

村上春樹とアダプテーション研究



(広島県呉市大崎上島町上蒲刈島：「ドライブ・マイ・カー」舞台)

vol.3
2025.3

【目次】

【特別寄稿論文】

- ・中村三春 : 村上春樹の長編小説とイノセンス
—『ダンス・ダンス・ダンス』から『街とその不確かな壁』に至る少女と少年— …4

【論文】

- ・平野芳信 : 村上春樹単行本未収録短篇三作と最新作『夏帆』
—村上春樹はかく語りき— …29
 - ・内田康 : ^{ウェイ・オブ・ライフ}「どう生きるか」という問いに向けて
—村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』— …42
 - ・山根由美恵 : スウェーデン映画「小人と踊る」(*Dansa med dvärgar*)における Way of life
—ジェンダー変更というアダプテーションの可能性— …62
 - ・ダルミ・カタリン : アダプテーションとして読む絵本『ねむり』
—イラストレーションによるイメージの重層化と物語の拡大— …75
 - ・林圭介 : レイモンド・カーヴァーを訳し直すときに村上春樹が語ること
—「ささやかだけれど、役にたつこと」をめぐって— …89
 - ・阿部翔太 : 村上春樹のビートルズ史 (2)
—90年代から2010年代— …103
 - ・山田栄官 : 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』における「コミットメント」の諸相
…117
- ### 【書評】
- ・錦咲やか : 中村三春著『物語主義——太宰治・森敦・村上春樹』 …138
 - ・伊藤弘了 : 映画について映画監督が語るときに映画研究者＝批評家の語ること
—濱口竜介著『他なる映画と1・2』— …142

・ 藤城孝輔	: Marc Yamada 著 <i>Murakami Haruki on Film</i>	…145
【編集後記】		…150

【特別寄稿論文】

村上春樹の長編小説とイノセンス
—『ダンス・ダンス・ダンス』から『街とその不確かな壁』に至る
少女と少年—

中村 三春
(北海道大学名誉教授)

1 〈シーク&ファインド&ルーズ〉構造

村上春樹の多くの長編小説では、少年と少女が重要な役割を果たす。それは、イノセンスを物語の一契機として志向する、広い意味におけるイノセンス文芸である。本稿では、純潔・無垢・潔白・無邪気・あどけなさなどと訳されるイノセンス (innocence) に焦点を絞り、村上の文芸を物語主義の観点から読み直してみよう。

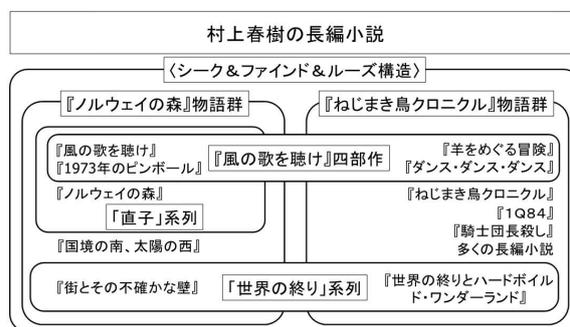
物語主義 (narrativism) という言葉は筆者の造語である¹。その内容は幾つかの論点に互り、第一にこれは、小説を構成する要素は、物語の構築を目標あるいは動機・要因として設定されるところの構造論である。従って人物の心理や行動、事件・出来事の発生や推移、あるいは文体やレトリックなどは、物語の完成に貢献する形で設えられる。第二に、同じことを表現論として言い換えれば、これは従来の原因と結果の観点を逆転するものである。たとえば、人物の心性や思想があつて、それが物語として表現されるのではない。逆に、物語の要請のために、必要とされる心性や思想が見出され、あるいは拵えられるのである。第三に、これは作家主義ではなく物語主義であるとするニュアンスも含まれる。小説は作者の表現ではない。作者は、構築された物語において、必要であればそこに立ち現れるような何ものかである。元々、ロラン・バルトの「物語の構造分析序説」に見られる、物語の目標は「物語の誇示」 (une affiche du récit) であるという説に由来するので、物語主義はテキスト文芸学の一角を占めると言える²。そして第四に、物語主義は、汎ナラティヴ論 (pan-narrativism) へも展開する。野家啓一は、歴史と科学も文芸と同様に物語であると主張したが、ならば、詩や戯曲も物語なのではないだろうか³。また、虚構論の立場から言うと、従来、虚構の問題とされてきたことの多くは、実は物語の問題であつたと考え直さなければならない。

¹ 詳細は中村三春『物語主義 太宰治・森敦・村上春樹』、2024.2、七月社) 参照。

² ロラン・バルト「物語の構造分析序説」(1966、花輪光訳、『物語の構造分析』、1979.11、みすず書房)。

³ 野家啓一『物語の哲学』(1996.7、岩波書店、増補新版2005.2、岩波現代文庫)。

ひとまず村上の長編テキスト15編を概括すると、第一に、十代後半の頃の不幸な恋愛と相手女性の死と、それを引きずった現在の困難な恋愛のあり方、そしてそれらに起因する現在における居場所のない感覚を描く、《『ノルウェイの森』物語群》がある。これは『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『ノルウェイの森』の〈「直子」系列〉と、『国境の南、太陽の西』それに『街とその不確かな壁』などが含まれる。第二に、こちら側とあちら側なる世界の二重構造と、「闇の力」に支配される人物との闘争を描き、幻想性と現実性とを交錯させた《『ねじまき鳥クロニクル』物語群》が挙げられる。これには、『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』『ねじまき鳥クロニクル』から、『1Q84』『騎士団長殺し』に至る多くの小説が含まれる。そして、これら全体を包括するのは、レイモンド・チャンドラーに由来する〈シーク&ファインド〉に付け加えて、その最終目標が無化される〈シーク&ファインド&ルーズ〉(seek and find and lose)の物語構造である。これを概念化すると、およそ右図のようになる⁴。物語の結末で見出されたとされたものは、最終的には様々な可能性のうちの一つに過ぎず、その確定性の失われた地点から、また次の物語を期待させるような内容になっているのである。



多くの村上論において、この〈ルーズ〉つまり喪失・無化に類する見方は既に提出されていた。

たとえば、早い時点で鈴木和成は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」の物語に触れて次のように述べている。「小説とは何か、とは、村上春樹の場合、完全なもの、虚構、像とは何か、という問いに他ならない。村上の文学は無への問いかけである。読者はその問いが『世界の終り』の全ページに間断なく鳴っているのを聞き取るにちがいない」⁵。また鈴木は、もう一方の「ハードボイルド・ワンダーランド」で描かれる「日常性」の世界も、この「無」や「死」の方へと「移されている」と論じるのである。鈴木が指摘する「無」や「死」の要素は、それ以降に続々と発表される村上の長編群、就中では約40年後に刊行される『街とその不確かな壁』にまで波及するものである。それは、物語の構文論的構造論としての〈ルーズ〉の部分で、「共時的な体系」として取り出したのである。そして、この〈シーク&ファインド&ルーズ〉構造において、極めて重要な位置を占めるのが、村上の小説における少女と少年という問題なのである⁶。

⁴ 詳細は中村三春「Ways of Lifemaking——中心と脱中心の村上春樹人物論——」（『村上春樹におけるウェイ・オブ・ライフ』、村上春樹研究叢12、2025.6刊行予定、淡江大学出版中心）参照。〈シーク&ファインド〉構造については、川本三郎・村上春樹「対談 R・チャンドラーあるいは都市小説について」（『ユリイカ』1982.7）において触れられている。

⁵ 鈴木和成『未だ/既に』（1985.10、洋泉社）。引用は同書を収録した『村上春樹クロニクル 1983-1995』（1994.9、同）より、p.220。

⁶ 本稿で対象とする村上の長編小説は以下の通りである。『風の歌を聴け』（1979）、『1973年のピンボール』（1980）、『羊をめぐる冒険』（1982）、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985）、『ノルウェイの森』上・下2巻（1987）、『ダンス・ダンス・ダンス』上・下2巻（1988）、『国境の南、太陽の西』（1992）、『ねじまき鳥クロニクル』3部3巻（1994-1995）、『スプートニクの恋人』（199

2 少女・少年と神話的構造

村上長編には登場人物として、必ずと言ってよいほど少女・少年が登場する。最初は『ダンス・ダンス・ダンス』のユキ13歳、次が『ねじまき鳥クロニクル』の笠原メイ16歳である。以後、『スプートニクの恋人』のにんじんという綽名の少年10歳、『海辺のカフカ』の田村カフカ15歳、『1Q84』のカルト教団さきがけの被害者である、ふかえり（深田絵里子）17歳・アザミ15歳・つばさ10歳、『騎士団長殺し』のまりえ13歳と、12歳で死んだコミ（小径）、『街とその不確かな壁』のイエロー・サブマリンのパーカーを着たM**少年16、17歳と続く。『アフターダーク』のエリと冬莉は19歳だが、このあたりが少女の上限だろうか。村上の小説では、「女の子」「少女」「男の子」という言葉は必ずしも年齢と対応していない。たとえば『風の歌を聴け』に登場する「小指のない女の子」、『1973年のピンボール』に出てくる「双子の女の子」などは、最低でも大学生以上の年齢である。次に、主人公やそれ以外の人物についても、彼らが少年や少女であった時の問題が、決定的な重大さをもって彼らを規定するように描かれる。典型的には、『ノルウェイの森』の「僕」・直子・キズキの高校時代、『国境の南、太陽の西』の「僕」と島本さんの12歳まで、『1Q84』の青豆・天吾の10歳、『街とその不確かな壁』の「ぼく」17歳、「きみ」16歳などが挙げられる。要するに、村上長編は、少女・少年と切り離して考えることができないのである。

内田康は、主に人物論としての神話的類型論の観点から、村上の多くの長編小説を分析して見せた⁷。その論法は、伴走者・表層的喪失・深層的喪失・敵対者の4つの類型により、小説の構造を解き明かすものである。その原型としては、『風の歌を聴け』の小指のない女の子が主人公の回復に同行する伴走者、ビーチ・ボーイズの女の子が表層的喪失、三番目に寝た女の子が深層的喪失の機能を持つ。これに加えて、後に『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルらの敵対者が加わり、彼らの関係によって、喪失と父殺しという二大コードが現れるとされる。このうち、伴走者の類型について内田は詳しく論じているが、そこには、小指のない女の子の外、双子の女の子、耳のモデル・キキ、ユキ、笠原メイ、ふかえりらが挙げられている⁸。またそこで内田は、柳田國男の『妹の力』で言われる、古代における女性の霊力の信仰などの水脈を、ふかえりに代表されるこれらの女性人物に見て取るのである。

内田の研究は、神話学・人物類型論方面における労作である。ここには、多くの女性人物が組み込まれ、その中には少女も含まれていて、主人公一元論ではなく、小説構造をその全域において探査する糸口が提供されている。また、喪失というコードが父殺しと並んで取り出され、前に触れた〈ルーズ〉あるいは鈴村の「無」の契機の説明にも繋がる。ところで、伴走者・表層的喪失・深層的喪失・敵対者の四類型には、主人公の座る場所がない。主人公は四類型の関係が交錯するところ

9)、『海辺のカフカ』上・下2巻(2002)、『アフターダーク』(2004)、『1Q84』(2009-20010)3部3巻、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(2013)、『騎士団長殺し』2部2巻(2017)、『街とその不確かな壁』(2023)。

⁷ 内田康「神話と歴史を紡ぐ者たち——『1Q84』をめぐる——」(『村上春樹論 神話と物語の構造』、2016.10、瑞蘭國際有限公司、台北)。

⁸ 内田康「神話と歴史を紡ぐ者たち——『1Q84』をめぐる——」(前掲)、p.128。

に浮かび上がるとする論法である。確かに、村上長編の主人公は、概して魅力に乏しく、チャンドラー風の巻き込まれ型人物であって、むしろ周囲の人物の方がはるかに魅力に富む場合が多い。とはいっても、やはり主人公の位置づけを明確にしないのは、人物論としては物足りない部分もある。

伴走者に挙げられている女性は、その全てがいずれにせよ少女と呼びうる人物である。最初の顕著な少女人物であるユキについて見てみよう。ユキは再三、「僕」の会った中で「いちばん綺麗な女の子」と言われ、ユキが「僕」を頼るとともに「僕」もユキを頼りにしている。このような相互の精神的依存は、笠原メイについてもふかえりにしても同様であり、さらにコミに関してはより明確に、「私」が屋根裏から騎士団長殺しの絵を発見した時に、「今ここに妹と一緒にいてくれるといいのだが」と思い、閉所恐怖症の「私」が狭隘な異界の通路を通過する際にも、コミの声を頼りにしていた。

ユキは「僕」の離婚や娼婦との情事や五反田君の末路などについて、「僕」と対等に語り合う。吉本隆明は『ダンス・ダンス・ダンス』について、「ここで『僕』と会話している相手が13歳の少女だとは、誰にもおもえまい。[...]でもこの程度の会話を理解しなければ、34歳の独身の男の子である『僕』と作品のなかでいちばんながくいちばん親密につきあい、そのあげくに物語をおおきくまわす役割などできるはずがない」と述べている⁹。この「物語をおおきくまわす役割」は幾つか考えられるが、最大の役割としては、五反田君の出演した映画『片想い』を見て、同じく登場したキキを五反田が殺したことを察知し、それを「僕」に告げたことだろう。内田が触れた柳田の「妹の力」の場合、まず古代語における妹は、男から見て同腹の女性全般を指す言葉であった。従って妹には年少者という意味は本来ない¹⁰。またその霊力は巫女的なものが中心であった。しかしユキやふかえりには、単なる直感や靈感にとどまらない、真実を見通す超能力が与えられているのである。

このような超能力が、ユキにはやや穏やかに、ふかえりにはより強く、少女像に特徴を付加している。マジック・リアリズムの作家村上の長編小説で、属性としての超能力や、人物・物体としてのファントム、つまり幽霊やお化け、あるいは空間としての異界が出現しないのは、15編のうち、『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』、『ノルウェイの森』、そして『国境の南、太陽の西』の4編のみである。超能力は少女に限らず、また直感・靈感にとどまらない。『ねじまき鳥クロニクル』の「僕」やナツメグの癒やしの能力、あるいは本田伍長の予知能力、猫と話しヒルを降らせる『海辺のカフカ』のナカタさんの力なども挙げられる。ナカタ老人がそれを獲得したのは、9歳の時の事故による。そして、人の誕生年月日から曜日を暗算し、写真記憶をもつM**少年も一種の超能力者である。

村上長編は、人物・時間・空間・出来事などが、自在に元の位置を越え、〈すべてが輪のように

⁹ 吉本隆明「『ダンス・ダンス・ダンス』の魅力」（『新潮』1989.2、栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ』2、1999.7、若草書房）、p.220。

¹⁰ ただし、柳田の著書『妹の力』（1940.8、創元選書）所収の論文「妹の力」（『南東論叢』1937.7）においては、兄妹の妹を考察した部分が多い。

繋がっている) 構造を作り出す¹¹。超能力を含む村上長編のファンタジー的な要素は、その物語を構築するための可能な選択肢であり、実在のみならず非実在の存在や場所や関係として導入されるのである。『海辺のカフカ』『騎士団長殺し』などに出てくる「観念」「アイデア」「メタファー」などはそのための媒介者である。また、『ねじまき鳥クロニクル』、『1Q84』、『騎士団長殺し』などに最も顕著だが、作中人物がその構造について度々「分からない」と吐露するのは、彼が物語の一要素に過ぎないからである。

そのファンタジー様式は、空間の接続、夢と現実との接続、あるいは複数の人物の結合や、一人の人物の分離など、フロイトの『夢判断』(1900)にいう夢の作業に似たものや、靈感・予知能力や超能力、さらにお化け、幽霊、カラスと呼ばれる少年や、白く長いものや、リトル・ピープル、空気さなぎの出現など多岐に亙る。そして、『騎士団長殺し』で、10歳のコミが富士の風穴で、『不思議の国のアリス』の登場人物たちも「みんなほんとにこの世界にいるんだよ」と言い、風穴と照応する異界の洞窟で、ドンナ・アンナが「ここにあるものは、すべてがみたいなものなのです」¹²と答えるように、ファンタジーは物語的・精神的な要請の下で自在に召喚される。それらに、「なぜ」と問うても無駄である。その根本原理は換喩的や精神分析的などと論議されているが、それらは要するに物語の完成に必要な限りにおいて設定されているのである。

ちなみに、加藤典洋は、カラスと呼ばれる少年を田村カフカの解離性人格障害の所産と見なしている¹³。しかし、小説の最後の「カラスと呼ばれる少年」の章で、カラスと呼ばれる少年は空を飛び、死んだはずのジョニー・ウォーカーを嘴で激しく攻撃する。解離した人格は空を飛んだり、死者の世界に行ったりできるのだろうか。これは、非実在の存在者や現実には不可能な行為や語り方が、虚構の物語には単に可能であるということに過ぎない。現実的に過ぎる解釈は、この場合妥当ではあるまい。

ところで、『街とその不確かな壁』のM**少年はサヴァン症候群のサヴァンと見なされていたが、この言葉は『1Q84』にも登場していた。ディスレクシア(読字障害、失読症)と設定されたふかえりが、『平家物語』の一節を暗唱するのを聞き、天吾はその記憶能力について、「サヴァン症候群の子供たちが、膨大な視覚情報をそのまま記憶に取り込むことができるのと同じように」と考える。M**少年は、その点においてはふかえりの再来である。この二人の特異な能力がサヴァンと表裏をなすとすれば、『ねじまき鳥クロニクル』のシナモンが、6歳の時に突然、口を利かなくなり、いわばミュートイズム(緘黙症・無言症)の状態に陥ったことも想起される。シナモンもふかえりと同様に能力は高く、ナツメグの仕事を一人で切り盛りし、「僕」を危機の瀬戸際から救出した。猫と話し空からの降下物を予測するナカタさんも併せ、多くの少女・少年は超能力や異能を与えられると引き換えに何らかの障害を負うが、その異能も障害も、物語が完成されるために

¹¹ 詳細は中村三春「村上春樹の小説における戦争——『ねじまき鳥クロニクル』『アフターダーク』『騎士団長殺し』と映画『ドライブ・マイ・カー』——」(前掲『物語主義』参照)。

¹² 引用圏点原文。以下同。

¹³ 加藤典洋「心の闇の〈冥界〉めぐり——『海辺のカフカ』——」(『村上春樹 イエローページ』3、2009、10、幻冬舎文庫)、p.300。「換喩的」解釈も加藤の論による。加藤典洋「『海辺のカフカ』と『換喩的な世界』」(『テキストから遠く離れて』、2004.1、講談社)参照。

必要な設定であったのである。また、笠原メイが、バイク事故で男の子を死なせた記憶を抱えているのは障害とは言えないものの、内田のいう伴走者的な役割は認められる。『ねじまき鳥クロニクル』の終わり近くで、井戸で水に溺れそうになった際、「僕」は「笠原メイ、君は肝心なときにいったいどこで何をしているんだ？」と怒鳴り、最後のメイの言葉は「ねじまき鳥さん、何かがあったら大きな声で私を呼びなさいね」であった。それは、父の火葬を終えて「猫の町」を脱出する天吾が、途方に暮れて「ここにふかえりがいてくれればいいのに」と思うのと同様である。

さて、神話的構造論の有効性と限界性は明らかである。近代小説一般がそうであるように、村上の小説においても、人物は神話的類型にとどまらず、それぞれ個人の生を営み、個人の欲望と他者との関係を背景として書かれている。もちろんそこに類型的な役割を見て取ることは必要なことだが、一方では個人史の面も捨象することができない。たとえば緘黙症にも似て、『風の歌を聴け』の主人公の語り手は、「小さい頃、僕はひどく無口な少年だった」と回想していた。彼の場合は、14歳の春に「堰を切ったように」喋り始めたときとされるが、それはシナモンとは逆のコースを歩んだことになる。また、主人公や主役級の人物にも霊能力者がおり、それぞれは単に役割を担うのではなく、個々の出自や成長の過程が描かれる。すなわち、大人はかつて皆子どもだったのであり、少女・少年の問題は、類型論にとどまらず、また主人公も含む人物群全体に跨がって問題とされなければならない。

3 〈愛されない〉ということ

個人史を念頭にユキに戻ると、行動派の写真家である母のアメ、自己中心の作家である父の牧村の間で、13歳のユキは心に傷を負っていた。母が娘を友達として扱うのに対して、ユキは「声を出して泣き始め」、そして「あの、いつもいつも私のことを傷つけるのよ。でもあの、そのこと全然わかってないのよ。そして私のこと好きなのよ。そうでしょう？」と言う。それに対して「僕」は、「成長するしかない」と返す。『ダンス・ダンス・ダンス』は、重要人物として初めて十代前半の少女を登場させた長編であるとともに、損なわれた子どもという、その後の村上作品で繰り返し扱われる要素を盛り込んだ最初の長編でもある。それはすなわち、愛着の損なわれた子どもである。

愛着障害 (attachment disorder) の理論については論じたことがある¹⁴。岡田尊司によれば、愛することは生得的ではなく後天的なもの、つまり生まれつきのものではなく学ばれるものであり、幼少期に愛された経験がなければ、長じてからも愛することや、愛されることがどのようなことか分からないままになる。その結果として、相手に対する過度な執着や加害行為に走り、逆に他者と関わることを極度に恐れ、自己の殻に閉じこもるような不安定型の愛着障害が生まれる。ストーカーや暴力事件を引き起こす反応性愛着障害に対して、愛に対して常に自分を遠ざけるタイプを回避型愛着障害と呼ぶ。個人主義が浸透した現代社会では、多くの人が愛着障害を病んでいる。ただし、その実態を発条として多方面で活躍する人士も多いという。成人の三分の一が愛着障害と想定さ

¹⁴ 中村三春「〈愛されない〉ということ——村上春樹『品川猿』など——」（『層 映像と表現』10、2018. 3）。岡田尊司『愛着障害 子ども時代を引きずる人々』（2011.9、光文社新書）参照。

れ、岡田は結論として、「愛着障害」の克服に触れて、「本当に必要なことは、不安や恐れから逃げるのではなく、それに敢えて自らをさらし、それに立ち向かっていくことではないか」と述べるのである¹⁵。

村上の長編において、人物の来歴が語られる場合には、ほとんど尽く、そこに幼少期に愛されなかった体験と、それによって愛情行動に支障を来すようになった経緯が語られる。筆者が既に論じた『ノルウェイの森』、『スポーツニクの恋人』、『1Q84』などだけではない¹⁶。ユキの場合、先に見たように、13歳の彼女がそれまで母と父によってどのように取り扱われてきたかが、「僕」との交流の中で露見する。このような愛着障害は、たぶん治癒することがない。しかしそれと共存して豊かに生きることはできるはずである。少なくとも現在では、もはやこれは障害ではなく、ある種の普通の人のあり方として理解すべきだろう。ユキの問題も解決はしないが、「僕」との交際の流れで、彼女は五反田が先生役を演じる映画を見た結果、結末では家庭教師について学ぶことを決意した。それは、日常世界の回避から一步踏み出すことを意味する。従ってユキの側から見れば、彼女は逆に「僕」を伴走者として自分の生を軌道修正したのである。村上作品において、なぜ少女・少年が重要な位置を占めるのか。それは、愛着の問題をその根源に遡って語るという、物語の必要のために動員されているのである。『ダンス・ダンス・ダンス』は、『ノルウェイの森』と並び、その構造を初期において呈示した小説である。

『スポーツニクの恋人』では、物語の結末近くで万引を犯したにんじん少年に向かって、「ぼくは子供の頃からずっと一人で生きてきたようなものだった。家には両親とお姉さんがいたけど、誰のことも好きにはなれなかった」と言う。その「ぼく」の友達、犬と読書だけであった。犬と読書だけが友達というのは、『1Q84』の牛河の場合もそうである。にんじんの母との不倫を清算しようとする「ぼく」は、にんじんにおいて愛着障害が再現されることを防ごうとしたのかも知れない。

続く『海辺のカフカ』でも、カフカは佐伯さんに対して、「僕は生まれてこのかた、誰かにほんとうに愛されたり求められたりした覚えがありません」と告げている。さらに、『1Q84』では、さきがけのリーダーの娘ふかえりのほか、青豆と天吾や牛河も尽く損なわれた子どもたちであった。新宗教・証人会信者の母に支配された宗教二世の境遇から、自ら脱出を図った青豆、母の不倫の子と自分の出自を疑い、NHK集金人の父の道具にされ、父と訣別した天吾、医者や通訳を輩出し写真写りの良いエリート一家で、一人だけ不器量のため異端児だった牛河。『1Q84』は、損なわれた少女・少年たちの物語なのである。

天吾は、まだ意識はあるが痴呆状態に陥った父に向かって次のように言う。「なぜ自分自身を愛することができないのか？ それは他者を愛することができないからです。人は誰かを愛することによって、そして誰かから愛されることによって、それらの行為を通して自分自身を愛する方法を知るのです。[...] いや、それがあなたのせいだと言っているわけじゃない。考えてみれば、あなただってそういう被害者の一人なのかもしれない。あなただっておそらく、自分自身の愛し方をよ

¹⁵ 岡田尊司『回避性愛着障害 絆が希薄な人たち』（2013.12、光文社新書）、p.286。

¹⁶ 中村三春「〈愛されない〉ということ」（前掲）参照。

く知らないはずだ。違いますか?」。しかし、天吾は表面上は明らかに、父に対して、「あなたのせいだ」という気持ちをぶつけている。天吾は自らの愛着障害について語っているのであり、この一節は村上の長編小説における少女・少年問題の基調を示すものである。

青豆の問題については、村上作品における母の問題を論じた平野葵の論が参考になる¹⁷。平野の説を要約すると、村上文芸において父と息子の関係は頻繁に論じられるが、母と子、特に母と娘の関係は蔑ろにされてきた。父と子との血縁は蓋然的なものにとどまるが、母と子は否定し得ない事実である。また、社会には暗黙の強制的な要求として母性愛が設定されており、「子供をうまく愛せない、あるいは全く愛せないということは、母親たちにとって決して他人に知られてはならない秘密である」¹⁸。村上作品では、「眠り」、「ハナレイ・ベイ」、「品川猿」にその葛藤が表され、それ以外にも「午後最後の芝生」、「飛行機——あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」、「氷男」、「タイランド」などに母の問題が描かれている。長編では、あからさまにエディプス・コンプレックスの神話を掲げた『海辺のカフカ』に、消えた母親の追跡というもう一つのテーマが現れる。『1Q84』でも、天吾の母、愛人の安田恭子、ふかえりの母、ふかえり自身によって同一のテーマが反復されると言う。この系列はまた、青豆とも交錯する。

すなわち、ふかえりは「セイリがない」にもかかわらず、「オハライ」と称して天吾と性交し、天吾の精液は魔術的に青豆に送り込まれ、そして青豆は「この小さなもの」を妊娠した。「つまり、青豆とふかえりは、〈夫〉を共有しており、〈父〉を殺して〈母〉となるという行為を二人がかりで行っていたのだ」¹⁹。だから青豆の子はまたふかえりの子でもある。ここから平野は、『1Q84』や他の村上作品には「男性排斥の構図」が読み取れ、「女性同士の関係性が最大の強度を誇るのである」と平野はいう²⁰。ふかえりはさきがけ教団にドウタ（娘）を置いて出奔したマザ（母）であり、当然母性愛を持たない。それだけでなく、青豆もまたふかえりの物語を反復しているに過ぎない。ふかえりの母が消え、母であるふかえりも消えたとすれば、次に消える母は青豆であり、「天吾と『小さなもの』が父娘の交わりを反復することになる。そのあまりにも不吉な暗示に、彼女はまだ気づいていない」²¹。

平野の言うように、わが子を愛さない母に育てられた娘は、愛着障害の原理により、再びわが子を愛さなくなるかも知れない。それはふかえりの母、ふかえりおよび青豆、そして「小さなもの」へと反復される。母娘関係を離れて、親と子の関係一般に広げても、この構造は村上作品に当てはまる。人は誰しも、未熟なまま生まれるため、必ず誰かによって育てられなければならないという再生産の宿命から逃れることはできない。村上の描く少女・少年、あるいは、かつて少女・少年であった人物、要するに大半の主要人物は、この宿命的なサイクルに忍び込んだ「不吉な暗示」によって、あらかじめ人生を決定されているのである。愛せないこと、愛されないこと、喪失、それは

¹⁷ 平野葵「『1Q84』の〈母〉たち——『海辺のカフカ』との対比において——」（米村みゆき編『村上春樹 表象の圏域』、2014.6、森話社）、p.255。

¹⁸ 同、p.243。

¹⁹ 平野葵「『1Q84』の〈母〉たち」（前掲）、p.255。

²⁰ 同。

²¹同、p.263。

常に既に決定されている。しかし、この暗澹たる結論でよいのだろうか。

4 アンチ・エディプス

少女・少年問題が問題となる条件の一つとして、村上長編では、主人公や語り手や主要人物の出自や来歴が細かく語られることが多い。必然に、彼らの子ども時代も語られることになる。青豆・天吾・牛河や、田村カフカだけではない。『国境の南、太陽の西』のページを開くと、「僕が生まれたのは一九五一年の一月四日だ」と始まる。『スプートニクの恋人』はすみれの来歴、茅ヶ崎で生まれ非常にハンサムな歯科医の父親の話などから開始するが、途中で「ぼく自身について少し語ろうと思う」と差し挟まれる。「ぼくはごく普通の家庭に生まれて育った」云々と。『ノルウェイの森』が回想手記形式であることはよく知られているが、『国境の南、太陽の西』とか『スプートニク恋人』、あるいは遡って『風の歌を聴け』四部作などもまた、手記風と言えなくはない。また、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』や『騎士団長殺し』の雨田家や秋川家も含め、主人公や主要な人物は、その素性を克明に暴露されるのである。このような書き方は、近代小説の基本形の一つであり、その中でも特に自然主義的、あるいは精神分析的である。

エミール・ゾラが『実験小説論』（1880）とルーゴン・マッカール叢書で企てた自然主義は、クロード・ベルナールの『実験医学序説』（1865）の影響下に、遺伝や環境の要因を組み合わせる人物を小説の中で培養しようとしたものである。何が彼女をそうさせたかは、何が彼女をそう生み育てたかによって決定づけられる。通説のように、日本自然主義は現実暴露と呼ばれる隠された秘密の告白に偏り、本家の重視した科学性は希薄となった。だが、大御所の島崎藤村が、『家』（1910-1911）などで、旧家に流れる因習と血の宿命を執拗に追跡したのは、あながち垂流とは言われまいだろう。また、この自然主義は近代小説の典型でもあって、人物の出自・来歴を細かく描くのは、夏目漱石でも『白樺』派でも耽美派でも共通である。『それから』（1909）、『或る女』（1919）、『腕くらべ』（1917）などを想起すれば十分だろう。漱石はウィリアム・ジェームズの深層心理学など、有島武郎はハヴェロック・エリスの性心理学、永井荷風は、それこそゾラに心酔して作風に取り入れた。有島は科学嫌いを標榜していたが、彼らは皆、それぞれ近代科学の恩恵を陰に陽に導入して様式を形成したのである。その意味でも、近代文芸の様式は大まかにはリアリズム的である。ちなみに、横光利一の新感覚派やひいては表現主義なども、表出的全体性、つまり部分が全体を表現するとする発想を根底にしている限り、やはりリアリズムの一派と言えなくはない²²。

そして言うなれば精神分析批評は、リビドー学説に依拠した現代の自然主義の一種にほかならない。ゾラが尊崇した遺伝や環境の代わりに、フロイトはリビドーとその様々な変容を要因として、何が彼女をそうさせたかを解釈した。フロイトの治療方法は対面治療であり、患者の見た夢や幼少期の記憶を語らせ、つまり告白・暴露させて、そこに抑圧された経験や心的外傷つまりトラウマと呼ばれる性的体験を見出し、そのことを自覚させることによって治療に導くものであった。自然主義と精神分析は、基盤と目的は大きく異なるものの、科学思想あるいは疑似科学思想に基づく決定論的な人間分析と、手法として告白・暴露を用いることにおいて共通点を持つ。どちらも、人の出

²² 中村三春「大きなものと小さなもの——新感覚派論争再び——」（『横光利一研究』22、2024.3）参照。

自・来歴、特に家庭環境や血縁にまつわる情報、中でも性的・生殖的履歴の情報が必須となる。精神分析の場合、それらの要素を備えた物語をファミリー・ロマンス（家庭小説）と呼ぶが、自然主義ひいては近代長編小説の主流はファミリー・ロマンスであった。中丸宣明による最近の研究でも、田山花袋・藤村・徳田秋声らの作品について、立身出世主義のほか、家庭小説やロマンティック・ラブ・イデオロギーの観点から論じられている²³。そして、村上長編の多くもまた、紛れもなくファミリー・ロマンスである。これらの点において、実は村上の小説は意外にも自然主義的であり、またよく言われるように精神分析的に見えるのである。

それに対して、村上小説には超自然的な要素が強いこともまた確かである。羊博士やカーネル・サンダーズやリトル・ピープルや騎士団長が出現し、井戸やホテルや穴の壁を抜け、超能力者が暗躍する村上の小説は、そこだけを見れば、現今の自然科学に基礎を置いた自然主義ではない。しかし、マジック・リアリズムは、決してリアル・マジックなのではない。元々、この言葉が喧伝されるきっかけとなった中南米小説は、中南米の歴史と現実と根を下ろしたものである。代表的な作家、ガルシア＝マルケスの代表作である『百年の孤独』（1967）は、架空の町マコンドを舞台とするが、それは入植民による開拓、支配者の圧政と民衆の虐殺、土俗と資本の交錯など、コロンビアの歴史と風土を凝縮したような一種の典型であった。その先蹤はフォークナーで、『響きと怒り』（1929）などの舞台となるヨクナパトーフアは、アメリカ中西部社会の煮凝りである。

またいわばフォークナーやガルシア＝マルケスを和歌山新宮に移した中上健次の、『千年の愉楽』（1982）などの諸作品は、ヨクナパトーフア・サーガならぬ熊野サーガと呼ばれ、特に路地と称する被差別部落の現実と切っても切り離せないものであった。中世の落武者が現代の山中に現れ、烏天狗が中本の一族の若衆を空中にさらって引き裂き、死んで魚のクエとなっても語り続けるオリュウノオバを描く中上の作品も、マジック・リアリズムと呼びうる。それらと、どこの町ともつかぬ場所でどんな経歴を持つのか分からない人物たちが、博物館や標本館で仮想の愛を交わす小川洋子の作品や、純粋に「ハーメルンの笛吹き男」の作り替えや、完全な言葉遊びであるエクソフォニーによって構築された多和田葉子の小説に見られる性質とは明らかに異なる。ほぼ必ず、主人公が現実の地理を舞台として行動する村上の小説と、ほぼ地名が明記されない小川の小説とは、味わいの異なるものとして読めるのである。村上のマジック・リアリズムは、リアリズムにほかならない。

既に論じたように、『海辺のカフカ』には精神分析との繋がりがある²⁴。「お前はいつかその手で父親を殺し、いつか母親と交わることになる」という父から聞いたオイディプスの予言を、カフカはジョニー・ウォーカーに変身した父田村浩一をいわばナカタを通じて殺害し、母と信じる佐伯さんと性交することによって実現したように見える。読者とのやり取りを収めた『少年カフカ』Mail no.841で、大学で心理学を学ぶという投稿者が、「けど母なるものとセックスする必要はあるのかな？ 愛情を実感したいから？ それとも父なるものに勝つため？」と尋ねたのに対して、村上は「『海辺のカフカ』は『オイディプス伝説』をひとつのモチーフにはしていますが、『オイディプ

²³ 中丸宣明『物語を紡ぐ女たち 自然主義小説の生成』（2022.2、翰林書房）。

²⁴ 中村三春「村上春樹の小説と〈メタファー〉——『海辺のカフカ』と『騎士団長殺し』——」（前掲『物語主義』）。

ス(エディプス)・コンプレックス』をモチーフにしているわけではありません」と述べ、「古来の『物語』」に対する「近代の『理論』」には関心がないと述べた。また、「『母であるもの』と性交するのは近親相姦ですが、『母なるもの』と性交するのは、あくまでメタフォリカルなものです」とし、「メタフォリカルな『父殺し』が、ある場合には人間の成長に必要である」と主張している。しかし、フロイトが問題にしたこともメタファー、つまり象徴・幻想としての父殺しと母への愛であり、「メタフォリカルな『父殺し』」が「人間の成長に必要である」というのは、あたかもフロイトの理論そのままである。

エディプス・コンプレックスの理論によれば、正常な大人になるためには、人は発達の過程でエディプス・コンプレックスを解消しなければならない²⁵。それにより人は父の権威を内在化し、超自我を形成して自立するのだが、それに失敗すると後々精神的な障害や倒錯に陥ることになるとされる。これは、リビドーという仮説の原動力を中心に据えた、全体としても仮説の理論である。フロイト主義が、今日まで文学・芸術論として浸透し、あるいは信奉されてきた最大の理由は、それがよくできた物語だからにほかならない。具体的には、まず、エディプスの三角形、すなわち男児は父を憎み母を愛し、女兒は母を憎み父を愛するという構図は、統計的データに基づかず、フロイト自身の自己分析や知識に由来するものだろう。最初にエディプスの構図が設定され、それに合うようにリビドーの理論が物語として作られたのである。また、自己対象化のできない幼児がエディプス三角形を認識することはありえず、その記憶が拵えられるのは、事後的に、年長になってから回想の形で物語化することによってである。これを、〈エディプス記憶の創出〉と呼んでおこう。さらに、エディプスの物語は、家父長制と資本制が結託した近代におけるジェンダー状況の帰結でもあろう。明治以降における父親憎悪の例として、有島武郎・志賀直哉・永井荷風らが思い浮かぶが、それはリビドーの所産ではなく、家庭と社会の現実が原因であり、要するに愛着障害の問題なのである。そして、精神分析は決して反証を許さない。フロイトの「否定」(1925)に見るように、精神分析に対していくら反論しても、それは逆に精神分析の正しさを証明するものと見なされてしまう。

しかし現代においては、フロイトの時代や認識とは異なり、家族のあり方やセクシュアリティは多様であり、また自由である。フロイトが倒錯として処遇したセクシュアリティの大半は、現在では倒錯とは見なされない。それに対して、文芸研究におけるフロイト主義は、専ら決定論的な固定観念として機能する。人間は、現実の必要や成り行きがあって行動するのであり、リビドーに動かされて行動するのではない。

先の『少年カフカ』での村上のコメントで、「『母であるもの』と性交するのは近親相姦ですが、

²⁵ エディプス・コンプレックスはジークムント・フロイトが1900年頃に到達した理論で、『夢判断』(1900)、『性欲論三編』(1905)や『精神分析入門』(1916-1917)などで論じられた、精神分析の根幹をなすものである。またフロイトの「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期のある思い出」(1910)や、「ドストエフスキーと父親殺し」(1928)などは、その理論を芸術論・文芸論に応用したものである。エディプス・コンプレックスの理論や精神分析に対する筆者の考えは、中村三春「川端康成『水晶幻想』のポリセクシュアリティ」(『修辞的モダニズム』(2006.5、ひつじ書房)や、同「反エディプスの回路——安岡章太郎『海辺の光景』——」(『変異する』日本現代小説』、2013.3、同)において述べている。

『母なるもの』と性交するのは、あくまでメタフォリカルなものです」というのは、具体的には、物語の結末で、文脈ではどう見ても佐伯さんがカフカの母のようなのに、そのことが明言されないということに過ぎない。そのことは夢や幻想とは関係がなく、単に真相が隠されているだけである。また「母なるもの」は、母的なもの、母としての属性を備えているもの、母としての役割を果たすもの、というほどの意味だろうが、それは実際の母であることと矛盾するわけではない。カフカのしたことは単純に正確に、予言の成就にはかならない。『海辺のカフカ』で、物語が設置した幻想の中、結果的にナカタはカフカの代理として田村浩一を刺し殺し、『1Q84』では青豆によるリーダーの刺殺、『騎士団長殺し』では「私」によるアイデア騎士団長の刺殺と、すべて代理による刺殺として、父殺しのような場面が繰り返される。しかし、深田保は青豆の父ではなく、騎士団長も「私」の父ではない。これらはいずれも、個人の意志ではなく物語の意志により、代理者による刺殺が行われたように見える。ある場合には幻想の手法も用いて、物語はエディプスの物語を反復する。一方、母恋いの要素は『1Q84』にも認められる。天吾は、年上の人妻、安田恭子にも母の面影を見ていた。また『騎士団長殺し』でも、まりえの母、あるいは室を産むユズのように、母の比重が高まっている。村上小説には、泉鏡花・谷崎潤一郎などの系譜を引く母恋いの要素がある。その根幹には、自然主義や耽美派など、近代小説の特徴が見て取れるのである。

村上文芸の様式論的な評価、あるいは文芸史的な位置づけは、各作品の分析に比べればあまり行われていない。その中で加藤雄二は、村上をポストモダンな作家と見なす傾向を否定する²⁶。そこでは、まず蓮實重彦による村上への批評を、「蓮實は村上が精神分析的な文学的パラダイムを作品に内化したモダンな傾向の作家であると断定していると考えていいだろう」と要約する²⁷。その上で、加藤によれば、ジョイス、フィッツジェラルド、イシグロ、オースターらの作品と村上作品とを比較すると、それら英米作家たちの作品においても村上作品と同様の精神分析的な過去の性的なトラウマは基本的なテーマとして描かれているが、その結果人物の現在が決定的に損なわれているということはない。「トラウマは登場人物たちの無意識的な行動を左右しながらも、村上の作品におけるように、そのものとして彼らの現在を決定づけてはいない」²⁸。トラウマは現在に決定的な影響を及ぼさず、「あくまでも象徴的レベルで表象される」²⁹。それに対して村上作品の場合、それはリアルな、つまり実在的な過去として描かれる。その帰結として、村上はポストモダンのあっても、それを代表する作家とは言えず、それは村上が自身を大江と同様に日本の国民的作家と位置づけ、歴史的な暴力や古典文学に言及するのもその啓蒙的な傾向と関わっていると論じる。

今日では、大江・村上が自らをそう規定しているとされる国民的作家というような概念は、あまり実質を伴っているとは考えられない。しかし、村上をモダン（近代）の流れを汲む作家と見なす加藤の指摘には肯ける。特に、人物の幼少年期に遡るトラウマを重視する物語は、明らかに村上長

²⁶ 加藤雄二「村上春樹と英米作家たち」（柴田勝二・加藤編『世界文学としての村上春樹』、2015,2、東京外国語大学出版会）。言及されているのは、蓮實重彦『小説から遠く離れて』（1989.4、日本文芸社）。

²⁷ 同、p.83。

²⁸ 加藤雄二「村上春樹と英米作家たち」（前掲）、p.95。

²⁹ 同、p.97。

編の基本であり、それは近代長編小説の基本でもあったのである。

ここで、愛着障害の理論から、再びエディプス・コンプレックスの概念を照らして見よう。フロイトのエディプス問題とは、むしろ愛着障害の一樣相を形而上学にしたものではなかつたらうか。愛されることに支障のあった人が、愛すること・愛されることに障害を来す幾つかのあり方のうち、エディプス・コンプレックスはその一例である。その一部分をフロイトは拡大したのではないだろうか。従ってそれは、リビドーのような根源的な何かに基づくものではなく、努めて家族関係の話なのである。このような発想は、反精神分析のR・D・レインや、現象学的精神病理学の木村敏らによって、関係論的人間論として過去に既に提出されて来た³⁰。また、小坂井敏晶は、心理は社会との不可分な関係において成立すると指摘する³¹。愛することを含め、人は、リビドーのような何らかの内在的エネルギーによって行動するのではなく、成長の過程で周囲から行動を学び、身につけて行動するのである。これについて問題にすることは、人間の自由について問い掛けることに繋がる。

5 性・性交・性的身体

少女・少年の定義における年齢の問題についてまとめよう。広義において、少女・少年は年齢を問われない。「蜂蜜パイ」の沙羅4歳から、多くの作品における十代、二十代に至るまでの人物が、少女・少年として扱われる。逆に、最も狭義において、少女・少年は10歳という年齢で境界付けられる。その境界が鮮明とされたのは、『1Q84』である。

小学校の同級生である天吾と青豆が愛を培ったきっかけは、10歳の時に青豆が天吾の手を握った出来事である。4年生の秋に、理科の実験で失敗し証人会の二世として虐められた青豆を、天吾が自分の班に招いて救い、12月の放課後、二人きりの教室でそれは起こったとされる。なお、島本さんについても、12歳の時に一度だけ、「僕」の手を握ってくれた記憶が書かれ、同じく12歳で死んだコミが富士の風穴で握った手の感触を、「私」はいつまでも覚えていたとされる。手を握る、および手を握られる行為は、村上の小説においてイノセントな愛の表現とされている。

それだけなら甘い記憶だが、村上の小説はそれでは終わらない。その数ヶ月後に青豆は初潮を迎え、出来事のしばらく後に天吾は精通を覚えたとされる。この場合、精通とは初めての射精の意味である。そして、二人ともそれらのことと出来事との間に関係があると考えているのである。特に天吾において、手を握ることと射精との間に心理的結合が顕著である。決定的な場面は、ふかえりとのオハライの際に、ふかえりは右手を伸ばして天吾の左手を握り、そこから天吾は意識の中で10歳の教室に戻って青豆との出来事を反復し、忘我状態のままふかえりの中へ射精する。その場面は、作中で何度か回想される10歳の記憶の中で最も長く、精彩を極めている。後に看護婦安達クミと一夜を過ごしても性欲を感じなかつた天吾は、ふかえりとの雷雨の夜の勃起を「完全」と、また「射精は力強く、雄々しく、精液はどこまでも濃密」と回想するほどであった。

³⁰ R・D・レイン『家族の政治学』（1971、阪本良男・笠原嘉訳、1979.1、みすず書房）、木村敏『分裂病と他者』（1990.11、弘文堂、2007.8、ちくま学芸文庫）など。

³¹ 小坂井敏晶『増補 責任という虚構』（2020.1、ちくま学芸文庫）。

差し当たり確認できることとして、10歳頃の第二次性徴を迎える以前が狭義のイノセンス、そこからほぼ10代後半までは狭義のイノセンスの拡張されうる時期、さらに成人してからもそれを引き継いでいけば、それを広義のイノセンスと呼べるだろう。精通・初潮を迎え、性交可能となっても、狭義のイノセンスの時期に培った心性を持続する者は広義のイノセンスの保持者となりえ、その典型は青豆と天吾である。またその際、人物には、言語的・身体的など何らかの形での障害や、それとともに超能力が付与されることもある。その典型は、乳房が大きく性交可能であっても、性欲も生理もなく、ディスレクシアながらサヴァンの記憶能力を持ち、強度の靈感の持主であるふかえりである。村上の人物における年齢から見たイノセンスを、便宜上このように定義しておこう。

『1Q84』を離れても、射精や勃起と、乳房の描写は、村上小説と切っても切り離せないものである。性交・射精・性的身体が頻繁に描かれ、乳房の表現もまた執拗に行われる。村上作品は、例外的なほどに射精小説であり、また乳房小説である。『ノルウェイの森』以降の本格村上小説で、男性主人公の射精や勃起が描かれぬものはなく、女性人物の乳房が話題とされないものもない³²。村上の小説で乳房は、授乳のための器官ではなく、性的身体にほかならない。それらの描写は、作品毎に文脈に従って解釈しなければならず、ここからは複数の意味を汲み取れるだろう。しかし少女・少年との関わりに絞れば、これらはイノセンスの状態に対して、成長に伴い、その変化あるいは喪失を共示するものと思われる。そして、それらの中でも精通・初潮が特に明確に語られたのが、『1Q84』なのである。

村上は「村上春樹ロングインタビュー」において、聴き手の松家仁之が「『1Q84』では、十歳という年齢が重要な意味を持っていますね」と問いかけたのに対して、「性的な要素が入ってくる前の年齢にしたんです。女の子で言えば生理が始まる前、男で言えば精通が始まる前の年齢。そ

³² 『ダンス・ダンス・ダンス』の「僕」は、五反田が呼び後に五反田に殺されるメイと「定められたコースをきちんと辿って射精」、ハワイで牧村があつらえた東南アジア系らしきジューンとは「フィリナーの曲にあわせてちゃんと射精」、そして2回目、さらに結末ではユミヨシさんと性交して「ゆっくりと射精」、さらに翌日も、という調子である。これに比べると『ノルウェイの森』のワタナベが新宿でゆきずりの女の子とホテルに入ったり、結末でレイコさんと盛り上がって性交したりするのは、まだ奥ゆかしく感じられる。『ねじまき鳥クロニクル』でも『海辺のカフカ』でも射精は頻回に互って描かれ、『国境の南、太陽の西』ではイズミの従姉と「文字通り精液が尽きるまで彼女と交わった」とある。さらに射精自体に重要な意味が与えられるのは、『1Q84』と『騎士団長殺し』である。精液が夢幻の回路を通じて別の人物に送り込まれるのである。なお、性交の場面で、特に性的身体、具体的には睾丸・ペニス・ヴァギナ・クリトリス・陰毛などが語られることもある。たとえば、天吾がガールフレンドの安田恭子とベッドで会話している間、彼女は彼の睾丸を遊び続けている。

一方、乳房の表現もまた執拗に行われる。13歳のユキとブラジャーの話をするところから始まり、島本さんの「ぴったりとした薄いセーターは乳房のかたちを綺麗に浮かび上がらせ」、笠原メイの「小さく盛り上がった少女らしい乳房」が描かれ、カフカはバスの中でさくらの「ブラジャーの紐」から「柔らかい乳房」と「ピンク色の乳首」を想像して勃起する。ふかえりの形の良い大きな胸と青豆の大きくない胸が対比され、青豆は12歳以来「乳房のかたちとサイズに不満を抱いて生きてきた」が、今ではそれが自分のアイデンティティとなっている。そしてまだ見ぬ30歳の天吾が、「頑丈な性器」を持っていることを夢想する。まりえは伯母の笙子の美しい胸に対して自分の発達途上の胸を認識し、「乳房がほんの少しだけ盛り上がっていることに気がついた」などと語られる。彼女は叔母さんと同じ本物のブラジャーを身に付ける想像をし、併せて、「何しろ生理だって、今年の春に始まったばかりなのだから」と考えていた。

ういうものが始まると、新たな要素が入り込んでくる。十歳というのは、ある種のイノセンスを抜け出す門口みたいなところだという気がした」と答えている³³。

子ども時代に関連して、芳川泰久は、「フロイトの『夢判断』の中に、『子供時代は、そのものとしては、もう無い』という一句がある。それに続けてフロイトは、『それは夢や転移によって、代理されている』と付け加えている」と述べ、これが精神分析の出発点であったとしている³⁴。精神分析は、この失われた子ども時代が象徴として無意識を形成し、分析によって理解しようと考えた。その不可能な時間を探索する手法がよく似ているために、「村上春樹の物語論理の立脚点が精神分析の立脚点と重なるのだ」と芳川は述べる³⁵。しかし、失われたものは、それとして描くことはできない。そこで、「村上春樹においては、消滅＝切断と帰還＝ふたたびが双極構造をなし、物語という象徴化作用を引き起こしている」とし、「村上春樹の物語が代わろうとしているのは、この不可能な不在＝死であるように見える」と芳川は結ぶのである³⁶。

この芳川の説は、結果的にイノセンスの喪失を論じて精緻である。ただし、物語主義的に、物語の完成という次元を起点として考えれば、子ども時代を起源とし、その象徴化として物語を定義するのは、順序が逆である。『1 Q 8 4』では、天吾の最初の記憶として、1歳半の時、母親が父ではない男に乳首を吸わせていたと、天吾の最初の章である第二章の冒頭で語られる。それは「ベビーベッドには一人の赤ん坊がいて、それはおそらく天吾だった。彼は自分を第三者として見ている」とあるように、既に映画のように物語的な場面として構成された記憶である。そのことから、後に天吾は自分が父の子ではないのではないかと疑い、またそれは牛河の調査で、天吾の母は不倫相手の男と逐電し、そして殺害されたことが明らかとなることによって補強される。しかし、ここでも真相は全く明らかにはされない。それ以前に、これほど幼い日の記憶がこれほど鮮明なのは、それが後から構築された物語であることを示している。当然ながら天吾が、自分を外側から見たはずはない。記憶は言語によって構築され、そして、ある意味ではどのようにでも構築されるものである。

野矢茂樹は、「過去世界は過去物語によって過去物語とは独立なものとして作られる」と述べ³⁷、その意味を、「私は、過去世界をあくまでも過去物語の原因として作る。過去物語が過去自体からできごとを分節化すると、われわれはそのできごとを原因として捉えることができるようになる」ととらえている³⁸。記憶は言語によって物語として現れるが、その物語の成立によって、言語とは別の原因として過去世界が身体的な実質を備えたものとして作られるというのである。

すなわち、夢・無意識・記憶は、それ自体では事実となりえず、事実となるためには言語化されなければならない。つまり、それらは物語となることで初めてそれとして現れるのである。記憶に

³³ 「村上春樹ロングインタビュー」、聴き手・松家仁之、『考える人』33、2010年夏号、2010.7、新潮社）、p.59。

³⁴ 芳川泰久「切断という物語論理」（『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』、2010.4、ミネルヴァ書房）、p.75。

³⁵ 同、p.76。

³⁶ 同、p.81。

³⁷ 野矢茂樹『語りえぬものを語る』（2011.7、講談社）、p.347。

³⁸ 同、p.350。

関しては、何らかの検証、ここではその場に立ち会った他者の情報に照らせば、天吾の経験を事実として確認できるが、この場合それはできない。従って、自分が作った物語が、その原因としての過去世界を、あたかも事実として仮定する。しかし、その事実はあくまでも仮定でしかない。記憶の事実は物語によって現れ、そして検証のない限りその事実は仮定にとどまる。これは、前に見た〈エディプス記憶の創出〉構造そのものである。

そして、小説の場合、この物語構造はさらに二重となる。天吾の1歳半の記憶から、天吾はその時の男こそが自分の真の父ではないか、少なくとも川奈氏ではないのではないかと思うようになったとされる。だがこれもまた物語主義的には因果関係の順序が逆であり、天吾と父との間の葛藤関係という物語を完成するために、この挿話が導入されたのである。物語は事実を写し取ったかのように見える仕方で事実を作り出すという、媒介と生成の機能を同時に持っている³⁹。物語が本質に先立つのである。天吾が記憶を物語化する物語が、天吾と父との物語の完成のために創出されたのである。天吾と父は似ておらず、父は集金の際の道具として天吾を扱い、天吾はそれを嫌って父の許から飛び出した。病院で再会した父は、私には息子はおらない」とか、「あなたの母親は空白と交わってあなたを産んだ」と言う。佐伯さんが真相を明かさなかったように、川奈氏は真相を語らない。牛河が父母兄弟と似ていず、しかし子孫に似た容貌の子が生まれる可能性が語られていることからすると、天吾が父と似ていないからといって血縁がないとも言えない⁴⁰。そして、前掲の『少年カフカ』で村上が「母なるもの」と言ったように、後に天吾は病床の父に、「僕は僕だ。そしてあなたは僕の父親なるものだ」と告げ、父との和解を果たす。真相を不明なままに置くという村上小説の基本線に従って、これらの物語は作られている。すなわち、自分だけの記憶が確認しようのない物語である上に、天吾の記憶は、『1Q84』という物語が、ひいては村上の小説が真相不明を基本とする構造を与えられていることに従属する要素なのである。

繰り返せば、何らかの根源的な実体があって、それが転移して物語ができるのではない。最初の記憶は物語が作り出すのである。それにしても、自分が父の子ではなく母の不倫の子だという事実を知って懊悩する、というのは、志賀直哉の『暗夜行路』（1921-1937）にも近い。まさしく、村上小説はファミリー・ロマンスなのである。

話を戻すと、初潮・精通以前もしくは直前の10歳の出来事を至宝の記憶とし、それから20年を越えて結ばれるという『1Q84』の物語において、この年齢はイノセンスの限界、境界とされている。その境界とは、愛が愛として独立して存在し、性がそこから分裂する時の境界と言えるだろう。純粋なイノセンスとは、性のない愛の境地なのである。性・性交・性的身体が好んで描かれ、特に射精・乳房、「精液が尽きるまで」（『国境の南、太陽の西』）の性交が語られるのは、イノセンス追究の裏返し表現ではないだろうか。初潮・精通を迎え、性欲を覚えるようになったそれ以後の人物は、もはや決してその境地に戻ることがないか、あるいは戻りえない。その不可逆性の中で、

³⁹ 詳細は中村三春「接続する文芸学——語りのトランジット——」（『接続する文芸学 村上春樹・小川洋子・宮崎駿』、2022.2、七月社）参照。

⁴⁰ 詳細は中村三春「ライティング・スペース『1Q84』——BOOK1・2からBOOK3へ——」（前掲『村上春樹 表象の圏域』）参照。

甘美な記憶の物語が作られ、その記憶との一体化、あるいは過去を至純な水準で反復することが求められる。

その反復の擬似的な行為として、これは天吾と青豆の結末が典型的であるが、村上小説における物語内容の目標は、いわば、愛と性との一致である。究極において、性交による肉体的また精神的な合一こそが、愛の証となるというのは、それだけであれば極めて通俗的な目標である。しかし、村上の小説では、目標は目標のままに、再び無化されなければならない。直子とキズキは愛があっても性が一致せず、ワタナベとの間では愛がなくても性は一致した。ユミヨシさんとの「すごい」性交、すみれとミュウ、「僕」とすみれとの不可能な合一、これらはすべて、愛と性との一致を頂点とし、それとの距離によって語られている。その典型である『1Q84』では、前に触れたように、ふかえりとの雷雨の一夜が、「〈夫〉の共有」（平野葵）という形で、天吾の勃起と射精を至上のものとするにより、この一致を擬似的に演出したのである。しかし、これは平野によれば「不吉な暗示」の始まりであったし、結末におけるエッソのタイガーの顔の向きからも、そこに不安の影が忍び込んでいることは指摘されている⁴¹。〈シーク&ファインド〉の後の、〈ルーズ〉の回路である。芳川の論もこれと合流するだろう。一度イノセンスを失ってしまえば、いかに愛と性を一致させようとしても、いかに濃密な性交を果たしても決してそこに戻ることはできない。というよりも、そのような一致はどこまでも擬似的なものであり、イノセンスとは、失われるほかになく、失われることによってのみ意味を持つような何ものかなのである。実際にイノセントな子どもが、自分はイノセントだ、などと思うはずはない。村上の小説が結末で見せる〈ルーズ〉つまり喪失の振る舞いは、少女・少年期におけるイノセンスの喪失の反復であり、反復されることによって、喪失はさらに決定的に永劫化するのである。

6 イノセンスと〈tolerance〉

村上はJ・D・サリンジャーの作品におけるイノセンス性について、『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（2003）で論じていた⁴²。すなわち、通説に反し、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（1951）が評価されるポイントはイノセンス礼賛ではなく、主人公ホールデンの生き方の真摯さ、切実さ、リアルなところと、彼の物語が巨大なシステムを前にした恐怖などを呑みこんで、ユーモアをもって受け入れるからだと述べ、次のように批評する。

村上 たとえばドストエフスキーがその晩年の作品においては、ものすごく広いパースペクティブをもった愛の姿を描いています。[...] まあ、きつい言い方かもしれないけど、どんなものにせよ、そういう種類のパースペクティブを持てなかったということが、『キャッチャー』以降の、文学者としてのサリンジャーの限界だったんじゃないかと僕は思うんです。愛というのはどこまでも自由に成長できるものです。それに比べてイノセンスというのは、どこかで通過されてしまうものです。もちろん、イノセンスというものをシリアスに問い詰めていって、

⁴¹ 中村三春「リライティング・スペース『1Q84』」（前掲）、参照。

⁴² 中村三春「Ways of Lifemaking」（前掲）参照。

普遍的な強固なものにしていけば、大人になってもそれを持ち続けることはできるんだろうけど、そうすると、それは普通は広範な意味での愛に移行していきますよね⁴³。

晩年のドストエフスキー作品とは、村上がたびたび触れている『カラマーゾフの兄弟』（1879-80）などを指すのだろう。ところで、村上自身は「普遍的な強固な」、「広範な意味での愛」を描いたのだろうか。「広範な意味での愛」は、広範な性と同じではないだろうが、いわゆるプラトニックな愛に閉じこもらない愛の意味を含むのかも知れない。性と愛の一致の理想もそれに準ずる。しかし、村上小説の基本にある人物設定は、いわば〈女のいない男たち〉であり、つまり男性主人公が、自分の許を離れた妻、たとえばクミコやユズ、あるいは少年期・若年期に愛した相手、たとえば直子や青豆や『街とその不確かな壁』の「彼女」と再会し、再び愛し合おうとする〈シーク&ファインド〉であった。その意味では、それがむしろ限定された愛であることは明白である。また、イノセンスは通過されるものというのも常識的にはそうだが、むしろ村上作品の人物こそ、ほぼ常にイノセンスにこだわり、最後には何らかの形で通過するとしても、そこに至るまではイノセンスを引きずり続けている者以外の何ものでもない。サリンジャー論においても小説実作においても、村上は愛に拘っているが、その愛なるものこそ、実はイノセンスに起源を持つものではなかったのだろうか。

もう一つの解釈としては、天吾の言う「集合的な記憶」つまり歴史へと、愛を開放することが考えられる。『ねじまき鳥クロニクル』や『1Q84』、さらには『騎士団長殺し』で導入された、戦争やカルトに巻き込まれた人間を描く中で、愛をいわば人類的・人道的の次元に持っていくことである。これは究極には、たとえば宮澤賢治が、「世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない」（『農民芸術概論綱要』）と願ったような、一切衆生の救済にも繋がる。宮澤は「青森挽歌」「小岩井農場」などで、たった一人への愛を否定し、一切衆生の救済を自分に課すことを、その困難性や両義性を伴いつつ言葉にした。これは宮澤がそうであったように、宗教的な次元の愛に近づくものだろう。彼は愛を描いても、性は一部の詩を除いてほぼ描かなかった。童話を書いたので当然とも言えるが、妹トシの死を生涯に互って引きずり、「双子の星」「黄色のトマト」「銀河鉄道の夜」など、幸福な幼年時代とその喪失を描く宮澤の文芸様式もまた、イノセンスに覆われている。この一点においてのみ、村上文芸は宮澤作品の再来とさえ言えるかも知れない。いわば、村上作品は一種の童話なのだ。しかし、万民の救済は現実の実践において容易ではなく、反面ではカルト教団もまた掲げるお題目であり、逆にそのカルトに対抗する「ウィルス抗体」（『1Q84』）の散布も、広範な愛の実践なるものは全体主義と似たものとなりやすい。村上の長編小説、特に『ダンス・ダンス・ダンス』、『ねじまき鳥クロニクル』、『海辺のカフカ』、『1Q84』などには、時折、世界や人生の真理はこれだと述べるような説教臭さ、つまり固定観念が感じられ、そこには一抹の危惧も感じざるを得ない。広範な愛が実践に移される時、それは狭隘な愛の実践と何ら見分けがつかなくなり、同じような危険が伴うのである。

村上が尊重する『カラマーゾフの兄弟』やその他のドストエフスキーの作品も、ロシア正教の宗

⁴³ 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（2003.7、文春新書）、pp.178-179。

教性、帝政ロシア末期の反体制思想との関わり、あるいは、それこそフロイトが「ドストエフスキーと父親殺し」(1928)で論じたような家族と血にまつわる宿命など、歴史や人類に繋がる世界観的性質と切り離すことはできない。しかし、それらのことが一人一人の个性的人物の生と結びついていて、出発点は常に個人である。すなわち、「広範な意味での愛」があるとすれば、それは文芸においては、最も個人的なものに根拠を置き、それが多くの人々に共鳴されるようなものだろう。その一つがイノセンスである。誰にも少女・少年時代はあるが、誰もそれを永続させることはできない。ただし、自分の中の少女・少年は決して死んだわけではなく、人の中に大きく、あるいは小さく生き続ける。それを見つめ直すことは、自分自身の原点を再確認することに繋がる。登場人物が刺し殺され、生きたまま皮を剥がれ、男女が次々と交わっては別れ、あるいは魑魅魍魎が暗躍するような村上の小説に一貫して流れているものは、このようなイノセンスの要素なのである。

ではイノセンスはどのようにして「広範」となるのか。それこそが物語構造の様式に関わることだろう。前述の「ロングインタビュー」でも、村上はサリンジャーに触れていた。サリンジャーが隠遁して沈黙したことについて、「サリンジャーの最大の問題は、ストラクチャーをつくれなかったことです。[...]小説家の資質として必要なのは、文体と内容とストラクチャーです。この三つがそろわないと、大きな問題をあつかう大きな小説を書くことはできない」⁴⁴。確かに、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』と『フラニーとゾーイ』は比較的まとまっているが、それ以外は取り止めのない短編であった。また同じインタビューで、村上はカポーティについても同様のことを述べ、「十九歳で最初の短篇を発表して、それからは『遠い声 遠い部屋』『夜の樹』『草の竖琴』『クリスマスの思い出』のように、ひとことで言えばイノセンスをめぐる物語を書きつづけていたわけだけれど、三十歳を過ぎて『ティファニーで朝食を』を書き終えたあたりでいささかゆきづまってしまった」、また「若いうちはイノセンスをテーマに書きつづけてもいてもいいけど、ある年齢を超えてくると、どうしてもそれはつらくなります」と述べる⁴⁵。そして、カポーティもサリンジャーも短編・中編の作家で、「長篇的なストラクチャーを組み立てることがうまくできなかった」とまとめている⁴⁶。

ちなみに、フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』の訳者あとがきで、村上は自分の人生におけるベスト三冊として、『グレート・ギャツビー』と『カラマーゾフの兄弟』、それに『ロング・グッドバイ』を挙げ、中でも『ギャツビー』をベストとしている⁴⁷。この中で『カラマーゾフの兄弟』が他の二つを凌駕する点は、何よりもその「ストラクチャー」であろう。

村上作品の「ストラクチャー」については、もはや言うまでもない。冒頭で見たように、〈シーク&ファインド&ルーズ〉構造という大きなカテゴリーに中で、《『ノルウェイの森』物語群》と《『ねじまき鳥クロニクル』物語群》と名づけたサブカテゴリーに括れるような雄大な物語の「ス

⁴⁴ 村上春樹「村上春樹ロングインタビュー」(前掲)、p.85。

⁴⁵ 同、p.86。

⁴⁶ 村上春樹「村上春樹ロングインタビュー」(前掲)、p.86。

⁴⁷ 村上春樹「翻訳者として、小説家として——訳者あとがき——」(村上訳、スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、2006.11、中央公論新社)、p.333。

トラクチャー」を実現したのである。村上は、いわゆる「ある年齢」を超えても、60歳で『1Q84』、68歳で『騎士団長殺し』、そして74歳で『街とその不確かな壁』と、いずれもイノセンスと関わりのある作品を発表した。村上の言うように、サリンジャーもカポーティも、確かに「ストラクチャー」、つまり構造・構築に欠けており、取り止めのない印象を受ける。村上の〈すべてが輪のように繋がっている〉構造を作り出す高度な物語構築によって、イノセンスは〈シーク&ファインド&ルーズ〉の仕方で、長編小説に組み込まれている。村上の発言を総合しても、イノセンスが「広範な意味」を持つことと、「長編的ストラクチャー」を実現することとは並行するように受け取れる。つまり、〈すべてが輪のように繋がっている〉構造において、多かれ少なかれイノセンスと関わりを持つ人物群が、言うなれば愛を契機として、すべて〈輪のように繋がっている〉実態が描き出されるのである。村上作品における愛を、特異なものとする必要はあるまい。特異なのは、このような物語構造そのものであり、それを広範なものとするのは、結局は思想や倫理の力ではなく、物語の力なのである。

『騎士団長殺し』について見ると、語り手の「私」は妹への強い愛着の持主である。一二歳で死んだ妹を、死別のゆえもあって今も深く愛しており、富士の風穴で妹を見失い、また妹の棺が焼かれるのを見たことをきっかけとして、極度の閉所恐怖症を患っていた。その彼を、騎士団長は自らを包丁で刺し殺させて異界の通路に導き、その閉所の通路を彼は、ドンナ・アンナと妹の声に後押しされて最後まで通過する。これは、あたかも行動療法 (behavior therapy) のようなもので、これによって彼はおそらく閉所恐怖症を克服し、ということは妹に対する執着も克服して、妻ユズの許に戻ることができたのだろう。ユズは妹に似ており、それで惹かれたことが述べられていた。ユズが一度は「私」から離れたのは、「私」が彼女の背後に別の少女を見ていたことが原因なのかも知れない。

しかし、異界めぐりを通過した後で二人は再び共に暮らすようになる。ユズは避妊していたのに、「私」が夢で性交し、例によって超常的な受精を介し、妊娠し室を出産する。この過程で妹コミはまさに内田の言う伴走者の役割を果たし、柳田の「妹の力」を及ぼしているが、その起点となるのは、イノセンスのまま死んだ妹への愛なのである。また「私」は、まりえの中にも、コミとユズ両方の面影を見ていた。まりえは自分の殻に閉じこもりがちで、またある程度の靈感も備えており、ユキ、シナモン、ふかえりの末裔であり、M**少年のきょうだいでもある。まりえは免色と母との間の関係を知らないが、免色の家でそれと知らずクローゼットの母の衣類に触れて懐かしさを感じ、それを機にそれまでの頑なな心が解かれて行くようである。物語の終わりに、まりえの胸が大きくなったことが記され、それは村上的な少女にとって、やがてイノセンスから離れることの予兆となる。さらに雨田具彦にとって、病室で騎士団長が刺殺される場面を見たことは、騎士団長殺しの絵を反復・完成させ、ウィーンに残してきた自分の過去への思いを昇華して、大往生を遂げる動因となったのだろう。そして、免色にとっては、まりえの出生の謎という凝り固まった観念が、笙子という恋人との出会いによって和らげられることだろう。

このように、この小説の場合、ファミリー・ロマンスとしての相貌を色濃く呈しながらも、一種の行動療法のように、物語の出来事に関わること自体が、その出来事に対する耐性・耐久力

(tolerance) を身に付ける契機となるようである。コミが生き返ってくるわけでもなく、まりえや室の父が誰かは最後まで分からない。核心の真相を不明のままに置くという、村上小説の構造論はここでも貫徹されている。だが、出来事への参加自体が、かれらのコンプレックスを解きほぐしたのである。そのことが、「私」の家族、雨田家、免色の過去、秋川家、さらに騎士団長周りの幻想をも含めた、驚くべき「ストラクチャー」によって実現されている。その〈すべてが輪のように繋がっている〉構造は、挿話が途中で寸断され放置されることの多かった『ねじまき鳥クロニクル』や『1Q84』よりも、さらに緊密である。そして、このような複雑な物語構造は、確かにドストエフスキーにはあっても、サリンジャーやカポーティにはないものだろう。また、村上は川上未映子との対談『みみずくは黄昏に飛びたつ』(2017)で、この小説の設定を『グレート・ギャツビー』に負っていると述べているが、『ギャツビー』にもこれほどまでに人物間や人物群の間を横断する複雑な構造は見られない⁴⁸。

このような〈tolerance〉の獲得は、神話的類型論とも、自然主義的・精神分析的決定論とも矛盾するものではない。また、それは「ハードボイルド・ワンダーランド」の地下世界での冒険や、田村カフカや多崎つくるの四国あるいはフィンランド巡礼の旅など、様々な形で既に行われていた。ただし、この〈tolerance〉にまつわる解釈は、それまでの長編に比して、『騎士団長殺し』からはより枯淡な印象を受けることとも繋がるだろう。『海辺のカフカ』にエディプス・コンプレックスを見て取った清水良典は、雨田具彦と騎士団長刺殺のくだりに、「『父』なるものとの積年の葛藤」の決着を読み取っている⁴⁹。確かに騎士団長刺殺は、ジョニー・ウォーカー刺殺の場合と似たところがある。しかし、語り手の「私」の父やあるいは母についての記述はなく、具彦の息子政彦との確執などは描かれていず、騎士団長が「『父』なるもの」と関係するようには見えない。父殺しの要素は乏しく、この小説には厳しい対立・対決が希薄なのである。Toleranceには、寛容・寛大の意味もある。『騎士団長殺し』は、その意味で、より穏やかな流れを基調とするように思われる。そこにコミ・まりえのイノセンスは、決して脇役でない重要性をもって組み込まれているのである。

フロイト流では、幼児期からの脱出は、父の権威の内在化、つまり去勢の脅かしによって父には勝てないことを痛感し、心の中に良心の部分である超自我を形成して自立することで行われるとされる。しかし、これは逆ではないだろうか。先に見た『1Q84』の一節で、天吾は父に向かって、「考えてみれば、あなただってそういう被害者の一人なのかもしれない」と言っていた。家族や他者から愛されないことによって損なわれ、愛着に問題を抱えるようになったのは、何も自分だけではなく、父もまた誰もが弱い人間なのだと認識することによって、人は成長するのではないだろうか。他者の権威の認識ではなく、自己と他者との同等性の認識である。

ここで思い起こされるのが、小津安二郎監督のサイレント映画『生れてはみたけれど』(松竹蒲田、1932)を高く評価した佐藤忠男の言葉である。この映画では、家で権威的に振る舞う父の権威を信じていた幼い兄弟が、父が会社では上役に媚びへつらっている様を目のあたりにして、父に反旗を翻すが、最後には和解する。佐藤は、父の権威を信頼できた時期から、実は父に権威などなく、

⁴⁸ 川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』(2017.4、新潮社)、pp.185-186。

⁴⁹ 清水良典「自画像と『父』なるもの——村上春樹『騎士団長殺し』論——」(『群像』2017.5)。

だがそれは生きるためにやむを得ないことだと認識することが、子どもが大人になることだと指摘する⁵⁰。そしてそれが西洋映画、特に父を強力に描くアメリカ映画とは異なる、日本映画、そしてまたイタリア映画の特徴だと述べた⁵¹。これは、おそらくヴィットーリオ・デ・シーカ監督の『自転車泥棒』（1948）などを念頭に置いた言葉だろう。少なくとも家族関係において、人が純粋なイノセンスを脱して大人になるのは、父母もまた自分と同じ人間なのだと知ることはないだろう。それはつまり、他者に対して何らかの〈tolerance〉（寛容＝耐性）を身に付けることにほかならない。この作品に、「大人の見る繪本」と角書がついているのは意味深いことである。

そして、村上小説でイノセンスの問題が、さらに繰り返し変奏された物語が、『街とその不確かな壁』である。これは、「世界の終り」と同じく短編「街と、その不確かな壁」（『文學界』1980.9）を母胎としながら、それとはまた違ったヴァリエーションである⁵²。「ぼく」が17歳、「きみ」が16歳の時のイノセントな関係が起点となり、「きみ」が姿を消し、「實際の世界」と壁の街との間で人物・人格が二重化し、どちらが本体でどちらが影なのかの謎あるいは戯れを物語の基盤として展開する。三部構成から成り、第一部は過去の二人の交流と、壁の街の図書館で「夢読み」をする二つの世界がほぼ交互に語られ、第二部は幽霊となった元館長・子易さんのいる図書館を舞台とし、そして第三部は、第二部にも登場するイエロー・サブマリンのパーカーを着た少年が、壁の街で「夢読み」となる話である。

第一部で、「ぼく」は「永続的」とか「永劫」という言葉を考え、「しかし永劫を求めない愛にどれほどの値打ちがあるだろう？」と自問するが、その後で「きみの一對の胸のふくらみのことを考え、きみのスカートの中について考える」と続く。この二人は高校生の年齢なので、『1Q84』で規定されたイノセンスの最も狭義の限界である10歳を超えている。しかし、「きみ」は自分が影に過ぎず、壁の街に本体がいると言い、「わたしはあなたのものです」と言いながらも、「ぼく」の前から姿を消してしまう。壁の街、影と本体の物語は、奥ゆかしくロマンチックな設定である。しかし、現実を引き寄せて考えれば、彼女は「ぼく」との関係の成就を拒み続けた。つまり村上小説の仮想の目標であり、また「ぼく」の願望でもあるところの愛と性の一致を拒み、自らを純粋なイノセンスの時間に置き、また「ぼく」をもその時間に引き戻そうとしている。

たとえば、「夢読み」が登場するだけあって、この小説には、他の村上作品と同様に、多数の夢が挿入されている。そのうちの一つ、第一部で「きみ」の見た夢は、自分が全裸で浴室のバスタブに横たわり、大きすぎる乳房があって妊娠していて、そこへ男の人影が近づく。次の場面で居間のソファに寝転び、両手に一つずつ目がついている。そこから夢は「とんでもない佳境」に入り、「ぼく」が「脇役的に顔を出す」というところで彼女の手紙は終わるが、ここに乳房と妊娠の記述が現れるということは、「きみ」にも成長の未来がありえたことを意味している。だが、「きみ」はその未来を自ら断ち切って、壁の街へと移動したと読める。壁の街は純粋なイノセンスの空間であり、

⁵⁰ 佐藤忠男「無声映画の成熟1924-1934」（『日本映画史』1、1995.3、増補版2006.10、岩波書店）、p.235。

⁵¹ 同。

⁵² 詳細は中村三春「擬態と虚構——『街とその不確かな壁』と村上春樹の物語——」（『村上春樹における擬態』、村上春樹研究叢書11、2024.6、淡江大学出版中心）参照。

だからこそそこで影と引き離された人は、欲望に繋がる深い感情や愛憎を失うのである。逆に、街から出ることは、イノセンスを失い、大人になることを意味する。この全三部は、それぞれの結末において、壁の街から脱出し、あるいは脱出と滞在の両義性に覆われ、あるいは脱出せずに終わるといふ、結末の戯れを三度に互って繰り返す。これは、これまでに見てきた村上小説におけるイノセンスの両義性、あるいはイノセンスとの戯れを、その物語構造そのものによって表現するもののようなものである。

第二部でコーヒー・ショップの女性と「私」は交際するが、彼女は性交の欲望がなく、またうまくできないという。第一部の「きみ」の突然の失踪や、この性交不能のくだりは、『ノルウェイの森』の直子を想起させる。『街とその不確かな壁』は短編「街と、その不確かな壁」と「世界の終り」を受け継ぐものだが、このことはこれらがいずれも《『ノルウェイの森』物語群》に属することを示す徴表である。繰り返せば、イノセンスはいったん喪失すると二度とは戻らない。喪失によって発生するイノセンスには、本来、「永続性」「永劫」はないのである。そして、「言うまでもないことだが、私が彼女を求める気持ちは、十七歳のときあの少女を求めた気持ちと同質のものではない」とも述べられ、「それはより長い時間性の中で把握されるべきものだった」とされる。ここには、それまでの作品とは異なって、『騎士団長殺し』にも見られた〈tolerance〉の要素が認められる。そこで、「顔のない男」の肖像を描くためには、時間を味方につけなくてはならないと述べられていた。

この小説の結末でもある第三部の結末では、イエロー・サブマリンの少年が完璧な「夢読み」としてイノセンスの街に留まり、不完全な「夢読み」である「私」は、そこを出ていくことを決める。写真記憶と曜日計算の能力を持つサヴァンの少年は、ふかえりの末裔として、イノセンスに留まる少年である。イノセンスを「永続的」なものとするには、現実に戻ってはならないのである。それに対して、「私」は、「次の段階に移っていかなくてはならない。それが既に定まった流れなのだ」、また「この街にはもう私の居場所はないのだ」という理由から、街を後にしようとする。恐らく「私」はこれからも、街の記憶や、図書館の少女の記憶、遡って17歳と16歳の記憶を心に置き、つまり広義のイノセンスを捨てることはないだろう。しかしまた、純粋にイノセンスの世界に耽溺することもないだろう。なぜなら、(叙述に従うならば) 現実に生きるとはそのようなことだからである。「夢読み」が、人の純粋な思いとの一体化を意味するのであるならば、それが可能と思われたのはやはり純粋なイノセンスにおいてのみである。だが、現実においては、誰もが不完全な「夢読み」であることが、世界の常態なのである。決定論の完全な呪縛から逃れるためには、純粋な愛の追究や、愛と性との一致の理想、あるいはイノセンスへの憧れを持ちつつ、その喪失と共にある仕方、つまりその喪失に対して耐性を身に付け、運命と折り合いをつける仕方生きる以外にない。それが、人間における(限界づけられた)自由のあり方だということである。これを穏健な保守主義として批判するか、人生の不可避な真実として肯定するかは、評価の分かれるところだろう。

このような事情が、〈シーク&ファインド&ルーズ〉として概括できる多くの村上長編にも遡って適用しうるような、村上文芸におけるイノセンスの意味ではないだろうか。それは、これまでに見てきた、危機や恐怖から目を背けないことや、愛着障害と共存して生きる生き方、あるいは死と

ともにある生などのあり方とも合流する。そして、『騎士団長殺し』や『街とその不確かな壁』の、厳しい対決ではなく、現実と折り合いを付ける〈tolerance〉の要素は、『風の歌を聴け』当初から伏在していた要素であるものの、この先も続くであろう、村上のレイト・スタイルを占うニュアンスとなるものかも知れない。

【参考文献・資料】

- 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』（2003.7、文春新書）
村上春樹訳、スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』（2006.11、中央公論新社）
村上春樹「村上春樹ロングインタビュー」（『考える人』33、2010年夏号、2010.7、新潮社）
川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ』（2017.4、新潮社）
- 内田康『村上春樹論 神話と物語の構造』（2016.10、瑞蘭国際有限公司、台北）
岡田尊司『愛着障害 子ども時代を引きずる人々』（2011.9、光文社新書）
岡田尊司『回避性愛着障害 絆が希薄な人たち』（2013.12、光文社新書）
小津安二郎監督『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』（1932、松竹蒲田、原作・ゼームス楨、脚本・伏見晃、撮影・茂原英雄、撮影補助・厚田雄春・入江政男、出演・斎藤達雄・吉川満子・菅原秀雄・突貫小僧ほか）
加藤典洋『村上春樹 イエローページ』3、2009.10、幻冬舎文庫）
栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ』2（1999.7、若草書房）
小坂井敏晶『社会心理学講義 〈閉ざされた社会〉と〈開かれた社会〉』（2013.7、筑摩選書）
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』、2022.10、彩流社）
佐藤忠男『日本映画史』1（1995.3、増補版2006.10、岩波書店）
柴田勝二・加藤雄二編『世界文学としての村上春樹』（2015.2、東京外国語大学出版会）。
清水良典「自画像と『父』なるもの——村上春樹『騎士団長殺し』論——」（『群像』2017.5）
鈴木和成『村上春樹クロニクル 1983-1995』（1994.9、洋泉社）
中丸宣明『物語を紡ぐ女たち 自然主義小説の生成』（2022.2、翰林書房）
野家啓一『物語の哲学』（1996.7、岩波書店、増補新版2005.2、岩波現代文庫）
野矢茂樹『語りえぬものを語る』（2011.7、講談社）
バルト、ロラン「物語の構造分析序説」（1966、花輪光訳、『物語の構造分析』、1979.11、みすず書房）
芳川泰久『村上春樹とハルキムラカミ 精神分析する作家』（2010.4、ミネルヴァ書房）
米村みゆき編『村上春樹 表象の圏域』（2014.6、森話社）
レイン、R・D『家族の政治学』（1971、阪本良男・笠原嘉訳、1979.1、みすず書房）
- 中村三春「〈愛されない〉ということ——村上春樹『品川猿』など——」（『層 映像と表現』10、

2018.3)

中村三春『接続する文芸学 村上春樹・小川洋子・宮崎駿』(2022.2、七月社)

中村三春『物語主義 太宰治・森敦・村上春樹』、2024.2、七月社)

中村三春「擬態と虚構——『街とその不確かな壁』と村上春樹の物語——」(『村上春樹における擬態』、村上春樹研究叢書11、2024.6、淡江大学出版中心)

中村三春「Ways of Lifemaking——中心と脱中心の村上春樹人物論——」(『村上春樹におけるウェイ・オブ・ライフ』、村上春樹研究叢書12、2025.6刊行予定、淡江大学出版中心)

(付記) 本稿は2025年2月15日、「村上春樹とアダプテーション研究会」において行った、「村上春樹の少女と少年——『騎士団長殺し』『街とその不確かな壁』まで——」と題するオンライン講演の内容を基にしたものである。

【論文】

村上春樹単行本未収録短篇三作と最新作『夏帆』
—村上春樹はかく語りき—

平野 芳信
(山口大学 名誉教授)

はじめに

村上春樹が最新作『夏帆』（「新潮」二〇二四年〈令和六年〉・六月、新潮社）を発表した。

この短篇に触発されたところがあり、筆をとること、いやキーボードを叩くことにした。

触発された点というのは、ネット上に「見逃してない？単行本未収録の村上春樹作品の一覧と入手方法」（「<https://bobisummer.com/secret-novels-by-haruki-murakami/>）というコンテンツがあり、それを参考にして入手していた作品と短篇『夏帆』の間にいささか共通項が認められるような気がして、私見を記しておこうと思った次第である。

先の URL にリストアップされていた単行本未収録作品は、発表順に示すと中篇『街と、その不確かな壁』（「文學界」一九八〇年〈昭和五十五年〉九月、文藝春秋）、短篇『鹿と神様と聖セシリア』（「早稲田文学」一九八一年〈昭和五十六年〉六月、早稲田文学会）、短篇『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』（「IN・POCKET」一九八四年〈昭和五十九年〉八月、講談社）、短篇『中断されたスチーム・アイロンの把手』（「別冊 小説現代 春号」一九八六年〈昭和六十一年〉三月、講談社）の四作品である。（ちなみに、同 URL にはこれ以外に「村上春樹の短編集以外に収録された短編小説」「村上春樹の意外と忘れがちな短編小説」「結局どれを買えばいいの？」といった情報もある。）

いうまでもないだろうが、このうち、『街と、その不確かな壁』については、最近作者の手によって『街とその不確かな壁』として書き直されたこともあるが、『夏帆』との共通点が見出し難いので、本稿では言及はしない。

1 『鹿と神様と聖セシリア』のこと

『鹿と神様と聖セシリア』については、『村上春樹作品研究事典増補版』（二〇〇七年〈平成十九年〉一〇月、鼎書房）に項目（執筆者：今井清人）があるので、まず「梗概」を引用しておこう。

「早稲田文学」の「今月の掌編」を義務づけられた〈僕〉は、「森の生活・鹿の生活」という短い小説を書くが、発表は見合わせる。最初に読んでもらった友人に〈君のこの文章には何が欠けている〉と指摘されたからだ。この友人の評価が〈僕〉の作品発表の基準なのだ。それを良しとする自分を〈船は必ず沈没すると信じている船長〉のような〈完全な不完全主義者〉

と評する〈僕〉は、別の話を書こうとするが、没にした小説への思いが残り、心を煩わせる。そこで、落ちこんでいるとき妻が話してくれる聖セシリアの話を出す。ある朝神に夕方に死ぬことを知らされながら、特に何もせず天に召された九歳の少女の話である。〈僕〉はこの話を聞くたびに心が明るくなるのだ。

『鹿と神様と聖セシリア』を発表した一九八一年初頭に、春樹は経営していた「ピーター・キャット」を人に譲り、いわば背水の陣を敷いて作家専業となっている。『村上春樹作品研究事典増補版』の「読みのポイント」で今井清人氏は「実生活に取材することはないという村上だが、ここでは実生活での思いが込み出ている。」として、当時春樹としては例外的に「一九八一年から一年半「早稲田文学」編集委員を担当」していたことに着目し、その負担感の吐露と陽子夫人が第一の読者でもあり、いわば神の如き関門でもあった舞台裏の露呈を指摘している。

『村上春樹作品研究事典増補版』の項目は、「梗概」と「読みのポイント」以外にもその他書誌等々多岐にわたるが、各項目が「事典」ゆえに最小限の字数に限定されている。そのため、少々贅言を弄しておきたいと思う。

まず、「梗概」だけでは、やや詳細が不分明かと思われるので、なぜ、作品冒頭が「僕は「早稲田文学」六月号の「今月の掌篇」のために一篇の短い小説を書くことになっていた。」というトリッキーな一文で始まっているのかを考えたい。この作品そのものは全く同じ月に発表されるはずだった「森の生活・鹿の生活」という挫折した未完成品に『鹿と神様と聖セシリア』という看板を掛け変えただけといえなくもなく、それを糊塗するために一種のメタフィクショナルな体裁をとらざるを得なかったのだろうと想像される。

次に気になるのは、この作品の最後が「春になると、僕の心は開かれる。そしてスペアタイアなしでも砂漠を横断できそうな気がしてくる。小説がそこから生まれる。／いったい何のために人は小説を書くのか、そんなことは神様にしかわからない。」と結ばれている点である。

おそらく、この作品で春樹が本当に書きたかったのは、あるいは本質が露わになっているのは、この最後のセンテンスの直前に示されている本作を小説たらしめている「聖セシリアのエピソード」の最後の部分であるように思われる。

ある朝、僕の前に神様が現われる。そしてこう言う。

「今夕、お前は天に召される」

「はい」と僕は言う。

「だから今日のうちに洗濯物もとりこんでおきなさい。『ブルータス』のエッセイも仕上げてしまいなさい」

「はい」

「そうそう、それからあの引き出しの中の前稿、あれも処分してしまいなさい。あれは悪くはないのだけれど、なんというか、原則的に過ぎる」

穿ちすぎの誹りを恐れずにいうと『鹿と神様と聖セシリア』で描かれているのは「神のお告げ」がいわば「締め切り」のメタファーであって、その「締め切り」の前で判断停止することを強いられているという話なのではないかと思われるのだ。

筆者がそのように考えるのは、本作の前年に書かれた『街と、その不確かな壁』に関して、加藤典洋氏が次のように述べているからである。

その基本的な理由は経験不足でしょう。これに加えて、いわば日本の文芸誌ジャーナリズムとの関係の作り方という問題があります。村上は以後、いわゆる締め切りにせまられての小説執筆は行わないという、日本では少数派に属する書き手として知られるようになりますが、自分でも納得できないまま活字にしなくてはならなかったというこのときの苦い思いが、彼にこうした執筆態度を促すようになったのではないかというのが僕の想像です。（「最初の選択—「言葉」か「物語」か『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』二〇一一年〈平成二十三年〉八月、講談社）

身も蓋もない言い方になってしまうが、編集委員として締切を守らねばならないという義務感と陽子夫人が第一の読者でもあり、同時に一種の検閲機関でもあったという舞台裏を曝け出してしまったという意味で、『鹿と神様と聖セシリア』は昨今の用語で言えば「黒歴史」として封印されたのではないだろうか。

2 『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』のこと

『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』についても『村上春樹作品研究事典増補版』に項目（執筆者：山根由美恵）があるので、「梗概」を引用しておく。

価値判断を行うのに時間がかかる僕が、どうしても相容れなかった人間である彼について語った話。彼は高校・大学の同級生で、実家は金持ちであるが、ジャズミュージシャンをめざして高い楽器に金をつぎ込み、ご飯などを僕にたかることが多かった。3年後に会った時も僕から金を借り、彼は恐縮も感謝の意もなく、自分自身が認められないことを周りのせいにしていった。8年後、僕は彼に金を返すよう求めるが、金のための仕事をして裕福であったにもかかわらず彼は返さず、小説家になった僕を貶める言動を繰り返した。結局中身のない底の浅い人間であった彼は全く変わることがなく、中身のない人間に対する怒りの発露（彼のBMWの窓ガラスをたたき割る妄想）は〈純粋な意味での消耗〉だと悟る。

『村上春樹作品研究事典増補版』の「読みのポイント」で山根由美恵氏は、単行本未収録の遠因について、『村上春樹全作品 1979～1989』第五巻に収められた「自作を語る」補足する物語群を引用した上で、的確な指摘を行っている。それに加えるものはなく、なぞるだけになるかもしれないが、幾ばくかの私見を述べてみたい。論旨の必要上、少し長くなるが、作者村上春樹自身の解説

を引用しておく。

『回転木馬のデッド・ヒート』

ここに収められた作品は『IN・POCKET』という講談社の文庫 PR 誌に掲載されたものである。(略)

この連載のテーマは「聞き書き」だった。書いているのは「僕」という一人称だが、話をするのは誰か他の人間である。(略)

僕がこの連載でやろうとしたことは、とてもはっきりとしている。それはリアリズムの文体の訓練である。自分がどこまでリアリズムの文体で話を作っていけるか、というのが僕のその時のテーマだった。そしてその練習をするためには「聞き書き」というカモフラージュがどうしても必要だったんだ。僕が聞き書きという方法を取ったのは、直接的にはスコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』における語り手、ニック・キャラウェイという人物にずっと興味を持っていたからだった。もちろんニック・キャラウェイという人物自体にはあまり意味はない。しかしフィッツジェラルドはニック・キャラウェイという人物を得ることによって、自分を相対化し、ジェイ・ギャツビーという人物を見事に描きあげることに成功した。そして僕もやはり、リアリズムという世界に入っていく入り口はこれ以外にあるまいと思っただのだから、僕も自分を徹底した聞き手に限定することにしたのだ。

このようなリアリズムの訓練の行きつく先は明らかに『ノルウェイの森』である。僕は言うなればこの『回転木馬のデッド・ヒート』という疑似リアリズムを様々な角度から反復し繰り返すことによって、『ノルウェイの森』の下書きをしたのである。もちろん両者の内容には通底するところはほとんどない。しかしこのような訓練なしには、そして手応えなしには『ノルウェイの森』という小説は生まれなかったと思う。そういう意味あいにおいては、この連作は僕にとって大きな収穫であった。これならやれる、なんとか長編にまでひっぱっていけるという確かな感触があったのだ。

はじめに・回転木馬のデッド・ヒートとレーダーホーゼンと沈黙は『IN・POCKET』には掲載されなかった。前のふたつは『回転木馬のデッド・ヒート』を出版したときに描き下ろしという形態で、**沈黙**は今回この全集のためにあらたに描き下ろした。その他『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』という作品を『IN・POCKET』に掲載したが、これは自分でも気に入らなくて単行本には収録しなかったし、今回もやはり外した。思い切って書きなおしてみようかとも思ったのだけれど、正直に言って手のつけようがなかった。作品のカラーそのものが他のものとは大きく異なっていて、しっくりと馴染まないのだ。(傍点は引用者、ゴチックは原文) (「自作を語る」補足する物語群『村上春樹全作品 1979～1989』第五巻 一九九一年〈平成三年〉一月 講談社)

ある意味で、引用箇所すべてに説明されているかもしれないが、一応補足しておこう。

そもそも本作は「僕自身の話をする」と、だいたいにおいて僕はひとつのものごとを呑みこむのに

他人より長い時間がかかる性質である。」という一人称語りではじまる。さらに、「スコット・フィッツジェラルドの「グレート・ギャツビー」という小説の冒頭に僕の考えていたのと同じ内容の文章を発見して、それでとてもほっとした覚えがある。」と続けられながら、「しかしこういった性向のおかげで、僕も「ギャツビー」の語り手ニック・キャラウェイと同様これまでにずいぶん不愉快な思いをしたり不都合な立場に立たされたりしたものである。」と述べられる。

そして、自分に対する反応は「おおまかにいって三つのタイプにわけることができ」るが、「でも彼の場合はその例のどれにもあてはまらなかった。」として、本題にはいる。

僕はわざわざ電話帳で高校時代の同級生の自宅の電話番号を調べ、電話をかけ、八年前の借金の返済を求めた。八年前は三万円だったが、その際、彼は借用書に利子は年一割の複利とすると自身で明記していた。面会の末、「来月なら返せるよ」という返答だったので、振込先を教えた。

結局、そのお金は二ヶ月後も返済されず、「僕は最近純粋な形での消耗というものについて考えるとき、いつもハンマーをふるってBMWの窓ガラスを一枚一枚叩き割っている自分の姿を想像してみることにしている。」という一文で結ばれる。

粗筋ではわかりにくいのが、『回転木馬のデッド・ヒート』に本来収録されるべく執筆されたという点を考慮し、「聞き書き」作品のテーマだったとしたら、先に取り上げた『鹿と神様と聖セシリア』と近接しているかもしれない。

というのは、「僕」の同級生の「彼」は、一応ギタリストとして生計を立てている人物だったが、裕福に育ったせいで、若い頃から芸術家気取りの甚だ傲慢なタイプだった。一方、「僕」はといえば大学卒業後、結婚して郊外で商売をしていたが、大学在学中から「彼」にときおり食事を奢らせられていた。ここに「僕」の「呑み込み」の遅さとそれに伴う不愉快な体験が具現化されている。

たとえば、「彼」は高価な楽器を幾つも所有しながら、「僕」と会うと貧乏自慢まがいの話題に終始し、「僕」が「ここにあるギターかギターアンプのひとつを質屋にでも持ってきやいだらう」と言うと、しばらくして「ギターが痛むんだよ」とぼつんと答え、「質屋の倉庫って湿っぽいし、扱いても雑だからさ、あまりああいうところに預けたくないんだ」と続けるといった具合だった。

件の借用書は、卒業後三年目に偶然デパートで出遭った際に、天井を食べさせた上に家賃と電話代を払うための三万円を貸した際に、何百万円もの借金を抱えた「僕」が僅かに抵抗を示した証のようなものだったと解釈できるだろう。

その後八年間、「僕」はひたすら待った。その間、「僕」は小説家となっていた。何年かに一度偶然顔をあわせることがあっても、借金の話は出なかった。もし、「彼」の方から連絡してきて、感謝の言葉とともに返済されたなら、利子のことは忘れてやるつもりだった。

そして、あきらめ、無性に怒りを感じ、返済を求めることにしたのだ。それは、若い頃の「彼」は「ナイトクラブの仕事とかスタジオの仕事とかちゃらちゃらした歌手のバック」といったギャラのいいの仕事は音が荒れるからやらないと公言していたが、最近では「六本木や銀座の高級ジャズ・クラブで酔払いを相手に高いギャラをとって演奏し、レコードのアレンジの仕事をしたりジャズ・スクールの講師をいくつかかけもちでやったりしていることも僕は知っていた」からだった。

この作品を春樹が封印した理由は、おそらくは語り手が自分自身を「相対化」するための装置だ

ったはずの「聞き書き」というテーマからは明らかに逸脱しているからだったと思われる。「僕」の設定があまりに作者自身と重複する(あるいはそう思わせてしまう)部分が多すぎるからである。それ以上に、山根氏が「読みのポイント」で「本作では僕の彼に対する嫌悪感が強烈で、僕の個人的な恨みの発露にすぎない印象となっている。」と指摘する通りであろう。さらに、山根氏は『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルや『沈黙』の青木につながる「どうしても相容れない人間というモチーフ」の重要性に言及している。

この『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』における、「彼」への「僕」の感情表出について、煩を厭わず引用しておく。

まず、高価な楽器を質屋に預ける云々の場面である。

何だお前はいったい！ とその目は語っていた。どうしてお前はここにいるんだ？

だいたいどうして俺がギターを質屋に持っていかなきゃいけないんだ？ 俺は音楽家なんだぜ。俺はお前やお前のまわりにいる連中とは違うんだよ。生き方も違うし、考え方も違うし、価値観もまるで違うんだ。どうしてそれがわからないんだ、この阿呆。お前は俺に何も命令することなんてできないんだよ。お前は自分の頭の上の蠅を追ってりゃいいのさ。余計な口をきくな。

次は、八年待った末に、面会し、返済金額を決めた場面である。

学べ！ と僕は心のなかで思った。もう遅すぎるかもかもしれないけれど、それでもお前は学ぶべきなんだ。自分の言ってきたこととやってきたことに対して、お前は何かしらの責任をとるべきなんだ。少なくとも数字としてあらわせるものだけでもだ。

最後は、一刻も早く、「彼」と分かれることを願った「僕」が振込口座を伝えたシーンである。

「来月の終りまでに六万四千円をそこに振り込んでくれ」と僕は言った。そうしなければお前のマンションの駐車場まで行って、大事なお前の BMW の窓ガラスとヘッドライトをハンマーで全部残らず粉々に叩き割ってやるからな、と僕は思った。

いわば怨念ルサンチマンの域にまで達した「僕」の想念は、ある種のエネルギーなりエントロピーの表明であって、単行本未再録という措置の対象になってしまったが、しかしながら同時に質屋に預ける場面に顕著なように、あくまで「彼」への想念の一部は「僕」の創造の産物だったという側面もあることを銘記しておきたい。

3 『中断されたスチーム・アイロンの把手』のこと

『中断されたスチーム・アイロンの把手』(「別冊 小説現代 春号」一九八六年(昭和六十一年))

三月 講談社) は、先の『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』の二年後の発表ということになる。

残念ながら『村上春樹作品研究事典増補版』には、この作品に関する項目はないので、私に「梗概」をまとめておこう。

高名な「壁面芸術家」渡辺昇が、詩人の僕が住んでいるマンションの白壁に、巨大なスチーム・アイロンの絵を描こうとしたのは去年の九月末のことだったが、僕の部屋の窓の下に把手の部分を描きあげたところで、足場が崩れ、渡辺と助手の二人は地上に落ちて重症を負い、その絵は完成しなかった。

後に知ったことだが、渡辺と助手は十二月に退院し、絵の続きを描くべくマンションを訪れたが、熟考の末、筆を加えることを放棄した。

僕は二人組には思い出しても腸^{はらわた}が煮えくり返るようなひどい仕打ちを受けていたから、作業が再開されないことを歓迎したが、一方で、作業の中断に納得がいかなかった。ただ、『芸術新潮』二月号に、「記号的に収斂している」という中断理由が掲載され、感心しなかったが、〈中断されたスチーム・アイロンの把手〉の絵のカラー写真の前に息を呑まないわけにはいかなかった。

僕には、渡辺昇のようなどうしようもなく下劣な人間に、このような天才的な絵が描けるのか理解できなかった。

騒ぎが始まったのは、それから約一週間後のことで、『フォーカス』と『週刊朝日』と『ブルータス』が壁画の写真と大々的な特集記事を掲載し、朝日新聞の夕刊でも好評価がなされた結果、毎日のように、写真を撮りにくるに人々が押し寄せ、僕の仕事に支障が出た。

『スコラ』編集部に至っては、ヌード撮影のために、僕の部屋の窓を貸せと依頼して来たり、TV朝日からは、偉大な芸術のすぐ上に住んでいる気分を、ニュース・ショーに出演して話してほしいと打診された。『月刊カドカワ』と『マリ・クレール』からも同じようなオファーがあったが、僕には何の関係もないので、すべて断った。『フライデー』からは、僕がくしゃくしゃのワイシャツを着て窓枠からぶら下がっている写真を撮影させろと言ってきたので、「ふざけるな、馬鹿野郎！」と怒鳴りつけて電話を切った。

しかし『フライデー』を怒鳴りつけた代償は大きく、一種のでっち上げ写真を掲載されてしまった。当然のことながら、同じマンションの住人からは冷たい態度をとられ、親切だったお店の人も口を利いてくれなくなったのをはじめとして、多くの不愉快な目に遭うことになってしまった。

結局、僕は連載原稿の遅れを説明するために『鳩!』の編集部と連絡するところまで追い詰められた。担当編集者の返事は「ちゃんとうまく処理します。うちの会社はそういうの得意ですから」というものだった。

翌朝、新聞には渡辺昇と助手の二人が稚内のホテルに全長十五メートルのはんだごての壁画を作成中、昨年と同じような事故に遭い、作業が中断されたことを知った。壁には柄の部分だけが描かれただけだった。

そのようなセンセーショナルな新作の登場に、人々の関心は〈中断されたはんだごて〉に移り、三週間後には、僕は以前の生活をほとんど取り戻した。

岡部武志氏の『古本でお散歩』には、文壇デビュー直後の一九八〇年代前半期におけるマスコミに翻弄される駆け出し作家村上春樹の様子が活写されている。

「スタジオ・ボイス」(八三年二月号)では表紙にもなっているが、なんと、頭の上に氷を乗せている写真。これは、『羊をめぐる冒険』になぞらえて「氷をめぐる冒険」というタイトルが表紙に刷られているからだが、中のインタビュー記事にも見開き六ページにわたって、いろんなポーズで村上さんが氷を持つ写真が掲載されている。(略)

「太陽」(八二年五月号)の「特集 地図で遊ぶ」では、歌舞伎町から新宿御苑まで村上春樹が歩いてルポする企画が写真入りで登場。なぜ歌舞伎町かというと、学生時代、ここでオールナイトのバイトをしていたそうだ。ここでもけっこう、村上さんは気さくです。新宿六丁目の「湯上がり女子大生」という風俗の看板の前でにっこり、天ぷらそばを食べた蕎麦屋「小松庵」の看板の前ではVサインを出している。(「ジャズ喫茶のマスターとしての村上春樹」『古本でお散歩』二〇〇二年〈平成十四年〉四月、筑摩書房)

繰り返しになるが『回転木馬のデッド・ヒート』に収載された作品群を書くことで、作者の言葉を借りれば「訓練」を通して、春樹は満を持して『ノルウェイの森』を執筆し始める。単行本『ノルウェイの森 上巻』(一九八七年〈昭和六十二年〉九月、講談社)の「あとがき」によれば、「この小説は南ヨーロッパで書かれた。一九八六年十二月二十一日にギリシャ、ミコノス島のヴィアで書き始められ、一九八七年三月二十七日にローマ郊外のアパートメント・ホテルで完成された。」ということだが、『遠い太鼓』によれば、一九八六年十月にはすでに日本を脱出し、イタリア・ローマを経て、ギリシャに渡航していることがみてとれる。いわゆる、「故郷離脱」の始まりである。その日本脱出直後の日記ともいっても過言ではない文章には、次のようなある意味で肉声とでもいべき内容が吐露されている。

僕の頭の中では、まだ電話のベルが鳴り響いている。それも蜂のたてる物音の一部なのだ。電話だ。電話が鳴っている。**りんりんりんりんりんりんりん**。彼らは僕にいろんなことを要求する。ワープロだかなんだかの広告に出ろと言う。どこかの女子大でを講演しろと言う。雑誌のグラビアのために自慢料理を作れと言う。誰それという相手と対談しろと言う。性差別やら、環境汚染やら、死んだ音楽家やら、ミニスカートの復活やら、煙草のやめ方やらについてコメントをくれと言う。なんとかのコンクールの審査員になれと言う。来月の二十日までに「都会小説」を三十枚書いてくれと言う(ところで「都会小説」っていったいなんだ?)。(ゴチック体は原文)(「蜂は飛ぶ 一九八六年十月六日 日曜日・午後・快晴」『遠い太鼓』一九九〇年〈平成二年〉七月、講談社)

引用文中、「**りんりんりんりんりんりんりん**」が、先の『BMWの窓ガラスの形をした純粹な意味での消耗についての考察』における、「僕」のジャズ・ミュージシャンくずれの「彼」に対する心の中

での罵詈雑言と同じくゴシック体になっている点に注目すべきだろう。

『中断されたスチーム・アイロンの把手』には、「芸術新潮」「フォーカス」「スコラ」「月刊カドカワ」「マリ・クレール」「フライデー」といった日本を代表する月刊誌や週刊誌に対する明らかな不満や皮肉が表明されている。おそらくは、それゆえに初出以降単行本に収めないという措置をとったのだろうと想像される。が、その不満等々は、解消されることなく、むしろ増幅しつづけ、日本脱出という形で帰結したと解釈できるだろう。漏れ出した本音を封印し、彼は海外に活路を見出したのだ。

4 『夏帆』のこと

本稿を書き始めた二〇二四年七月段階で、村上春樹の最新短篇『夏帆』（「新潮」二〇二四年〈令和六年〉六月、新潮社）を読んで、久しぶりに手応えを感じた。（ちなみにこの作品は、三月に早稲田大学大隈講堂で開催された「春のみみずく朗読会」で未発表新作短篇として、春樹自身によって初披露されたが、その際の写真が初出誌には掲載されている。）それは、これまで話題にしてきた封印された三作品、同じく封印された中篇『街と、その不確かな壁』を自身で「志ある失敗作」と呼んだ顰に倣って、「志ある封印作」と呼び、その延長線上成立したと見るなら、春樹文学のある種到達点と判断し得るかもしれない。

『夏帆』はざっと計算したところ四百字原稿用紙換算で、三十八枚程度の春樹が最も得意とするサイズの短篇のように感じる。もちろん、それはあくまでも筆者の私見（思い込み）に過ぎないが、評価の高い短篇集『神の子どもたちはみな踊る』などを参照すれば、単行本化の際に書き加えられた『蜂蜜パイ』を除く五作品がほぼ四〇〇詰め原稿用紙換算で四〇枚程度で、いわゆる起承転結という構成をほぼ十全に満たせるボリュームなのではないかと想像される。

件の『夏帆』もまた、典型的な起承転結の枠組みに収まっている。

「起」としての導入は、ヒロイン夏帆が初デートの相手佐原から、「正直いって、君みたいな醜い相手は初めてだ」と食後の「コーヒーが運ばれてくる」直前に言い放たれたある種衝撃的な場面から始まる。

「承」の部分は、二十六歳になるまで自身の容貌に優越感も劣等感ももたずにきたことと彼女がそれほど売れっ子ではない絵本作家で、二年ほど交際していた同年齢の恋人と「あまり後味の良くない別れ方」をしていて、一種のスランプに陥っていたことが語られ、四歳ほど年上の女性編集者「町田さん」によって紹介された「ブラインド・デート」の相手が冒頭の失礼極まりない男であったことが判明する。

「転」のパートは、デートから三日後、「町田さん」からブラインド・デートの相手、佐原からもう一度会いたいと打診があったと連絡を受けて、夏帆は「自分の耳が信じられ」ず、返事を保留した。

「結局、その週の土曜日の午後に夏帆は佐原にもう一度会うことになった」。不愉快なだけの二度目のデートを終えた夏帆は、佐原という砂漠と同じ名を持つ男になぜ再会することに同意したかという理由に思い至った。

「好奇心だ。／好奇心が私をここに導いたのだ。この男はいったい何を意図しているのか、何を求めているのか、私はそれを知りたいと思った。でもそれは間違ったことだった。あの男は好奇心という餌を撒いて、蜘蛛のように巧妙に私をおびき寄せたのだ。背筋が寒くなった。どこか温かいところに行きたい。彼女はそう強く思った。南国の島、真っ白な砂浜が広がっているところに。そこに横になり、目を閉じ、何も考えず、全身に陽光を浴びていたい。」

「結」として、その奇妙なデートの後、夏帆は「以前より多くの時間を鏡の前で過ごすようになった。」さらに半年後、彼女は一人の少女が自分の顔を探しに行く話を書き上げた。その絵本は、書き上げる過程で夏帆自身の心を癒やすと同時に、十代初めの少女たちの心を刺激し、「ロコミでじわじわと売れ、新聞に好意的な紹介記事も載った。」

「町田さん」は、この結果を喜んでくれ、これまでの夏帆の作風とはがらりと違っていて、驚かされと感想を述べ、さらにこのアイデアを思いついた経緯を質問した。

それに対して「どこか暗くて、深いところで」と少し考えてから、夏帆は答えた。(蛇足ながら、佐原といい、あの成り損ないのボンボン音楽家といい、嫌な奴はなぜ BMW のオーナーなんだろうか?)

卒直に言って、この物語には少なくとも二箇所《嘘》があると思われる。一つは、夏帆が佐原に会うまで、つまり二十六歳になるまで自分の容貌に無頓着だったという点であり、もう一点は「町田さん」が夏帆の変化の契機に思い至っていない点である。

今、「嘘」と表現したが、筆者がこの用語を選択した理由を、いささか説明をしておく必要があるだろう。

一つ目の「嘘」は言語学的な意味ではなく、いわば文学的「嘘」である。文学的「嘘」とは「フィクション」と言い換えても構わないかもしれない。なぜなら、現実においてそんなことはありえないからである。しかしながら、文学作品においてはありえるのである。ありえるというよりをありえると仮定することで、その物語が初めて成立するからである。

二つ目の「嘘」はいわばテクニカルな「嘘」あるいは「フェイク」といえるかもしれない。本稿では、この点を少し深堀したい。

5 《複合人称》のこと

この『夏帆』という作品はいわゆる三人称視点で描かれているように見えるが、そうするとある疑問を感じざるを得ないのである。

もし三人称で書かれているとしたら、地の文において、なぜ「町田さん」は「夏帆」や「佐原」と同様「町田」と呼ばれないのであろうか。

実は、この点は筆者にとって長年の懸案だった。思い返せば、そもそもこの難問は短篇集『神の子どもたちはみな踊る』に収められ幾つかの作品に触れてからである。この点については、「note」(「春樹と人称」<https://note.com/57405182/n/nfce720f852d4>)に投稿したことがあるが、要点だけ繰り返しておく。

作者自身この短編集は三人称で書いたと明言している。が、たとえば、『UFO が釧路に降りる』

の「シマオさん」、『アイロンのある風景』における「三宅さん」、『神の子どもたちはみな踊る』の「田端さん」、『かえるくん、東京を救う』の「かえるくん」は、地の文において、なぜ「さん付け」や「くん付け」されるのか不可解極まりないのである。

もちろん、これは作者村上春樹だけに罪があるわけではないようにも思える。言語学的に正しくはないかもしれないが、私見では日本には一人称と非人称しかないように思える。少なくとも、日本語の「彼」および「彼女」はたとえば英語における「He」および「She」とは同じではない。なぜなら日本語の「彼」や「彼女」には、文脈上しばしば「恋人」や「愛する人」という一人称な付属的意味が含有されているからである。長い間、村上春樹が一人称の「僕」や「私」でしか小説が書けなかった理由の一端にも関わるのかもしれないが、ある時点からそれを克服したかのように三人称叙述に移行しているが、先の投稿以降もこの問題を考え続けていたが、突破口らしきものは、『かえるくん、東京を救う』論一変わるものと変わらぬもの一（「山口国文」第二十九号、二〇〇六年（平成十八年）三月、山口大学人文学部国語国文学会）で言及した『かえるくん、東京を救う』における主人公の「僕」と「かえるくん」の関係であるように思える。要するに、「かえるくん」は「乖離性同一障害」を発症した「僕」の「交代人格」であって、それゆえ「僕」以外には見えないという一点にある。『かえるくん、東京を救う』が作者のいうように三人称で書かれていたとしても、主人公「僕」には「かえるくん」は確かに見えており、だからこそ「かえる」ではなく「かえるくん」なのであって、そこに三人称叙述に一人称的視点が混在する所以があるのだ。

つまり、三人称で小説世界が描かれていても、作中の主人公視点に立てば一人称の世界が併存しているわけなのだ。さらにいうなら『かえるくん、東京を救う』の「僕」にとって、「かえるくん」が「交代人格」ゆえに、他の登場人物とは一線を画する特別で重要な存在であるように、『UFOが釧路に降りる』の「シマオさん」、『アイロンのある風景』における「三宅さん」、『神の子どもたちはみな踊る』の「田端さん」はそれぞれ主人公にとって特別視されている人物であるからこそ「さん」なり「くん」が付与されるということなのではなかろうか。それは一人称的なより近い距離感の加算とでも言い換えることができようか。

同様に『夏帆』において、主人公「夏帆」にとって「町田」だけが地の文で「町田さん」と呼ばれるのは、いうまでもなく、彼女が「夏帆」にとって、芸術家の伴走者としての「編集者」という特別で重要な存在であることを明示している。

にもかかわらず、村上春樹はここに一つの「嘘」という名の解釈の曖昧性を加えてみせている。

「町田さん」という編集者が「夏帆」に作風の新境地の契機を質したのは、純粹にその理由がわからなくて聞いたのかもしれないが、薄々察していながら、佐原と夏帆の間に具体的に何があったのか知りたかったからなのかもしれないのだ。もし、前者なら「町田」は編集者として無能あるいは失格者であろう。後者なら、一皮むけた絵本作家に継続くして次の作品でも同じ水準の継続を自覚的に保たせるための問いかけだった有能な編集者ゆえの行為だったといえるように思える。

この解釈の曖昧性を生む淵源に、三人称叙述でありながら一人称視点的な意味を含有する、あえて命名するなら「複合人称」とでも呼ぶべき村上春樹がある段階で意識的無意識的に採用した方法論的革新があるような気がしているというのが、ここへきての個人的な結論である。

ところで、『夏帆』と他の三作品を隔てる決定的な差異はなにかというと主人公の性差である。平たくいうと『夏帆』の主人公は「夏帆」という女性であり、他の三作品の主人公（あるいは、聞き手に偽装された真の主人公と呼ぶべきか？）は「僕」という男性である。

この点を踏まえると『1Q84』『BOOK3』刊行直後の行われたインタビューにおける映画『ノルウェイの森』を観た後に、春樹が感じた印象は極めて興味深いと思われる。

映画になったものを見ていて、『ノルウェイの森』って実は女の人を中心にしている話だったんだと、はっと気がついたんです。書いているときは一人称で男の目線で見ているから、これは基本的にワタナベトオルという一人の青年の遍歴の物語だと考えていました。たぶん多くの読者もそう思っているんじゃないかな。でも映画になったものを見ると、この物語の中心にあるのは女性たちだということがよくわかります。緑さんと直子さんとレイコさん。それから永沢さんのことが好きなハツミさん。この四人の女の人の物語なんです。この女性たちの存在に比べると、主人公も含めて男たちの存在はむしろ希薄です。

小説では一人称の視点によって語られ、進められているものごとが、映画に作り替えられるとそうではなくなる。つまり画面にはワタナベトオルという人間も、ほかの登場人物といわば等価なものとして提出されるわけです。そうすると、結果的には一種の三人称的な話に翻訳されてしまう。(傍点引用者) (「村上春樹ロングインタビュー」『考える人』二〇一〇年〈平成二十二年〉・八月、新潮社)

要するに何が言いたいのかということ『夏帆』における形式上、三人称叙述でありながら、同時に一人称的な意味が含まれているという春樹独特の方法は、引用文における三人称を一人称に同時翻訳するようなシステムで創造されているのではないかということである。

それは、「ニック・キャラウェイという人物を得ることによって、自分を相対化し、ジェイ・ギャツビーという人物を見事に描きあげることに成功した」フィッツジェラルドに倣って、リアリズムという方法を突き詰めたいと考えた村上春樹という作家が辿り得た境地ではなかったかと思われるのである。

ここでは、芸術生成に努力や克己心よりも、好奇心という名の探究心が必要なのだというある種の確信があることだけは確かなように思える。

なぜなら、『鹿と神様と聖セシリア』ではある種受け身の天啓によって、いわば受動的に作品が降りてくるのを待つ姿を描き、『BMWの窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』では環境に恵まれながら、それを活かすことなく、自滅する似非芸術家を描き、『中断されたスチーム・アイロンの把手』では芸術と芸術家のいわく言い難き関係を描いているからである。

結びにかえて 一砂漠と同じ名をもつ「佐原」の系譜—

最後に、村上春樹文学において、「佐原」の系譜とでもいうべきものが存在するのではないかと改めて考えざるを得なくなった。

今回の文脈でいえば、『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』のミュージシャン崩れの「彼」、『中断されたスチーム・アイロンの把手』の「壁面芸術家」渡辺昇であり、それは『村上春樹作品研究事典増補版』の「読みのポイント」における山根由美恵氏の指摘に従えば、「相容れない人間としてのモチーフ」としての『ねじまき鳥クロニクル』の綿谷ノボルや『沈黙』の青木に接続できると思われる。

そこに私見を加えるなら、『ノルウェイの森』の「レイコさん」や「永沢」も連なると思われる。

「レイコさん」については武内佳代氏の「語り／騙りの力—村上春樹『ノルウェイの森』を奏でる女」（『日本近代文学』第八十三巻、二〇一〇年〈平成二十二年〉十一月、日本近代文学会）の名を出すだけで十分だろうと思われる。「永沢」については、少し説明が必要だろう。なぜなら、主人公の「僕（ワタナベトオル）」に内心批判的でありながら、彼とともに女性を狩猟する日々を送り、結果的に「ハツミさん」を自死に追いやる遠因の一端を担っていたからである。しかしながら、「永沢」が「ハツミさん」を死に至らしめる過程は、まさに「僕」が他ならぬ「直子」をして自殺させる筋道と相似であり、その意味で「永沢」と「僕」は作者村上春樹の「ネガ」と「ポジ」の関係であり、「相容れない人間」への嫌悪感や罵詈雑言は要するに同族嫌悪に由来するものであるといえるだろう。

この観点から敷衍すれば、初期三部作における「僕」と「鼠」は、『ノルウェイの森』の「僕」と「永沢」とパラレルなものであるということができよう。この関係は『BMW の窓ガラスの形をした純粋な意味での消耗についての考察』および『中断されたスチーム・アイロンの把手』における芸術生成における「自身」の「相容れざる存在」に対する嫌悪感が同族嫌悪（あるいはネガのポジに対する反発）だったということに気付かされる。

さらに踏み込んでいうなら、『鹿と神様と聖セシリア』における駆け出し時代の焦燥と諦念は、『夏帆』に至って、嫌悪感なり不快感すらも、自家薬籠中のものとして、自身の芸術家の進化に結びつける術を身に着けたというべきかもしれない。

ウエイ・オブ・ライフ
「どう生きるか」という問いに向けて
—村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』—（内田）

【論文】

ウエイ・オブ・ライフ
「どう生きるか」という問いに向けて
—村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』—

内田 康
(京都府立大学 共同研究員)

『君たちはどう生きるか』というのは、だから、
困って生きなさいという意味なんですよね。

(宮崎駿「失われた風景の記憶」『折り返し点 1997～2008』p.468)¹

はじめに一問いとしての「どう生きるか」

2023年4月、長篇小説としては『騎士団長殺し』(2017)以来6年ぶりとなる、村上春樹の新作『街とその不確かな壁』が刊行された。周知のように本作は、作家が1980年に発表した中篇「街と、その不確かな壁」(『文學界』9月号)の、40年以上の時を経ての改作版であり、この中篇が、村上のほとんどの中・長篇で反復されている〈喪失〉のモチーフを有したオルフェウス型の物語構造の作品であることから、当該改作長篇の評価は、村上春樹文学の総体をどう捉えるか、という問題とも大きく関わってくるものと考えられる。

一方2023年には奇しくも同様2017年の制作発表から6年越しで映画監督・宮崎駿の新作長編『君たちはどう生きるか』が公開となり²、彼に『千と千尋の神隠し』(2001年公開)以来二度目のアカデミー賞を始め数々の栄光を齎したことも、衆人の知るところである。思えば、基本的に単独での執筆作業を旨とする小説家と、集団的作業に支えられたアニメーション作家という大きな違いは無視できないものの、二人にはともに**1970年代末期**から自らが前面に出た作品を産み出し³、**80**

¹ 宮崎駿(2006⇒2008)「失われた風景の記憶 吉野源三郎著『君たちはどう生きるか』をめぐって」『熱風』スタジオジブリ、2006年6月号p.29。引用は『折り返し点 1997～2008』岩波書店に拠った。尚「宮崎」の表記は現在「宮崎」が用いられているが、引用に際しては各典拠の用字に従い、統一はしていない。

² これもよく知られる通り、宮崎は(村上が『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(文藝春秋)を発表した)2013年の『風立ちぬ』公開後に長編アニメ制作からの引退宣言を発表したものの、2016年7月にその撤回を模索し、翌2017年5月に新作長編制作再開を公表、同10月、早稲田大学大隈記念講堂での半藤一利との公開対談の場で、タイトル『君たちはどう生きるか』が明らかにされた。鈴木敏夫(2017)『ジブリの文学』岩波書店「あとがき」及び鈴木敏夫責任編集(2023)『スタジオジブリ物語』集英社新書ノンフィクションの第24章「宮崎駿82歳の新たな挑戦『君たちはどう生きるか』」、特にpp.506-514を参照。

³ 村上がデビュー作の『風の歌を聴け』で初夏に群像新人文学賞を受賞した1979年、宮崎も12月に『ルパン三世 カリオストロの城』で劇場アニメ映画の初監督を果たしている。尚、それに先立つ1978年4月～10月、全26話の演出に携わったNHKのTVシリーズ・アニメ『未来少年コナン』は、同じく演出や絵コンテで参加した高畑勲によって、「作者の個人的な刻印がくっきりと押されている」、「作品全体の構想、エピソード

年代における日本社会への浸透を経て、90年代以降には海外での受容が進んだ結果、ゼロ年代、2010年代を経て目下2020年代に至る、というキャリア上の軌跡に相似が認められる(表1参照)が、ほかにも大塚英志(2009)『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』等のように、両者の描き出す物語構造の共通性に関する指摘も、屢々見受けられる⁴。

表1 村上春樹・宮崎駿 主要作品一覧 (村上の下線5作は、本稿で注目する作品群)

* 村上春樹 中・長篇作品		* 宮崎駿 長篇監督作品
・ 1979年 30歳 『風の歌を聴け』	初期創作	・ 1978年 37歳 『未来少年コナン』(TVシリーズ)
・ 1980年 31歳 『1973年のピンボール』		・ 1979年 38歳 『ルパン三世 カリオストロの城』
・ 同年 同歳 『街と、その不確かな壁』	日本社会への浸透	・ 1984年 43歳 『風の谷のナウシカ』
・ 1982年 33歳 『羊をめぐる冒険』		・ 1986年 45歳 『天空の城ラピュタ』
・ 1985年 36歳 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』		・ 1988年 47歳 『となりのトトロ』
・ 1987年 38歳 『ノルウェイの森』	海外での受容	・ 1989年 48歳 『魔女の宅急便』
・ 1988年 39歳 『ダンス・ダンス・ダンス』		・ 1992年 51歳 『紅の豚』
・ 1992年 43歳 『国境の南、太陽の西』	現在	・ 1997年 56歳 『もののけ姫』
・ 1994~95年 45~46歳 『ねじまき鳥クロニクル』		・ 2001年 60歳 『千と千尋の神隠し』
・ 1999年 50歳 『スポーツニクスの恋人』		・ 2004年 63歳 『ハウルの動く城』
・ 2002年 53歳 『海辺のカフカ』		・ 2008年 67歳 『崖の上のポニョ』
・ 2004年 55歳 『アフターダーク』		・ 2013年 72歳 『風立ちぬ』
・ 2009~10年 60~61歳 『1Q84』		・ 2023年 82歳 『君たちはどう生きるか』
・ 2013年 64歳 『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』		
・ 2017年 68歳 『騎士団長殺し』		
・ 2023年 74歳 『街とその不確かな壁』		

ところで村上は、件の原型中篇を発表してちょうど一年ほど後、鴨長明の『方丈記』を取り上げつつ、現代における遁世の可能性について論じたエッセイの中で、長明流の古典的遁世の時代上の困難について、その隠者としての外形的な「ウェイ・オブ・ライフ」の有効性に疑義を呈しながら述べたことがある⁵。ここでの「ウェイ・オブ・ライフ way of life」とは、ほぼ「生活様式」といった程度の意味合いかと思しいが、これをやや広げて人としての「生き方」を問うものと捉え得るとすれば、彼のデビューして間もない時期から40年以上を経た現在までを照らし出す一種の光源として注目しても良いかもしれない。ましてや、一人の作家に自らが長きに亘って追究し得た主題が

ード、人物像はもとより、かなり細かい表現のすみずみに至るまで、「まさに“宮さんの作品、であったと思います。」p.93、また作画監督の大塚康生からも、『『コナン』は創作のすべてが宮さんのものです。」p.96 (ロマンアルバム・エクストラ (1981) 46『未来少年コナン』徳間書店) 等と評されるため、併せて扱う。

⁴ 大塚英志(2009)『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』角川 one テーマ 21。宮崎(1941.1/5-)と村上(1949.1/12-)には、ちょうど8歳の年齢差の他、戦中/戦後生まれといった違いもあるが、どちらも戦後民主主義の下に大学教育の恩恵にまで浴した点等を、共通する背景として認めてよかろう。

⁵ 「しかし長明における宗教や秋成における徹底したディレッタンティズムといった精神的バックボーンを抜きにした創造的遁世が現代に存在し得るかといえ、僕はどうも首をかしげざるを得ないのである。隔絶された場所と時間の中で人が直面せねばならぬ自我との対決において、いわゆる「ウェイ・オブ・ライフ」というコンセプトがいったいどれだけの力を持つことができるだろう、と僕は思う。」(村上春樹(1981)「八月の庵—僕の『方丈記』体験』『太陽』10月号、平凡社p.51)。下線引用者。以下同。因みに宮崎も、かつて堀田善衛の『方丈記私記』のアニメ化を検討するなど、『方丈記』に対する関心は高い。宮崎(1993⇒1996)「僕の宿題」『出発点 1979~1996』徳間書店p.294。また、注2前掲の鈴木(2017)『ジブリの文学』の「方丈記とスタジオジブリと—はしがきにかえて」pp. v-viiiも参照。

あるのなら、それはもはや彼または彼女が拘り続ける「生き方」に直接関わるものと言っても差し支えなからう。だとしたらそれはまた、宮崎の新作のタイトルが投げかける「どう生きるか」という問いとも響き合いながら、同時代を並行するが如く歩んできた二人の創作者の目下の到達点を、対比的に検討する契機となるのではないか。そこで本稿では、彼ら両者の現在地が指し示す「クワイ・オブ・ライフ」をキーワードに、その作品世界に共通する特質の探索を試みてみたい。

1 村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』の対比ポイント

さて、当該二作品を対比的に扱った成果としては、加藤夢三 (2023) 「マルチバースをどう生きるか 村上春樹と宮崎駿の倫理」のような論考⁶、或いは三宅香帆による「初恋の女の子が母のイメージを伴っている」という両作の共通性への言及などが⁷、既に提出されている。例えば加藤の考察は、日本の物語文化でゼロ年代前後を頂点に流行を見せた複数世界＝並行世界という舞台設定が村上／宮崎の新作において共に回帰していることの意義に注目し、そこに物語作家としての彼らの倫理を見出だそうとしたもので、その過程において、二作がどちらも「過去の自作から「意匠」を借りて」おり、各々「村上春樹っぽさ」「ジブリっぽさ」が鑲められるという結果になっていること等、示唆に富んだ指摘が散見される⁸。一方、三宅の方は、「最速レビュー」という性格上、詳細な分析は省略に従っているが、両作に〈母〉の問題を読み込んでいる点は極めて重要であろう。

あれ〔引用者注：『街とその不確かな壁』の「きみ」が見た妊娠の夢〕は「初恋の女の子が母のイメージを伴っている」ということではないか、と思ひ至ったのである。しかし村上春樹自身もおそらくその感覚を明確には掴んでいない。わからないまま、小説に綴っている。そしてそれは、『君たちはどう生きるか』の問題にそのまま繋がる。 (三宅 (2023))

更にこの解釈は、村上／宮崎の創作に〈母〉への依存の姿勢を見る前掲の大塚 (2009) や、宇野常寛 (2017) 『母性のディストピア』⁹等における見解の系譜との連なりが認められる。例えば大塚は、初期から『崖の上のポニョ』(2008) までの宮崎および『海辺のカフカ』(2002) に至る村上の

⁶ 『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社のpp.206-213。また加藤 (2022) 『並行世界の存在論—現代日本文学への招待』ひつじ書房、第11章も参照。

⁷ 三宅香帆 (2023) 「#君たちはどう生きるか で、宮崎駿は結局、何を描こうとしたのか? 【ネタバレあり最速レビュー】」<https://note.com/nyake/n/nc74f29fccca2> 2025/2/22 最終閲覧。但し、引用部分は有料追記箇所。

⁸ 注6前掲加藤 (2023) p.207参照。こうした指摘は多くの読者もしくは観客が同様の気づきを覚えたと考えられる。例えば宮崎に関してはスティーブン・アルパート (2024) 「見るべきものがあまりに多い「少年とサギ」『熱風』スタジオジブリ、2024年5月号 p.57の以下の記述を参照。「第二次大戦時の戦闘機の円蓋に「風の谷のナウシカ」の冒頭でナウシカが見つめる王蟲の眼球部分の透明な抜け殻。「となりのトトロ」の灌木のトンネルを進むのは、今回はメイではなく真人で、トンネルの先にトトロはいない。「天空の城ラピュタ」の輝く石で光る地下の坑道。「紅の豚」の飛行機の墓場は、今回は船に代わっている。「ハウルの動く城」の火の悪魔のカルシファーに代わり、今回はヒミの顔が炎の中から現れる。「千と千尋の神隠し」の式神の襲撃。いろいろありすぎて、思い出しきれない」特集 世界が見た「君たちはどう生きるか」北米編。

⁹ 宇野 (2017) 『母性のディストピア』集英社。⇒ (2019) 『母性のディストピア』I・II、ハヤカワ文庫。

作品を検討し、「汎世界化した二人のこの国のつくり手は結局、物語構造に抵抗した結果、等しく「母胎回帰」の物語に至ってしまった」(p.222)、「グローバルスタンダード化した物語にこの国の作り手が代入しているのは「母胎回帰」を志向する成熟できない男の物語だ」(p.225)、との評価を下している。一方宇野は、宮崎作品を集中的に検討した『母性のディストピア』第3部において、「肥大した母性とその胎内でのみ疑似的に回復される男性性との結託は『崖の上のポニョ』で「完成」され」(p.164)、続く『風立ちぬ』(2013)で表現されたのは、「【前略】江藤淳から、「デタッチメントからコミットメントへ」を標榜し、マルクス主義なき後の新しいシステムへの抵抗を企図しながらも、常にその作中では主人公の男性を無条件で承認する妻＝母的な女性とそのコミットメント(暴力の行使)と責任を代替する村上春樹の小説まで、この国の文学的想像力が反復して描いてきた(囚われてきた)「母」的な異性(自分を無条件に肯定してくれる女性)への依存でしかナルシズムを記述できない戦後日本の典型的な男性性のあり方」(p.179)であったとする(引用は、宇野(2019)『母性のディストピア I』ハヤカワ文庫による)。ここでの宇野の村上理解は、同(2022)『砂漠と異人たち』朝日新聞出版の第三部「村上春樹と「壁抜け」のこと」や、同(2023)『2020年代の想像力 文化時評アーカイブス 2021-2023』ハヤカワ新書「1.『街とその不確かな壁』と「古い」の問題」にまで継承されている。この〈母〉をめぐる問題系は、当該二作および作者たちとその諸創作、また二人が身を置いていた戦後の日本社会への分析とも関わってくるため、踏み込んだ議論は容易ではないが、避けて通ることも許されまい。

これについても追々検討を加えるとして、二作を対比するに当たって稿者が他にも考えてみたいのは以下の点である。まず、加藤(2023)が村上の『街とその不確かな壁』を原型中篇およびそれを改編して成った『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985)への「ある種のセルフ・アダプテーションである」(p.207)と評しているように、典拠は自己の旧作小説であるものの、村上の新刊長篇の考察には、アダプテーションという観点が必要になってくる。そして更に付け加えれば、これは単に本作と原型中篇との二者のみならず、もう一つの改編長篇『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』や、それと表裏の関係にある『ノルウェイの森』(1987)¹⁰、また『世界の〜』の続篇として構想された『海辺のカフカ』(2002)等とも繋がりを持つ問題であるため、より複雑な扱いが求められることになるだろう。一方宮崎についても、例えば米村みゆきが、彼の「脚色には、原作から大きく逸脱する側面ばかりではなく、原作の世界を継承し、その要素を再配置してゆくこと、いわば、宮崎監督の〈翻案〉は〈原作に準拠しつつ添加した脚色〉として評価することができる」点にその独自性の一つがあると述べているように¹¹、作品の分析にあたってアダプテーションは重要なヒントを提示してくれるはずである。とりわけ『君たちはどう生きるか』は、

¹⁰ 村上春樹(2000)『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」』朝日新聞社 p.65に、これら二作は「ほとんど同じことを語っているのです。ただ角度が違っているだけなんです。」とある。

¹¹ 米村みゆき(2023)『映像作家 宮崎駿 〈視覚的文学〉としてのアニメーション映画』早稲田大学出版部「はじめに」p.viiを参照。米村も同書 p.11で挙げるとおり、宮崎作品には、『魔女の宅急便』(1989)や『ハウルの動く城』(2004)のように元来小説を原作にしたものや、『となりのトトロ』(1988)、『千と千尋の神隠し』(2001)、『崖の上のポニョ』(2008)といった他の文学作品に触発されて作られたもの、或いは引用が、あちこちに透けて見えることが広く知られている。

周知のとおり、吉野源三郎が筆を執って1937年に日本少国民文庫の一冊として刊行された小説のタイトルをそのまま借り受けているわけだが、「原作」というクレジットこそないものの、アイルランド出身の小説家ジョン・コナリー（John Connolly, 1968-）作のファンタジー『失われたものたちの本』*The Book of Lost Things*の「翻案」であることが明らかにされている¹²。よって村上／宮崎の新作同士を比べていく際は、各々原拠に当たる作品からの距離を如何に押えるかが重要となろう。

更に続いて、各テキストの物語構造のあり方が、考察の上での指標となる。やや論点を先取りするならば、前に触れた〈母〉をめぐる議論も、そこで俎上に載せられることになるが、本稿で併せて取り上げたいのは、所謂「行きて帰りし物語」としてのオルフェウス神話の話型と¹³、〈父＝王〉の継承をめぐる問題である。これら二点は、今まで稿者が、村上春樹の作品を考察する際に最も重視してきたものだったが、甚だ興味深いことに宮崎の特に今回の新作においても、こうした二つの枠組が、物語のポイントになっているようなのだ。以上の事柄を総合的に検討していくことで、村上／宮崎が四十年を超えて辿ってきたところの、「どう生きるか」という問いの当面の着地点が如何なるものであるかを、整理できたらと思う。

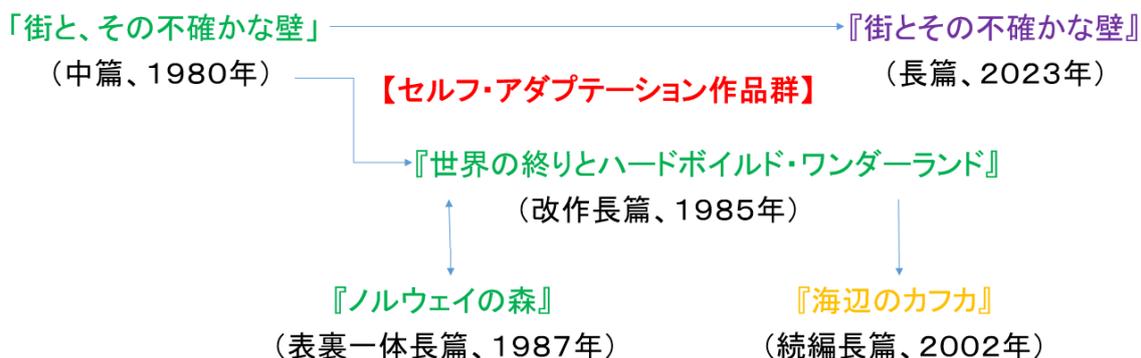
2 村上春樹、中篇「街と、その不確かな壁」から長篇『街とその不確かな壁』へ

ではまず村上の小説のうちで、本稿においてセルフ・アダプテーションを通しての相互関連性に留意すべきと考える五つの作品（「街と、その不確かな壁（以下、「街と、」と略称）」『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド（同じく『世界の』）』『ノルウェイの森（同じく『ノルウェイ』）』『海辺のカフカ（同じく『カフカ』）』『街とその不確かな壁（同じく『街と』）』に目を向けてみよう。これは問題の新作長篇を考える際、原型中篇「街と、」および初期の改編長篇『世界の』に加えて、その『世界の』と裏表の関係にある『ノルウェイ』や、同じく『世界の』の続篇として構想された『カフカ』をも、一連のものとして見ていく必要があると思われるためである（表2参照）。

¹² この点は注6前掲『現代思想』2023年10月臨時増刊号所収、松下哲也（2023）「消えた彫刻」pp.60-61、および同じく石井ゆかり（2023）「誰が為のネヴァー・エンディング・ストーリー」pp.75-76を参照。これは映画公開時、エンドロール等に全く示されていなかったが、翌2024年7月にリリースされたBlu-rayやDVDにおいて漸く、「協力」の項に「影響を受けた本」として書名がクレジットされるに至った。この事実を稿者は、藤城孝輔氏の指摘によって気づかされた。ここに記して藤城氏に謝意を表す。

¹³ 「行きて帰りし物語」については、瀬田貞二（1980）『幼い子の文学』中公新書のpp.3-32、およびそれを援用した注4前掲の大塚（2009）pp.48-53における『羊をめぐる冒険』の分析を参照。

表2 村上春樹「街と、その不確かな壁」と【セルフ・アダプテーション作品群】



最初に、発端となった「街と、」は、「僕」が既に死んでしまった「君」を追うように異世界である壁の中の「街」に赴くものの、引き剥がされた自己の「影」に促され、「君」と別れて再び現世へと舞い戻るといふ、ギリシャ神話で死んだ妻エウリュディケーを追って冥界を訪れながらも、遂に妻を奪還し得ずに帰還するオルフェウス型の物語を、構造的にはほぼそのままトレースした展開となっている。嘗て大塚(2009)が「行きて帰りし物語」の枠組に注目して村上春樹の『羊をめぐる冒険』を分析し、更に Matthew Strecher が「地下世界を旅して死者のもとを訪れ、喪われたものを取り戻そうとするオルフェウスの探索は、村上の創作全体を貫いている」と指摘したように¹⁴、ある意味でこの話型の変形こそが、一連の村上小説を形成してきたと言っても過言ではなく、中篇「街と、」は、正にそれらの中でも典型を成す作品であった。

次に、「ほとんど同じことを語っている」(村上(2000) p.65)とされる『世界の』と『ノルウェイ』について見ると、前者が原型である「街と、」の結末を覆して、「僕」が「影」だけを壁の外へ逃がし、自分は図書館で共に働く「彼女」と「森」の世界で生きていくことを選ぶのに対し、後者で、「直子」の死後「緑」に最初から始めたいと電話をかけるという結末場面に曖昧さは残るものの、これも「僕＝ワタナベ」が、やはり「直子」の首を縊った「森」に心が囚われ続けていることの表象と考えれば¹⁵、これら二作はどちらも、「行きて帰る」のではなく、行きっぱなしの物語へと、原型を改編した小説として理解することができる。一方『カフカ』の場合は、オイディプスの物語的構造が作品を強く規定しているのは確かだが、後半で「田村カフカ」が、死んだ「佐伯さん」に森の中の町で出逢い、彼女の励ましで現世へと、「影」を思わせる「カラスと呼ばれる少年」と共に帰還していくという結末は、明らかにオルフェウス譚の枠組の投影であって、『世界の』の続篇と言うよりも、寧ろ更にその原型たる中篇「街と、」をヴァージョンアップさせたかの観がある。

こうした流れの中に最新長篇『街と』を位置づけたら、どうであろうか。まず、中年女性と少年か、少女と中年男性か、という組み合わせの違い等はあるものの、男性の「行きて帰りし物語」を

¹⁴ Strecher (2014) *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, University of Minnesota Press. pp.127-8. 拙訳。

¹⁵ 村上春樹(1987)『ノルウェイの森 下』講談社。「彼女自身の心みたいに暗い森の奥で直子は首をくくったんだ。」p.227、「いったいここはどこなんだ? [中略] 僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。」p.258等の場面を参照。

構成している点でも、『街と』は『カフカ』を經由した上での原型「街と、」の直系の子孫だと言える。これら三作は、どれも異界往還と、『ノルウェイ』の「直子」に代表される〈失われた少女〉の原像（即ちオルフェウス譚におけるエウリュディケー）との別離を物語りつつ、喪失への悔恨から受容へと主人公の態度を変化させていった結果、最終的に新たな伴侶（としてのコーヒーショップの女主人）との結びつき、および先に帰還した「影」との一体化の可能性を暗示するに至ったのである。『カフカ』では主人公が少年であるため、彼の帰還後の行く末はほぼ白紙状態とされたが、『街と』での、少女を待ち続けて中年になってしまった主人公は、〈エウリュディケー〉との別れ以上に、特定の相手との将来の新しい可能性に向けて開かれており、この物語群における「^{way of life}生き方」の帰結を指し示していると考えられる。稿者は以前、村上春樹の主人公の〈喪失〉の回復への過程に同行する存在を〈伴走者〉と名付け、例えば『1973年のピンボール』（1980）の「事務所の女の子」や、特に『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）の「ユミヨシさん」のように、彼女たちが結局「僕」の伴侶になっていく過程を村上作品群が反復している点を指摘した¹⁶。「街と、」に端を発する作品群では、『世界の』の「ピンクの女の子」や『ノルウェイ』の「緑」が、最終的には主人公の伴侶に収まらずに終わったことに示される如く、〈森の中の少女〉の強い影響圏内であって、この円環を長らく閉じ得なかった。『カフカ』における「佐伯さん」との訣別—〈喪失〉の受容を経て、『街と』の彼は、漸く新たな生へと歩み出すことになるのである。

3 『街とその不確かな壁』における「本当のわたし」と「影」の行方

さて、本節ではこれまでの考察を踏まえながら、如上の【セルフ・アダプテーション作品群】の網目の中、延いては村上文学における、新作長篇『街と』の位置付けについて更に検討していく。ついでに、論が少々脇道に逸れるけれども、稿者が嘗て「街と、」について論述した際に併せて取り扱った¹⁷、やはり村上と同様その小説にオルフェウス譚の枠組を多用する福永武彦（1918–1979）の作品と村上文学とをめぐる問題を、再び俎上に載せてみたい。というのも、村上が福永について言及したのは、管見の限り、2021年の秋に『BRUTUS』が組んだ村上特集の中の「村上春樹の私的読書案内。51 BOOK GUIDE」p.038で¹⁸、「手放すことのできない51冊の本」の一冊として福永武彦による現代語訳『今昔物語』（筑摩書房）を挙げていた以外に思い浮かばないが、口に出さずとも必ずしも彼の他の作品を読んでいないとは限らないし、正に本稿が考察の対象としている村上春樹と宮崎駿のケースがそうであるように、仮に直接的影響関係がなかったにせよ、類似した主題や設定を用いた現代の作家同士として、そのアプローチに対比的な検討を試みることは許されるだろうからだ。（実際には福永は、村上が1979年に『風の歌を聴け』で作家デビューを果たした直後の8月に病気で逝去しており、二人の活動は、ほとんど入れ替わりのような状況だったのだが。）

¹⁶ 内田康（2016）『村上春樹論—神話と物語の構造』瑞蘭国際、p.40やp.145を参照。

¹⁷ 内田康（2021）「変奏される「運命」の女—村上春樹と福永武彦—」中村三春・監修/曾秋桂・編集、村上春樹研究叢書08『村上春樹における運命』淡江大学出版中心を参照。

¹⁸ 村上春樹（2021）「村上春樹の私的読書案内。51 BOOK GUIDE」『BRUTUS』「特集 村上春樹・上「読む。」編」10月15日号№948、マガジンハウスを参照。

まず、村上の「街と、」とそれに連なる作品群を見ていく上で、次の場面は看過することができない。(引用中、太字ゴシック体は原文のママ。)

本当の私が生きているのは、その壁に囲まれた街の中、と君は言う。【中略】

「でもこれだけは覚えておいて。もしそこで私があなたに出会ったとしても、私はあなたのことは何ひとつ覚えてはいないから」

何故、と僕は訊ねる。

何故？ なぜあなたにはわからないの？ あなたが今抱いているのはただの私の影。あなたが今感じているのはあなた自身の温もり。なぜあなたにはそれがわからないの？

君はその壁に囲まれた想像の街の中で死んだ。【中略】

しかし、人々が葬ったのは、君の影。 (村上 (1980b)「街と、その不確かな壁」 pp.48-50)

ここで示される「影」や「街」のイメージは、『世界の』や『カフカ』など本稿が扱う作品群にも継承された、注目すべきモチーフであったが、それらにおいて、現世で暮らす「影」から離れて「街」の中で生きているのが「本当の私」である、との設定は削除されていた。それが長篇『街と』に至ると、次のようになる。

「本当のわたしが生きて暮らしているのは、高い壁に囲まれたその街の中なの」ときみは言う。
「じゃあ、今ぼくの前にいるきみは、本当のきみじゃないんだ」、当然ながらぼくはそう尋ねる。

「ええ、今ここにいるわたしは、本当のわたしじゃない。その身代わりに過ぎないの。ただの移ろう影のようなもの」【中略】

「どうしてか、あなたにはわからないの？」

ぼくにはそれがわかる。そう、ぼくが今こうして肩をそっと抱いているのは、きみの身代わりに過ぎないのだ。本当のきみはその街に住んでいる。高い壁でまわりを囲まれた、遥か遠方の謎めいた街に。 (村上 (2023)『街とその不確かな壁』第一部1、pp.9-13。傍点は原文)

「ときどき自分がなにかの、誰かの影みたいに思えることがある」ときみは大事な秘密を打ち明けるように言う。「ここにいるわたしには実体なんかなく、私の実体はどこか別のところにある。ここにいるこのわたしは、一見わたしのようにはあるけど、実は地面やら壁に投影された影法師に過ぎない……そんな風に思えてならない」【中略】

「わたしの実体は——本物のわたしは——ずっと遠くの街で、まったく別の生活を送っている。街は高い壁に周囲をかこまれていて、名前を持たない。【中略】」

それが、きみはその街のことを口にした最初だった。 (同上、第一部13、pp.93-94)

これは前にも言ったと思うけど、ここにいるわたしは、本物のわたしの身代わりに過ぎません。本物のわたしの影のような存在に過ぎません——というか、実際に「影」なのです。

(同上、第一部 17、p.131)

このように、「影」と「本当（本物）のわたし」との対立構造は、再び復活を遂げているばかりか、同様の叙述が数度に亘って繰り返される。これらの表現に触れた読者の多くは、或いはシェイクスピア『マクベス』第五幕第五場の有名な台詞、‘Life's but a walking shadow, a poor player’などを連想するかもしれない。だが以前拙稿（2021）で指摘したように、こうした設定は、実は嘗て福永が1959年、後に同じく村上の「街と、」が掲載されることになる『文學界』に発表した中篇「世界の終り」にも、極めて類似したかたちで認められるものなのである¹⁹。

どこかに、どこか遠いところに、北の外れの国に、私の本当の空間が空を覆い、私の本当の時間がさらさらと流れ、そしてもう一人の私が生きている筈だ。此处にいる私は影なのだ。風に吹かれながら一つの影が歩いて行くのだ。

世界もまた影のように死んで行く。

私を包んだ世界も、今や影のようにゆっくりと死んで行く。もう未来はない。

(福永 (1959b⇒1974)「世界の終り」p.110)

福永の「世界の終り」は、タイトルの通底もあって、時に村上の『世界の』と併せて言及されることもあるものの、これを『世界の』の原型となった「街と、」と対比させた研究はほとんどない。本作のヒロイン多美は、結婚後ほどなく孤立感の中で徐々に精神に変調を来し、「世界の終り」と死の観念とに取り憑かれて「もう一人の私」を目にするようになっていく。詳細は旧拙稿を御参照ありたいが、この描写の背後には、福永が清瀬の東京療養所に入っていた1947–1954年に熱心に勉強したという、ミンコフスキーや村上仁などの精神病理学の知識があったとされている²⁰。そのうちの一つ、村上仁（1943）『精神分裂病の心理』の「離人症」の説明の中に、次の記述がある²¹。

「道を歩いて居ると、歩いて居る私を、別の私が外から眺めて居る様に思ひ、この二つの私がどうしても一緒にならないので困ることがあります」。

(村上仁 (1943)『精神分裂病の心理』p.158)

¹⁹ 本稿での福永作品の引用は、村上が作家になる前、福永生前の1970年代に新潮社より刊行された『福永武彦全小説』全十一巻に拠る。これらは後に、同社刊の『福永武彦全集』にも、ほぼそのまま踏襲された。「世界の終り」は、1974年4月刊『福永武彦全小説VI 廢市・告別』に所収。尚、本作は『文學界』1959年4月号に発表後、同年6月に人文書院刊行の単行本『世界の終り』にも収録された。

²⁰ 上村周平（2002）「「世界の終り」論」『国語国文薩摩路』第46号、鹿児島大学法文学部人文学科 国語国文学会を参照。

²¹ 村上仁（1943）『精神分裂病の心理』弘文堂書房。

離人症が急性に発生する時は上述した世界没落体験と区別し難いことがある。

「急に私は世界全體から切り離されて一人で居る。周囲のすべてが見馴れぬ氣味の悪い感じを抱かせる。世界に大きな變動が起つた。世界の終りだ……」 (同上、p. 166)

即ち福永の描く「世界の終り」には、多美における離人症の発症が暗示されていた可能性があり、のみならずそれは、村上の「街と、」から『街と』に登場する「君」—「きみ」の人物設定にまで通じる要素を有している。斎藤環によれば、『世界の』等の八〇年代の村上から、『ねじまき鳥クロニクル』に代表される九〇年代の村上への変質は「分裂から解離へ」と表現することができるとされ、「解離」が病理現象にまで進行したうちのひとつとして「離人症」も挙げられる²²。1990年前後以降の村上作品に「解離」のモチーフが登場すると捉える研究は、他にも例えば、加藤典洋（2004）『村上春樹イエローページ〈PART2〉』²³や、横山博（2017）『物語の語るころ—存在の揺らぎをめぐるユング心理学』など²⁴、『カフカ』等の分析に屢々見受けられるが、斎藤の論は中でもその先駆けを成すものであった。そして斎藤が「解離」以前の「分裂」モチーフを見て取る1980年代の『世界の』だが、仮に福永の作品を補助線にしてみると、原典から本作で削られた部分に、「街と、」と『街と』とを繋いで流れる「解離（離人症）」モチーフの萌芽があったとは言えないだろうか。或いは、「街と、」の封印と共に一旦棄て去られた「本当の私」と「影」との対立に潜んでいたこの「解離」の萌芽こそが、以後の村上文学の豊かな成果を生み出す基となったのかもしれない。

村上への影響の存在を断定するのが困難な福永武彦の文学だが、両者を相互参照することで理解が進む局面も多々ある。これも既に拙稿（2021）で少し触れたことだが、福永には村上の第二作『1973年のピンボール』（初出は『群像』1980年3月号、同年6月に講談社刊）の冒頭の章における、「僕」が死んだ「直子」の住んでいた「街」を訪れる場面を思わせるが如き「見知らぬ町」（初出『それいゆ』第四十四号、1957年4月）という掌篇があり、恐らくはその作品からの連想で、直後の1957年6月に書かれた「未来都市」（発表は少し遅れて、『小説新潮』1959年4月）という、主人公が非現実的な街に赴いて、そこで以前離別・死別したはずの女性たちと邂逅する物語が生み出されたものと思しく、それは正に『～ピンボール』から、同年発表の「街と、」（更には五年後の『世界の』）への展開をも、パラレルなかたちで彷彿とさせる²⁵。村上の、福永からの影響の

²² 斎藤環（2000）「解離の技法と歴史的な外傷—『ねじまき鳥クロニクル』をめぐる』『ユリイカ』2000年3月臨時増刊「総特集 村上春樹を読む」青土社 pp.64-65。「離人症」は、あたかも幽体離脱のように、自分自身の姿をもう一人の自分が外から眺めているかのような感覚（「体外離脱体験」）である。これが外の世界に対して起こると「現実感喪失」となる。」（p.64）。

²³ 加藤典洋（2004）『村上春樹イエローページ〈PART2〉』荒地出版社。特にp.26や『海辺のカフカ』の章。

²⁴ 横山博（2017）アカデミア叢書『物語の語るころ—存在の揺らぎをめぐるユング心理学』創元社。特に第二章「切り離されたところと つながりの回復—『海辺のカフカ』に視る近親相姦と解離」（初出は『甲南大学紀要』文学編、132、2004年）を参照。

²⁵ 福永武彦（1957⇒1974）「見知らぬ町」および同（1959a⇒1974）「未来都市」は、共に『福永武彦全小説IV 心の中を流れる河・愛の試み』新潮社に所収。尚、「未来都市」の初刊は、前掲注19の単行本『世界の終り』（1959年、人文書院）であり、これに拠るなら、本作は「世界の終り」と併せて読むことができる。

有無はさて置き、先に見た福永「世界の終り」と村上「街と、」における「解離（離人症）」モチーフの取り込みの共通性なども含め、彼らの作品群の総合的な対比研究には、更なる成果が期待される。

1980年の時点で、後に大きく開花する「解離」モチーフを、早くも宿していた可能性のある「街と、」だが、それから四十年を経ての長篇化に当たっては、流石により複雑な操作が施されている。例えば、「本当のわたし」と「影」との対立が、原典同様、基本的に失踪前の「きみ」が少女時代に抱え持っていた思想である一方で、中年になって「街」に入り込んだ語り手「私」に対し、その「影」は「実際には逆なんじゃないか。壁の外に追いやられたのは本体の方で、ここに残っている連中こそが影なんじゃないか」（同上、第一部 20、p.148）という可能性を囁きかける。この、「壁」の内と外の住人のどちらが「本体」でどちらが「影」なのかといった問題は、第一部で「街」を脱出した「私」の福島での活躍を描く長大な第二部の末尾 62 章において、〈壁抜け〉を果たした彼が、懐かしの川の畔で再会した「彼女」の、「ねえ、わかった？ わたしたちは二人とも、ただの誰かの影に過ぎないのよ」（p.598）という言葉で覚醒するという場面を経て、第三部の、「私」と「イエロー・サブマリンの少年」との一体化後の次のような対話で、一応の決着がつけられる。

「どちらが本体であるか、影であるか、そんなことはたいした問題じゃないと？」

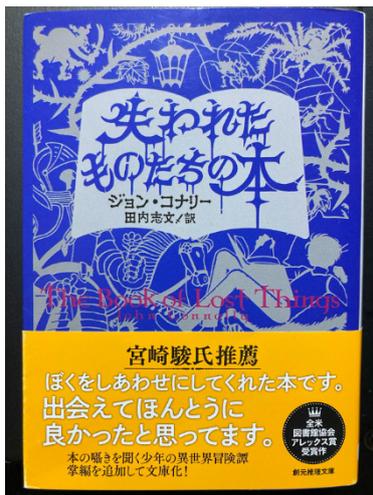
「ええ、そうです。影と本体はおそらく、ときとして入れ替わります。役目を交換したりもします。しかし本体であろうが、影であろうが、どちらにしてもあなたはあなたです。それに間違いはありません。どちらが本体で、どちらがその影かというより、むしろそれぞれがそれぞれの大事な分身であると考えた方が正しいかもしれません」（同上、第三部 69、pp.646-647）

つまり事ここに至って、「影」と「本体」とは、「それぞれがそれぞれの大事な分身」であったと明かされるわけだが、では「私」がこの後〈夢読み〉の地位を少年に「継承」させ、「彼女」のいる「街」を立ち去って、「壁」の向こう側での「分身」との一体化が暗示されるという結末は、如何に解釈すべきであろうか。「影」といえば、村上がその発想の近さの故に逆に敬遠したという C・G・ユングが、「元型」の一つとしたそれが思い浮かぶが、例えば村上と深い親交のあった河合隼雄によれば、ユングが考える「影」とは、「その人によって生きられることなく無意識界に存在しているはず」の「半面」であり、「夢に現われてくる」同性の人物像を指すとされる²⁶。もし改作長篇に、こうした観点が多少なりとも反映しているとすれば、「分身」としての「影」とは、恋人への想いに長く呪縛され続けた「私」の人生の別の可能性（それは別の女性との、必ずしも性的結合を前提としない関係である）を担った存在なのであって、かかる「分身」との統合こそ、村上文学の当面の着地点だと言えるのではないか。そしてその前提として、我々読者が『街と』の構成上アンバランスとも言える長大な第二部で読まされていたものとは、オルフェウスの、エウリュディケーを選ばなかった「分身」の物語だった、というわけである。

²⁶ 河合隼雄（1976⇒1987）『影の現象学』（思索社⇒講談社学術文庫）p.30、p.35 を参照。

4 コナリー『失われたものたちの本』、ならびにオルフェウス譚の枠組をめぐる

続いて、『君たちはどう生きるか』について見ていこう。プロデューサーの鈴木敏夫は、2017年2月刊行『ジブリの文学』の「あとがき」で、前年初夏に宮崎が「アイルランド人が書いた児童文学」を提示したことが契機となって企画が動き始めた経緯を記している²⁷。ここで書名は示されていないけれども、これがコナリーの『失われたものたちの本』であるのは明らかだ。同書は原本が2006年にイギリスで出版、2015年に田内志文の訳で東京創元社より日本語版が刊行された。2007年には全米図書館協会アレックス賞受賞、更に2021年に創元推理文庫に入った際、帯に宮崎が以下



下の推薦文を寄せている。「ぼくをしあわせにしてくれた本です。出会えてほんとうに良かったと思っています。」(左図参照)。松下

(2023)が指摘するとおり、両作は「とくに主人公が異世界に迷い込むまでの流れは、コナリーの小説がイギリスを舞台にしていること以外ほとんど同じだ。だが、異世界を構成するモチーフには大きな違いがある。」(pp.60-61)と言ってよい。村上と福永のケースとは異なり、コナリーが宮崎の灵感源になったことは否定できない。この『失われたものたちの本』については、公開の約一年後にリリースのBlu-rayやDVDの中で、漸く「協力」の項に「影響を受けた本」として書名がクレジットされるに至り、それに呼応して同書の翻訳者である、「ほんにやく仮面^{マスケ}」こと田内志文

が、YouTubeに「『失われたものたちの本』が『君たちはどう生きるか』に与えた影響とは？」と題した映像をアップ、以下のような項目を挙げつつ、それがコナリー作品の本作への「協力や影響」ではないかと推測している²⁸。「息子に本との結びつきを残して死んでしまった母親」「軍事関係の仕事をする、息子の気持ちを顧みないワンマンな父親」「息子の傷が癒えないうちにやってきた大きな屋敷に住む裕福な継母」「その継母と父親の間にできた新しい子供」「父親と継母の性的な結びつきによって疎外感と孤独を膨らませる主人公」「その孤独につけ込み母親の声色を使って屋敷の敷地に口を開けた異世界の入口へと主人公をいざなおうとする異形の怪物」「その怪物の先で異世界を治めつつ子孫である主人公にその世界を受け継がせようとしている先祖」「その先祖から支配権を奪おうとして主人公を付け狙う王位継承権を主張する人外の怪物」「異世界から物語の種を持って現実世界に帰ってくる主人公」。共通のモチーフの指摘としては、概ね妥当であろう。そして物語の展開について見ると、二作品はどちらも第二次世界大戦期、母を喪った十代前半の少年が、父の再婚相手の実家である大屋敷に移り住み、異形の謎の男、そして助けを求める亡き母の声に導かれるようにして入り込んだ異界での冒険の後、元の世界への帰還を果たすという、正に「行きて

²⁷ 注2前掲、鈴木(2017) pp.317-318 および鈴木責任編集(2023) pp.507-509を参照。7月に入り宮崎が提出した企画書で、以下の三点が示された。「一つ目。「引退宣言」の撤回。二つ目。この本には刺激を受けたけど原作にはしない。オリジナルで作る。そして、舞台は日本にする。三つ目。全編、手描きでやる。」。

²⁸ ほんにやく仮面(田内志文2023)「『失われたものたちの本』が『君たちはどう生きるか』に与えた影響とは？」2024年7月6日、<https://www.youtube.com/watch?v=FQG7pMfca4E> 2025年2月22日、最終閲覧。

帰りし物語」の典型を成している。先述したように、とりわけ「行きて帰りし物語」の一変奏たるオルフェウス譚こそ、村上作品を特徴づける話型だったわけだが、片や宮崎の場合、新作以外で「行きて帰りし物語」の枠組がトータルに採用された作品とえば、NHKのTVシリーズ『未来少年コナン』（1978）や²⁹、『千と千尋の神隠し』（2001）くらいではないだろうか³⁰。とりわけ村上のほとんどの中・長篇で反復されている〈喪失〉のモチーフを有したオルフェウス型の物語構造に限ってみるなら、一部にその片鱗を覗かせた2013年の『風立ちぬ』以外で、宮崎がこれを用いたのは、この『君たちはどう生きるか』が最初ではないかと思われる。それはある意味で、村上春樹と同様、主人公、特に男性の安易な通過儀礼に基く成熟コースの回避として、ややもすれば戦争等の暴力性にまで結びつき得る自己実現に対する批評性の表明と捉えることもできようが、その一方で、先に触れた大塚（2009）や宇野（2017）が示す、村上／宮崎の創作が孕むところの、〈母〉に依存して成熟しきれない男の物語を描いたもの、といった批判を躲すことも困難を伴う。

ならば、かかるジレンマの中で、主人公たちは「どう生きるか」。

宮崎の『君たちはどう生きるか』について坂口周は、その大筋を、「母を失った思春期の少年が、叔母である継母を新たな母として受け入れる物語である」と纏めているが³¹、妥当な整理であろう。そしてこれを典拠の『失われたものたちの本』と比較すれば、両者の差異は「継母」が「叔母」であるか否かという一点にあり、主人公デイヴィッドの継母「ローズ」は彼と血縁関係にない。夏子が真人の母ヒサコの妹に設定されているのは、一つには次節で検討する、彼女たちの母の大伯父からの〈王位〉継承の条件との関わりを持たせるためだろうが、もう一つ、「その人は母さんにそっくりだった」とすることで³²、彼女との距離感に混乱を生じさせながら、また一方で、これも典拠とは異なり、継母まで「神隠し」にした上、亡き実母の身代わりのように、彼女の奪還を冒険の焦点に据えることをも目的としたものではないかと思われる。敢えて再度村上春樹を引き合いに出せ

²⁹ 原作は、1970年にアメリカのアレグザンダー・ケイが発表した *The Incredible Tide*（大津波＝大海嘯）の、内田庶による翻訳版『残された人びと』（1974年、岩崎書店。1978年に『未来少年コナン』の題で角川文庫SFジュブナイルに収録）だが、アニメのストーリー展開は大きく異なる。例えば小説は主人公コナンがラナやジムシィと対面するのは結末近くであり、またアニメのような彼の「のこされ島」からの「行きて帰りし物語」の構造も取っていない。因みに、2020年と2023年に『ねじまき鳥クロニクル』の演出・振付を担当したインバル・ピントが手掛けた2024年公演の舞台版『未来少年コナン』も、大筋はTV版に拠りながらも最後はダイスとモンズリーの結婚場面で幕を閉じており、コナンの「行きて帰りし物語」ではない。注3前掲に示した高畑勲や大塚康生が言う通り、TV版『コナン』は宮崎駿の作品であって原作とは別物である。

³⁰ これ以外にも、スタジオジブリ発足後の第一作『天空の城ラピュタ』（1986）や、それに続く『となりのトトロ』（1988）、少し離れて『崖の上のポニョ』（2008）、そして『風立ちぬ』（2013）など、部分的に「行きて帰りし物語」を体現した異界往還モチーフが示された例はあるものの、宮崎の常套手法とまでは言えない。更に、映画版『風の谷のナウシカ』（1984）公開に先立って刊行され、後に宮崎吾朗監督『ゲド戦記』（2006）の「原案」にもなった『シュナの旅』（1983年、アニメージュ文庫）では、その原作であるチベット民話「犬になった王子」（賈芝・孫劍冰 編、君島久子 訳（1964）『白いりゅう 黒いりゅう』岩波書店）の有していた「行きて帰りし物語」の枠組を敢えて崩しており、主人公は故郷へ帰還するまでには至らない。

³¹ 坂口周（2023）「倫理を問いかけるアニメーション」注6の『現代思想』2023年10月臨時増刊号 p.92。

³² タイトル・クレジットの直後、夏子との初対面での真人のモノローグ。宮崎駿（2023）スタジオジブリ絵コンテ全集 23『君たちはどう生きるか』徳間書店 p.26を参照。尚、実際に公開された映画でも同じ。

ば、『君たちはどう生きるか』は、同じく少年を主人公にしていることや、恋人のイメージをも重ね合わされた〈母〉との別離を描いていることから、『街と』以上に、その先行テキストとなった『カフカ』と同様の要素を持っている。一方、典拠に対する宮崎の付加部分を見るなら、失われた女性の異世界からの奪還というモチーフは、『1Q84』（2009-2010）等に相通じることに思い当たる。尤も、この後者に関しては、村上との相関というよりも、宮崎が初期の『未来少年コナン』（1978）、『ルパン三世 カリオストロの城』（1979）、『天空の城ラピュタ』（1986）などで手掛けた冒険活劇の引用と見るべきかもしれない。またこうした作品を念頭に置けば、〈喪失〉の受容などよりも〈奪還〉の方が余程宮崎らしい。従って、「行きて帰りし物語」の話型、就中オルフェウス譚の枠組は、村上文学ではトレードマークのようになっているが、宮崎駿の場合、『君たちはどう生きるか』で用いられたそれは、ほとんど例外的なものだったと言ってよからう。

ではなぜ、このような新たな試みが、八十路を越えつつあった宮崎に可能だったのか。勿論、原拠となった『失われたものたちの本』がそうした物語だったことは大きい。ただ本作は、確かに主人公が異界に迷い込むに当たって亡き母の声に導かれたという要素が、宮崎の「翻案」と同様に描かれているけれども、後者で母ヒサコが少女ヒミの姿を取って現れ、眞人と助け合いながら最終的に別離を迎える、といったストーリー展開を有してはいない。本作で宮崎のヒミに該当するのは、同じくサギ男（青サギ）に当たる「ねじくれ男（Crooked Man）」によって、心臓を食べられた「アンナ」であろうが、彼女は、ローズの伯父で、やはり宮崎の「大伯父」に相当する、ジョナサン・タルヴィーの義理の妹であるものの、デイヴィッドの母とは無関係な存在だった。或いは宮崎が、『カフカ』をはじめ村上作品を読んでいてその影響を受けたと言えれば好都合だが³³、管見の限りそれを証明するものはない³⁴。ここで思い起こされるのは、『風立ちぬ』（2013）のラストシーンで二郎が菜穂子と再会した際の、当初宮崎の考えた彼女の「来て」という台詞が、鈴木敏夫の関与もあって最終的に「生きて」に変更された件である³⁵。鈴木は作品公開後も迷いを感じたと言うが、この改変が正しかったのは³⁶、二郎の声を担当した庵野秀明が絶賛している事実からも明らかであろう。それはさて置き、これによって物語は、二郎が死後、先に逝っていた菜穂子に迎え入れられるという結末から、彼が現世へと踵を返し、更に生きていくという、つまりオルフェウス型の枠組へと転換を遂げた。鈴木敏夫（2019）『天才の思考 高畑勲と宮崎駿』が記す、『風立ちぬ』の

³³ 例えば作中で「田村カフカ」が心惹かれ、彼にとって〈母〉なるものを表象する「佐伯さん」が、少女の姿を取って現れる場面など、ヒサコがヒミとして眞人に出会うという展開と上手く符合するように見える。しかしこうした設定は、例えばフィリパ・ピアス『トムは真夜中の庭で』 *Tom's Midnight Garden* ほか、ファンタジーでは（〈母〉とは限らないが）屢々見られるもので、別に『海辺のカフカ』の専売特許ではない。

³⁴ 但し、鈴木敏夫が読んだ村上作品（『ノルウェイの森』等）については鈴木（2022）『読書道楽』筑摩書房 p.244-250 を参照。更にジョン・コナリーが村上の影響を受けていた可能性については、例えば『失われたものたちの本』（創元推理文庫版）にも「大ミズ（great worm）」 p.280 のような怪物が地中から現れたり、また「ねじくれ男」の最期で、その体内から「昆虫、甲虫、ムカデ、蜘蛛、蒼白い蛆虫……」 p.415 等が出てくる場面が、「かえるくん、東京を救う」のそれを思わせたりもするが、確実なことは目下不明である。

³⁵ 鈴木敏夫（2013⇒2019）『風に吹かれて』中公文庫、Iの p.145 およびIIの pp.67-76 を参照。

³⁶ この結果、台詞は、“Le vent se lève, il faut tenter de vivre.（風が立つ。生きようとしなければ。）”という、作品タイトルと関わるポール・ヴァレリー「海辺の墓地」の一節とも響き合い、二郎を生へと向かわせる。

ラストシーンに関する内容に目を向けてみよう³⁷。

そしてラストシーン。無惨に破壊された零戦の残骸の前に二郎は佇む——それが宮さんの辿り着いた答えでした。

絵コンテでは、そこで菜穂子が「あなた、来て」と、二郎をあの世に誘うことになっていました。あまりにもつらい終わり方です。そこで、宮さんに相談したところ、最後の最後に、「あなた、来て」が「あなた、生きて」に変わった。たった一文字「い」を入れるだけで、まるで逆の意味にしたんです。あの手際には本当に感心しました。(鈴木(2019)『天才の思考』p.367)

この記述を信じるなら、二郎は鈴木プロデューサーの示唆で、恰も『神曲』でベアトリーチェに導かれるダンテのような最期を迎えるのではなく、一人で生きていくに至ったことになる。裏を返せば、もともと宮崎の中ではこの話型との親和性は低く、偶発的な出会いの結果、作品の方向性が〈喪失〉の受容へと大きく舵を切ったというわけだ。『君たちはどう生きるか』をその延長線上に置くなら、宮崎は『カフカ』等の村上からの影響の有無にかかわらず、かかる作品を産み出すに至ったのだと考えてよいのではないか。そしてまた本作は、そこに夏子の〈奪還〉のモチーフを更に重ね合わせることで、従来の宮崎的な作風をも想起させ、真人の帰還後の人生に観客が想いを馳せるような構造へと織り上げられたのだと言える。

以上、宮崎駿の新作長篇を、奇しくも多くの村上春樹作品とも共通するオルフェウス譚の話型を通し、二人の過去の作品からの流れにも目を配りながら検討してきた。尚も付け加えるとするなら、両新作の主人公たちが受容する〈喪失〉の対象が、共に〈母〉を象徴したものとなっている点に関してだろう。まず宮崎駿の場合、次節でも述べるように、塔の中の異世界は、「大伯父」と「インコ大王」とが覇権をめぐって競合し、更に「サギ男」も真人の敵か味方か見分け難いような状況で、一見、男性原理が支配しているように見受けられるが、実際は真人を危機から救うヒミヤキリコなどの女性たちが力を持っており、また、契約によって「大伯父」に支配権を与えている「石」も、夏子の出産に影響を及ぼすなど、寧ろ女性原理を体現したものだと言えそうである。そして、村上春樹の方も、原典となった中篇「街と、」の設定を踏襲して、「街」の創出は本来「きみ」の想像力によるものとされ、彼女は、先述の三宅香帆(2023)も注目するように、何故か夢の中で妊娠する〈母〉のイメージを担っている。逆に、語り手(の恐らく「影」)が「街」を出て、第二部において福島県の町で出逢うコーヒーショップの女主人は、男性との性的交渉から距離を置き、したがって、〈母〉からも離れた存在として設定されている。このように『街と』と『君たちはどう生きるか』における異世界は、二作とも、典拠作品に比べて〈母〉的空間へと再設定されており、そこからの最終的離脱が、〈母〉への依存に対する訣別を表しているのではないか、というのが、稿者の現時点での見解である。『失われたものたちの本』から『君たちはどう生きるか』への「翻案」については³⁸、他にも例えば、原拠で異世界を脅かす狼と人狼が、宮崎作品では鳥の姿のペリカンと人の

³⁷ 鈴木敏夫(2019)『天才の思考 高畑勲と宮崎駿』文春新書。

³⁸ どちらも、作中に登場して主人公にとって大きな意味を持つ本の書名が、そのまま作品タイトルになって

姿になりかけのインコへとデフォルメされつつ、統一的な世界を構成しているなど、興味は尽きない。最後にここを切り口とし、村上／宮崎が提示する世界の継承に目を向けてみよう。

5 継ぐのは誰か？

『君たちはどう生きるか』で一目わかりにくいのは、「大伯父」と、彼が異世界に持ち込んだ鳥たち、中でも人型のインコの群れを統べるインコ大王、そして人とも鳥とも判別し難いサギ男の関係性であるが、これも典拠における国王ジョナサン、彼の見た悪夢から生まれた人狼たちの〈王〉リロイ、および実は異世界の秩序を司っている「ねじくれ男」の三者の権力関係のある程度反映していると考えれば理解できる。「ねじくれ男」は人間界から悪意を抱いた者を拐かし、その人間を異世界で王位に就けるのと引き換えに、悪意の犠牲者の心臓を食べて命を繋いでいる。義理の妹アンナを邪魔に感じていたジョナサンも彼女を差し出して王になったが、異世界では彼の悪夢が元で生まれた狼や人狼たちが幅を利かせ、遂にその中の実力者リロイが王位を覬覦するようになっていく。継母のローズと彼女が産んだジョージを煙たがっていたデイヴィッドも、ジョナサンの次の王を求める「ねじくれ男」によって彼らの闘争に巻き込まれつつ、最後に三者がみな滅んだ後、無事に父やローズの待つ現世へ帰還を果たす。この小説の異世界の秩序が、人の悪意の継承によって支えられ、遂には崩壊していくのに対し、面白いことに宮崎による「翻案」映画の「大伯父」は、己の血族の一員である眞人に、世界の継承者として悪意に染まっていない石を積み上げ平和な美しい世界を作るよう希望するも、眞人は逆に、自らの悪意の存在を理由に〈王位継承〉を拒み、「大伯父」の世界は継承への野心を露わにしたインコ大王の手により無惨にも崩れ落ちるのである。またデイヴィッドが、定石通り「行きて帰りし」冒険の過程で成長を見せる一方、眞人は寧ろ、母が遺してくれた吉野源三郎の『君たちはどう生きるか』の本を読んで感銘を受け、恐らく自分の悪を見つめられるほど精神的に成長した後で、行方不明となった夏子^{サキ}を捜す冒険に旅立つ、というのも興味深い。

〈王位〉を悪しきものと捉え、その継承過程を断絶させるというのは、『羊をめぐる冒険』を始め『カフカ』や『1Q84』ほか多くの村上作品にも見えるが、これも相互に志向が通底している程度で、影響関係を云々するほどではない。或いは宮崎の場合、〈王〉の統べる垂直的秩序の崩壊と、「仲間」や「友達」との水平的連帯の物語への盛り込みは、『未来少年コナン』制作に先立つ、ポール・グリモーの『やぶにらみの暴君』*La Bergère et le Ramoneur* (1952年。改作版は『王と鳥』*Le Roi et l'Oiseau* (1980))からの直接的影響と見た方が、当を得ていよう³⁹。宮崎は若き日に感銘を受けた作品からの光源^{サキ}に基いて、自分なりの〈少年と鳥〉*The Boy and the Heron*の物語を紡ぎ出したのであった。

片や村上の新作長篇の方では、今まで描かれてきた〈王位継承〉否定の物語は鳴りを潜め、壁に

いる点などは、その筆頭であると言えよう。

³⁹ この作品については、以下を参照。高畑勲 (2007) 『漫画映画の志—『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』岩波書店。高畑勲・大塚康生・叶精二・藤本一勇 (2006) 『王と鳥 スタジオジブリの原点』大月書店。米村みゆき (2023) 『映像作家 宮崎駿—〈視覚的文学〉としてのアニメーション映画』早稲田大学出版部。

囲まれた「街」は「イエロー・サブマリンの少年」という新たな〈夢読み〉を迎え入れ、主人公は「影（分身）」の待ち構える現世へと帰還してゆく。宮崎のような、スペクタクルな崩壊から来るカタルシスも持たないこの結末を、一種の懦弱と見る向きもあるが、「壁」が、原型中篇「街と、」から『街と』への長篇化で、より〈母〉的形象へと変質を遂げた以上、『カフカ』と同様のかかる穏やかな終局も、宮崎とは別種の〈母〉との別れ方として評価できるものとする。

おわりに—〈母〉からの離脱後を「どう生きるか」

村上春樹と宮崎駿は、恐らく、類似したキャリア形成のせいもあってか、併せて考察されることも屢々あったが、作品を検討する限り、例えば物語構造としての「行きて帰りし物語」に注目してみても、オルフェウス譚の話型との距離という点で、寧ろ違いの方が際立っていたように思われる。また、宮崎作品が専ら〈母〉の影響力が強い傾向にあったのは確かだろうが、村上春樹の場合は、相対的に見てさほどの強さを、稿者は感じるができない。例えば、比較的〈母〉の問題が前面に出ているかのように見える『カフカ』であっても、ポイントは〈母〉との訣別に置かれている。そうしたことを踏まえるなら、二人が同年に発表した長篇作品は、例外的に似通ったものになってしまった、と見るべきであろう。そして、両作品の着地点としては、これまで大塚英志や宇野常寛らによって批判されてきた〈母〉の圏域から、主人公が如何に離脱するか、という様相を指摘できるように考えられるのである。

では、〈母〉から離脱した彼らの主人公たちは、今後一体どこへ向かっていくのだろうか。稿者は仮にそれを、「対幻想」から水平的連帯への移行として把握してみようと思う⁴⁰。例えば村上『街と』の第三部では、「街」から離脱しようとする語り手「私」が、離脱後に自らの「分身」と一体化することが示唆されていた。その先には当然、これまでの村上作品らしからぬ、性的な結びつきからは距離を取った、コーヒーショップの女主人との新たな連帯が待っていることだろう。一方宮崎の『君たちはどう生きるか』においては、離脱直前の眞人が大伯父に「友達をみつけます」という、恐らく吉野源三郎の小説内容に示唆されたキーワードを表明していた。この水平的連帯は、宮崎にあっては初期創作の『未来少年コナン』とも遠く響き合うものであることが、既に指摘されている。

『君たちはどう生きるか』のある重要な場面で主人公は、これからを問われ「友達をみつけます」と言う。これは『未来少年コナン』(1978)で、死の間際のおじいさんがコナンに言い残す「仲間を探せ」という言葉の再現だ。初監督作第1話の言葉を繰り返すことで、全宮崎作品がまた最初に戻り、原初に立ち返ったようにも感じられる。実際『君たちはどう生きるか』は、全員が改めて最初からやり直す物語なのだ。

(南波克之 (2023)「ジブリ映画『君たちはどう生きるか』を見るための補助線

⁴⁰ 吉本隆明は『共同幻想論』において、夫婦や親子などの男女から成る「対幻想」を国家的な「共同幻想」からの自立の契機と捉えようとしたが、これは現在、その妥当性が批判されている。宇野常寛 (2024)『庭の話』講談社 pp.304-307 を参照。

——宮崎駿が描く「選択の繰り返し」の物語」7月20日⁴¹⁾

「対幻想」から水平的連帯へ——。このように両者の最新長篇のポイントをまとめてしまうことが果たして妥当かどうか、今後とも更に考察を重ねていくことにしたい。

【テキスト】

- コナリー, ジョン 作/田内志文 訳 (2015⇒2021) 『失われたものたちの本』 創元推理文庫
福永武彦 (1957⇒1974) 「見知らぬ町」『福永武彦全小説IV 心の中を流れる河・愛の試み』 新潮社
福永武彦 (1959a⇒1974) 「未来都市」『福永武彦全小説IV 心の中を流れる河・愛の試み』 新潮社
福永武彦 (1959b⇒1974) 「世界の終り」『福永武彦全小説VI 廢市・告別』 新潮社
村上春樹 (1980a) 『1973年のピンボール』 講談社
村上春樹 (1980b) 「街と、その不確かな壁」『文學界』1980年9月号、文藝春秋
村上春樹 (1981) 「八月の庵一僕の『方丈記』体験」『太陽』1981年10月号、平凡社
村上春樹 (1985) 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 新潮社
村上春樹 (1987) 『ノルウェイの森』上・下、講談社
村上春樹 (1988) 『ダンス・ダンス・ダンス』上・下、講談社
村上春樹 (2002) 『海辺のカフカ』上・下、新潮社
村上春樹 (2023) 『街とその不確かな壁』 新潮社
吉野源三郎 (1937⇒1982) 『君たちはどう生きるか』 岩波文庫

【映像資料 (DVD)】

- 宮崎駿 (2024a) 『君たちはどう生きるか』 スタジオジブリ
宮崎駿 (2024b) 『宮崎駿と青サギと... ～「君たちはどう生きるか」への道～』 スタジオジブリ

【参考文献】

- アルパート, スティーブン (2024) 「見るべきものがあまりに多い「少年とサギ」」『熱風』スタジオジブリ、2024年5月号
石井ゆかり (2023) 「誰が為のネヴァー・エンディング・ストーリー」『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」 青土社
内田康 (2016) 『村上春樹論—神話と物語の構造』 瑞蘭國際
内田康 (2021) 「変奏される「運命」の女—村上春樹と福永武彦—」中村三春・監修/曾秋桂・編集、村上春樹研究叢書08『村上春樹における運命』 淡江大學出版中心
宇野常寛 (2017⇒2019) 『母性のディストピア』I・II、ハヤカワ文庫
宇野常寛 (2022) 『砂漠と異人たち』 朝日新聞出版

⁴¹⁾ <https://www.gqjapan.jp/article/20230720-hayao-miyazaki-kitachi-wa-do-ikuru-ka-movie-review> 2025年2月22日、最終閲覧。

- 宇野常寛 (2023) 『2020年代の想像力 文化時評アーカイブス 2021-2023』ハヤカワ新書
- 宇野常寛 (2024) 『庭の話』講談社
- 大塚英志 (2009) 『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』角川 one テーマ 21
- 賈芝・孫劍冰 編／君島久子 訳 (1964) 「犬になった王子」『白いりゅう 黒いりゅう』岩波書店
- 加藤典洋 (2004) 『村上春樹イエローページ 〈PART2〉』荒地出版社
- 加藤夢三 (2022) 『並行世界の存在論—現代日本文学への招待』ひつじ書房
- 加藤夢三 (2023) 「マルチバースをどう生きるか 村上春樹と宮崎駿の倫理」『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社
- 叶精二 (2006) 『宮崎駿全書』フィルムアート社
- 上村周平 (2002) 「「世界の終り」論」『国語国文薩摩路』第46号、鹿児島大学法文学部人文学科国語国文学会
- 河合隼雄 (1976⇒1987) 『影の現象学』講談社学術文庫
- ケイ、アレグザンダー 作／内田庶 訳 (1974) 『残された人びと』岩波書店
- 斎藤環 (2000) 「解離の技法と歴史的外傷—『ねじまき鳥クロニクル』をめぐって」『ユリイカ』2000年3月臨時増刊「総特集 村上春樹を読む」青土社
- 坂口周 (2023) 「倫理を問いかけるアニメーション 『君たちはどう生きるか』の「世界」」『現代思想』2023年10月臨時増刊号、青土社
- 鈴木敏夫 (2013⇒2019) 『風に吹かれて』I・II、中公文庫
- 鈴木敏夫 (2017) 『ジブリの文学』岩波書店
- 鈴木敏夫 (2019) 『天才の思考 高畑勲と宮崎駿』文春新書
- 鈴木敏夫 (2022) 『読書道楽』筑摩書房
- 鈴木敏夫 (2023) 「宮崎駿の新作『君たちはどう生きるか』を語る」訊き手：池澤夏樹、『SWITCH』Vol.41「ジブリをめぐる冒険」、2023年9月、スイッチ・パブリッシング
- 鈴木敏夫責任編集 (2023) 『スタジオジブリ物語』集英社新書ノンフィクション
- 瀬田貞二 (1980) 『幼い子の文学』中公新書
- 高畑勲 (2007) 『漫画映画の志—『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』岩波書店
- 高畑勲・大塚康生・叶精二・藤本一勇 (2006) 『王と鳥 スタジオジブリの原点』大月書店
- ピアス、フィリパ 作／高杉一郎 訳 (1974) 『トムは真夜中の庭で』岩波書店
- 松下哲也 (2023) 「消えた彫刻 自己模倣の象徴としてのアリアドネ」『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社
- 三宅香帆 (2019) 「『羊をめぐる冒険』における喪失の共鳴—母と成熟の拒否をめぐって—」中村三春・監修／曾秋桂・編集、村上春樹研究叢書06『村上春樹における共鳴』淡江大學出版中心
- 宮崎駿 (1983) 『シュナの旅』アニメージュ文庫
- 宮崎駿 (1993⇒1996) 「僕の宿題」『出発点 1979～1996』徳間書店
- 宮崎駿 (2006⇒2008) 「失われた風景の記憶 吉野源三郎著『君たちはどう生きるか』をめぐって」『折り返し点 1997～2008』岩波書店

- 宮崎駿 (2023) スタジオジブリ絵コンテ全集 23 『君たちはどう生きるか』 徳間書店
- 村上春樹 (2000) 『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」』 朝日新聞社
- 村上春樹 (2021) 「村上春樹の私的読書案内。 51 BOOK GUIDE」『BRUTUS』「特集 村上春樹・上
「読む。」編」10月15日号№948、マガジンハウス
- 村上仁 (1943) 『精神分裂病の心理』 弘文堂書房
- 米村みゆき (2023) 『映像作家 宮崎駿—〈視覚的文学〉としてのアニメーション映画』 早稲田大学
出版部
- 米村みゆき編 (2008) 『ジブリの森へ—高畑勲・宮崎駿を読む [増補版]』 森話社
- 横山博 (2017) アカデミア叢書『物語の語るところ—存在の揺らぎをめぐるユング心理学』 創元社
- 吉本隆明 (1982) 『改訂新版 共同幻想論』 角川文庫
- ロマンアルバム・エクストラ (1981) 46 『未来少年コナン』 徳間書店
- Strecher, M.C. (2014) *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, University of Minnesota Press.

【ネット資料】

- 南波克之 (2023) 「ジブリ映画『君たちはどう生きるか』を見るための補助線——宮崎駿が描く「選
択の繰り返し」の物語」2023年7月20日、<https://www.gjapan.jp/article/20230720-hayao-miyazaki-kimitachi-wa-do-ikiru-ka-movie-review> (2025年2月22日、最終閲覧)
- ほんにゃく^{マスガ}仮面 (=田内志文) (2023) 「『失われたものたちの本』が『君たちはどう生きるか』に
与えた影響とは？」2024年7月6日、<https://www.youtube.com/watch?v=FQG7pMfca4E> (2025年
2月22日、最終閲覧)
- 三宅香帆 (2023) 「#君たちはどう生きるか で、宮崎駿は結局、何を描こうとしたのか？【ネタバレ
あり最速レビュー】」2023年7月15日 (更に追記あり)、<https://note.com/nyake/n/nc74f29fccca2>
(2025年2月22日、最終閲覧)

【付記】

本稿は、2024年7月13日・14日に早稲田大学で開催された第13回村上春樹国際シンポジウム
「村上春樹文学におけるウェイ・オブ・ライフ」にて行なった対面式での口頭発表の原稿に、2024
年9月21日にオンラインで実施された第38回村上春樹とアダプテーション研究会での口頭発表
の内容を追加し、更に大幅な加筆修正を施したものである。席上貴重な御意見を賜った方々に対し、
ここにあらためて感謝申し上げる。尚、本研究は科学研究費補助金 (研究課題番号 22K00320 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—)
による成果の一部である。

【論文】

スウェーデン映画「小人と踊る」 (*Dansa med dvärgar*) における Way of life —ジェンダー変更というアダプテーションの可能性—

山根 由美恵
(山口大学 講師)

はじめに

スウェーデン映画「小人と踊る」 *Dansa med dvärgar* (2003) は、エメリー・カールソン・グラス (Emelie Carlsson Gras) 監督の短編映画(13分)である¹。クレジットで“Fritt efter novellen Den dansande dvärgen av Haruki Murakami” (日本語訳「村上春樹の短編小説「踊る小人」から着想を得ている」)と記されており²、第49回オーバーハウゼン国際短編映画祭において優秀賞 (Hauptpreise) を受賞している。「踊る小人」との顕著な違いとして、男性主人公「僕」から女性主人公「私」への変更がある。藤城孝輔はエメリー・カールソン・グラスにメールインタビューを行っている (2022年11月6日)。以下、閲覧の許可を得たインタビュー内容 (一部) の概略を記す (英文を稿者が翻訳した)。

パリの映画学校在籍時、“The dancing dwarfs”を読んで、物語の語り方について、正確な描写ではなく、イメージで別のことを語らせるという自由を感じた。村上文学の書き方、不自然なことや非現実的なことを証拠や自然なこととして取り上げるやり方が好きだった。この小説の中で、夢のような物語を語るテキストとイメージの使い方が興味深かった。物語そのものよりも、その書き方にインスピレーションを受けた。／脚本を書いているとき、人里離れた廃墟にいる孤独な女性達について、もっと個人的に書いていた別の物語があることに気づいた。(私の脚本の最初のシーケンスは、掃除中に手を失う女性の話だった)／だから最初から、この物語とこの女性が混ざり合っていた。(略)／私は原作をさらに掘り下げ、映画は原作小説の要素を残しつつ、2つの物語をリミックスしたようなものになった。

グラスは村上の寓意で語る方法に感銘を受け、その方法論を積極的に取り入れた。ここで着目したいのは、人里離れた廃墟にいる孤独な女性達という別のモチーフ (“about a lonely women in an abandoned place in the middle of nowhere”) があり、それを村上の「踊る小人」に融合させたことである。原作の要素を残しつつ、リミックスされた物語は村上アダプテーションの可能性を広げるも

¹ 本作はストックホルムにある実験映画の保存・配給を行うアーカイブ施設、フォルムフォーム (Filmform) で視聴できる。科学研究費の研究者分担者・藤城孝輔からの情報提供による。

² 業者依頼による日本語訳、株式会社ビーコス、翻訳者：メニエン・オリビエ。以下同様。

のとなっている。藤城は「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」(pp.167~168)と述べている³。稿者も女性主人公の自立の物語という Way of life が描かれた作であることを首肯しつつ、主人公が既婚者である設定に着目したい。それは村上の短編「眠り」「トニー滝谷」の要素が加わり、結婚生活に不満がある女性の自我の目覚めという重要な類似点が見受けられるからである。本稿では「妻」という女性像の比較とともに、スウェーデンの文化・地理的な要素との比較分析を行い、本作の価値を見いだしてみたい。なお、適宜「スウェーデン語訳“Den dansande dvärgden”（発表は1996年⁴）を参照している。

*

藤城がまとめた本作のあらすじを引用する。「ある女性が象工場での仕事につき、ようやく自分にとっての「家」(hem)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のぞきこんでは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つづけたが、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。しかし世の中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、近所の人間からも警戒される。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。目がさめると、彼女はなぜか夢で着ていたドレスを身にまとっている。彼女は近所の人間から村八分にされて追われる身となり、森の中の湖にもぐって逃げる。彼女自身の声による三人称のヴォイスオーバーでは、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」(pp.165~166)。象工場という「踊る小人」を特徴付けるオリジナル設定、夢の中で踊る小人が登場し、最後に街を追われる展開に共通性がある。ただ、先述したように主人公が独身男性から既婚者の女性へと変更がなされており、ジェンダー変更でもたらされるテキストの変容を、「妻」という設定に着目しながら追ってみたい。

1 「妻」としての Way of Life

主人公「私」は夫に執着している。“Innan jag började jobba på elefantfabriken / var jag oftast ensam hemma om dagarna / Jag tillbringade mycket tid framför tithålet på dörren / medan jag väntade på att min

³ 藤城孝輔「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—」(『村上シネマ 村上春樹と映画アダプテーション』森話社・2024) 以下、同論文からの引用は丸括弧にページ数の形で示す。

⁴ “Den dansande dvärgden”が所収された *Elefanten som gick upp i rök* (象の消滅) の出版は1996年 (Gendin) であるが、参照した書籍は改訂版である (Norstedts・2013) である。翻訳者は Eiko & Yukiko Duke である。

man skulle komma hem” (象工場で働き始める前は／たいてい家で一人だった／夫の帰りを待つ時間の多くを——／覗き穴の前で過ごした)。映像では廊下に通行人が現れた様子が時刻と合わせて映されており、「私」が常時のぞき穴から廊下を監視していることを印象づける (図1・2)。



(図1)



(図2)

そのため、家事が疎かになりがちで、家事が苦手であるような描写がなされる。洗濯物が部屋中に干され、乾いたものも畳まれず山となり、ものが散らかった状態の中、彼女の手首が彼女から離れ、それを追いかけることでテーブルの食べ物が床にぶちまけられる。彼女が手を追いかけることで部屋が惨状となる様子はアニメーションを交えた映像 (図3・4) となっており、戯画化が強くなっている。インタビューによると本作で作られた最初のシークエンスであり、非常に印象深い場面である。手が彼女から離れる意図は、彼女の意志と行動の間に断絶があり、自分の意志通りに行動を起こすことができない様を隠喩していると言える。こうした惨状の中で夫が帰宅し、彼女に呆れ夫は出て行く。



(図3)



(図4)

西田孝弘によれば、スウェーデンでは結婚という制度にそれほど重きを置いていない⁵。人口約

⁵ 西田孝弘『北欧の小さな大国「スウェーデン」の魅力150』 (雷鳥社・2018、p39) 以下の記述も同書を参

1000万人のうち、約180万人がサンボ (sambo) と呼ばれる未婚の同居カップルとして暮らし、夫婦とほぼ同様の権利が与えられている (サンボ法：現行法は2003年制定)。半数以上の子どもたちは未婚の両親から生まれている。男女問わず経済的自立が前提で、育児や介護も国の支援が手厚いので、経済的な理由・子どものための同居を維持することはなく、愛がなくなれば同居は解消される。つまり、夫の行動は愛がなくなったことを如実に示している。夫が出て行った後の彼女の部屋は乱雑ではなく、彼女は夫の目があると冷静さを失っていたということが読み取れる。それは“Tänkte att nu får jag äntligen ett hem” (やっと家族ができると思った) という独白からわかるように、家族 (hem) がおらず、長い間孤独で自分の家 (hem) を希求していた姿勢と関わるだろう。主人公は「家」(それは愛と密接に関わる) を作りたい思いが強く、そのため夫を失うことを過剰に恐れていた。故に夫の帰りをのぞき穴の前で待つという異常な行動を取り、家事で空回りしてしまい、結果的に夫を失ってしまった。

夫が家を出て行った場面は次のような台詞が語られる。“En dag försvann min man med alla sina kläder /I början kunde det hända att jag såg min man framför mig på kvällen /innan jag skulle somna/ Men med tiden försvagades minnet” (ある日 夫が自分の洋服を全て持って姿を消した/最初は夜 眠りにつく前に/夫が目の前に現れた/しかし 時が経つごとに 記憶は薄れていった)。この描写はトニー滝谷の結末部と類似している。なお、「トニー滝谷」は2002年4月15日『The New Yorker』で英訳が掲載され、Web掲載もなされている⁶。「トニー滝谷」の結末部、妻の服を処分した後に記憶が薄れる描写は次のように描かれている。

“Once in a while, Tony would go to the empty room and stay there for an hour or two, doing nothing in particular, just letting his mind go blank. He would sit on the floor and stare at the bare walls, at the shadows of his dead wife’s shadows. But, as the months went by, he lost the ability to recall the things that had been in the room. The memory of their colors and smells faded away almost before he knew it was gone. Even the vivid emotions he had once cherished fell back, as if retreating from the province of his mind. Like a mist in the breeze, his memories changed shape, and with each change they grew fainter. Each memory was now the shadow of a shadow of a shadow. The only thing that remained tangible to him was the sense of absence./ Sometimes he could barely recall his wife’s face. 「(日本語原作「ときどき彼はその部屋に入り、何をすともなくただぼんやりしていた。一時間も二時間もその床に座って壁をじっと眺めていた。そこには死者の影の、そのまた影があった。しかし年月がたつにつれて、彼はかつてそこにあったものを思い出すことができなくなっていった。その色や匂いの記憶もいつしか消えてしまった。そしてかつて抱いたあの鮮やかな感情さえもが、記憶の領域の外へとあとずさりするように退いていった。記憶は風に揺らぐ霧のようにゆっ

照した。サンボ法については、下記の Web (邦訳・スウェーデン家族法主要法令集、「内縁夫婦の財産関係に関する法律」) も参照した。

https://www.senshu-u.ac.jp/School/horitu/researchcluster/hishiki/hishiki_db/thj0090/rex3.htm

⁶ <https://www.newyorker.com/magazine/2002/04/15/tony-takitani>

くりとその形を変え、形を変えるたびに薄らいでいった。それは影の影の、そのまた影になった。そこに触知できるのはかつて存在したものがあとに残していった欠落感だけだった。時には妻の顔さえうまく思い出せなくなるがあった)」⁷

これらは服が消えると記憶も次第に消えてゆくという点に共通性が見られる。拙著で述べているが、村上文学における「服」はその人以上にその人物を象徴する「影」となっている⁸。結婚時の部屋は溢れた服(洗濯物)の描写がなされていたが、これは夫の服が、本人不在でも本人を指し示す「影」となり、過剰に彼女にまとわりついていると読みとることができる。夫がその人自身を示す「影」である服とともに消えるため、夫の記憶も次第に消えてゆく。

ここで押さえておきたいのは、「トニー滝谷」、「眠り」(「踊る小人」所収のスウェーデン語の短編選集『象の消滅』に所収)の妻は家事能力が高いが、「私」が著しく低い設定となっていることである。「トニー滝谷」「眠り」の妻は、主婦という業務を有用にこなしつつも心に空白を感じており、自分の生き方を補助的に見つけようとする。対して、本作の「私」は、乱雑な部屋を見て呆れられた後、夫に捨てられることにより「主婦」失格という烙印を押されている。つまり、主婦という家事能力を求められる形では劣等感を生みだすスパイラルに陥るのである。主婦という Way of Life は「私」の生き方として苦痛を強いられるものとして描かれている。

シルヴィア・フェデリーチは魔女狩りについて、マルクスの「本源的蓄積」という概念をフェミニズムの観点から問い直している。助産婦やハーブを用いた薬師といった仕事等を禁止し、賃金を得にくい状況に追い込んだ上で低賃金労働や「家事」に従事させた。「女性の労働は家のなかでなされたものであれば「家事」と定義され、家の外でなされた場合であっても男性よりも支払いは劣り、その賃金では女性は生活できなかつた。いまや結婚こそが女性の真の仕事であるように考えられ、女性が独立して生活することができないのは当然のことだろうと考えられるようになったため、女性が一人で村に住もうとすると、たとえ賃金を稼いでいたとしても追い出されてしまった」(p155)⁹。「女性と男性の間の力の差、そして女は生来劣っているという偽装の下になされた女性の不払い労働の隠蔽によって、資本主義は「労働時間における不払い部分」を途方もなく拡大し、女性労働を蓄積するために(男性の)賃金を使用することができ、それによって多くの場合、階級的反感を、男性と女性の間に対立へとそらすことができた。したがって、本源的蓄積とは、何よりも労働者を互いから、そして自分自身からさえ疎外させる、差異、不平ヒエラルキー、分断の蓄積であった。」(pp.202~203)。つまり、魔女狩りや「家庭」へ追い込む等の女性の社会的地位を落とす動向を、低賃金労働力の確保や男性の階級的反発意識を解消させる方法として捉えたのである。その意味で村上テキストの主婦像は資本主義を成立させる枠内で語られているが、本作の主人公「私」は「家

⁷ 村上春樹「トニー滝谷」(『レキシントンの幽霊』文藝春秋・1996、pp.156-157)

⁸ 山根由美恵「絶対的孤独の物語—「トニー滝谷」「氷男」—」(『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・2022)

⁹ シルヴィア・フェデリーチ『キャリバンと魔女 資本主義に抗する女性の身体』(以文社・2017、ページ数は引用文の後に丸括弧で示す)

事」そのものが苦痛である状況とそのことにより夫婦生活が破綻し、経済的な自立をせざるをえない状況を描くことで、夫婦のパワーバランスの不均等とともに女性が「家事」を担うことへの疑義を描き出しているとも言える。

2 「妻」からダンサーへ —「個」としての Way of Life—

「私」は生活のため象工場で働き始める。原作同様、工場ではオートメーション化された象の増殖が行われ、彼女は作業をこなしている。象工場の仕事はそれほど簡単な作業ではないため（“Arbetet i fabriken är inte särskilt enkelt/Snabeln till exempel måste vara formbar och vattentät/och på samma gång fungera som ett kraftfullt blåsinstrument”工場の仕事はそれほど簡単ではない／たとえば象の鼻は耐水性があり柔軟かつ／管楽器のような役目も果たさなければならない）、彼女は通常のブルーワーカーよりも複雑な仕事をこなすことができている。工場で働く生活は経済面での安定をもたらすが、従業員番号で呼ばれるような個性を剥奪された状態で、「個」としての承認はなされない。更に、夫から捨てられた痛みから解放されず、恋愛へ目も向かず、内向性が強まる（“Jag sökte inte längre efter den stora kärleken/När jag var ledig hade jag svårt att ta mig härifrån/det var alltid något som höll mig kvar inomhus”もう大恋愛は求めていない／休みの日の外出が難しくなってきた／いつも何か理由をつけて家にいた）。

そうした状況下、小人が登場する。原作では美人の彼女をものにしたいという、主人公「僕」の欲がきっかけになり、小人に体を譲渡せねばならない状況に追い込まれるというある種の因果応報・教訓的な物語となっている。しかし、本作では恋愛に関わる欲の要素が後半で排除されている。つまり、女性としての Way of Life の選択肢として、専業主婦や夫に依存する形での結婚という生き方（前半）や、恋愛に関わる生き方（後半）以外の可能性が示されている。それは女性の自立の問題とも言い換えられ、「眠り」や「レーダーホーゼン」（両作とも短編選集「象の消滅」所収）で描かれた、結婚生活の破綻・自立心の目覚めと関わっている。拙書で述べているが、「眠り」は「母」の否定をし、自己との対峙を避けたため、主人公は最後破滅の方向に向かってしまう。「レーダーホーゼン」では母が父との関係を解消し、自立したところまで描かれるが、母のその後の生活は触れられていない。既婚女性の自立に関わる Way of Life として、本作は恋愛要素が外され、かつ「踊り」という「個」を表現する方途を見つけるところに違いがあり、それが独自性ともなっている。

小人は彼女に踊りを見せ、結婚・ルーティン化された仕事・閉じた共同体での内向的な生活とは違う Way of Life を匂わせる。中村三春が指摘するように、原作「踊る小人」は、先行作の「羊をめぐる冒険」からのテーマ、自我を乗っ取る悪霊的存在が物語の核である¹⁰。小人の力は、「小人の踊りは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っ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」（p87）、「小人はその頃から踊り方ひとつで人々の感情を自由にあやつるやり方を身につけることになった」（p88）と描かれている。しかし、二作の展開は異なる。〈羊〉は「鼠」を宿主として選び、世界を征服する力を示唆したが、「鼠」は権力への欲望を抑え、命を賭して〈羊〉

¹⁰ 中村三春「踊る小人」（『AERA ムック 村上春樹がわかる』2001・12）

を葬り去った。拙稿で述べているが¹¹、「踊る小人」の場合、「僕」は女が欲しいという欲望を抑えることなく悪の力を利用した。同じ自我を乗っ取る悪霊的な存在の物語であるが、欲望を抑えた場合と抑えなかった場合という展開が異なっている。「踊る小人」は自我を乗っ取る悪霊が消滅しなかった場合の結末が追求されており、二重の破滅を用意している。「僕」が夢から覚めなかった、もしくはこの世界が夢の世界ではない場合は、二つのシステム（官憲に捕まる・小人に乗っ取られ一生踊り続ける）を選べないまま破滅へと向かっていく「僕」の苦悩が描かれている。この世界が誰か別の存在が夢見た世界であり、「僕」が夢から覚めた場合は、結局他者の夢で生かされているにすぎない主体のない「僕」が描かれた世界となる。

こうした原作に対し、本作ではどのように描かれているのか。藤城は原作との違いについて「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の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」(p165)と述べている。

一回目の夢で、彼女は小人に「踊りませんか」と言われ踊り始めるが、不格好な動きしかできず、“*Jag hade alldeles för stora fötter för att dansa*”（踊るには大きすぎる脚だった）と内省する。これは本作のオリジナルであり、「私」は「踊りたい」という意志よりも、ダンサーにふさわしい身体を持っていないため踊れないと感じている。小人は彼女がはじめに踊り始めたのを見て、踊りへの欲求があるが、彼女がこれまで培ってきた価値観が邪魔をして踊れないと判断したと考えられる。しかし、踊りへの関心を持った主人公を小人は逃がさなかった。次の場面で小人は自らの踊りを見せ、小人の背景も語られる。小人が踊りで有名になった流れはカラー、その後全てが変化し社会構造が変化した場面はモノクロで描かれている。小人が踊る画面は、舞台上でピンクの光に照らされた小人が描かれるが(図5・6)、これはドラマ「ツイン・ピークス」(異世界の赤い部屋と小人 図7・8)を想起させる。つまり、この世界が魔力を持つ幻想空間と連続していることを連想させる。



(図5)

(図6)

¹¹ 山根由美恵「「踊る小人」論—ボルヘスの影—」(『国文学攷』2011・3)



(図 7)

(図 8)

「私」は小人の夢を同僚に話す。この展開は原作と同じだが、次の日に雇用主に呼ばれ、工場の迷路のようなルートを経て解雇を告げられるという急展開となる。ここでの雇用主の行動はジョージ・オーウェル「1984年」に見られる管理社会のような迅速性と強権性を見て取れる。それは工場からの解雇だけでなく、解雇が告げられた日に家に戻ると家が荒らされており、周りの住人から排除される状況にも呼応している。「私」が生きる社会は従業員番号で「個」が認識され、「ビック・ブラザー」的な存在を想起させる管理社会であるが、小人の超自然の力＝魔の力を有す踊りを執拗に排除する。

魔術がこうした管理社会から過剰に警戒されるのはなぜか。前述のフェデリーチは魔術と国家の弾圧の関係について次のように述べる¹²。「魔術は不正な力の形態、そして労働をせずに欲するものを手に入れる手段、つまり労働を行うことの拒否と思われたからである。フランシス・ベーコンは、額に汗して働くよりも、ちょっとした不真面目な方法によって成果を得ることができるという考えほど自分を不快にさせるものはないと吐露し、「魔術は勤勉を殺す」と嘆いた(Bacon 1870: 381)」

(p226)、「魔術が危険を引き起こそうがそうであるまいが、ブルジョアジーはその力と戦わざるをえなかった。魔術はブルジョアジーの支配の及ばない、星の世界で社会的行為に決定を下すので、個人的責任という原則を弱体化させるからであった。」(p228)、「魔術が資本主義的労働規律と社会統制の必要性とは相容れないものであることは、国家が魔術に対してテロ攻撃をしかけた理由のひとつである。(中略)唯物論者のホッブズでさえ、いささか距離をとりながらも賛意を表わした。

「魔女については、実際にはその魔術は何ら効力をもたないと私は考えるが、適切に罰せられるべきである。それというのも、可能ならば成し遂げたいよこしまな目的に加え、それが可能であるという誤った信仰をもっているからである」(Hobbes 1963:67) とホッブズは述べ、次のように付け加える。こうした迷信が根絶されれば、「人びとは今よりもはるかに市民的服従にふさわしい存在となるだろう」と (ibid.)」 (pp.229-230)。

つまり、魔術という超自然の力は労働に対する責任や意欲を回避させる可能性を見出すため、そ

¹² シルヴィア・フェデリーチ『キャリバンと魔女 資本主義に抗する女性の身体』(以文社・2017、ページ数は引用文の後に丸括弧で示す)

の力を信じさせることは労働を拒否させかねないものとして危険視されたのである。本作の「踊り」が原作での個人の自我をコントロールする魔的な力ではなく、管理社会からの「自由」の象徴となっているのは、そうした理由と考えられる。

傷心の「私」が眠ると夢に小人が再び現れる。「私」はピンクのチャイナドレスを着て、一回目とは比べものにならないほど情熱的に踊る (図9・10)。ピンクという色は、小人に当てられていたライトの光と呼応しており、「私」が小人側の世界に引き込まれつつあることを象徴しているだろう。



(図9)

(図10)

チャイナドレスは中国の伝統服のような印象があるが、清朝 (満族) に生まれたものであるため、その歴史は浅い¹³。謝黎¹⁴、王飛¹⁵によるチャイナドレス (中国名「旗袍」) の歴史をまとめると以下になる。「旗袍」は満族の伝統服であったが、清朝時代になると全身の衣装がゆったりとした「伝統的」な服として広く着用されるようになった。中華民国初期になると、西洋文化の流行を背景とする上海で露出の度合いを増したチャイナドレスが登場し、より身体にフィットしたデザインへと変化する。1930～40年代になり、「新型旗袍」と呼ばれるチャイナドレスが流行しはじめる。「新型旗袍」は細く、曲線的なシルエットを特徴とし、スリットは当初はほとんど入っていなかったが、しだいに入るようになる。つまり、チャイナドレスは時代の変遷とともに、「体を隠す」ものから体の曲線美を強調し「露出する」ものへと変化してきた。その後、中華人民共和国建国に伴う社会主義体制の中で、資本主義的な印象を持つため禁止され、国民服が賞揚される。現在では、普段着ではなく特別な行事に身につけることが多い。

チャイナドレスの一般的な印象は、身体に密着することで胸のラインを強調し、深いスリットに

¹³ 謝黎によれば、中国では「旗袍」を漢民族の伝統服と認めない動きが出ているようである。謝黎『チャイナドレス大全 文化・歴史・思想』(青弓社・2020、p191)

¹⁴ 謝黎『チャイナドレス大全 文化・歴史・思想』(青弓社・2020)

¹⁵ 王飛「歴史的叙述としての映画と女性の身体：『ラスト、コーション』におけるチャイナドレス表象の分析を手がかりに」(『美学芸術学論集』2014) 以下、同論文からの引用は、引用文の後に丸括弧にページ数を記す形で示す。

より太ももの一部が見え隠れすることでセクシーさを強調する。それは1930年以降の上海で流行した「新型旗袍」からのイメージである。ただし、このイメージは非常に強いもので、「中国映画史において、チャイナドレスによって女性性を強調する映画作品は枚挙にいとまがない」（王飛：「花様年華」「ラスト、コーション」等、p39）。王は「社交の道具へと変化したチャイナドレスに包まれた女性の身体は、男性の性的欲望のまなざしによって「見られる」対象というシニフィアンを与えられたと言えるだろう」（p42）とも述べているが、この観点は本作にも当てはまる。「私」は夫に依存していたとき、部屋ののぞき穴から廊下を見続けていた（「見る」主体：図1）。しかし、チャイナドレスを着て、激しく踊る「私」は「見られる」対象に変化している（彼女の踊りを見た男（廊下で見た男）が拍手をしており、見る／見られる関係が反転している）。ここで押さえておきたいのは、前者の「見られる」対象が性的な搾取の意味を含有しているのに対し、本作の「見られる」対象としての「私」は、ただ「見る」だけであった受動的な自分自身を捨て、踊りによってそうした過去の自分からの脱皮を示していることである。彼女の踊りは非常に力強く激しいものとなっており、セクシュアルなイメージよりも、それまでの呪縛的な価値観を破壊し、自由の獲得を目指す動作となっている。

また、チャイナドレスは女性の社会進出と関わっており、謝黎は次のように述べている。

旗袍は元来、男性知識人や政府役人の袍服だった。それを女性が着用する。つまり、女性が社会に進出して活躍するという期待がイメージされてもいたのである。これらのことは、従来の儒教に基づいた倫理では男女秩序を逸脱する行為であり、「服妖」と見なしていたのだ。

こうした女性の出現は、西洋の女性解放論にのっとって考えれば、私的な空間に閉じ込められていた「婦女」のなかに独立した個人としての「女性」が発見されたことを意味するともいえる。「家」というシステムに属していた女性の身体が主体である女性に戻されたものの、それが結局は「国家」という大きな枠組みに再び組み入れられていったことは、すでに述べたとおりである。だが、かつて家に縛られていた女性たちがさまざまな旗袍を身に着けて社会に現れたとき、「女性」の存在が可視化され、新しい女性像とともに社会を構成する人間になったことは確かである¹⁶。

グラスがチャイナドレスの歴史的な背景を調べて選択したとは考えにくい、「旗袍」が有す「私的な空間に閉じ込められていた「婦女」のなかに独立した個人としての「女性」が発見された」という歴史的背景は、本作のテーマと強く響き合っている。女性と魔力との関係性と合わせて、本作に相応しい舞台装置（衣装）と言えよう。

ただ、チャイナドレスはスウェーデンにおいては異国性を印象づけるため、共同体から完全に外れた「異人」を意味しよう。「私的な空間に閉じ込められていた「婦女」のなかに独立した個人としての「女性」が発見された」とは言え、それはあくまで中国文化圏でのイメージであるため、この共同体では通用しない。そのため「私」は森と湖を抜けて、南の国へ向かうことになる。

¹⁶ 謝黎『チャイナドレス大全 文化・歴史・思想』（青弓社・2020、p110）

3 スウェーデンの地形 (森と湖) ・民話との関わり

結末部、「私」は共同体から排除され、追われる身となり、森の中の湖にもぐって逃亡する。本作は森と湖の水の場面から始まり、結末部も湖が登場するが、これらは映画のオリジナル設定である。スウェーデンは森と湖の国と呼ばれるように、広い国土に白樺の森と 95000 を越える湖が点在している。そのため、湖のある風景はスウェーデン人になじみ深いもののため、原作にない湖の場面が挿入されたと考えられる。

スウェーデンの地理的な背景を確認しておく。「北から南まで、スウェーデンはおよそ九七〇マイルの長さがあり、風景はきわめて劇的な変化をとげる。山岳地帯は北方半分にうっそうと樹木を茂らせ、中央には湖が点在している。南方のスウェーデンは何よりもまず、低く、うねっている農地である。スウェーデンではかなり早くに工業地帯が発達したのだが、スウェーデン人の大部分は——彼らは主に南と中央スウェーデンに住んでいる——農業、漁業、林業で生計をたてている。農場はたいがい自給自足していて、重要な作物は、ライ麦、小麦、大麦、カラス麦のような穀物や、じゃがいも、ビート、カブといった、多種類の塊茎類である。北方では、草を食むために家畜たちが高地地方に連れていかれ、その結果、家族の中の誰かが、それはしばしば年若い少女や少年たちなのだが、夏のあいだずっと山中で孤独に過ごすこととなった」¹⁷。本作の主人公は北の工業地帯で働き、湖を抜け、南の国に行く結末になっているが、これはスウェーデンの地理的な背景と合致している。北部の設定についてグラスは次のように語っている (藤城インタビューより¹⁸)。「映画はすべてスウェーデン北部で撮影された。私はこの頃パリに住んでいたが、スウェーデン南部出身で、1000km も離れている。だから私は、廃屋やほとんど廃墟となった工場がある、このスウェーデン廃工業地域に魅了された。／工場はキルナの鉱山で、バスはその近くにある。(中の映像は原子力工場のドキュメンタリーより)／高い建物の家はキルナ近郊のマルムベージェのもの。／(今は完全に消滅した街)／ボーデン近郊の湖」。南部出身であるグラスにとって、北部の廃墟跡の工場地帯は別世界のように感じたようで、孤独な女性の苦悩とそこからの解放という物語を描き出す上で必要な舞台であったことがわかる。

また、湖での水泳はスウェーデン人の好むアクティビティの一つであるが、水温の関係で夏(7月)に限られている¹⁹。つまり、夏以外に湖に潜ることは危険であり、「私」が湖に飛び込んで逃げる結末は追跡者が泳いで追ってこないことを鑑みても命がけの行為であった。自由を手に入れるには命の危険を顧みないほどの意志と行動が必要であるイニシエーションとして描き出している。

ところで、スウェーデン (北欧) には魔力を持つ妖精の民話が多く存する²⁰。小人の代表的なものに「トムテ」と呼ばれる家の精 (ノルウェイ・デンマークでは「ニッセ」、フィンランドでは「トント

¹⁷ ローン＝シグセン&ジョージ・ブレッチャー編、米原まり子訳『スウェーデンの民話』(青土社・1996、pp.20-21)

¹⁸ 藤城孝輔が2022年11月6日にメールでインタビューしたもの(英文)。翻訳は稿者が行った。

¹⁹ https://note.com/misaki_swed/n/n40d4cfcf7d1a

²⁰ ローン＝シグセン&ジョージ・ブレッチャー編、米原まり子訳『スウェーデンの民話』(青土社・1996、pp.26-27)

ウ)、ヨーロッパでは「ノーム」)が挙げられる。「トムテ」は小さく、灰色の服を着た姿で、赤いストッキング帽子をかぶっている。彼らは家族に繁栄と調和をもたらすが、返礼として定期的な食事、敬意をもって遇されることを期待している。北欧の「トムテ」は気難しく、イタズラもするが、それほど悪のイメージは付与されておらず善良である。拙稿で述べているが、原作「踊る小人」の小人の邪悪さ(踊りによって人々の心を支配する)は村上のオリジナルと考えて良く²¹、本作の小人の「魔」的な要素は原作と「ツイン・ピークス」のイメージが付与されていると考えられる。ただし、誘惑の要素は小人という属性を外すと民話に同じモチーフを見出すことができる。

まず、「ロー」という存在に着目したい。「ロー」には、スコグスロー(森の精)、シェーロー(湖や海の精)、ベリロー(山の精)がおり、スウェーデン語のアトゥ・ローダ「何かを支配する」に由来している。「ロー」は多くが女性で、彼女たちの抵抗できないほどの美しさによって、孤独な男を社会からおびき寄せ、自分たちの性的な支配下に引きずりこむ。原作「踊る小人」の「彼女」の造形は「ロー」と同型と言える。男性版として水の精「ネック」がいる。「ネック」はセクシュアルな外見や音楽の才能に秀でたものが多く、楽器(ヴァイオリン等)の腕前によって人を援助し、男女を誘惑して死に至らしめるという。「ベッカヘスト」という民話は、ヴァイオリニストの主人公が音楽的な才能を持つネックの化身である馬(ネッカヘスト)と出会い、毛を盗み、ヴァイオリンに結ぶ。ヴァイオリニストが演奏を始めると、不思議な力が発動し、彼は演奏を止められなくなる。兵士が中断させることで事なきを得るが、そのまま演奏を続けていれば死が訪れていたとされ、安易に魔力に誘惑されないための教訓話となっている(「トロールや悪魔の策略とか畏にかかわることとなれば、用心しすぎるなんてことは決してないのだからね」)²²。踊りで主人公を誘惑し、小人が体内に入ることによって魔的な力を有した踊りを披露する「踊る小人」の展開と強い類似性を持つ。

これまでの民話の要素を整理すると、スウェーデンには超自然の力を駆使できる小人「トムテ」という存在が解釈共同体の中で語られており、そのイメージは気難しいが善良な家の精となっている。あわせて、美(ロー:女性)や音楽(ネック)を用いて誘惑し、自らの支配下に置いたり、死の世界に引きずりこむ精霊の民話も多く存する。これらは原作「踊る小人」の世界と多く共通点を見いだせる。本作の小人は善良そうには見えず、原作や「ツイン・ピークス」のような魔の要素のイメージを有する。しかしその魔的な要素が、原作における性的な誘惑、結婚、恋愛要素、そしてシステムに閉じ込める共同体(資本主義社会)からの解放を意味する方向へ変化させている。つまり、本作の恋愛を超え、超自然の力を有する踊りを使用して「自由」を求める女性という姿は、説話的な伝統や既存の価値観・資本主義経済における女性の社会的地位の低下という枠組みを超えた独自性を持ち、それは女性としてのWay of Lifeの描き方として非常に力強さを持つものであると言える。このことは、男性ジェンダー優位として語られることが多かった村上文学が、ジェンダー変更のアダプテーションを行うことで、その弱点を乗り越えていくという新たな解釈を生み出すことを意味する。

²¹ 山根由美恵「「踊る小人」論—ボルヘスの影—」(『国文学攷』2011・3、p38)

²² ローン＝シグセン&ジョージ・ブレッチャー編、米原まり子訳『スウェーデンの民話』(青土社・1996、pp.76-79)

おわりに

近年、村上文学のアダプテーション作がグローバル規模で発見されつつあり、それに合わせて研究が進められている。*Dansa med dvärgar* は村上文学が「世界文学」として享受されている様相の一つの証左であるが、主人公のジェンダー変更によって、村上文学の新しい読み直しがなされている。そうした新しい可能性として、*Dansa med dvärgar* の試みは村上アダプテーションの新たな地平を生み出した画期的なテキストと考えられるのである。

* *Dansa med dvärgar* の動画は、フォルムフォーム (Filmform) のデジタル資料を使用。この動画を株式会社ビーコスに文字起こしと翻訳を依頼し、そのテキストを使用した。翻訳は、株式会社ビーコス：メニエン・オリビエによる。スウェーデン語訳テキストは *Elefanten som gick upp i rök* (象の消滅：Norstedts・2013、翻訳：Eiko & Yukiko Duke) を使用した。英訳テキストは *THE ELEPHANT VANISHES* (VINTAGE・2010、翻訳：Alfred Birnbaum & Jay Rubin)、日本語原作は『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社・1984) を参照した。

* 本稿は 2024 年度村上春樹国際シンポジウム (2024.7.14・早稲田大学) における口頭発表「スウェーデン映画「小人と踊る」 (*Dansa med dvärgar*) における Way of life—「妻」の自立の物語として—」を基にしている。席上有益なご意見を賜った。記して御礼申し上げたい。また、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】

アダプテーションとして読む絵本『ねむり』
—イラストレーションによるイメージの重層化と物語の拡大—

ダルミ・カタリン
(広島大学 (博士))

はじめに

村上春樹の「眠り」は、複数のヴァージョンが存在している短編小説である。『文学界』の1989年11月号に掲載された後に短編集『TV ピープル』（文芸春秋、1990）に収録され、『村上春樹全作品 1979～1989 ⑧ 短篇集III』（講談社、1991）に再録された本作品は、2010年には絵本版（『ねむり』新潮社）、2020年には漫画版（Je ドゥヴニ【翻案】・PMGL【漫画】『眠り』スイッチ・パブリッシング）が刊行された¹。

本作品は主に、バブル時代末期における主婦たちの悩みを曝露する物語として読まれてきた。例えば、リヴィア・モネは、「私」が見る悪夢に着目し、「その悪夢によって引き起こされた不眠のせいで、語り手は自分の人生についての新しいパースペクティブに到達するのだ」と述べ、「不眠に陥った後というのは、このテキストのなかでは、一種のフェミニズム的目覚めとしてプログラム化されている」と指摘している²。そして、その「フェミニズム的目覚め」というのは、「現代日本におけるジェンダーによる非対称性の現実や女性たちの社会的文化的周縁化が継続しているという現実」に対するものだと説明している³。ところが、男性だと思われる二つの見知らぬ影が「私」が乗っている車を倒そうとし、「私」に恐怖を与えるという結末が示唆しているように、「男性の性的暴力の潜在的犠牲者としての語り手の地位には」⁴変化が起こらない。つまり、「フェミニズム的目覚め」は「私」の状況が変わるきっかけになるどころか、彼女を理不尽な暴力に晒すという皮肉な状況を生み出してしまうのである。

なお、「眠り」はホラー小説を思わせる要素も多い。拙稿では、漫画『眠り』を取り上げ、女性の身体表象の変容について、フロイトによる「不気味なもの」(*Das Unheimliche*, 1919) の概念及び

¹ 更に、2017年にはニューヨークのブルックリン・アカデミー・オブ・ミュージックでレイチェル・ディクスタイン監督による舞台版 *Sleep*（『眠り』）が上演された。『ニューヨーク・タイムズ』の記事では、『眠り』は「村上春樹の短編小説のゴージャスでシュールなアダプテーションである」と評価されている。Alexis Soloski, “Review: In ‘Sleep,’ a Wakeful Woman Faces Long, Surreal Nights,” *The New York Times*, Nov. 30, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/11/30/theater/review-in-sleep-a-wakeful-woman-faces-long-surreal-nights.html> 【2025年2月1日観覧】。

² リヴィア・モネ「テレヴィジュアルテレビ画像的な退行未来と不眠の肉体—村上春樹の短編小説における視覚性とヴァーチャル・リアリティ仮想現実」『国文学 解釈と教材の研究』1998・2、p.20。

³ 同上、p.21。

⁴ リヴィア・モネ、前掲論文 p.25。

ホラーにおける性の越境という二つの観点から考察を行った上で、国境とメディアを超えたトランスメディア・アダプテーションは如何に原作「眠り」の再評価に繋がるかという問題について論じた⁵。それに対し、本稿では絵本『ねむり』に着目する。本稿の前半で絵本をアダプテーションとして捉える可能性について論じた上で、イラストレーション（以下イラストと記す）におけるイメージの重層化、及びイラストの挿入による物語世界の拡大について分析を行う。最後には漫画『眠り』との比較をとおして、物語がメディアを横断する際に生じる表象に移動について、トランスメディア・アダプテーションの観点から若干の考察を加える。

1 アダプテーションとしての絵本

ドイツのデュモン社 (Dumont) から 2009 年に刊行された *Schlaf* の逆輸入版である『ねむり』は、カット・メンシック (Kat Menschik) によるイラストが 20 枚添えられている絵本 (アートブック) である。メンシックは、初めて手掛けた『ねむり』に続き、『パン屋を襲う』(新潮社、2013) と『図書館奇譚』(新潮社、2014)、及び『バースデイ・ガール』(新潮社、2017) の複数の村上春樹作品のイラスト版を生み出している⁶。1968 年生まれのメンシックは、ドイツで最も知られているイラストレーターの一人であり、世界文学のイラスト版の他、ガーデニングをテーマにした *Der goldene Grubber* (『黄金の三本鋤』、2014) や *Tomaten* (『トマト』、2022) などのオリジナルな絵本も出している。

山根由美恵が『図書館奇譚』におけるイラストについて「非常にシュールである」「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」⁷だと指摘しているように、メンシックのイラストはテキストからかけ離れていることが多い。その理由についてメンシックは次のように述べている。

私の経験でいえば、小説にイラストを添えるときに読者の想像力をあまり甘くみないほうがいいですね。各々の頭の中にはすでに物語世界のイメージが浮かんでいますから、単に一場面の情景を描くにとどまらず、さらに小説を読み進んでいくのが楽しくなるようなヴィジュアルを用意しなければなりません。 どうしてこの場面に鳥が描かれているんだろう、といった疑問が、さらに何か新しいインスピレーションを生み出し、イメージの重層が物語を豊かにしてゆく。 私はつねにそういうイラストを目指していますし、それができるのがムラカミの小説だ

⁵ ダルミ・カタリン「村上春樹「眠り」とその漫画アダプテーションにおける女性の身体表象—「不気味なもの」と性の越境を中心に」二宮智之ほか編『文学をひらく鍵—ジェンダーから読む日本近現代文学』鼎書房、2024、pp.235-255。

⁶ ドイツでの刊行は次のとおりである。*Die Bäckereiüberfälle* (『パン屋を襲う』Dumont, 2012)、*Die unheimliche Bibliothek* (『図書館奇譚』Dumont, 2013)、*Birthday Girl* (『バースデイ・ガール』Dumont, 2017)。なお、同じデュモン社からは 2023 年に絵本 *Honigkuchen* (『蜂蜜パイ』) も刊行されたが、日本版はまだ出版されていない。

⁷ 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) の比較を通して」『村上春樹とアダプテーション研究』第 1 号、2023・1、p.11。

と思っています。(傍線引用者)⁸

要するに、メンシックはイラストをテキストに服従するものとして見なしておらず、読者の想像力を掻き立てる、つまり物語を拡大する道具として捉えている。そして、メンシックのこのような創作は、アダプテーションに近いと考えられる。

例えば、『図書館奇譚』の五つのヴァージョンにおける主人公の描写を比較検討した林圭介は、一貫して顔が描かれない日本版（『カンガルー日和』収録「図書館奇譚」及び絵本『ふしぎな図書館』一両方とも佐々木マキによるイラストが添えられている）に対し、メンシックのイラストが添えられている逆輸入版の『図書館奇譚』では、「ぼく」の顔が正面から描かれていることに着目している。そして、それが持つ効果については、「「ぼく」は読者から見られるだけでなく、読者を見る存在になる」と述べ、「顔のある「ぼく」は、世界の読者の顔を映し出している」と指摘している⁹。また、「ふしぎな図書館」及び「図書館奇譚」の17カ国版のイラストを比較検討した山根は、ドイツ版の『図書館奇譚』については、原作をダークファンタジーとして描き直しており、作品の不条理さが強調されていることを指摘している¹⁰。

リンダ・ハッチオンはアダプテーションを「特定の芸術作品への広範で意図的な公表された再訪」¹¹という広義の意味で捉えているが、イラストについては言及しておらず、従来のアダプテーション研究はイラストを対象としてこなかった。その理由についてケイト・ニューエルは、「アダプテーションもイラストレーションも、先行する何かが存在しなければ成立しないにも関わらず、アダプテーションが変容させるのに対し、イラストレーションは説明するという思い込みが、アダプテーション研究とイラストレーション研究が分断されている一因となっている」¹²と指摘している。ところが、イラストはある種の翻訳、つまりハッチオンの言う「私的使用／回収という創造的かつ解釈的行為」¹³であるため、アダプテーションとして見なすべきであろう。従って、ニューエルが指摘したように、両者を別物として捉えるのではなく、トランスメディア性の旗の下に、イラスト

⁸ カット・メンシック「ムラカミの重層を描くということ—村上春樹／カット・メンシック画『図書館奇譚』『波』2014・12。 https://ebook.shinchosha.co.jp/nami/201412_04/【2025年2月1日閲覧】

⁹ 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、p.111。

なお、林が挙げた五つのヴァージョンは次のとおりである。①雑誌『トレフル』1982年6月号から11月号まで連載された「図書館奇譚」→②『カンガルー日和』（1983）に収められた「図書館奇譚」（佐々木マキによるイラストあり）→③『村上春樹全作品1979~1989 ⑤』（1991）に収録された「図書館奇譚」→④子供向けの絵本『ふしぎな図書館』（2005、佐々木マキによるイラストあり）→⑤ドイツ版の絵本の逆輸入版である『図書館奇譚』（2014、カット・メンシックによるイラストあり）。

¹⁰ 山根由美恵、前掲論文 p.11。

¹¹ リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』晃洋書房、2012、p.210。

¹² Kate Newell, “Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach,” in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. by Thomas Leitch, Oxford University Press, 2017, p.479。私訳、以下同様。

“As their definitions indicate, neither adaptation nor illustration exists without the preexistence of something else, yet the implication that adaptation *transforms* whereas illustration *explains* likely contributes to divisions in the study of film adaptations and illustrated novels.”

¹³ リンダ・ハッチオン、前掲書 p.11。

レーションとアダプテーションに対する学際的なアプローチを行うことが必要であり、作品の受容だけではなくその作品が様々なメディアとの接続や衝突によってどのように形作られてきたかを視野に入れる必要がある¹⁴。

2 『ねむり』とトランスメディア性

村上文学をトランスメディア性の観点から論じる研究は既に存在している。ギッテ・M・ハンセンとマイケル・ツァンは、「パン屋襲撃」「パン屋再襲撃」及びそれらのメディアを横断するアダプテーション=transmediationにおけるイデオロギー、人種、ジェンダーという主要な政治的問題の変容について、表象の移動を中心に論じている¹⁵。これを手がかりにまず、トランスメディア性についての学説を整理したい。

「トランスメディア性」とは、メディア学者のヘンリー・ジェンキンズが提唱し、広く知られているトランスメディア・ストーリーテリングとは区別される概念である。ジェンキンズはトランスメディア・ストーリーテリングを「メディア・コンヴァージェンスに応じて現れた新しい美学のこと」と定義し、「知識コミュニティの積極的な参加」による「世界をつくるアート」¹⁶として捉えている。氏によれば、「トランスメディアのストーリーは複数のメディア・プラットフォームで展開し、それぞれの新しいテキストが全体に特徴的かつ価値のある形で貢献する」¹⁷という。こうしたトランスメディア・ストーリーテリングの一例として挙げられるのは、映画・短編アニメ・ゲーム等などのメディアに行き渡って展開されていく『マトリックス』の世界である。

このように一つの物語を複数のメディアを横断して構築していくトランスメディア・ストーリーテリングに対し、トランスメディア性はより広義に使われている。簡単に言うと、トランスメディア・ストーリーテリングをも含むトランスメディア性は、「ある創造的表現の複数の異なったメディア、プラットフォーム、チャンネルやジャンルへの置き換え」¹⁸と定義できる。従って、トランスメディア性は「ひとつのコミュニケーションの体系から別の体系へコードが変換されるひとつの形態」¹⁹と捉えられるアダプテーションと隣接する概念ではあるが、それと完全に一致しているものではない。

メディア学者のイェンス・エダーは、アダプテーションとトランスメディアの違いについて、「ア

¹⁴ Kate Newell、前掲論文 p.490。

“A cross-disciplinary approach to illustration and adaptation under the banner of intermediality would allow us to see not only how a work has been responded to, but also how that work has been shaped by its connections and collisions with different media, and how those engagements have been theorized and historicized by a range of disciplines.”

¹⁵ Gitte Marianne Hansen & Michael Tsang, “Politics in/of transmediality in Murakami Haruki’s bakery attack stories,” *Japan Forum*, 32:3, March 2020, pp.404-431. <https://doi.org/10.1080/09555803.2019.1691632>.

¹⁶ ヘンリー・ジェンキンズ『コンヴァージェンス・カルチャー』[Kindle版] 晶文社、2021、p.58。

¹⁷ 同上、p.192。

¹⁸ Gitte Marianne Hansen & Michael Tsang, 前掲論文 p.408。私訳、以下同様。

“The term is defined as the transposition of a creative expression across multiple media types, platforms, channels, and genres.”

¹⁹ リンダ・ハッチオン、前掲書 p.iii。

ダプテーション研究とインターメディア美学はマイクロレベルで行われる」のに対し、「トランスメディアやクロスメディアの研究は通常、マクロレベルで行われており、マルチテキストのより大きな構造や、その制作と流通の実践を検討している」と述べている²⁰。つまり、あるコミュニケーションの体系から別の体系への置き換え作業（つまり両者の比較）に着目しているアダプテーション研究に対し、トランスメディア研究の対象はより広く、パラテキストのみならず、作品の制作過程やその流通などの外部の要素をも対象にしている。そして、エダーが「この二つの学説からの知見は有意義に組み合わせることが可能であり、またそうすべきである」²¹と主張しているように、原作と翻案作品の評価的比較を超え、アダプテーション研究の範囲を広げるために、トランスメディア研究を考慮に入れる必要がある。

続いては、マイクロな視点とマクロな視点を交差させつつ、『ねむり』のイラストとそれが果たしている役割を詳しく見ていく²²。

3 『ねむり』におけるイメージの重層化と物語の拡大

簡略すれば、「ねむり」は次のような物語である。小学2年生の息子と開業した歯科医の夫を持つ専業主婦の「私」はある夜、見知らぬ老人から足に水を注ぎかけられるという悪夢をきっかけに眠れなくなってしまう。大学生の時も「不眠症のようなもの」を経験している「私」は病院に行かず、主婦としての義務を以前同様完璧にこなしているため、周りも彼女の異変に気付かない。「人生を拡大している」（傍点原文）と感じ、読書などを楽しんでいる「私」は、最初は不眠を肯定的に捉えているが、ある日「覚醒した暗闇」である不眠状態から死を連想し、眠れないことに対して恐怖を抱き始める。そして、以前ドライブで訪れた港の公園でレイプと殺人事件が起こったことを知りながらも、17日目の夜に男の恰好をして車でそこに向かう。公園で車を止めると、男に見える二つの影に車は激しく左右に揺さぶられ、強い恐怖に襲われた「私」は、「何か間違っている」（太字原文）と感じる²³。

デュモン社から依頼を受けて『ねむり』のイラストに取り掛かったメンシックは、以前から村上作品の愛読者であり、『ねむり』のイラストにはしばしば、村上の他作品を想起させる表象が登場する。更に、文章から選び取った言葉に「筋書に関連がなさそうなものを組み合わせ」、「イラストレーションの層を重ねていく」²⁴ことによって、物語世界を拡大していくイラストを積極的に心が

²⁰ Jens Eder, "Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies," in *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*, ed. by D. Hassler-Forest and P. Nicklas, Palgrave Macmillan, 2014, pp.70-71. 私訳、以下同様。

"Trans- and cross-media studies typically operate on a macro level: they examine larger structures of multimediality and practices of their production and distribution. Adaptation studies and intermedial aesthetics tend to operate on a micro level: [they scrutinize specific textual/medial relations and transformations]."

²¹ 同上、p.71. "Insights from both discourses can and should however be fruitfully combined."

²² 本稿ではイラストの一部を引用するが、引用がないものについてはページ番号を記載する。

²³ 本作品の概要は、拙稿「村上春樹「眠り」とその漫画アダプテーションにおける女性の身体表象—「不気味なもの」と性の越境を中心に」から転載したものである。（注5に同じ、pp.236-237）。

²⁴ カット・メンシック、前掲エッセイ。

けている。青と銀色が使われているイラストは夜を想起させており、それぞれに描かれている表象は、①本文に関するもの、②他の村上作品を想起させるもの、③ポップカルチャー関連等の一般的に知られている表象、④メンシックのオリジナルなもの、という四つの層に分けることができる。続いては、①を念頭に置きながら、②～④を詳しく見ていく。

3-1 村上の他作品との間テクスト的繋がりを生み出す表象

ドイツ版の絵本の文章は、ノラ・ビーリッヒ (Nora Bierich) による短編小説「眠り」のドイツ語訳である。それに対し、日本語版の絵本は、以前のヴァージョンの改稿版である。自身の作品の逆輸入を改稿の機会として捉えた村上は、日本語版の出版に当たってテキストを「文章的に「ヴァージョンアップ」²⁵し、作品を改名した。文章的なヴァージョンアップは作品の内容に影響を与えなくても、無視できない変容である。

語り手は、「私は眠ろうとする肉体であり、同時に覚醒しようとする意識だった」と語るように、肉体と意識を二元論的に分けて考える傾向を持っている。そして過去に体験した「不眠症のようなもの」について短編小説では、「そう、私は文字どおり眠りながら生きていたのだ。私の体は水死体のように感覚を失っていた」と語り、覚醒している意識に対して感覚が鈍い体を「水死体」に例えている²⁶。「私の体は水死体のように感覚を失っていた」という文章は絵本の日本語版では削除されており、「そう、私は文字どおり眠りのうちに生きていた」とだけあるが、「水死体」という表象こそが、最初のイラストのテーマを決定しているように感じられる。

第1章 (p.10) に挿入されている最初のイラスト (【図①】) では、語り手だと思われる女性は目を閉じており、眠っているのか死んでいるのかは分からない格好で描かれている。そして、頭の上や体の周りにクラゲが何匹も泳いでおり、女性は水中に沈んでいるようである。クラゲといえば、『ねじまき鳥クロニクル』(新潮社、1994～95) を連想する読者は多いだろう。クミコにとって水族館で見るクラゲは、肉眼で見ることができない世界の部分を認識させており、また、トオルにとっては妻のクミコの知らない一面を象徴しているものである²⁷。同様に、『ねむり』では、クラゲは肉眼で見ることが



【図①】村上春樹『ねむり』
(新潮社、2010) p.10.

²⁵ 村上春樹「あとがき」『ねむり』新潮社、2010、p.93。

²⁶ 村上春樹「眠り」『TV ピープル』文芸春秋、1990、p.131。

なお、ドイツ版では、「Ich lebte, während ich buchstäblich schlief. Wie bei einer Wasserleiche war jede Empfindung aus meinem Körper gewichen」と、改稿前の文章(「そう、私は文字どおり眠りながら生きていたのだ。私の体は水死体のように感覚を失っていた」)がそのまま残っている。Haruki Murakami, *Schlaf* (Dumont, 2021), p.7.

²⁷ 『ねじまき鳥クロニクル』の第2部の第6章「遺産相続、クラゲについての考察、乖離の感覚のようなもの」において、クミコは次のように語っている。

「でもね、さっきじっとクラゲを見ているうちに、私はふとこう思ったの。私たちがこうして目にしている光景というのは、世界のほんの一部にすぎないんだってね。私たちは習慣的にこれが世界だと思っているわけだけれど、本当はそうじゃないの。本当の世界はもっと暗くて、深いところにあるし、その大半がクラゲ

できない世界の深層、つまり「私」の内的世界を体現していると考えられる。そして、水中に泳いでいるクラゲは、絵本の主要モチーフの一つにもなっている。日本版の絵本はオリジナルのカバーが付いているが、表紙はドイツ版と同じである。そして、クラゲは表紙の裏に描かれており、日本版では更に、目次の後のページにも使われている。夜の暗さと海の水の中世界を連想させている青い背景の前に泳いでいる、銀色と白で描かれているクラゲは、夜中に潜んでいる危険性の象徴でもあり、日本人読者をシュールな物語世界に誘う役割を果たしている。

メンシクのイラストにおいて特徴的なのは、「私」を取り巻く外部環境と「私」以外の人物を殆ど描いていないことである。これは、「私」の一人称語りと対応し、語り手の精神状態に焦点を当てるための工夫だと考えられる。本文では、「私」とその夫と息子との関係性が重要なテーマとなっている。夫と息子は、「私」を家事・育児という「傾向の檻に閉じ込め」、彼女の2回目の不眠状態を引き起こす他者として語られている。それに対し、イラストでは「私」以外の人物は描かれていない。第1章の末尾 (p.24) に挿入されているイラスト【図②】は例外で、「私」の夫が登場する。しかし、「私」が夫の顔を思い出せないと語るように、夫は「私」に背を向けて寝ており、顔は描かれていない。焦点は、眠れないように瞼を道具で無理やり開かれた「私」の顔に当てられている。なお、二人の間に本文とは関係のない分子構造模型が描かれており、イラストは語り手が夫に対して感じている生理的嫌悪感と二人の精神的な距離を強調している。



【図②】村上春樹『ねむり』
(新潮社、2010) p.24.

「私」が不眠の原因となる悪夢を見たエピソードが語られている第2章の冒頭 (p.27) に挿入されているイラストは、「私」の肉体と意識が乖離しており、語り手は夢と覚醒状態の間を彷徨っていることを印象付ける。横になっている女性の横に、箱の中に入っている頭蓋骨が3個置かれており、それぞれに番号と文字が描かれている。いうまでもなく、頭蓋骨は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(新潮社、1983)における「街」と、主人公の「私」が仕事としている「夢読み」を連想させている表象である²⁸。『ねむり』の本文では、複数回登場している「影」は「覚醒」とも呼ばれており、「覚醒がいつも私のそばにいる。私はその冷やかな影を感じつづける。私自身の影だ。奇妙だ、と私はまどろみながら思う。私は私自身の影の内側にいる」という箇所が暗示するように、不眠状態に陥った「私」は、影を切り剥がされた街の住人たちと同様に、肉体と意識が

みたいなものに占められているのよ。私たちはそれを忘れてしまっているだけなのよ。そう思わない？ 地球の表面の三分の二は海だし、私たちが肉眼で見ることのできるのは海面というただの皮膚にすぎないのよ。その皮膚の下に本当にどんなものがあるのか、私たちはほとんど何も知らない」(傍点原文のまま) 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル—第2部 予言する鳥編』新潮文庫、2020、p.99。[Kindle版]

²⁸ 「眠り」と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』との間テキスト性については、花田俊典「「眠り」—昏睡する「私」」(『国文学 解釈と教材の研究』1998・2、pp.164-168)が詳しい。

解離しており、夢と覚醒状態が反転していることも考えられる²⁹。絵本は、その色付けだけではなく、表象の重層性を活かすことによって、夢と現実の境界線が曖昧なまどろみの状態を積極的に描いていると考えられる。

3-2 メンシックによるオリジナルな表象

メンシックのイラストは、本文とは関係なく、自然や動物界に関する表象が登場するのが特徴的である。分子構造模型や鳥が登場する【図②】は、その一例である。また、第1章の2枚目のイラスト (p.17) に描かれているのは、ホオズキを背景に、カタツムリの殻とナイフで野菜を掘っている手である。これは、語り手が夫の帰宅に合わせて食事の準備をしている場面から連想されたものだと考えられるが、ホオズキにカタツムリの殻と野菜という、ランダムな表象は、夢のような雰囲気盛り上げ、とりわけ殻にこもっているカタツムリは、自分の世界に没頭している語り手の孤独を強調していると考えられる。また、3枚目のイラスト (p.20) は、プールで泳いでいる女性の姿と、その女性の脊椎と思われるものが描かれている。このイラストは、自分の母のようになりたくないとする「私」が、若い体を保つために水泳に通っているという箇所と対応しており、読者の注目を彼女の身体に向けさせる。

裸で鏡の前に立って自分の体を眺める習慣がある「私」は、不眠に陥った後、「自分が思ったより綺麗になっていることに気がつく」。これに対応し、第4章には、女性の身体の美しさを際立たせるイラストが2枚続いて挿入されている。61ページのイラストは、上半身裸の女性が花束を抱きしめている姿が描かれている。これは、「私」の自己愛を表現しているが、女性の体が縄で縛られているのは見逃せない。本文とは関係のないように見えるこのイラストは、母や妻として、家庭と社会のあらゆる制約に縛られて生活している女性の息苦しさを繊細に描いている。

次のページのイラストは、裸の女性の後ろ姿が描かれている。彼女の全身に点や点と点を結ぶ線が描かれており、サイボーグの様である。こうした描き方は、眠りを捨てた「私」が自分のことを「人類の飛躍的進化の先験的サンプル」として捉えていることと対応していると共に、家事・育児などの「現実の事物を」「義務的に機械的に」処理しつづけている「私」が、日常生活の「傾向」に「消費」されていることを表現していると言える。なお、女性の身体の周りの折り鶴は、ホオズキと同様に、海外の読者に日本を意識させているのと同時に、折り鶴は平和の象徴として知られていることから、家庭の平和を守るために「私」の自己犠牲が必要であることを表していると考えられる。

不眠に陥った「私」は、家事・育児の「傾向」に「消費」される日常から読書に逃避する。第2章のイラストは、「私」が読んでいる『アンナ・カレニナ』との間テキスト性を強調している。34ページには、「Tolstoi」「Anna Karenina」と書かれた本、37ページにはアンナの自殺を暗示する

²⁹ こうした解釈は、浅利文子の指摘と呼応している。浅利は、『眠り』というタイトルは、悪夢を見て目覚めたつむりの「私」が、実はその後も眠り続け、無意識の中にいることを示唆しており、「私」は夢を見続けていることに気付かず、夢を現実と取り違えている」と、タイトルにおけるパラドックスを指摘している。「村上春樹・意識と肉体の統合へ向かう『眠り』」『法政大学大学院紀要』第62号、2009、p.326。

イラストが配置されている。後者は、目を開いた女性の顔がクローズアップで描かれており、その半分は汽車である。これは、「私」がアンナと一体化しており、彼女と同様な不吉な運命を辿ることを視覚的に表現している。ここでは、メンシックによる「私」の顔の描写について更に詳しく見ていきたい。

本文において「私」は自分の顔を「悪くはない」と認識しており、眠ることを捨てた後「本当に綺麗になっている」と語る以外は具体的な描写が殆どなく、絵本に登場する「私」の顔は、メンシックの想像力が生み出したものである。メンシックが描いた女性はとてつもない美人だが、よく見ると、描写が一様ではないことに気づく。第4章の末尾に置かれたイラスト(p.66)においては「私」は黒目をしているように見え、着ている服に描かれている桜の模様は、彼女が日本人であることを強調するための工夫だと考えられる。また、【図②】の背景には菊の模様が描かれており、それは物語の舞台が日本であることを暗示している。一方で、このイラストでは、「私」の目が明るい色をしているように見える。また、家並みと共に描かれている、帽子を被った「私」の肖像画(p.77)では、彼女は明らかに明るい目をしており、その鼻の高さからも西洋人女性を思わせている。これは、「私」が意識の中でアンナと一体化していることを表しているとまず考えられる。なお、66ページでは、読書をしている彼女の頭の上には猿の仮面が大きく描かれている。これは、彼女が読んでいる『アンナ・カレーニナ』における仮面舞踏会の場面を連想させており、『アンナ・カレーニナ』との間テキスト性を浮き彫りにしている。同時に、猿の顔をしている仮面は、多くの読者には『東京奇譚集』（新潮社、2005）に収録された短編小説「品川猿」を想起させているだろう。

「品川猿」のドイツ語訳版 (*Der Affe von Shinagawa*) は、2006年にデュモン社から刊行された短編集 *Blinde Weide, schlafende Frau* (『めくらやなぎと、眠る女』) に収録されており、自称村上の大ファンであるメンシックが読んでいる可能性が高い。「品川猿」に登場する猿は、人の名前、強いて言えばアイデンティティを盗む設定になっている。「品川猿」の主人公の女性が自分の名前を時々思い出せない、つまり名前のない存在として登場するのと同様に、『ねむり』の主人公は無名の「私」である。語り手に名前がないことは、彼女が体験している問題、つまり日常生活の「傾向」に「消費」されているということの普遍性を表している。それに加え、メンシックの人物描写によって「私」の経験は、国境を超えた女性の普遍的な体験として描き直されている。

3-3 ポップカルチャー関連等の世界共通の表象

ポップカルチャー関連等の世界共通の表象もまた、ドイツ人（外国人）読者の共感性を高める役割を果たしていると考えられる。

「私」が港の公園でレイプと殺人事件が起こったことを知り、死について考え始める展開に伴い、イラストは文章から更に乖離していく。「私」が眠らないことを決断する第5章に挿入されている最初のイラスト(p.70)には、船を眺めている女性が描かれている。注目すべきなのは、船が彼女を圧倒するような大きさで、空に花火が打ち上げられていることである。こうした描写は「夢の船」として知られているタイタニック号と、その悲劇を描いている超有名映画『タイタニック』(1997)を連想させている。家父長制に絞られているヒロイン・ローズがジャックと恋に落ち、キャルとの

結婚から逃げようとするという映画の展開は、『アンナ・カレーニナ』の三角関係を連想させており、トルストイの長編小説と同様に、『ねむり』のプレテクストとして機能している。イラストに登場する巨大船の表象によって、『ねむり』は『タイタニック』と並び、女性の失われた夢の物語として再現されており、「私」の悲劇的な運命を国籍や年齢を問わず理解できる形で暗示している。

物語が終盤に近付くと、「何も恐れることはない」と語っていた「私」は「とつぜん激しい恐怖に襲われ」、精神状態が乱れてしまう。その頂点は、公園で「私」の車が二つの黒い影に襲われる場面である。メンシックは暴力を直接的には描いていないが、表象の重層性を活かすことでテキストに潜んでいる暴力性を表現している。「私」の車が襲われる直前の場面を描いているイラスト (p.84) は、空にツェッペリンが飛んでおり、雨や雪が降っている。ツェッペリンからはまず、ロック・バンドのレッド・ツェッペリン (Led Zeppelin) が思い浮かぶ。テキストには、「私」が港に向かっている間、「日本語のロック・ミュージック」を聴いていると書かれている。レッド・ツェッペリンはイギリスのロック・バンドではあるが、1970年代を代表するような世界的に有名なバンドであり、メンシックが「ロック・ミュージック」からレッド・ツェッペリンを連想したのは想像に難くない。

なお、ドイツで開発されたツェッペリンは、ナチス・ドイツに関する箇所と呼応している。「間断のない覚醒が二週目に入った時」に、「私」は不安になり、人を眠らせないという、ナチスがやった拷問について昔読んだ本のことを思い出す。本文ではナチス・ドイツが出てくるのはこの一か所 (第4章) だけだが、絵本では第6章に飛行船を描いたイラストが挿入されていることによって、「私」の不眠とナチス・ドイツで行われた拷問の関係性が前景化する。なぜなら、ドイツの飛行船黄金時代はワイマール共和国時代と重なっており、飛行船はナチスのプロパガンダに使用されたからである³⁰。また、飛行船といえば、「ヒトラー号」と命名されるはずだった³¹ヒンデンブルク号の爆発炎上 (1937) は伝説的であり、タイタニック号の沈没と共に、20世紀の大事故の一つとして知られている。このように、車の上を飛んでいる飛行船は、「私」を待ち受ける理不尽な暴力の影を感じさせると共に、その暴力を歴史的な文脈に位置づけている。

第6章の最初のイラスト (p.82) に描かれている、ランタンを飛ばしている女性のイラストは、アジアを意識させるエキゾティズムが漂っており、「傾向的に消費される」日常から脱出して自由になりたがる「私」の想いを象徴的に表している。しかし、アンナやローズと同様に、「私」の夢は叶うことがない。物語の最後の場面では、「私」は車に閉じ込められており、外から二つの暗い影に揺さぶられながら強い恐怖を感じている。本文の後に置かれている最後のイラスト (次頁【図③】p.88) は、「私はあきらめてシートにもたれ、両手で顔を覆う。そして泣く。私には泣くことしかできない」と語る「私」の言葉と対応している。

³⁰ 天沼春樹「飛行船の文化史」『一橋論叢』1997・3、p.435。

³¹ 同上。

目を閉じた女性が両手で顔を覆っており、右手の薬指に結婚指輪が付いているこのイラストにおいて着目したいのは、女性の髪の毛、そして頭の周りに白で描かれている光輪のようなものである。このイラスト、とりわけ光輪の形からニューヨークにある自由の女神像を連想するのは筆者だけではないだろう。ところが、メンシックが描いた女性の髪の毛の中にはイモムシが沢山這っており、カブトムシのような虫が彼女の腕を登っていることから連想されるのは「自由」ではなく、死と腐敗である。



【図③】村上春樹『ねむり』
(新潮社、2010) p.88.

なお、女性の髪の毛は縄のように太く、彼女を床やベッドに縛り付けているようになっているのも見逃せない。こうした描写から連想されるのは、子供向けの絵本として親しまれてきたジョナサン・スウィフトによる著名な風刺小説『ガリヴァー旅行記』(1726)の第一篇「リリパット国渡航記」の冒頭である。船が嵐で難破したガリヴァーは小人たちの島国リリパットに流れ着き、気絶しているところをリリパットの軍隊に縛り付けられてしまう。身動きが取れないように、身体を縄で縛りつけられたまま砂浜の上に横たわっているガリヴァーの姿を連想させている【図③】における女性の描写は、自由を奪われてしまった主人公の絶望感を印象的に表している。このように、絵本の最後のイラストは、イメージの重層化を活かし、読者の想像力を喚起することによって家庭の束縛から解放され得ない「私」の悲劇を多面的に表現している。

おわりに

「パン屋襲撃」「パン屋再襲撃」のトランスメディア・アダプテーションを分析したハンセンとツァンは次のような結論に至った。つまり、「これらの作品では、プロットは似たようなものだが、それぞれの作品がそのメディアの美学を活かして物語の特定の側面を強調しており（中略）、そしてその時点で物語の解釈を生み出している（これには村上自身による物語の再読も含まれている）」という³²。「パン屋襲撃」「パン屋再襲撃」についてはハンセンとツァンの論考を参照していただきたいが、「眠り」のトランスメディア・アダプテーションに見られる表象の移動及び物語の変容については簡単にまとめた。

文章から乖離している『ねむり』のイラストは、物語を「新たな文化的環境へと「順化」³³させるといふ、文章を説明する機能を果たしているのと同時に、物語を変容させている。メンシックのイラストは、『ねむり』を村上ワールドの中に位置づけると共に、1980年代の日本の専業主婦の生

³² Gitte Marianne Hansen & Michael Tsang, 前掲論文 p.428.

“While the plot stays similar across these works, each highlights certain aspects of the story – be it ideological implication or gender representation, or even adding in something absent such as racial politics – through navigating the aesthetics of its media genre, thus already producing an interpretation of the story (this includes Murakami’s own rereading of the stories).”

³³ リンダ・ハッチオン、前掲書 p.iii.

きづらさと彼女のフェミニスト的な目覚めを描いた物語を、世界共通の表象を用いることによって、不吉な運命を迎える女性の悲劇という、より普遍的な物語として描き直している。

不眠が引き起こした語り手の意識の変化を象徴的に描いている絵本に対し、漫画『眠り』では、人間の根本的な恐怖がホラーコメディとして再現されている。拙稿³⁴で論じたように、漫画では原作「眠り」におけるホラー的な要素が強調されており、語り手が性を越境した不気味な存在として描かれているのが特徴的である。なお、絵本の最後のイラストは語り手の静かな絶望感を強調して描かれているのに対し、漫画の最後の場面は極めて暴力的であり、車の中に閉じ込められた「私」が火の海で燃えているように描かれている。漫画では、「私」が感じている恐怖は誇張されており、それは原作に見られないブラック・ユーモアを生み出している。このようなパロディ性は、本来風刺性の強いバンドデシネ³⁵というメディアの特徴によって生み出されるものだと考えられる。

なお、絵本『ねむり』と漫画『眠り』において共通しているのは、本文からかけ離れたエキゾチックな表象の使用である。メンシックは文章から選び取った要素に折り鶴や菊などの日本らしい表象を交ぜているが、PMGL (Pierre-Marie Grille-Liou) もまた、本文にはない居酒屋などの日本的な表象を描いている。このようなエキゾチックな表象は、海外では日本文学のセールスポイントとなっており、逆説的ではあるが、読者の期待に応える意味では物語を「新たな文化的環境へと「順化」(ハッチオン) させる働きを担っている。一方で、ドイツやフランスでは物語を「順化」させるイラストは、日本では異化作用として機能しており、作品を改稿する契機を作ると共に、日本文学を世界文学として再販売するための販売戦略となっている³⁶。

こうした工夫は、『ねむり』のドイツ版と日本版の表紙を比較しても明らかである。ドイツ版の表紙は、青い背景に白と灰色で「HARUKI MURAKAMI」「Schlaf」「MIT ILLUSTRATIONEN VON KAT MENSCHIK」が書かれており (【図④】)、目を大きく開いた女性の顔が描かれている。彼女の表情には恐怖が表れており、自分の置かれた状況から出口を見つけられない語り手の「覚醒」を象徴的に描いたものだと考えられる。このイラストは日本版の表紙にも使われているが、カバー (【図④】) には物語の最後に挿入されているイラスト (【図③】) が使われている。語り手の絶望感を表現しているこのイラストは、物語の内容を予告するものであると同時に、日本では無名であったメンシックのグラフィック・スタイルの特徴を押し出しているものでもある。日本版の表紙の裏側に印刷されているセミとホオズキも同様に、本を手にとった読者にメンシックのアートの雰囲気味わってもらおう役割を果たしている。更に、日本版のカバーには日本語で「ねむり」と「村上春樹」が書かれているだけでなく、ドイツ版の表紙の文章がそのまま引用されている。メンシックのイラストとドイツ語の文章は本にエキゾチックな雰囲気を与えており、帯に書かれている「名作、改稿」というフレーズと共に、日本人読者の関心を引き出すために施された工夫だと考えられる。

『ねむり』に添えられているイラストはテキストと対等なものとして物語を変容させ、イメージ

³⁴ 注5に同じ。

³⁵ フランス語圏における漫画のこと。詳しくは拙稿「アダプテーションとして読む漫画『かえるくん、東京を救う』—原作からの逸脱と物語の再文脈化を中心に」(『早稲田大学国際文学館ジャーナル』第2号、2024・3、pp.1-11)を参照していただきたい。

³⁶ Gitte Marianne Hansen & Michael Tsang、前掲論文、p.409。

を重ねることによって物語世界を拡大させている。「眠り」から『ねむり』への改名が示しているように、絵本『ねむり』は原作の別ヴァージョンよりむしろそのアダプテーション作品であり、イラストは物語の解釈のみならず、作品の流通にまで大きな影響を与えている。



【図④】
ドイツ版の表紙と日本版のカバー

【テキスト】

本文引用は村上春樹『ねむり』（新潮社、2010）に拠った。なお、ドイツ版については Haruki Murakami, *Schlaf* (Dumont, 2021 [2009]) を使用した。

【付記】

本稿は第34回村上春樹とアダプテーション研究会（2024年4月20日、オンライン開催）における口頭発表「村上春樹「眠り」とそのアダプテーションにおける女性表象について」の一部に基づいており、2024年第13回村上春樹国際シンポジウム「村上春樹文学における「ウェイ・オブ・ライフ（way of life）」（2023年7月13-14日、早稲田大学）における口頭発表「アダプテーションから見る「ウェイ・オブ・ライフ」—絵本『ねむり』のイラストを中心に」に加筆修正を施したものである。貴重なご意見を下さった皆様に深く感謝申し上げます。なお、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。

【参考文献】

- 浅利文子（2009）「村上春樹・意識と肉体の統合へ向かう『眠り』」『法政大学大学院紀要』第62号、法政大学大学院紀要編集委員会
- 天沼春樹（1997・3）「飛行船の文化史」『一橋論叢』日本評論社
- ジェンキンス、ヘンリー／渡部宏樹・北村紗衣・阿部康人訳（2021）『コンヴァージェンス・カルチャー』晶文社〔Kindle版〕。原著は2006年に刊行

- ダルミ、カタリン (2024・3) 「アダプテーションとして読む漫画『かえるくん、東京を救う』—原作からの逸脱と物語の再文脈化を中心に」『早稲田大学国際文学館ジャーナル』第2号、早稲田大学国際文学館
- ダルミ、カタリン (2024) 「村上春樹「眠り」とその漫画アダプテーションにおける女性の身体表象—「不気味なもの」と性の越境を中心に」二宮智之ほか編『文学をひらく鍵—ジェンダーから読む日本近現代文学』鼎書房
- ハッチオン、リンダ／片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳 (2012) 『アダプテーションの理論』晃洋書房。原著は2006年に刊行
- 花田俊典 (1998・2) 「「眠り」—昏睡する「私」」『国文学 解釈と教材の研究』学燈社
- 林圭介 (2021) 「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
- 村上春樹 (1990) 「眠り」『TV ピープル』文芸春秋
- 村上春樹 (1990) 『村上春樹全作品 1979～1989 ④ 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』講談社
- 村上春樹 (2005) 「品川猿」『東京奇譚集』新潮社
- 村上春樹 (2020 [1994]) 『ねじまき鳥クロニクル—第1部 泥棒かささぎ編』新潮文庫 [Kindle 版]
- 村上春樹 (2020 [1994]) 『ねじまき鳥クロニクル—第2部 予言する鳥編』新潮文庫 [Kindle 版]
- 村上春樹 (2020 [1995]) 『ねじまき鳥クロニクル—第3部 鳥刺し編』新潮文庫 [Kindle 版]
- メンシック、カット (2014・12) 「ムラカミの重層を描くということ—村上春樹／カット・メンシック画」『図書館奇譚』『波』新潮社、https://ebook.shinchosha.co.jp/nami/201412_04/ 【2025年2月1日観覧】
- モネ、リヴィア (1998・2) 「^{テレヴィジユアル}テレビ画像的な退行未来と不眠の肉体—村上春樹の短編小説における視覚性と^{ヴァーチャル・リアリティー}仮想現実」『国文学 解釈と教材の研究』学燈社
- 山根由美恵 (2023・1) 「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」『村上春樹とアダプテーション研究』第1号、村上春樹とアダプテーション研究会
- Eder, J. (2015). Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies. In D. Hassler-Forest & P. Nicklas (Eds.), *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*, Palgrave Macmillan.
- Hansen, G. M., & Tsang, M. (2020). Politics in/of Transmediality in Murakami Haruki's Bakery Attack Stories. *Japan Forum* 32 (3): 404–431. doi:10.1080/09555803.2019.1691632.
- Newell, K. (2017). Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach. In T. Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford University Press.
- Soloski, A. (2017, Nov. 30). "Review: In 'Sleep,' a Wakeful Woman Faces Long, Surreal Nights." *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/11/30/theater/review-in-sleep-a-wakeful-woman-faces-long-surreal-nights.html> 【2025年2月1日観覧】

【論文】

レイモンド・カーヴァーを訳し直すときに村上春樹が語ること
—「ささやかだけれど、役にたつこと」をめぐる—

林 圭介

(法政大学中学高等学校 教員)

はじめに

村上春樹は小説家であるだけでなく、F・スコット・フィッツジェラルドやJ・D・サリンジャーらアメリカを中心とした英語圏文学の翻訳者として知られる。その村上がすべてのテキストを翻訳した特権的な作家にレイモンド・カーヴァーがいる。村上はカーヴァーの小説を翻訳することで、自身の小説をいかに創作したのか。

これまでも村上の翻訳と小説の影響関係はさまざまな角度から論じられてきたが、村上翻訳が村上文学にもたらしたものの内実は明らかにされてこなかった。村上の翻訳態度から確認すれば、「一語一句テキストのままにやるのが僕のやり方です。そうしないと僕にとっては翻訳をする意味がないから。自分のものを作りたのであれば、最初から自分のものを書きます」と述べている¹。村上が翻訳で目指すのは、異なる言語の意味を等価に置き換えることであるように見える²。

しかし、等価の効果を翻訳の前提に置きながら、村上はその前提と相反する考え方を提示している。たとえば、カーヴァーを訳すときに「カーヴァーにとってかけがえのない翻訳者だと感じる」と語る、次の発言である。

僕以外にカーヴァーを訳せる人がいっぱいいるし、あるいは僕以外にフィッツジェラルドを訳せる人もいる。しかし僕が訳すようには訳せないはずだと、そう確信する瞬間があるんです。かけがえがないというふうに、自分では感じちゃうんですね。一種の幻想なんだけど³。

この村上の発言には、等価には置き換えられない翻訳者の表現があることが示されている。翻訳では意味の置き換えが前提されているにもかかわらず、異なる言語に置き換えて表現するために意味を完全に等しく置き換えることはできない。したがって、ただ1つの「かけがえのない」翻訳は不可能である。しかし、村上の発言で示されているのは、それとは逆の考えである。「カーヴァー

¹ 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』文芸春秋, 2000年, p.20. 下線部は引用者による。以下同様。

² Pym, Anthony “Propositions on cross-cultural communication and translation” *Target*, 16(1), 2004, p.8. 村上の翻訳態度は、等価の効果と翻訳者の役割を論じたアンソニー・ピムと共通するだろう。ピムは訳している翻訳者が自身を語ることはできないと指摘し、翻訳者の役割が新たに意味を生み出すのではなく、ある言語を別の言語で等価に置き換える点にあると論じている。翻訳者は創作者と異なるというわけだ。

³ 前掲注 1, p.26.

にとってかけがえのない翻訳者だと感じる」と村上が「確信」するのは、村上にしか表現できない方法でカーヴァーのテキストを置き換えることができると解釈しているからである。

本稿では、村上の訳したカーヴァー「ささやかだけれど、役にたつこと」（1988年）を取り上げる。この中編の原典“A Small, Good Thing”（1983年）は、従来、ミニマリストと評されたカーヴァーの作風の変化を特徴づけるテキストと論じられてきた。短編“The Bath”（1981年）が書き直されてこの中編にまとめられたからだ。しかし、カーヴァーの死後、その評価が一変する。実は、編集者が改稿して最初に出版された短編を作家がもとの中編に戻したのだ。その意味で、“A Small, Good Thing”はカーヴァーの書き直しの意味を明らかにしたテキストである。

本稿で着目したいのは、村上がこの中編をくり返し訳している点である。短編「風呂」（1990年）が一度きりしか訳されていないのに対し、後でくわしく触れるように、この中編は6回にわたって訳し直されているのだ。カーヴァーが書き直す作家だったように、村上は訳し直す翻訳者である。村上はなぜカーヴァーをくり返し訳したのか。

本稿では、この問いを柱に、「ささやかだけれど、役にたつこと」の訳し直された複数のヴァージョンを比較するという手法を通じて、次の2つの論点を考察する。1つ目は村上がカーヴァーのどこを訳し直したのか、2つ目は村上の訳し直しが村上文学といかに関係するのか、である。この2つの論点から村上がくり返しカーヴァーを訳し直した翻訳行為の意義を明らかにしたい。

1 カーヴァーを訳し直す村上春樹

アメリカと日本でどのようにカーヴァーが受容されてきたかを確認することからはじめたい。アメリカで「ミニマリズム」の作家とカーヴァーが評価されたのは1970年代末だった。トマス・ピンチョンをはじめとする「ニュー・フィクション流の重厚かつ実験的な長編小説への反発」から「ミニマリズム風にして軽妙かつ日常的な短編小説への揺り返しが起こり」、カーヴァーはアメリカで注目を集めるようになった⁴。高橋源一郎によれば、1980年代はじめにレイモンド・カーヴァーは「村上春樹の翻訳によってようやく日本でもその名を知られるようになった」⁵。

しかし、それから10年を経ずに「一九八八年八月二日。肺がん。死去。他の多くの芸術家がそうであるように彼の死は彼の存在をアメリカ人の間にもちょっぴり印象づけた。日本での彼の知名度には到底及ばないささやかな波だったが……」と、風丸良彦は指摘することになる⁶。『レイモンド・カーヴァーが死んだことなんてだあれも知らなかった』という風丸の書名が示すように、カーヴァーはアメリカよりも日本で人気を博した。このアメリカと日本におけるカーヴァー受容の差を作ったのが村上春樹の翻訳である。

村上によるカーヴァーの翻訳で整えられたのは、カーヴァーの作風の変化を理解する下地である。先の高橋はカーヴァーの作風の変化を示すテキストとして、「ア・スモール・グッド・シング」と

⁴ 巽孝之『アメリカ文学史のキーワード』講談社、2000年、p.210。

⁵ 高橋源一郎『ぼくがしまうま語をしゃべった頃』新潮社、1989年、p.95。

⁶ 風丸良彦『レイモンド・カーヴァーが死んだことなんてだあれも知らなかった——極小主義者たちの午後』講談社、1992年、pp.6-7。

「ザ・バース」を挙げる。

「ア・スモール・グッド・シング」と、その書き直し前のオリジナル・ヴァージョン「ザ・バース」には重大な相違点がある。

「ザ・バース」は、ある若い夫婦が子供の誕生日のためにバースデー・ケーキをパン屋に注文するところからはじまる。だが、誕生日の直前に子供は事故に遭ってしまい、死の床に就いている子供をなす術もなく見守っている両親の下に、まるで「悪の象徴」のように、ケーキを引きとるようパン屋からの電話が冷酷に鳴りつづける。

「ア・スモール・グッド・シング」は「ザ・バース」の三倍に引き伸ばされていて、一度終わったはずの物語が別の結末を求めて再開されるのだ。子供を失った両親は連れだってパン屋を訪れ、何が起こったのかをかれに告げる。怒りから悲しみ、そして和解へ。パン屋は両親に焼き上がったばかりのパンを差し出して言う。「食べるということはほんのささやかなことにすぎません。でも、いまわたしたちにできるのはこれだけなんです」⁷

高橋によれば、「ア・スモール・グッド・シング」と「書き直し前のオリジナル・ヴァージョン「ザ・バース」の相違点」は「登場人物たちと作者の変身」にあるという。「ザ・バース」では、交通事故に遭った子供を見守る夫婦の不安が正体不明の電話におびえる妻の不安に重ねられている。一方、「ア・スモール・グッド・シング」では、事故に遭った子供が亡くなり、「別の結末」が「再開」される。夫婦は電話のかけ主の正体に気がつき、パン屋を訪れる。夫婦から子供の死を告げられたパン屋は「焼き上がったばかりのパン」を差し出し、夫婦とパン屋の「三人は明け方までいっしょに話しつづける」のである。

この短編「ザ・バース」から中編「ア・スモール・グッド・シング」への書き直しを、高橋は「登場人物たちと作者の変身」と意味づけた。「日常生活の「秘められた苦痛」から「癒す力」への変化を見出したのである。

このようなカーヴァーの作風の変化を村上文体の変化と関連づけて論じたのは、橋本博美である。橋本は「省略の美学」を追究した中期のカーヴァーのテキストには、村上のような直接法的な訳出よりも間接法的な訳出が「原文の肌理を生かすことになる」という。「しかし、その異質性ゆえに、村上は細心の注意を払い丁寧な翻訳を実践し、とくにカーヴァーが「ミニマル文体」から「ナラティブな文体」に転換し、その描写に主観性が加わるようになって以降の、自由間接法などに対する訳文は実に優れている」と指摘している⁸。つまり、カーヴァーの作風が「ミニマル文体」から「ナラティブな文体」に転換したことで、カーヴァーと村上の文体が重なったというわけだ。

しかし、アメリカのインディアナ大学リリー図書館に保存された『愛について語るときに我々の語ること』の「オリジナル原稿」が発見されたことをきっかけに、カーヴァーが作家として成長した理由を作風の変化から捉える従来の見方は意味を持たなくなる。ウィリアム・L・スタルによれ

⁷ 前掲注 5, p.98. 傍点とルビは原文のママ。

⁸ 橋本博美「Raymond Carver と村上春樹にみる翻訳の相互作用」『南山英文学』15号, 1991年, pp.30-31.

ば、『ビギナーズ』においては三七ページだった原稿は、『愛について語るときに』では七八パーセントの削除を受け、題名は「風呂」に変更されている⁹。つまり、カーヴァーが短編「風呂」を書き直して中編「ささやかだけれど、役にたつこと」が生まれたのではなく、編集者ゴードン・リッシュが中編を「削除」して短編が生まれたのである。

したがって、初期から中期のテキストにおいてカーヴァーと村上の文体が見合っておらず、後期のテキストにおいてカーヴァーと村上の文体が見合うようになるという先の橋本の指摘は、この「オリジナル原稿」の発見によって覆されてしまう¹⁰。カーヴァーによる書き直しは、カーヴァーの作風の変化を示すのではなく、編集者の手で改稿を余儀なくされたテキストを自身のテキストとしてあらためて位置づけ直す試みだったからである¹¹。

本稿で着目するのは、カーヴァーが自身のテキストを何度も書き直してきたように、村上がカーヴァーのテキストを何度も訳し直してきた点である。たとえば、村上春樹訳「ささやかだけれど、役にたつこと」にはこれまで7つの翻訳が存在している。この7つを初出から順番に並べたのが次のリストである¹²。

初出①：「ささやかだけれど、助けになること」(『文学界』第42巻第10号, 1988年)

単行本②：「ささやかだけれど、役にたつこと」(『ささやかだけれど、役にたつこと』中央公論社, 1989年)

全集③：「ささやかだけれど、役にたつこと」(『The Complete Works of Raymond Carver 3 大聖堂』中央公論社, 1990年)

選集④：「ささやかだけれど、役にたつこと」(『Carver's Dozen レイモンド・カーヴァー傑作選』中央公論社, 1994年)

新全集⑤：「ささやかだけれど、役にたつこと」(『村上春樹翻訳ライブラリー 大聖堂』中央公論新社, 2007年)

翻訳テキスト⑥：「ささやかだけれど、役に立つこと」(『村上春樹ハイブ・リット』アルク, 2008

⁹ カーヴァー,レイモンド『村上春樹翻訳ライブラリー ビギナーズ』村上春樹訳,中央公論新社,2010年,pp.493-494.

¹⁰ 橋本は、「オリジナル原稿」の発見を受け、後にその執筆年を測定し、カーヴァーの変化が「叙情的な作品となってい」くのではなく、「叙情的な作品」だったと指摘している(「“A Small, Good Thing”オリジナル草稿にみるカーヴァーの書き換えの真相(上)」『英語青年』第145巻10号,2000年,p.632.)。

¹¹ 青山南は、村上が紹介してきた「「すべてが宙づりの状態のままで終結する」スタイルの奇妙で謎めいた」カーヴァーと実際の作家カーヴァーの齟齬について指摘している。「カーヴァーの不思議とは、カーヴァーがリッシュによって歪められるところから生まれた不思議だった」のである(「カーヴァーが文章を書いていた場所」,平石貴樹・宮脇俊文編『レイ、ぼくらと話そう レイモンド・カーヴァー論集』南雲堂,2004年,p.50)。また、村上もカーヴァーの書き直しについて「リッシュによって与えられた傷あとを最小限にするべく修復しつつ、その功績をも公平に反映させようと努めていた」と評価している(前掲注9,p.530)。

¹² 本稿では、*Cathedral* に収められたヴァージョンを原典①とし、後に発見された *Beginners* に収められたオリジナル原稿を原典②とした。それぞれのヴァージョンを引用するにあたっては、原典①・原典②・初出①・単行本②・全集③・選集④・新全集⑤・翻訳テキスト⑥・オリジナル原稿⑦と表記する。

年)

オリジナル原稿⑦：「ささやかだけれど、役にたつこと」(『村上春樹翻訳ライブラリー ビギナーズ』中央公論新社, 2010年)

村上が“A Small, Good Thing”を訳したのは、カーヴァーが亡くなった直後の1988年10月である。また、村上が短編“The Bath”を訳したのはこの中編を訳した後で、『The Complete Works of Raymond Carver 2 愛について語るときに我々の語ること』と題した全集にまとめる1990年8月である。カーヴァーが中編を書いた後、リッシュが短編に書き直した順番と重なるのだ。さらに、上のリストで挙げたように、中編は雑誌『文学界』に初出①が掲載された後、単行本②、全集③、選集④、新全集⑤、翻訳テキスト⑥およびオリジナル原稿⑦と6回もの改訳が試みられているのである。

2 揺らぐ村上の訳し直し

村上はカーヴァーのどこを訳し直したのか。原典と7つの翻訳を対照することで、村上によるカーヴァーの訳し直しの特徴を明らかにしたい。本稿では、複数の翻訳を分析するために、カーヴァーが英語で書いた原典を起点テキスト、村上が日本語に訳した翻訳を目標テキストと記述する。本稿における起点テキストとは原典①と「オリジナル原稿」の原典②の2つで、目標テキストは先のリストにおける初出①からオリジナル原稿⑦の7つである。

村上の訳し直しの特徴は、次に挙げる2つの傾向の間で揺らいでいることである。1つは会話文が日本語に訳された目標テキストに受容可能なように訳し直されていることで、もう1つは地の文が英語で書かれた起点テキストに適切に訳し直されていることである¹³。

たとえば、子供のスコッティーが交通事故に遭った直後、夫婦が交わしあう対話に加えられた訳語の場合である。初出①では「一時間でもどるよ」(p.242)と妻に声をかける夫の言葉が、新全集⑤では「一時間で戻るからね」(p.123)と訳し直されている。また、初出①では妻の返事が「ひとりで大丈夫だから」(p.242)であるのに対して、単行本②では、「一人」(p.101)と漢字が当てられ、選集④では「私がここにいるから」(p.224)のように「私」という主語が用いられている。さらに、新全集⑤では「一人で大丈夫」(p.123)といった用いられた「私」がふたたび「一人」と訳し直されている。夫婦の会話文に加えられたこれらの変更からわかるのは、登場人物の口調を訳し分けることによってそれぞれの人物の特色を出すことである。

しかし、会話文が目標テキストに受容可能なように訳し直されているのに対して、地の文では起点テキストに適切に訳し直されている。たとえば、初出①で訳された「ハウードの呼吸はもう落ち着いていた」(p.246)が、新全集⑤では「彼自身の呼吸はもう落ち着いていた」(p.131)と置き換えられている。これらの訳と対応するのは原典①の“His own breathing had slowed” (p.62)である。

¹³ 本稿で用いる「受容可能性」と「適切さ」とは、ギデオン・トゥーリーが用いた翻訳行為に関する用語である。「受容可能性」とは受け入れる側の目標文化における規範と価値に同化する傾向を示す翻訳を指す。一方、「適切さ」とは翻訳における原典の特徴やテキストの関係性を維持する傾向を示す翻訳を指す (Toury, *Gideon Descriptive Translation Studies - and beyond*. John Benjamins, 1995, p.57)。

レイモンド・カーヴァーを訳し直すときに村上春樹が語ること
—「ささやかだけれど、役にたつこと」をめぐって— (林)

村上の訳し直しの特徴は、会話文で目標テキストとなる日本語に受容可能なように訳し直される一方で、地の文では起点テキストである英語に適切に訳し直されていることである。

このような村上の訳し直しにおける会話文と地の文の揺らぎで着目したいのは、人称代名詞の変化である。井上健によれば、「村上は、主語を拠点としてしっかりと立てた上で、文と文、語と語の背後の関係性に目配りして、原文のリズムや流れを再現しようとする」という。村上翻訳の特徴は英語の「原文のリズムや流れ」を活かして「主体」を「仮構」する点にある¹⁴。

また先の風丸は、「頻出する接続詞 (but, and) と未来予測 (will)、さらに村上の文章に見る主語 (「僕」) の律儀なまでの不省略」に村上の翻訳文体の特徴を見出している。村上翻訳においても「本来長文である原文を小刻みに切り、日本語 (大和言葉) のリズムに近づける柴田訳に比べ、村上訳の基本的な姿勢は原文に忠実であり、接続詞や従属節、関係代名詞といった原文の構造が透けて見える」と論じている¹⁵。「主語の不省略」と「原文に忠実」である点で、村上文体と村上翻訳は重なるというわけだ。

その意味で、人称は村上文学の翻訳と文体の関係を紐解く鍵となる¹⁶。そこで登場人物の人称に着目して、村上によるカーヴァーの訳し直しを考察したい。1つ目の例は、交通事故に遭った子どもの安否を心配し、夫のワードが妻のアンの手を取り慰める次の場面である。

Howard sat in the chair next to her chair. They looked at each other. He wanted to say something else and ①reassure her, but ②he was afraid, too. ③He took her hand and put it in his lap, and this made him feel better, ④her hand being there. He picked up her hand and squeezed it. Then he just held her hand. They sat like that for a while, watching the boy and not talking. From time to time, he squeezed her hand. (原典①, p.63)

ワードはその隣の椅子に座った。二人は顔を見合わせた。彼はもっと何か言って①彼女を安心させたかった。でも②彼だってやはり怖かったのだ。③彼は妻の手を取って自分の膝の上に乗せた。そしてそれは彼の気持ちを安らかにしてくれた。④膝の上の妻の手。彼は彼女の手

¹⁴ 井上健『文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで』武田ランダムハウスジャパン, 2011年, p.101. また、村上自身は自身の翻訳について「英語を日本語に翻訳するときに」「代名詞がいちばんむずかしい」と述べている (河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』岩波書店, 1996年, pp.47-48)。翻訳では「代名詞」が「個のディフィニション (定義・定置)」となるからである。

¹⁵ 風丸良彦『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』試論社, 2006年, pp.247-251.

¹⁶ 村上「カーヴァーの翻訳をして、いちばん迷うことの多かったのが人称代名詞の問題だった」として、「原語では「I (アイ)」だが、それを日本語の「僕」にするか、「私」にするかで、全体の感じはかなり変わってくる」と指摘している。「レイモンド・カーヴァーは十八歳で結婚して、その翌年にはもう子供をもうけているという事実」に着目し、「生活に追われる中年男」の物語と見えていたものも、実は「わけがわからないうちに人生の現実には巻き込まれ、その渦中でただ戸惑っている青年」の物語である」と論じるのだ。「I (アイ)」は「私」ではなく、「僕」になるというわけだ (「解説 身を粉にして小説を書くこと」, スクレナカ, キャロル『レイモンド・カーヴァー——作家としての人生』星野真里訳, 中央公論新社, 2013年, pp.730-731)。

を取って、ぎゅっと握りしめた。それから力を抜いて、普通に握った。二人はしばらくそのまま座っていた。じっと子供を見つめ、一言も口をきかずに。時々彼は妻の手をぎゅっと強く握りしめた。(初出①, p.246)

ハワードはその隣の椅子に座った。二人は顔を見合わせた。もっと何か言って①妻を安心させたかった。でも②彼自身怖かったのだ。③ハワードは妻の手を取って自分の膝の上に載せた。それは彼の気持ちを安らかにしてくれた。④膝の上の妻の手。彼は彼女の手を取って、ぎゅっと握りしめた。それから力を抜いて、普通に握った。二人はしばらくそのまま座っていた。子供を見つめ、ひとことも口をきかずに。時々彼は妻の手を堅く強く握りしめた。(新全集⑤, p.132)

訳し直しの過程で村上翻訳が揺らぐのは、代名詞の置き換えにおいてである。たとえば、原典①の下線部①では“reassure her”と表現された妻のアンが、初出①の下線部①では「彼女を安心させかけた」と訳され、新全集⑤の下線部①では「妻を安心させたかった」と訳し直されている。この変更は、目標テキストの日本語に受容可能な訳し直しを示す例である。

妻のアンが「彼女」から「妻」へと置き換えられる一方で、夫のハワードに対しては逆の操作が加えられている。たとえば、原典①の下線部②では“he was afraid, too”が初出①の下線部②では「彼だってやはり怖かったのだ」と訳されているが、新全集⑤の下線部②では「彼自身怖かったのだ」と訳し直されている。この訳し直しでは、起点テキストの英語に適切に翻訳されているのである。

しかし、原典①の下線部③“**He**”では、初出①の下線部③が「彼は」であるのに対して、新全集⑤の下線部③が「ハワードは」と訳し直されている。つまり、妻のアンが「彼女」から「妻」へと訳し直されるのに対して、夫のハワードが「彼」から「ハワード」へと固有名で訳し直されることで、地の文で夫のハワードに焦点が置かれた語りを展開されているのだ。

夫のハワードに焦点化された語りの特徴が端的にみられるのが原典①の下線部④“**her hand being there**”の訳である。村上の訳では「膝の上の妻の手」と夫から見た視点で語られている。つまり、くり返し訳す中で試みられているのは、地の文の語りで登場人物の1人である夫のハワードに焦点を置くことなのである。

このような訳し直しにおける人称代名詞の変化は、夫のハワードだけでなく、妻のアンにもあてはまる。2つ目の例は、地の文で妻のアンが夫との関係について語った次の場面である。

She hadn't let Howard into it, though he was there and needed all along. She felt glad to be his wife. (原典①, p.63)

彼女はハワードをその中には入れていなかったのだ。彼もずっとそこにいて、必要とされていたにもかかわらず。この人と結婚して良かったとアンは思った。(初出①, p.247)

レイモンド・カーヴァーを訳し直すときに村上春樹が語ること
—「ささやかだけれど、役にたつこと」をめぐって— (林)

彼女はハワードを数に入れていなかったのだ。彼もずっとそこにいて、必要とされていたにもかかわらず。この人が夫で良かったとアンは思った。(新全集⑤, p.133)

原典①の下線部の“his wife”が初出①では「この人と結婚していて」と訳され、新全集⑤では「この人が夫で」と訳し直されている。妻のアンに焦点を置くことで“his wife”を彼の妻ではなく「この人」や「夫」と置き換え、妻の内面を地の文から浮かび上がらせているのである。つまり、訳し直す過程で重視されているのは、地の文の語りでも登場人物にそれぞれの声を与えることである。

3 差異にもとづく村上の訳し直し

訳し直す過程で人称代名詞に変化が加えられているのは、もう1人の主要な登場人物のパン屋の主人である。子供が亡くなった後、ほかならぬパン屋の主人が夫婦に人生を生きる術を教える。パン屋の主人は食事を取ることさえできなかった夫婦に、食べることが人生の助けになると伝え、2人の悲しみを癒すためにパンを食べさせるのだ。

このパン屋の主人で着目したいのは、彼の語る言葉である。その言葉が夫婦を助けるだけでなく、パン屋の主人その人を変えるのだ。パン屋の主人に用いられた次の人称代名詞の変化から、3つ目の例を確認しよう。

Birthdays. Just imagine all those candles burning. He had a necessary trade. He was a baker. (原典①, p.83)

誕生日。それだけのキャンドルが一斉に燃え上がる様を想像してみるがいい。彼は世の中の役にたつ仕事をしているのだ。彼はパン屋なのだ。(初出①, p.264)

誕生日。それだけのキャンドルが一斉に燃え上がる様を想像してみてください。あたしは世の中のお役にたつ仕事をしているんです。あたしはパン屋です。(新全集⑤, p.167)

Birthdays. Just the candles from all those cakes if you thought you could see them all burning at once. He had a necessary trade. He was a baker. (原典②, p.80)

誕生日。それだけのキャンドルが一斉に燃え上がる様を想像してみてください。あたしは世の中のお役に立っている。あたしはパン屋です。(オリジナル原稿⑦, p.194)

原典①および原典②の下線部では“**He had a necessary trade. He was a baker**”と記されている。にもかかわらず、初出①の下線部で「彼は世の中の役にたつ仕事をしているのだ。彼はパン屋なのだ」と訳された箇所が、新全集⑤の下線部では「あたしは世の中のお役にたつ仕事をしているんです。あたしはパン屋です」と訳し直されている。オリジナル原稿⑦の下線部でも「あたしは世の中のお役

に立っている。あたしはパン屋です」と同様に訳し直されている。つまり、村上は三人称の“**He**”を一人称の「あたし」として、目標テキストに受容可能なように置き換えたのである。

短編「風呂」で電話の主は誰であるかが明らかにされない点で、声のみの存在だった。しかし、中編「ささやかだけれど、役にたつこと」では「あたし」という主語によってパン屋の主人の言葉が地の文の語りに取り込まれることになる。

“**The Bath**”と“**A Small, Good Thing**”という2つの起点テキストの双方で、唯一パン屋の主人には固有名が与えられていない。リッシュの編集によって地の文で夫婦の固有名が削除された前者に対して、後者では夫婦のそれぞれに地の文でワードとアンのように名前が与えられていた。しかし、パン屋の主人にはいずれの起点テキストでも名前が与えられていないのだ。

一方、村上の訳し直しでは、パン屋の主人が主体として語るようになる変化が加えられている。村上が訳し直しの過程で取り込むのは、人称代名詞の変化を通じたそれぞれの登場人物の主体化である。訳し直す過程で「彼」という三人称から「あたし」という一人称へと代名詞を変化させることで、起点テキストにはない主体の声を表現したのである。

このような主体の声を表す表現は、テキストの本文とタイトルの関わりにおいてさらに明確になる。4つ目の例は、「ささやかだけれど、役にたつこと」の本文とタイトルの関係である。

“**I hope you'll eat some of my hot rolls. You have to eat and keep going. Eating is a small, good thing in a time like this,” He said. (原典①, p.83)**

「ちゃんと食べて、頑張って生きていかなきゃならんものだから。こんなときには、ものを食べることです。それはささやかなことですが、助けになります」と彼は言った。(全集③, p.165-166)

タイトルで用いられているのは、原典①の下線部におけるパン屋の主人の言葉である。しかし、原典①でも原典②でも本文とタイトルが“**a small, good thing**”と同じ表現であるのに対して、村上翻訳では全集③の下線部のように「それはささやかなことですが、助けになります」と、本文とタイトルが別の表現で表わされている。

先に示した初出①からオリジナル原稿⑦までを刊行年順に並べた7つの目標テキストを対照すれば明らかであるように、初出①ではタイトルが「ささやかだけれど、助けになること」と訳されているのに対して、単行本②以降ではタイトルが「ささやかだけれど、役にたつこと」と訳し直されている。村上翻訳では、目標テキストのどのバージョンでもパン屋の主人の言葉が「それはささやかなことですが、助けになります」と訳されており、本文とタイトルが一致するのは初出①のみである。つまり、初出①が起点テキストと等価であるのに対して、単行本②以降のバージョンで選ばれているのは起点テキストに差異を刻む表現なのである¹⁷。

¹⁷ タイトルと本文の表現に差異を導入する村上翻訳の例について、鴻巣友季子はトルーマン・カポーティ『ティファニーで朝食を』から説明している。鴻巣によれば、龍口直太郎訳『ティファニーで朝食を』について、

タイトルと本文の表現に差異を組み込むことでもたらされるのは、パン屋の主人を語る別の水準である。それは、原典に解釈を加える翻訳者の表現という水準である。千石英世が指摘したように、独身者の世界を描く村上と夫婦の世界を描くカーヴァーの小説では両者の内容と文体にそもそも大きなズレがあるとしばしば指摘されてきた¹⁸。しかし、このズレを村上は翻訳者の表現として引き受けているようにみえるのだ。それは、訳し直す過程で目標テキストの表現として選択されるのが起点テキストと異なる表現だからである。

タイトルの訳し直しから見えてくるのは、起点テキストと目標テキストを等価ではなく、差異にもとづいて村上が訳し直していることである。この差異にもとづく翻訳によって村上は自身をカーヴァーの翻訳者として位置づけ、カーヴァーを自身の文体で表現したのである。それが「カーヴァーにとってかけがえのない翻訳者だと感じる」と村上が語るゆえんである¹⁹。

4 可視化される翻訳者の変身

村上によるカーヴァーの訳し直しから明らかになるのは、村上翻訳が絶えず揺らぎ、差異にもとづいた訳語が選ばれていることである。しかし、この揺らぎと差異の中で翻訳者村上が訳し直さなかった表現があることに着目したい。5つ目の例は、夫のハワードにいったん家に戻って休むよう諭された妻のアンが「あなたが帰ればいい」と夫に言い返す次の場面である。

“Why don’t you go?” she said. (原典①, p.67. 斜体は原文のママ)

「あなたが帰ればいいでしょう」と彼女は言った。(初出①, p.250)

「あなたが帰ればいいでしょう」と彼女は言った。(新全集⑤, p.139. 傍点は原文のママ)

“Why don’t you go?” she said. (原典②, p.64)

村上の新訳では「いつの日か目覚めて、ティファニーで朝ごはんを食べるときにも、この自分のままでいたいの」と置き換えている。「ふつうは超有名な邦訳タイトルに引きずられて、本文でも疑いなく「朝食」と訳してしまう」のに対して、「朝食」ではなく「朝ごはん」と訳した点に、翻訳者村上の表現の特徴を指摘しているのである（「本家アメリカにウィンクを——トルーマン・カポーティ著／村上春樹訳『ティファニーで朝食を』」『波』第459号, 2008年, p.11）。

¹⁸ 千石英世『アイロンをかける青年——村上春樹とアメリカ』彩流社, 1991年, p.42. また、松岡直美は「両者の物語の設定は現代の平均的な日常生活である」と、村上とカーヴァーのテキストの類似を1980年代における日本とアメリカの接近から論じている（「村上春樹とレイモンド・カーヴァー 1980年代における日本文学とアメリカ文学の合流」『比較文学』第36号, 1993年, p.105）。

¹⁹ 村上によれば、全集翻訳を終えた後、以前は「カーヴァーの全体像がまだよく見えていないので、ちょっとニュアンスが違っているところもあって、それはそれで面白いんだけど、全集というかたちになると、やはり統一感みたいなのは必要になってきます」という（村上春樹、レイモンド・カーヴァーについて語る 全集翻訳を終えて——レイモンド・カーヴァーの文学システム『文学界』第58巻第9号, 2004年, p.188）。村上は、この「統一感」を自身の文体から見出したのではないか。

「あなたが帰ればいい」と彼女は言った。(オリジナル原稿⑦, p.161. 傍点は原文のママ)

起点テキストの原典①では“Why don't you go?”の“you”が斜体であるが、初出①から選集④までは「あなた」と訳されている。しかし、新全集⑤では「あなた」と傍点が振られ、起点テキストの表現に適切に訳し直されている。しかも、オリジナル原稿⑦と対応する原典②では“you”が正体で斜体ではないにもかかわらず、オリジナル原稿⑦では「あなた」と傍点が振られたままなのだ。新全集⑤で傍点が振られ、オリジナル原稿⑦でも傍点が振られたままであることから明らかになるのは、揺らぐ村上の訳し直しの中で村上らしさが残されていることである。それは、このテキストに振られた傍点がいかにも村上文学の表現にみえるということでもある。

たとえば、村上のデビュー作である『風の歌を聴け』(1979年)を例に挙げよう。

「金持ちなんて・みんな・糞くらえさ」²⁰

酒場で鼠と僕の2人がビールを飲む場面で、鼠が僕に自分の気持ちを吐露したのが引用の言葉である。傍点が振られた言葉で表わされているのは、鼠が金持ちである自分の父親と自分自身に向けた憎しみである。しかし、鼠のセリフにもかかわらず、この会話文における傍点がいかにも村上らしいのだ。それはこの傍点が、『ノルウェイの森』(1987年)の「僕は今どこにいるのだ? でもそこがどこなのか僕にはわからなかった」という小林緑を呼ぶワタナベトオルの声においても²¹、『ねじまき鳥クロニクル』(1994、1995年)の「あなたにかけているのよ。十分だけでいいから時間が欲しいの。そうすればお互いによくわかりあうことができるわ」という電話の女の声においても²²、くり返し書き込まれてきた村上文学の文体だからである。

川本三郎が指摘したように、「村上春樹は、一頁でもその小説を読めば“あっ、これは村上春樹の小説だ、とわかる強い文体を持っている”²³。川本が挙げる村上の小説における2つの特色は「会話が極端に抽象化されていること」と「いい意味の「幼児性」」だが、村上によるカーヴァーの翻訳でも訳し直されずに残されたこの傍点によって村上翻訳は村上文学と重なる。目標テキストへの受容可能性と起点テキストへの適切さという両極を揺れながら、翻訳者村上が訳し直しを通じて見出したのはカーヴァーの小説を村上文体で表現することだったのである。

おわりに

本稿で考察した2つの論点から見出した発見をまとめよう。

第1に、村上翻訳はカーヴァーの訳し直しにおいて起点テキストである英語に忠実である一方

²⁰ 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989① 風の歌を聴け・1973年のピンボール』講談社、1990年、p.12.

²¹ 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989⑥ ノルウェイの森』講談社、1991年、p.419.

²² 村上春樹『村上春樹全作品 1990～2000④ ねじまき鳥クロニクル 1』講談社、2003年、p.13.

²³ 川本三郎「村上春樹をめぐる解説」、村上龍ほか『シーク&ファインド村上春樹』青銅社、1986年、pp.50-51.

レイモンド・カーヴァーを訳し直すときに村上春樹が語ること
—「ささやかだけれど、役にたつこと」をめぐって— (林)

で、時に目標テキストとなる日本語にも忠実である点で、揺らいでいることである。登場人物の人称に着目すると、子供を事故で失った夫婦について、英語では代名詞を用いた箇所に対して日本語では同じ代名詞を使う場合があれば、人物ごとの役割で表したり固有名詞で置き換えたりする場合もある。一方、この夫婦と向き合い改心するパン屋については、三人称を用いた英語に対して、日本語では一人称に置き換えている。村上翻訳では訳し直しを通じて、カーヴァーの登場人物にそれぞれの声を与えているのだ。

第2に、この声を与えた登場人物である妻の言葉に、村上文体を用いていることである。初出①から選集④までは使われなかった傍点が新全集⑤で用いられると、原文②では斜体が正体に直されているのに、翻訳では傍点がついたままなのである。翻訳者村上は訳し直す過程でカーヴァーの小説に村上文体を組み込んだのである。

カーヴァーを訳し直す村上の翻訳行為は、村上自身が述べるような異なる言語を等価に置き換える翻訳観とは異なっている。村上はカーヴァーの最良の紹介者である一方で、カーヴァーの表現に村上の解釈を加える形で訳し直してきた。訳し直しにおける会話文と地の文における訳語の選択、作中人物の人称代名詞の変化、タイトルと本文の置き換えからわかるのは、村上翻訳における揺らぎと差異である。

翻訳者村上は、目標テキストである日本語の文脈にはじめから受容可能なように訳してきたわけではない。また、これまでしばしば指摘されてきたように、いわゆる村上の翻訳文体ではじめからカーヴァーを訳してきたわけでもない。日本語に訳された目標テキストに受容可能な翻訳だから村上翻訳が村上文学と類似するわけではないのだ。むしろ、英語で書かれた起点テキストを適切に訳しつつも村上翻訳が村上文学の文体と類似していく点に、村上によるカーヴァーの訳し直しの特徴が浮かび上がる²⁴。

カーヴァーがくり返し書き直すことによって他人の手になる編集が加えられたテキストを自身のテキストとして位置づけ直したように、村上はくり返しカーヴァーのテキストを訳し直すことによって村上文体をカーヴァーの翻訳に刻みつけていった。このことは、小説家村上が翻訳者村上の手になる英語から日本語への置き換えを自身の文学表現として意味づけ直していったことを示している。村上は訳し直しを通じてカーヴァーの小説世界に村上の小説世界を見つけたのである。

その意味で、村上がくり返しカーヴァーを訳し直した翻訳行為の意義は、カーヴァーの小説を村上文体で表現したことにある。翻訳者村上はカーヴァーの訳し直しから小説家村上を発見した。カーヴァーの書き直しが自身のテキストの復権であったのと同様に、村上もまたカーヴァーの訳し直しから小説家である自身の文体を再構築したのである。カーヴァーを訳し直す過程で可視化されるのは、翻訳者から小説家への村上春樹その人の変身にほかならない。

²⁴ 原典の意味を翻訳者が読者に説明するのではなく、翻訳者の表現を読者に解釈させるのが村上翻訳である。それは、原作者のように翻訳者が読者に働きかける表現を志向した創作としての翻訳であり、同化的翻訳が優勢な英語への翻訳において異化的翻訳によって翻訳者の姿を可視化する必要を指摘したローレンス・ヴェヌティとは異なる意味での翻訳者の方法と捉えることができる (Venuti, Lawrence *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 2008, p.16)。

【参考文献】

- 青山南 (2004) 「カーヴァーが文章を書いていた場所」, 平石貴樹・宮脇俊文編『レイ、ぼくらと話そう レイモンド・カーヴァー論集』南雲堂, pp.36-56.
- 井上健 (2011) 『文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで』武田ランダムハウスジャパン.
- カーヴァー, レイモンド (1988) 「ささやかだけれど、助けになること」村上春樹訳, 『文学界』第42巻第10号, pp.240-264.
- カーヴァー, レイモンド (1989) 「ささやかだけれど、役にたつこと」村上春樹訳, 『ささやかだけれど、役にたつこと』中央公論社, pp.97-133.
- カーヴァー, レイモンド (1990) 「ささやかだけれど、役にたつこと」村上春樹訳, 『The Complete Works of Raymond Carver 3 大聖堂』中央公論社, pp.117-168.
- カーヴァー, レイモンド (1994) 「ささやかだけれど、役にたつこと」村上春樹訳, 『Carver's Dozen レイモンド・カーヴァー傑作選』中央公論社, pp.219-267.
- カーヴァー, レイモンド (2007) 「ささやかだけれど、役にたつこと」村上春樹訳, 『村上春樹翻訳ライブラリー 大聖堂』中央公論新社, pp.117-167.
- カーヴァー, レイモンド (2008) 「ささやかだけれど、役に立つこと」村上春樹訳, 『村上春樹ハイブ・リット』アルク, pp.69-149.
- カーヴァー, レイモンド (2010) 「ささやかだけれど、役にたつこと」村上春樹訳, 『村上春樹翻訳ライブラリー ビギナーズ』中央公論新社, pp.139-195.
- 風丸良彦 (1992) 『レイモンド・カーヴァーが死んだことなんてだあれも知らなかった——風丸極小主義者たちの午後』講談社.
- 風丸良彦 (2006) 『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』試論社.
- 河合隼雄・村上春樹 (1996) 『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』岩波書店.
- 川本三郎 (1986) 「村上春樹をめぐる解説」, 村上龍ほか『シーク&ファインド村上春樹』青銅社, pp.44-57.
- 鴻巣友季子 (2008) 「本家アメリカにウィングを——トルーマン・カポーティ著／村上春樹訳『ティファニーで朝食を』」『波』第459号, pp.10-11.
- 千石英世 (1991) 『アイロンをかける青年——村上春樹とアメリカ』彩流社.
- 高橋源一郎 (1989) 『ぼくがしまうま語をしゃべった頃』新潮社.
- 巽孝之 (2000) 『アメリカ文学史のキーワード』講談社.
- 橋本博美 (1991) 「Raymond Carver と村上春樹にみる翻訳の相互作用」『南山英文学』15号, pp.15-35.
- 橋本博美 (2000) 「“A Small, Good Thing”オリジナル草稿にみるカーヴァーの書き換えの真相(上)」『英語青年』第145巻第10号, pp.628-632.
- 松岡直美 (1993) 「村上春樹とレイモンド・カーヴァー 1980年代における日本文学とアメリカ文学

の合流」『比較文学』第36号, pp.104-115.

村上春樹 (1990) 『村上春樹全作品 1979～1989① 風の歌を聴け・1973年のピンボール』講談社.

村上春樹 (1991) 『村上春樹全作品 1979～1989⑥ ノルウェイの森』講談社.

村上春樹 (2003) 『村上春樹全作品 1990～2000④ ねじまき鳥クロニクル 1』講談社.

村上春樹 (2013) 「解説 身を粉にして小説を書くこと」, スクレナカ, キャロル『レイモンド・カーヴァー——作家としての人生』星野真里訳, 中央公論新社, pp.726-736.

村上春樹 (2014) 「村上春樹、レイモンド・カーヴァーについて語る 全集翻訳を終えて——レイモンド・カーヴァーの文学システム」『文学界』第58巻第9号, pp.186-204.

村上春樹・柴田元幸 (2000) 『翻訳夜話』文芸春秋.

Carver, Raymond (2009) “A Small, Good Thing” *Cathedral*. London: Vintage, pp.55-84.

Carver, Raymond (2009) “A Small, Good Thing” *Beginners: The Original Version of What We Talk About When We Talk About Love*. London: Jonathan Cape, pp.54-80.

Pym, Anthony (2004) “Propositions on cross-cultural communication and translation” *Target*, 16(1), pp.1-28.

Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies - and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Venuti, Lawrence (2008) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

【論文】

村上春樹のビートルズ史 (2)
—90年代から2010年代—

阿部 翔太
(流通経済大学 助教)

はじめに

拙稿「村上春樹のビートルズ史 (1) —六〇年代から『ノルウェイの森』まで—」(『近代文学試論』第60号、2022・12 <https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00054888>) では、1960年代における村上春樹のビートルズ受容を確認するとともに、小説家デビューから『ノルウェイの森』(1987)に至る時期までの村上の足跡を、日本におけるビートルズ受容史と対照させながら検討した。次いで本稿では、90年代から2010年代にかけての村上の活動と作品を対象に、村上とビートルズとの関わりについて検討を進めていく。

1 『ノルウェイの森』現象の功罪

ビートルズの音楽が初めてCD化され、再びビートルズ・ブームが巻き起こった1987年に発表された『ノルウェイの森』は、その後村上の代名詞ともいえる作品となった。しかし、この『ノルウェイの森』の大ヒットは、当時の村上にとって必ずしも好ましいことではなかったという。『ノルウェイの森』が刊行された翌年の1988年を自ら「空白の年」と呼ぶ村上は、この時期を「精神的にいちばんきつい時期だった。いくつか嫌なこと、つまらないこともあったし、それですいぶん気持ちも冷えこんでしまった。」¹、「小説を書きたくない時期が一年ばかりもやもやあった」²と述懐している。

しかし、一方で『ノルウェイの森』の大ヒットは、90年代以降の村上春樹の海外進出とその成功に少なからず貢献することとなる。村上作品の英訳版が初めて海外で発売されたのは、1989年、『羊をめぐる冒険』(1982)の英訳版 *A Wild Sheep Chase* である。その後、1991年に *Hard-Boiled Wonderland And The End Of The World* (『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』1985)、1994年に *Dance Dance Dance* (『ダンス・ダンス・ダンス』1988) を出版するが、これらの英訳版は「それなりに話題にはなったものの、全体的に言えば「カルト的」なところに留まって、やはり売れ行きにはもうひとつ結びつかなかった」³。その原因の一つには、これらの作品が講談社の子会社とし

¹ 村上春樹「1988年、空白の年」『遠い太鼓』(講談社、1993・4) p.402

² 「村上春樹ロングインタビュー」『考える人』No.33 (2010・8、聞き手：松家仁之) p.25

³ 村上春樹「第十一回 海外へ出ていく。新しいフロンティア」『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング、2015・9) pp.269-271

て1963年に設立された「講談社インターナショナル」という、アメリカではまだ新参の出版社からの出版であったことが挙げられる。そこで村上は、アメリカのエージェントと契約し、1997年にアメリカの大手出版社クノップフから *The Wind-Up Bird Chronicle* (『ねじまき鳥クロニクル』1994,1995) の出版にこぎつけ、「国際的な文芸市場のハブであるニューヨーク」で成功を収めたことにより、その後「ヨーロッパ諸国などにも出て行く道」が開かれていくこととなった⁴。

辛島デイヴィットは、こうした村上春樹の海外進出において『ノルウェイの森』の大ヒットが果たした役割を次のように指摘する。

『ノルウェイの森』の英訳が英語圏で刊行されたのは二〇〇〇年。なので『ノルウェイの森』は、作品レベルでは、村上の英語圏での初期の成功に直接的な影響は与えていない。しかし、日本で講談社に利益をもたらす力を与え、『羊をめぐる冒険』の英語圏での本格的な展開を後押ししたという意味では、『ノルウェイの森』のヒットは、村上の初期の英語圏進出の成功に大きく貢献したと言えるだろう。同時に、またのちに触れるが、『ノルウェイの森』現象は、村上の英語圏(特にアメリカの文芸界)でのステップ・アップにも大きく寄与することになる⁵。

日本における『ノルウェイの森』現象が、遠因であれ、村上の海外進出とアメリカでの成功に大きな影響を与えていたという事実は村上自身も認識しており、「僕が『ノルウェイの森』を日本で二百万部(セット)近く売っていたことが、アメリカでも話題になっていたことです。二百万部というのはアメリカでも、文芸作品としてはなかなかない数字です。そのおかげで僕の名前もある程度業界的に知られており、『ノルウェイの森』がいわば挨拶の名刺がわりみたいになっていたわけです。」と語っている⁶。

こうして、国内外を問わず『ノルウェイの森』の知名度が上がっていくにつれ、「ビートルズと日本文学」といえば『ノルウェイの森』というイメージが90年代以降形成されていく。例えば、精神科医で作家のなだいなだは、「音楽の世界ばかりでなく、文学の世界でも、彼ら(ビートルズ——引用者注)は引用され続けている。小説の主人公たちはビートルズのレコードをかけ、彼らの歌の文句を口ずさむ。鼻唄で彼らのメロディーを歌う。また、それが、小説の心理描写の欠かせない一部分になっている。」と述べ、ビートルズの楽曲名がタイトルに冠された小説として『ノルウェイの森』を挙げて「この小説を、日本文学の傑作の一つに数えていいだろう。」とまで評価している⁷。また、「あっ、またビートルズ。近頃話題の小説を読んでいると、彼らの曲がしばしば聞こえてくる。」という一節から始まる2004年6月4日の『毎日新聞』「[金曜コラム] 小説とビートル

⁴ 辛島デイヴィット「村上春樹、アメリカへ—Haruki Murakamiの英語圏進出を支えた名コンビ 1989-1990」『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・9) p.113

⁵ 注4、p.74

⁶ 注3、p.274

⁷ なだいなだ「ビートルズあれから三〇年 遠い昔だ、なにもかも」『ビートルズの社会学』(朝日新聞社、1996・7) pp.112-113

ズと 60 年代」では、第 17 回三島由紀夫賞を受賞した矢作俊彦『ららら科学の子』(2003) や、第 15 回伊藤整文学賞を受賞した阿部和重『シンセミア』(同)、保坂和志『カンパセーション・ピース』(同) などの作品にビートルズの音楽が登場することにふれるなかで、「ビートルズと小説とさえ、村上春樹『ノルウェイの森』を、まず思い浮かべる人も多いただろう。」と述べられている。

無論、『ノルウェイの森』以前にも、小林信彦『ビートルズの優しい夜』(1979) や佐藤泰志『きみの鳥は歌える』(1982) といったビートルズとその楽曲名を小説タイトルに借用した小説は存在し、『ノルウェイの森』以降、今や日本の現代文学の中にはビートルズの音楽が溢れている。そうしたなかでも、ビートルズと小説とさえ『ノルウェイの森』の名がまず挙げられるという状況は、それだけ『ノルウェイの森』のインパクトが大きかったことを物語っている。

そしてそのインパクトは、90 年代の出版業界にも波及していく。1990 年 4 月 16 日の『日本経済新聞』「文学と音楽が急接近——「ロック世代」狙う文芸誌、曲名使った小説 (アーバン NOW)」は、「出版界では曲名や音楽用語をタイトルにした作品が続々と出ているほか、ミュージシャンが小説を書くケースも目立っている。小説やエッセーと CD を合わせた「CD 本」という新たなメディアまで登場した。一方、音楽界でも文芸ロックを掲げるバンドが近くデビューするなど、文学との「ボーダーレス現象」に弾みがついてきた。」と、当時の出版業界の新たな動向を伝えている。同記事は、1990 年 3 月号より「ロック世代の文学少女へ——」というキャッチコピーを打ち出した総合文芸雑誌『月刊カドカワ』が、1990 年 4 月号で組んだ坂本龍一特集において「村上龍、吉本ばななの鼎談や浅田彰による全ソロアルバム解説」、「尾崎豊の小説や矢野顕子、大貫妙子といったミュージシャンのエッセー」、「五木寛之、宮本輝、小林恭二、山田詠美といった文壇で活躍する作家の作品」を同時に掲載していることを取り上げ、「文学と音楽が渾然一体になった編集」によって発行部数が伸び続けていることを報じている。さらに、「こうした音楽へのアプローチは今、個々の作家レベルでも大きな潮流となっている。」として、「大ベストセラーになった村上春樹の「ノルウェイの森」はビートルズの曲名からとったものだし、「ダンス・ダンス・ダンス」もリズム&ブルースの曲名から来ている。処女作も「風の歌を聴け」だ。」と、村上の名も忘れない。

このように、文学と音楽の「ボーダーレス現象」が進んだ 90 年代以降にも、村上は『国境の南、太陽の西』(1992) や『ねじまき鳥クロニクル』、『スプートニクの恋人』(1999) など、音楽が物語に深く関わる小説を書き続けていた。しかし、この時期には村上文学における音楽にある変化がみられる。それは、作中に登場する音楽ジャンルの傾向として、『ダンス・ダンス・ダンス』以降、ビートルズに限らずロックやポップスの割合が減少し、クラシックとジャズの比重が大きくなっていくのである⁸。そのため、90 年代からゼロ年代にかけては、『ノルウェイの森』のようにビートルズの存在が目立つ作品は発表されていない⁹。

⁸ その理由として、栗原裕一郎は、村上文学に登場するロックやポップスは 60 年代の曲が多いことをふまえ、『ダンス・ダンス・ダンス』以降、村上作品の中でロックやポップスがあまり鳴らなくなっていくのは、60 年代的価値観を 80 年代において葬り去るという主題がある面ではそれなりに完遂されたためであると指摘している。栗原裕一郎「第 5 章 村上春樹と「80 年代以後の音楽」」栗原裕一郎・藤井勉・大和田俊之・鈴木淳史・大谷能生『村上春樹を音楽で読み解く』(日本文芸社、2010・10) pp.152-153

⁹ なお、2000 年にはビートルズ「Honey Pie」をタイトルに借用したと思われる短編「蜂蜜パイ」が発表され

では、90年代からゼロ年代の村上春樹の活動にビートルズの影響が全く認められないかという
と、決してそうではない。小説内においてビートルズの音楽は影を潜めていくが、その代わりに
ビートルズは別の形で村上と関わっていくことになる。それは、①小説創作への影響と②映画
『ノルウェイの森』(2010)への関与の二点である。

2 アルバム『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』への関心

90年代以降、村上春樹は自らの文学(創作)とビートルズとを明確に重ね合わせていく姿勢を強
めていく。例えば、のちに短編集『神の子どもたちはみな踊る』(2000)としてまとめられる諸短
編の執筆経過について、村上は次のように述べている。

暑いですね。村上は「新潮クラブ」という神楽坂の新潮社の近くにある一軒家にこもって、せ
っせと短編小説を書いております。(地震のあとで)という通しのテーマで、3カ月で6本の
短編を書いちゃおうという予定で、5本まで完成させました。もう一息です。やればできるも
んだ。タイトルは、

- 1) 「UFOが釧路に降りる」
- 2) 「アイロンのある風景」
- 3) 「神の子どもたちはみな踊る」
- 4) 「タイランド」
- 5) 「かえるくん、東京を救う」

というのですが、タイトルから内容はとても想像できないでしょうね。きっとできないと思
います。これから時間をおいてゆっくりと手直ししながら、年末までかけて雑誌に連載してい
きます。全体としてはビートルズの「サージェント・ペパーズ」みたいにコンセプト・アルバ
ム的なものになると思います。¹⁰ (下線引用者、以下同)

ているものの、この作品は必ずしもビートルズの楽曲名をタイトルに借用した作品とはみなされていない
ようである。村上文学に登場する音楽をリストアップした小西慶太『村上春樹を聴く。』(CCCメディア
ハウス、2007・4)や栗原裕一郎ほか『村上春樹の100曲』(立東舎、2018・6)所収の「村上春樹の小説全
音楽リスト」でも、「蜂蜜パイ」はビートルズ「Honey Pie」とは認識されていない。その理由は、「蜂蜜パイ」
にビートルズの音楽が登場するわけでもなく、このタイトルはまずなにより、主人公で作家の「淳平」が作
中で披露する蜂蜜とり名人の「まさきち」という熊の話を指しているからであろう。ただし、稿者は『ノル
ウェイの森』や「ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles」などの他の「ビートルズもの」同様に、主人
公の設定がきわめて作者・村上春樹を思わせる点、そして「蜂蜜パイ」には「高槻」という人物が登場する
が、同じ「高槻」という名前の人物が「ドライブ・マイ・カー」にも登場する(名前のみ同じで、同一人物
というわけではない)ことなどから、やはりビートルズ「Honey Pie」が小説タイトルの由来であると考
えている。なお、「蜂蜜パイ」というタイトルをビートルズ「Honey Pie」と捉えた論考としては、徐忍宇「村上
春樹「蜂蜜パイ」論——書いている自分への「コミットメント」——」『九大日文』11巻(2008・3)があ
る。

¹⁰ 村上春樹「村上ラヂオ38」『CD-ROM版 スルメジャコフ対織田信長家臣団』(朝日新聞社、2001・4)

ここで村上は、短編集『神の子どもたちはみな踊る』をビートルズのアルバム『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』（1967、以下『サージェント・ペパーズ』と略記）になぞらえている。同短編集は、「〈地震のあとで〉という通しのテーマ」のもと雑誌『新潮』に連載された五つの短編に「蜂蜜パイ」（書き下ろし）を加えた六作品をまとめたものである。そして、このように明確にテーマが示され、連作短編として同一雑誌掲載ののち短編集としてまとめられるようになるのは、この『神の子どもたちはみな踊る』からである。なお、厳密には『カンガルー日和』（1983）および『回転木馬のデッド・ヒート』（1985）も、「収録された作品のほとんどが最初雑誌の連載（連作）というかたちをとって発表された」¹¹ものである。しかし、村上はこの二作品について、「僕は原則的に連載形式では小説を書かない」ため「これらの作品を小説とは見なしていなかったし、今でも見なしていない。これらは正確な意味における小説ではない。小説でないとしたらじゃあいったい何なんだと言われるとすごく困るのだが、でも少なくとも僕は『カンガルー日和』と『回転木馬のデッド・ヒート』という二冊の本を「短編集」という名前では呼ばない。」¹²と述べており、村上の意識の上では『神の子どもたちはみな踊る』が明確なテーマに貫かれた連作短編集の嚆矢なのである。

『ノルウェイの森』以降、ビートルズに関する村上春樹の発言は顕著に増加しており（本論文末尾の【表】を参照）、90年代以降村上が自らの作品をビートルズ（の音楽）に重ねていこうとする姿勢を持ち合わせていることがうかがえる。そしてそれは、いわば戦略的にさえ行なわれていたとも考えられる。村上の戦略性は、彼が自らの作品とビートルズを重ねるに際して、アルバム『サージェント・ペパーズ』を選択している点に顕著であろう。なぜなら、『サージェント・ペパーズ』はビートルズ史上のみならず、おそらくはロック史上最も影響力を持ったアルバムの一つであるからだ。

1967年にリリースされた『サージェント・ペパーズ』は、ビートルズが1966年8月に開催されたアメリカでのコンサートを最後に、ツアー活動を休止してから初めて発表された通算八枚目のアルバムである。広田寛治は、『サージェント・ペパーズ』の歴史的な功績を以下の三点にまとめている。第一に「ビートルズのライブ時代からレコーディング時代への画期となった」点。第二に、『『ラバー・ソウル』『リボルバー』から本格化させていた実験的な手法を駆使したサウンド創りを、このアルバムでポップスの域にまで消化させることに成功』した点。そして第三に「アルバムを一つのアートとして表現した」、すなわち「ポップ・ミュージックがシングル・ヒットだけで評価される時代を終焉させ、アルバムという単位で作品として評価される時代を到来させた」点の三つである¹³。村上も『サージェント・ペパーズ』を聴いた印象として、「曲のつなぎ方とか、今で言う「コンセプト・アルバム」的アイデアにどぎもを抜かれた」と語っている¹⁴。また、村上は1960年代当

¹¹ 村上春樹「『自作を語る』補足する物語」『村上春樹全作品 1979-1989』⑤ 短編集II』（講談社、1991・1）p.II

¹² 注 11。

¹³ 広田寛治「ビートルズ史もロック史も変えた歴史的な名盤『サージェント・ペパー』」『MUSIC LIFE サージェント・ペパー・エディション』（シンコーミュージック・エンタテイメント、2017・8）pp.4-5

¹⁴ 村上春樹「フォーラム 104」『CD-ROM 版 夢のサーフシティー』（朝日新聞社、1998・7）

時、ビートルズに熱中していなかったなかでも唯一『サージェント・ペパーズ』は持っており、さらに、『ノルウェイの森』の「あとがき」には『サージェント・ペパーズ』を聴きながら小説を執筆していたことが語られている。このように、村上にとって『サージェント・ペパーズ』は創作意欲を刺激するような特別なアルバムであった¹⁵。

そして、自らの作品をビートルズの作品に重ねるといふある種のイメージ戦略に加えて、村上は『サージェント・ペパーズ』においてビートルズが目指していた音楽性からも影響を受け、自らの創作に活かしているとも考えられる。『サージェント・ペパーズ』の音楽的なテーマや秀でた点については、三井徹が次のように指摘している。

この画期的アルバムのテーマについては、いろいろに言われてきたし、人それぞれに受けとめることができるけれども、ロック音楽自体の発展から見れば、ロックが自分の根本的な源であるブルーズから学びとった、諸文化の統合がテーマだと言える。アメリカ黒人の詩と音楽であるブルーズは、近代以降の西洋とアフリカ（つまり、非西洋）との衝突にはじまり、弁証法的に統合を目指していったのだが、そのブルーズから派生した白人の音楽であるロックは、ブルーズとは別個に、西洋的なものと非西洋的なものとの統合を、いわゆるロック&ロールの次の時代から目指していった。このアルバムはその統合をテーマにし、また実行もしているといえる。つまり、実際上は、諸文化間の葛藤、世代間の葛藤、孤立と連帯を描き、そうしながら近代以降の西洋の伝統とその再生をうたっている。それも、それまでのビートルズよりももっと広い基盤に立っての統合であり、非常に多元的なものだ。¹⁶

『サージェント・ペパーズ』が音楽史上最も偉大なアルバムのひとつに数えられている背景には、三井が述べるように「西洋的なものと非西洋的なものとの統合」が達成されていた点が挙げられるだろう。デビュー当初はカバー曲なども多かったビートルズであるが、インドの楽器シタールをポップのレコードで初めて使用するなどして注目を集めたアルバム『ラバー・ソウル』（1965）を皮切りに、ビートルズは次第に実験的でオリジナルな音楽を作り出してゆく。先の引用に次いで三井は、『サージェント・ペパーズ』に収められた「多くの曲がビートルズ以前のスタイルをさらに複雑でこまやかなものに発展させているのと同時に、インド音楽、サイケデリック音楽、ラグタイム、ブラス・バンド、娯楽芸能的な感傷的ポピュラー・ソング、「前衛」音楽（中略）、電子音など、新たな影響が随所に見られ」と述べ、「ビートルズの文化的立場はあらゆるものを受容するものになり、場合に応じて西洋へも非西洋にも気楽に移動し、両世界の結びつきが密接なものになる。」と評価する¹⁷。村上が『サージェント・ペパーズ』に惹かれたのは、「コンセプト・アルバム」というアイデアとともに、「西洋的なものと非西洋的なものとの統合」というテーマ、すなわち古今

¹⁵ 2023年10月29日放送のラジオ「第55回 村上 RADIO」（TOKYO FM）では、「～「サージェント・ペパーズ・ロンリーハーツ・クラブ・バンド」完全カバー～」と題した特集が組まれている。

¹⁶ 三井徹「ビートルズの『サージェント・ペパー』」『ユリイカ』第8巻第10号（1976・9）p.148

¹⁷ 注16、p.157

東西の様々な音楽を統合し発展させ自らの音楽に昇華させた点にあるのではないだろうか。

そして、そうした『サージェント・ペパーズ』に対する意識は、アメリカナイズされた生活を好む主人公をしばしば描いてきた村上が、とりわけ 2000 年代以降に日本の古典や近代文学を積極的に自らの作品の中に登場させはじめていくことに結びついていく。無論、村上の日本回帰ともいえる 2000 年代以降の創作活動の背景には、80 年代後半から 90 年代半ばにかけて日本を離れ海外を拠点に生活を送っていたことや、1995 年に相次いで起きた阪神・淡路大震災およびオウム真理教事件によって「日本」への関心が高まったことなどが挙げられるため、ビートルズだけにその要因を求めることはできないが、ビートルズの影響も少なからずあったのではないかと思われる。

その傍証として、『海辺のカフカ』(2002) を取り上げたい。『海辺のカフカ』は、ドストエフスキー『カラマゾフの兄弟』(1880) に倣った「総合小説」を目指して執筆された作品であり、ギリシャ悲劇「オイディプス王」やフランツ・カフカなど、従来の村上文学と同様、様々な海外文学が作中に登場し重要な意味を担うとともに、『源氏物語』や『雨月物語』といった日本の古典文学や夏目漱石の小説が重要な作品として取り入れられている点で、新機軸がみられる作品である。言うなれば、『海辺のカフカ』では『サージェント・ペパーズ』と同様に「西洋的なものと非西洋的なものとの統合」(『海辺のカフカ』の場合、「非西洋的なもの」とは「日本」を指す) が目指されていたのではないだろうか。そのことを明かすように、『海辺のカフカ』には、主人公の「田村カフカ」が『サージェント・ペパーズ』を聴く場面が脈絡なく描かれているのである。

僕はカートリッジに比較的まともな針がついていることを確認してから、ビートルズの『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』の赤いビニールでできたレコード盤をターンテーブルに載せる。おなじみのギターのアイントロがスピーカーから流れだす。音は思ったよりずっとクリアだ。

「僕らの国は数多くの問題を抱えてはいるけど、少なくともその工業技術には敬意を表すべきだな」と大島さんは感心したように言う。「ずいぶん長いあいだ使われていなかったはずなのに、ちゃんとまともな音が出るんだ」。僕らはしばらくのあいだ『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』に耳を澄ませている。それは僕がこれまで CD で聴いてきた『サージェント・ペパーズ』とはちがう音楽みたいに思える。¹⁸

『海辺のカフカ』では、『サージェント・ペパーズ』が物語において何か重要な役割を担っているわけではない。それにもかかわらず作中に登場するのは、『海辺のカフカ』が『サージェント・ペパーズ』のように「西洋的なものと非西洋的なものとの統合」をテーマとした作品であることを暗示するためではないか。

『海辺のカフカ』以降、例えばジョージ・オーウェル『1984』(1949) の影響を受けた『1Q84』(2009,2010) では『平家物語』が、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』の要素が色濃く反映された『騎士団長殺し』(2017) では上田秋成の諸作品が物語において重要な役割を担ってい

¹⁸ 村上春樹『海辺のカフカ』(上巻、新潮社、2002・9) p.381

く。2000年代以降、村上が西洋的なものと日本の古典・近代文学を統合させてひとつの作品を創り上げていくという方法を積極的に用いていくことには、『サージェント・ペパーズ』におけるビートルズの方法が意識されていたとも考えられよう。

3 映画『ノルウェイの森』への関与

さらにゼロ年代における村上春樹とビートルズとの関わりにおいて重要な出来事は、『ノルウェイの森』の映画化である。もとより『ノルウェイの森』刊行当時、あるインタビューにおいて「映画化の話とか、かなり来ます？」と尋ねられた村上は、「かなり来ます。でも、あれは無理ですよ。できない。だれにもできない。僕が一番うまく頭の中でつくったから。」と返答している¹⁹。この発言通り、村上はその後しばらく『ノルウェイの森』の映画化の話を通り越していた。しかし、ゼロ年代に入ると、村上の姿勢にも変化が訪れ、村上文学の翻案作品も増え始める²⁰。そうしたなかで、ついに2010年12月、映画『ノルウェイの森』が公開される。

『ノルウェイの森』の映画化に向けた動きは、遡ること2003年から水面下で行なわれていた。その流れについては、NHK BS プレミアム「アナザーストーリーズ 『ノルウェイの森』“世界のハルキ”はこうして生まれた」(2022・2・1放送)内での、映画プロデューサー小川真司と監督を務めたトラン・アン・ユアンの証言や映画の公式ガイドブック(『ノルウェイの森 公式ガイドブック』講談社、2010・12)等に詳しいため、それらをもとに映画が公開されるまでの流れを簡単にまとめると、次のようになる。

年	月	出来事
2003	8	『ノルウェイの森』の映画化をトラン監督が熱望していることを聞きつけた小川真司が、パリ在住のトラン監督に連絡をとり、二人は村上春樹に手紙を送る。
2004	5	東京の村上の事務所にて、小川・トラン・村上の面会が実現する。村上から「脚本を読んで自分が納得したら映画化の許諾をするかもしれない」と告げられる。
2005	8	トラン監督から脚本の第一稿が小川のもとに届く。
	9	脚本の第二稿が小川のもとに届く。
	10	脚本を村上事務所に送る。
	11	トラン監督のもとへ村上から「いい映画になるかもしれない」というメールが届く。
2006	1	トラン監督と小川、再び村上と面会する。村上は脚本にたくさんの書き込みをしてはいたが、脚本について村上から「もっと自由にやっつけていいんじゃないか」と告げられる。

¹⁹ 村上春樹「村上春樹大インタビュー 「ノルウェイの森」の秘密」『文藝春秋』第67巻第5号(1989・4) p.181

²⁰ 村上文学のアダプテーションの流れについては、山根由美恵「[研究ノート] 村上春樹文学アダプテーション研究序説」『近代文学試論』第59号(2021・12)で詳しくまとめられている。

2008	3	正式に映画化の契約が結ばれる。
	7	『ノルウェイの森』の映画化が公表される。
2009	2	映画『ノルウェイの森』クランクイン。
	12	映画『ノルウェイの森』公開。

2006年の面会から正式な映画化の契約に至るまでのおよそ三年の間に、トラン監督は村上と何度もやり取りを重ねながら脚本を練り上げていった。村上とのやり取りは、「トラン監督がフランス語で脚本を書き小川に送る→英語と日本語に訳した脚本を小川が村上に送る→それに対して村上から返事をもらう」というプロセスで行なわれた。

このように、映画『ノルウェイの森』は、ゼロ年代のほとんどの時間を通して作り上げられていった作品である。そして、ここで重視したいのは、村上もまた映画製作（脚本）に少なからず関与していたという事実である。トラン監督によれば、「第一稿を書き上げて村上氏に送ると、膨大な書き込みとともに返ってきた。その一つに、原作にはない会話のメモがあった」ようであり、それは「20歳の誕生日を迎えた直子が語るセリフだ。「人って、18と19の間を行ったり来たりすべきなのよ。(中略)そしたら、いろんなことがもっと楽になるのに」。大人になることを拒む、直子のゆがんだキャラクターを端的に要約していたので、そのまま脚本に採用した」という²¹。また、村上自身も2017年に行なわれた川上未映子との対談において、次のように述べている。

村上 (前略) そういえば、『ノルウェイの森』をトラン・アン・ユン監督が映画にしたときに、僕もいくつかのエピソードをシナリオとして書いてみたんです。

——え、村上さんが？

村上 彼の最初のシナリオを読んでみて、いくつか「ここはこうした方がいいんじゃないか」と思う箇所があって、僕なりにそこのシーン書き直してみたんだけど、トランはやはり気に入らなかったみたいですね。彼には彼の独特の美学があるし、ただでさえ頑固な男です(笑)。もちろん僕はすぐにひっこめました。小説は僕のものだけど、映画は彼のものだから。²²

映画に村上考案のシナリオがどの程度反映されているのかは不明であるが、滅多に自分の小説は読み返さないという村上が、このようにゼロ年代を通して「脚本」という形で改めて『ノルウェイの森』に向き合ったことは、その後、2010年代に「ドライブ・マイ・カー」(2013)や「イエスタデイ」(2014)といったビートルズ関連の作品を相次いで執筆することの要因のひとつになったのではないだろうか。映画製作への関与が小説の創作にも影響を与えたと考えられる点については、かつて映画のシナリオライターを目指していた「谷村」という人物を主人公に据えた「イエスタデー

²¹ 「村上文学の「親密さ」映画化の妙味——映画監督トラン・アン・ユン氏(タ刊文化)』『日本経済新聞』2010・12・1

²² 村上春樹・川上未映子「第三章 眠れない夜は、太った郵便配達人と同じくらい珍しい」『みみずくは黄昏に飛びたつ』(新潮社、2017・4) pp.198-199

イ」にとりわけ色濃く反映されているが²³、いずれにせよ、ビートルズ関連の小説をほとんど発表していないゼロ年代において村上は、「小説」だけではなく「映画」においてビートルズと深く向き合っていたのである。

4 2010年代——『女のいない男たち』

2010年代に入ると、村上は「ビートルズもの」の作品を相次いで発表する。短編集『女のいない男たち』(2014)に収録された「ドライブ・マイ・カー」および「イエスタデイ」である。ここでは、これらの作品もビートルズの動向を意識しながら戦略的に発表された可能性について検討してみよう。

まず、短編集『女のいない男たち』もまた『サージェント・ペパーズ』が意識されていた作品である。同短編集の「まえがき」において村上は次のように述べている。

短編小説をまとめて書くときはいつもそうだが、ぼくにとってもっとも大きな喜びは、いろいろな手法、いろいろな文体、いろいろなシチュエーションを短期間に次々に試していけることにある。ひとつのモチーフを様々な角度から立体的に眺め、追求し、検証し、いろいろな人物を、いろいろな人称をつかって書くことができる。そういう意味では、この本は音楽でいえば「コンセプト・アルバム」に対応するものになるかもしれない。実際にこれらの作品を書いているあいだ、ぼくはビートルズの『サージェント・ペパーズ』やビーチ・ボーイズの『ペット・サウンズ』のことを緩く念頭に置いていた。²⁴

短編集『女のいない男たち』は、「いろいろな事情で女性に去られてしまった男たち、あるいは去られようとしている男たち」が全体のモチーフであるが、やはりここでも村上は『サージェント・ペパーズ』の名を挙げることによって、自らの作品とビートルズとを重ねて提示している。

そして、ここで考えたいのは、なぜ村上が2013年に相次いでビートルズ関連の短編を執筆・発表したのか、という点である。前節で確認したように、映画『ノルウェイの森』の脚本に関わっていたこともその一因であろうが、さらにここでは「ドライブ・マイ・カー」と「イエスタデイ」両作品のタイトルの借用元となったビートルズ「Drive My Car」および「Yesterday」のどちらもが、ポール・マッカートニー作詞による曲であるという点に注目してみよう。ポール・マッカートニーは、ビートルズ解散後、1990年、93年、そして2002年にソロで来日公演を行なっていた。そして、2013年11月に、実に11年ぶりとなる来日公演を行なっている(11月11～21日)。そしてこれは、「ドライブ・マイ・カー」が『文藝春秋』に掲載された年月(「ドライブ・マイ・カー」の初出は『文藝春秋』2013年12月号で、出版日は11月9日)と見事に一致する。

当時の新聞や雑誌記事を確認してみると、久しぶりのポール・マッカートニーの来日によって、

²³ この点については、拙稿「音楽は「運命」を語るのか—村上春樹「イエスタデイ」論— 曾秋桂編『村上春樹における運命』(淡江大学出版中心、2021・4)で論じている。

²⁴ 村上春樹「まえがき」『女のいない男たち』(文藝春秋、2014・1) p.11

再びビートルズ・ブームが再燃していたことが報じられている。例えば、2013年12月6日号（11月26日発売）の『週刊朝日』には「再び、ビートルズ・ブームが巻き起こる 11年ぶり来日、ポール・マッカートニー旋風」と題した記事が掲載され、ポール・マッカートニーの来日によって「続々とビートルズ関連のCD、映画、ミュージカルなどが発表され、再び、ビートルズ・ブームが巻き起こっている」ことが詳細に報じられている。また、同年12月6日の『読売新聞』「[トピック] ビートルズは不滅 71歳・マッカートニー躍動」は、ポール・マッカートニーのコンサートが計六公演で二六万人を動員したこと、そして会場には「中高年だけではなく若者の姿も目立つ」ており、「ビートルズの人気は再燃」していたことを報じている。

ポール・マッカートニーの来日公演の情報は、すでに7月の段階で公表されていた。そのため、村上がポール・マッカートニーの来日に合わせて「ドライブ・マイ・カー」を発表した可能性は否めない。さらに「イエスタデイ」は、「ドライブ・マイ・カー」に続いて2014年1月号の『文藝春秋』に掲載されているが、同号では作家の奥田英朗による「圧巻！ポール・マッカートニー 東京公演」と題した公演レポートが掲載されている。これに関しては、何か特別な意味があるわけではないが、こうしたポール・マッカートニー来日によるビートルズの盛り上がりを見越して、村上は相次いでビートルズ関連の作品を発表したのではないかと²⁵。ただし、これら二作品が発表された際には、80年代後半に『ノルウェイの森』が刊行された時のようなクロスメディア戦略や、村上の作品を通してビートルズの音楽が新たな世代のファンを生むといったことはなかったようである。

おわりに

本稿では『ノルウェイの森』以降、2010年代までを対象に村上春樹とビートルズとの関わりを検討してきた。90年代以降、村上自身とビートルズとを重ね合わせる姿勢を強めていくが、この点についてはビートルズの楽曲名を小説タイトルに借用した作品の主人公が、しばしば村上自身の経歴と重なる設定になっていることが多いことにも見て取れる。例えば「イエスタデイ」の主人公の谷村は、村上同様に関西から上京して早稲田大学に進学した経歴の持ち主であり、さらに村上同様、谷村が早稲田大学在籍時に抱いていた夢は映画のシナリオライターであった。そして村上は、2020年に刊行された短編集『一人称単数』所収の「ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles」において、その題辞通り「ビートルズとともに」歩んできたことを明示するかのよう、自身のビートルズ体験そのものを「小説」という形で提示していくことになる。

(つづく)

²⁵ なお、「ドライブ・マイ・カー」および「イエスタデイ」を発表した時の村上の年齢は64歳。そして、アルバム『サージェント・ペパーズ』には「When I'm Sixty For」というポール・マッカートニー作詞・作曲の楽曲が収録されており、村上は64歳の誕生日に改めてこの曲を聴き直し、「割りに感慨深いものがあります。」と語っている。「第55回 村上 RADIO～「サージェント・ペパーズ・ロンリーハーツ・クラブ・バンド」完全カバー」（2023・10・29放送）「村上 RADIO」公式HP
(https://www.tfm.co.jp/murakamiradio/index_20231029.html 最終閲覧日：2025・2・26)

【付記】

本来であれば、本稿も拙稿「村上春樹のビートルズ史 (1) —六〇年代から『ノルウェイの森』まで—」(『近代文学試論』第60号、2022・12)と同じく『近代文学試論』に掲載すべきところであったが、『近代文学試論』は第61号(2023・12)をもって休刊となった。そのため、本稿は山根由美恵氏の許諾をいただき本誌に掲載される運びとなった。記して感謝申し上げたい。

【表】雑誌・エッセイ等における村上春樹のビートルズ関連発言目録 (2025年2月現在まで)

書誌情報等	
1	『カイエ』第2巻第8号(1979・8) 「インタビュー —村上春樹 私を語る」
2	『宝島』95号(1981・11) 「村上春樹インタビュー 幻想のアメリカ少年は中産階級の友が好きだった ぼくたちの時代①」
3	『海』(1982・7月特別号) 「《同時代としてのアメリカ6》用意された犠牲者の伝説—ジム・モリソン / ザ・ドアーズ」
4	『新潮』第80巻第10号(1983・9) 「ロックのレコードにおける誤訳の研究」
5	『宝島』119号(1983・11) 「村上春樹 宝島ロングインタビューI ムラカミ・ワールドの秘密」
6	『話の特集』第251号(1986・12月号) 「12月号表紙インタビュー 村上春樹 和田誠」
7	『par Avion』Vol.1(1988・1) 「村上春樹 ロング・インタビュー」
8	『新潮』第85巻第2号(1988・2) 「ローマよ、ローマ、我々は冬を越す準備をしなくてはならないのだ。」
9	『村上朝日堂はいほー!』(文化出版局、1989・5) 「腔犯まくわうり」
10	『村上春樹全作品1979~1989⑥ノルウェイの森』(講談社、1991・3) 「自作を語る」100パーセント・リアリズムへの挑戦」
11	『ニュールーディーズ・クラブ』(1994・6) 「木を見て森を見ずー「ノルウェイの森」の謎」
12	『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(岩波書店、1996・12) 「第二夜 無意識を掘る”からだ”と”こころ”」
13	同上 「オブラディ・オブラダと、人生はつづく」
14	『CD-ROM 版 夢のサーフシティー』(朝日新聞社、1998・7) フォーラム 47
15	同上 フォーラム 51
16	同上 フォーラム 63 →『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」と世間の人々が村上春樹にぶっつける282の大疑問に果たして村上さんはちゃんと答えられるのか?』(朝日新聞社、2000・8)「大疑問40 リアルタイムでロックを聴いた衝撃は?」
17	同上 フォーラム 104 →『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」と世間の人々が村上春樹にぶっつける282の大疑問に果たして村上さんはちゃんと答えられるのか?』(朝日新聞社、2000・8)「大疑問74 プレスリーとビートルズの評価は?」
18	『マリ・クレール』(1999.9) 「村上春樹ロングインタビュー 「僕が翻訳するわけ」」
19	『CD-ROM 版 スルメジャコフ対織田信長家臣団』(朝日新聞社、2001・4) フォーラム 114
20	同上 フォーラム 119
21	同上 フォーラム 132
22	同上 フォーラム 143
23	同上 フォーラム 183
24	同上 フォーラム 191
25	同上 フォーラム 220
26	同上 フォーラム 239

27	同上	フォーラム 248
28	同上	フォーラム 276
29	同上	フォーラム 285
30	同上	フォーラム 321
31	同上	フォーラム 322
32	同上	フォーラム 327
33	同上	フォーラム 363
34	同上	フォーラム 385
35	同上	フォーラム 401
36	同上	フォーラム 405
37	同上	フォーラム 431
38	同上	フォーラム 463
39	同上	フォーラム 466
40	同上	フォーラム 468
41	同上	村上ラヂオ 38
42	『村上ラヂオ』(マガジンハウス、2001・6)	「オブラディ、オブラダ」
43	同上	「30年前に起こったこと」
44	同上	「オーバーの中の子犬」
45	『少年カフカ』(新潮社、2003・6)	「Mail no.221 うつろな人間たち」
46	同上	「Mail no.711 ジョン・レノンが殺された日」
47	同上	「Mail no.1126 どうしても、ひとこと言いたい！」
48	『本の雑誌』254号(2004・8)	「村上春樹ロングインタビュー」
49	『文學界』(2005・4月号)	「村上春樹ロングインタビュー 「アフターダーク」をめぐって」
50	『別冊ステレオサウンド SOUND&LIFE』 (2005・6)	「村上春樹ロングインタビュー 音楽を聴くということ」
51	『「ひとつ、村上さんでやってみるか」と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶっつける490の質問に果たして村上さんはちゃんと答えられるのか?』(朝日新聞社、2006・11)	「質問 33 お父さんのこと」
52	『考える人』No.33(2010・9)	「特集 村上春樹ロングインタビュー」
53	『村上ラヂオ 2 おおきなかぶ、むずかしいアボカド』(マガジンハウス、2011・7)	「三十歳を過ぎたやつら」
54	同上	「もうやめちまおうか」
55	同上	「ジューン・ムーク・ソング」
56	『村上さんのところ』(新潮社、2015・7)	94「ポール・マッカートニーで走る」
57	同上	114「ビートルズをどのように感じていましたか？」
58	同上	356「もし音楽の歴史を変えられるなら」
59	同上	365「まだまだエルヴィスに熱狂中」
60	『村上さんのところ コンプリート版』(電子書籍、新潮社、2015・7)	2015/1/17
61	同上	2015/2/7
62	同上	2015/2/28
63	同上	2015/3/25
64	同上	2015/3/27
65	同上	2015/4/9
66	同上	2015/5/1

村上春樹のビートルズ史 (2)
—90年代から2010年代— (阿部)

67	『職業としての小説家』(スイッチ・パブリッシング、2015・9)	「第四回 オリジナリティーについて」
68	『みみずくは黄昏に飛びたつ』(新潮社、2017・3)	「第二章 地下二階で起きていること」
69	同上	「第三章 眠れない夜は、太った郵便配達人と同じくらい珍しい」
70	『Casa BRUTUS』(2017・12)	「村上春樹さんの「音のいい部屋」を訪ねました。」
71	第2回「村上RADIO」(2018・10・21放送)	～秋の夜長は村上シングズで～
72	第3回「村上RADIO」(2018・12・16放送)	～村上式クリスマス・ソング～
73	第4回「村上RADIO」(2019・2・10放送)	～今夜はアナログ・ナイト!～
74	第6回「村上RADIO」(2019・6・16放送)	～The Beatles Night～
75	第9回「村上RADIO」(2019・10・13放送)	～歌詞を訳してみました～
76	第13回「村上RADIO」(2020・4・26放送)	～言語交換ソングズ～
77	第14回「村上RADIO」(2020・5・22放送)	～明るいあしたを迎えるための音楽～
78	第15回「村上RADIO」(2020・6・14放送)	～(あくまで個人的な) オールディーズ～
79	第19回「村上RADIO」(2020・12・20放送)	～マイ・フェイバリットソングズ&リスナーメッセージに答えます～
80	第21回「村上RADIO」(2021・2・28放送)	～怒涛のセルフカバー～
81	『Life Wear』(2021・2)	「Hello, Haruki Interview with Haruki Murakami」
82	第27回「村上RADIO」(2021・8・29放送)	～村上作品に出てくる音楽～
83	第28回「村上RADIO」(2021・9・26放送)	～モーズ・アリソンを知っていますか?～
84	『BRUTUS』(2021・11・1日号)	「特集 村上春樹 下」
85	第34回「村上RADIO」(2022・2・27放送)	～今夜はお気楽、バブルガムミュージック～
86	第35回「村上RADIO」(2022・3・18放送)	～戦争をやめさせるための音楽～
87	第38回「村上RADIO」(2022・5・29放送)	～ラバー・ソウルの包み方～
88	第42回「村上RADIO」(2022・9・25放送)	～村上春樹 presents 山下洋輔トリオ再乱入ライブ～
89	第47回「村上RADIO」(2023・2・26放送)	ペット・サウンズ オールカバー
90	第48回「村上RADIO」(2023・3・26放送)	今夜は、落穂拾い
91	第49回「村上RADIO」(2023・4・30放送)	～懐かしのアトランティック・ソウル with スガ シカオ
92	第50回「村上RADIO」(2023・5・28放送)	～アカペラで行こう～
93	第55回「村上RADIO」(2023・10・29放送)	～「サージェント・ペパーズ・ロンリーハーツ・クラブ・バンド」完全カバー～
94	第58回「村上RADIO」(2024・1・28放送)	～ポップ・ニュージックで英語のお勉強～
95	第64回「村上RADIO」(2024・6・30放送)	～歌う映画スターたち～
96	第68回「村上RADIO」(2024・10・27放送)	～ローリング・ストーンズ・ソングブック～
97	第70回「村上RADIO」(2024・12・29放送)	～ポール・サイモン・ソングブック
98	第71回「村上RADIO」(2025・1・26放送)	～村上の世間話6～
99	第72回「村上RADIO」(2025・2・23放送)	～村上の一生ものレコード～

【論文】

村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』における「コミットメント」の諸相

山田 栄官

(一橋大学大学院言語社会研究科 修士課程修了)

凡例

本稿の出典方法は以下のようにする。本稿のなかで引用する頻度が極めて高い、村上春樹(以下、村上)が著した『ねじまき鳥クロニクル』(以下、『鳥』)から引用する場合には以下の略称を用いる。ジェイ・ルービンが英訳した『鳥』のタイトルが「The wind-up bird chronicle」であること、及びこの作品が計3部構成であることから、『ねじまき鳥クロニクル 第1部 泥棒かささぎ編』から引用する際にはWB1、『ねじまき鳥クロニクル 第2部 予言する鳥編』から引用する際にはWB2、『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男編』から引用する際にはWB3を付す¹。

その他『鳥』以外の文献から引用する場合には、脚注に出典を示す。脚注のなかで引用した記述については、脚注における引用の後に出典を示す。また、引用元のページ数は括弧書きで算用数字と「頁」という字で示す。なお、傍点を付している箇所や太字の箇所は原文のままである。

はじめに

0-1 『ねじまき鳥クロニクル』における「コミットメント」

村上は『鳥』が「コミットメント」²のありようを模索する作品であったと述べており、そのありようとは「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる」³ありようのことを指している。この「コミットメント」のありようを表現するために、

¹ 『鳥』からの引用に関して補足する。文庫版では単行版における文章表現の微細な部分が修正されており、村上が世に出した『鳥』の最終的な記述は文庫版の記述であることから、文庫版から引用することには、ある意味で最も洗練された『鳥』の記述を引用するという意味合いがある。そうした事情から、本稿において『鳥』から直接引用を行う際には、村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第1部 泥棒かささぎ編』(新潮文庫、1997年)、村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第2部 予言する鳥編』(新潮文庫、1997年)、村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男編』(新潮文庫、1997年)を採用する。

² 『村上春樹全作品 1990～2000 ⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、講談社、2003年、292頁。以下、この文献の引用に関して補足する。本稿は、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』の本文あとがきに該当する「解題」の記述まで視野に入れている。この「解題」は全集にしか載っていない記述であるため、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』の単行版あるいは文庫版から引用するのではなく、『村上春樹全作品 1990～2000 ⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』(講談社、2003年)という全集から引用することとする。

³ 同上。

『鳥』では「井戸掘り」⁴と「壁抜け」⁵という2つの特殊な行為が書かれている。村上が彼自身の小説家としての人生における「転換点」⁶であると振り返っている『鳥』においては、それ以前の彼の作品における主人公の態度とは異なり、主人公・岡田トオル（以下、トオル）がみずから主体的に家出した妻・クミコを探し、彼女を取り戻すために危険を引き受けながらも闘い続ける。トオルが「積極性、あるいは闘争性」⁷を発揮する際に、『鳥』において導入された「井戸掘り」と「壁抜け」が作品のなかでどのように機能しているのか、また、「井戸掘り」と「壁抜け」がどのように「コミットメント」の内実と関係しているのかという点に関心を寄せながら論じる。本稿で特に「コミットメント」の内実として射程に入れる対象は、大きく分けて以下の2点である。1点目は、「個人的な記憶」から「集合的な記憶」へと特殊な通路を開いてゆくありよう（以下、「コミットメントα」）である。2点目は、自分ではない他なる存在の苦しみを共有し、その存在が抱える苦痛に共感してゆくありよう（以下、「コミットメントβ」）である。管見の限り、『鳥』を題材とした既存の先行研究のなかで、村上が述べている「コミットメント」という文言を引用するにあたって、上記2つの概念に分割し考察するという方法を採用している論考はいまだ存在していない。よって、『鳥』を詳細に検討する際に、上記2つの概念を用いて考察を展開することに本稿の特徴がある。また、『鳥』はトオルを中心とした多数の登場人物と複雑な物語の展開によって織りなされた作品であり、上記2つの概念を主軸に据えて論を展開することは、錯綜したこの作品の読解過程を整理して記述する手がかりとなる。

では、まずは「井戸掘り」と「壁抜け」がどのようなものか説明し、先述の「コミットメント」の内実を理解する手がかりを示す。『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』という村上と故・河合隼雄（以下、河合）との対談集のなかで、村上は『鳥』において「デタッチメント」⁸から「コミットメント」への転換がなされたと述べている。ここで述べられている「デタッチメント」、すなわち『鳥』以前の作品において顕著に示される、登場人物が世間から隔絶された場所で自分以外の存在との関わりを意識的に避けているありようは、『鳥』においては「井戸掘り」で示されている。トオルの家の近所にある「涸れた井戸」（WB1、143頁等）に潜り、蓋を閉めて完全な暗闇に包まれた

⁴ 本稿では、登場人物たちが井戸の底へとみずから降りてゆく作業を「井戸掘り」と表記する。

⁵ 村上の作品において、登場人物が壁を通り抜けることは「壁抜け」と呼ばれており、本稿においてもその表現を踏襲し使用する。

⁶ 村上は『鳥』について「あの作品を書きながら、僕はずいぶん変化を遂げていったのです。僕は自分自身と、自分の人生の新しいイメージを模索していました。それが僕にとっての転換点のようなものになりました」（村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997-2011』、文藝春秋、2012年、353頁）と述べている。浅利文子は、『鳥』が村上の「転換点」であったことに関して、「村上の物語において、過去への遡及が「個人的な記憶」の範囲を超えて「集合的な記憶」にまで至ったのは『ねじまき鳥クロニクル』が初めてであり、こうした社会的象象への積極的姿勢には、村上の新局面が現れている」（浅利文子『村上春樹 物語の力』、翰林書房、2013年、255頁）と指摘している。この論点は、『鳥』における「集合的な記憶」がどのように示されているかを巡る、本稿における考察につながる。なお、本稿では、浅利文子の先述した論考において用いられている「個人的な記憶」と「集合的な記憶」という2つの表現を踏襲し使用する。

⁷ 『村上春樹全作品 1990～2000 ④ ねじまき鳥クロニクル 1』、講談社、2003年、558頁。

⁸ 『村上春樹全作品 1990～2000 ⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、253頁。

井戸の底で、トオルはクミコとの夫婦生活を中心としたみずからの過去を内省する。自分がこれまでどのような人生を生きてきたかという個人史を探索する作業を通して忍耐力を養うなかで、トオルがクミコに「コミット」するための「資格」⁹が整った際にはじめて「壁抜け」を行うことが可能となる。『鳥』において「壁」(WB2、169頁等)は「巨大なゼリーのように冷たく、どろりとして」(WB2、169頁)いて、「通り抜け」(WB2、169頁)ることができるものである。本来壁というものはふたつの場所を隔てる機能を有しているが、村上の作品におけるこの種の「壁」はそれとは逆の機能、すなわちつながることがないはずのものをつなぐ機能を有している。村上はインタビューのなかで、『鳥』において「壁抜け」を書いた理由は、「堅い石の壁を抜けて、いまいる場所から別の空間に行ってしまうこと、また逆にノモンハンの暴力の風さえ、その壁を抜けてこちらに吹き込んでくるということ、隔てられているように見える世界も、実は隔てられてないんだということ」¹⁰を示すことにあつたと述べている。先に紹介した河合との対談のなかで、村上は「壁抜け」みたいなことをするときには、やはり力がないとできない」¹¹、「気合を入れるというか、自分が負けちゃうと入っていけない」¹²と述べている。一方で河合も、「壁抜け」には途方もないエネルギーがいる」¹³、「頭で考えるのではなく、自分がほんとうに井戸に入って壁を抜けるほどの集中力や体力を使う」¹⁴と述べており、「壁抜け」はからだのエネルギーをかなり消耗する行為であるといえる。そして、「井戸掘り」と同様に体力と時間を要する「壁抜け」は、後述する「208号室」(WB2、156頁等)へと到達するために必要な行為であり、トオルがクミコに「コミット」するための「資格」を得ることと等価である。

『鳥』では、「デタッチメント」が「井戸掘り」によって示されている一方で、「コミットメント」は「壁抜け」によって示されている。『鳥』においては、個人史を探索する作業を通して個に突き返されることが、共感の発生、及び自分ではない他なる存在との邂逅につながっている。『鳥』における「井戸掘り」は、「個人的な記憶」に沈潜し、それが血縁者以外の人物へと継承されてゆく通路を開くことと、本来であればつながるはずのなかった、自分ではない誰か別の存在と共感によってつながってゆく通路を開くことの2つの機能を有している。「井戸掘り」という1つの作業は、「コミットメントα」と「コミットメントβ」という異なる2つの出口に通じている。『鳥』におけるどのような様相から「コミットメントα」と「コミットメントβ」を指摘することができるかを検討する際に、「コミットメント」の入り口となる「井戸掘り」と、「井戸掘り」後に可能となる「壁抜け」がどのように書かれているかを『鳥』の記述に沿って正確に説明する。

0-2 村上春樹の歴史観と『ねじまき鳥クロニクル』の関係

⁹ 『村上春樹全作品 1990～2000 ⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、302頁。

¹⁰ 「村上春樹ロングインタビュー：特集」、松家仁之(聞き手)・菅野健児(撮影)、『考える人』、2010年夏号、新潮社、2010年、26頁。

¹¹ 『村上春樹全作品 1990～2000 ⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、311頁。

¹² 同上。

¹³ 同書、316頁。

¹⁴ 同上。

『鳥』がそれ以前に書かれた村上の作品と異なる点として、主人公にあたる登場人物が主体的に行動を取る姿が書かれているという先述した点に加えて、ノモンハン事件¹⁵という具体的な戦争描写が挿入されている点が挙げられる。村上がかねてより歴史に対する関心が強い作家であり、子どもの頃にノモンハン事件を題材とする文献を図書館で読み興味を惹かれたと述べている¹⁶。そうした歴史に対する関心の強さをもとに、『鳥』の執筆を進めている時期に滞在していたプリンストン大学の図書館で、村上はノモンハン事件に関する貴重な資料を渉猟した。そこでの調査を経た結果として、『鳥』は村上の歴史観を反映させる作品となった。

村上は過去に1度だけ、父・千秋から彼の「属していた部隊が、捕虜にした中国兵を処刑した」¹⁷できごとを明かされた。千秋が入営した1938年当時の中国大陸における、「軍刀で人の首がはねられる残忍な光景」¹⁸は、幼少の頃の村上の「心に強烈に焼きつけられ」¹⁹たと振り返る。「歴史は過去のものではない。それは意識の内側で、あるいはまた無意識の内側で、温もりを持つ生きた血となって流れ、次の世代へと否応なく持ち運ばれていくものなのだ」²⁰。『鳥』において「第二次世界大戦中の犯罪と恐怖に取り組んだ」²¹事実に関し、村上は「歴史とは集団的な記憶」²²であり、「自分たちの父親の世代に関して、僕らには責任がある。戦争中に僕らの父親たちがなしたことについて、僕ら自身にも責任があります。あのような残虐行為を書いたのは、そういう理由です。僕らは、自分たちのうちにそうした記憶を共有物として保存しておかなければなりません」²³と述べている。これらの発言から、村上は歴史の記憶は世代を超えて受け継がれてゆくと考えているといえ、『鳥』は彼のそうした考えが表現された作品であると捉えることができる。

言い換えれば我々は、広大な大地に向けて降る膨大な数の雨粒の、名もなき一滴に過ぎない。固有ではあるけれど、交換可能な一滴だ。しかしその一滴の雨水には、一滴の雨水なりの思いがある。一滴の雨水の歴史があり、それを受け継いでいくという一滴の雨水の責務がある。我々はそれを忘れてはならないだろう。たとえそれがどこかにあっさりと吸い込まれ、個体としての輪郭を失い、集合的な何かに置き換えられて消えていくのだとしても。いや、むしろこう言うべきなのだろう。それが集合的な何かに置き換えられていくからこそ、と²⁴。

¹⁵ 本稿では、ノモンハン事件に関する具体的な史実への言及は省略する。

¹⁶ 『村上春樹全作品 1990～2000 ④ ねじまき鳥クロニクル 1』(556頁)、「メイキング・オブ・「ねじまき鳥クロニクル」」(新潮社、1995年、288頁)、村上春樹「ロング・インタビュー 村上春樹『海辺のカフカ』を語る」(文藝春秋、2003年、14頁)といった複数の媒体において、村上はこの旨を述べている。

¹⁷ 村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』、文藝春秋、2020年、47頁。

¹⁸ 同書、52頁。

¹⁹ 同上。

²⁰ 同書、99頁。

²¹ 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997-2011』、171頁。

²² 同上。

²³ 同書、171-172頁。

²⁴ 村上春樹『猫を棄てる 父親について語るとき』、96-97頁。

上記の引用箇所、村上は「我々」人間を「雨粒」に喩えている。「雨粒」にはそれぞれの「歴史」や「責務」という「個体としての輪郭」があり、それは自然の成り行きで「集合的な何かに置き換えられていく」。個々の人間は決して独立した存在ではなく「集合的な何か」を形成しているという考えは、戦後の人々は戦時中のできごとの記憶を引き受ける「責任」を負っており、その記憶は集団内で「共有」される必要があるという先述した村上の考えと同質のものである。

『鳥』を執筆した後に調査のため、かつてノモンハン事件が勃発した場所を実際に訪れた村上は、かつて戦地であった場所に転がっていた「臼砲弾の部分と銃弾」²⁵をホテルの部屋に持ち帰った後に不思議なできごとを経験した。「真夜中に目覚めたとき、それ〔筆者注—「臼砲弾の部分と銃弾」〕は世界を激しく揺さぶっていた。(中略)でもそれから僕ははっと気づいた。揺れていたのは部屋ではなく、世界ではなく、僕自身だったのだということに」²⁶。真夜中に強い揺れを経験した村上は、はじめは大きな地震が起きたのではないかと考え、やがて揺れているのが彼自身であったことに気づく。この調査の夜に感じた「振動や闇や恐怖や気配」²⁷について、村上は「外部から突然やってきたものではなく、むしろ僕という人間の内側にもともと存在したものだったのではなかったか」²⁸と振り返っており、彼自身が揺れたできごとは、彼の「内側」に潜んでいる「恐怖」が喚起されたことを表していると彼は考えている。「臼砲弾の部分と銃弾」が、ノモンハン事件の光景を実際に目にしている村上の「内側にもともと存在した」「恐怖」を喚起した。村上の「内側」に潜んでいる「恐怖」を刺激した「臼砲弾の部分と銃弾」は、戦時中のできごとの残滓と呼ぶことのできる存在である。それらは戦時中に使われていたという意味において戦争の光景に立ち会っており、戦時中のできごとの記憶を部分的に引き継いでいる存在である。戦時中のできごと実際に立ち会い、その時の記憶を何らかの意味において引き継いでいる存在に着目しながら、1で『鳥』における「コミットメントα」の様相を説明する。

1 少年がある真夜中に目にしたもの——「コミットメントα」の内実I

1-1 物語内物語「ねじまき鳥クロニクル」——シナモンによる「井戸掘り」

第3部第5章「真夜中の出来事」(以下、〈真夜中A〉)と第12章「このシャベルは本もののシャベルなのだろうか? (真夜中の出来事2)」(以下、〈真夜中B〉)という2つのタイトルの章で、シナモンが少年の頃に目にしたできごとが説明される。〈真夜中A〉において「背の高い男」(WB3、61頁等)が埋めた家の庭の穴を、〈真夜中B〉において少年の頃のシナモンが眠った後に見る「夢」(WB3、174頁等)のなかで掘り起こす場面がある。穴から出てきた布の包みには、何と「まだ鮮やかに、捨てられたばかりの嬰兒のように、生きて動いて」(WB3、176頁)おり、強く脈打っている「人間の心臓」(WB3、176頁)が入っていた。シナモンがこの「心臓」を目の当たりにするできごとの意味を探るために、彼が母・赤坂ナツメグ(以下、ナツメグ)が語る戦時中のできごとの記

²⁵ 村上春樹『辺境・近境』、新潮社、2000年、226頁。

²⁶ 同書、226-227頁。

²⁷ 同書、229頁。

²⁸ 同上。

憶を受け継ぐ存在であることを示す。声を喪失したシナモンがコンピュータ上に書いている「ねじまき鳥クロニクル」（以下、「鳥」という名称の物語内物語は、全部で「1 から 16 までの文書」（WB3、369 頁）で構成されており、全部で 16 篇ある。そのなかで 8 篇目にあたる、「ねじまき鳥クロニクル#8（あるいは二度目の要領の悪い虐殺）」（WB3、371 頁、以下「#8」）の記述は、ナツメグが「鳥」登場以前にトオルに語っていた「新京動物園の動物たちが兵隊たちに射殺される一九四五年八月の物語の続き」（WB3、403 頁）である。シナモンの「鳥」の執筆目的は、「自分という人間の存在理由」（WB3、405 頁）を「自分がまだ生まれる以前に遡って探索」（WB3、405 頁）することにあるに違いないと、「#8」の記述を読了したトオルは結論している。シナモンが「自分という人間の存在理由」を「自分がまだ生まれる以前に遡って探索」していることは、0-1 で述べた「井戸掘り」に該当することである。さらにシナモンは「井戸掘り」を行うことを通して、単に彼が辿った個人史を振り返るだけでなく、彼が「生まれる以前」に「遡って」個を「探索」する。なお 1-2 で詳述するシナモンが「生まれる以前」のできごとは、以下で暫定的に〈輸送船のできごと〉及び〈動物園のできごと〉の 2 点に分割する。

「自分がまだ生まれる以前に」まで「遡って」個に沈潜するシナモンを巡って、トオルは以下のように考える。「彼にとって重要なことは、彼の祖父がそこで何をしたかではなくて、何をしたはずかなのだ。そして彼がその話を有効に物語るとき、彼は同時にそれを知ることになる」（WB3、405 頁）。トオルのこの考えに照らすと、獣医が過去に「何をしたか」よりも「何をしたはずか」が、シナモンが「物語る」ときに「重要」であることから、実際の獣医が取った行動の事実を知ることよりも、獣医をどのように「物語る」かが彼にとって「重要」であるといえる。シナモンが「鳥」を執筆することは、単に彼自身の個人史を「探索」し「物語る」ことだけではなく、ナツメグの「物語」を膨らませ、彼が「まだ生まれる以前」に起きた戦時中のできごとの記憶を「探索」することも意味している。そして、シナモンが執筆した「鳥」をコンピュータ上に表示することによって、トオルはその文書にアクセスすることが可能になる。コンピュータ画面を通して「鳥」をトオルが読むことで、シナモンと同様に戦時中の記憶をもっていない彼も、戦時中のできごとの記憶を受け継ぐこととなる。したがって、「鳥」は、獣医・ナツメグ・シナモンの赤坂家における血縁関係以外の人物のもとに記憶が継承される通路を開いている文書であるといえる。シナモンは「鳥」を書くことで「自己を「集合的な記憶」に根ざす存在として同定しよう」²⁹としているという浅利文子の指摘に照らすと、彼は「自分がまだ生まれる以前」の記憶を辿りそれに沈潜することで、みずから「集合的な記憶」を共有しながら、加えて彼と血縁者ではないトオルも「集合的な記憶」を共有できるようになる媒体を提供しているといえる。

1-2 〈輸送船のできごと〉と〈動物園のできごと〉の内実——継承される記憶のありよう

まずは「鳥」における〈輸送船のできごと〉を説明する。1945 年 8 月に当時まだ幼かったナツメグと彼女の母が乗っていた輸送船の前に、甲板砲と機関砲を兼ね備えた、アメリカ海軍の潜水艦が姿を現す。この「潜水艦と大きな大砲」（WB3、133 頁）を目のあたりにした後、ナツメグは輸送船

²⁹ 浅利文子、前掲書、247 頁。

の上で突然強い眠気を感じ、「目を閉じると意識はそのまま急激に薄れ、甲板を離れていった」(WB3、133 頁)。その後ナツメグは、「日本の兵隊たちが広い動物園の中をまわりながら、人間を襲う可能性のある動物たちを次々に射殺していく光景」(WB3、133 頁)を目にする。ナツメグが眠った直後から、ナツメグの3人称語りによる〈動物園のできごと〉の説明が始まる。そして〈動物園のできごと〉の説明後に、再び〈輸送船のできごと〉が説明される。戦況の悪化に伴い、動物園で獣医を務めるナツメグの父は、ナツメグを母とともに日本へ送り返すことにしたため、1945年8月当時ナツメグは動物園ではなく輸送船の上にはいたが、〈輸送船のできごと〉における後半の説明部分は眠ったことで目にしていない。眠った後になにかのできごとを目にしているということは、そのできごとを目にしているのは夢のなかであることを意味する。そのため、ナツメグは眠った後に見た夢のなかで〈動物園のできごと〉を目にしているということになる。

次にナツメグが「実際には見なかった情景」(WB3、129 頁)である〈動物園のできごと〉を説明する。なお〈動物園のできごと〉は、「青山のレストランで」(WB3、406 頁)なされるトオルに向けたナツメグの克明な語りによって示される。動物園の兵隊たちは、戦争の暗澹たる行方を憂いながら、動物園の動物たちを殺す任務を受けた。彼らは動物たちを「処分」(WB3、136 頁)する方法として「射殺」(WB3、138 頁)という手段を取った。兵隊たちは中尉の命令を受け、はじめに虎を「射殺」し、その後、豹や狼、熊を殺した。ここまでは、トオルに向けたナツメグの語りにより説明される。以下は「#8」において記されているできごとである。動物たちを「射殺」した後、「1」・「4」・「7」・「9」の背番号がそれぞれ付いた野球のユニフォームを着た中国人たちが、兵隊たちによって連れて来られた。中尉と伍長の指揮のもとで、兵隊たちは「つるはしとシャベル」(WB3、385 頁)を使って黙って穴を掘った。そして、兵隊たちは背番号「2」・「5」・「6」・「8」の中国人たち4人の死体をその穴に放り込むように命令された。その後、背番号「4」の中国人を除いて、背番号「1」・「7」・「9」の中国人たちは、兵隊たちによって銃剣で突き刺され殺された。背番号「4」の中国人は、過去に日系の指導教官を野球バット(以下、バット)で殴り殺して脱走した経歴がある。その時の復讐をするべく、中尉は同じバットでその中国人を殴り殺すよう若い兵隊に命令し、その兵隊は殺害を実行する。こうした〈動物園のできごと〉をナツメグが語り始める冒頭部分は、「一九四五年八月のあるひどく暑い午後、一群の兵士たちによって射殺されることになった虎たちについて、豹たちについて、狼たちについて、熊たちについて、〈赤坂ナツメグ〉は語った。記録フィルムを真っ白なスクリーンに映写しているみたいに、順序正しく、ありありと彼女はその出来事を語った。そこにはひとかけらの曖昧さもなかった。しかしそれは彼女が実際には見なかった情景だった。ナツメグはそのとき佐世保に向かう輸送船の甲板に立っていたし、そこで実際に目にしていたのはアメリカ海軍の潜水艦だった」(WB3、129 頁)と記されている。この引用箇所をもしナツメグが語っているのであれば、「〈赤坂ナツメグ〉」や「彼女」という主語が使用されているのは不自然である。もちろん、〈動物園のできごと〉を「物語」として語っていることから、そのできごとに登場するナツメグ自身を客観的に捉えて語っていることも考えられるが、少なくともナツメグの語り口が明瞭に示されていないことは確かである。そこから、〈動物園のできごと〉を「ひとかけらの曖昧さも」なく説明するナツメグの語りは、〈動物園のできごと〉を俯瞰した視点

で語っているという特徴があるといえる。

では、なぜナツメグは「実際には」見ていないにもかかわらず、〈動物園のできごと〉を俯瞰した視点で克明に語っているのだろうか。0-2 で述べた村上の歴史観を踏まえ、ナツメグの様態を考える。村上の考えに照らすと、戦時中の日本兵たちが動物園の動物たちを銃殺により「処分」したという過去の歴史に対して、実際に加害をした日本兵たち以外の日本人も無責任であるとは言えず、何らかの責任を負っているということになる。戦時中まだ幼かったナツメグは、実際に日本兵の立場として動物を「射殺」してはいない。しかしナツメグは、実際に捕虜を殺害した日本兵とは異なる日本人たちも、彼らが日本人として生きていた以上、過去になされた「射殺」という行為に対して無責任であるとは言えず、日本兵たちが犯してきた歴史の責任を引き受ける必要があるという村上の考えを反映する存在である。実際に『鳥』のなかで、ナツメグが「射殺」の光景を目にするのはあくまで夢のなかであり、眠る前の現実においてはその光景を目にしない。ナツメグがトオルに向けて語る「物語」がシナモンのもとに受け継がれていることから、〈動物園のできごと〉を巡るナツメグの語りそのものが記憶となりシナモンに受け継がれているといえる。そして、そのナツメグの語り、シナモンが執筆する「鳥」の基盤をなしている。夢のなかで目にした〈動物園のできごと〉を巡るナツメグの語りそのものが記憶となるためには、そもそもナツメグが「物語」の光景を記憶していなければ、シナモンに彼女の記憶する「物語」を語ることはできない。そのため、ナツメグの語りそのものが記憶となりシナモンに受け継がれてゆくためには、ナツメグが戦時中の「射殺」の光景を記憶している必要がある。ナツメグは当時の動物園での「射殺」の光景には立ち会っていないため、その時のできごとを実際に目にすることは不可能であった。しかし本来は見ることはできないはずのできごとをなぜか目にしており、加えてそのできごとを記憶している背景には、日本兵たちの加害行為を間近で見ていたナツメグの父・獣医とナツメグが血縁関係にあることが関係している。0-2 で紹介したように村上は、歴史は決して「過去のもの」ではなく、「温もりを持つ生きた血となって流れ、次の世代へと否応なく持ち運ばれ」、「意識の内側で、あるいはまた無意識の内側で」受け継がれるものであると考えている。この村上の考えに照らすと、日本兵が戦時中になした行為は当然村上が述べるどころの歴史の一部であることから、夢という現実とは異なる特殊な通路を経由することで、ナツメグは日本兵の行為を目にした父・獣医の記憶を受け継いでいる人物として書かれていると指摘できる。ナツメグと血縁関係にあるシナモンは、彼女が父・獣医から受け継いだように、戦時中に日本兵がなした行為に対する記憶を、〈真夜中 A〉・〈真夜中 B〉のなかで眠っているあいだに見た「夢」のなかで受け継いでいる。現実とは異なる特殊な通路は、ナツメグの場合は輸送船の上で見た夢であり、シナモンの場合は〈真夜中 A〉・〈真夜中 B〉のなかで見た「夢」である。

〈真夜中 A〉・〈真夜中 B〉においてシナモンが目当たりにした「心臓」は、1-1 で述べたように「まだ鮮やかに、捨てられたばかりの嬰兒のように、生きて動いて」いた。この「心臓」は、まさに村上が述べているところの歴史とともに「次の世代へと否応なく持ち運ばれていく」、「温もりを持つ生きた血」が通っている「心臓」である。そうした意味を有している臓器が「持ち運ばれて

い」ということから、この「心臓」はまさに「持ち運ばれている記憶そのもの」³⁰ではないかと考えられる。そして、その記憶とは戦時中のできごとにおける生々しい理不尽な暴力の記憶である。

「心臓」が運ばれたのが少年の頃にシナモンが住んでいた家の庭であり、真夜中に起きた一連のできごとにおいて発せられた「音」(WB3、65頁)を彼以外に耳にする人間はいなかった。ただシナモンのみが「心臓」を目にしており、彼が唯一の記憶の継承者であったことが強調されている。シナモンが目にした〈真夜中A〉・〈真夜中B〉という一連のできごとは、戦時中に日本兵たちがなした行為の記憶が、真夜中の「夢」によって「無意識」のあいだに彼のもとに受け継がれたことを表している。村上は千秋から戦時中のできごとの記憶が継承されたと述べており、彼自身も血縁関係にある間柄において歴史の記憶が受け継がれてゆくことを想定していたと考えられるため、獣医・ナツメグ・シナモンの血縁関係における血と、村上が歴史の記憶を運ぶものとする「血」を同様なものとして捉え、以上の考察を展開することは妥当である。

2 トオルが戦時中の記憶を継承するありよう——「コミットメントα」の内実II

2-1 右頬に刻印された青いあざ——記憶を継承する者への「烙印」

「208号室」から井戸の底に帰還した後、トオルの右頬に、獣医の右頬に付いていた青いあざと同様のあざが刻印付けられる。「右の頬を剃り終わってふと鏡に目をやったときに、僕は思わず息を呑んだ。右の頬に何か青黒いしみのようなものがついていたのだ。(中略)それはあざだった。井戸の中で熱を感じていたちょうどその部分にあざができていたのだ」(WB2、250-251頁)。このあざの刻印付けは、「微かな熱」(WB2、251頁)を帯びてトオルの身に生じる。トオルはこのあざのことを、1度目の「壁抜け」後の「208号室」におけるできごとが「本当にあつたこと」(WB2、253頁)であると「鏡を見るたびに」(WB2、253頁)「思い出さ」(WB2、253頁)せる「烙印」(WB2、253頁)、あるいは「壁抜け」を行った者の証のようなものと捉える。青いあざは、戦時中のできごとと登場する獣医とトオルとの共通性を発生させ、獣医がもつ戦時中のできごとの記憶をトオルに継承させる触媒の機能を果たすものである。また、シナモンが喪った声のように、トオルにとっての右頬の青いあざは記憶を継承する者としての「烙印」である。

2-2 間宮中尉による伝承——ノモンハンのできごと及び皮剥ぎボリスのエピソード

『鳥』におけるノモンハンのできごとは、元軍人・間宮中尉がトオルの家を訪問し、口承という方法で提示される。間宮中尉はノモンハンのできごとの際に中国大陸に赴いた人物であり、ノモンハンの戦地において起きたできごとに関する記憶をもつ人物である。間宮中尉とトオルを引き合わせたのは、間宮中尉が戦時中に行動を共にした、元伍長の本田さんという人物である。間宮中尉は1937年に満州へと渡り、翌1938年には山本、軍曹・浜野、本田伍長を含めた4人で班を結成する。作戦中、「敵の手には何があろうと渡してはなら」(WB1、321頁)ないという書類を軍の司令部に届ける任務が発生した際に、彼らは敵の蒙古兵に見つかってしまう。本田さんが機転を利かせたことによって肝心の書類が敵の蒙古兵へと渡ることは回避できたが、蒙古兵たちによって浜野が殺害

³⁰ 2023年4月5日に、一汎文学会に提出した論文への査読コメントより直接引用している。

され、山本が人間の皮膚をナイフで剥ぐ能力をもつロシア将校・皮剥ぎボリス（以下、ボリス）の犠牲となる。山本とは対照的に、幸か不幸か皮剥ぎの刑罰を免れた間宮中尉は、北にある「涸れた井戸」（WB1、352頁）まで連行される。暗い井戸の前に立たされた間宮中尉は、銃で「撃たれる」（WB1、352頁）か、もしくは「自分から井戸の中に飛び込む」（WB1、352頁）かの2択を迫られた結果として、後者を選択する。井戸の底の暗闇のなかで未来に絶望した間宮中尉のもとにまばゆい「光の洪水」（WB1、359頁）が射し込む。この「光の洪水」を受け「ひからびた残骸」（WB1、362頁）と化した間宮中尉は、以降「ずっと脱け殻のように生き」（WB1、371頁）ることとなる。人生の「ほんの短い期間」（WB2、86頁）に「示された啓示を掴み取ることに失敗してしまったなら」（WB2、86頁）、「その後の人生を救いのない深い孤独と悔悟の中で過ごさなくてはならない」（WB2、86頁）という教訓を間宮中尉がトオルに伝えたことで、トオルはクミコを取り戻すための行動を開始する。「鳥」に登場する、若い兵隊に命令を下していた中尉と、間宮中尉との関係性について、「その処刑を指揮した中尉がほんとうは間宮中尉だったのではないかという印象を、どうしてもぬぐい去ることができなかった」（WB3、408頁）と、戦時中のできごとの記憶を継承したトオルは考える。ナツメグの語りや「#8」における獣医の記憶に加え、同じ〈動物園のできごと〉に立ち会っていたかもしれない、間宮中尉の記憶がトオルのもとに継承されてゆくありようが示されている。

次に、間宮中尉がトオルに手紙を送ることで伝承する、ボリスのエピソードを説明する。間宮中尉が送られた「シベリアの炭坑」（WB3、453頁）にいたのが、かつて山本の皮を剥いだボリスである。ボリスは「タルタル」（WB3、489頁）という相棒をもち、「収容所の実権をほとんど手中に収め」（WB3、472頁）、「日本人捕虜の制圧」（WB3、492頁）を行う。ボリスを殺す機会を窺っていた間宮中尉は、「君には所詮私を殺すことはできない」（WB3、506頁）とボリスに告げられる。間宮中尉はボリスからナマの実弾を受け取り、彼を2度銃で狙ったが、結局銃が当たることはなかった。間宮中尉の手紙におけるこうした語りと並行して、クミコを取り戻すためのトオルの「闘争」が始まってゆく。間宮中尉によってトオルのもとに伝承された、ノモンハンのできごとやボリスのエピソードで描かれている暴力的な負のエネルギーが、『鳥』のなかで次第に、トオルがクミコを取り戻そうとする「闘争」に向けた正のエネルギーへと転換されてゆく。

3 自分ではない他なる存在に共感してゆくありよう——「コミットメントβ」の内実

3-1 「コミットメントα」と「コミットメントβ」との関係性

「コミットメントα」は「個人的な記憶」から「集約的な記憶」へと通路を開いてゆくありようであり、「コミットメントβ」は個人的な感情や心情から自分ではない他なる存在へとみずからを開いてゆくありようである。両者にはこうした違いがありながら、共に「井戸掘り」と「壁抜け」を経由することによって遂行されるという共通点がある。3で論じる「コミットメントβ」について、そのありようを発生させる基礎は、やはり「井戸掘り」である。「井戸掘り」において個人史を探索することは、「集約的な記憶」を継承してゆくことにつながるだけでなく、本来であればつながるはずのない、自分ではない他なる存在の内面の深い部分に共感してゆくことにもつながる。

3で「コミットメントβ」を考察するにあたって、「コミットメントα」と「コミットメントβ」との関係性を示す。トオルにとって自分が生まれる以前のできごとである戦時中のできごとの記憶を、彼は「集合的な記憶」として継承する。「コミットメントα」に関する局面において力を発揮できるトオルは、「コミットメントβ」に関する局面においても力を発揮することができる。トオルが「集合的な記憶」として戦時中の記憶を共有することは、彼が経験していない理不尽な苦しみの体験をみずから共有するという意味合いがある。3で取り挙げる加納クレタ（以下、クレタ）やクミコ、笠原メイは個別の痛切な苦しみを抱えている存在たちである。戦時中のできごとにおける苦しみを共有するトオルが、さらに彼女らとの関わりを経て、苦しみに対する共感を彼以外の他なる存在へと向けてゆくことができるようになる。加えて、「集合的な記憶」の共有は過去に向けて開かれてゆく一方で、自分ではない他なる存在に対する共感は現在相對している存在へと向けられてゆくという違いもある。そのため、「コミットメントα」に関する局面において力を獲得することが、必ずしも「コミットメントβ」に関する局面において力を獲得することに直結するとはいえない。実際トオルが「コミットメントβ」に関する局面における力を発揮し、最終的にクミコに「コミット」してゆくためには、単に「コミットメントα」に関する局面における力を獲得するだけでなく、クレタや笠原メイとの関わりを経ることによって、彼が苦しみに向けた共感力を獲得してゆくためのステップを踏むことが必要である。

3-2 加納クレタによる「井戸掘り」——クミコとの関係性に着目して

まずクレタを取り挙げ、トオルがクミコに共感を寄せてゆく最初の段階を説明する。クレタには、占い師・加納マルタ（以下、マルタ）という姉がいる。トオルとクミコが家で飼っていた猫が行方不明になり、トオルは消えた猫を探し出すためにマルタに相談する。マルタに紹介されたクレタは、後にトオルの家に来て、彼女の人生において絶えることがなかった苦勞を語り始める。以下で紹介する、過去にクレタの身に起きたことは、すべて彼女の言葉でトオルに向けて語られており、みずからの過去を内省し言語化することで個に沈潜しているという意味において「井戸掘り」の実行である。20歳になるまで「絶え間のない激しい苦痛の中に煩悶して生き」（WB2、287頁）ていたクレタは、20歳を迎えた誕生日に彼女の兄が所有する新品の車に乗り、猛スピードで壁に突っ込むことで自殺を図ったが、衝突した壁が思ったよりも柔らかく、うっかりと「シートベルトを外すのを忘れていた」（WB1、210頁）ことから、自殺を遂行できなかった。その事故以来、20年ものあいだ苦しみ続けてきた激しい痛みを急に感じなくなったクレタは、車と壁の修理代を稼ぐために娼婦の仕事をはじめ。娼婦となり多額のお金を稼いだクレタは、次第に稼いだお金も「数字の羅列」（WB1、218頁）にしか見えなくなり、虚無感を覚えるようになる。第1部でトオルの部屋において以上の話をしたクレタは、話の途中で姿を消してしまう。

その後、第2部でトオルが井戸の底に入った後、3-6で述べる笠原メイが縄梯子を持ち去るできごとが起きる。地上に戻るすべを失い困っていたトオルを、クレタが縄梯子を再び井戸の底へと垂らすことで救出する。地上に戻ったトオルに向けて、クレタはクミコの兄・綿谷ノボル（以下、ノボル）に犯されたできごとを語り始める。ノボルに指でからだを「隅から隅まで撫でまわ」（WB2、

281頁) された際に「何か」(WB2、281頁)を挿入されたことで、クレタは自分の「肉が真ん中からふたつに裂けてしまうような、ほとんど理不尽な痛み」(WB2、282頁)を覚えた。その痛みは「快感に裏付けられた痛みであり、痛みで裏付けされた快感」(WB2、282頁)であった。ノボルがクレタのからだのなかに暴力的に挿入した「何か」と、彼女のからだから「出てきた(あるいは出てきたと感じた)ぬるぬるした塊のようなもの」(WB2、289頁)を思い出すたびに、クレタは「持っていき場のない怒り」(WB2、289頁)や、「絶望感」(WB2、289頁)、「その日の出来事を何もかも記憶の中から消し去ってしまいたい」(WB2、289頁)という切迫した思いを抱いた。クレタによる苦悩や苦痛に関する以上の話をトオルが聴くことは、トオルが彼以外の他なる存在が抱える苦しみに対して共感してゆく契機となる。「夢の中で——あるいは僕〔筆者注—トオル〕の語彙の範囲内では夢と表現するしかない世界」(WB2、234頁)でトオルが、謎の「女」(WB2、163頁等)及びクレタと交わる場面がある。その後クレタからの「現実の岡田様〔筆者注—トオル〕と現実に関わることで、岡田様という人間の中を抜きたい」(WB2、307頁)という申し出を受けたトオルは、クレタと現実で交わっている最中に、まるで「クミコと交わっているような錯覚にさえ襲われ」(WB2、310頁)る。現実においてトオルがクレタと性交したことは「間違いのない事実」(WB2、405頁)であるが、トオルにとってはそのできごとよりも前の時期に、「夢の中で——あるいは僕の語彙の範囲内では夢と表現するしかない世界」において「彼女と交わったときの記憶の方が」(WB2、406頁)「遥かに鮮明だった」(WB2、406頁)。

一方でトオルがクミコと初めて交わった時には、「自分が抱いているこの体は、さっきまで隣に並んで親しく話していた女の体とはべつなものなんじゃないか、自分の気づかないうちにどこかでべつの誰かの肉体と入れ代わってしまったんじゃないか」(WB2、131頁)と感じている。さらに「今僕が抱いているのは、一時的にここにあるかりそめの肉体であるようにさえ思えた」(WB2、131頁)と語っている。これらのことから、現実においてクミコと交わることも、現実でクレタと交わる際に感じたように、「この女と交わっているという実感」(WB2、310頁)の欠如をトオルに覚えさせているといえる。こうした「交わっているという実感」の欠如をトオルに覚えさせているという点で、クレタはクミコの分身性を有している存在である。トオルが覚えたクレタ及びクミコそれぞれと「交わっているという実感」の欠如は、ノボルの暴力により損なわれたことで、彼女らが痛切なまでに抱えるようになった苦悩や苦痛に共感してゆくための初期段階である。

3-3 〈ギターケースの男〉の登場——「208号室」におけるできごとを巡って

『鳥』のなかで、ギターケースを携帯しているある男が2度登場する。その男を表記する名は特に示されておらず、彼が常にギターケースを携帯していることから、本稿では暫定的に彼を〈ギターケースの男〉と表記する。井戸の底における回想のなかでトオルは、クミコが過去に妊娠をした際に、経済的な事情により子供を養育することができないという理由で墮胎手術を受ける決心をしたできごとを思い出す。クミコが東京で手術を受けた日に仕事の出張で札幌にいたトオルは、墮胎手術を済ませたクミコと電話で話をした後、あてもなく札幌の街にあるスナック・バーに入り、初めて〈ギターケースの男〉の姿を目にする。ギターを弾きながら特徴のない歌を歌っていた彼は、

やがてギターケースからロウソクを取り出し、トオルを含めた聴衆に向けて「共感する力」(WB2、152頁)や、「誰か」(WB2、152頁)が抱える「苦しみや痛みを自分自身のものとして感じること」(WB2、152頁)について語りかける。実は、トオルがクミコの家出を防止することができなかった理由は、「共感する」心情、あるいは「誰か」の「苦しみや痛みを自分自身のものとして感じる」心情を、彼女に対して抱き、それを十分に表現することができなかったことにある。トオルが一向に理解できないクミコの隠された問題は、夫婦の間柄における理解の限界を示すものとして強調されている。

2度目にトオルが〈ギターケースの男〉を目にする場所は新宿である。クミコの家出に端を発する問題の解決に行き詰まったトオルは、叔父からの助言をもとに新宿駅を通り過ぎる人々の顔を見るという作業を毎日繰り返す。作業を始めてしばらくの間は何の進展もなかったが、作業開始後11日目に彼は再度〈ギターケースの男〉の姿を目にし、脇目も振らずどこかへと歩き続ける男の後を追うことにする。〈ギターケースの男〉の後を追っている最中に、トオルはふとクミコの問題を突き止める手がかりが頭に浮かぶ。クミコが墮胎手術を受けた日を思い返したトオルは、クミコが妊娠し墮胎手術を受けた一連のできごとにおいて、彼女が強く動揺した理由は、「墮胎よりはむしろ、妊娠に関係したこと」(WB2、383頁)、あるいは「胎児に関係したこと」(WB2、383頁)にあったのではないかと。そして、動揺の背景にあったことが、彼女が突然に家出をしたことと密接に関連しているのではないかと思ひあたる。男の後を追いつつながら墮胎手術に端を発する一連のできごとを思い馳せ、クミコが抱える問題の内実がいかにもわからないものであるか痛感させられたトオルは、「静かな怒り」(WB2、383頁)と呼びうる感情を覚える。

新宿駅から離れた、人気のないアパートへと入っていった〈ギターケースの男〉の後を追って、トオルはその建物のなかへと入る。建物の入り口付近で様子を伺っているトオルの肩に、〈ギターケースの男〉は出し抜けにバットで殴りかかる。〈ギターケースの男〉が携帯していたギターケースのなかにはギターではなく、何とバットが入っていた。唐突にバットで殴られたトオルは、正当防衛として〈ギターケースの男〉の下腹部や脇腹に蹴りを入れ、やがて奪取したバットを用いて男の太腿を叩きつけるなどして応戦する。トオルが覚えていた先述の「静かな怒り」は、男に応戦するうちに「激しい憎しみに近い怒り」(WB2、389頁)へと変化を遂げる。この「激しい憎しみに近い怒り」に駆られたトオルは、「相手が意識をなくすまで殴ってやろうと」(WB2、390頁)考え、〈ギターケースの男〉の顔から血が出るまで幾度となく殴り続ける。このように、2度目の〈ギターケースの男〉の登場は、1度目の登場のようにクミコの問題を巡るトオルの省察に加えて、「激しい憎しみに近い怒り」にもとづくトオルによる暴力の表出と関連している。

その後〈ギターケースの男〉を殴った後に見た「夢」(WB2、393頁)から覚めると、トオルは「たとえどこに行ったところで、それは必ず僕を追いかけてくるだろう」(WB2、395頁)、「僕は逃げられないし、逃げるべきではないのだ」(WB2、395頁)と考え、クミコを救出するために主体的に「闘争」する決意をする。2度目の「壁抜け」後に「208号室」に辿り着いたトオルは、そこで待ち受けていた謎の「女」に向けて、クミコを取り戻すために想像したすべてのこと(以下、「想像のすべて」(WB3、542頁))を語る。クミコは綿谷家のなかの「ある傾向」(WB3、539頁)に「怯

えて」（WB3、539頁）おり、「子供を作ることに恐怖を感じていた」（WB3、539頁）、あるいは「それが自分の子供の中に現われてくるのが不安だった」（WB3、539頁）のではないか。そして、クミコの妊娠が彼女のなかにある「潜在的な何かを刺激して呼び覚まし」（WB3、542頁）、限定的な方法でしか「女性と性的にコミット」（WB3、542頁）できない「綿谷ノボルはそれが君〔筆者注—クミコ〕に起こるのをじっと待つ」（WB3、542頁）いたのではないか。また、「その傾向が表面に出てきた君を、僕〔筆者注—トオル〕の側から自分〔筆者注—ノボル〕の側に強引に取り戻そうとし」（WB3、542頁）たのではないか。クミコを最終的に取り戻すために、トオルは「想像のすべて」を語った後に、「208号室」へと入り込んでくるナイフを所持した「誰か」（WB3、549頁）と対決する。「誰か」が振り回すナイフの攻撃を受けながらも、トオルはバットで応戦する。相手をバットで叩きつけ、相手の息の根を止めたトオルは、〈ギターケースの男〉に応戦する場面で「激しい憎しみに近い怒り」に駆られ、攻撃性を発揮していた先述の状況とは異なり、今度は「憎しみからでもなく恐怖からでもなく、やるべきこととして」（WB3、554頁）バットを振り抜く。「誰か」を殺した後でシナモンのコンピュータ上に、当初の全16篇に加えて、「ねじまき鳥クロニクル#17（クミコの手紙）」（WB3、586頁、以下「#17」）が新たに追加される。「#17」は「（クミコの手紙）」と付記されていることから、クミコが書いているものであると考えるのが自然である。クミコは、コンピュータ上に文書を提示する限定的な方法で、主体的に彼女を取り戻すべく行動するトオルの姿が精神的な励みになっていたことを明かす。

3-4 「コミットメントα」と「コミットメントβ」を行き来する「ねじまき鳥」

これまで述べてきた、「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面がどのように接続しているのかを明瞭に記述するべく、これらの両局面に登場している「ねじまき鳥」（WB3、66頁等）を取り挙げる。「ねじまき鳥」がどのように「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面に登場しているのかを整理するために、まずは、「コミットメントα」に関する局面に「ねじまき鳥」が登場している場面を確認する。ナツメグが語る「動物園のできごと」において、2頭の虎が「射殺」された後、「放心したように虎の死体を見おろし」（WB3、141頁）吐き気を催している状況のなかで、若い兵隊は「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする。〈動物園のできごと〉において登場する「ねじまき鳥」は、〈真夜中A〉にも登場している。そしてこの「ねじまき鳥」の鳴き声を〈動物園のできごと〉において耳にするのは若い兵隊のみである。若い兵隊が「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする場面は、中尉の命令を受け、仕方なく理不尽に動物を殺害した現場に立ち会う場面である。また「#8」においては、若い兵隊が中尉の命令を受け、やむを得ず理不尽な殺害に関与させられる場面で「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする。中国人捕虜を殺害する際に中尉からの命令で、若い兵隊は実際に背番号「4」の中国人の頭蓋骨を強打し殺害する。しかし、殺害されたはずの背番号「4」の中国人は、死亡確認を行おうとした獣医の手首をつかみ、その獣医を穴のなかに道連れにしようとする。こうした一連のできごとの最中に、若い兵隊は再び「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする。2度目の「ねじまき鳥」の鳴き声に耳を澄ませていると、なぜか若い兵隊は、近い将来に獣医がいつどのような悲劇的な運命を辿ってゆくのかという将来のできごとを予見す

ることができるようになる。

次に「コミットメントβ」に関する局面に「ねじまき鳥」が登場している場面を確認する。東京都世田谷区のトオルの近所に出現した、「ねじでも巻くようなギイイッという規則的な鳥の声」(WB1、19頁)を耳にしたクミコは、その鳥のことを「ねじまき鳥」と「名づけ」(WB1、19頁)する。「ねじまき鳥」はその鳴き声を耳にする「とくべつな人間」(WB3、406頁)を「避けがたい破滅」(WB3、406頁)へと導く鳥であり、限られた人々に致命的な運命をもたらす存在である。クミコが「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にしているということは、彼女も「避けがたい破滅」へと向かってゆく存在であるということの意味している。クミコは彼女が抱えている問題をトオルに明白に伝えることができず、またトオルの共感が鈍かったため、彼女が「ねじまき鳥」という呼び名を持ち出した際に、彼女が悲劇的な運命を背負っている事実は示されない。しかし実際には、彼女が「ねじまき鳥」という呼び名を持ち出した時点で、彼女はすでに墮胎手術を受ける決心をしており、綿谷家の血筋に由来する問題に苦悩していた。クミコがある日突然家出し、トオルの前から姿を消したこととノボルの暴力を用いた影響力は間違いなく関係しているため、彼女は「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にしている時点で、すでにノボルの暴力的な能力の被害を受けており、やがてその能力によって彼女自身が「損なわれ」(WB3、407頁)てゆくという、みずからの致命的な運命を悟っていたと考えられる。「コミットメントβ」の要点は、トオルがクミコの抱えている苦悩に共感を寄せてゆくことにあるため、これまで紹介した「ねじまき鳥」が登場している場面を「コミットメントβ」に関する局面と捉えることは妥当である。これより「コミットメントα」に関する局面と同様に、「コミットメントβ」に関する局面においても、「ねじまき鳥」が出現している場面には暴力の影が潜んでいるといえる。また、トオルもクミコから「ねじまき鳥」という鳥の名称を伝えられたことによって、彼自身も「避けがたい破滅」へと向かってゆく運命にあることを自覚する。3-6以降で詳述するように、トオルやクミコとは対照的に、笠原メイは「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にせず、暴力の影を看取していない人物である。トオルが「鳥」を読んだ後に、クミコから伝えられた「ねじまき鳥」という名称の鳥が、「鳥」という「物語に」(WB3、406頁)「無意識のレベルで」(WB3、406頁)「作用し、侵食していたのかもしれない」(WB3、406頁)と考察していることを踏まえると、「ねじまき鳥」は「コミットメントα」と「コミットメントβ」の両局面を相互に行き来することができる存在であるといえる。

3-5 「コミットメントα」と「コミットメントβ」の両局面を接続する野球バット

「コミットメントα」と「コミットメントβ」の両局面に登場している「ねじまき鳥」の話題と同様に、これらの両局面に登場しているバットは、これらの両局面がどのように接続しているかを考える手がかりとなるため着目する。まず、バットが「コミットメントα」に関する局面に登場している場面を確認する。「#8」に登場する背番号「4」の中国人は、過去に日系の指導教官をバットで殴り殺して脱走した経歴がある。その復讐をするために、中尉から同じバットを用いて殺害するよう若い兵隊が命令を受ける。若い兵隊は中尉からアドバイスを受けた通りにバットをスイングし、実際に背番号「4」の中国人の頭蓋骨を強打して殺害する。次に「コミットメントβ」に関する局面

にバットが登場している場面を確認する。その場面は、2度目に〈ギターケースの男〉が登場する場面である。人気のないアパートへと入っていった〈ギターケースの男〉の後を追って、建物の入り口付近で様子を伺っているトオルの肩に、〈ギターケースの男〉は出し抜けてバットで殴りかかる。唐突に殴られたトオルは、正当防衛として〈ギターケースの男〉の下腹部や脇腹に蹴りを入れ、やがて奪取したバットで男の太腿を叩きつけるなどして応戦する。〈ギターケースの男〉と戦った後にトオルは、〈ギターケースの男〉が持っていたバットを、そのまま彼の家に持ち帰る。トオルは家にバットを持ち帰った後、井戸の底の壁にそのバットを「立てかけ」（WB3、119頁）しておくが、後にそのバットは「完全にあとかたもなく消えて」（WB3、475頁）しまう。結局この消えたバットは、どういうわけかひとりで「壁抜け」しており、「208号室」にいる謎の「女」によって所持されていた。トオルが「208号室」で謎の「女」に向けて、クミコが抱えていた苦悩を巡る「想像のすべて」を語り、ナイフを所持した「誰か」と対決する前に、謎の「女」は「あなたにひとつプレゼントがあるのよ」（WB3、545頁）、「たいしたプレゼントじゃないけれど、役に立つかもしれない」（WB3、545頁）と言いながら、トオルにそのバットを手渡す。トオルは「女」から手渡されたそのバットを「誰か」のからだに向かって叩き付ける。

このようにバットは「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面に登場する小道具である。戦時中のできごとにおいて、「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする若い兵隊が中国人捕虜を理不尽に殺害する場面で用いられていることから、バットは暴力の場面と結びついている小道具である。また現在のできごとにおいて、トオルが〈ギターケースの男〉と戦う場面や「208号室」に入り込む「誰か」と対決する場面で用いられていることから、バットは彼が暴力行為を遂行する手段として登場している小道具である。「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面において、暴力のために用いられているバットは、トオルや若い兵隊という「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする者によってのみ使用されている。「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする者は、トオルの考えに照らすと、何らかの意味で「避けがたい破滅」に向かってゆく存在である。そのため、「ねじまき鳥」の鳴き声を耳にする者は、バットで誰かに暴力をふるうことによって、結果的に自分自身を損なっているといえる。「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面においてバットによる暴力が発生していることから、「コミットメント」の局面が発生するためには、皮肉なことに暴力が不可欠であるということが示唆されている。

3-6 誰かの共感を求めて紡がれる「笠原メイの視点」と題された手紙

3-4で言及したように、トオルと関わる登場人物たちのなかで、唯一彼がバットで暴力をふるっているという事実を知らず、戦争の時代にも現代にも見られるような暴力の影を看取していないという点で、他の登場人物たちと異なる性質を有している高校生の少女が、トオルの家の近所に住み、彼と親しい関係をもつようになる笠原メイである。笠原メイは、トオルが「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面に関与してゆくにあたって触媒のような役割を果たす人物である。トオルが「コミットメントα」と「コミットメントβ」に関する両局面に関与してゆくにあたって、どのように彼女が触媒のような役割を果たすのか記述する。

『鳥』における笠原メイの特徴としては、全編を通してトオル以外の登場人物と関わりをもたない点が挙げられる。笠原メイは、第1部・第2部ではトオルと直接の会話をするなどして登場していたのに対して、第3部では最終章を除いて、すべて「笠原メイの視点」と題された、トオルに宛てた手紙による一人称の語り手として登場する。この手紙は、トオルがクミコを取り戻すべく「闘争」する過程とは関係なく断片的に挿入されている特徴がある。こうした登場の仕方をするようになった背景には、第2部と第3部とのあいだに、高校を休学していた笠原メイが社会復帰をしたことで、東京都世田谷区から山奥のかつら工場へと生活の拠点を移したことが挙げられる。かつら工場の寮のなかで、笠原メイは日々の生活上の考えや自分自身の過去を、手紙を書くことで振り返る。笠原メイにとって山奥という孤独な環境でひとり手紙を書くことは、彼女自身の内面を言語化し、個人史を探索しているという意味において「井戸掘り」の実行である。

3-2 で言及したように、クミコが突然家出した事実を受けて、トオルが笠原メイの家の近所にある井戸の底で内省をする場面において、トオルが井戸の底から地上に戻るために用意した縄梯子を、笠原メイは持ち去る。井戸の底に放置し、トオルを「これ以上は我慢できないくらい」(WB2、351頁)、「怖くて怖くてしかたな」(WB2、351頁) なるだろう状況にさらすことによって、トオルが感じていると推察される「苦痛やら不安やら恐怖やらを」(WB2、351頁)、笠原メイは「ものすごくありありと感じていることができた」(WB2、351頁) と述べる。笠原メイにとって、トオルを井戸の底から出る方途がないという厳しい状況にさらすことは、トオルが感じるだろう「苦痛やら不安やら恐怖やらを」共有しようとする方策である。トオルは井戸の底におり、笠原メイは井戸を上から見おろしているという対照的な構図において、彼らは会話をする³¹。井戸はトオルがクミコとの夫婦生活を主とした個人史を探索する必要がある場合に用いられており、そうした用途の井戸を見おろす格好でトオルに向けた語りを展開する笠原メイは、その語りを通してみずからの内面を探索している。この井戸の場面で、笠原メイの意図に反して、トオルは差し迫っているはずの死の危険について真剣に考えることをせず呑気な態度を取る。笠原メイはトオルの「不安」を煽ろうとするが、彼は依然として自分が置かれた状況に「恐怖」を覚えず楽観的な態度を取り続ける。笠原メイはトオルのこうした態度が気に入らない。みずからの置かれた危機的な現実を冷静に認識せず、状況を打開しようとしないうトオルの上記の態度は、主体的にクミコを取り戻すべく「闘争」を開始する前の「デタッチメント」の態度である。井戸での笠原メイとの対話や、〈ギターケースの男〉との関わりを通して、トオルはクミコを救出するために「闘争」の態度を取るようになる。

³¹ 先述したように、笠原メイは「コミットメントα」に関する局面には登場せずに、「コミットメントβ」に関する局面にのみ登場する存在である。ただ、笠原メイ自身は「集合的な記憶」を共有してはいないが、トオルに「井戸掘り」で用いる井戸を案内したように、彼が「集合的な記憶」に参加し記憶を共有してゆくにあたり触媒の役割を果たしている。また笠原メイは、青いあざの「烙印」や「闘争」の決意といった「コミットメントα」の力を獲得したトオルが、最終的にクミコに「コミット」できるようになるための触媒の役割も果たしている。地上にいる笠原メイに向けて、「井戸掘り」を通して振り返った、クミコとのこれまでの夫婦生活に関する実情を井戸の底から語るトオルは、その底でみずからの「欠落」(『村上春樹全作品1990～2000』⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いにいく』、304頁) と直面しようと努めているといえる。こうしたトオルに対し、笠原メイは彼がクミコに「コミット」してゆく過程において必要不可欠な「井戸掘り」の実行を促し、彼の「欠落」をさらに自覚させようと働きかける。

笠原メイがトオルの「不安」や「恐怖」を繰り返し煽る背景には、トオルが彼以外の他なる存在が抱える苦しみに共感できるようになるための触媒として、彼女が書かれていることが挙げられる。そのことは、トオルが笠原メイとの関わりを経て、クミコが抱えていた問題の内実がどのようなものか想像し、彼女に共感しようと努めはじめた事実から指摘することができる。笠原メイは「死について、自分が死んでいくことについて」（WB2、195頁）、あるいは「かつら」（WB3、171頁等）をつけている薄毛の人たちの「「すり減っていきつつある」という感覚」（WB3、172頁）に「すごくすごく興味がある」（WB3、172頁）一方で、死や生の「すり減」りを巡る彼女の関心は、トオルや彼女の両親から一向に理解されない。自分の考えが理解されない苦しさを誰かに共感してもらうことを笠原メイは求めており、彼女との関わりを経てトオルは次第に彼以外の他なる存在に対し共感を向けるようになる。

3-7 笠原メイが流した「涙の影」の正体

クミコと笠原メイとの関係性について、笠原メイは6通目の手紙で「実をいうと、私は最近ときどき自分がクミコさんになってしまったみたいなきもちがする」（WB3、416頁）と語っている。実は「すごい泣き虫」（WB3、572頁）であるとみずからを振り返る笠原メイは、トオルに宛てた7通目の手紙のなかで突然に号泣した夜のことを回想している。「まるで栓がごぼっと抜けたみたい」（WB3、572頁）、「まるで大きな傷口から血が流れるみたいに」（WB3、572頁）、「信じられないくらいたくさん涙をぼろぼろと流し」（WB3、573頁）た笠原メイは、その涙の原因がなにかわからないと手紙に記している。この7通目の手紙が紹介される直前の第3部37章「ただの現実のナイフ、前もって予言されたこと」において、トオルが「208号室」で「誰か」を倒した後に井戸の底へと戻った後、涸れていたはずの井戸から水が突然湧き出して、トオルが溺死しかける場面がある。トオルは溢れる水に溺れそうになりながら、笠原メイのことに思いを馳せる。トオルの想像のなかで笠原メイは、「すごく遠くにいるから」（WB3、561頁）トオルのことを助けることができないうい、「たぶんクミコさんを救うことができた」（WB3、560頁）一方で、自分自身のことを救出できないトオルに同情を寄せている。「笠原メイ、君は肝心なときにいったいどこで何をしているんだ？」（WB3、562頁）と怒鳴るトオルの声と、その直後の第3部38章「アヒルのヒトたちの話、影と涙（笠原メイの視点7）」に挿入される笠原メイの7通目の手紙において、笠原メイが「私はねじまき鳥さんの声をはっきりと耳もとで聞いたのです。何度かねじまき鳥さんは大きな声で私のことを呼びました。それで私ははっととび起きたのです」（WB3、569頁）と回想するトオルの声は、両者が時間的に連動しているという関係性がある。トオルが大声を出した場所が「集合的な記憶」を共有させる機能を有する井戸という場所であることから、特殊な通路を経て笠原メイの耳元へと届いたのではないかと考えられる。

笠原メイは7通目の手紙のなかで、以下のように記している。彼女の目から涙が溢れる前に、「月の光」（WB3、571頁）に照らされた彼女自身のからだを見ながら、その「影」（WB3、571頁）がまるで「べつの、もっと成熟した女のひとのからだ」（WB3、571頁）のように見えた。笠原メイは彼女自身が流した「涙の影」（WB3、573頁）に関して、「涙の影はそのへんにあるただのふつう

の影ではありません。ぜんぜん違います。それはどこかべつの遠くの世界から、私たちの心のためにとくべつにやってくるものなのです。いや、それとも影が流している涙が本物で、私の流している涙の方がただの影なのかもしれない」（WB3、573頁）と考えを巡らす。クミコがシナモンの助力を得たのかは定かではないが、彼が書いているコンピュータに「#17」を追加し、トオルはそこに記されたクミコの言葉を読む。そもそも、「鳥」はシナモンがみずからの「存在理由」を探るために書いている文書であり、井戸の底へと降りてゆくように、個に沈潜し内面を言語化する性質を有するものである。その文書は、特殊な通路を経て、本来であれば伝わるはずのない誰かへと伝わり「集合的な記憶」を共有させる通路を開いてゆく。そこから、「#17」は笠原メイの内面にも通じており、笠原メイの涙は、クミコが笠原メイのからだを借りて泣いていることを示しているのではないかと考えられる。笠原メイが手紙に記している「どこかべつの遠くの世界から、私たちの心のためにとくべつにやってくる」「涙の影」は、クミコの涙を指している。こうしたことは、「コミットメントα」に関する局面が「コミットメントβ」に関する局面に通じている様相である。0-2において、「我々」人間を喩えた「雨粒」には、それぞれの「歴史」や「責務」といった「個体としての輪郭」があり、それは自然の成り行きで「集合的な何かに置き換えられていく」と村上が述べていると確認した。クミコという「個体としての輪郭」の「歴史」や、彼女が負っている「責務」は、彼女以外の存在とも「置き換え」可能な「集合的な何か」を形成しているはずである。そうした「集合的な何か」を共有し、クミコが流すことができなかった涙を引き受けるように、笠原メイはひとり山奥という場所で孤独な涙を流している。

おわりに

本稿で論じた「コミットメントα」は過去の歴史を対象とするありようである一方で、「コミットメントβ」はクレタやクミコ、笠原メイがそれぞれ辿った個人史を対象とするありようであり、両者とも歴史を相手にしている点で共通している。こうした「コミットメント」の両局面に関わるトオルが最終的に「コミット」しようと努めている相手はクミコであるため、彼が共感を覚えてゆくにあたり触媒の役割を果たしている笠原メイに対し「コミット」する場面は示されていない。しかし、ボーイフレンドを死なせたバイク事故によって笠原メイの目の脇に付いた1cm程度の「傷痕」³²（WB2、361頁）を撫でながら、トオルは彼女が発する震えを感じていた。「それは何かを求

³² 笠原メイの目の脇の「傷痕」は、過去に江ノ島の辺りをボーイフレンドとバイクでふたり乗りしていた際に、彼女が運転中の彼を目隠したことで事故が起き、バイクから放り出されて付いたものである。そのため、「壁抜け」によってトオルの右頬に付いた青いあざとは当然異なるものである。しかし、この「傷痕」は青いあざとある意味では別物とはいえない。それは以下の理由による。笠原メイのこの「傷痕」は、トオルによる共感を招く契機となっている。最終的にトオルは笠原メイに「コミット」しないが、この「傷痕」は「コミットメントβ」を可能にする触媒の役割を果たしている。青いあざは「コミットメントα」が可能になる者に刻印付けられた証であり、笠原メイの目の脇の「傷痕」は「コミットメントβ」を可能にするための触媒である。そして、笠原メイの目の脇の「傷痕」によって「コミットメントβ」の力を獲得するのはトオルであるため、青いあざと笠原メイの「傷痕」はともにトオルがクミコに「コミット」できるようになるための「烙印」であり、笠原メイが述べているところの「とくべつなしるし」（WB3、17頁）として機能している。こうした両者の関係性から別物であると断言することはできない。

めるような微かな震えだった。たぶん誰かがこの少女をしっかりと抱きしめてやるべきなのだ。たぶん僕以外の誰かが。彼女に何かを与える資格を持った誰かが」（WB2、361頁）。ジェイ・ルービンが「歴史の影は若いメイ〔筆者注＝笠原メイ〕に及ぶことはない」³³、「メイは最後まで性についても歴史についても手ほどきを受けない処女のままだ」³⁴と指摘しているように、『鳥』のなかでは、笠原メイに対して、ナツメグやシナモンが紡いだ戦時中のできごとの記憶に関する「物語」は何ら影響を与えていない。そのため、笠原メイは歴史の影を一切看取していない人物であるといえる。一方で『鳥』の読者は、〈動物園のできごと〉やノモンハンのできごとといった戦時中の暴力の記憶に関する記述を読み、歴史の影を看取している存在である。そうした読者が笠原メイの手紙を読むことで、彼女も歴史の影を看取していないという例外的な存在ではなくなり、その影のなかへと取り込まれてゆくのではないか。トオルは笠原メイに「コミット」しないため、トオル「以外の誰か」にあたる存在が、彼女の手紙に記されている言葉から看取される苦しみに対し温かな共感を寄せることによって彼女を救出しなければならない。第3部の最後に笠原メイと別れる際に、「君が何かしっかりと守られることを祈っている」（WB3、599頁）とトオルが願っていたように、『鳥』を最後まで読解した後に、トオル以外の「彼女に何かを与える資格を持った誰か」が、彼女が強い愛着を示した「どこかの草陰で眠っているアヒルのヒトたちの姿」（WB3、599頁）を思いながら、「どこからも誰からも遠い場所」（WB3、600頁）で、迫り来るなにかの悲劇的な予感に震えている彼女の声に耳を澄ませ、声にならないその声にそっと寄り添い続けるような言葉を今後も紡いでゆくことが必要である。

【参考文献】（氏名アルファベット順。なお、村上の著作やインタビュー集は時代順。）

- 浅利文子『村上春樹 物語の力』、翰林書房、2013年。
 ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社、2006年。
 村上春樹「メイキング・オブ・「ねじまき鳥クロニクル」」、新潮社、1995年。
 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第1部 泥棒かささぎ編』、新潮文庫、1997年。
 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第2部 予言する鳥編』、新潮文庫、1997年。
 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男編』、新潮文庫、1997年。
 村上春樹『辺境・近境』、新潮社、2000年。
 村上春樹「ロング・インタビュー 村上春樹『海辺のカフカ』を語る」、文藝春秋、2003年。
 『村上春樹全作品 1990～2000 ④ ねじまき鳥クロニクル 1』、講談社、2003年。
 『村上春樹全作品 1990～2000 ⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、講談社、2003年。
 「村上春樹ロングインタビュー：特集」、松家仁之（聞き手）・菅野健児（撮影）、『考える人』、2010年夏号、新潮社、2010年。
 村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997-2011』、文藝

³³ ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社、2006年、262頁。

³⁴ 同上。

春秋、2012年。

村上春樹『猫を棄てる 父親について語る時』、文藝春秋、2020年。

【付記】

本稿は、2024年1月に一橋大学大学院言語社会研究科に提出した修士論文と、2024年12月15日にオンラインで開催された、「第41回村上春樹とアダプテーション研究会」における口頭発表（題目：村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』における「コミットメント」の諸相——笠原メイに収斂されてゆくありようについて）の内容を基盤とし、加筆修正を施したものである。本稿を記すにあたって、貴重なご意見を下さった皆様に、この場で改めて感謝申し上げます。

【書評】

中村三春著『物語主義——太宰治・森敦・村上春樹』

錦 咲やか

（東京大学大学院 修了生）

本書は、帯に掲げられた「物語は本質に先立つ」という魅力的なテーゼから始まる。まず、物語に先行する何らかの本質があって、それを語るために物語がある——という構造を思い浮かべることが一般に容易い。しかし著者は、逆に物語がそれにふさわしい本質、すなわち語られるべき人物や語り口を要請しているという、物語を機軸とした小説論を物語主義（narrativism）と名付け、詳細に展開していく。

ここでの物語は、広く〈出来事を伝えること〉もしくは〈伝えられる出来事〉と捉えられ、常に出来事性に満ちている。出来事性に満ちた物語とはすなわち、小説や詩、映画や演劇、マンガ等々の表現ジャンル、文芸のみならず科学や歴史に加え、生活文化など日常の会話に至るまで、人間の言語活動の全てに及んでいるといえよう。

サルトルが「実存は本質に先立つ」と掲げて実存主義を標榜したことに倣い、中村三春が物語主義を鮮やかに示した本著は、改めて物語および虚構の息を蘇らせるだろう。現代では、あらゆるモノやコトに物語が宿っている認識とともに、より効果的な物語を纏わせ、それらを流通させることによって資本主義を拡大させる手法がいわば共有されている。よって、現象としてはあたかも物語が隆盛を極めていようにも見えるが、それは半ば解体されようとしていた大きな物語の意図的な復権や、個々の小さな物語の恣意的な権力化への危惧を含んでいるかもしれない。

第I部では、著者が永く追究する虚構論を物語主義という新たな視座から捉えなおし、かつて虚構の属性として論じられた文体や語り等の問題系を、物語の属性として新たに照射する。物語は生成と同時に媒介である、という両義的な定義によって、物語はテキストの言説と内容とのウロボロ的なメタフィクションやパラドックスへと接近し、その多様性を豊かに担保している。ただし物語それ自体には、良いも悪いもなく、受容者の心に響く物語もあれば、恣意的な物語の孕む矛盾や暴力性もみられ、それらの表裏は常に一体である。

特に第I部第3章では、三浦玲一のグローバル文化理論を基調に、テキスト理解におけるコンテキスト（文脈・状況）の位置づけを改めて探っており、例外的な断片状態の記述として村上春樹『1Q84』の牛河をピックアップしているため、以下詳述する。

三浦は牛河をグローバル文化理論の「負け組」、ネガティブな中心と位置づけ、後続作品の『色彩を持たない田崎つくると、彼の巡礼の年』では結局、グローバル文化の支配から逃れられなかった作品構造を論じる。『1Q84』というテキストと、そのテキストの一要素である牛河をそれぞれ断片とみなし、その断片がコンテキストを揺るがせ再配合することを示唆しているところまでが三浦

の論考といえる。それに対し中村は、コンテキスト主義から逃れるテキストの脱出口かつグローバル文化理論というコンテキストを見直す特異点として断片要素を敷衍し、牛河は非常に重要な存在、少なくとも BOOK3 では主役とさえいえるのではないかと反証する。『1Q84』は、自他の作品からの引用とパロディのパッチワークによるキッチュなテキストであり、自らをそのキッチュさから救うため、牛河という例外状態が投入される。しかし牛河物語もやはり断片であり、断片が解釈されない限り全体もまた断片のままでもある。謎が残り中絶した小説であるという印象の長編ではあるが、必要十分なコンテキストを自ら作り出し、それによってテキストに対応すればよいという読者論へとつなげている。断片状態の評価はさらに、第 I 部第 4 章において雑音 (noise)・偶然 (chance)・例外 (exception) の要素をテキスト文芸学へ導入する検討のなかで結実し、断片としてのテキストを「自由に読む」という来るべき読解理論への展望が見据えられる。

また、物語一般や特定の物語を特権視せず、物語を批判的に捉えながら小説を読む試みは、現実の環境世界における物語の機能とも深く関わる営為となるが、その実践的な例は、第 II 部で太宰治・森敦・村上春樹のテキスト分析として緻密に検証されている。

第 II 部の第 1 章では、武者小路実篤・有島武郎・志賀直哉・里実淳ら『白樺』派の作家たちが書いた〈友情小説〉の小説構造や逸脱を、ロシア・フォルマリズムの異化理論等を参照しつつ論じる。小説における友情は、必ず蝕まれるために導入されるという興味深い構造の可視化によって、一般的な恋愛小説というジャンルにも匹敵する〈友情小説〉の企みの契機が見事に掘り起こされる。

第 2 章では、芥川龍之介のテキストにおいて、自己言及によるメタナラティブに注目し、芥川の小説を現代メタフィクションの源流として捉えなおすことで改めてメタフィクションの機構を解説した。

第 3 章～第 5 章では、太宰治の小説を取り上げ、主にモンタージュや茶番 (ファルス、ソティ) の観点から経時的な再検討が行われた。太宰の小説構造は、メタフィクション、逸脱・脱線文体、フラグメント性、アイロニー等の論点によって詳細に分析され、『斜陽』がチェーホフ『桜の園』の正系という指摘は慧眼で得心がいく。テキスト間における相互関連性の問題から著者が提示する、オリジナリティは実体的・定量的に定義できるものではなく、それによって多様な解釈を誘発し、多様な知的・情的刺激を受容者のうちに触発するものこそオリジナリティと呼ぶべきとの主張は、オリジナリティ論に加えてテキスト受容論の新たな地平を指している。

第 6 章～第 7 章では、森敦の代表的作品『月山』『われ逝くものごとく』を中心に論じ、小説と映画とを関連づける手つきから、森文芸に特徴的な、死と生との〈境界〉を隔てた写像関係および同居要素に迫る。

第 8 章～第 9 章では、村上春樹の長編小説が再検討されている。以下、村上春樹のテキスト分析に関わる部分をやや詳しく概説する。

第 8 章では、村上春樹の小説と〈メタファー〉について、主に『海辺のカフカ』と『騎士団長殺し』を用いて論じた。『海辺のカフカ』がメタファー (隠喩) の原理で構築されているというのは本当か? という問いに対し、著者は、広い意味での社会生活における関係や依存を、レトリックにおけるメタファーと直結するのは論理的には強引であると結論づける。現実とは異なる距離と飛

躍を伴った関係性がメタファーであって、つまり世界の万物は、現実にはメタファーではない。対して物語の世界は、それがあり得ることを保証する概念枠(=メタファー、夢)で覆われており、テキスト内の理論がそのテキストの原理を説明しうるメタフィクションとして村上作品を評価している。

『騎士団長殺し』の「顔なが」はトリックスターであり、ものともものをつなげるメタファーとして語られる。『騎士団長殺し』におけるメタファーとは、トリックスター原理によって、目に見えないものが媒介され目に見えるようになったものとされる。

物語(narrative=語り)は、村上春樹の小説において、常にその独特なメタファー原理を可視化する唯一の方法であり、また、人物の行為と体験を通じて読者にそれを疑似的ながら身体的に実感させる方法でもあった。通常のメタファーとは違う原理だが、言葉と身体を響き合わせる方略としてそれをメタファー的と呼ぶことは可能であるとする。

ただ、村上春樹の物語において、どんな偶然的な出来事も語りの中で必然化されているという著者の主張に対しては、果たしてそうだろうかという疑問があった。村上の物語にテキスト的な仕掛けが横溢していることは間違いないが、個人的に、唐突で頻回な性愛の出来事については必然性が希薄にも思っていたためである。村上も、川上未映子とのインタビュー本『みみずくは黄昏に飛びたつ』の中でその必然性に言及してはいるものの、性愛に関してはむしろテキストの表層に読者を留まらせる仕掛けのようにも考えられた。しかし、そのような物語様式の敷衍の妥当性について、中村は2025年2月の第43回村上春樹とアダプテーション研究会における特別講演「村上春樹の少女と少年——『騎士団長殺し』『街とその不確かな壁』まで——」で、イノセンスの裏返し・追究というキーワードをもって説明しており、そこにはある種の妥当性が感じられた。

第9章では、村上春樹の小説における戦争という物語契機および物語と戦争との関わりなどについて、『ねじまき鳥クロニクル』『アフターダーク』『騎士団長殺し』と映画『ドライブ・マイ・カー』を挙げて論じる。

『ねじまき鳥クロニクル』には、物語が自らの構造について、物語の形で語るメタナラティブ(メタ物語、metanarrative)が存在する。「僕」、ナツメグ、シナモンなどが異口同音に「プログラム」「ミッシング・リンク」「偶然の一致」「運命」など、〈すべてが輪のように繋がっている〉構造を語っており、これは物語内容のレベルでは決して説明がつかず、村上春樹的な物語の公理のひとつと言える。死や失踪なども〈すべてが輪のように繋がっている〉物語の構築のために導入されていると著者は論じる。

映画『ドライブ・マイ・カー』は、沼野充義によると、「村上一チェーホフ—濱口の三つ巴」による作品であり、作中劇『ワーニャ伯父さん』による〈すべてが輪のように繋がった〉円環構造の大団円を迎える。しかし中村は同時に、恐怖を乗り越えこのように死者とともに生を生きることが常人に可能なのだろうか、そこから先は？ という行き止まり(dead-end)の疑問を持つ。これは取りも直さず、村上春樹的な〈すべてが輪のように繋がっている〉物語公理の限界をも示しているのではないだろうか。この点においては、牛河の物語について第I部で述べられていたように、断片の投入によって、円環を閉じない新たな村上春樹の様式への契機が開かれるように思われた。

『アフターダーク』では、中国人娼婦への暴行を中国侵略、日中関係のメタファーとする水牛健太郎の論考を受け、女性に対する暴力を蝶番として〈すべてが輪のように繋がっている〉物語だと示す。『騎士団長殺し』では雨田兄弟の戦争体験に巻き込まれ、繋がっていく「私」に着目し、『ねじまき鳥クロニクル』においては、「空っぽの箱」がメッセージとしては無だが、確実に人と人との間を繋ぎ、物語を構造化することに寄与していると提示する。

村上春樹の「壁と卵」スピーチでも示唆されているように、人同士の紐帯を作り出す物語は、平和にも寄与し戦争にも加担するものだ。よって村上小説における戦争をいかに受け止め、どのような出来事を起こすかは読者の課題として私たちに残される。

第10章では、小川洋子『原稿零枚日記』を分析し、日記体の小説形式を詳しく論じている。アンネ・フランクやモーリス・ブランショが、書く行為のはらむ絶対的な孤独、死の孤独、だが同時に沈黙によってのみ自らを語り得る地点において、書かれたもの＝作品が永遠に生き続けるというパラドックスを看過していたことに触れ、小川の「零枚」の原稿が、未だ書かれていないエクリチュール＝究極の断片であるとする。〈原稿零枚〉という、書かれないことによってこそ完成されている究極の完成稿が、しかし『原稿零枚日記』というテキストそのものとしては書かれている。テキストの断片性によって、テキストの意味は一つには決まらず、様々なコンテキストのモンタージュによって無数の展開を供されている。

書かれたものによって、決して書かれえないことを描き出すテキスト。「空っぽの箱」や、『騎士団長殺し』の「無」の肖像を描くことで、物語では描くことのできないものを物語で描くこと。逆説的なこれらの事象は同種の可能性に満ちており、中村は常にそのフィクションの機構を明らかにし、更新し続ける。描かれえないことによってそれは描かれ、物語は〈物語の誇示〉の境界を超えて、読者を物語の外へ誘導する。物語そのものを出来事として世界に痕跡を残す試みと同時に、出来事を物語化したもう一種類のテキストがいわば歴史として立ち現われ、繰り返し交錯していく螺旋。そのような螺旋状のテキストを精緻に紐解く氏の著作を今後も心待ちにしたい。

【書評】

映画について映画監督が語る時に映画研究者＝批評家の語ること
濱口竜介著『他なる映画と 1・2』

伊藤弘了
(熊本大学 准教授)

「伊藤さんは小津映画に鍛えられていますよね」。筆者が大学院生のときに木下千花先生から賜った言葉である。それは筆者の実感と見事に符合する。小津安二郎の作品は、さながら見るものの眼力を映し出す鏡である。小津作品に向き合うことは、映画を見る眼を鍛えることにほかならなかった。映画研究者＝批評家に必要な能力の多くを、筆者は間違いなく小津から教えてもらった。

濱口竜介の『他なる映画と 1・2』（インスクリプト、2024年）を読みながら、冒頭の木下先生の言葉をふと思い出した。濱口もまた小津映画に鍛えられた一人であると強く感じたからだ。『他なる映画と』の1にはレクチャー原稿に基づく文章が、2には書籍や雑誌などの文字媒体に寄稿した文章が主として収められている。小津映画をめぐる紡ぎ出された言葉は1と2の随所に見られるが、特に1の「I 他なる映画と 第三回 映画の、演技と演出について」「IV 同期・連動・反復——小津安二郎『東京物語』」と2の「II 『東京物語』の原節子」「アンパン——『麦秋』の杉村春子」「III ただショットだけが——小津安二郎『鏡獅子』」などで集中的に論じられている。いずれも、驚くべき解像度の高さで。

たとえば、『麦秋』（1951年）の杉村春子が発する「アンパン」の一語について、この映画を見た誰もが記憶に留めているであろうこの印象的な発語の真価を、誰も見たことのないような鮮やかな手際で解剖してみせている。濱口は「重心移動」「目線」「呼吸」「手の動き」という4つの軸を設定することで「演技を語ることの困難」（『他なる映画と 2』79頁）に挑戦し、それぞれの要素が有機的に絡み合っただけの奇跡のような「アンパン」の一語に結実するさまを浮かび上がらせていくのである。言うまでもなく『麦秋』は小津の代表作の一つであり（最高傑作と評する人も少なくない）、筆者も何度となく見返している映画だが、このシーンの杉村が原節子の両手をつかむ前に一瞬視線を下げていることなど、恥ずかしながらまったく気づいていなかった（指摘を踏まえて当該場面を見直したが、本当に一瞬のことだった。小津映画にはこのような知られざる鉅脈が無数に眠っている）。

しかも、濱口はたんに杉村が視線を下げていることを指摘するのではなく、それがシーンにおいてどのように機能しているかを的確に言語化している。濱口が言うように、杉村の一瞥は自分がかかむべき原の両手の位置を確認するためのものだろう。それによって直前の発話（「まあ嬉しい！」）の勢いを削ぐ結果になったとしても、これは必要な所作だったというのが濱口の見立てである。杉村は原の身体のだこかではなく、正確にその両手をつかまなければこのシーンが成立しないという

のだ。ここで濱口は『麦秋』の脚本に当たり、テキスト上では「ああ嬉しい」となっていた杉村のセリフが「まあ嬉しい」に変わっていることを確認する。「あ」から「ま」への変更がなぜそれほど重要なのか。俳優の身体、具体的には呼吸に与える影響がまるで異なるからである。「ああ」よりも両唇（鼻）音である「まあ」の発声のほうが、より多くの空気を必要とする。一連の動作はワンショットで捉えられているため、ここで杉村は「まあ嬉しい！」によって勢いよく吐き出した空気を、原の両手を握りしめている間に取り戻し、演技のモードを変えて次のセリフに移行しなければならない。両手を握りしめることによってのみ、自然な形で前傾姿勢をとることが正当化され、呼吸の落ち着きを得ることができる。アンパンの一語が「意味を欠いて、ただの裸形の音としてPの破裂音とともに観客を強襲する」（同書、82頁）ためには、このような一連の流れが必要だったのである。

濱口の言葉の細部への意識は『麦秋』の「まあ」や「アンパン」だけでなく、『晩春』の紀子（原節子）のセリフの語尾に頻出する「よ」への着目や、『東京物語』（1953年）の紀子（原節子）を「いいえ」の人、平山周吉（笠智衆）を「いやァ」の人と措定したうえでそこに揺らぎが生じる瞬間を見出す姿勢にもあらわれている。「たった一文字の語尾が強烈な指向性を持った演出として機能する、ということを脚本家—演出家としての自分は意識的にであれ無意識的にであれ知っている」（『他なる映画と1』、145頁）という自負があってはじめて可能な離れ業なのだろう。ただし、ここで「映画監督ならではの観察眼の鋭さ」などといった陳腐な形容に貶めてわかったような気になるべきではない。おそらくは、その観察眼の鋭さこそが、濱口を今日知られているような映画作家たらしめているからである。底の知れない小津映画を（半ばまでは冗談として）幽霊映画と見なす向きがあるが、見えなかったはずのものを見えるようにしてしまった濱口のほとんど心肝を寒からしめるような恐るべき分析は、その傍証としてさえ機能しかねない。

自らの議論のなかに、ちょっとしたセリフの変更をかくも見事に取り込む手腕も、筆者には欠けているものだった（小津は台本のセリフ変更を一切許さなかったと言われるが、多分に誇張された神話である）。小津映画を専門とする映画研究者の端くれとして、私も各地（松竹大谷図書館、川喜田記念映画文化財団、早稲田大学演劇博物館、鎌倉文学館など）に所蔵されている台本のリサーチをおこなったことがある。その際、興味深いセリフの修正跡はいくつも確認しているが、情けないことにそれを小津論としてどう活用すればいいのかうまく見定めることのできないまま今日に至っているというのが偽らざる実情である。

本稿では小津映画への言及を中心に提起してきたが、もちろん、それ以外の映画を論じる際にも濱口の炯眼は遺憾なく発揮されている。その意味で、当然のことながら、小津だけが濱口を鍛えたわけではない。それはまた、映画作品を見るときだけに限った話でもない。たとえば、濱口は前述したアンパンの場面について「まさにこの瞬間、かく発語されるために「アンパン」という言葉が生まれたかのようではある」（『2』、85頁）と述べている。一方、監督・脚本家として自作について語っている箇所では「感情はまず何よりも「声」において現れるものです。望ましい偶然が起きて声が響くとき脚本家である私もまた「このテキストは、まさにこのように言われるべきだった

のか」ということを初めて理解したような気持ちになります」（『1』、258頁）と述べており¹、濱口が小津映画に見出した特権的な瞬間は、自身の創作と地続きであることがうかがえる。これはまた蓮實重彦が小津映画のうちに「映画以外の領域ですでに詩的であると想定されている対象のイメージをフィルムに定着させることによってではなく、フィルムに定着されることで、その瞬間にのみ詩的に機能しうる画面を選択しうる資質」を見出し、「それを、詩的と呼ぶか否かはすでに意味を失っている」と述べた姿勢と通底しているように感じられる²（当然、濱口は蓮實の映画批評にも親しんでいるはずである）。濱口自身も自覚しているように、彼にとって映画を見聞きすること、映画をつくること、映画について書くことは相互に連動しているのである。筆者自身は、指導教員であった加藤幹郎先生の次の言葉を連想した。「わたしは映画をもう一度見るために書く。書くことは、よりよく見ることだからである」³。

さて、『他なる映画と』の1と2のそれぞれの帯には「映画講座集成！」「映画批評集成！」の文字が踊っているが、2の「あとがき」で濱口が述べているところによれば、自分の書いた文章を「批評」と呼ぶことにはためらいを感じたそうである。なぜなら、作品に対して何らかの価値判断をしたというよりは「書くために対象を見返すことが、自分のためになる」（『2』、368頁）と思って書いているからだ。映画監督によって練り上げられた圧倒的に精緻な映画をめぐる文章を前にして、私自身は濱口とは異なる理由から自分の書いた文章を「批評」と名指すことに恥じらいを覚えなければならなかった。映画を見て、映画について書くことの往還のなかには、映画について書かれたものを読むというモーメントが必然的に入り込んでくる。濱口による映画をめぐる充実したテキスト群は、何より筆者にその初心を思い出させてくれた。

【付記】

本書評は「村上春樹とアダプテーション研究会」で行ったオンライン発表「映画について語るときに映画監督の語ること—濱口竜介『他なる映画と 1・2』を読む—」（2025年1月26日）を踏まえて執筆したものである。発表の場でいただいたコメントは、本稿を仕上げるうえで有益だった。記して感謝の意を表明する。また、本稿はJSPS 科研費 JP22K00320 による成果の一部である。

¹ 濱口竜介が「声」にこだわりを持つ映画作家であることを端的に示す記述でもある。たとえば村上春樹が「僕は自分の小説が映画になるのが好きじゃなくてほしい全部断っているんですが、それは自分の書いた科白がそのまま音声になるのが耐えられないからです」（村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』文春新書、2000年、213頁）と述べていることと対置させると、小説とその映画化をめぐるアダプテーション論に展開できそうである。じっさい、映画研究者の藤城孝輔は村上の原作小説を濱口が映画化した『ドライブ・マイ・カー』（2021年）について「他者の言葉を聞く行為に重点がおかれる」作品であると評している（藤城孝輔『村上シネマ 村上春樹と映画アダプテーション』森話社、2024年、388頁）。濱口の言葉は、小説と映画というメディアの違いを考えるうえでも、大いに示唆を与えてくれるものである。

² 蓮實重彦『監督 小津安二郎』ちくま学芸文庫、1992年、211頁。

³ 加藤幹郎『「ブレードランナー」論序説 映画学特別講義』筑摩書房、2004年、243頁。

【書評】

Marc Yamada 著 *Murakami Haruki on Film*

藤城 孝輔

(岡山理科大学 講師)

書評という場で自著の宣伝をするのは決して褒められたことではないが、私は 2024 年 12 月に『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』（森話社）を上梓した。その本の校正を進めていた同年 7 月に、Marc Yamada 氏の *Murakami Haruki on Film* が刊行予定であることを私は知った。本書も拙著と同様、映画化された村上春樹作品を包括的に論じた本である。村上春樹研究は狭い業界なので、論文でもいわゆる「ネタかぶり」を何度か経験している。それでも、11 月に出版された Yamada 氏の本に一步先を越されたことに悔しさを感じなかったといえは嘘になるだろう。しょうもない愚痴と弱音のメールに付き合わせてしまった森話社の編集者には申し訳ない気持ちでいっぱいだ。

同時期に出た同じテーマの本というのは、どうしても比較されてしまうものである。ある批評家は「私は最近、村上と映画に関する Marc Yamada の本を書評したので、あなたの本にもコメントしたい」と、Yamada 氏の本を引き合いに出して私に無料の献本をせびってきた。あいにく手もとに残部がないと返答すると、PDF はないかと食い下がる。どうやら相手は拙著に対してびた一文も出す気はないらしかった。そもそも、この批評家は拙論が収録された『「ドライブ・マイ・カー」論』（佐藤元状／冨塚亮平編、慶應義塾大学出版会、2023 年）が出版されたときにも、編者ですらない私に献本を要求してきた。そのとき世の中についてよくわかっていなかった私は二つ返事で Amazon で同書を買って献本したのだが、先方からは「日本で出版された新刊について短くレビューするので、進捗をお知らせします」と返信があったきり、2 年経ってもそちらについては音沙汰なし。もちろん検索してもそれらしき書評記事についての言及は出てこない。献本に目を通して気分が乗ればブログに評を書くが、そうでなければほったらかしというスタンスなのだろう。監督インタビューなどで日本の映画業界に長く関わっている高名な批評家のようなのだが、自分はタダで本をもらって当然という権利意識には驚かされるばかりだ。もちろん私は自分のお金で本書を買って（年度末なので研究費も残っておらず、文字どおりのポケットマネーである）、この書評を書いている。

つい脱線してしまった。ともかく、そういう面白くない出来事もあったため、Yamada 氏のまったく関与しないところにもかかわらず、いささか複雑な気持ちで本書を手にとることになった。だから、以下の書評は感情的なバイアスがかかっているものとして多少割り引いて読んでもらいたい。いちばんいいのは、書評だけ読んで読んだふりをするのではなく、実際に身銭を切って Yamada 氏の本を購入して読んでみることである。それこそが、読者が著者に対してできる最大の貢献である

う。英語が苦手な人はこのさい勉強すればよいではないか。本書の英文はわかりやすく、本文はフィルムグラフィックや註を除けば 86 頁しかないので、きっと読破できるはずだ。

本書は the Association for Asian Studies (アジア研究協会、AAS) が刊行するシリーズ Asia Shorts のなかの 1 冊である。AAS は毎年アメリカとアジアで大規模な学術大会を催す歴史ある学会であり、同シリーズにおいても映画から社会、政治までアジア研究の多様なトピックが網羅されている。本書はイギリスの査読誌 *Journal of Japanese and Korean Cinema* に掲載された論文 “Merging Matter and Memory in Cinematic Adaptations of Murakami Haruki’s Fiction” (2020 年) にもとづく第 4 章以外はすべて書きおろしである。しかし謝辞で示唆されるとおり、全 5 章の原稿全体が匿名の査読を経ており、学術的な信頼性が担保されている。私は拙著で 2020 年の論文のみを参照して「マーク・ヤマダは近年の村上作品のアダプテーションを包括的に論じているが、[...]『ハナレイ・ベイ』には一切言及がない」と書いたが¹、本書についてはそんな難癖はあてはまらない。本書のフィルムグラフィックでは『ハナレイ・ベイ』(松永大司監督、2018 年)を含め、2022 年までの村上文学の主要な映画アダプテーション全作がとりあげられている。

第 1 章 “The Cinematic Roots of Haruki World” (ハルキ・ワールドの映画的ルーツ) では、まず村上文学と映画との関わりが多角的に論じられる。幼少期の映画体験や早稲田大学時代に演劇博物館で映画脚本を数多く読んだ経験などの伝記的事実にはじまり、作中にふんだんに見られる映画や音楽への言及、直接的な心理描写を避けてメトニミーを多用する村上の語りと外面性を重視する視覚媒体としての映画の親和性、『スプートニクの恋人』(1999 年) や『アフターダーク』(2004 年) といった村上の主要作における視点の実験性に見られる映画的なまなざしの影響など、紹介される話題は多岐にわたるものの、本章は先行研究を手がかりに簡潔にまとめられている。しかし、先行研究の要約にさいしては、若干雑な部分も見受けられる。たとえば、明里千章や四方田犬彦が示した論点を「村上春樹の小説を読む体験はまるで映画体験そのものである、という主張だ」²とまとめたアロン・ジェローを引用し、“Aaron Gerow argues that the experience of reading a Murakami novel is just like watching a movie”³ (アロン・ジェローは、村上春樹の小説を読む体験は映画を見るのと同じだと主張している) と、あたかもジェロー自身がそのような主張を行っているかのように提示している。実際のところ、ジェローは 2020 年の別の論考で短編小説と映画をめぐる時間性的問題についてもっと細かいニュアンスに富んだ視点を示しており⁴、このような大ざっぱな断言に還元されるべきものではない。

第 1 章の後半では、最初の映画化作品である大森一樹の『風の歌を聴け』(1981 年) が俎上に載せられ、村上の原作に対する忠実さの維持と映画独自の新しい要素の追加という二つの方向性が生み出す緊張関係が示される(本書では本文でもフィルムグラフィックでも一貫してこの映画の公開年

¹ 藤城孝輔『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』森話社、2024 年、306-307 頁。

² アロン・ジェロー「村上春樹における映画と文学の交流」川崎佳哉編『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022 年、87 頁。

³ Marc Yamada, *Murakami Haruki on Film* (Ann Arbor: Association for Asian Studies, 2024), 6.

⁴ アロン・ジェロー「短篇という時間性——村上春樹と映画」石田仁志／アントナン・ベシュレール編『文化表象としての村上春樹 世界のハルキの読み方』青弓社、2020 年、235-237 頁。

を1982年としているが、単なる勘違いであろう)。ここでは、『アートシアター』に収録されている完成台本上で「神戸まつりの暴動——歩道に群がる大群衆、道路を狂ったように走りまわるバイク、車の群れ。(16ミリの実写フィルムが適当にモンタージュされる)」⁵と説明されている序盤の三宮駅前のシーンが、“During the title sequence, an impressionistic montage of footage from violent demonstrations in Tokyo is accompanied by a soundtrack of chaotic jazz music”⁶ (タイトル・シーケンスにおいて、東京の暴力的なデモの印象派的なモンタージュが混乱をかき立てるジャズ音楽のサウンドトラックをともなって映し出される) と東京のシーンとして誤読され、作中の神戸まつり事件が60年代から70年代初頭にかけての日本の学生運動と関連づけて論じられる。1976年5月に起きた神戸まつり事件が、映画では1972年(小説では1970年)が舞台となっている物語にアナクロスティックに挿入されていることは、山根由美恵の精緻な分析があきらかにしている⁷。神戸まつり事件は60年代の学生運動よりも70年代の暴走族文化との関連で理解されるべき出来事であり、日本の戦後史に対する理解の解像度が低いといわざるを得ない。過去の映画や外国の映画といった自分にとっての他者となる作品を論じるのであれば、映画テキスト以外にもパンフレットなど作品に関連した同時代の一次資料の渉猟が必要なのではないか?(ただ、かくいう評者自身がそれを常に実践できているかといえば、はなはだ心もとないが.....)

第2章 “Crime on Camera: Screening ‘The Bakery Attack’” (カメラがとらえる犯罪——スクリーンに映した「パン屋襲撃」)では、村上の掌編「パン屋襲撃」(1981年)を原作にした山川直人の『パン屋襲撃』(1982年)および韓国映画『アコースティック』(ユ・サンフン監督、2010年)、さらに「パン屋再襲撃」(1985年)の映画化である英語作品『パン屋再襲撃』(カルロス・キューロン監督、2010年)とポーランド映画 *Gorzko!* (ミハウ・ヴァヴジェツキ監督、2014年)が論じられる。そのなかでも、ハリウッドで活躍するメキシコの映画監督アルフォンソ・キューロンが製作総指揮を務め、弟のカルロスが監督した『パン屋再襲撃』をめぐる議論が白眉である。中産階級の白人夫婦によるハンバーガー店の襲撃を2000年代以降のアメリカにおける経済的沈降という文脈に位置づけるにとどまらず、移動の手段をもつ主人公の夫婦と深夜労働に従事し、襲撃によって文字どおり身動きのとれない状況に追いやられるヒスパニック系と黒人の従業員という人種的な不均衡に着目し、アメリカの人種をめぐる政治について非常に説得力のある主張が展開される。夫婦が従業員に対して発する英語のセリフにカジュアルにスペイン語の単語をまぜるコード切り替えから夫婦の他文化に対する無神経さを暴きだす手際のよさは、著者のアメリカ社会や人種問題に対する深い理解の証左である。また、本章の分析によって示されるアメリカ社会におけるマイノリティーの不安定な生活は、第2次トランプ政権が発足した今日ますます深刻な問題となるだろう。一方、本章で『アコースティック』は「パン屋襲撃」の映像化作品として論じられているにもかかわらず、第1章の冒頭およびフィルモグラフィーでは「パン屋再襲撃」が同作の原作だというインターネット・

⁵ 大森一樹「完成台本 風の歌を聴け」多賀洋介編『アートシアター』147号、1981年、41頁。

⁶ Yamada, *Murakami Haruki on Film*, 15.

⁷ 山根由美恵「映画「風の歌を聴け」論—「鼠」／小指の女／新宿・渋谷—」『近代文学試論』61号、2023年、65-67頁。

ムービー・データベース (IMDb) に見られる誤情報が修正されずに踏襲されている。この誤りは著者自身に帰するというよりは、おそらくは謝辞で言及されるリサーチに協力した学生アシスタントによるものである可能性が考えられる。

第3章 “Unfaithful Adaptations in *Drive My Car*” (『ドライブ・マイ・カー』における不実なアダプテーション) では、濱口竜介監督作『ドライブ・マイ・カー』(2021年)が「翻訳」を手がかりに読みとかれる。日本語のみならず中国語や韓国手話が話される家福の多言語劇が翻訳を主題化するだけでなく、多言語劇としてチェーホフの「ワーニャおじさん」(1899年)を上演するまでのアダプテーションの過程にも映画は焦点をあてる。戯曲のテキストに忠実であろうとする家福の演出に Yamada は翻訳との親和性を見出す一方、演劇とは異なりカメラ(=観客の視点)の位置を自由に変えることのできる映画という媒体の特性により、戯曲を演じる俳優たちの演技に映画的なニュアンスが加味されていると指摘する。メディアを超える物語の翻訳であるアダプテーションを原作に対する忠実さと不実さ(fidelity and infidelity)という観点で紐解く本章の読解は、家福に対する音の不実という夫婦関係の物語にも新しい示唆をもたらすものであるだろう。ただ、“the trip that Misaki and Yūsuke take to northern Japan at the end of the film draws attention to the aftermath of the Tōhoku earthquake and tsunami”⁸(映画の終盤でみさきと悠介が北日本へ向かう旅は、東日本大震災と津波の余波に注目を集める)という主張には首をかしげざるを得ない。主人公が自動車であてもなく東北や北海道を旅する『騎士団長殺し』(2017年)においてのちに被災地となる福島県や国道6号線がプジョー205の「死」の場所として焦点化されているのとは異なり、みさきの故郷である北海道を目ざす映画『ドライブ・マイ・カー』の旅で東北地方は通りすぎる経路でしかない。雪崩でつぶされたみさきの実家にしても、比喩的なものとしてとらえでもしない限り東日本大震災と直接関連づけることは難しいのではないか。

第4章 “Merging Matter and Memory in *Norwegian Wood*, *Tony Takitani*, and *Burning*” (『ノルウェイの森』『トニー滝谷』『バーニング』における物質と記憶の融合)は、アンリ・ベルクソンの物質と記憶、さらにはジル・ドゥルーズが用いた時間の結晶という概念を援用し、『ノルウェイの森』(トラン・アン・ユン監督、2010年)、『トニー滝谷』(市川準監督、2004年)、『バーニング 劇場版』(イ・チャンドン監督、2018年)の3作において現実/現在(=物質)と過去(=記憶)がわかちがたく融合されていることが示される。他の章とはうって変わった哲学的なアプローチは、本章をひときわ読みごたえのあるものにしてしている。特に『ノルウェイの森』で阿美寮を訪ねたワタナベがうたた寝をするシーンにおいて、夢のシーンがあたかも現実のように提示され、目覚めた直後にワタナベが目にする直子の姿が照明の効果によって現実離れした幽玄な存在として提示されているという指摘には膝を打った。夢のなかで制服姿のワタナベとキズキが桃を食べる故郷の記憶のシーン(桃はセリフのなかでも言及される)を2人がリンゴを食べる東京のシーンと説明するなど、シーン描写やプロットの理解に疑わしい部分がないわけでもない。だが、映像表現から作品の主題に関わる意味を引き出す手堅い分析であると感じる。

最後の第5章 “Animating Haruki World: *Blind Willow*, *Sleeping Woman*” (ハルキ・ワールドのアニメ)

⁸ Yamada, *Murakami Haruki on Film*, 48.

メーション化——『めくらやなぎと眠る女』では、村上春樹作品の初の長編アニメーション映画へのアダプテーションである『めくらやなぎと眠る女』（2022年）がとりあげられる。村上の世界観を維持しつつ、6編の短編小説を小村、キョウコ、片桐という3人の登場人物を軸にしたひとつの物語に作り替えたフォルデスを Yamada は単なる翻案者ではなく、協力者（collaborator）ないし共著者（coauthor）と位置づけ、原作の世界を押し広げて新しい理解をもたらすアダプテーションの独自性を高く評価している。また、実写で撮影した俳優の演技を参照するロトスコープとコンピュータ・アニメーション技術の併用が第4章で論じた諸作品と同様に現実と非現実の融合という効果を生んでいることが指摘される。Yamada はこの点を村上が用いる魔術的リアリズムの手法と関連づけるとともに、ドキュメンタリー映画『ドリーミング村上春樹』（ニテーシュ・アンジャン監督、2017年）に登場する CGI アニメーションのカエルなど、村上に関連した他の映像作品にも同様の効果を見出している。

評者自身は、映画の『めくらやなぎと眠る女』における現実の描写、特に震災表象についていくらか留保すべき点があると考えており、必ずしも著者の評価に同意するものではない。実際、映画の冒頭で“Tokyo, a few days after the 2011 earthquake and tsunami”（2011年の地震と津波の数日後の東京）とテロップが表示され、作中でかえるくんがみみずくんと対決の日を3月23日未明としているにもかかわらず、本章では“these stories form a single narrative that takes place a few months after the 2011 Tōhoku disasters”⁹（これらの短編小説が2011年の東北の災害から数か月後を舞台とする単一の物語を形作る）と、震災からより離れた時代設定として理解されている。このような見る側の誤解は、映画で描かれる震災自体が単なる背景にとどまり、現実の震災が当時の日本人に与えた衝撃を描きそこなっていることに原因があるのではないか？ しかし、映画に対する評者自身の見解は書評という場ではなく、別稿で展開すべきものであろう。アニメーションの映像技術と村上文学の主題に関連を見出す本章は、映画学の分野における映像分析の好例として評価できる。

本書は、村上春樹作品の映画アダプテーションに対するイントロダクションとして、英語圏のみならず広く世界各地で読まれることになるだろう。各章でとりあげられる論点はアダプテーションのみならず、村上文学そのものに対する理解を深めるために有益なものである。この書評では本書に関して細かい欠点もいくつかあげつらったが、それは評者のやっかみに由来する無用な揚げ足とりと受けとってもらってかまわない。評者自身の書くものに対して欠点を挙げようと思えば、これよりもはるかに長大なリストが必要になるだろう。本書が村上春樹と映画について最初に手にとるべき入門書となる1冊であることは間違いない。

⁹ Yamada, *Murakami Haruki on Film*, 75.

【編集後記】

『村上春樹とアダプテーション研究』Vol3 をお届けします。2023 年度は科学研究費「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) の最終年度であり、本誌は研究総括の面を有しています。本号は1本の特別寄稿論文、7本の論文、3本の書評で構成しました。非常に充実した内容となり、編集責任者として自信を持ってお届けいたします。

本号の第一の特徴として、「第43回村上春樹とアダプテーション研究会」(2025.2.15)において行った特別講演、中村三春「村上春樹の少女と少年——『騎士団長殺し』『街とその不確かな壁』まで——」に基づく特別寄稿論文「村上春樹の長編小説とイノセンス——『ダンス・ダンス・ダンス』から『街とその不確かな壁』に至る少女と少年——」があります。この特別講演は科研最終年度の重要イベントとして企画しましたが、村上研究および中村三春名誉教授の最新研究成果が凝縮された卓越した内容となっております。是非多くの方に読んでいただきたく存じます。

また、今回「論文」も質・量ともに充実しております。最新短編「夏帆」に関する平野芳信名誉教授の論考を筆頭に、アダプテーション(内田:宮崎駿との関係、山根:スウェーデン・村上アダプテーション映画、ダルミ:ドイツ・村上アダプテーション絵本)、翻訳(林:レイモンド・カーヴァー)、音楽(阿部:ビートルズ)、テキスト研究(山田:「ねじまき鳥クロニクル」といったように、村上アダプテーション研究の底上げのみならず総合的な研究を行なえたのではないかと考えております。

書評に関しては、村上に関する重要研究書(中村三春著『物語主義——太宰治・森敦・村上春樹』:錦)を取り上げましたが、合わせて英書(Marc Yamada 著 *Murakami Haruki on Film*:藤城)を紹介できたのが成果の一つと考えております。また、本科研では文学と映画学の学際的方法論の構築を目指しましたが、映画学研究において話題になった濱口竜介著『他なる映画と1・2』(伊藤)の紹介も、他の文学学術雑誌と異なるオリジナリティを出せたのではないかと感じております。

本号では、新規投稿希望の方の論考を複数掲載しております。来年度も投稿には制限を設けてはいませんので、投稿希望の方はご連絡いただけると幸甚です。

(山根 由美恵)

『村上春樹とアダプテーション研究』 3号

発行日 2025年3月14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/>