

村上春樹「タイランド」論

— 魔術的リアリズムと〈^{イメージ}像〉の世界をめぐる —

ダルミ・カタリン

はじめに

「タイランド」が収録されている連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』は、村上春樹の故郷である神戸を破壊した1995年の阪神淡路大震災をモチーフにした作品であり、村上が「デタッチメントからコミットメントへ」の転換を宣言した後に書かれた作品である。「UFOが釧路に降りる」「アイロンのある風景」「神の子どもたちはみな踊る」「タイランド」「かえるくん、東京を救う」の五編は、まず「地震のあとで」という副題で雑誌『新潮』（1999年8月～12月）に掲載され、翌年の2月に書き下ろし「蜂蜜パイ」を加え、『神の子どもたちはみな踊る』（新潮社）が刊行された。

『神の子どもたちはみな踊る』は阪神淡路大震災にコミットする意図で書かれた作品であるにも関わらず、「地震という題材を直接に取り扱わない」で「物語の場所も神戸から遠く離れたところに設定し」、「その出来事の本質を、様々な「べつのもの」に託して語る」¹という象徴的な形で「地震がもたらしたものを」描いており、以前の村上文学と同様に、幻想性に富んだ短編集である。これまでの研究においては、『神の子どもたちはみな踊る』における地震は概ね、登場人物たちに自らの空虚さを意識させる契機として捉えられてきた。例えば、福田和也は、「地震は、この連作の中で、いずれも登場人物たちに、自らがこれまで抱えていて自覚していなかった、空虚さ、根のなさ、閉ざされた心を認識させる」と論じ、登場人物たちは「悪の顕在」である地震が「自らに発するものだ、と自認する」²と述べた。なお、山田潤治によれば、『神の子どもたちはみな踊る』は「『方丈記』と同じ趣を持つ「よのつねならぬ」小説」であり、「この作品が源平争乱期の混乱を活写した古典と同様、境界線の消滅と秩序の崩壊を主題にしている」³という。

『神の子どもたちはみな踊る』の各短編に登場する主人公たちは、境界線の崩壊をもたらした超自然的な「地震の後」、つまり1995年2月という、特別な空間を生きており、「地震の様々な余波を受け」⁴ることによって、自らの内面と直面するという異常な体験をする。主人公たちの内面の世界は、例えば空っぽの「箱」や「焚き火」、または「耳たぶの欠けた男」などという、様々な実体として現実の世界に具現化する。その結果、内なる世界と外なる世界という二項対立が崩壊されてしまい、日常的な論理を離れた特別な空間が立ち上がる⁵。

欧米においては、幻想的な要素を多く用いる村上春樹の文学は、魔術的リアリズム文学として位置付けられる傾向がある。単純化すれば、魔術的リアリズムとは、現実的な世界を舞台に非現実的な出来事や人物を設定することによって、現実の隠れた側面を照射する手法のことである。作者は我々の現実に類似した架空世界を作り上げ、「異常」を「通常」、または「通常」を「異常」として描くことによって、読者に日常的現実世界を見る新たな視点を提供する。従って、魔術的リアリズムは、最終的には、作者の社会貢献の道具として機能していると考えられ、一種の「リアリズム」だと言える⁶。地震を世界の秩序を破壊する超自然的な現象として描く『神の子どもたちはみな踊る』における村上の手法もまた、魔術的リアリズム文学を想起させるものだと言えるだろう。本論では、『神の子どもたちはみな踊る』の第4作である「タイランド」の分析を中心に、村上春樹の手法による「リアリズム」、読者に対するメッセージについて考察を行う。そのために、まず「タイランド」における架空世界について検討をする。

一、〈タイランド〉という〈^{イメージ}像〉の世界

日本国外を舞台にした「タイランド」は、更年期のホットフラッシュで苦しんでいる病院医さつきのタイ滞在を描いた短編小説である。作品は日本からバンコックへ向かっている飛行機の機内での場面で始まる。

アナウンスがあった。「ときはただいまきりゅのわるいところをひっこしております。どなたさまもおごせきにおつきのうえしとべるをおしめください」。さつきはそのときぼんやり考え事をしていたので、タイ人スチュワードがいくぶんあやしげな日本語で放送したそのメッセージの意味が解読できるまでに少し時間がかかった。

当機はただ今、気流の悪いところを飛行いたしております。どなた様もお座席におつきの上、シートベルトをお締め下さい。⁷ (傍点原文のまま、p.175.)

本作品において言語が中心的な役割を果たすことは、既に以上の冒頭部から推察される。「タイランド」における言語の問題に関しては、これまでも様々な指摘がなされてきた。例えば、中村三春は「「タイランド」は、広い意味での翻訳現象を横溢したテキストである」と指摘し、「日本語・英語・タイ語間の翻訳（通訳）と、心の状態の透視という比喩的な意味における翻訳が結び目となって、物語を繋いでいく小説である」と、本作品の翻訳性について述べた⁸。あるいは、冒頭の場面を巡って久保田裕子は、「ここには言語の翻訳不可能性というコミュニケーションの問題が提示されているが、深層においては文化的記号を解読してきた彼女が、記号として容易に読むことのできない、いわば解読不可能な世界の入り口に立ったことを示唆している」⁹と論じている。さて、ここではまず、言語による

架空世界の構築について触れたい。

世界甲状腺会議が終わると、さつきはタイのリゾート地にあるホテルで「一週間ばかり骨休め」をする。その間に彼女を案内するのは、タイ人のガイド兼運転手ニミットである。ニミットは亡くなったノルウェイ人の主人から英語を学んでおり、さつきと英語で会話をしているように設定されているが、テキストは終始日本語で書かれており、二人の会話が日本語に「翻訳」されている。また、「ニミットはとても礼儀正しくてわかりやすい英語を話した」や「アクセントはくだけたアメリカ風でもなく、気取った抑揚のあるイギリス風でもなかった」などの説明によって、二人の会話が英語で行われていることが強く印象付けられている¹⁰。

一方で、ニミットの発言には極めて日本語らしい側面が見られる。読者には英語の文章を読んでいる印象を与えていると同時に、ニミットの話し方は、例えば謙譲語や尊敬語の使用、あるいは「おそれいます」などといった、極めて日本語らしい表現から成り立っている。英語を日本語に翻訳すると、文章が日本語らしくなるのは当然のことである。しかし、ここで興味深いのは、ニミットの次のような発言である。さつきに向かって地震について説明しているニミットは、『地に足をつける』という言葉もあります」と英語でことわざを言う。だが、はんざわかんいちが既に指摘したように¹¹、『地に足をつける』というのはあくまでも日本語の慣用句であり、そのまま適応される英語表現が存在しない。こうした言語のズレは、ジェイ・ルービンによる英訳（“We even talk about people being ‘down to earth’ or having their feet firmly planted on the ground”¹²）を見てみると明らかになる。

要するに、翻訳作業を想起させる本作品の文体、そして英語と日本語という、独立した二つの言語の特徴を混合させる村上春樹の方法は、〈タイランド〉という、両言語が入り混じった混淆的な世界を構成する要素として考えられる。つまり、本作品の冒頭部におけるさつきの混乱から分かるように、〈タイランド〉においてはもはや、日本語という現実的な言語が十分に機能しておらず、虚構化された「英語」を通してのみコミュニケーションが可能となることが窺える。従って、「タイランド」における言語は、現実と非現実という二項対立を破壊する要素として機能していると考えられる。なお、本作品の題名は日本語の「タイ」ではなく、英語のThailandをそのままカタカナで「タイランド」となっており、「バンコク」は終始「バンコック」として記述する書き方によって、本作品の舞台となっている〈タイランド〉の混淆的なイメージが更に強調されている。

久保田裕子は、「タイランド」の世界は、高級リゾートを擁する脱色化された風景として描かれており、歴史的・地政学的実体として立ち現れる」ことがないと指摘し、本作品の舞台は「タイの歴史的・文化的記号は消去されている」と論じた¹³。しかし、西田谷洋が述べたように¹⁴、本作品からタイが排除されているとは言いきれない。

さて、「タイに行ったことは一度もない」¹⁵と断言した村上春樹は、本作品の舞台としてなぜタイを選んだのだろうか。答えのヒントになるのは、リゾート地のホテルへと移動す

る時に、さつきの目の前に映っているバンコックの描写である。「暑くて猥雑でうるさくて空気の汚いバンコック市内」は、「人々は怒鳴りあい、クラクションが空襲警報のように空気を裂いて」おり、「おまけに道路に真ん中を象が歩いてい」る場所として描写されている。このような混沌とした風景はおそらく、バンコックに特有なものではないだろうが、ここで注目すべきなのは、象たちが街中を自由に歩いている設定である。

周知の通り、象は『風の歌を聴け』（講談社、1979年）をはじめ、多くの村上春樹の作品に共通するモチーフである。表象としての象に対して最も詳しい説明がなされているのは、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社、1985年）である。「ハードボイルド・ワンダーランド」の博士は主人公の「僕」に向かって人間の頭の中にある「象工場」について次のように説明する。

アイデンティティーとは何か？一人ひとりの人間の過去の体験の記憶の集積によってもたらされた思考システムの独自性のことです。もっと簡単に心と呼んでもよろしい。(中略)しかし人間はその自分の思考システムの殆んどを把握してはおらんです。(中略)

つまり我々の頭の中には人跡未踏の巨大な象の墓場のごときものが埋まっておるわけですな。大宇宙をべつにすればこれは人類最後の未知の大地と呼ぶべきでしょう。

いや、象の墓場という表現はよくないですな。何故ならそこは死んだ記憶の集積場ではないからです。正確には象工場と呼んだ方が近いかもしれん。¹⁶ (傍点原文のまま)

博士によれば、象とは、人間のアイデンティティーを形成する「過去の体験の記憶」であり、象工場というのは、こうした「過去の体験の記憶」から成り立つ「思考システム」のメタファーである。象というメタファーに対して、村上春樹が以前に与えた意味を考慮に入れば、象が自由に街中を歩いているバンコックとタイランドはさつきにとっては、「過去の体験の記憶」が顕現する一種の「ワンダーランド」だと言えるだろう。従って、〈タイランド〉は、人と象が共存する〈像^{さう}〉、つまりイメージの世界、人間の心の内面が外在化する魔術的な空間だと考えられる¹⁷。

斎藤環が『神の子どもたちはみな踊る』の「ほぼすべての物語において「空間」が共通のモチーフになっている」と指摘し、その空間の「界面を超えると、別種の虚構空間に迷い込んでしまう」¹⁸ことになると論じた。要するに「タイランド」においても、その格別な「空間」が作品の冒頭の場面において初めて姿を見せ、ストーリーの展開に伴い、次第に表面化する。

二、非現実的な他者としてのニミット

さつきを自らの「過去の体験の記憶」と対面させ、それを意識するように導くのは、ガ

イド兼運転手のニミットである¹⁹。久保田が「主人からメルセデスを受け継いだニミット自身が、タイ社会とは距離を置いた人物である」²⁰と論じたように、ニミットは普通のタイ人とは言い難い存在である。彼の初登場は以下のように描写されている。

翌朝早く、予定通り迎えのリムジンがホテルの前に停まった。宝石のように美しく磨き込まれた古い型の紺色のメルセデス・ベンツで、車体にはしみひとつない。新車よりも美しい。それは誰かの非現実的な妄想からそのまま抜け出してきたみたいに見えた。ガイド兼運転手をつとめるのはおそらくは六十を過ぎた、やせたタイ人の男だった。糊のきいた真っ白な半袖のシャツを着て、黒いシルクのネクタイをしめ、濃いサングラスをかけている。日焼けして、首がひょろりと長い。さつきの前に立つと、彼は握手をするかわりに、両手を前に揃えて日本式に軽く頭をさげた。(p.178.)

以上の引用において興味深いのは、「誰かの非現実的な妄想からそのまま抜け出してきたみたいに見えた」という比喻表現である。これはニミットがノルウェイの主人から受け継いだメルセデス・ベンツの非常に美しい状態を表すものだが、非現実的なまでに完璧な格好をしたニミットにも当てはまる表現である。「三十三年間」に渡ってノルウェイ人の宝石商の運転手を務め、「その方の影のようになって日々を送ってきたニミットは、ノルウェイ人の主人と「ある意味では一心同体」のような関係にあったと語ると、さつきは「彼と主人はホモ・セクシュアルの関係にあったのかもしれない」と思うようになる。要するに、ニミットは自己と他者、そして男と女の二項対立を超えた存在であり、『海辺のカフカ』（新潮社、2002年）における大島さんを想起させる人物である。なお、「半分死んで」いるように設定されているニミットは、死と生の境界線上に生きる神話的存在である。つまり、彼は、普通のタイ人ではなく、ノルウェイの主人やさつきのような「身体に石を入れた人」たちを、心の内面を具現化させる〈タイランド〉に案内することによって、再び正しい方向に導くガイドスピリット指導霊のような存在に他ならない。

タナポーン・トリラッサクルチャイは、前兆、記号、夢などの意味を持つ「ニミット」という言葉はタイ語において一般名詞として使われており、「仏教語の「ニミッタ(Nimitta)」から来た」この言葉は、特に「瞑想用語としてよく使われ、心の中に生じてくる種々の「しるし、記号」という意味がある」²¹という興味深い指摘をした。「ニミット」という名前が持つ意味を考慮に入れるならば、ニミットという人物の正体が更に明確になるだろう。つまり、ニミットはメルセデス・ベンツと同様に、「誰か」ではなく、さつき自身の「非現実的な妄想」、もしくは「心の中」から抜け出てきたイメージ像であることが分かる。要するに、さつきの内面の世界が可視化される〈タイランド〉においては、さつきが過去に受けたトラウマによって失い、アメリカ人男性との結婚生活の中に見出すことが出来なかった他者との「相互コミュニケーション」への欲望が実体化され、さつきの閉ざされた

心を開く^{ガイドスピリット} 指導霊ニミットとして顕現した。ニミットがさつきの元の夫と対照的であるように、メルセデス・ベンツは、デトロイトの駐車場で悪戯されたさつきのホンダ・アコードと対比的である。アメリカで「J A P C A R」と書かれてしまったホンダ・アコードは、さつきに疎外感を感じさせるものであったのに対し、カーステレオで懐かしいジャズ曲が流れているメルセデス・ベンツは、さつきの安定感への希望を実現し、さつきを「心の底」へ運ぶ魔術的な乗り物だろう。

三、〈^{イメージ}像〉で語られるさつきの「秘密」

「タイランド」の構造において特徴的なのは、作品はさつきと「あの男」の間に起こった出来事を中心に展開されていくが、その出来事の内実は終始言語化されないことである²²。以上で見てきたように、〈タイランド〉がさつきの内面の世界を像として顕在化する空間だとすれば、さつきが過去に受けたトラウマが言語ではなく、イメージとして表象されるのも必然だろう。従って、「タイランド」においてさつきの「過去の体験の記憶」は、夢というイメージとして可視化されることになる。リゾート地のホテルに着いたさつきは次の夢を見る。

金網がはられた小屋の中で一匹のうさぎが震えている。時刻は真夜中で、うさぎは何かをやってくるのを予感しているようだった。彼女ははじめのうちは外からそのうさぎを観察していたのだが、気がつくや彼女自身がうさぎになっていた。彼女はその何かの姿を、暗闇の中にほのかに認めることができた。目が覚めてからも、口の中はいやな後味が残っていた。（傍点原文のまま、pp.183-184.）

さつきは夢から目が覚めるとすぐに「その男」が「生まれるはずだった子どもたちに対してしてきたこと」を連想する設定に暗示されているように、この夢はさつきが「その男」から受けたトラウマの内実を象徴的に物語るものである。さつきのこの夢は、さつきが「その男」から受けた性的暴力のメタファーとして解釈することも可能だが、それと同時に、さつきが自分のお腹の子どもに対して振るった暴力（＝中絶手術）を意味していることも十分に考えられる。「その男」の正体が終始不明となっており、テキストを読む限り「その男」を特定することは難しいが、彼は何らかの方法でさつきから子どもを産むチャンスを奪ったことは明白である。

この不快な夢を見た翌日に、ニミットはさつきを「謎めいた広い敷地の中にあった」プールに連れていく。このプールは、「高い塀で囲まれ、重々しい鉄の門扉」によって外の世界から完全に切り離されており、さつきのためのプライベートスペースとして用意されている。「若い頃から泳ぐことが好き」だったさつきは、「泳いでいるあいだは、いろんない

やな記憶を頭の外に追いやることができた」と同時に、「長く泳いでいると、自分が鳥になって空を飛んでいるような自由な気分になれた」と説明されている。つまり、「いやな記憶」を想起させるホテルのプールに対し、〈タイランド〉の自然の中にあるプールは、「完璧な休息」と「何も考えないこと」を求めていたさつきの欲望を満たす理想的な場所である。そして、さつきは、5日間に渡ってこのプールで泳いだり、ニミットから借りた懐かしいジャズ曲を聴いたりすることによって、身体と精神の休養を得ることが出来た。「井戸」と関連づけられている²³このプールは、さつきの無意識を表象する聖地のような場所であると同時に、ここで泳ぐことは、一種のお清めの儀式を想起させる行為だと考えられる。

こうした5日間に渡るお清めの後、ニミットはさつきを「近隣の村」に住むタイの老女の家に案内する。夢を予言することによって「人々の心を治療」する老女はさつきにまず、「あなたの身体の中には石が入っている」と教える。また、その石に黒い墨で日本語の字が書いてあり、長年さつきの中に入っていると言う。さつきは、それをどこかに捨てなければ、「死んで焼かれたあとにも、石だけが残ります」と忠告を受ける。

石を巡っては様々な解釈が存在しており、それらの共通点として挙げられるのは、石は「その男」、そして彼に対してさつきが抱いている憎悪と関連づけられている点である。例えば山田潤治は「石」の正体は自分を子どもの産めない身体にした男に対する憎悪²⁴だと論じている。一方で、久保田裕子は、「あの男」が「存在感は希薄で空虚な存在である」と指摘し、「彼女を苛み続ける男が、彼女の内奥で作られた概念が凝結した「石」である」²⁵と述べた。なお、これらの指摘に加え、「子どもの握りこぶしくらい」の大きさのこの石は、「その男」がさつきにしたことのせいで生まれてこられなかった子どものイメージと重なっており、さつきが無意識の中に葬った中絶した子どもの実体化した記憶としても理解できる。そうであれば、石に黒い墨で書かれた字は、生まれるはずだった子ども(たち)の名前だと考えられる。

さつきに子供を中絶させた「その男」は、第3作の「神の子どもたちはみな踊る」に登場する産婦人科医を想起させる人物である。「神の子どもたちはみな踊る」においては、善也の母が高校生の時に付き合っていた産婦人科医は、自分が「専門家として完全な避妊をした」と主張し、「君がほかの男と関係を持ったとしか思えない」²⁶と言い、妊娠してしまった善也の母と縁を切る。「タイランド」における「その男」もまた、善也の母を捨てた産婦人科医と同様に、高校生のさつきを妊娠させ、責任を取らずに逃げ去った男だと考えられる。

〈タイランド〉の魔術的な空間においては、さつきの「秘密」は「夢」として表れ、タイ人の老女の言葉によって「石」として顕現される。その結果、さつきはホテルに戻るとようやく、「自分がゆるやかに死に向かっていること」と「身体の中に白い堅い石が入っていることを認識」し、「その男」から受けた暴力と、これまでの人生を支配してきたその暴力の「余波」を意識するようになる。また、さつきは「その男」を「三十年間にわたって憎み

続け、「そのためには心の底では地震さえをも望んだ」ことだけではなく、「ある意味では、あの地震を引き起こしたのは私だったのだ」と、「その男」にされたことが引き金となって生じた自らの暴力性をも思い知る²⁷。最後に「生きることと死ぬることは、ある意味では等価なのです、ドクター」というニミットの言葉を思い出すさつきは、自分の生き方が「その男」に対する憎しみに支配されてきた結果、自分も既に半分死んでいることを痛感し、「死に向かう準備」をして人生の次の段階へと進む必要性を理解するようになる。

四、さつきが見出す新しい「物語」

浅利文子は、「村上春樹の多くの物語は、境界領域から立ち上がってくる」と論じ、「境界領域に踏み込んだ人は、今まで自分の生きてきた物語がもはや有効に機能しないことに気づき、新たな物語を見出さねばならなくなる」²⁸と、村上春樹の多く作品に共通するパターンを指摘した。これを踏まえて松島雄大は、『神の子どもたちはみな踊る』の各短編における「地震」は、「自己の「物語」の変革の必要性を認識させるものである」と論じ、「春樹文学において自己の「物語」の変革を余儀なくされた登場人物たちは異界へと越境し、そこにおいて新たな「物語」を獲得しようとする」²⁹と指摘した。なお、浅利文子はまた、村上春樹の登場人物たちが経験する境界領域に関して、「それは、従来身に着けてきた価値観や生き方を見失い、自己が根底から揺るがされる危機的状況において経験される内的世界である」と論じ、「人間にとって最も深刻な危機的状況とは、自身や親しい者の死に直面することであろう」と述べ、死を身近に感じる機会として例えば思春期や更年期、更に「天災などの外的な環境変化」³⁰を挙げた。

「タイランド」もまた、浅利文子が指摘したパターンに当てはまる作品である。更年期のホットフラッシュに苦しむさつきは、子どもを産むことが出来なくなった女性として設定されている。言わば、閉経期のさつきはもはや、子供を産んで、これまでの人生を支配してきた「秘密」の束縛を自らの力で乗り越えることが出来ない人物となっている。だが、このとき、世界の秩序を破壊させた超自然的な「地震」が起こる。その「余波」を受けたさつきは、心の内面を具現化する〈タイランド〉を旅し、ニミットの導きによってその「秘密」を書き換える可能性を持つ新しい「物語」を手に入れる。この「物語」の一つが、老女が予言する「緑色の蛇」の夢である³¹。タイ人の老女の予言によれば、さつきは「近いうちに、大きな蛇の出てくる夢を見る」ことになり、その蛇がさつきの身体に入っている石を呑み込むと言う。そしてさつきは、「壁の穴から」出てくる蛇が「一メートルほど姿を見せたら」、目が覚めるまでに全力でそれをつかまなければならないと、老女が言う。

蛇と地震のモチーフは、東日本大震災の後に書かれた短編小説「木野」（『文藝春秋』2014年2月号）において再び登場する。

「でもね、蛇というのはそもそも賢い動物なのよ」と伯母は言った。「古代神話の
中では、蛇はよく人を導く役を果たしている。それは世界中どこの神話でも不思議に共
通していることなの。ただそれが良い方向なのか、悪い方向なのか、実際に導かれて
みるまではわからない。というか多くの場合、それは善きものであると同時に、悪し
きものでもあるわけ」

「両義的」と木野は言った。³²

「木野」における蛇の描写を参考にすれば、老女の予言は次のように解釈できるだろう。
つまり、「緑色の蛇」がさつきを苦しめている記憶の実体化である石を呑み込むことによっ
て、この夢はさつきにある種の解放感と共に、これまでの人生を支配してきた「秘密」の
束縛を乗り越える可能性を与える。ところが、蛇に指示される方向性が「善きものである
と同時に、悪しきものでもある」ため、蛇に身を任せることによって人生がよい方向に運
ばれることは保証されていない。

日本に帰る直前に、さつきはニミットに自分の「秘密」を打ち明けようとするが、ニミッ
トに「言葉をお捨てなさい。言葉は石になります」と言われ、告白を遮られる。要するに、
さつきが「秘密」を口に出して過去に受けたトラウマの「物語」を再生すれば、それは実
体化して石になり、さつきを再び傷つけてしまうのだろう。その代わりに、ニミットは
「いったん言葉にしまうと、それは嘘になります」、「夢を待つのです」と言い、さつ
きに老女が語った新しい「物語」を強く意識させる。

ニミットはさつきを苦しめてきた「物語」の再生を防ぐため、さつきにノルウェイの主人
から聞いた「北極熊の話」を語る。ニミットの話によれば、北極熊の世界には「相互コミュ
ニケーション」が存在しておらず、牡と牝が年に一度交尾のために会うが、行為が終わると
牡が「さっと牝の身体から飛び退き、交尾の現場から走って逃げ」という。性行為の後、
現場から逃げ去る北極熊の牡のイメージは、さつきを妊娠させて逃げた「その男」のイメ
ージと重なっていることから、ニミットがさつきの「秘密」の内容を把握していることが窺える。

なお、さつきと同様に「身体に石を入れた」ノルウェイ人によるこの話には、北極熊と
同様に、人間の世界においても「相互コミュニケーション」が一切存在しないというメッ
セージが含まれていることを考えれば、ニミットが語る挿話の機能が更に明快になる。つ
まり、「相互コミュニケーション」が存在しない人間の世界においては、さつきが恨んで
いる「その男」の過去の行為もまた、北極熊の場合と同様に、善も悪もないものとなる。
要するに、さつきの思考を相対化するこの話は、さつきに「その男」の行為を捉え直す新
しい視点を提供するために語られているのだろう。日本に帰る飛行機の中で「言葉は石に
なる」というニミットの言葉を思い浮かべて「とにかくただ眠ろう」とし、「そして夢がやっ
てくるのを待つ」さつきの姿の描写で終わるこの作品は、かつて被害者意識が強かった彼
女が、内面の世界が可視化される〈タイランド〉で自らの問題と直面し、新しい「物語」

を獲得することによって体験する意識の変化を描いた時点で幕を閉じる。さつきのこれからの人生が「良い方向」、それとも「悪しき方向」に進んでいくのかはやはり疑問として残る。

終わりに

『神の子どもたちはみな踊る』に見られる村上春樹の「リアリズム」について、これまで様々な指摘がされてきた。例えば、千田洋幸は『神の子どもたちはみな踊る』は地震とサリン事件をメディアを通して「非現実」としてしか捉えることができない「視聴者の意識」を寓話化する作品であると述べ、村上の方法における「リアリズム」について興味深い指摘をした³³。あるいは、野中潤のように、『神の子どもたちはみな踊る』に見られる村上の手法を「テレヴァイズド・カタストロフtelevized catastrophe」による非被害者におけるトラウマと結びつけることも可能である³⁴。

なお、「タイランド」を中心に考えるならば、『神の子どもたちはみな踊る』における地下鉄サリン事件とオウム真理教に対する村上春樹のモラルが見えてくるだろう。『アンダーグラウンド』の末尾に寄せた「目じるしのない悪夢」において村上は、「私たちが今必要としているのは、おそらく新しい方向からやってきた言葉であり、それらの言葉で語られるまったく新しい物語（物語を浄化するための別の物語）なのだ」と述べた³⁵。要するに、超自然的な地震の「余波」を受けることによって、以前の「物語」を「浄化するための別の物語」を心の内面に見出し、それを待ち続けるさつきの姿を描いた「タイランド」は書き下ろし「蜂蜜パイ」と同様に、村上春樹が1995年に起きた二つの出来事から学び取ったモラルを明快に物語る作品である。

さて、本作品の背後にある当時の日本における状況に詳しくない海外の読者にとっては、以上で確認してきた村上春樹の「コミットメント」は、どれほど認識されるのだろうか。欧米の読者の多くは、村上春樹の文学を日本の魔術的リアリズムとして認識しており、村上の作品の魔術的な側面を重視し、それを高く評価している³⁶。欧米において村上春樹は、ガルシア＝マルケスやサルマン・ラシュディなどといった、社会参加を活発に行ってきた作家と同様なカテゴリーに入れられており、彼らの文学の延長線上で読まれていると言っても過言ではないだろう。従って、テキストにおける魔術的／シュールな一面が重視されている一方で、村上春樹の文学は最終的に、我々現代人の不条理な生き方を描写する「リアリズム」の道具として解釈される。神戸から遠く離れた場所を舞台に、被害を直接的に受けていない人たちの地震による意識的な変化を描いた『神の子どもたちはみな踊る』は、日本の文学批評においてしばしば批判されてきた象徴性を持っているからこそ、阪神淡路大震災や地下鉄サリン事件と無関係な海外の読者からも肯定されるだろう。自然現象である地震を人間の内面を可視化させる超自然的なものとして登場させる手法は、日常的な視点から見えない地震の新たな側面を描く試みであり、「タイランド」においては、魔術的

リアリズム文学と共通する社会貢献が達成されたと言える。

村上春樹は、欧米（主にアメリカ）の読者を意識しているようである。例えば、『神の子どもたちはみな踊る』の英語版は、村上春樹の依頼で『after the quake』（「地震のあとで」）というタイトルで出版され³⁷、作品における地下鉄サリン事件の影が一層薄くなっており、代わりに「揺れ」を意味する地震のテーマが強調されている。例えば、雑誌The New York Timesに掲載された書評「A Shock to the System」（「システムに対するショック」、私訳）の著者は、9・11の数ヶ月後に発表された村上の作品における地震は、アメリカ人の読者にとって必然的に、ワールドトレードセンターに対する攻撃のメタファーとして解釈されることを指摘した。また、9・11以前に書かれた村上の作品には、生き方を変えようと言う「リルケ的なメッセージ」を見出しており、『after the quake』に改題されたこの連作短編集は、大きなショックを受けたアメリカ宛ての「お見舞い状」のようなものだと述べた³⁸。そして、村上自身もまた、『after the quake』のアメリカにおける受容に関しては、「世界貿易センタービル事件のあとだっただけに、「カストロフのあとに来るもの」という文脈で、アメリカの読者からの反応は驚くほど真剣なものだった」と述べている³⁹。

これまでの考え方や価値観を揺さぶった「地震」とそれによる「物語」の変革というテーマを国際的なレベルに引き上げようとした村上春樹の意図は、日本国外に設定され、多くの文化が混在している「タイランド」において最も明快な形を取っている。「地震」を超自然的な出来事として描いている『神の子どもたちはみな踊る』は、国内外の読者に向かったの普遍的な「リアリズム」を持っている作品だと言えるだろう。

注

- ¹ 「解題『神の子どもたちはみな踊る』」（『村上春樹全作品1990～2000 ③』講談社、2003、p.271.）
- ² 福田和也「「正しい」ということ、あるいは神の子どもたちは「新しい結末」を喜ぶことができるか？——村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』論——」（『文学界』2000・7、p.191.）
- ³ 山田潤治「「神の子どもたちはみな踊る」村上春樹—「よのつねならぬ」小説」（『文学界』2000・5、pp.262-263.）
- ⁴ 前掲「解題『神の子どもたちはみな踊る』」p.269.
- ⁵ 千田洋幸は、村上春樹の文学の一貫した特徴として「二元世界」の存在を取り上げ、『神の子どもたちはみな踊る』について次のように述べた。「だが、『神の子どもたちはみな踊る』においては、物語世界に「圧倒的な暴力」が噴出した瞬間、「こちら側」／「あちら側」の対立と隠喩的な関係を切り結ぶ、別種の二項対立が立ち上がってくる。すなわち、男性／女性、意識／無意識、現実／夢、生／死……といった、「暴力」の問題とは直接かかわらない二項対立とのアナロジーが持ち出されることによって、日常の世界と災厄の世界とのあいだに新たな分割線が引かれ、強化される。」（「蜂蜜パイ」・『輪るピングドラム』における分有への意志——あるいは、一九九五年以降の「生存戦略。」（宇佐美毅、千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう、2012、pp.77-78.）
- ⁶ 魔術的リアリズムによる作者の社会貢献について、寺尾隆吉『魔術的リアリズム 二〇世紀のラテンアメリカ小説』（水声社、2012、pp.219-224.）を参照。

- ⁷ 本文引用は『村上春樹全作品1990～2000 ③』「タイランド」(講談社、2003、pp.175-195.)に拠る。なお、本文引用におけるルビを省略した。
- ⁸ 中村三春『フィクションの構造2』(ひつじ書房、2015、pp.51-52.)
- ⁹ 久保田裕子「言葉は〈出来事〉を超えることができるか—村上春樹「タイランド」論」(『日本文学』61、no.8、2012・8、p.27.)
- ¹⁰ 更に、みどり・たなか=アトキンスが論じたように、ニミットの発言は英語の語順に従う。Atkins, Midori Tanaka (2012) "Time and space reconsidered: The Literary Landscape of Murakami Haruki" PhD Thesis, Department of Languages & Cultures School of Oriental and African Studies University of London, University of London p.59.
- ¹¹ はんざわかんいち「村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』はタイトルも踊る?」(『文學藝術』第34号 2011・2、p.104.)
- ¹² Haruki Murakami "Thailand" (trans.by Jay Rubin, in "after the quake", Vintage Books, London, 2003, p.68.)
- ¹³ 久保田裕子、前掲「言葉は〈出来事〉を超えることができるか—村上春樹「タイランド」論」p.27.
- ¹⁴ 西田谷洋「語り手と視点:村上春樹「タイランド」」(『富大比較文学』2015・8、p.111.)
- ¹⁵ 前掲「解題『神の子どもたちはみな踊る』」p.275.
- ¹⁶ 『村上春樹全作品1979～1989 ④』(講談社、1990、pp.373-374.)
- ¹⁷ 柴田勝二は、村上春樹の文学における「象」と「像」の関連について、次のように説明した。「もともと「象」と「像」はいずれも語源的には「かたち」を意味する語であり、「現象」や「表象」といった言葉が普通に使われるように、両者の間に本質的な差違があるわけではない。「象」は自然界の生物を示しているが、「像」を起点に考えれば、それが〈人偏〉を欠いた「像」である点では、〈人間性〉を欠落させた空疎な視覚情報を寓意しているともいえるのである。」「語られるものと語られないものの間」(小森陽一・曾秋桂編『村上春樹における両義性 (pharmakon)』淡江大學出版中心、2016、p.34.)
- ¹⁸ 斎藤環『文学の断層 セカイ・震災・キャラクター』「#9言葉・空間・祈り」(朝日新聞出版、2008、pp.258-259.) なお、斎藤は本作品を巡って「「タイランド」では、やや複雑で、さつきの身体は「白い堅い石」が入った身体として二重化されることになる。さらに「緑色の蛇」が潜む暗闇も、ここに加えられるだろう」と述べた。
- ¹⁹ ニミットの導き役については既に様々な指摘がなされてきた。例えば、堀江敏幸は、「村上春樹の語りをながく担ってきた「僕」は、ここでついにスタイリッシュな単独性を棄てたと言えるかもしれない。闇と対峙するには、どうしても導き手が必要なのだ。それも不意に目の前から姿を消してしまう、ちょうどニミットのように「私はもう半分死んでいます」と宣言しうる導き手が。」と述べた。(「もう神様に電話はできない」(『ユリイカ』2000・3、p.216.))
- 或いは、丹生谷貴志はニミットについて「「空っぽの男」と「閉経期の女」を和解に向かわせる」「ヘルメス役」を果たしている「媒介者」だと指摘した。(「文藝時評2000(2) 塙の中のメッセージ」(『文藝』2000・5、p.323.))
- ²⁰ 久保田裕子、前掲「言葉は〈出来事〉を超えることができるか—村上春樹「タイランド」論」p.27.
- ²¹ タナポーン・トリラッサクルチャイ「日本近現代文学におけるタイ表象の研究」(博士論文、九州大学、比較社会文化、2014、p.116.)
- ²² 「タイランド」の構造に関して久保田裕子は、「「タイランド」の無人称の語り手は、さつきの独白に寄り添いながら、一番大切なことを語らないというさつきの宿痾を浮かび上げらせ、怒りと憎しみという形でしか、過去を受け止められない彼女のありようをとらえている」と述べた。(前掲「言葉は〈出来事〉を超えることができるか—村上春樹「タイランド」論」p.28.)

- ²³ タナポーンは、「地下水を汲みあげて使っている」このプールは「井戸」を想起させるものだと指摘し、「さつきの「子どもを抹殺し、底のない井戸に投げ込んだ」「秘密」は「井戸」のような「プール」を通して象徴されるのである」と述べた。(前掲「日本近現代文学におけるタイ表象の研究」p.112.)
- ²⁴ 山田潤治「神の子どもたちはみな踊る」村上春樹—「よのつねならぬ」小説(『文学界』、2000・5、p.263.)
- ²⁵ 久保田裕子、前掲「言葉はく出来事」を超えることができるか—村上春樹「タイランド」論」
- ²⁶ 「神の子どもたちはみな踊る」(『村上春樹全作品1990～2000 ③』講談社、2003、p.160.)
- ²⁷ 中村三春は、「その男」の死を求めて多くの人の命が奪われた地震を引き起こしたさつきは、「もはや、く傷つけられやすい」被害者ではなく、く傷つけやすい側の加害者となった」と述べた。(前掲『フィクションの構造2』p.68.)
- ²⁸ 浅利文子『村上春樹 物語の力』(翰林書房、2013、p.51.)
- ²⁹ 松島雄大「村上春樹『U F Oが鉋路に降りる』論」(『山口国文』第三九巻、2016・3、p.30.)
- ³⁰ 浅利文子、前掲『村上春樹 物語の力』p.51.
- ³¹ 浅利文子は、老女が予言する夢が『蜻蛉日記』において道綱母が見る夢と共鳴し、「道綱母と『タイランド』のさつきのイメージは重なり合う」と指摘した。(前掲『村上春樹 物語の力』p.202.)
- ³² 村上春樹「木野」(『女のいない男たち』、文芸春秋、2014、pp.244-245.)
- ³³ 千田洋幸、前掲「蜂蜜パイ」・『輪るピングドラム』における分有への意志—あるいは、一九九五年以降の生存戦略。』p.79.
- ³⁴ 野中潤「悲観的な希望」を生きる—連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』論」(前掲『村上春樹と一九九〇年代』p.60.)
- ³⁵ 「目じるしのない悪夢」(『村上春樹全作品1990～2000 ⑥ アンダーグラウンド』、講談社、2003、p.642.)
- ³⁶ 欧米の最大の読書案内ウェブサイトwww.goodreads.comにおいては、読者が選ぶ“Popular Magical Realism Books”(「人気の高い魔術的リアリズム小説」)の50冊の中に、ガルシア＝マルケスやトニ・モリソンなどの「典型的な」魔術的リアリズム作家の小説と並んで、村上春樹の『海辺のカフカ』や『ねじまき鳥クロニクル』などの、計8冊の小説が選ばれている。
[http://www.goodreads.com/shelf/show/magical-realism] (最終検査日2016.12.28.)
- ³⁷ ジェイ・ルービンは英語版における改題について、「実は村上さんとクノップフ社の編集者が話し合っていて、そうすることに決めました。どうしてもこのタイトルで行きたいと言って、表記も小文字だけにするという前提もありました」と述べた。(『NHKラジオ 英語で読む村上春樹12—世界のなかの日本文学』2013・12、NHK出版、p.131.)
- ³⁸ Jeff Giles, “A Shock to the System,” *The New York Times*, Aug.18, 2002.
“Yes, Murakami wrote these stories before Sept. 11. Still, he must know how “After the Quake” will resonate in the United States. The collection was published in Japan as “All God’s Children Can Dance,” but he changed the title for the English translation. One sliver of what makes the book so moving is the sense that on some level it is Murakami’s deeply felt get-well card.”
[http://www.nytimes.com/2002/08/18/books/a-shock-to-the-system.html] (最終検査日2016.12.28.)
- ³⁹ 前掲「解題『神の子どもたちはみな踊る』」p.275.