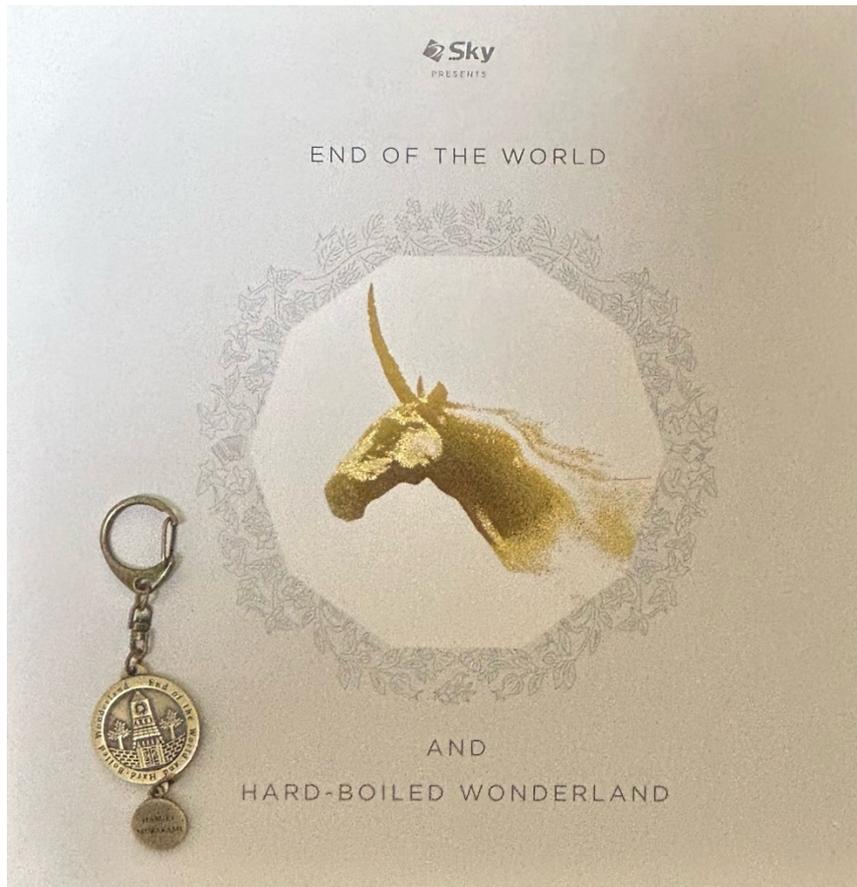


村上春樹とアダプテーション研究



(舞台「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」プログラム+キーホルダー)

vol.4
2026.3

【目次】

【論文】

- ・内田康 : 再編成されるパートナーシップ
—アニメーション映画『めくらやなぎと眠る女』について— …3
- ・関氷氷、楊炳菁 : <回転木馬>という反復構造を断ち切る決断
—村上春樹短編小説「ハンティング・ナイフ」論— …18
- ・山根由美恵 : 村上春樹「青が消える (Losing Blue)」論
—「豊穡な読み」へ繋げるものとしての「アイデンティティ」解釈— …35

【研究ノート】

- ・阿部翔太 : 「村上春樹と佐々木マキ」についての覚書
—「ノンセンス」という視座をめぐって— …50
- ・山田栄官 : 河合俊雄著『謎とき村上春樹—「夢分析」から見える物語の世界—』解説
…61

【書評】

- ・山根由美恵 : 藤城孝輔著『村上シネマ—村上春樹と映画アダプテーション—』 …77
- ・山田栄官 : 坂口周著『「世界」文学論序説—日本近現代の文学的変容—』 …80
- ・ダルミ・カタリン : 河合俊雄著『村上春樹と出会うころ』 …85
- ・錦咲やか : 仁平千香子著『読めない人のための村上春樹入門』 …89

- 【編集後記】 …93

【論文】

再編成されるパートナーシップ
—アニメーション映画『めくらやなぎと眠る女』について—

内田 康

(京都府立大学 共同研究員)

互いに絡み合う物語が描きだすのは、人生を一変させるような出来事が
実存的な目覚めへのトリガーになっていく様子である。
(ピエール・フォルデス 『めくらやなぎと眠る女』についての覚え書き)¹

1、はじめに

ピエール・フォルデス Pierre Földes 脚本・監督の『めくらやなぎと眠る女』(英語版 *Blind Willow, Sleeping Woman* およびフランス語版 *Saules Aveugles, Femme Endormie* は 2022。日本語版は 2024) は、村上春樹小説としては初の長篇アニメーションによる映画化であり、アヌシー国際アニメーション映画祭 2022 長篇部門審査員特別賞、2023 年第 1 回新潟国際アニメーション映画祭コンペティション部門グランプリなど、様々なかたちで高い評価を受けている。本編は、村上作の「かいつぶり」(1981 初出、以下同)、「ねじまき鳥と火曜日の女たち」(1986)、「めくらやなぎと、眠る女」(1983 ⇒ 1995)、「UFO が釧路に降りる」(1999)、「かえるくん、東京を救う」(同)、「バースデイ・ガール」(2002) の 6 短篇を組み合わせて一本の長篇へと再構築された、《複数原作》に基くアダプテーション映画で²、また各原典についても、例えば「UFO が～」と「かえるくん、～」が元来連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』(2000) に収録された作品である他、「めくらやなぎと、～」は『ノルウェイの森』(1987)、「ねじまき鳥と～」は『ねじまき鳥クロニクル』(1994～1995 初刊) という具合に、幾つかは作家の代表的長篇小説の世界への繋がりをもつつつ、背景を異にした作品同士が、別の新たな物語へと編成し直されたものともなっている。そして、のみならずその構成は、「UFO が～」の小村とその妻、「かえるくん、～」の片桐と「かえるくん」という、二組のパートナーシップの行方を軸にした物語として把握できるように思われる。本稿では、このアニメーションが村上小説を題材に、原作から離れてどのような脈絡を作り上げ、最終的に如何なる映画へと転生を果たしているのか、検討を試みてみたい。

2、映画『めくらやなぎと眠る女』の輪郭

¹ フォルデス、ピエール (2024) 『めくらやなぎと眠る女』についての覚え書き』『映画「めくらやなぎと眠る女」公式パンフレット (Blind Willow, Sleeping Woman)』株式会社ニューディアー、p.07。なお、本作品の考察に当たっては、本資料所収の 3 論考、川崎佳哉 (2024) 「崩壊するかえるくん、その視覚的イメージの身体性」、児玉美月 (2024) 「失われた女たちのその後」、三宅香帆 (2024) 「猫とは何か？」をも参照した。

² 《複数原作》の概念については、中村三春 (2018) 『〈原作〉の記号学 日本文芸の映画の次元』七月社、特に第一章「〈原作〉の記号学 『羅生門』『浮雲』『夫婦善哉』など」、および第二章「《複数原作》と《遡及原作》 溝口健二監督『雨月物語』」に拠る。

では最初に、本作品の大まかな輪郭について整理しておこう。基本的な資料としては、映画のDVDソフト（英語版・仏語版：KINO LORBER, 2023年5月30日発売／日本語版：インターフィルム、2025年4月2日発売）および公式パンフレット『Blind Willow, Sleeping Woman』（株式会社ニューディアー、2024年7月26日発行）を使用する他、重要な先行研究として藤城孝輔（2024）『村上シネマー村上春樹と映画アダプテーション』森話社の、特に補章④「めくらやなぎと眠る女—死の主題の希薄化と東日本大震災」と、Marc Yamada(2024) *Murakami Haruki on Film*, Association for Asia Studies の第5章“Animating Haruki World: *Blind Willow, Sleeping Woman*”等を挙げることができ、また上記 Yamada(2024)を取り扱った書評、藤城孝輔（2025）「Marc Yamada 著 *Murakami Haruki on Film*」³も参考になる。

続いて作者のピエール・フォルデスだが、アメリカ生まれのパリ育ちであり、ニューヨークで音楽家としてのキャリアをスタートさせ、その後は画家や俳優、アニメーション制作等にも範囲を広げつつ、大西洋を股にかけた旺盛な活動を行なっている。彼は2009年、ニューヨークで、友人から薦められて翻訳版短篇集『象の消滅』（英語版 *The Elephant Vanishes* はアルフレッド・バーンbaum Alfred Birnbaum とジェイ・ルービン Jay Rubin の訳で1993年にKnopf刊。また、コリーヌ・アトラン Corinne Atlan 訳のフランス語版 *L'éléphant s'évapore* が1998年にSeuilより、同じ編集の日本語版が2005年に新潮社より刊行されたほか、多くの言語で出版されている）を読んで村上作品を知り⁴、資金集め等の数々の困難を経て、フランス、カナダ、ルクセンブルク、オランダの合作で109分の長篇映画を完成させた。本作の手法は監督自身が「ライブ・アニメーション」と呼ぶ、端的に言えば「手描きの背景にモーション・キャプチャを組み合わせた」ものであり⁵、「実写映画のリアリティに、より想像的なアニメーションのスタイルを融合させ、ロトスコープによって実在の人物の動きのリアルさを抑えつつ、現実には足を着けた幻想的イメージを付与する」〔拙訳〕ことで成功を収めている⁶、と評される。

制作に当たってフォルデスは村上の全ての短篇に目を通し、単一の作品に基いた映画は困難であると判断、最終的に6作が選定された⁷。その中で最初に選ばれたのが「めくらやなぎと、眠る女」で、これは村上の第二翻訳版短篇集『めくらやなぎと眠る女』（英語版 *Blind Willow, Sleeping Woman* はフィリップ・ゲイブリエル Philip Gabriel とジェイ・ルービンの訳で2006年Knopf刊。エレヌ・モリタ Hélène Morita 訳のフランス語版 *Saules Aveugles, Femme Endormie* が2008年にBelfondより、また同じ編集の日本語版が2009年に新潮社より刊行）の巻頭表題作であり、訳はフィリップ・ゲイブリエルが担当。また本映画のタイトルにもなっている⁸。この選集からは、他に「パースデイ・

³ ウェブ機関誌『村上春樹とアダプテーション研究』Vol.3（村上春樹とアダプテーション研究会、2025年3月14日発行）所収。https://ds0n.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~haruki-adapt/publications/（2025年2月22日、最終閲覧。）

⁴ フォルデス、ピエール×村上春樹（2024）「特別上映会ポストトーク」（注1前掲公式パンフ）p.58参照。

⁵ 藤城（2024）『村上シネマー村上春樹と映画アダプテーション』森話社 p.414（下線引用者、以下同）。

⁶ Yamada, M. (2024) *Murakami Haruki on Film*, Association for Asia Studies, p.75. ‘The film accomplishes this feat by blending the reality of live-action cinema with a more imaginary style of animation, making real character movement less real through rotoscoping while giving fantastical images grounding in reality.’

⁷ これら6作品が選ばれた基準は、フォルデス監督にとって「自分に最も語りかけてきた」こと（注1前掲の公式パンフ p.06）、「自分にとって神秘的であったかどうか」（同上（注4前掲） p.59）であったという。これらには奇しくも、原典となった三冊の翻訳版短篇集の3つの巻頭作品が、全て含まれている。

⁸ よく知られているように、本短篇は最初「めくらやなぎと眠る女」の題で『文學界』1983年12月号に発表の後、『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社、1984）に収められたが、1995年5月、阪神・淡路大

ガール (原作は村上春樹編訳 (2002) 『バースデイ・ストーリーズ』中央公論新社への書き下ろし。英訳版‘Birthday Girl’はルービンが翻訳、仏訳版タイトルは‘Le jour de ses vingt ans (彼女の二十歳の日)’で共に巻頭第二作) と **「かいつぶり」** (原作は、初出が『トレフル』1981年9月号、初刊が1983年『カンガルー日和』平凡社。英訳版‘Dabchick’はルービンが翻訳担当、仏訳版のタイトルは‘Le petit grèbe (小さなカイツブリ)’で、共に第九作) の2作、合計3作が採られた。更に、フォルデスにとって村上作品との出会いの書となった **『象の消滅』** からは、巻頭作の **「ねじまき鳥と火曜日の女たち」** (原作は初出が『新潮』1986年1月号、初刊が同年『パン屋再襲撃』文藝春秋。英訳版の‘The Wind-Up Bird and Tuesday's Women’はアルフレッド・バーンバウムが翻訳担当だが、それを長篇化した『ねじまき鳥クロニクル』は、ルービンが英訳 (1997年刊)。一方コリーヌ・アトランによる短篇の仏訳版タイトルは‘L’oiseau à ressort et les femmes du mardi’) の一篇のみが採択されている。

さて、以上の4作を除いて、残りの2作はどちらも、原作が2000年に新潮社から刊行された連作短篇集 **『神の子どもたちはみな踊る』** (英語版はルービン訳 *after the quake* で2002年Knopf刊。仏訳はアトラン訳 *Après le tremblement de terre* で2002年Belfond刊。これらの書名は日本語版原作の初出連載時のタイトル「地震のあとで」に基き、村上自身の意向に拠る) に所収の、巻頭作 **「UFOが釧路に降りる」** (原作初出は『新潮』1999年8月号、英訳‘UFO in Kushiro’、仏訳‘Un ovni a atterri à Kushiro’)、および第五作 **「かえるくん、東京を救う」** (同1999年12月号、英訳‘Super-Frog Saves Tokyo’、仏訳‘Crapaudin sauve Tokyo’) である。とりわけ後者は、アダプテーションとの親和性が高く、仏訳版を下敷きにしたJc ドゥヴニとPMGLによるバンドデシネ (漫画) や⁹、英訳版を典拠として、やはり同書に併録された「蜂蜜パイ」との《複数原作》である舞台演劇 *after the quake* (米国初演は2005年、日本初演 (『神の子どもたちはみな踊る after the quake』) は2019年) の他¹⁰、後に2025年4月、NHK「土曜ドラマ」枠で映像化された『地震のあとで』 (全4回: 「UFOが釧路に降りる」「アイロンのある風景」「神の子どもたちはみな踊る」「続・かえるくん、東京を救う」) において〈続編〉が制作されるなど¹¹、非常に人気のある一作と言ってよい。短篇集自体はオリジナルの日本語版ほか中国語 (繁体字・簡体字) 版、韓国語版、イタリア語版、ロシア語版等が、集中の一篇「神の子どもたちはみな踊る」を書名にしている一方、先に挙げた英語版やフランス語版を始めドイツ語版、スペイン語版、カタルーニャ語版、オランダ語版その他、初出時の「地震のあと

震災発生から間もない神戸と芦屋で開かれた朗読会のために大幅に改訂、「めくらやなぎと、眠る女」として、『文學界』の同年11月号に掲載、更に『レキシントンの幽霊』 (文藝春秋、1996) に収録された。日本語版や中国語 (繁体字・簡体字) 版、韓国語版等では、長い旧版と短い新版とが併存したかたちとなっている。また英語版やフランス語版その他では、翻訳は新版の方に基き、短篇集の書名もそれに拠るが、日本語版の書名は、刊行元の新潮社が出している長い旧版の読点なしの作品名と一致する。

⁹ Deveney・PMGL(2021) *Le septième homme et autres récits*, Éditions Delcourt. 日本語版も全九冊で2017-2021年スイッチ・パブリッシングより刊行。更に英語版 *HARUKI MURAKAMI MANGA STORIES* も三分冊で2023-2025年TUTTLEより刊行。尚、この中にも含まれる『バースデイ・ガール』は、ドイツ発カット・メンシクが手掛けたイラストレーション本としても出版されている (日本語版は2017年、新潮社刊)。

¹⁰ 脚本はフランク・ギャラティ作。これについては拙稿 (2023) 「危機に向き合う紐帯—連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』と舞台劇 *after the quake* の間—」ウェブ機関誌『村上春樹とアダプテーション研究』Vol.1 (村上春樹とアダプテーション研究会、2023年1月31日発行。注3前掲に同じ) 所収を参照。また当該短篇集所収作を含む村上作品の《複数原作》アダプテーションについては藤城 (2024) p.416を参照。

¹¹ この連続ドラマは、2025年10月に劇場版映画『アフター・ザ・クエイク』 (監督: 井上剛、脚本: 大江崇允) として、一本に改編・再編集したかたちで公開された。

で」を題に掲げている訳本も少なくない。

そうした中、日本語を解さないフォルデスは、これらのうちの英語版とフランス語版に目を通し、実際に映画もまずこれらの言語で制作されるに至った¹²。尤も、本作の日本語版翻訳協力者を担当した柴田元幸によれば、「そもそもピエールは村上さんの作品を英訳で読んでいて、仏訳でも読んでけど英訳の方がピンと来たと言っていました。その英訳を日本語に訳して、こうやって日本語版ができています。」とのことで¹³、また藤城 (2024) にも「[引用者注：映画の英語版は] 多くの部分においてジェイ・ルービンらによる英訳の文章を参照している印象を受けた。」(p.415) との指摘があるように、本作は既存の翻訳版でも主に英語版をベースにして作られている可能性が高い。

そこでこの映画だが、作品名として『めくらやなぎと眠る女』を掲げておきながら、物語の軸になるのは、「UFO が～」の主人公である「小村」と、「キョウコ」という名を与えられた、小説では名前を示されなかった彼の妻、そして「かえるくん、～」の主人公「片桐」および彼の元に突然やって来る「かえるくん」という二組のパートナーたちなのであって (【図 1】参照)、背景となるのも、原作の連作における 1995 年 1 月 17 日 (火曜日) に起きた阪神・淡路大震災から 16 年後、2011 年 3 月 11 日 (金曜日) に発生した東日本大震災に変更はなされたものの、巨大地震直後の日本であり、寧ろ舞台やドラマ等が名乗った『地震のあとで』 *after the quake* の方が、タイトルとして遙かに相応しいと思えるほどである¹⁴。にもかかわらず本作が『めくらやなぎと～』と名付けられたことには、それなりの理由があるはずであろう。また、原作では全く没交渉に語られていた「小村」と「片桐」が、「Tokyo Security Trust Bank」(原作小説で「片桐」の勤める「東京安全信用金庫」の英訳版での名称。日本語版では「東京信託銀行」) における同じ融資課の同僚同士へと再設定されただけでなく、他の四つのエピソードも全て小村夫妻と関わるものに変形させられている事実も見逃せない。これらの点については、フォルデス自身の次のような発言が参考になる¹⁵。

私は順を追って翻案に取り組んだ。第一段階ではおぼろげと、しかし敬意をもって、原作に登場する全ての人物を、テキストに沿って慎重に追っていった。どれも特徴のある物語が最初から最後まで続いていた。【中略】脚本の作業が進むにつれ、何十人もの登場人物は、4人の主要人物へと融合できるかもしれない、むしろそうすべきだと感じるようになった。すると、それぞれの短編小説の構造を一度分解して再構成したようなあらすじが徐々に浮かんできた。こ

¹² 英仏両語に堪能なフォルデスは映画の英仏両版の演出を行ない、「かえるくん」役のモーシオン・キャプチャとその両語の声優を自ら担当したのみならず、日本語版制作にも監修者として全て立ち会ったという。

¹³ 2024 年 7 月 22 日 (月)、ユーロスペースでの『めくらやなぎと眠る女』日本語版先行上映における柴田と日本語版演出・深田晃司とのトークショーでの発言。 <https://bws.w.filmtopics.jp/2024/07/27/strong7-22-%e6%9f%b4%e7%94%b0%e5%85%83%e5%b9%b8%e6%b7%b1%e7%94%b0%e6%99%83%e5%8f%b8%e3%83%88%e3%83%bc%e3%82%af%e3%82%b7%e3%83%a7%e3%83%bc%e6%8e%a1%e9%8c%b2strong/> (映画『めくらやなぎと眠る女』公式サイト、2025 年 2 月 22 日、最終閲覧。)

¹⁴ 藤城 (2024) p.418 は、映画が他にも小説「めくらやなぎと～」に登場する無名の従弟 (但し日本版では公式パンフに拠るとこの少年は小村の「甥」に設定変更されている) が「蜂蜜パイ」等の主人公「淳平」を思わせる Junpei と名付けられたり、片桐の妹が「タイランド」の主人公と同じ「サツキ」と呼ばれたりしている点からも、『神の子どもたちは～』を基軸に村上文学の世界を包括的に描こうとしている、とする。従うべき見解だが、但し同時に留意すべきは、先にも触れたとおり書名が英語版仏語版ともに「地震のあとで」となっており、恐らくフォルデスも、本書をこのタイトルが示す内容で認識していたであろう点である。

¹⁵ 注 1 前掲の公式パンフ、フォルデス (2024) p.06 を参照。

の第二段階から、同じ人物を軸にいくつかの物語が絡み合っていくような脚本の形になっていた。【原文一行空き】

第三段階は 7 部構成の物語を組み立てる作業だった。原作小説のそれぞれがもつ美しさや特性、そしてリズムを再現しながらも、6つの原作から飛び出した登場人物たちが一つの流れの上で生きていく——この段階で、物語は完全に私独自のものとなった。

如上の内容から、フォルデスが村上の世界を再解釈・再編成し、三つの段階を通して四名の主要人物を焦点化しつつ、自らの物語を織り上げるに至るまでの経緯が明らかとなる。そして恐らく、ここを糸口に考察することで、彼が練り上げた作品の意味が、より鮮明になるものと推測されよう。

【図 1】二組／四名の主要キャラクターたち



3、映画『めくらやなぎと眠る女』の表現と構成

そこで以下、具体的に映画の内容の検討に入っていくが、本稿では映画の英仏版に、日本語版演出・深田晃司、日本語版翻訳・土居伸彰（翻訳協力・柴田元幸）らの手で仕上げられた日本語版を併せ、更に日本語による原作小説群¹⁶、およびそれらの英仏翻訳版を、必要に応じて検討の対象に据えることとする。本作は英語版をオリジナルとし、吹替のフランス語版も、台本にフォルデスの手が加わっている。また彼は日本語を解さないものの、当初は本作を日本語で制作することを考え、日本語版も監修者として台詞を担当する俳優のオーディションから収録にまで立ち会った¹⁷。かくて三つのバージョンが完成したが、オリジナルである英語版の台詞は、先に見た藤城（2024）も「多くの部分においてジェイ・ルービンらによる英訳の文章を参照している印象を受けた」（p.415）と記しているとおおり、例えばフランク・ギャラティが舞台劇版 *after the quake* の脚本で行なった、ルービンの翻訳本をほぼそのままなぞる¹⁸、という方法を採用しているわけではないにせよ、既存の英訳の中の活かせる部分を活かしているようだ。一方、日本語版の台詞に関しては、翻訳協力者の柴田元幸も、「原作の日本語該当箇所を見るようなことはする必要がないと思いました。村上さんの日本語に翻訳を戻すのが目的でないことは分かっていたから」と述べているように¹⁹、敢えて意識的に村上自身の文体に近づけるような操作はなされていない。この点は、2019年のギャラティの日本語翻訳版『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』の上演の際も同様であった。

¹⁶ 本稿における村上のテキストの使用は、「バースデー・ガール」を2002年に初出・初刊の中央公論新社『バースデー・ストーリーズ』に拠る以外、全て講談社〈村上春樹全作品〉第1期・第2期に基いている。

¹⁷ 注1前掲の公式パンフ所収のフォルデスのコメント p.25 や、深田と土居の対談 pp.26-41 を参照。

¹⁸ この点については、注10の拙稿（2023）で詳述した。

¹⁹ 注1前掲の公式パンフ所収、柴田元幸インタビュー（聞き手は翻訳担当者の土居） p.45 を参照。

ここで、その様相を実際の例に即して見てみよう。例えば原作における「かえるくん」登場の第一声「ぼくのことはかえるくんと呼んで下さい」(p.199)を、ルービンは“Call me ‘Frog’”と訳しており、これはハーマン・メルヴィル『白鯨』の有名な冒頭“Call me Ishmael.”を踏まえた表現であることが指摘されているが²⁰、村上の工夫を翻訳者が酌み取って適切に対応したものと言える。因みにアトランの仏訳も、“Appelez-moi Crapaudin”と同様の対処をしているが、ここでの翻訳者の創意は、「かえるくん」を訳す際、一般的な蛙を表す *grenouille* ではなく蟷蛙を指す *crapaud* から派生させた *Crapaudin* の語を用いた点で、本書に基いたバンドデシネ版の *Crapaudin* も恐らくその影響で青蛙等ではなく蟷蛙に近い造形がなされており、フォルデスとの差異が著しい(一方台詞自体は、“Bonjour, Monsieur Katagiri. Je suis Crapaudin.”と日常会話として自然な形に改変。【図2】参照²¹)。

【図2】 バンドデシネ版 ‘Crapaudin sauve Tokyo’ の Crapaudin (「かえるくん」)



フォルデスの場合もアトラン訳は参看したはずだが、英語版では“Call me ‘Frog’”と、ルービンの訳語をそのまま踏襲している一方、仏語版では“Appelez-moi ‘Frog’”という、英仏両語を混成させた台詞を創出している。これは恐らく、アトランの訳語が独創的に過ぎ、Frog という英語訳によって喚起されるキャラクターとも、イメージが適合しなかったためではないかと想像される。この点は「みみずくん」についても同様であり、アトランが、蚯蚓を表すフランス語‘*lombric*’を基に作った造語‘*Lelombric*’をフォルデスは採用せず、映画では英語版も仏語版も、ある意味で無難なルービン訳と同じ‘*Worm*’が充てられており、監督の、翻訳者のオリジナリティに対する配慮が覗えよう。

更に、日本語版の台詞および日本語字幕においては「かえるくんです」という訳がなされ、村上の原文からも英仏訳からも離れた日常的表現となっているが、ニューヨークでの演技修行の経験もある「かえるくん」役の高館寛治も、「英語版の方が絵とセリフがピッタリハマってリアル」(公式パンフ p.24) という感想を漏らしているとおり、ある言語において日常会話なら自然な表現が作品の台詞としても適切だとは限らず、翻訳の困難さを感じさせる。こうした点は、バンドデシネ版の場合も似通ったことが言え、先に挙げたとおり「かえるくん」の最初の台詞は村上の原作にも忠実

²⁰ 沼野充義 (2017) 「「かえるくん、東京を救う」と世界文学」、沼野充義監修・曾秋桂編集、村上春樹研究叢書 004『村上春樹における秩序』淡江大学出版中心 p.58 を参照。

²¹ 引用は、注9 前掲 Deveney・PMGL(2021) *Le septième homme et autres récits*, p.7. 後掲の訳も参照。

なアトランの訳文を採らず、その英訳版も同様に“Good evening, Katagiri-san. My name is Frog.”と²²、まるでフォルデスの日本語版や日本語字幕の如き表現になっているのだが、翻って日本語訳版に目を移すと、こちらは真逆に、「こんばんは 片桐さん 僕のごことは かえるくんと 呼んで下さい」と²³、映画版で柴田元幸が忌避したような「村上さんの日本語に翻訳を戻す」ことをやっているののである。これは或いは映像・舞台等の音声や動きを伴うメディアか否かとも関わる問題かもしれない。

では、必ずしもいつも作家のオリジナルな日本語表現に即しているとは限らないフォルデスらのアダプテーションは、村上春樹の文学の中から如何なる要素を継承しているのだろうか。彼らの、外国語への翻訳を一旦経由した上で、新たな転生もしくは日本語へ(里帰り)を果たした諸作品は、原典をして、よく知られたデイヴィッド・ダムロッシュによる「世界文学」²⁴の定義の一つのような、「翻訳されて豊かになる作品」たらしめているだろうか²⁵。

まず、映画一本全体の構成を整理してみよう(〔表1〕参照)。作品は、通し番号1~7によって区分がなされているが、稿者の判断で便宜上“1”の前、映画の開始からオープニングのタイトル・クレジットに至るまでの部分を(プロローグ)、また主に「ねじまき鳥と火曜日の女たち」をベースにした“7”が終わり、キョウコの引っ越し先のアパートに場面が切り替わって以降を(エピローグ)として示した。ここで先行研究に目を向けると、Yamada(2024)が次のような指摘を行なっていることが注目される。

『めくらやなぎと眠る女』における様々な媒体とスタイルの混合は、村上自身の、小説における現実の融合への尽力を反映していると同時に、異種の作品を結ぶ間テクスト的繋がりを明らかにすることで、村上の文学世界を更に発展させている。複数の物語を一つのナラティブに纏め上げるにあたり、フォルデスは新たな物語の創造における協力者、更には共著者としての役割さえも担う必要があった。即ち彼は、そこからより長い物語を立ち上げ得る、選ばれた6つの物語を通しての、結節点の特定に努めたのである。〔拙訳〕²⁶

即ち、本作でフォルデスは、複数の物語を一つに融合させるに当たって、村上の協力者、更には共著者として新たな物語の創造に携わりつつ、選ばれた6つの物語を通しての結節点を特定して、より長い語りの構築ができるように努めたのだという。本稿では、こうした成果を受け継ぎながら、

²² 注9で言及した英語版 *HARUKI MURAKAMI MANGA STORIES* の第一分冊(2023) p.7に拠る。

²³ 注9で触れたスイッチ・パブリッシング刊 *HARUKI MURAKAMI 9 STORIES* の二冊目(2017)『かえるくん、東京を救う』も同じだが、ここではこの漫画の日本語版初出『MONKEY』vol.4, FALL/WINTER 2014-15(2014年10月15日発行)のp.6より引用した。

²⁴ ダムロッシュ, デイヴィッド(2011)『世界文学とは何か?』国書刊行会 pp.432-435を参照。

²⁵ こうした点は他にも、舞台作品であれば『海辺のカフカ』などに対して『ねじまき鳥クロニクル』『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、また映画でも『ノルウェイの森』『神の子どもたちはみな踊る』『パーニング 劇場版』等に対する『風の歌を聴け』『森の向う側』『ドライブ・マイ・カー』等、制作年代に関わらず、主として脚本が原作の翻訳版に基いているか或いは日本語原文に拠っているかで差異の抽出が可能か否かという、興味深い問題を示唆している。

²⁶ 注6前掲 Yamada(2024)p.82. ‘While the blending of mediums and styles in *Blind Willow, Sleeping Woman* reflects Murakami’s own efforts to merge realities in his fiction, it also develops Murakami’s literary worlds by revealing the intertextual links that connect disparate works. Combining several stories into one narrative required Földes to serve as a collaborator and even coauthor in the creation of a new story, as he worked to identify nodal points across the six selected stories on which he could build a longer narrative.’

フォルデスが6短篇を繋ぎ合わせるに当たって意匠を凝らした「結節点(nodal points)」に特に注目することで、この映画が村上文学の世界を如何に解釈・展開させているかを、各章段ごとの具体的な内容に即して、引き続き考えていきたい。

〔表1〕 映画『めくらやなぎと眠る女』の構成

(プロローグ)	「かいつぶり」(⇒「UFOが釧路に降りる」①)
1	「UFOが釧路に降りる」①／「かえるくん、東京を救う」① (／「めくらやなぎと、眠る女」①／「ねじまき鳥と火曜日の女たち」①)
2	「めくらやなぎと、眠る女」① (／「UFOが釧路に降りる」①'／「ねじまき鳥と火曜日の女たち」①')
3	「かえるくん、東京を救う」②／「UFOが釧路に降りる」② (／「ねじまき鳥と火曜日の女たち」①')
4	「バースデイ・ガール」 (／「めくらやなぎと、眠る女」①')
5	「UFOが釧路に降りる」③
6	「かえるくん、東京を救う」③
7	「ねじまき鳥と火曜日の女たち」①／「かえるくん、東京を救う」④／「かいつぶり」
(エピローグ)	「ねじまき鳥と火曜日の女たち」②

4、映画『めくらやなぎと眠る女』の内容—響き合う物語群

(プロローグ)

オープニングのクレジットに続き、暗い中を手探りで階段を下りていく男。その下りきった先にある長い廊下を歩き始めたところで地震に見舞われ、目が覚めるとベッドの上に一人(小村)。午前3時4分。「かいつぶり」からほぼ唯一引用された冒頭場面から²⁷、地震のイメージを媒介に「UFOが釧路に降りる」の物語世界(断片的場面であるので、表では①で示した)へと接続させる。村上作品に頻出する(階段の)下降は、「地下二階」世界への移行をも思わせる。

“1”

映画のストーリー全体の基幹部分を成すのは、先述したように連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』*after the quake* 所収の二作だが、章段開始時点で‘Tokyo, a few days after the 2011 earthquake and tsunami’と字幕に示されるとおり、時代背景が1995年の阪神・淡路大震災から2011年の東日本大震災へと変更になり、小村が片桐と同じ「Tokyo Security Trust Bank」の融資課に勤務しているなど幾つかの差異は見られるものの、物語は典拠をそれぞれ①～③の三パートに分断しながら、ほ

²⁷ 「かいつぶり」 p.157。「コンクリート造りの狭い階段を下りると、その先には長い廊下がどこまでもまっすぐに続いていた。とても長い廊下だった。天井がいやに高いせいで、それは廊下というよりは干上がった排水溝みたいに見えた」(『村上春樹全作品 1979～1989⑤短篇集Ⅱ』講談社)。尚、注1前掲公式パンフでのインタビュー(p.10)によれば、フォルデスは当初この物語を映画全体で断片化して、各ストーリーを繋ぐプロムナードのように用いることを構想したものの、最終的に断念するに至ったという。

ぼ原作の流れに沿って展開する。「UFOが釧路に降りる」①では地震発生の日後、「キョウコ」と名付けられた小村の妻が出奔するまでを、「かえるくん、東京を救う」①では会社で融資返済の焦付きを上司に叱責された片桐が、帰宅後に「かえるくん」の急な来訪と「みみずくん」との闘いへの助力要請を受けるまでを、それぞれ描き出していく。但しそこには、出奔直前の眠るキョウコが見ている丘を上る男の夢と、妻からいなくなった猫「ワタナベ（・ノボル）」の搜索を求められた小村が列車の中で見る猫を捜す夢とが短く挿入されており、前者は「めくらやなぎと、眠る女」、後者は「ねじまき鳥と火曜日の女たち」からの引用（表で、それぞれ①と記す）として、後の場面への接続を示している。因みに実際に阪神・淡路大震災が起きた1月17日は火曜日なので、五日後の「日曜日」の妻の失踪とも合致するが、東日本大震災発生の日3月11日は金曜日であったから、五日後に彼らが金曜日の週末を迎えることはありえない。フォルデスも拘りさえすれば、日程に更に整合性を持たせられたかもしれないけれど、それをしていないのは彼が現実の日本の社会背景に対して余り関心がなく、本作の描く3.11が、あくまでも架空のそれであることを暗示していよう。

“2”

この章段は、映画全篇のタイトルである『めくらやなぎと眠る女』の根拠となった短篇「めくらやなぎと、眠る女」の内容を、多少ダイジェストしつつも大凡そのままトレースしているが、逆に、この物語と関わるのは、“1”や“4”で挿入される断片的場面を除き、本章段しかない。（“2”“4”“7”の各章段で独立的に語られるエピソードは表において青枠で囲んだ。）藤城（2024）は、映画が、英訳版小説の刊行がある短い改訂版のみならず、1980年代の初出版の内容をも踏まえていること、および長篇小説『ノルウェイの森』とも繋がりを持つ本短篇が、作中の少女を後に小村と結婚させてしまい、却って死や異界に関する主題を希薄化させていることを、適確に指摘している²⁸。だとすれば、フォルデスが制作に際してこの小説を最初に採択したのは、『ノルウェイ～』の世界との重なりではなく、別の要素に惹かれたためであると考えられるのではないか。それは、敢えて解釈すれば、‘blind (aveugle)’というイメージで結びついた、「めくらやなぎ」と「みみずくん」という目の見えない、且つ〈目に見えない危機〉ではなかったろうか。そしてこれはまた、片桐と小村らの二つの物語を結合させる役割をも担っている。よってこの‘blind’なるキーワードを、Yamada(2024)の言う「結節点」の一つと見做すことも可能であろう。

“3”

この章段では、“1”を受けて「UFOが釧路に降りる」と「かえるくん、東京を救う」の各第②パートが交互に展開するが、順序は先に片桐、続いて小村のエピソードが来る。片桐は「かえるくん」の要請を受諾し、同僚の佐々木から釧路行きを勧められた小村は、黒い小箱ブラックボックスの運搬を託される。（原作で、小村より三歳ほど年下という設定の佐々木は、小説やドラマ版等では小村に対して敬語を使うが、一旦翻訳を通過して作られたフォルデス版の日本語では、ぞんざいな喋り方をする。）更に、“2”から“3”にかけては「ねじまき鳥と火曜日の女たち」①の猫捜しモチーフも継続する。「かえるくん」によるコンラッドの引用「真の恐怖とは人間が自らの想像力に対して抱く恐怖のことです」（p.210）は、“2”の「めくらやなぎと、眠る女」①の少年の台詞「実際に痛いことよりは、や

²⁸ 藤城（2024） p.416 および pp.419-120 等を参照。

ってくるかもしれない痛みを想像する方がずっと嫌だし、怖いんだ」(p.84)と響き合う効果が出ており、これも〈目に見えない危機〉を暗示する「結節点」の一つであると認められる。

“4”

本章段は“2”と同じく独立的で、キョウコを「バースデイ・ガール」の主人公という設定に改編して語られる。彼女がオーナーに告げた願いが何だったのかは、原作同様に語られることはないが、“2”の「めくらやなぎと、眠る女」①で描かれた、今は亡き恋人・ヒロシの回想が挿入される点からすれば、そのことで傷ついたキョウコが、例えば〈平穏な人生を送れるように〉願ったという推定も強ち無理ではあるまい。実際フォルデスは、「彼女の願いは、恋愛という若い頃の夢をあきらめて、結婚するためにまっとうな人生を送ることなのではないか」(公式パンフ p.09)と考えたと述べる。作品解釈を全て脚本執筆者の意図に還元する必要はないが、これは本作を理解するに際しても妥当な見解であろう。だがそれは、彼女が自己に目を閉ざして無意識の中の〈眠る女〉に変貌する道でもあった。その彼女が至る「人間というのは、どこまでいっても自分以外にはなれないものだ」(p.235)との境地を、地震という危機に直面したことに起因させた点は甚だ興味深い。

“5”

「UFOが釧路に降りる」の第③パート〈釧路篇〉を結末まで原作通りになぞる。例えば、ドラマ版等ではカットされた、シマオの語る熊のエピソードなども、フォルデスは忠実に再現している。そのシマオの原作由来の台詞「どれだけ遠くまで行っても、自分自身からは逃げられない」(p.116)は、観客には“4”の「バースデイ・ガール」のキョウコの境地「人間というのは、どこまでいっても自分以外にはなれないものだ」の筈のように響き、これも「結節点」を形成している。Yamada(2024)p.83が、シマオを始め作中の女たちに村上作品に頻出する「分身(double)」のイメージを読み取っている点は、慧眼だと言える。村上の小説には屢々、主人公と、そのseekする対象とを繋ぐメディウム、媒介的な存在が登場するが²⁹、小村にとっては正にシマオが、彼とキョウコの間メディウムとなっている。そして、小村はシマオとの性交渉に失敗するが、それは同時に、彼がキョウコとはもはや繋がり得ない状況になったことを暗示している、という解釈も可能だろう。

“6”

「かえるくん、東京を救う」の第③パートも、原作の内容を、結末まではほぼ忠実に辿る。但し、「かえるくん」の崩壊は、原作における、彼の内に秘められた暴力的な「みみずくん」的なものの発露というイメージ以上に、「めくらやなぎ」の花粉を運び人の耳から入り込んで体内を蝕む蠅によるそれと、‘blind’を介してイメージが重なり合うものとなっているように思われる。「かえるくん」の言う「目に見えるものが本当のものとはかぎりません」(p.218)は、“2”の「めくらやなぎと、眠る女」①における「誰の目にも見えることは、それほど重要なことじゃない」(p.95)という台詞を反復し、やはり「結節点」としての再編がなされているが、但しこれは一方で、人は仮にblindな状況に陥ったとしても、心掛け次第で事態を好転させることも可能だというメッセージとしても機能し、原作にない“7”における片桐の昇進へと繋がっていくとも解釈できる。また、「かえる

²⁹ 例えば拙著(2016)『村上春樹論—神話と物語の構造』瑞蘭國際の第三章などを参照。

くん」を片桐のオルターエゴとして解釈するフォルデスは³⁰、片桐が長らく続けてきた人の目に見えない努力の価値を、パートナーシップの一形態として可視化させた、とも言えるのではないか。

“7”

これまで猫捜しのエピソードとして断片的に出てきた「ねじまき鳥と火曜日の女たち」を、独立してダイジェスト的に展開 (④)。加えて、危機を乗り越えた片桐の昇進という、原作にないエピソードが付加されている (「かえるくん、東京を救う」⁴)。原作にないので白抜き数字で示した)。もう一つ、「かいつぶり」の冒頭からの再引用に続き、小村が夢で見る黒い小箱ブラックボックスに入り込む猫は、彼の「中身」であり、同時に、遂に捉え得なかったパートナーシップキョウコの心をも象徴していると考えられる。

(エピローグ)

原作にない、キョウコが新しい部屋に運ばれた箱の中から「ワタナベ」を発見する場面 (「ねじまき鳥と火曜日の女たち」⁴) は、猫の入った箱をメタファーにして、after the quake を機に awake を果たした〈眠る女〉キョウコを、彼女の心を喪失した小村と対照的に描き出している。ところで、〈行方不明になった猫の帰還〉というエピソードで想起されるのは、この「ねじまき鳥と火曜日の女たち」をベースに生み出された発展的大長篇『ねじまき鳥クロニクル』である。この小説においても、作品冒頭でいなくなった猫が、第3部 (日本語原典やフランス語版その他では第6章末尾。但し、ルービンの訳した英語版 *The Wind-up Bird Chronicle* は独自の編集が施されて (adapted) おり、第4章末尾) に至って戻ってくるという場面が印象的だった。とはいえ、本作で猫を見出すのは、妻ではなく夫・岡田亨の方だったし、そもそも短篇「ねじまき鳥と火曜日の女たち」 (以下「短篇版」) において、妻は出奔していない。フォルデスが村上作品と出会った『象の消滅』の巻頭を飾る短篇版の要素は、〈猫探し〉のモチーフとして“1”～“3”を貫いて最終的に“7”～ (エピローグ) へと着地するに至っており、その意義の重要性は看過しがたい。これについて以下、長篇『ねじまき鳥クロニクル』 (以下「長篇版」) をも視野に入れながら、検討を加えていこう。

短篇版を典拠の一つとしたフォルデスのアニメーション映画が、原作者自身による多大な加筆の結果として完成した長篇版と通底した側面を有していることは、既に藤城 (2024) も指摘している。藤城は主人公が失踪した妻を捜し求める姿やモーツァルトとの繋がり、更に猫の帰還といったモチーフに注目し、また一方、フォルデスが長篇版に描かれた死や闇などの不可欠の主題と向き合う可能性は疑問視しつつも、「本当にフォルデスが映画化したかったのは『ねじまき鳥クロニクル』のほうではなかったのかとさえ思えてくる」と述べていて³¹、大いに首肯される。また、些か細か

³⁰ 注1 前掲、フォルデス (2024) p.07。「かえるくんは片桐のオルターエゴであり、それゆえに二人のやり取りは片桐の想像上のものである」。尚、ドラマ/実写映画での「かえるくん」にも同様の設定が認められる。

³¹ 藤城 (2024)、「映画における小村とキョウコの夫婦関係への関心は、『ねじまき鳥クロニクル』において主人公が失踪した妻を捜し求め、それまでの夫婦生活を顧みる点との関連で理解できるかもしれない。
【中略】モーツァルトは『ねじまき鳥クロニクル』の第三部のタイトル「鳥刺し男」が『魔笛』(1791年)からの引用であるように、短編よりも長編との接点を感じさせるものである。またネコのワタナベが戻ってこない短編「ねじまき鳥と火曜日の女たち」とは異なり、『ねじまき鳥クロニクル』の最後では主人公の異界での冒険の末に飼いネコがひょっこり戻ってくる」 pp.422-423、「[引用者注：村上作品の映画化は、基本的に大部分が短編に限られているという]このような状況を踏まえると、本当にフォルデスが映画化したかったのは『ねじまき鳥クロニクル』のほうではなかったのかとさえ思えてくる。『ねじまき鳥ク

い点に及ぶが、フォルデス版“7”の中の、小村が近所の少女と交わす次の会話に注目したい。

“Name? (名前は? /名前は?) ”
“Noboru Watanabe. (ワタナベ・ノボル。 /ワタナベ・ノボル) ”
“No, not your name, The cat’s name. (あなたじゃなくて、猫の名前。 /あなたのじゃなくて) ”
“That is my cat’s name. (これが猫の名前なんだよ。 /猫の名前さ) ”
“Oh, very impressive. (へえ、すごいね。 /すごい名前ね) ”

これは英語オリジナル (日本語版音声 / 日本語字幕) の台詞なのだが、このうちの下線部分は、次に引いた短篇版にも長篇版 (二重線で消した結果) にも見られない内容なのである。

「名前は？」
~~「名前って？」~~
~~「猫の名前よ。名前あるんでしょ？」娘はサングラスの奥からじっと僕の名前をのぞきこみながら~~
~~「たぶんのぞきこんでいたのだと思う」~~ 言った。
「ノボル」と僕は答えた。「ワタナベ [長篇版: ワタヤ]・ノボル」
「猫にしちゃずいぶん立派な名前ね」 (短篇版 p.162、長篇版 p.28)

ところがここは、バーンバウムの短篇版ではなくルービンの長篇版で次のように訳されている。

“Name?”
“Noboru. Noboru Wataya.”
“No, not your name, The cat’s.”
“That is my cat’s name.”
“Oh! Very impressive!”³²

以上の調査から、フォルデスが短篇版に (は、もとより長篇版の日本語原典にも) 本来存在せず、翻訳者ルービンによって付加された長篇英訳版の内容をも、自らの脚本へと反映させているらしいことが判明する。こうした例は他にも認められるものの、本稿では紙幅の関係で、全て取り上げることはできない。尤も、フォルデスのみならず日本語を解さない読者にとっては、その表現が原文にあったか否かは大きな問題ではなく、流通している翻訳テキストから、自分の興味関心に基いて受容しているに過ぎないであろう。けれどもこれをフォルデスが、藤城も指摘した「めくらやなぎと、眠る女」の長短二種のヴァージョンをも共に目を通してることなども考え併せるなら、彼

ロニクル』でも歴史の闇や異界というかたちで死や闇が不可欠の主題として描かれるため、フォルデスがどの程度それらにむきあうことができたかは未知数であるが」 p.423。

³² 英訳の『ねじまき鳥クロニクル』*The Wind-up Bird Chronicle* は、米国版が1997年にKnopfより、また英国版が1998年にHarvill Pressより、それぞれ刊行された。本稿での引用は、2003年刊行のVintage版 p.15に拠る。尚、問題の箇所は2001年Seuil初刊のフランス語版でも、—*Pas le vôtre, celui du chat.*—となっており (因みにフォルデス版も“*Non, pas le vôtre, celui du chat.*”で極めて近い)、英訳版が参看された可能性がある。

が本映画の制作に如何に心血を注いだかが、十分に覗える。但し、これも藤城が難色を示した通り、フォルデスが長篇版の複雑且つ多様な世界を、そのまま正面切って自作に組み込んでいるわけではない。例えば山根由美恵（2015⇒2022）が述べる、長篇版の結末における「妻の〈自立〉」という主題に目を向けるなら、フォルデス版において語られるキョウコの自立とも重なってくるであろう。

自らの「血」の邪悪さに怯え、自分自身の意識で自らを呪縛していたクミコは、ここで自己の「血」を〈邪悪な力を葬る者〉というアイデンティティとして確立させたといえる。【中略】邪悪な力を自ら葬り、人を殺したという罰を引き受ける倫理を持つ人間として、クミコは〈自立〉したのである。

この〈自立〉を成立させたのは、トオルの愛であった。【中略】決して非凡ではない主人公（トオル）が、最悪な状況下においても妻を探すことを諦めない姿を描くことで、異世界に行った妻は夫の愛が本物であることを信じ、自ら〈自立〉し、自分自身を救ったのである。「リーダーホーゼン」、「眠り」において描かれなかった夫からの愛が、妻の〈自立〉の成立と関わっている。³³

けれども山根論によれば、小説で彼女の自立を促したのは「夫からの愛」であり、一方で映画におけるそれが、寧ろ〈夫からの解放〉によってもたらされていることは、大きな違いと言わざるを得ない。ここからも、フォルデスにおける短篇「ねじまき鳥と火曜日の女たち」の発展のさせ方は、村上自身の行なった手法と似ているようで、実のところ、かなり異なっていたと言えるだろう。

最後に本節のまとめとして、【表1】で示した映画全体の構成を振り返ってみると、6つの物語が分断されつつも極めて整然と配列され、またそれらが相互に、異なる人物同士の台詞やイメージの「結節点」による重なり合いによって、巧妙に織り上げられていることに思い至る。稿者は、2023年3月の第1回新潟国際アニメーション映画祭で、この映画のジャパン・プレミアの上映に立ち会ったのだが、初見では、素材となった6つの短篇世界の往還に気を取られて、本作を一本のまとまった統一体として観ることが困難であった。しかしその後、何度も観返す中で、本稿で述べてきたような作品の意味に気づくことができた。所謂「アニメ」を観慣れた日本の観客からすると、これは或いは入り込みやすい作品とは言えないかもしれない。また作中に描かれたフォルデスの中の「日本」イメージと自己の日常とのギャップに面食らう可能性もある。けれどもそれらを突き抜けた先に、本作は必ずや、映像化された「世界文学」としての価値を開示してくれるはずである。

5、おわりに—「^{クエイク}地震のあとで」の、〈眠る女〉の^{アウエイク}目覚め

さて、以上の考察を基に、東日本大震災直後の日本を描いたこのアニメーション映画が、何故に『めくらやなぎと眠る女』*Blind Willow, Sleeping Woman*と題されたのかを整理して、本稿を閉じることとしたい。これまで見てきたように、本作は村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』*after the quake* 所収の二つの短篇とその登場人物を軸に、姿を消した猫の発見に至るまでの経緯など複数の

³³ 山根由美恵（2015⇒2022）「久美子：マトロフォビアを超えて—「ねじまき鳥クロニクル」1」『村上春樹〈物語〉の行方—サルタン・イグザイル・トラウマ』ひつじ書房 pp.126-127。

物語を組み合わせ成り立っている。この猫に関する稿者の解釈は、小村にとっては喪失、その妻のキョウコにとっては奪還すべき自己というかたちで既に提示したが、他にも例えば三宅香帆は、公式パンフ所収の論考「猫とは何か？」において、猫の意味を「男性たちが失っていた、目に見えない痛みの感覚と向き合う行為だった」と把握しており、ここでは猫の存在が、日本社会における東日本大震災の痛みの回帰と結びつけられ、その意味ではこの映画を一種の〈震災後文学〉として解説する試みと言えるかもしれない³⁴。本作が、東日本大震災を主要なモチーフとして描き出している以上、こうした解釈の方向性も当然検討されてしかるべきだろう。しかしながら、この作品における東日本大震災が、果たしてそれ固有の問題として焦点化されているかと言えば、必ずしもそうは言いきれない。勿論、人は、直接被災したわけではない巨大なカタストロフからも何らかの影響を受けることがあり得、それが自らを人生の次のフェーズへと推し進めていく、といった題材も、一定の普遍性を持つであろうことを認めた上でであるが。

三人〔引用者注：小村、片桐、キョウコ〕の生は素朴に肯定される一方で、生と表裏一体のものとして存在するはずの死の掘りさげは十分であるとはいいがたい。一九九五年から二〇一一年へと歴史的により近い災害にアップデートはしていても、震災はあくまでただの背景であり、物語の主題と直結させられているわけではない。（藤城孝輔（2024）『村上シネマ』p.422）

藤城論文も述べる通り、本作で「震災はあくまでただの背景」に留まっているのは確かである。しかしながら、それを、〈見えない危機〉への直面にまで敷衍し、blindな状況から自己に目覚めることの重要性を、村上小説の再編成によって訴えた一篇として、この映画は評価できる作品だと考えられる。先にも触れたが、フォルデスは〈眠る女〉キョウコの「願い」についてこう語っていた。

彼女の願いは、恋愛という若い頃の夢をあきらめて、結婚するためにまっとうな人生を送ることなのではないか。私はそう考えたんです。

その後、彼女は小村と結婚し、地震が起きるまでは平穏な生活を送っていました。でも、彼女は地震に魅了され、地震のニュースを見続ける。それはまるで、彼女の胃の中で地震が起こり、自分の人生を吐き出してしまうようなものです。この映画は基本的に、目を覚ました人々の話だと思います。（「ピエール・フォルデス、村上春樹を語る」日本語版公式パンフ p.09）

例えば本稿でも何度か言及したドラマ／実写映画『地震のあとで』『アフター・ザ・クエイク』では、数年を経て繰り返し日本社会を襲う災厄の現実と、それに向き合う人々の姿が描かれていた。だがこうした作品とはまた別に、寧ろ現実の日本社会から距離を置きつつも、〈見えない危機〉にどう対処するかを描くのは、意味のないことではない。我々が直面する問題を、多角的に語り直すためのよすがとして、村上春樹の作品はまださまざまな可能性を秘めているのである。

³⁴ 注1 前掲、三宅香帆（2024）pp.56-57を参照。

【付記】

本稿は、2025年7月5日・6日の二日間に互り京都大学で開催された第14回村上春樹国際シンポジウム「村上春樹文学における「パートナーシップ」」にて行なった対面式での口頭発表の原稿に、2025年12月20日にオンラインで実施された第52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。

使用テキスト

中央公論新社『バースデイ・ストーリーズ』（2002）

講談社〈村上春樹全作品〉第1期・第2期

映像資料（DVD ソフト）

『Blind Willow, Sleeping Woman』（英語版・仏語版：KINO LORBER, 2023年5月30日発売）

『めくらやなぎと眠る女』（日本語版：インターフィルム、2025年4月2日発売）

参考文献

内田康（2016）『村上春樹論—神話と物語の構造』 瑞蘭国際

内田康（2023）「危機に向き合う紐帯—連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』と舞台劇 *after the quake* の間—」ウェブ機関誌『村上春樹とアダプテーション研究』 Vol.1、村上春樹とアダプテーション研究会、2023年1月31日

ダムロッシュ, デイヴィッド（2011）『世界文学とは何か？』 国書刊行会

中村三春（2018）『〈原作〉の記号学—日本文芸の映画的次元』 七月社

沼野充義（2017）「「かえるくん、東京を救う」と世界文学」沼野充義監修・曾秋桂編集、村上春樹研究叢書 004『村上春樹における秩序』 淡江大學出版中心

藤城孝輔（2024）「めくらやなぎと眠る女—死の主題の希薄化と東日本大震災」『村上シネマ—村上春樹と映画アダプテーション』 森話社

藤城孝輔（2025）「Marc Yamada 著 *Murakami Haruki on Film*」ウェブ機関誌『村上春樹とアダプテーション研究』 Vol.3、村上春樹とアダプテーション研究会、2025年3月14日

山根由美恵（2022）『村上春樹〈物語〉の行方—サバルタン・イグザイル・トラウマ』 ひつじ書房

Marc Yamada(2024)*Murakami Haruki on Film*, Association for Asia Studies

公式パンフレット『Blind Willow, Sleeping Woman』 株式会社ニューディアー、2024年7月26日

【論文】

＜回転木馬＞という反復構造を断ち切る決断
—村上春樹短編小説「ハンティング・ナイフ」論—

関 氷氷、楊 炳菁

（浙江外国語学院 准教授、北京外国語大学 准教授）

はじめに

「ハンティング・ナイフ」¹は、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』に収められた第八編、すなわち最終作である。本作の基本的枠組みは、次のように整理することができる。「僕」と妻は、アメリカ海軍基地の近くに位置する海辺のホテルを訪れ、休暇を過ごす。その滞在中、「僕」は車椅子に座った息子を連れた母子と出会い、休暇地を離れる前日の午後には、海上のブイの上で太ったアメリカ人の女性と遭遇する。そして翌日の未明、ホテルの小さなバーで、今度は一人きりの息子と出会うのである。本作の内容に即して行われた先行研究は多くはなく、主として風丸良彦、高橋龍夫、酒井英行、浅利文子の四者による論考が挙げられる。そして、小説に内在する政治性という観点から見ると、四者の議論は大きく二種類に分けることができる。

まず、風丸と高橋の研究である。両者とも作中におけるアメリカに目を向けているが、高橋の論文の問題提起の部分には、次のような一文が見られる。「アメリカへの「歴史的な占領感」や「コンプレックス」を想定する風丸良彦の指摘は看過できないが、やはり対アメリカをめぐる戦後日本の一般的な歴史意識に収斂させている。」²この一文から明らかなように、高橋は風丸の視点に含まれる政治性を一定程度評価しつつも、その議論が的確さを欠いていると判断している。高橋によれば、本作の物語の舞台は沖縄であるべきであり、青年は沖縄を、母親は日本を、その家族はアメリカを、そして太ったアメリカ人の女性はアメリカそのものを象徴しているとされる。沖縄が有する特殊性を考慮するならば、いわゆる「戦後日本の一般的な歴史意識」に回収することは不可能である。また、作品中で「沖縄」という地名が明示されていない理由について、高橋は、「僕」自身の個人的な実感としてのリアリズムが損なわれることを、春樹はなによりも危惧したのではないだろうか³と述べている。さらに、「ハンティング・ナイフ」は、あくまでも個人的な体験の範疇で、沖縄に潜在する個別の人々の事情の光と闇に一瞬間対峙した「僕」が、都会に戻る前夜、ナイフのイメージによって僅かでありながら強烈な何かを覚醒させざるを得ない事態が確実に刻印されて

¹ 「ハンティング・ナイフ」の初出は1984年12月号の『IN・POCKET』（講談社刊、月刊文芸PR誌・文庫情報誌）である。その後、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社、1985）に収録され、『村上春樹全作品1979～1989⑤短編集II』（講談社、1991）に再録された。本稿では、『村上春樹全作品1979～1989⑤短編集II』収録版を底本とし、以下本文の引用ではページ数のみを記す。

² 高橋龍夫（2019）「ハンティング・ナイフ」論—潜在するムーブメント／移動する舞台—『2019年第8回村上春樹国際シンポジウム国際会議予稿集』淡江大学村上春樹研究センター p.190

³ 前掲注2 p.192

いる」⁴と結論づけている。

第二に挙げられるのは、浅利文子および酒井英行による研究である。浅利の研究は、意識と無意識という観点から、『回転木馬のデッド・ヒート』に収められた八編と『ノルウェイの森』との関係性に焦点を当てている。「ハンディング・ナイフ」に関する議論において、浅利は、ナイフを「暴力的な自己否定、あるいは現実否定の願望を表象」⁵するものと位置づけ、青年の夢には「通常意識しない暴力的な想念が現れており、ハンディング・ナイフとは、その想念が具現化されたものだと推測される」⁶と述べている。一方、太ったアメリカ人の女性については、「「軍用ヘリコプター」に見慣れてしまい、目前に明示されている暴力性をことさら認識せずすませている日々の現実気づかされる」⁷存在として捉えられており、さらに、「「ハンディング・ナイフ」には、内心に潜む暴力性に無自覚な青年同様、目前に去来する軍用ヘリコプターに暴力性を意識することのない人々の無自覚が描き出されており、ここにもやはり意識と無意識の懸隔が感じ取れるのである」⁸と結論づけている。

一方、酒井英行は、作中の「彼」（車椅子の青年）を「僕」の分身として捉える立場をとる。酒井によれば、「彼」は動かない足を持ち、自ら移動する力を欠いているがゆえに、ハンディング・ナイフによって世界を切り裂きたいと欲するのであり、それは「「彼」が隠し持っている暴力性」⁹であり、「「彼」の世界への反転攻勢、反逆としての暴力」¹⁰であるという。また、「「彼」とは「僕」の無意識である。「僕」の中に隠された暴力性（自分のナイフ）、「僕」の無意識を「彼」によって意識化されていくのが、『ハンディング・ナイフ』の深層的ストーリーだと言っても過言ではない」¹¹と述べている。その結果として、「僕」は「真の自我を自己の中に回収し」¹²、「分身を自我の中に回収した」¹³と結論づけられる。

以上の先行研究を整理すると、いくつかの問題点が浮かび上がる。まず第一の問題点は、高橋の研究に関わるものである。総体的に見れば、高橋の論述はきわめて示唆に富むものであるが、それが成立するためには、物語の舞台が沖縄であるという根本的前提が成立していなければならない。高橋は、小説中の環境描写やナイフのイメージなどを手がかりに、物語と沖縄との関連性を論じているものの、決定的な証拠を提示しているとは言い難い。さらに、具体的なレベルでは、少なくとも二つの問題が残されている。

第一に、太ったアメリカ人の女性と青年の父兄がともにアメリカを象徴するとするならば、両者の関係はどのように理解されるべきかという点である。第二に、青年の母親が日本を象徴するとされる場合、その母親と「僕」との関係もまた説明される必要がある。実際、この二つの問題はいずれも「僕」の位置づけと深く関わっている。第一の問題については、青年の父や兄が沖縄の青年の

⁴ 前掲注 2 p.193

⁵ 浅利文子(2019)「村上春樹『ノルウェイの森』につながる『回転木馬のデッド・ヒート』」『異文化論文編』20号 p.124

⁶ 前掲注 5 p.124

⁷ 前掲注 5 p.125

⁸ 前掲注 5 p.128

⁹ 酒井英行(2001)『村上春樹 分身との戯れ』翰林書房 p.178

¹⁰ 前掲注 9 p.178

¹¹ 前掲注 9 p.182

¹² 前掲注 9 p.184

¹³ 前掲注 9 p.184

眼に映るアメリカを象徴していると解釈することが十分に可能であり、他方、太ったアメリカ人の女性は「僕」の眼に映るアメリカを代表していると言える。しかし、そのように解釈すると、論理的には「僕」が一般的な日本、あるいは日本人を代表する存在となるはずである。だが、その場合、小説が浮かび上がらせる問題は沖縄そのものではなく、沖縄と日本とのずれの問題へと転化してしまう。さらに重要なのは、「僕」が一般的な日本を代表するとするならば、青年の母親もまた日本を象徴する存在である以上、象徴関係の上で矛盾が生じるという点である。

もちろん、高橋は「僕」を一般的な日本の代表とはみなしておらず、アメリカ文化に親しむ一個人として位置づけている。しかし、この理解に従うならば、小説における「僕」に関する詳細な描写や、太ったアメリカ人の女性との遭遇は、その意味を大きく失うことになる。総じて言えば、高橋の議論は一定の啓発性を有するものの、その成立にはきわめて厳しい条件を要し、一つの解釈にとどまるものと評価せざるを得ない。

次に、第二種類の研究についてである。酒井の議論は浅利のそれと多くの共通点を有しており、いずれも意識と無意識に言及し、ハンティング・ナイフを暴力性の象徴として捉えている。両者の決定的な相違は、酒井が人物の角度から出発し、青年を「僕」の分身として位置づけている点にある。この立場は「僕」と青年との関係性を重視するがゆえに、太ったアメリカ人の女性の存在を相対的に軽視する結果を招いている。しかし、作中では彼女が比較的詳細に描写されており、主要な登場人物の一人として重要な役割を担っていると考えるべきであろう。これに対し、浅利の議論は、「ハンティング・ナイフ」そのものを主たる対象としたものではないためか、太ったアメリカ人の女性との遭遇と、夜に青年と出会う場面とを、それぞれ意識の場面と無意識の場面として位置づけている。しかし、その過程において「僕」がどのような役割を果たしているのかについては、浅利は明確には論じていない。

以上の整理から明らかなように、先行研究がそれぞれ問題点を抱えている最大の理由は、各研究の思考枠組みにおいて、登場人物同士の関係性が必ずしも明確にされていない点にある。登場人物間の関係を明らかにすることは、小説解釈の前提条件であり、そのためには「僕」の解釈がとりわけ重要となる。なぜなら、「僕」は単なる語り手にとどまらず、作品中には「僕」の身体や感覚に関する描写が多く見られるうえ、主要な登場人物すべてと接点を有しているからである。言い換えれば、「僕」の性格づけこそが、小説解釈の方向性を規定しているのである。

1 小説における「僕」

「僕」について、浅利の論文においては、次のような重要な指摘がなされている。「ハンティング・ナイフ」には、29歳の「僕」が「プールサイド」の35歳の「彼」同様、「青年期をつき抜けてしまって、既に体力的退潮のプロセスに足を踏み入れつつある人間である」と自覚していることが書かれている。¹⁴「プールサイド」は『回転木馬のデッド・ヒート』に収められた第三編であり、浅利は両者の関連性を示すために、「プールサイド」の「彼」が日曜日の朝に聞き流していたビリー・ジョエルの「グッドナイト・サイゴン」の歌詞の中のナイフ knives という言葉にある¹⁵と述べている。

¹⁴ 前掲注 5 p.125

¹⁵ 前掲注 5 p.125

浅利の指摘は、「ハンディング・ナイフ」の解釈に直接的な結論を与えるものではないが、同一の短編集の中で同様の事象が二度現れることは、そのモチーフの重要性を示唆していると考えられる。実際に「ハンディング・ナイフ」を読むと、「僕」は海辺のホテルを去る前夜、就寝中に「異様に激しい動悸のせい」(p.390)で目を覚ましている。その後、動悸を鎮めるために「僕」が取った一連の行動や心理状態が比較的詳細に描写されており、浅利が言及しているのはまさにこの部分である。その後、「僕」はホテルの周囲を歩き、小さなバーで青年と出会うことになる。言い換えれば、「異様に激しい動悸」こそが、「僕」と青年との遭遇を生み出した契機であった。しかし、前述した先行研究の枠組みに立つ限り、いずれの研究もこの点に十分な注意を払っていない。実はここにこそ、「僕」とは何者であるのかを解明するための重要な手がかりが存在しているのである。

1.1 身体的主体性を備えた「僕」

小説冒頭の第一段落は、次の一文から始まる。「沖あいには、平らな浮き島のように大きなブイがふたつ、横に並んで浮かんでいた。」(p.377) この一文だけを見れば、それは単なる風景描写にすぎず、特段の意味を持たないように思われる。そして『回転木馬のデッド・ヒート』が、村上春樹によって、先行するリアリズムを意識しつつ、リアリズム文体を鍛錬する目的で書かれた短編集であることを踏まえれば、風景描写が現れること自体はきわめて自然なことであると考えられがちである。

しかし、第一段落に続く第二段落から第五段落にかけてもなお風景描写が継続されていることに注意を向けると、そこには重要な特徴が見出される。まず、第二段落における「上からのぞきこむと」(p.377)という表現は、「僕」がブイの上に立ち、足元を見下ろしたときの光景であることを示している。次に、第三段落の「ブイの上に立って海岸の方に目をやると」(p.378)という表現は、「僕」が同じくブイの上に立ち、海岸の方向を見渡した際の視界を描写していることを明らかにしている。さらに、第四段落にある「ブイの上空は米軍基地に向う軍用ヘリコプターの通りみちになっていた。彼らは(中略)内陸の方へと飛び去っていった」(p.378)という記述は、「僕」がブイの上に立ち、身体を海岸に向けたまま、頭上に広がる光景を見上げている場面を描いている。

このように、描写されているのは、「僕」がブイの上に立った状態で視認する足元、前方、そして頭上の光景であり、そこには高低の視覚構造、すなわち垂直と水平の関係が明確に存在している。そしてそれらは、直立した身体姿勢と密接に結びついている。したがって、第二段落から第四段落にかけての描写は、単なる風景描写というよりも、「僕」の身体をアンカーとする空間の提示であると言えるべきであろう。換言すれば、高低や遠近といった空間的秩序は、「僕」の身体がその場に関与することによって初めて成立しており、「僕」の身体こそが空間に層序と秩序を与えているのである。

空間の認識は身体を基盤として成立する。私たちが外界の空間性について語る時、すでに暗黙のうちに、自らの身体を基準点、すなわち原点とする原初的な空間座標軸を前提としている。したがって、客観的空間は身体空間を基礎として成立するものである。しかし、ひとたび客観的空間が成立すると、人間はしばしば、その空間と身体との原初的な関係を忘却してしまう。この点からすれば、先に述べた「身体をアンカーとする空間の提示」という解釈は、過剰解釈であるとの批判を免れないかもしれない。すなわち、第二段落から第四段落が確かに「僕」の身体を原点とする空間

を示しているとしても、それだけでは、村上が意図的に身体の役割を強調しようとしたと断定することはできない。

しかし、第四段落における記述は、村上が意識的に身体が存在を際立たせようとしていることを示している。一般論として言えば、アメリカ軍の軍用ヘリコプターがブイの上空を通過することはあり得るとしても、本来そこに常に存在しているのは空であるはずである。すなわち、「僕」がブイの上で頭上を見上げる際、軍用ヘリコプターよりも空の方が、はるかに一般的な光景であるはずである。もちろん、「僕」と妻がアメリカ軍基地の近くにある海岸のホテルに滞在しているという設定から、頭上を飛び交う軍用ヘリコプターを描写することによって現実感を高めるという説明も可能であろう。しかし、そもそも休暇先のホテルがアメリカ海軍基地の近くにあるという設定自体が、すでに一定の意味を帯びている。さらに重要なのは、第四段落の描写が単なる環境描写にとどまっていない点である。すなわち、「でもその軍用ヘリコプターの飛来をべつにすれば、それはほんとうに眠りこんでしまいそうなほど静かで平和な海岸だった」（p.378）という一文は、明らかに「僕」の感知の在り方を示している。

メルロ＝ポンティは、知覚について次のように述べている。「知覚された風景は、純粋な存在に属するものではない。厳密に、私がそれを見るように見れば、それは私の個人的な歴史の一環である。感覚が一つの再構成である以上、それは私の内部に、すでに形成された沈殿を前提としている。」¹⁶この指摘が示すように、感覚の「贈与」は超自然的な神から与えられるものではなく、私たちが身を置く社会・歴史・文化から生じるものである。すなわち、感覚には縦方向の厚みがあり、それは「垂直的な」世界から立ち現れ、特定の文化や伝統の情報を帯びている。感覚や知覚は文化によって形成されるものであり、それゆえに文化的な感覚、文化的な知覚なのである。

前述したように、一般的には、「僕」の頭上に広がる空間は空であるはずであり、軍用ヘリコプターが常に飛来する状況は非日常的である。それにもかかわらず、「僕」は空ではなく軍用ヘリコプターを選び取って描写している。このことは、空よりも軍用ヘリコプターの方が、「僕」の感知により強い作用を及ぼしていることを示している。さらに重要なのは、「静かで平和」という「海岸」を修飾する語の選択である。「静か」は直ちに軍用ヘリコプターと対置され、「僕」の聴覚に関わる感覚を表していると理解できる。低空を飛行するヘリコプターの轟音は人に騒々しさを想起させるため、読者はこの表現を自然に受け入れ、そこに「僕」の感知が介在していることを即座には意識しないかもしれない。しかし、「平和」という語の性質は明らかに異なる。それは「軍用」という語と対応しており、「僕」が内在させている特定の文化的・歴史的な文脈において、アメリカ軍の軍用ヘリコプターが戦乱をもたらす象徴として感知されていることを示しているのである。まさにこの「平和」という語の出現によって、「静か」は単に「物音がしないで、ひっそりとしているさま」¹⁷を表す語ではなく、「落ち着いているさま」¹⁸という、人間の心理状態を表す意味として理解されるべきであることが明らかになる。

このように考えるならば、風丸良彦が指摘した「語り手が無意識のうちに抱えてしまっている歴史的な占領感、あるいは、アメリカ人に対する語り手／読み手双方のコンプレックス」¹⁹という見

¹⁶ 張堯均（2024）『隠喩的身体』崇文書局 p.79

¹⁷ 『スーパー大辞林』（電子版）三省堂

¹⁸ 前掲注 17

¹⁹ 風丸良彦（2007）『村上春樹短編再読』みすず書房 p.160

解は、きわめて的確であると言える。通常、本来的な身体状態が人の意識に上ることは少なく、身体は常にある種の隠蔽状態に置かれている。しかし、「静かで平和」という感覚に基づく評価によって、「僕」の身体は前景化されることになる。軍用ヘリコプターに関するこの一連の描写においては、視覚と聴覚が同時に現れており、両者が分離されることはない。これは感覚の統合、すなわち共感覚であり、「身体図式」の現れであると言える。さらに重要なのは、空と比較したときに、アメリカ軍の軍用ヘリコプターに注意が向けられている点である。この選択は、後者が「僕」の肉身的な時間装置を刺激し、「僕」の「可感構造」を作動させ、周囲の存在構成（事物およびその場）と相互に呼応することによって新たなゲシュタルト構造を形成し、その結果として「僕」の意識が立ち上がることを意味している。さらに、連想とは、時間の射線と世界の射線とが「記憶スクリーン」に作用することによって生じるものであるがゆえに、「静か」や「平和」、とりわけ「平和」という感覚が生起したのである。

以上のように考えるならば、小説冒頭に見られる大部の外部環境描写は、単に作品の現実感を高めるためのものでもなければ、物語の舞台を客観的に説明するためのものでもないことが分かる。この描写の中には、数多くの身体的要素が織り込まれている。「僕」は小説の語り手であると同時に主人公でもあるため、冒頭における外部環境の描写だけを通して、「僕」が身体的主体性を備えた存在であることは十分に読み取ることができる。

1.2 「僕」と回転木馬のような人生

「ハンディング・ナイフ」の冒頭から、身体的主体性を備えた「僕」の存在が読み取れる。それでは、そのような「僕」からさらにどのようなことが明らかになるだろうか。まず、身体的主体について、張堯鈞は『隠喩的身体』において次のように述べている。

従来さまざまに想定されてきた主体とは異なり、身体主体はまったく新しい主体である。それは状況に立脚した、具身化された知覚主体であり、世界へと身を乗り出しつつも、有限な自由しか持たない主体である。また、変動する自然的・歴史的環境の中に置かれ、絶えず更新を経験する主体でもある。²⁰

この記述から明らかなように、「僕」が従来主体とは根本的に異なり、身体的主体性を備えた人間であることはきわめて重要である。というのは、「僕」は具体的な環境から出発し、自らが身を置く自然・社会、さらには刻一刻と変化する歴史を理解し、それに向き合う存在だからである。そして、「僕」の認識のあり方は、他の主体によって生み出される認識とは必然的に異なるものとなる。

前節では、浅利文子が論文において「ハンディング・ナイフ」と「プールサイド」との関連性からナイフの象徴性を論じていることを紹介したが、本稿もまた、この二つの短編がきわめて密接に結びついていると考える。その結びつきは、両作品が共通して示している生命観において顕著である。

²⁰ 前掲注 16 p.303

(1)

どれだけ努力したところで、人は老いを避けることはできない。虫歯と同じことだ。努力をすればその進行を遅らせることはできるが、どれだけ進行を遅らせたところで、老いは必ずその取りぶんを取っていく。人の生命というものはそういう具合にプログラムされているのだ。年をとればとるほど、払われた努力の量に比して得ることのできるものの量は少なくなり、そしてやがてはゼロになる。

（中略）

「年老いること自体は正直に言って、僕にとってはそれほどの恐怖というわけでもないんだ。（中略）僕にとっていちばん問題なのは、もっと漠然としたものなんだ。そこにあることがわかっているけど、きちんと直面して闘うことのできないもの。

（中略）

「そういった類の把握不能な要素は誰の人生にだってある。」²¹

(2)

僕は自分がもう青年期をつき抜けてしまって、既に体力的退潮のプロセスに足を踏み入れつつある人間であることに思い至らないわけにはいかなかった。（中略）歯についていえば、あともう擦り減ったり揺らいだり抜け落ちていくだけの過程にすぎないんです、（中略）あなたにできることはそれを少しでも遅らせるだけです。防ぐことはできません。（pp.390-391）

以上の二つの比較的長い引用は、それぞれ「プールサイド」と「ハンティング・ナイフ」から取られたものである。両者を対照すれば、その核心的な思想が完全に一致していることは明らかである。筆者はかつて「経験的身体の局限」という論文において次のように論じたことがある。すなわち、「プールサイド」における「彼」は身体主体として世界を認識し、身体経験に基づいて人生を考えることによって、人生をより明晰で把握可能なものとし、それによって全力で人生の諸問題に対処しようとする。しかし、その方法は最終的に解決不能な問題に突き当たる。それは、人生において顕在化する困難と闘うことの意味は何かという問いであり、少なくとも可視的な次元においては、そこに見出されるのは時間・エネルギー・才能の莫大な消耗にほかならない。²²「ハンティング・ナイフ」における上記引用箇所は、「プールサイド」ほど詳細ではないものの、両作品の核心思想が、「人の生命はプログラムされており、いかなる努力も最終的にはゼロに帰着する」という認識において一致していることは疑いない。それは、まさに「プールサイド」と同様に、「僕」が身体主体として獲得した認識である。

村上春樹は、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』の序言にあたる「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」において、次のように述べている。

²¹ 村上春樹(1991)『村上春樹全作品 1979～1989⑤短編集II』講談社 pp.291-292

²² 楊炳菁、関氷氷（2023）「経験的身体の局限—村上春樹短編小説「プールサイド」論—」『淡江外語論叢』第39号 pp.32-56 参照

我々は我々自身をはめこむことのできる我々の人生という運行システムを所有しているが、そのシステムは同時にまた我々自身をも規定している。それはメリー・ゴラウンドによく似ている。それは定まった場所を定まった速度で巡回しているだけのことなのだ。どこにも行かないし、降りることも乗りかえることもできない。誰をも抜かないし、誰にも抜かれない。しかしそれでも我々はそんな回転木馬の上で仮想の敵に向けて熾烈なデッド・ヒートをくりひろげているように見える。²³

この引用は、回転木馬という比喻を通して人間の生命の本質を説明するものであり、短編集の題名が<回転木馬のデッド・ヒート>とされているのも、まさにこの点を強調するためである。それと同時に、この短編集に収められた各作品が、内容の次元においても何らかの形でこの生命観と関わっていることを示唆している。このように見れば、「プールサイド」の「彼」であれ、「ハンディング・ナイフ」における「僕」であれ、いずれも以上の生命観を明確に体現する存在であるといえよう。もしそうであるならば、「ハンディング・ナイフ」もまた、こうした生命観、すなわち回転木馬のような「人生という運行システム」に深く関わっている物語であると推測することができる。

2 回転木馬のようなシステムに対する二つの態度

「ハンディング・ナイフ」の登場人物は多くなく、「僕」を除けば、主要人物と呼びうるのは二人のみである。すなわち、太ったアメリカ人の女性と、車椅子の青年である。この二人は互いに交わることがないため、構造的に見れば、本作は「僕」とアメリカ人女性との物語と、「僕」と青年との物語から構成されていると言える。以下、二つの物語をそれぞれ考察することによって、小説が表現しようとしている内容を浮かび上がらせる。

2.1 <回転木馬>の具現と反復構造に任せる態度——「僕」とアメリカ人女性の物語

「僕」とアメリカ人女性の物語が生じたのは、「僕」と妻がホテルを発つ前日の午後である。その日、「僕」は最後にもう一度泳ごうと思い、ホテルを出て海岸へ向かい、いつものように泳ぎ、ブイの上に上がったとき、アメリカ人女性に出会った。「僕」が彼女を見た第一印象は「太っている」ということである²⁴。

²³ 前掲注 21 p.247

²⁴ 風丸良彦は、太ったアメリカ人の女性に対して、「僕」が無意識のうちに歴史的な占領感やコンプレックスを抱いていると指摘する。その理由は、「僕」が太った女と言葉を交わす以前に、すでに彼女をアメリカ人だと判断しているからであるという。風丸の推論は厳密である。しかし、この推論は純粹意識の論理に立脚しており、感覚という要素を十分に考慮していないと指摘したい。「僕」が太った女性をアメリカ人だと判断したのは、純粹意識の推論による結論ではない。第一に、風丸の言う通り、この近辺には米軍基地が存在する。第二に、風丸が言及していない点として、海辺には米軍基地から来たらしい一団のアメリカ人がビーチ・バレーボールをしているという描写がある。したがって、「僕」が太った女性をアメリカ人だと判断した理由は、少なくとも次の二点に求められる。すなわち、①ここが米軍基地の近くであること、②海辺にいる彼らが兵士に見えること、である。

実際、風丸のような思考様式に従えば、海辺の外国人が米軍の兵士であるかどうかすら確定しがたい。

「僕」の根拠は、「みんなよく日焼けして背が高く、髪を短かく刈りこんでいた。兵隊というのはいつの時代でも同じような顔つきをしている」(p.382) という記述であるが、外見から職業を判断することは感覚に依拠せざるを得ず、客観的証拠であるとはいえない。しかも論理的には、仮に彼らが兵士であったとしても、近隣のアメリカ海軍基地に属する兵士ではない可能性もある。とはいえ、まさに「僕」が感覚に

女の太り具合には不健康な印象はなかった。顔だちも悪くない。ただ肉がつきすぎているだけなのだ。（中略）彼女のそんな太り方は、僕に何かしら宿命的なものを想起させた。世の中に存在するあらゆる傾向はすべて宿命的な病いなのだ。（p.384）

「僕」にとって、彼女の太りは病に由来するものであるが、その病は通常の医学が生理や精神の次元で定義する疾病ではなく、「宿命的な病い」である。そして、その「宿命的な病い」の名が「傾向」である。世の中にはさまざまな「傾向」が存在し、彼女の太りはそのうちの一例にすぎない。つまり、「傾向」と名づけられた宿命的な病いこそが本質であり、太りは現象にすぎず、しかも数多くの現象の一つにすぎない。

アメリカ人女性に対する第一印象の記述は、文脈上においては唐突なイメージを与える。なぜなら、この後、物語は太りから離れ、彼女と「僕」との会話へと移行し、その会話では太りをめぐる話題はほとんど現れないからである。しかし、太りを抜きにした二人の会話にこそ、「宿命」と「傾向」の真意を理解する鍵が含まれている。

暑さについて簡単に言葉を交わした後、女性は「ねえ、今何時ごろわかるかしら」（p.384）と尋ね、「僕」は大した意味もなくビーチに目をやってから、「二時三十分か四十分か、たぶんそのあたりでしょう」（p.384）と答える。女の返答は「ふうん」である。この箇所は重要である。暑さについてのやりとりでは、「僕」が主として女性の声についての知覚を語っていたのに対し、時間をめぐるこの部分では、「僕」自身の認識が問題化されているからである。作中は「「ふうん」と女はあまり気がなさそうに言った」（p.385）に続いて、次のように述べる。

時間が何時であろうが、そんなことは彼女にはあまり関係のないことのように思えた。ただ何かを訊いてみたかっただけのことなのだ。時間というのは純粋に独立した存在なので、そのように独立してとりあつかうことが可能なのだ。（p.385）

ここで焦点となるのは「時間」である。一見すると、時間が純粋かつ独立した自然時間として現れ得る可能性を述べているように見える。しかし一般に、そのような純粋な自然時間は成立しがたい。なぜなら、時間が単なる流れとして自然的差異のうちにとどまるならば、それは時間としてすら成立しにくいからである。時間が時間であり得るのは、人間、すなわち意識がそこに参与するからであり、時間は主体（意識）を経由してはじめて自己認識され、統一された時間となる。ところが小説は、「時間が何時であろうが、そんなことは彼女にはあまり関係のないことのように思えた」と述べる。これは、彼女にとって時間がまさに自然時間として扱われていることを意味する。言い換えれば、彼女は主体（意識）を欠いているか、あるいは主体（意識）を持ちながら、それを作動させていないということになる。では、なぜそのような事態が生じるのか。この問いは、二人の会

よって、海辺でビーチ・バレーボールをしている彼らをアメリカ兵だと把握したからこそ、ブイの上で太った女性を見たときに、彼女もまたアメリカ人であると判断し得たのである。すなわち、彼らは「一団」としてつながっているはずだという感覚的連関が働いているのである。言い換えれば、「僕」は風丸の言うような仕方であつた女性をアメリカ人と判断したのではなく、その判断の背後には一定の感性的論理が存在しているということである。

話をさらに追うことによって明らかになる。

第一に、彼女は自分がいまでのような仕事をし、いかなる生活を送っているのかを語るのではなく、まず自分がアメリカ海軍の軍属であることを語る。そこには海岸に来た理由の説明も含まれているが、「海軍も悪くないわよ。食えばぐれはないし、サービスはしっかりしてるし」(p.385)という言葉は、彼女が軍属という身分に満足し、ある種の優越感すら抱いていることを示している。実際、「私の学生の頃はヴェトナム戦争たけなわで、身内に職業軍人がいるってだけで肩身が狭かった」(pp.385-386)という言明からは、軍属という身分が幼少期の彼女に負の経験を与えたことも読み取れる。しかし、「変るものよね世の中って」(p.386)」という一言は、変化の原因をすべて外部へと帰しており、彼女が主体性をもって軍属という身分とどのように向き合うべきかを考えた形跡が乏しい。彼女は幼少期からこの身分に依存し、流れに身を任せてきたかのように見える。

第二に、婚姻についても同様である。彼女は成長後にスチュワーデスとなり、海軍航空隊から民間航空へ移ったパイロットと出会って結婚した。離婚の時期は明らかではないが、その原因は、彼女がスチュワーデスを辞めた後、夫が別のスチュワーデスと関係を持ったことにあるらしい。彼女はそれを、「エアラインの機内スタッフは勤務時間がなにしろでたらめだから、どうしても仲間どうしでくっついてしまうことになるの。一般の人とは神経の使いかたがちょっと違う仕事だしね」(p.386)と説明する。ここでも彼女は離婚の原因を職業へと帰しており、主体として婚姻をどのように扱うべきかを考えた形跡は見えない。

第三に、彼女の人生の総括である。彼女はロサンゼルスに生まれ、父の仕事の関係でソルトレイクシティへ移り、大学卒業後にニューヨークへ行き、結婚後はサンフランシスコへ移り、離婚後は再びロサンゼルスへ戻る。多くの土地で生活したように見えるが、それは必ずしも豊かで意味のある人生を意味しない。「父の仕事の関係」「結婚して」「離婚」といった語の用いられ方は、それらが彼女自身の主体的選択の結果ではないことを示している。

このように外部要因に振り回されてきたことから、彼女には主体性が形成されていないと結論づけるのは容易である。しかし一方で、彼女は自分の人生を「結局振りだしに戻っちゃったわけね」(p.387)と総括しており、そこには自己の人生を明晰に把握する視線が認められる。したがって、主体性がないと単純に断じることも妥当ではない。むしろ、彼女の人生は<回転木馬>に喩えられるべきものである。表面的には移動を繰り返し、変化に富んでいるように見えるが、結局は一周して原点に戻り、すべてがゼロに帰する。しかも移動の方向も経路も自ら決定することはできない。この構造は、村上のいう「我々は我々自身をはめこむことのできる我々の人生という運行システムを所有しているが、(中略)それは定まった場所を定まった速度で巡回しているだけのことなのだ。どこにも行かないし、降りることも乗りかえることもできない」という言葉と響き合っている。

以上を踏まえると、小説における「宿命」と「傾向」の内実も理解できる。実質的に言えば、人生が回転木馬のようなシステムによって制御されている以上、個人には能動的主導権がほとんどなく、配置を受け入れるほかない。その意味で人生は宿命である。そしてこの状況の下で、人が長期にわたり選択を放棄し、システムの安排に従い続けると、一つの「傾向」が形成される。形成された傾向は、それが傾向であること自体が意識されにくく、また脱することも困難である。問題が生じるたびに、本来は主体が下すべき決定を傾向が代行し、人の行為を決定してしまう。これこそが、「僕」がアメリカ人の太った女性に対して前述のような「診断」を下した理由である。

主体（意識）という観点から言えば、人間の行為や人生は本来、主体によって決定されるものである。しかし、回転木馬のようなシステムが現れたとき、主体とシステムの関係が問題となる。すなわち、人生がシステムによって制御されているのであれば、主体はそれに対していかなる関係に置かれ、どの程度作用し得るのか、という問いである。表面的には、アメリカ人女性は主体性を欠いているように見える。だが、以上の分析から明らかのように、彼女は主体性を欠いているのではなく、むしろ人生が回転木馬のようなシステムに制御されていることを明確に理解している。そしてその理解に到達したがゆえに、主体が本来担うべき思考や選択の働きを放棄し、外部の安排に全面的に従うことを選択しているのである。

会話の途中で、軍用ヘリコプターが再びブイの上空を飛ぶ。彼女はそれを見て次のように言う。

「ねえ、あんな風に空から私たちを見下ろしていると、私たちの姿はすごく幸せそうに見えるんじゃないかしら？」（中略）「とても平和そうで、楽しそうで、何も考えてないみたいで。ちょうど、そうね……家族写真みたいに。」（p.388）

前述したように、「僕」は軍用ヘリコプターを戦乱をもたらす象徴として感知していた。それに対し、彼女の見方はまったく異なる。この差異は二点に現れている。第一に、結論が正反対であること——「僕」にとっては戦乱の象徴であるのに対し、彼女にとっては平和の象徴であるという点である。第二に、視点が異なること——「僕」は自分の側からヘリコプターを見るのに対し、彼女はヘリコプターの側の視点から自分たちを見るという点である。しかも、「平和そう」「楽しそう」と並置されているのは、「何も考えてないみたい」という語である。主体性を放棄し、外部に全面的に従うならば、確かに何も考えなくてよいことになる。そのとき彼女が語る考えは、厳密には彼女自身の思考というよりも外部の思考、すなわち外部の価値であると理解される。彼女の言葉から推測されるのは、①アメリカが高位から他者を見下ろす位置を占めていること、②アメリカは他者に平和と無憂の幸福をもたらすという自己像である。

もちろん、「僕」の見方はそれと正反対である。この点からすると、アメリカ人女性の過度の太りは、アメリカが平和と無憂の幸福を与えているという自己像が意識の次元で過剰化した結果として読むことができるかもしれない。また、国家と個人の関係という観点から見れば、国家権力が個体を規律化する構図がここに現れていると述べることも可能である。しかし、本稿が強調したいのは、彼女がこの状態にあるのは、国家権力が彼女の主体性を直接規律した結果というよりも、人生が回転木馬のようなシステムに制御されていると理解した主体が、主体としての働きを自ら放棄したことによる、という点である。そして、彼女がたまたまアメリカ人であるがゆえに、彼女の言葉はアメリカの国家意志を露出させているのである。

以上の考察から、本作における「僕」とアメリカ人女性の物語が示しているのは、少なくとも次の三点である。第一に、小説は、短編集『回転木馬のデッド・ヒート』の前書きが提示した主題——人生は回転木馬のようなシステムによって制御されている——を、まずアメリカ人女性を通して具体化しているという点である。第二に、主体がそのシステムに直面したとき、彼女が取る態度は主体性の放棄、すなわち反復構造に身を任せることであるという点である。これが、彼女にとって時間が無意味であること、また彼女の肥満が「傾向」という宿命的病いによって生じると「僕」が診

断する理由でもある。第三に、表面的には、彼女はアメリカの国家意志を体現しており、彼女の「アメリカ人性」はアメリカの象徴として読み得るが、実際には、その国籍は決定的な要素ではないという点である。仮に彼女が別の国籍であったとしても、『回転木馬のデッド・ヒート』の前書きが提示する主題は同様に露出し得るからである²⁵。

2.2 <回転木馬>の認識と反復構造を断ち切る決断——「僕」と車椅子の青年の物語

「僕」とアメリカ人女性の物語は、短編集の主題を具現化している。しかし、前述のように、人生を制御する回転木馬的システムが立ち上がる以上、主体はいかなる態度でそれに臨むべきかという問題が不可避的に生じる。これは誰もが直面せざるを得ない問題であり、「僕」も例外ではない。アメリカ人女性の人生経験は、「僕」にこの問題を直視させる。そのことが、「僕」が夜半に目を覚まし、人生について思考する契機となったのである。

アメリカ人女性が選ぶのは主体性の放棄であるのに対し、「僕」はそれとは異なる立場をとる。「あなたにできることはそれを少しでも遅らせるだけです。防ぐことはできません」(pp.390-391)という言葉が示すように、「僕」もまた、システムが人生を制御していること自体は認めつつも、主体性がまったく無効であるとは考えていない。実質的に変更することはできなくとも、主体的な行為によってその進行を「遅らせる」ことは可能であると考えているのである。まさに主体性が一定程度作動しているからこそ、「僕」は女性にとって時間が無意味であることを見抜き、彼女の肥満を「傾向」という宿命的病いの所産として診断することができたのである。

そして前述したように、「僕」の動悸は二つの物語の間に位置している。「僕」とアメリカ人女性の物語が、システムに対する一つの態度（主体性の放棄）を描くと同時に、「僕」がそれとは異なる立場にあることを示している以上、「ハンディング・ナイフ」が『回転木馬のデッド・ヒート』の主題を反映しており、かつ動悸が承前啓後の役割を担っているのであれば、「僕」と車椅子の青年の物語は、回転木馬的システムに対する別の態度を描いているはずである。

「僕」と青年との物語がいかなる態度を表現しているのかを考察する前に、まず車椅子の青年の状態を確認しておきたい。

「二週間——というところですね。正確に何日めになるのかはちょっとわからないけれど、おおよそそんなところですよ」

(中略)

「一ヵ月になるか二ヵ月になるか、まあ成りゆき次第ってところですね。僕にはわからない——というのは僕が決めることじゃないからです。」

(中略)

「要するに我々は——僕の家族のことですが——健康な人間と不健康な人間、効率的な人間と非効率的な人間とにはっきりとわかれているんです。(中略)健康な方の人間がタイルを作ったり財産をうまく運用したり脱税したりして、不健康な方の人間を養うわけです。シス

²⁵ この点は、「中国行きのスロー・ボート」における「中国」を想起させる。アメリカ人として設定された彼女のアイデンティティは、同作品における「中国」と同質であると考えられる(関氷氷・楊炳菁(2016)「村上春樹小説における“虚”と“実”——『中国行きのスロー・ボート』における“中国”について」『国際漢学』第3期、pp.152-157参照)。

テムとしては、その機能性じたいとしては、なかなかうまくできてはいるんですがね」

（中略）

「みんなが決めるわけです。あそこに一ヵ月いろ、ここに二ヵ月いろってね。そんなわけで、僕は雨ふりみたいにあっちに行ったりこっちに行ったりしているんです。正確にいうと僕と母ということですがね」

（中略）

「家庭というものは本質的にはそれじたいが前提でなくてはならないんです。そうじゃないとシステムがうまく機能しない。そういう意味では僕はひとつの旗じるしのようなものです。たくさんのが僕の動かない脚を中心として作動しているとも言えるんです。」（pp.395-397）

上記引用は、ここでの滞在期間を尋ねる「僕」に対する彼の回答である。一見すると、身体の不自由な彼を中心に物事が動いているように見える。しかし実際のところ、彼と彼の母は「雨ふり」のように、どこに、いつまで滞在するのかさえ分からず、自らの生活でさえ家族によって決定されているのである。ここで、繰り返し登場する「システム」という彼の言葉に注目しておきたい。ここでの「システム」は、彼の家族の運行状態を指すというよりも、彼が脱することのできない人生そのものを指していると理解するのが適切であろう。そして、その人生とは、「どこにも行かないし、降りることも乗りかえることもできない」という回転木馬の特性を明確に示すものである。言い換えれば、青年母子の人生を制御する回転木馬的システムは、「家庭」という形をとって現れているのである。

車椅子の青年および彼の母もまた、回転木馬のようなシステムに嵌め込まれている。しかし、彼は果たしていかなる態度をとっているのだろうか。時間を手がかりに考えるならば、車椅子の青年は表面的にはアメリカ人女性と同じように見えるかもしれない。しかし、「僕」の語りを精査すれば、青年母子はそのアメリカ人女性とは異なって描かれていることが分かる。たとえば、作中には次のような描写がある。

その物静かな二人はロビーのふかぶかとしたソファーに向いあって腰を下ろし、新聞を広げて読んでいた。母親も息子もそれぞれの新聞を手に、まるで定められた時間を人工的にひきのばそうとしているみたいに新聞の隅から隅まで目をとおしていた。（p.378）

以上の描写から明らかなように、この母子の生活は多様性や豊かさとは無縁であり、その最大の特徴は「静けさ」である。本来であれば豊かさと多様性を備えているはずの生活を、彼らは単一の生の様式によって生きている。これは、個人的時間と非個人的時間の乖離を示すのみならず²⁶、彼

²⁶ 身体の観点から見れば、時間には個人的時間と非個人的時間という二重構造が存在する。この二つの時間が統合され、調和するとき、生命は深度と厚みを獲得し、生活は豊かさと多様性を帯びる。しかし、この二重構造の統合は不安定であり、心理的あるいは生理的な疾患などによって、個人的時間と非個人的時間は容易に乖離する。個人的時間が非個人的時間を排除する場合であれ、非個人的時間が個人的時間を圧倒する場合であれ、最終的には本来の身体の分裂を招くことになる。そこでは、時間の諸次元の多様な統一が単一の時間点へと置き換えられ、多様な生の可能性のうちの一つが固定化され、唯一かつ普遍的な生のあり方として現れることになる。

らの生活から可能性そのものが失われていることを意味している。そして前述したように、時間は主体（意識）を経由して初めて自己認識された統一的時間となる。もし異なる時間帯において常に同じ行為を機械的に繰り返しているのであれば、時間は自然時間へと還元され、行為は意味を失う。その結果として、「僕」は彼らの会釈を「会釈にはじまって会釈に終り、その先のどこにも行かなかった」（p.380）ものと感じるのである。

しかし、ここで注意すべきは、母子の生活に対して「僕」が「人工的にひきのぼそうとしているみたいに」という表現を用いている点である。これは、主体性を放棄した結果として時間が自然時間へと転化したアメリカ人女性とは異なっていることを意味している。言い換えれば、身体主体は周囲の環境との関係の中で自然に時間を生成する存在である以上、この母子は主体性を有していることになる。なぜなら、もし主体性が存在しなければ、単一かつ機械的な生活が持続するのみであり、時間を人工的に引き延ばすという特徴が現れることはあり得ないからである。

アメリカ人女性とは異なる以上、回転木馬のようなシステムに対して、青年はいかなる態度を取るのだろうか。実は、「僕」と青年の物語は、回転木馬的システムに対する青年の認識とその対応を表現している。まずは、その認識について見てみよう。

夜半の出会いの場面で、「僕」がなぜ今日は海岸に行かなかったのかと問うと、青年は「母の具合がよくなかった」（p.393）と答え、続けて次のように語る。

「体の具合が、その、具体的に悪いっていうわけじゃないんです。要するに、精神的なものです。神経的というかな、神経が立つんです」

（中略）

「神経の病気の現れ方というのは千差万別なんです。原因はひとつで、結果が無数です。ちょうど地震と同じですね。放出されるエネルギーの質は同じですが、それがでてくる場所次第でがらりとその地上レベルの現象は変わってきます。」（pp.393-394）

この地震の比喻は、単なる説明上の便宜を超えて、青年の思考様式そのものを示している。彼は個別的な症状の差異よりも、その背後に潜んでいる「本質」に注目している。すなわち、表層に現れる多様な現象は、根源的なエネルギーの発現形態にすぎないという理解である。そして「何から何まで一分の隙もなく健康な人間なんてどこにもいないのだ」（p.394）という「僕」の発言もまた、構造的に物事を捉える視線を示している。

ここで重要なのは、青年が母親の症状を、現象としての個別的なものとして捉えると同時に、反復の現象として理解している点である。すなわち、症状が「現象的にはなおる」（p.393）ということは、地下のエネルギーが除去されたことにはつながっていないという意味を示している。この構図は、運動しながらも同一軌道を反復する回転木馬の構造と同型である。すなわち、表層的变化と構造的な不変とが同時に成立しているのである。さらに踏み込めば、青年の説明は母親の病理を語ると同時に、自身が置かれている状況の構造を言語化しているものとして読むことができる。地下のエネルギーとは、個別的な身体症状を超え、生活全体を規定する条件の隠喩である。青年の動かない脚、母子が固定された家庭空間、外部へと移動できない生活様式——これらは偶然的な事情ではなく、反復を生み出す構造的な要因である。母親の神経症状は、その構造が表層化した一つの現象にすぎない

い。

このように見るならば、青年は回転木馬的システムの内部にしながら、その運動原理を認識している存在である。彼は単に閉じ込められているのではなく、閉じ込められている構造を理解している。この認識こそが重要である。なぜなら、構造を見抜く視線は、同時にそれを切断し得る（実際に可能かどうかは別として）可能性の前提条件となるからである。問題は、その認識がいかなるかたちで行為へと接続されるのかという点にある。

「僕」と青年の物語の後半を見ると、青年の持つハンティング・ナイフが登場し、「ナイフを空中にすべらせ」（p.400）る「僕」と、ナイフを「記憶のやわらかな肉にむけ」（p.401）る青年の夢が描かれている。本作が＜ハンティング・ナイフ＞をタイトルに掲げている以上、その象徴的機能を精査することは避けて通れない。従来の先行研究においては、このナイフは主として暴力性の記号として読まれてきた。しかしながら、その理解は刃物という物理的属性に即した即物的解釈にとどまり、本作が内包する反復構造や主体の生成過程との関係にまで十分に踏み込んでいたとは言い難い。暴力という一義的カテゴリーに回収することは、本作が提示するより根源的な問題系を狭めてしまう可能性がある。

ハンティング・ナイフは本来的に狩猟に特化した、身体に密着する道具である。狩猟とは衝動的な殺傷ではなく、「選択」「照準」「決断」「遂行」という一連の能動的プロセスを含む行為である。その意味において、この物件は単なる攻撃性よりも、むしろ主体的決断性と強く結びつく文化的記号である。さらに、「切る」という行為は連続性を断ち、既存の秩序を分節化する操作である。したがって、ナイフとは暴力の象徴というよりも、「連続した物事の切断可能性」を可視化する装置として捉えるべきであろう。

とりわけ重要なのは、このハンティング・ナイフが車椅子の青年に専属する私的所有物として提示されている点である。それは公共的に機能する道具ではなく、身体に近接したかたちで秘匿的に保持されている。ここにおいてナイフは、すでに外部化された行為ではなく、内面化された潜在的決断の形態を帯びている。すなわち、それは「行為以前の行為性」として存在しているのである。この秘匿性は、主体がまだ発動していないが、発動し得る力を内在させている状態——いわば「決断の準備態」とも呼ぶべき段階——を象徴している。

このように理解するならば、本作におけるハンティング・ナイフは、回転木馬的システムとして表象される反復的構造の切断可能性を示すものとして再定位され得る。回転木馬は絶えず運動しながらも実質的な前進を伴わない構造であり、そこでは運動と停滞とが同時に成立している。主体は動いているという感覚を保持しながらも、同一の軌道を反復する状態に拘束されている。この反復構造を断ち切るためには、「決断」という跳躍が必要となる。ハンティング・ナイフは、その跳躍の可能性を物質的形態として担保する象徴なのである。

この読解は、青年の夢の描写および「僕」がナイフを振るう場面によってさらに補強される。夢の中で、青年の「頭の内側から、記憶のやわらかな肉にむけて、ナイフがななめに突きささっている」（p.401）。ここでの突き刺しは、自己の連続性の再編成を意味している。記憶を断つことは、既存の自己像からの離脱を意味し、既存構造の再構築を志向する行為である。また、「僕」がナイフを振った際には遠近感が消失し、「ひとつのカオスとして、僕のまわりをとりかこんでい」（p.400）る。村上文学においてカオスは単なる混乱ではなく、秩序の一時的解体を通じて新たな可能性が生

成される臨界的空間として機能することが多い。遠近の消失は既存の認識枠組みの崩壊を示し、カオスは再編の前段階としての生成的契機を意味している。すなわち、ナイフの振動は世界の再構築へ向けた前触れなのである。

以上のように、車椅子の青年は回転木馬という反復的システムに無自覚に包摂されている存在ではない。それは主体性を放棄し、回転木馬に身を委ねるアメリカ人女性の姿勢とは明確に対照をなしている。青年はシステムの構造を認識したうえで、その外部へと出る可能性を内在させている。ハンティング・ナイフとは、その潜在的跳躍を担保する象徴であり、反復構造を切斷し得る決断の物質的形象なのである。

終わりに

本稿は、「ハンティング・ナイフ」における身体性を帯びた主体「僕」に着目し、タイトルにも掲げられたハンティング・ナイフの象徴的機能を再定位することによって、本作が『回転木馬のデッド・ヒート』序文において提示された問題を具体化していることを論じた。

作品内に配置された二つの関係構造、すなわち「僕」とアメリカ人女性、そして「僕」と車椅子の青年は、回転木馬的システムに対する異なる応答を示す対照的配置として機能している。前者は反復構造を身体的に体現し、主体を放棄することによってシステムへと同化する態度を示す。一方、後者はその構造を認識しつつ、その外部への跳躍可能性を内在させている存在である。ハンティング・ナイフとは、その跳躍の潜勢力を物質的形象として担保する象徴にほかならない。

もっとも、本作は「切斷」の実践を描くのではなく、その可能性の提示にとどまっている。ナイフは振るわれる直前の状態にとどまり、変化の具体的帰結は意図的に空白化されている。だが、まさにこの「宙吊り」の状態こそが重要である。それは、主体が反復構造を認識しながらも、なお遂行の手前、すなわち決断に立ち続けるという、村上文学初期における根源的状况を示しているからである。

一九八〇年代に書かれた本作は、反復構造をいかに断ち切るかという問いを未完のまま提示することによって、後の村上文学に展開される主体の変容、世界の再編、そしてカオスを經由した新たな秩序生成へと接続する萌芽を内包している。「ハンティング・ナイフ」は、変化の物語ではなく、「変化の可能性」を主題化したテキストである。その可能性がその後いかなる形で具体化されていくのかを追跡することは、村上文学全体を再考するうえで不可欠の課題となろう。

【参考文献】

- 浅利文子(2019)「村上春樹『ノルウェイの森』につながる『回転木馬のデッド・ヒート』」『異文化.論文編』20号
- 風丸良彦(2007)『村上春樹短編再読』みすず書房
- 酒井英行(2001)『村上春樹 分身との戯れ』翰林書房
- 高橋龍夫(2019)「「ハンティング・ナイフ」論—潜在するムーブメント／移動する舞台—」『2019年 第8回村上春樹国際シンポジウム国際会議予稿集』淡江大学村上春樹研究センター
- 張堯均(2024)『隱喩的身体』崇文書局
- 村上春樹(1991)『村上春樹全作品 1979～1989⑤短編集II』講談社

＜回転木馬＞という反復構造を断ち切る決断
—村上春樹短編小説「ハンティング・ナイフ」論—（関 氷氷、楊 炳菁）

楊炳菁、関氷氷（2023）「経験的身体の局限—村上春樹短編小説「プールサイド」論—」『淡江外語論叢』第39号

【論文】

村上春樹「青が消える (Losing Blue)」論
—「豊穡な読み」へ繋げるものとしての「アイデンティティ」解釈—

山根 由美恵
(山口大学 准教授)

はじめに 問題の所在

村上春樹「青が消える (Losing Blue)」(初出『LEONARDO』1992: 以下、「青が消える」と記す)は、通常の村上テキストと異なる出版事情となっている。作者による解題¹によれば、万国博「EXPO'92」の特集雑誌(英「インディペンデント」、仏「ル・モンド」、西「エル・パイス」: 各新聞共同雑誌)から「ミレニアム」を題材とした執筆依頼があり、各言語(英・仏・伊・西)で掲載された。日本語版は初出から10年後に『村上春樹全作品1990～2000① 短篇集I』講談社・2002: 以下、本書をテキストとする)に所収される。その後看過されていたが、2007年に国語教科書²へ採用後、主として国語教育の分野での研究が始まる。

あらすじは以下ようになる。作品の舞台は1999年の大晦日の夜である(初出が1992年のため、近未来設定)。ミレニアムの夜、主人公「僕」が一人でアイロンをかけていると、次々に物体から青色が消えてゆく。「僕」は突然の「青」の消滅に戸惑いつつ、不可解な現象が自分だけのものなのか、別れたガールフレンド(以下、彼女と記す)に電話をする。彼女は「僕」の話はロクでもない話で他人の楽しみにいちいち水をさすものであると電話を切られる。家を出て、ブルーラインの地下鉄の駅員に尋ねてみても、「政治のことは私に聞かないでください」、「もっと偉い人に聞いてください」(p280)と拒絶される。さらに、コンピューター・システムの総理大臣に答えを求めると、「何かがひとつなくなったら、また新しいものをひとつ作ればいい」(p282)と返される。「僕」は「青」消滅の理由が分からないまま、「でも青がないんだ」「そしてそれは僕が好きなのだったのだ」(p282: 引用者注・本文がゴシック体)とひとりごちつつ、新たなミレニアムを迎えることになる。

先行研究では、A:「青」の解釈、B: 語りの問題、C: 初出誌との比較、D: 他者の問題が討究されてきた。最も取り上げられてきたのは、A:「青」の解釈である。

¹ 村上春樹「解題」(『村上春樹全作品1990～2000① 短篇集I』講談社・2002、pp.304～305)

² 明治書院『新精選国語総合』(2007)、三省堂『精選国語総合』(2013)、大修館書店『現代文A』(2015)、明治書院『新精選国語総合 現代文編』(2017)、大修館書店『現代文A 改訂版』(2019)、三省堂『精選言語文化』(2022)、大修館書店『言語文化』(2022)、明治書店『精選 言語文化』(2022)

- ・アイデンティティ：山下航正³・中野登志美⁴・松本侑馬⁵・小田隆拓⁶
- ・限定されない／多様／寓意性の高いもの：石川則夫⁷：読者自身にとって忘れられない、好きなもの、松本誠司⁸：大切なもの・過去・彼女・心の余裕・環境
- ・真の自由・正義・幸福等の精神性：須貝千里⁹
- ・地球・環境：鎌田均¹⁰・伊勢光¹¹・坂田達紀¹²・
- ・孤独感：原善¹³
- ・意味が変化していく：佐藤洋一・岡田智¹⁴
- ・消える意味について：大高知児¹⁵・中野和典¹⁶

「青」は様々な象徴性を含み、実際の授業実践報告においても生徒が多様な「読み」を提示していた。国語教育の変遷について岡田真範¹⁷は次のように述べている。「いわゆる「近代」においては、正解を知っている者が教師であり、その教師の視点で読むことが望まれ、その熟達度によって階層化されてきました。一方、近代以降では、社会構造の変化に伴い、価値観が多様化するにつれて、学習者の多様な視点を重視するようになり、かつて正解を知る立場にあった教師は、学習者の多様な視点を交わせ、考えを深めることを導くコーディネータに変化しつつあります」。「青が消える」は「正解」到達主義となりにくい、「学習者の多様な視点を交わせ、考えを深める」ことが可能な教材である。ただし、こうした「読み」の多様性は、結局「青」は何だったのかといったもやもやとした読後感を残すことも多く、コーディネーターの立場では収束させることも難しい。更に、扇田浩水・山田夏樹¹⁸は「それぞれが「自分の読み」を明確にし、教室が文字通りの意味での多様

³ 山下航正「村上春樹「青が消える(Losing Blue)」—孤独な「語り」—」(『日本文学』2008・10)

⁴ 中野登志美「自己を問う〈読み〉を働き掛ける虚構—村上春樹「青が消える」の教材性の検討—」(『国語教育研究』2011・3)

⁵ 松本侑馬「村上春樹『青が消える』教材論—アイロニカルな自己を読む—」(『学芸国語教育研究』2014・12)

⁶ 小田隆拓「一九九九年を生きる「みんな」と「僕」—村上春樹「青が消える(Losing Blue)」論—」(『横浜国大國語研究』2018・3)

⁷ 石川則夫「白鳥は哀しいのか—村上春樹「青が消える」の教材研究論—」(『國學院大學教育学研究室紀要』2016)

⁸ 松本誠司「村上春樹『青が消える』による学習者の読みの交流」(『国語教育研究』2008・3)

⁹ 須貝千里「国語教科書の中の「ポスト・ポスト・モダン」の—「文学の読みを見直す」ために「外部」問題の掘り起こしを—」(『月刊国語教育研究』2010・5)

¹⁰ 鎌田均「『青が消える—その語りを読む—』」(『〈教室〉の中の村上春樹』ひつじ書房・2011)

¹¹ 伊勢光「『青が消える』を教室で読み解くために—「習得」「活用」のための「予習」として—」(『日文協国語教育』2016・12)

¹² 坂田達紀「村上春樹「青が消える (Losing Blue)」の文体」(『四天王寺大学紀要』2017・9)

¹³ 原善「村上春樹「青が消える(Losing Blue)」が消したもの—「青が消える」と"Losing Blue"—」(『昭和文学研究』2015・3)

¹⁴ 佐藤洋一・岡田智「小説教材における「習得・活用」の授業・評価開発—村上春樹「青が消える」(高校1年・明治書院)を例に—」(『愛知教育大学教育実践総合センター紀要』2010・2)

¹⁵ 大高知児「『青が消える (Losing Blue)』の可能性—〈パラレル・ワールド〉の物語は〈いま・ここ〉に何を問いかけるのか—」(宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう・2012)

¹⁶ 中野和典「終わりなき終末—村上春樹「青が消える (Losing Blue)」論—」(『福岡大学人文論叢』2024・3)

¹⁷ 岡田真範「コラム」(助川幸逸郎編著『文学授業のカンドコロ 迷える国語教師たちの物語』文学通信・2022、pp.25-26)

¹⁸ 扇田浩水・山田夏樹「国語教育における文学理論の意義」(『文学理論と文学の授業を架橋する—虚構・語

な読みが生まれる空間となる瞬間は、そう頻繁に訪れてくれるものではないだろう。多数の中で、しっかりとした「自分の読み」や意見を主張しあうことは、容易に行えるものではない」という厳然たる事実を述べている。特に、村上テキストは象徴性が強いため、他の作家に比して、本文だけでは「読み」の根拠を決定づけることに困難さを伴う。

こうしたジレンマへの対応として、安藤宏・高田祐彦・渡辺泰明¹⁹は次のように述べている。「文学テキストはわれわれの先入観や常識を翻していくパラドキシカルな多義性に満ちている」、「ただし、表現は多義性に富んでいる、という主張は、一つ間違えば、あらゆる解釈が可能である、というアナキズムに傾斜していく落とし穴を秘めている。(中略) 豊饒な読みを導き出すためにこそ、逆に一言一句もゆるがせにしない、厳密な解釈が要求される、という基本的な心構えである。魅惑的な多義性は、意味を一義に特定しようとする努力の中からは浮かび上がってはこないのであり、注釈、本文批評を含め、誤読を排するための実証的な手続きには最大限の努力が傾注されなければならない」。

本稿では、「豊穡な読み」を導き出す上での「厳密な解釈」の一試行として、一：構成、二：「青」とは何か(A・D)、三：語り・ミレニウム(B)という観点から分析を試みる。「青」の内実が個から公へ拡大化する過程を歴史的な背景および「アイデンティティ」に着目しながら述べてみたい。初出誌との比較(C)については、先行研究以上の調査ができないため、今回は触れない。

ここでアイデンティティについて、用語の定義をしておく。周知の通り、アイデンティティ概念はE. H. エリクソンが提唱したが、エリクソン自体多義的で曖昧に使用しているため、椎野信雄のまとめたアイデンティティの定義を参照したい²⁰。アイデンティティとは、「自分が他ならぬ自分として、生き生きとした生命的存在として生き続けているという実存的な意識であり、同時に、自分が所属する社会の人々とある本質的性格において共通しており、世界との一体感をもつという実感である」とまとめられている。また、エリクソンのアイデンティティ概念は、自我アイデンティティ(Ego Identity)と自己アイデンティティ(Self Identity)の二側面あり、前者は自我の総合力を心理社会的機能に照らして議論する際概念、後者は社会との関係性(自己イメージと社会イメージの統合)に関する概念であると述べられている。つまり、自分が他ならぬ自分として、生き生きとした生命的存在として生き続けているという実存的な意識は自我アイデンティティ、自分が所属する社会の人々とある本質的性格において共通しており、世界との一体感をもつという実感は自己アイデンティティと言える。以下、これらの概念を基盤にして、稿者の解釈を述べてみたい。先行研究において、自我・自己アイデンティティが混じった曖昧な概念として捉えられてきたためであり、「青」表象を厳密に捉え直すことが目的である。

一 構成

まず、テキストの構成を確認しておく。「青が消える」の場面展開について、佐藤洋一・岡田智が次の八場面に分けている。

1：冒頭：青が消える

り・歴史と社会―』東京学芸大学出版会・2024、p7)

¹⁹ 安藤宏・高田祐彦・渡辺泰明「はじめに」(『日本文学の表現機構』岩波書店・2014、iv頁)

²⁰ 椎野信雄「社会的世界とアイデンティティ」(『ソシオロギス』1980)

- 2 : 展開① : 消えた青を家で探す
- 3 : 状況設定 : ひとりぼっちな僕
- 4 : 展開② : 別れたガールフレンドに電話
- 5 : 展開③ : ブルーラインの地下鉄にて
- 6 : 発展① : 別の青を探す
- 7 : 発展② : コンピューターシステムとの電話
- 8 : 結末 : 新しいミレニアム

この分類を元に、個から公への変化を明確化し、構成を再設定する。

I : 「青」の消滅で戸惑う。(1)

II : 「僕」個人で問題を解決しようとする(2・3)

III : 他者への接近(4・5)、ただし、4→5へは自宅から自宅外へ変化。

IV : 出版(公の情報)やシステム(コンピューター上の総理大臣)への接近(6・7)

V : 解決せず、ミレニアムの開始(8)

→「青」の情報収集の方法が、個から外部の他者(私的→公的)に拡大しており、それに合わせて「青」の意味が拡大付与していく構成となっている。

佐藤洋一・岡田智²¹は2場面(個人の日常性やこだわり)→6場面(自由・正義・幸福)→8場面(見えない大きな力による疲憊や管理の恐怖・無自覚な現代人の不幸や危機感)と読み取っている。以下、アイデンティティの内実に触れながら稿者の解釈を述べていきたい。

二 「青」とは何か

I・II (1～3)

「僕は青という色が昔から好きだったし、みんなも僕には青がよく似合うと言った」(二七八頁)という叙述に着目すると、諸氏²²の指摘通り(「彼の言動から考えれば、「好き」といったレベルを超えた、「僕」≡「青」、あるいは〈アイデンティティ〉とするのが適当であろう」(山下: pp.62～63)、「〈青〉は単に「僕」の好きな色を指しているのではなく、自他共に「僕」を表象するメタファーとして措定されている」(中野登志美: p3))、「青」は「僕」のアイデンティティに深く関与するだろう。これは自我アイデンティティ・自己アイデンティティともに「青」が関与しており、自他共に自身を特徴付けるものを失ったため、「僕」はアイデンティティ・クライシスの状態に近い。「僕」は自我・自己アイデンティティを取り戻すために、身近なところから「青」を探し始めるが、自らのパーソナルスペースにおいてさえも、青は「歳月に洗われた見知らぬ人の骨のような白」(p278)へと変化していた。自身のアイデンティティの一部となっていた色が、感情の介入を許さない無機質なものと変化したのである。他者と関わる写真を見ても「シベリアの氷原のような茫漠とした白い広野」(p278)へと変貌していた。一回目の「青が消えてしまったのだ」(p278)は、突然のアイデンティティ喪失の呆然とした感覚を表している。

²¹ 注14に同じ。p104。

²² 注3山下航正、注4中野登志美と同じ。その他、注5松本侑馬、注6小田隆拓の論考も「青」をアイデンティティと解釈している。

「僕」は彼女と喧嘩別れをしており、千年に一度の記念すべき日にひとりぼっちでアイロンをかけていたところ、青が消えてゆく。「僕」は「年号が2000年になったからといっていったい何が変わるといふのだ」、「そんなものただの日付の違いにすぎないじゃないか。(中略)それで世界が何か変わるっていうわけでもないんだ。くだらない」(p278)といった考え方をしていた。小田隆拓²³や松本侑馬²⁴も述べるように、これは他者の価値観に寄り添うのではなく、自己の価値観に固執する姿勢と言える(松本「自分勝手な世界認識方法」p28)。「僕」は自分から他者と距離を取っており、一人でミレニアムを迎えようとしていたが、そのような姿勢を根本から揺さぶるようにアイデンティティを形成している「青」が消えてゆく。ここでは自己肯定感と他者との繋がり²⁵の双方(自我アイデンティティ・自己アイデンティティ)に危機が及んでいると言える。いわば、自己に固執する自分への警鐘として「青」は消えてゆく。

III—1 (4)

「僕」は「青」の消滅が自分だけの現象なのか、「世界」全体に及んでいるのか確かめるため、他者に連絡を取る。友人に電話してもつかまらず、喧嘩別れをした彼女に電話で尋ねる。しかし、彼女はミレニアムパーティの最中で「どうしてそんな辛気臭い人生を送らなくちゃならないの？」(p279)と「僕」を非難する。「僕」にとっての「青」がアイデンティティに深く関与し、その喪失がアイデンティティ・クライシスを招く深刻さを持つことが彼女には伝わらない。「辛気臭い」(p279)、「ロクでもない話」「そんなこと」(p280)という言葉から「青」に対する関心の薄さが窺え、それは「青」がアイデンティティの一部である「僕」の存在自体にも意味を見いだしていない態度と言える。つまり、自己アイデンティティが機能不全であったことが判明するのである。彼女は「僕」の独りよがりな性質を糾弾し、共同体から排除する存在であるが、パーティに浮かれ、現実²⁵に起きていないことに無関心な面を有す。それは目に見える範囲の物事のみ²⁵に注視し、「世界」の成り立ちや運営には無関心な大衆の姿を表象している。ここで「僕」は彼女とは理解し合える関係にないことを痛感する(デタッチメント)。

家での情報収集に限界を感じ、「僕」は外出することになる。居心地の良い「環世界」(坂口周)²⁵から脱出せざるを得ない状況に追い込まれ、「僕」は「世界」と対峙することになる。

III—2 (5)

「僕」は地下鉄のブルーラインにやってくる。ブルーラインは「何もかもがブルーでできている。電車もブルーだし、切符もブルーだし、駅員の制服もブルーだし、駅の壁だってブルーなのだ」(p280)とあり、公的な空間であっても「僕」を安心させる場^{トボス}と想像される。全て「青」を使用していることを強調している点から社会(公的な場)での「僕」というメタファーの側面もあるだろう。村上テキストは鉄道や地下鉄・駅が舞台装置となるテキストが多く存するが、そこでは他者との結びつきを希求しつつ、繋がりを見つけない(見失う)登場人物が多く登場する(「中国行きのスロウ・ボート」、「色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年」等)。本作もその系譜

²³ 注6に同じ。

²⁴ 注5に同じ。

²⁵ 坂口周『「世界」文学論序説—日本近現代の文学的変容—』(松籟社・2025)

に属し、不安定なアイデンティティの様相が描かれている。このブルーラインの「青」が全て「白」に変わっており、「スターリングラードの冬季攻防戦」(p280)を思い出させたと形容されている。伊勢光²⁶は次のように述べている。

とするならば、「僕」が一瞬思い浮かべた「スターリングラードの冬季攻防戦」が俄然意味を持ってくるだろう。つまり、そうした独裁社会の危うさを「僕」が感じとったことを意味するからだ。

「スターリングラードの冬季攻防戦」とは、教科書の注にも記されているが、第二次世界大戦中、ドイツ軍とソ連軍によって戦われたものである。両軍ともに甚大な被害を出したばかりでなく民間人の死者も多数出、第二次大戦中屈指の壮絶な市街戦とされているが、誤解を恐れず言い換えればヒットラーという独裁者率いるドイツ軍と、スターリンという独裁者の率いるソ連軍とによる、独裁社会同士が引き起こした不毛な消耗戦ではなかったか。この殺し合いのせいで多くの人々が命を落としたわけで、つまりこの比喩はこの社会が独裁社会だということを示すだけではなく、「僕」の頭の中で一瞬のうちにひらめいた、ある種の危険信号だったということになる。(p86)

伊勢の述べるように、独裁政治の危うさが駅員の場面で描かれている。ただ、「スターリングラードの冬季攻防戦」というイメージが独裁政治に直接該当するのかは再考の余地がある。周知のように、村上は中学時代から世界史に強い関心を持ち²⁷、とりわけナチス関係は執心していたため²⁸、「スターリングラードの冬季攻防戦」に込められた意味は重要であると考えられるからである。

スターリングラード攻防戦(1942年6月28日～1943年2月2日)²⁹は、史上最も凄惨な地上戦とも呼ばれている。スターリングラードは、工業都市でありヴォルガ河に面した交通の要衝である。

スターリングラードは、スターリンが一九二〇年〔大正九年〕ここで(当時ツァーリツインと呼ばれていた)白衛軍〔一九一七年のロシア革命およびその後の内乱に赤衛軍に対抗した帝政派などにより組織された反革命軍〕のデニキン將軍を撃破した記念すべき古戦場である。

この都市はソ連の産業モデル都市としてえらばれ、重要な工業中心地となり、ヴォルガ河の西岸にそって四〇キロにもひろがった。六十万の人口をもち、その工場群——そのうち三

²⁶ 注11に同じ。

²⁷ 拙稿(「村上春樹「図書館奇譚」論—オスマン帝国/図書館/ボルヘス—『近代文学試論』2022)で指摘しているが、村上は世界史に強い関心があった。2010年の「村上春樹ロングインタビュー」(『考える人』2010・夏号)では「中央公論社の「世界の歴史」なんかおもしろくて、中学から高校にかけて全巻何度も繰り返し読みました。だから世界史の試験はとくにわざわざ勉強する必要もなかったです」(p25)と述べている。

²⁸ 村上とナチスの関係については、横道誠「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の3つの論点—7つの翻訳(英訳、フランス語訳、2つの中国語訳、ドイツ語訳、イタリア語訳、スペイン語訳)、ポップカルチャーの変質とセカイ系の現状(あるいは新しい文学史の希求)、大江健三郎の「ファン」としての村上—(『MURAKAMI REVUE』2018)、拙稿「幻想」を創り上げる方法—『BRUTUS』から見る村上春樹「三つのドイツ幻想」—(『層』2022)で述べられている。

²⁹ ジェフレイ・ジュクス/加登川幸太郎訳『スターリングラード 独ソ、死闘の攻防』(第二次世界大戦文庫29・サンケイ出版・1986)を参照した。

工場「赤い十月」製鉄工場、「バリケード」兵器工場、スターリングラード・トラクター工場——は北部地区でヴォルガ河にそってならんでおり、付属の労働者住宅がすぐ西にあり、いずれも、きたるべき戦闘では重要な役割を果たすのである。

ヴォルガ河は、この付近で川幅一五〇〇メートルほどで、いたるところに島があり、スターリングラード側の岸はけわしい崖で、ところどころ河におおいかぶさるようになっており、その下にはたくさんの洞窟があった。また市のなかには低い丘がたくさんあり、その一つ標高一〇二メートルの「ママエフ墓地」は市の中央部を見おろしていた。

ヴォルガ河には橋はなかったが、そこには重要な鉄道輸送の渡船の設備があり、河の港は重要なものであった。七月二十五日にロストフが陥落し鉄道が遮断されてからは、この港は、ますます重要性をますますことになった。したがって、この都市をソ連軍はやすやすとドイツ軍の手にわたすわけにはいかないのである。(pp.43～44)

ヒトラーはスターリングラードを侵攻目標と定め、ブラウ作戦（「青」作戦）を採用、ドイツ軍は6月28日に行動を開始する。8月23日、スターリングラード市への空爆を開始し、九割の建物が瓦解し、一日で数千人の死亡者がでたという。緒戦はドイツ軍優位に進み、10月までに市街地の九割以上が占領された。しかし、ソ連軍と市民はゲリラ戦で抗戦し、三ヶ月という長期間にわたって陥落しなかった。この間ソ連は逆包囲作戦（ウラヌス作戦：11月19日より）を進め、季節が冬になるにつれ、補給が滞っていたドイツ軍は追い詰められる。最終的にドイツ軍は2月2日に降伏した。両軍合わせて200万以上の戦死者を出す壮絶な殲滅戦であった。当時スターリングラードには60万人の住民が存したが、8000人へ激減したと言われている。降伏したドイツ軍は20万人捕虜となったが、殆どがドイツに帰還できずに命を落とした。本攻防戦は、ヒトラーの対ソ戦略の完全な敗北となり、第二次世界大戦の全局面における決定的な転換点のひとつともなった。

テキストの「冬季攻防戦」という言葉から、「白」のイメージはソ連軍がドイツ軍に反転攻勢をした戦況の映像を指している。ドイツ軍は食料・燃料・装備が補給されず、凍傷や凍死者が多数存し、逆包囲され、次々と殲滅されていく³⁰。取り残された第六軍パウルス元帥（任務中に元帥に昇進：撤退させないための圧力）は撤退を考えていたが、ヒトラーは撤退を許さず、ただ空しく殲滅されてゆくのを待つ状態であった。この「白」には、撤退の機会があったにもかかわらず、無意味に失われていった多くの命の虚しさと敗北への道筋が表象されている。ブルーラインの「青」を剥奪された「白」は、独裁政治よりも空しく消費されてゆく命・虚無感が先にイメージ化されると考えられる。

先に触れたように、ドイツ軍の南下作戦は「青」（ブラウ）作戦（計画）と呼ばれていた。

一九四二年三月二十八日、ドイツ陸軍総司令部の参謀総長フランツ・ハルダー上級大將は、ヒトラーに夏季作戦計画を提出した。これは「青」計画と呼ばれ（ドイツ軍は秘匿名に色をつかう習慣があったが、大きな例外として「バルバロッサ」〔赤ひげ＝ソ連侵攻作戦〕をつかってみたが大失敗だったので、また色にもどった）、その内容は二段階の作戦を予定していた。

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=T51dykMDB1k>

それによると夏季の作戦は、西に後退した戦線からまず開始しなければならない態勢にあるので初めに出勤する部隊は、最西端の地点からスタートすることになる。この部隊はクルスク～ハリコフ地区からドン河にそって南東に突進し、ティモシェンコ元帥のソ連軍をドン河から追いはらう。それから戦線の南部と東部にある部隊は東に向かって攻勢をとり、ソ連の南方面軍を北方および西方に追撃する。この二つの攻勢部隊は、スターリングラードの西で手をつなぐように前進し、ソ連の南西方面軍と南方面軍のすべてを包囲して撃滅する。

(p24) ³¹

テキストの「青」から「白」への変化は、スターリングラード攻防戦の流れ（「青」作戦の遂行→失敗と厳冬ロシアの白銀の世界での殲滅・降伏）と合致している。「青」は「僕」のアイデンティティに関与していたが、彼女との応答において「青」の消滅は歯牙にもかけられない。「僕」もミレニアムパーティをする人たちを非難している。つまり「僕」の「青」作戦（青を自らのイメージカラーとして他者との交流を果たす）は、「青」の認識に齟齬があり、交流が失敗したことが露呈されている。「僕」はパーソナルスペースを出てブルーラインに赴くが、全ての「青」が「白」になっている。「白」は「スターリングラードの冬季攻防戦」と表象されることで、作戦の失敗と国家のエゴで空しく消費されてゆく命のイメージが付与される。ここでの「青」から「白」への変化は、「僕」個人から国家と人間性の関係という規模に意味は拡大されるが、他者との交流に失敗、その後人間性（アイデンティティ/命）喪失という共通性がある。ここでのアイデンティティとは、自分が他ならぬ自分として、生き生きとした生命的存在として生き続けているという実存的な意識としての自我アイデンティティの要素が強い。

「僕」は駅員に「青にいったい何が起こったのですか？」（p280）と尋ねるが、駅員は「政治のことは私にきかないでください。私はただの駅員です」（p280）とすげなく返す。駅員から突然「政治」という言葉が出たため、「僕」は「ということは、これは政治のせいで青がなくなったのですか？」（p280）と妥当な質問を重ねるが、駅員は「だから政治のことは私に聞かないでくれと言っているじゃありませんか」（p280）と言って、被っていた白い帽子を床に投げつける。これは通常の日本の駅員では見られない態度と言え、ある種非日常的な空間であると言える。坂口周³²は村上文学の世界像を次のように分析している。

この図においては、「非リアル」とされる世界の方が、物語内世界の基盤となっている「世界」で、本章第一節で触れたように、魔術的な非現実の法則と日常的現実の法則の二つの基準が混在しているため、不可思議な事態が現実感をもって現象するポップな「世界」である。本論はこちらの「世界」の方こそ現代社会の「リアル」を反映していると考えられる。というのも、科学技術の進展やその効果を爆発的に増大させた商品経済の発展によって、元来内部空間的なものとしてあった無意識世界の働きなどが環境世界へと外在化し、自動的に運動する摩訶不思議な「世界」にあっては、二重（あるいは多重）の自然法則のズレがここかしこに現出し、その間隙から表象の〈無〉が顔を覗かせる偶発的なリスクに曝されている。普

³¹ 注 29 に同じ。

³² 注 25 に同じ。

段私たちはそのズレを見ずに、生活の便宜に従った現象だけを記号化して習慣的に生きているが、現代文学が体現する「二重写し」の「世界」は、その「異常」を構造的に演出して露出させる。そこは原理・法則の異なる「世界」の混在とズレから意味体系への同定が困難な〈リアルなもの〉が生まれ、集合的無意識の働きそのものが垣間見られてしまうスペースである。短く言い換えて、これを〈見かけの現実性が壊れてリアルなもの（無）が現出している不可思議な世界〉としておきたい。（pp.80～81）

坂口の世界像を本作に当てはめると、「僕」の自宅が環世界的世界であり、そこで「青」が消えるという非常事態が起きたため、環世界的世界の外に出ざるをえなくなる。外界は「魔術的な非現実の法則と日常的現実の法則の二つの基準が混在している」世界であるため、駅員が感情を爆発させる姿は〈見かけの現実性が壊れてリアルなもの（無）が現出している不可思議な世界〉の表象と言えよう。この駅員が激情する面はこれまで等閑視されてきた。駅員は、千年に一度の夜十一時半に勤務させられている点から、その状況に不満足であったと考えられる。その中で突然起こった「青」の消失という異常事態を把握できず混乱していたが、上から何の説明もなされない。そうした不満を「僕」が刺激してしまい、駅員は「僕」に八つ当たりしている。駅員は〈システム〉にただ従うロボットではなく、感情を持っているのである。

ただ、この駅員は「あなたは私にいったい何を求めているんですか。私は何も知りません。そういうことはもっと偉い人に聞いてください。中央コンピューターに聞いてください。私は青のことなんてこれっぽっちも知らないんですよ。私はただ言われたとおりに働いているだけです」（pp.280～281）と「僕」に告げる。テキストは、政治の圧力で「青」がなくなる「世界」であり、ジョージ・オーウェル「1984年」のビッグ・ブラザーを連想させる独裁政治の姿が垣間見え、末端にはその意図は説明されない。これらのことから、「青」は無作為に選ばれたのではなく、〈システム〉に不都合な面があったから消されたと考えられる。これまで述べてきたように、「青」はアイデンティティが表象されていた。次場面で国旗の「青」の話題が登場するが、須貝千里³³や佐藤洋一・岡田智³⁴も指摘するように、国旗の「青」は「自由」（フランス）、「正義」（アメリカ）を表しているため、テキストでも「自由」「正義」をイメージさせる。「青」は〈システム〉に疑問を持つ可能性を有すアイデンティティ・意志・自由という思考と言え、それを政府が失わせていると捉えることができるだろう。「青」の消滅は個の意志の喪失であるため、駅員は感情を残しながらも、自分の意志を表明することはなく、〈システム〉に従ってしまう。ここでも自我アイデンティティ（自分が他ならぬ自分として、生き生きとした生命的存在として生き続けているという実存的な意識）が危機を迎えている。

IV—1（6）：出版：オールド世界の情報源

「僕」は、「青」の消滅に政府が絡んでいる事を知り、駅員という公的な場における人からの情報収集に限界を感じたため、書物という変更の難しいオールドメディア（ピカソの〈青の時代〉）や国のイメージを表す国旗という一般化された情報への接近を試みる（「パブロ・ピカソの画集が

³³ 注9に同じ。

³⁴ 注14に同じ。

あれば〈青の時代〉のページを探せるんだがなと思った。でももちろん大晦日の夜には書店は開いていない。あるいはアメリカかフランスの旗を探してもよかった。そうすれば青が世界にまだ残っているかどうかわかるはずだ。しかし東京のいったいどこに行けばアメリカかフランスの旗が見られるのだろうか？」(p281)。しかし、大晦日の夜11時を過ぎた時間帯に、図書館・本屋は開いておらず、初出時はインターネット環境もないため、情報にアクセスすることはできない。

ここでピカソの〈青の時代〉について確認しておく³⁵。〈青の時代〉とは、ピカソの19歳から20代前半(1901～1904年)にかけての制作活動を指す期間である。この時期の作品は、生と死・貧困・社会的底辺の人々(盲人・物乞い・売春婦)を題材にし、青を基調とした暗い色合いで描かれている。19歳のピカソは、期待の新人としてスペインでの名声を確立しており、親友であるカサヘマスと共に前衛芸術の中心地、パリへと旅立つ。しかし、カサヘマスはパリで出会い、恋い焦がれたロール・フロランタンを傷つけ、自らも命を絶った(カサヘマスの母も息子の自殺の報を受け、急死する)。ピカソはそれまでの関心であった外界ではなく親友の死を描き始め、その後貧困・社会的底辺の人々等をモチーフに、青を基調とした色彩で絶望・悲哀等を描いた。

また「青」は世紀末の芸術と密接に関わっていた。

「芸術は青に在り」と言ったのはヴィクトル・ユゴーだが、世紀末の象徴主義的な精神が否定しようとしたものは、19世紀的な写実主義であった。そうした雰囲気の中で、神秘、無限、精神、愛感、悲哀といった観念を想起させる青の象徴性は、スペインにおいても重要性をもつようになってくる。デルニスモの詩人ルペーン・ダリーオが「青^青」という詩を書いたのは1888年であり、そのときからスペイン文学における青の美的位置づけが確定したといえる。研究者によると、『青』のみならず、ルペーン・ダリーオの詩に使われている青という言葉は夥しい数に上るといふ。

同じような傾向は文学に限らず、絵画においても現れた。1895年のマドリードの国展は、皮肉っぽい批評家が『青の展覧会』という小冊子を出したほど青色が絶対優位を占めていたという。例のルシニョールが、有名な〈青い中庭〉を出品したのもこの国展であった。

(p111)

先行研究では「青」の肯定的な面を結びつける解釈が多かったが、ブルーは憂鬱を指す言葉であり、ピカソの〈青の時代〉は、陰鬱さや死・社会の底辺を描きだしている。また、19世紀末の世紀末の象徴主義は写実主義への対抗意識があり、「青」は芸術と関連が深く、「神秘、無限、精神、愛感、悲哀といった観念を想起させる」象徴性を持っていた。つまり、「青」は「自由」「母なる生命」というポジティブな部分だけではなく、ネガティブな面をも表象する色なのである。〈青の時代〉は国旗と並列の形で出されているため、人間の陰と陽の両面性が意識されている。つまり、アイデンティティ(人間性)には陰陽の両面性があり、人間存在はこれらの両面で成り立っている。「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」(1985)

³⁵ 神吉敬三「天才の誕生」(『ピカソ全集1 青の時代』講談社・1981)を参照した。以下、同書からの引用は、引用文の後にページ数を記す。

では心が失われた「世界の終り」の設定があり、そこでは悲しみがなく平穏な生活が送れるが、喜びもない世界となっていた。心を失うまでに一年の猶予を与えられた主人公「僕」は最後まで悩み続け、心を失わない人が暮らす「森」での厳しい生活を選ぶ。本作の「青」のイメージが陰陽双方の性質を有するのは、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」の問題意識と繋がる面がある。

時間は刻一刻と過ぎてゆく。「時計は十一時四十五分を指していた。時計の針を見ているうちに、僕の不安はだんだん高まってきた。／こんな風に青という色を失ったまま——そして僕以外の誰ひとりそれについてとくに心配もしていない（僕にはそう思えた）まま——新しいミレニアムに入ってしまったら、なんだかすごくよくないことが起こるんじゃないかという気がしたのだ」（p281）。「青」の消滅は人間の意志・アイデンティティと結びつくものの消滅であり、そうした状況を政府が主導しているにもかかわらず、「僕」以外の誰も問題としない。これは「TVピープル」（1989）で描かれた、TVピープルが個人宅に無断でTVを持ち込んでも誰も何も言わない状況と似ており、諸氏の指摘のとおり、独裁政権を連想させる社会・国家と言える。

IV—2（7）：コンピュータシステムの総理大臣：AI時代の予見

本作の最も先鋭的な設定が、コンピューター・システムの総理大臣である。

僕はクレジット・カードを使って公衆電話から内閣総理府広報室に電話をかけ、総理大臣を呼び出してみた。もちろん総理大臣が本当に電話に出てくるわけではない。国民の疑問や苦情に、総理大臣がひとつひとつ個人的に答えてくれるコンピューター・システムをNECが新しく作り上げて、実用化されたのだ。声も合成だが、本当に総理大臣の声に聞こえる。

「青はまことに美しい色であります、岡田さん」と総理大臣の声は静かに言った。「ご存じでしょうか。私の好きな短歌にこういうものがあります。『白鳥は哀しからずや／空の青／海をあをにも染まずただよふ』、なんという美しい短歌でしょう、岡田さん」

「ねえ総理大臣、青がなくなってしまったんですよ」と僕は電話に向けて怒鳴った。

「かたちのあるものは必ずなくなるのです、岡田さん」と総理大臣は言い聞かせるように僕に言った。「それが歴史なのでよ、岡田さん。好き嫌いに関係なく歴史は進むのです。石油だってなくなります。ウラニウムだってなくなります。 Kommunismusだってなくなります。オゾン層だって、二十世紀だって、ジョン・レノンだって、神様だってなくなります。スイング・ジャズだって、LPレコードだって、人力車だってなくなります。岡田さん、どうして青がなくなつてはいけないのですか、岡田さん。明るい面に目を向けなさい。何かひとつなくなつたら、また新しいものをひとつ作ればいいじゃありませんか。その方が経済的だし、それが経済なのですよ、岡田さん」（pp.281～282）

この設定は、現代のAIやChatGPTを先取りしたかのような極めて先鋭的な問題意識である。現在、ChatGPTは、人間からAIへの問いかけのみならず、対人と同じような対話ツールとしての使用が増えている。独立した人格として対峙する使用者が増加し、結婚式を挙げた事例³⁶も報告され、現実

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=w5F0y1OpdE8>

がフィクションを上回るかのような現象が起きている。テキストでは、現代のAIに似たシステムの総理大臣が、何度も「岡田さん」という呼びかけを行い(クレジット・カードで名前を認知していると予想)親しみを込めた対話がなされている。駅員よりも人間らしい対話となっており、対話スキルが人間よりも人間らしいという皮肉が込められている。ただし、この総理大臣の語りは誘導的なものとなっている。総理の「かたちのあるものは必ずなくなるのです」、「何かはひとつなくなったら、また新しいものをひとつ作ればいいじゃありませんか」という言葉はある種の真実を衝いている。しかし、「青」がアイデンティティや意志を示すなら、「青」と並列に並べられている事例と等価値にはならないはずである。中野登志美³⁷も人のアイデンティティは代替が可能なのかという意味を〈もの〉の代替に喩えていると指摘している。総理は人々をコントロールするために不要な自由意志と個々の事例を並列させることでこれらが同レベルであると誤認させている。

なお、列挙されているものを簡単に分類してみると、石油・ウラン＝資源、 komunizm＝思想、オゾン層＝環境、20世紀＝歴史、ジョン・レノン＝偉人、神様＝宗教(ニーチェ「神は死んだ」を想起)、スイング・ジャズ＝音楽LPレコード・人力車＝旧体制の物品であり、様々な分野に目配りされている。確かに、LPレコードや人力車はCD・音楽配信や自動車へ軸が変わり、普段の生活で触れることはほとんどない。しかし、消滅してはいないことに留意すべきである。LPレコードは好事家が集めており、人力車も観光地では現役で使用されている。ジョン・レノンは暗殺されたが、神格化され、影響力がなくなったわけではない。そのため、現在全て消滅している「青」と同列に比較できるものではなく、欺瞞である。

更に、総理大臣の論理展開はアイデンティティや個の表象ともいえる「文学」(若山牧水)に触れつつ、「歴史」を持ち出し、最後には「経済」の話にすり替えている。伊勢はこれを「文学の政治的利用」と述べ、経済重視からくる環境破壊への警鐘があると論じている³⁸。カウンセリングにおいて、最後に言いたいことを告げることを「ドアノブ効果」と言うが、総理大臣の言葉は「経済」(資本主義)重視である政府の本音が最後に語られていると考えられる。このように、総理大臣はアイデンティティと絶滅していない個々の事例と並列させることで等価であると誤認させ、文学や「青」を一見尊重するようにみせながらも、「経済」面から無駄であるといった論理で、その危険性に気付いている「僕」を退けるのである。

稿者の「青」に対する解釈であるが、広義に言えば「アイデンティティ」(自我・自己)であると考えられる。ただし、少しずつその対象が広がっている。「僕」が「環世界」の自宅にいる間は「僕」個人の「アイデンティティ」を指していた。地下鉄では社会や政府と対峙するアイデンティティを指し、総理大臣の会話では人間にとってのアイデンティティといった流れになっている。この「青」は無作為に消滅させられたわけではなく、政府にとって不都合なため消滅させられたと推測でき、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」と同様に、人間がアイデンティティを失う事への警鐘をファンタジー設定を用いて描いていると考えられる。

三 語り／ミレニアム

³⁷ 注4に同じ。p7。

³⁸ 注11に同じ。p90。

テキストの語りについて、山下航正³⁹が次のような指摘をしている。

語り手にとっては、この物語が語っている〈現在〉も継続中だからである。正確に言えば、現在も〈青が消えている〉ということではなく、語り手が現在も喪失感や孤独感を感じたそのときの直中にいるということである。(引用者注：傍点は原文にあり)

テキストは過去形が基本であり、「そしてそれは1999年の大晦日の夜だった」(p278)と記されていることから、語りの現在はミレニアム後である。しかし、時間の経過が継続的に描かれ(「時計は十一時半を指していた」(p280)、「時計は十一時四十五分を指していた」(p281)、「やがて町中の時計が十二時を打った」(p282)、主人公の焦りが臨場感を持って描かれている。山下の言うように、「僕」は現在時点でも過去(ミレニアムの直中の心境)から逃れられていないことを示すだろう。これは「ノルウェイの森」の「僕」の第一章、直子との過去に捕らわれたままである状況と同様である。周りの皆は「青」がない世界の変化に順応しているのに、自分だけが「青」の記憶を残し、ミレニアムと同じ心境で生きている。先に述べたように、政府によって「青」=アイデンティティ・意志が失われつつあると推測されるが、周りはその重要性に気づいていない。「僕」は「青」の消滅の重要性を他者と共有できないことに絶望感を感じている。

中野登志美⁴⁰は「青が消える」の主人公が「ねじまき鳥クロニクル」(1994~95)の主人公「岡田」と同じ姓である事に着目している。「ねじまき鳥クロニクル」がデタッチメントからコミットメントへの架け橋となるテキストと考え、直前に発表された「青が消える」を最後のデタッチメントに位置する作であると捉えた上で、「青が消える」におけるコミットメントの側面を指摘している。稿者も本作をデタッチメント期の終盤のテキストと考えるが、他者と繋がれない絶望感を有したまま終わる結末とその絶望感が現在時点でも解消されていない設定を重視し、コミットメント要素は低いと考える立場である。

ここで確認しておきたいのは、カトリックでは千年紀は1年から始まるため、終わりは1000年と定義していることである。正式には2000年末が千年紀の最終年度であるが、テキストでは1999年12月31日をミレニアムと設定している。ミレニアムについて、実際の1999年末の認識は次のようなものだった。

ミレニアムは、キリスト教の終末思想に発する。本来キリスト教徒以外には無縁のはずだけれど、そうなるとキリスト生誕を基準とする西暦も関係ないことになりかねない。ゆえに、そこは妥協するとして、では新しいミレニアムの開始はいつか▼世紀は百年単位、ミレニアムは千年単位の区切りだから、世紀と千年紀の始まりは一致しないとおかしい。ならば新千年紀の最初の年は、論理的には二十一世紀の最初の年、二〇〇一年であるべきだ。しかし、実はこの問題、欧米でも論争になっていた▼英グリニッジ天文台は、むろん「新しい千年紀の開始は二〇〇一年」と宣言する。ところがあれこれ説明をつけて反論が相次ぐ。理屈はさておき、キリの

³⁹ 注3に同じ。p63。

⁴⁰ 注4に同じ。

いい数字を好むのが大衆感情。結局、新千年紀はきょう、二〇〇〇年元日から始まるというのが欧米の主流派らしい。⁴¹

中野和典⁴²によれば、初出（フランス版）ではミレニアムが異なっていることを「僕」が指摘しているにもかかわらず、周りは気にしていない展開となっている。「初出で母親は「僕」から〈1999年の大晦日の夜〉は〈二十世紀最後の夜〉ではないと指摘された直後、何も言わずに電話を切っている。その直前に母親が〈tu es mon fils, mais je n'arrive pas à comprendre pourquoi tu mènes une vie aussi morne et ennuyeuse（あなたは私の息子だけど、どうしてあなたがそんなに陰気で退屈な人生を送るのか私には理解できない）〉と言っているのを見れば、今夜は20世紀最後の夜ではないという「僕」の指摘も陰気で退屈なものとして黙殺されたことが分かる。もし2002年版の「僕」がガールフレンドに初出と同じ誤りを指摘したとしてもそれは〈辛気臭い〉〈ロクでもない話〉としてやはり黙殺されたことだろう。2002年版ではガールフレンドを「僕」に誤りを指摘する暇も与えずに電話を切る人物へと改稿することによって、初出の母親よりもいっそう〈新しいミレニアムを迎える記念すべき夜〉を〈目一杯楽し〉むことに忙しく、「僕」の言うことを些末なこととして無視する価値観を強調しているのである。つまり、ガールフレンドも初出の母親も、〈1999年の大晦日の夜〉が〈二十世紀最後の夜〉ではないことを知らないのではなく、まったくこだわっていないのだと考えられる」（p955）。現実の1999年と「青が消える」の年越し状況は近似していたと言える。コンピューターの総理大臣の設定も、現代のAIやChatGPTと似ていることを考えると、AIが人間を語りで操作する危険性も実現化が高い未来予想図として想定でき、未来への警鐘となっている面がある。

そして、中野はテキストと終末論との関係性を述べ、「脱宗教化」の側面に触れながら、次のような解釈を行っている。

「青が消える」は、まず青が突然消えるという異常事態を描くことによって、それでも何の騒ぎも起こらない社会の危機的状況を浮かび上がらせ、それを新たなミレニアムの到来に熱狂する人々とそのように仕向ける政治権力に結びつけることによって、脱宗教化されたように見えながら歴史の終わりのような西欧中心的な終末論が根強く支持されている時代状況を描き、最後に青が消えてもなお残る短歌や「僕」の言葉を描くことによって、なくなったものや現れ出たことがないものへの視点から問題を提起しつづける文学の機能を示しているのである。ゲーテは青について〈つねに何か暗いものを伴って〉いながら〈一つのエネルギー〉でもあるという〈刺激と沈静を与える矛盾した〉色彩であると語った。青は目立たないものでありながら人々に問いを発しつづける亡霊にふさわしいであるとも言えるだろう。

「青が消える」は消えた青を探し求めるひとりの人間の物語によって、青が指し示す幅広いイメージを浮かび上がらせながら、消えてなお残りつづけるさまざまな亡霊たちの存在に目を向けさせる小説なのである。（pp.972-973）

⁴¹ 「千年紀（天声人語）ミレニアム特集」（『朝日新聞』2000・1・1朝刊）

⁴² 注16に同じ。pp.955。

中野の「なくなったものや現れ出たことがないものへの視点から問題を提起しつづける文学の機能を示している」は一つの有効な解釈であり、首肯できる。ただし、本作の終わり方は「でも青がないんだ」、「そしてそれは僕が好きな色だったのだ」という「僕」の絶望感が強調されていることを鑑みると、このままではアイデンティティを失うかもしれない岐路に立っているにもかかわらず、その危機意識を誰とも共有できない絶望感が強いと解釈する。

おわりに

「青が消える」は国語教育の分野での研究が進んでおり、「青」の解釈を中心に進められてきた。「青」はアイデンティティ・自由・正義、地球・環境・孤独感といった意味を捉える立場、限定されず多様な意味が含有されるとする立場、意味の変化を見る立場、「青」が消える意味について重きを置く立場といったまとめができるだろう。本稿では敢えてアイデンティティ（自我・自己）に収束させる解釈を述べてきたが、それは読みのアナーキズムを避ける一試行であり、これが「正解」ではない。安藤宏・高田祐彦・渡辺泰明⁴³は文学研究の存在理由について次のように述べている。

時代の文化や状況への問いもまた、目の前にある個別の表現をいかに読み解くか、という課題と無縁にあるはずはなく、問題を解くすべてのカギは言葉それ自体の働きの中にしかないのである。言い換えれば、あくまでも言葉との徹底的な格闘をくぐり抜けることによって、はじめて、人間や文化、社会の問題に至ることが可能になるのであるが、それは、文学テキストがそもそも書く側、読む側双方にとって、新たな世界との出会いを求めて言葉というものに賭ける切実な場である、ということに思いを致せば、むしろ当然のことと言えるだろう。その意味でも、言葉と状況と人間とが互いに綱引き合う、トータルな関係の場でもある「表現機構」という概念は、文学を同時代に開いていくあらゆる意味での出発点でもある。

安藤らの述べるように、本稿は「目の前にある個別の表現をいかに読み解くか」に注力したが、それは「新たな世界との出会いを求めて言葉というものに賭ける切実な場」であるテキストの価値を見出す営為である。高田祐彦は「安直な多義性の認定によって真の読みの豊かさを放棄することなく、多義性と一義性とのせめぎ合いによる快い緊張感によって、読みの豊穡さを求めてゆきたい」⁴⁴と述べているが、本稿も「言葉との徹底的な格闘」としての一つの解釈（アイデンティティ）を提示すること、その上で違和感を持つ読者が自分の解釈を自ら考えることへ繋げる試金石と考えている。

⁴³ 注 19 に同じ。vii頁。

⁴⁴ 高田祐彦「多義性」、注 19 に同じ。p28。

【研究ノート】

「村上春樹と佐々木マキ」についての覚書 —「ノンセンス」という視座をめぐって—

阿部 翔太

(流通経済大学 助教)

はじめに

今日、村上春樹とその文学については、世界文学の文脈や翻訳研究の観点から論じられることが少なくないが、一方で、作家デビュー初期に目を向けるならば、村上文学が1960年代末以降の日本サブカルチャーの文脈に深く根ざしていた可能性について十分検討されてきたとは言い難い。この点について、例えば横道誠は、村上がデビュー当初より佐々木マキや安西水丸、和田誠といった漫画家・イラストレーターに傾倒し、1981年には糸井重里との共著『夢で会いましょう』を刊行していた事実などから、村上が漫画雑誌『ガロ』系の小説家というべき存在であったこと（にもかかわらず、その事実が正確に把握されていないこと）を指摘している¹。長谷正人もまた、デビュー当初の村上が「ナンセンス小断をつけた不思議な文集『夢で会いましょう』や「佐々木マキと組んで作った、クリスマス・イブにドーナツを食べたためにかかってしまった呪いを解くために旅に出る羊男という、『羊をめぐる冒険』（一九八二年）のふざけたパロディのような童話からなる絵本『羊男のクリスマス』（一九八五年）など、軽い調子の文章をたくさん書いていた」事実から、「村上が自らを大江健三郎や中上健次といった同時代の純文学作家たちの世界よりも、むしろ『ガロ』の「へたうま」系漫画家や「昭和軽薄体」と呼ばれるエッセイストたちによって形成されていたサブカルチャーの世界に位置付けようとしていたことは間違いない」と述べている²。

ここで両者の指摘に共通して登場する佐々木マキは、のちに触れるように、1960年代末に漫画家デビューを果たすと前衛的なナンセンス漫画の旗手として注目を集め、その後は、絵本作家・イラストレーターとしても活動の幅を広げている。村上は、10代の頃から佐々木作品の愛読者であり、周知のように、村上のデビュー作『風の歌を聴け』（1979）を皮切りに、『1973年のピンボール』（1980）、『羊をめぐる冒険』（1982）、『カンガルー日和』（1983）、『パン屋再襲撃』（1986）など、主に80年代の村上作品の装面に佐々木のイラストが採用されている³。これらは村上たっでの希望で

¹ 横道誠「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の3つの論点—7つの翻訳（英訳、フランス語訳、2つの中国語訳、ドイツ語訳、イタリア語訳、スペイン語訳）、ポップカルチャーの変質とセカイ系の現状(あるいは新しい文学史の希求)、大江健三郎の「ファン」としての村上」（『MURAKAMI REVIEW』第0号、2018・10、pp.36-37）

² 長谷正人「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館=監修『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022・10、pp.94-95）

³ その他、佐々木が表紙絵等を担当している作品は、短編「ニューヨーク炭鉱の悲劇」（初出『BRUTUS』1981・3の挿絵）、『羊男のクリスマス』（1985）、『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）、『TVピープル』（1990）、『ふしぎな図書館』（2005）がある。また、『朝日新聞』（2005・1・17）に寄稿された村上春樹「地震のあとで 震動をひっそりと分かち合うこともできる」の挿絵に佐々木のイラストが使用されてい

実現したものであり⁴、「僕の本当の気持を言えば、あの頃佐々木マキが我々の世代に与えたのと同質のショックを、僕は僕の小説によって若い世代に与えたいと思う。」⁵などの村上の発言や、村上文学においては、パラテキストもまた、テキスト読解の鍵として重要な位置を占めているという事実を鑑みるならば、村上が小説家としての出立におけるパートナーとして佐々木を選んだことは、単なる佐々木作品への愛着という言葉で片付けられるものではないだろう。

しかし、村上が佐々木の漫画に影響を受けていることが自明のこととされながら、村上と佐々木の関係については、管見の限り「図書館奇譚」（短編集『カンガルー日和』所収→絵本『ふしぎな図書館』2005）や『羊男のクリスマス』（1985）などの作品分析において言及されるにとどまり⁶、その内実については必ずしも深く追究されてきたわけではない。

以上の問題意識をふまえ、本稿では、佐々木マキがいかなる漫画家なのかを整理したうえで、「ノンセンス」という概念を手がかりとしながら、村上春樹の佐々木マキに対する認識を確認し、初期の村上春樹文学を佐々木マキとの関係から再検討する可能性を提示することを目的とする。

1 佐々木マキと月刊漫画『ガロ』

村上春樹は、佐々木マキ『思索ナンセンス選集 6 佐々木マキのナンセンス世界』（K・I・C 思索社、1984・2）に寄せたエッセイ「佐々木マキ・ショック・1967」のなかで、佐々木の漫画に初めて触れた時に受けた衝撃を次のように語っている。

その当時にはうまく解析できなかつただけけれど、僕にとっては佐々木マキのマンガはひとつの可能性でもあった。つまり佐々木マキが表現した方法、あるいは表現しようとしていた方法は、僕自身が何かを表現したいと漠然と感じていた方法と全く同質であったのだ。（中略）僕が佐々木マキのマンガから感じたのはこういうことだった——のだろうと僕は今思う。つまり 〈表現すべきことがない時、人は何を表現すべきか〉 ということである。（中略）

る。

⁴ 『風の歌を聴け』が単行本になる際、編集者に表紙の希望を聞かれた村上は「迷うことなく「佐々木マキさんの絵を使いたいです」と答えた」ところ、佐々木に一度断られている。しかし、編集者が佐々木のもとを再度訪れ、「村上さんは〈神戸でアメリカン・グラフィティ〉を書きたかったそうです」と告げたところ、佐々木が〈神戸でアメリカン・グラフィティ〉を気に入り、「それなら私も自分なりの〈神戸でアメリカン・グラフィティ〉を描いてみよう」ということで作画を受諾し、二日で表紙絵が完成した。こうした経緯から、村上が佐々木のイラストに強いこだわりがあったことがうかがえる。佐々木マキ「表紙の仕事」『ユリイカ』「総特集 村上春樹の世界」第21巻第8号、1989・6、pp.46-47）、村上春樹「村上春樹の私的読書案内 51 BOOK GUIDE」より「佐々木マキ『うみべのまち-佐々木マキのマンガ 1967-81』」（『BRUTUS』2021・10、p.48）参照。

⁵ 村上春樹「佐々木マキ・ショック・1967」（佐々木マキ『思索ナンセンス選集 6 佐々木マキのナンセンス世界』K・I・C 思索社、1984・2、p.159）

⁶ 村上と佐々木の関係に着目した論考として、例えば林圭介「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・3）では、「図書館奇譚」が『ふしぎな図書館』（2005）へリライトされるに際して新たに添えられた佐々木マキのイラストに注目しながら分析がなされ、「顔のない少年」のイメージから両者の共通性が見出されている。また、ジョルジョ・アマトラーノ「村上春樹に見る、創造行為の孤独に抗う「パートナーシップ」」（曾秋桂編『2025年第14回村上春樹国際シンポジウム 会議予稿集』淡江大学村上春樹研究センター、2025・7、p.13）も、『騎士団長殺し』（2017）に登場する「顔のない男」に触れ、「村上が若き日に魅了された佐々木マキの漫画にたびたび登場する「顔のないキャラクターたち」を思い起こさずにはられません。」と述べている。

問題はスタイルであるという気がした。佐々木マキは彼独自の強固なスタイルを所有しており、そのスタイル=文体こそが全てを統轄しているのだ。(中略) スタイルとは何か? 解体の方法である。⁷ (下線引用者、以下同)

ここで村上が述べる佐々木の「スタイル」＝「解体の方法」とは、果たしてどのような方法なのかを確認するために、まずは佐々木がいかなる漫画家であったのかを整理しておきたい。

佐々木マキ(1946～)は兵庫県神戸市で生まれ育ち、浪人生活中に描いた「よくあるはなし」が『月刊漫画ガロ』(1966年11月号)に掲載され漫画家デビューを果たすと、翌年には第二作目となる「見知らぬ星で」(『ガロ』1967年2月号)を発表する。前者は人肉食が法的に認められた社会で人々が淡々と生活する姿を描いた作品であり、後者は象に似た姿の宇宙人が地球へ不時着し、地球人の脳みそを食べた結果、食あたりで亡くなってしまうという筋書きの作品で、いずれもわかりやすい風刺に満ちた作品となっている。その後、京都市立美術大学(現:京都市立芸術大学)入学後に発表した第三作目「天国で見る夢」(『ガロ』1967年11月号)において、通常の台詞やストーリーを排し、「個々のコマがバラバラに解体されたあとに、あたかも自律的に運動をはじめたかのような、シュールでサイケデリックなイメージ」⁸にあふれた前衛的な作風を確立し大きな話題を呼んだ。時に「難解マンガ」と揶揄され、漫画の神様と謳われた手塚治虫からの痛烈な批判を浴びながらも、当時の若者たちから熱烈に支持されていた。

佐々木の漫画家デビューの舞台となった雑誌『ガロ』は、1964年7月に白土三平「カムイ伝」の掲載誌として青林堂より創刊され、2002年まで刊行された漫画雑誌である。漫画評論家の小野耕世によれば、「月刊漫画「ガロ」の日本の物語マンガ発展史上第一の業績は、それまで大手の出版社によるマンガ誌ではとりあげられないような新しい物語マンガの動きをとらえ、意欲的なマンガ家たちの感覚の新しい作品を、どんどん採用し、マンガの読者年齢をひきあげた点にある」⁹とされる。新人選考に際しては、「うまい・下手ではない、独創性」¹⁰を基準に実験的・前衛的な作品を積極的に掲載し、高校生から大学生にかけての若者を主な読者層とする独自の位置を確立した¹¹。佐々木は漫画家デビューから1977年にかけて継続して『ガロ』に漫画を掲載しており、高校時代に佐々木の漫画に出会い大きな衝撃を受けた村上が、早稲田大学入学後にも佐々木の漫画をフォローしていた可能性は十分考えられる¹²。

⁷ 注5、pp.156-159

⁸ 「Part1 マンガの実験」(小原央明編『佐々木マキ アナーキーなナンセンス詩人』河出書房新社、2013・10、p.22)

⁹ 小野耕世「「ガロ」の時代とその影響」(青林堂編『創刊50周年 「ガロ」という時代』青林堂2014・9、p.291)

¹⁰ 四方田犬彦「漫画に何が起こったか」(四方田犬彦・中条省平編『1968 [3] 漫画』筑摩書房、2018・5、p.10)

¹¹ 権藤晋「佐々木マキ 豊かな知性と戦場的諧謔の精神」(『ガロを築いた人々—マンガ30年私史』ほるぷ出版、1996・4、p.109)

¹² 例えば、佐々木マキとの合作『羊男のクリスマス』の「まえがき」に相当するところにおいて村上は、大学に入学してすぐの頃、佐々木がデザインしたビートルズのポスターを「夜ふけの街角から」こっそりはがして持ち帰り、アパートの自室の壁に貼り「朝目をさましては佐々木マキを眺め/学校から帰ってきては佐々木マキを眺め/ごはんを食べては佐々木マキを眺めるという毎日がつづいた」と述べている。(村上春樹『羊男のクリスマス』講談社、1985・11、p.3)

【表1】『ガロ』掲載の佐々木マキ作品一覧

年	月		作品名
1966	11		よくあるはなし
1967	2	◆	見知らぬ星で
	11	●★	天国で見る夢
1968	4	●★	アンリとアンヌのバラード
	7	●	殺人者
	8	●★	セブンティーン
	9	●★	まちのうま
	増9	●★	うみべのまち
	10	●★	ぼうや、かわいいぼうや
	12		————— (無題)
1969	1	●★	ヴェトナム討論
	2	●★	かなしい まっくす
	3		選ばれたヒツジは
	4	●	巨大な象 I
	5	●★	巨大な象 II
	7		ナンニモナカッタワナンニモ……
	8		LOVE CHIME
	9	●▲★	サマーコース
	10		エアーポケット
	11	★	港のマリー
	1970	1	
8		▲★	砂漠の眼玉
9			へんてこ絵本
11		★	チーチー☆ハット
1971	8	■▲★	ピクルス街異聞
	9	■▲★	ディン・ドン・サーカス
1972	1	■▲★	たわごと師たち
		★	古典的あべこべロック
	3	■★	ぼくのデブインコちゃん
	4	■★	フクロウと仔猫ちゃん
	8		もののけドキュメント 13日の土よう日
1973	2		曲解以呂波哥留多
	10		思い出の夏休み
1974	2		ピクルス街異聞 ディン・ドン・サーカス (再掲)

	9	■▲★	六月の隕石—J・J・ピカール氏の休暇—
1976	2・3		ガロ CALENDAR
1977	4	■▲★	バッド・ムーン
	5	▲★	道徳マンガ
	6	■▲★	スキット大佐の記録
	7	■★	J・J・ピカール氏の話しの続き①②
	8	■★	旅の天使

●：『佐々木マキ作品集』（青林堂、1970・6）所収

■：『ピクルス街異聞』（青林堂、1980・7）所収

▲：『思索ナンセンス選集6 佐々木マキのナンセンサス世界』（K・I・C 思索社、1984・2）所収

★：『うみべのまち 佐々木マキのマンガ 1967-81』（太田出版、2011・6）所収

◆：『現代マンガ選集 破壊せよ、と笑いは言った』（筑摩書房、2020・6）所収

※「作家別『ガロ』掲載全作品リスト」（『ガロ』史編纂委員会編『ガロ曼荼羅』ティビーエス・ブリタニカ、1991・7）等をもとに作成。

2 「難解マンガ」という評価をめぐって

佐々木マキの漫画は当時の若者読者に大きな反響を呼んだが、その評価は一様ではなかった。当時『ガロ』の編集を務めていた権藤晋は、「佐々木マキ作品は、『ガロ』の読者の圧倒的共感を得たという事実はない。むしろ、“難解すぎる”という投書が目立った。だが、しかし、それを上回る無言の支持があったのはたしかなことだ」¹³と述懐している。

佐々木作品の「難解さ」をめぐる評価の分裂は、当時の読者投稿欄「読者サロン」から窺い知ることができる。例えば、1968年1月号に掲載された高橋正光（東京）「独善的エゴイズムを排す」では、「天国で見る夢」について、「ストーリーなし、諷刺なし、哲学なし、詩情なし、あるのは独善的エゴイズムだけ」と厳しく批判されている。一方、同年3月号に掲載された中野裕子（埼玉・21歳）「呪縛への痛烈な問いかけ」では、そうした佐々木作品への批判に対する反論が展開され、「大衆社会状況」とか「確固としたロマンチズムの不在」とか「人間性の崩壊」とか言われる現代状況にあって、「ストーリーのある」、単純明快で、ドラマティックで、ヒューマニスティックな漫画はもう描けない時点」にあり、佐々木の「天国で見る夢」は「抽象された精神の運動と豊かなイメージの湧出をマンガという表現のカタチに心にくいまで生かした大胆な試み」であると高く評価されている¹⁴。

毀誉褒貶の激しい佐々木の漫画をめぐるこれらの読者評が指し示すのは、いずれにせよ佐々木の漫画が当時の若い読者にとって、既存の漫画表現のあり方を根底から問い直し、覆すものとして体験され、大きな衝撃を与えていたという事実であろう。そして、そうした佐々木作品の特質は、同時期にピークを迎えていた学生運動とも深く結びつけられている。『ガロ』への漫画掲載と並行する形で、佐々木は1969年6月から1970年3月にかけて『朝日ジャーナル』誌上

¹³ 注11、p.114

¹⁴ 読者投稿欄における佐々木作品をめぐる議論については、可児洋介「佐々木マキをめぐる言説—『ガロ』読者欄を中心に—」（『マンガ研究』vol.15、2009・4）で詳細に論じられている。

にも漫画を連載していた。「右手にジャーナル、左手にマガジン」という当時の流行語が象徴するように、『朝日ジャーナル』は学生運動に身を投じる若者たちが愛読していた雑誌である。そうした雑誌への掲載を通して、「佐々木マキは、全共闘学生に絶大の人気」¹⁵を博す存在となり、佐々木らの前衛的な漫画は「そのまま政治の不毛と、今日の世界情勢の不安感から派生する怒りと絶望からくる、ダダイスティックな虚無や逃避や告発などを象徴する現象」¹⁶とみなされていた。当時、前衛ジャズが「革命」や「破壊」といったアナーキな政治的観念と結びつけられていたように、佐々木の漫画もまた、同時代の若者たちの鬱屈とした精神を解放するものとしても受け止められていたといえよう¹⁷。

3 「ノンセンス」＝「解体と創造の方法」

では、当時の読者にそれほどまでの衝撃を与えた佐々木マキの漫画のスタイルとはどのようなものだったのか。その核心となるのは、従来の漫画表現の「センス」——説話的連続性や、コマ同士の因果関係など——を意図的に解体するスタイル、すなわち「ノンセンス」にあったといえる。例えば、漫画評論家の石子順造は『現代漫画論集』（青林堂、1969・11）において、「描かれたマンガがナンセンスなのではなく、ナンセンスを描くのもなく、描くという行為自体がナンセンスでしかありえないというところで、作品もナンセンスにならざるをえない。」¹⁸と指摘し、『ガロ』を代表する漫画家の一人であったつげ義春らとともに佐々木をその実践者として挙げている。また、四方田犬彦は「佐々木マキの短編ではコマどうしが直接に説話論的な連続性をもたず、ただ恣意的に並べられているだけで、全体として一頁なり二頁の画面だけが共時的な平面として存在している」と分析し、「もっとも佐々木マキ本人としては、解釈すべき晦渋な意味など何もない、ある種のニヒリスティックなノンセンスが主眼であったわけです。」¹⁹と指摘する。そして四方田は、「エドワード・リアとカルイス・キャロルがそれなりに紹介され、読まれるようになったとき、はじめて佐々木マキの正しさが理解できた」²⁰とも述べている。

ここで四方田が言及するエドワード・リアやルイス・キャロルは、イギリスのノンセンス文学の代表格である。イギリス文学における「nonsense」の問題をつぶさに検討した高橋康也によれば、「《センス》に《ノン》を投げつけるのが《nonsense》」に他ならず、ここでの「《センス》とは秩序であり、秩序とは意味づけの体系であるとするれば、そのような体系を解体するのが《nonsense》」であり、「既成の日常的な《センス》に衝撃を与えつものや言葉に対する新鮮な眼差しを取り戻させるところに、その本来の働きがある」（傍点原文）。また、「nonsense」という言葉は、アメリ

¹⁵ 白浜研一郎「深夜放送にみる青春群像——ここにもう一つの広場が——」（『経済往来』22（1）、1970・1、p.273）

¹⁶ 伊藤逸平「日本の漫画」（『大日本百科事典』第17、小学館、1971・6、p.47）

¹⁷ 『ガロ』（1968年8月号）の読者投稿欄に寄せられた三輪政克（東京・19歳）の投書「戦後二三年の傷痕描く」には次のようにある。「『ガロ』において「難解」といわれる作品群がいわゆるマンガのワクを超えようとしている事をも考えるべきだ。たとえば前衛ジャズが、モダンジャズから出発しながらモダンジャズファンからも難解と呼ばれながらもモダンジャズのワクを超え、今完全に芸術としての音楽の本質を持ち始めてあえてジャズと呼ばれる必要がなくなってきたように、これら一群の作品はあえて漫画と呼ぶか呼ばぬか、といったような質問を無意味とする段階に来ていると思う。」

¹⁸ 石子順造「ナンセンス・マンガ なぜナンセンスへなのか」（『現代漫画論集』青林堂、1969・11、pp.258-259）

¹⁹ 四方田犬彦『漫画言論』（筑摩書房、1999・4、p.36）

²⁰ 注19

カ式発音の「ナンセンス」と、イギリス式発音の「ノンセンス」とでは意味が異なり、前者が《意味のない状態》を指すのに対し、後者は《意味を無化する方法》を指す²¹。そして、後者においては、「無化されるのが《日常的意味》だとすれば、その空無の中から、別種の、おそらく名づけようのない、新しい《意味》を出現せしめる方法のことでもある」²²と述べている。

同じくエドワード・リアやルイス・キャロル作品を分析したエリザベス・シューエルもまた、著書『ノンセンスの領域』*The Field of Nonsense* (1952) において、「ノンセンスとは、ただ単にセンスの否定であったり、日常経験のでたらめな転倒であったり、日常生活の制約の中から偶然と無限の中へと走る逃避行であったりするのではなく、逆に周到そのものに限定され、理性によりコントロールされ導かれている一世界であり、それ自身の法則に従う一つの構築体なのではあるまいか」²³と述べている。すなわち「ノンセンス」とは単なる「意味のなさ」ではなく、既成の秩序（意味づけの体系）を解体し、さらにそこに新たな秩序を生み出すという、「解体」と「創造」がセットになった方法と捉えられよう。

こうした「nonsense」の定義をめぐる問題は、先述した佐々木の漫画に対する読者の同時代批判にも看取される。佐々木の漫画を「ストーリーなし、諷刺なし、哲学なし」と批判した高橋正光は、それを「ナンセンス」、すなわち単に「意味のない状態」として受け取り、他方、佐々木の漫画に「抽象された精神の運動と豊かなイメージの湧出」を見出した中野裕子は、「ノンセンス」、すなわち「秩序の解体と再創造」として佐々木作品を享受していたといえる。

そして、村上が佐々木の漫画に見出した「スタイル＝解体の方法」とは、この「ノンセンス」の方法を指し示しているのではないだろうか。その一例としてここで思い出されるのは、デビュー作『風の歌を聴け』の生成過程である。

小説の出だしを、試しに英語で書いてみることにしたのです。(中略) 英語で書き上げた一章ぶんくらいの文章を、日本語に「翻訳」していきました。翻訳といっても、がちがちの直訳ではなく、どちらかといえば自由な「移植」に近いものです。するとそこには必然的に、新しい日本語の文体が浮かび上がってきます。それは僕自身の独自の文体でもあります。(中略) 僕が求めたのは「日本語性を薄めた日本語」の文章を書くことではなく、いわゆる「小説言語」「純文学体制」みたいなものからできるだけ遠ざかったところにある日本語を用いて、自分自身のナチュラルなヴォイスでもって小説を「語る」ことだったのです。²⁴

村上が既存の「小説言語」（「純文学体制」）を一度解体することによって、自らの文体（スタイル）を手に入れ、『風の歌を聴け』を完成させた。こうした経緯で執筆された『風の歌を聴け』の

²¹ 高橋康也「I ノンセンスとナンセンス ジョン・ケージによせて」(高橋康也『ノンセンス大全』晶文社、1977・1、pp.14-16)。一般に「nonsense」は、「ナンセンス」と表記されることが多いが、本稿では、村上や佐々木における「nonsense」はイギリス文学・文化の影響が強いと考えるため、高橋の定義に沿って「ノンセンス」と表記している。

²² 注21、p.16

²³ エリザベス・シューエル「第一章 センスとノンセンス」(『ノンセンスの領域』高山宏訳、白水社、2012・11、p.20)

²⁴ 村上春樹「第二回 小説家になった頃」(『職業としての小説家』スイッチ・パブリッシング、2015・9、pp.45-47)

表紙絵を佐々木のイラストにこだわったのは、佐々木の手法から着想を得て自らの小説を創作したことが背景にあるのではないだろうか。

4 「ノンセンスの系譜」とのつながり

村上春樹と佐々木マキのスタイルの共通項として「ノンセンス」の手法を確認してきたが、その際、エドワード・リアやルイス・キャロルといったイギリス文学における「ノンセンス」が参照軸として有効になるであろうことを補強するために、村上と佐々木の両者が、イギリス文学・文化における「ノンセンスの系譜」——具体的には、マザー・グース、ルイス・キャロル、ビートルズ——と密接なつながりを持っていることを確認しておきたい。

夏目康子は、マザー・グース、ルイス・キャロル、ビートルズの関係性を「入れ子式の箱（チャイニーズ・ボックス）」にたとえ、「入れ子式の一番内側にはマザーグースがあり、次に『アリス』、その外側にビートルズという具合である。一見すると中に何があるかわからないが、一つひとつ中を開けてひもといていくと、一皮一皮だんだんと中身がわかってくる。この三つに共通するのは、自由な発想、広がっていく想像力、時代にも分野にもとらわれない気ままさである。」²⁵と指摘している。

ではまず、佐々木マキとこの系譜とのつながりを確認してみよう。例えば、平野敬一編『マザー・グース——その世界』（すばる書房、1976年）において、佐々木は矢川澄子とコンビを組み『マザー・グース』のイラストを担当している（図1）。



図1 平野敬一編『マザー・グース——その世界』
(すばる書房、1976・9)

ルイス・キャロル作品とのつながりでは、村上がエッセイ「佐々木マキ・ショック・1967」を寄稿した『思索ナンセンス選集6 佐々木マキのナンセンス世界』のカバーに掲載された著者紹介の自画像（図2）において、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』に登場する「帽子屋」のキャラクターがモチーフになっている（図3）。さらに佐々木は、2015年に『不思議の国のアリス』刊行150周年を記念して出版された高山宏訳『不思議の国のアリス』（亜紀書房）のイラストを担

²⁵ 夏目康子 『『アリス』とビートルズとマザー・グースの不思議な関係』（『ユリイカ』「総特集 150年目の『不思議の国のアリス』」、第47巻第3号、2015・2、p.383）

当しているなど、ルイス・キャロル作品への愛着がうかがえる。



図 2 佐々木マキ『思索ナンセンス選集 6
佐々木マキのナンセンサス世界』
(K・I・C 思索社、1984.2)



図 3 Lewis Carroll, *Alice's
Adventures in Wonderland*
(1865)

ビートルズについても、佐々木は同時代的に衝撃や影響を受けており、「自分の中に以前からずっとあったのに、その存在に自分でも気がついていなかったもの、それが、ビートルズによって発見させられた」、「ぼくの中にもあったものが、やっと突破口を見出したような感じでしたね。」と述べている²⁶。また、おそらくビートルズのアルバム『Help!』からタイトルを借用したのであろうイラスト集『HELP!』（トムズボックス、1990・8）を刊行し、同書にはビートルズの楽曲（「Happiness Is a Warm Gun」や「Maxwell's Silver Hammer」）をモチーフにしたイラストが収められている。こうした点から、佐々木がイギリス文学・文化における「ノンセンス」に影響を受けていることがうかがえる。

村上春樹に関しても、ノンセンスの系譜とのつながりが確認できる。まず、村上は学生時代から経営していたジャズ喫茶ピーター・キャットの広告において、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』に登場するチェシャ猫（ジョン・テニエル画）の絵を使用していた（図4）。また、ルイス・キャロル作品への愛着は初期から晩年の作品に至るまで繰り返し表れており、『1973年のピンボール』、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、『ダンス・ダンス・ダンス』、『1Q84』、『騎士団長殺し』などに『不思議の国のアリス』への言及がある。そして、絵本『羊男のクリスマス』は、「穴に落ちる」という導入や不思議なキャラクターの登場など、『不思議の国のアリス』を強く想起させる村上版『不思議の国のアリス』ともいうべき作品であり、この絵本の挿絵を担当したのが佐々木マキであることは示唆的である。

ビートルズとの関係についてはここで多言を要しないが、村上はジョン・レノンについて語るなかで、「ジョン・レノンの場合は、言葉の響きそのものからどんどんイメージが膨らんでいくとい

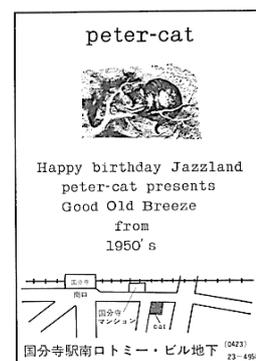


図 4 『ジャズランド』
(創刊号、1975・8)

²⁶ 【第11回】佐々木マキさん（1）マンガと映画とビートルズ Web サイト「ふくふく本棚」
<https://www.fukuinkan.co.jp/blog/detail?id=19>, 2017・4・11（最終閲覧日：2026・2・27）

うタイプです。ある意味では『マザーグース』的な要素がずいぶん多い²⁷と述べており、ビートルズの背後にあるマザー・グースの存在を認識していることが確認できる。なお、『街とその不確かな壁』（2023）では、（ビートルズの）「イエロー・サブマリン」の少年が主人公の生年月日から何曜日生まれかを言い当てる場面において、マザー・グースの歌が登場している²⁸。

以上のように、マザー・グース→ルイス・キャロル→ビートルズという「ノンセンスの系譜」とのつながりが、村上と佐々木のスタイル（＝ノンセンス）の背景にあるのではないだろうか。

おわりに——「ノンセンス」という視座の可能性

最後に、佐々木マキとの関係を通して抽出した「ノンセンス」という視座が、村上春樹のどのような分野において有効になり得るかを提示しておきたい。

内田康は、加藤典洋が設定した村上作品のリストの分類（『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社、2011・8）を参照しつつ、そこから漏れ出た「一見〈文学〉を逸脱しているかの如き」作品、すなわち糸井重里との共著『夢で会いましょう』（1981）や『象工場のハッピーエンド』（1983）、『夜のくもざる』（1995）といった超短編小説群、回文集『またたび浴びたタマ』（2000）、『村上かるた うさぎおいしーフランス人』（2007）など、「いまだ単行本化に至っていない短文作品、或いは、作家のキャリアの大きな部分を占めて西田谷も注視する翻訳作品等も含め、公表された村上エクリチュールの悉皆調査」の必要性を説いている²⁹。

村上の超短編小説に関する先行研究として、例えば久保田裕子は「村上の「超短編」は、何らかの一元的な意味に帰結するわけではなく、「言葉の持つ一義的意味をいったん解体し、再構築する」ものであり、「それは新たな安定した世界を作り上げることではなく、ゆれうごく言葉そのものが作り出す世界を見つめることであつた」と指摘しており³⁰、村上の超短編小説がまさしく「ノンセンス」な作品であることを指摘している。また、中村三春は「その他、とんがり鴉が登場する「とんがり焼の盛衰」や、あしかが名刺を携えてくる「あしか祭り」など『カンガルー日和』所収の短編群のように、幻想というよりはナンセンス文学のジャンルもある」³¹と述べる。西田谷洋は『村上春樹のフィクション』（ひつじ書房、2017・12）において、「提喩・換喩・ジョーク・回文・カルタ形式・連携関係あるいは受動性・広告・エッセイといったレトリックやジャンル・特徴から考察し、レトリックが物語の構成と解釈にいかに関与するのか」を検討している³²。そのほか、ヴィトゲンシュタインが『哲学探求』で提起した「私的言語」の概念をもとに超短編作品を考察した鄒波の論考³³や、波瀬蘭『村上春樹超短篇小説案内』（学研パブリッシング、2011・3）といった研

²⁷ 村上春樹「フォーラム 164」『CD-ROM 版 スメルジャコフ対織田信長家臣団』（朝日新聞社、2001・4）

²⁸ 村上春樹『街とその不確かな壁』（新潮社、2023・4、p.390）「「水曜日の子供は苦しいことだらけ」と添田さんは言った。「この歌はご存知ですか？」／私は首を振った。／「マザーグースの歌の一節です。月曜日の子供は美しい顔を持ち、火曜日の子供はおしとやか、水曜日の子供は苦しいことだらけ…」」

²⁹ 内田康「「本のある空間をめぐる4つの断想」について—雑誌『BRUTUS』と村上春樹—」（『MURAKAMI REVIEW』4号、2022・10、p.19）

³⁰ 久保田裕子「超短編小説」『AERA Mook 村上春樹がわかる。』（2001・12、p.73）

³¹ 中村三春「短編小説」（注30、p.59）

³² 西田谷洋「はじめに」『村上春樹のフィクション』（ひつじ書房、2017・12、pp.13-14）。超短編小説については、「1 修辞と構成—超短編小説」で論じられている。

³³ 鄒波「「私的言語」をめぐる戯れとスイング—村上春樹文学における「ウェイ・オブ・ライフ」—」曾秋桂編『2024年第13回村上春樹国際シンポジウム 会議予稿集』（淡江大学村上春樹研究中心、2024・7）

究書もある。これらの超短編小説研究においては、マザー・グースやルイス・キャロル、ビートルズ、そして佐々木マキの影響を視野に入れた分析は十分になされていないが、超短編小説のような言葉と戯れる作品の分析においてこそ、「ノンセンス」という視点が有効ではないかと考える。

また、佐々木マキの影響に関しては、そうした超短編小説や、本稿で中心に取り上げた創作スタイルの問題にとどまらず、村上の短編・中編・長編小説を分析の射程に入れる必要もあるだろう³⁴。佐々木マキとの関係における「ノンセンス」の視点、あるいはそこから派生してイギリス文学・文化における「ノンセンスの系譜」との関係にも視野を広げ、村上文学における「ノンセンス」概念のさらなる緻密化と具体的な作品分析を通して、村上が新たに構築した秩序^{センス}を改めて明らかにしていくことを今後の課題としたい。

³⁴ 一例として、村上春樹の中編小説「街と、その不確かな壁」(『文學界』1980・9)は、佐々木の漫画「アンリとアンヌのバラード」(『ガロ』1968年4月号)が重要なモチーフの一つになっていると考えられ、この点については、「村上春樹「街と、その不確かな壁」典拠考」と題した口頭発表(第48回村上春樹とアダプテーション研究会、2025・8・24)を行い、現在論文化を進めている。

【研究ノート】

河合俊雄著『謎とき村上春樹——「夢分析」から見える物語の世界』解説

山田 栄官

(一橋大学大学院言語社会研究科修了)

凡例

本稿を記すにあたって、河合俊雄著『謎とき村上春樹——「夢分析」から見える物語の世界』(新潮社、2025年)を参照する。この文献から直接引用を行う際には、丸括弧内にアラビア数字と「頁」という表記を用いてページ数を示す。

はじめに

本書では、著者の『村上春樹の「物語」—夢テキストとして読み解く—』(新潮社、2011年)において示された『1Q84』を中心とした考察をさらに発展させている。具体的には、前半部分で『スプートニクの恋人』や『アフターダーク』の考察を通して「ポストモダンの意識」(314頁等)のありようを示すことで、後半でそれらの作品とは異なる「『1Q84』という物語の独自性」(314頁)を示すことが意識化されている。本書の『謎とき村上春樹——「夢分析」から見える物語の世界』と、前著の『村上春樹の「物語」—夢テキストとして読み解く—』との目立った差異は見受けられないが、本書は、著者が提唱した「ポストモダンの意識」という概念を明瞭に意識化し、他作品との比較において『1Q84』の特徴をより相対的に把握している点に特徴がある。

第一章 物語と心理学

第一章の冒頭で著者は、村上春樹(以下、村上)の作品に対する研究上のアプローチやスタンスに言及している。具体的には、著者は村上作品を「心理学的に「解釈」」(21頁)することは不可能であると考えている。多くの村上作品では、心理学が問題とする「自我」(22頁)が重要な意味をもたず、その登場人物たちは「何の葛藤や抵抗もなく突然に異なる次元に入ってしまったたり、忽然と消えてしまったりする」(22頁)。精神分析は、無意識よりも「自我と無意識の接点で渦巻いてくる葛藤や抵抗」(22頁)を重要視するため、無意識の概念を表立って取り扱うことをしない村上作品に「心理学的解釈」(22頁)を適用させることは適切ではない。著者は「物語に心理学的な概念や理論を当てはめること」(27頁)をせず、「物語に内在的に関わっていくことが必要不可欠」(26頁)であると研究方法に関する見解を述べている。著者にとって「物語に内在的に関わる」とことは、「物語を未知のものとして受けとめ、その中に入っていく、物語の動きを一緒に行うこと」(28頁)を意味しており、村上の「生活史や経験、さらには作者のコメントだけから作品を説明しようという試み」(28頁)に疑義を唱えている。しかし、後に示すように、著者はユングの提唱し

た理論をもとにした『1Q84』の読解を提示しており、そうした著書の記述と著者の研究方法上のスタンスが両立しうるか疑問を抱いた。

第二章 自立と近代意識

『1Q84』に登場する多くの人物たちは、それまでの人生をどのように生きてきたか振り返って語られており、「これまでの生活史や記憶という時間」（39頁）が意識的に描かれている。そうした個人史に加えて、『1Q84』には、個人の人生「を超えたもっと長い時間の流れや歴史の厚みも組み込まれて」（40頁）おり、「向こう側とこちら側がつながっているようなプレモダンの世界や時間性がどのようなもので、それがどう現代と関係しているか」（40頁）という主題が追究されている。

著者は、『1Q84』における登場人物たちが10歳頃に、「自分で自分を意識するという自己意識が確立される」（44頁）ことで、「共同体や親からの自立の動き」（44頁）が生じていることに着目している¹。また、ユングが『自伝』で報告した「自分の自己意識が確立された体験」（46頁）にも言及し、「自己意識が確立され」る経験を通して、「親などに命じられたままに受動的に生きていたあり方を脱して」（47頁）、「自立が可能になる」（47頁）と述べている。さらに「十歳における自己意識の確立や自立」（53頁）は「これまでの前近代的なあり方から自分を解放」（54頁）するという意味合いもあることから、個人史に留まらず、「近代意識の確立という歴史的な変化」（53頁）とも関連付けて捉えている。「青豆と天吾の生き方や世界観」（54頁）は「近代意識を体現」（54頁）したものであり、両者とも「合理的で近代的な意識」（55頁）をもっている²。『1Q84』以外の作品においては、このような登場人物たちの「近代意識の確立」（56頁）という主題は扱われておらず、天吾や青豆のような、「親との葛藤と戦いを通じて、近代意識」（56頁）を獲得する登場人物たちのあり方に、「両親や共同体との戦いと、そこからの解放を描いている」（58頁）『1Q84』の特徴を見出している。「前近代の世界における親や共同体は、社会全体や、自然」（60頁）とのつながりをもつが、『1Q84』に登場する「証人会」（59頁）や「さきがけ」（59頁）という「社会につながっていかず、それと対立している閉じられた共同体」（59頁）は、「個人を包む一般的な親や共同体が既に存在していないということの意味している」（60頁）。そのため、「前近代の世界における親や共同体」が存在しない『1Q84』においては、「親子関係や共同体」（60頁）「からの解放を目指す近代意識」（60頁）は見られない。

¹ 証人会の布教活動に連れて行かれていた青豆は、10歳の時に「両親の元を離れ、母方の叔母の一家に逃れる」（42頁）。「NHKの職員であった父に、毎日曜日に集金と一緒に連れて行かれて、とても嫌な思いをしていた」（42頁）天吾は、10歳の時に受信料の集金に回ることをやめたいと父に宣言する。このように青豆と天吾はともに、「十歳のときに親から押しつけられるものを拒否し」（47頁）、「本当の自分の人生」（47頁）を開始するべく自立した行動を取るようになる。ほかにも、宗教団体「さきがけ」のリーダーの娘のふかえりがカルト集団から逃れて戎野先生のもとに逃れてきた年齢、「リーダーから性的虐待を受けていたつばさが、青豆に特殊な任務を与えている老婦人のセーフハウスに相談所から送られてきた」（42頁）年齢も10歳にあたる。10歳を迎えたタイミングで、登場人物たちの自立が図られるに伴い、「自分を対象として意識するようになる」（48頁）ことで「必然的に自己分裂、自己矛盾を生み出し、自分の中で葛藤を生じさせ」（48頁）、「大人と同じ神経症の症状」（48頁）を呈する場合があると指摘されている。

² 青豆は「極めて合理的で近代的な意識」（55頁）のもと、筋肉ストレッチングなどで身体を鍛えており、天吾は「極めて合理的なもの」（56頁）である数学を好んでいる。

第三章 解離と遭遇

河合隼雄が著した『泣き虫ハアちゃん』のハアちゃんの姿から、「親とのつながりを再確認したからこそ、親から分離し、自分を確立」(62頁)するという展開を読み取っている。さらに、発達心理学上の知見における個人という枠組みを超えた、社会的あるいは歴史的な観点からしても、「ギルド、教会、拡大家族などの共同体的なつながりを解体」(63頁)し、「近代意識の確立と個人主義を押し進め」(63頁)るにあたって、「パートナーの存在」(63頁)が重要な意味をもちうるということが指摘されている。また、個人の内面で生じるつながりに関しても以下のように言及されている。「近代意識の確立とは、自分で自分のことを考えたり、観察したりする自己関係ができることで、その意味では自分自身とつながること」(64頁)であり、「自然、家族、仲間などから分離することによって、新たにつながりを求める動きは、自分自身へのつながりや自分自身との関係に展開される」(64頁)ものである。「近代意識の特徴が、親、共同体、自然、時には祖霊などとの前近代的なつながりを断ち切って、個人となると同時に、新たなパートナーを見出してつながっていくものだとすると、青豆と天吾においては、つながるという要素」(69頁)が見られない³。

青豆と天吾のような、人間関係上「バラバラであることや孤独であること」(70頁)は、誰かと「つながろうという動きを生み出す」(70頁)ものであると指摘されている。現実のなかで孤独を感じ続けている状態から、対人関係におけるつながりを一定程度生み出していくために、青豆と大塚環、天吾と年上のガールフレンドという各々の関係が示すように、青豆と天吾は「直接的な性」(73頁)を求める方へと向かっていく。天吾は何らかの「責務」(75頁)を避けて生きており、「前近代からの縛りから解放された近代意識」(74頁)に付いてまわるはずの自分の判断や決定に対する「責任」(74頁)を負っていないという点で、彼は「近代意識の確立には至らなかった」(74頁)人物であるといえる。人妻のガールフレンドに対する天吾の関わりに「真のコミットや責任」(75頁)は発生していない。一方で青豆も「一人で生き、時々一夜だけの性的な出会いを楽しむ」(75頁)ような生き方をしていることから、彼女も対人関係における「責任を引き受けるのを避けようとしている」(75頁)といえる。青豆は「スポーツや身体」(77頁)に対する関心が強く、天吾は身体に加えて、数学や小説の執筆にも現実にもみずからを据えていくうえで重要な定点としての意味を見出している。青豆と天吾の生き方から伺える、人間同士の「つながらなさ」(78頁)は、「個人の中でのつながりのなさ」(78頁)、つまり「解離」(78頁)のような現象を表している⁴。「人と人とがつながらないこと、個人が解離していること」(79頁)の原因は、「1984年と区別された1Q84年という世界」(79頁)の現出に見られるような「世界自体の解離」(79頁)にある。「近代意識を体現」(80頁)しているとは言い難い青豆と天吾の意識のことを、筆者は「ポストモダンの意識」と呼んでいる。青豆と天吾には「分離からつながりへという動きが欠けて」(80頁)おり、一時的に生じるつながりは「性や暴力による偶発的なもので、連続性がない」(80頁)。近代意識は「個人を束縛してきたものとの戦いとそれからの解放によって特徴づけられて」(80頁)

³ 天吾に「密な関わりをした人や友人」(65頁)にあたる存在はいない。彼は「人間関係や恋愛関係をほとんど持っていないだけではなく、自分から相手やつながりを探し求めようという主体性が欠けている」(66頁)。青豆も、親友の大塚環が自殺したことで友人と呼べる存在はまったくいなくなり、天吾と同様に孤独な現実のなかに身を置いている。

⁴ 「自分と自分の関係というのが、必然的に二つの自分というのを前提にしているのだから、自分自身につながらなかつたり、自分自身に責任をもたなかつたりすると、いわゆる解離という現象」(64頁)が生じることがあると説明されている。

いるもので、心理学上の知見からすると「親や家族からの解放」（80頁）によって生じうるものである。「束縛と守りから解放されたゆえに、自分とつながり、またパートナーという存在を見つけることが重要である」（81頁）一方で、「ポストモダンの意識の特徴は、もはや解放されるために戦う相手を必要としないこと」（81頁）にあるといえる。

第四章 ポストモダンの意識

『スポーツニクの恋人』との比較において、夏目漱石の『三四郎』を考察の題材としている。主人公の三四郎が、東京帝国大学入学で上京するために乗車した汽車のなかで出会った女性からの誘いに翻弄されつつも、その誘いに「最後まで応じ」（84頁）ることのないあり方に、著者は「前近代の世界と葛藤する近代意識」⁵（85頁）を見出している。三四郎にとって、「前近代のあり方」（85頁）とは、目の前の「女の誘いに迷いなく応じて性的な関係を持つことであり、それはまた故郷や共同体とつながること」（86頁）である⁶。三四郎は近代人たる意識をもっており、「今ここの目前のものや人に全てを賭けることはでき」（86頁）ず、汽車で出会った女と一夜の関係をもつことは「禁止」（86頁）すべきとの感覚を抱いている。三四郎には、近代意識に特徴的な「自分と自分の間の関係という自己反省的な感情や意識」（86頁）が働いており、「愛というのは、特定の相手への、変わらぬ、自分の全存在を賭けたものでなくてはならないというロマンチックラブ」（87頁）の意識から、汽車で出会った女との関係に「禁止」が生じる。『三四郎』と対比されている『スポーツニクの恋人』には、男女の関係に「禁止」が介入することはなく、「期待、誘い、ためらいなどの局面」（88頁）や、「やりとりや駆け引きを伴った間接的なもの」（88頁）がまったくないなかで「いきなり二人が性的関係」（88頁）をもつに至る場面が書かれている。『スポーツニクの恋人』に書かれている、「自分への責任というのと無縁」（89頁）である「ポストモダンの意識にとっての関係は、やりとりや駆け引きを伴った間接的なものではなくて、突然で直接的であることが大きな特徴」（88頁）であり、「あくまでも人間同士の間の身体的な関係にとどまっている」（90頁）ものである。

「前近代の存在のあり方が、共同体や自然、さらには死や超越を含む神話的世界に包まれていた」（91頁）一方で、「近代意識はそこから自分を切り離して独立させようとする」（91頁）ものである。親や共同体という「束縛するものからの解放という構造と物語」（91頁）をもっている「近代意識」は、「束縛するもの」と「戦うという形で、否定的にはあっても親や共同体にしがみつき、それらとまだつながっている」（91頁）。一方で、「ポストモダンの意識はもはや何かから解放される必要がなく、既に共同体から離脱してしまって、バラバラになった存在や視点になって」（92頁）おり、そうした特徴は、『風の歌を聴け』や『羊をめぐる冒険』、『ノルウェイの森』などのような『ねじまき鳥クロニクル』以前の作品に顕著に表れている。また、青豆と天吾の他人との関わりの仕方に見られるように、「ポストモダンの意識」においては、「自分というものをどこかに担保とし

⁵ 「葛藤や罪悪感とは自分の中の対立する要素の間の対話や対決の結果であって、自己関係を特徴とする近代意識の現れ」（89頁）であり、「ポストモダンの意識には認められない」（91頁）ものである。

⁶ 著者は、「今ここの目前の相手と一緒にすることは、単なる性的な関係ではなくて、神や超越性につながる」（86頁）であり、「死者や超越性につながる通路があるというのは、前近代のあり方の重要な側面」（86頁）であると述べている。

て残っていて、自分の一部でしか相手に関わ」（97頁）らず、「自分が全てで関わっているつもりであっても、別の自分がどこか他のところにいる」（97頁）ものである。

青豆の行動や好みは、「全くの恣意性に陥ってしまわない歯止め」（98頁）の意味をもつ数字のように、「単なる一つの記号」（98頁）である。「近代意識は自己关系的」（99頁）で「相手に向うものは必ず自分に戻ってくる」（100頁）のに対して、「ポストモダンの意識」には自分に返る動きが見られず、「近代意識」に見られるような「自分、あるいは主体という強烈な定点」（100頁）が「ポストモダンの意識」には存在しない。「共同体的なものから自立した近代意識を打ち立てようとする」（104頁）ことで生じる、対人恐怖の事例が近年激減するなど「心理療法のパラダイム」（104頁）に揺らぎが生じている現代において、村上作品は、「葛藤、罪悪感、主体性などの近代意識の特徴」（104頁）をもたない「世界での新しい意識のあり方」（105頁）を表現している。

第五章 神話的世界とその喪失

村上作品が「近代意識の確立という課題をいつの間にか飛び越してポストモダンの意識に移行してしまった世界を描き出して」（106頁）おり、そこでは「前近代とポストモダンの意識の解離」（108頁）の発生が描かれている。『空気さなぎ』における「ある種の精霊のような存在」（110頁）であるリトル・ピープルは、「さきがけ」から逃れてきたつばさを通して、死の床につく天吾の父親を通して、最後には死んだ牛河を通して」（110頁）登場する存在である。「少女のつばさはやや例外であるけれども、そこには死んだ山羊、死の床につく天吾の父親、殺された牛河と、生け贄を通して、向こうの世界のものが現れて来ようという動きが感じられ」（110頁）、リトル・ピープルが示す「向こう側や超越性の世界とつながっていて、そこから何ものかがこちらの世界に現れてくる」（111頁）という現象に、「プレモダンの世界の特徴」（111頁）があると述べている。「さきがけ」のリーダーによると「古代の世界においては王たるものが〈声を聴くもの〉であって、地上に生きる人々の意識と、リトル・ピープルとを結ぶ回路」（112頁）であった。「元々はこちら側と向こう側の世界とはつながっていたのに、現代というのは、地上に生きている意識と、リトル・ピープルとの関係が切れてしまっている状況に他ならない」（112頁）とし、「人間関係のつながらなさや、個人のこころの中における解離」（112頁）は、「超越性や向こう側との関係が切れたことによる」（112頁）とする。「青豆と天吾がバラバラに孤独に生きているのは、人と人との間の、いわば水平的なつながりがない」（113頁）ためではなく、「超越性や向こう側との関係が喪失されたため」（113頁）であると強調されている。

村上作品において、「プレモダンの世界では存在していた向こう側はこちら側とのつながりを失い、それどころか喪失されているように」（122頁）描かれていることが多い。『空気さなぎ』に示される「イニシエーションの儀式」（122頁）や、「さきがけ」のリーダーが行った「向こう側と交流するための儀式」（122頁）は、「あまりにも異常に思える性や暴力によって特徴づけられて」（123頁）おり、このような「プレモダンの儀式が、もしも文字通りに実施されると、現代の世界においては犯罪」（122-123頁）と見なされる。『1Q84』における「さきがけ」のような「現代の世界において、前近代的なもの」（123頁）の体験を与えるような閉鎖的な共同体では、「メンバーに対する暴力的な強制や束縛」（123頁）が行われる場合がある。しかし、『1Q84』はそのような「プレモダンの噴出」（123頁）を単に批判するのではなく、「ポストモダンの意識にとって、超越性とは何

か、また逆に現実とは何かを問い直そうとしている」（124 頁）。『空気さなぎ』に登場する少女が、「十歳における自立という近代意識の確立を目指す」（125 頁）にあたって否定しようとした、「間違っただ」「正しくないもの」で「大きく歪んだもの」（125 頁）たるリトル・ピープルを「邪悪なもの」（126 頁）と見なすのは「近代意識の視点」（126 頁）を通しての点であり、それと異なる視点で捉えた場合に「邪悪なもの」とはいえない可能性があるという点に、『1Q84』における思わぬ反転の可能性が秘められている」（126 頁）。

第六章 超越の反転と結婚の四位一体性

現代では犯罪となるが、「プレモダンの世界観」（132 頁）では、「殺すことこそ最高の愛であり、愛は殺すこと」（132 頁）を意味していた。実際、『1Q84』において示される青豆の行動には「殺害と性的な関係を持つことの連関」（130 頁）があり、「殺害と性的な関係」は「青豆においては同じ事象の両面のようにになっている」（130 頁）。天吾も、彼の母親がその恋人に殺害されており、青豆と同様に「愛と殺害とが錯綜する世界との関わりを持っている」（132 頁）人物である。さらに青豆も天吾も、「決まったパートナーを持つとしない」（133 頁）点が共通しており、彼らの特定の「愛の対象は存在」（133 頁）せず、「それへの自分のコミットもはっきりとしない」（133 頁）。「自分にも相手にも定点を持たずに流れていく、ポストモダンの意識」（133 頁）をもっている彼らであるが、物語の進行と共に、「絶対の愛を密かに持っている」（133 頁）ことが明瞭になっていく。作品の後半に向かうにつれて次第に表出される、「絶対的な愛の対象が存在するロマンチックラブ」（133 頁）が、作品の前半においては見られないことが『1Q84』の特徴であり、その事実は村上作品において「近代意識」が描かれていない「証拠」（134 頁）である。「理想とするものと現実とは区別され、あるいは解離していて、理想の愛は最初から不可能なものとして断念されて」（134 頁）おり、「定位されるポイントは存在するけれども、それは最初から不在であり、あきらめられていて、「私」の主体的なコミットがない」（135 頁）のである。

青豆と天吾の関係は直接的に発展するのではなく、「「さきがけ」のリーダーとふかえりに媒介されることによってたらされる」（137-138 頁）ものである。青豆とリーダー、ふかえりと天吾の関係を考えるために、まずリーダーとふかえりの関係を確認する。リーダーとふかえりは「性的関係を通じて、神の声がこの世に到来する」（139 頁）という「聖なる関係」（139 頁）にあり、リトル・ピープルの声を耳にすることで「超越性からのメッセージを受け取る」（139 頁）という儀式を行う。しかし現実的に、彼らが性的な関係をもっていることは、「近親相姦にしか過ぎず、また自分の欲望のために少女たちを搾取している性的虐待や犯罪とみなされる」（139 頁）はずの事態である。ところが、「リーダーとふかえりの関係は宗教儀式的なもので、そこには全く違った次元でのリアリティや意味がある」（139 頁）ということが、青豆がリーダーを殺す際に、リーダーの口から明かされる。「これまではリーダーのことを許し難い性的な犯罪者であり、ペテン師であるとみなしていたのに、リーダーを殺そうとして青豆が本当にコミットしていったためにこそ、それが単なる犯罪や身勝手な利用でなかったことが逆に明らかになる」（140 頁）という事態が生じる。

以上のような、リーダーとふかえり、そして青豆と天吾という 4 者の関係を「ユングによる結婚の四位一体性」（142 頁）の概念を援用しながら考察している。「ユングは、カップルにおいて、現実の意識的な男女の関係だけでなく、そこにそれぞれが持つ無意識的な異性像が関係してくると考

えた。つまり、男性にはアニマと言われる女性像、女性にはアニムスという男性像がそれぞれ存在する。そして恋愛関係においてアニマ像、アニムス像は相手に投影される」（142頁）という。「後期のユングは錬金術に傾倒して、むしろ個人を超えた世界のこと、超越性そのものを問題にして」（142頁）おり、「結合の問題」（142頁）を「人格の統合としてではなくて、錬金術の様々な表象における結合と分離として」（142頁）捉えている。「錬金術で目指されるのは、錬金術師と女性の助手の間の人間の結合でなく、王と王妃の結合」（142頁）であり、「人間のレベルではなくて、神のレベル、超越のレベルでの結合」（142頁）が重要視される。

青豆がリーダーを殺害する際に筋肉ストレッチを施したことで、「リーダーがいかに忍耐強く、強靱な精神力を持っているかが青豆に実感され」（144頁）、その交流は「性的な交わりに等しいものであった」（144頁）。天吾の方は、ふかえりが書いた『空気さなぎ』を書き直すことを通じてふかえりと「既に交わって」（145頁）おり、ある雷の夜に、「青豆がリーダーを殺害して「あちら側」に送るのと同時に」（145頁）、「オハライ」の儀式として「ふかえりと交わって射精する」（145頁）に至る。「青豆がリーダーを殺すことと、ふかえりと天吾とが交わることが同時に生じ」（145頁）ていることは、「一つの密儀が違う場所で別々に行われた」（145頁）ことを意味しており、「超越的なものとのリアルな出会い」（145頁）が生じる契機とされている。このような「プレモダンの儀式のポストモダンの行われ方」（145頁）が書かれていることが『1Q84』の特徴である。

第七章 人間の愛と物語——心理学的差異

「青豆とリーダー、天吾とふかえりの関係は、殺害と性的行為という全く異なる表現をとっているとはいえ、その神聖なカップルから派生してきている超越性との真の出会い」（150頁）を意味している。「青豆とリーダー、天吾とふかえりという、超越性との交差する関係を切り、いわば現実への帰還という次のステップを助けるものとして」（152頁）、「青豆と天吾の間の排他的な人間の愛」（152頁）が書かれている。青豆とリーダー、ふかえりと天吾という「四位一体性」に見られる「超越性との交差した関係」（154頁）において、「青豆と天吾との間の排他的な関係」（154頁）が生じる。ユングは『転移の心理学』で、「薔薇園」という王と王妃の関係を描いている錬金術の図像を用いて、個人を超えた向こう側での結合について論じ」（155頁）ている。ギーゲリッヒが提唱した「人間と魂の区別」（154頁）を示す「心理学的差異」（154頁）は、「人間的なものと区別された魂の次元を際立たせるための概念」（155頁）である。「青豆と天吾が、お互いの関係を最初は生きられなかったのは、まさに相手を超越の位置に置いていて、人間の男女の関係のことと超越性との関係が混同されていたから」（155頁）であり、「超越性との関係をリーダーとふかえりとの交差した関係という別の形でくぐることによって、それとは区別されて人間同士の関係を生きることが可能になった」（155頁）という。「天吾とふかえり、青豆とリーダーの関係が、錬金術師と王妃、助手である神秘の妹と王の関係であったのに対して、天吾と青豆の関係は、錬金術師と女性の助手との間の人間同士の関係に回帰」（156頁）していく。

リーダーによれば、「天吾という具体的な一人の男性に向けられた青豆の絶対的な愛」（156頁）は「宗教そのもの」（156頁）で「超越的なことに関わるもの」（156頁）であることから、「現実の人間に対する愛」（156頁）とは異なる。青豆と天吾が両者ともに超越的な存在を媒介として現実的な関係を構築していくうえで、「青豆の妊娠した子ども」（157頁）の存在と、青豆と天吾が想像上

の関係ではない「実際の関係」（157頁）を構築することが重要な意味を帯びる。後者に関して、「超越性との関係を持つために、結婚の四位一体性という仲介が必要であったように、現実のつながりを作るためにも仲介者という第三項」（157頁）にあたる、牛河の役割が不可欠である。牛河は、青豆と天吾の「二人を実際に仲介する第三項」（158頁）として、青豆と天吾を結びつける役割を果たしている。例えば、青豆と天吾の過去の「具体的な事実」（157頁）が「牛河の調査の記述を通じてはじめて明らかになる」（157頁）こと、「青豆のかくまわれていたマンションから見える公園」（158頁）の滑り台にいた牛河を青豆が尾行することで天吾のアパートに辿り着くことなどが挙げられる。このような青豆と天吾の「愛の仲介者の役目」（160頁）を済ませた後に、牛河は殺されてしまう。

青豆はリーダーを、天吾はふかえりを媒介として「超越性との関係」を経由し、次第にそうした超越性を排除していくなかで、青豆が「実際に子どもを妊娠するという現実的」（161頁）なできごとが生じる。一方で、『スプートニクの恋人』や『国境の南、太陽の西』、『海辺のカフカ』、『ノルウェイの森』といった作品において、「恋愛が成就せず、常に別れや喪失で終わってしまうのは、あの世とのつながりがあったプレモダンの世界の喪失」（162頁）を意味しており、「向こう側の世界が実際の死によって隔てられる」（162頁）事態を示している。「超越性との関係に囚われていたり、超越性と人間の関係の混同があったりするからこそ、人間同士の関係は生じてこない」（162頁）のであり、それらの作品においては『1Q84』におけるような心理学的差異が成立していない」（162頁）といえる。

第八章 超越性の排除となごり

「青豆と天吾とが結ばれるためには、超越性とのつながりが回復されることが必要」（170頁）であり、「雷鳴の中での青豆とリーダー、天吾とふかえりが交差した四者の交わり」（170頁）のような「超越性との邂逅」（170頁）を経て生じた青豆と天吾の関係も、「その実現に向けて超越性を再び排除」（170頁）していく。青豆と天吾が小学校の頃以来の再会を果たした後、「高速道路の非常階段を、逆に上ることによって、元の世界に戻り、もはや月が二つになっていない」（172頁）ことを確認することは、「結局は元のさやに戻ってしまうという超越性のなさや消滅を示唆している」（172頁）という。しかし、『1Q84』BOOK3で「超越性」を感じさせるものが改めて登場し、「青豆のお腹の中の赤ちゃん」（173頁）を、青豆と天吾にとっての「第三項」（173頁）と見なし、「人間的な愛から排除された、超越性を担っている第三項」（174頁）と捉えている。

牛河が「超越性との関係」（179頁）を媒介する存在として、「青豆と天吾の仲介役となり、想像上のものにしか過ぎなかった二人の関係を現実にもたらず役目を果たす」（179頁）にあたって、「牛河とふかえりが魂の関係」（180頁）に移行していることが指摘されている。「牛河とふかえりの出会いが超越性への通路を開いたように、それは超越性とのつながりが大切なプレモダンのものでありながら、カメラのファインダーごしに覗き込むという極めて現代的、それどころかポストモダンの形を取っている」（181頁）こと、及び神話における「鏡」（181頁）とは、本来であれば「見てはならない」（181頁）「聖なるものやあの世のもの」（181頁）を見るためのものであることから、牛河は、「カメラのファインダー」という「直接的ではない仕方で、ふかえりという聖なる存在に出会っている」（181頁）。「牛河はリトル・ピープルの通路になり、また『1Q84』のBOOK3で消えてしまっていた『空気さなぎ』の物語を、実際に復活させる」（182頁）存在であり、「いつ

の間にか青豆と天吾との間の人間の愛から排除されてしまったふかえりと、聖なるカップルをなした牛河こそ聖なる殉教者であり、超越性を担っている」(182-183頁)という。ユングの提唱した「四位一体性」という概念と対比的に取り上げられている、フロイトの提唱したエディプス・コンプレックス(「子どもからすると母親との二者関係にそれを禁止する父親が入ってくるというもの」(183頁))の理論に着目しながら、ルネ・ジラルールが『欲望の現象学』のなかで述べている、「ロマンチックラブというのが、主体が自ら選んで対象を求めようというものであるのに対して、それは虚構であって、愛や欲望には常に媒介者という第三者が存在するというのが真実」(184頁)という言葉にも言及し、「第三者」が存在することの重要性を補足している。

第九章 存在の逆転

第九章において改めて、ユングのいう「四位一体性」という概念をもとに『1Q84』を読解する試みとして、「ふかえりとリーダーという聖なるカップルから出発していて、そこに青豆と天吾が交差して聖なるものをつなぎ、さらにいわば聖なるものから別れていくことによって、青豆と天吾との間の人間としての愛が成立する」(192頁)という流れを確認している。「リーダーと娘のふかえりの関係が儀式としての聖なる交わりであったことが明らかになる」(193頁)点が、「この長編小説における最大の転回点であり、まさに聖なる次元が本当のものとして現われてくる瞬間である」(193頁)と指摘している。「ユングの結合の考え方が、人間の男女の関係から出発して超越の次元での結合に至り、そこでいわば終着点を迎えているのに対して、『1Q84』ではこれまでの理解が反転して聖なる次元が認められたときにはじめて聖なる結合が現れ、それがいわば人間の世界に流出してくることによって、最終的に人間同士の愛に至る」(194頁)という展開が書かれている。「ユングが人間から出発して超越や聖なる次元に至っているのに対して、『1Q84』では逆に聖なるものからはじまって、人間の世界に至っている。つまり『1Q84』における愛の出発点は人間や個人の側にはなくて、神や超越の側にある」(194頁)のである。

第一章で言及されたように、『1Q84』は「登場人物の過去が詳しく描かれている」(203頁)点に特徴がある。家族や「自分の引きずる過去」(203頁)が、「近代意識」に見られる自立を妨げる一方で、「ポストモダンの意識は、極端な場合には何の関係も過去も持たずに、ポツンと存在しているだけに、性や暴力の形で思わぬものと邂逅するはず」(203頁)であるが、「しかしそこから現実に降り立つためには、過去を持つことが重要」(203頁)である。「ポストモダンの意識には元々解放されるべき過去がない」(205頁)のである。

青豆が「身に染みついているお祈りのことばを唱える」(207頁)ことは、「証人会の人々が信じているあり方とは全く異なる」(207頁)が、そうした仕草からは「やはり超越が、神が現前しているのがかすかに感じられる」(207頁)といえる。「青豆も天吾も雷鳴の中でまるで恩寵のようにそれぞれに聖なるものにふれ、合一を体験したことで実現した」(209-210頁)。『1Q84』では「あるいは大胆に言うとポストモダンの意識では、元々の現実がないので、超越にふれたことによって現実がはじめて発見され、肯定されることになる」(211頁)。

第十章 再び物語へ

『1Q84』は「雷雨の中での青豆、リーダー、ふかえり、天吾の四人が交錯する出会いという頂点」

(213 頁) が描かれた後、「青豆と天吾との再会、非常階段を逆に上って高速道路に到ること」(213 頁) によって「超越から現実への帰還」(213 頁) が果たされる作品である。第十章では、このような「現実への帰還」に呼応して、「「さきがけ」の秘密を公に」(215 頁) することで、教団が「超越性との関係を失」(215 頁) っていく契機となった『空気さなぎ』という「魂の物語」(215 頁) が消滅している事態に着目し、この作品は「物語の成就とも、物語の隠蔽とも考えられる」(216 頁) と指摘している。ふかえりの「ほぼ実体験に基づくと考えられる」(214 頁) 『空気さなぎ』の物語において、主人公の少女が世話を失念したことで死なせてしまった、「いちばん年老いた目の見えない山羊」(216 頁) は「生け贄」(216 頁) であり、その「死んだ山羊の口からリトル・ピープルと呼ばれる向こうの世界の存在がこちらに現われきて、交流」(216 頁) を行っていることが示すように、少女が「罰として「集まり」から十日間隔離」(216 頁) されたことは、彼女が「向こうの世界の存在とつながるための儀式であり、またそれを通じてのイニシエーション」(216 頁) である。また、「少女が十歳という、子どもから大人になろうという年齢を迎えている」(216 頁) ことも、このようにイニシエーションという意味を見出すことの正当性を担保している。『空気さなぎ』が、ふかえりの「実体験」に基づきながら、「儀式的な形でのあっち側の世界とのつながりを描いている」(219 頁) ように、「物語こそがこっち側とあっち側を結びつけ、また儀式が担ってきたそのような役割を物語が引き継ぐようになっている」(219 頁)。『1Q84』の物語内物語としては『空気さなぎ』以外に、「向こう側の世界を象徴する」(221 頁) 意味をもつ「猫の町」という物語も挙げられる。『1Q84』においては、『平家物語』やチャーホフの『サハリン島』、『マクベス』、アイザック・ディナーセンの『アフリカの日々』などの多くの物語からの引用が行われており、そうした事実は、「オリジナルというかけがえのなさの失われた」(222 頁)、「コピーだけが繰り返されていく」(222 頁) 「ポストモダン的な状況に沿っている」(222 頁) といえる。

村上作品の特徴として、「短編の集まりで長編が成り立っているだけではなくて、むしろ物語の中に物語があり、また全体の物語よりも、手紙などの形で読者に示される物語の方が、奥にある、深層から浮かび上がってきた物語」(224 頁) であるという点が挙げられる。本来であれば、「共同体全体に語られ、共有されないといけない」(225 頁) 「大きな夢」(225 頁) に対して、「個々人の見る普通の夢は小さな夢」(225 頁) であって、「個人の小さな物語」(225 頁) は共同体に語られる必要」(225 頁) がないものである。一方、村上作品では、「誰にも共有されている大きな物語」(226 頁) と『空気さなぎ』に代表されるような小さな物語」(226 頁) との関係が「完全に反転している」(226 頁)。『空気さなぎ』が「プレモダンな世界や、超越的なものを感じさせ」(226 頁) る物語として書かれており、そのことは、村上作品が「歴史的に生じてきた内面化を映し出している」(227 頁) ことの表れである。現代においては、次第に人間の「内面化の動きに相応して、外の大きな物語としての神話や儀式は消滅して」(227 頁) おり、「個人の内面にしか残っていない」(227 頁) 物語は「共同体で共有する必要」(227 頁) がない。ユングが指摘しているように、「個々人の夢に、古代からの神話や儀式が現われ」(227 頁)、個人の「小さな物語」を形成する。『1Q84』において「超越的なものを伝え、こっち側とあっち側をつなぐ」(228-229 頁) 役割を担う『空気さなぎ』は、実際に刊行され「世の中に出たからこそ、あっち側との関係を途絶えさせるような働き」(229 頁) も担っている。『1Q84』は、「プレモダンの世界」から立ち上がる物語が「死の世界や超越の世界」(229 頁) を提示することと、「死の世界や超越の世界」との関係が断絶されることの「両

面を自覚的に描き出している作品である」(229頁)。未完の『空気さなぎ』は「天吾によって違う物語として完成されるのを待っているのかもしれない」(231頁)ず、「生まれてくる子どもと同じくらいに、これから完成される物語が大切であり、護っていかねばならないこと」(231頁)を示唆する青豆と天吾の会話を通して、「誕生を待つ子どもと小説の将来をオープン」(231頁)にした結末が示されている。

第十一章 村上春樹におけるインターフェイスとしての夢

『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』は、「これまでの作品のような向こう側の世界や非現実の世界が描かれていないところが特徴的」(232頁)であり、この作品を通して、「超越性や異世界性が失われるとともに、ここはオープンシステムから近代意識に特有なクローズドシステム」(235頁)に移行している。多崎つくるとは、高校時代から特別親しかった5人グループから突然拒絶された経験から、切迫した希死念慮を抱いている時期がしばらく続いた。しかし、夢のなかでありありと嫉妬を感じたというできごとを契機として、現実において死の想念へと傾斜することに歯止めがかかるようになる。「自分の中に核が生まれ、感じている自分との関係、つまり自己関係が生じる」(235頁)というあり方は、「クローズドシステムとしての近代意識」(235頁)の特徴である。高校時代の親友たちから絶縁を申し渡されて16年が経過した後、多崎つくるとは恋人の沙羅に導かれ、親しかったグループから「排除された原因」(236頁)を知るために同級生のもとを訪れる。その巡礼において、当時精神状態が不安定であったシロが多崎つくるとによって「強姦されたと訴えた」(236頁)ことが絶縁の原因であったことが明らかとなる。ほかの友人たちはそうしたシロの主張に懐疑的な視点をもっていたが、「シロの状態があまりにも不安定であった」(236頁)ことから、シロのところが立ち上げたはずの強姦というできごとが実際にあったと認めざるを得なかった。シロがこころの中で感じてやまなかった強姦の被害による苦しみと同様に、親しかったグループからの突然の追放を受けた多崎つくるとが抱えた苦しみは、「あくまで彼個人のこころにおける苦しみ」(236頁)であり、心理療法はまさにこのような「クローズドシステムとしてのこころに基づいている」(237頁)ものである。この作品では、多崎つくるとにとっての「完全なる世界の喪失というトラウマ体験が、孤独であることの原因」(237頁)として書かれており、心理療法はこのような孤独に「閉じられたこころ」(237頁)が作り出す「歴史を解きほぐすことで治療を進めようと試みる」(237頁)ものである。

親友たちから排除されたことによる精神的な打撃から立ち直り始めた頃、多崎つくるとが見た「夢とも思われない夢」(238頁)において灰田が登場した場面などが示すように、夢が現実と交錯し、イマジネーションがインターフェイスとしてつながるありようが書かれている。エレンベルガーが『無意識の発見』で報告しているように、「前近代における癒しの技法においては、治療の対象となる当人だけでなく、家族や住民の多くが参加しての儀式になるのに対して、近代の心理療法は基本的に個人との契約」(240頁)のうえでクライアントだけと会い対話を重ねることを重視するものであり、心理療法においては、夢やイマジネーションも「本人のこころの中のもの象徴的表現」(240頁)として捉えられる。さらに、ユングは、イマジネーションや夢が「インターフェイス的な働きをして、現実と直接つながることがある」(240頁)と指摘している。ユングの『赤の書』という著書は、「夢やヴィジョンに登場した人物を後から意図的に想起して、それとの対話をした

ものの記録」(240頁)である。この著書において用いられている、アクティヴ・イマジネーションと呼ばれる「夢や描画などのイメージを用いた技法」(240頁)において、「現実の人間を思い浮かべて対話するイマジネーションは禁止されている」(240頁)。ユングが「アクティヴ・イマジネーションにおいて思い浮かべて対話すること」(241頁)を危険な行為と捉え、それを禁止していたことから、イマジネーションは「自分のところの中だけに収まらずに、インターフェイス的なものとしてそこに登場する他者にも影響を及ぼす」(241頁)ものとして想定されているといえる。夢やイマジネーションにおけるインターフェイス的な機能は、身体に強く関与するものであると著者は考えている。

第十二章 色彩を持たない多崎つくるの現実への巡礼

『色彩を持たない多崎つくと、彼の巡礼の年』とそれ以前の村上作品との違いとして、「以前の作品では、遭遇が現実での性や暴力につながっていくのに対して、ここでは関係が完全にイマジネーションの中で生じる」(252頁)こと、「以前の遭遇の仕方が無作為であったり、プレモダンなのが噴出てきたりするあり方であったのに、この作品ではそうでない」(253頁)ことが挙げられる。『1Q84』における「リーダーとふかえりという近親相姦のカップル」(257頁)という「彼岸における結合」(257頁)から「雷雨におけるリーダーと青豆、ふかえりと天吾という交差した関係をへて、青豆と天吾との間の、現実における人間の愛」(257頁)に邂逅するという展開は、ユングの提唱する「結婚の四位一体性」と逆の方向付けである。こうした「四位一体性の図式」(257頁)は、この作品には当てはまらない。むしろこの作品では、「一度内面化されたものから、いかに外に出て行くか、その際に灰田と沙羅という導き手との粹破りの関係が問題になっている」(257頁)。沙羅の助言に促された巡礼において、多崎つくるは、「高校時代に楽園として作り出していたもの」(261頁)から突然拒絶された経験を、「過去のある時点に存在したものとして内面化」(261頁)するのではなく、「喪失されたものとして真に内面化」(261頁)するようになった。

『1Q84』においては、「雷雨の夜に青豆はリーダーと、天吾はふかえりとつながるという超越性との邂逅があってから超越的世界を去ることによって」(262-263頁)成立した、「青豆と天吾との間の現実の恋愛」(263頁)が書かれている。その一方で、『色彩を持たない多崎つくと、彼の巡礼の年』においては、「もう一度過去の理想のグループと向き合」(263頁)い、「内的世界の過去に作られた理想の場所」(263頁)を真に喪失したと確認することが「現実との出会い」(262-263頁)につながっていくありようが書かれている。『1Q84』では二世界的に、プレモダン的な世界の粹組み」(263頁)において「超越性との真の出会いとそこからの分離による現実への降下が同時に成立」(263頁)している一方で、『色彩を持たない多崎つくと、彼の巡礼の年』では「喪失が内面化された近代人の形で」(263頁)、「内的な理想の成立と、その喪失による現実との出会いが同時に成立している」(263頁)。『色彩を持たない多崎つくと、彼の巡礼の年』においては、多崎つくるの「導き手」(263頁)の役割を果たす沙羅へのコミットメントが示されており、そのコミットメントは「暴力的な、ひとりよがりなもの」(264頁)ではなく「他者の存在や意志を認める」(264頁)ものとして表現されている。

第十三章 『騎士団長殺し』における絵画の鎮魂とリアリティ

『騎士団長殺し』においては、「騎士団長殺し」の絵、免色の肖像画、秋川まりえの肖像画、白いスバル・フォレスターの男の絵、祠の裏の塚の穴の絵のように複数の絵画作品が登場している。「絵画という表現手段が多義的」(267頁)であるのみならず、この作品における絵画は意識的に「完成されない」(267頁)ものとして登場する曖昧なものである。この作品における主人公の「私」(267頁等)は、「妻との間だけでなく、他の人に対しても本質的なつながりを持っていない、あるいはそれを避けているよう」(269頁)に映る人物である。「私」は「徹底的に顧客を満足させるために絵を描いて」(269頁)おり、「モデルである相手に対する真剣な関わり」(269頁)をもたず「自分の本質的な芸術的欲求に迫ろうというものがない」(269頁)人物である。「クライアントへの水平的な関係の弱さは、自分の芸術的本質や源泉へのコミットのなさ」(269-270頁)という「垂直的な次元の欠如と関連している」(270頁)。免色が「私」に肖像画の制作を依頼して数日が経過した後、鈴の音に導かれて辿り着いた、雑木林のなかの祠の裏にある穴は、死や異界へと通じており、「私」に「心臓に先天性の欠陥があるために常に死に直面していて、実際に十二歳で亡くなった大切な妹との思い出」(271頁)を喚起するものである。この穴との邂逅を通じて「私」は自身の問題と向き合い、やがてそれを克服することで、妹や妻へとつながることが可能となる。この穴の存在を共有し、実際にそのなかへと入ったのは、「私」、免色、秋川まりえの3人のみであり、穴という次元を通して彼ら3人のあいだには深い次元でのつながりが生じている。

『騎士団長殺し』では、「主人公と妻の関係を現実の関係とし、妹の小径を聖なる世界や無意識に位置づけられるものとする」と、それと対をなすものが存在」(273-274頁)せず、「第三者となるひとが何人も存在し、関係の網の目」(274頁)が広範囲に及んでいるという特徴がある。免色の場合も、「絶対的な対象とペアをなすものが存在」(274頁)せず、「何人もの人へと広がりを持っている」(275頁)。ユングの「結婚の四位一体性」の図式においては「基本的には二者関係」(275頁)に留まるのに対して、この作品では「第三者の存在」(275頁)を排除せず重要なものと捉えることで、社会において規定された関係に留まらないあらゆるものが関係しているありようを、登場人物たちの関係を通して示している。

『1Q84』では、リーダーの死の場面を通して「さきがけ」のようなカルト集団が「単純な悪ではない」(279頁)と捉えうる可能性が示された点が「画期的」(279頁)である。一方で『騎士団長殺し』では、「悪や暴力の世界は、架空のものや抽象的なものではなくて、たとえばナチスの暴力や南京虐殺という具体的で歴史的なものになっている」(279頁)点に特徴がある。「歴史的で具体的な暴力」(280頁)の問題が表現されるにあたって、「『騎士団長殺し』の絵」(280頁)を通して「間接的で、芸術的に」(280頁)「暴力との戦いと、自分自身の中の暴力性の自覚の両方」(280頁)が多義的に示されている。

雨田具彦は、彼自身の「スティグマを創造的なものに変えた」(281頁)作家として書かれている一方、主人公の「私」は、免色の肖像画を描き「自分の絵画の新たな可能性を発見」(280頁)した後も、画家として特に変化を遂げることはなく「元の商用の肖像画描き」(281頁)に戻ってしまう。「個人を超えた暴力への取り組み」(282頁)がこの作品の現実には何らか反映されることもなく、「騎士団長殺し」の絵に込められていた暴力の問題は浄化され、白いスバル・フォレスターの男の絵を描いた際に「私」が自覚した自身の暴力性は封印されることになる。「私」が雨田具彦の前で

騎士団長を殺害し、「祠の裏にある地下の石室」（283頁）に到達したという、死に近接する体験をもって生や肯定への「反転」（283頁）が生じている。「私」、免色、秋川まりえが共有していた穴は、「私」の妹コミにもつながっており、「無の場所として全ての人に通じている」（284頁）ものである。この穴がすべてに通じているからこそ、離婚届に判を押して返送させた「私」の別れている妻の元へと戻る動きが作品のなかで生じているのである。

「私」が肖像画を書くことを通して、免色や秋川まりえと交流し共同作業を行うことは心理療法の立場からしてリアリティを有するものである。心理療法において問題とされるリアリティは「象徴性のレベル」（287頁）であり「普遍性と個別性の意味が交錯する」（285頁）ものである。騎士団長から「実際に血が出るということということが繰り返し強調」（286頁）されていることや、雨田具彦がヴィジョンのなかで彼自身の「騎士団長殺し」の絵を見ること、夢のなかで「私」がユズと交わることなど、『騎士団長殺し』においては、「象徴性のレベル」には属さない「直接性のレベル」（287頁）のできごとが題材とされている。

第十四章 『街とその不確かな壁』を夢テキストとして読む

『街とその不確かな壁』では、「現実」の世界と、人びとが影を失って生きている高い壁に囲まれた街とが分かれて存在」（291頁）しており、そのことは、同一人物である「ぼく」（291頁等）と「私」（290頁等）の「解離」や、愛する者を失った過去に由来する孤独な状況と関係している。しかし、その街のなかで「暮らす人たちは、その閉じられた前近代の世界で自己充足して」（295頁）おり、「永遠の現在にとどまっている」（295頁）。この作品に登場する図書館の機能や「古い夢」（296頁）において「内面化」（296頁）が強調されており、「壁に囲まれた街、図書館にしまわれている夢」（296頁）は「近代においてこころのなかに内面化されてしまった前近代の世界」（296—297頁）を表している。

この作品に登場する街は「前近代の世界そのもの」（297頁）や、「近代意識において内面化されたところ」（297頁）、「二つの世界に解離してしまっているポストモダンの世界」（297頁）を表している。本来であればつながることのない「二つの世界の境界を越えて、人と人が本当につながるためには、どこかで直接性の次元が必要」（299頁）であり、この作品におけるつながりは、「抜け殻の人形が「私」の耳たぶを噛むというマイルドな暴力と直接的なつながりによって生じている」（299頁）。著者の『村上春樹で出会うところ』（朝日新聞出版、2025年）において述べられていた、「出会いは何かを共有することで可能に」（300頁）なるという指摘が改めて確認されており、この作品では「私」と子易さんの「どちらもが100%の気持ちで愛した人を失ってしまったという物語を共有していること」（300頁）が重要なできごとであるとされている。子易さんの墓で「私」が語っていた「街」の話が、少年に聞かれることで共有されるように、「私」と子易さんの間での物語の「共有はさらに少年との間にシフト」（300頁）する。この少年が「実際に「街」に行ってしまう、さらに「私」と一体になって夢読みとなる」（300頁）ことで、彼らの「共有」（300頁）は「人と人が本当につながることに到る」（300頁）のである。この作品では「現実の世界での愛や結合は生じず、また街での関係でも結合は生じ」（302頁）ず、「現実世界に登場しているはずのコーヒESHOPの女性ともつながることができない」（302頁）。しかし、「耳たぶを噛まれることで一体となる「私」と少年との間で」（302頁）「直接のつながり」（302頁）が発生する。そして、ユングが指

摘するところの「結合と分離の結合」(302頁)のように、「私」と少年との間に「一度つながりができてから、「私」は夢読みの仕事は少年に任せ、自分は現実に戻る」(302頁)。このような「分離を含んだ「結合と分離の結合」」(302-304頁)、もしくは「結合と分離との間の弁証法的な動き」(304頁)の結果として、「私」と少年が一体化することで、「少年は壁を越えて街に入る」(302頁)ことになり、「私」は現実へと戻っていく。

おわりに

本稿は、2025年10月26日(日)にオンラインにて開催された「第49回村上春樹とアダプテーション研究会」で発表した内容を基盤とし、加筆修正を施したものである。以下において、当日の発表にて参加者の方々から頂戴したご意見を踏まえ、本書をもとに考察したことを記す。

本書は、『1Q84』以後の長編についての論考を第十一章以降に取り入れて成立しているため、例えば以下のような齟齬が生じている。『1Q84』における青豆と天吾が「近代意識」を体現する存在として指摘されており、それ以外の作品では同様の「近代意識」の特徴は見られないと著者は述べている。しかし、その後の箇所において『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』にも「近代意識」の特徴は見られると重ねて述べられている。そうした背景には、本書の第十章までが前書の内容を踏まえて構成されており、第十一章以降は本書の刊行に伴って追記されたものであるという事情がある。

稿者としては、第一章ですでに言及したように、著者が心理学の理論や概念を村上作品の読解に適用するようなアプローチは採用しないと明言しつつも、ユングの提唱した「四位一体性」の概念を踏まえて作品読解を試みているという矛盾点があることは指摘したい。また、発表の質疑応答にて、ユング理論を用いて『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』の読解を行っている先行研究への言及がないことも指摘された。

加えて、ユングの「四位一体性」の概念をもとに作品を読解するうえで、「さきがけ」のリーダーとその娘のふかえりとの近親相姦の関係を考察の出発点とすることが妥当であるかどうか疑問を抱いた点を述べたい。ふかえりがリーダーと関わることには、超越性をこちら側にもたらずという意味合いがある一方で、リーダーがふかえりに対して働いた行為は歴然とした性暴力に該当することである。このような犯罪行為がカルト教団を運営するためのドグマとして皮肉にも機能している現実に対して警戒感を抱いているはずの村上の意図が、上記の読解には反映されていないのではないかという指摘がされた。『1Q84』においては幸いにも、青豆に対する天吾の純粋な愛の成達は達成されたが、本来であれば犯罪的な儀式を通して超越性と関係をもつことは危険であり、リーダーとふかえりとの近親相姦の関係を起点とする人物の構図は、「四位一体性」の図式を正確に反映していないのではないかと考えられる。一方で、天吾とふかえりとの超越的な交わりというできごとを経由して、現実において青豆が妊娠へと至る展開は、ユングの「四位一体性」の図式で説得的に示されている。

最後に、先の発表の際に、現役の精神科医の方から貴重なご教示をいただいた。日本に定住している外国人は、日本に移住するまでに身を置いていた共同体から離脱する決断をしたうえで実際の移住へと至っている事情があることから、共同体や親から自立していく際の内面の葛藤が強い傾向にあり、現代の精神医学で定義されているところの社交性不安障害を抱えた場合にも、それを克服

し、新たな環境における希薄な人間関係のなかで生きていくことへの耐性が強いといえる。また、親に反抗するなどして、かつて身を置いていた共同体から自立していく過程は現実の各々のアイデンティティの確立に寄与するものである。もともと共同体に身を置いている感覚が希薄な状態にあることが多い現代においては、自立を遂げていくうえで反抗しうる機会があらかじめ失われている。実際、神経発達症と診断される事例が大幅に増加しているように、自立を果たすうえで欠かせない資質であるはずの主体性が欠如している場合が多いという問題が、本格的に臨床場面において取り上げられる機会が増えているようである。

【付記】

上記の「おわりに」において記したように、本稿は、2025年10月26日（日）にオンラインにて開催された「第49回村上春樹とアダプテーション研究会」で発表した内容を基盤とし、加筆修正を施したものである。席上有益なご指摘を賜った方々に対して、記して御礼申し上げたい。

【書評】

藤城孝輔著『村上シネマ 村上春樹と映画アダプテーション』

山根 由美恵

(山口大学 准教授)

本書は藤城孝輔氏の初めての学術書である。藤城氏は映画学の気鋭の研究者であり、イギリスで学位取得をしていることから英語能力が高く、欧米圏のテキストに対する分析にも定評がある。著者の科研の研究分担者として、また本研究会（村上春樹とアダプテーション研究会）でともに研鑽を重ねている同学でもある。

本書の特徴は、劇場公開された村上アダプテーション映画のほぼ全てを網羅した初めての学術書である点、映画の手法はもとより、文学分析としても卓抜な視点を有す点であり、他の村上映画評とは一線を画す重厚な著作である。特に、先行研究や同時代コンテキスト等の緻密な調査は村上研究の中でもレベルが高く、調査能力・立論能力とも非凡である。

本書は四部仕立てになっているが、第I部第1章「村上春樹と映画、その有機的なつながり」は序章としての位置づけがなされている。章の副題として「映画批評に見る創作の源泉」とあるように、村上のキャリア初期における日本映画批評を体系的に追っている。ここで取り上げた鈴木清順「木乃伊の恋」「夢二」「ツイゴイネルワイゼン」・村上の映画評・「騎士団長殺し」(2017)の連関はオリジナリティが高く、村上文学と日本映画の親和性の高さに触れた先見性がある論考である。ただ、関東大震災と東日本大震災と連関させる発想は新鮮であるが、この考察は少し飛躍（推論を重ねる）があるように感じられた。

第II部以降、村上文学の映画化の歴史を次の三つの時期に大別している。1980年代の自主映画（第II部）、2000年代のアート・シネマ（第III部）、2010年代以降のコンテキスト（第IV部）であり、アダプテーション化の流れを通史的に捉えている。

第II部「インディーズ映画の時代」では、1980年代のポスト撮影所時代の映画化作品（「風の歌を聴け」、「パン屋（再）襲撃／100%の女の子」、「森の向う側」）を取り上げている。このうち、「風の歌を聴け」「森の向う側」は著者も論考¹を書いているが、藤城氏の調査・考察の鋭さには瞠目した。第2章「風の歌を聴け」では「ノスタルジア映画」（フレドリック・ジェイムソン）としての特徴を捉え、戦後日本の社会システムにおける歴史的な断絶に対する応答かつ歴史的コンテキストを失った過去のメディア史に対するパステイッシュを読み取り、評価が低かった映画「風の歌を聴け」の価値付けを行っている。第3章「パン屋（再）襲撃／100%の女の子」では、村上文学を愛好する個人の自主制作によって世界各地で同時発生した映像作品リスト作成している（付録2：54作、付録3：22作）。こういったリスト作成は相当な労力と時間をかけなければ作れず、研究に対

¹ 山根由美恵「映画「風の歌を聴け」論一「鼠」／小指の女／新宿・渋谷一」（『近代文学試論』2023）、山根由美恵「重なり合うドラマ／響き合う「森」」（『層』2023）

する真摯な姿勢の表れとともに、藤城氏の語学力が遺憾なく発揮された成果でもある。第4章「森の向う側」は現在ビデオ(VHS)でしか鑑賞することができないマイナー映画であり、著者と藤城氏のみが研究として取り上げているが、評価に値する映画であると考えられる。藤城氏は感覚表現(聴覚(ピアノ・靴音)・嗅覚(コロンの匂い・手の匂い)・触覚)に着目しているが、こうした分析は映画学専門である視点が見られ、著者は勉強する点が多々あった。また、第II部全体を通して、1980年代の日本映画界撮影所の状況(システムの崩壊、自主映画や学生映画からプロになれる機会等)との関連付けが行われており、文学研究者に不足している映画アダプテーション研究の基本(同時代コンテキストとの連関)を学ばせていただいた。

第III部「原作への忠実さととの格闘」では2000年代の作品(「トニー滝谷」「神の子どもたちはみな踊る」「ノルウェイの森」)を取り上げている。村上は、「森の向う側」以降1990年代は映画化を一貫して拒んでいたが、2000年代に一部の映画作家に再び許可を出すようになった。村上が監督の取捨選択を行い、アート・シネマの枠組みの中で言及されることの多いこの時代の作品群について、著者は原作に忠実であることへの固執が際立っていると判断し、本書では映画作家による原作との格闘に重点をおいて議論を展開している。

第5章「トニー滝谷」では、「水平方向」(ダドリー・アンドリュー:同時代コンテキストとの関係)に着目し、市川準監督が拘っていた「父」なき時代の父子関係のあり方(それは1980年代以降に台頭した世代の映画作家における撮影所時代という映画史上の過去に対する応答でもある)と「トニー滝谷」との融合の様を述べる。また、「語り」(ヴォイスオーバー)という映画というメディアに特徴的な手法を小説の「語り」の再現として捉える分析がなされており、これは文学の「語り」研究にも参考になる学際的な分析である。「トニー滝谷」分析では原作との類似的な関係の指摘が行われていたが、第6章「神の子どもたちはみな踊る」は相違点を挙げる方法を取り、多文化社会で生きるアイデンティティの問題と宗教に着目している。特に、原作の新興宗教が映画ではキリスト教に近い宗教となっている指摘は重要であり、アメリカにおけるキリスト教に関する情報や耳のかけた男を追う場面等のキリスト教的寓意性の加味の分析は説得力がある。映画「ノルウェイの森」は、ベトナム人監督(トラン・アン・ユン)による日本人俳優・日本語使用の日本映画という意欲的な取り組みであったが、映画自体はそれほど評価は高くない(私もあまり好きではない)。第7章は、グローバリゼーションの状況を的確に指摘した上でトラン作品の全体像を踏まえ、映画「ノルウェイの森」の特徴(それはどちらかと言えばマイナス評価であった表現)について昭和ノスタルジアの回避であり、村上が目指したグローバル志向(海外戦略)と軌を一にする試みであったと捉えた。また、京都太秦映画村図書館等国内の限られた場でしか閲覧できない脚本との比較が行われており、ここでも藤城氏の真摯な研究姿勢の一端を見ることができる。

第IV部「多様化するコンテキスト」では、大衆文化やグローバル化などコンテキストが多様化する2010年代以降の作品(「アコースティック」「ハナレイ・ベイ」「バーニング 劇場版」「ドライブ・マイ・カー」)を対象としている。第8章「アコースティック」は韓国のアイドル映画というマイナー作品であり、アート・シネマとは対照的で研究として取り上げられることが皆無の作品であったが、商業映画の意義について分析する意欲的な論となっている。韓国では村上文学が「無国籍」の文化商品として受け入れられているが、本作において日常生活をとりまくメディア環境に浸透し、文化的な他者となっていないという文化享受の面で価値ある指摘を行っている。第9章「ハ

ナレイ・ベイ」は原作からの逸脱が少なく、私も「冗長」と記したことがある²が、藤城氏は男性登場人物の拡大の意義について分析を試みている。サチの息子役：佐野玲於は男性アイドルグループ（GENERATIONS from EXILE TRIBE）のメンバーであるがそのマイルド・ヤンキーという特徴に着目し、村上文学と比較したところはオリジナリティが高い。また原作とは異なり、ロング・ショットのシーンやアイライン・マッチの視点からサチの認識の限界を読み取っている。第10章「バーニング 劇場版」も拙稿³で論じたことがあるため、藤城氏の独自性について触れておく。藤城氏は映画で描かれる「怒り」を韓国の若者世代に見られる不満や不寛容と地続きと捉え、それを「不可視性」（アンドレア・ムビ・ブリゲンティ）の観点から論じている。「不可視性」は女性（ヘミ）と北朝鮮に現れているが、ヘミの形象：男性の視線の優位性、北朝鮮：パジュの山の向こうと放送による「見えない敵」の脅威があると論じている。結論として、ヘミの失踪を通して、男性の視線の限界＝既存の認識の枠組みの限界を示していると述べている。「ドライブ・マイ・カー」はアカデミー賞受賞作ということもあり、各種特集や佐藤元状編『「ドライブ・マイ・カー」論』（慶應義塾大学出版会・2023）等で積極的に取り上げられている。第11章で藤城氏は「バーニング」との共通性（女性表象：男性主人公にとって不可知）に触れつつ、「ドライブ・マイ・カー」が他者の〈声〉を聞く行為に重点が置かれている点に着目し、論を展開している。また、広島という場がもたらす「罪」「加害者」「被害者」という重要な問題へ考察を深化させている点は卓抜である。

なお、第IV部では原作に対する忠実さの問題の検討にとどまらず、それぞれの時代、文化のコンテキストにおいて個々の映画化作品がもっていた意義を明らかにする姿勢を取っている。

最後に補章について触れておく。「小人たちと踊る」「音の日記」「特集ドラマ バーニング」「めくらやなぎと眠る女」は「補」章となっているが、あくまでそれは枚数の問題に過ぎず、全て緻密な調査が行われている。「小人たちと踊る」「音の日記」は著者も論考⁴を発表しているが、科研の研究分担者である藤城氏からの情報提供が元になっており、劇場公開がなされていないアーカイブ発掘にはいつも驚かされる。「特集ドラマ バーニング」では、ドラマ版の大胆な削除部分に加えオリジナル韓国語・直訳・劇場版吹替・ドラマ版吹替の比較がなされ、劇場版こそが原作の「曖昧さ」を有すと述べている。「めくらやなぎと眠る女」（ピエール・フェルデス）は最新アニメーション映画であるが、複数の短篇を総合したその方法を、レイモンド・カーヴァー原作映画の「ショート・カット」との関係性について論じており、首肯できるものである。

グローバル規模の綿密な調査、確かな考察が全ての章において徹底されており、村上アダプテーション研究はもとより、村上文学研究者必読の書であることは言を俟たない。多くの方に読んでもらいたい力作である。

² 山根由美恵「『世界文学』としてのバーニング—村上春樹『納屋を焼く』を超えて—」（『広島大学大学院文学研究科論集』2019）

³ 注2および山根由美恵「フォークナー／村上春樹／イ・チャンドン—村上春樹「納屋を焼く」の戦略—」（『日本文学』2024・9）

⁴ 山根由美恵、「ウクライナ映画「音の日記」論（原作：村上春樹「めくらやなぎと、眠る女」）—「コミットメント」と「幻想」要素の効果—」（『早稲田大学国際研究ジャーナル』2024）、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」（『村上春樹とアダプテーション研究』2025）

【書評】

坂口周著『「世界」文学論序説——日本近現代の文学的変容』

山田 栄官

(一橋大学大学院言語社会研究科修了)

本書は、坂口周著『意志薄弱の文学史——日本現代文学の起源』(慶應義塾大学出版会、2016年)以来の著者による研究書であり、著者が新しい世界文学論を主張するうえでの「序説」の位置づけにあたる著作である。2000年代以降しばしば登場し議論されるようになった世界文学論の言説においては、地理的な実在空間における歴史情報が埋め込まれた世界地図の拡がりという意味で「世界」概念が捉えられてきた。しかし、そもそも世界文学という概念の祖であるゲーテが把握していた「世界」概念は、世界を主観的もしくは美的に包摂する観念的な性質を帯びた概念であり、実際に世界文学は地理学的であると同時に観念的でもあるという両義性を備えた概念として現在に至るまで発展を遂げてきた。

著者は、まず本書を記すにあたって、近年の世界文学論において扱われている「世界」概念は、基本的には世界規模の外的拡がりとしての「世界」を念頭に記述されており、近年の世界文学論は、両義的な「世界」のずれを問いの対象にするという、人文学的な困難に正面から向き合ってきたという問題の背景を述べている。これまでの世界文学論が、文学という領野が射程に入れる対象のなかで最も重要といえる、心的な「世界」を一緒に問題として方法論的に深化させる可能性を逃してきたという背景を踏まえて、本来であれば世界文学論が扱うはずの内的な「世界」概念に基づいて、文学のグローバルな動向とテキストの内的な「世界」の組成との関係を模索し、その関係性の変化に注目することで文学の歴史と役割を見直そうとする試みが本書のなかで行われている。本書において著者は、テキストのなかの「世界」(語りの主観的世界)に関する考察を世界文学論の中心的な位置に引き戻し活性化すること、及び世界文学それ自体の理解を更新し他ジャンルの発展との領域横断的な関係を描き出すことを企図している。以下において、本書の要点を章ごとに紹介する。

第一章「「世界」文学試論——貧乏的世界文学の系譜と村上春樹」では、「世界」文学論の方法に則った具体的な例を示すことにより、本書のコンセプトの理解を促すことを狙いとする記述が展開されている。「写生文」に始まって大正期に全盛となった、ハイデガーが定義するところの「貧乏的世界」像を題材とした創作を試みる態度が「純文学」の本流を形成したという日本近現代文学の系譜が、結果的に村上春樹(以下、村上)ら現代作家にまで継承されていく流れが示されている。生物学者のヤーコプ・フォン・ユクスキュルが『動物の環境と内的世界』(1909年)、『生物から見た世界』(1934年)などの著作において精緻に理論化した「環世界」(ある主体が主観的に作り上げた環境世界)という概念を援用しつつ、日本近現代文学の系譜が、ひいては村上の作品のような「世界文学」の登場というかたちで結実していく流れが示されており、「環世界」的な「貧しさ」を無

意識的に求める文学の系譜が論じられている。

第二章「「世界」表象の歴史と近代小説の形式」では、19世紀に発生した、第二次産業革命の飛躍的な技術革新による資本主義経済の急速な浸透と連動して、近代小説が「世界」を意識していく必然的な過程を、思想史的かつシステム論的に考察した過程が示されている。「セカイ」系の流通が開始された2000年代から遡って、その源流を文学の領野に探るにあたっては、村上の作品に代表される1980年代の小説群が最初に参照されうるものであり、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』において示されている、ひとりの人間のなかに閉じた「世界」のありようは、当時の「世界」認識のされ方を正確に反映したものである。鶴見俊輔の論考「ドグラ・マグラの世界」(『思想の科学』、1962年)において、日本における「世界小説」の「起源」として夢野久作『ドグラ・マグラ』(1935年)が捉えられていたように、そもそも「世界」概念はこの『ドグラ・マグラ』が登場した1930年代に、それ以前から進行していた「世界」意識の拡大と変容の結果として生まれたものである。このように現在の「世界」認識のルーツを通史的に探究するうえで、本章において著者は、「世界文学」が一般語として誕生し流布していく契機となったゲーテの指摘に加えて、カント由来の超越論哲学などのドイツ語圏の近代思想において用いられていた「世界」という語の重要性を説明するとともに、そうした「世界」概念が19世紀末に日本近代文学の中核へと流れ込んでいく展開まで遡及的に概観している。ほかには、1891年半ばから約1年間にわたって、森鷗外と坪内逍遙のあいだで繰り広げられた「没理想論争」の内実が具体的に例示されており、近代の日本文学が「世界」概念の体系に本格的に参与していく展開が説明されている。

第三章「近代文学の現象学的転回」は、第二章で示されている内容を引き継ぎ、議論の焦点を「女」の表象に据えつつ、比較文学と世界文学論の方法論的な差異と調停の可能性を検討している章である。ゲーテが唱えた「世界文学」の言葉が日本に浸透し始めた19世紀以降に、日本の小説が描こうとする「世界」の組成が大きな転回を遂げたこと、またそれに伴って「語り」のスタイルが、西洋中心主義的な世界の拡がりへの反発と従順のせめぎ合いのラインを辿りながら多様に変遷していったことが示されている。西洋の写実主義が環境に置かれた人物を内面と外面の両面(相互作用)から記述し、それを説明的な上位の〈語り〉によって解釈学的に「理解」する視線を共有するものである一方で、日本文学は「私」が出会う一過的な現象世界を「自我」の内側からのみ記述する方法を採用しており、著者はこの方法を「現象学的転回」と定義している。本章においては、「現象学的転回」以後の「私」化された「世界」のなかに異物として出現する「他者」としての女をいかに表象すべきか、という課題に取り組みされた系譜に焦点を絞り、森鷗外『舞姫』や夏目漱石『明暗』などに加えて、有島武郎や志賀直哉、武者小路実篤ら白樺派の作家による作品を例示しつつ、容易に「世界」に組み入れられないが、しかし「世界」の形成の決定的な要素として現れる「他者」の位置に相当するものとして「女」の表象の課題を取り上げている。最後に、明治大正期における表象困難な「女」の他者性の問題を整理することで、近代小説の語りの特質においては、その内面意識と外面行為とのズレを生む〈他者〉の両義的な揺らぎの扱いが最大の課題となることから、近代文学の形成とその様式変遷において、「演技」という主題、ひいては演劇というジャンルを、いかに小説の理論のなかに摂取するかという問題意識が重要な位置を占めていたと指摘する。

第四章「感情移入の機制——他なる「世界」に生きる〈演技〉」は、著者が本書を執筆するうえで最も時間と労力を割いたという章である。本書は、19世紀末頃から20世紀初頭の時期を、近代

日本における「世界」概念の形成と変容を捉えるための軸となる歴史的箇所として設定している。本章では、第二章・第三章で論じられた上記の時代的な範囲のなかで、「演技」とそれに付随する「感情移入美学」の理論的な問題が、近現代文芸の小説形式の展開において果たした役割の大きさを系譜学的に考察し、日露戦争後の「新自然主義」勃興期における理論的な転回を巡る議論の更新を図っている。〈経験的—超越論的二重体〉としての近代的主体性は19世紀末に分裂し、20世紀前半に何らかのかたちでの人間性の一元的回復が試みられた。新たな倫理的言説により近代的主体の「回復」を目指した、1920年から1960年代までの「世界再形成期」においては、引き裂かれた主体を引き裂かれたままに肯定するアイロニカルな主体をモデルとする考えが、多数の文学作品の思想的な基盤に据えられており、そうしたありようは「私小説演技論」(1950年前後)や「メタフィジック批評」(1955年)をもとに論じられている。第三章で定義された「現象学的転回」の重要な現れである、小説の構造における「感情移入美学」の実践的な現れは、1907年頃の「新自然主義」やその周辺の動向を待たずして遡ることができる指摘する。その証拠となるテキストとして、例えば、「自然」と同化および対比された「人々」が主題に据えられている、国木田独歩の「忘れぬ人々」(『国民之友』、1898年)を挙げ、「感情移入美学」を発動する際に「距離」を介在させることの必要性を強調しながら、「感情移入」の理論的な働きの重要性を説明している。「語り」の様式の背後に潜んでいる「感情移入」の理論的な働きの重要性が、実際には多数の近代作家のスタイルの選択を裏で決定づけてきたと捉え、「距離の感覚」の話題と関連して「解離」や「共感」の問題にも言及しつつ、「感情移入」の歴史的展開の行き着いた先として21世紀以降の現代文学までの変遷を述べている。

第五章「小説家としての正岡子規——先駆する「写生」」はいわば間奏的な章であり、第四章までの議論の補遺にあたる。俳人として名を馳せた正岡子規は小説家としては無名であったが、彼の書き残した数点の小説が、近代文学史の転回の多くの兆候を示していると指摘している。その数点の小説が、後続の作家に密かな影響力を発揮していた形跡をもとに、子規の小説のなかにモダニズム文学の萌芽を探り当ててみる試みがなされている。

第六章「現代文学と〈想像力〉の問題——村上春樹の場合」では、戦後のフランス実存主義を牽引した哲学者サルトルから大江健三郎(以下、大江)、そして村上へと引き継がれていった「想像力」の問題を重要視する文学観が、近代主義的な文学観と比べてどのような構造的変化を遂げたのか論じられている。また、「想像力」の問題を巡る構造的変化を踏まえ、最終的に1980年代に至って「想像力」がその価値を急激に低下させたことが、いかに新時代の文学の主題となっていったか、大江と村上を対比的に捉えつつ論じている。具体的には、大江は「想像力」が自立した力をもって現実に拮抗して作用すると考えている一方、村上は「想像力」の機能が既に半壊しているために、想像的な世界の維持に必要な境界線が無化しつつある状態としてしか「世界」の表象を考えていないと指摘されている。また、大江は歴史を空無化し、その空無の内容を構造化することを意識していた一方、村上は無根拠性に向き合っていると指摘されている。加えて、身体性のリアリティを巡っては、大江は肉体的暴力、死体、性欲などを露骨に表現するにもかかわらず観念的な印象を免れない作家である一方、村上『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の地下の暗闇を這いずり回る描写などのように、読者が追体験できる感覚を意識的に表現する作家であるとし、村上作品に身体的な共感作用を見出している。これらの対比をもとに、1980年代から20世

紀末にかけて「世界」が消滅していく過程において、現代文学が抱えた新たな課題と、その困難の具体性を示している。

終章「「世界」の消滅のあとさき——〈経験的—計算論的二重体〉の時代」では、第一章から第六章までの内容を要約しつつ、18世紀後半から19世紀末までを「世界形成期」、19世紀末から1920年代末までを「世界分裂期」、1920年代から1960年代頃までを「世界再形成期」、1970年から20世紀末までを「世界消滅期」と区分し整理している。これらのうち「世界消滅期」後の「世界」を示すうえで、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の執筆を通して「世界」の回復と文学の復権のこだわりを一時的に放棄したことが村上の最大の貢献であると捉えつつ、このような村上作品の比較対象として、1980年代に決定的な勢いで娯楽市場を席捲し始めたビデオゲームという文学以外の表現ジャンルを挙げ、多角的な視点をもとに議論の方向性を広げている。「世界分裂期」以後に、〈経験的—超越論的二重体〉（ミシェル・フーコーの発想に倣った19世紀の新しい人間像）、〈経験（存在）的—存在論的二重体〉（ハイデガーの登場からサルトルへと続く存在論哲学の流行に基づいた、1930年から1960年代に模索された新しい人間像）、〈経験的—計算論的二重体〉（1980年代以降の近代的な「世界」消滅以後の人間のイメージ）へと次第に変化を遂げていることが示されている。これらはすべて二重体である限りにおいて両義的な存在であり、文学的な営為として計算論的な不可視の領域も含めた思考困難なものを意識過剰に書き起こし、存在論的な差異化（二重化）によって主体の「自由」の確保を継続することをもって、人間的「世界」はかたちを柔軟に変えて回帰し、新たな美学によって肯定されると結ばれている。

最後に、本書の村上作品の読解のなかで、稿者が特に関心を抱いたことを要約し紹介したい。著者は、村上作品の特徴として、「世界」の貧乏性を日本語文学の伝統としてテキストの中核に組み込みつつ、時代の文学への更新の模索の起点となった点を挙げている。また、テキストにおける物語の展開を通じて「世界」の可変的な生長や混線、そして消滅を描くことに、村上は極めて意識的な作家であると述べている。本書において、村上作品の具体的な場面が度々例示されているなかで、第一章における短編「眠り」（『文學界』所収、1989年）の読解においては、主人公の女性が深刻な不眠に陥ったという危機的な事態が「ただ単に眠れない」だけのクリアな覚醒状態と表現されている点に着目し、安全な家事の反復という環世界的な閉鎖世界から、真にリアルな世界へと「覚醒」する話であると、「世界」規模に論点を拡大して捉えられている。剥き出しで環世界の外部を覗いた際に、覚醒したはずの自我がリアルな「無」の現前の強度に耐えることができず、存在論的な動揺を引き起こしていると捉え、最後の場面で女性が得た悟りには、主人公の女性が読書体験を通して得た悟り以上の重い意味合いがあると指摘している。

同じく第一章における、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（2013年）の読解においては、高校時代に多崎つくると完璧な調和で維持されたグループを形成していた4人の親友たちは、みな名前に色をもち動物界に属している存在である一方、多崎つくるとは環世界的な調和を破壊した存在であると指摘されている。そして、高校時代の親友のひとりであるシロのことを〈世界が突如恐怖に満ちた場所に変貌する可能性〉を開示してしまう象徴、恋人の沙羅のことを多崎つくるとが巡礼を経て解脱（悟り）の道に至る契機としての意味をもつ存在と読解し、シロと沙羅の両者を彼にとって分身的かつ対照的な意味をもつ存在として捉えている。死んでしまったシロ以外の全員を訪問し、多崎つくるとが絶交を申し渡されるに至った原因を明らかにする巡礼を終えた後、彼が沙

羅の元に戻って、彼女との新しい共同的な「世界」の形成に参加する決意を果たしているところに、彼が自身の人間性を回復していく今後の展望が示されていると指摘されている。

さらに第六章において展開されている、短編「象の消滅」(『文學界』所収、1985年)などの作品において登場する「象」に託された意味の考察にも関心を抱いた。生きている象を生きた「想像力」の寓意と読解することを通して、「象の消滅」において象が「消滅」する事態を、「想像力」が世界的あるいは同時代的に失調する事態であると捉えている。そのうえで、村上は彼の初期作品において、想像力という「図式機能」が、現代社会ではグローバル資本に搾取されている、機能失調する、暴走を起こすありようを描いていると指摘されている。「象の消滅」などの作品に見られる「象工場」という言葉は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』にも登場していると指摘し、この作品を「象の消滅」すなわち「想像力」の失調の物語として、主人公の「私」を「想像力」が壊滅的危機に直面している存在として捉えている。

また、「かえるくん、東京を救う」(『新潮』、1999年)は、複数の「世界文学」的作品や発言からの直接的・間接的な引用や要約のインターテクスチュアリティとして成立している作品である。読者の手元にそれらの定訳がありつつも、あえて「想像力」を介した引用を行っている点に、生まれながらに脱国語文学的な「世界」性の体現を目指す、新時代の「世界文学」テキストとしての意味を見いだすことができると指摘されている。「想像力」が失調している状況のなかでも、村上は消滅していたはずの「想像力」を再生し立ち上げていくという課題に執筆を通して果敢に立ち向かっていると指摘されている。このような村上の問題意識が、最新の長編作品『街とその不確かな壁』や最新の連作短編「夏帆」シリーズといった、彼の最近の執筆活動に至るまでどのような影響を与えているのか、そしてその問題意識はいかなる変遷を遂げているのか。本書をもとに「世界」概念の由来を通史的に遡って把握し、文学の問題系が射程に入れる領域を過去へと広げることが、村上作品のなかで中心的に扱われている「想像力」の問題が文学史上どのような位置を占める問題であるのかという相対的な視点をもって現代の状況を考察するための広範な視座を獲得することにつながるだろう。

【書評】

河合俊雄著『村上春樹で出会うところ』

ダルミ・カタリン
(広島大学 (助教))

2025年2月に朝日新聞出版から出版された『村上春樹で出会うところ』(副題: Encountering the soul in Haruki Murakami's short stories)は、同年6月に刊行された『謎とき村上春樹:「夢分析」から見える物語の世界』(新潮社)と共に、心理学者河合俊雄氏の最新の村上春樹論である。後者は著者の2011年の著書『村上春樹の「物語」——夢テクニストとして読み解く』(新潮社)の増補版であり、『1Q84』のほか、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』『騎士団長殺し』及び『街とその不確かな壁』などの長編小説を夢テクニストとして捉え、深層心理学の観点から分析するものである。それに対して『村上春樹で出会うところ』は、短編集『一人称単数』(文芸春秋、2020)の個々の作品を中心に、「出会い」というモチーフに着目して論じると同時に、ポストモダン社会における出会いそのものの本質を、ユング心理学の観点から解説することを目的としている。

本書における「出会い」は、現実的な出会いだけでなく、心理療法における「現実とは全く異なる次元での出会い」(p.v.)まで含む重層的な観点から論じられている。とりわけ強調されているのは、出会いを果たす二人の間に共有される「第三項」の役割である。河合氏によれば、村上作品における多くの出会いは、「何ものかを媒介することではじめて可能になることが多く」(p.14)、しかもそれは、『一人称単数』の以前の作品から村上春樹作品の一貫した特徴だという。『一人称単数』の分析に先立ち、プロローグでは1985年の「パン屋再襲撃」が、第1章では2005年の「偶然の旅人」が取り上げられ、村上春樹作品における出会いのあり方の変化が提示されている。以下では、各章の内容を簡単にまとめたい。

プロローグ「デタッチメントと出会い 「パン屋再襲撃」」は、村上春樹のデタッチメント期とされる初期作品群における出会いの本質を、「パン屋再襲撃」を通して検討するものである。河合氏はこの作品を夫婦関係の物語として読み、「結婚という一度目の出会いがあっても、まだ本当の出会いやつながりができていない」(p.8)という新婚状態における出会いの難しさを、語り手を襲う「特殊な飢餓」およびそれを象徴する夢の解釈を通して論じる。

現代人は超越的な世界とのつながりを失い、その結果として自分のこころの深みともつながれなくなっているという、ユングの「大きな連関の喪失」を踏まえ、河合氏は、語り手の飢餓と海底火山の夢を、垂直的な次元とつながろうとする欲望の象徴として捉える。とりわけ興味深いのは、作品を妻の物語としても読む点である。語り手は妻にかつてのパン屋襲撃の体験を語り、その呪いを克服するために、二人でマクドナルド襲撃に踏み込む。これによって本当の出会いが生じる可能性が示されるが、結果として解放感が訪れるのは妻のほうであり、直接性を避けるマクドナルド店員のマニュアル的対応によって語り手には不全感が残る。こうした分析を踏まえ、河合氏は本作品に

において本当の意味での出会いは成立しないと述べている。

第1章「偶然の出会い ～ 出会いの偶然 「偶然の旅人」」では、「因果的な関係で説明のつかないような偶然の符合」と説明される、ユングの「共時性 (synchronicity)」(p.31) の概念を踏まえ、出会いが実現する過程が論じられている。

本章でまず印象的なのは、河合氏が、主人公である調律師が毎週同じ時間に同じ場所へ出かける行為を、セラピストがクライアントを迎えるために非日常の時空間を用意する行為と同質の出会いの準備として捉え、こうした非日常性が反復されるなかで出会いが深まると指摘している点である。本作品では、調律師と女性のあいだでチャールズ・ディッケンズの『荒涼館』という第三項が共有されることで出会いが成立するが、調律師が同性愛者であるため、関係は深まらない。河合氏はここで「結婚の四位一体性」という概念を援用し、出会いのベクターが女性から調律師の姉へ移っていく過程を丁寧に分析している。さらに河合氏は、作中で出会いが成立することに村上春樹のコミットメントへの変化との呼応を見出し、本作品を無限の出会いの可能性を示すと同時に、「どの出会いにコミットし、どこを切るかの大切さをも語っている」(p.54) 作品として位置づけている。

第2章「ポストモダンの出会い 「石のまくらに」」では、相手が置き換え可能であるという「ポストモダンの出会い」のあり方が論じられている。「石のまくらに」の語り手である大学生は、バイト先の女性と肉体関係を結んだのち別れるが、以前の「出会い損ね」を描く作品群と決定的に異なるのは、分かれた二人の間に、彼女が書いた短歌という「第三のもの」が共有される点だと河合氏は主張している。ここでいう「第三のもの」は、心理療法においてクライアントとセラピストの間に共有される、クライアントの内面が表現されたイメージに相当し、河合氏によれば、短歌は「垂直的な世界を開き、その垂直的な深まりを通じて二人を結びつける」(p.69) のだという。

事後的な出会いを描いた「石のまくらに」に対し、第3章「別の出会いから本質としての謎 「クリーム」」では、出会い損ねから生まれる、より深い次元での別の出会いの形が論じられている。河合氏は、ピアノのコンサートに招待してくれた女性と出会い損ねた語り手が、その後老人と出会い、二人の間で「謎」が共有されることによって本当の出会いが成立すると分析している。また、老人が語り手に投げかける謎を人生そのものとして捉え、その謎が老人から語り手へ、さらに年下の友人や読者へと共有されていく構造について、「円と同じように外周を持たず、閉じずに広がっていく」(p.96) と指摘している。

第4章「別の出会いと癒し 「ウィズ・ザ・ビートルズ With the Beatles」」では、思春期における出会いと、それによる癒しの過程が論じられている。河合氏は、語り手がビートルズのジャケットを抱えた少女と遭遇する劇的な出会いに注目し、それを思春期における「絶対的なものの現れと出会い」と同質のものとして、「全存在を揺さぶるもの」(p.101) だと述べている。二人の出会いは一瞬の出来事にすぎないが、ビートルズのレコードの介在によって本当の出会いが成立する。他方で、語り手の最初のガールフレンドとの関係は、それとは対照的に、本当の意味で出会いのない関係として描かれている。ところが、語り手とガールフレンドの兄のあいだには、芥川龍之介の「歯車」という芸術作品が共有されることで本当の出会いが生じ、それが兄の癒しにつながる。河合氏によれば、これは心理療法におけるイメージの共有による治療と同様のものであり、心理療法における癒しがしばしば犠牲を伴うのと同様に、本作品においてもガールフレンドの自殺という出来事が語られているという。

第5章「出会いとフィクション 「チャーリー・パーカー・プレイズ・ボサノヴァ」では、フィクションにおける出会い、さらには死者との出会いが、語り手の夢を中心に論じられている。河合氏が、現実とフィクションの交錯に着目し、本作品が複式夢幻能と同様の構造を持つと指摘している点は興味深い。すなわち、語り手が亡くなったバード（チャーリー・パーカー）にボサノヴァを演奏してもらった夢は、語り手に音楽との出会いをもたらすと同時に、「無念の思いを抱いて亡くなった死者としてのバードの魂の救済」（p.136）でもあり、それは複式夢幻能における死者の成仏に似た展開であるという。また、語り手がでっち上げたレコードと現実に出会うという展開は、複式夢幻能における「現実の人物と歴史上の人物が交錯するシーンに対応する」（p.137）ものとして捉えている。なお河合氏は、夢から目覚めた語り手がバードの音楽を再現できないことで出会いの直接性が失われる一方、それでもなお出会いを書き留め、他者へ伝えることこそが「作家の使命」（p.139）であると結論づけている。

第6章「出会いの影 「謝肉祭（Carnaval）」では、美醜と醜さの主題を手がかりに、出会いの否定的側面が論じられている。河合氏は、語り手が出会う女性（F*）を特徴づける醜さを、彼女の全体を表すメトニミーとして捉え、語り手と彼女の間に共有されるシューマンの『謝肉祭』が、価値転倒という作品の主題を象徴していると読む。氏の分析において特に興味深いのは、語り手と妻、F*とその夫という四者関係を、「結婚の四位一体性」の図式を用いて解釈している点である。F*は語り手の無意識の女性像（アニマ）を体現しており、語り手が彼女と深くつながる一方で、F*の影の面（詐欺師的側面）を先に知った妻は、F*の夫と無意識的につながっている可能性があるという。更に作品後半に描かれる出会い損ねの物語についても同様の図式が適用され、「出会いや関係は、出会えなさやつながらなさによって補完される例として解釈されている」（p.160）。

第7章「出会いと自分の影 「一人称単数」では、前章と同様に、出会いの否定的な側面が論じられている。河合氏は、語り手が目的もなくスーツを着ることを自己欺瞞として捉え、本作品を「知らない自分との出会い」（p.175）の物語として解釈している。また、語り手を空っぽの一人称単数の象徴とみなし、本作品における一人称単数を、「外への顔も、それに覆われた内面も持たない、いわばポストモダンの意識に特徴的な、浮遊するもの」（pp.164-165）であると指摘する。さらに、バーで出会った女性が語る、語り手の記憶にない過去の謎めいた出来事は、こうした「ポストモダンの一人称単数の影の面を厳しく指摘する出会い」（p.179）だと述べている。

さて、本書の長所としてまず挙げたいのは、全体として非常に読みやすい点である。概念の説明が丁寧で、各章に適度なまとめが配されているため、ユング心理学に不慣れた読者にとっても理解しやすいかたちで議論が展開されている。また、本書は『一人称単数』に議論の中心を置きながらも、その作品論にとどまらない点も評価できる。プロローグで「パン屋再襲撃」を、第1章で「偶然の旅人」を取り上げ、さらにそのほかの複数の村上春樹作品にも言及することで、村上文学の全体像が「出会い」という観点から浮かび上がってくる点は、本書の大きな魅力である。

他方で、方法論に関する説明の妥当性については、多少疑問が残る。河合氏は「はじめに」において、本書の立場として、作品を「内から見ていく」、すなわち「物語のなかから意味をつかんでいく」（p.v）ことを掲げ、「外からの説明をしていくのではない」（p.vi）姿勢を強調している。確かに、河合氏は作品を作者の実体験と結びつけて解釈することを避けているが、「あるユング心理学の概念を当てはめたりするのではない」（p.vi）と断りつつ、分析の土台はユング心理学であり、随

所で「結婚の四位一体性」などの概念が援用されている。心理療法に馴染みのない筆者にとっては、こうした視点はなお作品の外部に位置するもののように感じられた。先行研究の参照を最小限にとどめ、難解な文学理論や作家論を前面に出さずに議論を組み立てることは、本書の読みやすさを支える重要な要因である。一方で、作品を完全に内部からのみ読み解くことが果たして可能なのか、という点については、検討の余地があるように思われた。

加えて、短編集『一人称単数』のうち本書で扱われていない二作品（「ヤクルト・スワローズ詩集」及び「品川猿の告白」）についても、同じ観点からどのような解釈が可能なのか、関心が残る。エッセイに近い「ヤクルト・スワローズ詩集」が分析の対象から外されたのは、先に述べた内部からの視点を維持するためであると推測されるが、機会があれば、猿との出会いを綴った文章から始まり、美しい女性編集者との出会い損ねを描いた「品川猿の告白」についても、河合氏による考察が提示されることを期待したい。

本書は、村上春樹作品を手がかりにしながら、私たち読者自身の人生におけるさまざまな出会い、あるいは出会い損ねについて深く考えさせる一冊である。『一人称単数』の丁寧な読解を軸に、他の村上作品にも触れつつ議論を広げる本書は、村上春樹文学における謎を考えるうえで、重要な参考書となることは間違いないだろう。村上春樹の文学に興味を持つ読者にはもちろん、心理学や精神分析に関心がある人にも、ぜひ手に取ってほしい一冊である。

【書評】

仁平千香子著『読めない人のための村上春樹入門』

錦 咲やか

(東京大学大学院 修了生)

「村上春樹、好きですか？」と誰かに尋ねて言葉を交わす時、いつも互いの曖昧な間からわずかな緊張感を覚える。それは村上春樹のみに纏わる独特な作用であり、ずっと不思議に感じるとともに理由もいくつか思い当たるものとしてあった。本書はその理由を丁寧に掬い取り、疑問を鮮やかに解き明かしながら、生きるうえで普遍的に寄り添ってくれる文学の効用をあたたく示す村上春樹作品の新しい入門書として、2025年3月にNHK出版より新書で刊行された。既に大きな反響を得ており、今後もニーズに沿って広く読まれていくと思われる。

村上春樹が、現代日本の作家の中で圧倒的な人気と知名度を誇る点に異存はないだろう。さらに海外での広い人気および評価も確立し、現存の日本人作家の中で最も世界文学の名に値する作品を書いていると著者の仁平千香子氏は述べるが、これほど海外で読まれ、文学的にも評価されているという事実はそこまで国内の人々に知られていないともまた指摘している。このような日本人作家がいることは「おおごと」とであると、その「おおごと」に向き合う視座を著者はさらに提示していく。

日本では、人気や知名度とは裏腹に、村上春樹作品に対して強い抵抗感を抱く読者が一定数存在する。「今さら読み始められない」「読んでみたが消化不良」「設定が非現実的で苦手」といった声もよく耳にし、「ストーリーが難解で理解できない」「比喻や言い回しがくどくて、結局何が言いたいかわからない」「性描写が苦手」といった具体的な拒絶反応も少なくない。つまり村上春樹は、最も熱狂的に読まれている作家であると同時に、最も「途中で挫折」しやすい作家でもある。なぜこれほどの世界的評価と、一読者レベルでの「読めなさ」が同居するのか。このアンビバレントな状況に対し一定の説得力ある回答であり、いわば村上春樹アレルギーともいえる読者に向けた処方箋が本書といえよう。

仁平千香子氏は1985年生まれで、シドニー大学で村上春樹研究の博士号を取得した気鋭の研究者である。前著『故郷を忘れた日本人へ——なぜ私たちは「不安」で「生きにくい」のか』（啓文社書房、2022）においては、芥川龍之介からフランツ・カフカ、ジョン・スタインベック、そして村上春樹に至るまで、多様な文学作品を通して、現代人が抱える「居心地の悪さ」や「生きにくさ」の原因を探り出す試みを行っている。著者は文学研究をいわゆる象牙の塔に押し込めず、今を生きる人々が直面する実存的な不安や危機など、「生きづらさ」に対峙するための実践的な体験として扱う。この姿勢は本書にも色濃く反映されており、本書は村上作品の難解なメタファーを紐解くパズルのような答え合わせとして機能するのではなく、村上文学を貫く最大のテーマとして「自由」を提示し、現代人が真に自由に生きるためのヒントを探るといった切実な問題意識に貫かれ

ている。

「はじめに——苦しみ悩む人々に寄り添い、人生と向き合えるよう背中を押す文学」では、村上春樹の文学が、現代社会において生きづらさを抱え悩む人々にとっていかに俯瞰的な視座を与え、人生と向き合うための背中を押すものであるかという本書全体のテーマが提示される。

「第一章 村上春樹の読まれ方——批評的読解と世界的共感」では、時に国内で拒否反応も示される村上作品が、世界ではどのように読まれ、なぜ国境を越えて広範な共感を集めているのかについて解説される。著者は、村上作品の主人公が自由を失わずに現代を生きるあり方への憧れを、国境を越えた村上春樹ブームの要因として説明する。

「第二章 村上春樹が考える「自由」とは何か——地下鉄サリン事件と「単純な物語」」においては、村上がデビュー以来一貫して描いてきた自由の困難さに焦点を当てる。村上は様々な人間のさまざまな側面を描くことで、彼らの不自由さや、何に気づけば彼らが不自由さを克服できるのかを読者自身が考える材料を与えている。日本において自由でいようとすることの「きつさ」から、「考えない自由」が若者たちに選ばれた経緯等の考察がなされるが、複雑な現実を、例えば陰謀論やカルト教義などの「単純な物語」に帰してしまうことは、自ら考える力を放棄することに他ならない。自分の頭で思考し、判断・決断する「自由」は過酷であり、他人の命令や空気に扇動される方が人間にとって楽であるという心理に触れながら、地下鉄サリン事件およびオウム真理教への関心等を通じて、教団のみならずマスメディアも含め、現実を善と悪にきっぱりと分けてしまう単純な二元論の危うさについて指摘する。

「第三章 「橋を焼いた」作家——三つの習慣と「意識の整え方」」では、作品のテキスト分析にとどまらず、村上春樹という作家の生き方そのものに注目し、現代を生き抜くための実践的なモデルとして提示している。村上が経営していたジャズバーを畳んで退路を断ち(=橋を焼き)専業作家となった経緯や、1日4時間集中して執筆し、ランニングと読書を日課とする習慣などによって「意識の整え方」を紹介し、集中力と持続力を鍛えることが自由な生き方の実践を支えると伝える。村上のストイックな姿勢は、自由に生きるための具体的な生存戦略であり、サバイバル術そのものとも思われる。このような本著のアプローチに対し、人生訓や自己啓発的な要素から多少違和感を覚える向きもあるが、村上文学の「自由」という一貫したテーマ性が終始著者の切実な文学体験をもって裏打ちされているため、他の章とも上手く接続されている。

「第四章 『ノルウェイの森』と『1Q84』——ベストセラーの“謎”を解く」では、大ベストセラーの長編作品を中心に読み解きを行う。『ノルウェイの森』の主人公ワタナベは、直子との過去の記憶を書き換えつつも自己否定を抱え続けており、ラストシーンで示される現在の語り手が戻ってこない物語の設定から、自分への信頼が失われたままであることの不自由さを論じる。『1Q84』における、リトル・ピープルの善悪二元論に基づいた他者排除の危うさは、第二章とも存分に響き合っている。

「第五章 諸刃の剣としての「想像力」——「かえるくん」・「ドライブ・マイ・カー」・『海辺のカフカ』」では、不条理な現実に向き合う上で主人公たちが用いる「想像力」がどのように作用するかを論じ、想像力という思い込みによって自らを傷つけ不自由にしないこと、自分の存在に対して想像力を働かせることの大切さを問う。

「第六章 資本主義社会をどう生きるか ——「交換」から「象」へ」では、村上作品を通じ、資本主義や、消費＝記号化という現代の巨大なシステムの問題を掘り下げていく。著者は、タイムパフォーマンス（タイパ）が重視され、極限まで効率が求められる現代の資本主義における自由の発露を、「パン屋再襲撃」で徹底して交換の拒否に拘った夫婦に見出し、村上の「本当に価値のあるものごとは往々にして、効率の悪い営為を通してしか獲得できないものなのだ。」（『走ることについて語るときに僕の語ること』）という言葉を用いる。村上作品の食事シーンなど、家事に費やす時間の豊かさの考察も興味深い。

「おわりに——自ら作った壁に向き合う」では、『街とその不確かな壁』における「壁」が、主人公である「私」が内側に作り上げたものとして表れており、その壁が通り抜けようとする信念によって形状や強度を変えるものであることから、壁を作っているのも壁を乗り越えられるか否かをきめるのも自分である、と考察される。著者は「壁の強度を上げているのは、自らの物語に対する無関心」であると述べる。資本主義社会、情報過多社会において人々は自分の軸を見失いがちだが、村上作品は常に、自分で決めた「自由を生きる」意志の大切さを伝え続けていると。

この「壁」のメタファーは、2009年にエルサレム賞を受賞した際の村上の有名なスピーチ「壁と卵」へとつながっていくだろう。「どれほど壁が正しく、卵が間違っていようと、私は卵に寄り添います」。卵がたとえ間違っているとしても卵側に立つことが小説家の務めだという村上の表明について、これは卵を擁護するためではなく、卵側から見える現実も誰かが伝えなければならないと信じるからであると著者は述べる。著者は、客観的な事実より、それぞれの目に映った「真実」を、その個々の語りや、個々の声を信じて伝え続ける姿勢を村上春樹という小説家の態度とみている。卵の声に耳を傾けると同時に、自らの内なる壁をいつの間にか作り上げていないか、壁側へ強固に加担してはいないだろうか、と問い続けること。壁は内側にも外側にもあり、二重の意味で立ちはだかっているが、常にひとりひとりの物語の力を信じるのが、自由への一歩だと示されている。

自らの物語が他者のそれと同じくらいかえがえないものという意識を持つための努力は、引いては物語を受容する力にも通じるのかもしれない。『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』より、「物語を体験するというのは、他人の靴に足を入れることです」という村上春樹の言葉が引用される。小説を読むことで、読者は他人の靴に足を入れて視点を複数化させ、それまでの信念や思い込みに対して新鮮な発見が加わり、様々な世界についての理解が深まる。それは村上が気づいた、オウム真理教の信者たちが共通して小説を読む体験をしてこなかった事実を想起させる。一方的かつ暴力的な物語に対峙する力を備え持つために、小説の力が必要とされるのである。

紀伊國屋書店グループ主催「キノベス！2026」における対談スピーチで、村田沙耶香が「小説臓」という、小説を咀嚼する臓器が全ての人間に備わっているという発想を持っており、そこから新作を執筆中であると語っていたが、まさにそのような「小説臓」を鍛えていくことが大切ではないだろうか。村田の個人的な地下室——無意識の広い部屋には小説でしか行けないという意識は村上春樹にも通ずるように思われた。本書の著者も述べるように、文学が見せてくれる世界には人生の悩みに纏わる「リアルな答え」があり、物語は究極の現実として、自ら生きるための地下水路のような糧となると感じる。

すでに村上作品を読み込んでいる熱心な愛読者にとっても、本書は自らの読みを相対化し、もう

一度あの作品を読み返したいと思わせる強い求心力を持っている。これまでたとえ「不思議でおしゃれな物語」として消費していた作品であったとしても、そこに通底する切実な、そして普遍的な自由への希求を感じたとき、読者はかつてとは全く異なる手触りや、自由への指針に導かれる共感の眼差しをもって村上文学と再会することになるだろう。

一方で、なぜ私たちは村上春樹を「読めない」のか、本書では一つひとつの理由自体について詳しく掘り下げられてはいないため、難解なメタファーや性描写によって入り込めない読者への導きとしては多少弱い点もみられた。ただ、それらは結果として全て「物語」を享受する力、「自由」というテーマによって説明されているともいえる。著者は、村上文学への揶揄について「物語に対する評価ではなく、歴史や社会問題への言及や文化的記号の使用など物語以外の部分に対する評価ゆえ」と述べ、物語の力が全てを凌駕するかのような村上作品における「自由」へのあり方を、世界的な評価や人気に至る共感要素として精緻に言語化している。

著者による「苦しみ悩む人々に寄り添い、人生と向き合えるよう背中を押す文学」としての村上文学の探求から、文学は、資本主義社会が提示する価値観やスピード・効率化の嵐のなか、立ち止まり、悩み、不確実な世界と向き合うためのアンカー(錨)のように思われる。そしていかなる時も個々の声に耳をそばだて伝え続けることが、文学の手法であり、村上春樹作品はずっとその実践とともにある。

本書は、村上春樹を「読めない」すべての日本人へ向けられた、それぞれの「自由」への気づきを促し、出発点を示す招待状かつ地図となる好著である。

【編集後記】

『村上春樹とアダプテーション研究』Vol4をお届けします。本号は3本の論文、2本の研究ノート、4本の書評で構成しました。

2025年度は科学研究費を獲得できなかったものの、Zoom研究会を11回開催し（ありがたいことに発表者が途切れなかった）、機関誌も無事に刊行することができ、安堵しています。「論文」は内田氏のアダプテーション分析（アニメ映画「めくらやなぎと眠る女」）、楊・関氏のテキスト分析（「ハンティング・ナイフ」）、山根の国語教育に関わるテキスト分析（「青が消える（Losing Blue）」）といったように異なった視点からの論考を掲載することができました。「研究ノート」も、阿部氏の村上と佐々木マキに関するアダプテーション分析とともに、村上関連著書である河合俊雄『謎とき村上春樹―「夢分析」から見える物語の世界―』に関する精緻な解説の掲載を行いました。書籍を読んだ気になることが多い編集者は、こういった精読の姿勢は背筋を伸ばされることが多いです。前号に引き続き、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、村上に関する研究書や新書を4冊取り上げました。坂口周『「世界」文学論序説―日本近現代の文学的変容―』（山田）は編集者も他の雑誌で書評を発表しましたが、村上研究のみならず、日本近現代文学研究においても特に注目された大著であり、本誌でも紹介できて安堵しています。また、藤城孝輔『村上シネマ―村上春樹と映画アダプテーション―』（山根）は、本研究会の誇る気鋭の研究者藤城氏の第一著書であり、村上研究に関心がある方は必読の書と思われます。河合俊雄『村上春樹と出会うところ』（ダルミ）、仁平千香子『読めない人のための村上春樹入門』（錦）の書評では長所とともに疑問点等もしっかり述べている真摯な姿勢の書評となっています。

なお、本誌の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くと幸いです。

（山根 由美恵）

『村上春樹とアダプテーション研究』4号

発行日 2026年3月18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/>