で、「廃墟」の光景を見ている（上 p.148）。その打ち捨てられたような住宅街の場面も、物語の筋立てには直接に関わることのない風景描写であり、「かつて何かがあった」ことを示す痕跡を描いているに過ぎない。

その廃墟のイメージを、いわば純化し、凝縮したかのように、「森」の中に「家の跡」が現れる。「僕」はその痕跡を目撃しながらも、そこに何ら意味を見いだすことがない。しかし、「僕」はそこに立ち止まり、腰を下ろし、眠りにつく。そして、「森」から帰り、「病」から癒された「僕」の関心は、「痕跡」を見いだすこと、その意味をなさない断片を読むことに向けられるようになる。それは言うまでもなく、失われた「心の跡」を読みとり、「心」を呼び戻そうとする振る舞いへと展開していく。

その時、痕跡を残すことが「心」の働きの本質として提示されている。例えば、「私には心というものがとても不完全なもののように思える」と言う図書館の女の

子の問いかけに対して、「僕」は次のように答える。

「僕もそう思うね。とても不完全なものだ。でもそれは跡を残すんだ。そしてその跡を我々はもう一度辿ることができるんだ。雪の上についた足跡を辿るようにね。」(上 pp. 314-315)

「夢読み」という仕事も、この「痕跡」へのとらわれと並行して少しずつ意味を変えていく。「古い夢」は相変わらず「いくつかの不確かな断片」(上 p. 311)であり、「僕」はそこに「物語」を再構成することができない。しかし、それでもいまや「僕」にとって「夢を読む」ことは、単に危険な「心」の残滓を外部に放出するばかりでなく、「心」を取り戻そうとする身振りとしてあらたな意味を帯び始めている。物語は、「僕」が無意味な痕跡に出会い、それにとらわれるところから新たな方向へと転じていったのである。

そして、二度目の「森」の訪問も、この痕跡探しの道程の一環として位置づけることができる。

〈発電所の訪問〉

「僕」と「図書館の女の子」が森の発電所を訪れるのは楽器を探すためである。森に追放された「女の子」の母親の話をして二人は、かつて彼女が唄を唄っていたことに気づく。しかし、心をなくした「街」の住人たちは音楽というものを知らない。そして「僕」もまた、もうメロディーを思い起こすことができなくなっている。音楽を呼び戻すために、二人は楽器を探し始める。

その「僕」に、楽器はたぶん発電所に行けば見つかる。「門番」が教える。二人は、「春の到来を思わせるような暖かい朝」に、その発電所を訪ねる。発電所は、森の入り口から五百メートルほど進んだところにある。地面にぽっかりとあいた穴から吹き上げる風を利用して電気を起こしている。

その発電所をひとりの男が管理している。この発電所の管理人は、「門番」に言わせれば、「森にも入れないし、街にも戻れない」「半端な男」である。管理人もまた音楽を奏でることはできないが、使い道のなくなった楽器をコレクションし、ただそれを眺めて楽しんでいる。

二人は管理人から古い手風琴をもらって帰る。「僕」はそれを使って「唄」を呼び戻そうとするが、いくつかのコードを取り出すことはできても、なかなかメロ

ディーを奏でることができない。しかしある時、「何かがかすかに僕の心を打つ」。「ひとつの和音がまるで何かを求めているかのように」僕の手を動かし、そこから「ダニー・ボーイ」のメロディーが流れ出てくる。

僕は目を閉じて、そのつづきを弾いた。題名を思い出すと、あとのメロディーとコードは自然に僕の指先から流れ出てきた。僕はその曲を何度も何度も弾いてみた。メロディーが心にしみわたり、体の隅々から固くこわばった力が抜けていくのがはっきりと感じられた。久しぶりに唄を耳にすると、僕の体がどれほど心の底でそれを求めているかということを感じることができた。僕はあまりにも長いあいだ唄を失っていたので、それに対する飢えさえも感じ取ることができなくなってしまっていたのだ。音楽は長い冬が凍りつかせてしまった僕の筋肉と心をほぐし、僕の目にあたたかいなつかしい光を与えてくれた。(下 pp. 286-287)

その音楽を聞いていた「女の子」が涙を流し始める。そして、音楽と涙に呼応するかのように、頭骨が光を発する。「僕」はそこに「女の子」の心を読みとることができることを確信する。

楽器を手に入れ、メロディーを呼び戻すまでのこのひとつながりの挿話は、「世界の終り」での物語の転換のプロセスにおいて、文字どおり決定的な位置を占めている。

「街と、その不確かな壁」では、「図書館の女の子」は泣いても涙を流すことができない存在として描かれていた (p. 174)。しかし、ここで「女の子」は手風琴の奏でるメロディーに誘われて涙を流す。そして、それに応じて、散り散りの断片にすぎなかった古い夢の中から「女の子の心」だけが光を発しながら浮かび上がってくる。僕は言う。

「僕は君の心を読むことができる。そしてそれをひとつにまとめることができる。君の心はもう失われたばらばらの断片じゃない。それはそこにあって、もう誰もそれを奪い取ることはできないんだ」(下 pp. 288-289)

この楽器のエピソードをぬきにして、「僕」が「街」に残るという筋書きの逆転が用意されえなかったことは言うまでもないだろう。

さて、ここでも楽器は「森」からやってくる。「森」に残されていたものが、「僕」の決断を転換させるのである。

ただし、「発電所」の置かれている微妙な位置については、注意を払っておいてしかるべきだろう。

発電所は、「森」の入り口、すなわち「街の住人たちの世界」と「森」との境界に位置している。ここで、「森」そのものが「街」と「外の世界」との境界地域であることを思えば、発電所はいわば境界地帯との境界線上にあるということになる。同様に、「森」に入ることも「街」に戻ることもできない「管理人」の性格づけも、境界との境界という第四項の位置に対応している。

「街」のトポロジーの中のこの微妙な位置に、地下の世界に通じる穴が開き、そこから風が吹き上げている。「街」はそこに、「南のたまり」となるもうひとつの亀裂を抱えているのである。その裂け目をついて地底から吹き上げ、電気(=力)を起こす風は、手風琴に送り込まれメロディーを呼び起こす風と、隠喩的に相同的な関係にある。

「森」が、「街」にとって不穏な力を封じ込める空間として機能しているのに対し、発電所は、「森」と「街」との接合面にあるがゆえに、その封殺する力の綻びが生じる場所となりうるのである。「森」の入り口に位置する発電所は、トポロジカルな視点から見ても、「僕」が「街」に抗するきっかけを見いだすにふさわしい場所であると言えるだろう。

その場所に、楽器は用をなさなくなった古い物たちとして蓄えられている。音楽を忘れてしまった世界に取り残され、メロディーを奏でることのない楽器もまた、かつて「唄」と呼ばれる何かがあったことを示す痕跡のごときものでしかない。

この時点での楽器は、「ハードボイルド・ワンダーランド」の冒頭に描かれたエレベーターとちょうど対極の位置にあると言えるだろう。あのエレベーターが、純粋な機能性に還元され、その機械に付随していたはずの形状や手触りの記憶を欠落させてしまったのに対し、楽器は音楽を奏でるという機能性を失ったまま、楽器としての形状や手ざわりだけを残している。エレベーターが、定義上の意味(明示的な意味)だけを残して、隠喩的な象徴性を失っているのに対し、楽器は、コノテーションだけを残して、直接に指示される意味を無くした記号となっている。それは「記憶の媒体」としてのみ意味を持つ記号と言ってもよい。その骨董品としての楽器、純粋な残存物としての楽器が、「失われた心」を呼び戻す回路となり、「僕」の物語の転換を可能にするのである。

音楽に誘われ、頭骨の中で光を放ち始めた「古い夢」を読み、そこに物語を編み出していく「僕」のふるまいは、断片化された痕跡の集合を手がかりとして、失われた過去を再構成する探偵の営みに近づく。「夢読み」の仕事はもはや、危険な断片を電気のアースのように放出するものではなく、現在の世界の奥に、かつてあった物語を発見し、それを語る作業へと転じていく。

かくして、「森」の中の廃墟にとらわれ、その意味を読みとるすべもなく痕跡を凝視していた「僕」は、残存物をたどり歩くうちに、消失したはずの物語を召還する力を獲得することになる。「世界の終り」は、主人公の二度にわたる「森」の経験を契機に、「街と、その不確かな壁」から、大きく方向を転ずることになるのである。

10. 苛立ちと予感

こうした「痕跡の森」との遭遇を、「世界の終り」という作品の全体的な流れの中に位置づけ、そこに始まる筋立ての展開が、どのような論理によって支えられながらされてきたのかを考えてみよう。

言うまでもなく、「僕」にとって「街」に残るという選択が実質的に可能なものとなるためには、失われた「心」を取り戻す可能性が、何らかの形で見込まれていなければならない。少なくとも、「心」の喪失が取り返しのつかない絶対的な事態ではないという感覚が「僕」の中に兆している必要があるだろう。

実際、「世界の終り」は、そうした直感的な兆しがしだいに緩やかな確信へと転じていく物語として読むことができる。では、「心」を呼び戻しうるという希望は、どのような形で主人公に与えられているのだろうか。

既述のように、「ハードボイルド・ワンダーランド」の老博士は「私」に対して、「世界の終り」には「あんたが失ったもののすべてがある」のだと告げている。ところが、「失ったもののすべて」があるはずの「街」は、それ自体が何かを失った世界として存立している。それは、「心」あるいは「記憶」を失うことで成り立つ世界、その喪失によって秩序を維持し、静謐を保っている世界である。

しかし、その静穏な世界に投げ込まれた「僕」は、物語を通じて、常にかすかな苛立ちを感じ続けているように見える。そして、その苛立ちはやがて「図書館の女の子」へと感染し、共鳴しあうようになる。物語は、この何に対するものとも言いがたい、かすかな違和と神経の振幅によって動かされていくのである。

では、「僕」が感じ取る、そのかすかな苛立ちとはどのようなものであろうか。

作品にそってその場面を拾い上げていくと、そこには二つの契機が複合的に介在しているように思われる。

まず第一に、「僕」が感じ続けているのは「言葉の不在に対する苛立ち」である。「僕」は、作品中しばしば、目の前に語られるべき何かがあることを感じながら、その何かを語るすべがないこと、それを語るべき言葉が見出せないことに慨嘆する。例えばすでに見た、「壁」の巨大さを前にして言葉を失う場面。あるいは次のような、確かに同じ景色を前にしながら、その世界との微妙な距離が変わってしまったことを感じ取る場面。

目が醒めたとき、僕はベッドの中にいた。ベッドにはなつかしい匂いがした。それは僕のベッドだった。部屋は僕の部屋だった。しかし何もかもが以前とは少しずつ違っているような気がした。それはまるで僕の記憶にあわせて再生された風景のように見えた。天井のしみも、漆喰の壁の傷も、何もかもがだ。(上 p.283)

もちろん、こうした言葉の無力さと語りえぬ差異の現前の感覚は、前作の主人公たちから「僕」が継承しているものに他ならない。しかし、前作ではその言葉の欠落の感覚が断念や諦念となって処理されていたのに対し、「世界の終り」では、それがもうひとつの契機、すなわち過去の痕跡を前にした時の微妙な戸惑いと重複しあうことで、「僕」の苛立ちを持続させているように見える。例えば、何かを思い出しそうで思い出せない場面、かつてなにかがあったことは確かなのに、それがなんであるのかが理解できない場面に、「僕」はしばしば遭遇する。

図書館を訪ねた「僕」がはじめて「女の子」と出会うシーンを見てみよう。その「女の子」の顔を見た瞬間、「僕」の意識の底に何かがかすかに呼び覚まされる。

僕は長いあいだ言葉もなくじっと彼女の顔を見つめていた。彼女の顔は僕に何かを思い出させようとしているように感じられた。彼女の何かは僕の意識の底に沈んでしまった柔らかなおりのようなものを静かに揺さぶっているのだ。しかし僕にはそれがいったい何を意味するのかは分からなかったし、言葉は遠い闇の中に葬られていた。(上 p.71)

もちろん、何かを思い出しそうでそれがいったい何であるのかがクリアにならないという経験は、誰にでもある。しかし、「記憶」を削り取ることで存立しているこの「街」という空間の中にあっては、何かを思い出しそうになるということがそ

れ自体で少なからぬ意味を持っている。

では、何かを思い出す、あるいは思い出せないということは、どのような事態を示しているのだろうか。F. バートレット以来の、「想起」をめぐる心理学的研究が教えるところによれば、思い出すということは、どこかにしまいこまれていた過去の知覚データをそのまま呼びだしてくるというようなことではなく、むしろ、過去の記録を利用しながら半ば創造的にイメージを作り上げることである¹²⁾。

J. コートルの表現を借りるならば、記憶は「甦る」のではなく「再構成される」ものである。記憶には、「記録保管人」としての顔と同時に、「ストーリーテラー」としての顔が見いだされる (Kotre 1995)。したがって、想起の可能性や不可能性は、単に「過去の経験の記録」が残っているか否かに依存するばかりでなく、同時に、今この時点でイメージを呼び起こし配列する機能（語りの力）がうまく働いているかどうかにかかっている。

かつて M. アルヴァクス (Halbwachs 1925) は、この記憶の表象を可能にするさまざまな装置が社会的に組織され、共有されている事実に着目し、これを「記憶の集合的枠組み」と呼んだ。一般的な想起場面において、人々は、集合体が個人に提示する（あるいは押しつける）枠組みに従いながら過去を再構成し表象するのである。この時、アルヴァクスの言う「記憶の集合的枠組み」なるものが、一定の形で想起を可能にする装置であると同時に、一定の形で忘却を共有させる装置でもあることに留意しなければならない (岩崎 1998)。私たちは、集合的に編成された枠組みに乗らないものは容易に思い出すことができないのである。

その想起の可能性を左右する装置とはいったい何であるのか。これを、心理学や社会心理学の水準で一般的に論じることは、私たちの課題ではない。しかし、アルヴァクスの指摘において重要な点は、記憶の再構成を規定する社会的条件のひとつは言語であり、想起という現象は言語的な語りと同質的なものとしてとらえることができるということにある。

ここで「記憶の集合的枠組み」としての言語の重要性を確認するのは、「世界の終り」における物語の語り手もまた、想起の可能性の条件を言葉の在・不在の問題としてとらえているからである。「僕」にとって思い出すということはすなわち語ることであり、逆に何かを思い出しそうで思い出せないという経験は「失語」の状態に置かれることに等しい。

語られるべき過去に対する言葉の不在という問題は、何よりも、「僕」が「古い夢」に相對した場面でもっとも典型的に現れてくる。

僕は頭骨をテーブルの上に戻し、遠くからもう一度眺めてみた。無を思わせる深い沈黙が頭骨をすっぽりと包んでいた。しかしあるいはその沈黙は外部からやってくるものではなく、頭骨の中から煙のように湧きだしているのかもしれない。どちらにしても不思議な種類の沈黙だった。それはまるで頭骨を地球の中心までしっかりと結びつけているかのように僕には感じられた。頭骨はじっと黙したまま実態のない視線を虚空の一点に向けていた。

眺めれば眺めるほど、僕にはその頭骨が何かを語りたがっているように思えてならなかった。まわりにはどことなく哀しげな空気さえ漂っているようだったが、僕はそこにこめられた哀しみを自分に対してうまく表現することはできなかった。正確な言葉が失われてしまっているのだった。(上 p.103)

頭骨は「僕」に何ごとかを「語ろう」としている。「僕」はそこに「語られる」べき何ものかの存在を感じ取っている。しかし、「正確な言葉が失われてしまっている」ので、「僕」にはそれを表現することができない。

語られるべき何かに対する言葉の不在、という村上作品のおなじみの主題がここでも繰り返されている。しかし重要なことは、手持ちの言語的な分節化の枠組みでは掬い上げることができないけれど、その言葉の網の目を変えてやれば表現できるかもしれない何かが、断片として、あるいは痕跡として目の前に立ち現れているということである。

言うまでもなく、それは「僕」を苛立たせる。しかし、記憶の問題が言語の問題であるとするならば、すなわち「過去」は根こそぎ奪われているのではなく、単に語られるべき言葉を持たないだけなのだとすれば、それを取り戻すこともあるいは可能であるかもしれない。その潜在性において、苛立ちは希望へと転じうる。

おそらく、「僕」が「街」に残ることを選択するのは、断片として散りばめられたいくつもの痕跡との遭遇を繰り返す中で、「想起」の可能性を「語り」の可能性へと変換することができた地点においてである。そうした言語—世界観の中では、世界を分節化し有意味なものとして構成している記号のシステムを、現存のものから別の何かに置き換えることで、見失われていた「過去」もまた呼び戻すことが可能なものとみなされる。今「心」が見失われているのは、世界の存立構造と言語のシステムとが、世界のある領域を隠蔽する形で接合しているからに他ならない。そうだとすれば、その二つのシステムのずれを修正することで、見失われた「心」もまた呼び戻すことができるようになるだろう。

例えば、音楽（メロディー）とは、身体化された記憶の一類型であると同時に、生きられた世界を身体的・感覚的に分節化していく特異なスタイルである。だからこそ、そのメロディーという音的・身体的世界の構成技法を隠蔽することが「心」の消失を可能にする。これに対し、「僕」が「森の発電所」で見つけた「楽器（手風琴）」は、その世界と身体の関係の中で、忘れられていた分節化の様式を呼び戻すことを可能にする。音楽は、世界の構成のあり方、あるいは世界と自己との接続のあり方を、今あるものとは微妙にずれたものへと移行させてくれるのである。

前節においてみた「痕跡」との遭遇と、それに端を発する想起のための闘いは、こうした文脈の中に位置づけることができる。「僕」はそこで、「街」という名の「記憶の集合的枠組み」が忘却を強いてきた過去の世界の断片に触れてしまう。もちろんそれはその時点では、意味のある出来事として再構成することのできない不可解な痕跡にとどまっている。しかし、「街」の人々がそれを忘却しているという事実が「街」というシステムの強いている「記憶の分節化」の枠組みの問題であることを発見し、その分節化のシステムを揺り動かすことによって、「失われた過去」を呼び戻す可能性を見いだしていく。楽器（手風琴）とはそのための道具であり、音楽とは世界との忘れられた接続の様式である。

かくして、「痕跡」を通り過ぎた「僕」の苛立ちは、やがて「失われた心」を呼び戻せるということへの漠とした期待、あるいはその予感へと転じる。その予感とともに「僕」が「街」に残ることが可能になるのである。

『1973年のピンボール』では、〈僕〉も〈鼠〉も、少なくとも今ある世界の中では「失語」の状態から抜け出すことを断念していた。「世界の終り」において「僕」に兆すのは、この世界の中にあっても、「言葉」のありようが変わることで「失われた何か」との関係も変わりうるのだ、という感覚である。したがって私たちは、「物語の転換」の背後に、言葉と世界の結びつきに関する感覚の変容を見通さなければならない。

それはもちろん、一面では予感と希望の出発点であるが、しかし同時に主人公と世界との関係をより複雑なものにすることでもあるだろう。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という二元的世界の提示と、その中での物語の錯綜は、村上春樹の作品世界が、それ以前のすっきりと二分された可能性（世界を離脱するか、世界にとどまるか）から、より込み入った相互的な関係へと移り進んでいったところに立ち現れるのである。

11. 現実と外部／物語と歴史

では、これまでに見てきたような虚構の表象の内部での出来事——パラレルワールドの再構成と物語の筋立ての転換——を、私たちはどのような背景要因と結びつけることができるだろうか。ここでは、先に見た登場人物自身の台詞——これは「僕」自身が作った「街」だ、だから「僕」はここにとどまる——の含意を再検討し、これを前二節での考察に結びつけながら、物語世界の背後に「世界観」の構造的な推移を読みとっていきたいと思う。その際、考察の焦点は、主観的に構成された世界（または言語的に語られた世界）とその外部との関連づけ、とりわけ今現在の語りによって構成される〈物語〉とその外部としての〈歴史〉の関連づけに関する、微細な感覚の変容に置かれることになる。

(1) 「外部」の喪失

「ここは僕自身の世界なんだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身の中を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙なんだ」(下 p.345)

物語の終幕にいたって唐突に吐き出されるこの「僕」の言葉をどのように受け止めることができるだろうか。もちろん解釈は様々にありえ、既述のように、前提をどこに置くかによってその方向性は変わってこざるをえない。しかし、それをどのように置くとしても、この認識は世界の内と外の関係の変容を証言しているように思われる。ここではひとまず、「世界の終り」を独立した物語世界としてとらえ、「街」を「現実の世界」の寓意として見るところからひとつの読みを示していくことにする。その際、この物語を、「探偵」による「謎解き」の物語の一変奏として見ることがひとつの視点を提示してくれることになるだろう。

「世界の終り」という物語は、主人公がはからずも奇妙な世界の中に放り込まれ、その世界の謎を解き明かすことによって、外部へと脱出する手段を探し求めていく話として読むことができる。その点では、明示的な「犯罪」という契機を欠いてはいるものの、これは「秘匿された何ものかの正体」を暴くことによって謎を解消しようとする物語の一形態であり、その点で「僕」はやはり「探偵」としての身分を有している。そして、この役割の対として、「街」それ自体を、解き明かされるべき正体の主（探偵小説における「犯人」）として位置づけることができる。

こうした視点に立つと、その住人たちには「街」の全貌を見渡す地点が与えられていないという構図が、ひとつの意味を帯びて見えてくる。その世界の中に投げ込まれた人々は「街」の全体像＝正体を見通すことができない。これに対して、「街」の中を探索し地図を作ろうとする「僕」の企ては、「街」を俯瞰する視点を獲得しようとする試みに他ならず、それは「街」の正体を発見することの象徴として見ることができる。

とすれば、「ここは僕自身の世界なんだ」という発見は、「探偵」が、解き明かされるべき「謎」の主体、つまりは「犯人」として自らの名を見いだしてしまったということに他ならない。そして、同時にそれは、「探偵」が自らを、その謎めいた世界の全貌を語りうる「語り手」の地位に押し上げることを意味している。

そうであるならば、上述の「僕」の台詞は、「探偵小説」という物語形式に内在する論理を端的に表明していると見ることができる。笠井潔が言うように、「探偵小説」とは、「事件」という形で「犯人」が仕掛けた世界に投げ込まれた主人公が、その「事件」の謎を解き明かし、最後には、その世界の全貌を語ることによって世界の外部へと超出しようとする物語に他ならない。

あらゆる探偵小説において、事件の起点では犯人が「神」である。なにしろ犯人は、事件という世界の創造主なのだ。犯人一人が、事件の真相を熟知している。事件という世界の内部に放りだされた探偵には、謎としか見えないものも、犯人には少しも謎ではない。ようするに犯人は、被害者の屍体を置き去りにして事件の外部へと脱出し、超越的な場所から事件の全体を俯瞰している。

苦闘の末に、探偵は真相に到達する。その結果、今度は探偵が「神」になる。探偵は犯人を、事件という世界の内部に引きずり下ろすことで、代わりに自分が世界の外部に超出するのだ。(笠井 1998Ⅱ.163)

探偵小説とは、探偵がこの世界の創造主（＝語り手）の地位を奪取することによって閉ざされるような物語形式である。捜査の物語は、謎解きの主体がその客体の地位になりかわることによって閉じた円環を構成するのである。J. デュボアが、「探偵＝犯人」という構図に探偵小説の基本的なロジックを置いているのも、語りの中にこうした構造上の要請を見いだしているからに他ならない (Dubois 1992 =1998)。いずれにしても探偵は、物語の結末において、世界の全貌を語りうるものとなり、したがって世界を超越する視点を獲得しなければならない。笠井の表現

を借りるならば、探偵は「神」となって、自らの創造する世界を発見することになるのである。

しかし、ここには既にひとつの逆説が見いだされるだろう。というのも、世界を俯瞰し、全体像を語る視座を手に入れた探偵は、そのまなざしにおいて「世界の外部に超出」するのだとしても、それによって、その世界の外に自らの居場所を獲得するわけではないからである。探偵は、定義上、「事件という世界の内部」にしか存在しえない。物語の結末にいたって、探偵はその世界を「私の世界」として語ることができるのだが、その語りは実は、自らの投げ込まれていた世界を消失させることになる。謎の解消とともに、探偵は己の存在の場を失うのである。そして、その時、世界を超越する「語り手」の位置に立った探偵は、脱却すべき「外部の世界」をも失ってしまう。探偵にとって「外部」とは、世界の中であって、犯人がめぐらせた壁の中に封じ込められている限りにおいて存在しうるような仮構なのである。

擬似探偵小説としての「世界の終り」が、その結末において主人公に語らせる台詞は、借用されたジャンルに内在する上記のような逆説である。もちろん、作中の登場人物がメタレヴェルの視点から物語の論理を語るのは読者に対する契約違反であるという指摘は可能であるかもしれない。しかし、それが小説の語りのルールに反しているかどうかはここでの問題の焦点ではない。私たちは、この「語りの形式」の問題を通して、「世界」の「内」と「外」に関するひとつの認識の形を見なければならぬ¹³⁾。

「僕」が「街」（自らの囲い込まれた世界）の外部へと脱出しようのは、その世界（壁に囲まれた空間）が、他者によって与えられる空間として認識される限りのことである。したがって、「探偵」としての「僕」が、その「街」を自分自身の作った世界として発見してしまった時点で、「僕」は抜け出して行くべき外部をも喪失する。物語の結末は、こうした構造的な必然を指し示しているように思われる¹⁴⁾。したがって、「僕」はその段階で、「街」の外にも、「街」の中にも居場所を失い、空間軸上の第三項として用意された「森」へと放逐される。しかし、探偵小説的な語りの形式からみれば、「森」とは、どこにも存在しない空間、事件が解決してしまっただけに探偵が送り返される非在の場所 non-lieu に他ならない。

あるいはこういう風に言い換えてもよいだろう。この物語において、「探偵」は「内部」と「外部」という外観をとった世界の「中」に放り込まれている。しかし、探偵の捜査は、その「内」と「外」という見かけそのものが、自らの主観に対して

仕掛けられた罠であることを発見する。そして、その秘密に気づいてしまった以上、探偵はもはや「外部」へと抜け出すという選択肢を喪失し、己の主観に仕掛けられた罠そのものと戦わねばならなくなるのである、と。こうして、世界を構成する主観として自らを発見する主体が、脱却し帰還すべき外部を喪失する物語として「世界の終り」を読むことができるはずである。

こうした意味での「外部の喪失」は、「世界の終り」をそれまでの作品から区別する新しい論理であるように思われる。(もちろん、それは物語の生成とともに生じたものであり、作品がはじめから終わりまでそうした論理によって一貫しているわけではない。もとより物語とは、複数の論理が混在し、多様な力がせめぎ合う場である。例えば、この作品においても「影」は、「街と、その不確かな壁」における「僕」や『1973年のピンボール』にける〈鼠〉と同様に、外の世界へと抜け出していく。「影」は、壁の外に「本当の生命が本来の姿で生きている場所に戻ることができる」と信じている。それは、なお前作までの論理を体現している。)

図式的に言えば、「鼠三部作」と「街と、その不確かな壁」までの作品は、失われた過去の世界を「外部」として仮構することによって、今ここに構成される「内部」の世界にとどまろうとする自己の物語を語っていた。あるいは、いったんその外部の世界へと脱却しながらも、再び「現実」へと帰還する物語として、作品の枠組みが構成されていたのである。これに対し、「世界の終り」では、〈直子〉の世界の延長線上に作品の舞台が設定されながらも、それを現実の「外部」とする枠組みが失効し、その「街」自体を「内部」として読むことが可能になっている。そして、その「街」(=「内部」)の対として存在するはずであった帰還すべき「外部」の世界が消失したことに伴って、物語の展開は基本的なところで転換することになった。ここに「これは僕の世界、だから僕はここにとどまる」という結末が生まれてくる。美しく均衡のとれたパラレルワールドの形象として組織されたこの作品は、「内」と「外」との二元的な世界像を解体させることによって終わるのである。

(2) 歴史の痕跡

では、この二元的な世界像にかわって、物語は「僕」にどのようなヴィジョンを授けようとしているのだろうか。

自らを構成的な主観として見だし、それとともに実体的な外部世界への信憑を喪失するという物語のプロセスは、「主観的なもの」として経験される世界とその外部にある「実在」あるいは「客観」の関係に再定義を迫ることになる。

この時、自らの投げ込まれた世界を「僕自身が作った世界」として受け止める主人公の語りは、構成的な主観の優位を前提とする観念論的な世界観を示しているようにも見える。したがって、先にも触れたように、この台詞を独我論的なニヒリズム——私は私という名の檻に閉じこめられている——の表明として受け取るような解釈も生まれてくる余地がある。しかし、前二節において確認した物語の転換のダイナミズムは、これとは異なる読み方をうながすように思われる。つまり、物語の主人公は、帰還すべき外部の世界を喪失しながらも、その世界の成り立ちそのものを構成的な主観の働きに還元してしまうのではなく、逆にその世界の内部に主観的に制御しえない「何か」を発見してしまう。その「何か」との遭遇が、物語を転轍する力となるのである。先にも見たように、それは、失われた過去の「痕跡」として露出する。したがってここでは、「主観的なもの」と「客観的なもの」との関係性を、時間軸上にとらえて、「物語」と「歴史」の関係として主題化してみなければならぬ。

構成的主観性を起点とする哲学あるいは世界観にとっては、「過去」あるいは「歴史」の位置をいかに設定するか、過去に生じた出来事の実在性をいかに基礎づけるかということがひとつの大きな問題となる。これまでに生じた行為や事件は、そうしたものとして想起され語られない限り、「過去」あるいは「歴史」としての地位を獲得することができないからである。この時、「想起」や「語り」という主観的構成の働きと、実際に「生起」した過去の事実の関係をどのようにとらえるのかによって、時間意識の異なる様態が生まれることになる。

以下では、当面の課題に即して問題を単純化するために、「想起」され「叙述」された過去を〈物語〉と呼び、これに対し、もし語られるとするならば過去時制で、すなわち「今よりも以前に生じた」ものとして語られるであろう出来事の総体を〈歴史〉と記すことにしよう。すなわち〈歴史〉とはすでに生じた出来事の総和であり、〈物語〉とは語られた〈歴史〉である¹⁵⁾。この二つの概念を用いた時、「世界の終り」における時間意識の変容はどのように把握されることになるだろうか。

すでに述べたように、『風の歌を聴け』から『羊をめぐる冒険』へといたる三部作では、「語られぬ過去」と、それを語られぬものとして外部化したところに成立する「現在」とが、二元的に編成されることによって作品世界が構成されていた。この二元・平行的な編成は、それ自体、包摂的なものとしての〈歴史〉を表象しその内部に〈物語〉を挿入していくというような時間意識が成立しえなくなっ

まったところで選択されたものであった（鈴木 1994）。しかしこの時、「語られぬ過去」は、語りによって編成される「現在の世界」の外部に揺らぐことなく存在するものとして想定され続けている。少なくとも、その「もうひとつの世界」の実体性を前提として作品を読むことを禁じるような要素は作品の中に示されていない。したがって、この時点までの〈僕〉にとっての問題は、〈物語〉が過去の出来事を現在へと接続してひとつの筋立てのうちに統合することができなくなっているという事態、すなわち〈物語〉と〈歴史〉とを統合するシンタックスが欠落しているという状況にあった。しかし逆に見れば、それは、〈僕〉が過去を過去として切断し、これをもうひとつの世界として秘匿することによって、現在の世界を生きる自己を〈物語〉化することが可能になっていたということでもある。〈歴史〉は語られぬ過去として〈物語〉の外部に温存され、見えはしないけれども闇の中に横たわるものとして、その世界の外に措定される。そして、それぞれの作品の核となるストーリーは、その分断の壁の裂け目について、記憶の断片がよみがえり、現在の意識の中に浮上してくるところから始まる。もちろん、その過去の断片は、直接に語られうるものとして形象化されるのではなく、一見すると何の意味もないかのような瑣末なモノ——例えば「配電盤」や「ピンボール台」——に託されて登場してくる。しかし、これらのモノは、〈物語〉の外部に隠された特定の何ものかを指し示している記号として読むことができる。その指示対象それ自体は言語化されず、読者は、断片的なほのめかしを通じてそれが何であるのかを推理する以上のことはできない。とは言え、「配電盤」や「ピンボール台」はやはり隠蔽された何かを代理するものである。つまり、唐突に浮上するこれらのモノたちは〈物語〉の外部に秘匿された〈歴史〉を「指示対象」として想定し、その存在を婉曲的に指し示すことによって特異な意味作用を行う記号なのである。

そして、それぞれの〈物語〉はいずれも、現在と過去、語られた世界と語られぬ世界との障壁を修復する方向へと推移していく。記憶の回路の中からよみがえった「小さなモノたち」は、結局のところ現在の〈物語〉の中に居場所を持ちえず、最後には切り捨てられ、葬り去られねばならない。物語は、唐突な記号へと仮託された過去の断片をもう一度外部（異界）へと送り返し、葬送する儀礼（魂送りの儀礼）を反復することになる。

これに対し、「世界の終り」では、同様の世界像を起点として〈物語〉が展開していったにもかかわらず、最終的には「僕」が「外の世界の実在性」に対する信頼を喪失するところへと導かれていく。心の中に「壁」を築き、過去を切断すること

によって「街」を作り出した犯人が自分自身であることを発見してしまった「僕」は、もはやその「壁」の外部にもうひとつの世界のひろがりをあてこむことができなくなる。この時、「僕」は、〈物語〉の外部に秘められた〈歴史〉が横たわっているということを、単純な形で前提とすることができない。先に示した読みにしたがえば、それが「僕」を「街」にとどまらせる第一の理由なのである。

しかし、この意味での「外部の喪失」は、必ずしも過去を想起へと従属させ、〈歴史〉を〈物語〉に還元するような世界観の成立を意味しているわけではない。

語りえぬ外部として構成された〈歴史〉にかわって、「僕」が「世界の終り」の中で遭遇するのは、〈物語〉の内部に露出する過去、マテリアルな痕跡としての過去である。それらの残存物——例えば「井戸」や「廃墟」——は、構成された〈物語〉世界の中に無意味な断片として浮上してくるという点では、先に見た「配電盤」や「ピンボール台」と似たような外見をまとっている。しかし、それらのモノたちはもはや、代理的に表象すべき何かを、秘匿された外部の世界に持っているわけではない。先の作品までの「記号」が、語られぬ記憶として温存された出来事を暗黙の指示対象として措定していたのに対し、ここでは物質的な断片が完結した意味作用を示すことなくこの世界の中に露出してしまふ。それらは、指し示されるべき対象を喪失して浮遊するマテリアルなのである。

ところが、この「街」を作り出しているはずの「僕」の意識、つまりはこの世界を意味秩序として構成する主観は、この物質的な痕跡を排除することも制御することもできず、意味をなさない何ものかの露出にとらわれ、それを凝視する姿勢で立ちつくすことになる。「僕」はその断片につなぎ止められ、そこに現出する不可解な光景に魅入られたようになる。そして、その瞬間に発生する「僕」と「街」との微細な関係の変化、「世界」に対する「僕」の意識のズレが〈物語〉を動かしていく。

ここに浮上する「何ものか」をもまた、私たちは〈歴史〉と呼ぶことができるだろう。「世界の終り」においては、〈歴史〉はまさにそうした残滓のような姿となって〈物語〉の中に介入してくる。それはこの世界の成り立ちを語る「僕」の前にかすかな違和の感覚として立ち現れ、記号化された意味秩序の中にわずかな空白がよぎることになる。だが、すでに見たように、このほんの小さな露出、瞬時に垣間見られる〈歴史〉との遭遇こそが、「僕」に選択の転換をうながし、その決断を支えている。「僕」は〈歴史〉の痕跡を頼りに、想起の枠組みを揺り動かし、記号の分節化の様式と、自己と世界との接続の形式を変更しようとする。こうして呼び戻さ

れるであろう「過去」への、かすかな、そして奇妙な希望の生成する物語として「世界の終り」を読むことができるのである。

おわりに

かくして、『1973年のピンボール』のリメイクとして、パラレルワールドの形象のもとに語られ始めた『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、そこに前提とされていた二元・平行的な世界の解体を暗示して閉じられる。

「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、今現在の〈物語〉の中に組み込むことのできない過去を、語りえぬ外部として実体化して生きようとする存在であり、それは「三部作」における〈僕〉の生き方を継承する人物であった。しかし、この新しい作品においては、「私」の戦略は世界を動かす力に翻弄されて、あっけなく崩壊し、「私」は二重化された自己を維持することができなくなってしまふ。

こうして一方で破綻の物語を展開させながら、もうひとつのセクションである「世界の終り」では、主人公が世界の中にとどまるための新しい戦略と、それを支える新たな世界観が形を現そうとしている。それは、同じ様に語りえぬ過去を主題化しながらも、〈歴史〉というものへの基本的な態度の変更をうながしているように思われる。ここでは、過去は、世界の外部に想定され、記号的に代理＝表象されるものではなく、その世界の地表に露出するものとなる。〈歴史〉は〈物語〉の構成に抗する正体不明のマテリアルとしてその存在を示す。そこに姿を見せる言いしれぬ存在へのとらわれから、「僕」は「街」との新たな関係を模索しようとするのである。

もちろん私たちは、ここに見いだされた物語世界（フィクション）の変容から、直接に社会学的な命題を引き出すことができるわけではない。何らかの社会意識の体系を実体的に想定し、文学作品に内在する世界観をその反映と見なすような図式の適用はやはり慎まなければならないだろう。しかし、それにもかかわらず、物語は歴史的に編成された状況への証言として価値を持つ。あるいはむしろ、ここで問われるべき水準での状況とは、そうした複数の証言のつきあわせの中でしかとらえることができないのだと見るべきかもしれない。そうであるとすれば、社会的なりアリティへと接近していくためには、この作品の読みを同時代の他の物語、あるいは他の様々な言説につきあわせていく作業を継続していく他はないのであろう。

とはいえ、ここでその見通しの一部を先取りするとすれば、1980年代半ば以

降、過去の実体性や想起の創造性、記憶の物語性をめぐる議題が様々な領域で提起され、個人史的な水準（例えば、自己物語論）でも集合的な歴史の文脈（例えば、歴史修正主義をめぐる論争）でも、記憶の政治学とでも呼ぶべき言説群が浮上してきた事実に着目することができる。そこでの一連のやりとりを通じて、あるいはそうした言説の台頭に呼応して、この社会の中での「過去」や「記憶」の現れ方には、思いのほか大きな変質が生じてきたように思われる。そして言うまでもなく、過ぎ去った時間の変質は、現在において構成され続ける現実の変容に結びついている。

村上春樹における物語表象の変容、すなわち、語られぬ記憶を外部に指定することでこの空虚な現在を支えようとする物語から、世界の内部に露出する過去に揺すぶられながら次第に闘争的な身構えを獲得していく物語への転換は、そうした言説の場、記憶と時間の編成様式の変貌に呼応しているのではないか。これが、仮説的に呈示される見通しの一端である。

しかし、そうした読み方が可能であるとするならば、この作品（とりわけ「世界の終わり」）の結末のあとに、どのような世界が待ち受けているのかが、あらためて気かりになる。「森」へと追放されて「心」を取り戻そうとする「僕」と「図書館の女の子」の物語がどのような末路をたどるのかは、もちろん作品の中には語られない。不在の〈歴史〉を呼び戻そうとする想起の政治に託されたかすかな希望はどこにたどりつくことができるのか。虚構の物語は常に少しだけ口当たりの良い結論とともに最後の問いを回避して終わる。しかし、うまくすれば、物語は更に問いを深化させたところで書き継がれていくことになるだろう。「森」の物語がここからどこへ向かうのかを見とどける作業もまた、私たちに残された課題となる。

注

- 9) 川本との対談において村上は、「街と、その不確かな壁」について、次のような自己評価を与えている。「結局あれは（……）試行錯誤の時期の迷いみたいなものがかかなり色濃く出ちゃってますね。ベクトルが定まっていない。個々の部分にはわりに気に入っているところもあるし、いつかは書くべきことだろうとは思っていたんですが、とにかくあれを発表しちゃったことはその後長いあいだ僕の重荷になっていましたね。その重荷を抱えて、というかそれを捨石にして僕は『羊……』の方向に行っちゃったわけです。そして『羊……』を済ませちゃってから、ある意味ではあと戻りして「街と、その不確かな壁」を拾いあげにいくことになったんです。あの作品をあのままの形で残して

おくことはどうしてもできなかったから。」(村上・川本, 1985: 75-76)

- 10) 「〈僕〉の部分はある程度うまくいったけど、〈鼠〉が故郷の町で女の人と二人でどうにかするというのは、まだうまく書けなかったですね。」(村上・川本, 1985: 60)
- 11) 「森」の存在の重要性は、すでに小阪修平(1985)や吉田春生(1997)によって指摘されている。
- 12) 佐々木正人によれば、記憶の研究の焦点を、貯蔵のメカニズムから想起のプロセスにシフトさせようとする先駆的な試みは、F. C. バートレットの『想起の心理学』(1932年)に求められる。しかし、この着想がU. ナイサーの『観察された記憶』(1982年)やD. ミドルトンとD. エドワーズの『集合想起』(1990年)などによってひとつの流れを作りだすのは1980年代以降のことである。(佐々木 1996)
- 13) とはいえ、小説というものは、作中人物を語り手とする際、常にその人物に二重の視点(作品世界に内在的な視点とそれを超越し語りを管理する俯瞰的な視点)を負わせているはずである。とりわけ探偵小説では、その二重性自体がひとつの仕掛けになっていることを見なければならない。
- 14) 突飛な連想かもしれないが、この点で「世界の終り」は『猿の惑星』と相同的な関係に立っている。猿が人間を支配する異星にたどりついた人間は、やがてその星が地球であり、自分たちこそがその星を作り上げたことを知る。これによって、人間はやがて帰るべき場所をその星の外に想定することができなくなる。
- 15) 言うまでもなく、〈歴史〉の叙述の形式は、いわゆる「物語」に限定されるものではない。その点で、叙述された〈歴史〉を〈物語〉と呼ぶのはいささか不正確であるが、ここでは歴史叙述の形式の多様性は問題にせず、ひとまず〈物語〉としてこれを括ることにする。

〈テキスト〉

- 村上春樹 1979 『風の歌を聴け』(講談社文庫版, 1982年)
—— 1980 『1973年のピンボール』(講談社文庫版, 1983年)
—— 1980 「街と、その不確かな壁」(『文学界』1980年9月号)
—— 1982 『羊をめぐる冒険』(講談社文庫版, 1985年)
—— 1985 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(新潮文庫版, 1988年)
- 村上春樹・川本三郎 1985 「『物語』のための冒険」(『文学界』1985年8月号)

〈参考文献〉

- Barthes, Roland 1968 L'effet de réel, *Communication* 11.
Benjamin, Walter 1928 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 川村・三城訳, 『ドイツ

- 悲劇の根源』, 法政大学出版局, 1975年
- Dana, Catherine 1998 *Fiction pour mémoire*, L'Harmattan
- de Man, Paul 1983 *The Rhetoric of Temporality*, 保坂嘉恵美訳, 「時間性の修辞学
(1)～(2)」, 『批評空間』No.1～2, 福武書店, 1991年
- Dubois, Jacques 1992 *Le Roman policier ou la modernité*, 鈴木智之訳, 『探偵小説ある
いはモデルニテ』, 法政大学出版局, 1998年
- 枝川公一 1993 『東京はいつまで東京でいられるか』, 講談社
- Hacking, Ian 1995 *Rewriting the soul*, 北沢格訳, 『記憶を書きかえる 多重人格と心の
メカニズム』, 早川書房, 1998年
- Halbwachs, Maurice 1925→1976 *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Mouton
- 久居つばき 1998 『ノンフィクションと華麗な虚偽』, マガジンハウス
- 今井清人 1990 『村上春樹——offの感覚——』, 国研出版
- 井上義夫 1999 『村上春樹と日本の「記憶」』, 新潮社
- 石倉美智子 1998 『村上春樹サーカス団の行方』, 専修大学出版局
- 石原千秋 1998 「地図の上の自我——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
論』, 『國文学 ハイパーテキスト・村上春樹』1998年2月増刊号, 学燈社
- 井筒三郎 1984 「悲しい——僕をめぐる感情教育——」, 高橋丁未子編『Happy Jack 鼠
の心』
- 岩崎 稔 1998 「モーリス・アルブヴァックスの『集合的記憶』」, 『未来』1998年2～3
月号,
- 加藤典洋 1983 「自閉と鎖国——1982年の風の歌」, 『文藝』1983年2月号, 河出書房新
社
—— 1987 『批評へ』, 弓立社
—— 1988 『君と世界との戦いでは, 世界に支援せよ』, 筑摩書房
- 加藤典洋(編) 1996 『イエローページ村上春樹』, 荒地出版社
- 柄谷行人 1990 「村上春樹の『風景』——『1973年のピンボール』」, 『終焉をめぐって』,
福武書店
- 笠井 潔 1988 『外部の思考 思考の外部』, 作品社
—— 1998 『探偵小説論 I・II』, 東京創元社
- 木股知史(編) 1998 『村上春樹(日本文学研究集成46)』, 若草書房
- 小林正明 1998 『村上春樹 塔と海の彼方に』, 森話社
- Kotre, John 1995 *White Gloves*, 石山鈴子訳, 『記憶は嘘をつく』, 講談社, 1997年
- 小阪修平 1985 「二重の物語の中の二重の『私』」, 『文藝』1985年9月号, 河出書房新社
(→木股編『村上春樹』1998年)
- 栗坪良樹・柘植光彦(編) 1999 『村上春樹スタディーズ 01～05』若草書房

- Macherey, Pierre 1966 *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero
- 道庵泰三 1997 『ベンヤミン解説』, 白水社
- 港 千尋 1996 『記憶 「創造」と「想起」の力』(講談社選書メチエ 93), 講談社
- 野家啓一 1996 『物語の哲学 柳田國男と歴史の発見』, 岩波書店
- 野崎 敏 1998 「パラレルワールドの余白に——村上春樹とジョルジュ・ペレック——」,
『國文学 ハイパーテキスト・村上春樹』1998年2月増刊号, 学燈社
- 佐々木正人 1996 『想起のフィールド』, 新曜社
- 鈴木智之 1993 「文学テキストの社会学とモダニティ——L. ゴールドマンから P. V. ジマへ——」, 『帝京社会学』第6号, 帝京大学文学部社会学科
- 1994 「記憶のアレゴリー: 村上春樹と社会言語的状況の現在(1)」『帝京社会学』第7号, 帝京大学文学部社会学科
- 1995 「探偵とその分身: 村上春樹と社会言語的状況の現在(2)」『帝京社会学』第8号, 帝京大学文学部社会学科
- 1996 「作品の科学はいかにして可能となるか——P. ブルデュールにおける『文化的生産の場』の理論をめぐって——」, 『社会学評論』第47巻171号, 日本社会学学会
- 1997 「私の中のもうひとり——分身殺害譚の社会的読解の試み——」, 『社会労働研究』第43巻第3・4号, 法政大学社会学部
- 1998 「探偵小説の形成とその文脈——E. ガボリオにおける物語の組織化と過去の表象——」, 『帝京社会学』第11号, 帝京大学文学部社会学科
- 1999 「正体 identité をめぐる物語——E. A. ポー『群衆の人』(1840年)を中心に——」, 『社会労働研究』第45巻第3号, 法政大学社会学部
- 鈴木和成 1985 『未だ／既に 村上春樹と「ハードボイルド・ワンダーランド」』, 洋泉社
- 多田道太郎 1998 『変身放火論』, 講談社
- 高橋丁未子編 1984 『Happy Jack 鼠の心 村上春樹の研究読本』, 北栄社
- 高橋哲哉 1995 『記憶のエチカ 戦争・哲学・アウシュヴィッツ』, 岩波書店
- 巽 孝之 1998 『日本変流文学』, 新潮社
- 若林幹夫 1999 『都市のアレゴリー』, INAX 出版
- Wright, Lawrence 1994 *Remembering Satan*, 稲生・吉永訳, 『悪魔を思い出す娘たち』, 柏書房, 1999年
- 鷲田清一 1998 「時が去りゆく, 物が消える」, 『中央公論』1998年5月号
- 渡邊正彦 1999 『近代文学の分身像』, 角川書店
- 吉田春生 1997 『村上春樹, 転換する』, 彩流社
- Zima, Pierre V. 1980 *Ambivalence romanesque——Proust, Kafka, Musil——*, Le Sycomore

- その他 1995 『國文学 村上春樹——予知する文学——』, 1995年3月号, 学燈社
—— 1997 『群像日本の作家26 村上春樹』, 小学館
—— 1998 『國文学 ハイパーテキスト・村上春樹』, 1998年2月増刊号学燈社

* 本稿は, 帝京大学文学部「特殊講義」(1991年度~95年度), 早稲田大学文学部「社会学特殊研究」(1998年度), 法政大学社会学部「演習I」(1997年度)の内容を発展させたものである。各講義の受講生に感謝するとともに, 提出されたレポートや演習での議論から多くの示唆を得たことを付記しておきたい。