

村上春樹と東アジア文化圏

——その越境が意味するもの——

千野拓政

Haruki Murakami and the East Asian Cultural Sphere: What does a cross-border phenomenon mean?

Takumasa SENNO

Abstract

Given increasing historical and territorial confrontations between China, Korea, and Japan in recent years, it seems the Asian region is beset with conflict. However, an examination of youth culture reveals a completely different view. For example, the contemporary Japanese author Haruki Murakami has a large number of fans across Japan, China, Korea, and other East Asian countries. Furthermore, even more young people participate in anime, manga, Light novels, cosplay, and other elements of subculture including the *Dōjin* ecosphere, and this has matured into a cross-border cultural phenomenon across East Asia.

East Asian fans read Murakami's works in translation. Even though the Chinese translations are very different in mainland China and Taiwan, the reason why young people are attracted to his work remains constant. They sympathize with the sense of isolation and emptiness Murakami creates in his stories and appreciate the sense of healing and relief his works display. They also exchange ideas about Murakami's works and it gives them most enjoyment. This phenomenon is common among all subcultures.

This interactive mode of literature and reading is relatively new. Literature and other forms of modern and culture spawned in the 19th century morphed into mass culture through 20th century, and all the while consumers of culture products were largely passive. However, in the late 20th Century, literature and related cultural products became interactive between creators, producers, and consumers of culture, and between consumers as interactive peers. The immersion of contemporary youth in Haruki Murakami's works and other interactive subcultures therefore signifies a change in the process of cultural exchange across Asia.

The geopolitical tensions between Japan, China, and Korea makes it difficult for governments and mass media to find a means of reconciliation or common ground. However, the proliferation of cross-border interactive technologies and content means that citizens of these countries are not confined to regional mindsets. They should be able to transcend borders and unite in a common purpose. For the young, at least in Haruki Murakami literature and subculture, this process has already begun.

1. 問題の所在

近年、日本、中国、韓国の政府間の緊張が高まっている。日本政府が尖閣諸島（釣魚島）の国有化を決めて以来、日中の関係は悪化の一途を辿り、2014年9月現在、首脳会議を開くメドすら立っていない。日韓の関係も、竹島（独島）の領有や慰安

婦問題をめぐって首脳どうしの対話ができない状況が続いている。日本国内でも、中国や韓国、あるいは在日中国人、韓国人に対するヘイトスピーチが横行したりして、これらの国に対する感情は悪化する一方だ。また、日本との間だけでなく、南シナ海でも島の領有権をめぐって中国と周辺諸国の摩擦が起こっている。東アジア全体が対立の渦の中にある感

さえする。

しかし、文化的な側面に注目すると、まったく異なった東アジアの姿が見えてくる。例えば日本では、村上春樹の『1Q84』book1～book3（新潮社、2009～10年）が、文庫版を含めて770万部を売り、新刊長編『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（文藝春秋、2013年）も、4月の発売から1ヶ月経たない間に100万部を売った。中国や韓国でも『1Q84』の発売部数は優に100万部を超え、『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』も売れ行きは好調だと伝えられる。村上春樹のファンは政治的な対立をよそに、国境を越えて広がっている。その共通の愛好に摩擦はない。

また、サブカルチャーに目を向ければ、日本のアニメ・マンガ・ゲームやライトノベルが東アジアの若者に圧倒的に支持され、オリジナル作品の創作はもちろん、コスプレや二次創作などの同人活動が日本だけでなく東アジアの各都市で盛んに行われている。愛好者たちの相互の交流も国境を越えて進んでいる。また、街角の若者の姿を比べれば、彼らが東アジアのどの都市の若者か見分けるのは難しい。文化的、社会的、あるいは歴史的背景が異なるにも関わらず、東アジア各都市の若者は、消費の面でも、文化的な面でも共通する点が驚くほど多くなっている。その状況は、「東アジアのサブカルチャーの変貌と若者の心」（RILAS ジャーナル1号、2013年）で紹介したとおりである。

村上春樹自身も、先に述べたような東アジアの緊張を目の当たりにして新聞に投稿し、「魂が行き来する道筋を塞いでしまってはならない」（朝日新聞9月28日付け）と述べて、読者の強い共感を得た。これには中国の作家閻連科がもち早く呼応し、村上春樹に賛同して次のように述べた。「どんな国でも理性的な声が聞こえなくなれば、いつでも災いが起こりうる」「わたしには作家や知識人が複雑な世界の中で微弱な位置にいる苦しみ分かる。しかし思うのだ。わたしたちに何がしか使い道があるとしたら、今こそ声を上げるときなのだ」⁽¹⁾。こうした対話がなされているとき、彼らの脳裏にあったのは、「音楽や文学や映画やテレビ番組が」「多くの数の人々の手に取られ、楽しまれている」⁽²⁾東アジア共通の文化環境が生まれていること、そしてそれが危機に瀕しているということであったに違いない。

それが本当に共通の文化を構成しているかどうか

については、異論もあるだろう。だが、上記のような状況を考えれば、どの程度のものかは別にして、何がしかの形で東アジアに共通の文化圏のようなものが生まれつつあると考えるのは、あながち無理なことではない。

では、その東アジア共通の文化圏とはどのような性質のものなのだろう。そして、わたしたちが直面する東アジアの緊張を考えると、そうした文化圏の誕生はどのような意味を持つのだろうか。

わたしは、北京、上海、香港、台北、シンガポールで、大学生を中心に村上春樹の受容についてアンケート調査とインタビュー調査を行った。その結果に基づいて、村上春樹の作品の東アジアにおける流行を糸口に、東アジア文化圏の性質と意味について簡単に考えてみることにしよう。それは、私たちに現在の東アジアの緊張を考えるうえで、ヒントを与えてくれるかもしれない。

2. 村上春樹の描くもの——東アジアの読者は何を読み取っているのか？

村上春樹の作品がアジア各地で読まれるのは、もちろん翻訳を通してである。その訳文を見ると、相互にずいぶん大きな違いがある。たとえば中国語の翻訳だけでも、大陸版（林少華、施小煒訳）と台湾版（頼明株訳）はまったくと言ってよいほど異なる。例えば、次の例をご覧ください。

やがて僕はリュックを見つける。それは松の木の下に立てかけてある。どうして僕はそんなところに荷物を置き、その後でわざわざ茂みの中に入り込んで倒れてしまったのだろうか？ だいたいここはどこなんだ？ 記憶は凍りついている。でも大事なものは、とにかくそれがみつかったと言うことだ。リュックのポケットから小型の懐中電灯を取りだし、ざっとリュックの中身を確かめてみる。なくなっているものはないようだ。現金を入れた袋もちゃんとある。僕はほっと息をつく。

（村上春樹『海辺のカフカ』第9章。新潮社、2002年。原文は縦書き）

不一会儿，我找到了背囊。原来靠在松树上。为什么我把东西放在那样的地方，特意钻进灌木丛躺倒了呢？这里到底是哪里呢？记忆冻得邦邦

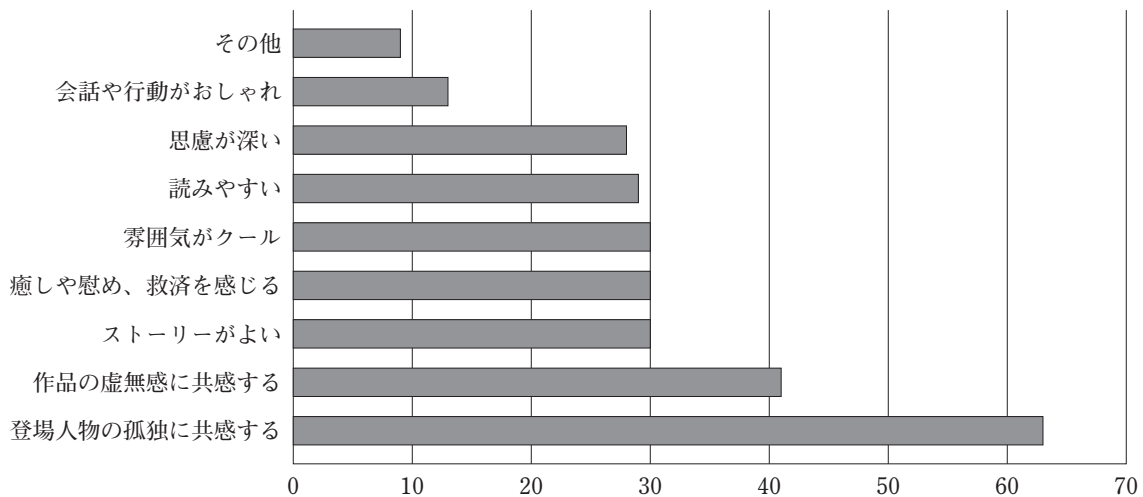


図1 村上春樹の小説のどこが好きですか？

硬。所幸好歹找到了。我从背囊格袋里掏出小手电筒，一晃儿确认背囊里的东西。似乎没有东西不见，装现金的小袋也好端端的。我舒了口气。
(林少华译《海边的卡夫卡》，上海译文出版社，2003年)

我終於找到背包。就靠在松樹的樹幹上。我為什麼會把東西放在那種地方，然後又特地跑進樹林裡，昏倒在那裡呢？這裡到底是哪裡？我的記憶凍僵了。不過重要的是，總之，背包找到了。我從背包口袋拿出小型手電筒，整個確認一次背包的內容看看。好像沒有東西遺失。裝現金的口袋也好好的，我鬆了一口氣。

(賴明珠譯《海邊的卡夫卡》時報文化社，2003年。原文は縦書き)

村上春樹『海辺のカフカ』の原文と翻訳である。最初の訳が大陸版、後の訳が台湾版だ。訳文に大きな差異があることがお分かりいただけるだろうか。その違いについては、一般に、林少華訳は意識的で、原文から少し距離があるが中国語としては流麗であり、賴明珠訳は逐語訳的で、訳文として正確だが、外国語からの翻訳であることがすぐに分かる中国語だと評されたりする。

英語版はもっと違う。日本文学の翻訳を多数手がけているマイケル・エメリック氏によれば、『ねじ巻き鳥クロニクル』の英語版は25,000語ほどの省略があるそうだ⁽³⁾。また、『風の歌を聴け』の英語訳は、原文にあるバーテンのJについての描写「彼は中国人だが、僕よりずっと上手い日本語を話す」

が、すっかり削られており、読者は彼が中国人だと気づかない可能性があるという⁽⁴⁾。

ただ、注意しなければならない重要なことがある。翻訳がこれほど異なるにもかかわらず、読者が彼の作品から感じるもの、彼の作品に求めるものは、地域を超え東アジアの各都市で驚くほど似かよっているのだ。

上記東アジアの5都市でのアンケート調査で、「村上春樹の小説のどこが好きですか」という質問に対して、群を抜いて多かった回答は、いずれの都市でも「登場人物の孤独に共感する（以下「孤独」と略称）」と、「作品の虚無感に共感する（以下「虚無」と略称）」だった。上海では、村上春樹の小説が好き、もしくはわりと好きだという回答者126名のうち、「孤独」が95名、「虚無」が64名。北京では96名のうち「孤独」が63名、「虚無」が41名。台北では、102名のうち「孤独」が80名、「虚無」が68名。香港では65名のうち「孤独」が25名、「虚無」が24名。いずれも第1位、第2位を占めている。シンガポールでは45名のうち「孤独」が20名で、第1位だったことは同じだが、第2位は「虚無」ではなく「思想の深さ」で、16名だった。(ちなみに「虚無」と答えた者は6名。)参考のために北京での例を図示しておこう(図1参照)。どの都市でも、作品に描かれた「孤独感」や「虚無感」への共鳴が、村上春樹愛好者に共通する傾向なのだ。

村上春樹の読者には、それとともに、もう一つ共通した特徴がある。作品から「癒し」や「慰め」を感じ、それが作品の大きな魅力になっているらしいのだ。

じつは、上記五つの都市のアンケート調査で、「村上春樹の小説のどこが好きですか」という質問に対して、「癒しや慰め、救いを感じる」と回答した者が、突出して多かったわけではない。地域によって差があるが、「ストーリーがよい」「思想が深い」「雰囲気クール」「会話や国道がおしゃれ」などの回答と肩を並べる程度である⁽⁵⁾。しかし、アンケートの自由回答やインタビューでは、孤独や虚無への共感とともに、「癒し」や「救い」に触れる者が少なくなかった。以下に挙げる例はその一部である。

「独特の雰囲気があって、もしかしたらこの小説は自分のためだけに書かれたのではないかと思うほど心に響く。でも、どうすればよいかは教えてくれない。」(上海、アンケートの自由記述)

「人の魂についての作品だと思う。ひとつの時空を築いて、自分自身を見せ、読ませてくれる。あるいは、わたしたちと共にあるものごとが存在することを教えてくれる。」(上海、アンケートの自由記述)

「ストーリーは複雑ではないかもしれないが、作品全体が純粋な、窒息するような感覚を与える。いつのまにか主人公の気持ちに入り込み、同じ体験をしている。だから、本を閉じて現実に戻るたびに、水面に浮かび上がったような気がする。それに、ある種の癒しや慰めがある。」(北京、アンケートの自由記述)

「彼の作品を読むと心が落ち着く。だから好きなんです。」(台北、台湾大学の学生へのインタビュー)

「ほっとする。」(香港、アンケートの自由記述)

翻訳が大きく異なるにもかかわらず、東アジアの村上春樹愛好者は、共通して作品に描かれた「孤独」や「虚無感」に共鳴し、同時に作品から「癒し」や「慰め」を感じ取っている。だとすれば、そこには、彼らにそういう読みを導く共通する心の状況があるとみるべきだろう。

では、彼らは、村上春樹の作品のどのような部分の「孤独」や「虚無感」に共鳴し、どのような部分に「癒し」や「慰め」を感じるのだろうか。そして、その背景には何があるのだろうか。村上春樹自身の言葉に沿って具体的に見てみることにしよう。

3. 孤独の性質——村上春樹の場合

村上春樹の作品が虚無感や孤独感に満ちているこ

とは、すでに多くの論者によって指摘されている。何より、村上春樹自身が孤独な性格の人である。村上春樹は自分自身について次のように述べている。

僕はチーム競技に向いた人間とは言えない。良くも悪くも、これは生まれつきのものだ。

(中略)

僕はどちらかという一人であることを好む性格である。いや、もう少し正確に表現するなら、一人であることをそれほど苦痛としない性格である。

『走ることにして語るときに僕の語ること』
(文藝春秋、2007年)

孤独好きというか、人と交わることが苦手なのである。村上春樹は、そんな彼にとって、小説を書くことは自分を癒す行為であるという。

結局のところ、文章を書くのは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みに過ぎないからだ。 『風の歌を聴け』

小説を書くというのは(中略)多くの部分で自己治療的な行為であると僕は思います。

『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』

こうした思いの根底には、人はすべて傷つくものだ、孤独なものだ、という思いが横たわっている。小説という物語は、そうした自分を癒してくれる。だから、人は小説を、物語を必要とする。次のようなインタビューへの回答や、かれ自身の述懐が、そうした思いを端的に示している。

人というのは、だれであろうと、どんな環境であろうと、成長の過程においてそれぞれ自我を傷つけられ、損なわれていくものなんです。ただそのことに気がつかないだけで。

(中略)

小説というのは、元々が置き換え作業なので、心的イメージを、物語のかたちに置き換えていく。

〈村上春樹ロングインタビュー〉(『考える人』
2010年夏号)

人は、物語なしに長く生きていくことはできない。

(中略)

物語はもちろん「お話」である。「お話」は論理でも倫理でも哲学でもない。それはあなたが見続ける夢である。あなたはあるいは気がついていないかもしれない。でもあなたは息をするのと同じように間断なくその「お話」の夢を見ているのだ。その「お話」の中では、あなたは二つの顔を持った存在である。あなたは主体であり、同時にあなたは客体である。あなたは総合であり、同時にあなたは部分である。あなたは実体であり、同時にあなたは影である。あなたは物語を作る「メーカー」であり、同時にあなたはその物語を体験する「プレーヤー」である。私たちは多かれ少なかれこうした重層的な物語性を持つことによって、この世界で個であることの孤独を癒しているのである。

(「目じるしのない悪夢」『アンダーグラウンド』1997年)

わたしは、そのようにして描かれる村上春樹の作品の登場人物の孤独に、ある共通の特徴があるように思う。自閉症スペクトラムと重なる点が多いのだ。

「自閉症」という言葉は精神的な疾患を想起させるかもしれない。しかし、ここでいう自閉症スペクトラムの概念はそうしたものは程遠い。精神科医の本田秀夫によれば、自閉症スペクトラムとは「臨機応変な対人関係が苦手で、自分の関心、やり方、ペースの維持を優先させたいという本能的志向が強いこと」(本田秀夫『自閉症スペクトラム』ソフトバンク新書、2013年)だという。かつての広汎性発達障害、自閉症、アスペルガー症候群、ADHDなどを包摂する新しい概念である。重要なのは、自閉症スペクトラムが、社会生活への適合に難があり、支援の必要な「障害性」の人たちだけでなく、社会生活に大きな支障がなく、支援の必要もない「非障害性」の人たちをも含んでいることだ。こうした人たちは病というより、人と交わるのが苦手な性向の持ち主という方が的を射ているだろう。本田によれば、こうした非障害性の人たちが人口の10%近くいるという。

そもそも自閉症スペクトラムの診断は、アメリカ精神医学会が作成したDSM-Vと呼ばれる診断基準

で、そのA～Cの基準に各二つ以上当てはまる項目があれば、該当するとされる。つまり、いくつかの項目にチェックは入るが、二つ以上当てはまらない人はもっとたくさんいることになる。こうした人たちが非障害性の自閉症スペクトラムに当たると考えてよいだろう。障害とはいえないが、人と交わることが苦手な人たちが今の社会には大勢いるということだ。

こうした人たちの中には、知能などは一般の人とまったく変わらず、著名な芸術家、文学者、科学者などにも該当する人が少なくないという。例えば、かつてアスペルガー症候群と下位分類されていた人たちがそうだ。従来、遺伝による要素が強いとされてきたが、岡田尊司は、近年、医療の発達で発見が容易になったことを考慮しても、該当すると診断される人が急増していることや、「虐待やネグレクトを受けた子どもに、自閉症スペクトラムと診断できる子どもが高率に見いだされている」ことなどから、心理社会的要因も関係しているのではないかと述べ、自閉症スペクトラムの増加は「何らかの文明的要因が関係している」と推測している。(岡田尊司『アスペルガー症候群』幻冬舎新書、2009年)

そうしたことを考えれば、村上春樹が描く人物の孤独は、上記のような、人との交流が苦手な傾向から生じている孤独と類似している、と思うのだ。

自閉症スペクトラムの傾向には、主に次のような三つの特徴があると考えられている。

- ①社会性の障害 (social deficit) ——社会や団体への参加が難しい。
- ②コミュニケーションの障害 (communication deficit) ——個人どうしのコミュニケーションに難がある。
- ③反復性の行動、限局性の興味 (rigidity or restricted interest) ——一つのことに興味を抱き、執着する。

村上春樹の作品の登場人物にも、これらの特徴が当てはまるケースが数多くみられる。では、村上春樹の小説の作中人物には、具体的にどのような特徴があるのだろうか。

4. 孤独への共感——読者が村上春樹に求めるもの 1

まず、村上春樹の作品の中で東アジアでは群を抜いて読者の多い『ノルウェイの森』から見てみよう。

「どんなこと好き」
「歩いて旅行すること。泳ぐこと。本を読むこと」

「一人でやるのが好きなのね？」
そうですね。そうかもしれませんね」と僕は言った。「他人とやるゲームって昔からそんなに興味を持ってないんです。そう言うのって何をやってもうまくのめりこめないんです。どうでもよくなっちゃうんです」

(第6章、僕とレイコさんの会話〈社会性の障害〉)

主人公の「僕」が療養院に恋人の直子を訪ねたときの、直子の友人レイコさんとの会話である。ここに描かれているのは、社会になじめない孤独な「僕」の性癖だろう。それは容易に自閉症スペクトラム的な傾向を彷彿させる。次も療養院での場面である。

「私たちのような病気にかかっている人には専門的な才能に恵まれた人がけっこう多いのよ」
(第6章、レイコさんの言葉、患者の知能の高さ)

その食堂の雰囲気は特殊な機械工具の見本市会場に似ていた。限定された分野に強い興味を持った人々が限定された場所に集まって、お互い同士でしかわからない情報を交換しているのだ。
(第6章〈社会性の障害〉)

「わたしたちはあなたを仲介にして外の世界にうまく同化しようと私たちなりに努力していたのよ。結局はうまくいかなかったけれど」
(第6章、直子の言葉〈社会性の障害〉)

三つの例ともに、紹介されているのは、主人公の恋人直子とレイコさんが入っている療養院の人々の姿である。直子も含めて、ここにいる人たちは障害性の自閉症スペクトラムであることが示唆されているように思う。そうした点から言えば、この作品は、なかなかストレートに通じ合えない苦しい恋を描いた恋愛小説というより、人の心の傷を癒す過程を描いた小説という方が当を得ている。

自伝的な要素が強い長編『国境の南、太陽の西』

にも、自閉症スペクトラムを想起させる孤独な人物の描写が頻出する。次に挙げるのは、主人公の「僕」が自分について語る場面である。

僕は図書館に通うようになり、そこにある本を片っ端から読破していった。一度本を読み始めると、やめることができなくなった。それは僕にとっては麻薬のようなものだった。食事をしながら本を読み、電車の中で本を読み、ベッドの中で夜明けまで本を読み、授業のあいだに隠れて本を読んだ。

(第2章、主人公の独白〈反復性の行動、限局性の興味〉)

主人公の「僕」の読書は、一つの行動に執着し反復する自閉症スペクトラム的な行動に当たるだろう。そんな主人公は、なかなかガールフレンドともうまく心の交流ができない。以下は、ガールフレンドのイズミが主人公の「僕」について述べる場面である。

あなたはきっと自分の頭の中で、一人だけでいろんなことを考えるのが好きなんだろうと思うわ。そして他人にそれをのぞかれるのがあまり好きじゃないのよ。それはあるいはあなたが一人っ子だからかもしれない。あなたは自分だけでいろんなことを考えて処理することに慣れているのよ。自分にだけそれがわかっているのよ。それでいいのよ」

(第3章、女友だちイズミの言葉、〈社会性の障害〉)

ガールフレンドのイズミが批判しているのは、「僕」の社会になじめない、孤独な性癖である。こうした自閉症スペクトラム的な傾向は、彼女の発言のように、「自分勝手」あるいは「独りよがり」なものとして批判を浴びることがよくある。もう一つ、「僕」に関する例を挙げよう。

僕は前よりももっと深く自分一人の世界に引きこもるようになった。僕は一人で食事をし、一人で散歩をし、一人でプールに行き、一人でコンサートや映画に行くことに慣れた。そしてそれをとくに寂しいとも辛いとも感じな

かった。

(第5章、主人公の独白、〈社会性の障害〉)

主人公の「僕」は、誰とも交わらず、一人だけで行動することに苦痛を感じないという。これも、社会になじめない「僕」の、孤独な自閉症スペクトラム的性癖を描いていると言えるだろう。

長編『ダンス・ダンス・ダンス』にも自閉症スペクトラム的な傾向の例が登場する。

「私はあなたとふたりでこうしているのって大好きなんだけど、毎日朝から晩までずっと一緒にいたいとは思えないのよ。どういうわけか」

「うん」と僕は言う。

「あなたといると気づまりだとかそう言うんじゃないのよ。ただ、一緒にいるとね、時々空気がすうっと薄くなってくるような気がするのよ。まるで月にいるみたいに」

(中略)

「とにかく時々、月にいるみたいに空気が薄くなるのよ、あなたと一緒にいると」

「月の空気は薄くない」と僕は指摘する。「月面には空気はまったく存在しないんだ。だから……」

(第1章、主人公とガールフレンドの会話〈コミュニケーションの障害〉)

ガールフレンドは、主人公が好きだが、ずっと一緒にいると、ときどき辛くなるという。月にいるみたいに空気が薄くなる、というのはその比喩にほかならない。しかし、主人公の僕は、言葉どおりの意味しか取れず、月は空気が薄いのではなく、空気がないのだ、と言いつつ。こうした反応も、言外の意味をくみ取ることが苦手で、人と上手くコミュニケーションのできない、自閉症スペクトラム的な僕の姿を描いていると言えるだろう。

ほかにも同様の事例は、枚挙にいとまがない。村上春樹の小説の登場人物が発散する孤独感は、こうした、社会になじめず、人と上手く交流できない人間の苦しさにほかならない。わたしが自閉症スペクトラム的というのは、そういう意味である。

重要なのは、村上春樹の読者がこうした登場人物の孤独や、決してハッピーエンドに向かわない作品の虚無感に共感している、ということだ。少なくとも

も、村上春樹が好きな読者はそうだといい。その傾向は、日本だけでなく、調査した東アジアの五つの都市でいずれも変わらない。

5. 癒しと救い——読者が村上春樹に求めるもの2

もう一つ重要なことがある。村上春樹は、その小説の中で上記のような孤独や虚無を抱く人物を描く一方で、それで悪くない、かまわない、と読者に発信している。例えば、『国境の南、太陽の西』を見てみよう。

彼女(島本さん——引用者)を前にすると自分が何をすればいいのか、自分が何を言えばいいのか、判断することができなくなってしまうのだ。僕は冷静になろうとした。頭を働かせようとした。でも駄目だった。僕はいつも自分が彼女に向かって何か間違ったことを言って、何か間違ったことでもしているように感じた。でも僕が何を言っても何をやっても、いつも彼女はすべての感情を呑み込んでしまうような、あの魅力的な微笑みを浮かべて僕を見ていた。「いいのよ、別に、それでいいんだから」とでもいうように。(傍線引用者)

(『国境の南、太陽の西』国境以南太陽以西) 第12章、主人公的独白)

おそらくこうした部分に、読者はある種の癒しや救いを感じるのだと思われる。こうした癒しや救いは、村上春樹自身が初期から意識していたことでもあった。例えば初期の小説で主人公に次のように語らせている。

うまくいけばずっと先に、何年か何十年か先に、救済された自分を発見することができるかもしれない。

(『風の歌を聴け』第1章、主人公の独白)

村上春樹が語る癒しや救いには特徴がある。その一つは、必死に努力することを奨励するのではなく、時には今のまま「じっと待っていればよい」と、現状を肯定することである。もう一つは、最後は成功するかどうか分からないが、負けたとしても「それでかまわない」と許すことだ。次の例は、それを

端的に示している。

それはそこにあるのだ、と僕は思った。それはそこにあって、僕の手が差しのべられるのを待っている。どれだけの時間がかかるのかはわからない。どれだけの力が必要とされるのかもわからない。でも僕は踏みとどまらなくてはならない。そしてその世界に向けて手を伸ばすための手だてをみつけないといけない。待つべきときには待たねばならん、それが本田さんの言ったことだった。

(『ねじまき鳥クロニクル第2部予言する鳥編』)

あるいは僕は負けるかもしれない。僕は失われてしまうかもしれない。どこにもたどり着けないかもしれない。どれだけ死力を尽したところで、既にすべては取り返しがつかないまでに損なわれてしまったあとかもしれない。僕はただ廃墟の灰を虚しく救っているだけで、それに気がついていないのは僕ひとりかもしれない。僕の側に賭ける人間はこのあたりには誰もいないかもしれない。「かまわない」と僕は小さな、きっぱりとした声でそこにいる誰かに向かって言った。「これだけは言える。少なくとも僕には待つべきものがあり、探し求めるべきものがある」

(『ねじまき鳥クロニクル第2部予言する鳥編』)

村上春樹の小説に読者が癒しや救いを感じていることについては、研究者の小森陽一も次のように述べている。

小説家である角田光代さんが『海辺のカフカ』という小説に、「暴力的な意志なき意志」に対する〈恐怖〉を感じたのに対し、ベストセラーになったこの小説の圧倒的多数の読者は、なぜか〈癒し〉や〈救い〉を感じたのです。

(小森陽一『村上春樹論—『海辺のカフカ』を精読する』平凡社新書、2006年)

日本を含め、東アジア諸都市の読者の多くが、村上春樹の小説の孤独感や虚無感に読者が共鳴し、そ

れでかまわない、と手を差しのべる描写に癒しや救いを感じている。彼らの村上春樹が好きなのもそこにある。その読み方は、作品を通じて人間や社会の真実に触れることを期待してきた、これまでの文学テキストの読み方とは大きく異なっている。言い換えれば、アジアを通して読者層は大きく変化し始めているということだ。意識的になのか、あるいは無意識のうちになのかは分からないが、村上春樹はそうした読者層の変化に適合した数少ない作家の一人なのかもしれない。日本だけでなく、東アジアで、あるいは世界中で村上春樹が人気を博している理由の一つは、そこにあるのかもしれない。

6. 村上春樹のファンとサブカルチャーの愛好者

上記のようなファンの村上春樹作品の鑑賞の仕方は、これまでの文学愛好者と異なっているだけではない。むしろ、アニメ・マンガ・ゲームやライトノベルなどサブカルチャーの愛好者と似通っていると書いてもよい。

サブカルチャーの愛好者は、作品のストーリーや文体を鑑賞するのとともに、キャラクターを鑑賞する。しかも、単に作品を鑑賞するだけでなく、コスプレや二次創作などの同人活動を通じて、自己表現や創作に参加する。そうした行動を通じて仲間と交流し、その中で自分の居場所を見つけることが楽しみになっているのだ⁽⁶⁾。

村上春樹の愛好者はどうか。彼らもちろん、村上春樹の作品を通じて、ストーリーや文体を鑑賞し、人間の真実に触れたという文学的感動を味わっているはずだ。ただ、それと同時に、「孤独」や「虚無」に共鳴し、「癒し」や「救い」を感じることも重要な要素になっている。その点が、以前の純文学や大衆文学の読み方と異なっているのはすでに述べたとおりだ。また、日本ではノーベル文学賞の発表の時期になると、村上春樹の愛好者がレストランに集い、彼の作品に描かれた料理などを食べて談笑しながら発表を待つ。もちろん普段から連絡を取り合っているからできることだ。東アジアでも、似たような現象が見られる。たとえば中国では、村上春樹の愛好者は「村民」と称して、インターネットを通じたり、集まったりして友好を深めている。ある意味では、村上春樹は互いに交流を深めるためのツールになっていると言ってもよいだろう。こうし

た現象は、ノーベル文学賞を受賞した大江健三郎や莫言の愛好者には決して見られない。

村上春樹の読者やサブカルチャーの愛好者が交流に期待を抱く背景には、彼ら自身が孤独感や、閉塞感、あるいは社会と乖離した感覚を抱えている状況がある。すでに「東アジアにおけるサブカルチャーの変貌と若者の心」(RILAS ジャーナル1号、2013年)で述べたとおりだが、現若者を取り巻く現在の状況をここでもう一度確認しておくことにしよう。

現在の若者をめぐる環境には、あまり明るい話題が見あたらない。届けられるのは暗いデータばかりである。例えば、国税庁の民間給与実態統計調査結果によれば、2010年の給与所得者の平均収入(農家や自営業は含まない)は年412万円である。20歳~25歳では、男性が269万円、女性が237万円、25歳~29歳では、男性が366万円、女性が293万円になる。ただし、これは正規雇用者のばあいだ。2010年の総務省統計局の労働力調査によれば、非正規雇用者の60%が平均収入200万円以下で、20代の非正規雇用の割合は31.9%に上る。20代の若者の3人に1人が正規の職を持っておらず、収入は正規雇用に比べて100万円近く低いことになる。こうした若者の現状を受けて、雨宮処凛(あまみやかりん)は次のように述べている。

00年代の若者たちは、あらかじめ「失わされて」いる。しかし、自分がいつ、具体的に何を失ったのかわからない。気がついたらカードが確実に減っていた、という実感があるだけだ。なんでか知らないけど生きるのが異様に大変、という皮膚感覚。90年代を経て「国際競争」や「グローバル化」という言葉に黙らされているうちに、多くの若者は「使い捨て労働力」に分類されてしまった。(中略)「社会に出た」友人たちが満身創痍となり、次々と心身を壊していくのを目の当たりにしながら、少なくとも若者が「労働市場」から撤退していった。

(『漫画が描き出す若者の残酷な『現実』』、『小説トリッパー』2008年 autumn 所収)

ここから浮かび上がってくるのは、孤立感、閉塞感を抱いて生きる若者の姿だ。

だが、もちろんすべての若者が絶望しているわけではない。一方では、今の若者が幸福を感じている

という報告もある。内閣府の「国民生活に関する世論調査」によれば、2010年の時点で、20代男子の65.9%、女子の75.2%が「現在の生活に満足している」と答えており、その数字は1973年と比べて倍増しているという。(古市憲寿『絶望の国の幸福な若者たち』講談社、2011年) また、内閣府の2010年「社会意識に関する世論調査」によれば、「国や社会のことにもっと目を向けるべき(すなわち社会志向)」か「個人生活の充実を重視すべき(すなわち個人志向)」かという問いに対して、20代の若者の55.0%が「社会志向」と答え、「個人志向」と答えた36.2%を大きく上回ったという。そこから浮かび上がってくるのは、幸せを感じ、積極的に社会と向き合おうとする若者像である。

これは何を意味しているのだろうか。どちらかのイメージが間違っているのだろうか。それとも、現在の若者が両極に別れているのだろうか。わたしは、いずれも現在の若者の姿を伝えているのだと思う。問題は、正反対に見える反応の奥にある彼らの心の動きである。古市憲寿は、大澤真幸の議論を引いて、今が幸せだと答える若者の心理を次のように分析している。

将来の可能性が残されている人や、これからの人生に「希望」がある人にとって、「今は不幸」だと言っても自分を否定したことにはならない(中略)逆に言えば、もはや自分がこれ以上は幸せになるとは思えない時、人は「今の生活が幸せだ」と答えるしかない。

(古市憲寿『絶望の国の幸福な若者たち』講談社、2011年)

彼らが「幸せ」と答えるのは、積極的な現状肯定ではなく、将来、現在の自分の状態が改善できるという実感がなからだ、というのである。

古市がそれと呼応する例として挙げるのは、「充実感や生きがいを感じる時はいつか」と聞かれて、「友人や仲間といるとき」と答える若者が増加し続けていることや、社会志向が強い割に、実際にボランティアなどに参加したことのある若者が少ないことである。そうしたことから、古市は若者の幸福感や、社会志向を次のように結論づける。

まるでムラに住む人のように、「仲間」がいる

「小さな世界」で日常を送る若者たち。これこそが、原題に生きる若者たちが幸せな理由の本質である。

(中略)

日常の閉塞感を打ち破ってくれるような魅力的でわかりやすい「出口」がなかなか転がっていないからだ。

何かをしたい。このままじゃいけない。だけど、どうしたらいいのかわからない。

(古市憲寿、同上書)

雨宮処凛と古市憲寿が提示する、二つの相反する若者像から見えてくるのは、閉塞感や孤独感を抱きながら、自分の周りの世界で仲間との繋がりを求めることで、日常を乗り越えている若者の姿である。

先にわたしは東アジアの若者へのインタビューを紹介し、彼らが村上春樹の作品の「孤独感」や「虚無感」に共鳴し、同時に「癒し」や「救い」を感じていると述べた。

上記のような村上春樹の作品の表現や、若者の心のありようを見ると、東アジアの若者にとって、「作中人物の孤独」や「作品の虚無感」への共鳴と、作品から受け取る「癒し」や「救い」が対になっている理由が見えてくるような気がする。

つまり、こういうことだ。多くの読者が村上春樹の作品に孤独感や虚無感を感じるのは、作品が絶望の暗闇を描くのではなく、簡単には希望が見つからない灰色の世界を描いているせいなのかもしれない。それは読者にとってリアリティのある世界だろう。そして、その世界の出口の見つからない彷徨の中で、「それでよい」と今の自分を肯定し、「負けてもかまわない」と手を差しのべる表現は、希望にはならなくても、「癒し」や「救い」になっておかしくはない。出口のない世界だからこそ、癒しを感じるといってもよい。こうした出口のない自分に寄り添う表現が、読者の心に共鳴するのかもしれない。例えば、次のようなアンケートの回答は、そうした読者心理の一端を物語っている。

「社会に出ると、理想と現実の激しい衝突があって、虚無感を感じざるを得ない。村上春樹の小説は、こういう虚無感や孤独感とうまく共存する術、完全に退廃し落ち込んでしまうのではなく、自分の空間で尊厳をもって生きていく術を教えてくれる。」(上

海、アンケートの自由記述)

「心静かに、誰もが孤独であることをよりはっきりと理解する。読んだ後に奇妙な満足感がある。作品中の台詞から、人生とは虚しいものだと悟らされる。」(上海、アンケートの自由記述)

「村上春樹の小説はよく分かる。行間からすでに知り合いであるような気持ちを体感する。主人公は迷い、絶望する。わたしたちも、そんな迷いを経験したことがあるように思う。」(北京、アンケートの自由記述)

「東アジアにおけるサブカルチャーの変貌と若者の心」(RILAS ジャーナル 1 号、2013 年)で論じたように、村上春樹のファンとサブカルチャーを愛好する若者に共通する、テキストに求めるものの変化、読者と作品との関わりの変化、そしてその背景ある孤独な思いは一つの可能性を感じさせる。近代の文学芸術が誕生して以来、わたしたちが文学や芸術に期待してきた機能、あるいは文学や芸術が果たしてきた使命が、大きく変わり始めているということだ。

だとすれば、そうした変化は、現在の東アジアの状況にとって何を意味するのだろうか。ここでは、作品が読者を動員する方式という側面から捉えなおしてみよう。

7. 動員の変化と東アジア文化圏

これまで文学テキストを読むとき、読者は作品をとおして人間や、社会や、世界の真実に触れること、あるいは触れる手がかりを見つけることを期待してきた。少なくとも、そうしたものを提供してくれるのが、優れた文学作品だと思ってきた。文学作品は多くの読者に感動を与えるものとしてあり続けてきたのである。それは、視点を変えれば、文学が多くの人々(大衆)を動員する装置として機能してきたということに他ならない。そうした機能が十分に働くようになったのは、基本的には近代以降のことだ。文学のみならず、美術も、音楽も、演劇も含めて、文化全体が基本的にそうだったといつてよい。

近代以前の、写本が主流だった時代には、文学の読者はそうした写本を手にする貴族などの特権階級に限られていた。そもそも文字が読める人の数自体が少なかった。美術もそうだ。画家や彫刻家たちは裕福なパトロンや教会に抱えられ、彼らのために

絵を描き、彫像を作ってきた。音楽家たちも、そうしたパトロンや教会、王侯貴族のために曲を作り、演奏した。演劇も、王侯貴族が劇団を抱え、折に触れて彼らのために演じることが多かった。中国の清朝で、皇帝が各地の劇団を抱え、彼らの互いの交流の中で、総合演劇としての京劇が生まれたことは、周知のとおりだ。民間の芝居も、そもそも民衆が鑑賞するものというより、神への奉納劇として発達したものだ。文学や芸術は、多くの一般の庶民が日常生活で簡単に触れることのできるものではなかった。

ところが、近代以降（大雑把に言えば、ヨーロッパでは19世紀中葉、日本では19世紀末、中国では20世紀初頭と考えてよいだろう）、市民階級が勃興する時代になると、状況は一変する。活版印刷の発達とともに、書籍が大量に印刷され、多くの市民に読まれるようになった。彼らのための新聞や雑誌が刊行され、庶民が記事や文学作品を読むことが日常化した。美術も例外ではない。近代以降、多くの庶民が美術館へ展覧会を見に行くようになった。音楽や演劇も、劇場で大量の聴衆や観客を前に演奏され、演じられるようになった。文学芸術は大衆を広く動員するものに変貌したのである。ここでは仮にそれを「劇場型動員」と名付けることにしよう。

もちろん、それ以前にも、近世に至ると、木版や版画の発達によって書籍や浮世絵などの版画が印刷され、庶民に愛される状況も生まれていた。都市では日常的に芝居がかり、庶民が楽しみにすることも珍しくなくなっていた。だが、それは先に述べたパトロン制と並行して存在するものだった。近代に到ると、基本的にパトロン制は衰え、全国的に大量の人々（大衆）を動員して得られる収入や名声が、文学芸術の基盤となっていく。その意味では、近世の状況は、近代にいたる過渡期の姿とみることができると。劇場型動員への変化は一日で起こりはしない。時間をかけて次第に進むものなのだ。

こうした近代的な動員方式は、19世紀末（日本では1910～20年代前半、中国では1920～30年代前半）に大きな変化を迎える。ベンヤミンのいう「複製技術時代」の到来である。簡単に言えば、大量に作品のコピーが生産され、オリジナルの持つ輝きが意味を失う、大衆文化（マスカルチャー）の時代が到来したということだ。より大規模化し、洗練された「劇場型動員」の時代と言ってもよい。

これ以降の20世紀の文学芸術は共通の特徴を持

つようになった。創作者（作家、画家、音楽家など）は自分のアイデアやイメージを作品に表現し、マスメディアを通じて受容者（読者、観客、聴衆）に届ける。そして、受容者の反応がよければ、再び作品を生産する。こうした、作品の生産、消費、再生産のサイクルが定着したのである。こうしたサイクルでは、創作者のアイデアやイメージの性格は、最重要の問題ではなくなる。マルクス主義者はマルクス主義の理想を、ファシストはファシズムの理想を、そしてイデオロギーとのかかわりを拒む芸術至上のモダニストたちは、彼らの理想をイメージ化するかもしれない。だが、それがイデオロギー的にどれほど異なっており、対立するものであれ、その優劣や深さ、正しさは決定的な問題ではない。重要なのは、それぞれのアイデアやイメージがどれだけ効率的に受容者に伝わるか、言い換えればどれだけ大量の受容者を動員できるかということだ。20世紀の大衆文化はこうした特徴を持って展開した。その時、大衆を動員する側の創作者と、動員される側の大衆ははっきりと分かれていた。それが20世紀の大衆文化のもう一つの特徴である。

こうした大衆動員の方法は、第一次世界大戦後の、いわゆる総力戦体制時期にさらに洗練される。総力戦体制とは、言うまでもなく、政治・経済・軍事・科学・技術・思想・芸術など、物理的なものも、文化的なものも含めた、社会のすべての資源が戦争に投入される体制のことである。映画やラジオ、のちにはテレビなどの登場によって、動員はさらに大量化し、第2次世界大戦を迎えるころには、動員の圧力も国民の日常生活の隅々にまで及ぶようになった。いわば、大政翼賛の極限的な「劇場型動員」である。

こうした状況が見られたのは、ナチスドイツや、ムッソリーニのイタリア、スターリン時代のソ連、あるいは軍国主義下の日本など集権的な体制の社会に限らない。世界恐慌後、ニューディール政策下のアメリカやヨーロッパ諸国も例外ではない。だから、この時期の政治的なポスターや指導者の画像・写真などの図像、あるいは教科書の文章などは、体制やイデオロギーの違いを超えて、非常によく似ている。

総力戦体制下の文化は、戦後も続いた。いわゆる冷戦時期の文化がそれに当たる。旧ソ連や解放後の中国の画像や文学作品を見ると、この時期の彼らの

文化が基本的に戦争時代の延長線上にあることが理解できる。例えば、中国の人民公社には、生産「大隊（大隊）」「小队（小队）」があった。職場での上司への報告を「汇报（彙報）」というように、日常生活の用語にも、軍隊の用語がたくさん入り込んでいた。文化大革命終結まで各地に防空壕がたくさん作られていたし、現在も若者に兵役や軍事訓練が義務付けられ、都市では折に触れて防空演習が行われている。（兵役・軍事訓練、防空演習は中国だけでなく、台湾や韓国でも行われている。広く東アジアにみられる現象と言ってよい。）

アメリカでも、1950年代にアカ狩りが横行し、その後も、社会主義の拡大を防ぎ、アメリカ的な民主・自由を世界に広げることが正義だと信じられてきたのは、周知のとおりだ。日本も例外ではない。戦後、アメリカによってもたらされた、自由・平等・民主・平和と社会主義が社会の理想を形作った。総資本対総労働という言葉が象徴する、いわゆる55年体制下の文化状況には、その影が至る所に見いだせる。二元的な価値観が対立する文化状況が生まれていたとあってよい。この時期の文化もやはり、動員する側の創作者と、動員される側の受容者（＝大衆）ははっきりと分かれていた。

そうした状況が大きく変化し始めるのは、冷戦が終結する頃からである。この時期になると、美術の世界では、美術館や展覧会を離れた、街角でのインスタレーションや、観衆を巻き込んだパフォーマンスアートが出現する。演劇も劇場を離れて、野外やテントでの公演が始まり、演じる場所が舞台だけでなく、観客席から役者が登場するなど、観衆を巻き込んだ芝居が現れる。アニメ・マンガ・ライトノベルの世界でも、同人誌にみられるような、読者が二次創作などの形で創作に参加し、相互に鑑賞する活動が盛んになる。簡単に言えば、創作者（動員する側）と受容者（動員される側）の垣根が低くなり、受容者が同時に創作者であるような状況が生まれたということだ。

中国では文化大革命の終結以降、こうした変化の助走が始まっていたとあってよい。文化大革命終結後、改革開放が始まり、特に1980年代に入ると、世界中の思想、文化、文学、芸術の潮流が一気に流入し始める。前衛芸術や実験演劇の世界では、それが特に顕著にみられた。例えば、今や世界に認められる中国の現代アートは、官制の中国美術界からで

はなく、民間から始まった。文革終結直後に創設された美術団体星星画会がその代表例だ。中心メンバーには後に有名な芸術家や文学者となる黄銳、曲磊磊、厳力、李爽、薄雲、艾未未たちがいた。彼らは1979年6月、中国美術館横の小さな公園で展覧会を始め、多くの観衆を集めた。現代の中国美術はそこから始まったといっても過言ではない。また、1980年代、北京の円明園には若い芸術家たちがたむろする「芸術家村」が生まれ、そこから多くの美術家が巣立っていった。

彼らの一部は、ガリ版刷りで発行されていた詩や評論、小説を掲載する同人誌『今天』のメンバーでもあった。それまで、中国の雑誌はすべて文化部から「刊号」を得て出版社が刊行することが普通だった。体制から離れた雑誌の自主発行は、これまでの作者と読者の関係に大きな変化をもたらしたと言ってよい。この雑誌から多くの作家、詩人、劇作家が育ったことは周知の通りである。

世界を驚かせた中国のドキュメンタリー映画の革新も、個人用ビデオカメラの普及から始まった。2003年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で大賞に輝いた9時間に及ぶドキュメンタリー「鉄西区」は、王兵が個人用ビデオカメラで、3年をかけて100万人の労働者を抱えた瀋陽の巨大な製鉄・金属工場区の崩壊を記録したものだ。上映されるすべての映画が、映画製作所からの申請を経て宣伝部の批准を受けることになっている中国では、まったく新しい映画製作の方法だった。

演劇の世界でも、1982年に、後にノーベル文学賞を受賞した高行健の実験劇「絶対信号」が、林兆華の演出で上演されたのを皮切りに、小劇場や劇場以外の場所で観客を巻き込んだ新たな芝居が始まる。

これまで観衆として動員される側でしかなかった人々が、自ら発信し、人々を動員するようになったのだ。こうした動員する側と動員される側の融合は、1990年代後半、あるいは21世紀を迎えるころ、インターネットの発達とともにさらに加速し、規模が拡大した。

北京の798芸術区のように、かつて広大な工場だった場所などに、アトリエやギャラリーが集結し、中国で芸術家のコミュニティーが形成されるのも、この時期のことだ。演劇でも、2003年には中国人民芸術院が最新設備の実験劇場を建設し、前衛劇を含む新作劇を上演する場所を提供するに至って

いる。映画でも、中国のドキュメンタリーが山形国際ドキュメンタリー映画祭で再会続けて大賞を受賞し、個人で撮影した映画が世界に認められるようになった⁽⁷⁾。

アニメ・マンガ・ライトノベルなどのサブカルチャーの世界でも、この時期に、コスプレや、二次創作などの作品を掲載する雑誌の発行、フィギュアやゲームの製作などの同人活動が盛んになったことは、すでに紹介したとおりだ。文学の世界でも、1996年から青年向けの文芸雑誌『萌芽』が「新概念作文大賞」を設立し、高校生を対象に作品を募集し、たくさんの応募を得た。韓寒、郭敬明、張悦然など、後の人気作家には、このコンクールで受賞して作家となったものが少なくない。韓寒の『独唱団』、郭敬明の『島 island』、張悦然の『鯉』など、一般読者の文章も掲載する雑誌が発行され、人気を博したのもこの時期の特徴だ。

また、郭敬明は2008年から09年にかけて《第一屆『THE NEXT-文学之新』》(2009年、长江文艺出版社)と称する全国的な小説コンクールも行っている。応募者に何度も作品を書かせ、読者の投票や審査員の評価を経て、しだいに候補者を絞って優勝者を決める大がかりな催しで、6万作以上の応募があった。審査員には王蒙など著名な作家や批評家が名を連ね、コンクールを支援している。上位入賞者はもちろん《最小说》の書き手となり、作品が出版される。こうした活動が新たな作者や読者を開拓するのに、大きな力となっていることは想像に難くない。

先にみたような村上春樹の愛好者たちの集いは、こうした、読者が作品を鑑賞するだけでなく、自らも創作に参加し、互いに交流することを楽しむ世代の文学のあり方、言葉を換えれば、文学の世界における被動員と動員が同居する現象の一環といっていよう。

文化の側面から見れば、グローバリゼーションの時代とは、創作者—受容者、あるいは動員—被動員の関係が根本的に変わり始めた時代とも言える。

8. 東アジア文化圏という可能性

そうした文化的な背景から、冒頭に触れた今日の東アジアの緊張を見ると、すこし異なった風景が見えてこないだろうか。日中韓それぞれの政府は、国土を保全し、国民の安全を守るために領土問題は譲

れないという。艦船や飛行機を尖閣諸島(釣魚島)頻りに派遣するのも、軍隊を竹島(独島)駐留させるのもそのためだ。日本のメディアは、中国の艦船が「領海侵犯」したことや、中国や韓国国内の反日の動きを、日々克明に報道している。中国でも、日本の右傾化の動きや、安倍首相の反中国的な言動を日々伝えている。韓国でも状況はほとんど変わらない。言い換えれば、それぞれの国の政府やメディアは日々、国民を動員しているということだ。

だが、そうした政府の行動やメディアの報道は、本当に「国民の安全」につながっているのだろうか。互いの国に対する感情が悪化すれば、中国国内で暮らす十数万人の日本人、日本国内で暮らす三十万人以上の中国人は嫌な思いをしないだろうか。在韓の日本人、在日の韓国人も同様だ。万一そうしたことが起これば、政府の言動は国民の安全を守ることに繋がるのだろうか。また、各国の政府は艦船や飛行機を派遣したり、駐留したりするのに必要な費用を公開していないが、数十億から百億円以上かかるという統計もある。それは、それぞれの国民の願いに沿い、国民の幸福にかなっているのだろうか。そもそも中国や韓国の庶民たちは、自国の政府の行動やメディアの報道に賛同しているのだろうか。逆に、中国や韓国の庶民たちは、わたしたちが日本政府の行動やメディアの報道を支持していると考えているのだろうか？

こうした問いには、いろいろな回答があり得るだろう。ただ、少なくとも立場の違いを超えて言えることがある。もし緊張関係が続くことを望まないなら、日本の庶民も、中国や韓国の庶民も、それぞれの政府の行動やメディアの報道を、そして政府が拠出する巨額の艦船、飛行機の派遣費用を、支持する必要はないということだ。むしろ双方の庶民は、国境を越えて互いに理解を深め、手を携えて声を上げるべきだろう。緊張を望まないという点では、わたしたち庶民は連帯できるはずなのだ。先に見たように、わたしたちが生きているのは、すでに政府やメディアに動員されるだけの時代ではない。そして、わたしたちはすでに互いに繋がることを可能にするツールを手に入れている。わたしたちが対抗すべきなのは、互いの国でも国民でもない。わたしたちを意に染まぬ方向に動員しようとする力なのだ。

もう一つ言えることがある。政府の外交や諸戦略、そしてメディアの報道が、日中韓の関係を含む

東アジアの現在の緊張を解きほぐすのは極めて難しいということだ。政府として、それぞれの立場を引くことは難しいだろう。たとえ対話が始められたとしても、根本的な解決を図るというより、玉虫色のいわゆる「戦略的な関係」を模索することになりかねない。それは、わたしたち庶民が考える「友好関係」とは程遠いものでしかない。しかし、わたしたち庶民が声をあげ、国境を越えた世論を形作ることができれば、それはそれぞれの政府が引く道を開くことにも繋がるだろう。今日、国民の声はそれだけの力を持っている。

こういう話をすると、夢物語だと思われるかもしれない。わたしの中国や韓国の友人からもそうした意見が返ってくるのが少なくない。だが、わたしはそうは思わない。すでに述べたように、わたしたちが生きているのは、大衆が一方的に動員されるだけの時代ではない。わたしたちは動員されると同時に、互いに動員することが可能な立場にいる。現に、サブカルチャーや村上春樹を愛好する若者たちの世界では、誰に動員されたわけでもないのに、国境を越えた共通の世界が広がっている。その現象は必ずしも積極的な意味を体現しているものではないかもしれない。だがそれは、歴史的、社会的、文化的な背景が異なっても、わたしたちが互いに理解しあい、連帯できる可能性を示している。もし「東アジア文化圏」が生まれつつあるとするなら、そしてそれに可能性を見いだそうとするなら、希望はそこに宿っているのではないだろうか。わたしはそれに賭けたいと思う。

(本論文は、2013年12月14日に早稲田大学で行われた「人文学フォーラム：東アジア文化圏と村上春樹——越境する文学、危機の中の可能性」で行った口頭発表「東アジア文化圏とは何か？」をまとめたものです。「東アジア諸都市のサブカルチャー志向と若者の心」(千野拓政編『東アジアのサブカルチャーと若者の心』、勉誠出版、2012年所収の基調報告)に基づいて、大幅に加筆修正したことをお断りしておきます。)

注

- (1) 原文「在任何国家，如果听不到理性的声音，灾难会随时发生，而普通人将会受苦。”“我痛苦地了解到作家和知识分子在复杂世界的微弱地位，但我认为，如果我们有任何用的话，现在是我们发声的时候。”《国际先驱论坛报》

(王晶晶〈中日关系：村上春树拒劣酒，阎连科备冰茶〉《中国青年报》より転用)

- (2) いずれも前掲の村上春樹の朝日新聞投稿
 (3) シンポジウム「東アジア文化圏と村上春樹」(早稲田大学井深記念講堂、2014年12月14日開催)の座談会における発言。
 (4) 「村Q春樹」(『早稲田文学⑦』早稲田文学会、2014年1月)

ただ、わたしは翻訳に関して論じるなら、先に述べた訳文の概括や指摘よりもっと重要なことがあると考えている。一つだけ例を挙げれば、「やがて僕はリュックを見つめる。それは松の木の幹に立てかけてある」などの部分、いわゆる現在形の言い切りで終わっている箇所の翻訳である。一般に小説の地の文は、「～た」などの回想体で書かれるのが普通だ。「～る」で終わる村上春樹の書き方には明らかに作為が感じられる。そうした試みは『アフターダーク』では特に顕著だが、そのほかの各作品にも散見される。そこからは、彼がこうした表現にこだわりを持ち続けていることが伝わってくる。その試みに外国語の翻訳がどう対応しているか、あるいは対応できるのかといった点が、翻訳を通じて生まれる問題としてはより重要ではないだろうか。なぜなら、そのことが各言語による作品理解の本質的な相違に繋がる可能性があると思うからだ。(こうした翻訳の問題については別稿を用意しているので、そこで詳しく論じたい。)

- (5) 上海では、回答者126名中40名(第6位)。北京では96名中30名(第3位タイ、ほかに同数が2項目)。台北では102名中47名(第4位)。香港では65名中6名(第8位)。シンガポールでは45名中4名(第8位)。
 (6) 詳しくは、千野拓政「東アジアにおけるサブカルチャーの変貌と若者の心」(RILAS ジャーナル1号、2013年)を参照。
 (7) 2005年大賞《淹没》、監督：焉雨，李一凡。2007年大賞《凤鸣》、監督：王兵。