

〈研究ノート〉

村上春樹とアメリカの闇 —短編『納屋を焼く』と レイモンド・カーヴァー『大聖堂』の比較を通して— 大内宏信

はじめに

村上春樹は、最近ではノーベル文学賞受賞の有力候補として紹介されることが多い。1979年『風の歌を聴け』で群像新人賞を受賞してデビュー。代表作として『羊をめぐる冒険』『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』『ノルウェイの森』『海辺のカフカ』など。またアメリカの短編作家レイモンド・カーヴァーの熱心な紹介者、かつカーヴァー全作の翻訳者としても知られる。

レイモンド・カーヴァーは、1939年オレゴン州生まれ。製材所勤務や病院の守衛、教科書の編集などの職を転々としながら執筆を続け、77年、短編集『頼むから静かにしてくれ』で全米図書賞候補、83年には同『大聖堂』で全米図書批評家サークル賞およびピュリッツァー賞候補となる。88年に肺癌のため死去。村上春樹によれば、カーヴァーの短編の最大の魅力は「無意識化における意外性」¹である。

さらに、村上春樹が翻訳者としてカーヴァーに直接行ったインタビューの様子を訳書の巻末で紹介している文章があるので、その一節を引用する。

「どういうところが受け入れられたんだろう、と彼が訊く。

「これは僕の個人的な意見ですが、あなたのストーリーと日本の伝統的な短編小説のあいだにはある種の共通項があるんじゃないでしょうか？」（略）

「たとえばですね、あるひとつの状況があって——これはどちらかといえば個人的なドメスティックな状況なわけですが——そこに変化が起こる。ひっそりとした目立たない変化です」

「うん、そう。ひっそりとした変化だ」

「そして状況も変わる。しかし本質的なレベルでは何も変化はしない。そしてストーリーはそこでカット・オフされて終る」

(レイモンド・カーヴァーと新しい保守回帰の波——インタビューとその作品論
『夜になると鮭は……』所収 中央公論社／1985年6月刊 p180)

ここでは、村上春樹がカーヴァーの短編世界の構成をどう評価しているかについて端的に語っている部分、そしてカーヴァーの小説世界と「日本の伝統的な短編小説」の間に「ある種の共通項」を見出している点に注目しておきたい。

本稿では、村上春樹の短編『納屋を焼く』（『蛍・納屋を焼く・その他の短編』所収 新潮社／1984年7月刊）とレイモンド・カーヴァーの『大聖堂』（『ぼくが電話をかけている場所』所収 中央公論社／1983年7月刊、村上春樹訳）の二作品の比較を基に、前半では村上春樹の小説の創作手法について、後半では、『ノルウェイの森』（講談社／1987年刊）にも話を広げながら、村上春樹の小説世界におけるアメリカ文学の影響について検討する。

1. “見えないもの”を描く方法

1-1 『納屋を焼く』と『大聖堂』

村上春樹の短編『納屋を焼く』とカーヴァーの『大聖堂』は酷似している。けれどもその類似は上手にオブラートにくるまれていて、また描き出しているイメージ世界が異なっており、しかもどちらも小説として素晴らしい出来栄えなので、そのためかこの二作品の類似に言及している批評や論考に出会ったことはいまのところ一度もない。

まずはそれぞれの短編小説のストーリー展開と、物語を構成する要素について概観して比較したい。

村上春樹『納屋を焼く』の場合

- ①（三年前）彼女と知り合う。彼女は二十歳で、僕とはひと回り近くも年が離れている。
- ②（二年前の春）彼女の父親が心臓病で死んで、少しまとまった額の現金が彼女のものに

なり、彼女は北アフリカへ旅行に行く。

③三カ月後、彼女は北アフリカで知り合った男を連れて日本へ帰ってくる。彼は貿易の仕事をしていて、二十代後半の襟足の正しい好青年である。

④十月の日曜の午後、彼女から電話があり、彼女と彼の二人が僕の家を訪ねてくる。

⑤三人で、彼女が持ってきた食料品で食事をする。「質の良い白ワインとロースト・ビーフ・サンドウィッチとサラダとスモーク・サーモンとブルーベリー・アイスクリーム、…」

⑥彼の誘いでマリファナを吸う。

⑦彼女は眠いと言って寝てしまう。

⑧「時々納屋を焼くんです」という彼の話を聞く。「二カ月にひとつくらいは納屋を焼きます」帰り際の会話。「納屋ってなあに？」と彼女。「男どうしの話さ」と彼。

⑨僕は次の日地図を買い、近所で納屋のある地点に印をつけ、彼の焼こうとしている納屋を五つに絞り込み、その五つの納屋をまわる最短コースを書き込み、毎朝そのコースを走る。一カ月経っても納屋は焼けない。

⑩昨年十二月のなかば、偶然に彼と再会する。喫茶店での会話。

「納屋ですか？ もちろん焼きましたよ。…」

⑪（一年近く前の話）「僕はそれから何度も彼女に電話をかけてみたのだけれど、電話は電話局で止められたままだった。」「彼女は消えてしまったのだ。」

⑫「僕はまだ五つの納屋の前を走っている。うちのまわりの納屋はいまだにひとつも焼け落ちてはいない。」

レイモンド・カーヴァー『大聖堂』の場合

①「盲人がうちに泊まりに来ることになった。」という書き出しで、私の妻の昔からの友だちであるロバートという盲人が泊まりに来ることになった経緯を説明する。

②（妻とロバートとの関係）妻がある夏、最初の結婚をすることになっていた相手の男が彼女と同じく一文なしだったので、彼女は仕事を探し、新聞の求人広告で「盲人のための代読作業」の仕事を見つける。彼女は盲人と友達になり、仕事を辞めた後も、年にひとつかふたつ、詩を書いてテープに吹き込んで送るという関係を続けた。

③（妻のかつての離婚）彼女の最初の男である士官候補生は、彼女とは幼なじみの恋人同士で、結婚式を挙げるが、彼女は夫が産軍複合体の一部品となっていることが嫌で自殺未遂し、離婚する。

④盲人が訪ねてくることに居心地悪さを感じている私に気づいて妻は言う。「もしあなたが私を愛しているなら…私のためにもまともに振舞ってね…」

⑤盲人がやってきて、三人で会話をします。ソファの話、汽車鉄道の旅の話…。それから酒を飲み、食事をする。ステーキとスカロップ・ポテトと青豆、バターを塗ったパン、ミルク、ストロベリー・パイ…。

⑥妻は眠そうで、「ちょっと上に行って部屋着をとってくるわ」と言って行ってしまう。

⑦私は居づらくなって、「ヤクでも一緒に吸いませんか」と盲人を誘う。

⑧妻が降りてきて、三人で一緒に大麻を吸う。妻はその場で寝てしまう。

⑨テレビでやっている中世の教会、大聖堂が話題になる。私は盲人に聞く。

「あなたは大聖堂ってどんなものだから御存じなんですか？」

⑩盲人は大聖堂について話し始めるが、実はそれがどんなものだからうまく思い浮かべられないことを告白する。

⑪私は盲人の依頼を受けて説明するが、うまく説明できない。

⑫私と盲人と一緒に「大聖堂」の絵を書く、手を重ねて。

主要登場人物はともに男二人と女一人の三人である。登場人物の背景や、舞台として設定される地理的な場所こそ異なっており、また⑥～⑧で麻薬を吸う場面と、女が眠ってしまう場面が多少前後する違いこそあるけれど、それ以外は、物語の展開が要請する要素という観点で見れば、ほとんど同じ順序で場面構成、ストーリーは進む。⑤のところで、三人で食事をする食材に至るまで、まるですべての要素を順番に置き換えて並べたかのようですらある。印象的なラストシーンで二つの小説はともに終わるが、『納屋を焼く』では最後まで現実には燃えることのない納屋が燃え落ちるシーンを、『大聖堂』では、現実には目に見えない大聖堂を盲人と一緒に描くことで、鮮やかに、しかも“見えないもの”として表現することに成功している。

日本での初出は『納屋を焼く』が1982年11月²、『大聖堂』の村上訳が出るのは83年7月である。年代では訳のほうが後であるが、村上春樹が『納屋を焼く』を書いたとき、すでに『大聖堂』を原文で読んでいた可能性は高い。村上がカーヴァーの『大聖堂』を読んでその構成を真似たのだとすれば、そこには村上の創作の手がかりを認めることができるし、あるいはまったくの偶然でその構成が似てしまったのだとすれば、その奇妙な類似からは、いずれにしても村上春樹とカーヴァーの小説世界の、ある種の連帯を見出すことが可能である。

1-2 淡さとマイナス手法

橋爪美恵は論文「二つの“Cathedral” —カーヴァーによる語りの構造とマイナス手法」において、レイモンド・カーヴァーの短編小説“Cathedral”（『大聖堂』）における語りの構造について論じている。橋爪はこの論考において、カーヴァーの創作について「マイナス手法」という概念を導入することで分析し、「マイナス手法とはつまるところ、テキストを実体化させない代わりに読者に想像させ、いわば読者に書かせる手法、プラトンの言う産婆術の一種である」と分析している³。

また、評論家の川本三郎は、「「淡さ」の意味」と題する文章で、『蛭』や『納屋を焼く』などの短編小説の主人公たちが等しく「仮死」状態のまま生きてふりを演じ続けており、そのために村上春樹の小説世界はいつも淡い様相を呈すると論じる⁴。

「蛭」では「僕」の高校時代の友人が「遺書もなければ思いあたる動機もなかった」という淡い形で自殺する。「僕」は大学生になって友人の女友達と出会い、何回かデートと呼んでいいものを重ねるがやがて彼女は「僕」の前から姿を消してしまう。「納屋を焼く」でも「僕」が知り合った「彼女」は「僕」と深い関係になることなく「消えてしまった」。

（「淡さ」の意味 川本三郎 『村上春樹スタディーズ03』所収
若草書房／1999年8月刊 p 255）

川本の言う「淡さ」は、橋爪の「マイナス手法」とつながっている。『蛭』にしても

『納屋を焼く』にしても、村上作品は「淡さ」あるいは「マイナス手法」を用いて、読者に“見えないもの”を提示し、巧みにそのイメージを喚起して見せる。

『納屋を焼く』の導入部分で、ひと回り近く年の離れた「彼女」と知り合い、語り手である「僕」が「彼女」のことを気に入る過程として「蜜柑むき」の話が出てくる。彼女はパントマイムの勉強をしていて、目の前にある目には“見えない”山盛りの蜜柑をむいて食べる動作を繰り返す、というパントマイムを「僕」に見せるのであるが、感心した「僕」に向かって「彼女」はこう答える。「そこに蜜柑があると思ひ込むんじゃなくて、そこに蜜柑がないことを忘れればいいのよ。それだけ」。

1-3 『ノルウェイの森』の描く“闇”

村上春樹の最大のヒット作『ノルウェイの森』は、もともと短編『蚩』で描かれたモチーフを、長編に引き伸ばして創作されたものである。

高校時代の友人キズキがガス自殺してしまうのであるが、いつもキズキと一緒にだった「僕」と「直子」が、それぞれ上京して大学へ入ってから再会を果たすことで、この物語は始まる。『蚩』はこの「僕」と「直子」の関係を描いた小説であり、これを引き伸ばした『ノルウェイの森』には、「直子」と対照をなすもう一人の女性「緑」が登場して、主人公の生のダイナミズムに変更を加えている。精神的病を抱える「直子」に対して、あくまでも精神的健常者としてふるまう「緑」は、『ノルウェイの森』におけるハッピー・エンドを保証する必要不可欠な存在である。

村上春樹がデビュー以来さまざまな作品で、モチーフとして使用しているひとつのセンテンスがある。それは「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している。」というもので、村上は複数の小説でこの一文を太文字にして用いている。『ノルウェイの森』にもこのモチーフが登場するが、「直子」は結局最後に自殺してしまう。この小説においても村上は『納屋を焼く』を思い起こさせるような手法で“見えないもの”のイメージを喚起し、小説世界全体を包み込んでみせる。

この小説は、着陸する飛行機の中でBGMとしてかかっていたビートルズの「ノルウェイの森」を聞いて、主人公である「僕」が「直子」との記憶を回想するところから語り始

められる。「僕」は飛行機の中でひどい頭痛に襲われ、その後苦勞して「直子」の顔を思い浮かべるのであるが、その過程で「野井戸」のエピソードがさしはさまれる。

直子はその井戸の話をしてくれたあとでは、僕はその井戸の姿なしには草原の風景を思い出すことができなくなってしまった。実際に目にしたわけではない井戸の姿が、僕の頭の中では分離することのできない一部として風景の中にしっかりと焼きつけられているのだ。(略)

そして穴の中には暗黒が——世の中のあらゆる種類の暗黒を煮つめたような暗黒が——つまっている。(略)

「それは本当に——本当に深いよ」と直子は丁寧に言葉を選びながら言った。(略)
「本当に深い。でもそれが何処にあるかは誰にもわからないの。このへんの何処かにあることは確かなんだけど」

(『ノルウェイの森』講談社／1987年刊 上巻 p 10-11)

2. アメリカの闇

2-1 創作の出発点

僕は実を言うとこれまでの人生の大半にわたって、日本の小説のあまりよい読者ではありませんでした。十代のはじめから二十代、三十代にかけて、だいたいにおいて外国の小説を読む、それも多くの場合英語でそのままがりがり読むという体験を通して、日本語の文章の書き方を自分なりに確立してきた人間です。

(『若い読者のための短編小説案内』文春文庫 2004年刊 p29)

村上春樹のデビューは30歳である。上記引用から、デビューまで日本の小説を殆ど読んでいなかったと文字通りに受け取ってしまうわけにはいかないが、少なくとも自己評価として、村上は英語で小説を読んで作家になった人である、ということが出来る。ここでは、外国の小説を英語で読むほうが、日本の小説を日本語で読む数よりも多かった、と述

懐している。あえて「英語で」と書いていることから、そしてその他のいろいろな場面で自身が挙げている影響を受けた作家の名前や翻訳活動などから判断しても、村上春樹という作家がアメリカ文学、それも現代作家の影響を多く受けていることは自明である。

『ノルウェイの森』の中でも、主人公の「僕」が好きだった作家として、トルーマン・カポーティ、ジョン・アップダイク、スコット・フィッツジェラルド、レイモンド・チャンドラーを挙げている⁵。また現実にも、村上の手によるアメリカ作家の翻訳は数知れないほどで、筋金入りの現代アメリカ作家通であるといつて差し支えないだろう。

村上春樹の創作の出発点にはアメリカの現代文学があった、といつてよい。そういう作家が、十年以上の歳月をかけてその全作を翻訳したレイモンド・カーヴァーという作家の存在、現代アメリカの、人間の本質的な孤独を描く作家との連帯が意味するところは、いったい何であるのか。

2-2 村上春樹の諦観

筆者は、村上春樹デビュー以来の、特に前期の作品群のなかに「諦観」というファクターを見る。この「諦観」は、『ノルウェイの森』（1987年）あたりから少しずつ変化し、『国境の南、太陽の西』（1992年）で明らかにその変化を表面化して、『アンダーグラウンド』（1997年）の頃にまったく異なる相貌を見せ、大雑把に言えば『海辺のカフカ』（2002年）にいたってまた復活するのであるが、こうした変化はちょうど五年を周期にして、韻を踏むように作家・村上春樹を訪れているように見える。この『海辺のカフカ』が単純な村上ワールドへの回帰、あるいは踏襲であるのか、それとも新たなシグナルを含み持った再編、あるいは再生であるのか、そのあたりについての論考はここではしない。

デビュー作『風の歌を聴け』から、前期の作品群に頻出する「やれやれ」ということばは、村上作品の「諦観」をわかりやすく表象している。同じく『風の歌を聴け』の中で、難破船の乗船者が海の真ん中に投げ出されたときにどう行動するのかについて問いかける挿話も、この「諦観」を表している。この挿話において、ひとりは泳いで無人島に辿り着き、なんとか九死に一生を得るのであるが、もうひとりは海の真ん中で丸太につかまってぶかぶかと浮かんで漂い、船からこぼれ落ちた缶ビールの栓を開けて飲み、結局は通りが

かった船に救い上げられて助かる。「やれやれ」、というわけだ。

この「諦観」は、『ノルウェイの森』でもまだ続いている。『ノルウェイの森』の時代設定は60年代の終わり、学園紛争が最大の盛り上がりを見せる頃のことである。主人公の「僕」は東京の大学に入学し、親が探してきた右翼の匂いのする変わった学生寮に入寮している。その寮では、毎朝六時になると中庭で国旗の掲揚が行われる。「僕」は入寮した当初、物珍しさからよくわざわざ朝六時に起き出してこの国旗掲揚を見物しに行く。大学は学生運動のただ中であって「スト」に入り、校舎は封鎖されて、一時講義がなくなるが、「僕」は決してこの「運動」に加担しない。

夏休みのあいだに大学が機動隊の出動を要請し、機動隊はバリケードを叩きつぶし、中に籠っていた学生を全員逮捕した。(略)大学には大量の資本が投下されているし、そんなものが学生が暴れたくらいで「はい、そうですか」とおとなしく解体されるわけがないのだ。(略)だからストが叩きつぶされたところで、とくに何の感慨も持たなかった。(略)ストが解除され機動隊の占領下で講義が再開されると、いちばん最初に出席してきたのはストを指導した立場にある連中だった。(略)僕はしばらくのあいだ講義には出ても出席をとるときには返事をしないことにした。(略)名前を呼ばれても僕が黙っていると、教室の中には居心地の悪い空気が流れた。(『ノルウェイの森』講談社／1987年刊 上巻p87-88)

『ノルウェイの森』にしても他の著作にしても、村上作品の「諦観」のなかに「皮肉」を読み取ることは容易である。村上は右にも左にも等しく疑いの目を向け、舌を出して見せる。「やれやれ」という姿勢をとることで、いったんすべてを諦めてみせるのであるが、その中でじりじりと苛立っている。そしてこの「苛立ち」は、ときとしてコミカルな、相手を皮肉るような、揶揄するような表現となって表れる。

講義が半分ほど進み、教師が黒板にギリシャ劇の舞台装置の絵を描いているところに、またドアが開いてヘルメットをかぶった学生が二人入ってきた。まるで漫才コ

ンビみみたいな二人組だった。(略)背の低いほうが教師のところに行って、授業の後半を討論にあてたいので了承していただきたい。ギリシャ悲劇よりもっと深刻な問題が現在の世界を覆っているのだと言った。(略)ギリシャ悲劇より深刻な問題が現在の世界に存在するとは私には思えないが、何を言っても無駄だろうから好きにしろなさい、と教師は言った。(略)この連中の真の敵は国家権力ではなく想像力の欠如だろうと僕は思った。

(『ノルウェイの森』講談社／1987年刊 上巻 p 105-106)

それではこの村上作品の「諦観」と「皮肉」、「倦怠」と「苛立ち」は、いったい何を意味し、絡み合って相殺され、消失してしまうかにも見えるそのエネルギーはいったい何処に向けられるというのだろうか。

2-3 レイモンド・カーヴァーの“闇”

村上春樹が全てを翻訳したカーヴァー作品にも、常に「苛立ち」が立ち現れる。その意味で、ここにも村上作品とカーヴァー作品の連帯を見出すことは可能である。

それでは、カーヴァー作品はいったい何に苛立っているのだろうか。訳者である村上の言葉を借りれば、カーヴァーは「人間存在の有する本質的な孤独と、それが他者とかかわりあおうとする際(あるいはかかわりあうまいとする際)に生じる暴力性が重要なモチーフ」の短編作家であり、日本においてカーヴァーのこのような短編群は「ひとつの予感」なのだという⁶。

筆者はカーヴァーの全作について系統立てて論じる力量をいまのところもたないが、カーヴァー作品はそもそも初期作である『怒りの季節』⁷や『頼むから静かにしてくれ』⁸といったタイトルからしてすでに「苛立」っているように見える。

他に思いつくままに例を挙げれば、『ダンスしないか?』⁹では、中年男性が売るあてのない家財道具の一切合切をガレージ・セールで車寄せに並べ、たまたま興味を持った男女の若者にほとんど値段も付けずに売り、その途中で中年男と女は酔っ払ってダンスをする。後日女はこの体験を人に伝えようと試みるが、それが不可能であることを悟る。『菓

子袋』¹⁰では、本のセールスをしている「僕」が、自分の父親がたったひとりの女（父親の半分の年の女）と浮気をして母親と離婚してしまう、その浮気の経緯を初めて聞かされるが、「僕」は父親のその話をほとんど理解することなく、父子はそのまま別れてしまう。『足もとに流れる深い川』¹¹では、語り手である「私」は夫が仲間と連れだって釣りに行き、そこで発見した少女の死体を放置したまま釣りを楽しんで帰ってきたことに、どうしようもない違和感を覚える。カーヴァーは数か所にアンダーラインを引きながら、「私」にその「苛立ち」を語らせている。「ふたつのことが明らかだった。（1）他人に何が起ころうがべつに関係ない、とみんな思っている。（2）何かが真に変化することなどもはやありえない」（『ぼくが電話をかけている場所』所収 中公文庫／1986年1月刊 p156）。この「何かが真に変化することなどもはやありえない」という箇所は、本稿の冒頭で挙げたインタビューで村上が語っている、「しかし本質的なレベルでは何も変化はしない。」というカーヴァーの短編の特徴に正確に対応しており、ここに村上が「日本の伝統的な短編小説」との「共通項」を見ていることを思い出しておきたい。

これらの小説に比べて『大聖堂』は、カーヴァーの作品の中では珍しく爽快感のある短編であると言えるのかもしれない。妻が、元の「夫が産軍複合体の一部品となっていることも嫌なの」だというキーフレーズらしきものがわずかに見える箇所があり、また語り手の「私」は盲人とやりとりする煩わしさについて、実際には声を出さずに語りの中で言い立ててもいるのであるが、小説の終りで「私」は、盲人の見ている“闇”を、“見えない”大聖堂のイメージの中に見出すのである。

カーヴァーは、アメリカ自体を覆う人間本来の孤独や暴力性について、それを直接に語ることなく描出する名手であった。筆者はここに、村上とカーヴァーの作品に共通するファクター、連帯を認めるのである。

2-4 アメリカの闇に覆われて

村上春樹は『若い読者のための短編小説案内』のなかで吉行淳之介の短編『水の畔り』を分析している。いわく、『水の畔り』における吉行の文章はごつごつとしてぎこちなく、不器用であり、決して技巧的とは言えない、ただし、最後の1ページだけはいつもの

すらすらとしたヨシユキ・ペースに戻るのである、と。この小説の最終ページで吉行は、人工的で小さい川の流れにも鮎の姿があったという話を聞いて心を和ませるのであるが、そこから村上は、吉行の次のような「諦観的決意」を読み取っている。

つまり作者は「私のような技巧的世界に生きる——あるいはそのようにしてしか生きることのできない——はかない人間にとっても、『文学で生計を立てる』ことは、決して不可能ではあるまい。そこにはきっと豊かな収穫の可能性が潜んでいるにちがいない」というひとつの静かな認識なり諦観的決意なりに達していたのではあるまいかと思うのです。

(『若い読者のための短編小説案内』文春文庫 2004年刊 p58)

村上春樹がこうして日本文学に系統的に触れたのは、1991年～1993年に、アメリカのプリンストン大学に講師として招かれたときのこと、ちょうど『国境の南、太陽の西』を刊行する時期と重なっている。

そして村上はこの文章の中で、吉行がこの小説を書いた当時は一般に「第一次戦後派」と呼ばれる、多分に政治的な作家たちが文壇で大きな位置を占めていたが、それに比べて評価の低かった吉行をはじめとするいわゆる「第三の新人」たち、非政治的で日常的作風の作家たちは現代においても鮮やかに生き残っており、自分が日本文学の中で最も惹かれたのがこの「第三の新人」であるとし、吉行文学の中心は技巧的な「移動」にあり¹²、それは後年の傑作『夕暮まで』において美しく結実すると述べている。

村上春樹が四十歳を過ぎて、そろそろ日本の小説を腰を据えて読んでもいいのではないかと考えたときに、最初に浮かんだのが「第三の新人」であり、吉行淳之介であったというのは象徴的である。

江藤淳は評論『自由と禁忌』において、戦後日本の言語空間の「禁忌」について論じた。とりわけ「制度としての文学」という章において、日本の敗戦直後に開始されたGHQの言論統制による「禁忌」空間は、戦後を代表する二人の小説家、大江健三郎と吉行淳之介の間に、はっきりとその徹底ぶりを見出すことができると江藤は言う。

昭和三十年代後半以後今日にいたる戦後日本の文学状況は、大江氏の“戦後民主主義”の公的・知的・政治的空間が、次第に地平線上に姿を没しかけ、それに替って吉行氏の私的・性的・美的空間が、徐々に押し出されてきた状況と、一応規定することができる。因みに、『夕暮まで』の連作短編の第一章「公園で」が「日暮れどき」という題で「文藝」に発表されたのは、昭和四十年初夏のことである。だが、このような風景の変化は、実はあくまでも表面的なものにすぎない。この間に制度そのものは一貫して維持され、むしろ逆に強化されたからである。

(『自由と禁忌』 江藤淳著 河出文庫／1991年刊 p240)

自覚的であるとないと関わらず、吉行の小説は政治的な禁忌空間を制度化してしまっており、当時、制度の中心に位置した吉行は、日本の文壇において政治的にふるまいさえする。そして日本の戦後文学は、大江健三郎の“戦後民主主義”から吉行淳之介の非政治的(=私的)、技巧的(=美的)、性的な文学への移行によって、そのGHQによる言語空間の「禁忌」の度合いを確実に強めているのだと江藤は論じる。

はたしてGHQが行なったとされる言論統制のみによって、江藤の言う「禁忌」空間が達せられたのかどうかの議論はここでは措くとして、大江から吉行に到る「政治的禁忌空間の制度化」という観点は、文学的議論として非常に興味深い。

1984年に書かれた『自由と禁忌』に、残念ながら村上春樹は登場しない。極端に言えば、村上文学には、最初から戦後などというものは存在しないのである。「禁忌」空間が「制度化された」後の世代である村上春樹は、最初から諦めている。諦めたところから始めることで、たとえそれが錯覚であるとしても、アメリカとの連帯(カーヴァー的な意味での)からスタートすることで、人間の本質をなすようなある種の孤独について、「諦観」と「苛立ち」をもって描いた。村上が問うたのは、大げさにいえば生の安定的な存在の不可能性についてであり、村上文学の中で、それはまるで目には見えないアメリカの闇の内側、暗くて狭い空間の中からしか、閉じられた「禁忌」空間の中からしか、撃つことができない標的であったかのようだ。読者はそこに、軽快で気負いのない悲鳴を、聞きと

るのではないだろうか。

おわりに

村上春樹がデビュー作『風の歌を聴け』から『羊をめぐる冒険』を経て、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』から『ノルウェイの森』を書き、『国境の南、太陽の西』、『アンダーグラウンド』を経由して『海辺のカフカ』にいたるまでの小説家としての経緯を最終的に追いかけることは本稿ではしない。

もう一度、『若い読者のための短編小説案内』の文章から一節を抜き出して最後にしたい。

僕はあらたな生活の場に自然発生的に登場した「日本的なるもの」を、自分本来のものとして手に取り、注意深く観察し考察することによって、今ここにある自分の視点をより切実なものとして深めたかっただけなのです。そしてその視点は文学のみならず、広く社会文化全般に及ぶべきものでなくてはならないだろうというように感じているのです。¹³

(『若い読者のための短編小説案内』文春文庫 2004年刊 p35)

撃つべき標的は自らの内にあるのであって、決して「アメリカ」にあるのではないという、あくまで文学的な姿勢について、村上はここで逆説的に語っているのだろうか。「感覚的」であると断りながら綴られるこの文章から読み取ることができるのは、「自分本来のものとして」の「日本的なるもの」を相対化し「切実なものとして深めた」結果、アメリカの大きな“闇”に覆われながら、むしろそれこそを出発点としてスタートした作家・村上春樹が何処へ向かおうとしていたのか、ということなのではないか。その後『アンダーグラウンド』を経由して行き着いた村上文学の総集編ともいえるべき『海辺のカフカ』が『アンダーグラウンド』とは対照的に商業的成功を収めたことは、単なる幸運であったと見做すべきか、あるいはそこに何か文学的な確信、豊富な収穫が認められるのか、そのあたりの考察については今後の課題としたい。

(おおうちひろのぶ 東海大学日本語文学系修士課程)

注

- 1 レイモンド・カーヴァーの『ぼくが電話をかけている場所』（中公文庫／1986年1月刊、単行本は中央公論社／1983年7月刊）の「訳者あとがき」（p197）の中で、村上はカーヴァーの短編小説作法について述べた後、カーヴァーの短編の良いところはいかにもといった「トリック」や「おち」がないことであり、最大の魅力は「無意識化における意外性」であるとしている。
- 2 短編集『蛭・納屋を焼く・その他の短編』所収（新潮文庫／1987年9月刊、単行本は新潮社／1984年7月刊）の「あとがき」において、「年代でいうとこの短編集に収められた作品のうちいちばん古いものが「納屋を焼く」（57年11月）」であると説明を付している。57年とは昭和57年のことである。
- 3 橋爪美恵の論文「二つの“Cathedral” —カーヴァーによる語りの構造とマイナス手法」（明治大学大学院博士課程後期）において、橋爪はロシアの記号論学者ユーリイ・ロトマン定義するところの「有意的欠落」要素を物語の構造分析と結びつけて、短編小説“Cathedral”（『大聖堂』）における語りの構造とマイナス手法について論じている。二つの“Cathedral”という意味は、カーヴァーのパートナーであるテス・ギャラガーの短編“Rain Flooding on Your Campfire”（『キャンプ・ファイアに降る雨』）のことを指している。橋爪は、この二つの小説は「1981年に彼女の友人である盲目男性がシラキューズの二人の住居を訪ねたという同一の「事実」をともに題材としており、物語の設定は若干の違いを除いてほぼ同じである」としている。本稿では、テス・ギャラガーの小説に言及することはしない。
- 4 川本は「「淡さ」の意味」（初出『文学界』84年10月）のなかで、村上春樹は「軽快に現代の都市の風景を楽しんでいるように見せながら、その言葉のベクトルを徹底して死のほうへ向けてしまっ」ており、そのために「村上春樹の世界はいつも淡い」のであるとしている。
- 5 先述の村上自身によるインタビュー「レイモンド・カーヴァーと新しい保守回帰の波——インタビューとその作品論」で、村上はカーヴァーから逆に「日本で出版されて人気のあるアメリカの作家をあげてみてくれないかな？」と問われ、思いつくままに名をあげて

- 「カート・ヴォネガット、ジョン・バーズ、リチャード・ブローティガン、フィリップ・ロス、ソウル・ペロー……」と答えている（『夜になると鮭は……』巻末 中央公論社／1985年6月刊 p180）。インタビューが行われたのが80年代のことであるから、若干そうした時代性を感じさせもするが、必ずしも日本で広く知られているとは言い難い上記のような作家たちについて、村上春樹はよく知っていたのに違いない。
- 6 レイモンド・カーヴァーの『ぼくが電話をかけている場所』（中公文庫／1986年1月刊、単行本は中央公論社／1983年7月刊）の「訳者あとがき」（p199）。
 - 7 『怒りの季節』の初出はチコ・ステート・カレッジ在学中に自ら創刊した文芸誌「セクション」第2号（1960-61冬号）。
 - 8 短編集『頼むから静かにしてくれ』は1976年3月、マグロー・ヒル社より刊行。初の大手出版社からの出版であった。
 - 9 『ぼくが電話をかけている場所』所収（中公文庫／1986年1月刊 p7-19）。
 - 10 『ぼくが電話をかけている場所』所収（中公文庫／1986年1月刊 p73-88）。
 - 11 『ぼくが電話をかけている場所』所収（中公文庫／1986年1月刊 p139-177）。
 - 12 村上は吉行淳之介「水の畔り」について論じる中で、吉行の小説の最大の魅力は技巧的「移動」ではないかとしている。通常の間人存在において自己（セルフ）は外界と自我（エゴ）に挟み込まれて、その両方からの力を等圧的に受けており、それによってある意味では正気を保っているが、吉行の小説システムは頻繁な移動の中にあり、彼は自分の位置を絶えまなく移動させ、ずらしていくことによって、外界との正面的な対立を、少なくとも小説的には回避しようとする。そして外界との対決を回避することによって、自我との正面的な対立もできるかぎり回避しようとするのである。つまり彼は移動のムーヴメントそのものの中に、安定性を見出そうとしており、それが技巧性なのであるという。
 - 13 『若い読者のための短編小説案内』（文春文庫／2004年刊、単行本は文芸春秋社／1997年刊）のまえがきにあたる「まずはじめに」のなかで村上は、自らが日本の小説を系統立てて読もうとする試みについて、決していわゆる「日本回帰」のようなものではないと断りながら、その意味について語っている。「あらたな生活の場」というのは、このころ村上が海外生活を始めていたことを指す。

引用・参考文献

- 江藤淳『自由と禁忌』（河出文庫／1991年刊、単行本は河出書房新社／1984年刊）
- 川本三郎「淡さ」の意味（『村上春樹スタディーズ03』所収 若草書房／1999年8月刊
初出『文学界』84年10月）
- 橋爪美恵「二つの“Cathedral” —カーヴァーによる語りの構造とマイナス手法」
（初出『文学研究論集』第18号 明治大学大学院文学研究科／2003年2月）
- 村上春樹『風の歌を聴け』（講談社／1979年刊）
- 村上春樹『蚩』（『蚩・納屋を焼く・その他の短編』所収 新潮文庫／1987年9月刊、
単行本は新潮社／1984年7月刊）
- 村上春樹『納屋を焼く』（『蚩・納屋を焼く・その他の短編』所収 新潮文庫／1987年9月刊、
単行本は新潮社／1984年7月刊）
- 村上春樹「レイモンド・カーヴァーと新しい保守回帰の波——インタビューとその作品論」
（『夜になると鮭は……』巻末所収 中央公論社／1985年6月刊）
- 村上春樹『ノルウェイの森』（講談社／1987年刊）
- 村上春樹『国境の南、太陽の西』（講談社／1992年刊）
- 村上春樹『アンダーグラウンド』（講談社／1997年刊）ノンフィクション。
- 村上春樹『若い読者のための短編小説案内』（文春文庫／2004年刊、単行本は文芸春秋社
／1997年刊）
- 村上春樹『海辺のカフカ』（講談社／2002年刊）
- レイモンド・カーヴァー『大聖堂』（『ぼくが電話をかけている場所』所収 中公文庫
／1986年1月刊、村上春樹訳、単行本は中央公論社／1983年7月刊）
- レイモンド・カーヴァー『足もとに流れる深い川』（『ぼくが電話をかけている場所』所収
中公文庫／1986年1月刊、村上春樹訳、単行本は中央公論社／1983年7月刊）