

金衍洙（キム・ヨンス） 文学と村上春樹

—— レイモンド・カーヴァー受容をめぐる ——

姜 惠 彬

一、はじめに

キム・ヨンスは、一九九〇年代に登場した「新世代作家」の一人とされる。九三年に「江華について」他四編の詩で登壇し、一年後には小説「仮面を指して歩く」で作家世界文学賞を受賞している。その後、二〇〇一年『グッドバイ李箱』で東西文学賞、二〇〇七年『私はゴーストライターです』で東山文学賞を受賞するなど多数の受賞経歴を持ち、韓国現代文学を代表する作家として評価されてきた。日本では短編集『世界の果て、彼女』（呉永雅訳、二〇一四・三、クオン）の初邦訳をきっかけに本格的に紹介され、同年二月に日本財団主催で開催された東京国際文芸フェスティバルに参加している。

作家自らが語るように、一九七〇年生まれのカム・ヨンスは村上春樹のブームの中で作品活動を始めた¹。韓国で日本大衆文化が解放されたのが、六五年の日韓国交正常化から更に時間が経った九八年以降であることを考慮すると、九〇年代の「春樹ブーム」が従来の反日感情を断ち切ったと語るカム・ヨンスの回想は、多くの韓国人読者に共

通する認識であるともいえる。チヨ・ヒョングは、九〇年代以降のグローバル化の波の中で、村上の文学が「世界文学」として紹介されていた点に注目している²。韓国で『ノルウエーの森』が『喪失の時代』と改題され出版されたのは、八七年に『ノルウエーの森』の日本での売り上げが四〇〇万部を突破し、英訳された後の八九年のことである。チヨが指摘するように、韓国において、村上の文学は日本文学という枠を超えた「カルチャー」として、グローバル化を基盤とした「アメリカ式のライフスタイル」として受容された側面が強い。

もう一つの「春樹ブーム」の要因は、『喪失の時代』というタイトルが韓国読者の共感を得た点にある。多くの論者が指摘するように、八〇年代の民衆化運動を経験した世代が抱えた孤立感と、その後のイデオロギーの喪失は、全共闘を経験した村上のそれに重ね合わせられた。結果、『喪失の時代』は、九五から九六年の一年間で一〇万部を超える売り上げを記録しながら、その後の日本文学翻訳ブームを主導していくことになる。

村上文学が韓国の現代文学に与えた影響は大きく、カム・ヨンスも

当時の文壇の状況についてたびたび言及している。例えば「死なない人間」（『二十歳』二〇〇〇・三、文学村 所収）には兵役勤務中の「私」が村上について語る場面がある。

一日中、土を掘るか壁を立て、夕方疲れた体で家に帰っていった防衛兵の時、夜になると僕は村上春樹の小説を紙に書き散らした。そんなことでもしないと不安でたまらなかった。後で小説家として登壇してからJ兄貴と初めて会った時、Jは僕に「絶対、振り回されるなよ」と忠告した。「振り回されるなよ」。(中略)一年経ってからやっと僕はその言葉の意味を理解した。僕は不安だったのである。

「私」は書くことへの不安を感じるたびにトーマス・マンの「魔の山」や村上の小説を書き写していたという。しかし、この記述に、村上からキム・ヨンス文学への影響を読み取るような単純な見取り図は有効ではない。キム・ヨンスは数々のインタビューの中で影響を受けた作家や作品について述べているが、そこに村上の名前が言及されることはない。ポストモダニズムの流れにおける自らの文学的位置に自覚的だったキム・ヨンスにとって、村上は同時代を生きる作家として位置づけられていたと考えられる³⁾。

視点を変え、同時代の作家として二人を眺めた時に注目されるのは、アメリカの作家レイモンド・カーヴァーの翻訳作業という共通項である。村上は九〇年からカーヴァーの翻訳を手掛け、二〇〇四年には中央公論新社からカーヴァー全集の完結版を刊行するほどカーヴァー文学を愛読し、八八年カーヴァーが肺がんで没する四年前にはワシントンにあるカーヴァーの自宅を訪れている。一方、キム・ヨ

スは二〇一四年五月に短編集『大聖堂』（文学村）を翻訳し、「大聖堂」へのオマージュとして「皆に幸せな新年」（『現代文学』二〇一七・二）を発表するに至る。

本稿は、かかるカーヴァー文学受容の様相を探ることで、三人の作家の同時代性を考察する試みである。そして、その作業は必然的にポストモダニズムの考察を含意する。それぞれの文化圏において、ポストモダニズムはどのように形成され、その中で三人が捉えた時代像はいかなるものかを探ることを目指し、本稿では、村上とカーヴァー、キム・ヨンスとカーヴァーの関係を順に追っていく。

二、ポストモダニズム

韓国は一九一〇年から終戦まで続く日本の植民地統治を経て、冷戦による韓国戦争と国家の分断を経験している。結果、近代文学は「民族文学」の性格を帯び、六〇年度以降始まる独裁政権と学生運動の中で、文学は政治や歴史を反映する媒体として機能した。九〇年代の新世代文学はかかるイデオロギーから脱した新しい文学の形態を構築し、その動きはポストモダニズムの流れの中で解釈されていく。そして、村上文学は、韓国文壇におけるポストモダニズムを論じるための一つの経路であった。

キム・ヨンチャンは、村上文学が、日本の近代文学と八〇年代以降のポストモダニズム文学への移行を可能にした「消える媒介者」であるとし、九〇年代の韓国文学においてもその役割を果たしたと指摘する⁴⁾。

「一九九〇年代の文学は一九八〇年代の巨大談論（大きな物語、*grand narrative*…姜注）と断絶し、個人の内面や日常、些細な欲望といった価値を主張した。それは集団や理念、理想や大義より個人の欲望と趣向を文学の中心に置こうとする動きであった。そのような文学はどのような姿になるべきか。一九九〇年代の韓国の作家たちが春樹の中から発見したのは、かかる問いへの答えであり、具体化された文学的実体であった。

韓国の現代文学が、大きな物語との決別という課題を村上文学の中から発見したとみる見解は多数の論考の中で確認される。キムの指摘にもあるように、その大きな原因は、八〇年代の学生運動の終焉と共に「政治的・集団的な理念への懐疑」を抱えるしかなかった、日韓に共通する時代像にある。もちろん、そのような時代像は、高度な資本主義と物質主義の定着とも連動していた。ナム・ジヌは、村上の小説が「イデオロギー的な対立構図が崩れ、社会全般に渡って加速的に脱政治化が進む一方、資本主義の高度化により物質的な豊穡が定着した段階を反映している」とし、そのような側面が「九〇年代というイデオロギー的沈滞期」に差し掛かった韓国人の情緒に訴えていると指摘する⁵。つまり、村上の小説は、従来の大きな物語への信頼が崩壊したポストモダニズムの時代において、その空白を埋める代替物として韓国の読者に受け入れられたのである。

時期を同じくして、韓国ではカーヴァーの作品が「ミニマリズム」という用語の広まりと共に人気を得た。「ミニマリズム」とは、辞書的には「作品の構成要素を必要最小限にまで切り詰めることによって、逆にその要素の還元不可能な物質性を露出させることに主眼をお

いた芸術様式あるいは原理」をいう⁶。加藤恒彦は、「形式として短編、内容として個の日常生活が描かれる傾向が強いことを指す用語」で、「世界や歴史といった大きな物語を語るのではなく、逆にそのような枠組みから切り放され、断片化された世界の一コマを描くことに専念する傾向」として「ミニマリズム」を定義している⁷。

ファン・ゾンヨンは、九〇年代以降のアメリカ文学を「ヨーロッパ文学およびアメリカ文学の過去を絶えず呼び戻す、相互テクニ的に重複、結晶されたトマス・ピンチョンやジョン・バーズの小説」と「図々しい単純性と通俗性をもって平凡なものを記録するリチャード・ローティガンやレイモンド・カーヴァーの小説」に分類した上で、村上とカーヴァーについて次のように語る。

彼らの小説スタイルを特徴づける美的大衆主義は、九〇年代とその後韓国の韓国小説において著しい現象である。韓国文学においてポストモダニズムが弁別的で連続的な一つの流れを形成したとすると、それはモダニズムと大衆文化、本格文学と大衆文学の区分を廃棄しながら、韓国人の生の現在を叙述と反省の対象とした一九九〇年前後の文学作品からではないかと思われる⁸。

ファンが指摘する通り、当時のポストモダニズム芸術は「モダニズムと大衆文化の対立」、「高級芸術と低級芸術の区分」を無化する方向に進んだ。歴史に従属された集団ではなく、普遍的な個人の些細な日常を捉える村上の文学と、挫折した中流階級の孤独を主題化してきたカーヴァーの文学は、かかるポストモダニズムの傾向を含意し、現代を生きる多くの読者を獲得している。

三、村上春樹とレイモンド・カーヴァー

村上は全集刊行を記念に行われたインタビューにおいて、カーヴァーを「我が文学的同行者」とした上で、「うまい小説」でも、「偉そうな小説」でもなく、「地べた」のレベルを離れない小説的な視点に共感を示している⁹。

また、翻訳全集刊行後に行われたインタビューでは、小さなひとつのフラグメントから始めて、それをどんどん自由に膨らませていって、一つの物語にする。第一稿はほとんど一息で書いてしまう。書き終えてから何度も何度も書き直す。情景をなただけビジュアルに書き込む。文章を必要以上に重くしないで、物語のフットワークを活発に保っておく。説明しすぎない。物語にすべてを語らせる。はつきりとした起承転結はつけないけれど、物語が始まって終わったという感覚がそこにはなくてはいいけない。そういうようなところでは、僕とカーヴァーの書き方は基本的に似ているんじゃないかと思います¹⁰。

とし、二人の小説作法の類似性について言及している。ただ、カーヴァー文学から「具体的なテクニクみたいなものを、実際に学ぶか」と、とくにそんなことはない」と断っているように、村上文学におけるカーヴァー文学の影響関係を探るといった単純なアプローチには疑問が残る。本稿は、それぞれの作品が共有している小説空間の人物像や時代像に焦点を当て、カーヴァーの「足元に流れる深い川」¹¹と村上の「眠り」を比較することで、二人の作家の同時代性を探るこ

とを試みたい。

（一）「足元に流れる深い川」

本作はクレアという女性の視点で語られる。夫のスチュアートは友人たちと釣りに出かけた日、川に裸で浮かんでいる溺死した少女の死体を発見する。疲れていた一行は通報するのを止め、流されないようにナイロン紐で娘の手首を縛り、木の根に結び付けた後、一晩をキャンプで過ごす。翌日、新聞には「……身元不明の若い女、十八から二十四才……三日から五日間水中に放置……動機はおそらく強姦……」という内容の記事が載る。

作中で、事件について語ろうとするクレアの言葉を夫は何度も遮る。かみ合わない会話の中でクレアは、子供の頃、殺害され川に捨てられた友達のことを思い出す。そして「うつ伏せになって水面に浮かび」、湖へ流れる友達の体に自分を重ね、「無意識に夫をぴしゃりと打つ」ことを想像する。明石加代は、この場面に「得体の知れない大きな力にのみこまれていく女性の姿」を読み、クレアの意識が、片方は「夫や子どもと生きる日常の時間」に、もう片方は「だれかの欲望のはけ口になり殺された少女たちのいる別の時間」そこではクレアも犯され血を流している」に分裂している点に着目している¹²。二人の間の亀裂は、時折クレアを性の対象としか見なさないスチュアートの目線と、それに逆らうことなく生きてきたクレアによって深まってくる。しかし、最後にクレアは、夫が渡す「愛している」という言葉を受け入れる代わりに「ねえ、スチュアート、わかって。彼女はまだほんの子どもだったのよ。」と語ること、スチュアートの一方的な愛

に抵抗している。

明石は、夫婦の關係に生じる亀裂を扱った作品という観点から、本作と村上の「ねじまき鳥と火曜日的女たち」¹³との間に類似性を探っている。作中で「私」は妻に頼まれ、猫を探しに路地に入るのだが、結局、猫は見つからない。路地から帰ってきた「私」に向かって妻は突然、「私」が猫を殺したとし、「自分では手を下さずにいろんなものを殺していくのよ」と叫ぶ。明石は前掲の論の中で、妻は路地という空間に「人々と共有する日常とは別の時間」を持っているとし、このような時間の二重性は、「足もとに流れる深い川」のクレアが「殺された少女たちと生きる、日常とは別の時間を持っていた」として重なるとしている。

(二)「眠り」

村上はこのように、内密な時間の共有が不可能な夫婦の物語を多数発表してきた。例えば、「眠り」(『文學界』一九八九・一)には、まったく眠ることができないまま孤立していく妻が登場する。「私」は、齒科医の夫と小学生の息子と平穏な日々を送り、「トラブルの影ひとつない」夫婦生活を幸せに感じていたある日、悪夢を見た次の日から、眠らなくなってしまう。夢の中では老人が「私」の足に水を注ぎ続け、「私」はそこに「底無しの井戸から音もなく上がってくる冷気のような恐怖」を感じる。その恐怖は死の観念へと派生し、死を眠りの延長線上にある「永遠の休息」と考えていた「私」は、実は死とは「今見ているような果てしなく深い覚醒した暗闇」であり、「暗黒の中で永遠に覚醒しつづけていること」と思うようになる。このような日常の

崩壊は、作品の末尾で、「私」が夜中、公園に停めた車に乗ったまま、男たちに襲われる場面が決定的になる。エンジンがかけられず、揺さぶられる車の中で、「私」は「何かが間違っている」と感じながらもただ泣きわめくしかない。

車の中という閉鎖した空間で一人取り残され、外部からの脅威にさらされる場面は「足元に流れる深い川」にも登場する。一人で少女の葬式に向かっていったクレアが途中、休息をとるために車を止めていると、そこにクレアを追い抜いたトラックの運転手が、時間が経っても現れないクレアのことを心配し、様子を見に戻ってくる。「大丈夫なの？」と始まった男の心配の言葉は、男を拒否し、車のドアを開けないクレアの反応によってだんだん強迫めいていく。「だから窓開けなつて。いいだろ？」とせかす男に対して、クレアは「私は窒息したいのよ」と語る。

「足元を流れる深い川」と「眠り」に登場する女性たちは、夫と子供のいるごく普通の家庭の中で孤立していく。語り始めるその時点においては、壊れていく結婚生活に無自覚か、それを言葉に形容することと失敗していた彼女らは、日常における一つの小さな出来事によって、その亀裂を直視できるようになる。しかも、その瞬間は、最も身近な存在であろう夫が完全な他者として変貌する瞬間である点で、彼女らの孤独は決定的で絶望的なものとなる。

カーヴァーは村上と同様、現実挫折し、精神的に苦しむ人物の日常を繰り返し描いてきた。しかし、その作風は晩年において変化し、作中には他者への理解を試みる人物たちが登場するようになる。「大聖堂」はその代表的な作品で、次章ではキム・ヨンスが「大聖堂」へ

のオマージュとして書いた「皆に幸せな新年」とカーヴァー作品との比較分析を行う。

四、キム・ヨンスとレイモンド・カーヴァー

（一）「大聖堂」

「盲人が私のうちに泊まりに来ることになった。妻の昔からの友だちである。」という文章から物語は始まる。まるで、泊まりにくるロバートが妻の友人であることよりも、彼が盲人である事実の方が重要であるような書き出しである。「私」は最初から、ロバートの訪問に対する戸惑いと不快感を隠さない。それは妻とロバートが長い間、手紙をテープに吹き込むという特別な方法でやりとりをしてきた、異性の親友関係にあるからである。妻は一〇年前、ロバートが運営していた、福祉局の中にあるオフィスで代読作業のアルバイトをしていた。仕事の最後の日、ロバートは妻に、顔を触らせてくれないか、と頼んだという。妻はその出来事を「いつまでも覚えて」おり、それを題材に詩を書いて「私」に読ませてくれるのだが、「私」はそのような妻の行動を深く理解しようとはしない。

「私」は始終、投げ出すような簡潔な言葉で妻の過去を語っていく。妻が一回目の結婚をしてから、将校の夫に連れられ空軍基地を転々とし、淋しさに耐え切れず自殺未遂を図る一連の出来事について、感情を挿入することなく淡々と事実を述べるだけである。一方、妻は、離婚後の「私」との交際、再婚に至るまでの過程をロバートに「片っぱしから送り続けた」という。一度、妻はロバートから送られてきたテー

プを「私」に聞かせようとするが、来客の訪問のため中断されてしまう。「私」が一応、妻の要請に応じていることから見て、「私」は妻に対する愛情をもっているようである。しかし、「私」がそれを十分な言葉で形容することはない。

このような、極度に感情の表出を抑える「私」の態度は、ロバートの、亡くした奥さんとの日常を語る場面においても繰り返される。妻のビュラはロバートと八年間夫婦生活を送った後、リンパ腺がんで死んだ。二人の話を聞いた「私」の次の感想を読んでみよう。

そうしてやがて彼女は死の床につく。盲人は妻の手にしっかりと手を重ね、彼の盲目の目からは涙が流れ落ちる——というのはあくまでも「私」の想像だけ——そこであるいは彼女は最後にこんな風に考えていたのではないだろうか。この人はとうとうおしまいまで「私」がどんな顔をしているか知らなかったんだわ。「私」はこのまま墓場に行こうとしているのにと。ロバートの手にはわずかな額の保険証書と半分に割ったメキシコの二十ペソ貨幣が残される。そのあと半分は亡き妻の棺の中に入っている。悲話。

ここで、「私」の認識は晴眼者としてのそれから脱していない。「私」はロバートを盲人として差別化しており、ロバートの夫婦関係を、自分が営んでいるそれと同一線上に置くことができないのだ。やがて、ロバートは列車に乗って我が家に到着する。「列車のどちら側におかけになりました？」という失礼極まりない質問をした後、杖を持たず、黒眼鏡をかけていないロバートの身なりが、普段持っていた盲人のイメージと違うことに違和感を覚えるなど、「私」はロバートへの偏見にとらわれ続ける。

このような「私」の態度に変化が生じるのは、三人が食事を終えた後、妻が寝室に入り、二人だけがリビングに残された時である。たわいない会話を終えた後、テレビに大聖堂の画像が映ると、ロバートはそれを自分に説明してくれないかと頼む。それに応じて「私」はまず、大聖堂の高さと大きさを形容していく。しかし、「とてもなく高い」「ものすごく大きい」といった形容は依然として晴眼者の眼差しに留まったままで、続けて説明は「その昔、大聖堂が建設されていた頃、人々は神に近づきたいと熱望していたんですね」といった一般論に展開していく。ここまで説明を聞いたロバートが慎重に、「あなたという人がそれがどんな形であるにせよ、信仰心というものを持っているかどうかしりたい」と言ったのは、おそらく「私」の単調な説明からは大聖堂の神聖さが伝わらなかつたためであろう。「私」はそれに「神を信じてはいないと思います。何を信じてもない。だから時々きついこともあります。」と素直に答えている。しかしその後、突如、自分は大聖堂になんの関心も持っていない、と言い放つてしまう。二人の間で、信仰をめぐって亀裂が生じたこの瞬間は、一方では、「私」が初めてロバートを一人の他者として見つめている瞬間でもある。だからこそ、ここで物語は転換を迎えることができたのだろう。

ロバートは「私」に紙を持ってくるように頼み、「私」の手と自分の手を重ね合わせ、大聖堂の絵を描かせる。ロバートに要請された通り目を閉じた「私」は、自分の指の上に他人の指が重なっているこの瞬間、「生まれてこのかた味わったことのない気持ち」を味わう。しばらくして、絵が完成すると、ロバートは目をあけるように「私」に言う。

「目をあけて見てごらん。どう？」しかし私はずっと目を閉じていた。もう少し目を閉じていようと私は思った。そうしなくてはいけないように思えたのだ。「どうしたの？」と彼は言った。「ちゃんと見てる？」私の目はまだ閉じたままだ。私は自分の家にいるわけだし、頭ではそれはわかつていた。しかし自分が何かの内側にいるという感覚がまるでなかった。「たしかにこれはすごいや」と私は言った。

「私」はここで自分が属している世界と分離される。一つは、晴眼者として生きる視覚の世界から、今一つは、言葉の世界からの分離である。「私」は「何かの内側」という、既存の世界から解放されることで、ロバートが属している世界に一瞬、触れることができたといえよう。

(二)「皆に幸せな新年」

キム・ヨンスの「皆に幸せな新年」は、妻の友人が夫婦の家を訪れるという「大聖堂」の設定をそのまま踏襲している。本作で「私」の家を訪れるのは、サトビル・シンというインド人である。妻は移住労働者のための韓国語講座で韓国語を教えており、シンはその講座の学生として妻と知り合っている。大晦日の日、彼は妻に頼まれ、ピアノの調律のために夫婦の家を訪れる。玄関前で挨拶を交わした時、「私」はターバンをかぶったシンの身なりや「とんでもなく下手くそ」な韓国語よりも、時々彼が発する「でしょ？」という「女性的でやさしい」表現の仕方に驚く。作品の後半で明かされるように、それは妻の口癖であり、シンがそれを真似て使うほど、二人の間に親近感があることの証でもある。二人が友達になってからシンは「地球上で妻と一番た

くさん話を交わした」人物で、妻が「僕たちのことを含むあらゆる話を打ち明けた」相手である。しかし、「私」はどうして二人がここまです深い友達の関係になったのかは理解できずにいる。しかもこの日、妻は外出している。「大聖堂」とは違い、本作は「私」とシンとのやり取りを中心に進行し、一部の回想場面を除くと、そこに妻が登場することはない。

一方、十分なコミュニケーションが不在する夫婦関係に置かれた「私」の意識は、シンの登場によって変化し始める。シンがピアノを調律するのを眺めながら、「私」は妻と交わした会話を思い出す。二人は昔、「別れの旅」のつもりで小樽を旅行したことがあったという。冬の海を眺めながら、妻は子供の頃ピアノを習っていた話を「私」に聞かせる。妻がピアノを辞めた理由を「苦痛」という言葉で形容した時、「私」はそれを「大変」という言葉に置き換える。妻は、「大変って心が大変だということで、苦痛とは身が苦しいってこと」と解釈し納得するのだが、その後、突然、泣き出してしまふ。

赤んぼうのようにわあわあ泣く彼女を見ると、僕の目からも少し涙があふれた。その時、僕たちは同じことを考えていたのだ。赤んぼうのように。赤んぼうのことを。おびただしく降ってくる雪のようなことを。

ここで「私」が語る「赤んぼう」のことは、おそらく結婚前の二人にできた子供のことで、作中の次の部分とかかわっている。

冷たい海。冷たい運河。冷たい水溜り。そんな冷たい水に取り囲まれた僕は、そうされながら暖かい彼女の中に止まっている僕は、不思議なことに、赦しという言葉を思い出した。遠い後の日の誰

かを、あるいは僕自身を、今の僕が赦すことはできるだろうか。だとすれば、今の僕はだろうか。遠い後の日の僕なら、今の僕を赦すだろうか。そして多くのことが思い浮かんで消えていった。

妻は結婚前に妊娠し、出産前に子供をおろしているか、なくしている。いずれにしても妻は出産することなく、二人は別れることを決意し、旅行に出た。ピアノを辞めたことで「私」が感じたことが身体的な「苦痛」ではなく心理的な「大変」さだとすると、なくなった「赤んぼう」への記憶は、「苦痛」と「大変」、どちらの言葉で形容されるのか。妻の涙にはそのような問いがあったはずだ。

しかし、二人は別れることなく結婚した。ある日、「私」は病床にいた老人が出した、今は外国に暮らしている娘が小さい頃弾いていたピアノをただで譲るというフリーペーパーの広告を見つけ、ピアノをもらってくる。調律に来たシンが「このピアノ、長い時間、歌いませんでした、でしょ？」というように、娘に忘れられたピアノは長い間弾かれていなかった。「歌いませんと、生きません」というシンの言葉は、弾かれない内に終わっていくピアノの楽器としての生命だけでなく、放置され続け、壊れていく二人の夫婦関係の比喩でもある。

一通りシンが作業を終えると、二人は一緒にソファに座ってテレビを見る。「私」は、ずっと気になっていたこと、妻のヘジンとシンがどのような話を交わしたのかについて聞いてみるのだが、「象見て、ひとりをしました」「ヘジンの心、ひとりです」というシンの言葉はうまく伝わらない。そこでシンは紙に、森の中で泣いている赤んぼうと、そばに立っている像を描く。つまり、シンの話は、子供の頃、森

の中で眠ってしまい、目を覚ますと、そばに象がいたという内容のものであった。

そしてヘジン英語言います。Always I wanted a baby. I want to be an elephant like this. I am alone. I feel lonely.

ここで、夫婦の間にはまだ子供がいないこと、妻がずっと子供を欲しがっていたことが明かされる。作中には子供に対する叙述はなく、二人の間に子供がいない理由は分からない。ただ、ここで重要なのは、「私」がシンを経由して、今までの結婚生活の中で感じていた妻の孤独を初めて理解したという点である。

僕は、僕らがあまり見ることのない森と眠りから覚めた子供と、寺院の柱のように堂々とした足の象をじっと眺めて、1人つぶやく。私はさびしいです。そうでなければ、私は孤独です。そうでなければ、私はわびしいです。それでなければ、まるで雪の降る夜は吠えない犬のように私は……。

「私」は妻の心を様々な言葉で形容することを試み、それを理解しようとする。そして、シンがピアノで弾く「象、赤ちゃんのように」に関する歌を聴きながら、妻の帰りを待つ。

シン・ヒョン Chol は、本作が書かれた理由について次のように述べている。

作品の末尾でサトビル・シンが象を描く場面は、「大聖堂」で「私」と盲人が一緒に大聖堂を描く場面に捧げるオマージュであるが、ここで明かされる真実は、サトビル・シンがとても寂しいという事実だけでなく（二次元）、妻がいつも子供を欲しがっていたという事実でもある（三次元）。¹⁴

カーヴァーの「大聖堂」において、「私」は妻の過去のほとんどを知っていた。しかし、「私」という理解者を得てからも、妻はロバートとのやり取りを辞めることがなく、「私」は妻の孤独をすべて共有することが不可能であることを認めたまま生きてきたといえる。目を閉じたまま、ロバートと共に絵を描く行為から「私」が感じた「確かにすごい」感覚は、ロバートが属している、晴眼者の世界とは別の感覚の世界であるはずだ。もちろん、ロバートを受け入れることで、今後の妻との関係が深まっていくとしても、作中では妻に対する「私」の理解は十分、前提されていた。

一方、「皆に幸せな新年」の「私」は、シンという人物を介して、初めて妻を理解するようになる。シン・ヒョン Chol は、このような人物たちの関係性の拡張を「二次元」から「三次元」への広がりとして位置づけ、そこにキム・ヨンスのオマージュの意味を探っている。

五、おわりに

村上は「眠り」の「私」のような、他者との関係から孤立し、世界から切り離された人物たちの日常を捉える作品を経て、無条件の愛をテーマとした作品を多数発表するに至る。このような村上文学の変化は主に「コミットメント」という概念として解釈されてきた。村上はそれを「人と人との関わりあい」としながらも、他者に理解を示す単純な方法ではなく、「井戸」を掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる」ことであるとしている¹⁵。一方、カーヴァーは、現実を前に挫折する中流階級の日常を

描き、後期にはその現実を克服し、意識のレベルで解放されることで現実を超越していく人物たちを多数登場させている。「大聖堂」は、このような肯定的な人間観によって書かれたものといえよう。シン・ヒョンチョルは、「皆に幸せな新年」が、人間関係における「疎通（普遍性）」の獲得という問題を問い直しているとし、このような試みは、キム・ヨンスの文学が「懷疑と解体の世界に閉じこまることなく」、ポストモダニズムの論法から抜け出す過程を示していると指摘している¹⁶。キム・ヨンスは今まで、相互テクスト性、再現不可能性、実在／仮想の境界線を無化する新歴史主義を中心とする方法論的な作品を多数発表してきた。カーヴァー文学への共感、かかるポストモダニズムの実験性と同時にキム・ヨンス文学が含意する、人間性と他者理解の回復という課題と連動している。本稿で取り上げた三編の作品は、ポストモダニズムの流れを共有しながらも、その枠組みを超え、新たな作風の獲得へ向かう試みとして位置づけられよう。

注 1 「国を超え共感、「違い」を知る 東京国際文芸フェスティバル」（朝日新聞）朝刊、二〇一四・三・一二、一八面）

2 チョ・ヒョング「喪失の時代が再構築した『ノルウェーの森』——一九九〇年代韓国文学のポストモダニズムを中心に——」（『日本語文学』八三、二〇一八・一）

3 自伝的小説「ニューヨーク製菓店」（『文学村』三〇、二〇〇二・一一）において、キム・ヨンスは、登壇したばかりのインタビュで自らの小説をモダニズムと解釈され、「モダニズムではなくポストモダニズム」と訂正したが、後からそれを後悔したというエピソードを述べている。

4 キム・ヨンチャン「村上春樹、消える媒介者と一九九〇年代の韓国文学」（『韓国学論集』七二、二〇一八・九）

- 5 ナム・ジヌ「オルフェウスの帰還——村上春樹、ダンディズムとオカルティズムの間で彷徨する青春——」（『文学村』一一、一九九七・五）
- 6 川口喬一・岡本靖正『文学批評用語辞典』（一九九八・八、図書研究社）
- 7 加藤恒彦「現代アメリカ小説とレイモンド・カーヴァー——日常性の中の非日常性を求めて——」（『立命館言語文化研究』二一四、一九九一・二）
- 8 ファン・ゾンヨン「『沼を渡る方法』もしくはポストモダニズムロマンス——小説の誕生」（『文学村』八九、二〇一六・一二）
- 9 『中央公論』一一九一九、二〇〇四・九
- 10 「村上春樹、レイモンド・カーヴァーの文学システム」（『文学界』五八一九、二〇〇四・九）
- 11 一九七五年『スペクトラム』に発表された。村上は「ぼくが電話をかけている場所」（一九八三・七、中央公論社）の中で本作を訳し、後『フィアーズ（炎）』（一九九二・九、中央公論社）に一部を改め訳している。『愛について語るときに我々の語ること』（二〇〇六・七、中央公論社）にはシオートバージョンの翻訳も載っている。本稿における引用はすべて一九九二年版に拠った。また、本作は村上が初めて読み、かつ最初に翻訳したカーヴァーの作品で、村上はこの作品を読んで「胸が震えるぐらいいびつくりした」と、カーヴァー文学との出会いを回想している（村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』（二〇〇〇・一〇、文藝春秋）一九六一—一九七頁 参照）。
- 12 明石加代「ねじまき鳥クロニクル」の水脈——レイモンド・カーヴァーと村上春樹——」（『心の危機と臨床の知』七、二〇〇六・七）
- 13 短編集「バン屋再襲撃」（一九八六・四、文藝春秋）に収録。長編「ねじまき鳥クロニクル」（一九九四年四月—一九九五・八、新潮社）の原型とされる。
- 14 シン・ヒョンチョル「解説」（『世界の果て、彼女』二〇〇九・九、文学村）
- 15 河合隼雄・村上春樹著『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』（一九九六・一二、岩波書店、二九頁）
- 16 注一四に同じ。