

村上春樹と戦後の日本

— アンビヴァレントな「アメリカ」と「日本語」をめぐる —

橋本牧子

The Study of Haruki Murakami, a Postwar Writer

— the Ambiguity of “America” in his Writings —

Makiko HASHIMOTO

1

戦後の日本を語る時、「アメリカ」との関係、あるいは「アメリカ」の影響を無視することはできないだろう。我々が「アメリカ」から圧倒的な影響を受けたことは否定するべくもない。しかしながらそれがどんな影響であったのか、如何なる形での影響であるのかを明確に語ることは困難であると言えるのではないか。

1976年と1979年にそれぞれデビューを果たした戦後生まれの作家、村上龍と村上春樹¹⁾は、「アメリカ映画よりも更にアメリカ的な風俗の絵模様が次から次に展開する」ような作品²⁾ (=村上龍)、「筋の展開も登場人物の行動や会話もアメリカのどこかの町の出来事」を描いたような³⁾「アメリカふうの小説」⁴⁾ (=村上春樹)、といった批評によって、彼らの作品が共にアメリカ的であり、その影響を多分に受けた作家たちであることを、デビュー作から指摘されている。

そして、戦後の日本における「アメリカ」による占領・検閲に対して問題意識を持ち続けた批評家・江藤淳は、ある紙面でこの二人の現代作家たちを「両村上」とひと括りにして、彼らの作品は「サブ・カルチャー」に過ぎないと厳しく批判している⁵⁾。しかし奇妙なのは、江藤が村上龍の作品については諸処で批判を行っている一方で、村上春樹に関しては「小説は拝見していない」、「一言も論じたことはない」と彼の作品を読んでいないことを執拗に主張していることである。村上龍には具体的な批評を行いながら、村上春樹に対しては作品すら読んだことがない、と彼への批評を避けようとする江藤の態度には不自然さを感じる⁶⁾。

本稿では、二人のアメリカ的な戦後作家に対する江藤の批評の仕方を問題提起として、村上春樹と「アメリカ」との関係を、江藤淳、村上龍と比較しながら考察する。ひいては、戦後の日本において

「アメリカ」の影響が如何なるものであったのか、その本質に迫ることを目的としたい。

2

江藤淳は、福生の米軍横田基地周辺の街を舞台に描かれた、村上龍のデビュー作『限りなく透明に近いブルー』(1976年)を具体的には次のように批判している⁷⁾。

村上龍氏の作品は、結局一つの“サブ・カルチャー”の反映にすぎず、その“表現”にはなっていない、というのが、私の感想である。

“サブ・カルチャー”というのは、地域・年齢、あるいは個々の移民集団、特定の社会的グループなどの性格を顕著にあらわしている部分的な文化現象のことで、ある社会のトータル・カルチャー(全体文化)に対して、そう呼ばれている。…サブ・カルチャーを素材にした小説があっても、いっそうにかまわないが、そこに描かれている部分的なカルチャーは、作者の意識の中で全体の文化とのかかわりあいの上に位置づけられていなければならない。…サブ・カルチャーを素材にした文学作品が表現になるためには、作者の意識は一点で、そのサブ・カルチャーを超えていなければならない。その中に埋没していたのでは、ただの反映にしかならないのだ。

この、一点でその素材を超えようとする意識を、文学作品——この場合は小説だが——に内在している批評といってもいいし、作者の中にある他人の目といってもよい。…ところが『限りなく透明に近いブルー』の場合、作者の意識が終始素材の中に埋没しているので、とりとめがなくてわからない、という印象を与えられるのだ。(傍点本文)

柄谷行人によって、“A basically base novel based upon the base”と評されているように⁸⁾、「基地」という日本の中の「アメリカ」、地続きの「アメリカ」を描いたこの作品の「素材」とは、ロックとセックスとドラッグに表象される「アメリカ」に他ならないと言えるだろう。つまり江藤は、「素材」として描いた「アメリカ」という「サブカルチャー」の中に、作者＝村上龍の「意識」が「埋没」していると批判しているのだ。

『限りなく透明に近いブルー』の登場人物たちにとって、アメリカ人との過激なセックスも、ドラッグも何ら特別なことではない。それらは全て彼らの日常である。テキストにおいて「アメリカ」はもはや特別に意識されるような対象ではなく、日常に溶かし込まれていると言えるだろう。村上龍は、米軍基地周辺という日本の被占領性が際立つ特異な場を、あくまで淡々と描き出しているのである。

そして「アメリカ」をこのように日本と地続きの日常として描く村上龍は、江藤の批評に従えば、「ある社会のトータル・カルチャー（全体文化）」に対して「部分的な文化現象」としてあるべき「サブ・カルチャー」としての「アメリカ」、という関係をなし崩しにして、「アメリカ」＝「サブ・カルチャー」と馴れ合い、その中にくっつくなく呑み込まれてしまっている作家なのだ。つまり村上龍は「アメリカ」への「批評」性を欠いた愚鈍な作家ということになる。江藤は「サブ・カルチャー」といった批判の仕方では、実は作家の「アメリカ」への眼差し、ひいては「アメリカ」との関係性を問題にして批判していると言えるだろう⁹⁾。

それでは、村上龍をこのように批判した江藤自身の「アメリカ」への眼差し、「アメリカ」との関係はどのようなものなのか。そして、江藤が確かなものとして想定している「ある社会のトータル・カルチャー（全体文化）」とは、言い換えれば「サブ・カルチャー」＝「アメリカ」に「埋没」することなく、それを超えた「意識」の拠り所としてある「トータル・カルチャー」とは、果たして如何なるものなのだろうか。

3

江藤淳は1967年に刊行した『成熟と喪失—“母”の崩壊—』¹⁰⁾において、小島信雄の『抱擁家族』（1965年）を中心とした「第三の新人」のテキスト

を題材にして、戦後の日本社会と「アメリカ」との関係性を論じている。そこで江藤は「敗戦という物理的な外圧としてあらわれた「近代」¹¹⁾によって、日本の農耕的な「母」＝「自然」は「崩壊」してしまったと述べている。江藤は「母」の「崩壊」・「喪失」といった表現で戦後の日本社会の変容を表し、その影にある「アメリカ」という存在を指摘するのである。

そしてその後、江藤は『落葉の掃き寄せ』（1981年）、『自由と禁忌』（1984年）、『閉ざされた言語空間』（1988年）といった著書において、第二次世界大戦の戦勝国の支配下に置かれた日本の言語空間は、「米占領軍が戦後日本で実地した」「苛烈」で「隠微な検閲」¹²⁾という行為によって歪められてしまっているという主張の下に、実証的な研究に執着する¹³⁾。江藤は、彼がそれら一連の被占領史研究に拘らずにはいられなかった理由を、次のように語っている。

昭和四十四年の暮から昭和五十三年の晩秋まで、私は毎月「毎日新聞」に文芸時評を書いていた。それは三島由紀夫の自裁にはじまり、「繁栄」のなかに文学が陥没し、荒廃して行った九年間だったが、来る月も来る月も、その月の雑誌に発表された文芸作品を読みながら、私は、自分たちがそのなかで呼吸しているはずの言語空間が、奇妙に閉ざされ、かつ奇妙に拘束されているというもどかしさを、感じないわけにはいかなかった。

いわば作家たちは、虚構のなかでもう一つの虚構を作ることに専念していた。そう感じるたびに、私は、自分たちを閉じ込め、拘束しているこの虚構の正体を、知りたいと思った¹⁴⁾。

（戦後の日本の言語空間において）キツネにももらった小判のような言葉を操って、どうして文学ができるのだろうか、そういう文学者が、どうして偉いことになるのだろうか、首を傾けないわけにはいかない。だからこそ、意味のある言葉、只の記号ではない言葉を、どうやって取り戻せるかと私は考えている。実は昭和四十四年から五十三年までの九年間、『毎日新聞』の「文芸時評」を書きつづけているあいだにも、いつもそのことを考えていたのです¹⁵⁾。

1967年に「第三の新人」のテキストを読み解くことによって、そこに戦後の日本における「母の崩壊」を見出した江藤が、その後の1969年から1978年の9

年間、日本の戦後文学を読み続けて感受したことは、「言語空間が、奇妙に閉され、かつ奇妙に拘束されているというもどかしさ」であった。そして江藤にとって日本の「文学」を「陥没」させ、「荒廃」させたもの、すなわち「意味のある言葉」、「只の記号ではない言葉」を奪ったものとは、日本を占領し、日本の言語空間を検閲した「アメリカ」に他ならない。

60年代に「母の崩壊」と表された江藤の喪失感、70年代を経て持ち越され、それは「言葉」の問題として受け継がれたと言えるだろう。つまり「崩壊」・「喪失」させられたもの（＝「自己検閲」という形で変質させられたもの）とは、かつての日本に確かに存在していた「意味のある言葉」なのであり、それは江藤にとって、「取り戻」して守っていかなければならないものとしてあるのだった。

この文脈で先の江藤の村上龍への批判を考えると、村上龍は「キツネにもらった小判のような言葉」で紡ぎ出した「虚構」の世界に、無自覚に「埋没」してしまっているという江藤の苦言であったと言えるだろう。江藤にとって作家の「批評」性とは、我々の言語空間が知らず知らずのうちに変質（あるいは崩壊）してしまっていることに自覚的であることなのであり、つまりそれは「アメリカ」に対して批判精神を持ち続けることなのだ。そしてそうであるならば、江藤が想定している「ある社会のトータル・カルチャー（全体文化）」とは、かつての日本に確かにあったはずの「意味のある言葉」、あるいは「意味のある言葉」によって紡ぎ出された日本のあるべき言語空間、ということになるだろう。

江藤にとって「アメリカ」は、戦後の日本の言語空間から「意味のある言葉」を奪い取った「禁忌」としてあった。そして江藤は、かつては確かに存在していた「意味のある言葉」による、「虚構」ではない言語空間を「取り戻」し、それを「批評」の拠り所となる「トータル・カルチャー」として強く立ち上げることによって、「禁忌」としての「アメリカ」に対抗しようとしたと言えるのではないだろうか。

4

次に江藤が批判した村上龍について考察したい。村上龍は果たして江藤が指摘するように、「アメリカ」に無自覚に「埋没」している作家なのだろうか。戦後作家・村上龍と「アメリカ」はどのような関係にあるのか。

村上龍は自分にとっての「アメリカ」を、次のように述べている。

多くの人はもう忘れてしまっているだろうが、アメリカは、「占領軍」だったのだ。私は、祖父の家で鳴る浪花節よりもオンリーのハウスから聞こえるプレスリーの方が好きだった。まだ、小学生前の私の中に、プレスリーに感応するコードがあったことになる。そのコードは、プレスリーの強力で甘い声だけに支えられていたのではない。それは、「占領軍の音楽」だったのだ。

私にとって、アメリカは、観念であり、思想である。ただその観念や思想は、抽象的ではなく、モノだ。ギャングがいうところの、ブツだ。コカ・コーラであり、ハンバーガーであり、プレスリーであり、ブロードウェー・ミュージカルであり、NASAである。

ブツとしての思想には、特に、被占領国国民には、距離がとれない。理論武装してもムダだ。…アメリカはこのようにして入り込んできた。GIは陽気で、楽しそうだった。日本の女に混血児をたくさん生ませた。そして私の中にも「混血の感性」を植えた。

…私は、民主主義の子だからね¹⁶。

ここで村上龍は、我々は「アメリカ」の「モノ」、つまり「ブツとしての思想」によって完全に占領されてしまった「被占領国国民」であり、「アメリカ」は自分の中に「混血の感性」を植えた存在であると明言している。村上龍は「浪花節」ではなく、「占領軍の音楽」である「プレスリー」に「感応」して自ら選び取ったのであり、「プレスリー」（そして「コカ・コーラ」や「ハンバーガー」）は彼にとって「観念であり、思想」であると述べているのだ。

「アメリカ」の「モノ」を「思想」として受容し、「私は、民主主義の子」と宣言する村上龍にとって、「アメリカ」はもはや「部分的な文化現象」＝「サブ・カルチャー」などではあり得ないだろう。村上龍は「アメリカ」を、彼の「トータル・カルチャー（全体文化）」として自覚的に選び取ったのだ。従ってそれは「アメリカ」への無自覚な「埋没」などでは決してない。村上龍は自らをあくまでも「被占領国国民」と自覚した上で、「アメリカは、観念であり、思想である」と宣言しているのだから。

つまり村上龍に対して、江藤の「サブ・カルチャー」云々と言う批判は通用しないことになる。村上龍は、江藤の定義による「サブ・カルチャー」という枠組み自体を無効化していると言うことができるのだ。

「アメリカ」は村上龍にとって、「思想」としての「プレスリー」を、そして「民主主義」という「父」を与えてくれたものとして存在し、彼はそれを自らの「全体文化」として自覚的に選び取った作家なのだ。そうであるならば「アメリカ」をめぐって、村上龍と江藤淳は、全く対照的な位置に立っているとと言えるのではないだろうか。

5

それでは次に、村上春樹にとっての「アメリカ」の在り方を考察して行きたい。江藤から具体的な批評を避けられた、村上龍と同世代の戦後作家・村上春樹にとって、「アメリカ」はどのように存在しているのだろうか。村上春樹が自らの「アメリカ」観を述べた次の発言に注目したい。

その当時（＝1960年代）には、アメリカの文化というのは非常に華やかだった。なんのかのといっても、僕らはみんな大きな影響をうけたと思うよ。音楽やら、テレビの番組やら、車やら、ファッションやら、そういう何かもかにも関してね。とはいっても、別に当時の日本人がアメリカを敬愛していたというんじゃないんだ。簡単に言えば、僕らが愛していたのは、その当時のアメリカの文化の神話的な部分だったと思うんだ。当時のアメリカ文化というのは、本当にきらきらと輝いていて、それはある場合にはまるで幻想のようにさえ見えた。僕らはその幻想の世界を愛したんだよ。それほど完璧に近い幻想を買い支えるにはとてつもない財力があるし、当時のアメリカにはそれができたということだね。…

僕はその頃まだ十三か十四だった。兄弟もいなかったから、いつも部屋に籠もって、ひとりでジャズやらロックンロールやらを聴いていた。アメリカのテレビ番組を見たり、アメリカの小説を読んだりしていた。それは僕にとってはとくべつなことではなく、ごく自然なことだったんだね¹⁷⁾。

この発言は、村上春樹が「アメリカ」をどのように受容しようとしているのかを、端的に表している

言えるだろう。村上春樹にとって「アメリカ」は、村上龍と同様に、物心が付いた頃には既に「ごく自然」にそこに存在するものであり、「僕らはみんな大きな影響をうけた」のだ。しかしながらその「影響」は、村上春樹にとっては「車」や「ファッション」といった「財力」によって購える「モノ」でしかなかったと述べている。つまりそれは、村上龍が「観念であり、思想」として受容したような「モノ」では決してなく、村上春樹にとって、あくまでただの「幻想」にしか過ぎない「モノ」なのだ。

しかし、果たして村上春樹にとっての「アメリカ」は、実際に彼がこのように主張するような、「幻想のよう」な「サブ・カルチャー」に過ぎないものであると言えるのだろうか。村上春樹にとって「アメリカ」は、彼の描き出す世界に何ら影を落とすことのない、ただの「モノ」に過ぎないのだろうか。

ここで、村上春樹の1979年のデビュー作『風の歌を聴け』の創作をめぐっての、彼の次のような発言を思い起こしたい。

正直言いまして、僕は、これを書く時に、どう書いていいかわからないんで、最初にリアリズムでざっと書いたんです。まったく同じ筋を同じパターンで、文体だけ、普通の既成の文体というか、いわゆる普通の小説文体で書いたんですよ。で、読み直してみたら、あまりにもひどいんで、これはどこかが間違っているはずだという気がしたんです。最初のそれを書いている時は、僕も一生懸命、小説を書こうと思う文章で書いていたんですけど、すごく疲れるし、借り物みたいな気がして、じゃあもうそんなのまったくなくて、好きに書いてみようと思って、こういう文章を始めた。それでまず英語で少し書いて、それを翻訳したら、あ、これだったら楽に書けるな、という気がして、そのあとずっと、その文体で書いたんです¹⁸⁾。

村上春樹の「アメリカ」が、単なる「幻想」としての「モノ」にすぎなかったのだとしたら、なぜ彼は『風の歌を聴け』を「リアリズム」である「普通の既成の文体」で表そうとした時、「あまりにもひどい」、「どこかが間違っているはずだ」と感受しなければならなかったのだろうか。村上春樹はなぜ「まず英語で少し書いて、それを翻訳」といった奇妙な方法によらなければ、テキストを描き出すことができなかつたのか。この「英語」を媒介すること

によって表されたテキストとは、如何なる意味を持つのだろうか。

6

『風の歌を聴け』は、21歳の「僕」の1970年の夏の物語に、29歳の「僕」の語りが脈絡なく挿入されるといった語りで構成されている。時間と空間を隔てた出来事が、40の断片(=チャプター)によって繋がれた物語である。交錯しあう二つの位相の異なった語りは、それぞれに関連のない物語のように見えて、実は互いに互いを補完しあったテキストとして読むことができる。

登場人物たちの軽妙で、一見他愛のない会話で織り成される21歳の「僕」の物語は、「僕」が一人の女の子に出会うことに始まり、彼女を失ってしまうことで終わる。そしてその終局を暗示するかのようには、女の子と最後に会った夜に感じた「夏の香り」を、「僕」は「それはまるでずれてしまったトレーシング・ペーパーのように、何もかもが少しずつ、しかしとり返しのつかぬくらいに昔とは違って」と表す。また「僕」は、女の子に「機動隊員に叩き折られた前歯の跡を見せ」ながら「デモやストライキの話」をした後、それらは「もうみんな終わったこと」と説明する。歯を折られるほどに体を張って、必死に守ろうとした何かがかつての「僕」には確かにあった。しかしそれも、今となっては完全に終わってしまった。「とりかえしのつかぬくらいに」変わってしまったのだ、と「僕」は語るのである。

そして物語は、「あらゆるものは通りすぎる。誰にもそれを捉えることはできない。僕たちはそんな風にして生きている。」という僕の言葉で閉じられる。「僕」は、「捉えること」のできない何かを「通り過ぎ」てしまったことを感受し、そしてその象徴として、「女の子」を永久に失ってしまったのだ。

21歳の「僕」の一夏の物語は、終わってしまったもの、通り過ぎてしまったもの、つまりは喪失してしまったものを暗示した物語であると言えるだろう。

そして、この物語に挿入されるもう一つの語り——29歳の「僕」の断片的な言葉——は、夏の物語で暗示された、「僕」が失ってしまったものの正体を、解き明かしていくような物語として読むことができるのだ。

1970年の「僕」の物語をしばしば遮って挿入される、物語を書く今の「僕」の断片的な語りの中で、

「僕」は「言葉」の不確かさや、「言葉」への懐疑を執拗に語っている。

例えば、「ひどく無口な少年」であった「僕」と精神科医との奇妙なやりとりにおいては、「表現し、伝達すること」の困難な「僕」の有り様が描き出される。また「人間の存在理由についての話」では、全ての物事を数値に置き換えずにはいられない癖にとりつかれた「僕」について語られるのだが、それは数に置き換えることによってしか、他人に何かを伝えることはできないという、「言葉」に対する「僕」の絶望であったと解することができるだろう。そして一人の人間の「死」という決定的な出来事をも、「6,922本目の煙草」といった数値で表してみせることによって、「言葉」への「僕」の懐疑、「言葉」の不可能性を示唆してみせるのである。

つまり一見脈絡なく挿入される物語群は、一貫して、「言葉」の不確かさ、語ることの困難さを描き出しているのである。

そして注目したいのは、後に村上春樹自身が「自分の言いたいことを」「殆ど全部書い」た¹⁹⁾と語っているチャプター1である。「僕」はここで、文章を書くことの困難をさらに語りつつも、「今、僕は語ろうと思う」と再び文章を書き始める決意をする。そして8年の間何も語れなかった「僕」は、語ることがなぜこんなにも困難であったのかを、「僕」が「文章についての多くを学んだ」とする「ハートフィールド」なる架空の作家²⁰⁾の、「文章をかくという作業は、とりもなおさず自分と自分を取りまく事物との距離を確認することである」という言葉によって解き明かすのだ。

つまり「何かを書くという段になると、いつも絶望的な気分が襲われ」「じっと口を閉ざし、何も語らなかつた」「僕」にとって、語ることの困難は、「自分」と「自分を取りまく事物」との「距離を確認すること」の困難さであると述べているのである。「僕」は「自分を取りまく事物」が、かつてのリアリティを失ってしまったこと、何かが変わってしまったことに、敏感に気づいてしまったのではないだろうか。つまり変容してしまった世界を認識した「僕」にとって、「文章を書く」ことは、極めて困難な作業だったのである。

そうであるならば、1970年の夏の物語で「僕」が失ってしまったものとは、かつての世界を困難なく描いていた「僕」の確かな「言葉」(=「リアリズム」)であったということができないのではないだ

ろうか。世界の変容を鋭く認識してしまった「僕」は、変容してしまった世界と自分との距離を計ることができず、これまでの「言葉」では何一つ語ることができなくなったことに気づいたのである。つまり「僕」は、「僕」の確かな「意味を持った言葉」を失ってしまったからこそ、長い間、何も語れなかったのである。

そして29歳の「僕」は、再び語り始めることを宣言するのだ。

『風の歌を聴け』は、「僕」が確かな「意味を持った言葉」の喪失を感受する場であると同時に、「僕」が再び語り始めることのマニフェストの場でもあったのだ。1970年における21歳の「僕」の「喪失」の物語を、29歳になった「僕」が今語ってみせるといふ、二つの位相の異なった語りが交錯して成り立つテキストは、断片を装いながら連動し、互いを補完しあって、「僕」が新たに「言葉」を獲得してゆく物語となり得ているのである。つまり主人公の「僕」は、『風の歌を聴け』を物語ることによって「言葉」を回復するのである。

7

『風の歌を聴け』が「言葉」の喪失と、そして新しい「言葉」の獲得を語っているのだとすれば、作者の村上春樹にとって、かつては確かに存在し、失われてしまった「言葉」とは果たして如何なる「言葉」なのだろうか。

1990年に、村上は作家として生きてきた10年間を振り返って自らを語っているが、そこで彼が「日本語」について述べている箇所注目したい。

本当にいいものを書くだけの日本語のあり方って、もう今はないですからね。昔だったらあったと思うんです。かつて日本語はそれだけの力を持っていた。今はないですよ、日本語には。それだけ日本語は侵食されている。僕はそう思うんです。日本文化そのものが侵食されてるんだから、日本語だって侵食されてるんですよ。だから旧来どおりの枠組みの小説をその侵食された言語で書こうと思っただけで、できるわけがないんです。その言語にはその言語の力があるんです。その時々々の言語の力をすくいと取らないと物語というのはできないですよ²¹⁾。

「昔だったらあった」けれど、「もう今はない」。

村上春樹も江藤淳と同様に、何かが「崩壊」・「喪失」したことによる世界の変容を、「どこかが間違っている」という感覚で感受してしまった作家であったのだ。

そしてテキストの「僕」が、かつての「言葉」の喪失による世界の変容を、沈黙することによって耐えていた、1970年から1978年までの8年間とは、江藤が「来る月も来る月も、その月の雑誌に発表された文芸作品を読みながら」「自分たちがそのなかで呼吸しているはずの言語空間が、奇妙に閉ざされ、かつ奇妙に拘束されているというもどかしさを」「感じ」、
「意味のある言葉、只の記号ではない言葉を、どうやって取り戻せるか」「いつもそのことを考えていた」と述べる「昭和四十四年(=1969年)から五十三年(=1978年)までの九年間」と符合しているのである。つまり両者は戦後の同時期に、「喪失」という感覚によって、日本の変容を同じように感受していたということになるだろう。

そして村上が「日本語は侵食されている」と言及する時、そこにナイーヴに想定されているものとは、「侵食」されていない純粋な「日本語」・「日本文化」というイデオロギーに他ならない。そしてそれは江藤によって想定されていた「意味のある言葉」と重なるものであると言えよう。

村上春樹は『風の歌を聴け』において、従来の世界を語っていた「言葉」である、侵されていない純粋な「日本語」が、既に失われてしまっていると感じた。そして、その「昔だったらあった」はずの「力を持っていた」「日本語」が喪失してしまったからこそ、村上には「新しい言葉」が必要であったということになる。テキストは、村上にとってかつて存在したはずの確かな「言葉」が、「アメリカ」によって「侵食」されてしまったことを描き出しているのだ。

それでは、彼が苦心の末に生み出した「新しい言葉」が如何なるものだったのかと言えば、既に確認してきたように、それは「まず英語」で書いてそれを日本語に「翻訳」した「言葉」であったのだ。村上のこの「言葉」は何を意味するのだろうか。村上春樹が創出した「新しい言葉」が、一度「英語」を通らなければならなかったことは、一体何を表しているのだろうか。

「英語」を媒介した「言葉」で表される『風の歌を聴け』の「僕」の語りとは、「アメリカ」は村上春樹にとって、もはや単なる「モノ」による「幻想」

などではなく、「アメリカ」の言語がなくては、既に「言葉」も語れなくなってしまうという切実な告白に他ならないのではないか。「アメリカ」の影響は、村上春樹が主張するような単なる「モノ」の域を既に越えて、彼の「言葉」にまで染み込んでしまっていたということになる。「十三か十四」の頃から「ごく自然」に「アメリカ（の文化）」に浸り切っているが、「アメリカ」はしょせんは「財力」で作られただけの、実体のない「幻想」に過ぎないと切り捨てる一方で、その「アメリカ」の言語である「英語」を借りることによってしか、「言葉」を語り始めることができなかつた村上春樹は、いわば「禁忌」としての「アメリカ」と、もはや「世界そのもの」²²⁾である「アメリカ」の狭間で語り始めた作家であったのだ。

8

村上春樹は、「喪失したもの」としての正統な「日本語」・「日本文化」という枠組みに、江藤淳のように、自ら囚われてしまっていた一方で、しかし決して江藤のように「アメリカ」に出会うことのできない作家であった。村上春樹は「アメリカ」を「幻想」に過ぎない「モノ」として切り捨てようとしながらも、同時にその「アメリカ」の影に、既に「言葉」までも、つまり村上龍のように「サブ・カルチャー」という枠を越えて、取り込まれてしまっている作家でもあったのだ。言い換えれば、村上春樹は彼自身が自分のルーツとして自明化し、想定してしまっているもの——正統な「日本語」・「日本文化」といったイデオロギーとしての制度——を、まさに自らが語ることによって、揺るがせ、無効化してしまう作家のひとりであったと言える。村上春樹は彼の中で、引き裂き合う二つの「アメリカ」を内在させていたとすることができるだろう。自分から「言葉」を奪って行った「アメリカ」と、そして、「新しい言葉」を与えてくれた「アメリカ」である。そしてそれは、村上春樹が所与のものとして自明化している彼のルーツを、「侵食」してしまった「アメリカ」であり、また同時に、彼の事実上のルーツに他ならない「アメリカ」なのだ。

つまり、村上春樹という一人の作家の中で、江藤淳に在ったような「アメリカ」と村上龍に在ったような「アメリカ」が、せめぎ合い、絡み合って共に存在しているのである。そして、この村上春樹の引

き裂かれつつ錯綜するアンビヴァレントな在り方は、「アメリカ」に敗戦し、そして「アメリカ」によって「近代化」に出会ってしまった戦後の日本の在り方を、象徴的に体現してしまっていると言えないだろうか。戦後作家・村上春樹と「アメリカ」とは、言わば共犯的な関係にあったのだ。繰り返しになるが、そのような関係こそ、江藤が「アメリカ」に対してノオと叫びつつも、やるせなさを持って看破していた戦後の日本と「アメリカ」の関係に他ならなかったのである。そして、戦後の日本と「アメリカ」のアンビヴァレントな関係を、身を持って体現してしまった一人の戦後作家の存在を認めてしまった時、江藤は顔を背け、無視するしかなかったのではないだろうか。

村上春樹が両義的な「アメリカ」を内在した戦後作家であったこと。そこに作家としての村上春樹のナイーブな語り口や、テキストの脆弱さを指摘することも可能であろう。しかしまた同時に、そのような作家によってこそ、語り得る問題があるのではないだろうか。

注

- 1) 村上龍のデビュー作『限りなく透明に近いブルー』（講談社、1976年）は、「第十九回群像新入文学賞」と「第七十五回芥川賞」を受賞した。その三年後に『風の歌を聴け』（講談社、1979年）でデビューした村上春樹も「第二十二回群像新入文学賞」を受賞している。
- 2) 福永武彦「寸評」『第十九回群像新入文学賞発表／選評』『群像』（1976.6）
- 3) 島尾敏雄「選后感」『第二十二回群像新入文学賞発表／選評』『群像』（1979.6）
- 4) 丸谷才一「新しいアメリカ小説の影響」『第二十二回群像新入文学賞発表／選評』『群像』（1979.6）
- 5) 江藤淳「吉本隆明／文学と非文学の倫理」『文学の現在－江藤淳連続対談－』（河出書房新社、1989.5）（210頁～211頁）
- 6) 大塚英志は『江藤淳と少女フェミニズムの戦後－サブカルチャー文学論序章』（筑摩書房、2001.11）において、江藤淳による「サブカルチャーの小説」に対する批評のあり方を問題にして議論を行っている。その中で両村上に対する江藤の態度の違いについても触れているが、その際大塚は、「「虚構」によって「作者」が自らを保証する態度を何より

- 批判する」という江藤の批評軸を示した上で、『風の歌を聴け』において「虚構に保証された「私」という文学的仕掛け」を「半ば確信犯的に用い」る村上春樹に対して、江藤は「黙殺」「忌避」という批評の態度を示したのであり、一方、「村上龍が『限りなく透明に近いブルー』」で示した仮構の「私」は村上春樹のような確信犯でない分、江藤にとって批判しやすかったのだと指摘している。本論は、江藤の「サブ・カルチャー」という批判を、戦後の日本における作家と「アメリカ」との関係において捉えるものであるが、大塚の議論には多くの示唆を得た。(150頁)
- 7) 江藤淳「村上龍・芥川賞受賞のナンセンス—サブ・カルチャーの反映には文学的感銘はない」『サンデー毎日』(1976年7月21日号)
 - 8) 柄谷行人『反文学論』(講談社学術文庫, 1991. 11) (22頁)
 - 9) 加藤典洋は『アメリカの影—戦後再見』(講談社学術文庫, 1995.6)において、村上龍の『限りなく透明に近いブルー』(1976)と田中康夫の『なんとなく、クリスタル』(1980)に対して、江藤が前者を批判し後者を誉めるといふ、全く異なる評価をしていることに注目している。加藤は、江藤は両者が「アメリカ」に対して示す態度の違いを問題にしているのであり、「サブ・カルチャー」といふことが理由なのではない」と述べ、「村上龍の作品が江藤を苛立たせるのは、村上がそこでアメリカと日本の関係を占領被占領に近いかたちで提示したうえで、いわば「ヤンキー・ゴウ・ホーム!」とやっている点」なのであり、一方で「田中の小説に江藤がみた「批評精神」とは、実はアメリカなしにはやっていけないという、この小説の基底におかれた「弱さ」の自覚なのではないか」と分析している。加藤のこうした議論には大変示唆を受けた。本論でも江藤の「サブ・カルチャー」といふ批評が、作家と「アメリカ」との関係に係ってなされているとの立場を取るが、加藤が村上龍の『限りなく透明に近いブルー』を、むき出しの反米意識をのぞかせた反米小説と読んでいる点において、本論では反対の指摘を行っていることを確認しておく。(27頁～28頁)
 - 10) 江藤淳『成熟と喪失—“母”の崩壊』(講談社文芸文庫, 1993.10)
 - 11) 前掲『成熟と喪失—“母”の崩壊』(21頁)
 - 12) 江藤淳『閉された言語空間—占領軍の検閲と戦後日本』(文芸春秋, 1988.8) (316頁)
 - 13) 『落葉の掃き寄せ—一九四六年憲法—その拘束』(文芸春秋, 1988.4), 『自由と禁忌』(河出書房新社, 1984.9), 『新版 日米戦争は終わっていない』(ネスコ, 1987.6), 『閉された言語空間』(前掲), 『断固「NO」と言える日本』(光文社, 1991.5), 『日本よ、何処へ行くのか』(文芸春秋, 1991.12)といった著書において、江藤は、日本のポツダム宣言受諾によって「言論の自由」の与え手となったはずの「アメリカ占領軍当局」によって、実際は隠微で苛烈な「検閲」が日本で徹底的に行われていたことを、当時の資料を集め、詳細な分析を重ねることによって明らかにしようとしている。そして占領軍による検閲は、占領中の「事前検閲」・「事後検閲」で終了したわけではなく、「自己検閲」といった形を取るようになり、「占領が終了したのちになっても、日本人のアイデンティティと歴史への信頼は、いつまでも内部崩壊をつづけていること、つまり占領中に「制度化」された「閉鎖的言語空間」に、日本は今なお支配され続けていることを繰り返し述べている。
 - 14) 前掲『閉された言語空間』(8頁)
 - 15) 江藤淳、吉本隆明対談「現代文学の倫理」『海』(1982.4)
 - 16) 村上龍『アメリカン★ドリーム』(講談社文庫, 1985.10) (9・86・189頁)
 - 17) 村上春樹(ジェイ・マキナーニーとの公開対談)「芭蕉を遠く離れて—新しい日本の文学について」『すばる』(1993.3)
 - 18) 村上春樹「「物語」のための冒険」『文学界』(1995.8)
 - 19) 前掲「「物語」のための冒険」
 - 20) 加藤典洋編『村上春樹イエローページ』(荒地出版社, 1996.10)において、「村上春樹研究家のあいだでは、これまで、彼(=「デレク・ハートフィールド」)が実在する人物なのかどうか、しばしば話題にされてきた。どうやら架空の作家らしい、ということで、議論の決着はついている」という指摘がなされている。(27頁)
 - 21) 村上春樹「この十年」『文学界』(1991.4)
 - 22) 前掲『アメリカン★ドリーム』(226頁)
- 付記 村上春樹のテキストの引用は、『風の歌を聴け』(講談社, 1979年)に拠った。