

村上春樹とフォークナー

森本真一

Murakami Haruki and Faulkner

Shin-ichi Morimoto

Abstract

William Faulkner told two different stories alternately in *The Wild Palms*. In one of them an intern falls in love with a married woman who becomes pregnant and asks him to perform an abortion. After she dies because of the operation, he is determined to serve his fifty-year sentence remembering her. *The End of the World and Hard-boiled Wonderland* by Murakami Haruki is similar to *The Wild Palms* structurally and thematically. An engineer in "Hard-boiled Wonderland" has a specific circuit installed in his brain by a scientist. The data is stolen and the engineer's consciousness is about to be extinguished. Then the scientist's granddaughter declares that he will remain in her heart as long as she lives. The protagonist of "The End of the World" lives in a town separated from his shadow. Though he has lost his memory, he is presumably in the situation imagined by the engineer. He plans to escape, but finally lets the shadow go alone, saying that he cannot abandon a world he created. Both Faulkner and Murakami cherish or rely upon the memories of what has vanished. In "The Bear" Faulkner dramatically depicts the wilderness as the hunters' utopia that is being destroyed by civilization. Murakami's "Firefly" deals with a young man's longing for a girl who leaves him after their intercourse. Murakami makes a character of *Dance, Dance, Dance* warn the narrator to go on dancing without doubting how foolish it is. This may be the author's critical view of mechanized and high-speed society in which people are deprived of profound thinking. Sheep Expert in his *Adventuring after a Sheep* observes that Japan was destined to be defeated in World War II because there have been no thoughts based on life. Faulkner wrote an essay, "To the Youth of Japan." He mentioned his belief that in Japan out of the disaster and despair after World War II there would appear writers who would speak not a Japanese truth but a universal truth. Murakami is certainly among such writers. Readers should notice his pursuit of human ego in the midst of complicated circumstances.

作家村上春樹はアメリカの小説を数多く邦訳していることでも知られる。特に F・スコット・フィッツジェラルドには強い関心を示し、フィッツジェラルドの母校を見たいという単純な理由でプリンストンを訪れたと『やがて哀しき外国語』に記した。周知の通りフィッツジェラルドは19世紀末に

生まれて青春を第一次世界大戦のころ過ごしたロスト・ジェネレーションの代表的な存在である。狂乱の'20年代と呼ばれる1920年代のアメリカの社会情勢を鮮やかに反映した奔放で豪華な暮らしぶりを興味の対象にする人は今なお少なくないようだ。そのフィッツジェラルドと同じ世代の作家のなかにノーベル文学賞を授与されたアーネスト・ヘミングウェイとウィリアム・フォークナーがいる。ヘミングウェイは極めて簡潔な筆致で緊迫した状況下の人間の行動などを冷徹に描いた。一方フォークナーはしばしば果てしなく続く錯綜した文章表現を用いる。

村上春樹とフォークナーとの関係について些か奇妙な挿話がある。村上の短編「納屋を焼く」の主人公が空港でフォークナーを読んでいるのに着目した畑中佳樹氏は「これだけで、アメリカ文学研究生には十分なキーだ。フォークナーに『燃える納屋』という短編があることが、すぐ思い出される。そこでぼくは、フォークナーの『納屋』と春樹の『納屋』との間に、ただならぬ関係のあることをただちに確信する」^(注1)と書いている。然るに村上春樹はフォークナーの「燃える納屋」を全く知らないと明言したそうだ。氏は「春樹の『小説』と、ぼくらが期待してしまう『文学』とは、いつもみごとに擦れ違う」^(注2)と驚く。畑中氏が問題にした「燃える納屋」は、例えば新潮文庫の『フォークナー短編集』には「納屋は燃える」という題で収められている作品(原題は“Barn Burning”)のことだと思われる。納屋への放火を企む父とその計画を納屋の持ち主に密告して家を出る息子の姿を描いている。因みに酒井英行氏はフォークナーのこの短編を村上が知らなかったはずはなかろうとの観点から「村上春樹が、フォークナーの『納屋を焼く』という題名(言葉)を念頭において、自らの『納屋を焼く』という虚構世界を描いている」^(注3)と論じた。村上の「納屋を焼く」の語り手は知り合った男から納屋に放火をしていると聞かされてやめさせも告発もせず、近所の納屋が燃えるのを心待ちにする。この短編と“Barn Burning”がどう結び付くかを探るのは容易でなかろう。それはさておき村上の長編『ダンス・ダンス・ダンス』には「僕」が「フォークナーの『響きと怒り』の文庫本をバッグから出して読んだ。フォークナーとフィリップ・K・ディックの小説は神経がある種のくたびれかたをしているときに読むと、とても上手く理解できる」^(注4)と書かれている。『響きと怒り』(*The Sound and the Fury*)はフォークナーの物したとりわけ難解な作品である。村上がフォークナーに精通しているとは言えないまでも、幾つかの作品を相当愛読している可能性はあるかも知れない。

『響きと怒り』は4部に分かれており、最初の1928年4月7日という日付を付した部分では知力に障害がある人物による感覚的で主観を排除した語りが目論まれている。主婦を埋葬するための遺族の旅を描いた『死の床にいたとき』(*As I Lay Dying*)は、15人の登場人物による59のモノログのみによって全篇が形成されている。そして『8月の光』(*Light in August*)でフォークナーは中心的な作中人物についての情報を過去と現在との区別を明らかにせず提供する。生涯の多くを放浪に費やすこの人物とともに、読者にも作品の各部を行きつ戻りつしながら放浪することを強いているかのようだ。また『アブサロム、アブサロム』(*Absalom, Absalom!*)では我執に駆り立てられ悪辣で野心的な生涯を送る主人公像の強烈さと複雑さを浮き彫りにするために、作品全体を司る話者のほかに4人のナレーターまたはレポーターを起用した。

こうして次々と手法上の実験をしたフォークナーは『野生の棕櫚』(*The Wild Palms*)において、それぞれ5章からなる別個のストーリーふたつを1章ずつ交互に書き綴って見せた。片方のストーリーが「野生の棕櫚」(“Wild Palms”), 他方は「オールド・マン」(“Old Man”)と表題を付されてい

る。「野生の棕櫚」は苦学を続けてきた末俄かにシャーロット・リッテンメイヤーという人妻との恋に落ちて、この女とシカゴへ、ウィスコンシン湖の畔へ、更にはユタ州の炭鉱へと移り住む医学生ハリー・ウィルボーン物語である。囚らずも妊娠してしまったシャーロットは、ハリーに墮胎の手術を行うよう命じる。その手術が元でシャーロットは死に、医学生は捕らわれの身となる。シャーロットの夫はハリーの保釈金を払い逃亡を勧めるがハリーはこれに従わず、この男が密かに監獄に持って来た毒薬も飲まずに50年の刑期を獄中で過ごそうと考える。

「オールド・マン」にはミシシッピ川が氾濫したとき人命救助の仕事に動員される若い囚人が登場する。ひとりの妊婦を救出したこの囚人は、女の分娩の手助けをしながらさまよった後刑務所に帰っていく。この囚人は溺死したとほかの囚人によって報告されていたため、当局は逃亡未遂の名目で彼に10年の刑期延長を申し渡し、囚人はそれを甘受する。波乱を経験したハリーとこの囚人が最後に刑務所で拘束された状態にあるという設定を除いて、ふたつの物語の接点は見出しにくい。

村上春樹の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』は『野生の棕櫚』とよく似た外観を呈している。この作品で村上は各々20の章に分かれた一見無縁な「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」というふた通りのストーリーを1章ずつ交互に進展させる方法を用いた。構成だけでなく主題においても『野生の棕櫚』と『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の間には類似性を見出すことができそうである。そこで両作品をしばらく対比的に分析してみる。

「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は計算士という情報処理の仕事をしていて、ある老博士の手で脳内に特殊な回路を埋め込まれる。博士の資料が奪われ「私」が意識の消滅の危機に瀕するのがこの話の結末である。「世界の終り」では記憶をなくした「僕」が自分の影から引き離されて高い壁に囲まれた街にいる。「僕」に課せられた作業は一角獣の頭骨から夢を読み取る夢読みである。影が「獣は人々の心を吸収し回収し、それを外の世界に持って行ってしまふ。そして冬が来るとそんな自我を体の中に貯めこんだまま死んでいくんだ」と説明して「夢読みというのは——つまり君のことだな——まだ影の死んでいない新しく街に入った人間が就く役目なんだ。夢読みを読まれた自我は大気に吸いこまれ、どこかに消えていく。……要するに君は電気のアースのような役割を果しているわけだ」(註5)と「僕」に教える。影にこの街は「不完全な部分を不完全な存在に押しつけ、そしてそのうわずみだけを吸って生きているんだ」(註6)と言われた「僕」は影を伴って脱出しようとする。だが最終的には影のみを行かせて自分は壁の内側の森に住む決意をする。「僕」は「我々二人が一緒に古い世界に戻ることが物事の筋だということもよくわかる」と断ったうえで「僕は自分の勝手に作りだした人々や世界をあとに放りだして行ってしまうわけにはいかないんだ。……ここは僕自身の世界なんだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身の中を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙なんだ」(註7)と影に告げる。この謎めいた言葉はどう解釈すべきだろう。

「ハードボイルド・ワンダーランド」で博士は「私」に「あんたの意識が描いておるものは世界の終りなのです。どうしてあんたがそんなものを意識の底に秘めておったのかはしらん。……あんたの意識の中では世界は終っておる。逆に言えばあんたの意識は世界の終りの中に生きてお」(註8)り、そこでは一角獣が人々の自我をコントロールすると言う。この解説から「僕」は「私」が意識下で空想していた状況のなかに置かれていて、「僕」あるいは「私」が壁の外へ出ないのは自分の意識との対峙の姿勢と推測することができよう。向井敏氏が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーラン

ド』は、自我とは何かという主題を真正面から扱った意欲的な大作で、現実の世界の『私』と、架空の閉鎖都市をさすらう『僕』とをそれぞれ主人公とする二つの物語が並行して進むというSFふうの構成がとられている。物語はやがて、自我の意識を失うという試練に直面した『私』と、肉体を失うという危険にさらされた『僕』とが、時空を超えて接近し、一瞬交叉する印象を残して終る」(注9)と指摘している。

ある意味で頭脳を実験に使われた挙げ句破壊されながらさほど憤りも取り乱しもしない沈着冷静な計算士が、密かに自我の根底で世界の果てをイメージして、しかも人の胸中の夢の読み解きに従事すると考えると興味深い。ところで「野生の棕櫚」のハリー・ウィルボーンは27歳の誕生日を迎えたとき「青春の熱気に満ちて悲しげで短命な恋」(注10)を経験したことがないと悔いている。ハリーは学費を残してくれた父と経済的援助をしてくれた姉に義理を感じて厳しい抑制を己に課してきた。「私は金を、従って恋を拒否してしまった」(注11)と彼はそれまでの生活を振り返った。この時点までのハリーは荒れ狂う自然の猛威のなかで与えられた役割を遂行する果敢さは持ちながら能動的な欲求は殆ど欠いているかに見える「オールド・マン」の囚人とかなり似ていたと考えてよかろう。けれど27歳になった日ハリーはパーティーの席でシャーロットに会うのである。シャーロットが危険な烈しさのこもった黄色の目で見据えると、彼はたちまちその眼差しに溺れていくのを感じる。こうしてハリーは修道士のような暮らしに終止符を打つ。シャーロットはハリーに「あなたと2度目に会ったとき、私は本で読んで知ってはいても、決して信じていなかったこと、つまり愛と苦悩とは同じで、愛の価値はその代償として払うものの合計だということに気付いた」(注12)と告白し、後に「いつもハネムーンが続くんじゃなくちゃ嫌だわ。ずっとずっと、私たちのどちらかが死ぬまで」(注13)と口走る。ハリーにとっての逃避行はこのような現実性に乏しい愛の理念に翻弄され続ける過程だったと見ることもできよう。しかしシャーロットの死に直面した彼の獄中での心境は「結局すべての記憶は老いて喘ぐ内臓のなかで生きることができた。そして今それは彼のすぐ近くにあり、疑いようもないほど明白で静かに衝突して渴いた微かな野生の音を立てる棕櫚と夜のなかで相対して彼は考えていた。やればできるのではない。やろうとするのだ。やりたいのだ。だからつまりは古い肉だ。どれ位古いかにかかわらず。何故ならもし記憶が肉体の外に存在するなら、それは記憶ではない。何故ならそれは何を記憶しているかを知らないのだからあの女がいなくなったとき、私の記憶も半分はなくなった。そしてもし私がいなくなれば、想起が全く停止する。——そうだ、と彼は思った。悲嘆と無のうちで、私は悲嘆を選ぼう」(注14)と記されている。これはハリーが愛を求めた日々の記憶を辿るために生きようとする強固な意志の表明と、その意志の主体としての自我の確認と捉えてよいのではないだろうか。

「ハードボイルド・ワンダーランド」で「私」は自分の脳内で別の世界への移行の準備がされていて、それが不死の世界だと博士に聞かされる。その不死をまぬがれる唯一の方法は今すぐ死ぬことだとも言われる。けれど「私」は、ハリーが服毒自殺を拒否したのと同様、命を断って何も残さないという手段は取ろうとしない。博士の孫娘は「あなたがもし永久に失われてしまったとしても、私は死ぬまでずっとあなたのことを覚えているから。私の心の中からはあなたは失われないのよ。そのことだけは忘れないでね」(注15)と「私」を勇気付ける。ハリーがシャーロットを偲ぶのとかなり近い感覚だと言えるだろう。老博士は「アイデンティティーとは何か？ 一人ひとりの人間の過去の体験の

記憶の集積によってもたらされた思考システムの独自性のことです。もっと簡単に心と呼んでもよらしい」(注16)と唱える。これはフォークナーがヴァージニア大学でのインタビューで「私の考えではあらゆる人間は自分自身ではなくその人物の過去の総計です」(注17)と述べたのと殆ど同じ意味ではなかろうか。過去が現在に及ぼす影響や記憶の重視はフォークナーと村上の顕著な共通点と思える。

村上の「午後の最後の芝生」の主人公は小説を書きながら「記憶というのは小説に似ている、あるいは小説というのは記憶に似てい」て「どれだけきちんとした形に整えようと努力してみても、文脈はあっちに行ったりこっちに行ったりして、最後には文脈ですらなくなってしまう。なんだかまるでぐったりした子猫を何匹か積みかさねたみたいだ。生あたたかくて、しかも不安定だ」(注18)とぼやく。また「中国行きのスロウ・ポート」には「僕の記憶はおそろしくあやふやである。前後が逆になったり、事実と想像が入れかわったり、ある場合には僕自身の目と他人の目が混じりあったりもしている」(注19)という件がある。これらは事実と記憶、もしくは現実と虚構のずれに苛立つ文学者の姿を垣間見させてくれるようだ。

小さな人形や動物の像の製作を手掛けるシャーロットはウィスコンシンで湖畔を疾駆する牡鹿を目にしたとき車から飛び降りて水際まで走り、「私が作ろうとしているのはあれなのよ。犬とか鹿とか馬とかいう動物ではなくて、あの動きよ。速さなのよ」(注20)と甲高い声を上げる。フォークナーの文筆活動と創造への意気込みがこの言葉に託されていると言えそうだ。彼はあるとき「あらゆる芸術家の目標は人工的な方法で動きを捉えて止めることで、その動きとは命にほかなりません。100年後に見知らぬ人の目に触れるとき、そこに命が宿っているので再び動くように」(注21)と述べた。生ある者の刻々の挙動と心の機微を漏らさず文字に定着させるのは至難の技に違いあるまい。フォークナーは『野生の棕櫚』の無関係なふたつの主題は何か象徴的な目的のために1冊に収められたのか、審美的な対位法なのか、または単なる偶然かと質問されこう答えている。

いいえ、違います。あれはひとつの話でした。シャーロット・リッテンメイヤーとハリー・ウィルボーンにまつわるものでした。…現在『野生の棕櫚』の第1章の終わりの部分になっている所まで来ると、私は突如として何か欠けている、音楽で使う対位法のように何かこれを強調するものが必要だと気がきました。そこで私は「野生の棕櫚」のストーリーの調子が再び高まるまで「オールド・マン」の筋を書き続けました。(注22)

「何か欠けている」と絶えず自問させ、よりよい作品を生み出す努力を強いたのは厳格な理想主義なのだろうか。フォークナーは「作家の唯一の責務は彼の芸術に対する責務です。…彼は夢を持ちます。それは彼を酷く苛むので彼はそれから脱しなくてはなりません。それまでは平穏を得られません。作品を書いてしまうためには、名誉も誇りも体面も安定も幸福も、あらゆるものが犠牲になります」(注23)とも語った。「ハードボイルド・ワンダーランド」の「私」は博士の孫娘に魅力を感じながらこの娘と関係を持たない。「何か僕を押しとどめてるんだ」(注24)と「私」は言う。またこの娘と地底の暗闇で抱擁した際には「何か足りない」(注25)とを感じる。この重層的な思慮深さ、そして自分の作った世界から離れることを潔しとしない「僕」のこだわりは、フォークナーにとっての芸術家の責務と一脈相通じるのではないかという気がする。

実情とは隔たったことに思いを巡らせてそれを理想化し、既に費えたものに抛り所を求めるのもフ

フォークナーと村上春樹が分ち持つ特性ではないだろうか。村上の短編「螢」の語り手は死んだ友人の恋人と偶然に再会してデートを重ね、その女が20歳になった日の夜交わりを結ぶ。それから女はこの青年との連絡を断ち、やがて手紙で京都の山中の療養所に身を寄せる旨を告げる。同じ月の終りに青年は同居人から螢をもらう。「僕の記憶の中では螢の灯はもっとくっきりとした鮮かな光を夏の闇の中に放っているはずだ」(注26)と青年は思議する。瓶から出してやった「螢が消えてしまったあとでも、その光の軌跡は僕の中に長く留まっていた。目を閉じた厚い闇の中を、そのささやかな光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもさまよいつづけていた」。(注27) 一度だけの情交の後語り手の下を去った女が螢とオーバーラップしているのは間違いない。「その小さな光は、いつも僕の指のほんの少し先にあった」。(注28) 「螢」末尾の一文が青年の女への切ない恋慕を仄めかしていよう。

フォークナーは『尼僧へのレクイエム』(Requiem for a Nun) と題する3幕の戯曲と各幕に付けたプロローグから成る作品を書いている。これはフォークナーを一躍有名にした『聖域』(Sanctuary)の後日談的な作品である。『聖域』には不能のポパイが女子大学生テンブルをとうもろこしの穂で陵辱した末淫売宿に監禁してレッドという若者と交わせ、その様子を眺める病的な行動が描かれている。おぞましいポパイにテンブルは迎合に近い反応を示し、この男が犯した殺人事件に関して偽証をする。

『尼僧へのレクイエム』ではこの事件から8年が過ぎてテンブルはふたりの子供の母になっている。テンブルがレッドに書いた手紙を持ってレッドの弟ピートがゆすりに来るが、テンブルはピートと一緒に家を出て行こうとする。この家の召使ナンシーはテンブルを留ませようと考え、年下の方の子を殺して死刑を宣告され静かに処刑を待っている。8年前の殺人事件やピートとの駆け落ちの企てに関する真相を州知事に打ち明けたテンブルは、来るべき償いと苦悩の日々の彼方に何かがあるのかわからず不安を感じる。そんなテンブルにナンシーは「けれどあの方を信じなくてははいけません。きっとそれが苦しみへの報酬なんですから」(注29)と言う。

この作品の第3幕のプロローグに窓辺で物思いに耽る以外に何もできない貧血の娘のことが書かれている。この少女は「あるとき窓ガラスの1枚にか弱いが消すことのできない瞑想のサイン、取るに足りない無用の名前と日付とを、取るに足りない役立たずの手に持ったダイヤモンドの指輪で刻み付けていた。セシリア・ファーマー 1861年4月16日と」。(注30) それらの文字の跡が「遠い遠い時の彼方のラジオの脆いアンテナから発せられたかのような、澄んだ距離のない『聞け見知らぬ者よ、これが私自身だった。これが私だった』という声」(注31)を伝えるとフォークナーはこのプロローグを結んだ。その少し前では「鉋の削り屑のような事実と確率を一掃して真実と夢だけを残す人間の想像力には限りがない」(注32)と唱えている。「セシリア・ファーマーの物語は読者に合理主義的な不信を拭い去らなければ近付き難いナンシー・マニゴーの話への心構えをさせる」(注33)とパンシア・リード・ブラウトンは分析した。フォークナー自身はナンシーが「細々とした光と理性のなかで、正しいかどうかは別として、無垢な子供のために自分が現世を捨てる宗教的と言ってよい行動を取ることができた」(注34)と語った。はかなく消える螢の淡い光に似たナンシーの一途な気持ちかテンブルの心の暗黒を照らし、微かな良心の声に耳を傾けさせるのをフォークナーは期待していたのではなかろうか。

狩猟を好んだフォークナーは秀作「熊」("The Bear")に南部の奥深い森林地帯でハンターとしての練磨を積むアイク・マックスリンを配した。この大森林に君臨していた巨大な熊オールド・ベンの最期を見届けたアイクは、自分が相続する予定だった土地の台帳を調べるうちに先祖が犯していた

近親相姦や雑婚の事実を知り、その土地の相続権を放棄する。従兄のマッキヤスリン・エドモンズと議論するうちアイクは「お前にはわからないのか。この土地全体に、南部の全土に呪いが掛けられていて、ここから出て来てその乳を吸った我々は、白人も黒人も同等に呪われているのが」(注35)と叫ぶ。深く懊悩するアイクに従兄のマッキヤスリンはアイクが森で過ごした修養の日々を思い出させようとする。

「だがお前は銃を持っていたときだってあのオールド・ベンを撃とうとしなかったじゃないか」とマッキヤスリンは言った。「何故だ」。しかし彼はアイクの答えを待たずに立ち上がって部屋を横切り……本棚からその本を手にとってもう一度腰をおろしてそれを開いた。……いつつのスタンザを朗読すると本に指を挟んで閉じて顔を上げた。「よし、聞いてくれ」と言って彼はまた読み始めたが、今度はスタンザひとつだけで本を閉じ机の上に置いた。「汝悦楽を得ずとも、その女は消え去ることなし」とマッキヤスリンは読んだ。「汝は永遠に愛し、その女は永遠に美しからん」。

「その人は女のことを話してるんだな」とアイクは言った。

「この詩人は何かを訴えずにはいらなかったんだ」とマッキヤスリンは言った。それから「この人は真実について語っているんだ。真実はひとつだ。そして変わらないものだ。心を打つもの、名誉と誇りと哀れみと正義と勇気と愛をすべて包み込む。これでわかったか」と言った。アイクにはわかったかどうかわからなかった。若い女に近寄らず、またその女から遠ざかりもしないので嘆き悲しむ必要のない若者のことを誰かが本に書いているがアイクにはもっと単純なことに思えた。彼は年老いた熊の話聞き、成長してその熊を狙うまでになり、4年間追ひ求めたその熊と銃を手にして相対しながら発砲しなかった。……アイクは追想をやめた。それを見てなおも話し続けるマッキヤスリンの声と言葉の調子は黄昏の時間そのもののように静かだった。「勇気、名誉、誇り、哀れみそして正義と自由への愛。そういうものはすべて人の心を動かす。そして心が掴むものは我々が真実を知っている限り真実になる。もうわかったか」。(注36)

こうしてマッキヤスリンはイギリスの詩人ジョン・キーツの「ギリシアの壺に寄せる頌」(“Ode on a Grecian Urn”)を朗読しながら真実について語る。

ヨクナパトーファ・サガと呼ばれるフォークナーの連作長編はフランスの文豪バルザックの小説群と似ていると評されることがあるが、バルザックの作り出す世界が綴れ織りであるのに比して、フォークナーのそれはコラージュだという見方をロバート・コグランは示した。コラージュとは写真や広告の断片を貼り合わせる抽象的な構図法のことだが、コグランはフォークナーが「直観の力を信じてそのとき自分にとって最も魅力と意味がある話を書き、しばしば時間を逆転させ、既に綴った挿話を提示して現に記している挿話をそれに繋げ、途中で生じた段差は後に埋めるべく残し、作ったサガを傍らに追いやって新たなサガに着手し、この私的な世界の創造者と言うよりむしろそれが創造されるための媒体となってコラージュを展開した。その手法は折衷的で实际的で強烈に個性的で、根本において詩的だ」(注37)と述べている。

ヨクナパトーファ・サガ全体を緻密な意匠に感覚や想像の働きを加えて構築しようとするフォークナーが、登場人物にアメリカ南部の汚点について議論させるさなかに、ひたすら美を求めたロマン派詩人の作品を借用したことにさほど不思議はないだろう。忌まわしい南部の惨状を見るときにすら、

アイクは切り刻まれつつある太古以来の森の残影を脳裏に宿している。この桃源郷の記憶こそがアイクに壊滅すべく運命付けられた南部の過去と現実に対する卓抜なヴィジョンを、ひいては文明の害毒への批判力を持たせている。

「人の心を高揚させ過去の栄光だった勇気と名誉と希望と誇りと共感と哀れみと犠牲を思い出させることによって耐え忍ぶのを助けるのは、詩人や小説家の特権です」^(注38)とノーベル賞を与えられたフォークナーは受賞記念演説のなかで力説した。さて村上の短編のひとつに「駄目になった王国」がある。語り手は大学時代に友人だった「Q氏の人間について説明するのは特殊な作業であり、至難の業である。そしてそれを試みるたびに僕は深い深い深い深い絶望感に襲われるのである」と回想する。「要するに一言で言ってしまうえば、Q氏は欠点のない人物である」。^(注39) Q氏に語り手は10年ほどの時を経て再会する。場所は赤坂近くのホテルのプールサイドだった。依然ハンサムなQ氏は語り手の隣のデッキ・チェアに座り、有名な歌手か女優と長い話をした。女が番組を外されたことを宣告しているらしかった。「Q氏が誠実に説明しようとするほど、不誠実な空気が霧のようにあたりを漂った」。^(注40) 女はQ氏にコーラを買わせてその紙コップをQ氏の顔に投げた。語り手が読んでいた本がぐしょ濡れになり、Q氏は弁償すると申し出る。語り手がたいして面白くない本なので「誰かがコーラをかけて読み通す邪魔をしてくれただけありがたいくらいだった」と言うとQ氏は笑ってすぐに帰った。「しかし彼はとうとう最後まで僕のことを思い出さなかった」。^(注41) 滑稽にも見えるが、どこか冷ややかで寂しい幕切れではないか。過去を忘れ去ってしまうのが個人にとっても国家にとっても如何に惨めかを村上は示唆したと思しい。

『ダンス・ダンス・ダンス』の「僕」は女性誌に文章を書いているが、その仕事を「文化的雪かき」^(注42)と自嘲する。「僕」は「よくいるかホテルの夢を見る」そうだ。「ホテルそのものが僕を含んでいる。僕はその鼓動や温もりをはっきりと感ずることができる。僕は、夢の中では、そのホテルの一部である」。^(注43) いるかホテルは札幌にあり、本当の名前はドルフィン・ホテルだった。

4年半ぶりに訪れたドルフィン・ホテルはかつての哀しげな佇まいとは全く違う超近代的なビルディングになっていた。「僕」は近くなったフロントの女性からこのホテルに真っ暗な空間があると聞かされる。「古い木製のドア。そこには番号の札がついている。でもその数字までは読みとれない。暗すぎるし、札も汚れている。いずれにせよここはドルフィン・ホテルではない。……そして空気の質も違う。この臭いはいったい何だろう？ まるで古い紙の臭いのようだ」^(注44)と「僕」は感じる。ドアをノックすると羊男がなかへ入るよう勧めた。『ダンス・ダンス・ダンス』は『羊をめぐる冒険』の続編である。『羊をめぐる冒険』には「僕」の友人鼠の自殺が書かれている。死んだ鼠が羊の皮を被って現れたのが羊男だった。

羊男は「失われてしまったもの。まだ失われていないもの。そういうものみんなだよ。それがここを中心にしてみんな繋がっているんだ」^(注45)と奇怪な言葉を「僕」に投げ掛ける。羊男はまた「音楽の鳴っている間とはとにかく踊り続けるんだ。……何故踊るかなんて考えちゃいけない。意味なんてことは考えちゃいけない。意味なんてもともとないんだ。そんなこと考えだしたら足が停まる。一度足が停まったら、もうおいらには何ともしてあげられなくなってしまふ。あんたの繋がりはもう何もなくなってしまふ。……どんどんこっちの世界に引き込まれてしまふんだ。だから足を止めちゃいけない。どれだけ馬鹿馬鹿しく思えても、そんなこと気にしちゃいけない。きちんとステップを踏んで

踊り続けるんだよ」(註46)と忠告する。これはさながらテンポの早い、粗製濫造と呼ぶべき大量生産のためのベルト・コンベヤーを無思慮に作動させ、結果としてそれに振り回されている人間の姿への疑問の提起とは取れないだろうか。「文化的雪かき」もそのような安易で拙速な情報提供の繰り返しの空しさの表白かと察せられる。

福田和也氏は「村上春樹、または近代と訣別する闇」のなかで『ダンス・ダンス・ダンス』は、集団主義の禁止を前提とした個人が他者といかに結びつきうるか、という孤独の救済をテーマにしている。村上氏はその回答を、『ソフィスティケート』された高度資本主義的現実世界と、『完全な暗闇』の中間に身をおいて、『音楽が鳴っている間はとにかく踊りつづける』ことに見いだしている」(註47)と指摘した。更に「この『闇』とは、私たちが近代世界で生き、独立を守り、繁栄するために切り捨て、忘れようと努め、あるいは憎み厭ってきたものすべてであるからだ。近代国家となり、市民となり、個人となるために今では名前もなければ明確な姿もなく、顔もない、しかし明白に存在し、時に私たちにその力と魅力を思いださせる、私たちが私たちであることの根にある、私たちのアイデンティティの領域なのだ」(註48)とも福田氏は論じる。村上がドルフィン・ホテルの一角の濃密な闇に込めた思いは、恐らくフォークナーが消え去ろうとする大森林に馳せた夢と通底していると推察できる。近代的な功利性に人の心が蝕まれることへの彼らの憂慮は深そうだ。

『羊をめぐる冒険』で「僕」は右翼の大物の体に入っていた羊を捜しに北海道へ行くはめになる。それは鼠が「僕」に送った写真に写っていた羊のうちの1頭だった。秘書の説明によれば右翼の大物の力の源泉はその背中に星を背負った特殊な羊だということになる。そして作品の終りで、右翼の大物が死んでから羊は鼠を利用して強大な権力機構を引き継ぎ、あらゆる対立が一体化する完全にアーキーな観念の王国を築こうとしていたのがわかる。鼠はその事態を回避しようと羊を呑み込んだまま首を吊ったのだった。「俺は俺の弱さが好きなんだよ。苦しさやつらさも好きだ」(註49)と鼠は言う。全く取り留めのない仮説ではあるが、もしフォークナーがこれを読んだら鼠の縊死は『尼僧へのレクイエム』のナンシーが実践したのと同種の宗教的な行為だと定義するのではないだろうかと思われ感じられる。

右翼の秘書は「歴史的に見て羊という動物が生活のレベルで日本人に関わったことは一度もなかったんだ。羊は国家レベルで米国から日本に輸入され、育成され、そして見捨てられた。それが羊だ。戦後オーストラリア及びニュージーランドとのあいだで羊毛と羊肉が自由化されたことで、日本における羊育成のメリットは殆んどゼロになったんだ。可哀そうな動物だと思わないか？ まあいわば、日本の近代そのものだよ」(註50)と考えている。「僕」はいるかホテルで羊博士に会う。この人物は満州に渡って緬羊視察に出たまま行方不明になり、戻ってから羊が自分のなかにいるなどと言っていた。「日本の近代の本質をなす愚劣さは、我々がアジア他民族との交流から何ひとつ学ばなかったことだ。羊のこともまた然り。日本における緬羊飼育の失敗はそれが単に羊毛・食肉の自足という観点からしか捉えられなかったところにある。生活レベルでの思想というものが欠如しておるんだ。時間を切り離した結論だけを効率よく盗みとろうとする。全てがそうだ。つまり地面に足がついていないんだ。戦争に負けるのも無理はないよ」(註51)と羊博士は弁じる。秘書と博士の所説はわが国の表層的で性急で偏狭な西欧化への村上の鋭い批判の現れかと思える。だとするとドルフィン・ホテルの暗闇は、いずれも明の字を含む明治維新や文明開化のプロセスに疑念を持つ村上がその明の対極に位置付け、前時代的蒙昧さの象徴でなくむしろ郷愁を持って回顧する古色としての漆黒とでも名付け得るもので

はないだろうか。そもそも「駄目になった王国」とは村上にとって現在の日本にはかならないのではないかとも思えてくる。

フォークナーは1955年来日して同じ年「日本の青年へ」(“To the Youth of Japan”)という文章を著した。そのなかで彼はアメリカの南部において外国の人たちさえ話題にする優れた文学が復活したのが南北戦争の大きな不幸の後だった点を強調し、単に日本の真理ではなく普遍的真理を語る作家たちが第二次世界大戦による惨状と絶望の淵から生まれ出るのを信じると書いた。フォークナーが日本を訪れたころまだ少年だったはずの村上は今やフォークナーが予期して祈願したことを成し遂げつつある作家のひとりになったと言ってよかろう。また村上の文明批評眼の鋭さには敬服に値するものがある。村上春樹が現代の社会の錯雑さのなかで生きる人間の心の奥底の個我の探求を今後どのように掘り下げていくのか、読者は注目して待つべきだろう。

注

1. 栗坪良樹, 柘植光彦編『村上春樹スタディーズ01』(若草書房 1999年), 33ページ
2. 同書, 33ページ
3. 酒井英行『村上春樹 分身との戯れ』(翰林書房 2001年), 214ページ
4. 村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス(上)』(講談社 2000年), 206ページ
5. 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド(下)』(新潮社 1988年), 222ページ
6. 同書, 223ページ
7. 同書, 344ページ, 345ページ
8. 同書, 102-103ページ
9. 向井敏『文章読本』(文藝春秋 1989年), 184ページ
10. William Faulkner, *The Wild Palms*, (A Signet Modern Classic, 1968), p.40.
11. *Ibid.*, p.40.
12. *Ibid.*, p.49.
13. *Ibid.*, p.72.
14. *Ibid.*, p.228.
15. 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド(下)』, 338ページ
16. 同書, 79ページ
17. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, eds., *Faulkner in the University*, (The University of Virginia Press, 1959), p.84.
18. 村上春樹『中国行きのスロウ・ボート』(中央公論社 1989年), 127ページ
19. 同書, 9ページ
20. *The Wild Palms*, p.83.
21. James B. Meriwether and Michael Millgate, eds., *Lion in the Garden*, (University of Nebraska Press, 1980), p.253.
22. *Ibid.*, p.247.
23. *Ibid.*, p.239.
24. 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド(下)』, 210ページ
25. 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド(上)』(新潮社 1988年), 369ページ
26. 村上春樹『螢・納屋を焼く・その他の短編』(新潮社 1988年), 44ページ
27. 同書, 46-47ページ

28. 同書, 47ページ
29. William Faulkner, *Requiem for a Nun*, (Penguin Books, 1976), p.231.
30. *Ibid.*, p.193.
31. *Ibid.*, p.220.
32. *Ibid.*, pp.219-220.
33. Panthea Reid Broughton, *William Faulkner: The Abstract and the Actual*, (Louisiana State University Press, 1974), p.206.
34. *Faulkner in the University*, p.196.
35. William Faulkner, *Go Down, Moses*, (Random House, 1942), p.278.
36. *Ibid.*, pp.296-297.
37. Robert Coughlan, *The Private World of William Faulkner*, (Harper & Brothers, Publishers, 1954), pp.80-81.
38. James B. Meriwether, ed., *William Faulkner: Essays, Speeches and Public Letters*, (Random House, 1965), p.120.
39. 村上春樹『カンガルー日和』(講談社 1989年), 124ページ, 125ページ
40. 同書, 128ページ
41. 同書, 130ページ
42. 『ダンス・ダンス・ダンス (上)』, 30ページ
43. 同書, 7ページ
44. 同書, 148ページ
45. 同書, 158ページ
46. 同書, 164ページ
47. 福田和也『近代の拘束, 日本の宿命』(文藝春秋 1998年), 348-349ページ
48. 同書, 350ページ
49. 村上春樹『羊をめぐる冒険 (下)』(講談社 1989年), 204ページ
50. 村上春樹『羊をめぐる冒険 (上)』(講談社 1989年), 176-177ページ
51. 『羊をめぐる冒険 (下)』, 58ページ

(もりもと しんいち 英語コミュニケーション学科)