

## 村上チルドレンとしての中国「七〇後」・「八〇後」の作家たち

―衛慧、慶山（旧名：安妮寶貝）、そして郭敬明による村上春樹受容を中心に―

徐子怡

はじめに

「村上チルドレン」(Murakami's Children)とこの言葉の初出は二〇〇二年一月二五日刊行のアメリカ週刊誌『タイム』であり、当時は「村上春樹の模倣者たち」という意味で使われている。<sup>1</sup> 現代中国文学研究者の藤井省三は『村上春樹のなかの中国』（朝日新聞社、二〇〇七）の中で、この言葉をはじめて文学研究に用いて、その範囲を村上春樹の影響を受けた作家、または映画監督たちと定義した。筆者は読者層の中から作家が生まれる過程を重視し、藤井による村上チルドレンの定義範囲を村上文学の中核的読者層にまで拡大した上で、中国における村上チルドレンを三つのグループに分けて考察を進めてきた。すなわち、第一に中国ではすでに著名となり、その作品が日本でも翻訳・刊行されたことのある既成作家グループ（以下「一組」と略す）、第二に「一組」より約一〇年遅れて中国文壇に登場してきた成長中の若手作家グループ（以下「二組」と略す）、そして第三に中国で人気を博している書き込みサイト「豆瓣網」における村上春樹の愛読者グループ（以下「三組」と略す）である。<sup>2</sup> 本稿は「一組」の作家、すなわち衛慧（ウェイ・ホイ、えいけい、一九七三）、慶山（チン・シャン、けいざん、一九七四）。旧名：安妮寶貝）、そして郭敬明（クオ・チンミン、かくけいめい、一九八三）をめぐる村上春樹の受容問題に新たな光を当てて論じることが狙いである。

周知のように、この三作家はそれぞれ現在の中国若者たちから圧倒的な支持を得ている、いわゆる後述する「七〇

「後」「八〇後」作家群の代表格であると同時に、中国の村上受容研究の中で最も多く言及されている作家でもある。村上チルドレン系譜の先行研究において、藤井省三は前述の著書で初めて「二組」作家群の村上チルドレンとしての存在を指摘しているほか、論文「中国の村上チルドレンと村上春樹小説の「家族不在」——衛慧、安妮・ 베이ビーにおける「小資」文学の展開をめぐって」（『ユリイカ』二〇〇八年三月号）でも、衛慧と慶山の作品に見られる村上春樹の「家族不在」のテーマに注目している。また、丁琪「消費喧嘩中脆弱的失語者」（『内蒙古大学学报人文社会科学版』二〇〇四年九月号）は衛慧の『上海ベイビー』の『ノルウェイの森』との登場人物の設定における類似を言及し、福嶋亮大「シニシズム、コマーシャルリズム、マジック・リアリズム——村上春樹から中国現代文学へ」（『ユリイカ』村上春樹総特集』二〇一〇年二月）は、「消費社会との関係性のなかで文学を作る」点における郭敬明と村上春樹の類似を論じている。しかし、この三作家によるそれぞれの文学創作の過程における村上受容の特徴、及び中国村上チルドレン作家としての位置づけを言及する専論は管見の限りでは見受けられない。本稿では、二〇世紀末の中国文壇に登場した村上チルドレンの誕生経緯に触れつつ、この三人の有力な村上チルドレン作家に改めて焦点を絞り、彼らが村上受容の過程において、初期の村上作品に対する模倣性の強い創作行為から、徐々に自らの作風を確立し、村上チルドレンとしての新しい展開を切り開いていく過程を検証する。また、同時代の村上チルドレン作家との比較により、

〔二組〕作家群による  
村上受容の特色及びその意味を考察する。

## 第一章 中国「村上チルドレン」の誕生

藤井省三によれば、中国の『ノルウェイの森（挪威的森林）』（以下は『森』と略す）をめぐる村上受容は、大きく

二つの段階に分かれている。それは、天安門事件が勃発した一九八九年に、民主化運動に挫折した中国の若者たちが『森』に癒しを求めたため起きた比較的小さな第一期ブームと、改革開放政策の実施以来、絶好調だった中国経済の成長率がやや鈍くなった一九九八年以降に迎えた桁違いの第二期ブームである。<sup>3</sup> 二つのブームに関しては前掲藤井の著書で詳しく論じられているが、本章では中国村上チルドレンの誕生と密接に関係する第二期村上ブームから登場した「プチブル（小資）」と「ブルジョア・ボヘミアン（布波族）」に注目したい。

藤井省三は中国における第二期村上ブームを論じる中で、同ブームが発生した一九九八年前後、すなわち鄧小平の「南巡講話」による改革開放再加速後の上海と北京のような大都市の経済発展状況について、「全国一人あたりのGNPは一九七八年の三七九元から九九年には六五四六元にまで増加してきた。しかも上海と北京に限って言えば、それぞれ三万八〇三元（二七二一US\$）と一万九八〇三元（三九二US\$）にまで達している上海のばあい、すでに六〇年代末、『ノルウェイの森』の時代の日本経済レベルに近づいていた」<sup>4</sup>と説明している。このような上海・北京などの大都市では、学歴エリートを中心とする中産階級の形成及び民営マンション、カフェ、バーなど人民共和国体制下で初めての都市文化の出現と共に、「小資」の公認の基準としては、高学歴でホワイトカラーまたは自由職に就き、経済的な余裕があり、独身者が多く、ブランドに特別の愛着を持ち、張愛玲と村上春樹を読み、旅行好き等の特徴が挙げられる。「布波族」はボヘミアンという呼称から分かるように「小資」より自由で反逆的であるため、より洗練された「小資」として認識されている。彼らは村上文学を都市生活のガイドブックとして熱心に受容し、第二期村上ブームの担い手となっている。<sup>5</sup>そして、彼らの出現は次に登場する中国村上チルドレン作家のための土台を築き上げたと言える。

「小資」と「布波族」の出現とほぼ同時期の中国文壇では「七〇後」「八〇後」現象が現れた。「七〇後」「八〇後」とは、二〇世紀末の中国に登場した言葉であり、本来は当該年代生まれの人を指す言葉である。現在のように専らその

年代に生まれた作家を指す文学専門用語へと変化してきたきっかけは、一九九六年第三期の上海文芸出版社刊行の文芸誌『小説界』で企画された「七〇年代以降」という特集である。当時『小説界』副編集長であった魏心宏は同特集の発想について、「主流がなく、大きな進展も見えない二〇世紀九〇年代以降の中国文壇に新人を送り出すときに、この新進作家グループによる作風の特徴をまとめる共通な言葉がうまく見つからず、とりあえず以前の作家群と区別をつけるために、出生年代による共通点で「七〇後」と呼ぶことにした」と述べている。<sup>8</sup>偶然とはいえ、この出生年代で境界線を引く言葉は、正に「七〇後」作家群の特徴を浮き彫りにしている。文化大革命末期に生まれ、鄧小平時代の改革開放期の中で成長してきた「七〇後」作家群は、高度経済成長による生活面での著しい変化を幼少期から体験しているため、その思想や価値観及び創作手段は、前世代のそれとは大きく異なっている。

「七〇後」と同じくその出生年代によって称される「八〇後」現象のきっかけとなったのは、一九九九年に上海作家協会発行の文芸誌『萌芽』が北京大学、復旦大学を含む中国名門大学七校と共同開催した「新概念作文大賽」と見られている。それ以降各文芸誌が「八〇後」を中心に特集を組み始め、二〇〇四年二月、『タイム』アジア版の表紙に「八〇後」女性作家の春樹が登場し、本文で同じく八〇年代生まれの作家韓寒、ハッカーの満舟及びロックミュージシャンの李揚と共に中国の「八〇後」として紹介されたことをきっかけに、八〇後現象が広く注目され始めたのである。<sup>9</sup>しかし、文学・音楽・ネット世界に跨る構成メンバーを見ればわかるように、『タイム』が「八〇後」を一つの文化現象として紹介したにもかかわらず、中国では主に作家に限定して使用している。これに対して、学者の江氷は「八〇後」を「命名前」と「命名後」の二段階に分けるべきだと提案し、前者は雑誌『萌芽』及びインターネットを媒体にした組織化されていない自発的な創作であり、後者はメディアに促されて文学へ移行したことから生じた新局面であると述べた。<sup>10</sup>「八〇後」の作家たちは青春、恋愛、または反逆、喪失など思春期の少女少女たちが共有する悩みをテーマとして、リアリズムあるいはファンタジーの形式を用いて小説に書き、デビューを果たすや若い世

代の読者たちから圧倒的な共感を得て、人気を博した。

このような鄧小平時代以降に生まれ、改革開放の進むポスト鄧時代の中で成長してきた「七〇後」「八〇後」は、毛沢東時代に確立された「単位」社会という「社会主義中国」的大家族制度の崩壊に伴ってその孤独感を増していると同時に、従来の集団意識とは異なり、個人の内面を重視するようになる。そして前述した「小資」や「布波族」のような都市文化に注目する若者たちは、物質的に豊かになっていく消費社会の中で育ち、精神形成したため、外来文化を積極的に吸収し、また当然物質面に対する要求も旧世代に比べると高い。このような新世代にとつて、村上文学がまるでバイブルのような存在であり、そこに描かれた青春の喪失感や挫折感に共感すると同時に、小説から日本の若者たちの恋愛及び都市のライフスタイルを学ぶようになったとしても当然である。その中から、やがて村上チルドレン作家が登場してくる。

## 第二章 模倣的創造の村上チルドレン作家群―衛慧・慶山・郭敬明

### 第一節 作風の転換から見る衛慧の村上受容

「七〇後」の中でも「美女作家」を代表する衛慧は、上海の名門校復旦大学中文科を卒業した後、記者、編集者などの職業を経験しながら創作活動を行い、初期短編作の多くを『小説界』、『鐘山』など中国の有力文芸誌で発表した。一九九九年に発表した衛慧の半自伝的小説『上海ベイビー』（原題：『上海寶貝』）<sup>10</sup>（以下『ベイビー』と略す）は、日本語版訳者の桑島道夫が「大胆な性描写で注目され、中国でベストセラーになるも、当局から発禁処分を受けた。そして「発禁」という話題性も手伝って、日本語版も二七万二〇〇〇部まで発行部数を積み上げている（二〇〇五年

八月二〇日現在、一八刷」と指摘している。<sup>11</sup>

ちなみに、「美女作家」の概念は、一九九八年に吉林省作家協会主催の文芸誌『作家』七月号で組まれた特集「七〇年代出生的な女性作家小説専号」をきっかけに広く認識されたと考えられる。当特集は、衛慧、棉棉、周潔茹を含む七名の女性作家の作品ごとに書評及び作家自身による創作談を付して掲載すると同時に、各作家の写真を雑誌の扉に並べ、読者の視覚にも訴えたため、発表後直ちに話題となった。そのため、これをきっかけとして前述の『小説界』が維持してきた「七〇後」作家群の男女バランスは一気に崩れ、「美女作家」が群を成して登場したのである。彼女たちは自分の容貌を強調するように思わせる宣伝手段を用いると同時に、奔放な性体験やドラッグ体験など刺激的なテーマを憚ることなく取り上げながら小説化し、その文芸活動は「身体で書く」とも呼ばれている。<sup>12</sup> 衛慧の『ベイビー』は、正にその代表的な作品として挙げられる。

『ベイビー』の女性主人公であり作家志望のココは、大学卒業後、カフェでメイドのアルバイトをするうちに、性的に不能で社会的適応力の無い高等遊民の天天と恋に落ちる。その一方で、友人のパーティーで知り合ったセクシーなドイツ人商社マンのマークとの肉体関係に溺れる。精神的な愛と肉体的な欲望との間でさまようココが、物語の最後に天天の薬物中毒死とマークの帰国で恋の破局に直面し、大都市の上海で自分を失ってしまうところで、物語は終わる。

前述の丁琪論文は『ベイビー』の天天と『森』の直子及び両作品における登場人物間の三角関係との類似性を指摘しているが、これを受けて藤井省三は両作の三角関係を再整理した上で、『ベイビー』のココ、天天、マークという三角関係は、『森』のワタナベ、直子、緑の関係をほぼ踏襲しつつ、男女の性を転倒させて成立したものであると指摘した。<sup>13</sup> ところで、『ベイビー』と『森』との両作品間には、このような人物設定の類似以外に、「青春」というテーマにおける共通性も見られる。黒古一夫は『森』の「青春」について、「失恋」がひきおこした青春の残酷さと優しさ、

そして混乱を描き出しているのも、そのような精神の在り様がいかに青春にふさわしいもの<sup>14</sup>と評価した。この評価はそのまま『ベイビー』にも適用できるだろう。つまり、ワタナベに相当するココは、天天の死とマークの帰国により失恋を経験するが、その恋愛から失恋への過程で経験した青春の残酷さと美しさ、その過程によりひきおこされた混乱や葛藤の多くがココの青春における精神のあり様を象徴していると理解できよう。

一方、村上自身が『自作を語る』の中で述べているように、『森』は「100パーセントの恋愛小説」であると同時成長小説でもある。<sup>15</sup>『森』の冒頭で、ドイツに到着した飛行機内で、突然ビートルズの名曲「ノルウェイの森」を耳にした三七歳のワタナベは一八年前のことを思い出す。このような「回顧」形式をとることによって、当時のワタナベは直子の「私を忘れないで」という願いに自信満々で「いつまでも忘れないさ」「君のことを忘れられるわけがないよ」<sup>16</sup>と答えていたにもかかわらず、現在では「僕の頭の中に直子の顔が浮かんでくるまでには少し時間がかかる。そして年月がたつにつれてそれに要する時間はだんだん長くなってくる」<sup>17</sup>という悲しい現実に向き合っている。それを痛感した時の悲哀や、また「そう考えると（中略）直子は僕のことを愛してさえないなかったからだ」<sup>18</sup>という痛惜の思いを通して、今を生きる「僕」の成長が示されているのである。これは村上による成長の定義である「人々が孤独に戦い、傷つき、失われ、そしてにもかかわらず生き延びていく」<sup>19</sup>ことにも呼応するであろう。

これに対して『ベイビー』の最終章では、天天の祖母から「あなた、誰？」と聞かれたココが、「そうだ、私は誰？……私は誰？」<sup>20</sup>と自問し、限らない虚無感と喪失感の中で自分を見失ってしまうと設定されており、それは『森』の結末である縁に「あなた、今どこにいるの？」と聞かれた電話の向こうのワタナベが「僕は今どこにいるのだ？……いったいここはどこなんだ？」と自問し、「どこでもない場所のまん中」<sup>21</sup>で彷徨いつづける場面に酷似している。しかし、『ベイビー』は『森』のように「回顧」形式によって主人公の成長を示すことはなく、現在進行形の物語形式を選んでおり、これにより読者に更に強い臨場感を与える一方で、ココが肉体的も精神的も成長することなく物語

は終わっている。

この意味では、『ペイビー』は『森』の諸要素を積極的に吸収し、三角関係を継承する登場人物たちの性別を転倒させながら、大胆な性描写やドラッグ体験などといった「美女作家」としての特徴を前面に押し出した『森』に対する模倣的創造の作品と理解できよう。

『ペイビー』の成功は衛慧の「美女作家」としての地位を確立させたが、発行後まもなくの発禁処分は衛慧の精神を大きく動揺させた。これについて、作家本人が二〇〇七年のインタビューで「二〇〇〇年 私は四面楚歌に直面し、作家としてのアイデンティティを失ってしまった。そして二〇〇一年にニューヨークに着くと、次の日が世界貿易センタービルの爆破だった。そのような安全や安定を失った感覚がひどく私に影響し、まるで東洋にも西洋にも、私衛慧の居場所がないみたいで」<sup>22</sup>と語った。人生の激変から生まれた不安と困惑を打ち消すためであろうか、衛慧は同インタビューで自分が渡米してから座禅と瞑想を始めたと言明している。そして、このような生活と精神面の変化が『ペイビー』以降の作品に大きく影響を与えたものと思われる。

二〇〇四年刊行の長編小説『ブツダと結婚（原題：我的禅）』<sup>23</sup>は、女性作家のココと、彼女をめぐる二人の男性、日本人のMiniとアメリカ人のニックを中心に、上海とニューヨークを舞台として展開する、国際都市における恋愛物語である。この作品は『森』の三角関係を髣髴とさせながらも、性に関する描写も少なくないため、『ペイビー』の続編とも言われるが、その内実にはひそかな変化が表れているのである。その変化について「性の振動音は“ややや少なくともなくなったようであり、作品全体の文章スタイルもかなり控えめになった。禅宗の思想は小説の中でそれほど深く表現されていないが（中略）、衛慧は作品の中で、作中人物に精神のよりどころを見つけさせることで、読者に新たな生きる姿勢を提示しており（中略）、以前の作品と比べると、ある程度それらを越えたという意義がある」<sup>24</sup>と指摘する研究者もいる。



更なる大きな作風変換が示されたのは、二〇〇七年刊行の長編小説『狗爸爸』である。この作品は、上海で恋人の哲と優雅な生活を送っていた洋服店女性経営者の魏が、ある日突然姿を消した哲を探し出すために、亡くなった父親の靈魂が憑依した犬「露風禪」と共に旅に出て、様々な困難を乗り越えた後に、ようやく哲との再会を果たすという冒険物語風の小説である。最初から人生の目標は不明確なままに大都市で彷徨い、様々な経験を経た後に更なる深い喪失感に陥っていくような以前の衛慧の小説の主人公とは異なり、『狗爸爸』の魏は「露風禪」と共に修行を通して、人生の真諦を習得した大人に成長し、更なる成果を胸に秘めて、人妻そして母にまでなっている。『狗爸爸』は「人類は社会、物質、科学の進歩に対する追求から心、精神への探索へと深化する時代を暗喩するファンタジーな小説であり（中略）、性描写がない」<sup>25</sup>と作者衛慧自身が説明している。『狗爸爸』を通して、衛慧は青春時代の自分に別れを告げ、魏の成長によって自らの成長を暗示し、これから新たな人生を歩んでいこうという決心を読者に宣言したと理解できるだろう。しかし、村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』のような突然失踪した妻を捜索するために様々な冒険を経験するプロット、または短編「かえるくん、東京を救う」のような人間の言葉を話す動物の指示により任務を果たす設定は、『狗爸爸』にも共通した物語構造があり、作風の転換そのものも含め、衛慧は模倣的創造を通じて、なおも村上チルドレン系譜にあると言えよう。

『狗爸爸』刊行後まもない二〇〇七年五月に、衛慧は上海で階段からの墜落事件で重傷を負い、二五日間にわたる意識不明の危篤状態に陥った。恢復した衛慧は、事故後の生と死の瀬戸際に、三毛（一九四三〜一九九一）と張愛玲（一九二〇〜一九九五）の幽霊に話かけられたことを、自らのブログで発表した。<sup>26</sup>このような興味深い発言は、再生を得た衛慧が中国文学史で三毛と張愛玲のような地位を目指すべく再出発の決志を表したものと考えられる。

## 第二節 絶え間なき春樹への関心―慶山の村上文学受容

慶山（本名・励婕）は浙江省寧波市で生まれ育ち、一九九八年に短編小説「さよなら、ピビアン（原題・告別薇安）」でネット小説家としてデビューした。

ちなみに、「ネット文学」も一部の「七〇後」作家たちにとって重要な活躍の場であった。九〇年代以降、中国におけるインターネットの普及と共に、ネットでオリジナル作品を発表するライターたちのために立ち上げられたネット文学サイトが急増した。慶山がネットデビューした一九九〇年代末は正に中国におけるネット文学の隆盛期でもあった。一九八〇年からの二〇年間に紙媒体で発表された小説数が二万篇であったのに対して、ネット上では九八年からの二年間で五万篇に上る小説が発表されている。その中でヒット作は改めて書籍化されたりした。<sup>27</sup> 慶山のデビュー作『さよならピビアン（原題・告別薇安）』<sup>28</sup>が二〇〇〇年にあらためて中国社会科学出版社から刊行され、五〇万部を超えるベストセラーとなったのも、その一例である。

二〇一三年にまで「安妮寶貝」というペンネームで活動していた慶山のデビュー短編集『さよなら、ピビアン』については、衛慧の初期短編群にも見られるようなローマ字表記による登場人物名やブランド名の多用、または大都市で豊かな暮らしをする一方で、孤独で空虚な人生を送る登場人物の設定に対して、藤井省三が村上春樹の影響を指摘した。<sup>29</sup> 村上の影響は『さよなら、ピビアン』以降の作品でも顕著である。例えば、二〇〇四年刊行のエッセイ集『清醒紀』では、「死は、生の一つの対立面ではない。それと生との間の関係は、まるで互いの鏡に映っている影のようだ。差異がない。互いに包み合う。しかも常に互いを眺め対峙する」<sup>30</sup>という人生観が語られているが、それは『森』の名句である「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している」<sup>31</sup>を連想させるものである。このような慶山作品に見られる特徴は村上受容を想起させ、単語、フレーズ単位など初歩的技巧的レベルから模倣的創造へとそ

の村上受容が昇華するのは二〇〇六年刊行の長編小説『蓮花』においてである。

『蓮花』はビジネスでは成功したものの、精神的には非常に空虚で孤独に生きる、中産階級の男性紀善生が主人公である。自分にとって大切な女性の旧友で、チベットの山奥にある小学校で教員をしている蘇内河を訪ねていくために、ラサで余命宣告された女性慶昭と出会い、共にチベットの奥地にある墨脱へと旅する。青春、恋愛、友情、そして人生の成長をめぐる生と死の物語である。

『蓮花』における登場人物の設定は『森』を髣髴とさせる男性一人(紀善生)と女性二人(蘇内河、慶昭)である。また、両作において、緑(『森』)と慶昭(『蓮花』)は直子(『森』)と内河(『蓮花』)を隔てて男性主人公と向き合うという立場にある。しかも、一對の男女の中間に位置する直子・内河は緑・慶昭と壁で隔てられており、直子と緑、内河と慶昭とはそれぞれ終始出会うことがない。

物語の内容から見れば、実は内河がすでに亡くなっていることを善生が知りながら、現実の世界に存在しない内河を探するために旅に出る点は、『森』の中でワタナベが「すでに死者である、非在としての直子」<sup>32</sup>に会うために阿美寮へ訪れるという設定を連想させる。また、物語の最後で、奇跡的に病気が治った慶昭が新しい生活を始めるという「再生」のテーマは、『森』において緑が「生」を象徴していることと呼応すると考えると、両作品に通じる死生観が鮮明になる。更に、小説全体の構造として男性主人公の「回想」が物語の中で重要な役割を果たしている点や、多くの死者が登場する点などを見ても、『蓮花』には『森』との類似点が多い。

その一方、両作には相違点も少なくない。例えば、『蓮花』の三人の主人公は『森』の三人と一対一で対応するように設定されているわけではなく、慶昭は直子と緑との二人ともに似たところを持ち、内河も直子のような存在であると同時に、緑のような雰囲気をもあわせ持っている。また、物語の最後で、病気が治り「再生」を果たした慶昭が数年後に、小説の舞台から消えた善生と共にした経験及び内河に対する善生の回想談を記した手帳を自宅に訪れた

「私」に渡す。この時点で『蓮花』は実は慶昭の回想録であったことが明らかになる。つまり、『蓮花』は第三の語り手である「私」が読む慶昭の回想記であり、その中で紀善生自身の回想も展開されるという三重の入れ子構造で構成された物語である。更に両作で用いられている人称の違いや、『蓮花』が強調する恋愛より霊地チベットの旅による精神的成長という作品の主旨なども考え合わせれば、『蓮花』はあたかも『森』の主要な要素を創造的に再構成して創作された模倣的創造の手法の集大成であり、慶山の村上受容における大きな転換点でもある。なお、『蓮花』の『森』受容に関して詳細は拙稿『「ノルウェイの森」から墨脱の『蓮花』へ』（『東方学』百二十七輯、二〇一四年）をご参照いただくとして、本節はその後の新しい展開に注目したい。

二〇一一年、慶山が編集長となって発行し、大きな話題を呼んだ文芸誌『大方』創刊号では、日本の新潮社刊行の季刊誌『考える人』二〇一〇年夏号と同じく、老舗ホテルの階段の下に立っている村上春樹の写真が表紙に用いられている。<sup>33</sup> しかも同誌全誌面の半分近いスペースを割いて、『考える人』掲載の「村上春樹ロングインタビュー」の中国語訳が掲載されたのである。ここから慶山による村上受容が新たに展開して行く。

ちなみに、拙稿「中国における村上チルドレンと村上ファクション」（同注釈1）では、村上文学とは直接的な関係がなく、その中に登場する特定のモチーフや周縁の事象を強調する社会現象に注目して、中国における「村上ファクション」の存在を指摘した。管見の限り、「村上ファクション」の表象は大きく三つに分けられるだろう。すなわち、第一に、特定の商品のブランドイメージを高めるために村上作品のタイトルを借用している曲名や店舗名、更に不動産のネーミングなどのような表面的受容がある。第二に、村上本人、あるいは村上作品に関連づけた創作・編集活動であり、例えば村上作品によく登場する料理や音楽に焦点を絞った、『村上春樹美食厨房』（二〇〇四年）やCDアルバム『村上春樹的巡礼之年』（二〇一三年）、または作家インタビューの掲載といった文学・文化受容である。第三に、本章で言及した特定の村上作品に対する模倣的創造の受容より、創造の度合いが更に深まり、すでに習熟した村

上文学の世界を自己流にアレンジした文学創作活動、例えば後述する郭敬明による村上文学の受容である。<sup>34</sup> 従って、上述した慶山が自ら編集長となって創刊した『大方』の村上インタビュの掲載及び同誌による『考える人』と同一表紙写真の採用は、慶山が自作『蓮花』の模倣的創造の完成による脱村上チルドレンを経て、更に広範囲の文化発信としての村上ファクションへと進展した実践であると言える。

しかし、二〇一一年三月刊行の慶山最新の長篇作『春宴』では、再び村上作品に対する明らかな模倣的創造が見られる。

『春宴』は対照的に存在する二人の女性を主人公とし、それぞれの物語を通じて、人と現世との関係や恋愛による葛藤や喪失感などを描いた作品である。『春宴』の章題の付け方や作品の構成におけるパラレルワールドへの挑戦などからは、『1Q84』の影響が強く感じられる。周知のように、『1Q84』では、村上作品で多用されるパラレルワールド式の物語構造により、「青豆」の章と「天吾」の章が交互に登場する。これに対して、『春宴』も最初と最後の章を除く第二章から第一章までは、それぞれ主人公の名前である「慶長」と「信得」を章題に含む章が交互に配される。しかも、各章題の命名も『1Q84』の「登場人物名十章題」（例えば、「天吾 本物の血が流れる実物の革命」第一〇章）の形式を継承して、「信得 見えない存在（信得 看不見的存在）第一〇章」のように設定されている。更に、両作品とも扉に詩を掲げている。

『春宴』の初期構想について、慶山は次のように述べていた。「まず『春宴』の構成に対する構想はより大きいものとなるかもしれません。小説のアウトラインを三つに定め、そのほかもう一つ「私」の物語があります。しかし後になってそれをカットし、「慶長」と「信得」の二つだけを残したのは、二つだけでも内容が十分多く、文字数も多いので、そのまま書き続けると小説があまりにも大部になるからです」。<sup>35</sup> 慶山自身の解説から判断して、『春宴』は構想時点から正に『1Q84』の「青豆」「天吾」「牛河」という物語の構成を意識していた可能性が高いと考えられる。

以上の内容から慶山の村上受容史を簡単にまとめてみると、初期の単語・フレーズの断片的受容から、『蓮花』の『森』に対する模倣的創造を経て、ついに『大方』における村上インタビュの掲載をきっかけに村上ファクションへと進展したのちに、また新作『春宴』の『1Q84』に対する模倣的創造によって、村上チルドレンへと戻ったのである。このような村上チルドレンと村上ファクションの間を往来する慶山の村上受容は正に彼女の村上チルドレン作家としての特徴であると言えよう。

慶山は二〇一四年六月にペンネームの変更を正式に発表した。「慶」は「歓喜」と「祝福」の意を含む文字で、「山」は作者自身が登山体験を通じて「山」の意味を悟ったことに因んだ一字であるという。今回の改名について彼女は次のように語っている。「安妮は私の永遠の一部であり、私の全ての創作は安妮寶貝という基礎の上に建てられている。(中略) 木に新たな枝が伸び、旅人が新しい辺境へ向かうのと同じである。新しい発生の全てが、昔の基礎の上に確立されるのであり、自分の過去から離れることはない」<sup>36</sup>。このような彼女自身の言葉から、作家としての成長と共に新たな自分を発見し、築いていく積極的な姿勢を読み取れよう。慶山として再出発を果たした安妮寶貝は、今後如何にして新たな村上受容を展開するのかが興味深い問題である。

### 第三節 「子どもっぽい感傷」の誕生—郭敬明の村上文学受容

二〇一一年九月号の『COURRIER JAPAN』で「中国の村上春樹」と紹介された「八〇後」作家の郭敬明は、現在上海最世文化発展株式会社の社長兼マネージャーとして、文学創作活動と並行して、文芸誌・コミック誌の編集、書籍の出版、更に映画監督まで、文化事業を幅広く精力的に展開している非常に個性豊かな村上チルドレン作家である。二〇〇一年と二〇〇二年とに二回連続で、前述した「八〇後現象」のきっかけとなった「新概念作文大賽」で一等

賞を受賞した郭は、二〇〇三年に大ヒット作のファンタジー小説『幻城』（春風文芸出版社、二〇〇三）及びリアリズム青春小説『夢里花落知多少』（春風文芸出版社、二〇〇三。以下『夢』と略す）によって、一九歳の若さで鮮烈な作家デビューを果たした。

郭敬明の作品群は、「ACG」（アニメ、コミック、ゲームの略称）風ファンタジー小説のほかは、殆んどが学生向けの学園青春物語である。一見したところ郭には、村上春樹からの明確な影響は見出せないが、郭による最初のエッセイ集『愛と痛的辺縁』（以下『愛』と略す）には、①「破裂したギターの音が森の中で迷っているような気にさせる―村上春樹」<sup>37</sup>、または②「忘却は我々が変わえられない宿命である。最後に村上春樹の言葉を引用する…それはまるですれてしまったトレーシング・ペーパーのように、何もかもがとり返しのつかぬ昔とは、少しずつ食い違っていた」<sup>38</sup>のような村上作品からの引用がある。藤井省三『村上春樹のなかの中国』で言及する現在確認可能な『森』と『風の歌を聴け』の中国語訳本（海賊版も含む）とに照会してみると、この二つの文章はどれも日本語の原作、または中国語の訳文とは食い違っている。<sup>39</sup>つまり、『愛』における郭の村上からの「引用」は、原文そのままの復唱ではなく、自らの想像及び理解を加えた上で再編集を經ていたと考えられる。その原因は後述するが、これは前二節で取り上げた衛慧と慶山の初期作品における村上受容には見えなかつた郭敬明による独特の受容スタイルであると言えよう。

郭の初期作品には、上述のような村上文学からの「準引用」以外に、物語設定上の受容も見られる。前述した二〇〇三年刊行の郭敬明ヒット作『夢』は、大学を出たばかりの若者たちの交友、恋愛をめぐる陰謀や復讐、そして喪失などを描いた青春物語である。小説の最後で、語り手の女性主人公林嵐は、波瀾万丈の過去を經てようやく人生が落ち着く。北京から深圳へ旅経つために空港に向かう途中の車内で、過ぎ去つた恋人や友人たちに思いを馳せた末に、無限の喪失感に襲われ、小説のタイトルでもある『夢里花落知多少』という古い歌を思い出しながら物語が終わ

る。この結末は『森』の冒頭でハンブルク空港に到着したワタナベが機内でビートルズの名曲「ノルウェイの森」を耳にして、昔のことを思い出す設定を連想させる。しかし、両作の類似点はこれ以外に殆んど見出せない。郭敬明は「ACGファンタジー」や、「学園物語」を中心とする創作において、やはり衛慧と慶山と比べれば、それほど村上文学の受容を積極的にはしていなかったのだろうか。

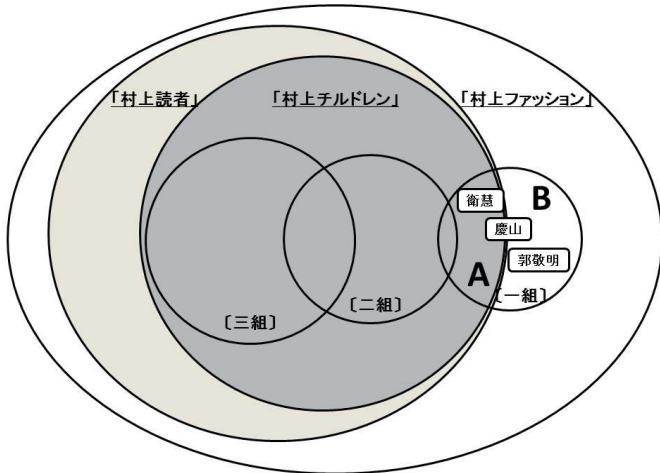
その一方で、「ACGファンタジー」「学園物語」のほかに、「感傷」も郭の作品でよく見られるテーマである。後述するように、郭が描く「感傷」が村上春樹の作品から影響を受けている点について、多くの研究者は指摘している。例えば、中国の日本文学研究者、黄忠順は、「とりわけ感傷、孤独、やるせない気持ちについては、『ノルウェイの森』がすでに中国の大半の青春文学をこのような流行病に感染させていたと言えよう。安妮寶貝から郭敬明（中略）に至るまで、ひたすら悲しんできた」<sup>40</sup>、と郭の村上から「感傷」のテーマを受容した点を指摘している。これを裏付けるように郭自身も「僕は朴樹（筆者注・歌手名）を聴くと村上春樹を思い出すことがある。おそらく彼らがつつと感傷的にして優美な青春、多感にして孤独な年代を語っているからだろう、ただし一方は音楽を運び手として、一方は文字を経路とするのだが。」<sup>41</sup>と述べ、その影響関係が窺がえる。しかし、以下に説明するように、郭が描く「感傷」は、村上のそれをそのまま受容して自分の作品に取り込んだのではなく、彼独自の「感傷」へと再創造されている。

郭による感傷に溢れた青春物語『夢』を『森』と比較すると、まず『森』の静かで淡々とした「感傷」に対して、『夢』の場合は、常に暴力的な要素が織り込まれ、読者に痛みを感じさせるほど鮮烈なものである。また『森』の場合は、異なる年齢層や社会背景を持つ登場人物たちに託された共通の、あるいは個別の人生経験によって、多様な憂いや喪失感が描き出される。例えば、恋の悩みが殆どの登場人物にとって共通する経験となっている一方、レイコの精神疾患、突撃隊の突然の退学、緑の家庭問題、キズキの自殺など、各個人が抱えている個別的体験である。これに



よって、異なる階層に所属する人物たちが抱えている多様な「感傷」は、多くの人々の共感を呼び、幅広い読者層を獲得したのである。一方、『夢』では、大学生の主人公林風及び彼女のまわりにいる同年代の友人たちのような同じグループに属している登場人物たちが、共通の経験を通じて、限定された「感傷」を表出しているために、主に作中人物たちと同年代、あるいは類似する経験を有する読者たちの共感を得たのであろう。

限定された感傷のほか、成長へとはつながらない感傷も郭作品の特徴の一つである。前述したとおり、『森』は「回顧」の形式を取ることで、主人公の成長を示すと同時に、人生の喪失感や孤独などの感傷を昇華させ、読者たちに自己の人生に対する思考を静かに促している。これに対して、多くの郭作品では衛慧の『ベイベー』のように、現在進行形によって物語が展開している。そのため、読者たちは、次から次へと出現するプロットの山場に沿って、主人公と共に喜怒哀楽を覚えながら結末を迎えていく一方で、振り返って反省したり、立ち止まって感情を整理したりする余裕は殆んど与えられていないのである。その結果、読者が作品を通じて感受した感傷は、必ずしも彼らに「成長」を促すわけではなく、読者の心の中で感傷のまま積み重なっていることだろう。この点について、中国の日本文学研究者、趙薇は「郭敬明は感傷的になることだけ覚えていたが村上の青春に対する思考を忘れて



いた」<sup>42</sup>と批判しているが、これは異なる角度から郭による成長を伴わぬ感傷を指摘するものと言えよう。ちなみに、このような限定された成長なしの感傷は、郭以降の長編作品『悲しみは逆流して河になる（原題…悲傷逆流成河）』<sup>43</sup>と『小時代』（長江文芸出版社、二〇〇八年）シリーズをも貫いている。

諸子著『穿越郭敬明独一代的理想森林』は、このような郭が描く感傷を「子どもっぽい」と評価している。そして『森』を言及しつつ郭敬明の流行と関連づけて以下のように述べている。

「『森』は決して村上春樹の最高の作品ではないが、『森』の成功によって、郭敬明の奇跡のような成功がある程度解釈できる（中略）『森』のような骨にしみ入る感傷は、日本の若者の共感を呼んだ。安妮寶貝の憂鬱は、より大人っぽいものだ。では誰の憂鬱が「子どもっぽい」と言えるのか。そこで郭敬明がこの期に応じて誕生した。おそらく郭敬明の流行は、郭敬明個人の成功ではなく、この時代の子どもたちが、自分の心の声の代弁者を必要としており、そこへ郭敬明がやって来たのだ」<sup>44</sup>。

郭敬明が描く感傷のテーマを最も代表するのが前掲の『夢』と『悲しみは逆流して河になる』であろう。この両作の刊行年はそれぞれ、郭敬明が一九歳の二〇〇三年と二三歳の二〇〇七年である。当時まだ大学生だった郭が作品に託した感傷は、正に彼自身の日常生活から感受したその年頃の若者たちと共有できるものであり、ある程度の社会経験を蓄積した大人にとつては、未成熟に見えるのも無理からぬことだと言えよう。

このようにして、郭敬明は村上春樹から受容した「感傷」を、「限定された成長へとはつながらぬ」未成熟の感傷に変身させて、自らの作風を確立したと理解できよう。ここで、郭敬明初期作品に現れた村上文学に対する再編集による「準引用」と合わせて考えてみれば、郭による村上受容は衛慧と慶山のようにしっかりと模倣的創造の段階を踏まず、最初から村上ファッションが色濃く表れていると言えよう。

二〇一三年六月に、郭敬明自身が監督した映画版『小時代・折紙時代』の第一部が中国で上映され、賛否両論渦

巻く中で、四・八三億元（約九三億円）の興行収入を取めた。その後、第二部の『青木時代』（二〇一三）、第三部の『刺金時代』（二〇一四）に続き、二〇一五年の七月には第四部の『靈魂尽頭』が中国で上映される予定である。このような映画監督としても活躍し始めた多才な「八〇後」村上チルドレンの郭敬明は、今後も目覚ましい発展を継続することだろう。

### まとめ

村上春樹が最初に中国で紹介された一九八六年から、すでに三〇年近くが経過した。この中国の村上受容史の中で、前述した一九八九年と一九九八年の二回に渡る村上ブームの他に、中国語簡体字版『森』出版二〇周年を迎えた二〇〇七の第三期、そして『1Q84』の刊行による第四期ブームが発生するまで、村上文学は一途に中国の読者たちに愛読され続けている。二〇一四年六月までに中国で刊行された村上作品数は約五〇点、版本数はおよそ百種類以上に達している。村上文学は中国の読者たちに時代と共に変化する日本社会を紹介しつつ、特に一九九八年からの第二期ブームの中で、改革開放以降の豊かな物質生活を追求する中国の若者たちの道標となり、村上チルドレンを誕生させるほど、現代中国文学・文化の青年層の担い手に深い影響を与えているのである。

本稿は中国に広く厚く存在している村上チルドレンの中で、特に国内外の先行研究で多く取り上げられている「七〇後」「八〇後」と称される有力な村上チルドレン作家、すなわち衛慧、慶山、そして郭敬明を中心に、彼らの作家デビューの時代背景を踏まえつつ、三人によるそれぞれの村上受容の特徴を、彼らの文学表現や作風の変遷の過程において分析した。

前述したように、鄧小平時代以降に生まれ、改革開放の進むポスト鄧の中で成長してきた彼らは、物質的に豊か

になつていく消費社会の中で、大都市における刺激の多い生活を自ら体験し、それぞれの視点から文学作品に反映しているのである。彼らのデビュー当時は、ちょうど『森』を中心とする第二期ブームの最中であつたため、彼らの初期作品に『森』からの影響が検出されるのは無理からぬことであろう。その後において、作家自身の成長に伴う作風を確立する過程で、村上文学により喚起された物語のテーマや構造などをきちんと消化した上で、多様なアレンジを施し、模倣的創造の手法を通して、独自性の高い物語を創造しているのである。この点は、「一組」作家群の村上受容の共通点であると同時に特徴とも言える。一方、模倣的創造の村上受容を更に展開するうちに、「二組」の中では、衛慧のように幾度の作風転換への試みた末、まだ村上チルドレン作家の枠内で模索し続ける者、慶山のように村上チルドレンと村上ファッションの間を往来する者、そして郭敬明のように殆んど模倣的創造の過程を経過せず、いきなり村上ファクションへ突入する者と、それぞれの村上受容の個人的特徴も呈されている。

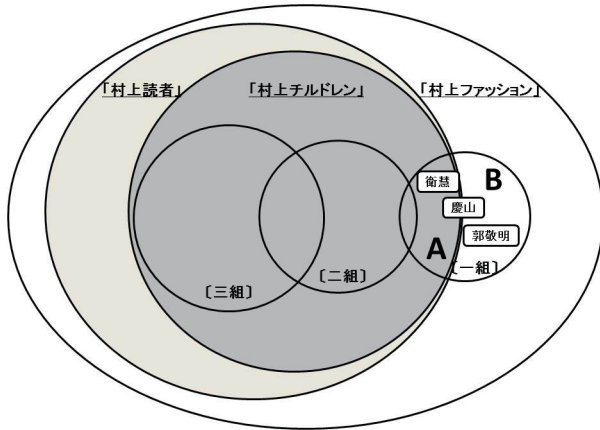
ところで、「はじめに」で少し言及したが、中国村上チルドレンの中に、忘却魚鱗、孔亜雷、李修文のような同じ「七〇後」「八〇後」に属している「二組」より約一〇年遅れて中国文壇に登場した「二組」、いわゆる「成長中の村上チルドレン作家」がいる。彼らは「二組」作家群と同様に熱心に村上文学を受容し、自分の創作活動に励んでいる。しかし、忘却魚鱗の『関於彼岸的一切』（二〇一〇年）や孔亜雷の『不失者』（二〇〇八年）に見られる村上受容は、「一組」作家よりも未熟である。つまり、彼らは村上文学の要素を十分に消化していないまま、これを文学創作に用いているため、独自性を欠くと同時に、読者に新鮮な印象を与えられず、人気を博するに至らなかつたのである。また、発表した作品数が少ないため、自らの作風をいまだ確立していないうちに、例えば孔亜雷が自ら「中国の村上春樹」と称するなど、村上春樹の影響力に頼りながら活動する傾向が見られる。このような「二組」による村上受容の表象は「一組」とは大きく異なつているところとして指摘できよう。<sup>45</sup>

前掲拙稿「中国における村上チルドレンと村上ファクション」（同注釈1）では、このような中国における村上

チルドレン間の関係を整理するために、【中国における村上チルドレン・村上ファクション相関図】を提出した。本稿では新たに「二組」作家群による村上受容の特徴も加えたい。

図のように、現在、歌の歌詞や店舗名、更に不動産のネーミング等に村上作品が引用されるなど、村上文学はすでに一種のファクションとなつているため、一番外側の円は「村上ファクション」とする。次の薄いアミの円は広範に存在する「村上読者」であり、その中でも特に村上文学に注目している読者たちは、「村上チルドレン」を示す濃いアミの円に属している。「三組」・「二組」の右側に並んだ「二組」は、AゾーンとBゾーンに分かれて、村上チルドレンと村上ファクションの一方、又は双方に属すると想定される。すなわち、この「二組」では、村上受容の特徴によって、衛慧のようにほぼ村上チルドレンの枠と重なるAゾーンにのみ属する者、あるいは慶山のように村上チルドレンのAゾーンと村上ファクションのBゾーンとの双方に属する者、そして郭敬明のように完全に村上チルドレンから離脱して、村上ファクションのBゾーンにのみ属する者というように分化し展開しているのである。

このようにして、二〇世紀末に発生した本格的な村上ブームに伴って中国文壇に登場した「二組」の作家たちは、中国現代文学の中で村上チルドレン作家の系譜を形成する一方で、この系譜の中でも独自の展開を遂げて、「美女作家」、「ネット文学」、そして少女向けの「ライトノベル」などの分野で多彩な成果を上げている。本稿は主に村上チルドレ



ンの枠組において、衛慧、慶山、そして郭敬明の村上チルドレン作家としての特徴及びほかの村上チルドレンとの関連性を中心に論じた。周知のようにこの三作家は村上チルドレンであると同時に、広く存在する中国「七〇後」「八〇後」作家の代表格でもある。今後は、衛慧の死の境からの生還や、慶山の改名による作家としての再出発、そして郭敬明の映画界への進出といった各作家の文学的成長に注目しながら、同時代文学の展開における彼らの位置づけを考察する予定である。

- 1 "Pop Master", Velisarios Katoulas / Tokyo, Time, November 25, 2002, pp. 70-71.
- 2 三つのグループのうち、「二組」と「三組」の村上受容に関する詳細は拙稿「中国における村上チルドレンと村上ファクションー人気書き込みサイト『豆瓣網』をめぐる冒険」(『ユリイカ』青土社、二〇一二年七月号、三〇一-四七頁)を参照されたい。
- 3 藤井省三「中国の村上チルドレンと村上春樹小説の「家族不在」―衛慧、安妮・ 베이ビーにおける「小資」文学の展開をめぐる」、『ユリイカ』二〇〇八年三月号、一七三頁
- 4 同上論文、一七三―一七四頁。
- 5 同上論文、一七四頁を参照。
- 6 魏心宏「為什麼叫她們七十年代後(代後記)」、『七十年代以後小説選―紙戒指』上海文芸出版社、二〇〇一年、四―五頁。
- 7 "The New Radicals", Hannah Beech / Beijing, Time, February 2, 2004, pp. 32-38.
- 8 江水「試論八〇後文学命名的意義」、『文芸評論』二〇〇四年六月号、四〇―四一頁。
- 9 藤井省三「中国の村上チルドレンと村上春樹小説の「家族不在」―一七七頁を参照。
- 10 衛慧『上海寶貝』春風文芸出版社、一九九九年。邦訳『上海ベイビー』桑島道夫訳、文春文庫、二〇〇一年。
- 11 桑島道夫「『新人類』作家の登場―「身体で書く」女性作家、衛慧、棉棉、そして木子美」、尾崎文昭編『規範』からの離脱』山川出版社、二〇〇六年、一八〇頁。
- 12 邵燕君『美女作家現象研究』広西師範大学出版社、二〇〇五年、七頁を参照。

- 13 藤井省三『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社、二〇〇七年、一八一頁。
- 14 黒古一夫『村上春樹―「喪失」の物語から「転換」の物語へ』勉誠出版、二〇〇七年、一一二頁。
- 15 村上春樹『自作を語る100パーセントリアリズムへの挑戦』『村上春樹全作品1979～1989』⑥付録、講談社、一九九二年、IX頁。
- 16 村上春樹『村上春樹全作品1979～1989』⑥、一七頁。
- 17 村上春樹『村上春樹全作品1979～1989』⑥、一〇頁。
- 18 村上春樹『村上春樹全作品1979～1989』⑥、一八頁。
- 19 村上春樹『自作を語る』付録、X頁。
- 20 桑島道夫訳『上海バイビー』、三八六頁。
- 21 村上春樹『村上春樹全作品1979～1989』⑥、四一九頁。
- 22 原文・原文：(2000年) 我面临四面楚歌，失去了作家的身份感。而2001年到了纽约，第二天就是世贸大厦的被炸，那种不安全感与不稳定感严重地影响了我，似乎无论是东方还是在西方，都没有我卫慧的立脚之地。(訳文は筆者による。以下同じ。)「中国網―卫慧圆满地说再见」(二〇一五年四月一六日検索) [http://www.china.com.cn/book/tx/2007-08/13/content\\_8674883\\_5.htm](http://www.china.com.cn/book/tx/2007-08/13/content_8674883_5.htm)
- 23 衛慧『我的禅』上海文艺出版社、二〇〇四年。邦題『ブツダと結婚』泉京鹿訳、講談社、二〇〇五年。
- 24 原文：「性的颤音“似乎少了一些”，整部作品的行文风格也内敛了许多。虽然禅宗思想在小说中的表现还不是那么深入(中略)、但卫慧毕竟在作品中给小说人物寻找到了一个精神皈依的处所，为读者展现了一种新的生活态度(中略)、较之以往的作品是有一定超越意义的。周仲謀・王志娟「比較文学視域中の衛慧小説創作」『恩施職業技術學院學報(綜合版)』二〇〇八年第四期、六〇頁。
- 25 原文指喻人類由追求社会、物质、科技层面的进步演进到注重心灵、精神层面探索的时代、属「Fantasy」：小说(中略)没有性。「新浪新闻中心―美女作家、卫慧上海臥樓摔折脊椎 昏迷25天后想结婚生子」(二〇一五年一月一八日検索) <http://news.sina.com.cn/2007-05-19/102811851513s.shtml>
- 26 原文：「在医院期间，我与……三毛」还有……张爱玲的鬼魂们相遇并对话，她们以海妖般的语调对我说：死是容易的，生不容易，爱不容易。我对她们更是对自己说：死容易，生容易，爱也容易。于是我回来了。衛慧公式ブログ(二〇一五年四月一六日検索) <http://blog.sina.com.cn/u/4886602010008uo>
- 27 尾崎文昭「改革と開放」政策のもたらしたもの―一九九〇年代の文化とメディアの状況、「規範」からの離脱」、一七一―一八頁を参照。

- 28 慶山《告别薇安》中国社会科学出版社、二〇〇〇年。邦題『さよなら、ピピアン』泉京鹿訳、小学館、二〇〇七年。
- 29 藤井省三「村上春樹のなかの中国」、一八二頁を参照。
- 30 原文：死、不会是生的一个对立面。它与生之间的关系，仿佛是彼此映照在一面镜子中的影像。没有差异。彼此包括。并且时时刻刻在互相观望和对峙。安妮宝贝『清醒纪』北京十月文艺出版社、二〇〇八年、三四頁。
- 31 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989』⑥、四〇頁。
- 32 阿美寮のような実社会とは別の時間が流れている異空間にいる直子を、評論家の佐藤幹夫は「すでに死者である、非在としての直子」であると指摘している。佐藤幹夫『村上春樹の隣には三島由紀夫がいつもいる』PHP新書、二〇〇六年、二〇一―二二三頁。
- 33 『大方』の表紙には新潮社から版權を取得済みであると明記されている。
- 34 村上文学とは直接的な関係がなく、その中に登場する特定のモチーフや周縁の事象を強調する社会現象に注目して、初めて中国における「村上ファクション」の存在を指摘した。徐子怡「中国における村上チルドレンと村上ファクション」四四―四五頁。
- 35 原文：起先、我对《春宴》的结构框定也许更为庞大。小说提纲定的是三条线，还有一条，我的故事。但后来砍掉它，只剩下庆长和信得两条线，因为两条线本身的内容写得足够多，字数很多，再写下去这个小说就太厚。「重訪安妮寶貝」『城市画報』二〇一一年八月第一五期、五五頁。
- 36 原文：安妮永远是的一部分，我所有的写作都是建立在安妮宝贝这个基础上的。（中略）如同一棵树长出新的枝干，一个旅人走到新的边界。所有新的发生，建立于原先的基础，而不是离开自己的过去。「鳳凰讀書——安妮寶貝永远是的一部分」[http://book.ifeng.com/gundong/detail\\_2014\\_06/23/36958576\\_0.shtml](http://book.ifeng.com/gundong/detail_2014_06/23/36958576_0.shtml)（二〇一五年五月一日検索）
- 37 原文：破碎的吉他声让我感觉像是在森林里迷了路——村上春樹。郭敬明『愛与痛的边缘』東方出版中心、二〇〇八年、一三頁。
- 38 原文：遗忘是我们不可更改的宿命。最后引用一段村上春樹的话：这些简直就像没对准的绘图纸一样，一切的一切都跟回不去的过去，一点一点地错开了。同上書、二一六頁。
- 39 (一)では中国簡体字版の林少華訳を参考する。(二)①「一听这曲子，我就时常悲哀得不行。也不知道为什么，我总是觉得似乎自己在茂密的森林中迷了路」(《挪威的森林》(全訳版)上海譯文出版社、二〇〇一年、一三一頁)。(二)「这一切宛如挪动过的复写纸，无不同原有位置有着少许然而却是无可挽回的差异。」(《且听风吟》上海譯文出版社、二〇〇九年、一二七頁)。ちなみに、日本語の原文は①「この曲聴くと私ときどきすごく哀しくなることがあるの。どうしてだかはわからないけど、自分が深い森の中で迷っている



40 ような気になるの」(『村上春樹全作品⑥』、一六〇頁)。<sup>②</sup>「それはまるでずれてしまったトレーシング・ペーパーのように、何もかもが少しずつ、しかしとり返しのかかぬくらいに昔とは違っていた」(『村上春樹全作品①』、一〇七頁)。

原文…尤其是忧伤，孤独，无奈的情绪，可以说《挪威的森林》已经使中国的大半青春文学染上了这种时尚病。从安妮宝贝到郭敬明(中略)，一路忧伤过来。黄忠顺「中国时尚文学与杜拉斯、村上春樹、日本動漫」『河北学刊』二〇〇五年五月号、一九四頁。

41 原文…我听朴树的时候会想起村上春樹。也许是因为他们都一直在讲述伤感而优美的青春，多情而孤独的年代吧，只不过一个以音乐为载体，一个以文字为路径。郭敬明『愛与痛的辺縁』、一一頁。

42 原文…郭敬明只记住了忧伤而忘记了村上对青春的思想。趙薇「夢里花落及挪威森林里的憂傷——中日両部青春文学之比較」『學術交流』、二〇〇八年六月第一七二期、一七〇頁。

43 郭敬明《悲傷逆流成河》長江文芸出版社、二〇〇七年。邦題『悲しみは逆流して河になる』泉京鹿訳、講談社、二〇一一年。  
44 原文《挪威的森林》绝对不是村上春樹最好的一部作品，但《挪威的森林》的胜利在某程度上解释了郭敬明奇迹般的成功(中略)《森》那种深入骨髓的忧伤使得日本青年感同身受。安妮宝贝的忧郁更多是成人式的。那么有谁的忧郁可以是“孩子式”的呢？于是郭敬明应运而生了。也许郭敬明的走红并非郭敬明个人的成功，而是这个时代的孩子需要一个自己心声的代言人，于是郭敬明来了諸子『穿越郭敬明一代的想像森林』上海人民出版社、二〇〇四年、一六頁。

徐子怡「中国における村上チルドレンと村上ファッション」、三二一—三七頁を参照。