

村上春樹の「閉じられた庭」

西川 智之

1. 聖杯伝説・教養小説

「これまでの僕の小説は、何かを求めるけれども、最後に求めるものが消えてしまうという一種の聖杯伝説という形をとることが多かったのです。ところが、『ねじまき鳥クロニクル』では『取り戻す』ということが、すごく大事なことになるしていくのですね。これはぼく自身にとって変化だと思うんです。」¹⁾

これは 1995 年に行われた河合隼雄との対談の中にある村上春樹の言葉であるが、すでに 83 年の時点で四方田犬彦は『羊をめぐる冒険』を次のように評している。

「困難の克服のすえに自己同一性を保証するに足るなにがしかの獲物を得て帰還する、という通過儀礼の物語はここにはない。『羊をめぐる冒険』は教養小説を根拠づける意味の体系が燃え崩れてしまった後に残された鉄骨の残骸であり、聖杯伝説に代表される探求の物語群の余剰物、澱、換言すればデカダンスである。」²⁾

この批評は、その後も村上春樹を論ずる場合によく引き合いに出され、たとえば加藤典洋は四方田を引用した後で、『羊をめぐる冒険』は「むしろ最初から物語の空転をめざして書かれた、自分を否定する、教養小説」³⁾ であり、それは既成の思想や伝統が信じられない世代の「新しい生きることの感触」を背景としており、「村上は結局、この小説の中で、未知の思想の核、内閉の地獄という主題に出会っている」⁴⁾ と、積極的な評価を下している。

井桁貞義もまた、上記の四方田犬彦の「聖杯伝説のデカダンス」という指摘を受けて、「しかし獲得物語あるいは成長物語を構成しない、というのは、その背後に実は文化圏の異なる空間の、もう一つの物語プロトタイプを下支えとして持っているのではないか」と興味深い説を展開している。⁵⁾ 井桁はここで、ヨーロッパの「幸福獲得型」の民話構造と、「出会い/別れ」のプロセスを経ての「境遇不変」型の日本の民話構造を対比し、『羊をめぐる冒険』を支えているのは「非獲得型という日本昔話の磁場」と考えられないだろうか、一つの新たな読み方を提議している。⁶⁾

ディルタイによれば、「ひとりの人間の成長を、彼のおかれた環境から主題化する教養小説が打ち立てられた」のは、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』においてであった。⁷⁾ そしてその背景にあるのは 17・18 世紀の次のような世界観である。

「万有は・・・物理法則にもとづいて決定される。この理解によると、諸国民は、人種、気候、地理学上の地方、その土地が提供する経済力、その時代に固有の歴史的理解といった諸条件のもとにある。このように、個人は、錯綜した種類の制約のもとで生きている。個人は、環境によって形成され、経済的社会的な生の秩序に制約されて活動している。」⁸⁾

そしてこうした世界観から「どのようにして、ある環境のなかである重要な人物が成長してきたかを」描き、「作家をとり囲む社会を、その類型的な性格と特徴によって叙述する」小説が生み出されたのである。⁹⁾ ここで前提とされているのは、引用にあるように、「その時代に固有の歴史理解」であり、個人を「制約」する「経済的社会的な生の秩序」である。しかし、現代ではそうした普遍的な「生の秩序」が解体してしまっていることは明白であり、そういう意味では四方田の言うように「教養小説を根拠づける意味の体系が燃え崩れてしまった」現代に、教養小説を書くこと自体が、最初から不可能なことではないのかもしれない。しかし、考えてみれば、『ヴィルヘルム・マイスター』では啓蒙主義的な人間の成長を描くことができたかもしれないが、同じゲーテが一生を懸けて完成した戯曲『ファウスト』では、主人公のファウストは既存の社会・国家の改革を目指すのではなく、何も無い海岸を干拓して理想の国を造ろうとする。しかも、ファウストは自分の墓穴を掘る死霊たちのスコッ

プの音を、干拓の作業の槌音と思い違えながら死んでいくのである。また、20世紀を代表する教養小説と言われる『魔の山』にしても、様々な経験を積んだ末に主人公が選んだ道は戦争であった。「菩提樹」を口ずさみながらぬかるみの中砲弾をかいくくり進むハンス・カストルプに、「教養小説」たるものの皮肉な姿が読み取れるであろう。

『羊をめぐる冒険』とはいかなる冒険譚であったのか。冒険の末に、果たして主人公は何かを手に入れたのか。小説は昔の彼女の死で始まる。第2章では妻との離婚が語られ、その第2節のタイトルは「彼女の消滅・写真の消滅・スリップの消滅」である。そして、小説の最後では、「鼠」の死が明らかになり、「完璧な形」の耳を持つ彼女も主人公の元を去る。「消えたんだよ。彼女の中で何かが消えてしまったんだ」と「鼠」は言う、「俺や君や、それからいろいろな女の子の中で何かが消えていったようにね」。¹⁰⁾

「何かを求めるけれども、最後に求めるものが消えてしまう」という本論の冒頭での引用以上に、『羊をめぐる冒険』では「消滅」が小説に内在する最大の構成要素であったことが分かる。そしてそこで描かれているのは、あくまでも個人的な「消滅」である。小説は次のように終わる。

「僕は川に沿って河口まで歩き、最後に残された 50 メートルの砂浜に腰を下ろし、二時間泣いた。そんなに泣いたのは生まれてはじめてだった。二時間泣いてからやっと立ち上ることができた。どこに行けばいいのかわからなかったけれど、とにかく僕は立ち上り、ズボンについた細かい砂を払った。

日はすっかり暮れていて、歩き始めると背中に小さな波の音が聞こえた。」¹¹⁾

ねじめ正一も言うように、「彼の文体は乾いているどころか涙、涙でぐしょぐしょである。とくに最後の一行はもう気恥かしくなる位メロドラマ」¹²⁾ である。しかし、多くの読者が村上春樹に惹かれる理由のひとつは、こうした「叙情性」¹³⁾ を正面切って、しかもあくまでも個人的な感情を描き込むからであろう。

『羊をめぐる冒険』の収められた『村上春樹全作品 1979-1989』の第2巻の中折のパンフレットで、村上春樹は、アメリカ人の多くはこの小説を「ポリティカル・ノヴェル」であると考え、「羊をミソロジカルで土着的なるものの表象と捉え、そのような歴史的意志がグローバルな世界とコミットしていく際の『発熱』のようなものに対していたく興味を持っていた」¹⁴⁾ と書いているが、ポリ

ティカルなモチーフを含んでいたとしても、それをあくまでも個人的なレベルに引き寄せて物語を展開させていくところに村上春樹の魅力があるのではないだろうか。

2. ふたつの世界

村上春樹はあるインタビューの中で、『ノルウェーの森』は自分の長編としては例外的なものであると位置づけた後で、それでは一体ほかの長編とどこが違うのかを次のように説明している。

「そうね、それはある種の時間性のようなものじゃないのかな。つまりね、僕が書いている小説世界というのは、だいたいいつもふたつの世界を内包しているんですね。こっちの世界とあっちの世界ですね。(中略)でもそれとは別に、僕の意識のなかにはふたつの種類の時間性みたいなものがあるんです。こっちの時間性とあっちの時間性ですね。これは具体的に言うと、僕が小説の舞台として描いている 60 年代・70 年代・80 年代の限られた現実の時間性と、それからそういうものを超えた非リアル・タイムの時間性ですね。でも『ノルウェーの森』ではそういう時間性の重層性というのはあまりかかわってこないような気がするんです。」¹⁵⁾

このインタビューは 1989 年のものである。1979 年に『風の歌を聴け』でデビューしてから 10 年、その 2 年前には「100%の恋愛小説」というキャッチコピーで『ノルウェーの森』が大ベストセラーとなり、村上春樹現象なるものが巻き起こっていた。85 年の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の息もつかせぬそしてファンタジックな SF 的世界に魅了された読者の中には、『ノルウェーの森』で村上春樹が女性をターゲットにした小説家に変貌してしまったと幻滅した者も多かったであろう。そして『ねじまき鳥クロニクル』では、村上春樹らしからぬ残虐な場面・暴力的な場面やノモンハン事件を物語の中に取り入れたことなど、その出版の経緯も含めて、大きな論議を呼び起こした。¹⁶⁾「歴史というものを、ここにある、この僕らの世界にそのまま、それごとひっぱりこんでくる」¹⁷⁾ という村上春樹の姿勢に違和感を覚えた読者も少なからずいたであろうが、こうした当惑は、地下鉄サリン事件の被害者や遺族への聞き取りインタビューを収めた『アンダーグラウンド』で、さらに大きなものになった。特に『アンダーグラウンド』や『約束された場所で』と

いったノン・フィクションで前面に出された「コミットメント」という言葉に集約される、村上春樹の「ものの見方の転換」¹⁸⁾に異議を唱える者も多かった。¹⁹⁾

このように、何か作品が出るたびに「村上春樹は変わった」と口にされるのは、²⁰⁾とりもなおさず彼が日本を代表する現代作家であり、また、村上春樹自身が、様々な批判を受けながらも、新たな方法を模索し続けていることの表れであろう。長編小説で分類するならば、『ノルウェーの森』に村上春樹の最初の転換点があり、『ねじまき鳥クロニクル』で2度目の転換をするというのが一般的な村上春樹の捉え方であろうが、²¹⁾ただ、この節の冒頭で挙げた特徴、つまり村上春樹の小説が「ふたつの世界」を内包しているという点は現在に至るまで一貫しているし、小説のみならずノンフィクションも含め、上で引用したインタビュー以外でも、村上春樹自身様々な形でそれを認めている。

たとえば『国境の南、太陽の西』について、上田秋成の『雨月物語』のような「意識と無意識とのあいだの境界が、あるいは覚醒と非覚醒とのあいだの境界が不明確な作品世界を、現代の物語として提出してみたかった」と言っているし、²²⁾『約束された場所で』では、人間は「表層的な部分と、その奥にある無意識的なもの、ブラックボックスみたいな部分とに分かれて」おり、「人間というものはブラックボックスを開くという作業と、それをそのまま呑み込んでしまうというふたつの作業を、同時的におこなうべき」²³⁾だとも述べている。

村上春樹の小説では、「こっちの世界」に住む主人公が、「あっちの世界」あるいは「無意識」・「非覚醒」の世界のできごとに巻き込まれていく。つまり物語は、主人公の「異界巡り」・「冥府降り」という形を取ることが多い。²⁴⁾それが自己探求、自己回復の物語として繰り広げられたのが、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』や『海辺のカフカ』であり、「あっちの世界」へ消えてしまった恋人、妻、友人を「こっちの世界」へ連れ戻そうとする「オルフェウス」型のパターンを取ったのが、『1973年のピンボール』や『ねじまき鳥クロニクル』である。次の節では、こうしたストーリー面での「冥府降り」・「異界巡り」を可能にしている村上春樹の作品構造を、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を例に明らかにしてみたい。

3. 冥府降り、異界巡り

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」のふたつの世界を舞台とした物語であるが、ただ、「世界の終り」が「あっちの世界」で「ハードボイルド・ワンダーランド」が「こっちの世界」であると単純に言い切れない点がある。現実の世界であるはずの「ハードボイルド・ワンダーランド」の地下では、「やみくろ」が蠢いているのだ。現実の世界をすでに「異界」が侵食しているのである。

「ハードボイルド・ワンダーランド」は、菅野昭正も指摘するように、「老博士を訪ねての地底への訪問」や「『私』が 35 歳とされている」点²⁵⁾など、『神曲』を連想させる世界である。地底への入り口となっている「ビルの一室のクローゼットの奥が切り通しの絶壁になっていてその底に」²⁶⁾流れている川などもアケロン川を思い起こさせるが、しかしここにはもはや渡し守のカロンはおらず、主人公を導くのも懐中電灯の光だけである。ここに登場する地下世界は、地下鉄の路線のように縦横に張り巡らされた「やみくろ」の通路であり、『神曲』の垂直な地獄の深淵ではない。ここにはもはや『神曲』のような地獄の序列化さえもない。ダンテがウェルギリウスそしてベアトリーチェの導きで、地獄・煉獄を経て順調に天国へと道を進んでいくのに対し、「ハードボイルド・ワンダーランド」で主人公がたどる道筋は無方向である。²⁷⁾ 太った娘に導かれて命からがら登るやみくろの聖域の塔は、定めし『神曲』の煉獄山であり、その頂上にあるやみくろの祭壇は、煉獄山の頂上にある地上の楽園といったところであろうが、「すべての汚れはここに集約されている」(297 頁)という言葉通り、闇が支配するこのおぞましい祭壇は、花々の咲き乱れる『神曲』の楽園とは何と似つかぬことであろう。

4. 閉じられた庭

もうひとつの世界、「世界の終り」に目をやってみよう。「街のまわりは 7 メートルか 8 メートルの高さの長大な壁に囲まれ」(32 頁)ている。また、老木佐によれば「ここは完全な街」だという。この言葉から連想されるのは、「閉じられた庭」というモチーフである。14・15 世紀のヨーロッパの絵画やタペストリーでは「閉じられた庭」がよく登場する。フランクフルト美術館にある 1410 年頃描かれた「パラダイスの小園 Das Paradiesgärtlein」では、周囲をめぐる壁のうち、左手の壁の一部と正面の壁が描かれている。壁の外がどうなって

いるのかは分からない。壁の外に見えるのは青い空と、真正面の大きな木の一部だけである。庭をびっしりと覆って咲き誇る様々な植物、その中ではマリアが聖書を開き、幼子イエスは琴のような弦楽器をひいて遊んでいる。聖女の一人は木の実を摘み、もう一人は泉の水を汲んでいる。聖ミカエルは腰をおろし、二人の聖人とのんびりとおしゃべりをしている。²⁸⁾

こうしたのどかで平和な風景は、「僕」の次のような言葉に要約される「世界の終り」という街と、ある意味ではダブって見えてくる。

「ここでは誰も傷つけあわないし、争わない。生活は質素だがそれなりに充足足りているし、みんな平等だ。悪口を言うものもないし、何かを奪い合うこともない。労働はするが、みんな自分の労働を楽しんでいる。・・・他人をうらやむこともない。嘆くものもないし、悩むものもない。」(486頁)

「世界の終り」が「閉じられた庭」を連想させるのは、それだけではない。パリの国立中世美術館にある6枚組のタペストリーは「一角獣を連れた貴婦人」と呼ばれ、6枚のうち5枚は人間の五感の寓意となっている。²⁹⁾ どれも草花や樹木の繁茂する円形の庭の中で、一角獣とライオンを両脇に従えた女性の姿が織り出されている。³⁰⁾ 一角獣は非常に獰猛な動物で、それを捕獲するには乙女を囿にするしかないという言い伝えが、このモチーフの元になっており、そのことは『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』でも「若い乙女を一角獣の前に置くと、それは情欲が強すぎるために攻撃することを忘れて少女の膝に頭を載せ、それで捕らえられてしまう」と言及されている(135頁)。ここで描かれている女性は純潔を象徴しており、そのことから、一角獣が上述のマリアの閉じられた庭と結びついていく。

ロバート・ヒューズの『西欧絵画に見る天国と地獄』に拠れば、マリアの処女懐胎を象徴化するタペストリーでは、マリアとともに、その膝に身を横たえる一角獣が描かれるのが一般的であるという。その場合、一角獣はキリストを表す。キリストの無敵の力が、その角に象徴されているというのである。しかし、マリアの膝に横たわる一角獣は、やがては狩人に捕らえられることも暗示している。ドイツのあるタペストリーでは、一角獣は、追っ手であるアダムによって槍で心臓を貫かれている。もちろんこれはキリストの磔刑を表しており、同時にこの閉ざされた庭は、アダムとイヴのエデンの園でもあり、一角獣 = キ

リストはアダムとイヴの原罪と我々全人類の罪を贖うために十字架に架けられたのである。³¹⁾

この一角獣 = キリストの姿は、「世界の終り」の獣の姿と重なってくる。

「獣は人々の心を吸収し回収し、それを外の世界に持って行ってしまふ。そして冬が来るとそんな自我を体の中に貯めこんだまま死んでいくんだ。・・・彼らを殺すのは街が押しつけた自我の重みなんだ。」(489 頁)

もちろん村上春樹が描く獣は「千頭を超える数」(30 頁)であり、その数だけを考えてもキリストと単純には結び付けられない。また「瞑想的といっているほどに物静かな」(29 頁)性格は、一角獣の獰猛さとは正反対のものである。久居つばきも指摘するように、この獣の性格はむしろ羊を連想させる。³²⁾ 獣は神に捧げられる羊とも解釈できるかもしれない。³³⁾

こう考えてくると、「世界の終り」は、牧歌的な理想郷どころか、常に贖いを必要とする罪深き街のようにも思えてくる。大佐は、「世界の終り」は「完全な街」であると言うが、「影」に言わせるとそれは「何もかもが不自然で歪んでいるから、結果的にはすべてがぴたりとひとつにまとまってしまふ」(361 頁)ことなのだ。「完全な街」だと言った大佐自身が、実はすぐそれに続けて、「完全というのは何もかもがあるということだ。しかしそれを有効に理解できなければ、そこには何も無い。完全な無だ。」とも言っているのである(122 頁)。そして大佐のこの言葉に従うならば、「この町は不自然で間違っている」(361 頁)と断言する「影」は、まさにこの街の「完全さ」を「有効に理解でき」ていない人間ということになる。

「この街の完全さは心をなくすことで成立しているんだ。・・・ /

・・・戦いや憎しみや欲望がないということはつまりその逆のものがないということでもある。それは喜びであり、至福であり、愛情だ。絶望があり幻滅があり哀しみがあればこそ、そこに喜びが生まれるんだ。絶望のない至福なんてものはどこにもない。それが俺が自然ということさ。」(486 頁)

「ない」を繰り返すこの「影」の言葉は、まさに「何もない」という大佐の言葉の具体的な説明となっている。そしてこの言葉からは、植物が咲き乱れる

「閉じられた庭」を連想するのは難しい。

5. 極楽、楽園

そもそも「閉じられた庭」の根底にあるのは、どの民族にも共通して見られる「不老不死の国」の伝説である。ホメーロスの『オデュッセイアー』の第7歌では、筏に乗ったオデュッセウスは、嵐で難破し、パイエーケス族のスケリエー島に泳ぎ着き、アルキノオス王の王宮で見事な庭を目にする。

「中庭の外にはまた、門の扉に接近して、四畝ほどもある広々とした果樹園がつづき、両側からぐるりと囲いの垣根をめぐらす、そこには野菜やざくろ、また輝くほどな実を結ぶ林檎の木あるいは甘い無花果の木や、繁り栄えるオリーブ樹など、いろんな果樹が丈高く、みな勢いよく生い繁っていた。そうした木々の実は、けして腐らず、冬といい、また夏といい、年がら年じゅう絶えることがなく、・・・

(中略)

その間を二筋の泉が流れてゆく、その一方が果樹園の全体に水をまきちらしてわたれば、もう一方は反対側から、中庭の敷居をくぐって、高くそびえる館に水を送るのに、市民もそこから水を汲みならわしたが、かようにすばらしい贈り物を、アルキノオスの手許へと神々はなおお遣わして。」³⁴⁾

この『オデュッセイアー』の第7歌は、上述した「閉じられた庭」の原型のひとつであると同時に、世界の最果てにある理想の島、この世のどこかにある桃源郷の系譜にも属する。

『オデュッセイアー』ではさらに、第4歌で、オデュッセウスが将来「世界の涯の極楽」^{エーリュシオン}に送り届けられるであろうと予言される。エーリュシオンとは、「人間にとり生活この上もなく安楽な国とて、雪もなく、冬の暴風雨も烈しからず、大雨とともかつて降らぬ、年がら年じゅう大洋河が、音高く吹く西風」^{ゼピュロス}のつよい息吹を送りこして、人間どもに、生気を取り戻させる」³⁵⁾のだという。

第7歌のアルキノオス王の庭がこの世の楽園であるとしたら、この第4歌で予言されているのは死後の楽園である。そしてこの極楽のイメージは、ウェル

ギリウスの『アエネーイス』でも現れてくる。『アエネーイス』の第 6 巻で、アエネーアースは、アポロンの神殿の巫女シビュラの案内で、父アンキーセスに会うために冥界を訪ねる。アケロン川を渡り途中左手に地獄の光景を垣間見たりしながら、アエネーアースは、エーリュシオンで父との再会を果たすのだが、その時アエネーアースは川岸に群がる人々を目にする。アンキーセスによれば、この人たちはレーテ川の水を飲み、前世の記憶をすべて消してから、再び生まれ変わるのだという。³⁶⁾

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に戻ってみよう。「僕」の「影」によれば、この街の住民は「心」をなくすことで「完全」になるが、その「心」は獣が吸収し「壁の外」に運び出される。そして獣は人々の「自我」の重みで死んでいく。

「街はそんな風にして完全性の輪の中を永久にまわりつづけているんだ。不完全な部分を不完全な存在に押し付け、そしてそのわずみだけを吸って生きているんだ。」(490 頁)

ここでいう「心」とは、『アエネーイス』で言うならば前世の記憶ということであろう。しかし『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、『アエネーイス』のように簡単に前世の記憶を消すことはできない、あるいは記憶をなくしてもなお残るものがそこにはある。それは「自我」と呼ばれ、獣を死に至らしめるほどの「重み」を持つものであり、「古い夢」(489 頁)とも言い換えられている。

同じテーマが『海辺のカフカ』でも繰り返されている。³⁷⁾ 深夜に現れる 15 歳の佐伯さんの幽霊に魅入られた主人公公田村カフカは、「人が生きながらに幽霊になること」があるかと大島さんに質問する。³⁸⁾ 大島さんは『源氏物語』と『雨月物語』を挙げ、「信義や親愛や友情のために人は命を捨て、霊になる。生きたまま霊になることを可能にするのは、僕の知る限りでは、やはり悪しき心だ。ネガティブな想いだ」と、自分の考えを述べる。³⁹⁾ ここで言われている「霊」つまり死んでもなお残るような人間の強い思いが、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「自我」あるいは「古い夢」の正体ではないだろうか。佐伯さんにとっての「人生は 20 歳のときに終わ」⁴⁰⁾ っている。それ以降は思い出を抱えて生きてきたにすぎない。しかし思い出は

「身体を内側から温めてくれ」る一方で「身体を内側から激しく切り裂いて」いくものでもある。⁴¹⁾「思い出の中に静かに身を沈め」られるように、佐伯さんの「痛みを永遠に吸い上げて」あげて、かりそめの生から死へと救い出すのがナカタさんの役目である。そしてそのナカタさんも「深い眠りの中で静かに息を引き取って」いく。⁴²⁾まるで獣たちが雪の中で「凍りついて死んで」(275頁)しまうように。

このように見てくると、「世界の終り」は死者の世界なのであって、神話や伝説のこの世の楽園でもないし、安逸に来世を送れる極楽でもないことが分かった。⁴³⁾獣たちは、肉体が滅びても残るほどの強い思いから人間の魂を解放する一方で、自分たちはその重みで死んでいく。「ハードボイルド・ワンダーランド」のやみくろも、実は「世界の終り」の獣と同じ働きをしているのかもしれない。やみくろの聖域の山については、「すべての汚れはここに集約されているのよ」(297頁)と説明されるのだが、その汚れはもしかしたらやみくろが人間たちの汚れを引き受けているからではないのか。やみくろの巢食う世界、文字通りの暗黒の広がる地下世界は、人間の心に巢食う闇を集約したものではないのか。そして、この二つの世界はどこかでつながっているのではないのか。

鳥を除けば、外の世界から「世界の終り」に入ってくるのは、川の水だけである。「東の尾根を勢いよく下ってきた川は東門のわきから壁の下をくぐって」(160頁)街に姿を現し、「南の壁の少し手前でたまりを作り、そこから石灰岩でできた水底の洞窟にのみこまれていく」(161頁)。そして、「壁の外に広がる見わたす限りの石灰岩の荒野の下には、そんな無数の地下水脈が網の目のようにはりめぐらされている」(同上)という。この洞窟とは、やみくろの洞窟ではないのか。「ハードボイルド・ワンダーランド」の地下の川は、「世界の終り」に流れ込み、再び「ハードボイルド・ワンダーランド」の無数の穴で囲まれたやみくろの聖域に吹き出してくるのではないのか。

「世界の終り」の地形を見てみよう。「地形は東西に長く、北の林と南の岡の部分がふっくらと南北に突きだしている。・・・街の東側には北の林に比べるとずっと荒々しく陰気な森が川をはさんで広がっていて、ここには道さえほとんどついていない。」(160頁)東西に門があるのだが、東の門は「セメントのようなものでぶ厚く塗りこめられ」(同上)、「街の唯一の出入り口」(32頁)は西の門である。

キリスト教の教会では、祭壇が東に置かれ、西の壁面には最後の審判が描かれていることが多いという。⁴⁴⁾ また、「エノク書」では、死後の世界である罪びとたちの暗闇の洞窟と正しき人の光の洞窟が西に位置づけられるのに対し、「楽園」が東方に位置づけられている。⁴⁵⁾ 死者の国が西にあり、この世の楽園が東に存在するというのはギリシャ以来一般的な考え方であり、⁴⁶⁾ これは日本の神話でも同じである。この世の理想郷である「常世の国」が東に位置するのに対し、死者の冥界である「妣の国」は西方にあると考えられていた。⁴⁷⁾

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』でも、西は死の方角である。西の門の外で、獣たちは雪に覆われて死んでいくからである。「世界の終り」の東門は塗り固められているが、しかしそこには森もある。そして森には「有効に影を殺しきれなかった人々が住んでいる」(488 頁)。この森は元の世界と「世界の終り」との境界線である。⁴⁸⁾ 「世界の終り」が死の世界を意味しているとしたら、生の世界は東方に位置することになり、境界線の森が、そのどちらの世界にも属すことのできない人たちの場所となることは自然なことである。それではたまりに飛び込んだ僕の影はどうなったのだろうか。彼は死んでしまったのか。いや、たまりは西に向けて流れるのではなく、南の石灰岩の荒野の下に広がる地下水脈と、「ハードボイルド・ワンダーランド」とつながっているからである。

注

テキストとして使用した村上春樹の作品は、以下の通りである。

『村上春樹全作品 1979 - 1989 羊をめぐる冒険』講談社 2003 年(以下『全作品 1979 - 1989 』と略す)

『村上春樹全作品 1979 - 1989 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』講談社 2003 年(以下『全作品 1979 - 1989 』と略す)

『村上春樹全作品 1990 - 2000 国境の南、太陽の西 スプートニクの恋人』講談社 2003 年(以下『全作品 1990 - 2000 』と略す)

『村上春樹全作品 1990 - 2000 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』2003 年(以下『全作品 1990 - 2000 』と略す)

『海辺のカフカ』上下 新潮社 2002 年

- 1) 『全作品 1990 - 2000 』296～297 頁。この対談『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』の出版は1996年12月であるが、対談そのものは1995年11月に行われた。
- 2) 四方田犬彦「聖杯伝説のデカダンス 限りない空白の陰画」、高橋丁未子編『HAPPY JACK 鼠の心 - 村上春樹研究読本』北宋社 2000年、153頁。初出『新潮』1983年1月号。
- 3) 加藤典洋編『村上春樹イエローページ』荒地出版社 1997年、55～56頁。
- 4) 同上78頁。
- 5) 井桁貞義『文学・言語系演習 34 文学理論への招待』早稲田大学文学部 2001年、82頁。
- 6) 同上84頁～89頁参照。
- 7) W. Dilthey: [Über vergleichende Psychologie.] Beiträge zum Studium der Individualität (1895/96). In: *Gesammelte Schriften*, Bd.5, S.296. 翻訳:「比較心理学」『デイルタイ全集第3巻 論理学・心理学論集』法政大学出版局 2003年、819頁。
- 8) Ibid. S.295. 翻訳、818頁。
- 9) Ibid. 翻訳、819頁。
- 10) 『全作品 1979 - 1989 』358頁、359頁。
- 11) 同上376頁。
- 12) ねじめ正一「カクレ叙情が濡れる時 - マスターから抜け出す方法」、高橋丁未子編前掲書、71頁。初出『ユリイカ』1983年4月号。
- 13) 同上70頁。
- 14) 『全作品 1979 - 1989 』中折パンフレット、VIII頁。
- 15) 「山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で - 小説の可能性 - 」『ユリイカ』1989年6月臨時増刊、18頁。
- 16) 第1部は1992年10月～1993年8月にかけて『新潮』に連載後、1994年4月、第2部とともに刊行。当初は村上春樹も第2部までで物語は完結したものと考え、続編を書くつもりもなかったが、その後考えを変え、1年4ヵ月後の95年8月に第3部は刊行された。
- 17) 村上春樹「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」、『新潮』1995年11月号、288頁。
- 18) 『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』にある言葉(『全作品 1990 - 2000 』256頁)。同じく村上春樹は「ひとつ思うのは、いま取り組んでいる長い仕事(『アンダーグラウンド』引用者注)が、その答えを僕自身に少しでも示唆してくれているといいなということです」(同上258頁)とも述べている。
- 19) その最たるものは、久居つばき『ノンフィクションと華麗な虚偽 村上春樹の地下世界』マガジンハウス 1998年である。

- 20) 最新作『アフターダーク』出版に合わせて、『群像』2004年10月号は「新しい『村上春樹』」と題する特集を組んでいる。その中で藤野千夜は「村上春樹さんの作品として意識してみると、何かすごく変わっちゃったんだなという気がした」（143頁）と発言している。
- 21) 『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』で、村上春樹自身次のように述べている。「それから自分がもう一段落大きくなるためには、リアリズムの文体をこのあたりでしっかりと身につけなくてはならないと思って、『ノルウェーの森』を書いたのです。（中略）/そして『ねじまき鳥クロニクル』はぼくにとってはほんとうに転換点だったのです。（中略）/『ねじまき鳥クロニクル』はぼくにとっては第三ステップなのです。まず、アフォーリズム、デタッチメントという段階があって、次に物語を語るという段階があって、やがて、それでも何かが足りないというのが自分でもわかってきたんです。その部分で、コミットメントということが関わってくるんでしょね。」（『全作品 1990 - 2000』291～292頁）
- 22) 『全作品 1990-2000』の後書、487頁。後述するように、『雨月物語』については、『海辺のカフカ』でも話題に上る。（『海辺のカフカ』上 300頁および下 96頁）
- 23) 『全作品 1990 - 2000』82頁
- 24) 芳川春樹：「失われた冥府 あるいは村上春樹における 喩 の場処」（『ユリイカ』1989年6月臨時増刊号、125～137頁、栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ 05』若草書房 1999年に再録）、柘植光彦：「円環 / 他界 / メディア - 『スプートニクの恋人』からの展望」（『村上春樹スタディーズ 05』、5～37頁）、井桁貞義 前掲書等、村上春樹を「異界巡り」という観点から論じている者は多い。
- 25) 菅野昭正「終りからのメッセージ - 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』をめぐって」、栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ 02』123頁および137頁。初出は『群像』1991年8月号。
- 26) 『全作品 1979 - 1989』40頁。以下、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』からの引用はページ数だけを挙げることにする。
- 27) 「ひとつひとつのイメージに曖昧さがあるわけではないが、こうしたイメージを連結させてつくられてゆくはずの『ワンダーランド』の全景は、すっきり見通せるものであるとは言えそうにない。（中略）ここでは、『私』を襲う陰謀めいた事件の荒々しさ、『私』に加えられた意識転換の脳手術の冷酷さを吸いってしまうような、やわらかなパステルカラーにつつまれた雑然とした混沌が、ゆっくりと無方向にただよってゆく。」（菅野昭正 前掲書、124頁）
- 28) ロバート・ヒューズ『西欧絵画に見る天国と地獄』大修館書店 1997年、177～

- 178 頁参照。
- 29) 柘植光彦は若森栄樹との対談でこのタペストリーに言及しているが、しかしこのタペストリーを小説に繋げても「行きどまりになってしまう」と、それ以上論を展開するのをやめている。(『国文学』1995年3月号、12頁参照)
- 30) 『世界美術大全集第10巻 ゴシック 2』小学館 1994年、279～281頁および422～423頁参照
- 31) ロバート・ヒューズ 前掲書、56～57頁および59頁参照。
- 32) 久居つばき『村上春樹の読み方 キーワードの由来とその意味』雷韻出版 2003年、186～199頁参照。
- 33) 一角獣を羊と解釈すれば、それを管理する門番は羊飼ひ=キリストという図式とも考えられる。そもそも「世界の終り」を管理しているのがこの門番でもあるのだから。しかし、この小説中の門番の姿からキリストを連想するのは難しい。
- 34) ホメーロス『オデュッセイアー』上 岩波文庫 1978年、205頁。
- 35) 同上128～129頁。
- 36) ウェルギリウス『アエネーイス』上 岩波書店 1991年、第6巻345～424頁参照。
- 37) 村上春樹は『海辺のカフカ』は「『世界の終り』の続編として書こうと思って企画していたもの」であると述べている。村上春樹「『海辺のカフカ』を語る」、『文学界』2003年5月号、12頁。
- 38) 『海辺のカフカ』上、387頁。
- 39) 同上391頁。
- 40) 『海辺のカフカ』下、291頁。
- 41) 同上286頁。
- 42) 同上322頁。
- 43) 「ハードボイルド・ワンダーランド」に属する博士は、「世界の終り」のことを「そこには時間もなければ空間の広がりもなく生も死もなく、正確な意味での価値観や自我もありません。そこでは獣たちが人々の自我をコントロールするのです」(392頁)と、説明している。
- 44) 「西が終末を意味する『最後の審判』にふさわしい場所とするなら、東の祭壇はキリストの犠牲を通しての救済、つまり新しいはじまりを意味した。その意味では『キリスト磔刑』はそこに置かれるにふさわしい図像である。」(神原正明『天国と地獄』講談社 2000年、66頁)
- 45) ジャン・ドリュモ『楽園の歴史I 地上の楽園』新評論 2000年、43頁、「エチオピア語エノク書」第22章、第32章(『聖書外典偽典第4巻 旧約偽典II』教文館 1975年、191～192頁および199頁)参照。

- 46) ジャン・ドリュモール 前掲書、特に第1章～第3章(13～107頁)を参照。
- 47) 荒川紘『日本人の宇宙観 飛鳥から現代まで』紀伊国屋書店 2001年、50～52頁。
- 48) 『アエネーイス』や『神曲』でも、森は冥界への入り口となっている。また、『海辺のカフカ』でも、森は「ふたつの世界」の境界線となっている。加藤典洋編前掲書52頁では『ねじまき鳥クロニクル』の井戸や、『ダンス・ダンス・ダンス』のエレベーターも同じ境界線の機能を果たしていることが指摘されている。