

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——

横道 誠
(京都府立大学)

Discussion on Three Topics Related to *Hard-Boiled Wonderland
and the End of the World* by Haruki Murakami: Focusing on Seven Translations,
Variations in Popular Culture and the Status of *Sekai-kei* Works, and the Influence
of Kenzaburō Ōe's Works on Murakami's Writing

Makoto Yokomichi
(Kyoto Prefectural University)

Abstract

This paper comprises three chapters and discusses some topics related to the novel *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* by Haruki Murakami. The first chapter compares eight texts (the original Japanese version and its English, French, traditional Chinese, German, Italian, simplified Chinese and Spanish, and partially Dutch translations) and illustrates the unique features of the heavily edited English translation. The second chapter places the novel in the historical context, including the history of world literature, history of Japanese and Western popular cultures, which were prevalent during Murakami's childhood and adolescence, and more recent Japanese popular culture of which Murakami is not completely aware. The third chapter examines the history of Japanese literature. It is noted that Murakami was strongly influenced by the works of Kenzaburō Ōe, whose works were very popular during Murakami's teenage years and who was awarded the Nobel Prize in Literature in 1994. The most important work in which Ōe's influence on Murakami is apparent ("The Town and Its Uncertain Wall," which is the prototype of the "End of the Word" part of the novel) has not been published in any books even in Japan.

はじめに

村上春樹は国外でも国内でも劇的な成功を収めてきた。村上は、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を超えてつながる、というコミットメントのありよう¹に、頻繁に言及する。井戸の地下水が連通管によって共有されるというイメージであり²、村上の小説自体にも頻出する「井戸」は、フロイトが（大まかに言えば）無意識の本能という意味で用いた「イド」の暗示だと指摘されている³。のちに村上は、「人間の存在」には地下室の下にさらなる地

1 村上 [1996], 70-71. 河合隼雄との対談での発言。

2 加藤 [2011], 31 の模式図を参照。

3 柘植 [1998], 50-55.

下室、「地下2階」⁴があり、物語はそれを通過する機能がある、という言い方もするようになった⁵。「井戸」あるいは「地下2階」が、文化の壁を超えて、翻訳によってであれ、世界各地の読者を結んでいると言えるかもしれない。

しかし、村上の読者は、「井戸」や「地下2階」の対蹠物の方に出会うことが多いのではないか。やはり村上が好む言い方を選ぶなら、「壁」である⁶。村上の愛読者は、村上に対して投げつけられた偏見や悪意に、稀でなく接する。日常会話でもそういうことがあるし、インターネットにはそれが溢れている。しかし、さらに別の「壁」もあって、それはさまざまな事情から、村上の作品を率直に理解しようとする読者も阻んでいる。本稿は、その後者の「壁」を少しでも撤去するために書かれた。どうか本稿を読んだ後に、村上の愛読者が、村上自身、村上の作品、あるいは作者や作品を取りまく状況について、これまでよりも見晴らしをよくすることができるようにと願う。それが、前者の「壁」、つまり村上やその作品にぶつけられる悪意や偏見を減らす力もやしなうと信じる。

本稿が考察の中心に置くのは、長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985年）だ。ただし、作品内在解釈やテキスト分析の手法は取らない。第1章では原典ではなくその翻訳を論じる。第2章ではこの作品を新しい文学史へと位置づけるために、ポップカルチャーとの親和性を考察する。第3章ではこの作品の原型になった中編小説「街と、その不確かな壁」（1980年）を鍵として、村上のさまざまな作品に言及する。

まずは、いま言及した2つの作品について基本的な情報を書いておこう。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、1985年に新潮社の「純文学書下ろし特別作品」シリーズの1冊として刊行された。のちに新潮文庫に収められ、講談社の『村上春樹全作品1979～1989』4巻（1990年）にも収録された。文庫は同じ会社から出た「純文学書下ろし特別作品」版を収録しているが、別会社の「村上春樹全作品」版では加筆修正が施されている。本稿ではこの考察を課題としないが、論述に関係がある箇所に関しては指摘をおこなう。引用に当たっては、「純文学書下ろし特別作品」版を使用し、引用したり参照を指示したりした場合は、直後の括弧内にページ数を示す。細部の異同があり、なかには興味深い変更もあるが⁷、本稿ではその考察を課題としない⁸。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』には、2種類の異なる世界と異なる主人公が登場する。片方は「私」を語り手とする世界であり、奇数の章がこれを扱う。この世界の名前は作中では特に言及されないが、奇数の章には「ハードボイルド・ワンダーランド」という見出しが付いているから、これをこの世界の名称と考えて良いだろう。もう片方は「僕」を語り手とする世界であり、偶数の章がこれを扱う。この世界は、作中で「世界の終り」と呼ばれ、偶数の章の見出しにもそのように書かれている。2種類の異なる世界と異なる主人公の関係は、物語の進行によって明らかにされてゆく。

「街と、その不確かな壁」は、文藝春秋の『文學界』1980年9月号に発表されたが、いかなる形で再刊されていない。単行本はなく、文庫や全集に収録されず、翻訳もない。エッセイならば、単行本未収録のものはそれなりにあり、一度も翻訳されたことがないエッセイは膨大だが、小説としてここまで表に出てこない作品は、この中編小説が唯一の例である。この中編小説は、のちに『世界の

4 本稿は横書きであるため、原典の漢数字は適宜、算用数字に改めた。句読点、引用符、新旧の字体も、適宜改変した。原典のルビは原則として省略したが、特に指標性が高いものについては丸括弧内に入れて反映させた。強調表現は原則として省略した上で注釈を施したが、一部は原典の表記を反映している。

5 村上/湯川/小山 [2003], 16. 村上春樹/川上未映子 [2017], 91-97.

6 本稿でも注目する中編小説「街と、その不確かな壁」と、長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」に登場する壁、そしてエルサレム賞受賞講演「壁と卵」の内容を想起されたい。

7 一例として第2章第4節を参照。

8 ただし第2章第4節では、この異同に注目した議論をおこなっている。

終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」の雛形として採用され、発展的に解消されたのだが、それはこの作品に陽が当たらない理由の説明にはならない。というのも、長編小説『ノルウェイの森』の雛形になった短編小説「蜚」や、長編小説『ねじまき鳥クロニクル』の導入部の雛形になった短編小説「ねじまき鳥と火曜日の女たち」は、単行本にも文庫版にも全集にも収められていて、さまざまな言語へと翻訳されているからだ。だから、この作品は村上の作品全体を理解する上での「隠された鍵」になりうる。

本稿の構成は、副題に対応している。第1章が「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」第2章が「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」、第3章が「大江健三郎の「ファン」としての村上」である。本稿はまず英語の原稿として作成され、外国人に向けて書かれたものだが⁹、日本人を読者と設定して日本語に変えるときに、徹底的な改稿をおこなった。その際、日本語の口頭発表のために作成された別の原稿¹⁰も部分的に取りこんだ。最初のゲラを加藤典洋氏と小島基洋氏に読んでもらう機会を持ち、その批判や激励を踏まえて、さらに大幅な改稿をおこなった。成立から完成までの過程で林真くんの支援を受けたことも特記する。もちろん、書かれた内容は特別な注釈がなければすべて筆者の創案であり、責任も筆者のみに帰する。関係する全ての人に感謝する。

第1章 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——

20代のときに、外国語を学んでいて、知り合いの外国人——ほとんどは自分よりも年下——からしばしば村上春樹を話題にされるのに驚いた。海外に行くと、書店に村上春樹の本をよく見る。飛行機や喫茶店で現地の版を読んでいると、「俺も好きなんだよ！」と話しかけられることがたびたびあった。英語とドイツ語で多くの作品を読み、スペイン語でも何冊かを読んだ。フランス語、イタリア語、オランダ語、中国語を学ぶ機会があり、そのときにも村上の作品で読解の訓練を楽しんだ。ロシア語、韓国語、タイ語はほとんど身につかないうちに勉強が途絶したが、これらの言語でもいつか同じように読みたいと願っていた。

村上の小説を英語で読むうちに、気がかりなところが増えた。日本語原典——この言い方にはさまざまな躊躇があるが、便宜上これを採用する——や、ほかの言語の翻訳には見られない特徴が、英訳には発見できたからである。筆者が愛好する『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が特に気がかりだった。塩濱久雄の書物には、この小説の削除された箇所や誤訳が網羅的に列挙されていて、参考にはなったが、加筆された箇所、改変された箇所の指摘は少なく¹¹、また訳文を非難する際に社会的文化的背景や訳者側の事情の考慮が充分ではないと感じられた。

9 英国のニューカッスル大学で開催された国際会議〈40 Years with Murakami Haruki〉——英国芸術人文学研究協議会（UK Arts and Humanities Research Council, AHRC）の後援を受けた一連の学術企画「村上春樹から眼が離せない」（Eyes on Murakami）の企画としてとして開催された——で口頭発表した"Haruki Murakami's *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* between the Japanese Cultural Context and Worldwide Acceptance"（2018年3月9日）。

10 口頭発表「『魂』が惹かれあう？——ギリシア哲学とロマン派運動から村上春樹の『1Q84』と新海誠の『君の名は。』まで」（日本比較文化学会第40回大会、高知大学、2018年5月19日）と講演「村上春樹のドイツ、オーストリア、スイス」（第1回村上春樹研究セミナー「物語・記憶・場所」村上春樹研究フォーラム主催、京都大学、2018年9月29日）。

11 塩濱 [2007a]、250-273。

そこで、筆者は英語の原稿を作成し、口頭発表をおこなったわけだが¹²、その約半年後に辛島デイヴィッドの書物『Haruki Murakami を読んでいるときに我々が読んでいる者たち』（みすず書房、2018 年）が刊行された。村上の英訳が始まり、軌道に乗るまでを概説した内容で、村上、訳者たち、編集者たちへのインタビューを含んでいて、これからの研究の必読書となるべき伝記的書物だった。この本が、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』について、それまで筆者が疑問に思っていたことや推測をめぐらせていたことについても、さまざまな事情を知らせてくれた¹³。辛島の書物は本稿を英語から日本語に直しているあいだに刊行されたのだが、この書物によって、筆者としては、辛島の書物では分からないことをやるしかないという決意が固まった。辛島は日本語原典と英訳を利用しているが、筆者はドイツ語訳、スペイン語訳、フランス語訳、イタリア語訳、中国語訳（台湾の繁体字のものと中国の簡体字のもの）を参照する、というのが解決法だった。各版の比較によって、何が見えてくるだろうか。そのことを明らかにするのが、本章の目的である。

第 1 節 諸訳の中の英訳

村上の作品の英訳は、原則としてアメリカ英語へと翻訳される。イギリス英語版を有する作品もあるが、それらはイギリスで出版される際に、そのような調整がなされるのだ。両方の版で、村上の作品の英語がどのように異なっているかは塩濱が指摘し¹⁴、その成立の過程は、辛島が見通しを与えてくれる¹⁵。

イギリス英語版が作成されることになったのは、『ねじまき鳥クロニクル』（原典 1994-1995 年、英訳 1997 年）からで、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が英訳された時点（1991 年）では村上は新人作家に準じる扱いだったから、そのような配慮はなされなかった。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の次の長編『ノルウェイの森』は、アルフレッド・バーンバウムの英訳が 1989 年に出たものの、ジェイ・ルービンの新訳が 2000 年に出て、そのときにイギリス英語版も作成された。現在では『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』もイギリスで人気のある作品だが、イギリス英語版はない¹⁶。出版業界の慣例などに関する制約があるのだろう。

英訳を含む翻訳の一覧は次のとおりである¹⁷。

- 1991 年 英語
- 1992 年 フランス語
- 1994 年 オランダ語 中国語（繁体字）
- 1995 年 ドイツ語
- 1996 年 韓国語 ギリシア語
- 1998 年 ポーランド語 ハンガリー語
- 2001 年 ノルウェー語
- 2002 年 イタリア語 中国語（簡体字）

12 注 9 を参照。

13 辛島 [2018], 149-183.

14 塩濱 [2007a] の 2 章に『ねじまき鳥クロニクル』、塩濱 [2007b] の 2 章に『ノルウェイの森』、塩濱 [2008] の 11 章に『海辺のカフカ』の考察がある。

15 辛島 [2018], 341-351.

16 イギリスで英訳を購入しても、「エレベーター」は〈elevator〉で〈lift〉ではなく、「中央」は〈center〉で〈centre〉ではない。

17 この一覧は、柴田/加藤 [2015], 274-275 の年表、国内外の図書館の書誌情報、インターネット上の各種情報（特に Wikipedia 日本語版の項目「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」）を互いに検証しながら作成した。残念ながら、参照したいずれも不完全であったり、誤りが含まれたりしていた。2015 年以降の情報は入手できなかった。

2003 年 ロシア語
2004 年 タイ語
2005 年 クロアチア語 リトアニア語 ルーマニア語
2007 年 ラトヴィア語
2008 年 ハンガリー語 ボスニア語 ヘブライ語
2009 年 スペイン語 カタルーニャ語 セルビア語 ヴェトナム語
2010 年 チェコ語
2011 年 トルコ語
2013 年 ポルトガル語
2014 年 デンマーク語

2018 年現在までに、30 以上の言語に訳されているわけだ。筆者はこのうち、英訳、フランス語訳、中国語訳（繁体字）、ドイツ語訳、イタリア語訳、中国語訳（簡体字）、スペイン語訳を使用する¹⁸。これらの翻訳の他に傑出した翻訳、きわめて特徴的な翻訳も存在するかもしれないが、以上の

18 本稿で使用する翻訳は文献表にも挙げたが、簡単に説明しておく。

英訳は、アルフレッド・バーンバウム (Alfred Birnbaum) を訳者とする『ハードボイルド・ワンダーランドと世界の終り』 (*Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*)。日本語とは前後が逆にされているが、この事情については辛島 [2018], 170-174 を参照。「純文学書下ろし特別作品」版が底本として使用されている。初めは Kodansha International 社から 1991 年に刊行されたが、現在は Knopf 社系列の Vintage Books 社に版元が変更され、レーベル〈Vintage International〉に収められている。両者の間で翻訳の異同はなく、組み版も同一であるが、後者では前者になかった「世界の終り」の地図が追加され、一部の誤植は修正された。本稿では後者の 2003 年版を使用する。

フランス語訳は、コリンヌ・アトラン (Corinne Atlan) を訳者として『終末のとき』 (*La fin des temps*) として刊行された。「世界の終り」が意識されて書名になり、「ハードボイルド・ワンダーランド」は切り捨てられたわけだ。「村上春樹全作品」版が底本として使用されている。Éditions du Seuil 社から 1992 年に刊行されたが、いくつかの版本があり、ISBN も数種類あって複雑である。訳文は同一だが総ページ数などがずれている。本稿ではレーベル〈Points〉の〈P828〉に入れられた 1994 年版を使用する (ISBN 2-02-051113-4)。

中国語（繁体字）は、頼明珠訳によって『世界が終る日と冷徹な別世界』（世界末日與冷酷異境）として刊行された。「純文学書下ろし特別作品」版が底本として使用されている。時報文化からレーベル「藍小説」の〈901〉として刊行された最初の版（1994 年）を使用する。

ドイツ語訳は、アネリー・オルトマンズ (Annelie Ortmanns、「世界の終り」担当) とユルゲン・シュタルフ (Jürgen Stalpf、「ハードボイルド・ワンダーランド」担当) を訳者とする『ハードボイルド・ワンダーランドと世界の終り』 (*Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt*) として刊行された。作品名は英訳に倣った形だ。底本は「村上春樹全作品」版が使用されている。1995 年、Insel Verlag 社のレーベル〈Japanische Bibliothek〉からハードカバーで刊行されたが、現在では〈Random House〉グループ系列の Btb 社からペーパーバック版が刊行されている。ドイツ語は 1998 年から正書法が変わり、本稿ではそれを反映した版（2007 年）を使用する。なお正書法の変更には多数の反撥の声が上がり、訳者の片方シュタルフもそのひとりだった。翻訳が新正書法に切りかわる際に、自分の名を訳者の表記から削るように出版社に求め、現在流通しているペーパーバック版でもオルトマンズの名だけが掲載されている。

イタリア語訳は、アントニエッタ・パストレー (Antonietta Pastore) を訳者とする『世界の終りとワンダーランド』 (*La fine del mondo e il paese delle meraviglie*)。作品名から「ハードボイルド」が消えた。「純文学書下ろし特別作品」版が底本として使用されている。2002 年に Baldini & Castoldi から刊行されたが、本稿では 2008 年に Giulio Einaudi Editore 社から再刊された版を使用する。

中国語訳（簡体字）は、林少華を訳者とする『世界の果てと冷徹な仙界』（世界尽头与冷酷仙境）。「純文学書下ろし特別作品」版が底本として使用されていて、これは先行する繁体字版と同じだ。2002 年に上海译文出版社からレーベル「村上春樹文集」の 1 冊として刊行され、本稿ではこれを使用する。

翻訳の言語はいずれも影響力が大きいし、英訳、フランス語訳、中国語訳（簡体字）、ドイツ語訳は初期の翻訳として考察する価値が高い。オランダ語訳はドイツ語訳に先行するが、これは英訳の重訳であることが現物から確認できたので、原則として考察対象から外したが、しばしば確認はしている。ロシア語も影響力のある言語で、それに韓国語は日本の隣国の言語で、かつ村上の受容を考える上でも重要な国の言語と言って良いが、この2つの言語は単純に筆者の語学力の制約が理由で参照していない。以上の翻訳を引用したり参照を指示したりした場合は、日本語原典と同じく直後の括弧内にページ数を示す。

これらの諸訳のうち、影響力の大きさを考えると、英訳は日本語の原典に匹敵するか、重訳もあることを考えると、それ以上と言えるかもしれない¹⁹。

英訳はまずコロフォン²⁰にある次の断り書きが特徴的である。

Translated and adapted by Alfred Birnbaum with the participation of the author. The translator wishes to acknowledge the assistance of the editor Elmer Luke.

すなわち――

本作は著者の協力を得て、アルフレッド・バーンバウムによって翻訳され、改作されている。訳者は、編集者エルマー・ルークの助力に謝意を表する。

本稿で使用する他の翻訳――便宜上、以下では単に「他の翻訳」と呼ぶ――には、このような断り書きはない。まず「著者の協力を得て」の部分が気になる。バーンバウムが特別に名を挙げているルークという編集者のことも気になるだろう。この断り書きが意味するところは、辛島の書物によって初めて明らかにされた。辛島は、バーンバウムがどのように村上を「発見」し、その英訳を手がけたのかということ²¹、『羊をめぐる冒険』の英訳では編集者ルークがバーンバウムに協力し、訳文の作成に全面的な協力をおこなったこと²²、ふたりの共同作業は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』にも引きつがれたこと、²³さらに、村上春樹が英訳原稿を刊行前に読んでいなかったことを公にした²⁴。コロフォンの「著者の協力を得て」は、事情を知らないと、村上が翻訳に関与したと想像させる表記であるが、実際にはそうではなく、村上は訳者と編集者に英訳を全面的な委ねていて、英訳に介入しなかったという意味での「協力」なのだ。

それでは、この「協力」によって、英訳はどのような個性を得たのだろうか。簡単に言えば、英訳だけが突出して日本語原典と乖離しているのである。塩濱久雄はこれを厳しく非難していて、辛島は全体として肯定的（あるいは仕方なかった）と見なしているが、諸訳と比較することで、英訳の個性がよりはっきりしてくる。

まず「私」と「僕」の訳し方に注目してみよう。一人称単数は、多くの言語では日本語と異なっていて、特定の一種に決定されている。英語では「私」も「僕」も〈I〉、フランス語訳は〈je〉、中国語訳は〈我〉、ドイツ語訳は〈ich〉、イタリア語訳は〈io〉、スペイン語訳は〈yo〉だ。英訳では、「私」がいる「ハードボイルド・ワンダーランド」は原則として過去形で、「僕」がいる「世界の終り」は原則として現在形で語られる。私たちが日本語で「私」として語るときの硬質な印象と、

スペイン語訳はロウルデス・ポルタ（Lourdes Porta）を訳者とする。「純文学書下ろし特別作品」版が底本として使用されている。2009年、Tusquets Editores社からレーベル〈Andanzaz〉に入れられて刊行されたが、のちに同社内でレーベル〈Maxi〉に移され、本稿ではこれを使用した（2015年版）。

19 前述したオランダ語訳の他、ノルウェー語訳、クロアチア語訳、リトアニア語訳である。だが、筆者もすべてを確認できていないから、他にもあることが推測される。

20 洋書で扉に続くページで、書誌事項が記される（邦書の奥付に相当）。

21 辛島 [2018], 7-47.

22 同上, 49-150.

23 同上, 150-183, 319-320.

24 同上, 263-264.

「僕」として語るときの親密な印象の違いが、英語でも時制によって再現された²⁵。村上のこの作品を偏愛するジェイ・ルービンは、英語の現在形は時を超越する性質を与えることもできるから、この作品の内容に即した措置だと述べる²⁶。もちろん、どれほど工夫しても、日本語の「私」と「僕」が英語の現在形と過去形に完全に対応することはないのも事実だが、かなり有効な工夫であることは確かだろう²⁷。

英訳に続いて刊行されたフランス語訳では、このような工夫は採用されず、原則として全体が過去形で語られている。日本語や英語でもそうだが、物語が一般的に過去のこととして語られるのが理由だ。フランス語訳は英訳の翌年に刊行されたから、英訳の工夫を参照できなかったか、参照できても訳文の形成に活用できなかった可能性が高い。その後、ヨーロッパではオランダ語訳が刊行されたが、前述したようにオランダ語は英訳からの重訳であるため、英訳と同じ工夫がなされている。その後のドイツ語訳は、注 18 に記したとおり、書名も重なっているから英訳を参照したことは明らかだが、時制に関しても英訳の工夫が採用された。ドイツ語訳の訳者たちは英訳だけでなくオランダ語訳を参照した可能性がある²⁸。その後のイタリア語訳、スペイン語訳は、フランス語訳と同じで、全体にわたって過去形が基本である。ヨーロッパ系の言語以外では、フランス語訳とドイツ語訳のあいだに中国語訳（繁体字）が刊行されていて、中国語はヨーロッパ系の言語とはまったく異なる言語系統に属し、他方で日本語とは漢字によって高い親和性を有するから、英訳を参照しなかった可能性も高いだろう。中国語の文法は、時制のあり方が欧州系の言語と大いに異なっていて、過去を表現する際に、普通は特別な表現形式を取らないから、英訳のような工夫は中国語訳にはなく、これはこの繁体字の翻訳も後年の簡体字の翻訳も同じである。

時制に関する英訳の工夫はバーンバウムやルークらの才気煥発さが如実である。しかし、その才気煥発さは、翻訳の全体にわたっていて、英訳だけが突出して日本語原典の内容を改変している。その実態は辛島が要約するとおりだが、他の翻訳ではそのようなことは起こらなかった。フランス語訳が、英訳の時制の工夫を採用しなかったのは日本語原典に忠実だったとも言えるわけだが、それは訳文の全体に言えることで、ちょっとした表現を意識したり、長い独白を丸括弧に入れたりといった工夫があるが、英訳よりも原典の改変に慎重である。書名や時制の工夫に関して英語に倣ったドイツ語訳は、実はそれ以外の点ではフランス語訳よりもさらに日本語原典に忠実である²⁹。イタリア語訳

25 もっとも、この使い分けは原則であって、日本語でも過去のことを現在形で語ったり、現在の話を過去形や未来形を織り交ぜて演出したりすることがあるように、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の英訳でもさまざまな時制が複雑に混交されている。たとえば、現在形の中に現在進行形が埋めこまれていたり、過去形と過去完了形が対照されていたりすることは稀ではない。

26 ルービン [2006], 139.

27 この工夫の限界はどこにあるだろうか。ルービンも辛島も言及していないが、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の日本語原典で、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」はときとして「僕」という一人称単数を使う。これは現実の日本人男性も、時と場所に依拠して、そのような使い分けをしばしばおこなうことに対応する。「世界の終り」の「僕」には「影」という分身がいて、その一人称単数は「俺」だ。どの日本人作家もそうであるはずだが、村上は一人称単数の選択に大いに拘っている（村上 [2015a], 「「僕」の中に混入してきた「俺」の謎」[2015 年 2 月 27 日], 「ジャズ本の翻訳で苦労すること」[2015 年 4 月 21 日]）。多くの外国語訳ではこのような差異は直接的には再現できないが、語調を柔らげたり荒らげたりして調整することができる。ただし、もちろんそれは明示的なものではない。

28 オランダ語の言語系統は英語やドイツ語にごく近く（いずれも西ゲルマン語派）、かつては低地ドイツ語の方言と見なされることも多かったため、ある程度は理解しやすい言語である。

29 注 18 に記したとおり、それぞれの翻訳は「純文学書下ろし特別作品」版か「村上春樹全作品」版かを底本として使用しているのだが、ドイツ語版のみがコロフォンに底本の書誌を明示している。現在の「文献学」は 19 世紀のドイツにおいて形成されたが（日本の「国文学」研究もその潮流を導入して生まれた）、このような厳格主義は、その伝統の反映である。ただし、村上の別の長編小説『国境の南、太陽の西』（1992 年）に関して言え

は、フランス語訳と同様に、英訳よりは日本語原典に忠実だが、ドイツ語訳ほどではなく、しばしば独自の工夫が見られる。スペイン語訳は忠実な訳である。中国語の2つの訳は日本語原典に忠実な訳だが、先行した繁体字の翻訳がその傾向をはっきりさせているのに対して、後発の簡体字の翻訳は対抗意識からか、ところどころに独自の工夫が現れる。いずれにしても、英訳のような際立った特殊性はない。

第2節 改変の諸相

辛島は、バーンバウムが英訳で自分の家族にのみ伝わるような遊びを盛りこんだことを紹介している。"for that was his name"（「名乗れというなら名乗ろうか」）という古めかしい言い回しが、ダグラス・アダムスの SF 小説『宇宙の果てのレストラン』でパロディにされたこと、詩人だったバーンバウムの父がその古めかしい言い回しを未完の小説の冒頭に使用したこと、バーンバウムがそのことを思いだして、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の訳業に組み入れたこと³⁰。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の英訳について、筆者が長らく不可解と感じてきた箇所の一部は、辛島のこの説明で水解した。辛島の書物に載っていない例を、ひとつ紹介しておこう。「私」は搭乗したエレベーターの不具合について考察する。

機械の手入れを怠ったり来訪者をエレベーターに乗せたきりあとの操作を忘れてしまうような不注意な人間がこれほど手のこんだエキセントリックなエレベーターを作ったりするものなのだろうか？（14）

英訳はこうなっている。

Could any human being capable of designing this Tom Swift elevator fail to keep the machinery in working order or forget the proper procedures once a visitor stepped inside? (5)

すなわち――

機械が動かなくなるようなヘマをしたり、来訪者を中に乗せたまま適切な操作を忘れてしまったりする人間が、こんなトム・スウィフト的エレベーターを設計するものだろうか？

アメリカの少年向け SF 小説「トム・スウィフト」シリーズには、怪物めいた機械装置がしばしば登場するのだが³¹、それが引き合いに出されているのだ。先に言及した『宇宙の果てのレストラン』の例を考えれば、これもバーンバウムの趣味や家族との思い出に関係していると推測できる。バーンバウムの趣味によるのか、ルークとの協同によるのかは不明だが、改変箇所はこのように、村上とは無関係の趣味も露わに混入してきている。辛島はひっそりとささやかに、言い回しのレベルで遊び心を発揮しているという記述をしているが、実際には村上のものではない趣味がもっと明示的に書き込まれている。管見のかぎり、村上がこのシリーズに言及したことはないし、英語以外の翻訳にもこのような「遊び」はない³²。

もっと本格的な改変もある。以下の内容について、塩濱は削除や加筆の事実だけを挙げて英訳を非難し³³、辛島はこの事実自体に言及していないから³⁴、本稿で取りあげよう。

まず、この小説の結末について、受け入れがたいと感じる読者は珍しくない、という一般的な事実がある。これは日本人の読者でもそうであるし、外国人の読者からも同様の感想を聞くことがある。

ば、このドイツ語訳は最初は英語からの重訳によって刊行され（2002）、のちに日本語からの直接の翻訳が刊行された（2013年）から、このことをあまりに強調するのは強弁である。

30 辛島 [2018], 157-160.

31 "The Original Tom Swift Series Public Domain Texts" <www.durendal.org/ts.html>

32 以下を参照――フランス語訳, 14. 中国語訳 (繁体字), 19. ドイツ語訳, 13. イタリア語訳, 7. 中国語訳 (簡体字), 4. スペイン語訳, 18.

33 注 11 を参照。

34 注 15 を参照。

それは、最終的に「世界の終り」の「僕」は、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」の脳のなかに閉じこめられた存在だと判明するのだが、「僕」は自分の「影」だけをそこから逃し、「僕」自身はそこに留まる道を選ぶ、という結末だ。その直前、「ハードボイルド・ワンダーランド」の最終章では、「私」の意識が消滅する。読者は「私」が「世界の終り」の「僕」へと移行したことを知り、「僕」の行動に関心を集中させる。ところが、「僕」は多くの読者の期待とは異なって、みずから脱出の機会を捨てる。そこで、読者は多くの場合、「僕」の最後の選択に共感できず、物語に失望する。村上自身、「最後の部分は5回か6回は書き直した」と創作時の難渋ぶりを語る³⁵。

また、それに付随して、主要な女性登場人物3人の扱いが曖昧だということも読者の不満の種になる。「ハードボイルド・ワンダーランド」には、「リファレンス系の女の子」と「ピンクのスーツを着た太った娘」がダブル・ヒロインのようにして登場する。さらに、「私」のもとを去った——作品上には登場しない——前妻が話題になり、「革命家と結婚して2人の子供を生んでそのままどこかに消えてしまったかつてのクラスメイト」(604)という意味ありげな女性も言及される。「私」は「リファレンス系の女の子」と性的関係を持ち、「ピンクのスーツを着た太った娘」には性的欲望を覚えながら、関係を持つのを延期する。最後にはふたりに別れを告げるが、それは一時的なものに過ぎないという様子を見せる。他方「世界の終り」の「僕」は、もともとの居場所だった「ハードボイルド・ワンダーランド」に戻らず、「世界の終り」の「森」で「図書館の少女」と過酷な生活に甘んじる未来を選ぶ。そこで、読者は次のように推測することができる。「ハードボイルド・ワンダーランド」の女性たちが、融合するようにして、「私」の夢の世界に似た「世界の終り」で、単一の女性の姿を得たのだらうと。しかし、なぜ村上は、「ひとりの女性」をはっきりと目立たせなかったのだろうか。

村上は安易な読解をさせないように、解釈の可能性を開いたままにする作家だ。女性たちの関係も、読者に任せている。しかし、「図書館の少女」と「リファレンス系の女の子」は両方とも図書館の司書ということで繋がりが分かりやすい³⁶。他方、「ピンクのスーツを着た太った娘」は、物語の中盤で「自転車の唄」という自作の荒唐無稽な歌を披露するのだが、その歌詞が意味ありげに数ページにわたって提示される。それは「森」について歌うため、「世界の終り」にある「森」との繋がりを暗示する(317-320)。物語は「僕」が「世界の終り」に留まるところで終わるため、究極的なヒロインは「図書館の少女」かと思われもするが、元の世界——つまり「ハードボイルド・ワンダーランド」——に「影」が脱出したことは、そちらの世界で「私」が意識を回復させる可能性を予感させる。そして、「私」はふたりの女性との関係を未決にしていたため、そちらの未来について読者は想像しようとするが、「影」の位置づけは曖昧であるため、想像はどうしても阻まれる。結果として、読者は不満の中に放置される。

言うまでもなく、このような曖昧さにこそ、この作品の重層性、あるいは決定不可能性という「美」あるいは「芸術性」がある。筆者を含めて、そこにこの作品の魅力(文学性?)を感じる読者も多い。しかし、これが英訳ではどうなっているだろうか。これを以下で説明しよう。

第3節 結末のための調整

英訳では、「ピンクのスーツを着た太った娘」の「森」についての『自転車の唄』はまとめて削除されている(215)。これで、彼女が「世界の終り」、「僕」、「図書館の少女」に繋がる可能性がほとんど断たれている。辛島によると、バーンバウムは、「ピンクのスーツを着た太った娘」の描写

35 村上[1990-1991] 4, 付録「自作を語る」, IX.

36 ふたりはそれぞれ次に書かれた長編小説『ノルウェイの森』の「緑」と「直子」を連想させる。

が過剰だと判断して、特に熱心に削除したのだという³⁷。これは、彼が村上の狙いに慎重に対処できなかったか、あるいは狙いを理解できても、理解しやすい作品へと仕立て直すために、それを犠牲にしたということを意味する。この「仕立て直し」の手口は、なかなか凝っている。「私」とこの娘は、地下を進みながら、次のように会話する。

「あなたって素敵ね。あなたのことがすごく好きよ」

「年が違いすぎる」と私は言った。「それに楽器ひとつできない」 (312)

英訳は、この会話の直後に、全編を通じてほとんど使わない3つのアステリスクを挟み、読者の注意を喚起する。すなわち――

"You really are one of a kind," she laughed. "I really like you."

"Thanks," I said, "but I can't play any musical instruments."

* * * (213)

これを訳すと――

「あなたって本当に特別だわ」と彼女が笑った。「あなたのことが本当に好きよ」

「ありがとう」と私は言った。「でも僕は楽器ひとつできないんだよ」

* * *

このような強調によって英訳は何を狙っているのだろうか。さらに読み進めると、「世界の終り」の「僕」と「図書館の少女」が「手風琴」という楽器を手にいれる箇所がある。「僕」は、森の小屋で手風琴を見つけ、試みに演奏し、持ち帰って (443-445)、さらに観察したり演奏してみたりするが (478-480)、日本語原典では一連の描写は特にどうということもなく進行する。ところが、英訳では発見したときに手風琴は単に「楽器」 (musical instrument) と呼ばれ (294-295)、持ち帰ったあとに、楽器に書かれた名称を見て、その楽器が「手風琴」 (accordion) だと判明する。

まずは日本語原典――

部屋があたたまると僕は椅子に腰を下ろしてテーブルの上の手風琴を手にとり、蛇腹をゆっくりと伸縮させてみた。自分の部屋に持ちかえって眺めてみると、それは最初に森で見たときの印象よりずっと精巧にしあげられていることがわかった。キイや蛇腹はすっかり古ぼけた色に変わっていたが、木のパネルに塗られた塗料は1ヶ所としてはげた部分がなく、縁に書かれた精緻な唐草模様も損なわれることなく残っていた (478)。

英訳は――

The room is now warm. I sit at the table with the musical instrument in hand, slowly working the bellows. The leather folds are stiff, but now unmanageable; the keys are discolored. When was the last time anyone touched it? By what route had the heirloom traveled, through how many hands? It is a mystery to me.

I inspect the bellows box with care. It is a jewel. There is such precision in it. So very small, it compresses to fit into a pocket, yet seems to sacrifice no mechanical details.

The shellac on the wooden boards at either end has not flaked. They bear a filigreed decoration, the intricate green arabesque well preserved. I wipe the dust with my fingers and read the letters A-C-C-O-R-D...

This is an accodion! (314-315)³⁸

すなわち――

37 「正直、あのピンクの女の子の描き方は、すこし大げさすぎると思った。小説の中でも明らかに突出していた。あのまま訳していたら、果たして読者が読み進めてくれたかどうか。アメリカ人は短気だからね」 (辛島 [2018], 163)。

38 筆者が使用した版本では〈filigreed〉が〈filligreed〉と誤植されているが、引用では正しい形に直した。

もう部屋は暖かい。僕は楽器を取ってテーブルにつき、ゆっくりと蛇腹を動かす。革製の折り目はしっかりしているが、いまでは扱いづらい。キイの音はずれている。誰かがこれに最後に触ったのはいつのことなのだろう？ このお宝はどのような旅を経てきて、どのくらいの人手を経たのだろうか？ 僕には謎だ。

僕は蛇腹をそっと確かめる。これはひとつの宝石だ。内部にそんな精密さがある。ものすごく小さくて、ポケットに収まるように圧縮されるけれど、だからと言って細部の装置に支障を来たしてはいないようだ。

木製の板の両端に塗られたシェラックは、剥げていない。精緻な装飾が施され、複雑な緑の唐草模様もしっかり残っていた。僕は埃を指でぬぐって、文字を読んだ。「て、ふ、う、き……」

これは手風琴なんだ！

英訳は随所に容赦のない省略が施されているから、日本語原典と読み比べると、加筆されたこの箇所は目立っている。楽器本体に「手風琴」（あるいは洋名の「アコーディオン」）という楽器名が書かれているのは不自然に思えるが、英訳は何をしたいのか。

答えは、先ほどの「ハードボイルド・ワンダーランド」で、「僕」が「楽器ひとつできない」と発言して、「* * *」で読者の注意を喚起した場面との対照だ。「世界の終わり」の「僕」は「図書館の少女」と「手風琴」という楽器を手に入れた。ところが、「私」と「ピンクのスーツを着た太った娘」には、特別な楽器がない。だが、ここでもまだ英訳の独自の論理は全体像が分からない。私たちはさらに先を読まなければならない。

すると、「ハードボイルド・ワンダーランド」で「私」が「リファレンス系の女の子」と最後の夜を過ごす場面になる。ここで、ターンテーブルからビング・クロスビーの曲「ダニー・ボーイ」³⁹が聞こえてくるが、私は声を合わせて歌う（562）。日本語原典でも印象的な場面だが、英訳では、この場面で「ダニー・ボーイ」の歌詞をわざわざ提示する（365）。日本語原典では、巻頭にこの小説の内容を暗示する「この世の果てまで」⁴⁰の歌詞（8）が導入のために掲げられ、英訳ではこれが削除されているのだが、このことを思うと、「ダニー・ボーイ」の歌詞の掲載は異様にも見える。なぜ、こんなことをするのか。

すべての答えは、もう少し読みすすむと明らかになる。「世界の終り」の「僕」は思い浮かんだ曲の断片を忘れられず、手風琴を弾きながら、コードとメロディーを探りだす。それが「世界の終り」で初めて登場する曲「ダニー・ボーイ」だ。「僕」は「図書館の少女」のためにそれを何度も弾き、思いを高める。これは日本語原典でも（566-567）英訳でも（368）そのような展開になるのだが、こうして私たちは、英訳の独自の論理を理解する。「ピンクのスーツを着た太った娘」と「私」には楽器がないが、「図書館の少女」と「僕」には「手風琴」がある。「リファレンス系の女の子」と「私」のあいだには「ダニー・ボーイ」が流れるが、それは「僕」が「図書館の少女」のために「手風琴」で演奏する「ダニー・ボーイ」の反響に過ぎない。英訳は、「手風琴」と「ダニー・ボーイ」という小道具を活用することによって、「僕」と「図書館の少女」に特別なカップルという印象を与えるようにし、「僕」が最終的に「世界の終り」に留まったことの説得力も高めている。

「ピンクのスーツを着た太った娘」の描写が積極的に削除されたことは辛島の書物でバーンバウムも証言していたが、「リファレンス系の女の子」も、決定的な場面で、いわば「割りを食った」形になっている。「私」が彼女と日比谷公園で最後に別れる場面がそれだ。いささか長いですが、日本語原典から引用する。

39 元はさまざまな歌詞を持つアイルランド民謡「ロンドンデリーの歌」。フレデリック・ウェザリーが「ダニー・ボーイ」として歌詞を付けくわえ、ビング・クロスビーらを含めてさまざまな歌手に歌われた。

40 シルヴィア・ディー作詞、アーサー・ケント作曲、スキータ・デイヴィス歌唱。原題〈The End of the World〉は「世界の終り」や「世界の果て」と訳しうるが、日本では「この世の果てまで」として発売された。

「『カラマーゾフの兄弟』を読んだことは？」と私は訊いた。

「あるわ。ずっと昔に一度だけけど」

「もう一度読むといいよ。あの本にはいろんなことが書いてある。小説の終りの方でアリョーシャがコーリヤ・クラソートキンという若い学生にこう言うんだ。ねえコーリヤ、君は将来とても不幸な人間になるよ。しかしぜんたいとしては人生を祝福しなさい」

私は2本目のビールを飲み干し、少し迷ってから3本目を開けた。

「アリョーシャにはいろんなことがわかるんだ」と私は言った。「しかしそれを読んだとき僕はかなり疑問に思った。とても不幸な人生を総体として祝福することは可能だろうかってね」

「だから人生を限定するの？」

「かもしれない」と私は言った。「僕はきっと君のご主人にかわってバスの中で鉄の花瓶で殴り殺されるべきだったんだ。そういうのこそ僕の死に方にふさわしいような気がする。直接的で断片的でイメージが完結してる。何かを考える暇もないしね」

私は芝生に寝転んだまま顔を上げて、さっき雲のあったあたりに目をやった。雲はもうなかった。くすの木の葉かげに隠れてしまったのだ。

「ねえ、私もあなたの限定されたヴィジョンの中に入りこむことはできるかしら？」と彼女が訊いた。

「誰でも入れるし、誰でも出ていける」と私は言った。「そこが限定されたヴィジョンの優れた点なんだ。入るときには靴をよく拭いて、出ていくときにはドアを閉めていくだけでいいんだ。みんなそうしている」 (601)

英訳はこうである。

"Ever read *The Brothers Karamazov*?" I asked.

"Once, a long time ago."

"Well, toward the end, Alyosha is speaking to a young student named Kolya Krasotkin. And he says, Kolya, you're going to have a miserable future. But overall, you'll have a happy life."

Two bears down, I hesitated before opening my third.

"When I first read that, I didn't know what Alyosha meant," I said, "How was it possible for a life of misery to be happy overall? But the I understood, that misery could be limited to the future."

"I have no idea what you're talking about."

"Neither do I," I said. "Not yet." (389)

すなわち――

「『カラマーゾフの兄弟』を読んだことは？」と私は尋ねた。

「一度、ずっと前にね」

「そう。最後の方で、アリョーシャはコーリヤ・クラソートキンという名前の学生に話しかけて言うんだ。「コーリヤ、君の未来は惨めなものになるよ。でも、全体としては、君の人生は幸せだろう」って」

2本のビールを飲み干してしまい、躊躇しながら3本めを開けた。

「最初に読んだとき、アリョーシャの言いたいことが分からなかった」と私は言った。「どうやったら、惨めな人生が全体としては幸せなものになるんだろう？ でも、今では分かったんだ。惨めさは未来に向けて限定されるのかもしれないと」

「何のことを言っているのか、私には分からないわ」

「分からないのは同じさ」。私は言った。「いまはまだね」

日本語原典では、「私」は状況の苦しさに圧迫されて焦点の定まらないことを語っているという印象がある。しかし英訳では「私」が「世界の終り」へと移行することを意識して、「いまはまだ」

「分からない」が、それは「惨めさ」でも完全にそうではなく、ある程度まで惨めさが「限定」された場所なのだと予感している。このような書き換え作業によって、英訳は最終的に「世界の終り」で「僕」がそこに留まる説得力を、ここでも高めようとしている。また、「私」の発言を「リファレンス系の女の子」が理解できないように変形させることで、ふたりの関係が本質的に重要ではないという印象を読者に与える。

以上のように見てくると、英訳の工夫はやはり行き過ぎと思わずにいられない。この思いは、特に他の翻訳と比べるとさらに深まる。というのも、以上で英訳の工夫として言及した箇所は、英語以外の翻訳ではすべて日本語原典に準拠していて、英訳のような特殊な工夫はどこにもないからだ⁴¹。

第4節 冗長性とユーモア

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の叙述は硬質であったり、ユーモラスであったり、銜学的であったり禁欲的であったりする。全体としては、軽やかな文体と予測しがたいプロットが、ページをめくる高揚感を読者に与える。村上の著作について好んで指摘される速度、あるいは音楽的な調子がこの作品にも充満している⁴²。

村上の小説はユーモアが魅力的だが、それは語り口の回りくどさと連動しており、結果的に「冗長性」⁴³という特徴も作りだしている。個々のユーモアをどれほど楽しめるかは受容者によって大きく異なるし、冗長な語り口に対する寛大さも個人差が大きい。だから、翻訳された際に異なる文化圏の読者にとって障害になるのではと訳者が危惧するのはもっともなことだ。

この作品が、英訳に際してどれほど夥しく省略されたかを理解する上で、塩濱の網羅的な見取り図はいまでも有益だ⁴⁴。辛島はこれをバーンバウムとルークの共同作業として好意的に描きだしている。筆者は実際に英訳を読んで、これは楽しい書物だとは思う。しかし納得できない箇所も、多くある。前節でも言及したが、巻頭に掲げられた「この世の果てまで」の歌詞(8)は、なぜ削除されたのだろうか。この歌詞は作品全体の導入部として有意義なものだが、アメリカの読者には格好悪く思われるという判断だろうか。それとも著作権が関係しているのだろうか。ただし、この問題に関しては他の翻訳も対応がバラバラである⁴⁵。

41 「森」を歌った『自転車の唄』の歌詞が掲載されていることの確認には——フランス語訳, 275-277. 中国語訳(繁体字), 278-282. ドイツ語訳, 257-259. イタリア語訳, 264-266. 中国語訳(簡体字), 223-225. スペイン語訳, 322-324.

「* * *」を使った強調がないことについては——フランス語訳, 272. 中国語訳(繁体字), 274. ドイツ語訳, 254-255. イタリア語訳, 261. 中国語訳(簡体字), 220. スペイン語訳, 319.

楽器が手風琴だと劇的に知る展開がないことの確認には——フランス語訳, 415. 中国語訳(繁体字), 415. ドイツ語訳, 387. イタリア語訳, 396. 中国語訳(簡体字), 337. スペイン語訳, 479.

「ダニー・ボーイ」の歌詞が掲載されていないことの確認には——フランス語訳, 486. 中国語訳(繁体字), 486. ドイツ語訳, 455. イタリア語訳, 396-397. 中国語訳(簡体字), 463-464. スペイン語訳, 560.

日比谷公園での別れが日本語の原文に忠実であることについては——フランス語訳, 519-520. 中国語訳(繁体字), 519-520. ドイツ語訳, 489-490. イタリア語訳, 495-496. 中国語訳(簡体字), 425-426. スペイン語訳, 599-601.

42 村上は音楽を生むようにして——特にジャズの即興演奏のイメージ——創作をしていると繰り返して語ってきた。これは、彼がデビュー前からジャズバーを経営していたことや(のちに専業作家へと移行)、2018年からTokyo FMとその系列局でラジオのDJとしての活動を始めたことにも関係している。

43 その意義の先駆的研究として、今井[1990], 203-229を参照。

44 注11を参照。

45 日本語原典では日本語で歌詞が引用され、著作者の表記がなく、英語で曲名が記されている。フランス語訳、中国語訳(繁体字)、イタリア語訳では、日本語原典に倣って、それぞれの言語で歌詞が示され、やはり著作者の表記がなく、英語で曲名が記されている。ドイツ語訳だけで、歌詞が英語の原詞によって引用され、»The End of the World (Sylvia Dee / Arthur Kent)«と曲名だけでなく作詞作曲者名が記されている。これは日本語原典より

英訳で決定的な省略として、物語の興行きや村上の世界観を理解する上で鍵となるものも省略されているということがある。前節で述べたとおり、「ハードボイルド・ワンダーランド」で現れる「世界の終り」との繋がりをほのめかす「森」の歌はすべて削除された。それから「井戸」に関する表現もだ。「ハードボイルドワンダーランド」で「私」は「インカの井戸くらい深いため息」(233)を吐き、「世界の終り」の僕は、一角獣の頭骨について、その眼窩が「光の加減でまるで底の知れぬ一対の深い井戸のように見えた」と語る(262)。これは、ふたつの別世界の関係が明らかになっていない時点で、その繋がりをさりげなく示す仕掛けである。村上が愛好する「井戸」のモチーフによって表現されているというのも重要なのだが、英訳では省略されている(164, 183)。

辛島は、「ロールパンとソーセージ」の比喩の削除を例にとり、英訳の特徴を紹介している。辛島の指摘は簡潔であるが、前後の部分も含めると分かりやすいため、下に日本語原典と英訳を引用し、さらに脚注で他の翻訳がどのようにになっているかを示す。「リファレンス係の女の子」が「私」に動物の体の仕組みを解説し、質疑応答が発生する。

「あらゆる動物は左右のバランスをとることによって、つまり力を2分割することによって、その行動パターンを規定しているの。鼻だって穴はふたつあいているし、口だって左右対称だから実質的にはちゃんとふたつにわかれて機能しているわけ。おへそはひとつだけど、あれは一種の退化器官だしね」

「ペニスは何？」と私は訊ねた。

「ペニスとヴァギナは、これはあわせて一組なの。ロールパンとソーセージみたいにね」

「なるほど」と私は言った。なるほど。

「いちばん大事なのは眼ね」(137-138)

英訳ではこのあたりは地の文に変わり、完全に再構成されている。

All animals, manifesting a right-left balance that parcels their strength into two ligatures, regulate their patterns of growth and movement accordingly. The nose and even the mouth bear this symmetry that essentially divides functions into two. The navel, of course, is singular, though this is something of retrograde feature. Conversely, the penis and the vagina form a pair.

Most important are the eyes. (98)

すなわち――

すべての動物は、その力を2つで1組のものへと分ける左右のバランスを発揮し、それに合わせて成長と運動のパターンを制御している。鼻、そして口すら、その機能を2つに分割する対称性を本質的に有する。もちろん、へそはひとつなのだが、しかしそれは退化した性質のものだ。反対に、ペニスとヴァギナはひとつの組み合わせを作る。

もっとも重要なものが眼だ。

他の翻訳では、このような処置はされていない⁴⁶。

も資料の扱いが慎重だからで、これについては注29を改めて参照されたい。スペイン語訳ではスペイン語の歌詞だけで曲名が記されていない。中国語訳(簡体字)では英訳と同じようにすべて省略されている。

46 それぞれの翻訳について、「私」と「リファレンス係の女の子」のやりとりに焦点を当て、原文、拙訳、最小限の解説を示す。

フランス語訳――

—Et le pénis? demandai-je.

—Le pénis forme un tout avec le vagin. C'est comme la saucisse et le pain dans un hot-dog.

—Effectivement, dis-je. (124)

「じゃあペニスは？」と私は尋ねた。

「ペニスはヴァギナと一緒になの。ホットドックの中のソーセージとパンとみたいに」

「なるほどねえ」と私は言った。

「ホットドッグ」という単語が追加されているが、補足説明のたぐいで、大きな改変とは言えない。むしろ、「私」が返答のセリフを心の中で反復しなくなり、ユーモアが減ってしまっているのが問題で、実に惜しい。

中国語訳（繁体字）—

「陰茎呢？」我試著問。

「陰莖和陰道合起來是一組啊。就像捲麵包和洋香腸一樣。」

「原來如此。」我說。原來如此。(129)

「陰莖は？」と私は尋ねてみた。

「陰莖と膣は一組になるの。ロールパンとソーセージみたいに」

「そういうことか」と私は言った。そういうことか。

日本語原文に忠実な訳である。拙訳で「ペニス」や「ヴァギナ」と訳さなかった箇所は、現在の中国語では外来語をアルファベットで表記するが（日本語のカタカナに相当）、ここではその処置がなされていないためだ。しかし、「ロールパン」や「ソーセージ」もアルファベットでないから、そのように拘って訳出する必要はないかもしれない。

ドイツ語訳—

»Was ist mit dem Penis?«, fragte ich.

»Penis und Vagina bilden zusammen ein Paar. Wie das Brötchen und der Wurst.«

»Aha«, sagte ich. Aha. (115-116)

「ペニスのことはどうなんだい？」と私は言った。

「ペニスとヴァギナは合わせて一組なの。ロールパンとソーセージみたいに」

「そうなのか」と私は言った。そうなのか。

やはり日本語原文に忠実な訳である。

イタリア語訳—

—E il pene? — chiesi.

—Il pene et la vagina insieme formano un tutt'uno. Como il pene e il würstel in un hotdog.

— Già, — feci. Già. (115-116)

「それでペニスは？」私は尋ねた。

「ペニスとヴァギナは一まとまりの全体になる。ホットドッグのパンとソーセージみたいに」

「そうだよ」くそう。そうだよ。

イタリア語では「ペニス」(pene)と「パン」(pane)の音がよく似ているため、それが言葉遊びとなってユーモアを増幅させている。「ホットドッグ」が登場したのは、先行するフランス語訳を参考にしたからかもしれないが、この翻訳には個性的な工夫がある。というのも、イタリア語の伝統的な語彙に属する「パン」(pane)に、ドイツ語からの借用語「ソーセージ」(würstel)と英語からの借用語「ホットドッグ」(hotdog)が並べられていて、それはパン（イタリア文化）もソーセージ（ドイツ文化）もホットドッグ（アメリカ文化）の圧倒的影響下にあるということを暗示する。しかも、ここで会話しているのは非欧米系の日本人というユーモア。

中国語訳（簡体字）—

"阳物呢?" 我问。

"阳物和阴物合起为一对, 就像面包卷和香肠。"

"那倒也是。" 果然言之有理。(98)

「男根は？」と私は尋ねた。

「男根と女陰は一組になるの、ロールパンとソーセージみたいに」

「なるほど」。やはり、言うことがまともだ。

本章第2節で述べたように、中国語訳（簡体字）は、先行する中国語訳（繁体字）との差別化を図る傾向がある。それは訳語の選択だけではなく、ちょっとした言い回しにも及ぶ（純粋に訳者個人の対抗意識か、中国の台湾への対抗意識を反映しているのか、両方か不明）。両方とも日本語に忠実な翻訳なのだが、この傾向が理由で、どちらかといえば簡体字の翻訳の方が日本語原文への忠実度が落ちる。ここに引用した箇所であれば、「やはり、言うことがまともだ」がそれで、村上らしい雰囲気はあるが、効果的な工夫がどうかは意見が分かれるだろう。拙訳で「ペニス」と「ヴァギナ」というカタカナを使用しなかったのは、繁体字の翻訳について記したのと同じ理由からだ。

スペイン語訳—

—Y el pene? —pregunté.

辛島は、この箇所についてバーンバウムの意見を紹介している。

「この比喩は吉本を見て育った世代へのサービスで入れられたとしか思えない。そのまま英訳すると、比喩として新鮮さがなくだけでなく、単純に幼稚な印象を与えてしまうと思う。こう言う比喩を多用すると、作品や作家のセンスまで問われかねない。なので慎重にならざるを得なかった」⁴⁷。

村上の小説に対して、「吉本を見て育った世代へのサービスで入れられたとしか思えない」という指摘は、日本の読者の多くには違和感があるかもしれない。日本では、村上の小説は鼻持ちならないほど気取っているという批判的な声がよく聞こえてくる。しかし、村上は実際に関西で生まれ育ったし（京都出身、芦屋育ち）、村上のエッセイや読者への応答を収録した著作は、駄洒落や突拍子もない笑いのセンスに溢れている。作品名もしばしばそうだ⁴⁸。村上の小説にはしばしばチグハグな展開が現れ、揶揄されることも多いが、それは角度を変えて読むと、村上なりの凝ったユーモア（笑いの文化の用語で言えば「ギャグ」）として機能していることも分かる⁴⁹。だから、バーンバウムの指摘

—El pene y la vagina, juntos, forman una unidad. Como el panecillo y la salchicha.

— ¡Ah, claro! — dije. Era evidente. (145)

「それでペニスとは？」私は尋ねた。

「ペニスとヴァギナは一緒。一まとまりなの。小さなパンとソーセージみたいに」

「ああ、そうか！」私は言った。そりゃあそうだった。

日本語原文に忠実な訳である。

47 辛島 [2018], 165.

48 安西水丸の挿画による「村上かるた」として発売された『うさぎおいしーフランス人』（2007）年は、もちろん唱歌「故郷」とフランス（だけではないが）のウサギ食文化を重ね合わせた駄洒落である。『ノルウェイの森』は、ビートルズの楽曲が日本で発売されたときの曲名「ノルウェーの森」に依拠していて、「イ」と「ー」の違いは苦情を避けるためと見ることもできるが、ユーモアと見ることも不可能ではない。『1Q84』は、ジョージ・オーウェルの『1984』の日本語読みを意識したもので、日本語原典の表紙には〈ichi-kew-hachi-yon〉という発音表記が印刷されている。この作品名は、もちろん「Q」（キュウ）と「9」（キュウ）を掛け合わせた駄洒落になっていて、日本人だけに通用するユーモアだと誤解されることも多いが、それは早計だ。というのも、〈1Q84〉を小文字にすると〈1q84〉となり、〈q〉が〈9〉だと判明するからだ。

49 具体例を挙げれば、『羊をめぐる冒険』で主要人物のひとり、美しい耳を持つ女の子が突然小説からいなくなってしまうという展開を考えてみよう。関西の「お笑い芸人」が、壇上で独自の「ネタ」を披露して、こんな展開をやってみせれば、「どういうことやねん！」「ありえへんやろ！」という「ツッコミ」を伴って爆笑される場所だ。もっと分かりやすいのは、『ノルウェイの森』の「僕」と「レイコさん」の性交の場面だ。これを抽出して「お笑い」の「ネタ」にすると——「ねえ、大丈夫よね。妊娠しないようにしてくれるわよね？」——「この年で妊娠すると恥かしいから」——「大丈夫ですよ。安心して」——そしてなんの予兆もなく突然射精した。それは押しとどめようのない激しい射精だった。僕は彼女にしがみついたまま、そのあたたかみの中に何度も精液を注いだ。——「すみません。我慢できなかったんです」「馬鹿ねえ、そんなこと考えなくてもいいの」——「好きなときに好きなだけ出しなさいね」（村上 [1987], 2, 254）。

だが、村上の作品を実際読んでみると、関西人でもそれが「お笑い」だとは気づかない。村上のいかにも東京風な文体や趣味が、関西人の劣等感を刺激して、笑いのツボを潰してしまうからだ（注——筆者は大阪生まれ、大阪育ち、京都在住約20年のまったくの関西人）。しかし、村上の精神構造を理解するには、彼が作家としての自身の最大の理解者と見なした人物が、過剰なほどに話し方も「ノリ」も「関西人」であることを剥きだしにした河合隼雄（兵庫県の旧・多紀郡篠山町の生まれ育ち）であったということを考えてみていただきたい。また、川上未映子との対談も参考になる。村上が、自分より下の世代の日本の作家と対談（正確にはインタビュー）をおこなうのは異例のことだ。川上は日本大学の出身だが、文芸誌『早稲田文学』の関係者であるため、早稲田大学出身の村上とは接点があった。しかし、関西人同士という繋がりも重要だ（川上は大阪生まれ、大阪育ち）。村上はその対談で、自分の小説の異様さをそのまま受け取ってくれる読者への信頼感を語りながら、もともとの自分自身の喋り方である関西弁を（おそらく河合隼雄へのオマージュの意味も込めて）混入させ

は、それほど的外れではないのかもしれない。編集者のルークは、冗長と判断した箇所を削除するように積極的にバーンバウムを後押ししたこと、アメリカでは文学作品の翻訳がきわめて読者を得にくいから、どうしても必要な措置と考えられたこと、英語圏では翻訳の際に編集者が作品の改変を提案することは珍しくないということを証言してくれる⁵⁰。

村上のユーモアが、ときには日本でも理解されにくいことを考えると、英訳が「慎重にならざるを得なかった」ということは理解できることだ。真の問題はロールパンやソーセージという比喻ではなく、ふたりの会話のシュールレアリスティックな様相だ。英訳はこれを反映していないから、村上のユーモアのセンスを誤解させる契機を作りだしてしまっている。

前述したとおり、バーンバウムは、「ピンクのスーツを着た太った娘」の描写が過剰だと判断して、特に削除をおこなったという。本稿のゲラ（大幅に書きなおす前のもの）を読んでくれた加藤典洋氏から、筆者は、村上はこの「ピンクのスーツを着た太った娘」というヒロインらしからぬ体型の少女を、あえてヒロイン（のひとり）として魅力的に描くという冒険をおこなっていて、その冒険が英訳では理解されなかった可能性はないかという指摘を（思いつき程度だがと留保した上で）いただいた。確かに、その可能性は大いにありそうだ。「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、彼女と初めて会ったあと、うしろから彼女を追いかけてながら、「彼女の体には、まるで夜のあいだに大量の無音の雪が降ったみたいに、たつぷりと肉がついていた」（23）と語る。筆者は、ここに村上のユーモアの傑出した部分を見るが、英訳では削除されている（7）。

さて、実を言えば英訳では彼女の描写を逆に大袈裟にしているところもある。日本語原典で、「私」は彼女について次のように想念をめぐらせる。

太った女がピンクの服を着ると往々にして巨大なストロベリー・ケーキのようにぼんやりとした感じになってしまうものだが、彼女の場合はどういうわけかしっくりと色が落ちつくのだ（255）。

英訳では次のように訳されている。

Chubby girls in pink tend to conjure up to images of big strawberry shortcakes waltzing on a dance floor, but in her case the color suited her. (187)

すなわち――

ピンクの服に包まれた太った女の子は、ダンスフロアでワルツを踊る巨大なストロベリー・ケーキというイメージを召喚してしまうのだが、彼女の場合はその色が似合っていたのだ。

ている。そこからは村上が、関西の「お笑い文化」を超現実主義的な小説へと昇華させたという背景が垣間見える。やや長いが引用しておこう。

「つまり「これはブラックボックスで、中身がよく見えなくて、モワモワしてて変なものですけど、実は一生懸命時間をかけて、丹精込めて僕が書いたものです。決して変なものではありませんから、どうかこのまま受け取ってください」って僕が言ったら、「はい、わかりました」と受け取ってくれる人が世の中にはある程度数いて、もちろん「なんじゃこら」といって放り出す人もいるだろうけど、そうじゃない人たちもある程度いる。そうやって小説が成立しているわけです。それはもう信用取引以外の何ものでもない。つまるところ、小説家にとって必要なのは、そういう「お願いします」「わかりました」の信頼関係なんですよ。この人は悪いことをしないだろう、変なこともしないだろうという。そういう信頼する心があればこそ、本も買ってくれる。「どや、悪いようにはせんかったやろ？」と関西弁でいうとちょっと生々しくなるけど（笑）」（村上川上[2017], 134）。

できれば、引用した箇所の「書いたもの」を「仕込んだネタ」、「放り出す人」を「席を立つ人」、「小説」を「お笑い」、「小説家」を「お笑い芸人」、「本も買ってくれる」を「客席にも来てくれる」と置きかえて、もう一度だけ読んでみてほしい。

50 辛島 [2018], 166.

他の翻訳には、このような大胆な改変はない⁵¹。アメリカの読者には改変したものの方がおもしろがられやすいかもしれないが、このくどい印象の比喩は村上のセンスからは出てこない。

第5節 特別な配慮

次に、「特別な配慮」について考えてみよう。

「ピンクのスーツを着た太った娘」は17歳という設定である。地下を進みながら、「私」が彼女の大きな金のイヤリングに興味を持ち、重くないのかと尋ねると、彼女は「ペニスと同じよ。ペニスを重く感じたことある？」と尋ねかえしてくる(295)。「私」が体を洗うときにそのイヤリングを外すのかと尋ねると、「裸になってもイヤリングだけはつけてるの。そういうのってセクシーだと

51 それぞれの翻訳について、原文、拙訳、最小限の解説を示す。

フランス語訳――

D'habitude, une femme grosse et habillée de rose m'évoque vaguement un énorme gâteau à la fraise, mai, pour je ne sais quelle raison, cette couleur lui allait à la perfection. (233)

大抵、太っていてピンクの服を着た女は、私にぼんやりと巨大なストロベリー・ケーキを連想させるが、彼女の場合は、なぜか分からないものの、その色が彼女に完璧に合っていた。

日本語原文に忠実な翻訳だ。ただし、この箇所からは分からないが、一つ前の文章から丸括弧に挿入されていて、読者が村上の「冗長性」に寛容になることができるような工夫がなされている。

中国語訳(繁体字)――

胖女人穿粉红色服往往令人觉得像巨大草莓蛋糕一样的朦胧。但她不知道为什么色调但却安定而调和。(235)

太った女がピンクの服を着ると、往々にして巨大なストロベリー・ケーキのように朦朧とした印象を与えるものだが、彼女の場合には、どういうわけか、むしろ色合いが安定して調和していた。

末尾の細かな言い回しを除けば日本語原文に忠実な翻訳だ。

ドイツ語訳――

Dicke Frauen sehen in rosafarbener Kleidung meistens wie riesige Erdbeertorten aus, aber bei ihr wirkte die Farbe harmonisch. (217)

ピンク色の服を着た太った女は、大抵は巨大なストロベリー・ケーキのように見えるが、彼女の場合には、色が調和しているという印象だった。

日本語原文にほぼ忠実な翻訳だ。

イタリア語訳――

La ragazze grasse, quando si vestono di rosa, spesso assumono il vago aspetto di enormi torte alla fragola, ma a lei per chissà quale ragione quel colore si addiceva. (222)

太った女は、ピンクの服を着たときには、しばしば、巨大なストロベリー・ケーキという曖昧な光景を思わせるが、しかし彼女の場合にはなぜかその色が合っていた。

日本語原文に忠実な翻訳だ。

中国語訳(簡体字)――

胖女人配粉红色衣服，往往如硕大的草莓糕给人以臃肿暧昧之感，而她却相得益彰，莫名其妙。(187)

太った女がピンクの服をコーディネートすると、往々にして巨大なストロベリー・ケーキのようにブクブクした曖昧な感じを与えるものなのだが、彼女の場合は、人と服とが互いを引きたてていた。奇妙なことではあるが。

先に話題にしたように、繁体字の訳への対抗からか、細かな工夫がなされている。しかし、日本語原文から決定的に乖離しているわけではない。

スペイン語訳――

Cuando las mujeres gordas se visten de rosa suelen ofrecer una imagen algo imprecisa, como si fueran enormes pasteles de fresa, pero en ella, por la razón que fuese, aquel color parecía nítido y discreto. (274)

太った女がピンクの服を着るとき、まるで巨大なストロベリー・ケーキのように何か曖昧なイメージを与えるものだ。しかし彼女の場合には、どういうわけか、それははっきりとしていて、かつ思慮深い色に見えた。

末尾の細かな言い回しを除けば日本語原文に忠実な翻訳だ。

思わない？」とか性交体位を話題にし、自分が処女であることを説明し、「あなたならオーケーよ」と発言する(295-296)。彼女は「私」の耳の下に口づけする(303-304)。彼女は立ちどまって「私」と口づけを交わし、抱きしめあつて、舌を絡めあう(308-309)。地下から出ると、彼女はスポーツ新聞に掲載されていた記事の内容に興味を持ち、「ねえ、精液を飲まれるのって好き？」と尋ねてくる(491)。「精液のことだけど、本当に飲んでほしくない？」「私と寝たくもないのね？」等々と語りかけてくる(501)。

英訳では、「裸になってもイヤリングだけはつけてるの。そういうのってセクシーだと思わない？」(206)と「ねえ、精液を飲まれるのって好き？」は訳出されているが(323)、他は削除されている(206, 210-212, 328)。訳出された箇所は「私」と無邪気に会話しているという印象にも——無理をすればなんとか——受けとることができる部分だから残され、それ以外の部分は、誘惑の意図が明らかだから削除されたということだろう。英訳で削除された箇所は、他の翻訳ではそのまま翻訳されている⁵²。17歳の少女との性的な関係は、村上の頻出モチーフである。『1Q84』でも主人公と性交する難読症の美少女は17歳であり、『ノルウェイの森』では、主人公が38歳のレイコさんに「まるで17歳の女の子を犯してるみたいですよ」と語りながら性交する⁵³。村上の個人的な事情が関係しているのかもしれないが、ドストエフスキーの『悪霊』や大江健三郎の『万延元年のフットボール』が少女凌辱を描いていたことの反映かもしれない。前者は村上が偏愛をよく表明している作品であり、後者との関係は本稿第3章をご覧いただきたい。

筆者は長年、彼女の年齢の設定が問題だったのだろうと考えてきた。ずっとあとの長編小説『1Q84』(原典2009-2010年、英訳2011年)では、主人公の川奈天吾と17歳の美少女、「ふかえり」(深田絵里子)の性交渉がエロティックに描写され⁵⁴、英訳でもそのまま翻訳されている⁵⁵。ふたりの少女は等しく17歳であるものの、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が英訳されたころには、村上の人氣がまだ確立されていなかった。アメリカの読者から、売りだし中の作家が偏見の眼で見られるのを恐れて、自主規制がなされたのだろう、しかし『1Q84』のときには、人氣作家となった村上の作品を、できるだけ忠実に訳すという準備が整っていたのだろうと、考えてきたのだ。辛島の書物によると、ホセア平田は、「ピンクのスーツを着た太った娘」に関する性的な場面の削除は、出版社の意向と推測したという。それに対して、ルークは「よく覚えていないけど、年齢が問題だったとは思えない。ピンクの女の子が12歳とかだったら別だけど」と発言したことを紹介している⁵⁶。だが、筆者はまだ訝しく感じている。というのも、他の問題でも、そのようなある種の「配慮」が感じられる省略が英訳には散見されるからだ。

前述したように、英訳にはイギリス英語版がなく、また想定された読者はアメリカ人だった。そこで、この翻訳は広く英語圏の読者を対象にしているわけではなく、アメリカ人を対象にしているという特徴がある。「私」が「リファレンス係の女の子」と最後に自宅で過ごす場面を見てみよう。このとき、日本語原典ではテレビから流れるニュースの内容が概説される。

外務大臣がアメリカの高金利政策に対して遺憾の意を表明し、アメリカの銀行家の会議は中南米への貸付け金の利子について検討し、ペルーの蔵相はアメリカの南米に対する経済侵略を非難

52 それぞれ次の箇所を参照されたい——フランス語訳, 258, 258-259, 265, 269-270, 426, 435. 中国語訳(繁体字), 259, 260-261, 266-267, 270-271, 426, 435. ドイツ語訳, 241, 242, 248, 251-252, 398, 406. イタリア語訳, 246-247, 247, 253-254, 257-258, 407, 415. 中国語訳(簡体字), 208, 208-209, 214, 217-218, 346, 353-354. スペイン語訳, 302, 302, 310, 314-316, 493, 502.

53 村上[1987], 2, 253.

54 村上[2009-10], 2, 301-303.

55 Murakami[2011], 478-481.

56 辛島[2018], 164.

し、西ドイツの外相は対日貿易収支の不均衡の是正を強く求めている。シリアがイスラエルを非難し、イスラエルはシリアを非難していた（582-583）。

当時の日米間と日独間の経済摩擦、アメリカと南米諸国の政治的および経済的な緊張、そしてパレスチナ情勢が皮肉な笑いととも描写されているのだが、英訳で省略された（378）。これは、この部分の「冗長性」が嫌われただけなのだろうか。村上が反米的な意図でこれを書いていると読者が深読みして、この作品に反感を抱かないように、その反感の「芽」をあらかじめ摘むために、省略されたのではないか。他の翻訳では、もちろん訳出されている⁵⁷。

以上に書いたことが根拠のない深読みと思われまいように、英訳ではヨーロッパの文化物への言及が好んで削除されている、という事実も指摘しておこう。村上の小説は、主に日本を舞台とし、主要人物の多くは日本人である。他方で、アメリカ文化の影響がいちじるしいことは明らかで、これは日本で広く知られているとおりだ。しかし、村上の作品には日本の周辺のアジア諸国や、ヨーロッパ文化への言及も多く、それらからの影響も決して見過ごせない。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の英訳では、「私」の食事風景など日本的な要素や、アメリカ文化に対する村上の偏愛がほとんど維持されているのに対して、ヨーロッパ絡みの文物、特にその古典文化についての記述は省略されやすいという傾向がある。日本語原典には、「私」が「台所は世界そのもののようだった。まるでウィリアム・シェイクスピアの科白みたいだ。世界は台所だ」と考える場面が登場する（579）。これは英訳では消えた（376）。さらに、「私」は一角獣の頭骨とともに受けとった火箸について、「頭骨とは逆にずっしりと重く、まるでフルトヴェングラーがベルリン・フィルを指揮するのに使う象牙のタクトのような威圧感があつた」（101）と形容する。これは英訳では次のように翻訳されている。

I was reminded of the ivory baton of a Berlin Philharmonic conductor. (70)

すなわち――

私はベルリン・フィルの指揮者が使う象牙のタクトを思いだした。

つまり、フルトヴェングラーが消えたのだ。

比喩によるユーモアがくどいと思われて省略されただけ、と思われるかもしれない。しかし、おそらくそうではない。というのも、「リファレンス係の女の子」の食欲の旺盛さは、日本語原典で「まるであらゆるものを食欲に呑み込んでいくハーポ・マルクスのコートみたいだ」（133）という比喩で語られるが、これは英訳されている⁵⁸。「私」が「私は地球がマイケル・ジャクソンみたいにくるりと1回転するくらいの時間はぐっすり眠りたかった」（235）と思う部分も英訳されている⁵⁹。マルクス兄弟のアメリカ映画やマイケル・ジャクソンのアメリカのポップ音楽は、比喩であつてもきっちり訳されている。「私」にタクシーの運転手が「ラジオで歌謡番組流してろってさ。でも冗談じゃないよな、そんなの。マッチだとか松田聖子なんて下らなくって聴いてらんないよ」（493）と主張する日本の音楽事情までしっかり英訳されているから⁶⁰、外国の文化は読者に伝わりづらいと判断されて省略されただけとは言えない。シェイクスピアやフルトヴェングラーは、ヨーロッパの古典文

57 フランス語訳, 503-504. 中国語訳(繁体字), 505. ドイツ語訳, 472-473. イタリア語訳, 481. 中国語訳(簡体字), 412. スペイン語訳, 580-581.

58 〈It was like that magic coat of Harpo Marx, devouring everything in sight.〉(93)

すなわち――「眼の前にあるものは何でも平らげてしまう、ハーポ・マルクスのコートのようだった」

59 〈I wanted to nod out for as long as it took the earth to spin one Michael Jackson turnaround.〉(166)

すなわち――「私は、マイケル・ジャクソン流に地球が1回転するだけの時間はウトウトしたかった」

60 〈They say, play *kayokyoku*. No way, man. I mean, really. Matchi? Seiko? I can't hack sugar pop.〉(324)

すなわち――「歌謡曲をかけろって言うんだよ。ありえないだろ。まったくさあ。マッチ？ 聖子？ 甘ったるいポップスなんてやってらんねえよ」

化に対してアメリカ人が劣等感を刺激されないようにするという「特別な配慮」によって、抹消されたということになる。

また、次の可能性も考えられる。それは、フルトヴェングラーは原語では〈Furtwängler〉だから、発音区別符号（ダイアクリティカル・マーク）が忌避されたという可能性だ。英語では一般に使用されないこうした符号をアメリカの文化が嫌うことはしばしば話題になるが、それが理由だとしたら、それはそれで異文化を尊重する態度が問題になるだろう。

もっとも、英語以外の翻訳では、シェイクスピアもフルトヴェングラーもほとんど健在だが、イタリア語訳では——シェイクスピアは健在だが——フルトヴェングラーが消えている⁶¹。だから、このような問題はさまざまな文化に見られる現象と言えるのかもしれない。

第6節 誤解と誤訳、そして伝記的書物のあり方

塩濱は、この英訳の単純な誤訳について指摘している⁶²。辛島の書物では、塩濱の研究も活用されているが、このことは指摘されていない。もちろん、あらゆる翻訳に誤訳は付きもので、それを列挙するような研究は、それとして問題がある。辛島は優しさから、この話題を避けたのだろう。

村上の価値観に話を移せば、その小説の登場人物たちは、しばしば「誤解」について語る。「理解は誤解の総体に過ぎない」⁶³、「理解というものは、常に誤解の総体に過ぎない」⁶⁴等である。村上自身も述べる。

僕は正しい理解というのは誤解の総体だと思っています。誤解がたくさん集まれば、本当に正しい理解がそこに立ち上がるんですよ。だから、正しい理解ばかりだったとしたら、本当に正しい理解って立ち上がらない。誤解によって立ち上がるんだと、僕は思う⁶⁵。

これは翻訳の問題に当てはめれば、村上が誤訳に拘泥しないという主張に繋がるのではと想像してしまうが、実態は両義的である。村上は自身の短編小説『レーダーホーゼン』がバーンバウムによって英訳された際、そこに含まれる誤訳をおもしろがって、英訳を日本語に訳しなおすことで改作するという実験を試みた⁶⁶。自作の翻訳者に対する寛大さが、ユーモアとともに表現された卓抜な実験だった。しかし、他方で翻訳者でもある村上は、優れた小説には複数の翻訳という選択肢があって良いだろうと考えていて、それが、既訳があるフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』、チャンドラーのハードボイルド小説、サリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』、カポーティの

61 シェイクスピアは——フランス語訳, 501. 中国語訳(繁体字), 502. ドイツ語訳, 470. イタリア語訳, 478. 中国語訳(簡体字), 409. スペイン語訳, 577.

フルトヴェングラーとベルリン・フィルハーモニーは——フランス語訳, 92. 中国語訳(繁体字), 93. ドイツ語訳, 85. 中国語訳(簡体字), 67. スペイン語訳, 104. イタリア語訳は次のように訳されている。

〈Al contrario del teschio, erano molto pesanti, inoltre possedevano il carisma della bacchetta d'avorio di un grande direttore d'orchestra.〉(481)

すなわち——「頭骨とは対照的に、それら〔火箸〕はとても重く、加えて言えば、一人の偉大な指揮者が使う象牙のタクトが有するカリスマ性を帯びていた」

62 塩濱 [2017a], 275-277, 283-284, 288, 293-294, 299-300, 301-302, 316, 329-330 を参照。

63 村上 [2000], 132. 短編小説「かえるくん、東京を救う」より。ただし、そのように「言う人もいますし、ばくもそれはそれで大変面白い見解だと思うのですが」という語られ方。

64 村上 [1999], 195. 『スプートニクの恋人』で「すみれ」が書きのこした文書の一節（原文はゴシック体で強調）。

65 柴田 [2006], 188.

66 村上 [2005b], 24. 圓月 [2010], 609-611.

『ティファニーで朝食を』などに関して、村上が新訳を出す動機を形成した。村上訳は、既訳よりも原典に忠実であろうとする傾向もある⁶⁷。

村上が日本語原典に忠実な新しい翻訳を望んでいること⁶⁸、バーンバウムやルークは新訳が出ても残念と思わないこと⁶⁹を、辛島は紹介している。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の新しい英訳が刊行されて、日本の状況と同じように複数の翻訳という選択肢が与えられれば素敵だとは思いますが、出版事情が異なるから、そのようにはならないかもしれない。たとえば『ノルウェイの森』は、最初のバーンバウム訳は絶版になり、新訳のルービン訳のみが流通している。

辛島の書物は画期的な書物であり、これからも研究で前提とされるべき書物である。本章も、この書物がなければ生まれなかった。しかし、ここであえて筆者の危惧を記しておきたい。

第1には、バーンバウムとルークを中心とした英訳の努力が、一種の美談として描かれていることだ。アメリカの出版状況を意識して独特な英訳に力を尽くした両名の苦労はまぎれもなく大きなものだっただろう。しかし、本章で見たように、他の翻訳で英訳ほどの改変がないことを思うと、彼らの「美談」は十分に相対化されねばならない。他の翻訳は、日本語原文に忠実でありながら魅力的な翻訳を仕上げるという努力の結果として生まれてきたわけであり、その形での努力は「改変」の努力よりも美しいはずだ。もちろん、アメリカという国の状況が特殊だということは分かる。しかし、それぞれの国にそれぞれの特殊な事情がある。英語以外の言語で書かれた言語を、自分たちの好みのものに作り替えなければ受容したくないというアメリカの文化状況は、きわめて傲慢ではないか。改変は、バーンバウムやルークの傲慢さが原因だとはまったく思わないし、彼らは、難しい状況で、最善を尽くそうとしたということとは分かる。それでも、アメリカが有する政治的な優位性が文化の問題に絡まっていることを冷静に指摘し、「美談」にはしない方法が望ましいのではないか。続編を期待させる書物であるから、この方向性に筆者は期待する。

第2に、アメリカ以外の外国がもう少し視野に入っているという点ではないかということだ。村上の翻訳は英訳から始まったが、海外で村上への熱狂が始まるのは、東アジアが先行したという事実がある。『ノルウェイの森』が1989年に台湾で熱狂的に受容され、1990年代には中国や韓国にも類似した現象が起こった⁷⁰。アメリカで村上への熱狂が始まったのは、辛島も語るとおり、『ねじまき鳥クロニクル』が翻訳された1996年からだ⁷¹。それに、英訳が他のヨーロッパ系言語の翻訳に先駆け、それらの出現を導いたことは確かだろうが、他の言語でもほとんど同時進行で翻訳が進み、全体の現象は複雑である。たとえば、本章で見たように、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に関しては、フランス語訳は英訳を否定し、続くドイツ語訳は英訳の工夫を継承しながら、全体としては否定し、フランス語の方針を深める方針を取った。それらの翻訳を作りだした人々の努力は、バーンバウムとルークが英訳にかけた努力を凌ぐかもしれない。アメリカの出版界と英訳の存在が決定的な意義を有していたことは分かる。しかし、改変を前提としたその翻訳のあり方を思うとき、これを安易に肯定すれば、村上の成功は、いわゆる「決定オーライ」ということになる。世の中に「結果オーライ」な事象は多々あるのかもしれないが、それを肯定するには慎重であるべきだろう。東アジアでの村上の受容には豊富な先行研究があり⁷²、英訳の研究は限定されているから、辛島がこれに集中したことの意義は大きい。他の言語圏での研究を進めるにも、英訳とその成功の研究がなければ進まないはずだ。それでも、村上の成功を「アメリカ文化」と関係づけてきらびやかな物語として描け

67 注9の国際会議の初日、村上春樹の翻訳の援助者でもある柴田元幸は、シンポジウムの聴衆に向けてこの点を強調していた。

68 辛島 [2018], 257, 277.

69 同上, 170, 277-278.

70 藤井 [2009], 王 [2012]を参照。

71 辛島 [2018], 323-351.

72 注70に挙げた文献ほか多数。

ば、なにかが影へと追いやられる。どのような歴史記述も、そのことに自覚的であるのが良いはずだ。辛島の著作は、バーンバウムとルークが村上の英訳を開拓しながら、やがて中心的な位置から外れたことを哀切をこめて、優しく描きだしているが、「歴史の影」は他の場所にもある。

第3に、辛島の書物は、国内の作家「村上春樹」が国際的な作家〈Haruki Murakami〉になるまでを描いているが、この物語が今後普及していくことで、「村上春樹」が「国際的な作家」に変貌するまでの姿が、「前段階」や「助走区間」のようなものと見なされ、副次的な扱いを受けるようになる恐れがある。その時期を扱うのは辛島の本の射程ではないし、国内作家としての村上の経歴は周知のことだから、そのような心配は杞憂だと思われるかもしれない。しかし、たとえば辛島の書物が英訳されたときに、その時期の説明が欠けていれば、海外の読者や研究者は村上春樹の実像を見失うだろう。辛島の書物には、村上自身に対するインタビューも含まれている。だから、その書物は「正史」である。しかし、「正史」は多くの場合、危険なものであることは、中国や日本の「正史」を読んでも明らかだ。「正史」の編纂者が原因というよりは、「正史」に登場している「正史」の主人公たちが、「正史」以外のものを「偽史」として否定する権勢を発揮するからだ。村上春樹の実像は、「国内作家」としても、実はまだそれほどよく知られていない。このことは本稿の第2章や第3章で論じる。村上春樹という作家の経歴を伝記的著作で描きだすときには、個人「村上春樹」から国内作家「村上春樹」へ、そして国際的作家〈Haruki Murakami〉へと続く連続的な記述が、是非とも期待される。辛島がその書物の英訳をおこない、また続編を書くときは、きっとそれを実現してくれるものと信じたい。

第2章 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——

1980年、柄谷行人は『日本近代文学の起源』で明治時代以降の日本の「近代文学」がいかなる特殊な装置として形成されたのかを論じ、2005年、『近代文学の終り』を出して、この装置の命運は尽きたと語った。「村上春樹のようにグローバルに通用する作品を生み出している」作家は「商品」の生産者として否定された⁷³。2001年、高橋源一郎は『日本文学盛衰史』で、明治以降の「近代文学」の歴史をパロディにし、2018年、『今夜はひとりぼっちかい？——日本文学盛衰史・戦後文学篇』で、その続編を示した。高橋は登場した当初から「文学とは何か」を問題にし、小説はなんでも包摂できるという信念を持ちつづけているが、やはりそこでも「文学の窮状」が主題であることはまぎれもない。帯に印刷された「文学なんてもうありませんよ」という宣伝文が挑発的だ。

筆者は、文学史をもっと開放的なものにすれば希望が見えるのではないかと思う。古代から地球各地の宗教的文書、史書、叙事詩には「文学的想像力」が溢れていた。なんらかの意味での「文学」——「小説」とほとんど同じものか——は没落しつつあるのかもしれないが、「文学的想像力」は、映像表現、音楽、あるいは物体の創作物においても健康の盛りだ。だから、「文学の文学史」ではなく、「文学的想像力の文学史」があれば、「小説」にも元気が分与されるのではないか。この予想は、村上春樹の作品について考えていると深まる。村上春樹の作品を深く理解できるような文学史を構想すれば、それは村上春樹の作品の理解に有益であり、同時に、文学をめぐる考察に新しい地平を提供する。これが、本章を執筆する根本的な動機だ。

73 柄谷 [2005], 41.

第1節 文学史の可能性

国文学の専門家と会話をしていると、村上春樹をどのように日本文学史に位置づけるかに苦慮するという話を聞く。このような問題は、村上が登場した 1970 年代後半に遡り、また村上だけの問題ではない。1982 年、吉本隆明は筒井康隆、栗本薫、村上春樹、糸井重里、村上龍を「ポップ小説」と呼び、その最高峰が新しく登場した高橋源一郎だと宣伝した⁷⁴。2002 年、仲俣暁生はふたりの村上、橋本治、高橋源一郎、吉本ばなな、島田雅彦、保坂和志、阿部和重、堀江敏幸、町田康、中原昌也、赤坂真理、星野智幸、高見広春、黒田晶、吉田修一、綿矢りさを「ポップ文学」と呼び「ポスト・ムラカミの日本文学」と説明した⁷⁵。「ポップ」という単語で括られる一群の作家たちを設定し、村上もそのひとりとして位置づけるという議論だが、このような議論にはいくつかの問題がある。ひとつは、伝統的な日本文学史と「ポップ文学」の関係が不明瞭になってしまうことだ。「ポップ文学」は日本文学史のある時期の重要な傾向なのだが——すでに 40 年もこのような傾向があるから、今後は半永久的に変わらないのかもしれない——、伝統的な文学との連続性が把握されづらくなる。実際、上に挙げた論者のうち、仲俣は、日本という国をヨーロッパを中心とした地図に基づいた「極東」の国ではなく、アメリカを中心とした地図にもとづいた「極西」の国と捉えなおして、さらにこれを「J 国」とすら呼び、現代の「ポップ文学」の状況を理解しようとした⁷⁶。仲俣は、日本がまぎれもなく東アジアの国のひとつで、その歴史的背景や伝統を無視しては、彼が擁護しようとした「ポップ文学」も理解できないという事実、アメリカだけでなくヨーロッパの影響を無視してもそれを理解できないという事実を、ほとんど理解していなかった。

ドイツのゲーテは、19 世紀の前半、「国民文学」の時代は古い、これからは「世界文学」(Weltliteratur)の時代だと主張した。翻訳であっても良いから外国の文学を積極的に受容し、また翻訳で良いから外国で読まれる文学を発信していこうという考え方である。この考え方の前半部分は、日本でも大いに歓迎されて、海外文学は大量に翻訳されてきたし、かなりの数の「世界文学全集」が出版されてきた。2007 年から 2011 年まで池澤夏樹が個人編集した新しい世界文学全集が刊行され、「世界文学」の概念はさらに注目を集めるようになった。しかし、後半部分に関しては、日本文学の場合は、村上によって初めてその理想を本格的に実現できた。2006 年、村上を「世界文学」として理解するシンポジウムが開催され⁷⁷、それ以来、日本では村上を「世界文学」の枠組みで捉える動向が定着した。本稿の第 1 章も、この動向がなければ生まれなかっただろう。しかし、ここにもいくつかの懸念がある。ひとつには、村上を「世界文学史」の文脈に置けば、彼を「日本文学史」の枠組みに収める努力がますます失われかねないということだ。また、村上を「日本文学」を超えた「世界文学」の作家と位置づけようとするとき、しばしば「世界」(国際社会)の権威で「日本」を圧倒しようとする権威主義も入ってくる。それは、別の権威主義によって、村上が「日本文学史」から排除されているという状況があって、それへの対抗という意味合いもあるのかもしれないが、多様な文脈を失えば、何かを理解することは基本的に困難になる。

ここで、世界文学論の開拓者のひとりとして知られるエルンスト・ローベルト・クルツィウスの文学史の構想を参照してみたい⁷⁸。この文献学者は、『ヨーロッパ文学とラテン的中世』という著作で「文学的トポス」という概念を提示した。たとえば文学作品のなかに「美しい庭」を魅惑的に描くという伝統は、古代ユダヤ、古代ギリシア、古代ローマ、中世のヨーロッパ、近代のイタリア、フラン

74 高橋 [1982], 裏表紙。(日本の書物としては珍しく直接的に印字されている)

75 仲俣 [2002] 巻末に「ポスト・ムラカミの「ポップ文学」ベスト 30」として具体例の一覧がある。

76 仲俣 [2004] を参照。

77 その記録として、柴田沼野/藤井/四方田 [2006] を参照。

78 筆者は現在、ミネルヴァ書房で企画されている『ドイツ哲学・思想事典』(仮題)のためにいくつかの項目を執筆していて、クルツィウス関係も担当している。以下の記述は、その作業に依拠している。日本語で読むことができる主要な参考文献は、本稿末尾の「参考資料」に掲載したクルツィウスの著作 2 点。

ス、イギリス、ドイツなどの文学にあまねく見られ、その事態は何よりも、中世のヨーロッパで知識人の国際語だったラテン語によって可能になったという議論である。クルツィウスのいう「文学的トポス」は「文学的モチーフ」や「発想パターン」のことだが、クルツィウスはそれが文芸思潮に固有のものでなく、100年、500年、1000年、2500年と継承されつつ、内実が更新されるものなのだという事実を重視した。このような発想を使って、「日本文学史」と「世界文学史」、あるいはさらに他の「史」を多層的に統合するという思考実験をしてみてもはどうだろうか。

クルツィウスと並ぶ世界文学論の開拓者エーリヒ・アウエルバッハの文学史についても考えてみたい⁷⁹。その主著『ミメシス』は、個々の文学作品は固有の文体を有するが、その文体には個々の作品がどのような現実理解に基づいているかが反映されている、と説明する。アウエルバッハによると、ヨーロッパ文学の文体は、古代ユダヤの旧約聖書と古代ギリシアのホメロスによる叙事詩の文体を2大源流とし、マルセル・プルーストやヴァージニア・ウルフにいたる以後2500年間のヨーロッパの散文作品の文体は、このふたつの源流から出た水流が交錯し、分岐した過程として理解することができる。この考え方を応用して、「日本文学」と翻訳された「外国文学」の文体を系統的に整理し、史的記述をおこなう思考実験が可能ではないか。これもまた「日本文学史」と「世界文学史」の総合を意味する。

ところで、ヨーロッパでは、叙事詩、叙情詩、悲劇、喜劇などが伝統的に大きな存在感を有していて、その後、近代世界で小説という新しい文学ジャンルが勃興した。クルツィウスやアウエルバッハは20世紀前半という小説の全盛期（あるいは没落を開始する寸前の爛熟期）に生きていて、小説を重視しながらも、この（言うなれば）成り上がりの新興ジャンルを巨視的な視野に収めて、相対化をおこなっていた。日本は、ヨーロッパ文学や、そこから派生したアメリカ文学を受容しながら「近代日本文学」を構築したわけで、歴史を遡れば小説が新興ジャンルで、その黄金期以前にはさまざまな文学ジャンルがあったことはヨーロッパと変わらない。このような視野を利用すれば、そのなかに近代以前の「古典文学」、「近代小説」（や「近代詩」）、「ポップ文学」のすべてを包摂することは、それほど難しいこととは思われない。これはクルツィウスやアウエルバッハの価値観からは大きく逸脱しているが、筆者が上で彼らの考えを提示したのは、それを現代の日本へと単純に移植することが目的だからではない⁸⁰。

いま日本で意欲的な新しい文学史を構想するなら、たとえば町田康の小説を、町田町蔵の名義で結成していた「INU」のパンク音楽と、中原昌也の小説を、そのバンド「暴力温泉芸者」のノイズ音楽や「Hair Stylistics」を名義とした多彩な音楽と統一的に把握し、国内外のほかの音楽家、作家、美術家の活動と同一平面で論じる、といった作業が必要になるだろう。灰野敬二や水谷孝（「裸のラリーズ」）など、アンダーグラウンド音楽で高く評価される音楽家たちは、一般的には「文学史」には無縁の存在だが、彼らの音楽作品を、同時代の文学作品と同一平面で評価しなおすといった作業も必要になる。井上有一の作品を、書と現代美術と詩の融合として文学史に組みこむというような作業

79 注78で言及した事典のために、筆者はアウエルバッハ関連の項目も担当している。日本語で読むことができる主要な参考文献は、「参考資料」に掲載したアウエルバッハの著作2点。

80 クルツィウスやアウエルバッハの議論には、さまざまな特殊性（あるいは歴史的・地域的制約）がある。クルツィウスもアウエルバッハもナチス時代を経験した学者たちで、それぞれの主著を第二次世界大戦中に執筆し、終戦直後に刊行した。彼らは元々はロマンスト——ラテン語とそこから派生したロマンス系の言語（イタリア語、フランス語、スペイン語、ポルトガル語など）の言語・文学を研究するドイツの文献学者——だったから、「ラテン語中心主義」とでも言うべきものを信奉している。その理由のひとつは、ラテン語が長らく知識層の言語として共有され、その形で「世界文学」（実質的には「ヨーロッパ文学」）を実現していたという事実である。もうひとつの理由は、「統一体としてのヨーロッパ」というイメージを過去に見出し（本当はそのような過去はなかったのだが）、戦火の中でこれを未来にも投影しようとしたということにある。彼らの仕事を理解する上では、このような特殊な背景は重要で、示唆的でもあるが、現在の日本とは状況がさまざまに異なる。

も必要だ。挿画や装丁の担当者も、作家たちと結んだ関係性の星座として、いままで以上に重視してゆく。映画もインターネット動画も、すべてをひとつの「史的銀河」、あるいは「星図」へと収める。夢のような話ではあるが、思考実験として取りくむこと自体はそれほど困難ではない。

まだ夢を語るなら、マンガ、アニメ、ライトノベル、コンピューターゲームなども避けられない。柄谷は前述した『近代文学の終わり』で、1980年代に「近代文学」が終わり、中上健次が死んだあとの1990年代にそれが決定的になったという見取り図を示していて、中上健次の存在を重視している⁸¹。早世した中上健次を過大評価するのは1990年代から2000年代にかけて流行めいたものではあったが、柄谷もそうしたひとりだった。柄谷は同書で「マンガ」という「世界的商品」を見下しているが⁸²、晩年の中上がマンガのために原作を提供するようになっていたことには言及していない⁸³。現代の日本は、——村上風に言えば——望もうとも望むまいとも「サブカルチャー」や「オタク文化」を無視して論じることができない。コワモテの私小説作家として知られる西村賢太は、アニメ風を意識した文体の小文を書いたことがあった⁸⁴、それは舞城王太郎らを愚弄する意図に基づいていたが、他方でそのような意図とは無縁に、彼は子供のころに石森章太郎（のちの石ノ森章太郎）原作の特撮ヒーロー番組『イナズマン』のファンだったことを明らかにし、作家になった後もいわゆる「ガチャポン」でこのヒーローのフィギュアを集めたことがあったという逸話を披露している⁸⁵。20世紀後半から、私たちはそのような「サブカル」で「オタク」な世界に、身を置いているのだ。

村上は次のように述べる。

僕の教養の基礎は、古典と、大衆文化（ポップカルチャー）につながる文学との混交なんですよ。ミステリーやSFなんかの図式と構造を使うのが好きなのは、それがぼくにとってとても使い勝手がいいからです⁸⁶。

第1に日本文学史、第2に世界文学史、第3に村上が育った環境の「ポップカルチャー」⁸⁷の歴史、第4に村上よりも下の世代の「ポップカルチャー」（1970年代以降の「サブカル」、そこから派生した1980年代以降の「オタク文化」）の歴史。これらは多くの場合、分断されて論じられるから、それらを繋ぐことができれば、私たちの視野は広がる。第1のもの（日本文学史）と第2のもの（世界文学史）について上で簡単に述べたから、第3のものと第4のものについても簡単な言及をしておくと、まず村上が育った環境にあった「ポップカルチャー」は、単独ではさまざまな書物がある、という事実がある。村上に関係があるものもないものも豊富だが、「研究」の世界では「ポップカルチャー」は一般に社会学や文化研究の対象で、その「日本文学」との関係については、まだまだ原野が広がっている。さらに、下の世代の「ポップカルチャー」（「サブカルチャー」「オタク文化」）との関係は、世代間の断絶が理由で、意外なほどに総合的研究がなされていない。村上研究に

81 柄谷[2005], 39-40.

82 同上, 60.

83 中上によるマンガ原作『南回帰船』は、柄谷の書物の数ヶ月前に出版されたが（中上[2005]を参照）、それは柄谷の考察に影響を及ぼさなかった。しかも、このマンガ原作は中上の全集から排除され、単独で刊行された。この事実は、日本文学の現状（「窮状」と見なされるもの）を考える上で、さまざまなことを考えさせてくれる。『南回帰線』の「改題」や「注釈」に関わった大塚英志は、2007年に柄谷と対談をおこない、このマンガについても話題にしたが、そのときの柄谷の対応は興味深い（柄谷/大塚[2008]を参照）。

84 西村[2010]に収録された「侃侃諤諤」を参照。

85 同上収録の「リアルな体液——『少女@ロボット』宮崎誉子」を参照。

86 村上[2010a], 153.

87 何が「ポップカルチャー」と呼ばれるのか定義は困難である。筆者としては「民衆文化」（あるいは「大衆文化」）を外来語で呼んでいるだけだ。だから、「飛鳥時代のポップカルチャー」や「ゼロ年代の民衆文化」という表現もありえると思う。しかし、表現の統一のために現在では使用頻度が高い「ポップカルチャー」だけを使用する。本稿で「ポップ」、「ポップさ」、「ポップな」という表現を使うときは、「ポップカルチャーの産物として顧客へのアピール力がある」ということを意味する。

焦点を絞ると、下の世代の人々が、彼らの「ポップカルチャー」の枠組みで村上の作品を受容している事実は、村上とそれよりも上の世代にはしばしば軽視されてしまう。村上より下の世代の人々も、上の世代の「ポップカルチャー」を多くの場合は理解できない。たとえば「団塊ジュニア」（ロストジェネレーション）に属する宇野常寛（1979 年生まれ）が、村上を「「現代日本における」気鋭の純文学作家」と並列に語ることは滑稽でしかない⁸⁸と主張したのはその典型である。宇野は言う。

むしろ村上春樹はまずは同じく現代日本における国民的作家としての宮崎駿、あるいは世界的な評価をもつポップカルチャー群の代表的な固有名詞群、たとえばロボットアニメや美少女アニメ、あるいはビデオゲーム群などと並列して語られるべきであり、その受容規模から考えても、国際的評価から考えても、その方に圧倒的に妥当性がある⁸⁹。

筆者は、この考え方に首肯できない。村上という作家、そしてその作品は、宇野が言う「需要規模」や、あるいは需要の内実の一面に照らせば、宇野が言う文脈で理解されるべきだとは思う。しかし同時に、宇野が好んで無視する（あるいは理解できない）日本文学、外国文学、そして村上が若者として体験した現在とは様相が異なる「ポップカルチャー」の文脈でも、同様に理解されるべきだと考える。そうでなければ、「需要規模」は理解できても、需要の内実の多面性と、村上の作品の成立背景が理解できなくなってしまうからだ。宇野は外国の事情に疎い批評家だから、そのことをあまり理解できなかったのだろう。しかし、そのようにしなければ、結局は宇野が重視する現代の「ポップカルチャー」の理解をも歪めることになる。

筆者が考える思考実験としての「文学的想像力」の史的整理を、仮に「ジャンルとメディアと言語を超越した新しい文学史の構想」と呼んでおく。本章では、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の研究から、この新しい文学史の基礎を築いてみたい。それはもちろん、村上のこの小説の理解を深めることにもなる。

第2節 「ハードボイルド・ワンダーランド」の文学的背景

村上の小説では、作者自身が好む文学作品が登場したり言及されたり示唆されたりする。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』もそれは変わらない。

先行する長編小説『羊をめぐる冒険』から、村上はレイモンド・チャンドラーのハードボイルド小説を参考にするようになり、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』でも、それは書名からすでに明らかだ。具体的には、「私」を主人公とする「ハードボイルド・ワンダーランド」がそうだが、そこには当時流行していた SF の下位ジャンル「サイバーパンク」も混ざっている。「ハードボイルド・ワンダーランド」の「ワンダーランド」が外来語で表記されているため、日本の読者には意外と気づかれにくいのだが、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』（*Alice's Adventures in Wonderland*）を暗示している⁹⁰。突拍子もないユーモアのある展開にその影響が見られるほか、その作品はもともと肉筆の『地下の国のアリス』として作成されたから、「ハードボイルド・ワンダーランド」が「やみくろ」という謎の生き物がいる地下世界を抱えこんでいることにも通じる⁹¹。主人公の「私」は「J. G. バラードの小説に出てくるみたいな大雨」に言及する（489）が、SF の下位ジ

88 宇野 [2011], 39.

89 同上, 39-40.

90 作中では人間の脳の未知の部分が「不思議の国」と喩えられる（391-392）。

91 肉筆版の邦訳も存在する（文献表を参照）。またこの『地下の国のアリス』の原題《*Alice's Adventures under Ground*》を見ると、村上ののちのノンフィクション作品『アンダーグラウンド』と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の連続性を考えさせられる。当時、村上が突如として「社会派」に転じたことに従来の愛読者は混乱したが、オウム真理教のテロ事件が起こった東京の地下は、村上にとって『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』によって自分にとってきわめて重大な場所と思われるようになっていたわけだ。

ジャンル「ニューウェーブ」の代名詞のようなこの作家の文体も、「ハードボイルド・ワンダーランド」にはよく浸透している。チャンドラー、SF、アリスが、「ポップカルチャー」と親和性が高いことは言うまでもない。『不思議の国のアリス』は確かに伝統文学ではあるが、原作を彩ったジョン・テニエルの挿画やディズニー・アニメーションのイメージがある。

他方で、「私」は、19世紀と20世紀のヨーロッパ文学を愛好する。フォードル・ドストエフスキー、イワン・ツルゲーネフ、サマセット・モーム、ギュスターヴ・フロベール、トマス・ハーディ、ジョゼフ・コンラッド、スタンダール、マルセル・プルースト、オノレ・ド・バルザック、ハーバート・ジョージ・ウェルズ、コナン・ドイル、アルベール・カミュ、ウィリアム・シェイクスピアが読まれたり、話題にされたり、比喩として言及されたりする。ヨーロッパ思想では、プラトン、フロイト、ユングにも言及がある。ここに村上ならではの主張がある。つまり、古典文学や古典思想は、「ポップカルチャー」と等価に楽しまれて良いという主張だ。言うまでもなく、いまでは古典的と見なされる文学作品も、多くの場合、発表された時点ではポップな創作物だった。

ところで、村上がもっとも好むアメリカ文学は、アーネスト・ヘミングウェイが比喩として(101)、ジョン・アップダイクがFM放送のDJの発言として(579)出てくる程度だ。アメリカはSF小説の大国だが、言及されるSF作家はドイル(『失われた世界』)、ウェルズ(伝記『時の旅人』)、J. G. バラードとイギリスの作家が集められている。これはなぜだろうか。「ハードボイルド・ワンダーランド」の全体の雰囲気がいかにアメリカ的だから、重層的な味わいを作るために、アメリカ文学への直接的な言及が抑制されたということがひとつにあるだろう。しかし本質的なのは、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」の脳のなかにある「世界の終り」が、中世ヨーロッパを思わせる雰囲気を有することである。作中で明言されておらず、村上もおそらく説明したことはないが、「私」はヨーロッパの文物に親しみ、そこから「世界の終り」が構築されたと設定されているわけだ⁹²。

ここで強調しておきたいのは、村上がこの作品を書く直前、1984年夏にアメリカに旅行したという事実だ⁹³。村上は、自分にとって本質的な意味を持つ経験の細部を明らかにしないが、これが初めてのアメリカ体験だったはずだ。旅行の経験そのものも大きかっただろうが、村上は少年時代から親しんできたアメリカの小説を、新たな現実的な感触とともに受けとりなおす機会を得た。村上は、同年の8月からこの作品を書きはじめたと語るから⁹⁴、「ハードボイルド・ワンダーランド」の文体には、アメリカ文学の世界観が、村上がそれを新たに生きなおしたという清新な思いを経て流れこんでいる。

ただし、日本の風景描写が「ハードボイルド・ワンダーランド」に作用していることも見逃せない。ナカムラクニオと道前宏子は、明治神宮外苑にある聖徳記念絵画館前の一角獣の像、新宿駅、千駄ヶ谷、青山一丁目、日比谷公園といった東京都内の場所を挙げて、写真とともに、この事実を確かめている⁹⁵。東京を舞台にしたアメリカ文学風の世界観が、村上のほかの長編小説と同様に、「地獄めぐり」の枠組みに収められて、「ハードボイルド・ワンダーランド」は生まれた。

ところで、村上の作品は食事の場面が多く、それがいかにもおいしそうな印象だという点は、愛読者にとって大きな魅力である。村上を嫌う読者からは俗っぽい軽薄さとして受けとめられがちだが、

92 アメリカ合衆国ではないが、南米アルゼンチンの作家ボルヘスの『幻獣図鑑』は小道具として登場する。しかし、これは幻獣「一角獣」を文化比較によって探る本として利用される。

93 村上[1994], 7.

94 村上[1990-1991], 4, 付録「自作を語る」, V.

95 ナカムラ/道前[2014], 37-44.

実際には——村上がどれほど自覚しているかは別として——文学的伝統に属する⁹⁶。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に登場する作家で言えば、フランスの作家フローベルは『ボヴァリー夫人』の婚礼の場面（第1部第4章）で凝った筆致で豪勢な品々を描きだしている。同じくフランスのバルザックも、『人間喜劇』にしばしば作家自身的美食趣味を反映させた。しかし村上は、何よりもアメリカの作家リチャード・ブローティガンから、自身の技法を取りだした可能性が高い。その翻訳者、藤本和子の文体を模倣することによって村上は作家として出発したし、現在の文体もその影をたつぷりと残している⁹⁷。ブローティガンは次のようなレシピを提示する。

黄金色のピピン林檎を 12 個、見目よくむいて、水にこれを入れ、よく煮る。次にその煮汁少量とり砂糖加え、煮たりんご 2、3 個をスライスして入れ、シロップ状になるまで煮つめる。それをピピン林檎にかける。乾燥さくらんぼと細く刻んだレモンの皮で飾りつけると、できあがり。林檎が崩れぬよう充分注意されたし⁹⁸。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』には次のようなレシピが登場する。

彼女を待つあいだに、私は簡単な夕食を作った。梅干しをすりばちですりつぶして、それでサラダ・ドレッシングを作り、鰯と油あげと山芋のフライをいくつか作り、セロリと牛肉の煮物を用意した。出来は悪くなかった。時間があまったので私は缶ビールを飲みながら、みょうがのおひたしを作り、いんげんのごま和えを作った（127）。

次のようなものもある。

私は鍋に湯をわかして冷蔵庫の中にあったトマトを湯むきにし、にんにくとありあわせの野菜を刻んでトマト・ソースを作り、トマト・ピューレを加え、そこにストラスブルグ・ソーセージを入れてぐつぐつと煮込んだ。そしてそのあいだにキャベツとピーマンを細かく刻んでサラダを作り、コーヒーマーカーでコーヒーを入れ、フランス・パンに軽く水をふってクッキング・フォイルにくるんでオーブン・トースターで焼いた（579）。

ブローティガンも村上も、「おいしいようなレシピのトポス」とでも言うべきものを、それぞれの作品で表現したのだ。村上はファッションの描写でも定評があるが、それらはこの「おいしいようなレシピのトポス」が変形したものと考えることができる。魅惑的な言葉遣い、言葉の組み合わせによって、読者の心をくすぐる「身だしなみのおしゃれさを誇示するトポス」だ。

なお、「ハードボイルド・ワンダーランド」は筒井康隆の作品へのオマージュを含んでいるのではないか、という指摘をしておきたい。筒井の作品の愛読者であれば、「ハードボイルド」なのに「ワンダーランド」だという合体ぶりについて、何よりもその世界観から漂うスラップスティックな印象について、筒井の影を疑うだろう。これまでにこの問題が本格的に論じられたことはない。しかし、本稿の「おわりに」でも述べるが、村上は実は筒井の熱心な愛読者である。「ピンクのスーツを着た太った女の子」からは、筒井の「七瀬」三部作のヒロイン、超能力少女の火田七瀬の反響を聴きとることができる。

96 クルツィウス [1971] は食物をメタファーとして使う技法、恍惚を誘う「悦楽境」の描写について語っているが（第7章第3節と10章6節）、それを掛けあわせた「豪勢な食卓のトポス」とでも言うべきものがヨーロッパ文学の伝統にはある。

97 村上と親交がある柴田元幸は、村上の作品を語る際に、持説を述べるのにきわめて慎重だが、——村上から交際が漸たれば失うものは大きい——藤本和子に関しては「アメリカ文学の名翻訳者村上春樹の翻訳にしても——そして個々の言葉や比喩の使い方といった次元で考えれば、作家村上春樹の作品でさえ——、『アメリカの鰻釣り』をはじめとする藤本和子の訳業抜きでは考えられられない」とまで言っている（柴田 [2005], 267. 「作家」に傍点）。

98 ブローティガン [1975], 26.

第3節 「世界の終り」の文学的背景

次に「世界の終り」に眼を向けると、ここには中世ヨーロッパのイメージがある。しかし、村上は中世ヨーロッパの文学からではなく——村上はそれにほとんど関心がない——敬愛するチョコの作家フランツ・カフカの作品、特に『城』からそのイメージを得ている。静謐で超現実的な世界観が広がり、死の気配が漂っているのに、他方で不思議な明るみがある。重たい規律が人を支配し、そのなかで定められた毎日が送られる。カフカは、よく知られているように着想やモチーフが奇想に富み、それがポップな印象を与えるから、伝統的な文学作品であるものの、世界的な人気と影響力を有する。眼が覚めると巨大な虫になっているという展開であまりにも有名な中編小説「変身」。奇天烈な処刑器具が登場する短編小説「流刑地にて」、おもちゃめいた怪物が語られる超短編小説の「オドラデク」。村上が特に愛好する『城』も含めて、カフカの作品は悪夢的なカルト映画のようである。村上がやはり熱愛する「カルト映画の帝王」デイヴィッド・リンチ——次節でも言及——は、カフカの作品を映像化したいと古くから願いながら、まだ果たしていない。

「世界の終り」には、ナチス時代のドイツ、あるいはユダヤ人ゲトローや強制収容所の暗いイメージも混ざっている。村上は「三つのドイツ幻想」という短編小説について、「世界の終り」の文体の基礎があると述べているのだが⁹⁹、この作品は、村上が1983年秋に雑誌『BRUTUS』の企画で1ヶ月ほど滞在したドイツ旅行の結果として執筆されたのだ¹⁰⁰。アメリカの旅行と同じく村上は詳しく説明しないが、村上はこの旅行よりも前の海外経験を語ったことがないことを考えると、そのドイツ旅行が村上にとって最初の海外経験だった可能性が高い。村上の作品にはデビュー作の『風の歌を聴け』からナチス・ドイツやヒトラーの話題が頻出し¹⁰¹、自身、その興味は中学時代から持続しているものだ¹⁰²と説明する¹⁰²。カフカはユダヤ系のドイツ語作家だったから、それがユダヤ系を迫害したナチスのイメージと混じりあって、「世界の終り」の世界観を形成したことも考えられる¹⁰³。ただし、初めての海外旅行は初めてのヨーロッパ滞在でもあったから、村上は「ドイツ」をむしろ広く「ヨーロッパ」としても理解しただろう。「世界の終り」が中世ヨーロッパを連想させるのは、その反映だ。こうして、「ハードボイルド・ワンダーランド」のアメリカおよび東京の空気と同様に、「世界の終り」にはドイツないしヨーロッパの空気が入りこむことになった。

「世界の終り」には、村上が後年それほど言及しなくなったが、このころは愛着を明言していたH. P. ラヴクラフトの雰囲気も感じられる。SF的な要素が入った怪奇物語のイメージということだ¹⁰⁴。小山鉄郎は、リヒャルト・ヴァーグナーの楽劇『ニーベルングの指環』の影響を推測しているが¹⁰⁵、これについてはどうか。村上の作品は『ニーベルングの指環』と似たような構造を持つことが多いが——第3章第9節でも話題にする「シーク・アンド・ファインド」——、筆者には「世界の終り」との文体などにヴァーグナーの音響世界の反響が感じられない。

「ハードボイルド・ワンダーランド」と「世界の終り」という2つの物語が交互に語られるという構成は、アルゼンチンの作家マヌエル・プイグの影響が推測される。後年の村上はこの作家について

99 村上[1990-1991], 3, 付録「自作を語る」, XV-XVI.

100 しばしば、村上は前述した1984年のアメリカ旅行が初の海外旅行だと誤解されているが、実際にはドイツ旅行の方が半年ほど早い。

101 筆者は注10の講演でその概説をおこなった。

102 村上[2015a]の「ドイツの歴史に何を見るか」[2015年3月24日]を参照。

103 村上がカフカをドイツ語の作家と認識していなかったようだが(柴田[2006], 168)、カフカがドイツの隣国チェコに住んでいたユダヤ系の作家であることは自明に知っていたはずだから、村上はドイツで、少年時代から関心を抱いてきたカフカとナチス・ドイツの世界観を新たな現実感を伴って生きなおすことができただろう。

104 初期の指摘として、風間[1989], 162. 村上のラヴクラフトへの傾倒については、久居/くわ[1991], 45-49を参照。

105 小山[2010], 226-227.

言及しなくなっていたが、かつては愛読していると明言していた¹⁰⁶。プイグは、映画や音楽の様式を小説に取り入れる実験をしていて、村上はその技法を参考にしただろう。

第4節 映画とテレビドラマについて

映画というジャンルは、成立した時代に芸術か娯楽かと世界各地で議論の対象にされた。「芸術映画」と呼ばれるものも、多くの場合「ポップ」な要素が紛れこんでいるし、芸術的な要素が目立つ「ポップ」な映画も多い。その意味で、映画が村上にとって本質的な影響を与えるようになったのは、当然のことだったのだろう。村上は、早稲田大学の在学中に古い脚本を大量に読んで、デニス・ホッパー監督の『イージー・ライダー』（1969年）を主題として卒論を書いたことをしばしば話題にする。「ハードボイルド・ワンダーランド」では、この映画は3度も見たと言及されている。

また、「私」はジョン・ヒューストン監督の『キー・ラーゴ』（1948年）を自宅で見ながら、主演がハンプリー・ボガード、ヒロインがローレン・バコールという点で共通するハワード・ホークス監督の『3つ数えろ』（1946年）を思いだし、バコールに思いを馳せる。『3つ数えろ』は村上自身がのちに翻訳したチャンドラーの『大いなる眠り』を映画化した作品だ。ジョン・フォード監督の『静かなる男』（1952年）も自宅で見ると。スタンリー・キューブリック監督の『2001年宇宙の旅』（1968年）を自宅を見たことがあること、ジョージ・マーシャル監督の『魔術の恋』（1953年）——フーディニの奇術が話題になる——、マルクス兄弟の映画——第1章第5節で言及したハーポ・マルクスのコート——が比喩として語られる。アンソニー・マン監督の『エル・シド』（1961年）、ウィリアム・ワイラー監督の『ベン・ハー』（1951年）、セシル・B. デミル監督の『十戒』（1956年）、ヘンリー・コスター監督の『聖衣』（1953年）、キューブリック監督の『スパルタカス』（1960年）が話題になる。そして、ジョーン・フォード監督の『アパッチ砦』（1948年）、『黄色いリボン』（1949年）『幌馬車』（1950年）、『リオ・グランデの砦』（同年）。苦境と冒険の比喩として言及される映画群だ。ヒッチコックのレンタル・ビデオにヴィクター・フレミング監督の『オズの魔法使い』（1939年）。ほとんどはアメリカ映画だが、フランスのゴダール監督の映画も——時代遅れになったものとしてだが——言及される。

本章の第1節で述べた新しい文学史の思考実験をおこなうなら、具体的な影響関係（星座、あるいは「図」）だけではなく、その周囲（星図、あるいは「地」）の理解が重要になってくる。そうすると、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と映画の関係では、どのあたりがおもしろいだろうか。

まず、村上は、「ハードボイルド・ワンダーランド」を『インディ・ジョーンズ』シリーズに、「世界の終り」をトリュフォー監督の『華氏451度』に喩えたという事実がある¹⁰⁷。トリュフォーはフランスの映画監督で、この映画はイギリスで制作されたから、やはりヨーロッパ世界が意識されているのだ。『インディ・ジョーンズ』という比喩は大雑把過ぎると思うが、村上がよくやる韜晦だろうか。もっとも、村上は『スター・ウォーズ』シリーズも好むから、単にスリリングな冒険活劇と言いたかっただけかもしれない。

デイヴィッド・リンチの映像作品との関連づけもおもしろいだろう。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、村上が偏愛するリンチのテレビドラマ『ツイン・ピークス』（1990-1991年、2017年）、映画『マルホランド・ドライブ』（2001年）を、東アジア的に変形した作品という

106 村上是中上健次との対談で「プイグは大好きだけど、あの人は全部読んで面白いと思った」と発言し、中上は「プイグはラテンアメリカの村上春樹（笑）」と相槌を打っている（中上[1986], 113）。この小説の構成にプイグの影響を見る先行研究として、野谷[1995], 51-52を参照。

107 村上[1991], 48。

雰囲気がある¹⁰⁸。実際には、リンチのこの2つの作品は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が刊行されたあとに制作されたのだが、リンチは村上と同世代の映画人（1946 年生まれ）で、思い入れは深い。村上によると、『1Q84』について、リンチが監督、村上が脚本、音楽がトム・ヨークという形で映画化されるなら「面白いかも」と思ったが、残念ながらそのような打診は来ないまままだ、と冗談まじりに述べたことがある¹⁰⁹。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が、もしもリンチによって映像化されたらどのような映画あるいはテレビドラマになるだろうか、と村上も夢想したことがありそうだ。

さらに、日本のテレビドラマの問題がある。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、「純文学書下ろし特別作品」版と後年の「村上春樹全作品」版のあいだで異同が限定的だが、目立った変更点として次のものがある。地下を進みながら、「私」と「ピンクのスーツを着た太った娘」が会話する。

「何を考えていたの？」

「近藤正臣と中野良子と山崎努」

「忘れなさい」と彼女は言った（466）。

「純文学書下ろし特別作品」版のこの記述が、「村上春樹全作品」版では削除された¹¹⁰。ここで言及されている人名について、明里千章は、1972 年に放映されていたテレビドラマ『地の果てまで』のことではないかと指摘し、主演は近藤正臣でヒロインが中野良子だったが、山崎努が繋がらないと注釈する¹¹¹。このテレビドラマの原作はスコットランドの作家 A. J. クローニンで、原作《Beyond This Place》（1953 年）は『地の果てまで』という邦題で翻訳されていた。それで、村上の頭では、このテレビドラマと「世界の果てまで」という盤名で発売された楽曲「世界の終り」（End of the World）¹¹²とが結びついたので。「ハードボイルド・ワンダーランド」で「私」は地下を進みながらこのテレビドラマを思いだすから、まさに「私」は「地の果てまで」という気分だったのだろう。村上はまだ、「私」のこの発言が、「僕」のいる「世界の果て」に呼応していることを暗示したかったはずだ。「地の果てまで」という単語は出てこないから、村上らしい凝った謎掛けだった。

それでは、これはなぜ「村上春樹全作品」版で削除されたのだろうか。理由のひとつは、あまりにも凝っていて分かりづらいということだろう。別の理由として、記憶違いから山崎努と書いてしまったことに気づいた（あるいは指摘された）ということがあったのかもしれない。その部分だけ修正するのはいかにも格好が悪いから、まとめて削除したのかもしれない。しかし、翻訳されるのを嫌ったという可能性もあるだろう¹¹³。本稿の第 1 章でも言及した「マッチだとか松田聖子なんて下らなくって聴いてらんないよ」（493）は「村上春樹全作品」版でも残されたが、こちらは日本のポップ音楽への距離感が表現された箇所だ。原作がイギリス人のクローニンとはいえ、それは読者にはすぐには分からないようになっていいるから、村上は自身の作品から、日本のテレビドラマに距離感なく言及したように見える箇所を抹消したくなかったのではないか。

108 村上のリンチ愛好については、村上 [2015a] の「デヴィッド・リンチ監督の映画」[2015 年 1 月 28 日] を参照。

109 同上、「このスタッフなら映画脚本やります？」[2015 年 2 月 9 日]。

110 村上 [1990-1991], 4, 444.

111 明里 [2008], 233.

112 注 40 を参照。

113 柴田元幸が『村上春樹全作品』で加筆訂正がおこなわれたのは翻訳しやすいようにとの配慮かという質問に、村上はそうではなく、加筆訂正したかった箇所をまとめて直せる機会だったからだと説明する（柴田 [2006], 161）。しかし、村上のこの発言を信用する必要はない。なお、注 18 に記したように、実際には、『村上春樹全作品 1979～1989』刊行後も「純文学書下ろし特別作品」版が翻訳の底本にされることは多い。

この変更は若干の面倒を伴った。というのも、「近藤正臣」は第 29 章の見出しにも入っていたからだ。「純文学書下ろし特別作品」版では、「世界の終わり」の見出しは、「第 20 章 獣たちの死」のように 1 つの事物から成っている。「ハードボイルド・ワンダーランド」の見出しは、「第 29 章 湖水、近藤正臣、パンティー・ストッキング」のように 3 つの事物を並べた体裁である。これが全体にわたって統一されていた。「村上春樹全作品」版で、第 29 章だけ「近藤正臣」を削って「湖水、パンティー・ストッキング」にすると、不統一が生まれて格好が悪い。だから、村上はこの版の目次を眺めるとわかるように、「ハードボイルド・ワンダーランド」の見出しを全体に調整して、2 つまたは 3 つの事物が並ぶように変更している。目立たないながら、涙ぐましい努力があったのだ¹¹⁴。

第 5 節 音楽について

現在では、馴染みのない人には骨董品のようによそよそしく見えるクラシック音楽も、骨董品がしばしば元は「ポップ」な道具や雑貨であったように、多くは「ポップ」なものだった。ある世代以降は、ジャズが古典的で権威的と見なされることが稀ではないが、もちろん元はきわめてポップな音楽として誕生した。村上が好む英米のロックやポップスはもちろんそうだ。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、2 つの楽曲が突出した存在感を持っている。第 1 章第 3 節でも言及した「世界の果て」と、「ダニー・ボーイ」だ。前者は作品名の靈感源であるし、後者は「世界の終り」の謎を解く鍵になっている。「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、ボブ・ディラン——やはり村上が愛好する音楽家——の曲をいくつか聴き、「激しい雨」を聴きながら最後の時を迎える。他にも、英米のロックとポップス（ビートルズ、ドアーズ、ジミ・ヘンドリックス、ピーター&ゴードン、ヴェンチャーズ、ポリス、デュラン・デュランなど）、民謡（「アニー・ローリー」、「ペチカ」など）、ジャズ（モダン・ジャズ・カルテット、マイルズ・デイヴィス、レイ・チャールズ、デューク・エリントンなど）、クラシック音楽（ロベール・カサドシュが演奏するモーツァルトのピアノ・コンチェルト、ブルックナーの交響曲、ラヴェルの「ボレロ」、バッハの「ブランデンブルク協奏曲」の各種演奏など）が言及される。クラシック音楽、ジャズ、ロック、ポップスが分け隔てなく聞かれるのは、村上の作品ではおなじみのことだ。

ところで、村上は「音楽」というジャンルに特別な思い入れを持っているが、熱心な音楽マニアほどそうであるように、その趣味はどうしても限定されてしまう。村上が好んで言及する日本人の音楽家は、異様なほどに少ない¹¹⁵。村上が 2018 年に DJ を始めた「村上 Radio」では、村上自身も 2 回目に冗談交じりに趣味の狭さを釈明していた。村上の著作ではまったく言及されないが、一口に「音楽」といっても、東南アジアの子供向けの歌、中央アフリカのロック、中東のジャズ、川の水面を叩いて演奏するウォータードラムの音楽、仏教の寺院の読経、EDM、カリブ海の電子音楽、日本のロック（最近では「邦ロック」と呼ばれることが増えた）、韓国の演歌、自然音のフィールドレコーディングなどは、すべて「音楽」だ。それぞれのジャンルに（筆者を含めて）熱心な聞き手がいるし、村上のように音源を大量に収集している。当然のことではあるが、このような事実を直視することも、村上と「音楽」の関わり、あるいは村上の作品の性質を理解する上で重要になる。

第 1 章でも英訳に絡めて引用したが、「ハードボイルド・ワンダーランド」では、ロックを愛好するタクシーの運転手の意見という形を取って、「マッチだとか松田聖子なんて下らなくて聴いてらんないよ」（493）という当時の「歌謡曲」への拒否感が表明される。虚構の人物の口から作者自身の否定的な感情が発露されることに、筆者はいささか閉口する¹¹⁶。ところで、そのマッチ（つまり近

114 村上 [1990-1991], 4, 2-5.

115 クラシック音楽では小澤征爾、ジャズでは大西順子、J-Pop ではスガシカオにほとんど限定される。

116 ちなみに、短編小説「ハナレイ・ベイ」には、「ビーズの曲とか知ってます?」「知らないよ、そんなもん」という会話の場面があり（村上 [2005a], 69）、これは類似した例である。「そんなもん」という投げやりな

藤真彦)や松田聖子といった80年代の男女アイドルの楽曲も含めて、かつて「歌謡曲」とか「ポップス」と呼ばれた日本の大衆音楽は、村上に限らずかつての音楽マニアから低評価が与えられがちだったことを多くの人が知っているだろう。だが、そうした(低俗な?)楽曲は、2010年代にはDJ界隈で「昭和歌謡」あるいは「和モノ」という名称によって再評価されるようになった。竹田青嗣はかつて松任谷由実、井上陽水、中島みゆき、サザンオールスターズといったポップ音楽家たちを、村上および村上龍の作品に関連づけたことがあった。竹田の議論は、村上の小説と陽水の楽曲に類似性を見るというたぐいのもので、筆者の意見では、両者は直接的には繋がらないが、どちらも1960年代にボブ・ディランの影響を受け(陽水は1948年生まれで村上と同学年)、1980年代には英米のロックにも影響されて、都会生活を主題にした作品を量産したから、間接的には完全に繋がっていると考える。村上はこのような関連づけを嫌う作家だが、批評家や研究者は不要な遠慮をせずに、もっと論じたほうが良いのではないか。

趣味は人それぞれであって良いはずであるし、うしろの時代から先立つ時代の感性の限界を非難することは正しいと思わない。それでも、個々の作家の審美的価値観が具体的にどのような輪郭を有するかということについての正確な把握は、彼らの作品を理解する上でも、時代や文化や歴史の総体を眺望する上でも、きわめて重要な意味を持つ。

第6節 「サブカルチャー」と「オタク文化」と村上春樹

「ポップカルチャー」や「サブカルチャー」を定義づけたり、歴史、現況を本格的に整理したりすれば、大著が何冊も生まれる。本稿では、次のように考えておきたい。まず村上の少年時代には、伝統的な文化への反抗の要素を強調して「カウンター・カルチャー」と呼ばれるものがあり、精神の暗黒面に迫る要素を強調して「アンダーグラウンド・カルチャー」(アングラ)と呼ばれるものもあった。これらが当時の「ポップカルチャー」だった。村上が20代を過ごした1970年代から、非主流派の趣向と享樂的な明るさをともに尊ぶ「サブカルチャー」(サブカル)が人気を博していき、1980年代には『POPEYE』、『宝島』などがその文化的発信源として機能した。1990年代には『Quick Japan』や『STUDIO VOICE』が同じ役割を担っていた。他方、1980年代からはマンガ、アニメ、コンピューターゲーム——現在の一般的な用語法を踏まえて以下は単に「ゲーム」と呼ぶ——などを趣味の中心とした「オタク文化」が力を伸ばし、1990年代にはライトノベル——以下「ラノベ」——やインターネット上の各種コミュニティも一般化した。2000年代には日本の「ポップカルチャー」や「サブカルチャー」の主流は、「オタク文化」という状況になった。

オタク文化の定義、歴史、現況も語ればキリはなく、異論もたくさん出てくるはずだが、おおむね次のようにまとめられる¹¹⁷。手塚治虫は元々ディズニー・アニメーションに憧れていて、これを戦前のマンガや宝塚歌劇の様式と統合して、その作風を形成した。その様式は多くの人を魅了し、マンガ文化が本格的に形成され、対抗者も次々に現れることで、この領域は豊穡になった。手塚はリミテッド・アニメーションの制作に挑戦し、それは粗悪な電動紙芝居といったものだったが、それはそれでさまざまな才能を生みだし、海外にも輸出されて、日本の「アニメ」の人気は高まった。他方、高畑勲や高畑の片腕として力をつけた宮崎駿は、アメリカのアニメーションに惹かれた手塚とは異なっていて、むしろフランスやロシアのアニメーションに学び、芸術性の高い日本アニメを構築した。海外で日本アニメが芸術的にも評価されるのはこの機運の影響が大きい。ただし、高畑や宮崎も、その作品のキャラクター設計や想像力の形態を見れば、手塚が開拓したマンガ文化と深く結ばれていることが

感想は村上自身の見解とは無関係という反論があるかもしれないが、〈Bz〉というバンド名を投げやりに「ビーズ」と表記した上で、「そんなもん」扱いするところに、書き手の悪意が透けて見える。言うまでもなく、村上ハスガシカオの名を「すがしかお」や「菅止戈男」(本名)とは決して書かない。

117 以下は、30年以上「オタク」として生きてきた筆者自身の体験と知識にもとづく説明として理解されたい。

分かる。日本ではゲームも大抵は既存のマンガの様式を参照しており、ラノベは原則として小説の形を取ったマンガである。

村上はデビューからしばらくは、年下の世代に人気があった「サブカルチャー」に広く理解を示す立場を取っていた。『宝島』や『STUDIO VOICE』で特集が組まれたり、村上自身も紙面に登場したりした。それらの雑誌に寄稿したことがあったし、遊び心のある企画に関わったこともあった。ところが、村上は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を刊行した翌年、1986年にヨーロッパに移住する。1990年に帰国したものの、1991年にはアメリカに移住し、次に帰国したのは1995年だった。これはインターネットが普及しはじめる直前の時期に当たり、長期的な海外生活によって、村上は日本社会とかなり断絶した。村上が「サブカルチャー」の雑誌に登場することもなくなった。

村上の作品は、SFやファンタジー小説に通じている。主人公が複数の「女の子」——村上は20代の女性でもそのように表現する！——から好意を寄せられるという設置は、オタク用語で「ハーレム展開」と呼ばれる。インターネット上の意見を見ても、村上の作品をマンガ、アニメ、ゲーム、ラノベになぞらえる声は多い。村上自身は、アニメやラノベに関心が薄い。アニメが1970年代後半、大学生らにブームを起こしたところ、村上は20代後半のジャズ喫茶（夜はジャズ・バー）の経営者だった。1990年代にラノベが若者の支持を確立したところ、村上は人気作家としての地位を確立していた。前段落で記した海外生活もある。村上がアニメやラノベと擦れちがったのは、不思議ではないし、村上の同世代の人々の多くもそうだ。村上の1世代下、おおむね1960年前後に生まれた「オタク」を「オタク第1世代」と呼ぶ。現在、2000年前後に生まれた「オタク第5世代」までがあるが、「オタク文化」が日本の「ポップカルチャー」の主流になったことから、「オタク」という言葉は若年層のあいだで使用頻度が下がっている。

村上は、海外では、アニメ作家の宮崎駿と並んで語られることが多い。日本の新しい文化、娯楽性と芸術性を兼ねそなえたポップカルチャーに惹かれ、かつ「文学」にも関心がある若者は、この組み合わせを好むし、それに対応して、海外のマスメディアも同様だ。『もののけ姫』（1997年）が公開されたところに、ある海外メディアが、村上へのインタビューで、宮崎監督のアニメ映画について、「あなたの小説との共通点が見受けられるように感じる」と指摘した。村上は、「僕はあまりアニメ映画というのは見ないんです。あまりイメージがくっきりしたかたちをとるものは苦手かもしれない」とそっけなく答えた¹¹⁸。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に、「私」がゲームセンターで「ビデオ・ゲーム」に興じる場面があって、それは「川を渡って攻めこんでくる戦車隊を対戦車砲で殲滅させるゲーム」として語られる（543）。村上が30歳になりかけていた1978年——村上がデビューする前年——、インベーダーゲームが大流行を起こして、村上の世代の青年たちはこれに夢中になった。上で述べた「私」の「ビデオ・ゲーム」もこのたぐいで、村上ら「団塊の世代」はゲームに夢中になった最初の世代でもあった。しかし、現在の村上は——やはりこの世代が一般にそうであるように——ゲームはしないと語る¹¹⁹。それでも、村上が現在も、コンピューターゲームを喩えとして用いて、自分の内部ではプログラマー側とプレイヤー側が完全に分裂していて、設計しながら同時に遊んで楽しむような感覚で原稿を書くのだと語るのは興味深い¹²⁰。小説の創作をゲームのデザインとプレイの同時進行として理解する村上は、その意味ではかなりのゲーム中毒と言えるだろう。

118 村上[2010a], 232.

119 柴田 [2006], 177-178.

120 村上/川上[2017], 103-104.

第7節 村上マンガ受容と、「ガロ系」作家としての村上

マンガは、村上春樹の作品を理解する上で、本質的な意味を有する。

村上らの世代は、大学生になってもマンガを読むというのが理由で、上の世代から奇異に思われた最初の世代という側面もある。村上の作品が、デビュー作からしばらく佐々木マキのイラストによって飾られていたことは広く知られている。佐々木マキは、芸術的なマンガを発表する媒体として一時代を築いた『ガロ』の作家で、村上は1967/68年ごろ、つまりいわゆる「大学浪人」だった時期に、友人たちと佐々木マキに時代の最先端の魅力を見たと言¹²¹。最初の単行本『風の歌の聴け』の表紙は、「どうしても佐々木マキさんの絵でなくてはならなかった」とまで言う¹²²。自身のマンガ体験について、村上は述べる。

高校時代には「ガロ」をよく読んでいましたよ。大好きだった。つげ義春とか、白土三平とか、素晴らしかったですね。手塚治虫さんの「COM」もありました。もう少し後のことになりますが、僕が好きだったのは山岸涼子さんの『日出処の天子』と村上もとかさんの『赤いペガサス』ですね。ニキ・ラウダかっこよかったな。最近は漫画ってほとんど読んでいませんが¹²³。

『ガロ』のつげ、白土、それから手塚が『ガロ』に対抗して創刊した『COM』を楽しんだのは、1970年前後の大学生にとっては標準的なことだった。日本で戦前から続いていた叙事的あるいは叙情的な文学の形式が、マンガ独自の方法へと置き換えられて、『ガロ』に掲載された。村上が言及するつげや白土の作品はそれだ。そのころ人気を失いつつあった手塚が創刊した『COM』は、手塚系の作家たちを集めた『ガロ』への対抗誌で、手塚の『火の鳥』シリーズ、石森章太郎の『ジュン』や『サイボーグ009—神々との戦い』、永島慎二のヒッピー生活を基にした作品、新人の実験的なマンガなどが掲載された。『ガロ』や『COM』に掲載されたマンガには、村上の小説の源流がある。

『COM』は1973年に刊行を停止したが、『ガロ』は2002年まで刊行された。1974年からは、安西水丸のマンガが掲載されるようになったが、安西はのちに村上をもっとも支えたイラストレーターとなっただけでなく、その本名「渡辺昇」は、そのまま村上の1985年に発表された短編小説「象の消滅」（動物園の飼育員）、「ファミリー・アフエア」（「僕」の妹の婚約者）、「双子と沈んだ大陸」（「僕」の共同経営者）に登場し、その翌年に発表された短編小説「ねじまき鳥と火曜日の女たち」では「ワタナベ・ノボル」（猫と、登場しない「僕」の妻の兄の名前）になった。『ノルウェイの森』（1987年）の「僕」は、上の猫の名前が変形された「ワタナベトオル」であり、さらにこの2つの名前がまた変形されて『ねじまき鳥クロニクル』（1994-1995年）の「僕」こと「岡田亨」（オカダトオル）と、妻の兄「綿谷昇」（ワタヤノボル、飼い猫の名前でもある）に分裂した。『夜のくもぎら』（1995年）に収められたいくつかの超短編小説にも、「渡辺昇」が登場する。

70年代後半から高い画力を持ちながら、敢えて脱力するような「ヘタさ」でユーモアを表現する湯村輝彦が『ガロ』で活躍するようになると、「ヘタウマ」の作家たち——湯村と異なり大抵は画力が低いのだが——が登場してくる。湯村輝彦は和田誠に私淑し、糸井重里との共著『情熱のペンギンごはん』（1980年）を刊行した。村上は湯村と組んだことはないし、『ガロ』に寄稿したこともない。しかし、村上の初期作品によく登場していた「ヘタウマ」（？）な村上自身の挿画を思いだしてみよう。佐々木マキや安西水丸への傾倒と、村上が和田誠と頻繁に共同作業をおこなってきた事実、1981年には糸井との共著『夢で会いましょう』を刊行したことも、思いだしてみよう。そうすれば、真実への見通しが開ける。村上は、この「ヘタウマ」ブームの端、あるいは周縁から出てきた作家だったわけだ。すなわち村上はいわゆる「ガロ系」の、マンガ家ならぬ小説家だった。

121 村上 [1984], 159.

122 佐々木 [2001], 帯文.

123 村上 [2015], 「好きな漫画家はいますか？」 [2015年3月27日].

ここで、村上の初期——ここでは暫定的に『ノルウェイの森』までとする——の単行本のジャケットの絵や挿画を誰が担当したかを、時系列で見てみよう¹²⁴。

- 1979 年 7 月、『風の歌を聴け』（佐々木マキ）
- 1980 年 6 月、『1973 年のピンボール』（佐々木マキ）
- 1982 年 10 月、『羊をめぐる冒険』（佐々木マキ）
- 1983 年 5 月、『中国行きのスロウ・ボート』（安西水丸）
- 1983 年 12 月、『象工場のハッピーエンド』（安西水丸）
- 1984 年 7 月、『蜚・納屋を焼く・その他の短編』（安西水丸）
- 1984 年 7 月、『村上朝日堂』（安西水丸）
- 1985 年 6 月、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（司修）
- 1985 年 11 月、『羊男のクリスマス』（佐々木マキ）
- 1986 年 4 月、『パン屋再襲撃』（佐々木マキ）
- 1986 年 6 月、『村上朝日堂の逆襲』（安西水丸）
- 1986 年 11 月、『ランゲルハンス島の午後』（安西水丸）
- 1987 年 2 月、『THE SCRAP——懐かしの 1980 年代』（和田誠）
- 1987 年 4 月、『日出る国の工場』（安西水丸）
- 1987 年 9 月、『ノルウェイの森』（なし）

佐々木マキとの協力関係から始まり、安西水丸が中心的役割を代わるようになり、和田誠も入るようになる、という展開である。のちには、佐々木マキとの協働は解消され、安西水丸が中心的な役割を担うようになり、和田誠の活躍も安西に匹敵するほどに増えた。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の司修だけが例外的に『ガロ』に無関係だが、これについては第 3 章第 10 節で後述する。

のちには、『ガロ』と直接の関係がない大橋歩やフジモトマサルなども村上の書物の挿画を担当するようになるが——ただしフジモトマサルのマングは『ガロ』の系統に属する——、上で一覧にした時期に眼を向けると、おおむね、佐々木マキから安西水丸への移行ということが目立っている。佐々木も安西も、都会的な清涼感のあるマンガの描き手という点で共通していたが、佐々木のマンガではコラージュの技法が重視され、他方で安西は軽やかな叙情的な筆致に定評があったから、実はこの「移行」は、ヴォネガットの影響が目立つ形でデビューした村上が、チャンドラーの影響が明らかな様式へと「移行」したことに対応している。コラージュの機知から、都会的な疾走感への「移行」である。

村上が「ガロ系の小説家」というべき存在だった事実は、正確に把握されてこなかった。「純文学」の世界では、村上を、漠然と「ポップカルチャー」「サブカルチャー」の影響を受けた作家というような曖昧な理解をしていたからだ。時が流れたいまでは、村上が国際的な作家へと成長したことで、そして「ヘタウマ」ブームが過去のものとなったことで、村上のこのような原点も、ほとんど忘却されつつある。村上は自身で「ヘタウマ」の絵を描くのをやめた。第 1 章の最後で、村上春樹の実像は、「国内作家」としても、実はまだそれほどよく知られていないと述べたが、「ガロ系」作家だった村上、という側面もそのひとつだ。

第 8 節 文学的トポス「妹」

村上が先の引用で「もう少し後のこと」として言及している、山岸涼子の『日出処の天子』（白泉社）と村上もとかの『赤いペガサス』（小学館）は、また別の重要な事実を暗示している。このふたつのマンガは、村上の愛読者にとっても、それほど村上の小説のイメージと調和するものではない。

124 村上の意向が通りにくいであろうから共著、翻訳は除外した。

これらの作品の登場は『ガロ』や『COM』の全盛期より時代が10年ほど先であり、村上はデビュー前後にこれらを楽しんでいたことになる。

『日出処の天子』は1970年代前半から1980年代中盤にかけて、一部の少女マンガ(萩尾望都、大島弓子、竹宮恵子、そしてこの山岸涼子ら)が先鋭的だと話題になった時代の人気作のひとつだ。超能力を持った同性愛者として設定された聖徳太子が主人公で、少女マンガの伝統的描線を、独自性の強い唐草模様のような様式へと昇華していた。『赤いペガサス』は「ボンベイ・ブラッド」と呼ばれる希少な血液のF1レーサーが主人公のレースもので、成年向けのいわゆる「劇画」を少年マンガに持ちこんだ様式を取っていた。2つの作品の主題や様式はまったく異なっており、両方を愛好する人は稀なのだが、村上はこのふたつの作品のどこに惹かれたのだろうか。

筆者はこの2つのマンガを愛読し、所蔵しているため、村上が上の引用で言及しなかった事情を察することができる。つまり、この2作品にはある共通点があって、それは村上の作品と呼応している。『日出処の天使』では、「聖徳太子」と彼から偏愛される「蘇我蝦夷」が物語を進めていくが、クライマックスの場面では、蝦夷は同父母の実妹と近親姦の關係に陥ってしまい、苦悩する。母を別とする兄と妹、姉と弟の婚姻は許された時代だが、同父母の兄と妹の肉體關係はタブーだった。他方、『赤いペガサス』は、死と隣り合わせのF1レースに挑みつづける主人公を実妹が心身ともに支えていく。彼女は実の兄と同じ希少な血を有していて、兄がレースで大事故を起こしたときには、彼女からの輸血が命綱になる。ふたりは同父母の兄と妹だが、思春期まで離れ離れで育てられたため、初対面のときから恋愛感情に囚われてしまい、それを抑圧して苦しむ。だが、物語の最後で、主人公は妹にこれからはふたりで一緒に暮らそう、事情を知らない世間の人々は夫と妻だと思ってくれるはずだと語り、妹は兄の想いに応える。つまり、全体として見れば共通点がないように見えるこの2つのマンガは、実の兄と妹が肉體的に結ばれることの苦悩をテーマにした作品なのだ。

村上の愛読者は、彼の小説——いや訳書であるサリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』などもそうであるが——が、しばしば実の兄と妹の關係性として、どこことなくエロティックなニュアンスを描きたがる傾向を知っているだろう。短編小説『ファミリー・アフエア』は典型的にそうであるし、『ねじまき鳥クロニクル』では、「僕」の妻「クミコ」が、実兄から強姦されていたことが暗示されていた。それどころか、村上の作品の男女の恋人は、しばしば兄と妹のように似ている。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』で言えば、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」と「リファレンス係の女の子」、あるいは「私」と「ピンクのスーツを着た太った娘」、それから「世界の終り」の「僕」と「図書館の少女」は、いずれも兄と妹のような印象を与える。

このような「妹」への関心はどこから来るのだろうか。20世紀のオーストリアの作家ローベルト・ムージルは『特性のない男』で、長らく離れて暮らした兄と妹が再開し、精神的に惹かれあい、性的關係を持つ可否かを逡巡しながら、社会と神秘主義の關係についての考察を巡らせあうという物語を描いた。文化人類学者の山口昌男は『文化と両義性』(1975年)でこの作品に注目し¹²⁵、それが大江健三郎に影響を与えた。もともと大江には「妹」への憧れがあったが¹²⁶、山口の書物の3年後に出版された大江のエッセイ集『小説の方法』(1978年)ではムージルの作品への関心——英語とフランス語を理解し、ドイツ語を理解しない大江はドイツ語作家への憧れが強い——が語られ¹²⁷、長編小説

125 山口[1975], 5章3節。

126 第3章第3節でも述べるが、『万延元年のフットボール』には実妹への強姦というモチーフが登場する。さらに、『日常生活の冒険』で、「ぼく」と主人公の齋木犀吉は次のように会話する。

「あの人はきみ自身によく似ているし、良い結婚だよ」

「確かに、あいつは俺と似ているなあ。俺は時どき、妹と性交しているような、涙ぐましい気分でお orgas ムになることがあるよ。もし俺が自分の子供を生ませるとすると、あいつより他の女を選びはしない」(大江[1964], 76)

127 同書の2「構想のさまざまなレベル」の熱を入れた叙述を参照されたい。

『同時代ゲーム』（1979 年）において、語り手である兄と姿を見せない妹のエロティックな関係が物語を推進する仕組みが取られた。のちに大江が古井由吉と交流を深めた理由のひとつには、古井が伝統的な「純文学」の枠組みに拘る作家だからという以外に、元々ムージルの研究者で、翻訳も手掛けているという事情が働いているのだろう¹²⁸。

ムージル、大江、村上を対比すると、何か見えてくるものがないだろうか。

まず、1 つには「妹」やそれにたぐいする存在が身近になくて、幻想を抱いてしまうという分かりやすい理由があるだろう。ムージルと村上は一人っ子である。大江は兄と姉が 2 人ずつ、弟が 1 人、妹が 1 人という状況で育ったが、姉や妹とはそれほど親しい関係ではなかったようで、むしろ高校時代から友人だった伊丹十三の妹に恋愛感情を持ち、のちに結婚したという経緯が、「妹」への憧れをはぐくんだ¹²⁹。

第 2 に、付き合いが長い夫婦や恋人が、その交流をとおして兄と妹あるいは姉と弟のように似てくるというありきたりな事実もある。大江は 25 歳で、村上は 22 歳で結婚し、初婚の妻と生活を共にしつつづけている。ムージルは 30 歳で結婚したが、その妻との鴛鴦夫婦ぶりは有名だった。

第 3 に、3 者とも「魂」を文学的テーマとしていた。村上と大江については第 3 章で改めて取りあげるが、ムージルも同じ方向性の作家で、大江がこの作家に惹かれた最大の理由もそこにあるだろう。3 者には共通して、「魂」を主題にしたロシアの作家ドストエフスキーの圧倒的な影響がある。

第 4 に、そのドストエフスキーが『悪霊』で描いた少女凌辱のモチーフである。ムージルは『特性のない男』に若い娼婦を無差別に殺した「モースブルッガー」という人物を登場させ、主人公たち兄妹の精神的なエロティシズムと対照させた。大江、村上の作品の両方で、未成年の少女が成人男性と性交渉をおこなうモチーフがきわめて多いことを、それぞれの読者は知っているはずだ。

「オタク文化」では、「妹」へのエロティックな関心は「妹萌え」と呼ばれる。マンガの様式で女性を描けば、なまなましが捨象される。近親者とのエロティックな関係から忌避感が脱落して、快感を伴った背徳の意識が、蒸留されるようにして残る。このような構造が理由で、「妹萌え」はマンガ、アニメ、ゲーム、ラノベの世界に氾濫している。兄は妹と戯れあい、同居する家族であるから決定的な決裂に至らない。ムージル、大江、村上の「妹」への関心は伝統的な小説のもので、ドストエフスキーの影の元にあって、かつそれぞれに世界観や文体はまったく異なるから、これを「妹萌え」と呼ぶのは乱暴だろう。村上もとかや山岸涼子のマンガは、1970 年代後半から 1980 年代前半にかけての流行を反映していて、「オタク文化」に属するとは言えないから、それらも「妹萌え」とは言えない。「オタク文化」の「妹萌え」は、1980 年代から 1990 代にかけて「アニメ風美少女」の様式が整ったのちに生まれてきた。

だが、それでも「妹」への憧れは同じ根を持っている。村上は、自身が手がけたサリンジャーの翻訳について、妹が兄を「あなた」と呼ぶのにこだわったこと、「お兄ちゃん」や「兄さん」と呼ぶように訳したら、「僕にはおしまいなんですよね」と語る¹³⁰。「オタク文化」の「妹萌え」の作品で、アニメ声の女の子が「お兄ちゃん！」と呼びかけてくる感受性と、村上とのあいだには乖離があるし、もちろん、ムージルや大江もそうだろう。しかし、筆者は思うのだが、妹が兄に「お兄ちゃん！」と呼ぶよりは、「あなた」と呼ぶ方が、恋人関係や夫婦関係のようで、よほどエロティックであり、ある意味ではより深刻な「妹」への執着がそこにはある。それに、幻想的な「兄」と「妹」の

128 注 78 に述べた事典で、筆者はムージル関係の項目も執筆している。日本語で読める主要な参考文献として、ムジール[1964・1966]とコリーノ[2009・2015]を参照。

129 秋草俊一郎は、その傑出したナボコフ論で、大江がナボコフに傾倒していた事情がよく分からないと述べているが（秋草[2018, 248-249]）、結局のところそれは「妹」幻想が「ロリータ」幻想に変奏されたということではあるまいか。

130 村上/柴田[2003], 49.

関係を期待するという心性は、いかなるものであれ——ノーベル文学賞作家のものであれ「オタク」の青少年のものであれ——「魂の片割れ」とでも呼びうる存在を求める孤独感から、生まれてくる。現実上の「妹」は、「魂の片割れ」では普通はありえないが、虚構の世界では、そのような「妹」は十分にその私たちの幻想を満たしてくれる。だから、ミュージル、大江、村上の「妹」への憧れは、やはり根の部分では「オタク文化」のそれと同一である。このような形で、クルツィウス風に言えば「文学的トポス」としての「妹」はあった。

第9節 加藤典洋の議論へ

ここで、加藤典洋の議論に眼を向けてみよう。加藤は文芸評論の方法に依拠しながら社会、歴史、政治も考察する批評家で、『敗戦後論』などによる「戦後日本」の重要な論者であり、また村上研究においてもっとも重要な研究書『イエローページ』の著者でもある。

加藤によると、村上の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、刊行当時において新しい倫理のあり方を予兆させるものだったという。加藤の議論は年を経て——村上の新作や時代の変化を反映して——何度か改定されたが、概要を示すと次のようになる¹³¹。

「僕」は、「世界の終り」に留まれば苦難の日々が待ちうけていることを理解している。その場所が架空の存在である以上、そこに留まることは「正しい」現実への回路を絶ちきる行為でもあるということも理解している。それなのに、「僕」は自分自身である「私」の中に生まれた「世界の終り」に「責任」を感じ、逃れられないと感じる。脱出を強行することは、「責任」の回避だと、「僕」の心が告げるのだ。一般的な観点からは、自分が作りだした架空の世界に内閉されることは現実逃避に見える。しかし、「僕」は世間的な正しさではなく、自分の「心」が求めることに素直に従うという覚悟のもとに、架空の世界に留まる。ここから、私たちが生きる現実へのヒントが得られる。たとえば「オタク」のように、「内閉」を選んだ人間に対して、正しい現実に戻せよと批判する人々がいるが、それはむしろ安易ではないか。「正しい」とされる現実から「内閉」によって身を守り、現実とは距離感を持って接することから始めないと、むしろ「現実」の問題は解決されず、隠蔽されるのではないか。村上春樹は、その認識に、きわめて早い段階において到達していたのであり、現実と自分との接点を見出せないと感じる人々の心性を理解していた。ただし、村上はいつまでも『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の倫理に留まらなかった。村上は、内閉によって自分を守るということが、どうしてもなく不可能な事態があるということに眼を向けるようになっていく。その最初の成果は短編小説『ファミリー・アフエア』であり、長編小説の『ノルウェイの森』や『ねじまき鳥クロニクル』が、その問題意識を発展させることで生まれていく。村上は作家としての発展に伴って、彼の認識を更新していった。

このような解釈の図式には、先駆的な議論がある。1981年に三浦雅士は、『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』について、「僕」の態度は現実逃避として受けとめられるかもしれないが、それは納得できない現実に加担しないという「内閉」の倫理なのだと指摘し、川本三郎が近い観点から村上を評価しようとした¹³²。加藤は1978年（村上がデビューする前年）から1982年までカナダのモントリオールに出張していたから、村上の最初期の受容には接することがなく、自身の考えをむしろ吉本隆明と竹田青嗣の影響から構築した。

131 加藤 [1996], 79-109. 加藤 [2015], 88-95.

132 三浦 [1981]（のちに三浦 [1982] に収録）と川本 [1981], 455 を参照。ただし、そこで両名は、実際には「内閉」ではなく、「自閉」という言葉を使用している。かつて、自閉症スペクトラム障害への誤解と結びついて「自閉」がよく論じられたが、両名とも現在の言葉では「内閉」に当たる内容を論じている。「自閉」の誤用は他の批評家にも広く共有されていた。

吉本は、同時期に本章第 1 節で述べたように「ポップ文学」を評価する立場を拡大して、ポップ音楽、テレビ CM、前衛詩などについての議論も統合して、『マス・イメージ論』を発表していた（1982-1983 年に連載、1984 年に単行本）。この吉本の影響を多分に受けながら、竹田が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』について論じ、それを加藤が継承し¹³³、かつ村上の作品を追いかけることで、発展させたのだった¹³⁴。この結果として、加藤の解釈では、「世界」あるいは「現実」の多元性というものが想定されて、世間的な一般倫理よりも「心」に従うという新しい倫理を、村上の作品に見出すことになった。加藤がそのような見解を確立したのは、『ねじまき鳥クロニクル』のあとに刊行された『イエローページ村上春樹』である。この書物が 1996 年に刊行されたことを考えると、加藤が時代の新しい状況に敏感に反応していたことが分かる。なぜなら、この年にのちの「セカイ系」の源泉となるアニメ『新世紀エヴァンゲリオン』（以下『エヴァンゲリオン』）が社会現象を起こしていたからで、加藤の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論は「セカイ系」でのそれと酷似しているのだ。だが、このことは次節で改めて述べよう。

若者の間に「オタク文化」が芽を出した 1980 年前後、吉本はすでに 50 代だった。一部の若者——当時はまだ一般化していなかった呼称で言えば「オタク」——から熱く支持されていた『機動戦士ガンダム』や『宇宙戦艦ヤマト』といった SF アニメを、吉本は積極的に評価し、核戦争の不安が常態化している当時の状況があつて、その状況は容易に動かせないという閉塞が現実存在している以上、「自分の「人間性」を SF アニメ的にいつも客体化していることがどうしても必要だと思われる」と主張し、その感覚を上述のアニメは体現していると見なした¹³⁵。吉本は「SF アニメ的」感覚の人間観に「世界」をいかに切りとるかという新しいヒントを求め、加藤がそれを継いだという形だ¹³⁶。加藤は村上の 1 歳年長で——ただし村上は早生まれなので同学年——、村上と同様に「ポップカルチャー」への抵抗感が少ない世代の批評家であるだけでなく¹³⁷、村上とは異なって（吉本譲りか）、下の世代の「ポップカルチャー」にも理解を示す¹³⁸。しかし、全体として見れば、「サブカルチャー」や「オタク文化」に熱心な批評家というわけではなく、現代の諸問題を幅広く見通すことに関心が強い。その最大の重要性は、かつて吉本が「ポップ小説」と呼んだ小説の流れを擁護してきたことにあり、かつ、それが日本文学の伝統的な作家の議論と連続の相のもとに把握されている。このような加藤の特徴は、この理想を共有する高橋源一郎との 2004 年の対談によく表れている¹³⁹。このときに加藤が好意的に言及したのは、井伏鱒二、古井由吉、津島佑子、村上龍、伊藤比呂美、村上春樹、高橋源一郎、山田詠美、吉本ばなな、阿部和重、星野智幸、吉田修一、中原昌也、平野啓一郎、舞城王太郎、佐藤友哉だった。もちろん、これが評価する作家の全体像というわけではない。

133 煩雑になるため詳しい説明を省くが、吉本 [1984]、竹田 [1987] の「〈世界〉の輪郭」、加藤 [1987] の「I」に収録された 4 つの批評を参照すると、過程をおおむね再構成できる。

134 三浦や川本による村上に対する見解は広く受容され、竹田や加藤はそれほど意識していなかったようだが、やはり入りこんでいるように思われる。

135 吉本 [1982], 25-26.

136 しかし、冷戦時代はその後幕を閉じたから、加藤は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論を再構成する必要があった。このことは注 133 の 6 つの文献と注 131 の 2 つの文献を時系列的に追うと、明らかだ。

137 『ゴジラ』シリーズについては単著がある（加藤 [2010]）。

138 岩明均のマンガ『寄生獣』についての言及は、かつて著書に頻出し、それが阿部和重の『シンセミア』とともに、村上の『海辺のカフカ』に関連づけられたこともある（加藤 [2004], 151）。宮崎駿や高畑勲のジブリ・アニメを考察の手がかりとすることもあつたし、『エヴァンゲリオン』の話題も出てくる。あだち充の『みゆき』と『タッチ』、相原コージの『コージ苑』を論評したこともあつた（加藤 [1990], 加藤 [1994]）。綿矢りさの『夢を与える』が岡崎京子の『ヘルタースケルター』と重ねて論じられた（加藤 [2006], 133-134）。

139 加藤/高橋 [2004] を参照。

その加藤の課題のひとつは、大江健三郎と村上春樹とを包括的な枠組みで理解できるような状況を生み出すことにある。自身の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論について、加藤は大江は『個人的な体験』（1967 年）の結末で、主人公が外国に行く選択肢を自発的に捨てて、日本での生活を守るという決断を下したことを、その時代のひとつの倫理としてふさわしいことと感じ、その 20 年近くのちに、村上の小説が新しい形で近い倫理を示したことが印象的だったと語る¹⁴⁰。つまり、加藤が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に見た価値観は、1960 年代の大江の価値観や、2000 年代の「セカイ系」の価値観と、連続のもとにある。このことが、筆者自身にとっては興味深い。

大江については第 3 章で述べるが、この作家も登場時点では際立ってポップな作家——そのころの言い方では「軽薄な作家」——だった。ただし、大江には「サブカルチャー」や「オタク文化」への関心はほとんどなく、むしろ敵対的な立場を示していた¹⁴¹。大江の作品のポップさは、奇抜な想像力に支えられているが、それは大江が好んだ幻想的な作風の文学作品（T.S. エリオット、ウィリアム・ブレイク、ダンテ・アリギエーリ、ウィリアム・バトラー・イェイツ、エドガー・アラン・ポー、埴谷雄高など）や、同時代の SF 要素を持った小説（カート・ヴォネガット、ストルガツキー兄弟、安部公房、井上ひさし、筒井康隆など）を源泉としている。

それでも、そうした幻想的な文学作品や SF 小説は、現在の「オタク文化」の源流でもある。大江の『万延元年のフットボール』を見ると、義一郎、S 次、蜜三郎、鷹四という兄弟が登場する。現代の「キラキラネーム」の上に行く感性がここにあり、「マンガ的」「アニメ的」と言われても仕方がないものだ。それに、村上の作品もそうであるように、大江の作品もしばしば「ラノベ的」だ。宇宙空間や異世界を移動し、若く美しい女性が、積極的に主人公に性的な満足感をもたらしてくれる。現在では大江よりも年長あるいは同年代の作家や批評家がほとんどいなくなってしまったが、大江が若かったころの論評や座談会を探てみると、村上がデビュー以来そうされてきたのと同じように、攻撃的になっていることが分かるだろう¹⁴²。

第 10 節 「終わる世界」と「世界の果て」から「セカイ系」へ

川本、三浦、加藤は 1980 年代に、村上の「内閉」を積極的に評価したが、それが「自閉」という言葉を使用していたことや自閉症スペクトラム障害への誤解があることから、久居つばさとかくわ正人の書物（1991 年）は、これに嘲笑的な批判を加えた¹⁴³。しかし、1990 年代の時代状況は、この「内

140 筆者宛の e メールより。

141 1973 年、大江は、いわゆる「第 2 次怪獣ブーム」の時期に、「破壊者ウルトラマン」というエッセイを発表した（大江 [1974] に収録）。そこでは、全編を通して「ウルトラマンやミラーマン」が、単なる科学技術礼賛の安易な勧善懲悪もののヒーローとして断罪されている。実際には、特撮ヒーローもののテレビドラマは、「建前」と「本音」が複雑であり、「正義」や「科学」についての単純な主張を見せながら、しばしば逆説的な表現を見せてきたことが、現在までに多く研究されている。なお、『ミラーマン』（1971/72 年）は『帰ってきたウルトラマン』（同年）とともに当時かなりの人気を誇ったため、合わせてこのジャンルの代名詞のように扱われていること自体は、それほどおかしいことではない。しかし、大江の議論はこの組み合わせを連呼するもので、大江が両者を特に区別する必要を感じていないだけだということが伝わってくる。注 116 で村上の「ビーズ」に関して指摘したことと近似した内面性（「知らないよ、そんなもん」）が、ここにもある。

142 たとえば江藤 [1974], 2 に収録された大江との対談「現代をどう生きるか」を参照。江藤は「蜜三郎」や「鷹四」のような命名法を手掛かりとして、大江の作家としての資質を徹底的に批判する。大江は「蜜三郎」という名を武田泰淳の小説『風媒花』に登場する「蜜枝」から採ったと説明し、「ちょっと禍々しくてエロティックな気配もあるような、奇怪な名前、それを付けるのに特別な才能を持っていた人ですよ、武田泰淳は」と述べる（大江 [2007a], 252）。しかし、同時に「鷹四」という名は初めから決めていた」と語っているから、武田泰淳の影響は副次的である。

143 久居/くわ [1991], 226. 「自閉」については注 132 を参照。

閉」という問題に深入りする方向へと向かった。誰もが想像できなかったように、1990 年代半ばから、日本の社会が「内閉」の度合いを深めたからである。20 世紀末が近づいて「世紀末」への漠然とした不安が高まったこともあったが、本質的には「バブル崩壊」の影響が予想以上に深刻であることが明らかになり、日本の国際的地位が地盤沈下する不安が高まった。

1995 年、阪神・淡路大震災とオウム真理教の一連の事件が日本を騒然とさせた。村上の大きな転機となった『ねじまき鳥クロニクル』が前年から刊行されていたが、文化的影響という観点から見れば、それよりも重大な作品が、この年から翌年にかけて放映されたテレビアニメ『エヴァンゲリオン』だった。庵野秀明が監督したこのテレビアニメでは巨大ロボット（正確には人造の巨人）が巨大怪獣のような「使徒」と戦い、その果てに、現行人類の滅亡が進行する。主人公は眼前で発生する未曾有の事態にも日常生活にもうまく足場を作れないという様子が描かれ、これが当時の青少年から熱く支持された¹⁴⁴。

もともと日本ではキリスト教は副次的な存在感しか持たないはずだが、第二次世界大戦後、ユダヤ教的キリスト教的な終末論的要素がポップカルチャーに溶けこんでいたから¹⁴⁵、本来は『エヴァンゲリオン』の発想はそれほど突発的なものではなかった。実際、庵野ら作り手は、この物語を、永井豪のマンガ『デビルマン』、特撮テレビドラマ『ウルトラマン』シリーズ、石川賢のマンガ『魔獣戦線』、富野由悠季のテレビアニメ『伝説巨神イデオン』、宮崎駿のアニメ映画『風の谷のナウシカ』、諸星大二郎のいくつかのマンガ作品などに対する膨大なオマージュあるいはパロディとして構築していた。「地球の危機」や「人類の滅亡」などは、彼らが少年だった 1970 年代に流行したオカルト・ブームが原点である。ところが、上に述べた 1990 年代の時代背景がこのアニメの内容といちじるしく共鳴し、作り手は制作体制の苦しさから次第にユーモアをなくして、きわめて真剣な作品として展開されることになった。その結果、本放送の終了後、1996 年から翌年にかけて社会現象になっただけでなく、その中途半端な結末がかえってトラウマのようなものを残し、2000 年代前半まで、日本には「エヴァっばい」と形容される作品が氾濫した。

『エヴァンゲリオン』の第 25 話（最終回の直前）には「終わる世界」という副題が冠され、主人公の内面的な「世界」が最終的なテーマとされた。主人公の内面の「世界」の内閉を描いていて、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と似ているが、このアニメで小説からの影響として目立っていたのは、もうひとりの「村上」、つまり村上龍の『愛と幻想のファシズム』（1984・86 年）で¹⁴⁶、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985 年）からの影響は明瞭ではない。しかし、ふたりの村上の作品が同時期に発表されたことを考えると、庵野（1960 年生まれ）が、20 代半ばに『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』から影響を受けた可能性も充分にあるだろう。

だが、もっと可能性が高そうなのは、別のアニメ監督、幾原邦彦の影響だ。幾原は『美少女戦士セーラームーン R』（テレビアニメは 1993・1994 年、劇場版は 1993 年）の監督を務めたが、庵野はこのアニメの熱狂的なファンでもあった。その結果、『エヴァンゲリオン』には『セーラームーン』からのさまざまな影響も刻印されることになり、幾原本人をモデルにした登場人物（「渚カヲル」）も登場することになった。幾原は、1997 年に『少女革命ウテナ』という「エヴァっばい」作品を作って改めて脚光を浴びたが、このガール・ミーツ・ガールの物語では、主人公とヒロインが「世界の果て」と戦う。さらに、このアニメは、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の

144 2000 年代から改作した劇場版が作られ、まだ未完であることから、若いファンが増えつづけている。

145 Tanaka [2014] と 円堂 [2015] を参照。

146 登場人物の一部の名はこの小説から取られていて、このアニメで軍事や政治が問題になる場面には、村上龍の作品の雰囲気や醸される。1997 年、このアニメは劇場版によって完結（あるいは挫折）したが、その後、庵野は村上龍の『ラブ&ポップ』の実写映画化（1998 年）に自身の活路を見出そうとした。

終り」を変形したような問題を視聴者に提示した。2011年に幾原が監督したテレビアニメ『輪るピングドラム』は、オウム真理教の事件と東日本大震災に取材した作品だが、第9話では村上春樹の架空の単行本『かえるくん、東京を救う』が登場する¹⁴⁷。このように考えていくと、幾原が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を知っていて、その世界観が庵野に影響を与えたという可能性がありそうだ。ちなみに幾原は1964年生まれで、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が刊行されたとき、20歳だった。

庵野や幾原は、村上の作品を青少年のころから体験できた最初の世代だが、さらに下の世代（1970年代生まれ）が、2000年前後から「サブカルチャー」「オタク文化」の世界で活躍を始める。2002年、『エヴァンゲリオン』と村上春樹の小説を掛け合わせたような作風の新海誠（1973年生まれ）が、『ほしのこえ』で大きな脚光を浴びた。新海はこのふたつを自身の2大源泉と繰りかえして公言するようになるが、特に『雲の向こう、約束の場所』（2004年）は「世界の終り」に影響されながら制作したという¹⁴⁸。2002年に放映された安倍吉俊（1971年生まれ）原作のテレビアニメ『灰羽連盟』は、「世界の終り」を靈感源とした場所を舞台にしていた。さらに同年、大塚英志が責任編集を務める不定期刊のサブカルチャー雑誌『新現実』が創刊され、前年に『フリッカー式——鏡公彦にうってつけの殺人』——「うってつけ」は村上が好む言い回し——でデビューした佐藤友哉（1980年生まれ）が「『世界』の終わり」、「『世界の終わり終わり』」、「『世界の終わり』の終わり」と題する「妹萌え」の短編小説を連続的に発表していった。

2002年、ウェブサイト「『ぷるにえ』ブックマーク」で「セカイ系」という言葉が生まれた¹⁴⁹。この言葉は、「エヴァっぽい」一連の作品を意味していたが、その多くの作品は、日常的な「ボーイ・ミーツ・ガール」型の恋愛が、地球規模あるいは宇宙規模の破局と結合されるという体裁だった。両極端な「世界」が裏表の関係で貼りあわせられ、経済や政治によって動く「社会」という要素が脱落する。選挙権がなく労働経験もない若い主人公にとって、それは他人事だと感じられてしまうし、視聴者や読者はその感受性に共感するという背景があった。

この新語に東浩紀が敏感に反応し、以後、東は「セカイ系」の擁護者として活躍した。ここでは村上春樹に関連する話題に記述を絞って説明する。すでに1998年に発売されていた18禁アドベンチャーゲーム『ONE——輝く季節へ』で、企画と脚本を担当した麻枝准（1975年生まれ）は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」をモデルにした「永遠の世界」をゲームの設定に組み入れていた。麻枝は2001年に村上のこの小説に多大な影響を受けたことを語り¹⁵⁰、2004年、佐藤心がこのインタビューに注目して、その作品以後の美少女ゲームに村上の影響が流れこんでいることを指摘した¹⁵¹。東浩紀は佐藤心とともに起こったササキバラ・ゴウへのインタビューで、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の問題が、きわめて重大なテーマであり、最近の美少女ゲームでは内閉世界の選択が問題になっていて、それは美少女ゲームを超えて、この時代に「大きな物語が壊れたあと、「きみとぼく」の世界に留まることが僕たちのリアリティだと考えるのか、それともそれは結局現実逃避やモラトリアムにすぎないのか、という本質的な問題として存在している」ことを反映していると語った¹⁵²。このインタビューで、東は自分の先駆者である柄谷行人と大塚英志を引き合いに出しているが、東のこの問題意識は、前節で見た加藤典洋の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論とほとんど同じである。

147 この短編小説は短編集『神の子どもたちはみな踊る』（2000年）に収録されていて、単行本としては実在していなかった。その後、フランスのPMGLによるマンガ版が翻訳され、2017年に刊行された。

148 東/伊藤/神山/桜坂/新海/新城/夏目/西島 [2007], 77-78.

149 前島 [2010], 27.

150 麻枝 [2001], 88.

151 佐藤 [2004], 184-185.

152 ササキバラ [2004], 65-66.

東浩紀は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が「オタク文化」に与えている影響を繰りかえし語るようになり¹⁵³、舞城王太郎の小説『九十九十九』（2003 年）に『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』へのオマージュを含んだ箇所を発見して、村上と舞城の作品を包摂する「寓話的で幻想的でメタ物語的なポストモダンの実存文学」の系譜を作成することができるのではないかと提唱した¹⁵⁴。それは、「セカイ系の純文学化」とでも言うべき企画として具体化し、東は小説家としてのデビュー作『クオントム・ファミリーズ』を発表するに至った（2008-2009 年に連載され、単行本が刊行。三島由紀夫賞受賞）。全体にわたって村上作品のパロディあるいはオマージュが詰められ、特に『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』への暗示が目立つ作品だ。村上が、日本人で 3 人めのノーベル文学賞受賞者と設定されるなど面白い工夫がいろいろと施されていたが、自分が「ブンガクしている」ことに照れがあるような語り口が惜しい。

東が目指した「寓話的で幻想的でメタ物語的なポストモダンの実存文学」の試みは、どのように進展しただろうか。2011 年、村上春樹は小澤英実を聞き手とするインタビューを受けたが、東の『クオントム・ファミリーズ』を話題にされたときに、——村上のいつもの流儀にしたがって——この作品への直接的な言及を避けた¹⁵⁵。2000 年代後半から、宇野常寛は、東たちが「セカイ系」の議論を始めた時点で、「世界」に内閉される「セカイ系」は時代遅れになりつつあり、むしろ熾烈な生き残りを戦う「サヴァイヴ系」が新しい想像力として誕生していたと主張し¹⁵⁶、さらに東らの美少女ゲームへの熱中や村上の作品を「男性ナルシズム」にもとづいた「レイプ・ファンタジィ」と皮肉った¹⁵⁷。

2010 年代には、「セカイ系」は議論の対象ではなくなった。2010 年のアニメ映画『涼宮ハルヒの消失』では、登場人物が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を読む場面が描かれるが、このころには「セカイ系」の流行は終わっていた。あまりにも多くのマンガ、アニメ、ライトノベル、ゲームなどが「セカイ系」の影響を受けて、「セカイ系」という概念は、機能しなくなっていた。「日常系」、「ループもの」、「異世界転生もの」などの新しい概念で語られる作品が続々と生まれ、かつそれらもしばしば「セカイ系」の影響を受けていた。

第 11 節 現状

現在も「セカイ系」の残響はさまざまなところから聞こえてくる。たとえば 2018 年に公開された森見登美彦の小説を原作とするアニメ映画『ペンギン・ハイウェイ』は「世界の果て」を目指す物語だった。村田沙耶香の『地球星人』、竹宮ゆゆこの『あなたはここで、息ができるの?』、名倉編の『異セカイ系』といった 2108 年の小説も明らかに「セカイ系」を通過している。加藤典洋は『地球星人』は凡庸な紋切り方の詰め合わせと見て厳しく批判したが¹⁵⁸、それは「セカイ系」の作品には大抵——もしかするとすべて?——に当てはまる批判かもしれない。

2017 年に東は自身で主催する「ゲンロン」で SF 新人賞を開始し、他方で『文学界』の新人賞選考委員にも就任した。「セカイ系」の SF 小説、と「セカイ系」の純文学（だけではないにしろ）を求

153 「『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は重要な作品ですね。これは佐藤心さんが言っていることだけど、村上春樹が、セカイ系の小説や一部の美少女が抱える妙な思弁性を準備したのは、おそらく間違いないと思いますよ」（東/伊藤/神山/桜坂/新海/新城/夏目/西島 [2007], 72-73）。「脳内世界なるものを文学に定着させたのは村上春樹なんです。『ファウスト』まで含め、僕たちはまだそのパラダイムの中で作品を作っている」（同上, 76）。

154 東[2007 年], 287-290. 引用した箇所の原文はゴシック体で強調されている。

155 村上 [2010b], 12-15.

156 宇野 [2008].

157 宇野 [2011], 105-107.

158 加藤 [2018]を参照。

めているのだろう¹⁵⁹。また 2014 年、東は『セカイからもっと近くに——現実から切り離された文学の諸問題』を刊行し、「セカイ系」のブームが終わったことを認めつつ、新井素子、法月綸太郎、小松左京の小説、押井守のアニメ映画に「セカイ系」の先駆を確認している。しかし遡れば、「セカイ系」の想像力はあちらこちらにあったと思われる。たとえば次章で取りあげる大江健三郎の作品は、しばしばそうだ。特に短編小説「セヴンティーン」（1960 年）、「政治少年死す——セヴンティーン 第 2 部」は、『エヴァンゲリオン』にも通じる要素が多い。「セカイ系」は『エヴァンゲリオン』を父とし、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を祖父とすると形容できそうだが、新しい作品は多くの場合、祖父の顔を知らない。この系統を作ると、大江は曾祖父に当たるかもしれないが、現代の若者はほぼ大江を読まないだろう。2018 年に『大江健三郎全小説』全 15 巻の刊行が始まったから、いまこそ最良の機運が生まれているのだが、そもそもこのような全集はなかなか若者に届かないだろう。残念としか言いようがない。

東（1971 年生まれ）と宇野常寛（1978 年生まれ）の対立は、彼らの世代を理解すると、構図が明瞭になる。東は 1980 年代にジュヴナイル小説を楽しんだ世代で、まだ「文学」を重視する傾向があるが、小さい頃から家庭用ゲームに接してきた宇野は、「文学」をほとんど重視しない（あるいは理解できない）。東は 1990 年代に若者としてアニメや美少女ゲームの飛躍を体験し、これをもっとも新しい可能性として強調したが、宇野は 2000 年代に若者として、挑戦的な特撮テレビドラマや女性アイドル（AKB48 とその系列グループ）を体験し、これを新しい可能性として強調した。1970 年代にオカルト・ブームが発生し、「人類滅亡」や「世界の破滅」といったことがいつでも起こりうるという世界観（あるいはトラウマ）を少年少女に与えたが、東はこの世代に属するから、「セカイ系」に親和性を感じる。2000 年前後に成人した若者は、「就職氷河期世代」や「ロストジェネレーション」と呼ばれ、日本の経済停滞にもっとも煽られたから、くだらない「終わりなき日常」を、そこから逃れられないことを自覚した上で、克服しなければならないと考える。

「サブカルチャー」や「オタク文化」に興味があれば、彼らの対立は意味不明なものでしかなく、興味があれば、宇野が年齢差を反映して、東よりも若い感受性を持っていたことが分かる。だが、宇野の村上に関する主張はどのようなものか。彼は、村上の小説に「レイプ・ファンタジィ」を見る。宇野は、村上は「新しいコミットメントのモデル」を提供しないし、村上の態度に倣うのは「想像力が、圧倒的に足りない」と声を上げ、「この世界は終わらないし、外側も存在しない」、「私たちは〈いま、ここ〉に留まったまま、世界を掘り下げ、どこまでも潜り、そして多重化し、拡大することができる」、「世界を変える術を手にしつつある」と希望を語り、その可能性を「AKB48」に見出している¹⁶⁰。なぜ宇野は女性アイドルという虚像と産業構造を肯定する自分自身の「レイプ・ファンタジィ」には寛大なのだろうか¹⁶¹。おそらく東のようにマンガ、アニメ、美少女ゲームに夢中になるのではなく、児童向けの特撮テレビドラマや女性アイドルに夢中になることができる自分を、マンガやアニメやゲームの「キャラ」ではなく、生身の人間に向きあっている、現実には密着した人間だと自己規定したいのだろう。その論理が、「サブカルチャー」や「オタク文化」の外の世界でどれほど通用するのか、筆者には分からない。

2015 年に発売された女性アイドルグループ「乃木坂 46」の CD『何度目の青空か？』に眼を向けてみよう。人気メンバーには映像特典が制作され、当時そのひとりだった松井玲奈の映像特典が、「Hardboiled Wonderland / Rena Matsui」と銘打たれていた。制作者は中村太洸という映像作家である。この映像は、村上春樹の読者、研究者、評論家のあいだでまったく注目されなかったが——受容

159 SF 小説には手応えを感じているようだが、純文学に関しては、最初の選考会を終えて、最終候補作がいずれも「傲慢な」作品ばかりで失望させられたと述べた（東 [2018], 160）。

160 同上, 107, 425, 466-486.

161 東市川/大澤/佐々木/さやわか [2018], 108 の批判も参照。

する「客層」がほとんど一致しない——、題名が示すように、「ハードボイルド・ワンダーランド」へのオマージュとして作成された映像だ。1990年代後半から2000年代にかけて「世界の終り」へ大量のオマージュが現れたのに対して、「ハードボイルド・ワンダーランド」へのオマージュは皆無と言ってもよかった。この映像は、「セカイ系」への熱狂が終息したあとに『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が日本のポップカルチャーに明確に受容された珍しい例だ。

演じる松井の細身でどこことなく現実離れした外見は、作り手の中村に村上の描く女の子を連想させたのだろう。儚げな印象は「図書館の少女」に、強気な性格は「リファレンス系の女の子」に近く、村上の小説に登場する「不思議少女」タイプに設定されているという点で、「ピンクのスーツを着た太った娘」も連想させる。そこには「セカイ系」にはなかった健康的な印象があるが、2000年代末から「AKB48」を中心に始まった女性アイドルブームは、もしかすると、より深い「世界の終り」への内閉かもしれない。

この映像で村上ヒロイン風のキャラクターを演じた松井は、女優に転身後、島本理生——芥川賞で4回、直木賞で2回の候補になったのち、2018年に直木賞を受賞——と親交を結び、文庫本の解説や書評を手がけた。それらは、芥川賞ではなく直木賞が選考対象にするタイプの小説が多いが——つまり「純文学」は少ないが——、谷崎賞を受賞した星野智幸の『焔』や芥川賞の候補作になった今村夏子の『星の子』もある¹⁶²。松井は2018年には短編小説「拭っても拭っても」を発表し、小説家としてもデビューしたが、村上作品とは作風の共通性は見当たらない¹⁶³。

第3章 大江健三郎の「ファン」としての村上

村上春樹（1949年生まれ）と大江健三郎（1935年生まれ）は、村上がデビューした当初から比較されてきた。本章第2節で述べるように、村上のデビュー（1979年）直後から川本三郎（1944年生まれ）は類似を指摘し、三浦雅士（1946年生まれ）がこれに続き、その後、第2章第9節で前述したように、加藤典洋（1948年生まれ）が長くふたりの仕事を包括的に理解するようにという要請をおこなうようになった。この3者は一様に、青少年のころに新時代の文学的スターとして大江の作品に惹きつけられ、そして村上の登場によって、やや年少の世代あるいは同世代の作家から同じような経験をしたのだった¹⁶⁴。

大江も村上も、保守的な文学観から断罪されることが多かった作家だ。大江の異様な前衛性と特異性は現在まで維持されてきたのだが、村上の登場によって、村上に「燔祭の生贄」（スケープゴート）が移行した。後述するように、しかも、大江がそれを積極的に遂行した。1960年代に大江が熱狂的に歓迎されたのち、それに匹敵するほどのスター作家はなかなか登場しなかったが、村上が1980年代にそれを上回る熱狂を得た。実際には同時代に、村上龍、田中康夫、高橋源一郎、島田雅彦、山田詠美、吉本ばなななど、村上と同じく旧世代から敵視された新進作家は多数いたのだが、1987年の『ノルウェイの森』が日本の文学史上で空前の成功を取めてからは、狙いが村上に絞られた形だ。大江と同世代の蓮實重彦（1936年生まれ）は大江を礼賛し（1980年）、他方で村上を酷評した（1989

¹⁶² 長瀬 [2018]を参照。

¹⁶³ 本人は、「SPICA TOUR 2018」大阪公演（2018年9月9日、梅田 CLUB QUATTRO）でのMCで、村上の作品に興味はあるが、1冊も読んだことはないと言言していた。大阪の行きつけの書店「心齋橋アセス」の閉業が迫っていることを語り、9月8日に同店で、周囲に勧められた村上のエッセイ『走ることについて語るときに僕の語ること』を購入したが、少し読んでみて、「村上さんの作品に親しむ日は遠そう」と感じたという。

¹⁶⁴ 川本 [2006]、三浦 [1982]、加藤 [2008]を参照。

年)¹⁶⁵。大江と村上の両者のあいだの時期に生まれた柄谷行人(1941年生まれ)は、1990年代に入ってすぐに同様の態度を示した(1990年)。

その後、大江がノーベル文学賞を受賞しつつも(1994年)、作品が新しい読者をそれほど獲得できない状況がつづくなかで、村上は『ねじまき鳥クロニクル』(1994-1995年)、『海辺のカフカ』(2002年)、『1Q84』(2009-2010年)と、刊行した著作がいずれも多くの読者を獲得し、しかも国際的な成功を収めた。日本人よりも多くの読者を海外で獲得していくという、日本文学でかつてなかった事態も経験することになった。福田和也(1960年生まれ)は村上よりも1世代下だが、大江か村上かで言えば歴然と村上を評価した批評家である¹⁶⁶。右翼のフリをした左翼と囁かれるこの批評家は、青年時代から村上を読み、かつ大江の作品を過去の遺物と見なすようになった最初の世代に属する。福田よりも年少の批評家は、村上を評価しても大江は評価しないことが多い。正確に言えば、村上にはなんらかの態度表明を迫られるのに、大江は無視して構わないのが常識だ。

これに危機感を抱いたのか、2000年代には、村上より少し下の世代の小森陽一(1953年生まれ)が蓮實や柄谷の立場を反復し(2002年、2006年)、2010年代には福田と同世代の小谷野敦(1962年生まれ)が、この系譜に連なった(2014年、2015年)¹⁶⁷。しかし、現在までに、ほとんどの論者が、加藤の枠組みで言う「大江か村上」に属する。大江を称賛して村上を貶める、あるいは村上を熱心に論じて大江は無視する、ということだ。実は、特にインターネットを探ると、加藤の言う「大江と村上」の言説は多数ある。しかし、それらは作家や作品の評価には関係しておらず、両者の政治的立場の近さに着目して、まとめて嘲笑するというたぐいのものだ。村上がノーベル文学賞が欲しくて大江を模倣しているのだろう、大江も村上も、薄っぺらい哀れな売国作家だ、という論調がある。

ジェイ・ルービン(1941年生まれ)は村上の作品の翻訳者で、外国人であるから、日本人よりも冷静な態度を見せている。ルービンは、村上と大江は比較する価値のある優れた作家同士だと見なし、そのような研究に期待を寄せている¹⁶⁸。筆者は先行する議論——上に挙げなかった専門的な国文学者のものも含めて——を大いに参照したが、筆者にとって本当に納得できる議論はなかった。たとえば、柄谷は『1973年のピンボール』と大江健三郎の『万延元年のフットボール』という、2つの作品の題名が似ていることに注目して、前者は後者のパロディだと指摘し、かつ両者の作品がどれほど隔たっているかを論じている。この2つの著作になんらかの関係があり、おそらく前者は後者のパロディだろうとは誰でも気がつくことである。筆者は高校生のときに学校の図書室でこのふたつの本を見て、そうなのだろうと判断した。もっとも、当時は実際に読んでみても、どこがどうパロディなのかは分からず、この村上という作者は大江という作者の作品名を真似ただけなのだろうかと訝しんだだけだった。17歳だった私の疑問に、いまは39歳の私が答えようとしている。

さまざまな本を読むうちに、柴田元幸の本で、村上が大江の「ファン」だと公言している箇所を眼にする機会があった。2004年11月15日、柴田元幸の大学での授業に、村上が特別講師として登場したときの発言である。村上は自分の作品のどこかに大江を登場させたことがあった気がすると言ひ、その発言に対して柴田が違和感を表明する。

165 蓮實 [1980], 蓮實 [1989].

166 福田 [2000]. 福田の「採点」によると大江は『万延元年のフットボール』が82点、『宙返り』が64点、『芽むしり仔撃ち』が62点、『懐かしい年への手紙』が55点、『燃えあがる緑の木』が51点、『人生の親戚』が43点、『治療塔』が31点、『同時代ゲーム』が26点。村上は『ねじまき鳥クロニクル』が96点、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』が91点、『ダンス・ダンス・ダンス』と『神の子どもたちはみな踊る』が87点、『羊をめぐる冒険』が86点、『風の歌を聴け』が82点、『1973年のピンボール』が79点、『国境の南、太陽の西』が77点、『ノルウェイの森』が76点、『スプートニクの恋人』が67点。

167 柄谷 [1990], 小森 [2002], 小森 [2006], 小谷野 [2014], 小谷野 [2015].

168 ルービン [2006], 283.

村上「昔書いた小説の中で大江健三郎が……たしか『羊をめぐる冒険』で大江健三郎が出てきたような気がするんだけど……」

柴田「だれか覚えてる？ 手が挙がらないですねえ」

村上「うーん、僕も、書いたものって読み返さないから……」

柴田「いや、大江健三郎は出てきてないと思いますけどねえ。（一同笑）」

村上「『羊をめぐる冒険』に三島由紀夫は出てきたかな？」

柴田「三島由紀夫は出てきましたよ。でも村上さん、三島由紀夫はキャラクターとしていかにも出てきそうだけど、大江健三郎は村上さんの小説には登場しそうにないんじゃないですか」

村上「いや、でも僕、10代の頃、大江健三郎のファンだったんですよ。よく読んでました」¹⁶⁹

筆者には、これは俗な言葉で言えば「激白」ではないかと感じられた。これで状況は変わるだろう、今後は両者の関係の全体像が解明されていくのだという期待が高まった。だが、そのようにはならなかった。本の著者名には柴田のみがクレジットされていて、村上はあくまでゲスト扱いであるし、本の主題は英訳の研究だから、研究者——多くは国文学や文化研究の専門家——や批評家の眼に留まりにくかったのだと思われる。この発言を収録した書物が出た2006年から10年以上も事情に変化がなかったために、筆者は本章を書いている。

ただし、本章を書こうと思った直接のきっかけは、先の2章に書いた『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の研究を通じてである。その作業の過程で、「世界の終り」の原型になった「街と、その不確かな壁」を初めて読み、そこに大江健三郎の影があるのを見て驚いたのだ。それから『万延元年のフットボール』や大江の諸作品を読みかえして、その思いはさらに深まった。著作物を読むだけでなく、インターネットでも検索してみたが、散発的に村上と大江の類似性を指摘する言説に出くわしたものの、両者の関係性を総体として比較しているものはなかった。そこで、筆者は村上や大江、あるいは周辺人物の発言を時系列的に追いながら、また具体的な作品の比較を立ち入っておこないながら、ふたりの関係を示す価値があると判断した。以上の理由から、本章には特に引用が多いが、ご海容を願いたい。引用文を読まずとも論旨を理解できるように配慮しているため、面倒な場合には飛ばし読みでも問題ない。

第1節 「大江か村上」から「大江と村上」へ

1982年、三浦雅士は新進作家だった村上を大江と次のように比較した。

村上春樹の『風の歌を聴け』や『1973年のピンボール』を特徴づけるのはきわめて巧みな会話であるが、これらの会話は大江健三郎のとくに『日常生活の冒険』以降の作品に見られる会話のありように酷似している。その延長線上にあるといっているだろう。会話だけではない。いささか大仰だが、大江健三郎の作品から語り手の分析的思考を拭い去ると、村上春樹の作品になるといっても必ずしも過言ではない¹⁷⁰。

このように指摘して、三浦は『1973年のピンボール』と『日常生活の冒険』を対照して、両者の作品で文体の親和性がきわめて高いことを例証しようとしている¹⁷¹。村上の小説に見られる人工的な印象の強い会話を「巧み」と表現する意見には異論もあるだろうが、インターネットで「村上風の会

169 柴田 [2006], 162-163. 「三島由紀夫は出てきましたよ」の直後に丸括弧によって具体的な箇所が引用されているが、ここでは省略した。

170 三浦 [1982], 35-36.

171 三浦の書物が1982年末に刊行されるに先立って、村上は『羊をめぐる冒険』を『群像』に発表し、単行本も刊行されていたが、三浦の書物に収められた村上論は『羊をめぐる冒険』よりも前に発表されたから、この長編小説は考察の対象にされていない。

話」が頻繁に——否定的にであれ——パロディにされていることから、その独特の臨場感は証明済みと言える。

三浦の指摘は先駆的なものであるが、村上の経歴がそれほど積みあがっていないからこそ、大江との類似性は気づかれやすかったのだろう。その後、村上の作品が増え、その独自性が確立され、固定した愛読者が増えると、作風も読者層も大江とはかなりの距離があることが明らかになった。特に、1987年に『ノルウェイの森』が大ヒットしたのちには、村上を軽薄な通俗作家と見る通念が広まり、両者を近しいと見るのが困難になった。知識層や大学生に絶大な影響力を誇った柄谷行人は、『終焉をめぐる』(1990年)で、『1973年のピンボール』を『万延元年のフットボール』のパロディと見なしつつ、どれほどこのふたりの作家が漸絶した価値観のもとにいるかを強調した¹⁷²。

だが、大江の作品を真に愛読していれば、誰でも知っているように、大江もかつては風俗小説の名手だった。加藤典洋は三浦雅士も上で挙げた『日常生活の冒険』を例に挙げて、「昔、大江健三郎も十分に軽薄で、読んで面白かった」と強調する¹⁷³。本稿の第2章で多用した言葉を使えば、「ポップな」作家だったのだ。大江自身が、この「軽薄」な風俗小説を、ノーベル文学賞を受賞(1994年)したのちに刊行した大部の『大江健三郎小説』全10巻から排除したのは、象徴的だ。軽薄な風俗小説の作家だった過去を抹消しようとする動機が働いたということだからだ。2018年に刊行が始まった『大江健三郎全小説』全15巻(刊行中)で、事態はようやく改善されることになった。当初、この作品は第1回配本(2018年7月)として第3巻に収録されると告知された。結局、第7回配本(2019年2月)として第14巻に回されることが決まったのだが、第1回配本として1度は告知されたのは、かつての読者たちの怒りを汲みあげたからだろう。第1回配本では、最重要と見なされることが多い『万延元年フットボール』が第7巻に、第3巻には政治的な理由から57年ものあいだ単行本化されなかった『政治少年死す——セヴンティーン第2部』が収録された。いまこそ大江の作品は読まれなおす大きな機会なのだ。そのように筆者が訴えても、周囲の村上の愛読者は一様に無反応だったし、他方で大江の熱心な支持者も、今から大江と村上の作品と読みくらべてみようとする人は、ほとんどいないようだ。

2015年、文芸評論家の市川真人は述べた。

柄谷行人は春樹を大江と対置して、優位に立つための超越論的な自己意識に過ぎぬと批判しましたが、加藤さんは大江と春樹が決して背を向けるものではないと捉える。柄谷さんの春樹批判はいまにいたるまで多々参照されますが、加藤さんの分析も、それを併せ読まれるべきだと思います¹⁷⁴。

加藤典洋は、2004年に刊行した2冊の書物、つまり『テキストから遠く離れて』と『小説の未来』の両方で大江と村上を論じていた¹⁷⁵。『海辺のカフカ』について、大江の作品との「重なり」が目立つとも指摘した¹⁷⁶。2008年にはふたりの名前を書名に入れた『大江と村上と20年』を刊行し、そろそろ「大江か村上」という二者択一ではなく、「大江と村上」という大きな枠組が必要だと訴えた¹⁷⁷。加藤はそこで、両者の「能動性」と「受動性」を考察し、「この評価の地勢図の書き換えは、単なる思いつきめいた提案に終わるかもしれない。しかしもしこれに応答があるなら、今後、筆者の手を離れて、戦後文学史の書き換えをすら要請する新しい動きに、つながるかもしれない」と書いて

172 同書に収録された「村上春樹の「風景」」を参照。

173 紀伊国屋書店のウェブサイトに掲載されたエッセイ「四つの批評の力」を参照。

〈<https://www.kinokuniya.co.jp/c/20090309103226.html>〉

174 東市川/大澤/福岡 [2017], 261-262.

175 前者は『取り替え子(チェンジリング)』と『海辺のカフカ』、後者は『取り替えこ(チェンジリング)』と『スプートニクの恋人』。

176 加藤 [2004], 142-143.

177 加藤 [2008], 208-215.

いたのだが、その後の10年を思えば、加藤のこの願いが「新しい動き」を呼ばなかったことは明らかだ。本稿は、まさにこの「大江か村上」から「大江と村上」への研究史の転轍を本格的に企図している。

以下の考察のために、その「大江と村上」のために、大きな共通点を挙げておこう。ただし、文学的モチーフの共通性については後段で述べる。

【1】村上も大江も、いわゆる「左派」「リベラル」、あるいは「戦後民主主義」の側の作家である。大江は「1960年安保」に関与し、村上は「1970年安保」の体験を作品と思想の中核に置いている。太平洋戦争、オウム真理教、原発などを批判的に語る。

【2】大江も村上も、「私小説」の伝統に背を向けた作家だった。大江は日本の小説の一人称単数としては一般的ではない「僕」によって、鮮烈なデビューを果たし、さまざまな人称を模索した。村上は、大江のその軌道を辿りなおした。村上はそのことに言及しないし、村上研究でも問題にされないのが通常だが、歴史的事実である。

【3】村上も大江も海外文学と、自身の活動に先行する翻訳者たちの文体にあからさまな影響を受けた作家として登場した。その後、それぞれに独自の文体を彫琢したが、翻訳調という当初の個性は固く守られた。会話が翻訳調であるために、それはしばしばかなりの違和感を与える。比喩も日本の伝統から乖離していることが多い。また登場人物の命名法が特殊である。たとえば大江は「ギー兄さん」を好んで登場させたし——全員が同一人物とは考えられない——、「叫び声」で「呉鷹男」、『日常生活の冒険』で「***鷹子」、『性的人間』で「蜜子」、そして『万延元年のフットボール』で「根所蜜三郎」と「根所鷹四」を登場させた。『日常生活の冒険』に「卑弥子」、『個人的な体験』に「火見子」が登場した。名前の音が重なっていたり、漢字の使い方が異様だったりする。これはまた欧米社会では日本に比較して名のヴァリエーションがかなり限定的であることと、翻訳においてしばしば既存の日本語に逆らうような訳出がなされることの影響なのだろう。村上に関して、第2章第7節で述べた「渡辺昇」という名とその変形への執着を思いだしていただきたい。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』に登場した「色彩を持たない」主人公と、「シロ」こと「白根柚木」も、『騎士団長殺し』の「免色渉」および「柚」（ユズ）に変形した。

【4】大江も村上も現実において展開する幻想的な文学という作風を持つ。たとえば、大江作品に登場する「アルコール水槽の死体」、「胎水しぶく暗黒星雲を下降する」純粋天皇、「空の怪物アグイー」、「アトミック・エイジの守護神」「スーパーマーケットの天皇」、「月の男（ムーン・マン）」、「縮む男」、「壊す人」、「両性具有のサッチャン」などを、村上の「羊男」、「やみくろ」、「ねじけ」、「なんでもなし」、「緑色の獣」、「ねじまき鳥」、「皮剥ぎボリス」、「かえるくん」、「みみずくん」、「カラスと呼ばれる少年」、「顔のない男」、「リトル・ピープル」、「メタファー（顔なが）」、「白いスバル・フォレスターの男」などと比べてみると分かりやすい。作品名に奇抜なものが多いところも共通する。両者の単行本の題名を比べてみよう。大江の『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』（1969年）、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（1972年）、『臆たしアナベル・リー総毛立ちつ身まかりつ』（2007年）は、小説の表紙に掲載される作品名として異様なほど長い。村上は張りあうかのようにして（?）、この伝統を更新した。すなわち、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985年）と『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（2013年）によって¹⁷⁸。

178 このうち、『臆たしアナベル・リー総毛立ちつ身まかりつ』が、新潮文庫に収められたときに『美しいアナベル・リー』と短縮されたのは残念だった。あまりに売れなくて、新潮社側はノーベル文学賞作家との関係を維持するために文庫化せざるを得なかったものの、さらに売れないことを恐れてこの措置になった、ということだろうか。

【5】大江も村上も暴力と性愛を主題にしている。インターネットでは「セックス」や「射精」を用いた村上作品のパロディが氾濫しているが、大江作品も「セックス」と「射精」だらけだ。村上が愛好するジョン・アーヴィングの作品にも「射精」という言葉が頻出し、村上はアーヴィングの翻訳『熊を放つ』を刊行したから（1986 年）、一般的にはアーヴィングの影響だと推測されやすい。だが、文学的モチーフは複数の源泉を持つ方が普通であり、また見えにくいものの方が大抵は本質的である。大江がこだわる「男色」や「肛門性交」は村上作品では影をひそめる——ただし、これについては本章第 8 節で再論——、村上の小説では主人公は、ヒロイン以外に年上の女性（特に人妻）と性的関係を持つことが多く、第 1 章第 5 節で述べたように、未成年の少女への執着も見せる。加えて、女同士の性交渉への憧れがあるらしく、『ノルウェイの森』、『スプートニクの恋人』、『1Q84』で、これについてのエロティックな場面が描写される¹⁷⁹。『海辺のカフカ』や『ねじまき鳥クロニクル』は残虐描写で話題になったが、大江作品では残虐描写が頻出する。特に『洪水はわが魂に及び』（1973 年）は凄惨だが、村上はこれに対抗した可能性がないか。

【6】大江も村上も「魂」を鍵語として愛用する。両者は最初期から現在まで、「魂の片割れ」（ソウルメイト）という文学的素材にも拘りつづけてきた。男同士ふたり、女同士ふたり、男女の恋人同士が「魂」に導かれ、運命的な体験に向きあう物語を、ふたりの作家は憑かれたように書きつづけた。

このように考えていくと、大江と村上が、実は魂を共有しあった一組の人間たちではないのか、という想像——妄想？——に囚われそうになる。ふたりの近似性は、三浦や加藤に先駆けて、川本三郎が目をつけていた。以下ではこれを見てみよう。

第2節 大江と新人時代の村上

村上は『群像』の新人賞を受賞し、同誌 1979 年 6 月号に『風の歌を聴け』が掲載されて、デビューした。

ここで興味深いのは、デビュー直後に村上が受けたインタビューだ。聞き手は、村上がデビュー前から経営していたジャズバーの客でもあった川本三郎。ここではすでに、第 1 作に特に顕著だったヴォネガットの影響だけでなく、フィッツジェラルドとカポーティという村上の生涯にわたって重要な意味を持つ作家が話題になった。川本三郎は当然ながら嗅覚を鋭くして、日本作家の影響を嗅ぎとろうとするが、村上は大江に関しては特に入念に反撥を表明している。

村上「けっきょくうちのクラスなんかでも何かをやろうって思ってた連中は、ジャズ喫茶にいった、暗いところでコーヒー飲みながら大江健三郎とか吉本隆明読んでるやつっていうのがやっぱりメインだったわけです。だからぼくなんか異端だった。ピット・インでジャズ聴いて名画座まわって、ピンボールやって帰ってくるってのはやっぱり異端ですよ。ばかにされるし突きあげられるしね（笑）。みんな『万延元年のフットボール』とか、読んで、学校へ来てその話をしてるわけですよ。そんなわけで面白くないんで大学にはあまり行かなかった」

川本「大江の小説はだいたい読んだんじゃないですか」

村上「いや読まなかったですね。短編集を 1 冊読んだっきりで」

川本「ちょっと感じが似たところあるな、という気もしたんだけど」

村上「どっちかっていうと、アンチっていうほうを、ぼくは自分では感じてたんだけど。けっきょくあの時代終っちゃって振り返ってみると、大江健三郎がいったいなしてくれたのかってい

179 川上未映子は、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』に現れた初めての本格的な男性同性愛の描写——主人公が男性の口内に射精する——に言及し、村上の主人公が本当に求めているのは「男性同士の関係」ではないのかと述べたが、興味深い指摘である（村上/川上 [2017], 202-203）。

う開き直りみたいなのがむしろありますよね。たしかにあの人は作家としては立派だし、いいものを書いてはいると思うし、巨大な才能だとは思うんだけど、じゃあ、ぼくらになにをしてくれたかっていうと、なにもしてないじゃないかという……。もちろんこれは読み手としての気持ちで、書き手とすれば、こういう言い方はいかにも甘いかもしれないけど」¹⁸⁰

デビュー直後の村上に、つまりこの作家の実態がまったく知られていなかったときに、川本が「大江の小説はだいぶ読んだんじゃないですか」「ちょっと感じが似たところがあるな、という気もしたんだけど」と追及しようとした事実は、改めて注目されて良い。

大江が一時代前の人気作家だったこと、川本も大江の愛読者だったことも関係しているが、実際に大江と村上の作風はごく近いのではないかという事実が再検討されて良いということだ。現在、村上の作品の愛読者は大江の作風との乖離を感じるかもしれないが、それは村上が作品を発表するにつれて独自の読者を開拓し、大江とは読者層が異なっていたからということかもしれない。つまり、両者は似ていないという認識が、錯覚ではないかということだ。

大江は 60 年安保のころに全盛期を体験し、その後も若者に愛された作家だったが、村上が 20 歳前後だった 70 年安保のころには人気や影響力に翳りが見えていて、また政治的な問題にそれほど積極的ではなくなっていった。70 年代半ばからは、明白に人気作家の地位から滑り落ちていった。だから、村上の大江についての「けっきょくあの時代終っちゃって振り返ってみると、大江健三郎がいったいなにしてくれたのかっていう開き直りみたいなのがむしろありますよね」という発言は、人気が落ちていきつつあった作家を煽ろうとした発言だ。

村上のこの発言は、大江に対する単純な不信感として受けとるのが普通である。実際、坪内祐三や加藤典洋はそのように受けとっている¹⁸¹。しかし、そのように解釈するのは、実は早計だ。なぜなら、村上は反撥に満ちた口ぶりにもかかわらず、次のように言っているからだ。「たしかにあの人は作家としては立派だし、いいものを書いてはいると思うし、巨大な才能だとは思うんだけど」と。デビュー時点で、村上がどのような個性の人物かは知られているはずはなかったから、この部分は村上が大江のことをほとんど読んだことはない、もしくは読んでも受け入れられないと判断したが、しかし高く評価されているということは常識として知っていて、その事実に言及し、かつ世代的な問題で反感を感じる、と述べているように見える。しかし、村上の現在の愛読者なら、村上の独自の誠実さを知っている。村上は、安易に「作家としては立派」だとか、「いいものを書いている」とか、「巨大な才能」などと表現する人だろうか。答えは、否である。

大江は当初は SF の娯楽作家と見なされていたカート・ヴォネガットを、純文学の文脈で評価した最初の日本人のひとりだった。エッセイ集『状況へ』（1974 年）は、彼がヴォネガットを礼賛した最初期の記録であり、『ピンチランナー調書』（1976 年）では実作への応用も試みていた。この作品の 3 年後、ヴォネガットの作風を全面的に取り入れた新人の純文学作家が日本に出現した。それが、村上春樹だ。だから、川本はこの方向性からも村上を執拗に追及する。

川本「日本の作家でボネガット読んでるのは大江健三郎ですね」

村上「そうですか」

川本「ボネガットすごく好きらしいんです、あの人。それで一時ちょっとまねしてるようにみえた時期があった。ほらボネガットのなかによくハイホーみたいな言葉が出てくるでしょう。一種の幼児言葉が」

村上「そうそう」

川本「『ピンチランナー調書』だったつけ、リーリーリーとか、あれはなんかボネガットのまねやってるなあってうれしくなるね」

180 川本/村上 [1979], 201.

181 坪内 [2007], 218. 加藤 [2008], 211.

村上「ボネガットっていうのは 20 世紀以降のアメリカ文学のなかで寓話性というのをいちばん強く浮き彫りにした人だと思うんですよ。寓話性というのは、日本の文学風土には少ないね。そういうの出てくるの、時間かかると思うんですよ。けっきょくいまあるものを全部バラしちゃって再構築して、それをひとつの寓話の世界まで持って行くっていうのは、十何年、何十年かかると思いますけどね」

川本「大江健三郎にはあるよ。そういう寓話的な小説を書くという工夫というか仕掛けというか、その意識は大江には強いし、ボネガットに共通するところじゃないのかな。それにどちらもエンタテインメントの要素もある」

村上「大江さんののは、あんまり読んでないんです。この前『万延元年……』をちょっと読んでみたんだけど、読めないんですよ」

川本「文体が独特だからね」

村上「それから、名前でまいっちゃうんですよ。鷹四とか、ああいうのをみるとね。ちょっと本当にまいっちゃう。個人的な好みだから、なんともいえないけど」

川本「短編で『空の怪物アグイー』っていうのがあるんですけど、これはぼくは大江のなかでいちばん好きな小説なんだけど、あれなんかお読みになるといい」

村上「そうですか」¹⁸²

村上は大江の作品について「短編集を 1 冊読んだっきりで」、「どっちかっていうと、アンチっていうほうを、ぼくは自分では感じてたんだけど」、「大江さんののは、あんまり読んでないんです」、「読めないんですよ」と否定する。ヴォネガットが話題になると、「そうですか」と距離感を見せたり、ヴォネガットについての私見をまとめて述べて、話を逸らせようとしたりする。途中の「そうそう」という同意が可愛い印象だが、とりあえず、この四半世紀のちに柴田元幸に本当は 10 代のころに大江のファンだったと告白したことを思えば、村上がここで大江について語った内容を信じる必要はまったくない。ちなみに「名前でまいっちゃう」と言っているのは、江藤淳が大江を非難した有名な対談をほのめかしており¹⁸³、村上は大江に批判的な側だというアピールなのだが、それは逆説的に村上の大江マニアぶりを暴露している。もっとも、江藤はフィッツジェラルド研究を名目としてプリンストンに滞在したことがあるし¹⁸⁴、村上が愛好を公言している「第 3 の新人」を研究した『成熟と喪失』（1967 年）も執筆したから、江藤の仕事自体にも関心を寄せていた可能性がある¹⁸⁵。川本が薦めた「空の怪物アグイー」については、——大江の短編小説では有名なものだから——、村上は読んでいただろう。

つまり、ここには村上の本心が隠されている。村上が、大江を過剰に意識していたからこそ、このような発言をしたのだ。深読みだと思われてしまうだろうか。それでは、このインタビューで村上がサリンジャーについて次のように発言している箇所はどうか。

川本「いわゆるアカデミズムのやってる文学ってのは、せいぜいアップダイク、サリンジャーどまりでしょう。それ以降の作家ってのはぜんぜん無視されているんですよ」

村上「サリンジャーはつまんない」¹⁸⁶

のちに村上は、「とにかく僕が言いたいのは、『キャッチャー』という本は、だれがなんと言おうと本当に神業なんだということです」と心酔ぶりを語った¹⁸⁷。坪内祐三は、村上が初期にサリンジャ

182 川本/村上 [1979], 203.

183 注 142 を参照。

184 江藤 [1965] を参照。

185 のちに村上は江藤と同様にプリンストンに滞在し、プリンストン大学の学生に、その『成熟と喪失』を副読本として「第 3 の新人」を論じた（村上 [2003], 463）。

186 同上, 202.

187 村上/柴田 [2003], 44.

ーに対して否定的な発言をしていたのに、年を経てサリンジャーの翻訳者に変貌したことを、転向としてではなく、愛憎が半ばする葛藤の解消、隠された本心との和解として考察した。

それでは、村上の大江に対する評価の低さも、そのようなものとして理解することができるだろうか。村上はサリンジャーの翻訳を手がけたという場合とは異なって、大江に対する態度を大っぴらにしていないから、多くの人が村上の本心を知らないだけではないか。ちなみに、坪内は上の書物の最終章で大江にも言及しているが、村上の大江への想いがサリンジャーに対するそれと似ているのではないか、とは想像もしていない¹⁸⁸。

村上のデビュー作は、直後に開催された第 81 回芥川賞選考委員会で候補作になった。選考委員だった大江の評価はそっけなく、作者名にも作品名にも言及せずに、書いた。

今日のアメリカ小説をたくみに模倣した作品もあったが、それが作者をかれ独自の創造に向けて訓練する、そのような方向性づけにないのが、作者自身にも読み手にも無益な試みのように感じられた¹⁸⁹。

30 年近くのちの 2007 年、「芥川賞候補になった村上春樹さんの「風の歌を聴け」を評価されなかったのはなぜでしょう」というインタビューに対して、大江は答えた。

私はあのしばらく前、カート・ヴォネガット（ジュニアといっていた頃）をよく読んでいたので、その口語的な言葉のくせが直接日本語に移されているのを評価できませんでした。私は、そうした表層的なものの奥の村上さんの実力を見ぬく力を持った批評家ではありませんでした¹⁹⁰。

芥川賞の落選から約半年後、『群像』1980 年 3 月号に、村上の第 2 作『1973 年のピンボール』が発表され、これは第 83 回芥川賞の候補作になった。書名からすでに自分の作品へのオマージュを暗示するこの中編小説に、大江はどのような評価をくだしたのだろうか。

やはり詩的な領域になかば属する感覚、清新な文章によって、新世代のスタイルをあらわしているが、散文家としての力の耐久性には不安がある。そのような作品として、村上春樹の仕事があった。そこにはまた前作につなげて、カート・ヴォネガットの直接の、またスコット・フィッツジェラルドの間接の、影響・模倣が見られる。しかし、他から受けたものをこれだけ自分の道具として使いこなせるということは、それはもう明らかな才能というほかにはないであろう¹⁹¹。

絶賛といった評価ではなく、「力の耐久性には不安がある」、「影響・模倣」といった否定的な言葉を織りまぜつつも、「明らかな才能」という言葉で一定程度の評価は与えている。作品名に自作『万延元年のフットボール』への媚態を見て、態度を軟化させる気になったのだろうか。

第3節 村上春樹が大江健三郎を換骨奪胎する——『万延元年のフットボール』

村上と川本との対談で、大江のある作品に 2 度も言及している。「みんな『万延元年のフットボール』とか、読んで、学校へ来てその話をしてるわけですね。そんなわけで面白くないんで大学にはあまり行かなかった」、「この前『万延元年……』をちょっと読んでみたんだけど、読めないんですね」。

多くの人が、次の一般的な事実を知っているだろう。それは、人は嘘をつくときに、何かを自分にはまったく無関係であり、自分はそれが嫌いだと主張することがあるが、そのように否定的に言及されたものは、多くの場合、その人が隠した真実への扉を開く鍵である、ということだ。

188 坪内 [2007], 216-219.

189 大江 [1979], 381.

190 大江 [2007a], 310.

191 大江 [1980], 312.

加藤典洋は、『万延元年のフットボール』の講談社文芸文庫版（1988 年）の「解説」を担当したが、そこで村上の作品との関係に言及していない¹⁹²。このころの加藤はまだ経歴の浅い評論家だった。のちに、上で述べた『海辺のカフカ』が大江の小説に似た箇所が多いという指摘をおこなった。しかし、大江と村上の作品を本格的に関連づけるという試みは、両者を愛読し、またその関連づけを希求する加藤ですらおこなっていない。

『万延元年のフットボール』は、大江の作品のうち、特に文学的に評価され人気も高い作品のひとつだ。村上の『1973 年のピンボール』という作品名は、内容を知らないで、露骨に大江の作品を意識したように見える。しかし、実際にこれを読んでみると、作品の雰囲気といい文体といい大江のものとは懸けはなれている。なによりも、村上自身がこの作品と『万延元年のフットボール』との繋がりを語ったことがない。だから、本格的な関連づけはなされてこなかった。本稿では、村上春樹が『万延元年のフットボール』を創作の靈感源のひとつとしていた可能性が高いということを説明しよう。ただし、それを読みかえしながら自身の創作に役立てたというような形ではなく、かつて愛読したこの作品が、村上の血肉となっていて、それが創作に浸透してくるという形での靈感源だ。

『万延元年のフットボール』は 1967 年に『群像』に連載され、単行本として刊行された。この時期、村上は大学受験に失敗し、いわゆる大学浪人として受験勉強に励んでいて、まだ 18 歳だった。そして、彼は「10代の頃、大江健三郎のファンだった」。受験勉強に励みながら、村上が大江のこの小説を夢中で読んだ可能性は大いにありそうだ。

『万延元年のフットボール』が、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』を意識して作られた作品であることも、村上研究でそれほど知られていないのではないか。この作品は、「蜜三郎」と「鷹四」、そしてふたりの死んだ兄「S 次」の 3 人をめぐる「ネドコロの兄弟」についての物語なのだ¹⁹³。『カラマーゾフの兄弟』には私生児として第 4 の兄弟が登場するが、『万延元年のフットボール』には、死んだとされる兄が正体ではと想像させる「義一郎」という隠遁者が登場し、加えて同様に死んだ妹が話題になる。村上が、繰り返して自分の文学的目標を『カラマーゾフの兄弟』に置いていること、いつかそのような作品を作りたいと述べてきたことは、村上研究では周知の共有情報である。日本版『カラマーゾフの兄弟』として、埴谷雄高の『死霊』は有名だが、大江は埴谷を敬愛していたから、自分でも独自に日本版『カラマーゾフの兄弟』を作りたいと考えたのだろう。大江の「ファンだった」村上が、『万延元年のフットボール』を読んで、同じような夢を抱いたとしてもおかしくはない。それに、死者の多さだ。作中で鷹四も死ぬから、5 人兄弟（ひとり妹）のうち残るのは蜜三郎ひとりである。「人が死にすぎる」と揶揄されることが多い村上作品は、このようなところでも似ている。

蜜三郎の妻は「菜採子」といい、他の主要な女性の登場人物に「桜子」がいる。植物を意識したこれらの名前が、『海辺のカフカ』の「さくら」を連想させると主張したら、牽強附会と思われるだろうか。それでは、鷹四を崇拝する青年「星男」はどうだろうか。この人物が『海辺のカフカ』の「星野」を連想させると主張するのも牽強附会だろうか。さらに言えば、蜜三郎のニックネームは「ネズミ」なのだ。この類似は柄谷行人が指摘していたが¹⁹⁴、のちの研究ではほとんど無視されている。村上のお気に入りの映画に、ジョン・シュレシンジャー監督の『真夜中のカーボーイ』（1967）があり、その主人公は「ネズミ」（〈Ratso〉、すなわち「ラッツォ」）と呼ばれるから、一般的にはそれが

192 加藤 [1988], 458-473.

193 実際、ドイツ語訳では当初『カラマーゾフの兄弟』（Die Brüder Karamasow）を意識させる『ネドコロの兄弟』（Die Brüder Nedokoro）として刊行された。その後、英訳（*The Silent Cry*）をドイツ語に置きかえた『静かな叫び』（Der stumme Schrei）に改題された。

194 柄谷 [1990], 76.

源泉ではと想定される¹⁹⁵。だが、本章第1節で大江とアーヴィングの「射精」についても指摘したように、文学的モチーフは通常は複数の源泉を持ち、また見えにくく隠されたものに真実が潜んでやすい。『真夜中のカーボーイ』は「オカマ」や「男娼」が本筋に関係してきて、これに関する言葉が飛びかうという点で、実は大江の多くの作品と共通することをも補足しておこう。

菜採子は義理の弟に当たる鷹四と姦通する。さらに鷹四は蜜三郎に、彼らの実妹が自殺したのは自分が彼女を強姦したからだと告白する。『ねじまき鳥クロニクル』で、主人公の妻は実兄に強姦されていたが、これを大江の村上への影響と解釈するのは強引だろうか。『騎士団長殺し』で、主人公には少女のまま死んだ妹がいたと設定されている。『万延元年のフットボール』と同じである。

義一郎は「ギー爺さん」と呼ばれ、大江のほかの作品には繰り返して登場する「ギー兄さん」の祖型である。村上の作品には、複数の作品に「鼠」や「牛河」が登場するという、同じ仕掛けがある。S 次の従軍中の過酷な逸話が紹介される。『ねじまき鳥クロニクル』で間宮中尉の過酷な逸話が紹介されるように。

「街と、その不確かな壁」でも「世界の終り」でも、「僕」は一度は「影」と離れ離れになり、のちにこれを取りもどす。『万延元年のフットボール』では、蜜三郎についての描写で、次のようなものがある。

僕の周りを赤黒く濃い影が充たした。それは雪が降り始めて以来、谷間の周辺からすっかり消え去っていた影の帰還である¹⁹⁶。

村上はのちにアーシュラ・K. ル＝グウィン（1993）の『空飛び猫』を翻訳し、刊行した（1993）。ル＝グウィンのもっとも有名な著作『ゲド戦記』の第1部は「影との戦い」と題されていて、知名度も高い。だから、村上の愛読者は、「世界の終り」の「僕」と「影」の関係は、ル＝グウィンに由来するのではないかと推測してしまう。その可能性を否定するわけではないが、先に『真夜中のカーボーイ』で述べたように、もっと見えにくい、そしておそらくもっと本質的な源泉として、『万延元年のフットボール』が推測されるのだ。

村上の作品では、しばしば悲惨で奇妙な死が描かれる。たとえば、『風の歌を聴け』で、デレク・ハートフィールドは、ある晴れた日曜日の朝に、右手にヒトラーの肖像画を抱え、左手に開いた傘を持って、エンパイア・ステート・ビルの屋上から投身自殺し、地面では蛙のように潰れたと説明される。『万延元年のフットボール』にはこのような自殺がある。

この夏の終りに僕の友人は朱色の塗料で頭と顔をぬりつぶし、素裸で肛門に胡瓜をさしこみ、縊死したのである¹⁹⁷。

村上のカタカナ語の多用は、日常の日本語から乖離した印象をもたらすことが稀ではなく、それが揶揄の対象になることも多い。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』では、人間同士の交流の妙が「ケミストリー」と表現されたが、Amazon.co.jp にはこれを揶揄する書評が投稿され、話題になった¹⁹⁸。『万延元年のフットボール』にはこんな一節がある。

しかも娘は、おまえのペニスが burning なのか？ といったんです。僕は、この実感的な表現に一撃うけて、羞恥心の炎で腑中が burning なのを感じましたよ、はっは！¹⁹⁹

カタカナ語ではないが、外来語を投入してきて日常的な形とは異なる日本語空間を作りだしている。この実験精神において、村上は大江の直系の後継者ではないか。ただし大江の翻訳調の文体には、井

195 ナカムラ/道前 [2014], 16.

196 大江 [1967], 286.

197 同上, 7.

198 〈www.amazon.co.jp〉の「カスタマーレビュー」に、「ドリー」の筆名で2013年5月3日に投稿された書評。

199 大江 [1967], 25.

伏鱒二（ヒュー・ロフティングの「ドリトル先生」シリーズの翻訳者でもあった）、安部公房、埴谷雄高、そして数々の翻訳文学の訳者たちの影響が露わだから、それは大江の独創とは言えない。

村上作品の女性たちが、巫女的な役割を担わされて、画一的で人工的な話し方をするということもよく指摘され、フェミニズムの観点から非難されることもあるが、『万延元年のフットボール』の菜採子はこのように語る。

私も、バスに乗って以来、この森の力は増大していると感じつづけていたの。私はその森の力に圧迫されて気が遠くなりそうだったもの。もし私が隠遁者ギーなら、この恐ろしい森に逃げこむことを忌避して、喜んで軍隊に行くわ²⁰⁰。

これだけ読めば、村上作品の一部と錯覚する村上の読者もいるのではないか。彼女は鷹四が死んだあとで蜜三郎の元に戻り、人生を組み立てなおしたいと語る。その時の菜採子の様子は『国境の南、太陽の西』の主人公の妻、有紀子を思いださせる。

「あなたが無事にそこから出て来さえすれば、私の申し出は受けいれてもらえると、いわば自分に賭をしていたのよ、夜の間ずっと、恐しい賭だったわ、蜜」と妻は幼く不安な涙声でいつてひとしきり震えた²⁰¹。

村上の長編小説『ダンス・ダンス・ダンス』に登場する「僕」の友人「五反田くん」は、カリスマ的な人物だが、心に闇を抱えていて、多くの猫を殺していた。最後は娼婦のメイを殺したことを告白し、かつ同じく娼婦であるキキを殺したかどうかははっきりさせないまま、自殺してしまう。『万延元年のフットボール』では、カリスマ的な「鷹四」が実妹を犯して、それが原因で妹は死んだことを告白し、また村の娘が死んだのは自分の犯行かをはっきりさせないまま、死んでしまう。この平行関係は、どうだろうか。『万延元年のフットボール』に登場する根所家の兄弟たちは「義一郎」、「S次」、「蜜三郎」、「鷹四」だった。彼らの名に含まれた「1」、「2」、「3」、「4」の数字を引き継ぐかのような「〈五〉反田くん」の「5」。村上春樹の作品に多数の意味ありげな数字が現れるということについて、柄谷行人は、無意味なものを意味ありげに示して、意味のあるものを見下そうとする態度として批判したが²⁰²、多くの研究者は、数字の謎を解こうとしてきた。ここに書いたことも、そのひとつだ。

村上は先に言及したデビュー直後のインタビューで、なぜ『群像』の新人賞に送ったのかと問われて、答えた。

川本「ところで、「群像」を選んだっていうのは、なんか意味があるんですか」

村上「いや締切の日が合うのが「群像」と「文学界」しかなかったんですよ。で「群像」のほうがいい名前が良さそうだし（笑）」²⁰³

この発言は、どこまで信じて良いのだろうか。川本は、この話題からも村上が好む日本作家を探りたかったはずだ。村上の作品が新人賞を受賞したときに、最終選考の委員には、佐々木甚一、佐多稲子、島尾敏雄、丸谷才一、吉行淳之介がいた。このうち丸谷と吉行は、のちに村上が『若い読者のための短編小説案内』（1997年）で愛着を露わに語った作家である。『文学界』に応募していたら、最終選考の委員は阿部昭、清岡卓行、柴田翔、田久保英夫、古井由吉だった。これらの作家について、村上が愛着を表明したことはない。最終選考の委員は応募の時点で公示されているから、村上が『群像』に応募した理由は、丸谷や吉行なら自分の作品を評価してくれるのではないかという期待があったからとしか考えられない²⁰⁴。

200 同上, 84.

201 同上, 392.

202 柄谷 [1990], 96-98.

203 川本/村上 [1979], 207.

204 結果としては、選考委員の5人全員が好意的に評価した。佐々木/佐多/島尾/丸谷/吉行 [1979], 115-119.

だが、さらに筆者は、次の事実に改めて注意を促しておきたい。『万延元年のフットボール』が1967年に連載された雑誌は、『群像』だったということ。村上が、この作品を雑誌掲載のときから読んでいて、作家になる前にはこの雑誌に特別な思い入れがあったという可能性はないか。もちろん、これは純粋な推測だ。しかし、可能性はある。加藤典洋は1963年に『文學界』に連載された大江の『日常生活の冒険』をこの雑誌で読んで、大江の作品と、さらには戦後の日本文学のおもしろさに初めて開眼したと言っている²⁰⁵。

第4節 『万延元年のフットボール』以外への視線

以上では、大江の作品のうち、『万延元年のフットボール』にだけ焦点を当てた。今後、改めて他の作品も考察をおこなう予定だが、ここでも少しだけ紹介してみよう。

加藤は、『海辺のカフカ』に関して、「ナカタ」と「イーヨー」（脳機能障害を有する大江の長男、光がモデル）の話し方の類似性、「ナカタさん」と主人公の「田村カフカ」の組み合わせが、大江の『ピンチランナー調書』を連想させること、そして主人公の向かう先が、大江が初期から繰り返しかえし舞台にした「四国の森」であることを指摘している²⁰⁶。村上の作品のなかでも、この長編小説は大江の作品との共通点が目立っている。主人公が15歳の語り手なのは、村上の小説としては異例に若くて話題になったが、大江にも同じような実験があった。17歳の語り手を選んだ短編小説「セヴンティーン」とその続編「政治少年死す——セヴンティーン第2部」である。

村上の作品に注目すれば、『海辺のカフカ』と後述する「街と、その不確かな壁」および『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に大江の小説を暗示させる記述が多いが、大江の作品に注目すれば、前述した『万延元年のフットボール』に次いで、川本が村上へのインタビューで言及していた1976年の『ピンチランナー調書』が目立つ。川本が話題にしたヴォネガットの影響。上で述べたように加藤もこの作品に言及しているが、「奇妙な2人組」が描かれるのはこの作品を含めて大江の作品では常套手段であり、それは村上の作品にも共通している²⁰⁷。細かなことを言えば、『ピンチランナー調書』ではC. G. ユングの「私」の存在の意味に関する引用が出てくるのだが²⁰⁸、村上の『1Q84』では「タマル」が「牛河」を殺すときにユングの「神」の存在に関する引用が出てくる。村上は、ユングの研究から出発した河合隼雄に傾倒したから、その影響に見えるところであるが、大江の作品は意識されていなかっただろうか。さらに細いことを言えば、『ピンチランナー調書』ではナチスの「突撃隊」が話題になるのだが²⁰⁹、村上の『ノルウェイの森』には「突撃隊」という渾名の登場人物がいなかったか。「反キリスト」としての「ヒットラー」というオカルト思想が説明されるのだが²¹⁰、この作品の3年後、村上はヒットラーの肖像画を抱えて——崇拜の対象にしていたのだろう——自殺するデレク・ハートフィールドという架空の作家について語ったのだった。またヴォネガ

205 加藤 [1988], 458-459.

206 加藤 [2004], 142.

207 本章第1節で述べた「魂の片割れ」の問題と重なっている。大江の場合は『芽むしり仔撃ち』などの「僕」と「弟」、『万延元年のフットボール』の「蜜三郎」と「鷹四」、『ピンチランナー調書』の「森」と「森・父」、『懐かしい年への手紙』の「K」と「ギー」、『燃えあがる緑の木』の「サッチャン」と「ギー兄さん」、『取り替え子（チェンジリング）』の「長江古義人」と「塙吾良」、さらに第2章第8節で述べた「妹」への拘りなどがそう。村上の場合は、「僕」と「鼠」、「208」「209」のトレーナー・シャツを着た双子の女の子、さまざまな恋人たち、「ワタナベトオル」から枝分かれした「岡田亨」（オカダトオル）と「綿谷昇」（ワタヤノボル）——第2章第7節を参照——、「妹」への拘りなどがそう。大江はこのモチーフを主役に絡めて描くが、村上の場合には敵役や端役にも広がっている。ハードボイルド・ワンダーランドの「大男」と「チビ」、『騎士団長殺し』の「アイデア（騎士団長）」と「メタファー（顔なが）」などを想起されたい。

208 大江 [1976], 23.

209 同上, 56.

210 同上, 60.

ットの影響があからさまで宇宙的な展開をするこのアメリカ小説風の物語は、日本の古典にも言及し、『往生要集』が参照される²¹¹。この感覚は、村上のアメリカ的な印象が強い作品で、『雨月物語』や『平家物語』が好んで言及されるのに並行している。

また、『日常生活の冒険』（1963-1964 年に連載）も見逃せない。英雄的な「冒険」が「日常」レベルで起こる 20 世紀後半の物語。その 20 年近くのちに、「日常」が「羊をめぐる冒険」に化した。

『日常生活の冒険』の主要人物は、大江の妻の兄、伊丹十三をモデルにした主人公「斎木犀吉」、その父親（伊丹万作に該当！）「斎木獅子吉」、それからなぜか姓が伏せ字の「***鷹子」、「雉子彦」などほとんどが動物の名を持ち、寓話を感じさせる。冒頭はこのように始まる。

あなたは、時には喧嘩もしたとはいえ結局、永いあいだ心にかけてきたかけがえのない友人が、火星の一共和国かと思えるほど遠い、見知らぬ場所で、確たる理由もない不意の自殺をしたという手紙をうけとった時の辛さを空想して見たことがおありですか？²¹²

「火星の一共和国」かと思うほど通い場所で自殺した親友についての物語。この作品の 15 年後、村上のデビュー作は、それが「火星の井戸」という作品を残して自殺したデレク・ハートフィールドという作家の影響で書かれたと主張する内容だった。「斎木犀吉」と「ぼく」が訪れる喫茶店の場面²¹³はどうか。「ノーレンドルフプラッツというドイツ風の食料品店の 2 階」にあり、主人公は「カキの коктейル」、「タータル・ステーキ」、「ドイツ麦酒」、「特別にいれた紅茶とブランデー」、「コオフィ」、練習している「バッハの無伴奏パルティータの 1 番」について語る。オシャレで美食趣味で、高級芸術も出てくる村上の作品のようだが、もちろん真実は、村上の作品が大江の作品のようなのだ。比喩も豊富で、主人公は「鯨がプランクトンを食べるように」食事をし、年齢がかなり上の大学生が「禿げ頭を気にしながら学生服を着こんだチェホフの万年大学生みたい」と表現される。

「ぼく」が食事に夢中になっている相手の弱みをつくつと、このような超現実主義的な比喩が出現する。

「ああ、あれか！」と斎木犀吉はいい、満足感のキノコがびっしりうわっていた彼の大きな顔から、お菓子と紅茶とブランデーの影がさつとぬぐいさられて、悲しげにみえるほどの鋭い忿懣の表情がうかびあがった²¹⁴。

嬉しそうな顔を、「満足感」がキノコのように繁茂した状態と表現するその凄まじい個性に、ノーベル文学賞受賞作家の天才を見る思いだ。別の場面では、主人公が「ぼく」を卓抜な比喩で攻撃する。

「ああ、おれはきみの小説をふたつ読んだよ。きみは女が裸のうえに着ている短くて薄い肌着ほどの抵抗感の文体といていたが、実際にきみの発表した小説ときたら中世のスラヴ騎士の甲冑くらい抵抗感のある文章でのとくってあるじゃないか！」²¹⁵

この作品の 15 年後、村上のデビュー作は、すなわち作家としての村上のあらゆる仕事の第一歩は、この一節への応答のような文章から始まった。

完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね²¹⁶。

それから、1963 年の中編小説「性的人間」。この小説は、いわゆる「地獄めぐり」の枠組みを持っている。「地獄めぐり」は東アジアでも他の文化圏でも伝統的な文学的素材であるが、ヨーロッパでもこれは同様で、第 2 章第 1 節で言及したクルツィウスの主著は、ヨーロッパでもっとも典型的で、かつもっとも影響力があった「地獄めぐり」の作品、ダンテの『神曲』に繰りかえし立ち返りながら論述を進める。大江はのちに、そのダンテの『神曲』を下敷きにして長編小説『懐かしい年への手紙』

211 同上, 16.

212 大江 [1964], 3.

213 同上, 32-33.

214 同上, 33.

215 同上, 42.

216 村上 [1979], 3.

(1987 年)を書く。「性的人間」では、「耳梨湾」といういかにも怪談めいた名の土地の山荘へ行くところから物語が始まり、乱行パーティーなどが展開され、最終的に主人公の「J」は電車内の痴漢行為で捕まる。「地獄めぐり」はもちろんアメリカ文学にも多く、村上自身が、自身が翻訳したサリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を「地獄めぐり」として説明している²¹⁷。そもそも、村上の『羊をめぐる冒険』以降の長編小説——一部は中編小説や大長編小説と言った方がふさわしいかもしれないが——を、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、『ノルウェイの森』、『国境の南、太陽の西』、『ねじまき鳥クロニクル』、『スプートニクの恋人』、『海辺のカフカ』、『アフターダーク』、『1Q84』、『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』と、確認すると、いずれも「地獄めぐり」の枠組みを利用している。『性的人間』のような乱行パーティーは『ノルウェイの森』や『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』で——後者には性夢の形で——登場する。『性的人間』で主人公たちは象牙色のジャガーで山荘を目指し、『騎士団長殺し』では、主人公は赤のプジョー²⁰⁵で北海道と東北——前近代的な価値観から見れば地獄めいた異界——を放浪する。

さらに言えば、1972 年の短編小説『月の男 (ムーン・マン)』は、アポロ計画の月面着陸を題材として、月面世界の幻想と孤独が描かれる。村上は月への幻想を共有し、『1Q84』には2つの月が現れた。この作品を執筆した動機を語ったときに、オウム真理教の幹部で死刑囚になった林泰男に言及し、「月の裏側に一人残されていたような恐怖」を見て、それを何年も自分のことのように感じてきたと述べた²¹⁸。『同時代ゲーム』で語り手は、「妹よ」と実妹に繰り返しかえし語りかけるが、両者の関係はエロティックな雰囲気満ちていて、近親相姦を読者に想像させるようになっている。村上が翻訳した『キャッチャー・イン・ザ・ライ』は、第2章第8節で言及したように主人公の妹が重要な位置付けにある。呼びかけの〈you〉は一般的には読者を想定していると思われるが、村上はこれを語り手であるホールデンによる実妹への呼びかけとして解釈した²¹⁹。

初期の村上作品によく登場した「羊男」の靈感源が、大江の初期短編「人間の羊」という作品名と、そこで描かれる「僕ら《羊たち》」だと主張したら、非難を受けるだろうか。

ところで、村上の短編小説『我らの時代のフォークロア——高度資本主義前史』という作品名はどうだろうか。村上が通常「我ら」という一人称複数を使用しない。70年安保を大学生として体験した世代として、村上は当時は広く使われたこの一人称複数を忌避していると思われる。だから、この作品名は一種の当てこすりなのだ。しかし、そこには大江の1959年の長編小説『われらの時代』が意識されていた可能性はないか。

第5節 第3の中編小説、「街と、その不確かな壁」

芥川賞の再度の落選の直後、『群像』1980年9月号に、中編小説「街と、その不確かな壁」が発表された。『1973年のピンボール』よりも大江へのオマージュが露わになった作品だが、そのことを指摘した先行研究は存在しない。まず、この中編小説を村上の作家としての経歴の中に置きなおしてみたい。

村上の小説は、「長編」や「短編」と2種類に峻別されることも多いが、筆者は「超短編」、「短編」、「中編」、「長編」、「大長編」と分けたほうが分かりやすいと感じる。作者の創作の道筋を整理しやすいからだ。この分類を採用するなら、村上の作品は、「長編」と言われることが多い第1作『風の歌を聴け』(1979年)と第2作『1973年のピンボール』(1980年)がともに「中編」小説

217 村上/柴田 [2003], 30-41.

218 村上 [2009].

219 この解釈については、村上の作品の英訳者であるジェイ・ルービンからも母語話者の立場から異論が出たことを村上自身が紹介している (柴田 [2006], 159-160)。

である。第3作が短編小説「中国行きのスロウ・ボート」、そして第4作が「封印」された中編小説「街と、その不確かな壁」（1980年）だった。その後は短編の「パン屋襲撃」や「午後の最後の芝生」、超短編の「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」が発表された。研究者からも躊躇なく「長編第3作」と呼ばれることが稀ではない『羊をめぐる冒険』（1982年）は、それ以前の3つの「中編」と、同作以後の長編の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、『ノルウェイの森』の分量を比べるならば、「長編第1作」と見なすのが妥当だろう。

3つの「中編」は、村上の作家としての経歴において、曖昧な対処に苦しんだ作品だった。第1作と第2作は国内では一貫した人気を保ったが、英訳は1985年にバーンバウムによって翻訳されたのち——村上作品の英訳の始まり！——長らく絶版になっていて、テッド・グーセンによる新訳の合本によって再刊されたのは2015年だった。「街と、その不確かな壁」は『文藝界』1980年9月号に掲載されたのち、ついに単行本化されず、全集にも収録されなかったし、翻訳も存在しない。古事記には、国生みの際に男神と女神のあいだに最初に生まれた子が「蛭子」（奇形児）だったから川に流して捨てるという話があったが、村上はある意味では3人の「蛭子」を捨てかけていたと言える。1人めと2人めは、作者が気を変えたおかげで一命を取りとめたが、もっとも深刻な奇形児だった3人めの子はいまでも墓にいる。私たちは、墓——現実的な言い方をすれば図書館の薄暗い書庫——に降りていかないと、この遺棄された子に会うことができない。

「街と、その不確かな壁」について、村上は第2作『1973年のピンボール』が芥川賞を受賞したときに備えて、受賞第1作として書いたことを語り、そのような形で未熟な作品を発表するべきでなかったと後悔を述べている²²⁰。第2作は第1作に続いてその賞に届かず、村上はそれまでの中編3作とは規模が異なる長編『羊をめぐる冒険』に取りかかった。この事情について、村上は芥川賞を2度受賞できず、長編に移行したとしばしば説明されるが、実際には芥川賞は「3度」受賞できなかったと見るべきだろう。『1973年のピンボール』が受賞できなくても、「街と、その不確かな壁」が新たにその候補となりうる分量だったからだ。しかし、この作品は芥川賞の候補にもならなかった。だから、村上は芥川賞に「3連敗」と言うことができる。もっとも、芥川賞を受賞できなかった重要な作家には、1980年代だけで松浦理英子、高橋源一郎、吉本ばなな、島田雅彦、田中康夫などもある。村上だけを特別に云々するのは無意味かもしれない。

第6節 死者と獣——「世界の終り」と「街と、その不確かな壁」

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』で、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は小説の結末近くで脳の奥の「世界の終り」に封じこめられ、死なないまま死んだ状態に陥る。小説の冒頭近くで、主人公は「僕」へと姿を変え、「世界の終り」の情景を語りはじめる。その場所は死の世界を思わせるが、上のような事情を理解すれば、納得がいくようになっている。その世界は初めから死の気配が指摘されながらも、不思議な明るさも強調されている。

門番の小屋には大小様々の手斧やなたやナイフが並び、彼は暇さえあればそれをいかにも大事そうに砥石で研いでいた。研ぎあげられた刃はいつも白く凍てついたような気味の悪い光を放っており、外的な光を反射させているというよりは、そこに何かしら内在的な発光体がひそんでいるように僕には感じられたものだった（33）。

「世界の終り」はカフカの作品のようなイメージを有し、壁によって周囲を取りかこまれる。森があり、そこには「獣」——のちに一角獣だと明かされる——がいて、彼らは互いを傷つけ、大地に血を流して、「新しい秩序と新しい生命」を作り出すという。彼らを描写する光景には、死の気配と生命の輝きが融合された荘厳さがある。

220 村上 [1991], 42.

秋の獣たちはそれぞれの場所にひっそりとしゃがみこんだまま、長い金色の毛を夕陽に輝かせている。彼らは大地に固定された彫像のように身じろぎひとつせず、首を上にあげたまま1日の最後の光がりんご林の樹海の中に没し去っていくのをじっと待っている。やがて日が落ち、夜の青い闇が彼らの体を覆うとき、獣たちは頭を垂れて、白い一本の角を地面に下ろし、そして目を閉じるのである(35)。

死の印象に生命感が混じり、暗さに明るみがある。この作品の次の長編『ノルウェイの森』とは作風がかなり異なるが、その方向性へ向かう準備にもなっていたことに気づかされる。「世界の終り」の原型になった「街と、その不確かな壁」は、大いに異なっている。やや長いが、この作品の冒頭を引用してみたい。

語るべきものはあまりに多く、語り得るものはあまりに少ない。

おまけにことばは死ぬ。

一秒ごとにことばは死んでいく。路地で、屋根裏で、荒野で、そして駅の待合室で、コートの襟を立てたまま、ことばは死んでゆく。

お客さん、列車が来ましたよ！

そして次の瞬間、ことばは死んでいる。

可哀そうに、言葉には墓石さえもない。ことばは土に戻り、その上に雑草が茂るだけだ。報い、と人は言う。当然のことさ、あいつは他人や自分自身をあまりに利用しすぎたんだもの。まるで屍肉を喰うようにね。

しかしそもそも、それがことばなのだ。誰にそれを批難することができよう？

僕もそんな死者の列の中にいる。そしてその死臭はいつまでも僕の体から去りはしない。

死臭、か。

＊

大学時代、水泳の授業で初めて温水プールに入った。生まれて初めて温水プールに入るのがどういうことなのか、わかるだろうか？ 暖かくも冷たくもない不思議な水、過去もなく未来もなく、自我を喪失した羊水が僕をぼんやりと取り囲んでいた。なんだか表と裏が逆転した宇宙の中にすっぽりと呑み込まれてしまったような気がしたものだ。きっと僕は、ずいぶん長いあいだそこにじっとしていたのだろう。

おい、そこの学生、ぼんやりするんじゃない！　ここは風呂場じゃないんだ！

教官が僕に向ってそう叫んだ。

そうとも、ここは風呂場なんかじゃない。僕は我に帰った。僕の中で、過去と未来が思念によってもう一度結び合わされる。そしてそこには、やはりあの死臭が漂っている。

＊

死臭に慣れることのできる人間なんて、どこにもいやしない。皮膚がはじけ、肉が溶けて、臓器が腐り、そこに白い虫が蠢き始める。これが死臭だ。いったい誰が、自分自身を憎むことに慣れることができよう？

僕は駅の待合室で、ストーヴに当たりながら列車を待ちつづける。ことばは相変らずコートの襟を立てたままだ。

お前の体には死の臭いがするよ、とことばは言う。いくら手を洗ったところで無駄さ。その臭いは絶対に落ちやしないよ。もう誰もお前のことなんて好きになりやしないぜ。みんながお前を憎み始めるんだ。俺はな、そういうのを数え切れぬほど眺めてきたよ。お前だけが例外なんて理由は何ひとつないんだぜ。とにかく、お前の体は臭うよ²²¹。

221 村上[1980], 46-47. 「＊」の箇所は原文では1行空白。

死、そして言語への不信感という前 2 作の中編に通じる問題意識が、新しく考案された奇妙なイメージによって統合されている。「ことばは死ぬ」という着想から、それは「死臭」に包まれたものと位置づけられる。言葉の濫用が「屍肉を喰う」こととして非難される。唐突に大学時代の温水プールの記憶がフラッシュバックする。そこにも「死臭が漂っている」と感じられたという。言葉が死んでいく世界にいるために、「僕もそんな死者の列の中にいる」、「死臭に慣れることのできる人間なんて、どこにもいやしない」。しかし、「僕」からは言葉の死臭が落ちない。

この作品を全面的に再検討する余地はここにはないが、村上のこの作品は失敗した野心作という印象を与える。「皮膚がはじけ、肉が溶けて、臓器が腐り、そこに白い虫が蠢き始める」というようなグロテスクな描写は後年の村上の作品に珍しくなくなるが、ここでは単に陰惨な印象を与え、文学的な洗練がない。先に「世界の終り」から引用した「獣」の描写には原型があり、このようになっている。

秋の獣たちはそれぞれに決められた場所にひっそりとしゃがみこんだまま、金色の毛なみを夕陽に輝かせている。闇があたりを包むまでの僅かな時を彼らはそのままの姿勢で送りつづける。まるで黙考する僧侶のように、ぴくりとも動かず鳴き声ひとつ立てず、りんご林の中に太陽が没し去る時を待つのだ。その数はおそらく千を下るまい。僕は飽きることなくその千の瞑想と千の輝きを眺めつづける。やがて日が落ち、最初の青い闇がはつきりと一筋流れるころ、獣たちは目を閉じる。こうして街の一日も終る。そして季節が終り、年が終り、時代が終る²²²。

ここには「世界の終り」のような成熟した筆致がない。言葉の主題、獣の描写、死の主題と描写。それらも習作の域にある。村上は何を目指して、この作品を書いたのだろうか。『風の歌を聴け』と『1973 年のピンボール』に続く第 3 の中編小説は、それまでの 2 作と作風が違いすぎる。短編小説「中国行きのスロウ・ボート」はすでに発表されていたが、この作品のことを考えても、飛躍が大きすぎる。それに上の引用に出てくる「ストーヴ」という語が、いかにも大江風だ。大江は「テレヴィ」や「メンバー」などという独特なカタカナ語を書く人で、「ストーヴ」も使う。そこで念のために、『万延元年のフットボール』のページをめくりなおしてみると、この作品でも大江はまさに「ストーヴ」という語を使っていた²²³。それにゴシック体は、大江が好んで作品中に多用してきた手法なのだ。つまり、「街と、その不確かな壁」は、大江の小説の不出来なパロディのようにして始まる作品なのだ。

第7節 死者と獣——大江の「死者の奢り」とピエール・ガスカール

なぜ村上は、「街と、その不確かな壁」の冒頭で、突然「死臭」のする「プール」を連想したのだろうか。この時期の村上が「羊」に拘っていたことから、これは「羊水」ではないかという見立てがあるが、苦しい解釈だろう²²⁴。本章第 4 節ではその「羊男」が大江の短編小説「人間の羊」に由来する可能性を指摘したが、この「死臭」は、もっと歴然と大江のデビュー作「死者の奢り」に繋がっている。

大江のデビュー作は——村上登場以前にはいかにも大江的と見なされていた一人称——「僕」によって語られる。大学生の彼は、医学部の実習のために、人間の死体を運搬するアルバイトに従事している。死体は濃褐色のアルコール溶液で満たされた大きな水槽に浮かべられている。そう、つまり「死臭」のする「大学」の「プール」である。

死者たちは、厚ぼつたく重い聲で囁きつづけ、それらの数かずの聲は交りあつて聞きとりにくい。時どき、ひっそりして、彼らの全てが黙りこみ、それからただちに、ざわめきが回復する。

²²² 同上, 52.

²²³ 大江 [1967], 130. ただし、この作品に限ったことではない。

²²⁴ 久居/くわ [1991], 229-232.

ざわめきは苛立たしい緩慢さで盛上がり、低まり、また急にひつそりする。死者たちの一人が、ゆつくり軀を回転させ、肩から液の深みへ沈みこんで行く。硬直した腕だけが暫く液の表面から差出されてい、それから再び彼は静かに浮かびあがつて来る²²⁵。

陰惨なはずの光景が、強調された物質的な量感によって不思議な生命力を与えられていて、大江の作風の原型としてふさわしいデビュー作である。大江は「獣」をとおして死と生の両面を描きだすことに拘る作家でもあった。初期の傑作『芽むしり仔撃ち』を見てみよう。

夜更けに仲間の少年の二人が脱走したので、夜明けになっても僕らは出発しなかった。そして僕は、夜のあいだに乾かなかった草色の硬い外套を淡い朝の陽に干したり、低い生垣の向うの舗道、その向う、無花果の数本の向うの代赭色の川を見たりして短い時間をすごした。前日の猛だけしい雨が舗道をひびわれさせ、その鋭く切れたひびのあいだを清冽な水が流れ、川は雨水とそれに融かされた雪、決壊した貯水池からの水で増水し、激しい音をたてて盛り上がり、犬や猫、鼠などの死骸をすばらしい早さで運び去って行った²²⁶。

先に引用した「世界の終り」は荘厳、大江のこの描写は清新という違いはあるが、死と生を不可分のものとして描きだす。その際に「獣」を用いるという点で、根本には共通の関心がある。

「死者」や「獣」を描写する大江の文学的野心は、上に挙げた「死者の奢り」と「芽むしり仔撃ち」にとどまらず、生涯にわたって変奏されたが、初期にはそれが特になまなましく現れている。村上の「街と、その不確かな壁」はその大江の野心に感化されている。

ただし、突き抜けて独創的に見える大江の作品には、いつも先駆者がいる。大江は 1954 年に東京大学に入学したが、翌年、岩波書店からピエール・ガスカールの短編集『けものたち・死者の時』が刊行された。その翌年、この短編集の訳者のひとりだった渡辺一夫のゼミで、大江はフランス文学を専攻することになる。さらに翌年、つまり 1957 年に、「死者の奢り」が発表された。大江はまず「獣たちの声」という戯曲を書き、それを短編小説「奇妙な仕事」に改作し、さらに短編小説「死者の奢り」に改作した。ガスカールの短編集の「けものたち」「死者」は、大江の作品の題名の「獣たち」「死者」にそのまま反映されている。ガスカールの「死者の時」はこのように始まる。

死んでしまったからといって、死者たちはそう簡単に時の流れから解放されはしない。彼らの残した思い出があるからというだけではなく、彼ら自身、季節の環のなかへ入りこむからだ。そのリズムは、殆ど判らないのだが、どちらかといえば三拍子になっていて、いずれにせよかなり緩慢で、遠い間を置いては振動と休止とが繰返され、死者たちは大きな車輪に釘付けにされたまま、暫くの間止まり、ついで重さを増して低く下降しては、また身も軽やかに上昇するのだが、彼らはやがて、記憶の地平線の遙か彼方に、骨ばった太陽の光線、季節の車輪の矢骨になってしまふ²²⁷。

ここでは「死者」が「時の流れ」に煽られ、「重さを増して低く下降しては、またも身も軽やかに上昇する」と言われている。これはあくまでも頭の中のイメージだが、大江は死体がいくつも浮かんだ水槽へと実体化したのだ。このとき、フランス文学を専攻していた大江はガスカールの原文も読んだ可能性が高いが、フランス語の原文よりはむしろ渡辺らの訳に影響されていたはずだ。なぜなら、上で引用した箇所最初の 1 文は原文はこうになっている。

Pour morts qu'ils soient, les morts ne sont pas de sitôt libérés de l'âge.²²⁸

すなわち――

死者だからといっても、その死者たちがすぐさま時代から釈放されるわけではない。

225 大江 [1958], 7-8.

226 同上, 213.

227 ガスカル [1955], 203.

228 Gascar [1953], 171.

渡辺たちの翻訳は、「死んでしまったからといって、死者たちはそう簡単に時の流れから解放されはしない」と訳している。特に「時代」(l'âge)を「時の流れ」と訳したことが重要だ。大江はこの意識に近い「流れ」という語感に想像力を刺激されて、水中で浮き沈みする死者たちという連想を働かせ、それが「死者の奢り」という作品に結実したのだ。村上はガスカールは意識せずに、大江だけを意識して——管見のかぎり、村上がガスカールの作品に言及したことはない——「死臭」のする「大学」の「プール」を「僕」に思いださせたわけだ。次に、同じガスカールの同じ短編集に収録された連作「けものたち」の「馬」も見てみよう。戦場で馬が解放される。

無数の蹄が立てる物音は、いまでは空中に消えゆく爆音を圧倒し、地上全体がこの響きのなかで喘いでいた。他の馬よりも一人ぼっちなのか、それとも普段から間違っことをやる癖があるのか、一頭の馬が何か眼に見えない岸辺に向って追い立てられて、その場で飛び跳ね始め、空中に繁る神話の葉繁みに咬みついては、また流れる群のなかに戻って行くというようなことも時々あった²²⁹。

「獣」を通じて生と死を表現する手法が、大江に受けつがれ、それが村上にまで流れついた。戦場の馬が「一人ぼっちなのか、それとも普段から間違っことをやる癖があるのか」と愚かそうに表現されつつも、馬が跳ねた先には「空中に繁る神話の葉繁み」があるというように、幻想的で荘厳な要素が紛れこんでいる。

大江の突きぬけた才能は新人時代からすでに明らかではあったものの、それでも大江はガスカールに、そして何よりも渡辺たちの翻訳によって大きく支えられて、出発した。大江が村上の『1973年のピンボール』に向けた外国の作家からの「影響・模倣」は、ブーメランのようにして大江自身に返ってくる評言なのだ。

第8節 「穴ぼこ」の継承

「死者の奢り」も「芽むしり仔撃ち」も、大江の有名な作品であるから、「ファンだった」村上は当然のように読んでいただろう。だが、調べれば、「街と不確かな壁」には大江の作品の暗示が他にも目につく。たとえば、大江の短編小説「他人の足」では、物語の舞台となる病棟が「厚い壁」によって外界から閉鎖されているのだ。これは村上の「街と、その不確かな壁」および『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』で描かれた「壁」の「街」の原型ではないか。あるいは、大江の短編小説「飼育」では、「町」から死者を焼く匂いがしてくるのだ。村上の「街と、その不確かな壁」は「死臭」がする「街」でほとんど同じだ。そして「世界の終り」の森には、大江作品の「森」が反響していないだろうか。

だが、『万延元年のフットボール』の冒頭を見ると、「街と、その不確かな壁」との素材の共鳴がはっきりする。第1章は「死者にみちびかれて」と題されており、大江自身による「死者の奢り」の換骨奪胎の要素もある。数カ所を抜きだしてみよう。まずは——

軀のあらゆる場所で、肉と骨のそれぞれの重みが区別して自覚され、しかもその自覚が鈍い癒みにかわってゆくのを、明るみにむかっていやいやながらあとずさりに進んでゆく意識が認める。

そのような、軀の各部分において鈍く痛み、連続性の感じられない重い肉休を、僕自身があきらめの感情において再び引きうける²³⁰。

次いで——

229 ガスカール [1955], 32.

230 大江 [1967], 3.

ある朝、僕が街を歩いていると、怯えと怒りのパニックにおちいった小学生の一団が石礫を投げてきた。僕は片眼を撃たれて歩道に倒れたまま、この事故についてなにひとつ理解することがなかった²³¹。

それから――

穴ぼこの底には、ところどころはだしの踝を埋めるほどにわずかな水がたまっている。肉を絞った液のようにわずかな水。地面にじかに腰をおろしながら、水がパジャマのズボンと下穿きをとおして尻を汚すのを感じ、しかも自分がそれを拒むことのできない者のように従順に受けいれていることに気がつく²³²。

さらに――

僕と老女たちは、弔問客をすべて拒み、3人だけで、間断なく隠微、迅速に、かれ固有の特性をもった膨大な数の細胞を破壊されつつある死者の通夜をした。どろどろに溶けてなにかえたいのしれぬものにかわった甘酸っぱい薔薇色の細胞を、枯渇した皮膚がダムのようにせきとめている²³³。

さらに――

発酵した細胞群が肉体そのものの真に具体的な死を、酒のように醸している。生き残った者らはそれを飲まねばならない²³⁴。

蜜三郎は投げつけられた石で右眼を失明したのだが、これは「世界の終わり」で「僕」が「門番」に両眼にナイフを突きたてられ、「夢読み」の能力を与えられるという展開の靈感源だろうか。何よりも「水たまり」や「穴ぼこ」である。蜜三郎は暗闇を放浪する。

不意に暗闇のうちに、昨日人夫たちが浄化槽をつくるために掘った直方体の穴ぼこが見えてくる²³⁵。

村上の愛読者は誰でも知っているように、『ねじまき鳥クロニクル』で「僕」は「井戸」に籠もり、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』で「私」は東京の「地下」の暗闇をさまよい、『騎士団長殺し』でも主人公は「横穴」や「石室」に深く関わる。『万延元年のフットボール』は、蜜三郎が寝苦しい夜に起きだして暗闇の中をさまよい、「水たまり」のある「穴ぼこ」で過ごす。「街と、その不確かな壁」には「不気味なばかりに青い水面」の「たまり」が登場し、それは『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「世界の終り」にも引きつがれた。

ところで、この「穴」は特別な暗示を持っていないだろうか。『騎士団長殺し』では、露骨に女性器のイメージを与えられた「穴」が描かれたが、先に述べたように村上が馱洒落を愛すること、また村上にとって「井戸」が「イド」（無意識）である可能性が高いことを踏まえると、「穴」も「〈アナ〉ル・セックス」（肛門性交）をも暗示しているかもしれない。もしもそうならば、ここからも村上と大江の作品は呼応する。大江の作品は、男同士の肛門性交は頻繁に、男女の肛門性交もときには――もっとも重要なものとして『個人的体験』――重要な文学的モチーフであるから。

第9節 「ちょっと無防備すぎるところがある」

大江と村上の作品を重ねて読めば、いくらでも上のような成果は得られる。しかし、ここでは本稿を進めよう。「街と、その不確かな壁」は、発表された時期を考えると、第85回芥川賞の候補作に選ばれる可能性もあった。しかし、この作品は落選した。大江が読んだかどうかは分からないが、当時の日本文学を中心にいた大江が、新人の失敗作を読んでいた可能性は低いはずだ。

231 同上, 4.

232 同上 6.

233 同上, 8.

234 同上.

235 同上, 4.

村上が、デビュー前から懇意にしていた——村上が経営していたジャズ・バーの客だった——村上龍と対談をおこなったのは、このころだった。村上は、『コインロッカー・ベイビーズ』をゲラで読んで「ある種のショック」を受けたこと、「立ち直れないでいる」こと、「小説を書くからにはやっぱり長いものって書いてみたい」と感じたことを率直に述べている²³⁶。この称賛と羨望が、『羊をめぐる冒険』以降の長編小説への道を開いた。村上龍がデビュー作『限りなく透明に近いブルー』で社会現象を起こし、大きな文学的達成となった『コインロッカー・ベイビーズ』を完成させたのに対して、もうひとりの村上は——龍の3歳年長——まだ中編3作と短編が1作であり、最新作が「街と、その不確かな壁」だった。ふたりの対談を抜きだしてみよう。

龍「『風の歌』と『ピンボール』がさ、けっこう強固だね。だから、まあ、枚数とか、そういうのはまったく関係ないけれども、僕は裏地としての『街とその不確かな壁』の続編とかね、あれに類するものをもっともっと書いたほうがいいと思うんですよね。僕は、あれだけじゃちょっと弱いし、下手すると見すかされるんじゃないかという気がするんです。もっと違うんじゃないかってぼくは思ってるんですけどね」

春樹「うん、それはある。ちょっと無防備すぎるところがある」

龍「うん」

春樹「ただ、自分ではね、さっぱりしたな、という気がする」

龍「でも、ああいうのをぼくはあと1つか2つとは長いので書いてほしいなという気がするんですけどね」

春樹「ぼくはいまの予定では『壁』の話を少し作り変えてね、あれにコラージュみたいな、そういうもののいっぱいくっつけて、それでまとめたいたいという気はあるんです」²³⁷

年下の村上龍は年長者に対して気を遣った語り口だが、「もっと違うんじゃないか」という発言は失敗作だと感じていることを伝えているし、両者が「うん」を交わすところは、お互いの思いが共有された部分である。龍は「下手をすると見すかされる」と懸念を表明し、村上も「ちょっと無防備すぎるところがある」と賛同する。

筆者自身もこの作品を失敗作だと思うが、それはどこに問題があったのだろうか。「街と、その不確かな壁」は、内閉世界からの脱出という安易な結論に落ちついている、寓意の関係性が短絡的だった、逆に寓意の関係性が弱かった、あるいは人物の造形や配置に改善の余地があった、などの指摘がある²³⁸。筆者は、これらの研究に反対しない。しかし、特に重要な事実のひとつは、村上の最初の2つの中編にあったコラージュ的な様式は、この作品では採用されていないということだ。その方法の限界が感じられていたということだろう。村上はこの作品ののちに、はじめて聖杯伝説や探偵小説の流儀——いわゆる「シーク・アンド・ファインド」²³⁹——を長編小説の原理として採用する。そこから『羊をめぐる冒険』が生まれた。上で見た村上龍との対談で、「街と、その不確かな壁」は「コラージュ」によって改作する可能性が語られていたが、その構想は捨てられ、『羊をめぐる冒険』のような「シーク・アンド・ファインド」の形式で書きなおされた。また、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、2つの世界を交互に語るという個性的な様式が採用されたが、村上はのちにこれを「ツイン・ターボ」と表現した²⁴⁰。二つのターボが連携して、「シーク・アンド・ファインド」を達成するという応用的方法である。このような技術が、「街と、その不確かな壁」の時点で

236 村上/村上 [1981], 55-60.

237 同上, 106.

238 それぞれ、以下の文献を参照——加藤 [1996], 95-98. 今井 [1990], 210. 山根 [2007], 112-131. 小島 [2017], 153-196.

239 探偵小説と「シーク・アンド・ファインド」については川本/村上 [1982], 112-113 を、聖杯伝説については村上 [1996], 75 を参照。

240 村上 [1991], 48.

は村上に獲得されていなかった。それを村上自身は知っていたし、もうひとりの村上も察していた。それが、「下手すると見すかされるんじゃないかという気がする」、「ちょっと無防備すぎるところがある」という発言を生んだと考えられるだろう。

もうひとつの理由は、もちろん大江健三郎のことだ。龍もまた、村上との対談で大江を意識して、「大江健三郎っていうのは、とにかく特殊な感じがするんですよね、日本文学といっても」と発言した²⁴¹。ふたりの村上にとって、大江は意識せざるを得ない存在だった。文体で言えば、龍は大江にかなり近いところがある。村上がドライブする文体、疾走感のある文体の名手だとすると、大江や龍はオーヴァードライブする文体、爆走する文体の名手だからだ。村上は、この同姓の年少の、そして作家としては先輩にあたる男に、大江健三郎の再来を見ただろう。龍も村上の背景——言うなれば文学的出自——を正しく見抜いたはずだ。ヴォネガットやフィッツジェラルドの影響を受けているが、日本文学の伝統をたっぷりと吸収しており、そしてその中心には大江が君臨しているのだと。ふたりにとって大江の存在感は大きく、また当時の大江が大きな存在感を有していたのは、文学に興味がある人間には当たり前のことだった。だから、彼らは対談で大江の作品と自分たちの関係について直接的な発言を避けながら、語りあったのだろう。「下手すると見すかされるんじゃないかという気がする」、「ちょっと無防備すぎるところがある」と。

ただし、この対談で村上は大江の作品について語らず、遠回しに敬慕の念を表明してもいた。

この前非常に、感動といたらおかしいけど、感心した話があつてね。どっかの編集の人に聞いたんだけど、大江さんというのはものすごくわかりにくい文章書くじゃない。大江健三郎さん。でも、あの人はね、だれにでもわかる文章を書きたいと思って書いているらしいのね。例えば土方にでも、バアのホステスにでも、だれにでも本当にわかるやさしい文章を書きたいと思って努力してるんだって。で、そう思えば思うほどああいう文章になっちゃうんだって（笑）。それ聞いてぼくはすごく感激したのね。そういうところって、大江さんって偉いんだなあって思うのね。ぼくはああいう文章を好きで書いているのかと思ったら、べつにそうでもないみたいです。最近いちばん感動した話です。そりゃ多くの人に読まれる文章というのは多かれ少なかれ名文ですよ。ただ自分にあった酒や自分にあった音楽があるように、自分にとっての名文というのはある²⁴²。

屈折した語り口で、村上は大江を称賛する。村上にしては異例に率直な発言である。本稿を読んでもくれた人は『風の歌を聴け』、『1973 年のピンボール』、そして「街と、その不確かな壁」はいずれも大江健三郎へのオマージュを含み、それは深まっていったことに気づくだろう。「風の歌を聴け」では大江が最新の文学的実験として活用したヴォネガットの作品を自分でも試み、『1973 年のピンボール』では露骨に『万延元年のフットボール』を暗示させ、そして「街と、その不確かな壁」では大江のデビュー作「死者の奢り」を出現させた。しかし、村上はこのような仕方では、挫折に行きついたのだ。村上は大江に挑み、まだ歯が立たないという敗北感を抱いたのではない。しかも、眼の前にいる年下の人間は、大江の実質的な後継者としての地位を確立しつつあった。

ふたりの村上の対談は、単行本として刊行されたが、再刊されたことも文庫になったこともなく、もちろん翻訳されていない。同じような単行本は珍しくないが、初期の村上が大江について心情を吐露したこの本も、「街と、その不確かな壁」ほど強固ではなくても、「封印」されている。

村上と大江の関係は、お互いにギクシャクしていた。筆者はときどき考える。『ダンス・ダンス・ダンス』の羊男が村上と大江の両方の前に現れて、あの台詞を言いながら、ダンスに誘っていれば良かったかもしれない。「きちんとステップを踏んで踊り続けるんだよ。そして固まってしまったものを少しずつでもいいからほぐしていくんだよ。まだ手遅れになっていないものもあるはずだ。使え

241 村上/村上 [1981], 124.

242 同上, 128-129.

るものは全部使うんだよ。ベストを尽くすんだよ。怖がることは何もない」²⁴³。しかし、そのようなことは現実では起こらない。

第10節 『羊をめぐる冒険』と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』

上のふたりの村上の対談から約1年後、村上は執筆中の『羊をめぐる冒険』について雑誌『宝島』のインタビューに答えた。聞き手は高取英である。

高取「三島由紀夫が死んだときは大学ですね。読みませんでしたか？」

村上「ええ、読まないし、わかんないですね。でも、今度の3作目の小説は、三島由紀夫の死から始まるんです。1970年11月25日から。アメリカの雑誌なんか読んでると、友達と話できないんですよ。みんな吉本隆明とかね。(笑)あとはジョルジュ・バタイユとか、ジャン・ジュネとかね。あとは大江健三郎とかあのへんがはやりでしょ」

高取「安部公房、倉橋由美子とかね」

村上「ええ(笑)。だから僕は、割と異端だったですね」²⁴⁴

村上は、大江の作品には無関心だったというアピールを必死におこなっている。日本の文学界に距離を置いたアメリカ文学風の作家という自画像を、村上は立ちあげようと苦慮したし、それは成功した。完成した長編小説で、「僕」は昔の恋人を思いだしながら、彼女が読んでいた本を紹介する。

ある時にはそれはミッキー・スピレインであり、ある時には大江健三郎であり、ある時には「ギンズハーグ詩集」であった²⁴⁵。

本章前節で言及した「シーク・アンド・ファインド」によって、村上は「街と、その不確かな壁」で味わった苦い「壁」を乗り越えた。村上はその直後に、川本三郎との対談で、ヴォネガットよりもチャンドラーの方が自分にとっては重要だと説明し、『羊をめぐる冒険』はチャンドラーの『ロング・グッドバイ』を下敷きにしたいのだと自分から説明した²⁴⁶。前述したふたりの村上の対談で、村上は「個人的な感性的、生理的バイブレーションをどこまで普遍化できるか」という問題を「バイブレーションの危険性」と呼び、「村上龍の場合はその危い境界線をパワーでグッと押し切った」ことを「凄い」「尊敬」「頭がグラッときた」「今もまだうまく立ち直れないでいる」といった言葉で称賛し、他方で「僕はどちらかといえば、いわゆる生理的なバイブレーションを回避した小説を書きたい」が、しかも「小説を書くからにはやっぱり長いものって書いてみたい」と願望を語る²⁴⁷。『羊をめぐる冒険』で、その願望は実現された。

長い物語を紡ぎながら、「生理的なバイブレーション」を回避する、しかもそこに村上の「換骨奪胎」の手法が結合された。村上の発言には、かつても現在も「脱構築」という言葉がよく出てくる。この「脱構築」はフランスのジャック・デリダの用語で、ドイツのマルティン・ハイデガーの哲学的技法を独自に発展させたものであり、ポストモダン思想の要であった。村上の用語法は「再構築」というくらいのことを意味しているように見えるから²⁴⁸、「脱構築」という用語はよくある誤用あるいは通俗的用法である。しかし、踏みこんで理解すると、この「脱」という日本語は英語での〈off〉に対応しているから、村上は「脱構築」を「オフ・ビートへの再構築」という意味で使うことが多いことに思いあたる。その「オフ・ビートへの再構築」としての「脱構築」が、村上自身の基本技法だ。

243 村上 [1988], 1, 133.

244 高取 [1981], 109.

245 村上 [1982], 13.

246 川本/村上 [1982], 110-113.

247 村上/村上 [1981], 57-60.

248 注86の引用に続けて、村上は「もしお望みなら、ちょうど脱構築の作業のようなものと言ってもいい。僕は内容ではなく、容器を借りうけているんです」と述べる(村上 [2010a], 153)。

ところで、作家が自分から「元ネタ」を明かすときには、しばしば読者をあえて誤読させようとするのが稀ではない。しかも、村上のようにパズル・ゲームを好む作家が、そのような発言をするときには、慎重に対応するのが原則だ。たとえば加藤典洋は、この作品は前半部分は確かに『ロング・グッドバイ』を下敷きにしているが、後半は『地獄の黙示録』を下敷きにしていることを正しく指摘した²⁴⁹。筆者がさらに付けたすならば、これは前述したように大江健三郎の長編小説『日常生活の冒険』を暗示している。大江の短編小説「人間の羊」に由来すると思われる「羊男」と、この長編小説を合体すると、「羊男」に行きつく「冒険」という『羊をめぐる冒険』の図式が生まれる。

この解釈を強引と見なす人のために、村上がこの長編小説を書いたあとに発表したあるエッセイのことに注意を促したい。それは第2章第3節で述べたドイツ旅行について書かれたもので、雑誌『BRUTUS』に発表された後は単行本に収録されなかったため、村上の愛読者も大抵は知らない。このエッセイの題名は、「日常的ドイツの冒険」であり、どこからどう見ても大江の『日常生活の冒険』を暗示している。それから、先にも大江から村上への影響が明瞭であるということを指摘した『ピンチランナー調書』には、「右翼の親方（パトロン）」が登場するのだが、これが『羊をめぐる冒険』の「右翼の先生」とあまり比較されないことに、筆者は以前から疑問を抱いてきた。

続く『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、大江の影はどのように差しいただろうか。「壁と、その不確かな壁」から維持されたモチーフ以外では、次のようなものが指摘できる。大江の短編小説「後退青年研究所」は、「傷ついた学生運動家」を「後退青年」と呼び、その調査をおこなうアメリカ人学者の「研究所」が登場する。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、「ハードボイルド・ワンダーランド」はアメリカ風の世界観で、青年の脳に特別な手術をほどこす博士が登場する。大江の短編小説「下降生活者」には、人生に挫折した青年が「下降生活者」と呼ばれ、主人公はもうひとりの自分である《架空の僕》を空想する。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、「下降」するエレベーターの描写から物語が始まり、それとは別の世界の「僕」は、物語の進行によって、いわば架空の存在であることが明らかになっていく。

以上の短編小説はそれほど知名度の高い作品ではないが、大江のもっと有名な長編小説群との共通性もある。1963-1964年の『日常生活の冒険』で、12月——つまりクリスマスの前後——ぼくは「卑弥子」が、ロシア民謡の「ペチカ」を歌っている場面に出くわす²⁵⁰。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』で、「私」は「ピンクのスーツを着た太った娘」になんでもいいから歌いなさいと言われ、「ペチカ」と「ホワイト・クリスマス」を歌う（315-316）。偶然の一致だろうか。すぐ上で言及したエッセイ「日常的ドイツの冒険」を発表して数ヶ月のち、村上は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の執筆を開始したのだ。しかも、「私」の2曲に続いて、相手の娘は第1章第2節で言及した「自転車の唄」を歌いはじめ、「森」が主題になる。

森に行くのは
よしがいいよ、あんた
とおじさんは言う
森のきまりは獣たちのためのもの（319）

そして——

それでも私は
自転車で森へ向う（320）

「ピンクのスーツを着た太った娘」は、歌の中で「森」へ向かい、「僕」は「世界の終り」で「森」へ向かい、村上は大江の文学世界の根源たる「森」へ向かう。

249 加藤 [1996], 60-61.

250 大江 [1964], 107.

1964 年の『個人的な体験』では、「鳥（バード）」という渾名を持つ主人公は、自分の新生児に対する脳の外科手術が成功したことを知り、物語が終わる。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の最終章は「鳥」と見出しがつけられていて、脳の外科手術によって生まれた「僕」は、空を飛ぶ鳥の群れの下で物語を終える。第 2 章第 9 節で加藤典洋の見解として、アフリカに憧れる主人公が、愛人の「火見子」から家族を捨ててともにアフリカに行こうと誘われ、これを断ることが、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の結末と対応しているという点を紹介した。大江の『個人的な体験』では、「火見子」だけをアフリカに行かせ、村上の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では「影」だけを現実に返すことも考えると、平行性の高さはさらに際立つ。

付け加えれば、1973 年の『洪水はわが魂に及び』で、登場人物たちは核爆発による世界の滅亡を恐れて核シェルターに籠る。村上の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、「世界の終わり」が「壁」によって守られ、人々は平安に生きている。また、この作品では「樹木の魂」や「鯨の魂」といった言葉が現れ、「魂」は大江の作品の最大級の鍵語となっていく。やはり「魂」を探求することになる新しい作家、村上春樹が登場したのは、この作品から 6 年後だ。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を刊行した後に、村上は川本三郎を聞き手とするインタビューで、「街と、その不確かな壁」を「書いてはいけないものを書いちゃった」、「ある部分では裏がすけて見える」、「客を家に呼ぶときはきちんと家を掃除してから呼んだほうが良いということですね」と振り返った²⁵¹。この中編小説は封印され、現在もそのままである。それが封印されたのは、失敗作だったからだ。村上はそのことを繰り返かえし明言していて、気になる読者には図書館で読んでほしい、しかし今後も刊行する予定はないと述べている²⁵²。図書館の書庫を利用しないと読めない作品であるために、大江の村上への影響は、ますます気づかれなくなっている。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、「死者の奢り」へのオマージュは削除された。

関連する細かな事情に注目と促すと、この長編小説が刊行されたのは 1985 年 6 月だったのだが、村上は翌年 10 月からヨーロッパに移住し、1987 年 9 月に『ノルウェイの森』を刊行する。注目すべきはその 2 ヶ月前に刊行されたポール・セローの短編集『ワールズ・エンド（世界の果て）』の翻訳だ。村上の読者は、この作品《World's End》（1980 年）が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の冒頭に掲げられた〈The End of the World〉とともに、村上の靈感源だと考えてしまう。それはもちろん完全な「誤読」ではないが、真に読まれるべき大江健三郎の作品という、より深層にある「元ネタ」が見えなくなってしまったのだ。しかも、村上はのちにはセローの息子マーセルの『極北』も翻訳したから（2012 年）、村上とセローの『ワールズ・エンド』の結びつきをどうしても重視する（のは良いとしても、しすぎる）論者が多くなる。

また、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の装幀と挿画の問題が、第 2 章第 7 節で、『風の歌を聴け』から『ノルウェイの森』までの村上を著者とする単行本で、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の挿画だけが異質であることを指摘した。この作品の装幀と挿画を担当したのは司修だ。司の仕事は、大江の仕事と密接に結びついている。司は、1970 年の新潮文庫『叫び声』で大江の作品を担当してから大江に重用されるようになり、1980 年には大江へのオマージュとして『壊す人からの司令』という画集を刊行し、2015 年には大江の随伴者としてその作品の魅力を語った回顧録を出版した。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に司の挿画と装幀が採用されたのは、村上の大江へのなんらかの思いが関係しているのか、それとも単純に新潮社の意向だったのか筆者には分からない。しかし注目すべきは、現在では挿画が落田洋子、装幀が新潮社装幀室に変更されているということだ。これが村上、新潮社、あるいは大江に近い司の意向なのか

251 村上 [1985b], 75.

252 村上 [2015], 「本にならない幻の作品ですか？」 [2015 年 2 月 28 日]

も、筆者には分からないが、このような措置は異例であるから、なんらかの事情が隠れていることは間違いない。

第11節 亀裂

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は、1985年の第21回谷崎潤一郎賞を受賞したが、36歳だった村上はこの賞の受賞者としては異例の若さだった。その18年前に、第3回のこの賞を受賞したのが32歳だった大江だ。谷崎賞を32歳で受賞したというのは現在も最年少記録である。日本では、文学賞というときと長らく芥川賞、直木賞、そしてノーベル文学賞への関心が突出して高かった。最近では新興の本屋大賞が芥川賞や直木賞にも勝る注目度を実現しつつあるが、谷崎賞は成熟した「純文学」の作家に与えられるものであって、文学の愛好家には広く認知されていて、もちろん作品の質は一般に芥川賞の受賞作よりも高い。村上が芥川賞の候補になり、落選したときの選考委員は10名、谷崎賞を受賞したときの選考委員は6名。偶然か必然か、そのうち大江健三郎、吉行淳之介、丸谷才一、遠藤周作、丹羽文雄と5名が両方の審査委員として重なった顔ぶれだった。大江は自身の選評で述べた。

村上春樹氏の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』について、やはり自分なら、ということを考えました。ここでふたつ描かれている世界を、僕ならば片方は現実臭の強いものとして、両者のちがいをくっきりさせるとします。しかし村上氏は、パステル・カラーで描いた二枚のセルロイドの絵をかさねるようにして、微妙な気分をかもしたそうとしたのだし、若い読者たちはその色あいと翳りを明瞭に見てとつてもいるはずで。

冒険的な試みをきちようめに仕上げる、若い村上春樹氏が賞を受けられることに、すがすがしい気持ちを味わいます。シティ・ボーイの側面もあった谷崎になぞらえて、ここに新しい「陰翳礼讃」を読みとるともいいたいような気がします²⁵³。

「ハードボイルド・ワンダーランド」と「世界の終り」の書き分けが中途半端であるという評価だが、同じく選考委員だった吉行淳之介も同様のことを述べている。一般読者でも同様に感じる人は稀ではないだろう。村上春樹は、それぞれの作品の味わいが似すぎているという非難もよく受ける作家だ。ところで、受賞者は当然ながら受賞の喜びを語るのが慣例であり、礼儀である。目次には「〈受賞のことば〉苦情の手紙・その他の手紙」と掲載されている。ところが、それを実際に読むと、見出しは「〈文学的近況〉苦情の手紙・その他の手紙」となっていて、苦情の手紙やラブレターについてのエッセイが掲載されている。融通無碍の態度を示したのかもしれないが、幼稚で大人気ないと批判されても仕方がない。

後年、エルサレム賞を受賞したときには、賞を与える側のイスラエルの政策を授賞式で批判したことが国際的に報道されたが、谷崎賞のときの心境はどのようなものだったのだろうか。このときの谷崎賞の選考委員は、円地文子、遠藤周作、大江健三郎、丹羽文雄、丸谷才一、吉行淳之介で、このうち円地以外の全員が、芥川賞の選考委員として村上を当選させてくれなかった——丸谷はかなり好意的だったが——作家たちである。村上が拗ねていたとは考えたくないが、複雑な思いがあったのだろうか。もしかすると、日本の文学的状況に、それまでよりも冷めた見方を固めつつあったのかもしれない。というのも、この年——1985年——には村上の作品が初めて英訳されたからだ。前年、バーンバウムによって村上が「発見」され、講談社の英語教材ではあったが、英語版の『風の歌を聴け』と『1973年のピンボール』が刊行された。

ところで、1985年12月に立教大学で開かれたシカゴ大学との国際共同シンポジウム「戦後日本の精神史——その再検討」は、村上研究ではほとんど話題にならない。そこで大江は危機感に溢れた講演をおこない、村上に対する批判を公にした。

253 大江 [1985], 585.

1980年代の日本のいわゆる純文学で、若い世代の——わが国の純文学を支えてきた読者層の中心はつねに20代中心の若い世代でした。日本の戦後文学が、兵士としての戦争体験を持つ30代の知識層にまで、真面目な関心に立つ読者層をひろげていたこと、その読者層をつうじて実社会にモラリティーに関わる影響力をそなえていたことも、戦後文学者の能動的な姿勢ということに直接結んで、注意される必要があるでしょう——もっとも強い注目をあびた作家は、村上春樹という、1949年生まれで高度成長期にあわせて成人した、新しい才能です。

村上春樹の文学の特質は、社会に対して、あるいは個人生活のもっとも身近な環境に対してすら、いっさい能動的な姿勢をとらぬという覚悟からなりたっています。その上で、風俗的な環境からの影響は抵抗せず受身で受けいれ、それもバック・グラウンド・ミュージックを聴きとるようにしてそうしながら、自分の内的な夢想の世界を破綻なくつむぎだす、というのがかれの方法です。戦後文学者たちの能動的な姿勢に立つそれぞれの仕事から、ほぼ30年をへだてて、それとはまったく対蹠的な受動的な姿勢に立つ作家が、今日の文学状況を端的に表現しているのです。さきにあげた戦後文学者たちの、多様な、しかも同時代の問題点をすくいあげる主題性の明確さに対して、この新時代を代表する作家は、自分には主題というものに関心はない、ただ、よく書く技術のみが大切なのだとも語っています。もっとも彼の文学は、その作家としての自覚を越えて、世界、社会に対して能動的な姿勢に立つ視点——つまり主題——を失っている同時代人という、もうひとつのレヴェルの主題をよく表現している点で、今日の若い読者たちを広くとらえているのです。いかなる能動的な姿勢も持たぬ人間が、富める消費生活の都市環境で、どのように愉快地スマートに生きてゆくか？ そのモデルを、いくばくかの澄んだ悲哀の感情とともに——それは同時代の世界、社会からさす淡い影を、しかしくっきり反映している感情です——提示しているのが村上春樹の文学です。

しかしそれが若い世代への風俗的影響を越えて、わが国の広い意味での知識層に向けて、今日から明日にかけての日本、日本人のモデルを提示するものであるかといえば、やはりそれはそうでないのではないのでしょうか？ 太平洋戦争の敗北を契機に、日本の知的地平を作りかえる作業に文学の側から参加した、戦後文学者たちとその同行者としての読者たちとの時代から、はつきり様が変わりし文学的状况のうちに、つまり窮境に、今日の僕らは立っているのです²⁵⁴。

村上春樹は、「戦後文学者たちの能動的な姿勢」を否定して「受動的な姿勢」を示す作家、「富める消費生活の都市環境で、どのように愉快地スマートに生きてゆくか」を「いくばくかの澄んだ悲哀の感情」とともに示す作家、「今日から明日にかけての日本、日本人のモデルを提示する」ことから見放された作家と見なされ、当時の「純文学」の「窮境」の、いわば最大の戦犯という位置づけが与えられたのだった。

大江のこの批判は、村上が谷崎賞の受賞を喜び感謝する場で、無礼なことをしたことへの不満から出たものだろうか。それとも、村上が人気作家になってゆくことへの焦燥と嫉妬が原因だったのだろうか。20年前の自分のような状況を、自分の作風を否定するかのような新しい作家が作りだしてゆく。

しかも、大江は村上が自分の作品を換骨奪胎している——オフ・ビートへと再構築している——ことに、勘づいていたはずだ。それは先行する作家として気障りであっても不思議ではない。実際には大江も換骨奪胎を好んだ作家だった。本稿でも、『死者の奢り』がピエール・ガスカールの『死者たち』を、『万延元年のフットボール』はドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』を、『ピンチランナー調書』はヴォネガットの作品を、『懐かしい年への手紙』がダンテの『神曲』を下敷きにしていることを述べた。おそらく大江は公言したことがないが、『個人的な体験』は、ジョン・アップダイク

254 大江 [1986], 243-244. なお、加藤典洋はこのシンポジウムの参加者のひとりだった。これについては加藤 [2008], 212 とナジタ/前田/神島 [1988], ix を参照。

の『走れウサギ』を下敷きにしていて、よく指摘されてきた²⁵⁵。「森」の物語群という構想は、ウィリアム・フォークナーの手法に由来することを、大江自身もよく説明する。『新しい人よ眼ざめよ』はウィリアム・ブレイク、『キルプの軍団』はチャールズ・ディケンズ、『燃えあがる緑の木』はウィリアム・バトラー・イェイツ、『臆たしアナベル・リイ総毛立ちつ身まかりつ』はエドガー・アラン・ポーの作品を駆動力に利用している。このように見ていくと、村上とどこがどう違うのかという気になる。というか大江の方が深刻にこの「換骨奪胎」の手法にどっぷり浸っている。島国である日本では、海外の作家から真似ても国内の作家からは真似ないという暗黙の「仁義」めいたものがありそうな気がするが、しかし『万延元年のフットボール』は『死霊』の換骨奪胎という側面もある。

大江の側に寄りそう必要はないかもしれないが、問題は「オフ・ビート」ということにあるだろう。自分が本気で取りくんだものを「裏返し」にされて、それが評価されるということへの反撥だ。それはかつて、ジャズが全世界で流行したときにクラシック音楽を愛する者たちが見せた反撥で、同じことはロックに対してジャズを愛する者たちが、そしてヒップホップに対してもロックを愛する者たちが、この反撥の構図を反復した。村上の愛読者で、その趣味にも共感を寄せるならば、本稿の第2章でやったような「星図」づくりにも、やはり「裏返し」を見て反撥を感じるかもしれない。

大江の講演は、岩波書店の雑誌『世界』1986年3月号に収録され、大江のエッセイ集『最後の小説』（1988年）で単行本になり、同年、この講演がおこなわれた国際共同シンポジウムの論集『戦後日本の精神史』にも収められた。4回も、同じ文書を公開する機会を設けたのだ。大江の憤りはどれほどのものだったのだろうか。

第12節 分水嶺としての1987年？

1987年、『ノルウェイの森』が刊行され、日本近代文学史上で最大の社会現象を起こした。そのなかには、次のような一節がある。

僕が当時好きだったのはトルーマン・カポーティ、ジョン・アップダイク、スコット・フィッツジェラルド、レイモンド・チャンドラーといった作家たちだったが、クラスでも寮でもそういうタイプの小説を好んで読む人間は一人も見あたらなかった。彼らが読むのは高橋和巳や大江健三郎や三島由紀夫、あるいは現代のフランスの作家の小説が多かった。だから当然話もかみあわなかったし、僕は一人で黙々と本を読みつづけることになった²⁵⁶。

相変わらず、大江に対して村上は本心を伏せている。ところが、緑は「僕」に言う。

「『戦争と平和』もないし、『性的人間』もないし、『ライ麦畑』もないの。それが小林書店。そんなもののいったいどこがうらやましいっていうのよ？ あなたうらやましい？」²⁵⁷

一般的にはそれほど知られていないが、村上のエッセイの愛読者であれば、『戦争と平和』は村上が10代のころから偏愛してきた小説として頻繁に言及していることを知っている。デビューしたばかりの村上が、サリンジャーの小説に対して否定的な態度を見せていたことについては、本章の第2節で言及した。『ノルウェイの森』が社会現象を起こしていたころには、約15年後にその『ライ麦畑』の新訳を村上が刊行することになろうと、だれが予想できただろう。そして『性的人間』は大江の代表作だ。大江の「ファンだった」村上はそれを当然ながら読んでいた、と推測して良いだろう。つまり、「僕」でなく緑が関心を持っているという形で名が挙げられた3作品は、実はすべて青少年だったころの村上を形成した小説ばかりなのだ。さらに言えば、そもそもこの小説の題名である。ビートルズの《Norwegian Wood》は、本来は「ノルウェイ製の木材」のことだ。これを日本では「ノ

255 早い時期では、大岡昇平、河盛好蔵、白井浩司、中村光夫との座談会「外国文学の毒」（1965年）で、江藤淳が指摘している（江藤[1974], 306）。

256 村上[1987], 1, 55.

257 同上, 1, 113.

ルウェーの森」と誤訳して発売してしまった。それに村上はビートルズの熱心なファンというわけではなく、特に同時代のビーチ・ボーイズに肩入れする意識が強い。それなのに、なぜこの題名を選んだのか。理由のひとつとして、村上のユーモアのセンスがあるだろう。誤訳をわざと楽しんだというのは、いかにも村上にありそうだ²⁵⁸。「ノルウェーの森」を「ノルウェイの森」にささやかに変えるユーモアもあったかもしれない²⁵⁹。しかし、さらにここに「森」が入っていることも注目されて良い。大江の「四国の森」は、ビートルズを介して、村上の「ノルウェイの森」となった。

『ノルウェイの森』と同じ年に、大江は『懐かしい年への手紙』を刊行した。この作品は文学的に高く評価されたが、売れなかった。その1987年を、20年後の大江は自分の人生の分水嶺として回顧した。

家から遠くない大きい本屋さんに行ってみたんです。そうしたら、真っ赤な本と緑色の本という2冊組の装丁の、クリスマスプレゼントみたいな本が、こんなに積んであって、その山の向こうに、哀れな『懐かしい年への手紙』が、数冊、こちらを恥ずかしそうに見ていた。ダンテの『神曲』のボッティチェリの挿絵を装丁に使った、きれいな本が。いうまでもなく、こちら側の山のような本が、『ノルウェイの森』。私の作家生活に次の世代の脅威の影が差す最初の、決定的な危機となった年が、この年であった、ということです（笑）²⁶⁰。

最後の「（笑）」は、大江の心境を思うと恐ろしくなるが、それは邪推だろうか。

1987年が分水嶺だったという大江の感慨は、彼の経歴にとってもそうだったが、日本文学のあり方の分岐点だったという考えである。上で大江が書いたことを、坪内祐三と加藤典洋も同感しながら回顧している²⁶¹。しかし、1987年に『ノルウェイの森』と自作の売れ行きの落差を眼にして「私の作家生活に次の世代の脅威の影が差す最初の、決定的な危機となった年」だと述べるのは、いささか欺瞞的である。大江の村上への非難は、先に見たように1985年に初めて本格的に語られ、1986年に雑誌に掲載されていたからだ。1988年に立て続けに2冊の単行本でまた公開されたのは、『ノルウェイの森』の衝撃があったからかもしれないが。

1988年、『ノルウェイの森』が売れつづけていくなかで、先に述べた大江のエッセイ集『最後の小説』が出版された。このころの村上はヨーロッパに在住していたが、『ノルウェイの森』が売れたことで敵対する人も増え、心が不安定になったことをよく語っている。

僕が40歳のころは『ノルウェイの森』がすごいベストセラーになり、その反動がずいぶんきつくと、現実的にいやなことがたくさんありました。おかげで人間関係みたいなものも少なからずこじれ、精神的にかなり落ち込んでいました。僕にとっては一種のクライシスだった。だから40歳になったという微妙な「心境の変化」みたいなものは、幸か不幸か、とくに何も感じませんでした。あの頃は本当に、ひとりぼっちで暗い井戸の底に座っていた、みたいな感じでした²⁶²。

村上の「井戸」の比喩はいつものことだが、本稿ではそれが大江の文学世界を源流とする可能性が高いことを指摘したから、それを踏まえれば、村上の当時の状況について、複雑な気持ちになる。

『万延元年のフットボール』で「穴ぼこ」にいた蜜三郎のようにして、村上はヨーロッパに暮らしながらみずからの心の「井戸」の底に沈んでいたのだ。大江を意識していた村上は、大江が『ノルウェイの森』をどのように評価しているかも知っていただろう。

258 注66を参照。

259 注48を参照。

260 大江 [2007b], 121.

261 坪内 [2007], 216-219. 加藤 [2008], 211.

262 村上 [2015a]の「40歳の季節」[2015年1月26日]を参照。

第13節 「10代の頃、大江健三郎のファンだったんですよ」

1994年、大江はノーベル文学賞を受賞する。かつての読者が戻ってきたり、新しい読者が開拓されたりすることは、あったかもしれないが、社会現象になるほどではなかった。ただし筆者は、このときに大江に興味を持った友人の影響で、大江を読み始め、夢中になった。村上は同年から翌年にかけて大長編小説『ねじまき鳥クロニクル』を刊行した。村上の代表作の一つであり、本格的に左派の知識人としての顔を見せはじめた転機になった作品でもあった。

村上は1990年代半ばに河合隼雄と親しくなり、のちには自身の創作原理の最大の理解者と見なすようになった。『ねじまき鳥クロニクル』を完成させた村上は、1995年11月の河合との対談で、大江に言及した。

ぼくの10代のころ、大江健三郎さんがスターだった。彼はセックスとか死とか暴力に対して、非常に主体的に取り組んで書いていたのですね。ぼくが書きはじめたときにはもう80年代になっていたから、それとは違うものを書いてみたいという気持ちがありました。

結局、でも、行き着く先はそれしかなかった。『ノルウェイの森』を10年後に書いたのですが、あの小説の中ではセックスと死のことしか書いていないのです。もちろん大江さんとは書き方はまた違うのですが、それでもまだ暴力は出てこなかったのです。

それから5年か6年たって、やっと暴力というものを書くようになったのです²⁶³。

この文章は、素直に読めば、村上が大江に対して特別な関心を示しているとは感じられない。村上が10代のころ、つまり60年代に文学的「スター」だったこと、「セックスとか死とか暴力に対して、非常に主体的に取り組んで書いていた」ことが指摘されているが、これは一般的な事実を要約しただけに見える。村上自身は80年代において、「それとは違うものを書いてみたいという気持ち」があったと語っているから、出発点において大江の文学的テーマとはまるで異なっていたという印象も与える。直後に、「結局、でも、行き着く先はそれしかなかった」とも語られるが、それは「セックスとか死とか暴力」という普遍的なテーマに村上も行きついたものであり、それは奇しくも大江健三郎と同じ方向性に向かっただけであり、特別な事情がなかったというように読める。

しかし、そうではないだろう。村上は、大江に感化され、距離を置こうとし、独自の様式を形成し、それを深化させがらも、大江の軌道をなぞった。そこに村上なりの感慨があったことは想像に難くない。

『ねじまき鳥クロニクル』は、第47回読売文学賞を受賞し、選考委員のひとり大江だった。ジェイ・ルービンがそのときのふたりの様子を描いている。

96年2月23日に東京で、村上は長年自分の作品を批評してきた人物と同じ部屋に立ち、その人が『ねじまき鳥クロニクル』の一節を朗読した上にそれを「重要」で「美しい」と称えるのを聞くという奇妙な体験をした。続いて大江は第2部第4章「失われた恩寵」の一節を朗読した。問宮中尉が死ぬべくモンゴルの井戸に放置されたとき、井戸に光がどっと流れ込み、啓示と恩寵が訪れる、しかし何もできずそれが過ぎさっていくのに耐えなければならなかったあのすばらしい一節だ。大江は村上について、自分にとって必然的なテーマを真摯に探求しつつ、大きな読者層の機体に答え得ている、と述べた。

大江は明るく微笑んで、村上に挨拶するのが心底うれしそうで、村上も緊張しているように見えたが、微笑みを返した。二人とも大好きなジャズに話が進むと、残っていた緊張感も消えたようだった。大江はピンストライプの青い背広姿で、トレードマークの丸い眼鏡をかけていた。村上は白いテニスシューズ、だぶだぶのスポーツコート、チノパンという服装だった。この一瞬を

263 村上 [1996], 167.

後世に残そうと、カメラマンが集まった。見物人にとり囲まれていては、村上も大江も踏み込んだ話や深い話はしようがなく、十分ほど歓談したのち、和やかに別れた²⁶⁴。

大江と村上の服装の対照が鮮やかなユーモアを生みだしているが、ルービンは大江と村上の複雑な葛藤を理解していない。きわめて日本文学について理解が深い人だが、日本の作家たちのややこしい人間関係にはやはり眼が届かないところがあるのだろう。

ルービンが描写する大江は、「明るく微笑んで、村上に挨拶するのが心底うれしそう」だったという。ノーベル賞を受賞したことが、余裕を作りだしたのか。物語の佳境で主人公が井戸に降りて籠るというこの作品に、『1973 年のピンボール』同様の露わな媚態を感じたのか。もちろん、『ねじまき鳥クロニクル』を実際に好ましく思った可能性もある。1986 年、大江が講演で村上を弾劾したとき、大江は村上のいわゆる「デタッチメント」を非難したのだから。『ねじまき鳥クロニクル』で村上はいわゆる「コミットメント」へと転轍した。それは大江好みの作家の在り方だ。青年時代の大江は、日本版のサルトルとして振るまおうとした人だったから²⁶⁵。

この授賞式の 6 年後に、村上の次の大作、長編小説『海辺のカフカ』が刊行された。村上はこの作品を、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の続編として構想したが、のちに修正されて、自立した物語が生まれたと説明する²⁶⁶。本章の第 1 節と第 2 節で、加藤典洋がこの作品に大江の作品との「重なり」を見たことを指摘した。その指摘にないことを言えば、『海辺のカフカ』の「大島さん」は、女性の体を持って生まれたが、男の心を持ち、かつ男を愛する 21 歳の若者だ²⁶⁷。大江の『燃えあがる緑の木』は村上の『ねじまき鳥クロニクル』と同時期の作品だが、その語り手「サッチャン」は、男として生まれたものの心と体がなかば女性化し、「半陰陽」となる人物だ。男女間の性別の揺らぎをふたりの登場人物は体现しているのだが、これは、村上が成熟した作家になった時期でも大江の新作によって感化されていたか、あるいは、大江の新作を客観的に読んで対抗意識を燃やしていたことを意味しているのではないか。

大江は日本人で存命中の唯一のノーベル賞作家として、その称号を生かした仕事を多くおこない、このころにはまだ小説を精力的に書いていたが、少ない固定の読者を抱えた作家のままであり、村上の読者は増えつづけた。大江と村上の関係を思うとき、『海辺のカフカ』は感動的ですからある。「カフカ」という偽名を名乗る 15 歳の「僕」は、四国の森を目指す。それは、10 代の村上が、大江が構築した四国の森の物語群に魅惑されたことに対応しているのだ。このような形において、村上は自身が隠した文学的出自へと帰還した。

人生には様々な別れが付き物だ。1980 年代の村上をもっとも支えた評論家、川本三郎は、1990 年代後半から村上とは疎遠になっていった。川本は、『海辺のカフカ』を中心がない作品、既視感を覚える箇所が多い凡庸な作品と見なした。他の小説や映画に類似したモチーフがあることを指摘しながら、川本は最後に大江に言及して、この書評を締めくくる。

ナカタさんの丁寧な喋り方は、イーヨーにそっくり。そんなことも気になった²⁶⁸。

これは、加藤典洋も、『ピンチランナー調書』という作品名を挙げて指摘することになるものと同じだ²⁶⁹。川本が、作家となった村上が初めて受けたインタビューで、この作品を挙げて、ヴォネガットと大江の関係を指摘したことも思いだそう。村上のデビュー作も、それに関係があるのではないかと探りを入れるために。

264 ルービン [2006], 282-283.

265 ただし、よく指摘されることだが、サルトルはノーベル文学賞を受賞したものの、その権威を否定してこれを辞退した。

266 村上 [2010a], 92-93.

267 作中には登場しないが、現在は「FtM ゲイ」と呼ばれる。

268 川本 [2002], 116.

269 注 206 を参照。

川本は、もう本心を明かしてはどうかと言おうとしたのだろうか。村上は、書評のたぐいのある時点からまったく読まなくなったと主張し、「作家には批評家の書いたものを読む義理はまったくくない」と語る²⁷⁰。そうだとすると、親身に接していて、その後に離れた評論家の意見は、気になるものだ。柴田元幸の前で大江の「ファン」だったことを口にしたのは、『海辺のカフカ』の刊行と川本の書評から2年ほどのちだった。そして柴田は、川本三郎と替わるようにして、村上の——河合隼雄が存命中は彼に次いで、没後にはおそらくもっとも——信頼を寄せるに至った人物だ。だからこそ、あの発言が出てきたと考えるのは、行きすぎた推測だろうか。

日本の文学状況に収まらない斬新な作風を持った作家として登場した村上に、川本は尋ねた。「大江の小説はだいたい読んだんじゃないですか」、「ちょっと感じが似たところがあるな、という気もしたんだけど」と。村上は、「短編集を1冊読んだっきりで」、「どっちかっていうと、アンチっていうほうを、ぼくは自分では感じてたんだけど」、「大江さんののは、あんまり読んでないんです」、「読めないんですよね」と否定していた。このときの村上が採用できた別の答えは、30年以上のちに、柴田に与えられた。

僕、10代の頃、大江健三郎のファンだったんですよ。よく読んでました²⁷¹。

村上のこの発言は、新人作家として川本の前で語った内容と正反対の方向を向いている。村上が、大江に対してチラつかせてきた態度、あるいは無関心の装いと、まったく矛盾している。村上は、いわば「ちゃぶ台返し」をして、デビュー直後からの自己規定をリセットしたことになる。その重大性は、これまで充分に気づかれてこなかったが。

もしも、この「本当の答え」とでも言うべきものを、村上が川本に返していたならば、その後の村上は作家としてどのような軌道を進んでいただろうか。否、そのような「本当の答え」を出さないから、村上は村上だったのだろう。確実に言えることは、大江がいなければ村上は存在しなかったということだ。そして、村上が大江を否定しながら換骨奪胎することで、村上は村上になることができた。ふたりの「魂」はあまりにも近すぎて、年少の作家として出発した村上は、自分が自分になるために、己に似た「魂」を否定せねばならなかった。

「大江健三郎のファンだった」という村上の発言を収録した柴田の『翻訳教室』は、2006年に刊行された。その翌年には、大江へのインタビューが刊行された。予想外にも、そこで大江は村上について多くを語っていた。

現在、とくに村上さんは、自分の口語体を新しい文章体に高めるといえるのか、固めることもしていられて、それが世界じゅうで受け止められている。その新しいめざましさは、私など達成することのできなかったものです²⁷²。

次のようにも語った。

村上春樹さんの小説はうまく書かれた文章で、翻訳しやすいということもあるかもしれませんが、英語、フランス語の翻訳者は非常に注意を払っていて、いい翻訳を作っています。翻訳賞を選ぶ仕事をやっていたので、10年ほど何種類か読みましたが、それらがフランス語、英語の文学として受け止められていることは確実で、それは安部公房さんも三島由紀夫さんも、そして私もできなかったことです。日本文学始まって以来のことなんです、村上さんの仕事の受け入れられ方は、この国でどんなに評価されても、されすぎということはありません。ノーベル賞の授賞も十分ありうるでしょう²⁷³。

270 村上 [2015a] の「鋭い書評に舌を巻いた経験は？」[2015年2月19日]を参照。

271 注169を参照。

272 大江 [2007a], 195.

273 同上, 280.

最後の「ノーベル賞の授賞も十分ありうるでしょう」という部分については、大江が村上について抱いている本心がいかなるものか、邪推したくなりそうではあるが、大江のこの発言は、普通に読むならば村上に対する敗北宣言だ。実際には、ノーベル文学賞は、ジョイス、プルースト、カフカなども受賞せず、それどころか小説というジャンルの歴史上もっとも重要な作家と見なされることも稀ではないトルストイすら、候補になりながら受賞できなかったという、怪しい賞なのだが、その威光は大きい。大江はその威光に包まれて精神の安定を得たのだった。

第14節 真剣なパズルゲーム

村上が愛好し翻訳したチャンドラーの『ロング・グッドバイ』を読むと、結末近くで、主人公マーロウは、魂を分け合ったかのような相手レノックスを「君はいいやつだ」が「まっすぐな心をどこかで失った人間なのだ」と非難する。そして、相手が次のように語るのを聞く。

「よくわからないな」と彼は言った。「本当に理解できないんだ。君には申し訳ないと思っているし、その償いを支払おうとしている。しかし君はそうさせてくれない。わかってくれ。君にあのとき真相を明かすわけにはいかなかったんだ。もし本当のことを知ったら、君の性格からして黙ってそれを見過ごせなかったはずだ」²⁷⁴

「真相」を愛するマーロウと、それを明かしてはならないと考えるレノックス。このふたりについて、村上自身が注釈している。

これはあくまで僕個人の意見であって、ただの推測・仮説に過ぎませんが、作者のチャンドラーは自分自身を「マーロウ側」と「レノックス側」という2つの人格に分裂させていたのではないのでしょうか。だからこそその両者は強く惹かれ合ったのではないのでしょうか。そう考えると、いろんなことのつじつまがあいます。そして最後に2つの人格は統合されないまま、永遠に分かれていきます。それが「長くかけたさよなら」という現代の深い意味ではないのか、と思います²⁷⁵。

村上はこの主題に拘っている。「ワタナベトオル」を『ねじまき鳥クロニクル』で、主人公の「僕」こと「岡田亨」（オカダトオル）と、その「僕」に異世界で殺される悪役の「綿谷昇」（ワタヤノボル）に分裂させたことは典型的だ。この作品と『海辺のカフカ』で、主人公たちは夢の中のような異世界で、「悪」と見なした相手を殺害してしまう。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』でも、多崎つくるとはかつての親友「アオ」から、つくるとに強姦されたと主張した「シロ」の伝言として、「おまえには表の顔と裏の顔がある」「表の顔からは想像もつかないような裏の顔があるんだ」と指摘される²⁷⁶。

作品と作者を同一視するのは暴挙であるが、無縁のものだと考えるのも事実と反する。村上は、一面では真剣なパズルゲームを楽しみ、一面では真剣な文学的主題を探究している。世の中には、そして文学の世界にも、真剣に作られたパズルゲームは無数にある。だから、それは非難すべきことだとは言えない。

2010年代、村上は自分の作家としての本心を開けっぴろげにするかのような書物を立て続けに刊行した。『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』（2010年）、『村上さんのところ』（2015年）、『職業としての小説家』（2015年）、『みみずくは黄昏に飛びたつ』（2017年）。しかし、これらの著作で、村上は大江について、そして大江と自分の作品の関係について、ふたたび沈黙を続けた。なぜ、村上が河合隼雄や柴田元幸の前で、彼らを信頼しているとはいえ、明けて透けな本音を漏らしたばかりか、印刷されることを容認したのだろうか。村上の中の「マーロウ側」と「レノックス側」の複雑な葛藤の結果だろうか。否、そんなに大袈裟に考える必要もない。真剣に作った難解なパ

274 チャンドラー [2007], 531.

275 村上 [2015], 「マーロウの気持ち」（2015年5月）

276 村上 [2013], 163.

ズルゲームが、誰にも解かれないうままになると、作者はかえって落胆し、業を煮やして、「ヒント」を与えたくなるものだ。なんらかの犯行に手を染めた者が、どうして自分はなかなか捕まらないのだと不審がって、犯行現場に戻ってきてしまうようなものだ。

かつて、都甲幸治は 2007 年に「村上春樹の知られざる顔」と題する論文を発表し、村上が国内向けと海外向けとで異なる発言をしている事実を明らかにした。2010 年、村上は『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』で、みずから海外向けの発言を開示したが、都甲は柴田元幸の教え子だから——この論文を取めた単行本の帯文も柴田が担当——、都甲の論文の内容が村上に届き、そのような展開になったのだろう。本稿の内容も、なんらかの経路で村上に届いて、村上がどれほど大江の作品を内面化しているか自己分析を始めてくれれば面白いのだが、それを期待するのは無理なのか。

2018 年 9 月、村上作品の翻訳者ジェイ・ルービンは日本の小説の短編集を英語で刊行した。この書物に収録された短編の作者は、村上が愛好を表明してきた夏目漱石や谷崎潤一郎、親交があった中上健次、川上未映子、柴田元幸、作風への懐疑を表明してきた川端康成、三島由紀夫、これまでに言及したことが（おそらく）皆無だった源氏鶏太や星新一など多彩である。村上自身の作品も「1963/1982 年のイパネマ娘」（1983 年）と「UFO が釧路に降りる」（1999 年）が収録されている。だが、大江の作品は収録されていない。序文を担当したのは村上で、そこではこのように書かれている。

At the urging of friends, I read several works by Oe Kenzaburo (b. 1935), who was the young people's hero in those days²⁷⁷.

すなわち——

友人たちに促されて、僕は大江健三郎（1935 年生まれ）の作品をいくつか読みました。彼はその時代の若者たちのヒーローだったのです。

この短い言及から、海外の読者も大江と村上の関係を理解できないままになる。村上のパズルゲームは続くのだ。

おわりに——そして筒井康隆

筆者にとって初めての村上春樹について書いた論文も、いよいよ終わりの部分に到着した。

第 3 章に関して、村上と大江の関係性を特別視したが、それは大江の作品の理解が村上の作品の理解にとって「決定的」なものを見たということであって、「もっとも重要」と主張したいわけではない。村上デビュー当初からアメリカ文学の影響を最重要視されたし、本人もそれを自認し、また翻訳者としても活躍し、アメリカに移住する経験も持ち、そしてアメリカを中心に海外の市場で成功を収めた。その文体は、藤本和子をはじめとしたアメリカ文学の翻訳から形成されたものを出発点としている。だから、アメリカ文学の影響が「もっとも重要」であることは筆者も否定しない。ヨーロッパ文学への愛好は、アメリカ文学のそれに対すると目立たないが、村上の愛読者であれば、村上がそれにも大いに愛着を示してきたことを知っている。日本文学に関しても、アメリカ文学やヨーロッパ文学ほどではないが、デビュー当初から愛好を認め、『平家物語』、『徒然草』、『雨月物語』など前近代の作品、夏目漱石、芥川龍之介、「第 3 の新人」、村上龍などについては、明らかに好意的な発言を残してきた。それに対して、大江健三郎に対する言動が、きわめて複雑な様相を見せている、というところが重要なのだ。それは、村上にとって、決定的な何かを暗示している。

筆者は、むしろ「大江と村上」という枠組みを重視しすぎることに慎重である。筆者の願いは、むしろ第 2 章で仮に「ジャンルとメディアと言語を超越した新しい文学史」と呼んだものにあるのだから

277 Murakami [2018], xii.

ら、もっと他の作家のことが気になる。たとえば、「セカイ系」に関する——小説に限定されない——創作物がそうだ。しかし、あえてここで小説に限定するならば、筒井康隆について説明を追加しておくのは有益だろう。

2000年代末から、村上の小説に「時空を超える精液」とでも呼ぶべき奇妙なモチーフが導入されるようになった。『1Q84』（2009-2010年）で「1984年」にいる主人公の天吾は17歳の「ふかえり」と性交し、射精した精子は「1Q84年」という別世界にいるヒロインの青豆を受胎させる。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（2013年）では、多崎つくると「シロ」こと白根柚木を夢の中の性交によって妊娠させた可能性が示唆される。『騎士団長殺し』（2017年）では、「私」は失踪した妻と再会して、相手が妊娠しているのを知るが、「私」は自分をその子の遺伝的な父であると感じ、妻が眠っているままに強姦した夢をみたことが原因だと考える。

「時空を超える精液」というモチーフだけを見れば、まるで筒井康隆の作品のような奇想天外なものだが、村上と筒井を比較考察することは普通おこなわれたい。では、この奇妙なモチーフは、どこからやってきたのだろうか。村上は、筒井康隆について、こんなことを語っている。

僕は高校時代から筒井さんの小説はよく読んでいますよ。僕がよく覚えているのは、マスターベーションをするたびになぜか空間移動してしまう青年の話で、その青年の名前が「千益夫（せん・ますお）」でした。「よくまあ、こんなくだらないことを考えるなあ」というのが僕の感想でした。面白かったけど。当時の筒井さんはとにかくぶっ飛んでいましたね。

村上春樹拝

（管理人註）千益夫が登場する作品は「郵性省」。『陰悩録——リビドー短編集』（角川文庫）所収です²⁷⁸。

ここで「管理人」が挙げている角川文庫の『陰悩録——リビドー短編集』の「郵性省」を読むと、村上が指摘した物語は「オナポート」として登場する。いささか躊躇するが、引用してみよう。

射精の寸前、身がふんわり宙に浮くような感じがしたかと思うと、だしぬけに、今の今まで空想していたしのぶちゃんの家のお応接室の、まさにそのソファの上へ落下したのである²⁷⁹

さらに、このような描写もある。

落下した瞬間に射出された益夫の性液は、テーブルの上空に弾道軌跡を描き、しのぶちゃんの父親、造船会社重役の巖地氏が持っていたブラック・コーヒーのカップの中へ白い波頭を立ててぼちゃん、と、とびこんだ²⁸⁰。

村上は、「マスターベーションをするたびになぜか空間移動してしまう青年の話」と説明し、「その青年の名前が「千益夫（せん・ますお）」——手淫をほのめかす姓名——であること注意を促している。ところで、この「オナポート」の物語は、精液が時空を超えることを描いているのでもある。本稿の注 49 で、村上には関西の「お笑い文化」という根があって、村上の作品の真剣そうに見える場面が、実はユーモアである可能性が高いことを指摘したことを思いだしていただきたい。同じ短編集に収録された「モダン・シュニッツラー」も、いささか躊躇するが、引用しよう。

あはあは。あは。あかん。もう辛抱たまらん。うぐぐ。どは。やった。出してしもうた。あ。わいの精液が拡がって行きよる。真っ白けの精液が、宇宙全体へ拡がって行きよる。精虫の一匹一匹が、あないにでこう見える。ここは何でも、こない大きゅう見えるんでつか。え。ここは大きさない世界ですて。さよか。ああ。ああ。こら、精液宇宙や²⁸¹。

278 村上 [2015], 「好きな作家は筒井康隆さんです」 [2015年3月26日]。

279 筒井 [2006], 43。

280 同上, 42。

281 同上, 301。

宇宙的な、あるいは超時空的な射精の光景である。筒井は関西人（大阪生まれ、大阪育ち）という個性を生かしている。関西弁は村上にとって、いわば「母語」だ。だから、筒井の「精液宇宙」が「オナポート」とともに村上の世界観に抵抗なく沈殿し、それが時を経て『1Q84』と『騎士団長殺し』に辿りついたのだ。

日本では、星新一、小松左京、筒井康隆が SF 小説の 3 大作家と見なされてきた。星はこれを嫌がって、北杜夫、遠藤周作、星新一という並びを希望し、筒井もこれに応じて、大江健三郎、井上ひさし、筒井康隆という組み合わせを希望したという²⁸²。たしかに、このように組みあわせれば、星や筒井は「SF 作家」という固定観念でのみ論じられる因襲から解放されて、それぞれが SF 小説という様式を利用して何を目指した作家だったのかが判然としてくる。筆者は、これに倣って、大江健三郎、筒井康隆、村上春樹という組み合わせを主張してみたい気もするが、しかしこのような組み合わせは新たな固定観念を生み出すだけだから、やめておくのが吉だろう。第 2 章で提示した星図のようなもっと大きな枠組みの方が、そんなまばゆい 3 連星よりも、よほど有益だ²⁸³。

第 1 章で『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の翻訳を考察したが、海外の人々はもちろん日本人でも、本稿で述べたような大江や筒井の村上への影響を知らない。だから、伝記的な書物では、慎重な記述が必要になる。村上の作品を読む海外の読者は今後も増えるだろうし、本稿で述べたさまざまな事実は知られないままになるだろう。

最後に、村上の作品を日本の小説と比較して読むことで、さまざまなことが分かるという事実をもうひとつだけ説明しておきたい。村上は「村上春樹のクールでワイルドな白日夢」と題する短いエッセイで、個性的な願望を披露している。「僕の夢は双子のガール・フレンドを持つことです。双子の女の子が両方とも等価に僕のガール・フレンドであるということこれが僕のこの十年來の夢です」²⁸⁴。これは初期の作品、具体的には『1973 年のピンボール』、短編小説の「スパゲティー工場の秘密」（1982 年）と「双子と沈んだ大陸」、絵本『羊男のクリスマス』（1985 年）に登場した「208」と「209」のトレーナー・シャツを着た双子の女の子のことを読者に思いおこさせる発言である。双子の女の子をまとめて恋人にしたいというのはいかにも非難を招きそうだが、村上は 1980 年代にはこのような語り方を好んだ。この時代にはなかった言葉だが、現在では、村上のこのような発言をうまく説明するための言葉がある。「炎上商法」である。

それはさておき、この「208」と「209」という意味ありげな数字はなんなのか。本章第 3 節で、柄谷行人が村上の数字への愛好を批判したこと、しかし研究者が数字の裏には何か隠れていると探ってきたことを述べた。第 2 章第 2 節で言及したように、ブローティガンの『アメリカの鯨釣り』は、藤本和子の文体をとおして村上の出発点を築いた。この小説を読むと、「保釈関係の事務を扱う部屋」として「208」という部屋が登場し、それが猫の名前に転用されたという物語が出てくる²⁸⁵。だ

282 同 [2018], 111.

283 筒井は「涼宮ハルヒ」シリーズの 1 冊、『涼宮ハルヒの消失』（2004 年）について、こんなことを語っている。

小生はこの作品に限らずシリーズ全体からライトノベルに対する姿勢が変わり、ついに自分でも「ピアンカ・オーバースタディ」なる作品を書いてしまったほどだ。

蛇足だが、「ハルキとハルヒ——村上春樹と涼宮ハルヒを解説する」という著書の中で土居豊は「筒井康隆の作品が、谷川流の作品にどのように影響を与えているかは、今後の研究課題」と書いているが、申しあげた通り、影響を受けたのはこっちなのである。尚、土居氏は小生が認めたのは映画「涼宮ハルヒの消失」と言っているが、小生あいにく映画の方は見ていない（筒井 [2014], 101-102）。

ライトノベルの摂取、はるかに年少の作家からの影響、村上春樹と「涼宮ハルヒ」シリーズの比較研究まで目配りするという視野の広さ（編集者のサポート等があったにせよ）、研究者への誠実な応答。筒井の度量の大きさを、本章で中心的に論じた 2 人の作家と比較してみたい。

284 村上 [1981], 62. 原文では「両方とも」に傍点。

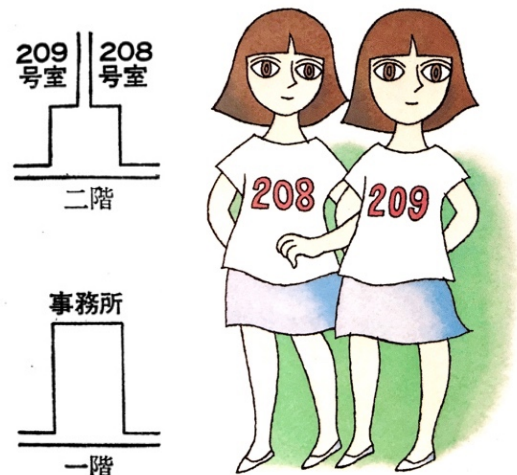
285 ブローティガン [1975], 114-115.

から、『1973 年のピンボール』の「208」と「209」は、これが「元ネタ」だと見なされるのが通例だ²⁸⁶しかし、それでは「209」とはなんなのだろうか。これは『アメリカの鱒釣り』には無関係だ。この数字は、気まぐれで持ちだされただけなのだろうか。本稿第 3 章で、村上の作品に見られるモチーフが、しばしばアメリカの映画や小説の影響に見えて、もっと深層にある大江の影響が見えづらくなっていることを何度も指摘した。この仕掛けは、筒井康隆にも該当する。

すぐ上で『村上さんのところ』の「管理人」が名を挙げた『陰悩録——リビドー短編集』の奥付を見てみよう。これは 2006 年に出版された本だと分かるが、収録された短編がいつ書かれたものなのかという情報は無い。古い作品だと明らかにしないことで売れやすくしたいという戦略だったのだろうが、収録された作品からは、明らかに 1960 年代後半から 1970 年代前半の香りがしてくる。村上と大江だけでなく筒井の作品も愛読しているならば、「管理人」の意向に逆らって(?)、この短編集の元になった本をどうしても読みかえしてみたいくなる。上に引用した「郵性省」と「モダン・シュニツラー」を含めて、その短編集の多くの作品は『日本列島七曲り』という別の短編集から採用されている。「公害浦島視機関(たいむすりっぽのぞきのからくり)」という作品が収録されていて、これは新しい方の短編集には採用されなかった。3 階建てのホテルの平面図があって、1 階と 2 階の柱型が異なっていて、奇妙な設計だということが話題になっている。その部屋の番号は、なんと「208」と「209」なのだ²⁸⁷。

この作品が刊行された 1971 年、村上は大学生だった。政治の季節が冷えこむ最中、村上はこの書物に笑いこぼし、慰められたのだろう。その 4 年後の 1975 年には、ブローティガンの『アメリカの鱒釣り』が刊行され、奇しくも「208」という部屋番号と、その名をつけた猫が登場する。この 2 つの書物が刊行された年の真ん中にあるのは 1973 年。やがて、その年号を冠した『1973 年のピンボール』が書かれて、「208」と「209」のトレーナー・シャツを着た双子の女の子が登場する。村上は、この中編小説を 1980 年の『群像』3 月号に発表し、6 月 17 日にその単行本が刊行された。まったくの偶然だが、「公害浦島視機関」を収録した『日本列島七曲り』は同年同月の末日に角川文庫として再刊された。村上自身も書店で見かけてヒヤリとしたか、あるいはニヤリとしたのではないか。筒井の——愛読者の間でもそれほど話題にならない——この短編小説と、村上の単行本の関係は、その 38 年後、2018 年に本稿で指摘されるまで、誰にも気づかれなかった。

改めて、強調しておきたい。大江健三郎や筒井康隆の書物には、否、ほかの日本の作家の書物はもちろん、さまざまな場所に、村上春樹の作品を理解するための鍵が転がっている。第 2 章で述べたような超文学史的な文学史は、そのためにも必要だ。そして、第 1 章の最後に述べたように、そうした事実を日本の外にも発信するような伝記的な書物が望まれる。



286 ナカムラ/道前 [2014], 24.

287 筒井康隆「公害浦島視機関」(筒井 [1971], 196) の模式図と『羊男のクリスマス』(村上 [1985], 35) の挿画を引用した。

付録

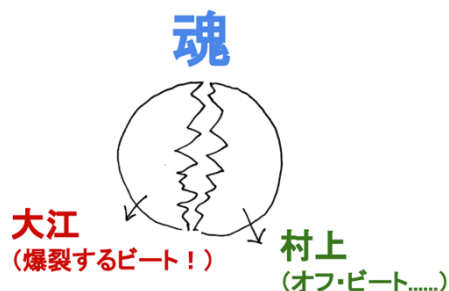
大江と村上を比較する一覧表を掲げる。第3章ではまとめて記述する方法を取らなかったため、ここで整理を試みる次第だ。表は「森」までが、両者の創作の全体に関わる「比較すべき事柄」だ。「森」から下は大江の作品を軸として、時系列の表にしている。大江の長編小説『同時代ゲーム』が発表された1979年で表を終えているが、この年に村上がデビューしたことに着目して、区切りとした。ただし、1980年以後の大江の作品を村上が意識していない、と主張する意図はない。

大江健三郎	比較すべき事柄	村上春樹
初期から活発な政治的言動	リベラル、戦後民主主義	途中から活発な政治的言動
さまざまな小説様式と人称を実験	反私小説、出発点は「僕」	さまざまな小説様式と人称を実験
作品多数。『万延元年のフットボール』[1967]の「おまえのペニスがburning」「牀中がburning」など	翻訳調の文体。会話も人工的な印象があり、口にされる外来語がしばしば不自然	作品多数。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』[2013]の「ケミストリー」など
たとえば「満足感のキノコがびっしりうわっていた彼の大きな顔」「女が裸のうえに着ている短くて薄い肌着ほどの抵抗感の文体」(『日常生活の冒険』[1963-1964])	日本の伝統から離れた比喻	たとえば「彼女の体には、まるで夜のあいだに大量の無音の雪が降ったみたい、に、たつぷりと肉がついていた」(『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』[1985])
多数の「ギー兄さん」、「蜜子」と「蜜三郎」、「呉鷹男」と「***鷹子」と「鷹四」、「卑弥子」と「火見子」など	名前の選択の幅が少ない。特殊な漢字の人名	渡辺昇とそのヴァリエーション、「(色彩を持たない)多崎つくると」「免色渉」、「白根柚木」と「柚」(ユズ)など
ほとんどの作品	現実世界の幻想文学	ほとんどの作品
アルコール水槽の死体、「(胎水しぶく暗黒星雲を下降する)純粹天皇」、「空の怪物アグイー」、「アトミック・エイジの守護神」、「スーパーマーケットの天皇」、「月の男(ムーン・マン)」、「縮む男」、「壊す人」、「両性具有のサッチャン」	幻想文学に出てきそうな異界の者たち、あるいはそのような印象の名を与えられた奇怪な登場人物たち	「羊男」、「やみくろ」、「ねじけ」、「なんでもなし」、「緑色の獣」、「ねじまき鳥」、「かえるくん」、「みみずくん」、「カラスと呼ばれる少年」、「顔のない男」、「リトル・ピープル」、「メタファー(顔なが)」、「白いスバル・フォレストの男」
『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』[1969]『みずから我が涙をぬぐいたまう日』[1972]『臆たしアナベル・ライ総毛立ちつ身まかりつ』[2007]	小説に長すぎる題名をつけ、書物としても刊行する傾向(荒唐無稽な印象)	『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』
一貫したテーマ	性愛と暴力	性愛を描かない作家からそれを積極的に描く作家へ。過激な暴力描写も
一貫したテーマ	「魂」の探求	一貫したテーマ
一貫したテーマ。「僕」と「弟」、「蜜三郎」と「鷹四」、「森」と「森・父」、「K」と「ギー」、「サッチャン」と「ギー兄さん」、「長江古義人」と「埴吾良」、「妹」への拘りなど	「魂の片割れ」(ソウルメイト)とその変奏としての「奇妙な2人組」のモチーフ。大江は主役に絡めて描く。村上の場合には敵役や端役にも広がっている	一貫したテーマ。「僕」と「鼠」、「208」と「209」のトレーナー・シャツを着た双子の女の子、さまざまな恋人たち、「ワタナベトオル」から枝分かれした「オカダトオル」と「ワタヤノボル」、「妹」への拘りなど
「四国の森」として多数	森	「街と、その不確かな壁」と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「森」、『ノルウェイの森』[1987]、『海辺のカフカ』[2002]の四国の森
「死者の奢り」[1957]	死体が浮かぶ大学の水槽 死臭がする大学のプール	「街と、その不確かな壁」[1980]
「他人の足」[同]	厚い壁に囲まれた病棟 厚い壁に囲まれた街	「街と、その不確かな壁」『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
「飼育」[1958]	死者を焼く《町》 死臭がする《街》	「街と、その不確かな壁」

「人間の羊」[同]	僕ら《羊たち》	『羊をめぐる冒険』[1982]『ダンス・ダンス・ダンス』[1988]など
	羊男	
「芽むしり仔撃ち」[同]	獣たち（家畜など）	「街と、その不確かな壁」『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
	獣（一角獣）	
『われらの時代』[1959]	作品名（長編小説）	「我らの時代のフォークロア」[1989]
	作品名（短編小説）	
「後退青年研究所」[1960]	「後退青年」（傷ついた学生運動家）の「研究所」	『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
	青年の脳に特別な手術をほどこす「研究所」	
「下降生活者」[同]	「下降生活」する（挫折した）青年と《架空の僕》	『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
	エレベーターで「下降」する青年の「私」と脳内の架空の存在としての「僕」	
「セヴンティーン」[1961]	17歳の語り手	『海辺のカフカ』 作品多数
	15歳の語り手	
	ナチスとヒトラーへの関心と言及	
『日常生活の冒険』[1963-64]	作品名（長編小説）	『羊をめぐる冒険』 「日常的ドイツの冒険」[1985] 『羊をめぐる冒険』など 『風の歌を聴け』[1979] 『風の歌を聴け』 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
	作品名（長編小説、紀行文）	
	動物めいた名前の登場人物	
	動物人間「羊男」	
	火星のような遠い場所×自殺	
	『火星の井戸』×自殺	
	悪文！	
	「完璧な文章などといったものは存在しない」	
	クリスマスの時期に「卑弥子」が「ペチカ」を歌う	
	「私」が「ペチカ」と「ホワイト・クリスマス」を歌う。直後に「森」の歌	
「性的人間」[1963]	地獄めぐり	作品多数 『ノルウェイの森』『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』 『1Q84』[2009-2010] 『騎士団長殺し』[2017]
	地獄めぐり	
	乱交パーティー	
	乱交パーティーもどき	
	象牙色のジャガーで「耳梨湾」の山荘へ 赤のプジョー205で北海道と東北を放浪	
『個人的な体験』[1964]	主人公「鳥（バード）」の新生児は脳の手術で生き延びる	『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』
	主人公は「鳥」に導かれ、脳手術でできた世界から脱出	
	主人公は今いる世界を選び、「火見子」だけがアフリカへ	
	主人公は今いる世界を選び、その「影」だけが現実へ	
『万延元年のフットボール』[1967]	作品名（長編小説）	『1973年のピンボール』[1980]
	作品名（中編小説）	

『万延元年のフットボール』	四国の森（愛媛）	
	四国の森（高知）	『海辺のカフカ』
	大江版カラマーズフの兄弟	
	村上版カラマーズフの兄弟	最大の創作目標として繰り返えし言及
	5人の兄弟姉妹、4名死亡	
	主要登場人物の半数が死亡	『ノルウェイの森』
	主人公の渾名「ネズミ」	
	「僕」の友人「鼠」	『風の歌を聴け』など
	貯水槽「穴ぼこ」	
	井戸、地下道、穴など	作品多数
	「星男」/「菜採子」「桃子」	
	「星野」/「さくら」	『海辺のカフカ』
『性的人間』[1968]	短編集の単行本	『ノルウェイの森』
「月の男（ムーン・マン）」[1972]	幻想的な月面世界	
	幻想的な2つの月	『1Q84』
	月面の孤独	
	月の裏側で孤独	『1Q84』
『洪水は我が魂に及び』[1973]	核爆発、人類滅亡の恐怖 核シェルターに籠る	
『ピンチランナー調書』[1976]	「世界の終り」は 壁によって囲われている	『世界の終りとハードボイルド・ワンダー ーランド』
	1976年の和製ヴォネガット	
	1979年の和製ヴォネガット	『風の歌を聴け』
	右翼の「親方（パトロン）」	
	右翼の「先生」	『羊をめぐる冒険』
	「イーヨー」の話し方 (以後の作品も同様)	
	「ナカタさん」の話し方	『海辺のカフカ』
	C.G.ユングの引用（「私」の 存在の意味について）	
	C.G.ユングの引用（「神」の 実在について）	『1Q84』
	ナチスの突撃隊への言及	
	渾名が「突撃隊」の学生	『ノルウェイの森』
	反キリストとしてのヒトラー	
	ヒトラーの肖像と「デレク・ ハートフィールド」	『風の歌を聴け』
	アメリカ小説風の物語で 参照される『往生要集』	
	アメリカ小説風の物語で 参照される『雨月物語』や 『平家物語』など	『海辺のカフカ』『1Q84』など
	ゴシック体による多数の強調 (以後の作品も同様)	「街と、その不確かな壁」など多数。
『同時代ゲーム』[1979]	「妹」に語りかける物語	サリンジャーの小説の翻訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』[2003]

右図は『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』に登場する「右脳」と「左脳」の図（49）へのオマージュ。この図と上の対比一覧表で赤と緑を用いたのは、『ノルウェイの森』全2巻（1987年）の装丁（著者自装、赤と緑）へのオマージュ。他に青を用いたのは大江健三郎の『燃えあがる緑の木』全3巻（1993-1995年）の装丁（司修が担当、赤と緑と青、単行本もだが特に文庫版）へのオマージュ。



参考資料

(引用、言及、あるいは参照を指示したものに限定する。〔 〕内の数字は引用の際の年号表記を意味する)

- 【1】村上春樹の著作、インタビューなど（共著は、第1著者として扱われているもののみ）
- 『風の歌を聴け』講談社, 1979 年.
- 『1973 年のピンボール』講談社, 1980 年.
- 「街と、その不確かな壁」『文學界』文藝春秋, 1980 年 2 月号, 46-47 ページ. [1980]
- 『羊をめぐる冒険』講談社, 1982 年.
- 「佐々木マキ・ショック・1967」『佐々木マキのナンセンス世界』思索社, 1984 年. [1984]
- 『螢・納屋を焼く・その他の短編』新潮社, 1984 年.
- 「日常的ドイツの冒険」『BRUTUS』マガジンハウス, 1984 年 4 月 15 日号.
- 『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.
- 「「物語」のための冒険」『文學界』文藝春秋, 1985 年 8 月号. [1985]
- 『パン屋再襲撃』文藝春秋, 1986 年.
- 『ノルウェイの森』全 2 巻, 講談社, 1987 年.
- 『ダンス・ダンス・ダンス』講談社, 1988 年.
- 『村上朝日堂はいほー!』文化出版局, 1989 年.
- 『村上春樹全作品 1979~1989』全 8 巻, 講談社, 1990-1991 年.
- 「聞き書 村上春樹この 10 年——1979~1988 年」『村上春樹ブック——文學界 4 月臨時増刊』文藝春秋, 1991 年.
- 『国境の南、太陽の西』講談社, 1992 年.
- 『やがて哀しき外国語』講談社, 1994 年.
- 『ねじまき鳥クロニクル』全 3 巻, 新潮社, 1994-1995 年.
- 『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』岩波書店, 1996 年. [1996]
- 『レキシントンの幽霊』文藝春秋, 1996 年.
- 『若い読者のための短編小説案内』文藝春秋, 1997 年.
- 『スプートニクの恋人』講談社, 1999 年.
- 『神の子どもたちはみな踊る』新潮社, 2000 年.
- 『村上春樹全作品 1990~2000』全 7 巻, 講談社, 2002-2003 年.
- 『海辺のカフカ』新潮社, 全 2 巻, 2002 年.
- 『少年カフカ』新潮社, 2003 年.
- 『アフターダーク』講談社, 2004 年.
- 『東京奇譚集』新潮社, 2005 年. [2005a]
- 『象の消滅——短篇選集 1980-1991』[2005b]
- 『村上かるた——うさぎおいしーフランス人』安西水丸 [絵], 文藝春秋, 2007 年.
- 『1Q84』全 3 巻, 新潮社, 2009-2010 年.
- 「1Q84」への 30 年——村上春樹氏インタビュー（上）」読売新聞 2009 年 6 月 16 日朝刊.
- 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです——村上春樹インタビュー集 1997-2009』文藝春秋, 2010 年. [2010a]
- 「魂のソフト・ランディングのために——21 世紀の「物語」の役割」小澤英実 [聞き手], 『ユリイカ』青土社, 2010 年 1 月増刊号. [2010b]
- 『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』文藝春秋, 2013 年.
- 『村上さんのところ——コンプリート版』（電子書籍）, フジモトマサル挿画, 新潮社, 2015 年. [2015]
- 『職業としての小説家』スイッチ・パブリッシング, 2015 年.
- 『騎士団長殺し』全 2 巻, 新潮社, 2017 年.
- 村上春樹/川本三郎「私の文学を語る——インタビュー」『カイエ』冬樹社, 1979 年 8 月号.
- 村上春樹/糸井重里『夢で会いましょう』冬樹社, 1981 年 8 月号.
- 村上春樹/佐々木マキ『羊男のクリスマス』講談社, 1985 年.
- 村上春樹/安西水丸『夜のくもごる——村上朝日堂超短篇小説』平凡社, 1995 年.
- 村上春樹/柴田元幸『翻訳夜話 2——サリンジャー戦記』文藝春秋, 2003.
- 村上春樹/湯川豊/小山鉄郎「ロング・インタビュー——『海辺のカフカ』を語る」『文學界』文藝春秋, 2003 年 4 月号.
- 村上春樹/川上未映子『みみずくは黄昏に飛びたつ』新潮社, 2017 年.
- Murakami, Haruki, *Norwegian Wood*. 2 vols. Translated by Alfred Birnbaum. Kodansha (Tokyo), 1989.
- Murakami, Haruki, *La fin des temps. Roman*. Traduit du japonais par Corinne Atlan. Préfacé par Alain Jouffroy. Seuil (Paris), 1994.

村上春樹《世界末日與冷酷異境》(賴明珠譯) 台北：時報文化, 1994.
Murakami, Haruki, *Norwegian Wood*. Translated from the Japanese by Jay Rubin. Vintage Books (New York), 2000.
村上春樹《世界尽头与冷酷仙境》(林少华译) 上海：上海译文出版社, 2002.
Murakami, Haruki, *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World. A Novel*. Translated by Alfred Birnbaum. Vintage International (New York), 2003.
Murakami, Haruki: *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt. Roman*. Aus dem Japanischen von Annelie Ortmanns. btb (München) 2007.
Murakami, Haruki, *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*. Traduzione di Antonietta Pastore. Einaudi (Torino), 2008.
Murakami, Haruki, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Traducción del japonés de Lourdes Porta. Tusquets (Barcelona), 2009.
Murakami, Haruki, *1Q84*. Translated from the Japanese by Jay Rubin and Philip Gabriel. Alfred A. Knopf (New York), 2011.
Murakami, Haruki, "Introduction", *The Penguin Book of Japanese Short Stories*. Introduced by Haruki Murakami. Edited and with notes by Jay Rubin. Penguin Books (London), 2018.

【2】さまざまな文献 (村上を第1著者とし、ない共著はここに配置)

アーヴィング・ジョン『熊を放つ』村上春樹[訳], 中央公論社, 1986年.
アウエルバハ、エーリヒ『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写』篠田一士/川村二郎[訳], 筑摩書房, 1967年.
同『世界文学の文献学』高木昌史/岡部仁/松田治共[訳], みすず書房, 1998年.
明里千章『村上春樹の映画記号学』, 若草書房, 2008年.
秋草俊一郎『アメリカのナボコフ——塗りかえられた自画像』慶應義塾大学出版会, 2018年.
浅羽通明『時間ループ物語論——成長しない時代を生きる』洋泉社, 2012年.
東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生——動物化するポストモダン2』講談社, 2007年.
同『セカイからもっと近くに——現実から切り離された文学の諸問題』東京創元社, 2013年.
同『クォンタム・ファミリーズ』新潮社, 2009年.
同「「傲慢」な候補者たち」『文藝春秋』文藝春秋, 2018年5月号.
東浩紀/伊藤剛/神山健治/桜坂洋/新海誠/新城カズマ/夏目房之介/西島大介『コンテンツの思想——マンガ・アニメ・ライトノベル』青土社, 2007年.
東浩紀/市川真人/大澤聡/福嶋亮大『現代日本の批評1975-2001』講談社, 2017年.
東浩紀/市川真人/大澤聡/佐々木敦/さやわか『現代日本の批評2001-2016』講談社, 2018年.
安西水丸『青の時代』青林堂, 1987年.
池澤夏樹[個人編集]『世界文学全集』全30巻, 河出書房新社, 2007-2011年.
石川賢とダイナミックプロ『魔獣戦線』双葉社, 1976-1977年.
今井清人『村上春樹——OFFの感覚』国研出版, 1990年.
宇野常寛『ゼロ年代の想像力』早川書房, 2008年.
同『リトル・ピープルの時代』幻冬舎, 2011年.
江藤淳『アメリカと私』朝日新聞社, 1965年.
同『成熟と喪失——"母"の崩壊』河出書房新社, 1967.
同『江藤淳全対話』全4巻, 小沢書店, 1974年.
圓月優子「村上春樹の翻訳観とその実践——「文学四重奏団」から「レーダーホーゼン」へ」『言語文化』同志社大学言語文化学会運営編集委員会[編], 第12巻第4号, 2010年.
円堂都司昭『戦後サブカル年代記——日本人が愛した「終末」と「再生」』青土社, 2015年.
大江健三郎『死者の奢り』文藝春秋, 1958年.
同『芽むしり仔撃ち』講談社, 1958年.
同『われらの時代』中央公論社, 1959年.
同『孤独な青年の休暇』新潮社, 1960年.
同『性的人間』新潮社, 1963年.
同『日常生活の冒険』文藝春秋, 1964年. [1964]
同『個人的な体験』新潮社, 1964年.
同『万延元年のフットボール』講談社, 1967年.
同『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』新潮社, 1969年.
同『みずから我が涙をぬぐいたまう日』講談社, 1972年.

同『洪水はわが魂に及び』新潮社, 1973 年.
 同『状況へ』岩波書店, 1974 年.
 同『ピンチランナー調書』新潮社, 1976 年.
 同『同時代ゲーム』新潮社, 1979 年.
 同「実力と表現を強くもとめる主題」『文藝春秋』文藝春秋, 1979 年 9 月号〔1979〕.
 同「個性ある三作家」『文藝春秋』文藝春秋, 1980 年 9 月号.
 同『新しい人よ眼ざめよ』講談社, 1983 年.
 同「きちょうめんな冒険家」『中央公論』中央公論新社, 1985 年 11 月号.
 同「戦後文学から今日の窮境まで——それを経験してきた者として」『世界』岩波書店, 1986 年 3 月号.
 同『懐かしい年への手紙』講談社, 1987 年.
 同『キルプの軍団』岩波書店, 1988 年.
 同『燃えあがる緑の木』全 3 巻, 新潮社, 1993-1995 年.
 同『大江健三郎小説』全 10 巻, 新潮社, 1996-1997 年.
 同『作家自身を語る』尾崎真理子 [聞き手・構成], 新潮社, 2007 年〔2007a〕
 同『読む人間——大江健三郎読書講義』集英社, 2007 年.〔2007b〕
 同『臆たしアナベル・リイ総毛立ちつ身まかりつ』新潮社, 2007 年.
 同『大江健三郎全小説』全 15 巻, 講談社, 2018 年.
 大澤真幸『不可能性の時代』岩波書店, 2008 年.
 風間賢二「村上春樹とステイヴン・キング」『ユリイカ』青土社, 1989 年 6 月増刊号.
 ガスカル, ピエール『けものたち・死者の時』渡辺一夫/佐藤朔/二宮敬 [訳], 岩波書店, 1955 年.
 加藤典洋『君と世界の戦いでは、世界に支援せよ』筑摩書房, 1987 年.
 同「解説」『万延元年のフットボール』講談社, 1988 年.
 同『ゆるやかな速度』中央公論社, 1990 年.
 同『なんだなんだそうだったのか、早く言えよ。——ヴィジュアル論覚え書』五柳書院, 1994 年.
 同『イエローページ村上春樹——作品別（1979～1996）』荒地出版社, 1996 年.
 同『イエローページ村上春樹 part2——作品別（1995→2004）』荒地出版社, 2004 年.〔2004〕
 同『テキストから遠く離れて』講談社, 2004 年.
 同『小説の未来』朝日新聞社, 2004 年.
 同『文学地図——大江と村上と 20 年』朝日新聞出版, 2008 年.
 同『さようなら、ゴジラたち——戦後から遠く離れて』岩波書店, 2010 年.
 同『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社, 2011 年.
 同『村上春樹は、むずかしい』岩波書店, 2015 年.
 同「ポハビピンボボピア星人は恋するか」『群像』講談社, 2018 年 11 月号.
 加藤典洋/高橋源一郎「対談 いまどきの小説の気分——阿部和重、佐藤友哉、中原昌也、舞城王太郎、吉田修一...etc.」
 『小説 tripper』朝日新聞出版, 2004 年冬季号.
 カフカ, フランツ『決定版カフカ全集』マックス・ブロート [編], 川村二郎ほか [訳], 1980-1981 年.
 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社, 1980 年.
 同『終焉をめぐって』福武書店, 1990 年.
 同『近代文学の終わり・柄谷行人の現在』インスクリプト, 2005 年.
 柄谷行人/大塚英志「「努力目標」としての近代を語る」『新現実』05 号, 太田出版, 2008 年.
 辛島デイヴィッド『Haruki Murakami を読んでいときに我々が読んでいる者たち』みすず書房, 2018 年.
 川本三郎「「自閉の時代」の作家たち」『群像』講談社, 1982 年 5 月号.
 同「海辺のカフカ 上・下」『週刊朝日』朝日新聞出版, 2002 年 10 月 18 日.
 同『村上春樹論集成』若草書房, 2006 年.
 川本三郎/村上春樹「対話 R. チャンドラーあるいは都市小説について」『ユリイカ』青土社, 1982 年 7 月号.
 キャロル, ルイス『地下の国のアリス』安井泉 [訳], 新書館, 2005 年.
 クルツィウス, エルンスト, ローベルト『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一/岸本通夫/中村善也 [訳], みすず書房,
 1971 年.
 同『ヨーロッパ文学評論集』川村二郎ほか [訳], みすず書房, 1991 年.
 クローニン, A. J.『地の果てまで』竹内道之助 [訳], 三笠書房, 1972 年.
 小島基洋『村上春樹と《鎮魂》の詩学——午前 8 時 25 分、多くの祭りのために、ユミヨシさんの耳』青土社, 2017 年.
 小森陽一『歴史認識と小説——大江健三郎論』講談社, 2002 年.
 同『村上春樹論——『海辺のカフカ』を精読する』平凡社, 2006 年.

小谷野敦『病む女はなぜ村上春樹を読むか』ベストセラーズ, 2014 年.
 同『江藤淳と大江健三郎——戦後日本の政治と文学』筑摩書房, 2015 年.
 小山鉄郎『村上春樹を読みつくす』講談社, 2010 年.
 コリーノ、カール『ムージル——伝記』早坂七緒ほか[訳], 全3巻, 法政大学出版局, 2009-2015.
 佐々木基一/佐多稲子/島尾敏雄/丸谷オ一/吉行淳之介「第22回群像新人文文学賞発表・選評」『群像』講談社, 1979 年 6 月特大号.
 佐々木マキ『うみべのまち——佐々木マキのマンガ1967-81』太田出版, 2011 年.
 ササキバラ・ゴウ「美少女ゲームの起源」佐藤心/東浩紀[聞き手], 『美少女ゲームの臨界点——波状言論臨時増刊号 2004 summer』波状言論, 2004 年.
 佐藤心「すべての生を祝福する『AIR』」『美少女ゲームの臨界点——波状言論臨時増刊号 2004 summer』波状言論, 2004 年.
 佐藤友哉『フリッカー式——鏡公彦にうってつけの殺人』講談社, 2001 年.
 同『世界の終わりの終わり』角川書店, 2007 年.
 塩濱久雄『村上春樹はどう誤訳されているか?——村上春樹を英語で読む』若草書房, 2007 年.〔2007a〕
 同『ノルウェイの森』を英語で読む』若草書房, 2007 年.〔2007b〕
 同『村上春樹を英語で読む——『海辺のカフカ』』若草書房, 2008 年.
 柴田勝二/加藤雄二『世界文学としての村上春樹』東京大学出版会, 2015 年.
 柴田元幸「『アメリカの鱒釣り』革命」リチャード・ブローティガン『アメリカの鱒釣り』藤本和子[訳], 新潮社, 2005 年.
 同『翻訳教室』岩波書店, 2006 年.
 柴田元幸/沼野充義/藤井省三/四方田犬彦[編]『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋, 2006 年.
 セロー、ポール『ワールズ・エンド（世界の果て）』文藝春秋, 1987 年.
 セロー、マーセル『極北』中央公論新社, 2012 年.
 高取英「幻想のアメリカ少年は中産階級の友が好きだった——僕たちの時代① 村上春樹インタビュー」『宝島』JICC 出版局, 1981 年 11 月号.
 高橋源一郎『さようなら、ギャングたち』講談社, 1982 年.
 同『日本文学盛衰史』講談社, 2001 年.
 同『今夜はひとりぼっちかい?——日本文学盛衰史・戦後文学篇』講談社, 2018 年.
 竹田青嗣『〈世界〉の輪郭』国文社, 1987 年.
 同『ニューミュージックの美神たち——LOVE SONG に聴く美の夢』飛鳥新社, 1989 年.
 竹宮ゆゆこ『あなたはここで、息ができるの?』新潮社, 2018 年.
 チャンドラ、レイモンド『ロング・グッドバイ』村上春樹[訳], 早川書房, 2007 年.
 司修『壊す人からの司令——司修画集』小沢書店, 1980 年.
 同『Öe——60 年代の青春』白水社, 2015 年.
 柘植光彦「メディアとしての『井戸』——村上春樹はなぜ河合隼雄に会いにいったか」『國文学 解釈と教材の研究』, 1998 年 2 月臨時増刊.
 土居豊『ハルキとハルヒ——村上春樹と涼宮ハルヒを解説する』大学教育出版, 2012 年.
 筒井康隆『日本列島七曲り』徳間書店, 1971 年.
 同『家族八景』新潮社, 1972 年.
 同『七瀬ふたたび』新潮社, 1977 年.
 同『エディプスの恋人』新潮社, 1975 年.
 同『陰悩録——リビドー短編集』角川書店, 2006 年.
 同『創作の極意と掟』講談社, 2014 年.
 同『筒井康隆、自作を語る』日下三蔵[編], 早川書房, 2018 年.
 坪内祐三『アメリカ——村上春樹と江藤淳』扶桑社, 2007 年.
 都甲幸治『偽アメリカ文学の誕生』水声社, 2009 年.
 ドストエフスキー、フョードル『ドストエフスキー全集』江川卓/江藤精一郎/原卓也ほか[訳], 全27巻, 新潮社, 1978-1980 年.
 永井豪とダイナミックプロ『デビルマン』講談社, 1972-1973 年.
 中上健次ほか『オン・ザ・ボーダー——最新エッセイ+対談 1982-1985』トレヴィル, 1986 年.
 中上健次『南回帰船』角川書店, 2005 年.
 長瀬海「松井玲奈の小説デビュー作『拭っても、拭っても』——衝撃描写と傑出した“文才”」web マガジン「Wezzy」
 2018 年 10 月 12 日. <<https://wezz-y.com/archives/59979/2>>

仲俣暁生『文学——ポスト・ムラカミの日本文学』朝日出版社, 2002 年.
 同『極西文学論——West way to the world』晶文社, 2004 年.
 ナカムラクニオ/道前宏子『さんぽで感じる村上春樹』ダイヤモンド社, 2014 年.
 名倉編『異セカイ系』講談社, 2018 年.
 ナジタ, テツオ/前田愛/神島二郎[編]『戦後日本の精神史——その再検討』岩波書店, 1988 年.
 西村賢太『随筆集——私小説書きの弁』講談社, 2010 年.
 野谷文昭「「僕」と「私」のデジャヴ——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論」『國文學——解釈と教材の研究』第 40 巻第 4 号, 學燈社, 1995 年.
 蓮實重彦『大江健三郎論』青土社, 1980 年.
 同『小説から遠く離れて』日本文芸社, 1989 年.
 バルザック〔オノレ, ド〕『「人間喜劇」セレクション』全 13 巻, 別巻 2, 鹿島茂/山田登世子/大矢タカヤス[責任編集], 藤原書店, 1999-2002 年.
 久居つばき/くわ正人『象が平原に還った日——キーワードで読む村上春樹』新潮社, 1991 年.
 プイグ〔マヌエル〕『蜘蛛女のキス』集英社, 1983 年.
 福田和也『作家の値うち』飛鳥新社, 2000 年.
 藤井省三編『東アジアが読む村上春樹——東京大学文学部中国文学科国際共同研究』若草書房, 2009 年.
 ブローティガン, リチャード『アメリカの鱒釣り』藤本和子[訳], 1975 年.
 フローベル, グスタフ『ボヴァリー夫人』芳川泰久[訳], 新潮社, 2015 年.
 前島賢『セカイ系とは何か——ポスト・エヴァのオタク史』ソフトバンククリエイティブ, 2010 年.
 麻枝准「クリエイターズコラム」『コンプティーク』角川書店, 2001 年 2 月号.
 三浦雅士「村上春樹とこの時代の倫理」『海』中央公論社, 1981 年 11 月号.
 同『主体の変容——現代文学ノート』中央公論社, 1982 年.
 ムジール, ローベルト『特性のない男』高橋義孝/圓子修平[訳], 新潮社, 1964-1966 年.
 村上もとか『赤いペガサス』全 14 巻, 小学館, 1977-1980 年.
 村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』講談社, 1980 年.
 同『愛と幻想のファシズム』講談社, 1987 年.
 村上龍/村上春樹『ウォーク・ドント・ラン』講談社, 1981 年.
 村田沙耶香『地球星人』新潮社, 2018 年.
 山岸凉子『日出処の天子』全 11 巻, 白泉社, 1980-1984 年.
 山口昌男『文化と両義性』岩波書店, 1975 年.
 山根由美恵『村上春樹——「物語」の認識システム』若草書房, 2007 年.
 吉本隆明『マス・イメージ論』福武書店, 1984 年.
 ラヴクラフト, H. P.『ラヴクラフト全集』東京創元社, 全 7 巻+別巻 2 巻, 1974-2007 年.
 ルービン, ジェイ『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代[訳], 新潮社, 2006 年.
 ル=グウィン, アーシュラ・K.『空飛び猫』村上春樹[訳], S. D. シンドラー[絵], 講談社, 1993.
 王海藍(ワンハイラン)『村上春樹と中国』アーツアンドクラフツ, 2012 年.
 Gascar, Pierre, *Les bêtes / Le temps des morts*. Gallimard (Paris), 1953.
 PMGL『かえるくん、東京を救う』村上春樹[原作], Je ドゥヴニ[翻案], スイッチ・パブリッシング, 2017.
 Tanaka, Makoto, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. Palgrave Macmillan (New York), 2014.

【3】文献以外の資料

言及した映画、音楽、テレビドラマ、アニメ、ゲームなどに関しては、表記が煩雑になるため、省略させていただく。
 いずれもインターネットで情報を入手できるため、そちらでご確認いただきたい。