

【研究ノート】

「村上春樹と佐々木マキ」についての覚書
—「ノンセンス」という視座をめぐって—

阿部 翔太
(流通経済大学 助教)

はじめに

今日、村上春樹とその文学については、世界文学の文脈や翻訳研究の観点から論じられることが少なくないが、一方で、作家デビュー初期に目を向けるならば、村上文学が1960年代末以降の日本サブカルチャーの文脈に深く根ざしていた可能性について十分検討されてきたとは言い難い。この点について、例えば横道誠は、村上がデビュー当初より佐々木マキや安西水丸、和田誠といった漫画家・イラストレーターに傾倒し、1981年には糸井重里との共著『夢で会いましょう』を刊行していた事実などから、村上が漫画雑誌『ガロ』系の小説家というべき存在であったこと（にもかかわらず、その事実が正確に把握されていないこと）を指摘している¹。長谷正人もまた、デビュー当初の村上が「ナンセンス小断をつけた不思議な文集『夢で会いましょう』や「佐々木マキと組んで作った、クリスマス・イブにドーナツを食べたためにかかってしまった呪いを解くために旅に出る羊男という、『羊をめぐる冒険』（一九八二年）のふざけたパロディのような童話からなる絵本『羊男のクリスマス』（一九八五年）など、軽い調子の文章をたくさん書いていた」事実から、「村上が自らを大江健三郎や中上健次といった同時代の純文学作家たちの世界よりも、むしろ『ガロ』の「へたうま」系漫画家や「昭和軽薄体」と呼ばれるエッセイストたちによって形成されていたサブカルチャーの世界に位置付けようとしていたことは間違いない」と述べている²。

ここで両者の指摘に共通して登場する佐々木マキは、のちに触れるように、1960年代末に漫画家デビューを果たすと前衛的なナンセンス漫画の旗手として注目を集め、その後は、絵本作家・イラストレーターとしても活動の幅を広げている。村上は、10代の頃から佐々木作品の愛読者であり、周知のように、村上のデビュー作『風の歌を聴け』（1979）を皮切りに、『1973年のピンボール』（1980）、『羊をめぐる冒険』（1982）、『カンガルー日和』（1983）、『パン屋再襲撃』（1986）など、主に80年代の村上作品の装面に佐々木のイラストが採用されている³。これらは村上たっでの希望で

¹ 横道誠「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の3つの論点—7つの翻訳（英訳、フランス語訳、2つの中国語訳、ドイツ語訳、イタリア語訳、スペイン語訳）、ポップカルチャーの変質とセカイ系の現状(あるいは新しい文学史の希求)、大江健三郎の「ファン」としての村上」（『MURAKAMI REVIEW』第0号、2018・10、pp.36-37）

² 長谷正人「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館=監修『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022・10、pp.94-95）

³ その他、佐々木が表紙絵等を担当している作品は、短編「ニューヨーク炭鉱の悲劇」（初出『BRUTUS』1981・3の挿絵）、『羊男のクリスマス』（1985）、『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）、『TVピープル』（1990）、『ふしぎな図書館』（2005）がある。また、『朝日新聞』（2005・1・17）に寄稿された村上春樹「地震のあとで 震動をひっそりと分かち合うこともできる」の挿絵に佐々木のイラストが使用されてい

実現したものであり⁴、「僕の本当の気持を言えば、あの頃佐々木マキが我々の世代に与えたのと同質のショックを、僕は僕の小説によって若い世代に与えたいと思う。」⁵などの村上の発言や、村上文学においては、パラテキストもまた、テキスト読解の鍵として重要な位置を占めているという事実を鑑みるならば、村上が小説家としての出立におけるパートナーとして佐々木を選んだことは、単なる佐々木作品への愛着という言葉で片付けられるものではないだろう。

しかし、村上が佐々木の漫画に影響を受けていることが自明のこととされながら、村上と佐々木の関係については、管見の限り「図書館奇譚」（短編集『カンガルー日和』所収→絵本『ふしぎな図書館』2005）や『羊男のクリスマス』（1985）などの作品分析において言及されるにとどまり⁶、その内実については必ずしも深く追究されてきたわけではない。

以上の問題意識をふまえ、本稿では、佐々木マキがいかなる漫画家なのかを整理したうえで、「ノンセンス」という概念を手がかりとしながら、村上春樹の佐々木マキに対する認識を確認し、初期の村上春樹文学を佐々木マキとの関係から再検討する可能性を提示することを目的とする。

1 佐々木マキと月刊漫画『ガロ』

村上春樹は、佐々木マキ『思索ナンセンス選集 6 佐々木マキのナンセンス世界』（K・I・C 思索社、1984・2）に寄せたエッセイ「佐々木マキ・ショック・1967」のなかで、佐々木の漫画に初めて触れた時に受けた衝撃を次のように語っている。

その当時にはうまく解析できなかつただけけれど、僕にとっては佐々木マキのマンガはひとつの可能性でもあった。つまり佐々木マキが表現した方法、あるいは表現しようとしていた方法は、僕自身が何かを表現したいと漠然と感じていた方法と全く同質であったのだ。（中略）僕が佐々木マキのマンガから感じたのはこういうことだった——のだろうと僕は今思う。つまり 〈表現すべきことがない時、人は何を表現すべきか〉 ということである。（中略）

る。

⁴ 『風の歌を聴け』が単行本になる際、編集者に表紙の希望を聞かれた村上は「迷うことなく「佐々木マキさんの絵を使いたいです」と答えた」ところ、佐々木に一度断られている。しかし、編集者が佐々木のもとを再度訪れ、「村上さんは〈神戸でアメリカン・グラフィティ〉を書きたかったそうです」と告げたところ、佐々木が〈神戸でアメリカン・グラフィティ〉を気に入り、「それなら私も自分なりの〈神戸でアメリカン・グラフィティ〉を描いてみよう」ということで作画を受諾し、二日で表紙絵が完成した。こうした経緯から、村上が佐々木のイラストに強いこだわりがあったことがうかがえる。佐々木マキ「表紙の仕事」『ユリイカ』「総特集 村上春樹の世界」第21巻第8号、1989・6、pp.46-47）、村上春樹「村上春樹の私的読書案内 51 BOOK GUIDE」より「佐々木マキ『うみべのまち-佐々木マキのマンガ 1967-81』」（『BRUTUS』2021・10、p.48）参照。

⁵ 村上春樹「佐々木マキ・ショック・1967」（佐々木マキ『思索ナンセンス選集 6 佐々木マキのナンセンス世界』K・I・C 思索社、1984・2、p.159）

⁶ 村上と佐々木の関係に着目した論考として、例えば林圭介「五つの「ぼく」たち——村上春樹文学を世界文学に変える『図書館奇譚』」（佐藤=ロスベアグ・ナナ編『翻訳と文学』みすず書房、2021・3）では、「図書館奇譚」が『ふしぎな図書館』（2005）へリライトされるに際して新たに添えられた佐々木マキのイラストに注目しながら分析がなされ、「顔のない少年」のイメージから両者の共通性が見出されている。また、ジョルジョ・アマトラーノ「村上春樹に見る、創造行為の孤独に抗う「パートナーシップ」」（曾秋桂編『2025年第14回村上春樹国際シンポジウム 会議予稿集』淡江大学村上春樹研究センター、2025・7、p.13）も、『騎士団長殺し』（2017）に登場する「顔のない男」に触れ、「村上が若き日に魅了された佐々木マキの漫画にたびたび登場する「顔のないキャラクターたち」を思い起こさずにはられません。」と述べている。

問題はスタイルであるという気がした。佐々木マキは彼独自の強固なスタイルを所有しており、そのスタイル=文体こそが全てを統轄しているのだ。(中略) スタイルとは何か? 解体の方法である。⁷ (下線引用者、以下同)

ここで村上が述べる佐々木の「スタイル」＝「解体の方法」とは、果たしてどのような方法なのかを確認するために、まずは佐々木がいかなる漫画家であったのかを整理しておきたい。

佐々木マキ(1946～)は兵庫県神戸市で生まれ育ち、浪人生活中に描いた「よくあるはなし」が『月刊漫画ガロ』(1966年11月号)に掲載され漫画家デビューを果たすと、翌年には第二作目となる「見知らぬ星で」(『ガロ』1967年2月号)を発表する。前者は人肉食が法的に認められた社会で人々が淡々と生活する姿を描いた作品であり、後者は象に似た姿の宇宙人が地球へ不時着し、地球人の脳みそを食べた結果、食あたりで亡くなってしまうという筋書きの作品で、いずれもわかりやすい風刺に満ちた作品となっている。その後、京都市立美術大学(現:京都市立芸術大学)入学後に発表した第三作目「天国で見る夢」(『ガロ』1967年11月号)において、通常の台詞やストーリーを排し、「個々のコマがバラバラに解体されたあとに、あたかも自律的に運動をはじめたかのような、シュールでサイケデリックなイメージ」⁸にあふれた前衛的な作風を確立し大きな話題を呼んだ。時に「難解マンガ」と揶揄され、漫画の神様と謳われた手塚治虫からの痛烈な批判を浴びながらも、当時の若者たちから熱烈に支持されていた。

佐々木の漫画家デビューの舞台となった雑誌『ガロ』は、1964年7月に白土三平「カムイ伝」の掲載誌として青林堂より創刊され、2002年まで刊行された漫画雑誌である。漫画評論家の小野耕世によれば、「月刊漫画「ガロ」の日本の物語マンガ発展史上第一の業績は、それまで大手の出版社によるマンガ誌ではとりあげられないような新しい物語マンガの動きをとらえ、意欲的なマンガ家たちの感覚の新しい作品を、どんどん採用し、マンガの読者年齢をひきあげた点にある」⁹とされる。新人選考に際しては、「うまい・下手ではない、独創性」¹⁰を基準に実験的・前衛的な作品を積極的に掲載し、高校生から大学生にかけての若者を主な読者層とする独自の位置を確立した¹¹。佐々木は漫画家デビューから1977年にかけて継続して『ガロ』に漫画を掲載しており、高校時代に佐々木の漫画に出会い大きな衝撃を受けた村上が、早稲田大学入学後にも佐々木の漫画をフォローしていた可能性は十分考えられる¹²。

⁷ 注5、pp.156-159

⁸ 「Part1 マンガの実験」(小原央明編『佐々木マキ アナーキーなナンセンス詩人』河出書房新社、2013・10、p.22)

⁹ 小野耕世「「ガロ」の時代とその影響」(青林堂編『創刊50周年 「ガロ」という時代』青林堂2014・9、p.291)

¹⁰ 四方田犬彦「漫画に何が起こったか」(四方田犬彦・中条省平編『1968 [3] 漫画』筑摩書房、2018・5、p.10)

¹¹ 権藤晋「佐々木マキ 豊かな知性と戦場的諧謔の精神」(『ガロを築いた人々—マンガ30年私史』ほるぷ出版、1996・4、p.109)

¹² 例えば、佐々木マキとの合作『羊男のクリスマス』の「まえがき」に相当するところにおいて村上は、大学に入学してすぐの頃、佐々木がデザインしたビートルズのポスターを「夜ふけの街角から」こっそりはがして持ち帰り、アパートの自室の壁に貼り「朝目をさましては佐々木マキを眺め/学校から帰ってきては佐々木マキを眺め/ごはんを食べては佐々木マキを眺めるという毎日がつづいた」と述べている。(村上春樹『羊男のクリスマス』講談社、1985・11、p.3)

【表1】『ガロ』掲載の佐々木マキ作品一覧

年	月		作品名
1966	11		よくあるはなし
1967	2	◆	見知らぬ星で
	11	●★	天国で見る夢
1968	4	●★	アンリとアンヌのバラード
	7	●	殺人者
	8	●★	セブンティーン
	9	●★	まちのうま
	増9	●★	うみべのまち
	10	●★	ぼうや、かわいいぼうや
	12		————— (無題)
1969	1	●★	ヴェトナム討論
	2	●★	かなしい まっくす
	3		選ばれたヒツジは
	4	●	巨大な象 I
	5	●★	巨大な象 II
	7		ナンニモナカッタワナンニモ……
	8		LOVE CHIME
	9	●▲★	サマーコース
	10		エアーポケット
	11	★	港のマリー
	1970	1	
8		▲★	砂漠の眼玉
9			へんてこ絵本
11		★	チーチー☆ハット
1971	8	■▲★	ピクルス街異聞
	9	■▲★	ディン・ドン・サーカス
1972	1	■▲★	たわごと師たち
		★	古典的あべこべロック
	3	■★	ぼくのデブインコちゃん
	4	■★	フクロウと仔猫ちゃん
	8		もののけドキュメント 13日の土よう日
1973	2		曲解以呂波哥留多
	10		思い出の夏休み
1974	2		ピクルス街異聞 ディン・ドン・サーカス (再掲)

	9	■▲★	六月の隕石—J・J・ピカール氏の休暇—
1976	2・3		ガロ CALENDAR
1977	4	■▲★	バッド・ムーン
	5	▲★	道徳マンガ
	6	■▲★	スキット大佐の記録
	7	■★	J・J・ピカール氏の話しの続き①②
	8	■★	旅の天使

●：『佐々木マキ作品集』（青林堂、1970・6）所収

■：『ピクルス街異聞』（青林堂、1980・7）所収

▲：『思索ナンセンス選集6 佐々木マキのナンセンサス世界』（K・I・C 思索社、1984・2）所収

★：『うみべのまち 佐々木マキのマンガ 1967-81』（太田出版、2011・6）所収

◆：『現代マンガ選集 破壊せよ、と笑いは言った』（筑摩書房、2020・6）所収

※「作家別『ガロ』掲載全作品リスト」（『ガロ』史編纂委員会編『ガロ曼荼羅』ティビーエス・ブリタニカ、1991・7）等をもとに作成。

2 「難解マンガ」という評価をめぐって

佐々木マキの漫画は当時の若者読者に大きな反響を呼んだが、その評価は一様ではなかった。当時『ガロ』の編集を務めていた権藤晋は、「佐々木マキ作品は、『ガロ』の読者の圧倒的共感を得たという事実はない。むしろ、“難解すぎる”という投書が目立った。だが、しかし、それを上回る無言の支持があったのはたしかなことだ」¹³と述懐している。

佐々木作品の「難解さ」をめぐる評価の分裂は、当時の読者投稿欄「読者サロン」から窺い知ることができる。例えば、1968年1月号に掲載された高橋正光（東京）「独善的エゴイズムを排す」では、「天国で見る夢」について、「ストーリーなし、諷刺なし、哲学なし、詩情なし、あるのは独善的エゴイズムだけ」と厳しく批判されている。一方、同年3月号に掲載された中野裕子（埼玉・21歳）「呪縛への痛烈な問いかけ」では、そうした佐々木作品への批判に対する反論が展開され、「大衆社会状況」とか「確固としたロマンチズムの不在」とか「人間性の崩壊」とか言われる現代状況にあって、「ストーリーのある」、単純明快で、ドラマティックで、ヒューマニスティックな漫画はもう描けない時点」にあり、佐々木の「天国で見る夢」は「抽象された精神の運動と豊かなイメージの湧出をマンガという表現のカタチに心にくいまで生かした大胆な試み」であると高く評価されている¹⁴。

毀誉褒貶の激しい佐々木の漫画をめぐるこれらの読者評が指し示すのは、いずれにせよ佐々木の漫画が当時の若い読者にとって、既存の漫画表現のあり方を根底から問い直し、覆すものとして体験され、大きな衝撃を与えていたという事実であろう。そして、そうした佐々木作品の特質は、同時期にピークを迎えていた学生運動とも深く結びつけられている。『ガロ』への漫画掲載と並行する形で、佐々木は1969年6月から1970年3月にかけて『朝日ジャーナル』誌上

¹³ 注11、p.114

¹⁴ 読者投稿欄における佐々木作品をめぐる議論については、可児洋介「佐々木マキをめぐる言説—『ガロ』読者欄を中心に—」（『マンガ研究』vol.15、2009・4）で詳細に論じられている。

にも漫画を連載していた。「右手にジャーナル、左手にマガジン」という当時の流行語が象徴するように、『朝日ジャーナル』は学生運動に身を投じる若者たちが愛読していた雑誌である。そうした雑誌への掲載を通して、「佐々木マキは、全共闘学生に絶大の人気」¹⁵を博す存在となり、佐々木らの前衛的な漫画は「そのまま政治の不毛と、今日の世界情勢の不安感から派生する怒りと絶望からくる、ダダイスティックな虚無や逃避や告発などを象徴する現象」¹⁶とみなされていた。当時、前衛ジャズが「革命」や「破壊」といったアナーキな政治的観念と結びつけられていたように、佐々木の漫画もまた、同時代の若者たちの鬱屈とした精神を解放するものとしても受け止められていたといえよう¹⁷。

3 「ノンセンス」＝「解体と創造の方法」

では、当時の読者にそれほどまでの衝撃を与えた佐々木マキの漫画のスタイルとはどのようなものだったのか。その核心となるのは、従来の漫画表現の「センス」——説話的連続性や、コマ同士の因果関係など——を意図的に解体するスタイル、すなわち「ノンセンス」にあったといえる。例えば、漫画評論家の石子順造は『現代漫画論集』（青林堂、1969・11）において、「描かれたマンガがナンセンスなのではなく、ナンセンスを描くのもなく、描くという行為自体がナンセンスでしかありえないというところで、作品もナンセンスにならざるをえない。」¹⁸と指摘し、『ガロ』を代表する漫画家の一人であったつげ義春らとともに佐々木をその実践者として挙げている。また、四方田犬彦は「佐々木マキの短編ではコマどうしが直接に説話論的な連続性をもたず、ただ恣意的に並べられているだけで、全体として一頁なり二頁の画面だけが共時的な平面として存在している」と分析し、「もっとも佐々木マキ本人としては、解釈すべき晦渋な意味など何もない、ある種のニヒリスティックなノンセンスが主眼であったわけです。」¹⁹と指摘する。そして四方田は、「エドワード・リアとカルイス・キャロルがそれなりに紹介され、読まれるようになったとき、はじめて佐々木マキの正しさが理解できた」²⁰とも述べている。

ここで四方田が言及するエドワード・リアやルイス・キャロルは、イギリスのノンセンス文学の代表格である。イギリス文学における「nonsense」の問題をつぶさに検討した高橋康也によれば、「《センス》に《ノン》を投げつけるのが《nonsense》」に他ならず、ここでの「《センス》とは秩序であり、秩序とは意味づけの体系であるとするれば、そのような体系を解体するのが《nonsense》」であり、「既成の日常的な《センス》に衝撃を与えつものや言葉に対する新鮮な眼差しを取り戻させるところに、その本来の働きがある」（傍点原文）。また、「nonsense」という言葉は、アメリ

¹⁵ 白浜研一郎「深夜放送にみる青春群像——ここにもう一つの広場が——」（『経済往来』22（1）、1970・1、p.273）

¹⁶ 伊藤逸平「日本の漫画」（『大日本百科事典』第17、小学館、1971・6、p.47）

¹⁷ 『ガロ』（1968年8月号）の読者投稿欄に寄せられた三輪政克（東京・19歳）の投書「戦後二三年の傷痕描く」には次のようにある。「『ガロ』において「難解」といわれる作品群がいわゆるマンガのワクを超えようとしている事をも考えるべきだ。たとえば前衛ジャズが、モダンジャズから出発しながらモダンジャズファンからも難解と呼ばれながらもモダンジャズのワクを超え、今完全に芸術としての音楽の本質を持ち始めてあえてジャズと呼ばれる必要がなくなってきたように、これら一群の作品はあえて漫画と呼ぶか呼ばぬか、といったような質問を無意味とする段階に来ていると思う。」

¹⁸ 石子順造「ナンセンス・マンガ なぜナンセンスへなのか」（『現代漫画論集』青林堂、1969・11、pp.258-259）

¹⁹ 四方田犬彦『漫画言論』（筑摩書房、1999・4、p.36）

²⁰ 注19

カ式発音の「ナンセンス」と、イギリス式発音の「ノンセンス」とでは意味が異なり、前者が《意味のない状態》を指すのに対し、後者は《意味を無化する方法》を指す²¹。そして、後者においては、「無化されるのが《日常的意味》だとすれば、その空無の中から、別種の、おそらく名づけようのない、新しい《意味》を出現せしめる方法のことでもある」²²と述べている。

同じくエドワード・リアやルイス・キャロル作品を分析したエリザベス・シューエルもまた、著書『ノンセンスの領域』*The Field of Nonsense* (1952) において、「ノンセンスとは、ただ単にセンスの否定であったり、日常経験のでたらめな転倒であったり、日常生活の制約の中から偶然と無限の中へと走る逃避行であったりするのではなく、逆に周到そのものに限定され、理性によりコントロールされ導かれている一世界であり、それ自身の法則に従う一つの構築体なのではあるまいか」²³と述べている。すなわち「ノンセンス」とは単なる「意味のなさ」ではなく、既成の秩序（意味づけの体系）を解体し、さらにそこに新たな秩序を生み出すという、「解体」と「創造」がセットになった方法と捉えられよう。

こうした「nonsense」の定義をめぐる問題は、先述した佐々木の漫画に対する読者の同時代批判にも看取される。佐々木の漫画を「ストーリーなし、諷刺なし、哲学なし」と批判した高橋正光は、それを「ナンセンス」、すなわち単に「意味のない状態」として受け取り、他方、佐々木の漫画に「抽象された精神の運動と豊かなイメージの湧出」を見出した中野裕子は、「ノンセンス」、すなわち「秩序の解体と再創造」として佐々木作品を享受していたといえる。

そして、村上が佐々木の漫画に見出した「スタイル＝解体の方法」とは、この「ノンセンス」の方法を指し示しているのではないだろうか。その一例としてここで思い出されるのは、デビュー作『風の歌を聴け』の生成過程である。

小説の出だしを、試しに英語で書いてみることにしたのです。(中略) 英語で書き上げた一章ぶんくらいの文章を、日本語に「翻訳」していきました。翻訳といっても、がちがちの直訳ではなく、どちらかといえば自由な「移植」に近いものです。するとそこには必然的に、新しい日本語の文体が浮かび上がってきます。それは僕自身の独自の文体でもあります。(中略) 僕が求めたのは「日本語性を薄めた日本語」の文章を書くことではなく、いわゆる「小説言語」「純文学体制」みたいなものからできるだけ遠ざかったところにある日本語を用いて、自分自身のナチュラルなヴォイスでもって小説を「語る」ことだったのです。²⁴

村上が既存の「小説言語」（「純文学体制」）を一度解体することによって、自らの文体（スタイル）を手に入れ、『風の歌を聴け』を完成させた。こうした経緯で執筆された『風の歌を聴け』の

²¹ 高橋康也「I ノンセンスとナンセンス ジョン・ケージによせて」（高橋康也『ノンセンス大全』晶文社、1977・1、pp.14-16）。一般に「nonsense」は、「ナンセンス」と表記されることが多いが、本稿では、村上や佐々木における「nonsense」はイギリス文学・文化の影響が強いと考えるため、高橋の定義に沿って「ノンセンス」と表記している。

²² 注21、p.16

²³ エリザベス・シューエル「第一章 センスとノンセンス」（『ノンセンスの領域』高山宏訳、白水社、2012・11、p.20）

²⁴ 村上春樹「第二回 小説家になった頃」（『職業としての小説家』スイッチ・パブリッシング、2015・9、pp.45-47）

表紙絵を佐々木のイラストにこだわったのは、佐々木の手法から着想を得て自らの小説を創作したことが背景にあるのではないだろうか。

4 「ノンセンスの系譜」とのつながり

村上春樹と佐々木マキのスタイルの共通項として「ノンセンス」の手法を確認してきたが、その際、エドワード・リアやルイス・キャロルといったイギリス文学における「ノンセンス」が参照軸として有効になるであろうことを補強するために、村上と佐々木の両者が、イギリス文学・文化における「ノンセンスの系譜」——具体的には、マザー・グース、ルイス・キャロル、ビートルズ——と密接なつながりを持っていることを確認しておきたい。

夏目康子は、マザー・グース、ルイス・キャロル、ビートルズの関係性を「入れ子式の箱（チャイニーズ・ボックス）」にたとえ、「入れ子式の一番内側にはマザーグースがあり、次に『アリス』、その外側にビートルズという具合である。一見すると中に何があるかわからないが、一つひとつ中を開けてひもといていくと、一皮一皮だんだんと中身がわかってくる。この三つに共通するのは、自由な発想、広がっていく想像力、時代にも分野にもとらわれない気ままさである。」²⁵と指摘している。

ではまず、佐々木マキとこの系譜とのつながりを確認してみよう。例えば、平野敬一編『マザー・グース——その世界』（すばる書房、1976年）において、佐々木は矢川澄子とコンビを組み『マザー・グース』のイラストを担当している（図1）。



図1 平野敬一編『マザー・グース——その世界』
（すばる書房、1976・9）

ルイス・キャロル作品とのつながりでは、村上がエッセイ「佐々木マキ・ショック・1967」を寄稿した『思索ナンセンス選集6 佐々木マキのナンセンサス世界』のカバーに掲載された著者紹介の自画像（図2）において、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』に登場する「帽子屋」のキャラクターがモチーフになっている（図3）。さらに佐々木は、2015年に『不思議の国のアリス』刊行150周年を記念して出版された高山宏訳『不思議の国のアリス』（亜紀書房）のイラストを担

²⁵ 夏目康子 『『アリス』とビートルズとマザー・グースの不思議な関係』（『ユリイカ』「総特集 150年目の『不思議の国のアリス』」、第47巻第3号、2015・2、p.383）

当しているなど、ルイス・キャロル作品への愛着がうかがえる。



図 2 佐々木マキ『思索ナンセンス選集 6
佐々木マキのナンセンサス世界』
(K・I・C 思索社、1984.2)



図 3 Lewis Carroll, *Alice's
Adventures in Wonderland*
(1865)

ビートルズについても、佐々木は同時代的に衝撃や影響を受けており、「自分の中に以前からずっとあったのに、その存在に自分でも気がついていなかったもの、それが、ビートルズによって発見させられた」、「ぼくの中にもあったものが、やっと突破口を見出したような感じでしたね。」と述べている²⁶。また、おそらくビートルズのアルバム『Help!』からタイトルを借用したのであろうイラスト集『HELP!』（トムズボックス、1990・8）を刊行し、同書にはビートルズの楽曲（「Happiness Is a Warm Gun」や「Maxwell's Silver Hammer」）をモチーフにしたイラストが収められている。こうした点から、佐々木がイギリス文学・文化における「ノンセンス」に影響を受けていることがうかがえる。

村上春樹に関しても、ノンセンスの系譜とのつながりが確認できる。まず、村上は学生時代から経営していたジャズ喫茶ピーター・キャットの広告において、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』に登場するチェシャ猫（ジョン・テニエル画）の絵を使用していた（図4）。また、ルイス・キャロル作品への愛着は初期から晩年の作品に至るまで繰り返し表れており、『1973年のピンボール』、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、『ダンス・ダンス・ダンス』、『1Q84』、『騎士団長殺し』などに『不思議の国のアリス』への言及がある。そして、絵本『羊男のクリスマス』は、「穴に落ちる」という導入や不思議なキャラクターの登場など、『不思議の国のアリス』を強く想起させる村上版『不思議の国のアリス』ともいうべき作品であり、この絵本の挿絵を担当したのが佐々木マキであることは示唆的である。

ビートルズとの関係についてはここで多言を要しないが、村上はジョン・レノンについて語るなかで、「ジョン・レノンの場合は、言葉の響きそのものからどんどんイメージが膨らんでいくとい



図 4 『ジャズランド』
(創刊号、1975・8)

²⁶ 【第11回】佐々木マキさん（1）マンガと映画とビートルズ Web サイト「ふくふく本棚」
<https://www.fukuinkan.co.jp/blog/detail?id=19>, 2017・4・11（最終閲覧日：2026・2・27）

うタイプです。ある意味では『マザー・グース』的な要素がずいぶん多い²⁷と述べており、ビートルズの背後にあるマザー・グースの存在を認識していることが確認できる。なお、『街とその不確かな壁』（2023）では、（ビートルズの）「イエロー・サブマリン」の少年が主人公の生年月日から何曜日生まれかを言い当てる場面において、マザー・グースの歌が登場している²⁸。

以上のように、マザー・グース→ルイス・キャロル→ビートルズという「ノンセンスの系譜」とのつながりが、村上と佐々木のスタイル（＝ノンセンス）の背景にあるのではないだろうか。

おわりに——「ノンセンス」という視座の可能性

最後に、佐々木マキとの関係を通して抽出した「ノンセンス」という視座が、村上春樹のどのような分野において有効になり得るかを提示しておきたい。

内田康は、加藤典洋が設定した村上作品のリストの分類（『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社、2011・8）を参照しつつ、そこから漏れ出た「一見〈文学〉を逸脱しているかの如き」作品、すなわち糸井重里との共著『夢で会いましょう』（1981）や『象工場のハッピーエンド』（1983）、『夜のくもざる』（1995）といった超短編小説群、回文集『またたび浴びたタマ』（2000）、『村上かるた うさぎおいしーフランス人』（2007）など、「いまだ単行本化に至っていない短文作品、或いは、作家のキャリアの大きな部分を占めて西田谷も注視する翻訳作品等も含め、公表された村上エクリチュールの悉皆調査」の必要性を説いている²⁹。

村上の超短編小説に関する先行研究として、例えば久保田裕子は「村上の「超短編」は、何らかの一元的な意味に帰結するわけではなく、「言葉の持つ一義的意味をいったん解体し、再構築する」ものであり、「それは新たな安定した世界を作り上げることではなく、ゆれうごく言葉そのものが作り出す世界を見つめることであつた」と指摘しており³⁰、村上の超短編小説がまさしく「ノンセンス」な作品であることを指摘している。また、中村三春は「その他、とんがり鴉が登場する「とんがり焼の盛衰」や、あしかが名刺を携えてくる「あしか祭り」など『カンガルー日和』所収の短編群のように、幻想というよりはナンセンス文学のジャンルもある」³¹と述べる。西田谷洋は『村上春樹のフィクション』（ひつじ書房、2017・12）において、「提喩・換喩・ジョーク・回文・カルタ形式・連携関係あるいは受動性・広告・エッセイといったレトリックやジャンル・特徴から考察し、レトリックが物語の構成と解釈にいかに関与するのか」を検討している³²。そのほか、ヴィトゲンシュタインが『哲学探求』で提起した「私的言語」の概念をもとに超短編作品を考察した鄒波の論考³³や、波瀬蘭『村上春樹超短篇小説案内』（学研パブリッシング、2011・3）といった研

²⁷ 村上春樹「フォーラム 164」『CD-ROM 版 スメルジャコフ対織田信長家臣団』（朝日新聞社、2001・4）

²⁸ 村上春樹『街とその不確かな壁』（新潮社、2023・4、p.390）「「水曜日の子供は苦しいことだらけ」と添田さんは言った。「この歌はご存知ですか？」／私は首を振った。／「マザー・グースの歌の一節です。月曜日の子供は美しい顔を持ち、火曜日の子供はおしとやか、水曜日の子供は苦しいことだらけ…」」

²⁹ 内田康「「本のある空間をめぐる4つの断想」について—雑誌『BRUTUS』と村上春樹—」（『MURAKAMI REVIEW』4号、2022・10、p.19）

³⁰ 久保田裕子「超短編小説」『AERA Mook 村上春樹がわかる。』（2001・12、p.73）

³¹ 中村三春「短編小説」（注30、p.59）

³² 西田谷洋「はじめに」『村上春樹のフィクション』（ひつじ書房、2017・12、pp.13-14）。超短編小説については、「1 修辞と構成—超短編小説」で論じられている。

³³ 鄒波「「私的言語」をめぐる戯れとスイング—村上春樹文学における「ウェイ・オブ・ライフ」—」曾秋桂編『2024年第13回村上春樹国際シンポジウム 会議予稿集』（淡江大学村上春樹研究中心、2024・7）

究書もある。これらの超短編小説研究においては、マザー・グースやルイス・キャロル、ビートルズ、そして佐々木マキの影響を視野に入れた分析は十分になされていないが、超短編小説のような言葉と戯れる作品の分析においてこそ、「ノンセンス」という視点が有効ではないかと考える。

また、佐々木マキの影響に関しては、そうした超短編小説や、本稿で中心に取り上げた創作スタイルの問題にとどまらず、村上の短編・中編・長編小説を分析の射程に入れる必要もあるだろう³⁴。佐々木マキとの関係における「ノンセンス」の視点、あるいはそこから派生してイギリス文学・文化における「ノンセンスの系譜」との関係にも視野を広げ、村上文学における「ノンセンス」概念のさらなる緻密化と具体的な作品分析を通して、村上が新たに構築した秩序^{センス}を改めて明らかにしていくことを今後の課題としたい。

³⁴ 一例として、村上春樹の中編小説「街と、その不確かな壁」(『文學界』1980・9)は、佐々木の漫画「アンリとアンヌのバラード」(『ガロ』1968年4月号)が重要なモチーフの一つになっていると考えられ、この点については、「村上春樹「街と、その不確かな壁」典拠考」と題した口頭発表(第48回村上春樹とアダプテーション研究会、2025・8・24)を行い、現在論文化を進めている。