

# レイモンド・チャンドラーから村上春樹へ

— 仮説のモラルの構築 —

岡田善明

Yoshiaki OKADA. Haruki Murakami's Reception of Raymond Chandler – fictional morals in Murakami's works. *Studies in International Relations* Vol. 34, No. 2. February 2014. pp. 87 – 96.

Haruki Murakami's works have been read all over the world and they are said to be influenced by European and American literature. Especially Scot Fitzgerald's and Raymond Chandler's works have influenced him a great deal. In this thesis I will clarify Murakami's way of writing works with his creating philosophy of 'fictional morals' which, he said, were borrowed from Chandler's ways of creating novels, although it is not Chandler's theory. I will discuss how he used it for his own creation of his works to search for the essential qualities of his literature.

世界的に読まれている村上春樹の作品は欧米の文学の影響を受けているが、米国の作家からは特徴的な影響が窺える。特にスコット・フィッツジェラルド、レイモンド・チャンドラーの影響を大きく受けている。本論考では村上がチャンドラーの作品から影響されたと自らが言うところの「仮説のモラル」を考察し、彼が作品において、いかに仮説のモラルを構築し自らの作品の創作を行ってきたかを論述し村上文学の本質を究明する。

## 1. チャンドラー作品における「モラルの仮説化」

レイモンド・チャンドラー作品の主人公である探偵マーロウについて、村上春樹は川本三郎『都市の風景学』のなかで川本三郎との対談で次のように述べている。

**村上** マーロウっていうのは個人営業だから、自分で体系を作っていかなければならなかったということがあると思うんです。そこでマーロウはモラルという仮説を持ち込んだわけだけど。

**川本** 自分なりの美学を持っている人ですよ。

**村上** ええ、ただ、それが仮説であるってことは自分で認識しているわけですよ。だから、

やさしさっていうものがあるとすればそこだと思っんです。ホントではないことで自分が行動しているという認識があるわけだから。「大義」ではないですよ。(p.57) (下線は執筆者、以下同様)

このように村上はマーロウのモラルが仮説で大義ではないと述べている。また村上は『ロング・グッドバイ』訳者あとがきで次のようにも述べている。

チャンドラーは「仮説」という新たな概念を持ち込んだのだ。それがまさに小説家としてのチャンドラーの創造的な部分である。チャンドラーは自我なるものを、一種のブラックボックスとして設定したのだ。蓋を開けることができない堅固な、そしてあくまでも記号的な箱として設定したのだ。自我はそこにあり、十分機能している。しかしあるにはあるけど、中身は「よくわからないもの」なのだ。そしてその箱は、蓋を開けることを特に求めてはいない。中身を確かめられることを求めてはいけない。中身を確かめられることを求めているわけでもない。(pp.541-542)

チャンドラーが「仮説」を持ち出し、自我なるも

のを一種のブラックボックスとして設定し、記号的な箱として、自我はそこにあるが中身は良くわからないものであるとしている。実際にチャンドラーは作品にこのように村上が言う仮説のモラルをもとにして、記号的なブラックボックス的な自我を持つ探偵マーロウを描いているのであろうか。Frank MacShaneは*The Life of Raymond Chandler*でチャンドラーの創作について以下のように述べている。

Chandler put it succinctly by saying that the private detective of fiction “does not and could not exist. He is the personification of an attitude, the exaggeration of a possibility.” (p.70)

このように、マーロウについて、実在していない実在できない一つの行動の人格化であるが、一つの可能性の誇張であり、更にすべては探偵が完全な存在である、とチャンドラーは考えていたと、マクシェインは述べている。井上健はマーロウのモラルは、「ハードボイルド・ヒーロー、ことにチャンドラーの主人公が、宗教的モラルの揺らいだ社会で棲息していく際に、自らに課した行動原理のような意味」があると述べているが、まさにチャンドラーの意図していたマーロウのモラルを表現していて、村上のいう「記号的」な「大義のない仮説のモラル」ではなく、もっと実質的なモラルと思われる<sup>1)</sup>。

マクシェインは同書で、マーロウは伝統的なアメリカ文学におけるヒーローのように自分自身の道徳基準によって生きていと述べている。

His very existence is an implied criticism of their incompetence, corruption, or both. The “private eye” as portrayed by Chandler is a fictional hero in the central tradition of American literature. Like so many rebellious and individualistic characters in the novels of Hawthorne, Melville, Cooper, and Mark Twain, he lives by his own code of morality. (p.52)

チャンドラーの描く私立探偵は、自分自身の道徳

的規準によって生き、世間一般のしきたりに従わない、と言っているように、中身の良くわからないブラックボックスの中にある自我でないことがわかる。そしてマクシェインは更にこのようなヒーローの描き方は作家の経験と潜在意識とが関係すると次のように述べている。

A literacy character, especially if he is the hero or central character of a book, will almost certainly have something to do with the author’s own experience and with his unconscious. To some degree he may well be modeled on the author, or even the author’s inflated idea of himself, but once he starts to talk and act, once he enters the world of fiction in which he lives, he develops his own characteristics. (p.199)

このように述べて小説のヒーローが作家をモデルにして生まれ、ある程度まで、作家自身か、あるいは、作家が自分を膨らませた姿をモデルにして生まれていると述べて、マーロウが記号的なブラックボックス的な自我を持っているように描かれているわけではないことがわかる。この解釈から判断すると、村上が言う「モラルの仮説化」という表現は適切でなく、マーロウのモラルは作家のモラルを基準にしていると判断でき、作家のモラルを離れた完全なモラルの仮説化は不可能で、作家のモラルが基準となる。村上『群像』1983年4月号のエッセイ「記号としてのアメリカ」で次のように述べている。

ぼくは実態としてのアメリカには殆ど興味が無い。言い換えれば僕は共同空間としてのアメリカ合衆国を同時的に認識したいとは思わない。僕に興味があるのは、僕が僕自身の時間制の中で認識するアメリカであり、あるいは想像するアメリカである。それはつまり、小さなガラスからのぞきこむアメリカである。そのガラスはロックンロールであり小説であり、ある場合は純粹な情報 — 情報であるというだけの理由で成立する情報 — である。(p.219)

このように、村上にとってアメリカは、自分の時間制の中で認識した小さなガラスからのぞきこむアメリカで、真実のアメリカでなく、従って真のアメリカばかりでなく、チャンドラー作品のマーロウの理解も自らの色眼鏡でのぞきこみ、村上は自らの判断でマーロウの描写を仮説と解釈したと思われる。村上は『海』1982年5月号の「同時代のアメリカ5, 都市小説の成立と展開」でマーロウについて以下のように述べている。

チャンドラーは都市の幻想性を確実に見抜いていて、だからこそチャンドラーはロス・アンジェルスという極めて架空性の強い都市をより一層架空化し、そこに架空化したモラルの具現者を「私」「I」という観念として（実にprivate eyeである）放り込むことによって、都市におけるリアリティの原型を作り上げたのである（p.203-204）。

このように村上は、チャンドラーが彼の作品の中心都市を架空化して作品に描き、そこで探偵としてマーロウが、仮説のモラルにより活動し、都市のリアリティを構築したことを述べているが、これは、村上によるチャンドラーの創作意図の拡大解釈か誤解のためと判断できる。

村上はマーロウが仮説のモラルを持っているかのように実際の作品 *Farewell, My Lovely* でも原語を拡大解釈して、次の例のように訳している。

“You seem to have some sort of theory. Blackmail I do not pay. It buys nothing – and I have many friends.”（pp.158-159）

（村上訳）

「君はどうやら仮説みたいなものを持っている。私は恐喝は相手にしない。金を払ったところで何も解決しないし、私は多くの友達を持っている。」（p.244）

ここは霊能力者のアムサーがマーロウに話をしてしている場面であるが、some sort of theoryを「仮説みたいなもの」と訳していて、村上はアムサーにマーロウが仮説みたいなものを持っていると言わせて

いる。ここではtheoryが使われていて、それを「仮説」と訳するのは将に村上の先入観念からの訳で、もし「仮説」の意味で書かれているのであれば、チャンドラーはhypothesisを使ったであろう。ちなみに清水俊二はsome sort of theoryを「何か考え」と訳していて、より適切と判断される。

また村上は「仮説のモラル」を *Farewell, My Lovely* の次の場面の解釈にあてはめて、以下のように訳している。

That a man occasionally smoked a stick of tea, a man who looked as if any touch of the exotic would appeal to him. On the other hand lots of tough guys smoked marijuana, also lots of band musicians and high school kids, and nice girls who had given up trying. American hashish. A weed that would grow anywhere. Unlawful to cultivate now. That meant a lot in a country. As big as the U.S.A.（p.103）

（村上訳）

一人の男がときどき大麻煙草を吸っていたということ。一人の男が何やら異国風のものに弱かったらしいということ。その程度だ。タフな男たちだって、ずいぶんマリファナを吸っている。たくさんのミージシャンや、ハイスクールの生徒や良い子であることを放棄した良家の娘たちも吸っている。大麻草。その葉はいたるところですくすく育つ。今ではその栽培は法で禁じられている。しかしアメリカみたいな広々とした国では、そんな規則はほとんど有名無実だ。（p.157）

まず、仮定法で書かれていることを村上は無視して断定的に訳していて、特に最後の「有名無実だ」の訳はチャンドラーの原文を曲解して、自らの仮説のモラルの考え方で、まさに村上が理解するアメリカの仮説のモラルを描いていると言えるのではないだろうか。清水俊二訳は「アメリカのような国で、麻薬やタバコを取り締まることはむずかしい」と適切に訳している。

## 2. 村上春樹の「モラルの仮説化」による創作

村上は『ロング・グッドバイ』訳者あとがきで、チャンドラーの創作法について次のように述べている。

チャンドラーは行為と行為の間の相関性をとぎすませることによって、読者の観念の中に「仮説としての」自我を着実に作り上げていく。それは仮説であるから、はっきりした定型を持たないし、理論的にはどんなものであってもかまわない。自我と現実の関わり合いについて、作者は具体的な説明をなんらする必要がない。ある行為とある行為とのあいだに相関性Aが生まれる。別の行為と別の行為の間に相関性Bが生まれる。そして相関性Aと相関性Bとのあいだに、複合相関性Cが生まれる。そして・・・という具合に相関性は物語の中で自動的に、等比階級的に膨らんでいく。そのふくらみが仮説としての自己のリアリティをよりリアルに高めていくわけだ。そしてそのふくらみが仮説の無意識的な雄弁な— そう、それはどこまでも無意識的でなくてはならない— 設定作業をとおして作者と読者はふくらみのあるカラフルな共感を、説明を抜きにして、あくまでも自発的に積み上げていくことになる。(中略)

少なくとも僕はすいぶん影響を受けた。彼に差し出された皿を前にして、「そうか、なるほど、こういう風な書き方もありなのだ」と思わず膝を打たされた。つまりそういう書き方をすれば「純文学」においても、ある種の回路をやりすごすことができるはずではないか、と思ったのだった。(pp.543-544)

このように、相関性Aと相関性Bとのあいだに、複合相関性Cが生まれ、相関性は物語の中で自動的に等比階級的に膨らんで、自己のリアリティをよりリアルに高めていく、と述べているが、これは確かにチャンドラーの創作方法だと言える。例えば *The Long-Good-by* ではテリー・レノックスの

行為とシルビア・レノックスの行為の相関性Aが、ロジャー・ウエイドの行為とアイリーン・ウエイドの行為の相関性Bとの間に複合相関性Cが生まれてストーリーが発展していく。しかし「仮説」や「はっきりした定型を持たないし、理論的にはどんなものであってもよい」という表現はチャンドラーの創作哲学としては適切な言葉ではなく、むしろ村上春樹自身の創作哲学を的確に示している。その他の部分もチャンドラーの創作から村上流に学び取った内容で、まさに村上春樹自身の創作哲学そのものとみることができる。『ロング・グッドバイ』村上訳は2007年に出版されているので、これまでの村上の創作哲学をふりかえり、確認した内容と判断できる。「仮説」や「はっきりした定型を持たないし、理論的にはどんなものであってもよい」という創作態度は村上の多くの作品の創作哲学であり、「相関性Aと相関性Bとのあいだに、複合相関性Cが生まれる。」は、更に村上による「仮説」による創作手段として発展させられて、二つの物語を交互の章に配列して作品を構成していくことや、現実界と異界に分けて表現するパラレル・ワールドによる「仮説」の世界を原点とした創作手段となっている。

村上春樹は60年代の全共闘学生紛争の大きな失望から、新たな価値観を求めて創作活動に入ったが、『風の歌を聞け』(1979年)で30歳の時に第30回群像新人文学賞を受賞し、翌年『1973年のピンボール』(1980年)を出版、更に『羊をめぐる冒険』(1982年)で野間文芸新人賞を受賞し、文壇にデビューした。村上が執筆を開始した1970年代に日本はポストモダンの時代に入る。村上は次のように述べている。

七〇年代というのは価値を模索する時代だったような気がするんですよ。僕らの世代にとっては、一度、全部、それまでの価値観というのが、六〇年代の終わりで叩きつぶされた。だからあの三部作(初期三部作)というのは、非常に模索し続けた話だと僕は思うんです。でも八〇年代はそんな価値観がまったく通用しない時代。八〇年代も、もちろん模索はし

ているんだけど、でも社会システムのルールが完全に変わってしまうんですよ。その中でどう生き延びていくか、新しい価値観というものどう確立して行くかということになる」（小山，p.48）

村上は高校時代からチャンドラーを読み影響を受け（『都市の風景学』p.7）、新しい価値観を模索しながら『風の歌を聴け』を手始めに執筆活動を開始するのに、チャンドラーの創作法を参考にして初期の作品の創作にあたったと述べている（pp.10-11）。ハートフィールドという「架空」の作家を取り上げ「文章を書くという作業は、とりもなおさず自分と自分を取りまく事物との距離を確認することである。必要なものは感性でなく、物差しだ。」（p.10）という言葉を挙げている。この自分と自分を取りまく事物との距離は「卵と壁」となり<sup>2)</sup>、その後の村上の主人公たちの仮説のモラルにより架空の社会で行動する物語を創作していく。『村上春樹，河合隼雄に会いに行く』で村上は次のように述べている。

英語で読んでもそれから中国語や韓国語で読んでも。それで、おもしろいのですが、彼らが求めているのはディタッチメントですよ。つまり自分が社会と別の生き方をすること、そういうものをぼくの小説の中から読み取って、そこにある程度思い入れをするということがあるみたいですね。（pp.51-52）

このように村上の作品は他の外国語に訳され、その読者はディタッチメント（社会と別の生き方をすること）を求めている、村上は「卵」としての自己が社会の壁にいきづまった世界で、架空の世界へのディタッチメントを描いている。村上は、まずディタッチメントの先を地下の穴に求め、『風の歌を聴け』では架空の作家デレク・ハートフィールドという作家の次のような言葉を紹介する。

ある日、宇宙を彷徨う一人の青年が井戸に潜った。彼は宇宙の広大さに倦み人知れぬ死を望んでいたのだ。下に降りるにつれて、井

戸は少しずつ心地よく感じられるようになり、奇妙な力が優しく彼の体を包み始めた。1キロメートルばかり下降してから彼は適当な横穴をみつけてそこに潜りこみ、その曲りくねった道をあてもなくひたすらに歩き続けた。（p.121）

そしてある日彼は光を感じ、井戸をよじ登り別世界に出ていく。この井戸へのディタッチメントの内容は『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』（1984年）で異世界が描かれている。娘が「私」に祖父の研究を説明し、二人は、梯子を下りて、邪悪な生き物で人間を捕まえ何日も水につけ腐り始めると、順番に食べてしまう「やみくろ」がうろついているのを恐れながら、地下の暗黒の世界を進み、地底の川を上流に向けて上っていくが、「やみくろ」は横穴か枝道の奥の光の届かない闇の中に潜んでいて、後ろからもついて来るのを恐れながら、滝をくぐり破壊された研究室に入っていく。村上はこの「やみくろ」の様な架空の存在をチャンドラーから受け継いだと思われる。チャンドラーの *The Long Good-Bye* に出てくるウエイドという作家の書いた文章に以下のような場面がある。

Give me time the worms in my solar plexus crawl and crawl and crawl. I would be better off in bed but there would be a dark animal underneath the bed and the dark animal would crawl around rustling and hump himself and bump the underside of the bed, then I would let out a yell that wouldn't make any sound except to me. A dream yell, a yell in a nightmare. (p.172)

アルコール中毒になっている作家ウエイドの自らの様子と dark animal という存在を描いているが、これは架空の存在というよりは夢の中の存在として描かれていて、村上の描く「やみくろ」の様に実体のある存在の様には描かれていない。村上の創作理論では上で述べているように「自我と現実の関わり合いについて、作者は具体的な説明をな

んらする必要がない」のでチャンドラーの創作とは違った非現実的な世界を創作している。『1Q84』(2011年)ではこのような存在は「リトル・ピープル」として人間と切り離された悪の影響を与える存在として描かれている<sup>3)</sup>。更に「井戸」へのディタッチメントは、『ねじまき鳥クロニクル』(1995年)では再出発の自己確認の意味をもち、コミットメント(かかわりあい)への入り口の意味をもっている。

村上の作品ではセックスへとコミットメントしている傾向が強い性描写が特徴的である。これもチャンドラーと違って、村上独自の「仮説」による創作理論から来ていると思える。彼は性描写について次のように述べている。

セックスは鍵です。夢と性はあなた自身のうちへと入り、未知の部分を経るための重要な役割を果たします。僕はセックスの場面を描きすぎる、と言われることもあります。そのことによって批判されもしたわけですが、しかしそうした瞬間を含めるのは必然的なことだと思っています。そうした場面は、先ほどお話しした隠れ扉を、読者が自分で開くことを可能にしてくれるからです。ぼくは読者の精神を揺さぶり、ふるわせることで、読者自身の秘密の部分にかかった覆いをとりのぞきたい。それでこそ、読者と僕のあいだに、何かが起きるのです。(村上, 2012, p.166)

このように、セックスが、自身の内に入り、隠れ扉を開き、読者自身の精神を揺さぶり、読者の秘密の部分の覆いを取り、読者と作者の間に何かが起こる、すなわち読者の共感を呼び起こすとしている。

マクシェインは *The Life of Raymond Chandler* で、チャンドラーがセックスについて次のように述べていることを紹介している。

Once when criticizing Erle Stanley Gardner's use of sexual imagery to titillate the reader, he wrote: "Sex cannot be dealt with in this three-cushion style. You have to face it squarely or

leave it alone. Anything else is a little nauseating." (p.203)

村上の作品は現実にはためらうような性行為をも作品に描いているのであるが、チャンドラーはそのような性描写は鼻持ちならないと述べ、扱うのであったら正面から、すなわち、その責任やそれの及ぼす影響を含めて扱うべきであると考えていたと判断できる。実際にチャンドラーの作品はマーロウがある女性と性的関係に入そうな場面では、マーロウが意図的に回避したり、また他の邪魔が入り性的関係に入らない内容など、性にたいしてモラルある行動をとっているように描かれている。例えば *The Long Good-Bye* でマーロウがセックスについて質問したとき

'It's excitement of a high order, but it's an impure emotion – impure in the aesthetic sense. I'm not sneering at sex. It's necessary and it doesn't have to be ugly. But it always has to be managed. Making it glamorous is a billion-dollar industry and it costs every cent of it.' (p.21)

このように、セックスは純粹でない感情ではあるが、必要なものであり、醜く描かれてはならないが、いつも管理されていなくてはならないと、相手のテリー・レノックスは答えている。この作品でテリーはマーロウに次ぐ主役的な意味をもつ人物であるので、チャンドラーの考えとみることができる。

村上は上で「ある行為とある行為とのあいだに相関性Aが生まれる。別の行為と別の行為の間に相関性Bが生まれる。そして相関性Aと相関性Bとのあいだに、複合相関性Cが生まれる。そして・・・という具合に相関性は物語の中で自動的に、等比階級的に膨らんでいく。」と述べているが、その相関性はチャンドラーのリアリティのある相関関係を大きく逸脱して仮想現実的な異界であるパラレル・ワールドによって描かれている。『羊たちの冒険』の「僕」は『ダンス、ダンス、ダンス』(1988年)で、34歳の「僕」として再登場し、札幌の「いるかホテル」に失踪した恋人キキ

を探しに再訪するが、ホテルには闇の異空間があり、その空間へ入ると以前自分がいた時の「いるかホテル」に入り時間が戻った世界に来てしまい、「羊男」に出会い、彼は「僕」が失ったものとまだ失われていないものをつなげる仕事をする。また『海辺のカフカ』（2002年）では少年カフカが、パラレル・ワールドの世界で、間接的に父を殺し、佐伯という母と仮定した人と性関係を持ち、更に自分の姉と仮定した人にも強制的にセックス（レイプ）すると言った内容が描かれている。また『1Q84』では1984年に生きている主人公の青豆が高速道路の非常階段を下りていくと、「仮説」のもう一つの世界である1Q84の世界に入っていく、秘密結社の依頼でアイスピックを使って性的暴行を行う男性を殺していく。このように村上は、ディタッチメントとして地下の世界やパラレル・ワールドの世界に主人公が入り込み、現実には出来ない体験をコミットメントとして行う物語を創作してきた。『ねじまき鳥クロニクル』（1995年）では主人公のオカダトオルが自分の妻のクミコをクミコの兄の綿谷昇により引き離され、そしてクミコを犯されてしまったので、井戸から夢のようなパラレル・ワールドへ移り間接的に綿谷昇を殺害するといったコミットメントを描いている。これらのディタッチメントやコミットメントはいずれも、非現実的な「仮説」の仮想現実であるパラレル・ワールドで行われている。

### 3. 現実のモラルと「仮説のモラル」

チャンドラーは *Raymond Chandler Speaking of Casual Notes on The Mystery Novel* (3) で以下のように自ら述べている。

(3) It must be realistic as to character, setting, and atmosphere. It must be about real people in a real world. There is of course an element of fantasy in the mystery story. It outrages probability by telescoping time and space. Hence the more exaggerated the basic premise the more literal and exact must be the proceedings that flow from it. (p.63)

推理小説は空想によって書かれる要素はあるが、物語は事実在即したものでないといけないことを述べている。欧米や日本の小説の歴史を見てもルネッサンス以降はこの世の真実を描くために、物語自体も事実在即したものが中心であったが、村上の「仮説のモラル」による創作の意図と違っている。

村上春樹『雑文集』で小説家のなすべきことを以下のように述べている。

良き物語を作るために小説家がなすべきことは、ごく簡単に言ってしまうと、結論を用意することなく、仮説をただ丹念に積み重ねていくことだ。(中略)

読者はその仮説の集積を — もちろんその物語を気に入ればということだが — 自分の中にとりあえずインテイクし、自分のオーダーに従ってもう一度個人的にわかりやすいかたちに並べ替える。その作業はほとんどの場合、自動的に、ほぼ無意識のうちに行われる。僕が言う「判断」とは、つまりその個人的な並べ替えのことだ。それは別の言い方をすれば、精神の組成パターンの含まれる動性＝ダイナミズムを、我がことのようにリアルに「体験」することになる。どうしてわざわざそのようなことをしなくてはならないのか？「精神の組成パターン」を実際に積み替えることなんて、人生の中で何度もできることではないからだ。だから我々はフィクションを通して、まず試験的に仮想的に、そのようなサンプリングを行うのである。(pp.19-20)

このように述べて小説家が「仮説」を積み重ねフィクションを通して、読者は自らの「判断」によりそれを並べ替え、リアルに「体験」するとしている。村上は更にフィクションを通して作る仮説の意味を「多くの局面において、おそらく虚構の中でしか、仮説を有効にコンパクトに積み上げることができないと知っているからだ。(p.20)」としている。

村上を読者から「どうしてあなたに、私の考えていることがそんなにありありと正確に理解でき

るのですか」のような手紙をもらうが、「それはあなたが僕の物語を、自分の中に有効に取り入れることができたからです」と答えるとしている（前掲書、p.20）。要するに、読者はパラレル・ワールド等の現実には体験できない虚構の世界を通して提供されたものを「精神の組成パターン」を組み替えることにより、読者がまるで自分が体験したいことを村上作品が提供してくれていると感ずるのである。

そして「仮説のモラル」により創作される虚構の作品は、しばしばモダンまでのモラルを逸脱した内容になるが、上でも述べたが、村上が「八〇年代はそんな価値観がまったく通用しない時代。八〇年代も、もちろん模索はしているんだけど、でも社会システムのルールが完全に変わってしまうんですよ。その中でどう生き延びていくか、新しい価値観というものをどう確立して行くかということになる」と述べているように、「架説のモラル」により創作を行ったと判断できる。つまり上でも引用したが、「仮説」により「そういう書き方をすれば純文学においても、ある種の回路をやり過ごすことができるはずではないか」として、あくまで虚構をとおして、それまでの純文学におけるモラルを逸脱する創作をしていると判断できる。この点も読者の現実社会ではできない「仮説のモラル」を通じた創作により、読者が共感を与えられている面があると言える。

しかし、ここで気になるのは、その「仮説」による体験が、実人生に必要なモラルに反する「仮説のモラル」での体験の場合どのようなことが起こるかである。チャンドラーの作品において、「宗教的モラルの揺らいだ社会で棲息していく際に、自らに課した行動原理」で行動するマーロウが解決する事件を読む読者が、マーロウの行動により悪が裁かれ感化される場所に意味がある。もし村上の言う「仮説のモラル」により、マーロウが実社会で認められない行動をとったら、探偵の意味がなくなってしまう。例えば『1Q84』の青豆が秘密結社に頼まれて性的暴行を行った男性を内密に殺害したり、『ねじまき鳥クロニクル』でのオカダトオルがパラレル・ワールドで妻を犯した綿谷昇を間接的に暴行したりするようなことを、も

しマーロウが行ったとしたら、探偵としては不適であり、チャンドラーの作品は評価されなかったであろう。同様に一般の人間としてのモラルとしても、上で村上が言うように、読者が、青豆とオカダのように、仮説のモラルにより、村上が言う「判断」で、精神の組成パターンの含まれる動性を、我がことのようにリアルに「体験」することになった場合、もし現実の世界で行われる内容だとしたら、青豆やオカダトオルの行動が、法律的にも一般社会のモラルからも許されない行為として判断され、青豆やオカダが抱いていた悩みと同じような悩みを読者が抱いていた場合は、どのようになるであろうか。

村上は更に次のように述べている。

そこにたまたま強力な外部者が現れる、その外部者は、いくつかの仮説をわかりやすくセットメニューにして手渡ししてくれる。そこには必要なすべてのものが、こぎれいなパッケージになって揃っている。これまで混乱した〈現実A〉は、様々な制約や付帯条件や矛盾を取り払った、より純粹で「クリーン」な別の〈現実B〉に取り替えられる。そこでは選択肢の数は限られており、すべての質問には理路整然とした解答が用意されている。相対性は避けられ、絶対性がそれにとって代わる。新しい現実において彼/彼女の果たす役割はきわめて明確に示され、なすべきことは細かい日程表として用意される。（『雑文集』 p.24）

このような相対性でない絶対性のあるより純粹で「クリーン」な別の〈現実B〉とは「仮説のモラル」の村上文学が提供しない真のモラルの現実であると判断されるが、結局、村上文学の読者はこのような他の強力な外部者が現れるまで待たなければならぬのである。

## 終わりに

大江健三郎は『戦後の小説』（1988年）の中で、戦争体験のある戦後文学者が外国文学の影響等も受け止めながら、能動的に、個として人間をとら



え、社会・政治状況からコスモロジーの反映までを統合して自らの作品の中で一つのモデルを提供してきたのに対して、戦後生まれの村上春樹の文学について以下のように述べている。

村上春樹の文学の特徴は、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も、一切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に受け身で受け入れ、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ながら、自分の内的な夢想の世界を破綻なく紡ぎだす。それが彼の方法です。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三十年をへだてて、それとはまったく対照的に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。(p.229) (中略)

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、どのように愉快地に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の風俗的影響を超えて、我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、やはりそうではないのでしょうか？(p.230)

大江がこれを述べた1988年以降、大江に触発されたのか、村上にはディタッチメントからコミットメントの文学を創作していくが、これまで述べてきたように、「仮説のモラル」による創作をしてきた。しかしその文学は、読者の内的な夢想の世界を破綻なく紡ぎ出し、仮想現実のなかで行動し、それが一時的な癒しや慰めとなっているだけのように思える。だが日本ばかりでなく世界的に読者がいるということは、同時代の世界、社会からさす淡い影を、一時的な癒しや慰めをも含めて、村上文学が与えていることは確かなようである。しかし、

翻訳家でもある村上春樹が翻訳文学からくる理解を正しく受け止めないで、「義」のない自らの「仮のモラル」に脱構築しながら創作を続けている。大江は「義」のなくなった日本の状態を次のように嘆いている。

日本の現代の文化状況における「義 righteousness」の場所の空洞化ということは繰り返し明らかようです。いまやそれは社会的な日常生活のレヴェルにおいても、明らかな現実として、今日の日本人に、とくに若い世代に受け止められているのではないのでしょうか。(p.284)

チャンドラーが描く物語の中で、宗教的モラルの揺らいだ社会で棲息していく際に、犯罪を暴くマーロウの自らに課した探偵としての「義」のある行動原理を、「仮説のモラル」として解釈した村上春樹の創作は、「義」の場所の空洞化した創作となっていると言える。

## (付記)

本論文は、平成25年8月、拓殖大学において開かれた「東京英米文学研究会」において、口頭発表したものに加筆訂正したものである。

## 注

1) 井上健は『文豪の翻訳力』(p.94)で「都市に生息する単独者としてのモラル、社会に向かう姿勢を『架空化』すること。『架空』のモラルを確固たる姿勢で生き抜くヒーローを仮構して、そこにリアリティを獲得していくこと。都市の経験にも消費文化にもリアリティの根拠を設定するわけでもない。」と村上の「仮想のモラル」を批評している。

2) 村上ハエルサレム賞受賞演説で「卵と壁」について以下のように述べている。

I have never gone so far as to write it on a piece of paper and paste it to the wall: rather, it is carved into the wall of my mind, and it

goes something like this: Between a high, solid wall and an egg that breaks against it, I will always stand on the side of the egg. Yes, no matter how right the wall may be and how wrong the egg, I will stand with the egg.

- 3) 『1Q84』では、リトル・ピープルがカルトの悪ばかりでなく一般の人々の特に性的な面での悪を作る根源として描かれている。カルト宗教「さきがけ」のリーダー塚田保の少女や自分の娘である深田絵里子に対する性的暴行はリトル・ピープルの導きであることが描かれている。

5月号

- チャンドラー, レイモンド. 1976. 『さらば愛しき女よ』 清水俊二訳. 東京: 早川書房  
 チャンドラー, レイモンド. 2011. 『さよなら, 愛しい人』 村上春樹訳. 東京: 早川書房  
 チャンドラー, レイモンド. 2007. 『ロング・グッドバイ』 村上春樹訳. 東京: 早川書房

## 引用文献

- Chandler, Raymond. 1997. *Raymond Chandler Speaking*. Edited by Dorothy Gardner & Katherine Sorley Walker. Berkely: University of California Press.
- Chandler, Raymond. 1940. *Rarewell, My Lovely*. Penguin Books.
- Chandler, Raymond. 1953. *The Long Good-Bye*. Penguin Books.
- MacShane, Frank. 1976. *The Life of Raymond Chandler*. Penguin Books.
- 井上健. 2011. 『文豪の翻訳力』 東京: ランダムハウスジャパン
- 大江健三郎. 1988. 『最後の小説』 東京: 講談社
- 小山哲郎. 2010. 『村上春樹を読みつくす』 講談社現代新書. 東京: 講談社
- 川本三郎. 1985. 『都市の風景学』 東京: 駸々堂出版.
- 村上春樹, 河合隼雄. 1996. 『村上春樹, 河合隼雄に会いに行く』 東京: 岩波書店
- 村上春樹. 1982. 『風の歌を聴け』 講談社文庫. 東京: 講談社
- 村上春樹. 2012. 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』 文春文庫. 東京: 文芸春秋
- 村上春樹. 2111. 『雑文集』 東京: 新潮社
- 村上春樹. 1995. 『ねじまき鳥クロニクル』 1~3部. 東京: 新潮社
- 村上春樹. 「都市小説の成立と展開」『海』 1982年