

村上春樹作品における一角獣表現

——『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を中心に

徳永直彰

関連キーワード

「街と、その不確かな壁」 一角獣 絵画館 『羊をめぐる冒険』
『ノルウェイの森』『海辺のカフカ』『かえるくん、東京を救う』
『1Q84』 地下鉄 地震 近代日本

一 「世界の終り」と一角獣

村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（以下『世界の終りとHW』と適宜略記）は、「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」（以下「HW」と適宜略記）という二つのパートを交互に配置する構造（章立て）になっている。「HW」のパートでは〈私〉が生きたる現実世界を描き、「世界の終り」のパートでは、「HW」の〈私〉の意識の深層とおぼしい世界が描かれる。二つの世界には微妙な接点を見出すこともできるが、全く無関係のようでもあり、相互の関連や成り立ちを読者のほうが考えざるを得ないような仕組みになっている。（たとえばこのことを端的に表しているのが、主人公の自称である。

両パートとも一人称形式をとっているが地の文の自称は「HW」パート（私）、「世界の終り」パート（僕）、かつ、両パートとも語り手自身の台詞内自称は「僕」、といったように、両パートの切断と通底の玄妙さが見てとれる。）

上記のような特徴をもつ本作において、二つのパートに多くの描写や言及があるにも関わらず、その由来が読みとりにくい表象あるいはキャラクターとして、一角獣がある。

「正確に言うと、今あるこの世界が終るわけではないです。世界は人の心の中で終るのです」

「わかりませんね」と私は言った。

「要するにそれがあなたの意識の核なのです。あなたの意識が描いておるものは世界の終りなのです。どうしてあなたがそんなものを意識の底に秘めておったのかはしらん。しかしとにかく、そうなのです。あなたの意識の中では世界は終っておる。逆に言えばあなたの意識は世界の終りの中に生きておるのです。その世界には今のこの世界に存在しておるはずのものがあらかた欠落しております。そこには時間もなければ空間の広がりもなく生も死もなく、正確な意味での価値観や自我もありません。そこでは獣たちが人々の自我をコントロールするのです」

「獣？」

*とくなが・ただあき

埼玉大学教養学部非常勤講師

「一角獣です」と博士は言った。『その街には一角獣がおるのです』

(第三章「HW」パート*1)

〔前略〕心は獣によつて壁の外に運び出されるんだ。それがかいだすということばの意味さ。獣は人々の心を吸収し回収し、それを外の世界に持つていってしまう。そして冬が来るとそんな自我を体の中に貯めこんだまま死んでいくんだ。(中略) 彼らを殺すのは街が押しつけた自我の重みなんだ。そして春が来ると新しい獣が生まれる。死んだ獣の数だけ新しい子供が生まれるんだ。(後略)』

(第三章「世界の終り」パート／〈影〉による推測)

「これは街にいる一角獣の頭骨だね？」と僕は彼女に訊いてみた。

彼女は肯いた。「古い夢はその中にしみこんで閉じこめられているの」と彼女は静かに言った。

「僕はここから古い夢を読みとるわけなんだね？」

「それが夢読みの仕事なの」と彼女は言った。

(第六章「世界の終り」パート／〈僕〉と図書館の女の子との会話)

〔前略〕街には川が一本流れていて、まわりは高い煉瓦の壁に囲まれている。街の住人はその外に出ることはできない。出ることができているのは一角獣だけなんだ。一角獣は住人たちの自我やエゴを吸いとり紙みたいに吸いとつて街の外にはこびだしちゃうんだ。だから街には自我もなくエゴもない。(後略)』

(第三章「HW」パート／〈私〉による説明)

このように、一角獣の役割は複数回にわたり詳述されている。高い壁に囲まれた「世界の終り」にやってきた人々は、「自我の母体」であ

る影を切り離された後、一角獣によつて徐々に「心」を吸い取られ、やがて失う。吸い取った「自我(エゴ)」の重みによつて死んだ一角獣の頭骨には、人々の失われた「古い夢」が宿り、最後にそれを「夢読み」が読むことによつて、人々の「心」は消化する。

混用されている術語「自我(エゴ)」「心」「古い夢」は、精神作用全体ではなくその部分——競争心や闘争心、表現欲や情欲など、他人への働きかけと連動した能動的意志を指していると考えていいだろう。のちの村上が、『ねじまき鳥クロニクル』(一九九四〜九五)執筆の頃より「コミットメント」への関心を表明していくこと²⁾とも勘案し、遡れば、『世界の終りとHW』発表当時(一九八五年)追求していたのが「コミットメント」と対をなす「デタッチメント」であつたことがより明確になる。

二 一角獣と女性

先の引用をみても、一角獣が「世界の終り」の住人たちの精神作用全体から「コミットメント」の要素のみを抽出するために設定されたキャラクターであることは明白である。だがその反面、上記の役割を担うのがなぜ一角獣であるのかが判然としない。

「しかしあなたはその世界で、あなたがここで失つたものをとりもどすことができるでしょう。あなたの失つたものや、失いつつあるものを」

「僕の失つたもの？」

「そうです」と博士は言った。「あなたが失つたものすべてです。それはそこにあるのです」

(第五章「HW」パート)

「いったい私は何を失ったのだろうか？」と私は頭を掻きながら考えてみた。たしかに私はいろんなものを失っていた。細かく書いていけば大字ノート一冊ぶんくらいにはなるかもしれない。失くしたときはたいしたことがないように思えたのにあとで辛い思いをしたものもあれば、逆の場合もあった。様々なものごとや人々や感情を私は失くしつづけてきたようだった。

(第三章「HW」パート)

ここで「HW」の〈私〉が語る喪失体験の反映として、「心」＝能動的意志を封印する一角獣があるということも、両パートの併読により容易に読みとることができる。だが上記引用のように、〈私〉の脳内世界における「世界の終り」成立の契機であろう上記喪失体験が具体的に語られることはない。このことは、本作における一角獣表現の由来を覆い隠すことにも通じているのではないか。

君が僕に街を教えてくれた。

十八の歳の夏の夕暮、僕たちは草の甘い香りをかきながら、川を上流に上っていた。

あてがあつたわけではない。ただ上流へと歩いていただけだ。

(中略)

「街は高い壁に囲まれているの」と僕は言った。「広い街じゃないけれど、息が詰まるほど狭くもない」

このようにして街は壁を持った。

(中略)

本当の私が生きているのは、その壁に囲まれた街の中、と君は言う。でも十八年かか

つたわ、その街を見つけたすのに、そして本当の私をみつけたすのに……

「その街で本当の君は何をしているの？」

「図書館に勤めてるわ」と君は得意気に言う。「仕事は夕方の六時から十一時までよ」

(村上春樹「街と、その不確かな壁」*3)

「街と、その不確かな壁」(以下「街と……」)と適宜略記は、『世界の終り』と『HW』の原型になった短編小説である。「世界の終り」「一角獣」という呼称こそ登場しないものの、それらに相当する「街」「獣」のありようはほぼ同じである。両作を併読すれば、「街と……」が『世界の終り』と『HW』のうち特に「世界の終り」パートの原型であることは明らかであり、そこに「HW」パートとの連動が加えられたことは作者である村上自身も述べている*4。村上は「街と……」の出来に満足せず、『このテーマでものを書くのはまだ時期尚早だった。それだけのものを書く能力がまだ僕には備わっていなかった』*5とし、最初の雑紙掲載以後単行本・作品集への収録は一切ない。しかし、原型になったことが明らかである以上、両作を比較検討することは村上の創作過程を探る上で当然重要な作業である。

「街と……」と同じく、『世界の終り』と『HW』の「世界の終り」パートにも語り手である〈僕〉が夢読みをする図書館に勤める女が登場する(本論では必要に応じ「HW」パートの女を「図書館の女」、「世界の終り」パートの女を「図書館の女の子」と呼称する)。(〈僕〉は消えつつある「心」の残滓を注ぐように、この図書館の女の子に恋心を抱く。またこれと対応するように、「HW」パートでも語り手である〈私〉が図書館の女と出会う(「世界の終り」パートの女とは別人格の印象が強い)。(〈私〉は図書館の女に一角獣に関するリサーチを依頼したのち、

交情するようになる。

先に挙げた「街と…」引用からは、「街」『世界の終りとHW』における〈世界の終り〉に相当する架空の場所)を作ったのが語り手である(僕)ではなく、〈僕〉と恋仲にあつたらしい〈君〉であることが分かる。《ここは僕自身の世界なんだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身の中を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙なんだ》(第四章「世界の終り」パート／〈僕〉の台詞)という『世界の終りとHW』との大きな違いであり、注目に値する。これまでおこなわれてきた両作の比較研究では、結末部分で〈僕〉が影とともに「街」―「世界の終り」を脱出する(「街と…」)か否(「『世界の終りとHW』かの違いが主たる考察対象となつているが、それに匹敵する相違点といつていい」⁶⁾。

「前略」西洋人の見た一角獣はひどく獐猛で攻撃的ね。なにしろ三フィートついでうから、一メートル近い角があるわけだものね。またレオナルド・ダ・ヴィンチによれば一角獣の捕えかたはひとつしかなくて、それはその情欲を利用することなの。若い乙女を一角獣の前に置くと、それは情欲が強すぎるために攻撃することを忘れて少女の膝に頭を載せ、それで捕えられてしまうのね。この角が意味することはわかるでしょ？」

「わかると思う」

(第九章「HW」パート／図書館の女と〈私〉のやりとり／傍点原文)

〈私〉に依頼された一角獣関連のリサーチ結果を図書館の女が語る場面である。事実、一角獣と女性の繋がりを描いた作品は数多い(図版1〜3参照)。特に文芸の分野に限っても、図版3のタピスリー連作に触発された描写を含む、ライナー・マリア・リルケ『マルテの手記』

(“Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”)やジェルジュ・サンド『ジャンヌ』(“Jeanne”)などがある。だが上記引用の前には、そもそも一角獣は獐猛で攻撃的な西欧のそれと縁起の良い聖獣とする中国のそれに大別されると前提されており、他にも生物学的なアプローチから言われてきた仮説や逸話が数多く語られ、上記に引いた女性との関わりが特に前景化することはない。だが論者(徳永)は、前述した〈私〉の喪失体験の実相が明らかになつていないことと同じく、女性との関わりが他の伝承や仮説に紛れて見えにくくされているのではないかと考えている⁷⁾。

「君の中にはたぶん心の存在に結びついている何かが残っているんだと僕は思う。でもそれが固くロックされて、外に出てこないだけなんだ。だからこれまで壁にもみつからずに來られたんだ」

(中略)

「いいかい、心というのは雨粒とは違う。それは空から降ってくるものじゃないし、他のものと見わけがつかないものじゃないんだ。もし君に僕を信じることができるのなら、僕を信じてくれ。僕は必ずそれをみつめる。ここには何もかもがあるし、何もかもがない。そして僕は僕の求めているものをきつとみつけたすことができる」

「私の心をついて」しばらくあとで彼女はそう言った。

(第三章「世界の終り」パート／〈僕〉と図書館の女子との会話)

この場面と呼応するように「HW」パートでは〈私〉が図書館の女と交わり、一角獣の頭骨模型が光る現象が起きる(第三章・三七章)。両パートの通底は、双方で『ダニー・ボーイ』に言及があることから読みとれる(第三章・三六章)。また以下引用は、「HW」パートの〈私〉

と図書館の女のそれが、かつて失った相手をなぞらえた一種の代替行為であることを示唆する。

「何もかも昔に起ったことみたいだ」と私は目を閉じたまま言った。

「もちろんよ」と彼女は言った。そして私の手からグラスをとり、シャツのボタンをいんげんの筋をとるときのようにひとつずつゆつくりと外していった。

「どうしてわかる？」

「知ってるからよ」と彼女は言った。そして私の裸の胸に唇をつけた。彼女の長い髪が私の腹の上にかかっていた。「みんな昔に一度起ったことなのよ。ただぐるぐるまわっているだけ。そうでしょ？」

(第三章「HW」パート／図書館の女と〈私〉のやりとり)

図書館の女は夫を失っており(第三章、二人のそれが双方にとつての代替行為であることを思わせるやりとりである。なお村上の後発作品『海辺のカフカ』(二〇〇二年)には、中年の佐伯さんと少年のカフカが交情する場面で、上記引用と酷似する描写がある。

「ねえ知ってる？　ずっと前に私はこれとまったく同じことをしていたわ。まったく同じ場所だ」

「知ってるよ」と君は言う。

「どうして知っているの？」と佐伯さんは言う。そして君の顔を見る。

「僕はそのときそこにいたから」

(中略)

「私たちはみんな夢を見ているんだわ」と佐伯さんは言う。

みんな夢を見ている。

「あなたは どうして死んでしまったの？」

「死なないわけにはいかなかったんだ」と君は言う。

(『海辺のカフカ』第三章*8／ここでいう「君」とはカフカを指す。)

書かれた時期こそ違え、両引用とも同じ作者によって書かれた描写である。これらの場面描出に際し、作者村上の中で共通の原イメージがあつたことは想像に難くない。『海辺のカフカ』の佐伯さんの恋人は学生運動のさなかスパイの容疑をかけられて殺されたというのが『海辺のカフカ』第七章、『世界の終りとHW』の図書館の女の夫も《バスの中でヘアー・スプレーを使っている若い男に注意したら》Ⅱ《殴り殺された》『世界の終りとHW』第三章)とあり、理不尽なかたちでパートナ―を殺されるという点で共通している。他方、『海辺のカフカ』における佐伯さんとカフカの関わりでは代替行為の要素が『世界の終りとHW』よりも強調され、互いの望む別人として自覚的に振る舞う、一種の役割演技のようになっていいる。だが、これも先に見たデータツチメント(『世界の終りとHW』執筆時)からコミットメント(『ねじまき鳥クロニクル』執筆時)への関心の推移の延長線上として、人同士の関わり合いとは人それぞれの過去の記憶が他人に投影されることによつて発動・進行する――前述したコミットメント(Ⅱ関わり)とデータツチメント(Ⅱ他人同士という前提)が矛盾しない形で同居している――とでもいうべき、村上の境地(『海辺のカフカ』執筆時)のようなものとして捉えることができる。このように考えると、上記引用両場面の類似と相違が、村上の中心的な主題の深化を示すと考えることもできるだろう。

これらのこととおそらくは呼応して、両作では中間地点を意味する「森」というキーワードも一致する。(『世界の終りとHW』――「世界

の終り」パートでは「心」の有・無の、一方『海辺のカフカ』では生・死の中間地点として「森」が描かれる。また、このキーワードそのものを作品タイトルを含む『ノルウェイの森』では、ダンテ『神曲』における地獄界のいわば中立地帯「辺土」^{リンボ}が、かつて恋人を失った過去を持つ主人公の性格設定に大きく関わっている⁹。

以前論者（徳永）は、『海辺のカフカ』の佐伯さんが、『ノルウェイの森』の直子の変奏¹⁰死ななかつた直子ではないかと述べたことがある¹⁰が、果たして直子の性格設定「言葉探し病」と密接に関わるキーワード「井戸」は、佐伯さんも共有している。

「でも誰にもその井戸を見つけない。だからちゃんとした道を離れちゃ駄目よ」

「離れないよ」

直子はポケットから左手を出して僕の手を握った。「でも大丈夫よ、あなたは。あなたは何も心配することはないの。あなたは闇夜に盲滅法にこのへんを歩きまわったって絶対に井戸には落ちないの。そしてこうしてあなたにくっついてる限り、私も井戸には落ちないの」

『ノルウェイの森』第一章¹¹

「私にとつての人生は20歳のときに終わりました。それからあとの人生は、延々と続く後日談のようなものに過ぎません。それは薄暗く曲がりくねった、どこにも通じない長い廊下のようなものです。しかし私はそれを生き続けなくてはなりませんでした。（中略）ある時には私は一人で内側に引きこもって生きました。深い井戸の底で一人で生きているようなものでした。外にあるすべてを呪い、すべてを憎みました。（後略）」

『海辺のカフカ』第四章／傍点徳永

一方、『世界の終りとHW』ならびに「街と…」で「井戸」というキーワードが図書館の女・女の子、〈君〉の性格設定と関連する形で登場することはない。しかし、一角獣をめぐる伝承には、一角獣に追われて井戸に落ちる男の物語というものもある¹²（図版6『井戸の中の男』参照）。これをふまえ、女性—一角獣—井戸というラインを描くなら、『世界の終りとHW』『ノルウェイの森』『海辺のカフカ』の女たちが導かれるが、それらを描いてもまず井戸の中の男、といえは、『ねじまき鳥クロニクル』（一九九四〜九五）の主人公・岡田亨が即座に思い浮かぶ。亨が去って行った妻を奪還しようと苦闘する展開は、本稿でこれまで見てきた作品群にみられる、女を失った男の回想・男を失った女の回想・失った相手の分身あるいは似ている他人との交情・失った相手の分身あるいは似ている他人を通じた追慕等々、様々な変奏の一つとも解釈できる。（関連して、分身や媒介者が一種の「通路」として機能するという展開もある。『海辺のカフカ』におけるナカタさんはカフカの精子を佐伯さんから取り除くことで二人の代替的交情に区切りをつけ¹³、一方『1Q84』においてははるかえりという少女を介する形で青豆が天吾の子を受胎する。）

僕はそれ以来、一角獣の像の前を通りかかるたびに、そこにしばらく腰を下ろして、女のいない男たちについて考えを巡らせることになる。どうしてその場所なのだろう？ どうして一角獣なのだろう？ ひよっとしたらその一角獣もまた、女のいない男たちの一員なのかもしれない。だって一角獣のつがいないって僕はこれまで見たこともないから。彼は——彼に違いない——いつも一人きりで、空に向けて鋭い角を勢いよく突き上げている。僕らはそいつを、女のいない男たちの代表として、僕らの背負

っている孤独の象徴にするべきなのかもしれない。僕らは一角獣をかたどったバッジを胸や帽子につけて、世界中の通りをひそやかに行進するべきなのかもしれない。

〔村上春樹「女のいない男たち」*14／傍点原文〕

本論執筆時点における村上の最新短編集『女のいない男たち』に収められたこの表題作でも、女を失った男が描かれている。本稿でこれまで見てきたことどもを想起すれば、その題名と物語の内容が、上記引用にある「どうして一角獣なのだろう？」という問いに即応していることは明らかであろう。無論それと同時に、『世界の終りとHW』ではほぼ伏せられていた一角獣と女性の関わりが、約三十年を経て発表されたこの短編小説で明示されたともいえるのではないか。

*

ここで、特に本章の考察と関連して、村上の一角獣表現の資料となつた可能性を持つ二つの事例について付言しておく。

「街と、その不確かな壁」発表（一九八〇年）と『世界の終りとHW』発表（一九八五年）にちょうど挟まる時期、先に挙げた図版6『井戸の中の男』ほか多くの図版を使用し、一角獣に関する考察を縦横に展開した種村季弘の評論『一角獣物語』が雑誌連載されている（一九八二年〜八四年）*15。村上がこの連載を読んでいたか否かは定かではないが、当時一角獣について調べたい人間にとってアクセスが容易かつ格好の資料であったのは間違いない。

また、同時期に公開された映画『ブレードランナー』（一九八二年）では、エンディングで主人公の男・デッカーが一角獣の折り紙を拾い、アンドロイド（映画版では「レプリカント」）の女と去っていく（一九九二年に発表されたディレクターズ・カット版では、公開時削除され

ていたデッカーが夢に見る一角獣の映像が加えられている）。これは、フィリップ・K・ディックの原作にはない要素であり、また、原作タイトル『アンドロイドは電気羊の夢を見るか？（Do Androids Dream of Electric Sheep?）』にある「電気羊（羊のアンドロイド）」も映画版には出てこない。『羊をめぐる冒険』（一九八二年）を発表後、『世界の終りとHW』（一九八五年）の準備を進めていた村上が当時この映画を見たとすれば*16、ディックの原作における電気羊が削除され、それを補うように一角獣が追加されていることに何らかのインスピレーションを得ている可能性もある*17。果たして、映画『ブレードランナー』においてレプリカントの女・レイチェルと去っていくデッカーの姿は、「世界の終り」で心を取り戻しつつある図書館の女の子と「森」に去っていく〈僕〉の姿と重なる。（通常の人間とは異なる女、という共通性もそうだが、映画『ブレードランナー』での一角獣表現にはデッカーもまたアンドロイドなのではないかという問いが込められており、心Ⅱ影を現実世界に返して「世界の終り」にとどまる〈僕〉の中間的な立場を共有している）。先にみたように、村上は映画『ブレードランナー』公開以前に「街と、その不確かな壁」（一九八〇年）で一角獣とは明言しないが明らかにそれと分かる「獣」を描いており、「街」から脱出する結末から図書館の女の子と「世界の終り」にとどまる結末への変更の際し、この映画が何らかの影響を与えたとは考えられる*18。

三 絵画館の一角獣（一）

「外苑前と青山二丁目のまん中あたりに出るとなると、このあたりはいったいどこなんでしょうか？」

「そうすな、明治神宮の表参道寄りといったところではないですか。私にも正確な地点はよくわからんが。(中略) あんたはまずここから千駄ヶ谷方面へ向います。

やみくろの果はだいたい国立競技場の少し手前あたりにあると承知しておつて下さい。そこで道は右に折れておるです。右に折れて、神宮球場の方に向い、そこから絵画館から青山通りの銀座線に出るわけです。(後略)」

(第二十七章「HW」パート／傍点徳永)

ここには一角獣への言及がないが、その五年前に発表された短編「貧乏な叔母さんの話」(一九八〇年)に、関連する以下の描写がある。

僕は散歩の帰り、絵画館前の広場に寄った。そして池の縁に腰を下ろし、連れと二人で何をするともなく、向い側にある一角獣の銅像を眺めていた。

(中略)

「僕は貧乏な叔母さんについて書いてみたい」僕は連れに向つてそう口に出してみた。僕は小説を書くこうとしている人間なのだ。

(村上春樹「貧乏な叔母さんの話」*19／傍点徳永)

僕はもう一度一角獣の銅像を見上げる。二頭の一角獣はどこかに置き去りにされた時の流れに向けて、苛立たしげに四本の前足を振り上げていた。

(「貧乏な叔母さんの話」)

両作を突き合わせれば、『世界の終りとHW』で絵画館に言及があるのも、一角獣との関わりが暗示されているからだと解釈できる『世界の終りとHW』には上記引用以外に絵画館への言及がないので、文字通りの暗示であるが*20)。

前章で挙げた後発作品「女のいない男たち」にも、この解釈を後押しする、以下のような描写がある。

僕は散歩の途中、一角獣の像の前に腰を下ろし(僕のいつもの散歩コースには、この一角獣の像がある公園が含まれている)、冷やかな噴水を眺めながら、その男のことをよく考える。そして世界でいちばん孤独であることがどういふことなのかを、僕なりに想像する。

(村上春樹「女のいない男たち」／傍点徳永)

前章で引用した部分には(「一角獣のつがいなんて僕はこれまで見たこともない」(傍点原文)ともあり、上記引用で傍点を付した「一角獣の像がある公園」が絵画館のある神宮外苑であることを示唆する。村上春樹の一角獣表現にとつて女性との関わりが重要であるという解釈は先に示したとおりである。だが、一角獣と絵画館の繋がりに触れていない『世界の終りとHW』だけでなく、両者の繋がりを明示している「貧乏な叔母さんの話」「女のいない男たち」を参照しても、数多ある一角獣表象の中で特に絵画館前の一角獣像(図版4・5参照)だけをなぜ村上が描き続けるのかは判然としない。上記引用「女のいない男たち」の言い回しに做えば、「どうして絵画館の一角獣なのだろう?」という問いが浮かび上がる。

いろんなところで言ってるけど、セ・リーグの開幕試合でヤクルト・広島戦を神宮球場に見に行ったときに書くこうと思いついたんです。家が神宮球場のすぐそばにあつたんで、あそこに行つて昼間からビールを飲んで寝ころんで野球を見る、元の神宮球場の外野席は椅子がなかつたんですね。(中略、原文改) 気持ちのいい日で、寝ころ

んでビールを飲んでたら、何かフツフツと書きたいという気持ちがあわき起こってきて、それで万年筆と原稿用紙を買ってきて書いてみたんですね。

〔聞き書 村上春樹 この十年 1979年～1988年〕*21)

ここで村上が語っているのは小説を書きはじめる契機となった体験で、引用中にもあるように、インタビューやエッセイで何度も語るほど印象的なものだったらしい。一方、先に引用した「貧乏な叔母さんの話」には《僕は小説を書こうとしている人間なのだ》とあり、これらを付き合わせれば、小説の執筆―神宮球場―絵画館―一角獣、というラインを描くこともできる。下記引用『世界の終りとHW』にある些か不可解な描写の由来などは、このラインを手がかりにすることでしか見えてこないのではないか。

「ところであなた本当は野球選手か何かじゃないの？」

私は驚いて飲みかけていたウォッカ・トニックを思わず胸の上にこぼしそうになった。

「まさか」と私は言った。「野球なんてもう十五年もやったことないよ。どうしてそんなこと考えたんだ？」

「TVであなたの顔を見たことがあるような気がしたのよ。私はTVといっても野球中継かニュースくらいしか観ないし。(後略)」

(第九章「HW」パート)

きちんとした姿勢をとってみると、ブレザーコートの左の袖が右より一センチ半ばかり短かいことがわかった。正確には服の袖が短かいのではなく、私の左腕が長すぎるのだ。どうしてそうなったのかはよくわからない。私は右ききだし、とくに左腕を酷使した覚えもないのだ。(中略)

「野球のようなものをやっておられるのですか？」と店員がクレジット・カードの控えを渡しながら私に訊いた。

野球なんかやっていない、と私は言った。

(第三章「HW」パート/地下からの脱出後に銀座の紳士服店)

《ボール・スチュアート》で買物をする(私)と店員のやりとり)

もちろんこの解釈は、作品外の情報である作者村上春樹自身の事歴にあたらなければ得られない。作品の鑑賞のみを目的とするならば、上記引用のうち特に前者が初対面の人間に対して既視感を覚えるような感覚の描写であることをふまえ、前述した、分身や似ている他人との代替的關係の端緒と考えるとここで解釈を留めてもよいだろう。(ちなみに、《私》が野球選手に似ているという問題じたいは作中で結局回収されない。なお、『海辺のカフカ』にはこれと酷似した描写がある。カフカが姉だと考えようとするさくらは初対面時に《バンドで歌っている》||《テレビに出ている人》に《すごく似てる》とカフカに言うが、やはりこの問題は作中で回収されないまま宙づりになる*22)。

しかし、作者が創作に際し用いる発想の芽や様々な工夫を知ることを目的とする論者(徳永)は、先に述べたような作品内・外の別に拘泥しない解釈のほうが、より多くの成果を得られると考えている。『ノルウェイの森』初出単行本に収録されている「あとがき」で村上は『世界の終りとHW』が《自伝的》であると述べているが、その意味は、ここでみた野球への言及のような端的な(ある意味では些細な)部分にこそ表れているのかもしれない。

四 絵画館の一角獣(二)

前章のおわりで挙げた、『ノルウェイの森』あとがきにおける『世界の終りとHW』＝自伝的、という件りは、それと《同じ意味あい》で『ノルウェイの森』が『個人的な小説』である、という記述をみちびくための前提として書かれているものである。「自伝的」「個人的」という言葉の使い分けは、両作をイコールで結ぶことを拒否するものの、近似性を感じさせる言い回しでもある。村上春樹作品の中でも両作はリアリズムとSFあるいはファンタジーとの両極に位置するという印象が強く、上記の記述は多くの読者にとって意外の感を与えるものだろう。しかし、先に考察した一角獣と女性の関わり——特に『世界の終りとHW』の原型となった「街と、その不確かな壁」における〈君〉と『ノルウェイの森』の直子との間に、共通点と相違点ともに見るならば、上記村上の解題も首肯できる。

また、恋人の死という大きな主題を離れても、両作には繋がりを感ぜさせる共通点がある。以前論者(徳永)は、『ノルウェイの森』におけるワタナベと直子の東京散歩のルート上に教会——いわばキリスト教的表象が点在する一方、陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地(それ以前は陸軍士官学校→参謀本部→極東軍事裁判所、という変遷を経た場所であり、『羊をめぐる冒険』冒頭に描かれている三島由紀夫自決の場所でもある)や靖国神社、そして皇居など、近代日本における戦争や天皇制と関わりをもつ日本の表象とが並立していると述べたことがある^{*23}。註11で述べたことの半ば再説になるが、「記憶の辺土」(『ノルウェイの森』第一章)というキーワードからダンテ『神曲』との関わりを勘案し、『神曲』で地獄から煉獄を経めぐるヴェルギリウス→ダンテという師弟関

係が、東京を経めぐるワタナベ→直子にトレースされ、かつ、師弟関係の破綻(失敗)が暗示されている、というのが論者の解釈である。

キリスト教的表象と日本的表象の並立は、ワタナベにトレースされる『神曲』のヴェルギリウスが地獄の中立地帯である辺土^{リンボ}——罪は犯していないものの、キリスト教以前に生まれたため、あるいは生まれた直後に死亡したため洗礼を受けておらず、天国に行けない者が住む場所。「辺獄」と訳されることが多いが、村上は「都から離れた場所」という意味も持つ「辺土」を使用している——の住人であることと対応すると論者は考えている。ここに、ヴェルギリウスと同じ中立的な立場に主人公を置こうとする作者村上の意図を読みとつてもいいだろう。(ちなみに、野谷文昭は『世界の終りとHW』——「HW」パートで地下世界を進む〈私〉と博士の孫娘が『神曲』のダンテとヴェルギリウスのパロディではないかとした上で——*ここまでは他にも多くの論者が指摘している——、『世界の終りとHW』の「参考文献」として挙げられ、一角獣のリサーチ場面で作品内にも引用がある『幻獣辞典』の作者ホルヘ・ルイス・ボルヘスからの影響を推測している^{*24}。ボルヘスの短編「アレフ」に『神曲』のパロディを重ね見た批評家の指摘に対し、作者であるボルヘスが「思いがけない、好意あふれる贈物」という深読みへの皮肉と感謝が合わさったような感想を述べた事例があり、村上春樹のパロディ手法がボルヘスやその影響下にあるポール・オースターらに倣ったものではないかというのが野谷の仮説である)。

このキリスト教的表象と日本的表象の並立に関して、一角獣が東洋と西洋にまたがる幻獣であることとの通底が挙げられるのはいうまでもないが、絵画館という施設じたいにも、同質の要素をみることで

四 絵画館の一角獣(二)

きる。

神宮外苑にある絵画館の正式名称は「聖徳記念絵画館」といい、明治天皇の生誕から崩御までの出来事（明治天皇の生涯だけでなく大政奉還や日露戦争といった政変や戦争も含む）を描いた絵画八十枚が展示されている施設である。日本の近代化とは、日本文化に西洋文化をいわば接ぎ木²⁵する作業といえる。江戸時代までの文化にも中国大陸や朝鮮半島から東洋文化が当然流れ込んでいるが、たとえば漢文訓読や和漢混淆文などのように、それらを適宜解釈改変し自身のもとの意識するまでの時間的余裕があり、のちに「日本文化」と呼称できる独自性を確保できた。一方西洋文化については、長崎に商館を置いていたオランダなどを介する形でかすかに入ってきていたものの、直輸入即活用したとでもいうべき明治維新以後の状況とは質・量ともに比較にならず、その結果として、「日本文化」と「西洋文化」を対置する意識が生まれたのだろう。

実際、この絵画館に展示されている八十枚の絵画は、幕末から明治初期までを描く前半四十枚が日本画、以後明治末年（大正元年）までを描く後半四十枚が洋画、という機械的な配分になっている。上記、日本／西洋という並立区分の意識が働いた結果であろう。『ノルウェイの森』のワタナベと直子の東京歩行から読みとれる日本的表象とキリスト教的表象の並立と意味を全く同じくするわけではないが、都市構造もまた文化状況の反映であることを想起すれば、両者は同一の意識から派生しているといっている。

他にもこの絵画館には、村上春樹作品との比較において、きわめて興味ぶかい展示物がある。明治天皇の乗馬だった「金華山」の剥製と骨格標本である。一角獣の頭骨が『世界の終りとHW』のキーアイテ

ムであることはいうまでもなく、また、剥製制作に必須となる「皮剥ぎ」の作業は、『ねじまき鳥クロニクル』における処刑場面（第一部第一三章）を連想させる。この場面で皮を剥がれ処刑されるのはノモンハン事件当時の陸軍特務機関に所属する人物²⁶であり、「金華山」の由来と共に、大日本帝国時代の記憶と繋がっている。

『羊をめぐる冒険』にも物語展開をみちびく超自然的な「羊」が《日本の近代そのもの》と説明される場面があり（第六章第一節／「羊」さがしを主人公に命じる「黒服の秘書」の台詞）、二・二六事件に象徴される大日本帝国陸軍の内紛や、後の大陸進攻が背景となっていた。これが『ねじまき鳥クロニクル』ではノモンハン事件を中心として前景化（＝主題化）することを考えれば、『世界の終りとHW』が同じ主題を密かに内包しているのはむしろ当然であり、先に挙げた「井戸の中の男」の伝承を挟めば、特に『ねじまき鳥クロニクル』と『世界の終りとHW』の接続は露骨ですらある。

その意味で、『世界の終りとHW』―「HW」パートの地下世界に住む邪悪な怪物「やみくろ」たちの地上に神宮外苑をはじめとする東京都心が広がっているという設定も、日本近代史における負の記憶との繋がりを端的に示す表現と考えられ、特にこの時期の村上の思想的立場を示すとともに、後発作品で展開される主題や描写の萌芽をみることもできる²⁷。むしろここでいう萌芽というのは文字通りの出発点の意味であり、後発作品との相違もある。村上は、一九九五年の地下鉄サリン事件で地下に撒かれたサリンに、かつて自ら描いた「やみくろ」の姿を重ねて見、同時代の論者の中でほぼ例外的に麻原彰晃と自分の共通点（ある意味では共感）を記述し²⁸、前述した「デタッチメント」から「コミットメント」に関心を移していくのと同期するように、悪

を描出する際も、「やみくろ」のような全き他者としてではなく、攻撃衝動を抑えられなくなる『ねじまき鳥クロニクル』の岡田亨（第三部第三七章^{*29}）や、『1Q84』で善と悪の《均衡こそが善》（BOOK 2 第一章）だと言う教祖やその均衡に関わる生物「リトルピープル」のように、誰もが「悪」を体現する可能性を持つこと、善・悪ともに単一の個体に宿るのではなく、それらは個体間の離合集散の過程で発生するエネルギーの違い（正負、プラスマイナスのようなもの）であること、等を前提とする人物造形・物語展開をおこないつつある印象を受ける。善と悪を完全に切り分けて片方の立場に立つ、というような単純さを脱却しているという意味で、これもまた村上春樹作品の深化と捉えるべきであろう。

付記 「村上春樹」と『帝都物語』

『世界の終りとHW』―「HW」パートにおける地下世界および「やみくろ」と酷似した表現をおこなっている小説作品に、荒俣宏『帝都物語』（一九八五年）がある。陰陽師や風水等の東洋魔術を描くファンタジー作品の嚆矢とされる作品だが、魔術の遣い手である架空の人物のほか、森鷗外、幸田露伴、泉鏡花、寺田寅彦、洪沢栄一、今和次郎、早川徳次など、近代日本の発展に寄与した実在の人物たちが数多く登場するのも特徴である。

映画化（監督・実相寺昭雄、一九八八年公開）もされたこの作品の最初の山場に、地下鉄道建設のため地下を掘り進める人々を襲う「鬼」が出現する。寺田寅彦は集団幻覚だと判断するが、一方で地脈（大地を走る気の流れ）を操り東京を破壊しようとする陰陽師・加藤保憲が暗躍し、

史実とファンタジーが交錯する形で物語が進展する。

時代設定は異なるが、地下鉄と怪物の組み合わせは『世界の終りとHW』と全く同じである。両作間の影響関係は不明だが、発表年が重なっていることや、前述したように『世界の終りとHW』に近代日本の記憶という主題が密かに含まれていることなど、様々な共通点がある。

他にも、『帝都物語』と村上春樹作品を比較検討をしていくと興味ぶかい点が多々ある。たとえば、三島由紀夫の自決が冒頭に配置された『羊をめぐる冒険』などは、『帝都物語』において自決した三島が冥界で平将門の怨霊と対峙する展開のヒントになったかもしれない。この平将門の怨霊の動向は『帝都物語』の物語展開の主軸であり、加藤保憲は地脈を操ることで江戸―東京の守り神にして祟り神のように畏敬されてきた将門の怨霊を解き放とうとする。それが成ったとき東京が地震に襲われるのが『帝都物語』の基本設定だが、一方村上春樹は自身の故郷とも関係する阪神大震災にインスピレーションを受け、連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』（二〇〇〇年^{*30}）を発表している。特に「かえるくん、東京を救う」^{*31}は、東京に地震を起こそうとする「みみずくん」と対立し地震を防ごうとする「かえるくん」に平凡なサラリーマンである「片桐さん」が助力する、という内容である。この二種の奇妙な怪物を村上がどのようにして造形したかを確定することは難しいが、「みみずくん」が地震を起こす日が阪神大震災（一九九五年一月十七日発生）と地下鉄サリン事件（同年三月二十日発生）の中間に位置する同年二月十八日に設定されている^{*32}ことをふまえると、地中をうねる巨大な「みみずくん」は地下鉄そのものの象徴と考えることができるのではないか。そして、地震（＝事件）を起こそう

とする地下鉄（地震を起こす鯨、ではなく地下鉄に似た大蚯蚓）とそれを防ぐこととする蛙、という対立図式を描くとき、『帝都物語』を経由させることでより鮮明に見えてくることがある。敗死し晒された平将門の首が関東に飛んで帰った＝帰る首、という逸話から、その首塚周辺には「蛙」の石像が置かれているからである。

「みみずくんがその暗い頭の中で何を考えているのか、それは誰にもわからないので。す。（中略） 実際の話、彼はなにも考えていないのだと僕は推測します。彼はただ、遠くからやってくる響きやふるえを身体に感じとり、ひとつひとつ吸収し、蓄積して、いるだけなのだと思います。そしてそれらの多くは何かしらの化学作用によって、憎しみとかたかに置き換えられます。どうしてそうなるかはわかりません（後略）」

（村上春樹「かえるくん、東京を救う」／「かえるくん」の台詞）

敵となる「みみずくん」を悪として完全否定するわけではない。「かえるくん」の心性は、崇り神でもあり守り神でもある平将門の両義性と矛盾しない。さらに、善と悪がたんなる善意と悪意の発露というより正負のエネルギーの否応ない放出であり、平凡な一市民である片桐がそのどちらに付くかが双方の優劣を決める、という設定と展開は、前述した村上春樹作品における善悪表現の深化の一環として捉えうるだろう。

関連して、読者とのメール往還を収録した『CD-ROM版 村上朝日堂 夢のサーフシティー』³³に以下のようなやりとりがみられる。（以下引用は適宜改行を省略し、読者の質問と村上の返信を並記する場合は間に矢印を付す。また原文はすべて横書きである。）

At 8:35 PM 96.6.27

＜感想ではありませんが、自費出版をされているとかで、「平将門伝説一覧」はどこで手に入れることができるでしょうか。差し支えなければ教えてください。では。

↑

「平将門伝説一覧」については僕はまったく何も知りません。自費出版というのは、誰がやっていることなのでしょう。事情がさっぱりわかりませんので、詳しいことを教えて下さい。よろしく。

村上春樹様

At 7:40 PM 96.9.10

＜ 6月27日付けの「平将門伝説一覧」の件ですがたいへん混乱を引き起こしてしまつたようで反省しています。私が、niftyserveの「ほん・だす」図書インデックス/G search で調べたものです。著者名「村上春樹」で著書一覧を検索したところ下記のような書名が引つかりました。

＜ 書 名 平将門伝説一覧

＜ 著者名 村上春樹編

＜ 出版社 [村上春樹]

＜ 出版年月 [1993 (平成5)年]

＜ サイズ 26cm

＜ ページ数 103p

＜ 出版社が村上さんのお名前になっていましたので、つきり、自費出版だと思ひ、よく確かめせずにメールをお出ししてしまいました。すみませんでした。でも、本当に心当たりありませんか？

↑

この村上春樹さんが同名異人なのか、あるいはただの間違いなのか、僕にはよくわか

りません。でもよりによって平将門というのはすごいですね。僕も読んでみたいです。

村上春樹拝

At 10:33 PM 96.9.19

「こんにちは。もうあちこちから情報が寄せられているかもしれません、フォーラムに「平将門伝説一覧」はどこで手に入れることができるでしょうかという質問があったので、それについて少々…。「軍記と漢文学」・和漢比較文学叢書15に収められている『将門記』の文章」という論文の著者が、「村上春樹」とおっしゃいます。

多分この方の発行された本か発表された論文に「平将門伝説一覧」というのもあるんじゃないかと思えます。私もその名前を目にしたことがあります。この「和漢比較文学叢書」は、平成5年4月30日発行、発行元は汲古書院というところらしく、その第15巻、「軍記と漢文学」という本のいつと最初はその論文は載っています。内容は非常に堅い、本当に「将門記」の文章についての研究論文で、著者紹介を見ますと、1937年生まれの早稲田大学卒の村上春樹さんです。横浜の高校の先生をしていらつしやるようです。この本については、村上春樹さんの本のデータベースを作っている私のホームページでも紹介させていただいています。よかったらご覧ください。似た名前のアナウンサーの方に親近感をもってらつしやるようだから、この方には愛情さえわくのでは？と思っっている私でした…。

→

情報をありがとうございました。別の村上春樹さんがいらつしやったんですね。でも1937年生まれだから、僕よりは早くこの世界に出現されたわけで、あちらにしてみれば、同姓同名で面倒くさいのが出てきやがってと思われているかもしれませんね。しかし早稲田大学卒業で神奈川県在住というところまで一緒なんですね。おまけに同じウシ年です。ひよっとして山羊座のA型だったたりしてね。

村上春樹（小説家の方） 拝

上記のやりとりを通じて村上が確認しているように、「村上春樹」は小説家・村上春樹と別人で、平将門研究者として知られる人物である。同じく読者とのメール往還を収めた続編『CD-ROM版 村上朝日堂 スメルジャコフ 対 織田信長家臣団』*34にも関連のやりとりがあり、村上は以下のように返信している。

At 4:30 PM 98.12.14

そのもう一人の「村上春樹さん」のことは、以前にもこのホームページで話題になりました。ごくごく初期の頃のことです。僕とそのもう一人の村上春樹さんとのあいだには「早稲田大学出身」(丑年) 神奈川県在住という共通点があるらしいことも判明しました。高校の先生をしておられる(おられた)ということですから。きっと僕のせいでいろいろと迷惑をされていることだろうと推察します。区別するために(たとえば COOL AND THE GANG OF JAMES 'J.T.' TAYLORさんみたいに)ミドルネームをつけた方がいいのでしょうか？

村上春樹拝

他にも村上は、デビュー当時すでに「村上といえば龍、春樹といえど述べており*35、同姓同名に対する関心の強さがうかがえる。上記引用にあるように、「村上春樹」の著作を《読んでみたい》と考える村上であれば、平将門の事歴や、関連する小説作品である『帝都物語』に触れる機会があつても不思議ではない。(なお『帝都物語』には、角川春樹も作中人物として登場する。また、論者が入手した「村上春樹」による『平将門伝説ハンドブック』*36所収の将門首塚の写真には、塚

周辺にある蛙の石像も写っている。それらに村上が接したとき、自身が描いてきた小説作品との繋がりを見出し、その後の作品に関連する要素を加えていったことも考えられよう^{*7}。以上、仮説の一つとして提示しておく。

*本文・註ともに文中での引用部分は《》で括った。

*1 引用は原則として『村上春樹全作品1979-1989』④世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（講談社、一九九〇年十一月）に拠り、適宜単行本（新潮社、一九八五年六月／書き下ろしのため上記が初出、文庫版（一九八八年十月、新潮社／二〇一〇年四月、新潮社）を参照。なお、本論における引用箇所各バージョンによる違い（加筆・削除・変更）はみられない。

*2 《コミットメント（関わり）ということについて最近よく考えるんです。たとえば、小説を書くときでも、コミットメントということがよくとってはものすごく大事になってきた。以前はデタツチメント（関わりのなさ）というのがよくとっては大事なことだったんですが。》『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』―「第一夜」物語」で人間はなにを癒すのか』（岩波書店、一九九六年）講談社『村上春樹全作品1990-2000』⑦ 約束された場所で 村上春樹、河合隼雄に会いに行く』より、村上の発言。

*3 村上春樹「街と、その不確かな壁」（文藝春秋「文學界」一九八〇年九月号）

*4 《この『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という小説は、「世界の終り」の部分の中編小説「街と、その不確かな壁」の枠組みをほぼそのまま用いている。そしてそこに、新たに「ハードボイルド・ワンダーランド」という物語が付け加えられることになった。》『村上春樹雑文集』（二〇一二年一月、新潮社）所収

「自分の物語と、自分の文」

*5 村上春樹「自作を語る」はじめての書下ろし小説』（前掲『村上春樹全作品1979-1989』④世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド）付録

*6 「街と、その不確かな壁」の《君》に焦点を合わせた論考としては、吉田春生『村上春樹、転換する』（彩流社、一九九七年十一月）、山根由美恵「封印されたテクスト―村上春樹「街と、その不確かな壁」にみる物語観」（近代文学試論二〇〇六年十二月）などがある。特に吉田による、《街と、その不確かな壁》は、作中で《君》と呼ばれる女性に関していえば、「世界の終り」部分よりも『ノルウェイの森』の方を想起させる（吉田著、第六章）という指摘に論者（徳永）は同意する。以下このことに関する本論の考察は、上記吉田の指摘をふまえて、論者による『ノルウェイの森』解釈、また『海辺のカフカ』解釈も勘案しつつおこなう。

*7 柴田勝二は「終わりの後」の物語―『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』とポストモダン批判』（東京外国語大学論集、通巻七十七号、二〇〇八年）で、一角獣の頭骨に角がないことが「去勢」を意味し、図書館の女と交わろうとした《私》の一時的な不能（第九章「HW」パート）に繋がっていると指摘している。柴田の解釈に沿えば、先に論者（徳永）が述べた能動的意志（競争心、闘争心、表現欲、情欲等々）の消化のうち情欲（性欲）のそれが端的に表現されているとも言え、女性と一角獣の関連に注目する本論に照らしても興味深い。

*8 村上春樹『海辺のカフカ』下（二〇〇二年九月、新潮社）

*9 『ノルウェイの森』における「辺土^{リシエ}」の意味については拙稿「村上春樹作品におけるキリスト教的表象―『羊をめぐる冒険』『ノルウェイの森』を中心に」（埼玉大学紀要教養学部）第四三巻第一号、二〇〇七年）ならびにこの論文の『ノルウェイの森』考察部分を抜粋収録した『ノルウェイの森』におけるキリスト教的表象「辺土」をめぐる（若草書房『村上春樹スタディーズ2005-2007』二〇〇八年三月）を参照。

*10 拙稿「闇の奥へ——『海辺のカフカ』を中心に」(埼玉大学紀要教養学部) 第四五巻第一号、二〇〇九年)

*11 「井戸」への落下(『言葉探し病』の発症)を恐れる直子を支えるワタナベの関係が、『神曲』における詩人ダンテと大詩人にして「刃土」^{リシト}の住人ヴェルギリウスの師弟関係(詩とはをめぐる師弟関係)をなぞりつつやがて挫折する、というのが論者の解釈である(上記拙稿「村上春樹作品におけるキリスト教的表象——『羊をめぐる冒険』『ノルウェイの森』を中心に」参照)。

*12 インドにおけるブッダの伝記物語をもとに、八世紀後半から九世紀にかけてはビザンティン世界で広まり、十一世紀にはイギリス語版がラテン語に翻訳されるといように東西に広まった教化物語「バルラムとヨアサフ(ヨサファト)」の中にこの物語がみられるという。以下がその大まかな内容である。男が一角獣(漢訳仏典では象)に追われ、そこから逃れようとして井戸(穴・深淵・泉)の中へ飛び込む。男がおびえつつ壁面に伸びている木の枝にしがみついていると、黒と白の二匹の鼠がその木の根を囓っており、井戸の底には一匹の龍がいる(加えて四匹の蛇がいる場合もある)。ところが木の枝を通じて蜂蜜のしずく(または果汁)が滴っており、やがて男は恐怖を忘れてなめるのに没頭する。(特に上記「井戸の中の男」に関する論者の理解は、細田あや子「井戸の中の男」・「角獣と男」・「日月の鼠」の画像伝承に関する一考察」(新潟大学人文学部「人文科学研究」第一〇九輯、二〇〇二年八月)に依っている。これを含め、一角獣全般に関しては他にリュディガー・ロベルト・ベアー『一角獣』(和泉雅人・訳、河出書房新社、一九九六年一月)、種村季弘『一角獣物語』(大和書房、一九八五年三月)などを参照)。

*13 この解釈については前掲拙稿「闇の奥へ——『海辺のカフカ』を中心に」(前掲註10)を参照。

*14 村上春樹「女のいない男たち」(『女のいない男たち』(文藝春秋、二〇一四年四月)所収。同書は、「女のいない男たち」という共通の副題を付した短編小説(文藝春

秋)二〇一三年十二月号〜二〇一四年三月号に連載)を収録した作品集だが、上記共通タイトル自体を題名としたこの短編だけは書き下ろしで単行本に収録された。)

*15 前掲種村季弘『一角獣物語』(大和書房、一九八五年三月)。雑誌連載は季刊「⁵²一八号〜二四号(一九八二年九月〜一九八四年三月)。

*16 村上春樹と親交のあった高崎俊夫(元「月刊イメージフォーラム」)「キネマ旬報」などの編集者は、ウェブ記事の中で以下のように述べている。(その頃、私の知人が、村上春樹夫人と懇意にしている、彼の家で数人が集まり、たしか、(LD)「レーザー・ディスク」で小津安二郎の『秋刀魚の味』と『ブレッド・ランナー』を見る会)という内輪の企画だった。自宅は千葉の船橋あたりではなかったか。当時、村上春樹は、パロディ雑誌『ビックリハウス』に「人はなぜ千葉県に住むのか」という愉快なエッセイを連載していた。ちょうど、『羊をめぐる冒険』を書き終えて、代表作『世界の終わり』とハード・ボイルド・ワンダーランド』を準備している、作家としてももっとも充実していた時期ではなかっただろうか。(清流出版ホームページ所収「高崎俊夫の映画アットランダム」<http://www.seiryupub.co.jp/cinema/2010/09/post-8.html>(二〇一五年六月八日閲覧)より。○「世界の終わり」→「世界の終わり」の誤りは言文のママ)。

*17 久居つばき・くわ正人は『象が平原に還った日』キーワードで読む村上春樹(新潮社、一九九一年)『村上春樹の読み方』キーワードの由来とその意味』と改題改訂(雷韻出版、二〇〇三年二月)で、村上が羊と一角獣とを強い類縁をもつ存在として意識していたのではないかという解釈を提示している。

*18 この仮説に関連することであるが、映画『ブレードランナー』で主人公・デッカーを演じていたのがハリソン・フォードだったことも村上への影響を強めたかもしれない。村上は『羊をめぐる冒険』を執筆するに際し、ジョゼフ・コンラッド『闇の奥』およびこれを原作とする映画『地獄の黙示録』を意識したと考えられるが、『地獄の黙示録』にはハリソン・フォードも出演しており、一方『世界の終わり』と

W』―「世界の終り」パートには『地獄の黙示録』の主要キャラクターであるカーツ大佐をマイナーチェンジしたような「大佐」というキャラクターが登場する(『羊をめぐる冒険』と『闇の奥』『地獄の黙示録』の影響関係については前掲拙稿「村上春樹作品におけるキリスト教的表象―『羊をめぐる冒険』『ノルウェイの森』を中心に」(前掲註9)を参照)。また、インタビュー「聞き書 村上春樹 この十年 1979年〜1988年」(村上春樹ブック「文学界」臨時増刊一九九一年四月)で村上は「世界の終り」パートに対して「HW」パートがもつ役割について『ワンダーランドのほう(徳永注II「HW」パートを指す)は冒険につぐ冒険なんです。理不尽な冒険なんです。「インディ・ジョーンズ」みたいにというのはオバーかもしれないけど、次から次へいふんなことが襲いかかってくるわけです。(中略)それは本当にある種の「インディ・ジョーンズ」的な、次から次へどうなるかという、小説を進ませるための動力なんです」と言っているが、インディ・ジョーンズを演じているのもハリソン・フォードである。なお、このことと関連して、『地獄の黙示録』『スターウォーズ』『インディ・ジョーンズ』などの映画作品との関連が読み取れる『海辺のカフカ』第二十六章には、登場人物の一人であるホシノくんが自分たちが遭っている非現実的な状況を「インディ・ジョーンズの映画」にたとえる場面がある(『海辺のカフカ』と上記映画作品との影響関係については前掲拙稿「闇の奥へ―『海辺のカフカ』を中心に」(前掲註10)を参照)。

*19

村上春樹「貧乏な叔母さんの話」(新潮)一九八〇年十二月号↓中央公論社『中国行きのスロウ・ボート』一九八三年↓村上春樹全作品1979―1989 ③短編集I』(一九九〇年九月)本論本文の引用は『村上春樹全作品』に拠る。単行本以前のバージョンとは異同が多く見られるが、本論の論旨に影響を与えるような違いは認められない。

*20

一角獣表現を介した「貧乏な叔母さんの話」と『世界の終りとHW』の関連については深海遙(『探訪 村上春樹の世界 東京編・1968―1997』ZEST、

一九九八年三月)、山根由美恵(村上春樹「貧乏な叔母さんの話」における改稿の様相 書くという行為と〈救い〉)、「近代文学試論」四〇巻四四号、二〇〇三年十二月)、ジェイ・ルービン『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(畔柳和代・訳、新潮社、二〇〇六年九月)、柿崎隆宏「断絶と連続性―村上春樹『貧乏な叔母さんの話』論―」(九州大学日本語学会「九大国文」第三二号、二〇一二年三月)などが指摘している。特に山根による、両作の共通点としての二重構造(「貧乏な」においてとは同題小説を書くことが作中で語られるメタフィクション構造)や記述行為の意味に関する考察には示唆を受けた。

*21 *22

「聞き書村上春樹この十年1979年〜1988年」(前掲註18)『海辺のカフカ』上(二〇〇二年九月、新潮社)第三章。比較対象のため、当該部分を以下に引用しておく。

《(前略)君ってあの子にすごく似てるね。誰かにそう言われたことない?」「あの子?」

「あ、バンドで歌っている、あの子。バスの中で見かけたときから、ずっとそう思っていたんだ。(中略)誰かに似ているって、これまで言われたことない?」

僕は首を振る。誰も僕にそんなことは言わない。彼女はまた目を細めて僕を見ていく。

「どんな人に?」と僕はたずねてみる。

「テレビの人」

「テレビに出ている人?」

「そう、テレビに出ている人」(中略)「どっかのバンドで歌を歌っている男の子なんだ。だめだな。そのバンドの名前も思い出せない。関西弁をしゃべる背の高いやせた男の子。心当たりはない?」

「わからないな。テレビは見えないから」(《

(村上春樹『海辺のカフカ』第三章/傍点原文)

*23 前掲拙稿「村上春樹作品におけるキリスト教的表象——『羊をめぐる冒険』『ノルウェイの森』を中心に」(前掲註9)

*24 野谷文昭『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論——「僕」と「私」のデジャヴユ(國文學村上春樹——予知する文学)一九九五年三月号、學燈社
「接ぎ木」という語は、日本の近代化の性質を述べる以下の二著にみられる。

*25 《本書は(中略)キリスト者としての今の私が、接ぎ木させられた、もとの台木を示すものであります》(内村鑑三『代表的日本人』(原著は英文:Representative Men of Japan)一九〇八年) ドイツ語訳あとがきより/引用は鈴木範久・訳、岩波文庫、一九九五年)

*26 《アメリカ的もしくはイギリス的形式のキリスト教——は、武士道の幹に接木するには貧弱なる芽である》(新渡戸稲造『武士道』(原著は英文:Bushido: the soul of Japan)1899年)引用は矢内原忠雄・訳、岩波文庫、一九七四年)より

この人物「山本」のキャラクター造形については拙稿『ねじまき鳥クロニクル』改稿に関する一考察——新撰組、二・二六事件、三島由紀夫、夏目漱石をめぐって——(解釈学会「解釈」六十巻一—二号、六七六集、二〇一四年)を参照。

*27 「やみくろ」の巢の上に近代日本の象徴ともいえる神宮外苑や明治神宮、絵画館があること、また神宮球場が村上春樹にとって小説執筆の出発点であることを指摘した先行研究としては浦澄彬『村上春樹を歩く 作品の舞台と暴力の影』(彩流社、二〇〇〇年)があり、論者(徳永)も多くの示唆を受けている。本論では、上記浦澄彬の指摘を論者(徳永)の『ノルウェイの森』解釈(キリスト教的表象と日本的表象の並立)と付き合わせた上で再考し、併せて絵画館の展示物や神宮球場、野球との関連など、作品内容との細かい連携に着目して考察している。

*28 《麻原彰晃には(中略)ジャンクとしての物語を、人々に(まさにそれを求める人々に)気前良く、そして説得力をもって与えることができた。(中略、原文改行)そういう観点からすれば麻原は、限定された意味あいにおいては、現在という空気を

掴んだ希有な語り手だったかもしれない。彼は自分の中にあるアイデアやイメージがジャンクであるという認識を——たとえ意識的であったにせよ——でなかったにせよ——恐れなかった。彼はまわりにあるジャンクの部品を積極的にひっかきあつめて(映画のE、T、が物置にあるがらくたを使って故郷の惑星との交信装置を組み立てるように)、そこにひとつの流れを作り出すことができた。》

*29 《麻原の荒唐無稽な物語を放逐できるだけのまっとうな力を持つ物語を、サブカルチャーの領域であれ、メインカルチャーの領域であれ、私たちは果たして手にしているだろうか?(中略、原文改行)私は小説家であり、ご存じのように小説家とは「物語」を職業的に語る人種である。(中略)そのことについて私はこれからまずと、真剣に切実に考え続けていかなくてはならないだろう。そして私自身の「宇宙との交信装置」を作っていないかと思っている。私自身の内なるジャンクと欠損性を、ひとつひとつ切々と突き詰めていかななくてはならないだろうと思っている(こう書いてみてあらためて驚いているのだが、実のところそれこそが、小説家として、長いあいだ私のやろうとしてきたことなのだ)》

(村上春樹『アンダーグラウンド』(講談社、一九九七年三月)

所収「目じるしのない悪夢」より)

《完璧なスイングだった。バットは相手の首のあたりを捉えた。骨の碎けるような嫌な音が聞こえた。三度目のスイングは頭に命中し、相手をはじき飛ばした。男は奇妙な短い声を上げて勢よく床に倒れた。彼はそこに横たわって少し喉を鳴らしていたが、やがてそれも静まった。僕は目をつぶり、何も考えず、その音のあたりにとどめの一撃を加えた。そんなことをしたくなかった。でもないわけにはいかなかった。憎しみからでもなく恐怖からでもなく、**やるべきこと**としてそれをやらなくてはならなかった。》

(村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男篇』(新潮社、一九九五年八月)『村上春樹全作品1979—1989』⑤ ねじまき鳥クロニクル(2)』(講

談社、二〇〇三年七月）第三章／ゴシック体部分も原文どおり。

なおここで岡田亨が手にする武器は野球のバットであり、『世界の終りとHW』の〈私〉が野球経験を尋ねられる描写との繋がりも読みとれる。

『神の子どもたちはみな踊る』（二〇〇〇年二月、新潮社）

「かえるくん、東京を救う」（「新潮」一九九九年十二月号初出）

*32 *31 *30
村上春樹はこの時期設定を意識的におこなったという。村上はこの時期を「中間地点」と表現し、『英語で言う「リンボ」』、『現世と黄泉の世界とのあいだ』とも言い換え、『中間地点』というのは、僕にとつてとても象徴的な意味をもっているんだと述べている。『少年カフカ』（二〇〇三年六月、新潮社）「特別インタビュー 村上春樹、『海辺のカフカ』について語る」

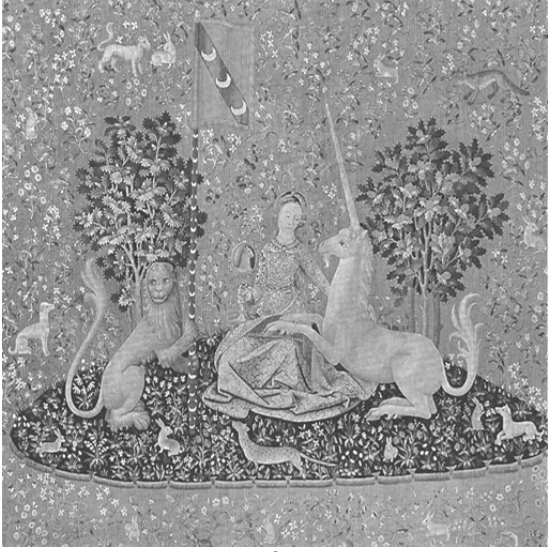
*34 *33
『CD-ROM版村上朝日堂夢のサーフシティー』（朝日新聞社、一九九八年七月）

『CD-ROM版村上朝日堂スメルジャコフ対織田信長家臣団』（朝日新聞社、二〇〇一年四月）

*35
『村上朝日堂はいかにして鍛えられたか』（朝日新聞社、一九九七年六月）所収「ペンネームをつけておくんだったよな、しかし」ちなみに他のエッセイでは、柔道家の上村春樹など、似た名前についても言及している（「オリンピックにあまり関係ないオリンピック日記」（スポーツ・グラフィック・ナンバー臨時増刊「一九八四年夏一瞬の輝き」）→『THE SCRAP懐かしの一九八〇年代』（一九八七年二月、文藝春秋）

*37 *36
村上春樹『平将門伝説ハンドブック』（公孫樹舎、二〇〇五年二月）

「かえるくん、東京を救う」と他作品（特に近接あるいは他分野の）との比較については、加藤典洋が宮崎駿の漫画版『風の谷のナウシカ』との酷似を指摘している（「村上春樹の短編を英語で読む」―「第一九回わかりにくさと、戦後思想―」「かえるくん、東京を救う」（後編）―「群像」二〇一一年三月号→『村上春樹の短編を英語で読む 1979〜2011』講談社、二〇一二年八月）。



3



1



2



6



4



5

図版1 G・モロー『貴婦人たちと一角獣』

図版2 レオナルド・ダ・ヴィンチ『一角獣を連れた婦人』

図版3 パリのゴブラン織り連作タピスリー『一角獣を連れた貴婦人』より「視覚」

図版4・5 絵画館の一角獣（徳永撮影）

図版6 B・A・ボルスヴェルト『井戸の中の男』（ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』挿絵）

* 図版1引用は種村季弘『一角獣物語』（大和書房、一九八五年三月）より。

図版2・3・6引用はリュディガー・ロベルト・ペアー『一角獣』（和泉雅人・訳、河出書房新社、一九九六年一月）より。