

シンポジウム

それでは、いま、「世界文学」とは何なのか？

デイヴィッド・ダムロッシュ氏、池澤夏樹氏を迎えて

2011年11月12日 於・東京大学文学部1番大教室
シンポジウム「世界文学とは何か？」より

ゲスト： デイヴィッド・ダムロッシュ
池澤夏樹

パネリスト： 柴田元幸・沼野充義・野谷文昭

司会： 沼野充義・加藤有子

現代世界文学の「同時多発性」

加藤有子 それでは徹底討議に入りたいと思います。はじめに現代文芸論の専門を異にする三人より、今日の第一部のダムロッシュさん、池澤さんお二人の講演を受けての応答をお願いしたいと思います。まず、柴田元幸さん、お願いします。

柴田元幸 まず、わかりきった話かもしれませんが、議論の整理ということで、「比較文学」と「世界文学」という二つの概念の違いについてお話したいと思います。これは先ほど池澤さんのおっしゃった「国民文学」と「世界文学」の対比にも通じる話です。簡単に言いますと、「比較文学」というと影響関係というものが問題の中心となります。それに対して、「世界文学」というものは、いい言葉はありませんが、同時多発性というようなものが大きな問題となる、とそういう大きな違いがあるような気がします。もちろん、ダムロッシュさんのお話の最後の三島についての議論のように、同時多発性と影響関係とが入り混じった話になることもありますが、力点としてはこの二つがあると思います。ぼくは現代アメリカ文学を専門としていてそんなに幅の広い話にはできないのですが、現代アメリカ文学の翻訳や紹介をやっている、そうした二つの側面はいろんな形で出てきます。

影響関係というのも依然として非常におもしろい話で、20世紀の多くの影響関係のなかで一番よく話題になる例をあげれば、アメリカにウィリアム・フォークナーという作家がいて、彼がコロンビアのガルシア＝マルケスに影響を与え、それとほぼ同時代の日本の作家中上健次に影響を与えます。かつ、フォークナーの属していた国アメリカ——といっても、これは余談で

すけれども、彼はアメリカに属しているというよりもアメリカ南部に属しているという意識があつて、彼が日本に来たときに「あなたの国と日本とに何か共通するものがあるとお考えですか？」と聞かれて、「あると思います、お互い敗戦国ですから」と答えた、という逸話がありますので、彼を単純にアメリカの作家ということにためらいはありますけど、とにかく同じアメリカに、スティーヴ・エリクソンという現代作家がいて、彼はいわばフォークナーとフィリップ・K・ディックとロックンロールとを足してできたような感じのする作家です。

そのエリクソンにインスパイアされて、現代日本でもっとも刺激的な作家の一人古川日出男は、エリクソンがもうひとつのアメリカを幻視しつづけるように、もうひとつの日本を、そして彼は福島出身なので、もうひとつの東北を幻視した作品を書きつづけています。このようないろんな影響のつながりについて考えてみることも、非常に興味深いことです。池澤さんの世界文学全集に収められている作品のなかにも、多くの影響関係を探し出すことができるはずだと思います。

たとえば、あのなかにはカルヴィーノの『見えない都市』が入っていますが、いろんな人がこの作品にインスパイアされ、カルヴィーノへのオマージュやパロディのようなものを書いています。アメリカの作家ケン・カルファス「見えないショッピング・モール」(Ken Kalfus, “Invisible Malls”) や、ベンジャミン・ローゼンバウムの「そのほかの都市」(Other Cities) といった敬意あるパロディを生んでいますし、川上弘美さんも学生時代初めて書いた小説は『見えない都市』のオマージュだった、と放送大学の番組にご出演いただいたときにおっしゃっていました。もちろんそうした直接のパロディやオマージュだけでなく、これはカルヴィーノが自身の評論のなかで書いていることですが、描写するなかで、重さを積み重ねるのでなく、むしろ重さを抜くような書き方が現代作家に与えた影響は計り知れないと思います。

けれども、そうした、まず先駆的で seminal な作家や作品がいて、その影響の種が世界各地に飛来しているという図式も興味深いのですが、現代文学を読む上でそれ以上に面白いのは、一種同時多発性ともいうべき現象です。たとえば、1982年に日本で刊行された、村上春樹の『羊をめぐる冒険』、1984年にイタリアで刊行されたアントニオ・タブッキの『インド夜想曲』(Notturmo indiano)、86年にアメリカで刊行されたポール・オースターの『鍵のかかった部屋』(The Locked Room)。これらはみんな、一人称で語られ、失踪した自分の分身ともいうべき友を探す物語であり、自己自身の影の側面を探る物語でした。ここには、影響関係は存在しません。三人の作家の語学力と、そして翻訳の刊行時期を考えるならば、彼らがたがいを参考にしたり、影響されたりした可能性は考えられません。

これは3人の作家がまったく異なる場所で同じことをやったという例ですが、逆に、同じことをやったのに正反対のものに見えるという例もあります。あるいは、これは英訳の刊行時期のせいでたまたま同時性が生じただけでも言えますが、1983年刊、オーストリアの作家トマス・ベルンハルトの『破滅者』(英訳題 *The Loser*) の英訳が1991年に出て、スタインウェイのピアノと文字どおり一体化したいと欲している、いかにもベルンハルトらしい極端なグレン・グールド像が提示されています。

その一方で、同じ1991年、アメリカのリチャード・パワーズは、『黄金虫変奏曲』(*The Gold Bug Variations*)という、タイトルからしてエドガー・アラン・ポーとバッハを組み合わせた本において、やはりグールドを登場させていますが、こちらのグールドはまったく違った人間像に描かれています。この小説は、DNAや遺伝や翻訳といった情報の伝達をめぐる話で、情報がどこかからどこかに伝えられるなかで、少しずつ間違ったり変わったりする、そのすべての総和が文明だ、という世界像に基づいています。ご存じのように、バッハの「ゴルトベルク変奏曲」という作品は、まさにそのような作品ですね。最初にとってもシンプルなアリアがあって、それが様々な形に変奏されていく、そういう作品です。この小説のなかのグールドは、そのバッハという情報の連なりを解釈するための完璧な脳「対位法的頭脳」を持った存在として描かれています。このように、同じグールドという人物を出発点にして、一方では究極のロマン主義が実践され、一方では文明全体をコンテクストに収めよう、パースペクティブに収めようとしている作品が出てくるというコントラストがきわだっています。

むろん、こうした同時多発性は、現代に限ったことではありません。1920年代から30年代にかけて、モダニズムの波が多く地域を覆うなかで世界中の詩人や画家たちが一斉に実験的なことを始めましたが、たとえば、ソ連のダニイル・ハルムス(Daniil Kharms)がやったことと、韓国の李箱(イ・サン)のやったことは、少なくとも日本語に訳してみると、驚くほど似通っています。ですが、ポップカルチャーをはじめとして、(少なくとも先進国の)作家たちが自己形成期以降に共有するものが地域を超えてますます共通化しつつあるいま、そうした現象はおそらくいっそう増えてくるのではないかと思います。その意味で、「世界文学」という枠組みで文学を考える必然性も、ますます増してきていると思いました。

多様性の中の普遍性を求めて

加藤 柴田さんありがとうございました。続いて沼野充義さん、よろしくお願いします。

沼野充義 今日、ダムロッシュさん、池澤さんのお話を聞いたうえで、私なりに「世界文学」について考えていることをまず二つほど、質問というよりは、感想として申し上げたいと思います。それから最後に一つ、質問をさせていただきます。

まず第一に、多様性の中の普遍性について。「世界文学」の絶望的とも思える(一人の人間にはとうてい把握できそうもない)巨大さと多様さに向きあうとき、よく思い出すのは、言語学者ロマン・ヤーコブソン Roman Jakobson が言ったことばです。彼は自分の一生の「主要な話題」(dominant topic)は、「変化のさなかの不変性」(invariance in the midst of variation)だと言いました。

これは世界文学についてもまったく同様です。「詩」「小説」といったジャンル概念が、今日世界で見せている圧倒的な多様性 diversity/variety と、それにも関わらず相互の理解を可能にする不変性/普遍性(invariance)は驚くべきものです。

たとえば、詩の形式と内容の複雑な、ときに和解しがたい関係について、10世紀初めの日本の紀貫之とその1000年近く後、19世紀末のフランスのマラルメが詩の本質的にほとんど同じことを言っていることに私たちは驚かされます。わが国の中世詩学の古典中の古典とも言うべき『古今和歌集』の序文で、紀貫之は在原業平という歌人について「その心あまりて、ことばならず。しばめる花の、いろなくて、にはほひのこれるがごとし」と言いました。一方、19世紀末のフランスで、画家のドガ Degas は「観念 idea は沢山あるのに、どうもうまく詩がかけない」と嘆いたのに対して、マラルメは「親愛なるドガよ、詩は観念で作るのではなく、言葉で作るものです」と答えたといえます。形式と内容の相克、この両者の間でいかに折り合いをつけ、調和に達するか、といったことは、古来、言語表現に関わる人間についてまわるアポリアでした。

世界文学の膨大さと多様性は確かに圧倒的です。しかし、私たちはその多様性を楽しむことができなければ、生きている甲斐がない。その普遍性を信じられなければ、相対主義のニヒリズムの深淵に飲み込まれてしまう。世界文学とは、多様性と普遍性、「多なるもの」と「一なるもの」の間の、永遠の往復運動ではないかと思えます。

第二に、「3/11以後の世界文学」のありかたについて。ダムロッシュさんは、「世界文学とは、翻訳によって（価値を減ずるものではなく）価値を増すものだ」と主張されていますが、同様に、未曾有の大惨事を経てもなおかつ新たな意味を獲得し、価値を増すような文学作品があるのではないのでしょうか。そのような作品こそが9/11以後の、そして3/11以後の世界文学と呼ばれるに相応しいものだと思います。

アメリカの比較文学者、エミリー・アプター(Emily Apter)は『翻訳地帯 (Translation Zone)』(Princeton UP, 2006)という本で、9/11以降の英語圏の言説を分析して、アメリカ合衆国の英語中心主義と単一言語使用^{モノリンガルイズム}を批判しているのですが、特に興味深いのはクラウゼヴィッツの『戦争論』の主張を踏まえながら、「戦争とは極度の誤訳や不一致を、他の手段によって継続したものである」「戦争とは翻訳不可能性や翻訳の失敗の状態がもっとも暴力的な頂点に達したもののことだ」という刺激的な定義をしていることです。

9/11同時多発テロの後の政治的状況を分析しながら、それを異文化間の「翻訳」の失敗の問題につなげていくところが現代の文化研究として鋭い見方になっているのですが、ふと思ったのは、このような翻訳概念の拡張は、さらに敷衍すれば、「大震災」以前と以後の文学の間についても適用できるのではないかということです。つまり、一番分かり易い例を挙げれば、川上弘美の「神様 2011」は「神様」1993年版を「あのこと (大震災と原発事故)」の後に「翻訳」したものだ、ということになる。そして、実際に作家自身によってこのように「改作」されていなくとも、私たちは自分の読みによって、「以前」の作品を「以後」の作品に「翻訳」することができるんじゃないでしょうか。

翻訳を通じて、文学が国や言語や時代を越えて、新たな価値を持ち、生き続ける——そのプロセスそのものが世界文学であるとするならば、大惨事を越えて新たな価値を獲得し、新たな生命を享ける文学もまた確かに世界文学ではないのでしょうか。私たちはそのような「3/11以後

の世界文学」を求めて、これからも読み続けることでしょう。「3/11 以後の世界文学」——それはギリシャ悲劇やドストエフスキーの再発見であるかもしれないし、大江健三郎や池澤夏樹や村上春樹が次に発表する長編かもしれないし、あるいはまだ名前も知られていない無名の若者が近い将来に書く驚くべき小説かもしれません。分かっているのは、それがまだ未踏の沃野であって、地図も目録もできていないということです。

最後に質問を一つさせてください。端的に言って、翻訳を通じて本当に世界文学にアプローチすることができるのか、ということです。ダムロッシュさんは翻訳を通じて詩を解釈し、享受する世界文学のプロセスを雄弁に論じていて大いに説得されるのですが、その一方で、詩を本当に読むためには、やっぱり原文でなければだめじゃないか、という考えをめぐり去ることはできないんですね。私自身は昔から、文学の優れた作品はある一つの言語という土壌のうえで、一度限り起こった、本来繰り返すことのできない出来事なのだ、と言ってきました。そうだとすると、翻訳というのはその出来事を別の土壌のうえで、もう一度起こさせるという不可能な奇跡のような仕事に他なりません。しかし、その奇跡が、しばしば、見事に世界中で起こっていることの不思議をどう説明したらいいのでしょうか？

もう一つ、それに関連して提起したい問題は、翻訳を通じて世界文学を読むといっても、英語が事実上、世界の共通言語になっている現状では、それは英語中心主義の世界文学に結局のところなりはしないか、ということです。世界の翻訳の状況は、圧倒的に不均衡であって、翻訳の言語をめぐる世界の状況は、極端に「非対称」なものになっています。英語から膨大な量の本が世界中の多くの言語に翻訳されている反面、現代のアメリカは、世界の様々な文学の翻訳を英語に翻訳して読むことに関しては、無関心になりつつあります。2006年にポーランドのクラブで行なわれたポーランド文学翻訳者世界会議で基調報告をしたポーランドのジャーナリスト、リシャルド・カプシチンスキ(Ryszard Kapuściński)は、「アメリカで売られている本の総数のうち、アメリカ人以外の著者によるものは、わずか二パーセントに過ぎません」と指摘して皆を驚かせました。

私たちが目指すべきなのは、英語一言語によって世界の多様性が把握できると錯覚するようなナイーブな国際化ではなく、多言語的国際化です。しかし、それを実現するためにはいったいどうしたらいいのでしょうか？

ラテンアメリカ文学の世界性

加藤 沼野さんありがとうございました。続いて野谷文昭さんお願いします。

野谷文昭 『世界文学とは何か？』は、外国文学を研究しつつ教える立場の人間にとり、自分を振り返ったときにときにどきっとさせられる指摘があることも含めて、実に刺激的な本です。しかもたえずユーモアを感じさせるところが個人的には大いに気に入っています。伝記やエピソードを巧みに用いることで、一般読者をも引き込むことができる。重層的な読みを可能にす

る本だと思います。

重層的読みを可能にする本というのは、バルガス＝リョサがガルシア＝マルケスの『百年の孤独』についての評論で用いた表現で、しかもこの小説は地方色を色濃く備えていながら普遍的であるという奇跡的な作品です。日本では1972年に翻訳が出ましたが、担当編集者によると、最初は一部の知識人の間でしか話題にならず、売れ行きがはかばかしくなかったため、絶版になるところだったそうです。コロンビア文学はもちろんラテンアメリカ文学そのものが、アジア・アフリカ・ラテンアメリカという周辺地域の文学として扱われていたために、地方色の濃さがマイナスになり、そこに埋もれかけたのだと思われます。アストゥリアスも同様でした。したがってこの段階では、『百年の孤独』は、少なくとも日本では世界文学になりきっていなかったと言えそうです。

この本が甦るのは、作者がノーベル賞を受賞したこと、別の出版社から大宣伝とともに『族長の秋』が出たことなどにより、知名度が一気に上がったこと、ラテンアメリカの他の作家の作品が叢書というまとまとまった形で刊行されたことなどが大きく影響していると思います。

その後『百年の孤独』は多くの読者を獲得し、この小説の紹介に使われた魔術的リアリズムという言葉は、定義が曖昧なまま独り歩きを始め、今日では批評家も好んで使っています。さらにこの小説の年代記というスタイルや舞台となる共同体に靈感を受けた若手作家たちが、それぞれの出身地をモデルにして作品を書く事例が目立っています。ここに至って、『百年の孤独』は、第三世界的、地方的小説という枠を打ち破り、世界文学の座を獲得したと言えるでしょう。また、フォークナーの影響ということもプラスに働いたのではないのでしょうか。モダニズム文学の経験を経ている作品ということで、受け入れやすくなったのだと思います。ただし、フォークナー体験は、最初の長篇『落ち葉』に一層色濃く現れ、コロンビアでは発売と同時に3万部が売れて、当時としては破格のベストセラーになったと言われていますが、その小説が世界文学と呼ばれることはないようです。

ここで1970年代の出版状況を見ると、集英社から「世界の文学」という叢書が刊行されていて、その中にラテンアメリカの小説がいくつか入りました。コルタサル『石蹴り遊び』やカルペンティエルの『失われた足跡』、バルガス＝リョサの『ラ・カテドラルでの対話』、ドノソの『夜のみだらな鳥』のような大型の作品が次々と翻訳され、日本語で読めるようになったのです。この叢書の働きは興味深い。というのも、ラテンアメリカ文学を「世界の文学」として紹介したのですが、多くの読者はそれを「世界文学」と解釈した節があるからです。何を隠そう、私自身、錯覚を起こしたひとりです。ここで、『ワシブンゴ』のようなインディヘニスモ文学と同じ扱いを受けていた小説が、地方色を売り物にしなくてもすむようになったと言えそうです。

一方、もうひとつ興味深いのは、同じ叢書の中に、ボルヘスの短篇を併せた一巻が入っていることです。ボルヘスが紹介されたのは1960年代ですが、これも少数の作家や知識人に驚きをもって迎えられたものの、多くの読者を獲得したわけではありません。しかしボルヘスの場合は、最初から世界文学という扱いを受けていました。それは欧米経由で入ってきたからで、

ボルヘスの国籍を知らなかったり、ブエノスアイレスがどこにあるのか知らなかった読者も多かったはずですが。当時ボルヘスを読むのは西欧文学に親しんでいる人たちで、大学のスペイン語科ではほとんど話題になりませんでした。難解だからこそいいというようなスノビズムにも合致したのでしょう。『百年の孤独』とは対照的です。また、ボルヘスの場合、根強い読者はある程度いますが、彼の作品がこの国の文学にもたらした影響というのはなかなか目には見えません。これは少なくともアメリカやスペイン語圏の場合とは違ってきます。

最近私は『日本の作家が語る ボルヘスとわたし』という編著を出しました。それは10人の日本の作家の講演をまとめたもので、彼らのボルヘス体験が語られています。それを読むと、作家たちがきわめて真面目に取り組んでいることが分かりますが、ガルシア=マルケスの場合と違い、感想がまちまちで、収斂しないのが特徴です。しかし、ダムロッシュさんの本ではボルヘスは何度か出てきていますし、世界にはボルヘスにインスパイアされた作家が少なからずいます。ラテンアメリカではロベルト・ボラーニョをはじめ<ポスト・ブーム>のさらにあとの世代にとって、ボルヘスはナショナリズムを超えるための模範ですし、また思考を刺激するというので、文学以外のジャンルの人々も彼の作品に刺激を受けています。

ガルシア=マルケスの作品のイメージは、ほとんど『百年の孤独』によって作られたと言ってもいいでしょう。一方、ボルヘスの場合はむしろ初期の短篇、「バベルの図書館」、「ドン・キホーテの作者ピエーエル・メナル」、「トレイン・ウクバル・オルビス・テルティウス」など知的で博識に富んだ作品がボルヘスらしさを生むとともに、スペイン語圏では影響力を持っているようです。とりわけメタ・レベルを巧みに操った文字通りのフィクションは実に刺激的なのですが、ただし、それは必ずしも具体的な場所をもたなかったり、人の有機的な部分が描かれていなかったりするために、日本では作家にモデルを提供することは少ないようです。

ボルヘス文学の世界性を疑う人はおそらくいないでしょう。しかし、ガルシア=マルケスの世界性とは違っている。日本での受容を考えると、やはりそこには過去の共同体の記憶というものがかかわっているような気がします。たとえば、ボルヘスの「歴史」は超歴史のような性格を備え、日本人の歴史観とは必ずしも相容れないところがあります。彼の作品は入り口を見つけるのが難しい気がします。それに比べると、ガルシア=マルケスの場合は、農村の世界から始まっていて、それが入り口になる。日本にとってそれは慣れ親しんできた世界です。ガルシア=マルケスの初期の短篇は世界文学と見なせるのか、といったことも含め、ラテンアメリカというより世界を代表する二人の作家の「世界性」について考えてみるのは、決して無駄ではないと思います。

「比較できないものを比較する」というのがダムロッシュさんの一つの戦略でしたが、ガルシア=マルケスとボルヘスの二人は比較できますよね。この非常に性格の違う両者を比べることで、それぞれについてより理解できると思いますし、また先ほど言ったように日本の作家たちや世界の作家たちによって両者がどのように受け継がれていくかというのもとても興味深いことです。と言いますのも、世界が都市化していくと、一つはガルシア=マルケス的な共同体へのノスタルジーが作家にとって作品を書く動機となるでしょうし、一方でボルヘス的なフ

イクション、あるいはメタフィクションを受け入れやすい状況が出てきています。「ヴァーチャル」という言葉が一時流行りましたが、そのようなものが日常化してきているなかで、メタフィクションを受け入れやすくなっているのではないかと思います。事実、アメリカのメタフィクションではボルヘスの影響がかなり見られるわけですが、一方でスペイン語圏でも——ラテンアメリカでもスペインでも——ボラーニョをはじめボルヘス的なメタフィクション、たとえば架空の本や架空の作家を扱うような作品を書く新しい作家が、まさに先ほど柴田さんがおっしゃったように「同時多発的に」出てきています。この事態を考えるうえで、やはりボルヘスというのは重要な手掛かりになるはずだと思います。

相互作用のネットワークの中で

加藤 ありがとうございます。三人のコメントに対する応答を今日のメイン・スピーカーであるダムロッシュさんと池澤さんをお願いしたいと思います。まず初めに、池澤さんをお願いしてよろしいでしょうか。

池澤夏樹 はい。お三方より、非常におもしろく挑発的なお言葉を承りました。たしかに同時多発的というのはあるのだけでも、その背景として、世界全体が多様において一体化しているという、矛盾した、少なくとも互いに自分であろうとしながら、しかし互いを知ろうとしているということがあるかと思うんですね。ただその一方で、ある種の文学のアーキタイプに帰ろうという姿勢があって、それはこれとこれとこれが互いに共通なのではなくて、元に戻れば繋がっている、と。だから先ほど柴田さんが言われたポール・オースターとハルキ・ムラカミとアントニオ・タブッキの3つの例、あれはつまり、友を探すという神話的なアーキタイプの具体化であって、お互いに読んでいなくとも、何人かがたとえばキャンベル・ジュニアの『千の顔を持つ英雄』のような神話論を参照した可能性はあるんじゃないかなと思ったんですよ。

そういうことを僕を含めたい今の作家たちはよくやりますし、自分の体験だけから小説が書けるというナイーブな考えじゃダメだと思う人も多いわけで、それは相互作用のネットワークが密になっていくということだという気がしますね。だから今度は逆に、あの手は使えないな、ということも僕らとしてはあるんですね。それから、自分の場合、比較文学的に何の影響を受けてきたかという、自分の例を出すのはあまり本意ではないのだけど、何たって一番よく知っている作家ですから自分のことで言うと、『マシアス・ギリの失脚』という独裁者小説を書くときは明らかにガルシア＝マルケスのことを意識しました。独裁者小説というものがラテンアメリカには非常に多いのでそれをやってみたいというのと、僕の場合はラテンアメリカのことは知らないけれどマイクロネシアの島々についてなら知っているから、辺境、と言っているのかな、つまり世界の中心、欧米ではないところを舞台にするということではそれを使えると。それからありえないことが平然と起こってそれについて何の説明もない、これはマジック・リアリズムの一つの方法だと思いますが、そういうことは応用できた。

だけど、なんて言うかな、マジック・リアリズムの、とくにラテンアメリカのそれにある、本当の重さと暗さの部分、それは真似できない。たぶんそれはカトリックが持っている光と闇だとか、それからラテンアメリカの歴史が持っているすさまじい弾圧や虐殺と、明るく生きて行く人びとだとか、そうした *latitude* の問題、明るさと暗さの幅の問題、その辺でとても手が届かないと思って、だからあの程度の作品にしか至らなかったんじゃないかと、そういうことを思い出しました。

ただやっぱり、いま小説を書くとき、先行作品とは言わないけど、何かを気にしながら、自分の持っているテーマをあのやり方でやればできるかな、というふうなことは、僕も含めてみんなしばしば考えていると思います。あまりあからさまに見つかってはならないし、しかし自分の持っているものの一つ上に出るためには何かが必要であると、そういう思いからたとえば小説を書き始める若い人もいられるでしょうし、それはとてもいま非常に大事な原理となっていて。まあ、そういえば文学は全部そうだと、これまた普遍化してしまうと話は分散してしまうのですが、いまの時代だと世界中に参照すべきモデルのようなものがあると思います。

それはあるところまで行くと意識されなくなってしまって、僕がついこの間書いた短篇が、ボルヘス的なメタフィクションの構造といえるかなあ、と自分でも迷っているのですがね、つまりメタフィクションと言うのは普通の物語として展開している、その時の流れと場所の外に一旦話が出てしまって、別のところからまたねじれて帰ってきて結末を変える。僕の話でいうと、三人の少年があることをするのだけど、あることをしたことによって、世界が平行世界に移ってしまう、そして移ってしまったことを少なくとも登場人物の一人は気がついているけれども、次第にそれは忘れられてしまう。これぐらいのことは別に何てことはないのだけど、でもやっぱり、ボルヘス以前にはとてもやりにくかったことだったかもしれない、いまではまったく何となくしてしまっているけれども。というようなことを——単なる感想ですね——考えました。

あと英語の問題があったか。それはまたあとにしましょう。

現代文学から古典に帰る

加藤 次はダムロッシュさんにコメントをお願いします。

デイヴィッド・ダムロッシュ 二三、簡単なコメントをいたします。同時多発性の問題が何度か出ましたけども、私自身がそれを発見したのは、授業でジェイムス・ジョイスと樋口一葉を同時に教えたときです。どちらも短篇小説で、書いたときも数年しか違いません。ジョイスは『ダブリナーズ』を 1901 年ごろに書いていて、樋口一葉の書いていた時期から十年も隔っていません。技巧においてもテーマにおいても非常に共通するものがあるのに驚きました。もちろん彼らはお互いに名前を聞いたこともない関係なのだから、これは驚くべきことです。森鷗外が一葉について書いた評論を読むと、彼は一葉のことを賞讃して、イブセンが書いている

ような粗雑な人物でないものを一葉は書いている、というようなことを言っています。ジョイスは若いころにノルウェー語を勉強してイプセンを原語で読んでいる。ここでは影響と同時多発性の両方が生じているのです。

池澤さんが現代文学の重要性について言ったことに少し触れると、世界文学が現代の欲求、現代の関心に答えなくてはならないということには全面的に賛成します。しかし、古典作品が新たに翻訳されることで現代世界文学の一部になるということも重要だと思います。翻訳はすぐに古くなってしまふので、我々は新しい翻訳を読みますよね。樋口一葉の作品を読むならば百年以上前の作品を読むことになるのですが、ダンテやホメロスを読むときにはせいぜい 20 年前の翻訳を読むことになります。ですから、こういう古典文学の新訳もまた現代文学の一員として考えるべきです。9・11 のような事件の後、これをプレッシャーを受けて世界を考えるときに、かつての古典に帰るとするのは一つの有効な方法だと思います。

9・11 の後、アメリカでは東洋と西洋の文明の衝突や崩壊というようなことがとても安易に言われたことが気になりました。こういうのはとても愚かな考え方だと思います。そこで私は、十分週れば東も西も一つの共通の文明・文化に辿り着けるのだということはどう伝えられるかを考えました。それゆえに、一般読者に向けてギルガメッシュの叙事詩のようなものについて書きたいと思ったのです。そこまで戻れば、西欧とアジアは共通の一つの根となっていて、その根からホメロスや聖書や『千夜一夜物語』が出てくるのです。ですから、このとき初めて一般読者に向かって、一種の冒険物語としてギルガメッシュの叙事詩の発見物語を書きました。自分の書いた本で初めて『エンターテイメント・ウィークリー』で書評してもらえました。ですから、同時多発性については、現代文学のみでなく古典についても言えると思います。

古典・グローバルゼーション・双六

加藤 ありがとうございます。今日は若手研究者や翻訳者の方も揃っていますので、そちらからもコメントをいただいて議論をさらに進めていきたいと思います。これ以降、進行を沼野充義さんに交代いたします。

沼野 はい。それでは質疑応答の時間に入りますが、まず若手研究者の皆さんから質問をしていただきたいと思います。一問一答でやっていると時間が足りなくなるので、3 問ほどまとめて受け付けてから、まとめて答えるという形でいきたいと思います。

まずは『世界文学とは何か?』の訳者チームの中心となってこの企画を進めた、奥彩子からお願いします。奥さんは特に旧ユーゴスラビア、セルビアの文学がご専門で、ダニロ・キシユについて博士論文も書き、研究書も出版されています。

奥彩子 池澤さんに質問です。現代世界の肖像を世界文学全集で描き出すことを試みたというご説明は、大変説得力のあるもので、この全集に対する理解がさらに深まったと感じました。ただ、先ほどダムロッシュ先生もおっしゃったように、現代社会の肖像を描くのは必ずしも現

代の作品である必要はありません。また、3・11以降、「現代世界」という言葉がもつコンテクションは以前と同じではないと思います。ですので、同じ目的において、今度は古典から現代までの作品を含んだアンソロジーを編まれる可能性、実際にされるかどうかは別として、こういうものが思い浮かぶというものがあるのかどうか、お伺いしてみたいと思います。

沼野 では続いて現代文芸論の大学院生、関大聡くん、何か大きい質問があるそうなのでぜひしてください。

関大聡 ダムロッシュさん本日はありがとうございます。グローバルという考えについて質問したいと思います。今日のあなたの講演は個々の作品への深い理解に留まらず、それらの作品の置かれた文化的背景、すなわち当時の政治的・経済的变化も見据えておられました。その変化を僕なりにまとめれば、近世から近代にかけては資本主義が拡張していき、今日の現代社会では資本主義の完成形としてグローバルでポストモダンな時代が到来したのであり、前者を生きたのが近松門左衛門、後者を生きたのが三島由紀夫ということになると思います。とりわけ三島に関する議論で、あなたはそれまでネーションに結び付けられてきた国民文学としてのディシプリンを超えた、グローバルな時代における文学研究の可能性を提示されました。ところで、あなたのかつての同僚でもあった比較文学者のガヤトリ・スピヴァクさんは、数年前同じく日本で行われた講演において、人文学教育の今日的使命を、「グローバリゼーションとの対決」と定義しました。グローバリゼーションの約束する世界の均一化に対して、文学的想像力は絶えずそれを脱構築していくのだと言います。それは彼女がサバルタンと呼ぶ決して均一化しえない人びとへの想像力でもあるでしょう。あなたは、このような使命についてどのように考えるでしょうか？

いまの質問はすこし漠然としすぎているかもしれませんが、もう少し説明を加えると、実は彼女はその講演のなかであなたにも言及しており、そこで自らの考えが、あなたのユング派原型論から影響を受けた方法論とは異なると明言しています。彼女は言います。「今日分断された世の中では、多様な同質性を発見すること自体が、あまりにも容易に、どこか公平に勝負できる場があるとする偽りの約束に屈するしぐさにしかなっていない。」つまり、先ほど共通の根っこを見つけないとおっしゃっていましたが、そうした比較文学の手法が本来あるはずの差異の多様性を取り出すことができるのかを彼女は問うているのだと思います。あなたの提示された比較不可能性という方法論は、空間よりも時間の方向に向けられ、そこでは空間的な均一化というグローバリゼーションの約束事を追認しているようにも思えます。そこでお尋ねしたいのは、グローバリゼーションをどう捉えるのか、そこで文学はどのような役割を果たしているのか？ ということです。

沼野 もう一人、やはり『世界文学とは何か？』の共訳者の一人である秋草俊一郎さんをお願いしたいと思います。秋草さんはナボコフの専門家で、ナボコフの自己翻訳について特に研究していて、最近『ナボコフ 訳すのは「私」』（東京大学出版会）という本を出されました。

秋草俊一郎 ダムロッシュ先生のお話について、一点コメントと質問をさせていただきたいと思います。後半に三島を軸として比較不可能性についての議論は実に鮮やかでした。私のほう

で、三島に関する比較可能性についてひとつ指摘しておきますと、お話のなかで三島由紀夫の『豊饒の海』で清明が過去に聡子と双六をしたことを思い出すシーンが、プルーストとの対比で見事に説明されていました。ここで、回想のなかで登場する双六盤、つまり盤双六ですが、これは三島は知っていたかはわかりませんが、これは西洋であなた方がバックギャモンと呼んでいるものとほぼ同じものなのですね。このゲームは古代エジプトに由来すると言われ、ローマに入って西洋でバックギャモンと呼ばれるものになりました。一方で、ローマからさらにシルクロードをへて中国、そして日本に伝わり、平安期に大流行しました。その様子はまさに盤双六が『源氏物語』に登場することからもうかがえます。

他方で、バックギャモンはバルザックの『谷間の百合』にも効果的に、やはり男女が仲良くなる手段として使われていることからわかる通り、西洋の伝統にも深く根ざしたものであることはまちがいありません。

つまり、ここで双六盤の訳し方は2種類あるのではないのでしょうか？ ひとつはマイケル・ギャラガーがしたように、「sugoroku」と訳す方法です。異種性を強調するこの訳し方ですと、外国の読者は日本独自の文化の伝統を印象づけられます。もうひとつは、大胆に「Japanese backgammon」と訳す方法です。これですと読者は三島の世界をより身近なものとして感じられるでしょう。

いずれにせよ、三島は過去の王朝文学に深く魅かれながらも、半ば無意識に世界文学の互いに共鳴し合う共約可能性に強く引きつけられていたのではないのでしょうか？そして、そのどちらの面を強調するのか——文学を比較可能なものとするのか、比較不可能なものとするのか——は翻訳者の手にかかっているのではないかと、というのが私の感想なのですが、共約不可能性における翻訳の役割についてお教えいただけないのでしょうか？

沼野 それでは、まず最初の奥さんの質問については、池澤さんいかがでしょうか？

池澤 はい。もちろん古典を読むことは大事なことであり、身につけるべきことであり、有意義で楽しいことだと思います。だから、僕はそのリストを作ることはできます。ただ、現代文学の場合、僕のリストは姿勢が「一緒に読みましょう」なんです。いまの世界を文学がどう表現しているか、どう表現してきたかを示すという、ある意味でははっきりした目標があるから、アルチンボルト的の肖像を作るときに現代の文学でそれを提案できます。しかし、古典の場合は、一言で言えば「僕はこんな本を読んできました」にしかならないと思うんですね。つまり僕の読書史、たとえばシェイクスピアのなかではあれとあれとあれだな——シェイクスピアなんて全部読んでいるわけじゃありませんから——というように「僕の場合」を提案するだけにしかありません。だから、やってみたいと言えやってみたいですけど——リストを作ることはすぐできますから——ただ、それに現代の場合と同じように普遍的な意味が生じるかどうか、出版の技術的な問題と言いますか、わざわざ出版しなくても文庫でみんな手に入るので、編者としての重みが違うと思いますね。いずれ、暇なときにやるかもしれません。

沼野 それでは、今度はダムロッシュさんに後の二つの質問にお答えいただければと思います。**ダムロッシュ** ガヤトリとはもう長い付き合いです。アメリカ比較文学学会のこの前の会合で

もかなり長い議論をしました。今度の冬に出る *Comparative Literature Studies* にその議論が掲載されるので、興味があったら読んでみてください。ガヤトリは世界文学という概念に対して二つの批判をしています。一つは政治的問題、もう一つは言語の観点からです。私のような生ぬるいヒューマニストは翻訳を読んで文化との深い結びつきを失っている——たしかにそうとも言えます。しかし、もっと広いヴィジョンも必要で、ガヤトリの言っていることをそのまま受け取るとしたら彼女の著書の翻訳も指定図書のリストから抜かなければならなくなるが、それはやりたくない。アイデンティティ・ポリティックスに安易に戻ってしまうのは良くありません。ガヤトリを原語のベンガル語で読むことがグローバリゼーションに抵抗することにすぐになるわけではありません。ですから、いろいろな言語を学んで、「これは原語である程度わかりたい」とか「これは翻訳を読めばわかる」というように段階的に文学に接するべきだと思います。グローバリゼーションに反抗するのは重力に反抗するようなものです。グローバリゼーションがなければ、アメリカにいながらオルハン・パムクも三島も谷崎も読めるということはありませんでした。英語のグローバリゼーションに屈して他の言語を失うことがあってはならないという点については、私もガヤトリに完全に賛成します。

これが二つ目の翻訳についての質問にもつながるわけですが、翻訳は一つ一つの文化の個性・具体性に対して耳を澄ますべきです。オルハン・パムクが愚痴って言うのですが、プルーストが愛について書くとそれが普遍的な感情だと思われるのだが、自分が愛について書くとトルコの話だと思われる。これは先ほどの野谷先生のボルヘスについてのお話とも両面的につながります。「アルゼンチンの作家と伝統」というボルヘスの素晴らしいエッセイがあって、ぜひみなさんに読んでいただきたいのですが、はじめボルヘスは地方的な、アルゼンチンを舞台とした物語を書こうとしました。地元のいろいろな言葉とか風景とか、いわゆる地方色を強調しようとしたのです。それはしかし、ひどい出来でした。それで、虎だとか鏡だとか、まったく地方色のないものを書くことによって、彼はアルゼンチンの作家になったのです。彼の友だちが言ったことですが、バビロンや中国について書くことでアルゼンチンの精神が初めて表現できたのです。そもそも地方色を求めるといことがヨーロッパからの輸入品です。だから、むしろそれを外国のものとして排除するべきなのです。

1 Q 8 4・比較する喜び・比較を精密なものにするために

沼野 ありがとうございます。今日は客席に翻訳家で、批評家・エッセイストとしても活躍されている鴻巣友季子さんがいらしていますので、何か質問をしていただければと思います。

鴻巣友季子 翻訳者の鴻巣と申します。今日は非常に充実したお話ありがとうございました。私は池澤さんが編集した文学全集のヴァージニア・ウルフの『灯台へ』も新訳いたしました。翻訳者の立場からの質問ですが、いま日本で第一線の翻訳者であり、かつ世界的な文学者と言えば村上春樹ということになると思いますけど、この10月下旬に英米で『1 Q 8 4』の英訳

が同時発売されました。このことは世界文学にとっても大きい事件ではないかと思しますので、この件について少しお尋ねしたいと思います。90年代末に私が最初に外国の文献でハルキ・ムラカミの名前を見たのが、IMPAC Dublin Literary Award という文学賞のショート・リストにおいてでした。彼は『ねじまき鳥クロニクル』でノミネートされたのですが、この『ねじまき鳥クロニクル』は、アメリカの版元と出版契約をする際に編集改訂と短縮を条件にされたということで、村上さんはこれをのんで許可を出したそうです。この件について日本人の大半は最近まで知らずにいたのですが、翻訳の際に原文に手を入れ、変更を加えるのを作者が許可することに対してどう思われるでしょうか？村上さんはアメリカの出版社以外、たとえばロシアや台湾や韓国で出版する際には一切の変更を禁ずるという条件で出版したということも聞いております。

もうひとつ、『1 Q 84』についてですが、村上さんはいまでは押しも押されもせぬ世界的作家ですから、この作品はそうとうの長編にも拘わらず、一切の手入れなしに翻訳出版されました。私は今日の時点でまだ『ロンドン・レビュー・オブ・ブックス』や『ニューヨーク・レビュー・オブ・ブックス』をチェックしていないのですが、——ひょっとしたら今朝、そうした大きなジャーナルにもレビューが出ているかもしれません——いままで私が見た限りではアメリカでは『ニューヨーク・タイムズ』、『ワシントンポスト』、イギリスでは『サンデー・タイムズ』や『ガーディアン』、『デイリー・テレグラフ』、『スペクテイター』など、また、アメリカで人気のある文芸サイト「サロン」や「コンテンポラリー・リテラチャー」などにすでにブック・レビューが出ていました。もちろん絶賛評も多々あり、またやや手厳しい評もあるようです。

その手厳しいほうのコメントというのが、まず構成がちょっとルースすぎるのではないかということ、反復が多すぎるのではないかということ、それから話が meandering しすぎ、散漫なのではないかというような指摘、あるいは読者の解釈の多様性を許していないのではないかという指摘、少女虐待などの記述に関する抵抗感、三人称文体への疑問、それからこれは、私は思いもしなかったことなのでびっくりしたのですが、『ねじまき鳥クロニクル』は一部『ツイン・ピークス』にインスパイアされたと思われるが、『1 Q 84』は『ツイン・ピークス』よりは大分劣る『デクスター』（邦題『デクスター～警察官は殺人鬼』）にインスパイアされたのではないか、といったコメントまで、ややネガティブな批評も見られました。日本の翻訳者というのは、このように対象言語の国ではネガティブに感じられる要素まで取り込んで訳するのが翻訳だろうと思って、訳しにくい西洋の諸言語を明治以来がむしゃらに訳してきたわけですけれども、ダムロッシュ先生は、自国で翻訳したときにどうしてもネガティブに感じられてしまう、作品の欠点に感じられてしまうようなものまで取り込んで訳するのが翻訳の本質であるとお考えになるか、あるいは翻訳者が作品を「改善」するためにさまざまな干渉を行うべきだと思うのか？という点についてもお伺いしたいと思います。

沼野 次に「比較」ということについて、現代文芸論の大学院生でラテンアメリカ文学を専攻している見田悠子さん、どうぞ。

見田悠子 ダムロッシュ先生のご著書を読ませていただいたの感想ですが、「世界文学」という文脈のなかでものを考えることで、強いものの普遍化という意味でのグローバリズムや、ナショナリズムを土台としたインターナショナリズムを超えた世界的な繋がりが見えてきたと思えました。先ほどのご講演でも、既存の領域分けにも引け目を感じずに手の届く本を楽しむことを実践してみせていただいて、文学系の大学院生としては非常に希望を感じました。ダムロッシュ先生をはじめ翻訳家でもある先生方にも、個人的な経験や考えをお聞きたいのですが、学問的には必然性のある比較というものが必要とされますが、たとえば理由もない比較、比較自体そのものの欲びということについて、何かコメントをいただけたらと思います。

沼野 もう一人、詩の比較について、スラヴ語スラヴ文学科の大学院生でロシア文学を専門としている奈倉有里さん、お願いします。

奈倉有里 比較できないものを比較するということ、つまり、これまでの文学研究の歴史の葛藤を踏まえつつそれを超えたところにある協約不可能性を念頭に置いたうえで比較を試みる、というお話で大変勉強になりました。誰をどのように比較するかが研究者に委ねられるということは、それによって研究者が直に個々の作品や社会との関わり、また異文化圏におけるその変容を考察できるという展望を感じ、とても参考になりました。そういった広大な視点から世界文学の比較という膨大な規模の比較をするにあたって、たとえばロシアの詩法研究者ミハイル・ガスパーロフは詩法の歴史を研究するために時代ごとの詩の膨大な数の統計にとり、それに基づいて研究をすることで、自らの研究を正確かつ説得力のあるものにしていきます。世界文学の比較という膨大な規模の比較研究を正確かつ精密なものにするために、先生が比較対象とする作家の選択をする際、及びその研究を進めていく過程にあたって心掛けていることがございましたら教えてください。よろしくをお願いします。

沼野 主にダムロッシュさんに対する三つの質問が出ましたが、いかがでしょうか？

ダムロッシュ その前に池澤さんに対して少し質問があります。河出の世界文学全集での作品の選び方がとてもおもしろいと思えました。現代文学に強調が置かれているのはよくわかるのですが、いくつか例外的に 20 世紀初頭の作家が入っていますけれども——フォースターやウルフ等——彼らはどういう幸運で入ったのでしょうか？

池澤 いろんなことを言えると思いますが、僕の心積りでは、いまもって非常に強い影響力を持っている——他の人たちはそうではないかという議論があるでしょうけど——彼らはいまなおコンテンポラリーであるという、そういうことです。

ダムロッシュ 最初の二つの翻訳についての質問にお答えすると、これはグローバリゼーションの問題に戻るとともに、村上というグローバルに有名になっている作家についての話ともなります。こういう点に関しては、我々アカデミズムに属している人間はグローヴァル・マーケットに対抗するということが倫理的な義務だと思います。有名な作家たちのハイパー・カノンというものが出来つつあって、これだとインドの作家はサルマン・ラシュディー人ということになりかねません。G. V. ディサーニ(G. B. Desani)や他のインドの作家たちを忘れてしまうことになります。だから、村上春樹だけ読んで他の数百の作家を忘れてしまうことはよくない。

池澤 Including me!

ダムロッシュ その通り。教育者としてのアプローチとして、私の場合には現代文学だけでなくバビロニア文学などの他の人があまり読まないものにも関心があります。だから、グローバル化の力を逆手にとってそれに対抗すればいいのではないのでしょうか。私がアンソロジーを作るうえで有名な作家も入れますけど、それを取っ掛かりにして無名な作家たちも注目されるようにします。私の世界文学のアンソロジーには村上春樹も入っていますが、それを現代のテクノロジーという問題に絡めて、他のもっと知られていない作家たちも一緒に読ませるようにしています。『1 Q 84』について言えば、もしかしたら『ねじまき鳥クロニクル』と同じように短くしたほうが良かったかもしれません。ハルオ・シラネが言っていましたが、『源氏物語』を全部読む人などいません。一章だけ読んだり、有名な美しい場面だけ読んだりするのがほとんどです。ですから、『1 Q 84』を短くすることはグローバル化に屈することではなく、平安時代の伝統を取り戻すことなのです。

私が翻訳についての仕事をするようになったきっかけはむしろ英文学でした。自分の母語である文学が自分を世界に連れて行ってくれたのです。15歳のとき、高校の先生が18世紀の偉大な小説ロレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』をくれました。初めて読んだ大人の本で大変感動し、そしてこういう本をもっと読みたいと思いました。トリストラム・シャンディは本のなかで自分が好きな作家について語っています。しかしイギリスの作家については語っていません。彼は「親愛なるラブレー」「親愛なるセルバンテス」と言っています。トリストラムがそういう本を好きなら、自分も絶対好きだろうと思って、私もラブレーやセルバンテスを読んでみました。もちろんスペイン語もフランス語もできなかったので翻訳で読みました。読んでみると私はコミカルで風刺的な作品で素晴らしいと思いました。そして、ペンギン・クラシックスのリストを見て次は何を読もうか考えました。そうしたらダンテの『ディヴァイン・コメディ』とあるから、これは笑える本に違いないと思って手にとりました。読んでみたらそんなに笑える話ではありませんでしたが、翻訳を読むことで、一人の作家から別の作家へと移っていくという解放的な経験が得られました。自分でも翻訳を少しやりましたが、海外でも一定の読者が得られるようにある程度は理解可能なものである必要があります。その外国についての偏見・ステレオタイプをさらに強化するような作品では良くありません。村上春樹が最初に知られるためには短くされても良かったかもしれませんが、いまこれほど有名になれば無削除版が再訳されるべきでしょう。

比較対象を選ぶにあたってどれだけの知識が必要か、どんなことを心掛けるべきかという質問ですけれども、これはとても素朴な考え方も知れませんが、文学とはやはり魂に直接語りかけるものだと思います。個別的・地方的な具体的言及はわからなくとも伝わるのが文学だと思います。16歳でダンテを読んだときには中世イタリアのことは何も知らなかったし、彼が言及したキリスト教の神話学についてもまったく知りませんでした。しかし、この作家は素晴らしいと思って、そこから段々に学んでいったのです。読んでいくうちに段々知っていくもので、知るのももちろん良いことですが、すべてを知ってからと考えていたら何も読むことができま

せん。

沼野 ありがとうございます。いまの話に関連して、池澤さんどうぞ。

池澤 アメリカにおける翻訳のあり方についてですが、たしかにいろんな国のなかでアメリカのマーケットだけが向こう側で手を加えることを許せ、そうしないと出さないとやってきます。もしもそれが翻訳者ではなく本当の編集者として、出版社が編集作業としてこちらと共同でより良くしようとするのならば、おもしろいかもしれない。つまり『1 Q 84』を compress するのなら、それは本人と一緒にしなければならない。そうではなくて、アメリカのマーケットが言ってくるのは、わかりにくいところは端折るよ、読みやすく滑らかに流線型にするよというだけなんです。そういう姿勢でやっているのはたぶんアメリカだけで、それは彼らの経済原理だと思うんですね。売りがやすくしたい、少しでも骨があって硬いものは読者が読まないだろうという、ある意味では読者に対するリスペクトが足りないと思う。ただ、それはマーケット全体の流れであり、しかたがない。だから僕の本の英訳を参考にしながら翻訳すると言ったドイツ人の翻訳者が怒り出したことがあって、「こんなに変えちゃっていいのか？」と言われましたが、「しかたがないんだよ」と答えました。それが現状です。だけど、創造的な、一緒にやる第二の出版としての翻訳というのもあり得ると思います。

沼野 翻訳については、ミラン・クンデラも最初の英訳がひどかったことがトラウマになって、それ以来翻訳不信に陥ったことを思い出します。

イディッシュからエリアーデまで——「マイナー文学」の様々な声を拾う世界文学へ

沼野 ではここで、本日の総合司会をやっていただいている加藤有子さん、若手のポーランド研究者ですが、西洋から見ればかなり「辺境」とも思える地域の文学や芸術を研究しています。一言発言をお願いします。

加藤有子 ポーランド文学を専攻している加藤と申します。今日ここで共有されていた「世界文学」という概念はとても刺激的で、二点、感想のようなものを述べさせていただきます。まずは世界文学というものと言語の問題です。それからもう一点が、翻訳によって広がっていく文学というコンセプトにおいて、東欧のディアスポラのユダヤ人によるイディッシュ語の文学は特殊な場所を占めるのではないか、ということです。

池澤さんがおっしゃった多様性における一体化というのは非常におもしろいと思いました。今日ずっと話に出ている、オーソリティーなしに星座のように描かれる世界文学、アルチンボルトの肖像にたとえられる世界文学、そうしたあり方に言語も対応するのではないのでしょうか。「日本語」と一言と言っても、そこには様々な「言語」が含まれています。標準語として私たちが認識している「日本語」に対して、方言がピラミッドを描くように従属しているわけではない、ということをおもったわけです。そもそも方言と呼ばれるもの自体、オーソリティー不在

のまま散らばっているのであり、その総体として「日本語」を捉えればいいのではないかと、思いました。

3月11日の震災のときのインタビューを聞いていると、よく「現地の生の声です」などと言って中継していますが、それに違和感がありました。そこで「生の声」として話されている言葉には、すでに東北の方言を標準語に翻訳するという「翻訳」の作業や、テレビに映るから標準語に備えようとする自己検閲が介在しています。今日提示された世界文学は、各国代表の文学としての世界文学ではない、様々な声を拾うという意味も込められた世界文学像でもあったように思います。それを言語に対応させると、一つの言語のなかにある多言語性というものをすくい出す契機にもなるのではないかと考えました。この「一つの言語のなかにある多言語性」というのは一橋大学の安田敏朗先生が最近の著書（『多言語社会』という幻想』、2011年）で提示している概念でして、「日本語」というカノンがあってそれから派生した方言がたくさんあるというモデルではなく、日本語自体にそもそもある多様性、多言語性を「日本語」としてみなければならない、という考えです。それは今日の世界文学という概念と重なっているように思います。

もうひとつ、翻訳を通して文学は豊かになっていくというテーゼですが、20世紀初頭のユダヤ人ディアスポラと（東欧ユダヤ人の言語である）イディッシュ語の場合は少し違っているような気がします。イディッシュ語というのはユダヤ人社会では女、子どもの言葉であって、「普通」の文学を書く言語ではなかったのです。それが、イディッシュ語もたとえばフランス語やドイツ語などと同じ、世界のなかの一つの言語であり、イディッシュ語で書かれた文学も一つの文学なのだ、という認識の変化が20世紀初頭のモダニズムの時代に起こりました。これもいま言う「世界文学」というものを意識することを始まりとしているのではないかと思います。つまり、自分たちの言語で書かれたものは、自分たちの言語を理解する人たちにしか向けられていない、という意識が変化し、自分たちの言語で書かれたものも世界に向けて発信し得る、と書き手が考えるようになったということです。同時に20世紀のモダニズムのイディッシュ文学の場合、たとえばイディッシュ語作家が居住地であるポーランドでモダニズム的な文学を書いても読む人はなくて、同時代的な応答が来たのはたとえばニューヨークからでした。それは翻訳という作業を通さないことによって、同時に世界と繋がっていくというモデルであって、翻訳によって広がっていくのとは異なるベクトルが（ディアスポラの言語である）イディッシュ語の場合にはあるのではないかと思います。

沼野 それではフロアから自由に質問を受けたいと思います。質問のある方は挙手をお願いします。

北代美和子 翻訳家の北代と申します。今日は大変おもしろいお話をありがとうございました。一つお聞きしたいのですが、世界のグローバル化にともなって、翻訳で本を読む人の数がどんどん増えている一方で、作家の側にも世界をマーケットとして書く人が出てきています。たとえばカズオ・イシグロなどは将来、翻訳されることをあらかじめ視野に入れて書くと言っています。そのイシグロの姿勢を、同じイギリスの作家ティム・パークスは、より広い読者を獲得

するために「文体の自由」を放棄することだと批判します。こういったマーケットのグローバル化が文学に何か影響を与えるのか？あるいはグローバルな文学とナショナルもしくはリージョナル、ローカルな文学が今後二分化していくのか？そのあたりのことをどのようにお考えでしょうか？

女性 シンプルな質問なのですが、いまの世界はインターネットというものが日常的に多くの人によって使用されるようになってきている社会ですが、それが文学に対して、あるいは世界文学に対して与える影響はどのようなものであるとお考えでしょうか？

高野史緒 作家の高野史緒と申します。これは質問ではなくて意見なのですが、みなさん文学を研究してらっしゃる方に一つ忘れないでいただきたいことがあるんです。それは、作家というのは小説を書くときに、グローバリゼーションのことや市場のことはもちろん考えますが、それは小説を書くモチベーションとはまったく別のものだということです。モチベーションというのは魂の部分からやって来るのであって、作家自身にもコントロールできないものなのです。だからグローバルに受けたいと思って書いていることと、自分の魂の奥底からやって来るモチベーションというものは、折り合いをどこかでつけなければならないのですが、モチベーションそのものはグローバリゼーションがどうこう、世界文学が云々ではコントロールできないんだということを、研究者の方々にぜひ忘れないでほしいです。作家というのは何かを主張するためとか、小説を売るためとか、個人の欲求を満たすために書いているのだと、研究者には受け取られてしまうのですが、書いている人間はもっと集合的無意識の彼方からやって来るダイモンのようなものに書かされているといことが、どんな作家にもあると思いますので、このことは研究者の方にはぜひ忘れないでいただきたいと思います。

ソン・ヘジョン (孫恵貞) 現代文芸論の大学院の修士課程で、多和田葉子さんをはじめとする越境的な文学の研究をしているソン・ヘジョンと申します。『世界文学とは何か』を拝読し、比較不可能性を可能に、より生産的に世界文学を読むという探求の姿勢に大きく感銘を受けました。

韓国では、近年まで韓国文学の外国語翻訳があまり活発に行われていませんでした。韓国語の独特な表現を外国語に訳すことは不可能に近いという認識が根強く、韓国にノーベル賞受賞者がまだいないことの原因としても、翻訳がしばしば問題視されてきました。ようやく 2001 年には韓国文学翻訳図書館などが設立され、本格的に韓国文学の翻訳事業に取り組むようになったのはここ 10 年のことと思われまます。そして 2011 年、韓国の作家 Shin Kyung-Sook の「Please Look After Mom」がアメリカで注目を集めていることを、韓国国内ではその成果と見ています。

このように、マイナー言語の国にとって、自国文学を世界に知ってもらうのは、不可能を可能にするといってもいいくらい大変です。こういうマイナー言語の国に、これからどのような姿勢が求められると思われまますか。

亀田真澄 やはり現代文芸論の博士課程の大学院生で、旧ユーゴスラヴィアとソ連のプロパガンダを比較研究している亀田と申します。国民文学の枠組みでは、一言語一国家の原則となりますが、マイノリティの言語による文学についてはいかががお考えでしょうか。旧ユーゴ地域に

においては、国民形成の枠には入りきらなかった、マイノリティによる文学作品が作られています。それらは国家の境界を越境しないことによって、アイデンティティを保持するという、パフォーマンス的な作用を発揮していると言えます。世界文学の枠組みにおいては、そういったローカルな動きについて、どうお考えですか。

沼野 最後にもうお一方、私から指名させていただきたいのですが、本日は客席にルーマニア文学の翻訳家である住谷春也さんがいらっやっています。住谷さんはルーマニア文学の日本での第一人者であり、ルーマニア語から日本語に直接翻訳を多数されていますが、何といてもエリアーデの幻想小説の翻訳が非常に大きな業績です。日本にはエリアーデの幻想小説を直接翻訳したいがためにルーマニア語をここまで極めた人がいるということに、私はそれだけで嬉しくなってしまいます。住谷さん、最後に何かコメントか質問はございませんでしょうか？

住谷春也 私は学生時代はこの学校でフランス語を勉強していたのですが、卒業後大分経って、英独仏露などは多士済々だからと、ルーマニア語を専門にやるようになりました。中年から始めたのでよっぽど集中して勉強しなければいけないと思って、英語もフランス語もすべてを忘れて使わないことにして、今は日本語とルーマニア語だけしかわかりません。エリアーデの話が出ましたが、先ほどタカノさんのお話にも繋がると思いますが、ミルチャ・エリアーデという人は、20世紀最大の宗教史学者と言われ、宗教史のみならず学問的な業績が非常に大きい人で、そのような人として日本でもアメリカでも——アメリカでも、というのは、後半生彼はシカゴ大学にずっといましたからアメリカ人のようなものなのですが——受け取られていました。文学者としては、外国では、はじめ無視されていました。

ミルチャ・エリアーデ自身は、「私の昼の精神が学問研究にあたり、夜の精神は文学的創造をやる。私はどちらなしでもやっていけない」と言っていました。彼はごく若いときに自分のインドでの恋愛体験を書いた『マイトレイ』という小説——これは二十世紀の恋愛小説として池澤さんの文学全集にも入れていただきました——が国内でとても有名になり、愉快的ことに、彼をブカレスト大学の哲学科の講師に選任する件が教授会の議題になったときに、「ミルチャというのはベストセラーの恋愛小説家じゃないのか。そんな奴を大学教師にできるか」という意見が出たくらいで、ルーマニアでは彼はまず小説家としてよく知られています。しかし外国ではほとんどそう思われていませんでした。それはけっきょく、小流通言語の限界が大きな要因だと思います。翻訳の問題です。

彼の哲学や宗教史の著作は大抵フランス語で書かれたのですが、文学作品はルーマニア語でしか書きませんでした。彼がまだ30代で外国にいたときに、ルーマニアがソ連の体制下に入ったために、国に帰れなくなり、まずパリでしばらく苦しい生活を続け、そのころに発表した『永遠回帰の神話』や『ヨーガ』が認められてアメリカに招かれ、何不足ない生活を送れるようになります。パリで苦しい生活を送っていた時代の「日記」を見ると、その『永遠回帰の神話』など以上に長篇小説『妖精たちの夜』に集中して苦闘していた時期がありますが、友人に「ルーマニア語なんかで書いても誰も読まないよ。フランス語で書け」と言われたそうです。

事実、彼より少し若い親友のエミール・シオランは「絶望のアフォリズム」をフランス人以

上に立派なフランス語で書いたと言われるくらいによく読まれたし、また、もう少し年下の親友ウジェーヌ・イヨネスコもフランス語で戯曲を書き、ベケットと並ぶ不条理演劇のパイオニアとなりました。しかしエリアーデは「学問研究のほうは英語やフランス語で発表するけれども、小説は母語でしか書けない、ソ連占領下の母国で出版される見込みはないけれど、読む人は少なくてもいい、友だちだけでもかまわない、そういう人たちを相手に私はルーマニア語で書く」と言って生涯ルーマニア語で小説を書き続けました。小説では食べられないために、どうしても「夜の精神」の活動時間は短くならざるを得なかったでしょう。その分昼の精神による学問的業績のウエートが増します。「小流通信」という問題がなければ、逆に、エリアーデは大小説家として知られ、私などが「実は彼には画期的な宗教史の業績もあるのです」などと注釈するようなことになっていたに違いない、と私は思っています。

小説を母語でしか書かなかったのは、そもそもエミール・シオランほどにはフランス語が上手くはなかったという理由も当然あるでしょうけど、彼はフランス語の文体を磨く努力をしてまで、売れるように書く必要を認めませんでした。一方で、最近私の知っている若い作家でルーマニアの小さなマーケットに絶望して、アメリカやイギリスで売りたいので英語で書こうとしている人もいますが、このような作家の言語の選択についての対照的な態度をどのようにお考えでしょうか？

作家は小説を書くのであって、世界文学は後からついてくる

沼野 ありがとうございます。いま加藤有子さんから住谷春也さんまでずいぶん色々な意見や質問が出ましたが、残念ながらもう予定の時間をだいぶ超過しております。全部に答えていただく時間はなさそうですが、まずダムロッシュさんから何かコメントや応答があれば、お願いします。

ダムロッシュ まず池澤さんにお尋ねしたほうが良いと思いますが、ご自分の作品が外国語に翻訳されるようになって、何か書き方は変わったでしょうか？

池澤 変わりません。英語なら「ここを省略すれば」くらいは読めますけど、他の言語を僕はほとんど読めないので、それは向こうの仕事ですし、それから誰が読者かということは最初から考えないのですよ。そんなことは想定しないで、児童文学とかならともかく、普通は自分のなかにあるものを作品にする、そこまでが作家の仕事で、その先は出版社などの仕事でしょう。読者の顔が見えていない以上、どういう出版であれそれに合わせることは僕はしません。

ダムロッシュ 作家がマーケットについて考えすぎるべきではないということについてはまったく賛成です。ダンテは『神曲』を書いたときにべつに世界文学を書こうとはしていませんでした。もし彼が世界文学を書こうと思ったらラテン語で書いたでしょう（彼はイタリア語という当時の俗な言葉で書いているわけです）。彼は身近な読者に向かって身近な言葉で書きました。しかし、作家がグローバルな意識を持つことはあるので、そこは少し複雑な問題です。

昨年ソウルで何人かの作家と一緒にシンポジウムに出たのですが、韓国の作家たちの多くが自分たちの住んでいるソウルという街について書いていて、書く対象としてはソウルの外に出ようとしません。

しかし実は彼らは外に出て勉強したり講演したりと、外の世界と多くの関わりを持っているのです。ですから、自分のすぐそばのソウルの街を描いても、そこには微妙な影響はあるのかもしれない。世界文学を考えることで国民文学という考えを破ることに利益があるかという、一つの閉ざされた国の文学を破る点で非常に有益だと思います。中国の読者が「中国人は中国語で書くべきだ、フランス語なんかで書くべきじゃない」というような考えは、思考を狭めてしまうと思います。中国人がフランス語で書いてノーベル賞をとったこともあるのですから。

つい最近読んだ二冊の本は池澤さんの本とルーマニアのマックス・ブレッシェル(Max Blecher)です。いまはやはりルーマニアのミルチャ・カルタレスクを読んでいます。翻訳があることで自分たちが読めるものがどんどん広がっているわけですが、日本語にしるイディッシュにしる、一つの均一な言語でなくそのなかで多様性があるということがわかってきています。そもそもルーマニアの場合多言語国家であったということ思い出しておくのはいいことです。長い間にわたって、ハンガリー語、ルーマニア語、ドイツ語、そしてジプシーの言語でいろんなものが書かれているのですから。言葉のフィールドがいまインターネットによって広がられていることは間違いありません。幸いなことに、そこで広がっているのはグローバル・イングリッシュだけでなく、他の言語で書かれた文学も広がっています。

沼野 そろそろ終わりにしないといけないのですが、ここで野谷さんと柴田さんに全体についてコメントしていただいて、最後に池澤さんに締めていただければと思います。

柴田 全体へのコメントにはなりません、いつも授業で一番強調しているのは、作家は計算で書くのではなく、やむにやまれず書くのだということです。「戦略」とか「ターゲット」とかいうことを学生が想定すると怒ります。

野谷 いまのことで言えば僕もそうで、小説を書かないかと言われることがたまにあります、書きたくないときには書かないと答えています。これはまたダムロッシュさんへの質問になってしまうのですが、一つのジレンマですね、たとえばたとえばラテンアメリカやスペインなんかをやっている、学会のなかに行くと、悪く言えばタコソボなんですね。つまり、そのなかだけで再生産してしまうということがあって、これもまた先ほどから出てきていた「世界文学」とは違うほうの文学観を強めてしまうのではないかと不安に思うことがあります。ダムロッシュさんももちろんアカデミシャンですから、様々な学会に出ていらっしゃるでしょうが、このような一つの枠にどう接するべきだとお思いですか？ 自分がしっかりしていればそれでいいということなのかもしれませんが、もし何かご意見があればお願いします。

沼野 せっかく大きな問題を最後の土壇場で提起していただきましたが、その話はあとで場所をかえて一杯やりながらゆっくり時間をかけて話し合うしかなさそうです。私からもほんの一言だけ。今日のシンポジウムを主催している現代文芸論研究室というのは、様々な文学を研究

している人が世界の文学を考える場になってはいますが、これをディシプリンとして成り立たせるのは難しい。私がいつも言っていることは二つだけなのですが、その一つは「もっとたくさん翻訳を読みましよう」、もう一つは「もっとたくさん外国語を勉強しましよう」。二つはお互いに矛盾しあって、両立しにくいのですが、この両面で猛烈に努力しないと世界文学にはたどり着けないのではないかと思います。

最後に池澤さんから全体についてのご感想をお願いします。

池澤 作家は小説を書くのであって世界文学を書くではありません。つまり、世界文学であるかないかというのは後からの話であって、その尺度が何であるかということをはずと論じてきたのです。それから、グローバリゼーションの話がありました。経済的なグローバリゼーションによって世界全体が均一の色に染まっていってしまう、どこへいってもマックを食べる、というのに対して、ローカルなもので対抗してそれぞれの生き方を保ち伸ばそうという武器としても文学は役に立つのです。文学そのものはグローバル化されながらも、しかしローカル側に立ち得る。つまり、経済のグローバリゼーションと文学のグローバリゼーションは全然違うことです。その点をきちんと分けて、世界の良い本を読んでもください。

沼野 ありがとうございます。それでは長時間にわたりみなさんご清聴ありがとうございました。

通訳：柴田元幸、

デイヴィッド・ボイド、マヌエル・アスアヘ・アラモ、ジョシュ・ロージャス

編集協力：落合一樹、スィム・イーチャン