

ウエイ・オブ・ライフ  
「どう生きるか」という問いに向けて  
—村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』—（内田）

## 【論文】

ウエイ・オブ・ライフ  
「どう生きるか」という問いに向けて  
—村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』—

内田 康  
(京都府立大学 共同研究員)

『君たちはどう生きるか』というのは、だから、  
困って生きなさいという意味なんですよね。

(宮崎駿「失われた風景の記憶」『折り返し点 1997～2008』p.468)<sup>1</sup>

### はじめに一問いとしての「どう生きるか」

2023年4月、長篇小説としては『騎士団長殺し』(2017)以来6年ぶりとなる、村上春樹の新作『街とその不確かな壁』が刊行された。周知のように本作は、作家が1980年に発表した中篇「街と、その不確かな壁」(『文學界』9月号)の、40年以上の時を経ての改作版であり、この中篇が、村上のほとんどの中・長篇で反復されている〈喪失〉のモチーフを有したオルフェウス型の物語構造の作品であることから、当該改作長篇の評価は、村上春樹文学の総体をどう捉えるか、という問題とも大きく関わってくるものと考えられる。

一方2023年には奇しくも同様2017年の制作発表から6年越しで映画監督・宮崎駿の新作長編『君たちはどう生きるか』が公開となり<sup>2</sup>、彼に『千と千尋の神隠し』(2001年公開)以来二度目のアカデミー賞を始め数々の栄光を齎したことも、衆人の知るところである。思えば、基本的に単独での執筆作業を旨とする小説家と、集団的作業に支えられたアニメーション作家という大きな違いは無視できないものの、二人にはともに**1970年代末期**から自らが前面に出た作品を産み出し<sup>3</sup>、**80**

<sup>1</sup> 宮崎駿(2006⇒2008)「失われた風景の記憶 吉野源三郎著『君たちはどう生きるか』をめぐって」『熱風』スタジオジブリ、2006年6月号p.29。引用は『折り返し点 1997～2008』岩波書店に拠った。尚「宮崎」の表記は現在「宮崎」が用いられているが、引用に際しては各典拠の用字に従い、統一はしていない。

<sup>2</sup> これもよく知られる通り、宮崎は(村上が『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』(文藝春秋)を発表した)2013年の『風立ちぬ』公開後に長編アニメ制作からの引退宣言を発表したものの、2016年7月にその撤回を模索し、翌2017年5月に新作長編制作再開を公表、同10月、早稲田大学大隈記念講堂での半藤一利との公開対談の場で、タイトル『君たちはどう生きるか』が明らかにされた。鈴木敏夫(2017)『ジブリの文学』岩波書店「あとがき」及び鈴木敏夫責任編集(2023)『スタジオジブリ物語』集英社新書ノンフィクションの第24章「宮崎駿82歳の新たな挑戦『君たちはどう生きるか』」、特にpp.506-514を参照。

<sup>3</sup> 村上がデビュー作の『風の歌を聴け』で初夏に群像新人文学賞を受賞した1979年、宮崎も12月に『ルパン三世 カリオストロの城』で劇場アニメ映画の初監督を果たしている。尚、それに先立つ1978年4月～10月、全26話の演出に携わったNHKのTVシリーズ・アニメ『未来少年コナン』は、同じく演出や絵コンテで参加した高畑勲によって、「作者の個人的な刻印がくっきりと押されている」、「作品全体の構想、エピソード

年代における日本社会への浸透を経て、90年代以降には海外での受容が進んだ結果、ゼロ年代、2010年代を経て目下2020年代に至る、というキャリア上の軌跡に相似が認められる(表1参照)が、ほかにも大塚英志(2009)『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』等のように、両者の描き出す物語構造の共通性に関する指摘も、屢々見受けられる<sup>4</sup>。

表1 村上春樹・宮崎駿 主要作品一覧 (村上の下線5作は、本稿で注目する作品群)

* 村上春樹 中・長篇作品		* 宮崎駿 長篇監督作品
・ 1979年 30歳 『風の歌を聴け』	初期創作	・ 1978年 37歳 『未来少年コナン』(TVシリーズ)
・ 1980年 31歳 『1973年のピンボール』		・ 1979年 38歳 『ルパン三世 カリオストロの城』
・ 同年 同歳 『街と、その不確かな壁』	日本社会への浸透	・ 1984年 43歳 『風の谷のナウシカ』
・ 1982年 33歳 『羊をめぐる冒険』		・ 1986年 45歳 『天空の城ラピュタ』
・ 1985年 36歳 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』		・ 1988年 47歳 『となりのトトロ』
・ 1987年 38歳 『ノルウェイの森』	海外での受容	・ 1989年 48歳 『魔女の宅急便』
・ 1988年 39歳 『ダンス・ダンス・ダンス』		・ 1992年 51歳 『紅の豚』
・ 1992年 43歳 『国境の南、太陽の西』	現在	・ 1997年 56歳 『もののけ姫』
・ 1994~95年 45~46歳 『ねじまき鳥クロニクル』		・ 2001年 60歳 『千と千尋の神隠し』
・ 1999年 50歳 『スポーツニクスの恋人』		・ 2004年 63歳 『ハウルの動く城』
・ 2002年 53歳 『海辺のカフカ』		・ 2008年 67歳 『崖の上のポニョ』
・ 2004年 55歳 『アフターダーク』		・ 2013年 72歳 『風立ちぬ』
・ 2009~10年 60~61歳 『1Q84』		・ 2023年 82歳 『君たちはどう生きるか』
・ 2013年 64歳 『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』		
・ 2017年 68歳 『騎士団長殺し』		
・ 2023年 74歳 『街とその不確かな壁』		

ところで村上は、件の原型中篇を発表してちょうど一年ほど後、鴨長明の『方丈記』を取り上げつつ、現代における遁世の可能性について論じたエッセイの中で、長明流の古典的遁世の時代上の困難について、その隠者としての外形的な「ウェイ・オブ・ライフ」の有効性に疑義を呈しながら述べたことがある<sup>5</sup>。ここでの「ウェイ・オブ・ライフ way of life」とは、ほぼ「生活様式」といった程度の意味合いかと思しいが、これをやや広げて人としての「生き方」を問うものと捉え得るとすれば、彼のデビューして間もない時期から40年以上を経た現在までを照らし出す一種の光源として注目しても良いかもしれない。ましてや、一人の作家に自らが長きに亘って追究し得た主題が

ード、人物像はもとより、かなり細かい表現のすみずみに至るまで、「まさに“宮さんの作品、であったと思います。」p.93、また作画監督の大塚康生からも、『『コナン』は創作のすべてが宮さんのものです。』p.96 (ロマンアルバム・エクストラ (1981) 46『未来少年コナン』徳間書店) 等と評されるため、併せて扱う。

<sup>4</sup> 大塚英志(2009)『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』角川 one テーマ 21。宮崎(1941.1/5-)と村上(1949.1/12-)には、ちょうど8歳の年齢差の他、戦中/戦後生まれといった違いもあるが、どちらも戦後民主主義の下に大学教育の恩恵にまで浴した点等を、共通する背景として認めてよかろう。

<sup>5</sup> 「しかし長明における宗教や秋成における徹底したディレッタンティズムといった精神的バックボーンを抜きにした創造的遁世が現代に存在し得るかといえ、僕はどうも首をかしげざるを得ないのである。隔絶された場所と時間の中で人が直面せねばならぬ自我との対決において、いわゆる「ウェイ・オブ・ライフ」というコンセプトがいったいどれだけの力を持つことができるだろう、と僕は思う。」(村上春樹(1981)「八月の庵—僕の『方丈記』体験』『太陽』10月号、平凡社p.51)。下線引用者。以下同。因みに宮崎も、かつて堀田善衛の『方丈記私記』のアニメ化を検討するなど、『方丈記』に対する関心は高い。宮崎(1993⇒1996)「僕の宿題」『出発点 1979~1996』徳間書店p.294。また、注2前掲の鈴木(2017)『ジブリの文学』の「方丈記とスタジオジブリと—はしがきにかえて」pp. v-viiiも参照。

あるのなら、それはもはや彼または彼女が拘り続ける「生き方」に直接関わるものと言っても差し支えなからう。だとしたらそれはまた、宮崎の新作のタイトルが投げかける「どう生きるか」という問いとも響き合いながら、同時代を並行するが如く歩んできた二人の創作者の目下の到達点を、対比的に検討する契機となるのではないか。そこで本稿では、彼ら両者の現在地が指し示す「クワイ・オブ・ライフ」をキーワードに、その作品世界に共通する特質の探索を試みてみたい。

## 1 村上春樹『街とその不確かな壁』／宮崎駿『君たちはどう生きるか』の対比ポイント

さて、当該二作品を対比的に扱った成果としては、加藤夢三 (2023) 「マルチバースをどう生きるか 村上春樹と宮崎駿の倫理」のような論考<sup>6</sup>、或いは三宅香帆による「初恋の女の子が母のイメージを伴っている」という両作の共通性への言及などが<sup>7</sup>、既に提出されている。例えば加藤の考察は、日本の物語文化でゼロ年代前後を頂点に流行を見せた複数世界＝並行世界という舞台設定が村上／宮崎の新作において共に回帰していることの意義に注目し、そこに物語作家としての彼らの倫理を見出だそうとしたもので、その過程において、二作がどちらも「過去の自作から「意匠」を借りて」おり、各々「村上春樹っぽさ」「ジブリっぽさ」が鏤められるという結果になっていること等、示唆に富んだ指摘が散見される<sup>8</sup>。一方、三宅の方は、「最速レビュー」という性格上、詳細な分析は省略に従っているが、両作に〈母〉の問題を読み込んでいる点は極めて重要であろう。

あれ〔引用者注：『街とその不確かな壁』の「きみ」が見た妊娠の夢〕は「初恋の女の子が母のイメージを伴っている」ということではないか、と思ひ至ったのである。しかし村上春樹自身もおそらくその感覚を明確には掴んでいない。わからないまま、小説に綴っている。そしてそれは、『君たちはどう生きるか』の問題にそのまま繋がる。 (三宅 (2023))

更にこの解釈は、村上／宮崎の創作に〈母〉への依存の姿勢を見る前掲の大塚 (2009) や、宇野常寛 (2017) 『母性のディストピア』<sup>9</sup>等における見解の系譜との連なりが認められる。例えば大塚は、初期から『崖の上のポニョ』(2008) までの宮崎および『海辺のカフカ』(2002) に至る村上の

<sup>6</sup> 『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社のpp.206-213。また加藤 (2022) 『並行世界の存在論—現代日本文学への招待』ひつじ書房、第11章も参照。

<sup>7</sup> 三宅香帆 (2023) 「#君たちはどう生きるか で、宮崎駿は結局、何を描こうとしたのか? 【ネタバレあり最速レビュー】」<https://note.com/nyake/n/nc74f29fccca2> 2025/2/22 最終閲覧。但し、引用部分は有料追記箇所。

<sup>8</sup> 注6前掲加藤 (2023) p.207 参照。こうした指摘は多くの読者もしくは観客が同様の気づきを覚えたと考えられる。例えば宮崎に関してはスティーブン・アルパート (2024) 「見るべきものがあまりに多い「少年とサギ」『熱風』スタジオジブリ、2024年5月号 p.57 の以下の記述を参照。「第二次大戦時の戦闘機の円蓋に「風の谷のナウシカ」の冒頭でナウシカが見つめる王蟲の眼球部分の透明な抜け殻。「となりのトトロ」の灌木のトンネルを進むのは、今回はメイではなく真人で、トンネルの先にトトロはいない。「天空の城ラピュタ」の輝く石で光る地下の坑道。「紅の豚」の飛行機の墓場は、今回は船に代わっている。「ハウルの動く城」の火の悪魔のカルシファーに代わり、今回はヒミの顔が炎の中から現れる。「千と千尋の神隠し」の式神の襲撃。いろいろありすぎて、思い出しきれない」特集 世界が見た「君たちはどう生きるか」北米編。

<sup>9</sup> 宇野 (2017) 『母性のディストピア』集英社。⇒ (2019) 『母性のディストピア』I・II、ハヤカワ文庫。

作品を検討し、「汎世界化した二人のこの国のつくり手は結局、物語構造に抵抗した結果、等しく「母胎回帰」の物語に至ってしまった」(p.222)、「グローバルスタンダード化した物語にこの国の作り手が代入しているのは「母胎回帰」を志向する成熟できない男の物語だ」(p.225)、との評価を下している。一方宇野は、宮崎作品を集中的に検討した『母性のディストピア』第3部において、「肥大した母性とその胎内でのみ疑似的に回復される男性性との結託は『崖の上のポニョ』で「完成」され」(p.164)、続く『風立ちぬ』(2013)で表現されたのは、「【前略】江藤淳から、「デタッチメントからコミットメントへ」を標榜し、マルクス主義なき後の新しいシステムへの抵抗を企図しながらも、常にその作中では主人公の男性を無条件で承認する妻＝母的な女性とそのコミットメント(暴力の行使)と責任を代替する村上春樹の小説まで、この国の文学的想像力が反復して描いてきた(囚われてきた)「母」的な異性(自分を無条件に肯定してくれる女性)への依存でしかナルシズムを記述できない戦後日本の典型的な男性性のあり方」(p.179)であったとする(引用は、宇野(2019)『母性のディストピア I』ハヤカワ文庫による)。ここでの宇野の村上理解は、同(2022)『砂漠と異人たち』朝日新聞出版の第三部「村上春樹と「壁抜け」のこと」や、同(2023)『2020年代の想像力 文化時評アーカイブス 2021-2023』ハヤカワ新書「1.『街とその不確かな壁』と「古い」の問題」にまで継承されている。この〈母〉をめぐる問題系は、当該二作および作者たちとその諸創作、また二人が身を置いていた戦後の日本社会への分析とも関わってくるため、踏み込んだ議論は容易ではないが、避けて通ることも許されまい。

これについても追々検討を加えるとして、二作を対比するに当たって稿者が他にも考えてみたいのは以下の点である。まず、加藤(2023)が村上の『街とその不確かな壁』を原型中篇およびそれを改編して成った『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(1985)への「ある種のセルフ・アダプテーションである」(p.207)と評しているように、典拠は自己の旧作小説であるものの、村上の新刊長篇の考察には、アダプテーションという観点が必要になってくる。そして更に付け加えれば、これは単に本作と原型中篇との二者のみならず、もう一つの改編長篇『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』や、それと表裏の関係にある『ノルウェイの森』(1987)<sup>10</sup>、また『世界の〜』の続篇として構想された『海辺のカフカ』(2002)等とも繋がりを持つ問題であるため、より複雑な扱いが求められることになるだろう。一方宮崎についても、例えば米村みゆきが、彼の「脚色には、原作から大きく逸脱する側面ばかりではなく、原作の世界を継承し、その要素を再配置してゆくこと、いわば、宮崎監督の〈翻案〉は〈原作に準拠しつつ添加した脚色〉として評価することができる」点にその独自性の一つがあると述べているように<sup>11</sup>、作品の分析にあたってアダプテーションは重要なヒントを提示してくれるはずである。とりわけ『君たちはどう生きるか』は、

<sup>10</sup> 村上春樹(2000)『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」』朝日新聞社 p.65に、これら二作は「ほとんど同じことを語っているのです。ただ角度が違っているだけなんです。」とある。

<sup>11</sup> 米村みゆき(2023)『映像作家 宮崎駿 〈視覚的文学〉としてのアニメーション映画』早稲田大学出版部「はじめに」p.viiを参照。米村も同書 p.11で挙げるとおり、宮崎作品には、『魔女の宅急便』(1989)や『ハウルの動く城』(2004)のように元来小説を原作にしたものや、『となりのトトロ』(1988)、『千と千尋の神隠し』(2001)、『崖の上のポニョ』(2008)といった他の文学作品に触発されて作られたもの、或いは引用が、あちこちに透けて見えることが広く知られている。

周知のとおり、吉野源三郎が筆を執って1937年に日本少国民文庫の一冊として刊行された小説のタイトルをそのまま借り受けているわけだが、「原作」というクレジットこそないものの、アイルランド出身の小説家ジョン・コナリー（John Connolly, 1968-）作のファンタジー『失われたものたちの本』*The Book of Lost Things*の「翻案」であることが明らかにされている<sup>12</sup>。よって村上／宮崎の新作同士を比べていく際は、各々原拠に当たる作品からの距離を如何に押えるかが重要となろう。

更に続いて、各テキストの物語構造のあり方が、考察の上での指標となる。やや論点を先取りするならば、前に触れた〈母〉をめぐる議論も、そこで俎上に載せられることになるが、本稿で併せて取り上げたいのは、所謂「行きて帰りし物語」としてのオルフェウス神話の話型と<sup>13</sup>、〈父＝王〉の継承をめぐる問題である。これら二点は、今まで稿者が、村上春樹の作品を考察する際に最も重視してきたものだったが、甚だ興味深いことに宮崎の特に今回の新作においても、こうした二つの枠組が、物語のポイントになっているようなのだ。以上の事柄を総合的に検討していくことで、村上／宮崎が四十年を超えて辿ってきたところの、「どう生きるか」という問いの当面の着地点が如何なるものであるかを、整理できたらと思う。

## 2 村上春樹、中篇「街と、その不確かな壁」から長篇『街とその不確かな壁』へ

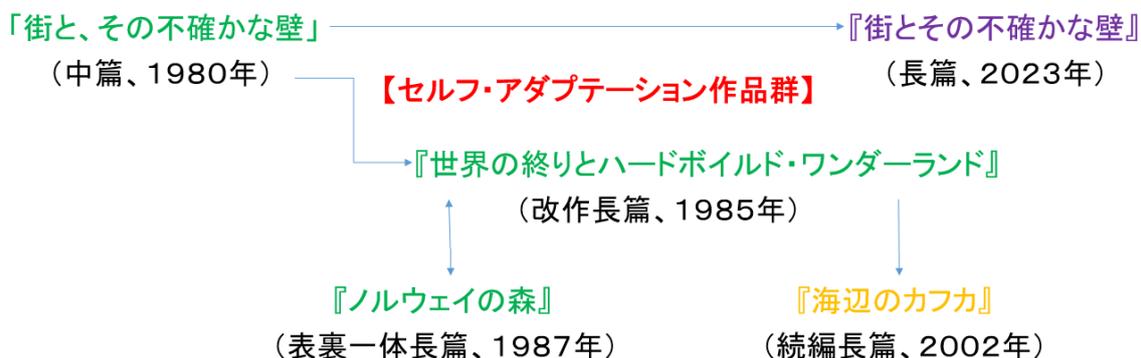
ではまず村上の小説のうちで、本稿においてセルフ・アダプテーションを通しての相互関連性に留意すべきと考える五つの作品（「街と、その不確かな壁（以下、「街と、」と略称）」『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド（同じく『世界の』）』『ノルウェイの森（同じく『ノルウェイ』）』『海辺のカフカ（同じく『カフカ』）』『街とその不確かな壁（同じく『街と』）』に目を向けてみよう。これは問題の新作長篇を考える際、原型中篇「街と、」および初期の改編長篇『世界の』に加えて、その『世界の』と裏表の関係にある『ノルウェイ』や、同じく『世界の』の続篇として構想された『カフカ』をも、一連のものとして見ていく必要があると思われるためである（表2参照）。

---

<sup>12</sup> この点は注6前掲『現代思想』2023年10月臨時増刊号所収、松下哲也（2023）「消えた彫刻」pp.60-61、および同じく石井ゆかり（2023）「誰が為のネヴァー・エンディング・ストーリー」pp.75-76を参照。これは映画公開時、エンドロール等に全く示されていなかったが、翌2024年7月にリリースされたBlu-rayやDVDにおいて漸く、「協力」の項に「影響を受けた本」として書名がクレジットされるに至った。この事実を稿者は、藤城孝輔氏の指摘によって気づかされた。ここに記して藤城氏に謝意を表す。

<sup>13</sup> 「行きて帰りし物語」については、瀬田貞二（1980）『幼い子の文学』中公新書のpp.3-32、およびそれを援用した注4前掲の大塚（2009）pp.48-53における『羊をめぐる冒険』の分析を参照。

表2 村上春樹「街と、その不確かな壁」と【セルフ・アダプテーション作品群】



最初に、発端となった「街と、」は、「僕」が既に死んでしまった「君」を追うように異世界である壁の中の「街」に赴くものの、引き剥がされた自己の「影」に促され、「君」と別れて再び現世へと舞い戻るといふ、ギリシャ神話で死んだ妻エウリュディケーを追って冥界を訪れながらも、遂に妻を奪還し得ずに帰還するオルフェウス型の物語を、構造的にはほぼそのままトレースした展開となっている。嘗て大塚 (2009) が「行きて帰りし物語」の枠組に注目して村上春樹の『羊をめぐる冒険』を分析し、更に Matthew Strecher が「地下世界を旅して死者のもとを訪れ、喪われたものを取り戻そうとするオルフェウスの探索は、村上の創作全体を貫いている」と指摘したように<sup>14</sup>、ある意味でこの話型の変形こそが、一連の村上小説を形成してきたと言っても過言ではなく、中篇「街と、」は、正にそれらの中でも典型を成す作品であった。

次に、「ほとんど同じことを語っている」(村上 (2000) p.65) とされる『世界の』と『ノルウェイ』について見ると、前者が原型である「街と、」の結末を覆して、「僕」が「影」だけを壁の外へ逃がし、自分は図書館で共に働く「彼女」と「森」の世界で生きていくことを選ぶのに対し、後者で、「直子」の死後「緑」に最初から始めたいと電話をかけるという結末場面に曖昧さは残るものの、これも「僕＝ワタナベ」が、やはり「直子」の首を縊った「森」に心が囚われ続けていることの表象と考えれば<sup>15</sup>、これら二作はどちらも、「行きて帰る」のではなく、行きっぱなしの物語へと、原型を改編した小説として理解することができる。一方『カフカ』の場合は、オイディプスの物語的構造が作品を強く規定しているのは確かだが、後半で「田村カフカ」が、死んだ「佐伯さん」に森の中の町で出逢い、彼女の励ましで現世へと、「影」を思わせる「カラスと呼ばれる少年」と共に帰還していくという結末は、明らかにオルフェウス譚の枠組の投影であって、『世界の』の続篇と言うよりも、寧ろ更にその原型たる中篇「街と、」をヴァージョンアップさせたかの観がある。

こうした流れの中に最新長篇『街と』を位置づけたら、どうであろうか。まず、中年女性と少年か、少女と中年男性か、という組み合わせの違い等はあるものの、男性の「行きて帰りし物語」を

<sup>14</sup> Strecher (2014) *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, University of Minnesota Press. pp.127-8. 拙訳。

<sup>15</sup> 村上春樹 (1987) 『ノルウェイの森 下』講談社。「彼女自身の心みたいに暗い森の奥で直子は首をくくったんだ。」 p.227、「いったいここはどこなんだ? [中略] 僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。」 p.258 等の場面を参照。

構成している点でも、『街と』は『カフカ』を經由した上での原型「街と、」の直系の子孫だと言える。これら三作は、どれも異界往還と、『ノルウェイ』の「直子」に代表される〈失われた少女〉の原像（即ちオルフェウス譚におけるエウリュディケー）との別離を物語りつつ、喪失への悔恨から受容へと主人公の態度を変化させていった結果、最終的に新たな伴侶（としてのコーヒーショップの女主人）との結びつき、および先に帰還した「影」との一体化の可能性を暗示するに至ったのである。『カフカ』では主人公が少年であるため、彼の帰還後の行く末はほぼ白紙状態とされたが、『街と』での、少女を待ち続けて中年になってしまった主人公は、〈エウリュディケー〉との別れ以上に、特定の相手との将来の新しい可能性に向けて開かれており、この物語群における「<sup>way of life</sup>生き方」の帰結を指し示していると考えられる。稿者は以前、村上春樹の主人公の〈喪失〉の回復への過程に同行する存在を〈伴走者〉と名付け、例えば『1973年のピンボール』（1980）の「事務所の女の子」や、特に『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）の「ユミヨシさん」のように、彼女たちが結局「僕」の伴侶になっていく過程を村上作品群が反復している点を指摘した<sup>16</sup>。「街と、」に端を発する作品群では、『世界の』の「ピンクの女の子」や『ノルウェイ』の「緑」が、最終的には主人公の伴侶に収まらずに終わったことに示される如く、〈森の中の少女〉の強い影響圏内であって、この円環を長らく閉じ得なかった。『カフカ』における「佐伯さん」との訣別—〈喪失〉の受容を経て、『街と』の彼は、漸く新たな生へと歩み出すことになるのである。

### 3 『街とその不確かな壁』における「本当のわたし」と「影」の行方

さて、本節ではこれまでの考察を踏まえながら、如上の【セルフ・アダプテーション作品群】の網目の中、延いては村上文学における、新作長篇『街と』の位置付けについて更に検討していく。ついでに、論が少々脇道に逸れるけれども、稿者が嘗て「街と、」について論述した際に併せて取り扱った<sup>17</sup>、やはり村上と同様その小説にオルフェウス譚の枠組を多用する福永武彦（1918–1979）の作品と村上文学とをめぐる問題を、再び俎上に載せてみたい。というのも、村上が福永について言及したのは、管見の限り、2021年の秋に『BRUTUS』が組んだ村上特集の中の「村上春樹の私的読書案内。51 BOOK GUIDE」p.038で<sup>18</sup>、「手放すことのできない51冊の本」の一冊として福永武彦による現代語訳『今昔物語』（筑摩書房）を挙げていた以外に思い浮かばないが、口に出さずとも必ずしも彼の他の作品を読んでいないとは限らないし、正に本稿が考察の対象としている村上春樹と宮崎駿のケースがそうであるように、仮に直接的影響関係がなかったにせよ、類似した主題や設定を用いた現代の作家同士として、そのアプローチに対比的な検討を試みることは許されるだろうからだ。（実際には福永は、村上が1979年に『風の歌を聴け』で作家デビューを果たした直後の8月に病気で逝去しており、二人の活動は、ほとんど入れ替わりのような状況だったのだが。）

<sup>16</sup> 内田康（2016）『村上春樹論—神話と物語の構造』瑞蘭国際、p.40やp.145を参照。

<sup>17</sup> 内田康（2021）「変奏される「運命」の女—村上春樹と福永武彦—」中村三春・監修/曾秋桂・編集、村上春樹研究叢書08『村上春樹における運命』淡江大学出版中心を参照。

<sup>18</sup> 村上春樹（2021）「村上春樹の私的読書案内。51 BOOK GUIDE」『BRUTUS』「特集 村上春樹・上「読む。」編」10月15日号№948、マガジンハウスを参照。

まず、村上の「街と、」とそれに連なる作品群を見ていく上で、次の場面は看過することができない。(引用中、太字ゴシック体は原文のママ。)

本当の私が生きているのは、その壁に囲まれた街の中、と君は言う。【中略】

「でもこれだけは覚えておいて。もしそこで私があなたに出会ったとしても、私はあなたのことは何ひとつ覚えてはいないから」

何故、と僕は訊ねる。

**何故？ なぜあなたにはわからないの？ あなたが今抱いているのはただの私の影。あなたが今感じているのはあなた自身の温もり。なぜあなたにはそれがわからないの？**

君はその壁に囲まれた想像の街の中で死んだ。【中略】

しかし、人々が葬ったのは、君の影。 (村上 (1980b)「街と、その不確かな壁」 pp.48-50)

ここで示される「影」や「街」のイメージは、『世界の』や『カフカ』など本稿が扱う作品群にも継承された、注目すべきモチーフであったが、それらにおいて、現世で暮らす「影」から離れて「街」の中で生きているのが「本当の私」である、との設定は削除されていた。それが長篇『街と』に至ると、次のようになる。

「本当のわたしが生きて暮らしているのは、高い壁に囲まれたその街の中なの」ときみは言う。  
「じゃあ、今ぼくの前にいるきみは、本当のきみじゃないんだ」、当然ながらぼくはそう尋ねる。

「ええ、今ここにいるわたしは、本当のわたしじゃない。その身代わりに過ぎないの。ただの移ろう影のようなもの」【中略】

「どうしてか、あなたにはわからないの？」

ぼくにはそれがわかる。そう、ぼくが今こうして肩をそっと抱いているのは、きみの身代わりに過ぎないのだ。本当のきみはその街に住んでいる。高い壁でまわりを囲まれた、遥か遠方の謎めいた街に。 (村上 (2023)『街とその不確かな壁』第一部1、pp.9-13。傍点は原文)

「ときどき自分がなにかの、誰かの影みたいに思えることがある」ときみは大事な秘密を打ち明けるように言う。「ここにいるわたしには実体なんかなく、私の実体はどこか別のところにある。ここにいるこのわたしは、一見わたしのようにはあるけど、実は地面やら壁に投影された影法師に過ぎない……そんな風に思えてならない」【中略】

「わたしの実体は——本物のわたしは——ずっと遠くの街で、まったく別の生活を送っている。街は高い壁に周囲をかこまれていて、名前を持たない。【中略】」

それが、きみはその街のことを口にした最初だった。 (同上、第一部13、pp.93-94)

これは前にも言ったと思うけど、ここにいるわたしは、本物のわたしの身代わりに過ぎません。本物のわたしの影のような存在に過ぎません——というか、実際に「影」なのです。

(同上、第一部 17、p.131)

このように、「影」と「本当（本物）のわたし」との対立構造は、再び復活を遂げているばかりか、同様の叙述が数度に亘って繰り返される。これらの表現に触れた読者の多くは、或いはシェイクスピア『マクベス』第五幕第五場の有名な台詞、‘Life's but a walking shadow, a poor player’などを連想するかもしれない。だが以前拙稿（2021）で指摘したように、こうした設定は、実は嘗て福永が1959年、後に同じく村上の「街と、」が掲載されることになる『文學界』に発表した中篇「世界の終り」にも、極めて類似したかたちで認められるものなのである<sup>19</sup>。

どこかに、どこか遠いところに、北の外れの国に、私の本当の空間が空を覆い、私の本当の時間がさらさらと流れ、そしてもう一人の私が生きている筈だ。此处にいる私は影なのだ。風に吹かれながら一つの影が歩いて行くのだ。

世界もまた影のように死んで行く。

私を包んだ世界も、今や影のようにゆっくりと死んで行く。もう未来はない。

(福永 (1959b⇒1974)「世界の終り」p.110)

福永の「世界の終り」は、タイトルの通底もあって、時に村上の『世界の』と併せて言及されることもあるものの、これを『世界の』の原型となった「街と、」と対比させた研究はほとんどない。本作のヒロイン多美は、結婚後ほどなく孤立感の中で徐々に精神に変調を来し、「世界の終り」と死の観念とに取り憑かれて「もう一人の私」を目にするようになっていく。詳細は旧拙稿を御参照ありたいが、この描写の背後には、福永が清瀬の東京療養所に入っていた1947–1954年に熱心に勉強したという、ミンコフスキーや村上仁などの精神病理学の知識があったとされている<sup>20</sup>。そのうちの一つ、村上仁（1943）『精神分裂病の心理』の「離人症」の説明の中に、次の記述がある<sup>21</sup>。

「道を歩いて居ると、歩いて居る私を、別の私が外から眺めて居る様に思ひ、この二つの私がどうしても一緒にならないので困ることがあります」。

(村上仁 (1943)『精神分裂病の心理』p.158)

<sup>19</sup> 本稿での福永作品の引用は、村上が作家になる前、福永生前の1970年代に新潮社より刊行された『福永武彦全小説』全十一巻に拠る。これらは後に、同社刊の『福永武彦全集』にも、ほぼそのまま踏襲された。「世界の終り」は、1974年4月刊『福永武彦全小説VI 廢市・告別』に所収。尚、本作は『文學界』1959年4月号に発表後、同年6月に人文書院刊行の単行本『世界の終り』にも収録された。

<sup>20</sup> 上村周平（2002）「「世界の終り」論」『国語国文薩摩路』第46号、鹿児島大学法文学部人文学科 国語国文学会を参照。

<sup>21</sup> 村上仁（1943）『精神分裂病の心理』弘文堂書房。

離人症が急性に発生する時は上述した世界没落体験と区別し難いことがある。

「急に私は世界全體から切り離されて一人で居る。周囲のすべてが見馴れぬ氣味の悪い感じを抱かせる。世界に大きな變動が起つた。世界の終りだ……」 (同上、p. 166)

即ち福永の描く「世界の終り」には、多美における離人症の発症が暗示されていた可能性があり、のみならずそれは、村上の「街と、」から『街と』に登場する「君」—「きみ」の人物設定にまで通じる要素を有している。斎藤環によれば、『世界の』等の八〇年代の村上から、『ねじまき鳥クロニクル』に代表される九〇年代の村上への変質は「分裂から解離へ」と表現することができるとされ、「解離」が病理現象にまで進行したうちのひとつとして「離人症」も挙げられる<sup>22</sup>。1990年前後以降の村上作品に「解離」のモチーフが登場すると捉える研究は、他にも例えば、加藤典洋（2004）『村上春樹イエローページ〈PART2〉』<sup>23</sup>や、横山博（2017）『物語の語るころ—存在の揺らぎをめぐるユング心理学』など<sup>24</sup>、『カフカ』等の分析に屢々見受けられるが、斎藤の論は中でもその先駆けを成すものであった。そして斎藤が「解離」以前の「分裂」モチーフを見て取る1980年代の『世界の』だが、仮に福永の作品を補助線にしてみると、原典から本作で削られた部分に、「街と、」と『街と』とを繋いで流れる「解離（離人症）」モチーフの萌芽があったとは言えないだろうか。或いは、「街と、」の封印と共に一旦棄て去られた「本当の私」と「影」との対立に潜んでいたこの「解離」の萌芽こそが、以後の村上文学の豊かな成果を生み出す基となったのかもしれない。

村上への影響の存在を断定するのが困難な福永武彦の文学だが、両者を相互参照することで理解が進む局面も多々ある。これも既に拙稿（2021）で少し触れたことだが、福永には村上の第二作『1973年のピンボール』（初出は『群像』1980年3月号、同年6月に講談社刊）の冒頭の章における、「僕」が死んだ「直子」の住んでいた「街」を訪れる場面を思わせるが如き「見知らぬ町」（初出『それいゆ』第四十四号、1957年4月）という掌篇があり、恐らくはその作品からの連想で、直後の1957年6月に書かれた「未来都市」（発表は少し遅れて、『小説新潮』1959年4月）という、主人公が非現実的な街に赴いて、そこで以前離別・死別したはずの女性たちと邂逅する物語が生み出されたものと思しく、それは正に『～ピンボール』から、同年発表の「街と、」（更には五年後の『世界の』）への展開をも、パラレルなかたちで彷彿とさせる<sup>25</sup>。村上の、福永からの影響の

<sup>22</sup> 斎藤環（2000）「解離の技法と歴史的な外傷—『ねじまき鳥クロニクル』をめぐる』『ユリイカ』2000年3月臨時増刊「総特集 村上春樹を読む」青土社 pp.64-65。「離人症」は、あたかも幽体離脱のように、自分自身の姿をもう一人の自分が外から眺めているかのような感覚（「体外離脱体験」）である。これが外の世界に対して起こると「現実感喪失」となる。」（p.64）。

<sup>23</sup> 加藤典洋（2004）『村上春樹イエローページ〈PART2〉』荒地出版社。特にp.26や『海辺のカフカ』の章。

<sup>24</sup> 横山博（2017）アカデミア叢書『物語の語るころ—存在の揺らぎをめぐるユング心理学』創元社。特に第二章「切り離されたところと つながりの回復—『海辺のカフカ』に視る近親相姦と解離」（初出は『甲南大学紀要』文学編、132、2004年）を参照。

<sup>25</sup> 福永武彦（1957⇒1974）「見知らぬ町」および同（1959a⇒1974）「未来都市」は、共に『福永武彦全小説IV 心の中を流れる河・愛の試み』新潮社に所収。尚、「未来都市」の初刊は、前掲注19の単行本『世界の終り』（1959年、人文書院）であり、これに拠るなら、本作は「世界の終り」と併せて読むことができる。

有無はさて置き、先に見た福永「世界の終り」と村上「街と、」における「解離（離人症）」モチーフの取り込みの共通性なども含め、彼らの作品群の総合的な対比研究には、更なる成果が期待される。

1980年の時点で、後に大きく開花する「解離」モチーフを、早くも宿していた可能性のある「街と、」だが、それから四十年を経ての長篇化に当たっては、流石により複雑な操作が施されている。例えば、「本当のわたし」と「影」との対立が、原典同様、基本的に失踪前の「きみ」が少女時代に抱えて持っていた思想である一方で、中年になって「街」に入り込んだ語り手「私」に対し、その「影」は「実際には逆なんじゃないか。壁の外に追いやられたのは本体の方で、ここに残っている連中こそが影なんじゃないか」（同上、第一部 20、p.148）という可能性を囁きかける。この、「壁」の内と外の住人のどちらが「本体」でどちらが「影」なのかといった問題は、第一部で「街」を脱出した「私」の福島での活躍を描く長大な第二部の末尾 62 章において、〈壁抜け〉を果たした彼が、懐かしの川の畔で再会した「彼女」の、「ねえ、わかった？ わたしたちは二人とも、ただの誰かの影に過ぎないのよ」（p.598）という言葉で覚醒するという場面を経て、第三部の、「私」と「イエロー・サブマリンの少年」との一体化後の次のような対話で、一応の決着がつけられる。

「どちらが本体であるか、影であるか、そんなことはたいした問題じゃないと？」

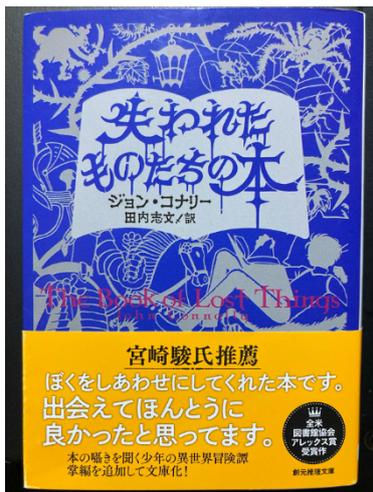
「ええ、そうです。影と本体はおそらく、ときとして入れ替わります。役目を交換したりもします。しかし本体であろうが、影であろうが、どちらにしてもあなたはあなたです。それに間違いはありません。どちらが本体で、どちらがその影かというより、むしろそれぞれがそれぞれの大事な分身であると考えた方が正しいかもしれません」（同上、第三部 69、pp.646-647）

つまり事ここに至って、「影」と「本体」とは、「それぞれがそれぞれの大事な分身」であったと明かされるわけだが、では「私」がこの後〈夢読み〉の地位を少年に「継承」させ、「彼女」のいる「街」を立ち去って、「壁」の向こう側での「分身」との一体化が暗示されるという結末は、如何に解釈すべきであろうか。「影」といえば、村上がその発想の近さの故に逆に敬遠したという C・G・ユングが、「元型」の一つとしたそれが思い浮かぶが、例えば村上と深い親交のあった河合隼雄によれば、ユングが考える「影」とは、「その人によって生きられることなく無意識界に存在しているはず」の「半面」であり、「夢に現われてくる」同性の人物像を指すとされる<sup>26</sup>。もし改作長篇に、こうした観点が多少なりとも反映しているとすれば、「分身」としての「影」とは、恋人への想いに長く呪縛され続けた「私」の人生の別の可能性（それは別の女性との、必ずしも性的結合を前提としない関係である）を担った存在なのであって、かかる「分身」との統合こそ、村上文学の当面の着地点だと言えるのではないか。そしてその前提として、我々読者が『街と』の構成上アンバランスとも言える長大な第二部で読まされていたものとは、オルフェウスの、エウリュディケーを選ばなかった「分身」の物語だった、というわけである。

<sup>26</sup> 河合隼雄（1976⇒1987）『影の現象学』（思索社⇒講談社学術文庫）p.30、p.35 を参照。

## 4 コナリー『失われたものたちの本』、ならびにオルフェウス譚の枠組をめぐる

続いて、『君たちはどう生きるか』について見ていこう。プロデューサーの鈴木敏夫は、2017年2月刊行『ジブリの文学』の「あとがき」で、前年初夏に宮崎が「アイルランド人が書いた児童文学」を提示したことが契機となって企画が動き始めた経緯を記している<sup>27</sup>。ここで書名は示されていないけれども、これがコナリーの『失われたものたちの本』であるのは明らかだ。同書は原本が2006年にイギリスで出版、2015年に田内志文の訳で東京創元社より日本語版が刊行された。2007年には全米図書館協会アレックス賞受賞、更に2021年に創元推理文庫に入った際、帯に宮崎が以下



下の推薦文を寄せている。「ぼくをしあわせにしてくれた本です。出会えてほんとうに良かったと思います。」(左図参照)。松下

(2023)が指摘するとおり、両作は「とくに主人公が異世界に迷い込むまでの流れは、コナリーの小説がイギリスを舞台にしていること以外ほとんど同じだ。だが、異世界を構成するモチーフには大きな違いがある。」(pp.60-61)と言ってよい。村上と福永のケースとは異なり、コナリーが宮崎の靈感源になったことは否定できない。この『失われたものたちの本』については、公開の約一年後にリリースのBlu-rayやDVDの中で、漸く「協力」の項に「影響を受けた本」として書名がクレジットされるに至り、それに呼応して同書の翻訳者である、「ほんにやく仮面<sup>マスク</sup>」こと田内志文

が、YouTubeに「『失われたものたちの本』が『君たちはどう生きるか』に与えた影響とは？」と題した映像をアップ、以下のような項目を挙げつつ、それがコナリー作品の本作への「協力や影響」ではないかと推測している<sup>28</sup>。「息子に本との結びつきを残して死んでしまった母親」「軍事関係の仕事をする、息子の気持ちを顧みないワンマンな父親」「息子の傷が癒えないうちにやってきた大きな屋敷に住む裕福な継母」「その継母と父親の間にできた新しい子供」「父親と継母の性的な結びつきによって疎外感と孤独を膨らませる主人公」「その孤独につけ込み母親の声色を使って屋敷の敷地に口を開けた異世界の入口へと主人公をいざなおうとする異形の怪物」「その怪物の先で異世界を治めつつ子孫である主人公にその世界を受け継がせようとしている先祖」「その先祖から支配権を奪おうとして主人公を付け狙う王位継承権を主張する人外の怪物」「異世界から物語の種を持って現実世界に帰ってくる主人公」。共通のモチーフの指摘としては、概ね妥当であろう。そして物語の展開について見ると、二作品はどちらも第二次世界大戦期、母を喪った十代前半の少年が、父の再婚相手の実家である大屋敷に移り住み、異形の謎の男、そして助けを求める亡き母の声に導かれるようにして入り込んだ異界での冒険の後、元の世界への帰還を果たすという、正に「行きて

<sup>27</sup> 注2前掲、鈴木(2017) pp.317-318 および鈴木責任編集(2023) pp.507-509を参照。7月に入り宮崎が提出した企画書で、以下の三点が示された。「一つ目。「引退宣言」の撤回。二つ目。この本には刺激を受けたけど原作にはしない。オリジナルで作る。そして、舞台は日本にする。三つ目。全編、手描きでやる。」。

<sup>28</sup> ほんにやく仮面(田内志文2023)「『失われたものたちの本』が『君たちはどう生きるか』に与えた影響とは？」2024年7月6日、<https://www.youtube.com/watch?v=FQG7pMfca4E> 2025年2月22日、最終閲覧。

帰りし物語」の典型を成している。先述したように、とりわけ「行きて帰りし物語」の一変奏たるオルフェウス譚こそ、村上作品を特徴づける話型だったわけだが、片や宮崎の場合、新作以外で「行きて帰りし物語」の枠組がトータルに採用された作品とえば、NHKのTVシリーズ『未来少年コナン』（1978）や<sup>29</sup>、『千と千尋の神隠し』（2001）くらいではないだろうか<sup>30</sup>。とりわけ村上のほとんどの中・長篇で反復されている〈喪失〉のモチーフを有したオルフェウス型の物語構造に限ってみるなら、一部にその片鱗を覗かせた2013年の『風立ちぬ』以外で、宮崎がこれを用いたのは、この『君たちはどう生きるか』が最初ではないかと思われる。それはある意味で、村上春樹と同様、主人公、特に男性の安易な通過儀礼に基く成熟コースの回避として、ややもすれば戦争等の暴力性にまで結びつき得る自己実現に対する批評性の表明と捉えることもできようが、その一方で、先に触れた大塚（2009）や宇野（2017）が示す、村上／宮崎の創作が孕むところの、〈母〉に依存して成熟しきれない男の物語を描いたもの、といった批判を躲すことも困難を伴う。

ならば、かかるジレンマの中で、主人公たちは「どう生きるか」。

宮崎の『君たちはどう生きるか』について坂口周は、その大筋を、「母を失った思春期の少年が、叔母である継母を新たな母として受け入れる物語である」と纏めているが<sup>31</sup>、妥当な整理であろう。そしてこれを典拠の『失われたものたちの本』と比較すれば、両者の差異は「継母」が「叔母」であるか否かという一点にあり、主人公デイヴィッドの継母「ローズ」は彼と血縁関係にない。夏子が真人の母ヒサコの妹に設定されているのは、一つには次節で検討する、彼女たちの母の大伯父からの〈王位〉継承の条件との関わりを持たせるためだろうが、もう一つ、「その人は母さんにそっくりだった」とすることで<sup>32</sup>、彼女との距離感に混乱を生じさせながら、また一方で、これも典拠とは異なり、継母まで「神隠し」にした上、亡き実母の身代わりのように、彼女の奪還を冒険の焦点に据えることをも目的としたものではないかと思われる。敢えて再度村上春樹を引き合いに出せ

<sup>29</sup> 原作は、1970年にアメリカのアレグザンダー・ケイが発表した*The Incredible Tide*（大津波＝大海嘯）の、内田庶による翻訳版『残された人びと』（1974年、岩崎書店。1978年に『未来少年コナン』の題で角川文庫SFジュブナイルに収録）だが、アニメのストーリー展開は大きく異なる。例えば小説は主人公コナンがラナやジムシィと対面するのは結末近くであり、またアニメのような彼の「のこされ島」からの「行きて帰りし物語」の構造も取っていない。因みに、2020年と2023年に『ねじまき鳥クロニクル』の演出・振付を担当したインバル・ピントが手掛けた2024年公演の舞台版『未来少年コナン』も、大筋はTV版に拠りながらも最後はダイスとモンズリーの結婚場面で幕を閉じており、コナンの「行きて帰りし物語」ではない。注3前掲に示した高畑勲や大塚康生が言う通り、TV版『コナン』は宮崎駿の作品であって原作とは別物である。

<sup>30</sup> これ以外にも、スタジオジブリ発足後の第一作『天空の城ラピュタ』（1986）や、それに続く『となりのトトロ』（1988）、少し離れて『崖の上のポニョ』（2008）、そして『風立ちぬ』（2013）など、部分的に「行きて帰りし物語」を体現した異界往還モチーフが示された例はあるものの、宮崎の常套手法とまでは言えない。更に、映画版『風の谷のナウシカ』（1984）公開に先立って刊行され、後に宮崎吾朗監督『ゲド戦記』（2006）の「原案」にもなった『シュナの旅』（1983年、アニメージュ文庫）では、その原作であるチベット民話「犬になった王子」（賈芝・孫劍冰編、君島久子訳（1964）『白いりゅう 黒いりゅう』岩波書店）の有していた「行きて帰りし物語」の枠組を敢えて崩しており、主人公は故郷へ帰還するまでには至らない。

<sup>31</sup> 坂口周（2023）「倫理を問いかけるアニメーション」注6の『現代思想』2023年10月臨時増刊号 p.92。

<sup>32</sup> タイトル・クレジットの直後、夏子との初対面での真人のモノローグ。宮崎駿（2023）スタジオジブリ絵コンテ全集23『君たちはどう生きるか』徳間書店 p.26を参照。尚、実際に公開された映画でも同じ。

ば、『君たちはどう生きるか』は、同じく少年を主人公にしていることや、恋人のイメージをも重ね合わされた〈母〉との別離を描いていることから、『街と』以上に、その先行テキストとなった『カフカ』と同様の要素を持っている。一方、典拠に対する宮崎の付加部分を見るなら、失われた女性の異世界からの奪還というモチーフは、『1Q84』（2009-2010）等に相通じることに思い当たる。尤も、この後者に関しては、村上との相関というよりも、宮崎が初期の『未来少年コナン』（1978）、『ルパン三世 カリオストロの城』（1979）、『天空の城ラピュタ』（1986）などで手掛けた冒険活劇の引用と見るべきかもしれない。またこうした作品を念頭に置けば、〈喪失〉の受容などよりも〈奪還〉の方が余程宮崎らしい。従って、「行きて帰りし物語」の話型、就中オルフェウス譚の枠組は、村上文学ではトレードマークのようにになっているが、宮崎駿の場合、『君たちはどう生きるか』で用いられたそれは、ほとんど例外的なものだったと言ってよからう。

ではなぜ、このような新たな試みが、八十路を越えつつあった宮崎に可能だったのか。勿論、原拠となった『失われたものたちの本』がそうした物語だったことは大きい。ただ本作は、確かに主人公が異界に迷い込むに当たって亡き母の声に導かれたという要素が、宮崎の「翻案」と同様に描かれているけれども、後者で母ヒサコが少女ヒミの姿を取って現れ、眞人と助け合いながら最終的に別離を迎える、といったストーリー展開を有してはいない。本作で宮崎のヒミに該当するのは、同じくサギ男（青サギ）に当たる「ねじくれ男（Crooked Man）」によって、心臓を食べられた「アンナ」であろうが、彼女は、ローズの伯父で、やはり宮崎の「大伯父」に相当する、ジョナサン・タルヴィーの義理の妹であるものの、デイヴィッドの母とは無関係な存在だった。或いは宮崎が、『カフカ』をはじめ村上作品を読んでいてその影響を受けたと言えれば好都合だが<sup>33</sup>、管見の限りそれを証明するものはない<sup>34</sup>。ここで思い起こされるのは、『風立ちぬ』（2013）のラストシーンで二郎が菜穂子と再会した際の、当初宮崎の考えた彼女の「来て」という台詞が、鈴木敏夫の関与もあって最終的に「生きて」に変更された件である<sup>35</sup>。鈴木は作品公開後も迷いを感じたと言うが、この改変が正しかったのは<sup>36</sup>、二郎の声を担当した庵野秀明が絶賛している事実からも明らかであろう。それはさて置き、これによって物語は、二郎が死後、先に逝っていた菜穂子に迎え入れられるという結末から、彼が現世へと踵を返し、更に生きていくという、つまりオルフェウス型の枠組へと転換を遂げた。鈴木敏夫（2019）『天才の思考 高畑勲と宮崎駿』が記す、『風立ちぬ』の

<sup>33</sup> 例えば作中で「田村カフカ」が心惹かれ、彼にとって〈母〉なるものを表象する「佐伯さん」が、少女の姿を取って現れる場面など、ヒサコがヒミとして眞人に出会うという展開と上手く符合するように見える。しかしこうした設定は、例えばフィリパ・ピアス『トムは真夜中の庭で』 *Tom's Midnight Garden* ほか、ファンタジーでは（〈母〉とは限らないが）屢々見られるもので、別に『海辺のカフカ』の専売特許ではない。

<sup>34</sup> 但し、鈴木敏夫が読んだ村上作品（『ノルウェイの森』等）については鈴木（2022）『読書道楽』 筑摩書房 p.244-250 を参照。更にジョン・コナリーが村上の影響を受けていた可能性については、例えば『失われたものたちの本』（創元推理文庫版）にも「大ミズ（great worm）」 p.280 のような怪物が地中から現れたり、また「ねじくれ男」の最期で、その体内から「昆虫、甲虫、ムカデ、蜘蛛、蒼白い蛆虫……」 p.415 等が出てくる場面が、「かえるくん、東京を救う」のそれを思わせたりもするが、確実なことは目下不明である。

<sup>35</sup> 鈴木敏夫（2013⇒2019）『風に吹かれて』 中公文庫、Iの p.145 およびIIの pp.67-76 を参照。

<sup>36</sup> この結果、台詞は、“Le vent se lève, il faut tenter de vivre.（風が立つ。生きようとしなければ。）”という、作品タイトルと関わるポール・ヴァレリー「海辺の墓地」の一節とも響き合い、二郎を生へと向かわせる。

ラストシーンに関する内容に目を向けてみよう<sup>37</sup>。

そしてラストシーン。無惨に破壊された零戦の残骸の前に二郎は佇む——それが宮さんの辿り着いた答えでした。

絵コンテでは、そこで菜穂子が「あなた、来て」と、二郎をあの世に誘うことになっていました。あまりにもつらい終わり方です。そこで、宮さんに相談したところ、最後の最後に、「あなた、来て」が「あなた、生きて」に変わった。たった一文字「い」を入れるだけで、まるで逆の意味にしたんです。あの手際には本当に感心しました。(鈴木(2019)『天才の思考』p.367)

この記述を信じるなら、二郎は鈴木プロデューサーの示唆で、恰も『神曲』でベアトリーチェに導かれるダンテのような最期を迎えるのではなく、一人で生きていくに至ったことになる。裏を返せば、もともと宮崎の中ではこの話型との親和性は低く、偶発的な出会いの結果、作品の方向性が〈喪失〉の受容へと大きく舵を切ったというわけだ。『君たちはどう生きるか』をその延長線上に置くなら、宮崎は『カフカ』等の村上からの影響の有無にかかわらず、かかる作品を産み出すに至ったのだと考えてよいのではないか。そしてまた本作は、そこに夏子の〈奪還〉のモチーフを更に重ね合わせることで、従来の宮崎的な作風をも想起させ、真人の帰還後の人生に観客が想いを馳せるような構造へと織り上げられたのだと言える。

以上、宮崎駿の新作長篇を、奇しくも多くの村上春樹作品とも共通するオルフェウス譚の話型を通し、二人の過去の作品からの流れにも目を配りながら検討してきた。尚も付け加えるとするなら、両新作の主人公たちが受容する〈喪失〉の対象が、共に〈母〉を象徴したものとなっている点に関してだろう。まず宮崎駿の場合、次節でも述べるように、塔の中の異世界は、「大伯父」と「インコ大王」とが覇権をめぐって競合し、更に「サギ男」も真人の敵か味方か見分け難いような状況で、一見、男性原理が支配しているように見受けられるが、実際は真人を危機から救うヒミヤキリコなどの女性たちが力を持っており、また、契約によって「大伯父」に支配権を与えている「石」も、夏子の出産に影響を及ぼすなど、寧ろ女性原理を体現したものだと言えそうである。そして、村上春樹の方も、原典となった中篇「街と、」の設定を踏襲して、「街」の創出は本来「きみ」の想像力によるものとされ、彼女は、先述の三宅香帆(2023)も注目するように、何故か夢の中で妊娠する〈母〉のイメージを担っている。逆に、語り手(の恐らく「影」)が「街」を出て、第二部において福島県の町で出逢うコーヒーショップの女主人は、男性との性的交渉から距離を置き、したがって、〈母〉からも離れた存在として設定されている。このように『街と』と『君たちはどう生きるか』における異世界は、二作とも、典拠作品に比べて〈母〉的空間へと再設定されており、そこからの最終的離脱が、〈母〉への依存に対する訣別を表しているのではないか、というのが、稿者の現時点での見解である。『失われたものたちの本』から『君たちはどう生きるか』への「翻案」については<sup>38</sup>、他にも例えば、原拠で異世界を脅かす狼と人狼が、宮崎作品では鳥の姿のペリカンと人の

<sup>37</sup> 鈴木敏夫(2019)『天才の思考 高畑勲と宮崎駿』文春新書。

<sup>38</sup> どちらも、作中に登場して主人公にとって大きな意味を持つ本の書名が、そのまま作品タイトルになって

姿になりかけのインコへとデフォルメされつつ、統一的な世界を構成しているなど、興味は尽きない。最後にここを切り口とし、村上／宮崎が提示する世界の継承に目を向けてみよう。

## 5 継ぐのは誰か？

『君たちはどう生きるか』で一目わかりにくいのは、「大伯父」と、彼が異世界に持ち込んだ鳥たち、中でも人型のインコの群れを統べるインコ大王、そして人とも鳥とも判別し難いサギ男の関係性であるが、これも典拠における国王ジョナサン、彼の見た悪夢から生まれた人狼たちの〈王〉リロイ、および実は異世界の秩序を司っている「ねじくれ男」の三者の権力関係のある程度反映していると考えれば理解できる。「ねじくれ男」は人間界から悪意を抱いた者を拐かし、その人間を異世界で王位に就けるのと引き換えに、悪意の犠牲者の心臓を食べて命を繋いでいる。義理の妹アンナを邪魔に感じていたジョナサンも彼女を差し出して王になったが、異世界では彼の悪夢が元で生まれた狼や人狼たちが幅を利かせ、遂にその中の実力者リロイが王位を覬覦するようになっていく。継母のローズと彼女が産んだジョージを煙たがっていたデイヴィッドも、ジョナサンの次の王を求める「ねじくれ男」によって彼らの闘争に巻き込まれつつ、最後に三者がみな滅んだ後、無事に父やローズの待つ現世へ帰還を果たす。この小説の異世界の秩序が、人の悪意の継承によって支えられ、遂には崩壊していくのに対し、面白いことに宮崎による「翻案」映画の「大伯父」は、己の血族の一員である眞人に、世界の継承者として悪意に染まっていない石を積み上げ平和な美しい世界を作るよう希望するも、眞人は逆に、自らの悪意の存在を理由に〈王位継承〉を拒み、「大伯父」の世界は継承への野心を露わにしたインコ大王の手により無惨にも崩れ落ちるのである。またデイヴィッドが、定石通り「行きて帰りし」冒険の過程で成長を見せる一方、眞人は寧ろ、母が遺してくれた吉野源三郎の『君たちはどう生きるか』の本を読んで感銘を受け、恐らく自分の悪を見つめられるほど精神的に成長した後で、行方不明となった夏子を捜す冒険に旅立つ、というのも興味深い。

〈王位〉を悪しきものと捉え、その継承過程を断絶させるというのは、『羊をめぐる冒険』を始め『カフカ』や『1Q84』ほか多くの村上作品にも見えるが、これも相互に志向が通底している程度で、影響関係を云々するほどではない。或いは宮崎の場合、〈王〉の統べる垂直的秩序の崩壊と、「仲間」や「友達」との水平的連帯の物語への盛り込みは、『未来少年コナン』制作に先立つ、ポール・グリモーの『やぶにらみの暴君』*La Bergère et le Ramoneur* (1952年。改作版は『王と鳥』*Le Roi et l'Oiseau* (1980))からの直接的影響と見た方が、当を得ていよう<sup>39</sup>。宮崎は若き日に感銘を受けた作品からの光源に基いて、自分なりの〈少年と鳥〉*The Boy and the Heron* の物語を紡ぎ出したのであった。

片や村上の新作長篇の方では、今まで描かれてきた〈王位継承〉否定の物語は鳴りを潜め、壁に

いる点などは、その筆頭であると言えよう。

<sup>39</sup> この作品については、以下を参照。高畑勲 (2007) 『漫画映画の志—『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』岩波書店。高畑勲・大塚康生・叶精二・藤本一勇 (2006) 『王と鳥 スタジオジブリの原点』大月書店。米村みゆき (2023) 『映像作家 宮崎駿—〈視覚的文学〉としてのアニメーション映画』早稲田大学出版部。

囲まれた「街」は「イエロー・サブマリンの少年」という新たな〈夢読み〉を迎え入れ、主人公は「影（分身）」の待ち構える現世へと帰還してゆく。宮崎のような、スペクタクルな崩壊から来るカタルシスも持たないこの結末を、一種の懦弱と見る向きもあるが、「壁」が、原型中篇「街と、」から『街と』への長篇化で、より〈母〉的形象へと変質を遂げた以上、『カフカ』と同様のかかる穏やかな終局も、宮崎とは別種の〈母〉との別れ方として評価できるものとする。

### おわりに—〈母〉からの離脱後を「どう生きるか」

村上春樹と宮崎駿は、恐らく、類似したキャリア形成のせいもあってか、併せて考察されることも屢々あったが、作品を検討する限り、例えば物語構造としての「行きて帰りし物語」に注目してみても、オルフェウス譚の話型との距離という点で、寧ろ違いの方が際立っていたように思われる。また、宮崎作品が専ら〈母〉の影響力が強い傾向にあったのは確かだろうが、村上春樹の場合は、相対的に見てさほどの強さを、稿者は感じるができない。例えば、比較的〈母〉の問題が前面に出ているかのように見える『カフカ』であっても、ポイントは〈母〉との訣別に置かれている。そうしたことを踏まえるなら、二人が同年に発表した長篇作品は、例外的に似通ったものになってしまった、と見るべきであろう。そして、両作品の着地点としては、これまで大塚英志や宇野常寛らによって批判されてきた〈母〉の圏域から、主人公が如何に離脱するか、という様相を指摘できるように考えられるのである。

では、〈母〉から離脱した彼らの主人公たちは、今後一体どこへ向かっていくのだろうか。稿者は仮にそれを、「対幻想」から水平的連帯への移行として把握してみようと思う<sup>40</sup>。例えば村上『街と』の第三部では、「街」から離脱しようとする語り手「私」が、離脱後に自らの「分身」と一体化することが示唆されていた。その先には当然、これまでの村上作品らしからぬ、性的な結びつきからは距離を取った、コーヒーショップの女主人との新たな連帯が待っていることだろう。一方宮崎の『君たちはどう生きるか』においては、離脱直前の眞人が大伯父に「友達をみつけます」という、恐らく吉野源三郎の小説内容に示唆されたキーワードを表明していた。この水平的連帯は、宮崎にあっては初期創作の『未来少年コナン』とも遠く響き合うものであることが、既に指摘されている。

『君たちはどう生きるか』のある重要な場面で主人公は、これからを問われ「友達をみつけます」と言う。これは『未来少年コナン』（1978）で、死の間際のおじいさんがコナンに言い残す「仲間を探せ」という言葉の再現だ。初監督作第1話の言葉を繰り返すことで、全宮崎作品がまた最初に戻り、原初に立ち返ったようにも感じられる。実際『君たちはどう生きるか』は、全員が改めて最初からやり直す物語なのだ。

（南波克之（2023）「ジブリ映画『君たちはどう生きるか』を見るための補助線

<sup>40</sup> 吉本隆明は『共同幻想論』において、夫婦や親子などの男女から成る「対幻想」を国家的な「共同幻想」からの自立の契機と捉えようとしたが、これは現在、その妥当性が批判されている。宇野常寛（2024）『庭の話』講談社 pp.304-307 を参照。

——宮崎駿が描く「選択の繰り返し」の物語」7月20日<sup>41)</sup>

「対幻想」から水平的連帯へ——。このように両者の最新長篇のポイントをまとめてしまうことが果たして妥当かどうか、今後とも更に考察を重ねていくことにしたい。

【テキスト】

- コナリー, ジョン 作/田内志文 訳 (2015⇒2021) 『失われたものたちの本』 創元推理文庫  
福永武彦 (1957⇒1974) 「見知らぬ町」『福永武彦全小説IV 心の中を流れる河・愛の試み』 新潮社  
福永武彦 (1959a⇒1974) 「未来都市」『福永武彦全小説IV 心の中を流れる河・愛の試み』 新潮社  
福永武彦 (1959b⇒1974) 「世界の終り」『福永武彦全小説VI 廢市・告別』 新潮社  
村上春樹 (1980a) 『1973年のピンボール』 講談社  
村上春樹 (1980b) 「街と、その不確かな壁」『文學界』1980年9月号、文藝春秋  
村上春樹 (1981) 「八月の庵一僕の『方丈記』体験」『太陽』1981年10月号、平凡社  
村上春樹 (1985) 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 新潮社  
村上春樹 (1987) 『ノルウェイの森』上・下、講談社  
村上春樹 (1988) 『ダンス・ダンス・ダンス』上・下、講談社  
村上春樹 (2002) 『海辺のカフカ』上・下、新潮社  
村上春樹 (2023) 『街とその不確かな壁』 新潮社  
吉野源三郎 (1937⇒1982) 『君たちはどう生きるか』 岩波文庫

【映像資料 (DVD)】

- 宮崎駿 (2024a) 『君たちはどう生きるか』 スタジオジブリ  
宮崎駿 (2024b) 『宮崎駿と青サギと... ～「君たちはどう生きるか」への道～』 スタジオジブリ

【参考文献】

- アルパート, スティーブン (2024) 「見るべきものがあまりに多い「少年とサギ」」『熱風』スタジオジブリ、2024年5月号  
石井ゆかり (2023) 「誰が為のネヴァー・エンディング・ストーリー」『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社  
内田康 (2016) 『村上春樹論—神話と物語の構造』 瑞蘭國際  
内田康 (2021) 「変奏される「運命」の女—村上春樹と福永武彦—」中村三春・監修/曾秋桂・編集、村上春樹研究叢書08『村上春樹における運命』 淡江大學出版中心  
宇野常寛 (2017⇒2019) 『母性のディストピア』I・II、ハヤカワ文庫  
宇野常寛 (2022) 『砂漠と異人たち』 朝日新聞出版

<sup>41)</sup> <https://www.gqjapan.jp/article/20230720-hayao-miyazaki-kitachi-wa-do-ikuru-ka-movie-review> 2025年2月22日、最終閲覧。

- 宇野常寛 (2023) 『2020年代の想像力 文化時評アーカイブス 2021-2023』ハヤカワ新書
- 宇野常寛 (2024) 『庭の話』講談社
- 大塚英志 (2009) 『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』角川 one テーマ 21
- 賈芝・孫劍冰 編／君島久子 訳 (1964) 「犬になった王子」『白いりゅう 黒いりゅう』岩波書店
- 加藤典洋 (2004) 『村上春樹イエローページ 〈PART2〉』荒地出版社
- 加藤夢三 (2022) 『並行世界の存在論—現代日本文学への招待』ひつじ書房
- 加藤夢三 (2023) 「マルチバースをどう生きるか 村上春樹と宮崎駿の倫理」『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社
- 叶精二 (2006) 『宮崎駿全書』フィルムアート社
- 上村周平 (2002) 「世界の終り」論『国語国文薩摩路』第46号、鹿児島大学法文学部人文学科国語国文学会
- 河合隼雄 (1976⇒1987) 『影の現象学』講談社学術文庫
- ケイ、アレグザンダー 作／内田庶 訳 (1974) 『残された人びと』岩波書店
- 斎藤環 (2000) 「解離の技法と歴史的外傷—『ねじまき鳥クロニクル』をめぐって」『ユリイカ』2000年3月臨時増刊「総特集 村上春樹を読む」青土社
- 坂口周 (2023) 「倫理を問いかけるアニメーション 『君たちはどう生きるか』の「世界」」『現代思想』2023年10月臨時増刊号、青土社
- 鈴木敏夫 (2013⇒2019) 『風に吹かれて』I・II、中公文庫
- 鈴木敏夫 (2017) 『ジブリの文学』岩波書店
- 鈴木敏夫 (2019) 『天才の思考 高畑勲と宮崎駿』文春新書
- 鈴木敏夫 (2022) 『読書道楽』筑摩書房
- 鈴木敏夫 (2023) 「宮崎駿の新作『君たちはどう生きるか』を語る」訊き手：池澤夏樹、『SWITCH』Vol.41「ジブリをめぐる冒険」、2023年9月、スイッチ・パブリッシング
- 鈴木敏夫責任編集 (2023) 『スタジオジブリ物語』集英社新書ノンフィクション
- 瀬田貞二 (1980) 『幼い子の文学』中公新書
- 高畑勲 (2007) 『漫画映画の志—『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』岩波書店
- 高畑勲・大塚康生・叶精二・藤本一勇 (2006) 『王と鳥 スタジオジブリの原点』大月書店
- ピアス、フィリパ 作／高杉一郎 訳 (1974) 『トムは真夜中の庭で』岩波書店
- 松下哲也 (2023) 「消えた彫刻 自己模倣の象徴としてのアリアドネ」『現代思想』2023年10月臨時増刊号「総特集 宮崎駿『君たちはどう生きるか』をどう観たか」青土社
- 三宅香帆 (2019) 「『羊をめぐる冒険』における喪失の共鳴—母と成熟の拒否をめぐって—」中村三春・監修／曾秋桂・編集、村上春樹研究叢書06『村上春樹における共鳴』淡江大學出版中心
- 宮崎駿 (1983) 『シュナの旅』アニメージュ文庫
- 宮崎駿 (1993⇒1996) 「僕の宿題」『出発点 1979～1996』徳間書店
- 宮崎駿 (2006⇒2008) 「失われた風景の記憶 吉野源三郎著『君たちはどう生きるか』をめぐって」『折り返し点 1997～2008』岩波書店

- 宮崎駿 (2023) スタジオジブリ絵コンテ全集 23 『君たちはどう生きるか』 徳間書店
- 村上春樹 (2000) 『「そうだ、村上さんに聞いてみよう」』 朝日新聞社
- 村上春樹 (2021) 「村上春樹の私的読書案内。 51 BOOK GUIDE」『BRUTUS』「特集 村上春樹・上  
「読む。」編」10月15日号№948、マガジンハウス
- 村上仁 (1943) 『精神分裂病の心理』 弘文堂書房
- 米村みゆき (2023) 『映像作家 宮崎駿—〈視覚的文学〉としてのアニメーション映画』 早稲田大学  
出版部
- 米村みゆき編 (2008) 『ジブリの森へ—高畑勲・宮崎駿を読む [増補版]』 森話社
- 横山博 (2017) アカデミア叢書『物語の語るところ—存在の揺らぎをめぐるユング心理学』 創元社
- 吉本隆明 (1982) 『改訂新版 共同幻想論』 角川文庫
- ロマンアルバム・エクストラ (1981) 46 『未来少年コナン』 徳間書店
- Strecher, M.C. (2014) *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, University of Minnesota Press.

#### 【ネット資料】

- 南波克之 (2023) 「ジブリ映画『君たちはどう生きるか』を見るための補助線——宮崎駿が描く「選  
択の繰り返し」の物語」2023年7月20日、<https://www.gjapan.jp/article/20230720-hayao-miyazaki-kimitachi-wa-do-ikiru-ka-movie-review> (2025年2月22日、最終閲覧)
- ほんにゃく<sup>マスク</sup>仮面 (=田内志文) (2023) 「『失われたものたちの本』が『君たちはどう生きるか』に  
与えた影響とは？」2024年7月6日、<https://www.youtube.com/watch?v=FQG7pMfca4E> (2025年  
2月22日、最終閲覧)
- 三宅香帆 (2023) 「#君たちはどう生きるか で、宮崎駿は結局、何を描こうとしたのか？【ネタバレ  
あり最速レビュー】」2023年7月15日 (更に追記あり)、<https://note.com/nyake/n/nc74f29fcca2>  
(2025年2月22日、最終閲覧)

#### 【付記】

本稿は、2024年7月13日・14日に早稲田大学で開催された第13回村上春樹国際シンポジウム  
「村上春樹文学におけるウェイ・オブ・ライフ」にて行なった対面式での口頭発表の原稿に、2024  
年9月21日にオンラインで実施された第38回村上春樹とアダプテーション研究会での口頭発表  
の内容を追加し、更に大幅な加筆修正を施したものである。席上貴重な御意見を賜った方々に対し、  
ここにあらためて感謝申し上げる。尚、本研究は科学研究費補助金(研究課題番号 22K00320 基盤  
研究 C「村上春樹文学アダプテーションに関する総合的研究—「世界文学」という視座から—)  
による成果の一部である。