
村上春樹 vs. グローバリゼーション

木村章男

I

韓国で村上春樹を翻訳している金春美によれば、「春樹によって日本文学は初めて国籍と関係ない、文学それ自体として韓国の読者に受け入れられるようになった」(31) そうである。村上を翻訳で読んだ外国の読者がそれを自分の国の作家が自分の国の言葉で書いたものかと思ひ込み、あとでそれが翻訳で、しかも作者が日本人であると知って驚いたという話をよく聞く。誇張も含まれているのかもしれないが、こういう言い方は今や一種の伝説のように流布していて、たとえば四方田犬彦が次のように書くのもまたその一端である。「[村上文学は]どこの社会でも、自分たちの政治的挫折や恋愛観、孤独と虚無を癒してくれるテキストとしてまず受け入れられ、読者はそのあとで著者が日本生まれであり、手にしていた書物が実は翻訳書であったことに改めて気付くといった按配である」(四方田10)。

四方田は『世界は村上春樹をどう読むか』に収められた「グローバリゼーションのなかで」と題されたワークショップ(2006年3月開催)の中で、このように村上を海外の読者に受け入れやすくしている理由を、グローバリゼーションの進行する世界における村上の「無臭性」であると言っている。「村上春樹の読者は伝統的と考えている日本文学や日本イメージとは関係なく、単に一人の作家を体験しそれに満足しているのです。つまり、彼の『無臭性』が現代のグローバリズムにおいて、世界の人々に大きくアピールしたという事実があるわけです」(柴

田、沼野、藤井、四方田198)。もっともこの「無臭性」とは村上がまったく日本的でない、日本臭さをもっていないという意味ではない。四方田は続けて次のように言う。

ここで無臭性というときに、何も私は春樹が日本を体現していない作家なのだと言いたいわけではありません。彼はあくまでも日本語で書き、日本に生き、そして日本人としての無意識のなかに生きている人間であるわけですから。そうではなくて、私が無臭性という言葉で強調したいのは、村上春樹が他の国の人が日本に対して抱いているステレオタイプを体現していない、あるいはそういうステレオタイプを作品のなかに見出すことができないということなのです。谷崎や三島、川端はある意味では意図的にそういった日本の匂い・香りというものを演出して、「美しい日本の私」として国際舞台に出ていったと言えます。逆に、春樹はそういう日本の伝統的なものへのまったくの無関心から出発して、そして世界に受け入れられていったわけです。(198)

村上が「日本の伝統的なものへのまったくの無関心から出発」したという四方田の指摘は、村上の戦略を言い当てている点で重要である。四方田の言うように、村上は「あくまで日本語で書き、日本に生き、そして日本人としての無意識のなかに生きている人間で」あり、村上自身それを十分に意識して書いている。日本人であることを十分に意識しているからこそ、村上は「日本の伝統的なものへのまったくの無関心

から出発」するという態度を、創作の方法として選択できたのである。したがって「無関心」、そして「無臭性」とは、村上が自らの置かれた日本文学のコンテキストの中で用いた戦略と見るべきである。

村上文学の「無臭性」とはあくまで「伝統的」と思われている日本のイメージに対しての、日本文学のコンテキストの中での「無臭性」であり、厳密には無臭ではない。したがって村上文学の「無臭性」を感じ取りたいと思う読者は、村上の作品を日本文学と認識しながら読むべきである。四方田自身この「グローバリゼーションのなかで」と題されたワークショップでは一貫して村上のローカリティ、あるいは村上が置かれた特殊な日本文学のコンテキストへの理解を促し、グローバル化する世界における村上文学の普遍性を称揚する（あたかもグローバリゼーションそのものを賛美するかのような）声をけん制している。これを受けてなのか冒頭に挙げた韓国の金も「私は春樹が無国籍の作家だとは思いません」（柴田、沼野、藤井、四方田217）と言い、村上を日本文学というコンテキスト抜きで無臭と取ることは否定している。しかし金は次のように続けて言う。「春樹はあくまで日本の作家ですが、谷崎、川端、三島と比較すると、韓国人にとってより近いメンタリティが感じられ、共感ができるということです。・・・たしか『風の歌を聴け』が群像新人賞をとったときに選考委員だった丸谷オ一さんが『日本的叙情だ』と評していたと思います。それは正しい指摘ですし、春樹は日本的でありながら国際的なものももっているということなのでしょう」（217）。確かに単純に言えば村上は「日本的でありながら国際的」なのだ。だがこの場合「国際的」とは何を意味するのだろうか。金の場合、村上に「共感」できるというのは、金がたまたま日本と文化的に多くの共通点を持つ韓国の読者だからなのかもしれない。その場合、村上に対する「共感」は結局ローカルなものである。それは他の国の読者についても言える。村上が翻訳され多くの読者を得ている国や地域は実は

世界の限られた一部でしかない。つまり「共感」は全体としてもローカルなものである。

いったい村上文学の「国際性」とはどのようなものなのか。確かに村上は2006年にフランツ・カフカ賞（チェコ）とフランク・オコナー賞（アイルランド）の二つの外国の文学賞を受賞し、ノーベル賞の候補にも名前が挙がり、一気に国際的な名声を高めた。だがそれよりも前にさらに注目すべき出来事があった。2004年にVintage BooksからVintage Readersシリーズの一冊として、アンソロジー *Vintage Murakami* が出版された。このシリーズは「現代の最も重要な作家達を広範囲に渡って選抜した」“Representing a wide spectrum of some of our most significant modern authors” (183) と銘打って、村上の他にMartin Amis（イギリス）、James Baldwin（アメリカ）、Sandra Cisneros（アメリカ）、Joan Didion（アメリカ）、Richard Ford（アメリカ）、Langston Hughes（アメリカ）、Barry Lopez（アメリカ）、Alice Munro（カナダ）、Vladimir Nabokov（アメリカ）、V. S. Naipaul（イギリス）、Oliver Sacks（イギリス）といった一見奇妙な取り合わせの現代の作家達を集めている。ここにはアフリカ系アメリカ人のBaldwinとHughes、ロシア生まれのNabokov、メキシコ人の父とメキシコ系アメリカ人の母を持つCisneros、インド・トリニダード系でトリニダード・トバゴ生まれのNaipaulが含まれているが、英語圏の作家でなく、もともと英語で書いていないのは村上だけである。海外の読者の中にはこの顔ぶれを見たときに、村上が日系アメリカ人またはイギリス人の作家、あるいは日本で生まれて英語圏で生活している作家であると誤解した者もいたかもしれない。このVintage社のシリーズは“a wide spectrum”と言いながら、結局はある特定の文化圏を世界の中心として想定している。それは簡単に言えば英語圏であり、さらにはアメリカの消費文化を中心としたものである。村上は見事にその世界の中心の“our most significant modern authors”の一人に選ばれた。それは彼の文学がもともと英語で書

かれていないにもかかわらず、アメリカの消費文化の現代における覇権を反映し、またそれ自体をテーマとしているからに他ならない。金が村は「日本的でありながら国際的」と何気なく言うのも実はこのせいである。韓国も日本と同様に、さらには村上が多くの読者を得ている他の全ての国々と同様に、アメリカの消費文化に強く影響されている。韓国の読者が村上を共感をもって読めるのは、韓国と日本が仏教文化や儒教文化を共有しているためではなく、同じアメリカの影響の下にあるからである。それはロシアの読者、フランスの読者、東欧の読者についても同様である。

Vintage Murakami の出版は村上の「国際性」がいかに国際語としての英語の世界での覇権、さらに我々の消費文化の原型としてのアメリカの消費文化の覇権を背景にしたものであるかを示す一つの証拠である。したがって村上文学が「日本的でありながら国際的」であると言う時、このワークショップのタイトルが暗示するようにグローバリゼーションを持ち出して次のように言い直したとしてもあながち間違っていないだろう。「今、グローバル化していると言われる世界の資本主義の国々の、特に都市部において、人は皆似たような消費社会で似たような生活を送り、その中で似たような孤独感や虚無感を感じており、まさにそうした社会の一つである日本の社会を背景に書かれた村上の作品は、似たような社会に生きる世界中の人達を代弁することに成功した。だから村上は『日本的でありながら国際的』なのだ」と。この場合「日本的でありながら国際的」は強引に同義語反復させられている。つまり「日本的」も「国際的」も同じことを意味し、それは消費社会的、ポップカルチャー的、都会的、アメリカ的、後期資本主義的などを意味する。

実際にワークショップの中で四方田はこうした言い方を誘発するかのよう、試みに次のような質問をしている。

ほぼ同じ世代で同じようにジャズが好きなこ

のふたりの作家 [中上健次と村上春樹] ですが、ローカリティに向かうかどうかということがはっきり海外での受容のされ方に現われています。これを踏まえてもう少し抽象的な質問をしたいと思います。それは日本文化は日本らしさというものを消すことによってしか海外に受け入れられないのかという問いです。宮崎駿にしても大友克洋にしてもピカチュウにしても、日本的な記号というものが殆ど見られない。消費者の側は日本のものとして受け取らない。春樹にしたって同じだと思えます。詳しく読むと違ってくるかもしれませんが、多くの読者ははじめ日本文学としては受け取らないでしょう。(柴田、沼野、藤井、四方田220)

つまり村上が海外で受け入れられたのは「日本らしさというものを消すことによって」、すなわち「日本的でありながら国際的」を同義語反復させることによってなのかという質問である。これに対してカナダのTheodore W. Goossenは次のように答える。

何が日本らしさかということについて考えねばなりません。若い読者という言い方には矛盾があつて、二十歳くらいの私の教えている学生たちは習慣としては本を読みません。その代わりにコンピュータで画像を見たり映画やアニメを見たりはします。だから彼らにとっては日本のイメージというのはビジュアル文化から得た種類のものでしょうか。

ただ春樹だけがそういう若者にもすぐにおもしろく読めるんです。それは消費カルチャーを援用しながらその文化自体を批判するという、春樹の戦略が優れているということではないでしょうか。(柴田、沼野、藤井、四方田220-21)

Goossenは確かにカナダの若い読者に村上が受け入れられているのは、少なくとも彼らの間では「日本的でありながら国際的」が同義語反

復になっているからであると言っている。つまりこの場合「日本的」も「国際的」も同じ「消費カルチャー (的)」を意味している。Goossenの答えはグローバリゼーションに言及しながら村上の海外での受容を説明する典型的な答えになっていると言える。

だがここでGoossenがその同義語反復の中に「消費カルチャーを援用しながらその文化自体を批判するという、春樹の戦略」を見ている点は重要である。村上が「日本的でありながら国際的」でありえるのは、村上において「日本的」と「国際的」が同じ「消費カルチャー (的)」を意味するのではなく、実は同じ反「消費カルチャー (的)」を意味するからということになる。これは上であげた「無臭性」、あるいは「無関心」の戦略とは区別されるべき、もう一つの村上の戦略として見るべきである。「無臭性」あるいは「無関心」の戦略は村上が日本文学のコンテクストの中で、日本の伝統的なものに対して採った戦略であり、具体的に言えば村上はあえて自らの作品に描かれるライフスタイルや趣味をアメリカ化することによって、伝統的な日本文学と距離を置き日本文学に対して自らを差異化しようと努めた。これはアメリカ化と同義でのグローバル化をあえて受け入れることを意味する。これとは反対にGoossenの発言の中に見られる「消費カルチャーを援用しながらその文化自体を批判するという、春樹の戦略」とは、アメリカ的なライフスタイルや趣味を追いかけ一見消費カルチャーを享受しているように見せながら実はその虚飾を批判するのであり、ここではアメリカ化と同義でのグローバル化を拒んでいる。つまりここでは村上はグローバリゼーションに対して距離を置き、グローバリゼーションに対して自らを差異化しようとしているのである。村上の戦略は二重である。村上は一方ではグローバリゼーションを武器に日本文学のローカリゼーションに対抗し、他方においては消費カルチャーにおける人間疎外やアイデンティティの喪失を武器にグローバリゼーションに対抗しているのである。

村上のこうした二重の戦略はグローバリゼーションに対する二つの矛盾した態度となって表れる。つまり日本の伝統、ローカリティに対してアメリカを立てる時、村上はグローバリゼーションを称揚している。だが世界的に蔓延する消費カルチャーにおける人間疎外、自己喪失などを描く時、村上はグローバリゼーションを嘆いているのである。¹ こうした村上の二つの態度は典型的、さらに言えば構造的なものだ。Fredric Jamesonはグローバリゼーションを定義するに当たってそのように一方でグローバリゼーションを称揚“celebrate”しながらもう一方で嘆く“deplore”という同時にありながら矛盾する二つの態度を指摘し(55)、二つを仮にグローバリゼーションの文化的次元と経済的次元とに振り分けている。つまりグローバリゼーションは文化的次元においてはコミュニケーションを拡大し、世界の多様な声を解放し、文化多元主義を促進し、ひいては世界に「差異性」“Difference”をもたらしことになる。だが経済的次元ではグローバリゼーションは世界市場を画一化し、各国の市場の自律性や多様性を破壊し、ひいては世界に「同一性」“Identity”をもたらしことになる。私達は前者においてはグローバリゼーションを称揚するが、後者においてはそれを嘆いている(56-57)。

だがグローバリゼーションにおいて特徴的なのはこうした文化的次元と経済的次元の区別、あるいは差異性と同一性の区別を超えて、全てが複雑に絡み合った上で常に一つのものと考えられている点である。すなわち多様である以上に全体的なものである。Manfred B. Stegerの極簡単な入門書的な定義でもグローバリゼーションは不定冠詞aで括られた一つのまとまり“set”である。「グローバリゼーションとは、世界規模での社会的相互依存と交換を創造し、繁殖し、拡張し、また強化しながら、同時にローカルなものと離れてあるものがますます深く連結しつづつあるという認識を人々に抱かせる、社会的諸過程の多次元的なまとまりである」“Globalization refers to a multidimensional set of social processes

that create, multiply, stretch, and intensify worldwide social interdependencies and exchanges while at the same time fostering in people a growing awareness of deepening connections between the local and the distant” (13)。

Jamesonもまたグローバリゼーションを仮に文化と経済それぞれの次元に分けた後で、それらを相互浸透させ、グローバリゼーションを一つの弁証法の運動として捉えようとする。

Now, after having secured these initial structural possibilities, you can project their axes upon each other. Now, in a second moment, the baleful vision of Identity can be transferred onto the cultural realm: and what will be affirmed, in some gloomy Frankfurt School fashion, is the worldwide Americanization or standardization of culture, the destruction of local differences, the massification of all the people on the planet.

But you are equally free to do the inverse, and to transfer the joyous and celebratory Difference and multiple heterogeneities of the first, cultural dimension onto the economic sphere: where, as you may well imagine, the rhetoricians of the market pop up and feverishly reassure us as to the richness and excitement of the new free market all over the world: the increase in sheer productivity that open markets will lead to, the transcendental satisfaction that human beings have finally begun to grasp exchange, the market, and capitalism as their most fundamental human possibilities and the surest sources of freedom. (57-58)

今やこれらの最初の構造的可能性を確保した後で、それぞれの視軸を互いの上に投影させて見るができる。こうして第二段階において同一性の恐ろしい光景が文化の領域に移されてみると、なにやら陰鬱なフランクフル

ト学派の見方において見えてくるのは世界規模での文化のアメリカ化、あるいは画一化であり、地域差の破壊であり、地球上の人間全ての一塊のものとしての大衆化である。

しかしその逆の見方をして最初の、つまり文化の次元の楽しく称揚さるべき差異性と、多様な異種混交を経済の領域に移して見ることできる。するとそこには、誰もが想像するとおり市場を声高に宣伝する者が現れ、世界中に広がる新たな自由市場の豊かさと興奮を次のように熱心に説いて回る姿が見えてくる。すなわち開かれた市場はひたすら生産性の向上につながると。そして人類はついに交換と市場と資本主義を人間のもっとも根源的な可能性として、また自由のもっとも確かな源として捉え始めたという超絶的な満足感がそこにあるのだと。

Jamesonは「経済が文化になり、文化が経済になること」 “The becoming cultural of the economic, and the becoming economic of the cultural” はポストモダニティの特徴であると言う (60)。またグローバリゼーションは我々が属しているポストモダニティと呼ばれる資本主義の第三の、多国家段階の「一つの内在的特徴」 “an intrinsic feature” であると言う (54)。グローバリゼーションにおいては分離し対立するものが相互浸透し一つの運動を形成する。文化の差異性は経済の同一性と相互浸透し、世界的な文化の画一化を招き、経済の同一性は文化の差異性との相互浸透によって多様な経済活動を生む。だがそれもこれもグローバリゼーションという一つの存在者の弁証法的な自己運動の一契機に過ぎない。グローバリゼーションを定義するにあたってJamesonが援用しているのはHegelの『大論理学』における「矛盾」 (“Contradiction”) の概念であり、「矛盾」によって自己へ、あるいは「根拠」 (“Ground”) へと還帰する弁証法の運動そのものである。Jamesonはそれをさらに「状況そのもの、そこで物事が起り歴史が生じる全体性の俯瞰図、あるいは

地図」“the situation itself, the aerial view or the map of the totality in which things happen and History takes place” と言い換え、それこそがグローバリゼーションという現象が我々に喚起するものであると指摘する (76)。

このようにグローバリゼーションをJameson流に弁証法の運動として捉えると、村上に見られるグローバリゼーションに対する二つの態度は結局グローバリゼーションの自己運動における二つの契機に過ぎないものとなる。村上は一方で日本を離脱してグローバリゼーションに組み、他方では自分自身の個性（たとえそれが空虚なものであっても）に立ち返ってグローバリゼーションに距離を置こうとする。すなわち一方で称揚し他方で嘆いているのだが、これはグローバリゼーション自身の自己否定と自己復帰である。Jamesonの言うようにグローバリゼーションとはそこで歴史が生じる「状況そのもの」であるとすれば、村上が泣いても笑っても結局はグローバリゼーションに囚われているのであり、その二重性こそがかえってグローバリゼーションという「状況」の特徴を体現するものとなっている。この意味で、村上は正しくポストモダンの作家である。

II

村上が「日本的でありながら国際的」であるというのはグローバリゼーションという「状況」において村上が日本の作家として「日本的」に日本から離脱して「状況」に付き、同時に「国際的」に「状況」に反発して個に立ち返ろうとするグローバリゼーションに対する村上の二重の態度を表したものだ。

だがそれだけではない。村上が「日本的でありながら国際的」であるというのは言い換えれば村上が弁証法の運動としてのグローバリゼーションを体現するポストモダンの作家であるということだが、それが可能になったのは村上が第二次大戦後圧倒的なアメリカの経済と文化の影響を受けてきた日本の戦後生まれの作家であっ

たことによる。このことを理解するにはグローバリゼーションにおいてアメリカの文化、あるいはライフスタイルが果たしている特殊な役割をとりあえず認める必要がある。Jamesonは次のように言う。

People often evoke “corrosive individualism” and also consumerist “materialism” as a way of accounting for the destructiveness of the new globalization process. But I think these moralizing concepts are inadequate to the task, and do not sufficiently identify the destructive forces that are North American in origin and result from the unchallenged primacy of the United States today and thus the “American way of life” and American mass media culture. This is consumerism as such, the very linchpin of our economic system, and also the mode of daily life in which all our mass culture and entertainment industries train us ceaselessly day after day, in an image and media barrage quite unparalleled in history. (64)

新しいグローバリゼーションの過程の破壊性を説明するために、しばしば「腐食性の個人主義」とか消費者「唯物主義」という言葉が聞かれる。だが私はこうした道徳的な解釈はこの場合不適切であると思う。それはもともと北米に始まり、今日のアメリカのゆるぎない地位とそれとともにある「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」とアメリカのマスメディア文化の優位から生じる破壊力を十分に言い当てていない。それは消費主義そのものであり、我々の経済システムのまさに要とすべきである。またそれは大衆文化とエンタテインメント産業が総がかりで毎日休むことなく、一定のイメージのもとに、歴史上類を見ないほどの激しさと我々を訓練し続けている我々の日常のモードである。

グローバリゼーションにおいて世界の文化は決

して平等に伝播しあっているのではない。確かにサムライ映画や宮崎駿や一部の日本食はアメリカで受け入れられた。だが一部のアメリカ人が一時的に真似をすることはあっても、日本の伝統的な文化がアメリカ人のライフスタイルを全般的に変えることはない。また *Vintage Murakami* を出版した *Vintage Books* の親会社である *Random House* はドイツの巨大メディア企業 *Bertelsmann* に1998年に買収されたが、だからといってドイツの現代作家の原書なり英訳本がアメリカで広く読まれるという事態は起きそうにない。日本企業のアメリカへの進出についても同様である。仮に日本の資本やエンタテインメントが世界を席卷したとしても、世界中に日本の伝統文化やましてや日本語が浸透するという事は起きそうにない。Jamesonが指摘するとおりにソニーは *Columbia* を、松下は *MCA* を買収することはできたが、「日本人はグローバルゼーションを確かなものとするために、いかなる競争者にとっても必要となる本質的に文化的な面での生産力を手に入れることはできなかった」“the Japanese were unable to master the essentially cultural productivity required to secure the globalization process for any given competitor” (67)。第二次大戦後、アメリカ文化は圧倒的な影響力で世界を席卷した。それは少なくとも先進国において人々のライフスタイルそのものを変えた。村上はこのアメリカ文化の影響力、Jamesonの言い方で言えば「破壊力」を意識的に真に受けた。村上自らをアメリカ化することによってグローバル化する文学産業において成功した。だがそれだけではない。村上はアメリカ文化を真に受けながらも、それに対して抵抗をする。そしてこのアメリカ文化に対する抵抗こそが村上の世界的な成功の鍵となった。

アメリカ化（アメリカナイゼーション）はグローバルゼーションと同じものではないが、少なくとも前者は後者において特権的な地位を占めている。これは英語が国際社会でいつのまにか公用語としての地位を占めるようになったことと連動している。だがいかに英語が世界中で

使われるようになって、各国語または現地語が存続しますます尊重されるのと同様に、アメリカ文化も決して他の文化を完全に駆逐することはない。その結果世界の各地で人々はダブル・スタンダード、トリプル・スタンダード、あるいはそれ以上の基準をもってライフスタイルを作り、また文化的事象に携わることになる。つまり *Immanuel Wallerstein* に倣って言えば、各地で様々な単位において「世界文化」“world culture”として名乗りを上げたアメリカ文化に対する「文化的抵抗」“cultural resistance”が起きることになる。様々な単位というのは、*Wallerstein* が指摘するようにまず国民国家 *nation-state* の単位において、その中でマイノリティーなどの集団 *group* の単位で、さらに個人 *individual* の単位で（ただし *Wallerstein* はこれについては懐疑的である）、ということである。*Wallerstein* も *Jameson* と同様にグローバルゼーションを弁証法の運動として捉えており、グローバルゼーションとは全体化とそれに対する様々な単位での抵抗の総体である。だからこそ「文化的抵抗は永遠のテーマである」“cultural resistance is an eternal theme” (99) と言う。また全体化に対する各単位の抵抗はレベルこそ違え並行関係にある。すなわち「一つの世界へ向かう傾向 対 別々の国民国家へと向かう傾向、そして一つの国民（国家）へと向かう傾向 対 一つの世界の中で別々の民族集団へと向かう傾向」“tendency to one world vs. tendency to distinctive nation-states, and tendency to one nation vs. tendency to distinctive ethnic groups within each state” (99) が並行しているのである。この並行関係はミイラ取りがミイラになる循環構造をもつ。世界という全体に対して抵抗する国家は、今度は国家という全体として民族集団の抵抗を受けるのである。これは村上におけるグローバルゼーションに対する二重の態度とよく似ている。村上は日本の伝統という「国民国家へと向かう傾向」に対してはグローバルゼーションという「一つの世界へ向かう傾向」を立て、そのグローバルゼーションがアメリカ化という「一

つ国民へと向かう傾向」を示すと、それに対しては個を立てるのである。ここにも循環がある。日本という全体に対して抵抗するグローバリゼーション（アメリカ化）は、今度はアメリカという全体として個の抵抗を受けるのである。

村上におけるグローバリゼーションに対する二重の態度とWallersteinにおける並行する二つの対立は、ただ一点においてずれている。村上の小説はアメリカの黒人文学のように日本の中の特定のマイノリティーグループを代弁するというのではなく、抵抗の根拠を徹底して個人、しかも個人の内面（たとえそれが空虚であっても）に求める。これに対しWallersteinは「文化的抵抗」を基本的には「組織的」“organized”なもの、あるいは「計画的」“planned”なものとし、個人的抵抗についてはそれを文化的抵抗と呼ぶべきかどうか疑問を投げかけている。Wallersteinは次のように言う。

Furthermore, can individual resistance be called cultural resistance? If one pursues activities with reference only to one's inner ear, in what sense is one sharing a culture with anyone else, even with other individualist resisters? And if the answer is that the inner ear is a guide to the true path, is this not an appeal to universalist values with a vengeance, since in this case, the claim to universalism lacks any control whatsoever of social dialogue? (102)

さらに、個人的抵抗は文化的抵抗と呼べるだろうか。もし自分の内なる声にばかり耳を傾けて活動するとなると、誰かと、特に他の個人的抵抗者たちと文化を共有することになるだろうか。またもしそれに対する答えが、内なる声は真実への道であると言うならば、それは単にやり返すために普遍的な価値に訴えているだけではないのか。と言うのもこの場合、普遍主義の主張は全く社会的対話を踏まえていないからだ。

Wallersteinのこの個人的抵抗への疑問は、村上とグローバリゼーションの関係を考える上で示唆的である。Wallersteinの弁証法的「世界文化」観においては永遠の「文化的抵抗」こそが「世界文化」そのものである。しかしその「文化的抵抗」の中に個人的抵抗は含まれない。Wallersteinにとって個人的抵抗は何かしら抵抗には違いないが、ただ文化的ではない。だがこれはWallersteinの思い描いている個人が一人の生身の人間だからである。しかもその仮定された個人は「自分の内なる声にばかり耳を傾けて活動する」ことで自らを社会から完全に切り離し、話す言葉も言語としてその存在が理論的に疑わしい私的言語のようなものになっている。だが村上が最終的にグローバリゼーションに対する抵抗の根拠とする個人とは、個人主義のことである。つまり文化的生産物としての個人主義のイデオロギーである。しかもそれはアメリカ文学の圧倒的な影響の下で文学活動をしてきた村上にとってアメリカの個人主義であり、さらに言えばそれはアメリカから小説を通して輸入され日本で翻訳された個人主義である。

III

村上の小説はデビュー作の『風の歌を聴け』以来、男性一人称の主人公＝語り手である「僕」の独特の語り口と思想を特徴としてきた。だが「僕」を主人公＝語り手にすること自体は特に個人主義とは関係がない。村上がその一人称の語りに変化を加え、風丸良彦の言い方で言えば、一つの小説の中に多様な視点を混在させる話法に「越境」（276, 295）させるようになったのは『スプートニクの恋人』以降である。風丸はこの変化について「かつて村上の特徴とされた『翻訳文体』が、いまや村上から離れつつある」（262）と言っているが、むしろ反対に村上は三人称を自由に使えるようになることでより翻訳的で、しかもより個人主義的になった。本来西洋の近代に始まる新しいジャンルとしての小説

novelは、平凡な市民の一人を個人として客観的に観察することを基本にしている。Roland Barthesが言うように三人称こそが「小説における典型的な慣習」“Le ‘il’ est une convention type du roman” (29) であり、村上の「僕」はもともとそうした西洋の小説の慣行である三人称の「彼」が変形したものである。したがって村上が「僕」でなく「彼」を使っていたとしてもそれが小説であるというだけで個人主義的なのである。だが日本の近代小説が西洋の個人主義を輸入しようとしていびつな私小説を生んだように、村上の小説の個人主義もまたどこかいびつである。特に第二次大戦後、しかも後期資本主義の下でアメリカ文学の影響を受けながら作家活動を始めた村上の個人主義は、それがまさにアメリカ的であるがゆえにいびつなのである。

村上が『風の歌を聴け』の文体、そして「僕」を創造する際に最も影響を受けた作家として F. Scott Fitzgerald、Kurt Vonnegut、Richard Brautigan、J. D. Salinger、Raymond Chandlerの名が挙げられる。しかも原文だけでなく多分にその翻訳の影響も受けた。² 特に村上が敬愛するFitzgeraldの影響は大きいと思われる。村上は後に自らFitzgeraldの代表作*The Great Gatsby*を翻訳することになるが、村上が『風の歌を聴け』を執筆した当時目にした可能性のある野崎孝訳ではその冒頭はこう訳されている。

僕がまだ年若く、今よりもっと傷つきやすい心を持っていた時分、父が僕に、ある忠告を与えてくれたけれど、爾来僕は、その忠告を、心の中で繰返し反芻してきた。

「ひとを批判したいような気持ちが起きた場合にはだな」と、父はいうのである「この世の中の人みんなお前と同じように恵まれているわけではないという事を、ちょっと思い出してみるのだ。」

父はこれ以上多くを語らなかつた。しかし、父と僕とは、多くを語らずして人なみ以上に意を通じ合うのが常だったから、この父の言

葉にもいろいろ言外の意味がこめられていることが僕には分っていた。このため僕は、物事を断定的に割り切ってしまう傾向を持つようになったけれど、この習慣のおかげで僕は、いろいろと珍しい性格にお目にかかりもし、同時にまた、厄介至極なくだらぬ連中のお相手をさせられる破目にも立ち至った。(2)

これに対し、村上の『風の歌を聴け』の冒頭はこうである。

「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」

僕が大学生のころ偶然に知り合ったある作家は僕に向かってそう言った。僕がその本当の意味を理解できたのはずっと後のことだったが、少くともそれをある種の慰めとしてとることも可能であった。完璧な文章なんて存在しない、と。

しかし、それでもやはり何かを書くという段になると、いつも絶望的な気分襲われることになった。僕に書くことのできる領域はあまりにも限られたものだったからだ。例えば象について何か書けたとしても、象使いについては何も書けないかもしれない。そういうことだ。

8年間、僕はそうしたジレンマを抱き続けた。——8年間。長い歳月だ。

もちろん、あらゆるものから何かを学び取ろうとする姿勢を持ち続ける限り、年老いることはそれほどの苦痛ではない。これは一般論だ。

20歳を少し過ぎたばかりの頃からずっと、僕はそういった生き方を取ろうと努めてきた。おかげで他人から何度となく手痛い打撃を受け、欺かれ、誤解され、また同時に多くの不思議な体験もした。様々な人間がやってきて僕に語りかけ、まるで橋をわたるように音を立てて僕の上を通り過ぎ、そして二度と戻ってはこなかつた。僕はその間じっと口を閉ざし、何も語らなかつた。そんな風にして僕は

20代最後の年を迎えた。(7)

一見してすぐに二つの小説の冒頭がよく似ていることがわかる。まず誰かの忠告を思い出している一人称の語り手「僕」がいる。そしてその忠告はどちらも語り手に対して人や物事の不完全さを責めないようにと言う。忠告の受け入れ方には多少程度の違いがあるが、いずれにせよ語り手はどちらも忠告に従って「物事を断定的に割り切ってしまう傾向」あるいは「あらゆるものから何かを学び取ろうとする姿勢」を身につけ、その「おかげで」かえって多くの「厄介至極なくだらぬ連中」あるいは「様々な人間」と知り合うことになる。³

村上は明らかに *The Great Gatsby* の冒頭をそのまま模倣している。だが村上がどうしても模倣できない部分があった。それは忠告者としての父である。実は *The Great Gatsby* の冒頭は Shakespeare の *Hamlet* を模倣している。仮に Fitzgerald にその自覚がなくても、西洋文学の歴史の中で形成された読者の期待の地平がそれを模倣として受容させる。村上がこの父の忠告という要素を模倣できなかったのは彼が日本の作家であり、日本文学の伝統、さらには日本文学に通じた読者の期待の地平を意識していたからである。というのも、もし村上が『風の歌を聴け』の冒頭において *The Great Gatsby* の冒頭そのままに忠告者を父としていたら、この小説はもちろん一方では *Hamlet* から *The Great Gatsby* へと連なる西洋文学の伝統に連なるもの、またその模倣として読まれていたに違いないが、もう一方でそれは日本の近代小説の一つのジャンルと看做されるようになったいわゆる私小説のように読まれてしまっていたに違いないからである。「僕」を語り手にする以上、日本の作家である村上はどうしても私小説を意識せざるを得ない。村上が『風の歌を聴け』の冒頭で *The Great Gatsby* の冒頭にある父を排除したのは、この小説を典型的な私小説のように「僕」と父、家、世間、村、因襲、あるいは血との戦いを描いたものと取られたくなかったた

めと思われる。⁴

よく言われるように村上の小説は両親や親戚を具体的に描くことはなく、「僕」は漠然と学生であったり、友人と小さな翻訳事務所を特に困難もなく経営したりと、世間から遊離した孤独者として現れる。また「僕」は過去の友人との関係に苦しむことはあっても大江健三郎の四国や中上健次の紀州のようにその存在を呪縛する宿命的な故郷を持たない。『風の歌を聴け』は故郷の町を出て東京の大学に入った学生の「僕」が初めての夏休みに帰省した時の経験を描いたものだが、「僕」は確かに実家で暮らしているようなのに家庭の様子は全く描かれていない。実家にいながらまるで一人暮らしのようである。その代わりに家庭が透けて見えるのが鼠である。だがそれも鼠の実家がどうやら裕福であるということだけで、具体的に人間が描かれているわけではない。これは村上が初めて小説を書くに当たって日本の小説の伝統から離れるため、あるいは日本臭さを排除するために意図的にしたことである。このこと自体極めて日本的なことで、村上は三作目の『羊をめぐる冒険』の冒頭で自らのそうした「日本的な」意図を茶化しているようにさえ見える。

新聞で偶然彼女の死を知った友人が電話で僕にそれを教えてくれた。彼は電話口で朝刊の一段記事をゆっくりと読み上げた。平凡な記事だ。大学を出たばかりの駆けだしの記者が練習のために書かされたような文章だった。

何月何日、どこかの街角で、誰かの運転するトラックが誰かを轢いた。誰かは業務上過失致死の疑いで取り調べ中。

雑誌の扉に載っている短かい詩のようにも聞こえる。

「葬式はどこでやるんだろう？」と僕は訊ねてみた。

「さあ、わからないな」と彼は言った。「だいいち、あの子に家なんてあったのかな？」もちろん彼女にも家はあった。

僕はその日のうちに警察に電話をかけて彼

女の実家の住所と電話番号を教えてもらい、それから実家に電話をかけて葬儀の日取りを聞いた。誰かが言っているように、手間さえ惜しまなければ大抵のことはわかるものなのだ。

彼女の家は下町にあった。・・・(9-10)

この文章の中で「家」という語が最初に出てくる箇所にはルビが振ってあり、「家」を「イエ」ではなく「ウチ」と読ませている。「イエ」と「ウチ」では少し意味が違うがこの場合どちらでも良い。いずれにせよ後に出てくる「実家」を意味し、ここで問題になっているのは「彼女」にとっての「実家」の存在である。⁵ 実家とは人の生家のことだが、通例その人の親の住む家のことである。『風の歌を聴け』とその続編の『1973年のピンボール』ではその「実家」が奇妙なぐらいに不在である。奇妙と言うのは一人称の小説なら何でも私小説的リアリズム、すなわち作家の自己告白と社会との葛藤のドラマを求めてしまう日本文学の伝統的観点からすればということである。この『羊をめぐる冒険』の冒頭で「だいいち、あの子に家なんてあったのかな？」と「彼」が問い、それに対して「僕」が「もちろん彼女にも家はあった」と応ずるのは、「実家」の不在を茶化しながら逆に強調する効果を持っている。それはこの小説の描く空間そのものが日本の村社会の現実から離れていることを示唆する。

だが村上が自分の小説から父や家を排除するのにそれほどの苦労はいらなかったはずである。というのもここでもまたFitzgeraldの例に倣えば良かったからである。The Great GatsbyのNick CarrawayもJay Gatsbyも過去から自らを切り離そうとする人物であり、この小説自体がアメリカの個人主義についての考察である。村上はまだこの二人を日本に輸入すれば良かったのである。『風の歌を聴け』の「僕」と鼠が宙に浮いているように見えるのは、The Great GatsbyのNickとGatsbyが彼らの周囲から浮き、小説の最後にあるように「流れに逆らって、絶

えず過去へと戻されながらも、ボートを漕ぎ続け”beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past” (Fitzgerald 184) ようとしているからである。アメリカ化に抵抗する村上の個人主義とはまさにこうしたThe Great GatsbyのNickとGatsbyが当時のアメリカ社会に抵抗する姿から来たものである。The Great GatsbyのNickとGatsbyの個人主義がいびつであるとすれば、村上の個人主義もまたいびつである。だがそれは上で見たように二重の意味においてそうなのだ。まずそれは翻訳的で日本の土壌から浮いているという意味においていびつである。さらにそれはアメリカ的でありながらアメリカ化とそれを中心とするグローバル化に抵抗しているという意味においてもまたいびつである。前者は実は旧来の私小説作家にも言えることである。だが後者は村上において独自のものである。

私小説は明治期の日本人が西洋の近代小説を翻訳また模倣した際、西洋の個人主義を日本の土壌に強引に持ちこもうとした結果生まれた。最初の私小説と言われる田山花袋の『蒲団』は一人称でなく三人称の「彼」を用いて書かれているが、それは花袋が三人称の「彼」に西洋の個人を見たからである。だがこの小説は結局市民社会の個人を描くのではなく、日本の村社会で西洋の個人主義にかぶれて個人になろうとし、世間のしがらみの中で身動きが取れず、単に自分の性欲を告白するだけの明治の知識人の挫折を描くものになってしまった。『蒲団』の「彼」は、柳父章が言うように、「市民社会のどこにでもいそうな一人を取り上げているので〔は〕な」く、「むしろ逆に、日本社会では、どこにもいそうにない特別な人物を指している」(52)のである。それは個人ではなく、個人主義という翻訳された理念に手足を付けた人形のようなものである。

アメリカの小説の影響を受けて造形された村上の「僕」も——また鼠も——翻訳的な存在である。だが明治の私小説作家と村上とでは置かれた状況が違う。ここで状況と言うのは上で見

たJamesonの言うグローバリゼーション＝「状況」のことである。村上にとって日本の伝統から遊離することはもはや明治の知識人が日本の社会から遊離して感じたような痛みを伴うものではない。村上は日本の伝統から遊離し自らをアメリカ化することでかえって「日本的でありながら国際的」になる。私小説の主人公である私＝小説家は「日本社会では、どこにもいそうにない特別な人物」として日本にしかいないいびつな存在だった。だが日本においてアメリカ化された村上の「僕」はグローバル化された「社会のどこにでもいそうな一人」になる。さらにグローバリゼーション＝「状況」においてアメリカ化＝グローバル化し「社会のどこにでもいそうな一人」になった個人はその無名性、空虚さからかえってアメリカ化＝グローバル化に抵抗しようとする。これは実はグローバリゼーション＝「状況」の自己運動に過ぎないのだが、その表現としての個人の運動そのものとしては矛盾でありいびつである。これはグローバリゼーション＝「状況」が個人に共通して強いる宿命である。グローバリゼーション＝「状況」において個人は皆いびつになる。村上の「僕」のいびつさはこうして「状況」を体現するものとなる。

村上の「僕」は日本の土壌においては「個人」として宙に浮いている。それは「僕」がアメリカの小説の模倣、さらに言えば翻訳の模倣だからである。村上の「僕」はこの意味で虚構である。だが村上はこの虚構の「僕」を通してその虚構性を断罪する。言い換えれば、村上はアメリカ化された「僕」を通してグローバリゼーション＝「状況」に抵抗するのである。これを最も良く成し遂げたのが海外でも人気のある『ノルウェイの森』である。『ノルウェイの森』の「僕」は主にTruman Capote、John Updike、F. Scott Fitzgerald、Raymond Chandlerといったアメリカの小説を愛読し、中でも*The Great Gatsby*を「最高の小説」(65)と呼ぶ人物である。「僕」は単に*The Great Gatsby* (実際はその翻訳)を愛読するばかりでない。千石英世が

指摘するように「僕」は「言^{アメリカニズム}葉に病む人物」(30)であり、自分について語るにも*The Great Gatsby*をなぞりながら語るのである。

雑木林を抜け小高くなった丘の斜面に腰を下ろして、僕は直子の住んでいる棟の方を眺めた。直子の部屋をみつけるのは簡単だった。灯のともっていない窓の中から奥の方で小さな光が仄かに揺れているものを探せばよかったのだ。僕は身動きひとつせずその小さな光をいつまでも眺めていた。その光は僕に燃え残った魂の最後の揺らめきのようなものを連想させた。僕はその光を両手で覆ってしっかりと守ってやりたかった。僕はジェイ・ギャツビーが対岸の小さな光を毎夜見守っていたのと同じように、その仄かな揺れる灯を長いあいだ見つめていた。(村上『ノルウェイの森』233)

千石はこの文章について次のように解説している。

この一節に埋め込まれた論理的構造の打ち明けるところは、その美しさが、フィッツジェラルドの模倣であり、模型であるかもしれぬということだ。引用文最後の一文に見える直喩「ジェイ・ギャツビー・・・と同じように」をどれほど意味深い比喩とみなすかの問題である。もしそれが大層意味深いものであるなら、最後の一文直前の文章群はすべて、フィッツジェラルドの影のなかにあることになる。直子は、ワタナベ君に看取られていたのではなく、間接化してしまったワタナベ君、アメリカの作家の訳本に登場する人物に看取られていたのだ。ギャツビー気取りの人物の相手をさせられていたのだ。直子も芝居がかかるほかはない。かれとかの女は、相乗的に、競うように、ともに病んで行くほかはない。(30-31)

千石が示唆するようにFitzgeraldを模倣するこ

とで「病んで」いるのは「僕」だけではない。「僕」のいるこの小説の空間全体が「病んで」いる。千石はこの小説の「あとがき」で村上がこれを「個人的な小説」と呼んだことに注目し、これを「小説を小説化した小説、二重の小説」(12)と呼んでいる。つまりこれは後の「僕」がかつての「僕」について語った回想録(小説)であり、さらにそれを作者村上が「個人的な小説」と呼んだ「二重の小説」になっているということである。千石はまたこの小説は「リアリズムに化けている反リアリズム、すなわち、それ自身で写実小説として成立するにもかかわらず、それをさらに写実小説だと主張することで成立する小説、二重に手袋をはめて、用心深く、現実に触れられようとする写実小説」(14)という意味でも「二重小説」であると言っている。もともと小説は虚構であるから小説の写実性とは虚構性の限界内においてのことであり、わざわざ断らなくても小説は常に「写実小説」という虚構である。村上が自分の小説をわざわざ「写実小説だと主張する」のは、それを「個人的な小説」だと言うのと同じことであり、「だいいち、あの子に家なんてあったのかな？」と問うのと同じように、自己言及することでかえってその虚構性を強調しているのである。

『ノルウェイの森』は実際まったく「個人的」ではないし「写實的」でもない。もし私小説のように「個人的」で「写實的」であることがリアリズムであるとすれば、村上の小説は千石の言うように「リアリズムに化けている反リアリズム」の小説である。たまたもし私小説が社会の現実に対して「個人」の虚構性を描いたとしたら、村上の小説は社会の現実に「個人」の虚構性が対峙しているその図式全体を虚構として呈示している。この場合図式全体と言うのはグローバリゼーション＝「状況」のことである。「個人」の虚構性は村上にとってグローバリゼーション＝「状況」に対する文化的抵抗の拠点である。だが Jameson や Wallerstein が示唆するように弁証法の運動としてのグローバリゼーションは全体化とそれに対する様々な単位での抵抗の総体で

ある。その運動の中で現実に対する虚構の抵抗は現実によって現実化され、また虚構の抵抗を常に前提とする現実には虚構によって虚構化される。すなわちグローバリゼーション＝「状況」においては現実即虚構であり、また虚構即現実である。村上にとってはその虚構＝現実に忠実であることこそがリアリズムである。よって村上のリアリズムはかつての私小説がしたように「僕」だけのいびつさを強調して描くのではなく、世界そのもののいびつさを描く。村上は『村上春樹全作品1979-1989』版の『ノルウェイの森』に付した別刷のエッセイ「100パーセント・リアリズムへの挑戦」で次のようにリアリズムを定義している。

僕の考えるリアリズムというのは、まず簡易(コンヴェンショナルということではなくシンプル)でスピードがあること。文章は筋の流れを阻害せず、読者にそれほど多くの物理的・心理的要求をしないこと。感情というものはなるべく自立させず、あまり関係のないものにうまく付託すること。それが僕の設定した『ノルウェイの森』における文章的アクセスの概要であった。(XI)

ここで村上は「感情というものはなるべく自立させず、あまり関係のないものにうまく付託する」と言っているが、これは T. S. Eliot がかつて Shakespeare の *Hamlet* を論じて objective correlative が欠けていると言ったのと良く似ている。Eliot は文学における私的な感情の表出や個人主義を伝統の中に解消しようとした。村上もまた似たようなことをしている。ただし村上の場合 Eliot の伝統に当たるのはグローバリゼーションと呼ばれる「状況」である。「僕」が村上の正確な分身であるかどうか、「僕」は村上の感情を正しく伝えているかどうか、「僕」は村上の正直な内面描写となっているかどうかなど、私小説的リアリズムにとって問題であったものは村上にとってもはやリアリズムとは何の関係もない。だからこそ村上は続けて次のよう

に言う。

しかし結局のところ——僕が想像するに——多くの人々は（とくに文学プロパーにおいてはということだが）この文体をリアリズムとしては捉えなかったようである。僕の考えるリアリズムというのは、他の人が考えるリアリズムとはずいぶん異なった地点で成立しているのかもしれない。そういう意味において、あるいは僕はまったく見当違いのことをやっていたのかもしれない。(XI)

村上の「個人」はグローバル化した消費社会、大量に生産され消費される複製商品の社会を享受しながらその中で解消される空虚な「個人」である。それでもそうした「個人」を描くことはグローバリゼーション＝「状況」に対する抵抗である。この村上の二重の態度、二重性はそのままグローバリゼーション＝「状況」の二重性であり、村上のリアリズムはそうしたグローバリゼーション＝「状況」の二重性に対して忠実なのである。

IV

村上は日本文学が伝統的に表現してきたもの、特に私小説が描くような日本人と日本の村社会の姿に背を向け、まるでニューヨークの若者のような「僕」を日本で創造した。だがもう一方で画一化する都市生活に埋もれた人間のライフスタイルを拒否し、「個人」が失ったものへのノスタルジーを読者に喚起しようとする。もちろんそれは一周して元に戻り、日本人が失いかけていると盛んにメディアが喧伝するような義理人情、あるいはかつて土居健夫が「甘えの構造」と呼んで批判した集団主義メンタリティーに浸かった日本的自己を再評価するということではまったくくない。またそれは私小説が描くような西洋の「個人」のいびつな日本的複製を日本的自己として再評価するということでもない。村上には回帰すべき自己はない。村上にとって

の自己とは絶えず自己否定と自己復帰を繰り返すグローバリゼーション＝「状況」自体であり、全体としてそれはさらなるグローバル化を目指し続ける。村上は日本文学の伝統に対する無関心を自らの戦略としたが、その具体的な方法として徹底してアメリカ小説の影響を受けることを選択した。村上は自らをアメリカ化することによって自らをグローバル化した。アメリカ小説、あるいはアメリカ文化は日本語と日本の土壌に縛られていた村上の「僕」に世界に通じる言語を与えることになった。そしてそれを可能にしたのがグローバル化においてアメリカ化が果たしている特権的な地位なのだ。

だがそれにしてもアメリカ化はグローバル化の一つの契機に過ぎない。アメリカ文化自体が世界文化になることはない。このことをWallersteinは次のように表現している。

I am skeptical we can find our way via a search for a purified world culture. But I am also skeptical that holding on to national or to ethnic or to any other form of particularistic culture can be anything more than a crutch. Crutches are not foolish. We often need them to restore our wholeness, but crutches are by definition transitional and transitory phenomena. (104)

このまま私達が追い求めていけば純粋な世界文化に達するだろうという風には私には思えない。しかし一つの国あるいは民族あるいは他の何でも特定の文化にしがみついていることが松葉杖以上のものであるようにも思えない。松葉杖もバカにしたものではない。私達は健康な体（全体）を回復するためにしばしばそれを必要とする。しかし松葉杖というのは定義上一時的なもので、そのうち消えてしまうものだ。

村上の「僕」がアメリカ小説の翻訳のように話しアメリカ小説の主人公のように振舞うとして

も、それが彼のアイデンティティとして定着することはない。このことは村上の「僕」に限らずグローバリゼーション一般においてそうなのである。「僕」にはアイデンティティというものはない。三浦雅士はかつてこう書いた。

資質によるものであれ思想によるものであれ、いずれにせよ村上春樹は現代人が世界に対して覚える疎隔感をその小説の主題にしている。それは、現実をいわゆる現実として感じる事ができないという病であり、他者の心に達することができないという病である。そしてそれは、自己が自己であるということを実感できないという病、自己をめぐる病である。しかもこの病が優しさをもたらすのだ。村上春樹の文体を浸している軽快さと暗鬱さの奇妙なアマルガムはこの主題の直接的な帰結であり、主題と文体は密接に関連している。(240-41)

村上の小説の登場人物たちは「自己が自己であるということを実感できない」がゆえに他者の心の中に、あるいは他者との交わりの中にアイデンティティを追い求める。だが追い求めても「他者の心に達することができない」がゆえに「自己が自己であるということを実感できない」という悪循環に陥る。この悪循環の中でモルモットのようにアイデンティティを、あるいは「優しさ」を追い求めることが村上の物語のプロットを構成する。

グローバリゼーション＝「状況」においては誰もがモルモットのように宙に浮いたまま無駄にアイデンティティを追い求める。村上の小説はグローバリゼーション＝「状況」におけるこのモルモットのような人間の姿を巧みに描いたがゆえに世界の多くの読者の共感を得た。世界で村上の読者はそれぞれの「僕」になる。これまでの日本文学では外国の読者はそこに描かれた人物になることはできなかった。それが出来た読者、たとえば極少数の日本語を読める日本文学研究者も日本の文化や風習について調べ、

さまざまな先入観と誤解を正せる限りは正した上で作品に描かれた日本人に無理やりなろうとした。だが村上文学においては日本人になる必要がない。「僕」になればよいのであり「僕」とは日本人でなく、しかも外国の翻訳のほとんどにおいては男性でも女性でもない。「僕」はフランス人の女性の読者にとっても、アメリカ人の男性の読者にとっても「僕」である。もちろんフランスでは je であり、アメリカでは I だが、いずれにせよそれは一人称の代名詞が指す主体の位置である。位置だけで主体はない。主体は空虚である。したがってそれは誰でもよい。村上の小説を読んで「僕」になるとは誰でもよい自分、ということは誰でもない自分、になることである。

注

1 Richard Powers は『世界は村上春樹をどう読むか』に収められた講演「ハルキ・ムラカミ—広域分散—自己鏡像化—地下世界—ニューロサイエンス流—魂シェアリング・ピクチャーショー」（柴田元幸訳）において、村上のグローバリゼーションに対する二つの態度を見極めながらも、固定したアイデンティティからわれわれを解放するものとしてのグローバリゼーションを村上文学が肯定的に表現していることを強調している。『われわれ』が何百もの異なる国の産物であること、自己と外界の大まかなモデルをそのつどでつち上げている何百ものニューロン領域の産物であることを、彼のフィクションはなかば本能的に肯定しています。村上春樹の物語は、分散した自己を生きること、古い国家が消えていくなかで新しい世界主義コスモポリタニズムを生きることにめざましい心地よさを見出しています。難民状態が普遍化した時代において、われわれはどこで生きることを望めるでしょうか。あらゆる場所にほかなりません。故郷がないからこそ、世界のどこにでも住みうる自由が生じます」（柴田、沼野、藤井、四方田51）。

2 村上の次の文章には当然ながら韜晦が含まれているが、翻訳小説に影響を受けたことははっきりと見て取れる。「僕は三十歳のときにたまたま何かの成り行きで作家になったわけだが、それ以前にはごく少数の例をべつにすれば日本の作家の小説というものをほとんど手に取ったことがなかったし（これにはいろいろと僕なりのやむにやまれぬ事情があるのだが、話しだすと長くなるし、前

にもどこかで書いたことがあるので、ここでは触れない)、そのせいで先行する世代の作家から具体的に表現方法や文体を学ぶという経験を持たなかった。モデルとして敬愛する作家というものもとくに持たなかった。私小説がどういうものかというような初歩的な認識すら持たなかった。べつに日本の文学を嫌っていたとか、そういうことではない。ただ単純に日本の小説を読んだことがなかったのだ。だから僕はそれまでに読んでいた数多くの英語の小説や、あるいはその他の言語からの翻訳小説から、自分で小説を書くための方法を学ばなくてはならなかった。つまり一種の代理母みたいなものから、ひとつフィルターを通して、日本語の小説を書くための文体や手法を学ばなくてはならなかったわけだ(『やがて哀しき外国語』283)。

3 三浦雅士は『村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ』の中で『風の歌を聴け』の冒頭と Kurt Vonnegut の *Slaughterhouse-Five* の第一章最後の部分(翻訳)を比較し、二つの作品が「文体」と「文体が浮き彫りにする精神の姿勢」において似ていると指摘している(50-53)。

4 村上はプリンストン大学の大学院での授業のテーマを選ぶ際に私小説について考えることを自らに課した。「僕はこのセミナーのテーマとして『第三の新人』を選んだ。テキストは一九五〇年代後半から六〇年代前半に書かれたものの中から選択した。なぜかといえば僕は一般的にこのグループに収められる作家の作品に前からかなり興味を持っていたからである。僕は正直に言って、近代現代にかかわらず日本の作家の作品はあまり読んでいないのだが、でもつらつらと考えてみると、吉行淳之介、庄野潤三、小島信夫、安岡章太郎、遠藤周作といった人たちの作品は——あくまで僕にしてはということだけれど——割に熱心に読んできた。そのほとんどは僕が小説家になってから心がけて読んだものだけれど、それ以前に読んだものもけっこうある。庄野潤三の『プールサイド小景』『静物』や小島信夫の『アメリカン・スクール』は、学生時代に読んで深く印象に残った、僕にとっては数少ない日本の小説のひとつである。第一次、第二次戦後派なんかに比べると「私小説的」と評されることの多いこの人たちの小説群に、なぜ僕が(申し訳ないけれど『私小説』アレルギーのこの僕が)このように心引かれるかというのが、このセミナーにおける僕自身の個人的なテーマだった(『やがて哀しき外国語』262-63)。村上がいつから彼なりの私小説観を形成するようになったのかは不明だが、『風の歌を聴け』を書く以前にすでにある程度の知識があったことは確かである。このことは注2で引用した村上の言葉と矛盾する

ようだが、その中の「私小説がどういうものかというような初歩的な認識すら持たなかった」という部分は、本は読んでいたが私小説というジャンルとして特に意識していなかったという意味で書かれたものと考えられる。

5 因みに英訳では「家」も「実家」も family と訳されている。Murakami, Haruki, *A Wild Sheep Chase*, Trans. Alfred Birnbaum, New York, Vintage, 2002, p. 3参照。

引用文献

風丸良彦『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手——』東京、試論社、2006。

金春美「喪失感に共鳴した386世代」『遠近』12(2006)、30-34。

柴田元幸、沼野充義、藤井省三、四方田大彦(編)『世界は村上春樹をどう読むか』東京、文藝春秋、2006。

千石英世『アイロンをかける青年——村上春樹とアメリカ——』東京、彩流社、1991。

フィッツジェラルド、F. スコット、野崎孝訳『偉大なるギャツビー』東京、研究社、1957。

三浦雅士『主体の変容——現代文学ノート——』東京、中央公論社、1988(中公文庫)。初版は1982(単行本)。

——『村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ』東京、新書館、2003。

村上春樹『風の歌を聴け』東京、講談社、1982(講談社文庫)。初版は1979(単行本)。

——『ノルウェイの森(上)』東京、講談社、2004(講談社文庫)。初版は1987(単行本)。

——『羊をめぐる冒険(上)』東京、講談社、2004(講談社文庫)。初版は1982(単行本)。

——「100パーセント・リアリズムへの挑戦」(『村上春樹全作品1979-1989』第6巻 別刷)東京、講談社、1991。

——『やがて哀しき外国語』東京、講談社、1997(講談社文庫)。初版は1994(単行本)。

柳父章『近代日本語の思想——翻訳文体成立事情——』東京、法政大学出版局、2004。

四方田大彦「ハルキ・ブームをどう考えるか」『遠近』12(2006)、10-11。

Barthes, Roland. *Le Degré Zéro de L'écriture suivi de Nouveaux Essays Critiques*. Seuil, 1953, 1972.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1926. New York: Penguin, 2006.

Jameson, Fredric. "Notes on Globalization as a Philosophical Issue." *The Cultures of*

- Globalization*. Ed. Fredric Jameson and Masao Miyoshi. Durham: Duke UP, 1998. 54-77.
- Murakami, Haruki. *A Wild Sheep Chase*. Trans. Alfred Birnbaum. New York: Vintage, 2002.
- . *Vintage Murakami*. New York, Vintage: 2004.
- Steger, Manfred B. *Globalization: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2003.
- Wallerstein, Immanuel. “The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?” *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. Anthony D. King. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 91-105.