

# 惨事を見ること、惨事を語ること

——村上春樹『アンダーグラウンド』論序説

野 中 潤

## 一、惨事を語るということ

メディアを通して惨事を目撃することによって、私たちの裡には、〈認識〉や〈理解〉などの圏域を突き破るような衝動が兆し始める。その衝動は、ミッションやタスクなどとも呼ぶべき明確な輪郭を持った行為遂行への意志として意識にのぼることもあるが、十分に対象化されないままフラストレーションやストレスとして識域下に蟠わだかまることもある。しかも、いくつかのメディアが交錯するマトリックスの中で惨事を目撃する私たちの身体は、悲哀や憤怒、焦燥や鬱屈、有責感や無力感など、さまざまな感情が錯綜する場となる。傍観者に過ぎないはずの私たちはメディアを通して〈目撃者〉と

いう名の関係者へと転位し、惨事の当事者および関係者とは異なる位相で、心理的な負荷を抱え込むことになるのだ。

一方、メディアの側にも、惨事の現場と私たちとを媒介するという役割を通して、相応の負荷がかかる。正確性や公平性、中立性などの報道倫理が要請されるのも、ひとつにはそのような負荷から身をそらし、媒介者として免れ得ないはずの当事者性を脱色するための操作だと言える。そのために惨事を伝える者は、自らの身体をさらすことを回避し、ナレーターという形で惨事を語る者を仮構することがある。惨事の当事者性を抹消しようとするこうした操作には、文学におけるフィクションの機構に近接するものを見出しうるだろう。

惨事を見ることと惨事を伝えることを、惨事を語ることは

いかに媒介するのだろうか。村上春樹の『アンダーグラウンド』を念頭に置きつつ、惨事を語る言説のありようについて若干の考察を試みることにする。

## 二、ケロちゃん危機一髪

かつて教育出版の検定教科書の口絵に以下に掲げるようなイラスト教材(1)が掲載されていた。

出典は佐藤雅彦の『プチ哲学』(二〇〇〇年六月、マガジンハウス)で、『枠組み』ということ」というテーマが掲げられ、イラストの後には次のような解説が付されている。

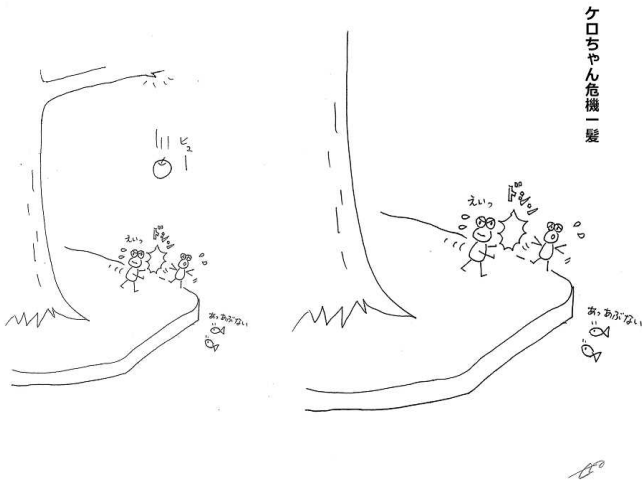
わたしたちは、ある枠の中でのごとを見ています。

例えば、この漫画の右ページでは、乱暴者のカエルが、ケロちゃんを池に突き落とそうとしています。左ページを見ると、彼は落下するリングゴからケロちゃんを救おうとしています。

このように、見る枠組みを変えると、同じ行為でも逆の意味さえもつてしまいます。

カメラのフレーム内のものを見ていただけでは正確に出来

事を理解することはできないということを、イラストを使ってわかりやすく教えてくれるという点で、メディアアリティの導入にもできそうな教材だ。ただ、読んでしまえばそれでわかるというところがあるせいか、現場では評判が悪かつ



たようで、二〇二二年の大改訂の際にカットされてしまった。もちろん佐藤雅彦の解説を読んで、そこに書いてあることを理解するだけなら五分もあれば授業は終わってしまいうわけで、だからこそ口絵に掲載されていたのだと考えることもできる。しかし、「枠組みが変われば見方が変わるのなら、左ページで成り立った判断がさらに修正される可能性もある。」というところに着眼するならば、この教材を出発点にさらに学習を展開することも可能である。「二匹のカエルが相撲をとっているときにたまたまりんごが落ちてきただけ」とか「ケロちゃんを突き落とす意地悪ガエルに天罰が下り、落ちてきたりんごの下敷きとなる」など、さまざまな可能性を考へることができるはずだ。私たちの認識を制約する「枠組み」には、空間的なものだけでなく時間的なものもあり、フレームだけではなく、アングルやコンテクスト次第で「真実」は変容し得る。芥川龍之介の「藪の中」(一九二二年一月『新潮』)の読者が、木樵り、旅法師、放免、媼、多襄丸、女、死霊という、それぞれに異なるアングルとコンテクストから語られる惨事を前に「真実」を同定できないという事態に立ち至るように、左ページで成立した読みに留保を加えることで惨事を見ることの困難を学ぶことができるのである。

### 三、ハゲワシと少女

「ハゲワシと少女」と呼ばれる写真がある。一九九三年に報道写真家ケビン・カーターによって撮影され、彼の悲劇とともに広く語り継がれている。日本では、英語の検定教科書『NEW CROWN』(三省堂)や国語の検定教科書『精選現代文B』(筑摩書房)の教材中で紹介されていることもあって、毎年数多くの高校生が目にしていく。国語教科書の方に収録された「虚ろなまなざし」という文章で筆者の岡真理は、「ハゲワシと少女」について次のように述べている(2)。

キャンプに帰る体力ももう残っていないのか、道に小さくうづくまる幼い難民の少女。その少女の背後には、一羽の、黒い巨大な鷹が、今にも両翼を広げて、少女に襲いかかろうと、少女が力尽きて倒れるのをねらっている。――スーダンの難民キャンプを取材していた、南アフリカ出身の青年カメラマンが、キャンプへの途上でたまたま遭遇した、この難民の少女の写真は、その年のピューリッツァー賞を受賞し、その写真は飽食している「先進国」の茶の間にも届けられ、見る者に大きな衝撃を与えた。



としている惨事を前に、写真を見ている「私」には全くなすべがない。写真を見る者には、フレームに収められた「現実」に関与することは不可能である。目の前でうずくまる少女を救わなければならないはずなのに、ただただ写真を凝視するしかないのだ。もっとも「現実」の少女は誰かに助けられて安全な場所で食事を与えられたかもしれないし、ハゲワシに食べられたかもしれない。しかしいづれにしてもそれは過去の出来事であり、写真を見る者には少女の運命に影響を与えるような働きかけをする余地はないのだ。そこで、そのような写真を見る者が感じる心理的な負荷は、そのままカメラを向けている人物に差し向けられる。「彼」だけは、フレームに収められた現実に参加することが可能であったはずだからである。ファインダーを覗いてシャッターを押す代わりに、ハゲワシを追い払い、少女のもとに歩み寄り、彼女を抱き上げて救い出すことが可能な場所に「彼」は立っている。傍観者として何もできない自分たちの無力感を補填するかのように、写真を見る者は当事者であるカメラマンを激しく断罪することになる。報道写真を通して惨事を見る者は、このような現実を放置し、傍観していることを潜在的には断罪されてもいいはずなのだが、既に完了してしまった出来事であるがゆえに免罪され、カメラマンを告発する権利を手に入れ

るのだ。「佐藤雅彦はなぜケロちゃんを救わなかったのか？」という批判が巻き起こることはないが、「ケビン・カーターはなぜ少女を救わなかったのか？」という批判が巻き起こることは不可避なのである。ここに、つまりはイラストと写真の差異の中に、惨事を見ることと惨事を伝えることを媒介する、惨事を語るということをめぐる問題を考える手がかりが隠されている。言い換えればそれは、虚構世界を受容する感性がいかに成立するかという問題でもある。

#### 四、惨事を語る者の倫理と論理

同じ光景を眼差す者として写真を見る者の責任は免除されるが、カメラマンの責任は免除され得ない。この構図は、テレビの生放送においては少し違った様相を呈することになるだろう。

たとえば、二〇一四年四月十六日、沈み行く韓国の大型旅客船がテレビ画面に映し出されたとき、視聴者の多くはセウオル号を撮影しているカメラマンの視線を通して、「何とかして助けることはできないのか」「何かしなければならぬ」という心の叫びを上げたはずである。それはカメラマンを断罪するという形を取ることはなく、韓国の海洋警察や海難救

助部隊に向けられ、画面のこちら側で事態を座視するしかない自分自身にも向けられたのではないだろうか。

テレビの向こう側で起こる惨事と私たちとのこのような関係は、生中継による報道が可能になって以来、これまでに何度も体験されてきた。もちろん二〇一一年三月の東日本大震災においてもそうだったし、記憶をたどれば、燃えさかる炎から逃れようとホテルの外壁の窓枠に必死に取りすがる宿泊客の姿がテレビ中継された一九八二年のホテルニュージャパンの火災や、中州に取り残された家族連れがレスキュー隊による救難活動も空しく濁流に飲まれていく様子がテレビに映し出された一九九九年の玄倉川水難事故などが思い出される。また、二機目が南棟に衝突する瞬間や二つの高層ビルが崩落する様子が生中継され、後から振り返ればあれは火災から逃れようと窓から飛び降りる人びとだったと判断できる、黒ゴマのような物体が高層ビルからこぼれ落ちる様子が映し出された二〇〇一年のアメリカ同時多発テロをこれに加えてもよい。あるいは、いくばくかの時差を孕みつつであるとは言え、実質的にリアルタイムで惨劇を座視するしかなかったという意味では「生中継」だったとも見なしうる二〇一五年の通称「イスラム国」による日本人拘束事件も、多くの人びとの心に深い影を落とす同様の惨事だった。いま自分がいる

この世界と地続きの場所で起きている惨事と自分が同じ時間を共有しているという現実には、漫然とテレビ画面を見ているしかない者に居たたまれない感じを与え、負荷をかける。それは座視するしかないことに対する無力感であったり、十分に対象化されることのない「ぼんやりとしたうしろめたさ」に過ぎなかったりするわけだが、いずれにしても多くの人にとっては抑圧や忘却によって解消したり解決したりするしかないものである。もちろん、メディアを通じて惨事を目撃する際の意識のあり方は、おのおのの惨事の特質や隔たりの意識の度合いによってさまざまな偏差をはらむ。たとえば、一九九一年の湾岸戦争時に、まるでテレビゲームのように画面に映し出された「ピンポイント爆撃」<sup>(3)</sup>の映像は、最小限の火力で軍事施設のみを精密に攻撃するという含意の命名と、赤外線カメラによる色彩を失った映像の非現実感、さらには日本という国家の当事者性の曖昧さやメディアによる勸善懲惡的な構図のフレームアップによって、多くの日本人にとっては、生身の人間が流す血を感じにくいものになってしまったと言えるだろう。しかし惨事の特質次第では、自らが生きている場所と地続きの生々しい現実として感受され、罪障感に近いものになっていき、有責性の自覚へと立ち至ることにならざるを得ない場合もある。それは時に、惨事を伝えて

いる者が惨事を伝えているがゆえに倫理的に断罪されるという形を取るばかりではなく、メディアを通して惨事を見ている者がメディアに対して欲望を抱き続けたことよって有責性を持つてしまうという形を取る場合も含まれる。たとえば、金の地金を購入する名目で証券を渡して多くの独居老人から現金を騙し取った一九八五年の豊田商事事件は、衆人環視の中で永野一男会長が惨殺されるといふ結果を迎えた。玄関前に詰めかけていた報道陣は、窓を破壊して室内に侵入していく二人組の男を制止せずにカメラを向け続け、永野一男会長が血だるまになって外に引きずり出されるまでの一部始終を撮影し続けた。二人組の犯人は「義憤」に駆り立てられて犯行に及んだと報じられたのだが、もしもそうだとすれば、二人を凶行に駆り立てたのは、永野一男という人物とともに「豊田商事事件」という出来事をフレームアップしていたマスメディアだったと言うことができる。あるいは、多くの被害者を出した詐欺事件の首謀者に対する「義憤」は、マスメディアを通して大衆に瀰漫していた気分であり、永野一男会長自宅前に集まった報道陣の昂揚は、テレビや新聞・雑誌を通して事態を目撃し続けた大衆の欲望によるものなのだから、そういう大衆の欲望こそが豊田商事会長刺殺事件を引き起こしたのだと言ってもよい。地下鉄サリン事件を起こした教団に

対するバッシングがマスメディアを中心に繰り広げられる中、永野一男会長同様に大勢の報道陣の目の前で起きたオウム真理教幹部の村井秀夫刺殺事件にも、同様の構図を見て取ることが出来る。惨事を伝えたメディアは、大衆の欲望に迎合しつつも大衆の欲望を煽動し、アノニムな大衆の暴力衝動を代行するかのようになり、背後関係が不明で今ではその名前も顔もほとんど記憶されていない一人の暴力団員を、報道陣と野次馬でこつた返すオウム真理教青山総本部前に差し向けたのである。

そんな風に考えることができるのであれば、多くの若者を吸収しつつ肥大化し、まるで国家権力や社会との軋轢を活力にするかのように先鋭化、過激化していったオウム真理教の教祖と幹部たちによる地下鉄サリン事件は、一九八九年の坂本弁護士一家失踪事件や一九九四年の松本サリン事件などの惨事を伝えるメディアの語り口が醸成した空気が引き起こしたものだと言いうるのだ。求められるのはおそらく、惨事を伝えることが新たな悲劇を生み出す母胎となり、次なる惨事を準備してしまうという事態を回避しつつ惨事を語ることであり、倫理的に断罪されない場所から惨事を語り、語ることを通して次なる惨事の芽を摘むことである。

## 五、村上春樹と横光利一

ワイドショーのように煽情的に惨事を取り上げることによって別の悲劇を生んだり、次なる惨事を準備したりすることもない語り口を企図した著作としてここで改めて想起したいのが、村上春樹の『アンダーグラウンド』（一九九七年三月、講談社）である。それは、「私たちのまわりのどこにでもある平常な社会が生み出す暴力」（傍点原文）の苦い自覚を端緒に小説家のミツションとして手がけられたもので、村上春樹自身の説明によれば、「一九九六年一月はじめから、同年一二月の終わりにかけて、ちょうど一年間にわたっておこなわれた」インタビューに基づいて生み出された。新聞報道などを渉猟することで地下鉄サリン事件の被害者およそ七〇〇人の名前を調べ上げ、所在のわかった一四〇人余りの人に連絡を取る。そのうちの四割強の被害者が取材要請に応じ、村上春樹によるインタビューが録音された。すべての証言は村上春樹の手によって原稿化され、インタビュー（証言者）のチェックを受けて訂正や削除をほどこされたという。原稿化されたにも関わらず掲載を拒否された場合もあったようだが、最終的には六一人の証言が「千代田線」「丸ノ内線（荻窪行き）」「丸ノ内線（池袋行き／折り返し）」「日比谷線（中

目黒発）」「日比谷線（北千住発中目黒行き）」の五部に分けられて公にされた。六一人の証言は、詳細かつ具体的なものばかりで、事件の諸相を雄弁に語っている。

証言に先立ってインタビューの人の人となりについて見開きで簡単な紹介が記されていて、それがナレーターの前置きのような機能を果たしているのだが、基本的にインタビュー自体は被害者ないしは被害者の家族のモノローグで構成されている。短編集『レキシントンの幽霊』（一九九六年一月、文藝春秋）所収の「沈黙」において、読者が作中人物の大沢さんの語りをもそのまま聞いているかのように読み進めることになるのとよく似ている。証言者が自ら進んで延々と物語っているかのように、証言者を語り手とする一人称小説のように叙述は進められていく。おそらく実際のインタビューでは、インタビューに対する村上春樹の質問や反応がさまざまなタイミングで差し挟まれていたはずだが、『アンダーグラウンド』にまとめられた証言にはその痕跡はほとんど残されていない。村上春樹の発話を書き込まれていることは皆無ではないが、例外的であり、限定的である。

そして、証言者の職業や生い立ち、家族構成などのバックグラウンドを織り込みながら明らかにされていく一九九五年三月二〇日朝の出来事は、当然のことながらすべて異なる視



点で語られている。それはときに重複し、ときに補完し合い、ときに矛盾する。「目じるしのない悪夢」と題された村上春樹による長いあとがきにも書かれているように、地下鉄サリン事件に遭遇した人たちの記憶はきわめてリアルであり、ヴィジュアルでもあるが、記憶はあくまでも記憶であり、出来事に対する「個人的な解釈」に過ぎないという側面はまぬかれないのだ。

極端な言い方をすれば、「我々は自分の体験の記憶を多かれ少なかれ物語化するのだ」ということになるかもしれない。多い少ないの差こそあれ、これは人間の意識のごく自然な機能である(要するに私たち作家はそれを意識的に、職業的に行っているわけだ)。そのような可能性はどのようなかたちの「語られた話」の中にも含まれている(かもしれない)という基本的な認識を、読者には持っていたいただきたいと思う。「語られた話」の事実性は、あるいは精密な意味での事実性とは異なっているかもしれない。しかしそれは「嘘である」ということと同義ではない。それは「別のかたち」をとった、ひとつの紛れもない真実なのだ。

この叙述<sup>(4)</sup>は、記憶や物語に関する村上春樹の作家とし

ての見識を披瀝しているものであるとともに、『アンダーグランド』に収録された個々の証言の食い違いや不整合に対するエクスキューズともなっている。互いに矛盾し合う証言をそのまま収録したのは、それぞれの証言がそれぞれの文脈の中において「紛れもない真実」だからであり、「この多面的な我々の世界にあつて、ときとして不整合は整合に劣らないくらい雄弁になる」からだという。つまり『アンダーグランド』は、芥川龍之介の短編「藪の中」の長編小説版と言つてもよいのだ。

こうして「地下鉄サリン事件」という惨事は、当事者たちの記憶に基づく証言をもとに、四六変型判七二八ページという長大な織物<sup>テキスト</sup>として編み上げられた。厚さは、五センチ近くにもなる。そして注目すべきは、この重厚な書物の表紙に六一人の証言者の名前はなく、「村上春樹」という固有名だけが印刷されていることである。惨事を語る村上春樹は、個々の証言に特有のテクスチャーを与えつつ配列する特権的な「語り手」である。しかも、この「語り手」の立ち位置は惨事を伝える者として断罪されるリスクを巧みに回避したものと なっているように見える。インタビューそのものの暴力性や証言を編集することが持つ暴力性すらも、証言者の言葉を「ありのままのかたちで使つて、それでいていかに読みやす

くするか」ということに腐心したというエクスキューズを公にすることによつて、またインタビューの指示による削除以外は細大漏らさず活字化するという身振りによつて、回避されている。語り手は、カメラマンであるケビン・カーターのように倫理的な批判を浴びる場所に立つことなく、すべての描線を自らの責任において提示しつつも倫理的な批判を浴びることがないイラストレーターとしての佐藤雅彦のように、惨事を見つめ、惨事を伝えている。しかも『アンダーグラウンド』の「語り手」は、「被害者」の中にすら、新たな惨事を生み出しかねない暴力のモーメントがあることを、惨事とともに伝えているのだ。

麻原は極刑ですよ。何を考えているのだ、いったい。人間として許せません。裁判なんか見る気もおきませんよ。見たら腹が立つ。破防法適用についてとやかく言う人がいるけれど、自分が被害者になってみると言いたいですね。亡くなった方や遺族の心情を考えてごらん下さい。あんなやつらに同情的なことを言う人もいますが、もつてのほかです。法は人間を対象にしたものであって、彼らは人間の気持ちを持っていないのだから、人間ではないです。早くけりをつけてしまつてほしい。

日比谷線（北千住発中目黒行き）に乗っていて事件に遭遇した「初島誠人 当時五九歳」の証言の最後の部分である。このような「義憤」は豊田商工会長刺殺事件を引き起こしたわけであるし、村井秀夫刺殺事件が起こったのは地下鉄サリン事件のおよそ一ヶ月後であるから、事実上、こうした「義憤」の総和が青山総本部前の喧嘩を生み出し、刺殺事件を誘発したと考えることができる。オウム真理教の信者および元信者に対するインタビューを行つて『約束された場所—アンダーグラウンド2』（一九九八年一月、講談社）を上梓したことが合せて考えれば、惨事の全容を語ろうとする語り手・村上春樹の志向は明瞭だ。

よく知られているように「純粹小説論」（『改造』、一九三五年四月）の中で横光利一は、「今までの日本の純文学に現れた小説というものは、作者が、おのれひとり物事を考えていると思つて生活している小説」であり、「多くの人々がめいめい勝手に物事を考えているという世間の事実には、盲目同然であつた」と述べた上で次のように書き付けている。

人々が、めいめい勝手に物事を考えていることが事実であり、作中に現れた幾人かの人物も、同様に自分一人のよ

うには物事を思うものでないと作者が気附いたとき、それなら、ただ一人よりいい作者は、いったいいかなるリズムを用いたら良いのであろうか。このとき、作者は、万難を切りぬけて、ともかく一応は幾人も人間と顔を合せ、そうして、それらの人物の思うところをある関聯に於てとらえ、これを作者の思想と均衡させつつ、中心に向って集中して行かねばならぬ。

『アンダーグラウンド』だけではなく、村上春樹の長編小説は、横光利一が構想していた「純粹小説」を具現化しようとする目論みで見える。もちろんそれは意図したものではないだろうが、「四人称」という新たな人称の創出を提案した横光利一の問題意識に応じるように、村上春樹が小説の語り手や人称のあり方についてきわめて自覚的であり、実験的であり続けていることもまた確かなことなのである。たとえば、ドローンの空撮のように自在に移動する視点による描写が印象的な『アフターダーク』（二〇〇四年九月、講談社）などは、クレーンショットを多用した映画表現やコンピュータグラフィックスを使ったゲーム映像などで体験しうる映画的な感性を前提にしない限り、リアルなものとして感受されることはない。小説の人称としてはユニークなもの

である。また、章ごとに異なる視点を交互に使って織り上げられた『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（一九八五年六月、新潮社）において、生身の人間ならあり得ないほどの長時間にわたって排尿しない作中人物が、尿意すら覚えなかったことを不審に思い、そういう現実を生きている我が身を省みる場面<sup>(5)</sup>を描いていることなども、小説の約底事としての「作り事」のレベルの底にある「リアル」を突き抜けてさせてしまうような、特異な「人称」が試みられていると言えるかもしれない。

こうした実験的な手法を試みながらも、多くの国で翻訳され、多くの読者を獲得しつつ、海外の文学賞を受けるなど、国際的な評価が高い村上春樹は、「純文学にして通俗小説」という意味合いにおいても、横光利一が構想した「純粹小説」を具現化しようとしているかのようである。村上春樹の創作活動は現代小説の始発点を設定しようとした横光利一の文学的営為と不思議なほど呼応しているように見えるのである。

注

(1) 木下順二ほか編『伝え合う言葉 中学国語1』（平成17年文部科学省検定済教科書、教育出版）に採録。引用にあたっては教材化するために論者が模写したものを使っ

ている。なお、同教科書の一年生用から三年生用までの三冊には、巻頭、巻末にそれぞれ口絵として「ひよこの誕生」「キツツキの理屈」「中身当てクイズ」など、『ブチ哲学』収録の佐藤雅彦作品が採録されている。

(2) 引用は、安藤宏ほか編『精選現代文B』（平成24年文部科学省検定教科書、筑摩書房）による。出典は、『彼女の「正しい」名前とは何か―第三世界フェミニズムの思想』（二〇〇〇年九月、青土社）。

(3) ささまざまなセンサーや位置情報解析機器などを使って目標地点だけを正確に攻撃する「誘導爆弾」による爆撃。一九九一年の湾岸戦争時にその様子がテレビなどで放映された際には「ピンポイント爆撃」と称された。ウエブ上では「smart bomb」として流布している。

(4) 「目じるしのない悪夢」の「(4) 記憶について」の一節。傍点は原文のまま。

(5) 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の第29章（文庫版下巻一六八ページ）に、「私」が次のように内省する場面がある。

わからない。とにかく医者だ。白い服を着た医者が私の陰毛のはえ際の少し上あたりを縫いあわせたのだ。その前後に私は小便をしただろうか？

わからない。

たぶんしていないだろう。もしその前後に小便をしていたとしたら、私は小便をするときの傷の痛み具合をはつきりと覚えてははずだ。（中略）そうすると私はずいぶん長いあいだ小便をしていないことになる。何時間だ？

直後で「私」は、「時間のことを考えると私の頭は夜明けの鶏小屋のように混乱した。／十二時間？ 二十八時間？ 三十二時間？ 私の小便はいったどこに消えてしまったのだろうか？」とも考えている。夢の中で夢であると気づくときのような、あるいは、SF映画の主人公が自分が生きている世界がヴァーチャリアリティーの世界であることを感受する時のような、不思議な場面である。

（のなか・じゅん）