

村上春樹初期作品における「ロスト・メディア」

鄧 佳 致

1. 問題の所在

「ロスト・メディア」とは、文字通りに失われたメディアでありながら、一種の根源的なメディア経験を指すものでもある。いまのインターネットでは、この言葉は取り返しのつかない、決定的に失われた音声ビデオ、広告、映画、ゲームなどを含む視聴覚的メディアを指すことが多いが、それらのメディアが必ずしも魅力的なものではないこと、そしてこのような喪失の経験をノスタルジアの文脈において語られることに注目したい。「ロスト・メディア」とノスタルジアとは切り離せない関係にある。「ロスト・メディア」経験を伴うノスタルジーは極めて両義的なものであり、不安を呼び起こすほど不気味な体験であると同時に、どことなく安心感を与えたりもする。そこでは、言い難い魅力と計り知れない虚しさが同居している。「ロスト・メディア」へのノスタルジーに苛まれる人々は、過去を物として所有しようとしているが、過去は物ではないので、「ロスト・メディア」を取り戻すことに成功しても、そこで得られた満足は一時的なものではない。したがって、「ロスト・メディア」を取り戻すか否かに関係なく、過去へのノスタルジーが残る。こういう意味で、「ロスト・メディア」は過去のシミュラクルにすぎないのである。

インターネットでもてはやされ、一見新しいように見えるこのメディア現象は、メディア考古学において長い歴史を持っている。このようなメディア経験にもっとも敏感な一人として、メディア考古学の先駆者と見なされるヴァルター・ベンヤミンを挙げることができる。周知のように、一九三五年に「複製技術時代における芸術作品」という名高い評論をベンヤミンは書いており、そこでは現前性、一回性、真正性、遠さなどによって特徴づけられる芸術の「オーラ」⁽¹⁾の崩壊が問題とされているのだが、ベンヤミンは、単にアウラの「喪失」を嘆くのではなく、『パサージュ論』をはじめとするさまざまなテキストでその救済と更新を試みるのである。ベンヤミンの思考の特徴は、喪失をただ否定的な契機と見なすのではなく、そのうちに積極的な意味を認めることにある。複製技術という新しい技術メディアの出現によって明らかになった前近代的なオー

(1) ベンヤミンの Aura は多くの場合「アウラ」と訳されるが、村上春樹が『1973年のピンボール』において「オーラ」と表記していることから、その表記に合わせた。

ラは、危機に瀕しながら、救済の可能性を自ら内包している。『ドイツ悲劇の根源』では、「象徴」と「アレゴリー」が対比されており、「象徴」の静態性とは異なり、揺れ動く記号としての「アレゴリー」は動態的なものであり、自身が置かれた連関を切断し、別の連関を組み立ような形で存在する⁽²⁾。「ロスト・メディア」もまさに「ロスト」であるがゆえに、「所有」と「使用」の関係から解放され、それらの関係を考え直すきっかけを与えるのである。

「ロスト・メディア」のコンテンツの多くの魅力は自体的なものではなく、むしろ失われているからこそ魅力的なように見えるが、その魅力の源泉はほかではないわれわれの主観的な目線、つまり失われたものに触発される情動にある。「ロスト・メディア」に呼び起された行き場のない感情は、ときどき人々を鬱に陥れ、深刻な問題として注目に値する。しかし、ベンヤミンのように、弁証的に視点を変えれば、このことは生を阻害するところか、現代人のしかるべき生き方に大きな示唆を与えてくれることとなる。

現在、インターネットにおける「ロスト・メディア」の取り戻しが活発に行われ、実際、多くの「ロスト・メディア」が再びネットにアップロードされ、日の目を見ている。しかし、取り戻せるかどうか見当のつかない多くのメディアが残り、全体として「ロスト・メディア」の回復を「理念」として、不断の努力の対象として彼岸に置くしかない。それに、ロスト・メディアを取り戻すに成功したところで、取り戻せないなにかが残るであろう。というのも、ロスト・メディアの経験において失われたのは、単なるメディアではなく、経験する主体自身のなにかでもある。「ロスト・メディア」をより深い意味で探し出すためには、自分自身のメディア経験に目を向ける必要がある。本当の「喪失」は、まさにその「喪失」からなにも学ばないということである。

本論考の考察の方向性をより明瞭に示すために、ここで一度明確に「ロスト・メディア」を定義づける必要があるだろう。以上の議論をまとめると、われわれは「ロスト・メディア」を①失われたメディアとして、②失われたたゆえにその「喪失感」を覚える人々と特別な関係を結ぶ「思弁的客体」、つまり人々に思考と情動を刺激する客体として規定することができよう。

村上春樹と「ロスト・メディア」とはいかなる関係にあるだろうか。しばしば指摘されているように、村上の小説では、多くのメディアとメディウムが奇妙な仕方で登場し、大きな役割を果たしている。それに、専門家あるいは批評家でなくとも普通の読者であれば分かるように、彼の小説において、独特な喪失感が溢れかえり、それは村上春樹という固有名の特異性を規定する決定的な要素の一つに数えられる。このように、村上春樹の場合でも「ロスト・メディア」と同じ

(2) ベンヤミンは新しいメディアを古いメディアの視点から捉えることでその新しさを相対化すると同時に、忘却される古いメディアの新しさを発掘することを目指すのである。そこでは通常同質性にもとづくイデオロギー的な歴史思考が解体され、固定した歴史が流動化されることによって新しい関係を可能にする「コンステレーション」が立てられる。スザン・バック・モース『ベンヤミンとパサージュ論：見ることの弁証法』高井宏子訳、勁草書房、2014年、序論を参照。

ように、「ロスト」と「メディア」とが組み合わせられることになるが、それは単にアレゴリー的、あるいは隠喩的な意味においてではなく、文字通りにおいてであると言える⁽³⁾。1980年に発表された『1973年のピンボール』では、タイトルが示すように、「ピンボール」というメディアそのものが主役であって、ある日突然「ピンボール」に心を奪われた主人公である「僕」は、「双子」という謎のキャラクターと暮らしながら、失われた「ピンボール」を探し求める、という話が展開される。村上春樹の長編小説のなかでこれほど露骨にメディアと喪失を中心におくものはないであろう。この小説はメディアについての小説であり、喪失をきっかけにメディアを思考する小説である。だから思弁性の示唆に富む一方で、物語性が弱い。しばしば指摘されるように、『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』は、『羊をめぐる冒険』ような物語らしい物語よりは、断片的な話で出来上がる「パズル」に近い⁽⁴⁾。

『1973年のピンボール』では、都市の誕生と、それに伴う人々の生活様式の変化が神話的に描かれ、「見知らぬ土地の話聞くのが病的に好きだった」⁽⁵⁾「僕」は、誰とも深く関わることなく、自閉的な都会人となる過程が叙述される。そのような都市経験が「神話的オーラ」⁽²⁸⁾を獲得した「ピンボール」という「ロスト・メディア」に凝縮される。

ゲームメディアの視点から見れば、「ロスト・メディア」である「ピンボール」のもう一つの側面が浮かび上がる。そこで『1973年のピンボール』初版が発表された1980年時点の時代背景を考慮に入れる必要がある。日本では、70年代に入ると、政治の季節が終わって、若者の批判的・反抗的精神がなくなり、アイドル歌手の氾濫に代表されるようなポピュラーカルチャーが主流となった⁽⁵⁾。こうした背景を考えると、アメリカでは「抵抗の機械」⁽⁶⁾と見なされる「ピンボール」

(3) 逆に言うと、単に文字通りにおいてだけではなく、比喩的な意味においてもである。村上春樹は幻想をそのまま現実に持ち込んだ代償として、現実と幻想の境目が曖昧になる。ポール・ド・マンは「字義的 literal」と「比喩的 figural」を一旦区別した上で、どちらかを優先できない事態を明らかにした。同じことは「ロスト・メディア」についても言える。「ロスト・メディア」は物質的な損失であると同時に、想像上の損失でもある。そして、両者の境目を截然と区別することはできないだろう。

(4) 「同様に、村上春樹の『風の歌を聴け』や『1973年のピンボール』は小説ではない。《僕がここに書きしめすことができるのは、ただのリストだ。小説でも文学でもなければ、芸術でもない》(『風の歌を聴け』)。これはたんに「風景」である。(柄谷行人『定本 柄谷行人集〈5〉歴史と反復』岩波書店、2004年、152-153頁)。

(5) 70年代に入ると、メディアによる情報の即時化と全国共有化によって、政治がエンターテインメントに負け、日本のポピュラーカルチャーは大衆の支持を得て爆発的な成長を遂げた。「六〇年代には、ヴェトナム戦争に代表されるような東西対立の緊張や新左翼運動に端を発する批判的精神旺盛な学生運動の若者の熱いまなざしの下にあって、反体制的の歌であったフォーク・ソングのような音楽も、七〇年代にメディアに乗った直後には拡散し失速した。」日本戦後音楽史委員会編『日本戦後音楽史〈下〉前衛の終焉から21世紀の響きへ1973-2000』平凡社、2007年、20頁。

(6) フータモはスロットマシンの解放の側面を指摘したが、過大評価をしないように読者を次のように戒める。「スロットマシンは「抵抗の機械」であったかもしれないが、それでもやはり機械であり、機械の論理に従って作動したのである。」エルキ・フータモ『メディア考古学：過去・現在・未来の対話のために』大田純貴編訳、NTT出版、2015年、129頁。

をデバイスとして選ぶことは、反時代的な性質を持っており、この時期の日本で失われた「反抗的な精神」を復活させようとしたのである。「ピンボール」が「ロスト・メディア」と言えるのは、そこには失われた時代精神が託されたからだ。だからといって、村上は決して単純に反抗にコミットするわけではない。小説の冒頭で「革命」を声高に叫ぶ学生へのアイロニックな描かれ方から、村上は単純で二元論にもとづく反抗に対して反抗的であることが分かる。この単純な反抗に反抗する反抗性は、「ピンボール」に託された多くの属性のなかの一つにすぎないことも、あらかじめ述べておく必要があるだろう。

数多くの先行研究の中で、「ピンボール」の重要性は十分に意識されているが、「ロスト・メディア」としての「ピンボール」の側面と「ピンボール」の歴史性が無視されてきた。重要な先行研究として、一種のゲーム批評の視角から『1973のピンボール』小説それ自体が「ピンボール的な構造」になっている⁽⁷⁾と指摘した斎藤美奈子の論考と、実際の旧式「ピンボール」を細かく参照することで「ピンボール幻想」を暴き出す小島基洋の論考『村上春樹『1973年のピンボール』論』と、村上春樹の「都市幻想」を明らかにする今井清人の論考『都市の〈向こう側〉と暴力』などがある。以上のような研究は、『1973のピンボール』における村上春樹とメディアの関連について重要な指摘を行っており、示唆的だが、とりわけ柄谷行人の次の指摘に注目することからはじめたい。柄谷行人の論文のなかで、「ピンボール」というゲームの性質が「超越論的主観」の構造に還元され、そして「超越論的主観」が「情報」や「構造」のイデオロギーに還元される⁽⁸⁾。示唆に富んだ指摘ではあるが、ゲーム性以外の「ピンボール」の多くの特質が無視されてしまう。これに対して、メディア考古学では、メディアの単独性がより重視され、さまざまなコンテクストにおけるメディアの複雑性を照らし出すことに向いている。『1973年のピンボール』のなかの「ピンボール」が担う多様な役割を細かく検証しないと、この小説におけるメディア思考を理解することは困難である。

「小説を書く」を「自己治癒」と見なす⁽⁹⁾村上春樹のこの「ロスト・メディア」に関する小説には、「ロスト・メディア」がもたらすトラウマから治癒のヒントが示唆される。本論は、メディア考古学を手がかりに、物語における「ピンボール」の描かれ方と現実における「ピンボール」の歴史性の両方にもとづき、村上春樹のメディア思考を明らかにし、それは現代のわれわれにとってどんな意味を持つのかも論じたい。

(7) 斎藤美奈子『文壇アイドル論』岩波書店、2002年、19頁。

(8) 柄谷はあくまで、歴史と固有名の視座から、大江健三郎との対比において村上春樹を論じるのであり、本論は『1973のピンボール』の歴史性を論じる際に、柄谷の議論に多く負っている。柄谷行人『定本 柄谷行人集(5) 歴史と反復』岩波書店、2004年、第二部参照。

(9) 河合隼雄との対談のなかで、村上春樹は小説を書くということは、「多くの部分で自己治療的な行為」であると語っている。河合隼雄、村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮社、1999年。

2. ピンボールの呪術の世界

『1973年のピンボール』における主人公である「僕」のもっとも重要な特質とは、自分にとって大事なものを所有しないというハードボイルドな姿勢をつらぬくことである。「僕」はピンボールを探し求めるが、それを所有しようとしな。また、心を通わせる「双子」との別れに際しても引き留めようとしな。結果から見れば「僕」の身に起こることとはなにかというと、多分なにも起こらないに等しいであろう。起こらないことが起こり、「無から生じたものがもとの場所に戻った」(166)という話になる。

では、なぜ「僕」には「所有」の意志が欠けているのか。言うまでもなく、それは「僕」が意志の弱い人間であることを意味しな。というのも、「僕」は「ピンボール」を執拗なまで探し求めているなかで、十分に揺るがさな意志を表すように思われるからだ。「僕」は所有しなというより、むしろ「所有」に対して反抗的であると言える。

まず、「僕」が追い求める「ピンボール」は「喪失」のアレゴリーであり、失われる前にすでに「喪失」そのものであることを確認しておきたい。「僕」が引用する架空のピンボール研究書「ボナス・ライト」のなかで、このことは次のように語っている。

あながピンボールマシーンから得るものは殆んど何もない。数値に置き換えられたプライドだけだ。失なうものは実にいっぱいある。歴代大統領の銅像が全部建てられるくらいの銅貨と（もっともあなたにリチャード・M・ニクソンの銅像を建てる気があればのことだが）、取り返すことのできぬ貴重な時間だ⁽¹⁰⁾。(30)

「僕」が「ピンボール」を受け入れることは、「喪失」を受け入れることに等しい。この「喪失」は「僕」の人間関係において他者とのコミュニケーションを断念することを意味している。他人に対してどのようにして自己表現できるのかという伝達可能性のテーマは、『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』という最初の二作で共通しており、村上の出発点をなすものである。『風の歌を聴け』において、「僕」はさまざまな仕方自己表現するが、限界を感じて失敗したのに対して、『1973年のピンボール』では、自己表現が抑えられ、自己そのものが収縮される一方、「配電盤」と「ピンボール」のようなメディアが「風景」として前面に出される。『風の歌を聴け』における漠然とした不安が、『1973年のピンボール』におけるストイックな無関心へと変わり、「僕」は心の平穩を取り戻すのである⁽¹¹⁾。こういう意味で、『1973年のピンボール』は『風の歌を聴け』におけるトラウマを治癒する物語であり、そして、その治癒の鍵となるのは「古い配電

(10) 村上春樹『1973年のピンボール』（講談社文庫、2004年）引用する際は括弧内に頁数を示す

盤」と「ピンボール」といった「ロスト・メディア」なのである。「僕」はメディアに感情を託しながら、メディアについて思考することである種の実践的尺度を獲得するようにいたった。それでは、「古い配電盤」と「ピンボール」といった「ロスト・メディア」は具体的にどんな役割を担い、「僕」といかなる関係にあるのだろうか。

「古い配電盤」と「ピンボール」とは同じ「ロスト・メディア」といっても、果たした役割において大きく異なっている。ごく単純な図式で言えば、前者は「接続」の役割を持っており、後者は「切断」の機能を果たしている。「双子」と「僕」は取り換えられた「古い配電盤」のために葬式を執り行い、それを貯水池のなかに放り投げるときに、「遠くから眺めた僕たちの姿はきつと品の良い記念碑のように見えたことだろう」（104）という感想が記されることから分かるように、人間とメディアとの交換可能性がアイロニックに示唆される。見えないところから人々のコミュニケーションを支える「古い配電盤」には人間の尊厳が付与されるが、ここでは、人間の尊厳そのものが一種の滑稽さを内包し、笑いを誘うようなものとして描かれる。村上の初期作品におけるアンチ・ヒューマニズムの側面はしばしば看過されるが、人間性の破壊というモチーフは、「古い配電盤」のところですでに見え隠れている。だが、「ピンボール」の描かれ方において、このモチーフはより明瞭に示される。このことについての詳しい検討は、次章に譲ることとする。

登場人物と行動らしい行動に乏しい『1973年のピンボール』において、「古い配電盤」に関する描写のなかで、配電盤を取り替える工事人が登場し、「僕」と双子が配電盤を埋葬するという行動に出ることも注意に値する。後に「僕」が「ピンボール」を探し求めるために、「ピンボール・マニア」である大学のスペイン語講師という他者に出会うときも、同じ構図が見られる。エドガー・アラン・ポーの『盗まれた手紙』に対するラカン分析において、すべて登場人物が「手紙」というシニフィアンに翻弄されるのと同様に、『1973年のピンボール』の「僕」の部分では、「僕」の行動と出会いは「古い配電盤」と「ピンボール」といったメディアによって決定される。それでは、メディアは「僕」に具体的にどのように働きかけるのか。

村上の初期二作の全体的な文脈から離れて、「ピンボールの目的は自己表現にあるのではなく、自己変革にある。エゴの拡大にではなく、縮小にある」（30）という謎めいた一文を理解することはできない。『風の歌を聴け』において、「僕」と友人の「鼠」はコンビを組んでジェイのバーに行ったりビールを飲んだり、意図的ではないが、ときには反社会的な行動にすら走ったりして、「自己表現」し「エゴの拡大」を行おうとしたが、『1973年のピンボール』においてこのような試みが放棄され、「僕」はジェイと「鼠」から離れて、翻訳の仕事に携わり落ち着いた生活を送る

(11) 黒古は主人公の「僕」の人間関係について以下のようにまとめる。「主人公は翻訳事務所の共同経営者にすら決して心を開かない。彼は生きつづけていくための仕事のパートナーではあっても、人生をクロスさせるような関係ではない、と主人公に思われるのである。」（黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉強出版、2007年、46頁）。

ようになり、そこでは「自己変革」がなされ、「エゴの縮小」が見られる。自分の力を外にはなく、内に向き直ることで自己の破壊と再生を成し遂げる「ピンボール」は、「僕」にとって見習うべき対象であり、そこでは都市における「僕」の新しい生き方がアレゴリー的に凝縮される。半ば公的場所に置かれながら、私的な世界を「夢」のように織りなすピンボールのように、「僕」は都市体験のもたらした不気味さから身を引き離し、至福の私的な世界を創り出すのである。「ピンボール」に対するこのような描かれ方は単に村上の個人的な感性によるものだけではなく、エルキ・フータモが述べているように、「ピンボール」の史実に基づくことも忘れてはならない。

ピンボールを呼びものにしたゲームセンターはライフスタイルの一部となり、若者同士が絆を形成するのを促進し、家庭と職場の両方が持つ抑圧的な価値に対する安全地帯として役立った。ピンボールをプレイすることは、同時に二つの場所に存在する（バイロケーション）方法となった。すなわち、閉じたミクロの世界と強烈な関係を取り結ぶと同時に、その周りの現実空間にいる仲間グループの一員でもある、ということである⁽¹²⁾。

「僕」の場合では、やはり「閉じたミクロの世界」のほうがより強調され、「回りの現実空間にいる仲間グループの一員」としての意識がないように思われる。回りの人間がイメージとして「僕」の「閉じたミクロの世界」に取り込まれ、「ピンボールの呪術の世界」の一部となる。このことを村上は次のように表現している。

様々な想いが僕の頭に脈絡なく浮かんでは消えていった。様々な人の姿がフィールドを被ったガラス板の上に浮かんでは消えた。ガラス板は夢を映し出す二重の鏡のように僕の心を映し、そしてバンパーやボーナス・ライトの光に合わせて点滅した。(120)

「ピンボールの呪術の世界」では、現実が背景に退き、さまざまなイメージがばらばらに散らばって、統合されてない「夢」の空間が繰り広げられる。「僕」は「ピンボール」に浮かんだイメージに自分の「様々な想い」と記憶を重ね合わせ、彼女さえ幻視するようになる⁽¹³⁾。そこでは、公的で均質な時間とは違う時間感覚が入り、この直線的時間とは異なる時間は混乱を招くほど強烈であった。

(12) エルキ・フータモ『メディア考古学：過去・現在・未来の対話のために』大田純貴編訳、NTT出版、2015年、141頁。

(13) ここでの彼女は亡くなった直子であるかどうかという問題は、多くの議論を呼んだが、本稿はその問題について深く立ち入らない。「ピンボール」を直子だと見なした典型的な論考として、加藤典洋『村上春樹イエローページ作品別 1979-1996』、荒地出版社、1996年、48頁を参照。

時折、昨日のことが昨年のごとくのように思え、昨年のごとく昨日のごとくのように思えた。ひどい時には来年のごとく昨日のごとくのように思えたりもした。(36)

『1973年のピンボール』の語りは時系列的に沿って進むのではなく、「限りのないデジャーヴェ」(11)を誘うような円環的な構造をなしている。このような構造のなかで、下手をすれば、夢の中に閉じ込められる危険性がある。一方、夢のなかに深く沈潜することで、覚醒の契機が探し出されることも不可能ではない⁽¹⁴⁾。「ピンボール」において「別の世界」が浮かび上がるが、この世界には実体が持たないため、そこにあるのは固有のものではなく、「所有」と「喪失」、「伝達」の可能性と不可能性といった関係が流動化される場なのである。

イメージによって構成された「夢」の世界では、通常の意味での「伝達可能性」の問題がなくなり、「伝達」以前の関係が現れる。「僕」は人にではなく、「ピンボール」という物に自分の大事な話を伝達しようとする。それは「伝達不可能性」を受け入れたうえで、届く不可能の対象を伝達の対象として選ぶことによって、「伝達可能性」を深刻な問題ではなく、遊ぶことで解消され、破壊される。

「ピンボール呪術世界」において、「僕」と「ピンボール」の関係は非常に曖昧である。「僕」は能動的に「ピンボール」を探し求めるように見えるが、視点を変えれば、「ピンボール」幻想に囚われ、受動的に行動させられるとも言える。能動と受動の限界も曖昧になるほど、「ピンボール」幻想が強く働いている。「ピンボール」は実際に存在しているメディアではあるが、「想像上のメディア」という一面も見逃せない。

『1973年のピンボール』以外の作品を見ると、村上春樹は通常の意味でのゲームに特別な思い入れがあるわけではない。それではなぜそこまで「ピンボール」に拘るのか。まず注目すべきは、「ピンボール」に明らかにアメリカへのノスタルジーが含まれる、ということである。「僕」が地下倉庫で「ピンボール」に再会するとき、「スーパー・ヒーロー、怪獣、カレッジ・ガール、フットボール、ロケット」(162)といった一連の典型的なアメリカのイメージが描かれる。『風の歌を聴け』の場合と同じように、『1973年のピンボール』においてアメリカが言及される際には、架空の作品と作者が登場する。アメリカのイメージへの憧れを直接に語らない代わりに、「ピンボール」に託して語らせる。村上は70年代の日本に苛立ちを感じていたとしても、直接にアメリカにすがりつくわけでもない。だから描かれたのはあくまでアメリカのイメージであり、媒介され個人化されたイメージである。

「ピンボール」に関するもう一つ注目すべき点は、「僕」は金の目的でこのゲームをプレイする

(14) 『パサージュ論』においてベンヤミンが試みるのは、「近代」が忘れた夢を見出すことによって「近代」そのものを捉え直すことである。「目覚めるときに夢の諸要素を活かすのが、弁証法思考の定石である。」(ヴァルター・ベンヤミン 『パサージュ論 第1巻』今村仁司、三島憲一ほか訳、岩波書店、2003年、30頁)。

わけではない、という点である。「パチンコ」ではなく「ピンボール」がデイバスとして選ばれた理由の一つは、「パチンコ」は金銭目的の賭博の色彩が強いからだ。もう一つは、「ピンボール」はアメリカで誕生したものであり、アメリカ趣味を色濃く表せるのに対して、日本で独自の発展を遂げた「パチンコ」は初期村上が毛嫌いしていたと思われる「日本っぽさ」を体現しているからだ。

「僕」は時々「ピンボール」を「彼女」と呼び、そして「ピンボール・マシーン」に貼られるアメリカ的女性のイメージが強調されることから、「僕」にとって「ピンボール」はアメリカの時代精神を具現化するものであると同時に、性的な匂いを匂わせる側面もあることが分かる。ロラン・バルトは、西洋のスロットマシンと日本のパチンコを対比して、前者に含まれる性的な暗示が多いことを指摘した⁽¹⁵⁾。村上もピンボールにおけるこのような性的な表象を明示するのである。

驚いたことに、「ロスト・メディア」である「ピンボール」という「思弁的客体」において、時代・アメリカ文化・彼女といった一見次元の違うものがすべてつながっている、ということである。アイロニカルな村上にとって、「テクノロジーと資本投下、それに人々の根源的欲望によって支えられていた」(28) アメリカの高度消費社会を復刻しようとするこの時代の究極の意味は、彼女との付き合いにあるからだ。

「あなたは二十歳のころ何をしてたの？」

「女の子に夢中だったよ。」一九六九年、我らが年。(109)

「ピンボール幻想」はさまざまな要素から重層的に決定され、ひとつの要素を理解することは、ほかの要素との連関において考えべきである。

3. 「ピンボール」としての文体

前節では、『1973年のピンボール』と『風の歌を聴け』の対比を手がかりに、主人公「僕」の倫理的態度とその態度を暗に支える「ピンボール」の関係をどう理解できるかを明らかにし、主に「切断」の側面から「ピンボールの呪術的世界」の複雑性を示した。本節では、「切断」より「接続」に重点を置いて、「双子」と文体を手がかりに、「ピンボール」のもう一つの側面を明らかにしたい。

村上春樹の作品では、理由もなく突如現れる小人、羊男といった奇妙なキャラクターに対して、主人公は「やれやれ」と言いながらそれらを受け入れ、仲良く付き合うことにする⁽¹⁶⁾。このよ

(15) ロラン・バルト『表徴の帝国』宗左近訳、筑摩学芸文庫、1996年、50頁。

うなキャラクターの原型にあたるのは『1973年のピンボール』の「双子」である。「双子」は突然「僕」の部屋にやってきて、「ぼく」と平穩に暮らし、そして平穩に「元の場所」に戻した。数字で区別される「双子」は性的なものに対して羞恥心を抱かない。この世な住人とは思えない無邪気さを持っている。ニール・ポストマンが『子どもはもういない』で描く近代家庭成立以前の子供を思い起こさせるような、太古の呪術の雰囲気がある⁽¹⁷⁾。彼女たちが、はたして外見的に子供であるかどうかには不明瞭なところがあるが、すくなくとも子供に近い知力と好奇心が認められよう。それに、「双子」は子供っぽさをただ体現するだけではなく、「僕」のなかの子供っぽさをも引き出す役割を持っている。大人である「僕」は「双子」の子供っぽさを見習い、仕事の傍らときどき無意味な遊びに没頭することで、仮安定の状態が手に入れる。川本三郎が指摘したように、「僕」と「双子」との「三人の関係はおよそ生ぐさい男女関係ではなく、むしろままと遊びような軽薄な関係である。「僕」にとっては、スーパーマーケットの開店記念にももらったトレーナーシャツを着ている双子は、まるでスヌーピーのぬいぐるみ人間のようである」⁽¹⁸⁾。『ノルウェイの森』に出てくる有名な「春の熊」の話の思い起こさせる部分である。しかし、『ノルウェイの森』における「春の熊」はあくまで「僕」と「緑」の想像のなかでしか存在しないのに対して、「双子」はそのまま「僕」の現実に入り込み、小説全体の雰囲気の規定する。『風の歌を聴け』に比べると、『1973年のピンボール』の全体の雰囲気として、一種の子供への退行現象が見られる。このことは次のように表現される。

彼女たちと暮らし始めてから、僕の中の時間に対する感覚は目に見えて後退していった。それはちょうど、細胞分裂によって増殖する生物が時間に対して抱く感情と同じようなものではなかったかという気がする。(32)

「双子」は「僕」を別の時間感覚に誘い、そこで世界は「細胞分裂」のように多重化していく。子供的な好奇心に駆られて、「双子」は「僕」に対してさまざまな問いを投げかけるが、それは答えを求めるだけではなく、世界の分裂を促すためなのである。大人に投げかけられた子供の問いは、大人を変容させるきっかけになることもあり得る。「双子」にベトナム戦争を説明するさいに、「僕」は「世の中には百二十万くらいの対立する考え方がある」(40)と提示し、「二つの

(16) 加藤典洋は、「やれやれ」「まさか」といった口癖から村上春樹の「風景」感受を読み込もうとする。(加藤典洋「「まさか」と「やれやれ」『日本風景論』講談社文芸文庫、2000年)。

(17) ポストマンによれば、中世において子どもと大人を区別する文化制度が見られない。「子ども期」という概念の誕生と発展は印刷技術の普及に起点を持つという。ニール・ポストマン『子どもはもういない』小柴一訳、新樹社、2001年。

(18) 川本三郎「一九八〇年のノー・ジェネレーション」『村上春樹スタディーズ01』栗坪良樹、柘植光彦編、若草書房、1999年、87頁。

対立する考え方」を多重化することとともに、「殆ど誰とも友だちになれない」(40)という自閉性が導かれる⁽¹⁹⁾。他人への無限の肯定と他人への無限の否定は、ここでは不可分な関係にある。他人の他者性が承認される一方で、自閉の必要性も正当化されてしまう。どんな人も不透明な一面、すなわち自分と「対立する考え方」を隠し持っているのではないか、という憂いがあるからだ。しかし、ここで言う自閉は『風の歌を聴け』に見られるような、消極的で他人と話さないようなものとは違って、他人と接触しながらつねに自分の世界に夢中になる子供の自閉症なのである。「僕」がずっと読んでいるカントの言葉で言うと、自閉症は悟性に従いものごとを法則的に捉えるのではなく、構想力の働きを頼りにさまざまな結びつきを見出すのであり、そこでは、主客未分のカオスの次元、すなわち子供のイメージの世界が繰り広げられる。

自閉症者は、一方では〈他者〉(言語)や回帰する享楽から身を守りながらも、他方では〈他者〉への関係を独自の仕方でも創造しようとしている⁽²⁰⁾。

『村上春樹 読める比喩事典』において、『風の歌を聴け』に出てくる比喩に比べると、『1973年のピンボール』のそれは「異常なくらいで」急激に増加することが正しく指摘される⁽²¹⁾。極端な例として、「僕」と「双子」がアパートに帰る途中で、「僕」の脳内に思い浮かべる比喩の連鎖を挙げよう。

十一番ホールのドック・レッグは耳の穴を思い出させた、フラッグは綿棒を思い出させた。もっとある。月にかかった雲はB52の編隊を連想させたし、こんもりと繁った西の林は魚の形をした文鎮を連想させたし、空の星はかびがはえたパセリの粉を連想させたし……、もうよそう。(180)

まるでフロイトが提唱した自由連想法に見えるが、このような思考パターンも「双子」に見られる子供っぽさに関係なものではない。というのも、比喩がなくなれば、「双子」と「僕」の間でコミュニケーションが成り立たないからだ。普通の人とかなり違う感覚の持ち主である「双子」に意思伝達するために、比喩が不可欠なものである。子供の「問い」と同じように、比喩には自明の関係を切断して新しい関係を築き上げることのできる破壊的な力が宿る。そこでは、どんなに地味なものであっても、ほかのものとの連関のなかで再発見されることで救済される。ベンヤミンが指摘したように、子供の遊びでは、大人から見れば明らかに価値のないものたちが

(19) この自閉的態度を、さらに「僕の一九七〇年代におけるライフ・スタイル」として肯定的に語られる。

(20) 上尾真道、牧瀬英幹編『発達障害の時代とラカン派精神分析』見洋書房、2017年、148頁。

(21) 芳川泰久、西脇雅彦『村上春樹 読める比喩事典』ミネルヴァ書房、2013年、235頁。

使われることによって、新しい結びつきが見いだされる。

こういったものを使う時、子供たちは大人の作品を模倣するというよりも、遊びながらそれらの層から作るものを通じて、実に様々な種類の素材相互の間に、飛躍にどんだ新しい関係をつけるのである⁽²²⁾。

このように、比喩がシュールレアリスム的であればあるほど、子供の遊びに近くなる。比喩の力によって、固定した世界は交換可能な乱立するイメージへと多重化し、所々に新しい結びつきが発見される。

『1973年のピンボール』に出てくる比喩の多くは、「僕」の個人的体験によって支えられる。「僕」のなかで蓄積してきた心像＝イメージを、構想力の働きによって、現実に向けてまとめていく。比喩を支える構想力とは、もともと記号が持っていた意味を奪い、記号が持っている固有の社会的意味を個人的なイメージによって置き換える役割を持っている。『1973のピンボール』のタイトルが示すように、具体的な年が頻繁に言及されるが、そこには歴史的意味が抜け落ち、もっぱら「僕」の個人的な事柄と趣味に結びつけられる。

一九六一年、西暦でいうとそういうことになる。リッキー・ネルソンが「ハロー・メリールウ」を唄った年だ。(17)

一九六〇年、ホビー・ディーが「ラバー・ボール」を唄った年だ。(18)

このように、構想力の働きによって、社会で共用する公的な歴史は、「僕」の私的な歴史によって書き換えられる。ラカン派精神分析の言葉で言えば、言語によって構造化された象徴界からイメージによって構成される想像界への退行、つまり大人から子供への退行が見られる。

重要なのは、「双子」との遊びと「ピンボール」の遊びの間に見逃せない類似性があるということである。どちらも「僕」をイメージの世界へ誘い込み、物事への新しい見方と別の時間感覚を与えてくれる。それに、「双子」が「意味のない」「機械の製造番号みたい」(36)な数字で区別されることや、「ピンボール」への情熱が消えてまもなく「双子」も「僕」に別れを告げるこ

(22) モースは、ベンヤミンほど子供を真剣に扱った近代思想家はないと指摘し、ベンヤミンは近代によって抑圧されてきた子供時代の認識様式を捉え直すことでこれまで考えられない可能性を解き放つのである。そして子供の認識様式の核心をなす「模倣能力」には「非知覚的な類似性」を見出す能力があって、その能力はカメラや映画といった新しいメディアにおいても働いている。スザン・バック・モース『ベンヤミンとパサージュ論：見ることの弁証法』高井宏子訳、勁草書房、2014年、328頁。

とから、村上春樹は「双子」を描くときに、明らかに「ピンボール」を参照していることが分かる。さらに面白いことに、ボールの運動とともに、無数のイメージを解き放つ「ピンボール・マーシン」に、この小説に見られる過剰な比喩の構造はよく似ている。こういう意味で、『1973のピンボール』の文体も「ピンボール」の運動に基づくのである。

このような「ピンボール」の複雑性は「僕」の都市体験に連動している。「ピンボール」は都市の産物であることは言うまでもないが、その消滅の速さも都市においてのみ可能である。ゲーム・センターが取り壊されて僅か一か月を経てドーナツ・ショップが建てられ、「僕」はそこでウェイトレスにゲーム・センターのことを訊ねると、相手がなにも知らないと知って、「一カ月前のことなんて誰も覚えちゃいない。そんな街なのだ」(122)と嘆いた。都市では、再生と破壊が毎日のように繰り返され、そこでは、無数の力が「ピンボール」のボールのように引きしめあい、無数のイメージが放たれる。「僕」は都市におけるこのような「変化」を受け入れ、うまくやり過ごすのに対して、ノスタルジックな「鼠」はこれを拒否し苦しんでいる。「彼の姿は僕にひとつの教訓を残してくれた」(15)と「僕」は思う。このように、袂を分かつ二人において、都市に対する二つの態度が対照的に描かれる。松本健一が指摘したように、「村上春樹は、その意味での都市の共同性の幻想から、早くも切れはじめている。そのことによって、「都市」とうまく折り合っている」⁽²³⁾。「僕」は都市の破壊性を自分で引き受けて、内化することで、都市のもたらした危険性から身を守り、「鼠」のような悲劇の結末が回避される。

このような都市の破壊的な力は、「ピンボール」という「ロスト・メディア」のうちに比喩的に凝縮される。絶えず更新していく都市のなかで、無数のものが「ピンボール」のように「ロスト・メディア」になっていく。このことを熟知している「僕」にとって重要なのは、失われたものを取り戻すのではなく、「喪失」そのものに耐えて、来たるべき「喪失」の準備を重ねることである。「僕」が「ピンボール」を探し求めるのは、自己探しのためではなく、自己を破壊するためなのである。都市で平穏に暮らすことには、定期的に自己を破壊することが必要される。このような「喪失」の練習が、「ロスト・メディア」のメディア経験から学べる一つの教訓ではなかろうか。

4. 「ロスト・メディア」という風景

これまで、時代背景・メディアの特質・文体・物語に即して、「ピンボール」について「僕」の思考と妄想とはなにかを明らかにしてきた。ここから、ノスタルジーへの克服を手がかりに、「ロスト・メディア」である「ピンボール」への思考を徹底化することで、なにが起こるのかを検討してみたい。

(23) 松本健一「主題としての「都市」」『村上春樹（群像 日本の作家）』小学館、1997年、117頁。

「僕」のノスタルジーは、もっぱら「ロスト・メディア」として「ピンボール」のような都市的ものに向けられており、ふるさとへの愛着に苛まれる「鼠」のそれとは明確な対照をなしている⁽²⁴⁾。『1973年のピンボール』において、家族への言及はほぼ皆無に等しい。それに、奇妙なことに、「一家団欒」という言葉は「僕」が多くの「ピンボール・マシーン」を眺めるさいに使われる。おそらく『1973年のピンボール』における隠れたテーマの一つとして、これまで重視してきた伝統的な繋がりからの逃走を挙げることができる。「僕」はすべての物事から距離を取り、家族や恋人を必要としない状態で、一人で暮らしている。これこそ都市の破壊的な力に見合う反抗的な生き方である、と言えなくはない。もちろん、このようなハードボイルドな生活形式は、明らかにレイモンド・チャンドラーの探偵小説に由来するところがある。村上はハードボイルドな生活形式を通常の探偵小説の文脈から切り離して、私的な都市経験に結びつけて我が物にする。チャンドラーの探偵小説においても、探偵は一人きりの生活を送り、家族との絆が薄い。

「所有」から逃れることと、家族から逃れることとは、同じことである。『風の歌を聴け』では、「僕」の両親が無口な「僕」を心配して、知り合いの精神科医のところに入れて、その精神科医は「文明とは伝達である」と主張し、「僕」を納得させる⁽²⁵⁾。家族と文明は「伝達」あるいはコミュニケーションを要求するが、「僕」は自閉症を持ってこれに抗おうとする。巨大な破壊力を備える都市では、自分の身を守るために、冷たい心が要求され、「自閉的」な性格が促される。そして、家族のみならず、「鼠」との離別も重要なように思われる。というのも、『風の歌を聴け』の時点で、すでに「僕」の家族に関する描写が非常にすくなく、むしろ「鼠」とバーテンダーの「ジェイ」のほうはより「僕」の家族のように見える。「僕」をハードボイルド的な主体として確立するために、都市という荒野に放たれ、共生関係にあった「鼠」から切り離されなければならないのだ。「僕」は一つの断片となって、そして、「小さきもの」という断片に興味を持つようになる。

子供の感性を備える「僕」は、「小さきもの」に対して非常に敏感なのである。「僕の心を捉える」のは、「もはやどこにも行き場所のないささやかなものたちの羅列」(111)である。福嶋亮大の考えでは、このような感性は、「チャンドラーの細密な日常描写」に由来するのであり、村上の文学にとって本質的なものである⁽²⁶⁾。確かに、「ピンボールの目的はエゴの縮小にある」という一文から分かるように、「縮小」には大事な意味が付与される。ちなみに、「小さきもの」への感性は、レイモンド・チャンドラーだけではなく、レイモンド・カーヴァーとカート・ヴォネガット、延いては村上春樹が強い関心を持つアメリカ文学全般の特徴として位置づけられるべき

(24) 村上春樹の「都市幻想」について、今井清人「都市の〈向こう側〉と暴力」『国文学解釈と鑑賞別冊 村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』柘植光彦編(至文堂、2008年)を参照。今井は、村上春樹は都市生活に違和感を持つが、そのオルタナティブである故郷に戻るつもりもなく、だから「向こう側」を要請するのだと解釈する。本論は、「向こう側」を「風景」として捉える。

(25) 村上春樹『風の歌を聴け』、講談社文庫、1982年、29頁。

(26) 福嶋亮大『神話が考える ネットワーク社会の文化論』青土社、2010年、215頁。

だ。

重要なのは、「もはやどこにも行き場所のないささやかなものたちの羅列」に捉えられる「僕の心」は、他人に対して決して開かれないということである。「小さきもの」に対する「僕」の感情は、決して人に向けたりはない。この感受性も、「僕」の都市経験に根差しており、都市が個人間のつながりを否定する場所であることを反映している。このような事態は次のように表現される。

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、と向うも答える。それだけだ。誰も手を上げない。誰も二度と振り返らない。(79)

都市はふるさとのような有機的で温かい全体ではなく、そこにあるのは、断片的な繋がりではないが、村上はまさに「断片」の個別性のなかに最高価値を見出そうとし、古い全体から外れる「断片」を通じて新しい全体の構築を試みる⁽²⁷⁾。

どんなに月並みで平凡なことからも必ずなにかを学べる。どんな髭剃りにも哲学はあるってね、どこかで読んだよ。実際、そうしなければ誰も生き残ってなんかいけないのさ。(97)

確かに彼女は彼女なりの小さな世界で、ある種の完璧さを打ち立てようと努力しているように見受けられた。(73)

「僕」にとって、古い家族に取って代わるべきのは、このような「断片」としての「小さきもの」の宇宙である。「小さきもの」であっても、ひとつひとつの個別性に気を配れば、それなりの「完璧」な全体を構築することができる⁽²⁸⁾。「小さきもの」によって構築された全体とはなにかと言

(27) 『1973のピンボール』同年に発表された「貧乏な叔母さんの話」という一風変わった題名を持つ短編では、「貧乏な叔母さん」という一つのイメージから物語へと生成する過程が描かれる。「村上春樹によれば、短編の多くは題名から生まれる。言葉が自然発生的にひとつのイメージをもたらし、そのイメージが行きつく先はわからないまま、文章によって「追求」していくのだ。」(ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社、2006年、66頁)。

(28) 村上春樹と同様に、ベンヤミンは「小さきもの」をその持ち主の単独性との相関において捉える。「事実、事物世界は自分の周りについても忠誠を呼び起こすし、また、忠誠からなされる献身あるいは追想といえ、そのどれもが、自身に最も固有の対象たる事物世界の断片、過大な要求をすることなどない対象たる事物世界の断片で、自分の周りを囲むのである。」(ヴォルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源〈上〉』浅井健二郎訳、筑摩書房、1999年、348-349頁)。

えば、それは小説の最後に現れる「風景」である。「双子」に別れを告げられたあとに、「僕」に残るのは「風景」である。

僕は一人同じ道を戻り、秋の光が溢れる部屋の中で双子の残していった「ラバー・ウソル」を聴き、コーヒーを立てた。そして一日、窓の外を通り過ぎていく十一月の日曜日を眺める。何もかもがすきとおってしまいそうなほどの十一月の静かな日曜日だった。(183)

コーヒーとレコードといったような「小さきもの」のみならず、「小さな世界」の独特な「完璧さ」と癒しが描かれる。結びの部分ではなければ、ただの風景描写かもしれないが、重要なのは、「出口」が約束されるこの小説の最後に、「風景」が登場することで、読者の期待を裏切り、小説全体の雰囲気は遡及的に変わり、ゆえにこの「風景」にも独特な意味が込められる、ということである。そこで、前作で情景描写の薄い『風の歌を聴け』に比べると、『1973年のピンボール』の至る所で「風景」が描かれることに気づかれる⁽²⁹⁾。それでは、「風景」とは具体的になんだろうか。「喪失」のあとに出てくる「風景」は、「喪の作業」の完成を意味する。「ピンボール」との再会を果たしたあとに、「風景」の意味が以下のように語られる。

ピンボールの唸りは僕の生活からびたりと消えた。そして行き場のない思いも消えた。もちろんそれで「アーサー王と円卓の騎士」のように「大団円」が来るわけでもない。それはずっと先のことだ。馬が疲弊し、剣が折れ、鎧が錆びた時、僕はねこじゃらしが茂った草原に横になり、静かに風の音を聴こう。そして貯水池の底なり養鶏場の冷凍倉庫なり、どこでもいい、僕の辿るべき道を辿ろう。

僕にとってこのひと時のエピローグは雨ざらしの物干場のようなごくささやかなものでしかない。(176)

「ピンボール」が「行き場所のない」のとは違って、「風景」は「どこでも」ある「ささやかなものでしかない」。「風景」は日常的なもので、「ロスト・メディア」である「ピンボール」のような呪術的・超越的な力を備えていない。しかし、それは超越的な力が現れたあとに、人々を支えてくれる「ささやかなもの」である。ささやかでありすぎていて、多くの人はその存在すら気づかないであろう。「ピンボール」が超越的な彼岸を指す彼岸のかけらであるのに対して、「風景」はあくまで「いま、ここ」を強調する此岸の「家」である。

(29) 逆に考えると、なぜ『風の歌を聴け』において具体的な「風景」が描かれないのか。それは「僕」の「自己拡張」の結果だと考えられるが、「歌」という別の意味での「風景」が描かれるように考えなくもない。

「ピンボール」を探しているなかで、仕事の「繰り返し」の「風景」と自然の「風景」が一つとなって、「何もかもが永遠にその姿を留めるようにも思える、素晴らしい一週間だった」(138)と「僕」は語る。「風景」において、「何もかもが同じことの繰り返しにすぎない」という「限りのないデジャヴュ」(11)に積極的な意味を見出すことができる。小説の最後に出てくる「何もかもが繰り返される」という一文のすぐあとに「風景」が伴い、ここにおいても「繰り返し」が積極的な意味で語られるように思われる。「ピンボール」の「繰り返し」についても同じことが言える。反復性にもとづく「ピンボール」の運動に積極的な「繰り返し」を見出せる限り、そこにも「風景」がある。「風景」はより深い意味での「ロスト・メディア」であり、そこでは失われたものを取り戻す余地はなく、なぜなら、失われたことすら気づかされないからだ。

ジョルジョ・アガンベン の考えでは、「風景」において、主体と客体、「所有」と「喪失」のよう な二元論の関係が廃棄され、「存在の家」の本来の姿があらわになる。そこでは、根源的な視角転換が行われる。

この意味で、風景が存在の彼方へともたらされている限りで、それは使用の卓越した形式である。そこにおいて、自己の使用と世界の使用は一切の留保なく一致する。我有化不可能である限りでの世界の状態としての正義は、ここでは決定的な経験である。風景とは、〈生の形式〉、正義として、我有化不可能なものにおける住まいなのだ。それゆえ、世界において人間は必然的に投げ出されており、そこで居心地の悪さを感じていたのだとすれば、風景において彼らはついに家にいることになる⁽³⁰⁾。

ここで語られるのは、根源的な「喪失」に対応する「風景」の救済である。「必然的に投げ出される」という根源的な「喪失」が与えられると同時に、「生の形式」という根源的な「所有」も伴われる。それは「所有なき所有」である。都市では、「ピンボール」を含むさまざまなものが誕生するからほどなくして「時代の泡」(28)のように消えていくが、「風景」はいたるところにあって、決して消えたりはしない。消えること自体も風景の一部とさえ言えば。「僕」にとってこのような「風景」こそ「家」である。故郷を離れ、誰とも深く関わらない「僕」にとっても、「風景」として「家」がありつづける。「風景」があるところに、「一家団欒」が果たされる。『1973年のピンボール』において、「喪失」があふれると同時に、「風景」もあふれる。救済のかけらが散らばられる。

『1973年のピンボール』において、「ロスト・メディア」に関する二つの「葬式」が行われる。「配

(30) ジョルジョ・アガンベン『創造とアナーキー 資本主義宗教の時代における作品』岡田温司、中村魁訳、月曜社、2022年、113頁。

電盤」の場合、「遠くから眺めた僕たちの姿はきっと品の良い記念碑のように見えたことだろう」(105)という感想が記されることから分かるように、「風景」を眺める「僕たち」も「風景」の一部である。「ピンボール」の場合、「ピンボール」の置かれる場所は「墓場」に喩えられが、「僕」が冷静さを取り戻すやいなや、それが「一家団欒」の場所となる。このように、「風景」は「葬式」のあとに登場するだけではなく、「葬式」のただなかで現れ、そして「葬式」が「風景」に変容することで、「喪の作業」が完成される。

「ロスト・メディア」、特に回復の見込みのない「ロスト・メディア」について、「喪の作業」も必要であろう。「ロスト・メディア」を「所有」の関係から引き離さない限り、「対象の影が自我の上に落ちて」、鬱の情動が呼び起される危険性が大きい⁽³¹⁾。われわれは、子供の遊びの態度をもって「ロスト・メディア」を扱うべきだ。「古い配電盤」の場合と同じように、「ロスト・メディア」に適切な葬式を行うことで、それを自分の「所有物」としてではなく、「風景」として受け入れるべきである。

終わりに

本稿で私は、ふたつのことを試みた。一つは、『1973年のピンボール』において「ロスト・メディア」である「ピンボール」はどれほど重要なかを文体・キャラクター・物語構造、背景の内実などの説明を通じて明らかにすることであり、もう一つは、「風景」の概念を提示することによって、「ロスト・メディア」とそれに伴う喪失感をいかにして超えられるかを示すことである。「ピンボール」は作品の人物の行動と思考様式、そして文体まで決定づける点で、まさに決定論に近い構造主義の超越的なシニフィアンだと言える。一方で、「僕」は日常的な断片を集めて「風景」を発見することによって、「ピンボール」とそれに付随する「限りのないデジャヴュ」(11)に積極的な意味を見出し、「ピンボールの呪術の世界」から逃れることができた。切断をもたらす「ピンボール」からも切り離さなければならない。そこで「自己変革」が完成される。『風の歌を聴け』が主体・能動性に偏る小説だとすれば、『1973年のピンボール』は客体・受動性に偏る小説だと言える。前者の場合では肥大化する主体にふさわしい客体が欠けていて、後者では支配的な客体に対する主体の影が薄い。そこでは、後の村上春樹の小説で見られる典型的な主体性が確立される。それはどんな切羽詰まった状況におかれても、支配的なものに臨んだところで、「風景」を楽しむ鑑賞眼と余裕を持つ泰然とした態度の持ち主である。村上が「ピンボール」という「ロスト・メディア」から過激の主体を中和する方法を得ることで、独特な仕方ではキャラクターを「所有」の関係から解放し、主観と客観の二元論が廃棄されることが示唆される。つまり、「僕」と「ピンボール」の関係は通常の主体と客体関係ではない。そこでは、人間がメディアになり、

(31) ジークムント・フロイト『フロイト全集14』新宮一成訳、岩波書店、2010年、281頁。

村上春樹初期作品における「ロスト・メディア」

メディアが人間化するようなダイナミックな関係が示唆される。こういう意味で、本論は「これはピンボールについての小説である」(29)という一文を真に受け、さらにこの小説はメディアについての小説であり、メディアを思考する小説であることを明らかにした。「ピンボール」というメディアを思考することで、『羊をめぐる冒険』のような物語らしいも物語の準備ができた。『羊をめぐる冒険』とは『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』の弁証法的総合である。実は『1973年のピンボール』の本文においても、弁証法が一回だけ言及されることがある。

一九七〇年、そういった年だ。もし人間が本当に弁証法に自らを高めるべく作られた生物であるとすれば、その年もやはり教訓の年であった。(61)

「教訓」は村上春樹初期の二作長編小説に共通するテーマであり、『1973年のピンボール』の教訓はメディアをめぐる教訓である。メディアはわれわれを支配するほどの力が備わり、日常の隅から隅まで浸透していき、人間は完全にメディアから解放されるわけではないが、メディアを深く認識し善用すれば、生をより豊かなものにすることもできる。本論は、村上春樹のメディア思考とメディア考古学を手がかりに、「ロスト・メディア」から得られた教訓を徹底すれば、「ロスト・メディア」のもたらず負の感情から解放することができることを明らかにした。

文献表

- 今井清人「都市の〈向こう側〉と暴力」『国文学解釈と鑑賞別冊 村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』柘植光彦編、至文堂、2008年。
- 上尾真道、牧瀬英幹編『発達障害の時代とラカン派精神分析』晃洋書房、2017年。
- 内田樹『村上春樹にご用心』アルテスパブリッシング、2007年。
- ヴォルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源〈上〉』浅井健二郎訳、筑摩書房、1999年。
- ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論 第1巻』今村仁司、三島憲一ほか訳、岩波書店、2003年。
- ヴォルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一編、晶文社、1999年。
- エルキ・フータモ『メディア考古学：過去・現在・未来の対話のために』大田純貴編訳、NTT出版、2015年。
- 河合隼雄、村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮社、1999年。
- 加藤典洋『日本風景論』講談社文芸文庫、2000年。
- 加藤典洋『村上春樹イエローページ作品別(1979-1996)』荒地出版社、1996年。
- 加藤典洋『村上春樹の世界』講談社学芸文庫、2020年。
- 柄谷行人『定本 柄谷行人集〈5〉歴史と反復』岩波書店、2004年。
- 川本三郎「一九八〇年のノー・ジェネレーション」『村上春樹スタディーズ01』栗坪良樹、柘植光彦編、若草書房、1999年。
- 黒古一夫『村上春樹「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉強出版、2007年。
- 小島基洋『村上春樹『1973年のピンボール』論：フリッパー、配電盤、ゲーム・ティルト、リプレイ あるいは、双子の女の子、直子、くしゃみ、『純粹理性批判』の無効性』札幌大学総合論叢、2009年。
- 斎藤美奈子『文壇アイドル論』岩波書店、2002年。

ジークムント・フロイト『フロイト全集14』新宮一成訳、岩波書店、2010年。

ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社、2006年。

ジョルジョ・アガンベン『創造とアナキー 資本主義宗教の時代における作品』岡田温司、中村魁訳、月曜社、2022年。

杉山一夫『パチンコ』法政大学出版局、2021年。

スザン・バック・モース『ベンヤミンとパサージュ論：見ることの弁証法』高井宏子訳、勁草書房、2014年。

土田知則『ポール・ド・マン：言語の不可能性、論理の可能性』岩波書店、2012年。

日本戦後音楽史委員会編『日本戦後音楽史〈下〉前衛の終焉から21世紀の響きへ1973-2000』平凡社、2007年。

福嶋亮大『神話が考える ネットワーク社会の文化論』青土社、2010年。

松本健一「主題としての「都市」」『村上春樹（群像 日本の作家）』小学館、1997年。

村上春樹『風の歌を聴け』講談社文庫、1982年。

村上春樹『1973年のピンボール』講談社文庫、2004年。

村上春樹『中国行きのスロウ・ボート』中央公論新社、1997年。

村上春樹『ノルウェイの森 下』講談社文庫、2004年

村上春樹『羊をめぐる冒険』講談社、1982年。

ユッシ・パリッカ『メディア考古学とはなにか：デジタル時代のメディア文化研究』梅田拓也、大久保遼、近藤和都、光岡寿郎訳、東京大学出版会、2023年。

芳川泰久、西脇雅彦『村上春樹 読める比喩事典』ミネルヴァ書房、2013年。

ロラン・バルト『表徴の帝国』宗左近訳、筑摩学芸文庫、1996年。