

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	原作からの〈逸脱〉：森泉岳土「螢」（漫画）における〈削除〉の戦略
Author(s)	山根, 由美恵
Citation	国文学攷, 250 : 29 - 42
Issue Date	2021-06-30
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00051487">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00051487</a>
Right	Copyright (c) 2021 by Author
Relation	



# 原作からの〈逸脱〉 — 森泉岳土「螢」(漫画)における〈削除〉の戦略 —

山 根 由美恵

はじめに

森泉岳土氏の「螢」(二〇一九・以下森泉版と記す。初出『文藝』二〇一五・冬)は、日本初の村上春樹文学の漫画化作品である。氏はカーボン紙で転写した下絵に水だけを含ませた筆でなぞった後、そこに墨を落とし、細かいところを爪楊枝や割り箸を使って作画する稀有な漫画家である。更に、水と墨で描くというアナログな技法だけではなく、パーツごとに描いた絵をデータ化し、それをパソコン上で組みあわせていく制作方法を取り、作画に対する拘りが非常に強い<sup>2)</sup>。氏の作品は、水墨画のような白と黒のコントラストと量し、尖すぎない輪郭線が特徴であり、ペンで描いた作よりも柔らかな印象を持つ<sup>3)</sup>。黒の斬新な使用方法からオリジナリティが際立っている。「螢」以外にも、オーウェル「一九八四年」(森泉版と同時収録)<sup>3)</sup>、カフカ「城」、漱石「ころ」、ポー「盗まれた手紙」、ドス

トエフスキー「鱈」といった名作の漫画化を試みている<sup>4)</sup>。この四作は、それぞれ十六頁という制限を設け、その世界を表すという挑戦がなされている。この試みに対し、陣野俊史氏(フランス文学研究)は解説で「小説の中で読者をもっとも惹かれていたモノをきちんと指し示すこと。／／森泉岳土の、(あえて言うが)文学的理解力は尋常ではない」と絶賛している<sup>5)</sup>。オリジナルの作においても評価が高く、アメリカやフランスでも出版がなされている気鋭の漫画家である。また、森泉氏は映画監督大林宣彦氏の長女・千葉莟氏と結婚しており、大林監督関係の仕事(挿絵や自作の解説)もあり、映画的手法を感じさせる<sup>6)</sup>ところが多々存在する。

本稿はこれまで研究がなされていない森泉版の分析を行い、森泉版の価値、およびアダプテーション研究の可能性を論じるものである。また今回、作者の森泉氏にインタビューすることができ、創作に関する貴重なお話を伺うことができた(2021.3.8: Zoomで行っ

たもの、インタビューの場合(㊦と記す)。本稿は、同時代で生き、活躍する作家の肉声をリアルタイムで研究に反映させること、つまり同時代研究の有用性に関する一試行である。

\*

森泉版の解説で、柴田元幸氏は次のように述べている。<sup>7)</sup>「十九世紀アメリカの作家ナサニエル・ホーソーンは、人間精神のなかにひそむ罪や闇を探る作品をしばしば書いたが、そこには同時に、人の隠れた罪を探ることこそもっとも許しがたい罪ではないか、という逡巡も見え隠れしている。／この『村上春樹の「螢」・オーウェルの「一九八四年」』のみならず、森泉岳土の作品を読んでしばしば思い起こすのは、そういうホーソーン的な逡巡である。「森泉岳土の描いた一連の顔をしげしげと見てみるわけだが、「サアみなさんこの人の内面はこうなっているんですよ」と作者が言っているような趣は全然なくて、むしろそこから感じられるのは、人の心の中に安易に踏み込むのをためらう、一種慎みのような、ほとんど畏れのような姿勢である。あるいは、そこまで言うのが言い過ぎなら、心の内で起きていることを要約し編集し簡略化して提示するよいうなことだけは何とでも避けようと思っている」とき零雰気、「『螢』や『一九八四年』を構成している言葉の向こうまで踏み込んで、それらを生んだ「元」となった出来事や心理の動きを「摘出」して漫画にしようとするのではなく、あくまで小説の言葉の次元にとど

まって、そのいわば罅を響かせるような漫画をつくっているように思える」。柴田氏は「人の心の中に安易に踏み込むのをためらう、一種慎みのような、ほとんど畏れのような姿勢」、「元」となった出来事や心理の動きを「摘出」して漫画にしようとするのではなく、あくまで小説の言葉の次元にとどまって、そのいわば例を響かせるような漫画をつくっているように思える」と述べているが、私は〈削除〉という戦略を用い、作家が自分の描きたいテーマを選択して絞り、そのテーマをより先鋭化させているのではないかと考えている。それは「慎み」「畏れ」ではなく、「挑戦」であり、千利休が秀吉の前で朝顔を一つ残して後は全て切った挿話に似た「覚悟」があるのではないか。また、「小説の言葉の次元にとどまって」いるのではなく、そこから森泉岳土の選び出した世界が昇華した形で描かれていると考えている。

### 一 森泉版「螢」の特徴

森泉版の出版経緯について、㊦を基に確認しておく。河出書房新社の繋がりで『カフカの「城」他三篇』を村上に贈呈する機会があった。森泉氏にとって村上春樹という作家は特別な存在だった<sup>8)</sup>。村上原作の漫画を書きたいという手紙を同封したところ、漫画化の承認を得た。作品選定に関し、事務所から長編のアダプテーションは積極的に行っていないとの意向があったため短編に絞り、一番

好きな短編「螢」を選定した、とのことである。なお、初出誌の掲載は「城」等と同じく十六頁であるが（後で考察するが単行本掲載時には加筆があり、頁数が増加している）、これは自らが課した条件である。制限を作ったほうがアイデアが浮かぶため、発想の工夫であるとメールでの回答があった。<sup>9)</sup>

森泉版の特徴について、IN・Facebookにおける作者の解説（以下、Facebookの引用はFBと記す<sup>10)</sup>）とともに、粗筋に沿って述べる。森泉版の展開は、①主人公「僕」が「彼女」と東京で半年ぶりに再会し、散歩する↓②過去（「僕」・「友人」・「彼女」の関係と、「友人」の死）↓③散歩だけの関係↓④「彼女」の誕生日を祝い、「彼女」と寝る↓⑤「彼女」に手紙を書く↓同居人から螢をもらって、「彼女」からの返事を反芻しながら屋上に行き、螢を放つ、となっている。

### ①冒頭

森泉版では原作冒頭の寮の同居人の部分（単行本十頁分）を全て削除している。「彼女」の顔のアップ（「僕」目線）から始まることで、「彼女」の存在を印象づけ（価値化…ジュネット<sup>11)</sup>）、「僕」と「彼女」の物語として焦点化している。また、原作では「彼女」が無意識のような状態で長時間の散歩（四谷から駒込）をした文章が印象深いが、森泉版では地名を書かず、断片的な散歩の描写となっており（地名は中央線という言葉のみ選ばれている）、「彼女」の精神的な不安

定さは原作ほど印象づけられていない。地名を描かないのは、漫画の表現としての工夫である（FB）。地名を入れた画を描くと、地名に関する画が小説の文字表現よりも鮮明に印象付けられ、作品のカラーを規定してしまうため、敢えて地名は省略している。

代わりに、作者は「僕」と「彼女」に一定の距離がある方向性を重点化した（図1右）。FBでは「まるで自分の体がふたつにわかれていてね」ということです。この2コマでは「僕」と「彼女」が別々のコマにいるように配置しています。／3コマ目では「遮断」機で、分かつイメージ。つづくコマでもふたりは別々のコマにいて、「一緒にいるのに一緒にいない」というイメージで描いています（2020.2.21）と解説しており、INでも同様の説明があった。特に「まるで自分の体がふたつにわかれていてね」というところは、「彼女」の顔を分割した形で描くことで、視覚的に「彼女」の体が分離していることを明示している。また、原作における散歩コース（四谷↓飯田橋↓神保町↓お茶の水↓本郷↓駒込）は、現在実際に歩くところと踏切は存在しない<sup>12)</sup>。しかし、原作の「都電に沿って駒込まで歩いた」（一九頁）を重視し、「僕」と「彼女」の関係の「分断」性を意識付けるために、踏切の画を敢えて挿入している。

### ②過去

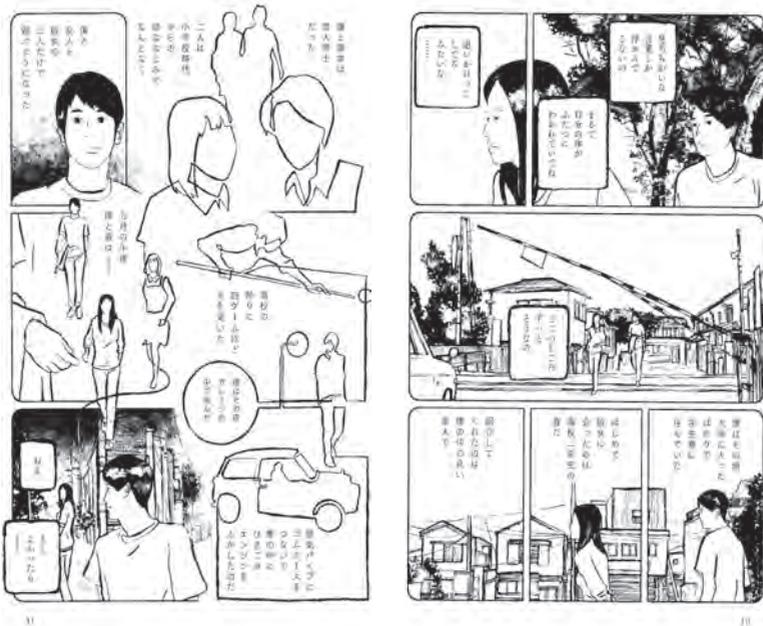
②過去は、原作のエッセンスを凝縮した表現となっている（図1

左)。作者は「彼女」と「友人」は幼なじみの恋人で、まさに「ふたりでひとり」というイメージです。なのでふたりをくっつけた状態でひと筆描きにして（1コマ目）、一方の行方は「友人」の死で行き止まりに、もう一方の行方は現在の「彼女」へと導くかたちで表現しました（FB：2020222）と述べている。こゝで押さえておきたいのは、「彼女」も「彼」も輪郭線のみで描かれており、内面を読み取ることができない姿になっていることである。このページで表情があるのは「僕」だけが、森泉氏はデビュー前シルエット（輪郭線）のみで漫画を書いており、少しずつ目鼻口を描いたという稀有な漫画家で、そのため表情を描いたコマには「ここぞ」という思いが込められている。<sup>13)</sup>

「ふたりでひとり」であった状況に「僕」が入ることで、結果的に「彼」と「彼女」の道を別れさせた形になるが、輪郭線の過去の二人の描写（髪の毛がベタ塗りなしの白）には交流があったはずの「僕」が描かれていない（例えばピリヤード場での「僕」等）。「僕」の顔（現在の「僕」）は、目線が遠くを見ており、口は閉じられ、何も語らず、離れた距離から二人を見つめることしかできない存在のように描かれている。「僕」と一人の間には線引きがなされており、過去も現在も二人の世界を距離を取って見つめていたことを想起させる。

また、原作や「ノルウェイの森」で注目されてきた「死は生の対

（図1）



極としてではなく、その一部として存在している」という文章は削除されている。これは①での「彼女」の精神的な不安定さの抑制と同様に、「僕」と「彼女」のすれ違いに焦点化する森泉版の特徴といえる。地名の削除と同様に、「死」に関して的印象的、かつ方向を定める文章を出すのではなく、「僕」と「彼女」のストーリーに集中させる意図が考えられる。あとがきに「主人公の抱える、持て余すほどの孤独やだれかへの渴望は僕にも覚えがあり、自分に重ねて何度も何度も読みかえした」と記しているように、原作における「彼女」の精神的な不安定さや明確な死の表出ではなく、「彼女」に繋がりたいのに、繋がることできない「僕」の「持て余すほどの孤独」という読者が感じたことがある感覚、共感しやすい物語として描き直しているといえる。

### ③散歩だけの関係―映画的表現―

森泉版のオリジナリティとして特に注目すべき方法として、映画的な視点の転換がある。テキストはA…「僕」目線とB…カメラ・アイに分かれ、Bのカメラ・アイには①クローズアップ、②ミディアム・ショット、③ロング・ショットという三つの視点が使用されている。

(図2)



この頁は、「彼女」の顔のアップ(図2中)以外はBカメラ・アイが使用されている。「彼女」の顔は「僕」から見た顔・A「僕」目線と考えられる。この顔のアップは背景がなく、目線が読者を直接見つめるかのような眼差しになっているため、強い印象を与える。テキストで言えば、この目線の先に「僕」がおり、会った瞬間は「彼女」との交流に期待を持てるように見える。しかし、その次のコマには「しかし／その先のことは／僕には／わからなかった」と続く。カメラ・アイになることで二人の表情が読み取れるが、「僕」は彼女の後ろに位置し、彼女の視線も下にあって、アップのときのような眼差しがない。ここでは二人の親密さは感じられない(図2下)



↓「彼女は時々／僕の腕に体を寄せた／でも／それだけだった」(B  
③ 遠い距離 Ⅱ 「彼女」の心は自分にはないと思っっているⅡ完全に離  
れている) + 冬(冬の散歩の具体的な記述は原作になく、森泉版  
オリジナル。雪の描写は心的な寒さを想像させる表現と考えられ  
る 図3)

原作は終始「僕」の一人称語りとなっており、語り手の転換はな  
い。しかし、森泉版はA「僕」目線(「僕」との一体化)、B①クロー

ズアップや②メディアム・ショットによって「僕」の表情を描き、  
「僕」の内面を読み取らせるもの、B③ロング・ショットにより「僕」  
を突き放した目線(俯瞰的視点)といったような視点転換が行われ  
ている。通常の漫画はカメラ・アイが多いが、森泉版では短い間  
で視点が変わることで「彼女」の内面を読み取ることができないた  
め揺れ動く、不安定な「僕」の心境が表されている。更に、ロング・  
ショットへの移動があることにより、「僕」と距離を持って冷静に  
観察している俯瞰的な語り手を意識させ、「僕」に側で寄り添う存  
在がないことを印象づけている。これは原作の「僕」の内的ドラマ  
よりも孤独な状況にある「僕」という存在を表現しえており、原作  
からの〈逸脱〉を見出すことができる。

なお、森泉版オリジナルである冬の散歩の画については、場面の  
候補をいくつか書き、その中で最も相応しいと感じた冬の情景を選  
択したとのことである(図3)。橋がかかった雑木林で雪が舞うこの  
場面は非常に凝った画になっているが、書く労力よりも場面を選ぶ  
方が難しかったと語っている。漫画の作画の選定は、読者が想像す  
る以上に様々な試行(選択と削除)が行われたものとなっており、  
テキストを削り出す側の苦勞の一端を知ることができた。

#### ④ 「彼女」の誕生日

「彼女」の誕生日の場面は、「ノルウェイの森」で克明に描かれた

ような性の描写はなく、見開き二頁を使った腕と輪郭線のみの裸の様子だけが描かれ、性の要素が薄められている。ここで際立つのは、「彼女」の顔が目鼻口のある顔からのっぺらぼうの顔へ一瞬で変化したコマである(図4)。

(図4)



語るべき言葉を失い「そこにはもう／何もなかった」といった「彼女」の内面を一コマで的確に表している。この表現は映画だと過剰な演出になりかねないが、漫画の場合違和感なく受け止めることができる。漫画というメディアの特色として注目すべき方法と考えられる。また、原作や「ノルウェイの森」(特に映画「ノルウェイの

森)では言葉を失った「彼女」が号泣し、「彼女」が心理的な限界を超えたことを表す展開となっているが、森泉版では黒い背景に白い「彼女」のシルエットが切り取られた姿が一コマのみで描かれ、そこでは涙が少し落ちていているという抑えた表現がなされている。「彼女」の号泣する場面は淡々とした印象の強い原作の中で数少ない動的な展開の一つであるが、敢えてこの場面を抑えた表現で描くという戦略が取られている。つまり、「彼女」の表情の消去や白い背景を黒い背景に暗転させるという描写によって、「僕」が「彼女」の内面を読み取ることができないことを表している。「彼女」の号泣の激しさの表出よりも、「彼女」が言葉を失い、内面が空っぽになって闇の世界に行きかけていることをぼんやりと理解しながらも、その内実を理解できない、「彼女」と「僕」のディスコミュニケーションに重きを置いていると考えられる。

そのことは「彼女」との肉体関係が「彼女」の腕のみの一コマだけで描かれていることと重なってくる。見開き一ページを使った腕の描写は初出になく、新たに付け加えられたことから、この腕だけの描写には強い意味がある。「ノルウェイの森」では「彼女」が「僕」との行為で感じていた描写、阿美寮でキズキのときにはなかった濡れた事実などを直子が語っていることで、この時の肉体関係は一つの奇跡的な行為となっているが、森泉版では見開き一ページでただ伸ばされた片腕のみ描かれている。指が力なく伸ばされていること

から、「彼女」は意志がなく、茫然とした受け身であると言える。つまり、からっぽになった「彼女」は「僕」を無気力に受け入れたに過ぎず、肉体関係は心の通わない、悲しい行為であったように読み取れる。このように森泉版では短篇「螢」を基準としながら、要所要所で「ノルウェイの森」を想起させる表現がある。それは本歌取りのような効果を狙っていると言えるが、あくまでそれは効果にとどまっている。最後のクライマックスの場面で考察するが、森泉版は短篇「螢」の完結した世界観「螢の光を掴めない」「僕」の孤独を描き出しており、原作は短篇「螢」であることは揺るがない。

更に、「僕」が「彼女」の部屋から出る場面も映画的な表現がなされ、A「僕」目線のコマが続いていることも特徴として挙げられる。最初は天井が見えるコマになっているが、これは「僕」が寝ている状態からの目線である。次に座った状態から見えるレコード盤（原作通り）とワインの瓶（原作ではテーブルの上にケーキがあったが、ここでは床のワインの瓶へ変更されている）、その次に机の辞書とカレンダー（原作通り）が見えることで、「僕」が立ったことがわかる。その次のコマ、台所の流し台に関する記述は原作にない。ここで流し台を書くことで、「僕」が「彼女」の寝ている部屋から離れているのがわかる。そして、離れた位置から「彼女」の裸のシルエット（体の輪郭線のみ）が描かれ、「僕」の言動が「彼女」に届かない様子を描き出している。

### ⑤ 結末…「彼女」への手紙、返事、屋上で螢を放つ

森泉版では「彼女」への手紙を書くコマの前に、国旗を掲げたポールや寮の風景が描かれている。国旗の描写は原作や「ノルウェイの森」を読んだ読者が想起できる寮のエピソードが浮かぶ（中野学校と突撃隊）。これらのコマは冒頭で削除した寮に関する情報を、ストーリーの邪魔にならない形で書き足した工夫と言える。なお、この寮の描写は「螢」「ノルウェイの森」のモデルとされる和敬塾の取材に基づくものである（註）。

原作では「僕」が長い手紙を書き、その後すぐに「彼女」からの返事文章が続くが、森泉版では「僕」の手紙（文章を活字の形にせず、絵の中に長い文章の自身を手書きで書いている）と「彼女」の返事の中に長い文章の自身を手書きで書いている）と「彼女」の返事の間同居人が螢をくれた話を入れ、時間軸を少し変化させている。この変更によって、屋上での「僕」の内面が「彼女」の手紙の反芻へと一本化されることになる。原作では「僕」の手紙↓「彼女」の返事↓返事を何百回も読んで、答えを見いだせない日々が描かれ、アスタリスクで区切りがついている。つまり、僕の手紙と彼女の返事という一つの出来事が描かれ、螢を放つ場面と分けられている。手紙が一段落した後同居人から螢を与えられ、螢を放つが、この屋上の場面では「彼女」の手紙の内容については触れられていない。原作は「僕」が昔螢を見た記憶を思い出そうとしている描写があって、その後には螢が飛び立つのを辛抱強く待つという展開

になっている。つまり、原作の「僕」は「彼女」のことだけを考えているという展開にはなっていない。しかし、森泉版では、「彼女」の手紙を反芻しながら屋上に向かっており、この螢を放つ場面では「彼女」の返事の内容と強くリンクした「僕」の姿として描かれることとなる。

また、寮の屋上に行く場面は、原作通りの移動の様子をA「僕」目線の動きによって、動的な表現として描いている。寮の廊下↓食堂↓屋上への階段↓ドア（遠景）↓半開きのドア（近景）↓給水塔のはしごとといったように多くのコマを使用しながら屋上への移動を描くことで、クライマックスに近づいていることを印象づけている。移動に関して「僕」目線で描くことは「僕」の表情が描かれていないことを意味する。給水塔に座った場面からBカメラ・アイに移動し、「僕」の表情が明らかにされてゆく。つまり、A「僕」目線による風景描写（「僕」の表情なし）を続けた後で、最後の螢の光を追い求める「僕」の表情に焦点化させる構図となっている。

拙稿で原作の結末部を「これまで、〈螢〉は「僕」から離れていく、もしくは消えていく存在として捉えられてきた。しかし、この場面では〈螢〉は消えたが、その「光の軌跡」は残り、その「光の軌跡」を迫おうとした「僕」がたった一人取り残されている。このことは、〈螢〉に象徴される闇へ向かう者（友人・彼女）の世界から「僕」が疎外されているとも考えることができる。つまり、「僕」の視点

から見た、去るもの、消えるものとして〈螢〉に注目するのではなく、〈螢〉の光を求めながら届かない「僕」に主眼を置く立場である」と捉えた。<sup>15</sup> 森泉版の結末も「僕」が取り残される表情が強く印象付けられている。それは初出になかった黒いコマの付け足しにも同様のことを見いだせる。この闇の中に「僕」は含まれない。「友人」と「彼女」の世界から阻害された感覚を強く印象付けるための「継ぎ足し」（ジュネット）<sup>16</sup>と考えることができる。

## 二 回想の物語・語らない「僕」・螢の「光」

最後に回想の物語という設定について考えたい。森泉版では全てのコマの縁が丸くなっている。作者は「どうしてこのマンガはコマの縁が丸くなっているのか」というと、回想だからです。これは木下恵介監督『野菊の如き君なりき』からインスパイアされています。<sup>17</sup> 『野菊の〜』も冒頭に笠智衆が出てきて過去を回想するというかたちで映画がはじまるのですが、本編のあいだずっと画面に額縁のようなマスクがかかっています。『螢』『ノルウェイの森』も回想の物語なので、そうさせてもらいました（FB：2020.2.22）と述べている。

更に、「僕」が直接話法を行っておらず、その意図を次のように述べている。「僕」はひと言も喋ってません（ナレーションをのぞき）。小説にこんな一節があるからです。「しかし僕にはうまく話す

ことはできなかつた。彼女が最初に僕に言ったように、正確な言葉を探そうとするとそれはいつも僕には手の届かない闇の底に沈みこんでいた。「彼女」とおなじく、じつはやはり「僕」もうまく喋れないのです。なので、全篇をとおして「僕」が吹き出しをとおして喋らせることはしませんでした。そしてその「手の届かない闇の底」という小説の言葉が、最後のあのシーンと呼応するわけです。／この『螢』という作品の特徴のひとつは、「僕」も「彼女」も「友人」も、マンガではほとんど割愛してしまいましたが寮での「同居人」もみんな伝えることが苦手なんですよ（同居人は「地図」という言葉を喋ろうとすると100%もつた）。これは「彼女」が僕たちの暮らす世界を「不確実な世界」と呼んだことと正体だと思えます」（E.B. 2020.2.22）。

「僕」の語りは全て心内語（吹き出しのない文章）で、直接話法は「彼女」（過去）のみである。「僕」「彼女」（登場していない同居人も）がコミュニケーションを取ることが苦手であることを表すための工夫と述べている。漫画で主人公の直接話法（吹き出し）がないことは極めて珍しい。「僕」の直接話法がないということは、「僕」が回想している現在においても過去に囚われたままの状態であること、つまり、結末部で描かれた闇の中で一人で取り残された状態から心理的に抜け出せておらず、自分と「彼女」との関係を反芻し、現在でも迷い続けていると捉えることができ

る。また、テキスト全体を通してダイアローグは皆無である。原作で彼女や同居人の発話に対して「僕」が反応した言葉は全て削除されており、「僕」の発話は地の文で一箇所だけ（僕はどのように／彼と／寝なかつたのか／訊ねてみた」（二〇頁）である。ダイアローグができず、モノローグのみの関係―ディスコミュニケーション―を強く印象づける工夫であると考ええる。

そのことは、最後の螢の「光」の解釈にも繋がる（図5）。原作では「螢が消えてしまったあとでも、その光の軌跡は僕の中に長く留まっていた。目を閉じた厚い闇の中を、そのささやかな光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもさまよい続けている」（四二頁）という記述があるので、最後の光は「僕」が見ている残像（もしくは想像の光）であることが明確になっている。森泉版では、この文章は削除されている。最後の光を追う「僕」の様子は、「いつもより」「風の音が／くっきりきこえた」（二五頁）、「指は何にも／触れなかつた」「その小さな光は／いつも僕の指の／ほんの／少し先にあつた」（二六頁）という文章だけで、最後のコマで僕が指を伸ばした先にある光は現実の螢の光と読むことも可能となっており、読み手によって二つの解釈が可能な描き方になっている。

(図5)



□によれば、四コマ目の「僕」の手は現実の手を描き、その次の五コマ目の手は黒の背景から切り取ったような形の手（シワなどを描かない）として描き分けており、後の方の手は現実ではなくイメージの手としているとのことである。この発言からすると最後の光は原作通り幻影の光とみなした方が良いかもしれないが、現実の螢の光なのか幻影なのかがわからない曖昧な形になっている方が、テキスト「螢」にふさわしいと考える。

合わせて、「光」を「不確実な世界」との関係と合わせて考えてみたい。□で作者は「彼女」の手紙に描かれた「不確実な世界」

は現実の世界であり、現実世界が「不確実」であるため、「僕」「彼女」はうまく言葉が話すことができない。対して、死の世界は「確実な世界」となっている。死という厳然たる事実「確実」な状況であり、「確実」さを求め、「彼女」は「不確実な世界」から「確実」な世界に惹かれ、移っていった。そして、螢の光は「友人」や「彼女」を示しており、「死」の世界を意味している、と解説している。稿者は、螢の光が「友人」や「彼女」を示していることを首肯しつつ、螢の光を死の世界の表象とするのは少し疑問を持っている。言うまでもなく日本文学において螢の光は魂を表象しているが、ここでの魂は生の世界と死の世界を行き来することができる存在である。つまり、魂の姿が生の世界で見えることに意味を見出す立場である。周知の通り、仏教では四十九日まで魂は成仏せずに彷徨っている。換言すれば、死者の魂は「不確実な世界」である現実世界から、「確実な世界」としての死の世界へ移行するが、それはすぐには行われず、一定期間（盂蘭盆会等も含む）二つの世界の間で曖昧な形で存在し、生者からもその姿を見ることができるとして、この螢の光を捉えてみたい。主人公「僕」は不確実な世界（生の世界）の中で、言葉を積極的に話すことはできず、死の世界へ惹かれながらも、現実世界に留まり続けている。そういった死の世界（確実な世界）へ憧れを持つ人の前に見える魂がこの螢の光なのではないだろうか。「僕」は死の世界へのシンパシーを持ち、死の世界に行く存

在(螢の光)を見ることができると、その光を掴むことができない。そう考えたとき、「僕」は生と死の世界の狭間で永遠に迷い続ける存在として捉えることができ、「僕」の孤独は超絶した厳しさを増す。

## おわりに

森泉版「螢」は様々な工夫がなされている。回想であること表示のための丸いコマの縁、主人公の直接話法の削除、主人公視点とカメラ・アイの混在による心理変化、俯瞰的語り手のような存在を想起させるロング・ショット、「僕」と「彼女」の断絶を表すためのコマの分割、表情がある顔からのっぺらぼうへの変化により「彼女」の感情の喪失の表象など、通常の漫画では珍しい方法がふんだんに使用されている。これらの技法を駆使し描かれたのは、「彼女」に近づきたいと思いつつもその思いが届かず、決定的に離れてしまいった。大林宣彦監督は森泉氏の『うとそうそう』の解説文を書き、回想の現在においても闇の中で光を追い続ける「僕」の孤独であり、次のように述べている。<sup>18)</sup>「森泉岳土は、純白の画用紙に先ず、小さな点を落とした。『8Bのエンピツです』。成程。これは先ず、この広大な宇宙空間に於ける、己の存在の証であろう。曰く、ボクハココニイマス。／そしてその点は、時と環境に応じつつ、次第に上下左右に伸び始め、鋭敏なるその感じる所に因って、カクカクと曲り行く。うむ成程、これはカタカナだな。それは己の、則ち覚

悟の様でありますね。／そして、その線は、突然、ふっと跡切れて、跡形も無く消え失せる。ふむふむ、これは更に、断念を示しおる。／成程、因って、これは、「断念と覚悟」の一作でありますな。／この様を「純文学」と僕は称していて、つまり「森泉岳土は、純文学の作家である」、が、僕のこの一文の根拠となる視座だ。僕の渾身の一作、檀一雄の純文学『花筐』映画化の行方を彼に託した理由も、そこにあるだろう」。

大林監督が述べたように、森泉版「螢」は純文学に繋がる一つの文芸作品となりえている。ここには「覚悟」を極め、テーマを削ぎ落とし、「僕」の孤独に一本化した姿がある。森泉版「螢」は優れたアダプテーションであり、漫画と文学双方の新たな可能性を見出すことができるテクストと考える。

## 注

注1 一九七五年生まれ。二〇一〇年「森のマリー」にて商業マンガ誌のデビューを果たす。

注2 森泉岳土インタビュー： <https://comicstreet.net/interview/author/takehito-morizumi/>、二〇二二年六月八日最終閲覧。

注3 森泉岳土「村上春樹の『螢』、オーウェルの『一九八四年』」(河出書房新社・二〇一九)

注4 森泉岳土「カフカの『城』他三篇」(河出書房新社・二〇一五)

注5 森泉岳土「カフカの『城』他三篇」(河出書房新社・二〇一五、八〇頁)

注6 青柳将人「コマ割りのどこにも属さない絵を描きながらストーリー

として成立させてしまう他に類を見ない表現方法、そして詩的な後味を残す文学的な語り口で、漫画界のみならず作家、映画監督、アーティスト等、様々な業界にファンが多く存在する」。https://honshukijp/review/39645.html?fbclid=IwAR04AHXKIYsTlPpocPeTWHrIdGgGfzbWC1gApg1Y2kmd8U\_b8mhnVTn8ID\_110121年六月八日最終閲覧。

注7 『村上春樹の「蝨」、オーウェルの「一九八四年」』(河出書房新社・二〇一九、二〇一六―二〇八頁)

注8 稿者とのメールにおいて、「ひとりの作家というよりむしろ「命の恩人」と言ってもいいくらい、僕の人生を大きく救ってくれました」と記している。注9では大学時代に出会ってから現在に至るまで小説を全て読んでいる数少ない作家であり、人生を通じて、小説を読み続けている作家は村上以外にはいないと語っている。

注9 本稿の査読において、森泉版の頁数に関する問い合わせがあった。森泉氏にメールで質問をし、その回答(2021.6.24)を反映させている。

注10 森泉岳土 Facebook (2020.2.20<sup>1</sup>、2020.2.21<sup>1</sup>、2020.2.22<sup>1</sup>)の記事・友達申請をした際に見られるもの

注11 ジュネットは「ある登場人物の価値化とは、語用論的または心理的な変形の手段によってその人物に、イボテクストで与えられていた役割よりもさらに重要な、かつ/またはさらに「共感的な」役割を、イベルテクストの価値体系において賦与することにある」と述べている。(ジュネール・ジュネット『バランステスト』みすず書房・一九九五、五七三―五七四頁)

注12 注でこの散歩コースを実際に歩いたと伺った。稿者も同様に歩いたことがあるが、踏切はなかった。

注13 「いちばん古い作品は『ハルはきにけり』で、描いたのは二〇一〇年だ。もともと『す』とシルエットで作品を描いていたので、顔を描くという

だけで、ひとつの挑戦だった。担当編集者の岩井氏ははじめてお会いしたときに「えーっと、目鼻口を描くのはお嫌ですか?」と困った顔をされていた。「うーん、まあ」と僕も困った顔をしていたと思う。(森泉

岳土「祈ぐた暮古」KADOKAWA・二〇一三「解説 あるじは経緯な」ページ数な)「デビュー作である『森のマリー』は、掲載までに経緯はあったが、なにを置いても、漫画家のいしかわじゅん氏から「目鼻口を描かない」と助言をいただいたことが大きい。そんな助言をいただくのもどうかと思うが、しかし、というのも、お見せした作品はすべてシルエットで描かれていたのだから、ほかに言いようがなかったのだろう。そこで「目鼻口を描くならば、目鼻口を描く理由がなければならぬ。そうだ、人物と影が入れ替わる話を描こう」と張り切り、途中マンガの上下をも入れ替わる意欲的な作品を描いたのだが、いしかわ氏が紹介してくださったコミックビームの岩井氏は苦い顔をされていた。今となっては、それはそうだという気がする」(森泉岳土『耳は忘れない』KADOKAWA・二〇一四「未来、今は過去」ページ数な)

注14 森泉岳土『村上春樹の「蝨」、オーウェルの「一九八四年」』(河出書房新社・二〇一九、二〇四頁)

注15 山根由美恵「蝨」に見る三角関係の構図―村上春樹の対漱石意識―」『国文学攷』二〇〇七、七頁)

注16 ジュネットは「ある作品が、作者の死亡とか、あるいは何にせよその他の理由で決定的に放棄された結果として未完成のまま残された時、継ぎ足しというのは、それを作者に変わって完成させることにあり、作者とは別人の行為でしかありえない」と述べている。(ジュネール・ジュネット『バランステスト』みすず書房・一九九五、二六三頁)

注17 森泉氏のFacebookでは上記のURLが引用されている。https://www.youtube.com/watch?v=5RVpQUcKpfs&fbclid=IwARILHkuzZ0gGrRR

uzCWkew6Dkz3KNSAJNS64eUegqmTqWhAloljp-6nAA: 110111年六月  
八日最終閲覧。

注18 『森泉岳土』うとそうそう』（光文社・二〇一六、一六〇～一六一頁）

\*本稿は第十回村上春樹国際シンポジウム（二〇二二年六月五日・淡江大学  
主催・オンライン発表）における発表「原作からの〈逸脱〉―森泉岳土「螢」  
（漫画）における〈削除〉の戦略―」を基にしている。席上多くの有益なこ  
意見を賜った。記して御礼申し上げたい。また、本稿は科学研究費補助金（研  
究課題番号20K21960）による成果の一部である。

\*テキストは森泉岳土『村上春樹の「螢」、オーウェルの「一九八四年』』（河  
出書房新社・二〇一九）、村上春樹『螢・納屋を焼く・その他の短編』（新  
潮社・一九八四）を使用した。

―やまね・ゆみえ、山口大学教育学部准教授（特命）―