

村上春樹とアダプテーション研究



Vol.1
2023.1

目次

【創刊の辞】	…3
【論文】	
・山根由美恵：イラストからみる「翻案」のダイバーシティ —村上春樹「ふしぎな図書館」（17ヶ国版）の比較を通して—	…4
・内田康：危機に向き合う紐帯 —連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』と舞台劇 <i>after the quake</i> の間—	…22
【インタビュー】	
・伊藤弘了：「5本の遺作」を残した野村恵一監督のこと —野村企画・山田哲夫氏インタビュー—	…38
【研究ノート】	
・山根由美恵：トルコにおける「ふしぎな図書館」の出版事情 —翻訳者 Ali Volkan Erdemir 氏インタビューを中心に—	…52
・藤城孝輔： <i>Dansa med dvärgar</i> （小人たちと踊る） —女性を主人公に「踊る小人」を翻案したスウェーデン映画—	…63
【書評】	
・跡上史郎：中村三春著『接続する文芸学』	…67
・内田康：「行方」を見つめて—山根由美恵著『村上春樹〈物語〉の行方—サバルタン・ イグザイル・トラウマー』	…77
・ダルミ・カタリン：小島基洋・山崎眞紀子・高橋龍夫・横道誠（編）『我々の星のハルキ・ム ラカミ文学—惑星的思考と日本的思考—』	…80
・阿部翔太：邵丹著『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳 藤本和子、村上春樹、SF小説家と複 数の訳者たち』	…84
【編集後記】	…88

【創刊の辞】

現在、村上春樹文学は50以上の言語で翻訳されグローバルに享受されており、「世界文学」と言われる事も増加した。そのような流れに伴い村上春樹文学のアダプテーション（翻案）も多くのメディア（映画・舞台・漫画・挿絵本・アニメ等）で盛んに行われ、日本人以外の翻案者も多く関わっている。かつてアダプテーションは原作に対して二次的であり、価値が劣るものとして捉えられてきた。しかし、2000年以降「創造的および解釈的に置き換える作業」（リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』2006・邦訳2012）といった創造的行為と再認識され、積極的に研究が進みつつある。そうした中で、グローバル規模で日本人以外の翻案者が関わる村上春樹文学のアダプテーションの増加は、アダプテーション研究においても注目すべき現象である。

このような状況において、発起人は2019年11月から村上春樹とアダプテーション研究会を立ち上げた。本研究会では、日本文学研究の枠に留まらず、映画学・比較文学等の研究者や村上春樹に関心のある読者とも研鑽を重ね、学際的な方法論で村上春樹文学研究・アダプテーション研究に取り組み、月1回の研究会活動（Zoom研究会）を行っている。

本誌（『村上春樹とアダプテーション研究』）は、村上春樹とアダプテーション研究会の機関誌として創刊した。本誌が村上春樹研究とアダプテーション研究の発展に寄与できる場となることを祈念しつつ、多くの読者からのご意見・ご批評を賜れたら幸甚である。

発起人：山根由美恵（山口大学）

【論文】

イラストからみる「翻案」のダイバーシティ
—村上春樹「ふしぎな図書館」（17カ国版）の比較を通して—

山根 由美恵
(山口大学 講師)

はじめに

近年村上文学は「世界文学」と評されることが多いが、村上文学のアダプテーション（以下村上翻案と記す）も外国人翻案者が関わる作の多さが特徴と言える。デイヴィッド・ダムロッシュは「作品はある外国文化の空間に迎え入れられることによって世界文学となる。その空間は、受入国の文化における国民的伝統とそこに属する作家たちのそのときどきのニーズによって、さまざまに画定される。世界文学の作品はたった一つで異なる二つの文化間の交渉の軌跡を描きだす」¹と述べるが、村上翻案を文学的想像力から生まれ、翻案された広義の「文学」と捉えた場合、「世界文学」研究の知見は村上翻案研究にも有効な視座をもたらすのではなかろうか。

本稿では「世界文学」・享受で注目に値するテキスト「ふしぎな図書館」に着目する。「図書館奇譚」のリライト作である本作は成立経緯が複雑であり、その過程をはじめに確認しておく。林圭介が述べるように²、本作は5つのヴァージョンがある（以下、ヴァージョン（Vと略記）の番号は林の分類に依る）。原作「図書館奇譚」は、雑誌『トレフル』で掲載され（1982・6～11：V 0と記す、以下同様）、短編集『カンガルー日和』（1983）に収録された（V 1）。『村上春樹全作品 1979～1989』（1991）収録時、他のテキストと同様に一部手直しがなされた（V 2）。ここまでは村上の多くの短編と同様であるが、「図書館奇譚」のみの絵本単行本化の話があがり、子供向けに文章をリライトし、佐々木マキのイラストを大幅に増やして、『ふしぎな図書館』と名称変更をした形での出版がなされた（2005：V 3）。その後、『ふしぎな図書館』のドイツでの翻訳出版依頼が来るが、佐々木マキから Kat Menschik へのイラスト変更要望があり、Menschik のイラストで単行本化された (*Die unheimliche Bibliothek*・2013、イラストの引用はページ数のみ記す、以下同様)。その後、アメリカ (Chip Kidd : *The Strange Library*・2014)・イギリス (Suzanne Dean : *The Strange Library*・2014)・イタリア (Lorenzo Ceccotti : *La strana biblioteca*・2015)・デンマーク (Kamila Slocinska : *Det mystiske bibliotek*・2019) から、それぞれの国のイラストレーターが新たに描いたイラストを使用した絵本が出版される。日本でも Menschik のイラストを用いた『図書館奇譚』（2014）が出版される。しかし、村上はドイツ版の原本である V 3ではなく、V 1を加筆した形の本文で Menschik の絵を付し、『図

¹ デイヴィッド・ダムロッシュ著・秋草俊一郎他訳『世界文学とは何か？』（2003 邦訳：国書刊行会・2011、p434）

² 林圭介「五つの「ぼく」たち—村上春樹文学を世界文学に変える『図書館奇譚』—」（佐藤=ロスベアグ・ナナ編『翻訳と文学』みすず書房・2021）。

書館奇譚』という名称で出版した(V4)。つまり、Menschikのイラストのドイツ版や他国で翻訳されたテキスト群と日本版『図書館奇譚』の文章は別バージョンである。テキストが5パターン、イラストが6パターンあり、更に複雑な出版経緯がなされた極めて珍しいテキストと言えよう。前述の林は日本版とドイツ版の比較を行っているが、出版された17カ国版を網羅し、6人のイラストレーターが描き出したイラストについての研究は行われていない。イラストは大幅な相違点が見られ、個々の文化圏における解釈の違いが鮮明に現れている。そこには^{ネーション}国・民族性なども関係しており、「翻案」の豊かなダイバーシティを見出せる。

本稿ではイラストの比較分析を行うが、レベッカ・L・ウォルコウィッツが提唱する「距離を置いた精読」を参照した³。ウォルコウィッツは「当初から翻訳を見越して書かれている」(p14)小説を「生まれつき翻訳」と名付け、翻訳を完成後の追加ではなく、生産の条件として捉えた。1990年度以降の村上文学はまさに翻訳されることを意識しながら創作され、実際に日本文学の中でも突出して翻訳が進む「生まれつき翻訳」テキストと言えよう。「生まれつき翻訳」は翻訳を意識しながら創作・出版されているため、フォーマット・メディア・文学システムも享受に強い影響を及ぼしている。そうした「生まれつき翻訳」を研究する上で、「距離を置いた精読」という方法の重要性をウォルコウィッツは次のように述べる。

^{ボーン・トランスレーテッド}生まれつき翻訳された著作は、個々のテキストが何であるかに関する考え方を拡張することにより、今述べたふたつの種類の精密な分析[引用者注 テキストの最小単位(単語)のミクロな分析/主題群、構造的要素、物語装置のマクロな分析]双方に変更を加える。私たちの解釈エネルギーは消散するのではなく移動するのだ。精密さの対象は今や、語りの言語的のみならず視覚的性質を、タイポグラフィとイラストレーションのようなパラテキストUALな素材を、そして単一言語のヴァージョンを越える作品の特質を含むのだ。私が「距離を置いた精読」と呼ぶものは次のふたつの主要な点で伝統的な「精読」とは異なる。まずそれは、精読の注意の特権的对象である個人言語ではなく、より大きな物語単位、さらに物語を越えるような単位の分析に価値を見出す。そして作品の言語、境界、メディアを構成するのは何かを問うことにより、生産の研究に流通という要素を加える。(p90)

小説の歴史を書く者は、作品がひとつの文学システム、つまりそれが書かれた言語の文学システムだけではなく、その作品が出現する他の文学システムにも参加する様を分析する必要に迫られるだろう。テキストは多くの場所に始まり、数え切れないほど多くの地域と言語にも旅を続けるかもしれないのだから、それが属する場所と文化は変動するし予測不可能だろう。作品が属する文学文化を最終的に決定すればよいというような単純なことが問題なのでは
^{ボーン・トランスレーテッド}はやない。クツェーのような生まれつき翻訳された文学は、精読、書物史、翻訳研究など多くの主要な方法論の交錯を暗示しているのだ。小説の歴史は書物の歴史を必要とすることを

³ レベッカ・L・ウォルコウィッツ・佐藤元状他訳『生まれつき翻訳 世界文学時代の現代小説』(2015 邦訳: 松籟社・2021)。以下同書からの引用は本文中に頁数を記す。

ベネディクト・アンダーソンは教えてくれた。^{ボーン・トランスレーテッド}生まれつき翻訳された小説の歴史はたくさんの書物の歴史を必要とする。

たくさんの書物の歴史について考えると、多くの方向性が見えてくる。世界中での作品の流通を取り仕切り、差異をつける出版企業体、地域市場、広告戦略を調査してもよいかもしれない。けれども、多くの書物の歴史は、私が距離を置いた精読と呼ぶ実践にもつながる。なぜならそれは、作品の外的性質と内的性質の区別に挑戦し、文学フィクションの生産におけるグローバルな聴衆の役割に注意を喚起し、世界のために書かれる文学が独自性の新しいパラダイムを打ち立てる仕方について考えるよう要請するからである。もはや単一の言語やナショナルな領域を表現するのではない^{ボーン・トランスレーテッド}生まれつき翻訳された作品の独創性は、多くの文学地理の内部で機能する版や翻訳としての作品の現れに関わっている。言い換えれば、たくさんの書物の歴史は、テキストの多元的始まりと、それが多様な集合性に横断的に参加する仕方を説明する必要があるのだ。(p127)

「距離を置いた精読」は、「^{クロス・リーディング}精読」の精密さをもって、文字テキストのみならず「タイポグラフィとイラストレーションのようなパラテクスチュアルな素材」等を分析する。そのため、伝統的な「精読」や統計学的アプローチで作品全体・作品群を俯瞰する「^{ディスタント・リーディング}遠読」(モレッティ)⁴とは異なる位相にあると言えよう。「距離を置いた精読」は、「精読」が対象とする個人言語ではなく、より大きな物語単位や作品の言語、境界、メディアを構成するのは何かを問うので、「精読」とは異なる分析方法が必要になる。しかしそのことは「文学フィクションの生産におけるグローバルな聴衆の役割に注意を喚起」することに繋がり、「独自性の新しいパラダイムを打ち立てる仕方について考える」ことを促す。本稿は、「ふしぎな図書館」のイラストを対象にし、「距離を置いた精読」でもって、村上翻案の世界的流通における「独自性の新しいパラダイムを打ち立てる仕方について考える」一試行である。

*

「ふしぎな図書館」の出版状況は次のとおりで、表紙を提示する。**日本版**(佐々木マキ：V 3・図 1：2005)、**ドイツ版**(Kat Menschik 図 2：2013) → **チェコ版**(図 3：2014)・**スペイン版**(図 4：2014)・**フランス版**(図 5-1(単行本：2015)・図 5-2(ペーパーバック：2016))・**イスラエル版**(ヘブライ語：図 6：2015)・**トルコ版**(図 7：2016)・**台湾版**(図 8：2014)・**韓国版**(図 9：2014)・**中国版**(図 10：2015)、**日本版**(V 4・図 11：2014)で採用、**アメリカ版**(Chip Kidd：図 12：2014) → **ラトビア版**(図 13：2017)・**ハンガリー版**(図 14：2018)・**イラン版**(ペルシャ語：図 15-1(カラー：2016)・図 15-2(モノクロ：2018))で採用、**イギリス版**(Suzanne Dean：図 16：2014)、**イタリア版**(Lorenzo Ceccotti：図 17：2015)、**デンマーク版**(Kamila Slocinska：図 18：2019)。

⁴ フランコ・モレッティ・秋草俊一郎他訳『遠読 (世界文学システム) への挑戦』(2013 邦訳：みすず書房・2016)

イラストからみる「翻案」のダイバーシティ
 —村上春樹「ふしぎな図書館」(17カ国版)の比較を通して— (山根)





日本版 (佐々木マキ) は国外では流通しておらず、ドイツ版 (図2) が最も選択されている。ただ、ドイツ版に全て準拠するわけではなく、イラン版では左右反転が行われ、台湾版・韓国版・中国版では主人公の少年ではなく、Menschik の描いた羊男を表紙に採用している。次に多いのがアメリカ版 (Chip Kidd) で、各国の流通状況は、ドイツ版かアメリカ版のどちらかを選ぶ傾向にある。本稿ではイラストレーターが異なる6カ国—日本版 (V3 : 図1) ・ドイツ版 (図2) ・アメリカ版 (図12) ・イギリス版 (図16) ・イタリア版 (図17) ・デンマーク版 (図18) —の比較分析を行うが、適宜その他の版を参照した。

1 日本版 (佐々木マキ) の特徴 —明るさと忠実性—

「ふしぎな図書館」のあらすじを確認しておく。市立図書館に本を借りに来たぼくは、閲覧係の老人に騙され、迷路の奥にある地下牢に閉じ込められる。老人は多読の知識で満たされた脳みそを食べることが喜びであり、ぼくの脳みそを吸うと言う。牢番の羊男はぼくに同情しながらも、老人への恐怖からぼくを監禁する。食事は美少女が運んできたが、この美少女はぼくにしか見えず、羊男は知らないという。ぼくは家で待つ過度な心配性である母親とむくどりのことを心苦しく思いながらも、老人の言い付けに従って本を読み始める。新月の夜、美少女に指示され、ぼくと羊男は脱出を企てた。最後のドアを開けると老人が待ち構えており、ぼくの恐怖の対象となっている黒い犬もぼくの愛するむくどりをくわえてそこにいた。絶体絶命の状況で、美少女が憑依し巨大化したむくどりに救われる。外に逃れて気が付くと羊男は消えていた。家では母親が帰りを待っていたが、母親は何も聞かなかった。そのあと間もなく、ぼくは母親を亡くし、独りになった。ぼくは新月の闇の中で地下室のことを考えている。

日本版のイラストレーターである佐々木マキについて、村上は『うみべのまち』(太田出版・2011)を手放せない51冊の一冊に挙げ、「高校時代、雑誌『ガロ』に掲載されていた佐々木マキさんの漫画に夢中になった。それは実にオリジナルで、実にポップで、他に類をみない素晴らしい作品であったからだ。彼の絵を見るたびに、扉がひとつ開いて、そこから新しい空気が吹き込んでくるような気持ちになったものだった」と述べている⁵。佐々木は『ガロ』のシュールリアリスティックな作画のみならず、『ぶたのたね』(図19 : 絵本館・1990)などのファンタジーかつ明るい絵本を書いており、絵本作家として

⁵ 村上春樹「村上春樹の私的読書案内 51 BOOK GUIDE」(『BRUTUS』2021・10・15、p 43)

も人気を博している。

日本版について、中沢忠之は次のように述べている⁶。「本書は、一九八〇年代のゴールデン・コンピ久々の復活かという、必ずしもそうとはいえない」、「イラストのタッチにも変化がある。カバー挿画に見られたあのシニカルなポップアート調のイラストが『カンガルー日和』の段階では使用されていたが、本書においてはそのニュアンスはかなり薄められている。佐々木は児童絵本作家としても活躍しているが、その児童絵本を描く時に採用するファンタジー色の強いタッチが、本書のイラストの基調をなしているといっていだろう」。中沢が述べるように、**日本版**は佐々木の絵本作家の側面が全面に出たものであるが、本文の記述を正確に描写していることが特徴として挙げられる。例えば、「ぼく」の恐怖の対象である犬は「すごく大きくて黒い犬 [引用者注 要素①、以下同様] だよ。宝石入りの革の首輪をつけて [要素②]、目が緑 [要素③]、足がとても太くて [要素④]、爪が六本もあるんだよ [要素⑤]。耳の先が二つにわれて [要素⑥]、鼻は日焼けしたみたいな茶色なんだ [要素⑦]」(54p) と描写されているが、要素①～⑦全てをイラスト (図 20 : p55) で示している。



他国と比較してみると、**ドイツ版** (図 21 : p39) は要素①②③⑦で示され、顔で凶暴さを強調している。

⁶ 中沢忠之「ゼロ年代の村上春樹作品ガイド」(『ユリイカ』2010・1 臨時増刊、pp227-228)

イタリア版 (図 22 : p43) は要素① (黒犬) のみ該当するが、実物の犬というよりは妖気のようなもので構成された形象となっており、異界の怪物としてテキストの闇を含む幻想的な世界観を表している。日本版と同様に絵本作家のイラストであるデンマーク版 (図 23 : pp58-59) は要素①③⑤⑥が見いだされ、首輪と足の太さ・鼻以外は忠実な再現となっている。同じ絵本作家ではあるが、日本版よりも凶暴性が感じられ、本作のダークな世界観を表している。

これらに対して、イギリス版 (図 24 : p36) は現実の要素 (図鑑等) で表すコンセプトとなっており、ここでもカタログ提示とともに要素① (黒犬) だけの犬が描かれる。アメリカ版 (図 25 : ページ数なし・以下同様) は目の周りのみの表象となっており (要素①③)、犬の存在感は他国より薄い。しかし、クライマックスの場面において連続するイラスト (パラパラ漫画) を用い、むくどりが巨大化することで犬を退治する様子を描き出すことに成功している。

なお、林圭介は村上が語った佐々木のマンガに登場する「顔のない少年」への言及⁷を取り上げ、村上文学と共通するイメージがあるという重要な指摘を行い⁸、日本版が一貫して主人公の顔が描かれないのに対し、ドイツ版では顔の描写があるという差異に着目している。顔のない日本版は「不可視であるがゆえに、読者が「ぼく」になって物語を読み進める装置の役割を果たし」⁹、ドイツ版は Menschik が語る「小説を読み進んでいくのが楽しくなるようなビジュアルを用意する」¹⁰姿勢とともに「日本の読者を見る世界の読者の顔を映し出している」¹¹と論じ、稿者も首肯する。

日本版は「佐々木マキ」の世界を出すというよりは、村上テキスト (「ふしぎな図書館」) のイメージ化を助けるための正確な描写に基づく明るいポップなイラストになっている。

2 ドイツ版 (Kat Menschik) の特徴 —シュール・ダークファンタジー—

Kat Menschik は 1968 年、東ドイツ・ルッケンヴァルデ生まれのイラストレーターである。ベルリン芸術大学、パリ国立美術大学で学び、雑誌『A.O.C.』を創刊、2007 年にトロースドロフ絵本賞を受賞する。2014 年に『黄金の三本鋤』(Der goldene Grubber) が Stiftung Buchkunst 社の「最も美しいドイツの本の一冊」に選ばれた。

インタビューによれば、ドイツの出版社デュモン社から、村上の短編小説とイラストを組み合わせた小ぶりの本の企画が持ち込まれ、Menschik は大歓迎だったようである。¹²この企画は『ねむり』(2010) が最初であったが、好評だったので『パン屋を襲う』(2013)・『図書館奇譚』・『バースデイ・ガール』(2017) の出版が続いた。ドイツ版の全体の傾向は、カバーの袖に記された“ein kafkaesker Alptraum”

⁷ 村上春樹「佐々木マキ・ショック・1967」(「僕自身の当時の佐々木マキ氏に対するイメージを総合すると、あるいは「佐々木マキ」ということばの喚起するイメージを総合すると、それはいつもある種の天才少年の姿だった。天井の高い、こじんまりとした古い部屋、小さな窓から入りこんでくる陽の光、きちんと整理された机——そんなひっそりとした空間に、佐々木マキという人はいつも存在しているような気がした。顔はない。彼自身のマンガに時折登場する顔のない少年と同じように、顔は不要であった」『佐々木マキのナンセンス世界』思索社・1984、p155)

⁸ 注 2 に同じ。

⁹ 注 2 に同じ。p101

¹⁰ カット・メンシク「ムラカミの重層を描くということ」(『波』2014・12、pp10-11)

¹¹ 注 2 に同じ。p108

¹² 注 10 に同じ。p10

(カフカ風の悪夢) というフレーズ¹³に端的に示されているように、非常にシュールである。佐々木マキのイラストが明るい印象であったのに対し、ダークファンタジーとして描き直している。特に本文と関係のない虫や動物表象を重ねたイラストが特徴と言え、本作の不条理さの面を印象づけている。Menschik は「私の場合には文章の中からひとつひとつ言葉を選び出し、物語の別のところから感じ取った要素をどんどん付け加えて、イラストレーションの層を重ねていく」と語っており、¹⁴自身が感じ取った要素を積極的に付加する姿勢を取っている。

美少女が初めて登場する場面では、美少女の背景に幼虫のような虫を大量に重ね、表情もホラーのような影が付いている (図 26 : p32)。この幼虫はドイツ版ではニス加工 (凹凸等を用い、光の加減で見える仕掛け) で表紙 (図 2) にも使用され、本作 Menschik のカラーを表していると考えられる。『図書館奇譚』から用いられたこのアイデアは、編集者からの発案であったようだ。¹⁵ドイツ版を定本とした各国版で、表紙の幼虫を採用しているのはチェコ版 (図 3) ・フランス版単行本 (図 5-1) ・イスラエル版 (図 6) ・トルコ版 (図 7) であり、スペイン版 (図 4 : 斜めの曲線) 日本版 V 4 (図 11) では削除されている。また台湾版 (図 8) ・韓国版 (図 9) ・中国版 (図 10) ・では羊男、フランス版ペーパーバック (図 5-2) ではイラストをむくどりに変更している。これらは虫を苦手とする読者への配慮と思われる。



図26



図27

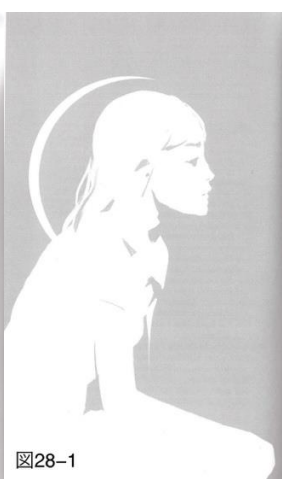


図28-1

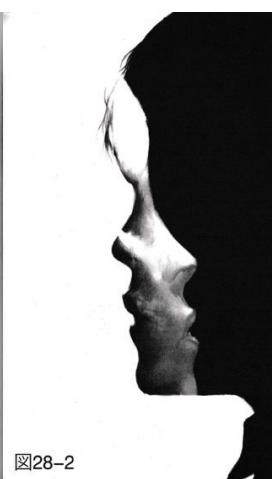
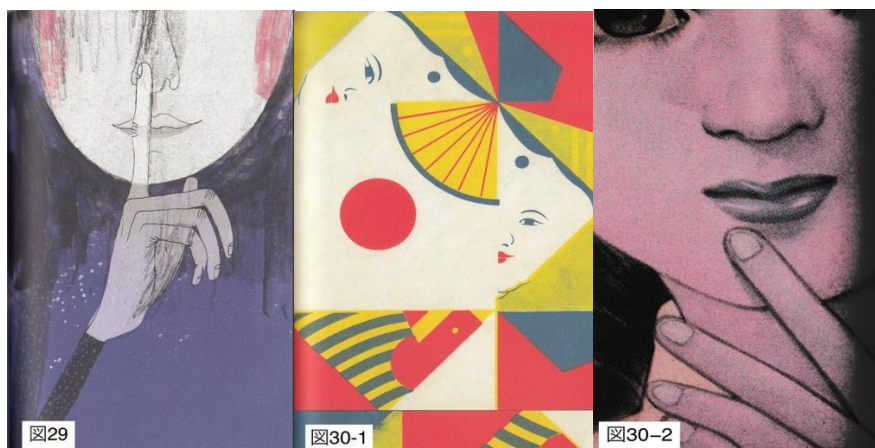


図28-2

¹³“Die unheimliche Bibliothek ist ein kafkaesker Alptraum und zugleich eine einfühlsame Geschichte von Verlust und Einsamkeit. Murakami schachtelt die Ebenen dieser kunstvollen Erzählung ineinander wie die Welten, die sich in der Bibliothek zu berühren scheinen. Ein Juwel.” 引用は *Die unheimliche Bibliothek* (Dumont・2013) による。

¹⁴ 注 10 に同じ。p11

¹⁵ 注 10 に同じ。p11



他国の美少女像と比較すると、**日本版** (図 27 : p45) はオーソドックスな形象、**イタリア版** (図 28-1 : p40、28-2 : p53) は繊細な雰囲気とともに僕のアニマ的 (僕が黒・美少女が白、二人が対で重なる) に描かれている。**デンマーク版** (図 29 : p55) は顔全体が描かれず、読者の想像に任せているが、他国よりも「美少女」という属性を低くしているとも考えられる。**イギリス版**では美少女のイラストはない。**アメリカ版**はお多福・60年代風漫画 (図 30-1・図 30-2) など、オリエンタリズム的な「日本」が強調された表象となっている。

また、**ドイツ版**で留意しておきたいのは、むくどりの表象である。日本 (東アジア) に生息するむくどり (ムクドリ : *Sturnus cineraceus* : 図 31¹⁶) とヨーロッパに生息するむくどり (ホシムクドリ : *Sturnus vulgaris* : 図 32¹⁷) は種類が異なるため、**日本版** (図 33) と**ドイツ版** (図 34) では違う種類の鳥が描かれている。**イギリス版・デンマーク版**でも自国に生息するホシムクドリが描かれている。ただ、多くの国が**ドイツ版**を原本とした翻訳を行ったため、台湾・韓国・中国という東アジアでもホシムクドリのイラストが使用されている。これは「翻訳」による文化の伝播のズレであり、**日本版**を除いた国々で「むくどり」は縞模様の鳥というイメージの紐帯が行われていると言える。ホシムクドリは、モーツアルトの挿話やシェークスピア (「ハムレット」「リチャード四世」等) に登場し、文学・文化との親和性がある。そのため村上はそのままにしておいたのかもしれない。しかし、東アジアの翻案において**ドイツ版**のむくどりが使用されることで、東アジアに生息するむくどりのイメージが排除されてもいる。むくどりのイメージのズレが生まれており、「翻訳」による文化の伝播の難しさを呈示している。

なお、**イタリア版**は模様が描かれておらず、**アメリカ版**は日本表象を強調していることもあり日本型のむくどりと思われるが、デフォルメされたイラストであるので、正確なイメージの伝播がなされているか判断がつかねる。

¹⁶ 高野伸二『野鳥ハンドブック・4 野鳥』(山と溪谷社・1978、p28)

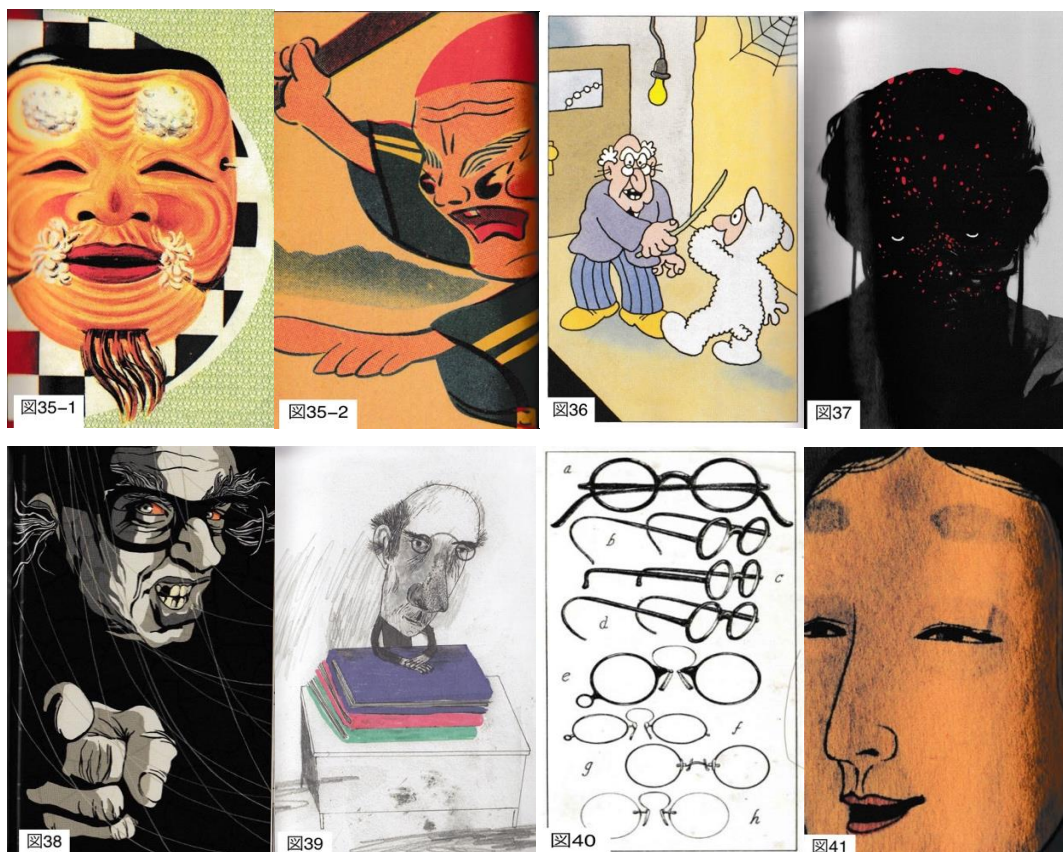
¹⁷ 中村登流『野鳥の図鑑 陸の鳥①』(保育社・1986、p35)



ドイツ版は日本版の明るくポップなイメージを一新し、テキストで描かれた不条理性・暴力の予感・ひとりぼっちになった「ぼく」の闇といったものを表すダーク・ファンタジーとなっている。村上が「彼女がここに描きだした鮮やかにイマジナティブな、そしてどこまでもダークな地下世界は、間違いなく僕の小説世界と響き合う性質を持ったものだ」(V4 : p75) と語っているように、私も日本版よりもドイツ版のイラストの方がテキストの方向性を正確に表していると判断するが、虫や動物表象には過剰なシュールさを感じる。ドイツ版は多くの国で流通している(チェコ・スペイン・フランス・トルコ・イスラエル・台湾・韓国・中国)が、この世界観を受け入れない国もある。日本版(オーソドックスで明るすぎる)・ドイツ版(過剰なシュールさ)での不満足な思いが、他の4カ国のイラストを生み出したと思われる。

3 アメリカ版(Chip Kidd)の特徴 —ポップ・オリエンタリズム—

Chip Kidd は1964年生まれ、ニューヨーク市在住のグラフィックデザイナー兼作家で、世界各国の有名作家の装丁を数多く手掛けている(『ジュラシック・パーク』の装丁が有名)。村上が関わるKnopf社のアソシエイト・アート・ディレクターである。美少女の例(図30-1・図30-2)で示したように、アメリカ版はオリエンタリズムの眼差しが特徴である。アメリカ版の老人に着目すると、能面(図35-1)と昔話風(図35-2)の姿になっている。日本版(図36 : p25)・イタリア版(図37 : p13)・ドイツ版(図38 : p55)・デンマーク版(図39 : p13)ともテキストの老人の特徴をとらえ(頭がはげている・メガネ・歯がかけられている)、美少女や犬とは異なり共通したイメージとなっている。またそれぞれの方向性で老人の邪悪さを示している。イギリス版(図40 : p5)では老人は登場せず、メガネだけの提示(換喩)にとどまる。アメリカ版の老人表象はテキストの特徴は無視し、日本の古典の老人の印象づけを行っており、他国の姿勢と大きく異なっている。



なお、老人だけでなく、**アメリカ版**では母の表象も能面になっている（図 41）。母は**アメリカ版**と**ドイツ版**でしか描かれていない。このことはテキスト本文の改稿と関わりがあると思われる。原作であるV 1では母が極度の心配性で、主人公に執着している歪な関係が描かれていた。しかし、絵本化（V 3）の改稿によって、母の異常性が薄められている。特に主人公が母への疑義を感じる部分は削除されている。

① 僕たちは部屋を出て、薄暗い迷路のような廊下を歩いた。老人の目をさまさないように、僕たちは足音をしのばせて歩いた。僕は途中で靴を脱いで廊下の隅に捨てた。二万五千元もする買ったばかりの革靴で捨てるのはすごく惜しかったけれど仕方ない。もとはといえば、こんな変なところに迷いこんでしまった僕がいけないのだ。革靴を失くしちゃったことで母親はけっこう怒るかもしれない。脳味噌を吸われないために捨てたんだと説明しても、彼女は信じてくれるだろうか？ いや、きっと駄目だな。彼女は僕が革靴を失くしたことをごまかすために嘘をついてるんだと思うだろう。それはそうだ。図書館の地下で脳味噌を吸われそうになった話なんていったい誰が信じるだろう？ 本当のことを言って信じてもらえないなんて、きっとすごくつらいだろうな（V 1 : p219）

② ぼくらは部屋を出て、うすぐらい廊下を歩いた。ぼくは靴を部屋に残し、はだしで歩いた。ぼくがその革靴をどこかにおいてきたと知ったら、母はおこるかもしれない。それはじょうと

うな革靴だったし、誕生日に母が買ってくれたものだ。でも廊下で大きな音を立てて、老人の目をさますわけにはいかない。(V 3 : p72)

V 1の「僕」は、母のことを「彼女」といった距離のある人称で語った上で、自分のことを信じてくれるはずがないと思ひ込む。極度の心配性の性質が強調されているにもかかわらず、母は自分の理解者ではないと判断されていることは、母の執着が愛ではなく独占欲に近いものであることを匂わせる。対して、V 3ではその部分は削除され、誕生日プレゼントの靴をなくしたら怒るだろうといった通常の母親像に変化させている。このためV 3の主人公と母との関係は、異界である図書館での出来事に比して印象が薄い。こうした状況から、V 3を定本とした各国の翻案において、イラストの対象として選ばれることが少なかったと考えられる。

アメリカ版のオリエンタリズムの方向性は Kidd の日本志向が強く影響している。2013年のインタビューでは「1960年代後半、私が子ども時代を過ごしたペンシルベニア州の地元テレビ局は日本の子ども向けアニメを山ほど放映していて、私もめり込みました。一番人気があったのは『Astro Boy (鉄腕アトム)』です」、「初めて東京に来たとき、神保町の古書店に魅せられ、1940年代、50年代、60年代の日本のポスターやビラ、入場券などをたくさん集めました。それ以来、この大量のコレクションは、私が日本をモチーフにした本をデザインするとき、とても役立っています」と述べている¹⁸。1940～60年代の日本のポスターやビラに触発されたと思われるイラストが本作にもふんだんに使用されており、Kidd の考える「古典的世界+1940～60年代」のイメージをまとった「日本」の「ふしぎな図書館」が描かれている。

ただ、これは Kidd の個人的な志向だけではなく、アメリカの「翻訳」に関わるナショナルな背景も無関係ではないだろう。デンマークの翻訳者メッテ・ホルムは、アメリカとヨーロッパの翻訳の違いについて、「アメリカの翻訳のやり方は、良くも悪くもアメリカ流にするんです。文化を受け入れると言うより。そうすると、アメリカ人にとっては読みやすいけど、もともとのお話が変わってしまう。アメリカという国は、たくさんの文化を抱えてると思うけど」、「わたしの感覚では、翻訳の面では、ヨーロッパのほうが文化を受け入れる」と述べている¹⁹。メッテはアメリカのいわば「翻訳」帝国主義的な側面について語っているが、これは「ふしぎな図書館」においても該当するのではないだろうか。

秋草俊一郎によれば、世界で流通する翻訳のうち英語からの翻訳が圧倒的な割合を占める反面、英語への翻訳は少なく、全書籍の3%以下であり、更に英訳はさまざまな制約を受けている²⁰。ローレンス・ヴェヌティはこうした「覇権国家」としてのアメリカの「翻訳」の力学について次のように述べている。

¹⁸ <https://www.nippon.com/ja/views/b02904/> (2013. 7. 8 のインタビュー)

¹⁹ https://www.1101.com/n/s/mette_holm/2019-10-19.html

²⁰ 秋草俊一郎「訳者あとがき」(ローレンス・ヴェヌティ著・秋草俊一郎他訳『翻訳のスクandal』1998 邦訳：フィルムアート社・2022、p386)

訳すという行為はいかにとりとめもなく、アバウトに映ろうとも、つねに特定の読者を対象にしたものである。それゆえ想定しうる動機や結果は、地域に根差した、条件付きのものになり、グローバル経済における立ち位置——有力国かそうでないか——によっても変わってくる。このことは、文化的アイデンティティを形成する翻訳の力がもっともわかりやすいだろう。外国文化の表象を創造しつつ、同時に国内の主体をつくりあげる。国内のコードとイデオロギーを吹きこまれた主体が、その表象を理解し、文化的に機能させるようしむけるのだ。覇権国家の内部では、翻訳はナルシシズムと自己批判の両極のあいだで振れる従属的な他者のイメージをつくりだす。それは、国内の主流の価値観を追認したり、疑問にふしたりもすれば、人種ステレオタイプ・文学の正典・商取引のパターン・外交政策を強化したり、改訂したりして、ほかの文化に影響をあたえたりもする。²¹

アメリカ版の場合、本文の描写に即すのではなく、Kidd が好もしく感じている「日本」表象が描かれているが、それはオリエンタリズムの眼差しを含んだ「人種ステレオタイプ」の強化のために「翻訳」したイラストとも言い換えられる。これは「ふしぎな図書館」が「従属的な他者」である「日本」の物語として商品化されていることを示すだろう。

なお、Kidd は村上について「彼は驚くほど仕事をしやすい人です。実際には一緒に仕事をしてはいませんが、私が言うのはかなり厚かましいかもしれませんが（笑）。私が表紙をデザインし、社内で承認を受け、ある時点で彼に見せると、彼が『ありがとうございます』と言う。装丁家としてこれほど理想的な形はありません」²²と述べており、村上は表だった反発などは行っていないようである。

アメリカ版はドイツ版とは別の次元でイラストレーターの世界観を全面に出していると言えるが、それがオリエンタリズムの眼差しであること—自国とは違う世界として壁を作る意識—は留意すべきである。なお、Kidd のイラストを用いたラトビア版・ハンガリー版・イラン版がある。これらの国々は日本版・ドイツ版・イギリス版・アメリカ版という選択肢があった中で、アメリカ版を選んでいる（ハンガリー版あとがき）²³。ハンガリーにおける村上文学の出版において、日本表象を付加した表紙にする傾向からも、これらの国々も、村上春樹をオリエンタリズムの作家として売り出そうとする戦略と関わっていると考えられる。

4 イギリス版 (Suzanne Dean) の特徴 —自国への近接化／図書館・博物館の世界—

²¹ 注 20 に同じ。p323

²² 注 18 に同じ。

²³ ハンガリー版のあとがきを引用する。“így a német, az amerikai, az angol és az első japán kiadással együtt négyféle Különös könyvtár című képekönnyvel gazdagabb a világ, ehhez némiképp pluszt ad most a magyar változat is. Aki teheti, feltétlenül hasonlítsa össze őket! Biztosan meg fog döbbsenni, hogy ugyanolyan szöveggel hogyan lehet ennyire más egy könyv. Annyi bizonyos, hogy Murakami Haruki furcsa, titokzatos története alapján minden illusztrátor a maga különleges egyéni látásmódja szerint építi fel a saját világát.” *Különös könyvtár* (Geopen Könyvkiadó・2018、頁数なし)

Suzanne Dean²⁴は Random House Group・Vintage 社のクリエイティブディレクターである。インタビューでは、デザインの方法について、イメージを走り書きして、何パターンも作り、チームで議論していく方法、一つのイメージを深く掘り下げる方法といった2つのやり方で行うと語っている。²⁵ *Djinn Patrol on the Purple Line* の装丁の際には、原稿を読んだ後、インドを舞台にした他のすべての本を調べ、創作を行ったと語る (原文 “For the cover of *Djinn Patrol on the Purple Line* by Deepa Anappara, I read the manuscript and then researched all the other books set in India. You can see the mix of colours, and how they seem to divide into something that’s either graphic or narrative based. My first mood board was based on graphics. I was looking for colours, tone and aesthetics. I saw that eyes proved to be a recurring theme, so then I did another mood board purely focused on eyes.”)

²⁶。このように、彼女のイラストは綿密な調査からイメージを膨らませる方法が採られているが、この傾向は**イギリス版**にも顕著に現れている。

イギリス版は大部分を現存する書籍 (ロンドン図書館蔵書等) のイラストで構成し、「ふしぎな図書館」という世界を表している (原文 “Most of the illustrations in this book including marbled papers and old pages come from old books found in the The London Library, and we gratefully thank them for the rich treasury they provide.” テキスト巻尾)。そのため羊男や怪物要素のある犬は、自ら想像した絵ではなく現実の動物にとどまっている (図 24)。加えて、ロンドン図書館蔵書以外の引用書誌も全てイギリス内の図書館蔵書や人物に依っており、**アメリカ版**とは異なって〈イギリス内のどこかふしぎな図書館で起きた出来事〉の世界として創り上げている。アメリカとイギリスは同じ英語圏の国であるが、本作では方向性が真逆であると言えよう (**アメリカ版**—オリエントな異国である「日本」の物語、**イギリス版**—自国 (イギリス) のコンテキストに「近接化」(ジュネット: 時間的、地理的、社会的な「移動」であり、イポテキストの物語世界を、イペルテキスト自身の読者大衆の目からみてより身近で今日的であるように感じさせるための転移)²⁷した「ふしぎな」図書館の物語)。この傾向が個人のものであるか、国民性によるものなのかの追求については、今後の課題としたい。

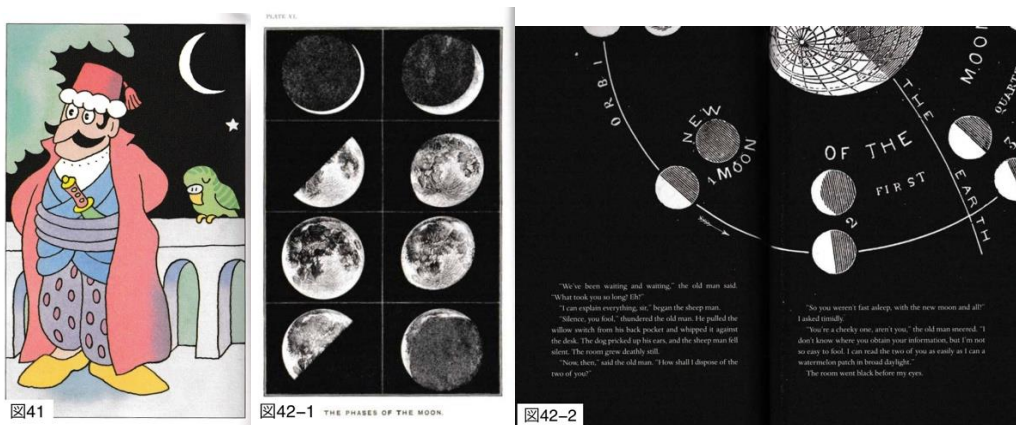
本稿では月を例に挙げる。本作は新月 (月と太陽が重なり、光がない真っ暗闇の状態) の夜に「ぼく」が監禁されていた地下室から脱出する。**イギリス版**以外では新月の前日の上弦の月 (**イタリア版**: 図 28-1、**日本版**: 図 41 : p61) か、満月 (**アメリカ版**) が描かれているが、**イギリス版**は月の満ち欠け (図 42-1 : p44) や、新月の状態がわかるイラスト (図 42-2 : pp58-59) が挿入されている。新月の闇の中での脱出劇というテキストのクライマックス設定を正確に伝えるだけでなく、それ以外の月の情報などもあわせ、月が本作で重要であることを印象づけている。

²⁴ Random House Group・Vintage 社のクリエイティブディレクター、キングストン大学卒。

²⁵ <https://www.itnicethat.com/articles/suzanne-dean-penguin-ocean-vuong-graphic-design-sponsored-content-020920> : “For Suzanne, approaching a new jacket design can often go one of two ways: “The visual imagery I develop depends very much on how I respond to the words, tone and content of the novel. Sometimes there are too many images to choose from within a manuscript, and I tend to work up several options to start with, before settling on a final approach. Or I can find myself zoning in on a single dominant idea.”

²⁶ <https://www.penguin.co.uk/articles/company/blogs/student-design-award-2020/where-to-find-inspiration-with-suzanne-dean.html>

²⁷ ジェラルド・ジュネット著・和泉涼一訳『パランプセスト——第二次の文学』(1982 邦訳: 水平社・1995、p516)



5 イタリア版 (Lorenzo Ceccotti) の特徴 —三色 (白・黒・赤) の世界・ファンタジー性の強調—

Lorenzo Ceccotti²⁸ は1978年生まれ、ローマを拠点に活動するイタリア人アーティストである。上記のイラストレーター (佐々木マキ・Chip Kidd・Kat Menschik) より若く、日本のアニメなどの影響 (「攻殻機動隊」等) を見いだせる。自身が運営するWebでは、これまで佐々木マキ・Chip Kidd・Kat Menschik という大御所のイラストがあることを認識しつつ、企画を持ち込み挑戦したということを書き (原文 “I began with quick but precise digital sketches [...] for early editorial approval. I then made pencil illustrations that would serve as a black channel for three spot color silkscreens [...] .” “Considering the other international editions are by huge artists like Chip Kidd, Kat Menschik, and Maki Sasaki, I had to take a very deep breath to accept the challenge!”)²⁹、彼・彼女たちとは異なるイラストを描こうとした意欲が窺える。

イタリア版は、Ceccottiのそれまでの作画の特徴 (白・黒・グレーが基調) と同じく、白・黒 (グレー)・赤という色彩のみで描いている。他国版では色の制限はないので、イタリア版はあえて色の制限を自ら持たせている。本作は6ヶ月のアメリカ・ユタ州滞在中に創作されたもので、編集部へ素描を急いで出し、承認を得た後、鉛筆でシルクスクリーンの元になるイラストを書き、デジタル原稿のトレースを行ったと述べている。³⁰ 「真っ黒にするのではなく、バックライトの光を利用して暗部を強調することで、見る人を深い暗闇に引き込もうとした」 (原文: “I tried to bring the viewer deep down into perceptual darkness taking advantage of blinding backlights defining main undertoned areas rather than going a more obvious full black approach.”)³¹ とあるように、テキストの闇の部分 (地下世界と暴力性) の表現に尽力したことが窺えるが、ドイツ版のようなシュールさはない。

イタリア版のオリジナリティとして、老人が知識の詰まった脳味噌をすするために「ぼく」を監禁して本

²⁸ グラフィックデザイン、モーショングラフィック、アニメーション、イラストレーション、コミックなど、さまざまな分野のビジュアルクリエイティブに携わっている。筑波大学主催で講義を行ったこともある。

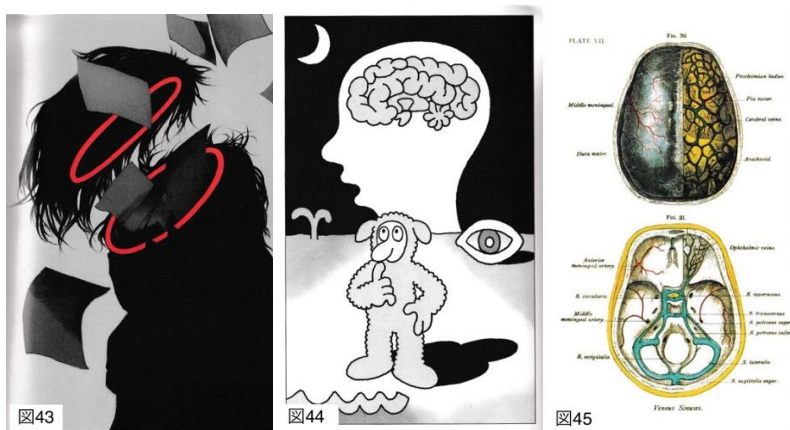
(<https://www.lrnz.it/about>)

²⁹ <https://www.lrnz.it/la-strana-biblioteca>

³⁰ 注29に同じ。原文 “The work included 25 illustrations, including the cover piece, which were created during a 6 month work trip in the USA. The illustrations were completed in the Utah deserts, so I had to adopt a very basic technique that involved HB lumograph pencil with the rare intrusion of a prismacolor black pencil.”

³¹ 注29に同じ。

を読ませる設定に関するイラストを挙げる(図43:p29)。他国版が現実の脳味噌(日本版:図44:p35、イギリス版:図45:p24)を描いているのに対し、イタリア版では脳味噌ではなく、本の頁が詰まったイラストにし、ファンタジー性を強めている。イタリア版は犬の形象(図22)も異界の怪物のように描いており、不条理ではなくファンタジーを強調した世界として描いている。全般として、イタリア版は黒とグレーを基調としたイラストの描き方による闇の世界の強調、凶暴さ(図22)・美少女の美しさ(図28-1)、ファンタジー要素(図43)が過不足なく描かれており、テキストの世界をバランス良く描き出している。



6 デンマーク版(Kamila Slocinska)の特徴 —児童向けの闇表象—

Kamila Slocinska はデンマーク・ポーランドのイラストレーターで、絵本に関する仕事が多く、自身も絵本を書いている³²。デンマーク版は日本版と同様に児童向けのようなタッチとなっている。2017年のインタビューにおいて³³、Slocinska は現代のデンマークの児童文学について、基本的にタブーがなく、死や離婚、病気や心の問題などをテーマにした本が、かなり小さな子ども向けにもあると語っている(原文“*The most notable thing about the Danish children's literature is probably that in many ways there is a lot of freedom when it comes to the themes and content in books for children. There are basically no taboos and you can find books about death, divorce, sickness and mental issues even for quite small kids.*”)。「ふしぎな図書館」は日本の絵本の中では暗い要素が多く、メジャーと言いが難いが、デンマークでは通常の児童文学として受け入れられる文化的土壌を持っていると言えそうである。

同インタビューでは自身のイラストについて、「物語や答えのない疑問があり、見る人に何かを考えさせ、疑問を持たせ、自分なりの舞台裏の物語を作らせることができればと思います」(原文“*I would like to think that there are stories and unanswered question in most of my drawings and that they hopefully give their viewers something to think about, make them wonder and make them create behind the scenes stories of their own.*”)と答えており、村上文学との親和性も非常に高い。

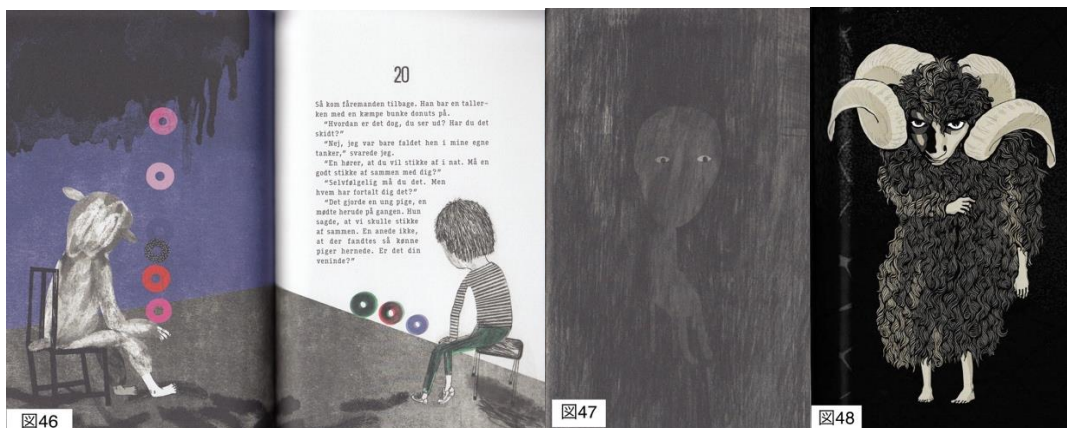
ここでは羊男について述べたい。山崎真紀子は羊男について「この作品をすでに指摘されている通り

³² 1981年生まれ。Paradise(2011)の挿絵で絵本デビューして以来、デンマークの著名作家の絵本やデジタルストーリーを20冊以上手がけ、村上春樹など海外の作家ともコラボレーションしている。

³³ <https://literature.britishcouncil.org/blog/2017/artist-in-residence-at-hay-festival/>

ユング的に読み取ると、老人が老賢人、羊男がアニムス、美少女がアニマとなろう。そして、美少女が「僕」の理想や知恵や勇気を、羊男が「僕」の弱い心を表しているを読み取れる。「僕」が地上に見事に脱出し終えたとき、羊男は姿を消した。無理だと思っていた牢獄からの脱出を「僕」が完遂したときに、羊男＝「僕」の弱い部分は消え去ったのである³⁴と述べている。本作だけではなく、「ダンス・ダンス・ダンス」などに登場する羊男は「僕」の分身として捉えられていることから、**デンマーク版**では「ぼく」と羊男の分身性を表している。羊男と僕が座っているイラストは、「ぼく」と線対称となっており（図46：pp70-71）、分身的要素を明示していると言えるだろう。**イタリア版**（図28-2）では「ぼく」と美少女がアニマ的な対として描かれていたが、**デンマーク版**では羊男と主人公の関係性に焦点をあてている。先に、デンマークの児童文学が死や離婚、病気や心の問題などをテーマにすることが多いと触れたが、**slocinska** は主人公「ぼく」の心の闇を地下世界と見立て、自己との対峙とともに、結末部で羊男や美少女と別れることで一人ぼっちになった「ぼく」の孤独（闇）の深さ（図47・p95）を描き出している。

なお、羊男の形象について他国版と比較しておく。**ドイツ版**（図48：p21）の羊男は、読者を直接見据えるような力強い眼差しが描かれていることから、最も印象的なイラストとなっている。この羊男は中国版・台湾版・韓国版の表紙に採用されていることから、ドイツ版を定本にした「ふしぎな図書館」の一つのアイコンと言えよう。**イタリア版**（図49：p20）・**日本版**（図36・図44）は他の絵よりもインパクトは薄い。**アメリカ版**では実物の羊（図50）で示し、現実の書籍を担保とする**イギリス版**は羊男という想像上の生き物が存在しないためイラストはない。**アメリカ版・イギリス版**では羊男に力点を置かず、その他の展開に注目していることがわかる。



³⁴ 山崎真紀子「「羊男」論—『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』を中心に」（『国文学解釈と鑑賞別冊』2008・1、p170）



おわりに

「ふしぎな図書館」は Kat Menschik のイラストによって「世界文学」化されたといっただろう。日本において、村上は特定のイラストレーターとの仕事に偏っている(佐々木マキ・安西水丸・和田誠・大橋歩)。村上翻案に関しては、日本で凝り固まったイメージを良い意味で壊す (break through) ものがあり、それは先駆者である Kat Menschik の意義と言える。ただし、アメリカにおける翻訳・翻案に関しては、全てではないが「翻訳」帝国主義となっている部分もあり、注意を払う必要があるだろう。またドイツ版がベースになることで、ヨーロッパ型のむくどりのイメージが世界的に伝播するということになり、日本(東アジア)ではなく、欧米化されたイメージによって「世界文学」化することの危険性にも繋がると思われる。

個人的な目線で言えば、イタリア版とデンマーク版のイラストが原作とイラストレーターの割合が偏向したものでないものとなっているように感じられた(日本版—原作寄りでイラストレーターのオリジナリティが少な目、ドイツ版・アメリカ版・イギリス版: イラストレーター偏向)。これら2つの版は日本では流通しにくいと考えられるが、翻案として素晴らしい出来であると考えられ、他の版と同様に扱われるべきであると考えている。

*テキストは、『ふしぎな図書館』(講談社・2005)、*Die unheimliche Bibliothek* (Dumont・2013)、*The Strange Library* (Knopf・2014)、*The Strange Library* (Harvil Secker・2014) *La strana biblioteca* (Einaudi・2015)、*Det mystiske biblotek* (Klim・2019) を使用した。

*本稿は第十一回村上春樹国際シンポジウム(2022.6.18・淡江大学:オンライン発表)における発表「イメージの(紐帯)とオリジナリティー—「ふしぎな図書館」17カ国版の比較を通して—」、講演「イラストからみる「翻案」のダイバーシティ—村上春樹「ふしぎな図書館」(17カ国版)の比較を通して—(2022.12.3・早稲田大学・村上春樹ライブラリー)を基にしている。席上多くの有益なご意見を賜った。記して御礼申し上げたい。

また、本稿は科学研究費補助金(研究課題番号22K00320)による成果の一部である。

【論文】

危機に向き合う紐帯
—連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』と舞台劇 *after the quake* の間—

内田 康
(京都府立大学 共同研究員)

誰かが瓦礫を道端に／押しやらなければならない
死体をいっぱい積んだ／荷車が通れるように
(ヴィスワヴァ・シンボルスカ「終わりと始まり」沼野充義訳 p. 251)¹

1、連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』から、舞台劇 *after the quake* へ

2019年7月31日から9月1日にかけて、フランク・ギャラティ (Frank Galati) の脚本に基いた舞台『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』が日本初演の機会を得た(演出: 倉持裕、翻訳: 平塚隼介、企画・制作: ホリプロ)²。本作は村上春樹が阪神・淡路大震災発生翌月の1995年2月を背景に創作した連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』(新潮社、2000)のジェイ・ルービン (Jay Rubin) による米国版英訳 *after the quake* (Knopf, 2002) 全6篇から、「かえるくん、東京を救う (super-frog saves tokyo)」および「蜂蜜パイ (honey pie)」の2作品を選び出し、ルービンの翻訳テキストの用語をほぼ直接引用するようにして交互に組み合わせ、「村上作品でもおなじみのパラレル・ワールド」を展開している³。ギャラティによる村上小説の舞台演劇へのアダプテーションとしては、日本でも蜷川幸雄 (1935-2016) の演出で上演された『海辺のカフカ』(2012年、2014年、2015年。また蜷川逝去後の2019年にもパリからの凱旋公演) が知られているが⁴、シカゴでの *Kafka on the Shore* の初演が2008年なのに対し、*after the quake* の舞台化の方は2005年と先行しており、同一作家による作品の翻案という点でも極めて興味深い。

日本において『神の子どもたちはみな踊る』(或いは、台湾でなら頼明珠訳《神的孩子都在跳舞》)の総題のもとに受容されている小説集からは、米国では上記の舞台演劇の他、ロバート・ログバル

¹ 『終わりと始まり』未知谷 1997年。但し引用は池澤夏樹 (2015) 『終わりと始まり』朝日文庫に拠った。

² 本公演の概要については、劇評である藤城孝輔 (2020) 「テキストをめぐる不自由—『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』」『Act』26号ウェブ版 (国際演劇評論家協会日本センター関西支部) を参照 <https://aictact2018.wixsite.com/act26/drama-review> (2022年12月25日、最終閲覧)。東京公演は7月31日～8月16日、愛知公演は8月21日～8月22日、神戸公演は8月31日～9月1日で、上演時間は100分ほどであった。

³ 辛島デイヴィッド (2019) 「胸躍る翻訳劇『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』」(公演プログラム、深雪印刷) p. 39 を参照。

⁴ 蜷川演出の舞台『海辺のカフカ』については、山根由美恵 (2022) 『村上春樹〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』ひつじ書房の第二部第二章第四節「舞台が原作を凌駕するとき—舞台『海辺のカフカ』における「戦争」表象」(初出は『国文学攷』2020年6月) を参照。

(Robert Logevall) 監督 2008 年の映画 *All God's Children Can Dance* が作られ⁵、また、コリーヌ・アトラン (Corinne Atlan) による仏訳版 *Après le tremblement de terre* を下敷きにした Jc ドゥヴニと PMGL 作のバンドデシネ (漫画) 版『かえるくん、東京を救う』*Crapaudin sauve Tokyo* や『タイランド』*Thaïlande* が日本で (スイッチ・パブリッシング、2017–2021) 刊行されるなど⁶、欧米からも多様な形態を通じて関心を集めている。しかしながら、これらのアダプテーション作品の典拠となった翻訳版が、雑誌『新潮』での連作短篇連載時の原タイトル「地震のあとで」を反映させた書名になっていることは⁷、異なる言語での読者や観客たちの「原作小説」へのイメージに対して差異を齎す可能性を推測させる。例えば、日本公演の際に「after the quake」なる文字が日本語の題名に添えられたのも、かかる事情の端的な表れの一つだろう。というのもこの演劇は基本的に、「地震のあとで」起こった出来事について物語った作品だからである。

そして一方、この連作短篇集の受容自体が、社会的な危機と連動してきたという事実も無視できない。2002 年 7 月の米国版の刊行に関して、村上自身「世界貿易センタービル事件のあとだっただけに、「カタストロフのあとに来るもの」という文脈で、アメリカの読者からの反応は驚くほど真剣なものだった」⁸と、前 2001 年 9 月におけるニューヨーク同時多発テロとの間で偶然に生じた相関を指摘しているが、ギャラティによる 2005 年のアダプテーションも、如上の背景を念頭に置いて考える必要がある。更に 2011 年 3 月の東日本大震災の直後、3 月 28 日『ニューヨーカー』が“HISTORY REPEATS (歴史は繰り返す)”という大江健三郎のエッセイと併せて村上の“U.F.O. IN KUSHIRO (UFO が釧路に降りる)”を再掲 (ルービン訳の『ニューヨーカー』初出は 2001/3/19) したのも⁹、本篇を冒頭に置いた *after the quake* と、そこに描かれているところの日本の 1995 年の震災後の状況を、直近に起きたばかりのカタストロフィと重ね合わせて読者に提示する、という効果が企図されていたはずだ。短篇小説集『神の子どもたちはみな踊る』の翻案演劇 *after the quake* は、かかる一連の経緯の後、311 を経た日本の観客の元に届けられたのであった¹⁰。

⁵ この映画については、中村三春 (2018) 『〈原作〉の記号学——日本文芸の映画的次元』七月社「展望」および米村みゆき (2020) 「『やみくろ』はどのように表象されるのか——『神の子どもたちはみな踊る』におけるフィルム・アダプテーション」石田仁志／アントナン・ベシュレール編著『文化表象としての村上春樹』青弓社 (第 18 章) を参照。

⁶ 全 9 冊で、最初に描かれた『かえるくん、東京を救う (*Crapaudin sauve Tokyo*)』は、『MONKEY』Vol. 4 (2014) が日本語版初出。http://www2.switch-pub.co.jp/thailand-comment/ 参照 (2022 年 6 月 1 日、最終閲覧)。また Pierre Földes のアニメーション *Blind Willow, Sleeping Woman* にも *after the quake* の内容が取り入れられている。https://www.facebook.com/BlindWillowSleepingWoman 参照 (2022 年 12 月 25 日、最終閲覧)。

⁷ ルービンは「英語版には *after the quake* という題のほうがふさわしいと村上は考えた」(ルービン (2006) 『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社 p. 307) と、これが原作者の判断であることを指摘している。

⁸ 後掲注 17 『全作品』版の「解題」p. 275 参照。また注 3 前掲の辛島 (2019) も次のように指摘している。「*after the quake* は事件後最初に読まれた「破滅的惨劇にまつわる文学」となった。2002 年 8 月中旬にニューヨーク・タイムズ紙に掲載された書評で評者は「アメリカ人が地震を世界貿易センターへの攻撃のメタファーとして捉えずに『神の子どもたちはみな踊る』を読むのは難しいだろう」と書いている」pp. 38–39。

⁹ 佐藤憲一 (2015) 「村上春樹とアメリカ再考」『文学研究論集』32、筑波大学比較・理論文学会 p. 21 参照。

¹⁰ 注 2 前掲の藤城 (2020) も次のように述べている。「一緒に観劇した友人が劇中で言及される地震を 2011 年の東日本大震災のことだと思って観ていたのは印象的だった。本作で描かれる地震の余波はポスト 3/11 の日本という文脈の中で、観客が最も身近に経験した大災害のトラウマに共鳴したのかもしれない」。

2、更新される〈震災後文学〉

東日本大震災を経て産み出されてきた文学作品を把握するに当たり、「震災後文学」という枠組を提起した木村朗子は¹¹、後に若干の軌道修正を施した上で次のように述べている。

震災後文学というのは、震災後に震災を扱って書かれたものだけをさすのではなくて、震災後の文学状況全体をさす。〔中略〕震災前に書かれていた戦争小説が震災後を重ねて読まれもしたことを考えると読みの状況も変わっている。震災後に読まれるあらゆる作品に、震災の記憶が否応なしに読み込まれてしまうのである¹²。

この木村の見解に対しては、沼野充義も「私たちは日本の大震災のことだけを特権化することはできない」¹³との僅かばかりの留保を示しつつも、全面的に賛同している。村上春樹が311後の小説で東日本大震災を取り上げた例として『騎士団長殺し』（新潮社、2017）があるが、当該作の場合、「震災や放射能によって変化した現実をどれだけ真摯に受け止め、苦悩したかが、「震災後文学」群の共通した特色」であるとの観点から「「震災後文学」に当てはまらない」とされる評価が妥当だと言えよう¹⁴。けれども概念規定を見直し、作品の発表時期や直接的題材に拘泥することなく、あくまでも「震災後の文学状況全体」或いは〈読み〉のモードの問題として捉えるなら、『神の子どもたちはみな踊る』やその翻案作品などは、正に〈震災後文学〉と呼ぶに相応しいものとなるのではないか。テキストの解釈とは時間の経過に沿って更新されゆくものであるが、特に社会に大変動が発生した際には〈読み〉のモードも当然その影響を免れ得ない。就中、舞台でのパフォーマンスの場合、例えばテキストとしての戯曲に対して施された演出家や俳優らによる新たな〈読み〉は、観客の目や耳に向けて総合的に体现されることになる。嘗て大塚英志は、『神の子どもたちはみな踊る』を含む幾つかのテキストを「神戸震災文学論」の枠組の中で論じたが¹⁵、それ以来世界の中で何度も繰り返されてきた自然災害や戦争、パンデミック等々の〈カタストロフィ後〉の状況における翻訳や翻案という〈読み〉の試みを通して、〈震災後文学〉としての『神の子どもたちはみな踊る』= *after the quake* は今なお更新され続けているのである。

よって、本作をポスト東日本大震災の〈震災後文学〉として読み解くためには、2019年の日本公演をも視野に入れる必要があり、実際そこには、ルービンの訳した英文を「99%」そのまま活用したというテキストを日本語での舞台へと最適化すべく、翻訳者である平塚隼介の手で、村上の原文表記からある部分は敢えて遠く、また別の部分は近くと、様々な独自の工夫が加えられていること

¹¹ 木村朗子（2013）『震災後文学論——あたらしい日本文学のために』青土社。

¹² 木村朗子（2018）『その後の震災後文学論』青土社 p. 26。以下、下線は引用者による。

¹³ 沼野充義（2021）「「あの日」を越えて——私たちはみな震災後への亡命者である」木村朗子／アンヌ・バヤール＝坂井編著『世界文学としての〈震災後文学〉』明石書店、pp. 45-46。

¹⁴ 注4前掲の山根（2022）第二部第二章第三節「〈メタ・テキスト〉性と「震災後文学」」pp. 372-373。

¹⁵ 大塚英志（2004）「神戸震災文学論」『サブカルチャー文学論』朝日新聞社を参照。

が指摘されている¹⁶。但し、稿者としては今回、村上やギャラティのテキストに元々込められた〈震災後文学〉としてのポテンシャル、とりわけそこで危機に瀕した人々の間に結ばれた紐帯を焦点化するために、倉持裕の手による舞台演出のより詳細な考察は専ら将来の課題とし、ギャラティによる英文の脚本 *after the quake* を、主要な分析対象にしていくこととしたい¹⁷。

3、舞台版 *after the quake* ① —— 翻訳小説から翻案演劇への転生

【資料】 舞台版 *after the quake* の構成

I 1、p7, 1-p9, 15 (8 5 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・小説家の淳平 (36 歳) は、大学時代の同級生である小夜子のアパートで、彼女の娘の沙羅 (4 歳) の就寝前に、熊の「まさきち」の話を作成して聞かせる。 ・「まさきち」は蜂蜜とりの名人で人間の言葉も金の計算もでき、町で蜂蜜を売るが、特別の熊である彼は、乱暴者の「とんきち」や他の熊たちから疎まれて友達がいらない。 ・沙羅は、「まさきち」が蜂蜜パイを作って売ることを提案。 (「蜂蜜パイ」 1 ①、225 頁 1 行-228 頁 10 行、p141, 1-p145, 11) A
2、p9, 16-p10, 7 (3 2 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・沙羅は夜中の 2 時前に寝付く。彼女は神戸の地震のニュースを見て以来、「地震男」の夢に魘され、真夜中に飛び起きる日々が続いている。 (「蜂蜜パイ」 1 ②-1、228 頁 12 行-230 頁 1 行、p145, 13-p147, 3) B <p style="text-align: center;">SALA. Mommy! (<i>Sayoko takes the glasses and goes to look after Sala.</i>) JUNPEI. The Earthquake Man? No, "Superfrog saves Tokyo." (<i>after the quake, p10,6-p10,7</i>) C</p>
3、p10, 8-p13, 8 (1 2 1 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・東京安全信用金庫の新宿支店融資管理課で係長補佐を務める片桐 (40 歳) がアパートの部屋に戻ると、背丈が 2 m 以上の巨大な蛙が待っていた。 ・蛙は「ぼくのことはかえるくんと呼んでください」と言い、片桐を部屋に入れる。 ・「かえるくん」は 3 日後、2 月 18 日の午前 8 時半に片桐の勤務先を震源とする大地震で東京が壊滅すると伝え、その阻止のため共に「みみずくん」と闘う必要性を説く。 (「かえるくん、東京を救う」 ①、199 頁 1 行-203 頁 19 行、p111, 1-p117, 14) D
4、p13, 8-p13, 29 (2 2 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・小夜子は、「地震男」に怯える沙羅を宥めきれず、慢性的な寝不足。 ・沙羅に本物の熊を見せに、彼女の父の高槻も交えた日曜日の動物園行きが決定。 (「蜂蜜パイ」 1 ②-2、230 頁 2 行-230 頁 16 行、p147, 4-p148, 3) E
II 5、p13, 30-p16, 14 (1 0 5 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、高槻、小夜子の生い立ちと早稲田大学への入学、出会いと交流。 ・淳平の小夜子への恋。高槻、小夜子と交際開始。失意の淳平、アパートに引き籠る。 (「蜂蜜パイ」 1 ③、230 頁 18 行-233 頁 14 行、p148, 5-p152, 12) F
6、p16, 15-p20, 18 (1 6 4 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・片桐の経歴 (両親妻子なく弟妹のみ) と日常の仕事 (新宿歌舞伎町で借金取立て)。 ・「かえるくん」、「みみずくん」について説明し、片桐に声援を要請。更に、自分の実在証明のため、片桐が苦勞している東大熊商事の融資焦げ付き解決を約束して去る。 (「かえるくん、東京を救う」 ②、204 頁 1 行-209 頁 4 行、p117, 16-p125, 4) G
7、p20, 19-p21, 39 (6 1 行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平がクラスに出なくなって五日目、心配した高槻の指示で、部屋に小夜子来訪。 ・涙を零した小夜子を淳平が抱き寄せ、接吻。淳平、謝罪して翌日からの出席を約束。 (「蜂蜜パイ」 1 ④、233 頁 16 行-236 頁 10 行、p152, 14-p155, 20) H

¹⁶ 注 3 前掲の辛島 (2019) pp. 39-40 参照。辛島によれば「引用者注：〔初演が行われた〕シカゴのステッペンウルフ劇場での舞台上演後にスタッフが、観客の耳にした言葉は「99%村上春樹の言葉」であると説明したらしいが、その場にいたルービンは「99%自分の言葉だ」と冗談っぽく反論している」(p. 39) という。

¹⁷ テキストは Galati (2009) *after the quake*, DRAMATISTS PLAY SERVICE, INC. New York. を用いた。また日本語版の村上春樹 (2000) 『神の子どもたちはみな踊る』新潮社は『村上春樹全作品 1990~2000③短篇集 II』講談社 2003 年、英訳のテキストは Jay Rubin による米国版 *after the quake* (Knopf, 2002) を使用した。

8、p21, 39-p23, 13 (55行)	<ul style="list-style-type: none"> ・翌朝、入社直後の片桐に弁護士から電話。「かえるくん」が東大熊商事の問題解決。 ・昼休みに「かえるくん」来訪し片桐に再度協力要請。その姿は片桐にしか見えない。 (「かえるくん、東京を救う」③、209頁6行-211頁15行、p125,6-p128,10) [I]
III	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、クラスに復帰。小夜子は何度か彼に高校の同級生を紹介するが、関係は短い。 ・大学卒業。淳平は嘘が両親にバレて関係悪化、断絶。妹と違い親と衝突が多かった。 ・淳平、バイトで食いつなぎながら東京で小説執筆。書き上げる度に小夜子に見せる。 (「蜂蜜パイ」1⑤-1、236頁12行-237頁11行、p155,22-p157,8) [J]
9、p23, 14-p24, 13 (40行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、小夜子のアドバイスに従って改稿を続ける。 ・淳平、24歳で短篇小説が新人賞受賞、五年間で計四度も芥川賞候補に。30歳前に二冊の短篇集出版。作風は男女間の報われない愛、暗い結末、感傷的、叙情的で古風な筋書。 ・何度か長編小説に挑戦して敗退し、諦めて短篇作家として生きることを決意する淳平。 (「蜂蜜パイ」1⑤-2、237頁11行-239頁6行、p157,8-p159,23) [K]
	<p>SAYOKO. So far I love it. What's the title? JUNPEI. "Superfrog saves Tokyo." (<i>Frog appears. Katagiri approaches Frog.</i>) (after the quake, p24,11-p24,13) [L]</p>
10、p24, 14-p25, 9 (36行)	<ul style="list-style-type: none"> ・「かえるくん」、片桐に戦闘計画を告げる。地震の前日2月17日深夜、信用金庫地下のボイラー室で待ち合わせの約束。「ぼくが一人であいつに勝てる確率は、アンナ・カレーニナが慕進してくる機関車に勝てる確率より、少しましな程度でしょう。」 (「かえるくん、東京を救う」④、211頁17行-212頁19行、p128,12-p129,22) [M]
11、p25, 10-p25, 22 (13行)	<p>SAYOKO. How does it end? JUNPEI. You'll see... SALA. Mommy! (<i>Sayoko runs off</i>) (after the quake, p25,10-p25,12) [N]</p>
	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、簡素な独身生活。無口な三毛猫。要求の多くないガールフレンドとの儂い関係。 ・月に一度程度、夜に目覚めて不安を覚え、あがいてもどこにも行けない自分を実感。 (「蜂蜜パイ」1⑤-3、239頁7行-239頁12行、p159,24-p160,12) [O]
12、p25, 23-p27, 11 (69行)	<ul style="list-style-type: none"> ・高槻、一流新聞社に就職。小夜子、大学院進学。二人は卒業半年後に結婚、フランスへ新婚旅行。高円寺に購入した新居のマンションを、淳平は週に二、三回訪れて共に食事。 ・高槻、新聞記者として社会部に配属され多忙。現場で多くの死体を見慣れる。 ・高槻が帰宅できない夜、小夜子はよく淳平に電話をかけ、二人で今や昔の話をする。 ・小夜子、30歳を過ぎて妊娠、大学での助手の仕事を休み出産。淳平、「沙羅」と命名。 ・出産の夜、高槻は家で淳平と二人で酒を飲み、小夜子が淳平に惹かれていたと告げる。 (「蜂蜜パイ」1⑥、239頁14行-242頁7行、p160,14-p164,4) [P]
IV	
13、p27, 12-p27, 25 (14行)	<ul style="list-style-type: none"> ・片桐、仕事を終えて信用金庫に戻る途中、新宿路上で若い男に狙撃され意識を失う。 (「かえるくん、東京を救う」⑤、213頁1行-213頁15行、p129,24-p130,23) [Q] (<i>(Junpei fires the gun. Katagiri grabs his shoulder and falls.) after the quake, p27</i>)
14、p27, 26-p27, 35 (10行)	<ul style="list-style-type: none"> ・高槻、小夜子が妊娠した時期から恋人ができ、沙羅が2歳の頃にトラブルなく離婚。彼は家を出て恋人と一緒に、週に一度、できるだけ淳平も同席して沙羅に会いに行く。 ・ある一月の夜の帰途、高槻は小夜子と結婚しない淳平を訝しむ。「俺の目には、ズボンをはいたままパンツを脱ごうとしているようにしか見えないけどね。」 (「蜂蜜パイ」2①、242頁8行-245頁11行、p164,5-p168,5) [R]
	<ul style="list-style-type: none"> ・二人の離婚から二年経過。小夜子は大学へは戻らず、淳平の周旋で翻訳の仕事に励む。 ・淳平35歳、四作目の短篇集が文学賞受賞や作品映画化。評論や翻訳の仕事も好評で収入も安定、作家として地歩を固めていく淳平、小夜子との結婚について迷う。地震発生。 (「蜂蜜パイ」2②、245頁13行-246頁16行、p168,7-p170,2) [S]
15、p27, 35-p28, 31 (37行)	<ul style="list-style-type: none"> ・病院のベッドで目覚めた片桐に看護婦が今1995年2月18日の朝9時15分だと告げる。 ・片桐は看護婦に昨夜、狙撃ではなく路上で昏倒してただけだと言われ、混乱する。 (「かえるくん、東京を救う」⑥、213頁17行-216頁9行、p131,1-p134,5) [T]
16、p28, 32-p29, 23 (33行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、バルセロナで阪神・淡路大震災の報に接するが、実家には電話をかけず。 ・東京に戻り「根というものがない」「どこにも結びついていない」深い孤絶を感じる。 (「蜂蜜パイ」2③、246頁18行-247頁12行、p170,4-p171,2) [U]

<p>V 17、p29, 24-p32, 17 (1 1 4 行)</p>	<p>・その日の夜中、病室に傷ついた「かえるくん」来訪。「片桐さんは夢の中でしっかりとぼくを助けてくれました。」「ぼくの敵はぼく自身の中のぼくでもあります。」 ・「かえるくん」の体にできた多くの瘤が弾け、悪臭と虫たちが溢れ出て片桐を襲う。 ・看護婦が明かりをつけると虫の気配はない。注射の後、片桐は静かな眠りに落ちた。 (「かえるくん、東京を救う」⑦、216頁11行-221頁10行、p134, 7-p140, 20) V</p>
<p>18、p32, 17-p33, 30 (5 5 行)</p>	<p>・高槻が急に沖縄に出張となり、彼抜きで三人で(上野)動物園へ熊を見に行く。 ・淳平に動物園の熊が「とんきち」だと聞いた沙羅、「とんきち」の話をねだる。 ・鮭捕りがうまい「とんきち」は、余った鮭と蜂蜜との交換を機に「まさきち」と仲良くなる。だが鮭が「とんきち」を避けたため不漁に。「とんきち」は動物園へ送られる。 ・「とんきち」は無料で蜂蜜をくれる「まさきち」の行為に甘えるのを拒み、山を下りて猟師の罠にかかり、自由を奪われ動物園へ。淳平、より良い幸福な結末が思いつかない。 (「蜂蜜パイ」2④、247頁14行-250頁9行、p171, 3-p174, 21) W</p>
<p>19、p33, 30-p34, 24 (3 5 行)</p>	<p>・小夜子のマンションにて三人で夕食。沙羅にねだられた小夜子、「ブラはずし」25秒。 (「蜂蜜パイ」2⑤、250頁11行-251頁20行、p174, 23-p176, 20) X</p>
<p>20、p34, 25-p35, 18 (3 4 行)</p>	<p>・沙羅が寝入った後、小夜子、淳平に「ブラはずし」で「ずるをした」ことを告白。 ・二人は抱き合いベッドへ。小夜子「私たちは最初からこうなるべきだったのよ」。 ・沙羅が起きて来て、「地震のおじさん」が「箱のふたを開けて待っている」と告げる。 (「蜂蜜パイ」2⑥、252頁2行-253頁11行、p176, 22-p178, 22) Y</p>
<p>21、p35, 18-p36, 23 (4 6 行)</p>	<p>・沙羅は小夜子のベッドで眠り、淳平は不寝の番に就く。彼は、大学時代の高槻を想起。 ・淳平、夜が明けて小夜子が目を覚ましたら結婚を申し込むことを決意、熊の物語再考。 ・二匹の熊は蜂蜜パイを売り幸福に暮らす。 NARRATOR. After all, Superfrog saved Tokyo. ・淳平、これまでとは違う小説を書くこと、そして、今はここで二人を護ることを思う。 (「蜂蜜パイ」2⑦、253頁13行-255頁15行、p178, 24-p181, 20) Z</p>

さて、テキストの検討に際し内容を付表「【資料】舞台版 *after the quake* の構成」に整理したので御参照ありたい。まず、原典の各小説では、節題はないものの一行空けにより節分けがなされているため、それに従って「かえるくん、東京を救う」は①～⑦、2部構成をとる「蜂蜜パイ」は1①～⑥、2①～⑦というナンバリングを施した。次に、これを参考に脚本全体を便宜的に1～21の小段に区切り、更に節や両小説間での場面の切替を基に**A**から**Z**までの計26小片に分けて、仮にI (**A**～**E**)、II (**F**～**I**)、III (**J**～**P**)、IV (**Q**～**U**)、V (**V**～**Z**)の五パートに纏めた。各小片の梗概は「かえるくん、～」をゴシック体、「蜂蜜パイ」を明朝体で表記し、該当する原典の日本語版と英訳版の頁数と行数をそれぞれ示している。また原作翻訳版になくギャラティが付加した僅かな語句 (**C** **L** **N**の三箇所、および**Z**の一部分等)は、英語の原文でそのまま記した。逆に原作からギャラティが削除した部分は、——による見せ消ちで示したが、中には**K**のように、小片全体が丸ごと(第1部第⑤節の2(中間部)、日本語版で2ページ分近く)カットされている場合もある。こうした内容に関わる削除は「蜂蜜パイ」の方により多く、「かえるくん、～」については日本語版で210頁15行～211頁4行¹⁸、213頁17行～214頁10行¹⁹など、幾つかの例外的な場面を除いては、殆んど見られない。

続いて、劇の大まかな流れを見ていこう。物語は、大学時代に高槻・小夜子と仲の良い三人組を作っていた小説家志望の淳平が、一旦は高槻に小夜子を持っていかれるものの、二人の離婚の後、

¹⁸ 「かえるくん」が、逡巡する片桐に対し「責任と名誉の問題」を持ち出して説得する場面。

¹⁹ 狙撃されて失神した(と信じている)片桐が、病室のベッドの上で目覚める場面。

彼らの娘の沙羅との交流や小説家としての成長を経て、再び小夜子との関係を築き直すに至るとい
う、リアリスティックな筆致の「蜂蜜パイ」をベースに、新宿の信用金庫に勤める冴えない中年の
片桐が、「かえるくん」と名乗る巨大な蛙の突然の来訪を受け、東京に壊滅的な震災を齎そうとし
ている地下の「みみずくん」を打倒するための援助を要請される、というファンタスティカルな作
風の「かえるくん、東京を救う」が交錯し、そこに、小説家である前者の淳平が後者を執筆してい
る、という新たな設定が加味されて進行していく。まずⅠ（1～4）では、淳平が就寝前の沙羅に
熊の「まさきち」の話を作成して聞かせる場面から始まるが、実はそれは沙羅が、前の月に起きた
神戸の震災のニュースを見て以来「地震男」の夢に魘されるようになったためであることが、小夜
子の説明から判明し、そこから淳平の「地震男？ いや、「かえるくん、東京を救う」だ」(C)
という一言で場面が転換、彼の頭の中で「かえるくん」のストーリーが動き始めるのだが、ここは、
原典で言うならば「蜂蜜パイ」の第1部第②節が中断され、そこに「かえるくん、～」の第①節が
割って入るかたちで表現されている。次にⅡ（5～8）では、「蜂蜜」1③⇒「かえる」②⇒「蜂
蜜」1④⇒「かえる」③と二つの小説が一節ずつ交替し、各登場人物たちの経歴のほか、物語の前
提となる出来事や人間関係等が提示される。続くⅢ（9～12）では、高槻と小夜子の関係を受け
容れた淳平が、大学卒業後本格的に小説家を目指し始める一方、高槻の就職や小夜子の出産を経
ても、彼ら一家と付き合いを重ねる様子が描かれるのだが、注目すべきは原典「蜂蜜パイ」第1部
第⑤節に相当する箇所である。『全作品』版で3ページ分余りのこの節のうち、先に触れたように
半分以上に及ぶ中間部K（1⑤-2）が削除され、淳平の小説の作風（短篇が中心、男女間の報われ
ない愛、暗い結末、感傷的、叙情的で古風な筋書等）は一切触れられることなく、その代わりにL
とNを繋ぎとして新稿である作中作「かえるくん、東京を救う」の途中部分（④）を小夜子に見せ
彼女がそれを朗読する、という展開になっている。舞台上で、台詞部分を除いて「かえるくん」の
物語の語り手を務めるのは、基本的に「作者」としての淳平だったが、この箇所だけは交代で小夜
子が語り手を担当する。つまり、淳平は「かえるくん、～」の作者の立場に収まる代わりに、原作
に見られたような作風の小説を書く作家である、という性格を失う結果となっているのである。

次のⅣ（13～16）は、「かえるくん、～」パートでは片桐の幻の「狙撃」から入院、また「蜂蜜
パイ」パートでは、高槻に恋人ができて小夜子と離婚したのを受け、淳平の心が揺れ惑う中で震災
が発生するという、短い中で様々な事件が連続して起こる重要な箇所だと言える。ここで構成上看
過しがたいのは、原典日本語版でも4ページ分以上、英訳版では6ページ分近くにも及ぶ「蜂蜜パ
イ」第2部第①～②節が、大幅な削除の結果、英文脚本で僅か10行分にまで短縮されている点で
あろう。内容的に特に目につくのは、第①節では高槻が離婚後、淳平に小夜子との結婚を勧める場
面（『全作品』243頁19行～245頁11行）、第②節では淳平が中堅作家のための文学賞を受ける
等、作家として着実に地歩を固めていく様子が語られる場面（同246頁1行～6行）であるが、こ
れは場面の切迫感が殺がれるのを防ぎ、また上述したKの削除と併せて小説家としての淳平のイ
メージを原作とは異なるものに改変するという効果を齎している。そして、最終パートのⅤ（17～

21) だが、ここで重要な改変は、熊の「まさきち」と「とんきち」の物語に関する箇所が大幅に削除(同「蜂蜜パイ」2④249頁13行～250頁9行、2⑦255頁2行～11行)されていることと、そこで淳平が考え付いたハッピーエンドの代わりに、語り手により原作にない「結局、かえるくんが東京を救ったんだ」(Z)という一句が挿入されることであり、それに続き、原典の最終段落を以下のように、ほぼそのまま淳平の一人称の台詞に転用して幕となる。

これまでとは違う小説を書こう——と淳平は思う。夜が明けてあたりが明るくなり、その光の中で愛する人々をしっかりと抱きしめることを、誰もが夢見て待ちわびているような、そんな小説を。でも今はとりあえずここにおいて、二人の女を護らなくてはならない。〔後略〕

(『全作品』p.255から仮引用。日本公演での詞章とは異なる。——は台詞としては削除。)

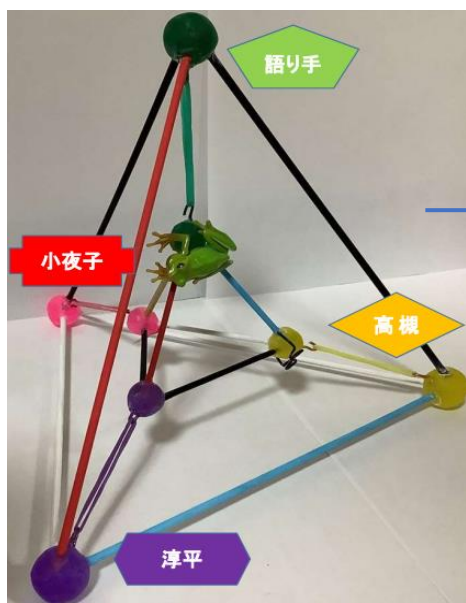
このようなテキストを、稿者が実際に目にした日本語による東京公演の印象をも踏まえつつ、検討してみる。問題となるのは、最後に淳平が書くことを決意する「これまでとは違う小説」とはどんなものか、という点である。原典なら、彼が書いてきた男女間の報われない愛、暗い結末、感傷的、叙情的で古風な筋書を持つ短篇小説ではなく、ハッピー・エンドを迎えた熊たちの物語にも通じる癒しのある作品、ということになりそうだが、ギャラティの翻案では、そうした要素は削除されている。その代わり、「これまで」の小説を作中作「かえるくん、東京を救う」の物語が代表し、一方で、今後淳平が書くであろうそれとは「違う小説」がどんなものになるのかは観客の想像へと委ねられ、より含みを持たせた結末となるわけだ。*after the quake* とは、同時に *before the next quake*、もしくはやがて間もなく引き起こされるであろう地下鉄サリン事件をも見据えた、*before the next catastrophe* を体現する作品集であった。〈震災後文学〉として〈悲観的な希望〉²⁰を抱え込んだ世界の立体化に際し、如上の処理は極めて効果的なものであると評価し得よう。

4、舞台版 *after the quake* ② ——翻訳の問題から見る、表裏をなした二つの世界の入れ子構造

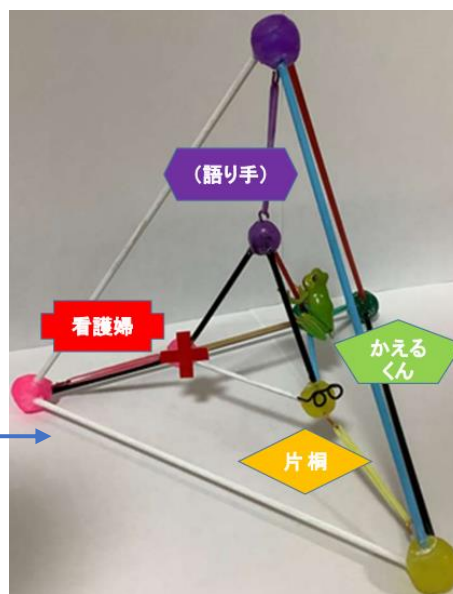
次に本作が、こうした危機に向き合う人物たちの間の紐帯を如何に表現しているのか、特に脚本上の設定に注目して押さえておきたい。この脚本が上演される上で無視できないのは、「蜂蜜パイ」と「かえるくん、～」の二つの世界の往還の描出に当たり、沙羅役の子役を除いて、各俳優が次のように皆それぞれの物語ごと基本的に二つの役を担っている点である。語り手／かえるくん、淳平／(語り手)、小夜子／看護婦、高槻／片桐。これらのうち語り手(NARRATOR)は主として、「蜂蜜パイ」の場面で会話以外の状況説明を受け持ちながら、舞台が「かえるくん、～」に転換すると「かえるくん」の役を演じる(その他、p.22で片桐の電話相手「弁護士の白岡」を担当したりもする)。一方、「蜂蜜パイ」の主人公・淳平は、脚本上での指定はないものの、「かえるくん、

²⁰ 野中潤(2012)「〈悲観的な希望〉を生きる——連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』論」宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう参照。

～」の世界では「作者」として、「かえるくん」に代わって大部分の語り手を務めることになる。そしてそこで主人公・片桐になるのは、「蜂蜜パイ」における高槻役の俳優なのだ。舞台上のかかる相関図を、稿者は下のような模型によって立体的に再現することを試みた。【図1】で外側の三角錐が「蜂蜜パイ」、【図2】で内側の三角錐が「かえるくん、～」の各人物相互の繋がり即ち紐帯を表し、結合した同色の頂点は同一の俳優によって演じられる。



【図1】「蜂蜜パイ」



【図2】「かえるくん、東京を救う」

ここで興味深いのは「語り手 (=かえるくん)」と「淳平 (= (語り手))」の関係である。前者の語り手が淳平について語る場合、人称代名詞は当然三人称 *he* 等が使われるが、淳平が自らについて語る際も、*I* ではなく *he* が使われる例が屢々見受けられる。終幕近くから引用しよう。

JUNPEI. As soon as Sayoko woke in the morning, *he* would ask her to marry *him*.

NARRATOR. *He* was sure now.

JUNPEI. *He* couldn't waste another minute.

NARRATOR. Taking care not to make a sound, *he* opened the bedroom door and looked at Sayoko and Sala sleeping bundled in a comforter. *He* eased *himself* down to the carpeted floor by the bed *and* thought about the rest of the story for Sala — the tale of Masakichi and Tonkichi.

JUNPEI. *He* had to find a way out.

NARRATOR. *He* couldn't just leave Tonkichi stranded in the zoo.

JUNPEI. *He* had to save him.

NARRATOR. After all, Superfrog saved Tokyo. (Galati, *after the quake*, p.36)

このように語り手のみならず、淳平自身までもが彼を指すのに三人称単数を用いているのは、勿論第一に、原作小説が三人称で書かれ訳されたことからの影響である。以下、やや迂遠になるのを

承知の上で、該当箇所の上の村上の原文とルービンによる英訳を対照させて示してみる。

村上春樹「蜂蜜パイ」	Murakami “honey pie”, trans. by Jay Rubin
<p>夜が明けて小夜子が目を覚ましたら、すぐに結婚を申し込もう。淳平はそう心を決めた。もう迷いはない。これ以上一刻も無駄にはできない。淳平は音を立てないように寝室のドアを開け、布団にくるまって眠っている小夜子と沙羅の姿を眺めた。〔中略〕彼はベッドのわきのカーペット敷きの床に腰を下ろし、壁にもたれ、不寝の番についた。</p> <p>淳平は壁に掛かった時計の針を眺めながら、沙羅に聞かせるお話の続きを考えた。まさきちととんきちの話だ。まずはこの話に出口をみつけないと行かない。とんきちは無為に動物園に送られたりするべきではない。そこには救いがなくてはならない。</p> <p>(『全作品 1990～2000③短篇集Ⅱ』 pp. 254-255)</p>	<p>As soon as Sayoko woke in the morning, he would ask her to marry him. He was sure now. He couldn't waste another minute. Taking care not to make a sound, he opened the bedroom door and looked at Sayoko and Sala sleeping bundled in a comforter. [...] He eased himself down to the carpeted floor by the bed, his back against the wall, to watch over them in their sleep.</p> <p>Eyes fixed on the hands of the wall clock, Junpei thought about the rest of the story for Sala — the tale of Masakichi and Tonkichi. He had to find a way out. He couldn't just leave Tonkichi stranded in the zoo. He had to save him.</p> <p>(haruki murakami, <i>after the quake</i>, p.180)</p>

この部分を例として比較対照しただけでも、脚本執筆に際し、原作小説の翻訳であるルービン版の語句を、若干の加筆や削除はあるものの、ほぼそのまま踏襲するというギャラティの姿勢が明らかに看取されよう。とりわけこの箇所について、ルービンの翻訳は、日本語原典で淳平の心中思惟のようにも読める表現まで全て三人称の語りで統一しているが、ギャラティがそれを、淳平と語り手の二人の俳優の台詞へと振り分けるにあたり、淳平の独白にまで小説の三人称単数表現を残している点が興味深い²¹。その結果として、淳平と語り手との間には互換性が生じ、舞台上の語り手は、淳平のオルターエゴのような存在に見える。ゆえに、淳平が構築した作中作「かえるくん、～」の世界において、語り手のアヴァターの如き「かえるくん」もまた、作中作の語り手としての淳平のオルターエゴであるとの解釈が成り立ち得ると考えられる。

因みに、話が些か脇道に逸れることにはなるが、ここでギャラティの採った如上の人称処理の手法は、例えば次のような謡曲の英訳を連想させるところがある。

²¹ ギャラティのこうした姿勢には、例外がないわけではない。例えば次の日本語原文、「もし高槻より先に自分が小夜子に愛を告白していたら、事態はいったいどんな風に展開していたのだろうか？ 淳平には見当もつかない」(『全作品』版 p. 235) を、「What would have happened if **he** had confessed **his** love to Sayoko before Takatsuki? To this **Junpei** could find no answer.」(*after the quake*, p. 154) とルービンが訳した箇所を、ギャラティは次のように改編している。「NARRATOR. What would have happened if **you** had confessed **your** love to Sayoko before Takatsuki? JUNPEI. **I can't answer that question.**」(p. 21)。これは原作での地の文を、舞台上での語り手と淳平との対話へと組み立て直した、甚だ興味深い例である。

シテ せん方波に駒を控へ、呆れ果てたる有様なり

地 かかりける ところに、うしろより、熊谷の次郎直実、逃さじと 追つ掛けたり、

(謡曲「敦盛」、日本古典文学大系 40『謡曲集』上、p.240)

ATSUMORI. What can he do? He spurs his horse into the waves. He is full of perplexity. And then

CHORUS. He looks behind him and sees That Kumagai pursues him; He can not escape.

(“ATSUMORI”, *The Nō Plays of Japan*, Trans. by Arthur Waley, 1922 年初刊、p.43-44)

能の詞章が、シテの一人称の行為をも、地謡と同様に三人称のように語るのはよくあることで、ここでも、汀で逃げ場を失った騎乗の敦盛を演じるシテが、「呆れ果てたる有様なり」と自らの状況を描写しており、それをアーサー・ウェイリーは地謡 (CHORUS) と同じく三人称単数を用いて翻訳している。世阿弥が修羅能を書くに当たって本説 (典拠) である『平家物語』の詞章を踏まえたのと同様²²、ギャラティもまた、本説としてのルービン版の村上テキストの用語を忠実に劇作に活かし、更に人称表現の処理までも、英語に翻訳された能の手法を参考にした (つもりだった) のだとしたら甚だ面白いが、もしそうでなくても、日本の伝統演劇に対する知見を持った観客であれば、そこに能に通じる日本的な表現を感じ取ることもあるだろうし²³、或いは観客が別にそのような文化的背景を知らない場合でも、「かえるくん」=語り手/ (語り手) =「淳平」と、舞台上で重ね合わされた二つの世界の及ぼす異化効果は味わうことができるはずだ。

それでは舞台版 *after the quake* の持つ英語演劇としてのかかる特色は、日本へ (逆輸入) されて日本語による翻訳演劇として上演された場合、どうなるのだろうか。この点を確認すべく、稿者はギャラティ版 *after the quake* の日本語翻訳者である平塚隼介氏に電子メールで問い合わせを行ない、懇切丁寧な回答を得ることができた。御多忙の中で、煩を厭わず御返答をお寄せくださった平塚氏に、この場を借りて深謝申し上げる。氏へは主に、ギャラティ版を舞台の日本語の台詞に訳す際、ルービン訳に基く三人称への切り替えを生かしたのか、それとも村上による原典の表現を生かして人称を削ったり、一人称に変換したりしたのか、という点について訊ねたが、それに対する回答のポイント部分は次の通りである。以下、平塚氏の許可を得て私信より引用する。

²² 世阿弥が『申楽談儀』(p. 291) において自作の一つに挙げる「敦盛」は、『三道』で「軍体」(修羅能) の中でも「近来押し出し [て] 見えつる世上の風体の数々」(p. 142) に数えられているが、彼はまた同書で「軍体の能姿。仮令、源平の名将の人体の本説ならば、ことに／＼平家の物語のまゝに書べし」(p. 138) と述べている (以上、引用は日本思想大系 24『世阿弥 禪竹』に拠る)。この点に関しては、以下の諸論考を参照。三谷幸子 (1973) 「平家物語と修羅能について」『相愛女子大学相愛女子短期大学研究論集』21、廣木一人 (2000) 「「ことに／＼平家の物語のまゝに」ということ——歌論から見た世阿弥の「本説」論——」青山学院大学総合研究所人文学系研究叢書 15『演劇とその成立要素』。但し、謡曲「敦盛」の場合、『平家物語』の詞章自体は殆んど引用されていない。三宅晶子 (2011) 「修羅能のシテに選ばれた武将たち——〈清経〉〈敦盛〉そして〈朝長〉——」『日本文学』60 (9)、日本文学協会 p. 4 を参照。

²³ 例えば、この脚本の事実上の「本説」たる英訳短篇集 *after the quake* の本文作成者であり、能についても造詣の深いジェイ・ルービンも、舞台版を次のように評している。「To a degree I have seen before only in traditional Japanese drama, with its substantial narrative element, the production was a group reading of the text, with actors shifting smoothly from first-person dialogue to third-person narration as though such a thing were entirely natural.」Rubin(2006)“Echo of an Earthquake”, *American Theatre. Vol.23*, New York. 更に本作の日本公演に際して日本語への翻訳を担当された平塚隼介氏も、電子メールによる稿者への私信 (2022 年 7 月 31 日付) によれば、ギャラティ版を初めて読んだ時に「能っぽい」という印象を受けた、とのことである。

登場人物（おもに淳平と片桐）が自身のことを三人称で語るモノローグは原則として“無人称”的に訳しました。三人称は出さないが一人称にもしない、また一人称っぽくなる語尾もつけない、といった方針です。一人称と三人称の間くらいに聞こえることを目指しました。原作小説はもともと日本語で読んでいましたが、翻訳作業自体はギャラティの英語脚本だけを参照して進めていき、推敲の最終段階で村上原典と比較して調整するという形を取ったので個々の台詞について「原典でも三人称になっているか」は訳の判断基準にしなかったように記憶しています。

三人称を訳出しないことにしたのは、（文法的に主語や目的語を省略できない）英語と比べて日本語の人称代名詞はずっと重たく響くからです。『神の子どもたち』が村上春樹初の三人称短篇集だということの重要性は承知しておりましたが、このギャラティの脚本は一般的な演劇作品と比べてナレーション／モノローグがとても多く、そのこと自体で作品の“三人称性”は十分に出ていると考えました。（稿者への2022年7月31日付私信より）

ここで重要なのは、平塚氏が、ルービン版の詞章を徹底的にトレースしたギャラティの作劇法とは異なって「翻訳作業自体はギャラティの英語脚本だけを参照して進めていき、推敲の最終段階で村上原典と比較して調整するという形を取」って、その結果として訳文が「“無人称”的」で「一人称と三人称の間くらいに聞こえる」ものになったことである。それは「英語と比べて日本語の人称代名詞はずっと重たく響くから」であって、あくまでも観客が耳で聴いた際の日本語としての自然さや意味の取りやすさが基本となっている。仮に、村上の日本語による小説言語をそのまま板に載せていたなら、公演の成功は見込めなかったはずで、適切な判断と言えよう。思えば能の場合も、詞章の上での人称の差異は、別に人称代名詞の明示に拘わることなく、シテと地謡との間で自然に台詞の受け渡しがなされていたのだった。けれども、日本でも古典演劇の能においては自然な表現であった、行為者が自らの動作を三人称的に語るという手法は、現代の日本演劇では必ずしも効果を発揮するとは限らないようだ。平塚氏は続けて以下のように述べ、ギャラティ版で三人称で語られていた当該箇所が、最終的に一人称に傾いた点を指摘している。

その訳稿を演出の倉持裕さんに確認していただき、最終的にはそこからもうすこし一人称寄りに調整することになりました。片桐のモノローグの語尾が「ですます調」になったことなどがわかりやすい変更点ですね。また内田先生がメールで指摘されている〔引用者注：本稿注21参照〕「三人称(he)の地の文の二人称(you)的・対話的な書き換え」（例：ギャラティ p21）もすこし増やしています。元の訳稿では人称がないことが悪い意味で無色・ニュートラルになってしまっていたというか、その台詞がどこに向けられているのかが定まっていない印象があったので、訳者としても修正していただいて良かったと思っております。（同上）

もし平塚氏や倉持氏が、ギャラティ版における台詞の三人称的な語りスタイルを日本語版にまで踏襲していたなら、稿者も東京公演観劇の折に気づいたはずだが、そのようなことはなく、英語版の舞台を観ていない稿者は、この工夫を英文の脚本を目にして初めて知った次第である。とはいえ、彼ら日本公演のスタッフが、英語版特有のこうした表現を全く取り入れなかったわけでもなく、例えばギャラティ版 p.25 の NARRATOR の台詞“Junpei did not need...”を「三人称の「淳平／彼」はそのままに」途中まで淳平役の俳優（古川雄輝）の台詞にするという「逆方向の変更もあり」、それは「直前までかえるくんを演じていた俳優（木場勝己さん）が語り手に変身するまでの時間を稼ぐという実理的な理由」のほか、実は次のような背景が存したという。

作品冒頭で淳平から沙羅へのダイアログであるはずの台詞 (“So Masakichi got...”/“—and he put it...”) を語り手が担うのと呼応する演出となっています。この二箇所の場合で内田先生ご指摘の「語り手が淳平のオルターエゴ」という可能性は示唆されているかなと思います。

（やはりギャラティが脚本を手がけた舞台版『海辺のカフカ』でも、オルターエゴ関係にあるカフカ／カラスが地の文に相当するモノログを交互に発話する場面がありました。）

（同上）

今回の平塚氏とのやり取りを通して、もともと日本語で書かれた小説が英語に翻訳され、次にそれを典拠とする英語演劇に生まれ変わり、更にまた（本稿ではあまり具体的には検討しなかったが）日本語による翻訳劇へと〈里帰り〉するに至るまでの一連の経緯の実体を辿ることができて、稿者としては非常にありがたかった。海外でも広く読まれ、様々なアダプテーションを生み出してきている村上春樹の作品だが、実際に言語や表現ジャンルの越境を行なうに当たっては、クリアすべき種々の問題があるわけで、それらは単に日本語の原典を眺めるだけでは容易に覗き得ない。また、特に本作の場合、ギャラティが後に『海辺のカフカ』のアダプテーション（蜷川幸雄演出によるこの大作の日本語版も、平塚氏の翻訳に基いている）を手掛ける上での実験的な試みを行っていたらしいことが、上記平塚氏の示唆から見えてきた。村上作品に限らず、アダプテーションにおける翻訳をめぐる問題は奥が深く、今後あらためて考察していく必要がある。

以上、ギャラティが戯曲 *after the quake* において、原典たる二つの小説の世界を重ね合わせるに際し、語り手と登場人物の二重性を英語の人称の使い分けの操作によって表現している状況を見てきたが、その過程で議論が翻訳をめぐる問題へと若干深入りし過ぎた嫌いがある。本節の結びに、如上の人称処理以外の点でもう一つ、作中で二つの世界が交錯するある興味深い場面に着目し、この舞台劇が、連作小説集 *after the quake* の中の二作のみならず、その他の短篇とも有機的な連関を持って構成されている可能性について考えてみたい。劇中で、高槻の存在の投影としての片桐は「かえるくん」とタグを組む一方、淳平役の俳優の手で狙撃される。これは脚本自体にト書きで指定がなされているのだが (*Junpei fires the gun. Katagiri grabs his shoulder and falls.*) *after the quake*. p.27)、この情景を実際に舞台で観ると、小夜子を巡って抑圧されていた淳平の感情の奔出、といった印象がなくもないし、更に「みみずくん」との死闘から東京における震災の回避に至る経緯も、淳平の

心理的葛藤とそこからの解放への過程の反映として解釈可能なのである。こうした点に関わる淳平の心理は、原作小説「蜂蜜パイ」には書かれていない。だが同じ短篇集で舞台 *after the quake* に取り込まれた二作の前に配列された作品「神の子どもたちはみな踊る」、および「タイランド」には、主人公たちの邪まな感情と地震の発生とがリンクしているとの発想が描写されている。だとすれば、それをこの舞台作品にまで導入することで、連作集のトータルな世界観をも反映させた結果になっている、と見ることもできるのではないだろうか。

彼〔引用者注：善也〕は地面を踏み、優雅に腕をまわした。ひとつの動きが次の動きを呼び、更に次の動きへと自律的につながっていった。体がいくつもの図形を描いた。〔中略〕それからふと、自分が踏みしめている大地の底に存在するもののことを思った。そこには深い闇の不吉な底鳴りがあり、欲望を運ぶ人知れぬ暗流があり、ぬるぬるとした虫たちの蠢きがあり、都市を瓦礫に変えてしまう地震の巢がある。それらもまた地球の律動を作り出しているものの一員なのだ。（「神の子どもたちはみな踊る」 pp.170-171）

彼女〔引用者注：さつき〕は一人の男を三十年間にわたって憎み続けた。男が苦悶にもだえて死ぬことを求めた。そのためには心の底で地震さえをも望んだ。ある意味では、あの地震を引き起こしたのは私だったのだ。（「タイランド」 p.192）

本節では、劇中において淳平と語り手（＝「かえるくん」）とが相互にオルターエゴの関係にあることを縷々述べてきた。だが思い起こせば「かえるくん」とは、連作短篇集日本語版で書名に選ばれた「神の子どもたちはみな踊る」の主人公・善也の作中での綽名でもあった²⁴。これを敷衍すれば、「かえるくん」を媒介として淳平＝善也となり、且つ善也が「大地の底に存在する」「ぬるぬるとした虫たち」（＝「みみずくん」）と繋がっていたのならば、淳平もまた「かえるくん」であり同時に「みみずくん」的存在でもあるように描かれていると言えるのではないか。

5、おわりに

最後に、本稿の議論についてまとめよう。舞台版 *after the quake* は、語句の大部分を英訳版の小説に直接拠っているにもかかわらず、主人公・淳平の造形には両者に違いが見られる。彼が「かえるくん、東京を救う」の作者に設定されたことは、二つの物語を接合させるための単なる便宜的措置に止まらず、震災を機に紡ぎ出されたこの「作中作」は、原作「蜂蜜パイ」では描かれていない彼と高槻・小夜子との間で生じた心理的抑圧を反映させたものとなり、その結果、原作「かえるくん、～」において描かれた「かえるくん」の「みみずくん」との闘争もまた、淳平が学生時代以来抱え込んできた葛藤のメタファーとしての意味合いを持つに至る。淳平は、この物語を潜り抜ける

²⁴ ルービン版 *after the quake* の“super-frog saves tokyo”において「かえるくん」は一貫して「Frog」と訳されるが、一方同書の“all god’s children can dance”で、善也の大学時代の恋人が彼を呼ぶ際の「かえるくん」は、「Super-Frog」と表現されている。

ことで一旦危機を克服、「かえるくん」の崩壊と引き換えに手に入れた新たな紐帯のもと、次の危機に向き合う決意を固めるに至るのだ。このように舞台版 *after the quake* において、原典のエッセンスはギャラティの手で二つの小説世界が表裏をなす入れ子構造へと組み込まれたのであり、これは〈震災後文学〉の精緻な達成の一つと言って良かろうと、稿者は評価する。地震のあとで、戦争のあとで、パンデミックのあとで、そしてあらゆる災厄のあとで、人は自らの無力さに打ちひしがれ、ただ佇むことしかできないかもしれない。しかし、やがては自身の来し方を省みつつ、新しい物語を手にし立ち上がって、前に進んで行かねばならないことを知るであろう。なぜならばこの地球上で全ての *after the quake* は、繰り返される *before the next quake* に過ぎないのだから。その意味で、村上春樹が阪神・淡路大震災に触発されて生み出した連作短篇集を典拠とし、911 ニューヨーク同時多発テロを契機に制作されたフランク・ギャラティの戯曲は、311 を経験した日本において翻訳劇『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』という〈震災後文学〉として、今後とも上演され続けていかなければならないのである²⁵。

【テキスト】

- 表章・加藤周一校注（1974）日本思想大系 24 『世阿弥 禪竹』岩波書店
 村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集Ⅱ』講談社
 横道萬里雄・表章校注（1960）日本古典文学大系 40 『謡曲集』上、岩波書店
 Galati, Frank（2009）*after the quake*, DRAMATISTS PLAY SERVICE, INC. New York.
 Murakami, Haruki（2002）*after the quake*, trans. by Rubin, Jay. Knopf, New York.
 Waley, Arthur（1998）*The Nō Plays of Japan*, DOVER PUBLICATIONS, INC. New York.

【参考文献】

- 大塚英志（2004）「神戸震災文学論」『サブカルチャー文学論』朝日新聞社
 辛島デイヴィッド（2019）「胸躍る翻訳劇」『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』公演プログラム、深雪印刷
 木村朗子（2013）『震災後文学論——あたらしい日本文学のために』青土社
 ——（2018）『その後の震災後文学論』青土社
 佐藤憲一（2015）「村上春樹とアメリカ再考」『文学研究論集』32、筑波大学比較・理論文学会
 中村三春（2018）『〈原作〉の記号学——日本文芸の映画的次元』七月社

²⁵ なお、2022年に話題となった新海誠監督の『すずめの戸締まり』が、やはり「かえるくん、東京を救う」から影響を受けていることについては、NHK『クローズアップ現代』における新海自身の以下の発言を参照 <https://www.nhk.jp/p/gendai/ts/R7Y6NGLJ6G/blog/bl/pkEldmVQ6R/bp/pvqdx5GOng/>（2022年12月25日、最終閲覧）。このアニメーションもまた、〈震災後映画〉もしくは〈震災後文学〉として重要な問題を提起しているのは確かだが、その「物語」の方向性や題材の扱い方の、村上春樹との差異については、また別途の考察が必要となる。

- 沼野充義 (2021) 「「あの日」を越えて——私たちはみな震災後への亡命者である」木村朗子／
アンヌ・バヤール=坂井編著『世界文学としての〈震災後文学〉』明石書店
- 野中潤 (2012) 「〈悲観的な希望〉を生きる——連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』論」
宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう
- 廣木一人 (2000) 「「ことに／＼平家の物語のまゝに」ということ——歌論から見た世阿弥の「本
説」論——」青山学院大学総合研究所人文学系研究叢書 15『演劇とその成立要素』
- 藤城孝輔 (2020) 「テキストをめぐる不自由——『神の子どもたちはみな踊る after the quake』」
『Act』26号ウェブ版、国際演劇評論家協会日本センター関西支部
<https://aictact2018.wixsite.com/act26/drama-review> (2022年12月25日、最終閲覧)
- 三谷幸子 (1973) 「平家物語と修羅能について」『相愛女子大学相愛女子短期大学研究論集』21
- 三宅晶子 (2011) 「修羅能のシテに選ばれた武将たち——〈清経〉〈敦盛〉そして〈朝長〉——」
『日本文学』60 (9)、日本文学協会
- 山根由美恵 (2022) 『村上春樹〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』ひつじ書房
- 米村みゆき (2020) 「「やみくろ」はどのように表象されるのか——『神の子どもたちはみな踊る』
におけるフィルム・アダプテーション」石田仁志／アントナン・ベシュレール編著『文化表象と
しての村上春樹』青弓社
- ルービン、ジェイ (2006) 『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社
- Rubin, Jay (2006) “Echo of an Earthquake”, *American Theatre*. Vol.23, New York.

【付記】

本稿は、2022年6月18日・19日に淡江大学にて開催された第11回村上春樹国際シンポジウム「村上春樹文学における「紐帯」」で行なった口頭発表の原稿に、大幅な加筆修正を施したものである。発表はオンラインによる。席上で貴重な御意見を賜った方々、ならびに、電子メールによる問い合わせに丁寧に御回答くださった、日本語版『神の子どもたちはみな踊る after the quake』の翻訳者である平塚隼介氏に対し、ここにあらためて感謝申し上げる。なお、本研究は科学研究費補助金（研究課題番号 22K00320）による成果の一部である。

【インタビュー】

「5本の遺作」を残した野村恵一監督のこと
——野村企画・山田哲夫氏インタビュー

伊藤弘了

(甲南大学 非常勤講師)



山田哲夫 (やまだ・てつお)

1948（昭和23）年東京生まれ。1972年京都大学文学部卒業。1971年に日本映画新社に入社し、記録映画・PR映画の演出を手がける。1984年、映像製作会社「映像館」の立ち上げに参画し、取締役役に就任。2001年よりフリーランスとなり、野村恵一監督とともに仕事をする。現在、野村企画の事務局を務める。

撮影所育ちの最後の世代

山田：大映京都がつぶれそうなところに入ってきたのが野村恵一（1946～2011）と中畑耒人と豊島啓。三馬鹿トリオみたいな言い方をされています。私は、実は、三人とも知り合いというか友達なんで、4人で遊んでいました。

野村はずっと京都なんですけど、たまたま近所に大映京都の撮影所長をしておられた鈴木晰也さんが住んでおられて、その口利きで大映に潜り込んだという話を聞きました。野村は1969年の入社です。

その下の中畑耒人は1970年入社、豊島啓は1971年の入社です。実は豊島啓さんは滝沢一さんという映画評論家のご子息なんですよね。兄貴が大映に行って、弟はついちょっと前に亡くなったんだけど、東映のプロデューサーをされていた豊島泉さん。

伊藤：1971年の12月には大映が倒産してしまうので、みなさん、本当にギリギリの入社だったんですね。

山田：そういう意味では3人とも「もうつぶれかけやけどええか」みたいなことで行ったんやと思います。僕も撮影所に潜り込みたかったんだけど、入りそびれてしまいました。

だから、私の見立てでは、野村なんかは撮影所で育った最後の世代というふうに理解しています。ただ、京都文化博物館の森脇清隆さんに言わせると、野村恵一というのは、要するに撮影所で育ったというよりは、撮影所に見切りをつけて、自分で映画を作ること始めた第一世代ということになる。自前でちゃんと映画作り始めた最初の世代、自主制作部隊というか。その後、ディレクターズ・カンパニー（1982年設立）とかいろいろ出てきたりする、その走りみたいな。ぴあから出た人もいないじゃないですか。それとはちょっと違うけども、野村は第一世代なんや、みたいな言い方を森脇さんはしてはります。

伊藤：なるほど。「撮影所育ちの最後の世代」と捉えるか、それとも「自主制作の最初の世代」と捉えるかで、微妙に見解がわかれているわけですね。

ニュース映画の会社に入る

山田：私自身は、撮影所には潜り込めずに、ニュース映画って分かりますか？

伊藤：はい、分かります。

山田：日本映画新社というニュース映画の会社に1972年に入りました。戦争中は政府の意向を受けてニュース映画や国策宣伝映画を作る会社で、その頃は日本映画社といったんですね。それでもう解体するみたいなことになった時に東宝が引き受けて、日本映画新社という形で戦後に再スタートしました。私はそこの大阪支社で仕事を始めました。

伊藤：じゃあ、これは東宝の系列会社みたいな感じなんですね。

山田：そうですね。東宝のお荷物子会社です（笑）。つぶすわけにもいかんし。ただ、ちょうどその頃は、広報映画だとか企業PRだとか建設記録映画だとか、そういう仕事がけっこうあった時代でした。

伊藤：広告やPR系の映画って、実は実入りが良かったという印象があります。

山田：1970年に大坂万博があって、そこがピークです。だから、70年にそういう仕事をしてた人たちはものすごく景気がいいというか。私が入ったのは万博が終わってしばらくしてからですから、昔は良かったというのを聞かされる世代だね。それでも、やっぱり、すぐ上にそういう人がいましたから。

私はそこでPR映画だとか記録映画だとかみたいな仕事をやっていました。その後、1984年に大学時代の友達と何人かで一緒に映像館という映画製作会社を立ち上げました。まさにそういう産業映画、企業が作る映画とか自治体を作る映画って、おっしゃるように食えましたから。そこで15年ぐらいやったのかな。

その後、脳梗塞をやって。それで、組織を支えるっていうのはもうしんどいということになって、2001年に退社をし、フリーになって、いろんな雇われ仕事をしていました。

脳梗塞のリハビリを兼ねて

山田：その頃から、脳梗塞のリハビリを兼ねて野村と仕事をするようになりました。それまでもずっと友達は友達なんだけど、同じ映画の仕事をやっても、向こうは撮影所出身で「本編（ホンペン）」の劇映画、私はいわば「町場（マチバ）」の「傍流」仕事。別に彼がそれで私をおとしめるようなことはないけれども、友達であるがゆえに厳しかったり面映ゆかったりするじゃないですか、お互いに。だから、野村の映画は、作る過程には一切コミットしていない。出来上がってから広報宣伝するとか、そういうのは手伝っているけども、一緒に組むみたいなことはやってこなかったんですよね。

それで、脳梗塞をやってぼーっとしている間に、そろそろリハビリを兼ねて何かやることを考えてみよかって、それで野村とやることになりました。野村の奥さんは小笠原恭子さんっていうんですけども、奥さんがプロデュースと台本を一緒に担当されていました。奥さんご自身も実は大映で役者時代からずっと役者をやっていたということもあるから、野村も含めて大映の太秦や映画の世界のことはよく知っていたんですね。

野村と奥さんと私と、それから実は私の息子が1人いまして、その息子と4人でリハビリがてら「じゃあ、台本書こうか」みたいなことになりました。私はその頃もう神戸にいましたから、神戸から京都へ通って、月1ペースで。

うちの息子は京大にいたんですよ、ちょうどその頃。今もあるかどうかは知りませんが、その頃の京大の学部生って、誰か京都市内で知っている人、身元引受人的なものがいれば、その人をちゃんと登録しなさいという制度がありました。それで、野村は吉田神社の近くにずっと住んでいたんで「これはちょうどええわ」言うて、息子の引受人になってもらいました。息子と野村監督は、歳が親子以上離れていましたが、ご夫妻にはお子さんがなかったんで、子どもみたいにかわいがってもらっていました。

伊藤：そうだったんですね。実は僕も修士課程の院生の時に吉田神社のすぐ近くに住んでいました。野村監督ご夫妻はあの辺りに住んでおられたんですね。

山田：野村と奥さんとうちの息子が京都にいて、私は脳梗塞の後のリハビリを兼ねて野村に会いに行くと、恭ちゃんに会いに行くと、息子とも会えてみたいなことで。それで、映画のシナリオをごそごそ書いていたんですよ。その時に、京都映画祭の世話役をやっておられた中島貞夫さんとご縁

がありまして。

野村監督との映画づくり

伊藤：京都映画祭は1997年から2012年まで隔年で開催された映画祭で、2014年からは吉本興業が入って京都国際映画祭になっていますね。

山田：ええ、京都映画祭では、京都をテーマにした映画に制作費の助成を行う「京都シネメセナ」という企画をやっていました。その1本目が、『いちげんさん』という、デビッド・ゾペティの小説を原作にしたもので、東京の日活のスタッフが企画を書いて、鈴木保奈美主演で作った、あんまり出来はよくない映画（笑）。

それを作った時に、太秦の連中はみんな、「何やねん。京都市がお金出す言うけども、みんな東京から来てるやないか。京都は舞台になってるだけで、スタッフも役者もみんな東京から来てお金持って帰ってるだけやないか」みたいに、ブーブー文句を言っていたんですよね。野村も私も「自分らで企画書いて撮りにいかんからそうなるんや」と思って、そんなんもあって「ターンオーバー」という映画の企画を考えました。

伊藤：それが『Turn over 天使は自転車に乗って』になるんですね。この映画は後に『二人日和』（2005年）と改題されて公開されますね。

山田：身もふたもない話やけども、1本目の『いちげんさん』というのは、白人の青年が京都に魅せられて恋をしてという話で、鈴木保奈美がやったのは盲目の女性か何か。病気ものやと。京都ものやと。そういう傾向と対策をいろいろやった（笑）。

「ターンオーバー」というのは、さっきお話した流れでいうと、要するに東京中心いうのをひっくり返したれと、裏返せみたいな、まずはそういう意味合いがある。それと、映画にも実は出てくるんですけども、うちの息子が、トランプというかマジックをやっている。



伊藤：劇中では賀集利樹さんが演じている役ですね。

山田：そうそう。マジックもカタッとひっくり返して全部がひっくり返るみたいなんをターンオーバーと言う。ターンオーバーっていう言葉には、そんなんをいろいろ込めている。「よし、これで京都市からお金を引き出そう」と思って。

ところが、京都シネメセナはもう1本か2本かやって中断してしまった。もしかしたら京都市も思

ったんでしょね。結局東京からみんな来て、東京にお金持っていかれるだけやから費用対効果、コストが悪すぎると。もう映画制作はやめや言うて、映画祭だけ残したんですよ。

それで、台本が書き上がったのはいいけど持っていくところがなくなった。塩漬けにしていたんだけども、たまたま中島貞夫さんが読んでくれて「これは面白いからやってみたら」と言われて、「完成したら京都映画祭で上映してあげるよ」という話になった。じゃあ、お金はかかるけどやろうか、みたいなんで始めたんですよ、実は。

伊藤：そんな経緯があったんですね。

山田：そう。だから、不純な動機と言えば不純な動機で始めているの。

伊藤：この映画は実際に第4回京都映画祭のクロージング作品として上映されていますね。

映画の編集について

山田：伊藤先生は、谷口登司夫っていう編集マン、知りませんか？

伊藤：大映の谷口登司夫さん。

山田：それこそ、三隅研次もやっているし、勝さんの映画もやっているし、私が大好きな編集マンなんです。野村は、その谷口さんにかわいがってもらって、谷口さんが全部編集してくれています。谷口編集に助けられている部分がものすごくあると私は思っています。これは本人も言っていることですけどね。もう何年前に亡くなられて。

伊藤：谷口さんは2014年にお亡くなりになっていますね。

山田：この人はすごいですよ。昔々のエピソードやけども、北野武の『3-4X 10月』の編集を谷口さんがやっていますが、北野武は谷口さんの編集がものすごく気に入ったみたい。編集技師っていうと、本を書かれた浦岡敬一さんが最初に出てくるけども、私は浦岡さんよりはるかに谷口さんの編集にキレの良さを感じますね。

伊藤：僕も浦岡さんの本（『映画編集とは何か』）で勉強させてもらったクチです（笑）。やっぱり、各会社に伝説的な編集マンみたいな方がいらっしやいますね。

山田：いますよね、何人か。

伊藤：それこそ、松竹の浦岡さんもそうだし、浦岡さんの師匠に当たる浜村義康は小津映画の編集

を担当していました。浦岡さんも助手時代に小津映画に携わっています。

「仁義なき闘い」シリーズの編集もされている東映京都の宮本信太郎さんとか。編集した作品は300本以上になるんじゃないかな。先日、宮本さんのご息子にお会いする機会がありました。

山田：今は監督が編集までやることも多いけども、昔は編集マンに、台本と撮影済みのフィルムを渡したら、後は編集マンがやっていた。自分で編集するのもよし悪しやもんね。

野村ともよく話したけど、監督さんの中には、撮影が好きな監督もいれば、編集が一番好きみたいな監督もいますよね。

野村は、どっちかいうと編集で、谷口さんと横で2人並んで、あーやない、こーやないみたいなんをやるのが楽しみで、その楽しみのために撮影やってるみたいなもんやということを何遍も言うてますね。確かにそうなんですよね。編集っておもしろいんですよ。

伊藤：編集で作品の印象はガラッと変わりますもんね。

山田：ええ、変わりますね。

伊藤：編集は映画に命を吹き込むプロセスだと思っています。

野村監督のデビュー作『森の向う側』

伊藤：野村監督の第1作は『森の向う側』（1988年）。おもしろい映画ですよ。いい意味で変なところがある。

山田：変な映画でしょ。だから、できた当時はみんなぼろくそに言ってた。

伊藤：そうなんですか（笑）。

山田：あの素人臭さは何や、あの芝居はやめてくれいう。

伊藤：主演のきたやまおさむ（北山修）さんの演技、僕はけっこう癖になっちゃいましたけど。本業は俳優ではなくて、お医者さん。精神科医。

山田：九州大学で長いこと教授をやっておられて、今は白鷺大の学長になってますけども。もちろん、俳優でもないし、野村とは高校時代友人であるというのと、彼、きたやまさんのほうは、それこそわれわれの年代でいうと、「帰って来たヨッパライ」というザ・フォーク・クルセダーズの大ヒットメーカーですから。

伊藤：『帰って来たヨッパライ』（1968年）は大島渚が映画にしていますよね。きたやまさんもメンバーとして出ておられる。癖があってけっこう好きな映画です。

山田：あれもひどい映画ですね。

伊藤：いい意味で（笑）。

村上春樹の短編小説を映画化

伊藤：『森の向う側』の原作は、村上春樹の短編小説「土の中の小さな犬」ですね。僕は東映太秦映画村の映画図書館というところで資料整理の仕事をしているのですが、そこで『森の向う側』の台本を拝見させていただきました。

山田：あの頃は村上春樹も良かったんです。

伊藤：山田さんは、村上春樹はお読みになっていたんですか？

山田：『ノルウェイの森』までは読んでいます。『ノルウェイの森』でさようならというか。『森の向う側』の脚本を書いた中村努さんは、実は、さっき言った編集の谷口さんと同じように大映におられたんです。今はもう80代後半ぐらい。まだお元気ですけども。中村さんも、初期の村上春樹はずっと読んでおられました。だから、野村が「村上春樹で1本目やろうと思っ
てんねん」みたいな話をした時「それは悪くはないね」と言って賛成したみたいです。ただ、中村さんも『ノルウェイの森』以降は読んでいないそうです。



伊藤：映画化する際には当然、村上春樹にも許可を取られたんですよね？

山田：もちろん許可を得ています。これは、野村が行って許可を取ったみたいですね。その辺の経緯はあんまり詳しくは聞いていない。

伊藤：まだ山田さんは直接的に関わっておられない頃ですからね。

山田：僕は全然別のことをやっていたから。ただ、多分『風の歌を聴け』（1981年）の映画化

でも懲りたんやと思うんですね。

伊藤：大森一樹監督の映画ですね。そういえば、京都府立医科大学の先輩後輩という縁からか、大森監督の『ヒポクラテスたち』（1980年）にもきたやまおさむさんが出ておられますね。

山田：懲りてから許可をもらったのか、懲りる前に駆け込みでもらったのか、よく分からへんの。私の推測では、村上春樹はまだ『風の歌』は、許可は与えてるけども映画は見てなかったんちゃうかなと思う。せやから不用意に許可してしまったんちゃうかなって。それで、『風の歌』の出来を見て、「これはあかんわ。映画怖い」ということが分かった。見た後やったらとしたら「野村の本で、主演がきたやまおさむで、果たしてオッケー出るかな？」とは思うけども、よう分からん。

伊藤：出来上がった映画『森の向う側』は、当然村上春樹も見ているんですね？

山田：見ておられると思うですよ。

伊藤：何か村上春樹からコメントはあったんでしょうか？

山田：コメントは一切聞いたことない。こっちも怖いから野村には聞いたことないし。野村も、どっちかいうとあんまりいろんなことをしゃべったり、自慢したりするほうではなしに、よくいや寡黙な人で。

だから「映画化の許可をめぐって村上春樹とはどうなんですか？」というのは、全然分からない。中村努さんにも聞いてみたんやけども「野村が行って許可もらってきたからあんまり詳しい経緯は知らん」みたいなことを言っていた。

もちろん映画は見てはいるんやろうと思う。私に言わせりゃ『風の歌』みたいなひどいことはないけども、置きに行ったんか行かなかったのか、素人臭い映画やなとか、不思議な謎が謎を呼ぶ映画やなというふうに思われたかもしんない。

でも、私なりに思い返してみると、野村の中には映画の歴史に対するある種のリスペクトがある。あるいは、オマージュというのか。だから、『森の向う側』には、藤田進と三宅邦子が出ているでしょ？

伊藤：出ていましたね。

山田：もろに。じゃあ、それはどんなあれなんかいいたら、やっぱり往年の黒澤明といってもいいし、小津安二郎といってもいいしみたいなことなんです。そういうキャスティング。脚本の中村努さんとも話をしたけど、全部野村が決めたと言うてますから。

伊藤：野村監督が藤田進と三宅邦子を使いたいと。

山田：一応名目上は、清水一夫さんっていうプロデューサーがクレジットされてるんだけど、実際は野村企画で野村と奥さんがキャスティング、あるいはスタッフも含めて組んでいったというようなことです。

映画『ドライブ・マイ・カー』との共通点

山田：ところで『ドライブ・マイ・カー』（2021年）はご覧になっていますよね。

伊藤：はい、濱口竜介監督の。こちらも原作は村上春樹ですね。山田さんはご覧になりましたか？

山田：ええ。もう1本の『偶然と想像』（2021年）ももちろん見えています。濱口竜介くんが好きなんです。

伊藤：そうなんですか。

山田：うん。もう10年ぐらい前から、この子はええなというのは何となく感じていて、だから、ずっと見えていますよ。震災の後に東北で撮ったドキュメンタリーも含めて。

伊藤：酒井耕と一緒に監督をした「東北記録映画三部作」がありますね。

山田：メジャーデビューした前作『寝ても覚めても』があるじゃないですか。あれは、私としては60点。一応1本目としては合格点、かろうじて合格点かなぐらいの感じやったんですけど、『ドライブ・マイ・カー』は80点あげましたね。腕を上げたなという感じはあります。

伊藤：僕も『寝ても覚めても』はちょっとピンときていないところがありましたが、『ドライブ・マイ・カー』は傑作だと思いました。

山田：私は、西島秀俊さんは駄目なんです。下手やなというか。ただ、あの下手さが『森の向う側』のきたやまおさむを連想させた。

伊藤：なるほど。確かにその部分で通じるところがあるかもしれない。

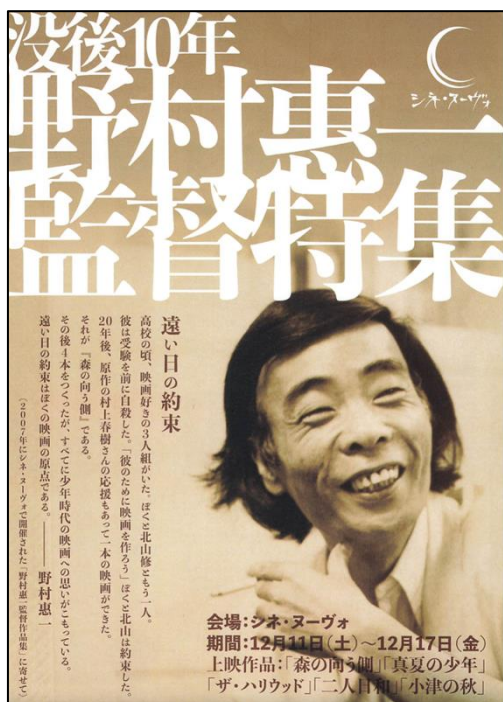
山田：下手さ加減というか。きたやまさんのほうがもっと棒読みやから。西島さんのはもうちょっと手の込んだ下手さやけども。こじらせてるかこじらせてないかで、下手さは一緒やなというふうに思っています。

相手役の三浦透子さんはやっぱり、何だか筋がいいからなのか、あの人のほうがはるかに上手とい

うふうに見えました。もしかして、村上春樹の映画ってああいうふうに素人っぽく棒読み風の対応をしたほうが成功するのかな。

似せよう似せようとするとう失敗する。似せようとしなくて、かといって別にそれから離れることもなく、もうちょっとフラットに向き合ったほうがかえってええということなのかなと思う。

伊藤：その意味では『森の向う側』はそのやり方を先に示していたと。



山田：そうそう。だから、それこそ 2021 年にシネ・ヌーヴォで野村の特集上映をやってもらった時に「村上春樹の研究をなさってる先生方の定期的な会があって、そこで『森の向う側』が評価をいただいているんですよ」という話をした。村上春樹の映画はいっぱいあるわけだし「ノーベル文学賞をもらったら特集上映をやってください。その時は『森の向う側』もぜひ入れてくださいね」とお願いしました。

伊藤：確かに並べてみたらおもしろいと思いますね。

山田：いっぱいあるじゃないですか。『風の歌』もそうやし。

伊藤：『トニー滝谷』（市川準監督、2005 年）に『神の子どもたちはみな踊る』（ロバート・ログヴァル監督、2008 年）に『ハナレイ・ベイ』（松永大司監督、2018 年）に、それこそ『ノルウェイの森』（トラン・アン・ユン監督、2010 年）だってある。

山田：そう。『ノルウェイの森』の映画も含めて。だから、村上春樹の呪縛の中でやった映画がみんな討ち死にして、多分、村上春樹のお眼鏡にはかなわなかった。かろうじて、今まで出来上がっている映画でいえば『ドライブ・マイ・カー』と『森の向う側』が屹立するというふうに独断と偏見丸出しですが、私は見立てています。片一方はアカデミーですし、片一方は全く無名の作品ですが。

伊藤：でも、だからこそ見てほしいですよ。今見たら新鮮に映ると思うんですよ。

5本の遺作

山田：野村の2本目は『真夏の少年』（1991年）。これは奥さんの小笠原恭子さん、恭ちゃんのための映画。だから、理屈も何もなしに、要するにほのぼのとした娯楽映画というか。少年の成長物語ですから。

伊藤：一夏のね。

山田：だから、あんまり理屈はないんですよ。1本目はものすごく観念的で理屈っぽい。それは野村のある一面でもあるし、村上春樹の持っているインテリジェンスみたいなものが色濃く出た映画だった。だから、1本目が自分の遺作、2本目は嫁さんの遺作。で、3本目に『ザ・ハリウッド』（1998年）。これは、映画に関わってくれたみんなのための遺作みたいな言い方をしていましたね。

伊藤：そうなんです。

山田：うん。それで「3本でもうええわ」というふうになっていたんですよ。「3本もやったしもうええやろう」と言っていて、4本目が『二人日和』なんだけども。それは、先ほどお話したような経緯でやろうかということになって。4本目で松竹さんと仲良くなったから、じゃあ、5本目をやろうかと。

伊藤：5本目は『小津の秋』（2007年）ですね。小津安二郎をテーマにした映画で、確かにあれは松竹と仲が良くないとできない（笑）。

山田：そうそうそう。松竹さんが、『二人日和』の時にわりとようしてくれはった。最近亡くなられた松竹の山内静夫さんが買ってくれはったんですよ、ものすごく。



伊藤：そうだったんですね。山内さんは小津映画のプロデューサーをされた方でもんね。僕も何度かお目にかかって、インタビューをさせていただいたことがあります。

山田：それで、山内さんの下にいる偉いさんに声をかけて『小津の秋』というのをやろうと思ってるんだけどって。だから、山内さんとの縁ですね、5本目は。

私はその頃、野村と大げんかをしていた。『二人日和』を作って、岩波ホールでやるかやらんかぐらいのことが決まった時点なんですよ。私は「『二人日和』の公開と上映に向けて今からいろいろやったほうがええのんちゃうかな」言うて。でも、野村はもうすぐにでも5本目に入りたいという気持ちがあって。

今でも覚えていますけども、太秦の喫茶店で、野村が「あるもんで作るし、できる時にやらな、一遍流れたら絶対できへんから、おまえが何言うても俺はやるぞ」というのを、私と、4本目に出演した藤村志保さんのマネージャーさんとで聞いた。3人でわりと深刻な話をしたんです。

志保さんも『二人日和』で何とかうまくいけそうやからいうんで、『小津の秋』をやりたいがっているんですよ。でも、マネージャーは「今はむしろ4本目を売るべきや」と言って反対している。それで3人で話をして、結果としては、「山田さんが寝返って野村の肩を持つようになったから、5本目行ってしまったね」言うて、えらくその志保さんのマネージャーさんに怒られました。

伊藤：そんな一幕があったんですね。

山田：それはいまだに覚えていますね。「あるもんで作るし、作れへんようになったら、一遍つまずいたらもう絶対できへんのやで」。これは多分せやろうなって、「ほんなら、もう、やり」言うて。それで、松竹との絡みも含めて、私の名前は一応5本目のプロデューサーに入ってはいるんですけども、現場はやらなかった。ロケ見舞いに1回か2回、蓼科の無藝荘へ行きましたけども、後はおまかせで、現場は全部やらん。4本目は一緒に脚本を書いて、現場もずっと付いてやったんですけども。

そんなことで、野村は生涯に5本も遺作を作ったんです。

伊藤：「5本の遺作」がある監督って、そうそういないでしょうね。

山田：多いですよ。

伊藤：実際、毎回そういうスタイルで映画を作るのって本当に大変なことですよ。大手がやるんじゃないくて、自分たちだけで映画を作って、配給や上映のことまで考えなければいけない。

山田：大変なこと。その頃でいえば大変なことですね。配給はもちろんそう。当時はまだブロック・ブッキングも今ほど崩れているわけではないですから。

岩波ホールで上映された『二人日和』

伊藤：岩波ホールの閉館は2021年の映画界にとって衝撃的なニュースでした。『二人日和』は岩波ホールで上映されたわけですが、「岩波ホールでかかる」というのは、やっぱり大きなことだったんでしょうか？

山田：大きなことでしたね、それは。『二人日和』がそこそこの興行成績を上げたのは岩波ホールでやったからです。岩波ブランドがまだ生きていましたから。でも、あれが2005年なんですけども、岩波ブランドもう効けへんというふうには、岩波ホールのみなさん方も危機感を感じておられた。われわれ制作サイドは「年寄り向けの映画で、年寄りが客に来たらええわ」と思っているからそれはそれでええんやけど。「岩波ももう賞味期限切れかかっているよな」というのから言えば、それから15年は生き延びましたから、頑張りましたよね。高野悦子さんが亡くなってからも、岩波律子さんや原田健秀さんら劇場スタッフのみなさんは……。岩波でやれたのはもっけの幸いで、ホントにありがたかったですね。

伊藤：岩波ホールでやると都内の他のミニシアターではかけられなくという縛りがあるんですっけ？

山田：うん。ただし、都内の他のミニシアターではかけられなくなるけども、地方の映画館、独立系の映画館が間違いなく買ってくれますから。「あの岩波ホールの文化映画がわが田舎にもやってくる」というので、地方の岩波文化人ファン系の人たちは見てくれます。事実、岩波でかける映画は、そう下手は打ちませんから。

伊藤：そうですね。

山田：岩波は上映が3カ月という長丁場ですから、最初はだいぶびびりましたよ。あそこは座席数が200弱でしょ。それで、1日5回か6回上映ですから。150席で計算すると、150掛ける5で750でしょ。3カ月ですから、100日。ということは、750掛ける100やから7万5,000。半分としても、3万5,000から4万ぐらい入らんと劇場側にも申し訳ない。

「監督：野村恵一」では売れませんか、頼りになるのは「主演：藤村志保」さん。くわえて「共演：栗塚旭」さん。栗塚さんには根強いファンがおられるんですけども。果たしてお客さんが入るかなと、そういうびびり方をやっぱりしますよ。結果としては、これは自慢なんだけど、5万何千人か入りました。

伊藤：じゃあ、興行的には十分だったんですね。

山田：だから、岩波さんも喜んで。それはもうひとえに藤村さんが頑張ってくれたからやと思います。ただ、そんなこともあるから、5本目入る言うてんのは、それはもう監督のわがままで、この興行どうすんのかというか。それで野村とけんかしたんです。

伊藤：なるほど。

山田：今の若い監督さんって、みんな、最終的な配給とか興行とかも含めて、それも大事やとか、そうしないといけないみたいなんでわりとちゃんと努力を惜しまない。でも、野村ぐらいまでの監督さんというのは、もう作ったら終わり、あとは見てくれる人が見てくれたらええわっていうか。あとは私の仕事ではありませんというのではありませんね。

伊藤：そういう意味でも野村監督は撮影所時代の最後の世代と言える。

山田：そうそう。私はそう思ってますけどね。

伊藤：気持ちの上では毎度が「遺作」だからこそ、数字を気にする必要がなかったというのもあったのかもしれないね。

2022年4月29日 神戸にて

*本稿は科学研究費補助金（研究課題番号 22K00320）による成果の一部である。

【研究ノート】

トルコにおける「ふしぎな図書館」の出版事情
—翻訳者 Ali Volkan Erdemir 氏インタビューを中心に—

山根 由美恵
(山口大学 講師)

はじめに

本誌掲載の拙稿「イラストからみる「翻案」のダイバーシティ—村上春樹「ふしぎな図書館」(17カ国版)の比較を通して—」の調査において、*Tuhaf Kütüphane* (トルコ版「ふしぎな図書館」)の翻訳者・Ali Volkan Erdemir 氏 (Erciyes Üniversitesi 教授) にメールインタビューする機会を得た。その際、村上翻訳に関する重要な情報を多く紹介いただき、村上研究に寄与するところが大と判断したため、研究ノートとして発表する。

記載情報は、筑波大学主催でおこなわれた講演関係資料 (A: 口頭発表原稿)。トルコ語のインタビュー (B: 稿者が翻訳サイトで日本語に翻訳後、Erdemir 氏にメールで送り、大きな意味のズレはないことを確認してもらった内容)、メールインタビュー (C) である。

トルコの出版社: Doğan Kitap のサイト¹によると、トルコでは下記のような村上作品の翻訳出版がなされている。(近年から遡る形で記載)

- ・ *Bir Kediye Terk Etmek* (『猫を棄てる』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2022)
- ・ *Birinci Tekil Şahıs* (『一人称単数』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2021)
- ・ *Sadece Müzik* (稿者訳 Only Music 『小澤征爾さんと、音楽について話をする』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2021)
- ・ *Pinball, 1973* (『1973年のピンボール』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2020)
- ・ *Dans Dans Dans* (『ダンス・ダンス・ダンス』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2020)
- ・ *Mesleğim Yazarlık* (『職業としての小説家』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2019)
- ・ *Doğum Günü Kızı* (『バースデー・ガール』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2019)
- ・ *Kumandanı Öldürmek* (『騎士団長殺し』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2018)
- ・ *Rüzgarın Şarkısını Dinle* (『風の歌を聴け』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2018)
- ・ *Fırın Saldırısı* (『パン屋を襲う』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2017)
- ・ *Karanlıktan Sonra* (『アフターダーク』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2017)
- ・ *Tuhaf Kütüphane* (『ふしぎな図書館』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2016)
- ・ *Sputnik Sevgilim* (『スプートニクの恋人』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2016)

¹ <https://www.dogankitap.com.tr/yazar/haruki-murakami>

- ・ *Kadınsız Erkekler* (『女のいない男たち』 訳者 Ali Volkan Erdemir ・ 2016)
- ・ *IQ84* (三巻本 1～3 『IQ84』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2015)
- ・ *Uyku* (『眠り』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2015)
- ・ *Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları* (『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2014)
- ・ *Koşmasaydım Yazamazdım* (稿者訳：走らなければ書けない『走ることについて語る時に僕の語ること』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2013)
- ・ *IQ84* (『IQ84』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2012)
- ・ *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* (『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2011)
- ・ *Sahilde Kafka* (『海辺のカフカ』 訳者 Hüseyin Can Erkin ・ 2009)
- ・ *Yaban Koyununun İzinde* (『羊をめぐる冒険』 訳者 Nihal Önal ・ 2008)
- ・ *Sınırın Güneyinde, Güneşin Batısında* (『国境の南、太陽の西』 訳者 Pınar Polat ・ 2007)
- ・ *Zemberek kuşu'nun Güncesi* (『ねじまき鳥クロニクル』 訳者 Nihal Önal ・ 2005)
- ・ *İmkânsızın Şarkısı* (稿者訳：不可能のバラード『ノルウェイの森』 訳者 Nihal Önal ・ 2004)

一見してわかるように、Erdemir 氏は 2016 年から現在まで 14 作の村上作品を翻訳しているトルコ語翻訳の第一人者である。トルコでは長編は完全に翻訳されている状況だが、短編集は近年のもの 2 冊 (『一人称単数』『女のいない男たち』) と Kat Menschik 氏のシリーズ (『眠り』『パン屋を襲う』『ふしぎな図書館』『バースデー・ガール』) に限られている。対して、エッセイは比較的多めの翻訳が進んでいるようである。

A Ali Volkan Erdemir 氏講演 (筑波大学主催) 内容の紹介

2019 年 1 月 13 日、筑波大学が主催した国際シンポジウム「ポップ・テクストの力—日本文化の対話的発展に向けて」(於：東京国際交流館)において、Erdemir 氏は『ふしぎな図書館』と不思議な関連性」という講演を行った。以下、講演内容(口頭発表用原稿)を記載するが、稿者の注記・解説(MS 明朝)と区別するために、講演内容をゴシック体で記す。また、ですます調はである調に変え、概略したところがある。

トルコにおける日本文学作品(三島由紀夫、川端康成、大江健三郎)は、日本語からではなく、フランス語訳からトルコ語に翻訳されてきた。それは、トルコでは 19 世紀から知識人や外交官の話す言語がフランス語だったことと連動している。1950 年代以降、英語が力を持つが、文学作品の翻訳は長い間フランス語からが多く、村上春樹作品のトルコ語訳も最近まで例外ではなかった。つまり、フランス語または英語訳を通じてトルコ語への翻訳が行われていた。

日本語から直接にトルコ語へ翻訳された初めての日本文学作品は夏目漱石『坊っちゃん』であるが、それは「日本におけるトルコ年」でもあった 2003 年でもあった。

「日本におけるトルコ年」とは、2000年にトルコのジェム外相（当時）が来日した折に日本政府に対して提案し、両国のジョイント・アクション・プランに盛り込まれたもので、2003年2月から2004年3月までの期間、日本の各地で文化・観光・投資を三つの柱に、様々なイベントが開催された。²

翌年の2004年に村上春樹作品の最初のトルコ語訳『ノルウェイの森』が出版される。タイトルはフランス語のタイトル *La Ballade de l'impossible*（不可能のバラード）が使用された。2005年の『ねじまき鳥クロニクル』と2008年『羊をめぐる冒険』の翻訳もフランス語から行われた。2007年『国境の南、太陽の西』は英語からの翻訳である。

2009年に日本語からトルコ語への翻訳が始まる。Huseyin Can Erkin氏（アンカラ大学・日本語日本文学教授）が、2009年『海辺のカフカ』、2011年『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、2012年『1Q84』、2013年『走ることに語るときに僕の語ること』、2014年『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』、2015年『眠り』を翻訳した。

2015年に、大江健三郎の三編の短編小説「飼育」、「われらの狂気を生き延びる道を教えよ」、「みずから我が涙をぬぐいたまう日」と村上春樹『女のいない男たち』を翻訳したが、大江健三郎の翻訳は非常に難しかったため、翻訳のペースを落とそうと考える。しかし、『スポーツニクの恋人』を翻訳している間に、村上春樹文学の魅力を感じ、村上の作品の翻訳を精力的に進めた（上記『騎士団長殺し』『ダンス・ダンス・ダンス』をはじめとする12作）。翻訳の仕事は村上だけではなく2017年、三島由紀夫『金閣寺』（2017）『愛の乾き』（2019）、今村夏子『むらさきのスカートの女』（2021）、芥川龍之介『羅生門』（2022）などがある。

最初、翻訳は趣味と考えていたが、結果的に翻訳家として活動していくこととなった。2017年に三島由紀夫『金閣寺』を翻訳してから、もう一切三島の翻訳はしないと思ったが、翻訳契約の中には、三島由紀夫の『愛の乾き』、『禁色』、大江健三郎の『水死』などがある（2019年当時）。大学で教えることが好きだが、学科長として山ほどの書類の仕事、終わりのない会議など、死ぬほどつまらないと感じることも多々ある。そんな雰囲気の中、日本文学作品を翻訳することは、現在（2019年当時）のわたしにとって唯一の楽しみである。そして、ほぼ毎日テロのニュース、難民の切ない状況、地球温暖化などの現実世界で生き延びるために、翻訳しているとも言える。ある意味では、それはセラピーになると言ってもいい。好きな俳人種田山頭火が詠んだ俳句、「どうしようもないわたしが歩いている」を借りて言えば、「どうしようもないわたしがホンヤクをしている」。その中で、特に村上春樹作品は生きて行くために「不思議な力」を与えてくれる。

村上以前の日本文学がフランス語からの翻訳であったこと、2003年の「日本におけるトルコ年」がトルコの翻訳事情を変え、日本語からの翻訳を促した点など、トルコの翻訳事情についての貴重な情報が述べられた講演である。Erdemir氏は村上だけではなく、三島由紀夫・大江健三郎な

² 大曲祐子「国際化の潮流：「2003年日本におけるトルコ年—新たな日土交流の時代の曙—」を迎えて」（『自治会国際化フォーラム』2003・8）[digidepo_8665822_po_05.pdf](https://digidepo.8665822_po_05.pdf) (ndl.go.jp)

どの翻訳を行っているが、三島・大江の翻訳での困難さに比べ、村上の翻訳は楽しみつつ、「セラピー」に近いものとなっているようである。

『ふしぎな図書館』は、「ぼく」という主人公が図書館の貸出しコーナーで、そのときまで見たことのない女性に探している本の名前を告げると、またそのときまで見たことのないところへ案内される。その部屋のドアを開くと、老人がいる。本から引用すると、

「オスマントルコ帝国の税金のあつめ方について知りたいんです」とぼくはいった。老人の目がきらりと光った。「なるほど、オスマントルコ帝国の税金のあつめかた、ですか。それは、ああ、なかなか興味ぶかい」

私が不思議だと思うのは、この「ぼく」という主人公が「オスマントルコ帝国の税金のあつめ方について知りたいんです」と言ったことではなく、老人が「ここにはちゃんと、オスマントルコ帝国の税金のあつめ方について書かれた本が何冊もある」と言ったことだ。しかも、その本の中には、『オスマン帝国の税金事情』、『オスマントルコ帝国の税金あつめ人の日記』、『オスマン帝国における税金払い運動とその弾圧』という、いかにも専門的な本が揃っている。そこは市立図書館なのか。まるでオスマン帝国関連の文献がそろっている大学図書館にいるようである。

ある本の中に、トルコやオスマン帝国の話が出てくると、どうしてもオリエンタリズムの可能性か、その影を探してしまう。『ふしぎな図書館』でもそれを考えさせる箇所が4つある。一つ目はオスマントルコ帝国の税金集めの本のことである。次に、佐々木マキさんが書いた絵である。トルコ帽（フェス）をかぶる口髭の人、イブン・アルムド・ハシュールという主人公の絵と、19世紀にイスタンブールに短期間滞在して、『アジャデ』を書いたピエール・ロチの絵は似ている。さらに、19世末イスタンブールに来て、およそ20年間いろいろな活動をした山田寅次郎の雰囲気にも似ている。それに加えて、バザー、トロピカルな動物たち。これらはまさにエキゾチックな雰囲気が出ている。確かにこの本ではイスタンブールと言及されているが、この絵で描かれている都市はイスタンブールとはかけ離れた想像上の描写だ。佐々木さんはおそらくオリエンタリストの画家から影響を受けてこの絵の舞台を描いたのではないかと思う。山の後ろに流れている砂漠の感じ、木、そして家の形は、どう見てもアラビア半島の都市のイメージだろう。

1952年に山樵亭主人によって書かれた彼の伝記「新月山田寅次郎」では、彼のトルコでの生活に焦点が当てられている。オスマン帝国の旗にも3つの新月があって、今のトルコ共和国の旗にも新月と星がある。日本の旗に太陽があるのと同じようなシンボルだろう。

Erdemir氏は「図書館奇譚」について、オリエンタリズムの視点を4点指摘している。このうち、山田寅次郎に関する指摘はとりわけ重要と考えられる。山田寅次郎の概歴は次のようになる。

³山田寅次郎はトルコで最も有名な日本人と言われ、イスタンブールには山田寅次郎広場が存在する。山田がトルコと関わりを持ち始めたきっかけは、トルコの軍艦エルトゥールル号の遭難である。1890年9月16日午後9時過ぎ、日土友好のための来日で帰途についていたエルトゥールル号は暴風雨の中、紀伊半島南端近くの大島の沖合で岩礁に激突。乗組員650名は全員海に投げ出され、587名が死亡、生存者は63名であった。大島村民は村をあげて生存者の救出活動を行い、治療費など一切請求しなかった。新聞紙上でこの事件を知った山田は独自に遺族への義援金収集活動を行い、5千円（現在の価格では約1億円）を集めた。山田は義援金を送るため外務省に赴いたが、青木周蔵外務大臣から自身でトルコに赴き、直接渡すほうが良いとの提案を受け、トルコへ渡航する。トルコでは皇帝アブドゥル・ハミト2世に拝謁するが、皇帝は山田に日本とトルコの修好のためトルコで日本語を教えてほしいとの言葉をかけ、その後トルコに22年滞在することになる。山田はトルコで民間大使となり、日土両国の正式な外交関係樹立に尽力した。

Erdemir氏の指摘の通り、佐々木マキのイラスト（図1）⁴は、山田寅次郎の風貌（図2）⁵と類似している。

（図1）

（図2）



イラストに描かれたイブン＝アルムド＝ハシュールのイメージに日土の友好関係に尽力した山田の形象が加わるとすれば、徴税吏であるハシュールは極悪非道な人物としてイメージ化されていないと言えよう。拙稿⁶で述べたが、村上は高校時代に中央公論社の「世界の歴史」シリーズを読み込んでおり、世界の歴史に深い興味を抱いていた。「図書館奇譚」がヨーロッパ寄りではなくトルコ側の目線がある点、同年に書かれた「羊をめぐる冒険」におけるアイヌ青年が中央権力を批判する眼差しを有していたことを鑑みると、ヨーロッパ

³ 山田寅次郎については、長場紘「山田寅次郎の軌跡—日本・トルコ関係史の一側面—」（『上智大学アジア文化研究所』1996）、NPO 法人国際留学生協会の WebSite : <http://www.ifsa.jp/index.php?Gyamadorajirou> を参照した。

⁴ 『ふしぎな図書館』（講談社・2005、p61）

⁵ 『山田寅次郎宗有 民間外交官・実業家・茶道家元』（宮帯出版社・2016、表紙）

⁶ 山根由美恵「村上春樹「図書館奇譚」論—オスマン帝国／図書館／ボルヘス—」（『近代文学試論』2022）

文化のみを重視するのではなく、400年間覇権を握っていたオスマン帝国の文化や歴史的影響力に対する意識があったことが読み取れる。その意味で山田寅次郎と似たハシュールの形象は、オスマン帝国に対するネガティブなだけではない印象を付加する面があると考えられる。なお、拙稿⁷で稿者は「図書館奇譚」とオスマン帝国の関係について考察したが、オリエンタリズムの点は考察が及ばなかった。著書収録の際に加筆を行いたい。

では、『ふしぎな図書館』に出てくる「新月」は、トルコを意味するのだろうか。

17章で「ぼく」という主人公は、『オスマントルコ帝国の税金あつめの日記』を読んでいるうちにイブン・アルムド・ハシュールに変わる。昼は、イスタンブールの通りを歩き回って税金を集め、夕方は家に帰って、インコに餌をあげる。そして、寝室では三人の妻のうちの一である美少女が彼を待っている。その女性は、図書館で彼にご飯を持って来てくれる女性で、二人の間に次のような会話がある。「〈良い月です〉と少女はくりかえした。〈新月が私たちの運命をかえてくれます〉／「そうなるといいね」とぼくは言った。」ここでは、新月は肯定的な意味を持っているのではないかと思われる。

新月の話が出る次のシーンは19章にある「少女は静かにベッドの上に腰を下ろした。彼女はずいぶん疲れているみたいに見えた。顔色がいつもより薄く、うっすらとすけてむこうの壁が見えるくらいだった。／〈新月が私たちのまわりからいろんなものをうばっていくの〉／「ぼくは目が少しちくちくするくらいだけだ」。ここでは、新月が否定的なイメージを持っている。

この2つの例から考えれば、新月は確かにオスマン帝国を思い出させるものかもしれないが、『ふしぎな図書館』では、単に何かが変わるときを表す時間を意味していると思われる。

19世紀のヨーロッパで、トルコ人男性がハレムを持って、何人かの女性と結婚していると思われたのはオリエンタリズムの影響だろう。同じく、当時のトルコでは、西洋人、特にフランス人が妻の以外に妾と関係を持っていると思われていた。

オスマン帝国にハレムが入ったのは、1453年のコンスタンチノーブルの征服からである。トルコ女性が、社会から離れ、スカーフを身につける率がたかくなったのもこの時からである。宮殿のハレムが法律上なくなったのは1909年である。そして、オスマン帝国の最後に近い1885年にイスタンブールで行われた調査によると、二人以上の妻を持っている男性は2.5%であった。『ふしぎな図書館』のイブン・アルムド・ハシュールという想像の人もおそらくこの2.5%の中に入っているのだろう。

言いたかったことをまとめると、『ふしぎな図書館』とオスマン帝国またはトルコの関係は「ふしぎ」で、面白くて、楽しい。

村上春樹の『雨天炎天』は、ギリシャとトルコの旅行について書いた本である。両国にも足を運んで周った村上さんが『ふしぎな図書館』で、もしオスマントルコ帝国の代わりに、ギリシャとアテネを舞台にしたとして、読者に伝えたいことは変わらないと思われる。彼の最新作

⁷ 注6に同じ。

品『騎士団長殺し』で、メンシキという主人公は刑務所に入ったとき、そこに我慢するために、スペイン語、トルコ語と中国語を学ぶ。それらは、イタリア語、ギリシャ語、韓国語であれば、何が変わるだろうか。最後に、『パン屋襲撃』で、マクドナルドの代わりに、バーガーキング、またはケンタッキー・フライド・チキンであっても、何も変わらないのではないかと思われる。

わたしは『ふしぎな図書館』で次の文章を読んで、この絵を見て、不思議な力を感じます。「母もいない。むくどりもいない。羊男もいない。少女もいない……一人ぼっちでいると、ぼくのまわりのやみはとても深い。まるで新月の夜みたいに。」人生は、どれほど暗くても、いい文章を読むことで、それを翻訳することで、その文章をそのまま頭に描くようないい絵をみたら、心の中に新月のような弱くても、小さくても、生き延びる力となる光が出ているのである。

Erdemir 氏は月とオスマン帝国との関係は希薄であると捉えているようだが、稿者は始祖オスマン一世とエデ・バリとの挿話に着目している。⁸オスマン一世は月が自らの体に入る夢を見たときエデ・バリに告げ、それが世界の覇権を握る予知夢であると判断したエデ・バリはオスマン一世を支え、帝国が誕生するという概要であり、月は覇権と関わる力の象徴といえる。「図書館奇譚」「ふしぎな図書館」において、新月（月が見えない状態）では地下の住人たち（老人・美少女）は本来の力を出せない。月が能力を左右するということは、オスマン帝国やトルコ文化を意識したものであると考えられる。

また、オスマン帝国がギリシャ・アテネの舞台に変わっても読者に伝えたいことは変わらないといった発言は、テキストの地理的設定に意味があると考えられる立場であるので、それぞれ分析をしたあとで再考したい。同様に、マクドナルドの代わりにケンタッキーなどが互換可能であるのかは、慎重に検討すべきであると感じた。

B Erdemir 氏による Kat Menschik 氏へのインタビュー

Erdemir 氏は Kat Menschik 氏にインタビューを試みており、2019年5月16日付けの Web 記事が公開されている。⁹ 以下、その内容を一部紹介する（インタビュー内容はゴシック体で、稿者の補足は明朝体で記す）。Erdemir 氏の記述や発言は冒頭に E、Menschik 氏の発言は冒頭に M と記した。

E：村上作品のイラストを描くのはどんな気持ちですか？

M：まず、私にとっては名誉なことです。次に、私の絵を喜んでくれることがとても嬉しいです。私は作家の作品を愛しているからこそ、イラストを描くことができるのです。夢のような、超リアルな、そして毎回異なる平面上にある、私が最も描きたい方法で書いているのです。だ

⁸ 注6に同じ。

⁹ <https://t24.com.tr/k24/yazi/murakamik-bag.2293>

から、彼の物語の神秘的な側面を強調するアートコラージュとしてドローイングをするのが好きなんです。

E: 特に今月トルコで出版された『バースデイ・ガール』の登場人物は、どのように描いているのでしょうか。

M: キャラクターは、主に絵を描いているときに現れます。でも、基本的に私と出版社で決めたのは、登場人物はすべて西洋風であること。誕生日の女の子は、若くて美しいけれども、はっきりしない感じであることです。彼女を見ていると、読者はこれから長い人生を歩むことを実感するはずです。

E: それぞれの物語で、基本的な2色を選ばれています。これらの色はどのように決められるのですか？ また、なぜ今回、赤をメインカラーに選ばれたのですか？

M: 一冊一冊に形があり、それに合った基本的なアイデアを探すようにしています。一冊一冊、物語全体を貫くアイデアを探しています。そのため、例えば絵は枠に収めるのか、ページの終わりまで続くのか、一冊ごとに違う形を考えています。ドローイングに色をつけるべきか、ドローイングに文字を入れるべきか、入れないべきか。私の「線」、つまり描き方はいつも変わりません。そのため、私の本の外形は、他の本と区別できるようなユニークなものでなければなりません。『眠り』では、夜と同じようにミッドナイトブルーとシルバーを使うのが最も合理的な選択だと思ったのです。『パン屋を襲う』は村上春樹のシリーズなので、ダークグリーンとブロンズということで、そのように判断しました。

『バースデイ・ガール』では、自分でもびっくりするくらい、赤、ピンク、オレンジの3色を使っています。このキラキラした色が大好きです。20歳の誕生日を迎える女の子をとともよく映し出していると思います。

Menschik 氏の一連のシリーズは基本的に2色で構成されており、それぞれの作品に応じて色が選ばれている。『波』のインタビューにおいても、『ねむり』に関して「読み終えて、まず私の頭に浮かんだのは、青と銀色の二色刷りのイメージ。青は深い夜の色で、とても高貴な色でもあります。偶然にも担当編集者も全く同じイメージを抱いたようで、基本コンセプトは固まりました。」と語っており¹⁰、村上の短編にイラストを付したこのシリーズは基本の二色を中心にした世界観が描かれている。

また、出版社との協議の上で「西洋風」を基本としているところは、拙稿で示したように、¹¹ア

¹⁰ カット・メンシク「ムラカミの重層を描くということ—村上春樹／カット・メンシク画『図書館奇譚』」(『波』2014・12、p10)

¹¹ 山根由美恵「イラストからみる「翻案」のダイバーシティ—村上春樹「ふしぎな図書館」(17カ国版)の

メロカ版 Chip・Kidd の方向性 (オリエンタリズム) やフランスの HARUKI MURAKAMI 9STORIES (Je ドゥヴニ翻案・PMGL 漫画) のバンドデシネにおける、日本人表象との差がある。「夢のような、超リアルな、そして毎回異なる平面上にある、私が最も描きたい方法で書いているのです」(原文: “Ama Murakami’nin öyküleri beni hep buluyor; her zaman en çok çizmek istediğim şekilde yazıyor buluyorum onu: düşsel, hiper gerçekçi ve her seferinde başka bir düzlemde.”) という発言は、Menschik 氏が村上の非現実設定の世界観に魅力を感じており、それが現れた短編を絵本化していることが窺える。また、Menschik 氏も Erdemir 氏も村上文学をオリエンタリズムの眼差しで捉えるのではなく、自らに近接化 (ジュネット) したうえで共感している姿があり、それが西洋風の「翻案」化と呼応している。

C メールインタビュー

稿者は 2022 年 10 月に *Tuhaf Kütüphane* (トルコ版「ふしぎな図書館」) に関する メールインタビューを行った (10 月 11 日、10 月 13 日)。そこで得られた回答を以下に掲載する。

1 : トルコ版「ふしぎな図書館」は、ドイツ語からの翻訳なのか、日本語からの翻訳なのか。
→日本語からの翻訳です。

2 : 「ふしぎな図書館」を翻訳した際に、難しいと感じたところがあれば教えてください
→2 番目の質問ですが、日本語として特に難しいところはありませんでしたが、やはり「脳みそ」という言葉に違和感を感じました。それは、外国人として「みそ」というと、頭に思い浮かべるのはお味噌汁/Miso Soup だからです。

そして、女の主人公が話すとき、口は動きません。相手はそれを頭の中で聞きます。そこで、<>は使われます。「」と『』の区別はなんとなくしますけれども、<>は初めて見ました。トルコ語にそのまま移しました。

内容のことですが、6 年前に翻訳したもので、詳細は忘れまし、それに村上春樹に言えることではありませんが、オスマン帝国は土地・国を征服というか、奪うというか、それをした後は、その国の人は宗教と言語を自由にしました。しかし、重い税金の義務がありました。図書館で本を読んで脳が大きくなるか、栄養をたくさん持つようになるか、変わりまますね。そして、その怖い老人ですが、脳みそを飲んで脳を食べます。植民地主義の影みみたいなものを感じじゃないと思います。重い税金も脳みそを飲まされるのも、物を奪われることでしょう。

そして、2019 年東京で村上春樹に関する所を訪問した時、なかむらくにおさん (名詞にも『村上春樹語辞典』にもお名前は平仮名です) と少し会話するチャンスがありました。そのふしぎな図書館の長い階段で降りるところは、トルコのカップアドキアから連想されたじゃないかと言いました。

比較を通して一」(『村上春樹とアダプテーション研究』2023・1)

うちの大学から一時間のところで度々言っていますが、そうかなと思いました。よかったら、こちらをご覧ください。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/カップドキア>

3：トルコ版「ふしぎな図書館」の翻訳企画は、出版社からなのか、エルデミール先生の企画なのですか。

→今回は、出版社からでした。こちらの3回目の翻訳でした。それから、こちらの提案で翻訳された本の中には、『職業としての小説家』（トルコ語訳 2019 年）そして『小澤征爾さんと、音楽について話をする』（トルコ語訳 2021 年）などがあります。

4：日本版「ふしぎな図書館」（佐々木マキ）のイラストで出版する計画はなかったのですか。

→ありませんでした。当時、出版社はその本の存在を知らなかったと思います。「ふしぎな図書館」の場合は、Kat Menshick のイラストが人気を集めた時で、よく知られているため、出版社はそれを利用したと思います。（ところで、こちらからぜひ翻訳したいと出版社に勧めた、でも、村上春樹は翻訳を許さなかったと言われた、2冊があります。『ふわふわ』、そして、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』です。）

Tuhaf Kütüphane：トルコ版「ふしぎな図書館」（Doğan Kitap・2016）は、日本語からの翻訳であり、企画は出版社：Doğan Kitap から持ち込まれた。¹² 「みそ」という言葉に Erdemir 氏は違和感を覚えている。稿者の感覚では、子供向けの絵本で脳みそという言葉を使用されるのには違和感がなかったため、民族・文化の差を感じた。なお、トルコ版では「beynimi」という語が使用されており、「私の脳」という意味である。（原文：“Yoksa o yaşlı adam mı yiyecek beynimi?”¹³：稿者訳：それとも、あの老人は私の脳みそを食べるつもりなのか。）日本語版「ふしぎな図書館」は「ひよっとして、あのおじいさんがぼくの脳みそを吸うんですか」¹⁴となっている。

また、鉤括弧の使用の差も、Erdemir 氏には新鮮だったようである。一重括弧（「」）で記すと直接的な対話になるが、山括弧（〈〉）にすることでテレパシーのような発言を示すという表記は、日本文学ではそれほど珍しくない。なお、トルコ版の美少女の発言も、日本語版と同様に山括弧（〈〉）が使用されている。他国と比較してみると、ドイツ版：斜体、チェコ版：斜体、フランス版：斜体、イスラエル版：斜体、スペイン版：二重山括弧（《》）、中国版：丸括弧（（））、台湾版：山括弧（〈〉）、韓国版：一重引用符（‘’：僕の発言は二重引用符）、アメリカ版：色の変化（美少女の発言：水色、他：黒）、ラトビア版・イラン版：色の変化（アメリカ版踏襲）、ハンガリー版：斜体、イギリス版：二重山括弧（《》）、イタリア版：二重山括弧（《》）、デンマーク版：山括弧（〈〉）となっている。各

¹² <https://www.dogankitap.com.tr/yazar/haruki-murakami>

¹³ *Tuhaf Kütüphane*（Doğan Kitap・2016、p24）

¹⁴ 『ふしぎな図書館』（講談社・2005、p34）

国でそれぞれの国に応じた表記の変化を付けており、美少女が言葉ではなく、テレパシーで話していることを強調していることが窺える。

トルコでは **Menschik** 氏の一連のシリーズが人気であったため、日本版の「ふしぎな図書館」は候補に入らなかったようである。これは他のヨーロッパ圏でも同様ではないかと予想される。

『ふわふわ』と『村上春樹、河合隼雄に会いにゆく』が日本側の許可を得られなかった点も興味深い。稿者は『ふわふわ』は童話の中でもインパクトが薄い作であるように思われるため、翻訳許可を出さなかったのではないかと推測する。『村上春樹、河合隼雄に会いにゆく』に関しては、『職業としての小説家』や『小澤征爾さんと、音楽について話をする』と比べて赤裸々な発言が多いので、作家イメージを守る戦略であるように感じた。

*電子メールによる複数回のインタビューや貴重な資料をご教示いただいた **Ali Volkan Erdemir** 氏に改めて感謝申し上げます。本稿は科学研究費補助金（研究課題番号 22K00320）による成果の一部である。

【研究ノート】

Dansa med dvärgar (小人たちと踊る)
—女性を主人公に「踊る小人」を翻案したスウェーデン映画—

藤城 孝輔
(岡山理科大学 講師)

1988年の『森の向う側』と2004年の『トニー滝谷』のあいだは、村上文学の映画化の歴史における「失われた十数年」とでも呼ぶべき空白となっている。村上が原作提供に対して消極的であったことに起因する不毛な時期であったが、それでもドイツの *Der Eisbär* (1998年) やアメリカの *The Second Bakery Attack* (1998年) など海外を中心にいくつかの作品が撮られている。ここではそんななかの一本であるスウェーデン映画 *Dansa med dvärgar* [小人たちと踊る] (2003年) を紹介しておきたい。女性映像作家エメリー・カールソン・グラス (Emelie Carlsson Gras) による短編小説「踊る小人」(1984年) をもとにした13分強の短編映画であり¹、第49回オーバーハウゼン国際短編映画祭でグランプリに次ぐ優秀賞 (Hauptpreise) に輝いている。

本作のオープニングには“Fritt efter novellen *Den dansande dvärgen* av Haruki Murakami” (村上春樹の短編小説「踊る小人」にもとづいて自由に) というクレジットが見られる。カールソン・グラスは村上の事務所にメールで連絡を取って非商業作品として翻案の許諾を得たのち、完成後にVHSを送付したという。映画は村上の小説から着想を得た自由な翻案であるため原作とは異なる部分も多いものの、夢のなかで小人に踊らないかと誘われるが主人公は夢のなかでも現実と同じくらい疲れすぎていて踊れないと語られる冒頭部分や、主人公が一頭の象を解体して5頭の象を生産する象工場で働いているという設定、北の国から来た小人が世相の変化により今や追われる身であるという状況など多くの部分で原作小説の前半部分との共通性が見られる。

他方、小説の後半で描かれる、小人がメフィストフェレスのような取引を「僕」と行う部分は割愛されているほか、革命によって滅ぼされたかつての帝国という舞台背景もぼかされている。そのため、異世界ファンタジーの雰囲気をもっていた小説とは異なり、映画では日常生活のなかに象工場や踊る小人が当たり前存在として登場するシュールさが前面に押し出されている。「踊る小人」はロシア革命とソビエト連邦のアレゴリー²やボルヘスの影響³などの観点から読み解かれてきたが、映画はダルミ・カタリンが指摘した現実的な日常のなかに超自然を交える魔術的リアリズムとしての小説の特質をさらに押し進めたものになっていると見ることができる⁴。カールソン・グラスが

¹ エメリー・カールソン・グラス氏には、2022年11月6日にメールによる質問に答えていただく機会を得た。氏の協力に感謝したい。インタビューは英文で行っており、文中でのインタビューからの直接引用の日本語訳は引用者によるものである。

² 中山幸枝「村上春樹『踊る小人』論—近年の作品につながる社会的モチーフ・暴力・自己の問題—」『近代文学試論』45号(2007年)、83-94頁。

³ 山根由美恵「村上春樹『踊る小人』論—ボルヘスの影—」『国文学攷』209号(2011年)、33-46頁。

⁴ ダルミ・カタリン「村上春樹と魔術的リアリズム—『踊る小人』に見る一九八〇年代—」『近代文学試論』

本作の映画化を決めたきっかけも、超常的な現象を自然なものとして捉える村上の語り口に興味を引かれたためであったという。

映画のストーリーは次のとおりである。ある女性が象工場での仕事に就き、ようやく自分にとっての **hem** (家) を得られたと考える。かつて彼女は一日じゅう家に閉じこもり、玄関ドアの覗き穴を覗き込んで夫の帰宅を待ちわびる毎日を送っていた。夫が荷物をまとめて出て行ったあとも彼女は夫の幻影を夜な夜な見続けたが、時とともに記憶は薄れていった。ただ、一人暮らしをして象工場で働くようになってからも勤務外の時間は家にこもりがちであり、新しい恋人を作ることももはや望んでいない。そんなある日、夢に小人が現れて彼女を踊りに誘う。自分の足が踊るには大きすぎると思っている彼女は、疲れすぎていて踊れないと言って断る。かつて小人は誰も踊ることのない北の国を去って南に行き、有名な踊り手になったのだという。しかし世のなかが変わって追われる身となり、今は森に隠れて暮らしている。同僚の一人に小人の話をした翌日、彼女は上司に呼び出されて職を失う。アパートに戻ると何者かによって部屋じゅうが荒らされており、近所の間人からも警戒される。小人は再び彼女の夢に現れ、ピンクのチャイナドレスを着た彼女は激しい踊りを披露する。目が覚めると、彼女はなぜか夢で着ていたドレスを身にまとっている。彼女は近所の間人から村八分にされて追われる身となり、森のなかの湖にもぐって逃げる。彼女自身の声による三人称のボイスオーバーでは、彼女が誰も踊ることのない北の国から南に行つて有名な踊り手になったことが語られる。

原作からの最も顕著な改変箇所の一つは、作品の主人公が初期村上作品の定番である一人称の男性主人公「僕」から女性に置き換えられていることである。本作の脚本に取り組んでいたとき、カールソン・グラスは自分が温めていた孤独な女性を主人公とする別の話との接点に気づき、二つの物語のリミックスのようなものとして作り変えることにしたのだという。夫に従属した閉塞した結婚生活を抜け出した本作の主人公は、象工場で職を得て一見自由を獲得したかに見える。だが、従業員番号 428 という番号を与えられてベルトコンベヤー上の流れ作業に従事する非人間的な日常は彼女を疲弊させ、工場と集合住宅を往復するだけの毎日を送るようになる。結婚生活と仕事のどちらも彼女にとっての「家」とはならないのだ。「女性が標準的な型を逃れ、私たちの現代社会で居場所を見つけることの難しさを笑いとしゅールさをこめて語っている」⁵と国際映画批評家連盟が評しているのも、女性の自由をめぐる本作の主題に着目したためであろう。

原作では、小人の踊りについて「観客の心の中にある普段使われていなくて、そんなものがあることを本人さえ気づかなかつたような感情を白日のもとに——まるで魚のはらわたを抜くみたいに——ひっぱり出すことができたのだ」⁶と説明されている。映画における小人も、女性主人公の自由に対する渴望に彼女自身を覚醒させる存在として描かれている。興味深いのは、小説でも映画でも小人は一人しか登場せず、スウェーデン語に訳された小説のタイトルでも特定単数の *dvärgen* (英

52号 (2014年)、67-77頁。

⁵ Berbard Bastide, "The Prizes Awarded in Oberhausen in 49th International Short Film Festival Oberhausen," FIPRESCI: The International Federation of Film Critics, 2003, accessed November 4, 2022, <https://fipresci.org/report/the-prizes-awarded-in-oberhausen/>. 日本語訳は引用者による。

⁶ 村上春樹『螢・納屋を焼く・その他の短編』新潮社 (新潮文庫)、1987年、96頁。

語の *the dwarf* に相当) が用いられているにもかかわらず、映画のタイトルでは不特定複数の *dvärgar* (*dwarves* に相当) となっている点だ。これは、夢のなかで踊った女性が現実生活で追われる身となり、北の国から南に逃げて踊り手になるという、小人と同じ運命をたどっていることと関係していると考えられる (本作の撮影はストックホルムから 1000 キロ以上離れたキルナをはじめスウェーデン北部で行われており、南部出身の監督にとって映画の舞台が極北の地として認識されていたことがわかる)。本作において踊りは自由を求める欲求の発露であり、必然的に閉塞的な社会との軋轢を引き起こす。村上の小説では小人が邪悪な一面をあらわにし、同じ工場で働く女の子を手に入れようとする「僕」の欲望につけ込んで「僕」の体に乗っ取るための取引を持ちかけるが、映画ではそのような取引がなくとも女性主人公が自分の生活を投げうってかつての小人と同じようなかたちで逃げることで、彼女もまた踊る小人の一人になる。踊りに象徴される自由にめざめた女性がどこかにあるかもしれない自由を求める物語として語りなおされているといっても過言ではない。

カールソン・グラスはタイトルにある複数形の小人について、特定の一人の小人の物語よりもおとぎ話の世界や夢のなかにいるような精神の状態を描きたかったと答えた上で、「何か別のものを求めて生きて、さまざまな物語や映像をもとに彼女独自の世界を作り上げる人間は一人の小人でもあり、複数の小人でもあるといえる。象が增量できるみたいにね」と述べている。ここで彼女が「小人」として言及しているのは映画の主人公だけでなく、村上の小説という容れ物を借りて独自の物語を語る彼女自身をも含んでいるように思える。女性主人公の精神世界を表現するかのよう、映像においてはデジタルビデオと 8 ミリフィルムの映像だけでなく、写真やアニメーション、合成技術などがコラージュ的に駆使されている。カールソン・グラスはこの映画の制作以前に一年間パリの映画学校でビデオ・エッセイを学んでおり、クリス・マルケルやゴダールの作品について学んだほか、セディ・ベニング、ピピロッチェ・リストら前衛ビデオ・アーティストの作品にも親しんだという。多彩なメディアを組み合わせた本作の映像にはマルケルの『レベル 5』(1997 年)に通じる部分が強く感じられるが、先行する映像作家たちから学んだのは撮影技法というよりも、撮影から編集まで一人でこなす DIY 精神だったと監督は語った。

アパートに閉じこもった女性の生活を描くシーンではモノクロ写真の静止画を用いて閉塞感が強調され、工場の大さを示すシーンでは極端にサイズの異なるイメージの合成により不思議の国のアリスのようなシュルレアリスティックな雰囲気が醸し出される。彼女がラジオで象工場の求人広告を聞くシーンでは彼女の迷走する意志を象徴するかのよう、両手が落ちて勝手に動き回る。その一方で、夢のなかで女性が小人の踊りを見物するシーンでは、踊りが彼女を魅了して欲望をかき立てているかのよう、ブドウをつまむ彼女の手が画面の手前に映し出される。また、日常の風景に闖入する象工場の奇異さを演出する上でスウェーデンにおいて外国語である英語が効果的に用いられている。廃坑のような荒涼とした土地に赤々とした建物が目立つ象工場の前には“Welcome to the Elephant Factory” (象工場へようこそ)、“Here we work for your future” (私たちはここであなた方の未来のために働いています) という看板が立っており、別の場所には“Best Elephants in Town!” (町一番の象!) という広告の横断幕も見える。ラジオからもスウェーデン語に混じって“Make

elephants!”（象を作ろう！）などの英語の惹句が流れてくる。仕事から帰るさいに彼女が利用するバス停には“Home”と目的地が書かれているが、コミュニティーの感覚が欠落し、単に寝食の場でしかない彼女のアパートの部屋がスウェーデン語で彼女が言い表す理想郷である hem（家）とは大きくかけ離れたものであることは一目瞭然だ。

官憲に追われる逃亡生活を続けるか、小人に体を譲り渡して永劫に森のなかで踊り続けるかの二者択一を「僕」が選びかねる「踊る小人」の結末について、中村三春は「決してハッピーエンドではない」とし、相克するどちらの側を選んでも安住の地を得られない「僕」の窮状に現実的な困難を見出している⁷。だが、象工場からも近隣住民からも突き放され、最後には北の国を追われる映画の女性主人公が必ずしも不幸であるとは限らない。小説の「僕」が抱く悪魔的な小人に体を乗っ取られることへの懸念は映画では描かれず、むしろ女性主人公は小人と同じ亡命者としての運命をたどることをみずからの選択として引き受けているように見える。そのような彼女の主体性が垣間見えるのが、彼女が水にもぐって逃げる最後のシーンである。肩まで水に浸かった状態で追っ手のボートを不安そうに振り返るショットでは彼女は濡れた下着姿だったのに対し、水中のショットに切り替わった時点で彼女の服は白い羽毛のあしらわれた水着に変わっている。また、水上では暗い夜だったにもかかわらず、水中では淡い緑色の光が彼女の姿を浮かび上がらせる。合成されたイメージである金魚が彼女のわきを悠々と泳いでおり、逃亡シーンの切迫感のみじんも認められない。彼女がまっすぐ前方を見すえ、天使のように羽根をまき散らしながら両手で力強く水をかき分けて進む最後のショットには、南の地で踊り手になる未来へと向かう彼女の意志の強さを見て取ることができる。

現在のところ、この映画は実験映画の保存と配給を行っているストックホルムのアーカイヴ施設、フィルムフォーム（Filmform）で視聴できる。日本で本作を見る機会はまだ限りなくゼロに近いといえるが、今後村上春樹作品のアダプテーションに対する国内の関心が高まれば、どこかのアーカイヴズが収蔵に動いてくれるのではないかと期待している。

付記：本稿は、科研費基盤研究C「村上春樹文学アダプテーションに関する総合的研究—「世界文学」という視座から—」（22K00320）の成果の一部である。

⁷ 中村三春「短編小説 代表作を読む、二『踊る小人』」、一色清編『AERA Mook 村上春樹がわかる。』朝日新聞社、2001年、63頁。

【書評】

中村三春著『接続する文芸学』

跡上 史郎
(熊本大学 准教授)

視よ我今日汝らの前に祝福と呪詛とを置く。——『申命記』11:26

文芸学者の the Exile

岡崎義恵は菊田茂男の師であり、菊田茂男は中村三春の師である。文芸学の系譜は種々考えられるが、この三代は有力な流れの一つと言えるだろう。岡崎は、みちのおく東北帝国大学の赤まつのみちくろまつの道で、この新しい学問を創始し、世に広めた。それは文献学でも訓詁注釈学でもない、近代的な、厳密な学的対象「文芸」を領域展開するものである。文芸学は、諸方の注目を集め、若き三島由紀夫がいた『文芸文化』にも影響を与えた。隆盛を誇るかに見えた文芸学であったが、文芸学の神は、傲慢になった文芸学者を懲らしめるため、文芸学の言葉を乱された。文芸学者たちはまとまらず、分派が生じた。東北びとに対する関西びとなどが知られている。東北大では岡崎の弟子の菊田が継承したものの、その後、本家では文芸学者としての旗幟を鮮明にする者はおらず、特に近代文芸研究に関しては菊田の弟子の一人である中村三春へと一子相伝的に継承された。中村は東北大の教員にはならなかったが、そんな文芸学の本質には一切関わりのないことであろう。

ところで、私も菊田に文芸学を習ったはずなのだが、ぼーっとしてよくわからないままに終わった。しかし、よく考えてみたら、中村以外は皆似たり寄ったりなのだから世話はない。さらにまたしかしながら、そんな状況になっているのはおそらく文芸学が終わった学問だからではなく、まだその乳と蜜の流れる約束の地に辿り着いていない未完の学問だからなのであろう。

さて、文芸学者中村三春が、ついにタイトルに「文芸学」を掲げた書物を上梓した。これは画期的な出来事である。評者は文芸学の雲助ながら、中村の文芸学の師匠についていくぶん知らないわけでもない立場から、本書を読んでみよう。中村文芸学を理解するには、菊田という偉大な暗闇を参照しないとよくわからないところがあるように思われるのである。

中村の理論は疾走する。判断は追いつけない

1980年代くらいからの日本近代文学研究の大きな流れは、〈文学という制度〉を問い、批判するタイプの研究が有力になっていく過程と言っても少ししか過言ではない。勢い、文学という制度の外側から文学を捉えるための歴史学や社会学やある種の思想の枠組みの中で文学は相対化される。それに対して、中村の戦略は一貫して言葉の芸術としての文芸を虚構の視点から捉え、文学という制度の内破を志向することはあっても、外側から、特にイデオロギー批評的な階層性の

下位に文学を位置付けてしまうような安定的構図を忌避するものであった。中村の提唱する「根源的虚構論」である。文学だろうが歴史学だろうが社会学だろうが一切は色即是空、すべては虚構なのである。文学という制度の外に出ることではなく、文芸という内側にあえて留まり続けることを目指す中村の優位性は、扱われるコーパスの見かけの広大さに比して、同じ原理の再確認に終始するタイプの研究を見れば一目瞭然であろう。広い外延を括るには狭い内包をもってせねばならないのが理屈というものであり、外延を絞っていけばいくほどそこには豊かな内包が秘められている。昔の人はこれを「神は細部に宿る」と言ったではないか。

ある意味ニッチ産業とも言えるこの位置取が、中村三春という傑出した文芸学者の成立に一役買っているのであり、文学という権威を打倒するためにそれより強い権威に膝を屈する〈反権威のつもりでいる権威主義〉に疑問を抱く非主流派にとって、中村はヒーローであり続けてきたと言えるだろう。評者自身、理論の楽しさも、理論へのツッコミ方も、すべて中村三春に習ったミハル・チルドレンの一人だと思っている。

中村の著作の序説は、虚構理論の覇者としての中村の研究ノートを公開するかのようなスタイルで一貫している。ここでは、ゴリアテを屠るダビデもかくやとばかりの飛び道具が駆使されるのが通例だが、本書でも序説の弾幕は厚い。目も綾な虚構と語りと引用の理論の大盤振る舞いである。虚構と嘘と間違いの区別に敏感な千野帽子とか、アントワーヌ・コンパニオン『引用の手』などにも言及するかとも思ったが、まあこれだけあればたくさんであろう。

私が最も注目するのは、「物語文が物語世界を喚起するのだが、ひとたび物語世界が喚起されると、物語文はそれを原因として持つ表現と見なされる」という野矢茂樹等に基づく一節である。90年代に一世を風靡した小森陽一「聴き手論序説」がこのような循環論的錯誤の典型例であり、それについては当時から心ある理論家の批判もあった。これは、デリダの音声中心主義批判が、フッサール起源であることが理解されていれば、そんなに難しい問題ではなかったはずのだが、現象学のハードルを越えるための認知的負荷は意外と高かったようで、皆が理解できるものではなかったようである。しかしまあ、それと同じことが現在の権威によってより分析哲学的文脈に沿って理論化されているのだろう。

ここから著者は、「引用」と語りの議論を展開していく。根源的虚構論に従うならば、「引用文が引用元を喚起するのだが、ひとたび引用元が喚起されると、引用文はそれを原因として持つ表現と見なされる」ことが帰結されるはずであり、本来、根源的虚構論は、何らかのオリジナルな引用元があって、それが引用により変異し、差異を伴う反復が新たなオリジナリティとして寿がれ、以下それが無限に繰り返し……、といったようなナイーブな引用論を内破してしまう始末の悪いもののはずである。ドラえものの秘密道具の「もしもボックス」があれば、他の道具はいらなくなるのと同じくらいの強かさであるが、それではいきなりドラえもんが終わってしまうので、この問題はさりげなくスルーされるのであろう。中村の理論整理には、極めて認知的負荷の高い山のようなものがあるのだが、読者が遭難しそうになるぎりぎりのところで、中村は学術的な正確性を犠牲にしてでも、その負荷を下げしてくれる。根源的虚構論は、中村の研究 OS であるように見えるが、むしろ OS などというものは背後の意識されないところで縁の下の力持ちのよ

うに動いていることが望ましいのであり、根源的虚構論は虚構王のバビロンの宝物庫から繰り出される数々のアプリケーションの中の至高のアーティファクトなのかもしれない。中村の OS は「言っていること」から論理的に導き出すのではなく、「やっていること」から合理的に推論するしかないであろう。

例えば、序説には、「物語文と物語世界という用語をナラトロジーの言葉で言い換えるならば、プラトンの『国家』におけるディエゲーシスとミメーシスを踏襲して、ウェイン・C・ブースならばそれぞれ *telling* と *showing* の対象として、またジュネットの場合はそれぞれ物語言説 (*récit*) と物語内容 (*histoire*) と呼んだものに対応させることができる」という記述があるが、これは読みながらしばしば立ち止まってしまった一節である。順番を逆にジュネットから検証してみると、パンを食ったら美味かったという物語内容 (物語世界) は、ディエゲーシス/*telling* の物語言説 (物語文) でもミメーシス/*showing* の物語言説 (物語文) でも提示できるし、実際ジュネットは、プラトンがホメーロスを使って、そのような物語言説 (物語文) の変換例を示していることを取り上げていたはずである。先の引用文は「踏襲して」の主語がわかりにくく、「対象として」の意味するところがいささか不分明で、評者がどこか解釈を間違っているのであろうとは思うものの、評者にとっては、昔から中村の著作にはところどころこのような口の中に入れたご飯に混じった小さな砂粒のようなものがある。しかし、中村の作った流れに身を任せていけるノリの良い読者にとっては、物語文≡ディエゲーシス≡*telling*≡物語言説かつ物語世界≡ミメーシス≡*showing*≡物語内容という整理は、綺麗な対応関係でまとまっており、納得しやすいと言えるだろう。

翻って考えてみるに中村は 30 年このかたまったく戦略を変えなかったし、それで業績を積み重ね、多くの研究者の信頼を得、現在の地位を築き上げてきた。村上春樹風に言うならば「時間を味方につけて」きた。まずは、その事実、その倦まず弛まずの一貫性に素直に驚いてみるべきところである。勝敗は記述の正確さのみで決まらず、書き手の権威のみで決まらず、ただ、結果のみが真実なのだとすれば、中村は間違いなく勝者なのだ。物語なんとかの細かな対応関係がなんだというのか。それで世界が減じるわけじゃなし、それにそんなに間違ってもいいだろう。このような評者の、あるいはひょっとしたら中村の情報処理の仕方は、いわゆるヒューリスティクスに多くを依存している。

ヒューリスティクスというのは、例えば、玩具のバットとボールがあったとして、バットの方がボールより値段が高く、それらの差額は 1,000 円、合計金額は 1,100 円、バットとボールの金額はそれぞれいくらでしょう？ という算数の問題に、「バットは 1,000 円、ボールは 100 円」と答えるような頭の働かせ方のことである。この解答は端的に間違っているが、しかし、取り返しのつかないほど大きな数字のずれが生じているわけでもないだろう。正確ではないが、見方によってはだいたい合っている。ヒューリスティクスの良いところは、仕事が速いことである。いちいち丁寧に連立方程式でも立てて律儀に計算してみれば正確かもしれないが、時間がかかる。ことタイプが問われる昨今、我々はそんなに暇ではないのだ。だいたい正しくて、やってる感も醸し出すことができるなら、ヒューリスティクスの自動処理でいいじゃないか。

序説では多数の理論モデルがスパゲッティのように絡まって、半分わかるような、半分わからないような、この後始まるテキスト分析に関係あるような、関係ないような、評者にとっては難解極まる理論整理が行われるのだが、個別個別に取り上げられる理論モデルのそれぞれは興味深く、部分部分を見ればそれぞれ正しいので、全体として正しい主張が行われているような気がするし、認知的負荷の経済学上それでいいのだ。

翔べる、踊れる、ナカムラミハル

まず、第一部は、村上春樹の部である。「第1章 「壁」は越えられるか——村上春樹の文学における共鳴」「第2章 運命・必然・偶然——村上春樹の小説におけるミッシング・リンク」「第3章 見果てぬ『ノルウェイの森』——トラン・アン・ユン監督の映画」で成り立っている。

序説で示された理論的ケイオスに身構えて本編を読み始めると、特に難しいことはなく、「人と人とは分かり合えない」という1980年代の村上春樹作品同時代評のような、かつて一世を風靡した「他者」論のような調子であり、一般的な新書の知見に基づいて愛着障害の話もしてくれるし、文芸学的には「人生美」について論じているということになるであろう。『文学空間』（モーリス・ブランショ）といった懐メロも動員されるし、第二部以降ではバシュラール——昭和一桁から10年代生まれくらいの世代のアイドル——も援用される。一部研究者の中には中村に対して極度に批判的な人もいるが、舐めずではないかと思うのだろう。しかし、中村はこのようなスタンダード・ナンバー再利用の名手なのであって、例えばバシュラールを使いながらも、しかしバシュラールには「調和主義的傾向が顕著に認められる」（「調和」は否定的評価）という留保を付け加えることを忘れない。安定した和音を基礎としつつも、ブルーな一音を足してテンションを醸し出す。古いメロディーを新しいコードに乗せて蘇らせてくれる。実際、中村の記述は、我々の理性よりも情動というセキュリティ・ホールに直撃を仕掛けてくるレトリック過多のものであり、そのOSは理論というよりも変奏を主体とした音楽生成に最適化されたものではないだろうか。

例えば、「共鳴」の問題は、人と人とは共鳴できない→それは共鳴できないという否定的媒介項において共鳴になっているのではないか→しかし我々は共鳴できないよねというのも他者に対する押し付け、不協和になるという「パラドックス」へと変奏されるのだ。共鳴と不協和がモザイクのように混じり合う個別個別の妥協という名の解決＝非解決の連続でしかない実際のコミュニケーションの場面を考えてみると、これは不毛な論理的操作のようにも見えるが、しかし論理的にはこうなるのだし、間違っていないし、なにか新しい響きが生み出されていて面白いような気がするし、この共鳴の変奏は、複雑なコードに彩られた村上春樹テキストの読解として腑に落ちる。

冒頭で評者は、菊田茂男の後を継いだのが中村三春ただ一人のような書き方をしたが、それは菊田に影響力がなかったからではない。むしろ神のように崇められていたのであって、後を継ぐなど恐れ多いというのが普通の感覚であり、中村三春の方がおかしいのだが、菊田に私淑する教え子たちの中には、文芸の研究もまた文芸でなければならぬと考える者がちらほらいる。菊田の書くものが重厚なブラムスのような、壮大な建築物のような一種の文芸——かなりの虚構を

含む——なのである。中村の文体の重厚な部分は、明らかに菊田を意識したものだ。

一方、この村上春樹を扱った第一部は、菊田とは異なる中村の地の部分が大きく露出している。初期からずっとリアルタイムで追いかけてきた村上春樹は、中村にとっては、ある種、安心して取り組むことのできる題材なのであろう。村上春樹にまつわる人生論的エッセイを書き流すことを楽しんでいるようにさえ見える。とにかくこの部においては、「～にほかならない」「まさに～である」式の断定、根拠抜きジャンプが頻出する(数えてみてください)。一応菊田の薫陶を受けた私にはわかるのだが、菊田文芸表現論においては、こういう大袈裟な言い切りをする場合というのは、自信がない場合である。あるいは、ハツタリをかまして、いやもうちょっと良い言い方をするならば啖呵を切って見せている、見栄を切って見せている場合である。要するに記述の虚構濃度が高いのである。菊田は本当に虚構だけで出来ている人なので、かえってこのような虚構メルクマールを誇示することには抑制的であった。

しかるに、中村はまるで歌舞伎のように「ほかならない」を繰り返シキメ、踊りまくる。しかしこれは、「安易に二重否定に頼り過ぎだなあ」と意味論的に考えるよりも、繰り返しのリズムを重視しているのだと捉えた方が良いのであろう。他にも、中村の論述は隠喩の優勢が特徴的なのだが、これについては後述しよう。とりあえず、ロマン・ヤコブソンの有名な失語症論で示されているように、隠喩は抒情詩において優勢なレトリックである。中村はわりと湿っぽく情ヲ抒情のようなところがあるものの、もちろん隠喩を多用する詩の本当の勘所は、歌う(抒情 lyric←竖琴 lyre に合わせて歌う)ことである。隠喩で歌い、リズムで踊る中村文芸学の本丸は音楽にほかならない。ごりごりの理論派とみなされている中村三春こそは、現代の吟遊詩人にほかならないのである。

AI は、なぜ人間より強くなったか？

第二部は小川洋子の部である。「第4章 小川洋子と『アンネの日記』——「薬指の標本」『ホテル・アイリス』『猫を抱いて象と泳ぐ』など」「第5章 小川洋子と〈大人にならない少年〉たち——チェス小説としての『猫を抱いて象と泳ぐ』」「第6章 小川洋子『琥珀のまたたき』と監禁の終わるとき——『アンネの日記』とアール・ブリュットから」で構成される。

本書の白眉はこの第二部であり、「文芸」という言葉も頻繁に出てくる。それが最もパセティックに盛り上がるのは、第4章の末尾であろう。曰く「総じて文芸とは、死んだ者の声、あるいはいずれ死にゆく者としての書き手の声を、想像力と解釈により解読し、また変異させることによって復活させ、同時代に、また後代に伝えること以外の何物でもない」(「以外の何物でもない」は後文における「ほかならない」との繰り返しを避けたもの)。曰く「自己と世界に対する批判や葛藤を必須とするにしても、人がそれを読むことによって特定の感銘を得られるような対象として文芸がある。それこそが、歴史や思想ではなく、テキストが文芸としてあることの意義である」。「特定の感銘」が謎だがともあれ歴史や思想ではない文芸の意義を死者の召喚によって歌い上げるこのパッセージに共感しない者がいるとしたらそれはまさしく鬼にほかならない。

ほかならないのだが、ここは心をほかならぬ鬼にして冷静に考えてみよう。この「文芸」をめ

ぐるあまりにも紋切型の定義について、著者はどの程度本気なのだろうか。本気ではないような気もするし、ことによると本気なのかもしれないとも思うし、あるいは量子力学的にどちらでもあるとも思える。つまりネタなのかベタなのかわからない。これを仮に〈キクタ・コード〉(約束された勝利の虚構コード)と名付けてみよう。

ネタなのかベタなのかわからない言説の名手こそは中村の師・菊田茂男であった。講座同窓会の会報に掲載された菊田のエッセイを読むと、最近自らが担当する国文学演習で議論が盛り上がってそのまま学生たちとともに近所の中華料理屋へなだれ込んだということになっているが、演習では書いてあるようなことは起こらなかったし、そもそも大学の近所に中華料理屋なんてないのである。菊田は今なき商業誌『国文学』の学会時評を担当していたが、教え子の論文をとりあげて鼻屑の引き倒しのように激賞するので普段特に評価されているとは思っていなかった教え子は困惑し首を捻ることになる。講義で「太宰治というペンネームはドイツ語の *Dasein* に由来します」というので後年「太宰=*Dasein* て本当だったんですか」と尋ねると「そんなこと言いましたっけ」と本気でわからないという顔をして澄ましている。菊田が偉大なのは、実に堂々と大嘘をつくことである。現実より虚構が偉いと思っているのだと思うのだが、言葉よりも行動でそれを立証してみせるのである。終いには、こちら菊田の大嘘が実は本当のような気がしてきて、虚構の真実のみが美しくはかなく残るのである。実にボルヘスの深淵、虚無の人だと思ったが、底に深い慈愛のようなものを秘めているフシもありとにかく端倪すべからざる人物なのだ。菊田の最大の業績は論文ではなくその言行だったのではないかと評者は半ば本気で思っている。菊田がお釈迦様だとすると、孫悟空くらいの感じで中村三春も同じ匂いがする。

根源的虚構論の故郷は案外こういうところなのかもしれない。たぶん、中村は自分の論述が学術的に正しいかどうかさほど気にしていないのではない。正しい論述も正しくない論述も同じ虚構なのだ。こういうものの見方もありますよという提示に過ぎないのだから、褒められても貶されても同じことである。〈キクタ・コード〉の領域展開においては、その核心は常に空であり、文芸学者には絶対にパンチが当たらない。殺しても死なない吸血鬼のようなものだ。レトリック過多の空疎な虚構こそが最終的に勝利するというのが〈キクタ・コード〉なのだとしたら、最適解は堂々とベタでネタな虚構を美々しく並べ立てることなのであり、それこそが虚構を故郷とする文芸学者における最大の倫理的行動となる。

しかし、その一方で小川洋子は中村にとって比較的新しい研究対象である。リッチー・ブラックモアが手癖で弾くことができない新しい楽器に取り組んだらこんな風になるのかなというくらい第一部とは様子が違い、「ほかならない」の使用頻度が減少し、論述の手つきはかなり精緻に濃やかになる。『アンネの日記』に関する綿密な調査が披露されるし、なによりもここでの著者は、実際に小川が読んでいた『アンネの日記』関連文献に興味を示しているのだ。比較文学でいうところの〈比較〉 *comparative* よりも、断然〈対比〉 *parallélisme* への傾斜を示す中村にしては珍しい事態のように思われる。

派手な空中戦において真価を発揮する中村ではあるが、凡百のフォロワーと本家が違うのは、地味な地上戦に挑んだとしてもかなりの戦果を挙げるであろう地頭をもともと持っている点であ

る。普段から見せつけている大技は決してなんちゃってではない体幹の強さに支えられていることをこの第二部は証し立てている。中村は、どこかのサーバからアップデートデータが降りてくるのを待っているだけでなく、必要に応じて自分でプログラムを組みあげることができる根本的な知識・技能を有しているのである。

実際、本書のテーマは「接続」である。これほど、「～にほかならない」「まさに～である」式の根拠抜きで断定と反対方向のテーマもないであろう。中村は、「他人の靴に足を入れる」という英語の慣用句（本書では村上春樹の言葉として紹介されている）を引いて「接続」を説明しているが、同じ慣用句が出てくる『ぼくはイエローでホワイトで、ちょっとブルー』（ブレディみかこ）を読めばわかるように、それは多様性と葛藤における具体的経験の世界である。靴に足を入れてみた（実際のつながり・接触）からデータを収集・蓄積して、じわじわ距離を詰めるべく努力する作業、そして原理的に決して他者そのものには辿り着けないグレーな中間領域の作業なのである。有線だか無線だかに「接続」して「ネットは広大だわ」とか言っている場合ではないのである。だから、小川洋子が実際に『アンネの日記』および関連資料を読んでいたという現実の隣接関係をけっこう気にしているこの第二部は、まさに「他人の靴に足を入れる」という具体の相において「接続」の問題に接近しており、文芸学の新展開を予感させる。

「チェス小説」という切り口も示されているが、小川の関心は羽生善治や AI の将棋ソフトにも及んでいるようだ。私も将棋には関心がある。もはやトップのプロ棋士でも AI に勝てないということがわかってきたとき、私は一時将棋への関心を失いかけたが、今はちょっと考えが変わってきている。それは、プロ棋士が AI に将棋の学び方を学んで確実に強くなっているという事実による。もともと将棋ソフトは非常に弱かったのだが、それは正解手順を計算によって導き出そうとしていたからである。「どうぶつ将棋」のような駒の数が少ない将棋では、コンピュータによって先手必勝であることが証明されているが、本将棋の場合は変数が多すぎて、すべての計算を終えるには何億年かかるかわからないので、途中でやめないといけない。この場合、鍛えあげられた人間のヒューリスティクス（大局観）の方が勝るのである。しかし現在の AI が強いのは、大量の過去のデータが読み込まれていることと、推論のエラー修正がフィードバックされる学習による。正解が計算できない状況では、正解を求めるのではなく、近似解の精度を高めていくベイジアン戦略が有効なのだ。コンピュータは正解を示しているのではなく、単に判断を拡張しつつ結果をフィードバックしているのであり、適当に仮説を立ててはデータに基づいて修正を繰り返すだけで劇的に勝率は上がるのである。フランク大雑把をもって旨としていた評者が、最近データ重視派でもあろうと模索し始めたのは、このような事情による。

しかし、考えてみれば、この原理は単に科学の営みをエレガントに縮約したものにほかならない。村上春樹の愛読書として知られている『神々の沈黙』（ジュリアン・ジェインズ）に面白い一節があるのだが、ジェインズは、「モデル的研究」と「理論的研究」の区別を提唱している。一部の文学研究者は、この二つを混同しているのではないだろうか。モデル的研究というのは、理論モデルに都合の良いデータを選び出して辻褄合わせしただけのものである。モデルはモデルであって変更を被らずそのまま「そういうモデル」として残る。モデル的研究にはモデル的研究の価

値があるだろうが、だからといって理論的研究を名告るのは不適當であろう。理論的研究は、理論モデルとデータの間を調べるものであり、既存の理論モデルには不都合なデータも切り捨てることなく取り込んで、場合によってはモデルを修正する必要がある。例えば、ダークマター／ダークエネルギーのような驚天動地の理論的仮説が導入されなければならないのは、銀河系の外縁を回る星々の速度が、どう厳密に測定しても既存の理論モデルでは説明できないほど速いという（質の高いデータ）によるのであって、いろいろな理論書を読み漁ってみた読書メモからではない。ニュートン古典物理学の理論モデルを実際の物体の運動に当てはめてその原理的理解を深めるというのは大事な「勉強」だが、既存の理論モデルの追試をもって「研究」成果を主張するというのも寂しい話である。しかし、ここ3、40年くらいの間我々は、あまりにもそのような発想に慣れ過ぎてしまったのではないか。評者は理論そのものではなく理論的に考えることを重視したい。そのような文脈から、『アンネの日記』関連データが豊富に示される本書の第二部は、中村文芸学のモデル性とは異なる理論性の魂が刻印されているように思われるのである。

逃げ出すよりも進むことを君が選んだのなら

第三部は宮崎駿／宮澤賢治の部である。「第7章 液状化する身体——『風の谷のナウシカ』の世界」「第8章 宮崎駿のアニメーション映画における戦争——『風の谷のナウシカ』から『風立ちぬ』まで」「第9章 変移する（永遠の転校生）物語——伊藤俊也監督『風の又三郎 ガラスのマント』」で構成される。

第8章の結びの言葉は、「人は、夢がなければ生きられない。たとえ、その夢に裏切られるとしても」である。基本的に中村の記述は隠喩ベースで話が進み、最終的に文芸が人生の隠喩になって、このような、なんかいい感じの人生美に辿り着いてしまうのであるが、文芸学の呪いも祝福もこのようなところにあるのだろうかとしばし沈思黙考せざるを得ない。そのちょっと前の記述には「戦闘機の美しさは戦場の現実を表象するのである。この場合の表象は、戦争というクラスに属する兵器（戦闘機）というメンバーによって、戦争というクラスを表現すると見なすことができるから、一種の提喩的な表象にほかならない」とあるが、同じクラスの中のメンバー同士の類似性に基づく比喩が隠喩だから、提喩は隠喩の親戚であり、提喩も中村好みのレトリックと言える。

しかし、戦争というクラスのメンバーは、例えば前哨戦、撤退戦、電撃戦、心理戦、白兵戦、膠着戦、局地戦、消耗戦、総力戦、弔合戦、ゲリラ戦 etc.であろう。戦闘機は、戦車や大砲や軍艦や砲撃や爆撃や基地や陣地や兵隊や将校や兵站や後方支援 etc.によって構成される戦争という現実総体の部分であるからむしろこれは換喩と見なすのが自然なのではないだろうか。がんばって提喩にもできなくはないのだろうが、現実の隣接関係も提喩・隠喩系のクラスとメンバーによる外延／内包関係の分類表に位置付けてしまわなければ気が済まないのだから、これは中村文芸学の定めなのかもしれない。本書でも他の著作でも換喩が出てくるのは、ほぼ情景描写的事物の羅列のケースに限られるので、中村文芸学における換喩のイメージは案外貧しく、換喩は鬼門のようである。まあ、隠喩系と換喩系は、魔法使い系魔法と僧侶系魔法のように系統が異なるの

で、どちらか一つだけ極めておけば職業としてもうたくさんであろう。ここは、むしろ中村文芸学の提喩・隠喩的跳躍力の活用法を考えたい。

第三部で注目されるのは、宮崎作品のあちこちに見られる「液状化」という要素（「液状化するもの」というクラス）の指摘である。これは、このように指摘されてみるまで意識したことはなかったのだが、なるほど、バッハの楽譜の中にある隠れた旋律を取り出して浮き彫りにして見せることで、謎の説得力を醸し出すグレン・グールドのように、見えているのに見えていなかった要素を明確化する著者の異能は傑出している。やっぱり中村三春のヒューリスティクスは極度に鍛え上げられたヒューリスティクスであり、並の人間とは跳躍力が違うのだ。そもそも中村本人にしてみれば跳躍しているつもりなどまったくなく、誰よりも堆く積み上げられた書物の山の上に立って私たちの周りを取り囲む塀の向こう側を眺めているだけなのかもしれないが。

ただデータを並べ立ててみても、それは意味をなさない。データの羅列に活を入れて、意味のある物語を生成するのは、隠喩的な想像力が生み出す中心軸であることを忘れてはならないであろう。ジェインズも村上春樹も、物語（＝現実を理解、操作可能な形に縮約し私たちの生を可能ならしめるもの）の根底にある「メタファー」を重視していたのではないか。本書における提喩・隠喩的考察の束は、著者からミハル・チルドレンたる君たちに中継された可能性という名の仮説のバトンであり、中村三春の著作は、君が最高記録を出すためのこの上ないジャンプ台とならねばならない。それが恩返しというものである。

ここで『風の谷のナウシカ』の冒頭を思い返してみると、液状化とは対極の砂漠に王蟲が出現する場面から始まっていた。昔の東映動画から、宮崎東映動画退社後の『アルプスの少女ハイジ』等、そして宮崎が参照していたとおぼしい同時代のサブカルチャーのデータと呼び出してみよう。すると、砂漠とでっかい虫との組み合わせに相当するのは、フランク・ハーバート『デューン砂の惑星』（ハヤカワ文庫）のサンドウォームである。西洋における厳しい自然のイメージは砂漠であるが、それを宮崎は液状のねばねばが支配する腐海に「変異」させた。敗戦後、暗いじめじめした農村的日本に嫌悪感を抱きつつ、『アルプスの少女ハイジ』でヨーロッパ的な明るい理想を描いていた宮崎駿であったが、同時に日本人としてのアイデンティティ・クライシスに陥ってのもいたのであって、その宮崎に光明を与えたのが中尾佐助『栽培植物と農耕の起源』（岩波新書）で扱われている照葉樹林文化なのである。これは、餅とか納豆とかねばねば食品が大好きな宮崎駿を狂喜させ、後のNHKドキュメンタリーシリーズ『人間は何を食べてきたか』を「ジブリ学術ライブラリー」に収録させてしまうに至った（これを観ていないのはジブリのモグリである）。だから、「液状化」の起源は、照葉樹林文化におけるねばねば加工食品のイメージなのであり、それによって宮崎は西洋からの借り物ではない普遍性——日本人の宮崎が自信を持って表現できるし、同時に西洋人も面白がるようなもの——の表現に達したのだ。

とまあウソかホントか自分でもわからないような物語を臨時にでっち上げてみたが、これが成立するかどうかは、可能な限り質の高い根拠（data）と、根拠から主張（claim）への橋渡しをする論拠（warrant）の合理性（決して論理性ではない）である。これは原理的には決して正解には辿り着かず、近似解の精度を高めていくことしかできない。中村風に言えば、永遠に「係争」中

ということになるが、しかし、判決が下される現実の裁判だって原理的には永遠に係争中なのである。それでは日常生活を営むことに差し障りが生ずるので、我々は論理的正解を諦めて、間違っているリスクも承知した上で、合理的な近似解を選択するという意思決定（decision making）を行わなければならない。少しでもましな結果を引き寄せるための努力をしなければならない。それは虚構に過ぎないが、このように営まれる現実の虚構性を暴きたてることを着地点にして、なにか言ったようなつもりになっていても駄目だというのは、人類の歴史が証明するところであろう。あなたが現実だと思っているものはフィクションであり、現実がフィクションだと暴き立てる言説もフィクションであり、すべてはフィクションであるということだけが確かなのだという御託もフィクションである。そんなの神代の昔から『般若心経』に書いてある常識であろう。それは勝つに決まっている戦いであると同時に負けるに決まっている戦いであり、幾たびの戦場を越えて不敗、ただの一度も敗走はなくただの一度の勝利もないような研究に意味はない（いらぬ）。むしろ虚構は着地点ではなく出発点なのだ。どうせ虚構ならよい虚構、現実としてヴァーチャル（実質的）に機能し得る虚構。虚構の悪魔より強い悪魔は、データの悪魔、合理性の悪魔、両者が合体した意思決定の悪魔である！

さあ、本書を取り給え。ヨブに呪いをもたらした悪魔は神が遣わしたものだ。呪いも祝福も表裏一体、文芸学の呪いも祝福もすべて君のものだ。文芸学を愛するということは、文芸学の鬼子であるということだ。それがまつろわぬ民の学問だ。根拠を出せ、主張を変化させろ、論拠を再構築して立ち上がれ、データを拾って反証しろ！ さあ研究はこれからだ、お楽しみはこれからだ！ Hurry！ Hurry hurry！！ Hurry hurry hurry！！

【付記】可能な限り「ほかならない」を使用するよう心がけたが本家には及ばなかった。

【書評】

「行方」を見つめて

山根由美恵著『村上春樹 〈物語〉の行方—サバルタン・イグザイル・トラウマ—』

内田 康

（京都府立大学 共同研究員）

久しく俟たれていた山根由美恵氏の二冊目の村上春樹研究書が、遂に上梓された。一冊目に当たる『村上春樹 〈物語〉の認識システム』（若草書房、2007年）の刊行から十五年、この間に氏が日本国内外で世に問うてきた村上研究の膨大な成果のうち、前著で取り上げられた長篇『ノルウェイの森』までの時期に続く諸作品を考察した論考を、副題となっている「サバルタン」「イグザイル」「トラウマ」の三つのキーワードを軸に選りすぐってまとめた一書である。まず、その構成に目を向けると、全体は「はじめに」「あとがき」を除いて第一部「イグザイル」（故郷離脱）期の文学——一九八八～一九九六」、および第二部「Haruki Murakami 形成期の〈物語〉——一九九七～二〇一九」の二つに大きく分かれ、前半は作家が生活拠点を欧米に置いて執筆した長短篇の考察が四章分に、また後半は阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件とを契機に日本へ戻って以降、逆に世界的な読者を獲得していく時期の大規模な仕事を中心とした分析が二章分に、それぞれ整然と配列されている。前著の扱った対象が、デビューして十年足らずの作家の早期のテキストに限られていたのに対し、新著ではその後の彼の三十年余にわたるキャリアを覆い尽くそうとするかの如く、山根氏の意欲的な姿勢は、村上の作品群はもとより、例えば同時代において彼と同じく地下鉄サリン事件の被害者たちをモチーフとした他の作家たち——辺見庸、重松清、馳星周、川上弘美ら——の作品までも、対比的検討の俎上に載せずにはおかない（第二部第一章）。

そして次に注目すべきは、山根氏のこの新著における、前著で追究されていた研究モチーフの連続性と深まりである。前著において「〈物語〉の認識システム」を村上春樹文学の核心的要素であると喝破した氏は、日本の地を離脱した後に作家の〈物語〉が如何なる軌跡を辿ったのか、その「行方」を見定めようと試みる。そこで、彼の画期としての「イグザイル」をどう押さえるかが、意味を持ってくるわけである。『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）から「TVピープル」（1990）への流れを、日本を離れたことからくる小説家としての苦闘と、そこからの復活として捉え、その後には結実する『ねじまき鳥クロニクル』（1994～1995）という大きな成果、そして90年代半ばの日本社会を震撼させた二大事件に導かれての故郷への帰還と、「イグザイル」経験によって培われた力を活かしての、新たな仕事の展開に至るまでの輪郭づけを通し、従来「デタッチメントからコミットメントへ」と呼ばれてきた村上の文学的変遷が把握し直されることになる。かかる前提のもと、本書全体を貫く最重要課題である「サバルタン」への眼差しという視点が、それと密接な関わりを持つ「トラウマ」をめぐる問題とともに浮上してくる。山根氏によれば、そこではアントニオ・グラムシ以降の「サバルタン・スタディーズ」の流れを参照しつつ、「村上文学における「従属的・

副次的（存在）」に光を当て、彼・彼女たちの声なき声を拾い、それらの存在を沈黙させている圧力を顕在化させること」（2頁）が目的とされており、実際本書でも、第一部の第二章（男を「拒む女」たちの諸相）と第三章（「母」に〈自立〉を阻まれる妻）、および第二部の第一章（『アンダーグラウンド』その他）が、副題に「「サバルタン」への眼差し」を掲げているし、また村上作品において「トラウマ」からの回復がどう描かれているか（『ねじまき鳥クロニクル』や『レキシントンの幽霊』等）も併せて追究されていく。これらも、前著で山根氏が詳細に論じていたところの「マイノリティー」（第一部第二章第一節の『羊をめぐる冒険』論）や、「トラウマ」（第二部第二章第三節の「土の中の彼女の小さな犬」論）に関する考察などが、十年余りの時間をかけて温められ、熟成された結果にほかならない。ここに氏の、研究者としての歩みの着実さを垣間見る思いがすると同時に、我々がややもすれば見過ごしがちな、村上春樹の文学が持つ重要性や豊饒性を指し示す、確かな批評意識をも感じ取ることができる。

ところで一方、本書のスタンスは決して、諸手を挙げて村上の礼賛に終始するといった単純なものではない。とりわけ評者にとって興味深いのは、村上文学における如上の「サバルタン」への眼差しや、それらを抑圧する力の析出へと重きを置く山根氏が、本書の第二部になると、村上の作品に対する不満や批判を徐々に強めていく点である。例えば『アンダーグラウンド』（1997）を取り上げた第一章第二節を見よう。「内なる闇や暴力性を地震やリトル・ピープルといった寓意で描き出すことは、〈サリン事件〉で見出した問題を普遍化させ、〈物語〉としての可能性を広げたと言える。ただ、それは他者と痛みを「分有」できず、理解されないことで苦悩する〈サリン被害者〉の〈孤独〉という独自性を遮蔽する面を持つ」（251頁）。或いは『1Q84』（2009～2010）を扱った、第二章第二節の場合。「BOOK3の青豆の妊娠と天吾との再会は、「児童虐待」とも言える扱いを受け一度は家族と決別した青豆と天吾が、自らの意志で〈家族〉を作り上げ、暴力的なシステムを内包する教団の消滅化を図るといふ、システムに対抗する〈物語〉を目指すものであった。〔中略〕もし愛と〈家族〉の描き方が「予定調和」を超えるものであったならば、〈物語〉の可能性はより広がったのではないだろうか」（343頁）。そして第二章第三節の『騎士団長殺し』（2017）になると、評価の厳しさは最高潮に達する。「「騎士団長殺し」は〈メタ・テキスト〉性が強く、他テキストと比較するとそれぞれのキャラクターの「影」「闇」への向かい方が甘い。そして、先行テキストを超えるような批判的再創造の方向性を有するのではなく、「私」とユズと室の三人の「共生」の未来が強調される。〔中略〕〈メタ・テキスト〉という方法の批評性、「共生」の結末という物語の蓋然性、双方共中途半端である」（366頁）。どれも尤もな指摘だと思うが、氏の口からこうした批判が出てくること自体、実は近年村上の目指す〈物語〉の方向性が、山根氏の作品評価基準からズレてきているという事態を示している可能性もあって、それこそ村上春樹の「〈物語〉の行方」の把握の難しさを逆説的に表したものだとしたら非常に面白い。本書で山根氏が提示された、抑圧的なシステムに対抗する「サバルタン」たちという図式の分析概念としての有効性は否定すべくもないが、その図式から外れた作品展開を評価する術はないのだろうか。

さて、本書刊行後も相変わらず次々と新しい課題に取り組んでいる山根氏だが、目下特に力を入れているテーマとして、村上春樹とアダプテーションに関する研究があり、本書の末尾に置か

れた第二部第二章第四節の舞台版『海辺のカフカ』(フランク・ギャラティ作)に見られる「戦争」表象の分析も、その成果の一端を示すものである。映画に舞台、バンドデシネなど、村上作品のアダプテーションに海外発のものが目立つことから、こうした題材に目を向けていくのは、既に世界的に享受されている Haruki Murakami の今後の行方を占う上でも有意義だろう。のみならず、本書は村上春樹研究に携わる者にとって様々な切り口の宝庫であり、どこから開いてみても、何らかのヒントを提示してくれること請け合いである。村上が作家として今後どこへ向かっていくのか、その「行方」に関心のある読者には、ぜひ一読をお勧めしたい。

【書評】

小島基洋・山崎眞紀子・高橋龍夫・横道誠（編）
『我々の星のハルキ・ムラカミ文学—惑星的思考と日本的思考—』

ダルミ・カタリン
(広島大学 (博士))

『我々の星のハルキ・ムラカミ文学—惑星的思考と日本的思考』(彩流社、2022年)は、「村上春樹研究フォーラム」の設立メンバーである小島基洋氏・山崎眞紀子氏・高橋龍夫氏・横道誠氏が編集をつとめた論考集である。本書はG.C.スピヴァクの「惑星思考」という概念にインスパイアされ、村上春樹文学の再文脈化を試みたものである。

スピヴァクの言う「惑星」とは「各地域の文化が等しく尊重される世界」(p. 4)を意味しており、「同一の為替システムを地球上のいたるところに押しつける」¹というグローバリゼーションとは異なる世界像を意味している。それを踏まえ、小島基洋氏は「日本語で書かれ、日本を舞台とする村上の作品は、英語や米国文壇を経由することなく、ダイレクトに各言語に翻訳され、この「惑星」の隅々まで流布していく」村上春樹の文学を「今や米国発の「地球」文学ではなく、日本発の「惑星」文学」として位置づけている(p. 4)。本書の目的は、このように日本から「惑星」の隅々まで行き届いてきた村上春樹文学の秘密を探ることであり、それに対して【翻訳】【歴史／物語(hi/story)】【海外作家】【紀行】という4つの論点が挙げられている。本書は以上の4点に整理され、計10本の論考と平野芳信氏による「村上春樹関係年譜」が収められている。続いては、各章の内容を簡単にまとめる。

【翻訳】では、村上春樹の作品が世界で読まれるために不可欠である翻訳という作業の諸問題が多面的に論じられている。第1章では、村上春樹の翻訳者であるアンナ・ジェリンスカ=エリオット氏とメッテ・ホルム氏が『1Q84』の翻訳時にヨーロッパの翻訳者たちが遭遇した諸問題とそれぞれの解決方法を紹介しながら、新しい翻訳の実践モデルを描いている。2人は英語版の特権的地位が疑問に付されており、翻訳のスピードが増していくなかで翻訳者たちのチームワークが極めて重要だと指摘しており、『1Q84』の翻訳時に実践された「国境を越えた翻訳」(transnation-translation)²(p. 40)が今後も不可欠だと主張している。

第2章で横道誠氏は重訳の問題に焦点を当てている。横道氏は、翻訳家でもある村上自身が重訳を問題視していない²ことを踏まえた上で、英語から重訳され、ドイツのテレビで論争を引き起こした『国境の南、太陽の西』の旧ドイツ語訳(2000年)と日本語から直訳された新ドイツ語訳(2013年)の比較検討を行い、新訳が日本語により忠実でありながらも完璧ではないことを明らかにしている。

¹ G. C. スピヴァク『ある学問の死—惑星思考の比較文学へ』みすず書房、2004年。

² 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』文藝春秋、2000年。

第3章で小島基洋氏は、短編「パン屋再襲撃」の翻訳で失われたものを明らかにしている。氏はテキストにおける数多くの隠喩を読み解き、「僕」が語る昔の「相棒」とは『ノルウェイの森』等の作品に登場する直子だという興味深い解釈を示している一方で、このような解釈をできるのは日本語読者のみだと述べている。「男性であることを暗示しつつ、女性である可能性を排除しない」（p. 96）言葉である「相棒」が英語版・フランス語版・ドイツ語版では男と（誤訳）されてしまったと論じ、女「相棒」説が「強硬に排除されている」（p. 98）という、本作品の翻訳における問題を指摘している。

【歴史／物語（hi/story）】では村上春樹文学の特殊性と普遍性が論じられている。第4章で高橋龍夫氏は『海辺のカフカ』の登場人物たちが背負っている歴史、とりわけカフカ少年と少年Aの関係について考察しており、歴史を個々人の体験や記憶として物語に紡ぎ込むという村上春樹の創作方法を明らかにしている。氏は『海辺のカフカ』の舞台設定及び物語の時間軸における神戸連続殺人事件との関連性を詳細に分析しており、各人物造型について、「四国の様々な要素とも接点を持ち、作品全体が四国の風土や歴史、及び関連するテキストを暗示する設定となっている」（p. 128）ことを明確にしている。

第5章で内田康氏は、レヴィ=ストロースが提唱した「神話的思考」をキーワードに、〈喪失〉と〈父=王殺し〉という二つのコードを分析軸として設定し、村上の中長編小説における「物語」の推移を体系的に検討している。〈喪失〉については、「僕」と関わる登場人物たちを、その立場によって〈伴走者〉〈表層的喪失〉〈深層的喪失〉と区分し、更にまた別の観点からその働きを【他者】【分身】【メディウム】と整理した上で、こうしたカテゴリー内における登場人物たちの移動を通して物語の構造の変化を辿っている。なお、〈父=王殺し〉については、複数の神話との関わりを通して論じており、村上が「既存の「神話的思考」に盲目的に寄りかかっているわけではなく、それを現代の社会状況に合わせて変形させている」（p. 154）と述べ、村上春樹文学の神話的な物語構造のエッセンスを明確に掴みだしている。

【海外作家】では、初期の村上春樹作品におけるアメリカ文学の影響が論じられている。第6章で星野智之氏は、鼠三部作におけるジャック・ロンドンの痕跡を追っている。星野氏は『羊をめぐる冒険』に登場する架空の町「十二滝町」のモデルを検討し、「僕」と鼠の移動はジャック・ロンドンが体験したクロンダイクへの遠征と重なっているという興味深い見解を示している。また、『風の歌を聴け』に登場する架空の作家デレク・ハートフィールドのモデルはジャック・ロンドンだという新たな説を提示し、鼠の自殺で終わる『羊をめぐる冒険』は以前から「予告された物語」（p. 185）だと指摘している。

第7章でジョナサン・ディル氏は、初期の村上春樹作品におけるF・スコット・フィッツジェラルドとレイモンド・チャンドラーの影響、とりわけ『風の歌を聴け』とフィッツジェラルドの連作エッセイ「壊れる」三部作との類似性を論じている。氏は『風の歌を聴け』を『グレート・ギャツビー』と『ロング・グッドバイ』の延長線上に位置づけており、「僕」と鼠の関係が、マーロウとレノックスの関係、ひいてはキャラウェイとギャツビーの関係に由来する」（p. 210）と述べ、フィッツジェラルドとチャンドラーのモデルが「治療的な動機を説得力のある文学作品に変える方法を

彼（筆者注：村上春樹）に示す上で重要だった」（p. 211）という興味深い見解を提示している。

【紀行】には、村上春樹の紀行文と小説の関係及び小説の舞台を辿る論が収められている。

第8章で林真氏は、〈翻訳〉の概念を用いて村上春樹の紀行文と小説の相互影響について論じている。村上の紀行文は異郷の様子を「日常世界」の言語に〈翻訳〉して書かれているという批判³を踏まえ、「紀行文において〈非日常性〉から〈翻訳〉された〈日常性〉は、小説において〈非日常性〉へと再〈翻訳〉され」「その〈非日常性〉がまた、紀行文において〈日常性〉へと再〈翻訳〉される」（p. 230）と指摘し、村上の紀行文と小説の間に起きている連鎖を描いている。

第9章で山崎真紀子氏は、『ノルウェイの森』が書かれたローマで取材を行い、執筆の場所が小説に与えた影響を検討している。氏は『遠い太鼓』におけるローマに関する記述に基づいて村上がローマに「死」を読み取ったと指摘し、それがある女の子の死を扱った『ノルウェイの森』に直接反映されていると述べている。そして、村上が『遠い太鼓』で小説を書くことを黄泉の国に行くことに喩えていることを踏まえ、死者を蘇らせ、青年期との決別を描いた『ノルウェイの森』は「死と生が共存し続けているローマ」（p. 271）で書き上げられなければならなかった小説だと指摘している。

第10章は、高橋龍夫氏が「せとうち J・ブルー」と「村上春樹研究フォーラム」の共同企画であった『『海辺のカフカ』バーチャルツアー in 香川』（2021年）というイベントの講師として香川県を訪問し、『海辺のカフカ』の各場面について実地との関係性を探った体験をまとめたものである。関東出身で実際に高松に住んだことがある高橋氏は、四国について「確かに人間の生活の本質を改めて確認させてくれるような癒しの場所として、穏やかで神秘的なイメージを抱かせてくれる」（p. 298）と感想を述べ、第4章で再生の物語として捉えた『海辺のカフカ』が高松とその郊外を舞台に書かれたことの必然性を明らかにしている。

なお、巻末に収録されている平野芳信氏による「村上春樹関係年譜」は、村上の生活事項と作品のほか、村上が翻訳した小説や村上作品の様々なアダプテーションに関する情報も含まれており、村上春樹研究の基礎資料として不可欠なものである。

「はじめに」における細かいミス（各章の紹介において第6章と第7章は逆になっている）を除けば、本書は丁寧に編集されており、各章が豊かかつ多岐にわたっているにもかかわらず読みやすい印象を受けた。以上のまとめから伺えるように、本書に収録されている論文はそのテーマや方法において極めて多様であるものの、統一性を欠いているところもある。しかし、それは逆に本書の魅力でもある。例えば、【紀行】に収められた3本の論文自体は紀行文のような側面を持っており、写真を揃えて小説の舞台や執筆の場所を紹介するこれらの章は、村上春樹の愛読者にとっても興味深い内容である。一方で、村上春樹の歴史意識を考察する第4章や、村上の物語の構造を神話との関連で詳しく論じる第5章、または初期の村上作品におけるアメリカ文学の影響を明らかにしている第6章と第7章は、作品の分析が優れており、今後の村上春樹研究において重要な手がかりとなるだろう。

³ 今福龍太「『翻訳』としての旅行記」『新潮』1990年10月。

また、本書では翻訳の問題が多面的に論じられているのも注目に値する。【翻訳】に収められた3本の論文から翻訳の重要性が見えてくると同時に、村上春樹の国境を越えた人気が翻訳作業に与えた影響も明らかになっている。それは第1章でジェリンスカ＝エリオット氏とホルム氏が描いているヨーロッパの翻訳者達のネットワークの誕生であり、第2章で横道氏が紹介した英語から他言語（ドイツ語）への重訳の問題の浮上である。なお、村上の殆どの小説が英語を経由せずに各言語に直訳され、英語版よりも多言語版の方が早く出版されるという、ジェリンスカ＝エリオット氏とホルム氏が描いている翻訳の近年（過去10数年）の動向は、小島氏が村上春樹の文学を「惑星思考」と結び付けている根拠にもなっている（「はじめに」）。

「惑星思考」というのは、村上春樹の文学を世界文学として位置づけるための的確な概念だと思われるが、本書は以上で引用した短い説明を除けばこの点について深く追求していない。「はじめに」において小島氏は各部について「村上がムラカミとなるためには外国語訳を必要とする」、「村上がムラカミとなるには、自らも閉じた日本文学の世界から抜け出すことが必要であった」（p. 5）のような簡単な説明を加えているが、敢えて「惑星思考」という表現を用いる必然性が希薄であり、「なぜ村上春樹だけが、ハルキ・ムラカミとして、こうも容易く言語と文化の壁を越えていくのか」（p. 4）という根本的な問題提起に対する結論は読者に委ねられている。

「おわりに」において小島氏が明らかにしているのは、本書のタイトルに含まれている「的思想」という言葉が加藤典洋氏の著書『戦後の思考』（講談社学芸文庫、2016年）から取られたものであり、本書が加藤氏へのオマージュであることである。小島氏は「加藤典洋チルドレン」として「加藤氏なき日本／惑星で、村上／ムラカミ批評を書き継いでいかねばならない」（p. 335）と村上批評の未来像を描いているが、村上の文学を複数の視点から多様な方法で論じている本書はそれに見事に成功している。「国境を越えた翻訳」が今後の翻訳作業の望ましいモデルだとすれば、本書で実践された国境を越えた多面的な研究は今後も欠かせない。村上春樹文学を幅広い視点から論じている本書は今後の村上春樹研究の重要な手がかりとなるのは間違いないだろう。

【書評】

邵丹著『翻訳を産む文学、文学を産む翻訳
藤本和子、村上春樹、SF小説家と複数の訳者たち』

阿部 翔太

(広島大学大学院文学研究科 博士課程後期)

本書は、「翻訳の^{テキスト}文体の影響」をめぐる研究から視野を広げ、「翻訳書が生産された時代の文脈や背景、翻訳作業が行われた環境」、具体的には「村上春樹を育てた七〇年代の翻訳文化」の実態を問うことによって、本書の題辞が明示しているように、「翻訳」が新たな文学や文化を産み出す力学を、実地調査やインタビューといった実証的なアプローチによって明らかにするものである。博士論文をもとにした本書は、著者にとって初の単著である。

村上春樹『ノルウェイの森』(1987年)の英語版を読んだことをきっかけに「ハルキ・ワールド」に魅入られたという著者の当初の関心は、「村上が翻訳したF・スコット・フィッツジェラルドとレイモンド・カーヴァーの比較を通してその翻訳が村上の創作にどのように結びついているのか」、「作家の創作に翻訳が働きかける創造性(creativity)の問題」にあったという。しかし、その関心はやがて「村上春樹を作った翻訳文化とは何か」という問題意識へと移行していく(「あとがき」より)。その問題を解明するために著者は、1970年代に日本で本格的に翻訳・紹介され始め、村上春樹や高橋源一郎ら戦後生まれの新たな作家たちに「既成の文脈を離れて小説を書くとはどういうことかを示し、自己表現を試みる上での大いなる啓示」となった二人のアメリカ人作家——リチャード・ブローティガンとカート・ヴォネガットを俎上に載せる。そして、本書における著者の主眼は、これら二人のアメリカ文学者に親しむ村上にではなく、あくまで70年代を中心とする日本の若者文化や翻訳文化(そして、その文化を築き上げてきた翻訳者たち)という、より巨視的な文脈に置かれることとなる。それゆえに、本書は村上春樹という一人の作家研究の枠組みを越え、広く日本の翻訳文化・文学をめぐる問題へと開かれたものとなり、翻訳文学研究に一石を投じる挑戦的な一冊ともなっている。

本書は、「序章」、「第一章 七〇年代の翻訳を検討するための理論的枠組み」、「第二章 七〇年代の翻訳が置かれた歴史的な文脈」、「第三章 ケーススタディⅠ ひとりの訳者、複数の作者——藤本和子の翻訳」、「第四章 ケーススタディⅡ ひとりの作者、複数の訳者——日本語で構築されたカート・ヴォネガットの世界」、「終章」より構成されている。以下、各章を概観しながら、若干の所感を述べていきたい。

序章では、「村上春樹を作った翻訳文化とは何か」、つまり「翻訳文学に培われた新しい感性」を持つと言われる村上春樹を育てた文化的土壌とはいったい何だったのか。(34-35頁)という

本書に通底する問題意識を提示した上で、今日の「翻訳文学研究には読者層をめぐる具体的な議論はまだ少ないと言わざるをえないだろう。」(40頁)と問題提起され、「特権的な読者というアイデンティティを持つ翻訳者もしくは翻訳者集団」、すなわちリチャード・ブローティガン作品の翻訳を数多く手がけた藤本和子や、カート・ヴォネガット作品の翻訳を手がけた数多の若い翻訳者たちに注目することの意義が述べられる。また、本書においては「翻訳書の時代的^{コンテキスト}文脈」を検討するという著者の姿勢が高らかに宣言される。

第一章および第二章は、序章で示した問題に対して「翻訳者を中心に据えた二つの^{ケーススタディ}事例研究をもって答えを模索」する上での理論的な枠組みを確認するとともに、1970年代の日本の社会状況を概観するものである。第一章では、翻訳研究や世界文学研究の動向が丁寧に整理され、「翻訳という行為は、地域性や文化的伝統からの規制を受けると同時に、個人の成功や出版社の意向にも大きく左右されるため、ケーススタディ（事例研究）が必要不可欠」(60-61頁)であると説かれる。続く第二章では、「ブローティガンやヴォネガットの作品群にいち早く反応したのは、やはり村上春樹や高橋源一郎のような、当時の若い読者だった」点に注目し、社会学者の見田宗介が『現代日本の感覚と思想』(1995年)で描いた戦後半世紀の見取り図を参照しながら、60年代から70年代における「若者」たちの姿を記述する。この点については、先行する研究を素朴にまとめることに終始したり、当時の若者たちの姿を画一的なイメージに閉じ込めてしまったりするきらいがあり、例えば「若者の誕生に一役買ったのは、六〇年代前半にデビューするとたちまち爆発的な人気を博したビートルズだった。」と述べ、「ビートルズに鼓舞された若者たちは無批判に社会通念に従うのをやめ、精神の独立に対する強烈な執着を示し始める。」との見解が示された箇所(98-99頁)では、同時代のビートルズ受容の実像が精査されていない点が惜しまれた。この章でよりみるべきものは、章の後半部で論じられる「書物の消費者という若者のもう一つのアイデンティティ」の問題であろう。70年代に「近代読者から現代読者への転移」というパラダイムシフトが生じ、「主体的な消費者というアイデンティティを優先させる若い読者」が登場した点に注目した著者の慧眼は、第三章と第四章で展開されるケーススタディの分析を読み進めることを通して、より明瞭になる。

第三章では、リチャード・ブローティガンの翻訳家である藤本和子が事例として取り上げられる。当時の文学翻訳において主流であった「内容重視の流行的な翻訳規範(trendy norms)に対抗しうる、原作に潜む作者の「声」に耳を傾けた形式重視の革新的な翻訳規範(progressive norms)」(139頁)を藤本がいかに創出したのか、そして「藤本がなし遂げた^{アーティスティック}芸術的な翻訳とは何か」という問いがここでは追究されていく。著者は、藤本の60年代における小劇場運動への参加や女性・黒人・ユダヤ人差別への関心、森崎和江と石牟礼道子への心酔、黒人女性文学の翻訳など、「藤本和子」というひとりの翻訳者の来歴をつぶさに洗い出し、藤本が「日本社会で重層化する女性差別の構造を解体するために」翻訳した中国系アメリカ女性作家マキシーン・ホン・キングストン『チャイナタウンの女武士』から「知らせるという意味の「報」に基づく回想記という形式」を、そして森崎や石牟礼から「聞書」という方法を学び「芸術的な翻訳」を実現していたことが論じられる。さらに、著者は藤本によるブローティガン『アメリカの鱒釣り』の翻訳

に注目し、藤本は『アメリカの鱒釣り』の翻訳において「テキストにひそむユーモア、声、リズム」に耳を傾ける形式重視の革新的（progressive）翻訳規範を創出し、それがその後の「翻訳文学に新風を吹き込んだ」と結論づける。

第四章では、カート・ヴォネガットの翻訳に携わった複数の翻訳者たちの翻訳に注目し、ヴォネガット作品の翻訳が、日本文学史におけるSFジャンルの黎明期にどのように関与し、その地位向上にどう貢献したのかが論じられる。ヴォネガットの来歴やその作品の特徴を詳述する前半部からは、村上春樹がヴォネガットから多大な影響を受けていたことを改めて確認させられた。また本章の後半部では、60年代からのヴォネガット文学の翻訳受容の経緯を辿り、伊藤典夫や浅倉久志といったSF専門翻訳者の活躍に注目しながら、「日本でSFが豊かな文芸ジャンルとして成長していくにつれ、ヴォネガット作品群もまた、次第に日本の文学空間に取り込まれていった」様相を明らかにしている。

そして終章では、各章を振り返り全体をまとめるとともに、藤本和子の先駆的な仕事やヴォネガットの翻訳による「SFの文学的地位向上」が、「差別的構造を内包する日本の翻訳文学」や、「戦後日本の社会的秩序」に対する「脱構築」（デリダ）として捉えられていく。70年代における「翻訳」という行為が、カウンターカルチャー対抗文化やそれを支える若者たちと分かち難い関係にあると捉える著者ならではの刺激的な意見が提示され本書は閉じられる。

「翻訳」というテーマをきわめて巨視的な視点から捉える本書において著者は、70年代の日本の翻訳文化の分析を中心に、同時代の社会状況という横軸に目を配りながら論を進めていくとともに、60年代の小劇場運動や、80年代以降に隆盛した黒人女性文学の翻訳の波、藤本和子やリチャード・ブローティガン、カート・ヴォネガットら取り上げた人物たちの生涯について丹念な解説を付すなど、時代の縦軸への目配りも決して忘れない。「翻訳」をめぐる日本の文化状況を、まさしく縦横無尽に駆けめぐる本書は、優れた翻訳文学論であるとともに、優れた日本文化論でもある。

このように、本書が多くの驚きと発見に満ちた好著であることは疑い得ないが、一方で、いくつか気になった点もあったので述べておきたい。例えば、著者自身も終章において、「七〇年代のアメリカ文学の翻訳が果たして中心的な地位を獲得したかどうかは、当時の翻訳文学の全体的状況を検証しなければならない」（441頁）と述べているように、「アメリカ文学」の翻訳に終始した本書の分析のみをもって、1970年代の日本における翻訳文化・文学の全体像を描き出すことは困難であろう。著者は本書の根本において「村上春樹を作った翻訳文化とは何か」という問いを設定していたが、村上春樹が本書で取り上げられたブローティガンやヴォネガット以外のアメリカ文学や、あるいはアメリカ文学以外の海外文学からも多大な影響を受けていることは周知の事実であり、やはりアメリカ文学の翻訳だけに目を向けるのでは不十分である。こうした点については、例えば第四章において紹介されていた、雑誌『SFマガジン』が「当時アメリカやイギリスでさえ紹介が遅れていた雪解け以降のソ連や東欧のSFの翻訳受容に力を入れていた」（402頁）という事例などが、今後の注目ポイントになるだろう。

また、これは評者が村上春樹を専門としているがゆえであろうか、村上春樹を「翻訳」という

テーマから論じるにあたって、辛島デイヴィッド『Haruki Murakami を読んでいるときに我々が読んでいる者たち』（みすず書房、2018年）について全く言及がなかったことが気になった。著者は「村上文学研究には「翻訳」の視点が欠如している」（40頁）と述べているが、私見では、辛島氏の著書もまた、著者の著書と並び「翻訳」という視点から村上研究の発展に大きく寄与するものであるし、著者の研究とも接続されていくものであると考えている。辛島氏の著書は、とりわけ1990年代以降、村上文学が世界的に受容されるに至った背景に作家（村上春樹）・翻訳家・編集者（出版社）が三位一体となった綿密なマーケティング戦略によるアメリカでの成功があったことを、当事者たちへのインタビューを軸に炙り出すものであり、確かに「村上春樹前史」である1970年代に焦点を当てた著者の議論とは直接的には重ならないかもしれない。しかし、1970年代に本格化したリチャード・ブローティガンとカート・ヴォネガット作品の翻訳とそれをめぐる文化状況が、巡りめぐって日本文学に「村上春樹」という新たな文学を産んだという著者の卓見に接し、その後、そうした経緯で産まれた村上文学が、90年代以降になると逆にアメリカで翻訳され成功を収めていったということを思うにつれ、では村上文学の翻訳は果たしていかなる文学を産む翻訳でありえたのか。あるいは、今日、世界的に受容されている「Haruki Murakami を作った翻訳文化」とは果たしていかなるものであったのか。そしてそれは、著者が明らかにした1970年代の翻訳文化・文学にどう接続され、連続しているものなのか。90年代以降の村上文学のアメリカでの翻訳をめぐる問題から逆照射することで、新たに見えてくるものがあるようにも思われるのである。

無論、こうした「疑問」は、いずれも著者が切り拓いた研究の「可能性」と読み替えられるものであるし、それはまた、著者が私たちに示してくれた宿題として受け止めたい。本書を通して、村上春樹研究のみならず、広く翻訳文学研究の新たな地平が開かれたと感じる読者は、決して評者だけではないだろう。

さて、最後になるが、本書が2022年の第44回「サントリー学芸賞」（芸術・文学部門）を受賞したことも、ここで忘れずに述べておきたい。

【編集後記】

本誌は私が企画を立て、創刊した雑誌であるが、思い返すのは学部の指導教官・竹村信治先生の姿である。竹村先生は『**Problematique**』という雑誌を創刊され、7巻+別巻2号を発行された。誌名からもわかるように、問題領域を新しく見出し、その問題を切り開く先進性に重きを置いたものであり、注目された雑誌であった。また、こだわりのデザイン・表紙・紙が使用され、一見して手間や費用をかけたことがわかるものであり、私も四本投稿させていただいた。ほぼ一人で編集等をなさっておられ、なぜご多忙な中雑誌を作ろうかと思われたのだろうか、当時は疑問に思っていた。今はその理由がわかる気がする。私も論文を20年以上書くようになり、自分が追い求めている発表の場と雑誌の間に違和感を感じるが増え、そうした制約を取り払って自由に書いてみたいという気持ちが年々強くなってきたからである。

そうした際、村上研究フォーラムが発行している『MURAKAMI REVIEW』を読み、紙媒体ではなく Web 雑誌という手段の可能性を知り、その斬新な方法に目から鱗が落ちる思いがした。Web 雑誌の利点は、機関リポジトリ制度を使えば、誰でも気軽にダウンロードができるところにあるだろう。山口大学に赴任し、Web サイトを立ち上げることができ、機関リポジトリ制度も利用できるようになった。紙媒体ではないので、費用もかからないことも発刊する動機になった。また、本誌創刊の理由の一つに、画像や枚数制限についての制約が少ないことがある。拙稿ではイラストの比較のため画像を多く引用した。通常の紙媒体では制約があることが多いが、画像を多く引用することで自分の思いに近い形で論証ができた満足している。

創刊号はイラスト（「ふしぎな図書館」）・舞台（*after the quake*）、映画関係者（野村企画：山田哲夫氏）へのインタビュー、映画（「踊る小人」）に関する論考を掲載でき、村上春樹文学におけるアダプテーション研究という特色を出せたのではないかと考えている。また、今年度発行された村上春樹研究において重要だと考えられる書籍の書評を掲載することもできた。どの書評も通常よりも字数が多く、かなり熱い評もある。字数制限を設けなかった分、各人の思いが自由に書けたようである。しばらくは字数等の制限のない形での雑誌運営をしてみたい。

デザイン等にはあまりこだわりのないもので、簡素なものになっている。このあたりは竹村先生とは異なるなと感じるものの、自分で雑誌を作るという点は、先生の研究姿勢を少し受け継いだのではないかと感じてもある。

（山根 由美恵）

『村上春樹とアダプテーション研究』 1号

発行日 2023年1月31日

発行者 村上春樹とアダプテーション研究会

連絡先 〒753-8513 山口県山口市吉田1677-1

山口大学教育学部 山根由美恵研究室内

yumie@yamaguchi-u.ac.jp

ウェブサイト

<https://ds0n.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~haruki-adapt/>