

# 小説のなかの比較文化論

## —ノルウェイからフィレンツェへ—

The Cross-Cultural Reading of Novels  
—From ‘Norway’ to ‘Florence’ —

西 正彦  
Masahiko Nishi

### はじめに

今日、文化という言葉あるいは概念が流行している。文化それ自体だけでなく、派生語として比較文化とか異文化コミュニケーションという用語も、その趣旨の如何にかかわらず日常的に目にするようになった。また、欧米の大学では、人文、社会系の学部文化研究に関する学科、あるいは講座が必置のものとなさされるようになり、人気を博している聞き及ぶ。

その大きな原因の一つに、世界のヘゲモニーの変化があげられている。いわゆる冷戦構造が瓦解して、思想というより民族主義を基盤とした国家論理が主流になり、大国、小国を問わず政治、経済を含む様々な活動において民族的利害を中心とした独自の行動をとるようになったために、外交戦略上、当該国家を形成する民族理解が必要になったということだろう。そして、その民族理解のキーワードが文化であることに世界は気づいたともいえる。

次に、19世紀から21世紀にかけての、世界の知の変遷がある。元来、文化とは何かという問いは、文化という語が自覚されてからこのかた、それ自体、常に厄介な問題だったし、現在でも難問であることに変わりはない。19世紀、人類学が発達するなかで、文化が研究主題として着目されたことが近代における文化の学術的浮揚のきっかけだったことは一般的に知られている。オックスフォード大学の初代の人類学教授だったエドワード・タイラー (Edward B. Taylor) が主著 *Primitive Culture* (1987) で行った定義は、その頃の典型的なものだといわれている。彼は、「民俗誌で用いられる、広い意味の文化あるいは文明とは、知識、信仰、芸術、道徳、法律、習慣やその他、社会の構成員としての人間によって獲得されたもろもろの能力や知識の一切を含む、複雑な統合体である」<sup>1</sup>と説明づけている。

ここでは文化は広い意味で文明と同義的に使われているが、このような文明と文化の混用や、両者の定義区分の曖昧さは常につきまとっている。以来今日まで、そうした曖昧さを引きずりながら、その用語の概念の規定について多くの試みがなされてきた。しかし、いわゆる精神科学、人文または社会科学に属する諸学問の各範疇で、これまで文化として扱われた領域がそれぞれ異なったことにより、文化についての認識が多方向に分岐してしまい、意味の不安定な状態は解消していない。

では文化定義の曖昧さのなかにあって、文学と文化はどんな関係にあるのか。タイラーのような網羅的な定義では、文学も当然のようにそこに吸収されてしまう。が、そうした定義では二千年以上にもわたる文学の流れは説明しきれない面も確かにある。文学は文学史として文学上の知の系譜を残し、作品（ときにはエクリチュールあるいはテキストといった概念）として時空を超えて自律的に存在しているからだ。本論では、文学において文化が今日どう扱われているのかを総論として概説し、各論として現在の日本の流行小説を二作選んで、文化が作品分析にどんな関連をもつのかを考えてみたい。

### 1 文学の文化と文化の文学

欧米の文学史のなかには、批評のキーワード（またはその理論的基盤）として文化が目されるようになった要因は、大まかに二つあると思われる。第一は、レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) の文化社会学への関心。第二に、1980年代から明確な形をとりはじめたスティーブン・グリーンブラット (Stephen Greenblatt) を中心とするアメリカの新歴史主義派 (New Historicism) の動向である。

レイモンド・ウィリアムズはケンブリッジ大学の演劇学の研究者だったが、マルクス主義の立場から批評活動を行うう

ちに、芸術の歴史的、政治的、社会的役割といった観点から文化に着目し始めたと考えられている。ただし、彼自身は最終的に「まったく異なった関心や方法が合流する場」<sup>2</sup>として文化社会学というものの創造を念頭にしていたので、当初は欧米の文学批評の流れのなかではそれほど重要視されてはおらず、T. S. エリオット (T. S. Eliot) の例の有名な文化論<sup>3</sup>への批判などによって、むしろ社会批評家として知られていた。彼が文学批評界から理論的関心を向けられるようになったのは、やはり1980年代に、テリー・イーグルトン (Terry Eagleton) 等を中心としたイギリス系の新しいマルクス主義批評が台頭し、イデオロギー的共感を得たためである。ちなみに、80年代に至るまでの西欧の文学批評理論の系譜については、過去に論述しているのでここでは省略する。<sup>4</sup>

ただウィリアムズは具体的な作品分析の方法論を提示したわけではない。彼の功績は、後発の批評家から「文化唯物論」と呼ばれるようになった新しい歴史的視界を開き、今日の文化研究への端緒をもたらしたことにある。この意味からも、彼にとって文学(芸術)はあくまで文化的生産物として社会的コンテクストから見べきものなのである。例として彼は次のように考える。文学は18世紀後半から19世紀前半にかけて、哲学的、美的概念を帯びることで、それまでの消費資本主義の商品としての概念に芸術的価値を付け加えるようになる。その結果、(教養層、富裕層などの)ある特定の階級の者達に向けた文学が特権的に生じ、それ以外のいわゆる「大衆的な」人達のための文学と差別化されることになった。そして重要なのは、文学の概念がこういう特権化された道具として特別視される商品へ変化することにより、政治的にも文化的にも抑圧された人々の作品を蔑むために利用されてきたという着眼点である。こうした着眼点がウィリアムズの意義であり、後年、文学の文化的役割について他の批評家に啓発的な影響を及ぼすことになった理由である。<sup>5</sup>問題は、彼の思考が多岐にわたり、拡散的な傾向をもっていることにある。確かに文学批評におけるある種の文化論的視点、いかえれば文学の文化論といった類のものを示唆しているのではあるが、作品解読の方法論を目的にしたものではない。その点では本論の趣旨からはずれぬため、ここでは以上のような簡潔な言及に留めておくことにする。

一方、スティーブン・グリーンブラットが主著『ルネサンスの自己成型』(*Renaissance Self-Fashioning — from More to Shakespeare*, 1980)で展開してみせた論述は、その新しい切り口により、欧米の文学者、批評家、研究者達の目を奪った。そこで用いた彼の方法は従来の認識の逆を攻めるものだった。それまで文学作品(便宜上ここでは以下「テキスト」として統一する)は、非現実的なものあるいは思索的なものとして線引きされ、人間が実際に成した営為の流れ(すなわち歴史)から切り離して扱われていた。おおまかにいって、彼は文学と歴史のそういう区分を取り払い、テキストが本来含まれていたはずの歴史的時点に立ち返って考える方法を発見した。それは別の表現をかりれば、そのテキストの一部となっている「より大きな文化編成のなかにもどしてやろう」<sup>6</sup>という試みでもある。このグリーンブラットの選択した方法の背景について文学史の観点から少し付け加えておかなければならない。<sup>7</sup>

文学史には、文学のジャンル、作者、作品等についての通時的な記述(一般的な意味での文学の歴史)だけでなく、書かれたテキストについての批評的実践の流れ(批評史)も含まれている。現代ではこの批評史が文学史をリードしているといっても過言ではない。19世紀以来、それぞれの時代思想をもとに文学を外面的または客観的に扱うか、内面的ないし主観的に扱うかという二つの態度があり、相互に影響しながら様々に移り変わってきた結果、それは自然にもたらされた状況である。批評史では、その二つの態度はそれぞれ外在的アプローチ、内在的アプローチとされている。この表現を使うと、19世紀は外在的なアプローチを重視する歴史主義の時代だった。これは当時の科学的実証主義の影響を受けていた。文学のテキストは恣意的、主観的に書かれたものだから、それを客観的に理解し第三者に実証的に説明するためには(すなわち批評するには)、歴史の記述を基準にしなければならないというアプローチである。歴史は実際に起こった出来事の実在性を裏づけとして、文学と違って客観的に記述されているからという前提理解がそこにはあり、歴史のテキストこそが客観性をもつという根拠になっていた。このアプローチが大勢を占めると、次第にその矛盾点が目につくようになる。それは文学解釈に客観的信頼性をもたせるために歴史的脈脈を利用しようとするあまり、文化全体に一貫した価値観というものが存在していて、それを探求することが解釈の目的であるかのようにパターン化してしまったことである。確かに、歴史は文学と同様言語による記述という点では似かよった文化理解の形式であるが、表現形式としてはその文化的趣旨は異なる。歴史のテキストは出来事を事実的に記述しようとするが、文学のテキストは情緒的に表現しようとする。そういうものに歴史の価値観を無自覚に採用するとどうなるのか。文学テキストに記された言語を丁寧に解読する作業をなおざりにして、無自覚にその歴史的背景を探ることに集中してしまうおそれがあるのである。そうすると、歴史的資料にばかり依存して、文学テキストに織りこまれてもいない時代感覚をあらかじめでっちあげ、そうして作られた時代感覚を逆に文学のなかに読み取るという、転倒した手続きが批評の趨勢になってくる。その結果、「<文学>は<歴史>の権威によってお墨付きがもらえなければ何も語るができなくなり、文学批評家はテキストの

重要性を説く前に、歴史家におうかがいをたてねばならなくなった」<sup>8</sup>のような事態を招くことになる。テキストの解説が歴史的背景を探求する作業に支配され、従属してしまうわけである。

これに対するアンチテーゼが、20世紀前半に起こったロシア・フォルマリズムとそれに続くアメリカのニュー・クリティシズムであり、いわゆる典型的な内在的批評であった。これらのアプローチは、概して、共通の認識に立っている。それは、文学は芸術の一分野としてそれ自体歴史から離れており、自律的な規則によって組織された構造物であるという認識である。そして、このアプローチは、文学テキストの徹底した精読に基づいて、その組織や構造を明らかにすることを目的としていた。この方法の長所は、テキストを言語的に解説するための科学的概念や方法論を確立したことであり、この点では19世紀の歴史主義的批評を凌駕している。しかし同時に、言語をアイコンとして理想化し、テキストの社会背景を無視してミクロな解説にこだわったため、文学テキストの社会的意義、文化的所産の意味が除外されるかまたは限定されてしまうという欠点もはらんでいた。

以上のような外在的アプローチと内在的アプローチにそれぞれ含まれる限界を超越しようとしたのがデリダ (Jacques Derrida) を中心とするポスト構造主義の動きだった。20世紀の初頭、ソシュール (Ferdinand-Mongin de Saussure) の思想が弟子達により世に明らかにされて思想界に衝撃をもたらした。ソシュールは「言語論的転回」を提唱して、言語と世界との関係はアナロジーに基づくと述べた。事物の世界は、言語がその世界に張りめぐらしている意味作用のネットワークを通してこそ人間が主体的に利用できるということである。言語と世界の関係は対応関係ではなく、ルールによって結ばれている。つまり、ある言述は世界のありようと一致しているから真であると断定できるのではなく、それが真実であるか否かを決定する規範に合致しなければ真とみなされないということである。真実は世界の属性ではなく、言述に属している。何かについて述べることは何らかの事実を指し示しているのではなく、それ自体が事実を構成することなのである。

この認識が知の世界に構造主義という大きなうねりを巻き起こした。構造主義では、思想の各領域の枠を超えて、それまで当然のものとして了解されていたエクリチュール<sup>9</sup>の事実性という問題が再検討されることになった。文学のエクリチュールは事実というよりも虚構を前提にしているのは明らかである。だからといって、そこに事実性は本当はないのだろうか。逆に、文学以外のもの、たとえば歴史のエクリチュールがはたして事実性をもつといえるのか。こうした疑念にうながされて、ヘイドン・ホワイト (Hayden White) などの歴史学者は、歴史のエクリチュールでさえ、文学とおなじく比喻によって支配されていることを解明した。歴史で記述された物語の構造は、修辞的形式により修飾されているのではなく、より深い部分で、物語の構造それ自体によって形成されているという。自然科学でさえ同様の構造をもつことを示したのは、トーマス・クーン (Thomas Kuhn) だった。彼がパラダイム論で伝えようとしたのは、科学の歴史とは真理を発見する物語などではなく、ある説明的なパラダイムが社会の様々な応力を受けて、別のパラダイムにゆっくりと転換してゆくことなのである。そして、デリダは思考の原点である哲学についても同様に判断する。彼によれば、哲学は思考の方法というよりそれ自体がエクリチュールの一形式である。エクリチュールの一形式としての哲学は、文学が有する修辞的形式を絶対理性という観点から蔑視しながらも、実際は、その修辞的形式に依存しているにもかかわらずそのことを否認している。さらに言語それ自体に哲学も拘束されていることすら否認しているという。ディコンストラクション (解体批評) はこのデリダの発見に基づいて哲学的修正を行い、方法論におけるある仮説を作りあげた。

すべてのエクリチュールは、それが表象しようとするものから離れていると論じることで、ディコンストラクションは、客観主義的な学問として君臨していた歴史主義を王座から引きずりおろし、史料はすべて、その基盤となる出来事といかに密接に結びついていようと、それ自体が解釈されるべきテキストであるという認識をもたらした。換言すれば、歴史主義に客観的事実を扱わせ、これにたいして文学批評にはテキストの主観的解釈を担当させるという伝統的な姿勢は、もはや維持できなくなったのである。同様に、歴史という客観的な分野が文学テキストの解釈の正しさを測る物差しとなると信じることもできなくなった。歴史そのものが、文学解釈の基準となるどころか、文学解釈と同様に、解釈実践の産物とみなされるようになる。文学史も歴史自体も資料を扱うが、重要なのは、扱う資料の性質が明白に異なるということではなく、資料がともに言語構築物であるという、両者の方法論を本質的に同じにしまうような類似点をもつということである。かくして、いまや、伝統的に歴史主義の特徴とみなされてきた—そして歴史主義を文学批評から峻別し、両者を対立させ、文学批評を貶めるに役立ってきた—因果論的説明に代わって、歴史研究分野全体に適用できる解釈実践が求められるようになったのである。<sup>10</sup>

このようにディコンストラクションは、文学も歴史もそのエクリチュールの本質に区別はないという哲学的認識をこじ開けることによって、批評の内在的アプローチと外在的アプローチの二項対立そのものを疑問視してしまった。その結果、レイモンド・ウィリアムズが提唱した社会实践の形式としての文学あるいは社会的現実を創造するテキストという文化論的（人類学的）視野と歴史学の交差点に登場したのがグリーンブラットの活動である。グリーンブラットは学生時代、フルブライト留学生としてケンブリッジ大学に二年間留学したとき、レイモンド・ウィリアムズを聴講して非常な感銘を受けた。そして、「私は私の教員のひとりには、その知的な力と道徳的権威と映ったものを発見して、勝るとも劣らぬ強い印象を受けた。レイモンド・ウィリアムズその人である」<sup>11</sup>と述べて、その影響を自認している。さらに、自分が置かれた批評的立場について明快にこう話している。

「私がこの私個人の経緯をわざわざ語るのには、単に個人の問題では済まないからにはかならない。私が巻き込まれていたのは、ずっと大きな潮流であった。〈言葉のアイコン〉を中心に据えた批評から脱皮して、文化の所産に注目する批評への変遷である。私は教員として仕事を始めた当初は、この変遷はマルクス主義美学への方向転換と見なしていた。最近では、人類学とポスト構造主義への関心を経験した結果として、自分のすることを〈文化の詩学〉または〈新歴史主義〉と呼ぶことにしている。…しかし私は、いずれの章にも何か教義のような体裁を与えたいとは思わないし、ひとつひとつがすっきりと明確に区切られた領域を形成するとも主張したくない。アメリカの大学の実状では、新歴史主義でも、ディコンストラクションでも、今ではマルクス主義でさえも、どれかひとつの名目の批評に参入しても、何ら体系だった思想に結び付くわけではないと述べてかなりの妥当性がある。」<sup>12</sup>

先にも示したようにグリーンブラットの趣旨は、文学テキストを、それが一部となって形成されていた大きな文化編成のなかに戻してから見直すことにある。出世作『ルネサンスの自己成型』は、そのための実践作である。イギリスのルネサンス期といわれる16世紀を中心に活躍した著名な六人の政治家、宗教家、文人達、トマス・モア（Thomas More）、ウィリアム・ティンダル（William Tindal）、トマス・ワイアット（Thomas Wyatt）、エドモンド・スペンサー（Edmund Spenser）、クリストファー・マーロウ（Christopher Marlowe）、ウィリアム・シェクスピア（William Shakespeare）を対象にして、自己と自己が成型（self-fashioning）されてゆくという意識が生き方の動機として既にその時代に存在していたことを証明した。ここでの真骨頂は彼の到達した結論の真偽や革命性という点にあるのではない。ある人物の自己意識の変遷について、政治力学、人間関係、感情の変転といった多彩な切り口に時代背景をからめ、巧みに論理構成してゆく論述の手際それ自体にある。そのためグリーンブラットの論旨を要約して紹介することはあまり意味をもたない。しかも、彼の論旨および採用した方法については『ルネサンスの自己成型』の序章で本人が明確に語っているので、これもあらためて第三者が説明を加える余地がない。肝心なのは、彼の言述、すなわちディスクールそのものを体験することなのである。ここでは、グリーンブラットのディスクールの片鱗をかいまみるために、トマス・モアについて述べた、第一章「要人の宴席にて—モアの自己成型と自己消去」の一部を紹介することで、ひとまず決着しようと思う。

事の発端は、当時の権力者であったウルジー枢機卿の屋敷での宴席で、枢機卿が自分の式辞についての感想を出席者全員に求めたことにある。当然のように、出席していた僧侶達は一人ずつ順番に、そつなく賛辞を交えながら追従する。モアの番がきて、彼は前の誰よりも巧妙におべんちゃらをこなしという自信があった。ところが、そのあと、最後にまわった僧侶の巧妙かつ老獪な阿諛追従の仕方に、モアの面目もまるつぶれになってしまう。ただの「無知な坊主」にみえていたその僧侶は、先の連中が披露した賛辞の華やかさに勝てないことを察すると、無言のままじっと枢機卿を見つめ、大げさな動作で感嘆の声を腹の底からしぼり出し、両手を掲げ、天を仰いでからひたすら泣いたのである。それが何よりも効果的に枢機卿にはたらいたことは明らかだった。モアは、虚心が作為にまさることを認めざる以外になかった。この何気ないエピソードがモアの感情に大きな影響を及ぼしたことをグリーンブラットは見逃さない。なぜならそれは、晩年のモアが処刑を前にしてロンドン塔に幽閉されていたときに書きつづった『艱難に対する慰めについての対話』のなかで、辛辣な冗談に移し変えて回想し、自らがわざわざ語っている事柄だからである。翌年の1935年に、寵愛を受けたはずのヘンリー八世によって断頭台の露と消える前年のことである。ある意味で精神の暗黒状態にあったモアが、なぜそのような些細なエピソードにこだわったのか。グリーンブラットはモアが公人として世に出て行く際の野心と成功の自信、出世競争と世渡りに一喜一憂する周囲に対して次第に頭をもたげてくる違和感という両面から、モアの自己認識が変化してゆく出発点をとらえるのである。

これが（権力者は彼等を賛美する能力しかない追従者を登用するということが<sup>13</sup>）、ルネサンスの政治の危険で



まばゆい世界におけるモアの長い経歴の精華、王と枢機卿についての彼の観察の結実である。すなわち、慢心した虚栄と愚行。その光景は彼を嫌悪させると同時に魅了した。彼は決して単純に、信仰心に満ちた憤りをもって、現世を否定するようまねはできなかった。それどころか、彼は自分を完璧なまでに洗練された演技者へと変えて行く。一四九〇年代初期の、イングランド大法官モートン卿の邸での年若い小姓というつましい出発点から、四〇年にわたる法と外交、議会政治と宮廷生活は、モアを一五二九年には、ウルジーの後任として、国中で最高の職である大法官の座へと導いていくことになる。それから、まるで権力と特権についての彼の最も暗い省察を裏づけるかのように、彼自身の地位は王の離婚の圧力の下で急速に失墜してゆく。一五三二年の五月、我が身を救おうとして、モアは身体の不調を口実に大法官の職を辞したが、しかし、何も言わないで誰にも悩まされない隠棲を認められるには、彼はあまりに重要でありあまりに人目につく存在だった。首長令に従うと署名するつまり、王が英国教会の最高の指導者であることを承服する一のを拒むことは、彼を一五三四年にはロンドン塔へ、そして、一五三五年七月六日には処刑台へと導いていった。<sup>14</sup>

グリーンブラットはこのようにして、モアの生涯と著作のなかに彼の自己成型と自己消去の相克、彼の表現を使えば「公的役割の造型とそうして造型されたアイデンティティから逃避したいという深い欲望」<sup>15</sup>の入り組んだ相互作用について述べてゆくのである。

## II 『ノルウェイの森』一起点の喪失と終点の不在

ここには語るべきなものもたぬ世代を基盤にして、小説を書かねばならなかった春樹の苦渋がにじみでている。たとえばそれは、いわゆる全共闘体験という世代全体が、ある共通の目標のもとに行動できた時期の一つの分岐点にしているのかもしれない。その意味では昭和二四年生まれの春樹は、かろうじて全共闘世代に含まれ、たとえばよく比較される立松和平のように正面から時代を描くことができたはずである。にもかかわらず彼はそうしない。春樹の作品世界にあるのはあの熱い時代の余韻、余熱のみである。<sup>16</sup>

村上春樹は1949年（昭和24年）生まれで、私（筆者）とは二歳年下であるが、団塊の世代に属するという点では、時代の感受性をほぼ共有していたといえるだろう。『ノルウェイの森』は主人公の「僕」が東京の大学に入った1968年（昭和43年）から恋人の「直子」を失う70年までを背景にしている。いわゆる学園紛争として全国の大学が騒がしくなった時期である。1968年には全共闘が組織され、佐世保にアメリカの原子力空母のエンタープライズが入港して、ベトナム反戦が煽られ、69年には東大の安田講堂の封鎖が機動隊によって解かれた。そして、1972年の連合赤軍浅間山荘事件を頂点に、世論を敵にまわした学園紛争は急速に衰退していった。私自身も地方で学生生活を送ったとはいえ、全国の大学でストや封鎖騒ぎが起り、若者だけでなく人間の社会意識がいささか歪んだ形で変化してゆくのを経験しているので、その時代を背景にした『ノルウェイの森』のはかない愛の物語には人ごとではない実感がある。村上春樹は翻訳家でもあるが、翻訳作品を決定する際に“empathy”をもてるかどうかで判断するという。これは「感情移入」とか「共感」という意味である。この基準に従えば、『ノルウェイの森』はそこで描かれた時代を共有した私達にとってエンパシーの対象そのものである。

ただし、この場合のエンパシーとは、団塊の世代に属し学園紛争を経験した者達の特徴であるかのようにいわれた新左翼的なイデオロギーに関するものではない。村上の他の作品にも共通することだが、体制批判、反戦思想などその種のイデオロギーは明確に見受けられない。意識的、無意識的の如何にかかわらず、村上は時代の政治的趨勢とは一歩距離をおいており、内省的スタンスをとっているかのようなのである。その点の一部の批評家から弱点として指摘されるが、もちろんそうしたことが作家としての価値基準を決定するものではない。政治的イデオロギーの希薄さが弱点だとするならば、村上春樹が今日、いわゆる純文学系の作家のなかでは格段のベストセラー作家であること、また欧米のみならず、アジア、旧共産圏の国々でも国際的な人気を誇っていることの説明がつかない。それどころか、観念的とも思える彼の作品傾向のなかで、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』（1985）と並び最も人気を得ているのが、ある意味ではより観念的な『ノルウェイの森』なのである。

物語は主人公「僕」が大学に合格して、神戸とおぼしき故郷から上京して、右翼的な社団法人が運営する学生寮で個人的な学生達と接して生活するうち、偶然に街中で「直子」と出会う。「直子」は高校時代からの知り合いで、「僕」の

親友「キズキ」の恋人だった。「キズキ」が十七歳で突然自殺したため疎遠になっていたが、「直子」も大学に入って上京していたのである。それをきっかけに二人はときどき会うようになるが、「キズキ」の死を引きずり続ける「直子」は、次第に精神を病んでゆく。同じ頃、大学の教室で「小林緑」という活発な女子学生と知り合い、彼女にも惹かれてゆく。再会の一年後、「直子」の二十歳の誕生日に二人はものの弾みのように結ばれるが、そのとき「直子」は精神にかなりの変調をきたし始めていた。その直後「直子」は行方不明となり、京都の山奥にある療養施設「阿美寮」にいたことが後にわかる。「僕」は寮を折々に訪れ「直子」の社会復帰を図ろうとするが、結局「直子」は寮を包みこむ深い森の奥で自殺してしまう。この縦糸の物語に、横糸として「直子」の施設でのルームメイトだった中年の元ピアノ教師「レイコさん」や、学生寮にいる東大生の「永沢」、その恋人の「ハツミ」とのエピソードがある。「レイコさん」は「直子」の死後、施設を出て自立し、社会復帰する道を選ぶ。秀才で合理主義者「永沢」の冷徹過ぎる生き方は、やがて恋人の「ハツミ」を自殺に追い込んでゆく。「僕」は「直子」の死の衝撃から抜け出すために、長い放浪の旅をして、やがて立ち直りのきっかけを「緑」に求めようとするところで話は終わる。

この作品の原型や成立の過程については、『ノルウェイの森』初版本下巻の「あとがき」で、作者自身の口から明らかにされていることはすでに有名である。それによると原型は短編「螢」<sup>17</sup>である。その他に、1983年に『文学界』（12月号）に掲載された短編「めくらやなぎと眠る女」がある。ただし「あとがき」ではそれに言及しておらず、作者がそれとの関係性をほのめかしたのはずっと後になってからのことである。「螢」がほぼ原型に近いかたちで採用され、物語の中心をなしているのに対し、「めくらやなぎと眠る女」についてはストーリー的な関連は直接にはないと村上は言っている。<sup>18</sup> その検証については別の問題として、『ノルウェイの森』の創作に至った村上の他の発言について考えてみたい。

彼は、四十歳になる以前の1986年頃から、ギリシャ、イタリアに長期滞在をしている。後年、『ノルウェイの森』の「あとがき」に加えて、さらに詳しく創作の顛末を語っている。約三年間に及ぶ断続的な海外滞在について書いたエッセイ『遠い太鼓』（1990）の序文「遠い太鼓—はじめに」がそれである。そこでは、その期間に二つの長編を書いたと述べている。『ノルウェイの森』と『ダンス・ダンス・ダンス』がそれである。彼によれば、「その他にも何冊かの翻訳をした。でもこの二冊の長編小説は、僕にとって三年間の海外生活におけるいちばん大事な仕事だった。小説のあとがきにも書いたことだけれど、僕は『ノルウェイの森』をギリシャで書きはじめ、シシリーに移り、それからローマで完成した」<sup>19</sup>となっている。創作の場所については『ノルウェイの森』の「あとがき」で述べられたとおりである。しかし作品については、「あとがき」では、「個人的小説である」と比較的簡潔にかたづけしていたのに対して、ここでは次のような点を付け加えている。以下、要約して箇条書きで示す。

1. 四十歳になると精神的な組換えが起こりそうな気がしたこと。それが行われてしまう前に、仕事を残したいと思ったこと。つまり「もうおそらくこの先、こういう種類の小説は書かないだろう（書けないだろう）というようなものを書いておきたかった」<sup>20</sup>こと。
2. 旅に出たのは、日本の雑事から離れ、それを書くのに集中するためというのが理由の一つだったということ。「常駐の旅行者」の立場に身をおいて、孤立した異国の生活のなかで、書くことに専念したこと。
3. そうした状況は「深い井戸の底に机を置いて」書いているようなもので、とりわけその作品に垂直的に深く「入って」いったこと。
4. 以上のような理由から、作品には「異国の影のようなものが宿命的にしみついている」ということ。

ここからは、創作の動機や事情を含め、『ノルウェイの森』が作者にとって特別に思い入れのある作品であることはよくわかる。しかし、第四項目にあげた「異国の影のようなもの」という語句が気にかかる。個人的な印象では、『ノルウェイの森』は彼の他の作品と比べても、むしろ、きわめて日本的な感じがする作品だと思う。外国を類推させるのはタイトルと、小説の冒頭の部分、主人公の「僕」がハンブルグ空港に着陸して、機内に流れたビートルズの“Norwegian Wood”を聞き十八年前の「直子」にまつわる回想を始めるところだけである。ほとんどの場面は、「僕」が住む学生寮と、「直子」や新たな女友達「緑」と接する東京の街筋、そして精神を病んだ「直子」が入る京都の療養施設「阿美寮」に費やされている。色彩でその文体を表現するならば、モノクローム、いわばセピア色であり、この作品が書かれたギリシャやイタリアの地中海的な明るい色彩を感じさせる要素はない。もちろんそれは、哀しい心の旅路を続ける二十歳前後の主人公の内面を象徴するためのものだろう。しかしそれ以上に感じるのは、先に述べたように1970年に代表される鬱屈した、一種の閉塞感に満ちた時代の感覚である。事実、日本はそれ以後、国家の運営に関し様々な迷走を繰り返

し今日に至るわけだが、そうした嫌な予感が社会に蔓延していたことが、作者の意図の如何にかかわらず作品に滲んでいる気がする。その意味では、非常に日本的といえる。では、作者が断言する「異国の影のようなもの」とは何なのだろうか。単に海外で書かれたという素性を暗示しているだけではないだろう。たぶんそれは『ノルウェイの森』の創作背景ではなく、作家として誕生するまでに村上が帯びてきた、アメリカを中心とする外国文化の影響のこともかもしれない。もっとも、それは村上に限ったことではない。団塊の世代が第二次大戦直後に生まれた第一世代であることからすれば、生活や教育など社会環境の総合的な部分で、明治以後もっとも広範囲に外国文化・文明に規定され影響されて育った最初の世代だといえるだろうし、共通体験として多かれ少なかれ同時代の者達もそれに感化されているはずだ。ただ、村上の場合、きわめて個人的に色濃くその放射能を浴びたということなのだろうか。

村上春樹は作家になる以前、外国文学、特にアメリカのフィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) の『偉大なるギャツビー』(Great Gatsby, 1925) と『夜はやさし』(Tender Is the Night, 1934) の影響を強く受けたことを「あとがき」で自他共に認めている。彼の作品には音楽から小説におよぶアメリカの生活文化の多くが書き込まれている。例をあげれば枚挙にいとまがないが、この面での研究書もあり、彼の作品と逐一对比分析することが本論の趣旨ではない。ここで強調したいのは当時のアメリカ文学の受容の局面である。それは私の原体験にも関わっている。村上がアメリカ文学に接した理由は厳密にはわからないが、大学で英米文学を学んでいた私には予測できることがある。それは、村上が学生であった時代(彼は文学科の学生ではなかったが)、芸術、文学に関わる人間には自明のことだが、1920年代を中心としたアメリカ文学が日本で注目を集めていた。その原因の一つが、東京大学のアメリカ文学科の教授であった大橋健三郎の業績である。大橋は大学の枠にとどまらず、一般の雑誌メディアなどにも頻繁に露出してアメリカ文学の啓蒙をしており、ある意味ではアメリカ文学を一般に紹介した戦後最初の学者批評家かもしれない。私自身、1968年(昭和43年)頃、大橋の集中講義を受けて非常な刺激を受けたという実感がある。彼の主著『荒野と文明』(1965)は1920年代から30年代にかけてのアメリカの主要な作家、フォークナー (William Faulkner)、ヘミングウェイ (Ernest Hemingway)、フィッツジェラルド、トマス・ウルフ (Thomas Wolfe)、スタインベック (John Steinbeck)、ジョン・ドス・パソス (John Dos Passos) の作品を新しい視点から扱って話題をさらった。彼はそこで取った方法について次のように述べている。

この本は、いわゆる作家論を意図したものでもなければ、また純粹な意味での作品論を旨としたものでもない。どちらかといえば、後者のほうにより近いであろうが、厳密にはこれは作品論ではなく、いってみれば、いくつかの代表的な作品のコンテクストから、二十世紀アメリカ小説作品の織りなす世界のありようを、できるだけ具体的に、かつ、できるかぎり体系的にとらえて、たとえば二十世紀アメリカ作家の想像力の構造とでもいったものを、いくばくかでも明らかにしようとした試みにほかならない。<sup>21</sup> (下線筆者)

ここでの方法は、グリーンブラットが後年『ルネサンスの自己成型』で表明した「文化の詩学」の方法を先取りしているかのようである。「想像力の構造」という着目は、70年代に向かって新たな指針を模索していた者達にとっては、確かに知的インパクトだったと思う。大橋は同書中の論文「ある<西部>の物語『偉大なるギャツビー』について」で、『偉大なるギャツビー』を本質的に「西部の物語」、さらにいえば「東部」による「西部」消滅の物語だと解釈している。

主人公ジェイ・ギャツビーは禁酒法をかいくぐって密造酒を売りさばき、莫大な富を得た正体不明の新興成金であり、ニューヨークの金持ちの住宅地ロング・アイランドに住んでいる。ただロング・アイランドでもイースト・エッグに住む他の金持ちとは違い、彼はウェスト・エッグに住んでいる。それは彼が西部出身であることへのこだわりが示唆されているからだという。そこで彼は毎日のように人を集めてパーティを催している。物語は同じウェスト・エッグに住む安サラリーマンのニックの言葉で語られる。ニックはギャツビーの孤独と美德を理解している人物である。イースト・エッグには先祖の財を受け継いだ東部人の富豪トム・ビュキャナンが妻のデイジーと住んでいる。デイジーは西部人でありギャツビーのかつての恋人だった。やがてギャツビーはトムの策謀で、トムの情婦の夫によって殺され滅んでゆくというのがあらすじである。このプロットを踏まえたうえで、大橋は主人公ジェイ・ギャツビーを金権的文明への荒野からの挑戦者と規定し、それに突進し挫折していく物語であると考えた。

『荒野と文明』で大橋が論じた趣旨が、村上の小説の方法とそのまま関係していると断定するつもりはない。村上がギャツビーのなかに見取っていたのは、文明と個人の相互作用というより、彼の不可解な性格と孤独、デイジーに思いを寄せるロマンティシズムなど内面の風景だろう。あきらかに、『偉大なるギャツビー』の人物的図式は『ノルウェイの森』の人間関係に投影されている。「僕」はニック、「キズキ」はギャツビー、「直子」はデイジーにと置き換えることができ

る。おなじ図式は副次的には、「僕」を中心に、「永沢」、その恋人の「ハツミ」にも当てはまる。「永沢」は「僕」と同じ寮に住む東大生で、「いくつかの相反する特質をきわめて極端なたちであわせ持った男」<sup>22</sup>と評されている。この性格描写は、当然、ギャツビー＝「キズキ」にも該当する。彼等はその複雑な性格のために、一人は殺され、他は自殺してともに滅ぶ。「直子」と「ハツミ」も自殺する。「永沢」とデイジーは死なないが、結果的には人を裏切るような人間と判定され、それぞれの語り部である「僕」とニックの意識からその存在が抹殺されるという点では似ている。

参考までに、前にも述べたことだが、村上春樹とアメリカの影響についての研究書もかなり出されている。当然、それらのなかで『ノルウェイの森』も論じられている。そのうち、『村上春樹とアメリカ』<sup>23</sup>では、喪失と精神を病んだヒロインという構図から、『偉大なるギャツビー』よりも『夜はやさし』との近似性が指摘されている。ただ、ここで注意しておかなければならないことがある。作家は必ず先人の作品や思想の影響を受け、それを基礎に自己の作品を作るものだ。だから、ある作品を読解するために原典を探ることは無意味なことではない。しかし、こういう影響関係という視点からの原典調査は、焦点を明確にしなればかえって際限のない行為になってしまうおそれがある。それは作家が創作の過程で意図的に採用したか、無意識に入り込んだかどうかにも関わっているからである。無意識的に入り込んでくる影響はほとんど限りがないので、分析調査の埒外の問題としておくしか扱いようがない。『夜はやさし』との関連についても、慎重になるべきだろう。この点、作家としての村上に与えたアメリカ文化の、とりわけ文学の影響についていえば、アメリカ文学者の巽孝之の教示に得るところが多いだろう。

巽によれば、村上は第二次大戦後のアメリカ小説の翻訳文体から創作のヒントをつかんだという。処女作『風の歌を聴け』(1979)は文体の斬新さが評価され、群像新人賞を得た。実はそこでデビューした文体は、カート・ボネガット(Kurt Vonnegut)を翻訳した伊藤典夫が苦心して編み出した翻訳文体を「あまりにも自然に自家筆箋中のものにした」<sup>24</sup>ことから来ていると指摘している。他の批評家も述べているように、村上が翻訳しているカーヴァー(Raymond Carver)を含めたアメリカ大衆作家(厳密にはアメリカには大衆文学や純文学という区別はないが)を学習した成果によって、彼は作家として大成できた。いつの時代でも変わらないことだが、模倣(ミメーシス)は創作の原点である。ただし群像新人賞の選評を含め、その後の村上作品への評価は文体と構成の特質に集中している傾向があるにもかかわらず、それらの出所については無関心な評者が多いようである。それは、日本文学界が海外文学や批評・文学理論の受容に関しては、もともと極めて皮相的であるという理由によるのかもしれない。村上が現代アメリカ文学の翻訳文体を自己消化して作りあげた文体が一世を風靡し、その文体を模倣して書く新進作家が出現するという副次的現象が起こっているともいう。そこには、彼の原点に頓着せず旨みだけに飛びつこうとする若者の気質もあるだろう。しかし、外国文学研究を本業とする批評家が見抜いている村上の本質を、日本文学界が理解しきれていないかのようにみえるのは皮肉である。

例として、そういう側面からなされた『ノルウェイの森』論に簡単にふれてみよう。山口大学の平野芳信は近代日本文学が専攻だが、『村上春樹とく最初の夫の死ぬ物語』で非常に興味ある分析をしている。<sup>25</sup>平野はそこで、民俗学者の大塚英志が試みた「人身御供論ノート」という現代コミック論に着目した。大塚は1980年代後半に流行した三つのコミック『ホットロード』、『タッチ』、『めぞん一刻』に共通する物語構造として「猿掣入」という伝承を引き合いに出し、それらを「通過儀礼コミック群」と命名した。三つの漫画に共通するのは、ヒロインが最初予定されていた夫になるべき男を失うことで最終的幸福を得られるという逆説的構図である。「猿掣入」とは、力を借りる交換条件で猿に嫁にゆく約束を強いられた娘が、願い事が成就したあと一計を案じて猿を殺して逃れるという話である。大塚がこれを踏まえ、三つのコミックを「最初の求婚者の死」の物語と呼ぶのにならぬ、平野は『ノルウェイの森』にも「最初の夫の死ぬ物語」という同様の構造が隠されていると述べた。この視点は、コミックという日本現代のサブカルチャーと対比した発想では新鮮だが、『ノルウェイの森』の分析としてはどうだろうか。『ノルウェイの森』ではヒロイン「直子」が最初の夫であるべき「キズキ」を死なせた後、幸福になるどころか自殺してしまうので、この脈絡からはずれている。ただし、立場を「直子」ではなく「僕」に移し変え、「最初の妻が死ぬ物語」だと反転して考えれば、確かにその方向には向いている。「僕」は最初の妻であるべき「直子」を失った後、「小林緑」と結ばれそうな予兆が示されているからだ。しかしそれはあくまで、読者が想像力の範囲内でどう推量するか委ねられており、具体的な展開は作品中で明確に示唆されていない。その意味で、「最初の夫の死ぬ物語」と合致させて考えるのは難しいのではないと思われる。

平野の趣旨は『ノルウェイの森』を含めて、同時代的に書かれないいくつかの小説を一つの共通する物語構造でくくり、最終的に漱石の『こころ』に集約するところにある。その点ではみごとに見識を示している。ただ、そこで用いている批評の方法という面では、かつて一時代を画したノースロップ・フライ(Northrop Frye)にはじまる神話批評、原型(archetype)批評の応用である。また、通過儀礼説であるが、これは確かに「僕」の「自己成型」の物語としてみれ



ばそう考えられるだろう。少年から成人になる過程に通過すべき苦難が待っているというのが通過儀礼論だが、すでに英米文学では 20 世紀の初頭から文化人類学を基礎として語られていて、万能だが一般的な批評方法である。決して斬新な視点ではない。しかも、本家であるノースロップ・フライの批評のコンテキストが、すくなくともその原典に即して理解されているのだろうかという懸念も残る。

そろそろ結論を出さなければならない時のようだ。先にふれたように、「異国の影のようなもの」という要素を考慮しながら考えてみたい。まず誰もが最初に考えるように、小説の中心に属する「直子」をめぐる物語は、タイトルどおりビートルズの“Norwegian Wood”の歌詞の内容を下敷きにしていると単純に考えてみる。ビートルズのファンには周知のことだろうが、“Norwegian Wood”は 1965 年のアルバム *Rubber Soul* 中の曲である。必要上、歌詞を引用する。

I once had a girl,  
Or I should say  
She once had me.  
She showed me her room,  
Isn't it good?  
Norwegian wood

She asked me to stay and she told me to sit anywhere,  
So I looked around and I noticed there wasn't a chair.  
I sat on a rug  
Biding my time,  
Drinking her wine.  
We talked until two,  
And then she said,  
' It's time to bed.'

She told me she worked in the morning and started to laugh,  
I told her I didn't, and crawled off to sleep in the bath.

And when I awoke  
I was alone,  
This bird had flown,  
So I lit a fire,  
Isn't it good?  
Norwegian Wood.

歌詞はジョン・レノンとポール・マッカートニーの共作で、“This Bird Has Flown”という副題をもつ。この副題に示されているように、詞の内容は比較的是っきりしている。‘bird’という語には「可愛い女の子(娘)」という俗語的意味がある。女の子の部屋でひと時を過ごしたあと、翌日その娘は飛び立つようにいなくなっていたという意味である。語調はシリアスではなく、さらりと聞き流せる。ポールはこれをコメディ・ソングと呼んだそうだが、むしろそこで語られている男女の不自然な関係からはアイロニカルな感じがする。ただ、これは小説の中心となる第三章で「直子」と結ばれるシーンの完全なモチーフになっているのは明らかである。

「僕」は彼女の二十歳の誕生日に彼女の部屋にゆく。ワインを飲みながら夜更けまで彼女の話の聞くうち彼女の心の変調に気づき、なぐさめようとして成り行きで結ばれ、泊まることになる。翌日、その部屋から帰ったあと「直子」は失踪する。後日、京都の施設にいるという連絡を受けそこを訪ねるのだが、彼女は社会復帰できないまま自殺し、「僕」は「直子」を失う。この構図は歌詞の骨子そのままである。もちろん、村上は意図的にこの歌詞の内容を応用したのはまちがいない。作中、「直子」自身が“Norwegian Wood”や「ミシェル」などビートルズの曲が好きなことになっている。

その他、施設で「直子」の同室者である「レイコさん」は「僕」が訪問したときも、何度も“Norwegian Wood”を歌って聞かせる。また、最終章で「レイコさん」が施設から出て自立する途中に「僕」の家を訪れたとき、二人は「直子」の葬式と称して彼女が好きだった曲を歌って供養をするのだが、そのなかで「レイコさん」は二度“Norwegian Wood”を歌う。この場面で彼女は五十一曲もの演奏をしたことになっているが、全曲がアングロ・アメリカン・ポップスとビートルズとクラシックである。そのなかで村上は、「あの子の音楽の好みは最後までセンチメンタリズムという地平をはなれなかったわね」と「レイコさん」に言わせている。<sup>26</sup> 難しく考えるまでもなく、フィッツジェラルドやその他の作品というより、タイトルどおり“Norwegian Wood”が「僕」と「直子」の物語のモチーフなのである。

ここで、ビートルズの曲として“Norwegian Wood”をどう訳すべきなのかという問題がある。原詞では曖昧な点があり判断しにくいだが、私見では「ノルウェイの森」という意味ではないように思える。参考までに、原詞の最終連の訳を比べてみよう。『ビートルズ詩集』では次のようである。

目が覚めたら  
ぼく一人だった  
だから火をつけた  
すてきだろう  
ノルウェー材に<sup>27</sup> (原文のまま)

このように、岩谷宏の訳では、“Norwegian Wood”はノルウェイ産の木材となっている。一方、*Dictionary of the BEATLES* では次のように訳されている。

目が覚めれば 俺は一人ぼっち  
あの娘はどこかへ行っちゃった  
俺は火をともして暖をとる  
ノルウェーの森にいるようだけ<sup>28</sup> (原文のまま)

ここでは小説どおり、‘wood’は森と訳されているが、原詞のコンテキストから考えると「森」ではないように思える。むしろ、木材のほうが可能性がある。あるいは、ノルウェー材の家具であるとか、同じく暖炉の外枠などという拡大解釈もできるかもしれない。しかし結局、この訳についてはこだわりの必要はないだろう。村上が用いた「ノルウェイの森」は、ビートルズの曲をモチーフにしているが、曲名の日本語訳ではなく、あくまで彼が自分の小説のために考案し、振り当てたタイトルだと考えるべきだからである。「僕」はベアトリーチェに導かれるダンテのように、「直子」に誘われて彼女の内面の暗い森に入っていくし、療養施設付近の森で「直子」が自殺するというプロットからすれば、‘wood’は木材ではなく森でなくてはならないからだ。この‘wood’の解釈の問題に集約されるように、ビートルズは団塊の世代にとって、好き嫌いかかわらず成長の過程で環境的に浸透してきた代表的な外国文化の象徴である。団塊の世代はこうした外国の文化、数々のサブカルチャーが発する放射能によって広く直接汚染された。村上はその世代に属するが、この作品を「個人的小説」だということわらなければならないほど、青春期に浴びた汚染の度合いはとりわけ濃密だったのだろう。このように、外国文化は彼の感受性のフィルターを通過して多重な影響を残した。先の問題と結びつけば、このことが「異国の影のようなもの」の一部を成していると考え余地は十分ある。

この小説をどうとらえるかという問題は、なぜ多くの読者を得ているのかという問いと関連している。仮説だが、数多くの読者が発生するのは、かなりの者がどこか共通した受け取り方(解釈)をしているからだろう。なんらかの共感覚があって多くの読者を惹きつけているのだとすれば、それは、物語の起点と終点にまつわる不明瞭さという点ではないか。

読者に明示されているのは、三十八歳の男がハンブルグ空港に着陸するとき機内に流れたビートルズの「ノルウェイの森」に触発され、ある女性をめぐる回想を語り始めることだけである。そこでは男の正体も含めて彼の現在の状況が説明されておらず、起点の喪失ともいべき状態に置かれている。「ノルウェイの森」を聞いて男は激しく感傷に襲われ、条件反射のように回想が動き出す。おなじくこの小説の終わりに至っては、回想で語られている「僕」が、生き残っているはずの「小林緑」という同年代の女性に対し、「どこでもない場所のまん中から緑を呼びつづける」ところで突然止

まる。そこでの「僕」は、飛行機のなかで「僕」自身によって回想されている対象というより、回想している主体者としての「僕」であるかのように混在している。小説の技法からみても、物語の発端となっている三十八歳の男の回想すら閉じられた様子はない。このように境界が重なりあう語り手という点から、千石英世は「僕」の回想構造についてこう指摘する。「かれの回想記には美化粉飾があるかもしれない。嘘もついているかもしれない。作者を批評しようとしているのではない。語り手と主人公の関係、「僕」が「僕」を語ることの困難さ、つまり、物語の二重構造のもたらす論理的宿命をいっているのである。あるいはそれは三重構造かもしれない。」<sup>29</sup>

ウェイン・ブース (Wayne C. Booth) は小説技法研究のバイブルともいべき『フィクションの修辞学』(The Rhetoric of Fiction, 1961) 第六章「語りの諸類型」のなかで、こう説いている。「われわれは、作家が修辞を使わないという選択はできないということを知った。彼が選択できるのは、どの種の修辞を使うかということのみである。彼は、ある語り方を選択することによって読者の価値判断に影響を及ぼすべきかどうか決めることはできない。彼はうまくするか、へたにするかを選択できるだけである。」<sup>30</sup>「僕」という一人称を複雑に重ねあわせ、彼の存在の位相を曖昧化する手法を選択することによって読者を不安定な心理状態に追い込む効果を発揮していると考えれば、この意味で、村上春樹はうまくやっているということだろう。それは、「僕」の語りを読者を「僕」の喪失状況に引き込むような心理効果である。読者は「僕」の回想に入り込むことによって、いつのまにか彼の悲しみをより強く体験する。それはあまりにも同時的なために、追体験というより一種の直接経験となる。村上と異なる世代の若者は彼等の環境では得られない新しい感性経験としてそれを受け止める。また村上と同世代の者達は自己の青春のオマージュとして懐かしむ。これが『ノルウェイの森』現象の本質なのだろう。だから、センチメンタリズムの汚名をかぶりながらも、この恋物語は世代をこえて普遍的なのである。

### III 『冷静と情熱のあいだ』—修復と始動の交差文化—

『ノルウェイの森』が出されてから十二年後、あらたな恋愛小説がベストセラーになった。『冷静と情熱のあいだ』(Calmi Cuori Appassionati, 1999) である。この小説は、はじめから独特の形式で意図されていた。それは、当代の売れっ子作家である辻仁成と江國香織の二人が、それぞれ男の主人公と女の主人公の立場で、二つの方向から一つの恋愛について書くという画期的なものである。しかも、書下ろしではなく、二年におよぶ雑誌の連載小説として試みられた。その結果、同じタイトルで別の作家による二冊の小説が誕生することになった。辻仁成担当の『冷静と情熱のあいだ (Blu)』と江國香織の『冷静と情熱のあいだ (Rosso)』<sup>31</sup>である。いうまでもなく、“Blu (青)”は男と冷静を、“Rosso (赤)”は女と情熱を表わし、本の装丁にもそれらの色が使われている。この作品が生まれる背景については、二人の作家がそれぞれ「あとがき」で示しているのだから、どちらをみてもはっきりしている。例として江國は次のように述べている。

「晴れた日の下北沢で、この、いっぼう変わった小説計画は生まれました。そして、どんよりと曇った冬のミラノで、この小説は血や肉を得ました。どんな恋も、一人の持ち分は1/2であるということ、どんな恋をするよりも切実に感じつつ、二年とすこしのあいだ、仕事ができる。これはあおいの物語です。あおいとあおいの人生の。そして、恋に関する限り、すべての半分の物語です。あとの半分、あおいの知らない順正と、あおいの知らないあおい自身とが、別な小説にとじこめられています。…人生というのは、その人のいる場所にできるものだ、という単純な事実と、心というのは、その人のいたいと思う場所につねにいたるのだ、というもう一つの単純な事実が、こういう小説になりました。」<sup>32</sup>

『Blu』の主人公は阿形順正 (あがたじゅんせい)。油絵の修復 (レスタウロ) という特殊技術をフィレンツェで学び、資格試験にとおり、修復士 (レスタウラトール) としてその有名な工房で働いている。仕事にも恵まれ、芽美 (めみ) というイタリアと日本の混血の若い語学生の恋人もいて、一見順調に暮らしている。『Rosso』の主人公はあおいという名の日本人女性で、ミラノに住み個人の宝石店に勤めている。雇い主は理解があり、友達にも恵まれている。彼女にもマーズというアメリカ人のエリート商社マンの恋人がいて、彼の豪華なマンションで同棲し何不自由なく暮らしている。物語はそれぞれの生活を中心にモノローグで展開される。順正とあおいは学生時代に東京で知り合って恋に落ち、激しく愛し合いながら別れなければならなかった。原因は順正とあおいの若さゆえの誤解にある。しかし二人の心から相手の面影は消えず、時が経ても、かえって追慕は増すばかりである。現在のそれぞれの恋人にもその気配を察知され、関係に不穏な影を落としている。『Rosso』の巻頭では、順正に対するあおいの感情がエピグラフとなっており、象徴的である。

阿形順正は、私のすべてだった。

あの瞳も、あの声も、ふいに孤独の陰がさすあの笑顔も。

もしもどこかで順正が死んだら、私にはきっとそれがわかると思う。どんなに遠く離れていても。

二度と会うことはなくても。<sup>33</sup>

あおいはマーヴの寛大さに一種の安らぎを感じているが、彼の求婚を受け入れられないままにいる。順正も芽美の直情的な愛情に圧倒されながら、それでも心を閉ざしたままでいつも彼女をいらだたせている。しかし、順正とあおいの共通の友人である崇（たかし）の介在によって、二人は再会することになる。崇とあおいは帰国子女で、子供の頃ミラノの日本人学校で同級生だった。崇は東京の大学に入ってから順正と友達になり、あおいを順正に紹介したのである。フィレンツェの工房が、あるトラブルで閉鎖したため東京に帰っていた順正は、崇と偶然再会しあおいの消息を聞く。さらに、別れの引き金になったあおいの当時の事情も明らかにされる。かつて順正は、妊娠したあおいが勝手に墮胎したと誤解して彼女を責め、決別する結果に追い込んだのである。真相は順正の父が脅迫まがいにあおいに墮胎を迫ったことと、それがなくても稽留（けいりゅう）流産という障害があり、いずれ胎児は助からなかったことなどである。それを知らされて順正は自分の非を恥じ、崇に教えられたミラノのあおいの住所へ手紙を出す。順正の手紙はあおいを動揺させ、彼女はマーヴと別れ一人で暮らし始める。だが、順正はそのことを知らない。彼女がまだマーヴと暮らしていると思っていたからだ。その二人を動かしたのは、かつて約束したあることがらの記憶である。あおいは不安定な心理状態でそれを思い出す。

ここで何をしているのだろう。

そう思った。ここは、きょう、私のいるべき場所ではない。まわりの何もかもが、それを示していた。

…きょう、二〇〇〇年の五月二十五日に、ここはわたしのいる場所ではない。

—約束してくれる？

そう言ったのは私だった。

—フィレンツェのドゥオモに、あなたとのほりたいの。

一緒にいくのだと思っていた。そのときどこに住んでいるにせよ、私たちは一緒にいて、そこから一緒にでかけるのだと。ピクニックみたいに。

—フィレンツェのドゥオモ？ ミラノではなくて？

不思議そうに訊いた順正に、私は胸をはってこたえたのだった。

—フィレンツェのドゥオモは、愛しあう者たちのドゥオモなの。

こんなに遠い約束を、順正が憶えているとは思えない。<sup>34</sup>

あおいはミラノからフィレンツェへ急ぎ、ドゥオモを目指す。ドゥオモには高くそびえるドーム型の巨大な丸屋根クーポラがあり、その頂上が展望台になっている。クーポラ内部の狭く曲がりくねった急傾斜の長い階段をたどり、あおいは屋上へ出る。順正はそこにいた。順正は修復工房の恩師の葬儀に出るため、フィレンツェに帰って来ていた。そして同じように、あおいと約束の記憶に反応したのである。十年後あおいの誕生日にフィレンツェのドゥオモに登るという遠い約束が、再び二人を磁石のように引き寄せることになった。

この小説がなぜ人を惹きつけるのだろうか。順正とあおいの二つの人生を描くという珍しい設定だけが売り物ではないだろう。辻仁成と江國香織の作家としての人気も十分である。ミラノ、フィレンツェ、東京と国際的に定番の人気都市を舞台にしていることも加味されているだろう。2001年に映画化され、これもヒットしたが、それほどまでに視覚的な魅力を内包している背景である。そしてこれらも、製作者達にはあらかじめ計算済みのことだったかもしれない。しかし、そうした一種の出版マーケティングを活用したところで、作品として確かなアイデンティティがなければ、小説は簡単に売れるものではない。その意味では、同じ純文学ジャンルで恋愛もののベストセラーになった先達である『ノルウェイの森』、およびその時点での村上春樹と何らかの近似性があるように思える。

一つは、彼等の創作年齢が似ていることだろう。『ノルウェイの森』が出たとき、村上は三十八歳。『冷静と情熱のあいだ (Blu)』と『同 (Rosso)』が出版された1999年時点で、辻は四十歳、江國は三十五歳だった。これは単なる偶然なのだろうか。かつて『遠い太鼓』の序文で、『ノルウェイの森』の創作動機を村上が告白したように、四十歳ごろに「精



精神的な組換え」のようなものが起こって、感受性が変化してしまうといった現象がどの作家にもあるのかもしれない。あるいはその年代は、作家に限らず、いろいろな意味で古今東西誰の身にも起こりうる人生の転機の季節なのだろうか。確かに、三十代はまだ心身ともに若さがあり、青春の名残りをひきずっている。四十歳を過ぎれば、体の変化とともに感性も中年化して行くような気がするものだ。もちろん生理的には確実に老化が始まる頃である。<sup>35</sup>一方それに反して、精神や知性は着実に円熟に向かう時期でもある。青年期の甘い恋愛など、容易に書く気分にはなれないというためらいもあるだろう。そのため、その時期に激しく直情的な若い恋愛をあえて描くことは、青春の終わりに臨んで選手生命を賭け最後の力投をするピッチャーのようなものだ。人はそういう姿勢を目にすると、ほぼ無条件に感動する。「冷静と情熱のあいだには何があるのだろう。愛と孤独のあいだには何が横たわっているのだろう。読者の皆さんがこの作品を通してそれぞれの感情のあいだに流れる小さいが決して途絶えることのない川を発見して下さることを希望しています。」<sup>36</sup>これは『Blu』の「あとがき」で、辻が締めくくった発言である。臆面もなく、幾つになっても吐けるような言葉ではない。あきらかに、「精神的な組換え」を背後に控えた覚悟から出た言葉ではないのか。

もう一つの要素は、辻仁成と江國香織が放つソフィストケイトされた外国文化の香りであろう。ワインを試すときのよう、それは彼らの作品『Blu』と『Rosso』のブーケとアロマとなっている。登場人物の多くが、様々な国の文化を吸収した人々として描かれてもいる。二人の主人公だけでなく、他の脇役達も海外経験に富んでいる。彼らは単に熟練した海外旅行者ではなく、ほとんどコスモポリタンのように外国で育ち暮らしている。順正はニューヨークで生まれ、十八歳までそこで育った。早くに母を亡くし、顔も知らない。忌み嫌う父親と二人古いアパートで暮らしたために、その街に良い印象はない。大学を日本で過ごした後、画家になることを断念し修復の技術を学ぶためにフィレンツェに行った。祖父の阿形清治は高名な画家だが、若い頃世界を放浪して歩いた人物である。あおいは大手銀行の海外駐在員の娘で、高校までミラノで過ごした。大学の四年間を東京で送った後、育ったミラノに帰って暮らしている。実質上の根はそこにあるといってもよい。それでもなお、「他所者（よそもの）」の感覚がつきまとい、「帰るべき場所が他にあるという気持ち」<sup>37</sup>を引きずっている。彼女の両親はその後も海外勤務を続け、ロンドンにいるという。崇もあおいと同一ミラノで少年時代を送った。芽美はハーフであること自体、二つの文化の交差点に在ることを意味している。英語もイタリア語も話せない彼女は、外見だけで外国人に見られてきたという劣等感があり、日本でもイタリアでも部外者扱いされていると思っている。このように彼等は海外文化の享受者ではなく、現実認識を見失わない生活者として描かれている。

この論文の序章でも述べたように文化研究は近年の流行だが、「異文化交流」とか「異文化コミュニケーション」という日本語の表現には抵抗がある。英和辞書には“cross-cultural”や“intercultural”という単語は確かにある。ともに「異文化間の、比較文化の」といったような訳がついているが、形容詞はあっても名詞はない。そのため、「異文化交流」とか「異文化コミュニケーション」は日本語による造語だと思われるが、国際親善とか外交辞令のような生ぬるい、おもねたニュアンスが感じられて個人的にはあまり好きでない。他方で、文化研究のコインの裏側を担っている欧米のポスト・コロニアリズム（post-colonialism）の立場からすると、「異」という日本語には、「彼等」と「我々」という二分法がすでに内包されていると勘ぐられる向きもないではないだろう。その方面に関しては、今の日本人はおしなべて鈍感なように思える。「文化交流」を英訳すれば“cultural exchange”であり、“cross-”や“inter-”などの接頭辞は付かない。本来、「交流」や「コミュニケーション」という言葉には、あらかじめ「他者」や「異なるもの」が前提とされているはずだからである。そのため「異文化何々」という表現はそれ自体同語反復になるおそれがある。文化には多重な要素が複雑に入り組んでいるから、むしろ“cross-cultural”を直訳して、「交差（的）文化の」としたほうが、日英比較語の面からも明瞭ではないのか。海外経験は、それが旅でなく生活の比重が多くなるに比例して、異文化体験ではなく複数文化の交差的体験となる。そう考えれば、『冷静と情熱のあいだ』の主人公達は文化の交差点に在る実生活者なのである。この点では、前章で述べたように、『ノルウェイの森』の登場人物が接した文化吸収の仕方とは違っている。時代の差だと割りきってしまえばそれまでだが、それでもこれは村上からは窺がえられなかった種類の感性である。そしてこうした感性によって書かれた恋愛を、今の文化研究や社会学はどのように解釈するのか。

ために順正とあおいの関係を、ジェンダー論者ならどうみるだろうか。ジェンダー論者にも幾つかの系統があることが知られているが、フェミニズムの流れをくむ者なら、あおいの弁明も聞かずに一方的に彼女を責めた順正の態度を非難するだろう。ジェンダー論では男女の性的機能の違いを前提とした男女差別を否定している。あおいの立場は、自分の意志に反して墮胎するしかなかったわけだから、むしろ弱者の立場にある。それを理解できずあおいを窮地に追いやった順正が批判されるのは、当然かもしれない。しかしそういう類の黒白をつけたところで、二人の関係の理解がは

かどることもないだろう。別れたはずの彼等は、お互いを忘れられずにいるからだ。男女の位置関係ではなく少年や少女の成長の過程として、とりわけセクシュアリティの形成という面からみると興味ある論考がある。そこでは、人は成長する過程で異性に対する性意識を形成してゆくが、そのためのもっとも身近な環境が家族であることが着目され、とくに兄と妹、あるいは姉と弟の関係について近年、関心が集まっていると指摘されている。

人はどのようにして自らのセクシュアリティを形成するのだろうか。通常、気がつくわたしたちはすでに何らかの家族や家族的形態の傘の下におかれている。親や兄弟姉妹との関係やそれから派生する「家族のメタファー」は、わたしたち自身のセクシュアリティを語る際のキーワードにもなっている。とりわけヘテロセクシャルな性意識の形成という問題構制 (sic) において、家族内異性である兄と妹、姉と弟の関係が近年焦点化されているように思う。一人っ子でないこどもの場合、性別と長幼の組み合わせでさまざまな関係が成り立つが、ヘテロなカップルのメタファーに使われることの多い兄妹・姉弟の関係は、家族の枠組みを超えて文化全体の基層に影響を及ぼすジェンダーの表徴として、それらはテキストのさまざまな表象と結びつきながら特別な意味を生成しているように思う。<sup>38</sup>

ここでは、とくに姉と弟の関係を中心に、中世の説教譚として伝承された『さんせう太夫』と幸田文の『おとうと』(『婦人公論』、1956 - 1957) を近代と現代のモデル・テキストとして対比している。『さんせう太夫』は、森鷗外の『山椒太夫』で有名になったが、昔からよく知られた民間伝承である。人買いにさらわれ、下人に身を落とした姉と弟。艱難辛苦の末、姉の犠牲によって弟が生き残り、後に世に出るという筋立てだが、筆者の関礼子氏は「女の犠牲による男の出世という近代文学の主題」を典型的に語ったものとみなしている。一方、『おとうと』では、病弱な継母に代わり主婦の役目を担わなければならなかった女学生の姉と、線が細く頼りない弟を比較しながら、彼をたえずリードしてゆく母親代わりの「烈女型」の姉という側面を取りあげている。

以上のような視点が、順正とあおいにどれほど当てはまるかは別として、彼等の間にはそれに類似した感覚があるのは確かだ。同年代の若い男女をみると、女性のほうが心身ともにやや成熟していることはままたあるが、十九歳で知り合い恋におちた二人の人間関係では、いろいろな面で順正のほうがあおいに依存している。それを典型的に示しているのが、順正の意識である。日常的な付き合いでもそうなのだが、特にあおいと接触するとき、「母親に抱かれてみたいだ」<sup>39</sup>とたびたびあおいにもらし、彼女は不思議な気持ちにとらわれるのである。また、順正自身、彼女に対する過剰な思い入れからときどき彼女に厳しい態度をとるのだが、「いつでもあおいは姉のような態度で、激しく嫉妬するほくを宥(なだ)めた」と述べている。<sup>40</sup>

ここで、精神分析の方法を取り入れるつもりはないが、順正があおいに単なる恋人以上の感情を抱いていたのは確かだろう。順正は母親を知らない。幼児のとき死別したためである。父親の清雅は定職をもち素行が不良で、高名な画家である祖父清治の財産を当てにして暮らしている。順正はその父親を軽蔑している。実際、彼は父親でなく敬愛する祖父の力で育ったといってもよい。だから家族愛に決定的に飢えている。あおいも認めているように、笑顔にふと陰を落とす順正の孤独感はそのせいだろう。家族愛の象徴は母性である。母性は母親に限らず、姉でも代用される。その延長から、愛する女性にその役割を求めるのは不自然ではない。

あおいの求めていたのは何だろう。彼女の家庭については詳しくふれられていない。両親が銀行の海外駐在員だったため、高校までをミラノで過ごした。その後、両親は日本に帰ることなく海外を転々として勤務し、ロンドンで生活を楽しんでいるという。あおいは大学の四年間だけ日本に来て、再びミラノに帰って暮らしている。確かに、育った風土が人間性の発達に与える影響は大きい。それが海外であっても、感性はそこになじんだものになるだろう。実質上の根は生まれ育った土地にあるといってもよい。それでもなお、「他所者(よそもの)」の感覚がつきまとい、「帰るべき場所が他にあるという気持ち」をあおいは引きずっている。それはどういうことなのだろうか。彼女にとっての「帰るべき場所」とは、ミラノではなくただ一つの場所ではないからである。

梅ヶ丘のアパートは、小さいけれど居心地がよかった。絵の具と油の匂いがして、雨の日はそれが一層つよくなる。窓からみえる目の前の公園の、ながい階段と濡れそぼつ枯れ木。ほんとうに死にたくなるような雨だった。あの冬のあの雨。私はあの部屋にとじこめられていた。それまでの幸福な記憶に、信じられないほどあとからあとから湧きでて溢れた愛情と信頼と情熱に。一歩も外にでられなかった。おいで、と、順正は言ってくれ

たのに。おいで、と、採掘したばかりの天然石のような純粹さと強引さ、やさしさと乱暴さで。  
あの雨。あの街。あの国での四年間。<sup>41</sup>

あおいはミラノで生まれ、三十年も海外勤務を続けるような事実上外国中毒ともいえる両親のため、幾つかの国の文化を受け入れて育ち、コスモポリタンの感覚が身につけてしまっている。そのため東京も日本も本能的に距離をおいて眺めてしまう。それが悲しみになっている。故国を「あの街」「あの国」と区切って見てしまう習性。それはある意味で祖国の喪失である。しかし、順正と愛し合い、一緒に暮らすことで祖国を回復したと思えたのだろう。順正と別れてしまうならば、日本との縁は閉ざされる。そのため、ミラノに帰らざるを得なかった。しかし、一度回復した祖国は安易に棄てられるものではない。帰巢本能が目覚めたようなものだからだ。彼女は自分の居場所を求め続けることになる。マーヴと別れ一人暮らしを始めたあと、友人のフェデリカに「人の居場所なんてね、誰かの胸の中にしかないのよ」<sup>42</sup>と指摘され、あおいは心の奥に眠っていた本音に気づく。

誰かの胸の中。

雨の匂いのつめたい空気をすいこんで、私はそれについて考える。私は、誰の胸の中にいるのだろうか。そうして誰が、私の胸の中にいるのだろうか。誰かが、いるのだろうか。

順正に会いたい、と、思った。順正に会って話をしたい。ただそれだけだった。<sup>43</sup>

もちろんこれは、前にも引用したように江國香織が「あとがき」で明確に示したテーマである。「人生というのは、その人のいる場所のできる」ことと、「心というのは、その人のいたいと思う場所につねにいるのだ」という「単純な事実」である。その単純な事実を実現するために、あおいは長い心の旅路をたどった。これは『さんせう太夫』が暗喩する姉と弟の問題、擬似的に弟の位置にある順正を立ち直らせるためにあおいが請け負った犠牲のプロセスである。ただその説話のように、姉の役割を担ったあおいが本当に犠牲となって身を滅ぼすことがなかったのは、海外の文化を複合的に経験した知恵があったからだろう。同じように、順正はあおいを忘れるために油絵の修復士の道を選んだ。それは彼自身の意識で最初から目的化されていた。だから、「ぼくはこの街で、自分を再生させることができるだろうか。自分の中にルネッサンスを興すことができるだろうか」<sup>44</sup>と自問するのである。ここには、コスモポリタンとしての生存本能のようなものが働いている。順正とあおいはドゥオモで再会し、三日間愛し合ったあと、ふたたび別離の危機が訪れる。マーヴとまだ同棲していると順正は思い込んでいたし、あおいも一人になったことを告げなかった。この煮え切らない感情からは、日本人特有の遠慮がちな性癖が読み取れる。感性経験の規模が広範なはずのコスモポリタンには、似合わない態度である。このあたりの感情の振幅と交錯は、文化的複合のなかで育ったことによる負の影響によるのかもしれない。ただ、最後に順正は思いなおして、ミラノに帰って行くあおいを追う。この結着が、乾いた現代の読者の感傷に心地よい癒しの香りを放つ。

ぼくは自分の中で小さな情熱が巻き返しの反撃に出るのを感じる。…

…

彼女はここへ来た。十年前のささやかな、約束ともとれないようなあの約束を覚えていたではないか。彼女の幸福そうな人生の中にあっても、しっかりと過去を覚えていて、そして何よりあおいはこの街へとやって来、二人は現実に再会したのだ。

怯えて、恐れて、不安になって、このまま全てに背を見せてしまったら、機会の芽はそこで枯れ果て、二度と地上に現れることはないだろう。後悔だけではすまされないことになる。

「あおい」

もう一度、心の中で彼女の名を呼んでみる。大切なのは現在。サンタ・マリア・ノヴェッラ駅を振り返り、歩きはじめる。

ぼくはまだ何も試していない。試さないで、彼女を一人彼女の現在へと送り返しては駄目だ。この八年を再び凍りつかせては駄目だ。

…

改札を抜けると、ホームにユーロスターは横たわっている。…

ぼくはレールの先を見る。この列車がぼくを連れていく先で、静かに待っているに違いない、新しい百年を生きようと誓いながら。

「新しい百年か」

大きく深呼吸をしてからユーロスターのタラップに右足をかける。<sup>45</sup>

順正とあおいの「新しい百年」への意欲を込めてこの小説は終わる。この小説を読んだとき、20年代パリのことを思った。第一次世界大戦後、世界中から有名無名の文人や芸術家がパリに集まって、文化の坩堝と化した時期のことである。これは既によく知られている事柄なので細かく述べる必要はないだろう。吹き寄せられたようにそこに集まった者達は「放浪者」(exiles)とか「国籍離脱者」(expatriates)と呼ばれ、放蕩無頼に暮らしたが、新しい息吹と活気にあふれていた。そのなかには、フィッツジェラルドや無名のヘミングウェイがいた。ヘミングウェイはそういう気ままな暮らしをゆるしていたパリのムードを後年、「移動祝祭日」と呼んだ。とくに彼は『陽はまた昇る』(*The Sun Also Rises*, 1926)で「国籍離脱者」の生活を描き、流行作家になったのは周知のことである。順正とあおい、彼等をめぐる人々をみると、『陽はまた昇る』の主人公、ジェイク・バーンズとブレット・アシュレイ、およびその周辺の人物達をほうふつとさせる。

ジェイクとブレットは相思相愛だが、ジェイクは第一次大戦で負った戦傷が原因で不能になり肉体的には結ばれない。そのためブレットはジェイクの目の前で男性遍歴をくり返す。ジェイクは見守るだけだ。そして、ブレットは結局、いつもジェイクに頼り助けを求めてくる。そういうなかばやりきれない関係のなかで無為な日々を送りながらも、彼等は不能という障害を乗り越えようとしてふたたびやり直しを試みる。小説の結末は、すくなくともその含みをもたせているようだ。それについて多くの研究者や批評家は、彼等が一緒になっても同じ始末がくり返されるに違いない、そう指摘し、「幻滅の世代」の不毛の関係だと説明した。学生時代に私がヘミングウェイに興味をもっていた頃は、研究者や批評家の解釈にある程度納得していたし、普通に読めばそんなふうにも受けとれた。ただ、その頃からかなりのブランクを経た現在もう一度考えたとき、二人の行く末について別の解釈があるのかもしれないと思った。『陽はまた昇る』の最終章はそれを暗示している。顛末は以下のとおりである。

若い闘牛士と突然姿を消したブレットからジェイクに電報が届く。マドリッドに迎えに来いという文面で、いつものように勝手な言い草だ。それでもジェイクは迎えに行くこと返信する。彼はそこでこう思う。「それで片がつくように思えた。いっちょうあがりだ。男をつけて女を送り出す。その女にまた別の男を引き会わせて、行かせる。今度はその女を連れもどしに行く。そして、〈好きだ〉と電報に書き添える。それで完全にいっちょうあがりだった。」<sup>46</sup>彼らはマドリッドで会い、いつものように食事をしたあと街を見物するためタクシーに乗る。そのとき、本当の意味で結ばれる予感が二人にはしる。

ウェイターにチップをわたしてから運転手に行き先を告げ、ブレットの横に乗りこんだ。運転手は車を出しはじめた。ぼくは背にもたれかかった。ブレットがからだを寄せてきた。ぼくらはぴったりとくっつき合っていた。ぼくは腕を彼女にまわし、彼女は心地よさそうにぼくによりかかった。…

「ねえ、ジェイク」とブレットが言った。「一緒だったら、うんと楽しくやって行けたでしょうね」

…

「そうだな」「そう思うのも、すてきじゃないか」ぼくは言った。<sup>47</sup>

定番となっている解釈とは別のとらえ方とは、このようなものだ。最愛の相手ブレットと精神的に固く結ばれることによって、ジェイクの肉体的不能も回復する可能性があるかもしれないということである。そしてヘミングウェイ自身も密かにそのことを期していたのではないかと。こういう予測にたどりついたのは、『冷静と情熱のあいだ』の順正とあおいが、おたがいの信頼と愛情を修復するため、新たなステップへと始動する過程を知ってしまったからにはほかならない。

ローマからアウト・ストラダを車で北上して、初めてフィレンツェに入る場合、ほとんど誰もがミケランジェロ広場で一度足を止めるだろう。そこは小高い丘で、街の全景が開けているからだ。天気によければ、家々の明るい赤褐色の屋根瓦が眼下いっぱい広がって旅情を誘う。その屋並みのなかにひとときわ突き出ているのが、「サンタマリア・デ



ル・フィオーレ」(花の聖母教会), 通称ドゥオモである。いまから二十六年前, 二十九歳のとき私はその風景を体感した。ちょうど純正とあおいがドゥオモで再会した年頃だ。そのドゥオモの頂上には, 他と同じ赤褐色の瓦をまとったクーポラの丸い天蓋が空を仰いでいる。ミケランジェロ広場に立つと, 突出したドゥオモのクーポラがズームレンズを絞ったように目にとびこんでくる。たとえ頑迷な無神論者であっても, なにか神聖で超自然的なものへの感動を呼び覚まされそうだ。ルネッサンスがこの都市で起こり, 多くの天才が現れ, その精神が世界に広がって人間の知を変えた。レオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロ・ブオナローティはその先導者であり, 確かにここに生きていた。そんなふうに感情を刺激する。いわばクーポラは時空を超えた旅の象徴である。その風景を前にすると, 作家なら誰でも素直に甘美な恋愛ストーリーを想像するだろう。愛し合いながら誤解によって別れたかつての恋人達が, 曲折を経て象徴的なその場所へ誘われるように引き寄せられ, 永遠に結ばれる。『冷静と情熱のあいだ』はたぶん, そうした端的な動機で着想されたと個人的には思っている。最初に思いついたのは辻仁成か江國香織かどちらかはわからない。また, どちらであってもかまわない。いずれにせよ, 彼等には国境を意識しない感性がある。素直に湧きあがった感慨を, 交差文化の共通の同時的経験として受け入れ, 読ませる技術を駆使して巧みにストーリーを作りあげている。活字に親しまない現代の若者からも共感を得る理由は, そんなところにあるのかもしれないと思った。

## 注 釈

- 1 フランク・レントリッキア他編, 大橋陽一他訳, 『現代批評理論 22 の概念』(平凡社, 1994), p.477.
- 2 レイモンド・ウィリアムズ, 小池民男訳, 『文化とは』(晶文社, 1996), p.7.
- 3 T. S. Eliot, “Notes towards the Definition of Culture” (1948).
- 4 拙論, 「文学批評の展望 —ポスト構造主義から現在へ—」『金沢経済大学論集』, 第31巻, 第2・3合併号(1997, 12月), pp.389 - 404.
- 5 Cf., 『現代批評理論 22 の概念』, pp.538 - 539.
- 6 Ibid., p.542.
- 7 以下の議論は次の論考を下敷きにしている。リー・バタソン, 「文学史」, 『現代批評理論 22 の概念』, pp.525 - 551.
- 8 Ibid., p.527.
- 9 エクリチュールは英語では ‘writing’ と訳されている。‘writing’ には「書くこと」と「書かれたもの」の両方の意味がある。現代の批評用語としては, ロラン・バルト (Roland Barthes) が使った「文体」という意味と, デリダが用いた「文字言語」という意味が混用されており, この点を踏まえて現在では訳語ではなく「エクリチュール」のまま使用するのが定説である。Cf., バーバラ・ジョンソン, 「エクリチュール」, 『現代批評理論 22 の概念』, pp.85 - 111. ジョゼフ・チルダーズ他編, 『コロンビア大学 現代文学・文化批評用語辞典』(松柏社, 2002), pp.154 - 155.
- 10 『現代批評理論 22 の概念』, pp.540 - 541.
- 11 スティーブン・J・グリーンブラット, 磯山甚一訳, 『悪口を習う』(法政大学出版局, 1993), p.2. 原書は以下のとおり。Stephen Jay Greenblatt, *Learning To Curse: Essays in Early Modern Culture* (Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990).
- 12 Ibid., p.4.
- 13 筆者付記。
- 14 スティーブン・グリーンブラット, 高田茂樹訳, 『ルネッサンスの自己成型 モアからシェイクスピアまで』(みすず書房, 1992), pp.14 - 15.
- 15 Ibid., p.15.
- 16 平野芳信, 『村上春樹と<最初の夫の死ぬ物語>』(翰林書房, 2001), p.45.
- 17 村上春樹, 『蛍・納屋を焼く・その他の短編』(新潮社, 1984)に収録。
- 18 Cf. 村上春樹, 「めくらやなぎのためのイントロダクション」, 『レキシントンの幽霊』(文春文庫, 1999), p.180.
- 19 村上春樹, 『遠い太鼓』(講談社文庫, 1993), p.19.
- 20 Ibid., p.17.
- 21 大橋健三郎, 『荒野と文明』(研究社, 1965), p.V.
- 22 『ノルウェイの森』(講談社文庫, 1991), 上巻, p.61.
- 23 吉田春生, 『村上春樹とアメリカ』(彩流社, 2001). その他同類のものとしては, 次のものがある。千石英世, 『アイロンをかける青年』(彩流社, 1991).
- 24 巽孝之, 「村上春樹は世界に遍在し, 共振する地球作家になった」, 『AERA MOOK 村上春樹がわかる』(朝日新聞社, 2001), p.112.

- 25 Cf., 『村上春樹と＜最初の夫の死ぬ物語＞』, pp.72 - 131.
- 26 『ノルウェイの森』(講談社文庫, 1991), 下巻, p.255.
- 27 岩谷宏訳, 『ビートルズ詩集』(シンコー・ミュージック, 1988), p.71.
- 28 香月利一編著, 『改定増補版 *Dictionary of the BEATLES*』(立風書房, 1994), p.190.
- 29 『アイロンをかける青年』, p.9.
- 30 ウェイン・C・ブース, 米本弘一他訳, 『フィクションの修辞学』(水声社, 1996), p.195.
- 31 以下それぞれ『Blu』と『Rosso』と略す。
- 32 『Rosso』(角川文庫, 2000), pp.273 - 274.
- 33 Ibid., 巻頭。
- 34 Ibid., p.247.
- 35 Cf., 吉川政己, 『老いと健康』(岩波新書, 1996).
- 36 『Blu』(角川文庫, 2001), pp.261 - 262.
- 37 『Rosso』, p.176.
- 38 関 礼子, 「ジェンダーとテキスト生成—姉弟物語の変奏」, 井上俊他編, 『ジェンダーの社会学』(岩波書店, 1998), p.61.
- 39 『Rosso』, p.105.
- 40 『Blu』, p.58.
- 41 『Rosso』, p.78.
- 42 Ibid., p.222.
- 43 Ibid., pp.222 - 223.
- 44 『Blu』, p.23.
- 45 Ibid., pp.257 - 259.
- 46 筆者訳。原文は以下のとおり。  
 "That seemed to handle it. That was it. Send a girl off with one man. Introduce her to another to go off with him. Now go and bring her back. And sign the wire with love. That was it all right." *Fiesta (The Sun Also Rises)*, (Granada Paperbacks, 1976), p.199.
- 47 筆者訳。原文は以下のとおり。  
 "I tipped him and told the driver where to drive, and got in beside Brett. The driver started up the street. I settled back. Brett moved close to me. We sat close against each other. I put my arm round her and she rested against me comfortably. ...  
 'Oh, Jake,' Brett said, 'we could have had such a damned good time together.'  
 ...  
 'Yes,' I said. 'Isn't it pretty to think so?'" Ibid., p.206.