

村上春樹の創作過程についての覚書(1)：

— 方法としての小説，そしてはじまりの時

山 愛 美

はじめに

村上春樹の作品は、英独仏中韓など欧米や東アジアの国々で翻訳されており、今日世界中に多くの読者がいる。作品の種類は、デビュー作の『風の歌を聴け』(1979)にはじまり、長、中、短編の小説、翻訳、ノンフィクション、インタビュー集、絵本、写真など、多岐にわたっている。筆者は、1980年半ば頃からかなり熱心な読者となり、繰り返しこれらの作品を読んで来た。一人称の「僕」の軽やかな語り口、体に心地よい文体のリズム、心に残るアフォリズム、ふと踏み込む異世界。おそらく、多くの他の読者たち同様、筆者はこれらに魅力を感じていた。しかし、筆者が、次第により関心を持つようになったのは、村上の創作過程である。そこで、今後の一連の拙稿において、創作過程に焦点を当て、心理臨床とも照らし合わせながら考察を試みる。まず、本稿では、村上本人の言葉を取り上げながら、創作を通して何が為されているのか、そしてその意義を明らかにした上で、村上が小説を書くようになった時のこと、生い立ちにおける言葉に纏わるエピソードにも触れる。

I 方法としての小説

世に出る長編が次々と話題となる中、特に2009年5月から2010年4月にかけて順次出版された『1Q84Book1・2・3』は、小説の中で取り上げられ

た音楽にも俄に関心が高まるなど、一種の社会現象さえ巻き起こし、また、解説書が出回ったりもした。心理臨床の分野においても、村上春樹をとりあげ一書を成しているものとして、『思春期をめぐる冒険—心理療法と村上春樹の世界』（岩宮、2004）と『村上春樹の「物語」—夢テキストとして読み解く』（河合、2011）が挙げられる。前者は、著者の心理臨床での体験と村上の小説とを重ね合わせて紡いでいくような読み方で、思春期の心のありようについて語るものであり、後者は、『1Q84』を中心に、『ねじまき鳥クロニクル』『スプートニクの恋人』『アフターダーク』も取り上げ、物語の背後に広がる近代以前の神話的世界を辿り、現代に生きる我々の意識について解き明かそうとしている。

どのような小説でもそうではあるが、特に村上の『ねじまき鳥クロニクル』（1992～1995年に第1、2、3部が順次出版された）以降の作品は、読者の視点のありようによって、読みの深さや照らし出される次元が異なってくる。つまり、我々がどのような視野をもって世界を見ているのか、が読みに直接反映されるため、じっくりと取り組むことで、心の深い作業へと導いてくれるテキストとなり得る。

既に述べたように、筆者は、『ねじまき鳥クロニクル』が出版された頃から、小説の内容もさることながら、特に村上の創作の過程に関心を持つようになった。ちょうど当時（1995年）、村上と河合隼雄との対談が行われ、それは、翌1996年、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』と題して出版された。対談なので両者が自由に語り合う形式だが、そこには、表現や創作の本質について、そしてそれらの心理臨床との関わりが、忌憚なく存分に語られている。当時、筆者は、造形大学で教鞭を執りながら、造形を専門にする学生たちが制作をする上で、自分の専門である深層心理学や心理臨床学が、どのように刺激となり得るかということの日々意識しながら、講義やゼミの内容を考えていた。そして、学生たちの創造の過程をともにする場に身を置きながら、一方で心理療法家として心理臨床の仕事をしていたため、この対談は、ただ興味深いというだけではなく、自分の感じて

いたことや、考えていたことがそれほどの外れではないということを確認させてくれると同時に、多いに勇気づけられた一書でもあった。

このような環境にいたためか、心理臨床においても、クライアントたちが箱庭を作ったり、絵を描いたりされる時、出来上がった作品そのものよりも、それらが表現される過程で起こっていることにより関心を持つようになっていた。極端に言えば、面接の中の語りにおいても、何が語られているかよりも、語りの背後で、クライアント、セラピスト双方の心の中で生じている、目に見えない動きに注目するようになった。

造形活動に従事する同僚や学生たちの姿を目の当たりにしながら、形なきものに形が与えられる、つまり、目に見える造形作品として表現される営みの中で、人間存在の根幹に触れるような、いわゆる一般的な「知識」とは質を異にする、「知」の生成が為されており、それが生きていく上で非常に大事な「癒し」のようなものを本人にもたらし得る、と感じていた。そのような「知」を「造形の知」と呼び、立体造形作家の制作過程を紹介したり、制作のための「実験的な試み」を、箱庭を用いて行った事例を取り上げたりして、考察を試みてきた(山, 2001, 2007など)。また、当時の学生たちとの、制作について個人的な話や、制作についてのレポートの中で、彼らの多くが、将来造形活動そのものを職業にするのは難しくても、何らかの形で制作活動は続ける、と明言しており、それは自分にとってどうしても必要なことであって、生きていく上で欠くべからざるものだ、と言っていたのが印象的であった。

さて、村上は、小説を書くことについて、対談集の中の脚注で次のように述べている。

小説を書くというのは、…多くの部分で自己治療的な行為であると僕は思います。「何かのメッセージがあってそれを小説に書く」という方もおられるかもしれないけれど、少なくとも僕の場合はそうではない。僕はむしろ、自分の中にどのようなメッセージがあるのかを探し出すために小説を

書いているような気がします。物語を書いている過程で、そのようなメッセージが暗闇の中からふっと浮かび上がってくる—もっともそれも多くの場合、よくわけの分からない暗号で書かれているわけですが。(67-68頁)。

これは、我々が、夢を見てその中から何かメッセージを掴み取ろうとする際の体験とも似ている。

[前略]…それは非常にスポンテニアスな物語でなくてはいけない。これがこうなって、こうなって、と計画的につくるといのは、ぼくにとってなんの意味もない。だからスポンテニアスに次何が来る、次何が来る、とつくって行って、最後に結末が来る。…書きはじめのときに全体の見取り図があるわけではぜんぜんなくて、とにかく書くという行為の中に入り込んで行って、…[結末が来る]。そして、ある種のカタルシスがそこにあるわけです(68-69頁)。

守られた心理療法の枠組みの中で、クライアントとセラピストが会い、共に深みに開かれながら、そこで何かが共有され、展開する流れを見極めつつ、慎重についていく。そのなかで、生じてくるもの、それが、村上の言うスポンテニアスに来るものであるといえよう。心理療法では、それは、夢として送られてくることもあれば、描画、箱庭、クライアントの語りや症状として表現されることもあるし、クライアント、セラピスト双方に起こる様々な出来事である場合もある。これらもすべて含めて、形として顕われたものを拾い上げ、そこにどのような意味が見出せるかが重要なのである。

村上の場合、物語自体が、スポンテニアスに語り始める生成の場である。クライアントとセラピストによって創出される生成の場、それが心理療法の場面である。どのような生成の場が提供できるのか、いや、そこに布置されるのかは、あくまでも両者の組み合わせによる。それゆえ、辿る

経過は一通りではないし、予測もできない。そこに心理療法の本質がある。村上の方法は、心理療法でいえば、いわば目標を予め定めずに行われる面接である(岸本, 2012)。とはいえ、もちろん、通常クライアントは、主訴と呼ばれる何らかの問題を抱えて来談されるので、それを解決することが一応の目標となる。そこで、実際にはクライアントの自我の状態や、クライアントのおかれている状況と照らし合わせて、緩やかな目標を設定しながら、上述のような作業を併行して行うというのが現状に即した理想に近いといえるだろう。村上(2010)は、次のように述べている。

(略)物語という文脈を取れば、自己表現しなくてもいいんですよ。物語が代わって表現するから。…僕の自我がもしあれば、それを物語に沈めるんですよ。僕の自我が底に沈んだときに物語がどういう言葉を発するかというのが大事なんです。

物語をひとつの枠組みとして、村上という「個」が生成の場に参画し、物語自体が語り出すのをひたすら待つ。これはまさに自らの身体を用いての「実験」である。それはセラピストが、クライアントと共に面接場面という生成の場に参画しながら、何かが現れ出て来るのを待つのと重なる。その際、セラピストもその場に参画している「個」であることを忘れてはならない。このような作業を行うには、強靱でありながら、外界と内界の間に相互浸透性のある自我が必要である。そのために、村上はかなり厳格な訓練を自らに課している。詳細は今後の拙稿で述べるが、我々は、このようなスタンスで創作を行っている村上から、多くを学ぶことが出来るのではないかと考える。

幸い村上は、自らの制作過程について雄弁に語る語り手でもある。材料としては、上記の対談集『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』(1996: 以下『対談』と略記)、雑誌『考える人』(新潮社)に掲載された『村上春樹ロングインタビュー』(2010: 以下『ロングインタビュー』と略記)、『夢を見る

ために毎朝僕は目覚めるのです—村上春樹インタビュー集1997-2009』(2010:以下『インタビュー集』と略記)などが挙げられる。また、1979年から1989年までの作品を収めた村上春樹全作品1979~1989(全8巻)には、各巻ごとに『自作を語る』と称した小冊子(以下『自作を語る』と略記)が付録として付けられているし、1990年から2000年までの作品を収めた村上春樹全作品1999~2000(全7巻)の各巻巻末には、作品の解題が添えられている。しかし、これらは、作品の内容の解説ではない。どのような状況のなかから、どのようにして作品が生まれたのか、が物語と同様の語り口で語られている。つまり、物語が生成される過程で起こったこと、生じたことが述べられており、村上自身、そこに重きを置いているのが伺える。その他、エッセイや、海外滞在中に日本の読者に宛てた便りや、旅行記のようなものの中にも、物語生成の様子を垣間みることができる。村上は、制作過程について語る一つの物語の主人公であるといってもよいかもしれない。それは、時代の流れ、そして村上個人の人生の流れの中から拾い上げられたものが、村上という一人の人間の「自我」を通して、作品という形になっていくプロセスの語りでもある。「自我」は個性を形作り、一つの「個」としての存在を生み出す。

II はじまりの時

つぎに、村上がどのようにして物語を書くようになったのかについて辿る。それは、ある個人にとって、心理療法がどのようにして始まったのか、という問いと同等の意味があると思われるからである。

全集第一巻付録の『自作を語る』には「台所のテーブルから生まれた小説」というタイトルがつけられている。大学在学中に結婚し、ジャズ喫茶の店を営みながら生計を立てていた村上は、デビュー作の『風の歌を聴け』を、夜中に台所のテーブルに向かって書いた。

この小説を書き始めたきっかけは、実に簡単なことだった。突然何かを書いてみたくなった、ただそれだけである。本当にふと書きたくなったのだ。それで新宿の紀伊国屋に行って万年筆と原稿用紙を買ってきた。そして机に向かった。…(『自作を語る』より)

独特の淡々とした語り口で始まる。

29歳の春の昼さがりに、神宮球場の土手式の外野席(略)に寝転んでいて、ふとこう思ったのだ。才能や能力があるにせよないにせよ、とにかく自分のために何かを書いてみたいと。……1978年はヤクルト・スワローズが優勝した年だった。僕は春に書き始めて、優勝が決まった前後に書き上げた。神宮球場のすぐそばに住んでいたのです、よく試合を見に行った。ヤクルトは29年目の初優勝で、僕もやはり29歳だった。もちろん松岡も良かったし、若松も良かった。でもそのシーズンには船田とか伊勢とかヒルトンといった、もう盛りを過ぎていたり、あるいは本来の資質から言うとうどうも一流とは言いがたいような選手もそれぞれの持ち場でよく活躍した。みんな頑張ってるんだ、僕だって頑張らなくっちゃと思って机に向かったことを覚えている。…(『自作を語る』より)

29歳、30の大台に乗る一歩手前の20代最後の年。それは、誰にとっても十分特別な響きを持ち得る。特に、村上のように、大学を出てから既存の集団に一度も属することなく生きてきた人にとっては、なおさらであろう。心理臨床の面接においても、誕生日が、一つの節目として意識され、クライアントから話題に上ることも少なくない。そして、馴染みある野球チームの、29年目にして初めての優勝。数の符合も、意味深い。しかし一方で、野球のチームがたまたま自分と同じ年で初優勝したからといって、通常は、皆頑張っているんだ、と一時的に感慨深く思うくらいで、特に自分と結びつけて捉えられることは稀であろう。今年(2012年)はオリンピック年で、

多くの日本人アスリートの活躍があり、日本ではちょっとしたフィーヴァー振りだった。とはいっても、たいていは一過性の熱狂で終わる。

ところが、時として、外界で起こった事象が自分の人生の文脈の中にすっぽりとはまり、特別な意味を持つことがある。馬鹿馬鹿しいと一笑に付す人がいるならば、それは、その人が、あまりにも、現実だと自分が信じている世界の中だけで生きているからだろう。こうした不思議な出来事に開かれていないために、いろいろ意味のあることが起こっていても、気づいていないだけではないか。何かを「私」の意思で決めたと考えていても、いったいどのくらい、本当にそれが「私」の意思だと言い切れるだろうか、疑問に思う。ほとんど意識せずに行ったことは、気づくこともなく忘れてしまう。そしてたいていの場合は、忘れてしまったことにさえ気づいていない。

村上は、喫茶店の仕事を終えた夜中、台所で書き上げた作品、『風の歌を聴け』を『群像』の新人賞に応募する。

『風の歌を聴け』が最終選考に残ったと『群像』編集部のMさんから知らされた日のことをよく覚えている。それは春の初めの日曜日のことだった。僕はもう三十になっていた。

この時、応募したこともすっかり忘れていたという。既にこの間に、村上は、二十代から三十代への境界を越えていた。ちなみに、「僕は29歳になり、鼠は30歳になった」と、『風の歌を聴け』の中にある。「鼠」は大学時代に出会った「僕」の友人である。『風の歌を聴け』、『1973年のピンボール』（1980）、『羊をめぐる冒険』（1982）の三部作にはいずれもこの「鼠」なる人物が重要な役割をもって登場する。

その電話を切ってから女房とふたりで外に散歩に出た。そして千駄谷小学校の前で、羽に傷を負って飛べなくなった鳩を見つけた。僕はその鳩を両

手に抱いたまま、原宿まで歩いて表参道の交番に届けた。その間ずっと鳩は僕の手の中でどきどきと震えていた。その微かな生命のしるしと、温かみを僕は今でも鮮やかに思い出すことができる。それはぼんやりした暖かな春の朝だった。貴重な生命の匂いがあたりに満ちていた。たぶん新人賞を取ることになるだろうな、と僕は思った。何の根拠もない予感として。

そして、実際村上は賞を取り、小説家としての第一歩を歩み始める。上記の語りからは、身体を通して、鳩の生命の温かみが伝わって来る。このような記憶は、何年経っても鮮やかさを失わず、体に蘇るであろう。なぜならこれは、日常とは別の次元の研ぎすまされた感覚を通しての体験だから。

天使ガブリエルが、聖母マリアにイエスを身籠ったことを告げる有名な『受胎告知』の場面においては、精霊の象徴として鳩が描かれていることが多い。ヨーロッパの美術館を訪れると、この同じテーマが、長い年月の間に繰り返して描かれてきたのを見ることができる。キリスト教者にとって、これがいかに重要なイメージであるかが伺える。筆者は、以前、ユング派の分析家 Edinger 著の『キリスト The Christian Archetype』を取り上げ、垂直次元に開かれる体験としての受胎告知について論じたことがあるが(山, 2006)、鳩は、地上と天界をつなぐ存在である。傷を負った鳩を見つけて助ける体験も、日常の幾多の出来事の中に埋没されてしまえば、なかったこととして忘れ去られてしまう。そもそも、日頃、傷ついた鳩に目がとまることの方が、珍しいかもしれない。

村上は最近の雑誌のインタビュー(村上, 2012)で、翻訳する作品はどのようにして決めているのかという質問に、次のように答えている。

いろんな本をこまめに読んで、「これは面白い。僕が訳さなくては」と思ったら訳します。僕にとってはそういう邂逅が大切になります。依頼を受けて訳すということはまずありません。

また、まだ村上の作品を読んだことのない若い読者に、最初に読む一冊を勧めるとしたらどの作品になるかという質問には、次のように答えている。

たまたま手に取った一冊、ということになると思います。大事なのは出会いそのものだから。

これらの返答にも、小説を書き始めた時と同様の村上の姿勢を見て取ることが出来る。つまり、邂逅やふとした出会いを大事にする。しかし一方で、いろいろな本をこまめに読むといった下地があることも忘れてはならない。そしてもちろん、少なくとも本を手にとるという行為がなければ、そうした邂逅も出会いも起こりえない。

29歳で、ふと思いついて書いた小説が受賞をし、小説家になった。29歳、29年目の初優勝、羽に傷を負って飛べなくなった鳩を見つけて両手に抱く。日本語に「降って湧いたような災難」と言う表現があるが、日常を打ち破るのは、垂直方向のベクトルの動きである。『風の歌を聴け』が出版された後、「あれが小説と言えるんなら、俺にだって(私にだって)あれくらいのものは書ける」と、周りの多くの人たちが言っただろう。村上は言う。

僕も実にそのとおりだと思った。…でも少なくとも、そう口にした人は誰も小説は書かなかった。たぶん書くだけの必然性がなかったからだろう。必然性がなければ一たとえ能力的に書けたとしても—誰も小説なんか書かない。でも僕は書いた。それはやはり僕の中にそうするだけの必然性が存在したからだろうと思う。

自分には小説を書く必然性があった。これは、内からの、絶対的な確信である。如何に周囲でいろいろなことが起ころうとも、たとえそれがどれ

ほど稀有なことであっても、内的な必然性がないと、内外の事象は結びつかないし、何も生じない。もっとも、簡単に結びつきすぎるのも危険ではあるが。

実は、村上は、もともと書くことを職業にしたいと考えてきたようで、大学の映画演劇科に入り、学生時代にシナリオを書こうと試みていたこともあったらしい。こうして小説家村上春樹が誕生する。

Ⅲ 生い立ち一言葉への関心

村上の生い立ちについても簡単に触れておく必要があるだろう。大学に入って突然シナリオを書いてみたいと思ったわけではないだろうから。

村上は、1949年京都市で生まれ、その後、早稲田大学第一文学部映画演劇科に進むまで芦屋、西宮で過ごす。父親は京都府長岡京市の浄土宗の寺の住職の息子、母親は大阪・船場の商家の娘であり、いずれも生粋の関西人である。両親ともに国語の教師だった。村上龍との対談集『ウォーク・ドント・ラン』(1981)の中で、両親から受けた日本の古典文学の影響について語っており、多くの古典文学を今でも暗唱できると述べている。とにかく、本を読むのが好きだったという。「10代の頃には異常なくらいたくさん本を読みました」(村上、2012)とも言っている。当時、両親が日本文学について話すのに反抗してか、欧米翻訳文学に傾倒し、『世界文学全集』(河出書房)と『世界の文学』(中央公論社)を読んでいたという。また中学から高校にかけては、『世界の歴史』(中央公論社の全集)を繰り返し読み、高校では、ペーパーバックを読み始める。また、当時、「僕の高校時代はジャズと映画と本とで埋めつくされ」たとのことで、そこには、アメリカの文化との出会いがあったようだ。ジャズにはアフリカ系アメリカのリズムがあり、そこには人種を超えた文化の融合がある。

この年代の、膨大な読書や音楽を通して蓄積されたものが、後に物語が語り始めるための材料となっていることは言うまでもない。これらは、一

且心の奥深くに沈められ、長い年月をかけて醸成され、再び別の形を為して顕われ、独自の言葉で語り始める。

『1Q84』の二人の主人公の10歳の頃をめぐるインタビュー(『村上春樹ロングインタビュー』1日目)のなかで、村上は自らの子どもの頃について次のように語っている。

彼ら(二人の主人公：筆者による注)とは違って、僕は幼年時代や少年時代に、自分が傷つけられた記憶はありません。…ものすごくたくさん本を読んでいたから、自分でも何か書きたくなるのが普通なんだろうけど、なぜか29になるまで小説を書こうと言う気持ちがおきなかった。どうしてかという、書くべきことがなかったからです。…で、[小説を]書いているうちにだんだんわかってきたことがありました。幼年時代、少年時代に自分が傷ついていないわけでは決してなかった、ということです。人というのは、だれであろうと、どんな環境にあらうと、成長の過程においてそれぞれ自我を傷つけられ、損なわれていくものなのです。ただそのことに気がつかないだけで。

「人というのは、だれであろうと、どんな環境にあらうと、成長の過程においてそれぞれ自我を傷つけられ、損なわれていくもの…」という件について、筆者もまったく同意見である。一般的には、子どもを傷つけ、損ない得るものを取り除こうとし、疑うことなくそれが良いことだと信じられている。しかし、本当にそうだろうか。もちろん、今日の命まで奪いかねない、子どもの虐待やいじめの問題を考えると、軽々には言えないことは承知しているが、疑問に思う。取り除こうとすればするほど、まるで吸い寄せられるかのように、人はそこに向かうように見えてならない。村上と言う。

その痛みから、…自分の内的な物語が生まれてくるんです。

傷を通して、我々は心の深みを見ることになる。傷は、引っかけりであり、留め金でもある。引っ掛けて、立ち止まらせてくれるものがなければ、我々ただ漫然と上滑りしていっただけだ。傷を負っても、早急なプラス思考でもって、いち早く立ち直り、まるで何もなかったかのように再び歩み始める人もいる。もちろんそれがいけないというのではない。村上も言う、「なぜか29になるまで小説を書こうと言う気持ちがおきなかった。どうしてかという、書くべきことがなかったからです」と。それはそれでいい。時が来れば、また変わるかもしれない。しかし、要は、村上の言葉を借りるなら、「内的な必然性」がある否か、ということであろう。

創造的な営みには、必ず痛みを伴う。これは、古今東西の芸術家や文学者たちの一生を見れば明らかであるし、何も特別な人たちだけのことではない。本来、生きること自体が創造的営みであり、そういう意味では一人一人の人間が創造に携わっているといえる。イギリスの分析心理学協会の指導的な教育分析家であった Gorton(1978/1989)は「創造とは生と死のたえざる相互作用による」と述べている。痛みを生き、痛みを持ち続ける力があるからこそ死と対峙することが出来るのではないか。そこから何かが生まれるには、相当の自我の強さが必要であるし、村上は独自のやり方で鍛錬を積んで来たといえるであろう。

もう一つ、村上の制作について考える上で、重要なのは、言葉の問題である。村上は「自分の文体」と繰り返し述べており、文体を非常に重視する。それは、自分の物語を語るための言葉だからだ。初めて小説を書いた時のことを、河合に次のように語っている。

自分がうまく説明できないことを小説という形にするということはすごく大変で、自分の文体を作るまでは何度も何度も書き直しましたけれど…。それまでの日本の小説の文体では、自分が表現したいことが表現できな

ったんです。(『対談集』67頁)

文体の問題に関しては、改めて論じるつもりである。ひとまずここでは、村上が、言葉に対しての意識をすることになった所以についてのみ触れておく。『ロングインタビュー』で次のように語っている。

もし関西の大学に行ったら、かなりの確率で小説なんて書いていなかったらと思う。…僕は関西生まれの関西育ちだから、大学に入るまでは当然何の留保もなく関西弁を喋っていた。バイリンガルだからいまでもあっちに帰って、知ってる人に会うとすぐネイティブに戻っちゃうけど、東京では完全に東京の言葉で喋っています。それは結局のところ、第二言語な訳です。…第二言語を使って生活していると、頭が重層化する。…それで自然に言語性ということ意識するようになった。

筆者自身、幼少期に京都から広島に引っ越しをした経験があるので、これは、非常に納得できる(山, 2003)。国語の時間に音読すると、イントネーションが違うので笑われる。反対に、京都に対して憧れのようなものもあったのか、周りのクラスメートが京都弁を真似始めるということもあった。自分としては、幼心に、できるだけ京都弁のイントネーションが出ないようにかなり意識をしたのを、覚えている。これは単に、関西の言葉を話すとか、広島の言葉を話すという道具の問題だけではない。それまで当たり前のように使っていた言葉が、意識をしなくてはならないものとなったという体験である。生まれ育った土地の言葉は、そのリズムやイントネーションが、身体にしっかり結びついたものであるが、二次的に身につけられた言葉の場合は、どうしても身体とのつながりは弱くなる。いずれにせよ、7歳にして、言葉に対して意識的にならざるを得なかった経験は、筆者の後の人生にいろいろな影響を与えたように思う。村上にとっても、重要な意味を持ったのであろう。幼少期に転校をする子どもはたくさんい

るだろうし、大学で地元を離れて別の言語文化圏の大学に行く人も多いだろう。しかし、皆が、村上や筆者のように体験はしないだろう。おそらくそこにも、内的な必然性ということが関わっているのだろう。

さて、既に述べたように、村上は高校時代にアメリカ文学やジャズを通してアメリカのリズムや呼吸に触れている。『風の歌を聴け』は、初め実験的に英語で書いてみたという。この試みも興味深いので、改めて他稿で取り上げる。

日本語で書くのか、英語で書くのかも、単に、用いる言語が違うだけではない。イスラム哲学者、言語哲学者である井筒(1985)は「異文化間の対話は可能か」という問いに答えることを試みている。井筒によれば、文化が織りなす網目構造を通して存在の混沌(カオス)は秩序づけられており、人間は、文化に構造化された「世界」に生きている。井筒は、カオスから文化秩序への転成のプロセスを、存在の意味分節と呼んでおり、それに言語が結びつく。別の文化の言語を用いるということは、世界の分節の仕方自体が変わり、つまるところ世界の捉え方そのものが変わるのである。

既に述べたように、村上は、自分の創作活動についてかなり意識的にバランスをとりながら進めている。その中で、翻訳も重要な位置を占めている。小説を書くことと翻訳との違いを、柴田との対談(2000)で詳しく語っている。

[翻訳は]厳然たるテキストがあって、読者がいて、間に仲介者である僕がいるという、その三位一体みたいな世界があるんですよ。…翻訳していると癒されるという感じがあるんですよね。それは他者の中に入っていけるからだと思うのね。

村上は、このような翻訳の作業を通して、アメリカ人の世界や文化を生きているのではないか。アメリカ人の目を通して世界を見、アメリカ人の心で持って感じながら。実際に村上が長期間日本を離れたのは、1986年37

歳の時であり、アメリカに滞在したのは、1991年42歳の時であるが、村上の中には、日本と西洋のテーマはずっと以前から、言葉による表現において取り組まれていたといえるであろう。

参考文献

Edinger,E.F.(1987):*The Christian Archetype: A Jungian Commentary on the Life of Christ*. Inner City Books.

井筒俊彦(1984)：文化と言語アラヤ識、『意味の深みへ』(岩波書店)所収。

岩宮恵子(2004)：思春期をめぐる冒険—心理療法と村上春樹の世界，日本評論社。

河合隼雄・村上春樹(1996)：村上春樹，河合隼雄に会いに行く，岩波書店。

河合俊雄(2011)：村上春樹の「物語」—夢テキストとして読み解く，新潮社。

岸本寛史(2012)：心身臨床学研究会『夢見ること，そして物語が生まれるまで』(山愛美講師)に対するコメント。

村上春樹(1979)：風の歌を聴け，講談社。

村上龍・村上春樹(1981)：ウォーク・ドント・ラン—村上龍 vs 村上春樹，講談社。

村上春樹(1990)：村上春樹全作品1979-1989 1「自作を語る」台所のテーブルから生まれた小説。

村上春樹・柴田元幸(2000)：翻訳夜話，文春新書。

村上春樹(2010)：夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです—村上春樹インタビュー集 1997-2009，文芸春秋。

村上春樹(2010)：村上春樹ロングインタビュー，『考える人』No.33. 新潮社。

村上春樹(2012)：いまこそ，村上春樹，ダヴィンチ No.222 10月号，メディアファクトリー。

山 愛美(2001)：「造形の知」と心理療法—ある造形作家の一連の作品に見るイメージの変容，心理臨床学研究18(6)，545-556。

山 愛美(2003)：言葉の深みへ，誠信書房。

山 愛美(2007)：「造形の知」と箱庭，箱庭療法学研究20(1)，19-33。

付記1：本研究は科学研究費補助金(基盤研究B課題番号 No.23330199)の助成を受けている。

付記2：本稿の一部は，心身臨床学研究会(2012)において『村上春樹シリーズ1：夢見ること，そして物語が生まれるまで』というタイトルで行われたレクチャの内容による。