

## 村上春樹の異界

——井戸と暗渠と 1995 年

井坂康志

「汝、会得せよ。一を十となせ、二を去るにまかせよ、三をただちにつくれ、しからば汝は富まん。四は棄てよ。五と六より七と八を生め。かく魔女は説く。かくて成就せん。すなわち九は一にして、十は無なり。これを魔女の九九という」——ゲーテ『ファウスト』第一部（手塚富雄訳）

### はじめに

作家・村上春樹の名を知ったのは高校の頃だった。1989年だったと思う。『ノルウェイの森』や『ダンス・ダンス・ダンス』がベストセラーになっていた頃で、バブル景気も手伝って、どことなくしゃれた「いけすかない」空気を醸していたように思う（村上自身大いに不本意だったとは後になって知ったのだが）。どことなく口にするのがはばかれる「軽さ」が村上にはあった。

一般に村上は個人主義的なライフスタイルを重視する作家として知られる。ジャズを好み、アメリカの現代作家や食文化をことのほか愛する姿勢は、日本的な暑苦しい共同体的雰囲気から切り離されているかに見える。突き放すようなデタッチメントとクールさがあり、文学とするには「色物」じみていた。そのせいか、村上にノーベル賞がどことなく不似合い（あるいは不釣り合い）と口にする人は今も少なくない。

だが、村上につきまとう軽さには、ある面でニーチェがワーグナーの楽劇を激賞したのに似た、反転した深みのようなものを感じないわけにはいかない。むしろ村上は軽さの装いのなかに何かを秘蔵する。わかるものに対してのみ人が進んで触覚を向けるとは限らない。ある種の「わからなさ」は、ときに内面の秘密を暗示し、尽きせぬ神秘の所在を指し示す。ときとして、わからなさは、わかりやすさよりはるかに雄弁である。

軽い反感はミイラ取りをミイラにする予兆でもある。ふとした物心から作品を手にしたのは大学3年のときだった。『風の歌を聴け』から『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』から、いくつかのエッセイ集まで当時刊行されていた作品はおおかた読んだのがこの頃である。えもいわれぬ霧のようなものが心の底に残った。

やがて音もなく1995年がやってきた。1月17日には阪神淡路大震災、3月20日には地下鉄サリン事件が筋骨たくましい双手で日本社会を激しく揺さぶった。大学近くに下宿していた当時、テレビを置かなかつたために、ラジオで状況を知った。かくも戒厳的な緊張を感じたのは初めてだった。バブル崩壊で軋みが目立ちつつあったとはいえ、社会はいまだ盤石と一方的に思い込んでいた。

村上は95年を日本社会が激しく航跡を変えた年とした。あえて言うまでもないながらも、95年は二つの根源的災禍が日本を襲った年である一方で、ウィンドウズ95の発売に象徴されるインターネットやパソコンが大衆化する原点をなす年でもあった。あらゆる観

点から、時代が身纏いを終え、はっきりと進むべき方向にびたりと人差し指を向けた年だった。

おそらく村上が——ただ一人村上だけが——時代の深層底流が根源的本性を露わにしたのを積極的に共生の礎としたばかりでなく、自らの大成の糧ともした希有な作家だった。その創造的スケールは一人の作家のそれをはるかに上回るものだった。95年は戦前の暴力的な歴史の地下水脈が現代に通じた年と村上は直観した。いわば、涸れ井戸に水脈が戻り、新たな水路が開かれようとしていた。村上の二つの作品『ねじまき鳥クロニクル』と、地下鉄サリン事件被害者へのルポ『アンダーグラウンド』が、村上の自覚的探求を見事なまでに裏付ける。二作ともに、村上の時代変化への清澄な内省と、クールな黙考から生まれた。

今の私たちは95年が日本の歴史的転轍点であったのを知っている。そればかりか、現在進行するうねりの原点はもれなく95年に凝縮されるとしても過言ではない。

不吉な井戸の年、1995年——。

危険な異界に踏み込むことをあえて恐れず、村上とともに井戸をめぐる冒険の旅に出てみたい。

## I 創作法

### 1 世界性の淵源

村上作品を英語圏に翻訳したジェイ・ルービンは、今までおびただしいメールや手紙を読者から受け取った。「村上さんは、私のために書いてくれたようだ」、この一文はいずれにも共通する。村上がなぜ世界中の人々を引きつけてやまぬのか。それを説明する中核的論理はどこにあるのか。

作品を通して村上から読者が受け取るのは、個人的な「謎」である。内面に潜む地下通路であり、読み手の内部に眠る迷宮である。村上作品に触れる読み手は、差し出された謎に対して、自らの現実からはるか深くにはりめぐらされる地下径に気づく。ふだん作動することのない知覚器官が静かに環境に同通し、起動させられるのに気づく。打ち捨てられた野井戸の底を覗き見るように、精神の暗渠に下りていく。いつしか井戸の底からつづく異界に参入し、さまざまなものと出会う。結果、「村上さんは、私のために書いてくれたようだ」との感想となる。民族、言語、宗教かかわりない。

キーワードは井戸である。

最初に、井戸への下降に象徴される村上自身の創作法との関わりを一瞥したい。

村上が精神的なエネルギーをとりだした井戸とは、お世辞にも大衆に親しみやすいものではなかった。しかし、村上の井戸を知らずに作品に接するならば、村上を半分しか知らないと言えるかもしれない。

村上作品の多くは非リアリズムの手法で書かれる。非リアリズムとは非現実を意味しない。この世界の背後にひそむ第二の現実を予感しつつ、物質世界と踵を接するように広がる精神的現実への探求を主題とする。後に述べるように、村上は自覚的にもうひとつの現実を追求するのだが、かかる村上の企みが圧倒的な娯楽的可読性の背後に隠され続けたことは、決定的意味をはらむ。

村上作品に登場する主人公は例外なく孤独である。かといって偏屈であったり変人であ

ったりするわけではない。むしろ常識的であり、高度な知性さえ備えている。他者の間に一定の距離を保ち、デタッチメントを基調として、固有の自我や価値観を守ろうとするかに見える。

村上は自ら書いたとおりに生きる作家ともいえる。孤独な人物像は村上が意識的に築き上げた創作法そのものである。村上には会社を含む組織に所属したことがない。小説家や評論家らによるコミュニティ（いわゆる文壇）と交流を持たない。他方で、村上には共同体的志向の強い日本社会からも距離を置き、1991～95年までマサチューセッツ州のプリンストン大学に籍を置き、日本文学を講ずるかたわら、長編小説（『ねじまき鳥クロニクル』）を執筆する。村上は言う。

**「僕自身、大学を出てからずっと、どこにも属さず、個人として生きてきました。就職もしなかったし、どのような組織にも属さなかった。（略）そういう意味では、僕は自分をずっとアウトサイダーみたいに感じてきました」（『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです——村上春樹インタビュー集 1997-2011』文春文庫、pp.15-16）**

内向的な論理による構想力を表現する。作家にとって、言葉は生業である。言葉による概念形成は、本来は誰かに語りかけるために存在するために、外向的な論理である。したがって、何か一心に思考をするときなど、人は独り言を言ったりする（「やれやれ」なども）。

村上の対話は、まずもって自らに語りかける自己内対話を基本とする。自らの内部に語りかけ、自らの内部からの語りかけに耳を傾ける。村上は、内なる心の営みに対して、言葉を通して方向づけを与え、言葉を杖として一つのことを集中して考え抜こうとする。まず確認すべきは、村上の作家としての思考方法が高度に内向的な論理に基づく事実である。

やがて村上は自らの内面世界に下りていき、出会うものを観察し、印象に沈潜する。浮かんでくる形象に意識を集中する。そのプロセスは、音楽を鑑賞するときのように、沈黙して、内部世界の語りかけることだけに意識を向ける。そのようにして内的な言葉によって村上の物語は取り出される。

『『ねじまき鳥クロニクル』のアイディアはどのようにして得たのでしょうか?』との質問に対して、村上は次のように答えている。

**「僕がこの小説を書き始めたとき、アイディアはずいぶんささやかなものでした。ただのイメージ、アイディアとも言えないくらいのものでした。主人公は三十歳の男、台所でスパゲティを茹でている。そこに電話が鳴る。それだけです。（略）どうなるか僕にも先はわかりません。この角を曲がったらその先に何が待ち受けているのか、書いていても見当が付きません」（『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』 pp.10-11）**

自らの書く小説の次の展開を予期しえぬまま執筆を継続すると述べる。言語の論理をレグレッシヴ（退行的）に用いる創作法とも言える。そして、村上の音楽の嗜好とも一致する。作中に登場する村上の音楽は、シューベルトやボブ・ディラン、ジャズなどでもレグレッシヴなものがほとんどある。村上の作品におけるファンタジーの論理は、思考からす

れば退行的ということになるであろう。

一般的には、プログレッシブな外向的な論理が文化や価値を創造すると考えられている。いわゆる前向きな思考作用によって新たなものが生み出されるとされるのだが、村上にあっての基本論理は逆である。内向的であり、後ろ向きである。

レグレッシブな論理が創作において認識の道具として作用する一つの証左ともいえるかもしれない。最初に一つの言葉やアイデアを契機にある種の情動作用が起こり、さまざまな記憶像と結びついて、夢のようなイメージや観念を生み出す。さらに発達すると、まるで目の前のものを見ているのと同じような、現実には似た幻視にまで進んでくる。このように見ると、村上はメタフォリカルに自らの創作法を示す印象を受けるのであるが、「小説を書いているとき」について述べた一節に次のような見逃すことのできない箇所が出てくる。

「小説を書いているとき、僕は暗い場所に、深い場所に下降します。井戸の底か、地下室のような場所です。そこには光がなく、湿っていて、しばしば危険が潜んでいます。その暗闇の中に何がいるのか、それもわかりません。それでも僕はその暗闇の中に入って行かなくてはならない。なぜならそれこそが、小説を書いているときに僕がいる場所だからです。(略)僕はそれをできるだけ正直に描写しなくてはならない。それが何を意味するものかはわからないけれど、そういうものがそこにあることを僕は感じるのです」(『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』 p.359)

村上の発言をそのまま受け取るならば、この世の現実の対極の世界で物語は生成される。そして、おそらくその世界は永遠に蘇ることのない死の世界に通じるものであり、この現実世界を表象させている魂の奥底にある世界である。村上は意識的に地下の世界(アンダーグラウンド)とも呼ぶのだが、いわば超現実的世界、あるいは形而上的世界、霊界とも呼べるかもしれない。あるときにはその世界への通路が井戸である。村上は、このような世界に向かい合う論理を獲得するために、孤独になり、内面的な旅を続けることによってレグレッシブな思考を訓練したと考えられる。

繰り返しになるが、村上には自らの小説的想像力の豊かさを、内部への沈潜、つまり自分自身の尽きることなき井戸の源泉からくみ取ることを通じて実現し、それを小説世界を通して報告し続けてきた作家と考えることができる。そしてこのことは、私たちが日常目にする物質的現実とは異なるもう一つの世界を象徴的に示すことでもある。

村上が好む作家たちは、ギリシア悲劇以来、ゲーテ、ドストエフスキー、イエーツ、カポーティ、チャンドラー、フィッツジェラルドなどあげればきりが無い。村上には他者の作品を一読者として受け入れはするが、他者によって自らを創造するのではない。どこまでも自らによって自らを創造する作家である。そのことが、メディアや文壇を含む支配的権力からの距離——結果として理解されにくき——として現れている。だが、かといって、内部への沈潜が、他者への無理解を意味するのではない。むしろ、村上の意識は、時代とともに進化していくところがある。時代とともに循環しつつも、時に歴史的な遡航をも経て、ある種の共生を選びとるための選択肢を示し続けているように思われる。

あまりに当然すぎて意識しきれない意識上の変化を教えてくれる。村上には、本来の意味

で独創的な作家であり思索家というほかない。村上は純然たる個人から出発して、内部の井戸を超人的な意志で掘削する。そればかりでなく、結果、豊かな共生の水脈に到達する。そのプロセスと村上の隠された意図の中に、それぞれの内面の旅への誘いを感じない者は、村上作品に退屈と荒唐無稽しか見出せないかもしれない。

## 2 二つの世界の往還——「あちら側」と「こちら側」

創作の意図の推察が可能なのは、基本的な考えがしばしばエッセイやインタビューで言明されるためである。その際に、村上の真意を読む確かな方法は、発言をそのまま——いかなるプロセスも経ずに——受け取ることである。読者自身が純粋な受け手（レシヴァ）に徹することである。

村上は「小説を書いているとき、僕は暗い場所に、深い場所に下降します。井戸の底か、地下室のような場所です」と述べる。「下降」にあたって、村上は精神の能動的力あるいは精神的武器とも言える「言葉」を携える。村上にとって言葉は、村上が異界に赴き、帰還する護符でもある。護符はレシヴァとともにある。

村上は「下降」によって、新しい意識の状態、新しい体験内容を獲得する。一般的には、新たな意識や新たな体験は、外部世界に求められるかもしれない。たとえば、旅や取材、人との会談などがそれである。村上は逆の方向をとる。とらざるをえない。内なる世界からある情念の働きを感じると心の無意識の奥からある種の不安や期待感が湧き起こってくる。そして、村上も作品の主人公も情動の受け手（レシヴァ）たることが期待される。

そして、この情動の作用が、心の中に記憶像と結びつく。魂の最も奥底で、無意識的な欲求が、人生経験の中で手にした概念の何かと結びつき、意識の表面に現れてくる。だが、魂の奥から湧き上がってきた記憶であるために、外部との接触や経験によるものとは異なり、ほとんど夢に似たあり方をする。夢のようにはかなく、非現実的なものであり、ほぼ幻覚と言ってよい何かである。しかし、幻覚は、さらにレグレッシヴな論理による掘削を続けていくなれば、感覚的に知覚されるのと同様に明瞭な形式をとるようになってくる。もう一つの世界が立ち現れてくるプロセスである。

たとえば、『ノルウェイの森』は、ルフトハンザで流れるビートルズを通して小説中の意識の表面に現れたもう一つの世界の典型と言えるであろう。村上はあるインタビューで、次のように述べる。

「『ノルウェイの森』でも、向こう側の世界とこちら側の世界があったでしょう。向こう側の世界は京都の山奥にある精神病院の施設で、『僕』がいる東京の世界がこちら側の世界。そういう二つの世界の相関関係というのは、僕にとってはすごく大きいテーマで、多かれ少なかれ、どの本にも出てくるんです。(略)「ねじまき鳥クロニクル」もそう」「夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです」p.59)

要約すれば、村上の作品にあって世界は二つある。流れはおおむね次のようなものとなるかもしれない。

二つの世界の交流は、主人公に降りかかる奇異な出来事を契機とする。自らの力によってよりも、むしろ見えざる死者の呼び声に導かれるように、主人公はある体験をする。そ

のとき主人公は、同時に現実の背後にひそむもう一つの現実に向く内的衝動を感じる。

この内的衝動によってもたらされる体験は、さらなる混乱を主人公の生活に引き入れる。かかる認識は、主人公の意識変化を促し、もつれた現実の理解に一種の直観を与える。もう一つの現実と目の前の現実の結合によるものである。作品中でこの結合の表現は必然的に比喩的になったり象徴的になったり、あるいは回想や夢の形式をとったりする。

しかしながら、主人公がもう一つの世界で得た体験を通してもたらされた認識の過程は、多くの場合中では語られず、得た確信のみ作品の最終部で示される。読者は主人公の内的変化を推測するしかない。

引用中の『ノルウェイの森』は村上自身認めるように、唯一のリアリズム小説である。村上本人から切り離されて、それ自身だけでベストセラーになった観があるが、『ノルウェイの森』ほどに村上にとって野心的実験をもたらした小説はないだろう。構成的方法を見るならば、上記の「二つの世界」がモチーフにある点では一貫する。しかも、あちら側が精神病院なのは深い暗示を感じさせるのに十分である。この小説では、19歳の主人公が社会を覆う異界への間違った適応により深く傷つき、歪んだ意識的態度の代償を個人で引き受ける物語である。最終部では恋人直子の死に際会した主人公が、孤独になり全国を巡礼のような姿で旅する、内面が一変した情景が描写される。愛することの悲しみが語られる。

もう一つの世界の闇が、現実世界に影を落としている。主人公は絶望に苦しむ。孤独と絶望の中で、現実世界の生きた恋人・緑が眼前に見えて来る。その世界に戻っていくところで小説は終わる。

この場合、背後に深い層を形成する京都の精神病院（あみ寮）が二つの世界のより糸の役を担う。京都の精神病院は生者と死者の二つの世界の間であって、われわれの人生が何のために存在するのかを明らかにしようとする自我の働きを暗部から刺激する象徴である。

言うまでもなく、他の非リアリズム小説では、異界の内実がはるかに克明に語られる。『ダンス・ダンス・ダンス』の「いるかホテル」に存在する異界、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に登場する地下の世界、及び壁に囲まれた世界などを想起すればよい。もちろん『ねじまき鳥クロニクル』にあっても、井戸を通路として、巨大なホテルとの不吉な相関が描かれる。

あえて単純に言えば、「こちら側」とは私たちが日常目にする現実と呼ばれる世界である。私たちが生きるために適応していかなければならない世界である。「あちら側」の世界とは、現界にびたりと踵を接する異界である。あるいは無意識の世界、霊界、死者たちの世界と呼んでもよいかもしれない。

二つの世界は別々にあるわけではない。現界としての「こちら側」は、異界としての「あちら側」から、最深部において強力な磁力を受ける。私たちが生きる「こちら側」が「あちら側」で起こった結果を引き受ける。二つの世界には橋が架かり、通路があり、主人公はもう一つの世界に行き、戻る。

現界と異界の往還はテーマとして新しいものではない。むしろ、古今東西における神話の物語原型とも言われる。『古事記』には、亡き妻を求めて黄泉の国に下り、言葉を交わす場面があるし、オルフェウスにも類似する場面は存在する。小野篁は毎晩井戸に下りては地底の魔王に会いに行ったなどの逸話がある。旅の僧がふとした折りに亡き人と出会う夢幻能もまた同様の構図を持つ。

『ねじまき鳥クロニクル』においては、井戸が二つの世界、生者と死者を取り結ぶ門をなしている。井戸について村上は精神分析家・河合隼雄に対して次のような発言を投げかける。

**「ぼくが感じるのは、たとえば言えば、井戸の底に入って、一種の黄泉国へ入っていくという感覚があるのです。一種の清め、身体的な清めみたいなことも非常に大事なのではないかと感じるのです」**（『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮文庫、p.119）

この発言は村上の持つヴィジョン獲得のアプローチにあって決定的な意味を持つ。村上の創作法の重要な特徴の一つは、この二つの世界の往還が、一人の人間の中に、生者と死者の対話を生む点にある。自己の内部にレグレッシヴに参入する橋掛かりの役を井戸は担う。

やがて自らの内にひそむ死者の存在に気づかされる。その衝動を呼び起こす装置が井戸である。しかも、一人の体験というにとどまることなく、何らかのしかたで死者と生者とが共有可能な通路ともなるのだが、それについては後に詳しく述べたいと思う。

ここでは、村上作品に接するならば、一人ひとりが自分の夢の世界に入るだけでなく、死者と生者の共同体の出発点となる第二の夢にも目覚める点を指摘するにとどめたい。いわば、村上作品それ自体が、死を経由した第二の生を促すのである。そうできているというしかない。

読書体験それ自体は、孤独な内的作業である。内的な孤独な作業——村上のいう「井戸に下りる」——を自らの意志で行うことが、未知の次元における共生にも意識を向けさせることになる。村上本人の創作活動と作品の内面世界、そして読者の持つことになる内的体験は、つねに地続きとして考えられる。

### 3 1995年——井戸、夢、記憶

では、1995年以後、現実世界の転轍点に際して、村上はどのように作家として自らのテーマを展開しえたか。切り結ぶべき最大の焦点がここにある。ふたたび象徴として前景化せざるをえないのが、やはり井戸なのである。村上は自らの作家としての使命と重ねて、次のような創作上の野心を明らかにする。

**「出口のない迷宮に入り込むことを回避するためには、主人公のオカダ・トオル（『ねじまき鳥クロニクル』の主人公【筆者】）のように、ときとして我々はたった一人で深い井戸の底に下りていくしかありません。そこで自分自身の視点と、自分自身の言葉を回復するしかないのです」**（『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』 p.384）

井戸で出会うのは、個としての思いや記憶表象にとどまらない。われわれが想像する以上の重たい暗闇がはてしなく横たわる。その暗闇は戦前日本の国家権力による暴力や野卑な欲望に一直線につながっている。村上自身も、また主人公岡田トオルも、それらの存在を受け入れられない。彼らには個としての自由の魂とともに、共生への意志がある。したがって、異界を支配する悪との対決は避けて通ることができない。この点を確認すること

が、95年の村上における創作の本質の原点を読み解く鍵となるはずである。

この原点とは、『ねじまき鳥クロニクル』において、歴史体験とも合流する。一つの井戸において、1980年代と1940年代が交差する。いわば井戸は現在の生者と歴史における死者が同じ底流をなす世界である。出口のない迷宮である。

「出口のない迷宮」とは、オウム事件被害者へのインタビュー集『アンダーグラウンド』に掲載された異例なまでに長大な村上の論文「目印のない悪夢」を髣髴とさせる。しかも、村上が迷宮というときの感情には特別な意味がある。作中の人物・岡田トオルが抱える迷宮は、日常生活での客観的様相とは別に1940年代ノモンハン戦争と同じ精神的なありようを示している。

われわれは多かれ少なかれ、現実に対して一種の幻想のヴェールのようなものをかける。社会的現実と向き合う時に、半ば無意識に現実を観念で覆い隠そうとする。そこに自分にとって都合のよい幻想を投影する。内面的な葛藤を避けようとする。

岡田トオルは現界を生きる人たちの責任を単独で遂行するかのようになり、井戸の中に下りていき、目覚め、眠り、夢を見る。暗黒のなかでは、夢を見る意識と目覚める意識は同質である。岡田トオルの意識は、意識と無意識の間を漂う。夢を見るイメージと重なり合うものの、いついかなる状況が襲うかわからないイメージの世界に参入する。

ヴェールを透いて見せるのは、悪夢のヴィジョンである。日本人が無意識レベルで清算を拒んだ死者たちの陰影である。そのイメージの中で、岡田トオルは歴史の中にある民族や個人の夢のようなものとも出会う。岡田トオルは個としての感情を経由することで、歴史を体験する。おそらくここが村上の設定する井戸の最も重要なポイントである。歴史の中に生きる死者たちと主人公は出会う。したがって、岡田トオルが井戸の壁を抜けた先のホテルのロビーで出会う人々は、死者たちにほかならない。

もちろん、現実生活で岡田トオルが出会うのは、綿谷ノボルを含めてこの世の現実の人間たちである。しかし、彼は同時に感情体験のレベルではこの世を去った死者たちの形成する共同体をも同時に生きる。井戸の中で、岡田トオルは死者との出会いを持ち、そこから重要な教えを受ける。

この一連のプロセスは、村上の創作法ともひとつつながりである。たとえば、『ねじまき鳥』には「皮剥ぎボリス」なる残酷な軍人の挿話がある。間宮中尉は、主人公夫妻が懇意にした神懸かりの易者・本田の満州従軍時代の知己である。間宮中尉は、本田ら数名とともに地誌調査を名目としてノモンハンに派遣され、外蒙古ハルハ川沿岸でモンゴル軍の捕虜となる。ボリスはモンゴル軍と密通するソ連軍の地方幹部であり、悪の権力を一身に帯びた人物として描かれる。そして、生きながらにして人間の生皮を剥ぐ。

ボリスもまた自らの井戸のなかで出会った一人と村上は言う。間宮中尉の回想は『ねじまき鳥クロニクル』の井戸の底の中国大陸への直結を暗示する。そして、そこは文字どおり危険きわまりなき血と暴力の世界となる。村上は言う。

**「もちろんそれは簡単にできることではありません。そしてまた、ときとして危険を伴う行為でもあります。我々小説家がやるべきことはおそらく、そういった『危険な旅』の熟練したガイドになることです。そしてまたある場合には読者に、そのような自己探索作業を物語の中で疑似体験させることです。僕にとっては物語というのは、さまざまな特別な**



機能を持ったパワフルな乗り物なのです」(『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』  
p.385)

井戸の底の暗黒の中で、主人公は血塗られた危険な夢を見る。夢は本来他者と共有できない。せいぜいのところ語るだけである。しかし、井戸の底で目覚めつつ見る不吉な夢は、別の共同空間、すなわち異界に目覚めることを意味する。そして、体験を死者との共生に結び合わせうる。それが、歴史の中で目覚める意味である。

主人公は井戸の中で、子供時代を思い出し、会社につとめていた頃のことを思い出す。妻クミコと最初に会った日のことを思い出す。これらは、記憶を介した共同体の意識化である。さらには、この過去の共有は、主人公が生まれる前の歴史にまで遡る。やがて他者の回想を通して、満州やノモンハン戦争の血なまぐさい歴史水脈にまで到達する。共生における第二の目覚めである。

日本人の歴史感覚を思うとき、現在にいたるまで、過去を負の側面から思い出すことに本能的恐怖感を抱く傾向があるかに見える。過去の約1世紀にわたる帝国日本の歴史にしかるべき目線を合わせないかぎり、いかに颯爽と未来を語ろうともうつろな希望の先物取引に過ぎない。そして、中国やアジア諸国の死者たちは鎮魂されぬままに怨霊化する。

先の大戦中の日本が何を行ったのか。いかに生命を軽蔑し、ささやかな人々を根源的に損なったか。そのことが歴史の形式的な知識ではなく、現在につらなる体験の水脈として、自分自身の体内に入ってこないとおそらく似たことは何度でも繰り返されるだろう。現に、2011年の原発事故は悪夢の再来以外の何ものでもなかった。

清算されざる歴史が、無意識の暗い通路を通して、親から子に伝わり、生き続ける。村上は井戸の底にある種の危険な共同体を見る。無意識の中にうごめく血と暴力の共同体である。主人公は現実世界では無意識の中にあつた記憶や印象を井戸の中で意識化し、認識の対象とする。主人公は血の連続性に関わりを持った者として、顔に大きな痣を受け取ることになる。

主人公が受け取る痣は『ねじまき鳥クロニクル』のなかで、焦点をなす転回点の一つであつて、主人公にとっては、井戸の底における死者との共生のための第二の目覚めを象徴する。しかし、井戸の底の共同体が危険であることに変わりはない。血によって後代へ着実に引き継がれていく悪である。村上は言う。

「たとえば『海辺のカフカ』における悪というものは、やはり、地下二階の部分。彼が父親から遺伝子として血として引き継いできた地下二階の部分、これは引き継ぐものだと僕は思うんですよ。多かれ少なかれ子どもというのは親からそういうものを引き継いでいくものです。呪いであれ祝福であれ、それはもう血の中に入っているものだし、それは古代にまで遡っていけるものだというふうに僕は考えているわけです。(略)僕は輪廻とかそういうものはとくに信じないけれど、そういう血の引き継ぎというのは信じてもいいような気がする」(『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』 p.119)

後の作品『海辺のカフカ』では、父子の宿命が血と深く結びついていることが示唆される。民族や社会にあつても同様に、戦前の不条理な暴力は消え去りはせず、血の結合の結

果として、新たな危機の時代として再現されざるをえない。金と権力が一つになって継承され、たゆむことなく世を損なう。『ねじまき鳥クロニクル』における綿谷ノボルはまさしく血の権力の象徴である。オカルト的な文化教養を身につけた権力者である。

綿谷ノボルは満州やノモンハン戦争などの血塗られた歴史の相続人でもある。歴史の中で、強大な権力や財力を持った人々が、自らが世を去った後でも、「血の引き継ぎ」を通して、自らの権力や財力を失うことなく、無意識の回路を通して影響力を行使する世界がそこにはある。死後も、自らが形成した力を管理するための「システム」を残す。

村上の小説では、「システム」が現代においてもいたるところに存在することが暗示される。そして、通常的生活を送る人々もまた、ほとんど無意識に、権力や財力のなかに取り込まれていき、階層秩序に組み込まれていく。うつろな高度資本主義社会を生み、巨大なレベルで破壊的に再生産されていく。

『ねじまき鳥クロニクル』以前の作品でも、村上はこの社会の持つ唯物的風潮を描いた。現代的な高度資本主義社会はあらゆる人や文化をすべて商品や記号として消費していく（『ダンス・ダンス・ダンス』）。そのぎりぎりの現代社会のさらに根源の認識に目を向けるよう村上は促した。唯物的に加え魔術が今日の日本を覆い尽くしており、それらが過去の歴史の直視や清算を意図的にサボタージュした結果にほかならぬことを井戸のなかの異界を介して村上は暗示する。

いずれにせよ現代を生きるわれわれが血の責任を引き受けざるをえない。ならば、村上の物語は魔術を受け入れるところから来るものではない。精神の武器である日常的な言葉による善き物語である。異界における魔術が指導権を握れば、自我は意味を失い——あたかも宗教的グルにコントロールされる信者たちのように——異界の力に呑みこまれ、何らかの主義や信念の俘虜となる。いかに偉大な力と言えども、自我を異界の魔術的力に同化させるならば、自己の尊厳のみならず、死者たちとの共生の礎も失われる。

年代としてみれば、95年には『ねじまき鳥クロニクル』は完成していた。だが、日本社会の激震——阪神淡路大震災、オウム事件——を眼にし、村上は自らの作品が次なる時代の実像をすでに描ききってしまったことを悟ったはずである。「暴力の時代」あるいは「魔物の再来」はすでに起こった未来にほかならなかった。

実際に村上は、95年現実化する悪を、異国の地で数年も先んじて『ねじまき鳥クロニクル』に描写したわけだが、創作のなかで、村上が異界で出会った悪は、やがて現界に姿を現すはずのものだった。それでも、作家として井戸への下降をとりやめるわけにはいかない。井戸から通ずる異界は、私たちの住む現界の原型であり、鏡の現像なのだからである。「危険な旅の熟練したガイド」として、あるいは「自己探索作業を物語の中で疑似体験させる」ことに作家生命を懸けた結果である。

#### 4 村上の異界観

『ねじまき鳥クロニクル』『アンダーグラウンド』の主題に入る前に、村上の異界観を確認する必要がある。村上自身はオカルトや神秘主義についていかなるスタンスを示すのか。個としての村上は、世間で言うスピリチュアルとかオカルトの類にはいかなる関心もないし、信じるつもりもないと明言する。90年代半ば過ぎに行われた精神分析家・河合隼雄との対談で、村上は次のように発言する。

「ぼくは、小説でよく超常現象とか超現実的なことを書くのですが、現実世界ではそういうものを基本的に信じていないのです。まったくないとも信じてないけど、あるとも信じていない。そういうことについてあまり考えたりもしない」（『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』p.179）

意外な発言に思われるかもしれない。村上が超現実的なことを基本的に信じていないと言うのは、深い現実把握とファンタジー豊かな描写を特徴として持つ村上作品とは相いれないように感じられる。村上の物語は一般的な常識からすれば、非現実的な世界や存在が当たり前のように登場する。『羊をめぐる冒険』の羊男や『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のやみくろ、後の『1Q84』のリトル・ピープルなど、非リアリズムの独自の世界が展開される。通常の作家の思索や想像力では追いつかないほどに非リアルなものがリアルな筆致で語られる。言い換えれば「奇妙なことを当たり前のような顔で語る」のが村上作品の特徴といえるかもしれない。

村上の創作法自体が、レグレッシヴな認識活動を拡大し、積極的に超現実とのかかわりを持つことはすでに見た。しかし、超現実に対するこのようなクールな姿勢は、歴史の闇にうごめく形象を一気に身近な物語に移し替えた作家・村上にとっての一つの「安全弁」として機能してきたようにも思う。事実、村上自身や作中の主人公は、模範的な市民的生活を信条としている。少なくとも彼らに反社会性は片鱗も見あたらない。日々を坦々と過ごす人たちである。権力や財力には近寄ろうとしない。それらの生活態度は、意識的にとられた個としての自由を担保する一つのスタイルなのかもしれない。

だが、何よりも一つ見逃せない疑問がある。

村上はなぜ自らの世界観を——あくまでも形式的にせよ——隠さなければならないのか。この問いは村上作品を考える際に、いかなるときも立ち返って考えるに値する。私の考えでは、悪の問題と無関係ではない。

現実世界に生きるわれわれにとっても、悪ほど身近な存在はない。95年がそうであったように、いつ巨大地震が起こり、テロが都市を襲い、あるいは深刻な疫病が流行するかなどわからない。荒廃した現実世界を生きるなかで、いつどのように深刻な自我の喪失が襲うかわからない。血にひそむ異界の悪魔的暴力が脆弱な自我を圧倒する状況など、いつ何時でも現出しうる。

悪の問題は——あたかも綿谷ノボルが小説の中で、麻原彰晃が現実世界で行ったように——秘教的なアプローチによって世に放出されるという微妙な、しかも不特定多数への根源的な破壊に通じる。村上がガイドを任ずる異界において、間違っても悪の拡散にかかわるなら、小説世界そのものの破滅ばかりか作家としてのプロフェッショナルの倫理は崩壊せざるをえない。村上が個的なあり方において、異界に赴くには、その危険性についての明敏な認識がなければならない。あたかも、練達の登山家たちが山の恐ろしさを骨身にしみて知りつつも、それをあえて口にしないように——。そして、その認識が正しいか否かを決定するのも、村上自身の自我以外に問うべき相手は存在しない。

ただし、村上は自らの関心の一端に言及してもいる。河合隼雄との対話である。

「村上 あの『源氏物語』の中にある超自然性というのは、現実の一部として存在したもののなんでしょうかね。

河合 どういう超自然性ですか？

村上 つまり怨霊とか……。

河合 あんなのはまったく現実だと僕は思います。

村上 物語の装置としてではなく、もう完全に現実の一部としてあった？

河合 ええ、もう全部あったことだと思いますね。だから、装置として書いたのではないかと思います」（『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』 p.143）

事実、河合との対話を見るならば、村上作品もまた「まったくの現実だ」との含みを感じないわけにはいかない。物語の装置としてではなく、ある種のもう一つの現実、すなわち異界として――。

村上はもう一つの世界への不適応が外界における無防備な危機を招くことを『ねじまき鳥クロニクル』『アンダーグラウンド』で示している。その意味では、村上作品は現在を舞台に進行する『源氏物語』なのである。

内部世界のパスワードを魔法使いに譲り渡していないか。内的不適応の結果を外界に投影していないか――。この二作は悪や怨霊の問題をつきつめた点においても、村上個人にとっても現代世界にとっても決定的意味を持っていたと言わざるをえない。

1995年以降、村上はこの世界にやがて訪れる第二の現実を予感しながら、現実の探求をルポの形式でも追求しようとした。日本社会が根底から変化を余儀なくされたとき、村上はアウトサイダーの視点や異界探索を最大限に利用している。社会の断層の深奥で進行する何かを見定めるためだった。地下の世界で何が起きているのか――。そこに小説家的想像力を傾けた。光の届かぬ地下で、日本社会を構成する現代人が死者たちと共有する世界の荒廃を描こうとした。

冒頭のジェイ・ルービンは言う。

『ねじまき鳥クロニクル』は新たな領域を拓いている。(略)村上にとって明らかな転換点で、おそらく作家として最大の転機だったといえるだろう。本人が述べたように、ここで彼は、ついにクールなデタッチメント（かかわりのなさ）を棄て、コミットメント（かかわり）を採ったのだ」（J・ルービン／哇柳和代訳『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』新潮社、p.248）

作家・村上の95年の意義を表現するのに、これにまさる評言を知らない。

再び強調しておきたい。この事実を閑却するならば、村上の世界の少なくとも半分しか理解したことにはならない。次節以降では、村上の創作、小説『ねじまき鳥クロニクル』、ルポ『アンダーグラウンド』が1995年をめぐるいかなる展開を見せたかを探りたい。

（次号に続く）

## II 『ねじまき鳥クロニクル』と井戸――異界参入

## III アンダーグラウンド――うつろな人々

## IV 物語の善きサイクル――浄化、共生、コミットメント