

翻訳の力学

——日本文学のフランス語訳について

坂井 セシル

レヴィ 言語文化研究所のジャック・レヴィです。今日は言語文化の招待講座ということで、坂井セシルさんにお越しいただきました。昨日の夜に着いたばかりで早速、今日、講演していただくことになりました。

セシル坂井さん、こちらのチラシにも簡単な紹介がございますけれども、彼女は現在、パリ第七大学日文学科教授で、主任も務めておられます。彼女は翻訳家、日本文学研究家として長く活動してこられていて、翻訳には谷崎潤一郎、川端康成、河野多恵子、そのほか円地文子、数々の日本近代、現代文学を代表する作家たちの翻訳を行ってきました。そして近年、谷崎潤一郎がプレイヤード版で出版されました、その中でもセシル坂井さんは何編もの作品を訳しておられます。『瘋癲老人日記』を初め、その中には再翻訳、すなわち以前にも翻訳があったも

のが再度翻訳されるものもあれば、初めて翻訳されたものも多くあります。

そして去年、川端の短編集ということでアンヌ・バヤール、坂井さんとの共訳で『掌の小説』という題で川端康成の翻訳を出版するとともに、「川端論」ということで「明暗のエクリチュール」、あるいはあいまい性のエクリチュール、つまり川端をめぐるよく言われてきた日本語特有のあいまいさ、日本語のエクリチュールのあいまいさ、または日本的作家という、ある意味では神話的な要素も含めて、そうした主題で川端論をお書きになっています。

今、川端の翻訳とその論文が並行して出版されるというふうで紹介したわけですが、ここにセシル坂井さんの仕事の大きな特徴があると思います。多くの日本文学に携わっている方は、

翻訳一筋の方もいれば研究一筋の方もいる。そして両方に同じ重みというカウエートを入れて、総合的に翻訳の仕事と研究の仕事が響き合う形で仕事を進めてこられたと思います。そして翻訳というテキストに向き合い、研究することによって得られた成果というのはたくさんあると思いますけれども、今日何うお話もその一環としてあるのではないかと思います。

というのも、日本文学の翻訳はもちろん一世紀ほど前からフランス語ではなされてきているのですが、やはりこの二十年、二十五年といってもいいんですけれども、突然飛躍的に日本語のテキスト、文学がフランス語で訳されてきています。それは量的にも質的にも、非常に速いテンポで展開していったものですが、そうした実践的な翻訳の現状に対して、批評的あるいは批判的な観点がどこまでついていったのか、これからまだ展開していくのか、その問いは非常に大きいものとしてあります。

それと同時に、翻訳をもう少し広い枠で研究する、要するに翻訳というものをテキストとしてとる、あるいは翻訳を行う翻訳者を、作家と同様ではないにしても、同じように誰が訳したのかということの問題にして研究していく。こういう動きが、これも近年といってもいいと思いますが、八〇年代に入ってからフランスのアントワーヌ・ベルマンを初め、多くの学者や研究者によって展開されてきました。その中で、そういう研究は、大半は言語としてはスペイン語、英語、ヨーロッパ言語が主流となるわけですが、この日本語とフランス語という一見かけ離

れた言語のはざまで、お互いの総合の言語の揺らぎがどのようにあらわれてきているのか、それを見つめていくという視線をお持ちで、非常に貴重な仕事をなさっていると思います。

私がこのままずっと話していても始まらないので、このあたりで中断しますけれども、一時間ほどお話を伺って、その後、実は今日はセシルさんに来ていただいて、前々からこれを機会にいろいろなきつかけになると思ってできればパネルディスカッションの形をとりたいかったですけれども、結局諸事情によって単独で講演をしていただくことになりましたが、ぜひ皆さんにご発言を願いたいと思います。じっくりと時間をかけて、いろいろな意見が交わされていくことを願っています。

というのも明学の先生方は皆さん多くの翻訳を出しておられて、多量な翻訳のワークショッップのようなところでありながらも、翻訳の作業という仕事については、今までお互いに話し合った機会はそんなになかったのではないかという気がします。今日はそのいい機会ではないかと思います。ではセシル坂井さん、よろしく願います。(拍手)

坂井 レヴィさん、今日ご紹介ありがとうございます。それから今回お招きいただきまして、まことに光栄に存じます。明治学院大学は昔から天澤先生、四方田先生、朝比奈先生、レヴィ先生、また以前いらした清水先生、西谷先生など、多くの先生方にお世話になったり親しくしていただいてまいりましたので、昨晩着きましたばかりですが、今日は時差を無視

して明治学院大学の風土に合うようなお話をさせていただきたいと思います。

翻訳に関する理論的な考察はこの十年、世界各国で大変発展してきておりまして、まさしく翻訳という作業の認知的なアプローチ、エビステモロジカルなアプローチが可能になってきていると言えると思います。その翻訳理論の現状を踏まえて、フランスにおける日本文学の翻訳という一つのケースを、後で説明しますけれども、政治的、社会的、文化的な側面から、「力学」という概念を使って今日はお話ししたいと思います。

始める前に、最初に漱石の『三四郎』の引用を読ませていただきますと思いますけれども、これは岩波文庫の七十二・七十三ページにある、ちょっと奇妙な翻訳論です。『三四郎』の中の「広田と三四郎は二人で話しを始めた」というところから始めて、広田先生が三四郎に聞きます。

「東京はどうです」

「ええ……」

「広いばかりでできない所でしょう」

「ええ……」

「富士山に比較するようなものはないでしょう」

三四郎は富士山の事をまるで忘れていた。広田先生の注意によって、汽車の窓からはじめてながめた富士は、考え出すと、なるほど崇高なものである。ただ今自分の頭の中に

ごたごたしている世相とは、とても比較にならない。三四郎はあの時の印象をいつのまにか取り落としていたのを恥ずかしく思った。すると、

「君、富士山を翻訳してみたことがありますか」と意外な質問を放たれた。

「翻訳とは……」

「自然を翻訳すると、みんな人間に化けてしまうからおもしろい。崇高だとか、偉大だとか雄壮だとか」

三四郎は翻訳の意味を了した。

「みんな人格上の言葉になる。人格上の言葉に翻訳することのできないものには、自然が豪も人格上の感化を与えていない」

三四郎はまだあとがあるかと思つて、黙つて聞いていた。ところが広田さんはそれでやめてしまった。

——という引用です。

この広田先生的一种、擬似翻訳論というのは続かないところが、ある意味ではミソなんですけれども、つまり翻訳という概念を比較・比喩の意味で三四郎に紹介しているのです、そのために続かないのです。ここで私が注目したいのは「富士山」で、その引用されている箇所は「富士山に比較するようなものはないでしょう」という言説に注目したいと思います。つまり、この富士山という風景は翻訳不可能である、翻訳不可能としての言語的・国家的トポスとしてそびえ立っているのです。

その問題、つまり「翻訳というものが翻訳の根本的な不可能性
を乗り越える作業である」ということを前提にして、これから
考察を進めていきたいと思います。

今日はまず歴史的な観点から、フランスにおける一八七〇年
ごろからの日本文学の翻訳史を簡単にご紹介してから、日仏間
の文化史に現代語で言うならばトランスカルチャー史の枠組み
の中に入れて、そして幾つかの翻訳のケース・スタディー
ズから日仏間のトランスカルチャー的パターンを浮き彫りにし
たいと思います。かなりいろいろなことに言及しますので少し
図式的になってしまいう可能性がありますが、お許しくだ
さい。

最初に日本文学の仏訳史ということから入りたいと思います
けれども、幾つかの事実をここで述べたいと思います。初めて
の日本文学の仏訳は、フランスにおける日本語教育、日本学の
創立者でもあるレオン・ド・ロニーという人の日本の詩歌、和
歌、俳句の翻訳で、アンソロジーの形式を持っています。一
八七一年（明治四年）に出版されました。

今年は二〇〇三年ですので、すなわち日本文学の仏訳史とい
うのは、百三十年余りの歴史を誇っていると言えます。この
百三十年というのは、思えば大きく言って日本の近代と重な
るのですが、果たして日本の文化、文学はどのようにしてフラ
ンスで紹介、受容されてきたのでしょうか。この問題を今日は
扱うのですが、一つ前提として申し上げなければならぬ点が

あります。

それは、日本でどのようにフランス文化やフランス文学が紹
介され、受容されてきたかという問題も同時に扱わなければな
らない、という点です。ただし、その問題を大きく扱った場合
には、本当に一つの講演ではおさまりません。そこで今日はあ
えて触れませんが、前提としては翻訳史というのは相対
的な問題であるということを忘れないでおきたいと思っています。

さてフランスにおける日本文学ですけれども、大きく分けて
一八七〇年代から一九八〇年代までの百年以上のスパンを「エ
キゾチズムの時代」、一九八〇年代から現在までを「浸透の時
代」というふうに一応呼ばせていただきたいと思っています。これ
は幾つかの要素があるのですが、例えば最近発表された日本文
学の翻訳史に関する統計的なアンケート^{注1}によりますと、第
一に一九六〇年代までの日本文学の一年の出版数は、平均一点
以下であるという結果が出ています。平均一点以下ということ
は、年によってはゼロ点、場合によっては二点、三点というこ
とであって、もちろん第二次世界対戦中はフランス語では一冊
も日本文学の本は出ていません。

その統計は一九六〇年代から一九八〇年代をまた区別してお
りまして、その二十年間に平均出版点数はやや上昇しまして、
年間四、五点到達している、という結果が出ています。それ
はなぜかという、一九六〇年代からはアメリカの出版業界が
数人の日本の作家にスポットを当て始めて、その直接的な影響

をフランスの大手の出版社が受け、集中的な翻訳を開始するからです。具体的には、ご存じの谷崎潤一郎、川端康成、三島由紀夫、この三人の作家の主な作品が六〇年代、七〇年代にフランスの大手の出版社、ガリマール (Gallimard)、アルバン・ミシェル (Albin Michel) の二つの出版社から始めます。

ここで日本の文学的エキゾチズムの形式が固まるのですが、要するにそれまでの日本のイメージはどんな文化的なイメージがあったかという点、主にジャポニズムの美学的遺産としてのポジティブなイメージ、美しい日本としてのイメージがありました。その次に、第二次世界対戦の敵対国としてのイメージ。これはその「美しい日本」に対する「醜い日本」ですけれども、その二つのイメージを踏まえて、逆説的なエキゾチズムのイメージというものが成立します。それはどのような形式をとるかという点、例えば「美しさ」と異質性「純粋性と倒錯性」「生」と死の両面的な欲望」といったパラダイムが成立します。

作品からいいますと、谷崎潤一郎の『鍵』、川端康成の『眠れる美女』、三島由紀夫の『金閣寺』、この三つの作品を一緒にしてみると、こういうふうにも見えてくるというパラダイムです。この時代は一九六八年の川端康成のノーベル賞受賞、それから七〇年の三島由紀夫の切腹自殺によって、一応幕がおります。そのすぐ後からは、次の世代の井上靖、大江健三郎、安部公房、遠藤周作といった、かなりイメージが変容している作家たちの作品が徐々に紹介されていきます。

同時に六〇年代後半から、古典文学の方面でも大学出版局において、徹底的に日本文学の古典文学の紹介が、フランス国立東洋学校教授、ルネ・シフルという人によって手がけられました。その目録というのはいくつものすごいものとして、『万葉集』『古今集』『源氏物語』『平家物語』、近松・世阿弥、芭蕉の諸作品、それから近代の例えば谷崎の『陰影礼賛』などを含む、徹底的な翻訳作業が開始されます。しかし、一般的な影響力の少ない、あくまでも限られた需要に終わります。

本格的な転換期、浸透の時代というのはいくつもの、一九八〇年代の後半に起きます。一九八五、六年にパリで行われた幾つかの文化イベント、展覧会、映画祭、文化人の講演会などがきっかけになるのですが、一九八五、六年まで、年間四、五点であった日本文学の出版点数が、一気に二十五点、二十六点余りの平均点数に上昇します。それ以来ずっとこの数字は変わっておりませんので、ほぼ二十年たっているわけですから、計算いたしますと、現在に至るまで五百点近くの新しい日本文学の翻訳がフランスで出版されたことになります。

確かにパリの大手の本屋などをのぞきますと、日本関係の本はずらっと並んでいるわけです。東洋の文学とは別の本棚を占めている所もあります。例えば中国とかインド文学とは別に、日本文学という本棚が設定されているぐらいにたくさんさんの翻訳が出ています。

この八五年、八六年という年代は、どのような歴史的な意味

を持つているのでしょうか。これも非常に簡単に図式的に言うならば、その当時、日本の経済国としての位置が初めて定着してフランスで認められたというふうに言えると思います。それによって、発信側の日本の資産的援助とフランスの受信側の政策が相なり、象徴的な日本をめぐる文化行動が一般化したと言えると思います。どんな作品が翻訳されるかという点、近代の重要な作品の多くはフランスに紹介されるようになっていて、例えば超長編や、詩歌の分野、戯曲の分野、つまり小説というジャンルのメインストリームから外れているもの以外の重要なものは、フランスでは訳されているとほば言えます。

最近の傾向としては同時代の作家の作品が翻訳され、日本の出版と翻訳の出版の時差はますます縮小されつつあります。一つの具体的な例を挙げるなら、三年前の二〇〇〇年に、東京とパリで同時出版された『東京小説』という短編集が、紀伊國屋書店から出ています。フランス語名は『Tokyo Electrique (電気都市東京)』と、ちょっとタイトルが違うのですが、オートルマン (Autrement) という出版社から出ておりまして、全く同じ月の同じ日に出版されています。椎名誠、林真理子、藤野千夜、そういった中間小説的な作家の短編が、「東京」というテーマで収集されて発表されています。

この本は、日本でもフランスでもあまり話題にならなかったという、結果的にはあまり成功した例とは言えないのですが、しかし同時発表という実験はそれで行われたわけですし、ある

意味では今後の傾向としては、例えば原作よりも早く翻訳が出るのではないかということも考えられると思います。ですから、原作と翻訳の時差がなくなりつつあるという一つの実例であると思います。

そのほか具体的な作家の名前を挙げるならば、もちろん皆さんご存じの村上龍、村上春樹、吉本ばなな、彼らの作品は何冊も翻訳されています。そのほか松浦理英子、柳美里、山田詠美、平野啓一郎、川上弘美、赤坂真理などなど、日本ではやっている作家たちがフランスでも紹介されています。

二〇〇一年には、辻仁成の『白仏 (はくぶつ)』(フランス語では『Le Bouddha blanc』) の翻訳がフランス・フェミナ賞外国小説賞を受賞しています。それは作品自体の価値というよりは、それまでの日本文学の仏訳の蓄積の結果としての受賞というふうに私は解釈していますが、そういうイベントまで起こっています。このように見えてきますと、フランスの状況は非常に円満な状況であるのではないかと思えるのですが、ただしそれは表面的な印象であって、実際の根本的な問題は残っています。

それはどういう問題かといいますと、シエラの問題です。先ほど言いました統計的なアンケート^{注2}によりまして、このような一見華々しい状況も、実際はフランスで翻訳されている全作品の年間平均の一・六%にしか到達していません。比較しますと、英米圏が七十三・二%という圧倒的なシエラを占めておりまして、その次にイタリア語からの翻訳が八・七%、ドイツ

語からの翻訳が七%、スペイン語からの翻訳が三・四%と続いてゆくわけです。東アジア関係の文学の中では日本文学が統計的には一番高い数字に達しているのですが、それでも一・六%というのは低い数字であると言わざるを得ません。つまりゼロに近い点で出発した日本文学のフランス語訳というのは、百三十年たつてやっと一・六%までたどり着いているという結果で、英米圏の影響力には到底及ばない、及べない事実が浮上するのです。

最初に申し上げましたように、相対的な観点を持つのが理想的なのですが、ちなみにアメリカにおける全出版物の中の翻訳のシェアというのは三%のみです。全翻訳のシェアが三%というアメリカの現状を考えた場合に、非常に慎重に物事を考える必要があると言わざるを得ません。

さて翻訳の問題と日仏間の文化交流、文化摩擦、いわゆる「トランスカルチャー」の枠組みの中で考えた場合はどうなるか、レベルを変えてミクロからマクロのレベルのほうへ移って考えてみたいと思います。この考察では、日本を文化輸出国と設定して考えます。大きく言うならば、近代においての日本の輸出国としての重要な次元は三つあると思います。

「三つのモーメント」と形容したいのですが、時代的に言うならば、第一のモーメントが十九世紀後半の「ジャポニズム」のモーメント、美術の分野ですね。

第二に、随分時間がたちますがすけれども、一九八〇年代の世界

有数の経済大国としてのモーメント。これは経済の分野ですけれども、非常に大きな影響力をその当時は持っていました。

第三は現代、本日に昨日今日の現在の「新若者ポップ文化」というふうに形容できる文化発信地としてのモーメント。「文化工業」の分野とでも言いましょうか。特徴はメディアミックス、ハイテクノロジーと商業戦略が組み合わされるシステムで、もちろん漫画、アニメ、ビデオ、ゲーム産業を網羅しています。

ちなみに、先ほど申し上げました年間二十五、二十六点の平均出版点数というのは文学関係のものに限られています。それ以外の日本の漫画の仏訳は飛躍的な発展をここ十年で遂げていまして、二〇〇二年の統計^{注3}では、日本の漫画の仏訳の点数が二百五十点にも達しているわけで、すでに文学の十倍の浸透に成功しています。

これらの三つのモーメントの性格はもちろん違いますが、各現象は世界に、そしてフランスにおける日本という国の位置づけに大きく貢献しています。しかしその反面、西洋、特にフランスが日本に及ぼした影響と比較することもできないぐらいにスケールが小さいのです。何せ西洋はもちろん日本の近代化と直結しているわけですが、「日本はフランスの近代化と直結している」というふうには到底言えないわけです。

そこで注意していただきたいのは、この不平等、不均衡、非対称的な関係です。これを「力学」と呼びたいと思います。この考察の背景には、もちろんエドワード・サイードが『オリエ

「ンタリズム」の中で分析している「西洋」対「オリエント」の対立という構造があります。この対立の構造は主に植民地政策とそこから来る支配、被支配という構図に基づいていますけれども、この構図の中で日本はどういうふうな位置付けされるのかという問題が今でも残っていると思います。

西洋に対しては文化的に支配されながらも、ある意味ではみずからアジアにおける植民地政策を実行することによって西洋の支配を退けようとした。これもまた一つの図式で討論の余地はもちろんありますけれども、そういうふうに見えると思います。

つまり西洋の文化支配を受けながら、アジアを政治・経済・文化、あらゆる面で支配していくという、二重の相反する運動を繰り返してきたという非常に奇妙な特徴があつて、とにかく日本をこの構造の中で考えることは一筋縄ではいかないということを、あらかじめ言いたいと思います。フランスの社会学者のピエール・ブルデューの重要な提唱である正当性の獲得、「Legitimation」も、日本の場合は内的なものとの外的なものの二重の側面を持っていると言えます。

この環境の中での翻訳というのは、実際に考えてみるとシェアとしては非常に限られていて大きなフィールドとはなかなか言えないのですが、研究の対象としては非常に興味深い要素を幾つも含んでいます。それは、ここ三十年の研究の発展には目をみはるようなものがありまして、もちろん従来のベンヤミン

から始まる新哲学的なアプローチ、言語学的なアプローチ、経済的なアプローチ、社会学的なアプローチを経て、現在はポストコロニアル世界に残る力学、トランスカルチャ儿的なアプローチ、その全体を含めたものが今一番発展していて、先端的な研究のトレンドである「トランスレーション・スタディーズ」というものがドイツ、アメリカ、フランス、イスラエルなどで進められています。

これらの研究によって、文学自体から独立した「翻訳の場」というものが成立して、それによって翻訳のテキストも独自に存在することが最近はつきりしてきています。例えばもう一人の研究者の名前を挙げるならば、フランスのアントワヌ・ベルマンの書いた翻訳論^{注4}は、すべて翻訳テキストの確立に貢献しています。つまり原文との比較から出発していながらも、旧翻訳と新翻訳の比較、翻訳のテキストの歴史性、翻訳のテキストの文脈、翻訳のテキストの視野というものの自体を研究の中心に据えた仕事が展開されました。

さて、ここでちょっと具体的なお話に戻りたいと思いますけれども、そのケース・スタディーとして四つの例をここで挙げたいと思います。この四つの例で、日仏間の翻訳を通じた関係というものがいかに複雑であるかということを、説明してみたいと思います。言及する作家はベアで扱いますが、三島由紀夫と谷崎潤一郎、そして川端康成と村上春樹、この四人の作家の問題を簡単に紹介したいと思います。

三島、谷崎に関しては、ガリマールという日本の岩波に相当するフランスの大手の出版社が六〇年代に仏訳を手がけました。最初に説明したようにアメリカの出版界の影響を受けてですけれども、この二人の作家の翻訳は、全く異なる道順をそれ以降歩むことになります。

三島由紀夫に関しては、一つ大きな問題があります。それは何かというと、フランスで出ている作品の半数以上が、二〇〇三年の現在でも英米語からの重訳であるということです。つまり、英米語に翻訳されたものがフランス語に訳されているということです。なぜかと言いますと、当時、三島由紀夫が親交を温めていた、例えばアイヴァン・モリス、ドナルド・キーン、エドワード・サイデンステッカー、ジョン・ネーサン、ジョン・ベスターなどの著名なアメリカの日本学者たちが訳したものに對する信用のあまり、仏訳は彼らの英訳を通してでないと許可が出せないという作家自身の決断、または遺言があるとされているのです。それが出版社の言い訳となっております。

実際は幸いに幾つかの作品、例えば『金閣寺』、戯曲では『サド公爵夫人』、『近代能楽集』などは難を免れまして、日本語から無事フランス語に翻訳されていますけれども、重要な最後の四部作の『豊饒の海』などは英語からの翻訳のままになっています。なぜ再訳、改訳されないのでしょうか。英語からの翻訳というと必然的に二重のずれ、間違い、削除が起きて、また英仏の翻訳者自身は日本の文化や文学と全く無関係な人が翻訳す

るわけですから、結果的に原文から非常にかけ離れたものになるのは必然的なのです。

最近のエピソードとして『豊饒の海』の再版と同じガリマール社で計画したのですが、そのときに新しく注釈、あとがき、伝記を今の日本学者の数人に依頼しているのですけれども、誰一人としてこの計画に乗り出す人はいなかったのです。つまり、翻訳をそのままにして環境を現代的な環境にかえる、というすり替えは不可能であったということです。それでも改訳の話は出てこない。なぜかという疑問がいまだに残りますけれども、どこか三島由紀夫に関しては、出版社のほうも翻訳者のほうも専門家のほうも、それから読者のほうもあきらめてしまっている、あきらめられてしまった作家という感じがいたします。

全く対照的なのが、谷崎潤一郎のケースです。谷崎潤一郎の場合は同じく六〇年代、同じガリマールの独占作家として翻訳が開始されたのですけれども、その重要な作品はそのまま徐々に訳されてきました。一九九〇年ごろに「プレイヤード」というガリマール社では一番高級な選書、世界文学の傑作を収録することを目標としたこの選書の企画として、初めて日本文学を編入することが決まったのです。これは一九九〇年代です。それまでは中国文学の古典的な作品が幾つか企画として決まっています、それ以降翻訳が出ているのですが、日本文学に関しては初めての企画でした。当時の計画で選ばれたのは、谷崎潤一郎、夏目漱石、芥川龍之介、近松門左衛門、井原西鶴といった作家

達です。

この計画の中で実現したのは唯一、今のところは谷崎の選集であって、これは九七年と九八年に二巻本として出版されています。その中には未発表のもの、特に短編が沢山入っていますけれども、それ以外にやはり一番画期的な特徴は、非常に重要な作品の改訳、再訳がそのときに許されたことだと思います。

例えば、改訳されたのは『細雪』です。この大傑作の改訳というのはとても長い小説ですので大変な作業ですが、それをブレイヤード版では行っています。六〇年代に出た翻訳は『Quatre Soeurs (四姉妹)』というタイトルになっていたのが、今回のブレイヤード版の改訳に関しては『Bruine de neige』という、『細雪』に近いタイトルになっています。そのほか重要な改訳としては『鍵』。これは六〇年代の翻訳においては『La Confession impudique』、無謀な告白とでも直訳しましょうか、とにかく小説の内容からの翻訳になっているのですが、それをもの『La Clef (鍵)』というタイトルに戻して翻訳が行われています。それから、私が翻訳する機会を与えられた『瘋癲老人日記』でして、タイトルは『Journal d'un Vieux Fou』で最初のタイトルと同じなんですけれども、テキストに関しては全く完全な改訳を行うことができたわけです。

特徴としてはこのブレイヤード選書は、世界文学の名作を専門にしている、フランスの全出版界で一番有名で一番重要な選書であると言えます。その中で谷崎潤一郎がこのよう

にして紹介されたということは、実際、非常に画期的なことでした。そしてある意味ではこれが日本文学の仏語訳のピークであって、ほかの企画の実現はまだまだのようなので、今後このピークが最後になってしまわないかという心配が多少ともあるのですが、配給部数に関しては一巻目が一万部、二巻目が七千部配給されまして、一巻目のほうは再版を現在行っているという状況です。ですから書評なども非常にいい書評がたくさん出まして、少なくともフランスの知識人には強い印象を与えたものだと思います。

とにかく、同じ出版社の中で三島と谷崎に対することも異なる翻訳制作が、異なっているながらも共存するというだけでも驚かされます。つまり、出版社内における日本文学という対象に対するグローバルな合理的なストラテジーは全く存在していないというふうに言えるのではないのでしょうか。

さて、次は川端康成と村上春樹についてお話ししたいと思います。今度は日本側の観点に立って川端、村上について言及します。川端康成に関してはやはり谷崎、三島と同じように一九六〇年にもう一つの出版社、アルバン・ミシェルと独占契約を結んで、ずっと同じ出版社で翻訳が手がけられました。一九六〇年には『雪国』と『千羽鶴』が同時にフランス語になっています。ここでは重訳、英語からの翻訳などの問題はないのですが、総合的には受け手側の到達言語、つまりフランス語やフランス人の読者を非常に意識していて、その受け手側の満足を重視し

た翻訳が主なトレンドになっています。

つまり、川端康成独特の文体の感覚はほとんど伝わっていないと言えるのですが、今日はそのお話ではなくて、日本側の研究者や専門家がこれらの翻訳をどう扱ったかということに重点を置きたいと思います。とにかく川端康成の作品の翻訳についてのコメントが、非常に多いということが最初に目につきます。特に英語の翻訳とフランス語の翻訳がターゲットになっていて、どういう翻訳批評になっているかという点、否定的な表現ですけれども、一言で言えば「あら探し」です。間違い、ずれ、修辭の変動、原文と翻訳文の絶対的な距離がこれらの研究によって強調されています。

しかし、翻訳研究というフィールドに見る翻訳のテキスト自体の正当性や歴史性は、それらの研究の中では無視されています。基本的には、川端文体の特有性の翻訳は不可能であるという前提が背景にあって、ある意味では日本語は日本人にのみ理解でき、内部でしか読めないという言語国家主義的な態度を、研究者たちは無意識に披露していると解釈できます。

同時に、というよりは、だからこそ世界的な評価に値するという、ここでも二重の言説、逆説的な言説が繰り返されていきます。もちろん根底には完璧なローカル性というのは普遍性につながるという信仰があるのかもしれませんが、漱石の『三四郎』の広田先生がはのめかす外国語に翻訳不可能なものの普遍性というのは何と奇妙なものか、どこにそんなものがあり得る

のかという疑問が残ります。

村上春樹で、もちろん時代は変わります。翻訳という問題も、七〇年代、八〇年代、九〇年代の間に大きくクローズアップされます。しかしある意味では、村上春樹は川端康成の孫弟子のような存在、つまり日本の輝かしいポストモダン性、ポップ文化の代表的な存在であるというふうに、「表象」としての位置を持ち、それが川端と村上の共通点として浮上します。村上春樹の世界的な認知を意味するノーベル賞受賞へ向けてのキャンペーンが現在発展中です。村上春樹は、人気作家として多くの外国語に翻訳されています。現在では十六カ国語、英語では十点、フランス語では九点翻訳されています。この点数は年々増えていますので、数カ月後には十一点、十点とどんどん増していく傾向になっております。

同時に強調したいのは、村上春樹自身が翻訳者であるということです。村上春樹はご存じのように著名な翻訳者であって、デビュー以来三十点以上ものアメリカ文学の作品を翻訳しています。例えばレイモンド・カーヴァー、ジョン・アーヴィング、サリンジャー、ティム・オブライエン、マイケル・ギルモアなどの作品を多数日本語に訳しておりまして、また幾つもの翻訳に関するエッセーも発表しています。

ここで気になるのは、フランスやイタリア文学の翻訳ではなくて、アメリカ文学の翻訳者であるということです。先ほど言いましたトランスカルチャー的な枠組みの中で考えますと、日

本にとって一番重要なパートナーであるアメリカ文化の輸入者の一人であるという、非常に重要で中心的なポジションを村上春樹は占めていると言えます。

これは翻訳のほうの政治的な特徴ですけれども、その反面、日本での村上研究や評論の数は、またこれも目をみはるぐらいに多く、現代作家では断然、研究対象の第一人者として認められています。この現象にはさまざまな理由がありますが、今日はちょっと横に置いておきます。

ここで注目したいのは、それらの研究の視野というものが、私が読んだ限りではあくまでも日本における村上春樹、つまり村上春樹の作品世界を中心に行っているということです。国外の受容の話や村上春樹の外国語訳の話などは、ほとんど研究の範囲に入っていません。研究の重層というのはもちろん作家の重要性と直接関係していますので、批評の場では国内での正当性のみが問われているような印象を強く受けます。

しかし間接的には、世界的な正当性にももちろん国内の研究の重層というのはつながっているわけです。現に、例えばつい最近、アメリカでは二冊の研究書が出版されたばかりですし、ここでは明解にローカル性と普遍性の関係というものが成立していると思います。ですから、そういう意味では大変おもしろいケースといえますか、今後の動向に注目するべき作家であると言えます。

少しあいまいに「普遍性と世界性」とか「普遍性と国際性」と

今まで言ってきましたけれども、このような数々の翻訳現象の中にはパターンが存在するというふうに仮説を立てたいと思います。それを実証するために、五つ目のケーススタディーとしてもう一人の作家、野坂昭如を扱いたいと思います。野坂昭如の作品のフランスにおける受容を考えた場合、おもしろい過程が浮上してきます。日本で野坂昭如といえはいろいろなイメージがあると思いますけれども、肝心なのは戦中、戦後の証人作家としてのステータスで、果たしてフランスではそれがどう変貌していくのかという問題です。

ここで幾つかのデータを引きたいと思います。一九四五年というのは、神戸におけるアメリカの空襲があり、そしてその後の野坂昭如の戦争に関するフィクションの資源にもなっています。原点として一九四五年と考えるとください。一九六七年に野坂昭如は、例の有名な『火垂るの墓』という短編を『オール読物』の十月号に発表しています。この『火垂るの墓』の場面は、一九四五年の神戸でのアメリカ空襲となっています。

その四年後の一九七一年には、野坂昭如は『戦争童話集』という連作短編を『婦人公論』に一月から十二月にかけて十二編発表していきまして、一九七五年に中央公論社から短編集として発表しています。この『戦争童話集』というのもやはり、空襲や日本の敗戦の過程を描いています。

その十七年後、ですからスパンが十五年から二十年ぐらいいるのですが、一九八八年に高畑勲監督の『火垂るの墓』という

アニメ映画が封切られます。これは映画放映されてから、その後ビデオリリースとして一般化しますけれども、スタジオジブリの作品で、これが一九八八年の日本の大きな流行を作ります。同じ一九八八年には、パトリック・ドゥ・ヴオスさんが翻訳したフランス語訳の『火垂るの墓』が、ピキエー社というフランスの日本文学、東洋の文学を専門にした若手の出版社から『アメリカひじき』と共に発表されます。それが一九八八年です。

その八年後の一九九六年には、八八年の高畑勲監督の『火垂るの墓』がフランスで公開され、その後ビデオリリースされます。これはもちろんフランス語版になっているものですが、映画自体は同じアニメです。

そしてその七年後の二〇〇三年になりました、またフランスで野坂作品が話題になります。今度はビデオではなくてDVD、それもDVDコレクターパックとして、『火垂るの墓』のDVD版と、フランス語訳の文庫本、それからステイル入りパンフレットをまとめた豪華なものがフランスで発表されました。これを出しているのはKANEというDVD専門の会社ですけれども、お値段もかなり高いもので三十九ユーロですが、これが一万部出ています。

他方同じ二〇〇三年には、もう一つお見せしますけれども、これは二、三カ月前に出たばかりですが、一九七一年に野坂が発表した『戦争童話集』のフランス語訳が出ています。これは十二編ある中の六編の選集ですけれども、その続きも出版され

る予定だそうです。ジャック・ラロウズ翻訳でルスユ(「Seul」という大手の出版社から、小中学生向けのシリーズの中の『Contes de Guerre (戦争童話)』というタイトルで出ています。挿絵はオリビエ・ベッソンというフランス人です。『戦争童話集』というのは、日本でも子供用の絵本になっていまして、日本語版のほうの挿絵を担当している人はもちろん日本人です。その日本の挿絵ではなくて、あえてフランス人の挿絵をここで使っているのが問題であって、考えるべきことです。つまり、ここで微妙に何かが変化しているんですね。つまり日本の記号化、オリエンタリズム化が挿絵を通して成立するのです。

以上のような、二十年ごとに展開するサイクルの過程を通して、神戸の空襲、つまり日本の敗戦経験というものが現代のフランス文化の一つの要素となり、何万人もの若いフランス人の文化遺産の一部となりつつあることがはっきりと見えます。フランスの学生たちに聞いてみますと、ほとんど全員がアニメのほうは見えています。本は読んでいません。でも全員アニメを見ているわけです。ですから、そのストーリー自体は知っているわけです。このようなある種の復活が成立するためには、やはり幾つかの条件が必要とされます。

第一に、DVDコレクターのバックにおいて重要なのはDVDであって、本ではないということです。本はバックの中では付録品といいますか、おまけとして販売されているわけです。第二に重要なのは、この状況の中で歴史的な背景や事実関係が

故意に排除されているということです。フィクション自体を絶対的な悲劇として受けとめさせる仕組みが存在するのです。そのためには、イメージ、メディアの効果、非歴史性、非文脈性が重要な条件であると言えます。それによって初めて一九四五年の八月の日本の現実というものが、二〇〇三年のフランスの現代文化の最もポピュラーなトピックの一つに成り得たのだと思います。

同じ二〇〇三年に『戦争童話集』の小中学生用の仏訳が初めて出版されたということも、その結果として解釈できると思います。挿絵がフランス人のオリエント風な、日本人なのか中国人なのかわからないような絵であるということも、歴史性を無視した演出の結果であると言えます。

先ほど日本文学のフランス語訳において、幾つかのパターンの存在という仮説を提案しましたが、野坂昭如の場合は最も日本的な部分が排除され、最も受容されやすい形をとっていると言えるでしょう。その反対に谷崎、川端、三島の時代のパターンとしては、最も日本的な部分が演出されて受容されやすい形をつくっていったのだと思います。

両方とも客観的には他者性というものの、つまり日本という対象を変形、デフォルメさせて、日本の文化・文学をフランスの文化・文学に加入させていく運動を繰り返しているのです。そして両方の共通の特徴は、方法や形式はもちろん違っていても、日本を表象する日本性というものを背負わされていることです。

無視するにしても強調するにしても、いずれにせよ、その「日本性」というものが背景の非常に重要な役割を果たしていると言えます。

さて、結論に入りますが、現代の日本文学、二〇〇〇年代の文学をどう観察して分析したらよいのかという問題が残っていると思います。日本性、ローカル性というものが消えつつあることが現代文学の特徴であるからです。現代作家のほとんどの作品を扱ってみても、日本的な記号というものはなくなりつつあり、固有名詞なども、例えば村上春樹の作品のイニシャル文字であったり、そういう特性が徐々に削除されていく傾向にあると思います。

これは、今までの翻訳のパターンが成立しなくなり、新しい方法を模索しなくてはならないということを意味しているのではないのでしょうか。つまり「他者性」というものが消滅した段階で、最初に問題にしました「翻訳の不可能性」も消滅してしまうわけです。他者性が消滅すると、翻訳の不可能性も消滅してしまう。したがってあえて翻訳をする、翻訳を行うという努力自体の意味や意義が問われてしまうという、ちょっと究極的な言い方ですけれども、そういう現状になりつつあるのではないかと思います。これはもちろん日本文学の問題だけではなくて世界的な傾向であって、グローバル化というものに直結していることは言うまでもありません。

そのグローバル化というのは、言語の独自性、言語のアイデ

ンティティー自体も揺るがしていくものであるということを最後につけ加えたいと思います。十年ぐらい前から言われている「ワールド・リテラチャー（世界文学）」などはその典型的な例です。例えば母国語ではない言語で書く作家たちのことを指しますけれども、イギリスやアメリカ、ドイツ、フランス、いろいろな国でそういうことが起きています。そういうワールド・リテラチャーという現象や、例えばクレオールに対する一般的な興味や研究、クレオール的一般化というふうに言えると思いますけれども、そういうことと関係していて、翻訳を従来の外的な作業としてではなくて、内的な内なる作業として何人もの作家が実感していて、それを実践し始めていると思います。

例えば多和田葉子は、ドイツに住んでいる芥川賞作家であり、ドイツ語でも日本語でも作品を書いている現代の代表的な作家の一人です。多和田葉子は『カタコトのうわごと』というエッセー集の中で、幾つかの翻訳に関するエッセーを書いています。大変おもしろいエッセーが幾つもあるのですが、その中で「外国文学」という言葉をやめて「外国語文学」と呼ぼうではないかと提唱しています。みずからも、日本語で書いてもドイツ語で書いても、「穴だらけ」の文章を書くことに興味を持っているというふうに彼女は説明しています。

またもう一つの例を挙げるならば、水村美苗というやはり代表的な現代作家がいます。数年前に「批評空間」に連載されて発表された『私小説 from left to right』という小説があります

が、これは日英の初めてのバイリンガル小説として、評価されました。水村美苗自身は、この作品は絶対に英語に翻訳されることが不可能であるというのが動機であったというふうにインタビューなどで答えています。

なぜ英語に翻訳することが不可能であるかというところ、要するに日本語と英語の差異というものが消滅してしまうからです。ですから英語を英語に翻訳することはできないという、その「英訳不可能」というものを実践してこの小説を書いたと言っています。このような動きは翻訳の意味を問い直す効果のみではなく、総合的に見た支配・被支配の力学の基盤自体をも揺るがす力を持っていると思います。

したがって百三十年というフランスにおける日本文学の翻訳の歴史自体も、ある意味では、従来のパターンとしてはもうその幕を閉じつつあるのではないのでしょうか。今後の新作家の作品の翻訳に関しては、新しい基準を求めて翻訳していかなくてはならないのではないかとというふうに思いながら、この話を一応終わりにさせていただきます。（拍手）

レヴィー ありがとうございます。総括的かつさまざまな具体的な指摘に富んだお話をいただきました。最初にどういう課題で話していただけかとか聞いたときには、一体どうやってこれだけの内容を一時間内で話していくのかと思っていたんですけれども、見事にまとめられた幾つもの問題提起が示唆されました。そこで、二つの領域が見分けられたのではないかと思います。

いました。

ひとつは日本文学の受理の問題。歴史的に見て、どのように日本文化、日本文学、日本的なるものなどが受理されていくか、翻訳という作業にどう反映されるのか、それは二次的なものになるかもしれませんが。そこで最初に「エキゾチズム」という言葉が出てきたのですけれども、このエキゾチズム自体も実は変貌していくことが、今日のお話でよく把握できたかと思えます。幾つかのターニングポイントのうち、一九八〇年が挙げられたわけですが、現在進行中のメディアミックス、漫画やほかの媒体が介入し、テキストとどう絡み合っていくのか。

さらには、ここで思い出したことなんですけれども、数年前にニーナ・コルニエツさんとジェンダーについて話したときにあった発言ですが、フランスやヨーロッパでは、日本文学というのはエキゾチズムにかわって一種の倒錯のワンダーランドとして受理されていると、フランスでは味わえないような、あるいは西洋では受理の仕方が違うような世界が、日本によって与えられているんだというような見方があります。

ある意味では、その延長上の中に先ほどの漫画などの浸透のあり方を見ることができそうですけれども、でもこういうとらえ方は、不快でもあります。違った流れも考えるべきではないか。個々の翻訳者がテキストと格闘していく過程の中でも受理やエキゾチズムの問題は出てくるのですが、それは最後に話された

他者性の問題に尽きると思われます。

そこで、やはり翻訳をするというのは、これはアントワヌ・ベルマンの持ち出した概念としてあるのですが、エスノセントリズム (Ethnocentrisme)——自民族中心主義、あるいは自言語中心主義や自文化中心主義と訳してもいいのですが——をどうしても背負ってしまう。そして川端における誤訳の問題とか距離の問題ともかわるわけです。

その中でフランス語で訳していくと、もう一つ背負うものとして、アントワヌ・ベルマンの言う *Hypercentualité* の問題があります。これは超テキスト性といって、要するに原文とは違ったテキストを参照することによって、その原文との隔たりを埋めることです。一番最初に表されて、最後にもふられた大きな問題として、「翻訳不能性」があるのです。この翻訳不能性がまさに理論の対象として機能しているのは明らかですが、この翻訳不能性がどのように乗り越えられていくかによって、翻訳理論も展開していくのだというのが今日のテーマでもあったのではないのでしょうか。

ただ果たしてそれは進歩であるのか。というのも、この翻訳不能性というのは当然、姿を消すことは当然なのです。それが一つの価値でもあるし、そしてまたある翻訳者がなぜ翻訳を行うのか、その翻訳の「欲動」と呼んでもいいですが、それを引き起こすものとしてこの翻訳不能性という地点があると思います。それは常に変貌していくものですし、不滅のものでも

あるというふうにとつていけるのではないかと。

そこで、最後の結論の中でもいささか悲観的にもとれるような、テキストから離れていく、活字的なもののから離れていく傾向、あるいはシニフィアン (signifiant) としてのテキスト、言葉、今言ったような「価値」をもちや見捨てようと、離れて違った媒体を見出そうという傾向があるのではないかというような指摘もあったわけです。

まあ、とにかくこうしたたくさんの方角からお話ができると思いますので、今日参加いただいている方々にぜひ質問や発言をいただきたいと思います。その際、もしできれば自己紹介というか、翻訳とどういう関係におられるか、簡単な紹介でよろしいですから、お願いしたいと思います。

ということで、言語文化研究所所長の四方田先生から始めてください。

四方田 私は非常におもしろくお話を聞きました。ただ私自身はフランス文学は好きで読むんですけど、日本文学のフランス語の訳だけは全然読んだことがないので、直接これについては、なるほど、そうなんだなという印象ですね。

幾つもお話を伺っていったら、例えば日本の文学は、日本語にフランス文学がどんなふうに移されてきたかとか、こっちはまあ単なる受容者ですけれども、そういうこととか。日本でフランス映画、あるいはハリウッドでもいいですけど、外国映画をどんなふう字幕を翻訳したり、あるいは弁士も非常に大衆的

なスペクタクルとしての翻訳作業なわけですが、そういうものがどんなふうに出てきたのかという歴史とか、それに知識人がいかに反対したかとか、いろいろなことを考えました。

それから今最後におっしゃられた、その国の言語ではない、外国語としてその文学をつくっている人たちが、多和田葉子さんの話をおっしゃられました。これが日本語の文学の場合には、私はずっと研究して勉強しているのですが、例えば在日朝鮮人の文学、あるいは日本の植民地地下における朝鮮半島の人たちが日本語で書いた文学や、その人たちが朝鮮語のものを日本語にいかにか訳してきたかの歴史みたいなことがちよつと気になって調べているんですけど、そういうことに非常に大きな示唆を与えられているなという気がしております。ちよつとだけ、示唆されたことだけを。一つは、日本語の中にフランス文学がどんなふうに移されてきたか。例えばシャルル・ボードレールの『悪の華』にしても、もう十何種類の翻訳があるわけです。それはもう上田敏の時代から始まって、現在の多田道太郎さんの訳まであるわけですけども、やっぱりその時代時代によつて全く違う。それは日本語が違うのと同時に、フランスの（象徴詩？）というものの向かい合う姿勢も違うし、日本語がどんなふうになそれを訳すか、訳す人の文化的教養でも違う。

戦争前に例えば矢野目源一と鈴木信太郎がボードレールを訳すときに、彼らはやはり江戸時代の浄瑠璃とか文楽の知識を普通に通っているわけですから、今の岩波文庫の鈴木信太郎の訳

はほとんど浄瑠璃の言葉で訳していますね。これは非常におもしろいと思う。

ところがその後の例えば現在の阿部良雄先生の訳なんかは、もう本当に国際的な研究家で、ボードレールをフランス語で勉強した人だから、それで何とか正確にしようとすることばかりが出てくるので、ものすごい莫大な注釈がある。それから逆に『悪の華』の「華」という字を、なぜか今までは中華文明の「華(splendu)」という意味に訳していたわけです。だれかが決めてしまっただけでああいうふうになっちゃったわけですが、本当は「flower」フラワーですよ。ですから「flower」で訳そうというのが出てくるわけです。それで杉本秀太郎の訳は『悪の花』と。それから『パリの憂鬱』は、パリの何でしたっけ、『パリの憂鬱』という題名で今は訳していますね。訳がどんどん変わってくる。その中に日本人の訳す側の人間の教養、要するに日本語の中の教養、フランスに対する向かい方、ボードレール研究の発展の仕方、そういったものが七つぐらいの要素があつて、その十幾つの訳がみんな変わってくるわけです。それを研究するだけでも非常におもしろいと思います。

ですから、今ずっと日本的らしさとかそういういたたものを無視するなり、強調するなり、いろいろそれに向かうことによつてしか日本語からフランス語の翻訳になされないというふうな指摘をされて、最後に多和田葉子まで言及されたわけですけど、私はその話を聞いていて、非常にこちらが一人で考えていたも

のが何か理論的に補強されたというか、そういう印象を持ちました。本当にありがとうございます。

レヴィ そうですね。そうしましたら続けていきますけれども、確かにそのとおりですね。改訳についてセルさんが触れていたところでよくあらわれてくることですけれども、改訳によつてフランス語の考え方が変わってくる、その言語観が変わってくるという要素が強いですね。改訳の場合、もとの翻訳に対して一種のノスタルジーのようなものが発生したりすることもあります。

例えばフロイトの翻訳は、新たな翻訳が今なされているわけですが、それでも、そうすると、僕が二十歳のとき電車の中で読んだ、あの『夢判断』はどこに行っちゃったんだというような反発は必ずあらわれてくるわけです。どことなく何かをなくしてしまうんじゃないかと。翻訳言語が進むというのは、何かをなくしていくという感傷性とも当然結びつくものでもあります。

それからもう一つは、ある時代のテキストをそのまま改訳していくと、それだけの年月がたつて、そうすると逆にそのテキストからそこまで潜在的にあつた何かが、それとも今訳することによつて新たに発生する、それまで全く見届けられなかった要素があらわれてくるというケースも少なくはないと思います。それで先ほどの「力学」という言葉をもしあえて二つに分けるとすれば、それは支配・被支配の関係でもありますけれども。もう一つはそういったテキスト、文章の力というものに身をさ

らすことができるような言語体制を射程におく翻訳の作業ということでもあると思います。とにかく会場の方々から意見を伺うことにしましょう。

四方田 質問しなきゃいけないんですね。お話とはちよつと違うのですが、谷崎の翻訳者として、あるいは野坂について言及されたことをお聞きしたい。つまり、日本語の場合には上方方言というのが非常に強い文化的な背景を持っていて、決して周縁的な言語ではないわけです。ですから野坂昭如にしても谷崎にしても、神戸弁あるいは大阪弁を使う。こういうたものを、例えば中央集権的なフランス語に訳すときに、どういうふうな処理というか苦心をされたのか、結果的にはどうなったのかみたいなことを教えていただきたいのですが。

坂井 はい。具体的な質問なので、谷崎についてはお答えしますし、もしかして野坂については多分ドウ・ヴォスさんがお答えするかも知れませんが(笑)。谷崎の作品に関しては、そのプレイヤード版というのはチームといいますが、一人一人がもちろん各作品を担当してたんですから、六、七人の翻訳者がおられます。そしてその関西弁は神戸弁とか京都弁などが出てくる作品が幾つもありますので、討議しました。つまり同じ選集に出すわけですから、大体同じような選択を行わないとかしくなってしまうわけです。

その話し合いの結果としては、とにかくフランス語における方言は絶対に使わないと。しかし関西弁というのは、特にダイ

アローグのセリフ、話の地の部分ではなくてその話の部分に神戸弁とか京都弁とかが出てくるのですけれども、そのテキストの中にある地の部分とセリフの部分の差異というものを、どうしても何らかの形で表現する必要性はあるとみんな思いました。どういうふうにしたかという、大体そのセリフの部分を少しくだけたフランス語に訳したんです。何となく東京語と比べると関西の言葉というのは、人と人との近しい何かがあるというふうに一応解釈しまして、本当にニュアンスですが、少しくだけたフランス語を時折使うことによって、その差異というものを演出したと思います。

それはもちろん作品によるんですね。例えば『細雪』における四姉妹の言葉と、私が訳しました『猫と庄造と二人のおんな』の中の庄造たちの関西弁というのはやつぱりちよつと質が違ふといいますが、庄造の発言の翻訳の中には、くだけたフランス語がもつと入っています。それが私たちの唯一の方法で、皆さん、何かいいアイデアがあれば私たちも勉強させてもらいたいと思います。ドウ・ヴォスさん、野坂に関してはどうですか。

ドウ・ヴォス 野坂に関しては、大分昔の仕事で覚えていないですけれども。どうやって翻訳したかな。確かに同じ答えになると思います。具体的なフランスにある、あるいはベルギーでもいい、スイスでもいい、要するに地方の特徴がすぐわかるような言葉を当然避けないと、全然もつとないようなイ

メーが読者の頭に浮かんでしまいうわけです。かといって、無視するわけにはいかないのです。

ですから、非常にそういう中央文化から離れているような地方性を出すには、例えば話し言葉的な表現を工夫することも考えられます。その話し言葉的というのは、要するにはっきりした方言も含めた特徴を出さないようにするには、どういうふうにすればいいのかというと、やっぱりそれは普通の書き言葉には存在しない、そしてすぐにイメージにはつながらないような一種の特殊な「リズム」をつくらばいいと考えたわけです。

例えば農業とかに使うような服を着ている人たちの仕事というのは、要するに翻訳の中ではそのような作業服を着せるんじゃないくて、その作業服を着たときに決まっているような身体のリズムがあると思います。ですからそのリズムを考えて、要するにその作業服を描かずに、その中にある、働くような根底にある一つのリズムを想像してつくり上げていくというような僕の立場としてはそういう理論的なことが問題の解決方法の一つの原点だったと思います。

レヴィ なるほど、そうですね。何とかすれば何とかなるというところがあるんですね、この方言の問題はね(笑)。工夫はできるけれども、最終的な答えはないといったところでしょうかね。

それで、最初に紹介するときに言い忘れたのですが、セシル坂井さんの研究で『日本の大衆文学』というタイトルで日本語

訳で出ました本がありまして、その翻訳をされたのが朝比奈先生なんです。朝比奈先生もエミール・ゾラやレーモン・クノールの、今言ったような問題で、そういう言葉の非常に特異な表現をどのように置きかえていくというか、どういうふうに移していく、移動していくかということをいろいろと経験がおりなので、ぜひ一言お願いしたいのですが。

朝比奈 どうも、朝比奈です。私は坂井さんの『日本の大衆文学』を翻訳させていただきました、大変おもしろい体験をさせてもらいました。それはどういうことかという、つまり語られている内容がもともと日本の大衆文学ですから、当然、作家の名前、作品の名前、あるいは日本の大衆文学の研究で普通に使われるさまざまな用語、それらはもともと日本語のものがフランス語に変わっているわけですから、言ってみればその服や仮面を脱がせて、もとの日本語を探っていくような形になるんですね。それはその単語レベルだけでなく多分、論の進め方においても、坂井さんの本では、ある部分では大変日本の伝統的な研究の仕方を保っている部分がありますので、そこではそういう作業をしていくわけです。

ところが後半になると、今度は新しいフランスの批評装置で日本の大衆文学というものを分析していく。そこでは当然、語彙から発想まですべてフランス的なものですね。今度はそれをフランス語で読み取ったものに、言ってみれば日本語の服を着せていくといいますが、そういう作業、何かこう二重に

引つ張られるような、大変おもしろい体験をさせていただきました。

恐らくその点は、坂井さんご自身が日本語とフランス語の両方をほとんど自由にあて、しかも自分で書いたものが別の言葉に翻訳されるという、何ていうんでしょう、坂井さんのほうからも、なかなかこれは面白い体験ではなかったかと思えます。当然、僕の日本語には、いろいろ変なところもあったと思うんですが。

一つには、先ほどの発信と受容というような問題で考えてみますと、つまりあの本をフランス語で出されたときのご自分の発信の仕方と、それがフランスの読者に受容されたその受容の仕方。それから今度は、それをほかの人が翻訳をして日本に持ってきた。そこでもあ、坂井さんとしては、日本語では少し別の発信の仕方をしたかったところも多分あったのではないかと思います。またそれを今度は日本の読者が受容したときの反応とか、そういったところも予想と違って、ある種の違和感があったかもしれないと思うのですが。

もしよろしければその体験といえますか、それをちよつとお聞かせいただければと思います。

坂井 その翻訳に関してはとにかくご苦労をおかけいたしました、本当に申しわけございません。簡単にといいますか、短くお答えしたいと思います。要するに理想的には、日本語で書き直したかった本であるというふうに言えると思います。です

からそういう意味では、翻訳という作業を通らずに直接的にもう一度書き直す本であったと思いますけれども、とにかく時間的な問題とかいろいろな問題がありまして、そういう状況にはなりません。感覚的には非常に、自分が書いた本ではないような感じがします。しかし、すばらしい翻訳で本当にありがたく思っています。

要するに、研究者というのは作家と違って、自分が書いたものに対する所有性がまた感覚的に違うものだと思うんです。例えばミラン・クンデラが自分の翻訳されている作品を非常に細かくチェックしていったり、そしていろいろな気に入らない部分とかを直していったり、場合によってはその翻訳者をかえたり、場合によってはある言語での翻訳を許可しなくなっていくような、書物というものが自分の代償であるような感覚はないわけです。そういう意味では、大変ありがたい経験をさせていたのだと私は思います。しかし、今後そういうことがあった場合には、また同じような本を日本語で書き直すかどうかはちよつとわかりませんね(笑)。

工藤 工藤と申します。とてもおもしろかったです。お聞きしたいことは、外国語の知識をかなり持っている日本の作家の日本語についてなんですけれども。先ほど村上春樹のことがいろいろ出ましたけれども、あの人は英語のものを随分訳している。あの人はこの大学に二年ぐらい来ていたことがあるんですよ。十五年ぐらい前、もつと前かもしれないな。何しに来て

いたかという、現代ギリシヤ語を習いに来ていた。たしか二年ぐらいいたんじゃないかと思うんだけど、あの人はセーターなんかを着て来ますので、あのころは三十代の前半ぐらいだったかほとんど学生と同じみたく、学生で気がついた人はあまりいないと思うんですけど。

あのころ、何かギリシヤに関係しているようなことを書いていたのかは知らないけど、ギリシヤ語の現代語をやっていた。ほかの言語もあの人は随分できるんじゃないかと思うんですけども、あの人の英語はかなりできるようです。ああいう人の書いた日本語というのは、かなりまた違うと思うんですよ。

例えば夏目漱石もできるだろうし、森鷗外とか、昔の人は随分できたと思うんですけど。ああいう人の日本語と、例えば室生犀星とか泉鏡花は外国語がどのくらいできたかどうかは知らないのですが、外国語をかなりできる人の日本語というのは、翻訳しやすいんじゃないかと思えます。そういうところについてお考えがもしありましたら、聞かせてください。

坂井 大変おもしろいご質問で、かなり奥深い質問だと思います。これはなかなか一言ではお答えできないと思いますけれども。漱石、鷗外、村上春樹を並べたところで、彼らは外国文学、外国語が非常によくできた。そして他方、鏡花とか室生犀星は確かに、中国の漢文とかそういうのももちろん外国のものとして完全に駆使していた作家たちですけども、いわゆる西洋のほうの外国語は多分あまり知っていなかったであろうとい

う作家の違いですね。しかし簡単には整理できないのです。なぜかといいますと、例えば大江健三郎の場合、大江さんはもちろんフランス語が非常に上手であつて、非常によく読める作家である。そして大江健三郎の作品というのは、いわゆる翻訳スタイルといいますか、非常に日本語の文というものが特殊であると言われているわけです。それはフランス語に対する関係の中で創造されてきた独自の複雑なスタイルなのか、それとも外国語との関係以外に違うところで自分で編み出していったスタイルであるのか、という問題がまた出てくると思うんです。そういう意味では、時代的にやはり作家の個性によると思います。

例えば、漱石はもちろん英語、英文学を完全にマスターしていた作家ですけども、果たしてその文章の文体自体に英語圏の影響が見受けられるかというと、そうでもないかもしれないと思います。村上春樹においてはどうかというと、英米圏の影響というものを彼なりに組みかえて、確かにエクリチュールといいますが、書き方において使っていると思いますけれども、それ以外に自分自身の作家としてのトポスといえますか、それをもまぜての創作と言えると思います。難しい、大変おもしろい問題です。

レヴィ 少し特異な立場にいるかもしれませんが。まあ、もちろんフランスの作家でもほかの作家でも、外国語を知っているか知らないかという問題も時々取りざたされますし、あるいは外国語で書く作家などはよく問題にされる。ところが日本の

場合は、それこそ一種の明暗のような領域であって、外国語に対してそれを引き受けるのか、反動するのか、無視するのか、非常に常につきまにくい。そのまたつきまにくさ自体が、その文体に反映しているケースもあるのではないかという気がしますけれども。ほかに質問はございますか。

ジンマーマン 質問はあまりないのですが、多過ぎてあまり言えないということです。私は中上健次を英訳したイブ・ジンマーマンと申します。それで中上さんのを英語にしているいろいろおもしろい点がありました。後でレヴィさんにもちよつと相談に乗ってもらいたいと思います。

中上さんの『岬』が出たときに、評価はよかったのですがあまり売れなくて、出版社のほうは三千五百部を出したんですね。ですから坂井さんがさっきおっしゃったように、谷崎潤一郎のものを一万冊も出したということは、まず私はとても啞然とするんですね。それも大変すばらしいことだと思いますし、フランス人はまだ文学を読んでいることを示すと思いますが、読者が谷崎さんをどういうふうに受け取ったかということをちよつと聞きたいのです。それプラス、谷崎潤一郎と村上春樹の、今のフランスで読んでいる読者の目から見た比較をちよつと教えていただけますでしょうか。あまりいい質問ではないのですが。

坂井 いいえ、ありがとうございます。谷崎の受容に関しては、このプレイヤード版というのは選書としてそれ自体、何が

出ても売れるという前提があるんです。なぜかといいますと、これは七十ユーロとか八十ユーロぐらいするとても高い本で、フランス全国の図書館や大学図書館では必ず全作、購買されていく本なんです。それがベースになっているわけですが、それ以外にももちろん何千人かの個人的な読者もいるわけです。

例のベルマンが指摘しているように、翻訳というのは一発的なものだけではなくて、一発的に見えても実際はその未来の翻訳が約束されている作品と考えることができて、谷崎の場合は六〇年代の翻訳という基盤があったんですね。特に『鍵』『瘋癲老人日記』『痴人の愛』という作品、この三点などは、いわゆるフランスの知識人たちに非常に好まれていて影響力があります。あと四つ目はもちろん『陰翳礼讃』です。エッセイですけれども、それもやっぱり七〇年代に、ルネ・シフェル教授によつて翻訳されています。

知識人というのはどういう人かという、例えばジャン＝ポール・サルトルとシモーヌ・ド・ボヴォワール夫婦は日本に来ていますが、六〇年代後半ですが、覚えていらつしやる先生はいらつしやると思います。そのときに谷崎の作品を読んでいて、それを銘記しているんですね。そしてわざわざ京都で松子夫人に会うぐらいに、非常に谷崎の作品を買っていらしたわけです。そのように、特に知識人たちにおける谷崎の受容というのはもう既に固まっているところでプレイヤード版が出ましたので、そういう人たちは全員買い直したのだと言える

思います。

しかし、例えば私たちの学生などの世代を考えますと、もちろん彼らはこれは買いません、買えません。金銭的に買えないわけですから、場合によっては図書館に行つて少しパラパラと本をめくることがくらいしかできません。ですから今、二十歳の学生たちに「谷崎を読んだことがありますか」と聞いてみますと、まあ読んでいない人のほうが多いという現状があります。

二つ目の質問ですけれども、その反対に村上春樹の人気というのはここ十年ぐらいで、三、四年前から上昇中と言えます。

最近の傾向ですけれども、これはやはり読者層の世代がずっと若くなつていて、まあ学生の世代が興味を持っていると言えると思います。ただし村上春樹の場合は、何といつたらいいでしょうが、今の若いフランス人たちの好みからちょっと外れている点がありまして、複雑なんです。春樹よりはずっと村上龍のほうが直接的に今の若いフランス人たちに訴える力がある。

学生たちに聞きますとこれは確実に、村上龍に関してはほとんど全員、二、三冊はフランス語で読んでいます。これは口コミとかおもしろいから読みなさいということで、彼らは全員、アニメとかそういう漫画の世界をよく知っていて、かつ文学では村上龍を読んでいるというパターンがあります。

レヴィ なるほど。でも、そのブレイヤード版の一万部というのは、そんなに大変な数字ではないわけでしょう、ブレイヤードにしては、実は(笑)。

坂井 そうですすね(笑)。例えばブレイヤードの『La Fontaine』とかですと、何万部も何十万部も……。

レヴィ そうですね。確かに谷崎はもう随分前から浸透しているというか、多くの知識人、まあ数人の人に本当に愛された作家で、それこそ翻訳の改訳の問題が出てくるわけです。初期に出た『La Confession Impudique』にしても省略がたくさんあるし、いろいろな問題はありますけれども、やはりそこで直接訴えたものは何か起きていたという要素があるわけですね。

それが例えば今の村上春樹、村上龍のお話でもあったように、確かに村上春樹は少し外れてしまったということで、村上龍がなぜかもっとストリートに訴える。それがその若者……何なんでしょうね、そういう世代的なものだけなのか、流行だけなのか、やはり言葉もあるんじゃないかと思うんです。僕は村上春樹よりも村上龍のほうが、すぐれた書き手だと思っていますけれども。世代では、僕の母親も何か村上龍を買っていたりして(笑)。

その世代的なもののかどうかというのは、ちょっと疑問があるんですけれども。まあそれは別として、先ほど中上健次をお話しただいて、『岬』はフランスでもだめなんですけど。

坂井 『岬』は何部ぐらい売れたんですか。

レヴィ 千五百四十三部(笑)。ですの、まあ未来にかけるしかないですね。ただ、この中上健次に関しては、もうちょっと深い問題があると思うんですけど。英米ですと、やは

り中上健次についての研究は割と盛んになされているわけですが、翻訳のほうがおくれているという側面があって、それではちほちほ翻訳がようやく出てきて。にもかかわらず、何でしようかね、フランスの場合はやはり批評的なもので、その中上健次を語るような文があまりにも不在なのではないかと思うんです。ほかに質問は。学生の方々も来ていただいて、翻訳にいろいろ興味を持っている根本君とか、どうでしょうか。今日の講演を聞いて何か。

根本 フランス文学科三年の根本と申します。今日は貴重な講演をありがとうございます。レヴィさんの「現代翻訳論」という授業を受講させていただいて、それでいろいろと翻訳に関して考えているところで、セシルさんの講演をお聞きすることになったんですけど。ベンヤミンに言わせれば、翻訳というのは時代によって変容していくものだ。過去の傑作であっても、そういう言語の変容によって廃れていくものだという著述が中にはあったわけです。

ただ日本に限ったことではないと思うのですが、最近、言語が進化とか、変化、発展というよりも、むしろ衰退している自分には感じるわけです。最近ちょっと自分で泉鏡花の著作とかを読んでいるんですが、ただ読んだところで、何が書いてあるかわからない単語が結構たくさん出てくるわけです。それは何も専門的な用語ではなくて、むしろ昔から日本に伝統的に根差してあったローカル性に基づいている用語とかもあったと思う

んです。

先ほどセシルさんがおっしゃったとおり、現在のローカル性、フランスから見た日本語に対する他者性がだんだん消えつつあるということと、あとは翻訳というものが未来にまた翻訳される可能性を秘めているということだと。例えば日本の古典文学とかでそういうローカル性を多大に秘めている作品に関して、将来的に訳されるときに考え得る問題とかは何かありますでしょうか。

坂井 大変貴重な質問でして、これもまた一言ではなかなかお答えできないんですけども。これは日本文学の問題だけではなくて、あらゆる文学を翻訳するときにあらわれる問題というふうに考えられると思います。例えば、シェイクスピアの翻訳をどういうふうに行ったらいいか。坪内逍遙の時代と現代シェイクスピアの戯曲の改訳があるとなれば、ものすごく時間差といいますか、日本語の言語の変容も大変なものであるわけです。それをどういうふうに解決したらいいかというのは、その翻訳者たちが頭を痛めている常の問題であって、例えば泉鏡花を今フランス語でどういうふうに翻訳したらいいかという問題にもつながるわけです。

大体二つの方法があって、ちょっと対立している方法です。

一つは、古典的な要素というものを最大限に尊重して、現代においても古典的な言語、古典的なレファレンスを使って、古典的な翻訳を展開する方法。もう一つは、要するにその古典的な

作品を現代のほうへ引っ張ってくるということで、それこそさっきの翻訳テキストではありませんけれども、一種の新しいテキストとして提出するという全く反対の方法。その両方が存在しているのです。

例えばシェイクスピアのような戯曲に関しては、実際に演じられるわけですね。演出として舞台上上がって、役者たちの言葉として発信される言葉になるわけですから、その選択として事実上の演劇の戯曲としての特徴を考えた場合には、やはり現代語訳といいますか、現代風にアレンジされたもののほうが圧倒的に多いと言えると思います。それで、とてもおもしろい問題なんです、演劇のテキストというのは演出される場合、毎回新しい演出家、新しい演劇の舞台で演出され、毎回新しい翻訳で観客の前に披露されるというような、ある意味では非常に自由な範囲で考えることができると思います。

戯曲ではなくて普通の小説などの文体に関しては、そのような自由はききませんけれども、でも現代のほうに引っ張っていか、それとも古典性を強調するかという問題は、やはり選択として残っていると思います。

レヴィ そうですね。それは本当に両極端があつて、例えばフランスの同じブレイヤード版にダンテの翻訳があるんですけども。あれは要するにアンシャン・フランセ(古仏語)風のフランス語をわざわざつくって訳しているの、ダンテを直接読んだほうが絶対に読みやすいという翻訳になってしまってい

るわけです。そういう極端なケースもあれば、また現代語で訳すケースもあります。ただ、そういう古典言語を訳す際には、せっかく言葉がかわるわけですから、「現代語」という言い方はあまり好きではないのですが、とにかく今の言葉で書くという姿勢は、やはり好ましいような気はしますけれども。

どうでしょう、こう話しているうちに言葉はだんだん時間を食っていくんですが、私たちも食べなければならぬということがあります。まだまだちよつと我慢して話していてもいいんですけども、どうでしょうか。質問はないでしょうか、ほかに何か。はい、湯沢さん。

湯沢 皆さん、お腹がすいてきたところ、どうもすいません(笑)。とてもおもしろい講演をありがとうございました。僕は身は主にブルーストを研究しているんですが、ブルーストの話をし出すとんでもないことになりますので、一つだけちよつと僕の理解がうまくいかなかった件について質問させていただきます。

最後のほうで、翻訳の不可能性、あるいは他者性ということに触れられていたと思います。そのときに、グローバリゼーションの進展によつて翻訳の不可能性というようなことがだんだん覆る、あるいは翻訳を可能にするような他者性というものがあるんだん揺らいでいくというお話をされていたと思います。

また他方で、例えば多和田葉子であるとか水村美苗のように、あえて翻訳が困難である、翻訳不可能な状態を目指すような作

品をつくる作家も出てきた。そうすると、この二つの現象のつながりというのは、一体どういうふうに考えたらいいんだろうかというのが私の質問です。

例えばグローバルゼーションが進展することによって、偽りの日本性であるとか、偽りの他者性というのが記号として、商品としてどんどん流通するがゆえに、例えば多和田葉子のような戦略が有効になるというふうに考えるべきなのか、その辺のご意見をお聞かせいただければと思います。

坂井 確かにご指摘のように、最後の部分の説明が不十分であったと思います。多和田葉子や水村美苗の作品というのは、私の解釈では、一種のレジスタンスといえますか、要するに、そのグローバル性が及ぼす翻訳の可能性のリミットみたいなものを彼女たちは提言しているといましようか。多和田さんの場合は主にエッセーと、実際に彼女の作品の中にも非常に奇妙な言語作用とかがあって、非常にそういう意味ではおもしろいのです。それから水村さんのあの例の私小説というのは完璧な反英訳小説で、ある意味では図式的な作品なんです、そういう例を最後に出したかったんですね。

つまり彼女たちの問いというのは、そのグローバル化、翻訳可能性というのがこのまま発展していてもよいのか、彼女たちの作家としてのポジションはどこにあるのかというようなことであると思います。そういう意味では彼女たち、それから彼女たち以外のいろいろな作家の反応が、これからもどんどん起

こつてくるのではないかとも思います。

他方、イナルコのアンヌ・バヤール教授がちよつとした実験をいたしまして、いろいろな国の現代作家の小説のさわりの部分、最初の部分だけを全部フランス語に訳して、作家の名前をつけずにずらつと並べてみたんですね。そうしたら、どこの国のだれが何を書いたのか、全くわからないという状況になっている。つまり実際の文化的なレファレンス、ローカル性というものが消滅してしまっているということです。もちろん全部網羅しているわけではないので学術的とは言えませんが、大変おもしろい実験だと思います。

それから最後のご質問で、偽り、他者性とかそういうものは創造していくものではないのかというような質問だったと思うのですが、もし従来のパターンに戻るとすれば、他者性というものが消滅した段階で、その他者性を再構築しなくてはならないといえますか、そういう非常に奇妙な場所みたいなものが今あちらこちらにつくられてきているのではないかと思います。

レヴィ おもしろい指摘だと思いますけれども、まさに僕も最後の話を聞いていて、ちよつとレジスタンスという言葉を知くと、その「レジスタンス」という言葉に抵抗したくなるといううか。果たしてその常識が、その二つの関係が湯沢先生が持ち出してきた言語のグローバル化という現象——もしそういうのが規定できるとすればですが。それに対して、多和田葉子やほかにも水村という名前が出ましたけれども、今、現役の作家で

数人思い浮かびますが、書き方の中で、その言語に対してこういったずらし方があるんですね。このずらし方、横にずらししていくというのは、真つ向から何かに対抗するような、あるいはそういうレジスタンスという構えとは、ちよつと違うような気がします。

ある意味では、同時性というか並行して起きていく現象の中で、それがまだある形が定まっていけない、形式が定まっていけないものがあると思います。ですから、多和田葉子は「変身」というテーマを非常に中心に持つてくる。そして多重人格的な要素というのも入ってくる。こういうような小説はたくさん出てくるわけです。これはやはり多重人格性とか解離とか、批評などでよく言われていることではありますが、それは言語にも当てはまるわけです。ですから従来のというか、ある少し固まった形式の他者性と、そのレジスタンス（抵抗）という式では完全に押さえ切れない要素というのはあるような気も確かにします。

新田 新田と申します。すばらしいお話をありがとうございます。あと皆様のすばらしい質問の後に、もしかして最後を落としてしまったらいけないと思って、本当に緊張しているんですが。一つ伺いたいのは、私はあまりいろいろなことはよくわかりませんが、だんだん社会がグローバル化ということであるいろいろなことを共用するようになってきて、個人個人の経験というのがすごく大きく意味を持つようになってきたと思うんです。

す。

何カ月前ですけれども、新聞で村上春樹が今すごくロシアで人気があると。ソ連が崩壊してから、いろいろな動きのある社会でずっと育っている青少年の人たちが「こんなに僕たちと同じことを思っている人がいるのか」というふうに言っていることを新聞で読んだのです。村上春樹はもう年代としては少し上の方なんです、あの人がかつて書いた本が今のロシアの若い人たちの何というか、渇きに水を与えていると。そういうふうに個人の思いが言葉のチャンネルを変えることで、ほかの人にダイレクトに行くというのが翻訳小説のすばらしいところだと思うんです。

また同じ村上春樹ですけれども、彼が最近『ライ麦畑でつかまえて』を改訳されたということで、ちよつと私もさわりだけ読んだんですけども、二つの作品で世界のトーンが全然違っているわけです。ただきつと力のある原作だから、伝わってくるものは、最後に作者に残るものは同じだと思えますけれども、本当に世界のトーンが変わっているんです。ですので、本当に翻訳作業ですばらしいなと思うんですね。坂井先生はご自身も翻訳もされていて、研究もされていて、あと学生にも指導されています。小説というのは作家の体温のある一つの作品だと思えますが、それをほかの言語に落とす際に、翻訳者の方がどのくらい自分の体温を移してもいいとお考えですか。

坂井 ちよつと最後の質問にお答えする前に、ロシアにおけ

る村上春樹の話をなさいましたね。非常に私もある意味では解決していない一つの問題があつて、実際は村上龍や村上春樹は五十代の作家なんですね。その人たちが二十代の世代に、これまでも例えば龍のフランスでの人気などはまあ目をみはるようなものがありまして、その世代的なギャップを乗り越えた関係でなぜこのように理解に結びつくのかというのは不思議ですね。やっぱり作家の力量といいますが、そういうところがあるのではないかと思ひますし、先ほどのお話で申し上げました非文脈的といひますが、そういう読書のパターンがやはり動いてゐるから可能なことだと思ひます。それが一つ。

それから翻訳者の体温ですけれども、確かに先ほどレヴィさんがおっしゃつたように、今日のお話であまり出てこなかつたのは、翻訳者の主体性ということなんです。翻訳者の話があまり出てこないというのは、ある意味では翻訳者は一つの媒体でしかないというような概念みたいなものを、私たちも無意識的には少なくとも自分のものとしており、やはり作家優先主義になつてゐますので、よつぽど質問されないとあまりお答えするような機会はないのです。

もちろん非常に真剣な作業であつて、まあ全員そうだと思ひますけれども。テキストとの戦いといひますが、エネルギーといひますか、かなり力のいる仕事であつて、ものによつて違ふ感覚はもちろんありますけれども、非常に翻訳者の持つてゐる言語感覚というものを百%一氣に使わないと、成し遂げ得るよ

うな作業ではないと思ひます。

それからもう一つは、やっぱり作品との折り合ひですね。ほかの日本側の翻訳者も大勢いらつしやいますが、折り合ひの合ふテキスト、折り合ひの合わないテキスト、どこかで翻訳者というのはロボットではなくて、やはり自分の好みに基づいた仕事をしてゐるというふうに言えると思ひます。

ですから、例えばジンマーマンさんとレヴィさんが翻訳してゐる中上健次の作品は、私は到底自分では翻訳できない。ごく短い短編を一遍翻訳したことがあります、ものすごく苦勞をいたしまして、二度と私にはできる仕事ではないと思つたことがあります。それはやっぱり感覚的に合うか合わないというようなことが、大きく反映してくると思ひます。もちろん作品の重要性とは全く別問題としてです。それでよろしいでしょうか。レヴィ そうですね。まあ、それは正しい決断だったのでしょうか。こちらは大変……(笑)。でもおもしろい問題で、その温かみは身体的な要素ですけれども、確かにそれはあるんですよね。翻訳者というのはどちらかというと、与えるというよりも何か奪われていく立場にゐる要素が大きい気が時々しますけれども。村上春樹のほうはロシアで(若者に受けてゐるという話ですが)、ただその受理というのとは何かわからなくもないような気がするんですけれども。

前に弘前にいたときにロシアの留学生がいて、何か村上春樹の読書会をやつたのを覚えてゐます。八年か九年前に。だから、

あまり驚かないんですけど。そういうことで、ちょっと今日はこのあたりで締めくくろうかと思えますけれども、よろしいでしょうか。

本当に今日はありがとうございます。僕は今日のことをとても期待していて、わくわくしていたんですけども、これからいろいろなヒントとか、枠組みを与えてくれたと、示唆してくれたということで、本当に感謝しています。ありがとうございます。

坂井 どうもありがとうございます。皆さんのご質問もありがとうございます。とてもおもしろかったです。(拍手)

——終了——

明治学院大学言語文化研究所招待研究講座二〇〇三年十二月二十日開催

注

1 Georges Cocteau, «Jalons pour une histoire des traductions françaises du roman japonais moderne au XXe siècle», in Muriel Detric (ed.), *France-Asie—Un siècle d'échanges littéraires*, Paris, You-Feng, 2001 参照。

2 注1に同じ。

3 *Bulletin de la Société Française des Etudes Japonaises*, n. 12, 2002 参照。

4 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris : Gallimard, 1984.
 & Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard nrf, 1994 を参照のこと。

* なお、この講演の原稿はロンドン大学 School of Oriental and African Studies 主催のワークショップ「The Lure of the Occident : the Politics of translating National literature」(二〇〇三年六月十一日)に英語で発表したものに案を得、加筆修正したものである。