

村上春樹論

— ‘純文学’ / ‘サブカルチャー’ の枠を超えて—

橋本 牧子

<要旨>

‘純文学’ / ‘サブカルチャー’ といった言葉によって、作家（あるいは作品）を制度的にカテゴライズすることは、現代の文学を考えるにあたって有効な意味を持ち得るのだろうか。

本稿ではそのような問いを問題提起として、現代日本を代表する二人の作家、大江健三郎と村上春樹に注目して論考を行った。大江健三郎の定義する‘純文学’の概念を明らかにしつつ、その枠組みから外れたものとして、‘サブカルチャー’と裁断された村上春樹について考察することによって、両者の間にあるものとされる差異とは一体何なのか（あるいは差異はあるのか／ないのか）、そして彼らの志向する文学とは如何なるものなのかを明らかにすることを目的とした。

キーワード：純文学、サブカルチャー

はじめに——問題の所在

日本を代表する同時代作家である大江健三郎は、1994年に行った講演において、現在の日本文学の在り方を三つのラインに分けた上で、自らの文学は“大岡昇平”や“安部公房”といった“戦後文学者”たちを受け継いだものであると述べている。¹そしてその“戦後文学”こそ、‘純文学’の成果であると定義している。²その一方で、村上春樹、吉本ばななを、自らのライン（＝自らの文学）とは異なるものとして、対照的に位置付けた上で³、彼らの文学を“東京の消費文化の肥大と、世界的なサブカルチャーの反映としての小説”と批判する。⁴つまり大江は、自らの文学を“戦後文学”を受け継いだ“真面目な文学”＝‘純文学’であると位置付けつつ、村上春樹の文学をその対極にあるものとして、“消費文化の肥大”の果てに生まれた‘サブカルチャー’⁵に過ぎない、と述べているのである。

大江が村上の文学を自らの文学とは異なるものとして説明しようとする時に浮かび上がってくる、‘純文学’対‘サブカルチャー’といった図式は、現代の文学の有り様を考える時、どのような意味をもつのだろうか。

本稿ではこのような言葉の意味を問い直すことによって、大江によって‘サブカルチャー作家’と裁断された村上春樹の評価について問い直してゆきたい。

1. 大江が定義する‘純文学’

大江健三郎が自らを、‘純文学’の成果として在る“戦後文学”を受け継ぐ作家として位置付けていることを確認したが、それでは‘純文学’＝“戦後文学者”たちの文学を、具体的にどのよ

うな文学であると考えているのだろうか。大江は『「最後の小説」』（1988年）において、次のように記している。

わが国の近代、現代の文学において、戦後文学者たちの活動は、ほかに比肩するものを見出せぬ、決定的な意味合いを実現したのです。……作家がひとりの個として人間をとらえて、そこに社会、政治状況から、コスモロジーの反映までを統合して、ひとつのモデルとして提出する。それが小説を作るということでしょうが、この個のモデルが、どのようにかれの属する家族、社会、世界、宇宙のなかの、独自に統合された人格として生きているか、それを表現するにあたって、戦後文学の作家たちはいかにも多様な主題と方法によりながら、しかもいずれもが、能動的な姿勢において、それぞれのモデルを作り出したのです。（傍点本文）⁶

ここで大江は“戦後文学者”たちは、社会的・政治的なアクチュアリティのある“能動的な姿勢”を持った作家たちであったと述べ、絶賛している。つまりこの“能動的な姿勢”こそが、‘純文学’と呼ぶに相応しい作家の態度なのであり、このような姿勢を受け継いだ文学が、これからの“日本文学”を担って行くべきであると述べるのである。

こうした主張の下に、大江は1993年の講演で、“外側に背を向けて”“日本人のみの閉じた回路”に自閉するような姿勢——そういった姿勢を、大江に先立って1968年にノーベル文学賞を受賞した川端康成が受賞時に語った、“美しい日本の私”という自己規定の表現に表象させているのだが——を批判し、“日本文学は近代化以後持ちつづけた性格をつくりかえて”“近代化以来なしとげられることのなかった、本当に世界に向けて開いた文学をつくり出”さなければならないと述べている。⁷そして同時に、“現代の国際関係”における“日本の経済的な実在感”と、日本人が世界に向けて“自己を語る言葉の重み”とが極めて“アンバランス”に在ること、言い換えれば、“人間の全体としての日本人”が、世界において、“透明人間のように”あいまいであることに苛立ちを表す。⁸

つまりこのような不本意な“日本文学”の現状を、“戦後文学者”たちにあったような“能動的な姿勢”を持つことによって打開するべきだと述べているのである。そしてその打開の先にある文学こそ、真に世界に開いた“世界文学”であり、かつて“安部公房”も夢見た“世界言語”が実現すれば、“それが文学者の夢”と語るのだ。⁹

大江の定義する‘純文学’とは、“能動的な姿勢”を持って、世界へ向けて語って行くことのできる文学のことであり、それは現役の作家として的大江自身が強く目指す文学でもあると言えるだろう。

2. 大江による村上春樹批判

大江は、現在のそのような不本意な“日本文学”の在り方に対して、前掲の『「最後の小説」』で、“日本の文学は、いま崩壊しつつあるのではないか”という厳しい問いを突き付けている。¹⁰そしてその“具体的な根拠”として、“村上春樹の文学の特質”を指摘するのであるが、大江の村上批評は次の通りである。

村上春樹の文学の特質は、社会に対して、あるいは個人生活のもっとも身近な環境に対してすらも、いっさい能動的な姿勢をとらぬという覚悟からなりたっています。その上で、風俗的な環境からの影響は抵抗せず受身で受け入れ、それもバック・グラウンド・ミュージックを聴きとるようにしてそうしながら、自分の内的な夢想の世界を破綻なくつむぎだす、それがかれの方法です。戦後文学者たちの能動的な姿勢に立つそれぞれの仕事から、ほぼ三十年をへだてて、それとはまったく対照的に受動的な姿勢に立つ作家が、今日の文学状況を端的に表現しているのです。……いかなる能動的な姿勢も持たぬ人間が、富める消費生活の都市環境で、どのように愉快地スマートに生きてゆくか？そのモデルを、いくばくかの澄んだ悲哀の感情とともに……提示しているのが村上春樹の文学です。しかしそれが若い世代への風俗的影響を越えて、わが国の広い意味での知識層に向けて、今日から明日にかけての日本、日本人のモデルを提示するものであるかといえば、やはりそれはそうではないのではないのでしょうか？太平洋戦争の敗北を契機に、日本の知的地平を作りかえる作業に文学の側から参加した、戦後文学者たちとその同行者としての読者たちとの時代から、はっきり様が変わりし文学的状况のうちに、つまり窮境に、今日の僕らは立っているのです。(傍点本文) 11

大江は現在の“日本文学”は“崩壊”しており、我々は“窮境”に立っていると放つ。そしてその“具体的な根拠”として、“戦後文学者たちの能動的な姿勢”とは“まったく対照的に受動的な姿勢”で、消費社会において世界的に広がった“風俗的な環境からの影響”を抵抗なく受け入れるだけの、“一九四九年生まれで高度成長期にあわせて成人した”¹² 村上春樹という同時代作家の在り方に批判を投げかけているのだ。アメリカナイズされた“富める消費生活の都市環境”において、“愉快地スマートに生きてゆく”ことのみを描いているかのような村上の文学は、“今日から明日にかけての日本、日本人のモデルを提示するもの”にはなり得ないのだ、と大江は述べているのである。

ここまで辿ってきた、大江の“戦後文学”についての認識や、‘日本文学史’における自らの位置づけを踏まえたならば、大江健三郎による村上春樹批判とは、“戦後文学者”たちにあつたような“能動的な姿勢”を内包した‘純文学’という評価軸によって、“アメリカ的消費文化”を抵抗なく、ただ“受動的”に受け入れているだけである(かのような)村上を、‘サブカルチャー’に過ぎないと裁断したものであると言えるだろう。

しかし果たして村上春樹の文学とは、大江の批判するように、‘アメリカ的サブカルチャー’を受容してその風俗を映し出ただけの文学に過ぎないのだろうか。村上春樹の作家としての姿勢は、いかなる能動性を持たぬものであると本当に言い切れるのか。村上の過ごした青春時代、そして作家活動を行ってきた時代背景に鑑みながら、大江によるこのような批判軸のみで、村上春樹を理解することは妥当な評価と言えるのかどうか、以下より考察してゆきたい。

3. 敗戦後の日本と‘アメリカ’

ここで“一九四九年生まれで高度成長期にあわせて成人した”村上春樹が経験した、敗戦後の日本の時代状況について少し確認しておきたい。

1945年8月の敗戦から1952年4月まで、日本は単独指揮権を持った‘アメリカ’によって占領され、統治されることとなる。‘アメリカ’は圧倒的な力と影響力を持った唯一絶対の占領国と

して、日本に現れた。直接的な統治が終わった後も、日本は日米安保体制の下で、常に‘アメリカ’の大きな影に覆われながら、ある時は守られ、そしてある時は脅かされながら、複雑な関係が続けることとなるのだ。そしてその微妙な関係は、戦後半世紀を経た現在にまで到っていると言えるだろう。

そのような‘アメリカの影響’について、村上と同年代の社会経済学者である佐伯啓思は次のように述べている。

それ（＝戦後のアメリカ占領軍による統治）は力による統治でもなく、制度や政策の強制的な執行でもなく、民主化と秩序維持を目的とした間接的なコントロールであった。……（われわれは）親米と嫌米の間を絶えず揺れ動き、愛着をもちつつ嫌悪し、圧倒されつつ軽蔑し、保護されつつ敵対し、というアンビバレンスの只中に宙づりにされてきたのである。……六〇年代は、日本の場合、その高度成長政策にも助けられて、われわれの生活が著しくアメリカナイズされていった時代であった。……コーラやジーンズ、それにアメリカン・ポップスやフォーク、ロック……、Tシャツやマクドナルド……、こうしたものに改めて「アメリカ」という国籍を喚起することなど考えもしないほど、これらのアメリカの消費文化（コンサンクション・カルチャー）はわれわれの日常に融和していたのである。ところがそれにもかかわらず、六〇年代の学生の主たる攻撃対象はベトナム戦争を遂行するアメリカに向けられ、結局、アメリカン・ジーンズを身につけ、コーラを飲みながらアメリカ帝国主義を倒せと無意味な言葉を唱和することのちぐはぐに全く無頓着だったわけである。¹³

敗戦後の日米安保体制下において、‘アメリカ’は畏怖すべき強大な占領国であったと同時に、民主化という自由と、圧倒的な豊かさを与えてくれる国でもあった。そして高度経済成長政策にも助けられて急速に‘アメリカ’化してゆく1960年代に10代を送り、‘アメリカ’文化を存分に享受しつつ、同時に‘70年の安保闘争で挫折を体験した村上春樹にとって、‘アメリカ’とはまさに“アンビバレンス”な主体以外の何物でもなかった、と言えるのではないか。

それではそのような“アンビバレンス”な‘アメリカ’体験の時代を経て創り出された、村上春樹の文学とは如何なるものなのだろうか。

4. 新しい世代の作家、村上春樹

村上デビュー以来、彼の論考を多く行ってきた竹田青嗣は、「<世界>の輪郭」と題した論文で、1970年代から‘80年代にかけて、“新しい世代の作家たちにおいて、多く伝統的なリアリズムの方法が退けられ、現実の大胆なデフォルメと虚構化の実験が押しすすめられているという情景”が見られることを指摘し、かつての文学的な規範そのものが解体されてしまったことを論じている。竹田は、“政治的な選択がほとんど無意味化するような時代経験”をくぐってきた世代の作家たちによって、かつての世界像はかき消され、“新しい<世界>のイメージ”が表象されたと述べており、そのような新しい世代を代表する作家のひとりとして、村上春樹を挙げているのである。¹⁴

そして村上春樹自身も、彼に先行する世代の作家たちに対して、違和感とでも言うべき感覚を持っていることが確認できる。村上の次の発言に注目したい。

日本では僕らに先行する世代の作家というと具体的には三島由紀夫、安部公房、大江健三郎ということになると思う。……僕としては彼らに反抗するようなつもりはなかったし、あるいはまた谷崎や川端といった人々に反抗するつもりもなかった。正確に言えば反抗というより、そういう人たちとはむしろ無縁のところから出てきたという方が近いんじゃないかと思う。……

日本の文学世界にはたしかに世代間の対立のようなものがある。……日本の文壇には強いヒエラルキーの伝統があるんだ。……でも年上の世代の作家たちの多くは若い作家たちがやっていることに、真剣には興味なんか持ってないんじゃないかな。今から十二年前に僕が初めて小説を書いたとき、日本文学は衰退していると彼らは口を揃えて言っていた。今でも相変わらず彼らは同じことを言っている。でもそれは衰退じゃない。評価基準が変化しているだけなんだ。でも何によらず多くの人々は変化というものを好まない。既成の作家の多くは、壁に囲まれた狭い世界の中で生きている。彼らは「純文学」という共通認識によって守られている。¹⁵

村上は自らを、“三島”、“安部”、“大江”、“谷崎”や“川端”といった彼に先行する世代の作家たちとは、むしろ“無縁”のところから出てきたと述べる。そして“日本の文学世界には世代間の対立のようなものがある”、“日本の文壇には強いヒエラルキーの伝統がある”と批判する。そして“伝統の門番”的な“年上の世代の作家たちの多くは”、“純文学」という共通認識によって守られた、“壁に囲まれた狭い世界の中で生きて”おり、日本文学の“評価基準”が変化していることに全く目を向けようとしないのだ、と指摘しているのである。

つまり、確固たる政治的・社会的意味の喪失といった時代背景において、新しい“世界”のイメージを提出するべき時代の作家として在る村上春樹にとって、“純文学」といった“評価基準”はもはや無効であると述べるのだ。

それでは村上にとって、何が新しい評価基準なのだろうか。彼にとっての新しさとは一体何なのか。彼のデビュー作についての評を検証することによって考察してゆきたい。

5. 村上春樹の文体 — ‘アメリカ’ との関係

村上春樹は 1979 年に『風の歌を聴け』でデビューした。作品は“軽い書き方”で“爽やか”、“乾いた軽快な感じ”¹⁶、“巧妙にリアリズムから離れた”“アメリカふうの小説”¹⁷ といった評で群像新人文学賞を受賞したが、このような批評はそのまま作者の持ち味であり特徴であると言えるだろう。

ここで口々に言われている批評から、大きく 2 つの特徴を挙げることができる。まず一つめの特徴である、“乾いた軽快さ”・“軽い書き方”で“かなり意識的に作られた文体”といった評は、村上本人がその方法を明かしているように、“まず英語で少し書いて、それを翻訳した”¹⁸ というやり方で書かれた、後に翻訳調と呼ばれるようになる彼の‘文体’について述べており、もう一つの“アメリカふうの小説”といった評は、村上が‘アメリカ’から大きな影響を受けた作家であることを指摘している。

つまり“アンビバレンス”な‘アメリカ’体験を生きた戦後作家・村上春樹は、モノのレベル

を越えて、作家を表現する主要なファクターである‘文体’の領域にまで‘アメリカ’的な要素を取り込んだ作家であったと言えるだろう。そしてそのような在り方を、‘新しさ’と称揚された作家であったのだ。

それでは、審査員たちによってもその独自さを認められた村上の‘文体’について、彼自身はどのように述べているのだろうか。村上の次の発言に注目したい。

（僕は）日本語で小説が書けるようになるまでにはずいぶん長い時間がかかった。……何故なら、僕は自分が小説を書けるための日本語を、新しい日本語を、自分の手で作りださなくてはならなかったからだよ。既にある日本語の文体を借りて小説を書くことが僕にはできなかったんだ。そういう意味では僕は自分がオリジナルだと思う。……僕はとにかくそのとき（＝『風の歌を聴け』を書いたとき）には、物語を語るためのヴィークル（乗り物・手段）として彼（チャンドラー）の文体を必要としたんだね。でもね、チャンドラーの文体を日本語に組み換えるっていうのは、そんなに簡単なことじゃないんだよ。そもそも英語を作り上げている文化的概念と、日本語を作り上げている文化的概念とは、それこそまったく違ったものだからね。でもとにかくそれが僕の試みたことなんだ。言語を組み換えることによる概念の転換。僕を含んだ日本の若手の作家たちが今やろうとしているのは、多かれ少なかれ、新しい日本語の文体を築き上げることだと思うんだ。もし君が何か新しいことを語ろうとするなら、君は新しい言語を必要とする。¹⁹

村上は、“自分が小説を書くための日本語”、すなわち“新しい日本語を、自分の手で作りださなくてはならなかった”、“既にある日本語の文体を借りて小説を書くことが僕にはできなかった”と述べ、“英語を作り上げている文化的概念”と“日本語を作り上げている文化的概念”を“組み替えること”によって、“借り物の文体”ではなく、“オリジナルな文体”を作り上げたのだ、と言うのである。

つまり村上春樹は‘アメリカ’から、音楽や食べ物といった風俗的な影響のみ——‘サブカルチャー’のレベルにおいての‘アメリカ’の影響のみ——を、受けたわけではない。彼は‘アメリカ’の言語である‘英語’を受容しようとしたのである。そしてまた、村上が‘アメリカ’を受容する態度とは、決して“受動的な姿勢”としてのみあったわけでもない。彼は能動的に‘英語’という異なった“文化的概念”を受容しようとしたのである。すなわち『風の歌を聴け』における村上春樹の文体とは、意識的、積極的に‘英語’という言語を採り入れ、‘日本語’との激しいせめぎあいという過程を経て“言語的組み換え”を行い、“新しい日本語の文体を築き上げること”への試みであったのだ。そしてそれは村上が‘新しいこと’を語るために、能動的に‘新しい言葉’を創作する挑戦であったのである。

それでは、村上春樹が語りたかった‘新しいこと’とは、すなわち彼が目指す‘新しい文学’とは、一体如何なるものなのだろうか。

村上と同じ紙面上で、我々日本人は“言語文化的には他国に何も与え”ることなく、“二十世紀前半の軍事的侵略の過程において、いくつかのアジアの国々に我々の言語を強制的に押し付けた”だけであると述べつつ、“日本語という言語”の“孤立”を批判している。そして今やらなければならないことは、経済の発展のみに頼った貧しい日本文化のイメージ、つまり日本の“文化的孤立”を“解消”することであり、そのため我々は、“日本語を再構築し”、“言語的バリエーションを越えて、より広い世界に語りかけること”を目指さなければならない、と述べているのである。²⁰

“言語的バリエーションを越えて、より広い世界に語りかける”文学。私たちはこのフレーズに既に見覚えがあるはずである。ここで語られている村上春樹の理想とする文学の在り方とは、本稿の前半で我々が確認してきたような、大江健三郎がこれからの“日本文学”に託した文学の在り方——能動的な姿勢で、世界へ向けて語って行くことのできる文学——と何ら変わらないのだ。

自らを‘純文学’を受け継ぐ作家と称する大江健三郎と、彼によってその対極に位置付けられた‘サブカルチャー作家’村上春樹。しかし彼らが未来の日本文学に託す文学の在り方は、つまり彼らが作家として目指す文学の地平は、そう異なったものではないとすることができるのではないだろうか。

終わりに

今日の日本、日本文化の在り方について、村上春樹も大江健三郎と同様の問題意識——世界に対して、経済的な面においてしか意味を持たない日本への問題意識——を持った、“世界に開かれた新しい日本文学”を目指す作家のひとりであることが確認できた。

スタティックで美しく、精妙な‘日本語’ではなく、英語を採り入れることによる言語的組み替えといった試行錯誤を繰り返すことによって、揺らぎ続ける‘日本語’を模索すること。村上春樹は、彼にとって圧倒的な影響力を持っていた‘アメリカ’に対して、決して受動的な姿勢によってのみ在ったわけではない。村上と‘アメリカ’との関係は能動的なせめぎあいとして在ったのだ。その試行錯誤の結晶として、村上春樹の文体はあり得たのである。そうであるとすれば、作家としての村上の在り方とは、本稿の前半で説明してきたような大江が志向する、“世界へ向けて語り出す能動的な姿勢”に重なるものであると言えるだろう。

しかし、だからといって村上の文学が、大江の定義する“戦後文学”＝‘純文学’に列なるものであるとは言えないだろう。竹田青嗣が指摘するように、戦後世代として、敗戦後の‘アメリカ’との複雑な関係の下に、ほぼ青春時代の全てを生きてきた村上春樹は、“戦後文学者”たちが最大のテーマにしてきた、確かな‘私’と‘政治と文学’という問題軸では描き出せない‘世界’を抱いていると言えるのではないだろうか。そしてそうであるならば、そのような現代作家を、‘純文学’という歴史的な制度によって推し量ろうとすることは、ナンセンス以外の何ものでもないだろう。つまり村上春樹という作家は、既に‘純文学’といった制度から断絶してしまっているのだ。そしてその‘断絶’は同時に、“評価基準”の変化の兆しであったとすることができるのではないか。

このような‘断絶’（あるいは齟齬）とは、何を意味するのだろうか。

未来に向かって新しい言語を志向し、世界へ開いてゆこうとすること。世界に語り出そうとすること。そういった地平において、‘純文学’／‘サブカルチャー’といったカテゴライズ（＝線引き）はもはや意味を成さないということではないだろうか。つまり各々の時代の文脈においてしか有効性を持つことのない、特権性やある種の階級性——それは大江が‘読者’についても、“真面目な読者”・“知識人たち”／“若い読者”といったように巧妙に差別化を図ってゆくことでもある——によって現代文学を裁断しようとする行為の限界を、我々はここに確認することができる。そしてそのような制度の無効性・限界性を顕にする作家のひとりとして、村上春樹は在り得ているとすることができるのではないだろうか。

しかしここで、苦言を呈しておかなければならない点がある。大江が“世界に向った文学”と

言う時、その‘世界’に‘アジア’への視線が含意されていることは明らかであろう。それに対して、これまでの多くの村上春樹のテキストにおいては、‘アジア’に対して開いてゆこうとする視点が欠けているという点である。戦後生まれの村上が対面してきた‘アメリカ’が、作家としての村上にとって多大な影響を与えた国であったことは見てきた通りである。しかし‘世界’へ語りかけることを標榜する現代作家が、自ら属する‘アジア’——我々日本人が、過去の歴史における責任、そして未来における責任を負った‘アジア’——を問題化しないという姿勢を取っていることは、大江が指摘するように、村上のテキストを脆弱なものにし、また彼の語りを危いものにしていくと言えるのではないだろうか。

だが我々は 1990 年代を経た村上春樹の文学で、この点における村上の成長とも言える明らかな“変化”²¹、あるいは“転換”²² を見ることができる。1995 年に発表した『ねじまき鳥クロニクル』(全 3 巻・講談社)において、村上は第二次世界対戦下に日本が傀儡政権のもと建国した‘満州国’と、そしてそこでおこった‘ノモンハン事件’という歴史的史実を暴力性とともてテキストに書き込んだ。また 1999 年に発表された村上の最新長編である『スポーツニクの恋人』(講談社)では、主要な登場人物を‘在日韓国人’という設定で描いている。これらの作品が提示する問題性については、機会を改めて綿密な考察が必要であるが、村上が‘アジア’を眼差そうとしていること、そしてそこにある問題に触れようとしていることは確かであろう。

1990 年代に物語ったこれらの作品の意味を踏まえつつ、新しい文学を志向して変化し続ける同時代作家・村上春樹の、これからの仕事に期待し注目してゆきたい。

【注】

1 大江健三郎「世界文学は日本文学たりうるか？」(1994 年講演)『あいまいな日本の私』(岩波新書, 1995 年) p.209

2 大江健三郎「戦後文学から新しい文化の理論を通過して」(初出 1986 年)『「最後の小説」』(講談社文芸文庫, 1994 年) p.245

3 前掲書、注 1 に同じ p.209

4 大江健三郎「あいまいな日本の私」(ノーベル賞受賞記念講演, 1994 年)『あいまいな日本の私』 p.11

5 「サブカルチャー」の定義について

(成実弘至「サブカルチャー」より: 吉見俊哉編『カルチュラル・スタディーズ』(講談社新書メチエ, 2001 年))

「日本では一般にサブカルチャーやその短縮形「サブカル」は、マンガ、アニメ、コンピュータゲーム、テレビ、歌謡曲やロックなどの大衆音楽、大衆小説、娯楽映画、雑誌などの娯楽性の高いメディア文化やその消費者に対して用いられている。それは純文学、西洋絵画や日本画などの高尚な芸術、クラシック音楽のように享受するのにある程度の教養や素養を必要とする「ハイカルチャー」との対比で「下位」であり、享乐的な若者のための大量生産品であり文化的価値に劣るものという含意もしのび込んでいた。また、そのなかからは社会公認の文化に反発して批判性や前衛性をもつ表現もおおく登場しているため、サブカルチャーを対抗文化やアングラ文化としてのみとらえようとする傾向もある。」 p.95

6 大江健三郎「戦後文学から今日の窮境まで」(初出 1986 年)『「最後の小説」』 pp.227-228

7 大江健三郎「回路を閉じた日本人ではなく」(1993 年講演)『あいまいな日本の私』 pp.202-203

8 前掲書、注 7 に同じ、 p.202

-
- 9 前掲書、注1に同じ、p.213
 - 10 前掲書、注2に同じ、p.239
 - 11 前掲書、注6に同じ、pp.229-230
 - 12 前掲書、注6に同じ、p.229
 - 13 佐伯啓思『現代民主主義の病理—戦後日本をどう見るか』（NHKブックス、1997年）pp.16-17
 - 14 竹田青嗣「＜世界＞の輪郭—村上春樹、島田雅彦を中心に」（『文学界』、1986年10月）p.183
 - 15 村上春樹「芭蕉を遠く離れて—新しい日本の文学について」（ジェイ・マキナーニーとの公開対話、1991年）（『すばる』、1993年3月）p.201, p.209
 - 16 佐々木基一「第二十二回群像新人文学賞発表／選評」（『群像』、1979年8月）p.115
 - 17 丸谷才一「第二十二回群像新人文学賞発表／選評」（『群像』、1979年8月）p.118
 - 18 村上春樹（川本三郎との対談）「『物語』のための冒険」（『文学界』、1985年8月）p.49
 - 19 前掲書、注15に同じ、pp.205-206
 - 20 前掲書、注15に同じ、pp.207-208
 - 21 福田和也「ソフトボールのような死の固まりをメスで切り開くこと」『群像日本の作家26 村上春樹』（小学館、1997）p.156
 - 22 吉田春生『村上春樹、転換する』（彩流社、1997年）p.159

【参考文献】

- 伊奈正人（1999）『サブカルチャーの社会学』、世界思想社
加藤典洋他（1997）『群像日本の作家26 村上春樹』、小学館
木股知史編（1998）『日本文学研究論文集成46 村上春樹』、若草書房
栗坪良樹他編（1999）『村上春樹スタディーズ01』、若草書房
佐伯啓思（1998）『増補版「アメリカニズム」の終焉』、TBSブルタニカ
ジョン・ダワー（2001）『敗北を抱きしめて（上・下巻）』、岩波書店
鈴木貞美（1994）『日本の「文学」を考える』、角川選書
鈴木貞実（1998）『日本の「文学」概念』、作品社
セシル・サカイ（1997）『日本の大衆文学』、平凡社
マサオ・ミヨシ（1996）『オフ・センター』、平凡社

【英文要旨】

A study of Haruki Murakami
—over the concept of ‘polite literature’ / ‘subculture’ —

ABSTRACT

In thinking about modern literature, is it possible to say that to categorise writers (or their works) by terms such as "polite literature" or "subculture" can have an effective meaning?

In this paper, I considered this problem by focussing on two writers who represent modern-day Japan, Kenzaburo Oe and Haruki Murakami. When explaining the concept of "polite literature" defined by Oe, I examined it in terms of Murakami, who was judged as "subculture" outside the bounds of Oe's definition of "polite literature".

By means of this consideration, I aimed to examine what is the difference between Oe and Murakami (or whether there is, or isn't, a difference), and also what kind of literature the two aspire to.

広島大学大学院 博士課程後期 在学
教育学研究科 文化教育開発専攻 日本語教育学専修
〒731-0135 日本国広島県広島市安佐南区長束4-6-7
Tel : 082-238-6427 / E-mail : makikoko@hiroshima-u.ac.jp