

あらたな村上春樹

モデレーター：松家仁之（慶応義塾大学）、松永美穂（早稲田大学）

パネリスト：千野拓政、閻 連科、施 小焯、加藤典洋、尹 相仁、マイケル・エメリック

司会：これより「新たな村上春樹」と題するパネルディスカッションを行います。パネリストの方々は、基調講演をしてくださった6名の皆さまです。このパネルディスカッションでは、松家仁之さんと松永美穂さんにモデレーターをお願いいたしました。

松家さんは長年にわたって新潮社の編集者として活躍され、雑誌「考える人」編集長時代のお仕事に村上春樹ロングインタビューがあります。その後、小説家としてデビューされ、『火山のふもとで』で読売文学賞を受賞されています。現在は、慶應義塾大学総合政策学部特別招聘教授でもいらっしゃいます。

もう1人、本学文学学術院教授の松永美穂さんは、ドイツ語圏の現代文学がご専門で、ベルンハルト・シュリンク『朗読者』をはじめ、これまで多数の翻訳を手掛けてこられました。また、現代文学の批評家としても活躍され、現在は新聞で文芸時評を連載されています。

それでは、これから松家さんに論点整理をしていただき、そのままディスカッションを行いたいと思います。松家さん、どうぞよろしくお願いいたします。

松家：先ほどの基調講演は、六人六様の解釈、あるいは問題提起をしてくださった非常に興味深いお話ばかりだったと思います。それもこれも、村上春樹さんの作品が優れて開かれた作品であることによるものではないか、という気がいたします。

村上春樹という作家がデビューして30年余りの時間が経過していますが、『1Q84』を読むと、携帯電話もインターネットもまだ使われていない時代であったということであらためて思い起こします。

村上春樹さんが新聞に発表した「東アジア文化圏」というキーワードが入った文章（朝日新聞2012年9月28日付朝刊）の中には、「この20年ばかりの、東アジア地域における最も喜ばしい達成のひとつは、そこに固有の『文化圏』が形成されてきたことだ」と書かれています。この間、どれだけ世界は変化してきたか。仮に「東アジア文化圏」というものが生まれているとしたら、経済的にも、メディアについても、それから若者文化についても、極めて大きな変化があったのではないかと思います。

みなさんの講演をうかがっていると、「東アジア文化圏」という言葉が、さらに何重にも意味を持つようになるということが見えてきたのではないかと思います。

村上春樹作品における「東アジア」

松永：松家さん、まとめてくださってありがとうございます。今日、本当に興味深い6人の方々のお話を伺い、村上さんの文学を読んでいく中で、見えてくる可能性が多くありました。私も今、大学院で、村上さんについて書かれた英文の論文を読んでいるのですが、その中に留学生も参加していて、自分の今まで見ていなかったことを、そこでも教えられることが多くあります。

今日、お話を伺っている中で、まず、村上さんの作品の具体的な読み解きというか、その中に表れたアジアの姿、あるいは歴史性という問題についてどう捉えるかということで、私としては気になったものがありました。あとは村上さんという作家から出発して、「東アジア文化圏」が持っている共通性、可能性、でもそれは閉じたものではない、また、地理的な東アジアと重なるものでもないということ、エメリックさんも最後に言うていただきました。その「東アジア文化圏」の問題から、最後に世界の問題に議論が広がっていくことが

できたらいいなと思います。

まず、アジアからいらしてくださったゲストの方たちにも、ぜひご意見を伺っていきたいと思います。例えば、尹さんにお伺いしたいのですが、村上春樹が描いている韓国人の姿について、そのアジア性を奪い取る形で、描いているのではないかと、というご発言があったと思います。加藤さんの発表の中には、逆に、中国に対する村上さんの思いが、『中国行きのスロウ・ボート』の中に表れているという分析があったと思うのですが、尹さんのほうからもう少しアジア人の描き方、また、ご自分の読み取りについてご発言をお願いしてもよろしいでしょうか。

尹: 最初、このシンポジウムに参加しないかと声をかけられたときに、ちょっと戸惑いがありました。そのテーマを聞いて、「東アジア文化圏と村上春樹」という2つの組み合わせが、私には扱うことが非常に難しいものだと感じられました。

村上春樹とアメリカ、あるいは村上春樹とジャズ、クラシック音楽、村上春樹と暴力など、そういう主題はよくなじみますが、東アジアというのは村上春樹と最もなじみにくい対象ではないかというのが私の実感です。

今回、このシンポジウムのために読み返してみたのですが、やはり村上春樹の小説というのは、自己と世界の二極で成り立っているような性格があります。その自己と世界の間を仲介する社会や国家、あるいは歴史というものが、すっぽり抜け落ちているところから彼の文学は出発しているのです。つまり日本というナショナルリティーも希薄であるのに、東アジアという歴史的存在と相関しているということ自体がなかなか想定できません。

例えば、大江健三郎の作品の中には社会や歴史や日本があります。そういったところから普遍的な世界を作っていく。村上春樹はいきなり普遍的なところに行ってしまうところがあります。ですから、村上春樹に東アジア性がないのは、村上春樹に日本性がないのと同じような脈絡だと、私は思います。

村上春樹と日本という組み合わせも、なじまない話題ではないか、という気もしています。アメリカで村上春樹を翻訳する際に、日本的な文化性を与えないような工夫をするのも、やはり完璧な村上春樹をつくり出すためのものだと思います。その完璧な村上春樹をなぜつくるかといえば、それが村上春樹の世界的商品性だからだと思います。結局彼の世界性は、アジア性や日本性が抜け落ちたところで生まれたものだと私は思っています。

松永: ありがとうございます。尹さんが引用してらっしゃった、スターさんの本を、私も今読んでいますが、その中にドメスティケーションの問題が出てきて、日本性を奪って翻訳しているという話があったのですが、ちょうど今日、ランチのときに加藤さんとその話をちょっとして、実は、村上春樹の作品には和食がたくさん出てくることに気がつかれていないのではないかと、というご指摘もありました。尹さんのお話をお聞きになった上で、加藤さんはいかがですか。

加藤: 今、尹さんが言われた自己と世界の間に社会が抜けているということについては、日本では世界系という言葉がアニメなどのメディアを中心に存在しています。セカイ系というのは、中学校のPTAとかクラスの行事の世界があって、次が世界の崩壊という、間に社会が抜けているという構図ですね。尹さんのいう意味はそれと似ていると思うのですが、僕の理解では、セカイ系と村上の文学世界はまったく違っています。ですから尹さんの見方には賛成できません。そういう逆の理解に立つために、僕はむしろ『スプートニクの恋人』が出たときに、ちょうど今、尹さんが言われた民族性とかそういうものがすっかり脱落していることの意味を新しいものに受け取りました。初めて日本の小説に在日の登場人物が在日性、差別、民族性など既存の「社会性」をまったく脱落させて登場したことが画期的だと思った。その最初のケースになるだろうと評価しました。

でもそこをうまくわかってもらうのはすごく難しいですね。

かつて金城一紀という若い作家が『GO』という小説を書いたとき、表紙の裏にスペイン語で「No soy coreano, ni soy japonés, yo soy desarraigado」という言葉を記しました。「私は日本人でも韓国・朝鮮人でもない。根無し草のディアスポラだ」という意味ですが、それをふつうの日本人も韓国・朝鮮人も読めない言葉で書いたのです。その小説自体が新しい世代による、そういう今までのあり方を抜け出たような小説で僕にも面白い小説だったのですが、その場合には、「社会性」の重力をそれを受けている人間が自ら「外している」、そこが

面白い、という受け取り方になります。僕は「スプートニク」にもそれと同様の「社会性の真空化」という政治性があると思ったのです。それが日本人の、そういうことに極めて意識的な小説家によってなされたことが画期的だと思ったのです。そのことに一種のコミットメントがあると思いました。

つまり、日本ではたとえば韓国、中国に対し歴史的に罪責感をもつ人間がその罪責感をそのままに書いても、文学としてはさして意味がない、というところにいまの文学は追いつまれています。そういう問題がはじまったのが1980年前後で、村上の登場してきた時期です。僕の考えでは、ではどうするか、というのが、村上の文学の出発点です。ですから、僕の場合、村上はその問題とぶつかるころから文学的なキャリアを始めたと思っているので、そここのところの理解が尹先生とちょうど逆なんです。だけれども、基本的に僕も村上がもし、そういう要素をすっかり抜いたような小説家だとしたら、一種の複製というか、内臓を欠いたからっぽの小説家なのだろうと思いますから、文学観としては尹先生と同じです。ただ、その同じ文学観から見ての村上のあり方に対する認識が、ちょうど逆になります。

松永：施さんは『IQ84』のインターネットでのレビューをご紹介くださいましたが、今のような点に関して、例えば、村上春樹の作品に出てくる中国について、『IQ84』はあまりそれは出て来ないと思いますが、何かこれまでに気が付きになった点がありますか。

施：はい。実は中国ではある時点までは、同じように、村上文学のその無国籍性が指摘されていました。つまり、日本人の書いた日本の小説らしくないというような批評があったわけです。しかし、私の考え方はちょっと違います。例えば中国の評論の中で、その無国籍性を立証するための根拠というのは、だいたい例えば、村上春樹が紹介されるまで、中国で大きな人気を博した日本人の作家といますと、川端康成などの存在があるわけです。川端康成の小説に出てきた日本人女性というのは、和服を着ていて、いかにも中国人がイメージしている日本人です。男性もそうですが、例えば食事は和食を食べる。お酒は清酒を飲む。そういうようなのが日本人だという認識だったんです。

そういえば、村上春樹の小説の中に出てきた日本人は確かに、和服は着ない。清酒よりもウイスキーを飲む。和食よりちょっと洋食っぽいものを自分で作って食べるとか、そういうのが結構描写されているわけです。ですから、そういうのが日本人であれば、村上春樹が描いたその新しいタイプの日本人とでも言うべきでしょうか。

閻連科先生が、先ほど深いところと浅いところというような表現を使いましたが、私の理解は浅いものに属するかもしれませんが、日本で暮らしていて、周りの日本人の方を見ますと、結構、村上春樹の作品の中で描かれたような生活をする人がいるわけです。そういう日本人がもし存在するならば、そのような存在を文学の中で描くというのは当たり前のことです。そしてたとえ、その例が比率として少ないとしても、それは日本人であるに違いない。そのような日本人の現代の生活を描いている文学作品は、これはれっきとした日本文学だと、決して無国籍ではないというふうに私は考えております。

松永：ありがとうございます。今、中国や韓国での受け止め方について教えていただいたのですが、歴史的な文脈からいったん切り離された形で、作品が受容されている。あるいは、それをコミットメントの積極的な表れとして捉えていらっしゃる加藤さんのご発言もありました。そのことと東アジア文化圏での、さまざまな文化、一番最初に千野さんがご紹介くださった文学だけではなく、映画とか、コミックやさまざまなそうした共有されている文化の問題にいくと、どうでしょうか。歴史との関わりとか。

千野：尹さん、施さんのお話を伺って、尹さんの、アジア性が奪われているという言葉が私には大変よく理解できました。村上春樹の数々の作品の中には中国がたくさん出てきますが、これはおそらく想像上の中国です。例えば『ねじまき鳥クロニクル』にはノモンハン事件とか満州国が出てきますが、これも人間の自由や精神、想像力を奪うような、ある種の想像の世界として書かれている側面が強いのではないかと思います。少なくとも中国の読者が読んだときに、ここには自国のことが書かれている、と感じる読者は非常に少ないのではないかと思います。

ただ、そのことをもって、村上春樹の作品がまったく無国籍である、描いているものが社会から離れているかと言うと、実はちょっと違う側面があります。なぜかと言うと、例えば、村上春樹の作品の特徴は、大江健

三郎のような形で社会を描く文学と違うところにあると思うからです。私が調査した若い読者の反応を見ると、大江健三郎の作品のように、社会を描いて、その中から何かを読者が読み取るというこれまでの文学とは異なる、別の文学の読み方が若い世代の中に生まれているのではないかという気がします。村上春樹はそういう読み方を可能にしている作家の1人なのではないでしょうか。その点が、彼のアジアの中での特殊性を生んでいるのだらうと思います。

私はそういう意味で、日本だけでなく東アジアでも、作家が読者に向けて何かを語りかけるのではなく、読者の側で作家を読み取るという下地ができていて、その点では、アジアの若者にそれなりの共通した読み方が形成されているのではないかと思います。今日、エメリックさんのお話を伺うと、実はそれはもっと広がって、アメリカで読んでいても、どこか共通のところがあるという話になってくるのだらうという気がしました。

松家：尹さんのお話の中の一つのキーワードとして、「童顔のハルキ」という言葉が出てきましたが、千野さんが先ほど話された、いわゆる東アジアの人たちがいろいろなサブカルチャーを共有し、享受しているという話を思い出しました。「サブカルチャー」とは何かというと、ある種の浅さ、あるいは子どもでもアクセスできるような表現だと言い換えることもできると思います。ライトノベルを含むそういったものが、いま非常に大きな読者を抱えるようになっている現状と、「童顔のハルキ」という言葉はどこかでつながるのでしょうか。

千野：私が思うのはこんなことです。今の若い読者が、例えばサブカルチャーや、ライトノベルを読んだりするときに、もちろん面白い作品を読みたいとか、作品の深みを求めるというはあるでしょう。ただ、その上で、例えば一つのライトノベルが作品として深みがあるか、ないかといったときに、深みがあると思っている読者というのは実は多くないということです。ライトノベルがどれぐらいの深さのものを描いているか若者は知っていると思います。しかし、その作品を面白い、たくさん読みたいという若者がいるわけです。ですから私は、若者の作品に対する理解度が落ちたのではなくて、作品の読み方、作品に求めるものが変わってきているのだと思います。

端的な言い方をしますと、ライトノベルにはある種のツールという側面があって、このツールを用いて、お互いにチャットをする、交流をする。その中で自分の意見を述べる。そこに大きな反応が返ってくる。若い読者たちはそういうことをすごく楽しんでいるところがある。だから、キャラクターだけ借りてきて、作品を自分で作ってみたりする。

村上春樹の作品は、ちゃんとした作家が書いた文学作品であるにもかかわらず、その読み方に彼らと共通するところがあるのではないか。そこが実は、私たちが今、直面している文学状況の大きな変化を物語っているのではないか、というのが私の考えていることです。

「浅さ」と「深さ」、および翻訳の問題

松家：今日の話のキーワードの一つは、「浅さ」と「深さ」ではないかと思います。最初に閻連科さんが、村上春樹の文学は、浅いレベルで受け取られてしまう危険性が高いのではないだろうか、という指摘をなさいました。

もう一つは、加藤さんの、浅さのなかにこそ深いものが表れてくることがあるという読み取り方もできるのではないか、という指摘です。村上春樹という人の文学は、浅く見えるところから入りながら、いつのまにか深いところに踏みこんでいる。そういうアクセスの仕方を独特に持っている作家であるがゆえに、多くの読者を獲得している可能性もあるのではないか。

この浅さと深さはとても気になる言葉だったのですが、閻連科さんは村上春樹文学のなかにある浅さというものを、どういうふうにお考えになっているのでしょうか。

閻：今日の会議はもうすでに、村上作品の討論会になって、東アジア文化圏から少し離れてしまっています。会議ではよくあることですが、村上春樹の作品の検討をするのでしたら、それについて私の考え方を少し述べたいと思います。きのう、2~3時間の講演をして、村上文学について、たくさん語りました。その中の最も大事な点を紹介して、皆さんと共有したいと思います。私の見方は日本のみなさんの気に障るかもしれませんが

がお許しください。これはあくまでも私個人の考え方でしかありません。

私が最初に語ったのは次のようなことです。村上作品は中国で多くの読者を獲得していますが、高い尊敬を得ている訳ではありません。私はつねづね、これは議論に値する問題だと言ってきました。読まれていても尊敬はされていないのです。例えば、川端康成、三島由紀夫、安部公房など一世代上の作家は、村上春樹ほど読者は多くありませんが、中国の読者や作家から尊敬されています。村上春樹を語る人はたくさんいますが、読まれているほどの尊敬はされていません。

では、なぜこんなに多くの村上さんのファンがいて、中国での発行部数が1,000万部を超えているのかというと、マーケットのニーズがあるのではないかと思います。

ただ、もう一つ原因があると思います。村上さんの読者層は19歳から35歳が圧倒的に多いのです。ですから、そうした年齢層のことを考えれば、なぜ読者が多いのかもわかると思うのです。青春の需要、青春の生命力の需要と言ってもよいでしょう。村上春樹は、そうした青春の孤独感や不安感に呼応していて、読者の好む作品になっているのだと思います。

三つ目にお話したのは、上の世代の作家が多くの作家や批評家に研究されているのに対して、村上さんはその流行現象が研究されているということです。ただ、みんな現象を研究するにしても、真剣に切り込んでいるとは言えません。村上さんのテキストには特徴があります。わたしは、偉大な作家の偉大な作品は、まずその友人や同僚に受け入れられるものだと信じています。真に文学を知る、質の高い読者です。といっても、もちろん若い読者をバカにしているわけではありません。ただ、中国でそうした文学を知り、主体的に創作している作家たちは、村上さんの作品を受け入れていないのです。私は真剣に彼のいくつかの小説を読みました。正直を言うと、あまり好きになれませんでした。読むのがたいへんでとても苦労しました。ですから、特殊な状況の下で作品を読み終わった、と言ってきました。

それは置くとしても、認めなければならないことがあります。村上さんが読者に対して大きな貢献をしているということです。ただ、彼が世界の文学に対してどれほどの貢献をしたか、私にはなかなか見当がきません。なぜなら、文学自身に対してそれほど貢献していないと思うからです。川端康成や三島由紀夫の小説は世界の文学に大きな変化をもたらしたと言ってもよいでしょう。私は中国語しかできませんが、今日までの中国について言えば、村上さんは中国の創作全体に変化をもたらしていません。ですから私は、彼の作品は一種のライトノベル、ライトカルチャーだと思います。読者に対しては影響があっても、文化的な創作全体には影響がないのです。しかし、この言い方は相対的なもので、絶対的ではありません。

村上春樹現象について討論するのでしたら、ここで何時間でも私の考えを話せます。でも、それには時間が足りません。私が申し上げたいのは、彼は確かに中国で多くの読者をもっているけれど、上の世代の作家たちほど尊敬されていないということです。私は、彼が読者も尊敬も勝ち得ることを期待します。彼は一つの勲章を得ましたが、もう一つの勲章を得てはいないのです。

松家：ありがとうございます。川端や三島といった一世代前の日本文学者と村上春樹の比較といったお話が出たところでマイケル・エメリックさんに伺いたいと思います。エメリックさんは、『源氏物語』から現代文学まで、日本文学を通史的にご覧になっている研究者でいらっしゃるんですが、英語圏において、これまでの日本文学の受け取られ方、あるいは研究のされ方のなかで、村上春樹に対する研究の姿勢、アプローチ、その評価に何か違いをお感じになることがありますか。

エメリック：評価の違いとかそういうことにはならないのですが、ちょうど村上春樹がアメリカで出版される前に、ある研究者が1つの論文を発表しました。その論文の中に、日本文学の研究者はみんな川端、三島、谷崎のことしか書いてこなかった、これは相当駄目じゃないか、日本文学の研究者はふざけている、みたいなことを結構厳しく書きました。

そして翻訳者のことも批判していたんですね。翻訳者はみんないわゆる純文学と呼ばれるようなものしか翻訳しない。これは駄目じゃないかと。一般的に、一般の日本人が読んでいる、もっと大衆的なものも翻訳されるべきだ、そして研究されるべきだというようなことを書いたのです。

ちょうど、1年ぐらいあと、村上春樹の英訳が初めてクノップ社から出版され、吉本ばななも翻訳される

ようになった。しかし、誰が翻訳したかという、学者ではないんです。アメリカの場合は翻訳者というのは、虫みたいなもので、できればつぶしたいというような存在なのです。だいたいお金にならないし、大学に籍を置きながら翻訳するのが普通です。

村上春樹、そして吉本ばななの場合は違います。学者ではなくて、大学に籍を置いていない人が村上春樹を翻訳したんです。それで学問の世界がガラッと変わりました。今、先ほどスターさんの本の話がありましたけれども、村上春樹に関する論文がたくさん英語で書かれています。そういう意味で、今、アジアが抜け落ちているという視点もあると思いますが、少なくともアメリカにおける村上春樹の需要というのは、もともと大衆文学に対して、もっと大衆的な文学のその構造をカーッと倒したというところがあると思うんですね。評価とかそういうのはちょっと違います。

先ほどの最初の話に戻るのですが、「源氏」の話もできてきましたが、1939年に谷崎潤一郎が『源氏物語』の現代語訳を出版しました。当然戦時中で、『源氏物語』の中に戦時中だと問題になるようなところがあるんです。要するに、光源氏という人は、自分のお父さんである天皇の奥さん、藤壺という人と不倫を犯して、子どもが生まれるんですね。その子どもが天皇になるわけですが、これは大変なことです。戦時中、これは絶対言っちゃいけないことです。

だから谷崎がどうしたかという、谷崎ともう1人が頑張っ、そういう非常にあってはならないところを全部削るのです。でも、谷崎がその現代語訳を出版するときに、序文に現代においてはいささか不適切と思われるようなところがありましたので、そこをすっかり100パーセント、全部抹殺しました。しかし、別に関係ないから心配しないでください、というようなことを言っているのです。

どうしてこの話をしたかという、何かは抜け落ちている、何かは抹殺されているということは2つの意味を持っていると思うんです。1つはないということで、1つはすごく重要だということです。何かは抜け落ちているということは逆に、特に村上春樹の場合は、最初からアジアが抜け落ちているということを意識させるために、ちょっとだけアジアを入れるというようなところがあると思います。だから逆に言えば、村上春樹という作家には、ずっとアジアというものが幽霊のようにつきまとっているという見方ができるのではないかという気がします。

あと、女性に対する、在日韓国人に対する見方というのもあります。不思議な女性というのが出てきましたよね。女性に対しても同じことが言えると思います。幽霊のように、不思議な女性がずっと村上春樹につきまとっているという。ちょっと長い答えになってしまいましたが。

施：翻訳における削除や、あるいは、省略といいますが、エメリック先生の話に出ていましたので、ちょっと質問があります。

先ほどのご講演の中でも、村上春樹の翻訳においては同じような現象があるとおっしゃいましたね。つまり、英訳の場合に、一部カットされた。それは何を意味するか。意図的にそうしたのか。20,000字ぐらいですか？

エメリック：25,000語です。

出版社が確か、『ねじまき鳥クロニクル』という本は結構長いので、短くしてくださいと言って、これ以上長くなると私たちは出版しないという条件を契約に盛り込んだという話です。だから、翻訳を担当したジェイ・ルービンは、最初は完訳を準備して、自分で短くすると決めたのです。そして、これが結構面白いんですけども、英訳のコピーライトページを見ると、だいたいこの本が作者と協力して改編されたものと書いているんです。だから村上春樹自身が、英語を読んで「大丈夫ですね、これでいいんです」と言ったのです。『ねじまき鳥クロニクル』の場合は、文庫本においては英訳のカットを一部反映させています。だから、文庫本が言ってみれば、英訳を参照しながら作り直されたものですね。

尹：村上春樹のアジア性のことは、先ほど加藤さん、それからエメリックさんのお話で、コミットメントでもあるという積極的な読み方もあろうかな、と思います。それからまた、アジア幽霊論、それも有り得る話だとは思いますが、しかし、今日、僕はもともと村上春樹について、アジア性を中心に話すつもりはなかったんですが、ただ、村上春樹ご自身が「東アジア文化圏」という言葉を言い出し、また、その朝日新聞に書いたエッセー

の中でも「東アジアの作家として」という表現を使っています。

ただ、村上春樹文学の土台から、東アジア、あるいは日本人としてのアイデンティティーというのが、作品の中で読み取れるかということです。さきほどの抜けているからこそ大事なのだ、という深読みも可能かも知れませんが、やはりたとえば、さっき私が配ったレジュメの中にも、猫の話が出ています。ミュウという在日の女性に、「韓国では猫を食べるんだって」と尋ねます。「私は聞いたことない」とミュウは答えますが、私も韓国で猫を食べたという話は聞いたことがない。犬は食べることがあります。村上にとっては、猫が大事なペットなので、どっちにしても韓国人はペットを食べているのではないか、という固まった認識がすっと出たのかもしれない。村上春樹のアジアに対する認識はそれがあっても非常に薄っぺらなものではないかという印象を受けます。

彼の少ないエッセーの中でも読み取れるのは、やはり時差の感覚、あるいは文明の眼差しです。中国の列車に乗って、満州の平原を走っている場面の描写にはなにか窮屈で不便なアジア、その時差の感覚とともにあります。

私はちょっと遅くなってから、その朝日新聞の記事を、インターネットで読みました。私はここでもやはり時差の感覚を読み取りました。

加藤：ちょっとすいません。時差というのは、別の言葉でいうとどんなふうになりますか？

尹：ある基準からして遅れている、ということです。だから印税も払わない海賊版はもう出なくなったし、だから出版の民度がもう共通の水準にまでなったという文脈で彼は書いていると思います。

加藤：遅れていたところがというふうな？

尹：そうです。

加藤：なるほど。後進性ということですかね、日本語だと。先ほどの猫のことで言うと、それは村上春樹はもう完全に意識して、わざとこのやり取りをあそこに入れていると思います。つまり犬を食べるということは韓国でありうる。猫はありえない。そういうことがわかっているため、そのありえないことを、書いて、どちらかといえば犬を食べることへの日本人の差別的な紋切り型を相対化し、異化している。そういう個所なんだと思います。ああいうことを無自覚で書くような鈍感な小説家であったら、村上春樹はほとんど日本では一般読者に対して、村上春樹として存在できていないだろう、と思います。一般的な人気も、こうしたことの鋭敏さにささえられているところがあるからです。では、なぜそんなまぎらわしいことをわざと書くのか。それは、そうではないと、紋切り型めいた顧慮が入り込んで作品の元気を奪うからです。日本の凡百の純文学と似たものになってしまう。先ほど、村上のばあい、書かれないことがあるとすると、それは意図的に空白として置かれているのだ、という話がありましたが、それと同じ何かを抹消した印としての「消し印」のようなものなんだと僕などは受けとります。

あと、今、尹さんが言われた時差の問題ってすごく難しいです。昔、国連の慈善大使で、黒柳徹子という人がアフリカに行ったんですよ。いつもすごく色濃く化粧をする人なので、すごく華美に化粧をして、服を着て、それでアフリカの餓死をしそうな村なんかに行ったわけです。そして、そのことが日本で批判された。でもそのときに僕は、じゃあ、貧乏な服を着ていけばいいのか。そういうところに行くというので、普通は日本でさびやかな服を着ている人が、少しきらびやかじゃないような服を着て、化粧を落としていくならいいのか、というふうなことを考え、そう発言した書いたことがあります。それは違うだろう。それじゃ問題が見えなくなってしまうだけだ。

それと同じで、例えばモンゴルとかの場面が出てきたときに、そこをどういうふうを書くか。そのとき少しでも日本での「軽い」スタイルを「手控え」したら、バブリーな服装をやめたら、それはおかしい問題になってしまうということについては、僕はかなり村上春樹というのは、敏感な人間だろうと思います。ただ、そのことをそのまま書いたらいいのかといったら、その結果、今、尹さんが言われたような読み取りが出てくるといこともあります。そこには正解といえる解決策がありません。けども、そのときにどういう書き方を自分が選ぶかという問題があって、少なくとも僕の場合は、問題を回避すべきではない。自分自身の決定を問題にしてみるほかない。そういうふうを考えていますね。

松家：あともうひとつ、翻訳の順番の話が面白いですね。アメリカでは日本とはまったく違う順番で訳されたということ。

日本の村上春樹さんの作品を同じ時代のなかで読んできた人間は、1995年の阪神・淡路大震災と地下鉄サリン事件以降の作品が——今回もデタッチメントとコミットメントというキーワードが出てきましたけれど——明らかに変貌を遂げてきたというのを、ほとんど共通認識として持っています。『ねじまき鳥クロニクル』は、それ以前に書かれた作品ですけれど、あきらかに、歴史というものを小説の中にもう一つの軸として持ってきています。われわれは村上春樹を、明らかに変貌を遂げてきている作家として読んできたので、今日の尹さんのお話は、逆に非常に新鮮です。韓国や中国での翻訳の順番というのはどうだったのでしょうか。

千野：日本と違いますね。中国での翻訳は『羊をめぐる冒険』辺りから始まっているはずですよ。今おっしゃった地下鉄サリン事件を扱った『アンダーグラウンド』という作品があります。これが出たのはつい去年かな。ですから順番は中国でもずいぶんずれています。大陸と台湾でもずいぶん違います。

松家：それが村上春樹という作家を読み取るとき、なんらかの影響を与えているという可能性を否定できないのではないかと、いう気がします。尹さん、いかがですか。

尹：韓国で、村上春樹がはやり出したのは1990年です。その前に『風の歌を聴け』が翻訳されましたが、あまに話題になりませんでした。オリンピックが終わってから'89年に『喪失の時代』というタイトルで出しました。

その『喪失の時代』が大変な反響を呼んで、ちょっとした社会現象にもなりました。その後、村上の小説はほとんど翻訳されています。数えると今まで50冊以上、彼の著作の3分の2以上は韓国語で訳されていますが、その翻訳の中身はといいますとまずは、現地化はしません。さっきのアメリカのように、ドメスティケーションはしていません。村上春樹の世界をありのまま伝えようとするという姿勢をとっています。

ただ、さっきコミットメントとしての話が出ていましたが、村上春樹は変化を遂げているのだけれども、なぜか韓国の読者の間ではいまだに『ノルウェイの森』の村上春樹として剥製化しています。それは今日の話題にもなっているように、村上春樹の最初からの読まれ方自体が、いかにも都会的で洗練された村上春樹というフレームの中で読まれているんです。つまり政治やイデオロギーが抜け落ちたところに村上春樹像というのが成立し、固まりました。

それで読者が望んでいるのはできるだけ完璧な村上春樹です。「完璧な村上春樹」というのは、コミットメントをしない村上春樹なんですよ。ですから、いくら「ねじまき鳥」や、あるいは『1Q84』に暴力の問題や戦争のエピソードが出てきても、読者たちは、素通りするわけです。やはり読者の偏った思い入れによる問題でしょうが、今の日本人が読み取っているような変化した村上春樹は韓国人の読者には伝わっていません。昔のままの、童顔のままの村上春樹という作家像が流通しているということですね。

「東アジアの文化圏」について

松永：ありがとうございます。文学空間の広がりとか重なりという問題で考えた場合に、先ほど、エメリックさんが村上春樹の作品が英語圏に訳されて、文学の研究のあり方がガラッと変わった、文学シーンを変えたということをおっしゃったと思うのですが、そういうことがアジアでもやはりあったのかどうか。韓国や中国で、尹さんや施さんは日本文学の先生としても大学で教えていらっしゃいます。翻訳によって変えた部分と、あとはまたスターさんの本では、村上春樹を通じてアメリカ文化が韓国や中国に輸出された部分があるのではないかと、ということが指摘してあります。そして今日のプログラムに尹さんが村上春樹や村上の読者が向いている方向が脱亜なのではないか、ということも指摘していらっしゃいましたが、その文学空間をどう変えたかということについても、もう少しお話を伺いたいのですが、施さん、いかがでしょうか。

施：さっきの講演を聞いて面白いと思ったのは、例えば、アジア出身の人がアメリカへ行って、英訳の村上春樹を読むという現象は実際にあるわけです。そして、エメリックさんはたぶん「東アジア文化圏」というものが存在しているか、あるいは、その辺に対するある疑念を持っているような気が私にはいたします。

私の理解では、その「東アジア文化圏」がもし存在するならば、それは地理的なものであると同時に、文化的なものです。つまり、地理的にと言いますと、これはもう明らかなもので、さらに言う必要はありません。しかし、文化的なものであると言うことが出来るならば、そこの出身者が例えその地域を離れて、ほかのところへ移動していても、その文化的属性を考えるとやはりその文化圏にいることに関して、地理的にはもういなくても、実際の精神的状況は、そんなに大きな変化はないかもしれません。長く離れると、もしかして大きな変化が生じるかもしれませんが。ということは、この言葉は、このように単に地理的なものとして捉えるべきではないかもしれないと考えているわけです。

あとは、アメリカ文化は村上春樹を介して、中国に紹介されたというようなご指摘ですが、それはなかなか面白いと思います。

言ってみれば、脱亜入欧じゃなくて、脱亜入米ですか。いわゆる、東アジア性の脱落、欠落も指摘されているし、また今のような、アメリカ文化の仲介としての役割を果たす、そのような村上春樹という指摘は、なかなか啓発されたところがあるご指摘です。

また、尹先生の作品ごとのご指摘、「童顔のハルキ」でコミットメントを成し遂げたといいますか。そのあとの村上春樹は韓国においては実はあまり認識されておらず、また、『ノルウェイの森』そのものの春樹像が生きていると。それに比べると、たぶん中国ではいまだに『ノルウェイの森』のファンが人数として一番多いと思います。その点においては、韓国と同じかもしれません。ただし、現在の中国人の一般の読者における、村上春樹の認識を言えば、たぶん、ある時期までのプチブル作家である。つまり、その代表作は『ノルウェイの森』なんですけれども、思想小説の作家として変身してきたというイメージを持っているような気がいたします。そのようなコメントはインターネット上でも見られますが、そういうようなプロセスというのがあったと思います。

千野：少しだけ補足をさせていただきたいと思います。今、施さんがおっしゃったように、中国で村上春樹が広く受け入れられるようになったのは、やはり『ノルウェイの森』からだと思います。したがって、そのイメージが非常に強いのは確かです。私のアンケートやインタビューは大学生が中心ですけれども、面白いのはその中に、数は必ずしも多くはないんですけれども、村上春樹の作品から現代的な都市生活のにおいを感じるという回答があるんです。つまり、かっこよくて、クールなんですね。そこが好きだという若者が必ず一定数存在している。そういう意味では、村上春樹の作品がアメリカ文化を中国に輸入したというのではなくて、こういう都会的な生活がかっこいいんだという意識が中国の若者に生まれたということではないかと思います。例えば、ごはんの食べ方、パスタのゆで方、これがかっこいいんだ、みたいな文化が確かに中国の人びとの中に入っていたのではないかと、という気はします。

それから、もう1つ、コミットメントについて、いろいろ意見が出ましたけれども、私はその点に関しては、韓国、中国、日本で文脈が違うのは当然だろうと思っています。なぜかと言いますと、「東アジア文化圏」ではなくて純粋な村上春樹論になってしまいますが、松家さんのロングインタビューの中で、村上春樹が述べていることが印象に残っているからです。村上春樹はこう言っています。生きている人はみんな傷ついていく。人生というのは、ある意味では、人がみんな傷付いていく過程だと言ってもいい。それを私たちは小説に書く。でも、それは直接に書けない。だから物語の形に変換して書くんだ。そういうことを彼は言ってきたんです。

ところが、松家さんがおっしゃるように、オウムのサリン事件があったあと、そこで村上春樹はものすごく大きな問題にぶつかったと思うのです。つまり、彼は物語を書いてきたけれど、麻原彰晃も物語を語った訳です。その荒唐無稽な物語は、多くの若者を引きつけました。だとしたら、作家が小説を書くときに、自分の物語のほうが強いか、麻原彰晃の物語が強いかという問題に直面したのではないかと、思うのです。『アンダーグラウンド』の後記を読むとそれがよく分かります。村上春樹の作品がその時期から変わり始めたとしたら、私はそうしたことがものすごく大きかったのではないかと思います。

だから正直を言いますと、私は村上春樹のことを語っていますが、最初はあまり好きではありませんでした。『ねじまき鳥クロニクル』や『1Q84』を読んでから好きになりました。そういう意味では、日本の読者が読むときには、そうした社会的文脈、経過があって読むということはあるのだろうと思います。それと比

べて韓国の読者、中国の読者がそういうふうに読めないというのは、私は当然のことではないかと思えます。したがって、ある意味では村上春樹のコミットメントということの持っている意味が、実は、韓国と中国と日本で異なってきている可能性はあるのではないかというふうに思います。

松永：ありがとうございます。今日参加して下さっている方の中に作家が2人いらっしゃって、閻連科さんと松家さんですけれども。閻連科さんは先ほど、市場の中で消費されてしまう危険性についてお話になり、また、売れているからといって文化をつくっていくわけではないというご意見もありました。中国で日本とはまったく違う環境の中で書いていらっしゃると思いますが、先ほどのご講演の中で、最後、ガラスのような繊細な存在である作家が、挑戦していかなければいけないものについて言及されていたと思うのですが、この辺りについていかがでしょうか。

閻：私たちは村上春樹について多くを語りすぎました。この話題はもういいでしょう。でも、「東アジア文化圏と村上春樹」は、私たちにとてもよい討論のテーマを提供していると思います。村上さんの小説は、どんなにけなそうとずっと好まれるでしょうし、どんなに持ち上げようと、良くなって天に上りつめるものではありません。しかし、彼が言及した「東アジア文化圏」という問題は議論する価値があります。

現在、看過できない現象があります。私たちが日本の文学を語るとき、いつも村上春樹の文学を語っているということです。しかし、日本には村上春樹しか作家がいない訳ではありません。日本にはたくさんの作家がいます。それなのに、中国だろうと韓国だろうと、世界各地で日本の文学について語るときに語るのは、村上春樹なのです。たくさんの作家が日本の文学を作り上げていることを見過ごしてはなりません。村上春樹の小説はたいへんよく売れていて、その他の多くの日本の作家がその陰に隠れています。その隠蔽は、彼の創作の偉大さを物語っているわけではありません。むしろ、より研究を尽くし、より探索を進め、文学をとおして世界や東アジアに関心を寄せている作家たちが覆い隠されてしまっているのです。私は、村上春樹の小説を皮切りに、ほかの日本の作家たちの傑作にもっと関心が寄せられることを心から願います。私たちがこれほどまでに村上春樹に関心を寄せる必要はありません。彼はひじょうに売れて成功しましたが、日本には、私たちが関心を寄せるべき作家がもっとたくさんいます。村上春樹だけでなく、そうした作家たちに関心を寄せることで、私たちははじめて真の東アジア文化圏を打ち立てることができるのではないのでしょうか。村上春樹にしか関心を寄せずにいれば、東アジア文化圏、あるいはもっと深い東アジア文学圏は永遠にできないだろうと思えます。日本にはたった一人ではなく、優れた多くの作家がいると信じるべきです。

松永：私もその通りだと思います。そうですね。確かに、出発点は村上春樹さんだったんですけれども、閻連科さんの創作についても少しお聞きしたいなと思って質問したのですが、そのことについてはいかがでしょうか。例えば、講演の最後で言っている、私たちがなすべきことは、まず自らが打ち碎かれることを恐れず、進んで碎かれるガラスの器になることではないか、ということについて、もう少し伺えればと思いました。

閻：正直にいうと、私が村上春樹さんを尊敬するようになったのは、文学からではなく、彼の講演からでした。最初はエルサレムでの卵と壁をめぐる講演でした。次は島をめぐる日中の係争について書かれた東アジア文化圏の文章でした。それが彼に対する尊敬を倍加させました。おかげで、この作家についていろいろ考えました。なぜそんなことを言うかということ、昨日も語ったのですが、中国の作家は重要な問題には沈黙するのに、小さな問題に対しては口やかましいからです。村上さんは重要な問題について自分の声を上げました。私たち中国の作家は特殊な著述環境にあって、ものを書くのが日本ほど簡単ではありません。しかし私がいちばん重要だと思うのは、中国の作家にそうしたものを書く環境がないということより、中国の作家に独立性が欠けているということです。

中国の作家にそういう独立した精神はありません。村上春樹さんの島をめぐる日中の係争についての発言からそう思いました。今日、中国の創作状況はきわめて特殊な状態にあると思います。この30年間に私たち中国には大きな変化がありました。その複雑さ、荒唐無稽さ、狂気は世界のどの国の変化をも超えています。中国の作家として私が思うのは、中国の作家の著作は、13億、14億、15億の人びとの現実の生活に、そして今日の中国がどれほど無茶苦茶な時代で、人々が生きてゆくのがどれほど困難かに、関心を寄せなければなら

ないということです。生きてゆく環境とは、衣、食、住や車のことではありません。中国の人々はこれまでにないほど生きづらい状況になっています。ですから、村上さんの講演を聞いて、中国において作家はもう単純な小説家ではいられないと思いました。小説以外のものごとでも自分の態度を表明し、自分の声を発しなければなりません。

私には成し遂げられないことかもしれません。私には村上春樹のような相対的に自由な環境はないからです。でも、私には一つの確信があります。それは、今回のシンポジウムがわたしの著述活動に一つの独立した著述精神となって溶け込むはずだということです。こうした独立した著述精神は、世界の多くの場所では重要なことではなくなっているかもしれません。しかし、中国ではきわめて重要なことなのです。今、中国の文学は権力を持つ側の芸術への道を歩んでいるような気がしています。私たちが芸術を語るときは安全な芸術を語り、現実を直視する芸術を語らないのです。この点については一つ補足しておかねばなりません。中国でもものを書くとき、わたしは東アジア文化圏に関心を寄せたいと思います。その時、私たちは一つの短文ではなく、多くの芸術作品や小説で書くことを望みます。作家、小説家である私たちは自分の小説を通して読者により深い文化圏を感じ取ってもらふ必要があるのです。

松永：はい、ありがとうございます。

私も今回のシンポジウムの準備の際に、自分自身が中国や韓国のことをあまりにも知らないのではないかと、いうことをあらためて考えさせられましたので、今のご発言は大変ありがたく思います。

松家：先ほどから沈思黙考を続けていらっしゃる加藤さん、最後に今までの話の流れで何かおっしゃりたいことはありますか。

加藤：僕は、毎年、夏目漱石を1つのゼミでずっと続けて作品を読んできて、もう1つのゼミで村上春樹を読んでくるということをやってきました。また僕自身は高校生のときに大江健三郎を好きになって、ずっと大江健三郎の追っかけみたいなことを続けた、その延長で村上春樹を読むようになったという前史をもちます。それでまた、ごく最近、村上春樹のものよりも大江のものの方が自分の胸に届くものになってきたかなぐらいに思っているところです。

ですから、僕の中で大江とか、安部公房、川端康成、夏目漱石と村上春樹は対立していません。ひとつながりの真摯で良質な純文学作家の系譜とあってよいのです。つまり、そういうことがあった上で、東アジアというのが、今までは、僕の中では村上春樹とは関係なかったところ、それが新たに関係するようになってきた。それが、僕が今回このシンポジウムに参加した理由なんです。ですから、そういう意味では、今回ずいぶん、僕自身の認識が皆さん、特に中国、韓国から来た友人の方々と違うなということがわかった。新しい発見でもありました。でも、その距離をどのように埋めていくか、ということが僕にとっては面白い課題とも思えます。ありがたいことで、課題も受け取り、感謝しています。

松永：ありがとうございます。

松家：今日最後に話されたマイケル・エメリックさんの、世界文学とはどういうものかという定義は、本当に新しいものだと思います。各国の文学空間が、いろいろ重なりあってできあがっていくのが世界文学なのではないかということだと思ふんですね。今日の議論をふりかえて世界文学という定義と何かつなげられる話がありますか。

エメリック：その議論こそ世界文学だ、というふうに言ったらいいのではないかなと。

松家：ありがとうございます。

司会：それでは最後に、総合人文科学研究センター・海老澤衷所長より閉会のごあいさつを申し上げます。

海老澤：本日は、早稲田大学の総合人文科学研究センター主催のシンポジウムに、多くの方にお集まりいただきまして、大変ありがとうございました。

この組織の略称は人文研でありますけれども、昨年4月に発足したばかりでありまして、今回は、人文研が主催する2回目の年次企画でした。昨年は12月に東アジアの5大学の研究者20名のフォーラムを行いました。そのテーマは、「危機と再生—グローバルイズム・災害・伝統文化—」でしたが、そのときの千野拓政さんのご報告、「東アジア諸都市のサブカルチャー志向と若者の心」から、今回のシンポジウムが可能であると

発想いたしました。

昨年の尖閣列島を巡る危機の中で、村上春樹氏の発言があり、それに対する閻連科さんの村上発言に呼応された発言を核にすべきであるという、李成市・文学学術院長のお考えによりまして、このシンポジウムの方向性が固まった次第であります。これでいけるという確信を持ったのは、私なりに理由があります。私は日本中世史の村落景観について研究しているのですが、東アジアにおける村落に共通した点があるだろうと思われるのです。東アジアの村落は非常に都市化しております。これはヨーロッパの村落のことを考えますと、非常に著しい違いでありまして、次々に村落の中にビルディングが建っていく状況というのが、今、東アジアで生まれているわけです。そうすると、どうも大きくくくれる1つの問題があるな、と感じまして、私としてもこれでいけると思ったところです。総合司会をいただくことにいたしました十重田裕一さんにご相談申し上げまして、シンポジウムの内容が豊かに出来上がった次第であります。皆さま、お忙しい中、この企画に快く応じていただきまして、誠に感謝に堪えません。

そして今回、マスコミの方々からも注目を浴びまして、多くの方が取材に見えております。これからおそらく、いろいろな記事が載ることかというふうに思いますが、われわれもそれを楽しみにしているところです。

本日のお話は現在、この人文研では、「WASEDA RILAS JOURNAL」という電子ジャーナルを出しております。次が、第2号になりますが、特集させていただく予定にしております。そこに今回お話をいただいた先生方から、多くの論文が載ることだろうと思われまますので、一つご期待いただければと思います。しかし、本日の内容はそれを超えていたと思います。

特に、世界文学の構造論の話が大きく、ここを起点にして広がっていくのだろうと思ひまして、とてもこの「WASEDA RILAS JOURNAL」だけでは背負いきれない内容があったと私も実感したところでもあります。それとともに、私といたしましては、村を失っていく東アジアという共通性がある、そこにおそらく、この「東アジア文化圏」というものがあるのだろう、と考えております。そこに、おそらく村上文学の共通する読まれ方があるだろうと思っております。いわゆる、都市化ということになると思うのですが、コスモポリタンの1つの文化状況、それから根無し草的な状況、無国籍性、そういうものがおそらく村上文学につながって、多くの読者を得ているのだろう、と思われるところです。この点は、本日の先生方は文学のみに触れられて、大きな社会状況については、まだ十分に分析されていないな、と思ったところでありまして、これから、この早稲田大学総合人文科学研究センター全体の1つの課題として、進んでいきたいと考えております。

本日はどうもありがとうございました。

司会：これをもちまして、本日の国際シンポジウムを終了いたします。多数の方々にご来場いただき、本当にどうもありがとうございました。あらためまして、御礼を申し上げます。