

## 「世界」文学試論

—— 貧乏的世界文学の系譜と村上春樹 ——

坂口 周

### 1. 「世界」文学の始まり

日本の近代文学史のなかで「世界」という言葉が中心に躍り出るのは、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてである。以後、近代文学は第一に「世界」との関係において把握される文学となる。つまり、昨今、様々な教育機関に乱立した講義名よろしく「世界の中の日本文学」になる。だが急いで注意を促したいのは、この「世界」はグローバルな地理的・社会的空間の規模をいう世界以上に、主観的に現象する「世界」を意味していた。つまり、単一の「World」だけではなく、「私の世界」「あなたの世界」「彼女の世界」……といった「世界」を形成する主観的の心をそれぞれに持つ複数形の世界「worlds」をむしろ多く含意していたのである。

繰り返すが、その萌芽が本格的に現れるのが、日清戦争後から日本が国際社会に列伍する可能性に邁進し、日露戦争を挟んで西欧列強の中に主体的地位を確保するべく掉尾の努力をしていた頃、すなわち、国民国家の「世界的自意識」が急速に肥大した一九世紀末から二〇世紀の初頭である。まずもってグローバルな世界地図を意識し、そ

れに対抗的な自意識を半ば空疎に膨らませるイデオロジカルな態度は、優先して国内の制度的・産業的發展に眼を向けていた従来のナショナリズムとは微妙に袂を分かつている。政治的言説のほうでは、竹越与三郎主筆による雑誌『世界之日本』（開拓社）が一八九六―一九〇〇年に刊行されたことは一つの典型例である。文化方面なら、実質的な美術教育に奮闘してきた岡倉天心が、一八九七年に農商務省の委嘱を受けて公式美術史『日本帝国美術略史』を主任編纂し、一九〇〇年のパリ万博の開催にあわせてフランス語版 *Histoire de l'art du Japon* を刊行（日本語版は稿本を元に一九〇一年発行）した後の活動をあげておこう。周知の通り、天心は二〇世紀が幕を開けると同時に、国際語である英語を駆使して *The Ideals of the East: with special reference to the art of Japan*（『東洋の理想』（一九〇三年））、*The Awakening of Japan*（『日本の目覚め』（一九〇四年））、*The Book of Tea*（『茶の本』（一九〇六年））と、立て続けに「世界の中の日本（東洋）美術」を位置づけ、宣伝していったのである。

並行して、当事者の社会的・思想的な属性を指す（「テリトリー」としての「世界」、つまり、ある集団や仲間を括る「世界」も論説的な文章において急増している。同時期の文芸誌関連のタイトルを眺めてみると、早くは年少者向け雑誌『少年世界』（一八九五年一月創刊）、総合誌の括りにはなるが第二次女学生ブームにあやかった『女学世界』（一九〇一年一月創刊）、そして少々遅ればせながらも文学史的に重要な『文章世界』（一九〇六年三月創刊）などの「世界」を題字に含んだ書籍が現れるように、その時期、「世界」は急速に出版界に広がっている。ひとつの業界に特化した情報を提供する雑誌という出版物の性格にも関わると思われるが、仮に『文学界』（一八九三年創刊）のような「界」だけで「世界」を含蓄するものをカウントし出すと範囲も量も切りがないため、深掘りは避けておきたい。しかし、社会は、興味と関心を同じくする各集団によって生きられている各種の「世界」が無数に乱立した状態でできている——そのことが可視化される時代となっていたことは確かめられるだろう。<sup>20</sup>

以上の背景を条件として、一人の人間のレベルにまで還元された主観的な「世界」という意味での「世界」が急速に文学表現にも現れてくるのだ。象徴的な文学テクストは、夏目漱石の『虞美人草』（『朝日新聞』一九〇七年六月―九月連載）である。『虞美人草』は、登場人物の各人が各様に重層的に生成する主観的な「世界」が互いに——あ

るいは自己矛盾のかたちで——「喰い違い」を来たさざるをえない「二十世紀の人」たちの有様（コミュニケーション齟齬の「悲劇」）を演出することを試みたテキストである（ちなみに時代の変化と新しさを強調する「二十世紀」の語は同作でおよそ十回は使用される）。次のような語り手の言葉は作中の随所にみられる認識である——「一人の一生には百の世界がある。ある時は土の世界に入り、ある時は風の世界に動く。またある時は血の世界に腥き雨を浴びる。一人の世界を方寸に纏めたる団子と、層々相連なつて千人に千個の実世界を活現する。個々の世界は個々の中心を因果の交叉点に据ゑて分相応の円周を右に劃し左に劃す」、「わが世界とわが世界と喰ひ違ふとき腹を切る事がある。自滅する事がある。わが世界と他の世界と喰ひ違ふとき二つながら崩れる事がある。破けて飛ぶ事がある。あるひは発矢と熱を曳いて無極のうちに物別れとなる事がある」。

つまり、個々人に現象する「世界」が互いにせめぎ合う様態が小説世界全体として設定されているのだ。その種の「世界」が文学の中心的題材として俎上に上げられた証拠である。そして、ちょうど『虞美人草』が書かれた直前頃は、漱石は自ら「俳句的小説」と称した『草枕』（一九〇六年）や「写生文」の理論的解説において、「煩惱」的に内面を穿つのではなく一種の「覚」をもって「世相を一フェノメナとしてみる」という「見方は西洋にないもの」、「西洋の傑作として世にうたはるゝものゝうちに此態度で文をやつたものは見当らぬ」、「小説界に於ける新しい運動が、日本から起つた」ことを繰り返し主張し、同じホトトギス派の高浜虚子も「国文学固有の俳諧趣味」と印象派絵画の美学を結びつけた「主観的写生文」を唱え、一方で島村抱月を中心とする『早稲田文学』派は一九世紀半ばに登場したフランス自然主義を日本的な「感情」あるいは「情動」に基づく「自然」観を介して止揚した新「自然主義」を推進した時期である。一九世紀末以来、特に日露戦争以後は、漱石の知己で日本の美学研究の第一人者、『吾輩は猫である』の迷亭のモデルでもあった大塚保治の講演「日本文明の将来——国家主義及家族主義对个人主義及世界主義」において主題の中心が「世界の中の日本」だったことからわかるように、文学界においても同様に世界文学の趨勢を意識し、世界に伍する独自性を持った日本語文学の実現を追究していた。このようなグローバルな世界意識が論壇に高じた時と、「私」という主体的基盤を根拠とする）現象的「世界」を土俵とする小説の

登場とは完全に同期・連動している。換言すれば、明治近代において初めて現われた「世界」意識の二重性に本論の着眼の要がある。

そして、二〇世紀初頭から文学界においては、世界意識は主観的な「世界」を表現の基点として、グローバルな西欧的フレームワークを意味する客観的な世界に抵抗する形態を取っていくことになる。言い換えるなら、物質的豊富やギリシア時代以来の文化的遺産を誇る西洋的世界（詳細な描写を旨とする一九世紀長編小説を生んだ環境）に対して、限られた情報によって形成された心象の「貧しい世界」をもって新しい優位な表現を作ることとを基本的な戦略としていく。一九世紀末より子規派によって始まり、二〇世紀初頭の文学理論の核となった「写生」（スケッチ）も、俳句という情報量の欠如の芸術から生まれた「貧しい」文芸の方法である。その「写生」の精神を汲んだ伊藤左千夫、鈴木三重吉といった「ホトトギス」派は、その世界を〈淡泊〉な描写によって紡ぎ、登場人物の性格を〈質素〉に彩って未完全感を残すことで、逆説的に読者から哀感を引き出す小説の執筆に成功している。しかも、前者の「野菊の墓」（『ホトトギス』一九〇六年一月）も、後者の「千鳥」（『ホトトギス』一九〇六年五月）も、十年以上も昔の純愛経験を「回想」する形式を採用した点は見逃せない。純愛というウブな心的働きが〈社会〉を描く複雑なものではありえず、そのような若い時分の「貧しい世界」のなかの存在であった「余」や「自分」の哀れさに感情移入する形式なのである（三重吉が後に児童文学運動を主導する道を行くのも無関係とは言えない）。これは、国木田独歩がワーズワースの詩「童なりけり」〔There was a boy〕に出でくる少年（十二歳で亡くなる）に触発されて、同じように十二歳の少年を登場させる「少年の悲哀」（一九〇二年）や「春の鳥」（一九〇四年）が採用した、「世界」認識の「貧しい」少年（後者はさらに動物と同一化する「白痴」の設定）を回想的に描き、「哀しみ」の感情移入を喚起する手法にも通じている。

実際、漱石は、写生文の要点は「作者の心的状態である」と述べ、それを説明するのに「大人が小供を視るの態度」と比喩的に要約したが<sup>10</sup>、描写の対象の例として「小供」を選んだことを軽視すべきではない。漱石の『夢十夜』（一九〇八年）を象徴的な分水嶺とする夢小説の展開も、筋<sup>プロット</sup>という語りの目的（意志）を除けているために語り手

(「夢見る「自分」」が主体性を欠く「世界」を描く試みだった。また、文人画(南画)を特に好み、自身でも熱心に水彩画を描いていた漱石は、職業画家ではない素人風味の熱心な筆裁きによる技術の〈足り無さ〉に美的情趣の〈充実〉が生成することを構築的な美よりも重んじていた。青木繁の《わだつみのいるこの宮》(一九〇七年)に対して、同時代の黒田清輝の構想画と比して技量の面で「画を仕上げる力」を欠きながらも「一種の気分」を湛えている点を高く評価したのも、同じ美的感性から来ている。漱石の夢小説を引き継いだ内田百閒の小説も、「私」が世界の外部から到来する情報を明瞭に認識できないために、捉えどころのない〈風〉や〈小石〉や〈物音〉となつて「私」という自己認識を揺るがす「不安」が鍵となるテキストである。百閒文学における「私」の世界は情報制限されており、三島由紀夫が適切に評したところの「俳画風な鬼気」<sup>12</sup>は、ある種の認識的な「貧しさ」を条件として醸し出されている。逆に、後述する白樺派は、自我の満足が人類の善へと直結するという自我の世界規模への拡大志向をもつが、これも社会や国家という最も調停が困難な中間項を欠くゆえに保証されており、衝突の火種となる他者を排除して得られる「世界」は、実際のところ、まことに「寂しい」気分<sup>13</sup>に覆われていた。日本近代文学において、文字どおり物質的に貧乏な生活を描いた「私小説」の隆盛は言わずもがなだろう。これらの一見して無関係な文学的事象が、共に「世界」の「貧しさ」を無意識的に求めている結果だと考えて、同じ文脈から一度は整理してみることがあるのではないか。その文芸の系譜を以下に論じるハイデガーの言葉にならつて「貧乏的世界」<sup>14</sup>文学と呼びたい(戯画的な白人女性崇拜あるいは中国人女性に対するエキゾチズム趣味を描いてまでも、「貧乏」的世界の逆をいくことに徹した例外的な小説家が谷崎潤一郎である)。

その流れは、昭和年代にはメタフィクションよる技巧的演出の「過剰」性によつて空無化された「私」の「世界」へと反転し、さらに戦後には岩波書店の『世界』(一九四六年一月創刊)に代表されるように、戦後文学の真面目な国際意識によつて掻き消されたように見えて、その実、一九六〇年代には再び頭をもたげ、一九八〇年代頃に大々的に復活する。その中心にいた作家が日本で最も早い時期に「世界文学」作家として認知された村上春樹である。村上の場合、テキスト内で多用されている「世界」の語が、むしろ主人公「僕」の意識が形成する「世界」、すなわ

ち「僕」の存在を閉じ込めると同時に保証している「世界」の意味で用いられている場合がほとんどである。『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』（一九八五年）に典型的だが、その「世界」の現実的広がりには狭い。しかし、この時期は、物語構造によってクリエイターの想像する「世界」を表象する複数の芸術ジャンル（映画、マンガ、アニメ、ビデオ・ゲーム等）が一気に台頭し、文学が「世界」表象の主役の座から降ろされた時でもあった。近代小説以後に続く物語構造を持つ動画芸術は、基本的には独自の「世界」を作品空間のなかに構築し提示する表現であり、いずれもグローバルに国境を越えていく傾向に特徴がある。村上の戦略的巧みさは、ジャンルを超える「世界」表象に自らの「世界」をシンクロさせてみせることによって現実的な国境を越えて読まれていったことにある。その意味において彼の文学的「世界」は同時に広い。二〇世紀初頭に描かれた現象的世界と世界文学との二つの「世界」の一致という夢は、ある意味で達成されたのだ。

なお、今回の考察の対象ではないが、その後の「純文学」的な「世界」表象の行く末についてひと言だけ言及すると、それは一九八〇年代頃の転回をもって消滅するわけではなく、脱人間的主体を中心とした「世界」表象の模索へと継承される道筋を描くことが可能である。そもそも、本論の「世界」概念を基準とすれば、「純文学」とは、「世界」形成の仕組みそれ自体と意識的に向き合う文学のことである（誤解無きように断ると、それは例えば差別や反核運動などの社会問題を扱わないということではない。それらの事象を「世界」表象の問題として扱う文学ということである）。

漱石は西洋画の印象派の方法論を参考にしながら、現在の写生文は表面的に精緻な技巧にのみ拘泥する「印象派」となっており、[Art for art] [芸術のための芸術]<sup>(13)</sup>の悪しき流れを作っているとして戒めているが、逆に言えば、「純文学」と「私小説」が同義だった時代もあるような限定的な意味での「純文学」は、写生文の「貧乏」的精神に端を発していたことを明かしている。それはちょうど二〇世紀初頭における「世界」意識の文学の登場と共に形を整えたのだ<sup>(14)</sup>。したがって日本語文学の文脈に限れば、定義からいっても、それは理想的人間の「世界」を欠如によって相対化する貧乏的「世界」の文学である。脱人間主義的な語りの構造を顕著に示し始めた二〇一〇年代以降の芥

川賞受賞作においても、その点は例外ではない。

## 2. 環世界と貧乏性

このような内的「世界」がせり出してきた背景には、一八・一九世紀的な近代的主体に対する批判が二〇世紀を目前にして世界的に強く顕在化したことがある。哲学史でそれを代表するのはフッサールの現象学である。二〇世紀になって世界文学を定義したりチャード・モウルトンは、「ユニバーサル文学とは全ての文学作品の総体をしか意味できないが、世界文学とは、私がこの語を使う限りでは、ある視点がつくる視界「世界」に限定されたユニバーサル文学のことで、ここで想定されている視点とは、観察者が属する国民的観点のことである」と述べたが、時期といふ発想といい、同種の主観的転回の文脈に適合した主張であることが窺える。だが、「世界」像の「現象学的転回」<sup>(16)</sup>をわかりやすくイメージとして体現しているのは、生物学者のヤーコプ・フォン・ユクスキュルが『動物の環境世界と内的世界』（一九〇九年）や入門書的な目的で著わされた『生物から見た世界』<sup>(17)</sup>（一九三四年）などを通して練り上げた「環世界」(Umwelt) という概念である。以下ではこれを援用して、まさに環世界的な「貧しい」世界像を描いてきた日本近現代文学の系譜が、やがて村上春樹の「世界文学」として結実した流れを理解する補助線としたい。

はじめ、日本では原語の汎用性の高さにならって普通に「環境世界」と訳されていたユクスキュルの「世界」は、「自然」の意に近い「客観的に記述されうる環境」(Umgabung)と対比的に区別するために、右の訳者によって「世界」と改められた。ひとことで定義するなら、「ある主体が主観的に作り上げた環境世界」の意であり、別の言葉に置き換えれば、「各種生物」それぞれの主体が環境のなかに意味を与えて構築している世界」のことである。概念の中身は現象学的世界と多分に重なる点があり、何らかの関係が示唆されることから、動物の「現象世界」と言い換えても良いかもしれない。

動物は、環境の無限の要素の中から、その生命活動のために意味のある特定のものしか知覚しない。そして、その知覚要素に対して特定の作用をして生命活動をおこなう。この極度に限定された知覚世界と作用世界の総合によって主体の周囲に立ち現れる情報ネットワーク領域を環世界という。これは情報処理的な世界観でもある。環世界とは主体が生きたために不可欠の知覚標識のネットワーク（情報網）であり、それ以外のものは一切存在していないに等しい限定された世界である。贅肉をそぎ落とした記号論的な世界という言い換えも可能である。

ユクスキュルを引き合いに出す際に必ず言及されるのが、『生物から見た世界』の第一章に例示されるダニの生態である。枝の上で獲物を持つマダニは、たまたま下を通過する哺乳類が発する酪酸の匂いを、自らを「落下させる」という行為の信号として受けとり、獲物の上に着地したことを温度感覚で確認したあと、毛の薄い箇所まで移動して食い込む。つまり、酪酸の匂い（嗅覚）、獲物の体温（温度感覚）、毛の有る無し（触覚）という三つの知覚指標の連携だけでその環世界は構成されていて、それ以外の要素は全て排除されている。

哺乳類の体由来するあらゆる作用のうち三つだけが、しかもそれらが一定の順序で刺激になるのである。ダニをとりまく巨大な世界から、三つの刺激が闇の中の灯火信号のように輝きあらわれ、道しるべとしてダニを確実に目標に導く役目をする。これを可能にするために、ダニには受容器と実行器をそなえた体のほかに知覚標識として利用できる三つの知覚記号が与えられている。そしてダニはこの知覚標識によって、まったく決まった作用標識だけを取り出すことができるよう行動の過程をしっかりと規定されている。

ダニを取り囲む豊かな世界は崩れ去り、重要なものとしてはわずか三つの知覚標識と三つの作用標識からなる貧弱な姿に、つまりダニの環世界に変わる。だが環世界のこの貧弱さはまさに行動の確実さの前提であり、確実さは豊かさより重要なのである。

ユクスキュルはわざわざイラストを用いて、同じ部屋を（人間からみえる世界）、（犬からみえる世界）、そして



〈ハエからみえる世界〉を色分けして各環世界の比較を示しているが、生命活動が単純と思われる生物になるほど、「世界」の〈意味〉構成が縮減されて表わされる。つまり、人間以外の動物の環世界の「世界」像は、決定的に「貧弱」なのだが、しかし反比例する「確実さ」によって「充足」（自足）している。それは一つのプログラムに統べられた「世界」であり、高次の「目的」のない「世界」である。

ところで、この生物学の理論を「哲学的な目で読む」ことから、ハイデガーの哲学が大きな糧を得たことはよく知られる。一九二九〜三〇年にかけてフライブルグ大学にて行われた講義録『形而上学の根本諸概念 世界—有限性—孤独』<sup>18</sup>のなかで、ハイデガーは「世界とは何であるか？」を問うために三種のテーゼ——すなわち、無機的な物（石）は「無世界的」であり、動物は「世界貧乏的」<sup>19</sup>であり、そして人間は「世界形成的」である——の比較考察をしたが、その議論の中心に置いたのが、物質的自然と人間の実存との中間の存在者である動物の住まう「貧乏の世界」だった。ただし、文学世界を考察する上でも、科学の実証的研究と形而上学の内的連関を捉えようとするハイデガーの態度は大きな助けとなるが、「有る」ことの根本を問う哲学的言説は厳密すぎて、そのままの借用は適さない。よってユクスキュルとハイデガーの言葉とをあえて混乱させて簡易に話を進めたい。

動物は「自分の中へとり込まれ」、「自分—のもとに—有る」という〈とらわれ〉においてのみ「振る舞う」ことができるが、それは人間が「世界」の内で「態度をとる」ことと同じではない。動物は「世界」をもち、かつ同時に「世界」をもたない。動物はそのような「世界」に「ぼんやりとした状態へ〈とらわれ〉ている、すなわち環世界においてのみ生を有している。一方の実存としての人間は、衝動的行為に「とりさらわれ」ている動物と異なり、行為の決断を通して環世界の外へと出て行って在ることができ、「世界」を無限に拡張する可能性を持っている。そして、ユクスキュルが、人間だけが捉えること可能な「客観的環境」（物自体）と規定した領域は、サルトルへと続く実存哲学の場合、認識論的には到達不可能なもの（否定性）であり、存在論的には「無」として表わすべきものとなる。人間だけが現状の「世界」を否定し、その外部である「無」へと自己を繰り出し、「世界」を書き換えることが可能になる。その際、「無」に立脚して「世界」に作用する力とは「想像力」と同義になるだろう（サルトル

哲学の核心が否定性と想像力と言われる所以である)。

### 3. 動物的世界への感情移入——志賀直哉と白樺派

村上春樹のテクストを構造的に把握する前提として、ひとつの結論を先に提示しておきたい。その登場人物の多くは、以上にまとめた形での環世界的(=「動物」的)な狭い世界に(とらわれ)ている者ばかりだということである。物語の想定上の開始点が、そのような「世界」状態に置かれている。だが、さらなる前提として日本の近代文学史を遡れば、ユクスキュルが理論を練っていたのと同時期にも、類似する世界観を抱えた作家たちが日本に登場していたことに触れねばならない。武者小路実篤、志賀直哉、有島武郎らに代表される『白樺』派(一九一〇〜二三年)、及びその周辺の作家たちである。後述する鶴見俊輔の世界文学論「ドグラ・マグラの世界」(『思想の科学』一九六二年一〇月)のなかでも「世界意識」というと白樺が考えられるけれども」と自然に断っているように、戦後、白樺派は近代文学史のなかで最初の「世界意識」(国際主義)に目覚めた連中として評価されるのが一般的だった。だが、一方で、そのことが西洋文化を重んじる副作用として一種の従属意識を日本の知識人に植え付けたとして批判の対象ともなっていた。

改めて振り返れば、白樺派が抱いていた「世界」志向は、国際的視野を獲得することの必要を訴える真つ当な主張にみえて、実のところ正統派の世界では全くない。あくまで私的現象を土台とする「世界」である。彼らの思想は一般に、「自我の肯定や人間の善への信頼」あるいは、現実的・社会的な問題意識のレイヤーを飛び越えて、自己と人類を直接に結合させる楽天的な世界観として定義される。換言すると、自我の無限の発展(自己実現)が、社会的・国家的葛藤を飛び越えて直接に人類普遍の善につながることを信じる平和主義思想である。

例えば、人類普遍の善との同化を目指す代償であるかのように、目の前にいる他者への「感情移入」の可能性を失い、「憐れみ」の自己完結に振り切ったのが武者小路実篤の『お目出たき人』(洛陽堂、一九一一年)である。近

所に住んでいた鶴に恋した「自分」は、彼女と夫婦になることの妄想が止まらない（彼女に動物の名が付されていること、加えて民話の鶴女房の「鶴」を暗示していることも重要だが、ここでは考察を控える）。一度も声を交わしたことがなくとも、鶴の一家が引越して一年も会う機会がなくなるとも、鶴は空想のなかで「理想の女」に近づいていく。「自分」は鶴が自分を愛しており、どのような障碍があろうといずれ夫婦になること、それが最高の幸福であることを信じてやまない。「彼女の心が知りたい」と繰り返し、鶴と「一緒」になって「全人間（全人間の）」になるのだという思い込みは、ある意味で他者との同一化という「感情移入」を上演する意志にみえるが、そうではない。

いくら鶴を恋してゐるからと云つて、自分の仕事をすてゝまで鶴を得やうとは思はない。自分は鶴以上に自我を愛してゐる。いくら淋しくとも自我を犠牲にしてまで鶴を得やうとは思はない。「……」女に餓えて女の力を知り、女の力を知つて、自我の力を自分は知ることが出来た。「……」自分は自我を發展させる為にも鶴を要求するものである。<sup>⑩</sup>

ここにあるのは、自我の保全を最優先し、その十全な發展のための媒介としてのみ他者を認めるといふ非対称な関係である。「自分を他人の為に少しでも犠牲にすることを喜ばない自分は、他人を自分の為に少しでも犠牲にすることを恥とする」ために、繰り返し拒絶にあつても、お目出たくあろうとする自我の強さだけで、それを想像的に否認し続ける。最後には、こともあろうか、彼女自身の本當の心を分かつていないとして鶴を「あわれむ」という同情の態度で終わっている。全く他者に届かずに自己循環する同情。これは、常に世界を語り、世界を見据えているために広いように見えて、同時に視野狭窄的で独善的に自足した環世界的な「世界」でもある。

そして、その意味での「世界」意識の発端は、本来は白樺派ではなく、本論導入の流れからすれば一九世紀末か二〇世紀初頭に置かなくてはならない。その系譜を辿るには、武者小路よりも、天上に理想を大々的に広げることせず、経験的事象の細部を拡大視して視野を狭窄させ、「世界」の全体を自らの「心象」と化する内向きの方法を

選んだ志賀直哉のほうが切り口としては適切である。

第一に、志賀は戦前の近代文学者のなかでは、同世代の室生犀星とともに、もともと動物に固執した作家だったことを確認しておきたい。後者は生涯に優に十匹を超える犬猫を飼っていただけでなく、幼少期から魚を愛好していたことは有名で、擬人化された金魚と戯れの対話をする「蜜のあわれ」（『新潮』一九五九年一〜四月連載）は晩年の代表作である。志賀の場合は、犬猫はもちろんのこと兎から猿まで飼育していたペットとしての動物に多様性があるだけでなく、特に初期は、擬人化して接することが困難な小動物の描写の多さが顕著である。小品「家守」（一九一七年七月）から一部引用しよう。<sup>②</sup>

〔……〕庭へ下りると家守は逃げ出したが自分は杉箬で胸中をおさへててひどく地面へ擦りつけた。柔かい胸が只よれるだけで却々死なない。自分は家守の少し弱つた所を上から頭を突きつぶしてやらうと思つた。二度失敗した後うまく丁度眼と眼の間の脳天に箬を立てた。箬の先は黒く焦げて尖つてゐた。家守は尾をクリツクくと動かし藻掻いた。自分は手に少し力を入れた。家守はキューク〜と啼いた。それからぐつと力を入れると片方の眼が飛び出した。そして自然にさうなるのか又は抵抗する気か口を大きく開けた。口の中は極く淡い桃色をしてゐた。箬は脳天から咽へ突きとほつた。箬を上げるとその先に家守がだらりと下つた。未だ死にきつてはゐなかつた。然しそれは部分的に身体が生きてゐるので脳天を突き抜かれた家守の命は消えたも同じだつた。〔……〕

死骸は箬からぬいて庭の隅へ捨てた。〔……〕

家守は何時の間にか生きてゐた。片眼は飛び出したまま、脳天は穴の開いたまま、自分が近よると弱々しい歩き方で逃げ始めた。

〔自分はそれを箬で払つて壕に落とそうとするが、勢いで向こうの茂みまで飛んでしまい……〕

たうとう家守は見つからなかつた。自分には夜になるとまたその片眼の脳天に穴の開いた家守が自分の部屋に

這込んで来る事が想像された。自分はその想像を直ぐ打ち消した。が、それにしても家守が生きてゐる事は自分にとつて凶事のやうに思はれた。一寸気分が暗くなるのを感じた。

家守が嫌いな「私」はその脳天を箸で突き刺すのだが、そいつは片眼を飛び出させながら生き続けて、最後は消滅してしまふ。志賀の小動物の扱ひ方には、いわゆる「情けの心」が皆無である。志賀は、多くのエピソードにおいて各々の生物が死に至る経緯を描くが、きわめて即物的で残酷な描写をする。ところが、この対象に対する理性的（＝道徳的）な突き放しが、各動物たちが抱える矮小な「世界」との美学的同一化（empathy）の作用を作り出すのである。動物の心を同情的に理解するのではない。自分の「世界」自体が、結局、小動物の貧しい環世界的なものと同化しないことを感得する——むしろ相手の世界がこちらのそれに重なってくる——形での一体化である。この点に関して、やはり象徴的なテクストは、「蟬」「鼠」「蠓」の三者の死が描かれる「城の崎にて」（一九一七年五月）である。山手線で列車に轢かれる事故に遭い、その養生に城崎温泉にやってきた語り手の「自分」は、死んでいった「蟬」「鼠」「蠓」に対する観察を通して、「静かさ」と「寂しさ」に覆われているが（つまりは情報量的には「貧しい」のだが）、同時に「充足」した「癒やし」の心境的「世界」（「ぼんやり」）を得ていく。この「城の崎にて」は、三匹の動物たちに対する、いわゆる「同情」（sympathy）の要素をほとんど欠いている。そして最後には、「蠓」と自分だけになつたやうな心持がして蠓の身に自分になつて其心持を感じた」（同全集、一八二ページ）とあるように同化を果たすのである。小動物の（死の）世界を共有し、自分のものとして同化するという「感情移入美学」の実現になつている。確かに直後に、「可哀想に想うと同時に、生き物の淋しさを一緒に感じた」とあるので、「可哀想」という同情を記してはいるが、自分が投げた石で蠓を殺していながら、それを偶然として殺意を否認し続ける文脈における発言なので欺瞞とみるべきである。むしろ同時に感じた「生き物の淋しさ」との美的同化が本意だろう。「淋しさ」の美的情趣とは、同時期（明治三〇年代から大正時代）に起こつた芭蕉ブームにおける「わび・さび」の概念の説明にあるように「欠如」の感覚に由来する。ハイデガー風にいえば「世界を欠如

していること」を美学的に受容する方法なのだ。

この大正時代前半期、たとえば里見弴「或る年の初夏に」（一九一七年六月）のやもりや、広津和郎「ある夜」（一九一八年四月）のげじげじ、「線路」（一九一八年一月）の縞蛇、そして「やもり」（一九一九年一月）など小動物を描く作品が多発するが、二〇世紀の始まりから大正時代くらいに活躍した作家は、ペットを含めて動物好きが非常に多い事実がある。先述の室生犀星以外にも、漱石の猫、佐藤春夫の犬、百閒の鳥好きもあれば、志賀と同じく好きという感情なき感性的同化を捉えた作家として、やや遅ればせながら「冬の蠅」（一九二八年五月）を書いた梶井基次郎の名も挙げるべきだろう。さらには、芥川龍之介が「羅生門」（一九一五年一月）で、初期の大江健三郎ばかりに動物の比喻を大量に用い、仏教でいう生（存在）と死（無）の間を意味する宙ぶりの「中有ちゆうゆう」の状態を描くことに拘ったことも変種として加えたいところである。

彼らの環世界的な狭小世界を拡大視する興味はどこからくるか。片岡良一は、神経の衰弱した孤独の心が小動物に交感の対象を求めたという説明をしているが、裏を返せば、他者とのコミュニケーション齟齬を触媒として私的「世界」の確実さを形成することが、決定的に重要なフェイズに入っていたことを教える。西洋近代を発生源とする人間中心主義的な「世界」像が地球を覆い尽くした状況に対して、どのように世界地図の〈周辺〉に位置する自分たちの「世界」を軸にした自己肯定的な言説を立ち上げるのか。日本の作家たちは、その課題と向き合う必要があった。国力において近代的グローバリズムに基づいた世界基準に立ち後れている状況下において、「私」的世界の肯定は、そのままグローバルな世界の客観的広がりへの抵抗になる。「私小説」が流行した理由はここにもある。

あわせて、志賀の作品は近代文学史のなかでも「夢」の表象に突出した興味を示している特徴があるが、これも同時代作家の共通の特徴であり、彼らの動物への固執と明らかに相関性がある（「城の崎にて」自体、夢中の「ぼんやり」した場そのものの実体化と読むことが可能である）。共通点は、動物の世界も夢の世界もともに「貧乏」的である点で、その「世界」にはユクスキュルのように目的が不在である。このような貧しい「世界」を自我の宇宙の広がりと同じ視して肯定することが、白樺派の「世界」意識の内実だった。実際、武者小路の理想を实地に実

現する試みだった「新しき村」（一九一八年開村）の掲げた精神などは、文字通り貪しく、かつ自給自足の「世界」を物理的に実現する構想だったといえる。

#### 4. 村上春樹の「世界」構造

以上のような（広くて狭く、狭くて広い）「世界」を現象させる感覚は、村上春樹の作品群にも随所に見られる特徴である。突出して「世界」という言葉自体の使用が多いことに加え、ほとんどの場合において、その語は主観性の「世界」を指すことをまずは押さえておきたい。なお、このような「世界」文学が白樺派の時代から村上春樹に直接飛び火したわけではない。詳細は略するが、戦後直後の国際主義による反動はあるものの、先述の一九六〇年代の鶴見俊輔の変則的な世界文学論「ドグラ・マグラの世界」において、「私」の潜在意識的な「夢」の「世界」を描いた夢野久作『ドグラ・マグラ』（松柏館書店、一九三五年）が日本における真の世界文学の嚆矢だと明言されるまで、その継承が水面下で密かに進行していたことは想像に難くない。

ところで、村上春樹作品を特徴付けるものに音楽があるが、これは場所を問わず環世界をテンポラリーに発生させる不可視の結果であり、そこに属する登場人物の私的な「世界」の領域的延長を意味している。マスキング効果とイメージ演出によって、その音楽の及ぶ範囲を主観的なスペースとして作中世界のなかに入れ子的に作り出す。加えて、村上春樹のテクストにおいては、音楽という曖昧なスペースを物理的に仕切るものとして自動車が頻繁に使用されることも付言したい（事実、いつも車の中は音楽がかけられている）。要するに、音楽の可聴範囲に「居心地の良い場所」としての親密な「世界」が展開する。その内側に埋没している限りにおいては、その場は「仕切りのない広々とした」<sup>27</sup>スペースとして主観的に現われる。しかし、その場をひとたび離れるならば、その領域の閉塞性が途端に露わになる。ちなみにユクスキユルは、一つの環世界を形成する生の営み（アルゴリズム）を音楽の比喩を使って「メロディー」と言い表しているが、興味深い符号と言えらるだろう。村上は短編集自体を音楽の一アル

バムに喩えてもいるので、ひとつの音楽はひとつの小説「世界」を表わす比喩にもなる。<sup>28)</sup>

加えて、村上春樹の描く物語には非常にストイックで拘りの強い行動様式を持つ人物が数多く登場する。自ら課した決め事あるいは習慣に忠実に従って生きる人間たち——バーで必ず同じ時刻に同じ席に座って同じものを注文する人、理想通りに体を鍛える人、数学に没頭する人、定期的に納屋を焼く人。ひと言で約すれば、彼らは環世界に固執している人々である。あるいは、「客観的環境」の厳しさのなかで、疑似的な環世界を保護的な殻として作り出し、武装している人々である。そのような環世界的キャラクターは、短編「トニー滝谷」（一九九〇年六月）における「妻」が新しい服を買い続けなくては生きていられないように、強迫観念の形を取ることもある。村上春樹の描写は、ごく普通の日常的ルーティーンの何気ない行為を魅力的に見せる力があるとはしばしば耳にする評言だが、結局それは、ある種の（とらわれ）の美しさなのである。

志賀直哉と同様、村上春樹もまた動物に固執してきたことは夙に知られている。人気作家に駆け上がりつつあった一九八〇年代半ばのインタビュー（聞き手・川本三郎「物語」のための冒険『文學界』一九八五年八月掲載）に次のような発言がある（過去の近代文学が「内面」の差によってキャラクターを描き分けてきたことに対して、外的特徴で人物を描き分けることの新鮮さを説明する文脈である）。

**村上** 内面的な判別ではないんです。現代小説というのは、内面的な判別ですよ。こういうふうに簡単に言っちゃっていいのかわからないけれど、名前があって、背景があって、状況があって、その結果生じた内面性によって人は区分される、差異を識別される。僕の場合はそうじゃないんです。内面というのは、あとから何となくくるものであって、そんなに細かくは書いてないつもりなんです。それよりは外的な、たとえば双子とか、指がないとか、そういうほうに興味がいっちゃうんです。

〔中略〕

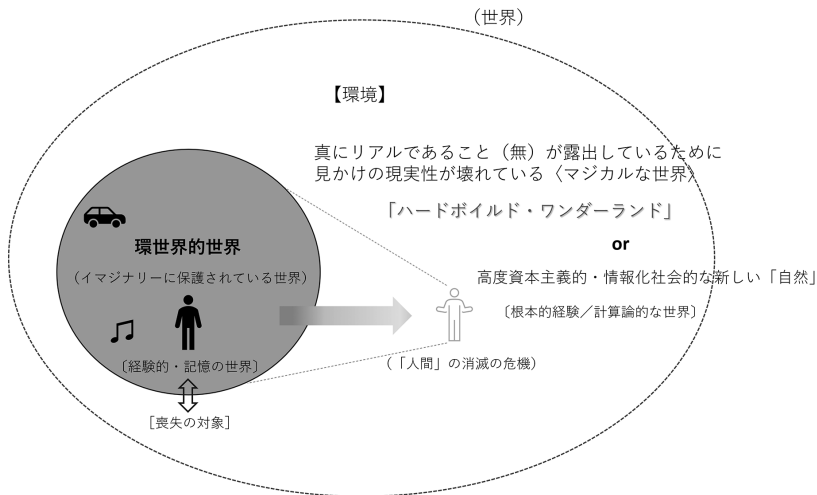
**村上** 動物というのが好きなんです。動物のいいところは、物が言えないということなんです。そういうの



は非常に好きですね。ある種の自我は持っているんだけど、それを言語化することが出来ないという存在に対して、僕は、すごくシンパシーを持つ。それと裏表の意味で、人間が自我を表出する言語を喪失するという状況も好きですね。それはだから、裏表になっているんじゃないかな。もう一つは、動物を軸にすると、いろんなことが伝えやすいということがあるんです。人は、そのほうがシンパシーを持ちやすいんですね。神話とか、お伽噺にはよく動物が出てきますし、それがいろんな意味を持っていますね。そのほうが聞き手はシンパシーを持ちやすかったと思うんです。

ここで用いられている「シンパシー」の言葉は本論の使い方にはそぐわないし、当時の文脈では定義が異なると断るしかないが、動物を人間のレベルに引き上げるのではなく、人間を動物のレベルに引き下げて「対等」<sup>29</sup>とする村上の性向、ハイデガー風にいえば「自分を動物へと移し置くこと」<sup>30</sup>は、先述の大正時代の作家たちの「感情移入」の感覚に近い。ならば、白樺派と同種の「世界」意識を抱いた作家なのかといえば、そうではない。村上文学においては、逆に主人公が環世界から放り出されることで物語が動き出す。意志的な力で外に出て行くのではなく、放り出される、あるいは弾き出されるという言葉が適切だろう（相互浸透しているという言い方が相応しい場合もある）。存在論的に外部に弾き出されながら、当人の意識はなお環世界の美学的かつ習慣的な行為に固執している。主人公が必然的に抱える「世界」のズレが、現実の地に足の着かない解離した印象をつくる（「自我を表出する言語を喪失」したかのように振る舞う）。多くは最終的に、その状況に踏み留まって「空虚」や「無」を抱え込んだ「世界」の生き方を肯定するか、または、その状況のうちで右往左往しつつも折り合いをつける形になる。その点、白樺派が肯定する疑似普遍的な「世界」とは結末が大きく異なる。

大胆に整理すると、村上春樹の小説は、基本的に主体的スペースの問題だけで構成されている。そして、そのスペースは必ず、輪郭を与えられるために二重化（パラレル化）している。これは時にキャラクターレベルに具現化されて、初期三部作の「僕」と「鼠」の関係のような形で二重化する場合もある（「鼠」が動物の名であることから



【図1】

わかるように、抵抗としての環世界に固執しているのが「鼠」で、その外の殺伐とした世界に被投的に曝されながら生き延びるのが「僕」になる。村上自身は、一九九三年のインタビュアー『ユリイカ』一九九三年一二月臨時増刊号、聞き手・柴田元幸)の時点では、この二重のスペースを「こっちの世界」と「あっちの世界」(あるいは「現実的時間性」と「非リアル・タイムの時間性」と言い表して、現実的領域と想像的領域の対比関係の構図をみているが、これは後のテキストへの適用を考えると単純で不十分な説明である。むしろ、二つの世界の包含関係を示した二次元の非対称的な図にしたほうが応用性が高い(図1参照)。

この図においては、「非リアル」とされる方の世界のほうが、〈真にリアルなものに遭遇しているためにリアリティが壊れてしまっているマジカルな世界〉で、現実的で身の程をわきまえた親密な世界のほうが、〈想像的に保護されている世界〉と考える。つまり、人物は現実の世界から想像的世界(異界)に単純移行するのではなく、環世界的な場所から、歪なまでにリアルな世界へと放り出される(出て行く)形になる(究極的には、その外部の世界も「私」の主観性によって形成されたものなのだが、その意識の枠の内に捉えきれない場として描かれる)。先のインタビュアーに則れば、そこは、生きることの「確実さ」と「充足」を享受する動物としてではなく、多様な外見の差で平面

的に描き分けられる動物として人々が非主体的に表象されてしまう場、したがって存在論的な意味の同定を拒む場でもある。

村上春樹が活躍を始めた一九八〇年代は、社会の非歴史化とシステム化という新自由主義的規範が浸透を開始する時代である。知らず人間たちが、環世界的な場所の代わりに些末な禁止事項（ルール）を遵守する（コンプライアンス）という空虚な行動様式に頼るほかないグローバリゼーション過程の只中に放り出された時代。村上作品の多くは、その事態を批判的に寓意化してきたのみならず、書くことの方法さえも戦略的に空虚化させて同調させていたところがある。一九九三年のインタビュには次のコメントもある。

村上 「長編を書くことは」 ヴィデオ・ゲームと同じなんです。前から来るものをさっさと捌いていく。〔……〕リアル・タイムで捌いていかなくちやならないんです。〔……〕自分の意識下の作業というのもあるわけですからね。だから、そういう意味で、僕がすべてをコントロールして書いてはいないということですよ。ね。

—— なんだか『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』の計算士のシャッフルみたいですね。  
村上 そうそう、実にあれなんです。あれは僕がものを書く作業と重なる部分があるんです。計算士が内在する個人的なシステムで暗号を解読していくのと同じ部分もあるわけです。そのシステムに自分を追い込んでいってわけですね。

図に戻ると、初期の作品では環世界から弾き出された後の行く先の世界が現代社会の原理（物神化した現実の過酷さ）と連動する構図を描くことができる<sup>①</sup>。それは後期資本主義社会における数値化された現実の苛酷さが露わであると同時に、表象文化としてはビデオ・ゲームに代表される高度に計算論的な土壌（デジタル・ヴォイド）をベースに生成変化する不思議の国、まさに「ハードボイルド・ワンダーランド」である。これはもはや一九世紀西洋の

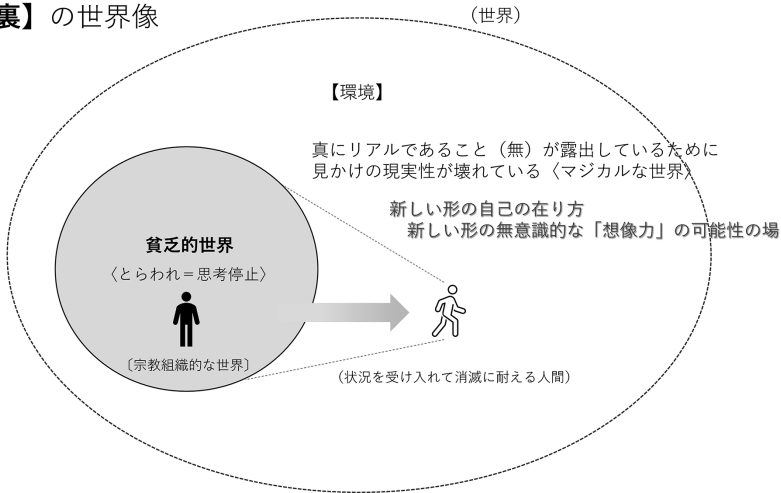
小説世界における枠組の基盤としての人間の「世界」ではなくなりつつある「世界」である。結果として村上が描き出すのは、そのような超客観的な環境（＝現代の「自然」）に曝され／組み込まれた人間（画面上の虚構の庇護を剥ぎ取られてしまったゲーム・キャラクターのような人間）たちである。したがって、物語の結末は「人間的なもの」あるいは「人間」そのものの「消滅」が基調になる（そして、失われた環世界的なものは、喪失のノスタルジの要素となる）。彼らは「死」ぬのではない。ビデオ・ゲームの世界には真の「死」が存在しないが、電源を切ればたちまち空白<sup>ヴョイド</sup>に帰するのと同じように、「消滅」するのである。

ところで、現実批判の方法として最初から最後まで異世界を一貫して描ききるカフカや安部公房のようなスタイルと村上春樹的マジックリアリズムを比べた場合の差はどこにあるのか。前者が描く「世界」は確かに奇妙ではあるが、その奇妙さにおいて最初から最後まで一義的な世界であり、読者が前提とする現実世界に對置されている場合が多い。特に安部の場合は、SFというジャンルに典型的なことだが、「世界」意識は強くても、その「世界」を評価する外側からの視線を組み込んでいる——あるいは読者にそれを仮託している——テクストが多く、それは本論の「世界」文学の本義ではない（広義の風刺小説の部類であり、ダークユーモアの効果を持つている）。ごく簡単にいえば、安部の小説世界は批判の対象となっている日常性がすぐに想定可能なために（アイロニー）の表現に見えるが、村上のテクストにはそれがない。アイロニーのように二つの矛盾する世界を正対させるのではなく、複数の不可視の「世界」の領域がそれぞれに生成・伸縮・消滅するフレキシブルさを持ち、主要な登場人物が「世界」を出たり入ったりする（移動）の可能性を描くのが村上文学なのだ。

しかし、〈移動〉することによって相対的にそれぞれの「世界」が担う意味の役割が変化するため、実は図1の世界像だけで説明をまかなおうとすれば文字通りの片手落ちの中途半端な解釈しかできない。そこで、裏のパターンの構図を補完的に想定する必要がある（図2）。

この図において、古き良き「記憶」や「想像力」を抱えている環世界的なスペースは、その（とらわれ）と（貧乏性）を露わにする。極端な場合には、セクト化した（新興）宗教組織的なものとして〈悪〉の表象になる。その

【裏】の世界像

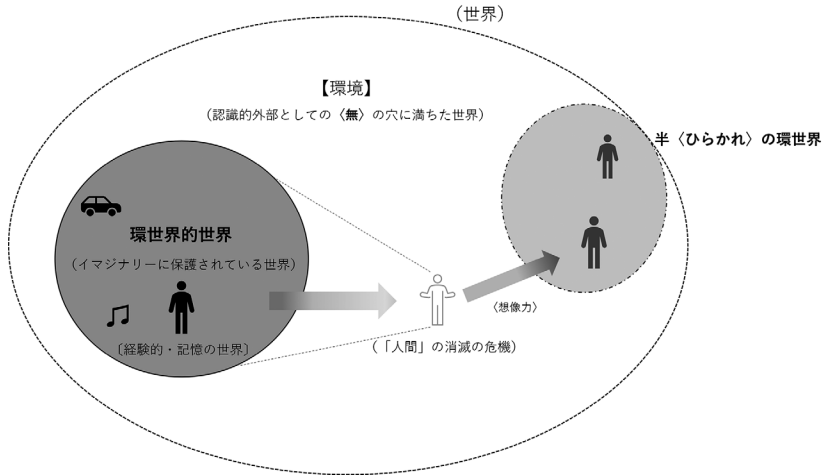


【図2】

代わりに、新時代の想像力は、環世界から意識拡張のスペースへと出て行く肯定的な力とみなされる。あるいは、初期作品に限った話ではあるが、先のインタビューにおける「計算士」的な能力——デジタルな編集作業や一九八〇年代に村上が好んだ「象工場」に具現されたアッサンブラージュの手法等——として肯定される。つまり、世界像の外形は同じでありながら各所の意味付けが反転している。村上春樹のテキストでは、このように価値反転したスペースが、同一のテキストでも裏表で二重写しに見える場合は少なくなく、論者によって解釈が分かれる原因となっている。

ところが、さらに第三の展開パターンが密かに存在していて、時代を下る毎に顕在化してきた様子がある。そこかしこに「無」の穴が穿たれている外部環境的な、脱人間的主観性の「世界」へ曝されるのが第一段階で、そこを通過点として、主人公は新たな「世界」の（再）形成に向かう。ただし、その新しい場所は〈癒やし〉や〈とらわれ〉の閉鎖系とも言い難く、〈ひらかれ〉でも見えるために「世界」の混線が起きており、中途的な半分破れた「世界」である（図3）

具体例として、図2で示した世界像に基づくものとして、短編「眠り」（『文学界』一九八九年一月）を確認しよう。ごくふつうに幸せに見える家庭的な主婦として生活していたが、金



【図3】

縛り的な経験をしたある夜を境に、突如、一睡もできなくなった女性の話。川村湊は『戦後文学を問う』（岩波新書、一九九五年）において、この女性が夜な夜な時間をつぶすために『アンナ・カレーニナ』を読んでいることなどを根拠に、家庭のルーティーンに束縛された主婦の「不倫願望」と解釈したが、それは話を小さくまとめすぎである。

本テキストを解釈する要点は、冒頭で、女性がかつて一度体験したことのある「不眠症」（眠る意志が眠ることを妨げる悪循環の苦しみ）ではなく、「ただ単に眠れない」だけのクリアな覚醒状態と断言されていることにある。眠れなくなった最初の夜の奇妙な金縛り的な体験のなかで見た「私」の足に水をかけ続ける老人の姿に対して、「これは夢じゃない、と私は思った。私は夢から覚めたのだ。〔……〕これは現実なのだ」と直観する。そして、その夜以降眠ることができなくなった「私」は、しかし体力を消耗することなく、むしろ若返っていくのである。

これは図2の図式通り、まさに環世界的な閉鎖世界（主婦としての退屈な家事のルーティーン）から、突然に弾き出される物語構造である。つまり、「私」は不眠症に陥るのではなく、真にリアルな世界へと「覚醒」する話なのだ。そのため、「覚醒」状態から眺めた夫や息子の寝顔は「かたくなさ」や「自己充足性」に満ちて「想像力の介在を許さない」ものとして「私」の

眼に写り、苛立たせる。物語の途中には、「私」が図書館で「眠り」の効用の科学的解説を調べる挿話があるのだが、そこには、「人というものは、ちょうど靴のかかとをすり減らすように、「知らず知らずのうちに自分の行動・思考の傾向を作り上げてしまう」もので、その「傾向」を中和するのが睡眠だと書かれていた。「傾向」とはまさに「振る舞い」を可能にする「自分の中へのとり込まれ」、すなわち環世界への（とらわれ）の凝り、ことである。それを睡眠によって一時的に中和することが不要な領域へと飛び出てしまったのが「私」である。それゆえ「私」は『アンナ・カレーニナ』を読んで次のような認識に達するのだ。

『アンナ・カレーニナ』を続けて三回読んだ。読みなおせば読みなおすほど、私は新しい発見をすることができた。その長大な小説には様々な発見と様々な謎が満ちていた。「その小説は」細工された箱のように、世界の中に小さな世界があり、その小さな世界の中にもっと小さな世界があった。そしてそれらの世界が複合的にひとつの宇宙を形成していた。その宇宙はずっとそこにあって、読者に発見されるのを待っていたのだ。かつての私にはそのほんのひとかけらしか理解することができなかつたのだ。でも今の私にはそれをはつきりと見通し理解することができた。

これはテキストが形成する一義的に想定された「世界」の外に飛び出し、それを外部から眺めることを得た者だけが持つことのできる——複数次元（マンダラ）的な「世界」を同時に見渡すことのできる——仏教的な〈覚悟〉の眼の比喩である。だが、彼女はそれを読書行為によって擬似的に体験しているに過ぎない。結末に開示される真の〈悟り〉は遥かに重い。「私」は、「死」というものは、「眠り」と逆に、ちょうどこのように「果てしなく深い覚醒した暗闇」なのではないかと考えた後、暗闇の中をドライブに出る。そして夜中の公園の駐車場で車を停めて「眠りのない暗闇」をあてどなく眺めていると、誰とも知れない二人の男たちがやってきて、外から車を揺さぶり続け、「私」はその「小さな箱」のなかで恐怖に泣き続けるのである。

ひと言でいえば、これは剥き出しで環世界の外部（暗闇＝無）に対峙した「私」の意識の寓意である。覚醒した自我がリアルな世界の無の広がり耐えられないという話なのだ。「世界」から／へと放り出され、ある種の覚醒と同時に存在論的な動揺を引き起こして終わる。ただし、そこまでで終わってしまう。

装置としての車の描写に関する議論を続けると、『Q84』（BOOK 1、新潮社、二〇〇九年）の最初、青豆という名の主人公の女性が高速道路で渋滞にあつて、遮音の完璧なタクシーから降りるシーンから始まるのもひとつの典型である。高速道路の非常階段（はしご）を降りること、つまり、文字通りに路から外れる行為を決意する青豆に向かって、運転手が、「そういうことをしますと、そのあとの日常の風景が、なんていうか、いつもとはちつとばかり違つて見えてくるかもしれない。〔……〕でも見かけにだまされないように、現実というのは常にひとつきりです」と声をかける。そして、その体験以後、彼女は「一九八四年」ではなく「Q84」という一種のパラレルワールドに入ったと直観するのだが、これも環世界を破つてしまったために露出した外部世界との混線が生じたという構図である（運転手の言うように「現実」は「常にひとつ」だとしても、「世界」は決して単一ではない）。はしごを降りる途中で、青豆が目にする蜘蛛の描写は示唆的である。その前半はほとんどユクスキュルの『生物から見た世界』の一節を読むようである。

非常階段はふだんほとんど使われていないらしく、ところどころに蜘蛛の巣が張っていた。小さな黒い蜘蛛がそこにへばりついて、小さな獲物がやってくるのを我慢強く待つていた。しかし蜘蛛にしてみれば、とくに我慢強いという意識もないのだろう。蜘蛛としては巣を張る以外に特別な技能もないし、そこでじつとしている以外にライフスタイルの選択肢もない。ひとつところに留まって獲物を待ち続け、そのうちに寿命が尽きて死んでひからびてしまう。すべては遣伝子のなかに前もって設定されていることだ。そこには迷いもなく、絶望もなく、後悔もない。形而上的な疑問も、モラルの葛藤もない。おそらく。でも私はそうじゃない。私は目的に沿って移動しなくてはならないし、〔……〕私は移動する。ゆえに私はある。〔傍点引用者〕



デカルトの唱えた命題を改変して、「移動」しない動物と「世界」の間を移動する「私」の対比によって存在を定義する。述べてきた村上文学における「世界」のスペースが意識によって可変的であることの縮図になっている。

しかし、さらに車を中心に据えた小説である「ドライブマイカー」(『文藝春秋』二〇一三年二月)になると、最終的な車の位置づけに変化が起こっている。主人公である俳優の家福は、亡くなった妻が存命中に購入した車を大切にしていて、いつも自分で運転し、妻以外を助手席に乗せたことはなかった。運転中に旧式のかセット、テープで奏でられる音楽が作る「居心地の良い」スペース。つねに演技によって武装しなくては外に出て行けない生活をする彼が、素の姿で台詞の練習をすることを可能にするスペース。それが唯一信頼できる妻を相手として築いた彼の強固な環世界を示すことは明らかである(パーソナルスペースの幸福を意味する「家福」という名前も示唆的である)。

ところが、妻の死後、緑内障の兆候によって視野に「ブラインドスポット」が見付かったことで運転できなくなり、自分の死んだ娘が生きていれば同じ歳だったはずのみさきという名のドライバーを雇うことになる。当然、この「ブラインドスポット」は、妻が生前に浮気をしていたという事実、すなわち家福とは別個の「世界」に住んでいたことを理解できない彼の主観的「世界」の盲点を意味している。環世界の破れの寓意である。彼が以後、運転が許されなくなったのは、その親密な世界から放り出されたということだ。

しかし、みさきは運転手として、家福の極めて私的な「世界」を違和感なくそのまま操ることのできる人物として現われる。だからタイトルは「ドライブマイカー」(「私」の車の運転)なのである。しかし、彼女はどんなに透明な存在だとしても赤の他人である。かつて妻が座った助手席に座るようになった家福は、同じ車内からでも景色の見え方が微妙に異なることを発見し、「役」の台詞の練習中という、役者のもっとも無防備な姿をみさきにはさらけ出す。ちょうどみさきの吸うタバコの煙が家福の領域を少しづつ別の空気で満たしていくように、その「世界」の組成は少しづつ組み変わっていくのだ。そして、いちど理解不能なものとして諦めた妻の記憶をみさきに対して告白し、「私」的車内空間を他者との共有の世界として受け入れることで、ゆがんだ形ではあれ、多少はへひらか

れ)た半環世界的「世界」の再形成を示唆して終わる。

このテキストは、短編集『女のいない男たち』(文藝春秋、二〇一四年)に収録の巻頭作だが、最後に置かれた表題作の書き下ろし短篇「女のいない男たち」は収録作全体のコンセプトの解説になっている。「女」は実体であると同時に、各々の男たちにとって唯一、環世界の形成を可能にした中心点の象徴的比喩でもある。彼女を喪つて彼らは外部の世界へ半永久的に曝されている。環世界から回復不能なたちで放逐された「男たち」の話なのである。表題作において、エムという女性の自殺をめぐる「女のいない男たち」という主題の意味が解説されている。エムは、「エレベーター音楽」を愛しており、「僕」と一緒にいると常に音楽をかけていた。彼女はそれを「スペースの問題」と説明する、「こういう音楽を聴いていると、自分が何もないうるような空間にいるような気がする。そこはほんとに広々としていて、仕切りというものがないの。壁もなく、天井もない。そしてそこでは私は何も考えなくていい、何も言わなくていい、何もしなくていい。ただそこにいればいいの」と。つまり、彼女は常に音楽を通して環世界を周囲に作り出して、その中に自足していた女性であり、「僕」は同じ「世界」を共有しているつもりであった。

そもそも多くの村上春樹のテキストにおいて、一番近いところにいたはずの妻(あるいは親密なガールフレンド)が真に生きていた「世界」は理解不能であり、彼女は男の側の世界からは消えてしまう。環世界への同種属の者以外の(他者)の取り込みが根源的には不可能だからだ。村上テキストにおいて「妻」や「恋人」という表象は、他者と共有する共同な環世界がありうることの幻想の元となり、そして、その失敗の象徴となる。だが、本短編集の場合、事後において何らかの形で(ひらかれ)た形態の「居心地の良い」世界の再生を模索して見える点において一味異なっている。

より顕著な試みは、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(文藝春秋、二〇一三年)だろう。文春文庫版の紹介文を借りれば、あらずじは、「名古屋での高校時代、四人の男女の親友と完璧な調和を成す関係を結んでいたが、大学時代のある日突然、四人から絶縁を申し渡された。死の淵を一時さ迷い、漂うように生きてきたつく

は、新しい年上の恋人・沙羅に促され、あの時何が起きたか探り始めるのだった」となる。親友たちは全て色を名に含んでいるので、通称「アカ」「アオ」「シロ」「クロ」と呼ばれるが、つくるだけがつくる。詳細を略して一つの結論を先取れば、色を持つことは動物界に属することに同じである。一九八五年のインタビューにおいて、村上が動物を描くことを好む理由の一つとして、外的特徴による識別しかないからだと述べていた話を思い出したい。実際、色だけを呼び名にすると、全員、犬の名前に見えるだろう。逆に、つくるの外見は、非常に整っているが特徴らしい特徴がないのが特徴である（それをコンプレックスにしている）。つくるの仕事は駅を主とする鉄道建築で、いわば都市網の基盤を「つくる」人であり、極端な話、世界設計者の寓意である（比喩的な意味で、動物的世界を超える人である）。

つくるは、その一風変わった職に就くことを目標として東京の大学に入学し、名古屋の「完璧な調和をなす」共同体を抜け出したことで、環世界的な調和を破壊した張本人なわけだ。彼が大学二年生のとき、突如、全員から絶交されて「死」の淵を見続けたことは、外部の世界に直接触れたことのメタファーであり、以後、彼は筋トレによって外見を一変し、駅を「つくる」という仕事に埋没することで、かろうじて東京という剥き出しの世界（根本的経験を強制する場）と折り合いを付けて生きてきた。つくるは、二〇年後、死んでしまったシロ以外の全員を訪問して、絶交の原因を明らかにする巡礼に出てみるのだが、あろうことかシロがつくるにレイプされたというシロによる主張が原因だったことがわかる。これは事実無根の事件だとしても（その保証はないのだが）、やはり遠因はつくるの世界設計にあるのだ。高校生までの彼ら五人の完璧な調和は、性的関係の自覚さえ許さない抑圧で成立していた。だが、つくるは密かにシロに惹かれていた。つくるの移住（移動）が環世界の破れを密かに引き起こした後で——大学二年生までしばらくその破綻に気付かないでいたわけだが——外部的世界で生きる能力の最も低く、ヴァルネラビリティの高かったシロが、環世界的なスペースの調整が外れ、虚実が平気で混線する——嘘と真が反転する——真に（リアル）な世界（ハードボイルドな世界）に最初に触れてしまったのである。しかし、この物語の最大のポイントは、巡礼を終えたつくるが、他の男性とも同時に付き合っているらしい恋人の沙羅（いつものように

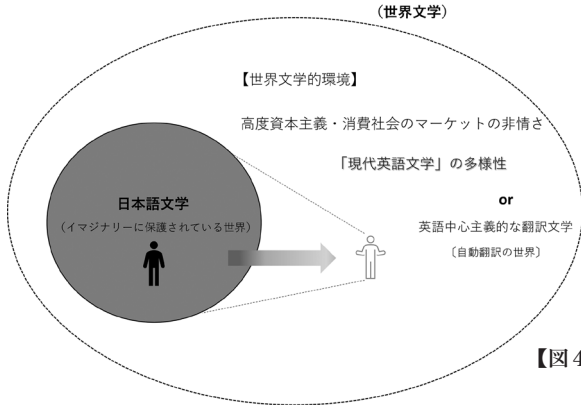
主人公のブラインドスポットに自分の世界を持っている女性)の元に戻って、彼女との新しい共同的な「世界」の形成を決意して終わるところである。「沙羅」は仏教の聖樹であり、その花は白<sup>(20)</sup>い。短篇「眠り」の分析で「覚悟」という語を使用した<sup>(21)</sup>が、「覚醒」が絶対的な恐怖と悟りの透徹した眼の二重性を含意するとすれば、つくるところでシロは前者の開示の象徴であり、「眠り」の結末とは逆にそれを乗り越えた存在として対になる沙羅は、後者の道への契機と見ることもできる。文学史的には、特に二〇一〇年代に人間の制約を超えた非人間的なモチーフを掲げる文学が前面化してきたが、その流れに対する村上春樹なりのリアクション——新しい形での人間性の回復——を試みたテキストと読めるのである。

## 5. まとめ——「世界」文学論の可能性

以上の結論として、村上春樹は、ひとつの小説を展開する前提としての「世界」像の形成とその危うさにきわめて意識的な作家、人間が「世界」に対処する仕方それ自体を寓意的に描いてきた作家であることが見てくるだろう。実際、先のインタビューで、村上は、自分が何よりみたいなのは、人間の情念のドラマなどではなく、クリアな「世界の像」なのだ<sup>(22)</sup>と明確に述べている。トリッキーな言い方に聞こえるとしても、その意味でこそ村上文学は「世界」文学なのだ。

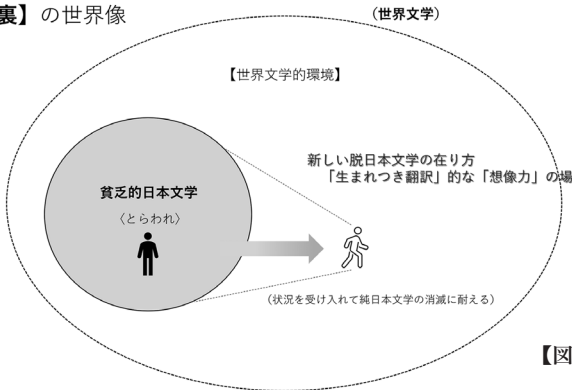
そして、いわゆる通常の「世界文学」の歴史的展開の問題に、文学作品に描かれる世界性の問題を組み合わせることは、基盤的主体(作家)による一つの「世界」の提示という近代小説の目的と構造の成立、カント以来の超越論的主観性を基礎とする「世界」哲学の隆盛、その影響関係にあったゲーテによる「世界文学」の提唱、みな同時に起きたことを考えれば、やはり必要な考察なのである。終わり行く近代において、その絡み合い(の解体)を小説構造の問題として顕在化して見せた村上春樹の役割は小さくない。

例えば、複数に分けて図示してみた世界像モデルが正しく描けていると仮定した場合、それをそのまま「世界文

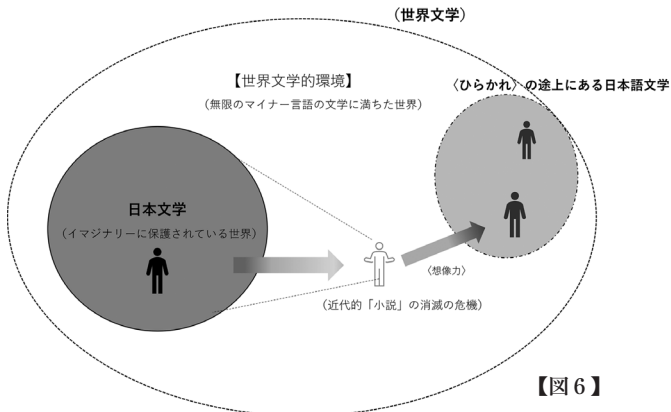


【図4】

【裏】の世界像



【図5】



【図6】

「学」像として読み替えれば、村上春樹の世界文学の捉え方の進化に重なるだろう(図4、図5、図6)。

いまや「世界文学」とは、古の西洋の国民国家を主体的基準とする「世界文学」が壊れた先の曠野に置かれるもの（一緒にハードボイルド・ワンダーランドに曝されているもの）であり、村上はその基準の変化（繰り上げ）を作り出すことによって世界文学的作家になったのである。そして、そのような意味での「世界の終わり」を経験した二〇世紀文学以後の現代文学は、村上がそれでも多少残そうと努力していた人間的な（語り）のモデルを一部壊してきている。もはや二次元的な世界像として図示することが困難な場合もあれば、あるいは単に無意味なレベルまで脱人間的世界を進めようとするものもある。必然、こうした作家たちにとっての「世界文学」のイメージは、国民国家的（あるいは母語的）制約を基準としながらそれを超えていくパフォーマンズにおいて評価される古い「世界文学」の価値や意味を持たないものになっているのではないか（それを先駆したのが、「純文学」陣営から最も下等視されてきたSFで、伊藤計劃の作品のように、主人公が日本語とは無縁のアメリカ人でもイギリス人でも違和感の少ないほど唯一の文学ジャンルだったわけだが、それも結局、マンガ・アニメ・ゲームの主導あつての話である）。そして、近い将来、「世界文学」という言葉は、歴史的な研究の場以外では積極的な意味を失っていくと思われる。だが、文学が広義の「世界」形成それ自体の當為を完全にやめることはないだろう。近代的な人間基準を超えるといっても、その超環境を想像しているのは人間だからだ（AIが創作すれば別だが、それに需要があるのかどうか）。付け加えれば、そのとき「世界」意識の強い作家の多くは、相対的に「貧乏」的な私的「世界」を脱世界的環境との関係のなかで描くはずである。というのも、現象的な「世界」を捉えるには内部観察のポジションを取らなくてはならないが、内側から見る世界は主体の認知の及ぶ範囲に制限されるため、外部観察する世界に比して情報的には粗く縮減されているのが普通だからだ。しかも、二一世紀の現在、高度な演算処理とグラフィックス装置で描出される映像に比して言語情報のみで紡がれる世界は相対的に貧しいのだから、文学が強みを発揮する約束の地は、そこにこそ見出されるべきともいえる。

その意味での「世界」文学の系譜において、村上文学の特筆すべき特徴は、「世界」の貧乏性を日本語文学の伝統としてテキストの中核に組み込みながら、次代の文学への更新の模索の起点となった点である。そして、その手段

として、テキストにおける物語の展開を通じて「世界」の可変的な生長や混線、そして消滅を描くことに極めて意識的な点である。これは「世界」すらも生成変化するものとして描くことの可能なアニメーション等においてはさほど困難を伴わない表現の課題かもしれないが、語り（言語）の階層性に依拠する文学はそうではない（「世界」形成の過程を意識すると、すぐ自らを物語の外の上位に繰り上げてメタフィクションの論理形式を選んでしまう）。そのような特徴が、仮に「世界文学」の終わりに向かう時代において現われた過渡的な現象だとしても、文学表現の可能性を後続の作家たちに橋渡したという意味において、その功績を無視することはできないと思われるのだ。

## 注

- (1) 同じ「世界」の語用を含む雑誌は、内容は未確認だが簡単に検索をかけた限りで、児童雑誌の『生徒世界』（一八九一年創刊）、娯楽読物・講談雑誌の『人情世界』（一八九五年創刊）、労働組合の機関紙『労働世界』（一八九七年創刊）、商業誌の『商業世界』（一八九八年創刊）、受験雑誌の『中学世界』（一八九八年創刊）、花柳界雑誌の『花月世界』（一九〇一年創刊）、経済誌の『経済世界』（一九〇二年創刊）、家庭婦人向け教養誌の『婦人世界』（一九〇六年創刊）など枚挙に暇がない。
- (2) カントに影響を受けたヴィルヘルム・ディルタイ（一八三三～一九一一年）が晩年になって、種々の「世界観」を「生」に基づける研究に取り組み、その哲学的なスタンスを「世界観学」として提唱する時期（一九〇七年頃）と符合する。二〇世紀初頭は、日本のみならず地球上で諸「世界」の共立が肯定され始めた時代ともいえるが、それがより一層意味を持つのは日本のような後発の自立を目指す周辺国である。
- (3) 『漱石全集』第四巻、岩波書店、一九九四年、一一五～一一六ページ。以下、漱石の引用は同全集の巻号、出版年、ページ数のみ記載する。
- (4) 『漱石氏の写生文論』『国民新聞』一九〇七年一月二日初出、全集第二五巻、一九九六年所収、二二三ページ。
- (5) 『写生文』『読売新聞』一九〇七年一月二日初出、全集第一六巻、一九九五年所収、五五五ページ。
- (6) 『余が「草枕」』『文章世界』一九〇六年一月二日初出、全集第二五巻、一九九六年所収、二二二ページ。
- (7) 都田康仁「高浜虚子『風流懺法』論——「主観的写生文」と印象派」（『国文論叢』第六〇号、二〇一三年三月）に詳しい。

- (8) 『哲学雑誌』第二卷第二三八号、一九〇六年二月。
- (9) 「淡泊」は、写生文家たちの美的趣味を示す合言葉のようなものである。写生文が基本的には情報を粗く配置することで観察者の心に鮮明な〈印象〉を宿す手法であることは、高浜虚子が「白馬会寸評」(『ホトトギス』一九〇五年一〇月)で、印象派のラファエル・コランと黒田清輝を褒めて「絵の具を沢山合はすと大方光を無くしてしまふ、其を無くさぬやうにするのが画家の苦心の存する所と聞いた」と述べる評言に端的に表われている。
- (10) 前掲「写生文」、四九〜五〇ページ。
- (11) 泰井良「夏目漱石『文展と芸術』——漱石の「自己の表現」と黒田清輝、高村光太郎」(『展覧会カタログ』夏目漱石の美術世界)東京新聞/NHKプロモーション、二〇一三年所収)を参照。
- (12) 三島由紀夫「〈内田百閒〉解説」『日本の文学』三四、中央公論社、一九七〇年所収。
- (13) 「文章一口話」『ホトトギス』一九〇六年一月一日初出、全集第二五巻、一九九六年所収。
- (14) 無論、「芸術としての文学」を意味する「美文学」や「純文学」といった概念は、美術研究や美術教育が整備され始めた頃には既にあつたはずで、一九世紀世紀末から二〇世紀初頭の頃までは、その流れを汲んだ「明星」などの詩歌を中心とする象徴派的な「芸術至上主義」のほうが「芸術としての芸術」のイメージを多く請け負っていたと思われる。
- (15) Richard G. Moulton, *World Literature and Its Place in General Culture* (New York: The Macmillan Company, 1911), 6.
- (16) 正岡子規についての拙論「小説家としての子規——共感的モダニズムを先駆する「写生」」(『文藝と思想』第八七号、二〇二三年二月)と、国木田独歩についての拙論“Kunikida Doppo and the Phenomenological Turn at the End of the Nineteenth Century: An Interface between Empathetic Aesthetics and the Modernization of Narrative Style” [PAJIS] Vol.22 (2022) において同呼称を用いた。
- (17) 日高敏隆・羽田節子訳、岩波文庫、二〇〇五年。
- (18) 『ハイデッガー全集第29／30巻』川原栄峰訳、創文社、一九九八年。
- (19) 「われわれドイツ人は普通この語(とらわれ)で意識と意識喪失との間のあのもうろう、ぼんやりとした中間状態を意味する」(同上書、三七九ページ)。
- (20) 『武者小路実篤全集』第一巻、小学館、一九八七年、八二ページ。
- (21) 『志賀直哉全集』第二巻、岩波書店、一九七三年、一三九〜一四一ページ。
- (22) 動物との同化の描写は、「兎を盗む話」(一九一四年四月)にもある。物語の境界線としての線路でそれは起こる——「踏切りの



所まで来ると白い鳩が一羽線路の中を首を動かしながら歩いてゐた。私は立ち留つてぼんやり、それを見てゐた。「汽車が来るとあぶない」といふやうな事を考へてゐた。それが、鳩があぶないのか自分があぶないのかはつきりしなかつた」(傍点引用者、同全集、一〇九ページ)。

(23) 志賀直哉は初期の代表作の一つである「剃刀」(一九一〇年六月)から「范の犯罪」(一九一三年一〇月)まで、潜在意識の働きによる自動運動(衝動)に「とりさらわれ」て殺害を犯す人物を多く描いた。この点においても、動物は対象に対して自分を「関係」させる(＝「態度をとる」)ことができず、「振る舞い」という「衝き動かされ」の行為以外の行為をし得ないとするハイデガーの議論に接続可能である。ハイデガーは、動物の「振る舞いの根本的性格」は「除去」であり、それは「殺す——くらい平らげてしまう——ことでもありうる」(前掲書、三九五ページ)とも述べている。

(24) 「中有」は芥川が好んだ概念で、言表不可能性や一元的解釈の不可能性を描いたといわれる「藪の中」(一九二二年一月)では実際に語が使用されている。このテクストは動物こそ登場しないものの、多襄丸、真砂、武弘の個々の「世界」への(へとらわれ)が衝突する話なので本論との関連性は深い。

(25) 『片岡良一著作集』第四巻「現代文学諸相の概観」中央公論社、一九七九年、四二三ページ。

(26) 拙書『意志薄弱の文学史——日本現代文学の起源』(慶應義塾大学出版会、二〇一六年)第二章を参照。

(27) 本論四六ページを参照。

(28) 『騎士団長殺し』(新潮社、二〇一七年)の秋川笙子は、今読んでいる本を「私」に尋ねられた際に、「ジンスクス」みたいなものとして、「読んでいる本の題名を誰かに教えると、なぜかその本を最後まで読み切ることができないんです」と答えるが、似たような経験の覚えがある多くの人間を首肯させる真理に違いない。これも、いちど環世界(内世界)の外部に出ってしまった後では「世界」を内側から完結させることが困難になるという、「世界」の法則に基づいた理解が可能な挿話である。

(29) 「僕にとって猫はあくまで仲の良い友人であり、ある意味では対等のパートナー」(猫山さんはどこへいくのか?)『村上ラヂオ』新潮文庫、二〇〇三年所収)。

(30) ハイデガー、前掲書、三二五ページ。ハイデガーは初期設定として一者と他者との分離を前提とした上で移入が行われる「感情移入」の概念が時代遅れで不十分だと言ひ、そもそも「人間で有る、とは、他の人間へと移し置かれて有ること、他の人間と共に有ること」(三三四ページ)を前提するとして、他者への「同行」(Mitgang [going-along-with])という言葉を用いる。

(31) なお、結論でも取り上げるが、この図式は、村上自身が作家活動のもう一本の軸として自覚的に携わってきた翻訳という二つの世界の差分を問題とするテーマにも適用可能である。その場合、二つの世界領域は、内部のローカル文学(日本語)と外部の翻

訳作品（世界文学）との関係に対応する。自身の翻訳の仕事だけでなく、初期の『1973年のピンボール』（一九八〇年）などで「翻訳」が重要なテーマになるのはそのためである。

(32) 村上文学と仏教思想の相性は良い。関連文献としては、平野純『村上春樹と仏教Ⅰ・Ⅱ』（楽工社、二〇一六年）がある。

〔付記〕本論は、図示も含めて講演「世界文学の中の村上春樹——日本近代文学の環世界」（早稲田大学国際文学館イベント「オープン・トーク」二〇二二年七月二八日）の内容（原稿）に基づき、大幅な加筆・修正を施したものである。