



Title	「文化」の解説（25）：文化と情報（冊子）
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト．2025, 2024
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/102186
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

言語文化共同研究プロジェクト2024

「文化」の解説（25）

— 文化と情報 —

Oliver Aumann

山 本 佳 樹

津 田 保 夫

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻

2025

はしがき

「〈文化〉の解読」をメインテーマとする共同研究プロジェクトは、言語文化共同プロジェクトが誕生した 2000 年に発足した。25 年目となる 2024 年度は、「文化と情報」というテーマを掲げて、本プロジェクトを遂行した。

四半世紀になるということで、これまでの副題をすべて挙げさせていただく（丸数字は号数）。①文化の意味作用について、②〈文化空間〉の政治学、③文化の政治性／政治の文化性、④文化批判の機能をめぐって、⑤文化生産の諸相、⑥文化受容のダイナミクス、⑦システムとしての文化、⑧想像力としての文化、⑨文化とアイデンティティ、⑩文化と身体、⑪文化とトポス、⑫文化と歴史／物語、⑬文化とコミュニティ、⑭文化と公共性、⑮文化と翻訳、⑯文化と権力、⑰移動と衝突の文化現象、⑱神話的なものとその解体、⑲文化とメディア、⑳文化と記憶、㉑文化と伝統、㉒文化とイデオロギー、㉓文化とコミュニケーション、㉔文化と環境、㉕文化と情報。

今回収録した 3 本の論文の内容は、以下のとおりである。アウマン論文は、松尾芭蕉の俳諧文学と彼の美学的理想が、中国の初期道教における概念や思想と結びついており、そこでは「無常」「旅」「かるみ」といったテーマが中心的な役割を果たしていることを、具体的なテキスト例にもとづいて示している。山本論文は、ナチ映画の同時代の外国での受容にかんして、連合国の一員としてドイツと戦争をすることになるアメリカ、中立国でドイツ語人口の多いスイス、枢軸国の一員としてドイツと同盟関係になる日本の例を比較している。津田論文は、「2023 年の村上春樹の新作長編小説『街とその不確かな壁』における二つの世界とそれを隔てる「不確かな壁」の性質を考察し、現実と幻想、生と死、内面と外界といった二つの世界の交錯や融合がマジック・リアリズム的な手法で描き出されていることを明らかにしている。

前号の「はしがき」にも書いたが、本プロジェクトのように、型にはまらずに執筆することのできる媒体は、とりわけ文化研究のような分野においては、自由で豊かな発想を育み、スケールの大きな成果を生みだすための貴重な場であると考えている。「〈文化〉の解読」プロジェクトを今後も粘りづよく継続していきたい。

2025 年 5 月

執筆者一同

言語文化共同研究プロジェクト 2024

「文化」の解読 (25)
—文化と情報—

目次

Oliver Aumann

Daoismus in Japan (2)

—Matsuo Bashō und das Buch *Zhuangzi* 1

山本佳樹

呪われた映画？

—アメリカ、スイス、日本におけるナチ映画の同時代の受容 11

津田保夫

村上春樹『街とその不確かな壁』における二つの世界

—不確かな壁のあちら側とこちら側 21

Daoismus in Japan (2)
—Matsuo Bashō und das Buch *Zhuangzi*—

Einführung

Daoistische Vorstellungen und volkstümliche Legenden des Daoismus hatten bereits lange vor der Edo-Zeit Eingang in die japanische Kultur und Literatur gefunden. Beispielsweise berichten sowohl das Heian-zeitliche *Konjaku Monogatari* 今昔物語 als auch das Kamakura-zeitliche *Tsurezuregusa* 徒然草 die Episode vom fliegenden „Unsterblichen von Kume“, Kume-no-sennin 久米の仙人, der, als er die „weißen Beine“ einer Frau erblickte, die am Fluss Wäsche wusch, sich verliebte, augenblicklich seine Wunderkräfte verlor und auf die Erde herabstürzte.¹

„Unsterbliche“, *sennin* 仙人 (chin. *xianren*), die durch die Luft fliegen (oder über andere übernatürliche Kräfte verfügen) sind in der daoistischen Literatur Chinas ein verbreiteter Topos; als Prototyp dieser Legenden gilt Liezi 列子, von dessen wochenlangen „Reisen auf dem Wind“ etwa zu Beginn des Buches *Zhuangzi* berichtet wird.² Die Schilderungen vom tragikomischen Absturz des heiligen Mannes aufgrund der unvermittelten Konfrontation mit weiblichen Reizen belegen keineswegs nur einen ungezwungenen Umgang der japanischen Autoren mit dieser Tradition, sondern zeigen zugleich eine Vertrautheit mit dem Kontext, indem diese Legenden in China auftauchen. Denn die Unsterblichen werden keineswegs nur idealisiert, sondern können auch Gegenstand von Kritik oder Spott werden, wie sich zweiten Kapitel der vorliegenden Abhandlung zeigen wird.

In der Edo-Zeit traten demgegenüber die inhaltlichen Aspekte und Lehren des Daoismus in den Vordergrund, wobei sich besonders das Buch *Zhuangzi* 莊子 als einflussreich erwies. Es war kein Geringerer als Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694), der die Philosophie des *Zhuangzi* zur Grundlage seiner Lebenshaltung und zum literarischen Gestaltungsprinzip erhob. Bei ihm verschmolz die Verehrung für das *Zhuangzi* mit den Lehren des Zen. Eine tiefe Verbindung von Zen-Buddhismus und

¹ Fukunaga (2018), S. 101.

² Vgl. Aumann (2018), S. 29.

Zhuangzi-Philosophie hatte sich zuvor bereits im China der Ming-Dynastie entwickelt, und Bashō ist in diesem Sinne sowohl als ein Schüler des Zen als auch des *Zhuangzi* bezeichnet worden.³

1. Matsuo Bashō und der *Wandel der Dinge*

Ein besonders schönes Beispiel für Bashōs Vertrautheit mit dem Buch *Zhuangzi* findet sich im kurzen Vorwort zu seinen Werk „Knappsack-Notizen“ *Oi no Kobumi* 笈の小文, wo es heißt:

Innerhalb der hundert Knochen und neun Öffnungen [dieses Körpers] existiert etwas, das ich vorläufig Fūrabō nenne: „Ein Mann im dünnen Reisekimono, den der Wind ohne Unterlass umherbläst.“ Dieser ist seit langem ein Freund von Haikai-Versen. Er nähert sich dem Ende seiner Tage. Manches Mal schon hatte er genug [von den Versen] und wollte das Dichten aufgeben, ein anderes Mal ging er voran – stolz, andere zu übertreffen. Beide Gefühle stritten in seiner Brust und er konnte keinen Frieden finden. Für eine Weile wünschte er, in der Welt Erfolg zu haben, doch um der Verse willen, gab er es auf. Ein anderes Mal wünschte er, seine Dummheit durch Lernen zu erhellen, aber [der Plan] wurde von den Versen zunichte gemacht. Und so folgte er schließlich ohne Talent und ohne Geschick diesem einen Lebensweg. So wie Saigyō der Waka-Dichtung, Sōgi den Kettengedichten, Sesson seinen Bildern und Rikyū seinem Tee, folgte er diesem einen Weg.⁴

³ Fukunaga (2018), S. 119.

⁴ 百骸九竅の中に物有かりに名付て風羅坊といふ誠にうすものゝのかせに破れやすからん事をいふにやあらむかれ狂句を好こと久し終に生涯のはかりことゝなすある時は倦で放擲せん事をおもひある時はすゝむて人にかたむ事をほこり是非胸中にたゝかふて是が為に身安からすしはらく身を立むことをねかへともこれか為にさへられ暫ク學で愚を曉ン事をおもへとも是か為に破られつひに無能無藝にして只此一筋に繋る西行の和歌における宋祇の連歌における雪舟の繪における利休の茶における其貫道する物は一なり Daiyasu (2019), S. 11, f.

Bashōs Formulierung von den „hundert Knochen und neun Öffnungen“ ist dem Kapitel „Reflexionen über die Gleichheit der Dinge“ *Qiwulun* 齊物論 im Buch *Zhuangzi* entnommen:

Es sind im Körper hundert Gelenke, neun Öffnungen und sechs Organe⁵
angeordnet, welchen davon soll ich mich besonders vertraut fühlen?⁶

Fūrabō 風羅坊 war eines der von Bashō verwendeten Pseudonyme. Die Textstelle in *Oi no Kobumi* beschreibt selbstironisch seinen Lebensweg als Dichter, der alles der Liebe zu seinen Versen geopfert hat. Die Schilderung des inneren Widerstreits zwischen dem Streben nach Erfolg und Anerkennung einerseits und der Hingabe zur Literatur um ihrer selbst willen andererseits legt den Schluss nahe, dass hier nicht einfach nur die einprägsame Wendung von den „hundert Knochen und neun Öffnungen“ entlehnt wurde, sondern dass Bashō mit dem ursprünglichen Kontext der Textstelle wohl vertraut war. Denn im Buch *Zhuangzi* lesen wir nur wenige Zeilen weiter von einem analogen inneren Widerstreit und von der Nichtigkeit menschlichen Strebens:

Manchmal reiben wir uns an den Dingen, und manchmal lassen wir uns von ihnen verbiegen, so erschöpft sich der Gang unseres Lebens wie der unaufhaltsame Galopp eines Pferdes – ist das nicht jämmerlich?⁷

Ganz in diesem Sinn „reibt sich“ Matsuo Bashō an den Dingen der Welt, dem Streben nach Anerkennung, Ruhm und Gelehrsamkeit, und er kennt aus eigener Erfahrung die Gefahr, sich durch diese äußeren Anzeichen von Erfolg „verbiegen“ zu lassen.

Auch die folgenden Zeilen des Vorworts zu *Oi no Kobumi* nehmen deutlich auf das *Zhuangzi* Bezug und zwar in Form einer Definition von „Anmut“ *fūga* 風雅, einem ästhetischen Ideal der Haikai-Dichtung:

Anmut besteht darin, dem schöpferischen Wandel [der Natur] zu folgen und die vier Jahreszeiten als Gefährten zu haben. Wohin man auch blickt, sieht man

⁵ 百骸九竅六臟; chin. *bai hai jiu qiao liu zang*.

⁶ Aumann (2018), S. 38.

⁷ Aumann, ebd.

nichts, was nicht [schön wie] Blumen wäre, was man sich auch vorstellt, es gibt nichts, was nicht [ebenso schön wie] der Mond wäre. Wenn einem die Erscheinungen nicht wie Blumen sind, gleicht man den Barbaren. Wenn einem die Vorstellungen nicht wie der Mond sind, ist man wie ein Tier. Aus dem Barbarentum heraustretend und das Tiersein überwindend, überlasse man sich dem schöpferischen Wandel und kehre zum schöpferischen Wandel zurück.⁸

Der zentrale Begriff im vorgestellten Textauszug lautet „schöpferischer Wandel“ *zōka* 造化 (chin. *zaohua*). Auch dieser Begriff, der das allem daoistischen Denken zugrunde liegende Prinzip von der ständigen Verwandlung aller Seienden bezeichnet, findet sich im Buch *Zhuangzi*, z.B. im sechsten Kapitel „Der großen ehrwürdige Meister“ *Dazongshi* 大宗師 in folgender Geschichte. Ein Mann namens Zi Lai 子来 ist schwer erkrankt und dem Tode nahe. Sein Freund Zi Li 子犁 besucht ihn am Sterbebett und sagt:

„Wie großartig ist doch die schöpferische Verwandlung! Was hat sie wohl mit dir vor? Wohin wirst du wohl geführt werden? Wirst du vielleicht zu einer Mäuseleber oder zu einem Insektenbein gemacht?“⁹

Daraufhin hebt der sterbende Zi Li zu einem längeren Monolog an, der hier nur auszugsweise wiedergegeben werden kann. So wie der Mensch als Kind ganz natürlich seinen Eltern folge, so müsse er später den beiden kosmischen Energien Yin und Yang folgen, wie sie sich im Wandel der Dinge zeigen. Er vergleicht die *schöpferische Verwandlung* mit einem Schmied und sich selbst und die Lebewesen mit dessen Werkmaterial:

Himmel und Erde sind wie ein großer Schmelzofen, und die schöpferische Verwandlung ist der Große Schmied. Wie könnte es da, wohin ich auch immer

⁸ しかも風雅におけるもの造化にしたかひて四時を友とす見る處花にあらずといふ事なしおもふ所月にあらずといふ事なし像花にあらざる時ハ夷狄にひとし心花にあらざる時は鳥獸に類ス夷狄を出鳥獸を離れて造化にしたかひ造化にかへれとなり Daiyasu (2019), S. 12, f.

⁹ Aumann, a.a.O., S. 91.

gehen möge, nicht gut sein? Ich werde friedlich einschlafen und plötzlich [wieder] erwachen.¹⁰

Es fällt auf, dass beide Freunde von einer unbestimmten Vorstellung von Wiedergeburt auszugehen scheinen, die aber weder hier noch an anderer Stelle im Buch *Zhuangzi* genauer ausgeführt wird. Zi Li stellt dem sterbenden Freund die vielleicht wenig tröstliche Perspektive in Aussicht, sozusagen als „Organspender“ für eine Maus oder gar für ein Insekt verwendet zu werden. Eigentümlicher Humor im Angesicht des Todes ist im Buch *Zhuangzi* zwar keine Seltenheit, aber die vorliegende Stelle ist durchaus ein drastisches Beispiel. Der Sterbende selbst nimmt jedoch an den etwas befremdlichen Einlassungen seines Freundes keinen Anstoß, er bringt vielmehr mit der Metapher vom „Großen Schmied“ sein tiefes Vertrauen in die schöpferische Verwandlung zum Ausdruck. Was immer auch geschehe, es werde gut sein und ihm stehe ein friedlicher Übergang bevor.

Die Begriffe „schöpferische Verwandlung“, bzw. je nach Übersetzung „schöpferischer Wandel“, sind synonym zum Prinzip vom „Wandel der Dinge“ *bukka* 物化 (chin. *wuhua*), einer Formulierung, die in den daoistischen Texten vielleicht noch häufiger vorkommt. Die Dinge der Welt – und natürlich zählt auch der Mensch zu den Dingen der Welt – sind in ständiger Transformation begriffen und dem Wandel unterworfen. Wie man sich zu dieser Grundbedingung der Existenz verhält, entscheidet darüber, ob man das eigene Leben als gelingend oder als sinnlos und nichtig erfährt.¹¹ Wem es gelingt, den großen Wandel zu bejahen, wie er etwa im Ablauf der Jahreszeiten sichtbar wird, dem blühen überall – und zu jeder Zeit – Blumen, und dem scheint überall der Mond. Soweit ein Leitgedanke daoistischer Lebensweisheit.

Im Falle Bashōs ist dabei freilich zu beachten, dass er seinen Lesern nicht nur eine bestimmte Form des In-der-Welt-Seins ans Herz legt, denn für ihn ist *zōka* zugleich ein poetisches Prinzip des *haikai* 俳諧: „Anmut besteht darin...“. Da Matsuo Bashō kaum literaturtheoretische Schriften hinterlassen hat, können seine poetologischen Konzepte nur indirekt aus den kurzen Anmerkungen abgeleitet werden, die in seine Werke eingestreut sind. Die angeführte Stelle zählt dabei, trotz ihrer Lakonizität, zu den

¹⁰ Aumann, a.a.O., S. 92.

¹¹ Vgl. Aumann, a.a.O., S. 82.

aussagekräftigsten ihrer Art.¹² Dabei ist es durchaus bemerkenswert, dass der ewige Wandel nicht nur als eine Grundbedingung des Seins, sondern ebenso als Bedingung aller Schönheit verstanden wird. Das ontologische Prinzip des Wandels, der Vergänglichkeit und des Todes avanciert bei Bashō zum ästhetischen Ideal.

2. Unterwegssein als Allegorie und als ethische Praxis

Das erste Kapitel des Buches *Zhuangzi* trägt den Titel „Frei und ungehindert umherstreifen“ *Xiaoyaoyou* 逍遙遊. Es umfasst einige der bekanntesten Textpassagen des Buches, die alle um das Thema Freiheit kreisen. Damit ist einerseits die Freiheit *zum* selbstbestimmten Handeln und andererseits die Freiheit *von* sozialen, politischen und kulturellen Beschränkungen gemeint. Das Freiheitsideal des *Zhuangzi* ist radikal und setzt sich kühn über kulturelle Normen hinweg. Als Beispiel sei hier noch einmal auf Liezi, den Prototyp des fliegenden daoistischen Heiligen verwiesen:

Liezi reiste auf dem Wind, und seine Leichtigkeit war beachtlich. Erst nach 15 Tagen kehrte er zurück. Obwohl er nicht mehr ruhelos nach Glück strebte und sich des mühevollen Zu-Fuß-Gehens entledigt hatte, gab es doch noch etwas, auf das er sich verlassen musste. Könnte aber einer auf den normalen Bedingungen reiten, mit dem Wandel der sechs alltäglichen Wetterphänomene vorankommen und so die Unendlichkeit durchstreifen, worauf wäre der noch angewiesen?¹³

Der heilige Mann, der die übernatürliche Kraft der Levitation beherrschte und auf dem Wind zu reisen vermochte, wird hier zwar für seine leidlichen Bemühungen gelobt, denn er habe sich von der schwerfälligen Form menschlicher Fortbewegung zu Fuß befreit. Dennoch ist er nach den Kriterien des Buches *Zhuangzi* noch weit davon entfernt, wirklich frei zu sein, denn er muss sich auf den Wind verlassen, der ihn – einem Heißluftballon nicht ganz unähnlich – vorantreibt. Bei Windstille kann er nicht fliegen, denn die alltäglichen „Wetterphänomene“¹⁴ sind für seine Kunst nicht hinreichend. Der

¹² Qiu (2005), S. 128.

¹³ Aumann (2018), S. 29.

¹⁴ Gemeint sind hier nach einem einflussreichen Kommentar: Dunkelheit, Helligkeit, Wind,

Text kritisiert somit das Ideal eines mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Heiligen und somit zugleich eine der Grundlagen des naiven daoistischen Volksglaubens.

Das Freiheitsideal, von dem im Buch *Zhuangzi* die Rede ist, hat wenig mit übernatürlichen Kräften wie der Fähigkeit zu fliegen oder einem durch allerlei magische Praktiken verlängertem Leben ¹⁵ zu tun. Vielmehr bezeichnet *xiaoyaoyou* ein selbstbestimmtes Leben, das sich von sozialen und politischen Gegebenheiten emanzipiert. Geographische Distanz zu den Zentren politischer Macht und zur Gesellschaft, etwa durch ein Leben als Einsiedler oder durch kontinuierliches Unterwegssein, ist deshalb ein wiederkehrendes Motiv in der daoistischen Literatur. Hier findet sich ein weiterer Anknüpfungspunkt zu Matsuo Bashō, denn viele seiner Werke sind weitab von den großen Städten und auf Reisen entstanden.

Die Gattung der Reisegedichte und Reisejournale *kikōbun* 紀行文 hat in der japanischen Literatur eine lange Tradition. Bereits im *Manyōshū* 万葉集 (759) finden sich viele „Reisegedichte“ *kiryōka* 羈旅歌 und als erstes längeres Reisejournal im eigentlichen Sinn gilt das Heian-zeitliche „Tagebuch aus Tosa“ *Tosa Nikki* 土佐日記, das dem Hofadligen Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872-945) zugeschrieben wird. Diese literarische Tradition wurde im Mittelalter fortgesetzt, als Werke wie die „Sammlung von meinem Haus in den Bergen“ *Sankashū* 山家集 des Mönches Saigyō 西行 (1118-1190) oder das „Tagebuch von 16 Nächten“ *Izayoi Nikki* 十六夜日記 der Nonne Abutsu 阿仏尼 (1209-1283) entstanden. Bashōs literarisches Genie führte das lang etablierte Genre zu neuer Blüte und sein Werk „Schmale Pfade im Landesinneren“ *Oku no Hosomichi* おくのほそ道 wird oft als Höhepunkt der japanischen Reiseliteratur überhaupt angesehen.¹⁶

Die Unbeständigkeit aller Seienden und der stetige Wandel als ontologisches Prinzip und ästhetisches Ideal resultierten für Matsuo Bashō in der ethischen Maxime des Unterwegsseins, wobei der Reisende durch den Wechsel seines Aufenthaltsorts das gewohnte Leben hinter sich lässt und sich den daraus resultierenden Veränderungen aussetzt. Die Kraft seiner Verse resultiert zweifellos auch daher, dass Bashōs Leben und seine Gedichte eine Einheit bildeten. Um es mit den Worten von R. H. Blyth zu sagen:

Regen, Tag und Nacht (ebd. S. 110).

¹⁵ Neben Liezi, der auf dem Wind reitet, kritisiert das vorliegende Kapitel im Buch *Zhuangzi* in analoger Weise auch Pengzu, der für seine extrem verlängerte Lebensspanne berühmt war.

¹⁶ Wittkamp (2001), S. 14.

*What makes Bashō one of the greatest poets of the world is the fact that he lived the poetry he wrote, and wrote the poetry he lived.*¹⁷

Bashō hat in seiner zweite Lebenshälfte zahlreiche Reisen unternommen, von denen hier nur die wichtigsten genannt werden sollen. Im Alter von 40 Jahren verließ er im August des Jahres 1684 die Klause in Fukagawa, die ihm Freunde und Schüler nach dem Tod seiner Mutter errichtet hatten. Er begab sich auf die Reise, aus der sein erstes Reisejournal „Wettergegebter Reisebericht“ *Nozarashi Kikō* 野ざらし紀行 hervorgehen sollte. Die achtmonatige Reise, auf der er zunächst von seinem Schüler Naemura Chiri 苗村千里 begleitet wurde, führte ihn entlang der Pazifikküste über Nagoya zunächst nach Ise und in seine Heimat Iga, wo er überwinterte. Im Frühjahr des folgenden Jahres reiste er über Kyōto und Ōmi zurück nach Edo.¹⁸

In der Folge war Bashō nahezu ständig unterwegs. 1687 reiste er nach Kashima, von dieser Reise berichtet das Journal „Reise nach Kashima“ *Kashima Kikō* 鹿島紀行. Im darauffolgenden Jahr besuchte er viele in der Literatur berühmte Orte. Diese Reisen fanden ihren literarischen Niederschlag in den bereits erwähnten Werk „Knappsack-Notizen“ *Oi no Kobumi* und im „Reisebericht aus Sarashina“ *Sarashina Kikō* 更科紀行 (1688). Im Frühjahr 1689 schließlich brach er gemeinsam mit seinem Schüler Kawai Sora 河合曾良 (1649-1710) zu einer langen Reise durch die nordöstlichen Provinzen auf, aus der das Material für sein berühmtestes Werk „Schmale Pfade im Landesinneren“ *Oku no Hosomichi* hervorging.

Gerade die lange Tradition der japanischen Reiseliteratur stellte den Dichter vor die Herausforderung, dass die japanischen Landschaften durch zahllose Orte mit literarischen Assoziationen, so genannte *uta-makura* 歌枕, von Poesie bereits wie durchwebt waren. Die ästhetische Repräsentation der Landschaft in den herkömmlichen Reisejournalen war oft mehr vom kulturellen Gedächtnis, nämlich den Konventionen der klassischen Literatur, als von den tatsächlichen Gegebenheiten des Terrains geprägt.¹⁹ Bashō befreite sich ganz im Sinne von *xiaoyaoyou* von solchen historischen Zwängen und begegnete unvoreingenommen dem, was er tatsächlich vorfand.

¹⁷ Blyth (1963), S. 129.

¹⁸ Qiu (2005), S. S. 73.

¹⁹ Vgl. Qiu (2005), S. 76.

Ein eindrucksvolles Beispiel für Bashōs offenen Blick findet sich zu Beginn von *Oku no Hosomichi*, im Eintrag, der sich auf seinen Aufenthalt in Nikkō 日光 bezieht. Während der Ort bereits damals für den prächtigen Grabschrein Tōshōgū 東照宮 berühmt war, in dem die sterblichen Überreste des ersten Shōgun Tokugawa Ieyasu 徳川家康 beigesetzt sind, markiert Bashō seinen Aufenthalt in Nikkō mit dem folgenden Haiku:

あらとうと	<i>ara tōto</i>	Ah, wie erhaben!
青葉若葉の	<i>aoba wakaba no</i>	Grünes und junges Blattwerk
日の光	<i>hi no hikari</i>	Im Licht der Sonne. ²⁰

Die Originalität dieses Haiku steckt gerade in dem, wovon nicht die Rede ist. Die politische Bedeutung des vor Ort als Gott verehrten Shōguns und der prächtige Schrein werden weder im Haiku noch im Prosatext, in den der Vers eingebettet ist, auch nur mit einem Wort erwähnt. Was Bashō hier mit Ehrfurcht erfüllt, ist vielmehr das „Sonnenlicht“ im frischen Grün. „Ehrfurchtgebietend“ *tōto*[い] 尊[い] wäre vermutlich genau das angemessene Adjektiv für die pompöse Grabanlage des Herrschers, und *hi no hikari* 日の光 ist eine Möglichkeit die Schriftzeichen für Nikkō 日光 auf Japanisch zu lesen. Aber Bashōs Haiku thematisiert nicht das allzu Erwartbare, nämlich die Attribute weltlicher Macht, sondern stattdessen das frühlingshafte Grün der Natur. Der Vers wird immer wieder angeführt, um Bashōs Distanz zur Shogunats-Regierung und zur Welt der Politik zu illustrieren.²¹ Auch in diesem Sinne steht sein Leben und Wirken in einer Linie mit den frühen daoistischen Texten, in denen eine gewisse Distanz zu Politik und zu den Mächtigen ein wichtiges und regelmäßig wiederkehrendes Motiv darstellt.

Schlussbemerkung

Für Matsuo Bashō waren die Klassiker des frühen Daoismus und insbesondere das Buch *Zhuangzi* Weggefährten, in denen er eine bestimmte Lebenshaltung wiedererkannte, die ihn auf seinem Leben und während seines Schaffens als wandernder Dichter begleitete. Bashō selbst hat für diese innere Einstellung und das ästhetische Ideal, das damit

²⁰ Ogata (2001), S. 62.

²¹ Ogata, a.a.O., S. 67.

einhergeht, den Begriff „Leichtigkeit“ *karumi* かるみ geprägt.²² Im Haikai geht damit auch eine gewisse Unbestimmtheit und Offenheit für unterschiedliche Interpretationen einher. Bashōs Texte sind somit nie ganz eindeutig, sondern laden die Lesenden ein, Teil der kreativen Sinnstiftung der Verse zu werden. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass diese Texte bis heute so beliebt sind und über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg rezipiert werden.

Literatur

- Aumann, Oliver 2018. *Das Buch Zhuangzi – Die Inneren Kapitel*. Freiburg: Verlag Karl Alber.
- Blyth, R. H. 1963. *A History Of Haiku. Volume One*. Tōkyō: The Hokusei Press.
- Daiyasu, Takashi u.a. 大安隆 他 2019. *Oi no Kobumi no Kenkyū – Hyōshaku to Shiryō* 笈の小文の研究 評釈と資料. Ōsaka: Izumi Shoin 和泉書院.
- Fukunaga, Mitsuji 福永光司 2018. *Dōkyō to Nihon Bunka* 道教と日本文化. Kyōto: Jinbun Shoin 人文書院 (1982).
- Ogata, Tsutomu 尾形侑 2001. *Oku no Hosomichi Hyōshaku* おくのほそ道 評釈. Tōkyō: Kadogawa Shoten 角川書店.
- Shirane, Haruo 1998. *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Qiu, Peipei 2005. *Bashō and the Dao – The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*. Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- Wittkamp, F. Robert 2001. *Japans frühmoderne Reiseliteratur – Leben und Werk von Sugae Masumi (1754-1829)*. Hamburg: OAG.

²² Shirane (1998). S. 268, ff.

呪われた映画？

—アメリカ、スイス、日本におけるナチ映画の同時代の受容—

山 本 佳 樹

1933年から1945年の約12年間に、ナチ・ドイツは1000本以上の長編映画と数多くの文化映画、ニュース映画を製作した（ハーケ 98）。この時代のドイツ映画といえば、ヴァイマル期の黄金時代を支えてきたユダヤ人や左翼系の映画人が次々に国外に亡命し、国内では宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスによる厳しい統制の下、レニ・リーフェンシュタール監督の『意志の勝利』*Triumph des Willens* (1935) のようなナチのイデオロギーに毒されたプロパガンダ映画が作られて、国民に押しつけられていた、といったイメージがおそらく一般的だろう。いや、実はそうしたプロパガンダ映画は数のうえでは主流ではなく、ナチの長編映画の大半はいわゆる「無害な娯楽映画」であり、それは観客を現実から逃避させるのに役立っていた、ということも、最近では比較的よく知られるようになってきている¹。ただ、「きわめつけのプロパガンダ映画」であれ、「無害な娯楽映画」であれ、それについて肯定的に語ることは、ホロコーストをはじめとするナチの蛮行を知る現在のわたしたちには、「政治的に」許されていない²。これらの映画は「呪われた映画」³なのである。

ところで、プロパガンダ映画が狙う大衆操作にせよ、娯楽映画が誘う現実逃避にせよ、基本的には自国民に向けられた目的といえる。しかし、ナチスは経済上の理由からも、国家の国際的地位のアピールのためにも、映画の輸出に積極的だった。では、同時代のドイツ以外の国の人々は、どのようなドイツ映画を見せられていたのだろうか。そして、それらの映画はどのように受けとめられていたのだろうか。当時それは少なくともまだ「呪われた映画」ではなかったはずである。ここでは、連合国の一員としてドイツと戦争をすることになるア

¹ ナチ時代の娯楽映画を中心的にとりあげた文献として、瀬川、Hake などがある。

² 田野大輔は、こうした「政治的正しさ（ポリコレ）」への反発もあって折に触れて起こる「ナチスは良いこともした」という主張に対して、正確な知識や学説を伝え、社会の「歴史意識」にまで踏み込んでその主張の危うさを指摘する、歴史の専門家の責任を説いている（小野寺／田野 110-113）。

³ ナチ映画全般を「呪われた映画」と呼ぶことは、一般的に定着しているとはいえないだろう。瀬川裕司は『ナチ娯楽映画の世界』で、「呪われたもの」（瀬川 16）、「呪われた部分」（瀬川 210）、「呪われた映画」（瀬川 213）など、何度かナチ映画を「呪われた」という言葉で形容しているが、基本的にはプロパガンダ色の強い一部の映画に対して用いている。だが、いかなるタイプの映画であろうと、ナチ時代に製作された映画には、ある種の負の烙印が押されていることは否めないように思われる。サビーネ・ハーケは以下のように述べている。「第三帝国期に作られたすべての映画がナチ映画だったのであろうか。プロパガンダ映画といわゆる非政治的な娯楽映画を区別することはできるのであろうか。[...] 大部分の映画は本質的に逃避的であり、政治的なのはただその社会心理学的機能だけであつた、と説明するのが生産的なのであろうか、それとも、ナチ・イデオロギーの影響力はあまねく滲透し、あまねく効力を及ぼしていた、と見るべきであらうか」（ハーケ 100）。

アメリカ、中立国スイス、枢軸国としてドイツと同盟関係になる日本を例に、ナチ映画の同時代の外国での受容の例を見ていきたい。

1. アメリカにおけるナチ映画の受容

1933年からアメリカが第二次世界大戦に参戦する1941年末までのあいだに、およそ500本のナチの長編映画がアメリカの映画館で上映された(Waldman 1)。この時期にドイツが製作した映画の半数以上ということになる。配給業者の一部は第三帝国の映画をボイコットしたものの、ドイツ映画はアメリカの輸入映画の上位を占めていた(Drewniak 794)。1936年には、74本(総輸入数235本)、1937年には69本(同216本)、1938年には77本(同269本)、1939年には85本(同272本)のドイツ映画が輸入されている。ちなみに、1939年にはドイツ映画が85本でトップ、次いでイギリス(44本)、フランス(36本)、メキシコ(21本)、イタリア(16本)、ハンガリー(15本)、ソ連(13本)、スウェーデン(10本)などであった(Drewniak 794)。ヨーロッパでの戦争勃発により、1940年にはドイツ映画の輸入は35本に減少し(Drewniak 794)、アメリカが参戦した1942年以降はその輸入が禁止された。

このころ、アメリカでは年に平均500本以上の長編映画が製作されていたから、1939年の85本というドイツ映画の輸入数もそれほど大きな比率ではない。ゲッベルスがアメリカで主なターゲットとしていたのは、2300万人にのぼるとされたドイツ系アメリカ人、ドイツ国籍保持者35万人のほか、親ナチ派や反ユダヤ主義のグループなどだった(Waldman 5, 8)。1933年から42年にかけて、ドイツ映画の配給で中心的な役割を果たしたのは、ニューヨークのカジノ・フィルム・エクスチェンジ社である(Waldman 32)。輸入された映画はまず東86丁目のカジノ・シアターやガーデン・シアターで上映され、その後、シカゴ、ミルウォーキー、シンシナティなど、ドイツ語話者の人口が多いアメリカの都市に配給された(Waldman 67-68)。字幕を付けないドイツ語音声だけの上映がしばしばあったことも、その影響力が限定的なものであったことを示している。

それでは、どのような作品がアメリカで公開されたのだろうか。ジャンルはさまざまだが、あえて特色をいえば、音楽を前面に出したものやウィーンを舞台にしたものが好まれたようである(Waldman 4, 68, 77)。ジャーナリズムがそのイデオロギーに難癖をつけることはまれだったが、次のような例もある。1937年に製作された『南の誘惑』*La Habanera*は、のちにダグラス・サークの名でハリウッドで活躍するデトレフ・ジールク監督のドイツ時代最後の作品で、ドイツの新しい歌姫ツァラ・レアンダーの作品として宣伝された、一見無害な、情熱的なメロドラマである。この映画はヨーロッパ規模で大ヒットとなり、アメリカでも1938年に公開された。1938年7月9日付の『ニューヨーク・タイムズ』紙は、この映画に人種差別的な匂いを嗅ぎとり、舞台をプエルトリコ(=アメリカ)としたことを問題視して、以下のように書いている。「もしアメリカの映画プロデューサーが外国における伝染病、汚職、政府の無能などを扱う映画を製作するとすれば、

『アロトリア』 <i>Allotria</i> (ヴィリー・フォルスト、1936)
『情熱的な医師』 <i>Arzt aus Leidenschaft</i> (H. H. ツェルレット、1936)
『正装舞踏会』 <i>Bal paré</i> (カール・リッター、1940) *
『解放された手』 <i>Befreite Hände</i> (ハンス・シュヴァイカート、1939)
『海の火災』 <i>Brand im Ozean</i> (ギュンター・リッター、1939)
『愛する権利』 <i>Das Recht auf Liebe</i> (ジョー・シュテッケル、1939)
『火の悪魔』 <i>Der Feuerteufel</i> (ルイス・トレンカー、1940)
『白夜の果てに』 <i>Der Postmeister</i> (グスタフ・ウチツキー、1940) *
『不実なエックハルト』 <i>Der ungetreue Eckehart</i> (フォーベルト・マリシュカ、1940)
『4人目は来ない』 <i>Der Vierte kommt nicht</i> (M. W. キミッヒ、1940)
『慈悲深い嘘』 <i>Die barmherzige Lüge</i> (ヴェルナー・クリングラー、1939)
『クリスティーネをめぐる3人』 <i>Die Drei um Christine</i> (ハンス・デッペ、1936)
『君のような女性』 <i>Eine Frau wie Du</i> (ヴィクトル・トゥリャンスキー、1939)
『ハンドルを握る女』 <i>Frau am Steuer</i> (パウル・マルティン、1939)
『ハロー、ジェニーヌ』 <i>Hallo Janine</i> (カール・ベーゼ、1939)
『故郷』 <i>Heimatland</i> (エルンスト・マルティン、1939)
『パパになったぞ』 <i>Hurra! Ich bin Papa</i> (クルト・ホフマン、1939)
『彼女の初体験』 <i>Ihr erstes Erlebnis</i> (ヨーゼフ・フォン・パキ、1939)
『心のあやまち』 <i>Irrtum des Herzens</i> (ベルント・ホフマン、1939)
『コンゴ特急』 <i>Kongo-Express</i> (エドゥアルト・フォン・ボルショディ、1939)
『情熱』 <i>Leidenschaft</i> (ヴァルター・ヤンゼン、1940)
『愛の学校』 <i>Liebesschule</i> (K. G. キュルプ、1940)
『マリア・イロナ』 <i>Maria Ilona</i> (ゲーザ・フォン・ボルヴァリー、1939)
『明日逮捕されるよ』 <i>Morgen werde ich verhaftet</i> (K. H. ストルー、1939)
『ナネッテ』 <i>Nanette</i> (エーリヒ・エンゲル、1939)
『ナポレオンが全部悪い』 <i>Napoleon ist an allem schuld</i> (クルト・ゲッツ、1938)
『オーパンバル』 <i>Opernball</i> (ゲーザ・フォン・ボルヴァリー、1939)
『ペンテコステオルガン』 <i>Pfingstorgel</i> (フランツ・ザイツ、1938)
『ラインの花嫁旅行』 <i>Rheinische Brautfahrt</i> (A. J. リップル、1939)
『リオの星』 <i>Stern von Rio</i> (カール・アントン、1940)
『スパイ戦線を衝く』 <i>Verräter</i> (カール・リッター、1936) *
『白いライラック』 <i>Weißer Flieder</i> (A. M. ラーベンアルト、1940)
『マドレーヌにキスするのは誰?』 <i>Wer küßt Madeleine?</i> (ヴィクトル・ヤンゼン、1939)
『ウィーン物語』 <i>Wiener G'schichten</i> (ゲーザ・フォン・ボルヴァリー、1940)

表1 1941年にアメリカで公開されたドイツの劇映画

原題のアルファベット順。Drewniak(795-96)にもとづいて作成。*は日本で公開されたもの

その舞台をほとんど例外なく架空の国に設定するはずである」(Waldman 169)。

1941年がナチ映画がアメリカに輸入された最後の年となる。この年にアメリカで公開されたドイツの劇映画は34本である(表1)⁴。マーリカ・レック主演の『ハロー、ジェニー

⁴ これらのうち日本で公開された映画が3本しかないことは、アメリカのほうがはるかに多くの数のドイツ映画が日本に輸入されたことを示している。

ス』 *Hallo Janine* (カール・ベーゼ、1939) のようなミュージカルやゲーザ・フォン・ボルヴァリー監督の『ウィーン物語』 *Wiener G'schichten* のようなウィーンもの (これまたミュージカル・コメディ) に混じって、戦後の連合国による検閲で「禁止」の烙印を押された1936年のプロパガンダ映画『スパイ戦線を衝く』 *Verräter* が入っていることが注目される。カール・リッター監督のこの映画は、第一次世界大戦前のドイツで軍事機密などを狙って暗躍するスパイを告発するもので、どこの国のスパイとは明示されないが、話し方などからイギリス秘密情報部のユダヤ人であることをほのめかしている (Waldman 123) ⁵。1937年にすでにアメリカで公開されていたこの映画が、この時期にリバイバルされたのは、反英感情を掻きたてようとしたものだと考えられる。劇映画以外にも、『ポーランド進撃』 *Feldzug in Polen* (フリッツ・ヒプラー、1939)、『勝利の歴史』 *Sieg im Westen* (ズヴェント・ノルダン、1941) といった好戦的な戦争ドキュメンタリーがニュース映画扱いでニューヨークのいくつかの映画館で上映され、かなりの客入りがあった一方で、抗議行動が起こった (Drewniak 795-96; Waldman 273-77) ⁶。とはいえ、全般には周縁的な現象で、ナチの映画に対してジャーナリズムが過剰に反応することは、あまりなかったようである。

2. スイスにおけるナチ映画の受容

スイスはヨーロッパでも有数の映画輸入国であった。国産の映画が少なかったこともその一因である。人口の4分の3近くがドイツ語話者であることを考えれば、ドイツ映画は有利なはずだったが、長年にわたってアメリカとフランスに次ぐ第3位に甘んじていた (Drewniak 756)。たとえば、1938年にスイスが輸入した710本の長編映画の内訳は、アメリカ映画351本 (49.4%)、フランス映画155本 (21.8%)、ドイツ映画109本 (15.4%)、イギリス映画28本 (4%)、イタリア映画22本 (3.1%) などであった (Drewniak 756)。

第二次世界大戦の開戦とともに、ナチ・ドイツはスイスへの文化的圧力を強めていく。これに対して、開戦から3週間後の1939年9月20日、スイスは軍参謀本部の出版・ラジオ部門管理下で映画検閲を開始した (Drewniak 756-57)。検閲の目的は、国内外の安全、スイスの中立の維持、あるいは、軍の利益を脅かす映画の上映を阻止することだった (Prodolliet 17)。これによって上映禁止になった映画のなかには、露骨な反ユダヤ映画『ユダヤ人ジュース』 *Jud Süß* (ファイト・ハーラン、1940) や反ポーランド映画『帰郷』 *Heimkehr* (グスタフ・ウチツキー、1941) といった悪名高いプロパガンダ映画があり、そして、アメ

ツ映画を受けいれていたことを如実に物語っている。

⁵ ハリー・ワルドマンによれば、ユダヤ人が登場しない場合にも、ナチ映画は登場人物の名前によってユダヤ人をほのめかし、あらゆる災厄の原因としていた。「ナチ映画は、銀行家、会計士、実業家をチンピラとして描き、外国人のような風貌をもつ人物を怪しげで信頼できない人物として描いた。彼らの名前は必ずユダヤ人風の響きを持つものだった。[...] ナチ映画では、登場人物の名前は重要であり、観客や政権支持者への合図でもあった。これは1930年代には見過ごされていたことであり、当時のそして現在の映画批評家や歴史家によっても言及されていない」 (Waldman 9)。

⁶ 『ニューヨーク・デیلی・ミラー』紙 (1941年5月11日) は、『ポーランド進撃』や『勝利の歴史』が検閲のないニュース映画に分類されて公開され、ニューヨークで多くの観客を集めていることを嘆いている (Drewniak 796)。

リカでは上映された『ポーランド進撃』や『勝利の歴史』といったドキュメンタリーも含まれている。ちなみに、『ユダヤ人ジュース』に対する検閲報告（1941年3月14日）には次のように書かれていた。

この映画は人を楽しませようとするだけでなく、むしろなによりまず反ユダヤ主義を宣伝しようとしている。[...] 筋書きと描写は非常に印象的に作りあげられており、観客の心にタイトル主人公への憎悪の念を湧きあがらせずにはいない。こうした巧妙な手段によって、観客の気分は、ユダヤ人ジュースに対する、さらにはユダヤ人全体に対する反感へと煽り立てられる。

このような映画はスイスでは信用されない。[...] 描写はあまりにも一方的に反ユダヤ主義的であり、描かれている出来事は史実に基づいている、という冒頭の注釈は、せいぜい映画のプロパガンダ効果を強めるだけで、スイスでの上映を正当化する理由にはならない。(Prodoliet 136-37)

その一方で、1940年のドイツによる占領でフランス映画の製作が減少したこともあって、スイスにおけるドイツ映画の地位は相対的に高まることになった。スイスのある映画雑誌で最も人気のある女優を決める投票では、1940年の最多得票者はツァラ・レアンダーであり、ハリウッド・スターのジャネット・マクドナルドとグレタ・ガルボがそれに続いた(Drewniak 758)。1942年のスイスでは、ナチ宣伝省から「国政的・芸術的に価値あり」というお墨付きをもらったツァラ・レアンダー主演の大ヒット戦争メロドラマ『大いなる愛』*Die große Liebe* (ロルフ・ハンゼン、1942) と、ウィリアム・ワイラー監督によるハリウッド産の反独映画『ミニヴァー夫人』*Mrs. Miniver* (1942) とが、軒を並べて上映されているような状況だった。

ナチスは、スイスとフランスの国境を閉鎖し、ジェノヴァ経由の輸送を阻止することで、スイスへのアメリカ映画の輸入を妨害しようとした。1944年夏、これに対してスイスが抗議の声を上げ、ドイツの封鎖政策への反対キャンペーンを始めると、スイスへの債務がすでに高額に達していたドイツは、アメリカ映画の封鎖を断念した、というエピソードもある(Drewniak 763)。それでも、終戦直前の1945年3月にもなお、豪華絢爛なミュージカル映画『わが夢の女性』*Die Frau meiner Träume* (ゲオルク・ヤコービ、1944) やハンス・アルバース演じる元船乗りの恋愛を描いた『グローセ・フライハイト 7番地』*Große Freiheit Nr. 7* (ヘルムート・コイトナー、1944) といったドイツ映画の客入りは好調だった。ちなみに後者は、戦後までドイツで公開されることはなかった。

数年さかのぼると、1937年には、第一次世界大戦末期のドイツ兵とフランス人の交流を描いたカール・リッター監督の『祖国に告ぐ』*Patrioten* (1937) と、類似した題材の反戦映画で、当時ドイツやイタリアでは公開されなかったジャン・ルノワール監督の『大いなる幻影』*La Grande Illusion* (1937) が、スイスではほぼときを同じくして上映されていた

(Prodolliet 78)。ナチの政権掌握直後から 1938 年までスイスに亡命していたトーマス・マンも、この間、チューリヒのさまざまな映画館でナチ映画を含む各国の映画を見ていたことが、その日記からわかる⁷。スイスの映画観客は、ドイツ映画の質について、映画を観るか観ないかという明確な態度で、はっきりと意見を表明できた (Prodolliet 16)。スイスの観客はナチ映画のイデオロギーを相対化できる立場にあったといえるだろう。

3. 日本におけるナチ映画の受容

1936 年 11 月に日独防共協定によってナチ・ドイツの同盟国となった日本だったが、たとえば 1939 年に封切られた外国映画では、総本数 140 本中、アメリカ映画が圧倒的に多くて 112 本を占め、その後、イギリス映画 10 本、ドイツ映画 9 本、フランス映画 7 本などとなっている (池田 52)。1939 年 10 月に日本でも映画法が施行され、映画国策が展開されるなかで、外国映画の輸入が制限されていく (加藤 51)⁸。とはいえ、もともと 1 年に 10 本前後だったドイツ映画にかんしては、それまでとさほど変わらない数の作品が輸入された。

『カプリチオ』 <i>Capriccio</i> (カール・リッター、1940)
『ジークフリード要塞建設』 <i>Der West Wall</i> (フリッツ・ヒプラー、1939)
『ある女熱帯へ行く』 <i>Eine Frau kommt in die Tropen</i> (ハラルト・パウルゼン、1938)
『旅する人々』 <i>Fahrendes Volk</i> (ジャック・フェデー、1938)
『ポーランド進撃』 <i>Feldzug in Polen</i> (フリッツ・ヒプラー、1939)
『海洋児』 <i>Kameraden auf See</i> (ハインツ・パウル、1936)
『ヴァリエテの乙女』 <i>Manege</i> (カルミネ・ガローネ、1937)
『オリンピア第一部 民族の祭典』 <i>Olympia. 1. Teil: Fest der Völker</i> (レニ・リーフェンシュタール、1938)
『オリンピア第二部 美の祭典』 <i>Olympia. 2. Teil: Fest der Schönheit</i> (レニ・リーフェンシュタール、1938)
『祖国に告ぐ』 <i>Patrioten</i> (カール・リッター、1937)
『最後の一兵まで』 <i>Unternehmen Michael</i> (カール・リッター、1937)

表2 1940年に日本で公開されたドイツの劇映画・長編文化映画

原題のアルファベット順。映画旬報編集部「昭和15年度封切映画総覧」(161-63)にもとづいて作成。ウーファ製作のフランス映画を除く。

1940 年に日本で公開されたドイツの劇映画・長編文化映画のリストは表 2 のようになる。世界中で話題を集めたレニ・リーフェンシュタールのオリンピック・ドキュメンタリー映画『オリンピア』*Olympia* (1938) は、日本でも、批評家からも観客からも圧倒的な支持を得た映画だった⁹。商業的なアメリカ映画と異なる方向の映画を模索していた当時の日本映画

⁷ トーマス・マンは、スイスに亡命していた 1933 年から 38 年初頭のあいだに、カピトル、ベルヴェ＝シネマ、スカラ、ウルバン、オリエント＝シネマ、レクス、ノルト・ウント・ジュート、アポロといったチューリヒの映画館で、日記でわかる範囲で 36 本の映画を鑑賞している。内訳は、アメリカ映画 11 本、ドイツ映画 9 本、フランス映画 6 本、オーストリア映画 5 本、イギリス映画 3 本、ドイツ＝オーストリア合作映画 1 本、ハンガリー＝オーストリア＝ドイツ合作映画 1 本である (マン [1985]、マン [1988]、マン [2000])。

⁸ 映画法第 16 条および施行規則第 42 条により、1 映画館での外国映画の上映は年間 50 本以内に制限された (加藤 51)。また、1941 年 12 月 8 日以降、アメリカ映画は上映中止となり、洋画専門館ではドイツ、フランス、イタリアなどの作品に切り替えられた (加藤 116)。

⁹ 『オリンピア』が完成した 1938 年は、為替関係で日本で外国映画の輸入が禁止されていた時期にあた

界にとって、「文化映画」という概念がひとつの指針とされていたこともその評価の背景にあるのではないかと、筆者は考えているが、ここではもうひとつ別の作品に注目したい。それは、カール・リッターの『最後の一兵まで』 *Unternehmen Michael* (1937) である。日本で興行的にも成功を収めたこの映画は、この年の『映画旬報』優秀映画で外国映画の第4位になっている。日本におけるナチの劇映画全体を見渡しても、最も大きな注目を集めた作品と言ってよさそうである。ちなみに、この年の第1位は『オリンピア』の第一部『民族の祭典』 *Fest der Völker*、第2位はジョン・フォードの『駅馬車』 *Stagecoach* (1939)、第3位はハワード・ホークスの『コンドル』 *Only Angels Have Wings* (1939) だった(映画旬報編集部「映画旬報詮衡 昭和15年度・優秀映画決定」8)¹⁰。

『最後の一兵まで』の監督、カール・リッターは軍人だったが、第一次世界大戦後に映画界に入り、ウーファに入社してからはプロデューサーとして、ナチ初期のプロパガンダ映画『ヒトラー青年』 *Hitlerjunge Quex* (ハンス・シュタインホフ、1933) などを手がけた。1936年の『スパイ戦線を衝く』で監督に転身すると、次々と戦争プロパガンダ映画を製作し、現在では、ハンス・シュタインホフや『ユダヤ人ジュース』の監督ファイト・ハーランと並んで、最も悪名高いナチ・プロパガンダ映画監督のひとりとされている。ナチ・プロパガンダ映画の多くは、過去を扱う歴史映画であった(ハーケ 119)。とくに好まれた過去の時代は、プロイセンのフリードリヒ大王の時代、対ナポレオン戦争の時代、そして、第一次世界大戦である。カール・リッターの戦争映画の多くは、第一次世界大戦を舞台にしていた。

『最後の一兵まで』も、第一次世界大戦末期の1918年2月の出来事を描いている。ドイツ軍は西部戦線で、英仏軍の陣地を分断する作戦を立てた。「ミヒャエル計画」と呼ばれるもので、この映画のオリジナルタイトルになっている。フランス北東部の「迷路」と呼ばれたイギリス軍の要塞の陥落を目指すドイツ軍は、その手前の町の占領に成功するが、たちまちイギリス軍に包囲され、劣勢である。前線の指揮官であった大尉が負傷すると、指令参謀で作戦の中心人物のひとりだったリンデン少佐(マティアス・ヴィーマン)は、反対を押し切ってみずから前線に赴く。まもなく戦況が不利なことが次々に判明し、打開できる可能性は、その町を味方もろとも砲撃する奇襲しか残っていなかった。ためらう司令部に、リンデン少佐は伝書鳩を飛ばし、砲撃を開始するよう促す。無差別攻撃が始まり、その町にいたドイツ部隊を犠牲にして、奇襲はひとまず成功した。映画の最後に、司令官(ハインリヒ・ゲオルゲ)は沈痛な面持ちでこう語る。「われわれの価値は、勝利の大きさによってではなく、犠牲の深さによって計られるのだ」(Hobsch 454)。

戦争映画でありながら戦闘場面が少なく、とくに前半は、ほぼ指令本部を舞台にして、作

る。満独通商協定にもとづいて満映が料金を決済することで、ようやく日本での公開が可能となった(山本 65)。公開が遅れたのはこのためである。なお、拙稿で、『オリンピア』にかんして「東宝商事が配給権を獲得して」(山本 65)と書いたが、「東和商事」の誤りである。この場を借り、お詫びして訂正しておきたい。

¹⁰ 『最後の一兵まで』の順位は、映画批評家では外国映画第3位、製作者では第3位、俳優では第4位、一般文化人では第4位であった(映画旬報編集部「映画旬報詮衡 昭和15年度・優秀映画決定」9-11)。

戦を議論する幕僚たちの会話が中心となっている点が、この映画の斬新さとされた。原作が舞台劇ということもあり、12 時間に凝縮された出来事となっていることも、緊張感を高めている。日本ではこの映画は文部省推薦となった。「推薦の言葉」には以下のように書かれている。「この中に盛られた崇高な責任感、犠牲的精神と、その勇敢なる行動は普遍的なものとして我々日本人にも深い感動を与えるものである」（文部省 13）。また、「ナチになってからの独映画の質的低下は何人にも認められているが、この作品はその内容からいってもなかなか高級」（報知新聞 18）という、映画チラシに載せられた『報知新聞』の批評は、この映画、また、ナチの映画に対する、日本で一般的な受けとめ方をよく表わしているように思われる。

『最後の一兵まで』については当時たくさんの人が発言しているが、有名なのは『スター』誌 1940 年 2 月上旬特別号に掲載された合評である。岩崎昶やピーター・B・ハーイも言及している（岩崎 173-76；ハーイ 267）この合評に参加したのは、『スター』誌編集長の南部圭之助、『最後の一兵まで』を配給した東和商事の宣伝部長・筈見恒夫、そして映画界から溝口健二、田坂具隆、内田吐夢、小津安二郎、小杉勇という錚々たる顔ぶれだった。『五人の斥候兵』（1938）や『土と兵隊』（1939）といった戦争映画を撮っていた田坂は、「アメリカ映画はどんな大きく立派にやっても […] アメリカ映画だナと思うが、此れ等何か日本に近いものと思う」（溝口ほか 12）と語っている。また、小津が「敗けた方が悲壮味があつて人を打つ」（溝口ほか 13）と述べると、溝口も「独逸が負けているから余計感銘深いね」（溝口ほか 13）と同調している。ここでは、巨匠たちの言葉ではないが、筈見による以下の発言に、ふたつの点で注目したい。それは、「国策映画もあの位人間性とそれに対する批判性を尊重しなくてはいかんね」（溝口ほか 12）という発言である。

まず、「人間性」、あるいは、ヒューマンイズムは、この映画を称揚する際に、謳い文句や評論でしばしば見られたキーワードであった。たしかに『最後の一兵まで』には、ピアノを弾き¹¹、反戦を唱える将校が登場するし、司令官はリンデン少佐を失う苦しみを隠さない。英雄的な信念とのバランスをとるような、こうしたある種の「両面性」は、カール・リッターのほかの戦争映画にも認められる（ハーイ 268-69）。それを彼の思想にもとづくものとするのか、作劇上の巧妙な添え物とするのかによって、この映画監督の評価は大きく変わってくる（クライマイアー 491-92）。もうひとつの注目すべき点は、筈見がこの映画を日本の国策映画のひとつの模範と考えていることである。実際にはナチ映画の 8 割は「無害な娯楽映画」と見なされるものだったことを考えれば、日本が輸入し公開した映画は、いわゆるプロパガンダ映画に偏っていたといえる。ナチ映画には、自国の国策映画のモデルとしての役割が求められていたことがうかがえよう。

ちなみにこの映画は、アメリカやスイスでも上映された。『ニューヨーク・タイムズ』紙は、「戦争を美化しているわけではないが、その恐怖を強調しているわけでもない」（1938

¹¹ 弾いている曲もドイツの作曲家によるものではなく、ショパンの「雨だれ」（24 の前奏曲、第 15 番）である。

年 5 月 14 日付) (Waldman 166) と書いている。スイスでは賛否両論となった。「モティーフと演技の集中力によって見る者を惹きつけるドイツの戦争映画」であり、「観客は絶望的な作戦という暗闇に包まれた攻撃の準備を、参謀本部の部屋で体験する」(『新チューリヒ新聞』1937 年 11 月 20 日) という評価もあれば (Prodolliet 82)、この映画は「ドイツ国民を好戦的な態度へと煽るプロパガンダの烙印が明白に」押されている (『新チューリヒ報告』1937 年 11 月 19 日)、と非難する批評もあった (Prodolliet 83)。

以上、アメリカ、スイス、日本におけるナチ映画の同時代の受容を素描した。周縁的な現象として、参戦までは鷹揚な態度を保っていた映画大国アメリカ、ほかの国の映画との相対化が可能な状況で、ナチ・イデオロギーを警戒しつつも多くの作品を公開した映画輸入国スイス、統制下の映画作りのモデルを伝える趣もあった映画国策下の日本。「呪われた映画」という烙印がまだ押されていなかった同時代、ドイツとのそれぞれの関係や自国の映画事情により、当然ながらナチ映画へ向けるまなざしもさまざまであった。とはいえ、この 3 国はいずれもナチ映画に一定の距離をおくことができた国であり、併合された国や被占領国においては、事態はまったく異なっていたはずである。こうした国や地域も含めたナチ映画の同時代の受容については、稿をあらためて論じたい。

小論は、日本映画学会第 20 回大会 (2024 年 12 月 14 日、大阪大学) おけるシンポジウム「ナチ映画の周辺—その受容と抵抗をめぐる」での著者の報告に加筆・修正を施したものである。なお、引用文献の旧字体や歴史的かなづかいは、原則として現代の表記に改めた。

小論は科研費 (21K00211) の助成を受けたものである。

引用文献

池田照勝「洋画界」、『キネマ旬報』、1940 年 1 月 1 日 (702)、52-53 頁。

岩崎昶『ヒトラーと映画』、朝日選書、1975 年。

映画旬報編集部「昭和 15 年度封切映画総覧」、『映画旬報』、1941 年 1 月 1 日 (1)、141-64 頁。

映画旬報編集部「映画旬報詮衡 昭和 15 年度・優秀映画決定」、『映画旬報』、1941 年 2 月 11 日 (4)、8-12 頁。

小野寺拓也／田野大輔『検証 ナチスは「良いこと」もしたのか?』、岩波ブックレット、2023 年。

加藤厚子『総動員体制と映画』、新曜社、2003 年。

クライマイアー、クラウド (平田達治／山本佳樹ほか訳)『ウーファ物語 (ストーリー) —ある映画コンツェルンの歴史』、鳥影社、2005 年。

瀬川裕司『ナチ娯楽映画の世界』、平凡社、2000 年。

ハーイ、ピーター・B『帝国の銀幕——五年戦争と日本映画』、名古屋大学出版会、1995 年。

ハーケ、ザビーネ（山本佳樹訳）『ドイツ映画』、鳥影社、2010 年。

報知新聞「欧画最近の佳作」、『キネマ旬報』、1940 年 2 月 11 日（706）、18 頁。

マン、トーマス（岩田行一ほか訳）『トーマス・マン 日記 1933-1934』、紀伊國屋書店、1985 年。

マン、トーマス（森川俊夫訳）『トーマス・マン 日記 1935-1936』、紀伊國屋書店、1988 年。

マン、トーマス（森川俊夫訳）『トーマス・マン 日記 1937-1939』、紀伊國屋書店、2000 年。

溝口健二ほか「「最後の一兵まで」合評」、『スタア』、1940 年 2 月上旬特別号（158）、10-13 頁。

文部省「推薦のことば 劇映画 最後の一兵まで 8 巻」、『写真週報』、1940 年 2 月 14 日（103）、13 頁。

山本佳樹「初期満映とドイツ映画—雑誌『満洲映画』をてがかりに」、『独文学報』、第 36/37 合併号、2021 年、51-74 頁。

Drewniak, Bogusław. *Der deutsche Film 1938-1945: Ein Gesamtüberblick*. Droste, 1987.

Hake, Sabine. *Popular Cinema of the Third Reich*. U of Texas P, 2001.

Hobsch, Manfred. *Film im „Dritten Reich“. Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945. Band 5: Der 6-bändigen Ausgabe S-V*. Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2010.

Prodolliet, Ernest. *Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse 1933-1945: Eine Dokumentation*. Chronos, 1999.

Waldman, Harry. *Nazi Films in America, 1933-1942*. McFarland, 2008.

村上春樹『街とその不確かな壁』における二つの世界 —— 不確かな壁のあちら側とこちら側 ——

津 田 保 夫

1. はじめに

村上春樹の長編小説『街とその不確かな壁』は、現実世界とそれを隔てる高い壁に囲まれた街という、二つの異質な世界を舞台に物語が展開する。この作品において特徴的なのは、これら二つの世界が曖昧に交錯し、独特の物語空間を形成する点である。

村上作品では、このように現実とは異なる時空間が設定され、それが物語において重要な役割を果たすことが少なくない。たとえば『1Q84』は、主人公の青豆が現実の1984年の世界から一種のパラレルワールドとしての1Q84年の世界へ移行し、そこから脱出する物語である。『騎士団長殺し』の「私」は、行方不明になった秋川まりえを探して「メタファー通路」を通り、「メタファーの世界」へと足を踏み入れる。『海辺のカフカ』では、カフカ少年は高知の森の奥で旧帝国陸軍の若い二人の兵隊に導かれ、「入り口」を通して不思議な集落に入り込み、そこで十五歳の佐伯さんと邂逅する。そのほかにも、『羊をめぐる冒険』における十二滝町の鼠の別荘がある牧場や、『ノルウェイの森』で直子が入所する京都の阿美寮なども、日常から隔絶された異質な空間として描かれている。

これらの作品では、主人公たちが現実世界から入り込んでいく異世界はしばしば死のイメージを帯びており、『ノルウェイの森』の直子や『羊をめぐる冒険』の鼠はそこで自殺し、『海辺のカフカ』の佐伯さんも息を引き取る。『騎士団長殺し』の「私」がメタファーの世界で出会うのは死んだ妹コミチのメタファーとしての性質も持つドンナ・アンナである。そうして主人公たちの多くは、そのような死者たちの世界を立ち去り、生の世界としての現実へと戻っていく。

それに対して、『街とその不確かな壁』と同じく「高い壁に囲まれた街」¹を舞台として用いた1985年の長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、「世界の終り」の物語の主人公で語り手の「僕」は、影だけを外の世界へ脱出させて、自分は図書館の少女のいる街にとどまる決意をする。そして「ハードボイルド・ワンダーランド」の物語の「私」は、意識を自分が創り出した「世界の終り」の世界に閉じ込められ、身体は博士の孫娘により冷凍保存されることになる。

一方、その原型となった1980年の中編小説『街と、その不確かな壁』では結末が異なり、「僕」は影とともに南のたまりに飛び込み、現実世界へと脱出する。「最後に」と題された

¹ 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社、1985年）256頁、および『街とその不確かな壁』（新潮社、2023年）11頁。

エピローグ的な結末部では、「僕は生き残り、こうして今文章を書きつづけている」と記されており、そして「部屋の壁に沿って長く伸びた（そして今はもう語ることもない）自分の影を眺め」ながら、「僕はあの街を失いこそしたけれど、僕の想いはあの街のどこかに今も残っているはずだ」と考えている。²

この中編小説について、村上自身は「雑誌には掲載したものの、内容的にはどうしても納得がいかず」³、書籍化には至らなかったと述べている。しかし彼にとってこの作品には「何かしらとても重要な要素が含まれている」⁴と感じ続けられるほどの強い手応えがあった。そこで彼はこの中編に別のストーリーを加え、新たな形で発展させて、1985年に書き下ろし長編小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を発表する。それでも、長い年月を経るなかで、村上はこの試みによって十分な決着がつけられたとは思えなくなっていった。こうして、それとは異なる形の「もうひとつの対応」⁵として新たに執筆されたのが、2023年に刊行された長編小説『街とその不確かな壁』である。

この長編小説は全三部から成り立っており、その第一部が中編小説の内容に概ね相当するのだが、その結末では『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と同じく、「私」は影だけを脱出させ、自分自身は壁に囲まれた街に残る決意をする。ところが第二部では「私」は現実世界に戻っており、福島県の町営図書館に就職して子易さんやコーヒーショップの女店主やイエロー・サブマリンの少年と出会う。そして第三部ではそれが実は「私」の影だったことがわかり、最終的に「私」の本体はイエロー・サブマリンの少年を夢読みの後任として壁に囲まれた街に残し、自分の影のいる現実世界へと戻ることになる。

村上春樹は本作を書き終えた心境を「正直なところずいぶんほっとしている」⁶と表現している。この発言は、初期の中編『街と、その不確かな壁』以来抱え続けてきた物語的主題に対し、ようやく一定の決着をつけることができたという作家の意識を示唆するものであろう。実際、長編『街とその不確かな壁』は、三部構成の複雑な構造をとりつつ、現実世界と「壁に囲まれた街」という異世界、さらには「影」という存在を媒介に、それらの境界を流動的に捉え、「私」と「影」の位置づけや世界の間を重層的に描いている点において、前二作とは一線を画している。

そこで本稿では、長編小説『街とその不確かな壁』における現実世界と「高い壁に囲まれた街」という二つの異質な世界、すなわち「こちら側」と「あちら側」の世界の構造とその相互関係、そしてそれらを隔てる「不確かな壁」の意味を考察し、村上がこの作品によって到達した新たな物語的地平を探り、本作が示す物語的変容とその文学的意味を明らかにすることを試みる。

² 村上春樹『街と、その不確かな壁』（『文藝界』1980年9月号）95頁。

³ 村上春樹『街とその不確かな壁』「あとがき」657頁。

⁴ 同上。

⁵ 同上。

⁶ 同上 660頁。

2. 「高い壁に囲まれた街」の構造と機能——「疫病」から防御された街

中編小説『街と、その不確かな壁』（以下「1980 年版」）、長編小説『街とその不確かな壁』（以下「2023 年版」）および『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（以下「1985 年版」）では、いずれにおいても「高い壁に囲まれた街」は登場人物の内面的な意識の働きによって創出された世界として描かれている。ただし、その生成の契機や構造には相違がある。1985 年版においては、街は「ハードボイルド・ワンダーランド」の物語の語り手である「私」の「意識の核」⁷ の中にあるのに対し、1980 年版および 2023 年版では、語り手のガールフレンドによって語られた物語、あるいはガールフレンドと語り手により共同で創作された物語の中に存在する、いわば虚構的創作による世界である。この点において、これらの作品の「高い壁に囲まれた街」は、他の村上作品に登場する非現実的世界とはいくぶん異なる性質を帯びているが、とりわけ 2023 年版においては、その世界は一個の現実としてのリアリティを保持しつつ語られており、たんなる幻想や内的投影として処理されることを拒むような強度を備えている。

この 2023 年版の第一部は、基本的には 1980 年版の物語に対応しているけれども、語り手とガールフレンドの関係性がより詳細に描かれるとともに、物語構造にも多少の変更が加えられている。すなわち、2023 年版では、少年時代の「ぼく」とガールフレンドの現実世界での交流と、「高い壁に囲まれた街」での物語が交互に展開されるのだが⁸、壁の街の語り手である「私」は、現実世界から突然その街に入り込み、「夢読み」として生きることになった 45 歳の「ぼく」という設定になっている。

現実世界の物語では、語り手である「ぼく」は高校生の時にひとつ年下の少女（「きみ」）と出会い、恋に落ちる。少女は「ぼく」に「高い壁に囲まれた街」の存在を語り、その街の中に本当の自分が暮らし、そこの図書館で働いており、ここにいる自分はその身代わりの影にすぎないのだ、と打ち明ける。「ぼく」はその街で本当の「きみ」に会いたいと強く願う。少女は「ぼく」が心から望むなら、その街に入ることができると言い、そこの図書館に「夢読み」という特別なポジションが「ぼく」のために用意されていると告げる。しかし、やがて少女は突然「ぼく」の前から姿を消してしまう。その後、「ぼく」は少女のことを思い続けながら孤独な年月を過ごし、年を重ねていく。そして 45 歳の誕生日を迎えてまもなく、「ぼく」は穴に落下する。意識が戻ると、そこは死んだ獣たちを焼く穴だった。

このようにして 45 歳の「ぼく」が「高い壁に囲まれた街」に入り込み、そこで図書館にいる少女の本体と出会い、「夢読み」としての生活を送ることになるという設定が示される。第一部は、そこから始まる「高い壁に囲まれた街」での物語が、その枠組みをなす現実世界

⁷ 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』400 頁。

⁸ もっとも、二つの物語は章ごとに厳密に交互に展開するわけではなく、比較的緩やかに交代しながら進行する。現実世界での「ぼく」とガールフレンドの物語は第 1・2・4・6・8・11・13・15・17・19・21・23 章に描かれ、45 歳の誕生日を迎えた「ぼく」が穴に落ち、門衛から声をかけられる場面で終わる。一方、「高い壁に囲まれた街」における「私」と図書館の少女の物語は、第 3・5・7・9・10・12・14・16・18・20・22・24・25・26 章で展開し、「私」が影だけを脱出させ、自身は街に引き返す場面で締めくくられる。

での「ぼく」と少女の物語と平行して交互に語られるという特異な構成をなしている。そしてこの構成によって、現実と幻想の交錯が構造的に強調され、「高い壁に囲まれた街」の存在がより複雑で多層的な意味を帯びてくる。

この「高い壁に囲まれた街」の構造や機能は、三つの作品において細部に多少の違いはあるものの⁹、基本的な部分では共通している。街は高く堅牢な壁に囲まれており、出入り口は門衛によって厳重に守られた一つの門しか存在せず、そのため人間は自由に出入りすることができない。街の中で暮らす人々は影を失っており、それゆえに欲望や感情を持たず、互いに争うこともなく、簡素だが不自由のない生活を送っている。また一日や一年の循環は存在するが、直線的に流れる時間の感覚はない。この街には映画『イエロー・サブマリン』の「ペーパーランド」のような華やかさはないけれども、ジョン・レノンの曲「イマジン」に描かれるような平和で静穏な世界の雰囲気はある。しかしその一方で、そこで暮らす単角獣たちは長い冬に寒さと飢えのため死んでいき、焼かれて葬られていく。

この街に入り込んだ「私」は影と切り離され、図書館で少女の本体と出会い、「夢読み」として彼女と共に働くことになる。しかし、影を失ったため感情を持たない少女は愛を理解することができない。「私」は影と切り離された生活をする中で、街の不自然さに次第に気づいていく。そして影と話をするうちに、この街の平和が矛盾を含んでいることを知るのである。影は「私」に街から現実世界へと脱出するよう勧め、次のように語る。

おれの目からすれば、あっちこそが本当の世界なんです。そこでは人々はそれぞれ苦しくて歳を取り、弱って衰えて死んでいきます。そりゃ、あまり面白いことじゃないでしょう。でも、世界ってもともとそういうものじゃないですか。そういうのを引き受けていくのが本来の姿です。¹⁰

影の言葉が示すように、欲望も感情もなく争いも死も存在しないこの街は一見平和な世界に見えるかもしれないが、それは「テーマパーク」¹¹のような人工的な空間であり、人間にとっての「本当の世界」ではない。そしてこのような不自然な街を維持するシステムには様々な矛盾があり、その均衡を保つために獣たちが身代わりとなって死んでいくのだと影は説明する。「私」はこうした街の抱える矛盾に直面し、外界との秘密の通路である「南の溜まり」から影とともに街を脱出することを決意する。

このような不自然で矛盾を抱えた「高い壁に囲まれた街」の構造と機能について、2023年版では「疫病」というモチーフが関連付けられている。第二部で登場するイエロー・サブマリンの少年は、この街が高い壁によって現実世界から隔絶されている理由を「疫病を防ぐた

⁹ たとえば2023年版の「門衛」は1985年版と1980年版では「門番」となっており、街と外界との唯一の出入り口は2023年では「北の門」だが1985年版と1980年版では「西の門」である。また2023年版の「単角獣」は1985年版では「一角獣」、1980年版ではただ「獣」となっているし、1985年版にある影を殺しきれなかった人が森の中に住むという設定などは、1980年版と2023年版には出てこない。

¹⁰ 村上春樹『街とその不確かな壁』127頁。

¹¹ 影はこの街について「ここはなんだかテーマパークに似ていると思いませんか」（同上128頁）と述べている。

め」¹² だと答える。実際この街には、かつて人が住んでいたが現在は廃墟となっている地区が存在しており、それを目にした「私」が「戦争か、疫病か、それとも大規模な政治的変革があったのだろうか？」¹³ と自問する場面がある。しかし少年によれば、それは「終わらない疫病」¹⁴ であり、語り手の「私」が推測するように、肉体的な病だけではなく「魂にとっての疫病」¹⁵ という比喩的な意味も含まれている。

街が防御する「疫病」については影も語っており、その言葉には「魂にとっての疫病」という意味を読み取ることができる。影によれば「私」が読み解く「古い夢」とは「この街をこの街として成立させるために壁の外に追放された本体が残していった心の残響みたいなもの」¹⁶ であり、それは「人の抱く様々な種類の感情」にほかならない。そして、それらの感情が「疫病のたね」となるものだと影は説明する。

そうです。人の抱く様々な種類の感情です。哀しみ、迷い、嫉妬、恐れ、苦悩、絶望、疑念、憎しみ、困惑、懊悩、懷疑、自己憐憫……そして夢、愛。この街ではそういった感情は無用のもの、むしろ害をなすものです。いわば疫病のたねのようなものです。¹⁷

影が挙げる具体的な感情の例には、多くがネガティブなものとして分類されるものが含まれているが、「夢」や「愛」のように本来ポジティブな感情であっても、それが叶えられない場合にはネガティブなものへと転じる。「ぼく」が少女に抱いていた愛も、少女が消えたことで苦痛へと変わってしまった。そう考えると、たしかに影の言うとおり、人間の感情はこの街の平穏を乱す有害な「疫病のたね」となるだろう。そして「私」が「夢読み」として果たすべき役割は、そのような「心の残響」を鎮めて解消することである。こうして、この街は現実世界の影をもつ人間の感情という「疫病のたね」から防御され、一種の無菌状態を保ち、人々は平穏に生き続けることができるのである。

しかし、この不自然で矛盾を含んだ街が、もともと少女の想像力と「ぼく」との共同作業によって創られた架空の街であることを忘れてはならない。少女にとって、現実世界は厳しく生きづらい場所であり、そこに自分の居場所を見いだすことができなかった。そこで彼女は、現実世界の制約や他者との軋轢から解放された虚構の世界を、本当の自分の居場所として創り出したのであろう。この街は、彼女にとって他者との関わりや現実の煩わしさから離脱するための避難所であり、現実世界から隔絶することで平穏を確保しようとする試みだったと思われる。そして、この姿勢は村上春樹の初期作品にしばしば見られるデタッチメントのテーマとも深く重なっている。

この街は、人間関係の困難や感情の混乱による不安を排除し、完全な平穏を実現する場所

¹² 同上 447 頁。

¹³ 同上 78 頁。

¹⁴ 同上 449 頁。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 同上 148-149 頁。

¹⁷ 同上 149 頁。

として機能している。しかし、その平穏は人工的な虚構に過ぎず、現実との接触を断絶することで避けられない代償を伴う。「高い壁に囲まれた街」は、傷つくことへの恐れから生じた逃避と、その結果としての欠落を象徴している。この街の存在は、現実からの隔絶が安定をもたらす一方で、感情の豊かさや人間的な深みを犠牲にする危うさを浮き彫りにしているのである。

そのため、この「高い壁に囲まれた街」はたんなる幻想世界ではなく、現実世界との関わり方を問い直す象徴的な空間となる。そこではとくに、他者と関わることで避けられない心の傷や苦しみから逃れたいという人間の欲望とそれに伴う代償が照らし出される。そしてそれは、現実との関わりを断ち切り、無菌的な平穏を求め続けるデタッチメントの姿勢が持つ限界をも示唆している。

少女と「ぼく」が創り上げたこの虚構の街は、現実の厳しさを回避するための居場所である。しかし一方で、そこに閉じこもりつづけることは、人間の生きる力を制約する危険性も孕んでいる。この街は人間に平穏と救済を与える一方で、生の豊かさや可能性を排除してしまうという、危うい均衡の上に成り立っているのである。

3. 二つの世界と分裂する自己——本体と影が映し出す二重性

村上春樹は新作長編『街とその不確かな壁』刊行直後の2023年4月27日にアメリカのウェルズリー女子大学で行った講演「疫病と戦争の時代に小説を書くこと」で、この作品の内容を次のように要約している。

この僕の新しい小説では、主人公は二つの世界を行き来することになります。一つは高い壁に囲まれて、外と行き来することのできない世界です。誰も中に入れないし、誰も外に出ていけません。その壁の中で、住民たちはとても心静かに、平穏の内に暮らしています。質素でつましい世界で、誰も欲望というものを持ちません。だから争いも起きません。もう一つは壁の外の世界です。つまり僕らが今こうして生活しているこの世界です。その世界は苦しみと欲望と矛盾に満ちています。主人公はその二つの世界のどちらかひとつを選択しなくてはなりません。¹⁸

この「二つの世界」は高い壁を境界として「あちら」の側と「こちら」の側に分け隔てられている。第一部の終わりで、影とともに街から脱出するために南の溜まりへやってきた「私」は、自分が今まさに「こちらの世界とあちらの世界との狭間」¹⁹に立っており、「今どちらの世界に属すべきなのか選択を迫られている」²⁰とを感じる。

「壁の外」の現実世界は「苦しみと欲望と矛盾に満ちて」いる。一方、「壁の中」の街は争いのない平穏な世界であり、しかもそこには「私」がずっと愛し続けていた女性（の本体）

¹⁸ 村上春樹「疫病と戦争の時代に小説を書くこと」（『新潮』2023年7月号）113頁。

¹⁹ 村上春樹『街とその不確かな壁』176頁。

²⁰ 同上。

がいる。しかしそこは、前章でも論じたように、感情の豊かさや生の可能性を排除した不自然な世界である。村上はこの街について、講演で次のように解説している。

彼はその街の中に暮らしながら、「何かが間違っている」という思いを心の底から追いやることができません。壁の中から排除された自我は、いったいどこに追いやられたのだろうと。彼はそこになにかしら自然ではないものを感じ取っています。しかし街のシステムのいったいどこに問題があるのか、彼には正確に分析することができないし、だから壁の外に出ていく決心もつきません。また壁の外に出ようと思っても、出ていくための方法がわかりません。そして決断のつかないまま、彼は二つに分裂します。彼自身と、彼の影とにです。そして二つの存在は、それぞれに別の道を歩み始めます。²¹

ここには分裂した自己という村上作品に共通するテーマが明確に示されている。「影」と「本体」という二重性は、現実世界の苦難と壁の内側の閉鎖的空間での平穏との間で葛藤する主人公の心理を反映している。

なお 1980 年版では、「僕」と影は一緒に街を脱出し、現実世界へ戻ってくる。しかし「僕はあの街を失いこそしたけれど、僕の想いはあの街のどこかに今も残っているはずだ」²² と考え、深い喪失感を抱えながら、現実世界に生き続ける。

一方、1985 年版では、「僕」は影だけを脱出させ、自身は街に留まる決意をする。その理由は「自分の勝手に作りだした人々や世界をあとに放りだして行ってしまうわけにはいかない」²³ という責任感であった。実際、「僕」は図書館の少女が影とともに失った心を見つけだそうと努力し、森の中の発電所の管理人からもらった手風琴で「ダニー・ボーイ」のメロディーを奏でることによって、少女の心を感じ取ることができたのである。したがって、将来的にはもしかしたら、この街の人々に失われた心を取り戻し、それによって一角獣たちの犠牲を食い止めることができるようになるかもしれない。

この「世界の終り」の物語の結末は、平行して進行する「ハードボイルド・ワンダーランド」の物語とも呼応している。「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は、脳内の回路の一部が溶解して修復不可能となった結果、自らが意識の核に創り出した「世界の終わり」の中に閉じ込められてしまった。そこで博士の孫娘は、将来的に修復技術が開発される可能性に期待して、「私」の身体を冷凍保存する。²⁴ もしその時が訪れるならば、「世界の終り」の「僕」もまた、街を脱出して現実世界に戻ることになるだろう。

そして 2023 年版では、過去の二つのバージョンの異なる方向性を、いわば融合させた形を取っている。この版の「私」は、第一部では影だけを脱出させ、自身は街に留まる。しか

²¹ 村上春樹「疫病と戦争の時代に小説を書くこと」115-116 頁。

²² 村上春樹『街と、その不確かな壁』99 頁。

²³ 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』617 頁。

²⁴ この冷凍保存のモチーフの用い方は、ハインラインの SF 小説『夏への扉』と類似している。そして、冷凍保存から目覚めたダンがリッキーと結ばれるように、「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」もやがては冷凍保存から目覚めて博士の孫娘と結ばれるのかもしれない。そうすると博士の孫娘は「世界の終り」の図書館の少女の影のような存在だとも言えるだろう。

し、最終的に第三部では現実世界に戻る決意をすることになる。その過程で重要な役割を果たすのが、第二部で登場するイエロー・サブマリンの少年（M**君）である。

第二部では「私」は現実世界で以前と同様に、書籍流通会社に勤める中年男性として生活している。しかし実はこの「私」は影の方であり、本体の「私」は壁の中の街に留まっていたのだ。この事実は第三部でようやく明らかにされる。そのため、第一部の終わりで本体の「私」が壁のあちら側に残ったことを知っている読者は、第二部での展開に対し違和感を抱きながら、物語を読み進めることになる。

第二部の「私」は、自分が壁に囲まれた街の図書館で少女とともに働いていたことを鮮明に記憶している。そのため「私」は図書館への転職を決意し、福島県の山間部にある小さな町営図書館（Z**町図書館）に館長の職を得る。そしてこの図書館へ毎日のようにやってくるのが、ビートルズの「イエロー・サブマリン」の絵が描かれた緑色のヨットパーカーを着た十六歳の少年（M**くん）だった。彼は、ありとあらゆる種類の本を読み、その内容をすべて暗記するという、サヴァン症候群のような驚くべき特殊能力を持っていたが、それ以外の能力は低く、社会的な適応にも困難を抱えていた。そのため高校に進学することができず、代わりに図書館へ通って手当たり次第に本を読み続けていたのである。

少年は「私」から立ち聞きした「高い壁に囲まれた街」の話をもとに、街のほぼ正確な地図を作成し、「その街に行かなくてはならない」²⁵ と言う。そこでは彼に欠如している社会的適合性は必要とされず、ただ図書館で古い夢を読んでいればいいのである。彼の本来の居場所は現実世界ではなく、図書館のある高い壁に囲まれた街なのだった。やがて少年は誰にも知られず自宅から失踪する。

第三部の舞台は、壁の中の街である。影だけを現実世界に脱出させた本体の「私」は、街に留まりながら少女の助けを借りて図書館で「夢読み」の仕事を続けている。ある日、図書館へ向かう途中、「私」は橋の向こう側に、「イエロー・サブマリン」の絵のついた緑色のパーカーを着た見慣れない少年の姿を目にする。その存在は、何とも言えない不思議な違和感を伴い、「私」の心を強く引きつけた。翌日、「私」は再び橋で少年を見かけるものの、声をかけることはできず、ただその姿を遠くから見守ることしかできなかった。

その後、少年は「私」の枕元に現れ、夢読みになるために「私」と一体になりたいと告げる。その理由について、彼は次のように説明する。

どうか信じていただきたいのですが、ぼくらはもともとがひとつだったのです。でもわけあって、このように別々の個体になってしまいました。しかしこの街でなら、もう一度ぼくらは一体になることができます。そしてぼくはあなたの一部となって〈夢読み〉となり、古い夢を読み続けることができます。²⁶

つまりこのイエロー・サブマリンの少年は、「私」の影とは別のもう一つの分身なのである。

²⁵ 村上春樹『街とその不確かな壁』451 頁。

²⁶ 同上 618 頁。

そして彼にとって古い夢を読むことは天職であり、彼は「夢読み」になるためにこの世に生を受けたのだという。そこで「私」は少年の願望を受け入れる。

少年と一体化した「私」は、以前よりはるかに多くの夢を上手に読むことができるようになった。しかし冬が去り、春がやってくると、「私」は少年との一体化に馴染んではきたものの、自分の内部で「若い兎が初めて春の野原に出たときのように、説明のつかない、予測のできない野放図な躍動を欲している」²⁷ のを感じるようになる。やがて少年は、「私」がここを立ち去るときが近づいてきたと告げる。そして、「私」は少年を街に残し、かつて壁の外へ逃がしてやった自分の影ともう一度ひとつになるのだと説明する。さらに少年は、「あなたの影は外の世界で無事に、しっかり生きています。そして立派にあなたの代わりを務めています」²⁸ と言う。ここで読者はようやく、第二部の「私」が本体ではなく影であったことを知らされるのである。

しかし、壁に囲まれた街の平穏な生活に慣れてしまった本体の「私」は、もう一度外の現実世界に復帰して、そこでうまくやっていけるかどうか、強い不安を抱えていた。それに対して少年は、「あなたの大事な分身がきっとあなたの復帰を強く支えてくれるはずです」²⁹ と答える。ここで少年が言う「分身」とは、第二部において現実世界をしっかりと生き抜いてきた「私」の影のことである。また、「現実世界へ戻る」という決断の中には、もう一つの分身ともいえる少年自身を壁の中の街に残すという意味も含まれていた。「私」は少年に、「夢読み」の後継者としてこの街を託すことを決意する。そして図書館で共に過ごした少女に静かに別れを告げ、未来へのわずかな希望を胸に抱きながら、影と再び一体になるために、現実世界へと向かうことになる。

本体の「私」は壁の中の街の平穏に深く馴染む一方で、自分自身の内面に根付いた矛盾に向き合わざるをえなかった。そして最終的には、「現実世界へ戻る」という決断を下すに至るのだが、この選択は、「夢読み」として図書館で少女と過ごす日常や街での安定した生活を放棄することを意味し、また壁の外に広がる混沌や葛藤を受け入れる覚悟をも含んでいたのである。

少年との邂逅と一体化は、その選択に至る過程で重要な意味を持つ。少年は「私」に新しい視点を提供し、自分自身から分裂した存在である「影」の役割や価値を再認識させた。そして「私」は、自分の影が現実世界でしっかりと生き続けていることを知り、その事実が自らの現実世界への復帰を後押ししてくれるだろうという希望を抱く。一方で、もう一つの分身であるイエロー・サブマリンの少年を「夢読み」の後継者として街に残すという決断は、「私」の責任感に基づく行動といえるだろう。

こうして「私」は、ずっと愛し続けてきた図書館の少女との別れを経て、影との再統合を果たすために現実世界へと向かう。それは自己の分裂を理解し、経験と衝動を両立させなが

²⁷ 同上 641-642 頁。

²⁸ 同上 645 頁。

²⁹ 同上 647 頁。

ら求めるべき真実を探るプロセスでもある。この作品が提示する「高い壁に囲まれた街」と「現実世界」という二つの対立する空間、そしてそこに付随する「影と本体の分裂」は、たんなる物語の装置以上の意味を持つ。これらの要素は、現代において個々の人間が直面する選択のあり方や心の内面に潜む葛藤を象徴するものとして機能しているのである。

この2023年版の結末に関して、村上春樹は「僕はなんとか正しいと思える結論を手にして、この小説を書き終えることができました」³⁰と述べている。その結末は、閉鎖された空間の平穏ではなく、混沌や矛盾に満ちた現実を受け入れ、その中で生きる覚悟を促すものとして描かれている。「私」の選択は、完全性や解決を追い求めるのではなく、むしろ曖昧さや不完全性を抱えながら歩み続ける道を示している。その歩みの先には、苦難とともに人間の生の豊かさと可能性もまた広がっていることだろう。

4. 「不確かな壁」の越境と境界の曖昧化——現実と幻想を繋ぐマジック・リアリズム

村上春樹の2023年版『街とその不確かな壁』では、二つの世界が高い壁によって分け隔てられ、それに対応して主人公の「私」は本体と影とに分裂した。しかしその壁は「不確かな壁」であり、物語の中でもこれら二つの世界の間には混交や越境が見られる。この壁はたんなる分断を示すものではなく、現実と幻想、内面と外界、意識と無意識、生と死といった対極的な世界がどこかで互いにつながり、曖昧に混ざり合う関係性を示唆している。

その一つの顕著な例として挙げられるのが、第二部で登場する子易さんの幽霊である。福島県の小さな町営図書館の館長職に応募した「私」は、前館長の子易さんから面接を受ける。そして、採用後も彼は何度も図書館の「私」の前に姿を現し、さまざまなアドバイスを与える。しかし実際には、子易さんはすでに亡くなっており、「私」が会っていたのは彼の幽霊だった。子易さんは影を持たず、また「私」がかつて影を失っていたことを知っている。さらに、子易さんの腕時計には「高い壁に囲まれた街」の時計台の時計と同じく、文字盤だけがあって針がついていない。その他にも、子易さんが教えてくれた図書館の半地下の部屋には、壁の中の街の図書館とまったく同じ薪ストーブがある。これらの点は、現実世界と非現実世界が交錯し、二つの世界が繋がっていることが示している。

このように、現実世界の日常の中に非現実的な事物や幻想が自然に紛れ込む描写は、ガルシア＝マルケスなどの「マジック・リアリズム」の手法と共通する性質を持つ。幽霊の子易さんと交流を続ける「私」は駅前のコーヒーショップの女店主と親しくなるが、彼女はガルシア＝マルケスの小説『コレラの時代の愛』を読んでおり、とくにその中で溺死した女の亡霊が登場するシーンに関連して、マジック・リアリズムのことを語っている。

「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とが、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。

³⁰ 村上春樹「疫病と戦争の時代に小説を書くこと」116頁。

「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かしら。彼の住んでいた世界では、現実と非現実と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」³¹

子易さんだけでなく、イエロー・サブマリンの少年の驚異的な能力や、密室状態の自宅からの失踪、そしてそれに伴う異世界への移行なども、まさにその要素の一つである。³² そして「私」は夢の中で少年が脱ぎ捨てていった影としての人形を見たりするが、そのような夢もこの非現実世界と深く繋がっている。

夢の中での出来事も含めると、この作品において「私」は壁のこちら側とあちら側を越境するだけでなく、その境界線に立っている感覚を味わい、自分がどちらの世界にいるのかすら判然としなくなる。たとえば、第二部で「私」は町営図書館の坂道の雪かきをしながら、「ここは高い煉瓦の壁の内側なのか、それとも外側なのか」³³ わからなくなる。またイエロー・サブマリンの少年から壁に囲まれた街の地図を受け取った後で、その街の図書館にあったのと同じ薪ストーブのある半地下の部屋に入ると、「自分が現在おそらくは『あちら側』と『こちら側』の世界の境界線に近いところにいるらしい」と認識する。そして夢の中で少年が脱ぎ捨てた影としての人形に耳たぶを噛まれた「私」は、それによって「ひとつの世界ともう一つの世界の境界を超越することができる」³⁴ と感じる。さらにコーヒーショップの女店主とガルシア＝マルケスのマジック・リアリズムに関する話をしたあとで、「私」は次のように考える。

何が現実であり、何が現実ではないのか？ いや、そもそも現実と非現実を隔てる壁のようなものは、この世に実際に存在しているのだろうか？

壁は存在しているかもしれない、と私は思う。いや、間違いなく存在しているはずだ。でもそれはどこまでも不確かな壁なのだ。場合に応じて相手に応じて堅さを変え、形状を変えていく。まるで生き物のように。³⁵

このように現実と非現実の境界は曖昧で、それを隔てる壁も不確かなものである。そうした状況の中で、現実と非現実あるいは壁のこちら側とあちら側のどちら世界を選ぶかという問題に対して、第三部の「私」は最終的に「現実はおそらくひとつだけではない」のであり、

³¹ 村上春樹『街とその不確かな壁』576頁。

³² たとえば沼野充義も「子易さんとM**少年はまったく異なったキャラクターだが、どちらも二つの世界の間をつなぐ、あるいは二つの世界の境界で揺曳している、という点で共通していると言えるだろう」と指摘している。沼野光義「本当の君はどこにいるのか、あるいは街、図書館、幽霊、壁抜け」（『新潮』2023年6月号）151頁。

³³ 村上春樹『街とその不確かな壁』361頁。

³⁴ 同上 572頁。

³⁵ 同上 587-588頁。

「現実とはいくつかの選択肢の中から、自分で選び取らなくてはならないものなのだ」³⁶ という結論を得ることになる。

村上春樹の2023年の長編小説『街とその不確かな壁』は、ガルシア＝マルケス的なマジック・リアリズムの手法を巧みに取り入れることで、現実と非現実の曖昧さやその境界をなす壁の不確かさを表現し、それによって現実と非現実が曖昧に融合するような世界を描き出した。こうした物語のあり方は、村上の1999年の小説『スプートニクの恋人』で語り手の「ぼく」が小説家志望のすみれに語る次の言葉とも関連する。

物語というのはある意味では、この世のものではないんだ。本当の物語には、こっち側とあっち側を結びつけるための呪術的な洗礼が必要とされる。³⁷

村上春樹の『街とその不確かな壁』においても、この「呪術的な洗礼」という物語観が強く反映されている。現実世界と非現実世界を隔てる「不確かな壁」を通じて、それらの二つの世界が交わる瞬間を描き出すことで、物語はそれ自身が媒介となる役割を果たしている。現実と非現実をたんに対立させるのではなく、むしろその境界を曖昧化し、両者がつながり溶け合う可能性を提示する。このような構造こそが村上作品の大きな特質であり、物語が現実と非現実を繋ぐ呪術的な装置となりうることを示している。

5. おわりに

村上春樹は先に挙げたウェルズリー女子大学での講演の中で、この作品を「実に今、この時代に合致した物語」³⁸ だと評している。そこで彼は新型コロナウイルスの蔓延とウクライナ戦争に言及し、「国家と国家との間に壁が築かれたように、人と人との間にも壁が築かれつつあるように見えます」³⁹ と述べた後で、「この時代に小説はどれほどの効力を持ちうるか？」⁴⁰ という問題を提起する。

それに対する彼自身の回答は、現代社会における対立や分断を克服するためには「時間をかけた深い考察」⁴¹ が要求されており、「小説が、物語が、少しでもそのような考察の力になれるといい」⁴² というものである。

こうした物語の力を信じる村上春樹の姿勢は、『街とその不確かな壁』という作品自体にもあらわれている。この作品は現実と非現実、こちら側とあちら側、個人と社会といった二項対立を超え、それらが交わり再構築される瞬間を描き出し、読者に現実と自分自身の内面を問い直す力を与える。村上の言葉が示唆するように、分断と閉塞感に覆われたこの時代において、小説を通じた「時間をかけた深い考察」は重要な役割を果たすにちがいない。

³⁶ 同上 623 頁。

³⁷ 村上春樹『スプートニクの恋人』（講談社、1999 年）24 頁。

³⁸ 村上春樹「疫病と戦争の時代に小説を書くこと」113 頁。

³⁹ 同上 116-117 頁。

⁴⁰ 同上 117 頁。

⁴¹ 同上 118 頁。

⁴² 同上。

執筆者紹介（掲載順）

Oliver Aumann（AUMANN, Oliver）

マルチリンガル教育センター 外国人教師

山本佳樹（YAMAMOTO, Yoshiki）

人文学研究科言語文化学専攻 表象文化論講座

津田保夫（TSUDA, Yasuo）

人文学研究科言語文化学専攻 表象文化論講座

（2025 年 4 月現在）

言語文化共同研究プロジェクト 2024

「文化」の解説（25）

—文化と情報—

2025 年 5 月 31 日 発行

編集発行者

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻