

## 時代と記憶の間 —————

村上春樹『ノルウェイの森』、岩井俊二『ラブレター』、  
安妮寶貝『蓮花』を中心に

張瑤

はじめに

村上春樹(1949～)は中国の雑誌『日本文学』(1986年2月刊行)によって最初に中国に紹介され、中国の高度経済成長開始前夜の1989年とそれが一段落した1998年に長編小説『ノルウェイの森』(以下『森』と略す)を中心とする村上ブームが巻き起こった<sup>1</sup>。この90年代末における二度目の村上春樹「ノルウェイの森ブーム」と時期をほぼ同じくして、日本の映画監督岩井俊二(1963～)の映画『Love Letter』(以下『Love』と略す)が1996年8月以降台湾、香港から大陸全土までを席卷し、一躍90年代末の中国語圏における日本映画の代表作となった。小説『森』(1987年)の出版と岩井俊二が脚本と監督を担当した映画『Love』(1995年)との間には8年間の時間差が存在するが、中国において受容され流行したのは、両作ともほぼ同時期のことだった。村上春樹ブーム(『森』ブーム)と岩井俊二ブーム(『Love』ブーム)が重なっていたことは偶然ではなく、90年代になって日本の流行文化が次々と中国に流入したことを背景として、中国の多くの文学・映画愛好家の要請を受けたことによるものであったと考えられる。また、同時期の中国において、ネット文学と女性文学を中心とする「70後」(70年以後生まれ)<sup>2</sup>文学ブームが出現したことも村上・岩井受容の背景として見逃してはならない。以上、『森』ブーム・『Love』ブーム・ネット文学・女性文学の四つの文化潮流が90年代末の中国で合流したわけであるが、その相互間にはどのような影響関係が存在したのであろうか。

岩井俊二は1995年3月10日に自ら小説『ラブレター』(以下『ラヴ』と略す)を刊行しており、2004年7月には同作の中国語版『情書』が、穆曉芳訳で天津人民出版社により出版された。その際には、中国のネット

作家群及び「70 後」作家群のいずれにおいても代表とされる作家である  
 安妮寶貝（1974 年～）が序文を書いており、後にこの序文は彼女のエッセイ集『清醒紀』に収録<sup>3</sup>されている。彼女が岩井俊二から何らかの影響を受けていることは疑いのない事実であるが、その具体的な影響を掘り下げた研究は寡聞にして知らない。

本稿は小説『森』から影響を受けた小説『ラヴ』と安妮寶貝の長編小説『蓮花』（2006 年）を中心に、それぞれの社会背景、創作主題、物語構造を分析して、二作の影響関係を考察するものである。それを通じて、高度経済成長期以降の日中双方の文化圏のにおける記憶の形態および多元的な相互影響関係を探求するものである。

## 一、『ラヴ』における『森』の受容

岩井俊二は映画監督であるのみならず、小説や脚本や漫画、音楽や映画などのプロデュース業も行う総合的なメディアアーティストである。2011 年 6 月に第 14 回上海国際映画祭に出席した岩井俊二は、張荅を聞き手とするインタビューの中で、「村上春樹の小説を読んだことがあるか」という質問に対して、「あまり読まない。『ノルウェイの森』しか読んだことがない。（ほかの）作品をざっと見たが、難しくて止めた。」と答えている<sup>4</sup>。また上海国際映画祭にアジア新人賞審査員主席として出席した時のインタビューでは、映画『ノルウェイの森』に対する評価は口にしなかったが、村上春樹と小説『森』について、「『Love』を撮影する前に『ノルウェイの森』を読んで、すぐに彼（筆者註：村上）の作品に惹かれ、それは青春を題材とする作品を作る際に非常に役に立った。」<sup>5</sup>と述べた。映画『Love』の撮影前といえば、小説『ラヴ』の創作段階にあたる。2012 年に奈良美智との対談を行った岩井は「最初に商業映画を撮ったのは『Love Letter』のときなんですけど、自分が 7、8 年前（筆者註：1987、1988 年）の学生時代に撮ったものをけっこうお手本にしたんです。」<sup>6</sup>と語っている。学生時代の岩井が文字・映像を創作し始めたという 80 年代末は、ちょうど『森』が大ベストセラーを記録したのと時期を同じくする。つまり『Love』の創作動機には『森』が大きく関わっていると考えられよう。『森』の読書

体験は小説『ラヴ』の創作にいかなる影響を与えたのであろうか。

『森』は、1960年代末の神戸で過ごした高校時代から東京の大学時代にかけての親友や恋人との思い出を、37歳になった「僕」が回想する物語である。村上は『森』の構成について、「『僕』と直子、『僕』と緑というのは平行する流れ」と述べた上で、本当に三角関係と呼べる関係として、「僕」-直子-キズキ、「僕」-直子-レイコ、「僕」-ハツミ-永沢という三例を取り上げている<sup>7</sup>。一方、『ラヴ』は、1994年3月3日神戸で、渡辺博子が山で遭難した婚約者の藤井樹（以下、樹男と表記する）の三回忌に参加するところから始まる。博子は、樹男の中学校卒業アルバムから偶然に、彼が中学時代に住んでいた小樽の住所を発見し、今は国道となったその住所宛に届くはずのない手紙を送ってみたところ、意外にも「藤井樹」からの返事が届く。この返事を書いたのは、外見が博子に酷似し、さらに藤井樹と同姓同名の、彼の中学時代の同級生の女性（以下、樹女と表記する）だった。この二人の女性の往復書簡によって樹男をめぐる記憶が次々と蘇る。作品には、「鈴美が秋葉を想い、秋葉が博子を想い、博子が藤井樹（筆者註：樹男）を想い、藤井樹（筆者註：樹男）はかつて同姓同名の女の子を想い、そしてその女の子は今、かつての同姓同名の男の子に想いを馳せている。」<sup>8</sup>という博子を中心とするいくつもの人間関係が登場するが、博子と樹女はいわば二本の互いに平行する線のように物語の中に配置され、文通によってのみ繋がっている。『森』、『ラヴ』のいずれにおいても、主要人物三人のうち二人が平行するような関係を結び、かつその他にいくつもの非核心的な三角関係が存在しているのである。このような二作の共通点については、管見では、2001年の平野芳信氏による「『ラヴレター』が『タッチ』や『めぞん一刻』や『ノルウェイの森』と同じ『最初の夫の死ぬ物語』でもあった」<sup>9</sup>という間接的な言及があるのみであるが、両作の受容関係にはさらなる議論の余地があると考えられる。すなわち、二作はともに死者への記憶の一つとしており、それは『森』では冒頭的一句「多くの祭りのために」<sup>10</sup>に表れるほか、全篇の基調にもなっている死者の霊をまつという祈りとして、また『ラヴ』では樹男の三回忌つまり死を記念するセレモニーという物語の出発点として表現されている。また、

両作はいずれも Watanabe たち（『森』：ワタナベ、『ラヴ』：渡辺博子）が罪悪感とともに死者の記憶を蘇えらせるところから、物語が幕を開けるのである。『森』では、ワタナベは永遠に直子を覚えていると一度は約束したものの、徐々に直子のことを思い出せなくなり自責の念に駆られる。これは『ラヴ』の渡辺博子の、死んだ樹男に対して自分は薄情なのではないかという思いが、歳月を経るにつれて高まるのとは一致している。そして結末に注目すると、『森』では「僕は今どこにいるのだ？でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ？」<sup>11</sup>という記憶のない新生児または意識を取り戻したばかりの病人にも似た主人公の反応によって、物語に終止符が打たれているいっぽう。『ラヴ』では、博子は自分宛に樹女が書いた全ての手紙を大きな封筒に入れて彼女に返還し、「この思い出はあなたのものです。だからあなたが持っているべきだと思うの。」<sup>12</sup>と語る。つまり、Watanabe たちは最終的に白紙の記憶という原点に回帰して「再生」を果たすのである。

両作のその他の設定を見てみれば、記憶の表象としての野井戸と雪山、ビートルズの曲『ノルウェイの森』と松田聖子の曲『青い珊瑚礁』、螢と蜻蛉はそれぞれの物語の中で近い役割を果たしている。まず『森』の中の野井戸は全篇にわたって二人にとって過去の死者への記憶の入り口を象徴する存在だと言っても過言ではない。対して『ラヴ』では、樹男は雪山で「岩の裂け目に吸い込まれ」<sup>13</sup>で遭難しており、その記憶のため秋葉は二度とその雪山に登らないばかりか、博子とその雪山を再訪することさえ固く拒んでいる。すなわち、雪山は主人公たちの死者への記憶を構成する風景であり、過去への門戸として設定されているのである。次に両作それぞれにおけるテーマ曲とも言える『ノルウェイの森』（1965年に発表、三回ほど登場）と『青い珊瑚礁』（1980年に発表、三回ほど登場）は当時の流行を象徴する存在として登場し、直子－ワタナベ－レイコ、秋葉－渡辺－樹男という三角関係を構成する機能を果たすのみならず、主人公たちの記憶への執着と密接な繋がりがある。最後に、『森』で、ルームメートの突撃隊が「僕」にくれた螢は「失われた時間、死にあるいは去っていた人々、もう戻ることのない想い」<sup>14</sup>を象徴するのに対し、『ラヴ』のカバーを飾

る水の中に封じ込められた赤蜻蛉は「幼年時代の記憶の象徴のひとつ」<sup>15</sup>であると設定されている。それは短命のキツキや直子や樹男のように、永遠に若い（それぞれ 17 歳、20 歳、26 歳で死亡）ままの記憶の標本のような存在である。

1989 年、村上はインタビューに答えて「（筆者註：『森』の）文体とか書いている感覚は今日的ですね。…『森』の結局のところ、回顧的な小説ではないです、全く。書いている姿勢は全く今日的なんです。」<sup>16</sup>と吐露し、また「（筆者註：『森』を）細かく見ていくと不自然なところいっぱいあるんですよ。あのころ青春時代を送った人の目から見れば、こんなことあり得ないということはあります。…それは今この時代の視点から見たリアルさを賦与してあるからです…本当のことである必要はない。自然にみえればいいんです。」<sup>17</sup>とも述べている。ある意味、村上は 80 年代の感受性と現実感で創出した青春をもって、60 年代末の本物の記憶と置き換えたのではないか。村上はさらに「80 年代に入ってふっと見回してみると、あたりの風景ががらっと変わってくるんですね。平たく言えば、これまでの価値観ではうまく物事をはかることができなくなったというところが出てきたんです。…80 年代というのは経済主導型の時代ですね。…80 年代という時代には、価値観が完全に転換してしまった。僕らはそこでなんとか生き残っていかなくちゃならない。」<sup>18</sup>とも語っている。この言葉から読み取れるように、村上にとって 80 年代とは、経済という一つの概念がそれ以外の概念を無価値にしていく時代だったのである。その考え方を踏まえるなら、『森』は経済成長によって各個人の中にある価値構造体系が破壊された 80 年代の記憶および感性を 60 年代末の学生運動解体後の虚無感に重ね合わせ、記憶を置換することによって、時代的要因から生じた虚無感を描いている作品であると解釈できるだろう。

## 二、改編における記憶喪失症——『ラヴ』から『Love』まで

1995 年 3 月 1 日、有楽町朝日ホールで岩井俊二の最初の長編映画『Love』の完成披露試写会が開かれ、同月 25 日には、シネスイッチ銀座をはじめ、日本全国で上映開始された。小説の『ラヴ』の前半約 6 章分が『月刊カ

ドカワ』で連載されていたのは、それに先立つ1994年11月から1995年2月にかけてのことである。『ラヴ』は1995年3月10日に角川書店より単行本が上梓されたほか、1998年3月25日には映画『Love』の上演三周年記念として文庫本が出版された。さらに、単行本『ラヴ』が刊行される前には、美術専攻出身である岩井の自筆になる絵コンテ<sup>19</sup>集が扶桑社文庫により出版されて、1995年には映人社『1995年 年鑑代表シナリオ集』上で『Love』の脚本が公開された。「対談 豊川悦司×岩井俊二」によれば、映画『Love』は「文字脚本と厳密な画で全シーンをコンテ化した脚本に基づいて編集された」という<sup>20</sup>。すなわち、映画『Love』が世に出るまでには小説→絵コンテ→脚本→映画という改編を経ており、しかもそれらは全て同一の創作者の手がけたものだったのである。

本稿では小説『ラヴ』から映画『Love』への改編過程に注目し、脚本の内容を参照しながら、小説と脚本の比較を通じて岩井俊二自身による改編過程を分析したい。

小説は12章からなっており、雪の降る中で樹男の三回忌に参列者する博子の独白から始まる。一方、脚本『Love』は全143幕からなり、雪原にいる博子のシーンから始まる現在（藤井死から2年後の1994年）と過去（第61幕からの樹女による樹男の回想）が交互に語られていく。小説と脚本の対応関係は以下のようにまとめられよう。

番号	共通内容	脚本（幕）	小説（語り手の人称）
①	神戸。樹男の三回忌。樹男の家。安代は博子に樹男の中学校卒業アルバムを見せる。	1～7	第1章（三人称）
②	小樽。樹女が風邪をひく。博子へ手紙を書く。	8～16	第2章（一人称）
③	神戸。博子と秋葉の相談。樹女へ手紙を書く。	17	第3章（三人称）
④	樹女と博子の間に誤解が生じる。	18～25	第4章（一、三人称）
⑤	秋葉と博子是小樽へ行き真相を探る。	26～41	第5章（一、三人称）
⑥	小樽の道端ですれ違う樹女と博子。	42～55	第6章（一、三人称）
⑦	樹女と博子の文通が再開。	56～60	第7章（一、三人称）
⑧	小樽。樹女による少年時代の樹男の回想。	61～116	第8章（一人称）
⑨	浜口先生との再会、樹男の死を知った樹女。	117～122	第9章（一、三人称）
⑩	樹男が遭難した山を博子が再訪。樹女は高熱で倒れる。	123～136	第10章（一、三人称）
⑪	肺炎で瀕死の状態に陥る樹女、雪山で叫ぶ博子。	137～139	第11章（一、三人称）
⑫	小樽。博子からすべての手紙を受け取った樹女は樹男の気持ちに気付く。	140～143	第12章（一人称）

①、②では博子と樹女それぞれの現在（90年代）の暮らしが並行に展開し、③では博子の現在の恋人である秋葉と樹女の図書館の同僚である春

美という、それぞれにとっての助言者としての役割を果たす人物が登場、④では文通する二人が互いに疑いを抱くが、秋葉が解決策を提示し、⑤では博子が神戸から小樽へ、樹女は家から病院へと移動する。⑥では二人は小樽ですれ違い、博子だけが気がついた。⑦で博子は樹男の初恋の真実を明らかにし、⑧では博子が樹女に頼んで樹男の少年時代についての記憶を語らせる。⑨で、樹女は初めて樹男の死を知る。⑩では博子と樹女が共に危機に直面し、⑪では博子が素直に現実を認め、樹女は病気から全快し、⑫で樹女は樹男が自分を愛していたことをようやく理解する。

映画の主な登場人物は小説をもとに設定されているが、主に以下の三点において重要な改編が行われている。すなわち、第一に樹女の見る三つの奇妙な夢<sup>21</sup>が削除され、第二に大人になった樹男に対する博子の回想が抹消され、第三に小説に登場する一部のわき役たちが、一人の人物に統合されているのである。これらの改編からは、「記憶の喪失」というテーマをより強調しようとする意図が読み取れる。

小説では所々で死者はやがて家族や友人達に忘却されるであろうということが暗示されている。たとえば、樹男の三回忌の参列者たちは「樹について十分な記憶を持ち合わせていない連中でもあった。彼の墓をまえにしていながら彼の話題は皆無に近かった。」<sup>22</sup>と描写されている。また、樹女の父の死因を忘れた妹の亭主の阿部粕に対し、樹女の母は「どうせ死んだ人（筆者註：樹女の父）のことなんて、みんな忘れちゃうのよね」。<sup>23</sup>と吐露している。これに対して、映画で表現されているものは、忘却というよりむしろ記憶喪失である。まず、上述の表の①で、樹男の母の安代が博子に卒業アルバムを見せる場面において、小説では安代は博子に卒業集合写真の少女樹女を指して、「あら、この子、博子さんに似てない？ … ひょっとして初恋の相手？ … 初恋の人の面影を追いかけろっていうでしょう？ 男の人って」<sup>24</sup>と語るが、映画では安代によるこの暗示的な言葉が削除されている。その代わりに、真実を知った博子に「彼の同級生で同じ名前がいたんですか？ … あたしに似ていますか？」と訊かれた時、安代は「ううん憶えていない。（怪訝な顔）… ん、似てるかなあ？」<sup>25</sup>と返事している。また、博子に「小樽だったですか、どの辺ですか？」と聞か



れた時、安代は小説では、「そうよ。その後、横浜、博多そして神戸。」映画では「どこだっけ、もうないのよ。」と答えている。自分の息子の初恋、息子のクラスには同名同姓の女の子がいたこと、小樽の実家のことなどについて、映画での母は記憶を失っているのである。また⑨で、樹男と樹女の中学時代の担任だった浜口先生は、小説では大人になった樹女と再会した際に、「男性藤井樹？ … 出席番号 9 番」と自ら樹男のことに言及するのに対し、映画では記憶を辿った末にようやく思い出している。小説ではクラス全員の出席番号を覚えているほどの先生が映画では同姓同名の二人の樹をすぐに思い出すことさえできないのは、意識的な改変であると考えられよう。更に、80 年代のアイドル歌手松田聖子の代表作『青い珊瑚礁』を繰り返し耳にした博子は、小説では「みんなのテーマ曲なんですか？」と問いかけるが、映画での反応は「なんですか、それ？」というものである。1980 年に多くの音楽関係の賞を獲得し、1981 年には甲子園大会春の選抜高校野球の入場曲にも使われた流行曲である『青い珊瑚礁』を、博子はどうしてそれほど容易に忘却しているのであろうか。さらに、全篇の内容からすれば、樹女はかつて自分が少年時代の樹男に対して関心を抱いたという記憶を当然保持しているべきであるにもかかわらず、そうではない。大人になった樹女のあまりに鈍感な反応からは記憶喪失症さえ連想されるのである。

このような意識的な改編は何を意図してなされたのだろうか。失われた記憶とは、中学時代の樹男と樹女に関すること、即ち 80 年代の頃の個人的な記憶である。それと同時に社会的・時代的な記号の力も最大限かつ意識的に弱体化されていると言えよう。日本は 80 年代後半に、バブル経済の絶頂期を迎えたが、当時の社会には様々な消費の表象が溢れていた。岩井はその時代に自由奔放な大学時代を体験し、1988 年には本格的な映像作家として大量の脚本やテレビ番組やビデオ習作などを作るという「修業時代」を経験した。後年、映画『スワロウテイル』（1996 年）の撮影を準備中の岩井は、インタビューに答えて「元気で、タフで、硬派なアジアを描きたいと思い、『スワロウテイル』という物語を作りました。… もし欧米文化をまるごと受け入れると、我々（筆者註：アジア人）の精神力が次々



と失われてしまうのです。当時（筆者註：80年代）の日本人は非常に元気がなく、まるで入院患者のようであると私は思っていました。」と創作意図を述べている。<sup>26</sup> すなわち、外来文化を次々と受容し、経済的な力と余裕を持っていたはずの80年代の日本やアジアを、岩井は病的かつ精神力がないうちの状態であると捉えているのである。80年代末に執筆された小説『ラヴ』は90年代初に『Love』として映画化されたが、その際には重要な記憶が意図的に書き換えられた。それは世紀末を目前にしての岩井の80年代に対する思考と反省の一表現であったと思われる。更に、物語中においては、初恋（幼い日の素朴な感情）の記憶を喪失した樹女は、分身としての博子に記憶を喚起される過程において、精神的危機から自我を救出できたのではないかと考えられる。

### 三、記憶の修復・委託——『情書』から『蓮花』まで

1998年、中国の雑誌『電影藝術』と『當代電影』の誌上で、岩井俊二の映画『スワロウテイル』と『Love』は初めて正式に中国大陆に紹介され<sup>27</sup>、中国語訳「岩井俊二インタビュー」<sup>28</sup>も合わせて掲載された。1999年3月、中国電影集团公司から権限を与えられた上海映画譯製場<sup>29</sup>は、俏佳人文化傳媒会社<sup>30</sup>と共同で、『Love』（VCD版）製作・発売した<sup>31</sup>。時を同じくして、『Love』は香港経由で各種の海賊版（VCD版、DVD版）の形で大陸に入り、爆発的に流行し、多くの若者の好評を博して「情書ブーム」まで引き起こした。前述したように、この時期はネット文学や「70後」美女文学の隆盛期と重なっているが、この二つの文学的な潮流を代表する作家の一人に安妮宝贝がいる。彼女は1974年生まれで、浙江省寧波で生まれ育ち、銀行や広告会社や雑誌社などでの仕事を経験した後、1998年に短編小説『さよなら、ピピアン（原題：告別薇安）』でデビューし、専業のネット小説家として活躍し始めた。2014年6月16日、ペンネームの「安妮宝贝」を「慶山」に改名している。

2006年12月に藤井省三が北京で行ったインタビュー<sup>32</sup>において、安妮宝贝は「短篇小说『象の消滅』を読んで面白いと思ったが、『森』などのほかの村上文学は読んでいない」と答えている。つまり、彼女は『蓮花』（筆

者註：2006年3月初版、以下『蓮』と略す）執筆時、村上の『森』と直接的な接点を持っていなかったようすである。これと対照的に、彼女は岩井俊二の小説『ラヴ』と映画『Love』については多くの感想を述べている。前述した通り、安妮寶貝は2004年7月、天津人民出版社による翻訳版『情書（ラヴ）』の序文を書き、『Love』と『ラヴ』について、約1200字の感想を述べた。岩井映画に詳しい安妮は、「『Love』は岩井俊二が中国で一躍有名になった代表作であり、その後に更に深みのある『スワロウテイル』および『リリイ・シュシュのすべて』が登場したが、『Love』の単純な純粹さのほうがかえって一つの小さな記号のようで、考える余地もないほど鮮明だ」<sup>33</sup>と述べ、『Love』から受けた深い印象を「(今でも)いくつかのシーンを覚えている。…映像に清潔感がある。細部と光線にこだわりがある。映像作家としての特質がとてもはっきりしている。」<sup>34</sup>と語ったのである。そして彼女は直接『情書』の一節、「彼という人は、いつも遠くを眺めている。二つの目はいつも澄みきっていて、いままで見たことのある目の中で一番きれいだった。…彼は山登りと絵を描くことが好きだ。絵を描いているのでなければ、山に登っている。」<sup>35</sup>を引用してもいる。また、彼女は『情書』から受けた問題意識として「愛の方式について。死、離散、放棄、懷疑および不信に満ちた大人の世界において、古典的で清潔な感情は存在できるのか。」<sup>36</sup>、「生と死の対照、記憶と消失の響き、そして愛と時間に対する真摯な問いかけ、すべてがかくも貴重。」<sup>37</sup>と述べている。安妮の『情書』に対する読書や鑑賞の感想からキーワードを抽出するとすれば、「単純かつ純粹」、「古典かつ清潔」であり、それが『蓮』の原点となったと考えられる。

『蓮』は「序」と「終」を除く6幕（原文：場）からなり、第三人称を主とする中に一人称と二人称も混在する作品である。ある日、チベットのラサで術後の療養をしている作家の慶昭は、北京から来た元エリートビジネスマンの男性善生と出会い、二人はチベット高原東南部にある辺境の村である墨脱にいる善生の親友の内河を訪ねて旅に出る。危険で困難に満ちた旅の道中で、善生と慶昭はそれぞれの子ども時代からチベットに入る前までの記憶を思い起こす。そして最後に、善生と慶昭はラサに戻って別れ、

各自の人生に踏み出していく。

このような『蓮』が『情書』から受けた影響を考察すれば、まず、『情書』では、樹女の中学時代の寡黙な同級生であった樹男が山で遭難死し、博子の出現によって少年少女二人の「藤井樹」の記憶が明らかにされていく。これに対し、『蓮』では、寡黙な善生とその中学時代の同級生であり土石流で遭難した内河という二人の少年少女の過去が、慶昭という聞き手の存在によって再現されていく。すなわち、両作の基本的な構成はそれぞれ樹男と内河の不在（早世）を背景として、樹女と博子および善生と慶昭が回想をするというものである。

また、登場人物は全員一人っ子に設定されており、兄弟や姉妹との関係が意図的に排除されており、さらに父も不在である。面白いことに、前出のエッセイで安妮宝贝は岩井俊二と彼の創作した樹男という人物について、「わずかに数句の言葉。情の深い男は、常に沈黙した木のようなものである。真の創作者というものが自分の作品に投影するのは、自我のみならず、自身が期待する世界でもあろう。たとえそれがただの幻覚であっても。」<sup>38</sup>と評している。前述の通り、安妮は2014年に筆名を「慶山」と改めているが、確かに『蓮』の「慶昭」は安妮の自我が集中的に投影される人物であり、善生も「一人で断崖に座り青い海面を凝視しながら心は鏡のように平静である」<sup>39</sup>という寡黙で人々と疎遠な樹男のような性格である。

さらに、主題に注目するなら、自身の記憶と和解することによる再生という点が類似している。『ラヴ』において、一部の記憶を失い、大雪の夜に肺炎で死に瀕した樹女と、樹男への思いに執着し、「神々しいばかりの」雪山の前に恐怖して山に入るのを躊躇する博子は、樹男という点によって結ばれている一対の鏡像である。博子が樹女にすべての手紙（記憶の象徴）を返還することによって、二人はともに真実を得て救済され、新しい生活が始まる。すなわち、それぞれの肉体的回復と精神的解脱は二人の女性が自身の記憶と和解したことを示しているのである。それと同様に、『蓮』では善生の回想によって内河が復活し、慶昭の記録によって善生の記憶が再生し、最後に慶昭は「我」にすべてのノートや手紙を託すことによって、内河、善生と自分の記憶を消去して<sup>40</sup>、精神的な再生の儀式を完成させて

いる。また、安妮寶貝自身は、清浄な美や俗世から遠く離れることの象徴ともなっている「蓮花」を作品にした理由として、「この小説では、異なる生命の形態を書いたが、それはつまり異なる死、苦痛、そして温もりを書くことと同じである。…蓮は一つの誕生を代表しており、塵芥を払い、暗闇の中で光に向かっている。一つの幻像を超越した新しい世界の誕生。」<sup>41</sup>と述べている。すなわち安妮によれば、この物語は、蓮が幻像を越えて新生に至る過程を象徴するものであるが、これは記憶を幻像とみなして超越することが個人の再生につながると理解できる。蓮は泥の中、水の中、光の中という三種類の生命の形態を併せ持っているが、面白いことに、小説の主要な登場人物の名前を見れば、内河、善生、慶昭はそれぞれ泥中に生じる「蓮根（地下茎）」、水の中にある「茎」、光の当たる「蓮の花」に相当している。「内河」は土石流で命を落として永遠に地下に埋葬される存在である。「善生」は「良い生命」という意味であり、再生の意味を内包している。「昭」は一義的には「光明、明亮（明るい光）」<sup>42</sup>の意味であり、また生を慶祝するという意味でもあって文中の慶昭の復活と符合する。さらに考えるなら、この三つの生命の状態は「死」、「苦痛」、「温もり」に対応しているのではないか。すなわち、蓮根＝泥＝内河＝死、茎＝水＝善生＝苦痛、蓮の花＝光＝慶昭＝温もりという対応関係になる。蓮の全体はこれら三つ（三人）の生命の状態の記憶を象徴する総合体と理解してもいいだろう。さらに、安妮の早期の作品に散見される性的描写が、『蓮』では『情書』と同じく完全に封印されている点も看過できない。『蓮』は雪原のように真っ白なカバーの『情書』と同様に、イノセンスを強調しているのである。すなわち、記憶の委託および無性の設定は両作における純粹さと呼応しているのではないだろうか。

それでも『蓮』には『情書』にはない創造的な特徴がいくつかある。まず、善生は内河に対して「一人の女性としてほとんど意識したことがない。彼女特有の独立した自由な中性的な気質により、彼女は性別がない友達のように」<sup>43</sup>だと感じる。そして墨脱に行く途中の慶昭は「男性となんの違いもない。とっくに性別を失っていた。」<sup>44</sup>と描かれている。すなわち、主な女性の登場人物二人の性別は希薄化され、無性に近い女性像が成立して

いる。また、『蓮』には善生の記憶の中のセリフとして「来て。来て。善生。私について来て。」<sup>45</sup>が三度登場する。一度目は、物理教師をしており何事も理性的に判断する冷静な性格である善生の母が、父の死後、9歳の善生に言ったものである。二度目と三度目は中学時代の夏の合宿の夜、一緒に海辺の森林へ冒険しに行った内河が13歳の善生に言ったセリフである。後年、30歳過ぎの善生が慶昭の導きによってようやく旅を完成できたことから見ても、女性登場人物たちは男性主人公の成長をめぐって主導的な役割を果たしており、しかもそうした女性たちは無性に近い女性たちなのである。さらに、作品の時間軸および語り手にも注目したい。『蓮』のテキストに従って代表的な登場人物の年齢を算出すると、70年代中期<sup>46</sup>（1974～1976）に生まれた善生は、13歳で実家付近の中学校に入学、16歳で名門高校に入学し、18歳のときに高校を卒業して北京の清華大学に入り、24歳のとき3歳年上の荷年と結婚し、翌年双子が生まれ、29歳の時パリの旅に出て、30歳で荷年と離婚して、33歳の春に良受と再婚し、その半年後妊娠中の良受の自殺未遂をきっかけに内河を訪ねていくことを決めた。また物語が始まるのは9月のことだが、その年、善生は34歳であった。小説の最後には2007年に中国政府が墨脱の道路を改修しようとするという未来のニュースが登場するが、そこから逆算すれば、物語の舞台となるのは2006年かそれ以前のことであるはずである。2006年3月初版の『蓮』の序の柒に、安妮は「2004年と2005年10月に捧げる（給二〇〇四年和二〇〇五年一〇月）」と書き、序言の最後には執筆の日付が「2005年12月」と明記されている。そう考えれば、物語の時間軸にはズレがあることがわかる。また、『蓮』では単一の句点と読点の使用や、人物の名前を明記せず代名詞の「她」と「他」を多用することなどによって物語が曖昧に記述されていることが多く、語り手と登場人物たちとの間には微妙な距離感が付与されている。さらに、小説の最後の「終」において慶昭が「我」にすべての手書きの資料を託す一幕の題名「殊途同歸（違う道を通って同じ目的地へ帰る）」は、何を意味をしているのだろうか、それらの答えは「我」の設定にあると思われる。慶昭が「我」に渡したのは、とぎれとぎれのメモが書かれたノートと断片的な資料（手紙や記事や写真など）で

しかない。それに基づいて全ての人物の記憶を修復し、小説として再現したのは「我」である。すなわち、『蓮』の回想においては主体が不在であり、また回想も完全なものではない。それは『蓮』がまさしく記憶の修復の物語であるからだと思われる。

中国は1978年から「市場経済」導入による経済改革を実施し、その結果80年代以降大衆消費社会が漸次形成され、90年代には高度経済成長期を迎えた。しかし、都市部と農村の間の格差はきわめて大きく、都市部への大量の人口流入は深刻な問題となっている。また、新世紀以後の大都市に住む若者は物質的には豊かな生活を享受するようになったが、同時に精神的にはより深刻な危機に直面することにもなった。『蓮』は都市小説であると同時に、都市における消費を批判する反都市小説でもある。三人の主人公は大都市において挫折や虚無、孤独などを体験しており、彼らが前後して墨脱へ行くことは世俗的な消費社会の成功者としての身分および既成の価値観を捨てることを意味している。それはまさに、高度経済成長期にある都市に対する抵抗・決別なのである。慶昭の「私はずっと都会を離れたいと思ってきた。誰も私のことを覚えていなくてもいい。」<sup>47</sup>というセリフは都市の読者の深い共感を呼び起こし、新世紀開幕後に生じるチベット旅行大ブームの一因となったものと思われる。

なお、90年代末から中国では小資（プチブル）という言葉が流行しており、安妮宝贝の作品はその象徴でもある。初期の安妮宝贝の作品には消費の表象が頻出し、都市や身体を消費しようとする姿勢が読み取れた。しかし、『蓮』の物語は消費という幻想や都市での生活との決別を志向しており、作者のこうした創作意識はかつての彼女の消費符号の物語から大きく変容している。このような姿勢からは、些かスキャンダラスな傾向を示す「70後」女性作家群の「下半身創作」から自覚的に距離を置き、内省的で成熟した作風へと脱皮しようとする安妮の意思が感じられる。

おわりに

本稿の第一部分では、中国で同じ時期には受容された村上春樹の小説『森』と岩井俊二の小説『ラヴ』との物語構造、主題設定、登場人物を分

析しながら、『森』における記憶の表現および記憶の置き換えを検討した。第二部分では、小説『ラヴ』が映画『Love』に改編される過程における記憶の喪失の顕在化が持つ意味を解明した。第三部分では、『情書』の序を書いた安妮寶貝が『蓮』を創作するに際して、いかに『情書』を受容したかを、記憶をめぐる処理方法に注目して分析し、安妮文学の展開について考察した。

「村上チルドレン」<sup>48</sup>に関しては、徐子怡がすでに安妮寶貝における村上の影響<sup>49</sup>を論じているが、より正確に言うならば、安妮は岩井の映画の『Love』と小説『情書』とを經由して『森』を受容したというべきではないだろうか。そして『森』の影響を受けた小説『ラヴ』とその映画改編版『Love』が、『森』と同じ90年代末に中国の文化界でブームを引き起こしたと、またネット文学ブーム、70後文学ブームの代表的作家であった安妮寶貝が『情書』から啓示を受けて、創造的受容を実現したことも興味深い。

『森』、『ラヴ』、『蓮』という三作において物語の核心を構成するのは、個人の記憶より過ぎ去った時代をめぐる記憶であり、そこには歴史的・社会的な類似性が表れている。その一方で、作中での記憶のあり方については、それぞれの作者によって違う捉え方がなされている。すなわち、村上は、高度経済成長の衝撃によって個人の価値観体系が崩壊し虚無的な心情が支配的になった80年代の記憶を、学生運動の敗北により同じく虚無感が生じた60年代末の時空に挿入して、都市における価値の浮遊性を表現した。岩井は、60年代の経済的豊かさを享受して成長したが、90年代には80年代を回顧・反省し、単なる忘却から「記憶喪失」への改編によって物質と精神の両面への省察を行った。中国の高度経済成長期<sup>50</sup>を体験し都市女性文学を創ったが、作中ですべての時代の記憶を他人に委ねることで、都市や消費と決別するという抵抗の姿勢を示している。異なる世代の三人は、各作品を通じて、それぞれ日本の60年代・90年代および中国の21世紀以降の生活を背景に、記憶の置き換え・記憶喪失・記憶の委託というように記憶の形態を描いているのである。今後の課題としては、三作における女性像の類似性および多元的な相互影響関係を探求していきたい。



- 1 藤井省三、『村上春樹のなかの中国』、朝日新聞社、2007年7月、p153～168。
- 2 上海文芸出版社から出版された『小説界』（1996年第3期）に特集「70年代以後」というコラムが企画された、こうして文芸界から発信された「70後」という概念は徐々に大衆に受け入れられていった。邵燕君、『“美女文学”現象研究 從70後到80後』、広西師範大學出版社、2005年。
- 3 安妮宝贝、『清醒紀』、「情書」、天津人民出版社、2004年10月、p172～174。
- 4 岩井俊二著、張荅訳、「訪談 岩井俊二×張荅」、『吸血鬼』、南海出版公司、p198。原文：很少看。我只看了《挪威的森林》。有的作品翻過，太難了，沒能看下去。
- 5 『東方早報』、「文化・上海電影節 專訪亞洲新人獎評委会主席、日本導演岩井俊二」、2011年6月17日、第B02版。原文：我在做《情書》之前看了《挪威的森林》，然后就被他的作品所吸引，对我做青春題材的作品非常有帮助。
- 6 奈良美智岩井俊二対談、『兩極あいだの浮遊』ー「ヴァンパイア」の根底にあるもの、『ユリイカ』特集岩井俊二、2012年9月、p66。
- 7 村上春樹、「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」、『文藝春秋』、1989年4月、p171。原文：『僕』と直子、『僕』と緑というのは平行する流れなんです。三角じゃない。本当に三角と呼べるのは『僕』と直子とキズキくんという三人ね、それから『僕』と直子とレイコの三人。それから『僕』とハツミさんと永沢くん、あの三人、これは三角関係です。
- 8 岩井俊二、『ラヴレター』、角川書店、1998年、p156。
- 9 平野芳信、『ラヴレター』/『Love letter』、山口大学人文学部国語文学会編、2001年3月、p63。

- 10 村上春樹、『ノルウェイの森』（上）、講談社、1987年、p3。
- 11 注10前掲書、p258。
- 12 注8前掲書、p203。
- 13 注8前掲書、p170。
- 14 注10前掲書、p6。
- 15 岩井俊二著、張荅訳、「訪談 岩井俊二×張荅」、『吸血鬼』、南海出版公司、p193。原文：童年记忆的一种象征。
- 16 注7前掲書、p168～169。
- 17 注7前掲書、p174。
- 18 注7前掲書、p193。
- 19 絵コンテの「コンテ」とは英語のコンティニユイティ（continuity）の略語である。映画、アニメ、テレビドラマ、CM、ミュージックビデオなどの映像作品の撮影前に用意されるイラストを用いた設計図である。
- 20 『キネマ旬報』、1995年3月下旬号、p105。
- 21 一番最初のは風邪をひいた樹女の見た、自分が雨の降る中で中学校のグラウンドを黙々と走っている夢である。二番目は重病におかされた樹女の見た、図書館で本に自分の手をかじられる悪夢である。三番目は樹女が一度も会ったことがない博子と親友になって、親しく交流する夢である。

- 22 注 8 前掲書、p6。
- 23 注 8 前掲書、p72。
- 24 注 8 前掲書、p72。
- 25 『1995 年 年鑑代表シナリオ集』、『Love Letter』脚本、映人社、1995 年、p54 ～ 55。
- 26 王筱玲・張苓訳、『燕尾蝶』、ThinKingDom 新經典文化、2012 年、p1。原文：我想描寫充滿精神，堅強，硬派的亞洲，因而創作了《燕尾蝶》這個故事。… 如果把來自歐美的文化囫圇吞棗，我們將會愈來愈沒有精神。我發現當時的日本人非常沒有精神，簡直像住在醫院裡。
- 27 晏妮、「走出低谷，再現昔日的輝煌 90 年代日本電影」、『電影藝術』、1998 年 3 月 10 日、p28 ～ 29。
- 28 錢有鈺編訳、「90 年代日本電影 4 導演訪談」、『外国電影研究』、1998 年 5 月 15 日、p97 ～ 100。原掲載誌『キネマ旬報』：「特別対談、岩井俊二の映画的記憶を辿って」（1995 年 9 月 15 日）、「特別対談、映画の技術を追い求めて」（1995 年 10 月 1 日）。
- 29 上海映画譯製場は 1957 年 4 月 1 日に成立され、中国で唯一の外国語映画を翻訳する国有企業である。
- 30 1993 年、カラオケシリーズを出品して中国メディア業界に第一回カラオケブームを引き起こした会社であり、2001 年まで 1000 万枚の VCD を発行し、2004 年に中国版權協会に加入した。『中国文化報』、2002 年 1 月 21 日。
- 31 張穎、「35mm 外國影片發行拷貝數」、『中国電影年鑑 1999』、p107。中国全

土でフィルム・コピー数は73にのぼった。

32 藤井省三、「人気作家・安妮の素顔」、『北海道新聞』、2007年2月27日夕刊。

33 岩井俊二、『情書』、南海出版社、p1。原文：電影《情書》是岩井俊二在中國一舉成名的代表作，即使後來他有更具備深度的《燕尾蝶》及《關於莉莉周的一切》等作品出場。但《情書》的簡單純粹，却更像一個小小記號，鮮明得不假思索。

34 注33前揭書、p2。原文：有些鏡頭是一直記得的。鏡頭感是很乾淨的。有對細節和光線的講究。作家導演的特質非常明顯。

35 注33前揭書、p2。原文：他那樣的人，經常眺望遠方。那雙眼睛總是清澈的，是我迄今為止見到的最漂亮的。……他喜歡登山和繪畫。如果不是在畫畫，就是在登山。

36 注33前揭書、p3。原文：關於愛的方式。在一個充滿了死亡，離棄，懷疑及不信的成人世界裡，是否能夠有古典及淨潔感的感情存在。

37 注33前揭書、p3。原文：生與死的對照，記憶與消逝的回響，以及對愛與時間的真摯追問，一切都多麼珍貴。

38 注33前揭書、p2。原文：寥寥數言。深情的男子，總是更象一棵沈默的樹。一個真實的創作者，在自己的作品裡，投影的不僅僅是自我，也許還有他企望中的世界，即使只是幻覺。

39 安妮寶貝、『蓮花』、作家出版社、2006年3月、第1版、p15。原文：斷崖獨坐凝望藍色海面心平如鏡。

40 注39前揭書、p204。原文：我們的路途結束，他的回憶也被清空。他替我打

開一道時間的門。

41 注 39 前掲書、p3。原文：在這本小說裡，寫到不同種生命的形態，就如同寫到不同種類的死亡，痛苦，和溫暖。蓮花代表一種誕生，清除塵垢，在黑暗中趨向光。一個超脫幻象的新世界的誕生。

42 昭：「日を招くの意味から転じて、あきらかの意味を表す。」『新漢語林』、大修館書店、2004～2008 年版。

43 注 39 前掲書、p41。原文：他很少意识到她是一个女孩。她特有的独立自在的中性气质使她像个没有性别的朋友。

44 注 39 前掲書、p15。原文：与男子没有任何不同。早已失去了性别。

45 注 39 前掲書、p28、p35、p47。原文：来。来。善生。跟着我来。

46 注 39 前掲書、p50。

47 注 39 前掲書、p203。原文：我一直想離開城市。也不需要任何人記得我。

48 「村上春樹の模倣者たち」という意味で、2002 年 11 月 25 日に刊行されたアメリカの週刊誌『タイム（“TIME”）』が初めて用いた概念である。2007 年、注 1 前掲書で藤井省三氏は衛慧と安妮寶貝を中国において村上春樹の影響を受けた有力な「村上チルドレン」として取り上げて定義した。

49 徐子怡、『ノルウェイの森』から墨脱の『蓮花』へー中国の村上チルドレン作家、安妮寶貝の村上春樹受容を中心に、『東方学』、第 127、p116 掲載。

50 李海峰、『中国の大衆消費社会』、ミネルヴァ書房、2004 年 2 月 28 日、p211。中国の高度経済成長期（1985～1992）における消費水準の上昇幅は、日

本の高度経済成長期（1951 から 1970）のそれよりも大きい。