

変容する壁の内外 —村上春樹『街とその不確かな壁』を読む

柴田勝二

1. 43年後の書き直し

村上春樹の新作である『街とその不確かな壁』（以下『街とその』と略記）は、43年前の1980年に書かれたほぼ同名の短編小説「街と、その不確かな壁」を新たに長編に書き直したものである。新たにというのは、この短編に基づいて1985年に『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（以下『世界の終り』と略記）が書かれていたからで、一つの短編小説を基に二つの長編小説が生み出されたことになる。作者をこの作品の創作に促したものは、「あとがき」でも触れられている、二つの長編の間にある35年あまりの時間の経過である。『世界の終り』がもたらされたのが「いろんなことがどんどん勝手に前に進んでいく時代だった」のに対し、『街とその』に着手された2020年は「「コロナ・ウィルス」の年」であり、この疫病が世界中で猛威を振るっていた期間に作品の執筆が進められていった。そしてこの疫病は直接的な形ではないものの、確かに作品に取り込まれていることが見て取れるのである。

その関係性を探る前にまず『街とその』の内容を概観すると、物語は少年の「ぼく」が一歳年下の少女である「きみ」と、エッセイ・コンクールにともに入賞したことをきっかけとして親密になっていく話と、中年の「私」が、「単角獣」が行き交う壁に囲まれた街で、分身の「影」と言葉を交わし、図書館で「夢読み」をおこなう話が第一部で進んでいく。それにつづく第二部では、やはり中年の「私」が福島の私設図書館に館長として勤めることになり、そこで前館長の不思議な老人や司書の女性たちと日々を送り、さらにその図書館の本を異常な貪欲さで読破していくサヴァン症候群の少年が後半登場し、彼が「私」と壁の中の街を媒介することになる話が語られていく。そして「私」が第一部と同じ壁の中の世界に移り、やはりここの住人となった図書館の少年と交わりを持つ短い第三部によって物語が閉じられている。

壁に取り囲まれた街で主人公が生きるのは、基になった短編「街と、その不確かな壁」（以下「街と、その」と略記し、カッコの種別によって長編作品と区別する）や、『世界の終り』でも現れる設定で、それが今回の長編にも受け継がれているが、三者の間で共通点と差異が見られる。共通しているのは、基本的な設定に加えて壁の中の街がいずれも貴重な何ものかが失われた世界として位置づけられていることである。「街と、その」における街は、そこに入る時に「影」を捨てることを求められる場所であり、語り手の「僕」は大男の門番に「影を捨てるか、街に入るのをあきらめるか、どちらかだ」という選択を迫られた挙

げ句、影を捨てる決断をして壁の中の街に住み始めたのだった。

影を捨てねばならないのは、「僕たちはみんな影をひきずって歩いていた」という前提があるからで、「僕」は門番の剛力によって影をひきはがされることと引き換えに街の中に入ることを許される。この作品では影は「僕たち」と複数形で書かれるように、皆が〈ひきずり〉つづけるものであり、街を行き交い、冬になると「寒さと飢え」のために、眼に「哀しみの色」を浮かべつつ次々と死んでいく「獣」たちは、この街の住人が捨てることを強いられた「影」と照応する存在として眺められる。「僕」がひきずりながらそれを捨てる選択をした影とは、初期の村上作品のモチーフをなす、疾風怒濤の時代であった60年代末的な情念の比喩であり、『風の歌を聴け』（1979）に始まる三部作の主人公は、それをひきずりつつも断念する選択をすることで、70年代の散文的な時代を生き延びていくことができるのだった。

一方この60年代末的な情念を70年代においてもひきずることで生きづらさを増していく存在が、「僕」の友人である「鼠」であり、三部作を通して「僕」と鼠は次第に距離を拡げていき、三作目の『羊をめぐる冒険』（1982）では、特定の人間の中に入り込んでその人間を支配すると同時に超越的な活動力を付与するとされる、特殊な斑紋を持つ羊を体内に入れることを拒んで鼠は自死するに至るのだった。『風の歌を聴け』で1970年の夏に「僕」が交わりを持つ、左手が四本指の少女もやはり終焉した60年代の象徴であったが、二人がともに「獣」の記号性を帯びていたことは見逃せない。鼠という呼称自体がそれを物語っているのに加えて、四本指の少女にしても、その指の本数は伝統的に「獣」の指標となるものであった。

三部作につづく長編である『世界の終り』に鼠が現れないのは、『羊をめぐる冒険』の帰結との連関からいって自然であり、その代わりに影がその後身として登場していた。それに対して「街と、その」が書かれたのは、三部作の二作目に当たる『1973年のピンボール』と同じ1980年であり、三部作のモチーフを共有する面が強い。三部作と差別化するためにここでは鼠は登場しないものの、その分この作品の影は鼠的な属性を分有している。影は「僕」を壁の外に出るようにいざない、「僕」は影の言葉に従うことで壁を消失させて脱出することに成功するが、そのいざないは「この街は完全じゃない、壁だって完全じゃない。弱点は必ずある。俺はそれをみつけたのさ。完全なものなんて世の中に何ひとつない」という、断定的な確信の言葉によってなされている。一方『世界の終り』の終盤に描かれる同様の場面でも、影は「僕」に脱出を勧めるが、ここでは影は街の「完全さ」を認めたくて、「完全さというものは必ずあらゆる可能性を含んでいるものなんだ。そういう意味ではここは街とさえもいえない。もっと流動的で総体的なものだ。あらゆる可能性を提示しながら絶えずその形を変え、そしてその完全性を維持している。つまりここは決して固定して完結した世界ではないんだ」と、より知的で理性的な言葉遣いで脱出の可能性を「僕」に語っている。

「街と、その」の影の口調は『風の歌を聴け』での鼠のそれを思わせ、作中での性格も近似している。ともに烈しい情念を空転させがちな人物であり、とくに影がもともと「僕」から振り捨てられた存在であることは、三部作の鼠と「僕」の分身的な関係の証左ともなっている。「街と、その」における壁に囲まれた街とはすなわち、60年代末的な情念を許容

しない散文的な時代として進んでいくと見なされる70年以降の時代の比喩にほかならず、ここで影が「この街は完全じゃない」ことの根拠として「この街の弱点はあの獣さ。獣がつまりこの街の安全弁ってわけだ」と言うのは、今見てきたように獣がその情念を具現化した生き物として、それが壁の中の世界で死にきっていないことを傍証しているからである。

そして最後に「僕」は壁の外に出ることによって、その不完全さを証すことになるが、それは60年代末的な情念に立ち帰りうる可能性を示唆することにもなっていた。それはこの時代に青年期を過ごした村上春樹の〈お里〉ともいべきもの¹であり、70年代以降の〈クール〉で散文的な時代に対する批判意識はそれ以降も持続していく。2001年の『海辺のカフカ』では、「佐伯さん」という四国・高松の図書館に勤める女性が、恋人を失った70年以降の時間が「延々と続く後日談のようなもの」であり、「空虚な一日いちにち」の連続であったと語るように、情念的な昂揚を失った世界としてこの時代が位置づけられているのである。

2. 曖昧化する壁

したがって短編「街と、その」の「僕」が読みつづける、図書館に積み上げられた「古い夢」は、この時代に失われていった様々な浪漫的な情念の描いていたヴィジョンのことであり、それゆえ「その夢の殆んどは哀しい夢だった。それは全ての芽をつみとられ、全ての枝先を固い岩盤に遮られた闇の中の樹々だった」と描写されるのである。一方『世界の終り』では壁の中は70年代以降の世界の比喩としての性格は引き継がれながら、むしろその時代を生きる「ハードボイルド・ワンダーランド」（以下「ハードボイルド」と略記）の「私」の深層が描いていた時空として意味づけられている。「私」は近未来の社会で、自分の脳の回路を使って情報の変換作業をおこなう計算士という職業に就いているが、その仕事をつつがなく遂行するためには脳の回路がきわめて安定していることが必要であり、「私」はそれを高いレベルで満たしているゆえに優秀な計算士として評価されているのだった。

「世界の終り」の章における壁の中の世界がすなわち、その「私」の深層世界の光景であったが、それが〈終わった〉世界であることは「街と、その」と同様でありながら、ここではそれを積極的にはらむことが、近未来の情報化社会を生き抜く条件となっている。彼が現実世界からこの深層世界に移行することになったのは、その世界を図像化した特殊な回路を「私」の脳に埋め込んだ博士が情報戦争に巻き込まれることで、解除の期限を過ぎてしまったために、「私」がそこに閉じ込められたからであったが、博士は「私」の計算士としての優秀さの所以を探查した結果、彼が極端に「自己の殻」を守ろうとする性癖があることを見出す。その彼がはらんだ堅い「自己の殻」こそが、「世界の終り」の街を囲む堅固な壁にほかならなかった。つまり彼は人間が本来持っていたてもよい不安定な情動を切り捨てていたからこそ、計算士として困難な仕事もこなしたのであり、その〈終わった〉ないし〈死んだ〉世界が『世界の終り』における壁の中の世界として表象されていたのである。

こうした先行する二作品に描かれる壁の中の様相を踏まえて、今回の『街とその』を眺めると、特徴的なのは壁の外の世界に与えられる比重の大きさである。原型の「街と、その」はいわゆる額縁小説の形を取っており、「ことばは死ぬ」というモチーフが提示された大学時代の追憶が断片的に語られるとすぐに壁の中の世界に移り、最後にそこを脱した「僕」がふたたび言葉の死を述懐するくだりで作品は閉じられている。また『世界の終り』で交互に進行していく二つの物語は、内と外ではなく表層と深層という垂直的な構図をなしているために、「世界の終り」の〈外〉は原理的に仮構されていなかった。

一方『街とその』では壁の中の主体として暮らす「私」によって語られる部分は分量的に2割程度であり、時間的にその前身に相当する少年の「ぼく」が、空間的には壁の外である都市で1歳年下の「きみ」と交わりを持つ話が、それと拮抗する比重で語られていく。そして福島を舞台とする第二部は当然壁の外の物語となるが、ここで私設図書館の館長となる「私」はやはり壁の中の「私」と分身関係にあり、彼はかつてはその世界で日々を送っていたことを認識している。彼の前任者である「子易さん」は、「私」に面接をおこなったのだったが、実は彼はすでに亡くなっていて、「私」が接したのは彼の霊であった。現世の人間と霊が交わりうる世界である点で、第二部の空間も日常的な現実から逸脱する面をもっている。

こうした壁の外の世界で物語内容が展開される比重の高さは、内と外を限る境界としての壁の堅固さを相対化するとともに、壁の内側と外側の世界の異質さも希釈することになる。現に冬に図書館が雪で囲まれる光景を目の当たりにした「私」は「飢えと寒さのために命を落としていった単角獣²たちのことを思い出さないわけにはいかなかった」のであり、自分がいる場所がどこであるのかを訝しまざるをえない。

白い雪に囲まれた場所に一人で立って、頭上の真っ青な空を見上げていると、ときどき私にはわからなくなった。自分がこの今いったいどちらの世界に属しているのかが。

ここは高い煉瓦の壁の内側なのか、それとも外側なのか。

(第二部、ゴシック体原文)

このくだりのやや後の箇所でも「私」は、「私にかろうじてわかるのは、自分が現在おそらくは「あちら側」と「こちら側」の世界の境界線に近いところに位置しているらしい」と述懐している。こうした「境界線」としての壁の堅固さの希薄化は、この作品世界における壁の機能が、「街と、その」や『世界の終り』とは別個のものとなっていることを物語っている。批評家の福島亮大はインターネット上の論評³で、『街とその』における「不確かな壁」の描き方を問題とし、その「描き方こそが最も不確かなのである」と批判している。福島は壁を社会システムの「父性的な強制力」としており、それ自体は適切な見解だが、その揺るがされ方が「不確か」であるというトートロジー的な評言は、必ずしも妥当ではない。『街とその』における壁の描かれ方は、確かに「不確か」な曖昧さがあるが、むしろそれを前景化させることに作者の趣意があったと見られるからである。

すなわち前二作における壁は、端的には60年代と70年代以降を区切る境界であり、と

くにその推移をモチーフとする三部作の途上で書かれた「街と、その」においては、その性格は明瞭であった。『世界の終り』でもその性格が継承されながら、情報化社会としての80年代に生きる人間の自己確保が問題とされていたが、その38年後に発表された『街とその』ではもはやその図式は存在していない。村上が先駆的に主題化した個人と情報の流通の問題は現在でも決して色褪せてはいないものの、90年代以降の村上の創作からは後退していき、『ねじまき鳥クロニクル』(1994～95)や『海辺のカフカ』、『アフターダーク』(2004)のような、日本と近隣アジア諸国との軋轢を含む、近代日本の歩みに批判的な眼を向ける作品が生み出されるようになる。

それは出発時に「デタッチメント」と評されることも少なくなかった村上の表現活動に現れた変質であった⁴が、『街とその』も同時代への〈社会意識〉を基底にもつ点で、そうした系譜のなかに含まれる作品であるといつてよい。冒頭で引用したように、「「コロナ・ウィルス」の年」であった2020年に作者はこの作品に着手しており、それにつづけて「あとがき」で次のように述べている。

僕はコロナ・ウィルスが日本で本格的に猛威を振るい始めた三月の初めに、ちょうどこの作品を書き始め、三年ちかくかけて完成させた。その間ほとんど外出することもなく、長期旅行をすることもなく、そのかなり異様な、それなりの緊張を強いられる環境下で、(かなり長い中断=冷却期間を間に挟みはしたが)日々この小説をこつこつと書き続けていた(まるで〈夢読み〉が図書館で〈古い夢〉を読むみたいに)。

この記述は『街とその』に込められたモチーフの在り処を示唆するもので、作品を読み解くための手掛かりを作者みずから与えている。これまでも村上の作品世界は、今見たような現実世界への批判意識を起点としながら、それを超現実的な要素を含む物語として寓意化することによって展開されてきた。この「あとがき」のようにその方向性を自身が提示しているのは珍しいが、『街とその』もその流儀によって構築されていることは否定しがたい。作中でも「コロナ・ウィルス」への言及と受け取られるくだけりが見出され、感染症の蔓延による「かなり異様な、それなりの緊張を強いられる環境」への応答としてこの作品がもたらされていることは容易に察せられる。

直接的な言及としては、「私」が福島の図書館に現れるようになったサヴァン症候群の少年と対面した際に、「私」がかつていたと記憶する壁の中の街の様相を語った後に、少年がメモ帳に「**疫病を防ぐため**」(ゴシック体原文)という一行を書き付ける場面がある。「私」がそれを見て「つまりその煉瓦の壁は、疫病が街に入ってくるのを防ぐためにこしらえられた、そういうことなのかな？」と尋ねると、少年はそれを肯定する。それを受けて「私」は、少年になぜそれが分かるのかと不審に思いながら、次のように考えをめぐらす。

しかしもしその壁が、少年の言うように疫病を防ぐために築かれたものであるとすれば、それでいろんな意味が通じるような気がした。いつのことかはわからないが、とにかくそれが築かれた時点から、その高い壁は住民を内側に閉じ込め、住民ではないものが中に入ることを阻止するべく、強固に厳密に機能してきたのだ。

(第二部)

それにつづけて、少年はさらにメモ帳の新しい頁に「終わらない疫病」と書き付けるのである。引用したくぐり中国をはじめとする各国で、感染症の拡大を防ぐためにとられたロックダウンの措置を想起させるが、矛盾するように映るのは、ここで語られる「高い壁」が「強固」で「厳密」なイメージをもっているにもかかわらず、今述べたように作品全体としては、「街と、その」や『世界の終り』よりも壁の境界としての堅固さが相対化されていることである。かつて壁の中にいたという記憶を持つ主人公の「私」は、壁の外の現実世界としての福島での日々を過ごした後、再度壁の中に移行し、時間を遡行して少年時代に戻っていく。ビートルズの「イエロー・サブマリン」のパーカを着ていたところから「イエロー・サブマリンの少年」と呼ばれるようになるサヴァン症候群の少年も、今引用した「疫病」への危惧から「**その街に行かなくてはならない**」（ゴシック体原文）という使命感に駆られてか、図書館のある町から姿を消して、壁の中の住人となる。そして終盤の短い第三部で、「私」と少年は再会することになるのである。

3. 「疫病」が失わせたもの

『街とその』で二面的な意味づけ方をされているように見える壁の性格を考える際に重要なのは、先行する二作品のなかで壁が空間的な境界をなしながら、その内と外の隔たりを明確にしているのはむしろ時間的な意識であったことだ。すなわち、壁の中の世界とは、いずれも情念的な昂揚を欠如させた世界であり、その起点にあるのは三部作のモチーフである60年代の終焉であった。いいかえれば、〈失われたもの〉は過去に帰属するものであり、時間的な推移のなかで喪失が生じたのだった。

その原理が『街とその』にもやはり当てはめられる。ここでようやく論のはじめに示した、壁の中が貴重な何ものかが喪失した時空であるという前提に帰ることができるが、ここで失われているのは烈しい情念の昂揚ではなく、むしろ人間が日々の繰り返しのなかで抱きうる、普遍的な情感の数々である。第一部での「私」と影のやり取りで、影は「私」が壁の中の町で読む「古い夢」とは「この街をこの街として成立させるために壁の外に追放された本体が残っていた、心の残響みたいなものじゃないでしょうか」と言い、「私」が「心の残響？」と鸚鵡返しに尋ねると、影はそれを「心の細かい種子みたいなもの」と言い換え、「私」が再び鸚鵡返しを問うと、影はそれを次のように具体化している。

「そうです。人の抱く様々な種類の感情です。哀しみ、迷い、嫉妬、恐れ、苦悩、絶望、疑念、憎しみ、困惑、懊悩、懷疑、自己憐憫……そして夢、愛、この街ではそういった感情は無用のもの、むしろ害をなすものです。いわば疫病のたねのようなものです」

(第一部)

ここで影が「古い夢」を、「心の残響みたいなもの」と表現すること自体は、前二作を受け継いだ規定であるといえるだろう。とくに「街と、その」では60年代末の情念の残

滓としての色合いが濃かったが、ここでは「人の抱く様々な種類の感情」として、より一般的な地平に置かれている。影の口調も「街と、その」では、三部作の鼠のそれとも重ねられる粗野で荒っぽい響きを帯びていたのが、この長編では影は今の引用にあるように「です、ます」の丁寧な口調に変わっている。影が主体から切り離された情動の具現化であることを踏まえれば、この変化は壁の中の世界で生きるために「無用のもの」として残滓化された情感の変質と照応したものであることが分かる。すなわち『街とその』における壁の中とは、荒々しい情念ではなく引用に列挙されたような、人間が本来抱くべき「様々な種類の感情」が否認される世界なのである。

そこにこの作品が「『コロナ・ウィルス』の年」に書き進められ、その状況に対する応答を含む形で成り立っている所以が見出される。すなわち、2020年初頭に中国を皮切りとして始まった新型コロナ・ウィルス感染症の蔓延は、同国での数々の都市でのロックダウンとして顕在化したような〈壁の中〉に人びとを閉じ込めるとともに、一般生活者の自由な外出を困難にすることによって、各家庭を〈壁の中〉の空間に変じさせることになった。さらに〈壁の外〉である都市の生活空間では、「ソーシャル・ディスタンス」を取ることが求められ、他者との濃密な接触を回避することが勧められた。感染の拡大を抑えるために取られたこうした施策を受け容れることで、人びとは一人一人の生活空間に追いやられ、そこで自足することを強いられる年月を長く過ごすことになった。そして人間の感情が本来他者との交わりのなかで生起するものであれば、それは人間が「様々な種類の感情」のやり取りを持ちにくい状況が持続することでもあった。

精神科医の斎藤環は『コロナ・アンビバレンスの憂鬱——健やかにひきこもるために』（晶文社、2021）で、こうした人びとに外出を自粛させるような施策を日本人が受容することによって生まれた倫理観を「コロナ・ピューリタニズム」（CP）と呼び、相互監視のなかで公園で遊んでいる子供が通行人に罵倒され、開店営業している店がSNSで批判され、自粛期間中に旅行した芸能人が謝罪を強いられるといった状況が現出したことが紹介されている。斎藤はこのCP下で、自身が肯定する「ひきこもる」という生き方がコロナ・ウィルスへの「最強のライフスタイル」として浮かび上がってきたと述べているが、確かに外出せずとも社会人として仕事をし、毎日の生活を楽しむことが可能であることを発見させたのはこの感染症の〈恩恵〉であっただろう。

けれども村上春樹は60年代末の情念的昂揚への郷愁を持つ世代の作家であり、自身の作品にもそれを盛り込んできたことを忘れることはできない。一見〈クール〉に見えるこの作家の起点には、70年代以降の〈クール〉さを受容しつつそれを相対化するアンビヴァレンスがあり、主人公の分身である鼠や影は、その受容の過程で括り出された残滓的存在であった。村上作品を特徴づける、多く男女の交渉に具現化されるロマン的な色合いもそれと軌を一にしているが、『街とその』にも描かれる「ぼく」と「きみ」の淡い交わりは、ありふれたものであるだけに壁の中の世界で失われているとされる「様々な種類の感情」の一形態を映し出している。

主に第一部で壁の外の物語として語られる、エッセイ・コンクールにともに入賞したことに始まる二人の交わりは、次第に親密さを深めるものの、性交にまでは至らず、そのうち「きみ」は不意に姿を消してしまう。彼女は「ぼく」と出会った時から「本当のわたし

が生きて暮らしているのは、高い壁に囲まれたその街の中」(傍点原文)であり、「今ここにいるわたしは、本当のわたしじゃない。その身代わりにすぎないの」と語っていた。同様のことを「街と、その」の「君」も語っていたが、その意味は両作品の間で変じている。「街と、その」における壁の中は、眼に「哀しみの色」を浮かべつつ死んでいく獣たちに託される60年代末的情念の衰滅していく世界であり、壁は70年代以降の時代との懸隔とその時代の散文的な無機質さのイメージ化であった。そしてその外側の世界は、僅少な分量でしか語られないものの、壁の中で生きる抑圧感からは免れた時空として位置づけられている。ここで「君」は『街とその』と同様に「本当の私」は壁の中の街にいると言うが、それは『海辺のカフカ』の佐伯さんが70年以降の時間を空虚なものとして過ごしてきたと語るように、今生きる世界が真の自己実現から隔てられた場であるという感慨の表明として受け取られる。

その意味で「街と、その」における壁の外は、時間的には語り手の「僕」が十八歳という年齢であることによって、60年代後半が想定される一方で、作品執筆時の現在をも示唆する両義性を帯びていた。それに対して『街とその』では、作者自身の加齢を反映して壁の中と外ではかなりの時間差が存在している。「私」が第二部で福島の図書館長を勤める中年の「私」と分身関係にあることを踏まえれば、壁の中の「私」もその年代であると想定され、したがって壁の外の「ぼく」は追憶のなかの存在であることになる。そのため「きみ」が「本当のわたしが生きて暮らしているのは、高い壁に囲まれたその街の中」と言うのは、「ぼく」と過ごす平穏な日々がすでに過去のものであり、自分が現在「本当に日々を送っているのが、その平穏さが失われた世界としての壁の中にある」という認識の表明にほかならないだろう。

この作品の壁の境界としての曖昧さは、こうした物語の設定からもたらされている。つまりここでは壁の中は人間が本来持ちうる「様々な種類の感情」が失われた世界であったが、壁の外の出来事として語られる少年少女の淡い交わりも、はるか過去の時間に属する、立ち帰ることのできない物語である。またそこでも「きみ」は不意に姿を消してしまい、「ぼく」が「きみ」との恋愛を成就させたわけでもない以上、感情の不充足感が漂うことになる。そのため壁の中と外の世界の間には質的に明確な差異はなく、コロナ下の状況と比喩的に連繋する壁の中が、相対的に人間本来の感情的なやり取りを欠如させた空間として浮上してくるにすぎない。

そこから2節で引用したように、第二部の「私」が「自分がこの今いったいどちらの世界に属しているのか」が怪しくなり、自分の居場所が「**高い煉瓦の壁の内側なのか、それとも外側なのか**」が不明になる感覚を覚えることになる。「街と、その」や『世界の終り』におけるように、失われたものが60年代末的な情念という、時代的な限定性を帯びた感情として前提されない以上、失われたものと持続するものの境界は曖昧に溶解し、壁の中と外は反転し合うことになるのは当然である。それは「私」と影の差異が希薄化するということでもある。もともと情念的な残滓の形象化であった影からその性格が脱落すれば、その主体との明確な差別は失われざるをえない。影の口調が「私」のそれと近似しているのはその端的な現れだが、村上自身『日刊スポーツ』のインタビュー(2023・4・13)で、「この話では、影と本体のどっちが本体でそっちが影か分からなくなっていく。影と本体を等

価に置くというのが新しい試みだった」と語っている⁵。

4. 遍在する〈壁の中〉

この感情的な交渉の有無を指標とする壁の内外、「影と本体」の等質性は、ここに描かれる状況の遍在性を示唆している。実際『街とその』における壁はコロナ下でロックダウンされた都市を想起させながら、それに限定されない性格を帯びている。第二部の舞台が〈福島〉であるのは当然それを踏まえたうえで与えられた設定であろう。現実はこの地に甚大な打撃を与えた2011年3月の東日本大震災の際には、双葉町、大熊町、浪江町といった福島第一原発周辺の「帰宅困難区域」ではバリケードが築かれてロックダウンがおこなわれ、住民はそれまでの生活を根こそぎ奪われることになった。地震や津波の打撃によって住居が失われるのは痛ましい事態だが、これらの地域では住居が無事であっても人びとは生活の場から追いやられ、感情の交わり以前に人間そのものが不在の〈壁の中〉が現出した。また避難区域の外側でも、人びとは従来の生活を愉しむ権利を喪失した日々を送ることになった。たとえば次の引用のような生活を、福島の人びとは長く課せられるようになる。

原発事故後～現在も娘二人をほとんど外で遊ばせる事もなく、洗濯物も一回も外に干した時ありません。食料品も県外産の物にし、水も買っています。外に出る時は、子供達に線量計を持たせたりと、未だ普通とは違う生活を送っています。これが普通の日常でしょうか？ 子供達の将来もとても不安です。

(成元哲他編『終わらない被災の時間』石風社、2015)

放射線というやはり見えない相手と対峙しつつ、被災地の人びとはコロナ下の都市よりも厳しい制限と抑圧のなかで生きることを強いられていた。マスクを着けてソーシャル・ディスタンスを守れば一通りの行動を取ることができるコロナ下の状況と比べても、子供を外で遊ばせることも、県内産の食料品を買うことも叶わないという被災地の状況が一層苛酷であったことはいままでもない。

『街とその』の第二部は福島を舞台にすることで、震災との連関をほのめかしながらも、震災やその後の状況には一切言及されていない。にもかかわらず壁の中の世界のイメージが、震災後の状況を踏まえる形で構築されていることがうかがわれる。すなわち壁の中の街では「様々な種類の感情」が「無用のもの」となっている以前に、その担い手である住民たちがあらかた姿を消してしまっていることが語られている。

今より遙かに数多くの人がかつてこの街に住んでいたようだ。当たり前の生活がそこでは営まれていたのだろう。しかしある時点で何かが起こり、住人の多くはこの街を捨てて立ち去った。慌ただしく、おおかたの家財道具を後に残して。

(傍点原文、第一部)

この描写は放射線量の高さから帰宅困難区域となった、バリケードで囲まれた福島町の様相を想起させる。反面新型コロナ・ウィルスが蔓延する地区では、むしろロックダウンによって住民は閉じ込められ、その外に出ることが叶わなくなった。その点で村上は二つの災厄を融合する形で壁の中のイメージをつくり上げていることが想定される。震災後の状況がもう一つの〈壁の中〉であるという認識はもちろん村上にあったはずだが、これまで見たように『街とその』では壁の中はもっぱら人間が本来抱き、やり取りするはずの種々の感情を欠落させた時空として描出されているのである。

そうした欠落をはらんだ時空が壁の中に限定されない形で遍在し、それゆえ「私」が、自分が「壁の内側」にいるのか「外側」にいるのかという疑問を浮かばせるのは合理的である。ただいつものように複数の時空を行き来しつつ巧みに物語が構築されていきながら、そうしたある意味では常識的ともいえる感慨を提示する地点に作者の趣意が辿られてしまうところに、この作品のもつ物足りなさも見出される。福島亮大の論評でも、ペストの猖獗を描いたデフォーやカミュの作品に触れつつ、村上作品における疫病に「リアリズム的な具体性」を付与しないならば、「むしろ寓話としての疫病を厳密に描かねばならない」という不満が呈されている。この不満はもっともなものだが、それとともに『街とその』が読み手に抱かせる物足りなさは、イエロー・サブマリンの少年に「終わらない疫病」(ゴシック体原文)と手帳に書き付けさせながら、前二作の着想を形式的に受け継ぐことで、今の引用にも見られるように壁の中の世界が〈事後的〉な不在感、喪失感を漂わせている齟齬にあるだろう。つまり新型コロナ・ウィルス感染症を想起させる疫病が、人間的な感情の生起とやり取りの欠落をもたらしているなら、今現在の形でその人びとはその災厄を蒙っているはずで、それが事後的な事態として位置づけられているなら、その欠落からも回復しているはずだからだ。そう考えるなら、やはり何らかの形で人びとが疫病に対峙しつつ、〈人間的〉な世界を人びとが持ちうる可能性が探られてもよかっただろう。

その場合福島が提起するように、疫病は寓意的な事態として表象されることになる。従来の作品でも、疫病は多くの場合寓意をはらむ形で描出されている。感染症の拡大とともにあらためて注目を浴びることになったカミュの『ペスト』(1947)は、北アフリカの都市オランに蔓延して大きな犠牲を出すことになった疫病の様相と、それにひるまずに対峙しようとする医師リウーの活躍を緻密に描いているが、アンガス・フレッチャーの『アレゴリー』(1964)によれば、このリアリズムの作品においてもペストはナチス勢力の浸食の寓意として捉えられるという⁶。またこの作品を踏まえて書かれた大江健三郎の『芽むしり 仔撃ち』(1958)は寓意的な性格を一層強く備えている。第二次世界大戦末期を舞台として、疫病が蔓延し始めた疎開先の村に閉じこめられた少年少女たちの行動を描いたこの作品は、作者自身が関わった砂川基地闘争をモチーフとしており、大人たちが無責任に子供たちを放置して逃げ出す要因となった疫病とは、日米地位協定の下で無際限に拡張、増殖することになった基地に代表されるアメリカの軍事勢力を指していると思われる⁷。

重要なのは、こうした作品における〈壁の中〉が、単に人間的な交わりが阻害された時空として描かれるのではなく、むしろそうした状況において可能となる感情の昂揚や交歓が提示されていることだ。極限的な事態が人間にとって本質的な価値に立ち帰らせるとい

うのは、戦争文学にも見られる文学表現の定番のひとつではあるが、『ペスト』では終盤リウーは「彼がかちえたところは、ただ、ペストを知ったということ、そしてそれを思い出すということ、友情を知ったこと、そしてそれを思い出すということ、愛情を知り、そしていつの日かそれを思い出すことになるということであった」(宮崎嶺雄訳)⁸という感慨を抱く。多分にカミュの作品を引き継いでいる面がある『芽むしり 仔撃ち』(1958)では、封鎖された村に閉じこめられた感化院の子供たちは、ここではじめて主体的な生活者となる感覚を覚える。主人公の「僕」は「疫病が激しい勢いで谷間を驟雨のようにおおいつくし、僕をしっかりとらえ、僕らのまわりに氾濫」していることを感じる一方で、少女との交わりによって「僕は広い世界に一人ぼっちだった、そして愛が生まれてきたところだった」という昂揚感も受け取るのである。

村上作品においても〈戦い〉は姿を現していた。『世界の終り』の「ハードボイルド」の章では、「組織」と「工場」という二つの陣営の間で情報戦争が繰り広げられており、また地下にうごめく「やみくろ」という闇の勢力も「私」に脅威を与えていた。もともと「私」は異常なほど安定した脳の回路を持ち、不透明な感情に動かされないうために、その状況下で優秀な計算士として仕事を遂行しうるのであった。この章は近未来の時間に展開されていくが、激しい情動を抱えた人物が生きる世界を描く時、村上は60年代末の時代を想起しがちであるために、現在時を時間的な舞台として感情的な交歓や昂揚を描くことが難しくなるのである。『世界の終り』の「私」は、不透明な感情を切り捨てることで生き延びていく、出発時以来の主人公たちの断念の取った究極的な形であった。

一方『街とその』では現在と過去、現実と非現実が壁の中と外で曖昧に交錯する世界が展開されていきながら、疫病との比喩的な戦いも、情報の氾濫と流通に個人が浸食される問題も描かれない。もっぱら三部作以来の手法を援用する形で、人間的感情の喪失という図式が提示されるにとどまっている。

この作品で積極的なヴィジョンを担いうる存在として登場しているのは、イエロー・サブマリンの少年であろう。サヴァン症候群の人物に設定されるこの少年は、意味や主題を問うこともなくひたすら図書館の書物を自身の頭に内蔵していこうとし、それはあたかも「究極の個人図書館」(ゴシック体原文)となろうとする試みのように「私」には映る。第二部の途中で失踪した少年は壁の中の街に移動したようだが、そこで「夢読み」をする「私」と出会い、彼と「一体になる」ことを願い出る。それは「究極の個人図書館」になろうとする彼の読書行為と「私」の「夢読み」が同一性を帯びていることを示唆することになる。すると「私」が読もうとする「夢」は60年代末的な情念の残滓から、言語を媒体として先人たちが描いてきたヴィジョンの数々に変じることになり、少年は古代から現在に至る文化的営為の連続性を確保する人物として眺められるのである。見方によっては、作者村上が言語表現の通時的堆積と向き合うことによって作品を生み出すという姿勢のマニフェストとも受け取られる。

〈壁の中〉が特定の時代性への繋縛から離れた遍在性を帯びているならば、それはおのずと社会の閉塞感という一般的な問題性の地平にまで敷衍されることになる。そしてこの作品でも見られる、壁の内外を移動する形で表現される現実と非現実、意識と無意識の間の往還は、人間の想像力を活性化する機縁として価値づけられる。先に引用したインタ

ビューでも村上は「僕は『壁抜け』というのが人生にとって非常に重要だと思っている。意識と無意識の間の壁を抜けて、自分をより深いところで発見する。それが人間や小説の大事な作業だと思うんです」と語っているが、こうした想像力の活動は、同じく「壁抜け」が登場する『ねじまき鳥クロニクル』におけるような、時空を超える運動性のなかで日本の近代を批判的に問い直すための動力とはならず、むしろそれ自体のダイナミズムが人間を賦活する契機として求められているようである。出発時からデタッチメントの姿勢を漂わせながらも、村上は決して時代社会から眼を背けていたのではなかったが、ここに至ってその眼差しは自己指向的なデタッチメントの色合いを強めているようにも映るのである。

(註)

- 1 1949年生まれの村上春樹はいわゆる「全共闘世代」に属する作家で、この世代の人間としての心性を意外に強く持っている。三田誠広の『僕って何』(1977)のようにそれを直接の主題とする作品は書いていないものの、多くの作品にそれがちりばめられている。『風の歌を聴け』の「僕」にしても「デモやストライキ」に参加して、「機動隊員」に前歯を叩き折られた経験を語っている。
- 2 三つの作品を通して壁の中の街に登場する獣たちの呼称は、「獣」(「街と、その」)→「一角獣」(『世界の終り』)→「単角獣」(『街とその』)と変化している。「獣」については本論中で述べているが、「一角獣」は人間の「古い夢」である神話世界への連繋を漂わせるとともに、その「一角」はペニスの比喩をなすことで性的な欲望を表象している。実際主筋をなす〈表〉の世界である「ハードボイルド」では、「私」の性的欲求の向けられる先が問題にされているのである。「単角獣」は見慣れない言葉だが、「世界の終り」の深層意識のイメージを引き継ぎつつ、性的な含意を希釈するために作られた呼称だと考えられる。
- 3 福島亮太「村上春樹による村上春樹のリマスターは成功したのか——『街とその不確かな壁』評」(『Real Sound』2023・4・23、<https://realsound.jp/book/2023/04/post-1307772.html>)
- 4 多く引用されるように、村上は河合隼雄との対談『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店、1996)で60年代末の時代的な空気に言及して、当時が「ぼくらの世代にとってはコミットメントの時代」であったのが、「それがたたくつぶされるべくしてたたくつぶされて、それから一瞬のうちにデタッチメントに行ってしまうのですね」と語っている。ただ加藤典洋が『イエローページ村上春樹』(荒地出版社、1996)で「デタッチメントへのコミット」という表現を使っているように、デタッチメントの心性が主人公に映し出されているとしても、それ自体が作者の現実世界からの乖離にはならない。たとえば夏目漱石の「高等遊民」の主人公たちもデタッチメントのなかに生きていることは明らかである。そうした乖離をはらまざるをえない人物を表象するところに作家の時代批判が込められており、それはやはり社会への「コミットメント」の形にほかならない。
- 5 村上はこのインタビューで「影と本体」の互換性ないし等質性についてかなり言及している。それは「意識と無意識」の反転性ともなり、また自分が作家となって、自身の作品が外国語にも翻訳されて一人歩きしているようであることにも、影が本体にとって代わるような感覚を覚えているようである。ただこうした物言いは、この作品の起点に、時代社会への意識よりも村上の私的な感慨が強くあることを示唆しているだろう。
- 6 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1964.
- 7 この寓意性については拙稿「〈戦い〉の在り処——『芽むしり 仔撃ち』の「戦争」(『〈作者〉をめぐる冒険——テキスト論を超えて』新曜社、2004)で詳しく述べている。
- 8 引用は新潮世界文学48『カミュ』(新潮社、1968)所収の同作品による。

The Changing Inside and Outside of the Wall: On *The City and Its Uncertain Walls*

Shoji SHIBATA

Summary

Haruki Murakami's new novel, *The City and Its Uncertain Walls*, is a rewrite of a short story of the same title written 43 years ago. Murakami wrote a full-length novel, *The End of the World and Hard-Boiled Wonderland*, in 1985 based on this short story, and *The City* is his second rewrite. What all three works have in common is that a wall separates two worlds: the inside and the outside, but the way in which the inside and outside worlds are differentiated is something that has never been done before. In other words, in the previous two works, the world inside the walls was a world devoid of emotional excitement, and its starting point was the end of the 1960s. However, what is missing in the new work is not the exhilaration of intense passion, but rather the many universal emotions that humans can experience in their daily lives. The new coronavirus infection and the Great Tohoku Earthquake that occurred in 2011 are assumed to be the triggers that brought about this lack, and Murakami aims to fuse these two disasters to create a world "inside the walls." However, his idea instead relativized the solidity of the wall and weakened the necessity of differentiating between inside and outside.

キーワード

壁 内と外 災厄 生と死 退行

Key words

wall inside and outside disaster life and death retrograde