

## 村上龍『海の向こうで戦争が始まる』における日本とアジア —距離・コミュニティ・暴力—

パルマー・セーラ

### 要旨

Murakami Ryu's second novel, *War Begins Beyond the Sea*, has not drawn the same attention as many of his other novels, despite being published in 1977, one year after his Akutagawa prize winning debut novel, *Almost Transparent Blue*, and three years before *Coin Locker Babies*, another highly celebrated novel. However, despite being mostly ignored in the literary field, this novel makes possible a new reading of Japanese national identity in the late 1970s, and contains traces of the author's thoughts on post-war Japan, which make this work indispensable when attempting to understand Murakami's other works. This paper explores both Japanese national identity as represented in *War Begins Beyond the Sea*, and Japan's postwar relations with other Asian nations. The first half of this paper will address how Murakami's writing style hints at a conflict or confusion within Japanese national identity. The second half of the paper will explain how this confusion is related to Japan's distance from other Asian countries and its withdrawal from a conceptual Asian community.

**キーワード**：村上龍，戦争，戦後日本，アイデンティティ，アジア，カンボジア

### 1. はじめに

村上龍の二作目の小説『海の向こうで戦争が始まる』<sup>1)</sup>は、芥川賞を受賞した村上のデビュー作『限りなく透明に近いブルー』発表の1年後、及び3作目にあたる『コインロッカー・ベイビーズ』発表の3年前の1977年5月、『群像』に連載が開始された。この小説は、主人公「僕」とフィニーという女性が、南国のような雰囲気を醸し出す未知の国のリゾート地に滞在し、その海岸で、フィニーが「僕」の目に映っている「海の向こう」の町を発見するところから始まる。その町では大きな祭が催され、高揚した参加者が入り乱れる混乱の中で、人々は互いに暴力を振るいはじめ、遂には「戦争が始まる」。本作は、研究史において、その前後の作品ほど注目を浴びてはいないものの、作者自身の日本とアジアの関係についての思考が表れていると同時に、作品が執筆された同時代状況に対する介入もさかんになされるため、精読すべき村上作品の一つであると言える。

本論は、この作品の価値を、日本人のナショナル・アイデンティティとアジアへの視線との関係性から考察しようとするものである。第一節では、小説の文体と描写とが、作品が執筆された1970年代後半の日本人のナショナル・アイデンティティについて何を開示しているのか、について検討する。第二節では、日本人個人のアイデンティティとナショナル・アイデンティティとが、当時の日本のアジア諸国との関係性にいかに影響したのかを考察したい。

### 1.1 戦争と「こちら」と「向こう」の距離

まずは、小説の題名に含まれている「戦争」という言葉から分析を始めよう。榎木野衣は、『海の向こうで戦争が始まる』が発表された1970年代後半という時空間を「『平和』ということが当時ほどじっくり来る時代もほかにない」と概括した上で、「『戦争が始まる』という言葉は、ひどくショッキングな響きを持っていた」と述べている<sup>2</sup>。しかし、『海の向こうで戦争が始まる』が執筆された1970年代後半を「平和」な時代であったと概括することは、果たして可能なのだろうか。確かに、第二次世界大戦の敗戦から本作の連載が開始されるまで、日本国内では戦争は起こっていないものの、グローバルな規模で同時代状況を捉え直すと、同様のことは言えない。第二次世界大戦終結直後、冷戦の緊張感が世界中に漲り、1955年にはベトナム戦争が始まる。ベトナム戦争終結後も、東南アジアにおける暴力が蓄積した結果、カンボジアのクメール・ルージュによる大量殺戮が起こった。このような同時代のコンテクストを踏まえれば、村上龍がこの時代において「戦争」という言葉をタイトルに用いたのは、むしろ適切な選択であると言えよう。

また、村上の個人史に照らせば、「戦争」がいかに彼に大きな影響を与え、創作の上で欠かせないテーマであったか、ということに気づかされる。黒古一夫は、村上の自伝的小説『69 (シクスティーナイン)』に注目し、「1976年に生きる人々も […] 確実にベトナム戦争を引きずっていた」と指摘している<sup>3</sup>。『69』では、村上が高校三年生の夏に実際に関与したバリケード事件が描かれ、それが1960年代の反戦デモや学生運動に感化された故のことであると明確に記されている。実際のバリケード事件への関与を理由に、高校三年生の夏、村上は謹慎処分を命じられた。このような作家の個人史を考慮し、黒古は、ベトナム戦争を村上の創作の「原点」に位置づけている<sup>4</sup>。海外で勃発した戦争が高校生の村上に反戦的な行動を促したのであれば、その後、作家となった村上が、創作においても、その素材として「戦争」を取り入れたことに不思議はないだろう。

また、『海の向こうで戦争が始まる』を同時代のコンテクストに即して読解しようとする時、ベトナム戦争のみならず、戦後の日本社会がもつ村上への影響にも着目しなければならぬ。村上は、第二次世界大戦の終結から7年4ヶ月後、GHQによる占領が

終わる2ヶ月前の1952年2月、長崎県佐世保市に生まれた。この時期の日本は、欧米、特にアメリカ文化の流入が急増し始めた時期であった。村上がロックを、彼と同時代の作家の一人である村上春樹がジャズを好むのは、彼らがこのような時代に育ったからであろう。例えば、坂本龍一と浅田彰との鼎談において、村上龍は、アメリカの音楽を聴いて育ったと述懐している<sup>5</sup>。また、村上が育った佐世保には米海軍基地があったため、占領が公式に終了した後でも、米国の兵士や米海軍の関係者が多く居住していたことも、彼のアメリカ文化への傾倒に影響しているよう。村上は、母親がラジオで浪花節を聴いている傍ら、隣の「パンパン」の家からアメリカのロックが流れてくるのを聴いていたと当時を振り返っている。二つの文化が溶け合う佐世保という土地で育ったことで、彼の日本人としてのアイデンティティは、ナショナルリティの枠組みのなかで確固たるものとしては構築されてはならず、むしろ多分に揺れや混乱を含んでいたと考えられる<sup>6</sup>。

日本で育ちながらも、日本とアメリカとの文化的境界が崩れ始めた環境に身を置いていた故のアイデンティティの混乱という論点は、村上作品におけるアメリカ文化の影響について述べた次の小森陽一の論によっても支持される。小森は、「和」と「洋」という二つの文化の統合の過程で起こった日本人のアイデンティティの混乱を、坂本龍一の言葉を借りて、「アメリカに侵された」と表現している<sup>7</sup>。すなわち、アメリカの影響を受けた戦後生まれの日本人は、日本の伝統を暗澹たる否定的過去として、アメリカ文化を明朗な肯定的未来として、認識するようになったということである。小森は、4作目にあたる『だいじょうぶマイ・フレンド』以降、村上が両文化への対照的な認識を自作の中心的テーマに据えたと論じながらも、初期の作品に『アメリカに侵された子供』のヴィジョンはすでに胚胎されていたと述べている<sup>8</sup>。それでは、『海に向こうで戦争が始まる』においては、文化認識の混乱がいかにか小説の主軸として展開されているのだろうか。

まず、小説の冒頭にあたる、「僕」とフィニーが会う場面から考察しよう。

女は手を振っている。

顔をこちらに向けて僕を見ている。逆光のためよくわからないが笑っているかも知れない。もし笑っているのだったら子供のような笑い顔だ。まるで初めて海というものを見た夏の子供。緑と銀のストライプの水着。

首筋のあたりで真珠の首飾りのように光っているもの、汗だろうか、それともさつき海に入っていた時の水滴だろうか、からだに張られた日焼け止めのオイルの表面に乗っている。

カーブを描いてうんざりする程遠くまで延びた海岸には、あの女と僕以外誰もいない。(7頁)

この引用で第一に注目したい点は、文体の不確実性である。一人称で語られることで、読者は、「僕」と一緒に風と太陽光の熱を感じ、海岸の風景を想像することになるが、その描写が現実のある具体的空間を想定しているかどうかきわめて疑わしい。シンプルかつ短い文で主人公の独白を差し挟まず、さらに風景のみを説明する語りによって柔らかな印象をあたえるこの文体は、夢の中の風景を描いているのではないかとさえ思わせる。小説の結末において、「僕」が「夢なんだろうか」（170頁）と訝しがることから、この印象が、読者のみならず、登場人物にも共有されていることが窺える。そして、この風景にフィニーが現れる。「僕」はこの場面で初めてフィニーと出会うことになるが、以前から彼女を知っていたかのように、初対面では知りえないはずの彼女の情報を有している。例えば、彼女が笑っているかどうかさえ判断できないのにも関わらず、「もし笑っているのだったら子供のような笑い顔だ」と確信をもって語っている。このような不可能であるはずの確信は、端的に矛盾と捉えうるが、その矛盾が、テキストの臃々とした印象をさらに強め、小説の末尾まで持続するテキストの不確実性を強調するのである。

このように文化的コンテクストを捨象した朦朧とした文体は、村上が佐世保で身体感覚に刻みつけた「和」と「洋」の文化の統合と関係するだろう。浪花節とロックンロールとが共存する空間に身を置いていたことに象徴されるように、村上や彼と同時代の若者たちにとって、どちらが「本当の日本らしさ」を象徴しているのか、ということはきわめて曖昧であったはずである。同様に、「僕」の目には、「うんざりする程遠くまで延びた海岸」やフィニーの「緑と銀のストライプの水着」の姿がはっきりと映りこむものの、明確な輪郭を象らない文体によって、描写からリアリティが欠落しているのである。この場面全体に浸透している、夢のような非現実性によって文化的コンテクストを捨象する語りは、1970年代後半の日本を覆っていた文化的アイデンティティの曖昧さと共鳴しており、なぜ「僕」がフィニーに親しみを抱くのかを詳らかにせず、さらに、自らの目が捉えた風景を信頼できないでいるという「僕」の曖昧なアイデンティティを暗示しているのである。

また、テキストが読者にもたらす不確実性の要因には、語り手「僕」による曖昧模糊とした風景描写だけではなく、彼の情報提供の方法も挙げられる。小説が展開していく過程で、読者には、小説の舞台と登場人物について、ほとんどいかなる情報も与えられない。「はじめに」で述べたように、小説は、未知の国のリゾート地を舞台にしている。「僕」は、その南国の雰囲気醸し出す描写によって、その土地に関する多少のヒントを読者に投げかけるものの、いずれも場所を明確化するまでには至らない。例えば、リゾート地のレストランで、「僕」とフィニーは「ラベルに象が描いてあるこの国のビール」（53頁）を飲んだが、ロゴに象を採用しているビールと観光客用のビーチとがある国は無数に存在するため、舞台を特定する鍵にはならない。さらに、そのレストラン

には一人の客として「金髪の女性」(53頁)がいたり、「僕」はそこでカレーを食べ、さらには、店内では日本語で会話が交わされているため、結局、登場人物の所在は終始、未決定の状態に留め置かれているのである。

このような場所の不確定性は、1970年代後半日本のナショナル・アイデンティティの構築を検討するに際して、極めて重要な意味を持つ。すなわち、舞台となっている国と地域とを不鮮明にすることで、日本の国家としてのアイデンティティの不安定性という同時代状況が、小説のテキストに導入されるのである。レストランにいる「金髪の女性」や、食材として描かれる羊肉というモチーフは、確かに、村上の育った、外国人が多く行き交う佐世保の町を連想させる。しかし、村上にとって近い風景であるこの町の名前を詳らかにしないのは、佐世保という町を日本の一地域として同定することに対する彼の違和感に起因すると考えられる。当然、このような、伝統的な日本を過去のものとするかのように変容している風景は、佐世保のみならず、国内のいたる所に見られたはずである。米軍基地が全国に設置され、東京や大阪では欧米の映画が封切られ、ラジオでも欧米由来の音楽が流れていた。このような同時代文脈の磁場において、『海の向こうで戦争が始まる』という小説は、日本とアメリカの文化的接触によって人々の身体感覚の内に刻まれた、自らを取り巻く文化的空間を一つのネーションの枠組みで括ることの不可能性が、文体と空間の曖昧さとして現れているように思われる。

舞台となっている国と同様に、「僕」とフィニーについて与えられている情報も極めて少ない。様々な国の人々が訪れるリゾート地で聞かれるはずの、相手の出身を問う言葉は一切、二人の間で交わされることはない。また、「僕」とフィニーがそれぞれの過去を語ったとしても、場所が特定されないため、それは疎遠な印象を与えるばかりである。例えば、「僕」とフィニーが海の向こうで鳴る鐘の音を聞いた時、「僕」は鐘の音にまつわる記憶を以下のように語る。「鐘を聞くと俺は学校を思い出すよ、[...] 学校を卒業したら、俺は生まれた町を出たからね、俺の町でも鳴ってたのかも知れないけど、とにかく憶えているのは学校だけだよ、学校のこと考えると変に感傷的になるな、友達たくさんいたし」(51頁)。このように、「僕」は、自らの出身地を明らかにせず、鐘の音と学校というありふれた関連を経験的に想起できる者であれば、誰もが親近感をもって回顧できるに違いない、懐かしい学生時代を回想するばかりである。フィニーも同様に、幼い頃に彼女が飼っていた鳥の記憶を次のように語る。「昔、小さな鳥を飼ってたの[...] でも、それが死んじゃったのよ[...] あたしは悲しかったけど、しようがないと思っ」た(112-114頁)。このように、フィニーも過去の出来事の場所や、それが窺えるような文化的コンテクストを明確にせず、普遍的経験と思われるような、愛するものの喪失を語るのみである。

自らの過去に関する「僕」とフィニーの不鮮明な語り方にも、戦後日本に起こった歴史的变化が刻印されている。従来、日本を定義づけてきた文化や習慣が希薄化し、その

伝統文化よりも、海外の音楽やファッションが目に見えて受容されることで、日本の文化的受容が欧米諸国のそれと近似してきていた。この文化的変化によって、日本に育ったということが、もはや特別な意味を持たなくなった。このようなナショナリティの希薄化という戦後日本の状況は、自らの過去を語る時、出身国の特性を明確化するのではなく、普遍的な経験や感情の吐露に向かう状況を促進するであろう。

小説の主軸である文体とナショナリティの不明確性について、歴史的な文脈とテキストとの関わりに焦点化して検討してきたが、これを「僕」とフィニーの名前に敷衍してみよう。先に述べたように、小説内の対話がすべて日本語で交わされているにも関わらず、対話の担い手の一人であるフィニーには、明らかに伝統的日本を喚起させない名前が与えられている。フィニーという名前は、ヨーロッパに起因するというが、現代ではイスラエルやイギリスだけでなく、アメリカなどにも見られる。このように、特定の国に還元できないからこそ、フィニーという名は興味深い。彼女の出身国や文化などについての情報を敢えて提供していないことによって、テキストは、フィニーという女性を、小説の臙々とした描写や文体に合致する人物として構築しているのである。

また、主人公「僕」の名前の欠如にも着目しよう。「僕」とフィニーについての叙述が中心となる場面は、「僕」の一人称視点で語られているため、彼の名前が現れないことは一見、当然のことのように思われる。しかし、物語が展開するにつれて、フィニーが「僕」の名前を明示しないことや、彼の名前が一度も言及されないことが、逆に不自然に思われてくる。つまり、語り手は、自身の名前が使われてしかるべき箇所においても、それを明確にすることを回避しているのである。提供すべき情報を語り手が敢えて読者の目から隠す黙説法が支配的でありながらも、小説の末尾において、フィニーは以下のように、「僕」の名前を問うのである。

「あなたの名前をまだ聞いてなかったね、なんて言うの？」

フィニーはからだを僕にあずけ、束ねた髪を解く。

「何か言ったかい？」

「あなたの名前よ」

フィニーの髪の中に細かい砂が混じっている。フィニーの腕はヌルヌルしていて、さっき水母を掴んでから拭かなかったのだろうと思う。フィニーの顔は熱い。特に耳はさっきまでの海岸の砂のようだ。僕の胸の上に乗せて心臓の鼓動を聞いている。

[…]

「あたし、あなたの名前が知りたいのよ、こうやってる時に名前を呼べないと変な感じだわ、あなたの名前を呼びたいのよ」

フィニーの腰についた水着のゴムの跡。海岸には誰もいない。僕達だけだ。フィニーは僕の腹の上の砂を手で払い、赤い舌を乗せる<sup>9</sup>。(168-169頁)

この引用から、「僕」の名前が、読者だけでなくフィニーにも伝わっていなかったということが明らかになる。「こうやってる時に」という言葉が示唆するように、二人が性行為に及んでいることが、名前を知らない者同士の関係性の不可思議さをさらに際立たせている。結局、フィニーがいくら問うても、「僕」は自らの名前を明かさない。このように、小説を貫く「僕」の匿名性は、彼が名前を隠しているからか、それとも、自らの名前を知らないからか、というアイデンティティに関する問題と呼ばれ込むことになる。

上に引用した場面からは、「僕」がフィニーに対して、敢えて自らの匿名性を確保しておきたいという兆候は窺えない。「僕」の意識は、名乗るということではなく、自らの目に入ってくる光景、肌に触れたフィニーの温もりなどに向いているように思われる。それはまるで、「僕」が、フィニーの質問に応える価値を見出していないかのようなのである。名前や国籍といった、人間が普段、自分や他人を定義する要素を閑却したようであり、これが先の引用に含まれている不確実性・不安定性を増大させている。そして、「僕」の名前の欠如から、『海の向こうで戦争が始まる』が執筆された時代状況を覆っていた文化的アイデンティティの混乱が、ナショナルなレベルのみならず、国民個人のアイデンティティにも及んでいたことが窺える。すなわち、文化が混淆する戦後日本の状況下で、確固としたナショナル・アイデンティティを構築しえなくなった個人は、自国を他国と文化的に区別できず、自国に育った自らを説明する言葉をも失ったということである。また、フィニーが必死になって「僕」の名前を聞き出そうとする様子は、アイデンティティの喪失における痛みがいかに深刻であったか、ということを示唆している。国籍や出身国、年齢や名前など、多くのラベルを基礎にして自他のアイデンティティを構築する社会において、ラベリングが不可能となり、自他が所属するコミュニティによってアイデンティティを構築できないことは、人間を動揺させる。「名前を呼べないと変な感じだわ、あなたの名前を呼びたいのよ」というフィニーの切実な呼びかけは、「名前」によって「僕」のアイデンティティを構築するための基礎が「僕」の匿名性によって阻まれている以上、「僕」との関係を築くにあたって「変な感じ」を受けたが故に吐露された言葉なのである。

## 2. アジアから撤退した日本

次に、1970年代後半という時代は、文化のみならず、政治的にも、戦前までの体制が崩れた時期であった点を考慮したい。先に言及した佐世保基地をはじめ、敗戦後、米軍が日本各地に基地を設け、その利害関係を重視した米国政府と日本は同盟関係を結んだ。米国は、朝鮮戦争やベトナム戦争に際して、軍船や軍用機を当地に派遣するための経由地点を得るかわりに、日本は、米軍による安全保障を受けることになった。このような国際的政治状況の網の目の中で、戦後のディスクールは構成されている。戦前にお

ける「東洋」(east)と「西洋」(west)という概念は、それぞれアジアと欧米とを定義する言葉であったが、冷戦期における「西洋諸国」(western countries)という言葉は、アメリカと同盟を結んでいる国々を意味し、その後、同じくアメリカと同盟関係を結ぶ途上国を包含する概念に拡張された<sup>10</sup>。日本政府も、この政治状況に鑑み、自国を「西側の一員」と主張した<sup>11</sup>。つまり、敗戦後、日本が米国と同盟を結んだ結果、政治的・経済的にも、戦後日本は、アメリカを中心として世界を分割する地政学的言説によって、「西洋諸国」の一員として位置づけられるようになったのである。このような政治的・経済的状況は、地政学的認識において、日本がアジアから撤退しようとする欲望を促したのである。

1970年代後半の日本をめぐるこのような政治的同盟関係と文化の欧米化とを合わせて考えれば、その地政学的認識において、日本は地理的にはアジアに位置しつつも、政治的・文化的には西洋に位置づけられるという自己認識が強化されていったのではないだろうか。こういった認識については、歴史学や政治学の領域において、しばしば論じられてきた。例えば、歴史学者のケネス・パイルは、戦後日本におけるアイゼンハワーによる政治改革が日本を、アジアに位置する西洋諸国に作り変えたと述べている<sup>12</sup>。以上のコンテクストを踏まえた上で検討されるべきは、このような日本のアジアからの撤退という同時代状況が、『海の向こうで戦争が始まる』というテキストといかに関係しているのか、という点である。

以下に引用する場面では、フィニーは「僕」に、「海の向こう」の町が見えるかどうか尋ねている。

女は海の向こうを指差して何か言っている。

魚の銀色の腹のような海の向こう、眩しくて何も見えない。

女はこちらへ歩いてきた。

その曹達水、くれない？

氷の解けかかった赤い液体を女に渡す。

だけどころともう温いよ。

女はストローを銜え、喉を震わせてから、もう一度海の彼方を指差した。

ねえ、あなたにも町が見える？ あたしだけかしら、あれ、町でしょう？

指差したまま、その方角から目を離さずにそう言った。

僕は少し体を起こす。町だって？ 女はかすかにみえるあの彼方の黒い稜線のことを言っているのだろうか。水平線の端の方に、稜線がある。海面で輝やく太陽の密度によって黒く見えたり、白く光ったりする、右半分が霞んだ緩やかな起伏、島なのか半島の一部なのかはわからない。ずっと見ていると目の奥が痛くなってきて



時々消えてしまう。僕は目を自分の足に移した。

ほんと、ちょっと温かったわ。(11-12 頁)

この引用について注目すべきは、「向こう」と「こちら」との距離という問題である。黒古一夫によれば、『海の向こうで戦争が始まる』というタイトルが示す「『向こう』と『こちら』は明確に分離できるものではな [い]」<sup>13</sup>。確かに、僕とフィニーには海の向こうの町が「見える」、そしてその町の音が「ここまで届いてくる」、「声が聞こえる」(170 頁)という描写から、「向こう」と「こちら」との連続性という黒古の指摘は的を射ている。「こちら」と「向こう」の関わりが視覚と聴覚の描写によって示唆されているのだが、小説の構造としては、それらは截然と分かれたれている。読者は、「こちら」と「向こう」という二語の反復を通して、両者の距離を感じ取る。また、上の引用において、「僕」とフィニーに「海の向こう」の町が見えるかどうか、あるいは町が実在するのかわからず詳らかでない状況にあることも、そして、「こちら」と「向こう」とが海によって分かれたれているということも、テキストの戦略として、距離の問題を浮き彫りにしているのである。

「こちら」と「向こう」との距離を強調する戦略以上に両者の分離を明示しているのは、「目を自分の足に移した」という「僕」の行為である。海の向こうを「ずっと見ていると目の奥が痛くな」というという「僕」の言葉に象徴されるように、「こちら」側の人間は、海の彼方の風景に不快を感じたら、それから目を背け、自らの世界である「こちら」に視線を戻すことができる。つまり、「こちら」の人間は、「海の向こう」の状況に対して視線をそらすことで、それを自分とは無関係であるとして疎外することが可能なのである。「海の向こう」の状況に対する忌避という文脈に置いたとき、「海の向こう」の祭のさなか、巨大な魚が捌かれている様子を眺めながら「僕」とフィニーが言葉を交わす次の場面は、きわめて興味深く映る。

ちょっと見て、海に流れ出た魚の血があつた町を囲んじゃったみたいよ。

「ここまで流れてくるといやだな」

そんなことないわよ、遠すぎる (115-116 頁)

ここにおいても、「向こう」と「こちら」の距離が強調されている。「海に流れ出た魚の血」が「こちら」までは流れてこないだろうという確信のもとに発せられた「そんなことないわよ、遠すぎる」というフィニーの言葉は、「向こう」と「こちら」の完全なる分離を明示している。

それでは、浜辺で言葉を交わす「僕」とフィニーとから見て「向こう」の町は、いかなる状況にあったのだろうか。南国の浜辺に流れる曖昧模糊とした時間や、その具体的

な形の結ばない光景とは対照的に、「海の向こう」では、魚を捌く祭の熱狂に浮かされた人々が、お互いに暴力を発動し、町全体が戦争状態に陥っていたのである。その様子は、以下のように描出されている。

町ではやはり雨が降り始めた。フリルのついたブラウスの女の子は喉に穴を開けられて倒れた母親を不思議そうに見ている。広場の石畳に流され出た血を雨が薄めて拭げる。広場には同じようにならだのどこかに穴の開いた死体を何ヶ所かに集めてある。派手な祭の衣装を着た男や女が舞台上で首を吊られている。彼らの革靴や素足の踵から落ちる雫。爆弾が落ちたらしい、人間の破片が落ちてきて雨と見分けがつかない。(167頁)

この引用から窺えるのは、「こちら」と「向こう」とは物理的距離のみで分かれていたのではなく、戦争と平和という対概念によっても分離されているということである。つまり、戦争や暴力に直面している「向こう」の町とは異なり、「こちら」の側に立つ「僕」とフィニーとはリゾート地で平和な時間を過ごしている。「戦争」と「平和」、「こちら」と「向こう」という二分法を構築することによって、「こちら」と「向こう」の間にある距離がさらに強調される。しかし、『海の向こうで戦争が始まる』というテキストは、その二分法を強調することに留まらない。「こちら」から「向こう」の町の破滅が可視的であるということと、「こちら」側の人物である「僕」が「ずっと見てると目の奥が痛くな」り、視線を「移[す]」様を描くことで、テキストは、「こちら」と「向こう」双方の人々の暴力性、すなわち人間存在に内在している暴力性を明示している。人間は、戦争という形の暴力を遂行するに留まらず、互いの苦しみを無視し、「見る」という行為と共に受ける受苦から自らを解放しようとする暴力さえも、同時に発動させているのである。

ここまで検討してきたように、『海の向こうで戦争が始まる』という小説は、距離と暴力という問題を反復的に描出しようとしているが、この試みは、本作が執筆された同時代状況に対し、いかに介入しようとするのだろうか。前節で述べた日本とアメリカの同盟関係や、日本のアジアからの撤退という同時代状況を考慮すれば、『海の向こうで戦争が始まる』における「こちら」と「向こう」とをそれぞれ、アジアから比喩的に離れた「西洋」の位置につく日本とその他のアジア地域として寓意的に読むことが可能である。

「こちら」と「向こう」との分離によって強調される距離の問題はここで、コミュニティという問題に接続されることになる。戦前、戦時中の文学、あるいはプロパガンダには、日本をアジア諸国のコミュニティの中心として描き、アジア地域の指導的な役割を強調する傾向がある。無論、このようなプロパガンダの役割を担った文学は、アジア諸国に対する権威を誇示すると同時に、日本のアジアへの植民地主義的暴力を促した。

しかし、このようなプロパガンダ的文学は、日本をアジアの一員として位置つけていた。このような傾向を示す戦前のテキストとは異なり、『海の向こうで戦争が始まる』に日本をアジアのコミュニティの一部とする傾向が見られないということは、1970年代後半における日本のアジア認識の特徴を浮き彫りにしている。すなわち、テキストのなかでアジアというコミュニティに対する眼差しが欠落しているということこそ、日本を、その他の「東洋諸国」からは遠く離れた存在として位置づける同時代状況と共鳴しているのである。『海の向こうで戦争が始まる』という小説は、それが執筆された1970年代後半において、日本とアジアの間にある距離と、その距離から読み取れる概念的なアジア諸国のコミュニティからの撤退を巧みに描いているのである。

日本のアジアからの撤退という同時代状況のアレゴリーとして解釈できる「こちら」と「向こう」との距離という問題は、より具体的に、1970年代後半の戦争後のベトナムの状況に向けられた日本の眼差しのアレゴリーとして読むことが可能である。アジア、特に東南アジアの1970年代後半の状況を概観してみよう。本論の冒頭で述べたように、1955年から1975年まで続いたベトナム戦争とそれに対する反戦運動は、村上に甚大な影響を与えた。しかし、ベトナム戦争の終結とともに、反戦運動やデモが鎮静化したため、学生運動が活発に展開した1960年代に比すと、政治的空白期と称せられるような時期が訪れた。一方、1975年は、カンボジアの内戦が終結し、ポル・ポトとクメール・ルージュが主導したカンプチア共産党が民主カンプチア（現在のカンボジア）の政権を掌握した年でもある。その後、クメール・ルージュは国民の大規模な処刑に着手し、1979年までに、民主カンプチアの人口の25パーセントにあたる人々を殺害したと言われている<sup>14</sup>。

ベトナム戦争に反対するデモが激化していたにもかかわらず、数年後のカンボジアの大量虐殺に対してはなぜ同程度のデモや反対の声が上がらなかったのだろうか<sup>15</sup>。その理由としては、これまで述べてきた戦後日本における政治的アイデンティティの混乱が挙げられる。ベトナム戦争は、ある意味でアメリカの戦争であった。日本の学生運動が最高潮に達したのは、1965年にアメリカが参戦してからである。つまり、日本とアメリカの同盟関係は、反戦運動・学生運動の動向に影響を与えたのである。戦後日本は、アメリカと文化的・政治的な紐帯を築いていたからこそ、アメリカが参戦を表明したベトナム戦争には並々ならぬ興味をもってそれを受けとめ、活発な反戦運動を見た。他方、カンボジアにおける大量虐殺は、その範囲が東南アジアに限定されていたために、アメリカの一般大衆の注目を集めることのない、アジアの暴力的な一事件として矮小化されたのである。つまり、アジアから撤退した日本にとって、この出来事は、海で分かれたような、自らとは隔絶された遠い場所の出来事であった。これは、先に引用した「そんなことないわよ、遠すぎる」というフィニーの言葉と共鳴していよう。「海の向こう」では祭が始まり、その高揚によって戦争が勃発する。「海の向こう」の人々が流

す血は、「こちら」側の登場人物の目には映るものの、彼らの生活にはいかなる危険も及ぶことはない。「海の向こう」と「こちら」との間の距離によって担保される「こちら」側の人々の安寧な生活は、小説が執筆された1970代に、日本の大衆がカンボジアを支配していた暴力を自らの生活とは無関係の問題として認識の枠組みから除外したことと重なり合う。このように、血液が「ここまで流れてくる」には「遠すぎる」という言葉は、戦後日本のアジアからの文化的・政治的な距離の表れに起因する他者への無関心な姿勢として捉えられる。

アジアを超越した存在として自らを位置づける日本の同時代状況は、テキストの他の箇所にも刻印されている。小説の末尾では、戦争が始まった「海の向こう」の町は、人々の暴力の渦中にある。その様子を眺めながら、「僕」とフィニーは次のような言葉を交わす。

「フィニー、あの町は夢なんだろうか？」

「夢じゃないわよ、あなたの目に映っているのよ、あなたは見ているのよ、見ることは本当のことよ」

子供達の叫び声が聞こえる。ここまで届いてくる。両手を後手に縛られ耳に銃口を突っ込まれる痩せた男が見える。瓦礫に化した舗道を、背中一面にケロイドを作った女の子が歩いているのが見える。首を針金でしめられる老人が見える。僕達はそれをはっきりと見ている。

「でもあたし達は別にいいのよ」 […]

「あたしは明日、溪谷の写真を撮りに行くし、あなたはまた絵を描くでしょう？」

フィニーは右足を砂に埋めながらしきりに舌を這わせる。町では目の大きな赤ん坊が母親と一緒に首をはねられた。 […]

「ねえフィニー、あした二人でヨットに乗ろうよ、溪谷の写真なんか撮るのやめろよ」

フィニーは水着に足を通しながら頷いた。

フィニーの長い影は、もう砂浜に掘られた穴のようには見えない。すでに太陽は海面で跳躍するのをやめている<sup>16</sup>。 (170-172 頁)

「見る」・「見える」・「見ている」という視覚に関連する言葉の反復によって、「僕」とフィニーは「海の向こう」で今まさに繰り広げられている戦争を意識化している。同様に、1960年代の電信技術の発達によって、東南アジアにおける戦火や虐殺の実情は、日本国民の目にも映っていた。それにもかかわらず、日本国民が反対の声を上げなかったのと共鳴するかのよう、フィニーは「でもあたし達は別にいいのよ」と言う。つまり、「こちら」から遠く離れた「海の向こう」で「戦争」が起きても、それは自分たち

とは無関係のアジアの一地域に限定された出来事なのだから、それによる損害は「こちら」には及ばないだろうという認識である。危険な「向こう」の世界から隔絶されているが故に安全な「こちら」側にいるという認識に立った、「海の向こう」の戦争に対する彼女の無関心な態度が、浮き彫りにされているのである。

## 2.1 おわりに

学生運動が活発に展開していた1960年代に育った村上龍は、「僕」とフィニーとを、1970年代後半の日本を覆う、他のアジア地域への無関心という同時代状況を象徴する存在として造型した。この政治的無関心という問題は、村上の作品だけではなく、現代日本文学で広範に取り上げられてきた<sup>17</sup>。しかし、「僕」とフィニーは政治的無関心を貫いているように見えながら、村上は、彼ら自身のアイデンティティの揺らぎや混乱を強調することによって、彼らの内面を微細に描写している。彼らを通じて、「西洋」とも、また「東洋」ともいえない日本に生きる、ナショナル・アイデンティティに混乱をきたした個人を寓意的に描き出したのである。アジアに自己同一化していた過去と、西洋諸国のコミュニティのなかでグローバルな状況を生き抜いていく未来との狭間に落ちた世代とはすなわち、遠く離れた国の戦争について目を向けようとする余裕を見出せない世代であった。『海の向こうで戦争が始まる』という小説を、アジアと西洋の峡谷をさまよう日本人の政治的態度のアレゴリーとして読むことは、文学テキストが、このような戦後日本の政治的・文化的変容に介入する可能性を示しているといえるだろう。『海の向こうで戦争が始まる』は、同時代に増大した日本人のアイデンティティの混乱を描き出すことで、自分の目に映っているはずの暴力に対して無関心な姿勢を貫く、という新たな暴力を内包した世代への批評性を有している。

## 註

- <sup>1</sup> 本文からの引用はすべて、村上龍『海の向こうで戦争が始まる』（講談社文庫、2006年）に依拠した。
- <sup>2</sup> 榎木野衣「解説（冷戦のはらわた）」『村上龍自選小説集5』、集英社、2000年、745頁
- <sup>3</sup> 黒古一夫『村上龍「危機」に抗する想像力』、勉誠出版、2009年、28頁
- <sup>4</sup> 黒古『村上龍「危機」に抗する想像力』、28頁
- <sup>5</sup> 村上龍・坂本龍一『村上龍と坂本龍一 21世紀のEV.Café』、スペースシャワーネットワーク、2013年
- <sup>6</sup> 同じ坂本龍一と浅田彰との鼎談において、村上龍はアメリカの音楽に対して「そっちの方が楽しそうだと思う？ うちのじいさんとばあさん見ても醜いしき、外人のほうがきれいだも

- ん。俺はナショナリストになれっこないんだよ」と述べている。この発言には、自らを日本人と認めながらも日本人を醜いとする村上龍自身のナショナリティの混乱が如実に現れている。
- 7 小森陽一「基地・戦争・希望のヴィジョン」『國文學：解釈と教材の研究』第38巻3号、1993年3月、41頁
- 8 小森「基地・戦争・希望のヴィジョン」、40頁
- 9 省略は引用者による。
- 10 Robert G. Gilpin, “The Global Context,” *The United States and Japan in the Postwar World*, Ed. Akira Iriye, Warren I. Cohen, University Press of Kentucky, Lexington, 1989, pp 4-20
- 11 外務省『外交青書：我が外交の近況』第27号、大蔵省印刷局、1983年
- 12 Kenneth B. Pyle, *The Japanese Question: Power and Purpose in a New Era*, AEI Press, Washington D.C., 1996, pp 121-146
- 13 榎木野衣「解説（冷戦のはらわた）」『村上龍自選小説集5』、集英社、2000年、745頁
- 14 Joel Brinkley, *Cambodia's Curse: The Modern History of a Troubled Land*, PublicAffairs Publishing, 2012
- 15 ベトナム戦争が終戦する以前にも、1970年代に入って以降、反戦運動や学生運動は勢力を失いつつあったといえる。
- 16 省略は引用者による。
- 17 たとえば、同年代の村上春樹の幻想的な文体や精神的に惑う登場人物にも同様の傾向が見られる。

## 参考文献

- 榎木野衣「解説（冷戦のはらわた）」『村上龍自選小説集5』、集英社、2000年
- 黒古一夫『村上龍「危機」に抗する想像力』、勉誠出版、2009年
- 村上龍・坂本龍一『村上龍と坂本龍一 21世紀のEV.Café』、スペースシャワーネットワーク、2013年
- 小森陽一「基地・戦争・希望のヴィジョン」、『國文學：解釈と教材の研究』第38巻3号、1993年3月
- 世相風俗観察会編『現代風俗史年表』、河出書房新社、1986年
- 南雄太『村上龍作家作品研究：村上龍の世界地図』、専修大学出版局、2007年
- 野崎六助『村上龍読本：リュウズ・ウイルス』、毎日新聞社、1998年