

研究紀要

第 28 号

(目 次)

<論 文>

Thematic and Linguistic Analyses of the Factors behind the Global
Success of *IQ84* by Haruki Murakami … Jun Harada … (1)

—題詠における後朝—『宰相中将源朝臣国信卿家歌合』『堀河百首』をめぐる—
…長谷川 美 奈… 1

安岡章太郎「サーカスの馬」の現在的意義—自己実現言説対象化の試み—
…藤 崎 央 嗣… 11

太宰治「失敗園」論 …小 林 雄 佑… 25

<教育実践報告>

DOKKYO を宣伝する ……柳 本 博… 33

2014

獨協中学校・高等学校

— 題詠における後朝 —

『宰相中将源朝臣国信卿家歌合』『堀河百首』をめぐって—

長谷川 美 奈

後朝歌とは一般に、恋愛関係にある男女の交わす歌であり、「後朝」と当てられた表記からも推察されるように、逢瀬の後に女に別れて男が帰る朝に詠まれるものである。王朝時代の結婚は男女が同居せず男が女のもとに通う通い婚が主流であり、そのような環境にあつて夜明け方は別れる二人が名残を惜しむ時間であつた。

後朝を詠む和歌は、八代集の全体を通じて出現しており、詞書の記述が後朝歌としての要件を満たしているものを控えめに選ぶだけでも、四一首の後朝歌の存在を八代集の中に確認できる。八代集の後朝歌についての研究には、後朝歌の初期の実態を明らかにした藤岡忠美氏の論考があり、重要である。^(注1) 藤岡氏の指摘するように、各首詠者の生没年からして、後朝歌の盛時は平安初中期、つまり『後拾遺集』成立の時代までであると推測され、『金葉集』以後「後朝恋の心をよめる」という型の詞書の和歌の登場からは、後朝の恋が歌題として組み込まれて観念化した様相を認めることができる。

平安時代は、男が女のもとに通つた通い婚から、夫婦同居という婚姻形態が徐々に広まりを見せた時期でもあつた。坂田敬子氏は、王朝時代特有の婚姻形態である招婿婚の中で萌えた後朝歌は、招婿婚の衰

退とともに一方は『栄花物語』『増鏡』に見えるように儀式の歌として形式化、一方は題詠歌の形をとつていったとする。^(注2) 同衾後に別れる男女が心を通わせ合うツールとして機能していた後朝歌が夫婦同居のもとで存在意義を失い、それでも後朝の別れのもたらすしみじみとした情趣を好んだ歌人達によって、歌題として詠み親しまれたということであろう。本稿では、後朝の題詠の諸相を確認していきたい。

一 後朝の題詠—『宰相中将源朝臣国信卿家歌合』をめぐって

題詠とはいうまでもなく、現実の体験とは関係なく、あらかじめ与えられた題によつて詠む和歌の創作方法である。その萌芽は『万葉集』の大伴家持の歌などにみられるが、平安時代に入つて、漢詩句を題とした『句題和歌』のように、漢文学の影響を受けた。また、屏風歌や歌合の流行に伴つて題詠は盛んになり、平安中期には類題歌集『古今六帖』のような編纂物も生み出され、平安後期の院政期になると、四季、恋、雑を細分化して百題を詠んだ『堀河百首』が出現し、一般にそれを以て題詠の確立を見る。

ここでは、後朝恋を歌題とした和歌を見ていくことで、平安後期

における後朝の心の詠み方を分析していきたい。そうすることによって、実生活の後朝歌とは異なる、平安後期の「後朝の心を詠んだ歌」の様相を明らかにすることが、本稿の目指すところである。

そこで、まずは『宰相中将源朝臣国信卿家歌合』の「後朝」に注目してみたい。本歌合の主催者である源国信は平安時代後期の公卿で、勅撰歌人である。堀河朝にて要職を占めた国信は、その歌壇においても活躍しており、その和歌は『金葉集』以後勅撰集に三七首採録され、彼自身も『堀河百首』の編纂に携わっている。『堀河百首』は、本歌合にみられる歌題の細分化とその本意的なものの追究であつたといわれる。

本歌合は、国信がまだ三十二歳という若いときに主催したものである。左右の方人が合議する衆議判ではあるが、歌壇の革新派と保守派を代表する俊頼と基俊が参加しており、この二人の発言に強く支配されたことが想像される。^(注)壮年期の歌人達が集まった本歌合において、彼らは新しい歌合の題を設定した。すなわち、恋の心理過程を、「初恋・後朝・遇不逢恋・夜恋・歴年恋」の五相において捉えようとしたのである。

それ以前の歌合においては、物合せに伴う即物的な題や、その季節の季題、もしくは四季に雑、恋、祝等を加えたものを題としていたのに対して、恋を五つの段階に分けて題としたことは本歌合の大きな特色であり、これが歌題として後朝が登場した初めての例である。続いて、後朝を題とする本歌合の各首と判詞を見ていきたい。

五番 後朝

左

あひみでは夜こそ恋は増りしか今日は昼をし暮らしかねつる

右勝

顕仲朝臣

うたた寝のゆめかとのみぞ嘆かるる明けぬる夜はのほだしなれば

右の歌は、ただ夜の短きことを嘆かれて、後朝の心はすくなく、歌柄の勝りて侍れば、勝つべきにやとぞ。

左の宰相中将国信は、「まだ契りを結ばぬころは夜こそ恋しさが募つたものだが、契りを交わした昨日の今日は、昼を暮らしかねていく」と、別れている時間が長く感じられ、今夜を待ち遠しく思う気持ちを詠む。右の顕仲の歌は、『続後撰集』にも入集している歌で、「うたた寝の夢かとはかり嘆かれた。やつと枕を交わして寝た夜がたちまち明けてしまったので」と、明けた夜の短さから夢かと思われたと詠む。

右歌は、夜の短さを嘆いているだけで後朝の心は少ないと判詞でいわれる。しかし、左歌の散文的な表現に対して右歌はしらべ高く歌柄が勝っているため、右の勝ちになった。夜の短さを嘆くだけでは後朝の心を詠みきれない、と歌合参加者が考えていたことがわかる。

六番 左持

俊頼朝臣

契りありてわたりそめなば角田川かへらぬ水の心ともがな

右

基俊

月草に摺れる衣の朝露にかへる今朝さへこひしきやなぞ

「左の歌、いとをかしうよまれたり。」と、右の人も申さるれば、させる難もなきにや。「右の歌は、古歌に待めれば、ともこも申すまじけれど、朝露にとよまれて、末に今朝とつづけられたるもいかが。亦、句の末に同じ文字あるは、和歌髓に、去り難き咎に申ししいかが。」と申せば、「古歌に待るらむは、げにさもやしかにもおぼえ侍らず。同文字の咎は僻事にこそ。『山風にとくる氷のひまごと』』といふ古き言侍らば、此歌も、さらに咎にあらず。」と申さるるは、げに証歌侍りければ「此咎はのがれさせ給ふとも、のこりの難は去りがたし。」と申せども、作者のみづからの判にて、「さりとも持。」とぞ申さるめる。

左の俊頼の歌は、「前世からの因縁があつて結ばれた以上は、角田川の水が元へ戻らぬように、帰ることなんてなくしたいものだ」と、女と一つの家に住んで後朝の別れをなくすことを望む。右の基俊の歌は、「露草の花で摺つて染めた衣は、朝露に濡れると色があせてしまう。そのかえるではないが、昨夜逢つて帰る今朝ですら、こんなに恋しいのはどうしたことだろう」と、帰邸して後に女を恋しく思う男の気持ち詠んでいる。

左歌は、右方にも「いとをかしうよまれたり」と評価されている。右の歌は「朝露」「今朝」が同心病であることと、「月草に」「朝露に」と句末に同文字があることが指摘されている。句末の同文字について基俊は、『古今集』一二番歌、寛平御時后宮歌合の歌「山風に解く

る氷のひまごと」を証歌にして、「咎にあらず」と反論した。結局この勝負は、右歌の作者である基俊の判によって引き分けにされた。左方の「右の歌は古歌に待めれば」との言葉に、右方は覚えていないと答える。左方のいう古歌とは、『万葉集』一三三五番歌「月草に衣は摺らむ朝露に濡れての後はうつろひぬとも」のことであろう。月草（露草）は、多くその色の移ろいやすさを詠まれる。確かに両者の上の句はよく似ているが、基俊の和歌はその下の句に主眼があり、月草すら「かへる」の語を導くための道具である。「かへる」を「色あせる」の意から「帰る」の意に切り替える下の句があつてこそ、この歌はわかりやすい後朝の題詠になるのである。

七番 左勝

隆源

いつのまにひなとしらみち白浪のかへる空より恋ひしかるらむ

右

仲実朝臣

白浪に帆かくる舟もある物を今朝のおきをばなにととへむ

「左歌に、水天して白浪とよまれたるは、証歌や侍ららむ。かへるよそにはあらで、うはの空にぞ見給ふれ。」と右人申さるれば、「水天して白浪とよむことは、今日にはじまれる事にあらず。げにおぼつかなくもおぼしめすらむ。かへる事はむとてかりに波よするなり。証歌またなきにあらず。紀の貫之が別かれを惜しむ歌に『まちつけてもるともにこそかへるなれ波よりさきに人のたつらむ』とよまれたれば、さらに咎にあらず。」とあるを、「貫之が歌をともかくも申すべきにあらず。但、歌合歌にや。さらすば、

猶証歌ならずや侍らむ。近くは、天徳四年内裏の歌合に、水天して発浪とよまれたるを証歌にもあらねども、なほ歌合にはさるべきなりと、判かきに侍れば、なほうたがひなきにあらず。」と申せば、「これはあながちの事をもとめらるるにこそ侍めれ。右歌に今朝のおきとよまれたるは何ごとか。心得がたきことぞ。」と申せば、「この歌心かくれたる歌にあらず。波立ちおそろしき海のおもてに浮かべる舟は、帆といふものをかくれば、おのづから岸には到るものなり。今朝のおきなむすべきかたなきと、たとへて侍るなり。おきといふ事はただ文字ばかりをひきよするなり。さまでのたづねあるべきにあらず。」とは申さるれども、なほその心あらはれぬほどは左勝とぞ。

右の隆源の歌は、「いつの間に夜が白々と明けて、こうして帰る今から恋しくてたまらないのはなぜだろうか。」と、別れに際して帰りがたく思う男の気持ちを詠む。「ひなと」は暁の意である。左の仲実の歌は、「白浪の上に帆をかけて沖行く船もあるのに、今朝の起きぎわは何にたとえよう。」と、颯爽と沖に行く舟に対して起き行くことに気の進まない男の心を詠む。

判詞に「水天して」とあるが、底本の「天」は「无（＝無）」の誤りであろう。^(注)左の歌は、歌中に水の語もないのに「白浪」と詠むものには、これまで適切な証歌はあるのかと右方から執拗に問われる。対して右歌は、「今朝のおき」と詠んだことは不審と評されるが、右方は「今朝の起き」こそ惜しまれたと詠む際に、「起き」から「沖」をただ文

字の上で引き寄せたのであり、とりわけ問題にすべきではないと主張した。しかし、歌の心がうまく表れていないとされ、左の歌が勝ちとなった。歌合ゆえ、相手方の歌語の用い方や歌病に敏感になっているが、これは後朝の歌題に限ったことではない。

八番 左

家職

くれまつと照る日の影をながむれば入るべき山の端こそつらけれ

右勝

兼昌

わかれぬる朝の原の忘れ水ゆくかたしらぬわがころかな

「左の歌、後朝の心には侍らで、くれをまつ心にこそ。」とあれば、げにさること聞こえてこそ。「右歌、後朝の歌にては、忘れ水ぞあやしう聞こゆれども、歌がらのまさりたれば、勝ちにもや。」とぞ人人申さるる。

左の家職の歌は、「夕方になるのを待つて、まだ照る太陽を眺めていると、なかなか沈みそうにないので山の端が薄情に思われる。」と詠む。

右の兼昌の歌は、「別れてきた今朝の私の心は、朝の原の忘れ水ではないがどうしてよいか行くべきあてもなく、とまどってしまふことだ。」と詠む。「朝の原」は奈良の「片岡のあしたの原」で、「別れぬる朝」が掛けてある。「忘れ水」は野中などを絶え絶えに流れている水である。

左歌について、判詞には「後朝の心には侍らで、くれをまつ心にこそ」とあり、これは「題の心の追求が不徹底で、恋の切実さが見られ

ない、と真正面から否定している」のだと註される。右歌については、「忘れ水」は絶え絶えの恋に使われるべきたとえであり、後朝を詠む歌としては不審とされながらも、歌がらが勝っているので勝ちにされたことがわかる。

以上の八首から確認されるのは、その歌語の多くが八代集の後朝歌には見られなかったこと、表現技巧に凝っていることである。八代集の後朝歌に見られなかった歌語として、六番「月草」「角田川」、七番「ひなと」「舟」「沖」、八番「照る日」「朝の原」「忘れ水」などがあつた。特に「忘れ水」は「後朝の歌には、忘れ水ぞあやしう聞こゆれ」とされ、後朝に見合つた歌語か否かが参加者の判の基準の一つにあつたことがわかる。また、次の例のように、「かへる」の語が八首中三首を占め、それらはすべて掛詞の形で用いられていた。

契りありてわたりそめなば角田川かへらぬ水の心ともがな

(六番・左・俊頼)

月草に摺れる衣の朝露にかへる今朝さへこひしきやなぞ

(六番・右・基俊)

いつのまにひなとしらみち白浪のかへる空より恋ひしかるらむ

(七番・左・隆源)

八代集中の後朝歌では「かへる」が掛詞になることは少ない。

女のもとより帰りて、朝につかはしける 重光

帰りけむ空も知られずをばすての山より出でし月を見し間に

(後撰集・恋二・六七五)
実範朝臣の女のもとに通ひそめての朝につかはしける 頼綱

いにしへの人さへけさはつらきかな明くればなどか帰りそめけん

(後拾遺集・恋二・六六五)

惟任の朝臣に代りてよめる 永源

夜をこめて帰る空こそなかりけれうらやましきはありあけの月

(同・恋二・六六六)

女のもとより雪降り侍ける日帰りてつかはしける 道信

帰るさの道やはかはるかはらねどとくるにまどふけさの

淡雪 (同・恋二・六七二)

女のもとよりあかつき帰りて、たちかへりいひつかはしける

元輔

夜をふかみ帰りし空もなかりしをいづくよりをく露にぬれけむ

(詞花集・恋下・二三五)

このように、八代集では素直に男が帰り道のつらさを詠じることが多かったのである。後朝歌に「かへる」が掛詞で用いられる例が八代集中に全くないということはなく、『後撰集』に、

別つる程もへなく白浪の立帰ても見まくほしきか

(七三〇・人のもとより暁帰りて・貫之)

のように「白浪」とともに詠まれる例や、『新古今集』に、

あさぼらけおきつる霜の消えかへり暮待つほどの袖を見せばや

(二一八九・三条関白ノ女御、入内の朝につかはしける・花山院)

のように「消えかへる」と詠まれる例も見えはするが、二例と少数である。また、「起く」といえば「露置く」との掛詞が圧倒的に多かったが、

白浪に帆かくる舟もある物を今朝のおきをばなになたとへむ

(七番・右・仲実)

と、「沖」に掛ける例も出てくる。詠者としては言葉を借りただけであるとのことだが、それにしても「おき」から「沖」を連想させる後朝歌はこれまでになかった。このように、これまでに使われていた語も後朝歌には使われてこなかった方法で用いられていることがわかる。

また判詞には、「ただ夜のみじかきことを嘆かれて、後朝の心はすくなけれど」や「後朝の心には侍らで、くれをまつ心にこそ」などの言葉が見られる。「暮待つ」は藤岡氏も指摘するとおり、初めての契りを結んだ翌朝の後朝歌に多く見られる表現であるが、暮を待つ歌とは、たとえば『拾遺集』七二三番歌「いつしかと暮を待つ間の大空は曇るさへこそうれしかりけれ」(題知らず・よみ人知らず)のようなものであり、たしかに後朝歌に詠まれる「暮待つ」とは質を異にする。「後朝」とは恋人と一夜をともした翌朝の、別れに際しての恋情を詠む題である。暮を待つ時間に自然描写に心を揺さぶられる様子は、恋情を伝えるには間接的すぎる。

堀河歌壇の面々は、他に「後朝の心」をどう表現していったのであ

ろうか。以下、『堀河百首』の題詠を通して考察していきたい。

二 『堀河百首』の「後朝恋」

堀河天皇の治世における文学的所産として成立した『堀河院御時百首和歌』、世にいう『堀河百首』は、和歌史上最初の大人数による組題百首である。一〇〇の歌題を見れば、『和漢朗詠集』の分類項目と一致するものが五十以上と少なくないが、恋の題は『和漢朗詠集』では単に「恋」という一項目に止まっていたのに対し、恋の微妙な心理を恋愛の時間的推移に沿って十の歌題に分けている。その十題とは、初恋(はじめのこい)、不被知人恋(ひとしれぬこい)、不逢恋、初逢恋、後朝恋、遇不逢恋、旅恋、思、片恋、恨である。また、四季や雑の題でも、この時代に考えられる詠歌対象のほとんど全てを押さえることに成功している。それゆえに、『堀河百首』は後代の歌人たちの題詠の範として重宝されていくのである。

先掲の恋の十題の一つに数えられた「後朝恋」であるが、勅撰集には「後朝恋」題を明示した歌が『金葉集』以後四八首あるという^{註7}。この題の初見は「宰相中将源朝臣国信卿家歌合」(「後朝」)であり、その参加者は堀河院歌壇の面々だった。その歌合の歌題の追究を目的の一つとして『堀河百首』は成立したのであるから、『堀河百首』は歌題として始発したばかりの後朝恋の詠みぶりを確認するに適した材料であるといえる。

ここで『堀河百首』の後朝恋の題詠の特徴を見ていきたい。まず指摘できるのは、一六首中八首に「今朝」の語が見られることである。

慰むる方こそなけれ梓弓かへる程なき今朝の恋しさ (一一八五)
露置けばあさえの射手の白真弓かへる侘しき今朝にも有哉

(一一八七)

石文やけふの狭布はつくに逢ひ見ても猶飽かぬけさかな

(一一九二)

問へかきな誰もさぞとは知りぬらんけさしも死ぬる心よわさは

(一一九二)

我妹子が逢にし恋の慰まばけささへ物は思はざらま (一一九三)

帰る今朝の袂は露といひて暮待つ袖を何にかこたん(一一九四)

今朝までは程やは経ぬるまた経ねど又こは如何に見まくほしきぞ

(一一九五)

明つらん空さへけさはつらき哉天の岩戸を今ぞさせかし

(一一九六)

しかし、『後拾遺集』までに「今朝」の詠み込まれた後朝歌は次の一首(注)しかなかった。

実範朝臣の女のもとに通ひそめての朝につかはしける

頼綱

いにしへの人さへけさはつらきかな明くればなどか帰りそめけん

(後拾遺・恋二・六六五)

『堀河百首』の後朝恋の詠みぶりは、明らかに『後拾遺集』までの時代の後朝歌に比べて複雑になり、技巧も凝っている。「かへる」の

語を導くために一一八五番と一一九〇番では「梓弓」が、一一八七番では「射手の白真弓」が歌中に詠まれる。また、逢瀬の短さを表現する「はつはつに」の語を導くために、「今日」の音ももつ「けふの狭布」という幅の狭い布を和歌に取り込む。他にも序詞や掛詞が多用されており、また「水馴れ竿」「天の岩戸」など、『後拾遺集』までの後朝を詠んだ歌に見られなかった語も使われるようになる。

そうした『堀河百首』の後朝恋の歌は、逢瀬を交わした翌日の「今朝」の恋しさを強調して詠まれているのである。『堀河百首』内の後朝の心を詠んだ歌は、『後拾遺集』までの後朝歌に見られなかった歌語を多用して新しい表現に挑戦する一方で、後朝の心から離れまいとする。愛する人と別れた心は、今朝の嘆きや恋しさで表すのが最もわかりやすい。「今朝」の語で後朝恋の歌たりうるよう保険をかけているからこそ、新しい表現に果敢に挑めるのだ。

次に『堀河百首』一一九九番歌、紀伊の歌を見てみよう。

あひみてのあしたのこひにくらぶればまちし月日はなにならぬ
かな

とあるが、これは明らかに『拾遺集』の、

逢ひ見ての後の心にくらぶれば昔は物を思はざりけり

(七一〇・敦忠)

を意識しており、この七一〇番歌は「後朝」と「逢不逢恋」のどちら

であるのか、古来より意見の分かれるところであった。

『拾遺抄』で詞書が付されたり『古今六帖』で「あした」の項に入ったりするときには後朝の心を詠んだ歌と捉えられたのだろうが、『百人一首』の撰入歌としては、古注では「後朝」、新注では「逢不逢恋」とするものが多い。契沖は『百人一首改観抄』で「昔はといへる所後朝の歌にはあるべからず」といつており、賀茂真淵も『宇比麻奈備』で「一度逢ひてよりのおもひはいよよ数まさりて、あはぬほどの事は物思ふてふ数にはあらずと也」としている。もちろん『百人一首』の成立は『堀河百首』より時代が下るのではあるが、詞書のない『拾遺集』七一〇番歌が後朝の心を詠んだ歌だと断定できない事実を示すものである。

しかし、同様の問題は『堀河百首』の紀伊の歌には生じていない。「あひみてのあしたのこひにくらぶればまちし月日はなにならぬかな」とは、契りを交わした「あした」の恋しさと昨夜までの「まちし月日」の恋しさを比べており、間違いなく逢瀬の翌朝に募る相手への恋情を詠ったものである。そのように『堀河百首』では、はつきりと共寝をした男女の別れの名残を「後朝恋」題の中で詠った歌になっている。それは、歌題に沿った歌であることが最低限求められる、虚構の場での「後朝恋」詠であるからなのであろう。

*

『古今集』以来、実生活において個人の間で贈答され、またその心が詠われ続けてきた後朝の恋は、平安後期の堀河院の歌壇において、

新しい詠み方の追究がなされたといえよう。「後朝」を初めて歌題とした『宰相中将源朝臣国信卿家歌合』と、「後朝恋」の歌題の追究を旨とし、後代の題詠の範となつた『堀河百首』の和歌を通して、本稿では平安後期における後朝の心を詠んだ歌の詠まれ方をたどり見てきた。その中には、『後拾遺集』時代までの後朝歌には見られなかった歌語が多く見られ、その表現技巧も凝つたものになっていたことが明らかになった。

後朝恋に新しい題材を持ち込もうとした彼等の精神は、同時代、そして後世の人々にどのように受け継がれていったのであろうか。その後の後朝の題詠、そして他の文学作品での後朝歌の諸相が気になるところであるが、それらは今後の課題として別稿^(注)を期したい。

注

(1) 藤岡忠美「後朝歌」攷(『古代中世和歌文学の研究』和泉書院二〇〇三)

(2) 坂田敬子「招婿婚の衰退と後朝の歌の題詠化」(『国文目白』第八号、一九八四)

(3) 橋本不美男「歌合変移の一モメント―康和期国信卿家歌合と俊頼と基俊と―」(『書陵部紀要』第三号、一九五三)、池田富蔵「藤原基俊における初期歌論の特質―宰相中将源朝臣国信家歌合を視座として―」(『日本文学研究』第一六号、一九八〇)等を参照した。

(4) 峯岸義秋校註『新訂歌合集』(朝日新聞社、一九六九)

(5) (4)に同じ。

(6) (1)に同じ。

(7) 滝澤貞夫『歌合・定数歌全釈叢書 堀河院百首全釈』（風間書房、二〇〇四）

(8) 「今日の暮」は二例、「今」は一例見られる。

(9) なお『源氏物語』と『夜の寝覚』については、すでに『源氏物語』における後朝の別れの歌」（『学芸古典文学』第五号、二〇一三・三）、「夜の寝覚』における後朝歌」（『学芸古典文学』第六号、二〇一三・三）で考察したので、ご参照いただければ幸いである。

安岡章太郎「サーカスの馬」の現在の意義

——自己実現言説対象化の試み——

国語科 藤崎 央 嗣

はじめに

二〇一三年一月二十六日に死去した安岡章太郎の短編小説「サーカスの馬」は、二〇一四年現在でも文部科学省が中学校用教科書目録に挙げている五種類の国語教科書のうちの一つである。「中学校国語2」（学校図書株式会社）に収録されている。約半世紀にわたって中等教育の現場に生き残っているという意味では、「サーカスの馬」は比較的息の長い小説教材の一つであるということができよう。^(注1)しかしその研究史や授業実践の多くには、一つの共通点がある。それは、この「サーカスの馬」を「僕」の自己発見小説として解釈する点に他ならない。山田勝太郎の「馬の活躍こそ、「僕」のそうしたひそかな自負心が外に取り出されて形象化されたもの」であり、「だから、「僕」は馬の活躍に拍手を惜しまなかったのだ」という分析や加留部謹一の「一生懸命手をたたいている」「僕」は「本来の自分」に気づいた、つまり、何ものにも制せられない「自己」の発見ができたのではないか」という指摘、あるいは竹内常一の「馬本来の、長年鍛え抜いた

曲芸をたしかめきつたとき、はじめて、情熱的に拍手している自分、——新しく誕生した自己を発見したのである」という分析や杉哲の「ものごとくに熱中しうる情熱をもった新たな自己の発見が浮き彫りにされる」という指摘、増田正子の「最後の「僕は我にかえって一生懸命手をたたいている自分に気がついた。」とは、「サーカスの馬」の「同化」から「異化」経験により、自己を「相対化」する視点の獲得を明らかに示す」という分析などがそれに相当する。さらに安藤修平は「サーカスの馬」を読んだ生徒が「僕」を「明るい、気力あふれる少年になるだろう、と感想を書くことは一向さしつかえない」し、「それはむしろ精神の健全さを示すものであろう」と述べ、佐藤洋一は「サーカスの馬」は、空想的で夢見がちな少年がサーカスの馬と出会い、自分の可能性に気づくという、いわゆる「自己発見」の物語とされることが多いし、実際そうした構成で描かれている」ことを指摘した上で生徒が「サーカスの馬」を「劣等生が自分に目覚め立ち直っていく成長物語と「道徳的教訓的」に読む傾向」には「小説の中に自己の生き方や感動を性急に読もうとする中学生の発達段階や向上心

をみる事ができる」と述べるなど、「サーカスの馬」のなかの自己発見という要素をその読者であり学習者でもある現実の中学生徒に当てはめた考察を展開しているものもある。

このような「サーカスの馬」を自己発見小説として解釈する一連の研究群に対して徹底的な批判を加えているのが千田洋幸であろう。千田は「サーカスの馬」の「僕」は「馬本来の勇ましい活発な動作」などと人間中心の見方を勝手に押しつけ、「思い違い」に気づいた気分になり、勝手に興奮と歓喜をかき立てているだけ」であり、「サーカスの馬」に自己発見の要素を見出すことは「既成の文学主義的文学教育の枠組にたやすく回収される結果をまねいてしまう」と指摘する。

しかし「サーカスの馬」が教科書に収録されてからは既に約半世紀の歳月が流れており、当然のことながら中学生徒を取り巻く歴史的・社会的・文化的状況は大きく変容している。そして二十一世紀に入ってから十年以上も経た現在の教育現場において要請されるのは、むしろ「サーカスの馬」の「僕」は自己発見をしているのか否かといった単純な二項対立的議論ではないし、これまで散々繰り返されてきた文学教育の制度批判を焼き増すことでもない。論を先取りするならば、二〇一四年現在も中等教育で扱われつつづけている「サーカスの馬」という小説教材を考える上で要請されるのは、非日常的な催しを通じて自らを捉えるという、先に示した先行研究群が前提化していることが二〇〇〇年代を生きる中学生徒の自己形成に少なからず影響を与えていることに対する自覚であり、批判であろう。

なぜ「サーカスの馬」という小説教材を考えるにあたって非日常的

な催しを通じた自己形成という点に着目するのかというと、それは二〇〇〇年以降の日本で顕在化するようになった、極めて現在の問題と関連する要素をはらんでいるからに他ならない。教材化されてから約半世紀を経るものの、時代を越境して、この現在の問題を考える上での好個の例として、あるいは処方箋となりうる可能性を有しているのが、「サーカスの馬」という小説教材なのである。

本稿では「サーカスの馬」における「僕」のあり方を確認した上で、二〇〇〇年以降の日本で顕在化してきた祝祭的日常という社会状況を重ね合わせていく。そして二〇〇〇年代を生きる中学生徒の自己をめぐる言説圏を検証し、そこから抽出される問題と解決に向けた試みを「サーカスの馬」という小説教材を手がかりに考察していくこととする。

1 「サーカスの馬」のなかの祝祭

「サーカスの馬」は「僕」による回想形式を採る小説であり、そこで語られる場面は二つに大別することができる。一つは冒頭から続く、主に中学校を舞台として「僕」が学校生活を送っている場面であり、もう一つは後半部のサーカス小屋に「僕」が入って行った後の場面だ。

この二つの場面に関しては、「僕」が日常的に学校生活を送っている中学校と、「春と秋」の「靖国神社のお祭り」が催された時に設営される、すなわち非日常的な空間であるサーカス小屋が対置されていることから、日常——非日常という二項対立の構造を指摘する見解が提出されている。

そしてサーカス小屋という非日常的な空間で展開される馬の曲芸は、「僕」を大きく刺激する役割を果たす。はじめこそ馬に対して（まあいいや、どうだつて。）という、自分が日常的に抱いている鬱屈感を投影していた「僕」であったが、「馬本来の勇ましい活発な動作」や「巧みな曲芸」を見るにつけ、「僕の気持ちは明るくな」り、「一生懸命手をたた」くほどの高揚感を獲得することとなる。

この「僕」が馬の曲芸に刺激を受けている描写こそが先行研究群にみられる自己発見解釈を呼び込む主要因となっているわけだが、ここで着目したいのは「僕」は馬の曲芸内容を十分に理解できていないにもかかわらず「一生懸命手をたた」いてしまうような高揚感を獲得しており、またそのような高揚感がサーカスという非日常的な要素によってもたらされているという点だ。

いったいこれはなんとしたことだろう。あまりのことに僕はしばらくあっけにとられていた。けれども、思い違いがはつきりしてくるにつれて僕の気持ちは明るくなった。（傍線引用者）

傍線部から明らかのように、馬の「勇ましい活発な動作」や「巧みな曲芸」を、実は「僕」はきちんとした形で理解して感動していたわけではない。「いったいこれはなんとしたことだろう」という自問や「あっけにとられていた」という様子が示しているように、むしろ「僕」は目の前で展開されている事柄を十分に理解できずにいる。それにもかかわらず「僕」は馬が「見世物」ではなかったと「思い違いがはつきりしてくるにつれて気持ちは明るくな」り、「一生懸命手をたた

ている」。

この点に関しては先に示したように千田洋幸が「僕」は「馬本来の勇ましい活発な動作」などと人間中心の見方を勝手に押しつけ、「思い違い」に気づいた気分になり、勝手に興奮と歓喜をかき立てているだけ」に過ぎず、「そこで獲得されたのは、「新しい自己」が「発見」されたという幻想そのものであろう」と看破しているわけだが、ここで重要なのはむしろ「僕」に自己発見という幻想を抱かせてしまう力学がサーカス小屋に存在していること、そしてその力学が非日常的な空間によって担保されているという点であろう。そこには日常的に鬱屈感を抱いていた「僕」でさえも、非日常的なサーカス小屋ではたとえ目の前で練り広げられている馬の曲芸が十分に理解できていなくても「一生懸命手をたた」くような高揚感を獲得するという、人間の内面に強力な影響を与える種々の特別な力が作用する場としてサーカス小屋が機能していることを確認することができる。

そしてこのサーカスという特別な時空間でのみ現出する催しは、お祭りという、もう一つ外側を覆うやはり特別な時空間によって入れ子型に強化されている。日常生活に鬱屈し、（まあいいや、どうだつて。）という言葉を繰り返していた「僕」であるが、サーカス小屋という非日常かつ祝祭的な空間は、「僕」がそれまで抱いていた鬱屈感を霧散させ、「僕」に「一生懸命手をたた」かせる。このようにサーカス小屋という非日常的で祝祭的な空間には「僕」の鬱屈感を高揚感に転換させうる強力な力学が認められるのであり、それはそのまま祝祭空間が人間にもたらす問題を浮き彫りにすることとなる。

2 「カーニヴァル」としてのサーカス

日常的に鬱屈感を抱いていた「僕」は非日常的な祝祭空間であるサーカス小屋でその鬱屈感を霧散させ、「一生懸命手をたた」くほどの高揚感を獲得する。ここからは、「僕」の内面が祝祭を軸として鬱屈感と高揚感という両極に位置する感情にさらされている状況を確認することができるだろう。そしてこのような祝祭を軸にした感情の振幅のあり様は、二〇〇〇年以降の日本における「日常の祝祭化」という問題とも重ね合わせることができる。

この「日常の祝祭化」という問題については、社会学者である鈴木謙介の「カーニヴァル化する社会」（講談社現代新書、二〇〇五・一〇）に詳しい。鈴木の定義する祝祭Ⅱ「カーニヴァル」とは「季節とともに訪れる、伝統的な祝祭のことではな」く、「二一世紀に入って以降の我が国で、そしておそらく欧米では二〇世紀の終わり頃から顕在化し始めた、日常生活の中に突如として訪れる、歴史も本質的な理由も欠いた、ある種、度を過ぎた祝祭」のことであり、鈴木は具体的事例として二〇〇〇年代のイラク人質バッシングや拉致被害者バッシング、さらには日韓共催サッカーワールドカップなどを挙げる。

この「カーニヴァル」のポイントは、その内容が形骸化していても構わないという点にある。「こうした祭りにとって必要なのは、盛り上がることでできる材料（ネタ）であり、逆に言えば、そうしたネタさえあれば、政治的立場などの「内容」はどうでもいいのである」と鈴木が述べているように、ある催しに盛り上がりをもたらしている

ものは内容そのものではなく、自らを奮い立たせて催しの中に自己を没入させ、そこに自己満足的に感動を見出していくという「自己目的化する感動」が「カーニヴァル」の源泉となっていることを同書は指摘する。

ではなぜこのような「カーニヴァル」が二〇〇〇年代の日本で散見されるようになったのだろうか。その要因として鈴木は同書の中で渋谷望の「魂の労働」（青土社、二〇〇三・一一）を参照しながら二〇〇〇年代の若者の心理状態が「いつか本当にやりたいことを見つけないんだ！」という「ハイ・テンションな自己啓発」と「やりたいことを指摘し、そのような「躁状態と鬱状態への分断」にさらされた心理状態を「躁鬱状態としての自己モデル」と呼ぶ。

しかしこのモデルが二〇〇〇年代の若者に浸透し、また現実化しているとするのであれば、当然のことながらそれ以前の社会環境とは異なる社会環境が二〇〇〇年代に成立していることを指摘する必要がある。鈴木はこの点に関して「監視社会化によって生じる、個人情報データの蓄積」を挙げ、「データベースへの問い合わせによって、自身が欲望するものをアルゴリズム的に提出してもらい、その結果に対して人間的な理由を見いだすことによって、それを「ハインテンションな自己啓発」の材料にするという往復運動」こそが先の「カーニヴァル」を生み出す仕組みであると述べる。

欲望するものがデータベースからアルゴリズム的に提出されるということは、人間の側からしてみればそこの欲望はむろん偶然的な要素を含んでいることとなる。それにもかかわらず、そこに盛り上がり

りを感じて人間的な理由を見出すことができるとするならば、それはまさしくハイ・テンションを意図的に維持しながら自己を啓発して「自己目的化する感動」を捻出して（注12）いることに他ならない。

さて、二〇〇〇年以降の日本の若者のあいだに顕在化しはじめたというこの躁鬱モデルに基づく「カーニヴァル」を、いささか大胆ながらも約半世紀前から中学校用教材として教科書に収録されている「サーカスの馬」という小説教材に当てはめて考えてみた場合、果たしてそこにはどのような意味を創出することができるのだろうか。

「サーカスの馬」の「僕」に躁鬱モデルを見出すならば、躁状態とは馬の曲芸を見て「一生懸命手をたたいている」「僕」であろうし、鬱状態は日常的に（まあいいや、どうだつて。）という鬱屈した感情を抱いている「僕」に相当するであろう。また、「歴史も本質的な理由も欠いた」「カーニヴァル」は、むしろ「靖国神社のお祭り」やサーカスに相当する。

靖国神社の見せ物小屋の周りをぶらつくことにしてもそうだった。もう、そのころの僕らの年ごろでは、いんちきに決まっているろくろ首のお化けや、拳闘対柔道の大試合なんかにたいした興味はない。お祭りで学校が休みになれば、気のきいた連中は日比谷か新宿へレビューか映画を見に行ってしまう。僕だって、どうせ遊ぶのならそっちの方がいいに決まっていると思うのだ。けれども僕はなんとということもなしに境内をあちらこちら人波にもまれながら歩いていた。

だからその日、僕がサーカスの小屋へ入っていったのも別段、

何の理由もなかった。（傍線引用者）

「靖国神社のお祭り」そのものは「春と秋」に毎年開催される定期的なものであり、その意味では「伝統的な祝祭」の範疇に含まれるであろう。しかし、「僕」にとつてのお祭りやサーカスは、「歴史も本質的な理由も欠いた」ものに過ぎない。傍線部からも明らかのように、「僕」がお祭りにやつて来たことやサーカス小屋に入っていたことには、必然的な理由が存在しているわけではない。さらに先述したように「僕」はそこで偶然目にした馬の曲芸に対して「いったいこれはなんとしたことだろう」、「あまりのことにぼくはしばらくあつげにとられていた」と、理解不十分であるにも関わらず「一生懸命手をたたいてい」る。その意味で「歴史も本質的な理由も欠いた」「瞬発的な盛り上がり」である「カーニヴァル」という概念は、「僕」が偶然目にする事となった馬の曲芸＝サーカスに「勝手に興奮と歓喜をかき立てて」、「新しい自己」が「発見」されたという幻想（千田）を抱いていく過程と重なり合うこととなる。「サーカスの馬」の「僕」と二〇〇〇年代の若者が置かれている社会環境には、特にデータベース環境において決定的な違いがあるものの、このように偶然的な要素を自己啓発の手段として用いているという点において、「サーカスの馬」の「僕」は、「カーニヴァル」の自己啓発モデルに大きく接近する。

冒頭で挙げた先行研究群は二〇〇〇年代の社会状況を視野に入れた場合、このような「カーニヴァル」を軸にした「僕」の躁鬱状態を無条件に前提化しているという点で見直され、更新されなければならない。「サーカスの馬」を自己発見小説とするにせよ、あるいは自

己発見小説ではないとするにせよ、「僕」の心情の起伏が偶然的な要素によって担保されている状況を前提としている以上、それは「僕」が置かれているこの「カーニヴァル」的躁鬱状態を無批判に温存することにつながってしまうからだ。その意味では、「サーカスの馬」という小説教材は二〇〇〇年代に深化していった個人のデータベース環境の整備や「カーニヴァル」という社会学から提出された研究を得ることによって、新たな意味性を付与されたと言いうことができる。

しかし本稿の目的は、「サーカスの馬」の「僕」に二〇〇〇年代の若者にみられる「躁鬱状態としての自己モデル」を重ね合わせることでだけではない。より重要なのはこの小説教材をとりまくもの、すなわちこの躁状態と鬱状態を横断する「僕」という作中人物が登場する小説教材を二〇〇〇年以降の教室で読んでいる中学生徒自身が、学校内外において当の躁鬱往還の自己モデルにからめとられているという現況を批判することに他ならない。

3 学校内の自己実現言説

「サーカスの馬」は二〇一四年現在、学校図書株式会社「中学校国語2」に収録されており、その意味では中学二年生である十三歳（あるいは十四歳）の生徒が主な学習者として想定されている小説教材である。

ところで十三歳の生徒が学ぶ場というのは、もちろん学校内で実施される授業に限定されるものではない。学校内外を問わずさまざまな人間と関わり、いろいろな活動に従事し、また諸言説にさらされることによって、彼らの人間性や価値観、思考は相対的なものとして鍛え

られ、形成されてゆく。

そのようにして十三歳の生徒は学校内と学校外をたえず横断しつづけながら学びを実践していくわけだが、その際、できるだけ多様な人間や活動や言説に触れた方が相対的な学びの収穫が大きいことは言うまでもない。しかし、こと二〇〇〇年代を生きる中学生徒の学校内と学校外に関して言えば、特に自己形成をめぐる言説において、絶対的で同型の主言説の存在がみてとれる。

学校内における自己形成言説をみていく上で、文部科学省の学習指導要領を挙げないわけにはいかない。中学校では二〇一二年四月から現行学習指導要領が全面实施されたわけだが、この要領では「生きる力」という言葉が前指導要領に引き続き根幹理念として大きく掲げられている。

平成8年7月の中央教育審議会答申（21世紀を展望した我が国の教育の在り方について）は、変化の激しい社会を担う子どもたちに必要な力は、基礎・基本を確実に身に付け、いかに社会は変化しようと、自ら課題を見つけ自ら学び、自ら考え、主体的に判断し、行動し、よりよく問題を解決する資質や能力、自らを律しつつ、他人とともに強調し、他人を思いやる心や感動する心などの豊かな人間性、たくましく生きるための健康や体力などの「生きる力」であると提言した。今回の改訂においては、生きる力という理念は、知識基盤社会の時代においてますます重要となっていくことから、これを継承し、生きる力を支える確かな学力、豊かな心、健やかな体の調和のとれた育成を重視している。^(注13)

このように「生きる力」は一九九六年以降継続して最重要視されているわけだが、幾度も登場する「自ら」という言葉に象徴的にあらわれているように、「生きる力」を定義化する上で繰り返し強調されているのは自己判断による自己実現の必要性であろう。「いかに社会は変化しよう」とそこで物事を判断し選択するのはあくまで自己であり、そのような「変化の激しい社会」の中で「主体的に判断」して自己を実現できる者こそが「生きる力」を備えた者であると同解説は教える。

とはいえ、選挙権も獲得しておらず、また保護者の庇護のもとで通学している中学生徒という状況を考えた場合、自己実現の方法はどうしても限られてくる。そのような中学生徒に「生きる力」を身につけさせるためには、具体的にどのような教育活動がなされなければならぬのだろうか。

教育課程部会の審議を参照すると、「生きる力」とは「将来の職業や生活を見通して、社会において自立的に生きるために必要とされている力」のことであり、これを身につけるためには「思考力・判断力・表現力等」を育み、「国語をはじめとした言語の能力の重視や体験活動の充実」を図りながら「他者、社会、自然・環境」と「共に生きる自分への自信」をもたせなければならぬと記されている。^(注1)確かに二〇一二年地点から振り返ってみると、二〇〇〇年代に入ってから活発な実践がなされ、なおかつ大きな「成果」を挙げているのが、中学生徒に「将来の職業や生活」を見通させる教育、いわゆるキャリア教育であることがわかる。キャリア教育という言葉が初めて文部科学省の政策文書に登場したのは一九九九年のことであり、^(注2)その意味では、

「生きる力」としての自己判断による自己実現を中学生徒に促していくための、一つの具体的な方法としてキャリア教育が位置付けられていると言うことができる。この一連の流れを先の解説になぞらえるならば、二〇〇〇年を境として、中学生徒たちは将来の職業や生活をいかに社会が変化しようとも自らで見つけ、自ら学び、自ら考え、よりよい職業や生活を主体的に判断して選択する資質や能力を身につけるといふ、自己判断による自己実現をキャリア教育を通じて学校内で要請されるようになったということだ。その内容の多くは適性検査による自己分析や職場体験などの勤労体験によつて職業を通じた自己実現を模索するものであり、その点においてキャリア教育は自己判断による自己実現をめざす「生きる力」と極めて相性の良い教育実践であると言える。すなわちそれは二〇〇〇年以降の日本の中学生徒たちが、職業を通じた自己実現運動に駆り立てられてゆく過程でもあった。

さて、このような自己実現という文脈をふまえた場合、「サーカスの馬」という国語科小説教材はどのような意味をもつことになるのだろうか。その場合、当然のことながら「サーカスの馬」の「正解」は、日常的に鬱屈感を抱いていた「僕」がサーカスで曲芸を披露する馬に感動を覚え、それまでの鬱屈感を抱え込んだ自分とは異なる高揚感に包まれた自分を発見していくという自己発見解釈であろう。この点に関しては冒頭で示したように千田洋幸が文学主義的文学教育として批判しているわけだが、この「正解」としての自己発見解釈に対する批判は、文学主義の延命という、国語教育の一制度問題で済ませてよいものではない。一九九九年を端緒として二〇〇〇年代に浸透し

ていった自己実現としてのキャリア教育というイデオロギーを視野に入れたとき、この自己発見解釈は、文学主義という枠組みをこえて中学生徒の自己形成に影響を与えることとなるからだ。ここで言う自己形成とは、文学教育が長年にわたって共犯関係を結んできた道徳教育によってもたらされる倫理感などの抽象的な観念だけを指すのではない。そうではなくて二十一世紀の学校教育によって「生きる力」として後押しされているもつと実践的な自己のあり方、すなわちキャリア教育に顕著に表象されていたような、自己判断による自己実現のことである。

二〇〇〇年代を生きる中学生徒に浸透していった自己判断による自己実現運動という社会的状況をふまえたとき、先行研究群の自己発見解釈は、生徒たちがこの運動に無抵抗に巻き込まれていくことを助長することこそあれ、対象化する視角を提供することは到底できない。ここに、「サーカスの馬」の先行研究群が見直され、更新されなければならぬ切実な理由が存在しているのである。

4 十三歳の言説圏

「生きる力」の提唱やキャリア教育の実践によって、自己実現言説が学校内の主要な言説として確立されていることをこれまで確認してきたわけだが、別に、特定の場で特定の主言説が存在していること自体に大きな問題があるわけではない。むしろ学校という教育活動が実践される場であるならば、そこでの言説内容は拡散したものであるよりも統一されたものである方がはるかに大きな「教育効果」がぞめる。本稿で問題にしているのは二十一世紀の学校内で自己実現言説

が君臨しているという事実そのものというよりも、本来ならばそれを対象化する役割を担っていないなければならないはずの、学校外の言説においても自己実現言説が君臨しているという、言わば学校内と学校外から押し寄せる自己実現の絶対化とでも言うべき状況なのである。

現代日本の十三歳の生徒に大きな影響を与えている学校外言説の代表的なものとして、村上龍「13歳のハローワーク」(幻冬舎、二〇〇三・一二)を挙げることができる。^(注16)村上龍は同書の「はじめに」で、自己実現に関して以下のように述べている。

子どもが、好きな学問やスポーツや技術や職業などができるだけ早い時期に選ぶことができれば、その子どもにはアドバンテージ(有利性)が生まれます。

この本にある数百の仕事から、あなたの好奇心の対象を探してみてください。あなたの好奇心の対象は、いつか具体的な仕事・職業に結びつき、そしてそれが果てしなく広い世界への「入り口」となることでしょう。

村上龍は同書の「はじめに」で学校や教師や大人に対する自身の不信体験を語り、「多くの教師や親が、どう生きればいいのかを知らない」、「勉強していい学校に行き、いい会社に入るといふ生き方がすべてだったので、その他の生き方がわからないのです」と述べ、学校や教師や大人とは異なる立場から十三歳が好奇心に重きをおいた職業選択をすること推奨している。しかしそれは、引用部に見られるよう

な自己判断による自己実現を同書の根幹理念として提唱しているという点で、文部科学省の提唱する「生きる力」と矛盾しない。それどころか帯にある「現代をサバイバルするための仕事の大百科」(傍点引用者)というコピーは、文部科学省の「生きる力」(傍点引用者)と共鳴し、学校内で十三歳に説かれている自己判断による自己実現言説と、村上龍の意図しないところで共犯関係を取り結ぶ結果を招いてしまっている。

さらに村上龍は、自分に向いている仕事は「探して見つける」ものではなく「出会う」ものであり、「出会う」ためには、「どこかに自分が好きなことがきつとあるはずだ」「将来的に、自分に向いている仕事^(注19)がきつとあるはずだ」と心のどこかで強く思う必要があるが、こそが、先章でみた「カーニヴァル」における「いつかやりたいことを見つめるんだ!」という「ハイテンションな自己啓発」を誘発する主要因に他ならない。

ここに、二〇〇〇年代を生きる十三歳の生徒を学校内外で取り巻く言説の様子が明らかになる。学校内ではキャリア教育に表象されるかたちで自己判断による自己実現言説が生産され、学校外では村上龍の「十三歳のハローワーク」に代表される一連の職業判断を通じた自己実現言説が流通する^(注20)。このように十三歳の中学生徒たちは学校内においても、また学校外においても、自己判断による自己実現という、同型で絶対的な言説に囲い込まれていることがわかる。その意味で二〇〇〇年代を生きる十三歳の中学生徒は、政府とメディアが共犯関係を結んで展開する自己判断による自己実現運動に駆り立てられて

きたと言いうことができよう。

村上龍が、学校や教師や大人とは異なる立場からの自己実現方法として刊行した「十三歳のハローワーク」がベストセラーになり、多くの十三歳に影響を与えているという事実こそ、逆説的にも文部科学省の提唱する自己判断による自己実現という啓蒙戦略が十三歳に浸透していること、そして十三歳の言説圏が自己判断による自己実現という絶対的な言説に占められていることの証左であると言えるのだ。

このような強固な自己実現言説にさらされつづけた若年層の行き先に、「データベースへの問い合わせによって、自身が欲望するものをアルゴリズム的に提出してもらい、その結果に対して人間的な理由を見いだすこと」によって、それを「ハイテンションな自己啓発」の材料にするという往復運動^(注21)によって発生する「カーニヴァル」がある。ここでデータベースとして機能するのはむしろ、適性検査や体験先の職場、そして「十三歳のハローワーク」に代表される一連の職業発見促進メディアに他ならない。この「カーニヴァル」が二〇〇〇年以降の日本の若年層に顕在化した理由はむしろ明白で、それは自己目的化する感動を大量生産できるデータベース環境を学校内教育と学校外言説が共犯関係を結びながら整備し、なおかつ自己判断による自己実現言説を、職業発見という具体的施策を用いながら絶対化してきた「成果」なのだ。

5 「サーカスの馬」の現在の意義

二〇〇〇年代を生きる十三歳の日本の中学生徒たちが学校内外において自己実現言説に包囲されており、そのことが自己目的化された

感動を源泉とする「カーニヴァル」という現象を生み出す根源的な要因として指摘できることを確認してきた。二〇〇〇年代を生きる若年層にこのような現象が散見され、また彼ら／彼女らの心理状態が躁状態と鬱状態の非建設的な往還に駆り立てられているのならば、そこで処方箋として提供されなければならないのは、自己実現言説を対象化しうる可能性を有した視角に他ならない。そのような場合の、文字通り好個の教材として挙げられるのが、安岡章太郎の「サーカスの馬」なのである。

ここでもう一度「サーカスの馬」の「僕」の心情の推移を確認してみよう。日常的に（まあいいや、どうだつて。）という鬱屈感を抱いていた「僕」であったが、その「僕」はやがて偶然足を踏み入れることになったサーカス小屋で馬の曲芸を見るにつけて「一生懸命手をたたき、自己発見という幻想をつくり出してそれまでの「僕」にはなかった高揚感を獲得することとなる。

ここでの鬱屈感と高揚感のありようこそが「カーニヴァル」における鬱屈感と高揚感のしくみと対応していることは先述した通りである。「カーニヴァル」のしくみにならうのならば、この後の「僕」の心情が再び鬱屈感に戻ることによって、「カーニヴァル」によつてもたらされる鬱状態と躁状態の往還が成立することとなる。

しかし、高揚感を獲得した後の「サーカスの馬」の「僕」の心情は、鬱屈感とは異なる地点に着地する。

息をつめて見守っていた馬が、今火の輪くぐりをやり終わって、やぐらのように組み上げた三人の少女を背中に乗せて悠々と駆

け回っているのを見ると、僕は我に返って一生懸命手をたたいて
いる自分に気がついた。（傍線引用者）

高揚感を獲得した後、「僕」は「我に返って一生懸命手をたたいて
いる自分に気がついた」と、冷静な視角から高揚感を抱いている自己
を対象化する。そこでの「僕」は馬の曲芸を見て「一生懸命手をたた
くほどの気持ちの高揚を獲得したにもかかわらず、それをそのまま
自己のものとして引き受けるのではなく、むしろ「我に返って」と、
それまでの「一生懸命手をたたいている」状態が忘我の状態の産物で
あるということを決定的に認識しているのである。

日常的に鬱屈感を抱いていた「僕」は馬の曲芸によつて「カーニ
ヴァル」的な高揚感を獲得するも、その後、再び鬱屈感に戻ることは
ない。それどころか「一生懸命手をたたいている自分に気がついた」
と、自己を対象化することに成功している。ここには「カーニヴァル」
によつてもたらされた高揚感に対する自覚、あるいは批判の萌芽が見
受けられるのであり、そこに、鬱状態と躁状態の往還から逸脱する可
能性を見出すことができるのである。「カーニヴァル」による一時的
な高揚感に支配されるでもなく、また、再び鬱屈感に戻るでもない、
むしろ両者を経験した上でそのどちらにも所属せずに、高揚感を抱い
た自己を冷静に対象化することのできる、極めて中庸的な態度が「僕」
のたどりついた心情なのである。^(注)

先行研究群が「サーカスの馬」の解釈を試みる上で専ら焦点化して
きたのは、「僕」が高揚感を獲得した場面であった。しかしその限り
においては、「カーニヴァル」という二〇〇〇年以降顕在化した現象

の前提化を助長することこそあれ、鬱状態と躁状態の往還から逸脱する可能性を示すことには到底繋がらない。もちろん「カーニヴァル」を即座に社会から消失させられる特效薬などは存在しえないわけであるが、それでも、二〇〇〇年代を生きる若年層が自己目的化する感動から解放され、鬱状態と躁状態の終わりなき非建設的な往還から脱するためには、まずは自己が高揚感を抱くきっかけとなった感動体験を対象化することから始めるしか方法はないのである。

このように考えた場合、「サーカスの馬」の解釈力点は「僕」が高揚感を獲得した箇所ではなく、その後の、「僕」が自己を対象化している箇所へと必然的に移行されなければならない。「僕」が最終的に獲得しえたこの自己を対象化するという視角こそ、自己目的化する感動を源泉とする「カーニヴァル」を対象化しうる可能性を内包した視角に他ならないのであり、その意味で教材化されてから約半世紀を経る「サーカスの馬」という小説は、二〇〇〇年代に入って新たな教材的意義を付与されたと言いうことができるのである。

注

(1) 東京書籍株式会社附設教科書図書館「東書文庫」蔵書を検索参照すると、「サーカスの馬」は一九六五年筑摩書房発行「国語2」から二〇一二年学校図書株式会社発行「中学校国語2」まで、計六社の教科書に延べ二〇回にわたって収録されていることがわかる。

<http://www.tosho-bunko.jp/search/search.php?requestNum=&pluralId=&requestBranchNum=&itemSearchOption=1&title=>

&actorName2=&tableName=%E3%82%B5%E3%83%BC%E3%82%AB%E3%82%B9%E3%81%AE%E9%A6%AC&actorName1=&publisherName=&pubYearFrom=&pubYearOpenNote=&OpenNote=&sort=0&sortType=0&cmdsSearch=%E3%80%80%E6%44%9C%E7%B4%A2%E3%80%80 (1014・1閲覧)

(2) 山田勝太郎「安岡章太郎「サーカスの馬」——被害者意識の表裏——」(『日本文学』一九六七・三)。なお、山田は同論のなかで能力があるにもかかわらずあえて怠けたり何もしないでいる「僕」の不遜な態度を自負心と定義している。

(3) 加留部謹一「『サーカスの馬』を読む——「団長の親方」の意味を求めて——」(『国語国文学会誌』一九七七・二)。

(4) 竹内常一「『サーカスの馬』をどう読むか——教師の読みと市民の読み」(『国語教材を読む1』風信社、一九七九・二)。

(5) 杉哲「『サーカスの馬』による一つの試み」(『教育学国語教育』一九八一・三)。

(6) 増田正子「『読み』の形成過程と物語構造——教材「サーカスの馬」と「蠅」の比較読みを通して——」(『国語と教育』一九九四・三)。

(7) 安藤修平「着眼点と学習者の読みと——「サーカスの馬」をどう読ませるか」(『月刊国語教育』一九八五・二)。

(8) 佐藤洋一「『サーカスの馬』の批評性——清川先生・空想(錯誤)という〈方法〉——」(『月刊国語教育』一九九四・九)。

(9) 千田洋幸「文学教材論の前提——三つの「サーカス」に触れながら——」(『月刊国語教育』二〇〇二・五、「テキストと教育」

溪水社、二〇〇九・六〇。

- (10) 「サーカスの馬」に自己発見をみる一連の研究群はもとより、千田の「僕」は馬の曲芸を見て「勝手に興奮と喜びをかき立てているだけ」という分析も、非日常的な催しを通じて「僕」が「興奮と喜びをかき立てている」ということを前提化してしまっている。

- (11) この点に関して増田正子は「学校」という「日常」から「サーカス」という「非日常」への空間的移動(異界体験)によって「無気力・消極的」なものから、「意欲的・積極的」に変容するという図式(前掲)を提示している。

- (12) この「カーニヴァル」における「自己目的化する感動」にはむろん「自分探し」の系譜(速水健朗「自分探しが止まらない」ソフトバンク新書、二〇〇八・二)や新自由主義の台頭も関与していると考えられるが、偶然的な要素を自己啓発の手段として用いることを指摘している点で、本稿は「カーニヴァル」に意義を見出す立場をとっている。

- (13) 文部科学省「中学校学習指導要領解説 総則編」(二〇〇八・七)。
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/_jcsFiles/afiefieldfile/2011/01/05/1234912_001.pdf
(二〇一四・二閲覧)

- (14) 中央教育審議会 初等中等教育分科会 教育課程部会「教育課程部会におけるこれまでの審議のまとめ」(二〇〇七・一)。
http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyō/chukyō3/siryō/07110606/001.pdf (二〇一四・二閲覧)

- (15) キャリア教育の展開や浸透に関しては、児美川孝一郎「権利としてのキャリア教育」(明石書店、二〇〇七・四)を参照。ただし、児美川は「今日では日本中の中学生の9割以上が、在学中に職場体験を経験している」と述べているものの、同書が引いている国立教育政策研究所生徒指導研究センター「平成17年度職場体験・インターンシップ実施状況等調査」では国立中学校の実施率46.2%や私立中学校の実施率14.1%が記載されていない点には留意が必要である。

<http://www.nier.go.jp/shido/centerhp/i-ship/h17i-ship.pdf>
(二〇一四・二閲覧)

- (16) 同書に関連するものとして、Nintendo DSソフト「13歳のハローワークDS」(Digital Works Entertainment、二〇〇八・五)、「新13歳のハローワーク」(幻冬舎、二〇一〇・三)、「13歳の進路」(幻冬舎、二〇一〇・三)、テレビドラマ「13歳のハローワーク」(tv asahi、二〇一〇・一〜三)などがある。また、二〇一四年二月現在も「13歳のハローワーク公式サイト」(<http://www.13hw.com/home/index.html>)が公開されている。

- (17) 「新13歳のハローワーク」(前掲)の帯(二〇一三・三、第二二刷)。また、「13歳の進路」(前掲)の「はじめに」でも村上龍は「社会の中で生きのびる、つまりサバイバルしていくのは簡単ではないが、しかし、対応策がまったくないわけではない。その対応策の可能性を探るために、この『13歳の進路』は作られている」と述べている。

- (18) 「好きなことを仕事として考える」という作家村上龍氏のメッ

セージが大きな反響を呼んだ書籍「13歳のハローワーク」。一昨年の11月の初版から約2年が経ち、その間に全国8000校以上の小・中・高等学校で教材や参考図書として採用されました。また、発行部数は留まることなく、ついに113万部を越えました。(2005年11月現在) (13歳のハローワーク公式サイト) http://www.13hw.com/special/special02_01.html (二〇一四・二閲覧)。

(19) 「新13歳のハローワーク」(前掲)。

(20) 例えば坂東眞理子監修「将来の夢探し!職業ガイド234種」(集英社、二〇〇一・九)など。

(21) この点に関して増田正子は「最後の「僕は我にかえって一生懸命手をたたいっている自分に気がついた。」とは、「サーカスの馬」の「同化」から「異化」経験により、自己を「相対化」する視点の獲得を明らかに示すものである」と述べているのだが、増田は結局「僕」の「相対化」する視点の獲得を「自分の新たな可能性の発見」と位置づけてしまっており、自己発見解釈を支持する先行研究群の域を出ていない。当然、「僕の自己発見幻想そのものを対象化する立場をとる本稿とは論の方向を異にしている。

※ 「サーカスの馬」の本文引用はすべて学校図書株式会社「中学校国語2」(二〇一二年)に拠った。

太宰治「失敗園」論

小林雄佑

先年度、太宰治「失敗園」(『東西』一九四〇年九月)を題材とした朗読授業の提案を本誌において行つたが、作品そのものに関して書き及ばなかつた点が多くあり、ここでわずかながら補うこととする。

※

二〇一一年三月十一日に発生した東日本大震災以降、少なくない語り手たちが、自らの青春時代に別れを告げ、これをけじめとして物語の立て直しを図っているように見える。ゼロ年代からの大きな区切りともなった〈三・一一〉は、「現実」の見え方を少しだけ変えてくれたのかも知れない。

その一方で、収束の気配さえ見えないまま報道から遠ざかつていくシリア問題、あるいは年明け以降「もしや」という不安をかきたて続けるクリミアをめぐる欧米とロシアの対立を見ると、数百年単位では人は変わらないことをまざまざと思い知らされる。

国内においても、原発や近隣諸国との歴史認識問題などでは、時代の変化を感じながらも、それ以上に思ったほど変わらないという実感が強い。震災を契機とした変化は、転換への期待の裏返しに過ぎず、

そうした期待とのズレが〈三・一一〉という言葉から同時代的な新鮮さを急速に奪っていつているように思う。

とはいえ、現下においては、世界的な転換点を迎えており国家や権力などこれまで見えにくかつた問題が見えやすくなったことは確かだ。クリミア情勢や原発、歴史認識問題などの報道は「現実」をどのように見て、どのように語るのかという問題を浮かび上がらせ、また「リアリティ」に関する恰好の教材となるだろう。

※

「失敗園」が発表された一九四〇年頃もまた、「事実」と報道、創作のあり方が大きく問われた時期であろう。とくに一九三一年九月十八日に発生した満州事変以降は、記者のみならず作家も戦地に直接赴き、従軍作家として戦地の様子を様々な形で伝えるようになる。そのため文壇では従軍作家、徴用作家による実体験あるいは現地取材を題材にした報告文学が流行する。若松伸哉は一九四〇年前後の文壇におけるコードを「健康さ」と「当事者性」の二つにみている(『再生の季節—太宰治「富嶽百景」と表現主体の再生』『日本近代文学』

二〇一一年五月。

前者は作者の人間性を問うもので、「事変以後」という時代意識のなか、社会的な規範に従った健全な精神性を備えた人間が求められた動きによる。

例えば一九三九年四月、伊藤整は『新潮』掲載の「文藝の社会適応性」において次のように述べている。かつて文学者は、「藝術のためには家庭人として、市民としての妥当さを棄てて顧みないと言ふのが藝術家の誇りとされ勇氣とされてきた」。しかしそれは「単に無責任な投げやりといふ非難を被らねばならない」のだという。「藝術のためには妻子や父母にも背くかもしてないといふのは、今の日本の文学者の心根に消えずに残っている意気地のやうだ」、「皆そこに藝術家としての生甲斐を覚えてゐる」。しかし「社会の一般道徳と交渉している文藝作品」が「国家や社会のある政治的な目的に協力求められるとき」に負っている役割は「考える力による批判」しかないという。だからこそそのために家庭を犠牲にするのは無責任であり、「人間的な反省」が文学者には求められているという。

事変以降、文学者は実生活の重みを味わうことになり、「新体制」のもと国民生活を生きる必要があつた。時期はやや下がるが、「文士も隣組の会合や中央文藝会の会合などがあれば出席しなければならぬ。防空演習がある時には、防護団員の一人として働かなければならないのだし、いつまでも文学だけの象牙の塔に閉ぢこもり、書齋にこもつて、机に向つてゐれば、それでいいといふわけには」いかなくなつたという。「文士だつて」「懐ろ手をして、煙草ばかり吹かしてゐてすまされる時代ではなくなつた」のだ（無記名「文壇余録」）

『新潮』一九四二年六月。作家は「今日の時代に於いて、如何にして創作するかといふ問題の以前に、如何に国民として生活するかといふ事から始めなければならぬ」くなつていた（K「公論」『三田文学』一九四〇年一二月）。小市民の生活を描く生活文学の流行もあわせ、健全性が求められる時期であつた。

後者は、作品内容が作者の実体験であるという意味においての「当事者性」である。代表的な作品は一九三八年に発表された火野葦平「麦」と兵隊」（『改造』八月）で、従軍した兵士自らの作品として、高い事性が評価された。

こうした「健全性」と「当事者性」が求められた一九四〇年前後の文壇にあつて、両者の要請に答え、なおかつ独自の地位にあつたのが志賀直哉である。

吉村正一郎は志賀直哉論「作品の余白に——志賀直哉氏も就いての覚書——」（『文体』一九三八年一月）において、志賀の創作における「事実」の扱いについて述べる。吉村によれば、志賀は作品の題材に関して「作為もしないし、詩化することもない。ただ見たまま感じたままを、要するに事実を描くといふにとどまる」のだという（傍点ママ）。またその「事実」については、「志賀さんの作品に於て、『事実』が如何に扱はれてゐるかを見る前に、志賀さんの作家的視力の精確さに注意しなければならぬ。それは物の形相を決して歪めることのない曇りなきレンズである」と論じる。

『文体』誌上において、吉村が述べる「ただ見たまま感じたまま」の「事実を描く」志賀の「作家的視力」と同じような言説でしばしば語られるものがある。蘆原英了は同年一二月号「当事者の心理——從

軍記のことなど」のなかで「大体、ルポルタージュと云ふものは、極度に己れを殺して、見たままを、感じたままを、素直に、透明に表現すればいいのである」と述べる。そしてその具体的な作品として、火野葦平の『麦と兵隊』（『改造』一九三八年八月）及び「土と兵隊」（『文藝春秋』十一月）を挙げ、その上で次のように論じている。

火野葦平の戦争文学が優れてゐることは、一方にのみ観方が強調されてゐないところにある。あるが儘に、感じたが儘に、素直に、素朴に表現した点にある。（中略）専ら忠実に自己の感じたもの、見たものを記録しようとした点にある。其処では彼の文章は透明な硝子の様なものであり、彼の行動した世界を我々に透視せしめるのである。其処にはいいものも悪いものも、苦しみも喜びも、美しいものも汚いものも、あるが儘に描かれてゐるのである。これこそ正しい、真正正銘のものである。

続けて蘆原は「麦と兵隊」とともに「優れた記録文学」であるとして豊田正子の『綴方教室』（一九三七年八月、中央公論社）を挙げる。そこでもやはり「彼女は率直に、素朴に、有るが儘の自分の生活を描いてゐるのである」と述べている。ここではすでに見たように「麦と兵隊」や『綴方教室』と同じように語られる志賀直哉も付け加える必要があるだろう。

とくに重要となるのは「事実を描く」ことを支える作家の「透明な眼差し」である。蘆原は対象となる事実を歪めることのない「曇りなきレンズ」といわれる志賀の「作家的視力」と同じように、火野や豊

田についても「彼等がただ単に当事者であるのみならず、真実を捉へる眼を、真実を描く手腕を持つてゐたからこそ、あれだけ立派な文学を生み得たことを強調したい」とし、「真実を捉へる眼」に言及している。また、古谷綱武は「才能と誠実」（『文体』昭和一四年一月）のなかで火野や豊田は「自分の生活に真剣にぶつかつてゐると同時に、その生活を「見る眼」をもつてゐる。そしてそれを、どんな場合にも曇らせてゐない」、「実生活の迫力を、文学作品の中に生かし得たのは「見る眼」をもつてゐたから」であると述べている。「事実」を描く上で、その前提として、その存在を確かに感じさせながらもあたかも中立であるかのように感じさせる作者性が求められたのである。志賀直哉はその条件をよく満たしていると考えられていたのだ。

※

ところで、「失敗園」は「たうもろこし」や「にんじん」、「薔薇」など植物たちの項目が立てられ、それぞれの「囁き」が記されている。それらはあくまでも自分勝手な独白である。「下品な育ち」のトマト、「高邁な瞑想」にふける「クルミの苗」など、登場する植物はどれも個性的で、それらは多様な語り口によって差異化が図られており、「速記」という表現形式が十分に生かされているといえよう。

こうした植物による語りとその速記という形式は、わざわざ冒頭における語りの末尾に、「必ずしも、仏人ルナル氏の真似でも無いのだ」という言葉が添えられていることから明らかのように、フランスの小説家ジュール・ルナル『博物誌』（一九八六年）に依拠している。

『博物誌』はルナールによる自然観察とそのスケッチで、その対象は植物、昆虫、動物など多岐に亘る。「失敗園」と同様、対象ごとに項目が分けられ、その生き物のあり方が端的な描写によつて生き生きと、ユーモラスに描写されている。

薔薇—まあ、なんてひどい風……！
添へ木—わしが附いてゐる。

などは良い例であろう。日本では岸田国土が精力的にルナールを紹介したが、とりわけ一九三九年に白水社から発行された『博物誌』は、訳もさることながら挿絵や装丁が瀟洒で作品の風をよく伝える。

このルナールと志賀直哉の両者を理想の小説家として挙げたのは芥川龍之介である。芥川は一九二七（昭和二）年四月より雑誌『改造』に「文藝的な、余りに文藝的な」を発表する。谷崎潤一郎との間で惹起した「小説の筋論争」で著名なこの文章は、芥川の晩年の文学観を示す重要なものとして位置づけられている。

同論において「全然「話」のない所には如何なる小説も成り立たない」とする芥川は、しかし「或小説の価値を定めるものは決して「話」の長短」や「奇抜」さではないという。「話」のない小説」を「最も純粹な小説」として小説のある到達点に設定する芥川は、まず絵画に例えてそれを論じる。「話のない小説」が成り立たないのと同様、「デッサンのない画は成り立たない」が、「デッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立つてゐる」と述べる。その「事実を証明する」絵画として引かれているのが、「日本へ渡つて来た何枚かのセザンヌの画」

である。その上で、芥川は「僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持つてゐるのである」と述べる。そしてそうした小説の作家として近代フランスの「ジユウル・ルナール」の名を挙げる。ルナールの諸作にポール・セザンヌと同様のものを見出した芥川は、「ではかう云ふ小説は紅毛人以外には書かなかつたか」と筆を転じる。そこで「僕等のうちでも最も純粹な作家」として名前が挙げられるのが志賀直哉である。色彩が「デッサンのない絵」を成り立たせるとした芥川は、志賀においては「東洋的伝統の上に立つた詩的精神」こそが「同氏の作品に独特の色彩を与へ」と述べる。

また、『文藝的な、余りに文藝的な』では「セザンヌを画の破壊者とすれば、ルナールも亦小説の破壊者である」としている。すでに挙げたように「画家の画家」セザンヌは、ここでは「画の破壊者」として捉えられている。この言は一九二七（昭和二）年三月の「芝居漫談」（『演劇新潮』）でも「セザンヌを絵画の破壊者とすれば、ルナールも小説の破壊者である」というようにほぼ同じ形で述べられている。

ここでの「破壊者」とは、セザンヌが前時代の遠近法に基づくリアリズムを中心とする流れを「切斷」する上で「最も大きな役割を果たしたことを指すだろう（フェルナン・レジェ「新しいリアリズム」植村鷹千代訳『アトリエ』一九三八年一月）。ただし、そこには後世への影響も含まれているように思われる。

一九二七年一〇月、それに先立つ七月に命を絶つた芥川の遺稿として、『改造』に「或る阿呆の一生」が発表される。その「三十四 色彩」で「三十歳の彼」は「セザンヌの風景」を見る。

三十歳の彼はいつの間にか或空き地を愛してゐた。そこには唯若の生へた上に煉瓦や瓦の欠片などが幾つも散らかつてゐるだけだつた。が、それは彼の目にはセザンヌの風景画と変りはなかつた。

彼はふと七八年前の彼の情熱を思ひ出した。同時に又彼の七八年前には色彩を知らなかつたのを発見した。

「三十歳の彼」は「唯若の生へた」、煉瓦の欠片などが散乱する、いわば風景的な美しさのない場所に立つていた。しかしそんな光景も「彼」の目にはセザンヌの描く色彩豊かな風景画と同じように映つた。正確には、そうとしか映りようがなくなつてしまつたのだ。

一九四〇年九月、三上秀吉は、現代の小説作品には「ルナアルの模倣などは実に多い」と述べている（『中外商業新聞』九月二十九日）。遠近法に基づくリアリズムが人々の思考を拘束したように、強固なリアリズムは以後の人々を強く縛り付けるのだ。その意味で、志賀ルナアル以降の作家は、それぞれの亜種亜流に甘んじざるを得なかつたのだらう。

正宗白鳥は先のルナアルの日記における「風刺の強烈さは無用である。事物があるがままに示すだけで十分だ。事物はそれ自身として、十分に滑稽である」という一説を引きながら、「日本の文人がその言葉にしたがつて、事物があるがまゝに書いたつて、自然主義時代の「有るがまゝ小説」のやうで風刺も滑稽もその中ににじみ出る氣遣ひはない」のだと述べる（『文藝時評』『中央公論』一九三五年九月）。もちろん自然主義による作品が文字通り「有るがまゝ」ではないことはすでに明らかだ。

しかし事変以後、「見たまま」を「透明に表現」する報国文学が氾濫する時代状況の中で、「あるがままに示す」ルナアルの手法を模することは、既に述べたやうに同時代のな要件を満たしている。が、同時に諸作品に埋もれてしまふ可能性を大きく持つていた。

とはいえ芥川龍之介がその晩年「文藝的な、余りに文藝的な」において「小説の破壊者」、「小説家の小説家」として名を挙げる、透明でありながらも作品全体を作者の精神性が貫いているという「ルナアル」の手法は、同時代の作品と大きく差異化を図れる可能性をもつものでもあつた。まして白鳥の言うやうに、その亜流が溢れている時代状況ではなおさらのことである。こうした点は同時代における志賀直哉と類似している。

また「東洋的伝統の上に立つた詩的精神」が志賀文学を同時代の作家から佇立させていたという芥川の指摘も、ルナアルがフランス的な批評的センス、滑稽味を背負つて表象されていたことと共通する。伝統的な規範を背負つて立つ健全さが求められたのである。

このやうに芥川は、志賀とルナアルを東西を代表する小説化の中の小説家、自身の理想とする「話」らしい「話」のない小説を描く作家として挙げているが、どちらも「健全」な人間性及び「当事者性」という一九四〇年前後の文壇におけるコードにあてはまり、そしてそれが芥川理想を満たしているのだ。

※

一九四八年三月から七月までの間『新潮』に発表された「如是我聞」において、作家の苦惱に触れた箇所がある。そこでは「作家の眞の苦

しみ」は、「日常生活の日記みたいな小説」では「読者にすまぬ」として「生命がけで」「虚構を案出する」ことであるというように語られている。こうした流れの中で文章中に名前が挙げられるのが芥川龍之介である。「如是我聞」といえば、文壇の「諸先輩」を痛烈に批判したことで知られる。そのとき「私」は次のように述べている。

まるで、あの人たちには、苦悩がない。私が日本の諸先輩に対して、最も不満に思ふ点は、苦悩といふものについて、全くチンプンカンプンであることである。

次々に「老大家」や「文豪」への批判を繰り返し、稿を重ねていく「如是我聞」において、「最も不満に思ふ点」として作家の「苦悩」に対する無理解が挙げられていることは注意に値するだろう。そしてよく知られるように、その文章中、「老大家」として太宰による名指しでの辛辣な批判が展開されるのは志賀直哉である。「如是我聞」の末尾において「私」は述べる。

君について、うんざりしてゐることは、(中略)それは芥川の苦悩がまるで解つてゐないことである。

「君」が志賀直哉を指すことは、このとき挙げられている「児を盗む話」や「クローディアスの日記」などの作品からも明らかだが、ここではこれまで「如是我聞」で繰り返されてきた「苦悩」の体現者として「芥川」の名が出され、それを理解できぬことが志賀に対する

不満であるとされている。また、「神様」と呼ばれ「奇妙な勢威」を持つ「五十年配の作家」として志賀が描かれる『津軽』(一九四三年、小山書店)でも芥川を巡る作家の苦悩が描かれている。津軽への旅の動機を「苦しいからさ」と妻に説明する「私」は、作家にとって「一ばん大事」でもっとも「苦しい時」を三〇代の終わりとし、その苦しい時期に死んだ作家の一人として、「三十六」歳で死んだ「芥川龍之介」の名を挙げている。

ここで「失敗園」の冒頭の言葉、「必ずしも、仏人ルナル氏の真似でも無いのだ」を思い返してみれば、太宰はこのとき、「あすの芸術」(「富嶽百景」『文体』一九三九年二月三月)に苦悩する自身を重ねながら、ルナルを通して芥川と志賀を見ていたのではないだろうか。

芥川は、ルナルの『博物誌』をモチーフに「動物園」(「サイエンス」一九二〇年一月―二月)、「新緑の庭」(『中央公論』一九二四年六月)の二作品を書いている。どちらも動植物に関する簡潔なスケッチだが、動植物の擬人化が行われているという意味で、「新緑の庭」のほうが「失敗園」に近い。が、どちらも冒頭に「作者」が登場しないという点では『博物誌』とも「失敗園」とも異なる。

主人という「作者」が明確に設定されているという点で作品を貫く「作者」の目が示されており、小市民の生活をスケッチという点でも「当事者性」というコードを満たしているだろう。また『博物誌』が観察したものを夜眠る前に「影像を一つ一つ数へ挙げ」ているのに対して、「失敗園」は植物たちの会話を速記するという体裁をとっている。事実あるがままの記録性がより前に押し出されているといえるだろう。このとき、芥川やルナルが一つの理想として想定されている

が、志賀直哉もその射程に収めてしまっていることに注意したい。

太宰が晩年において志賀直哉批判を繰り返したことは触れたが、「失敗園」にはこれまで見たような志賀との共通点が多く含まれるのである。

もちろん、「透明な」客観的表現などありえない。すでに取り上げたが、「麦と兵隊」及び『綴方教室』の作者である火野と豊田について「どんな場合にも曇らせてゐない」「見る眼」を持つていると述べる古谷綱武（「才能と誠実」）は、一方で「この「見る眼」は、ただ見ているだけではない。その眼には、生活者としてのモラルが情熱となつて燃えてゐるのである」としている。ここで古谷は「見る眼」の透明性を支える作家の「モラル」に言及している。この「モラル」には同時代的な「健全性」を志向するコードが反映されているであろう。同様に、志賀の「物の形相を決して歪めることのない曇りなきレンズ」に「作家的視力」の確かさを見た吉村正一郎（「作品の余白に——志賀直哉氏に就ての覚書——」）も、「志賀さんは実に倫理的なるものを常に主張してゐるのである」と述べる。夏目漱石は倫理的なるものが「多分に、伝統や習慣に結びついた外部的規制であつた」とした吉村は、一方で志賀は「飽くまで内在的であり、氣質的であつた」とする。伝統的規範、倫理性は内在化していくものではあつても、真に内在的であることはまずありえない。が、ここで問題なのはそう装いつるかということだ。言い換えれば、火野であれ志賀であれ、集団的な了解に基づく「客観」性に寄りかかり、自身の「見る眼」の透明性を装いつるかが問題なのである。規範が内在的で本人の氣質によると思わせうるかである。

こうした客観性に裏づけられる「モラル」や倫理などの極めて人格的な規範意識は、「健康」や「健全性」といったコードによつて単一化していく時代状況に従つたものである。従うからこそ「透明な」客観」性を装いつるのだ。しかし、例えば「富嶽百景」や「津軽」などではそうした規範への反発を見て取れるし、「失敗園」ではそこまで読み取るのは難しい。

しかし、例えば個人の物語を突き詰めたといえる『津軽』は、物語としてある程度大きな力を獲得しているといえる。また「富嶽百景」も異なる場面場面を「私」という強い主観性で貫くことで綴つた物語であるといえる。「失敗園」も短いながら「秩序も無く」植えられた植物たちの自分勝手な独白を主人の聞き書きによつて「愚妻」批判、「主人批判」の方向にまとめたものといえる。そうして「私」を突き詰めていくと、それは極めて排他的で、「私」の単眼的な描写になつてしまうのである。そして単一の作品としてまとまりが確保できればできるほど、ある種の普遍性を獲得して、客観的リアリズムとしての強度を持つてしまうのである。それは丁度、志賀が「内在」する倫理観による作品の統御と客観性が同時に語られ得るようである。目指したものが支えとなるものは違えども、結局共通の性質を帯びてしまふのだ。太宰の芥川、志賀両名へのこだわりはこのような形で現れることになる。

「失敗園」には、「ルナール」をめぐつて、青年時代から晩年まで続く小説家としての意識、また同時代的な認識とあすへの戦略、そして創作へ向かう実験的姿勢が深く刻まれているだ。

ルナールは「批評家はつまり植物学者だ。私は庭園師だ」と述べて

いる（『ルナル日記』岸田国土訳 一九三七年 白水社）。それにしても庭園師としても「主人」としても「失敗」している「生活人の「私」はこのあとどうなるのであろうか。

※

事実あるがままであること、透明性や客観性を装うこと。こうした戦時下の要請に応じながら形成されたテクストを読むことは、今後さらに複雑化するであろう情報の世界に生きる生徒たちにとって、有益なものとなろう。

※本文の引用は『太宰治全集』（一九九八年 筑摩書房）による。なお、引用に際し旧字体は適宜現行の字体に改めた。

DOKKYOを宣伝する

国語科 柳本 博

【はじめに】

キラー・ショット。映画の宣伝でよく使われる言葉である。決定的瞬間やメイン・ビジュアルを捉えた写真。主演俳優の顔、立ち姿、メインのメカなどが協力的なアイコンとなり、内容も一目瞭然という仕掛けである。演劇にはしかし、それはなかなか難しい。そもそも事前の宣伝活動は限られたチラシなどに頼らざるをえない。

演劇部や本校全体のアドバタイジング（広告活動）について考えてみた。いつもの演劇関係だけでなく、2013年は獨協学園創立130周年ということもあり、学校全体に関する「広告・宣伝」に関して考え、実践する機会に恵まれることとなった。

演劇は観客なしに成り立たない。そんな当たり前前の事実を実感し、いままで意識的に（または意識下に）トライしてきた内容を振り返ってみるのも意義の大きい試みであろう。

第一章 「坂の上の獨協」

2013年初頭、獨協学園130周年記念式典祝賀会でパフォー

マンスを披露するように要請があった。大抜擢である。むろん快諾。創立記念日十月二十二日に椿山荘で上演することとなった。獨協学園本部にも出向き、打ち合わせた。まずはそこの「企画書」から。

一、企画書

〈シノプシス・あらすじ〉

幕末、新選組と討幕派のチャンバラから幕開く。

アクションシーン。

刀と刀が交錯する。効果音がとどろく。

新選組の凱歌。

それはひとつのミュージカルのように歌となる。

新選組を統括しているのは、言わずと知れた会津藩の松平容保（かたもり）。その上にはヨシノブ公。

「ヨシノブです。徳川慶喜です。いずれ幕府の將軍となるのです。

ヨシノブです。巨人のバッター高橋ヨシノブじゃないよ」などとボケながら説明。ひきつれた側近たちの中に獨協学園初代校長・西周先生の若き姿。

時が経ち、世は明治。

血で血を洗う幕末から、人々を明るく治める「明治」が来た。

成長した西周先生は、漢学・蘭学の素養を生かしながら、数々の訳語を生み出している。

「テクニク」「ワザ、すべ。技術だね」「おー」

「リベラアーツ」「芸術」「おー」

「デーゼ」「これぞ命。命題」「もつと、おー」

「コンセプト」「おおまかに考えることだね。概念」「もつともつとおー」

他にも、肯定、否定、観念など訳出。見事である。はやしたてるぐるり。

しかし――！

「フィロソフィー」の日本語訳だけはうまく進んでいなかった。

「知、知恵、理性を愛する」といっても……。

悩む西周先生。

先生は西洋に敢然と挑む新しい学園の姿を夢想する。

いろんな人がその学校の庭に集い、学問に励んでいくのだ。学問の理想郷。

獨逸学協会学校の船出である。

夢想の中に時空を飛び越え、さまざまな著名人が登場する。

天野貞祐先生

古今亭志ん朝師匠

安室奈美恵の夫・サム氏

ケツメイシのリョウくん

かたせ梨乃（獨協はもともと男子校。それは獨協大学とボケる）

吉本多香美（それも獨協大学とボケる）

そもそも有名人が芸能界にかたよりすぎているとボケる。

その他、政界財界文化芸術など、130年にわたる歴史に登場する人物たちの姿。

物たちの姿。

多士濟々な古今の獨協出身有名人物が集い、入り乱れると冒頭の新選組の殺陣にクロスする。

アクション。チャンバラのリズム。

それを見つめていた西周先生の中に、「フィロソフィー」の訳語が天からの啓示のように舞い降りる。「哲」の字。

バサッと切る意味の「折」の字、そして、その下に明確に口で示すという「口」の字。

「そうか、哲学か」

「明確に口で示されない真実などというものはこの世に存在しないのだ」

哲学の夜明けを、まるで明治の知識人が坂の上の雲を見つめたように、実感する。

坂の上の獨協の姿は、こうして始まったのである。

力から「哲学」への変換、移行。

知の力を愛する人々の姿。130年の歴史。力強い獨協学園。

全員による群唱。獨協讃歌。中高から大学、医大、埼玉高校、姫路まで拡大し、繁榮する姿。その未来を感じさせる、立ち姿。

シルエットとなつて——幕。

〈コンセプト・留意点〉

おおまかな歴史的事実（ノンフィクション）と「あつたかもしれない物語」（フィクション）の融合した一大獨協讃歌をめざす。

15分程度の血沸き肉躍るエンターテインメント・ショー。

小さく・短くてもコンセプトは映画「レ・ミゼラブル」のように大きく雄々しく。

サンプリングマシンの効果音などを駆使して、派手に派手に。

歌とアクションに彩られた舞台。

著名人・有名人については増減可能。

以上、決して楽観してはいたわけではないが、各方面のさまざまな支援・後押しもいただいた。夏休み中の下見・打ち合わせも滞りなく進

行する。上演台本については生徒とともに合宿の際にも試行錯誤を重ねた。しかし、出来上がった台本は結局、原点のシノプシスに沿ったものとなった。

二、上演台本

獨協学園130周年記念式典

獨協中学・高等学校演劇部パフォーマンス

『坂の上の獨協』

作・演出 演劇部顧問 柳本 博

出演 演劇部 オールスターキャスト

〈登場人物Ⅱキャストと学年〉

少年……………細井眞一生（中Ⅱ）
男爵……………丸山裕也（高2）

徳川ヨシノブ……………相原孝太郎（高2）

松平カタモリ……………田中勇作（高2）

西アマネ（若き日）……………古田 匠（中Ⅱ）

同（成人）……………丸山裕也（高2）

新撰組 近藤……………吉川 潤（高1）

土方……………土屋龍斗（中1）

沖田……………田部井優太（中1）

悪者 狼藉者……………内田悠嗣(中Ⅱ)

門人たち……………塩澤優希、小林祐、小林蓮、福村修平

内田悠嗣

歴史的OBたち

天野……………塩澤優希(中Ⅰ)

志ん朝……………小林 祐(中Ⅱ)

サム……………小林 蓮(中Ⅰ)

リョウ……………福村修平(中Ⅰ)

かたせ……………内田悠嗣(中Ⅰ)

吉本……………橋本悠河(中Ⅰ) 当日急病により吉川潤が代役。

〈スタッフ〉

照明……………内海直希(高Ⅰ)

音響……………守田立吾(高Ⅰ)・六川文裕(高Ⅰ)

殺陣指導……………加藤雅也(高2) ほか中Ⅲスタッフ

始まりを告げる効果音。雷鳴。稲光。

刀、一閃。剣術の粹。

風雲、急を告げる、そこは幕末、新選組と討幕派の争い。

闘いが佳境に入る。

うなるサンプラー。

光る刀。

最高潮に盛り上がると、全員の歌。

その扇情的な前奏と意味不明な歌詞が魅力の井上陽水「なぜか上海」

アクション。

刀と刀が交錯する。効果音が轟く。

それは新選組の凱歌でもある。

少年、駆け込んできて、男爵に訊く。

少年 ちよつとちよつと。

男爵 はいはい。

少年 なんで「なぜか上海」なんですか。

男爵 なんてだろうね。なんでかわからないね。だから「なぜか上海」なんだね。

新選組は勝利の報告に。

松平 よくやったぞ、近藤・土方。

近藤・土方 は。

松平 そちたち新選組の活躍あればこそだ。

近藤 は、ありがたき幸せ。

松平 して、江戸のありさまは。

土方 不屈き者が幕府を倒そうと躍起になっております。

また、狼藉者が襲いかかってくる。

土方 総司!

沖田 (掃除夫に化けていた) ハイッ。

唐突、不意のアクションシーン。しかし剣の達人・沖田総司をもつてしても苦戦。

刀ならぬバットで防ぐ男、登場。狼藉者を斬つて捨てる。

松平 厄介な。油断ならぬぞ。

慶喜 かかかか。

松平 殿。

慶喜 かかかか、カタモリ。よくやった。

土方 誰だこの異様なテンションの男は。

近藤 そんなことを言つてはいかん。この方は。

慶喜 かかかか。慶喜です。慶喜と言つても巨人の24番高橋ヨシ

ノブじゃないよ。徳川幕府15代将軍・慶喜だよ。

少年 ア、最後の。

一同 ムッ。(とする)

男爵 しっ、静かに。

少年 (照れ隠しもあつて) あの、これはどういうことですか。

男爵 ん？

少年 僕は獨協学園130周年のお祝いに来たのであつて、「ずっと

こけ幕末新撰組」を見に来たわけじゃありません。

男爵 笑えない？

少年 ハイ。

男爵 そうだよな。

少年 だいたいこのかたは。

男爵 タモリさん。

松平 (真似) そういうわけでございまして。

男爵 (サングラスを外して) いや、カタモリさん。

少年 こちらは。

男爵 慶喜さん。

慶喜 高橋ヨシノブじゃないよ！

少年 それはわかつてます。獨協にカンケーあるんすか。

男爵 いいところに気づいたね。その慶喜公の側近の中に、西アマ

ネ先生がいらしたんですよ。

少年 西アマネ……。

あまちゃんの曲、かかる。

少年 あまちゃん。

男爵 こちら、そういうなれなれしい呼び方はいけないよ。

少年 じゃええええ。

男爵 きみだつてけつこう乗るじゃないか。

少年 すいませーん。

男爵 我が獨協学園の初代校長になられるお方なのだ。

西周先生、登場。小柄。

少年 小っちゃ。

西 おまえに言われたくないよ。

少年 この方が。

男爵 そう、いずれ風格が出るのさ。ふっふー。

少年 大丈夫かなあ。

男爵 なんとたつて、若くして蘭学・漢学の素養にすぐれ、いろんな訳語をお作りになつたお方。

少年 たとえば。

男爵 テクニク。ほら、訳してごらん。

少年 技術。

男爵 そのとおり、では次、リベラルアーツ。

少年 芸術、のことですか。

男爵 そう、そういった外来語をすべてふさわしい日本語に翻訳していったのが西アマネ先生なのだよ。

西、仕事にかかると、ものすごい勢いでスパークする。周りには門人が控えている。

門人① 西先生、テーゼ。これなんていかがでしょう。

西 これぞ命、命題。

一同 おー。

門人② では先生、コンセプト。

西 おおまかに考えること。概念、なんてどうかな。

一同 おおー。

門人③ ではこれは。

西 肯定。

門人④ その逆だと。

西 否定。

門人⑤ ではこれなどいかがでしょう。

西 どうぞ。

門人⑤ フィロソフィー。

それまで快調だった西、止まる。

西 うーん。

一同 え！

少年 どうしたの、止まっちゃったよ。

男爵 うん、難しい言葉だね。

西 フィロソフィー。そのままだと「知恵、理性を愛する」か。

だけど、それだと愛知。

だれか 名古屋だぎゃあ。

西 座りが悪い。うー。

一同 先生！

少年 悩んでんだね。

男爵 そうなんだ。

門人① 先生、先生の理想はどのようなものですか。

西 ん？ 理想？ そりゃいろいろあるさ。

門人① 私が申しますのは、理想の学び舎です。どのようなものを。

西 そう、明るく元気な、明るい明日をになう若者たちが集うような場所だね。そんな学び舎をつくらう。ちようど、明治の人々は西歐諸国に追いつこうと、「坂の上の雲」をつかもう

と必死だった。明るい明日のために。

ふと見上げる空。

男爵、いきなり。

男爵 できますよ。ふふー。

少年 男爵！

西 あなたは。

男爵 この目白の地にね、ごらんいただきましょう。およそ130年のあいだに、どんな人物が登場するのか。

ファッションショーのような軽快な音楽。

男爵 文部大臣にもなる、14代校長、天野貞祐先生。

天野 どうも。

少年 この人も、あま……。

上を見上げると、またも「あまちゃん」の曲。

男爵、手でもみ消す。

男爵 落語の天才といわれた古今亭志ん朝師匠。

志ん朝 おあとが。

男爵 安室奈美恵のもと夫・bfのサムさん。

サム サムです。

男爵 若者に大人気・ヒップホップのトップグループ、ケツメイシのリョウ君。

リョウ チェキラ。

男爵 ゴクツマで人気のかたせ梨乃。

かたせ おぬしら。

少年 ちよちよつと、獨協は男子校でしょ。

男爵 獨協大学出身。このさい、いいでしょ。

また一人、女子。

吉本 吉本多香美です。

少年 すいません、誰ですか。

男爵 この人も獨協大学。

少年 え？

男爵 初代ウルトラマン、黒部進の娘さん。

少年 ああ、ハヤタ隊員。

一同 先生！

みんなの視線の先に、西アマネ先生。

西 私は、こんな人たちを生み出すのかい。

男爵 そうです。あなたが開いた学び舎から、生まれるのです。

ほんわかとしそうになるが、決してほんわかとはさせない。

各著名人たちは言い争い。

天野 だいたい、獨協目白は男子校だよ。

リョー 女なんていらなないチエキラ。

かたせ なによ、差別よ。

吉本 大学はもちろん、獨協埼玉も共学よ。

天野 (サムに) 踊ってばっかいんなよ。

サム え？ 政治や経済の世界にもっと有名な人いんじゃない？

あんなだけ？

天野 うるせーんだよ。

一同、沸点。

再び、「なぜか上海」

殺陣。

「なぜか上海」が「なぜか獨協」となる。

スローモーション。

殺陣。

西 そうか、フィロソフィー。バサツと斬る意味の「折」、そして

て明確に口で示すという「口」、哲の字だ。「哲学」、「哲学」

でどうだ。明確に口で示されない真実など、この世には存在

しないのだ。

少年 それが哲学のはじまりですか。

西 きみは誰。

少年 はい、今年入学した中学一年です。

西 未来を担ってくれるんだね。

少年 そんな、おこがましい。

西 いやいや謙遜することなんてない。

少年 ハイ、もちろんがんばります。

西 (男爵に) そしてあなたは。

男爵 まだお気づきになりませんか。

少年・西 エッ！

男爵 成長した、あなた自身ですよ。あなたは、学校の入り口で銅

像になります。

天野 私と一緒にね。

男爵 他にもいますよ。

みんな、すつくと立つのだ。

門人① 獨協大学です。

門人② 獨協医科大学。

門人③ 獨協埼玉中学高等学校。

門人④ 姫路獨協大学。

門人⑤ 獨協医科大学付属看護専門学校。

門人⑥ 獨協中学・高等学校。

西 ここまで、繁栄するのだな。

男爵 坂の上の獨協です。さあッ！

手を広げると、歓喜の照明に包まれ、一同、美しくも凜々しい立ち姿で。

同じ井上陽水の「少年時代」を熱唱。

幕

【終わりに】

場内の大広間には千人以上が立食の最中。マイクを上手・下手の両側に配置したものの、身長差もあつて高さが合わない。その場で嗟に調節して喋ろうという臨機応変・当意即妙もない。無理もない。スタッフは高1が中心になるとしても、最多部員数を誇る中Ⅲはちょうど修学旅行中。残念ながら同じく修学旅行で参加できない一部の高2とともに出演させることができなかつた。だから、当初の「オールスターキャスト」ではない。そのあたりを計算できなかった自分としては大変悔いが残つた。

第二章 スクールネットワーク

一、経緯

学校からの依頼により、宣伝に協力することはしばしばある。この「スクールネットワーク」の学校動画も「クラブ紹介」の回に以前出演した。今回は「通学路紹介」で、シナリオづくりから参画した。

もともと一学期の話が9月に延び、当初の撮影日にビデオ片手のスナップさんに来校していただいた。ところが、撮ろうとした11月6

日放課後の時間に、突然の突風。急な夕立。あいにく中止になった。それも放課後撮ろうとしていた一時間ほどのことである。その日は中止、しかしそれも後々考えるとまったくの天の助け。別の撮影（ス・マホ啓発ビデオへのエキストラ出演）と並行して23日勤労感謝の日に撮ることができた。2時間以上、昼下がりの時間が使え、満足のいく内容となつた。

二、シナリオ

【護国寺駅】（ナレーターと主演は細井眞一生）

地下鉄有楽町線、護国寺駅の階段を二段おきに駆け上がると、地上。少年マガジンでおなじみ、講談社。

新案内内に見とれていると遅刻します。（あつという顔の丸山）

そのまま護国寺を背に、江戸川橋方向へひたすら歩きます。

よたつていると遅刻します。（よたつている六川）

広い大通りを、ただひたすら進むこと3〜4分。

歯医者さんのところで曲がります。（ニツと笑って指さす小林祐と古田）

坂が待っています。

「僕が坂井です」（出演は内海）

最後の難所です。ここで躊躇していると遅刻します。

こうして成長していきます。

こうしてやせます。

(みんな縦のエグザイルのように。高2↑中1)

上りは辛い、行きは大変、くだりは楽チン、帰りは気楽。

まるで人生。(反対になると笑顔の花が咲く)

上がった坂のその先は、右手にカテドラル教会。

しめて7〜8分、坂の上の獨協、

僕たちの獨協中学・高等学校です。

他にも目白から、あるいは副都心線の雑司ヶ谷駅方面から、歩いたり、バスに乗ったりという手もあります。

目印は「カテドラル教会」、僕たちの獨協中学・高等学校です。

江戸川橋駅 (ナレーターと主演は古田匠)

地下鉄有楽町線、江戸川橋駅の階段を二段おきに駆け上がると、地上。

桜の名所、春は神田川にそれはそれはみごとなしだれ桜の嵐、新江戸川公園。

花に見とれていると遅刻します。(ポッカーンという顔の丸山)

交番を目の端に、そのまま護国寺方向へひたすら歩きます。

迷っていると遅刻します。(キョロキョロしている六川)

ただひたすら進むこと3〜4分。

最初の信号で左に曲がります。(ニツと笑って指さす細井と小林祐坂が待っています。)

「オレが坂井だ」(出演は内海)

最後の難所です。ここで躊躇していると遅刻します。

こうして成長していきます。

こうしてやせます。

(みんな縦のエグザイルのように。高2↑中1)

上りは辛い、行きは大変、くだりは楽チン、帰りは気楽。

まるで人生。(反対になると笑顔の花が咲く)

上がった坂のその先は、左手に椿山荘。

しめておよそ10分、坂の上の獨協、

僕たちの獨協中学・高等学校です。

目印は「椿山荘」、僕たちの獨協中学・高等学校です。

一同「ここが、僕たちの獨協中学・高等学校です」

【解説】

スマホビデオ撮影のメインキャストは校舎に残し、高2〜中II数人で撮影。アフレコのナレーションも決まり、なかなかの出来に。11月の撮影から手直しを経て12月中旬よりインターネットで公開。評判上々、自分(と演劇部全体)の中では椿山荘のリベンジを果たした気分になった。

出演者 丸山裕也(高2)、田中勇作(高2)、内海直希(高1)

六川文裕(高1)、細井眞一生(中II)、古田 匠(中II)

小林 祐(中II)

第三章 演劇部の紹介

【普段の紹介】

演劇部で取材を受ける場合の基本知識である。

獨協高校の紹介と演劇部の歴史

今年、創立131年を迎える中高一貫の男子校。学校は1883年創立。当初は、ドイツ学協会学校という名称であった。全校生徒約1200人。中学生からドイツ語も教えるという珍しいカリキュラムを持っている。総合大学、医科大学も同じ学校法人にある。以前、演劇部はあったようであるが休眠状態にあった。現顧問(柳本)が赴任して、1985年復活。以降の主な成果は次のとおりである。

1988年 東京私立中学・高等学校演劇発表会(TOKYOドラマフェスタの前身)
初出場

1991年 東京都高校演劇大会最優秀賞・創作脚本賞受賞

以後、東京都大会には、1993、98、99、2005年にも出場

1992年 全国高校演劇大会(沖縄) 出場・優良賞受賞

1993年 俳優座劇場はいすくうるドラマすぺしやる出場

以後、2014年まで17回出場

1994年 高校演劇サマーフェスティバル(スペースゼロ) 出場

以後、サマーフェスティバルには4回出場

2000年 TOKYOドラマフェスタ優秀賞受賞(以後、2004年を除きすべて出場中)

全国大会優秀校東京公演(国立劇場) 特別出演

2006年 TOKYOドラマフェスタ生徒審査員賞受賞

2007年 高校演劇サマーフェスティバル出場(シアター1010)

日韓友好TOKYOドラマフェスタ優秀賞・世田谷パパ

リックシアター友の会賞受賞

2008年 全国青年大会に高校演劇として初の特別出演

日韓友好TOKYOドラマフェスタ優秀賞受賞

2009年 日韓友好TOKYOドラマフェスタ優秀賞受賞

韓国にて「日韓青少年演劇祭」に出演(ソウル市・ク

ロ芸術劇場)

2014年 日韓友好TOKYOドラマフェスタ特別賞・生徒審査

員賞受賞

(2009年 韓国での公演用に執筆したものに加筆)

第四章 演劇公演の惹句

客が来てなんぼの世界。毎回の公演には気を遣う。大会ではよく「上演校からのメッセージ」の欄が設けられる。200字程度のアピールである。ところが、どの学校も真面目というかなんというか、もどかしい思いのすることは少なくない。「こんにちは、○○高校です。今回、上演するのは○○です。(そしてあらすじの紹介)……○○して頑張りました。よろしくお願いします」。ワンパターンである。観ようと

いう食指は動かない。真面目の上になんらかの接頭辞がつくようである。これではよくない。こちらはその時、最善の言葉を紡ごうとする。少しでも客が来てくれたら。そして、演劇は言葉中心の芸術であり、短い言葉に心を砕く。

そういうわけで、今世紀に入ってから惹句(宣伝文句)について、その一端を並べておきたい。

『怪人2001面相』(拙作)

あはっぴー・にゅー・せんちゅりー。ついに始まってしまいました、新春恒例ギャグ大爆裂、叫び・走り・踊りの嵐。中に織りこまれた血と汗と涙……。どヶチ名探偵とコバナシ少年率いる少年探偵団は今日も忙しく、迷い猫探しから美術品の盗難事件、それに道ばたに落ちていた小銭拾いでいっぱいいっぱいです。その横を通り過ぎる黒い影。その正体とは!? 獨協が贈る今世紀一発目の超下級ギャグ・スペクタクル。ご期待ください。

(2001年1月 TOKYOドラマフェスタ全体チラシ)

『ブンボーグ006センス』(拙作)

ついにやってまいりました輝ける2002年。(どこがだよ!) 上から読んでも下から読んでも同じ2002、なんとも丸っこい年を待っていました。(こじつけかよ!) それは、サッカーボールに似てるからです。(んなアホな!) ワールドカップには出られない僕たちですが、(あたりまえだろ!) 世田谷パブリックシアターという、僕たちの『W杯』で思いっきりフェイントをかけたと思います。(意味

あんのかよ!) 今年もよろしく!(頼みます!)

(2002年1月 TOKYOドラマフェスタ全体チラシ)

『帰ってきたタイム軍人』(笠原正彰・作)

あけましておめでとうございます。自分は部長の笠原と言います。顔が純アジアふうなので、よくベトナム人と間違われます。うんざりです。こないだも道を歩いていたら、強制送還するぞ、と警察官に脅されました。油断もスキもあつたもんじゃありません。今回の戯曲も、必死で書いた台本は日本語扱いされませんでした。たまつたもんじゃありません。……さて、題名です。普通、『帰ってきた』というとPART2みたいですが、何かの続編ではありません。僕の台本はオリジナルのONLY ONEです。そして新春恒例『初笑い! 新春ネタ合戦!』は本校の伝統です。今年もどうぞよろしく!

(2003年1月 TOKYOドラマフェスタ全体チラシ)

『臨界点のジェットボーイ』(拙作)

臨界点……。それは、物質が別のものになる境目。久志はドッキリ高校2年。面白おかしくもない男子校。毎日の無意味な生活。無意味なタレ目。5年前の想い出。……そんな日常を打破するときにやってきた。ドッキリ高校VS秀才学園。2科VS4科。鉄パイプVS刀。腹話術師VS人形。過去VS未来。友情VS妥協。タレ目VS流し目。いまだはないいつかVSここではないどこか……。AND MORE!

(2003年8月 高校演劇サマーフェスティバル チラシ)

『パイレーツ オブ カウボーイ』(福島真・作)

ちつす。福島つす。中3つす。14歳つす。戯曲書くのは初めてつす。いつもの獨協ティストとは違うつす。事件つす。殺しつす。かなり不吉つす。体にいいのはお酢つす。満員電車で人が押すつす。しよせんこの世はメスとオスつす。すつすつすと小池B子とC子が歩くつす。おつとこれはかなり内輪つす。そーゆーワケつす。不真面目なところはいつもの獨協つす。でもつす、ちよつと違うつす。おつとつす、書いてたらす、息がつす、苦しくなつてきたつす。……すー。

(2004年1月 TOKYOドラマフェスタ全体チラシ)

『ギリギリ鬼ギリ五面楚歌』(宇都宮成典大聖孫悟QOO 作)

こんにちは！ 作者の宇都宮成典です。「しげのり」です。「せいいてん」ではありません。「成典大聖孫悟QOO」ってのは、じつは、なんとペンネームです。キャハハ。今回は僕が台本を書くことになりました。キャハ。台本を書くのは初めてだったので、エスカップを飲んで気合いを入れて書きました。やつぱ燃えたいときはコレです。よつしや。さて、ついにやつてきました中学私学大会！ 中学生だけです。高校生はいません。中学パワーで吹っ飛ばします！ 暴れます！ 中学一年生も新しいです！ 筋肉です！ お楽しみに！

(2004年6月 中学私学大会全体チラシ)

『加工貿易都市東京よさらば』(森川祐介・作)

こんばんは、作者の森川です。時期は少し早いのですが、僕は趣味で都内の心霊スポットによく行きます。雑誌などで「生半可な気持ち

で行くと崇られる」と書かれますが、実はアレは本当です。僕なんかしょっちゅう崇りにあつて困つてます(僕が悪いのですが)。皆さんも、夏の花と心霊スポットは危険なので気をつけてください。この作品『加工貿易都市東京よさらば』は僕の実体験1割と若さ99割で書きました。生半可な気持ちで観ても崇られないのでご安心を。

(2005年6月 中学私学大会全体チラシ 作者 森川)

『スクール・ウォーカーズ〜地獄の鉄拳祭』(宇都宮成典・作)

恒例★新春ネタ合戦。「青春アミーゴ」をかけるぜ、OK、RID E ON! 風雲うずまき、暴力が支配するハイスクール。そこはまるで火山高。(♪地〜元じゃ負ッけ知らず〜) 暗躍する韓流スター。守りを固めるラテン魂。秘密の鉄拳祭に、ついにあの男が立ち上がる。(♪地〜元じゃ負ッけ知らず〜) そしてまたすぐ座つた。座るやいなやおたけびをあげる。(♪い〜たいぜ〜親知らず〜) 名前は北関東ギョーザ天国、住まいは練馬高野台、体は子供マッチョ、宇都宮しげのり。ゼイ肉をこそぎ落とし、筋肉でつづつた血の台本、いやネタ帳。今年も飛ばすぜ、乞うご期待！

(2006年1月 TOKYOドラマフェスタ全体チラシ)

『突撃！ 333レッドタワー』(演劇部・作)

マイケル・ジャクソン来日！ 本校の斜め前には、フォーシーズンズホテルがあります。外国からのタレント連中の定宿となっている超高級外資系ホテル。先日、お忍びでマイケルが宿泊しているとの噂が！ 追っかけまで、いやがります。可愛い中一を守らなくては！

あの事件はいつたいたったのでしょうか。疑問に思っていた僕は、警備員や「追っかけ」のギャラリーがいる外壁フェンス越しに「ポー！」と叫んでみました。すると、ホテルの中からも「ポー！」。ざわつくギャラリー。きつとマイケルのアンサー。ポーで会話しました。「ポー」（するな）「ポー？」（何を？）「ポポー」（あれだよ）「ポー……」（分かった）。以上、作者の実話でした。

（2006年6月 中学私学大会全体チラシ）

『ああでもない、こうでもない』THIS ISN'T, THAT ISN'T!』

（長谷川雄規・作）

バッキューン！ あなたのハートをワシづかみ。今年も飛ばすぜ、獨協演劇。今年も春から「演技」がいいね。そして、来ました、ついに日韓友好。だから準備したのは「獨協版☆電車男」（なんでじゃ）。男子校でできんのか愛の話。でも、あなたのソウルと私のソウルがドッキング。宇宙の果てまでフライング。もひとつおまけにセッティング。こんなINGな僕たちですが、くれぐれもNGにならないように頑張ります。今年も、新春早々飛ばしまくります。いい年になあれ2007！（2007年1月 TOKYOドラマフェスタ全体チラシ）

『PLANET DANCE』（栄森一樹・作）

花粉はとても恐ろしい生き物です。僕の最大の恋敵です。冬……さむッ！ と思っていいたらもう春です。みなさんはいかがお過ごしでしょうか。僕は飛びます。体中の毛穴という毛穴からガスを出して飛びます。……ごめんなさい。飛ばません。翼をください。さて、今回

のお芝居『PLANET DANCE』。別にPLANETがDANCEするわけでも、DANCEがPLANETするわけでもありません。みなさまがつい踊ってしまうような、そんな芝居になれば幸いです。（作者 栄森・2010年3月 俳優座劇場 全体パンフ）

『WHAT TIME IS IT NOW?』（相原孝太郎・作）

突然ですが、皆さんは昔に戻ってやり直したいことはありませんか？「あの時こうしておけばよかった！」なんて……。今回は、主人公が過去にタイムスリップ！そして未来を変えていくお話です。しかし、それだけでは終わりません。テロリスト、原住民、世紀末覇者、そして……スカイツリー？さまざまな事件が交錯する超次元ドタバタ復讐劇。お楽しみに！

（2010年7月 中学私学大会全体パンフ 作者 相原）

『浜辺のぶるうす』（藤井智矩・作）

春ですねえ。僕の嫌いな季節です。希望に満ちた子供たちを見ると人生の厳しさを教えてやりたくなくなります。花粉も大嫌いだよ。そのあとに来る夏も嫌いですね。青春？夏休み効果？男子校の俺たちにはなんの関係もねーよ！……すみません。取り乱しました。僕の名前は秋元です。でも秋はキライです。美味しいものが多すぎて太っちゃいますよ（笑）。さて、この物語の舞台は冬です。冬もキライです。そんな僕が精一杯好きになれるようにつくりました。過ぎたばかりの季節の、あの緊張感を感じていただけたら……。冬の浜辺にブルースハーブが高鳴ります。そして——！（演出 秋元潤・2011年3

月俳優座劇場 全体チラシ。しかし東日本大震災により出場は中止)

『ギンコー☆クライシス』(守田立吾・りゅうご・作)

夏ー!汗ーっ!あぢーっ!た、たすけてくれーっ!ただでさえ暑いのに、ギンコー!クライシスー!うっとうしー!うざーっ!クライシスー!意味わかんないで使ってるー!「暗い」「死す」!たぶんちがうー!きつと、逆ー!「明るい」「生きのびる」!たぶんそんな話!自分でもー!わかってないー!現在ー!必死こいてー!製作中ー!乞うご期待ー!われわれ自身もー!楽しみー!楽しみなのはー!夏休みー!海に山にゴー!舞台おたりたらゴー!(2011年7月 中学私学大会全体パンフ)

『暁のジェットボーイ』(拙作)

どうも。最近、クシャミが止まらない、演出の中村です。もちろんクシャミを50回したら通信簿を親に見せなくても大丈夫な力とか、通信簿をこの世から抹殺できる力とか、通信簿をビリビリに破ることのできる勇気など手に入るなら、喜んで「ハックション!」しますが、いかんせんこの世は冷たいです。自分の鼻にイライラするばかり。やはり原因は春。こいつがいけないのですね。でも、春。六本木に来られる春。僕はこの季節がいちばんスキでたまらないのです。(演出・中村健太郎・2012年3月俳優座劇場全体パンフ)

『ゴンザレス』(拙作)

ゴンザレス。巨人の、ではない。WBAのフライ級チャンピオンでもない。中米の、手の甲に剛毛の生えた俳優でもない。あ、ちなみに最

初の巨人というのは『進撃の巨人』の巨人でなく、野球の巨人である。でも巨人のピッチャーのゴンザレスではない。ゴンザレス。それは何か。謎だ。ひとことだけ言っておこう。硬くてやわらかい。それがゴンザレス。それがゴから始まる5文字の片仮名。ゴンザレス。

(2012年9月~10月 文化祭パンフ、地区大会チラシ)

『セイバー・イン・ザ・フューチャー』(加藤雅也・作)

獨協演劇部です。もう4月ですね。早いなあ。時間が経つのは。「よし、これから演劇部で頑張るぞ!」と思っていた中一の頃がもう三年前なんです。大学受験なるものが迫っているらしく、将来が不安です。そうそう、今回のテーマはDREAM。夢です! やりたいことがたくさんあって、涙を呑んでお蔵入りになったことが山ほどあります。僕の4年間をその心で感じちゃってください。(2013年4月 俳優座劇場全体パンフ 作者 加藤雅也)

『はなのこな——我、汝を殲滅す』(拙作)

「いちめんのなのはな、いちめんのなのはな……」このようにえんえんと続く、山村暮鳥の詩がある。それとは全く関係ない、こともない。あいつはきみのことが好きなのに、どうしてきみは拒絶するのだろうか。愛している、はずがない。どうやって人は分り合えるのだろうか。人類に平和ってやつは訪れるのか。すべての謎に答えを示そう。いま、ここにこころをこめて贈る、乾坤一擲、男の芝居、「はなのこな」

(2013年9月 文化祭パンフ、地区大会チラシ)

『荒野と風と大空と』（田中勇作・作）

おはこんばんにちは。獨協中学高等学校です！昔はマカロニグラタンよく食べてたなあ。中に入ってるエビ出したりして。え？なんでマカロニかかって？なんたって今回の芝居はマカロニウエスタンではなく西部劇。しかしなんでマカロニウエスタンなんて言うんでしょうね。それはさておき、この芝居、毎日が命懸けのような荒野の町で巻き起こる因果応報的ガンアクション！アウト・オブ・アモーは死を意味する、まるでこの世のアビ・インフェルノ・地獄！是非ご覧下さい！発芽米！（2014年4月 俳優座劇場全体パンフ 文章は内海直希・加藤雅也の合作）

【解説】

生徒に書かせたものも常に私のほうで確認する。それほどこの「チラシ」や「パンフ」に載せる文章は大切である。広告・宣伝ということとていえば、演劇には本当にその機会が少ない。いつも気にしているのは「気の利いたタイトル」と「短く鮮烈なコピー」である。予告編もキラー・ショットも用意できないだけに気を遣う。そしてなるべく多くの観客を前に、しっかりとした芝居を上演したいと願っている。

【終わりに】

今年に入ってから東宝東和などの宣伝をまとめた『映画宣伝ミラクルワールド』（斉藤守彦）という回想録を読んだ。宣伝によって当たるも外れるも紙一重。一喜一憂せざるをえない。法則性なく、奥深い。実に不可解。時に不条理。だからこそ興味はつきない。チラシ収集と

いう年甲斐のない趣味も継続中である。広告・宣伝の世界の面白さ・不可思議さについて、まだまだ追究していきたい。

130周年記念祝賀会「坂の上の獨協」 IN 椿山荘



オープニング



「フィロソフィー？」



「そうか、哲か」



終演後のインタビュー

of TESOL, but my new interest in extensive reading for language learning revealed a strong link between TESOL and literature. I suspect I will keep walking back and forth between these two fields, just as characters in Murakami's novels drift between two worlds.

Note

All citations in this paper come from:

Murakami, H. (2011) *1Q84 Book one, book two and book three*. Translated by Robin, J. & Gabriel, P. (2011) Harvill Secker: London

村上春樹 (2011) 『1Q84 (1):Book 1 <4月-6月> 前編』新潮文庫

村上春樹 (2011) 『1Q84 (2):Book 1 <4月-6月> 後編』新潮文庫

村上春樹 (2011) 『1Q84 (3):Book 2 <7月-9月> 前編』新潮文庫

村上春樹 (2011) 『1Q84 (4):Book 2 <7月-9月> 後編』新潮文庫

村上春樹 (2011) 『1Q84 (5):Book 3 <10月-12月> 前編』新潮文庫

村上春樹 (2011) 『1Q84 (6):Book 3 <10月-12月> 後編』新潮文庫

References:

藤崎央嗣 (2008) 『『リアリティ』のありか — 日本文学とポップ・アートが会うとき』宇佐美毅・千田洋幸 (編) 『村上春樹と1980年代』おうふう

Goosen T. (2013) Haruki Murakami abroad. *Unicorn English communication I* 文英堂

Jarvis, S., & Pavlenko, A., (2008) *Crosslinguistic influence in language and cognition*. New York: Routledge.

Kawabe, R. (2013) Language, thought, and culture — Brief insight into their relations — 獨協中学校・高等学校研究紀要 27, 23-25.

村上春樹 (1982) 『羊をめぐる冒険 (上)-(下)』講談社

村上春樹 (1987) 『ノルウェーの森 (上)-(下)』講談社

村上春樹 (2002) 『海辺のカフカ (上)-(下)』新潮社

Nitobe, I. (1900) *Bushido*. Reprinted in 2004, Tokyo: Tuttle.

Powers, P. (2006) The global distributed self-monitoring subterranean neurological soul-sharing picture show. 『新潮』2006年5月号

榎哲 (2013) 「言語間の影響と転移」JACET SLA 研究会編 『第二言語習得と英語科教育法』(pp.52-64) 開拓社

Segal, E. (1992) *Love Story*, Tokyo: Kodansha.

柴田元幸、沼野充義、藤井省三、四方田犬彦 (編) 『A Wild Haruki Chase: 世界は村上春樹をどう読むか』文芸春秋

Whyatt, B. (2010) Bilingual language control in translation tasks: A TAP study into mental effort management by inexperienced translators. J., Arabski A. Wojtaszek (Eds.) *Neurolinguistic and psycholinguistic perspectives on SLA*. (pp79-92). Bristol, UK: Multilingual Matters.

芳川 泰久、西脇 雅彦 (2013) 『村上春樹読める比喩辞典』ミネルヴァ書房

「センセイでショウセツを書いている」とふかえりは言った。どうやら天吾に向かって質問をしているようだ。疑問符をつけずに質問するのが、彼女の語法の特徴の一つであるらしい。

(1-P109)

“You’re a teacher and a writer,” Fuka-Eri said. She seemed to be asking Tengo a question. Apparently, asking questions without question marks was another characteristic of her speech. (P44)

In addition, many translators point out that there is a sense of rhythm in Murakami’s Japanese text. The English translators tried to recreate the rhythm with frequent use of commas and short clauses with simple structure, as shown in all citations above.

Finally, it should be noted that Murakami’s novels are translated into many languages besides English and the issues involved in translations vary from language to language. No matter what language we are reading in, a cross-linguistic analysis of translation is fascinating in the view of foreign language learning.

VI Conclusion

In this paper, I presented my analysis of the factors behind Murakami’s popularity. His references to pop culture and brand names helped, but what was really notable was that Murakami went deep in people’s minds and dealt with global issues. His view of relativity manifested itself on the boundaries between two worlds: reality and imagination, life and death, and good and evil. His message to readers in today’s volatile world was that we need to accept that everything is relative. This is what makes this book universally appealing in the world of globalization.

Nevertheless, Murakami is truly representing a new generation of Japanese literature, although his novels are devoid of the exotic beauty of Japan with no references to things like geisha or samurai. The beauty he depicts is that of today’s Japan abundant with international pop culture, where Japanese urbanites drink Jack Daniels, listen to the Beatles, read Chekhov and talk about Audrey Hepburn. His novels are full of loan words and his language and perception does not seem genuinely Japanese. At the same time, however, he represents the Japanese baby boomers with a strong attachment to his native country. Murakami is a contemporary international writer with a firm Japanese heritage.

Translators did excellent work in getting the novel to go international despite all the challenges that arose from the linguistic issues such as similes, onomatopoeia, and grammatical differences. Translating a novel is as challenging a task as writing it, or perhaps more. Studying what translators do to overcome these linguistic gaps is worthwhile for learning and teaching a foreign language.

Finally, I have to admit this study is far from complete. I confess I am not a big fan of Murakami and my knowledge is very limited. Also until recently I had limited myself in the field

千葉県市川市で生まれ育った。(1・P53)

He was born in the city of Ichikawa in nearby Chiba Prefecture. (P20)

Sometimes additional information is much longer when something unfamiliar is involved in the story as in the next two examples.

まさに盲目の琵琶法師の語りに耳を傾けているような趣があった。(2・P238)

Tengo felt as though he were hearing it the traditional way, chanted by a blind priest accompanying himself on the lute. (P256)

そういう日々が単調な田植えの囃子歌のように繰り返された。(5・P127)

One day followed the next like the monotonous rhythm of the work songs farmers sing as they plant their rice paddies. (P646)

「琵琶法師」 is a historical profession of the medieval times in Japan. 「田植えの囃子歌」 is also a thing of the past in Japan now that farming is largely automatized. In fact, there is more to 「琵琶法師」 and 「田植えの囃子歌」 than the additional information provided by the translator. The lute the priest played was a traditional instrument that made a melancholic sound. The priest had such a spiritual way of telling stories and playing music that they got the audience to listen really intently. The point here was that Tengo was so mesmerized by the way the story was told that he felt as if he had been taken to a spiritual world. Work songs farmers (used to) sing helped synchronize their work. Since a large number of farmers worked together to plant the same rice paddy, it required good coordination of their movements. So the work song had a slow and steady rhythm with a rustic melody, and this expression was the best fit to describe the Tengo's monotonous life in a rural town.

A translator's challenge lies in deciding how much additional information he should provide. Readers overseas may not fully understand the cultural background merely by reading this English text, but adding too much information would spoil the beauty of the original text. A translator may open the door to the story for readers but it is up to the readers to explore the culturally unfamiliar world of literature. The translator has to respect this freedom of the readers while keeping additional information to a minimum.

V-5. Other Issues.

Japanese is a unique language with three ways of transcription: kanji, hiragana and katakana. Murakami effectively used the phonetic features of hiragana and katakana to express the awkward speech by Fuka-Eri, who sometimes talked without understanding the meaning (Kawabe, 2013). To put Fuka Eri's speech into another language is a big challenge but the English translators overcame it by creating short sentences lacking punctuation.

his own judgment as to whether he should use ‘moon’ or ‘moons’. Here he decided that it was the singular form Aomame used because she did not want Tamaru to think that she was insane. In the original text in Japanese, Murakami intentionally made it vague how many moons Tamaru saw in the sky, but the English rule forced the translator to make a judgment.

「ねえ、タマルさん、最近月を見たことある？」と青豆は尋ねた。

「月？」とタマルは言った。「空に浮かんでいる月のことかな」

「そう」

「とくに意識してみたという記憶はここのところない。月がどうかしたのか？」(3-P139)

Aomame asked if he had seen the moon lately.

“The moon?” Tamaru asked. “You mean the moon up in the sky?”

“Yes, the moon.”

“I can’t say I recall consciously looking at it recently. Is something going on with the moon?”

(P212)

V-3-D Human and Nonhuman Distinction.

English grammar distinguishes human nouns and nonhuman nouns. For the former *he* or *she* is used as a pronoun while for the latter *it* is used. When an animal is usually referred to, the pronoun to be used is usually *it*, but sometimes an animal can assume a human entity, especially when they are pets and considered to be man’s companions. This is where a translator’s judgment is involved.

However, below is where the translator was not sure whether he should use *he* or *it* when he referred to a cat, which caused him to make an error. He first used *he* then switched to *it* and *its*.

そのあとには一匹の縞柄の猫がやってきた。このあたりで飼われている猫らしく、首にノミ取りの首輪をつけていた。見かけたことのない猫だ。ネコは枯れた花壇の中に入って小便をし、小便を終えるとその匂いを嗅いだ。何かが気に入らないらしく、いかにも面白くなさそうに髭をぴくぴくさせた。そして尻尾をぐいと立てたまま建物の裏手に姿を消した。(6-P110-111)

Next it was a striped cat’s turn. He had on a flea collar and probably belonged to a neighbor. Ushikawa had never seen the cat before. The cat peed in the dried-up flower bed, sniffed the result, and—apparently displeased with what it found—twitched its whiskers, as if it were bored. Tail up, it disappeared behind the building. (P805)

V-4 Translator’s Additional Information.

It takes cultural background knowledge to understand a story. A translator sometimes provides additional information for the sake of readers. In the example below, the translator inserted the word “nearby” to complement the original text probably because he thought that such geographical information was worth mentioning.

「でも、うまく眠れるかな。こんなにも雷が鳴っているし、まだ九時過ぎだし」と天語が心許なげに言った。(4-P47)

“We’ll go to the cat town again,” Fuka-Eri said. “So we have to sleep.”

Do you think we can sleep with all this thunder going? And it’s barely past nine,” Tengen said anxiously. (P477)

Fuka-Eri, suffering from dyslexia, often uttered extraordinary sentences lacking necessary information. Here it was vague who it was that “will go to the cat town” and that “can sleep”. This was where this story was interesting with her awkward speech adding to Tengen’s confusion. Yet, if her lines were to be put into English, the translator had to clarify the subject of each sentence. He used his own judgment and decided the subject was “we,” although Fuka-Eri could have meant “you” or “I”.

V-3-B Tense

English has strict rules about tense. When a writer’s focus is on the past, he or she has to use the past tense consistently. The tense rules in Japanese, on the other hand, are less strict, allowing writers to move from one tense to another flexibly. One case in point is a scene where Aomame expressed her concern about the rubber plant she had left in the apartment.

しかし今のところ彼女に思い出せるのは、アパートの部屋に置いてきたゴムの木だけだった。それは今どこにあるのだろう。タマルは電話で約束したように、あの鉢植えの面倒を見てくれているのだろうか?大丈夫、心配することはない、と青豆は自分に言い聞かせる。(4-P217)

All she could bring back at the moment, however, was the potted rubber plant she had left in her apartment. Where could it be now? Was Tamaru looking after it as he had promised? Of course. *There’s nothing to worry about*, Aomame told herself. (P551)

While in the Japanese text, the tense suddenly shifted into present, in English, the translator was consistent with the past tense following the strict rule of the language. He finally broke the rule in the part *There’s nothing to worry about* to convey the sense of Aomame’s thinking in the moment. He used italicized font to signal the shift in focus of tense.

V-3-C Singular-Plural Distinction

English clearly distinguishes singular nouns from plural while Japanese does not. In *1Q84*, the main characters were disturbed by the site of two moons in the sky. They were so dismayed that they even suspected that everyone else in this strange world could take the two moons for granted. In the end, the three characters were too afraid to discuss how many moons they saw in the sky in the fear that they could appear lunatic. In Japanese, they could talk about the moons without clarifying how many they saw because there is no distinction between *moon* and *moons*.

Nevertheless, when translating the following scene into English, the translator had to use

The Japanese expression 「天と地ほど」, literally meaning “like the sky and land,” is used when two things are compared and one is far superior to the other. This is a humorous scene where Komatsu says that Tengo pales in comparison with Fuka-Eri when it comes to drawing media’s attention and Tengo grudgingly agrees. Instead of using the literal translation, the translator expressed Tengo’s sarcastic tone using two simple words “Way more.”

V-2 Onomatopoeia

Japanese is said to be rich in onomatopoeia, which makes it difficult to translate into another language. In the large volume of *IQ84*, however, instances of onomatopoeia are rather few. It seems that Murakami, fully aware of this issue, intentionally avoided using onomatopoeic expressions. Some of the exceptions would be those below.

● <u>かしゅん</u> という大きな音を立てて (3-P92)	● with a loud <u>click</u> (P349)
● <u>ことん</u> という乾いた音を立てて (3-P92)	● with a dry <u>thump</u> . (P350)
● いつもはみんなで <u>わいわい</u> 言い合いながらご飯を食べている (2-P80)	● I usually eat in a <u>big, noisy</u> crowd. (P186)
● 身体のほうがそれなりに反応しちゃうわけ。彼に抱かれないって <u>びりびり</u> 思う。 (2-P94)	● My body always reacts. It wants him so <u>badly!</u> (P192)
● 空気は <u>どろり</u> とした状態になっている。 (1-P38)	● the air (was) <u>dense liquid</u> . (P14)

It is really amazing how the translators made the English text rich in onomatopoeia. The translations above may look simple but it is notable how much ingenuity the translators put here. While the English equivalents of the Japanese onomatopoeias look natural and right, they vary in parts of speech: a single noun like *click* or *thump*, an adjective *noisy*, or an adverb *badly*, or an adjective and noun phrase *dense liquid*.

V-3 Grammar

Due to the structural differences between two languages, translators have to use their own interpretations of the information in the original text before they put it into another language. Japanese and English differ in rules about subject omission, tense or singular-plural distinction.

V-3-A Subject Omission

The Japanese language permits subject omission while English generally does not. This difference sometimes makes translation difficult. Let us take a look at a scene where Tengo is welcomed by Fuka-Eri after he has come back from the cat town on a stormy day.

「もういちどネコのまちにいく」とふかえりは言った。「だからねむらなくてはならない」

Tricking them is as easy as twisting a baby's arm. (P244)

Translators' challenges arise when the meaning of language specific similes are not straightforward. Seeing how they are translated is really amazing. In the example below, 鉄人28号, a Japanese cartoon character in the 60's, was translated into another hero Superman, an American equivalent.

「もちろん手はある程度痛みますよ。わたくしは鉄人28号じゃありませんからね。」(5-P207)
“Of course my hand does hurt. I'm not Superman, after all.” (P679)

Here is another interesting case.

「基本的には不動産業だよ。ああ、要するに私らと同業だ。とはいってもやっていることは月とスッポン、ロールスロイスとちゃりんこくらい違う。」(5-P99)
“Basically he's in real estate. The same as me. But difference between us is chalk and cheese. Like a Rolls-Royce and an old bicycle.” (P633)

The expression 「月とスッポン」 is a set phrase in Japanese referring to a big difference between two items in the same category. In this case, someone owning a huge conglomerate is much greater than a man running a small real estate agency. While its literal translation would be “the moon and a soft shelled turtle”, the translator used a conventional English expression indicating a huge difference “chalk and cheese.” The second simile 「ロールスロイスとちゃりんこ」 is Murakami's original. The word 「ちゃりんこ」 is a slang word referring to a bicycle, presumably coming from the sound *charinko* that a cheap bike makes as someone pedals it. It may be for this reason that the translator inserted the word, “old”.

Yet, what is most amazing is the case below, where the translator effectively used the contextual information to put a Japanese specific phrase into simple English. Below is a conversation between Komatsu and Tengu.

「・・・十七歳の美少女、それだけでもかなりの話題にはなるだろう。こう言っちゃなんだが、たとえば冬眠明けの熊みたいな見かけの、三十歳の予備校数学教師が新人賞を取るのとは、ニュース・バリューが違う。」

「天と地ほど」と天吾は言った。(2-P110)

“... A pretty seventeen-year-old wins: that alone will cause a sensation. Don't take this the wrong way, but that has a lot more news value than if the new writer's prize had gone to some thirty-year old cram school teacher who looks like a bear out of hibernation”

“Way more,” Tengu said. (P200)

IV-3 Japanese Society

However, what really makes this story Japanese is the way it reflects Japanese society. Two occupations mentioned in the novel are unique to Japan. Tengo's was a part time instructor at a prep school which provides extra instruction for teenagers preparing for school entrance examinations. This phenomenon is probably common in East Asia, but in many other parts of the world, where college admission processes are different, prep schools cannot be as big an industry as in Japan. In the United States, for example, where a student's school admission is not determined by a single test, the number of people attending prep schools are much smaller and they are often ridiculed as "preppies" (Segal, 1992). For the readers coming from such cultures where prep schools have a negative connotation, a popular prep school instructor like Tengo can hardly be conceivable.

Another occupation that is unique to Japan is NHK's subscription fee collector. NHK is a state-run broadcast station in Japan. Unlike other private stations, it is financed by monthly fees paid by those who own TVs. It is for this reason NHK hires a number of fee collectors visiting from door to door collecting the subscription fees. It is a tough job as they are often treated rudely, or even worse, involved in arguments with those who refuse to pay.

Although this profession may be unfamiliar to foreign readers, it played a significant role in *IQ84*. Murakami spent quite a few pages to describe what this job was like and what determination it took to get the work done. He even provided a historical background of NHK.

V. Issues Involved in Translation

Translation plays a significant role in world literature. It is a daunting task as it takes more than knowing two languages and it goes through a complex cognitive process (Whyatt, 2010). Translators have to have a deep understanding of not only text but also background information. They have to be aware of cross-linguistic differences and write in a natural text in another language without detracting from the beauty of the original text. In this section, I will analyze some issues involved in the translation of *IQ84*.

V-1 Similes

Murakami is known for his ubiquitous use of similes (芳川・西脇, 2013). Similes are often language specific. For example, some English similes utilize alliterations (ex. "as American as apple pie," "busy as a bee," "cool as a cucumber"). Some expressions are based on assumptions that are not necessarily universal, like "sleep like a log." Japanese common similes are also cultural like "gentle as Buddha" "scarier than an ogre." Such similes can be translated literally if their meanings are transparent. In the example below the simile was translated very simply with the phrase "as easy" added.

そのような人々を相手に詐欺を働くのは、赤子の手をひねるようなものです。(2-P211)

Also as in the following part, the concept that the clam is an animal that can keep a secret, in fact, is not as common in Japanese as in English.

“I know how to keep a secret. People say I must have been a clam in my previous life...”
(p337)

IV. Murakami as a Japanese Writer

So far I have discussed Murakami's nationality by pointing out his stateless or westernized styles. It should not be overlooked, however, that there are also many Japanese elements in Murakami's novels. The title *1Q84* itself is a play on words in Japanese with the number “9” pronounced “kew,” the same sound as the English letter “Q”. In this section, I will demonstrate Murakami's background as a Japanese writer.

IV-1 Recognition of Japanese History

A translator points out that Murakami is conscious about a dark side of Japanese history, especially the Second World War (柴田他, 2006). In *1Q84*, one of the characters, Tamaru grew up as a war orphan and he went through a tough childhood in Sakhalin and Hokkaido. Murakami himself, born in 1949, may be representing the boomer generation in Japan. In *1Q84* there is a brief description of anti-government movement that was wide spread among his generation in the 1960's.

IV-2 Proper Nouns

Another factor that makes Murakami Japanese is his use of proper nouns in Japan. The places mentioned in *1Q84* really exist around Tokyo. Aomame stepped into another world through a secret emergency exit on the Metropolitan Expressway between Sangenzaya and Ikejiri, which are real names familiar to Tokyoites. (In fact, this scene reminded me of *Harry Potter* taking the Hogwarts Express on platform 9 and 3/4 of Kings Cross Station, a very familiar place to Londoners.) Koenji, where Tengo lived, is known to be one of the ordinary residential areas in Tokyo. Ichikawa, where Aomame and Tengo grew up is located outside of Tokyo, which is another ordinary suburban city known to be a rather economical residential area. Chuorinkan, where Ushikawa used to live with his family is another suburban area on the other side of Tokyo known for its somehow affluent families. It takes a lot of familiarity with Tokyo to picture what these places are like, but to Tokyoites, these names sound so real that they would be drawn into the plot of the story. The pop singers mentioned in the scene where Tengo and three nurses were singing karaoke such as Inoue Yosui and the Candies are also real names in the show business that were quite popular in the 70's.

<ul style="list-style-type: none"> ● ソリッドな証拠 (5-P251) ● 電報文のような手紙 (5-P371) ● 修辭的な疑問 (5-P391) ● 既知感 (6-P130) 	<ul style="list-style-type: none"> ● solid proof (P699) ● this telegram-like letter, (P753) ● a rhetorical question. (P761) ● a sense of deva vu. (P813)
---	--

III-2-B Syntax

These sentences below seem to have been originally created in English then translated into Japanese. As is often the case with bilinguals, the second language can influence the native language, a phenomenon called reversed transfer (Jarvis & Pavlenko, 2008; 榊, 2013).

<ul style="list-style-type: none"> ● 気を付けても気をつけすぎることはない。 (3-P89) ● 積極的に関わり合いになるには、あまりにも疲れすぎていた。(4-P269) ● 牛河はあまりに牛河であり、(5-P323) ● 小松が出てくるまでに十二回のコールが必要だった。(5-P374) ● 君に多くのものを負っている。(6-P365) 	<ul style="list-style-type: none"> ● You can never be too careful with them. (P348) ● They were too tired to engage with her positively. (p575) ● Ushikawa was too Ushikawa-like, (p731-732) ● As always it took twelve times before Komatsu picked up. (P754) ● I owe you a lot. (P912)
--	---

III-2-C Concept

1Q84 was a strange world where there were two moons. The concepts associated with the moon vary from culture to culture. In Japan, the moon has been a world of fantasy, where a rabbit is pounding rice cake, an image that comes up when one stares at the dark pattern on the surface of the satellite. It is also where *Kaguyahime*, a beautiful imaginary princess in an ancient fantasy story, disappears into at the end of the story. In the western eyes, on the other hand, the moon is considered to be sending out disturbing power, sometimes associated with the image of werewolves. The English word *lunatic* is a case in point. One of the characters Yasuda Kyoko explained.

“Hey, Tengen, do you know the difference between the English words ‘lunatic’ and ‘insane’?” She asked.

“They are both adjectives describing mental abnormality. I’m not quite sure how they differ.”

“‘Insane’ probably means to have an innate mental problem, something that calls for professional treatment, while ‘lunatic’ means to have your sanity temporarily seized by the luna, which is ‘moon’ in Latin... In other words the moon can drive people crazy...” (P307)

“(Chekhov) himself might not have understood exactly why he went (to Sakhalin),” Tengo said. “Or maybe he didn’t really have a reason. He just suddenly felt like going—say, he was looking at the shape of Sakhalin Island on a map and the desire to go just bubbled up out of nowhere.... Chekhov felt uncomfortable living as a literary star in the city. He was fed up with the atmosphere of the literary world and was put off by the affections of other writers, who were mainly interested in tripping each other up. He was disgusted by the malicious critics of the day. His journey to Sakhalin may have been an act of pilgrimage designed to cleanse him of such literary impurities....The diseased part of the country became, so to speak, a physical part of him, which may have been the very thing he was looking for.” (P258-259)

Murakami expressed a similar sympathy toward Isak Denizens, when he cited a long part of her novel *Out of Africa*. Denizens also gave up her life in Europe and decided to live in Africa for the rest of her life.

Murakami’s references to foreign literature are by no means superficial. With his deep understating of mentalities, Murakami can serve as a cultural bridge, just like the erudite Nitobe did a century ago.

III-2 English-like Writing Style

Murakami has a strong interest in American literature and has translated Scott Fitzgerald or J. D. Salinger. As a result, the texts in his novels seem to have English-like styles, which is said to be one of the reasons some critiques on the Akutagawa Award Committee voted against him when he made a debut.

1Q84 is no exception in that it has English-like elements. Below are some instances of Murakami’s English-like writing style or his “English accent” in his Japanese text. They are at the word level, the syntax level, the discourse level, and the conceptual level. It should be noted, however, this analysis is nothing more than my subjective view and some native speakers of Japanese may disagree.

III-2-A Vocabulary

Murakami often uses loanwords from English. It is true the Japanese language is rich in loanwords mostly coming from English, but Murakami’s use of them seems extraordinary. Some loan words are used as they are, transcribed in katakana, while some of them are translated. Even if they are translated into Japanese equivalents, they clearly stand out from the rest of the Japanese text as they do not look as natural as in English. Below is a list of such instances with English translations on the right column.

he really wanted to do. Though a talented mathematician, he chose to be a part time prep school instructor after turning down a full time position at a university or a high school, pursuing his dream of becoming a writer. He even declined a lucrative offer of a big scholarship because he did not want to sacrifice his freedom. The beauty of *IQ84* lies in how people with strong willpower were surviving in this volatility. This is a source of psychological support for readers in today's world where there is hardly anything certain in the future. This should appeal to anyone regardless of his or her nationality.

III. Murakami as a Cultural Importer

In the previous section, I discussed what makes *IQ84* globally appealing in the thematic perspective. While it is true that readers around the world can enjoy Murakami without being aware of his nationality, there is evidence that he leans toward the Western World rather than being stateless. I will discuss this in terms of the influence from foreign literature and English-like expressions in his Japanese text.

III-1 Influence from Foreign Literature

In II-1-C, we saw two intellectuals Dostoevsky and Jung referred to in Leader's lines. In fact, Murakami is heavily influenced by foreign literature. Just as Nitobe attempted to convey the exotic notion of *Bushido* (1900) by making a lot of comparative analyses between Japan and the Western World, Murakami is making his novels familiar to readers overseas by citing many foreign pieces as in the examples below.

In college he had read *Macbeth* in English class, and somehow a few lines remained with him.

*By the pricking of my thumbs,
Something wicked this way comes,
Open, locks,
Whoever knocks!* (P659)

"Shakespeare said it best," Tamaru said quietly as he gazed at that lumpish, misshapen head. "Something along these lines: if we die today, we do not have to die tomorrow, so let us look to the best each other."

Was it from *Henry IV*, or maybe *Richard III*? Tamaru couldn't recall. (P873)

The most notable part, however, was a long citation from Chekhov's *Sakhalin*. Murakami expressed his admiration for Chekhov's way of living, his faith in his own instinct, and courage to pursue his own interest. Murakami had Tengu explain.

of engineering and medicine or shift in social values. Is cloning a promise for the future? Is there any alternative to nuclear energy? To what extent do old family values apply to today's world? Murakami seems to represent today's people's confusions by imposing questions rather than providing clear answers.

Perhaps, the smartest way to live in this volatile world is to follow Ushikawa, accepting that everything is relative.

(Ushikawa had) the talent to be skeptical about his own self. And he had to come to the recognition that most of what is generally considered the truth is entirely relative. Subject and object are not as distinct as most people think. If the boundary separating the two isn't clear to begin with, it is not such a difficult task to intentionally shift back and forth from one to the other. (P731)

II -2 Psychological Support Readers Feel in 1Q84

Readers, no matter where they are from, find peace in Murakami's novels. This has something to do with today's world characterized by uncertainty. Digital communication, in particular, is developing day by day with the emergence of smart phones or tablet terminals, making old skills obsolete and the future uncertain. The volatile economy can leave millions of people out of work tomorrow. The sense of lost people may be reflected in *1Q84*, where the characters felt lost in the strange world and did not know what to expect in the next moment.

Is there any alternative to civilization? Murakami described people who tried to diverge from the world of mass production and create a utopian village where they could live peacefully, engaged in organic farming. However, they ended up in factional conflict and turned into a violent group and their attempt to fight civilization was not successful. In fact, most of Murakami's novels are based on today's urban life and by no means does he deny civilization itself. Instead, in *1Q84*, he presented strong characters dealing with the volatility of civilization. For example, Ushikawa seemed to know how to survive in the flow of civilization.

(Ushikawa) had an innate sense of intuition, and his unique olfactory organ let him sniff out and distinguish all sorts of odors. He could physically feel, in his skin, how things were trading. Computers couldn't do this. This was the kind of ability that couldn't be quantified or systematized. Skillfully accessing a heavily guarded computer and extracting information was the job of the hacker. But deciding which information to extract, sifting through massive amounts of information to find what was useful, was something only a flesh-and-blood person could do. (P662-663)

Just like Ushikawa, the two other main characters were also consistent about who they were and what they wanted. Aomame, hired as a silent killer, took the lives of violent men who abused defenseless women. She was perfect and merciless in her work. Tengo, too, seemed to know what

and injustice also blurred. The description about Sakigake, a secretive religious group stationed in Yamanashi Prefecture must have reminded many Japanese readers of Aum Shinrikyo, a religious cult that committed a terrorist attack on the Tokyo Subway system in 1995. This cult also had huge compounds in Yamanashi prefecture. Sakigake's Leader's mysterious identity and enormous power over his followers were reminiscent of Aum's guru Shoko Asahara, who exercised brainwashing power over his believers and masterminded all their criminal acts. Murakami led readers to hate Sakigake's Leader and feel empathy with Aomame, who stood up against this evil man. Yet, as the story went on, they, along with Aomame, came to feel mystified by what the Leader was actually like. He knew Aomame was coming to kill him and he was ready, in a dignified way, to let her take his life.

This was the most puzzling part of this book. Who represented justice here? In fact, Murakami's novels often leave readers in bewilderment when it comes to the notion of what is right and what is wrong. For example, his bestselling book, *Norwegian wood*, ends with the main character having sex with a middle aged woman after his beloved girlfriend's death. This may be mindboggling to those readers expecting this story to be more straightforward and the description of love to be purer.

Murakami presented, somehow vaguely, his notion of good and evil, through the mouth of the Leader.

"In this world, there is no absolute good, no absolute evil," the man said. "Good and evil are not fixed, stabled entities but continuously trading places. A good may be transformed into an evil in the next second. And vice versa. Such was the way of the world that Dostoevsky depicted in *The Brothers Karamazov*. The most important thing is to maintain the balance between the constantly moving good and evil. If you lean too much in either direction, it becomes difficult to maintain actual morals. Indeed, balance itself is good". (P447)

"Where there is light, there must be shadow, where there is shadow, there must be light. There is no shadow without light and no light without shadow. Karl Jung said this about 'the shadow' in one of his books. It is as evil as we are positive.... the more desperately we try to be good and wonderful and perfect, the more the shadow develops a definite will to be black and evil and destructive. We do not know if the so-called Little People are good or evil. This is, in a sense, something that surpasses our understanding and our definitions. We have lived with them since long, long ago—from a time before good and evil even existed, when people's minds were still benighted." (P464)

This relative value of Murakami's about good and evil is one of the factors making his works readable across the globe. In today's world, there is no set value of justice. Which side is right in the conflict in Ukraine and other civil wars in the Islamic World? Who is responsible for the terrorist attacks? Furthermore, new ethical issues crop up one after another with advancements

liquid in the IV drip went into his body, and a tiny amount of urine oozed out the catheter. The only thing that revealed that he was alive was this silent, slow movement in and out. Occasionally a nurse would shave his beard with this electric razor and use a tiny pair of scissors with round-off tips to clip the white hairs growing out of his ears and nose. She would trim his eyebrows as well. Even though he was unconscious, these continued to grow. As he watched his father, Tengo started to have doubts about the difference between a person being alive and being dead. Maybe there really wasn't much of a difference to begin with, he thought. Maybe we just decided, for convenience's sake, to insist on a difference. (P618)

Murakami went even further and depicted Ushikawa's life-threatening experience when he was choked to the verge of death.

Now his windpipe was completely blocked. His lungs desperately struggled for oxygen, but none was to be found, and he felt his body and mind split apart. His body continued to writhe inside the sleeping bag, but his mind was dragged off into the heavy, gooey air. He suddenly had no feeling in his arms and legs. *Why?* His mind asked. *Why do I have to die in such an ugly place, in such an ugly way?* There was no answer. An undefined darkness from the ceiling enveloped everything. (P851-852)

In Murakami's view, life and death is paradoxical. Tengo's father on his deathbed looked livelier than he was in coma.

His father's face didn't look much different from when he was alive. Even up close, it didn't seem like he was dead. His color wasn't bad, and perhaps because someone had been kind enough to shave him, his chin and upper lip were strangely smooth. There didn't seem to be all the much difference from when he was alive, deeply asleep, except that now the feeding tubes and catheters were unnecessary. (P830)

Tengo's father looked even more active when his body was dressed in his work uniform in his coffin. In fact, while in coma, he had subconsciously been an active NHK fee collector, walking from apartment to apartment to demand subscription fees from the people inside. His alter ego got out of the sanatorium and actually went to Aomame and Ushikawa's apartments, persistently knocking on their doors. Indeed, Tengo's father's subconscious world overlapped other people's conscious world. Again this was where the boundary between life and death or consciousness and sub-consciousness became fuzzy.

II-1-C Good and Evil are Just Relative

While the characters went back and forth between two worlds, the boundary between justice

not it made sense or was logical. That was basically his way of thinking. Principals and logic didn't give birth to reality. Reality came first, and the principals and logic followed. So, he decided, he would have to begin by accepting reality: that there were two moons in the sky. (P845)

Walking on the boundary of reality and imagination coincides with a neurological phenomenon (Powers, 2006). A person's brain is subdivided into millions of modules that are interconnected to one another, and each responds both to his actual action and to his subconscious action. This often leads people to fall into a state where the boundary between reality and imagination becomes permeable.

Murakami described how consciousness and sub-consciousness interplayed in Aomame's mind.

Ever since she had gone into hiding, she had intentionally shut her thoughts out of her mind. Especially when she was on the balcony like this, gazing at the playground, especially on the slide, but she wasn't thinking of anything —no her mind might have been thinking of something, but this was mostly below the surface. What her mind was doing below the surface, she had no idea. At regular intervals something would float up, like sea turtles or porpoises poking their faces through the surface of the water to breathe. When that happened she knew that indeed she had been thinking of something up until then. Then her consciousness, lungs full of fresh oxygen, sank below the surface. It was gone again, and Aomame no longer thought of anything. She was a surveillance device, wrapped in a soft cocoon, her gaze absorbed the slide. (P817)

Many translators attending an international forum claim that this mindset of the characters is what most people today are experiencing (柴田他, 2006). The modern world is changing so fast in the waves of globalization and technological development that people can hardly figure out where they belong. In other words, we are all like the three characters in *1Q84*, drifting from one world to another, searching for certainty.

II-1-B Life and Death are Relative

Murakami went on to describe the boundary between life and death. He seems to have a strong interest in this boundary and often describes people in coma in detail. In *Norwegian Wood*, the main character found peace in talking to an unconscious man in the hospital. In *1Q84*, it was Tengo's father that demonstrated the boundary between life and death. He was completely comatose when Tengo visited him in the nursing home.

Tengo didn't know if his father actually heard his voice. His face never showed any reaction. This thin, shabby-looking old man had his eyes closed, and he was asleep. He didn't move at all, and his breathing wasn't audible. He was breathing, but unless you brought your ear very close, or held a mirror up to his nose to see if it clouded, you couldn't really tell. The

Some critiques point out that Murakami frequently makes references to pop culture and brand names that really exist and this is what makes his work familiar to readers regardless of their nationalities. For example, his masterpiece *Norwegian Wood* was named after the Beatles' song title. *1Q84* also started with a description *Sinfonietta*, a jazz piece written by a Czech composer Janacek. Brand names, too, play an important role in getting readers into the stories. The brand of the taxi Aomame was riding in was a *Toyota Royal Salon* and she got out of the vehicle in front of *Esso's* billboard by the expressway. Such international names probably help his novels become globally recognizable. This was also how Andy Warhol, a contemporary artist, gained international fame with his works, using Campbell Soup Cans or Marilyn Monroe's portrait (藤崎, 2008).

In addition to all these aspects, the themes in Murakami's novels play an important role in getting the international audience hooked. Among many possible ways to interpret *1Q84*, I am particularly intrigued by what I call "the Theme of Relativity." First I will explain how this theme attracts readers around the world. The second point I would like to discuss is the psychological support readers receive from characters in his novel with strong willpower.

II -1 Theme of Relativity

One of the messages in *1Q84* was that there is nothing absolute and everything is relative. This statement is metaphorically expressed in two worlds that go parallel to each other. In Murakami's view, the boundaries between reality and imagination, life and death, and good and evil are all relative.

II -1-A Reality is Relative

In *1Q84*, the main characters were trapped in the world of *1Q84* and struggling to get back to the original world of 1984. They seem disturbed by the sight of the two moons in the sky and supernatural creatures, Little People. This type of supernatural phenomena are common in other stories of Murakami's such as Sheep Man coming out of nowhere in the snowy mountain (*A Wild Sheep Chase*) or soldiers hiding deep in a forest in Shikoku (*Kafka on the Shore*). What is interesting about Murakami's novels is that the boundary between reality and imagination blurs. In *1Q84*, Tengo's boss, Komatsu, expressed his dismay as to what was reality.

"What a strange world. With each passing day, it's getting harder to know how much is just hypothetical and how much is real. Tell me Tengo, as a novelist, what is your definition of reality?" (P796)

Ushikawa was also perplexed by the weird world of *1Q84*. He was forced to conclude what he saw was a reality no matter what, and he had to live with it.

Ushikawa always saw himself as a realist, and he actually was. Metaphysical speculation wasn't his thing. If something really existed, you had to accept it as a reality, whether or

Thematic and Linguistic Analyses of the Factors behind the Global Success of *1Q84* by Haruki Murakami

Jun Harada

I. Introduction

This paper analyzes Haruki Murakami's *1Q84* in four perspectives. In section 2, I will look into how Murakami displays internationally relevant themes in this novel and how the global audience finds peace in reading it. The next two sections will deal with Murakami's background. In section 3, I will investigate the foreign influences on Murakami and demonstrate English-like elements in his novel. In section 4, I will focus on Murakami's Japanese heritage. The contributions of translations to making this novel international cannot be overemphasized. In section 5, I will conduct a cross-linguistic analysis to examine challenges facing translators especially in putting this novel into English.

1Q84, published in 2009 through 2010, is Murakami's longest novel consisting of six books in the paperback edition. Obviously, he got inspiration from George Orwell's masterpiece *1984* where he depicted what would happen in a strong totalitarian society. While in Orwell's world of *1984*, it was an invisible dictator Big Brother that exercised immense power over people, in Murakami's *1Q84* it was supernatural entities called Little People that governed the world. The story was about the three main characters, Aomame, Tengo and Ushikawa, who strayed into this strange world.

Murakami is no doubt the most widely-read contemporary Japanese writer. The major British book distributor, Ladbroke's has ranked him the strongest candidate for the Nobel Literature Prize for the past two years. He has been awarded prizes that are internationally acknowledged, including Franz Kafka Prize (2006) and the Jerusalem Prize (2009). His masterpiece *Norwegian Wood* (1987), which gave him an international reputation, was translated into a number of languages. *1Q84* is receiving about the same level of international acclaim. The purpose of this paper is to analyze the factors behind this phenomenon through thematic and linguistic perspectives.

II. Universally Relevant Themes

In this section, I will examine whether there are some themes in his novels that are universally relevant. Goosen (2013) claims that most readers overseas are unaware of Murakami's nationality and this is what distinguishes him from such writers as Kawabata or Tanizaki, who gained international reputation in the past by depicting the exotic beauty of Japan. It was for his statelessness that Murakami was first accepted in South Korea, where there had been a long tradition of anti-Japanese sentiment. What is it that makes Murakami so stateless?

— 執 筆 者 紹 介 —

原 田 淳 …………… 英 語 科 教 諭
柳 本 博 …………… 国 語 科 教 諭
長谷川 美 奈 …………… 国 語 科 教 諭
藤 崎 央 嗣 …………… 国 語 科 教 諭
小 林 雄 佑 …………… 国 語 科 講 師 (非 常 勤)
柳 本 博 …………… 国 語 科 教 諭

紀 要 委 員

兼 田 信 一 郎 原 田 淳
高 畑 義 憲

研究紀要 第 28 号

平成26年 3 月 25 日 発行

発行者 東京都文京区関口 3 丁目 8 番 1 号
獨協中学・高等学校 紀要委員会

印刷所 東京都北区王子本町 2 丁目 5 番 4 号
株式会社 王 文 社

