



Title	＜「鼠」三部作＞における両立する空間の連続性
Author(s)	袁, 嘉孜
Citation	層 : 映像と表現, 11, 255-265
Issue Date	2019-03-20
DOI	https://doi.org/10.14943/88035
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73526
Type	departmental bulletin paper
File Information	nezumi_3.pdf



〈「鼠」三部作〉における両立する空間の連続性

袁 嘉孜

一、村上春樹長編小説の基調―遍歴物語

〈「鼠」三部作〉は、「僕」と「鼠」との二人の主人公に焦点を合わせて、一つの物語を取り巻く『風の歌を聴け』（一九七九年）、『1973年のピンボール』（一九八〇年）、『羊をめぐる冒険』（一九八二年）という三つの小説作品である。〈「鼠」三部作〉では、「僕」の物語と「鼠」の物語がそれぞれ独立するが、それはまた何かの理由で交差するものが描かれることの一つの作品として捉えることもできる。『風の歌を聴け』は一九七〇年の夏休みのある日に僕が故郷である「街」に帰って、一八日後また「街」を出て、東京に帰る「帰郷譚」でもある。『1973年のピンボール』では、「鼠」が「不動的な登場人物」として故郷におり、「僕」が「動的な登場人物」としてピ

ンボール・マシーンを捜すために墓場のような雰囲気が漂う倉庫を訪ねて行ってきたのである。『羊をめぐる冒険』は、「僕」が背中に星のマークがついている一頭の羊を探しに東京から北海道に行かせられて、山の上にある「鼠」のお父さんが持っている別荘で「鼠」の亡霊に会って話して、別れて、また東京に戻る「シーク・アンド・フアインド」の話である。その後の村上春樹の長編小説も、このような、何かの理由があつて、どこかに出かけたりしてまた〈今・ここ〉である場所を離れていく遍歴物語が基本となる。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、簡単に言えば、閉鎖と脱出という、相反する方向性に沿って展開する二重性が窺われる「僕」と「私」の遍歴物語として見る事ができる。『海辺のカフカ』は主人公の田村カフカが東京にある実家を出て行くところから始まり、四

国から東京に帰るところで終る「少年の家出」の物語である。『1Q84』の場合、それは、青豆と天吾に注目し、キツチュな「メロドラマ」の様式の中で「遍歷物語」のプロットを取り入れた作品である。

これらの遍歷物語の中には常に複数の主人公が相互補完的／相互排他的に存在する。複数の主人公は奇数章または偶数章においてそれぞれ焦点に置かれ、並行して展開される小説の構成と人物造形、複数の主人公の移動によって複数の空間が広がる特徴がある。『風の歌を聴け』の中で、〈今・ここ〉である〈この街〉という空間のほかには、〈この街〉ではないもう一つの空間が、「僕」と「鼠」の別れを通して示唆されているのである。『1973年のピンボール』、『羊をめぐる冒険』においても、このような二つの空間が両立する構造が、常に「僕」と「鼠」の〈別れ〉に伴っていると考えられる。このような複数の主人公の別れや主人公とそのほかの登場人物と別れる物語の結末が、その後の村上春樹の長編小説によく見られるモチーフでもある。前田愛¹は一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて、現実生活にある都市を舞台にする文学作品を取り上げ、特に都市空間のなかの「境界」に注目して独自の論を展開した。しかしながら、村上春樹の小説のなかでは、それらの複数の空間の間をさえぎる「境界」も目立っていないながら、物語内容に応じて

複数の空間をつなげる「通路」のようなものも窺われる。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』以降、このような複数の空間構造がそれぞれ異なる特徴を持っている、主に「パラレル・ワールド」と呼ばれている。本稿は、境界に注目した前田の空間論をふまえて、「パラレル・ワールド」の祖形として考えられる〈「鼠」三部作〉において、両立する空間の連続性をめぐって再考する試みである。

二、『風の歌を聴け』における記号による同じ空間の示唆

山根由美恵は次のように各章がそれぞれの登場人物の登場によって三つの世界に区分しつつ、因果関係をもつて繋がっていると主張する。

一五章の「僕」は、一四章でもらったラジオ番組のTシャツを着て、『カリフォルニア・ガールズ』を探しにレコード店に行く。そのレコード店で働いていたのが八章で登場した小指のない女の子であった。「…」一五章において「僕」とDJの世界の話題『カリフォルニア・ガールズ』が、僕と小指のない女の子の世界に登場した。これは断片で構成されていると考えられていたテキストが、

因果関係をもって繋がりがつづあるという重要な変化である。次の一六章は、「僕」が小指のない女の子のレコード店で買ったレコードを鼠にプレゼントするというあらすじである。ここにおいても「僕」と鼠の世界に小指のない女の子の世界が入り込む。つまり、『カリフォルニア・ガールズ』は、錯綜していた二二歳の「僕」と鼠、「僕」と小指のない女の子、「僕」とDJという三つの世界の蝶番として機能しているのだ²。

簡単に言うと、山根は、〈二一―一四章〉（僕とDJ）〈八、九章〉（僕と小指のない女）〈三、五、一六章〉（僕と鼠）にそれぞれ出てくる登場人物が結局ひとつの章に登場したことがないことから、それぞれ自立する世界と見ているのである。そして、一六章で、「僕」が小指のない女の子のレコード店で買ったレコードを鼠にプレゼントすることで、「僕」と鼠の世界に小指のない女の子の世界が入り込むという。しかし、ここではあえて「世界」という山根の言葉を避けておきたい。なぜなら、確かに山根が示したように、『風の歌を聴け』はそれぞれの章に出てくる登場人物によって、「僕」と鼠の章と、「僕」と小指のない女の子の章と、「僕」とDJの章に分けられるのだが、そのほかには「僕」の思ひ出、過去の記憶の章や、「僕」の好

きな作家、ハートフィールドについての章もある。『風の歌を聴け』はそれらの章と合わせて、合計四〇の章によって構成するものである。そもそも、二九歳の「僕」が語る二二歳の「この話」は、過去の出来事についての話になる。この過去の出来事についての話は、「僕」と鼠の思ひ出と、「僕」と小指のない女の子の思ひ出と、「僕」とDJの思ひ出、のように、それぞれの章として語られているし、「僕」と鼠と小指のない女との実在する三人は、〈この街〉という同じ空間にいるというように考えられる。

前田³は、「テキストの空間」について次のように述べている。簡単に言うと、〈登場人物が見ている／見た事物や景色の描写〉によって提起される「特定の情報や風景のイメージ」が「内空間」を構成する素材だというのである。テキストの「内空間」の「零点」は、最初は読書行為を行う読者にある。その後、読者が読みはじめることによって、テキストのなかにある仮構された定位の中心にとつてかわられる。その仮構された定位の中心は、語り手ないし複数の登場人物にある。語り手による地の文や登場人物が見ている／見た物事や景色などの描写に応じて「零点」が移動する。「零点」の移動によって、テキストの「内空間」は、語り手ないし複数の登場人物を中心に定位された空間として現れる。また、作中人物の行為によって表す

因果関係や、テキストにおける同じ言葉の反復がテキスト空間の連続性を表すと思われる。言い換えれば、『風の歌を聴け』の一二章から一六章の章立てによって分断された時空間の連続性を越えて、『カリフォルニア・ガールズ』という特定された曲、曲名によって、ひとつの「内空間」を構成させたと考えられる。そして『カリフォルニア・ガールズ』という固有名は、〈ベートーベンのピアノ・コンチェルトの3番〉〈ギャル・イン・キャリコ〉の入ったマイルス・デイビス」という二枚のLPとともに、「僕」によって広がる「内空間」において、物語内容においてそれぞれかわらない鼠、DJ、小指のない女を内部に引つ張ってくることに機能するということとなる。

三、「僕」と鼠の相互補完的／相互排他的な関係

〈「鼠」三部作〉の一作目である『風の歌を聴け』は、一九七八年今の「僕」を語り手・書き手として、後説法を用いて、二章で告知するように、一九七〇年八月八日から二十六日までの十八日間の出来事について、錯時法で四十の断章によって構成する『この話』となる。主要な登場人物は、語り手を兼ねた「僕」と僕の友人である鼠、「小指のない女」という三人である。山根⁴は、加藤典洋⁵が指摘した『風の歌を聴け』における

時間のズレ説をふまえて、鼠と小指のない女は、実在する人物ではなく、「僕」によって作り上げられたものであり、自己の内的会話にのみ存在する〈影〉だと主張している。しかし、「僕」と鼠との共通の知り合いであり、「僕」と一緒に小指のない女をトイレから助けてやったバーテンのジェイはどうなるだろう。実在しているか、実在していないのか。「僕」と一緒に「僕」の〈影〉を共有することが出来る登場人物なのか。どうやら山根の説明ではうまく物語の全体像を取りきれない部分があると考えられる。一方、平野芳信⁶は「僕」と「鼠」の類似性を示した上で、あえて「鼠」が「僕」の「影」であるという考え方を否定し、三人とも「この話」の中で実在する人物として考えたほうが妥当だと示した。また、今井清人は「僕」に依存する「影」ではなく、「鼠」を「僕」と対照的な人格を持つており、実在する登場人物として捉えていると考えられる。

一般論以上に自己の内面、あるいは他者の内面にかかわることをいっさい語らない、レーゾン・デートウルを見失った、クールな「僕」。一方、「金持ちなんて・みんな・糞くらえさ」と、資産家の息子である自分の現状に對して批判的なナイーブな「鼠」。

この相互補完的で現実から離脱した二人の青年の関係

は、分離した〈私〉の表現なのだ。「僕」は小説の語り手としての客観の〈私〉であり、「鼠」は相対化された内向の〈私〉なのである⁷⁾。

簡単に言えば、一人称で「僕」が語っている「この話」の中で、「僕」は、語り手の「僕」と、主人公の「僕」と、「鼠」という「僕」として登場する。「鼠」は客観の登場人物としての「僕」の〈私〉と相対化された内向の「僕」としての〈私〉であると考えられる。言い換えれば、「鼠」は、「僕」の代わりに「内面」しか語らないものとして設定され、「僕」の語らない「内面」を語ってくれる〈代弁者〉であり、僕が機能するはずなのに機能しない部分、あるはずなのに失われた部分を、補完する役割を果たしている。逆の場合も同じ関係が成り立っている。例えば、鼠が金持ちの悪口を言うとき、僕は正反対の立場に立って、鼠の家にしたところで相当な金持ちだったのだけだということのように、鼠が無視しようとしてきたことを指摘する⁸⁾。また、鼠はおそろしく本を読まないのに対して、僕は鼠がビールを飲んでいるのと同じくらい、よく時間つぶしに本を読む⁹⁾。つまり、「鼠」と「僕」は互いに相手が欠けている部分である。ジェイが言ったように、「鼠」と「僕」は、「カウンターの上にかかった版画」のような「猿のコンビ」である¹⁰⁾。「鼠」と

「僕」がコンビを組めば、ひとつの円となり、ひとつの完璧な世界を二人で成り立たせるといふ。

ところが、「鼠」と「僕」はこのような相互補完的な関係でありながら、相互排他的な作用によつて分かれることになる。例えば、「僕」が「強い人間なんてどこにも居やしない。強い振りのできる人間がいるだけさ」と言い出したことに對して、「鼠」はどうやら納得いかなくて、「嘘だといってくれないか?」というふうに柔からく「僕」に言い返した¹¹⁾。そのように、二人が互いに思想上の感性が相容れないところに、僕と鼠の相互排他的な傾向が覗かれる。さらに『羊をめぐる冒険』に進めば、一般論で話題を收拾しようとする「僕」に対して、「鼠」は「一般論をいくら並べても人はどこにも行けない。俺は今とても個人的な話をしてるんだ」「一般論は止せう」「何もかもを一般論でかたづけることはできない」というように、かなり強い口調で僕に言い返した¹²⁾。このような思想上の感性が相容れないことから、『羊をめぐる冒険』では、僕と鼠は正式に別れることに至ったのである。

「鼠」は「僕」の影でもなければ分身でもない。『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』の中では、実在する人物であり、それぞれ独立した主体性を持つていて理想とする。「鼠」は、「僕」と正反対の性格や考え方を持つていて「僕」と

相互補完的な関係で友人となった。やがてそのために相互排他的な作用によって別々の道を歩んでいった。結局、永遠に別れることになり、それぞれ〈今・ここ〉と〈今・ここ〉ではない〈もう一つの空間〉に分けられ、突き合わせるのである。

四、〈「鼠」三部作〉における両立する空間

『風の歌を聴け』において、「鼠」はジェイズ・バーがある街（故郷）に居るのに対して、「僕」は夜行バスに乗って「東京」という〈もう一つの空間〉に行くことを示唆するところで、話が終わるのである。

東京に帰る日の夕方、僕はスーツ・ケースを抱えたままジェイズ・バーに顔を出した。

「…」

「今夜バスで帰るよ」

「…」

「あんたが居なくなると寂しいよ。猿のコンビも解消だね」ジェイはカウンターの上にかかった版画を指してそう言った。「鼠もきつと寂しがる」¹³

特に「僕」と「鼠」とは会ってきよなら、またね、という別れるシーンが用意されなかったが、鼠は「不動的な登場人物」として街に居て、「僕」は「動的な登場人物」として、夜行バスという移動する交通機関という手段によって、〈今・ここ〉である街という空間を出て、「東京」へ向かっていく。言い換えると、「僕」が〈この街〉ではない〈もう一つの空間〉へ向かっていくというように描かれることで、二つの空間が繋がっていることを示しつつ、二つの空間の距離を表し、「僕」と「鼠」との「別れ」を、異なる二つの空間で表象するのである。この「東京」という〈もう一つの空間〉は、「僕」の「動」により広がろうとするものでもある。それに対して、〈この街〉である〈今・ここ〉という空間は、「鼠」の「不動」によって確保される。こうして、『風の歌を聴け』における両立する空間構造は、「僕」と「鼠」の対比によって確立されていると考えても良いだろう。

「東京」とは、日本の首都であり、経済、政治、金融の中心地でもある。「東京」が中心であれば、それに対して、故郷である〈この街〉を周縁として考えられるはずであった。それにもかかわらず、物語内容から見れば、物語の舞台である〈この街〉こそ、中心だと考えたほうが妥当であろう。一方、遠くにある「東京」が物語の中では、むしろ周縁的である。このよう

に、物語内部と外部との齟齬によって、〈今・ここ〉という〈この街〉と、〈今・ここ〉ではない〈もう一つの空間〉のパラドックスが生じていた。一見、物語の結末で、「僕」が〈この街〉を出るという移動を通して、〈この街〉を否定し、周縁化させようとしていると同時に、「東京」への肯定として中心化させようとしたと捉えられるかもしれない。ところが、この二つの空間は、「僕」とジェイによって反復された「どこだつて同じ」¹⁴を通して、いずれも肯定的でもなく、否定的でもないように捉えられている。このような両立する空間には、「僕」と「鼠」の相互補完的かつ排他的な特徴を持ちつつ、物語の展開に合わせて、相互に中心でもあれば、相互に周縁でもある相対的な関係が窺われる。その相対的な関係には、両立する空間の間の連続性が示唆されている。

『1973年のピンボール』において、「僕」と「鼠」は七百キロも離れた街に住んでいた¹⁵ というように明らかに、遠く離れている二つの「空間」が描かれており、「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。「出口があればいいと思う」という言葉から見れば、この二つの物語には、あるかどうか予想できない、不確かな「出口」が設けられた。その結果、前述のように、「僕」と「鼠」は、それぞれの空間で、それぞれの結末が描かれたが、この二つの物語が

一つに収斂することはない。言い換えれば、「僕」の空間と、「鼠」の空間が、首尾一貫して両立する。

「鼠」の章の末尾に、「鼠」が「車」という密室空間に閉じてもつて、もしかしたら海の底まで沈んで自殺したかのように、暗示されている¹⁶。ここでは、「鼠」は「不動的な」傾向を乗り越えようとして「街」を出ようとするところで、「霊園の林」という「境界」的な空間の中に止まっている「車」という動かない交通機関の中で、相変わらず「不動な」ままで、車より大きな空間としての「海」に包まれており、閉ざされているままである。同じような「閉ざされた」状態の描写は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』第三十九章「ハードボイルド・ワンダーランド」パートにも窺われる。「私」は海が見える港の近くに車を止めて、車の中で「眠りたくなって、「世界の終り」を迎える。

十一時になると私は近くの便所で小便を済ませ、公園を出た。そして車のエンジンを入れ、冷凍されることについていろいろと思いを巡らせながら港に向かつて車を進めた。〔…〕

港につくと私は人気がない倉庫のわきに車を停め、煙草を吸いながらボブ・ディランのテープを聴いた。シー

トを後ろに倒し、両脚をステアリングにのせて、静かに息をした。「…」

正面には海が見えた。荷を下ろし終えて吃水線の浮かびあがった古い貨物船も見えた。かもめが白いしみのようにあちこちにとまっていた。「…」

初秋の太陽が波に揺られるように細かく海の上に輝いていた。

「…」

眠りがやってきたのだ。

私はこれで私の失ったものを取り戻すことができるのだ、と思った。それは一度失われたにせよ、決して損なわれてはいないのだ。私は目を閉じて、その深い眠りに身をまかせた。ボブ・ディランは『激しい雨』を唄いつづけていた¹⁷。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、博士によれば、「私」は「死」ではなく、「永遠の生」にいる。こうして考えれば、「閉ざされた」状態とは、曖昧かつ混沌であり、生と死の間で宙吊りのままにいると言っても良いだろう。

一方、『1973年のピンボール』において、「僕」の章は、双子と別れるところで終わるのである。バスに乗せることを通

して双子はこれから〈ここではない別の空間〉へと移動することを示唆する。それに対して、「僕」は「一人同じ道に戻り、秋の光があふれる部屋の中で双子の残っていた「ラバー・ソウル」を聴き、コーヒーを立てた」。そして、いつもの日常の空間に戻ることにした。「僕」はピンボール・マシーンを探しに行つて、また「もとの場所に戻る」ということで動的な特徴を保つことができた。

「うまく言えないけど」と僕は言った。「君たちがいなくなる」とても寂しいよ」

「私たちもよ」

「寂しいわ」

「でも行くんだろ？」

二人は肯いた。

「…」

バスのドアがボタンと閉まり、双子が窓から手を振った。何もかもが繰り返される……。僕は一人同じ道に戻り、秋の光が溢れる部屋の中で双子の残っていた「ラバー・ソウル」を聴き、コーヒーをいれた。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た。何もかもがすきとおつてしまいそうなほどの十一月の静かな

日曜日だった¹⁸。

一見、「鼠」が車内に閉ざされて生死不明な状態と「僕」が日常に戻る様子との対比を通して、「鼠」の「不動」と「僕」の「動」によって広がっていく二つの空間が、それぞれ死と生のイメージをほめかしている。このような生死不明な「鼠」が、『羊をめぐる冒険』において、確実に死ぬのである。「僕」が「鼠」と徹底的に訣別¹⁹した翌日に、「僕」は「山の上の別荘」を出てきて、「黒服の男」が手配してくれた運転手に山の「下までジープで送って」くれた²⁰。それに対して、「黒服の男」が「山の上の別荘」へ向かい、「鼠」に会いに行った。「鼠」の話によれば、「十二時にちよつとした仲間うちでのお茶の会」がある²¹。それは、おそらく「鼠」と「黒服の男」との「お茶の会」だと考えられる。「円錐形の山」のほうから伝わってきた「爆発音」と、そのあたりから「立ちのぼる」「黒い煙」²²を通じて暗示しているように、一週間前に首を吊つて、霊体のようなものになった「鼠」が「山の上の別荘」で「黒服の男」とともに完全な死を迎えた。その時、「僕」が「生ある世界に戻ってきて」、列車に乗ったところである。

上り列車は十二時ちようどの発車だった。〔…〕何はと

もあれ、僕は生ある世界に戻ってきたのだ。たとえそれが屈さにみちた凡庸な世界であるにせよ、それは僕の世界なのだ²³。

「生ある世界に戻ってきた」という「僕」の移動を通して、一見、「生ある世界」を肯定的に捉えているように思われるかもしれないが、「屈さにみちた凡庸な世界」には、多少否定的な要素が含まれていると考えられる。こうした点からみれば、「僕」にとつて、「生ある世界」は、実は、良くも悪くもない、曖昧で両義的な世界である。このような「僕の世界」に含まれる曖昧さや両義性が、「それは僕の世界なのだ」を通して、肯定されていると考えられる。

五、〈「鼠」三部作〉における空間の連続性

『風の歌を聴け』をはじめ、『羊をめぐる冒険』も含めて、〈「鼠」三部作〉において、誰かとの別れは、常に、「僕」の移動を前景化させられることを通して、ここではない、もう一つの空間を示唆する。車や列車、バスなど移動する交通機関を借りて、ここという空間と、これから「動的な登場人物」が向かっていく〈もう一つの空間〉の距離を暗示し、二つの空間の

別れる状態を示すのである。このような時空間の距離によって切斷される二つの空間のように、「僕」と「鼠」との関係には分斷される傾向が覗かれる。しかし、その一方、車や列車、バスなど移動する交通機関を通して、二つに別れる空間は道路もしくは軌道などの通路というようなものによってつながっているということも示唆されるのである。ひいては〈「鼠」三部作〉における両立する空間が常に対置され、交互に相対的なイメージがほのかされる。「僕」と「鼠」の相互補完的／相互排他的な関係が、このような相対的な空間表象に同調している。要するに、「僕」の遍歴物語である〈「鼠」三部作〉は、主人公の「動」と「不動」を通して、いずれも否定せずに物事を相対化するモラルを肯定的に捉えているのである。

注

- 1 前田愛『都市空間のなかの文学』（一九九二年八月、ちくま学芸文庫）
- 2 山根由美恵「村上春樹『風の歌を聴け』論―物語の構成と〈影〉の存在」（『国文学攷』一六三号、一九九九年九月、広島大学国語国文学会）
- 3 前田、前掲同
- 4 山根、前掲同

5 加藤典洋『村上春樹 イエローページ1』（二〇〇六年八月、幻冬舎文庫）

6 平野芳信「風の風景、あるいはもう一つの物語―『風の歌を聴け』論」（『日本文芸論集』第二三巻、一九九一年二月）

7 今井清人「村上春樹―OFFの感覚―」（一九九〇年一〇月、星雲社、七三〜七四頁）

8 村上春樹「風の歌を聴け」『村上春樹全作品1979〜1989①』（一九九〇年五月、講談社、一二〜一四頁）

9 前掲、一八頁

10 前掲、一一五頁

11 前掲、九二〜九三頁

12 前掲、三五三〜三五四頁

13 前掲、一一五頁

14 前掲、一一五頁

15 前掲、一三八頁

16 村上春樹「1973年のピンボール」『村上春樹全作品1979〜1989①』（一九九〇年五月、講談社、二四九頁）

17 『村上春樹全作品1979〜1989④ 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（一九九〇年二月、講談社、五八四〜五八六頁）

18 村上春樹「1973年のピンボール」（前掲同、二五四頁）

- 19 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989 ② 羊をめぐる冒険』
 (一九九〇年七月、講談社、三五九頁)
- 20 前掲、三六六頁
- 21 前掲、三五九頁
- 22 前掲、三六七頁
- 23 前掲、三六七頁