

『鮎釣り通信』：韓国における村上春樹文学の剽窃の問題

SHIN, Hyeran / 申, 惠蘭

(出版者 / Publisher)

法政大学国際日本学研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

INTERNATIONAL JAPANESE STUDIES / 国際日本学

(巻 / Volume)

7

(開始ページ / Start Page)

173

(終了ページ / End Page)

191

(発行年 / Year)

2009-10-29

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00022618>

『鮎釣り通信』 —韓国における村上春樹文学の剽窃の問題

申 恵 蘭

一. はじめに

1990年代に入って、小説が読まれなくなって久しい韓国において起こった地殻変動は韓国の文学界を大きく揺るがした。村上春樹小説への爆発的な反応がその一つであり、もう一つは韓国の新世代作家たちの作品に新しい作風が見られたことであった。名実ともに世界に発信する日本文学者として名高い村上春樹の熱風は韓国にも吹き続け、1989年6月に翻訳出版された『ノルウェイの森』¹（韓国語訳名『喪失の時代』²）はベストセラーとなり、販売部数が100万部にのぼる前代未聞の記録を残した。村上春樹ブームは、当初、一時的な現象に過ぎないと考えられたが、その後、熱風は現在に至るまでおさまっておらず、村上春樹作品の殆どが翻訳出版され、書店の最も目立つところに展示されている。

同じ時期に文学界では村上春樹の熱風と軌を一にする新世代作家たちの新しい作風を、時代の変化によるものと見るべきか、あるいは村上春樹小説からの影響と見るべきかという議論が盛んに行われた。というのは、1990年代は韓国が高度経済成長を達成するとともに、念願の民主化を果たした直後の時期でもあった。韓国文壇における新しい流れが、社会の変化による内発的で必然的な帰結であると見ることもできる一方、彼らの小説が韓国の伝統的な小説とはかけはなれており、村上春樹小説の文体や雰囲気を読み取ることができたことも看過できない事実であった。結論を先取りすれば、新しい時代に呼応する小説が韓国に登場することは必然的であった、そしてその際、モデルになったのが村上春樹の小説であったというのが筆者の見解である。

しかし、村上春樹小説の影響は単なるモチーフの模倣のレベルにとどまらなかった。そのため、新世代作家たちが無分別に村上春樹の小説を剽窃したのではないかと疑われたのであった。村上春樹小説の剽窃の問題は韓国の文学界を大きく騒がした。ユン・デニョン、イ・インファ、パク・イルムン、コン・ジヨン、ク・ヒョソなど、著名な若手作家の相当数が村上春樹小説を模倣、ないし剽窃したとされ、評論家達から激しい非難を浴びたのである。その中には法廷での攻防に卷込まれるケースまで生じた。

本研究では、剽窃作として評論家の攻撃の標的になったユン・デニョンの『鮎釣り通信』（『現代文学』現代文学、1994年）の分析を通して、村上春樹の小説が韓国作家の作品のうちに如何なる反映を見せているかを探ることにする。

二. 韓国における村上春樹小説の剽窃の問題

韓国で村上春樹の剽窃・模倣の問題が表面化したのは、文学評論家であるナム・ジンウの寄稿による。ナム・ジンウは「90年代の韓国文学と世界文学」というタイトルの下に刊行された『現代文学』の特集号の中で、「春樹文学の受容の様相を明らかにすることは90年代韓国文学を研究する上で欠かせない事項である。若い作家達の相当数が陰に陽に春樹に多くを負っている」と断った上で、作家の名前をあげて論評している³。少し長くなるが、この文によって、韓国における村上春樹小説の剽窃の問題を全体的に鳥瞰することができると思われるので、以下に引用することとする。

もちろん、そのレベルは千差万別である。ユン・デニョンやイ・ウンジュンらが春樹文学のある断面を真摯に消化・変容した結果、自分なりに意味のある成果を得ている反面、『生き残ったものの悲しみ』のパク・イルムンのように、チャン・ジョンイルの毒舌を借りるならば、無脳児のハブニングを演出するにとどまったケースもある。『僕が誰であるかを知るものは誰なのか』のイ・インファは少し特異なケースであるが、春樹小説から盗んだいくつかの文章を除くと、彼ほど春樹に似ていない作家もめった

ない。露骨に権力に追従し、現実には追従する論理は春樹からは最も遠い特質であるといえる。彼の文章の書き写しは生まれつきの作家としての天稟を持たない小説家志望生の力みと悪知恵が生み出した、一幕の笑劇に過ぎない。その他、チャン某、ク某なども春樹小説を模倣した粗雑な作品を披露したことがある。国内の春樹模倣者の隊列に、ク某のように文学的な能力を十分に持っている作家も入っていることの悲しさ！ひとつだけはっきりさせておきたいことは、春樹への追従および模倣の現象は簡単に断罪されるような性質のものではないということである⁴。

以上に述べたように、ナム・ジンウの非難が起爆剤となり、村上春樹小説の剽窃と模倣をめぐる論議は今なお続いている。しかし、剽窃あるいは模倣したとされている作品群の分析は、文体が類似しているとか、都会的な雰囲気や類似しているとかといった表層の印象批評にとどまっている。より徹底した分析を通して、韓国の作家たちが村上春樹小説の何を、如何に模倣ないし剽窃したかを究明することは、韓国の作家のみならず韓国社会の現状を探る上で重要な手がかりになるだろう。

三. 『鮎釣り通信』のあらすじ

1990年に『母の森』という作品でデビューしたユン・デニョン（1962年生まれ）は多数の文学賞を受賞しているが、「存在の始原への探求」を書き続ける作家として知られている。韓国の文壇に「始原への回帰」という新しい話題を投じた作品である『鮎釣り通信』は、人類が自ら積み上げてきた文明によってかえって自縄自縛に陥り、その拘束から解放を求めて人類がその起源に戻ろうとする志向性を、回帰本能を持つ鮎のイメージに重ねている。日常の現実世界への違和感、存在の意味についての問いかけ、始原への回帰などは村上春樹文学の根底を流れており、様々な作品に繰り返し登場するテーマである。

語り手である「僕」は1964年7月12日に生まれるが、その日、「僕」の父は鮎釣りに出かけていた。家に帰ってきた父は「僕」に「この子が大きくなったら鮎釣りに連れて行く」と語り、「僕」が成長すると約束通りよく鮎釣りに連

れて行く。成人になって都会に住みついた「僕」は毎年夏になると故郷に戻り、「鮎に合わせて川を回遊する」が、数年前からは鮎釣りのことは忘れていた。

ある日、「僕」は表書きに〈鮎釣り通信〉と書かれているはがきを一通受け取る。部屋に入ってまもなく声の覚えのない女性から電話が掛かってくる。鮎釣り同好会の会員であると言う彼女は「僕」のことをよく知っている女性から紹介されたこと、「僕」が新聞に連載した鮎釣りに関する記事を読み、その場所に釣りに行ったことなどを語る。最後に彼女は「僕」を鮎釣り同好会の集会に招待すると言って電話を切る。それを機に「僕」は3年前に短期間付き合った「彼女」のことを思い出す。広告会社の撮影チームで働いていた「僕」は仕事の関係で俳優兼モデルをしている「彼女」と出会った。二人は鮎の話しを介して付き合い始めるが、数ヶ月後、「彼女」は「僕」の前から忽然と消える。鮎釣り同好会に出席した「僕」は「真っ暗でひえびえとした空気が漂う」倉庫の中で「彼女」に会う。そして「僕」は「生者の温気が感じられない『彼女』とともに自分が元々存在していた場所」に、ゆっくりと溯っていく。

四. 『鮎釣り通信』と村上春樹の『カンガルー通信』の比較

村上春樹の『カンガルー通信』⁵が韓国で翻訳出版されたのは1992年11月で、『村上春樹短編傑作選』⁶の中に収録された。『鮎釣り通信』が発表される2年前のことである。『カンガルー通信』の語り手である「僕」はデパートの商品管理係である。「僕」は間違って購入したレコードの交換に関する苦情を訴える「あなた」への返信を録音している。「僕」は「あなた」への返信をためらっていたが、今日、動物園でカンガルーを見たのが「あなた」への返信に繋がったのだと語る。「僕」は「そこには苦情を呈する人間の存在という核が触知でき」る、「苦情の権威を持っている他の苦情とは違っ」て、「あなた」の苦情は「苦情を提出するあなた自身と、あなたの提出した苦情とのあいだには、ほとんどつながりらしきものが見当たらない」、「その文章にはあなたがいない」と語る。そして、今日、動物園で見た4匹のカンガルーに関して以下のように語っている。

カンガルーはとても魅力的な動物で、何時間眺めていても飽きません。そういう意味ではカンガルーはあなたの手紙によく似ています。カンガルーはいったい何を考えているんでしょう？ 連中は意味もなく一日中柵の中を跳びまわって、時々地面に穴を掘っています。それで穴を掘って何をするかという、何もしないのです。ただ穴を掘るだけです。(中略) 妊娠にあらずば育児、育児にあらずば妊娠。だからカンガルーはカンガルーを存続させるために存在しているとも言えます。カンガルーの存在なしにカンガルーは存続しないし、カンガルーの存続という目的がなければカンガルー自体も存在しないのです。

「『僕』は同時に二つの場所にいたいです」、「『僕』は僕自身でしかないという事実に対していささか腹を立てているのです」という「僕」は、カンガルーや「あなた」に存在する「その大いなる不完全さを目指してい」と語る。「僕」は自分の個性性が不愉快だとも語っている。カンガルーに限らず、すべての生物は自己の存続自体が究極的な目的であるが、それは、言うならば人間の判断や認識の枠を超えたカオスたる自然法則である。「僕」は「あなた」の文章にはストーリーだけがあって、「あなた」がいないと語るが、それは「あなた」は何かの事物に対して判断を下す以前に、その物事があるがままのかたちで受け入れているということである。判断を介入させない世界は、言語で秩序を立てる日常の現実世界の向こうにある「言語以前」の世界、すべての存在が自然の法則に従って存在しているカオスの領域であって、そこには「個性性」が成立していない、すべてが「同時存在」している世界である。「僕」は、つまり、存在の始原であるカオスの世界を目指しているのである。『鮎釣り通信』は日常生活に疲れ果てている「僕」が「鮎釣り同好会」からの招待状に触発され、鮎が種の存続のために回帰するように、自分の「始原への回帰」を試みるストーリーである。『鮎釣り通信』における人間から文明の要素を取り払った「始原への回帰」というモチーフは『カンガルー通信』における存続自体が目的であるカオスへの指向性と地続きになっている。

五. 文体における考察

村上春樹は自作における文章の特徴として読者に必要以上に物理的・心理的な感触を要求しないことを挙げているが⁷、韓国における村上春樹の文体に関する評価は以下のようなものである。「できる限り意味を排除し、日常の感覚を忠実に再現している」(ユン・サンイン)⁸、「現代的な感覚と都会人のセンスを磨き上げた、無味乾燥な文体で描いている」(チェ・ジェ Chol)⁹、「ふと通り過ぎる風景や想念を簡潔でありながらも鮮明に浮き彫りにする」(ナム・ジヌ)¹⁰、「軽く、短く、繊細で、速度感がある」(チャン・ソクチュ)¹¹。ユン・デニョン小説の文体も都市的な感受性と速度感があり、冷笑的であると評価されており、その点が村上春樹小説を剽窃したと疑われるもっとも大きな理由である。『鮎釣り通信』も作者の主観を可能な限り抑制し、客観的に、シンプルに描いていて、作品全体に漂う冷笑的な雰囲気は村上春樹の文体に近似している。特に会話文における簡潔にして冷淡、とぼけたような投げやりな雰囲気は村上春樹小説を彷彿とさせる。具体的な例をあげれば以下のとおりである。

女：この車に冷凍の死体を乗せたのは今日が初めてです。

僕：私も赤い霊柩車に乗るのは今日が初めてです。

女：元々そんなに無口なのですか？ オシ年ですか？

僕：辰年です。あなたは？

女：それくらいは既に分かっています。あなたの生年月日も当ててみましょうか？

僕：・・・・・・！ お好きに。

女：この車には今、生を拒んで罷免されたもの、傷つけられ身体障害になったもの、あるいは射殺された欲望などが乗せられています。分かりますか？

僕：いつの間にか霊柩車から共同墓地に転じましたね。

二人の会話は本音を抜きにした空疎な言葉だけが続くが、このような会話は村上春樹小説にはよく登場する手法である。例えば、

女：離婚した女の人とこれまでに話したことある？

僕：いいえ、でも神経痛の牛に会ったことがある（『風の歌を聴け』）。¹²

僕：おそらくね。誰にも迷惑をかけずに済む。

女：本当にそう思うんなら、と彼女は言った。靴箱の中で生きればいいわ（『1973年のピンボール』）。¹³

Communicationの語源は、岡部朗一によれば「共通項」という意味を持つラテン語の *communicare* である¹⁴。Communicationは互いに「共通項」を見いだすための、あるいは、見いだしていく過程であるといえる。「共通項」を見いだすためには互いの意思を伝えることが最も大切であるが、以上にあげた例はむしろその逆、心を閉ざし、意思疎通の回路を徹底的に遮断している。彼らの対話はCommunicationとして成り立っていない。村上春樹の小説も『鮎釣り通信』も、日常生活において希薄になった人間関係を描いており、二人はこうした文体を人間関係における断絶を叙述するために効果的に使用しているのである。韓国人は自分の本音を隠さず饒舌に表に出すのが普通で、小説の中においてもそういう話し合いの描き方が一般的である。『鮎釣り通信』の「僕」のように本質を回避して、空疎な言葉だけを交わすような対話は、村上春樹小説が韓国に紹介されてから目立つようになったもので、このことは否定できない。しかし、村上春樹小説は、他者の内面はもちろん自分の内面に対しても無関心であり続けようとしており、コミュニケーションの断絶は他者に対する好嫌の感情や排他的な態度によるものではなく、好嫌の感情を全て排除し、他者との間に一定の距離を置く態度によるものである。反面、『鮎釣り通信』の場合は、「僕」の意識は常に、他者へ、共同体へ向けられており、コミュニケーションの断絶は自分と同質感を共有できない他者や共同体に対する排他的な態度によるものである。

六. 『鮎釣り通信』におけるアメリカ

村上春樹小説には伝統的な日本らしさを感じさせるものがほとんどないと言われる。まず、日本的な食べ物があったく出てこない。登場人物は主にパンとコーヒー、スパゲッティを食べ、しょっちゅうビールを飲み、周りには常にジャズが流れる。以下、いくつかの例をあげる。

僕は家に戻り、ビールを飲みながら一人でカリフォルニア・ガールズを聴いた（『風の歌を聴け』）。

僕はベッドから起き上がり、シャワーで体中の嫌な汗を流してからトーストとリンゴ・ジュースで朝食を済ませた。煙草とビールのおかげで喉はまるで古綿をつめこまれたような味がする（『風の歌を聴け』）。

僕はその日いつもと同じように（中略）台所に行ってコーヒーを入れ、トーストを焼き、FM放送のスイッチを入れ、・・・云々・・・（『象の消滅』）¹⁵。

我々はサンドウィッチをかじり、サラダを食べ、スモーク・サーモンをつまんだ。ワインが空になってしまうと、あとは冷蔵庫から缶ビールを出して飲んだ。（中略）彼女はレコード棚から何枚か選んでオートチェンジのプレイヤーにセットした。マイルズ・デイヴィスの「エアジン」が聞こえてきた（『納屋を焼く』）¹⁶。

それでは、『鮎釣り通信』にはいかに描かれているのか。『鮎釣り通信』の冒頭は、語り手である「僕」の夕食のための買い物話から始まるが、例えば以下のように描写されている。

僕は家の前にある24時間コンビニ・ローソンで簡単な夕食の材料を買って家に戻った。食パンと野菜ジュース、缶ビール、コーヒーを作るための

フィルターペーパーなどであったはずである。

僕はまず雨にぬれた服を脱いで洗濯機に入れた後、コーヒーをいれ、食事をした。そして、時々誰かが訪れてきてくれるのを待っている薄暗いリビングのソファにひとり座って、ビリー・ホリデイの歌を聴きながらゆっくりとビールを飲んだ。

彼女と僕はとんかつやビーフステーキを食べ、ビールを飲み、そして要領を得ない状態で不毛なセックスに熱中した。

これらの例を並べるとまるで一つの作品からの引用であるかのように見えるし、私は日本人が村上春樹の小説を読んで抱いたであろう異質感と同質の感覚を覚える。まず、コンビニでの買い物はどことなく不自然である。韓国にコンビニが設けられたのは1989年で、全国的に拡散するのは2000年代に入ってからである。韓国全国におけるコンビニは1992年に688店舗、1993年には1296店舗で（社団法人韓国コンビニ協会の資料による）、この小説が発表された1994年には、まだコンビニでの買い物が一般化しているとは言えない状況であった。また、一般的に、ごはん、鍋類、キムチなどは韓国人の食卓には欠かせないメニューであるが、「僕」の食事は食パン、野菜ジュース、コーヒーなどといったアメリカナイズされたものである。その上、韓国人はひとりでの食事をあまり好まないが、「僕」は日常的にひとりで食事をしている。以上のような「僕」の行動は韓国人の日常生活からはかけ離れている。むしろ、コンビニ、パン、コーヒー、ビール、ジャズなどは村上春樹小説に頻繁に登場する都市生活者の風景そのものであって、ユン・デニョンは村上春樹小説を模倣したと見るしかない。

村上春樹の小説とユン・デニョンの小説には伝統的な食卓は排除されているが、そのディテールにおいては様相を異にしている。村上春樹小説の中ではそういう食文化は都市生活者におけるあたり前の食事スタイルとして描かれていて、都市化＝西欧化という図式を作り出している。登場人物達はそういう生活にまったく違和感がない。しかし、ユン・デニョンの小説ではそういうアメリ

カナイズされた食事の光景は、自分の根拠を失い、他者との疎通が遮断された都市生活者の日常生活の断面として描かれている。そこには寂しさや孤独感に押しつぶされ、人とのつながりを渴望する雰囲気が漂っている。つまり、伝統的な食文化や食卓を囲む家族団欒の崩壊を村上春樹の小説は現代社会がもたらしたあたり前の帰結であるという前提の下で、そうした生活に完全に同化している人間を描いている。反面、ユン・デニョンの小説はそういった新しい体系を、いつの間にか人間の生活に浸透した異質で孤独感をそそるものとして描いている。

七.『鮎釣り通信』の内容における分析

ここでは『鮎釣り通信』を、ストーリーの進行に沿って、村上春樹小説と比較し、分析を行うことにする。

「僕」はある夜一通の招待状を受ける。その後「僕」は、声の覚えのない女性から電話を受ける。見知らぬ女性からの電話は村上春樹小説において、ストーリーを切り開く手法としてよく登場している。村上春樹小説を何冊か読んだことのある読者なら、その電話は「僕」を日常世界の外側へ連れ出す装置であることに気づくだろう。例えば、『ねじ巻き鳥と火曜日の女たち』¹⁷ は、ある火曜日、スパゲッティをゆでている「僕」のところに「まったく聴き覚えがない」声の女から電話が掛かってくる場面から始まる。彼女は「僕」のことは何でも知っていて、10分だけ時間をくれれば「お互いもっとよくわかりあえる」という。その電話の後、「僕」には非日常的なことが次から次へと起こる。鮎釣り同好会の会員であると言うその女性は「ビリー・ホリデイを聴いていますね」と話を始め、用件を語る。その用件は「僕」のことをよく知っている女性から紹介されたこと、「僕」が新聞に連載した鮎釣りに関する記事を読んで、その場所に釣りに行ったことなどを語る。最後に「僕」を鮎釣り同好会の集会に招待すると語って電話を切る。「僕」は、夜遅く電話をしてきて脈略のない話を一方的に投げかけては急いで電話を切ってしまったその女性の行為に不快感を抱くが、「しかし、今日は我慢する。ビリー・ホリデイを知っているぐらいの女性だったら、そう、我慢するしかない」と語る。この文章は村上春樹の

『ノルウェイの森』の中に描かれている『グレート・ギャツビー』を三回読む男なら俺と友だちになれそうだな」という文章に似ている。『ノルウェイの森』の彼が、アメリカン・ドリームという砂上の楼閣の上で燃え尽きてしまったロスジェネレーションを描いた『グレート・ギャツビー』に思いを寄せるのと同様、『鮎釣り通信』の「僕」も自由と豊饒が謳歌されているアメリカで、人種差別と貧困に耐えられず悲運の人生を送ったビリー・ホリデイに自分の姿を重ねている。招待状の表にはカーティスが撮影した「ホピインディアン」という写真が印刷されている。エドワード・カーティスはインディアンの記録写真に一身を捧げた、失われてゆく文化の記録者として名が知られている。作家はエドワード・カーティスとホピインディアンに関して脚注をつけて詳しく説明している。「僕」はずいぶん前にエドワード・カーティスが撮った『北アメリカインディアン』という写真集を持っていたが、今は無くしたと語る。かつて、文明に毒されていない、自然の中で自然とともに生きていたインディアンは日常の現実世界を浮遊する「僕」の理想郷であったのである。文明の発達は便宜的で画一的な価値を至上とする統一的な社会システムを確立させたが、人間は自ら作り上げたその統一的な社会システムに翻弄される。しかし、人間は日常の現実世界を離れては存在できない。「僕」は自分の理想を意識の彼方に追いやったまま、自分がどこに向かっているのかさえ考えず、黙々と日常生活を繰り返す。「僕」は「薄暗い屋外灯の光を受け何となくわびしい気色で長く伸びている僕の影を踏みながらアパートの玄関に入り、「誰かが訪れてきてくれるのを待っている薄暗いリビングのソファーにひとり座って、ビリー・ホリデイの歌を聴きながらゆっくりとビールを飲む」だ。日常生活から疎外され、また疲弊しきった「僕」は、ジャズとビールでかろうじて慰撫されているのである。ジャズを聴き、ビールを飲むことは、村上春樹小説においては都市生活者のあたり前の習慣であるが、『鮎釣り通信』においては日常生活の中で感じる疎外感を表す小道具である。

招待状の裏側にはその女性が話したのと同じようなことが書かれていて、もし「僕」が「僕」のことをよく知っている女性に会いたいと思うなら、九月の第三土曜日（十八日）十八時に、キャンファムンにある〈テレフォン〉というカフェに出席するようにと書かれている。カフェ〈テレフォン〉は「僕」がク

アンファムンに行くときは必ず寄るところである。鮎釣り、エドワード・カーティスのホピインディアン写真、行き付けのカフェなどは、以前、「僕」がエドワード・カーティスの写真集をプレゼントしたことのある、三年前に短い間付き合った「彼女」への回想につながる。

広告会社の撮影チームで働いていた「僕」は水着の広告写真を撮影したが、そこで水着のモデルをしている「彼女」に出会う。売れない俳優兼モデルをしている「彼女」は単に生活のためにその仕事についていたという。ユン・デニョン小説の殆どは語り手である「僕」が主人公であるが、彼らは主に図書館、出版社、広告会社で働いていて、独身であるか、あるいは妻との関係が上手くいかずひとりで暮らしている。村上春樹小説の登場人物とはほぼ同じである。単に生活のために、売れない俳優兼モデルをしている「彼女」は村上春樹の『納屋を焼く』の「彼女」とまったく同じキャラクターであり、どちらの作品も主人公の「僕」を始原の世界（存在そのものの世界）に導く役割を果たしている。春先に冷たい海水の中で長時間にわたって行われる撮影は、モデルにとっては耐え難いものである。モデル達は疲れ果てていた。その上、仕事のあとは、毎晩撮影関係者の飲み会にまでつき合わされた。夜遅く海辺を散歩していた「僕」は身をすくめている「彼女」を発見した。「僕」は毎晩酒席につき合わされ、数々の耐え難い侮辱を受け苦しんでいた「彼女」の姿を思い出し、「彼女」に近づいていく。暗黙のうちに、当たり前まえのようにでき上がっている社会の慣例は、侮辱を受けた「彼女」と、「彼女」が受けた侮辱を侮辱として察知した「僕」にとっては不快な世界そのものである。「僕」は群れをなして空を飛んでいく一群の雁を見て歓喜する「彼女」を美しく思う。二人は鮎の回帰本能を話題にするようになり、二人ともかつて鮎が産卵のために戻ってくる場所として知られているワンピチョンという川によく行っていたことが分かる。「僕」はその間、忘れていた鮎のことを思い出し、しばらく物思いにふける。二人は同質感を感じ、「なんら悔いもなく、約束もなく、ひとつになり、月光に導かれるまま潮水のように押し流され」た。生まれた稚鮎が海に流され育ち、産卵のために川を溯るように、二人の疎通は一瞬のうちに彼らを始原へ連れ戻したのであるが、彼らを結び付けたのは同質感という絆であった。ソウルに戻ってから一週間後、「僕」は「彼女」に会った。「彼女」は無口で危なっかし見え、

茫然とした「僕」は「彼女」とセックスをする。「彼女」はミイラのように横になっていた。「何の感動もなく、文字どおり〈行為〉が終わったとき」に「彼女」は魂が抜けたような顔つきで「すべてが怖いのです。今もそうです」と語る。その後も何ヶ月間か二人は会った。二人は「とんかつやビーフステーキを食べ、ビールを飲み、そして要領を得ない状態で不毛なセックスに熱中した」。「僕」はその時を「とんかつ、ビール、セックス、ビーフステーキ、ビール、セックス、とんかつ、ビール、セックス……セックスに狂っていたのではなく、なんだか無人島に流刑された者のように他にやることを見つけれなかったのだ」と回想する。「僕」にとっては「彼女」との疎通が不可能だった。「僕」は「彼女」と心を通わせることができず、時間を埋めるためにひたすら、とんかつかビーフステーキを食べ、ビールを飲み、セックスをするという無味乾燥な行為を繰り返していたのである。「彼女」は「僕」に、「砂漠に生きる人」、「傷に中毒した人」、「感情が弱いふりをしていて、実は不毛で非情な人、ターミネーター」、「怖い人」という言葉を残して消えてしまう。「彼女」は「僕」との心の通わない、意味のない付き合いに絶望していたのだ。しかし、「彼女」が「僕」に語ったことは「僕」自身にとっては自覚のないことであり、故に「彼女」の気持ちも理解できない。「彼女」に一方的に別れを告げられた「僕」は家に帰って鮎釣りの服装を身につけ、鏡の前に立って自分の姿を見つめる。「僕」は「その後、テレビのコマーシャルや雑誌広告などで『彼女』の写真を目にすることはあったが、『彼女』に会うのは不可能であると思っ」た。男女におけるこのような別れ方は村上春樹小説にはよくあるパターンである。『風の歌を聴け』、『ノルウェイの森』などのように、うわべだけでなく心の通い合いを望む女性は自分の気持ちを分かってくれない男性に絶望し、自殺に至るか、男性のもとを離れる。男性は女性が離れた理由を理解できないまま、別れを黙然と受け止める。韓国人は言いたいことをはっきり言うのが普通で、『鮎釣り通信』の「僕」や「彼女」のような内向的なキャラクターは現実世界においても、小説空間の中においても稀である。「僕」と「彼女」のキャラクターは確かに村上春樹小説を模倣していると考えられる。しかし、村上春樹小説の登場人物が物事に関する一体感や同質感はありえないとみなし、異質感を既定の事実としてあっさりと受け入れるのとは異なって、『鮎釣

り通信』の「僕」は一体感や同質感を求めつづけている。「僕」は「彼女」と別れた後、「鮎釣りの服装を身につけ、鏡の前に立って自分の姿を見つめ」る。鮎の回帰本能は始原への回帰に他ならず、それは「僕」と「彼女」が共に望んでいた、二人をつなぐ源であった。「僕」が鮎釣りの服装を身につけるのは「彼女」と共有していた同質感を思い出すためだったのである。「僕」は「彼女」を愛していたのではなく、ただ「彼女」と同質感を共有したかったのだ。しかし、一体感や同質感を求めるのはユン・デニョンだけではない。ユン・デニョンと同様、村上春樹小説を剽窃したとされているク・ヒョソの小説も「共感」を形成したり、あるいは同質感を感じる状況を渴望し、異質感を無くそうとする結末を呈している¹⁸。

「僕」は約束の場所に出かけ、以前電話をかけてきた女性に会う。その女性は鮎釣り同好会に関して以下のように説明する。

彼らは皆日常生活から拒絶された人達です。彼らはたびたび会って共通のものを探り、より隠密な方法で会を拡大していきました。その後、建築家、研修医、アンダーグラウンド歌手、詩人達が参加し、集団の同一性を確立するために64年7月生まれだけに制限することにしました。もちろん、彼らは表面的には普通に生活しています。しかし、やはり日常生活に根をおろすことができない人達です。とにかく、我々は一ヵ月か二ヵ月に一回秘密裡に集まります。いわば、二重の生を生きているのです。現実の生を受け入れられないので、そういう風には生きていけないので、言うならば地下にもう一つの生の根拠を置いているのです。我々が鮎を紋章にしたのも他ではありません。言い換えれば、我々はここで生まれ変わる練習をします。どうにか我々のやりかたで持ちこたえる方法を習っているのです。(傍点引用者)

女性は、彼らは皆日常生活から拒絶された人達で、地下にもう一つの生の根拠を置き、一ヵ月か二ヵ月に一回秘密裡に集まり、二重の生を生きていると語る。これは村上春樹小説のモチーフ、すなわち、日常世界はその仕組みのゆえに人間を抑圧する、我々はこちら側（目に見える世界）とあちら側（目に見え

ない世界)を両方生きなければいけないという認識に似ている。例えば『納屋を焼く』の「彼は」一ヵ月か二ヵ月に一回納屋を焼くことで同時存在の世界を生きている。しかし、ここには村上春樹小説とは異なる二つの相違点がある。まず、村上春樹小説においては他者との間に距離を置く主体が「僕」である。つまり、人間関係を断念した「僕」が自ら他者との間に距離を置くのである。しかし、『鮎釣り通信』においては他者、共同体が主体であって、「僕」や「彼ら」は他者、共同体から拒絶される存在である。ここには世界の中心になるのは自己であるのか、あるいは他者や共同体であるのかという大きな設問が含まれている。二つ目の相違点は、村上春樹小説は他者や共同体とのかかわりを拒絶しているが、鮎釣り同好会の会員達は集団の同一性を求め、秘密結社を作っているという。村上春樹小説と『鮎釣り通信』は二つの世界に同時存在したいというモチーフにおいては類似しているが、その内容においては一致しない。村上春樹が注目しているのは簡単に言うると以下のようなものである。我々は日常生活において、自分の主観的な認識のフィルターを通して客体を判断していて、我々の認識は誤読に誤読を重ねるだけである。世界は永遠に「到達不可能な他者」である。人類は言語の発生とともに社会の規範と価値を作り、あたかも実体があるかのようにそこに絶対性を与え、諸個人を規制し、拘束している。この統一的な世界に個人的な居場所はない。そういった統一的な規範を取り払った、「あるがままの存在そのもの」として現存する世界にこそ本質があり、我々は常に日常の現実世界と非現実的な「あるがままの存在そのもの」の世界を両方生きなければならないというのである。村上春樹小説の登場人物が他者との間に距離を置き、共同体を拒絶する理由がここにあり、同時存在の必要性を唱える理由もここにある。しかし、鮎釣り同好会は、日常世界という共同体における価値観を拒絶しながら、自分たちには不条理でしかないその世界を生きるために、同質性を有するもう一つの共同体を必要とする。村上春樹がそもそも人間は同質性なんか持てないと考えるのに対して、ユン・デニョンは同質性への希望を捨てていないのである。韓国人における同質性への執着は根深い。人類は言語の発生とともに社会の規範と価値を作ったがゆえに、言語は社会を了解する媒体である。韓国人は一人称単数形の代わりに一人称複数形を多用している。例えば、我らの先生(=私の先生)、我らの学校(=私の学校)、我ら

の会社（＝私の会社）、我らの家（＝私の家）など、枚挙に暇がない。つまり、韓国社会ではまず同質性を共有する共同体があり、共同体が個人の存在の根拠になっているのであって、共同体なしでは個人は存在の根拠を失う。「僕」は「時々誰かが訪れてきてくれるのを待っている薄暗いリビングのソファーにひとり座って」云々と語ったが、「僕」の孤独感は、同質感を共有する人を持っていないことから生ずる孤独感であり、「僕」は同質感を共有する誰かを待っているのである。

「僕」は女性に導かれ、彼らの集会に行く。「僕」は、鮎が産卵のために川を溯っていくように、あるいは子宮に辿りつくように、暗く、長く、アルカリのにおいのする回廊を、やっと体のバランスを保ちながら歩いて行き、倉庫のようなところに入る。迷路のような道を通過して暗い倉庫、あるいはホテルの一角にある（現実世界からは見えない）暗い部屋に辿りつくプロセスは村上春樹小説の中で、主人公が非現実の世界に入る時によくある光景である。門を開けてくれた人が「僕」の手を取ってくれた時に、「僕」は突然、ぬくもりを感じる。そして、そこにいる誰かが「世界はこちら側とあちら側に別れている。君は今あちら側に来ている」と語るが、「僕」にはまだ実感がない。「僕」はかつての恋人を待ちながらホピインディアンを思い出す。「僕」は始原に回帰しているのだ。随分、時間が経ってから、昔付き合っていた「彼女」が「僕」のところに現れ、自分は元々自分がいた場所に帰ってきていたのだと語る。「彼女」は「僕」に「これからあなたも戻り始めるのです。あなたはこれまであまりにも遠いところにいたのです。そのうち、戻ってくる道を忘れてしまうかも知れません」と語る。「僕」は「僕は文字通り僕がいるべき場所ではない、不慣れな場所に存在していたことに気づき始めた。例えば、生の砂漠の中に、存在の外側に」と語る。「生者のぬくもりが感じられない『彼女』」はもっと進んでいくようにと催促し、そんな中で、「僕」は『彼女』が『僕』と会っていたときに、『僕』から消すことのできない痛手を受けたことに気づく。「夜明けまで『僕』は『彼女』の手をつかみ、生きてきた30年の痕跡を静かに取り外し、自分が元々存在していた場所に、鰭を引きずりながらゆっくりと溯っていく。「僕」は「彼女」と共に非日常の世界、始原へと回帰する。それは自他の区別のない純粹な共同体への回帰である。女性に導かれ、非現実の世界に辿り

つくモチーフは村上春樹小説にもよく登場するが、女性の役割は単なる案内人に過ぎず、主人公は自分ひとりでその世界を体験する。また、元の恋人を取り戻すことも決してない。他者や共同体は単なる幻想であって一体感及び同質感を共有することはできないというのが村上春樹の世界に対する認識である。

八. おわり

ユン・デニョン小説の文体は都市的な感受性に満ち溢れ、また冷笑的であって、村上春樹小説と同様な雰囲気醸し出している。ユン・デニョンは現実における違和感を最大限に表現する方法として村上春樹の文体を模倣しているといえる。しかし、二人がその文体を駆使する意図においては一致しない。村上春樹小説における、どろどろとした人間関係を排除する手法は、世界（他者）の正体が認識可能な絶対的なものではないという相対性の論理に基づいている。村上春樹小説にはアメリカナイズされた生活ぶりが何ら違和感もなく描かれているが、それは村上春樹自身が「アメリカは僕を中心とする、僕→家族→共同体（学校・職場）→国家、という精神的連続性を有する同心円を回避するための護符のようなものであった」¹⁹と語っているように、互いに解りあえるという暗黙の了解を否定するためのものである。それに対して、『鮎釣り通信』においては、むしろ、西欧化、個人化が進む中で、希薄になってしまった人間関係を不快に思う気持ちがあり、それは人間関係の回復への願望が下敷きになっている。そして村上春樹は排除されるべき精神的連続性を回避するためにアメリカを拠り所にするが、ユン・デニョンはあるべき精神的連続性を排除する要因としてアメリカ文化を取り扱っているのである。

『鮎釣り通信』と村上春樹小説は個人と共同体との相関関係における認識においても異なっている。『鮎釣り通信』においては、社会の主体は共同体であって、主人公の「僕」は変わり移る社会によって排除される存在であり、その喪失感からの孤独を恐れている。しかし、村上春樹小説は「個人」が社会の主体であって、「個人」自らが共同体を排除している。

ユン・デニョンは村上春樹小説を模倣、あるいは剽窃しつつも、結果的には村上春樹小説とは正反対の世界を描いている。つまり、村上春樹は、他者や共

同体が単なる幻想であって、そのゆえに、相互に解りあうことは不可能であるということを書き続けているが、ユン・デニョンの作品には、他者や共同体は幻想であるかもしれないが、それでも人間は鮎や雁が群れをなして生活するように、他者や共同体が存在しなければ自己は存在できないという、韓国人の伝統的な認識が反映されている。

注

- 1 講談社、1987年9月。
- 2 文学思想社、1989年6月。
- 3 「오르페우스의 귀환—무라카미 하루키, 댄디즘과 오컬티즘 사이에서 방황하는 청춘」(邦訳：「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」)『문학동네』(邦訳：『文学村』)ソウル、文学村、1997年、11号。
- 4 1に同じ。
- 5 『新潮』1981年10月。
- 6 文学思想社、1992年11月。
- 7 「내 작품을 말한다」(邦訳：「私の作品を語る」)『문학동네』(邦訳：『文学村』)ソウル、文学村、1995年、2号。
- 8 「하필 지금 왜 일본문학인가 대담 김용직·유종호·윤상인」(邦訳：「なぜ、今、日本文学なのか 対談 キムヨンジク・ユジョンホ・ユンサンイン」)『외국문학』(邦訳：『外国文学』)ソウル、ヨルムサ、1994年、41号。
- 9 『일본문학의 이해』(邦訳：『日本文学の理解』)ソウル、民音社、1995年。
- 10 1に同じ
- 11 「우물, 그 무의식의 심연으로의 회귀—무라카미 하루키의 작품세계」(邦訳：「井戸、その無意識の深淵への回帰—村上春樹の作品世界」)、『문학사상』(邦訳：『文学思想』)ソウル、文学思想社、1995年2月、268号。
- 12 講談社、1979年7月。
- 13 講談社、1980年7月。
- 14 『異文化を読む』東京、南雲堂、1988年。
- 15 『文学界』1985年、8月号。
- 16 『新潮』1983年1月。
- 17 『新潮』1986年1月。
- 18 쿼크·스넬미 「村上春樹의 수용樣相—ク・ヒョソの場合」、『比較文学』ソウル、韓国比較文学会、1997年、Vol.22。
- 19 村上春樹「記号としてのアメリカ」、『群像』、1983年、4月号。

<ABSTRACT>

Sweetfish Fishing Communiqué
—Plagiarism of the Works of Murakami Haruki in Korea

SHIN Hyeran

It is well known that some of the young Korean writers considered to be standard-bearers of the new wave of Korean literature that emerged in the 1990s plagiarize or imitate the works of Murakami Haruki. They keep writing quite different styles of novels from traditional Korean works, but which are quite similar to Murakami Haruki's style. Some of them became known as they just copied the works of Murakami Haruki, and others became known as they were motivated somewhat by the works of Murakami Haruki, but they depicted their own ideas in the works. This paper attempts to analyze the novel *Sweetfish Fishing Communiqué*, suspected of plagiarism of Murakami Haruki's works, and to clarify Murakami Haruki's influence on this work.