

村上春樹のアメリカ黒人文化とジャズ——『ノルウェイの森』と『海辺のカフカ』におけるジョン・コルトレーン表象から

佐久間 由梨

1. はじめに

村上春樹とアメリカとの関係については数多くの研究成果がある。日本のアメリカ文学研究者は、村上が多数のアメリカ小説に影響を受けていること、村上がアメリカ小説の翻訳家でもあること、村上作品がアメリカの大衆文化を作中に引用するばかりではなく形式の面においてもアメリカン・ロマンスと結びついていることなどを論じてきた¹。レベッカ・スーター (Rebecca Suter) をはじめとする海外を拠点とする日本文学研究者は村上を「日米文化の媒介者 (a cultural mediator between Japan and the United States)」と位置づけ (Suter 1)、グローバリゼーション、ポストコロニアリティ、世界文学といった脱国家的な枠組みにおいて村上——あるいは Murakami——とアメリカとの影響関係について検証してきた²。

先行研究が示すように、村上が影響を受けたアメリカ人作家は F. スコット・フィッツジェラルド、レイモンド・カーヴァー、レイモンド・チャンドラー、トルーマン・カポーティなど主に白人男性作家である。したがって批評および一般読者の理解において、村上にとってのアメリカは主に白人男性文化圏として想定されてきたように思える。これが意味するのは、一部の例外を除きこれまで村上作品を黒人文化圏との関連性において深く考察する試みがいまだなされていないということでもある。

このような状況は、村上がジャズに精通していることを考えたとき、いささか意外に聞こえるかもしれない。ジャズの歴史は奴隷制に始まる黒人の歴史を反映するものだからだ。事実、村上が執筆したジャズをめぐる文章を読めば、村上がジャズを経由してアメリカの人種問題についても熟知していることは明らかである。だが少なくとも一般読者の認識においては、マイク・モラスキーが述べるように「春樹はリズムの猛烈な、スピード感のある、ホットなプレイを誇る『黒っぽい』ジャズよりも、もっと感情を抑えた、繊細なハーモニーに重点をおいた、白人ミュージシャンの方を好む」という見方が定説となっているのではないだろうか (“Beyond Category” 13)。

¹ 大和田、風間、越川、舌津、千石、野間、三浦、宮脇、吉田、渡辺などの先行研究を参照のこと。Goto, Tatsumi による日米比較文学研究は (英語論文)、それぞれ村上春樹のセクションを設けている。村上作品と、ロック、ジャズなどの米国発祥の音楽との関係性については栗林らの研究に詳しい。

² Seats, Stretcher, Rubin などを参照のこと。

本稿は村上作品とアメリカの黒人文化との関わりを、ジャズをめぐる作品を手がかりに考察することを目的とする。論考の前半部はモラスキーが言うところの「白っぽい」ジャズおよび「黒っぽい」ジャズという人種に基づくジャズの種類法がいかに日米において構築されていったかについて『ポートレート・イン・ジャズ』、村上と中上健次との対談、日本におけるジャズ受容史をめぐる先行研究を概観しながら整理する。ジャズのサウンドが人種的なレトリックをもって語られてきた歴史をふまえつつ、なぜ村上および彼の作品がこれまで主に「白っぽい」ジャズ、あるいは白人文化圏としてのアメリカと関連付けられてきたのかを考えてみたい。

主に白人文化圏と結び付けられる村上作品ではあるが、裏を返せば表面的にはアメリカの「白さ」と結びつくようにみえる村上作品が、その深層部に「黒さ」を影のように表象していることを意味しているのではないか。アメリカ文学研究者の渡辺利雄は「井戸」（記憶）の深層へと入りこむ村上作品が「アメリカ社会や文化、そして文学に潜む暗い影の部分を見つめようとしたホーソーンやメルヴィル、あるいはアメリカ南部の負の遺産である黒人奴隷制度の『記憶』に憑りつかれたウィリアム・フォークナーにもつながっているのではないのでしょうか」と問う（249）。本稿もまた村上作品がアメリカの「影」——より厳密には黒人性——を深層部に描いているという仮説に基づき、『ノルウェイの森』（1987）と『海辺のカフカ』（2002）の両作品に登場する黒人ジャズ・サクソ奏者ジョン・コルトレーンの表象を分析する。『ノルウェイの森』およびその続編としての意味合いが強いと理解される『海辺のカフカ』は、共にコルトレーンとその人種性を印象深く、しかし異なるニュアンスでもって描きだすことで、村上のアメリカ黒人文化およびジャズの受容が15年の歳月を経ていかに変遷したのかについて物語っている。

2. 白い／黒いジャズという区分で語ること——『ポートレート・イン・ジャズ』より

僕はこれまでいろんな小説に夢中になり、いろんなジャズにのめりこんだ。でも僕にとっては最終的にスコット・フィッツジェラルドこそが小説（the Novel）であり、スタン・ゲッツこそがジャズ（the Jazz）であった。（『ポートレート』44-45）

55人のジャズ・ミュージシャンをめぐるエッセイを収録した『ポートレート・イン・ジャズ』（以後『ポートレート』）をてがかりに、ジャズ批評家としての村上のジャズ観を探ってみると、村上のジャズをめぐる語り、白い／黒いジャズという区分にある程度従っていることが分かる。

『ポートレート』によれば、村上は1963年、中学生のころに神戸で黒人ドラマー率いるアート・ブレイキー＋ジャズ・メッセンジャーズの来日公演を聴いた（36）。ブレイキーの公演は村

上少年を圧倒し、村上は「心を刺し貫くものがあった」と語っている (38)。村上を惹きつけた要素は、ブレイキーの「ソウルフル」かつ「黒い」音色だったという。

六人の意欲的なミュージシャンたちの生み出すトーンはいかにもマッシヴであり、挑発的であり、ミステリアスであり、そして……黒かった。どうしてかはわからないが、僕はその音を色彩的に黒く感じたのだ。もちろんステージの上にいるミュージシャンが全員黒人だったという視覚的な理由もあるだろう。でもそれだけではない。僕が彼らのトーンそのものから感じた色が、まさに黒だったのだ。それも真っ黒ではなく、チョコレートが少し混じった、深い黒……。僕は否応もなくその色に染まってしまった気持ちで、茫然と家に帰ってきた。(39)

音色から黒い色彩を感じたという村上がここで示唆しているのはおそらく、ブレイキーの音楽ににじみ出る黒人の歴史——奴隷制時代から継承されてきた黒人の魂^{ソウル}——こそが、そのサウンドを「黒く」しているという直感なのかもしれない。事実ブレイキーが演奏したハード・バップ・スタイルは、1950年代の米国東海岸地域で主に黒人により演奏され、奴隷制時代の音楽に由来するブルーズやゴスペルへと回帰する特徴を持ちあわせる。そのため1960年代の公民権運動期には黒人の体臭を意味する「ファンキー」、アメリカ南部の奴隷制の記憶をも想起させる「アーシー（泥臭い）」などの形容詞によって語られ、黒人としてのアイデンティティに明確な輪郭を与えるサウンドとみなされていた。

中学生時代に「黒い」ジャズとの印象的な出会いを経験した村上は、大学生になると「黒さ」を全面に押し出すことのないジャズに出会う——「大学生のときに、水道橋にあった〈SWING〉というジャズ喫茶でアルバイトをしていた。1970年代始めの頃だ。ここの専門はトラディショナル・ジャズで、バップからあとのスタイルのジャズは一切無視するという、かなりユニークな店だった。チャーリー・パーカーもバド・パウエルもだめ」(78)。バップとは1940年代に誕生した人種色の強い先駆的モダン・ジャズ・スタイルであるが、バップ以降のジャズを流すことのない〈SWING〉において、村上はビックス・バイダーベックなどの古い白人のジャズと巡りあったのだという。1974年から1981年にかけて村上はジャズ・バーを経営したが、その店が50年代に主に白人により育まれたクール・ジャズを専門としていたことはよく知られている³。黒人色の強いハード・バップとは対照的に、クール・ジャズは西海岸地域の白人により育まれたウェスト・コースト・ジャズと結びつくスタイルで、「クール」や「リリカル」といった形容詞に示されるように、軽やかで洗練されたサウンドに特徴づけられる。白人サクソ奏者

³ 村上春樹の店の常連客だった小野好恵は「開店当時、彼の店の前の看板には50年代のジャズと銘打たれていた」こと、それがフリー・ジャズなどの前衛的なジャズが好まれる時代においては「ほとんど“反動を売り物”にするような看板だった」ことを記している(小野好恵『ジャズ最終章』p21-22)。

であるスタン・ゲッツは、クールやウェスト・コーストを代表するジャズ・ミュージシャンで、『ポートレイト』に記される村上自身の発言——「スタン・ゲッツこそがジャズ (the Jazz) であった」——も手伝い、現在、村上といえば白人ジャズを好んでいるという認識が広く共有されている。

興味深いことに、ブレイキーを「黒さ」と結びつける村上は、ゲッツを語るときには「白さ」と関連するレトリックを多用している。『ポートレイト』の中でも最も感情的かつ詩的な文章でもって語られるスタン・ゲッツの章から引用してみたい。

しかしそれ以上に遙かに、ゲッツの演奏は見事だ。それは天馬のごとく自在に空を行き、雲を払い、目を痛くするほど鮮やかな満天の星を、一瞬のうちに僕らの前に開示する。その鮮烈なうねりは、年月を超えて、僕らの心を激しく打つ。なぜならそこにある歌は、人がその魂に密かに抱える飢餓の狼の群れを、容赦なく呼び起こすからだ。彼らは雪の中に、獣の白い無言の息を吐く。手にとってナイフで切り取れそうなほどの白く硬く美しい息を……。そして僕は、深い魂の森に生きることの宿命的な残酷さを、そこに静かに見て取るのだ。(46)

マイク・モラスキーが指摘するように、村上が白人のジャズを好んでいるという理解の内には、村上が黒人の歴史が表出される黒人のジャズ——そこには真のジャズという意味合いもある——ではなくて、白人による『「軽い、おとなしくて希薄で無害なジャズが好きだ』という侮蔑めいた意味合い』も含まれている (“Beyond Category” 13)。しかし、ゲッツの音楽を描写する村上の文章には、黒人のジャズこそを本物とみなす一般的かつ一面的なジャズ理解を覆しつつ、白人のジャズの奥深さに踏み入り、それを伝えようとする意気込みを感じることができる。ゲッツの演奏の見事さを「天馬」、「雲」、「雪」、「獣の白い無言の息」、「白く硬く美しい息」といった「白さ」を暗示する表現により形容しながら、その「白い」サウンドが決して空虚かつ「希薄で無害」なものではなく、むしろ人間の魂の深層や、生きる行為自体に潜む残酷さの謂いであるとする村上の感性は、日米において共有される黒人のジャズこそが本物であるという慣習的な思考回路の外部にて、ジャズを改めて評価しようとする新鮮な視座を与えるものだろう。

3. 白い／黒いジャズという区分法はいかに構築されたのか

ブレイキーを黒、ゲッツを白と色付けしながら語る村上の文章は、1960年代から70年代の日米において、ジャズが人種に基づき色分けされ受容されていたことを示唆している。テイラー・アトキンスの *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan* (『ブルー・ニッポン——日本においてジャズを真正化すること』) は、人種に基づく分類法がいかに日米において構築されたのか

について知る上で重要な歴史研究である。世紀転換期にアメリカの黒人の手により生みだされたジャズには、人種や国家の枠組みを超えた雑多な音楽要素が混成している。それにもかかわらず、歴史的にジャズは人種的アイデンティティを基盤とする *authenticity* (真正性あるいは本物性) によって分類され価値づけされてきたのだという。多様な意味を持つ *authenticity* という語は、グローバリゼーションの時代においては「特定の文化遺産やアイデンティティが衰退していると感じられることへの近代的な応答」として定義され (Atkins 23)、グローバル化により均質化していく世界において、特定の民族・人種としてのアイデンティティやその文化遺産が保持しているとされる本物らしさかつ固有性を指し示す。ジャズ批評の文脈において、真正性は人種により判断され、ジャズの創始者である黒人による演奏こそが「本物 (*authentic*)」であり、黒人以外によるジャズは「本物ではない (*inauthentic*)」と理解されてきた (Atkins 24)。人種に基づく真正性がジャズの最も重要な美的価値判断基準とされるなか、黒人以外の演奏者によるジャズは「模倣性 (*imitativeness*)」や「偽り (*insincerity*)」の烙印をおされ、黒人のジャズより価値が劣るとみなされるようになる (Atkins 35)。

このような真正性をめぐる議論はジャズの誕生当初から存在していたが、とくに 1960 年代、公民権運動期のアメリカにおいては大きな政治的意味合いを持つことになった。ジャズ批評家のラルフ・グリーンソン (Ralph Gleason) は 1968 年の論考に、ジャズの起源である「ブルースは黒人の音楽であり、白人はせいぜいそれを損なわせるか、最悪の場合盗むことしかできない。いずれにせよ、白人はブルースにたいする著作権者人格権 (*moral rights*) を持っていないのだ」と述べる (qtd. in Atkins 26)。ブルースは奴隷音楽に起源を持ち、必然的に黒人の痛みや歓びといった感情を色濃く反映している。よって、それを加害者の立場にある白人が演奏することが黒人の権利侵害となるのだという見解がここには示されている。このような見解は 1960 年代に活躍した多数の黒人作家やジャズ批評家によっても共有されており、たとえば黒人作家アミリ・バラカは『ブルース・ピープル』においてブルースが容易に他者に教えたり継承したりすることのできぬ、黒人の経験に固有の音楽形式であることを強調している——「ブルースは黒人が行うものではなく、いかに黒人が生きるかについてのものである。黒人こそがブルース・ピープルなのである」 (qtd. in Atkins 26)。

ジャズが戦後日本に受容される過程を、映画や文学表象を手掛かりに分析するマイク・モラスキーの『戦後日本のジャズ文化——映画・文学・アングラ』は、この白い／黒いジャズという分類法が、1950 年代末期という、安保闘争、学生運動、ベトナム戦争反対運動、沖縄復帰運動などが連続する激動の時代において、日本人学生や知識人により受容されたことを明らかにしている。モラスキーによれば 1940 年代における陽気なエンターテインメントとしてのジャズ (つまり非政治的で無害なジャズ) というイメージに代わり、60 年代の日本のジャズ言説にお

いては「〈人種〉という問題がしばしば浮上し」、『ジャズはアメリカ黒人の音楽である』という認識がより強くなった」のだという(139)。この結果として「ジャズを考えたり語ったりするとき、〈黒人〉という差異に対してきわめて敏感になっていた反面、その差異を過剰なほど意識する結果、ジャズの歴史と演奏全体を〈白・黒〉という二項対立論の枠組みに収斂させる」という傾向がみられるようになったという(140)。

アトキンスとモラスキーの研究を併せて考察すると、日米において白い／黒いジャズという分類が強く政治化されたのは、1960年代の公民権運動および学生運動期だということが分かる⁴。そして、村上はこのような1960年代後半にちょうど大学生として過ごし、色分けされたジャズが若者たちにジャズ喫茶のような場所で聴取される様子をリアルタイムに目撃していたに違いない。後述するように、村上とはほぼ同世代の主人公が大学生時代を回想する『ノルウェイの森』において、村上は政治意識の高い日本人学生や知識人によって、黒いジャズが社会変革や革命の象徴として受け入れられていた時代を描いているのだ。

ジャズの人種分類に照らし合わせて再度村上の『ポートレート』を眺めたとき、村上もまたジャズの白／黒という色分けにある程度影響された文章を書いていること、しかしながら、村上は1960年代以降の日米において浸透していた黒人ジャズ＝本物で優越であるという見解からは距離を置いたところでジャズを理解していることが分かる。村上の『ポートレート』をはじめとするジャズにまつわる文章が革新的であるのは、それが日米の慣習的なジャズ批評においてはさほど注目されることのなかった白人ミュージシャンについての評価を試みている点である。スタン・ゲッツの演奏を「白い」ものと描きつつも、その「白さ」に宿る深みへと到達しようと試みるジャズ批評家村上が、白人ジャズの再評価において果たした役割は大きい。これが村上と白人のジャズとが結び付けられる一要因になっていると考えることができるだろう。

4. どうして村上春樹は白いジャズを好むことを選択したのか——中上健次との対談から

村上が白人ジャズを再評価する立場に立っていることを確認したが、そもそもなぜ村上はそのような立場に立つことを選択したのか。本セクションでは、村上が白人ジャズを選び取る行為が、単に個人的嗜好に基づくものではないこと、いいかえれば、白人ジャズを選び取るとい

⁴ Yukiko Koshiro の“Beyond an Alliance of Color: The African American Impact on Modern Japan”は、ジャズを超えた幅広い文脈において、いかに近代日本が黒人文化を受容してきたかについての歴史と系譜をたどっている。特に、1951年のサンフランシスコ平和条約以降、日本においてはマルクス主義者たちがアメリカの黒人を革命的であるとみなし、アメリカ帝国主義および資本主義の傘下において搾取される黒人と日本人とを結びつける言説に依拠していたことなどが示されている。Koshiroの論考は、日本のジャズ受容史において、いかに人種・階級の双方が互いに交差して日本人の知識人に受容されたかについて考察する上で有益な視点を与えてくれるものである。

う行為が、村上自身の階級的立ち位置に起因している可能性について、1985年に『国文学』に掲載された「対談 中上健次・村上春樹：仕事の現場から」をてがかりに考察していく。多岐の話題を含む対談であるが、ここではアメリカ、アメリカ小説、およびジャズをめぐる両者の対話を抽出しつつ、中上健次との対比において浮かび上がる、村上春樹と白人ジャズとの関係を整理してみたい。結論を先取りすれば、村上は自身の中産階級的なステイタスに自覚的であるからこそ、意図的に被差別者により生みだされた黒人のジャズからは距離をとり、人種差別を経験しないという立ち位置において独自のジャズを創造した白人に共感しているのである。さらにいえば、中産階級の作家として黒人ジャズから距離を保つ村上は、『ノルウェイの森』に登場するようなエリートであるにもかかわらず安易に黒人ジャズと同一化しようと試みる1960年代の日本人学生および知識人層へと暗黙の批判を行っていると考えられる。

対談において、年齢が3歳しか違わない中上と村上であるが、多くの話題において異なる見解を示している。特にアメリカ、アメリカ小説、ジャズについての見解は真逆であるが、それは両者の個人的な好みの違いというよりもむしろ、出自の違いに起因するものだろう。中上は自らが「路地」と言いあらず和歌山県新宮市にかつてあった被差別部落地区の出身である。対する村上は神戸の中流階級の住宅街出身で、中上が言うような「路地」は少なくとも彼の認識においては経験したことがないのだと述べる。端的に言えば、中上は差別・被差別の回路を通してアメリカを理解し、村上は個々の差異や差別を超越した普遍性の回路——あるいは物事に政治を読み込まぬ中産階級的なりべらるな視野——を通してそれを理解しようとする傾向がある。

中上と村上のアメリカをめぐる理解がいかに異なっているのかについて、対談を引用しつつ確認してみたい。

中上 アメリカへ行って、スラムとかゲットーなんか行かなかった？

村上 行きましたよ、少しは。

中上 そういう所で路地の構造ができていないか？具体的に言うと、ハーレムなんか夏の暑い盛りに行くと、みんな外で夕涼みしているんだよ。道はどうであれ、そうやって出てきたら路地の構造はできちゃうんだよ。そこで無為に過ごすのだけど、無為に楽しく過ごそうと思うとしゃべらなくちゃいかんでしょう。当然うわさができてくるし、ほら話をやり始めるやつが出てくるだろうし、そういうことがあるじゃない。だから都市と路地というのはくつついちゃうと思うね。農村では路地はできないんだよ。

村上 僕の意識の中にある都市というのは、がらんとしてビルが建ってて、共同性が生まれにくいというほうで考えちゃう。(23)

ハーレムは奴隷制廃止以降に全米各地および西インド諸島の黒人たちが集結することで生みだされたニューヨークの黒人街で、ジャズをはじめとする黒人文化および文学の発祥地として、さらに対談が行われた 80 年代においてはゲットー地区としても知られる地域である。中上は多くのエッセイにおいて日本の被差別部落とハーレムを結び付けているが、この対談もその一例である。中上にとってのアメリカとはハーレムなどの都市部の「路地」構造にも示されるような、共同性に基づく地なのである。対照的に、村上は隣家の人々と話した経験がないゆえに「僕の共同体体験というのが希薄なのか」と応え (24)、同じアメリカの都市を眺めても、彼が中上とは全く異なる種類の都市、メタファとしての都市を見ていると告げるのである。

異なるアメリカ像を抱く両作家は、全く異なるアメリカ人作家に傾倒している。

中上 どうなんだろうね、村上さんのアメリカというのと、僕のアメリカとは違うのだろうか。僕のアメリカというのはもうちょっと古い形であり、もだえているというようなさ、その二通りあるね。南部を中心としたアメリカというのがあるでしょ。それは古いよね。それはフォークナーなんかに導かれるアメリカだけど、そのあとエスニックなアメリカ。どうしてもその二つに共鳴しちゃうんだけどね。

村上 僕はアメリカにいて、人種的なことはあまり感じなかったですね。実際に行けばいろんな人種がいるし、かなりやばいところもあるし、高級なところもあるし、でもなにかそういうのは直に感じなかったですね。(中略)

村上 僕は神戸に育っているでしょう。外国人がけっこう多い。そうすると、とくに異民種がいっぱいいるというのはそんなに感じないですね。小説でも、黒人小説だからとか、ジューイッシュだからというのは、特に感じないですね。

中上 僕はやはりだめだな。アメリカへ行って黒人とかジューイッシュとかプエルトリカンとかメキシコとか、そういう問題みたいなものを見ちゃうね。(13)

中上は奴隷制の記憶を描いた南部白人作家ウィリアム・フォークナーに加え、黒人男性作家で同性愛者でもあるジェームズ・ボールドウィン、黒人女性作家トニ・モリスン、加えてラテン・アメリカ文学を好むと述べる。中上にとってアメリカ文学とは「エスニック」な文学および、フォークナーのように差別の記憶を孕む「遅れた地帯」としての南部を「宝物みたい」に描く作品を指しているのだ (19)。このように中上は文章の過剰性——中上曰く「歌い上げる文章」 (10) ——により抑圧された人種問題の記憶や同性愛的欲望などのマイノリティ性へと踏み込む物語を創作したフォークナー、ボールドウィン、モリソン、ユダヤ系の作家を称揚するわけだが、これは被差別部落を描く中上自身の小説の方法論とも共鳴するからだろう。これに応える村上は、モリスンは読んだことがなく、ボールドウィンについては「僕はだめなんですよ。

文章をしつこくかさねていくところがあって」と言う (10)。「エスニック」な文学に強い興味がない代わりに、村上はレイモンド・カーヴァー、カート・ヴォネガット、トルーマン・カポーティ、ドナルド・バーセルミ、ジョン・バース、ジョン・アーヴィング、トマス・ピンチオンなどを読んでいることを中上に告げる。これらの白人男性作家名を羅列することで、村上はいノリティに個別固有の差別体験という地点からではなく、むしろ差別経験がないという地点から執筆を行う白人男性作家、あるいは社会問題を主な内容とするのではなく、むしろその内容を表象する小説形式自体あるいは言語自体に対する実験的な態度をもつポストモダン作家に傾倒していることを示そうとしているように感じられる。(むろん、カポーティは同性愛者であり、カーヴァーが労働者階級であることを考えると、村上の好むアメリカ小説にマイノリティ的見解が含まれていないとは言い切れない。)このような白人男性作家の立ち位置および創作の方法論は、中産階級に出自を持ち特段の差別を経験したことがないという村上自身の作家的立ち位置や、中産階級の日本人にとっての「オリジナルの物語」を執筆しようと試みる方法論とも重なり合うものだろう (25)。

中上は人種的 (エスニック) なものに、村上は白人的 (中産階級的) なものに親和性を抱いていることが分かるが、この傾向は両者のジャズの好みにおいても当てはまる。

村上 音楽のことも、違うんですよね、ジャズでもね。

中上 元「ピーター・キャット」のマスターのコレクションというのは、どのようなですか。

村上 結局僕は白人ジャズが多かったですね。中上さんはコルトレーンとかドルフィーとかでしょう。

中上 白っぽいジャズは全然だめですね。(中略)

村上 小説と同じ話なんだけど、黒人のジャズというのはそれは必然的なわけよ。内在的なものがある。ブルーズがある。白人のジャズというのは一種のスタイルから始まっているんで、そのスタイルの中で自己表現をどうするかというのは後天的なもので、アプリアリなものじゃない。そういうものに興味があって、それは中産階級の少年がどう物語を構築するかというのに対応していると思うのですよね。(27)

ジョン・コルトレーンやエリック・ドルフィーをはじめとする 1960 年代以降の黒人のジャズを好み「白っぽいジャズは全然だめですね」(27) という中上に対し、村上は「白人のウェスト・コースト・ジャズはすごく好きですね」と応答している (27)。ここにもまた「黒い」中上と「白い」村上という対比があるが、村上は小説について語っていたときよりもよりの確に、彼が白人ジャズを好む理由について説明している。村上は、黒人が差別を「内在的」かつ「アプリア

リ」なものにとらえ、人生において不可避である差別の痛みや憂うつ（ブルーズ）からジャズを生み出してきたこと、一方で白人が黒人のジャズ・スタイルを後天的に学びとることで自己表現を試みる、いわば模倣者としての立ち位置にあるという事実認識を示している。黒人ジャズを真性なもの、白人ジャズを模倣的なものと捉えるこのようなジャズ認識が、先述したアミリ・バラカなどの1960年代の黒人ナショナリストによるジャズの真正性の議論に依拠していることは明らかである。とはいえ黒人ナショナリストたちとは異なり、村上は創造者としての黒人の方が、模倣者としての白人より本物であり優れているとは考えない。村上はスタン・ゲッツが白人であっても「それほど恵まれた少年青年時代を送ってたわけじゃない」こと、そして「それをなんとか黒人の持っている内在的なブルーズみたいなもので表現しようと思って苦闘し「むちゃくちゃな人生」を送った人物であることを強調しながら（28）、白人が黒人の表現形式やスタイルにより独自かつ卓越した表現を成し得たという事実に対して強い共感を示している。

両作家はこの対談においてジャズをめぐる真正性の議論——黒人ジャズ(内在的)と白人ジャズ(後天的)という対立軸——について語りながら、被差別部落に出自を持つことにより、差別を内在的なものとして体験しそれを小説へと落とし込む中上と、差別を体験したこともない中産階級出身者の立場からいわば人工的に物語を紡ぎだそうとする村上の階級的立ち位置を、ジャズの人種分類に重ね合わせている⁵。中上はその出自によってアメリカの黒人との親和性を強く感じているがゆえに、彼自身が、少なくとも他の中産階級の日本人に比べれば、「黒い」ジャズを正当かつ真正に理解する資格を持つと考えているように見える。一方で、中産階級に出自を持つ村上はその資格をもたぬことを深く自覚しているからこそ、あえて「白い」ジャズを好むと言っているように感じられるのだ。白い／黒いジャズのどちらを好むかという問題は、中上と村上という日本人作家にとっては、両者の階級的立ち位置と不可分なのである。

さらにいえば、中上と村上にはジャズについて語り合いながら、ジャズが日本人に受容される際に問題となる真正性や当事者性をめぐる議論を重ねているともいえる。ここで中産階級的立ち位置に自覚的であるからこそ、あえて黒人ではなく白人のジャズに共感してみせるという村上の姿勢を、中産階級作家ならではの倫理的選択と呼ぶこともできるかもしれない。これは、中産階級に出自を持ち差別の経験を知らない村上には、差別を内在的なものとして受け入れざるを得なかったアメリカ黒人の小説やジャズを真に理解することなどできないのだという、謙

⁵ アメリカ文学研究者である宮脇俊文は、「村上春樹とジャズ——新しい文体が模索するもの」において、村上が白人のジャズを好む理由について分析し、白人のジャズ（模倣的かつ人工的）が村上の文体のモデルとなっていると指摘している。白人として黒人ジャズ形式を借用しつつも独自のサウンドを築き上げてきたスタン・ゲッツは、文壇に属さず独自の文学・文体を生み出してきた村上と重なり、さらに、黒人ジャズというメインストリームから距離を置くゲッツは、常に「メインストリームから距離を置く生き方をし」、個と自由の確立を目指してきた村上とも重なり合うのだという（162）。

虚な認識——あるいは意図的な距離感——に基づいている。文化の真正性をめぐる議論には常に、差別を経験したことの無い者が差別経験のある当事者の文化をはたして真に理解できるのか、理解する権利があるのかという問が含まれているが、少なくとも対談時点における村上の答えは「ノー」である。ジャズへの興味関心を經由しつつ黒人の歴史を熟知しているからこそ、村上は対談において、黒人という他者の文化を彼自身が理解できるのだという立場に安易に立つことを拒否し、あえて黒人のジャズからは距離をとっている。そうすることで、村上は、黒人たちが当事者として生み出してきた黒人文化やジャズへの一種の畏敬の気持ちを表しているようにもみえるのである。

村上に比べるとその程度こそ少ないものの、中上もまた、黒人ジャズをはたして日本人である彼自身が真に理解することができるのだろうかという真正性をめぐる間に直面していることは興味深い。中上は自らが被差別部落出身であるがゆえに、黒いジャズを好きであると堂々と宣言する資格が与えられていると考えているようだ。そのような中上ですら、黄色人種として黒人のジャズを聴くことについての疑問を口にする。

中上 矛盾だよな。いや俺はわかるんだ。俺みたいなジャズの聴き方をしていると、俺自身が黒くなくちゃしょうがないじゃないかみたいなのところに行く。ジャズだけやってると黒人じゃないのにジャズを好きな自分を疑うようなことになる。俺は路地とか、あいつらに対応できるものを持ってからまだ強い人間だけど、ジャズだけを聴いて、これはいい、これはいいとやってると、黒人じゃない俺はやはりボンとはじかれちゃうという、そういう体験あるよ。俺は黒くない、黄色いからこいつらの音を本当はわからないんじゃないかって、疑い。(28)

「自分自身が黒くなくちゃしょうがない」という中上の認識の内には、日本人である中上自身はたして、黒人のジャズを真に理解しているのかという疑いがにじみ出ているといえるだろう。

これまで述べてきたように、中上と村上のアメリカ、アメリカ小説、およびジャズの好みは、両者の階級的出自が異なるという理由もあり真逆である。だが、両者が共に日本人の作家であるという共通点を軸に眺めた場合、両作家が同種の葛藤を胸に抱きつつ黒人のジャズに対峙していたことがわかる。それは日本人が黒人のジャズを受容する上での、真正性および当事者性めぐる倫理的葛藤にほかならない。

5. 『ノルウェイの森』にみる 1960 年代と黒人ジャズを受容

中上と村上が、日本人に黒人のジャズを真に理解できるのかという、いわば異文化理解をめ

ぐる倫理的葛藤を抱いていたことは『ノルウェイの森』を読解する際の伏線となる。あくまでもジャズという要素を中心に読解した場合、1960年代後半の学生運動を時代的背景とする『ノルウェイの森』は、学生運動にコミットする日本人学生たちが、ジャズの歴史を熟知していないにも拘わらず、あるいは理解していないがゆえに、黒人のジャズを利用し、日本人学生たちが目指す変革や革命の象徴として祭りあげていることを批判的に描きだしている。

『ノルウェイの森』において、黒人ジャズに安易に傾倒する学生へと批判的な目を向けているのは主人公のトオルと学友の緑である。両者の批判的姿勢は、トオルと緑が村上のように自身の中産階級的な立ち位置にきわめて自覚的であることに起因している。トオルは「うちはごく普通の勤め人だよ。とくに金持ちでもないし、とくに貧乏でもない」(上巻 130)と緑に語り、緑は町のごく小さな書店の娘である彼女が「庶民」であるがゆえに、金持ちのエリートばかりが集まる高校時代には苦勞したのだとトオルに愚痴っている。中産階級の日本人として、特段の差別経験や貧困に苦しんだ経験を持たぬ二人は、周りの学生たちが自身の中産階級あるいはエリートとしてのステータスに無自覚のまま革命思想に傾倒しているという矛盾を目ざとく指摘しているのである。

フォーク・ソングおよび黒人のジャズは、このような学生運動期の矛盾を映し出す要素として物語に登場する。唄を唄いたかったという理由で大学の「フォークの関係のクラブに入った」(下巻 65) 緑は言う。それは「インチキな奴らの揃っているところでね、今思い出してもゾツとするわよ。そこに入るとね、まずマルクスを読ませられるの。(中略) フォーク・ソングとは社会とラディカルにかかわりあわねばならぬものであって……なんて演説があつてね」(下巻 66)。音楽と社会とが「ラディカルにかかわり」あうことを前提とする時代風潮において、フォーク・ソングに加え、黒人ジャズには強い政治性が付与され、日本人学生に受容されていたことも記されている。

「でもこの大学の連中は殆どインチキよ。みんな自分が何かをわかってないことを人に知られるのが怖くってしようがなくってビクビクして暮してるのよ。それでみんな同じような本を読んで、みんな同じような言葉ふりまわして、ジョン・コルトレーン聴いたりパゾリーニの映画見たりして感動してるのよ。そういうのが革命なの？」(下巻 68-69)

緑は政治運動に積極的にコミットする日本人学生が、みな同じように黒人ジャズ奏者であるジョン・コルトレーンを「革命」の象徴として祭りあげていることにうんざりしているのだ。

なぜ『ノルウェイの森』が背景とする1960年代後半にジョン・コルトレーンのジャズが日本人学生によって「革命」の象徴として受容されていたのかを知るためには、アメリカの公民権運動期におけるコルトレーン受容の在り方について、まず理解する必要がある。コルトレーン

は1937年生まれで、1960年代の公民権運動期に円熟期を迎え、人種差別にコメントする曲や、アフリカや東洋思想に影響を受けたスピリチュアルな曲も数多く残した。そのため、コルトレーンは公民権運動期の黒人たちによって、反人種差別や反体制の象徴として信奉されたのである⁶。ジャズ・トランペット奏者マイルス・デイビスの回想は、この点において重要である。

他界するまでの晩年の2、3年間、コルトレーンが演奏していた音楽は、多くの黒人たち、とくに当時の若い黒人知識人や黒人運動家たちにとって、黒人たちが抱いていた、炎、情熱、怒り、憤り、反抗、愛情を意味していた。ラップ・ブラウン、ストークリー・カーマイケル、ブラック・パンサーズ、ヒューイ・ニュートンが言葉で表したことを、コルトレーンは音楽で表現した。ラスト・ポエッツやアミリ・バラカが詩で表したことを、コルトレーンは音楽で表現した。黒人たちが心の奥で感じ暴動という形であらわしたものを、コルトレーンは吹いたのだ。コルトレーンの音楽は、多くの若い黒人たちにとって、革命をめぐる音楽だった。アフロ・ヘアの髪型、ダシキ（アフリカ起源の衣装）、ブラック・パワー、掲げた拳について歌う音楽。コルトレーンは黒人たちの象徴であり、黒人の美しい革命的な誇りだったのだ。（デイビス 285-286）

コルトレーンが自身の音楽の政治性について直接言及したことはほとんどない。それにもかかわらず、コルトレーンと60年代の黒人活動家とを結び付けて語るマイルスの文章にも顕著なように、コルトレーンの聴衆たちは彼のジャズを政治表明とみなし、ラディカルな黒人解放闘争と結びつけていたのである。

コルトレーンは、1960年代後半の日本にその政治的イメージとともに伝わり、同時期に学生運動にコミットしていた学生たちに受容され革命の象徴となった。しかし日本人学生による黒人ジャズの受容には、トオルや緑が見抜いたような、そして中上と村上が対談にて仄めかしたような、矛盾が内包されていた。アトキンスが指摘するように、黒いジャズに傾倒した日本人学生たちは多くの場合、中産階級以上の富裕層に属すエリートだったのである。『ノルウェイの森』において緑が批判するのはおそらく、被差別経験のないエリート学生が、己の階級的特権に無自覚のままに黒人たちのジャズを利用して革命を叫ぶという行為に潜む根本的な矛盾なのではないか。あるいはアトキンスによれば、この矛盾を認識していたより自覚的な日本人は、日本人が占領経験を持つ有色人種（「イエロー・ニグロ」）であるがゆえに黒人と親和性があるとみなす「真正化の戦略（strategies of authenticifation）」により、黒人ジャズとの結びつきを自

⁶ 公民権運動期以降のアメリカにおけるジョン・コルトレーンの一般のおよび文学的な受容については、Jones, Howison, Monson を参考のこと。また、60年代の日本におけるコルトレーン受容については、マイク・モラスキーの『戦後日本のジャズ文化——映画・文学・アングラ』における「コルトレーン時代」というセクションが詳しい（p150-156）。

然化したのだという(12)。中上と村上の対談は、このような安易な黒人文化への同一化に対して両者が感じただろう違和感の表明であるとも理解できる。ジャズが人種や国境を超えた普遍性を持つ音楽であるという一般論的認識を踏まえた上でもなお、人種性や歴史性を無視した日本人による黒人ジャズの受容には、ジャズの真正性や当事者性をめぐる倫理的葛藤が欠如しているのだ。

村上が上記のような認識を抱いていたかどうかを知る術はないが、後に彼が『少年カフカ』に記した文章からは、村上が少なくとも1960年代のコルトレーン受容について違和感を抱いていたことが伝わってくる。とあるファンが村上に「春樹さんは若い頃にジャズを聞かせる店を経営されてそこではコルトレーンをかけなかったと何かで読んだ覚えがあります。たぶん彼を好みじゃないんでしょうね」と質問し、それに対して村上は「僕は別にコルトレーンが嫌いなわけではありません。コルトレーンのレコードはたくさん持っていますし、わりによく聴いてもいます。ただ60年代の、コルトレーンをめぐる心的状況みたいなのがあまり好きではなかったというだけです。『心的状況』について説明すると長くなるので、しませんが」と応えている(132)。この「心的状況」とは『ノルウェイの森』が描き出すように、コルトレーンの音楽が、日本人学生に都合のよい革命の象徴として利用されていた状況なのかもしれない。

あるいはこの「心的状況」にはもう一つ解釈の可能性があるだろう。それは、音楽が過剰に政治化され象徴化されたときに、音楽が純粋に保持する深みや美しさ、聴衆が音楽を楽しむ味わうという姿勢が奪われてしまうという、音楽ファンにとっては悲しむべき状況である。事実、*John Coltrane & Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music* (『ジョン・コルトレーンと黒いアメリカの自由への探究——スピリチャリティと音楽』)によれば、コルトレーンは聴衆により象徴化されやすい奏者だったがゆえに、彼の音楽性を深く理解するという姿勢が犠牲になることも多かったという。

私たちがトレーン(コルトレーンの愛称)について語るイメージや物語および、トレーンに与える自由、政治、真正性、本物性といった概念により、私たちは自分自身の目的に合致する『トレーン』を創り出してしまっているのだ。その過程で、我々はコルトレーンを、精神的探究、政治的ラディカリズム、文化的ナショナリズム、近代の(人種)集団意識、そして第三世界のインターナショナリズムのための(私たちにとって都合のよい)象徴にしてしまっているのだ。(Gray 35)

グレイは、コルトレーンが読み手の都合によりあらゆる政治活動の象徴とされ、一面的なステレオタイプへと固定化されることで、彼の音楽に対して当然与えられるべき評価を得ることができなかったのだと論じる。コルトレーンを神話化・象徴化する行為は、彼の音楽を「犠牲にする行為」でもあった(Gray 35)。

コルトレーンの真の人間性や音楽性が顧みられない状況について、『ノルウェイの森』はコルトレーンの死を描きだすことで応答しているともいえる。トオルは言う——「僕のまわりで世界は大きく変わろうとしていた。その時代にはジョン・コルトレーンやら誰やら彼やら、いろんな人が死んだ。人々は革命を叫び、変革はすぐその角までやってきているように見えた。でもそんな出来事は全て何もかも実体のない無意味な背景画にすぎなかった」（下巻 181）。直子が失われた悲観に呼応するかのように、コルトレーンもまた亡くなった。この死はコルトレーン自身の死であり、安易に政治の象徴として利用されることで、正当な評価を受けることのなかったコルトレーンの音楽の死であるとも読み解けるだろう。

ここまでの議論をまとめれば、『ノルウェイの森』は1960年代後半の学生運動のさなかに、ジャズという異文化を日本人が受容する際の倫理性について問題提起をする作品として、さらに音楽がイデオロギーと結び付けられる過程で、その音楽的深みが殺されてしまったことをなにか悲観的に描く作品として解釈できるだろう。トオルと緑を通じて『ノルウェイの森』は60年代の日本人のジャズ受容に対して村上が感じていたであろうこのような違和感や問題意識を暗に表明していると言えるのではないだろうか。

6. 『海辺のカフカ』——コルトレーンを1960年代の呪縛から解き放つ

『ノルウェイの森』から15年の歳月を経て出版された『海辺のカフカ』にはふたたびコルトレーンの音楽が描かれる。本セクションでは、『海辺のカフカ』が1960年代の時代的呪縛から解き放たれたコルトレーンを描きながら、1990年代以降の日本における黒人ジャズの受容についてのコメントを行っている可能性について考えてみたい。

『海辺のカフカ』の分析に移る前に、本作品のコルトレーン表象を読解する上で参考になると思われる、『ポートレート』におけるオーネット・コールマンについての章を見てみたい。この章は、黒人サクソフーン奏者コールマンが1960年代と1990年代以降においては異なる受容をされたことが示されている。村上は1960年代にコールマンをジャズ喫茶で聴く行為には「大江健三郎を読んだり、パゾリーニの映画を見たりするのと同じような、特殊な肌触りがあった」と回想し「対象とのコミットメントそのものの中に、すでに意味性が設定されているというところがあった」と述べる。コルトレーンと同じく、コールマンが1960年代において政治的な意味合いと共に聴取され、コールマンにコミットすることが必然的に政治運動へのコミットメントの表明となるような時代風潮について言及している。1990年代にはしかし変化が訪れていた。

でもそのような熱い前のめりの時代は去り、ジャズの状況も大きく変化し、人々がオーネット・コールマンの音楽に熱心に耳を傾けることもめっきり少な

なくなりました。でもオーネットにとっても、僕らにとっても、正直言ってそれはちょっとほっとすることだったのかもしれない。少なくとも僕らは時代の呪縛みたいなものを抜きにして、ただそこにある音楽を楽しむことができるようになったのだから。その良く晴れた夏の昼下がりに、90年代の健康的な風に吹かれて、彼の現在の音楽を聴きながら、ふとそう感じた。(253-254)

1960年代という政治に傾倒した「熱い前のめりの時代」が去り、コールマンも「時代の呪縛」から解放され、その音楽性が純粋かつ健全に楽しめるようになったことを村上は喜んでるようにみえる。1990年代を舞台とする『海辺のカフカ』は、このように黒人のジャズが、その人種性、政治性、イデオロギー性によってではなく、純粋に音楽として楽しめるようになった90年代という「健康的」な時代を背景として、改めて黒人のジャズを文学的に描き出す試みのようにも見える。ジャズを中心に読解した際、『海辺のカフカ』の内に、黒人ジャズを1960年代の呪縛から解放するという主題を透かしみることができそうである。

「時代の呪縛」という言葉を借りれば、『海辺のカフカ』は、1960年代後半に大学生だった世代が親になった1990年代後半を時代背景とはするものの、1990年代においてもいまだに60年代という「時代の呪縛」から解放されることのない大人たちが登場する。とりわけカフカが母親とみなす佐伯さんは、1960年代後半の心的状況を色濃く反映する登場人物だ。『ノルウェイの森』にてトオルがコルトレーンの死んだ年として回想する1969年に20歳だった佐伯さんは、彼女が唄う「海辺のカフカ」という曲が録音されたレコードが大ヒットするなかで恋人を亡くす。学生運動のさなかに「ストライキで封鎖中だった」大学に入り込み仲間に差し入れをしようとした佐伯さんの恋人を、建物を占拠する学生たちは「対立セクトの幹部とまちがえて捕まえ（顔がよく似ていたのだ）、椅子に縛りつけて、スパイ容疑で『尋問』し」鉄パイプや角棒で暴力を加え殺した。機動隊が突入しバリケードが解除されたが、佐伯さんの恋人を殺した学生たちは殺意がなかったとされ「短い懲役刑を宣告され」るにとどまった。それは「誰にとっても意味のない死だった」のだと小説には記される（下巻336-337）。恋人の死以降唄うことをやめた佐伯さんは、1960年代という重苦しい時代の呪縛に囚われたままにいたのである。

佐伯さんと同じく、佐伯さんの息子だとされるカフカもまた呪縛の内にいる。カフカは佐伯さんの夫であったとされる著名な彫刻家である父親により「お前はいつかその手で父親を殺し、いつか母親と交わることになる」という呪縛を刻み込まれているのだ（上巻427）。このように1960年代の呪縛に囚われる佐伯さんと、60年代を生き親世代からの呪いに囚われるカフカは対になってはいるが、両者の呪縛へのアプローチ法は異なっている。カフカは父親による呪縛から逃れるために一人高松へと旅立つが、結局父の呪縛の内容を忠実かつ比喩的に実行してしまう。カラスと呼ばれる少年によれば、カフカはそれにより「じゅうぶん深く傷つき、損なわ

れ、「これからもずっとその傷を負いつづけること」になる。とはいえカフカは、傷から「回復することができる」人物として、呪縛を背負いつつも未来を向いている——「君は若い、タフだ。柔軟性にも富んでいる。傷口をふさぎ、頭をしっかりとあげて、前に進んでいくこともできる」。対照的に、佐伯さんは過去を向いたまま、もはや回復がかなわぬ人物である——彼女には「もうそんなことはできない。彼女はただそのまま失われているしかないんだ」（下巻 377）。呪縛から解き放たれるために旅立ち、タフに生を選び取るのできるカフカとは異なり、佐伯さんはその呪縛のなかで「失われ」て死を待つだけの人物なのである。

佐伯さんとカフカとの対比は、60年代の呪縛に囚われたまま失われていく親世代と、たとえ呪縛や運命に囚われその内容を実行してしまおうとも、それでもなお自分の人生を歩み、生き続けていく使命や未来を担った子供世代との対比でもある。そして、呪縛を身に受けながらも生や未来を探求するカフカを彩るべく本作品に再登場するのが、ジョン・コルトレーンである。父親が何者かに殺害されたあと、四国の森に身を隠すカフカは、森という迷宮を旅しながら自身の心の内にある迷宮を旅し、その旅路において自らの歩む未来を獲得していく。この旅路においてカフカはコルトレーンの「マイ・フェヴァリット・シングズ」を口笛で奏でる。

コルトレーンの「マイ・フェヴァリット・シングズ」は1961年の作品で、カフカが1960年代という時代の呪縛に囚われた親世代の影響下にある少年であることが仄めかされる⁷。しかしコルトレーンを革命の象徴として都合よく受容した60年代の学生とは異なり、カフカはコルトレーンの即興演奏を人種や政治といった文脈からは切り離された、より普遍的な文脈にて聴取している。いいかえれば、カフカにとってのコルトレーンは、とある集団のための政治象徴ではなく、カフカという個人にとっての生、未来、精神的探究の象徴なのである。これを示しているのは、カフカが、森そして自己の内面という「迷宮」を探索する場面において、コルトレーンの即興演奏が同じく迷宮的なものとして響く場面である——「耳の奥でジョン・コルトレーンはまだ迷宮的なソロをつづけている。そこには終わりというものがない」（下巻 351）。コルトレーンの迷宮的な即興演奏は、カフカの終わりなき自己探求の旅、彼の人生という旅の比喩となっているのだ。

⁷ カフカが聴く音楽は60年代の作品が多く、『海辺のカフカ』に60年代的な色合いを付与している。たとえば、カフカは幼い頃から図書館で60年代に人気となったビートルズやレッド・ツェッペリンを聴きながら育ち（上巻 66）、森の中ではMD ウォークマンで1968年にリリースされたクリーム『クロスロード』を聴き（下巻 283）、甲村図書館では納戸から持ってきた60年代の名曲の数々、ボブ・ディランの『ブロンド・オン・ブロンド』、ビートルズの『ホワイト・アルバム』、オーティス・レディング『ドック・オブ・ザ・ベイ』、スタン・ゲッツの『ゲッツ／ジルベルト』を聴く（下巻 48-49）。もちろん、60年代以外の音楽も聴いている。性行為を比喩的に歌うプリンスの『リトル・レッド・コーヴェット』や『セクシー・マザーファッカー』を聴き、少年と姉（さくら）および母（佐伯さん）との性交渉が暗示される。レディオヘッドの『キッド A』はカフカの思春期の雰囲気とよく合う楽曲だ。興味深いことに、カフカが聴く音楽の多くがアメリカ音楽——さらに言えば黒人音楽の伝統に由来するロックやジャズといったジャンル——で、カフカが1990年代における黒人音楽伝統の受容者として位置づけられていることが分かる。

この文脈において注目すべきは、即興演奏が「反復」として描かれていることである。

いつのまにかジョン・コルトレーンはソプラノ・サクスのソロを吹きやめている。そして今ではマッコイ・タイナーのピアノ・ソロが、耳の奥で鳴り響いている。左手が刻む単調なリズムのパターンと、右手が積み重ねる分厚いダークなコード。それは、誰か（名前を持たない誰か、顔をもたない誰か）のうす暗い過去が、臍物みたいにずるずると暗闇のなかからひきずりだされていく様子を細部までありありと、まるで神話の場面のようには描写している。少なくとも僕の耳にはそんなふうには聞こえる。我慢強いくりかえしがわずかずつ現実の場を切り崩し、組みかえていく。そこにはかすかに催眠的な、危険の匂いがある。それは——森に似ている。（下巻 343）

この場面において、マッコイ・タイナーのアドリブは「うす暗い過去」を現在へと引きずり出し、それを反復しながら「現実の場を切り崩し、組みかえていく」効果を持つものとして描写されている。他の場面においても、コルトレーンの即興演奏は、過去の反復という行為と結びついている——「ジョン・コルトレーンがまたソプラノ・サクスを手に取る。反復が現実の場を切り崩し、組みかえる」（下巻 346）。

これらの場面は、ジャズの即興演奏が反復実践に基づいていることを示すものだろう。ジャズの即興演奏は過去の音楽形式（たとえば過去の流行歌の形式やコード進行）に基づきながらも、その形式を反復しながら、各演奏者が独創的にアドリブをすることに特徴づけられる⁸。いかえれば、過去の形式という呪縛に囚われつつも、それを反復しながら新たな自己創造を行うという——しばしば人生にも喩えられる——音楽的・精神的探究こそが、即興演奏の核にはある⁹。このようなジャズの反復実践はカフカ自身の自己探究にも当てはまる。あらかじめ与えられた形式に基づき個性的なサウンドを創造するジャズの即興と同じく、カフカもまた、あらかじめ与えられた父による呪縛に基づき生きることを余儀なくされ、ある程度その呪縛内容を反復してしまう。とはいえ、カフカは父親により与えられた呪縛——所与の運命——を反復しながらも、最大限に自分らしく生きることを学び取っていく。ジャズの即興者と同じく、カフカもまた人生の即興者なのだ。

⁸ ジャズの即興を Daniel Belgrad は「予め決められたことと未知のこと（“pre-established with unknown”）」との融合であると呼び（199）、Keith Sawyer は「クリシェ」、「共有された構造」、「固定化された構造」の内にて新たな創造を行う行為であると定義している。

⁹ James Snead は「黒人文化における反復（On Repetition in Black Culture）」という論考において、音楽やダンスなどをはじめとする黒人文化全般を特徴づける反復実践が「発生起源への敬意」（149）であり、起源を反復することで、起源（過去）と現在との関係性を再定義する効果を持つと論じている。Snead によれば、このような黒人文化の反復実践は、ジグムント・フロイトの「強制反復」、すなわち現在の生活のうちに、抑圧された過去が突然よみがえってくること、さらには個人が、回帰してきた過去を過去として客観的に見ることができず、過去を現在において反復的に再上演し追体験せざるを得ないことと類似するのだという。

即興演奏およびカフカの自己探求において、既存の形式（呪縛）を反復していく行為の果てに見出されるのは、形式（呪縛）自体の脱構築・再構築の可能性である。ジャズの即興において、既存の形式の反復は必ずしも単調かつ模倣的なくりかえしを意味するわけではない。むしろ反復的な即興演奏は、常に「差異と反復」とを含みこむがゆえに、反復の過程において既存の形式自体が組み替えられていく可能性をはらむ。これはコルトレーンの「マイ・フェヴァリット・シングズ」が、数年前に発表されたブロードウェイ・ミュージカル『サウンド・オブ・ミュージック』の劇中歌の「差異と反復」であることにも示唆されている。コルトレーンは、白人女性歌手たちにより歌われた「マイ・フェヴァリット・シングズ」という歌唱曲の形式を借用しつつ、それを反復し異化することで、全く異なるコルトレーン自身の独創的な「マイ・フェヴァリット・シングズ」を生み出した¹⁰。さらにコルトレーンは、与えられた楽曲の形式を翻案しながら反復することで、もともとの楽曲の形式自体を改変することに成功した。カフカはコルトレーンの即興演奏の中に、「我慢強いくりかえしがわずかずつ現実の場を切り崩し、組みかえていく」という特質を感じ取るが、これはまさにジャズの即興演奏に内包される形式の反復と脱構築という側面について言い表すものである。

起源的な形式へと回帰し、それを差異と共に反復しつつ新たな創造をするコルトレーンの即興実践に呼応するように、カフカもまた、森を旅しながら彼の過去・起源へと回帰し、それを差異と共に反復しながら彼自身の人生を創造していくことになる。カフカにとっての起源的な場所とは、日本兵に導かれたどり着いた森の奥で、そこで彼は10代のままに時間がとまった佐伯さんに出会う。ここは佐伯さんにとっての——そして佐伯さんを母とみなすカフカにとっての——過去・起源ともいえる場所でもある。時間の止まった森の奥で、カフカは時代遅れのテレビで放映される『サウンド・オブ・ミュージック』を鑑賞し、母代わりのマリア先生と自身の失われた母とを重ねる（下巻422）。この場面では、コルトレーンの「マイ・フェヴァリット・シングズ」は文字通りその過去・起源に当たる『サウンド・オブ・ミュージック』へと回帰しているといえる。そして、カフカもまたそのミュージカルに登場するマリア先生が想起させる母へ、つまり佐伯さんという彼の過去・起源にある母への回帰を果たしているのだ。

だがカフカは、母の住まう時間の止められた起源的場所に滞在し、変化も成長もなく単調に反復されるだけの生を歩むことを拒否する。むしろ、カフカはジャズの即興者がそうするよう

¹⁰ コルトレーンの「マイ・フェヴァリット・シングズ」とブロードウェイ用の同曲との関係性および反復に潜む政治性・美学性については、これまで多くの黒人文学・文化研究者が論じている。たとえば、Henry Louis Gates, Jr.は「反復と改正こそが、絵画、彫刻、音楽から言語使用に至るまでの、黒人の芸術形式の根幹にある」(xxiv)と論じ、反復と改正の一例としてコルトレーンの「マイ・フェヴァリット・シングズ」をあげている：「形式を反復し、異化するプロセスを通じて創造を行うことはジャズの根幹にある。その輝かしい一例はジュリー・アンダーソンの味気ないヴァージョンと比較した際の、ジョン・コルトレーンによる『マイ・フェヴァリット・シングズ』の翻案である (Gates 1984, 291)。Ingrid Monsonの*Saying Something in Jazz*はGatesの議論に基づきながら、より音楽学的観点から両ヴァージョンの比較を行っている。

に、過去への回帰という儀式的体験を経た後、その過去・起源を差異と共に反復しながら自らの独創的な人生を歩み続け、未来へと進むことを選択する。だからこそ彼は時間の止まった森の奥から旅立つのだ。カラスと呼ばれる少年の言葉はカフカが選び取った「差異と反復」に基づく歩みと旅立ちをめぐるコメンタリーとなっている——彼を捨てた母親が「そのときに感じていた圧倒的な恐怖と怒りを理解し、自分のこととして受け入れるんだ。それを継承し反復するんじゃない。でもそうじゃなくちゃいけない。それが君にとっての唯一の救いになる。そしてそれ以外に救いはないんだ」（下巻 378）。ここには、カフカが自分を捨てた母親の「恐怖と怒り」、さらには父親が与えた「呪縛」をただ単に「継承し反復」するのではなく、恐怖、怒り、呪縛を差異と共に反復しながら乗り越え、新たな未来へと進み、自分自身の生を見いだしていくことへの強い肯定を読み解くことができる。

このように『海辺のカフカ』の森の場面においては、即興演奏をするコルトレーンと、コルトレーンの即興演奏を口笛でたどたどしくもたどろうとする人生の即興者としてのカフカが対になり、共に音楽的・精神的な成長への旅路を歩んでいる。所与のコード進行や音楽形式を反復しつつ自分自身のユニークなサウンドを表現し続けた即興者としてのコルトレーンは、所与の運命（呪縛）を差異と共にくりかえしながら未来へと進むカフカの即興的な人生を彩るべく描かれる。最後に物語は、即興実践により過去の形式を乗り越えたコルトレーンと同様、カフカが過去の呪縛を超克した後に見出される「新しい世界」に参入した予感と共に幕を閉じる。

「眠ったほうがいい」とカラスと呼ばれる少年は言う。「目が覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている」

やがて君は眠る。そして目覚めたとき、君は新しい世界の一部になっている。（下巻 528）

この「新しい世界」はおそらく、1960年代の「時代の呪縛」が切り崩され、組みかえられた、新たな枠組みを持つ1990年代という世界なのである。

7. 結論と補足——「日本人にジャズは理解できるのか」という問に対して

『ノルウェイの森』および『海辺のカフカ』におけるコルトレーン表象を比較することで、村上春樹の黒人ジャズの表象が、1960年代と1990年代とでは異なっていることが分かるだろう。1960年代の学生運動期において、村上には黒いジャズ——あるいは政治化されたジャズ——から、倫理的および心理的要因により距離を置いていた。時代は変遷し、1990年代後半という1960年代の呪縛から解放されつつある時代において、村上は改めて黒人のジャズが持つ音楽的

魅力および深さに踏み入るべく、『海辺のカフカ』にコルトレーンを描いたようにみえる。ここには黒人のジャズがもはや政治や思想にからめとられることなく、個人の精神的旅路を彩る音楽文化として親しまれていることへの安心感がにじみでる。

とはいえ村上春樹は、1990年代においてもやはり、黒人によるジャズを歴史的・社会的背景を抜きに安易に日本人が受容することについては警鐘を鳴らすことを怠らない。1994年の「日本人にジャズは理解できるのか」という論考において、村上は黒人サクソ奏者ブランフォード・マルサリスによる「日本人はジャズというものを理解していない」という発言を取りあげている(124)。高度資本主義時代を生きる1990年代の日本人が、「アメリカ社会をドミネートし、その富の大半を所有する白人たち、あるいはユダヤ人と同じように、基本的には彼ら(黒人)を抑圧し搾取する側にまわっている」のだと述べ、そのような日本人がジャズを楽しむことを、黒人たちが「文化的経済的『略奪』と呼び、『搾取』と呼ぶかもしれない」と指摘している(131)。きわめて説得力のあるこの主張はおそらく、その昔村上が中上との対談にて仄めかしたような、ジャズの真正性、および異文化理解に対する倫理性の議論と一続きになっているのだろう。村上は言う——「僕ら日本人はもしジャズを真剣に聴こうとするなら(あるいはブルースやラップ・ミュージックを真剣に聴こうとするなら)『音楽は音楽として優れていればそれでいいんだ』という以上のリスペクトを、アメリカにおける黒人の歴史や文化全体に対してもう少し払ってもいいんじゃないかと思う」(134)。ここには1960年代から続く、日本人による黒人の歴史や文化を無視した安易なジャズ受容に対する鋭い批判を読み解くことができるだろう。

一方で、1990年代というグローバル時代を背景として、村上はジャズの魅力が、必ずしも黒人という人種性や真正性によって制限されるべきものではないとも考えている。ジャズをめぐる真正性の議論は、ともすれば、ジャズは差別の当事者である黒人にしか理解できないのだといった類の極端な主張と結び付けられてしまう傾向がある。このような傾向に対して村上は言う——「若い黒人ミュージシャンたちも、文化的占有権を声高に言い立てるよりは、自分たちの音楽をもっと世界に拡げていくことによってより幅広い民族的アイデンティティを確立するというパースペクティブを持った方がいいのではないかという気もする」(134-135)。このように、ジャズの真正性および普遍性についてバランスよく目配りをする村上の論考は、現代のグローバル化した世界における異文化受容の倫理学を先取りするような洞察に満ちあふれている。

本稿は、『ポートレイト・イン・ジャズ』、村上春樹と中上健次の対談、『ノルウェイの森』および『海辺のカフカ』におけるジョン・コルトレーンの表象などを手がかりに、村上春樹にとってのアメリカ黒人文化とジャズについて概観してきた。先述したように、これまで村上春樹は

白人の小説やジャズと結び付けられて語られることが多かった。しかしながら、村上春樹の黒人文化および黒人音楽への理解が、極めて深い歴史的かつ社会的な洞察および異文化理解をめぐる倫理観に基づいていることは、これらの作品、対談、エッセイに明らかである。

引用文献

- Atkins, E. Taylor. *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*. Duke UP, 2001.
- Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. U of Chicago P, 1998.
- Brown, Leonard L., editor. *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*. Oxford UP, 2010.
- Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. Oxford UP, 1988.
- Goto, Kazuo. "Postwar Japanese Novelists and American Literature." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, May. 2017, literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-204?rskey=38281n&result=1.
- Gray, Herman. "John Coltrane and the Practice of Freedom." Brown, pp. 33-54.
- Howison, Jamie. *Theological Explorations through the Music of John Coltrane: God's Mind in That Music*. Cascade Books, 2012.
- Jones, Meta DuEwa. *The Muse is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*. U of Illinois P, 2011.
- Keizer, Arlene R. *Black Subjects: Identity Formation in the Contemporary Narrative of Slavery*. Cornell UP, 2004.
- Koshiro, Yukiko. "Beyond an Alliance of Color: The African American Impact on Modern Japan." *positions: east asia cultures critique*, vol. 11, 2003, pp. 183-215.
- Monson, Ingrid. "On Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz." *In the Course of Performance: Studies in the World of Improvisation*, edited by Nettle, B. and Russell M, U of Chicago P, 1998.
- . *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago UP, 1996.
- Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage, 2012.
- Seats, Michael. *Murakami Haruki: Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lexington Books, 2006.
- Snead, James A. "On Repetition in Black Culture," *Black American Literature Forum*, vol. 15, no. 4,

- 1981, pp. 146-154. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2904326.
- Soules, Marshall. "Improvising Character: Jazz, the Actor, and Protocols of Improvisation." *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, edited by Daniel Fischlin and Ajan Heble, Wesleyan UP, 2004, pp 268-297.
- Suter, Rebecca. *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States*. Harvard University Asia Center, 2008.
- Strecher, Matthew C. *Dances with Sheep: The Quest for Identity in the Fiction of Haruki*. U of Michigan, 2002.
- . "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki." *The Journal of Japanese Studies*, vol. 25, No. 2, 1999, pp. 263-298. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/133313.
- Stretch, Matthew C, and Paul L. Thomas, editors. *Murakami Haruki: Challenging Authors*. Sense Publishers, 2016.
- Tastumi, Takayuki. "U.S.-Japan Literary Interactions in the Transpacific Cultural History." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, May. 2017, literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-201?rskey=NfJW7o&result=1.
- 小野好恵、1998、『ジャズ最終章』、深夜叢書社。
- 大和田俊之、2011、「Murakami in the Aughts——<ゼロ年代>のアメリカの村上春樹」、『ユリイカ 総特集：村上春樹』、1月臨時増刊号、77-85。
- 風間賢二、1989、「村上春樹とステイヴン・キング」、『ユリイカ臨時増刊号 総特集＝村上春樹の世界』、6月臨時増刊号、118-124。
- 栗原裕一郎、大谷能生、鈴木淳史、大和田俊之、藤井勉、2010、『村上春樹を音楽で読み解く』、日本文芸社。
- 越川芳明、1989、「『ノルウェーの森』——アメリカン・ロマンスの可能性」、『ユリイカ臨時増刊号 総特集＝村上春樹の世界』、6月臨時増刊号、188-198。
- 舌津智之、2011、「誤訳の地図——ゼロ年代の村上春樹と『フォニー』な世界」、『ユリイカ 総特集：村上春樹』、1月臨時増刊号、86-92。
- 千石英世、1989、「村上春樹とアメリカ——レイモンド・カーヴァーをとおして」、『ユリイカ臨時増刊号 総特集＝村上春樹の世界』、6月臨時増刊号、103-117。
- 中上健次・村上春樹、1985、「対談 仕事の現場から 中上健次 村上春樹」、『国文学』3月号、6-30。
- 野間正二、2006、「村上春樹とアメリカ文学」、『20世紀アメリカ文学を学ぶ人のために』、山下昇、渡辺克昭編、世界思想社、260-271。

- マイルス・デイビス、クインシー・トループ、2000、『マイルス・デイビス自叙伝Ⅰ・Ⅱ』、中山康樹訳、宝島社文庫。
- マイク・モラスキー、2005、『戦後日本のジャズ文化—映画・文学・アングラ』、青土社。
- マイク・モラスキー、2006、「“Beyond Category”——ジャズ、戦後日本、そして村上春樹」、『英語青年』125.5号、研究社、269-271。
- 三浦玲一、2014、『村上春樹とポスト・モダンジャパングローバル化の文化と文学』、彩流社。
- 宮脇俊文、2016、「村上春樹とジャズ——新しい文体が模索するもの」、『昭和文化のダイナミクス—表現の可能性とは何か』、中江桂子編、ミネルヴァ書房、145-169。
- 宮脇俊文、2002、「スイングがなければ小説はない——村上春樹とジャズのクールな関係」、『ニュー・ジャズ・スタディーズ——ジャズ研究の新たな領域へ』、宮脇俊文・細川周平・マイク・モラスキー編、アルテスパブリッシング。139-151。
- 村上春樹、2002、『海辺のカフカ』上・下、新潮文庫。(2012年刷)
- 村上春樹、2003、『少年カフカ』、新潮社。
- 村上春樹、1994、「日本人にジャズは理解できるのか」、『現代』10月号、112-127。
- 村上春樹、1984、『ノルウェイの森』上・下、講談社。(2004年刷)
- 吉田春夫、2001、『村上春樹とアメリカ——暴力性の由来』、彩流社。
- 渡辺利雄、2014、『アメリカ文学に触発された日本の小説』、研究社。
- 和田誠・村上春樹、2003、『ポートレイト・イン・ジャズ』新潮社。