

第六回 F・スコット・フィッツジェラルド学会をめぐって

——村上春樹と F・スコット・フィッツジェラルドの「双子」と「断絶」について考える

加藤雄二

はじめに

すでに二年前のことになるが、二〇〇四年七月、ドストエフスキーやチャーリー・チャプリンも滞在したことで知られるスイスの保養地ヴヴェイで開催された第六回国際 F・スコット・フィッツジェラルド学会に参加した。筆者がアメリカ、ヨーロッパからの参加者を中心として多くの論者が集ったその学会のために選んだ論題は、なぜか村上春樹と F・スコット・フィッツジェラルドだった。村上春樹はフィッツジェラルドである種の師と仰ぎ、八〇年代以降その作品を日本にあらためて紹介し、のちに『スコット・フィッツジェラルド・ブック』なる紹介書を出版もした。村上とフィッツジェラルドの作品にあまりにも長く親しんできたにもかかわらず、研究の課題として二人をとりあげることが従来なかったせいなのか、あるいは真摯な研究上の要請であると感じたのかわからないが、村上とフィッツジェラルドの関係をあらためて議論する必要があると感じていた。その前年の二〇〇三年にマウイ島で開催された第三回国際ハーマン・メルヴィル学会「メルヴィルと太平洋」(The 3rd International Herman Melville Conference, "Melville and the Pacific") において、日本のメルヴィル批評史を戦前ま

で系譜学的に遡り、論じたこととかかわりがあるはずでもあった。ひとつの学会から別の学会へと各地をめぐるあてのない旅行きも、日本で活動するアメリカ文学の研究者として、しばしば感じざるを得なかった仕事への違和感そのものにかかわっていたのかも知れなかった。

アメリカ・メルヴィル協会 (The Melville Society) 発行の機関誌「リヴァイアサン」(Leviathan) の日本特集号 (二〇〇七年一月発行) に掲載されるはずのその論考においては、日本におけるメルヴィル研究が、一九三〇年代に本格的に開始されたその当初から、小林秀雄以降明確化されていったロマンティックな伝統に連なる、ルソー (Rousseau) を源泉とした文学的言説を利用するかたちで行われ、日本におけるメルヴィル研究が、典型的にアメリカ的な作家であるメルヴィルの「曖昧さ」(ambiguities) を、戦後から近年にいたるまで捉えきれずにきた様を描写したつもりだった。村上春樹とフィッツジェラルドについての論考のアイディアそのものは、メルヴィル批評史の原稿の作成中に突然脳裏に浮かんだものだった。おそらく、ロマンティシズムの枠組みによって解釈することが非常に困難な例としてスコット・フィッツジェラルドの作品と作家としての村上が意識されたからに違いなかつ

た。フィッツジェラルドの日本における受容一般を再検討し、村上春樹と本格的に対比してみることで、日本におけるアメリカ文学研究の問題点をより明確化することができないのではないか。おそらくそうした勘が働いていたに違いなかった。

メルヴィル批評史の原稿の改訂を続けるうちに自宅のコンピュータがブレイクダウンしたため、研究室のコンピュータを利用してメルヴィル批評史を改訂しながらそんなことを漠然と考えていると、偶然にフィッツジェラルド学会のホームページに行き当たった。主催者に連絡をとり、数時間で発表概要を書き終わって電子メールで提出すると、参加して欲しいとの連絡をその日のうちに研究室で受けた。“Tender Is the Nightmare: Haruki Murakami's Appropriation of F. Scott Fitzgerald's Works and the Contextual Importance of His Works in Japan”と題された発表は、学会最後のセッションで、スコットランド、フランスからの強力な論者たちの発表について行われた。発表原稿の内容そのものについては他の場所で論じることとする。ここでは、フィッツジェラルドの『夜はやさし』と村上の『ノルウェイの森』を平行して論じ、分析しようとした論考そのものの余白にあたる考察を、いくぶんかの個人的なノートを含めて書き記しておきたい。

村上春樹と「双子の物語」

一九七九年に『風の歌を聴け』でデビューした村上春樹が、七〇年代末から八〇年代の文壇にある種の混乱を引き起こし、

その後も村上の作品の是非が長く議論され、様々な理由から賛否両論の評価を受けてきたことは、村上の作品を長く読み続けてきた読者にとつて言うまでもなく馴染み深い。群像新人賞を受賞したものの、国内では村上の評価が定まることがないまま、作品そのものは否定・肯定両面の批評をかくぐるようにして読まれ続け、英語訳・ドイツ語訳などが出版されて以降、国外に読者を増やしている。昨年のフランク・カフカ賞受賞以前にも、英語やドイツ語以外の言語での翻訳も継続して続けられ、英語で書かれた一冊本の研究書も数冊出版されている。

国外から聞こえてくる評価とは別に、いわゆる「文学」としての村上作品にたいする評価は国内においては過去おおむね否定的であったと言つていいかもしれない。また、村上を論じる論者たちが属する世代に応じて、顕著に評価が異なつてもいる。加藤典洋や竹田青嗣など、村上と近い世代の論者たちは村上にたいして概ね肯定的であり、蓮實重彦を代表とする、村上よりも上の世代に属する論者たちは、否定的な意見を提出するのが常だった。蓮實は、村上の作品に秀逸な解釈を施しながらも、八〇年代末に出版された『小説から遠く離れて』において村上を最も強く否定的に論じた²⁾。蓮實は、村上の作品が日本のある特定の時代に蔓延した「双子の物語」のパタンの反復として成立していたことを咎め、七〇年代から八〇年代に創作した日本の代表的な作家たちの多くの作品において村上と同様の「双子の物語」の反復が観察されることを実証的に示したうえで、そうした作品がパタンとしての物語を批判しえず、本来物語のパタンの流通を批判することによって作品となりえるはずの、「小説」として成立することに失敗していると断定す

る³。蓮實による分析が印象的なのは、一見論理的必然性に導かれて理論的・時代的に正当化されなければならぬかに見える、いわば進歩主義的なパターンとしての「双子の物語」の蔓延を、たとえば「私小説の解体」「自我のオリジナリティの否定」などといった観点から作品やその時代性・歴史性に内在的なものとして議論するのではなく、パタンの流通として、無時間的に、インターテクスチュアルに、「表層的に」論じ去ったあざやかさにあつたのだろう。

いわゆる「戦後」における日本文学とアメリカ文学との交わりを論じるためにはまた別の論が必要とされるに違いないが、「双子の物語」を利用しつつ村上がデビューした七〇年代は、確かにアメリカ文学やアメリカ的な文化が大手を振って日本の文学と文化に反映し始めた最初の一〇年間だったと言えるのではないだろうか。六〇年代と七〇年代の文学の断絶は、あまりにも明確に政治的なコンテクストと連動しているかに思われる。三島由紀夫と川端康成の相次ぐ自死は、安保闘争の終焉と時を同じくして、文学・政治の両面において「日本的」な文化への信念の可能性に終止符を打ったかのようだ。そして、加藤典洋の言う「アメリカの影」が忍び寄る。「同一性と差異の戯れ」の最も典型的なパターンとして、「双子の物語」が優勢となったことも、アメリカ文学からの影響の一部であったのかも知れない。そしてそれを「ポストモダン」であると呼び習わす時代がやってくる。蓮實は充分に理解していたに違いないが、「ポストモダン」あるいは八〇年代初頭から本格的に輸入された「ポスト構造主義」は、それ自体のありかたとは別個に、ひとまず時代的な粉飾としてみずからを歴史化しつつ一般

化した。

しかし、フレデリック・ジェイムソンらによる指摘を待つまでもなく、実際にはモダン／ポストモダンという二分法は、二つのこととなった芸術・文芸思潮の、たんに時間的な前後関係を指し示しているのではない。したがって、もし村上をポストモダンの時代に特有の作家として位置づけ、モダンな小説・文学よりも時間的・世代的に後にきた現象の一つとして、それらとは必然的に異なった性質を本来的に備えているのだと考えることは不可能だろうし、村上本人も自らをポストモダン作家であると公言したことはない。村上が日本の小説は読まないといんたヴューなどで語っていることをのぞけば、村上が先行する世代の日本の作家・文学者たちとは何らかの意味で決定的に断絶しているのだと断定し、世代的な相違を作品の評価基準とすることで納得することも不可能だろう。実際、近年になつて、村上と村上以前の日本文学の書き手たちとの連続性を指摘する論者も現れているし、国内外においてテリー・イーグルトンその他の批評家たちが喧伝する“After Theory”⁴“What's Left of Theory”⁵などといった議論が示しているように、いわゆる文学理論の受容の最盛期が過ぎるにおよんで、文学作品の理解や批評における作者の死や不在といったポストモダン、ポスト構造主義の前提を疑問視する論者たちも現れてきている⁴。そうした時代的狀況にあつて、村上春樹の作品評価を世代的な差異を了解したうえであらたに試みることは、価値のない作業ではないかも知れないと感じたのだった。

「アメリカの影」と「双子の物語」

日本におけるモダンの主要な担い手たちは、蓮實を一例としておもにフランスを代表とするヨーロッパ的伝統に連なることが多い、アメリカ文学と村上春樹が議論されるとき、多くの場合その議論は、それと意識されないままに、ヨーロッパ的伝統に連なると考えられた近代日本文学と戦後に理解され始めたアメリカ文学との断絶を議論する結果に終わってしまう。たとえば、大江健三郎を高く評価し、ときにエディプス的な「父」や「息子」をメタファーとして利用することもあった蓮實は、モダン／ポストモダン、あるいはそれと重複しうるヨーロッパ／アメリカ、そしてエディプス的／反エディプス的などと言い換え得るかもしれない批評のパラダイムの中間点に属しており、表象研究の方法論とその前提においてすでにアメリカ的でもあったとすら言いうるのかも知れない⁵。そもそも、加藤典洋の『敗戦後論』における議論などを発端として、近年議論のコンテクストとして再び利用されるにいたったいわゆる「戦後」の文化的事象における国際関係を、「戦後」の初期から一貫してきわめて冷静かつ伶俐に観察し、記録し、またときに教育してきた大江健三郎自身が、自らヨーロッパ文学とアメリカ文学双方の特質と方法論を意識的に平行して利用してきたこと、またそのことによつてヨーロッパ的伝統とアメリカ的特質の断絶を意図的に引き受けてきたとは思ひ出されてもいまいだろう。『飼育』における黒人兵に始まり、アメリカ的要素は大江の作品の核心であり続けてきた。大江自身がたびたび認知してきたように、大江は戦前の四国での幼少期に読んだとされる

マーク・トゥエインの『ハックルベリー・フィンの冒険』やウィリアム・フォークナーの諸作品、ハーマン・メルヴィル、そしてソール・ペローなどのアメリカ現代作家たちを、フランソワ・ラブレール、W・B・イェイツ、ダンテらとともに日本の読者に紹介するばかりではなく、『ハックルベリー・フィンの冒険』やウィリアム・フォークナーが多くの作品で利用した「双子の物語」、あるいはダブリングの構造を村上らに先立って自らの作品の構造的原則として公然と用いたのだった。

大江による「双子の物語」の反復は蓮實による批判以降も続き、九〇年代後半の『取り替え子（チェンジリング）』においても『同時代ゲーム』や『万延元年のフットボール』と同様の「双子の物語」が反復されるし、『取り替え子（チェンジリング）』にいたっては、『国境の南、太陽の西』などの村上本人の作品やポール・オースターの作品にすら類似しているかに思われる。蓮實が『小説から遠く離れて』において批判した「双子の物語」の蔓延が、大江による「双子の物語」の利用とどのような関係にあるのかはとりあえず問わないにしても、しばしばヨーロッパ的な知識人としてイメージされがちだった大江健三郎自身が、きわめて早い段階からアメリカ文学の伝統と現代アメリカ文学とにある程度通底する構造を自らの作品に積極的に与えていたことはもう一度確認されてもよい。

一方村上春樹は、第一作『風の歌を聴け』以来、一貫してアメリカ文学をみずからの作品の先行者・起源とする明確な素振りを見せてきた。しかし、あまりにも明白と思われるこの事實は、もはや自明なものとしては論じ得ない。それはたんに、デビュー当初「日本的」ではない作家として理解されがちだった

村上が、日本文学のコンテクストにおいて論じられ始め、そうした論じかたがまったく可能だからという訳ではない。村上の作品における「アメリカ」にかかわる議論は、村上にとつてのアメリカにかかわる議論であると同時に、日本における文学創作と研究にとつての「アメリカ」にかかわる議論と「アメリカ」の文学・文化が従来受容されてきたコンテクストの理解に深くかかわらざるを得ないからだ。そこには加藤典洋の言う「アメリカの影」が必然的に介入してくる。

確かに、『風の歌を聴け』において村上の語り手の小説作法の起源とされるのは、東京ではなく、ニュー・ヨークのエンパイア・ステイト・ビルディングから雨傘をさして飛び降り自死する、「デレク・ハートフィールド」なる架空の作家である⁶。村上がアメリカ人と思われる架空の作家を先行者として創作したという事実は、そもそも村上が、伝統的な意味での「影響」や文学的「先行者」や作家と作品の「起源」を文学史的事実として前提することを拒否する素振りとして「先行者」や「起源」にかかわる神話的な物語そのものをパロディ化し、作品と作家としての自己のありかたに同化しようとしたことを明かしている。そうした意味で、「デレク・ハートフィールド」を村上に先行する実在の作家と結びつけようとする努力は空しい作業とならざるを得ないし、その架空の作家がニュー・ヨークで自死することは、決して「アメリカ」そのものと村上作品の起源が同一視されうる根拠とはなり得ない。作家であれ作品であれ、起源そのものがフィクションであるフィクションという考え方は決して目新しいものではなく、テクスト論以降の文学作品の理解においてはむしろ凡庸とも言えるものであり、す

でにロラン・バルトをはじめとするテクスト論者たちの著作が翻訳されてもいた一九七九年の時点で、村上が作家と作品の関係のありかたをテクスト論的に理解したうえで創作したとしても何ら不思議ではなかったはずだからだ。『風の歌を聴け』の「デレク・ハートフィールド」は起源としてフィクションナルであり、作家に先立つと想定されていると同時に作家によって創造され、テクストの記号に先立つと想定されると同時にテクストの記号によって生成される、バルトの「作者の死」の宣告ではテクストとの関係において文法的な機能としての主語と同様のものとして想定されている、「作者」に類似したもうひとつの記号である⁷。語り手と作品と作者が同時に生起する『風の歌を聴け』冒頭においては、作家と作品が同時に生成するのと同様、作家の影響の源としての文学的先行者もまた、作家と同時に生起する作家の双子である。

村上がインタヴューなどで、しばしばあからさまな嘘と思われるような発言をすることがあることについても同様の説明を試みることができる。インタヴューは作品と平行して作者とされる人物によって提出される現象、あるいはテクストと平行して生起するもうひとつの出来事にすぎず、作者が事実性や実体として認識されないとすれば、インタヴューなどで語られるはずの事実とされる発言もまた、ある種のフィクションとして作品と平行しているに過ぎない。たとえば村上は、フォークナーの短編のタイトルである「納屋を焼く」を自作のタイトルとしたことについて問われて、フォークナーの作品を読んだ経験があることを否定したことがあるし、ジェイ・ルービンが述べるように、村上は自作に現れる「火山」などの象徴的なイメ

ジであると思われるものが、たとえば精神の深層の象徴であるなどとする解釈を完全に否定しようとし、ハーヴァード大学で行われた授業の場で聴衆の反感をおおったこともあるらしい⁸。

むろん、村上が流通する作品として実現された自らのテクストをめぐって生起する読書行為のそれぞれを、イメージの象徴性を否定しコントロールすることは不可能であり、村上が自作の象徴的解釈を否定しようとする所作は、「作者」としての村上が真剣にそうしているのであると仮定すれば、自己矛盾をきたしている。また、村上が村上以前の日本文学との関係性を否定したり、初期の作品においては人物に固有名を与えることを拒むことによつて人物の現実的な特定性を否定したり、あるいはイメージと思われるものの象徴性を否定したりするとき、現代テクスト論的な常識にあまりにも正確に呼応した表層的特徴を自作に与えようとする振る舞いがいかにもいかがわしくも感じられ、ハーヴァードでの授業のメンバーが村上を信じようとしなかつたことにも納得がゆく思いがするのだ。

「冷戦構造」と「双子の物語」

日本／アメリカという二分法によつて村上の起源を探索する作業もまた、慎重に行われなければならない。フィクション／事実という二項対立を解体しようとしている作家にとつて、国の内側／外側、日本／アメリカという二項対立もまた、それ自体は無意味である。日本でもなくアメリカでもない「ジェイズ・バー」や「イルカ・ホテル」、『ノルウェイの森』

の語り手の「ぼく」がたどり着く「どこでもない場所」、あるいは『国境の南、太陽の西』というタイトルが指示するいかなる場所でもあり得ない場所など、空間的でありながら特定性を拒む、どこでもない場所をとりあげることが多い村上の作品の特質は、たとえばカズオ・イシグロ (Kazuo Ishiguro) がイギリスと冷戦下の長崎を舞台とするもうひとつの「双子の物語」である『遠い山なみの光』(A Pale View of Hills) で利用する、日本／イギリスそれぞれの国家の枠組みに寄りそうかに見える図式的な二分法、とくにいわゆる冷戦構造下で図式的に導入されがちな「こちら」としての何か／「あちら」としての何かという二分法の拒否を理由として成立しているかにも思われる⁹。

また、村上の作品との関係において語られるアメリカ合衆国の文化や文学も、通常の国家・文化の分割の枠組みに寄り添わないようなかたちで表象されている可能性も考えられる。村上におけるアメリカは、一九七〇年代以降加速したはずのアメリカ文化の摂取の過程で、模倣、翻訳のオリジナル、起源としてもありえたはずの現実の「アメリカ」とは異なつたものとして提出されているかのようだ。たとえば、村上がレイモンド・カーヴァーやF・スコット・フィッツジェラルド、J・D・サリンジャーなどの作品を「翻訳」し紹介するときにも、村上が目指しているのはオリジナルの英語の作品の日本語での複製を作成することではなく、オリジナルとの差異において存在する別個のテクストであり、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』と題された最近の *The Catcher in the Rye* の翻訳などにおいても、村上はそのことをとくに隠そうとはしない。村上によるカー

ヴァーなどの翻訳作業そのものの特異性を議論することも可能であり、千石英世は村上の「アメリカ」を翻訳や観光写真と関係づけて議論している¹⁰。

しかし、そうしたナルシシスティックな写し絵のようなものとしての「こちら」と「あちら」の図式は、自家撞着的に「こちら」と「あちら」の同一性を反復し、イシグロの『遠い山なみの光』における日本生まれとイギリス生まれの姉妹のうち、日本生まれの娘が自死するという設定において正当化するかに見えるアイデンティティと国家の一致にも似た、同一性の回帰を正当化してしまいはしないだろうかとの疑問が残る。「双子」における二への分裂が、結局のところ一の同一性へと回帰するのだとすれば、そうした意味での二重化は、たとえば川端康成の作品における「こちら」と「向こう」や『雪国』における駒子の二つの乳房のように、ロマンティックな同一性に還元されるものとして構想されたアイデンティティのナルシシスティックな鏡像関係と同じく、自我や国家のアイデンティティの強化につながり、「こちら」と「あちら」の差異の抑圧に貢献することになりはしないだろうか。

アメリカ文学の分野で馴染みの深い論文集、Walter Benn Michaels and Donald E. Pease, eds., *The American Renaissance Reconsidered* において、Donald E. Pease が冷戦構造と「ヨーロッパ的な人文主義を引き継いだ F. O. Matthiessen の『いわゆる “American renaissance” の概念を論じるなかで、冷戦構造下で必然化されてしまう、“自”と“他”、“いつか”と“あちら”の二項対立の問題点について触れている。“American renaissance” の概念は、二〇世紀中葉のアメリカ文学研究にお

いて性差、人種差、南北の文化の差異などを抑圧する原因となった、いわゆる「ヨーロッパ中心主義」的装置として永らく批判にさらされてきた概念であるが、Pease が指摘したのは、ヨーロッパ的な伝統に連なる単一の国家観や文化観を突き崩す契機となるかも知れない冷戦構造における「こちら」と「あちら」の二重性が、むしろヨーロッパ的な自由主義にもとづく国家観を助長してしまう矛盾だった。日本における文学の冷戦構造とのかかわりを論じる際にも意義深いと思われるので、長い引用をお許しいただきたい。

Put somewhat differently, in the Cold War as drama, the Cold War paradigm preoccupies all the positions — and all the oppositions as well. Consequently, all the oppositions — whether of the Batista regime against Cuban rebels, Ishmael against Ahab, or, as was reported in a recent psychoanalytical case study, the mind against the body — can be read in terms of “our” freedom versus “their” totalitarianism. Since the Cold War paradigm confines totalizing operations to the work of the other superpower, the Cold War drama is free to expose even its own totalization of the globe as the work of the other superpower. Consequently, “I” cannot but choose this paradigm, even though it confines choice to the “human right” to choose this paradigm and limits “freedom” either to the “choice” of the correct position within it, or, given the sense that the paradigm has already “performed” all the difficult choices, to the “freedom from” the need to choose. That is to say, the Cold War paradigm relocates public persuasion not in the sphere of discussion but in a scene: one in which

all the arguments have been premeditated if not quite settled, with the only work left that of becoming the "national character" through whom the paradigm can speak. ¹¹

少し違った言い方をすれば、ドラマとしての「冷戦」においては、「冷戦」があらかじめすべての配置を占有してしまっているのだ。それに加えて、あらゆる対立構図をもである。結果として、すべての対立構図は、——バツティサ政権対キューバの逆者であろうと、イシユマエル対エイハブだろうと、あるいは、ある最近の精神分析的な症例においては、精神対身体の対立であろうと——「わたくしたち」の自由対「彼らの」全体主義という意味合いで解釈することができてしまう。「冷戦」のパラダイムは全体主義的な操作を他としての強国に限定するので、「冷戦」のドラマは自らの世界の全体化すら、他としての強国の仕業であるとして暴露することもできる。結果として、「私」はこのパラダイムを選ばざるを得ない。たとえ、それが、「人権」を選ぶ可能性をこのパラダイムを選ぶことに限定し、「自由」を、そのなかでの正しい位置づけを選ぶことか、あるいはそのパラダイムがすでにすべての困難な選択を「遂行」してしまっているという感覚があるために、選ぶ必要「からの自由」を選ぶことかどちらかに限定してしまっているとしても、である。つまり、「冷戦」のパラダイムは、人々の説得の場を議論の領域に移し替えるのではなく、あるひとつの場に移し替えるのである。そこでは、すべての議論は完全に決着がついていなくとも、あらかじめ充分に考え抜かれており、残されている仕事はと言え、そのパラダイムが語ることができる「国民的性格」に成る

ことしかない。

Pease が指摘しているのは、いわゆる自由主義の名のもとに、「こちら」としての自由主義との関係において「他」とされた「全体主義」を利用するかたちで、自由主義の自明性があらかじめ決定されてしまうような「こちら」と「あちら」の図式の実際的な問題点である。いわゆる冷戦構造は、歴史としてのヨーロッパ中心主義と別離する可能性を示しつつ、たとえば「こちら」としての「アメリカ」における自由主義と「あちら」としての全体主義といった具体的に歴史化された二項対立を必然化し、たとえば Pease の言うような「国民的性格」なるものを正当化してしまう。つまり、そうしたことが起こりうる歴史的な場においては、「こちら」と「あちら」のあいだに差異が導入されることはあり得ず、「わたくし」は実質的に差異を抑圧するパラダイムによって同一性を反復せざるを得ない。「こちら」と「あちら」の双子的な関係は、差異を導入するどころではなく、まさに同一性を強化する働きをする。Donald E. Pease が言う冷戦構造下での自由主義と全体主義の必然性の粉飾を帯びた二項対立や、加藤典洋が『可能性としての戦後以後』で取り上げる、「われわれ」としての「日本人」や「かれら」としての「日本人」といった、「冷戦構造」というそもそも二項対立的に想定された枠組みのなかで反復される二項対立は、あくまでも存在論的な「わたくし」や「国家」のありかたとその「わたくし」や「国家」から排除される「他者」としてのわたくしや国家という、ナルシシスティックな鏡像関係としての双子として立ち現れるしかないものだ¹²。この文脈においては、「日本」

と「アメリカ」もまた、もうひとつの同一な双子のパターンに他ならない。

そうした意味での二項対立が反復され、つねに解釈の枠組みとして利用されざるを得ないとすれば、それは確かに不毛であるに違いない。その解釈の枠組みを読者が村上なりイシグロなりの作品に適用することで、作品の価値を正当化しようとするれば、それもまた不毛さを重ねる結果となるだろう。あらかじめ想定されている他者を排除の場として利用し、自我を存在論的に肯定しうる構造が反復されるのだとすれば、そうした際に想定される自我なるものは、ロマンティックな文化・政治思想において想定されていた「個人」や「国家」の、単一の存在としての十全性を強化するモデルとならざるを得ない。

あらためて言うまでもなく、この問題は批評と思想における「他者」の問題として取り扱われてきたパラダイムでもあり、八〇年代から九〇年代にかけて、たとえばジュリア・クリステヴァやジャック・デリダなどによる議論の中心的問題となっていた。たとえば、『外国人——我らの内なるもの』で、クリステヴァは「他」としての「外国人」をつぎのように定義する。

Strangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder. By recognizing him within ourselves, we are spared detesting him in himself. A symptom that precisely turns "we" into a problem, perhaps makes it impossible. The foreigner comes in when the consciousness of *my difference* arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners,

unamenable to bonds and communities. (イタリックスは筆者による)¹³

奇妙なことに、外国人はわれわれの内に住まっているのだ。外国人とはわれわれのアイデンティティの隠された顔であり、われわれの住まう場所を破壊する空間であり、理解と類似性が不可能となる時間である。われわれ自身のうちに彼を認めることにより、われわれは彼自身において彼を嫌悪することを免れる。それはまさに「われわれ」をひとつの問題に変えるひとつの兆候であり、ことによるとそのことを可能にするかも知れず、外国人はわたくしの差異の意識が立ち現れるときにやってき、そしてわれわれすべてがわれわれ自身を、絆や共同体に屈することのない外国人たちであると認めるときに消え去るのだ。

「こちら」と「あちら」、あるいは「自」と「他」の二項対立的な関係性は、クリステヴァが言うように、「自」と「他」への認識のありかたによつて異なつたものになる。「こちら」の「われわれ」あるいはその個別単位としての「わたくし」と「あちら」の「かれら」という二項対立が正当化されるとき、「わたくしの差異」、あるいは「わたくしの内なる差異」として「自」と「他」があることが忘却される。逆に、「他」なるものや「外国人」の認識は、「わたくしの差異」あるいは「わたくしの内なる差異」の認識につながる。クリステヴァが言うような意味で、「わたくしの差異」あるいは「わたくしの内なる差異」が認識されるとき、たとえば「フランス人」と「外国人」と呼ばれるであろう「こちら」と「あちら」は、「父」や記号に先立つと想定される「現実」や「意識」に先立つ「無意識」などの

時間的先行者によつて正当化されるのではなく、無時間的な場において生成するものであり、あらかじめ単一の实体として存在していると考えられる、たとえば「意識」や「自我」といったものが二重化した形式として理解することが不可能になるようななかである。「わたくしの差異」あるいは「わたくしの内なる差異」を認める「外国人」とは、クリステヴァにとつては、たとえば、母を失い、あらかじめ死した父を持ち、自らも既に死してあるアルベール・カミュのムルソーであり、「外国人」の幸福とは、「あの逃れ去る永遠、あるいはあの絶えざる一時性」(“maintaining that fleeing eternity or that perpetual transience”)にあるのだ¹⁴。そうした差異の認識のもとにおいて、「双子」の物語は差異を認識しうるパラダイムとなり、冷戦構造における「こちら」と「あちら」の二重性は、それ本来の両義性 (ambiguity) を獲得するはずであるが、Pease が指摘するように、装置としての「双子」はむしろ同一性を強化する可能性も孕んでいる。

フィッツジェラルドの二重性

村上の出発点を再検討する議論は九〇年代以後数を増しており、そうした比較的最近の議論のなかで、村上が出发点とする時代、つまり一九六〇年代後半から七〇年初頭の時代性の特異さが議論されることも多い。それらの「始まり」にかかわる議論も、村上における「アメリカ」にかかわる議論と重なり合うことが多い¹⁵。しかし、処女作『風の歌を聴け』が、ある種

の論者によつては三島由紀夫その人とも特定されかねない「デレク・ハートフィールド」の死や後に自死に近い死を遂げることになる「鼠」の自殺未遂とも言える自動車事故が始まるなど、多くの場合「死」をもって始まる村上の「物語」あるいは小説において、「始まり」は「終わり」であり「終わり」は「始まり」であると、作品がはらむ目的論を相対化しようとすることは、村上の作品をテクスト論の観点から正当化することと同様に容易いし、村上の作品にあらわれる死へのオブセッションを取りあげて、後に村上が自らの師のひとりとして名を挙げることになる、アメリカ作家F・スコット・フィッツジェラルドのアルコール中毒による自死に近い死を「デレク・ハートフィールド」の死に重ねることも可能である。確かに、スコット・フィッツジェラルドには、大恐慌の真ただ中の一九三四年に出版された『夜はやさし』の書評で、マルクス主義批評家フィリップ・ラーヴに、「親愛なるスコット、ビーチパラソルじゃ、ハリケーンから隠れることはできません」(“Dear Fitzgerald, you can't hide from a hurricane under a beach umbrella.”)と、不況の時代に「失われた世代」風の美学的指向を持つ作品を出版したことそのものを揶揄された経緯があった¹⁶。ラーヴによるこの書評は、フィッツジェラルドの読者にはあまりにもなじみ深いものだ。

実際、二項対立的な図式を、村上がスコット・フィッツジェラルドから学んだ可能性は高い。むしろ、『一九七三年のピンボール』のタイトルが大江健三郎の『万延元年のフットボール』の反復あるいはパロディにもなっていることを考えれば、村上の作品が村上本人の認める以上に複雑な影響関係のうえに成

り立っていることは了解されうる。しかし、「こちらがわ」／「あちらがわ」という二項対立的な関係性が、フィッツジェラルドの処女作『楽園のこちら側』においてすでに示され、『華麗なるギャツビー』にとくに顕著に現れるダブリングと二重性において示されていたこともまた想いだされていいはずだし、柴田元幸とのインタヴューにおいて、村上がフィッツジェラルドの「自」内における分裂¹⁷や「二極」の「同時存在」について語ったことがあつたことも記憶されてよいに違いない¹⁷。

フィッツジェラルドはしばしば、「最後の田舎者」と称された作家である¹⁸。同世代のヘミングウェイ、フォークナー、ドス・パソスなどが、多くの場合「実験的」な作法を顕著に採用することが多かつたのにたいして、フィッツジェラルドは外見上リアリステックな小説作法をくずさない。しかし、フィッツジェラルドは決してたんなる田舎者であるわけでもない。フィッツジェラルドがしばしば用いる二分法における「こちら」と「あちら」は、人物のダブリングのパタンや、ヘンリー・ジェイムズにならつたアメリカとヨーロッパの対比、合衆国内における東部と西部の対比、裕福な者と貧しきものたちの対比、古いものと新しいものとの対比となつて現れる。リアリズム小説が、とりあえずの前提として、文学創作における文字と「現実」との一致が何らかのかたちで可能であるとの前提にのつとつて書かれるのだとすれば、フィッツジェラルドは「こちら」を描くことで「あちら」を同時に指示し、逆に「あちら」を描くことで同時に「こちら」を指示するといった具合に、あくまでもリアリズムを指向しながら、「あちら」と「こちら」のバランスと緊張関係を描くのであり、フィッツジェラルドの

作中人物たちが多く放浪者であるのと同様、作品の言語もまたしばしば、単一の指示対象と明確に一致することがない。

たとえば、『華麗なるギャツビー』の結びとしてあまりにも有名な「こうしてぼくたちは、絶えず過去へ過去へと運び去られながらも、流れにさからう舟のように、力のかぎり漕ぎ進んでゆく。」(“So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.”)という一文は、過去と現在の対比を船の前進と後退のイメージに重ねているものの、船が海上を漂い進んであるのだとすれば、前進する方向も後退する方向も、どちらがどちらであると、つまり船は前進するために「進んで」(“beat on”) いるのか、後退するために「進んで」いるのかは判然としない¹⁹。もし作品のこの箇所を一般論化することが許されるのだとすれば、フィッツジェラルドの作品においては過去と現在、未来の区分が意味をなさない。フィッツジェラルドのテキストは、バルトが言うような意味におけるテキストとして、現在時において「いま、ここ」に存在しているとしか言いようがないものだ²⁰。

実際、フィッツジェラルドの作品において、時間的秩序の否定は決定的な重要性をもつて反復されていると言つてよい。『華麗なるギャツビー』(The Great Gatsby) というタイトルが、そもそも人物の名前やアイデンティティを、“gold”のダブリングを示唆する²¹のタイトルシジョンによって示していること、また、タイトルとなつている「ギャツビー」なる人名が、過去のどの時点での主人公のアイデンティティを示しているのかが明確でないことなどは、とくに注目すべき特徴となつている。冒頭、語り手のニック・キャラウェイが誇るかに見える過

去から現在へと持続する父権的な家系のありかたとそれにもとづいた価値観は、作品全体を統括する語り手ニックの倫理観の起源を示すものとして重要である。作品の「始まり」はつぎのようなものだ。

*In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since.*²¹

ぼくがまだ年若く、いまよりもっと傷つきやすい心を持っていた時分に、父がある忠告を与えてくれたけれど、爾来ぼくはその忠告を、心の中でくりかえし反芻してきた。

しかし、時間的先行者としての「父」から伝えられた倫理が語り手であるニックを倫理的に拘束すると信じることは、「the jazz age」の交換経済的で現在時制の、横滑りの価値観と決定的な齟齬をきたす。そもそも、東部にやって来る以前の出来事や父親について具体的に語ることはない語り手ニック・キャラウェイ自身やギャツビーそのひとつについてすら、過去がアイデンティティの確かさを保証することがなく、ギャツビーは過去を改変しうるとすら主張する。実際、作品冒頭で強調されるニックが誇る父権的な家系の父の先行性によって保証される意味づけの権威は、アイロニカルなことに、否定されるために提示されていると言うほかない。上記に引用した箇所には「だ部分で、「ひとを批判したいような気持ちが起こった場合にはだ」と、父は言うのである。「この世の中の人みんなおまえと同じように恵まれているわけではないということ、ちよつと思

い出してみるのだ」(“Whenever you feel like criticizing any one,” he told me, “just remember that all the people in this world haven’t had the advantages that you’ve had.”)と、父の言葉を引用した後で、ニックはその言葉の具体的な指示内容を説明するのではなく、その言葉がほかならぬ意味内容の不特定性によって意味を生成していたのだと認める。

*He didn’t say any more, but we’ve always been unusually communicative in a reserved way, and I understood that he meant a great deal more than that. In consequence, I’m inclined to reserve all judgments, a habit that has opened up many curious natures to me and also made me the victim of not a few veteran bores.*²²

父はこれ以上多くを語らなかつた。しかし、父とぼくとは、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、この父のこともいろいろな言外の意味がこめられていることがぼくにはわかつていた。このためぼくは、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、いろいろな珍しい性格にお目にかかりもし、同時にまた、厄介至極なくならぬ連中のお相手をさせられる破目にもたちいたつた。

『華麗なるギャツビー』における「ジェイ・ギャツビー」にかんする語りを開始するにあたって、ニックは父権によって保証される権威による明確な意味生成、すなわち記号表現と記号内容の一致を作り出そうとするのではなく、むしろ父の言葉に

明確な意味を読み込むことを回避するのと同様に、「判断を保留」しつつ語ることを冒頭で宣言している。そうした「判断保留」にもとづいて、ニックにとつて軽蔑心の対象でもあり、また同時にある種の敬意の対象でもある“the great Gatsby”が二重性を持ったキャラクターとして描写されうることになる。すでに生起したと認識される、あらかじめ存在すると考えられる過去や現実を言語によつて表現するという発想は、この場面においては通用しな言つていい。貧困から成り上がり、アイデンティティを偽つて名家の令嬢デイジーと交際し、デイジーを手に入れるために不正な手段で巨額の富を手に入れることによつて「ジェイ・ギャツビー」という新しいアイデンティティを手に入れる人物は、そもそも存在自体がリアルであるというよりもむしろ記号的であるからである。おそらく、『華麗なるギャツビー』というテクストにおいては、テクスト論にあまりにも忠実に、父権を代表する「父」とは、記号表現をとまわらない記号内容、あらかじめそこにあるはずであつたけれども存在してはいないものものを指し示している。作品のタイトルが、実際に「偉大」であるわけでもなく、しかも偽名ですらある「ギャツビー」を指し示す、*The Great Gatsby*となつていることは適切だと言えるし、タイトルが指示するというだけではなく、ニックとギャツビー、デイジーとジョーダン、デイジーとマートル、ギャツビーとトムなど、作中で反復されるダブリングは、故郷である中西部から離れて、いわゆる「根こぎ」の状態にある人物たちが出生にもとづくアイデンティティをあらかじめ奪われていることを意味しているだけではなく、彼らのアイデンティティそのものが記号として流通し、移動するも

のであり、ニックによる冒頭の父の言葉の引用がそうであるように、明確に指示されることがない何か (“a great deal more than that”) のコピーとして存在しており、二人の人物の組み合わせが強調される多くの場面において他のキャラクターと互換的にすなりうることを示している。ニックの父が冒頭でニックによつて引用される言葉の意味を保証する存在としてはあり得ないことと同様に、作品末尾で「ギャツビー」の父親と思われる人物がニックの眼前に現れるときにも、「ギャツビー」の父は不確かな噂によつて構築されひとつの像を結ぶことがなかつた「ギャツビー」のアイデンティティを保証する人物とは成り得ず、父という記号のひとつの可能性として参照枠を提供するに過ぎない。

逃走する作家としてのフィッツジェラルド

フィッツジェラルドがリアリズムに拘泥した「最後の田舎者」であると断定すること、あるいはジャズ・エイジと呼ばれた未曾有の好景気の時代の、ジャーナリストイックな流行作家であると断定することは、したがつて的を得ているとは必ずしも言いがたい。確かに、「バビロン再訪」などの短編作品において、あるいは『夜はやさし』などの長編作品に含まれる描写において、フィッツジェラルドは言語の指示対象の自明性を前提とする言語や描写を反復することがあるかに思われ、そうした際にフィッツジェラルドがリアリズム作家であると考えた誘惑に駆られる。しかしながら、フロイトの「不気味なも

の「」についてのエッセイにおける「親しみあるもの／不気味なもの」(“heimlich/unheimlich”)の差異と同一性においてそうであるように、フィッツジェラルドの作品においては、先行する父、あるいは『華麗なるギャツビー』においては完全に消去されているかに見える母、あるいはなにかの写しとして記号的に存在する副次的な息子としての記号に先立つ現実なるものは、「ギャツビー」の父がそうであるように、共時的なもうひとつの記号として、つまり父ではなく息子のダブルとして息子と同時に生起する。おそらくこのことが、人物がダブルリングを起すというだけではなく、東部と西部、「イースト・エッグ」と「ウエスト・エッグ」、過去と未来などが同時に生起するダブルとして反復されなければならない理由でもある。

では、先行者があらかじめ実体としては存在しないという原則が成り立つとして、たとえば『華麗なるギャツビー』が予め消去されている母親を殺す書であるとともに父親殺しの書であり、次作品『夜はやさし』がフィッツジェラルド自身の最初の構想でそうであるとされたように「母親殺し」の書であると言いうことが可能だろうか。たとえば、英米文学をいくぶん理想化する傾向があるジル・ドゥルーズにとつてはそうだった。古い論考になるが、『ドゥルーズの思想』(Gilles Deleuze & Claire Parinet, *Dialogues*)において、フィッツジェラルドの短編集『崩壊』(*The Crack-up*)からの「断絶」にかんするパッセージを、D・H・ロレンスの『古典アメリカ文学研究』(*Studies in Classic American Literature*)に含まれるメルヴィルの逃走についてのパッセージと並べて引用する。「心の断絶とは、人が戻りえぬ何か、過去を存在させぬがゆえに容赦なき何かであ

る」²³。

『千のプラトール』などでも、「エディプスの形成」や「非属領化」を論じる際、ドゥルーズがフィッツジェラルドと同列に論じるのはロレンスの『古典アメリカ文学研究』あり、ハーマン・メルヴィルだった。

出発、脱走、それは線を引くこと、文学の至高の目的とは、ロレンスによれば、「出発、出発、脱走……水平線を越える、別の生活に入る……かくしてメルヴィルは太平洋の真中にでる、彼はまさしく水平線を越えたのだ」²⁴。

ロレンスは『古典アメリカ文学研究』において、アメリカ文学とロシア文学をヨーロッパの文学と区別し、両国の文学がヨーロッパの前衛を超えて、「縁を超えてしまつて」(“over the verge”)いることが注目されるべきだとする²⁵。ドゥルーズが言う「地平性を越える」とは、ロレンスの言う「縁を超えてしまつて」いることと同義であるだろうし、それはまた、ヨーロッパの文化的・政治的覇権が、ヨーロッパの内部から生じた二つの国家によつてとつて代わられるだろうという、第二次大戦後のいわゆる「冷戦構造」をフロイトとニーチェを参照しつつ正確に予言したもうひとつの『黙示録論』でもあった。言うまでもなく、ロレンスのアメリカ文学研究は古典中の古典であるが、謎めいた警句風の言葉が意味するところは明確に理解されているのだろうか。従来も指摘されてきたように、ロレンスはフロイトとニーチェの影響によつて同書を執筆したのだと考えられる。その際、ロレンスにとつてのフロイトの理論

は、無意識にたいして意識が先行する、あるいはその逆であると考えられる理論ではなく、ニーチェもまた、「ディオニソス的」なものを「アポロンの」なものに先行させた、あるいはその逆を行った思想家として理解されているわけではない。ロレンスが『チャタレイ夫人の恋人』などの作品において、第一次大戦によるヨーロッパの荒廃と性的不能によって象徴的に示されるヨーロッパの父権の凋落を描きつつ「コスモス」(“cosmos”)との一体化の可能性と可能性を語るとき、その「ロズモス」は、すでにニーチェ的な二重性を帯びて、過去や「始まり」と一体化し得ない二つのものとして意識されていたのではないだろうか。つまり、ロレンスの「ロズモス」とは、ヨーロッパ的な人文主義の伝統において自我と自我による言語を利用した表象行為が一致しうる場ではなく、父権的な権威によってあらかじめ自我のアイデンティティが保証される可能性がない、ギリシヤ的な二重性の表象によって代理される「非ヨーロッパ的な」、二重性そのものを指し示しているのではないか²⁶。そうであるとするれば、ロレンスが予言するヨーロッパ的な伝統の瓦解やフィッツジェラルドたち「失われた世代」の「崩壊」なる事態は、第一次大戦による荒廃がもたらした新たな事態だということではなく、後の冷戦構造につながるアメリカ・ロシアの国家と一致した文化・政治の枠組みによって代表されるにすぎない、「つねに、すでに」そうである状態を指し示していることになるだろう。ロレンスがピューリタンたちによるアメリカの植民の目的や民主主義そのものを「今後は主人なしで生きよう」(“Hereafter be masterless”)との欲望として揶揄的に語るとき、西欧の帝国主語とロマン主義的な文化的伝統の虚をつく

かたちで、ニーチェが「ディオニソス的」なものと「アポロンの」なものの交錯をキリスト教的なものに先行する二重性として語ったことが想起される。その二重性はあらかじめ「存在する」なにかを起源として生成する存在としての意識↓意識・無意識としての意識というモデルを指し示すものではなく、存在論的・コギト的な自我は「つねに・すでに」不在だったことをおそらく意味しているのだ²⁷。ロレンスは、「地霊」(“The Spirit of Place”)と題された第一章を、言語によって指示されない「それ」(“It”)の二重性を引用符にくくられた「主人なし」の状態(“masterless”)と「主人にとらわれた」状態(“mastered”)との関係を、意識と無意識という階層構造を転倒した二重性として強調し、締めくくるとののだ。

You have got to pull the democratic and idealistic clothes off
American utterance, and see what you can of the dusky body of IT
underneath.
‘Henceforth be masterless’
Henceforth be mastered.²⁸

アメリカ人の発話の民主的で理想主義的な衣装をはがし、それの薄暗い身体の下にあるものを見なければならぬのだ。

「これからは主人なしで生きよう」
これからは主人に支配されよう。

もし本稿でたどってきたテクストの連鎖が有意義なものだとすれば、村上に始まった二重性にかかわる議論は、フィッツ

ジェラルドの断絶や闇を照射し、メルヴィルなどアメリカ古典作家とかかわりつつ、フィッツジェラルド以降の批評理論を経由して村上に戻る道筋をとることになるだろう。その際、本稿でたどってきたように、村上、フィッツジェラルド、それぞれの作品における二重性と差異、断絶のありかたを観察することが必要になるだろう。蓮實が言うように、村上や同世代の「双子の物語」を語ったとされる作家たちは、「差異」の戯れを忘れ、同一性に感溺したのかも知れない。それが「ポストモダン」や「ダブリング」といった安易な文学的言説やパターンにはまっただけの、小説とはまったく異なったものだったのかも知れない²⁹。また、そうした現象は、モダン／ポストモダンという二項対立を時代的・時間的に捉えた不幸とモダンなものにたいする顧慮の不足から生じたのかも知れない。

『ノルウェイの森』でフィッツジェラルドを読むキャラクターたちの対話において認められているように、村上による紹介以前、フィッツジェラルドは同世代のヘミングウェイやフォークナーほど多くの読者を獲得しなかった。筆者は、その原因が「国民的特質」に寄りかかった安易な解釈や倫理的解釈に屈しない、フィッツジェラルドのテクストが持つラディカルさにあるのではないかと考えてきた。マーク・トウエインやフォークナー、ヘミングウェイに比べて、フィッツジェラルドは八〇年代以降村上とともに三〇年遅れて日本の一般読者の興味の対象となった。筆者の記憶する限りでは、その時代はある種の心地よい闇と崩壊の時代でもあった。そうした「闇」や「崩壊」を、ニーチェに即して述べることもできるし³⁰、たとえば、おそらくドゥルーズが参照したであろう、ジャック・デ

リダの『エクリチュールと差異』序文で述べられる、想像力にとつて必然的な「無」や、ロレンスがすでになかばそこにいたつている、いわゆる「脱構築」とのかかわりもまた意識されなければならぬ。「作品の闇の起源に、その夜の中で出会うためには、まず絶縁しなければならぬのだ」とデリダは書き記している。「ただ一つ、純粹不在だけが（ある物の不在というのではなく、およそ一切の存在がそこで告げ示されるあらゆるものの不在だけが）靈感を与えることができる」³¹。

おわりに

フィッツジェラルドの作品を筆者が初めて真剣に読んだのは、一九八三年、東大駒場の平石貴樹氏の授業のテクストとして出会った短編と、早稲田大学のあるサークルの読書会メンバーに頼まれて、『夜はやさし』の英語講読を引き受けた時のことだった。まだ、フィッツジェラルドはたんなる軽薄なアメリカ人として読まれ得た時代で、『華麗なるギャツビー』を山内久明先生に勧められたジョイスの諸作品と平行して読み、ジョイスの『若き芸術家の肖像』にあるような文芸臭さがないことに半信半疑になった。『崩壊』を読み、妻のゼルダの小説『ワルツは私と』を読み、ありきたりにフィッツジェラルドの伝記にかかわる資料を早稲田の古本屋で探して読んだ。さらに、英語の正確な読解を教える不可能な責務を負って早稲田と駒場を行き来しながら、『夜はやさし』を読んだ。そうした際に、早稲田弦巻町の、松井須磨子の墓が窓から見える友人のアップ

トから見た闇や、夜の駒場の林の中の闇や、その後のより深い時代の闇を見てきた。パリからマウイ島へ、そしてスイスのヴェイへと続き、翌年にはボストンでの第一六回アメリカ文学会全国大会におけるフォークナーと冷戦構造についての発表に至り、二〇〇六年にはイギリス・オクスフォードに到達した旅も、そもそも一九九八年広島でのある学会で感じとつた深い闇に端を発していたのだと思う。このエッセーもまた、そうした闇の感覚を自らときほぐすために試みられた。

一九二五年の『華麗なるギャツビー』出版から一〇年近い歳月をかけて完成された『夜はやさし』において、フィッツジェラルドは再び、タイトルが言及しているジョン・キーツの詩で述べられる真実と美の同一性を核としたロマンティックな美学とのかかわりにおいて、再び母親殺しと父親殺しを孕んだ作品を書き、それらのモチーフを今度は精神分析医ディック・ダイヴァー (“Dick Diver”) の名前は “death” を示唆する “D” のダブルリングを意味してもいる) とその妻ニコルの精神病と近親相姦のプロットとからめ、フロイトにおける「原風景」と記憶の二重性に極めて類似したモチーフを、ダブルリングの構造とともに、登場人物の三角関係の反復の形式を利用して展開することになる。村上春樹もまた、もし、『一九七三年のピンボール』や『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』においてダブルリングを反復した後には、フィッツジェラルドの変化を忠実になぞるかのようにして、『ノルウェイの森』において『夜はやさし』と三角関係のプロットを反復することになる。無論、前半で述べたように、村上の素振りを作品創作の原理であるとして、村上の作品をフィッツジェラルドのものと同列に論じる

ことは危険でもあり、フィッツジェラルドやメルヴィルにかんする上記の推察を村上の『ノルウェイの森』その他の作品の読解の原理とするだけで村上の作品が理解されるわけもない。しかし、フィッツジェラルドの作品が従来言われてきた以上に村上の作品と多くの共通点を持つと議論することができると可能性は否定することができない。ロレンスやドウルーズが議論したアメリカ的な「断絶」が六〇年代後半以来のポスト構造主義理論のアメリカでの蔓延以降、アメリカ文学批評に決定的な意味を持ったことは確かであり、上記の二重性は脱構築以降の人類論やジェンダー論における原則とも重なりあうようになる。そもそもロレンスの『古典アメリカ文学研究』が二〇世紀に開始されたアメリカ文学研究の重要な端緒となっていたことを思い起こし、この書を起点として一九世紀アメリカ文学が再読され、二〇世紀におけるアメリカ文学像が形成されてきたことを考えると、ロレンスと平行して創作したアメリカのモダニストの作品やロレンスの批評に立ち戻りつつ現在におけるアメリカ文学・文化研究のありかたを模索する試みが重要であるとの思いを強くする。

アメリカ人の司会者によってなぜか “wholly European” であると紹介されたセッションのなかでの唯一の日本人だった筆者は、他の二人の明快ながら骨太な議論に圧倒されて、発表そのものはこれまで経験したなかで最も悪いパフォーマンスとなってしまう。後になって司会者は筆者のアプローチを諧謔心から「ヨーロッパ的」と呼んだのだと気づかされたし、そのことが諧謔というだけではなくある種適切だったのだと気づかされたが、その紹介にすっかり慌ててしまった筆者にとって

は後の祭りだった。盛況だった学会そのものは、筆者の発表の問題点を補おうとてくださった、かつてのメルヴィル研究の大家であり、フィッツジェラルドについての御著書もおありの Milton R. Stern 教授からの質問とコメントで締めくくられ、夕刻には Stern 教授らと数名で晚餐を頂く贅沢にあずからせて頂いた。その晚餐の場にもメルヴィルとフィッツジェラルドが併置されているかに思われたその偶然に今更ながら驚いている。そもそもフィッツジェラルドがヴヴェイを訪れたのは、ゼルダの精神病治療のためであつたらしいが、ヴヴェイの町も湖も静かで美しく、しつかりとした口調で正確に話される Stern 教授の御様子からも、晚餐の場の雰囲気からも、心の闇を感じることはなかった。

その後、村上春樹氏が西ヶ原時代の外語大英米科のある教授の研究室を訪れ、ロレンスの『古典アメリカ文学研究』を借りて行かれたとの噂を耳にした。筆者の学会の旅が、偶然マウイ島のメルヴィル学会からヴヴェイのフィッツジェラルド学会へと続いたことにも意味がなくはなかったのかも知れないと考えるに至った。その噂を耳にしたこともたんなる偶然だったが、噂が事実であるとすれば、作者と批評家の指向の興味深い一致が起こりえたということなのかもしれない。

ヴヴェイの学会の場で暖かい励ましのお言葉を頂いただけでなく、その後コネチカットから重厚なお手紙をお送りくださった Milton R. Stern 先生、そして拙い発表を我慢強く聞いてくださり、ヴヴェイでの朝食の雰囲気優しく盛り上げてくださった、成蹊大学の宮脇俊文先生に御深謝申し上げます。そして、時折動き出して学会に出かけて行くだけで、遅々として

仕事の進まない教師を見守ってくれただけではなく、つぎつぎと、しかも時に信じられないほどに優秀な成果を産み出している、東京大学の吉田明代さん、龍谷大学非常勤講師の森脇正史くん、ハーヴァード大学大学院学生の有光道生くん、東京大学大学院の桐山大介くん、現ゼミ生の松本くん、丸くん、榎間さん、平井さん、相木くんその他の、過去・現在の学部ゼミ生と大学院生たちに、あらためて感謝します。

注

- (1) 小林による「私小説論」は、あらためて言うまでもなくルソーの『告白録』からの引用で始まる。
- (2) 笠井潔、加藤典洋、竹田青嗣による対談、『村上春樹をめぐる冒険』（河出書房新社、一九九一年）の第一部「村上春樹を読む」を参照。
- (3) 蓮實重彦『小説から遠く離れて』（日本文芸社、一九八九年）、七三〇―七七頁。
- (4) Terry Eagleton, *After Theory* (New York: Basic Books, 2003) なんを参照。柴田勝二『作者』をめぐる冒険』なども参照されたい。とくに柴田先生の「序」での御議論は、「作者」をめぐる近年の議論を包括的に要約されていて有益である。
- (5) 蓮實重彦、島田雅彦「対談」大江健三郎を求めて、『国文学』第四二巻第三号（学燈社、一九九七年）、六〇―九頁。
- (6) 村上春樹『風の歌を聴け』（講談社、一九八二年）、九頁。
- (7) Roland Barthes, "The Death of the Author," David Lodge, ed., *Modern Criticism and Theory: A Reader* (New York: Longman, 1988), 169.
- (8) Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words* (London: Harvill Press,

- 2003), 135.
- (6) Kazuo Ishiguro, *A Pale View of the Hills* (New York: Vintage, 1990).
- (10) 千石英世「村上春樹とアメリカ：レイモンド・カーヴァーをおして」、『ユリイカ』特集村上春樹の世界』第二二巻第八号（青土社、一九八九年）一〇三〜一七頁。
- (11) 加藤典洋『可能性としての戦後以後』（岩波書店、一九九九年）、一三頁。
- (12) Walter Benn Michaels and Donald E. Pease, eds., *The American Renaissance Reconsidered* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995), 116-17.
- (13) Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Leon S. Soudiez, trans., (New York: Columbia UP, 1991), 1.
- (14) Kristeva, 5.
- (15) 黒古一夫『村上春樹：ザ・ロスト・ワールド』（第三書館、一九九三年）なごを参照のこゝ。
- (16) Matthew Bruccoli and Judith S. Baughman, eds., *Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night* (Columbia: U of South Carolina P, 1996), 33.
- (17) 村上春樹、柴田元幸「村上春樹ロングインタビュー」、『前掲』ユリイカ：特集村上春樹の世界』、一二二頁。
- (18) Maxwell Geismar『*The Last of the Provincials: The American Novel, 1915-1925*』（フィッツジェラルドをさう呼んだことが広く知られている）。
- (19) F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Scribner, 1925), 180. 訳文は、野崎孝先生のものを使わせていただいた。以下同様である。
- (20) Barthes, 170.
- (21) Fitzgerald, 1.
- (22) Fitzgerald, 1.
- (23) シル・ドゥルーズ、クレール・パルネ『ドゥルーズの思想』、田村毅訳（大修館書店、一九八〇年）、六二頁。
- (24) 同前、五九頁。
- (25) D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1971), ii.
- (26) Lawrence, *Apocalypse* (Harmondsworth: Penguin, 1974), 27.
- (27) Lawrence, *Studies*, 9.
- (28) Lawrence, *Studies*, 14.
- (29) 蓮實、五九〜六〇頁。
- (30) ニーチェとフィッツジェラルドのかかわりにコメントする論文も従来出版されているし、フィッツジェラルドは処女作『楽園のこちら側』においてニーチェに数回コメントしている。また、フィッツジェラルドの作品の特質である無時間性をニーチェに関係づけて論じる論者もある。Olfa Hansen, "Stanley Cavell Reading Nietzsche: Danto, Nehamas, Staten," Manfred Pütz, ed., *Nietzsche in American Literature and Thought* (Columbia: Camden House, 1995), 293. なごを参照。
- (31) ジャック・デリダ『エクリチュールと差異：ルッセ、フーコー、ジャック・レヴィナス、フッサール（上）』、若桑毅他訳（法政大学出版社、一九七七年）、一三〜一四頁。