SURE 静岡大学学術リポジトリ
Shizuoka University REpository

3.11に考える「翻訳」という行為
(静岡大学翻訳文化研究会主催特別講演会記録)

メタデータ	言語: ja 出版者: 静岡大学人文社会科学部翻訳文化研究会 公開日: 2022-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 伊達, 聖伸, 関口, 涼子, スティーヴ, コルベイユ メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00028826

静岡大学翻訳文化研究会主催特別講演会記録

3.11に考える「翻訳」という行為

開催日時：2021年３月11日㈭（Zoomを利用したオンライン講演会）
講演者および演題：
伊達聖伸（東京大学准教授）
「カタストロフの時代と『ヴェールを被ったアンティゴネー』」
関口涼子（詩人・翻訳家）（フランス、パリ在住）
「創作としての翻訳行為――何が伝わり、何を共有できるのか」
司　　会：スティーヴ・コルベイユ（聖心女子大学准教授）

＊令和２年度科学研究費補助金　基盤研究（B）「言語・メディア・文化を横断するアダプテーションの総合的研究」（課題番号19H01250）による講演会

はじめに

今野喜和人（静岡大学名誉教授）

静岡大学翻訳文化研究会では、２～３ヶ月に一回のメンバーによる研究発表の他、年１～２回、外部の創作者や研究者をお招きして特別講演会を開催している。これまで年度末の研究会は、ときに数百人の聴衆を集める大がかりな会となることもあったが、2021年度はコロナ禍のために一般公開を行うことが難しくなった。しかしパンデミックの副産物は負の側面ばかりではなく、インターネットを利用したオンライン講演会の敷居がずいぶんと低くなって容易に開催できるという効果も、もたらしてくれた。そのため、以前から招聘を計画しながら、なかなか実現しなかったフランス在住の詩人・翻訳家である関口涼子氏に、お話を伺うことが可能となった。併せて、フランスの「ライシテ」問題を中心に盛んに研究や翻訳を発表されておられる東京大学の伊達聖伸氏にもご講

演を依頼して、お二人による特別講演会を開催する運びとなった。

当初は「翻訳」に少しでも関わることならどのようなことでも、という非常に緩やかな提案をお二人にさせて頂いたのだが、研究会日程の調整の過程で、偶然にも東日本大震災十周年にあたる2021年３月11日が候補に挙がり、現在のコロナ禍も含めて「カタストロフィの時代」が一つのテーマとして浮かび上がってきた。初めのうち、「翻訳」と「カタストロフィ（カタストロフ）」がどう結び付くのか、主催者側としてもなかなか想像がつかなかったが、以下の記録をお読み頂ければ分かるように、お二人の研究・執筆活動の驚異的な広さのおかげで、「カタストロフィ」と「翻訳」というキーワードが多方面から現代的な光を当てられ、フロアからの質問も含めて極めて刺激的な議論が展開した。以下はその記録である。

司会（スティーヴ・コルベイユ）：まず、東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻の伊達聖伸先生が、自ら翻訳されたフランスワ・オストの戯曲『ヴェールを被ったアンティゴネー』について話しながら、カタストロフの時代について考えます。伊達先生、よろしくお願いします。

伊達聖伸「カタストロフの時代と『ヴェールを被ったアンティゴネー』」

伊達：本日は翻訳文化研究会にお招きいただき、どうもありがとうございます。翻訳やアダプテーションというと、言語学、哲学、文学にとっての特権的な領域という印象があります。私は宗教学でライシテ研究をしてきた人間で、翻訳やアダプテーションの専門家ではありません。翻訳家を名乗ることができるほど、翻訳の点数も多くはありません。けれどもそのうちのひとつに、ソポクレス『アンティゴネー』のアダプテーション作品で、フランソワ・オストという法哲学の専門家が書いた戯曲『ヴェールを被ったアンティゴネー』があります。今日はこの作品を取り上げながら、その周辺にも話を膨らませる形で話題提供ができたらと考えています。

なぜこのオストの戯曲を訳したかと言えば、これまでライシテについて書いたり話したりしてきて、この問題は日本人から見て遠いと思われている印象を抱く経験をしてきたからです。ライシテと言ってもピンとこない人が多いけれども、フランスではイスラームのヴェールをめぐる問題があることは比較的よく知られている。ただしその場合、日本人の宗教的寛容の感覚からすると、フランスの考え方は厳しすぎるのではないかというような意見が多い。そこで理

解が止まっていいのかと歯痒い思いをしてきました。そこで、さらなる理解を促すには、文学作品世界の具体的状況のなかで、登場人物とともに考えてもらうのがよいと考えたのです。実際、この作品は、研究と教育をつなぐ素材として優れています。

とある仏文の大御所の先生に献本しましたら、「著者の着想は卓抜」だけれども「劇中でいかなるエヴォリューションも見せないヒロインの一徹さは咀嚼しにくい」というメールをいただきました。「教育の有効なツール」ではあるけれども「文学作品というよりはやや食い足りない印象」とありました。なるほど、的確な評価でさすがという思いと、いや、訳者としてはもっと意義を引き出してあげたいという気持ちと、両方を抱きました。今日は意義を引き出すための補助線をいくつか引く形で、話を進めていきたいと思います。

今日は2021年の３月11日で、あの東日本大震災からちょうど10年という節目の日です。しかも、一緒に登壇するのが関口涼子さんです。関口さんの『カタストロフ前夜』は、カタストロフについて直接語るやり方とは異なる距離感を保ちながら、といいますか、語ることの困難、不可能性を踏まえたうえでなお生活者として、詩人・作家・翻訳者として言葉を紡いでいます。私はこれまであまり震災について語ってこなかったのですが、今日という日に、この状況で、あえて震災に触れないことは、また別の意味を持ってしまうでしょう。

私自身はあの日のあの時間、仙台にいて揺られていました。当時勤務していた東北福祉大学のキャンパスの近くです。その年の４月に上智大学に着任しました。もちろん異動の話は前から決まっていましたが、被災地を脱け出すようにして上京してきたわけです。それはそれで負い目というか、語る距離の取り方の難しさになっています。

私自身は被災地の被害の生々しさを、部分的にしか見ていません。それでも、地震から３ヶ月経って、仙台にいた叔父が自ら命を絶つという出来事がありました。公式的な「震災関連死」に入るのかわかりませんが、そこに至るまでの話を聴くに、震災の要因の決定的大きさは否定すべくもありません。私にとっては従姉妹に当たる叔父の娘が、３月11日になると鳴り響く慰霊のサイレンに耐えられないらしく、その日は被災地を離れて旅行するのだそうです。今年は去年に続いてコロナだから旅行と言ってもどこに行くのかな、それは聞いていませんけれども。

人前では初めてこの話をしました。私にとって３.11は、ある種そういう距離の取り方の難しさがあります。非常に身近なところから、足元から語る以外

に生きる選択肢がないという状況にいたわけでも、語れないものを語るための訓練をきちんと積んでいたわけでもない。そして、そういう場所に自分を追い込むことはできませんでした。だからむしろ遠くからというか、巨視的な文明史的な観点から、現状を理解するための手がかりを得ようとしており、その断片が手にできたと思えたときは救われた気になりました。

そうしたなかで私にとって大きかったのが、ジャン＝ピエール・デュピュイです。この後でまた詳しく取りあげますが、3.11以後、翻訳などが続々と刊行された科学哲学者です。ルネ・ジラールや、イヴァン・イリイチなどの影響を強く受けていて、宗教と世俗や科学の関連を文明史的に批判的に問い返して現代の課題を位置づける手法に、親近感を感じたというか、自分と肌が合った部分があるのでしょう。

もちろんデュピュイばかりを読んでいたわけではありません。もう少し固有の意味でのライシテ研究に注意を傾けてきました。フランスのライシテ研究がメインですが、「日本のライシテ」をどう考えればよいかにも頭を使ってきました。また、震災に先立つ2000年代の末頃からですが、ケベック研究にも手を染めるようになりました。［司会の］コルベイユさんと知り合うことができたのも、このケベック研究のおかげです。ケベックにおいて議論されていた2000年代のライシテは、現代フランスにおいて支配的なライシテよりも、社会統合と多様性の承認という共生の課題にふさわしいモデルを提起していたように見えました。結局ケベックも2010年代になると、フランスの共和主義的なライシテにどんどん近づいていくところがあるのですが、それは今日すべき話とはまた別の話です。

ただ、ケベック研究に触れたこの文脈で、今日の話との関連で言及しておきたいのは、ケベックの歴史学者・政治学者ジェラール・ブシャールの神話研究です。社会科学による神話研究というと、神話を批判して解体することを目指す印象がありますが、ブシャールさんがしている「ネイションの神話」研究は、守るべき神話もある、ポジティブな神話の意味を引き出すことも必要であるというスタンスです。この言い方だと非常に保守的な学者を思い浮かべてしまうかもしれませんが、彼の狙いは社会統合と多様性の承認の両立で、ケベックでは左からも右からも叩かれる位置にくるリベラルなナショナリストです。彼を2018年に日本に招聘したときには、東京恵比寿の日仏会館で加藤典洋さんとの対談の機会を設けました。日本ケベック学会の大会では、ブシャールさんの基調講演のあと、私も彼に応答する形で、戦後日本の神話について発表しました。

戦後日本の神話のなかで核心的な位置にくるのが原発安全神話です。これは、その神話の成立を説明し伝播と定着をあとづける必要があるもので、批判すべき、解体すべき神話でしょう。もうひとつ、戦後日本の神話で重要なのは平和主義で、こちらは分析を加えつつもその理念を再構成して守るべき神話であると思います。

原発は原子力の「平和的利用」なる題目のもとで作られていきましたが、フクシマの事故はヒロシマやナガサキとのつながりを否応なく想起させました。今日はこの会の前に駒場で教授会があって、今年度で定年退官になる先生方が挨拶をされましたが、そのなかに高橋哲哉先生もいました。昨日も高橋先生の姿をオンラインで見ているのですが、それはやはり東日本大震災十周年にちなんで設けられたシンポジウムでした。高橋先生は、戦後日本の日米安保体制が、福島や沖縄などの周辺地域を従属させ、支配下に置いてきたことを「犠牲のシステム」ととらえています。

東日本大震災からちょうど10年を迎えて、2000年代を振り返ってみると、誰の目にも明らかな形で「戦後」が剥がれてきました。そうしたなかで、さまざまなカタストロフを念頭に置いて、物を考えたり、生きたりしなければならない時代環境が、どうやら私たちの「状況」のようです。私のように鈍い人間でも、そこにすでに巻き込まれているということが少しずつ飲み込めてきました。前置きが長くなりましたが、『ヴェールを被ったアンティゴネー』もそうしたなかでの翻訳であったのだと、今回発表を準備しながら思いました。訳しているときは、さまざまなカタストロフということはあまり意識していませんでしたが、今日はさまざまなカタストロフを念頭に置きながら、さまざまなアンティゴネーの形象を考えてみたいと思います。

カタストロフの時代

３.11といえば2011年の東日本大震災をすぐに思い浮かべますが、2004年の３.11もありました。スペイン・マドリードの列車爆破テロ事件です。これは2001年の９.11からちょうど２年半後というタイミングで起きました。当時私はフランス留学中で、前年の2003年の夏、「カニキュル」と呼ばれる猛暑のなかマドリードを訪れていました。語学学校で知り合った仲の良いマドリード在住のスペイン人の家に厄介になって１週間を過ごしましたが、非常に思い出に残る旅行でした。街のよい印象がまだ新鮮な状態で残っているところで事件の報道に接し、大きな衝撃を受けました。アルカイダを名乗るグループが犯行声明

を出しました。スペインのアスナール政権がアメリカのブッシュを支援して、イラクに派兵していたことが背景にありました。選挙３日前の事件で、アスナール政権は惨敗、政権交代が起きてスペインは有志連合から離脱しました。

これはオウムの地下鉄サリン事件から10年経っていなかった時点の事件でしたが、日本ではあまり報道されなかった印象です。私はフランスに居たので、同じような事件に遭遇する可能性があると思っていて、パリで地下鉄に乗るのが怖かったですし、当時住んでいたリールの地下鉄でもどこかびくびくしていました。結局2000年代のフランスは国内では大きなテロ事件には見舞われずに済みましたが、今から振り返ると、国連総会でド・ヴィルパン外相がブッシュの戦争を支持しないと明言したのが大きかったのではないかと思います。

この2004年の３.11の４日後、３月15日に公立学校でのヴェールを禁止する法律が成立しました。それが９月の新学期から施行されました。イスラームに厳しいフランスというイメージはこの時点でも十分内外に抱かれていたわけですね。

フランソワ・オスト『ヴェールを被ったアンティゴネー』の原書が出版されたのも2004年で、こういった状況を踏まえて書かれていたわけです。テロ事件とヴェール問題は切り離して考えるべきですが、社会的表象やイメージにおいては結びつくところがあることも否定できません。アルジェリア独立戦争を扱ったジッロ・ポンテコルヴォ監督の映画『アルジェの戦い』(1966年）のなかでも、ゲリラ活動のカモフラージュとしてヴェールが用いられるシーンが出てきます。

2001年の９.11、2004年の３.11、2011年の３.11、そして今日の日付である2021年の３.11はコロナ禍にあります。これらの戦争やテロ、自然災害、感染症に対応する日付は「カタストロフ」という語を指し示しています。フランス語の「カタストロフ」(catastrophe）には破局とか終局とか災害とか事故とか、さまざまな意味があります。そして３.11という今日の日付から、さまざまなカタストロフへの連想が広がっていきます。ではそれらのカタストロフをどう考えたらいいのかということで、ジャン＝ピエール・デュピュイのカタストロフ論を検討してみたいのですが、彼の議論から３つのテーゼを切り出してみましょう。

１つ目は、自然災害と見えるものも人為であるというテーゼです。2004年にスマトラの地震が起きたとき、ある地球物理学者が「人間的規模で推し量れない災害」と言ったことに対してデュピュイは、この地球物理学者は自分で何の話をしているのか分かっていないのではないかと疑念を呈します。そして、「破

壊に関しては、私たちは自然よりもはるかに強大な力をもっている」と指摘します（デュピュイ『ツナミの小形而上学』嶋崎正樹訳、岩波書店、2011年、34頁)。地球物理学者は人為と無縁な自然を想定しているわけですが、デュピュイは自然災害も道徳的破局もカタストロフであることを踏まえて、私たちは自然と人為の境界が溶け合っている時代に生きていることに注意を促します。

２つ目は、カタストロフの規模がますます甚大になる恐れがある、しかも恐ろしいことにそれが善意から生まれてくるというテーゼです。ハンナ・アーレントがアイヒマンについて述べたのは「悪の凡庸さ」でした。彼女が指摘したのは、巨悪を成そうとする積極的意志を持つ者ではなく想像力の欠如した凡庸な人間から巨悪が生まれたことでした。デュピュイが述べているのは、凡庸な人間ではなく善意の人間が悪を生んでしまうことです。「ヒロシマの場合は、悪をなそうとする意志から悪が生じている。フクシマでは、善をなそうという意志から生じている」(「日本語版への序文」『ツナミの小形而上学』前掲、viii頁)。つまり原発事故は、悪意を持っているわけでも、凡庸であるわけでもない、原子力の開発に従事する科学者や高級官僚のむしろよかれと思ってやっている善意や優秀さによって引き起こされている巨悪というわけです。

３つ目の洞察は、時間を逆転させる必要があるということです。カタストロフには「破滅的現象を引き起こす」ような「閾値」が「どこにあるのかわれわれにはわからず、それがわかるのは、われわれがそれを超えてしまったときであり、そのときにはすでに手遅れだということになる」性質があります（デュピュイ『聖なるものの刻印——科学的合理性はなぜ盲目なのか』西谷修・森元庸介・渡名喜庸哲訳、以文社、2014年、39頁)。それでいて、いったんカタストロフが起こると、それが当然のように見えてきてしまう性質も持ち合わせています。「破局は一度起きてしまえば、まるでそれが事物の通常の秩序であるかのように見えてしまうのである。破局の現実そのものが、破局をありきたりのものにしてしまう」(デュピュイ『ありえないことが現実になるとき——賢明な破局論に向けて』桑田光平・本田貴久訳、筑摩書房、2012年、80〜81頁)。あれだけのことがあったのに変わらない、逆戻りしてしまう、そしてありえないことがまた起きる。私たちが東日本大震災以降目撃し続けているのは、このような危機ではないでしょうか。

デュピュイの議論をこのようにまとめてみると、「加速の時代」や「人新世」と呼ばれている議論と非常にマッチします。デュピュイの警告からは、さまざまなカタストロフは差異をはらみながら必ず繰り返し起きるという教訓を引き

出すことができるでしょう。パターンを把握して最悪の事態を回避することが重要になってきます。

このようなカタストロフ論と、ディストピア的想像力や悲劇は相性がよいように思えます。ディストピアの想像力については、あとで時間があれば紹介したいのですが、さまざまなカタストロフが起きる時代に求められるのは、未来のディストピアの方向から過去のカタストロフの経験をつないで考えることだと言えるでしょう。それが現実の悲劇を避けることにつながりますが、悲劇を味わうことにはカタルシス効果もあります。カタルシスを得ながら、カタストロフは起こさないようにするのが大事ということになるでしょう。

「カタストロフ」と「カタルシス」には、どちらもアリストテレスの『詩学』に出てくる言葉で、互いに目配せをするような意味の繋がりがあるようです。『ロワイヤル仏和中辞典』を引いて「カタストロフ」(catastrophe)のところを見ると、①大惨事、大事故、破局、②大不幸、大失敗と意味が並びますが、③悲劇や詩の大詰め、大団円、結末という意味もあります。一方、「カタルシス」(catharsis)のところには、①カタルシス、浄化(悲劇が観客の魂や感情を浄化するというアリストテレスの概念)とあり、②として精神医学の浄化法、通利療法(抑圧された感情を表出させることにより慰安を与える療法)とある。

現在はさまざまなカタストロフの時代ということで、人間が悪意からのみならず、凡庸さから、あるいは善意から、最悪のものを生み出しうることについて述べましたが、ソポクレスも紀元前5世紀の段階でやはり非常に深い洞察をしています。『アンティゴネー』の有名な「人間賛歌」のくだりを、「テクネー」に「技術」の訳語を当てこれにルビを振っている丹羽隆子さんの訳で紹介しておきます。「精巧をきわめる技術(テクネー)はときには善に、ときには悪にも至る。心驕る者の行いが、国を滅ぼすことがある」(丹羽隆子『はじめてのギリシア悲劇』、講談社現代新書、1998年、133頁)。20世紀の二度の世界大戦を経て、1950年以降の大加速の時代のなかにあり、さまざまなカタストロフの渦中あるいは「あいだ」を生きることを余儀なくされている現代の私たちの身につまされる言葉だと思います。

ところで、悲劇のカタルシスはフィクションだからこそ味わえる。これに対し、一度起きたら取り返しがつかず、かつその状況が常態化してしまう現実の悲劇としてのカタストロフにおいて、カタルシスを味わうことはできるでしょうか。この「カタルシス」と「カタストロフ」の2つの語の関連については、私自身さらに詳しく知りたいところですが、ここから先はギリシア語の知識が

必要かもしれません。私はギリシア語ができませんので、今のところはこれ以上先に進めずお手上げです。

いずれにしても、最悪のシナリオが起きないようにするには、フランソワ・オストが『ヴェールを被ったアンティゴネー』を書いたあとで、次のようにインタビューに答えていることが示唆的です。「悲劇において、人は物事がどこまでいく可能性があるかを見定めることができます。そしてそのようなシナリオが起きたりすることがないよう、何かしら学ぶことができるのです」(「ヴェールの悲劇」『ヴェールを被ったアンティゴネー』拙訳、小鳥遊書房、2019年、130頁)。『アンティゴネー』は2つの正義がぶつかる悲劇です。その結末は重いのですが、それでもフィクションとしてのカタルシス効果は得られます。しかし、そういった悲劇がカタストロフの時代に実際に起きてしまった場合には、その帰結の重さはカタルシス効果で取り除いてやるというわけにはいかないかもしれません。

神の法 vs. 人の法

さて、ここでソポクレスの『アンティゴネー』とオストの『ヴェールを被ったアンティゴネー』を比較したいのですが、上智大学の文学系の先生方が編んだ『文学とアダプテーション』という本があります（小川公代・村田真一・吉村和明編『文学とアダプテーション』春風社、2017年)。この続編第二弾の企画が進行中で、私もそこでアンティゴネーについて書かせていただきました。それを簡単に紹介したいと思います。ソポクレスの戯曲とオストの戯曲のあいだにジャン・アヌイの『アンチゴーヌ』を入れて、「他者」の行方を追うというのが趣旨で、「ライシテの国のアンティゴネー」というタイトルをつけています(小川公代・吉村和明編『文学とアダプテーションⅡ』春風社、2021年、225〜250頁)。

ジョルジュ・スタイナーが言っていることですが、ソポクレスが書いた原『アンティゴネー』と私たちのあいだには実際には大きな距離があって、現代の私たちが原『アンティゴネー』に辿り着くことは難しい。とりわけアンティゴネーとクレオンの対決は、前者が体現する内在と超越のダイナミズムと——それを宗教と呼んでもよいでしょう——、後者が体現するこの世の論理の対決とされるわけですが、それは近代におけるヘーゲルによるアンティゴネー解釈に引きつけられた形でのアンティゴネーとクレオンの形象になっている。

この政治と宗教の葛藤の物語というのが中軸に据えられているのが、ヘーゲ

ル的な近代のアンティゴネーの物語の形だと言えますが、それを踏まえてソポクレスの『アンティゴネー』とアヌイの『アンチゴーヌ』を比較すると、いろいろな発見があります。

数年前、蒼井優さんがアヌイ原作の「アンチゴーヌ」の主演をしました。そのパンフレットを見て、アンチゴーヌはイスメーヌの妹とあって、おやっと思いました。普通、アンティゴネーの神話では、アンティゴネーが姉で、イスメネが妹だからです。これは私がたんにそれまで無知だっただけですが、アヌイの作品のなかでは姉と妹の役割が逆転しているのです。また、クレオンがただの暴君ではなく、それなりに話せるところのある奴なのです。その理由が最初はわかりませんでしたが、だんだん見えてきました。

アヌイの『アンチゴーヌ』は1944年に発表されました。当時のフランスはドイツの占領下に置かれていました。1942年にはもうほぼ書かれていたようです。執筆のきっかけとなったのは、1941年８月の事件と言われています。21歳の青年ポール・コレットが、「フランス義勇団」という新ナチスの集会で、コラボ（対独協力者）の有力政治家に発砲した事件です。レジスタンスの一表現と形容できるようなこの事件がアヌイにインスピレーションを与えたのですが、レジスタンスを称揚するような調子でアンティゴネーを勇気ある少女として造形し、クレオンを明らかな悪役として描いたら、ドイツ占領下ですから、検閲に引っかかって作品は上演できなかったでしょう。レジスタンス側から見れば、ヒーロー／ヒロインと見られるような振る舞いですが、ドイツや対独協力のフランスから見れば、テロリストの犯行です。実際、テロリストという言葉は当時の言葉でも使われていました。

それから、アヌイの『アンチゴーヌ』で特徴的なのは、テイレシアスがいないことです。ソポクレスの『アンティゴネー』では、予言者テイレシアスはクレオンを諫める形で出てきます。テイレシアスが出てこないのをどう考えるか。これは神がいない、超越的なものがないということです。アンチゴーヌとクレオンは戦争の不条理に直面しています。

暴君クレオンを諫めるテイレシアスがいないとどうなるかというと、アヌイのクレオン自身がアンチゴーヌを救おうとする振る舞いも見せるわけです。優しさも滲むクレオン像ということになります。テイレシアスがいなく、クレオンが優しさを見せると、アンチゴーヌはどうなるかというと、暴君を前に永遠の神の法にしたがうと堂々と述べるのではなくて、幼さの目立つ、反抗的で、ものがよくわかっているとは言えない女性像になります。ここまで来ると、ア

ンチゴーヌがイスメーヌの姉ではなく妹だということも納得できます。

それから、ハイモン。クレオンの息子にしてアンティゴネーの婚約者で、アンティゴネーを死罪にすると判断したクレオンを諫めに来る役回りの登場人物です。アヌイの作品ではエモンという名前ですが、彼も非常に幼い人物として描かれています。それだけ、悩めるクレオンに観客が共感できるようになっていると思います。

それで、そのアヌイのクレオンは「大勢の死骸のなかから二人の死骸を探させた」。アンチゴーヌの２人の兄の相討ちですね。クレオンは言います。「二人は抱き合ったまま死んでいた。おそらく生まれてはじめて抱き合ったに違いない。互いに刺し違えたのだ。その上をアルゴスの竜騎兵の襲撃が通りすぎていた。兄さんたちは踏み潰されていたのだ、アンチゴーヌ、見分けがつかなかったのだよ。私は二つの死骸のうちまだしも損なわれていないほうを収容させて国葬に付し、もう一つをその場所で腐っていくのに任せるように命令した。どちらがどちらか私にも分からない。それは私にとってはどちらも同じことなのだよ」（アヌイ『アンチゴーヌ』芥川比呂志訳、白水社、1988年、61頁）。

これを踏まえてオストの『ヴェールを被ったアンティゴネー』を改めて見ると、テイレシアスに相当する司祭役は登場してくるわけです。そしてクレオン役である校長を諫めるのですが、この司祭は超越的な観点から神学を説くのではなく、むしろ社会学の地平から校長に知見を提供する役割を担っています。それからハイモン――アヌイにおいてはあまり重要人物ではないエモンです――に相当するエリックが、非常に重要な役割を担っていまして、オストはインタビューのなかでこう言っています。「通念に反しますが、ソポクレスはクレオンもアンティゴネーも正しくないとしていると私は考えます。〔……〕私の考えでは〔……〕ソポクレスのテーゼを最もよく表わしている登場人物は、ハイモンということになります」（上掲「ヴェールの悲劇」136～137頁）。ハイモン＝エリックは、クレオン＝校長を諫めながら、相手の言うことに耳を傾け、対話を通じてよく理解することの重要性を強調してやみません。

さらに、『ヴェールを被ったアンティゴネー』で特徴的なのは、アイシャが異邦人のムスリム一家であるという点です。ソポクレスの『アンティゴネー』では、クレオンとアンティゴネーが叔父と姪の関係、そして婚約者のアンティゴネーとハイモンはいとこ同士になっていますが、オストのアダプテーション作品では血縁関係にはありません。校長とエリックはおそらくフランスまたはベルギーで生まれ育った白人ですが、アイシャたちは移民のムスリム一家です。

ソポクレスは『アンティゴネー』を書いたあと、『コロノスのオイディプス』も書いていて、そこではアンティゴネーは盲目のオイディプスの手を引いてコロノスにやってきます。ジャック・デリダは、オイディプスとアンティゴネーが異邦人であることに注目して、歓待の問題を論じています。フランス語の« hôte »は「主人」と「客人」の両方を意味することのできる言葉です。異邦人は、歓待（hospitalité）と敵意（hostilité）の両義的な対象となります。社会に危機をもたらしかねないと見なされる一方で、社会を豊かにしうる存在でもあるわけですね。

ここからは少し駆け足になりますが、オストの『ヴェールを被ったアンティゴネー』に加えて、「もうひとつの『ヴェールを被ったアンティゴネー』」と呼ぶべき作品があります。ジョイディープ・ロイ＝バッタチャリアというインドの作家が2012年に英語で出版した『ウォッチ』（*Watch*）という作品です。タイトルが示唆しているのは「監視」の意味合いが強いかもしれません。未邦訳ですが、フランス語には訳されていて『カンダハルのアンティゴネー』（*Une Antigone à Kandahar*）というタイトルで2015年に刊行されています。現代のアフガニスタンが舞台で、若いパシュトゥーン人の女性がアメリカ軍の攻撃によって家族を失います。自分も負傷して足を引きずっています。彼女のお兄さんは、家族が殺されたことに復讐しようとして米軍キャンプを襲い、殺されてしまいます。それで彼女はこの米軍キャンプのところまで行って、兄を埋葬しようとするわけです。アメリカ軍が拒否すると、彼女は死体を返してもらうまでは立ち去らないと主張します。米軍側は彼女の意図を読みかねます。兄を埋葬したいというのは本当なのか、狂女ではないのか、実はタリバンが背後にいるスパイで爆弾を隠し持っているのではないかと。それで、ブルカを被っている主人公にそれを脱げと命じるわけです。

埋葬の問題

ソポクレスの『アンティゴネー』でも、そのアダプテーションでも、埋葬は重要なテーマです。そしてこれは現代的な課題でもあります。東日本大震災でも、亡くなった方々を——日本は今では火葬が一般的なので——土葬にすることにためらいを覚えた方々が、少なくありませんでした。コロナ禍でも、葬儀をきちんとできない葛藤の事例が多く報告されているかと思います。弔いは悲しみですが、それを社会的に行ない、周囲の人たちと共有することで、日常への復帰を促す面もあるわけです。その社会的な儀礼である喪や弔いが簡略化さ

れたり、不可能になったりすると、気持ちの整理をつけることができない。
また、コロナ禍の死について言えば、「ウイルスは人を差別しない」とも言われるわけですが、実際には格差社会を直撃しています。共同での喪の作業が必要なのに、新自由主義的な経済優先の論理で分断が加速している面もあるわけです。
コロナ禍で改めて読まれるようになったカミュの『ペスト』には、次のような一節があります。「愛する者の埋葬が必要になった日には、どうしてそれを拒絶することができるだろうか」。葬儀は行なわれても、迅速に済まされます。「あらゆる手続きが簡略化され、大概の場合に葬儀が廃止された」（カミュ『ペスト』三野博司訳、岩波文庫、2021年、257頁）。病人は家族から隔離される。通夜も禁止。死は家族には知らされるが、家族も病人の傍で暮らしていたのであれば、予防隔離のためにそこから動くことができない。コロナ禍での死とも共通する情景です。

権威主義とセクシュアリティ

今引いてみたのは、アンティゴネー、ペスト、コロナ禍という線です。もうひとつアンティゴネーのアクチュアリティとして引いてみたい線は＃MeToo運動につながってくるようなジェンダーやセクシュアリティの問題です。ソポクレスの『アンティゴネー』では、クレオンがアンティゴネーを幽閉すると、妹のイスメネがやってきて、それを撤回させようとするわけですが、クレオンは「他の女の畠を耕やせばよい」と非常にセクシスト的で、現代の感覚では口にしたらアウトという発言をしています。さすがにオストの『ヴェールを被ったアンティゴネー』では、セクシスト的な調子は現代のヨーロッパの感覚に合わせて若干抑えられている感じです。「エリックももう大人だ。自分のことは自分で決めるさ。アイシャだけが、同じ世代の若い女というわけではないだろう？」という台詞ですね。
私は宗教と世俗の歴史を研究してきて、宗教に取って代わった近代の世俗が別の宗教性を獲得していること、宗教と世俗に共犯関係もあることに関心を向けてきましたが、ジェンダーやセクシュアリティの観点を導入すると、宗教から世俗への移行がなされていく19世紀においては、男性優位の構造が維持されている様子が浮かびあがってきます。その構造に対する異議申立てのうねりとして、1960年代はやはり特筆すべき時期で、そこから現在に至るまでの動きも見えてきます。現代においては、少なくとも西洋社会だと、もはや男性支配を

可能にしてきた根拠は失われているという指摘が割と有力で、広く受け入れられているのではないでしょうか。それゆえに＃MeToo運動も起こり、それに対するバックラッシュも起こるというのが現状なのでしょう。

このような構図が、宗教社会学者で哲学者であるラファエル・リオジエの*Descente au cœur du mâle*という本を翻訳しながら、はっきり見えてきました。この３月末に出る予定です（ラファエル・リオジエ『男性性の探究』拙訳、講談社、2021年）。この« mâle »は「男性」という意味ですが、「悪」（mal）とほとんど同じ発音になります。そうしますと、男性あるいは人間としての« homme »が、いかなるカタストロフを引き起こしてきたのかという話にもなってくる。クレオン的な男性＝人間が引き起こす悲劇を、＃MeTooの時代に問い直すことにつながるのではないかと思います。

日本のアンティゴネー

そうした＃MeToo運動に連なるようなアンティゴネーの形象を、現代日本の文脈でどう考えるかにつきましては、『ヴェールを被ったアンティゴネー』の「訳者あとがき」のところで、上智大学でのゼミで学生に書いてもらったシーンを二つ載せているので、よかったら見ていただきたいです。

普通アンティゴネーは異議申し立ての象徴として、政治的には「左」の形象として表象されることが多いと思いますが、「右」からのアンティゴネー解釈の例として、江藤淳をあげておきます。「ソポクレース以来、自国の戦死者を、威儀を正し最高の儀礼を以て追悼することを禁じられた国民が、この地上のどこにあっただろうか」（江藤淳「アンティゴネーの決意」『産経新聞』1997年５月５日）。つい先日、那覇にある孔子廟の土地使用料免除は違憲という最高裁判決が出ましたが（2021年２月24日）、政教分離裁判で最高裁が初めて違憲判決を出したのが1997年です。靖国神社に納める玉串料を愛媛県が公費から支払ったのが違憲とされたもので、江藤淳はその最高裁判決に反対してこれを書きました。アンティゴネーは、首相の靖国参拝正当化のためにも援用されるわけです（入江孝則「ギリシア悲劇に学ぶ「靖国」の革新」『産経新聞』2005年７月８日）。

木庭顕の『誰のために法は生まれた』（朝日出版社、2018年）は高校生に向けてなされた講義と参加した高校生とのやりとりの記録で、いろいろなテクストや映画が収められているのですが、そのなかに『アンティゴネー』と山口県護国神社合祀事件の判決文（1988年）が入っています。この２つのテクストがともに収録されていることは、決して偶然ではないと思います。

山口県護国神社合祀事件とは、自衛官が殉職して護国神社に祀られることになり、それに対して未亡人となったクリスチャンの奥さんが起こした訴訟です。最高裁まで行き、隊友会が旦那さんを護国神社に祀ったことは合憲とされました。私の理解では、この裁判の要点は２つの信教の自由の争いにありました。未亡人の奥さんにも信教の自由はあるかもしれないが、隊友会や護国神社などの集団にも信教の自由があるとされ、それで後者に軍配が上がった判決です。明らかに木庭さんはこの判決に批判的です。「権力と利益を巡って蠢き個人を犠牲にする集団の解体」のためにはどうしたらよいか、高校生を相手に、そのような問題意識をぶつけています。「個人が徒党に圧迫されている」状況に置かれている未亡人の姿はアンティゴネーに重なります。ただ木庭さんは、高校生に向かって正直な気持ちも吐露しているようです。「徒党とかグル、これをどうやって解体し個人の自由を実現するか」と問いかけながら、「ギリシア人のまねはちょっときついよ、できないよ、あれ。だって私たちなかなかアンティゴネーのようにはなれないもん」と言うわけです（367頁）。日本でアンティゴネーのようになるのは難しい、私もそう思います。

ディストピアの想像力

途中で触れたディストピアの想像力についても手短かに述べたいと思います。ジャン＝ピエール・デュピュイの議論からは、カタストロフを起こさないためにはディストピア的な想像力が必要という指針を引き出すことができるのでした。彼は2008年に、2040年という地点を見越して物を考えようと提案しています （ Groupe 2040, « Introduction. Penser les catastrophes », *Esprit*, mars-avril, 2008）。そのテクストのなかで、1948年に執筆されて翌年に刊行されたジョージ・オーウェルの『1984』を引き合いに出しています。オーウェルもデュピュイも、30数年後を想定してみようと呼びかけているわけです。

オーウェルの『1984』のアダプテーションとしては、2015年に出版されたブアレム・サンサールの『2084』という作品もあります。サンサールはアルジェリアの作家ですが、フランス語で執筆し、この本はアカデミーフランセーズのグランプリを獲得しています。

この前の春学期、東大で「30年後の世界へ」と題された学術フロンティア講義の輪講を１回担当することがあったのですが（2020年６月）、そのときにこの『1984』と『2084』を比較する話をしました。どちらも全体主義国家による高度な監視社会の話です。『1984』はよく知られているでしょう。『2084』でも主人公

アティは全体主義国家に次第に疑問を抱きはじめ、彼にできる抵抗を組織し、反抗を企てます。サンサールはアルジェリアの作家と言いましたが、主人公アティが「人間というのは反抗を通してしか、反抗によってしか、存在することも、おのれを知ることもできないのだと思った」という場面があります。このくだりは、やはりアルジェリアと縁の深い反抗の作家カミュの系譜にサンサールが連なることを思わせます（詳しくは伊達聖伸「宗教的／世俗的ディストピアとユマニスム」東京大学東アジア藝文書院編『私たちはどのような世界を想像すべきか』トランスビュー、2021年、237～267頁を参照）。

抵抗の組織の仕方について最後に考えてみたいのですが、アンティゴネーには、そんなことをしたら自分が死んでしまうとわかっていながら、進んで悲劇に飛び込んで行く破滅型のところがあります。しかし、カタストロフの時代に悲劇のヒーローや悲劇のヒロインで立ち向かうのでは、いくら命があっても足りない。そう考えると、アンチヒーローである必要があって、言葉遊びのようですが、アンチ・アンティゴネー（anti-Antigone）と言ってみたいのです。カミュの『ペスト』で主人公格の医師リユーは、ヒーローというよりはアンチヒーローの要素を多分に持ち合わせています。『ペスト』には、抽象と闘うにはこちらも抽象に似なければならないと、持続的で根気の要る闘いを示唆するくだりが出てきます。新聞記者タルーとの会話にも印象的な場面があります。彼は観念のために闘って命を落としてしまったかつての仲間を知っています。そこで、ヒロイズムは安易だ、自分はヒロイズムを信用しないと言うのですね。それを聞いてリユーも、ペストとの闘いはヒロイズムではなく誠実さで立ち向かわなければならないと応じます。そして彼にとっての誠実さとは、医師としての自分の職務を果たすことだと言うのです（前掲、三野訳、243～244頁）。

カミュの『ペスト』と並行して、大江健三郎の『ヒロシマ・ノート』を再読する機会が半年ほど前にありました。2020年の東京オリンピックはコロナで延期になり、これからどうなるか気になるところですが（2021年夏に「東京2020」として開催された）、この大江のテクストは1963年から1965年にかけて書かれていて、ちょうど1964年の東京オリンピックで沸き立つ日本の復興と経済成長を時代背景に、その調子とは異なる広島に向き合うという対照も印象的です。この『ヒロシマ・ノート』を改めて読んで、カミュの名に明示的に言及しているのはおそらく一箇所だけですが、「ペストが猖獗をきわめる都市には戒厳令がしかれ、離れ島のように完全に封鎖される」という叙述は明らかにカミュの『ペスト』を意識していますし、コロナ禍におけるロックダウンも髣髴とさせます

（大江健三郎『ヒロシマ・ノート』岩波新書、1965年、132頁）。この著作で大江が「正統的な人間」と言っているのは、絶望しすぎず、希望を持ちすぎることもない、実際的な人間です。原爆病院長の重藤文夫博士が、この本の実質的な主人公格で、実在する医師ですが、カミュ『ペスト』のリユーの姿とどうしても重なってきます。この重藤博士も、誠実さ、ディーセンシー、日々の仕事を重んじるアンチヒーロー型の人間です。

アンティゴネーにもう一度立ち戻れば、死に急ぐ悲劇のヒロインとは異なる彼女のもうひとつの形象を考えることは可能でしょうか。『ヴェールを被ったアンティゴネー』の最後の場面で登場してくるのは、校長（クレオン役）とヤスミナ（イスメネ役）です。２人のやりとりのなかで、アイシャ（アンティゴネー役）が被っていたヴェールは改めて「謎」として提示されます。死んだアイシャ＝アンティゴネーが最後に「問い」の形で回帰してくるわけです。

ソポクレスの『アンティゴネー』では、イスメネは途中で退場するともう出てこなくなります。しかし、オストの『ヴェールを被ったアンティゴネー』では、ヤスミナが最後にもう一回登場してくるわけです。このヤスミナ＝イスメネは、悲劇のオイディプス一家における最後の生き残りです。生き残って校長に「あなた、それでよかったの？」と問いかけているわけです、死んだアイシャの被っていたヴェールを「謎」として指し示しながら。

カミュは、デカルトの「我思う、ゆえに我あり」をもじって、「我反抗す、ゆえに我らあり」と言いましたが、これは東日本大震災後の大江健三郎の作品『晩年様式集（イン・レイト・スタイル）』の最後に書き写された詩の最後の言葉「私は生き直すことができない、しかし私らは生き直すことができる」に通じると思います。カタストロフの時代に死は普段以上に近しいですが、幸いにも死線を越えられたなら、生き延びる、生き続ける、生き直すことによって抵抗する。死に急ぐアンティゴネーの形象は、カタルシス効果は生むかもしれないけれど、それはやはり悲劇なのであって、できればアンティゴネーが突きつける問いを受け止めて、生き延びることを学ぶこと。それがさまざまなカタストロフの時代の身振りとして、ひとつの指針になりうるのではないでしょうか。

ちょっと時間が延びてしまいましたが、ひとまず以上とさせていただきます。ご清聴どうもありがとうございました。

【質疑応答】

コルベイユ：伊達さん、ありがとうございました。かなり幅広いご発表で、フランス語で言うと、arborescenceのような発表だったと思います。つまり、「木の構造」のような発表。例えば、その木の樹幹が『アンティゴネー』と言ってもいいと思いますけれども、そこから、いろいろな枝が見えてきて、最後にそれぞれの枝が繋がっているということがわかったと思います。途中から高橋哲哉先生の話があり、最後は大江健三郎の話もあって、それぞれの繋がりが、おそらく皆様の頭の中でご自分との繋がりや疑問を感じていろいろ考えられたと思います。私は個人的に、最初はライシテから、その後ジャン＝ピエール・デュピュイのカタストロフの話、それから、ジェラール・ブシャールの「ネイションの神話」、そこからディストピアの話も少し出てきて、カタストロフの話、次はアダプテーション、特に『アンティゴネー』のアダプテーションの詳しい比較、特に相関関係の話もありました。次はデリダの歓待の話で、これはフランスの哲学にとっては非常に大事な概念だと思います。20世紀から歓待について考えた哲学者が多くて、私も個人的に、ドゥルーズとガタリの歓待論、それからクロソフスキの*Les Lois de l'hospitalité*（『歓待の掟』）の話がどうしても浮かんでしまったので、それについてもっと詳しく聞きたかったなと思いました。それから、ジョイディープ・ロイ＝バッタチャリアの話もありました。その次は『アンティゴネー』と弔いの話。特にコロナ禍の時代だと、弔いの問題が非常に重要だと思いました。どうしてもまたフランスの話になるんですけれども、ジャン＝リュック・メランションについてです。Ehpad――医療老人ホームといっていいんですが、エパドという施設があって、しばらく病気だった親戚のところへ行って、お別れができなかったフランス人の話を聞いたときに、ジャン＝リュック・メランションが、これは『アンティゴネー』状態ではないかという有名な発言がありました。

伊達さんがおっしゃったように『アンティゴネー』と＃MeTooの問題。それから、ヴェールの問題や移民問題や『異邦人』の問題など、さまざまな問題があるんですけども、今回はカタストロフの時代、特にコロナ時代だと、やはり弔いの問題がとても大事だと思います。多くの方が『アンティゴネー』と今のコロナ禍の問題との関係について、どうしても考えてしまうと思います。そのジャン＝リュック・メランションのお話、ご存知かどうかわからないのですが、今日のお話とかなり関係したんじゃないかなと思いました。

それから当然ながらカミュ。カタストロフとコロナの状況を考えるとカミュの話はどうしても必要だと私も感じましたので、カミュとカミュの答えが、非常に興味深かったです。「生き続ける」ということは、かなり大事な話だと思いました。それもまた、伊達さんのご発表の特徴だと思いますけれども、いろいろ考えさせられるお話がたくさんあり、その「生き続ける」というメッセージ性が作家や哲学者によって、立場が非常に異なっています。日本文学で考えると、生き続けるという思想を持っている作家がいて、あるいは逆にその死によって、政治的影響があると信じている作家もいる。私はその話を聞いたときに、野坂昭如のエッセイ集が頭に浮かびました。三島由紀夫が自決したときに、野坂昭如がテレビでそのニュースを見て、どうしても生き続けて欲しかった、最後まで老人になって欲しかった、三島は最後まで生きて欲しかったという強い願望を野坂昭如は持っていました。自分のエッセイの中でも書いたんですけれども、改めて生きる価値、そして今でもテレビでいろんな論争があって、命の価値とか、老人の命と若者の命、特に今フランスだと若者たちは、鬱になり、コロナにかかっても、何の問題もなく乗り越えられる場合もあるのですが、どちらかというと、コロナ対策そのもので悩んでいる若者が非常に多くて、鬱になったり自殺を考えたりしている若者が非常に増えています。一方、何も対策しないと、老人が亡くなるということから、そういうふうに対応したと感じました。

もし今質問があったら５分ほど、いかがでしょうか。あるいは後で最後にコメントと質問を頂いても結構です。まずは伊達さんの発表に拍手をお願い致します（拍手）。

原田伸一朗（静岡大学情報学部准教授）：伊達先生が先ほどご紹介してくださったのですが、見えますか［本を画面に映す］。『誰のために法は生まれた』という木庭先生の本です。私も法学部の学生だったとき、もう20年ぐらい前ですが、実は木庭先生の授業を受けていて、まさにそのギリシア悲劇『アンティゴネー』とか、あとエウリピデスの悲劇とか、そうしたものに政治やデモクラシー、法がどういう形で現れているかという、そういう授業を受けました。今日この本も先ほどのスライドの中でご紹介されたので、20年前を思い起こす気分でした。それになぞらえて一つお伺いしたいと思ったのが、この本でもそうなのですが、集団的なものが個人を抑圧する、集団というか徒党、グルなんて言葉も使ってますけれど、その集団が悲劇、権力を生んでしまう。だから、集団というもの

を非常に警戒するという精神が、例えばフランスなどでは非常に強いのではないかと思います。血縁や家族すらもある意味集団として抑圧的に働く場合があるからです。アンティゴネーはもう妹のイスメネともある意味距離を取っているような感じがあって、血縁を理由に自分に味方してくれるというなら、それはいらないっていうふうにイスメネをむしろ断ったりする。それがアンティゴネーですけど、そうした集団的なものを非常に警戒して、信教の自由もあくまで個人の権利であるという、そういう精神というのは、やはりフランス社会を構成する基本的メンタリティとして、今でも非常に強いのかどうかということです。直感的、感覚的なところで恐縮ですけれども、フランス社会でそういう精神が感じられるのかということをお聞きしたいと思います。

伊達：はい、それは本当にものすごくあると思います。つまり、日本で言う集団とかグルが徒党を組んでというのは、フランスにおいては「共同体主義」（コミュノタリスム）と名指されて批判されるようなものだと思いますね。つまり、共和国のなかに共和国の論理とは違う論理で社会を構成しようとする集団と見なされます。それは外部に対しては敵対的で、内部では個人を抑圧していると見られ、それを救うのが共和主義の精神であるという考え方が、ものすごく強くあると思います。

それがものすごく強くあるがゆえに、たとえばイスラームの共同体が共和国原理に反する形で実際に存在するかどうかが、立場によって見え方が異なってくるといいますか、火のないところに煙は立たぬと言う人と、火のないところにわざわざ煙を見るのはおかしいと言う人がいるわけです。フランスのムスリムのなかでも互いに反目があったりしますし、同じ考えが共有されているわけではありません。それだけ多様なのです。

スカーフやヴェールに関して言うなら、『ヴェールを被ったアンティゴネー』にも出てきますけれども、着用する当人の考え方と、周囲がそれに注ぐ視線というのは、必ずしも同じではない。むしろまったく違うわけです。実際にはそうではないのに、イスラーム共同体のなかで抑圧されているから、解放してあげなければいけないみたいな議論が先走っているというところがある。

だから、日本とフランスで同じ問題意識を共有することはできるけれども、ニュアンスの差というものもある。日本の場合は、集団が徒党を組んで個人の人権が抑圧されるのが問題であるのに対し、フランスでは、それがけしからんから解放しなければいけないという論理がともすると強くなりすぎる。図式的

ですが、そうした違いがあると思います。

原田：どうもありがとうございます。

コルベイユ：原田先生ありがとうございました。あともう一つくらい質問、お願いできますか。はい、花方先生お願いします。

花方寿行（静岡大学人文社会科学部教授）：非常に面白いお話をありがとうございました。あとで関口さんのお話と併せて質問したいと思うこともたくさんありますが、今回聞いていて、やはり西洋文化で通じるところがあるのだなあと思ったことを、少しコメントさせて頂きたいです。僕は専門がスペイン語圏の文学ということでやっているんですが、ちょうど僕が2000年くらいにペルーにいたときに読んだ本で、実際に戯曲が出たのはもう少し前だったと思うんですけれども、ホセ・ワタナベという日系のペルー人の詩人がいまして、その人がやはり『アンティゴネー』を翻案したものを書いていたんです。そちらは、どちらかとというか、基本的にはというか、アンティゴネーと、名前度忘れしちゃいましたけどそれを認めない側との対立という形で展開します。当時のフジモリ政権とか、その前の軍事体制に対するレジスタンスというような扱いで書かれた作品だったんですね。やはり、西洋文化、西洋文学のコンテクストにおいては、『アンティゴネー』っていうのは、民主主義とか、抑圧に対する対抗についての一つのアイコンになっているんだなというのを強く感じました。ただその作品の場合も、割と政治家の側の事情っていうのを同情的に描いているところもありました。国の安定を維持するためにという名目で、ある程度暴力的な弾圧をする側と、どんな名目があっても個人の自由を守るべきだという側のそれぞれの対立があるけれども、どちらかが絶対に正しいとは言い切れないというような形になっていたと思います。そのあたりはやはり興味深いなと思って聞いていました。

それからもう一つ、『ペスト』の話がありまして、僕もやはり、このコロナになってから『ペスト』が日本でもよく取り上げられるので、非常に興味深く思い返していたんですけども。最近コロナの関係があるせいも多少絡んでいると思うんですけれども、『ペスト』についてすごい、ある意味、肯定的な解釈が多いと思っています。昔フランツ・ファノンを読んだときに、アルジェリアの独立運動当時のテロ組織（テロというかどうかというのは、それこそ映画『アル

ジェの戦い』や何かで意見がわかれるところだと思うんですけども)、そちらの構成員は「ネズミ」と呼ばれていたと読んだときに、あれはもしかしてフランス人側の植民者による、アルジェリアの独立運動によって起きるテロに対しての反応の寓意とも読めるんだなと感じたんですね。そういうふうに読むと、純粋に、ペストという病気に対して戦う話として読む場合、これはどちらかというとコロナに引き寄せるときも同じだと思いますし、あとよく行われるナチスドイツに対するレジスタンスの話として読む場合とも違って、逆にそれが、抑圧する側の論理にもなりかねないということを感じたんです。『ヴェールを被ったアンティゴネー』の場合もそうですけれども、政治的なものが入ってくると、寓意的に書かれたものというのは、どちらの立場から見るかによって、180度変わってしまうようなこともありうるというのをちょっと感じていまして。カタストロフということを考えたときにも、我々にとって本当に、どんなに堅実な形のものであっても、絶対に正しい道というのは見つかるものなのか、それとも、やはりどんなときでも、180度変わる危険性があるということを念頭に置いておくべきだと考えられるか。伊達先生のお考えをちょっと伺えればと思います。

伊達：非常に興味深いお話、どうもありがとうございました。ペルーでもフジモリ政権などに対する表象として『アンティゴネー』が使われていたのですね。『ヴェールを被ったアンティゴネー』もフランス語からスペイン語に訳されていまして、訳者はメキシコ人だと思います。

寓意は政治的な文脈が入ってくると解釈が正反対のものになるのではないかというご指摘ですが、たいへん鋭いですし、そのような性質こそ、ディストピア社会における政治権力の特質として踏まえておくべきなのかもしれません。今日の話でも、日本におけるアンティゴネーを考える際、「右」からの回収もあることについて触れました。日本は敗戦国で、戦死者を祀る機会を奪われており、政治家が靖国神社を参拝することは道義に適っているというような主張がなされたりするわけです。私はその文脈で『アンティゴネー』を持ってくるのはおかしいのではないかという立場ですが、そういう議論の組み立て方もなされうることは意識しておく必要がありそうです。

もうひとつ連想したのは、今日ご紹介したブアレム・サンサールの『2084』に出てくるナースという考古学者のことです。彼は、アビスタンというイスラームを思わせる宗教的な全体主義国家の建国の秘密、ひた隠しにされてきた秘密

を白日のもとにさらし出すような遺跡を発見します。その考古学上の発見は、うまく持っていけば、政権を打倒できる性質のものです。けれども政権側はその遺跡の発見を、新しい巡礼地が発見された、それは偉大なる指導者のおかげであるというふうに、自分たちに都合のよい形で回収してしまうのです。

そういうことが、私たちの現実の世界でも現在進行形で起こっているのではないでしょうか。用い方によっては政権が吹っ飛ぶかもしれない事件が、むしろ政権の強化に役立ってしまう事態です。たとえば日本学術会議の任命権問題も、政権側が打撃を受けるようなスキャンダルだと思うのですが、逆に学者のほうが責められています。というか、学者のなかでも意見が対立していて、むしろ政権のやり方が正当であるかのような流れにさえなっているかもしれない。お話を伺いながら、そんなことを考えました。

花方：ありがとうございました。

コルベイユ：花方先生ありがとうございました。他にもいろいろな質問があると思いますが、時間の関係で後半にお願いしたいと思います。ここから関口さんの『創作としての翻訳行為　――何が伝わり、何を共有できるのか』という発表を伺います。皆さん非常に楽しみにしていると思いますので、早速、関口さんよろしくお願いします。

関口涼子「創作としての翻訳行為――何が伝わり、何を共有できるのか」

関口：今日は翻訳文化研究会にお招きくださり、ありがとうございます。研究者の方々がお集まりの中で、翻訳者という実践者の立場から何か役に立てることをお話しできるかどうか心もとないところもありますが、どうぞよろしくお願いいたします。今日のタイトルを「創作としての翻訳行為――何が伝わり、何を共有できるのか」とさせて頂きました。はっきりとした結論が出る発表というよりは、この機会をきっかけに考え出したさまざまな思考の種を撒き、その後皆さんとの論議で、答えのためのヒントを頂く、そのような内容になっているかもしれません。

本題に入る前に、「創作としての翻訳行為」という表現について手短にご説明させて頂きます。これはいわゆるリライティング的な翻訳ということではなく、「翻訳としての創作行為」というふうに入れ替えてもいいのですけれども、さまざまな行為を翻訳行為として考えたときに、何が見えてくるのかという問題提

起から生まれた表現です。私はふだん文芸翻訳、漫画の翻訳、雑誌への原稿寄稿と、それから本の執筆を行っております。執筆は日本語とフランス語で行い、雑誌の記事もこの二言語の両方で行い、翻訳はフランス語から日本語へという方向と、日本語からフランス語へ――こちらは共同翻訳で行っています。どれをとっても、二言語間を渡ることではじめて作品が成り立つ方法を採用しているのですが、この二つの言語の関係も定まったものではありません。最初の数年は日本語で書いた作品や詩をフランス語に自己翻訳し、その後しばらくフランス語と日本語で同じ作品を同時に、パラレルに執筆する時期が続きました。そしてこの10年近くはフランス語と日本語でまったく異なる本を出版し、それぞれの言語で、二つの異なる人格を持つ作家としての執筆を行ってきました。しかし、去年３月に『カタストロフ前夜』(『カタストロフ前夜――パリで３.11を経験すること』明石書店、2020年）という本を日本語で出版したときに初めて自作をフランス語から日本語へ自己翻訳する経験をしました。それから、今出たばかりの『群像』に、今回お話しすることとも関わってくる、カタストロフ前夜をどうやってくぐり抜けるかという内容の「ベイルート961時間」という作品を書いていますが、これも、実はフランス語の原文を日本語に翻訳しています。ですから、自分の作品ではあるのですが、翻訳家に徹したことにより、自ら著者であり翻訳者でもある、大変奇妙な立ち位置の本を作っていることになります。このような経験の中で、翻訳という行為を、言語間だけではなく、言語と同じような文法を持つ他のジャンル間――私の場合料理について書くことが多いので、料理を一つの文法と考えたときに、どのような翻訳が可能かということですが――これを一種広げられた翻訳、または翻訳的態度と捉えることが可能なのではと思うようになりました。もちろんそれは、狭い意味での翻訳とは厳密に重ならないかもしれません。しかし、それでもそのような交換がなされうるとしたら、それはいかに可能なのかと思い描くことにより、翻訳される対象だけでなく、翻訳される際に使用される「道具」の機能についても考察する機会が与えられると思っています。「道具」というのは、例えば私の場合なら料理ですが、音楽を一種の言語文法として考えることもできるかと思います（音楽については後ほどお話しします)。

　少し前置きが長くなりましたが、今回、ちょうど東日本大震災から10年に当たっていることもあり、どうしてもカタストロフのテーマを避けることはできない気がいたします。そういうわけで、今日は創作としての翻訳行為、または翻訳的態度としての創作をめぐり、一つには、災厄（disaster)、カタストロフ

の翻訳について、それから、その中での「聞き書き」という行為について考えてみたいと思います。このテーマをお話ししようと思った直接の契機は、マリアン・グッドマン・ギャラリーで１月の末から開催された、クリスチャン・ボルタンスキーの新しい展覧会にあります。ちょうどユダヤ歴史美術館のすぐ隣にある画廊ですが、この画廊が１月の20日から３月９日まで“APRES”「その後」というタイトルの個展を企画しました。作品は三つの部屋から成り立っています。今ご覧いただいているのが最初のスペースで、最初に入った１階には、大きなスペースが白い蛍光灯で照らされ、白い布で覆われた大きな塊のようなものが並んでいます。この塊は、ご覧頂くとわかるように、下に四つの車輪のついたワゴンのようなオブジェの上に載せられ、白い山のごとく佇んでいます。この写真だとちょっと見えないのですが、この壁に、人の顔が本当にぼんやりと現れては次第に消えていくのが繰り返されています。私がこの展覧会を最初に訪ねたときには日中だったので、この壁へのイメージ投影はほとんど見えるか見えないかだったのですが、別のときに外出禁止令のぎりぎりの時間（今フランスでは18時以降が外出禁止なので、画廊は17時に閉廊してしまいます）に再訪しました。そして、これがどうやら子どもの顔らしいことがわかりました。後で判明したことですが、そもそもこの作品は、日中は壁に投影されたイメージはそれほど見えないようになっていて、それが日が落ちるにつれ、次第にはっきりと見える作りになっています。通常、画廊が19時まで開いている場合には、夜になって次第に見えるイメージを認識できるようになっていたのだと思うのですが、現在日が落ちるまで画廊にいることはできないので、閉廊後誰もいなくなった空間で初めて、その亡霊的な子どもの顔が現れては消えていることになります。それから、この後階段を降りていく際、おそらく自分の前に階段を下りた人のイメージがおぼろげに浮かび上がってきます。先ほどの１階のは子どもの顔だったのですが、おそらくこちらは、我々、来訪者たちの姿ではないかと思います。で、こうやって階段を下に降りていくと、１階と同じだけの広さの空間がありまして、ちょっと暗すぎて撮れなかったので言葉でご説明しますと、そこには大きなスクリーンが４枚、十字形に上方から吊るされています。その一つ一つのスクリーンには一見長閑でキッチュな風景、花咲く野原であるとか、鹿が佇んでいる風景などが映されています。見て来たばかりの１階の展示とは一見かなりかけ離れていて、説明がなければ別のアーティストの作品かと思ってしまうぐらいなのですが、じっと目を凝らしていると、時々サブリミナルイメージのように、１秒の何分の１の速さで、全く別の白黒の画像が現れ

るのがわかります。これも見つづけていると、戦争だったりとか、ジェノサイドだったりの写真であろうということが推察できます。その後に廊下のような空間に入ると、そこには真っ暗な中に“APRES”という単語がぼんやりと青く天井近くのところに浮かび上がっていて、そこを通って入った部屋には、霊安室のような箱が並んでいます。この中にもやはりシーツのような白い布が、ぎっしりと詰められています。

この作品群はそのほとんどが昨年の春に制作されたということです。3月から5月11日にかけて、フランスでは第一回目の大変に厳格な外出制限が行われていた時期です。日本でもその春には多くのイベントが中止になったり、リモートワークが行われたりして、生活がかなり変わったかと思いますが、フランスをはじめ、ヨーロッパではかなり厳しい外出制限が実施されました。自分の家から2キロ以上の場所に出てはならず、外出時間は1日1時間以内、外に出る時にも外出許可書を毎日書いて、日時と外出時間を記さなければならず、家族や恋人同士であっても会いに行くことは許されないなど、自由を重んじるフランス人がよく我慢したと思われるような厳しい措置が数日間で決定され、この状況が2ヶ月間続きました。この間にボルタンスキーが何をしていたかというと、私たちの現在の「死」についての作品を作っていたわけです。外出制限令発令の際、エマニュエル・マクロンは大統領演説で、「これは戦争だ」と宣言しました。「これはウイルスとの戦いである」と。家にいてテレビを見ながらポテトチップスを食べているような戦争なんて見たことがない、とこの表現は揶揄されましたが、この言葉の是非は今置くとして、このとき私たちの多くは、まだ病人も死者もまだそれほど見ていない状況にあったのです。個人的なレベルでは、知り合いに病人が出たというケースにはほど遠く、とはいえ全体的に見ると、病院ではベッドが足りなくなり、患者が地方の病院に運ばれる状態が生じていました。このいわば病院という「前線」と、外出できず外で起こっていることは全くわからないという「銃後」の間で、死者の数だけは毎日数えられ、朝のニュースで報道される、多くの人にとって、一種スキゾフレニックな状態が起きていました。自らも外に出て人に会えば、病気になる可能性、そして死に至る可能性があるぞと脅されつつ、死と向き合う現場にはいないわけです。フランスにおいては、この状況の方が、パンデミックそのものよりも、人々にとってショックな経験だったと思います。

多くの作家やアーティストがこの時期に作品を作りましたが、幽閉状態、監禁状態や軟禁状態をテーマにしていることがしばしばでした。それが彼らにとっ

て一番の現実であり、世界の甚だしい変化として感じられていたのと同時に、死を直面したくない部分もあったのだろうと思います。死は蔓延しながら、これ以上ないほど他人事でもありました。そんな中でボルタンスキーは、「戦争は一度も終わったことがない」と断言し、これ以上ないほど直接的に死を思わせる作品をこのように作ったのです。もちろんこれが今回のパンデミックをテーマにした作品であるとは、この作品のタイトルにも画廊の作品解説にもダイレクトには書かれていません。ただ、去年の春にこの作品が制作されたという点は明記され、また、アーティストのコメントとして「自分の展覧会や作品を観に来た鑑賞者にしてもらいたいと思っている体験は、必ずしも理解することではなく、ここで何かが起こったのだと感じとってもらうことだ」という、去年のポンピドゥー・センターで行われた大規模な回顧展の際の発言が載せられています。この大規模な回顧展は３月末までの予定だったのですが、途中で外出制限令が出てしまったために、美術館自体が途中で閉鎖されてしまう憂き目に遭っています。もちろん、パンデミックを扱った作品と作家が明言しているわけではないのですが、しかし鑑賞者や批評家はそのように受け取っていました。写真で見て頂いたように、白い布を被された山の数々は否応なく病院のシーツを思わせます。また、いつもの彼の作品であれば、宗教的な儀式や聖遺物を思わせるインスタレーションにより、どこか救われる部分があるのですが、地下に降りても、さらに大量虐殺のイメージが流れ、そして、霊安室的な部屋で終わるという、これでもかという絶望的な気持ちにさせられる展示体験でした。

ボルタンスキーの作品を数々見てきた自分にとっても今回の作品はとりわけ救いのないものに思われました。ただ、彼は「ショア」をはじめとして、歴史上起こった殺戮や悲劇についての作品を作ってきました。そこから言えば今回の作品は何が異なるのか。この説明できない印象についてずっと考えてきました。そしてあるときに、もしかしたらこれは、私たち自身が現在生きている災厄について彼が語った作品を初めて見たからではないかと気が付きました。自分が間接的であれ体験している災厄について語られているから、これほど身に迫り生々しく感じられたのではないかと。去年とその前年にボルタンスキーの大回顧展が世界各国を巡回し、日本でも東京と大阪と長崎で展示が行われました。私も東京とパリの展示を見たのですが、展示された大方の作品は同じであるにもかかわらず、この二つの展覧会にはかなり異なる印象を抱きました。もちろん、空間構成の違いなどはあるにせよ、それよりも、鑑賞者の違いが大きいように思われました。パリでは、特にオープニングの日に赴いたからなのか

もしれないのですが、彼が題材にした歴史を、西洋の歴史として共有している人々が鑑賞していることが明白でした。それは、時折耳に入ってくる鑑賞者たちのコメントからもわかりました。そのようなことがその空間を、「本物」という言い方をするのは変かもしれませんが、作り物感のないものにしているという印象を抱きました。そういったことを思い返すにつけ、自分が生きている災厄、パンデミックを語った作品にこれほどショックを受けたということは、翻って考えると、それまで彼の作品を理解しているつもりでいて実は全く分かっていなかったのではないか、そう突然感じたのです。

もちろん彼は「ショア」だけを扱ってきたわけではありません。私は彼の作品を、「災厄の翻訳」、disasterの翻訳として捉えたいと思ってきました。先ほど述べた彼自身のコメントにもあるように、どのカタストロフが具体的に取り上げられているか理解できなくても――この作品においてもどのカタストロフのことを語っているかはあえてどこにも書かれてはいません――人類の悲劇として何かが起こったことが感じられるよう彼は気を配っています。また、ボルタンスキーの家族に起きかねなかったカタストロフとしての「ショア」だけではなく、例えばカンボジアのポル・ポト時代の虐殺をテーマにした映画監督のリティ・パンの作品にも彼は精通していて、監督と対談もしています。それからルワンダの虐殺についても語るなど、まさに戦争や人間の起こす悲劇は一度も終わったことがないという考えに基づき、そのことにずっと目を凝らし続けてきた作家です。

カタストロフについて語ることは容易ではありません。歴史的・地域的な制約があり、当事者が亡くなっていることもしばしばです。ただそれを考慮した上でなお、ボルタンスキーは、外国での企画展示において、現地で起こったカタストロフを取り上げることによって、ボルタンスキー自身の個人の災厄を、普遍的に共有可能なカタストロフの物語に翻訳する行為をずっと行ってきたように思います。2016年に東京の庭園美術館で行われた個展では、声によるインスタレーションが制作されました。これは声によるインスタレーションなので写真はないのですが、実はこのときに庭園美術館の空間内の、様々な場所から聞こえてくる、語られる声を「書く」作業を私は彼に頼まれて行いました。そのときの彼の注文というのがこのようなものでした――「現在この庭園美術館の来館者の多くは、美しい庭、美術作品、内装を鑑賞しに来るのだろう。当時もそうであったのだろうが、同時にこの庭園美術館の建物が歴史を生きていたことを忘れてはいけない。この建物の亡霊について語らなければいけない。か

つて優雅に夜会が行われていたであろうこの場所は同時に、朝香宮鳩彦の邸宅であり、南京大虐殺を起こした日本軍隊の司令官であったその両義性を、この場所で亡霊たちにもう一度語らせたい。そこに住んでいた人たち、日本人と、それから、殺された人たちの両方の声が混ざって聞こえてくるような文章を書いてほしい」。ただし、「直接歴史的事件を説明する内容ではなく、見に来る鑑賞者が理解できなければそれでもいい。しかしそこで流れてくる声を聞いたときに、はっきりとはわからなくても、ここで何かがあったのかもしれないと、感じられるようなものにしてほしい」と。そこで話し合った結果、私たちは、南京での声と東京での声と明確に分かれた人物設定ではなく、一つの文章が両義的に捉えられるような声を作ろうと決めました。聞く人によっては、単に庭園美術館に住んでいた人たちの歴史をなぞっているように聞こえるかもしれません。しかし注意して聞けばそれだけではないとも感じさせるものです。これは実は美術館との兼ね合いもありまして、庭園美術館の暗い歴史を扱っているとははっきりと書けない部分がありました。そのような制約もあった上で出した結論であり、ボルタンスキー自身は「最も興味を抱いたのは亡霊の存在です」と、それ以上の公的な発言はしていません。「あとで亡霊の声を聞くかも知れない」、「見るもの聞くものにそれは委ねられている」、そこが彼の念頭にある。つまり、「これは日本のタブーである」とそれほどはっきりと口に出されてはいないものの、日本人であれば自らのカタストロフとして考えなければいけないテーマを、彼はここではっきりと扱っているのです。

私がボルタンスキーの依頼によってそこで行ったのは、災厄の翻訳を作品にする彼の思考をさらに翻訳することだったと思います。ここでは原テクスト自体は存在しないのですが、彼の思考を原テクストと捉え、その思想を翻訳すること。そこに両義性を残すということがあったので、原文の両義性をどのように残した文章を作れるのかという作業が、広げられた翻訳行為にあたります。

災厄の翻訳ということを考えたときに、日本ですぐに思い浮かぶのは、私たちにとっては東日本大震災でしょう。つまり今ここで聞いていらっしゃるメンバーの方たちの世代、我々の世代にとって、ということですが。この間、フランスのカレーの町にある高校に行ってきたのですが、今年の高校の文学のテーマの一つに「カタストロフと人類」というのがあり、そこで津波の話をするために呼ばれました。彼らは震災時７、８歳でしょうか。それでも実は津波のイメージは強烈だったらしくて、覚えていると言った学生がほとんどでした。ただ日本の大学生であっても、震災時10歳ということになると、自分にとっての

カタストロフのインパクトや意味は、もちろん自分がどこに住んでいるかにもよりますが、かなり異なると思います。

日本文学の研究者で、震災後どのような文学が書かれてきたかについて、10年間丹念に動向を追い続けてきた木村朗子氏は、今年出たばかりの『すばる』の「震災後文学論2021――あたらしい文学のほうへ」と題した論文で、コロナと震災後の10年を結びつけて語っています。多和田葉子が震災後に書いた『献灯使』を、木村さんが教鞭をとっている大学で学生たちと読んだときに、この小説の舞台になっている日本、世界との自由な往来が途絶して鎖国状態となっている日本の姿は、まるでコロナの現在を描いたようだという反応があったそうです。私たちは、それこそ去年の４月に大学の入学式が行われなかったり、シャッター街と化した人気のない街中の様子などを見て、東日本大震災を思い起こしていましたが、若い彼らにとっては震災後文学がコロナを思い起こさせていたのです。私たちにとっては、パンデミックには震災や震災後文学を喚起する部分がありましたが、学生たちは震災後文学を今生きているコロナと重ねています。

先ほどのボルタンスキーには同時に、「偶然」を宿命論的な意味で扱った作品がたくさんあります。これは“No Man’s Land”という作品です。これは様々な場所で展示されています。今お見せしているのは越後妻有で行われた、里山現代美術館のフィナーレでの展示です。山のように積まれた古着がクレーンで掴まれ、持ち上げられてはまた落とされるという作品です。こういう感じですね［図録の写真を示す］。これはパリではグラン・パレで展示され、そのときは冬でした。今越後妻有でご覧いただいているのは季節も違いますし、印象がかなり異なるのですが、こうやって要はUFOキャッチャーの巨大版みたいなものが動き、その中のどの服が選ばれて掴まれ、何が落とされていくかわからないというところで、偶然の持つ宿命的な部分を取り上げていたわけです。９.11を経験した人の中には、その事件を扱った作品だと感じた人もいたようです。

私自身、2015年に書き、『カタストロフ前夜』に収録された「声は現れる」という作品に関するエピソードがあります。この作品は、きわめて個人的な喪の作業の中で、亡くなった人の声が留守電に残されていることについて書いたのですが、その文章がフランスでは2015年の10月末に出版されました。その後すぐ11月13日にバタクランの襲撃事件が起こり、死者130名負傷者300名を出す悲劇的なテロ事件に発展しました。そのときに、身内の安否を知ろうとして皆必死に携帯に電話をする状況が数日間続きました。生き残った人も負傷してどこ

か別の病院に搬送され、なかなか返事ができなかったりして、人々の不安が募る状況がずっと起きていたわけですが、その状況と重ねて、声に関するこの作品が読まれることがありました。その後で日本語で出したときに、これが震災三部作と——実は書いた当時は全く震災とは関係なかったのですが、——名付けられることにより、震災のときに繋がらない相手に電話をしようとする状況を思い起こさせたという書評をいただいたりもしました。これは、本来は個人的なカタストロフだったものが、日本、またはフランスにおけるカタストロフに重ねて読まれて行く一例だと思います。実際、この作品を震災三部作と呼んでも良いかと編集部の人から提案があったときに、ひょっとしたら、先ほどのボルタンスキーと同じように、個人的なカタストロフを日本のカタストロフに重ねて読んでもらうことが、作品の二度目の、読者による翻訳になるかもしれないと思ったからこそ、私はその提案を受け入れたのだと思います。私たちは、そのように自分たちが体験したことからしか、真に身を以て想像することができないのかもしれません。

『群像』の昨年６月号で、翻訳特集があったときに、私は次のように書きました。「どんな戦争も、経済危機も、世界のあらゆる人々をこれほどひとしなみに同じ問題に直面させはしなかった。翻訳はこれらの経験を共有できるようにし、私たち全員を同じ災いの下にあったものとして、交流可能な次元に置く。この未曾有の世界文学において、翻訳は、情報を拡散させるツール以上の役割を果たす」と。先ほど申し上げたように、若い学生たちがコロナを経て、震災後文学を身近なものとして読めるようになっているケースがあります。しかし同時に、それでは自分たちが生きたことのない事柄については、自分の問題として読むことができないのかという疑問が残ります。カタストロフに限らず、人は、自分が知らないことや経験したことのない事柄については、真に理解することができないのかもしれないと考えることもできます。

翻訳について最近話題になった事例に、ジョー・バイデンの大統領の就任式で詩を朗読し、一躍有名になったアマンダ・ゴーマンの翻訳問題がありました。これはフランスでかなり大きく取り上げられたのですが、騒動自体はフランスではなくオランダで起こっています。オランダで出版社から翻訳を依頼された、マリエケ・ルーカス・リジュネヴェルトという人が、白人だということで批判を浴びて翻訳を辞退させられました。このニュースを、私は、『ル・ポワン』誌に再掲された『ザ・ガーディアン』の記事を読んで知りました。実は現地オランダで起こったことはもうちょっと複雑で、そのリジュネヴェルトは、ブッカー

賞受賞作家ではあるけれども、翻訳者ではないとか、それから口語英語に詳しくないことなど、彼女が白人だということより翻訳能力の問題がどちらかというと問題にはなっていたらしいのです。この問題が人種の問題に集約して紹介された原因には、スリナム出身のオランダのアクティビストでジャーナリストの女性が、新聞の論壇の欄で、本来、アフリカ出身の詩人か翻訳者に任せるべきだったと書き、そこから論議が沸騰してしまった部分があります。あともう一つ、この議論がヨーロッパで広く取り上げられた理由があります。どの国も、かつての植民地出身の移民や移民二世三世の作家を抱えていますが、オランダにおいては、そもそも、いろいろな形で文学的に不公平な待遇を受けていると感じていた移民出身の作家の不満が、そのような形での抗議として現れたのではないかと推測することもできます。そして他の国でも、移民出身の作家がそれに反応した、と。

しかし、この議論の是非を脇に置いて、アマンダ・ゴーマンを誰が訳すのが最もふさわしいかと考えた時、アフリカ出身の作家がいない日本では、誰が彼女を訳すべきなのかという問題も出てきますし、在日文学をもし韓国語に訳すとしたら、同じ問題が起きるのかなど、様々なケースが考えられます。そもそも翻訳というのは言語が異なるだけではなく、自らとはまったく異なる歴史的、社会的、文化的環境で生まれた作品に飛び込んでいく。それがどの作品であり、どの言語であっても、ほぼ不可能に近い、理解の遠い旅を毎回していると言えるので、ことはアマンダ・ゴーマンに限らないと言えます。ある意味、彼女は我々の同時代人ですから、古典文学と比較すればずっと理解しやすい。マイナーな社会階層や民族の声を拾い上げ、彼らが声を上げる機会を作り、その場所を守る動きはあってしかるべきであり、彼らでなくてはわからないという主張も当然あるとは思いますが、それが「他の人には理解できない」という主張に変わったときに、例えば、生粋のフランス人でなければ、フランスは理解できないという極右の排除の理論の合わせ鏡のような図式が出来上がってしまう危険もあります。

震災後文学の話に戻りますと、震災後、誰が当事者で誰が書く権利を持つのかという議論が出ました。これは震災に限らず、カタストロフの後には必ず上がる問題でしょう。今月号の『現代詩手帖』の「震災特集」を読みましたが、この問題は、10年後の今も答えは出ていないように思います。また、答えが出るような性質の問題ではないとも言えます。ただし、当事者と非当事者の間の溝を越える手法が存在しないわけではないでしょう。先ほどの、木村朗子氏の

論文では、聞き書きという方法で作品を書く瀬尾夏美や、話を聞きに訪ねて行くということをすべて飲み込んで新しい形式の聞き書きを試みる小野和子が紹介されています。また、『想像ラジオ』を震災後文学として書いたいとうせいこうは、その後の仕事として、やはり聞き書きという方法を採っています。いとうせいこう自身が、「『想像ラジオ』が文庫になったとき、東北の本屋を回ったとき、これはもう僕が語る時期ではなくて、いろいろなところで東北のほうが喋って、僕が聞く番なんだと思った」と言い、自分がラジオになりたいと語っていたと言います。

この聞き書きという行為を、翻訳的行為というふうに考えることができないでしょうか。哲学者で音楽学者のペテル・ゼンディ Peter Szendy は *Écoute, une histoire de nos oreilles*『聴取、私たちの耳の物語／歴史』という本の中で、１章を費やして、Écrire ses écoutes : arrangement, traduction, critique（自分たちの聞くことを聞く、聴取を聞く、アレンジメント、翻訳、批評）つまり、音楽のアレンジメントと翻訳という行為を並列して考えています。そして、例えば室内楽曲のための音楽をピアノのために直すとか、フィルハーモニーの音楽をオルガンのために直すなど、同じ作品を楽器を変えて演奏できるようにアレンジするのは、誰かがその曲をどう聞いたか、その聴取の経験を聞くことだ、としています。つまり私たちは聞くことを聞くのだ。そして、アレンジメントとは、その曲をどういうふうに聞いたかを二重に聞く行為だと言っているんですね。これは翻訳についても言えるのではないかと。翻訳は、それがどれだけ誠実な訳であっても翻訳者の体を通らないわけにはいきません。その意味では、翻訳作品は誰かがその作品を読んだ結果として現れて来るのであり、「聞くことを聞く」のと同じく、私たちは翻訳によって「読むことを読んでいる」と考えることができるでしょう。誰かの身体を通る、誰かの耳を通して聞いたり、誰かの目を通して読むという、この経験は一見大変にまどろっこしく、多くのバイアスを含んでいるように思われます。翻訳者の方々はもちろんご存知の通り、翻訳というのはただ単に読んだ経験、読んだ時間だけでは足らず、それを手で文字を起こし何度も書き直す作業を必要とします。しかしこの非常に長い時間をかけた作業により、私たちは、性別や思想、文化の違いを超え、時代を飛び越えて遠くで起こっている物語を自分が生きている時代や場所で話されている言語で読む、という奇跡を可能にしていると言えます。

先ほどの聞き書きという創作の手法の中で、いとうせいこうが、「自分がラジオになりたい」と言っていた、この発言は大変に示唆的です。この比喩は、翻

訳という作業にまさに当てはまるのではないでしょうか。原文の声が遠くから聞こえてくるためには、自分がその声と周波数を合わせなければなりませんし、感度が良くなければ声ははっきりとは聞こえてきません。また、聞かせてくれた内容をどのように伝えるか、どんな文体をとるのか、書き言葉のまま残すのか話し言葉にするのかによっても、最終的に聞こえてくる声はまったく異なります。翻訳という行為を創作言語の中でもし取り入れるとしたら、聞き書きは一つの翻訳的態度であると考えることができるでしょう。先ほどの木村氏の論文によると、いとうせいこうは、語り手の声にこだわって、モノローグとして、話し言葉でまとめ上げているが、それに対して瀬尾夏美は、一人称で書き起こした原稿を、語り手本人に朗読してもらうという方法を採り、そうすることで、聞き書きという方法の中に、語り手にもたされる客観性と間接性を導入したと言います。

フランスで去年制作された映画に、*La Cravate*『ネクタイ』という作品がありますが、これはドキュメンタリー作品で、2017年の大統領選挙のときに、国民戦線の若い党首だったバスティアン・レニエBastien Régnierという一人の青年を追って撮影されました。ここでも、先ほどの瀬尾夏美のように、彼からまず長い間話を聞いたあと、それをいったん小説仕立てのようにナレーションにして、さらにその文章をこのレニエ自身に読んでもらい、これをボイスオーバーで、映画の導入とする方法をとっています。単なる現代の若者ではなく、極右の政党で政治的活動を行う青年という、映画を撮影する側にとっても、映画を観に来る人たちの多くにとっても遠い人物を、どのように理解するかという問題が取り上げられていますが、ここでも、映画監督が自分たちの勝手な解釈を押し付けないために、話される人と聞く人との聞き書きのピンポン的な行為によって、翻訳的行為が進められていると言えます。あと、この二つの作品、瀬尾夏美と*La Cravate*に共通する部分ですが、瀬尾夏美の『二重のまち／交代地のうた』という本に、これは実は私は手に入れてないので読んでないのですが、陸前高田についての歩行録というのが書かれているそうです。そこで９月17日の記録に、こうあります「いろいろお喋りしていると、あのとき聞いたのはこういうお話だったのかなと。９年半の時を経て、やっとピンと来たりもする。あのときはわからないなりに聞いていて、それは失礼なことでもあったんだけれども、でもやっと少しわかったので、これからもこの言葉を握りしめていきますと思う」。つまり10年の時が流れ、人は変わるし考えも変わると。語り手の語りも変わるし、聞き手も変わる、その揺らぎまでを書き留めるという試みな

のですね。ちょうどこの*La Cravate*についても、映画監督はラジオでのインタビューで、このバスティアン・レニエは、映画を撮った時点では20歳で若いから、これから考えが変わる可能性があると語っています。実際に作品の中でも、考えがどんどん複雑になっていくところが見えている。これから変わるかもしれないという可能性、揺らぎも隠さず撮ることによって、絶対変わらない考えを持っている青年であると固定してしまうことのないよう気をつけたと言っています。これも、両方の聞き書きに共通的な部分ではないかと思いました。

先ほどのペテル・ゼンディは、このtraducteur翻訳者というのを、「アレンジメント」の中で、transducteurという言い方をしていますが、このアレンジメント的な行為を広げられた翻訳としての聞き書き的な行為、transducteurとして考えてみることができるのではないかと思います。ただその聞き書きが可能なのは、当事者が生きてる間に限りますと、一応言ってみて、実は本当にそうなんだろうかと思い直します。もちろん被災地に行けば津波の被害に遭った人に出会いますが、被災地の奥に行けば行くほど、被災の状況がより細かく区分され、自分が本当の当事者とは言えないという感情を被災者に抱かせると言います。津波の犠牲者は、目の前の出来事にただ巻き込まれていったので、全き当事者は死者であるわけで、仔細を語ることができません。「ショア」にしても経験した人は亡くなり、生き残った人も自分が経験したことは決して理解されないだろうという絶望に駆られたり、罪悪感に駆られたりしていました。これは林京子が、やはり自分だけが生き残ってしまったことで、自分は当事者なんだろうかと、ずっと思い続けていたこととも重なると思います。

ボルタンスキー自身は、ユダヤ人家庭に生まれ、父親が戦時中に自宅に作られた隠れ家に隠れ続けることによって生き延びる経験をしますが、自らも家族も、直に「ショア」の経験をしてはいません。ただ、さまざまな国で起こったカタストロフに自分の作品が置き換えて鑑賞されうるような翻訳作業を行い、死者の聞き書きをする。本来、語らない人たちの沈黙の聞き書きをするという、極度に困難な翻訳行為を行い続けてきた結果、世界中これだけの多くの人に彼の翻訳作品が読まれてきたと言えるでしょう。で、今回先ほど見ていただいた作品 “APRES”「その後」という作品というのは、現代の死者ですね。私たちが家にこもって時間を持て余していたときに、ボルタンスキーは、永遠に沈黙し、霊安室に運ばれていく、パンデミックの犠牲者である死者の聞き書きをしていたといえます。多くの人がこの作品を通じて初めて彼の作品を生々しいほどに自分の問題として捉え、そのプリズムから彼の他の作品についても考え直すこ

となると思います。

先ほどの、コロナがあったからこそ震災後文学が自分たちの問題として、若い人にも共有されるようになったという事象のように、ボルタンスキーというアーティストは、今刻々と起こりつつある死、そして世界中の人々が生きているパンデミックの、しかし誰一人として直視したくない部分を作品として展示したことにより私たちの目を開かせました。先に申し上げたように、私たちは自らが経験したことしか、自分にとって身近なものと感じられないのかもしれません。しかしその限られた経験を通じて、他の経験へと思考を伸ばそうとすることは可能です。

去年の秋に刊行された『臨床心理学者たちのホロコースト試論――ホロコーストから届く声』という本では、どうして心理臨床家が今ホロコーストについて語るのか、という問いに対してこのように書かれています。「コロナで拍車がかかっている心性、つまり過去を信じられず、身近なものを直接に体験できず、未来を思い描けず、遠くと繋がろう、という心の状態は、まさしく1930年代の時代心性に近い」。そして、次のようにも述べられます。「ナチスの行為が初めから欺瞞に満ちていたというよりも、それは貧困と精神的な闇の中で、希望を模索した末の愚行であるようにも感じられる。そして、当時と同じような貧困と精神的な闇は、現代の私たちの周りにもはっきり存在しているのである」と。とはいえアナロジーによりその理解を求めるのではなく、その少し後で書かれているように、「私たちがめぐる円の中心にあるものは、言語的に明示のできるものではない、複雑な形態のままで言葉にはならないものである。だがその周りを巡り歩くことで、少しずつその中心を感じ取り、それについて考えてみることができる。ここには一人一人の心理臨床家がホロコーストの周りを巡りながら聞き取った声があり、その声の反復がある。ここで行われていることは、聞こえてきた声を増幅することだけであるが、心理学というステレオアンプを通した声の増幅は、現在に生きる私たちの心と相まって、さらに増幅される。それを読者の皆さんに届けてみたいと思う」。

ここでこの本の中で偶然にも「アンプ」というラジオを思わせる比喩が使われています。これは、自分たちが経験していない、当事者ではない事柄を、一種の聞き書き、翻訳的態度を助けにして、ホロコーストという、私たちにとって辿り着くまでの道のりを必要とする問題に触れようとする試みではないでしょうか。私たちはいつでも常に多くのことを忘れてしまいます。忘れてしまったということさえも忘れてしまいます。庭園美術館の歴史のように。しかしもち

ろん忘却は永遠のものではなく、それを新たな記憶に結びつけることもできます。そもそも翻訳というのは忘却に抗する比類ない道具であり、古典、ギリシア文化がアラビア語に訳せることで文献として生き残り、それが再びヨーロッパでラテン語に翻訳し直されることで12世紀ルネサンスを生んだことをもっとも有名な例としても、歴史上翻訳はそうして多くの思考を忘却から救ってきました。その点において翻訳者は作家や、歴史家の良き同志であり、同じ抵抗運動に参加してるわけですが、それだけではなく、翻訳的態度へ広げられた翻訳と今回ここで呼んだものを、アートや研究の中に見出すことによって、現在さまざまに異なる分野で行われていることの意味が繋がって見えてくることもあるのではないかと思います。

長い間ご清聴ありがとうございました。

【質疑応答】

コルベイユ：はい、関口さんありがとうございました。カタストロフを語ることや翻訳者の仕事について多面的に説明していただき、ありがとうございました。それから、私も個人的に特にイメージ、例えばUFOキャッチャーとか、二重に聞くこととか、それからtraducteurのいろいろな言葉遊びなど、今まで考えたことがなかったこと、翻訳者の立場と倫理の問題、そしてオランダの事件、非常に大事だと思いますので、これから議論できるかと思います。時間のこともありますので、私はコメントを控えさせていただきます。今からオーディエンスから質問を二つまずお願いしてから、伊達さんのコメント、あるいは質問をお願いしたいと思います。特に伊達さんの発表と関口さんの発表の共通点もたくさんありましたので、少し対談の形で意見交換できれば、と思います。では、まず質問をお願いします。

山内功一郎（早稲田大学文学部教授）：どうもありがとうございました。関口さんのお話を伺いながらいろいろなことを考えさせて頂き、心に残った言葉がありました。特にボルタンスキーの「さざめく亡霊たち」の中でテクストをどのように捉えて、それを声として反響させていくかという試みに関口さんが挑んだときに、一つの文章が両義的に捉えられる、そんな声をどのように生成していくかというお話をとても興味深く拝聴しました。話が飛びますが、アメリカの現在についていまわたしがすこしほっとしている部分がありまして——コロナ禍のさなかでほっとしているというのもなんなんですが——ようやく「大統

領」と呼ばなくても良くなった人物が、これまでこの両義的に捉えられる声というものを非常に抑圧していたと思うんですね。たとえば「ボーダー」という言葉というか概念についていえば、あのトラン…思わずほとんど名前を出してしまいましたが（笑）、彼にとっては、ボーダーはただの境界線だったわけです。彼は境界線を措定して、ここからこちらは味方、ここからあちらは敵と割り切ることを人々に強要して、ものすごく単純化された友敵理論を強化し続けた。そういった状況を経た今だからこそ、両義的に捉えられる声というものがとても大切なのではないかということを、先ほどの伊達さんのお話を伺っているあいだにも感じていました。やはりボーダーという言葉は、もともと「境界領域」を指すんですよね。さきほどもホストとゲストの話があったように、語源的にも主人と客人は一つの言葉へとさかのぼることができますし、そんな相互嵌入的な領域を作り出すのが言語の本源的な力だと思います。

それから聞き書きというのが、聞くことを聞くことでもあり、読むことを読むという試みでもあるという関口さんのご指摘を聞いて思うのは、やはり主体と客体の問題も単純に割り切れるものではないということです。主体が客体を聞き客体が主体を聞くプロセスの中で、相互的な連関が生まれてくるはずだと思うんですよね。そのような領域を生み出していくことこそが、今まさに必要なのではないかということを、お話を伺いながら感じた次第です。

やはり関口さんは詩人であり、そのことが翻訳という行為と結びつくということを、実践においても示していらっしゃるのだろうと感じました。そういった点から、さらにご自身が詩人として感じていらっしゃることをお聞かせいただければとも思います。

関口：ありがとうございます。私はよく詩人としてご紹介頂くのですが、詩を書くのをやめてからすでに10年以上になります。詩人であることをやめることができるのかという問題もあって、これは「王は追放された後で、いつまで王であり続けるか」のような問題とも関わってくるのではと思うのですが。震災後から詩を書くのを止めて、というよりは、詩の方から私が追放されたような気持ちで、それ以降はずっと散文で書いています。散文では、聞き書きに近い、他者の声を自分の作品に呼び入れる作業を行っています。もちろん詩の中でそのような作業が不可能であるとは思わないのですが、自分にとっての詩の定義の中では難しかったのですね。

先ほど仰って頂いているように、聞き書きの方法も一つだけの正解があるわ

けではなく、先程お話しした、木村さんの論文が出ていた号でも、瀬尾夏美、それから古川日出男と小林エリカがそれぞれ聞き書き的な作業を取り入れた作品を実践しています。ちょうど論考のデモンストレーションとしても読めるのですが、出てくる作品はそれぞれに異なります。自らを少し引いた場所に置いて書いている瀬尾夏美に対して、古川日出男の方は俺が俺が、という立ち位置だったりするわけですが、でもそれが間違っているわけではない。先ほどのいとうせいこうの「自分がラジオになりたい」という話がありましたが、ラジオになりたい人間は、人の話を聞いて、自分が何かを伝えようと思ったのでなければ、創作しようとは思わないでしょう。聞く内容によって、自分自身も変容していく。聞いた話の内容に従って自らがバーバパパのように形を変えていく、それが見えてくる作品もありうると思います。

それから、先ほどのボーダーということで、少し話は違うかもしれませんが、私が先ほどのアレンジメントと絡めて考えていたことに、アレンジメントは、あるテクストのただ一つの読み以外を排除する傾向に抗うということがあります。例えばムアッジンの朗唱法において、かつてはメリスマ的な唱法にも様々なヴァリエーションが存在しました。少しトルコなどには残ってたんですが、それも消えていってしまい、コーランの解釈が一元的になるのと並行するように、コーランの朗唱法においても、メリスマのような余白の部分の扱いさえもどんどん貧しくなっています。読みの問題だけではなく、音としての一元化にも目を向けるべきだと思います。テクストだけにとどまらない多義性がどのように可能であるかを考えようとする際、広い意味での「翻訳的態度」という行為が不可欠なものとして浮かび上がってくると思います。

山内：ありがとうございます。そうでしたか。詩から、というか詩人というあり方から追放されたという点。これはまさにわが意を得たりというか、ますます意を強くさせて頂けるような…。

関口：それは、どういう意味で、でしょうか。

山内：まず反射的に思い浮かべたのはプラトンの『国家』における詩人像ですが、詩人が追放されるのみでなく、さらに詩人というあり方自体からも追放されることによってこそ可能になる実践がある、という意味においてです。この追放と実践の間にも、やはり相互的な連関があると思うんですよね。類型的な

詩人のあり方というものに自足したり安定した自分の立ち位置に居座ったりせずに、関口さんが直感的に言語の対話的な運動の生起する領域へと足を踏み入れられたのだろうと、勝手ながら感じました。さすがといった思いです。

コルベイユ：山内先生ありがとうございました。あともう一つ質問をお願いできますでしょうか。

安永愛（静岡大学人文社会科学部教授）：先ほど「私はもう詩人ではない」みたいなこと仰ってたんですけど、岡井隆さんとの共著『注解するもの、翻訳するもの』（思想社、2018年）の中でそれを確か仰っていて。

関口：そうなんです。

安永：では詩人というように紹介してはいけないのかなって、今回、この講演会にお招きするにあたって思っちゃったんですけども、『注解するもの、翻訳するもの』で、詩っていうのは、震災の後は、「去った」っていう言い方をされてたんでしたかね。

関口：そうですね。

安永：身体から去ったというかその律動が去ってしまったっていうような表現があったと思うんですけど、何て言うんでしょう、これは何か自分で選び取れるようなことではないのですかね、詩というものは。選べることではないのでしょうかね。

関口：創作にもいろいろな方法があるので、自分で選び取れる人もいるのかもしれませんが、自分に関して言えば、あるとき急にdésapprendre［学んだことなどを忘れる］とでもいったらいいのでしょうか、今まで書けてたものが、次の日から書けなくなった。片足をなくしたアスリートのような感覚がありました。だからもう走れなくなったんだけど、走っていたときにどのようなことが起こっているかという記憶はある、そういうすごく奇妙な状況が生じていたと思います。それから自分は現代詩を書いていたので、短歌・俳句の創作にはまったく関わっていなかったのですが、震災後に詩が可能なのかという問いについ

て考えた時、自分が俳句を書いていないにしても、季語の問題を無視することはできないだろうとずっと考えていました。季語的な時間性を取り込んでしまうことによって、「それでもまた春はやってくる」、という円環的な時間性を取り込んでしまう。そのことによって、例えば福島の問題、または歴史的な線的な時間が解決しなければいけない問題が曖昧にされてしまうと感じていたんです。日本の、俳句の季語的なものの持つ「きょうせいりょく」──二つの意味で、何かを「強制する」という意味と、「直す（矯正する）」という力──に、大変に抵抗を感じてたということもあります。今回の『現代詩手帖』の「詩と災害」特集でも、無季の俳句を作る動きが最初のうちはあったものの、結局また無くなっていったと言っている人がいて、そこで季語の持つ「きょうせいりょく」の強さの恐ろしさを改めて感じました。東日本大震災を季節的な、円環する時間の中に入れてしまっていいのかどうかという倫理的な問題はとてもあると思います。

安永：ありがとうございます。2018年に上梓なさった*Nagori*（P.O.L., 2018）っていう素晴らしいエッセイがありましたよね。実は私授業で読ませていただいたんですけど、そこの中に、千年の単位の時間の流れが、日本のそういう古来の時間の流れのことが書いてあって、その季節感とかですね、私たちの方が忘れてしまっていたことを、むしろ離れた場所にいる関口さんが発見して下さったというふうに感じたんですよね、そのときに。四季とか、二十四節気とか、七十二候とかですね。本当に細やかに触れていらっしゃって、非常に感銘を受けたんですけれども。

関口：実はあの本は季節批判の本でもあったのです。日本文学がフランス語、またはフランスに限らず外国で紹介されるときに、政治的な部分を抜いた、ただ綺麗なものを愛でるところに落ちついてしまいがちなので、季節の持っている危険な部分もあるよ、ということを指摘した。その章はなかなか語るのが難しい部分があったのですが、フランス人は結構その章を興味深く思って読んでくれて、さすがだなと思いました。

安永：他は関口さん最近味覚の問題も扱っていらっしゃいますね。食文化とかですね。先ほど人間の感じ取れる範囲というか、知ることっていうのはとても限られている、だけどそこを通してしか外を知ること、他人を知ること、他者

を知ることはできないんじゃないかっていう、そういう話があって、そのことと、特に味覚ですよね、そのことにこだわっていらっしゃることと関係あるのかなというふうに感じるのですが。

関口：そうですね、木村朗子さん的な言い方で言えば、自分は震災後文学作家であり続けてきたと思います。味覚に限らず五感の問題は、震災や歴史的な記憶からどうしても取りこぼれてしまいがちです。そのはかない、数に数えられない、けれども失われてしまったものをどうやって書き留めていくか。「聞き書き」は声を聞くことですが、声だけではなく、そこにいた人たちが、どんな匂いを嗅いでいたのか、どんなものを舌に乗せていたということも、その人たちの日常を構成する、けっしておろそかにはできない部分だと思います。そこの部分を、声ではないものの聞き書きをどのように行っていくかをずっと考えていました。感覚の聞き書き、味覚の聞き書き、といったらいいでしょうか。

安永：勝手なこと言わせていただくんですけど、私はポール・ヴァレリーを専門にしているのですが、何かヴァレリーって、もう20年くらい沈黙してたんですね、詩人としては。でもある時、本当にリズムに囚われたみたいな感じになって、言葉のリズムに敏感になってきたって言って。それが長編詩『若きパルク』の出発点になっていくんですけど、関口さんにもそういうことが起こるんじゃないかって気がしてるんですけれど（笑)。すみません、私はこの辺りにしておきます。

コルベイユ：安永先生ありがとうございました。伊達さんから、もしご質問ご感想ありましたらお願いできますでしょうか。

伊達：自分が発表するときは何か雑多な素材でも、準備の時間がありますからあれこれ配置を工夫して自分の考えを示すことができるわけですが、関口さんの非常に内容豊かなご発表をうかがって、当意即妙の反応をするには、まだ私のなかで時間が足りなくて、質問やコメントがうまくまとまりません。それでも思ったのは、詩人としてのアイデンティティーが震災後去ったというお話がありましたが、状況における自分にできることとできないことが感覚的にというか、お仕事をしながらと言いますか、それがわかるので、去ったということがわかるのも、やはり詩人だったからかな、なんてことを思いました。

ボルタンスキーの作品について、実は何もわかっていなかったのではないかということがわかったというお話がありましたが、それがわかることも、ひとつの感性だと思うわけです。しかし、それを言ったら、何もわかってないのではないかというのは、常にそうであるわけですし……。

関口：そうですね。

伊達：わかったと思えたことも、もちろんそのすべてがわかるわけではないので、結局は誤解とか、わかりきることができないながらも、やっぱり感じ取ることっていうのが、ひとつのポイントになるのかな。作者のボルタンスキーの側も、別に見に来た全員が理解しなくてもいいとか、逆にそのような形で理解されちゃ困るといった、そういう誤解も含めての波及効果というのをきっと意識しているはずですが、それでも伝わる理解があると賭けているのかなと思います。だから、余白といいますか、その使い方がやはりいろいろあるのでしょうね。関口さんであれば関口さんの活動を通してだし、研究者でも――研究者はどちらかというと対象について全部語りたがるというか、網羅しないと「あれが抜け落ちている」とか言われるから防御しがちだと思いますが――結局はなんらかの形で余白を残しているのだと思います。それがあるから、繋がったり、想像力を掻き立てられたりということもあるわけで。

いとうせいこうさんの『想像ラジオ』の話がありました。あの本のなかでDJが「デイドリーム・ビリーバー」をかけますよね。紙の上での言葉だから、実際に音楽が流れてくるわけではない。「音楽を聴くのは皆さんの想像でどうぞ」と委ねていて、忌野清志郎の歌が思い浮かんだ人はそれでいいですと言うわけです。私は日清のカップ麺の宣伝で彼が歌う曲が使われていたなという印象が残っている世代です。あの歌自体は、彼女が死んだ人とはあまり思わないわけで、別れてしまった人ではあるのかもしれないけれど、『想像ラジオ』のなかに文脈化されることで、ああ亡くなったのかなと、まさに想像するわけです。いとうせいこうさんのそこの余白を読むか読まないかは、読者がそれに気づくか気づかないかに委ねられているわけで、その気づき方もきっと一種類ではなくて複数ある。読者にそういう委ね方をすることに賭けてみるというのが、作家のモラルなのかなと思うのです。

だから、理解というのは結局、理解していることと、していないかもしれないことの輪郭がその都度描き直されるようなことなのではないでしょうか。濃

淡含めて気づいたことをすべて書くことはできないので、どうしても断片的にならざるをえない。だけれども、その断片を通して、その断片を残した人自身もそこに立ち返って、また考え出したりすることができる。それについてどう思われますかというのが最初の質問になります。

関口：ボルタンスキーの、余白を残すということ、それから先ほどのクレーンの作品が、９.11を経験した人にとっては、それを思い起こさせることになるということ。他のカタストロフを経験した人にとっては別のもの、例えばこの間のベイルートの港湾の爆発事故を経験した人にとっては、同じ作品を自分たちが経験した事故と重ねて考えることもあると思います。そういった可能性を残しているからこそ、一つの物語に回収されないシステムを作っているのですね。私が彼の作品を本当は理解してなかったのではないかと思ったのは、どこかで、彼の出自と個人的な物語が作品の根幹であり、理解するべき事柄と考えているからなのですが、彼自身はそういうものをわざと曖昧にする要素を必ずどの作品にも入れています。ですから、理解しなかったのか、理解していなかったと思った自分も本当に正しいのかどうかというためらいがあります。しかし、そのような問い自体を今まで立てたことがなかったので、このパンデミックを通し、自分が彼の作品を理解していなかったのではないかと問い直したこと自体が重要だと思っています。

今回のパンデミックをどのように文学的に捉えたらいいのでしょうか。一方では、世界的にこれだけの人が同じ経験をしているからこそ、多くの作品が他人事ではない問題として読まれる可能性が広がり、去年の春はいろいろな作品が翻訳され読まれ、取り上げられました。自分たちが理解できない現象に関しては、理解したい。それを理解する術として、似ている現象が書かれている作品が選ばれ読まれました。そこで『ペスト』が読まれ、日本の震災後文学も、別のアングルから読まれる可能性が広がった。ただ、私たちに襲いかかった現象は同じであっても、そこで生きられたことは、国により、人により、またはその状況によってまったく違います。だから一様に、パンデミックのおかげでいろいろな文学が理解されるようになったと言えない部分もあり、この問題を文学的に今後いかに理解するべきかについてずっと考えています。

伊達：カミュの『ペスト』を今回読み直して、あの作品内世界は本当に実に長く重苦しい期間が続いているわけで、そうしたなかでいろいろな登場人物がい

て、同じような状況にも違った形で応じていく、それが群像劇のようになっている点が秀逸なのだと、改めて思いました。だから同じような現象に向き合っても、反応はさまざまで、コタールみたいにむしろ元気になってしまう人もいるわけですよね。

関口：先ほどのブアレム・サンサールの話で思い出したのですが、「聞き書き」ではなく「書き直し」小説もありますね。カミュの話で言えば、カメル・ダーウドの小説で、『異邦人』を書き直した、ムルソーに殺されたアラブ人の視点から書き直した、『もうひとつの『異邦人』』的な作品がありますね。[鵜戸聡訳『もうひとつの『異邦人』ムルソー再捜査』水声社、2019年]。その傾向もひょっとしたら今後出てくるのかもしれないという気もしています。

伊達：「聞き書き」にも「書き直し」にも翻訳とアダプテーションの問題と可能性がいっぱい詰まっていそうです。先ほどお聞きしたのは、余白を残すモラルについてでしたが、聞き書きのモラルについてはどうでしょうか。聞き書きの問題点と可能性は人類学者もよく考えることです。いとうせいこうさんの『想像ラジオ』――『福島モノローグ』はまだ読んでいません――には、自分がラジオになりたいという作家のモラルがあると思います。自分がメディアになるモラルですよね。耳を傾ける媒介者。そのひたすら耳を傾けるというモラルは本当に素晴らしいことだと思いますが、実はちょっと気になるところもあります。それは、聞きに徹することで、よくないことにも加担してしまう場合があるのではないかということです。関口さんのお話のなかに、国民戦線（FN）、今だと国民連合（RN）になるでしょうか、その青年を追うドキュメンタリーのことが出てきましたが、センセーショナルな人物に語らせることで、その手の映像文化が成り立っているということでよいのか、聞きに行く人はどのような形で耳を傾ければよいのか、そういう問題があると思います。ある意味で非常に極端な考えを持ち、目立つ人のところに行って、その人が言う通りのことを書くのが聞き書きなのかと。逆に、一方的にレッテルを貼るような批判的な提示をしておいて、聞き書きですと言えるのかと。もちろん関口さんも留保をつけた紹介をしていて、そういう人も必ずしも閉じた存在ではないというふうに指摘されていたと思います。ただ、現代社会や現代世界は分断されているとそもそも言われているところがあって、それで極端な意見はあくまで極端な意見であるはずなのに、そこに象徴的な意味合いが持たされて、拡大されがちな

のではないでしょうか。何というか、ある意味で平凡で中庸的と言いますか、そこまでとんがってない人たちも、すごくたくさんいるはずですが、その人の語りっていうのはためらいがちだったり、本当に深いことを感じているのだけれども言葉にならなかったり、まだ語り出せる状態ではなかったりということがあると思います。そうすると、自分がメディアになるモラルの盲点とか逆説とかも出てくると思いますが、そういうことはどう考えたらいいでしょうか。

関口：それはあると思います。それだけではなくて、自分たちがラジオになったときに、当然自分にとって心に残ったことが綴られていくわけだから、仰っているように、一見凡庸な発言は聞き逃されてしまう危険性があります。あと、震災の話で言えば、実際の当事者は死者であると考えれば、当事者はどこにもいないと考えることもできる。瀬尾夏美の聞き書きの中で、一つ心に残ったというか、引っかかっているというか、ずっと考え続けている言葉があります。ある地元の人が堤防についての話をしてくれる。堤防について賛成反対両方の意見がありますが、その女性が彼女に語るのは、うちらのところはそもそも前から低い堤防があったと。低いけれどもその堤防があったがために、遺体が残ったっていうんですね。つまり堤防がなかったら、体が全部海の方に流されてしまいますが、堤防があったために遺体がそこで止まって、残っている。これを、堤防を今後作ることの賛成の理由として挙げるのです。それは確かにそこに住んでいる人の理由だし、今までに私もその理由は考えたことがありませんでした。堤防があったから死なないで済んだということには思い至っても、堤防があったから死んだ人が残ったということは、経験していないとわからない話なので、一つの真実としてこの話をわたしたちは読みます。ただこれも自分がどの立場にいるかによって変わってくるのではという気がします。自分の娘が津波で流されて遺体を探している場合であれば、堤防があって、少なくとも娘の体が残ってよかったなと考えるかもしれません。ただ、家は流されたけど家族が皆生き延びたという場合、たとえばボランティア活動などで被災地に行って、ゴロゴロ遺体を踏んでいるかもしれないと考えながら歩かなければいけない土地になってしまったことの悲劇を思う場合もある。遺体が誰にとっての遺体なのかによって、堤防があってよかったと考えるか、こんな悲惨な光景を見るくらいなら全部流された方がよかったと考えるかも、変わってくると思います。

そこに住んでいる人、当事者の意見を無批判に是としてしまうことについては考えるべきでしょう。この場合、国民戦線の青年を扱った作品のように、悪

いことに加担してしまうという意味ではありません。しかし、それを聞き書きし、そこに共感してるものとして書いているわけです。そうするとどうしても、そこへのバイアス、堤防に賛成してる人へのバイアスは当然かかっている。それは政治的なテーマを扱っているときだけではなく、どの場合でもあり得ることでしょう。ただ、外部から来た人間だからこそ聞けることや、外部から来た人間だからこそ、例えば複数の共同体間の対立事件について調べるとき、異なる共同体の人間の話を全員同じ距離で聞けるケースもあるかとは思うので、難しいですよね。質問の答えになっていなくて申し訳ありません。

伊達：いえいえ。立場がはっきりしている人は、ある種語りやすいところがあるのに対し、あれこれ思いながら立場を模索したり、自分自身も揺れたりしていると、そもそも事実や現象を掴むこと自体が非常にたいへんなのだと思います。

安永さんが先ほどヴァレリーの『若きパルク』を挙げられましたけど、ヴァレリーとリルケとの交流はよく知られています。リルケの『マルテの手記』は、あれも最初は聞き書きのスタイルにしようとしていたけれども、行き詰まって手記そのものを作品としたわけです。リルケは『マルテの手記』を書いてから、スランプと言われる時期もありましたが、それを経て『ドゥイノの悲歌』も書いています。関口さんもいずれ再び詩を書くことがあるかもしれないなんて思ったりしますが。

関口：すみません。私の方から一つ質問させていただいてもよろしいでしょうか。先ほどの埋葬の問題がずっと気にかかっていて、行われるべき埋葬が然るべき形で行われないというのは、どのカタストロフにもつきものの問題だと思うのですが、例えば戦争の際に問題なのは死者が出ることだけではなく、行方不明者が出ることではと思うんですね。通常の生活にも死は常にあり、人は毎日のように死んでいくのですが、戦争やカタストロフの際には、生きているか死んでいるかわからない人たちが出てきます。死者そのものが問題というより、死と生の間にいる人が増えてしまうこと、またはそこで埋葬という儀式を経ないことの問題があると思います。現在のコロナ禍で、今日本では葬儀は具体的にはどのようになっているのでしょうか。というのは、今フランスでは、葬儀の際に参列者が６人までと限られています。そうなると、ごく近しい身内だけしか葬儀に立ち会えないことになります。私も知り合いや友人で、今回のこと

で亡くなった人がいるのですが、葬儀には参列出来ないのです。友人同士で集まり故人を偲ぶこともできない状況にある。その中で、亡くなった人のことを共通の友人と話しているときに、その人が亡くなった実感が湧いてこない、喪の作業が行えない状況が起こっていて、これはかなり異常な状況ではと感じています。葬儀は今日本ではどのような扱いになっていて、また、議論として取り上げられているかどうかが気になっています。

伊達：日本ではどうなっているかということは、法的なことと現状と、両方あると思いますが、私自身は正直なところ両方とも詳しくありません。ですから、会場というかフロアというか、Zoomですけれども、この研究会の出席者で詳しい方がいれば、あとで補っていただけると助かります。そのうえで言うと、たしかに死者にも増して行方不明者が問題になるというのは、気持ちの整理をつけようがない状況が続くということを考えると、たいへん悩ましい問題であるなと。思い出したのは1985年の日航機墜落事故で、事故の報道に接した家族が、亡くなっているだろうけれども、どうしても遺体を見つけたいという話です。このような遺体への執念は、日本の死生観の特徴のひとつで、他の社会ではそうでもないというようなことが、割と言われているようです。震災で被災し、津波で流されて、遺体が出てこないときにも、同じようなことが言われていたと思います。しかし、遺体に対面してやはり死んだのだということを納得し、気持ちを落ち着かせたいというのは、日本の文化に特有のことなのか。やはり万国共通なところもあるのではと思うのですが、その辺はどうなのか詳しいところは私にはよくわかりません。ただ、その生と死の境界が曖昧な状況に置かれ続けている人がいるとして、自分にとってよく知っている人――よく知っている人というのは自分のなかである種の明確なイメージで再現できる人としておきましょう――は、生きていても死んでいても自分のなかで生きていることは変わらない、あるいは不在であるぶんだけ思い出のなかには頻繁に回帰してくる、そういうことは十分にあると思います。ただ、その身近さが切実すぎると、いるかいないかわからない状態が続くことに耐えられない、あるいはいなくなっていることは確実なのに、なんかいるような感覚からどうしても抜け出せない、それが慰めになるというよりはひたすら辛い、そういうことも起こってくるだろうとは想像できます。ちょっとご質問には直接お答えできていませんが……。

関口：いえいえ。

コルベイユ：すみません、よろしいでしょうか。今せっかく伊達さんもおっしゃったようにちょっとフロアの方もね、もうちょっと詳しい方がいらっしゃるかもしれませんし、遺体のことについても。今の話か、それぞれの発表者の発表についてのご質問、あるいはご感想があれば、ぜひお願いします。いかがでしょうか。例えば研究会メンバーではない伊藤さんいかがでしょうか。

伊藤綾（ジュネーヴ大学講師）：関口さん、初めまして。関口さんがINALCO［フランス国立東洋言語文化学院］で日本語を教えておられたり、パリで非常に旺盛な執筆活動をされておられたりということ、以前から存じております。私も昔パリに留学していたのですが、同時期に駒場からパリに留学していた者で関口さんの名を知らない者はいなかったと記憶しています。外国語で自由闊達に物を書くということは、関口さんの勝ち取った非常に大きな勝利であり、創造的な主役になられて、今も憧れない人はいないと思います。私自身も本当に稀有な方だと思い、憧れていますが、むしろ今お聞きしたいのは、フランス語でなにかお書きになるときに、やはり不自由だと感じたりすることがあるかということです。

関口：言語的には不自由はあります。昔はフランス語で書くときに、日本語での執筆の５倍は時間がかかっていました。１回書いてその後何度も何度も見直さなければならなかったり。最近ジャーナリスティックな文章を書くことが多くなったので、思考回路としてフランス語が楽になってきました。当然文法的な間違いは今でもあります。ただ、これは翻訳者ならではの実感かもしれませんが、私は、一人で全部書くということはありえないと思っています。翻訳をする場合、当然一人で翻訳するけれども、そのあと何度も編集者の人に読んでもらい、校正もかかり、自分の母語であってもかなり赤が入ります。それはフランス語においても同じ状況です。そういった、他人の目というか他人が読んでいく経験を通さず、一人だけで成り立つ文章はありえないと思っています。ですから、ネイティヴチェックはフランス語だろうが日本語だろうが入る、そう問題なく答えられるのです。フランス人の作家は、編集者からの指摘を受けることが少ないので、私のような考えは奇異に映るかもしれません。日本の場合は日本語で書いていても、編集者の方の目が入り、伴走してもらっている感

覚があります。またそこで、自分が思いもしなかったところを指摘してもらうこともあります。私自身は、日本語であってもフランス語であっても、その作業を経ないテクストはありえないと考えています。

伊藤：関口さんのお書きになることをどういった形であっても全面的に擁護しサポートして出していきたいと思う方が周りにいらっしゃるからだと思います。それは非常に恵まれてることだと思います。それに対して、例えば私が、凡庸に、こちらの大学の地平で生きていることは、日本語の著作をフランス語などに翻訳するとして、日本語ネイティヴの教師はやはり最終的な訳者にはなれないということです。一時期、丸山眞男であったり加藤周一であったりを学科内のスタッフの共同で訳すという話があり、実際に論集としてひとつの作品にしましたけれども、その中で、自分一人で丸山なり加藤なりの作品をフランス語に全部移してみて、これで大丈夫、というところまでもっていくことができなかったという経験があり、「やはりフランス語は母語にはならない」と思い知って、いじけたということがありました。

関口：でも私はフランス語が母語にならないことに――私にとっても全然母語ではありませんし、死ぬまで母語にはならないと思いますが――言語に対して自分がいつも貧しい状況でいるということの一種健全な関係を感じています。自分の母語との関係の中では、どうしても自分がその言語を所持していると思いがちだし、そこで深みや豊かさなど、胡散臭いものをどうしても希求してしまいがちなので、そうではなく、言語に対して自分という人間は小さくて貧しいんだと考えられる言語がいつもあることの貴重さを思います。だから、翻訳にしても、例えばパトリック・シャモワゾーの翻訳もパトリック・オノレと行っています。フランス語から日本語にするので、別に一人でできないことはないのですが、共同翻訳って断然面白いんです。聞き書きではないですが、自分と文学的スタンスをあるところで共有しつつ、読みが違う相手と共同に訳した時の発見があります。自分の読みとは異なる読みが入ってくること、その中で、最終的に一つのイメージにまとめ上げる、その過程がとても刺激的です。一人での翻訳とは全く異なった楽しさ、そして最終的な精度もあります。ですから、私は、共同翻訳は、難しい作品において誰かの手を借りなければならなかった、という作業ではなく、積極的に進めていきたいと思っているところです。

伊藤：そうですね。可能であれば、それはいいですよね。本当に。バベルの塔というのがありますが、その「バベル以前」のような経験を私は自分の職場でいつもしています。日本語を母語レベルに話せるフランス語が母語の方と、日本語やフランス語で話している時は、一体何語が外国語なのかわからないです。また、例えば、そういう方と共同で、翻訳を行う際には、一つのテクストに対してお互い持ち寄れる知識があるわけで、断然、作業も早いです。ただ、日本語への翻訳については、文献に注を入れるときに、日本の図書館に行けなくて困るということはありますけれども。日本でもそういう形で仕事ができていたら効率が良かったのになとは思いました。

伊達：共同の翻訳作業の現場は非常に豊かで効率的なものになりうると思うのですが、それを翻訳出版するときのオーサーシップの問題が気になります。日本でも、大学のゼミなどでみんなで読んでいたものが翻訳されることがありますが、だいたい先生の名前になりますね。翻訳には時間がかかりますから、出世した元学生がゼミの思い出話をあとがきに書いて世に出ることもありますけれども。学生の身としては、先生に持っていかれてしまうという感があるかもしれませんし、教員の身としては、ゼミで学生たちに訳させておいて出すときは自分の名前みたいなことは、私の性格ではなかなか大っぴらにはできません(笑)。ただこのあたり、私たちは近代の制度のなかにいるから、単著や単訳を非常に価値があるものと思っている、あるいは思わされているけれども、どこまでが自分の作品なのか、著作権というのは自分だけが独占的に主張できるものなのか、少しずらして別の観点から考えることができてもいいのではないでしょうか。

この前の秋に宗教学に関する編著を出したのですが（伊達聖伸編『ヨーロッパの世俗と宗教――近世から現代まで』勁草書房、2020年)、その総論は９人で書いています。教科書ではよくあることかもしれませんが、文系の研究論文としてはあまりやらないことだと思います。ヨーロッパについて書くとき、私はフランスについてはある程度自分で責任を持って書くことができますが、スペイン、ドイツ、イギリスについてはチェックがなければ怖くて世に出せません。それでもまずは自分で勉強して頑張って書いて、そこを専門のフィールドにしている同僚の研究者に見てもらう形で共同作業をしたわけです。研究プロジェクトのメンバーには、西欧の専門家だけでなく、中東欧ロシアの専門家もいました。合宿をやったら、中東欧ロシアも入れて総論にしましょうと話が盛り上

がって、そんなこと本当にできるだろうかと半信半疑でしたが、やってみたら想像以上によくて、読者の反応も上々だったと思います。

関口：少し違う例になりますが、それで思い出したことがあります。去年ローマの二つの美術館――現代美術館と古典の美術館――で行われた展示を見たのですが、それは、それぞれのコレクションから作品をマッチングさせ、二つの美術館の一つの部屋に古典と現代の作品を置き、どうしてこの二つを対比させたか、または一緒のところに並べたのかを見せるものでした。そのカタログをキュレーターが二人、つまりそれぞれの美術館の立場からテクストを書いているんですね。そうするとこの二つがなぜ展示されているかの理由が一緒になる場合もあるし、違う場合もある。これは非常に刺激的だなと思いました。ですから、９人での総論も、読む側としてはとても面白いのではと想像します。

コルベイユ：時間の関係で、最後の質問をお願いできますでしょうか。可能であれば短い質問をお願いします。

原田：どなたもいらっしゃらなければ私からよろしいですか。先ほど伊達先生と関口先生のやりとりの中で、聞き書きのモラルという話が出たかと思います。聞き書きに徹することのモラルですね。その話を聞いていて、アレクシエーヴィッチの話を思い出しました。『戦争は女の顔をしていない』がルポルタージュ文学と言われたり位置づけられたりすることがあると思いますが、ソ連に従軍した女性が自らを美化したような語りをするようなこともあるらしくて、自分の話を聞いてくれとアレクシエーヴィッチに取材依頼が殺到し、距離の取り方に彼女は苦労したというような話を聞いたことがあります。その話も聞き書きのモラルということに通じる話だなとちょっと思った次第です。

伊達：石牟礼道子の『苦海浄土』も、カタストロフを扱い、また役所っぽい文章から本当にその場で生きられている方言まで、言葉の幅が広いですよね。石牟礼自身が当事者と言える立場から記述しており、距離の取り方には苦労があったのではないかと思います。あれも聞いたことをそのまま書いているわけではなくて、距離感がほとんど取れないところと、距離を設けて再構成しているところが混ざっている形での聞き書きなのではないでしょうか。

コルベイユ：ありがとうございます。桑島先生からの何かご質問がありそうなので、桑島先生。

桑島道夫（静岡大学人文社会科学部教授）：さきほど関口さんの、フランス語に対して「貧しい」と自覚しているからこそ意味があるといった旨のお話を伺いながら、この研究会でもお呼びしたリービ英雄さんが仰っていたことを思い出しました。芥川賞をとられた楊逸さんがリービ英雄さんとの対談の中で、自分は日本語を中華風に書いた、私の小説はいわばトウガラシの入った創作日本料理なのだ、という旨の発言をされたのですが、対するリービ英雄さんは、中国語的な日本語を書くとか英語的な日本語を書くのは本質的に新しいものではない、むしろ越境作家はネイティヴではないから日本語を常に意識的にとらえなければならない、そこに本質的な新しさや越境作家が日本語を書く意味があるのではないか、という旨の発言をされたんですね。「越境日本語作家」として同列に論じられることの多いお二人ですが、やはりお二人の立場にはずいぶん違いがあることがわかって興味深かったのです。関口さんに伺いたいのはまず、ヨーロッパにおいて、いわゆる母語から離れて越境してくる作家にどれほど発言権があるのかという問題です。日本文学は、日本語を母語としない越境作家に対してまだまだ壁が厚いように感じます。フランスにおいてはどうなのでしょうか。

関口：自分の母語ではないフランス語を創作言語として選択しているという…。

桑島：そういうタイプの作家に対して、フランス語圏の出版界やジャーナリズムはどれほど許容量があるのかということですね。

関口：そうですね、例えば先ほどオランダの件で感じたことですが、ヨーロッパで起こっていることは多かれ少なかれ同じだと思いがちです。フランスで起こっていることはドイツでも同じように起こっているとみなしてしまいがちですが、本当はそうではない。先ほどのオランダのような話がフランスで起きなかったとは言えませんが、でも、フランコフォニーの位置と、オランダにおける移民出身の作家の地位は違うのではと思ったのです。ですから、ヨーロッパはこうですよ、それと比べてフランスはこうですよという結論を簡単には出せないのですが。フランスでは、フランコフォニーの作家は一見数も多いし、賞

を獲っている作家も少なくなく、彼らの場所がきちんと確保されているように思われます。でも例えば、ガリマールの一番重要な文学叢書に、Collection Blancheがあります。いわゆる「白い」コレクションですね。で、そこに入る前に、移民出身の作家やアフリカとかマグレブの出身の作家がいる二軍的な叢書があって、それが、Continents Noirs［黒い大陸］という叢書なんです。表紙とかも茶色っぽかったりして。最初はそこから出版され、ちょっと有名になると、「ブランシュ」に入れてもらえる、「白く」なれるという、ちょっとあっけにとられるようなシステムもまだあります。だから、移民でも全然関係なく評価されているわけではなく、そこにどうしても差異化のシステムは働いていると思います。

コルベイユ：そうですね、そしてアフリカ大陸のフランス語圏の国だけではなく、やっぱりケベック州の作家もガリマールで出版されるときにかなり大変でしたので、それとちょっと似ている問題もありました。

　Continents Noirsは完全にガリマールの人種差別の問題でした。そしてどうしても今の話を聞くと、先ほどの伊藤さんのご質問と桑島さんのご質問もある意味で共通点があって。まず共著ですね。例えば翻訳者として共著を出すときも、あるいは今回の母語の発言権の話も、やはり全部autorité（権威）とか、発言権とか、そして作家として、フランス語とか英語だとauteurとかauthorとか、autoritéを用いて発言権がある人ということは、やはり翻訳の問題と言語の問題でもあると思いますので。そうすると先ほど桑島さんもおっしゃったように、そういう母語ではない言語で書くときに発言権があるかどうか、それからあと翻訳者として共著をするときに単著をそこまで評価されている理由は、やはり自分の作品の責任を取る人、そしてautoritéで発言できる人をどうしてもみんな求めているのに、ずっとフーコーとか、Mort de l'auteur「作家の死」とか、昔はすごく有名だったんですけれども。その後アントワーヌ・コンパニョンもコレージュ・ド・フランスで、結局「auteurは復活しました、死んでない」ということで。もうみんな、やはりそういう単著とか、auteurとして喋れる人とか、発言権がある人をどうしても求めている気がしますね。

関口：見えますか［画像を示す］。こんな感じですContinents Noirsのコレクションは。全部こんな感じなんですね。キャンセルカルチャーのこの時代に、これをよく容認して今までやっているなって思うんですけど、誰もわりと何も指摘

しないことで。

コルベイユ：時間になりました。今日は伊達さん、関口さん、ありがとうございました。私も関口さんの前で司会を務めたこと、オンラインでの司会も初めてでしたので少し緊張しましたが、皆様、伊達さん、関口さんのご協力とこの研究会のメンバーのご協力のおかげで今日は無事に終わりました。かなり刺激的な話がたくさんありまして、私もこれから、伊達さんと関口さんが紹介された、まだ読んでいない作家を読ませていただきたいと思います。今野先生、一言お願いできますか。

今野：お二人とも大変広い視野から多様な問題を扱って頂き、まことにありがとうございました。私たちは翻訳の研究をしていますけれども、翻訳の実践も行っています。研究者であると共に翻訳者でもあるので、本日のお話を伺って、いろいろと自分の問題として考えたいことがたくさん出てきました。少し時間をかけて整理したいと思います。

　皆様、夜遅くまで、ありがとうございました。また別の機会にお会いできるのを楽しみにしております。それでは、これにて散会といたします。

筆録：片瀬　菜摘（静岡大学人文社会科学部言語文化学科４年）
　　　山口　捺暉（静岡大学人文社会科学部言語文化学科４年）