

村上春樹と『失われた時を求めて』
-海と船のイメージをめぐって-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2023-12-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松原,陽子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/0002000215

村上春樹と『失われた時を求めて』 —海と船のイメージをめぐる—

松原陽子

はじめに

村上春樹の小説において、プルーストの『失われた時を求めて』について言及があることは知られている。先行研究によると、村上春樹はフランスの作家を読むためにフランス語を勉強したことさえある、と述べている^{注1)}。さらに、村上春樹の小説においては、『失われた時を求めて』が引用されていない作品においても、プルースト的手法が用いられている例が指摘されている^{注2)}。

そこで本稿では、村上春樹の小説における主題が『失われた時を求めて』のそれと重なり合う場面を分析してみたい。たとえば、『失われた時を求めて』においても、『海辺のカフカ』や『アフターダーク』においても、海のイメージが繰り返し現れ、小説に通底する主題を紡いでいると思われる。これらの作品において、海のイメージはいかなる主題に結び付けられているのだろうか。まずは、それぞれの作家の小説における海のイメージをたどるところから始めたい。

I 失われていく境界

『失われた時を求めて』において、海は物語の舞台となっているだけでな

く、小説の空間や登場人物に結び付けられるイメージとなる^{注3)}。例を挙げると、『花咲く乙女たちのかげに』において、主人公「私」はバルベックの浜辺で、アルバルチーナと少女たちの一団に出会う [II, 146]^{注4)}。その少女たちの一団は海を背景として「私」の前に現れ、海のイメージと一体化する。「私」が意識せずに、彼女たちのことを考えている時、彼女たちは「私」にとって、海の青い起伏に富んだうねりであり、海を前にした行列の輪郭であった [II, 189]。

そればかりか、海辺でない空間であっても、海のイメージを想起させることがある。『スワン家のほうへ』で、「私」がコンブレーで初恋の相手、ジルベルトに出会う前の場面では、サンザシの生垣の後ろにある斜面の広がり海の広がりを見せられる。

私はサンザシの生垣の後ろで、野原に向かって急勾配の土手の上まで、はぐれたヒナゲシやのんびりして後ろに取り残されたヤグルマギクを追って行った。それらの花はその土手のあちこちを飾り、タピスリーの縁飾りのようで、そこにまばらに現れた田園のモチーフがタピスリー全体を覆って行く。数が少なく、間隔をあけて、すでに村が近いことを予告するぽつんと建っている家々のように、それらの花々は私に大きな広がりを見せさせた。その広がりでは、麦が波のように揺れ、雲が羊の群れのように浮かんでいる。一本のヒナゲシがロープの先にマストの上に付ける赤い三角旗をかかげ、風に打たせており、その下に油で汚れた黒いブイがあるのを見ただけで、私は胸をどきどきさせられた。まるで、低地で座礁して、かしめ工が修理している最初の小舟を見かけて、まだ海を見る前に「海だ！」と叫ぶ旅行者のように。
[I, 137]

この場面では、ヒナゲシが咲く土手は海のイメージに重ねられていく。麦が

波のように揺れ、雲が羊の群れのように浮かぶ。「赤い三角旗」、「油で汚れた黒いブイ」、「小舟」といった表現からも、海と船を想わせるイメージが続くことが確認できる。

また、『花咲く乙女たちのかげに』において、「私」がオペラ座に『フェードル』を観劇に行く場面では、劇場空間そのものが海と化す [II, 339-341]。これらの海のイメージは『失われた時を求めて』全体を通して現れ、この小説内部の装置として、場面をつないでいく。

とくに本稿で注目したいのは、『囚われの女』において、主人公「私」が眠っているアルベルチーナを見つめる場面で現れる海のイメージである。彼女の眠りは海と船のイメージに重ねられる。

彼女 [アルベルチーナ] の呼吸は徐々により深くなっていき、今や規則的にその胸を持ちあげ、身体の上で組まれた両手と真珠を持ち上げていた。その両手と真珠は、同じ動きによって異なる方法で動かされ、波の動きに揺らされる小舟や舳い網のようであった。 [III, 580]

ここで、眠っているアルベルチーナは真珠のネックレスを付けており、呼吸の動きにあわせて揺れる彼女の手と真珠の動きは、波に揺られる小舟や網に喩えられる。

同様に、『海辺のカフカ』でも、主人公「僕」が眠っている少女、さくらを見つめる場面で海と船のイメージが現れることは注目に値する。まず、夜行バスの中で呼吸にあわせて上下する少女の身体の動きは波のうねりに擬えられる。

僕は彼女 [さくら] の胸を見る。呼吸にあわせて、その丸く盛り上がった部分が、波のうねりのようにゆっくりと上下する。それは静かな雨が降りしきる広大な海原を想像させる。僕はデッキに立つひとり

ぼっちの航海者であり、彼女は海だ。空は一面の灰色で、それはずっと先のほうで、これもまた灰色の海と一緒にいる。そんなときに、海と空を区別することはとてもむずかしい。航海者と海を区別することもむずかしい。現実のありかたと心のありかたを区別することもまたむずかしい。^{注5)}

眠っている少女をみつめる「僕」は、波のうねりのイメージに続いて、より大きい空間のイメージ、「静かな雨が降りしきる広大な海原」を想像する。続いて、「デッキ」、「航海者」という表現から、船のイメージが現れる。「僕」は航海者に喩えられ、彼女は海に擬えられる。「海と空を区別することはとてもむずかしい。航海者と海を区別することもむずかしい。現実のありかたと心のありかたを区別することもまたむずかしい。」と記されているように、この小説では時間や空間、現実と心的風景の境界線が曖昧になっていく。つまり、この場面は『海辺のカフカ』という小説全体のありようを予告しているのだ。

そこで、まず、「海と空を区別することはとてもむずかしい」と書かれていることに注目してみたい。『失われた時を求めて』においても、バルベックで描かれた画家エルスチールの海洋画は、まさに海辺と海、海と空を区別できない瞬間からつくられていた [II, 192]。この画家の努力は、物事を知性によって知っているとおりに表現するのではなく、私たちの最初のヴィジョンを形成する視覚的錯覚にしたがって提示することにあつた [II, 194]。そして、『失われた時を求めて』では小説をとおして、繰り返し、錯覚にもとづく描写が見られる。言いかえれば、エルスチールによる絵画の描き方が小説のありようを予告しているのだ。

『花咲く乙女たちのかげに』では、現実の海の描写に続いて、画家エルスチールの連作についての描写が現れる。視覚的錯覚にもとづく海の描写のあとに、印象派的手法により海を描いた画布の描写が続く。「私」はバルベッ

クの海辺で海と海岸だけでなく、海と空も区別できない。

ときおり、朝、バルベックのホテルの窓辺で、フランソワーズが日の光を遮るために付けていた覆いを外すときや夕べにサン＝ルーと一緒に出かける時間を待っているときに、太陽の光の効果で、海の暗い部分を離れた海岸だと思ったり、青い液体状の地帯を喜んで見ていながら、それが海なのか空なのかわからなかったりすることがあった。

[II, 191]

この描写のあと、エルスチールによる海の習作についての描写が続く。以上のように、『海辺のカフカ』におけるさくらの眠りの場面でも、『花咲く乙女たちのかげに』においても、錯覚にもとづく描写が確認できた。

『海辺のカフカ』では、さらに、「現実のありかたと心のありかたを区別することもまたむずかしい。」とある。この記述のとおり、この小説では現実と心的世界が混じりあう。『花咲く乙女たちのかげに』と同様に、『海辺のカフカ』も海辺付近が舞台となる場面がある。海辺にいる12歳の少年とその背景を描いた写実的な絵画を見て、「僕」はいつしかその少年の役を演じるようになる。その少年はじっさいには40年前、20歳の時に亡くなっていた。「僕」はかつてその少年が使っていた部屋に泊まり、そこで、その少年の恋人だった佐伯さんと出会う。佐伯さんは15歳の少女の幽霊となり、淡いブルーのワンピースを着て、「僕」が寝ている部屋に現れる^{注6)}。そして、繰り返し現れる少女の幽霊に代わって、ある日、現在の佐伯さんが姿を現す。

そこにいるのは、現在の佐伯さんなのだ。べつの言いかたをするなら、それは現実の佐伯さんなのだ。しばらくのあいだ彼女は僕を見ている。『海辺のカフカ』の絵を見つめているときと同じように、静かに意識を

集中して。僕は時間の軸について考える。おそらく僕の知らないどこかで、時間に関してなにかの異変が起きているのだ。そのせいで現実と夢が混じりあってしまったのだ。海の水と河の水が混じりあうみたいだ。^{注7)}

眠りの中で、佐伯さんは「僕」を亡くなった恋人の少年だと思い込んで行動する。この場面では、「海の水と河の水が混じりあうみたいだ」、現実と夢の境界がなくなるのだ。

「海の水」と「河の水」が融合するという喩えは、佐伯さんが「僕」を亡くなった恋人の少年ととり違えている別の場面でも使われている^{注8)}。なぜこのような喩えが使われているのだろうか。もともと海の水と川の水にははっきりとした境界がないのだから、村上春樹の小説では、この喩えによって、現実と異界の境界も曖昧なものとして描かれていると考えられる。

類似の比喩が村上春樹の他の小説でも用いられていることも指摘しておこう。『1Q84』において、青豆が隠れ家で暮らす間に、タマルが用意してくれたのはプルーストの『失われた時を求めて』である。プルーストを読み始めた青豆は、夜中にリアルな夢を見ながら目を覚ます。そして、自分が現実と夢のどちらの世界にいるのか判別することができない。ここでも「海水」と「淡水」がせめぎ合うという喩えが見られる。

夢を見て、その夢を見ながら目を覚ます。自分が身を置いているのが現実の世界なのかそれとも夢の世界なのか、しばらく判別ができない。それは青豆にとって覚えのない体験だった。枕もとのデジタル式の時計に目をやる。その数字は1時15分であったり、2時37分であったり、4時07分であったりする。目を閉じてもう一度眠ろうとする、しかし眠りは簡単には訪れない。二つの異なった世界が、彼女の意識を無音のうちに奪い合っている。まるで大きな河口で、寄せる海水と流

れ込む淡水がせめぎ合うように。

仕方ない、と青豆は思う。月が二つ空に浮かんだ世界に住んでいること自体、本当の現実であるかどうか疑わしいのだ。そんな世界で眠りに就いて夢を見て、それが夢であるのか現実であるのか見定められなかったとして、何の不思議があるだろう？^{注9)}

この小説では、「寄せる海水と流れ込む淡水がせめぎ合うように」、現実と物語空間がクロスする。先行研究では、青豆とタマルによるプルースト談義について以下のように分析されている。プルーストを話題とする青豆とタマルの会話によって、『1Q84』における現実の時間と物語空間の時間が相互に重ねられていることが確認されるのは、村上春樹にとって、プルーストが「時間が不規則に揺らぐ感覚」を描いており、読者の距離感を混乱させる作家であるからだ^{注10)}。

さらに、『街とその不確かな壁』においても、類似の喩えが用いられていることが指摘できる。主人公「私」はコーヒーショップを経営する女性を家まで送っていく。その時に思い出すのは、壁に囲まれた街で図書館の少女を住まいまで送って行った時のことであった。ここで時間が入り乱れるきっかけとなるのは音である。

二人で肩を並べて、川沿いの道を歩いた。彼女のブーツの^{かかと}踵が、ところどころで凍った地面を踏んで、ぱりぱりと固い音を立てた。私はその音を聞きながら、壁に囲まれた街で、図書館の少女を住まいまで送ったときのことを思い出さないわけにはいかなかった。そこではせせらぎの音が聞こえ、時折夜啼鳥の声が聞こえ、^{せんりゅう}川柳の枝が風に揺れた。彼女が身に纏った古いレインコートは、かさこそという乾いた音を立てていた。

私の中で時間が入り乱れる感覚があった。二つの異なった世界が、

その先端部分で微妙に重なり合っている。満潮時の河口で、海の水と川の水とが上下し、前後し、入り混じるように。^{注11)}

ここでも「海の水と川の水とが上下し、前後し、入り混じるように」、現実と異界の境界が揺らぐ。音によって異界の記憶が呼び覚まされたのだ。

ブルーストの『見出された時』においても、音によって無意志的記憶が甦る。ゲルマント大公妃邸で皿にスプーンがぶつけられる音を耳にした「私」は、それを過去に汽車の中で聞いたことがある音、すなわち停まっている汽車の車輪を調整する作業員のハンマーの音と錯覚し、自分がその時の汽車の中にいるような気になる [IV, 446-447]。このように、音の錯覚をきっかけとして、『失われた時を求めて』の主人公「私」の中で現在と過去が入り混じる。

『失われた時を求めて』の冒頭において、主人公「私」は半覚醒状態で、時間と空間が入り混じる中、記憶をたどり始める。いっぽう、村上春樹の小説では単に現実と非現実が混じるだけでなく、そのことが当たり前の出来事として提示される文学作品の例が挙げられている。『街とその不確かな壁』でコーヒーショップの女性はそうした例として、「私」にガルシア＝マルケスの『コレラの時代の愛』について話す。

「彼の語る物語の中では、現実と非現実とが、生きているものと死んだものが、ひとつに入り混じっている」と彼女は言った。「まるで日常的な当たり前の出来事みたいに」

「そういうのをマジック・リアリズムと多くの人は呼んでいる」と私は言った。

「そうね。でも思うんだけど、そういう物語のあり方は批評的な基準では、マジック・リアリズムみたいになるかもしれないけど、ガルシア＝マルケスさん自身にとってはごく普通のリアリズムだったんじゃないな

いかしら。彼の住んでいた世界では、現実と非現実はごく日常的に混在していたし、そのような情景を見えるがままに書いていただけじゃないのかな」^{注12)}

じっさい、『街とその不確かな壁』では、現実と非現実が日常的に混在する世界が描かれている。亡くなった子易さんは幽霊となって「私」に図書館長の仕事を引き継ぐ。

上述のように、『海辺のカフカ』でも、15歳の少女となって、佐伯さんの幽霊が「僕」の前に現れる。そして「僕」は人が生きながら幽霊になることがあるのか、と図書館員の大島さんに尋ねる。大島さんはこう答える。

「それは<生き霊^{りょう}>と呼ばれるものだ。外国のことは知らないけれど、日本ではしばしばそういうものが文学作品に登場する。たとえば『源氏物語』の世界は生き霊で満ちている。平安時代には、少なくとも平安時代の人々の心的世界にあっては、人はある場合には生きてまま霊になって空間を移動し、その思いを果たすことができた。『源氏物語』を読んだことはある？」^{注13)}

大島さんはさらに説明を続け、紫式部の時代においては、生き霊はごく自然な心の状態であった、と言う^{注14)}。大島さんの答えは、「僕」が見た幽霊の存在を説明するものとなっていると考えられる。

ところで、村上春樹は河合隼雄と話す中でも、『源氏物語』における超自然性を話題にしている。

村上 あの『源氏物語』の中にある超自然性というのは、現実の一部として存在したものなんじゃないかな。

河合 どういう超自然性ですか？

村上 つまりおんりょう怨霊とか……。

河合 あんなのはまったく現実だとぼくは思います。

村上 物語の装置としてではなく、もう完全に現実の一部としてあった？

河合 ええ、もう全部あったことだと思いますね。だから、装置として書いたのではないと思います。

村上 でも現代のわれわれは、そういうのを一つの装置として書かざるをえないのですね。^{注15)}

ガルシア＝マルケスにとって現実と非現実が日常的に混在しているように、『源氏物語』において超自然性は現実の一部であったとされている。また、『海辺のカフカ』で引用されている『雨月物語』について、インタビューの中で、村上春樹は以下のように述べている。

村上 ええ『雨月物語』なんかにあるように、現実と非現実がぴたりときびすを接するように存在している。そしてその境界を超えることに人はそれほどの違和感を持たない。^{注16)}

じっさい村上春樹の小説では、登場人物が異界と現実世界を自然に行き来している。

『海辺のカフカ』の続く場面において、「僕」が人はネガティブな感情から生き霊になるのかと尋ねると、大島さんは『雨月物語』の例を挙げ、友との約束を果たすために、信義のために、死んで霊となり、友の家を訪れた侍の話をする^{注17)}。

以上のように、小説中の文学談義がその小説のあり方を示すという方法もまたプルーストの手法を想わせる。『囚われの女』における主人公「私」の文学談義は『失われた時を求めて』の手法を説明するものとなっている。

「私」はアルベルチヌに「セヴィニエ夫人のドストエフスキー的な面」について語り、その作品の効果がエルスチールの絵画の効果と同じであることを示す [III, 880-881]。「私」の話によると、ドストエフスキーは登場人物を提示する時に、物事を論理的な順序で示す、つまり原因から始めるのではなく、まず最初に効果、私たちに衝撃を与える錯覚を提示する [III, 880]。そして、その登場人物たちの行動は、海が空の一部であるかのように見えるエルスチールの絵画の効果と同じように錯覚をもたらす、というのだ [III, 880]。そのエルスチールの絵画の手法は『失われた時を求めて』の手法にほかならない。

『花咲く乙女たちのかげに』において、現実の海を見たあと、印象派的な手法で海を描いたエルスチールの絵画を鑑賞することは、主人公「私」にとって、現実世界と異界を行き来する体験に近いのではないか。

II 『囚われの女』と『海辺のカフカ』

さらに、『海辺のカフカ』における「僕」が眠っているさくらを見つめる場面を『囚われの女』の場面と比較していこう。上記の『海辺のカフカ』の場面で波のうねりのイメージに続いて、「広大な海原」のイメージが現れたのと同様に、『囚われの女』においても、アルベルチヌの眠りは、最終的により広大な風景のイメージを喚起する。彼女の眠りは海の風に喩えられ、次いで静かな海辺の風景となる。

彼女 [アルベルチヌ] の生命は私に従って、私に軽い息を吹きかけていた。私は、彼女の眠りであるささやくその神秘的な発露、海の間のように穏やかで、月明かりのように夢幻的なささやきを聞いていた。その眠りが続いている限り、私は彼女のことを夢想し、それでも彼女を見つめることができた。そして、その眠りがもっと深くなると、彼

女に触れ、キスすることができた。そのとき私が感じていたのは、自然の美しいもの、無生物を前にしたのと同じように、純粹で、非物質的で、神秘的な何かを前にした時に感じる愛だった。そして、じっさい、彼女がもっと深く眠ると、彼女はそれまでのような単なる植物であることを止め、彼女の眠りは、そのほとりで、私が飽きることなく、無限に味わうことができる新鮮な喜びをもって、夢見ることができるような眠りで、その眠りは私にとって風景全体だった。彼女の眠りは、私の傍らに、静かで、官能的に甘美な何かを置いてくれていて、それは、湖のように穏やかになったバルベックの入り江で、枝もほとんど動かないときに、砂の上に寝そべって、引き潮が砕けるのをずっと聞いている満月の夜のようにだった。[III, 578-579]

アルベルチーナの眠りは、「湖のように穏やかになったバルベックの入り江で、枝もほとんど動かないときに、砂の上に寝そべって、引き潮が砕けるのをずっと聞いている満月の夜」を連想させる。さくらの眠りの場面が視覚的イメージで構成されていたのに対して、アルベルチーナの眠りは海の視覚的なイメージを喚起するだけでなく、引き潮が砕ける音を聞いているような気持ちにさせる。

『囚われの女』の続く場面で、アルベルチーナの眠りは最高潮に達する。ここでは、満潮のイメージが現れ、ヒロインの眠りは船と重なる。

そして、彼女 [アルベルチーナ] の眠りが最高潮に達して、今やその深い眠りの満潮によって覆われた意識の暗礁にぶつかることはないだろうと感じると、私は意を決して音を立てずにベッドに飛び乗り、彼女に寄り添い横になって、片方の手を彼女の腰に回し、彼女の頬と胸に唇をあて、片方の空いている手をその身体のあらゆる箇所にあてると、その手はアルベルチーナの呼吸によって、真珠と同じように持ち

上げられていた。私自身も彼女の規則的な動きによって少し動かされていた。私はアルベルチヌの眠りという船の上に乗船していたのだ。

[III, 580]

アルベルチヌが身に付けている真珠のように、彼女の身体にあてた「私」の手も、私自身も彼女の呼吸にあわせて持ち上げられる。眠っている少女を見つめる『海辺のカフカ』の主人公「僕」が航海者となるように、『囚われの女』の主人公「私」はアルベルチヌの眠りという船に乗船するのだ。

Ⅲ 『アフターダーク』と『囚われの女』

『アフターダーク』においても、眠っている娘を見つめる場面に、海と船のイメージが重ねられていることに注目したい。

『アフターダーク』では、真夜中0時前から朝7時頃までの間に主人公、浅井マリの周辺で起きた出来事が描かれる。それと並行して、マリの姉であるエリが部屋の中で眠っている様子が描写される。主要な舞台は夜。時計のイラストにより、場面ごとに時間が小刻みに示されていることで、読者は時間的指標を失わずに物語を追うことができる。それに対して、『失われた時を求めて』では、明確な時間的指標があえて避けられていることはよく知られている。

『アフターダーク』においては、目に見えない無名の語り手である「私たち」が上空から登場人物を見下ろす。語り手「私たち」の目を通して、若い娘、浅井エリが眠っている姿が描かれる。この場面を見てみよう。時刻は深夜0時前だ。

部屋の中は暗い。しかし私たちの目は少しずつ暗さに馴れていく。女がベッドに眠っている。美しい若い女、マリの姉のエリだ。浅井エ

り。誰に教えられたわけでもないのだが、なぜかそれがわかる。黒い髪が、溢れ出した暗い水のように枕の上に広がっている。^{注18)}

この場面で、エリの黒い髪は、「溢れ出した暗い水」に喩えられ、すでに水のイメージが出てくる。なぜここで、水のイメージが現れるのだろうか。時計が0時を指すと、エリがいる部屋の中で、電源プラグが抜かれているはずのテレビが映り始める。その画面に映る部屋の中には椅子が置かれており、ひとりの男がその椅子に座っている。彼は半透明のマスクをしている。語り手「私たち」は、表情のわからないこの男を「顔のない男」と呼ぶ。仮面の男が見つめるのは、眠っているエリだ。0時37分頃の彼女の描写を追ってみよう。

ベッドの中で眠り続ける美しい娘。まっすぐな黒い髪は、枕の上に意味深い扇となって広がっている。柔らかく結ばれた唇。海の底に沈んだ心。テレビ画面がちらつくたびに、横顔にあたった光が揺れ、陰影が不可解な記号となって踊る。簡素な木製の椅子に座って、無言のまま彼女を見つめている「顔のない男」。彼の両肩が、ときおりの呼吸にあわせてこっそりと上下する。早朝の穏やかな波に揺られる無人のボートのように。

部屋の中にはそれ以外の動きはない。^{注19)}

「溢れ出した暗い水」に擬えられていた娘の黒い髪がこの場面では扇となる。水のイメージは、その後が続いて現れる海のイメージを予告するものだったのではないかと。眠っている彼女の心は「海の底」に沈んでいる。彼女を見つめている「顔のない男」の両肩は「早朝の穏やかな波に揺られる無人のボート」のように呼吸にあわせて上下する。このように、この場面では穏やかな波に揺れる船のイメージが現れる。

深夜3時頃、エリは眠り続けており、気づかない間に、その肉体はテレビ画面の中に運び込まれている。

天井に並んだまぶしい蛍光灯の光も、その眠りの海溝の底にまでは差し込まない。^{注20)}

ここで「眠りの海溝の底」という表現によって、深海のイメージが導入されたのはなぜだろうか。エリは単に夜だから眠っているというだけではない。

高橋もベンチを立ち、枯葉の上を歩き、マリのとなりに行って座る。「エリは今、眠っているのよ」とマリは打ち明けるように言う。「とても深く」
「みんなもう眠ってるよ、今の時間は」
「そうじゃなくて」とマリは言う。「あの人は目を覚まそうとしないの」^{注21)}

マリの話によると、エリは2ヶ月間、眠り続けていて、目を覚まそうとしない。このように、「とても深く」眠っているエリの眠りには深海のイメージが相応しいのではないか。

3時25分頃の場面では「顔のない男」も椅子も消えてしまって、ベッドで眠っているエリだけが残される。

浅井エリが眠り続けている。

しかしさっきまで傍らの椅子に座って、エリの顔を熱心に見つめていた、顔のない男の姿はない。椅子も消えている。あとかたもなく。そのせいで部屋は前よりもさらに素っ気なく、さらに閑散としている。部屋のほぼ中央にベッドがあり、そこにエリが横になっている。救命

ボートに乗って静かな海を一人で漂っている人のように見える。^{注22)}

ここで、眠っているエリの姿は「救命ボートに乗って静かな海を一人で漂っている人」のイメージに重ねられる。『失われた時を求めて』と『海辺のカフカ』の例と同様に、ヒロインの眠りが船と静かな海のイメージと結び付けられていることが指摘できる。後続の場面で彼女は目を覚まし、窓の外を見ようとする。

彼女 [エリ] は窓際に行って窓枠に両手をつき、目をこらしてガラス越しに外を眺める。しかし窓の外には風景というものがない。そこにあるのは純粋な抽象概念のような、色のない空間だ。両手で目をこすって、大きく息をつき、もう一度窓の外に目をやる。でもやはり空白のほかには何も見えない。彼女は窓を開けようとするが、窓は開かない。すべての窓を順番に試してみるが、どの窓も釘付けでもされたみたいに、びくともしない。ひょっとしてこれは船かもしれない、と彼女は思う。そういう考えが頭に浮かぶ。身体の中に穏やかな揺れのようなものを感じるからだ。私は今、大きな船に乗っているのかもしれない。波が室内に入らないように、窓が閉めきりになっているのだ。彼女は耳を澄ませ、エンジンのうなりや、船体が波を切る音を聞きとろうとする。しかし耳に届くのは、切れ目のない沈黙の響きだけだ。^{注23)}

窓は開かず、エリはこの空間から出ることができない。彼女は身体の中に穏やかな揺れのようなものを感じ、自分は船の中にいるのではないか、と思う。

『アフターダーク』では、物語が進むにつれて、夜は深まっていく。夜が更けていくと、海のイメージはエリの部屋だけでなく、ホテル「アルファヴィル」と白川の家キッチンに置かれたテレビにも映し出され、これらの

空間をつないでいると考えられる。ただし、ここで映し出されるのは深海のイメージだ。午前3時頃の場合で、「眠りの海溝の底」という表現がすでに深海のイメージを導入していたことを思い返そう。夜が更け、深く眠っているエリの意識が深海の底のイメージに合致するのであろう。『失われた時を求めて』と『海辺のカフカ』で眠りは横に広がる海の風景となっていくのに対して、『アフターダーク』では、眠りが深く沈んだ先の海底のイメージと結びつく。

午前4時25分頃には、白川のキッチンにあるテレビに『深海の生物たち』という番組が音のない映像として、映し出される。

彼〔白川〕はキッチンに置かれた小型テレビを見ている。ヨーグルトの容器の隣にはリモコンがある。テレビの画面には海の底の映像が映っている。奇妙なかたちをした様々な深海の生き物。醜いもの、美しいもの。捕食するもの、されるもの。ハイテク機材を積んだ小型の研究用潜航艇。強力な投光器、精密なマジックハンド。『深海の生物たち』というドキュメンタリー番組だ。音声は消されている。^{注24)}

この番組の映像は、午前4時38分のホテル「アルファヴィル」の客室に置かれたテレビでも映し出される。

テレビの画面はやはり『深海の生物たち』を映し出している。しかし白川の家テレビではない。画面はずっと大きい。ホテル「アルファヴィル」の客室に置かれたテレビだ。それをマリとコオロギが二人で、見るともなく見ている。^{注25)}

こうして、『深海の生物たち』というドキュメンタリー番組の映像が海のモチーフを隠喩的に映し出し、この小説で描かれる別々の場所をつないでいる

のだ。

おわりに

以上、眠っているヒロインを見つめる場面を中心に、村上春樹の複数の小説と『失われた時を求めて』を比較した。『海辺のカフカ』、『アフターダーク』、そして『失われた時を求めて』において、主人公や語り手は、眠っているヒロインを見つめる注意深い観察者となり、ヒロインの眠りは、静かな海の風景、そして穏やかな波にたゆたう船やボートの揺れに結び付けられる。『海辺のカフカ』と『アフターダーク』では、ヒロインの眠りが主に無音の視覚的イメージによって描かれるのに対して、『失われた時を求めて』においては、ヒロインの眠りは、海風のささやきや引き潮が碎ける音にも擬えられる。

『失われた時を求めて』においても、『海辺のカフカ』においても、海辺は物語の舞台となり、主人公は海を見つめる旅行者や船に乗る航海者に変貌する。どちらの作品でも視覚的錯覚にもとづく描写が確認できる。ただし、『海辺のカフカ』では海と空だけでなく、現実と異界の境界線も失われる。村上春樹の小説で繰り返し用いられる喩え、海の水と河の水が混じりあうという喩えは、現実と異界の境界が失われていく小説世界を表すものと考えられる。『見出された時』において無意志的記憶が甦る時も、『街とその不確かな壁』で異界の記憶が呼び覚まされる時も、そのきっかけとなるのは、音の錯覚であることを指摘した。『海辺のカフカ』においても、『街とその不確かな壁』においても、現実と夢は入り混じり、幽霊が現れる。

それに対して、『失われた時を求めて』では幽霊が登場することはない。また、『1Q84』に見られるような月が二つ浮かんでいる世界もない。村上春樹の小説における幽霊や異界の描写については、『失われた時を求めて』よりも『コレラの時代の愛』、『源氏物語』、そして『雨月物語』との関連が指

摘できよう。これら三作品は、村上春樹の小説における文学談義で、現実と非現実が自然に混在している作品として、挙げられる。もっとも『失われた時を求めて』で、海を見たあと、視覚的錯覚により海を描いたエルスチールの絵を見ることは、「私」にとって、現実世界と異界を行き来する行為であると言えるのではないか。小説中の文学談義がその小説の手法を示すという方法は、『失われた時を求めて』においても、村上春樹の小説においても確認できる。

続いて、『アフターダーク』における海のイメージをたどったところ、長い間、目を覚ますことのないヒロインの深い眠りが音のない海のイメージ、そして深海のイメージにまでつながれることが指摘できた。『失われた時を求めて』と『海辺のカフカ』で、ヒロインの眠りは広大な風景にまで広がるイメージと重ねられるのに対して、『アフターダーク』では、エリの眠りが海溝の底のイメージに結び付けられることは注目に値する。『失われた時を求めて』、『海辺のカフカ』、そして『アフターダーク』において、小説全体を通して現れる海のイメージは、小説の各場面をつないでいく。そして夜の眠りは海と船のイメージに重なるのだ。

注

注1) 鈴木隆美、「ブルーストと村上春樹―『自我表現』あるいは主体の確立をめぐる」、『福岡大学研究部論集 A：人文科学編』、福岡大学研究推進部、2014年1月、85頁を参照。

注2) 同論文、84頁から86頁を参照。

注3) 拙論「『失われた時を求めて』におけるイメージと色彩―登場人物の瞳と背景をめぐる―」、『ステラ』第38号、九州大学フランス語フランス文学研究会、2019年、12月、60頁から63頁；65頁；69頁を参照。

注4) 『失われた時を求めて』の参照には以下の版を使い、本文中〔 〕内に巻数とページ数を記す（訳は拙訳である）― Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 4 vol., 1987-1989.

- 注 5) 村上春樹、『海辺のカフカ』、上巻、新潮社、新潮文庫、2005年3月、49頁。
- 注 6) 村上春樹、『海辺のカフカ』、上巻、同書、459頁から463頁を参照。
- 注 7) 村上春樹、『海辺のカフカ』、下巻、新潮社、新潮文庫、2005年3月、111頁。
- 注 8) 村上春樹、『海辺のカフカ』、下巻、同書、199頁を参照。
- 注 9) 村上春樹、『1Q84』、Book3前編、新潮社、新潮文庫、2012年6月、192頁。
- 注 10) 鈴木隆美、「ブルーストと村上春樹—『自我表現』あるいは主体の確立をめぐる」、前掲論文、95頁から96頁を参照。
- 注 11) 村上春樹、『街とその不確かな壁』、新潮社、2023年4月、484頁から485頁。
- 注 12) 村上春樹、『街とその不確かな壁』、同書、576頁。
- 注 13) 村上春樹、『海辺のカフカ』、上巻、前掲書、474頁から475頁。
- 注 14) 村上春樹、『海辺のカフカ』、上巻、同書、476頁を参照。
- 注 15) 河合隼雄、村上春樹、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、新潮社、新潮文庫、1999年1月、143頁から144頁。
- 注 16) 村上春樹、『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 - 2011』、文藝春秋、文春文庫、2012年9月、100頁。
- 注 17) 村上春樹、『海辺のカフカ』、上巻、新潮社、前掲書、477頁から479頁を参照。
- 注 18) 村上春樹、『アフターダーク』、講談社、講談社文庫、2006年9月、38頁。
- 注 19) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、77頁から78頁。
- 注 20) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、132頁。
- 注 21) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、193頁。
- 注 22) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、156頁。
- 注 23) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、163頁から164頁。
- 注 24) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、226頁。
- 注 25) 村上春樹、『アフターダーク』、同書、228頁。

(まつばら・ようこ 商学部専任教授)