

## 村上春樹「TVピープル」論

— 魔術的リアリズム作家が描くリアリティー —

ダルミ・カタリン

## はじめに

初期の村上春樹は、「デタッチメント」の作家、いわゆる社会に〈関わり〉を持たない作家として知られている。確かに、それはある程度は事実である。村上春樹が積極的に日本の社会や歴史に興味を持ち、それについて書くようになったのは、一九九四〜九五年に刊行された『ねじまき鳥クロニクル』以降であるとされている。しかし、八〇年代に書かれた彼の幾つかの作品、特に短編においてある種の現実との〈関わり〉を見逃すことができないことも事実だろう。一見すれば、現実から完全に切り離され超自然的に描かれているように見える村上の初期作品においても、既に、我々の現実、そして「日本」そのものへの〈関わり〉が存在している。一九八九年六月号の『par AVION』に掲載された短編小説「TVピープル」（題名「TVピープルの逆襲」）は、このような村上の初期の現実との関わり方を示す作品の一つである。人間より「いくぶん小さい」TVピープルが登場するこの幻想的な作品においては、社会の情報化やメディアの普遍性と暴力性といった問題が描かれており、一九九〇年代の村上文学を先取りするものとして重要な位置を占めていると思われる。

「TVピープル」に反映されている一九八〇年代の日本社会の変化については、これまでも様々な重要な指摘がされてきた。例えば、横尾和博は、「この物語は現実に起きた出来事ではなく、主人公の頭にかぶせられたヘッドマウンテッドディスプレイ(HMD)により、主人公「僕」の意識に仕掛けられた「TVピープル」という名のある、シミュレーションかもしれない」（傍点原文）と論じ、本作品を当時の「仮想現実的世界」を描いた作品として読解する。リヴィア・モネはまた、「一九八〇年代以降の村上作品の多くが、コンピューター世界に酷似した仮想世界と電脳空間サイバースペースを作り出し、現代日本や他の情報社会の支配的なイデオロギーや不平等な社会関係に対する際立った意識を示している」と指摘した上で、「「TVピープル」は、現代日本およびポストモダンの情報文化全般における「人工的現実」のSF化に基づく仮想的なイメージをシミュレートした物語だと論じる。他には例えば栗坪良樹は、安部公房の小説「闖入者」（一九五一年）との共通性に着目し、「〈テレビ映像〉効果に私たち自身が選択の余地なくはまり込んでいるのだ」と述べており、「〈サブプリミナル効果〉〈マインドコントロール〉、何とでも小器用な表わし方があるにしても、村上春樹は淡々とその現象を寓話のように描いているだけである」と

指摘した。矢野利裕もまた、TVピープル達が表象している「資本主義的「圧縮」」という、同時代的な要素を重視しながら、作品の語りと構造に注目し、「僕」はテレビの中から視聴者に向けて語りかけていると考え、「TVピープル」は読者をも含む「螺旋構造」を持つ作品であると興味深い指摘をした。

「TVピープル」をSF小説として読み解くアプローチは一般的だと考えられるが、それに対してスーザン・J・ネイピアは、「TVピープル」を安部公房の戯曲、『友達』と比較して、主人公の日常から闖入してくる超常的な他人の存在に着目し、本作品を現代の日本版魔術的リアリズム文学を代表する作品として評価している。日常的な舞台に不合理的な登場人物を設定する村上の手法を「エヴリデイ・マジック」と呼ぶ中村三春は、ネイピアと同様な指摘をしているが、村は村上の文学を魔術的リアリズムと関連づけてはいない。日本では村上春樹とラテンアメリカ文学、特にボルヘスとの関わりについて野谷文昭や山根由美恵が既に言及しているが、村上春樹の作品における魔術的リアリズムの特徴を中心にした研究は極めて少ない。従って、「「幻想的・寓話的な奇抜な構想」を全面に打ち出した村上春樹の『ねじまき鳥クロニクル』が、それ以前のマジック・リアリズムの世界的流行を強く意識していたことは、おそらく確かだろう（後略）」と述べている福嶋亮大の指摘は重要であり、示唆に富む。福嶋も既に論じているように、村上の魔術的リアリズムはガルシア・マルケスによって確立されてきたラテンアメリカの魔術的リアリズムとは多少の相違点はあるが、現実を描いている点においては基本的に他の魔術的リアリズムの作家と変わらないと思われる。魔術的リアリズムは村上の全

ての作品において用いられている手法であるとは言えないものの、村上の現実への関わり方（「コミットメント」）を理解するための適切な視点だと考えられる。

従って、本論では、これまでの研究に共通する、テキストに反映されている同時代の日本という論点を踏まえ、本作品を村上春樹の実体と照らし合わせながら、魔術的リアリズムによる現実の描き方と作者の「コミットメント」について考察を行う。

### 一、現実を描く技法としての魔術的リアリズムと村上春樹の文学

僕はリモコンをテーブルの上に置き、またソファーに座った。そしてガルシア・マルケスの長い小説の続きを読もうと思った。(第七章)

本作品に魔術的リアリズムの代表者であるガルシア・マルケスの名前が出てくるのは、単なる偶然ではないだろう。このような設定は恐らく、村上春樹はラテンアメリカ文学、そして魔術的リアリズムを意識していたことを暗示していると考えられる。さて、本論に入る前にまず、「魔術的リアリズム」という用語の定義、またその特徴について簡単に紹介しよう。

都甲幸治が北米の作家ジュノ・ディアスの作品における魔術的リアリズムをめぐる論文で述べたように、「優秀な中南米文学研究者たちによる半世紀にもわたる紹介にも関わらず、いまだ日本の読者のあいだで、魔術的リアリズムという概念の正確な理解が定着しているとは言い難い」というのが、魔術的リアリズムを取り巻く現状である。魔

術的リアリズムに関して論じる際、先ず問題となつてゐるのは、河野至恩<sup>(14)</sup>が指摘した通り、魔術的リアリズムを、「この概念が誕生したラテンアメリカ文学固有の文脈から考えるか、それとも、その用途を拡大して、世界文学のチームとして考えるか、という問題」なのであり、それに対して、研究者たちの間でも意見が分かれており、一定の見解は得られていない。大雑把に言うと、文学評論においては一九八〇年代後半から九〇年代までに魔術的リアリズム論の対象は主にはラテンアメリカ文学であつた。そして、その裏づけには、魔術的リアリズムをラテンアメリカの現実と密接に結合させて論じたキューバ出身のアレホ・カルペンティエールによる「驚異的現実」論 (Lo real maravilloso americano) が存在すると考えられる。

長編小説の『この世の王国』(原書 *El reino de este mundo*、一九四九年)の「序文」においてカルペンティエール<sup>(15)</sup>は、一九三四年に訪問したハイチでは迷信が溢れており、「驚異的なもの」<sup>(16)</sup>に接しえたと記している。そして、カルペンティエールの説によれば、魔術的リアリズム文学を生み出す原点は、西欧の合理主義を離れたラテンアメリカの「驚異的現実」に他にはならないというのだ。ところが、一九八〇年代に入ると、魔術的リアリズムの代表者であるガルシア・マルケスやイサベル・アジェンデの小説が国際的に成功を収めた結果、ラテンアメリカ文学に対する関心が高まると同時に、魔術的リアリズムという用語が世界中に流通しはじめた。そして、この時点では魔術的リアリズムというのはもはやラテンアメリカ文学に限らず、日常的な要素と非日常的な要素を混合させる特定な文学技法としてポストモダン批評と結び付けられ、サルマン・ラシュディやトニー・モリソンの小説を

はじめ、世界文学のチームとして用いられるようになった。このような「広義の魔術的リアリズム」論<sup>(17)</sup>の枠組みのなか、魔術的リアリズムは日本文学にまで適応され、欧米の研究において村上春樹は日本型魔術的リアリズムの代表者として論じられるようになった。ところが、日本の批評においては、魔術的リアリズムをラテンアメリカ、または北米をも含め、アメリカに限って論じることが研究の主流だと言える。一方で、こうした伝統的な視点から離れ、魔術的リアリズムの概念を日本文学、とりわけ村上春樹の文学に広げたのは、福嶋亮大<sup>(18)</sup>である。

福嶋亮大<sup>(19)</sup>は、一九八四年に刊行されたパトリシア・ウオーの『メタフィクション』<sup>(20)</sup>を援用しつつ、魔術的リアリズムを一九六〇—七〇年代における「文学の「現実観」の変遷」によつてメタフィクションとほぼ同時に生まれた新しい文学手法・新形式として解釈している。福嶋によれば、客観的現実が存在すると言う自然主義リアリズムとは異なり、メタフィクションにおいてリアリティというのは恣意的であり、つまり、「語り手の視点に応じて随意に構成されるもの」とされている。そして、このような文学的状况を変えたのは「客観的現実の地平が液化化している状況を、奇想に満ちた「寓話的」なスタイルによつて再度一本に束ね直した」魔術的リアリズムに他ならず、それは具体的に「すべての語りが(たんなる観念としてではなく)現実的に、虚構化されて、世界を寓話の素材にすることによつて、小説の恣意性が抑制」(傍点原文)されたことであると福嶋は述べている。要するに、福嶋の解釈に従つて言えば、魔術的リアリズムとは、メタフィクションに対し、絶対的ではなくなつたリアリティを、新しい観点からリアルに把握しようとする特定の文学的方法であり、ある種のリアリズム

なのである。そのため、魔術的リアリズムの特徴である幻想的な要素もまた、作者が体験する現実を描写するための手法だと考えられる。

文学技法としての魔術的リアリズムについて比較的早い段階で論じたウエンディ・B・フアリスもまた、<sup>(21)</sup>「魔術的リアリズムはリアリズムとファンタジーの融合であり、そしてその中で前者が優勢を保っている」と定義した。少々単純すぎる感じもするが、魔術的リアリズムにおけるリアリズムの役割を正しく指摘している。また、フアリスによれば、<sup>(22)</sup>幻想的な一面を持つ魔術的リアリズムのテクストにおいて、物質世界の存在が強調されており、物語は現実的な枠組みの中で展開されていくだけではなく、テクストには現実世界への様々な言及（reference）が含まれているという。さて、ここで話を「TVピープル」に戻そう。

「TVピープル」の場合、現実への明快な言及としては〈沖繩旅行〉<sup>(23)</sup>の他、頻繁に出てくる雑誌名『エル』や『家庭画報』、または「ソニー」などの固有名詞が存在する。本作品の舞台に関しては、固有名詞は伏せられているものの、以上に挙げられている実存物、または普通の日本人である「僕」とその妻や同僚たちの登場から判断すれば、本作品は、日本のあるモダン都市、いわゆる現実の世界をモデルにした舞台に設定されており、現実的な枠組みの中で展開されていると推察できる。そして、「TVピープル」の場合も他の魔術的リアリズムの作品と同様に、こうした現実的な舞台に突然、非日常的な要素が加わることによって、ある種の虚構世界が構成される。「TVピープル」においては、魔術的な要素（TVピープル）が〈テレビ〉を媒体にして日常的な世界に干渉する。つまり、「TVピープル」に登場する〈テ

レビ〉は、その画面に映っている画像（TVピープル）が、外側の世界（「僕」のいる現実的な世界）へ出歩くことができるように設定されており、自ら行動をとる魔術的なものである。従って、このように設定されている「TVピープル」は、魔術的リアリズムの手法を用いた作品だと言えるだろう。続いては、魔術的リアリズムの手法による現実の描き方、つまり「TVピープル」における〈リアリズム〉について更に詳しく論じたい。

## 二、「僕」に内包される〈村上春樹〉

これまでも指摘されてきたように、<sup>(23)</sup>村上春樹の場合、魔術的リアリズムの手法を用いる動機として、アイデンティティへの関心が存在している。周知の通り、「TVピープル」は一九八九年に、村上のイタリヤ滞在中に書かれた作品である。一九八〇年代、村上は、日本社会の中で「個人」になりたいという願望をなかなか実現できずに無力感を感じ、八六年に日本を離れることを決断した。<sup>(24)</sup>八六年一〇月に、イタリヤを経てギリシャへ引越し、一時的な帰国を除き、九五年までの約八年間をヨーロッパとアメリカで過ごしてきた。この長い異国滞在は村上自身のみならず、彼の文学にも大きな影響を与えた。例えば、短編集『TVピープル』と同年に刊行された『遠い太鼓』（講談社、一九九〇年）は、日本を出てからヨーロッパで過ごしていた三年間の体験を旅行記のような形でまとめている作品でありながら、当時の村上が抱いていた悩みを明確に語っているエッセイ集でもあるという二面性を持つ重要な作品である。この『遠い太鼓』から浮かんで来る村

上春樹像を「TVピープル」の「僕」に重ね合わせて読んでみると、見落とすことができない幾つかの共通点を見出すことができる。例えば、「TVピープル」の冒頭では、日曜日の午後を一人で過ごしている「僕」の精神状態は以下のように描写されている。

僕は日曜日の夕方という時刻を好まない。(略) 日曜日の夕方  
近づく、僕の頭はきまつて疼<sup>うず</sup>き始める。(略)

そして音が聞こえる。いや、音というよりはそれは分厚い沈黙が闇の中で立てる軋みのようなものだ。ツクルーズシャヤタル・ツクルーズシャヤヤタル・ツツツツツクルーズムムムス、とそれは聞こえる。それがまず最初の徴候だ。(第一章)

「TVピープル」の「僕」が日曜日の夕方に頭の疼きや幻聴に悩まされるという出来事は、一九八六年の村上春樹の精神状態と共鳴している。例えば、『遠い太鼓』の最初のエッセイである「蜂のジョルジヨと蜂のカルロ 一九八六年十月四日」の中では、「二匹の蜂は僕の頭の中をまだぶんぶん飛びまわっている」や「ジョルジヨとカルロは東京で僕の脳味噌を刺し、それをぶよぶよと鈍くふやけさせてしまった(後略)」、また「まあいいさ、飛びまわりたいんなら好きなだけ飛びまわればいい。ぶんぶんぶんぶんぶんぶんぶんぶんぶん」など、「僕」の状態を想起させる箇所が幾つか書かれている。さらに、その次のエッセイ、「蜂は飛ぶ 一九八六年十月六日 日曜日・午後・快晴」では、「僕の頭の中では、まだ電話のベルが鳴り響いている。それも蜂のたてる物音の一部なのだ。電話だ。電話が鳴っている。りんりんりんりんりん」と太文字で記されており、「僕」の不安定な精神状態と対応しているように考えられる。『遠い太鼓』の中の記

述によれば、この状態が約二週間くらい続いた後、村上は日本を出る前から感じていた疲労感から一時的に解放されたという。翻訳や小説を書き続けることによって、ある程度まで精神的に回復した村上だが、一九八八年になると再び精神的に不安定になり、一時的に執筆もできなくなった。この一九八八年は「空白の年」として『遠い太鼓』に記載されている。村上を改めて襲った無力感と疲弊の原因は、『ノルウェイの森』(講談社、一九八七年)で成功を収めた、高度資本主義社会での彼自身の体験と関連している。

一九八八年に日本に戻った村上は、『ノルウェイの森』が「大ベストセラーになっていった」ことに大変驚くと同時に、「ひどく孤独になったように」も感じており、「表面的には何もかもがうまく行っているように見えたが、実際にはそれは僕にとつては精神的にいちばんきつい時期だった」と『遠い太鼓』(一九八八年、空白の年)において語っている。村上を悩ませたのは彼の作品がよく売れているという事実ではなく、横尾和博<sup>(26)</sup>が指摘したように、「高度に発達した資本主義社会、消費社会のこの国で、文学も商品の一部でしかないという」発見だったと考えられる。つまり、海外から帰ってきた村上はミリオンセラー作家として全国的に注目されるようになって初めて日本のマスメディアの力を身近に実感したのだ。言うまでもなく、この体験は「高度資本主義社会」を批判的な目で見えてきた村上にとっては不快であり、悩み種となったため、日本での短い滞在の後、同年八月にヨーロッパに戻った。この体験の影響で新たな作品の執筆ができなくなった村上であったが、翻訳作業をそれまでと変わらずに継続することによって、一九八九年には再び小説を書けるようになり、書き上げた

作品が他ならぬ「TVピープル」である。

村上の回想によれば、本作品のアイデアを得たのは、テレビのMTVでルー・リードの『オリジナル・ラップ』という歌とビデオ・クリップをぼんやり観ていた時だったという。そのビデオの内容で村上の記憶に残っているのは、「奇妙なかつこうをした二人の男が、わけのわからない大きな箱を抱えて街じゅうを歩き回っている、わりにシユールレアリスティックな光景だけだ」という、少しぼんやりとしたシーンだけである。そのビデオの正確な内容は「段ボールの箱を持った男は三人で、さまざまなポーズの人間を、その形に合わせた箱に次々に梱包していく」という、村上が記憶している断片よりもう少し奥の深い話ではあるものの、「TVピープル」とは明らかに類似している。今井清人が論じているように、「個人の特殊性を扱いやすい形態に固定してかき集め一つの方向に運んでいく」このビデオのテーマはそのまま、「村上春樹を疲弊させたマスメディアとその声を崇める大衆の構造のアナロジー」として解釈することができる。要するに、「TVピープル」は作者自身がメディアを通して経験した大衆からの注目、そしてそれに伴う圧迫感を寓話化した作品だと言っても過言ではない。

村上が当時のマスメディアに対して特別な関心を持っていたのは、『遠い太鼓』の最後のエッセイ「最後に―旅の終わり」からも明確となる。一九八九年の秋にヨーロッパから帰国した村上は、自分が海外に暮らしている間に起った日本社会の変容について以下のように記している。

ただひとつ僕にはつきりと言えることは、この三年のあいだに

日本の社会における消費のスピードが信じられないくらいドラスティックに加速されたということだ。久し振りに日本に戻ってきてまず最初に感じたのがそれだった。僕はその凄まじい加速速度を目にして本当に、何の誇張もなくただ啞然としてしまったのだ。思わず立ちすくんでしまったのだ。それは僕には巨大な収奪機械を想起させた。生命あるもの・ないもの、名前を持つもの・持たぬもの、かたちのあるもの・ないもの——そういうすべての物事や事象をかたはしから飲み込み、無差別に咀嚼し、排泄物として吐き出していく巨大な吸収装置だ。それを支えているのはビッグブラザーとしてのマス・メディアだ。

おそらく、村上は一九八八年から八九年にかけて実感した日本のマスメディアの吸収力、そしてそれが個人やアイデンティティの形成に与える影響を異常な体験として感じており、それをそのまま現実の異常さやマジカルな側面として「TVピープル」で描いている。要するに、テレビの画面を通して現実に関入してくるTVピープルに襲われる「僕」の幻想的な要素に満ちた話は、ビッグブラザー的な存在であるマスメディアによって支えられている消費社会に『ノルウェイの森』の成功によって飲み込まれてしまいそうになったという作者の恐ろしい実体験を、魔術的リアリズムの手法を用いることによって（リアル）に描写した作品ではないだろうか。

### 三、魔術的リアリズムと作者の「コミットメント」

寺尾隆吉によれば、幻想的な要素を用いることによって「魔術的リ

アリズムは最終的に現実世界から独立した架空世界を作り上げる」にも関わらず、それは「現実から完全に切り離されたという意味ではない」という。つまり、魔術的リアリズムは「「異常」が「普通」と化した世界を作ること、日常世界の「普通」が「普通」に見えないようにすることによって、「小説内に描かれた（一見すると）常軌を逸した事件は、象徴的に現実世界を照射し、普通には見えない現実世界の隠れた側面を明らかにする」方法であり、基本的にはある種のリアリズムである。従って、テキストにおける幻想的な要素は単なる娯楽性ではなく、読者に現実を見るための新しい視点を提供することによって、作者の社会への貢献を可能とする道具となっている。本論の冒頭で確認してきたように、「TVピープル」に描かれている当時の日本社会の有様についてこれまでも様々な有効な指摘がされてきた。その中でも、本論では村上春樹の多くの作品に共通する〈個人対社会〉という論点に絞って考察を行う。

「TVピープル」の主人公は結婚しており、仕事をしている普通の男性として設定されているにも関わらず、妻も含め、周囲の人々と上手く交流できない寂しい人間として描かれている。それは一方で、妻との擦れ違いの生活から生まれてくる疎外感の結果だと解釈できるのだが、他方では「僕」自身の〈時代遅れ〉な態度から生ずると考えられる。意識的にエレベーターを使わない、テレビを買わないなどの行為から、「僕」は周りの人々に「未成熟な段階にある」（第九章）と判断され、変人として扱われてしまう。「僕」はこの状況に対して特に抵抗を見せないが、TVピープルの登場によって自分の現実と妻や同僚たちが認識している現実とが異なっていることに気付くと、世界

のバランスが崩れたように感じ、混乱してしまう。（僕）の疎外感については栗坪良樹が既に指摘したが、メディアが引き起こす疎外感という問題についてより詳しく論じてみよう。

一九八〇年代の中頃に書かれた『テレビメディアの社会力』において、藤竹暁は、テレビ文化の拡散が社会にもたらした影響の一つとして「社会的距離の喪失」という現象を挙げている。これはごく簡単に言うと、テレビを観ることによって「日本社会が同じ共感性、共鳴性を持つようになった」ことを意味している。だが、テレビが「社会的距離」を喪失させる作用を演ずる反面、テレビ文化を共有しない人たちに「社会的距離」を感じさせるといって、諸刃の剣的現象となっている。（時代遅れ）と判断され、変人扱いされている「僕」はやはり、こういった「社会的距離」を感じている（或いは感じさせていると言った方が正しいかもしれない）人間の代表である。「僕」のこのような社会から一歩離れた状態は彼自身の選択による意識的な行為である。矢野利裕が指摘したように、「僕」以外の作中人物達は、「消費活動から日々の仕事まで、与えられた〈環境〉を効率よくこなす」人々、いわゆる「〈意思〉なき主体」であるのに対し、「僕」は自ら「社会的距離」を置いており、この与えられた環境をそのまま受け入れるのではなく、「一応自らの〈意思〉を持つて行動している」者である。それにも関わらず、自分の〈意思〉と意識を守ってきた「僕」も最終的には「他のみんな」と同様に、TVピープルに象徴されるマスメディアによって洗脳され、つまり「TVピープル化」（矢野）されてしまうという残酷な運命を辿る。「僕」の視聴覚的に表現されている「TVピープル化」していく過程については矢野が既に詳しく論じている

ため、ここでは「僕」の意識における変化に焦点を当てて確認していくことにしよう。

主人公の「TVピープル化」は、〈テレビ〉とその画面から通り抜け出てくるTVピープル達によって実現される。妻の帰宅を待っている「僕」は、話を続けなければ自分も周りの人々と同様に死んで石になってしまおうという怖い夢を見る。この夢の内容からは、「僕」は発言することによって自分の「意思」を守り続け、それを周りに伝える必要があることをよく理解できているように思われる。それにも関わらず、実際にTVピープルに話しかけられると、「僕」の抵抗力は次第に弱まっていき、結局自分の「意思」を守ることには失敗してしまう。

目が覚めた「僕」はテレビがついており、その画面の中でTVピープル達が必死に作業をしていることに気づく。「僕」の「TVピープル化」を示す最初の段階として、「僕」はTVピープルに話しかけられ、「我々は飛行機を作っているんだ」(第二章)と教えられる。「僕」は最初、「飛行機にはとても見えない」と言い返し、TVピープルに対して自分の「意思」を守ろうとするが、しばらくすると、TVピープルが言うことに完全に誘導されてしまい、TVピープルに言われることを抵抗なく受け入れてしまうようになる。テレビの画面を見続ける「僕」は「奥さんはもう帰ってこない」と告げられると、それは「とても平板でリアリティーがない」と感じて、TVピープルに言われたことに納得していないように描かれている。だが、次第に「そうかもしれないな」と思うようになり、最終的には「僕」はTVピープルに与えられている現実をそのまま鵜呑みしまい、自分の「意思」を失ってしまう。それは、「僕の手のひらにはいつもに比べて少し縮ん

でいるように見え」ており、「言葉は消えてなくなってしまう」と、視聴覚的にも表現されており、「僕」の「TVピープル化」が完成してしまう。

ボードリヤール<sup>(34)</sup>は、〈メディアはメッセージである〉という、マクルーハンの公式を借りて、マスメディアの社会的役割は「世界がもっている現実に生きられた――一回限りの――出来事としての性格を中和し、互いに意味を補完し合い指示しあう同質な各種のメディアからなる多元的な世界で現実の世界をおきかえてしまうことだ」と指摘している。その結果、「各種のマス・メディアは互いに同じ内容になってしまう」と加えており、それが「消費社会の全体主義的、「メッセージ」(傍点原文)であると強調している。したがって、マスメディア及びテレビも一貫したメッセージ(ある種のイデオロギー)を伝達する組織に他ならないと理解できよう。要するに、TVピープルに言われることに対して次第に抵抗力を失って「TVピープル化」していく「僕」と、既に自分の「意思」をなくしてしまった「僕」の周りの人々のこの話は、マスメディアが戦略的に行っている視聴者の「洗脳」(あるいは栗坪によれば〈マインドコントロール〉<sup>(35)</sup>)というプロセス、いわゆる我々の現実の有様を描いていることが十分に考えられる。

我々を洗脳してしまうこのTVピープル達のモチーフから誕生したのが『1Q84』の「リトル・ピープル」であることは広く知られている。日本の社会が内包している暴力性の問題をテーマにした『アンダーグラウンド』(講談社、一九九七年)や日本の歴史の中で見過ごされてきた「ノモンハン事件」を積極的に取り上げている『ねじまき鳥クロニクル』(新潮社、一九九四〜九五)が村上春樹の文学のタ



ーニングポイントとして論じられてきたが、実際のところは、村上はもつと早い時期から自分が生きている社会へ関心を示していた。「個人になりたい」という、多くの若者が持っている願望を叶えてくれない「高度資本主義社会」の統一性から受けている影響、そしてその危険性というテーマは、「踊る小人」や『羊をめぐる冒険』の「羊」のようなモチーフとして、初期の村上文学に既に存在している。「僕」が洗脳されてしまう「TVピープル」の話において、メディアの特徴である「吸収力」が寓話化されている一方、この集団主義的な社会の中において自分の居場所やアイデンティティを見出すことが出来ない個人の不幸も描かれている。

「僕」が語っているように、TVピープル達は「他のみんな」にも見えているはずだが、彼らはTVピープル達の存在を自然に受け入れており、「僕」のようにには怖い目に一切遭わないようである。つまり、彼らは多くの国民のように、この社会によって与えられている状況に違和感なく納得し、その中でそれなりに充実した生活を送っている。しかし、村上春樹は、「時代遅れ」とされている「僕」の視点から当時の社会の状況を語らせることによって、社会に潜在しているTVピープルの存在を可視化し、既に「TVピープル化」され始めた可能性がある読者には、<sup>36</sup>魔術的リアリズムの手法を用いることによって現実を見るための新しい視点を提供した。また、個人がこの社会に潜んでいる見えない力に襲われ、〈吸収〉されてしまう恐れがあると強調する点に着目すると、「TVピープル」と最近の村上春樹の小説との繋がりが見えてくる。一九九七年に始めて刊行された『約束された場所で underground2』の冒頭に寄せている「まえがき」において村上は以

下のように述べている。<sup>37</sup>

もうひとつ、私が「オウム側」に正面から取り組んでみようかと思つたのは、「結局あれだけの事件が起つても、それを引き起こした根本的な問題は何かとつ解決してはいないんじゃないか」という危機感のようなものをひしひしと感じ続けていたからだ。日本社会というメイン・システムから外れた人々（とくに若年層）を受け入れるための有効で正常なサブ・システム⇨安全ネットが日本には存在しないという現実、あの事件のあとでも何ひとつ変化していないからだ。そのような本質的な、重大な欠落が我々の社会にブラック・ホールのように存在している限り、たとえここでオウム真理教という集団を潰したとしても同じような組成の吸引体——オウムのなるもの——はまたいつか登場してくるだろうし、同じような事件はもう一度起こるかもしれない。

「TVピープル」の主人公も村上が言う「メイン・システムから外れた」人である点において、オウム真理教の信者たちと同じである。しかし、「TVピープル」の「僕」は結局、自分を受け入れてくれる「サブ・システム」を見つけことができず、マスメディアが体現している「メイン・システム」⇨日本社会に吸引され、自分の「意思」を失ってしまう。地下鉄サリン事件の後、村上は「個人対システム」というテーマを積極的に取り扱うようになるのだが、一九八〇年代に書かれた「踊る小人」や『ダンス・ダンス・ダンス』においても同様な社会問題が描かれている。そして、「メイン・システム」に暴力的に吸収されてしまう個人の話である「TVピープル」において村上は、自身の体験を通して、地下鉄サリン事件によって明快になった社会問

題を八〇年代末という、随分早い段階で意識し、またそれを幻想的な要素を用いることによって可視化するという、魔術的リアリズムの手法をとって読者に呼びかけている。

### おわりに

本論では、日常的な要素と非日常的な要素を同時に用いることによって現実を新たな視点から描こうとする文学手法である魔術的リアリズムの論点から「TVピープル」に見られる村上春樹の〈コミットメント〉、つまりテキストにおけるリアリズムについて考察を行った。村上春樹の作品において、幻想的な要素は不可欠だが、それは読者に単なる娯楽性を与えるだけに留まらない。

「TVピープル」の分析を通して明らかになったのは、村上春樹の幻想的な要素をリアリズムと混合させるといふ手法がラテンアメリカから世界に広まった魔術的リアリズムと同様であり、作者の〈コミットメント〉と深く関わっていることである。つまり、幻想的な要素を用いることは、作者の現実からの〈デタッチメント〉ではなく、逆に社会への〈コミットメント〉の道具となっている。非日常的な存在であるTVピープルの突然の登場は、極めて幻想的で不条理であるものの、それは作者自身の非日常的な体験をより現実的に描くために最も相応しい方法であり、最終的には作者の〈リアリズム〉の道具となっている。また、村上春樹は他の魔術的リアリズムの作家と同様に、ロシア・フォルマリズムの批評者たちが提唱した「異化」を想起させる手法を「TVピープル」の基本的な手法として用いている。つまり、

村上春樹は〈普通〉のものである〈テレビ〉をその視聴者である「僕」に話しかけ、自ら行動をとるように設定したことによってもはや〈普通〉に見えないようにしている。要するに、現実を「異化」することによって、作者は読者に現実を見るための新たな視点を提供し、社会と日常の現状を考え直すようと呼びかけを行っている。

日本における村上春樹研究において馴染みの薄い〈魔術的リアリズム〉という視点は、テキストにおける幻想性を強調するばかりではなく、テキストにおける現実への言及と現実的な枠組みを重視し、それを細かに分析することによって、幻想的なテキストが持つリアリティ、または作者の現実との関わり方を理解するための有効な方法だと考えられる。

### 注

- (1) 横尾和博「「僕」が消滅する世界―『TVピープル』論―」（『村上春樹×九〇年代』第三書館、一九九四年、八一〜一〇三頁）
- (2) リヴィア・モネ（前川裕訳）『テレビ画像的な退行未来と不眠の肉体―村上春樹の短編小説における視覚性と仮想現実―』（『国文学 解釈と教材の研究』一九九八年二月、六〜三六頁）
- (3) 栗坪良樹「闖入者TVピープル」（『村上春樹スタディーズ03』若草書房、一九九九年、二七四〜二八四頁）
- (4) 矢野利裕「高度資本主義社会における世界の変容―村上春樹「TVピープル」論―」（宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九八〇年代』おうふう、二〇〇八年、二一六〜二三一頁）

- (5) Susan J. Napier "The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction" in Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Farris (eds.), *Magical Realism Theory, History, Community*, Duke Univ. Press, 1995, pp.451-475.
- (6) 中村三春「TVピープル」日常に侵入する不条理の世界」(短編小説 代表作を読む・三)『AEERA Mook 村上春樹がわかる。』朝日新聞社、二〇〇一年、六四〜六五頁)
- (7) 中村は、「別離、失踪、姿を消す行為は、村上小説の重要なパターンの一つである」と指摘し、「たぶん、村上作品にこのパターンが多いのは、それが専心に人間間(特に男女間)のコミュニケーションの困難さを追求する文芸だからである」と論じる。TVピープルの突然の出現もまた、このような男女間のデイスコミュニケーションを表現していると述べている。(同右)
- (8) 野谷文昭「『世界の終わり』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」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九五年三月、五〇〜五六頁)
- (9) 山根由美恵「村上春樹『踊る小人』論―ボルヘスの影」(『国文学』第二〇九号、二〇一一年三月、三三〜四六頁)。なお、山根は「ラテンアメリカ文学は「マジックリアリズム」＝幻想と現実との交錯の技法が多く取り入れられているが、この概念は後の村上の長編に欠かせない要素となっていく」と「マジックリアリズム」にも触れている。
- (10) 福嶋亮大「シニシズム、コマーシャルイズム、マジック・リアリズム―村上春樹から中国現代文学へ」(『ユリイカ』二〇一一年一月、三六〜四四頁)
- (11) 本文の引用は全て「TVピープル」(村上春樹『TVピープル』文芸春秋、一九九三年、九〜五一頁)に拠る。
- (12) およそ百年に渡る歴史を持つ(魔術的リアリズム)の詳細な紹介は本論の枠を超えるため、より丁寧な説明に関しては以下の著書を参考にして頂きたい。
- 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、二〇一二年)
  - 『幻想文学』第五九号 (二〇〇〇年一月、特集「ボルヘス&ラテンアメリカ幻想」)
  - 『ユリイカ』第四六卷第八号 (二〇一四年七月号、特集「ガルシア＝マルケス―『百年の孤独』は語りつづける」)
  - (13) 都甲幸治「ラテンアメリカを引き継ぐ―ジュノ・ディアス『オスカ―ワオの短く凄まじい人生』と北米の魔術的リアリズム」(『ユリイカ』第四六卷第八号、二〇一四年七月号、特集「ガルシア＝マルケス―『百年の孤独』は語りつづける」一三八〜一四七頁)
  - (14) 河野至恩「マジカル・リアリズム」という記号、世界文学を通して知る「世界」(『ユリイカ』第四六卷第八号、二〇一四年七月号、特集「ガルシア＝マルケス―『百年の孤独』は語りつづける」、一四八〜一五四頁)
  - (15) 木村榮一・平田渡訳(水声社、一九九二年、一二頁)
  - (16) 寺尾隆吉によれば、カルペンティエールのいう(驚異)とは、「現実(の観念)の変質、現実のそれまで気づかれなかった側面の啓示、思いもよらぬ現実世界の豊かさの発見によって誘発されるものであり、それが人の内面に引き起こす精神的高揚によって認識される」という。(前掲『魔術的リアリズム 二〇世紀のラテンアメリカ小説』五三頁)

- (17) 野矢文明「笹野頼子論——マジックとリアリズムのはざままで」（『文学界』一九九七年六月号、二七〇～二八〇頁）
- (18) 他には、以上で触れた野矢文明による村上春樹『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』論や笹野頼子の小説における魔術的リアリズム論も存在する。
- (19) 同（注10）
- (20) 結城英雄訳『メタフィクション 自意識のフィクションの理論と実際』（泰流社、一九八六年、二四頁）
- (21) Wendy B. Farris, "The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism", *Janus Head* 5/2, 2002, pp.101-119. 引用は私訳による。
- (22) Wendy B. Farris "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" in Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Farris (eds.) *Magical Realism Theory, History, Community*, Duke Univ. Press, 1995, pp.163-190.
- (23) 例えば、ネイピア（同（注5））は、村上作品の中心となる普遍的な話題として現代の日本社会を生きている個人のアイデンティティ形成の問題を指摘している。マシユー・C・ストレッカーもまた論文「Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki」(*The Journal of Japanese Studies*, 25/2, Summer, 1999, pp. 263-298) において、村上の作家としてのレーゾンデートルは敗戦後に生まれた世代が直面しているアイデンティティ形成の問題だと強調している。なお一九七〇年代に失われたアイデンティティを取り戻すため、村上は魔術的リアリズムという手法を通して、過去の歴史を新たな視点から語ろうとしていると述べている。
- (24) 河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』（新潮社、一九九六年、一四～一五頁）
- (25) 『遠い太鼓』からの引用は全て村上春樹『遠い太鼓』（講談社、二〇〇三年）に拠る。
- (26) 「復活への告知——『遠い太鼓』論」（『村上春樹×九〇年代』第三書館、一九九四年、一一一～一一七頁）
- (27) 「解題」（『村上春樹全作品1990～2000 ①』講談社、二〇〇二年、二九四頁）
- (28) 今井清人「どこからやってきたのか—リトル・ピープル論」（今井清人編『村上春樹スタディーズ2008～2010』若草書房、二〇一一年、二五一～二六四頁）。初出『1Q84スタディーズBOOK1』（若草書房、二〇〇九年）。
- (29) 同右
- (30) 前掲『魔術的リアリズム 二〇世紀のラテンアメリカ小説』（二一九～二三〇頁）
- (31) 同（注3）
- (32) 第四章「テレビの社会力」（有斐閣、一九八五年、二〇三～二〇四頁）
- (33) 同（注4）
- (34) ジャン・ボードリヤール（今村仁司・塚原史訳）『消費社会の神話と構造』（Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, 1970）紀伊國屋書店、二〇〇九年、一七七頁）
- (35) 同（注3）
- (36) 矢野利裕は作品の構造に着目し、「テキストの全体を見渡すことができないうようになっていく螺旋構造は、読者がすでにTVピープル化している可能性をたえず示唆し続ける構造となっている」（傍点原文）と指摘

した。(同(注4))

(37) 『約束された場所で underground』(文藝春秋、一九九九年、一二〇―一二一頁)

(Daimi Katalin、広島大学大学院博士課程後期在学)