

近代日本文学のねじれ : 三島由紀夫、辻邦生、村上春樹におけるトーマス・マン

小黒, 康正
九州大学大学院人文科学研究院文学部門 : 助教授 : 独文学

<https://doi.org/10.15017/4977>

出版情報 : 文學研究. 102, pp.19-48, 2005-03-31. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン :
権利関係 :

近代日本文学のねじれ

——三島由紀夫、辻邦生、村上春樹におけるトーマス・マン——

小 黒 康 正

ゲーテの箴言「外国語を知らない者には自国語は分らない」*Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.* は、我々をアイデンティティをめぐる思索へと誘う。自国語を理解するのになぜ外国語が、それもなぜ複数の外国語が必要なのであるか。この問いを突き詰めるならば、自国を理解するのになぜ外国が必要なのか、更に、自己を理解するのになぜ他者が必要なのか、と問うことができよう。そして他者を通じての自己理解という問題を通じて、我々は日本文化におけるある種の「ねじれ」に気づく。かつて「大和心」が「漢心」という他者の意識を前提に存在し続けたように、明治以降においても「日本的伝統」がしばしば「西洋近代」という他者の意識に依拠している。異文化受容においては一般に「ねじれ」は二つあり、第一に受容内容がねじれる場合と、受容者自体がねじれる場合がある。ここで問題となるのは第二の「ねじれ」であり、とりわけ、日本人が他者の視角を受け入れながら、それを何時しかあまりにも自明のものとしてしまう状況である。例えば、通常の文学史的記述

である「和歌に詠まれた自然」ということばに接したとき、「西洋近代」という他者の視角をどれだけの日本人が敢えて自覚するであろうか。もし西洋的要素を排して「和歌に詠まれた花鳥風月」と言い換えるならば、今度は「和歌」に対する「漢詩」（白楽天）の影響がそこに入り込み、事態は一層複雑になる。日本文化の核にはこのような独特の「ねじれ」の集積があるだけに、ゲーテの箴言は我々をアイデンティティをめぐる思索へと誘うのである。

西洋近代との遭遇を契機とする新たな「ねじれ」の痕跡は、思想、法律、教育、経済などさまざまな分野に看取できるが、特に文学において顕著である。新たな文学が人間の思考・意識・感性等とより直接的に関与する分野であるだけに、そして更には、「漢文学」であれ、「国文学」であれ、文字を媒介とする芸術体系としての「文学」が西洋近代との遭遇を経て成立した概念であるだけに、文学における「ねじれ」の度合いは極めて複雑である。特に「近代日本文学」の場合、「西洋近代」が日本人の内部に深く侵入したときに生じた屈折した現象を書き留めているだけに、そこに第二の「ねじれ」の最も純粋な結晶化が見られる。

明治十年代には西洋への強い関心から翻訳小説が盛んになり、その後、坪内逍遙や二葉亭四迷らを通じて紹介された西洋文学が、日本文学に大きな影響をもたらした経緯は、多くの文学史に示されている。このような日本文学の西洋化、更には社会全体の西洋化に対する反動も近代日本文学には顕著であったが、ことは単純ではない。なぜならば西洋ならびに西洋文学の受容に関して、近代日本文学の内には「ねじれ」をめぐる複雑な経緯があり、西洋か伝統かと白黒をつけると、この本質を見誤る場合が少なくないからである。

例えば、耽美派の源流と目される泉鏡花の場合、西洋的近代化に叛旗を翻すかのように伝統に深く根ざした神秘幻想の異界にこだわり、また西洋思想の影響を受けた明治の女性改良論に抗して敢えて芸娼妓の世界にこだわり続けたが、必ずしも一方的に西洋を排除したわけではない。例えば、一九〇七年に独文学者の登張竹風と行った鏡花唯一の翻訳『沈鐘』と鏡花戯曲の嚆矢『夜叉ヶ池』（一九一三）との密接な関係を検討してみればよい。G・ハウプ

トマンの原作「Die versunkene Glocke」と『夜叉ヶ池』とでは、ともに異界・水・聖の系列と人間界・陸・俗の系列との二元的対立において共通し、前者の系列の代表者としてハウプトマンの場合は牧師・理髪師・校長が登場し、鏡花の場合は神官・村長・小学教師等が登場する。鏡花はその後、独自の日本の美的世界を構築したが、その出発点にある西洋文学受容は見逃すことができない。また、西洋文明との決別の度合いでも、また伝統回帰の度合いでも他の追隨を許さない谷崎潤一郎の場合も、その出発点に西洋文学受容がある。例えば、谷崎がポオ、ワイルド、ボードレールから学んだ唯美主義は、『人魚の嘆き』（一九一七）において具象化される。「人魚には、欧羅巴人の理想とするすべての崇高と、すべての端麗とが具体化されているのです」と作中のオランダ人が述べるように、谷崎の人魚はまさに理想としての西洋的美を体现する。そしてこの作品からは谷崎が有する西洋の女性への深い憧憬ばかりではなく、セイレン、ローレライ、ウンディーネ、人魚姫などに関する西洋文学への深い造詣も垣間見ることができ⁽²⁾る。泉鏡花にしても谷崎潤一郎にしても、程度の差こそあれ、独自の日本の美的世界を構築する前に西洋をいわば経験したことは、興味深い。とはいえ彼らにとつての「西洋」は必ずしも複雑でない。なぜならば、二人の唯美主義者の場合、西洋のことばにそれなりに通じていたにもかかわらず、「西洋」はいわば血肉とならず、それだけに西洋は外なる他者として相対化されやすく、その相対化のもとで西洋は比較的排除されやすかつたからである。しかしながら、内なる他者としての西洋と対峙する場合、ことは複雑になる。近代日本文学の黎明期に大きな役割を果たした作家には、卓越した語学能力を駆使して西洋文学ならびに西洋そのものと直接対峙した者たちが多い。例えば、英語では坪内逍遙や夏目漱石、ロシア語では二葉亭四迷、ドイツ語では森鷗外、フランス語では永井荷風がそれぞれ挙げられよう。ここで看過してはならないことは、彼らが対峙したのは西洋ばかりではなく、日本の伝統文化でもあり、日本の古典文学でもあり、江戸文学でもあった。また、芸術ならびに思想の領域でも、岡倉天心、九鬼周造、和辻哲郎のように、卓越した語学能力によって西洋を諦観しながら、同時に日本のアイデンティティを

問い、「伝統」をいわば発見するに至った者が少なくない。西洋のいずれかのことばを自らの血肉としながら、西洋を外なる他者としてではなく、内なる他者として対峙した者ほど、各人各様に自らのアイデンティティを峻烈に模索する。彼らの歩みにはいわば「屈折の法則」とも称すべき現象があり、西洋的「知」を究め尽くした者ほど、日本的伝統への回帰の度合いは深い。そこにはアイデンティティをめぐる「ねじれ」、すなわち他者を通じての自己理解が存する。

但し、ことばを通じての西洋との直接的対峙は、必ずしもすべての近代日本文学の作家を特徴づけるには至らない。事実、鷗外、漱石、荷風などが行ったような峻烈な葛藤は、大正、昭和、平成と時代が下るにつれて概ね次第に薄れてしまった感がある。しかし、先達の葛藤は決して意味を失ったわけでも、また消滅したわけでもなく、形式を変え、視点を変え、今日まで連綿と生きている。そこで着目すべきは、近代日本文学の評論活動である。なぜならばそこに近代日本文学の、そして近代日本そのものの「ねじれ」が顕著に残るからである。例えば、仏文学系の小林秀雄、中村光夫、桑原武夫、独文学系の高橋義孝、福田宏年、川村二郎、英文学系の福田恆存、伊藤整、中野好夫、佐伯彰一、篠田一士など、彼らはいずれも西洋のことばを通じて西洋文学とそして更には西洋近代と直接対峙した者たちであり、他者との格闘を経て、まなざしを自国の文学に向けた者たちである。言を俟たないが、国文学出身の近代日本文学評論家、例えば山本健吉、岡崎義恵、前田愛などの活躍も見逃せない。しかしながら、近代日本文学評論においては、総じて西洋文学系の評論家の方がより大きな役割を果たしたといっても必ずしも過言ではなく、実際に知名度も高い³⁾。このような特殊事情は世界の、少なくとも西洋の近代文学批評をめぐる状況とは明らかに異なる。例えば、ドイツにおける独文学、つまり自国語文学の研究において、仏文学者や英文学者などの他国語文学の研究者が独文学者よりもより多くの活躍の場を与えられているという状況は決してありえず、やはり我々は近代日本文学の「ねじれ」から目をそらすことはできない。それ故、近代日本文学評論、いやそれどころか

近代日本文学そのものの核心をつくために、ゲーテのことばをいささか挑発的に言い換えたい。すなわち「西洋文学を知らない者には近代日本文学は分らない」のである。

二

近代日本文学という巨大な「プリズム」に光を当ててみると、そこには玉虫色に光る複雑な断面があるだけに、光はいくつかの方向に反射する。ここでは前述の「屈折の法則」に着目しながら一条の光を丹念に追い、対象の光の屈折の深さを的確に把握することを目指したい。とはいえ、光の多様な反射を前にして、一条の光だけを追う作業は巨大な「プリズム」の一断面を明らかにするに留まるかもしれない。しかしながら、一条の光とはいえ、それが近代日本文学の特殊性全体を貫く光であるならば、本論なりに近代日本文学の核心に迫ることができよう。ここで考察の対象となる光は、西洋文学受容をめぐる近代日本文学の複雑な経緯のひとつでありながら、近代日本文学の過去の残像と現在の立像を貫き、未来の映像につながる光でなければならない。本論の課題は、他者を通じての自己理解という近代日本文学特有の問題に焦点を絞りながら、近代日本のアイデンティティをめぐる「ねじれ」の過去と現在を明らかにし、未来を展望する作業に他ならない。すでに近代日本文学という巨大な「プリズム」は存在している。必要なのは光源である。しかもそれなりに大きな光源でなければならない。そこで本論が準備したのは、西洋文学の伝統を他の追従を許さぬほど継承し同時にその解体と再構築を試みたドイツの作家、否、ドイツという枠を超えて二十世紀のヨーロッパ「精神」の代表者となった作家、つまりトーマス・マンこそが本論が立てる光源である。

日本におけるトーマス・マン受容が問題になる場合、従来の研究では三島由紀夫と辻邦生が主たる考察対象であったが、両者に論述の焦点を絞りすぎると、二つの問題が生じることになる。まず第一の問題は、論述の対象が近代文学全般ではなく、昭和文学に限られてしまうこと、第二の問題は、本論の課題である近代日本文学の「ねじれ」に関して、過去の考察はできても、現在と未来のそれを十分に行えないことにある。重要なことは、「ねじれ」の過去・現在・未来を貫く光の光源としてトーマス・マンを立て、日本における西洋文学受容の一断面としてのマン受容の意味を問いながら、本論なりに具体的に近代日本文学の核心に迫ることである。

ここで以下の論述について簡単に触れておく。まず最初に、日本におけるマン受容の経緯とその特殊性について述べ、次に三島由紀夫と辻邦生がマン文学を自己の血肉とした経緯の意味を問う。しかしながら、以上の考察だけでは、たとえ多少なりとも新たな知見があるにしても、これまでのマン研究もしくはマン受容の考察の域を基本的に抜け出しておらず、過去の研究の焼き直しに留まってしまふ。そこで次に、新たなマン受容を実証的に明らかにしながら、新旧のマン受容の比較検証を行い、最後に、以上の論述を踏まえ、マン受容を日本の近代文学史、更には西洋受容史に位置づけることを目指す。このようにしてトーマス・マンという光源からの光を頼りに、近代日本文学の過去・現在・未来を探り、近代日本のアイデンティティをめぐる「ねじれ」の度合いを検証したい。

三

日本におけるマン文学の受容は、「帝國文學」第十卷第十二号で厨川白村によってトーマス・マンの名が最初に紹介された一九〇四（明治三十七）年に始まり、『幸福への意志』（原作一八九七年）の翻訳によってマンの著作が初

めて単行本として出版された一九二五（大正一四）年から本格化する。一九三九（昭和十四）年には出版の最初のピークを迎え、一九四一（昭和十六）年には翻訳全集（三笠書房）が企画されるに至った。このような状況の中で青春を過ごし、マンを愛読したのが吉行淳之介、三島由紀夫、辻邦生、北杜夫である。研究者を除くと、マン受容の第一世代にあたる彼らは皆、一九二〇年代半ばに生まれ、戦時中の旧制高校時代にマン文学を知り、マン文学を自己の精神的滋養としながら戦時下という苦境を生き抜いた点で共通する。この間、マンが一九三三（昭和八）年二月十日に行ったミュンヘン大学での講演『リヒアルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』の翌日から亡命生活に入ると、同年五月十日にマンの著作が焚書の対象となり、また、一九三六（昭和十一）年にはドイツ国内のマンの財産と国籍は没収されるに至った。以上の経緯を受けて、日本国内では日独文化協定による文化政策の締め付けが強まり、一九四一年、三笠書房版のマン全集はわずか数巻を出すと直ぐに頓挫する。このように一部の例外をのぞき戦時中のマン受容は完全に停滞してしまった観があるが、しかしながら、戦後の民主主義礼賛の時代になると、マンは「ヒューマニズムの戦士」として再び脚光を浴び、特に時事評論を中心に数多くの翻訳が出される。その後、マン受容は落ち着きを取り戻す中、一九七二年には高橋義孝、佐藤晃一らのゲルマニストによるトーマス・マン全集（新潮社）の刊行が完結する。この新たな状況の中でマンを受容し、その影響を受けたのが、一九三〇年代半ばに生まれた筒井康隆、倉橋由美子、大江健三郎⁵らの作家で、いわばマン受容の第二世代にあたる。彼らにとってマンは必ずしも最も影響を受けた作家ではないが、やはりマンを愛読し、その小説技法から多くを学んだという点で第一世代と基本的な変わりはない。

両世代に共通にみられる受容の特徴は、マンの前期作品から主として影響を受けた点である。彼らは『ブッテンブローク家の人々』、『トニオ・クレイゲル』、『ヴェニスに死す』、『魔の山』を愛読し、そこから大きな影響を受け、各人が各様に日本文学に根本的に欠如しているものをマン文学から読み取ったのである。例えば、「対象との距離」

(吉行)、「ドラマチックな二元性」(三島)、「複眼構造のエクリチュール」(辻)、「グロテスク・リアリズム」(大江)などである。日本におけるマン受容とは、最も異質な他者との邂逅であった。こうした邂逅と表裏一体なのがアイデンティティの峻烈な自己確認であり、同時に新たな模索である。外国文学の受容を問題にする際には、他者との邂逅と自己確認との間にいかなる「屈折」があるのかを見極め、それが個々の作家においていかに「ねじれ」として結晶化しているのかを考察することも重要である。このような視点で日本におけるマン受容を振り返ったとき、マン文学から最も影響を受けた三島と辻との間にある重要な類似と相違が明らかになる。以下、両者のマン受容について、具体的に考察を進める。

四

高橋義孝の評論『森鷗外』は「森鷗外とともに、事実上何かが終わったと私は思う。そして、夏目漱石とともに、事実上何かが始まったと思う」と書き出されている。このとき高橋のまなざしは終焉に向けられていた。またヴァルター・イェンスが「マンは最後の人であるが、最初の人ではない、完成者ではあるが創始者ではない」と述べるときも、やはりまなざしは終焉に向けられていた。イェンスに従って高橋のことはドイツ文学にあてはめると、「マンとともに、事実上何かが終わったと私は思う。そして、カフカとともに、事実上何かが始まったと思う」と言えよう。マンの研究者・翻訳者としてばかりではなく、鷗外の研究者としても著明であった高橋において、終焉をめぐって鷗外とマンが必然的に結びつく。高橋はその鷗外論においてもまたマンに関する説明においても、ゲーテのことは「すべてその種において完全なものは、その種を超越する」を引用する。高橋にとって鷗外もマンも、「完

壁にひとつの時代を精神的に終らせた」という点で、時代を超越していたのである。⁽⁸⁾

こうした鷗外とマンの結びつきは、終焉をめぐって近代日本文学の代表的作家のもとで内的必然となる。昭和においてある意味で「完璧にひとつの時代を精神的に終らせ」ようと試みた作家、すなわち三島由紀夫においてである。三島自身が『金閣寺』の「男性的」文体は「鷗外プラス、トオマス・マン」⁽⁹⁾として説明していることを踏まえ、ドナルド・キーンは三島が哲学小説を、つまり、「彼自身の『魔の山』を書こうとした」と推測している。⁽¹⁰⁾三島にとつてトーマス・マンは理想的作家として「芸術的完成と思想の一致する作家」、「世界第一の作家」であつた。三島はマン受容の際に「トニオ・クレエゲルのペシミズム」⁽¹¹⁾に耽溺したばかりではなく、自己にまったく異質なものを見したのである。例えば、三島は『ヴェニスに死す』を「ドイツ語の抽象的表現能力の極地として」⁽¹²⁾みなし、そこに日本文学に欠けている要素を看取する。三島は次のように言う、「西欧的二元論の影響をはじめて受けたのは、ぼくは、マンを通じてだと思ふのです」⁽¹³⁾と。そして「小説固有の問題とは、芸術対人生、芸術家対生、の問題である。今世紀にあつて、トオマス・マンが代表的作家であるゆえんは、この問題をとことんまで追求したからだ」⁽¹⁴⁾とも述べる。このとき三島は「芸術と生の二元論」を文学に取り込むような抽象的表現能力を日本文学に決定的に欠けている要素として認め、それを徹底的に学ぼうとする。

しかし三島は学ぶことのみならず、後にマンから学んだ西洋的二元論を克服の対象とする。その変化の端緒は、『或る寓話』(昭和三十一年十月)の冒頭の一文「昭和二十五年満二十五歳の写真と、昭和三十一年満三十一歳の写真を比べると、この七年の経過は、私をずいぶん変えたと思う」に垣間見ることができ、三島は自己の変化について、かつては、

一方で一種の文学的青春を味わいながら、一方では文学的青春なるものの、貧しさとみじめさにやりきれない思

いをしていた。人の舞踏の足のなめらかさを羨やむトニオ・クレエゲルのペシミズムの裡にあった。今では私はトニオ・クレエゲルを克服したと思つてゐる⁽¹⁶⁾

と説明し、「ギリシアの健康な天才をあがめる」に至つたことを告白している。ここで注目すべきは、三島自身が自己の変化をマン受容、特に『トニオ・クレエゲル』受容を踏まえながら、自己の写真を見比べている点である。つまり、三島のマン受容の変化には内面的変化のみならず、外面的変化が伴うのである。実際、マン受容の変化は、三島の肉体改造とともに跡づけることができる。昭和三十一年、三島は「男性的」文体で書いた自己の『魔の山』、つまり『金閣寺』を世に問う前、昭和二十九年、三島の『トニオ・クレエゲル』と称すべき作品『詩を書く少年』を公にしている。三島はこの作品を出すとともに、「トニオ・クレエゲルのペシミズム」に耽溺した二〇代を終え、三〇歳でボディビルディングを、そして三二歳でボクシングを始める。こうした自己の肉体改造の最中に、三島はエッセイ『小説家の休暇』（昭和三〇年）の中で太宰治を痛烈に批判し、「太宰のもっていた性格的欠陥は、少なくともその半分が、冷水摩擦や器械体操や規則的な生活で治される筈⁽¹⁷⁾」と一喝する。マンから「芸術対人生、芸術家対生」の問題を学んだ三島にとって、最大の批判点は、西洋的二元論に対峙する精神の欠如であり、それ故に「芸術」と「人生」を混淆してしまふ太宰の「弱さ」にあつたと言える。

以上の経緯を経て、三島のマン受容は「トニオ・クレエゲルのペシミズム」の克服とともに、西洋の根源的問題である「肉体と精神の乖離」の克服へと変質する。マンにとって「美」は憧憬の対象であつたのに対して、三島にとって自己の肉体改造を通じて「美」もしくは「エロス」は自己と同一化される対象となる。その結果、三島はマンから二元論を受け継ぎながらも、マンの「距離のパス」を堅持することなく、むしろ西洋的な「肉体と精神の乖離」の問題を一挙に日本において解決しようとする。その試みは三島なりに西洋的近代の超克でもあるが、但し、

あまりにも早急であつたと言える⁽¹⁸⁾。

鷗外と同様にマンも「完璧にひとつの時代を精神的に終らせた」作家であつた。鷗外とマンから多くを学んだ三島もやはり終焉を目指したのである。但し、三島のまねびにおいて終焉を迎えたのは、時代ではなく、三島自身の肉体であつた。「肉体と精神の乖離」という西洋的問題を日本的儀式のもとで克服しようとしたところにひとつの「屈折」がある。すなわち三島における近代日本文学の「ねじれ」がそこにある。

五

辻邦生は日本におけるポエータ・ドクトゥスである。日本の作家、特に昭和の作家の中でおそらく彼を西洋文学理解の第一人者として挙げる者も少なくないであろう。その辻にとって「西欧への眼を開き、さらにその眼の成長をたえず助けてきたのがマン⁽¹⁹⁾」である。辻は旧制高校時代にマンの翻訳者である望月市恵からドイツ語を学び、北杜夫とともにマンを熱狂的に愛読し、この愛読がそのまま彼の作家活動の契機となる。女流画家マーシャの内的彷徨を辿る『廻廊にて』(一九六三)は、日本では稀有とされる本格的な芸術家小説であり、辻の『トニオ・クレージュ』愛読の結実であろう。歴史小説の体裁をとる『安土往還記』(一九六八)も芸術家小説の要素を多分に有し、例えば、完璧さへの意志に貫かれた非情の信長と人間的温情に満ちた荒木の対立からは、辻がマンから学んだ二元論的人物造形を読み取ることができる。事実、在仏中に辻がパリの屋根裏部屋に引きこもつて『ブッデンブローク家の人々』を精密に読みはじめ、一文章ごとにカードを作り始めたことは良く知られており、辻はマンの緻密な小説構築の技法を徹底的に体得する。彼の著作『トーマス・マン』(一九八三)はその最大の成果であり、マンのことは、

文体に対する卓越した分析がそこにはある。そして彼のマン論はそのまま辻邦生の文学論、芸術論、そして人生論になっている。辻はマンのいうイロニー的存在について次のように語っている。

それは、あらゆる絶対的主張を相対化する精神であり、それにイロニーのかけをつけ、ユーモアの色どりで緩和する態度であり、相対を相対という形のままに信じ愛する精神なのだ。こうした芸術家的なイロニー、懐疑性、相対性は、若い私にあらゆるドグマティックな存在に対して距離を置くことを教えた。⁽²⁰⁾

辻は、他の多くの作家からも貪欲に学び、世界文学全体を涉猟し受容したにもかかわらず、マンの影響から本質的に離れることはなかった。三島はマンから多くを学びながら、その影響を克服の対象としたが、辻の場合、マンからの影響を終生堅持したという点で両者のマン受容は決定的に異なる。三島はマン文学を通じて築き上げた自己の文学的土台を解体しようとしたが、辻は終生それを補強し続けたと言えよう。三島の解体作業は肉体的な自己改造によって、辻の補強作業は精神的な自己改造によって行われたのである。

マンと同様に勤勉な作家であった辻は、絶えず書くことと絶えず外国語を学ぶことを自らに課し続けた。⁽²¹⁾ ドイツ語とフランス語に堪能で、事実、フランスで『ブツデンブローク家の人々』を読了した辻は、小説を書く基盤として海外へ行くこと、特に彼の場合はヨーロッパへ行くことの重要性を考えていた。辻はヨーロッパをあくまでも作家としての自己修練の場と考え、自らそこに赴き「内側から西欧を見ること」に努めたのである。⁽²²⁾ 辻においてはヨーロッパはもはや単なる憧憬の対象ではない。このような姿勢はかつて森有正から学び取った態度として、辻は次のように述懐している。

氏の特異なあり方は、このヨーロッパという文明をつくりだした原理に一体化することによって、氏自身の中に、魂の原質として、このヨーロッパの文明形成の精神を定着させることであつた。⁽²³⁾

三島の場合、自己の肉体の改造による「美」との一体化が目指されたが、辻の場合、自己の精神の改造による「西洋」との一体化が目指されたのである。いずれも日本における西洋受容の重要な一断面である。辻はマンから学んだ多くのものを誠実に受け止め、それを創作の基盤とするだけではなく、精神的にもそしてまた空間的にも「西洋」に自ら参入することである種の「近代の超克」を西洋の内側から目指したのである。

辻は死の十年前の一九八九年にエッセイ『アレキサンドリア時代の予感』の中で次のように書いている。

日本人が西洋対日本、外国対日本という図式にこだわっているあいだに世界の方が勝手に、日本を巻き込んで、世界的な文化状況を作っている、というのが本当の姿であろう。(略)かつて古代地中海の諸文明が混淆し、影響し合つて、新しい文化の国際的形態が生まれたとき、人々はそれをアレキサンドリア時代と呼んだが、九〇年代は世界のアレキサンドリア時代にむかつて人々が国境線を排除してゆく時期になりそうな予感がする。外国対日本という考えもそろそろ時効にしてもいいのではないだろうか。⁽²⁴⁾

三島は「精神と肉体の乖離」の克服を模索したが、辻の場合は「西洋対日本という対立」の解消を模索する。辻はマンのいう「イロニー的存在」を堅持しただけに、三島とは違い日本の内側である種日本的な一回性のパフォーマンスで西洋的二元論の克服を目指すこととはまったく無縁でもあつた。三島にとって西洋は常に自己の外にあつたが、辻は外国語の習得と外国滞在によって西洋を自己の「内面」にしてしまおうとする。この「内面」と化した

「西洋」こそ辻におけるマン受容の帰結であり、近代日本文学のひとつの到達点である。日本人による西洋的知性との同一化自体にも既に「ねじれ」が存するが、とはいえ「アレキサンドリア時代」の到来を予感する辻はこの模索によって日本における西洋受容の一時代の終焉、つまり「西洋対日本という対立」時代の終焉を目指したのである。詰る所、一時代の精神的終焉を啓示した辻の出発点にマン文学の熱烈な受容があり、マンの小説技法を自家薬籠中の物にする弛まぬ努力があつたのである。

六

辻邦生は二つのエッセイ『居心地のいい繭の孤独』（一九九二）と『文学の流行を占えば』（一九九二）の中で若手の作家として、村上春樹に注目する。辻は村上の作家としての資質を認めるだけでなく、翻訳家としての資質も認め、村上が行うアメリカ短編小説の翻訳を称揚する。村上は近代日本文学が有する深刻な内面告白や閉鎖性を忌避し、代わりにレイモンド・チャンドラーやスコット・フィッツジェラルドなどのアメリカ文学を原文で愛読し、そして翻訳しながら、そこから学び取った軽妙なニヒリズムや都会的孤独感を自己の創作の糧とする。更には文学のみならず、ジャズや映画などを通じてアメリカ文化を日常感覚で享受し、辻の言を援用するならば、「明るい文体、しなやかで繊細な感性、非思想性、物の細部へのこよなき感覚的愛着、人間関係への愛しさに満ちた視線、居心地のよさ」⁽²⁸⁾を有する文学作品を創作する。このような特徴は吉本ばななや他の若手作家の作品にもある程度看取できるが、やはり村上文学において顕著であり、巨視的にみれば近代日本文学史において、微視的にみれば日本におけるトーマス・マン受容史において、新たな段階を特徴づける。辻流にいうのならば、村上は「アレキサンドリア時

代」の申し子として、新たな西洋受容の在り方をそれとなく示しているのである。前述のとおり、近代日本文学黎明期の大作家たちは卓抜な語学能力で西洋文学と対峙したが、村上においては「西洋対日本という対立」という意識がそもそも希薄な故に、対峙という大袈裟な振る舞いには無縁であり、実際、村上文学にはある種の「非思想性」、再び辻流にいうのならば、「あらゆるドグマティックな存在に対する距離」が認められる。しかしながら、その「非思想性」にはそれなりに内実が伴うことを看過してはならない。村上文学は日本のみならず、ヨーロッパ諸国、アメリカ、韓国、中国などで多くの読者を獲得し、世界中で愛読されており、村上は世界が「国境線を排除してゆく」前に自らの作家活動で国境という敷居を跨いでしまう。その際、村上の「非思想性」は彼の戦略となり、彼の「思想」となる。『羊をめぐる冒険』に三島の一九七〇年の切腹自殺に関する次のような描写がある。

我々は林を抜けてICUのキャンパスまで歩き、いつものようにラウンジに座ってホットドックをかじった。午後の二時で、ラウンジのテレビには三島由紀夫の姿が何度も何度も繰り返し映し出されていた。ヴォリュームが故障していたせいで、音声は殆ど聞きとれなかったが、どちらにしても我々にとってどうでもいいことであった。⁽²⁶⁾

三島由紀夫の切腹自殺を「どうでもよいこと」と主人公に言わせた村上にとって、三島のような思想的な一回性のパフォーマンスは無縁である。ここで両者の異質性が如実に顕現するそれぞれの身体をめぐる行為に注目したい。というのも村上が日々規則正しく行うジョギングが三島のボディビルディングとは対極をなすからである。三島の思想的かつ非日常的な肉体改造に対して、村上のそれはあくまでも非思想的な単なる日課である。三島はある意味では「超人」を目指すのが、村上は「市民」にとどまる。しかも村上は平凡な一市民に徹することで、西洋対日本、あるいは外国対日本という対立をさりげなく無効にする。ここに三島との決定的相違があり、逆転現象が生じる。

非日常的な「超人」をめざしながら、切腹といういわば日本的儀式で自殺した三島は結局は「日本的作家」として海外で注目され続けるが、これに対して、常に自然体で振るまい、日常的な「市民」にとどまり続ける村上は「非日本的作家」として今や世界で認められているのである。

ところで辻はポエータ・ドクトゥスとして外国文学のみならず、日本の古典文学にも近代文学にも精通していたが、村上の場合、作家としての資質は日本文学に対する距離から養われたと言ってもよい。彼は意識して日本文学から距離をとり、「十代のはじめから二十代、三十代にかけて、だいたいにおいて外国の小説を読む、それも多くの場合英語でそのままがりがり読むという体験を通じて、日本語の文章の書き方を自分なりに確立してきた⁽²⁷⁾」のである。前述のとおり、村上は近代日本文学が有する深刻な内面告白や閉鎖性を忌避したが、村上自身の述懐によれば、「その当時の僕が日本の小説の文体や視点や主題の捉え方にうまく馴染めないものを感じた⁽²⁸⁾」のである。村上のこのような読書遍歴は日本において特異であるばかりではなく、近代日本文学における新たな「ねじれ」でもあると言えよう。村上にとっては、日本文学があつて海外文学があるのではなく、逆に海外文学があつて日本文学がある興味深いことに、村上が「新しい種類の刺激⁽²⁹⁾」として日本の小説を系統的に読み始めたきっかけは、四十歳直前から日本を出て外国に住み始めたことにある。そして外国滞在のそもそものきっかけは「内側から西洋を見る」ためでも、「西洋との一体化」のためでもない。村上自身のことばを借りれば、「外部からの雑音を遮断して、集中して長編小説が書きたかった⁽³⁰⁾」からにすぎず、「今の日本社会は、作家がゆっくりと時間をかけて、精神を集中して、ひとつの作品を熟成させるのには、構造的には向いていない」と判断したからである。理由は実に呆気ない。また、村上が海外で系統的に日本文学を読み始めたのは、海外生活を経験した日本人にしばしば見られる「日本回帰」では決してなく、むしろ、自己の生活空間に「自然発生的」に現れた他者としての「日本的なるもの」を観察し、それを自己の創作の新たな糧にしようと考えたからにすぎない。やはり理由は呆気ない。このように独特の「ねじ

れ」を自己の創作活動そのものとする村上にとって、外国、正確には西洋はあまりにも日常的な空間であり、自己の生活の延長にすぎない。辻がその対立解消をめざす「西洋対日本」という図式は村上の内にはもはや存在しない。もし敢えて何らかの対立を村上の内にあるいは村上文学に見い出そうとするならば、それは日常としての「西洋的なるもの」と非日常としての「日本的なるもの」との相互浸透である、と言えよう。

以上のような村上における三島との相違、そして辻との相違は村上のマン受容を特徴づけている。村上にとってマンは「世界第一の作家」でも、ヒューマニズムの作家でもない。辻は晩年のエッセイ『魂の調和のための50冊』（一九九五）の中で、「精神的な悩みに苛まれたときに読んだ文庫本のひとつ」として『トニオ・クレীগエル』をあげている³¹。この作品は、戦前から連綿と続く日本独自の教養主義によって、マン文学の中でも最も日本の作家たちに影響を与え、そして一般読者にも最も愛読されたいわば「教養財」である。しかしながら、村上は教養主義的風土が急速に失われつつある時代の作家として、この作品に対して旧世代とは全く異なる見解を抱き、「古くさい」とくにたいした小説でもないよな」と言い切ってしまう³²。一九二五年生まれの三島や辻にとってマン文学は現代文学であったが、一九四九年生まれの村上にとってもはや旧世代のための「古くさい」文学なのかもしれない。

しかしながら、村上がマン文学を一方的に否定したとここで決めつけることは、早計の誹りを免れない。村上は『トニオ・クレীগエル』を「古くさい」と言いながらも同時に、「でも旅館のソファに座って、一人静かにトーマス・マンを読んでいると、なかなかじわっと心にしみるところがあった³³」とも告白している。実は村上のこの告白は一時的な思いつきにとどまらず、村上は村上なりにマン文学を受け入れているのである。そうした受け入れは、村上が南イタリアで、つまりは日本ではなくヨーロッパで執筆した小説にそれとなく活かされており、加えてそこにはマンの小説を愛読する主人公の姿が描かれている。日本を舞台とする小説を海外で書くという「ねじれ」は、例えば、パリ滞在中に着想が得られ帰国後に執筆された辻の『安土往還記』にすでに認めることができるが、特に

村上の場合「ねじれ」の結実として明治以降の日本文学の新たな段階を特徴づけ、併せて作家自身のマン受容の内実をあらさまにするのである。

七

南イタリアで執筆された『ノルウェイの森』（一九八七）は、北ドイツの都市ハンブルクに主人公が到着する場面から始まり、その後、主人公の回想とともに舞台が日本に移される。つまり、時空を超える形で、主人公はハンブルクをいわば出発するのである。この仮想の出発こそ、作家自身の現実の読書と主人公の虚構の読書を結びつける。ここで問題となる主人公の愛読書とは、主人公のハンブルクからの出発が前提として組み込まれたマンの小説、すなわち『魔の山』（一九二四）である。

『ノルウェイの森』の主人公である三十七歳のワタナベトオルは、ハンブルク空港に到着する直前、聞こえてきたビートルズの曲「ノルウェイの森」をきっかけに、一九六九年、つまり十八年前の出来事を回想する。自殺した友人キズキの恋人直子と偶然再会した主人公は、死者の思い出を仲立ちに結ばれる。精神的な病をもつ直子は主人公を通じて現実とのつながりを持つとうとするが、やがて精神の重度の変調をきたし、京都の山奥の療養所に入る。一方、その頃、主人公は大学で小林緑と知り合う。書店の娘である彼女は、二年前に母親を脳腫瘍で亡くし、ある種の精神的な屈折を持っているが、しかし同じく脳腫瘍を患う父親を看病しながらも逆境に負けず元気に暮らす。次第に主人公は緑にも愛情を感じるようになり、精神的な病に陥っている直子と生命力にあふれる緑の間を右往左往することになる。その悩みを直子のルームメイトのレイコに手紙で伝えるが、直子はその事実を知らないまま自殺

してしまふ。その後、東京にやってきたレイコと一夜をすごした主人公は、すべてが終わったと感じる。主人公は自己の再生をかけて公衆電話から緑に電話をかける。自分の居場所を問われるが、答えることができない。主人公は結局「どこでもない場所」に行き着き、小説はひとつの円環構造の中で幕を閉じる。ここで「円環構造」というのは、主人公がいまだ「どこでもない場所」から抜け出せず、現在に至っているからである。小説の始めと終りは密接に結びつく。そして主人公は回想前、つまりハンブルク空港到着寸前につぶやく、「やれやれ、またドイツか」とこのつぶやきはいささか唐突である。なぜ自己の居場所を見出せないままにいる主人公が、ノルウェイでも南イタリアでもなく、ドイツに向かったのであろうか。小説冒頭のドイツ到着シーンは何を意味するのであろうか。

著者自身が「100パーセントの恋愛小説」と命名した『ノルウェイの森』は、赤で始まり、緑で終る。小説最後のシーンは「緑」との電話でのやりとりであったが、小説の始まりで主人公が思い出したのは草原を直子と歩き、井戸の話をしたことであつた。二人は草木が枯れ始めている十月の草原を歩いている。

誰一人ともすれ違わなかつた。まっ赤な鳥が二羽草原の中から何かに怯えたようにとびあがって雑木林の方に飛んでいくのを見かけただけだつた。⁽³⁴⁾

冒頭に赤があり、結末に緑がある。『ノルウェイの森』の小説空間は主としてこの二色によつて彩られる、いつでも過言ではないだろう。主人公は緑と出会つたとき、彼自身が着ていた「緑色のポロシャツ」がきつかけで、「緑色」と「ミドリ」の名前が話題になる。⁽³⁵⁾ この小説では概ね緑色は「生」と関連づけられ、赤色は「死」と関連づけられる。事実、キズキが自殺したのは「赤いN360」の中であつた。その死の直前にキズキは主人公をビリヤードに誘うが、「緑のフェルトを貼ったビリヤード台」には「赤と白の四個のボール」があり、⁽³⁶⁾ この日のゲームのこと

を後に主人公は次のように述懐する。

僕はあの日——キズキが死んだ日——彼が最後に撞いたボールのことをはっきりと覚えていません。それはずいぶんむずかしいクッションを必要とするボールで、僕はまさかそんなものがうまく行くとは思わなかった。でも、何かの偶然によるものだとは思うのだけれど、そのショットは百パーセントぴったりと決まって、緑のフェルトの上で白いボールと赤いボールが音も立てないくらいそつとぶつかりあつて、それが結局最終得点になったわけです。今でもありありと思いだせるくらい美しい印象的なショットでした。そしてそれ以来二年半近く僕はビリヤードというものをやりませんでした。⁽³⁾

赤に始まり、緑で終るといふいわば枠構造はテキストの内と外を関連づける。『ノルウェイの森』は上下二巻からなっており、上巻の表表紙は全体が赤で、題字と裏表紙が緑になっており、下巻はまったくその逆で全体が緑で、題字と裏表紙が赤になっている。しかも付けられた帯には小さく「著者自装」が見え、装丁そのものに作者のメッセージが込められていることが分る。赤と緑の二色は、西洋絵画の印象派以降、補色の関係にあることが理論的に示され、また児童心理学においては子供の性をめぐる不安やトラウマを示す組み合わせとされているが、この補色関係が既に古代からの性をめぐるトポスであることも見逃してはならない。キリスト教絵画において、アダムとイヴを描く際には必ず認識の木が描かれ、そこには緑の葉が生い茂り、赤色の実がなっている。相互に補色しあう赤と緑は、単に色彩的な残像効果を有するだけではなく、意味的な残像効果として性の発見を暗示し、また楽園生活の終焉と人類の歴史の始原を開示する。人類は赤と緑とともに有限の時間、つまり死を伴う生が与えられるのである。『ノルウェイの森』はこうしたトポスを表紙にしながら、性を通じて生死を描き切ることを目指す。

著者のねらいは本の装丁と帯裏の「著者自装」という文字で暗示されているだけではなく、実は小説の第二章で既に明示されている。それは『ノルウェイの森』で唯一太字で強調されている文章「死は生の対極としてではなく、その一部として存在する」⁽⁸⁾においてである。主人公は友人の死を経験する前は生と死は相互に独立分離したものと考えていた。

しかしキズキの死んだ夜を境にして、僕にはもうそんな風に単純に死を（そして生を）捉えることはできなくなってしまった。死は生の対極存在なんかではない。死は僕という存在の中に本来的に既に含まれているのだし、その事実は何れだけ努力しても忘れ去ることのできるものではないのだ。あの十七歳の五月の夜にキズキを捉えた死は、そのとき同時に僕を捉えてもいたからだ。

僕はそんな空気のかたまりを身のうちに感じながら十八歳の春を送っていた。でもそれと同時に深刻になるまとも努力していた。深刻になることは必ずしも真実に近づくことと同義ではないと僕はうすうす感じとっていたからだ。しかしどう考えてみたところで死は深刻な事実だった。僕はそんな息苦しい背反性の中で、限りのない堂々めぐりをつづけていた。それは今にして思えばたしかに奇妙な日々だった。生のまったただ中で、何もかもが死を中心にして回転していたのだ。⁽⁹⁾

以上の引用箇所には、小説の主題が明示されているばかりではなく、小説の舞台裏がそれとなく暗示されている。先の太字の文章とともに「堂々めぐり」ということばに注目するならば、小説冒頭のドイツへの到着シーンがもつ意味が明らかになる。実はワタナベトオルという平凡な名前をもつ主人公はドイツに、しかもベルリンでもフランクフルトでもミュンヘンでもなく、ハンブルクに到着しなければならない。なぜならば、『ノルウェイの森』はひ

とりの単純な若者がハンブルクから旅立つ小説『魔の山』を下敷きにしているからある。

『ノルウェイの森』の唯一太字の文章「死は生の対極としてではなく、その一部として存在する」は、主人公が友人の死を経験して獲得したことばである。同様に『魔の山』においても、主人公はサナトリウムという密閉された死の空間でのさまざまな経験を経て、小説中で最も有名なことば、「人間は善意と愛のために、その思考に対する支配権を死に譲り渡すべきではない」*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*⁽⁴⁾ を獲得する。『魔の山』第六章の「雪」にあるこの傍点が付されたことばは、原文では唯一斜体字で書かれた文章として強調されており、事実、『魔の山』研究でも常に解釈の主たる対象とされ続けてきた。『ノルウェイの森』の唯一太字で書かれた文章は、『魔の山』の唯一斜体字で書かれた文章と機能的に連関するが、内容的には実は『魔の山』にて最も重要な役割をはたす登場人物セテムブリーニの以下のことばのパロディーとなっている。

死に対して健康で高尚で、そのうえ（中略）宗教的でもある唯一の見方とは、死を生的一部分、その付属物、その神聖な条件と考えたり感じたりすることなのです。——逆に、死を精神的になんらかの形で生から切り離したり、生に対立させ、忌まわしくも死と生を対立させるといふようなことがあつてはならないのです。⁽⁴⁾

スイスのダヴォスを舞台とする『魔の山』は、七つの章を通じて主人公ハンス・カストルプの一九〇七年から一九一四年までの国際結核療養所での七年間の滞在を描く。主人公はいとこの病氣を見舞うために三週間の予定で療養所を訪れるが、自分自身も肺を病んでいることがわかり、長期滞在を余儀なくされる。そこで彼が見たのは、世界各国から集まる患者たちが病氣と死の充満する密封空間でおくる自堕落な生活、換言すると、第一次世界大戦前

のヨーロッパの社会的、政治的、精神的行き詰りであった。そうした空間に主人公が戸惑いながらも次第に閉じ込められていく過程を克明に描くのが、『魔の山』の前半部である。その際、患者の一人でイタリアの文士であり、進歩的合理主義の代弁者であるセテムブリーニが登場し、「魔の山」の雰囲気に感染しながら地上の時間感覚を失いつつあるハンス・カストルプを常に諫め、健全な市民生活の世界である「平地」、つまりハンブルクに戻るよう促す。先の引用は、主人公の封じ込めの完遂を描く『魔の山』第五章にありながら、病気と死の充満する密封空間からの離脱を主人公に促すセテムブリーニの断固たることばであるという点で、『魔の山』前半部において重要な位置をしめる。

以上の点を踏まえると、『ノルウェイの森』の唯一太字の文章「死は生の対極としてではなく、その一部として存在する」は、内容的に『魔の山』前半部のセテムブリーニのことばと、そして機能的には『魔の山』後半部のハンス・カストルプのことばと結びつき、『魔の山』前半部と後半部を混淆するパロデーイとなつていのである。

さらに『魔の山』からの重要な影響を挙げると、『ノルウェイの森』の主人公が繰り返す循環運動、すなわち生と死をめぐる「堂々めぐり」は、ハンス・カストルプの雪山体験にもとづく。トーマス・マンは『魔の山』第六章「雪」で事故などで死ぬという意味を有する動詞 *unkommen* を、前綴り *un-* に含まれる迂回・旋回という意味を活かしながら用いることで、ハンス・カストルプの雪山体験を、そして更には療養所での全体験を一語で総括する。このように重要な役割を担う言葉 *unkommen* を訳者の高橋義孝は新潮社版『トーマス・マン全集』では「堂々巡り」と、また新潮文庫『魔の山』では「⁴³ どうどうめぐり」と訳出する。以上の訳語を村上春樹は自己の作品に取り入れ、生と死、緑と直子、緑色と赤色の間を「堂々めぐり」する主人公を設定したのである。

『魔の山』のパロデーイは以上の点に尽きない。『ノルウェイの森』の療養所は京都の山奥に設定されており、しかもそこには「きれいな空気、外界から遮断された静かな世界、規則正しい生活、⁴⁴ 毎日の運動」があり、図書館が

あり、レコード・ライブラリがある。患者たちは星や動植物に詳しく、外見は健康な人となんら変わりなくスポーツに興じるが、しかし「外部世界」や「外部の人」との距離を忘れることはない。以上の舞台設定はまさに『魔の山』のそれであり、『ノルウェイの森』の主人公はこの特殊な生活空間のことを直子からの手紙によって知るが、この手紙を読み終わると、読みかけの小説を再び読み始める。彼は「トーマス・マンの『魔の山』を一心不乱に読んでいた⁽⁴⁵⁾」のである。

村上の模倣は微細な表現にもやどる。『魔の山』には、章が七つあり、主人公が七年間療養所に滞在し、シヨールシャ夫人の部屋が七号室であり、療養所の食堂には七十人分の席が用意されているなど、「数的アレゴリー⁽⁴⁶⁾解釈」とも称すべき数の遊戯がある。このような数的整合性を『ノルウェイの森』の作者は見逃さず、隠された数の整合性で同じように作品全体を秩序づけようとする。その数的魔術の一端をここで挙げておくと、療養所にはおよそ七十人が生活し、そこで直子は便箋七枚の手紙を七時半に書き、以前ワタナベに七月に手紙を出したことを思い出す。直子とレイコの相部屋は「C-7」棟にあり、「セブンスター」を吸うレイコは療養所での七年間の滞在の後、北海道へと向かう。ミドリは高校の文化祭で「七つの水仙」を歌ったことを主人公に話す。キズキは十七歳で、直子は二十一（七×三）歳で自殺する。以上のごとく、「七」の使用は枚挙に遑がなく、ここにも『魔の山』の影響を看取できる。

最後にもうひとつ付け加えれば、『ノルウェイの森』が二巻本なのも、『魔の山』模倣の結果なのかもしれない。

村上春樹とともに「事実上何かが始まる」のであろうか、それとも「事実上何かが始まる」のであろうか。本論は近代日本文学における独特の「ねじれ」に着眼しながら、「外国語を知らない者には自国語は分らない」というゲーテの箴言、そしてその言い換え「西洋文学を知らない者には日本文学は分らない」とともに始まった。この言い換えを踏まえて、村上春樹が『ノルウェイの森』の執筆の際に『魔の山』を下敷きにしたことの意味、別言すれば、日本における新たなマン受容の意味を最後に問いたい。

前述のとおり、三島由紀夫も辻邦生もマン文学を通じて自己の文学基盤を確立したが、三島の場合、自己の肉体改造による日本的美との一体化を模索し、辻の場合は、自己の精神改造による西洋的精神との一体化を模索した。三島は「西洋」を外側に、辻は「西洋」を内側に置こうとした点で両者は決定的に異なるが、しかし常に「西洋対日本」という二項対立の図式にとらわれ続けた点では両者は共通する。このような旧世代のマン受容者に対して、「日本文学に対する距離」と「日常空間としての西洋」を併せ持つ村上春樹は、自己の肉体改造にも自己の精神改造にも無関心であり、しかも国境という敷居を日常感覚でまたぎ、「西洋対日本」という対立の終焉を招来しているかのように見える。この点を踏まえれば、村上とともにまさに「事実上何かが終わる」のかもしれない。

そこでもし「西洋対日本」という対立の終焉に村上春樹が佇むとするのなら、その対立の始原に危座するのは、「日本的なもの」と「西洋的なもの」との相克が始まり同時に極みに達する作家、すなわち森鷗外その人であると言えよう。対立の始原と終焉に位置する二人の決定的な相違は言を俟たないが、相違があまりにも埋めがたいだけに、二人の間を結ぶ微かな一条の光に目を凝らすことはそれなりに意味があるかもしれない。『ノルウェイの森』に限らず、村上春樹の作品には、露骨な性描写とカタカナで書かれた外来語が随所に見られる。「エロス」と「西洋」は近代日本文学においてある独特の内的連関を獲得するが、おそらくその起源は鷗外に探ることができる。鷗外は、西洋のことばにほとんどの日本人が慣れ親しんでいない時期に、ドイツ語、フランス語、英語の単語と西洋人の芸

術家や小説家の名前を『舞姫』ではカタカナで、『キタ・セクスアリス』ではアルファベットでそのまま挿入した。この点で森鷗外の方が村上春樹よりもはるかに大胆だったのかもしれないが、それは兎も角、森鷗外と村上春樹を「エロス」と「西洋」の内的連関で結びつけると、いささか漠然とした言い方になるが、「西洋対日本という対立」の始原と終末をめぐる枠構造が形成され、そこに近代日本文学の歴史がすっぽりと入り込むことになる。但し、「西洋対日本という対立」の始まりにおいて既に、二つのベクトルが存することも忘れてはならない。高橋義孝によれば、「鷗外とともに終つたのは、〈感情拒否〉の生であり、漱石とともに新しく始まつたのは〈感情容認〉の生であった。」つまり、一方で、漢文調の「ラコリックな鷗外文章」が、そしてそれによって描き出された明治以前の美意識あるいは生の様式が終焉を迎え、他方で、漱石とともに、「エロス」を射程に入れた告白という文学形式が、そしてそれによって語られる西洋的な新たな生の様式が始まるのである。

言うまでもなく、村上春樹の文学は新たな系列に属する。但し、「〈感情拒否〉の生」と密接に関連する古典文学とも、また、「〈感情容認〉の生」によって培われた近代文学とも、独特の距離を有するだけに、村上春樹の文学はある種の「偏り」を有することになる。事実、『ノルウェイの森』を例にとっても、シェークスピア、ラシーヌ、イヨネスコ、クロデル、カポーティ、アップダイク、ダンテ、エウリピデス、ドフトエフスキー、ヘッセなど二十三名の西洋文学の作家の名前を見い出すことができるが、日本文学からは高橋和己、大江健三郎、三島由紀夫の三名の名前が出てくるだけで、古典からはまったく皆無である。この「偏り」こそ村上の村上たる所以であり、日本の近代文学の、そしてまた日本の近代そのものの、ひとつの特殊な到達点だったのかもしれない。

村上独特の「偏り」は日本文学における何かの始まりを予感させる面もあるが、同時に近代日本文学の「ねじれ」の結晶化であるとも言える。日本の多くの作家が西洋文学を精力的に読みあさり、しかも場合によっては森鷗外、夏目漱石、永井荷風、正宗白鳥、田山花袋のごとく原語で読みあさり、また島崎藤村、芥川龍之介、堀辰雄、三島

由紀夫のように、精力的に西洋文学の翻案を試みた作家も少なくなく、村上のアメリカ文学受容と『ノルウェイの森』における『魔の山』模倣を考える限り、そうした「近代日本文学」の伝統に村上春樹を組み込むことは決して困難なことではない。村上春樹は、一方で「アレキサンドリア時代」の申し子として「西洋対日本という対立」の終焉を招来し、他方で「近代日本文学」の申し子としてその徹底的な「ねじれ」を体現する、いわば二重の申し子なのかもしれない。

トーマス・マンという光源からの光を頼りに三島由紀夫、辻邦生、村上春樹を照らし出し、併せて森鷗外にも光をあてながら「西洋対日本という対立」の始原にも目を凝らしたとき、我々の眼前に浮かんできたコンステラチオンは、「アレキサンドリア時代」の始原に佇む我々自身のアイデンティティの問題、つまり近代日本文学の更なる「ねじれ」ではなからうか。

注

本論は、左記のドイツ語論文を日本語に翻訳し、大幅に加筆修正を加えた論攷である。

Yasumasa Oguro: Die Brechungen der modernen japanischen Literatur. Thomas Mann bei Yukio Mishima, Kunio Tsuji und Haruki Murakami. In: „Neue Beiträge zur Germanistik.“ Band2/Hef4. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. 2003 München, S.106-121.

(1) Yasumasa Oguro: Opferung und Apokalypse. Intertextualität zwischen Ingeborg Bachmanns „Undine geht“ und Kyoka Izumis „Yashaga-ike“. In: „Undine geht nach Japan. Zu interkulturellen Problemen der Ingeborg Bachmann-Rezeption in Japan.“ Hrsg. von Hannelore Scholz. Berlin 2001, S.55-68, bes. S.56f.

(2) 拙論「トポス「水の精の物語」の身体論的考察 ―ホメロスからゲーテまで―」、稲元萌先生古稀記念論集刊行会『稲元萌先生古稀記念論集』二〇〇三年、三五―五八頁。

(3) 例えば『昭和文学全集』（小学館）に挙げられた文学評論家のうち、大学で国文学を学んだ者が十六名であるのに対して、三十四名が外国文学を学んだ者である。更に別の例を挙げれば、『群像・日本の作家2・森鷗外』（小学館、一九九二）に掲載された代表的な鷗外の作家論ならびに作品論の著者としてはジャン・J・オリガスの他に、大学在学時の専攻科目別にみると、西洋文学出身の篠田一士、柄谷行人、高橋義孝、濹澤龍彦、富士川英郎を筆頭に、美学美術史出身の山崎正和、林達夫、勝本清一郎、法学出身の三島由紀夫がいるが、国文学出身者は越智治雄と大岡信の二名にとどまる。

- (4) 村田経和『トーマス・マン』、清水書院、一九九一年、一六六頁。
- (5) 筒井康隆『欠陥大百科』、河出書房新社、一九七〇年、一八一頁。倉橋由美子『最後から二番目の毒想』、講談社、一九八六年、七六頁。大江健三郎『小説の方法』、岩波書店、一九七八年、一〇〇頁以下。
- (6) 高橋義孝『森鷗外』、厚文社、一九六五年、七頁（なお、初出は雄山閣、一九四六年）。
- (7) Walter Jens: Der sprachgewaltigste Enzyklopädist. In: Was halten Sie von Thomas Mann? Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. (Fischer) 1994, S.37.
- (8) 高橋、前掲書、八頁と一三二頁。高橋義孝「解説」、トーマス・マン『トニオ・クレイゲル／ヴェニスに死す』新潮文庫、一九六七年、二二六頁。
- (9) 『三島由紀夫全集』第二七巻、新潮社、一九七五年、二八三頁。
- (10) ドナルド・キーン『日本文学の歴史』15（近・現代篇6）、中央公論社、一九九六年、二六九頁。
- (11) 林進『三島由紀夫とトーマス・マン』、鳥影社、一九九九年、三九頁。
- (12) 『三島由紀夫全集』、前掲書、三三二頁。
- (13) 同前、四七三頁。
- (14) 同前、八八頁。
- (15) 同前、八八頁。
- (16) 同前、三三一頁。
- (17) 同前、九三頁。
- (18) 三島における「肉体と精神の乖離」の問題は、林進の前掲書より多くの示唆を得た。

- (19) 村田、前掲書、一八六頁。
- (20) 辻邦生『トーマス・マン』、岩波書店、一九八三年、二六頁。
- (21) 辻邦生『言葉の箱』、メタログ、二〇〇〇年、一二頁。
- (22) 辻邦生『微光の道』、新潮社、二〇〇一年、三〇頁。
- (23) 『辻邦生作品 全六巻』第六巻、河出書房新社、一九七〇年、二七九頁。
- (24) 辻『微光の道』、三〇頁。
- (25) 同前、一五七頁。
- (26) 村上春樹『羊をめぐる冒険』、講談社文庫、一九八五年、二〇頁。
- (27) 村上春樹『若い読者のための短編小説案内』、文藝春秋、一九九七年、九頁。
- (28) 同前、一〇頁。
- (29) 同前、一三頁。
- (30) 同前、一三頁以下。
- (31) 辻『微光の道』、一三二頁。
- (32) 村上春樹『うずまき猫のみつけかた』、新潮社、一九九六年、七六頁。
- (33) 同前。
- (34) 村上春樹『ノルウェイの森』、講談社、一九八七年、(上) 七頁。
- (35) 同前、(上) 九七頁。
- (36) 同前、(上) 四五―四六頁。
- (37) 同前、(下) 一二七―一二八頁。
- (38) 同前、(上) 四六頁。
- (39) 同前、(上) 四七頁。
- (40) トーマス・マン『魔の山』、『トーマス・マン全集』第三巻、高橋義孝訳、一九七二年、五二四頁。／Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main 1990, S.686.
- (41) マン、前掲書、一二三頁。

- (42) マン、前掲書、五一五頁。
- (43) トーマス・マン『魔の山』、高橋義孝訳、新潮文庫、一九六九年、(下)一三三四頁。なお、(下)六四八頁には「この原語 *unkommen* には「死ぬ」の意もある」という注が付されている。因みに、他の代表的な『魔の山』の翻訳を見ると、関泰祐・望月市恵訳(岩波文庫)では「循環する」、佐藤晃一訳では「回帰する」(筑摩書房『世界文学全集』)と表記されており、以上の点から村上春樹が高橋訳で『魔の山』を読んだと推察できる。
- (44) 村上春樹、前掲書、(上)一五八頁。
- (45) 同前、(上)一四九頁。
- (46) 小黒康正『黙示録を夢みるとき トーマス・マンとアレゴリー』、鳥影社、二〇〇一年、一二二頁以下参照。
- (47) 高橋、前掲書、一一六頁。