

村上春樹の創作過程についての覚書(3)

デレク・ハートフィールドを巡る在と不在のテーマ

山 愛 美

I デレク・ハートフィールドの在・不在を巡って

デレク・ハートフィールドは、村上春樹のデビュー作『風の歌を聴け』の中に登場する(架空の)作家である。あるいは、「僕」が語る40の断章からなるこの物語の中に、デレク・ハートフィールドに纏わる逸話が差し挟まれている、といった方が適切かもしれない。『風の歌を聴け』の出版当初、ハートフィールドは実在する作家だと信じて疑わなかった読者たちが、彼の著作を読みたいと大学の図書館や書店を訪れて混乱が生じた、とか、アメリカの作家の誰それがハートフィールドのモデルになっている、といった話題には事欠かなかったようだ。村上本人が、群像新人文学賞受賞直後のインタビュー(『週刊朝日』, 1979)の中で、ハートフィールドについて「あれは、でっちあげですよ」と答え、「デレク・ハートフィールドは実在しない」ということで一応収まりがついた。また、『宝島』(1983)のインタビューでは、「(本当に書きたかったのは Chapter 1 だけだと述べた後)この文章は、今でも暗記するくらいよく憶えているし、それはホントに正直にかけたと思っている。それはホントに正直です。ハートフィールドの実在ウンヌンを除いてはね…」という言及がある。当時、架空の作家のことを、「あとがき」にまで実在の人物であるかのごとく書いたとして問題となり、取材を受けるたびにこのように答えていたらしい。

群像新人文学賞受賞と芥川賞落選に際しての選考委員の選評の中で、平野(2011)が引用している村上関係の選評を見る限りにおいては、ハートフ

フィールドについて触れられているものはない。当時、その本当の意味は、誰も分からなかったのではないだろうか。ひょっとすると、村上本人さえも。『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』（1985）、『ねじまき鳥クロニクル』（1994～1995）、『海辺のカフカ』（2002）などの物語が世に出て初めて、人々のハートフィールドに対する目が、興味本位的なものから、少しずつその意味を見出そうとする方向に変わり始めたように見える。

村上自身も、年月を経るに従って大きく変化している。初期のインタビューにおいては、上述の受け答えからもわかるように、比較的素直に、気楽に答えている。ところが1985年の『文學界』の特別インタビュー（『物語』のための冒険）あたりからは、慎重に言葉を選びながら自分の作品や制作について語り始めているという印象がある。デビューからの10年間（1979年～1988年）を振り返る『聞き書』（村上、1991）の中で、「僕」と「鼠」の三部作（『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』）を書いた後、「それで終りだと思ったし、その後、何していいか全然見当もつかなかったんですよ。それで短編を書くこととエッセーを書くことに集中したんです…翻訳もやってたんですね。翻訳とエッセーと短編をずっと並行してやってたんです」と述べている。村上にとって長編、短編、翻訳、エッセーは、それぞれ異なる意味を持っており、かなり意識的に使い分けて制作をする。おそらくその間に、頭でというよりは、体全体を通して自らの創作について、考えていたのではないだろうか。当時村上は、日課として走るようになり、制作をしている時の、体を通しての感覚を意識する力も、より研ぎすまされつつあったのであろうことが推察できる。また、村上の中で、制作過程について語るインタビューも、表現作品の一つとして意識されるようになったのではないかと思われる。

確かに、ハートフィールドという人物は実在しない。それは事実である。しかし、「僕」を通して語られるハートフィールドの逸話や、彼が残したという意味深い言葉、また彼が書いたという短編『火星の井戸』は存

在する。そうであるならば、それらはいったい誰の逸話であり、誰の言葉であり、誰の短編なのだろうか、という疑問が湧き上って来る。「ハートフィールド」が具体的な人物ではないだけに、かえって強烈な存在感を持って我々読者の中に存在し続ける、という逆説がそこにはある。逸話も言葉も短編も、実在しないハートフィールドから生まれたものであることによって、よりリアリティを持つ。

村上は、ハートフィールドを通して真実を語っている。エルサレム受賞の際の挨拶の冒頭で村上は、「一人の小説家として、ここエルサレム市にやって参りました。言い換えるなら、上手な嘘をつくものとして、ということでもあります」と述べている。河合隼雄(1985)は「われわれは真実を語る時は慎重にしないでなければならない」と常に戒め、ついには日本嘘つきクラブという会を立ち上げ、会長を自任し、『ウソつきクラブ短信』(河合, 1995)という著書まで出している。

嘘は、時として、本人の意図を超えて真実を語ることがある。なぜなら嘘と真は、別々の対立物ではなく、表裏一体なのだから。注意していれば、日常の中でも、何気なく言ったつもりのちょっとした嘘や、ふと思いついたことが、後になって重い意味を持つことがあるのに気付くことがある。村上自身、時間を経るにつれて、自分自身の中の「遊び心」の自発性に任せて捏ち上げて書いた、デレク・ハートフィールドの持つ意味を、より実感を持って自覚し始めていたのかもしれない。

村上の物語には、失踪、死、などさまざまな種類の喪失が多く描かれている。上記の『文學界』のインタビュー(『「物語」のための冒険』)で、聞き手の文芸評論家の川本三郎に、『風の歌を聴け』では多くの人が亡くなっているという指摘を受けて、「(僕は)失われたものに対する共感=シンパシーは非常に強い。…この現実の状況というのは、僕にとっては仮のものなんです。絶対的な状況じゃない。今の状況とネガとポジの関係になった逆の状況が存在してもおかしくはないということです」(村上, 1985)と述べている。また、「僕の物の見方とか捉え方の基本にはいつも〈在〉と

〈不在〉を対照させていくようなところがあって、それが並列的に並んだパラレル・ワールドにむすびついていく傾向がある…つまり〈存在〉の物語と同時に〈不在〉の物語が進行して行く…」（村上，1985）と述べているように、村上にとって、「在・不在」は中核的なテーマの一つである。

「不在」でありながら「在」である。いや、むしろ「不在」であることで、より「在」が際立つ、ハートフィールドは、通常の二律背反的な発想を超えた存在であり、身を以て、在・不在を巡る問題の本質を体現している、と筆者は考える。「捏ち上げ」という村上の表現は興味深い。「捏ねる」の「捏」は「手」+「日(白)+土」から成っており、白の中にある土を捏ねるという意味がある。村上という「白」の中で、形を持たない「土」を捏ねるうちに形を成して顕われたのが、ハートフィールドだったのである。

II 『風の歌を聴け』におけるハートフィールド

1. ハートフィールドの世界

(1) 「三」について

『風の歌を聴け』の中で、ハートフィールドの話題が直接出て来るのは、Chapter1, 32, 40および、あとがき、間接的に触れられているのは、Chapter19である。

Chapter1. 20代最後の年、「今、僕は語ろうと思う」という、宣言のような、独白のような「僕」の語りの後にアスタリスク*（文庫本では☆印）が記され、行間が空けられ、デレク・ハートフィールドが突然登場する。

僕は文章についての多くをデレク・ハートフィールドに学んだ。殆ど全部、というべきかもしれない。不幸なことにハートフィールド自身は全ての意味で不毛な作家であった。読めばわかる…しかしそれにもかかわらず、

彼は文章を武器として闘うことができる数少ない非凡な作家の一人でもあった。…ただ残念なことに彼ハートフィールドには最後まで自分の闘う相手の姿を明確に捉えることはできなかった。…結局のところ不毛であるということとはそういったものなのだ。

8年と2ヶ月、彼はその不毛な闘いを続けそして死んだ。1938年6月のある晴れた日曜日の朝、右手にヒットラーの肖像画を抱え、左手に傘をさしたままエンパイア・ステート・ビルの屋上から飛び下りたのだ。彼が生きていたことと同様、死んだこともたいした話題にならなかった(『風の歌を聴け』より引用)。

「僕」の語りは続く。ハートフィールドの最初の一冊を手に入れたのは中学三年生の夏休み。僕は股の間にひどい皮膚病を抱えていた。その本をくれた叔父は、三年後に腸の癌を患い、体中をずたずたに切り裂かれ、体の「入口」と「出口」にプラスチックのパイプを詰め込まれたまま亡くなる。僕には三人の叔父がいた…と続く(傍点は筆者)。

村上の物語には、多くの数字が出て来る。この点について、上記のインタビュー(『「物語」のための冒険』1985)の中で川本に尋ねられ、「結局、無意味な数字が多いんですけど、数字があると、言葉が飛んでいかないで、どこかに結びついているような気がする」と答え、固有名詞に関しても同様だと述べている。数字や固有名詞は、存在に、具体性と現実味を付与する。漠然と～が起こったというより、〇〇というところで〇年〇月〇日〇時〇分、～が起こったという方が、遥かに現実味を帯び、その事象が、現実世界と結びついたものとして受け取られやすい。

数字のこだわりについて、川本は「村上さんの小説で細かい数字にこだわるところなんかは完全に遊びですね」とコメントしている。川本がどのくらい意識して「遊び」と述べたかは定かではないが、このような「遊び」が開く意味の深さに、筆者はあらためて驚きを感じる。上記の引用において

繰り返される「三」には意味がある、と考える。しかも、おそらく村上が意図したものではないであろうから、余計に興味深い。ハートフィールドが存在するのは、在と不在の「二」の世界ではなく、それらを超えた「三」の世界なのである。それゆえ、例えば、僕が「中学二年生」だったり、叔父が「一人」しかいなかったりすると、物語の深い層で響き合うものの質が自ずと違ったものになってしまう。ここは、「中学三年生」、「三年後」「三人の叔父」でなくてはならないのだ。

(2) 生と死、そして循環(リヴォルヴ)と最終章

本文には、「**8年と2ヶ月、彼はその不毛な闘いを続けそして死んだ**」とある。三浦(2012)が指摘しているように、8年とは、今29歳の「僕」が小説を書くのと闘ってきた年月であり、ハートフィールド(Heartfield)、つまり「^{ハート}心の^{フィールド}場」という名を持つ作家は、「僕」、そして村上とも重なる。しかし、同時に、ハートフィールドは一人の人間ではなく、「^{ハート}心の^{フィールド}場」のことなのかもしれない。

1909年生まれの本ハートフィールドは、1938年、29歳の時、エンパイア・ステート・ビルから地上に飛び下りて自殺する。Chapter40で再び彼の死について描かれている。「**1938年に母が死んだ時、彼はニューヨークまでかけて、エンパイア・ステート・ビルに上り、屋上から飛び下りて蛙のようにペシャンコになって死んだ**」と。ここでは、よりリアルな比喩を用いて、その死についての言及が繰り返されている。そして、この日は母が亡くなった日であったことが分かる。ハートフィールドは、自らを殺すことによってしか、地上に降りる(着地する)、つまり現実世界との繋がりを持つことができなかつたのか。象徴的見るならば、これは、殺すことで生きるという逆説的な意味を孕んだ出来事でもある。

ところで、拙稿『村上春樹の創作についての覚書(2)』(2013)で指摘したように、『風の歌を聴け』の重要なテーマの一つとして、誕生日が挙げられる。母を通してこの世に生を受けたハートフィールドは、母がこの世

から去る時、自ら命を絶ち、一緒にこの世から去った。ここにも生と死の入れ替わり、つまり在と不在がある。しかし、そもそも、実在しないハートフィールドが生まれて亡くなるとはどういうことか。我々は、この世に生まれ、ほんの束の間存在し、再び「向こう」に帰って行く。これは、どの宗教云々の問題ではない。ただ、この世に入り、再び出て行くという、「在」と「不在」の話である。上述の物語の引用部分に「体の『入口』と『出口』」という表現がある。おそらく具体的には、前者は口、後者は肛門であろうが、体の外から内に入り、体の内を進み、腸を通り再び外に出るという外と内の話である。ハートフィールドの本と出会った中三の夏、「僕」が患っていたのは皮膚だった。皮膚とは、体の「内」と「外」の境界である。しかも、股、つまり二本の脚の間を患っていたのだ。ここでも、「境界」、「間」が繰り返されており、「二」の世界を超えた「三」の領域が問題となっていると読むことが出来る。

そして最終章、再びハートフィールドについての語りで締めくくられる。彼の生まれと育ち、父親のこと、母親のこと、高校を卒業後、郵便局に勤めた話。彼の五作目の短編が『ウェアード・テールズ』に売れたのは1930年、原稿料が20ドル、月間7万語ずつ原稿を書きまくり、翌年そのペースは10万語に上り、死ぬ前年には15万語になっていた。…と、具体的な数字や、小説の具体的な編数や内容が記述されている。彼は多くのものを憎んだが、好んだものは三つ。銃と猫と母親の焼いたクッキー。ここでも繰り返される「三」という数字。

ハートフィールドは銃のコレクションを持っていた。「中でも彼の自慢の品は銃把に真珠の飾りをつけた38口径のリヴォルヴァー…「俺はいつかこれで俺自身をリヴォルヴするのさ」というのが彼の口癖だった」。Revolverは回転式の銃であるが、リヴォルヴ(revolve)とは、「循環する」ことである。「生」と「死」、「在」と「不在」の循環を思い浮かべるのは筆者だけだろうか。

(3) ハートフィールド、再び…

全40章が終わった後に、「ハートフィールド、再び……(あとがきにかえて)」とあり、「僕」が神戸で高校生だった頃、一冊50円のハートフィールドのペーパーバックを何冊かまとめて買った話。村上が神戸の高校に通っていたことを知っている多くの読者にとっては、リアリティがある。その後アスタリスク*(文庫本では★印)があり、行間が空き、アメリカに渡った「僕」が、ハートフィールドの墓参をするという後日談が語られる。ニューヨークから墓のあるオハイオ州の小さな町まで乗ったバス、中での様子、墓参の様子…具体的に、綿密に、実際に体験したかのように記述されている。そして、「五月の柔らかな日ざしの下では、生も死も同じくらい安らかなように感じられた。僕は仰向けになって、目を閉じ何時間も雲雀の唄を聞き続けた」、「この小説はそういった場所から始まった。そして何処に辿り着いたのかは僕にはわからない」と続く。ここでも、「生」と「死」、「始まり」と「終わり」は、いつでも入れ替わりうることが暗示されている。

2. ハートフィールドの言葉

Chapter1には、ハートフィールドの著書『気分が良くて何が悪い *What is so bad about feeling good?*』(1936年)からの引用として、以下のような言葉がある。

ハートフィールドが良い文章についてこんなふうに書いている。

「文章を書くという作業は、とりもなおさず自分と自分をとりまく事物との距離を確認することである。必要なものは感性ではなく、ものさしだ。」

「自分と自分をとりまく事物との距離を確認すること」、これはつまり、自分と事物との関係を確認することでもある。『村上春樹 雑文集』(2011)には、1979年から2010年までの、本人が選んだ未収録の作品や未発

表の文章が収録されているが、その冒頭の一編に「自己とは何か(あるいはおいしい牡蠣^{かき}フライの食べ方)」というのがある。一見奇妙なタイトルだが、これは、就職活動中の読者からの、「就職試験で、原稿用紙四枚で自分自身について説明しなさいという問題が出たが、とても原稿用紙四枚で自分自身を説明することなんてできなかった。もしそんな問題を出されたら、プロの作家として村上さんはどうするか？」という質問を受けて、次のように答えたということで付けられたタイトルである。

自分自身について書くのは不可能であっても、例えば牡蠣フライについて書かれてみては如何でしょう。…あなたが牡蠣フライについて書くことで、そこにはあなたと牡蠣フライとの間の相関関係や距離感が、自動的に表現されることになります。それはすなはち、突き詰めて行けば、あなた自身について書くことでもあります…。

企業の採用試験に際して、こんなふうを考えている人がいるならば、何て素晴らしいことか。しかし、残念ながら、「牡蠣フライ」について書かれたものを、企業の人事の人間がどのように読むのか想像すると、一気に気持ちが萎えてしまう。

村上は、続けて、小説家とは何かについて以下のように述べている。独特のユーモアで「牡蠣フライやメンチカツや海老コロッケ」と書き並べているのを、世界の事物や事象と置き換えて読むことができる。[]内は筆者による。

小説家とは世界中の牡蠣フライ[事象・事物]について、どこまでも詳細に書きつづける人間のことである。…自分とは何ぞや？ そう思うまもなく…、僕は牡蠣フライやメンチカツや海老コロッケ[様々な事象・事物]について文章を書き続ける。そしてそれらの事象・事物との間に存在する距離や方向を、データとして積み重ねていく。多くを観察し、わずかしかが判

断を下さない。[これが、村上が「仮説」と呼ぶものの意味である]。それらの仮説が…発熱して、そうすることで、物語というヴィークル(乗り物)が自然に動き始めるわけだ。

ここには物語が動き始める様子が語られている。「本当の自分とは何か？」という問いに対して、「…僕は牡蠣フライというものを通して、うまくいけば僕自身を語りたいと思うのだ」と村上は言う。そして、「判断」するのは読者であると。村上の言う「判断」とは、「仮説の集積を…、自分の中にとりあえずインテイクし、自分のオーダーに従ってもう一度個人的に分かりやすいかたちと並べ替える。その作業はほとんどの場合、自動的に、無意識のうちにおこなわれる」ものであり、「個人的な組み替え作業」のことである。このような作業にも様々なレベルのものがあるだろうが、場合によっては「世界の組み替え作業」にもなりうる。

心理療法家として、筆者は思う。我々の元に来られるクライアントは、何らかの問題や症状を抱えて来られる。厄介な上司のこと、自分勝手な家族のこと、腰痛のこと、不眠のこと、語られる事象(もの)はいろいろだが、ずっと聞いていると、それらを通して自分自身のことを語られているのが聞こえて来る。どんなに厄介な上司なのか、眠れないのがどれほど辛いのか、延々と語られることもある。そんな時、話が深まらないと嘆く心理療法家もいるが、日常においては「牡蠣フライの話」で片付けられてしまうものを、ただの「牡蠣フライの話」として聞かないのが心理療法家なのではないか。うまく耳を傾けていれば、「牡蠣フライ」というものを通して、クライアントが語っておられる物語を聞くことができるのではないかと、思う。そしてクライアントが、ものさしをもって事物との距離を確認する作業に同行するのが、心理療法家の仕事ともいえるだろう。

上述の「牡蠣フライ」の一編が書かれたのは2010年ということなので、『風の歌を聴け』からは、30年以上の年月が経っていることになるが、小

説家としての村上のスタンスの軸は全く変わっておらず、ブレがない。はじめから、すべてはあった。村上は、それを、時間をかけてより洗練して物語っているのである。

Ⅲ ハートフィールドの短編『火星の井戸』

Chapter32では、再び唐突に、ハートフィールドと彼の短編の紹介に1章が割かれている。その中の一文に「…ハートフィールドは皮肉や悪口や冗談や逆説にまぎらせて、ほんの少しだけ言葉短かに本音を披露している」とある。これはまさに村上のことである。ハートフィールドの新聞記者との以下のやりとりは、この架空の作家を知る上で興味深い。

ある新聞記者がインタビューの中でハートフィールドにこう訊ねた。

「あなたの本の主人公ウォルドは火星で二度死に、金星で一度死んだ。これは矛盾じゃないですか？」

ハートフィールドはこう言った。

「君は宇宙時間で時がどんなふうに流れるのか知っているのかい？」

「いや、」と記者は答えた。「でもそんなこと誰にも分かりやしませんよ。」

「誰もが知っていることを小説に書いて、いったい何の意味がある？」

まず、ここから読み取れるのは、ハートフィールドが、「今・ここ」の時間・空間では生きていないということ。そして、ハートフィールドの価値観においては、誰もが知っていることを書いた小説には何の意味もない、ということである。

拙稿『村上春樹の創作過程についての覚書(1)』(2012)、および『村上春樹の創作過程についての覚書(2)』(2013)で述べたように、村上にとっては物語自体が自発的に語り始める生成の場であり、書き始める時には、全体の見取り図はない。つまり、自分自身さえも知らないことを、書きな

がら発見していくのである。確かに、最初から、筋も結末も分かっているような小説は、読者にとって安心で安全ではあるかもしれないが、上述のような「個人的な組み替え作業」をもたらすにはことはないだろう。このような作業は、創造的な仕事であり、本人は自覚せずとも、痛みや危険を伴うものである。

教育においても同様のことが言えるだろう。教育者と名の付く人の中には、自分が知っていることの枠から、学ぶ者がはみ出ることを嫌う人たちがいる。そうした人たちは、上述の新聞記者よろしく、学ぶ者の考えを「矛盾している」などと言ってその価値を認めず、自分にとって既知の安全な枠の中に押し込めるのがオチであろう。それを教育と呼ぶならば、そうした教育からは決して新しいものは生まれず、と筆者は思う。

心理療法もまた創造的な営みである。心理療法の過程でクライアントが変わっていくということは、創造的なことであり、そのためには象徴的に何かを殺される/死ぬ必要がある。そしてこれが現実には起こらないようにするのが、心理療法家の役割なのである。関係精神分析家のBromberg (2011)は、患者と分析家の関係が、安全と危険が共存する「安全だが安全過ぎない(Safe but not too safe)」ことが重要であると述べている。教育にしる、心理療法にしる、制作にしる、あらゆる創造的行為においては、安全と危険の共存が不可欠であり、両者の間の微妙なバランスが重要なのである。安全過ぎるものからは何も生まれず。もちろん物語の制作においても、同様であろう。その点、ハートフィールドは危険過ぎた。だから、彼は死ぬしかなかったのだ。村上が『風の歌を聴け』の海外での出版を認めない所以もこのあたりにあるのではないかと推測する。村上は、これ以降、「自己治療的な行為として」(村上, 1996)「安全だが安全過ぎない」ギリギリのところを物語として表現することにしたのであろう。

次に、「ずっと昔に読んだっきり細かいところは忘れてしまったが、大まかな筋だけをここに記す」とあり、ハートフィールド作の短編『火星の

井戸』のあらすじが記されている。

火星の地表に無数に掘られた底なしの井戸に潜った青年の話である。井戸は恐らく何万年の昔に火星によって掘られたものであることは確かだったが、不思議なことにそれらは全部が全部、丁寧に水脈を外して掘られていた。いったい何のために彼らがそんなものを掘ったのかは誰にもわからなかった。実際のところ火星人はその井戸以外に何ひとつ残さなかった。…(略)

…何人かの冒険や調査隊が井戸に潜った。ロープをたずさえたものたちはそのあまりの井戸の深さと横穴の長さ故に引き返さねばならなかったし、ロープをもたぬものは、誰一人として戻らなかった。

ある日、宇宙を彷徨う一人の青年が井戸に潜った。彼は宇宙の広大さに倦み、人知れぬ死を望んでいたのだ。下に降りるにつれ、井戸は少しずつ心地よく感じられるようになり、奇妙な力が優しく彼の体を包み始めた。1キロメートルばかり下降してから彼は適当な横穴をみつけてそこに潜りこみ、その曲がりくねった道をあてもなくひたすらに歩き続けた。どれほどの時間歩いたのかはわからなかった。時計が止まってしまっていたからだ。…空腹感や疲労感はまるでなかったし、先刻感じた不思議な力は依然として彼の体を包んでくれていた。

そしてある時、彼は突然日の光を感じた。横穴は別の井戸に結ばれていたのだ。彼は井戸をよじのぼり、再び地上に出た。彼は井戸の縁に腰を下ろし、何ひとつ遮るものもない荒野を眺め、そして太陽を眺めた。何かが違う。風の匂い、太陽、…太陽は中空にありながら、まるで夕陽のようにオレンジ色の巨大な塊りと化していたのだ。

「あと25年で太陽は爆発するよ。パチン…OFFさ。25万年。たいした時間じゃないがね」

風が彼に向かってそう囁いた。

「私のことは気にしなくていい。ただの風さ。もし君がそう呼びたければ

火星人と呼んでもいい。悪い響きじゃないよ。もっとも、言葉なんて私には意味はないがね」

「でもしゃべってる」

「私が？しゃべってるのは君さ。私は君の心にヒントを与えているだけだよ」

「太陽はどうしたんだ、一体」

「年老いたんだ。死にかけてる。私にも君にもどうしようもないさ」

「何故急に…？」

「急にじゃないよ。君が井戸を抜ける間に約15億年という歳月が流れた。君たちの諺にあるように、光陰矢の如しさ。君の抜けてきた井戸は時の歪みに沿って掘られているんだ。つまり我々は時の間を彷徨っているわけさ。宇宙の創生から死ぬまでをね。だから我々には生もなければ死もない。風だ」

「ひとつ質問していいかい」

「喜んで」

「君は何を学んだ？」

大気が微かに揺れ、風が笑った。そして再び永遠の静寂が火星の地表を被った。若者はポケットから拳銃を取り出し、銃口をこめかみにつけ、そっと引き金を引いた。

無数に掘られた、決して水脈に辿り着くことのない底なしの井戸。どんなに立派であっても、水をもたらさない井戸である。あまりの深さ、あまりの横穴の長さに井戸に潜ってみた人々も引き返した。

火(火星)、土、水、風は宇宙を構成する四大元素であり、この物語は宇宙レベルの視野を持って語られている。四つの元素のうちの「水」に、どうしても辿り着くことが出来ないという、「四」のうち「一」を欠いた物語なのである。

人間は、本当に宇宙の広大さに気付いてしまったら、生きていけないの

ではないか。「個」が「個」として生きていくには、「今・ここ」の世界の中で、何か―お金とか名誉でも良い―にしがみつくなり、何か―ブランドとか他人からみれば理解に苦しむ信条のようなものでも良い―にこだわるなりして、自分をこの世界に引っかけておくための留め金が必要である。それがなくなったとき、人は、この主人公の青年のように「宇宙の広大さに倦み、人知れず死を望むしかない」のかもしれない。

青年は、ある日井戸に潜った。空腹も疲労も感じず、時間の感覚もなく歩き続けた。ある時、横穴が別の井戸につなががっていて、彼はそこから地上に出る。そこは何一つ遮るものもない荒野。オレンジ色の巨大な塊と化した太陽が、25万年後には爆発するという。彼が一つの井戸から別の井戸へと抜ける間に15億年過ぎた、と風が告げる。そこでは、名前も言葉も意味を持たなければ、「私」と「君」の区別もない。

川村(2006)は、村上の小説には、『火星の井戸』を原型として同様の「物語」が繰り返し現れることを指摘している。そして、繰り返される「井戸」というキーワードを、ただ母胎回帰、冥界、などと結びつけるだけでは物足りないとし、村上作品に見られる、「『穴』や『井戸』に落ち、『横穴』や『壁』を通じて『新世界』へ出るという道筋」を、「通過儀礼」を経ることと捉え、地下の世界、冥界へと降りて行き、帰って来る一連の動きに注目している。つまり、「〈私〉は〈私自身〉を探しに冥界(アンダーグラウンド)に降り立っていたのであり、そこで〈私〉を見出して地上へ戻って来る」(川村, 2006)というストーリーを読みたいとしているのである。

『火星の井戸』では、主人公の青年は、〈私〉を見出して地上に戻るところか、彼が辿り着いたのは、名前も言葉も意味を持たない、生と死の区別もない世界だった。彼はそこで15億年という途方もない時間の流れの前に立ち尽くすしかない。風は青年に告げる。

「…我々は時の間を彷徨っているわけさ。宇宙の創生から死ぬまでをね。
だから我々には生もなければ死もない。風だ」。

ここで再び『風の歌を聴け』というこの本のタイトルが思い出される。拙稿『村上春樹の創作についての覚書(2)』で、「風」についてのイメージを膨らませながら「魂」との関連を論じた。我々は、悠久の時間、宇宙に彷徨う「魂」の世界を見てしまったら、そして、自分自身も「魂」が束の間の時間、「〇〇」という名前を付けられ、この世に存在しているだけなのだということに気付いてしまったら、もはや「今・ここ」の世界で生きるのは難しくなる。人はそれを本当は知っているけれど、知らない振りをして、今度の休日には～しようとか、お金を貯めて～を買おうとか、ささやかな楽しみに胸を震わせたり、憎しみ合ったりするのではないか。

今日、多様化している鬱症状、自殺—ここで、敢えて「自死(自ら死ぬ)」ではなく「自殺(自ら殺す)」という言葉を用いる—、封じ込められた攻撃性のはけ口としてのいじめ、暴力、ひきこもり、などの問題の背景にも、この青年の姿と重なる部分があるように思えてならない。

青年は、その物語を書いたとされるハートフィールドと重なり、もちろん村上とも重なる。自分が生き延びるためには、まず、青年の、ハートフィールドの、そして自分の中の「青年」と「ハートフィールド」の物語を書くことが、当時の村上には絶対に必要だったのではないか。

そしてもう一つ忘れてはならないのは、我々読者もこの「時の間を彷徨っている」存在の中の一人だということである。宇宙の創世からずっと時の間を彷徨い続けている「風」は「私」でもあり、『火星の井戸』は「私」の物語でもあるのだ。

一部既に引用したことと重なるが、村上は次のように述べている。

…僕の中には〈今存在するもの〉と〈かつて存在し、今は存在しないも

の) という二つの世界に物事をわけて考える傾向があるんです。…つまりこの現実の状況というのは、僕にとっては仮りのものなんです。絶対的な状況じゃない。少し位相がずれたところに、今の状況とネガポジの関係になった逆の状況が存在してもおかしくはないということです。僕の場合失われたものに対する憧憬は決して懐古的なものじゃないんです。リアルタイムですね。不在の存在感・存在の不在感という感覚がいちばん近いのかな？(インタビュー 『「物語」のための冒険』 59頁)

…死者への共感是非常にあるんです。生きている者よりは死んでる者に対する共感、存在する者よりは不在の者への共感が、やはり僕にはあると思います。(『「物語」のための冒険』 67頁)

ここで重要なのは、在も不在も、生も死も、どちらも村上にとってはリアルタイムであり、どちらかが絶対的な状況ではなく、ネガポジの関係にあるということである。これは、1980年『文学界』に掲載された『街と、その不確かな壁』—本人はこれを失敗作としているが—、そしてそれを元にして1985年に発表された『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』で描かれたパラレル・ワールドというテーマにつながる。

VI 早期の記憶、父親

1. 早期の記憶

早期の記憶が、その人の一生において決定的な意味を持ち続けることがある。村上の一番古い記憶の一つは「川に落ちて、ぱっくりと口を開けた暗渠に流されていくという恐ろしい体験」(Rubin, 2002/2006)だったという。インタビュー(『村上春樹ロングインタビュー』「小説新潮臨時増刊, 1985」)の中で、村上はこの体験について「あのね、僕が二つか三つの時に川に落ちたの。川に落ちて流されてね、もう少して暗渠に入るところで見つけられて助かったんだけど、その暗闇を覚えているね。それが最初の記憶、いやな記憶ですね」と述べている。

この時村上が一瞬垣間見た暗闇は、おそらくこの世の暗闇ではない。筆者には、ハートフィールドが遺言で墓碑に記すことを望んだという「**昼の光に、夜の闇の深さが分かるものか**」という言葉が思い出される。夜の暗闇の深さは、昼の光にはとうてい想像もつかない。

井上(1999)は、村上のこの早期の体験と、幼少の頃の彼の父親の同僚の子弟の溺死事件とを結びつけ、そこに全ての作品の源泉が認められ、多くの作品における「井戸」の原型であると指摘している。さらに、芳川(2010)は、京都の僧侶であった父方祖父の死についての逸話、「ある晩、酔って、彼の祖父は線路の上に横向きに寝てしまった。その上を路面電車が通った。祖父はふたつに切断されて死んだ…」というフランスの情報誌「テレラマ」に掲載されたインタビュー記事を紹介している。

Jung(1961)も『自伝』の中で、4歳になる前の記憶として、漁師たちが見つけたライン滝から流れ落ちて来た死体が家の洗濯場におかれたのを見に行きたがって禁じられたこと、そして家の後ろの坂に沿った蓋のない下水溝に血と水が流れているのを見つけて、これが法外に面白いことに思えたという早期の記憶について述べている。

これらは、いずれも幼少の頃の「死」の世界を垣間見る体験であり、否が応でも、この世界は「生」だけから成り立っているのではないという事実を突きつけられる体験である。『ノルウェイの森』の中の「**死は生の対極としてではなく、その一部として存在している**」という一文の中に、このときの体験が言語化されているように思われる。

ただし、筆者は、村上にしても、Jungにしても、幼少期にこのような体験があったから、今日の村上春樹の作品が生まれたとか、Jungは無意識の研究に生涯費やした、と考えているのではない、ということを強調しておきたい。瀕死の体験や、身近に死に関する体験があっても、それが、その人の心の中に組み込まれないこともあれば—深い無意識レベルでは、本人も気付かぬところに組み込まれていることもあるが—、生涯にわたって深く存在し続けることもある。要は、本人の中でその出来事がどのよう

に意味付けられ—たとえそれが本人に意識されていなくても—、持ち続けられているかということが重要なのである。幼少時代、我々は日々様々な種類の、厩大な出来事を体験しているはずだが、ほとんどは忘れ去られる。その中で、長い年月を経ても記憶に留まっているものは、その人にとって何らかの特別な意味があるものなのである。もちろん運命論的なことを述べるつもりは全くないが、そういう体験をする子どもたち、というのは確かにいる。心理臨床において、クライアントが、ずっと忘れておられた子どもの頃のことを思い出し、それが本人にとってとても重要な意味を持っていることに気付かれたりすることもままある。

2. 父親の思い出

村上の父親は、京都の寺の住職の息子として生まれ、私立高校の国語の教師をしていた。村上(1981)は、「八月の庵 僕の『方丈記』体験」として父との思い出をエッセーに残している。小学生の頃、句会に参加する父親に連れられて琵琶湖の近くにある芭蕉の庵を訪れた時のことである。

句会が行われている間僕は一人で縁側に座り、藪蚊を叩きながらぼんやりと外の景色を眺めていた。そして人の死について思った。…ただそのような隔絶された場所に連れて来られたのははじめてだったので、そこにかつて隔絶されて存在した生というものを強く意識することになったのである。昔々ここに一つの生が存在し、その生を断ち切った死が存在した。…死は存在する、しかし恐れることはない、死とは変形された生に過ぎないのだ、と。…

…いつかは、考えられないほど遠い将来ではあるにしても、僕も死ぬのだという思いが、初めて僕の中に入り込んできたのだ。…

上述での幼少の体験—暗渠に呑み込まれかけた—が、村上の中で実感をもって意識されたのであろう。エルサレム賞を受賞した時のスピーチ『壁

と卯』(2009)の中で、普段めったに家族について語らない村上が、父親の死について触れている。よほどの強い思いがあったのだと思われる。

私の父は昨年の夏に90歳で亡くなりました。彼は引退した教師で、パートタイムの仏教の僧侶でもありました。大学院在学中に徴兵され、中国大陸の戦闘に参加しました。私が子供の頃、父は毎朝、朝食をとるまえに、仏壇に向かって長く深い祈りを捧げておりました。一度、父に訊いたことがありました。何のために祈っているのかと。「戦地で死んでいった人々のためだ」と彼は答えました。味方と敵の区別なく、そこで命を落とした人々のために祈っているのだと。父の背中を見ながら、父が祈っている姿を後ろから見ていると、そこには常に死の影が漂っているように、私には感じられました。

父は亡くなり、その記憶も—それがどんな記憶であったのか私には分からないままに—消えてしまいました。しかし、そこにあった死の気配は、まだ私の記憶の中に残っています。それは私が、父から受け継いだ数少ない、しかも大事なものごとのひとつです(『村上春樹 雑文集』より引用、79頁)。

村上は父親から決定的に大切なものを受け継いでいる。つまりそれは、「魂」に対しての感受性のようなものだ、と筆者は考える。このような背景をもつ「村上春樹」という「個」に、「川に落ちて流されるという体験」が埋め込まれることで、今日の村上作品が生まれる土壌が出来上がったのであろう。

V おわりに

青年は、時間から解き放たれ宇宙空間の中で火星の「井戸」に潜ったが、不毛に終わった。結局彼は、「個」として生きることができなかったのだ

る。はじまりから、この青年には名前がない。この青年の物語を書いたとされるデレク・ハートフィールドも自らを殺すしかなかった。村上は、ハートフィールドを葬り、彼の墓を訪ねるためだけのアメリカへの旅に出る。ようやく見つけた彼の小さな墓に手を合わせ、腰を下ろして煙草を吸う。最後は、次のように締めくくられている。

この小説はそういった場所からはじまった。

「宇宙の複雑さに比べれば」とハートフィールドは言っている。「この我々の世界などミミズの脳味噌のようなものだ」。

そうであってほしい、と僕も願っている。

ミミズの脳味噌のように単純なこの世界の中で、「私」を見出すための、自己治療のための、長い旅がここから始まる。そのために、村上はデレク・ハートフィールドを捏ち上げ、彼を通して決して口にしてはならない真実を語らせ、そして彼を葬った。これは、村上春樹がこれからの一步を歩み始めるためにどうしても必要なステップだったのであろう。

参考文献

- Bromberg, M.P. (2011) : *The Shadow of the Tsunami and the Growth of the Relational Mind*. Routledge.
- 井上義夫(1999) : 村上春樹と日本の「記憶」. 新潮社.
- Jung, C G(1961) : *Memories, Dreams, Reflections*. Pantheon Books. 河合・藤縄・出井訳(1972)ユング自伝. みすず書房.
- 河合・大牟田(1995) : ウソツキクラブ短信. 講談社.
- 河合隼雄(1985) : 子どもの本を読む. 光村図書. 17頁.
- 川村 湊(2006) : 村上春樹をどう読むか. 作品社.
- 三浦雅士(2012) : 言葉と死. 菅野昭正(編)村上春樹の読みかた. 平凡社.
- 村上春樹(1981) : 八月の庵 僕の「方丈記」体験. 『月刊太陽』10月号所収. 平凡社. 49-52頁.
- 村上春樹(1985) : 特別インタビュー「物語」のための冒険. 『文學号』8月号所収. 文芸春秋. 34-87頁.
- 村上春樹(1991) : 聞き書 村上春樹 この十年 1979年~1988年 臨時増刊文學

界. 文芸春秋.

村上春樹(1979)『週刊朝日』5月4日号掲載のインタビュー(週刊誌の本記事は http://www.geocities.jp/yoshio_osakabe/Haruki/Interview-J.html から入手したものである)

村上春樹(1983)：『宝島』11月号掲載のインタビュー 57-69頁.

村上春樹(1987)：ノルウェイの森. 講談社.

村上春樹(2011)：村上春樹 雑文集. 新潮社.

Rubin, J(2005)： *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage Books. 畔柳和代訳(2006)：ハルキ・ムラカミと言葉の音楽. 新潮社.

山 愛美(2012)：村上春樹の創作過程についての覚え書き(1)方法としての小説. そしてはじまりの時. 京都学園大学『人間文化研究』第29号. 45-60.

山 愛美(2013)：村上春樹の創作過程についての覚え書き(2)初めてのモノ語りとしての『風の歌を聴け』. 京都学園大学『人間文化研究』30号. 101-119.

付記：本研究は科学研究費補助金(基盤研究B課題番号 No. 23330199)及び二国間交流事業共同研究・セミナー共同研究 CHORUS (日・仏)の研究助成を受けている。