

不可視の都市風景

——現代都市と現代文学における「日常空間」——

三木順子

1. 不定形の都市

都市は、高層ビル、ビルボード、商業施設、人工的にしつらえられた緑地帯や文化ゾーン、幹線道路と立ち並ぶ街灯や標識、集合住宅、工事現場で埋め尽くされている。これらの要素から構成される空間は、いずれの都市においても類似したものとなり、それぞれの景観の固有性は希薄化していく。このような状況は、1970年代をとおして、地理学や建築史の文脈において強く自覚されていくこととなる。地理学者エドワード・レルフは近代都市の「没場所性(placelessness)」¹⁾を指摘し、建築史家クリスチャン・ノルベルク＝シュルツは都市空間を「どこでもない場所(nowhere)」²⁾と呼んだ。なにか際だった特徴のある建物や地区に施したとしても——過去の有り様を再現したものであれ、新たなランドマークとなるようなものであれ——、所詮それはキッチュな虚飾であり、景観の無秩序をかえって増大させ、結局は、その場所の掴み所のない抽象性をますます強調することとなる。

だが、都市に生きるわれわれは、場所というものをもはやその喪失の感情に促されて意識するよりほかないのだろうか³⁾。この小論は、むしろ現代都市を、空間の知覚や経験の新たなモデルを要請し、場所というもののリアリティやイメージを刷新する可能性をもつものとして問い直そうと試みるものである。考察のための最初の手掛かりは、70年代に場所の喪失が叫ばれるのに先だって、1967年に建築家・磯崎新(1931-)が著したエッセイ「見えない都市」⁴⁾のなかにみいだされる。

ヨーロッパの歴史都市の場合、地図に記された塔や広場や城壁などが、実際に都市のなかを巡り歩く際にも指標として機能する。ところが現代都市では、日常において実感される空間は、地図に記された情報とひどく食い違っていると磯崎はいう。「正確な地図ほどわかりにくい」⁵⁾。例えば、地図のうえではランドマークのように思われる高い塔も、高速道路の曲がりくねったジャンクションを通過していくドライバーにとっては、もはや信頼のできる目印にはなりえない。さっきまで前方に見えていた塔は、突然左手に、あるいは右手に、そうかと思えば後方に位置を変える。都市は瞬間ごとに調子を変化させ、けっして完結した像を結ぶことはない。都市には全貌というものがない。都市は確たる姿を持たない。都市は——いかに矛盾して聞こえようとも——見えない。

都市が姿を消したといういい方が大げさなら、わたしたちが用いてきた都市という概念、物理的構成が緊張感をもって一望のもとに把握しうるような都市空間概念が、ここでは崩壊しているといいかえてもいい。⁶⁾

そうだとすれば、われわれはこの「見えない都市」を実際にどのように知覚しているのか。磯崎はいう。

私たちは不可視な環境のなかに投入されている。明滅する光、音響、通信、交通、諸行為、移動している物体の軌跡、などあらゆる不可視な記号群が私たちをとりかこんでいる。彼らは五感に働きかけ、私たちに複雑で多様な内触覚的とでもいえる感覚をよびおこす。都市の内部での諸事件がこのように私たちをつつみこんでしまい、知覚が五感、もしくはそれ以上の複合した媒体によってのみ成立するならば、都市は内部で行動する人間にとっては彼が動的に働きかけるときだけ把握できるものになる。静的で距離だけが記録された地図が都市の総体を表現できなくなったのは当然だ。⁷⁾

都市の内部で行動する者のこのような知覚は、ヴァルター・ベンヤミンが「触覚」と呼んだものを思い起こさせる。ベンヤミンのいう触覚とは、事物の手触りを感知する器官などではない。ベンヤミンは建築物を例に、それを眺める観光客の「視覚」と、建物に住まい、その中を動き、身体のみで常にその建築空間に触れている者の「触覚」とを対比させる⁸⁾。触覚とは、五感へと分化される以前のもっとも根本的な身体の次元の感覚だといえよう。建築に住まう者と同様に、都市を生きる者は身体のみで都市のなかに浸り、その内部を移動し、空間の内側から働きかける。都市は、そうした身体に向かって空間の断片の連鎖として迫ってくる。都市とは、その内部を生きる身体との相互作用において、次から次へと途切れることなく連なって現象してくる不定形の延長体にほかならない。

2. 不透明な都市

重要なのは、景観や地図といった視覚モデルで表された静的な都市と、身体が知覚する動的な都市のリアリティとが乖離しているという事実である。ベンヤミンがすでに1930年代に自覚していたこの乖離は、しかし、都市に住まう者や都市を設計する者たちにはっきりと意識されていたわけではなかった。むしろ人びとは、この本質的な乖離を省みることのないまま、20世紀半ばをとおして、視覚モデルの静的なイメージのほうにますます強く惹きつけられていく。彼らを魅了したのは、旧来の地図を凌駕する新しいメディア、すなわち、なんらの省略も単純化も施すことなく即物的で巨視的なイメージを提供してくれる、摩天楼からの眺めと航空写真であった。

歴史学者ミシェル・ド・セルトーは、高い位置から都市を見下ろす恍惚をこう記述する。

この高みにのぼる者は、大衆からぬけだすのだ。作者だろうと見物人だろうとおかまいなく、あらゆるアイデンティティをよごすまでにして呑みつくしてしまうあの大衆から。かれは、この海のうえに舞い上がるイカロスとなり、どこまでもはてしなく続く動く迷路にひとを閉じこめるあのダイダロスの術策を忘れることができる。こうして空に飛翔するとき、ひとは見る者へと変貌するのだ。下界を一望するはるかな高みに座すのである。ひとを魔法

にかけ、「呪縛」していた世界は、眼下にひろがるテキストに変わってしまう。こうしてひとは世界を読みうる者、太陽の《眼》、神のまなざしの持ち主となる。視に淫し、想に耽る欲動の昂揚。おのれが、世界を見るこの一点にのみ在るといふこと、まさにそれが知のフィクション虚構なのである。⁹⁾

高みにのぼることとは、みずからの生きる現実の地平から離脱していくことにほかならない。それは、文字通りの意味での現実離れであり、神のまなざしを仮構することだといえよう。眼下に広がる都市は、われわれがその内部を生きて感じている、あの動的でリアルな都市ではない。高みから見下ろす眺めは、ひとつの表象であり、人為的な産物以外のなにものでもない。レオナルド・ダ・ヴィンチをはじめとする16世紀のイタリアや17世紀のオランダの画家たちは、眼下に広がる光景を想像し描き出すことをとおして、神の視点への飛翔というフィクションを創出した（図1）。20世紀、テクノロジーの発達によって、フィクションを創り出す新しい手段がもたらされることとなる。摩天楼からの眺望や航空写真は、都市を、すべてのものが精緻に書き込まれた巨大な「パノラマ／テキスト」に仕立て上げると同時に、都市を生きるというよりはむしろ都市を「見る／読む」ことに耽る人という、現実離れした人間像を生みだした。

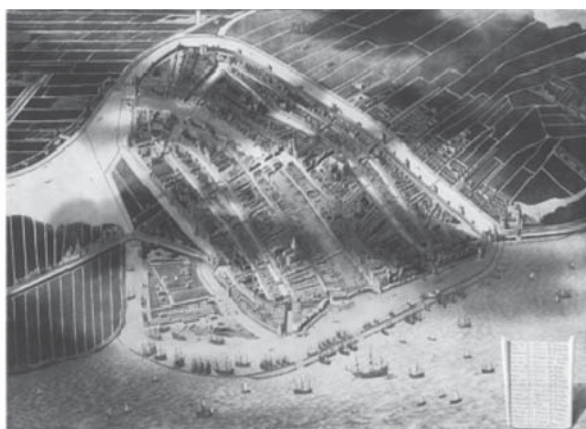


図1 Jan Micker, *Bird's-eye View of Amsterdam*
ヤン・ミッカー《アルステルダム鳥瞰》1652-1660年

テクノロジーの恩恵を受け、天空へと舞い上がるイカロスとなり、高みから遍く見渡す特権的な視覚の悦楽をひとたび知った者が——ベンヤミンはその突然の早い死のゆえに、良くも悪くもこの悦楽を知ることはなかったのだが——、再び地上の現実へと戻ってきたときようやく実感することができるのが、都市空間の身体モデルのリアリティだといってよかろう。高みから垂直に下降し、ついには距離というものがなくなり、何も見ることも読むこともできない盲目の者となることを余儀なくされるとき、視覚に代わって身体が都市を知覚する器官として自覚されることとなる。ド・セルトーは、この盲目の身体の実践こそがわれわれの日常なのだという。

(中略) 都市の日常的な営みは、「下のほう」(down)、可視性がそこでとだえてしまうところから始まる。こうした日々の営みの基本形態、それは、歩く者たち(Wandersmänner)であり、かれら歩行者たちの身体は、自分たちが読めないままに書きつづっている都市という「テキスト」の活字の太さ細さに沿って動いていく。こうして歩いている者たちは、見ることのできない空間を利用しているのである。その空間についてかれらが知っていることといえば、抱き合う恋人たちが相手のからだを見ようにも見えないのと同じくらいにただひたすら盲目の知識があるのみだ。¹⁰⁾

身体は、都市という巨大なテキストの活字の群れのなかに入り込む。もはや読むことのできないテキストとは、言い換えるならば、触れることによるのみ知ることのできる「テキスタイル(textile = 織地)」である。盲目の身体は、複雑に入り組んで重なりあい絡みあう「テクスチュア(texture = 織り目)」に沿って、織地の不透明な膨らみの内部を動いていく。都市は、不定形の延長体であるだけではない。都市という空間は不透明なのである。不透明であるがゆえに、われわれは、都市の外側からはけっしてその内部を見透すことができない。

3. 見えない都市のイメージ化

外側から感知することのできない都市は、フランツ・カフカ(Franz Kafka, 1883 - 1924)の小説にでてくる城のようだと磯崎はいう¹¹⁾。カフカの小説『城』(1922年)は、ある村の近くにある城の伯爵に仕事を依頼されたという測量士Kが、夜、村に到着するところからはじまる。次々と登場する村人たちは、皆、なんらかのかたちで城とつながりをもっている。村人らの言動は、彼らが城に支配されていることを示すと同時に、その不可解さでKを翻弄し、結果としてはいつも、Kが城やその役人と接触することを阻むこととなる。城に至る道を見つけることも、城に入る許可をとりつけることもできないまま、Kは奇妙なかたちで村に留まり続ける。城は、見えない。Kは、城の内部の実態をなにとひとつ感知することができない。それどころかKは、そもそも自分が城でどのような仕事をするようになっていたのかを窺い知ることすらできない。見えない城を、カフカは、文学的に「語る」ことをとおしてイメージ化した。

磯崎は、しかし、カフカの城という喩えに留まっているわけにはいかないという。不可視の現代都市は、カフカの城のように近づくこともなかにはいることもできない空間ではない。「私たちは日常の生活空間としてすでにこれを体験し、とまどっている」¹²⁾。都市のなかに住まい生活する者にとって、自分たちの生活空間そのものがもはや自明のものではなくなってしまった。問題は、「溶融し、代謝し、流動する過程」¹³⁾と化した現代都市の、「ねじれ、多元化し、一瞬たりとも静止することがなく、決して外側からは感知しえない」¹⁴⁾、その内部をどのようにイメージ化することができるのかである。建築家には、見えない都市を見えないままにデザインしていくことが求められている。

かつて、1920年代に、アントニオ・サンテリア(Antonio Sant'Elia, 1888 - 1916)やブルーノ・タウト(Bruno Taut, 1880-1938)といった建築家たちが、次々とユートピアとしての都市を構想していった。だが、巨大な発電所を中心に据えたサンテリアの「未来都市」にせよ、アルプス

山脈に輝くタウトの「クリスタルの都市」にせよ、巨大な構造体が縦横に連なるヤコブ・チェルニホーフ（Yakov Chernikhov, 1889 - 1951）の「構成派風の都市」（図2）にせよ、それらはいずれも絵画的ファンタジーとして描かれていた。だが、見えない都市を見えないままにデザインすることは、20年代のユートピア構想とはまったく異なる営みであるといわねばならない。求められているのは、形を持たず、システムとしてのみ機能し環境化する空間を構想することにほかならない。そう自覚する磯崎は、当時、新しい学問として注目されはじめていたサイバネティクスに、見えない都市を解析しシミュレーションする知と技術の可能性を見いだそうとしていた。

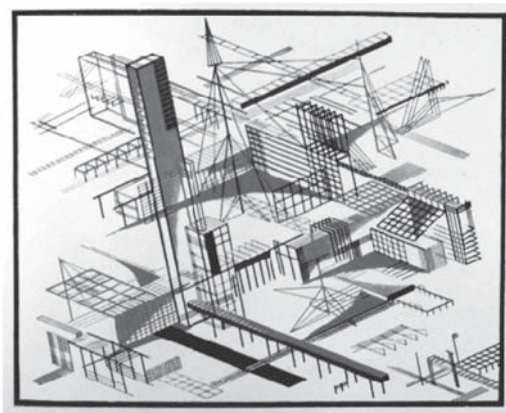


図2 Yakov Chernikhov, *Architectural Fantasies*
ヤコブ・チェルニホーフ『建築ファンタジー』1933年より #67

都市をデザインする建築家にとっては、確かに、見えない空間を測量し、新しいテクノロジーを駆使してシミュレーションし、正確にイメージ化することが不可欠となろう。しかし、われわれは都市のデザイナーではない。都市を生き都市を享受する者であるわれわれが必要としているのは、測量やシミュレーションの正確さではない。全貌というものをもち、絵画的ファンタジーとして表すこともできず、捉えどころのない都市空間を、われわれはどのような方法で捉えがたいものとしてイメージ化し把握することができるのだろうか。それを考えるために、もう一度カフカの城に戻ってみることにしよう。

見えない城を、カフカは語ることをとおしてイメージ化した。ここでいうイメージ化とは、本当は見えないものを隠し、不在をとおして逆説的にその存在を強調し、本来の色や形を思い描くように読者を促すことなどではない。捉えどころのない城は、そもそも色も形ももっていない。カフカが為したのは、見えない城の見えないさまを、見えないままに語りイメージ化することにほかならない。

重要なのは、文学におけるイメージは、そもそも、一定の色や一定の形に限定されえない点である。といってもそれは、読書が、それぞれ好きなように色や形を思い描くということではない。文芸学者の森谷宇一が指摘するとおり、一人の読者の想像するものがすでに、特定の色や形に収斂することのない非-限定的なものなのである。

(中略) 文学は言語によって、自然ないし人工の事物、行為ないし事件、歴史ないし社会的な状況、人物ないし性格、感情ないし真理など、現実世界と人間的生の内外両面にわたるさまざまなものをその複雑さと多様性のままに表現することができます。実際、文学によって表現されえないようなものはないと言ってよく、その意味では文学はもっとも表現内容にとむ芸術であるといっても過言ではないでしょう。¹⁵⁾

森谷は、このような意味での非-限定性に、文学に固有の「自由」をみいだす¹⁶⁾。この自由が多少たりとも損なわれるようであれば、文学はもはや文学でなくなってしまう。このことは、文芸作品が映画やテレビ・ドラマで映像化された場合のことを思い起こしてみると明らかであろう。われわれはしばしば、映像に違和感を覚える。それは、ヒロインを演じる女優の容姿が想像していたヒロインのそれと異なっているからでもなければ、ロケ地が想像していたロケーションとは異なっているからでもない。違和感は、文学においては複雑な多様性を帯びた非-限定的なものとして表現されているはずのものが、映像においては一つの見え方に限定されてしまう、その不自由さのゆえにこそ生じてくる。

見えない都市の見えないさまは、絵画というメディアをとおしても映像というメディアをとおしても表されえない。見えないない都市の見えないさまを、見えないままにイメージ化する可能性は、文学というジャンルにこそ求められよう。

4. 風景のない都市 ——都市文学の現代

国文学者の前田愛は、その著書『都市空間のなかの文学』で、現代文学における同時代の都市の語られ方に、近代文学のそれからの決定的な変化を見だし、そうした変化の先駆けとして安部公房(1924-1993)の小説『焼きつくされた地図』(1967年)に注目する¹⁷⁾。物語は、探偵の「ぼく」が、小高い台地の上の団地に住む若い女性から失踪した夫の搜索を依頼され、団地へと至る坂道をのぼっていく場面からはじまる。

(中略) 白く濁った空に、そのままつづいているような、白い直線の道。幅は目測で約十メートル。その両脇の歩道との間に、ちょうど膝くらいの高さの柵でかこまれた、枯芝の帯びがつづいていて、その枯れ方が一様でないせいだろう、妙に遠近法が誇張され、じっさいには各階六戸、四階建ての棟が、左右にそれぞれ六棟ずつ並んでいるだけなのに、まるで模型にした無限大を見ているような錯覚におそわれる。(中略) 見れば、けっこう人通りもあるのだが、あまりにも焦点のはるかなこの風景の中では、人間のほうがかえって、架空の映像のようだ。もっとも、住み馴れてしまえば、立場は逆転してしまうのだろう。風景はますますはるかに、ほとんど存在しないほど透明になり、ネガから焼き付けられた画像のように、自分の姿だけが浮び上がる。自分で自分の見分けがつけばそれで沢山なのだ。(安部公房『焼きつくされた地図』新潮社、1967年より)

団地の風景は、いくつかの細部を精緻に示すものの、それらの細部が有機的には関連していな

いゆえに、薄く、白く、どこまでも遠のいていく。その風景のなかを歩く「ぼく」には、まるで自分が、身体の周囲が白く飛んでしまった写真のなかにいるように感じられる。失踪者の手掛かりをなにも見つけることができないなかで、ある日「ぼく」は、喫茶店で正体の知れない男たちから暴行される。その後、不可解な数日を過ごすうちに、「ぼく」は自分が記憶を喪失したのではないかと疑いはじめる。みずからのアイデンティティを証明してくれるものを探し、身につけていた定期券入れを取り出すが、定期券も名刺もなくなっている。ポケットの底にあったノートの切れ端は、地図のようにも、水道管の設計図のようにも見えてくる。失踪者を捜索するはずの「ぼく」自身が、失踪者へと反転していく。「ぼく」は、自分自身の手掛かりを求めて、通い馴れたはずの団地に向かう坂道をのぼっていく。だが、そこに立ち上がってくるのは、いかなる意味もそのなかに見いだすことのできない真空管のような、いっそう白々とした空間であった。街は、存在しているのに存在していない。「ぼく」は、どこの誰でもなくなってしまった。

近代文学においては、ドストエフスキー（Fyodor Dostoyevsky, 1821 - 1881）の『罪と罰』であれ、ジョイス（James Joyce, 1882-1941）の『ユリシーズ』であれ、永井荷風（1879-1959）の『滬東奇譚』であれ、都市の風景は、全体としてある雰囲気立ち上がらせると同時に、固有名詞で呼ばれる通りや橋といったその細部が、そこを往来する登場人物の記憶や行為と結び付いて、彼らのアイデンティティや人間関係を定位するための座標軸として機能していた。これに対して安部公房の『焼きつくされた地図』では、風景は、その全体性も内的連関も、さらにはそこを往来する者のアイデンティティとの絆をも失い、瓦解していく。小説のタイトルが暗示するとおり、「風景としての都市が焼きつくされたあとに、輪郭をもたないのっぺらぼうの空間だけが残される」¹⁸⁾のだと前田はいう。なにも見えない空白の都市は、アイデンティティの喪失の感情に重ね合わされ、ニヒリスティックにイメージ化される。

戦前から戦後にかけての激しい変化を実際に生きてきた安部公房にとって、現代の不可視の都市のイメージとは、あくまでも、近代的な風景の消滅に反比例して立ち上がってくるものであった。『焼きつくされた地図』では、「失踪—捜索—暴力—記憶喪失—失踪」という、喪失のループとでもいふべき特異なプロットをとおして、風景がドラスティックに解消されていく。安部公房は、小説の巻頭の扉に次のようなエピグラムを掲げている。

都会——閉ざされた無限。けっして迷うことのない迷路

（安部公房『焼きつくされた地図』新潮社、1967年より）

失踪した夫の姿が最後に目撃されたのは、団地の片隅の水銀灯の傍らであった。捜索の原点であるはずのこの場所は、探偵である「ぼく」自身が失踪する場所となる。喪失のループのなかで、都市空間は、限りなく薄れていくものとして立ち現れてくる。だが、やがて時代が下ると、風景が消滅したあとの薄くしらけた空間に幼少の頃から馴染んでいる、新しい世代の語り手たちが登場してくることとなる。彼らの語る主人公は、見えない都市と不確かな自己とのアナロジーをなんの感情もともなわずにあっけらかんと享受し、プロットのない日常を生きている。見えない都市はもはや、喪失の感情と重なり合うものでも、解体をともなって立ち上がるものでもなくなった。

はじめから風景のない都市は、はじめから物語のないテキスト——70年代から爆発的に流布しはじめたカタログ誌やタウン情報誌——になぞらえられる。カタログ誌やタウン情報誌のなかに、ありとあらゆる情報が互いに価値の序列をかたちづくることなく散りばめられているのと同じように、都市には、消費の記号と化したおびただしい数のモノがいたるところに漂っている。前田愛は、田中康夫（1956 - ）の『なんとなく、クリスタル』（発表1980年／刊行1981年）に、モノがとりとめなく連鎖しながら、中心も輪郭もない日常空間を浮かび上がらせるさまをみいだす¹⁹⁾。主人公の女子大生は、モデルのアルバイトで毎月40万円もの収入を得て、ブランド品にこだわりながら、大学に近い神宮前4丁目のマンションで独り暮らしをしている。

一九七八年のポール・デイヴィスのヒット曲「アイ・ゴー・クレイジー」が、かかり始める。²⁵（アイ・ゴー・メランコリー、アイ・ゴー・グルーミーだわ）²⁶と思いながら、ベッドの下に落ちていたセーラムの箱を拾い上げてみる。²⁷枕元にあったディスコのマッチで、火をつける。深く吸い込んでみると、²⁸メンソールの味が肺の中へとひろがってくる。でも、²⁹相変わらず気分はたまたまなくグルーミーなままだ。

昨日ディスコへ行ったせいか、ずいぶんとよく眠ったのに、³⁰プワーンという感じの軽い耳鳴りがまだ残っている。

（中略）

もう一本、セーラムを取り出してみた。昨日、⁷⁹出かけたキサナドゥのマッチで火をつける。〈まったくグルーミーだわ〉と思いながら、私は左手でマッチをいじった。よく見ると、ブック型のマッチの内側に電話番号が書いてある。さっきまでは、気がつかなかったメモだ。その下に、Masatakaとローマ字で名まえも書いてある。（田中康夫『なんとなく、クリスタル』1981年より）

ラジオでかかるポール・デイヴィスのヒット曲—セーラムのたばこ—ディスコのマッチ—電話番号—ディスコの青年のちょっと気取ったローマ字の署名……と連鎖するいかにも当世風のモノが、主人公の気分やしぐさを誘発する。それらのモノは、彼女のアイデンティティと深く結びついた個人的な所有物というよりは、むしろ、都市のどこにでも見いだせそうな、いかにも当世風の消費の記号である。マンションの自分の部屋という内部と都市という外部の区別は曖昧化し、主人公の身体は、消費の記号が浮遊する都市という日常空間をとりとめなく生きている。

モノの連鎖は、しかし、一定のベクトルを示すわけでも、全体として何かを輪郭づけるわけでもない。前田愛の指摘するとおり、「女主人公が接触するモノの連鎖が一種のリニア・グラフを描き出すけれども、テキスト総体としては、このリニア・グラフは、ブラウン運動の軌跡がそうであるように、まとまりのない弱いゲシュタルトとして見えてくる」²⁰⁾にすぎない。テキストの総体のまとまりのなさを助長するのは、442箇所²¹⁾に注が付けられ、巻末の「NOTE」に40ページ以上にわたって注釈文が書き連ねられる、小説としては異例の形式である。読者は、注番号が付けられた音楽やファッションやレストランの固有名詞がでてくるたびに巻末のNOTEへと飛び、それらの名詞についての過剰な解説を確認することとなる。テキストと注釈のあいだを頻繁に行き来する読書のプロセスは、カタログ誌やタウン情報誌で、巻末の索引を手掛かりとし

て情報を検索していく手続きに類似している。ここでは、「一つ一つのモノは消費記号としてのはっきりした顔立ちをもっているが、全体としてはほとんど無意味な集積体に反転してしまう」²¹⁾。『なんとなく、クリスタル』の中心も全体性もないテキスト空間は、都市というものの輪郭のないゲシュタルト、すなわち、その都度の身体的接触の連鎖としてなんとなく延長していく日常空間のイメージそのものだといえよう。

5. 「どこでもない場所」のリアリティ ——日常への跳躍

都市は、物理的には、一定の面積の土地のうえに広がっている。だが一方で、都市は、どこへ向かうのかもどこまで続くのかも見えない、迷路のような、あるいはブラウン運動の軌跡のような空間として生きられている。哲学者のオットー・フリードリッヒ・ボルノウは、空間を、測定し数値化することのできる物理的な空間と、人間の身体や知覚や気分 に即して現象し、具体的に「体験されている空間 (der erlaubte Raum) / 生きられている空間 (der gelebte Raum)」²²⁾ とに区別し、後者を人間学的な視点から考察した。ボルノウのいう「体験されている空間/生きられている空間」は、人間の身体を基準として同心円状に広がっていくものである。空間は、人間から独立して、人間にさきだつてすでに広がっているのではない。人間は、「空間を形成し、空間を張りひろげている存在として必然的に自分の空間の根源であるだけでなく、同時にその持続的中心でもある」²³⁾。身体は、動きまわりながらも、常に、根源的な中心としての安定性を保っている。別の言い方をすれば、空間は、絶えず形成されていく可変的なものでありながらも、常に、その内部に同心円状の秩序を有している。しかし、このようにボルノウが説明するところの「体験されている空間/生きられている空間」と、現代都市において生きられている空間とは、まったく質の異なるものだといわねばならない。迷路のような、あるいはブラウン運動の軌跡のような都市には、いかなる安定性も秩序もない。

ボルノウは、空間を生成しながら空間を生きる人間にとって、「家」は重要な役割をもつという²⁴⁾。ボルノウによれば、家は、自己自身を保持するために必要な内部であり、外部での戦いや緊張に疲れたときに、いつでもそこへ帰り自己自身へと戻ることのできる場所である。一方、現代都市には、そのような意味での「家」はもはや失われている。安部公房の『焼きつくされた地図』で、自分が記憶喪失になったのではないかという不安に陥る主人公の探偵は、自分自身のアイデンティティを保証してくれる、帰るべき場所を求めて、通り馴れた団地へと向かう。何百回と繰り返して通り、すっかりなじみになったはずの坂道をのぼりながら、「ただ自分の家に帰ろうとしているのだから」と自分に言い聞かせる主人公のまえに立ち上がってきたのは、しかし、なにも見いだすことのできないのっぺらぼうのような空間であった。あるいは、田中康夫の『なんとなく、クリスタル』で、主人公の女子大生のマンションの自室にあるモノは、彼女自身の個人的なものというよりは、むしろ、家という内部と都市という外部の区別を無化していたところに遍在し浮遊する消費の記号であった。昨夜のディスコでの耳鳴りが、朝、家で目覚めた主人公の耳にまだ残っていることが示すとおり、家は、自己自身へと戻り、アイデンティティをつなぎ止めるための場所ではもはやなくなっている。そうだとすれば、いかなる安定性も秩序ももたず、不規則に延び広がりながらすべてを呑み込んでいく都市において、

われわれが自分自身を取り戻すことができる場所とはどのような空間なのであろうか。

村上春樹(1949-)の『ノルウェイの森』(1987年)は、飛行機に乗っている37才の主人公「僕」が、天井スピーカーから流れてきた、どこかのオーケストラが演奏するビートルズの《ノルウェイの森》を耳にし、18年前のことをふいに思い出す場面で始まる。神戸から上京し東京の大学に通う19才の僕は、17才のときに自殺した親友のガールフレンドで同級生であった直子と偶然に再会し、しばしば会うようになった。だが、20才になった直子は、精神を病んで京都の療養所にはいり、やがてそこでみずから命を絶つこととなる。一方で僕は、大学で知り合った小林緑という女子学生とも時々会うようになっていた。死という彼岸へと遠のいていく直子と、生の此岸で明るいエネルギーに溢れている緑とのあいだで、20才になった僕は揺らいでいる。直子が自殺し淋しい葬儀が終わった後、僕はあてのない旅を1ヶ月続ける。物語は、僕が、東京に戻ってまもなく、公衆電話で緑と話す場面で終わる。この小説は、彼岸へと遠のいていく者を完全に喪失した主人公が、その喪失を乗り越え、此岸に生きることをはっきりと自覚する、再生の物語であるといつてよかろう。主人公が自分自身を取り戻す場所が、電話ボックスである。

僕は緑に電話をかけ、(中略)君と会って話したい。何もかもを君と二人で最初から始めたい、と言った。

緑は長いあいだ電話の向こうで黙っていた。(中略)それからやがて緑が口を開いた。「あなた、今どこにいるの?」と彼女は静かな声で言った。

僕は今どこにいるのだ?

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。僕は今どこにいるのだ?でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ?僕の目にうつるのははずこへともなく歩きすぎていく無数の人びとの姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。(村上春樹『ノルウェイの森』①, 講談社, 1987年より)

主人公は「どこでもない場所」にいる。それは、主人公が此岸で営むこれからの生の起点となる場所にはかならない。その電話ボックスは、都市のアイコンとしてあちこちに見いだされるたんなるガラス張りの空間などではなく、空間的にも時間的にも特別な意味を孕んだ場所である。それは、都市空間のなかのどこにも位置づけられえない。それはいわば、都市に穿たれた「穴」のような空間である。その穴は、不規則に延び広がりながらすべてを呑み込んでいく、不定形で不透明な都市空間に回収されてしまうことのない、特有のリアリティを持っている。したがって、ここでいうところの「どこでもない場所」とは、70年代の現象学的な建築論でいわれたような意味でのどこでもない場所——没個性的で均質化した都市空間——と同じものではなく、むしろその対極に位置する概念であるといえよう。没個性的で均質化した都市空間のなかに見いだされる場所とは、より正確にいうならば、「どこでもよいどこか (anywhere)」である。これに対して、『ノルウェイの森』の電話ボックスは、「どこにもないどこか (nowhere)」というべき場所なのである。

村上春樹の小説のなかでは、都市空間に穿たれた穴としてのどこでもない場所は、しばしば、

潤れた「井戸」というモチーフで語られる。『ねじまき鳥クロニクル』（1994-1995年）では、飼っていた猫が行方不明になることをきっかけに、専業主夫として消極的に生きている主人公の「僕」の身辺が大きく変わっていく。ある日突然、妻のクミコが姿を消す。僕は、奇妙な人びとと出会い関係を持つなかで、近所の屋敷にある古い潤れた井戸に何度か下り、妻との日常の記憶を辿る。井戸が現実とは異なる次元の空間と繋がっていることがわかってきた僕は、次第に、妻を待つだけでなく、井戸の壁を抜け、異次元の暗い空間に自分の意志で入りこみ、みずからの力で妻との日常を取り戻そうとしはじめる。主人公の「僕」は、自分自身の日常を生きるために、地面の下に潜り込み、自分を巡る状況や人間関係に積極的に関与し、自分自身の内に潜むものと対決する。村上春樹は、臨床心理学者の河合隼雄との対談で、積極的に関与することと井戸の関係について次のように述べている。

コミットメントというのは何かというと、人と人との関わり合いだと思うのだけれど、これまでにあるような、「あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」というのではなく、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントのありように、ぼくは非常に惹かれるのだと思うのです。²⁵⁾

物語のはじめでは、彼にはまだクミコにコミットする資格がないんですよ。井戸をくぐって行くことは、その資格を得るための、『魔笛』で言う試練みたいなものじゃないかとぼくは思ったんです。

それは書き終えてから思ったことですが。²⁶⁾

都市空間のなかに穿たれた穴は、日常から乖離し、空虚に閉じられた空間なのではない。むしろそれは、時には暴力をとまなうほど直接的に、生身で日常に関与し、みずからの日常の生の可能性をみずから開くためのリアルな場所にほかならない。

*

都市空間において、かつてのような意味での有機的な風景のパノラマは解体してしまった。文芸評論家の奥野健男は、しかし、その著書『文学における原風景』（1972）で、「原風景」と呼ばれるものが、都市のなかからまったくなくなってしまったわけではないという²⁷⁾。原風景とは、自己形成の土壌となる自然環境である。都市空間に住まう者にとっては、かつての風景の名残である「原っぱ」や「隅っこ」が原風景となる。

“隅っこ”——つまり安息でき、すべてが眺められ、この社会に文学によって逆襲する基地、そして自己形成のなつかしい藪の中の空間である、原風景に通じる“隅っこ”にしか、小説家の場所はないのだが、今日“隅っこ”を見つけて住むことは至難でもある。²⁸⁾

いまや、そのような原っぱや隅っこすら失われつつある。奥野は、しかし、ごく僅かなものであれ、今日もなお原風景を探しだすことが重要なのだという。そこでは、僅かな原風景から、いかに豊かに日常の生の空間をイメージ化することができるのか、文学にとって本質的な問題とされている。

これに対して、安部公房や田中康夫や村上春樹らは、文字通りの意味で風景も原風景もない時代の文学的イマジネーションを、よりラディカルに追及しているといえよう。

自然というもののわずかな残存を鋭く嗅ぎ取り豊かに膨らませるのか、あるいは、どこにもない穴から日常空間に向かって力強く跳躍するのか。現代文学は、見えない都市の「今」を生きるわれわれに、さしあたって二つのタイプの想像力の逞しさを提示してくれているように思われる。

注

- 1) エドワード・レルフ『場所の現象学——没場所性を越えて』高野岳彦・石山美也子・阿部隆共訳、ちくま書房、1991年（原書は1976年）。場所というものがどのように立ち現れ、意識され、経験されるのかを問おうとする動きが、1970年代にまず地理学において、次いで建築史において高まっていく。そうした動きの嚆矢は、イーファー・トゥアンの1974年の『トポフィリア——人間と環境』（小野有五・阿部一共訳、せりか書房、1992年）に求められよう。レルフの場所の現象学は、70年代の一連の議論のなかで、場所の喪失を最初に問題化したものとして重要である。
- 2) クリスチャン・ノルベルグ＝シュルツ『ゲニウス・ロキ——建築の現象学をめざして』加藤邦男・田崎祐生共訳、住まいの図書館出版局、1994年（原著は1979年）、329頁。なお、この訳書では「nowhere」は「非場所」と訳されているが、本稿では、原書の語義をより正確に伝えるために「どこでもない場所」と訳し換えることとした。強調しておかねばならないのは、レルフやノルベルグ＝シュルツが、場所の喪失という事態をただ指摘するに留まっていたのではない点である。むしろ彼らは、喪失を乗り越え、人工的な都市のなかになお場所の感覚を再発見する可能性を探ることこそを目指していた。
- 3) 場所の喪失は、それを憂う後ろ向きの態度を生みだす一方で、それに抵抗する前向きの態度を生みだしもする。例えばケネス・フランプトンは、モダニズムが生みだしメガロポリスの抽象的な均質性に抗して、地勢や気候や光に即した局所性を、小規模な「地域」のなかで批判的に生みだすことこそが現代建築の使命であるとする。K・フランプトン「批判的地域主義に向けて——抵抗の建築の六要点」（1983年）、ハル・フォスター編『反美学』室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、1987年、40-64頁に所収
- 4) 磯崎新「見えない都市」（1967年）、磯崎新『いま、見えない都市』大和書房、1985年、37-64頁に所収
- 5) 同上、39頁
- 6) 同上、43頁
- 7) 同上、50頁
- 8) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」（第2稿、1935-1936）、『ベンヤミンコレクションⅠ：近代の意味』浅井健次郎編訳、ちくま学芸文庫、583-640頁に所収、特に625頁
- 9) ミシェル・ド・セルトー『日常実践のポイエティック』山田登世子訳、国文社、1987年（原書は1980年）、200-201頁
- 10) 同上
- 11) 磯崎新、前掲書、55頁
- 12) 磯崎新、前掲書、56頁
- 13) 同上、54頁

不可視の都市風景（三木）

- 14) 同上
- 15) 同上, 148 頁
- 16) 森谷宇一「何を語るか ——文学は芸術か否かという問いをめぐる」『芸術の楽しみ』原田平作・神林恒道編, 晃洋書房, 1996 年, 147 頁
- 17) 前田愛『都市空間なかの文学』ちくま学芸文庫, 1992 年（初版は筑摩書房, 1982 年）, 562-571 頁
- 18) 同上, 562 頁
- 19) 同上, 59-64 頁
- 20) 同上, 63 頁
- 21) 同上
- 22) オットー・フリードリッヒ・ボルノウ『人間と空間』大塚恵一訳, せりか書房, 1978 年（原書は 1963 年）, 17 頁
- 23) 同上, 22 頁
- 24) 同上, 117-179 頁
- 25) 河合隼雄・村上春樹『村上春樹, 河合隼雄に会いに行く』新潮文庫, 1999 年（初版は岩波文庫, 1996 年）, 84 頁
- 26) 同上, 101-102 頁
- 27) 奥野健男『文学における原風景』集英社, 1972 年
- 28) 同上, 222 頁

