

村上春樹、東アジア、世界文学

マイケル・エメリック

Haruki Murakami, East Asia, World Literature

Michael EMMERICH

Abstract

This paper begins by considering the core concept around which the international symposium “Murakami Haruki and the East Asian Cultural Sphere: Literature Across Borders, Possibilities in Crisis” was organized, arguing that however we might conceive of an “East Asian cultural sphere” in the context of an increasingly globalized twenty-first century, it is no longer possible to define such a concept in geographic terms. Drawing on the author’s experience teaching a seminar on Haruki Murakami’s novels at UCLA, the paper goes on to propose that we would do best to view cultural spheres—or more to the point, literary spaces—as products of the potentially global circulation not of “texts,” but of particular editions of actual books, including translations, and of discourse that arises from them. From this perspective, the author distinguishes “Haruki Murakami” from “Murakami Haruki,” citing various evidence to illustrate the differences between the former (the author whose name is affixed to the English translations) and the latter (the author of the Japanese novels). Finally, the paper presents a vision of “world literature,” or of a “world literary space,” as being composed of any number of smaller, overlapping, constantly shifting literary spaces ranging from the local to the regional and beyond.

今回のフォーラムのテーマは『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』です。今までお話しになった先生の方々は、いわばその東アジア文化圏の内部から、あるいは現時点ではまだ存在しない、これから少しずつ形作られる可能性のある東アジア文化圏の中で、教鞭を執られております。その意味で、東アジア文化圏における村上春樹を語るに、大変相応しいと言えるでしょう。私は、アメリカのカリフォルニア州で日本文学を教えている人間ですので、少し事情が違っております。カリフォルニア州は、当然東アジアではないので、東アジア文化圏の外側から東アジア文化圏と村上春樹のことを語ることは、私にはできないだろう、と、そんなふうを考えるのが常識でしょう。しかし、実際はそうではありません。確かに、カリフォルニア州は東アジアという地域の外部にあるのは間違いないのですが、そもそも「東アジア文化圏」と、地

域としての「東アジア」がそのまま重なる、という理解は正しいのでしょうか。文化圏というものは一体何なのか、その内部と外部とを明確に線引きできるのか、これはそう簡単な問題ではないと、私は考えております。カリフォルニア州は東アジアの外部にある。しかし、東アジア文化圏の外部にあるかといえば、必ずしもそうではないわけです。

具体的な例を挙げて説明いたします。先週まで、私の所属している UCLA という大学で村上春樹の長編小説を英訳で読むというゼミを教えておりました。これは学部生と院生の両方を対象とした授業だったのですが、総計 20 人の聴講者のうち中国からの留学生が 3 人、韓国からの留学生が 5 人、そして日本人の大学院生もひとりだけ参加しておりました。つまり、20 人のうち、9 人は東アジア国籍であり、それぞれ中国語、韓国語、日本語を母語として育った方々でした。そのなかにはそのまま米国

で就職したり、米国の大学院に進学するなどして、ずっと永住することになる人もいるかもしれませんが、あるいは卒業してすぐ生まれ育った国に帰国する人もいるかもしれません。いずれにせよ、生まれ育ったのは中国、韓国、日本だけれども、ロサンゼルスで学ぶために飛行機で国境を越えてきた学生たちが、それぞれが国の空域を離れた瞬間から「東アジア文化圏」から切り離されると考えるのは、無理があります。文化というものを定義づけるのはきわめて難しいですが、少なくともそれは土地、空間に限定されるものではないはずです。文化とは、生きていく人間が絶え間なく作り上げてゆく、一人一人が自分の中に受け入れて主観的に作り直していくようなものなのではないでしょうか。国境を超えることでその領域を中心に展開されてきた文化を、蛇が脱皮するように脱ぎ捨てるわけではありません。あるいは、将来は「東アジア文化圏」を後にすることになる学生、もしくは今すでに少しずつ別の文化圏に所属しはじめていく学生に関しても、どこかグレーゾーンのような場所に位置していると言えるのではないのでしょうか。実際、ゼミの最初の日、すべての学生に、村上作品を読んだことがあるかどうかとは関係なく、どのようなイメージを村上春樹に対してもっているのかと質問をしたのですが、一人の中国人学生が、千野先生の調査結果を読んできたのではないと思うくらい、的確に孤独、癒しなどのキーワードを挙げておりました。他のアジアからの学生は、あまり村上春樹の小説を読んでいなかったらしく、はっきりとした印象をもっていなかったのと、その孤独や癒しを村上ワールドの特徴とした学生が、その次の週から出て来られなくなってしまいましたので、残念ながら千野先生がお話された「東アジア文化圏の村上春樹像」がその後、ゼミでのディスカッションに目立った影響を与えたわけではありません。しかし、少なくとも、私のゼミを受講したアジアからの学生たちは、米国出身の学生がゼミに参加するまで抱いていた村上春樹像というものを共有していたわけではない、ということはいえるかと思えます。米国で生まれ育った学生が村上作品にどんなイメージをもっていたかという点、意外にも「リアリスティック」、つまり「現実的」と、「難解」という言葉をもっとも頻繁に口にしておりました。

そういうわけで、カリフォルニアで日本文学を教

えている私は、東アジアの外側にいながら、東アジア文化圏の周縁的グレーゾーンという内側にも身を置いているといえると思います。その意味で、東アジア文化圏の中心に位置する東アジアという地域を拠点に活躍されている先生方が語る「東アジア文化圏における村上春樹」、つまり東アジア文化圏を形成する文化とは何なのか、ということをお話しできる立場にはおりません。しかし、村上春樹作品から出発して東アジア文化圏とは何なのか、東アジアという文学空間が「世界文学」という概念とどのような関係にあるのか、あるいは世界文学というものの自体をどのように考えるべきなのか、そういう問題を突き詰めて考えるには絶好の立場にあります。何せ、私の大学では学年によっては学生の6人に1人が留学生で、しかもひとつのエスニシティとして認識されている、いわゆるアジア系・太平洋諸島系の学生が、学生総数の35パーセントを占め、白人の28パーセントをはるかに上回っております。また、私が担当する日本文学の授業に集まる聴講者の大多数がアジア人かアジア系アメリカ人です。妙なことをいうようですが、もし21世紀というものをひとつの、空間的ではなく時間的に定義づけられる文化圏として捉えることができるのであれば、「21世紀文化圏」というものの特徴のひとつはグローバリゼーションであり、その「21世紀文化圏」の一端に存在する「東アジア文化圏」にとって、非常に重要な、これからますます重要となるものが、東アジアという地域の外側にあるのではないかと考えております。まさに私が教えているような環境、学生の半数を占めるアジア人が、それぞれの視点から村上春樹作品に接し、自らのパースペクティブを米国出身の学生、またその他の国々の学生と対話しながら掘り下げて行く、そのような環境こそ東アジア文化圏の現在と未来を理解するうえで、村上春樹がよく使う言葉で表現するなら、「うってつけ」だと言えるのではないかと思います。東アジア文化圏と呼べるものももし実際に成立している、あるいは成立しかけているのだとすれば、それは決して東アジアの内部だけで自己完結し流通しているわけではないのです。

しかし、ここでひとつ大きな問題にぶつかってしまいます。先ほども申し上げましたように、私が先週まで教えていたゼミは村上春樹の長編小説を英訳で読むというものでした。実際問題として、アジア

人の学生のなかには『風の歌を聴け』から『ノルウェイの森』までは英訳で読んでいたけれども、『ねじまき鳥クロニクル』と『1Q84』という大長編をそれぞれ二週間で読まなければならないとなると、途中で諦めて中国語訳や韓国語訳で読んできた人たちもいました。それでも、基本的に、ゼミは英訳をテキストとしたものでした。ここで、翻訳の問題を考えてみたいと思います。村上春樹の作品はどの言語で読んでも、まあ村上春樹の作品に変わりはない、という考え方はある程度成り立つのですが、しかし、実際はそう簡単ではありません。それを理解するために、ゼミに参加した一人の大学院生、この方は韓国系アメリカ人ですが、が紹介してくれたちょっと面白い資料を、ここで皆さんにご紹介したいと思います。これは、米国の著名な新聞『ニューヨークタイムズ』の2012年6月1日の日曜日の書評セクションに掲載されたイラストです。題名は「ハルキ・ムラカミ・ビンゴ」です。皆様ご存知だと思いますが、ビンゴとはコマに描かれているもの——たいていは数字ですが、ここではハルキ・ムラカミの小説に頻出するテーマが絵になっているのが—進行役が呼んだコマにマーカーを置いて、縦、横、斜めのいずれか一列を揃えるゲームです。普通は、それぞれのプレイヤーが違う配列のビンゴ・カードをもっているわけですが、この「ハルキ・ムラカミ・ビンゴ」は一人で村上春樹の小説を読みながらできるようになっています。コマに描かれたテーマや小道具やが小説の中にでてきたら、そのコマにマーカーを置くというもので、いうまでもなくこれは村上春樹の小説には繰り返し同じような仕掛けが組み込まれていますよ、という親しみを込めたチャカシにもなっております。

ビンゴ・カードには、村上春樹の読者なら誰でも馴染みのあるテーマが並んでおります。耳フェチ、料理、変わった名前、東京の夜景、パラレルワールド、歴史的フラッシュバック、予期しない電話、顔のない悪人、猫、猫と話すこと、消える猫、不思議な女性。すぐに村上春樹の小説の定石だとお気づきなるかと思いますが。しかし、このビンゴ・カードには、ひとつだけやや特殊なものが含まれております。それがいちばん左下の「チップ・キッドによる表紙」というコマです。ご存知の方もいらっしゃるかと思いますが、チップ・キッドとは、短編集『象の消滅』以来、ずっと村上春樹の小説をアメリカで

出版しているクノブ社のブックデザイナーです。現在、アメリカで活躍されているブックデザイナーの中でもトップクラスで、小説を深く読み込んだ上で、独創的な、それこそ小説の構成そのものを、視覚的に立体的に生かしたような表紙を手がけることのできるデザイナーです。そして、このチップ・キッドというブックデザイナーが作り上げた、村上春樹ではなく、ローマ字の Haruki Murakami という作家独自の、小説の書物としての雰囲気、ハルキ・ムラカミの作品を英訳で読むという読書経験のとても重要な一部を成していると言えるわけです。私自身、たとえば『ねじまき鳥クロニクル』を日本語で読んだ時のことを思い出しますと、文章に引っぱられて次々とページをめくっていく、(鳥が出て来るだけに) 何かに取りつかれるように読んだという記憶があるのですが、英訳の *The Wind-up Bird Chronicle* を読んだ時のことを思い出しますと、文章・文体以前に、まず表紙と、表紙を外したその下のハードカバー、コピーライト・ページや扉のレイアウトなどが、鮮明に目に浮かびます。言い換えれば、原文と英訳を両方読んでいる私にとって村上春樹とハルキ・ムラカミとは、もちろん同じ人間ではあるのですが、雰囲気やイメージとしては、あるいは読書経験を通じてイメージされる作家としては、はっきりと区別されております。そして、その違いは英訳の表紙によるところが大きいように思います。

村上春樹のように世界的に愛読されている作家を語ろうとする時、その世界的な人気をどう説明すればいいか、何らかの普遍性を見いだそうとする傾向があるように思います。しかし、米国の英訳の読者にとってチップ・キッドの表紙がパラレル・ワールドや耳フェチなどと同じくらいハルキ・ムラカミ文学を特徴づける重要な要素となっていることが雄弁に物語るように、世界中の、いろいろな国の読者が愛読している村上春樹の小説は、非常にベーシックなレベルで、モノとして違っているわけです。そういう意味で、たとえば世界中の村上春樹愛読者のコミュニティを想定する以前に、あるいは東アジア文化圏における村上春樹像を語る前提として、まずは特定の翻訳が、特定の本という形態で流通するという、物質的条件から成り立つ「翻訳空間」の存在を認知する必要があるように思います。あるいは、もう少し押し広げて考えれば、具体的な書物の流通という土台の上に成立する言説、たとえば書評と

か、ブログとか、ピンゴ・カードなどと言ったものも含めた、一種の制度としての「文学空間」、スペースだけではなく時間も考慮に入れれば「文学時空」とでも表現すべきものの存在を想定する必要があるかもしれません。

もう一度、具体的な例を挙げましょう。先ほど、自分にとっては村上春樹とハルキ・ムラカミとは、雰囲気的にかなり違うと申し上げました。それはいわば主観的な印象なのですが、もう少し客観的に見ても、つまり書物の流通、翻訳の内容から考えてみても、村上春樹とハルキ・ムラカミとは全く違っております。たとえば村上春樹が1979年に、デビュー作として出版した『風の歌を聴け』も、翌年の『1973年のピンボール』も、どちらも英語圏では流通しておりません。英訳は存在するのですが、日本でしか発売されることがありませんでした。また、日本では『ダンス・ダンス・ダンス』『国境の南、太陽の西』『ねじまき鳥クロニクル』に先立って、村上春樹の初の大ベストセラー『ノルウェイの森』が1987年に出版されておりますが、英訳は1989年に日本国内で出版されていたのに係わらず、英語圏では2000年に新訳が出版されるまで読みたくても手に入れることができませんでした。つまり、英訳読者にとっては『ノルウェイの森』は『ダンス・ダンス・ダンス』『国境の南、太陽の西』『ねじまき鳥クロニクル』より先に出た作品ではなく、これらの後に位置づけられるのです。これでは、村上春樹とハルキ・ムラカミが作家として歩んできた道が、だいぶ違ってきます。しかも、周知の通り、ハルキ・ムラカミの英訳では、訳文の内容がそうとう原文離れしている場合が多いです。『ねじまき鳥クロニクル』がもっとも有名なケースですが、英訳から、およそ2万5千語が削られております。そのなかには、たとえば第二部の最後に、主人公が泳ぎに出かけ、これまで何度も電話をかけてきて、テレフォンセックスのようなことを仕掛けてくる不思議な女性とは、実は自分の妻だ、と気づく場面ですとか、主人公が電車の中でワタヤノボルに解雇された牛河に再会する場面などが含まれます。あるいは、もうひとつ、今回のフォーラムのテーマに即した例を挙げると、例えば熱烈なアメリカのハルキ・ムラカミのファンが高いお金を払い、デビュー作の『風の歌を聴け』の英訳を日本の古本屋から取り寄せて読んでみたとしても、バーテンのジェーが中国人だということに

気づかない可能性があります。なぜかという、原文には「彼は中国人だが、僕よりずっと上手い日本語を話す」と明言する文が、英訳からはすっかり削られているからです。訳文ではジェーが「あと数年したら、一度だけ中国に帰りたいと思っているんだ。行ったことがないんだよね、実は」というようなことを言う場面がありますが、かなり丁寧に読まない限り、「帰る」という言葉から、ジェーが実は中国人だった、というニュアンスを読み取れる読者は少ないのではないのでしょうか。

私の、ハルキ・ムラカミの長編小説を英訳で読むという授業に話を戻しましょう。東アジア文化圏と呼べるようなものももし成立しているとしたら、聴講者の半分弱を占めていたアジア人の学生も、その文化圏のなかに所属しているはずだと最初に申し上げました。しかし、授業では基本的に皆が英訳を読んでおりましたので、これらの学生は同時に21世紀米国の「文学空間」「文学時空」にも参加しておりました。東アジア文化圏に参加しながら、米国の文学空間にも参加する。このように考えてきますと、ひとつ問題となることのあるのではないのでしょうか。それは、文学のこと、具体的にはこの場で村上春樹の小説を問題にする際、なぜ東アジア文化圏という言葉を使うのか、ということです。確かに私がこのお話の中で提示してきた視点からは、むしろ文学空間といった方がふさわしいのかもしれませんが。私のゼミを受けたアジア人の学生は「東アジア文学空間」と「米国文学空間」とに、同時に所属していたわけです。さらにいえば、東アジア文学空間の中の、もっと緻密に区分された文学空間にも同時に参加していたはずで、韓国の留学生なら、韓国の文学空間に。台湾の留学生なら、台湾の文学空間に。日本人の留学生なら、日本の文学空間に。そして、それぞれの文学空間には、独自の文学史があり、文学をめぐる独自の言説があり、また実際にモノとして流通する翻訳を通じてイメージされる、それぞれの村上春樹というものが存在しているわけです。米国では『風の歌を聴け』がまだ出版されていないと申し上げましたが、台湾では1995年に、韓国では1996年に、そして中国では2001年にちゃんと翻訳が出ており、これらの言語圏の村上春樹像を形作っているわけです。

こう考えてみると、とても面白いことが見えてくるのではないかと思います。私が「文学空間」ある

いは「文学時空」と呼んでいるものは、一方では、独立し、自己完結していると考えられます。ハルキ・ムラカミを英訳で読む人々のほとんどは、英語の新聞の書評を読んだり、ブログを読んだり、そしてハルキ・ムラカミ以外の日本文学も英訳で読みます。彼らにとって「文学」というものは基本的に英語を通して理解されるものです。しかし、文学空間とは、このようにある程度自己完結したものでありながら、また一方では自在に複数の文学空間が重なりあう、というも往々にしてあるということです。たとえば、前近代の日本にも独自の文学空間がありましたが、その文学空間はまた前近代の中国を中心とした、東アジア文学空間の中に組み込まれておりました。そして近代に入ると、西洋を中心とした新しい文学空間がどんどん広がっていき、日本の文学空間も、東アジアの文学空間も、見方によっては、その流れに飲み込まれるのですが、その飲み込まれ方というのは、けっして日本の、あるいは東アジアの長い歴史を塗り潰すようなものではありませんでした。ちょうどハルキ・ムラカミの長編小説を英訳で読むゼミでアジア人の学生たちが、生まれ育った場所のその文学空間、韓国の文学空間であったり、中国の文学空間であったり、そして同時に東アジアの文学空間であったりするその文学空間の中に足を踏みとどめながら、米国の文学空間、または西洋を中心として発達した、今やほぼ全世界を覆う文学空間にも、参加するのとそれは同じことです。

最後に、この視点を、近年さまざまところで議論されております「世界文学」という概念とからめて、考えたいと思います。少なくとも米国とヨーロッパでは、「世界文学」という考え方に、ふたつの対照的なアプローチが存在しております。ひとつは、デーヴィッド・ダムロッシュの力作『世界文学とは何か』という本に代表されており、もうひとつはフランコ・モレッティとパスカル・カサノヴァの研究に代表されるものです。ダムロッシュは基本的に、世界文学をひとつの読書法、世界中の文学作品への関与の方法論として捉え、ある特定の場所、文学空間に足場を置くひとりひとりの読者、または研究者の主観性の中に「世界文学」が存在するもの、と定義しております。これに対し、モレッティとカサノヴァは世界文学を「世界文学空間」という客観的システムとして捉え、その構造と歴史的発生、展開を解明しようとしてきました。モレッティとカサ

ノヴァにとって「世界文学空間」というのはひとつしか存在しません。簡単に説明しますと、世界文学とは西欧から発生し、どんどん広がり、世界各地にもともとあった伝統的な文学を完全に壊滅させてしまった、という西洋中心主義の見解です。しかし、今日、私が村上春樹を通じて提示させていただいた視点は、ダムロッシュの考え方とモレッティとカサノヴァの考え方を組み合わせることによって、それぞれの盲点を補う、新しい「世界文学」への理解を提案する試みにほかありません。つまり、世界文学というのは、モレッティとカサノヴァが主張するようにひとつだということはありません、世界文学というのが客観的なシステムなのであれば、そのシステムというのは、西欧を中心に発達した文学空間も含め、世界中にいくつも存在し、そのそれぞれの「文学空間」が幾重にも重なり合い、せめぎ合いを続けているものだという考え方です。

世界文学というものをこのように考えますと、今回のフォーラムのテーマになっている東アジア文化圏、あるいは文学に限定していえば東アジア文学空間とは、村上春樹から生まれた、あるいは生まれようとしている、まったく新しいものとは私には思えません。むしろそれははるか昔に形作られ、絶え間なく輪郭を変えつつ、ずっと存在しつづけてきた文化空間のように思います。ときには大東亜共栄圏のような暗いものに変貌したり、ときには西欧を中心として発展してきた文学空間への参入を要求されながらも、ずっと存続してきたものです。もし村上春樹の作品がいま東アジアの若者のあいだで同じように読まれ、親しまれているとしたら、それ自体は新しい現象なのかもしれませんが、同時に、近代というものが、けっしてそれ以前の歴史を塗り潰してしまったわけではない、ということをも物語っているのではないのでしょうか。村上春樹の東アジアにおける流通、認識は、そういう、第二次世界大戦、日清戦争、朝鮮侵略をも含めた、しかしそれらを更に溯る東アジア文学空間、東アジア文化圏としての長い歴史を振り返り、改めて考えるきっかけを与えてくれるように思っております。