



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	敗戦から現代まで、日本の文学・文化空間の変遷を記述する一つの試み
Author(s)	西村, 龍一
Citation	北海道大学留学生センター紀要, 7, 34-49
Issue Date	2003-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/45636
Type	departmental bulletin paper
File Information	BISC007_003.pdf



敗戦から現代まで、日本の文学・文化空間の変遷を記述する一つの試み

西 村 龍 一

要 旨

80年代以降の日本の現代文学のステイタスは、サブカルチャー等の出現によりそれ以前とは大きく異なっている。これを理解するためには、文学は他メディアとの密接な関係において捉えられ、かつ現在に至る前史として、文学の社会的意味やステイタスの変貌が敗戦にまで遡って考えられなければならないだろう。

本稿では留学生に日本の現代文学・文化を紹介するために行われた講義について、そうした試みとして報告する。対象時期はおおよそ3期に分けられる。第1期は敗戦から60年代後期までで、対象として荒地派(詩)、小津安二郎(映画)、三島由紀夫(小説)、大江健三郎(小説)を選んだ。第2期は60年代後期から70年代で、対象として寺山健司(演劇)、古井由吉(小説)。第3期は80年代以降で、対象としては村上春樹(小説)、宮崎駿(アニメーション)、村上龍(小説)、吉本ばなな(小説)である。また後者二人を論じる際には、それへの影響として同時代のマンガも考察の対象に含めた。

〔キーワード〕 現代文学、サブカルチャー、戦後、知識人、メディア

1. 授業の概略と意図

1999年度から2002年度までの4年間、縁あって当センターの日本語・日本文化研修コースで「日本の文学」(後半2年間は「日本の文学・文化」という授業を担当することになった。以下にこの授業の意図とその実施の経過を「敗戦から現代まで、日本の文学・文化空間の変遷を記述する一つの試み」としてふりかえることで、この授業が何をやってきたか紹介すると同時に、わたし自身のためには今後も日本の文学・文化を考えていく際の、ひとつの小さな決算としたい。

最初に授業全体の概観を得るために、最終2002年度に行われた授業の、各回ごとのタイトルを掲げておく。

- 第0回 導入：授業の意図と実施方法の説明
- 第1回 荒地派の詩人たち：戦後の出発
- 第2回 小津安二郎『晩春』：日本的なものと前衛性
- 第3回 三島由紀夫『金閣寺』：戦後神話の終焉
- 第4回 大江健三郎『万延元年のフットボール』：良心的または自虐的知識人
- 第5回 寺山修司『青森県のせむし男』：68年の反乱と小劇場
- 第6回 古井由吉『杳子』：内向の世代
- 第7回 村上春樹：プライベートなシステムの作家
- 第8回 村上春樹「午後の最後の芝生」：システムの限界
- 第9回 宮崎駿夫『風の谷のナウシカ』：共生という飛行
- 第10回 村上龍：快楽と意志の作家
- 第11回 メディア時代の文学としての両村上
- 第12回 吉本ばなな『キッチン』：マンガと小説

最終年度の授業がカバーする時代的な範囲は、敗戦から現代にまで及んでいる。わたしは自身が大学院で「現代メディア文化論」の授業を担当していることもあり、ここで「日本の文学」の授業を始めた当初の二年間は、村上春樹と村上龍の小説を実際に学生に読んでもらった上で、一つの小説を数回に渡って解説し質疑応答を行うという方式をとった。つまり「日本の文学」の対象範囲を80年代以降に限定し、その草分けでもありまた今日においても影響力の大きい二人の作家を、集中的に取り上げたわけである。彼らの文学を考えることはまた、日本の現代文学をそれを取り巻く文化的状況において、すなわちポップ音楽・映画・マンガ等のサブカルチャーからの影響の渦中において考えることでもある。万葉集や源氏物語、あるいは漱石や谷崎の日本ではなく、〈今〉の日本の文化とそれを呼吸している文学を紹介することが私の授業の最初からの意図であり、これは最終年度においても両村上以上降に当てられた分量が、全体の半分を占めている点に反映されている。

とはいえ最終年度の「日本の文学・文化」の授業は、いま述べた前半二

年間の「日本の文学」のそれと三点において大きく変更されている。第一に扱う時代の現代から敗戦までの遡行であり、第二に扱う作家をはるかに増やしたことであり、第三に授業が純粋な講義形式になったことである。時代の遡行についていえばその理由は、今を知るためには過去を知らなければならない、という自明の理にある意味で尽きている。具体的には両村上の小説が、文学がもはやサブカルチャーと対等の地位にまで降りてきて、そこで自己の生存理由を主張しなければならない時代のあり方を示しているとすれば、その新しさを理解するにはそれ以前の、特権的な存在として承認された文学のありようを知る必要がでてくる。この遡行はとりあえず敗戦までで十分だろう。後にも触れるがたとえば村上龍の日本批判の日本とは、戦後として成立したような日本社会なのである。

扱う作家の拡大は、時代範囲の拡大に当然対応しているわけだが、また授業参加者の日本の現代文学・文化¹⁾に対する多様な関心と知見の拡大に、できる範囲で寄与したいとも考えた。ここには意図的に小説以外のジャンル、詩、映画、演劇、アニメ映画の作家ないし流派をそれぞれ一回ずつ入れてある。マンガについては特別の回を設けることはできなかったが、第11回で両村上を、第12回で吉本を論じる際に、資料提示装置を用いつつ小説技法との関係でいくつかのマンガを紹介した。また作家の選択においては、映画の小津、小説の三島・大江・両村上・吉本、演劇の寺山、アニメの宮崎と並べていけば明らかなように、国際的な知名度をひとつの指針としている。そうすることで論ずる側の視点はともかく、参加者が日本の現代文学・文化に関するある種の〈教養〉的な知見を得られればと思った。とはいえ国際的に知られているものばかりでは、はるばる日本に来て話を聞いている甲斐がないとも言えるので、あえて海外ではまず話題にならないだろう対象を2回(第1回の荒地派と第6回の古井)入れることにした。(実際に参加者に聞いてみたところでは、村上春樹の知名度が圧倒的に高く参加者の半数を超える。村上龍、吉本、宮崎で3分の1程度。その他は10数名の参加者でそれぞれ1～2名であり、荒地派と古井は予想通り0名だったように記憶している。)

時代範囲と扱う対象をこれほど拡大すれば、当然ながら前半二年間のようなゼミ形式は取れない。もちろん文学を理解するのに、ひとつの作品をあらかじめ自分で読んでおいてそのうえで授業を受けるのが最善であることはいうまでもない。だが現実問題として、たとえ短編にしろあるいは長

編を何度かに分けるにせよ、大多数の参加者には小説を日本語で読むことはかなり負担のある作業のようである。いずれにせよ多くの対象を扱う講義形式としてから、参加者数は3名平均から10数名に飛躍的に増えた。ただゼミ形式の利点は捨てがたいので、第8回では村上春樹の30ページほどの短編を事前に配布し、かついくつかの設問を課題として与えた。授業では設問を解答しつつこの短編を、物語論的に構造分析し、その結果を第7回で講義した作家解釈と関係づけるという形で、文学解釈・研究というもののひとつのデモンストレーションを行ったつもりである。

配布資料としては作品の抜粋コピー（これはひとつ前の回で配布し、参加者が事前に目を通せるようにした）に加え、年譜を各作家について作成し配布した。この年譜は「作家（の伝記的・書誌的事項）」「文化」「社会」の三項目を併記した表であり、当該作家の歩みを文化的・社会的な歴史の進行と対比的に見ることが出来るものである。

2. 講義各回の要約

さて前置きが長くなってしまったが、ここでようやく本題の「敗戦から現代まで、日本の文学・文化空間の変遷を記述する一つの試み」として、最終年度の講義各回（導入の回は除く）の要約を試みることにしたい。

第1回 荒地派の詩人たち：戦後の出発

荒地派が授業の初回に来るのは、その代表的ないくつかの詩によって、戦後意識の出発を象徴させるためである。この派には戦前のモダニズムの影響が色濃くあるが、彼らはまたそうした日本の近代性の脆弱さが、戦争によって否定されるのを痛切に体験させられた戦中世代だった。したがって彼らの文学には、西欧から輸入された近代性を、どのように日本の戦後社会を批判する社会的自我として、根づかせ立体化するかという課題が表現されている。

荒地派にはまた、戦後日本の戦争責任への意識を考えるうえで特徴的な現象がある。というのも彼らの詩に浸透している戦争体験の意味とは圧倒的に、不当にも生き残った者が無意味に死んでいった同胞に負う思想的な負債だからである。無意味に殺されていったアジアの人民の死への負債は、直接的には詩の対象となることがない。死んだ兵士との共同性として、荒地派は〈われわれ〉を切実に歌うことができた。

第2回 小津安二郎『晩春』：日本的なものと前衛性

小津安二郎の西欧での高い評価には、ジャポネスク以来の日本文化の国際的評価の問題が反復されている。つまり一見したところ極めて日本的な美意識の表現にのみ専念しているような芸術が、西欧において極めて前衛的なものとして〈発見〉されてしまうという問題である。小津映画はどのように、ヌーベルヴァークに先んじた存在として西欧に発見された。

授業ではこのことを、『晩春』のビデオをもとに、主としてカメラのローポジションとフレームの視点から解説した。小津映画に特徴的な手法であるローポジションと、人物の運動を追わない固定されたカメラは、人物の行動やストーリーの運動に対するフレームの自律性と優位をもたらす。このことがアクションにカメラが従属するハリウッド映画とは対照的な、小津映画の前衛性をもたらすのだが、他方でそうしたフレームは、日本家屋にカメラが発見する障子や襖等の諸々のフレームに巧みに同調させられる。彼の映画の起伏に乏しいストーリーとは、極端に言えばフレームに人物が入りそして出ていくこと、すなわちフレームとしての日本家屋から最終的に人物が出ていくこと（『晩春』では娘が嫁ぐことであり、『東京物語』では母親が死ぬこと）だといえるだろう。この意味で小津にとっては映画の本質そのものが、「無情迅速」や「もののあわれ」の表現にあるのであり、このこととその映画の前衛性とは矛盾していない²⁾。

第3回 三島由紀夫『金閣寺』：戦後神話の終焉

三島の『金閣寺』において、戦後日本は荒地派とはまったく対照的な視点から問題とされている。この小説の主人公にとって、戦後日本は戦前のそれの、表面的な意匠のみを取り替えた、本質的には何ひとつ変わらない継続である。金閣は戦火による滅びの約束によってもっとも輝くのだが、現実にはその約束を果たすことなく、何食わぬ顔で戦後社会にすべりこみ観光地化してしまう。金閣はその意味で、あらゆる政治的変動をそしらぬ顔で通り過ぎさせてしまう、日本社会の美と支配の空虚な連続性の象徴であり、さらには天皇の隠喩として解釈することもできるだろう。

この小説はまた、19世紀末から20世紀前半にかけて盛んだった芸術家小説、主人公が〈現実の生かそれとも芸術か〉という二者択一の葛藤を生きる型の小説の、構成の精緻さにおいて抜きがたいような見事な達成であり、またそのことで逆にこの型の小説が日本において終わりを迎えつつあるこ

とを示しているように思われる。葛藤の心理的・社会的構成が精緻になり、かつ葛藤の諸段階が変貌する金閣のイメージに巧妙に関係づけられていくほどに、主人公の葛藤そのものがどこか技巧的な作り物、口実めいたものに、いわば「仮面の告白」に化してしまう（吉本1982）。たとえば主人公が現実の生をつかみ取ろうとし、少女の肩を引き寄せようとする。とその瞬間、金閣は忽然と私と少女の顔の間に現われ、私の欲望を萎えさせるといった具合である。自在に変容する金閣のイメージの遍在が、主人公の葛藤として物語られる現実を軽々と凌駕してしまうのである。

第4回 大江健三郎『万延元年のフットボール』：進歩的または自虐的知識人

三島が戦後日本における保守的知識人を代表する作家だとすれば、大江健三郎はいうまでもなく進歩的知識人を代表する作家である。三島と大江は、しかし政治的なこの対比とは別の視点からも対比させることができよう。

『万延元年のフットボール』もまた葛藤の物語だが、ここでは葛藤は、直接的に行動する左翼か、それともその傍観者にとどまる知識人か、という二者択一であり、後者が主人公に、前者がその弟に割り振られることで、物語は兄弟の葛藤として展開される（この葛藤が〈現実の生かそれとも芸術か〉という葛藤の変形でもあるのは、最終的に主人公の妻が弟の生命力に惹きつけられ、不義をおかすことに示されている）。また文体としては、三島が華麗で巧緻な名文家なのに対して、大江のそれはまるで英語か仏語の小説をこなれない日本語に訳したような、普通なら悪文の典型といわれそうな文体である。

この小説はその文体から葛藤の物語の位相にいたるまで、不自然な硬直と不協和音に一貫しておおわれている。日本語は欧文の文法構造に不自然にねじ曲げられ、小説中の出来事は、主人公ないし作者が知識として所有している、文化人類学的あるいは政治史的知見に強引に引きつけて理解され、また行動に転化される。要するに物語の自然な展開から、その象徴的な意味がおのずと明かされるのではなく（柄谷1995）、小説の出来事もそれを理解する人物たちも、小説がそれを変容させみずからのものとして組み替えることができない、硬直した構造や知識やイメージに、繰り返し衝突しねじ曲がることでしか物語が進行しないのである。進歩的知識人大江

にとって、多くの意味でそうした与えられた硬直した法として、平和憲法がありまた左翼であることがあるのだといえよう。しかしこのことは大江の小説の、反発するバネのように表出する力の源ともなりえている。

第5回 寺山修司『青森県のせむし男』：68年の反乱と小劇場

寺山修司はジャンル（演劇、短歌、俳句、詩、映画）横断的な芸術家であるが、そのことでまたこれまでの文化の棲み分けと価値づけが、日本社会において70年代以降大きく変動していくことを象徴する存在である。60年代末の学生運動以降、いわゆる西側先進諸国においてカウンター・カルチャーの波が起こるが、寺山が率いた演劇集団「天井桟敷」の活動期は、日本においてカウンター・カルチャー＝アングラ（アンダーグラウンド）が社会的に大きな意味を持ち得た時代と一致する。

寺山の前衛性や反体制性の特色は、既存の体制を批判しこれを越えるエネルギーが、近代によって抑圧された日本（アジア）の土俗性に求められることである。抑圧された土俗性は、異形のイメージと化して近代的な体制の皮膜を突き破って噴出する。寺山芸術のあらゆるジャンルに見られる、漢字の前衛的かつ呪術的な使用はその好例だろう。『青森県のせむし男』では、津軽三味線の使用やわらべ歌、歌舞伎的な演舞の挿入がその例である。寺山の反体制性はこの土俗性に根ざしている点において、大江のような進歩的知識人のそれとは異なった、社会的に広範囲なアピール力を有していた。寺山あるいは唐十郎が創出した、土俗的かつ反体制的なアングラ演劇は、その後の小劇場文化の多彩な発展の端緒となった。

授業で使用した『青森県のせむし男』のビデオは、81年渋谷パルコ劇場における寺山修司追悼記念公演のものである。パルコ劇場という場所もこの上演の演出上のいくつかの特徴も、アングラ文化がなかば商業化され一般化された結果、反体制的な意味合いを失なってゆきつつある段階を示している。

第6回 古井由吉『杵子』：内向の世代

古井由吉は文学史的には「内向の世代」を代表する作家である。「内向の世代」がそう呼ばれた理由は、この派の文学においては小市民的な日常生活や心理が、何らかの思想的・政治的な理念や背景から切り離され、それ自体として観察され精緻に描写されるからである。古井の『杵子』はそ

の典型的な小説だろう。この小説には主人公、その恋人の杳子、杳子の姉の三人の人物しか登場せず、物語は主人公と杳子の徹底して私的な恋愛関係にのみ絞られている。

古井の文学はしかし、日本の伝統的な私小説の再現ではない。それはむしろ現代の日常の、微細で徹底した現象学的分析とも呼べるものである。社会は現象として人間に知覚される日常であり、そうである限り生理＝心理の多様で微細な運動として観察され記述されうる。性とその文学の一貫した主題となるのは、知覚する人間の身体が性によって規定されたものの以外でありえないからである。狂気もまた古井に欠かすことのできない主題だが、それは知覚する身体の生理と心理にすべてを一元的に還元し、そこから理解しようとする固執そのものが、健常な日常生活からの狂気に似た疎外を生じさせるからだろう。動物園で見た動物を、実際に自分が見た順序でしか物語ることができない言語障害にも似て、杳子は少しでも道順や状況が変わると、目的の場所にたどり着くことができない。

古井が現代における〈純文学〉そのものを代表する作家のひとりで見なされるのは、彼が現象学的な自己の方法論を現在にいたるまで忠実に死守しているからだろう。だがそのことは逆に、〈純文学〉なるものの現在における追いつめられた状況をも反映しているように思われる。彼の文学は原理上、身体に確証されることなく流通し受容されてしまうイメージ、たとえばポップ音楽やブランドといったものの固有名を排除せざるをえない。けれども次に述べる両村上や吉本の文学においては、そうしたメディア的に流通するイメージや固有名を作中に吸収することが、現代の広範な読者に受け入れられる重要な条件となる。

第7回 村上春樹：プライベートなシステムの作家

第8回 村上春樹「午後の最後の芝生」：システムの限界

80年代に入ってからサブカルチャーの登場と定着は、現代にいたるまで基本的に継続されている日本の文化的状況を規定している。文学史的にはこの状況は「両村上以降」と呼ばれもする。「知識人」が思想的・政治的葛藤においてアイデンティティを獲得し、その過程を「文学」として表現するという過程は、もはや一般的ではない。小説はサブカルチャーに影響され押しまわられて、マンガ・アニメ・音楽・ゲーム等の多彩なカルチャーの、もはや選択肢のひとつでしかない。現代社会の個のアイデンティティ

は、思想的・政治的に葛藤する身体から切り離され、サブカルチャーとして流通するイメージの海を漂流している。

村上春樹がサブカルチャー以降の現代文学の代表的存在であるのは、彼がこうした状況下での個のアイデンティティを、意想外でかつ厳密なプライベートなシステムの多様性として（しばしばそれは奇抜な比喩において発見されまた創造される）提示するからである（西村1999）。すべてはプライベートなシステムとして絶対に等価であって、そこにはどんな領域的な上下関係（カルチャーとサブカルチャー、あるいは公的・政治的領域と私的領域）もない。彼のこうした新しい個人主義は、やはりサブカルチャー的な現象であるオタクのそれではないかという批判も受けたが（大澤1995）、この批判はあまりに一面的だろう。すべてをプライベートなシステムとして承認し相対化したうえで、そこにコミュニケーションの可能性を模索する村上の開明性やプラグマティズムと、選択された趣味領域のひとつに没我するオタク的な閉鎖性は明らかに異質だからである。

とはいえコミュニケーションの問題は、村上春樹に必然的につきまとうアポリアとなる。すべてがプライベートなものとして相対化されるならば、その間に生起するコミュニケーションを基礎づけ確定すべき、どんな公的なシステムもまた欲望の直接性もありえない。コミュニケーションはクールで一過性のものに留まることを余儀なくされる。村上はこの問題を、性／愛と死という二つの主題において追求している。前者においてはコミュニケーションにおける欲望の直接的な共有が、最後には問われなければならない。後者のテーマは短編「午後の最後の芝生」において「死の部屋」という独特のモチーフを産み出す。「死の部屋」において主人公は、システムの形骸だけが後に残され、それを動かしていた欲望の主体は絶対的に不在であるという状況に直面する。

第9回 宮崎駿『風の谷のナウシカ』：共生という飛行

宮崎駿はアニメ制作者が作家として固有名で語られるようになった最初の例であり、80年以降にサブカルチャーの認知が進む代表例のひとつである。近年における宮崎アニメの評価はこれにとどまらず、ベルリン映画祭グランプリの受賞等に見られるように、いわゆるジャパニメーションの国際的進出を象徴する存在となっている。

80年代の『風の谷のナウシカ』は、アニメ作家としての宮崎を初めて社

会に広く認知させた作品である。作品のテーマは、SF的な核最終戦後の地球を舞台とした人間と自然の共生であって、エコロジー思想を前面に押し出した点でも時代に先駆けていた。この作品は同時に「飛行作家」としての宮崎の個性を、強く印象づけた最初の作品でもある。自然と人間と技術とは、アニメとして描き出される飛行運動のイメージにおいて鮮やかに共生する。「風を読む」少女ナウシカの身体を核にして、自然の風の動きと操られるハングライダーは、技術的に精緻なアニメーションの運動として一体化し共生する。

ジャパニメーションの技術的な洗練は、西欧的な芸術アニメとは発想の根本を異にしている。後者が「アニメにできて映画にできないこと」を追求するのに対し、前者は基本的に「映画がやったことをアニメでもっとうまく（もっと安く）」やろうとするものだからである。だが『風の谷のナウシカ』における自然・身体・技術の共生の表現は、もはやどのような映画の特殊効果においても凌駕できない水準に達している。映写された俳優の身体は、描かれたナウシカのそれのように、風とハングライダーの運動に滑らかに溶け込むことはできない。

『風の谷のナウシカ』、とりわけその漫画ヴァージョンは、扱われる思想の深さや人物群のキャラクターの多彩さ、物語の波瀾万丈さにおいて、現代の叙事詩というにふさわしい。叙事詩的物語はかつては文学の専権事項であったが、80年代以降それはむしろアニメやマンガの領域において盛んに試みられるのであり、同時代の文学はこのことを自明の状況として受け止めつつ、文学の存在理由を模索していくように見える。

第10回 村上龍：快楽と意志の作家

村上龍は『限りなく透明に近いブルー』での、米軍基地周辺にたむろする若者たちの無軌道な生活、とりわけ麻薬と性の乱交パーティーの描写において、スキャンダラスな反社会的作家としてデビューした。彼の〈快楽〉が反社会的なのは、それが脱領域化された快楽だからである。市民社会的なモラルが、性・食・排泄等の快楽を領域化し、相互の混交をタブー化することなのに対し、乱交パーティーではすべてが入り交じる。領域化を破壊する手段として、暴力と麻薬が導入される。

村上の作品世界はしたがって快楽という原理によって一元化され、量的に比較されることで唯一のヒエラルキーのもとに統一される。価値の諸領

域の葛藤はもはや存在しない。問題なのは領域ではなく特殊化である。特殊化された対象であるほどより多くの快楽を可能にするという形で、村上は資本主義社会を一種戯画的に物語化する。彼の小説の基調をなす物語原理は、この唯一の快楽のヒエラルキーをよじ登ることであり、それがまた唯一求められている意志のモラルでもある。快楽と意志はひとつのコインの表と裏であり、けっして相互に葛藤を起こさない。

脱領域化された快楽＝意志という村上龍のモラルと戦略はまた、戦後の日本社会の批判として展開される。なぜならこの社会は、政治的意志の表明をアメリカの庇護のもとにタブー化し、自らを囲い込んだ上でほどほどの快楽だけを許容している社会に他ならないからである。社会・政治批判のこのモチーフは、軍事力と国際的な政治力を日本に奪回させようとする、一群の空想的な政治小説に物語化される。

快楽＝意志のヒエラルキーの上昇はまた、疎外された個人の自己回復の物語としても語られる。引きこもりにまで追いつめられた女性や少年が、純粋な唯一の意志を発見し、それに基づいて海外に雄飛したりネットの世界を進んでいくことで、強靱なコミュニケーション能力を獲得するのである。反社会的作家として出発した村上龍は、皮肉なことに今日ではもっとも社会派的な作家のひとりと見なされている。

第11回 メディア時代の文学としての両村上

サブカルチャー以降の文化状況を、ここではメディア時代という視点から考える。今日ではサブカルチャーという呼称じたいがもはや一般的ではない。かつてそう呼ばれたものは完全に文化として認知され、諸メディアによって日常的な環境となっているからである。メディア時代の文学はこの環境を前提としなければならず、また文字メディアの表現技法じたいにも、他メディアの影響が無意識のうちに流れ込んでいる。

村上春樹がプライベートなシステムをアイデンティティの原理とするとき、社会的・身体的現実とメディア的環境は等価なものに見なされている。前者に依拠した直接的なアイデンティティとこれに基づくコミュニケーションは機能せず、人はメディア的環境を自明なものとして含む選択や差異化（たとえばポップ音楽からの選択あるいはブランドに対する差異化）を通じて、個をひとつのシステムとして間接的に提示するしかない。彼の処女作のクールな会話の一節は、メディア的環境での〈こだわり〉を

通じてコミュニケーションが果たされる点で、後の「テレビ探偵団」のような商業番組を先取しているといえる。

村上龍においてはメディア的環境の日常への浸透は、脱領域化する資本主義の快楽とそのヒエラルキーとして、村上春樹とは対蹠的な形で作品化される。彼には無数のプライベートなシステムがあるのではなく、ただひとつの快楽＝意志のヒエラルキーしかない。彼はもちろんこの一元的なヒエラルキーを、物質や身体の直接の連続性に依拠させようとする。けれどもそうした連続性はむしろ、メディア的環境の非身体的な遍在とその共に根拠があるのではないかと考えられる十分な根拠がある。処女作においてすでに、世界は映画のミニチュアセットに喩えられていた。また近作では脱領域化を担う物質の連続性は、しばしば情報として見られた世界の連続性に物語化されている。

村上龍の表現技法は、そのイメージの作り方において劇画的でありメディア横断的である。漫画の一コマとして劇的なイメージ(たとえばトラックにはね飛ばされ快晴の空に舞い上がったワニ)を提示してのち、その出来事の物質性(トラックで道路に引きずられる血)を丁寧に言語化するという手法がしばしば見られる。この点でも彼の描く物質性は、メディア時代を前提としたものだということができよう。

第12回 吉本ばなな『キッチン』：マンガと小説

吉本ばななにおける少女マンガの影響はしばしば指摘される(中村2003、松本1991)。けれどもその影響の深刻さは、ストーリーの類似性や擬音語の多用といった水準にとどまるのではなく、吉本の文体がこれまでの小説的文体の既成概念をはみ出してしまうものだった革新性にかかわっている。

『キッチン』の文体の新しさは、進行する物語に対して語り手が、話し言葉の文体で唐突なコメントを自在にさしはさむ点にある。コメントは物語を構造的に相対化するのではなく(それならばもちろん小説はさまざまな技法を開発してきた)、散発的であり、プリミティブであり、気ままなのだが、にもかかわらず読者に容易に了解され、かつ物語進行を補強する力として働く。吉本における物語とコメントの関係は、少女マンガにおいてとりわけ高度に発展させられてきた、物語進行を担う絵とそれを外からコメントする文、さらには同様にコメントする記号化された別の絵の関係を抜きには考えがたい。たとえば主人公はある男の子との出会いを「目の

前の闇には、魔がさすときいつもそうのように、1本道が見えた。白く光って確かそうに見えて、私はそう答えた。」(吉本 1988) というが、この描写は男の子の背後に、闇の中の白い道が実際に記号として描き込まれているマンガの一コマとして容易に理解できよう。吉本の「透明な」自然描写として評価されるものも(松本 1991)、そこでは物語進行を軽く中断させつつ、しかし主人公の時々的心情をコメント的に反映させる、自然だけを描いたコマが挿入されるのだと考えられよう。

吉本の自在なコメントは、少女マンガを支えているような強固な暗黙の共同性を志向している。物語的にはこの共同性は、家族の回復と癒しの物語として繰り返し表現されているともいえる(大塚1991、中村 2003)。そうした共同性はまた〈ムラ〉的なものの復活だとも論じられるが、この〈ムラ〉は同時に都市性のただなかに浮上するのでなければならない。『キッチン』では父親が女性として生きている父子家庭に主人公が居候し癒される物語だが、目を引く都市的な舞台設定にもかかわらず、すべては奇妙に〈ムラ〉的に近傍した空間設定と出会いの中で進行する。ここにも吉本が設定する共同性の、メディア時代的な現代性が反映されているだろう。

3. 授業を振り返って一別の「試み」との比較

以上「日本の文学・文化空間の変容」と銘打って、いささかしかつめらしく講義の要約を並べてみたわけだが、この「試み」が学問的にはさて置くとして、日研コースの参加者に日本の現代文学・文化を紹介するうえで最善のやり方かどうかには、当然いろいろな批判があるだろう。わたし自身いくつも思いつくのだが、ここではその有力そうなものを三つほど挙げて考えることで、この報告の締めくくりとしたい。

①対象を小説家に絞ることで授業を密にできないか

この場合は小津安二郎に代えてたとえば安部公房を、寺山修司に代えて中上健次を、さらには荒地派に代えて太宰治か第一次戦後派の誰かを入れることになるだろうか。だがそうすると一方で現代の前史としての戦後日本の文化空間がひどくやせ細ってしまい、他方で純粋な文学史としてこれを見れば、依然としてかなりスカスカな感じがする。

②前史を放棄して対象を80年代以降に絞れないか

現代文学・文化の紹介という観点からすれば、両村上と吉本、さらに宮崎という選択は、数として少なくかつ若干古い（ちょうどこれを書いているときに、20才前後の二人の女性が芥川賞を受賞したニュースも入ってきた）。80年代が現代的文化状況が始まる大きな区切れであるとするなら、それ以降にのみ話を絞るのはある意味で理にかなっている。

だがこの場合は逆に、80年代以降に〈史〉として記述しうる何らかの大きな変容を想定することは、非常に困難なように思われる。授業はむしろ、重要なフェミニズム作家、重要なマイノリティー作家、重要なハイブリッド作家（日本と外国の言語・文化環境を同時に抱え込んでいるという意味で）というように、テーマや傾向別の地図作製という形になるだろう。これは対象を文学以外に拡張しても同様に思われる。かつその選択の客観性はあまり保証できない。つまり評価するしないは別として、時代の変容を象徴しそのことで「その存在を一応は知っておいた方がいい」という作家を選択することが、少なくともわたしには難しく思われる。

③各回の授業を作家・作品に焦点化することをやめ、概観と知識を与える純粋な講義にできないか

もちろんそうすれば文学であれ文化であれ、前史であれ現代であれ、はるかに多くの作家にも作品にも触れることはできる。だが代替案のなかでもこの③だけは、わたしには到底やる気がない。

そうした概観的な知識が参加者に興味をもって受け入れられるのは、彼らがそこで短く触れられる事象（たとえば安保闘争）や作家の多くの名前をどこかで聞いたことがあり、作品のいくつかを実際に読んだことがある場合だろう。さもなければすべては煩瑣な名前の知識として、右の耳から左の耳へ抜けて行くだけである。わたしはそうした固有名の存在が、実際に何を残したから固有名として語られるのか、最低限ではあれ示そうと思った。教養としての文学の地位がもはや保証されたものでないのは、おそらくどの国でも同じなのである。

という次第で、結局は自分の構想を擁護して終わったわけだがどうだろうか。今後もこうした授業を持つ機会があると思うので、ご批判・ご提案をいただければ幸いである。

注：

- 1) 「日本の現代文学・文化」が意味しているものは、この論で若干分裂しているように見えるかもしれない。すなわちある箇所では80年代以降が「現代」であり、敗戦から80年代までがその「前史」のように言われているのに対し、ここを含む他の箇所では「現代」は敗戦から今日までを含んでいるからである。80年代以降が現代であり、それ以前をたとえば「戦後」に割り切れればいいのだが、そう簡単にはいかない。80年代には敗戦に匹敵するような、社会的・政治体制的な大変動が起こったわけではないからである。したがってたとえば川村湊は、一方で「両村上以降」を「現代小説」と呼びつつ、他方では今日（1995年）にまで「戦後文学」は継続されていると見る。対して私は両村上を戦後文学と呼ぶことはできないが、しかし戦後が非常に大きな意味で現代を規定している（たとえば戦後民主主義）ことはその通りなので、逆に80年以前の重要な作家を教養として「現代文学・文化」の範疇に含めている。
- 2) 小津論としてのこの要約は、ほぼ全面的に前田(1993)の論に負っている。授業では『晩春』において、これを具体的にデモンストレーションすることに努めた。

参考文献：

- 大澤真幸1995『電子メディア論』新躍社
大塚英志1991『物語治療論』講談社
柄谷行人1995『終焉をめぐる』講談社学術文庫
川村湊1995『戦後文学を問う』岩波新書
中村智美2003『現代社会における家族のイメージと癒し—吉本ばななの小説の場合—』北海道大学国際広報メディア研究科修士論文
西村龍一1999「システムであるものはプライヴェートなものへ—村上春樹とその時代の感性」『言語文化部研究報告叢書31 感性の変容』北海道大学言語文化部、49—64
前田英樹1993『小津安二郎の家』書肆山田
松本孝幸1991『吉本ばなな論』宝島社
吉本隆明1982『言語にとって美とは何かⅠ』角川文庫
吉本ばなな1988『キッチン』福武書店

にしむら りゅういち（言語文化部助教授・留学生センター非常勤講師）

An essay to describe the changes of Japanese literature and culture from the Post – War era to the present

NISHIMURA, Ryuichi

The status of modern Japanese literature after the 80s is very different from the former one because of the rise of the so-called "Subcultures" etc. To understand this phenomenon, we must consider literature in close relations with other media. We must also take the changes of the social meaning and status of literature into consideration as its prehistory, going back until the Post-War era.

This paper reports on a lecture which is given to foreign students on purpose to present them modern Japanese literature and culture. The period of the subjects of this lecture can be generally divided into three eras. The first era reaches from the end of the War to the late 60s, and its selected subjects are Arechi-ha (poetry), Yasujiro Ozu (film), Yukio Mishima (novel). The second era is the late 60s and the 70s, and its subjects are Shuji Terayama (theater) and Yoshikichi Furui (novel). The third era is after 80s, and its subjects are Haruki Murakami (novel), Hayao Miyazaki (animation), Ryu Murakami (novel) and Banana Yoshimoto (novel). Discussing the last two novelists, contemporary mangas became also subjects of the lecture because of their influence on the former.