

「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—

内田 康

On “Four Thoughts on the Spaces with Books”:  
*Brutus Magazine and Haruki Murakami*

Yasushi Uchida

**Abstract**

Haruki Murakami has been considered a “full-length novelist” for a long time. However, in order to comprehensively grasp his writing career, it is necessary to revisit his early work, which included short stories. This paper focuses on a set of four texts, each with a different content and format, titled “Four Thoughts on the Spaces with Books,” published in 1982 in the magazine *Brutus*, No. 43. This cluster of works, now largely neglected, is extremely significant, as it reveals traces of trial and error in the early days of Murakami’s career as a writer, and provides an excellent foundation from which to explore his subsequent literary development.

『ブルータス』のエッセイも仕上げてしまいなさい  
(村上春樹「鹿と神様と聖セシリア」<sup>1</sup>)

**1 村上春樹における〈逸脱〉のテキスト**

村上春樹は、長らく自らを「長編小説作家」と位置づけてきた<sup>2</sup>。しかしながら、彼の作家活動を総合的に捉えるためには、単に長篇小説に止まらず、その初期にまで立ち戻って、数多くの短篇作品を中心とした諸テキストにも検討を加えていく必要がある。

村上作品の中でも専ら短篇小説に目を向け、その主要テキストの分析を通して作家の全体像を描出しようとした労作に、加藤典洋(2011)『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』(講談社)が

<sup>1</sup> 『早稲田文学』(早稲田文学会、1981年6月号)「今月の掌篇」p.10。短篇集や『全作品』には未収録。

<sup>2</sup> 村上(2002)『村上春樹全作品 1990～2000①短篇集I』講談社「解題」p.302参照。

あるが、これは書名が示すとおり、凡そ作家のデビューから『東京奇譚集』（新潮社 2005 年）の時期に至るまでの、英語版で読むことが可能なものに対象が限られているため、その範囲を逸脱した作品をどう扱うべきかが問われることとなる。しかも加藤の設定した作品リストの範囲は<sup>3</sup>、独立した短篇集のほか、二期に互る講談社刊『村上春樹全作品』所収のものを基本としながらも、作家本人の「正確な意味における小説ではない」という発言を根拠に<sup>4</sup>、『カンガルー日和』（平凡社 1983 年）と『回転木馬のデッド・ヒート』（講談社 1985 年）の二冊を考察から外している。のみならず、「これ以外にも掌編コントともいべき、『夜のくもざる』という単行本収録の三十六編の掌編やエッセイ風短文がありますが」（加藤（2011）p.16）云々と断りながら、『全作品』所収のこれらも最初から検討の対象とは看做していない。確かに〈文学研究〉としての作品分析という観点からすれば、それは一つの見識だろう。だが、作家自らが同じ文章中で認める通り、例えば『カンガルー日和』所収の「5月の海岸線」及び「彼女の町と、彼女の緬羊」が、同時期に執筆の主要長篇『羊をめぐる冒険』（講談社 1982 年）の中に「吸収された」「原形」であるからには<sup>5</sup>、村上文学の全容解明に当たって、これらのテキストも決して看過されてはならないはずである。その上、村上の紡ぎ出したエクリチュールは、単行の短篇集や『全作品』の中だけで尽くされているわけではない。例えば、世界で最初に翻訳公刊に至った村上作品が、台湾の頼明珠の手に成る『新書月刊』（1985 年 8 月）所載の三篇であったことはよく知られているが、このうち写真家・稲垣功一との共著『波の絵、波の話』（文藝春秋 1984 年）に収められたエッセイ二篇「1980 年におけるスーパー・マーケット的生活」「街のまぼろし」は仮に暫く措くにせよ<sup>6</sup>、残る一篇「鏡の中の夕焼け」は、安西水丸（1942 - 2014）との共著『象工場のハッピーエンド』（CBS・ソニー出版 1983 年）収録の、明白に〈短篇小説〉と看做しうる虚構的創作なのである<sup>7</sup>。

この点、構想として「村上春樹の構成論、すなわち小説、作品集を貫くミクロからマクロに至る、あるいは統辞的な構成・構造を明らかにするアプローチ」を目指したという、西田谷洋（2017）『村上春樹のフィクション』（ひつじ書房）の成果は注目に値する<sup>8</sup>。彼は中村三春（2001）「短編小説」

---

<sup>3</sup> 加藤（2011）『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社 p.68-71 を参照。

<sup>4</sup> 村上（1991a）『村上春樹全作品 1979～1989⑤短篇集Ⅱ』講談社別刷「自作を語る」補足する物語群」p. ii.尚、本稿では村上の長中篇以外の小説を一括する呼称に引用以外「短篇」「短篇集」の語を用いる。

<sup>5</sup> 注 4 前掲 p.vi.但しこれらは『全作品』収載に際して加筆され前者は題も「5月の海岸線」と改められた。

<sup>6</sup> 因みに、やはり稲垣功一との共作エッセイ集『使いみちのない風景』（朝日出版社 1994 年）の場合には村上執筆部分のみが注 2 前掲村上（2002）『村上春樹全作品 1990～2000①短篇集Ⅰ』に収められている。

<sup>7</sup> 初出版「鏡の中の夕焼け」（『TODAY』文化出版局、1981 年 7 月）は、長年続いた安西水丸との共作の最初であり、『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社 1983 年）の表紙イラストレーションの仕事等を挟み、『象工場のハッピーエンド』が二人の本格的な共著の始まりとなった。佐々木マキ、大橋歩、和田誠、安西水丸（2016）『村上春樹とイラストレーター』ナナロク社 p.178-181 を参照。

<sup>8</sup> 西田谷（2017）『村上春樹のフィクション』ひつじ書房 p.494 を参照。

および久保田裕子（2001）「超短編小説」の分析をも踏まえつつ<sup>9</sup>、加藤が考察の枠から外した「超短篇小説」『夜のくもぎる』（平凡社 1995 年）などの『全作品』所収作品はもとより、先述『象工場のハッピーエンド』や糸井重里との共著『夢で会いましょう』（冬樹社 1981 年）、やはり安西との共作で「エッセイ」に分類される『ランゲルハンス島の午後』（光文社 1986 年）、更に回文集『またたび浴びたタマ』（文藝春秋 2000 年）、『村上かるた うさぎおいしーフランス人』（文藝春秋 2007 年）等々の、狭義の〈文学〉を逸脱したテキストにも目配りを施し、その創造原理の解明を試みた。しかしながら、そこで検討の対象とされたのは、あくまでも『全作品』をも含む書籍化作品であって、例えば西田谷も注目した〈「海亀」もの〉を取り扱うのであれば、『夜のくもぎる』所収の「フリオ・イグレスィアス」（1985 年）と「トランプ」（1986 年）、並びに『夢で会いましょう』所収「ストレート」（初出時の単行本にはなく、1986 年刊の講談社文庫版で追加）に止まらず、恐らく村上初の「超短編」ながら殆ど注目されてこなかった「蚊取線香」（『ビックリハウス』パルコ出版 1980 年 9 月号）をも併せ見るべきなのであり<sup>10</sup>、そうすることによって、久保田が重視する 1980 年代日本の広告文化やサブカルチャーと村上テキストとの深い繋がりも、より鮮明になるだろう<sup>11</sup>。

## 2 村上春樹の「初期」作品と、「本のある空間をめぐる 4 つの断想」の位置

そこで稿者は、西田谷によるジャンル横断的研究方法に示唆されつつも<sup>12</sup>、更に今後は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をも含め、公表された村上エクリチュールの悉皆調査が必要だろうと考える。そのためには本来、対談やインタビューでの発言などに至るまで包括的に見るべきだが、それは将来の課題

<sup>9</sup> 共に、AERA Mook『村上春樹がわかる。』（朝日新聞社 2001 年）所収。以下は西田谷（2017）による整理。「短編小説はストーリーの線状性と断片性を併せ持つ様式であるが、超短編小説は「広告としての記号としての言葉のありようを自覚し（略）一義の意味をいったん解体し再構築すること」によるストーリーの断片性を全面化した「ナンセンス文学」の様式であり、文体、ジャンルにおいても多様な展開を持つ」p.21。

<sup>10</sup> 久保田（2001）は『ビックリハウス』1981 年 10 月号発表の「あしか」（注 4 前掲『全作品⑤』に収録）を「村上の最初の「超短編」小説」p.72 とするが、「蚊取線香」の方が一年以上も早く、蚊取線香を用いて海亀を撃退するという内容から「フリオ・イグレスィアス」の先行譚として位置づけられるけれども、西田谷（2017）p.21-22 でも言及はされていない。因みに本作品は、当時『ビックリハウス』でリレー連載していた集団エッセイ「ひとつの言葉から」のコーナーで、この号の出題に合わせて書かれた一篇であり、現在では野上暁・編（2008）『夏ものがたりーものがたり 12 か月』偕成社の所収版で読むことができる。

<sup>11</sup> かかる問題意識に基く研究成果として鄒波（2022）「村上春樹短編小説の初出誌と読者意識—1980 年代の「逸脱」を中心に—」沼野充義監修、曾秋桂編集『村上春樹における逸脱』淡江大學出版中心が挙げられ、本稿で扱う『BRUTUS』も含めて村上と 80 年代日本の大衆文化との関わりが広範に分析されている。

<sup>12</sup> 西田谷（2017）も、次のように述べている。「結局、テキストの一人称を實在の作者、出来事を事実と対応させる読解を行うとき、それはエッセイとなり、異なる読解を行うときそれは小説たり得る」p.36。

として暫し措き、まずは一応村上オリジナルと看做し得るテキストに絞って、検討を試みることにする。そして先行研究としては、短篇の発表履歴を重視しつつ村上の辿ってきた創作の全貌を解明しようとした、加藤典洋（2011）の先述作品リストを参照する必要がある。加藤の分類の概要は、以下のとおりである。

- ・初期：作家デビュー『風の歌を聴け』（『群像』1979年6月号）～短篇「おだまき酒の夜」（『ショートショートランド』1982年7月）
- ・前期Ⅰ：『羊をめぐる冒険』（『群像』1982年8月号）～「ハイネケン・ビールの空き缶を踏む象についての短文」（『ショートショートランド』1985年5月）
- ・前期Ⅱ：『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社1985年6月）～「雨の日の女#241・#242」（『L'E』1987年1月号）
- ・中期：『ノルウェイの森』（講談社1987年9月）～「青が消える（Losing Blue）」（*Le Monde*. 1992年）
- ・後期：『国境の南、太陽の西』（講談社1992年）～（ひとまず『1Q84』（新潮社2010年4月）まで。現在では以降の作品を含めて変更される必要がある。）

本稿では差し当たり、ここで規定されたうちの「初期」について見ていこう<sup>13</sup>。

加藤の看過し難い見識の一つは、短篇を必ずしも刊行された集ごとに捉えるのではなく、作家の創作経歴やテキストの内実から時期区分している点にあり、例えば第一短篇集『中国行きのスロウ・ボート』の場合、前半四篇が「初期」、後半三篇が「前期Ⅰ」ということになる<sup>14</sup>。加藤のこの把握は作家の『レキシントンの幽霊』（文藝春秋1996年）所収作品に触れての発言に基き、この第一短篇集後半から『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新潮社1984年）に至る作品群を『羊をめぐる冒険』という長編が書かれた後、そこに「使いきれなかったアイデアや、果たされざる思いのようなものをかたちにするために、短編小説をまとめて書きたくなる」という村上における短編小説の「衛星」としての位置し具合が確立した「完成度は高い。しかし長編の重力圏内にある」p.81ものと捉えていることによる。勿論そうした側面も否定はできないが、但し一方で村上自身のより早い時期での「僕としてはこれらの短編を書きながら次に書く長編小説についていろいろと模索していた」p. x、「前作の『中国行きのスロウ・ボート』に比べると、この短編集においてはそういう先の作業

<sup>13</sup> 特に加藤（2011）第一部第一章の2「初期」の特定、及び3「特異な一年間」の節を参照。

<sup>14</sup> 加藤も引用する山根由美恵（2007）『村上春樹〈物語〉の認識システム』若草書房によれば、前半四篇では「主人公「僕」の意識を描くことが中心」であるのに対して、後半三篇の場合「僕」と他者との交流にその主眼が置かれ、そのモチーフも一応の帰結が見られる」p.158とされている。

に目をむけたトライアル的な色彩がより濃くなっている」p.xi等のコメントに留意し<sup>15</sup>、また、近年は殆ど見られなくなったものの、短篇「螢」や「ねじまき鳥と火曜日の女たち」が、各々長篇『ノルウェイの森』『ねじまき鳥クロニクル』へとアダプトされていったような例に思いを巡らすならば、特に「初期」や「前期」村上の短篇作品における、先行長篇の余波<sup>アフタマス</sup>としてだけでなく、その後のテキストたちの母胎となったことの意義をも、併せて重視する必要があるものと思われる。

そこで、加藤が「初期」と「前期」とを分けるメルクマールとした『羊をめぐる冒険』の周辺作品について考えてみる。作家本人の発言によれば『羊をめぐる冒険』を書いたのは冬のことだった。秋の終わりころに書き始めて、春の始めに完成させた」とあり<sup>16</sup>、凡そ1982年の年明けを挟んで執筆されたわけだが、この間、後に『カンガルー日和』に纏められる『トレフル』の連載も継続しており、何篇かの作品が同時進行で創作されたかと考えられる。とりわけ稿者が注目したいのは、村上春樹にとっての「永遠のヒーロー羊男」<sup>17</sup>が初登場する、「スパゲティ工場の秘密」(『BRUTUS』43、平凡出版、1982年6/1号)である。小山鉄郎の整理を借りるなら、「羊男」は『羊をめぐる冒険』ばかりでなく、その続編的な長編『ダンス・ダンス・ダンス』(一九八八年)や「図書館奇譚」(一九八二年)、それを改稿した『ふしぎな図書館』(二〇〇五年)にも登場。また『羊男のクリスマス』(一九八五年)という絵本もあるし、第一短編集『中国行きのスロウ・ボート』(一九八三年)の最後に収録された「シドニーのグリーン・ストリート」にも「羊男」が出てくる」ということになるが<sup>18</sup>、既に脱稿していたはずの『羊をめぐる冒険』に先立って「羊男」が最初に読者の前に姿を現した作品は、後に『象工場のハッピーエンド』に収められるに至った、ここに言及のない上記「スパゲティ工場の秘密」に他ならない。これは先述した『夜のくもざる』でお馴染みの「海亀」の初舞台「蚊取線香」の場合と同様、独立した短篇小説集や『全作品』の範囲を逸脱して今やほぼ忘れ去られた〈「羊男」の起源〉と言ってもよかろう。のみならず、この掌篇が初めて『BRUTUS』に掲載されたのは、当該号の特集「居住空間学」に合わせた「本のある空間をめぐる4つの断想」(以下専ら「4つの断想」の呼称を用いる)という、恰もパッチワークのような四篇の文章の一作としてであった。この「4つの断想」は、各篇ごとが独自の方向を持ちつつ、初出においてこそ一まとまりだったものの、後にそれぞれが数奇な運命を辿り、二度と一堂に会することはなかった。即ちこれらは内容面でも形式面でも一般的な意味でのエッセイや〈小説〉のイメージを逸脱した特異なテキストなのであり、現在においては殆ど顧みられることもないが、村上の作家活動の最初期にお

<sup>15</sup> 共に、村上(1990b)『村上春樹全作品1979～1989③短篇集I』別刷「自作を語る」短篇小説への試み」における、『螢・納屋を焼く・その他の短編』に対する発言。

<sup>16</sup> 村上(1990a)『村上春樹全作品1979～1989②羊をめぐる冒険』別刷「自作を語る」新しい出発」p.iv.

<sup>17</sup> 注4前掲『全作品⑤』別刷「補足する物語群」p.viiを参照。

<sup>18</sup> 小山鉄郎(2020)『村上春樹の動物誌』早稲田新書03,p.111。「羊男」については山崎真紀子(2008)「羊男」論」[国文学解釈と鑑賞]別冊『村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』至文堂も参照。

ける試行錯誤の跡を窺いその後の文学的展開の核心を探るために、甚だ重要な意味を持っていると考えられるのである。

### 3 雑誌『BRUTUS』と村上春樹との関わり—或いは、分断された「断想」—

1980年5月に平凡出版（現マガジンハウス）から創刊7月号が刊行された『BRUTUS ブルータス』は、その四年前1976年に発刊した若者の情報誌『popeye ポパイ』の中心的創刊メンバーが、「『ポパイ』の卒業生のための雑誌を作ろう」と言い出した木滑良久を編集長として誕生し、現在に至る<sup>19</sup>。2020年の7/15（通巻919）創刊40周年記念特大号を繙くと、「40年を支えてきた寄稿者たち」の一人として、村上春樹の名が挙げられている。「今や大作家だが、本誌初期から関係は深く、「男には隠れ家が必要である。」（80年）には経営していたジャズクラブ〈ピーターキャット〉店内でのレア写真も。「居住空間学」（82年）の「ジョン・アプダイクを読むための最良の場所」をはじめ、寄稿したエッセイも多い。15号（81年）掲載の「ニューヨーク炭鉱の悲劇」ほか、本誌掲載が初出となった短編小説も何本か<sup>20</sup>。こうした経緯から、近年は村上研究の領域でも、日高佳紀（2014）や横道誠（2021）、山根由美恵（2022）など<sup>21</sup>、作家デビュー翌年の創刊以来ほぼ同時代を歩んできた1980年代メディアとしての『BRUTUS』の意義に注目が集まりつつあり、詳細は各先行研究に譲るが、本稿もまた、その趨勢に与ることを企図している。

さて、日高論で述べられているように「『群像』でデビューして以来、『海』『新潮』といった文芸誌に小説を発表してきた村上にとって、初めて文芸誌以外の雑誌メディアに書いた創作」が「ニューヨーク炭鉱の悲劇」（『BRUTUS』15、1981年3月15日号）であり<sup>22</sup>、後に『中国行きのスロウ・ボート』に収録された。また、横道や山根が分析の対象とした「三つのドイツ幻想」（『BRUTUS』86、1984年4月15日号）も、『螢・納屋を焼く・その他の短編』所収作品である。周知の如くこれ

<sup>19</sup> 『BRUTUS』686、マガジンハウス2010年6/1号「ブルータス30周年特集」p.96参照。尚、本誌は2020年7月で無事に創刊40周年を迎え、2022年9月下旬現在（10/1号）では通巻970号となる。また、赤田祐一（2002）『証言構成『ポパイ』の時代—ある雑誌の奇妙な航海』太田出版p.116等も参照。

<sup>20</sup> 『BRUTUS』919、マガジンハウス2020年7/15号「よりぬきBRUTUS」p.129を参照。

<sup>21</sup> 日高（2014）「一九八〇年代メディアと村上春樹—雑誌『BRUTUS』の「ニューヨーク炭鉱の悲劇」—」『昭和文学研究』第68集、昭和文学会、および横道（2021）「村上春樹の渡独体験—「三つのドイツ幻想」と「日常的ドイツの冒険」を中心とした考察—」『MURAKAMI REVIEW』3号、村上春樹研究フォーラム、山根（2022）「『BRUTUS』から見る村上春樹「三つのドイツ幻想」：「幻想」（ためらい）を生み出すリアル現実」『層：映像と表現』14、北海道大学大学院文学研究院 映像・現代文化論研究室。

<sup>22</sup> 注21前掲日高（2014）p.14。尚、正確に言えば文芸誌以外に書いた創作として先に触れた「蚊取線香」（『ビックリハウス』パルコ出版、1980年9月号）があるが、これは「超短編」で別扱いなのだろう。

らはやがて村上（1990b）『村上春樹全作品 1979～1989③短篇集 I』に収まることで<sup>23</sup>、押しも押されぬ作家の〈初期短篇〉として扱われるに至っている。一方、それらの中間に挟まった「4つの断想」は、あるものは文庫化され、またあるものは『全作品』に辛うじて収録されたりもしているが、かかる分断のため却って、もはや四篇を一組のテキストとして読む必然性は失われたかの如くである。実際、本稿の基となった口頭発表の後、これらは『BRUTUS』2021年10/15村上特集号の下、p.66-67に復刻されたが、ここでは『村上春樹全作品 1979～1989⑤短篇集 II』所収の「書齋奇譚」が省かれ、そのためかタイトルも「本のある空間をめぐる断想」に変えられていて、復刻としては不完全と言わざるを得ず、ここからオリジナルの「4つの断想」の傍を覗くことは不可能となっている。

ところで、そもそも日本がバブル期へと向かう中、オトナの男性の新たなるロールモデルの提供を目指していた当時の『BRUTUS』は、確かに文芸誌からは逸脱していたにせよ、徒に読者の商品購買欲を煽り立てるばかりでなく、アートや文学などを広く含んだ当代文化の行方を探索しようという姿勢も有しており、その意味で〈文学〉的側面をも持ち合わせた雑誌ではあった<sup>24</sup>。但しそのような本誌が読者への提示を試みた新進作家・村上春樹のイメージは、例えば書評連載「征木高司の狂書目録」30で刊行直後の『羊をめぐる冒険』が取り上げられた際のタイトル「缶ビール片手に風

---

<sup>23</sup> 因みに村上と平凡出版（マガジンハウス）との付き合いは既に言及された『BRUTUS』9、1980年12/1号「男には隠れ家が必要である。」特集の店への取材の外、ほぼ同時期の『クロワッサン』71、1980年10/25号「読者が考えた特集「14人の男を惑わす女のしぐさ」アンケート（？）」に回答、また『BRUTUS』12、1981年2/1号「ブルータスの予言'81」特集にフィッツジェラルドを題材にした短文「1981年のミソロジー。」を書いたのと同じ頃『平凡パンチ』845、1981年1/26号の、更に『羊をめぐる冒険』雑誌掲載直後には『anan』351、1982年10/8号のそれぞれインタヴュー、と当初は原稿依頼以外でも、それなりに親密な関係が結ばれていたかに見受けられる。20歳の頃に『anan』や『平凡パンチ』を愛読していたらしい村上の意識の反映であろうか。村上（2012⇒2016）『村上ラヂオ3 サラダ好きのライオン』新潮文庫「まえがき」p.5を参照。だがその後、『BRUTUS』109、1985年4/15号「がんばれ文学」特集での高橋源一郎・島田雅彦と肩を並べての110項目に互る「明解作家事典・数値式作家質疑応答表」への回答を行ってから、同誌433、表紙に安西水丸によるイラストをあしらった1999年6/1号「肉体が変われば、文体も変わる!？」特集におけるクローズアップに至るまでは、村上の海外居住や日本の社会変化の影響もあつてか、接点は見出し難くなる。『国境の南、太陽の西』（講談社1992年）における80年代中期懐古の文脈での、語り手「ハジメ」の店が『ブルータス』で紹介されたとの記述が目引く程度か。尚、近年では『村上ラヂオ』シリーズの掲載された『anan』以外、『Casa BRUTUS』の『騎士団長殺し』及び『村上T』の装幀に関する話題、同誌特別編集『音のいい部屋。』2017年12/25の訪問記事等に加え、2021年10/1と10/15の二度に互って『BRUTUS』で村上春樹特集（2022年10月に合本版も刊行）が組まれた。

<sup>24</sup> この点は坪内祐三（2005⇒2008）『私の体を通り過ぎていった雑誌たち』新潮文庫 p.298-307で愛読者の立場から詳述されている。また村上の「ニューヨーク炭鉱の悲劇」が掲載された小説コーナー「BRUTUS SHORT SUBJECTS」にはこの後、村上龍『テニスボーイの憂鬱』（1982年2/1号～1984年7/15号で断続的に）や中上健次『野生の火炎樹』（1984年12/1号～1985年10/1号）の初出も連載された。本誌の文学的志向は、誌面の性格が変化を被っても、近年では毎年1/15号に見られる〈本〉の特集に継承されていると言える。

の中を歩く、スニーカーサーティーズ 村上春樹の『羊をめぐる冒険』は、ごく上質の新30代小説である。」からも窺うことができようし<sup>25</sup>、またビージェーズを引用した「ニューヨーク炭鉱の悲劇」が、当初「ビージェーズはおしゃれじゃない」との理由で担当の編集者に掲載を渋られたというエピソードによっても推測が可能である<sup>26</sup>。かかる事柄と関連して日高（2014）は、村上が『『pop-eye』から引き継いだイメージや、「BRUTUS Short Subjects」の先行諸短編に顕れた『BRUTUS』独自のコンセプトに、ある種の拘束力を感じていたとしても不思議ではなく、「むしろ、そうした「枠」を一旦は引き受けながら、その「縛り」から逃れて作品イメージをふくらませる装置として、『ニューヨーク炭鉱の悲劇』の歌詞と題名は機能した」と考える<sup>27</sup>。妥当な見解だと思われるが、「4つの断想」についても同様のことがあったと想定することも不可能ではない。では、只でさえ一般的な〈文学〉の枠組から逸脱した『BRUTUS』の要求する「縛り」を前提としつつ、更なる逸脱へと向かった「4つの断想」とは如何なるテキストだったのか。それを検証するためにこそ、これら四篇は、あらためて『BRUTUS』の文脈の中に置き直して読まれる必要があるのである。

#### 4 逸脱のテキストとしての「本のある空間をめぐる4つの断想」

『BRUTUS』43、1982年6/1号の特集「居住空間学」は、現在に至るまで続いている本誌の目玉企画の一つで、この時がその記念すべき第一回であった。村上執筆の「4つの断想」は、「ニューヨーク炭鉱の悲劇」も載せられた小説掲載のページ「BRUTUS SHORT SUBJECTS」（因みに、この当時は村上龍『テニスボーイの憂鬱』を連載）ではなく、同誌で1980年10/1創刊5号以来長期間に亘って継続した「BRUTUSISM 悦楽的生存の研究」のコーナーに発表された。目次を開くと「随想からロマネスクな怪奇譚まで、村上春樹が書物を取りまく空間に、ユニークなイマジネーション・トリップをくりひろげた」p.3とあるように、作家の実体験を踏まえたかのような、エッセイとも小説とも受け取れる短文と、フィクションであることが明白な掌篇とで構成された、ある意味でジャンルを越境した、次のような摩訶不思議なテキストである。①「ジョン・アプダイクを読む

<sup>25</sup> 『BRUTUS』56、1982年12/15号 p.124-125。また、単行本の征木高司（1983）『狂書目録』筑摩書房も参照。

<sup>26</sup> 注15前掲の村上（1990b）『全作品③』別刷「自作を語る」短篇小説への試み。「担当の編集者は当時この作品を掲載することを渋った。「ビージェーズはおしゃれじゃない」というのがその理由であったと記憶している。まあそれはそうかもしれないけれど、そんなこと言われても僕としてはとても困った。僕はこの曲の歌詞にひかれて、とにかく『ニューヨーク炭鉱の悲劇』という題の小説を書いてみたかったのである。【中略】人はおしゃれになるために小説を書いているわけではない—と思う」p.vi-vii.下線引用者、以下同。

<sup>27</sup> 注21前掲の日高（2014）p.20を参照。



ための最良の場所」 p.67、②「帽子を脱ぐところ」 p.68-69、③「書齋奇譚」 p.70-71、④「スパゲティー工場の秘密」 p.72-73（便宜的に、原典にはない①～④のナンバリングを施した）。レイアウトは①に自宅の仕事スペースに座る村上自身を収めた一葉の外、全ページに亘ってフェデリコ・フェリーニ、アルベルト・モラヴィア、クロード・レヴィ＝ストロース、ロラン・バルト等、文章の内容とは関わりがあるように見えない西欧のアーティストや著名人たちの書齋の写真が配置されている<sup>28</sup>。こうした構成や村上の書いた四篇に共通する単語から、本号のこのコーナーのキーワードが「書齋」であることは明らかだ。だが興味深いことに村上のテキストはこの「書齋」という「縛り」を受け容れつつ、そこに収まりきれない性格をも有しているように思われる。以下個別に見ていこう。

#### 4.1 「ジョン・アップダイクを読むための最良の場所」

①「ジョン・アップダイクを読むための最良の場所」は、『全作品』には未収録ながら④「スパゲティー工場の秘密」と共に前出の『象工場のハッピーエンド』（CBS・ソニー出版の外、後に新潮文庫や講談社からも修訂版が刊行）に所収のため、目にしたことのある読者も多いかもしれない。またこれ以外に、後述の②「帽子を脱ぐところ」と併せて、記念すべき『CASA BRUTUS』の第一号（『ブルータス特別増刊号 居住空間学・総集編』として1984年の春に刊行）に再録された。大学入学のため1968年の春に東京に出てきた「僕」が、手違いで荷物が未到着の何もない部屋で、ポケットに入れてきたアップダイク『ミュージック・スクール』のペーパーバックに読み耽るという話で、一応作家自身の経歴とも合致するが、虚構的要素が皆無だとも言い切れない。アップダイクと言えば、村上の最新短篇集『一人称単数』がアップダイクの第一エッセイ集 *Assorted Prose* の日本語版タイトルを踏まえていると思しいのは周知のとおりだし<sup>29</sup>、また短篇「蜂蜜パイ」（2000年）の主人公・淳平が翻訳したのがアップダイクの短篇集であったことなども思い起こされるが<sup>30</sup>、特に、後に『ノ

<sup>28</sup> これらは、イタリアのインテリア誌『GRAN BAZAAR』「ヨーロッパの知性たちの書齋」の特集からの転載である。『BRUTUS』43、p.72 参照。

<sup>29</sup> アップダイク／寺門泰彦訳（1977）『一人称単数』新潮社。原書は1965年刊。「一人称単数」はその中の自伝的セクションであり、「ハナミズキーある少年時代」など、全6篇のエッセイから構成されている。尚、世界的に見て *First Person Singular* と言えば、一般にサマセット・モームが1931年に刊行した全6篇の短篇集のタイトルが知られていよう。本書は日本では龍口直太郎訳の新潮文庫モーム短篇集IX『十二人目の妻』（1960年）と同X『人間的要素』（1961年）として分冊刊行、両書中の解説でも『一人称単数』と訳されているものの、書名としての国内での流通ぶり而言えば、アップダイクに軍配が上がるだろう。

<sup>30</sup> 村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集II』講談社。「淳平は地道に短篇小説を書き続け、35歳のときに四作目の短篇集『沈黙する月』を出版し、それが中堅作家のための文学賞を受けた。【中

ルウェイの森』(1987年)の中で、語り手ワタナベが『グレート・ギャツビー』に入れ込む前の「最高の書物」として『ケンタウロス』の名が挙げられていたことが印象深い<sup>31</sup>。勿論作中人物を作家自身と安易に重ね合わせるような愚は避けねばならないが、本短篇は或いは、やがて「螢」(1983年)を経て『ノルウェイの森』へと結実する、「リアリズム」の手法を小手試ししたスケッチかとも思われる。ところで本作の「僕」にとって、アップダイクを読むのに「最良の場所」とは、「1968年4月のあのがらんとした部屋の固いマットレスの上」なのであり、「4つの断想」に(恐らく編集者によって付けられた)キャプション「気持ち良く体を沈められる家具と適度な照明。極上の書物には簡潔な空間が似合う。」p.67の内容とは微妙に食い違っているように見える。この号の『BRUTUS』は、特集コンセプト「スタイルのない空間には住みたくない」を通じて、読者に様々な「魅力的」ライフスタイルの視覚的提示を試みていたが、本篇における村上は、自らの文体＝スタイルに拘ること、雑誌が繰り出してくる固定的な「スタイル」に抗おうとしたのではないだろうか。(尤も『BRUTUS』の方は、そんな作家の逸脱さえもまた、自由な「スタイル」の一種として取り込もうとしているわけだが。)

## 4.2 「帽子を脱ぐところ」

こうした作家の姿勢が明確に打ち出されているのが、四篇中で最もエッセイ的な内容に傾いた②「帽子を脱ぐところ」である。「帽子を脱ぐところ」という古い唄を話の枕に、どこでも仕事ができる作家の生活を指して「帽子を脱ぐところはどこでも我が書斎」だと軽妙に述べている。これは先述したとおり①と併せて後に1984年の『CASA BRUTUS』に再録されたが、実はこの再録版は、①が(単行本や文庫版と同様)内容に殆ど手が入られていないのに対し、題名と幾つかの共通素材を除いて全く別の文章に書き改められているのである<sup>32</sup>。その改訂版で加筆された箇所、次のような一節がある。「書斎ということばのひびきは何かしら気恥かしい。【中略】それよりは砲弾とびかうカタロニアの戦場でヘミングウェイがタイプライターをばしゃばしゃと叩いていたり、ジャック・ケルアックがニューメキシコのカフェの片隅で鉛筆を舐めながらノートに向っていたり、ス

---

略】小説の合間に音楽の評論集を何冊か上梓し、庭園論の本を書き、ジョン・アップダイクの短篇集を翻訳した」p.246。

<sup>31</sup> 村上春樹(1991b)『村上春樹全作品 1979～1989⑥ノルウェイの森』講談社。「十八歳の年の僕にとって最高の書物はジョン・アップダイクの「ケンタウロス」だったが何度か読みかえすうちにそれは少しずつ最初の輝きを失って、フィッツジェラルドの「グレート・ギャツビー」にベスト・ワンの地位をゆずりわたすことになった」p.47。尚『ケンタウロス』の日本初訳は寺門泰彦・古宮照雄訳で1968年10月25日に白水社から刊行されている。

<sup>32</sup> この点について指摘した先行研究は、管見の限り今までなかったようである。よって今後は、「帽子を脱ぐところ」(1982)、「帽子を脱ぐところ」(1984)と呼び分けることを提案したい。

コット・フィッツジェラルドがパーティーの空き部屋でありあわせの机に向ってさらさらと短編小説を書いたりしているところを想像した方がずっと楽しい」p.249。こうした逆説的な含羞や後ろめたさは、例えば後の『ダンス・ダンス・ダンス』（1988年）に端的に描き出された高度資本主義批判の姿勢とも通底しており、作家の『BRUTUS』という「舞台」に対する、一種の居心地の悪さをも窺わせるものであるかのように見受けられる。

### 4.3 「書齋奇譚」

さて、四篇中の前半二篇がエッセイ的色彩が強いのに比べ、後半二篇はより幻想的な風格の漂う虚構テキストである。そのうち③「書齋奇譚」は四篇で唯一の『全作品』収録作（1979～1989⑤）で、ちょうど同時期『トレフル』1982年6～11月号に連載の「図書館奇譚」と一对の作品と目され、共に「魔所からの脱出を描い」ているものの、後者と異なり「あくまでも悪夢のような出来事自体を描くことを主眼とした怪異譚」だと評されている<sup>33</sup>。本篇は『象工場のハッピーエンド』には基調の違いからか収録されず、また先述の通り『BRUTUS』2021年10/15村上特集号の「断想」復刻の際も遺憾ながら省かれてしまったが、「恐怖について書くこと」<sup>34</sup>に持続的関心を持ち続けている村上の最初期の試みとして看過し難い一作と言える。

#### 4.3.1 鈴木清順『木乃伊の恋』『ツイゴイネルワイゼン』から、村上春樹「書齋奇譚」へ

内田康（2020）は嘗て村上怪異譚の根底にある上田秋成の影響について考察した際、その「二世の縁」（『春雨物語』）享受をめぐり、鈴木清順（1923-2017）の監督したテレビ映画『木乃伊の恋』の重要性を示唆した<sup>35</sup>。本作は、直接的には秋成作品に基いた円地文子（1905-1986）の小説「二世の縁 拾遺」（1957年）を原作とする映像作品だが、特に村上が1980年公開の『ツイゴイネルワイゼン』（原作：内田百閒）と共に『木乃伊の恋』を絶賛していることから見て<sup>36</sup>、翌々年発表の怪

<sup>33</sup> 中地文（1998）「『図書館奇譚』母なる闇への郷愁」『國文學』2月臨時増刊号、學燈社 p.144 を参照。

<sup>34</sup> 村上（2006）『はじめての文学 村上春樹』文藝春秋「かえるくんのいる場所」で、短篇「鏡」（1983年）の項に以下のような記述がある。「僕はそのころ、一度「怪談」みたいなものを書いてみたいと思っていた。心の感じる「恐怖」を文章でどんな風に切実に描写できるか、そういうことに深い興味をもっていたのだ。  
【中略】恐怖について書くことは今でも興味を持っているし、実際にことあるごとに書き続けている」p.261。

<sup>35</sup> 内田（2020）「移動する〈幽霊〉—村上春樹文学と上田秋成」中村三春監修、曾秋桂編集『村上春樹における移動』淡江大學出版中心。

<sup>36</sup> 村上（1980.7）「『やさしい』映画を作ろうとするほど映像はデモニッシュになる。」『太陽』207、平凡社。「テレビの怪奇シリーズの一本として製作された『木乃伊の恋』は上田秋成『春雨物語』の一篇に題材を取

異譚「書齋奇譚」に、これら二作の反映があっても不思議ではないと、稿者は推測する。具体的に述べれば、「書齋奇譚」では若い男性編集者の「僕」が「先生」と呼ばれる老作家の書齋に赴き、ここで異形の者に襲われかけるが、これは『木乃伊の恋』で、口述筆記に訪れた若い女性編集者「則武笙子」が、本の積まれた書齋のような部屋で年老いた「先生」に迫られる、という場面を連想させる<sup>37</sup>。

饅えた匂いのするぬるぬるとした手が僕の手首をぎゅっとつかんで机の前に引き戻した。  
おそろしい力だ。 (村上春樹「書齋奇譚」『BRUTUS』43, p.71)

あっと、身を引こうとする笙子の肩を仰臥したままの布川の手が押さえている。

【中略】

逃げるにも逃げられず、すくんだようになっている笙子。

容赦なく、生あたたかい囁きが吹きこまれる。 (田中陽造「木乃伊の恋」 p.362)

また、小説の最終場面で鳴り響く「踏切の警報」は『木乃伊の恋』でも用いられていた。

次の瞬間、ぬるりとした塊りが僕的首筋を包んだ。そして饅えた匂いのする四本の手が僕の体を鉄の環のように締めた。

「さあ、書齋に戻るのよ」と啞の美少女がしゃがれた声で囁いた。「そしてみんなで溶けてしまうのよ」

僕の頭の中で踏切の警報が少しずつ薄らいでいった。 (村上「書齋奇譚」 p.71)

---

ったものだが、実像と幻影、真実と虚構、過去と現代を一体化させたその映像は息を呑むばかりに素晴らしいものであった。「ツイゴイネルワイゼン」は明らかにこの「木乃伊の恋」の延長線上に捉えられる作品であるが、もちろんその完成度はより一層高められている」 p.210。この映画評の重要性については藤城孝輔氏より御教示を受けた。記して謝意を表す。また藤城(2021)「時の娘、真喜志きさ子—女優イメージと復帰後の沖縄」『沖縄映画研究会3周年記念誌—女優・真喜志きさ子—』沖縄映画研究会および同(2022)「映画批評に見る創作のインスピレーション—鈴木清順の映画と村上春樹『騎士団長殺し』の比較を通して」『映像学』108 日本映像学会も参照。特に後者は、『木乃伊の恋』や、『ツイゴイネルワイゼン』『陽炎座』『夢二』の所謂「大正浪漫三部作」から、村上『騎士団長殺し』が被ったであろう影響について詳細に考察していて示唆に富み、また本稿の問題意識とも重なるものである。

<sup>37</sup>『木乃伊の恋』は、1970年制作、1973年1月8日放送。脚本は『映画評論』1970年5月号の他、田中陽造(2017)『田中陽造著作集 人外魔境篇』文遊社に収録。引用は後者による。作品タイトル自体は、香山滋(1948)『木乃伊の戀』岩谷書店を連想させるが、内容は無関係。ところで、円地の原作には、主人公は「則武」と姓のみが示され、名前の方は不明である。或いは、「二世の縁」が引かれた村上『騎士団長殺し』に登場する「秋川まりえ」の叔母「笙子」の名は、本作の脚本に基くものではないか。注36前掲の藤城(2022) p.117は、この点と関連して村上が『映画評論』所載の脚本を読んでいたと推測している。

みね子「笙子さん。先生、亡くなりました」

笙子「ええッ?!」【中略】

笙子「そんな、そんなことが……。それじゃあれは誰だったの、私を抱いたあの男は……？」

赤くまたたいて警鐘が鳴る。

定助の叩く鉦のように―― (完)

(田中「木乃伊の恋」 p.369)

更に、「書齋」の闇へと続く「長い廊下」にも、「邸内の廊下／奥まって長いうえに、灯がない。／ほとんど漆黒の暗。」「歩くうちに私は奇妙な恐怖にとられてくる。／なにか異形の者に蹴られている気がする。」 p.44 という『ツイゴイネルワイゼン』の中砂邸の場面を髣髴とさせるものがあり<sup>38</sup>、また映画の末尾で、中砂邸から逃げ出した「青地」を、「中砂」の遺児で作中ずっと口を利かなかった「豊子」が死の世界へ誘う場面は、「書齋奇譚」の「僕」が、書齋を脱出したものの最後に再び「啞の美少女」に捕えられてしまうという結末に影を落としているかに見えるのだが、如何であろうか。のみならず、中砂邸のこの不気味な闇を、「書齋奇譚」の「先生」の形象の後、「やみくろ」から「二重メタファー」へと至る村上文学の〈闇に潜む異形の者〉の原型の形成にまで及んでいると見るのは、果たして穿ち過ぎだろうか。

「やみくろの姿を絶対に見ちゃ駄目。見るともう歩けなくなってしまうから」【中略】彼らの声はいつか再び深い闇とともに私に襲いかかってくるだろうと。そしていつか必ず、彼らのぬるぬるとした手が私の足首をしっかりと捉えるだろう。

(村上春樹(1985)『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』。引用は、村上(1990c)『村上春樹全作品 1979～1989④』講談社版 p.439 - 440)

何か平たいものが暗黒の中を這って、私の方にやってくるのだ。【中略】それは人ではないものだ。【中略】それからぬめりのある冷ややかな何かが、私のむき出しの足首に触れた。それはどうやら長い触手であるようだった。形容のしようのない恐怖が私の背筋を這い上がった。

<sup>38</sup> 田中陽造の脚本『ツイゴイネルワイゼン』『映画芸術』333、1980年4-6合併号所収版のp.44-65を参照。或いはこれは村上が「4つの断想」の前年、やはり『BRUTUS』No. 15に発表した「ニューヨーク炭鉱の悲劇」で描き出した、夜の動物園の闇の中を跳梁する「地の底から這い上がってきた」「目に見えない何か」(村上(1990b)『村上春樹全作品 1979～1989③』p.79)のイメージにも繋がっているように。

これが二重メタファーなのか？ 私の内部の暗闇に住んでいるものなのか？

(村上春樹 (2017) 『騎士団長殺し 第2部 遷ろうメタファー編』新潮社 p.381)

だが翻って考えてみれば、『BRUTUS』はその創刊号で鈴木清順にインタビューを、また次の第2号では「仇敵譚」に「中砂」役の原田芳雄と「青地」役の藤田敏八を起用、と当初から『ツィゴイネルワイゼン』の世界とは親和性があったことからして、村上がそこに敏感に反応したとしても不思議はない。「図書館奇譚」と、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985年)や「街と、その不確かな壁」(1980年)の類似性を夙に指摘したのは平野芳信だったが<sup>39</sup>、本作と同時期の「書齋奇譚」もまた、「魔所からの脱出」の最終的な成功か失敗かの違いはあるものの、〈口がきけない美少女〉や「先生」等の登場人物の他、物語構造的にまで相同性を帯びている点に目を向けるなら、この短い「断想」を村上文学の核心的要素の一つが込められたものと見ることも可能ではないか、と稿者は考える。

#### 4.3.2 〔逸脱的補論〕 監督と脚本家の間、そして村上春樹と田中陽造

村上が、如上の鈴木清順の監督作品のみならず数多くの映画を観賞し、そこから多くの糧を得てきたことは確実だろう。だが、今回注目する問題に限って言えば、最も目を向けるべきは脚本家・田中陽造(1939-)の存在ではないか、というのが稿者の見立てである。

先の評論で村上は「日活プログラム・ピクチュアの時代にあっても確実な前進をつづけてきた鈴木氏であるが、「殺しの烙印」―「木乃伊の恋」(TVフィルム)―「ツィゴイネルワイゼン」という近年の流れ(「悲愁物語」は未見)においても、その足取りは歩を緩めるどころか、逆にその速度を増しつづけているのである」p.210と述べている。だが周知のように、清順が1967年の『殺しの烙印』を契機に日活を解雇され、その後1977年の『悲愁物語』に至るまでの十年間、劇場映画を撮れずにいたことからすれば、「近年の流れ」として「その足取り」が「速度を増しつづけている」というのは、腑に落ちない。これは恐らく、日活を離れた後の清順が、企画倒れになってしまった作品も含め絶えず新しい挑戦を試みようとしていたことを念頭に置いたものと読むべきではないか。そ

---

<sup>39</sup> 平野(2008)「君は暗い図書館の奥にひっそりと生きつづける」[国文学解釈と鑑賞]別冊『村上春樹―テーマ・装置・キャラクター』至文堂。「『図書館奇譚』を最小単位の物語まで要約すると図書館の地下に広がる迷宮の世界に課題を与えられて閉じ込められた「僕」が、羊男と喋れない女の子に会い、ともに脱出するまでの話ということになるだろう。そう考えれば、この短篇はどこか『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』とその原型である『街と、その不確かな壁』に似ているとはいえないだろうか」p.155。

してこの間に彼を支えたのが、清順本人や田中陽造を含んだ脚本家集団「具流八郎」であった。

「具流八郎」の活動の実体をどう規定するかは今に至るまで諸説あるが<sup>40</sup>、現時点では上島春彦(2020)『鈴木清順論 影なき声、声なき影』(作品社)での次の整理が妥当だろう<sup>41</sup>。「この一〇年の具流体制(具体的な執筆陣)を大雑把に捉えれば、プロトタイプたる「大谷義明(大和屋・曾根・榛谷)〔引用者注:若松孝二『情事の履歴書』(1965年)以降脚本を纏めるために結成された、集団のペンネーム。なお、大和屋竺の第一回監督作品『裏切りの季節』(1966年)の同名の脚本家は、田中と大和屋〕の三人を出発点として、「大和屋・曾根」から「大和屋・田中・曾根」を経て「大和屋」と「田中」の単独執筆へ、と見ることができる」p.410。作品詳細については、次ページの【表】を参照されたい<sup>42</sup>。

では村上春樹は、鈴木清順周辺のこうした状況を、どう捉えていたのだろうか。彼が早稲田大学の映画演劇科に入学した1968年、清順解雇事件は起きた。そして「具流八郎」の中心メンバーだった大和屋竺と田中陽造は、早稲田の稲門シナリオ研究会で先輩後輩の間柄にあった。映画のシナリオ・ライターになることを夢見ていた村上も、一時期ながら大学のシナリオ研究会に参加していたという<sup>43</sup>。更に日常的に数多くの映画を観て回り、学内では演劇博物館でシナリオを読むのに没頭した彼が、大和屋や田中の仕事を知らなかったとは到底思えない。先行研究である明里千章(2008)『村上春樹の映画記号学』には《村上春樹が読んだと思われるシナリオ一覧》として当時の『キネマ旬報』『映画評論』『映画芸術』三誌に掲載されたシナリオが整理されているが、「村上小説に引用された映画の殆どが外国映画であることから、当時の村上の関心はそちらにあったと判断した」p.307等の理由で、邦画は完全に外されている。けれど村上が当時シナリオ・ライターを目指して

<sup>40</sup> 一般に清順の他、大和屋竺・田中陽造・曾根中生・岡田裕・榛谷泰明・木村威夫をメンバーに数える。

<sup>41</sup> この見解には大和屋竺(1937-1993)の死後に編まれた彼の作品集『大和屋竺傑作選 荒野のダッチワイフ』(後掲注42参照)巻末「大和屋竺聚成」における「具流八郎」に関する時期区分、第一期(1966~1968/結成から清順日活解雇まで)、第二期(~1972/ラディカルな共同執筆体制)、第三期(~1976/単独執筆への過渡期)、第四期(1977~/脚本家の単独執筆へ)も踏まえられており、1960年代後半からの五年余りを一気に駆け抜け、その後70年代を通じて徐々に解体、80年代に独立した脚本家として清順を支え続け、やがてそこから去っていった創作者たちの姿が浮かび上がってくる。

<sup>42</sup> この【表】は以下の資料に基いて稿者が作成した。大和屋竺(1977.6-7)「流れた企画も生きている」『映画芸術』No.317映画芸術新社、同(1994)『大和屋竺傑作選 荒野のダッチワイフ』フィルムアート社、上島春彦(2020)「具流八郎の日本映画史」『鈴木清順論 影なき声、声なき影』作品社。尚、表中で黒文字は未制作作品。また見せ消しを施した1974年「母に捧げるバラード」は、清順監督作品としては流れたが、後に内藤誠監督『時の娘』(1980)へと衣替えし、シネマ・プラセット第二弾として復活を果たした。木全公彦(2019)『異能の日本映画史 日本映画を読み直す』彩流社の第五章「映画『母に捧げるバラード』について」や上島(2020)p.398-400、および注36前掲の藤城(2021)p.60-66等を参照。

<sup>43</sup> 村上春樹(1979.8)「私の文学を語る」『カイエ』冬樹社に以下のような発言がある。「ほんとはシナリオ・ライターになりたかったんです。でシナリオ研究会にすこし入ってたんだけど、あんまり面白くないんでやめちゃって」p.200。早稲田大学のシナリオ研究会については、『シナリオ』1991年7月号、桂千穂のクローズアップ・トーク「田中陽造」における田中の発言p.6等も参照。

【表】「具流八郎」関係 鈴木清順監督企画作品（劇場公開/TV放映/（後に企画復活）/VIDEO）

題名	年代	原作／原案	具流	大和屋	田中	曾根	その他・備考
続・けんかえれじい	1966	鈴木隆	◎			○	榛谷泰明
<b>殺しの烙印</b>	<b>1967</b>		◎	○	○	○	
続・殺しの烙印	1967		◎	○	○	○	(未完作品)
ゴースト・タウンの赤い獅子	1968		◎	○			(1966年執筆か?)
鑄劍	1969	魯迅	(◎)	○	○	○	大原清秀 鈴木岬一
<b>木乃伊の恋〔恐怖劇場アンバランス〕</b>	<b>1970</b>	<b>円地文子</b>			○		<b>(初単独クレジット)</b>
黄土の狼	1971		(◎)	○	○	○	
夢殿	1972	折口信夫 梅原猛		○	○		前田勝弘 鈴木清順
<del>(母に捧げるバラード)</del>	<del>1974</del>						<del>内藤誠 佐々未守</del>
タハリール・アル・スエズ	1976	吉村作治		○	○		
星女郎	1976	泉鏡花		○			
<b>(アメリカ奇譚 桃中軒海右衛門)</b>	<b>1976</b>	<b>梶山季之</b>		○			<b>木村威夫 鈴木岬一</b>
<b>悲愁物語</b>	<b>1977</b>	<b>梶原一騎</b>		○			
<b>穴の牙〔日曜恐怖シリーズ〕</b>	<b>1979</b>	<b>土屋隆夫</b>		○			
<b>ツイゴイネルワイゼン</b>	<b>1980</b>	<b>内田百閒</b>				○	
<b>陽炎座</b>	<b>1981</b>	<b>泉鏡花</b>				○	
<b>春桜ジャパネスク (清順櫻変相)</b>	<b>1983</b>	<b>上田三四二</b>					<b>大原清秀</b>
<b>(らぶそでい)</b>	<b>1983</b>				○		
<b>カボネ大いに泣く (←「桃中軒」)</b>	<b>1985</b>	<b>梶山季之</b>		○			<b>木村威夫 鈴木岬一</b>
<b>夢二 (←「らぶそでい」)</b>	<b>1991</b>				○		

いたとして、作品を書くのに日本映画のシナリオを参観しなかったというのは却って不自然ではないか。明里のリストに漏れた「具流八郎」関係の作品には、『映画評論』1967年6月号「殺しの烙印」、『同』1968年7月号「続・けんかえれじい」「ゴースト・タウンの赤い獅子」、『同』1970年5月号「木乃伊の恋」、『映画芸術』1970年8月号「鑄劍」があり、また、「夢殿」は少し遅れて『映画芸術』1977年10月号なので村上の卒業後になるが、同誌は同年の4月号に「悲愁物語」も掲載している。以上のうちのどれだけに村上が目を通したかは不明ながら、『ツイゴイネルワイゼン』公開以前に、確実に映像を観ていた『殺しの烙印』と『木乃伊の恋』以外でも、特に学生時代、彼が



解雇前後以降の鈴木清順＝「具流八郎」の活動を把握する機会は、確かにあったと見てよからう。そしてその村上が『ツイゴイネルワイゼン』論評の機会を得た際とりわけ注目したのが、『木乃伊の恋』を経て『殺しの烙印』へと溯る、即ち〈田中陽造の系列〉であった。「田中さんのシナリオの裏側に“死、が必ずどっかに貼りついてる感じ」(『シナリオ』1991年7月号での桂千穂によるインタビューの発話)などと言われるように、田中作品にはよく、生と死の境をさりげなく往還する存在が描かれる。思えば大学卒業後、初めて監督をする大和屋の依頼で初稿を書いた『裏切りの季節』でも、ベトナムで死んだはずの友人が蘇ったという疑惑に怯える主人公が描かれていたし、田中初の単独執筆となった『木乃伊の恋』が、秋成や円地のプレテクストに比べて死者の再来の要素を強めている点も、既に指摘がある<sup>44</sup>。また清順解雇事件に際しては「具流八郎はこの間に次回作の企画を練る。この時に鈴木清順は内田百閒の「サラサーテの盤」を、田中は泉鏡花の「陽炎座」を、大和屋は魯迅の「鑄劍」を提案。この中からまず「鑄劍」が選ばれ、メンバーは脚本の執筆にとりかかった」(大和屋(1994) p.370)とのことであり、『ツイゴイネルワイゼン』や『陽炎座』の企画が十年以上前に既に持ち上がっていた点も興味深い。仇討物語である「鑄劍」を提案した大和屋が、後にテレビで土屋隆夫の『穴の牙』のアダプテーションを行う際、原作にはなかった死者の復讐譚の要素を加味したという事実を考え併せると、同じく死者を登場させるにしても、彼と田中の性格の違いが明白にわかるようで面白い。村上も注目した、清順の『ツイゴイネルワイゼン』に対するコメント「今度の映画は生きている人間は本当は死んでいて、死んでいる人間は本当は生きているんだ、という一種の怪談」(村上(1980) p.210)というの<sup>45</sup>、或いは田中が内田百閒の原作において最も共鳴した要素で、そこに、もともと百閒に惹かれていて本作を企画した清順が、「デモニッシュ」な側面を付け加えたのだ(例えば先に見た中砂邸の闇の廊下の場面で、本来の田中の脚本にはなかった三人の盲人の幻影を補入する等)と考えるなら、より理解しやすくなる。即ち村上春樹が初期に影響を受けた鈴木清順とは、再来する死者の物語をベースとした田中陽造の世界と結合して化学反応を起こした清順だった、と捉えられるのである<sup>46</sup>。

---

<sup>44</sup> 注35前掲の内田(2020) p.201を参照。因みに本作で木乃伊の定助を演じているのが大和屋竺である。

<sup>45</sup> これを村上は、「パンフレットにおける鈴木氏の言葉」とするが、映画パンフレット『ツイゴイネルワイゼン 鈴木清順の世界〈爛熟の美学〉』シネマ・プラセットの朝倉俊博(1980)「解説」によれば、実際の本文は以下のとおりである。「今度の映画は、生きている人間は本当は死んでいて、死んでいる人が本当は生きているんだ。という一種の怪談ですね。情念や因縁は何ひとつない、現代風の、ノッペラボウな怪談を、やさしく、面白く、極彩色の娯楽映画に仕上げてみるつもりなんです」p.14-15。

<sup>46</sup> 尚、『木乃伊の恋』と『ツイゴイネルワイゼン』を「紛れもなく田中脚本の最高傑作の二本」p.388と評価する上島(2020)も、所謂「大正浪漫三部作」を『『夢殿』サイクル』と呼び替え、清順映画における脚本家・田中陽造の存在意義に注目している。特に同書の『『夢殿』サイクル論』IとIIを参照。

#### 4.4 「スパゲティー工場の秘密」

最後の④「スパゲティー工場の秘密」は、先に述べたように後に『象工場のハッピーエンド』に収められた。「私の書齋」を〈スパゲティー工場〉と呼ぶ、「村上春樹の作中人物として御馴染みの羊男と双子の美少女」が、「〈私〉の〈スパゲティー工場〉という創作の現場に微笑ましく立ち会っている図が描かれていて、小説家の幸福な執筆の時間を垣間見る思いをさせてくれる」作品だと言われている<sup>47</sup>。この3人は手をつないで歌を歌う。「おいらの故郷はアル・デンテ／早すぎもせず、遅すぎもせず／その名もデュラム・セモリナの／光り輝く黄金の麦」(村上春樹「スパゲティー工場の秘密」p.73)。後に彼ら3人が共演する『羊男のクリスマス』(講談社1985年)の原型の一つかとも思われるが、また或いは、語り手が空想のスパゲティーを茹でる「スパゲティーの年に」(『カンガルー日和』所収)と<sup>48</sup>、作家が自分の創作に登場する鹿に苦情を言われる「鹿と神様と聖セシリア」(単行本未収録)という<sup>49</sup>、ちょうど一年前に相次いで発表された2掌篇にも繋がると思いい、メタフィクションの試みであるとも捉えられる。

『トレフル』の連載は1981年4月号の「5月の海岸線」から始まり、「スパゲティーの年に」は発表順で言えば二作目に当たる。この時期の村上は、自らも述べるように<sup>50</sup>、実験的に様々な創作手法を試みていた。その結果、作品集『カンガルー日和』は、極めて多彩な作風の混じり合う一冊となったわけだが、言わば「4つの断想」は、そうした試行を連載等ではなく雑誌の一度の特集において行なったもの、と見てよいのではないか<sup>51</sup>。

<sup>47</sup> 原善(1992⇒1994)「加賀少納言」『秦恒平の文学—夢のまた夢—』右文書院 p.175 を参照。尚、周知のように映画化でも有名な1964年刊行のロアルド・ダール *Charlie and the Chocolate Factory* は、日本では田村隆一の訳によって『チョコレート工場の秘密』(評論社1972年)の書名で出版されており、村上がこの邦題を踏まえたのは確実だろう。

<sup>48</sup> 「デュラム・セモリナ。／イタリアの平野に育った黄金色の麦。／一九七一年に自分たちが輸出していたものが「孤独」だったと知ったら、イタリア人たちはおそらく仰天したことだろう」(村上春樹「スパゲティーの年に」『トレフル』1981年5月号、『全作品1979～1989⑤』版 p.154)。

<sup>49</sup> 注1前掲、村上(1981)「鹿と神様と聖セシリア」を参照。「僕が別の話を書こうとするとそのたびに鹿たちがやってきて、僕をぐるりと取り囲んだ。「おいおい、それはないだろう」と彼らは言った。「君は俺たちのことを書き始めたんだらう。書き始めたんなら、きちんと書きあげてくれなくちゃ。君の小説が原則的すぎたとしても、それは俺たちの責任じゃない。何故なら俺たちは原則的な鹿じゃなくて、ただの鹿なんだから」」 p.8。

<sup>50</sup> 注4前掲『全作品⑤』別刷「補足する物語群」 p.v-vi を参照。「この『カンガルー日和』は僕としてはけっこういろんな手法を使って書いた。【中略】十枚という量の中では実にいろんな実験ができるものである。【中略】実験的という意味では、この本は『回転木馬のデッド・ヒート』よりはずっと実験的であると思う。料理でいえばヌーベル・キュイジーヌ的である。いろんな皿がちよっとずつ出てくる。」

<sup>51</sup> 因みに「鹿と神様と聖セシリア」の場合は、引用したようなファンタスティカルな要素に、作家自身を思わせる「僕」の実生活の様子をリアリスティックに描写した部分を、一篇の中で混淆させた作品とも捉えられる。

## 5 まとめにかえて

今まで検討してきた、一見〈文学〉を逸脱しているかの如き、雑誌『BRUTUS』所載「本のある空間をめぐる4つの断想」は、時期的に言うなら加藤（2011）の区分で「初期」の終わりに分類され、確かに「スパゲティー工場の秘密」のように、先行作品の影を引き摺っているものもある。だがその一方で、「ジョン・アップダイクを読むための最良の場所」や「書齋奇譚」の存在が示す通り、後の長篇小説に展開していく村上文学の種子を豊かに宿したテキストでもあった。作家は、「書齋」という統一のお題による「縛り」を一旦受け入れつつ、それに軽妙に捻りを加えながら、各々異なった手法の実験を試行している。それは、四篇が分断されてしまった今では見えにくくなっているが、かかる「縛り」があったからこそ生み出されたテキスト群である可能性が高い。このように、単行本や『全作品』、更に〈文学〉ジャンルをも逸脱した作品に目を向けることで、村上春樹の創作現場に新たな光を当てるといふ試みは、今後とも意義のある研究成果を継続的に齎してくれるに違いない。

### テキスト

- 田中陽造（1980）シナリオ「ツイゴイネルワイゼン」『映画芸術』No. 333 映画芸術新社
- 田中陽造（2017）『田中陽造著作集 人外魔境篇』文遊社
- 村上春樹（1980）「「やさしい」映画を作ろうとするほど映像はデモニッシュになる。『ツイゴイネルワイゼン』」『太陽』No. 207 平凡社
- 村上春樹（1981）「鹿と神様と聖セシリア」『早稲田文学』早稲田文学会 1981年6月号
- 村上春樹（1982）「本のある空間をめぐる4つの断想」『BRUTUS』No. 43 平凡出版
- 村上春樹（1984）「帽子を脱ぐところ」『CASA BRUTUS』Spring1984 マガジンハウス
- 村上春樹（1990a）『村上春樹全作品 1979～1989②羊をめぐる冒険』講談社
- 村上春樹（1990b）『村上春樹全作品 1979～1989③短篇集Ⅰ』講談社
- 村上春樹（1990c）『村上春樹全作品 1979～1989④世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』講談社
- 村上春樹（1991a）『村上春樹全作品 1979～1989⑤短篇集Ⅱ』講談社
- 村上春樹（1991b）『村上春樹全作品 1979～1989⑥ノルウェイの森』講談社
- 村上春樹（2002）『村上春樹全作品 1990～2000①短篇集Ⅰ』講談社
- 村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集Ⅱ』講談社

村上春樹（2017）『騎士団長殺し』第1部・第2部、新潮社

## 参考文献

赤田祐一（2002）『証言構成『ポパイ』の時代—ある雑誌の奇妙な航海』太田出版

明里千章（2008）『村上春樹の映画記号学』若草書房

朝倉俊博（1980）「解説」映画パンフレット『ツイゴイネルワイゼン 鈴木清順の世界〈爛熟の美学〉』シネマ・プラセット

内田康（2020）「移動する〈幽霊〉—村上春樹文学と上田秋成」中村三春監修、曾秋桂編集『村上春樹における移動』淡江大學出版中心

桂千穂（1991）クローズアップ・トーク「田中陽造」『シナリオ』シナリオ作家協会 1991年7月号

加藤典洋（2011）『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社

上島春彦（2020）『鈴木清順論 影なき声、声なき影』作品社

木全公彦（2019）『異能の日本映画史 日本映画を読み直す』彩流社

久保田裕子（2001）「超短編小説」AERA Mook『村上春樹がわかる。』朝日新聞社

小山鉄郎（2020）『村上春樹の動物誌』早稲田新書 03

佐々木マキ、大橋歩、和田誠、安西水丸（2016）『村上春樹とイラストレーター』ナナロク社

鄒波（2022）「村上春樹短編小説の初出誌と読者意識—1980年代の「逸脱」を中心に—」沼野充義監修、曾秋桂編集『村上春樹における逸脱』淡江大學出版中心

坪内祐三（2005⇒2008）『私の体を通り過ぎていった雑誌たち』新潮文庫

中地文（1998）「「図書館奇譚」母なる闇への郷愁」2月臨時増刊号『國文學』學燈社

中村三春（2001）「短編小説」AERA Mook『村上春樹がわかる。』朝日新聞社

西田谷洋（2017）『村上春樹のフィクション』ひつじ書房

野上暁・編（2008）『夏ものがたり—ものがたり12か月』偕成社

原善（1992⇒1994）「加賀少納言」『秦恒平の文学—夢のまた夢—』右文書院

日高佳紀（2014）「一九八〇年代メディアと村上春樹—雑誌『BRUTUS』の「ニューヨーク炭鉱の悲劇」」『昭和文学研究』68 昭和文学会

平野芳信（2008）「君は暗い図書館の奥にひっそりと生きつづける」国文学解釈と鑑賞 別冊『村上春樹—テーマ・装置・キャラクター』至文堂

藤城孝輔（2021）「時の娘、真喜志きさ子—女優イメージと復帰後の沖縄」『沖縄映画研究会3周年記念誌—女優・真喜志きさ子—』沖縄映画研究会

- 藤城孝輔 (2022) 「映画批評に見る創作のインスピレーション—鈴木清順の映画と村上春樹『騎士团长殺し』の比較を通して」『映像学』108 日本映像学会
- 『BRUTUS』No. 686 マガジンハウス 2010 年 6/1 号「ブルータス 30 周年特集」
- 『BRUTUS』No. 919 マガジンハウス 2020 年 7/15 号「よりぬき BRUTUS」
- 征木高司 (1983) 『狂書目録』筑摩書房
- 村上春樹 (1979.8) 川本三郎によるインタビュー「私の文学を語る」『カイエ』冬樹社
- 村上春樹 (2006) 「かえるくんのいる場所」『はじめての文学 村上春樹』文藝春秋
- 村上春樹 (2012⇒2016) 『村上ラヂオ 3 サラダ好きのライオン』新潮文庫
- 山崎真紀子 (2008) 「「羊男」論」国文学解釈と鑑賞 別冊『村上春樹—テーマ・装置・キャラクター—』至文堂
- 大和屋竺 (1977) 「流れた企画も生きている」『映画芸術』No. 317 映画芸術新社
- 大和屋竺 (1994) 『大和屋竺傑作選 荒野のダッチワイフ』フィルムアート社
- 山根由美恵 (2007) 『村上春樹〈物語〉の認識システム』若草書房
- 山根由美恵 (2022) 「『BRUTUS』から見る村上春樹「三つのドイツ幻想」: 「幻想」(ためらい) を生み出す<sup>リアル</sup>現実」『層: 映像と表現』14、北海道大学大学院文学研究院 映像・現代文化論研究室
- 横道誠 (2021) 「村上春樹の渡独体験—「三つのドイツ幻想」と「日常的ドイツの冒険」を中心とした考察—」『MURAKAMI REVIEW』3 号、村上春樹研究フォーラム

## 付記

本稿は、2021 年 6 月 5 日・6 日に淡江大学にて開催された第 10 回村上春樹国際シンポジウムで、「村上春樹「本のある空間をめぐる 4 つの断想」について—逸脱としてのテキスト—」と題して行なった口頭発表の原稿に、同年 7 月 17 日に行われた第 8 回「村上春樹とアダプテーション研究会」での報告「村上春樹と鈴木清順—〈逸脱としてのテキスト〉拾遺」の内容を併せ、大幅な加筆修正を施したものである。発表は、どちらもオンラインによる。席上で貴重な御意見を賜った方々に、この場をお借りして深謝申し上げる。本研究は、科学研究費補助金（研究課題番号 22K00320）による成果の一部である。

尚、本稿を、長きに亙り淡江大学村上春樹研究センターにて副主任として尽力され、上記の口頭発表の折にも実際に耳を傾けてくださった、今は亡き落合由治教授の思い出に捧げたい。

【内田康（日本中世文学、日本近現代文学）】