

JCLA

日本比較文学会東京支部

研究報告

No. 20-2023

目 次

研究論文

- ショパンによる「幻想」
-文学作品との関係をめぐる一考察-
松尾 梨沙 ……………2

- 太宰治「竹青」の英訳に関する一考察
-翻訳者の可視性と異化翻訳の試み-
蔣 静瑶 ……………11

記録

- 第61回東京支部大会「シンポジウム」傍聴記
衣笠正晃 …………… 21

- 東京支部 2022年研究発表の記録 …………… 26
- 東京支部 2023年研究発表の記録 ……………29

- 執筆者一覧 ……………32
- 編集後記 …………… 33
- 投稿規定・執筆要領 …………… 34

ショパンによる「幻想」

文学作品との関係をめぐる一考察

松尾 梨沙

はじめに

本稿では、フリデリク・ショパン Fryderyk Chopin (1810-49) が 1840 年代に作曲した三つの「幻想曲」に着目し、彼にとって「幻想」が何を意味したのかを考察する。

ショパンがその生涯で、自身の作品タイトルに「幻想 *fantaisie*」という言葉を含めたもの、あるいは彼自身がその作品を「幻想曲 *Fantaisie*」とみなしたものは、全部で四曲ある。最も若い頃の作品は《ポーランド風幻想曲 *Fantaisie sur des Airs Nationaux Polonais*》作品 13 で、推定 1828 年、ショパンが 10 代の頃に書かれ、1830 年 3 月にワルシャワで初演された¹。他の三曲と異なり、この曲だけはピアノ協奏曲として書かれている。ポーランドの地方や作曲家に由来する民族的な音楽を並べたポプリ様式（[仏] *style pot-pourri*、メドレー）が採られ、11 月蜂起前夜のワルシャワの民衆の愛国心を沸かせるには十分な音楽であり、作品のコンセプトは比較的明快なものといえる。

他方、残りの三曲は全て 1840 年代、ショパンは 30 代で作曲している。まず 1841 年に二曲、まさに「幻想曲 *Fantaisie*」とだけ題された唯一の作品である《幻想曲》作品 49 と、《ポロネーズ *Polonaise*》作品 44 が書かれた。作品 44 については、ショパンがパリからウィーンの出版者に宛てた書簡に、次のように記されている。

私は今、あなたにお任せできる原稿を持っております。

これはポロネーズの形式を採った**幻想曲の一種**であり、私は「ポロネーズ」と名付けるつもりです。²

[太字強調は筆者による。以下同様]

つまり彼にとって作品 44 は、ポロネーズを形式的枠組として用いながら実質的には幻想曲だったことがわかるが、これ以上の記述はないためショパンがどういう意図でこの作品を「幻想曲」とみなしたのかははっきりしない。

そして 1846 年に作曲された《ポロネーズ幻想曲 *Polonaise-Fantaisie*》作品 61 が、彼が「幻想」と題した最後の作品となった³。こうして見ると、彼にとって 1830 年代は「幻想」が関与しない空白の年代ということになるが、1840 年代になって一連の *Fantaisie* というピアノ独奏曲を書き出すきっかけはあったのだろうか。

1. 三つの「幻想曲」に見られる特徴

¹ <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/49> (2024 年 2 月 3 日最終閲覧)

² "J'ai dans ce moment un manuscrit à votre disposition. C'est une espèce de fantaisie en forme de polonaise et que je nommerai *Polonaise*. (...)" "Do Piotra Mechettiego w Wiedniu," *Korespondencja Fryderyka Chopina*, tom 2, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955, p. 341. 引用原文中の *dans ce moment* は *en ce moment* の誤り。ショパンのポーランド語文体には言葉遊び豊かな特徴が見られるのに対し、彼の書簡のフランス語には文法や綴り、慣用表現に明確な誤りが散見される。この点からも、彼がフランス語ネイティブでなかったことは明らかである。

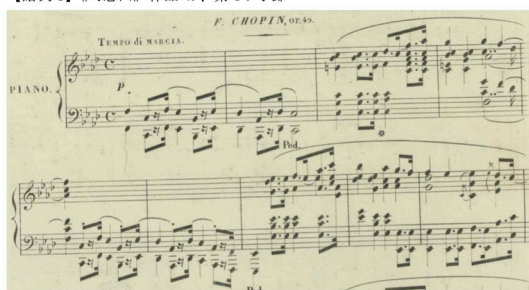
³ 現在では《幻想即興曲》が最も広く知られているが、この曲はショパンの死後フォンタナによって同タイトルが付され出版されたもので、ショパン自身には出版の意図も、「幻想」というタイトルを付す意図もなかった。よってこの曲は、本稿では考察対象としない。

そもそも幻想曲 ([伊] Fantasia, [独] Phantasie, [仏] Fantaisie) というタイトルを冠した楽曲を書いた作曲家は古くからいたが、ジャンルとしての定義や形式が、音楽史的に常に明解だったわけではない。fantasia という言葉が元来意味した「想像力」に端を発し、即興的ないし自由な形式で書かれた音楽に「幻想」と付けられる場合もあれば、逆に対位法やソナタ形式のような厳格な規則に則って書かれたものに、そうした新しい発想を取り入れて「幻想」と付けられる場合もあった。ここではショパンの時代に比較的近く、我々にも馴染みのある 18 世紀以降の有名な鍵盤楽器作品についてのみ言及するが、例えば J. S. バッハ (1685-1750) もベートーヴェン (1770-1827) も、それぞれ対位法やソナタ形式を基盤しつつつつそれを崩す、あるいは華麗な技巧を加えるなど自由な手法を取り入れたものに「幻想」と名付けている。シューベルト (1797-1828) の《幻想曲》作品 15 もシューマン (1810-56) の《幻想曲》作品 17 も、ピアノソナタでありながら楽章や調性の設定に革新性を持たせた例と言えるだろう。加えて前者は歌曲《さすらい人》、後者は Fr. シュレーゲルの詩や歌曲《遙かなる恋人に》が関係する点で、抒情詩的要素との関連性も指摘できる。その他には、民族音楽や大衆的なメロディを集めたものに「幻想」と付ける、あるいは当時人気の高かったオペラ作品の主題を使った変奏曲やメドレーなどで超絶技巧を披露する作品に「幻想」と付ける例もある⁴。

以上からすると (あまりに多様だからでもあるが) 先に挙げたショパンの四曲も形式面から見ていずれかの分類に当てはまりうるために、これまで彼の「幻想」概念は殆ど論争を巻き起こさなかった。しかし冒頭で引用した書簡にあるように、ショパンはポロネーズと連関する「幻想曲」を複数書きながらも、ポロネーズと幻想の概念は明確に分けていた。したがって、民族的な要素や楽曲形式とは切り離して考える何らかの「幻想」が、彼の中には存在したはずである。

ここで 1840 年代に書かれた三曲 (作品 44、49、61) について、特徴的な点を二点指摘しておく。まず《幻想曲》作品 49 について、この曲は「葬送行進曲」から開始される。

【譜例 1】《幻想曲》作品 49、第 1-9 小節



【譜例 2】《ピアノソナタ》作品 35 より第 3 楽章「葬送行進曲」、第 1-10 小節



【譜例 1】⁵は作品 49 冒頭であるが、「葬送行進曲」と題された【譜例 2】のショパン《ピアノソナタ》作品 35 第 3 楽章 (1840 年出版) と同様、4 拍子の中で四分音符と付点リズムから形成される葬送行進曲特有のリズムを示している。しかしなぜ彼はこの《幻想曲》を葬送行進曲で始めなければならなかったのだろうか。葬送行進曲を曲間・楽章間に含める作品はショパン以前にも複数の作曲家が書いているが、切れ目のない単一楽曲の中で葬送行進曲から始まりながら別の展開をしていくような曲は、比較的珍しい。そもそも概念的にはむしろ人間の「終末」「死」を意味するような様式から楽曲を始めることに、何か意図はあったのか。

⁴ 本段落の音楽史的説明は *Oxford Music Online* における Fantasia の項目：
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>
 (2024 年 2 月 3 日最終閲覧)

を踏まえ執筆している。

⁵ 本稿の譜例は以下の出典に筆者が朱色で加筆したものである：【譜例 1】【譜例 4】F. Chopin, *Fantaisie pour piano*, Op. 49, Paris: Maurice Schlesinger (1st Edition), 1841. 【譜例 2】F. Chopin, *Sonate pour le piano*, Op. 35, Leipzig: Breitkopf und Härtel (1st Edition), 1840. 【譜例 3】F. Chopin, *Polonaise pour piano*, Op. 44, Paris: Maurice Schlesinger (1st Edition), 1841. 【譜例 5】F. Chopin, *Polonaise-Fantaisie pour piano*, Op. 61, Paris: Brandus (1st Edition), 1846. 【譜例 6】J. S. Bach, *Christ lag in Todesbanden*, Ed. Moritz Hauptmann, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1851.

【譜例3】《ボロネーズ》作品44、第1-4小節



【譜例4】《幻想曲》作品49、第1-4小節



【譜例5】《ボロネーズ幻想曲》作品61、第1-2小節



二点目に、三曲全てに共通して見られる特徴として、各曲冒頭の音程関係を挙げることができる。【譜例3】【譜例4】【譜例5】に示すように、いずれも4度下行と、その音程内に含まれる2度下行で開始されている。

以上の特徴を踏まえつつ、まずは1830～40年代のポーランドとフランスの状況と、当時ショパンと近い関係にあった人物たちのことを調べていくと、まさに彼の「幻想」への関連を示唆する興味深い芸術家たちが浮かび上がってきた。フランスの作家ジョルジュ・サンド George Sand (1804-76)、そしてポーランドの詩人アダム・ミツキェヴィチ Adam Mickiewicz (1798-1855) である。

2. ショパンーサンドーミツキェヴィチ

ショパンはポーランドのマゾフシェ地方で生まれ育ったが、1830年に演奏活動のためウィーンへ出発した直後、祖国ではロシア帝国に対する11月蜂起が勃発。結果的に彼も19世紀フランスにおけるポーランド大移民の一人となり、1831年からパリに住み、後半生は祖国へ帰還することなくフランスが拠点となる。一連の幻想曲が書かれる直前の1830年代後半はショパンにとって重要な芸術家たちとの関係が築かれた時期でもあるが、最も有名なのはサンドとの恋愛であろう。ショパンは1836年10月に彼女と知り合い、2年後に二人はマヨルカ島へ渡り、フランスに戻って以降も約8年間一緒に暮らしたことはよく知られている。

他方、ポーランドの人々がショパンと並び賞賛する存在であるミツキェヴィチは、18世紀当時のリトアニア（現ベラルーシ領）出身のポーランド語詩人で、ロシア帝国による絶対主義体制下のヴィリニウスで秘密結社に参加するなどしたために当局の弾圧に遭い、ヴィリニウスの監獄に入れられる。その後流刑に処せられるが、1829年にはロシアを脱出して西側への移住を始めた⁶。1832年にはパリに到着し、そこで初めてショパンと対面する。

ちなみにサンドは、1836年10月24日から11月5日の間にリスト(1811-86)の仲介でミツキェヴィチと知り合っている⁷。11月5日にショパンが自宅で開いた夜会に参加したフェルディナン・ドニの回想録によると、ミツキェヴィチもそこに参加しており、さらにサンドがミツキェヴィチの「作品複数を購入したがっている」といった記述があることから⁸、この頃からショパン、サンド、ミツキェヴィチの三人が密に交流し始めた様子がわかる。

ショパンとサンドは1838年11月にマヨルカ島へ渡り、12月中旬からはヴァルデモーサにあるシャルトルー会の修道院に滞在するが、サンドは当時執筆中であった小説『スピリディオン *Spiridion*』(1839年出版)の大半をこの滞在中に書き上げ、二人が暮らした僧院の小部屋（[仏] cellule、「独房」と同意の単語）が彼女のこの小説に「まさに適した環境を供してくれた」ことを、自身で後に回想している⁹。

⁶ チェスワフ・ミウオシュ『ポーランド文学史』関口時正、西成彦、沼野充義、長谷見一雄、森安達也訳、東京：未知谷、2006年。363-69頁。

⁷ Zygmunt Markiewicz, "Mickiewicz i George Sand: dzieje przyjaźni i jej odbicie w literaturze," *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 52/3, Muzeum Historii Polski, 1961. p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ ジョルジュ・サンド『スピリディオン』大野一道訳、東京：藤原書店、2004年。5頁。George Sand, « NOTICE » 25 août 1855, *Spiridion*, bibliothèque numérique romande, 2016. p. 3.

二人がここからマルセイユに戻って1ヶ月後の1839年3月27日、ショパンはパリの友人グジマワに宛てた書簡で次のように記している。

今、僕の[サンド]が、ゲーテとバイロンとミツケヴィチについて最も素晴らしい記事を書き終えたよ。—読むべきだ、そうすれば嬉しい気持ちになる。—きみの喜ぶ姿が、僕には見える¹⁰

ショパンのいう「記事」とは『幻想的戯曲に関する試論—ゲーテ、バイロン、ミツケヴィチ *Essai sur le Drame fantastique. —Goethe, Byron, Mickiewicz*』(1839年出版、以下『試論』)のことを指す。この記事では三詩人による戯曲(ゲーテ『ファウスト *Faust*』、バイロン『マンフレッド *Manfred*』、ミツケヴィチ『父祖の祭 *Dziady*』第3部)が並び評されているが、実質的にはミツケヴィチの『父祖の祭』第3部こそが最良の「幻想的世界」であると絶賛されている。ゲーテとバイロンの各戯曲が世界的に著名であるのに対し、ミツケヴィチの『父祖の祭』はポーランドでこそ現在でも最重要作品と位置付けられるものの、諸外国では先の二作品に比して未だ知名度が低い。詩人が当時財政難だったことへのサンドの応援の意図も考えられ、この評が正当であるかを訝しむ論考も存在するが、本稿では、これは彼女の純粋な評価とみなしたい。サンドが同年マヨルカの修道院で書き上げた『スピリディオン』で描かれている世界観には、『父祖の祭』第3部の世界観と共通する点が多く見られ、彼女がこの戯曲からの影響のもとに『スピリディオン』を執筆したことが考えられるからである。『スピリディオン』については、カトリック聖職者ラムネ *Félicité de La Memais* (1782-1854)らによるキリスト教を超えた社会思想からの影響がすでに指摘されているが、先行研究によると、1836年11月19日にマリー・ダグーが催した昼食会に、リストやマイヤベーアその他、サンド、ミツケヴィチ、ショパン、ラムネも同席している¹¹。つまりこの時点で、少なくともこの四人が思想を共有できる環境はあったことがわかる。2年後、ショパンとサンドはマヨルカ島へ渡り、その翌年にサンドは『スピリディオン』と『試論』を刊行、さらに2年後の1841年、ショパンは二つの「幻想曲」である作品44、49を出版し、翌1842年にサンドは『スピリディオン』第二版を刊行している。もしショパンにとって作品44、49の着想源があったとしたら、それはサンドがとらえた「幻想」、より正確には、その世界を最初に描き出したミツケヴィチの「幻想的戯曲」である『父祖の祭』第3部だったとは考えられないだろうか。

3. ミツケヴィチ『父祖の祭』とサンドの批評

ミツケヴィチ『父祖の祭』は全4部書かれた詩劇だが(第1部は未完)、そもそもこの部数順と物語展開に関連性はなく、1823年までに第2、4部が、そして11月蜂起後の1832年に第3部が発表された(1834年仏訳初版)。よって2、4、3部の順に読み解釈すべきと考えるポーランド文学者が多い一方で、第3部のみで完結するとみなすこともできる。サンドとショパンもそうとらえており、ショパンはグジマワに宛てた1839年4月の書簡の中で「『父祖の祭』最後の部[第3部]はそれ自体で全体である。彼女の論文が全てを説明し明らかにしている」¹²と記している。

全編を貫く主題は、リトアニアとその周辺地域で民衆が祖先の靈魂を祈念し執り行っ

¹⁰ "Do Wojciecha Grzymały w Paryżu, Marsylia, 27 marca 1839," *Korespondencja Fryderyka Chopina*, tom 2, cz. 2, Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017, p. 833.

¹¹ "Mickiewicz i George Sand" (1961), p. 52.

¹² "Do Wojciecha Grzymały w Paryżu z dopiskiem George Sand, Marsylia, 15 lub 16 kwietnia 1839," *Korespondencja Fryderyka Chopina*, tom 2, cz. 2 (2017), p. 862.

きた儀式であり、霊魂との対話に焦点が当たる。ただし第3部は、それ以前に出版された第2、4部とはやや異なる特徴を持っており、ここで最も重要な主題は19世紀のロシア帝国によるポーランド支配である。第3部は（断章を除くと）プロローグと9場面から成るが、本稿ではプロローグと、サンドの「試論」で批評対象となり全文が引用された第1場及び第2場を扱う。

まず前提として、主人公は捕らえられ独房に入れられている（これはミツキェヴィチ自身がヴィリニウスで投獄されていた状態と一致する）。プロローグでは天使が眠っている主人公の枕元で、彼に自由を予言する。彼は目を覚ますが、その予言を喜ばない。しかし彼は偉大な行為のための準備ができており、その準備の証として、第2、4部での自身の名前グスタフを、ここでコンラットに変える。これは聖書で神が人の名前を変えることと同じ意味を含んでおり、グスタフはここで一度死ぬと同時に生まれ変わり、新しいアイデンティティを担うこととなる。

第1場の舞台はクリスマスイヴで、最も大きいコンラットの独房に他の囚人たちが集まってくる。ここで彼らは自分たちの逮捕や、近い人々、他の囚人たちの運命、学徒集団のシベリア強制連行について語る。彼らの全員が皇帝への陰謀罪で告発され、取り調べは秘密裏に進められ、違法で不当な判決が下されていた。ここでは拷問や連行、身重の妻を残してきた仲間など、囚人たちの実情が詳細に描かれていく。

ここで一旦、サンドの『試論』を参照したい。彼女は『ファウスト』の場合、その幻想的要素があまりにも現実的過ぎるとし、反対に『マンフレッド』は現実からかけ離れ、あまりにも夢の中だと述べ、この点で『父祖の祭』第3部が最良であるとみなしている¹³。

彼 [ミツキェヴィチ] は、ゲーテが『ファウスト』でやったように枠組を思想と混同することはない。彼はまた、バイロンが『マンフレッド』でやったように、枠組を思想から引き離すこともない。現実生活それ自体が、エネルギーで衝撃的で恐ろしい絵画であり、思想がその中心にある。幻想世界は外にも、上にも、下にもない。それは全ての根底にあり、全てを動かし、全ての現実の魂であり、全ての事実に宿っている。¹⁴

『父祖の祭』第3部の場合、現実起こったことの描写が、同時に恐ろしい絵画のような非現実的なものでもあり、天使や善霊、悪霊も通常は非現実的な存在であるが、そうした幻想的世界が「全ての現実の魂」、すなわち人間の意識の段階まで想定するならば全て現実と一致しうることを、彼女はここで示している。

『父祖の祭』第3部第2場に話を戻そう。ここはほぼ主人公の独白によって成り立つ「大即興」となる。悪魔に取り憑かれたコンラットは神秘的な言葉を並べ、自分の国を偉大なものにするべく、国に対する神の権力を要求する。神への冒瀆の危機へと向かう場面であり、この「大即興」全体を貫く主人公の神への疑念と挑戦的発言から、敬虔なポーランド・リトアニアの人々が信じてきたカトリックを超越するような神秘主義的、哲学的思索が窺える。

サンドは『試論』の中で、この「大即興」について次のように述べている。

キリスト教哲学からより進んだ哲学へと移行する前に、フランスは恐ろしい革命の輝かしい贖罪を経た。ポーランドは今、同様に痛ましく、尊敬に値する贖罪を被っ

¹³ George Sand, "Essai sur le Drame fantastique. — Goethe, Byron, Mickiewicz," *Revue des deux mondes*, tome vingtième, quatrième série, Paris: le bureau de la revue des deux mondes, 1839. p. 58-59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

ている。¹⁵

フランスの場合、数度の革命を経て、すでにキリスト教の限界からより高度な哲学へ、つまり男女の真の同権を主張するサン=シモン主義や、キリスト教を超えた全人類の救済へと向かう一派が現れるようになっていた。一方ポーランドは、支配国への抵抗により 1830 年代になってもまだその痛みを被っている最中であることを、ここでサンドは示している。その痛みの中で、敬虔なカトリックであるはずのポーランドの人たち、特にミツキェヴィチの思想が、まさにそこを超えようとしていることを彼女は高く評価する。

また、コンラットが理解していない冷酷な法則によるこの神の沈黙は、彼を激怒と錯乱状態へと陥れる。その教義が彼に提示するこの神に対する、カトリック詩人の驚くべき抗議であり、カトリシズムは全くもって答えられない抗議であり、ミツキェヴィチ自身もそれを打ち出した後で反駁のできない抗議なのである！おお偉大な詩人よ！にもかかわらず、哲学者よ！¹⁶

4. サンド『スピリディオンの』との共通点

ここで『父祖の祭』第3部と『スピリディオンの』を具体的に比較したい。サンドのこの小説も、出発点はカトリックにある。ところが主人公たちは伝統的なカトリックの教義に絶望し、その思想を超えた真実を求めていくという神秘主義的哲学小説である。若い修道士アンジェロは修道院内でいわれのない迫害を受け、年配修道士アレクシに救いを求める。アレクシは、この修道院の創設者スピリディオンの、彼から精神的遺産を受け継いだフルジェンチュ、さらに彼から遺産を受け継いだアレクシ自身の精神的に彷徨い続けた長い歴史をアンジェロに語る。重要な主題は、スピリディオンのとその孫弟子の彼らが、形骸化し権力や欲得にまみれ墮落したキリスト教の現実に疑問を抱き、真に信じるべきものを探して独自の研究を続けていく点にある¹⁷。

そのため物語を語るアレクシの言葉には、度々キリスト教的神への疑問や、他の思想（ユダヤ教、プラトンなどの古代思想、アベラールなどの異端）を模索する様子が表れる。アレクシの言葉を二箇所引用する。

感知できない神を愛して何になろうとわしは自問した。神は人間に天への願望を残すことで、自らの囚われ状態や無力への、まさしく嫌悪を感じさせていた。[中略] おお！わしはユダヤ人の預言のほうか、シナイ山の上でモーセに話しかけた声のほうが好きだった。¹⁸

わしにも野心はあったが、それは世界のように広い野心、崇高な物事への野心だった。できれば科学あるいは哲学の美しい記念碑を打ち立てたかった。真実を見つけそれを公表し、一つの世紀全体を駆り立て満たすような思想の一つを産み出し、ついには一世代を支配するようになりたかった。それもわしの独房の奥から、社会的出来事の汚濁で指を汚すことなくしたかったのだ。¹⁹

¹⁵ Ibid., p. 62.

¹⁶ Ibid., p. 65.

¹⁷ この要約は『スピリディオンの』（大野一道訳、2004年）を参考に作成。登場人物名のカナ表記も同書に従った。

¹⁸ 『スピリディオンの』（大野一道訳、2004年）153頁（George Sand, *Spiridion*, Bruxelles: Société typographique berge, 1839, p. 172-73. をもとに訳語を一部改変）。

¹⁹ 前掲書、172頁（*Spiridion* (1839), p. 197. をもとに訳語を一部改変）。

こうしたアレクシの言葉は、ミツキェヴィチが主人公コンラットに語らせたカトリックの神への疑念にも通じる。「大即興」に入る直前の第1場終盤、悪魔に取り憑かれたコンラットは、自分の独房から次のように歌い出す。

私は昇る！飛ぶ！あそこへ、岩場の頂へー
すでに人間種族の上に、
預言者たちの間に。

[中略]

もはや明瞭だーよく見えるー頂から私は人々を見つめるー
あそこには世界の未来の運命を持つシビュラの書があるー
あそこだ、谷底だ！

[中略]

それは大鴉だー君は誰だ？ー鴉よ、君は誰なんだ？
君は誰だ？ー私は驚だ！ー鴉は見るー私の思考を困惑させる！
君は誰だ？ー私は雷神 (gromowładny) だ！ー²⁰

引用したアレクシの独白とコンラットの独白には共通点がある。まずアレクシはキリスト教的神への疑心から、シナイの山上にいるモーセに語りかけるヤハウエの方が良いと言い、ユダヤ教に心が傾いている。一方コンラットの場合、ここで彼の意識は混沌とし様々な思想が入り混じっている。「頂から私は人々を見つめる」状況はやはりシナイの山上にいるモーセの姿と重なる。加えて「シビュラの書」とは古代ローマの神託集のことであり、キリスト教以前の伝説に由来する。興味深いのは、このシビュラの書が「谷底」にあると、コンラットが言う点である。シビュラの書は古代ローマのユピテル神殿に奉納されていたことから、そもそも頂になければならず、コンラットの頭の中で旧約聖書と混同していることがわかる。またポーランド語の *gromowładny* とはギリシャ神話の最高神ゼウスのあだ名であり、ここでコンラットは自身を「宇宙を支配する全知全能の神」とみなしている。

最後に、アレクシとコンラットはいずれも独房から、一つの世界や世代を支配したいという欲望を吐露している。前者は僧院の小部屋である独房、後者はそれが牢屋に転じた独房であるが、いずれも同じ *cellule* である。まとめると、両者はいずれもキリスト教のみならずユダヤ教、古代ギリシャ・ローマ思想などが頭の中に混在した状態にあり、そして独房から世界の掌握を望む点で共通している。コンラットのこうした思想的・精神的模索こそが、サンドの小説執筆に影響を与えたのではないだろうか。少なくとも上記の例により、この二人の文人の思想的方向性は一致していると指摘することができる。

5. ショパンの「幻想」と関連する可能性

以上の彼らの文学作品における「幻想」が、テキストを持たないピアノ独奏曲であるショパンの1840年代の一連の「幻想曲」にどう関わりうるか、最後に検証したい。

1. で参照した二点の特徴を振り返ってみよう。まず《幻想曲》作品49は「葬送行進曲」で開始されていた（【譜例1】を参照）。一方、ミツキェヴィチ『父祖の祭』は、全編共通の主題に亡くなった霊魂を祀る儀式、特に煉獄を彷徨う魂との対話ということがある。加えて第3部は、まずプロローグで第2、4部の主人公だったグスタフが死ぬと同時に、コンラットに生まれ変わる。したがって全体としても、また第3部だけでも、このドラマがま

²⁰ Adam Mickiewicz, "Dziady, część III," *Poezye Adama Mickiewicza*, tom 4, Paris: author, 1832. p. 59-61.

さに「死」から始まるととらえることは可能である。

二点目、作品 44、49、61 の冒頭には共通して 2 度下行を含む 4 度下行が見られた（【譜例 3】～【譜例 5】を参照）。2 度下行自体は、そもそも J. S. バッハが用いた「ため息の動機」にも一致する音型で、バロック期は特定の音型で感情や思考を表す音型修辭学的手法がしばしば用いられていた。啓蒙主義以降一般にこうした手法や考え方は衰退してきたが、他方でショパンはバッハをよく研究した作曲家としても知られる。特にサンドとのマヨルカ滞在時、彼はバッハの《ウェル・テンペラメントによるクラヴィーア曲集 *Das Wohltemperierte Klavier*》の楽譜を持ち込み、バッハが 24 全てのキーを用いて作曲した〈前奏曲とフーガ〉へのオマージュとして、自身は 24 の調からなる《前奏曲集 *24 Préludes*》作品 28 を作曲したことに鑑みても、今後この点から追究する余地は十分にあるように思う。

例えば小林義武の論考はバッハの 2 度下行の意味をさらに細かく分類し、「苦悩」「憂愁」「悲嘆」「臨終」「死」といった歌詞でこの音型が用いられていることを指摘している²¹。一方、ショパンの作品 44、49、61 の場合は 2 度下行のみならず、それを関係させた 4 度下行が共通して用いられているため、本研究ではこの音型と同様の例がバッハの作品に見られないかを検証したところ、例えば復活祭のための教会カンタータ《キリストは死の縄目につきたまえり *Christ lag in Todesbanden*》BWV4 にあるコラールの第二変奏〈誰も死に打ち勝つことはできなかった *Den Tod niemand zwingen kunnt*〉に見つかった。まさに 2 度下行が当たっている *den Tod* (死) という言葉の繰り返しによって、4 度下行が形成されている（【譜例 6】を参照）。

【譜例 6】 *Den Tod niemand zwingen kunnt*, 第 1-5 小節

The image shows a musical score for the chorale 'Den Tod niemand zwingen kunnt' from BWV 4. It features three staves: Soprano (Sop.), Alto (Alt.), and Bass (Bass). The Soprano part has the lyrics 'Den Tod, den Tod, den Tod, Nie...'. Red arrows and numbers (2, 4, 2, 4, 2) are drawn over the Soprano line, indicating a sequence of intervals: a 2-degree descent (D4 to E4), a 4-degree descent (E4 to A3), a 2-degree descent (A3 to G3), a 4-degree descent (G3 to D3), and a 2-degree descent (D3 to C3). The Alto and Bass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

このカンタータ全曲で 2 度下行はしばしば見られるが、第二変奏では【譜例 6】のように、最も単純かつ明快に二つの 2 度下行を関係させた「4 度下行」が成立している。このカンタータは主題と七つの変奏から成り、第二変奏以外は復活するキリストを讃えるテキストで、命の喜びが歌われる。ところが第二変奏は常に死について歌わ

れ、それは人間の罪であるという主旨になっている。まさに『父祖の祭』にも、当時亡国の憂き目に遭いながら戦ったカトリックのポーランドの人たちにとっても通じる内容のテキストであるため、ショパンがそうした意味を自身の各「幻想曲」に込めた可能性について、今後より深く検討していきたい。

結論

本稿では 1840 年代に書かれた三つの幻想曲作品に注目し、晩年のショパンにとって「幻想」がどういう観念でありえたかを、当時彼の近くにいた二人の文人、サンドとミツケヴィチの作品や思想から考察した。より詳細な楽曲分析を伴う比較分析については今後の課題となるが、「幻想」をキーワードに見ていくと、少なくともこの三人に民族、芸術分野、言語、宗教、性別を跨いで共有された問題があったことは確かである。彼らにとっての「幻想」とは、通常我々が単に夢想するようなもの以上に、極限状況に置かれた人間の存在はどこまでが現実・非現実なのか、神とは何かといった「形而上学的問い」を指すものだったと言える。特にサンドについては、これまでショパンとの恋愛やフェミニストとしての側面が語られる機会が多かったが、そもそも彼女には自身が抱えてきた重圧や苦悩同様に、

²¹ 小林義武「バッハにおける「ため息の動機」『美學美術史論集』13 巻、東京：成城大学大学院文学研究科、2001 年、85 頁。

ミツキエヴィチを含め祖国を亡くした芸術家たちの背負ったものに、強い関心や共感があった。その意味で、様々なジャンルを超えたこの三人の交差点について今後さらに掘り下げていくことは、現代世界に依然として残る課題（侵略戦争、移民問題、宗教問題、性差別問題）を考察する上でも重要なことではないかと、筆者は考えている。

*本稿は、日本学術振興会海外特別研究員 [202260141] および科学研究費補助金【若手研究】 [23K12146] による研究成果の一部である。

太宰治「竹青」の英訳に関する一考察

翻訳者の可視性と異化翻訳の試み

蔣 静瑶

1. はじめに

「竹青」（『文藝』1945.4）は、太宰治が清代の作家蒲松齡の怪異小説集『聊齋志異』中の同名の物語に取材して創作した短篇小説である¹。終戦間際に発表されたこともあってか、野田宇太郎の「戦争に負けぬ巍然たる力作を示したもの」²という肯定的評価を除き、同時代評では「竹青」に関する議論はほとんど見られなかった。これは、情死事件に衝撃を受けた文学評論家や研究者たちが、太宰の死とその作品における自己投影に焦点を当て、作家像の構築に力を注いだからだといえる。それゆえに、古代中国を舞台にしたマイナー作品「竹青」は、当初、批評や研究の対象とされなかったといえよう。

1950年代後半の筑摩書房版『太宰治全集』刊行を契機として、太宰に関する著作が相次ぎ³、60年代には「竹青」に関する比較文学研究が見られるようになった⁴。さらに80年代半ばから、「竹青」が『日本幻想小説傑作集』（白水社 1985年）や『現代怪談集成』（立風書房 1993年）に収録されるようになり、戦争のイメージが払拭され、幻想小説や怪談として受容されるようになった。

これと同じ流れを、太宰作品の翻訳状況でも確認することができる。戦後、『斜陽』・『人間失格』など代表作をはじめ、太宰の作品は次々と翻訳され、頹廢的な私小説の作家としてのイメージが外国の読者の間で共有された。そして「竹青」は、90年代になって初めて中国語⁵と英語に翻訳され、とくに英語版「竹青」は、アメリカの翻訳者ラルフ・マッカーシー（Ralph F. McCarthy, 1950 - ）が訳し、*Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance*（「ブルーバンブー：ファンタジーとロマンスの物語」）という短編集に収められた。出版当時、マッカーシーの英訳はアメリカの図書館雑誌に注目され、太宰文学における多様なテーマと各作品の異なる作風を見事に翻訳できていると評価されている⁶。2000年以降、「竹青」は中国語と英語に続き、韓国語、イタリア語、フランス語、トルコ語へと翻訳されるようになった。この現象は、グローバル化の進展、電子書籍の普及と書評サイトの利用、日本のポップカルチャーの浸透など、複雑な要因と関連していると考えられる。これらの翻訳により、「竹青」が多様な言語圏で読まれるようになった。

『聊齋志異』の「竹青」を漢文から日本語で翻案した太宰の「竹青」は、中国語よりも文化的に遠い英語に翻訳されることで、とくに英語圏における太宰のイメージを大きく変えるものになったと考えられる。このこと背景には、「竹青」の英訳が登場した90年代の翻訳理論の影響も想定すべきだと思われる。本稿では、太宰治の海外における作家イメージの形成において、「竹青」

¹ 「竹青」の最後に付された「自註」に「支那のひとたちに読んでもらいたくて書いた。漢訳せられる筈である」とあるが、当時中国語に訳されたかどうかは確認されていない。

² 野田宇太郎「文藝時評 もっと悩みを」（『文苑』1945年9月）

³ 滝口明祥『太宰治ブームの系譜』（ひつじ書房 2016年）94頁

⁴ 60年代から、本作と原典『聊齋志異』の比較研究が行われるようになった。以下の論文が挙げられる。大塚繁樹「太宰治の「竹青」と中国の文献との関連」（『愛媛大学紀要 文学語学篇人文科学』1963年12月）、大野正博「聊齋志異「竹青」について——太宰治「竹青」との比較」（『集刊東洋学』1973年6月）など。

⁵ 趙小鳳 訳「竹青——新曲聊齋志異——」（『上越教育大学国語研究』1990年2月）

⁶ Mike Heines, "Short stories—Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance by Osamu Dazai and translated by Ralph F. McCarthy," *Library Journal*(Jul 1993):123.

この書評では、マッカーシーの翻訳が以下のように評価されている。

McCarthy, who previously translated Osamu's *Self Portraits*(Kodansha,1991), ably and smoothly captures his ability to explore varied themes and create dissimilar voices in such stories as "On Love and Beauty" and "Lanterns of Romance."

が果たした役割を、その翻案・翻訳の重層性に注目することで明らかにしていきたい。

2. 太宰文学の英訳状況：「竹青」が翻訳されるまでの経緯

現存する資料から見ると太宰の外国語訳の歴史の起点は、菊池武英に英訳された『斜陽』（楡書房 1949年）⁷である。つまり、太宰の英語への翻訳は、他の言語への翻訳に先んじたものだと認められる。また、最初に外国人翻訳者に英訳された太宰の作品は、エドワード・サイデンステッカー（Edward Seidensticker, 1921-2007）により翻訳され、CIA が関与した雑誌 *Encounter*（『エンカウンター』）の創刊号に掲載された "Of Women"（「雌に就いて」）と "Cherries"（「桜桃」）⁸である。「雌に就いて」と「桜桃」とほぼ同じ時期に英訳された作品は、ドナルド・キーン（Donald Keene, 1922-2019）により翻訳され、ユネスコの協力を得て出版された短編小説集 *Modern Japanese Literature : From 1868 to Present Day*（『現代日本文学：1868年から現在まで』）に選ばれた "Villon's Wife"（「ヴィヨンの妻」）⁹と、1956年と1958年に同じくキーンによりそれぞれ翻訳された *The setting sun*（『斜陽』）¹⁰と *No Longer Human*（『人間失格』）¹¹など太宰の代表作である。1960～1980年代に、太宰の短い作品が次々と英訳されていた。1969年、上智大学の学術誌モニュメント・ニポニカ（*Monumenta Nipponica*）にて「満願」・「待つ」・「母」・「I Can Speak」・「父」・「朝」合計六つの英訳¹²が発表された。それに加えて、研究的な翻訳者ジェームス・オブライエン（James A. O'Brien, 1936-）は1983年に太宰の英訳短編集 *Dazai Osamu: Selected Stories and Sketches*（『太宰治短編集』）¹³を世に送り出した。「竹青」のような代表作と見なされないものは、その時期まで英訳されなかった。

「竹青」は1990年代に英訳されたが、この作品の翻訳は講談社の出版活動と関係があるといえる。講談社の関連会社、講談社インターナショナルは日本・米国・イギリスを中心に出版活動を行っていた。講談社インターナショナルの海外出版活動によって翻訳された日本文学は数多い。同社によって、代表作以外の太宰作品も翻訳されるようになった（付表1）。1988年から1993年までに、講談社と関連会社の講談社インターナショナルから出版された太宰の英訳は *Run, Melos! And Other Stories*（『走れメロス』）¹⁴ *Self Portraits: Tales From the Life of Japan's Great Decadent Romantic*（『自画像：日本の偉大なデカダン・ロマン主義者のライフストーリー』）¹⁵ *Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance*（『ブルーバンブー：ファンタジーとロマンスの物語』）¹⁶の三冊がある。翻訳者はいずれもラルフ・マッカーシー（Ralph F. McCarthy, 1950-）である。

本稿で検討したい「竹青」は、*Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance*（以下、1993年版）に収録されている。この作品集は日本で印刷され、講談社アメリカと講談社ヨーロッパによりそれぞれアメリカとヨーロッパで流通した。国内向けの講談社英語文庫とは違い、書籍の本文に日本語の原文はなく、巻末にも日本語の解説欄がないため、英語の母語話者向けとなっている

⁷ Osamu Dazai, *The declining sun*, tr. from the Japanese by Takahide Kikuchi(Tokyo: Nire Shobo,1949)

⁸ Edward Seidensticker, "Two Stories," *Encounter*(October,1953):23-28.

⁹ Osamu Dazai, "Villon's Wife" in *Modern Japanese Literature : From 1868 to Present Day*, tr. from the Japanese by Donald Keene((New York: Grove Press,1956):398-414.

¹⁰ Osamu Dazai, *The setting sun*, tr. from the Japanese by Donald Keene(New York: New Directions,1956)

¹¹ Osamu Dazai, *No Longer Human*, tr. from the Japanese by Donald Keene(New York: New Directions,1958)

¹² モニュメント・ニポニカ（*Monumenta Nipponica*）第24号に掲載された。「満願」・「待つ」・「父」の訳者は David Brudnoy と Shimizu Kazuko、「母」・「I Can Speak」・「朝」の訳者は David Brudnoy と Oka Yumiko である。

¹³ Osamu Dazai, *Dazai Osamu: Selected Stories and Sketches*, tr. from the Japanese by James A. O'Brien (Ithaca: Cornell University East Asia Program,1983)

¹⁴ Osamu Dazai, *Run, Melos! And Other Stories*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha ,1988)

¹⁵ Osamu Dazai, *Self Portraits: Tales From the Life of Japan's Great Decadent Romantic*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha International,1991)

¹⁶ Osamu Dazai, *Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha International,1993)

る。翻訳者によればこの短編集は発行後すぐ絶版になったといい¹⁷、2000年にペーパーバックで再版された。ペーパーバックの内容は1993年版と一致している。2012年、この作品集は *Blue Bamboo: Tales by Dazai Osamu* (『ブルーバンブー：太宰治による物語』)¹⁸ (以下、2012年版)に改題され、黒田藩プレス(日本在住の北米人三人が2002年に設立した出版会社)によって刊行された。マッカーシーは訳者序文を改めて書き、小説それぞれの翻訳も修正した。また、前回未収録の作品"Alt Heidelberg" (「老(アルト)ハイデルベルヒ」)が加えられ、"Cherry Leaves and the Whistler" (「葉桜と魔笛」)は削除された。二つの版の目次を比較すると付表2のようになる。

3. 訳者序文に見る「竹青」の意義

アメリカ出身のラルフ・マッカーシーは1981年に来日して日本語の勉強を開始し、1992年に上智大学でアジア研究の修士号を取得した。太宰治『走れメロス』や多くの村上龍作品の翻訳者として知られる。マッカーシーは、1992年の *Self Portraits: Tales From the Life of Japan's Great Decadent Romantic* (以下、*Self Portraits*)、1993年の *Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance* および2012年の *Blue Bamboo: Tales by Dazai Osamu* の訳者序文にて、太宰治本人と太宰文学に関する見解を述べている。

Self Portraits の訳者序文は、太宰の影響力と当時(1990年代)の若者に人気を集めたことを説明したのち、太宰のライフストーリーと文学作品は等しく重要であると指摘している。また、太宰がどの時期にどの作品を創作したかを紹介し、私小説の中にどのような自伝的要素があるかについても解説した。そして、*Self Portraits* に収録された短編は「すべてが作者の人生の現実—日本の太宰治ファンたちによく知られている現実—によるものであり、それらのことに詳しくなれば読書の楽しさを実感する」¹⁹という観点に立ち、太宰の私小説の中で一番良いと判断したものを紹介するものであるとし、太宰の私小説の読み方を読者に教示しようとした。

1993年の *Blue Bamboo* の訳者序文において、マッカーシーは私小説の読解のみを重視するのではなく、太宰の叙述の手法や文章の美しさも読み取るべきだと指摘した。私小説ではない七作を集め、太宰文学には私小説以外の可能性があることを提示した本書は、「どの作品にも自伝的な意味はないが、その方向で読み取る読者は必ずいる」²⁰という懸念を示している。マッカーシーは「太宰が如何に古典と近代文学・フェアリーテール・フォークロア及び現実生活に取材し、自分の独創的な、虚構の世界を作ろうとしたかについて調べる」²¹という読み方をここで提唱し、純粹に作品を楽しむことはさらに価値があるという。

2012年版では訳者序文の内容の一部が変更され、太宰文学に対する自身の見方が述べられている。

太宰治(1909~1948)の創作は、研究者と読者たちによって前期・中期・後期と三つの時期に分けられてよく語られている。前期と後期は注目されているが、私見では太平洋戦

¹⁷ 2012年版の訳者序文による。

¹⁸ Osamu Dazai, *Blue Bamboo: Tales by Dazai Osamu*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Kumamoto: Kurodahan Press,2012)

¹⁹ all of them are informed by the realities of the author's life——realities with which Japanese Dazai fans are well acquainted——and familiarity with the basic events if that life can only serve to increase the reader's enjoyment.

本発表に引用された訳者序文の日本語訳は引用者による。

²⁰ None is autobiographical in any obvious sense, although certain readers will undoubtedly insist upon seeing some of them that way.

²¹ to examine how Dazai molds material from classical and modern literature, fairy tales, folklore, and life into his own inimitable fictional universes.

争の時期に大体対応する中期の太宰がもっとも良い時期であると思う²²。

以上から二点の情報を読み取ることができる。一つ目はマッカーシーが三つの創作期²³という太宰研究の共通の認識を持っていること。二つ目はマッカーシーが「太平洋戦争の時期に大体対応する中期」（通説は1938年から1945年までの時期）を一番高く評価し、しかも自分の意見は少数派だと考えていること。しかし、1954年に平野謙が既に「ただ前期と後期とに太宰の文学的本質をみて、中期の文学をともすれば貶しめたがる見かたに反対したい」²⁴と言っているように、こうした見方は太宰研究では早くからされており、マッカーシーがこの訳者序文を書いた2010年代までには定着していた。つまり、太宰の翻訳は研究状況にやや遅れ、「竹青」のような中期作品の再評価にも及んだということであろう。

そして、1993年版と2012年版の訳者序文は、各作品の特徴について紹介する。とくに太宰の「竹青」を翻案小説と位置づけ、原典の筋立てだけが残され、他の部分はすべて太宰の独創だと指摘している。また、マッカーシーは太宰の「竹青」には典故がたくさんあり（蒲松齡の「竹青」にはあまり典故がないが）、1945年頃の読者は太宰が引用した中国古典に詳しいはずだったと説明している。実は、なぜ「竹青」の英訳名 *Blue Bamboo* を小説集のメインタイトルにしたのか、その理由については明確に書かれていないが、太宰は『人間失格』のような私小説を書いた作家のイメージが定着していたが、マッカーシーは「竹青」のような中国古典小説の翻案を通して、それとは異なるイメージによって読者に読まれることを期待したと考えられる。

4. マッカーシー訳「竹青」の特質：異化翻訳を視座に

これまで、「竹青」の翻訳経緯と翻訳者マッカーシーによる太宰作品の解釈を論じてきた。続いては、90年代の時代背景を踏まえつつ、「異化翻訳」の観点から「竹青」翻訳の特質について検討を加える。

戦後の日米関係の再構築の文脈において、「日本の「軍国主義」の印象を払拭するための有効な手段」として、日本の文学作品がアメリカで紹介される際、そのエキゾティシズム（異国趣味）の要素が強調される傾向にあったという²⁵。しかしながら、このエキゾティシズムを強調することによる副作用として、英語圏の読者の日本文学や文化に対する理解が表層に留まる可能性があった。翻訳の視点からは、このような文化権力の不均衡の下、翻訳者は英語へ訳する際、ターゲット言語（英語）の読者の慣れ親しんだ言葉遣いや表現様式を用いる傾向がある。90年代の冷戦終結により、異なる文化や価値観の交換が促進される環境が生まれた。この時期には文化権力の不均衡がある程度改善されたものの、外国語から英語への翻訳プロセスには依然として、「外国語テキストの言語的・文化的差異を抑制し、ターゲット言語の文化的主流価値観に適合させ、理解を容易にすることで、表面上は翻訳とは見えなくする。こうして翻訳である事実が抹消される」²⁶という翻訳行為が「隠蔽」される現象が一般的である。

上述のような「不平等な文化交流」（unequal cultural exchanges）に立ち向かうために、アメ

²² Scholars and fans often divide the career of Dazai Osamu (1909-1948) into three periods—early, middle, and late. The early and late periods tend to get all the attention, but in my lonely opinion Dazai was at his best in the middle period, which corresponds roughly to the years of the Pacific War.

²³ 三つの創作期の分け方は1950年代の太宰研究にすでに定着した。初期は1932年から1937年ごろまで、中期は1938年から1945年ごろまで、後期は1946年から1948年までである。

²⁴ 平野謙「解説」『現代日本文学全集 第49』（筑摩書房 1954年）418頁

²⁵ 江口真規「川端康成『伊豆の踊子』と *The Izu Dancer*——アメリカ冷戦期文化政策と翻訳された自然——」日本比較文学会東北支部編『問題としての「アメリカ」 比較文学・比較文化の視点から』（晃洋書房 2020年）14頁

²⁶ Lawrence Venuti（秋草俊一郎／柳田麻里訳）『翻訳のスクランダル：差異の倫理に向けて』（フィルムアート社 2022年）68頁

リカの翻訳研究者ローレンス・ヴェヌティ (Lawrence Venuti, 1953 -) は、神学者であり一般解釈学の先駆者、フリードリヒ・シュライアーマハー (Friedrich Schleiermacher, 1768 - 1834) が提唱した「異化的翻訳方法」と「同化的翻訳方法」²⁷を基盤として、90年代に「表面上は翻訳とは見えなくする」同化翻訳が主流を占める中、原作に忠実に、外国語テキストの文化的差異を抹消しない異化翻訳を通じて、異文化理解と尊重を促進することの重要性を力強く訴えた²⁸。ヴェヌティによる異化翻訳の再解釈は、翻訳者の役割の再考、又は翻訳者の可視性の確立において重要な意味を持っている。しかし、この理論に対しては、学術的批判の観点も存在する。例えば、アンソニー・ピム (Anthony Pym, 1956 -) は、ヴェヌティの著『翻訳の不可視性：翻訳の歴史』(*The Translator's Invisibility: A History of Translation*) の書評²⁹において、ヴェヌティが英語への翻訳と英語からの翻訳の間に顕著な「貿易不均衡」(trade imbalance)を分析しているものの、それが言語間の現実的な状況を十分に捉えていないと指摘している。さらに、ピムは一定の状況下で同化翻訳が一つの選択肢となり得ることや、同化翻訳のストラテジーが言語間の権力構造と必ずしも関係しているとは限らないことについての問題を提起し、ヴェヌティの翻訳理論に対する批判を展開する。とはいえ、書評の最後に、ピムは政治的な状況、翻訳政策 (translation policies)、未来社会への展望という三つの側面から、ヴェヌティ理論の翻訳分析の方法論としての価値を認めている³⁰。

実際、「竹青」とその英訳を比較分析してみると、異化と同化のストラテジーが見出せる。このことについて、同時代のヴェヌティの理論を参照しつつ、翻訳者マッカーシーが、ソース言語とターゲット言語の文化的差異をどう扱い、調和させているかに注目し、翻訳プロセスにおける文化間の相互作用とバランスを分析したい。

まず、一見同化翻訳のストラテジーに見える例を挙げる。

原文：

あなたは、郷試には落第いたしましたが、神の試験には及第しました³¹。

英訳：

You may have failed your government's examination, but you've passed Heaven's test with flying colors³².

原文：

²⁷ シュライアーマハーの翻訳論の日本語訳は、三ッ木道夫『翻訳の思想史——近現代ドイツの翻訳論研究』（晃洋書房 2011年）43-74頁を参照。シュライアーマハーの言葉を借りれば、「異化的翻訳方法」とは「作家をできるだけそっとしておいて読者のほうを作家に向けて動かす」ということであり、「同化的翻訳方法」とは「読者の方をできるだけそっとしておいて作家を読者に向けて動かす」ということである。

²⁸ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*(London: Routledge, 1995:20)

I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.

²⁹ Anthony Pym, "Venuti's visibility(Review of *The Translator's Invisibility*)," *Target*(1996):165-177.

³⁰ For all his sophistication, he does enable us to talk about translators as real people in political situations, about the quantitative aspects of translation policies, and about ethical criteria that might relate translators to the societies of the future.

(政治的な状況における現実の人間としての翻訳者について、翻訳政策をめぐる量的な諸相について、そして、未来社会と翻訳者を結ぶかもしれない倫理的な基準について議論できることになった。)

日本語訳は、ジェレミー・マンデー（鳥飼玖美子監訳）『翻訳学入門』（みすず書房 2018年）250頁を参照。

³¹ 本発表で引用した「竹青」の原文は『太宰治全集 7 小説 8』（筑摩書房 1998年）による。ただし、歴史的仮名遣いは新仮名遣いに変更した。引用文の下線は引用者による。

³² 本発表に引用された「竹青」の英訳は1993年刊行の版本による。

Osamu Dazai, *Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha International,1993)85-101.

もっと、むきになって、この俗世間を愛惜し、愁殺し、一生そこに没頭してみてください。
神は、そのような人間の姿を一ばん愛しています。

英訳：

You must become even more attached to the world, and spend your life immersed in the hardships it presents you with. That's what the gods most love to see in a person.

引用文はいずれも神女の竹青が主人公魚容を故郷に帰させる際に、魚容に対する説教である。マッカーシーの英訳では、「神」が"heaven's"と"gods"のように、訳し分けられている³³。これらの英語の語彙はキリスト教の意味合いを帯びており、そして上の引用文ではイディオム"with flying colors"が使われていることから、一見すると同化翻訳のストラテジーに見えなくもない。しかし、翻訳の効果にまで踏み込んで考察すると、その訳し方が違って見えてくる。まず、一文目の「郷試」と「神の試験」はそれぞれ"government's examination"と"heaven's test"に訳されている。"government's examination"（政府による試験）は、「郷試」の官吏の登用試験としての機能を示す。ここでの"government"は、地上に実在する国家機構やその建物を指し、場所性を持っており、「神」が"heaven"（天国）という抽象的な場所性を持つ語彙が選ばれたと考えられる。ちなみにイディオム"pass with flying colors"の使用についても、「及第」は科挙の試験に合格し、大きな邸宅（第）に及ぶことによって官僚としての道を開くことを指すが、マッカーシーはそれを"pass with flying colors"を用いて、単に"pass"（合格する）以上の、より高いレベルの成就であることを示し、漢字熟語が持つ本来的な意味を訳そうとしているようだ。また二文目では、崇高な立場から人間を見守り試練を与える「神」が、複数形の"gods"に訳されている。太宰の原文の意味からしても単数形で訳して差し支えない箇所だと思われるが、マッカーシーはなぜ複数形を選択したのか。たとえば複数形によって英語の総称表現になっているといえ、これが同時に、東洋的とりわけ日本的な、一神教とは異なる宗教文化的な背景を伝えるものになっていると考えることもできそうである。以上のように、マッカーシーの翻訳が表面上同化翻訳のように見えるものの、実際、原文（漢字文化圏）の文化を訳文に浸透させることで、異化翻訳の志向が見られると思われる。

また、マッカーシー訳「竹青」において、中国及び日本の文化に固有の表現（典故や漢詩など）を如実に英語の読者に提示しようとすることで、より一層異化翻訳の傾向を見出せる。以下に具体例を示す。

原文：

郷原は徳の賊なりと論語に書いてあったわね。

英訳：

'Your honest villagers are the thieves of virtue'—that's in the Analects too, you know.

以上の引用文は竹青が魚容と一緒に漢陽へと誘う時に、『論語』の名言を活かして学問に心酔する魚容を勧誘する場面である。ここでは、マッカーシーの翻訳ストラテジーは、原文の語順を尊重しつつ『論語』の名言を直訳し³⁴、太宰の原文と同様にその出典を示す。この手法は、ソース言語の文化的要素を維持しようとする意図を反映している。さらに、以下のいくつかの古典の原文を英語に訳す例から、マッカーシーが原文の文化的背景を忠実に再現しようとする企図が見て取れる。

³³ 日本文学作品における「神」の英訳には特に統一された言葉がない。例えば、英訳『古事記』を例に挙げると、Basil Hall Chamberlain (1850-1935) は「神」を"Deity" (1906年の旧訳版) と訳し、一方で Gustav Heldt は「神」を"Spirit" (2014年の新訳版) と訳している。

³⁴ James Legge (1815-1897) による英訳版『論語』において、「郷原は徳の賊なり」（郷原、徳之賊也）は、"Your good, careful people of the villages are the thieves of virtue"と訳されている。マッカーシーの訳文には「郷原」の翻訳はより洗練されているものの、どちらの訳文も基本的には原文に忠実である。

原文：

「父母在せば遠く遊ばず、遊ぶに必ず方有り、というからねえ。」

英訳：

"Confucius says: While his parents are alive, a good son does not wander far afield."

原文：

「わが郷関何れの処ぞ是なる、煙波江上、人をして愁えしむ。」と魚容は、うっとり呟いた時、

英訳：

Yü Jung remembered Ts'ui Hao's famous poem— "The paths that lead to home, where can they be? These misty waters bring only grief" —and as he dreamily muttered the lines to himself,

原文：

「君子の道は闇然たり、か。」魚容は苦笑して、つまらぬ洒落を言い、「しかし、隠に素いて怪を行う、という言葉も古書にある。」

英訳：

"Ah. Well, Confucius did say that the superior man prefers to conceal his virtue", Yü Jung smiled sheepishly at his own feeble joke. But then, on the other hand, he also warns us against the folly of living in obscurity and practicing wonders.

以上の引用文はそれぞれ魚容が竹青の漢陽へ行く誘いを断わる時のセリフ、魚容が漢陽に向かって飛んでいく途中に吟ずる詩および魚容の漢陽での感慨である。出典はそれぞれ『論語』里仁・崔顥（唐代の詩人）の「黄鶴樓」と『中庸』である。太宰はいずれの場合も出典に言及していないが、マッカーシーは全ての出典を紹介する。特に最後の一例、原文「古書にある」は、「浅薄な意味にすりかえて用いられ、気取った面白い味を出している」³⁵と故意に出典を書かなかったものかもしれないが、マッカーシー訳「竹青」は Confucius did say (子曰く) と名言の出典を明記した。この翻訳手法は、マッカーシーが文化的差異をどのように取り扱うかを示している。彼は外国語テキストの異質さ（つまり、英語文化にないもの）を回避することなく、むしろその異質さを遺憾なく発揮しようとしている。

また、マッカーシーは作中で重要な役割を果たす神女の竹青を Blue Bamboo と英語に訳したのに対し、そのほかの人物、例えば主人公の魚容については、Yu Jung というように中国語のウェード式ローマ字表記法で訳している。訳者序文に言及されているハーバート・ジャイルズ (Herbert Allen Giles, 1845-1935) 訳の蒲松齡の「竹青」は人名を中国語のローマ字表記法で訳しており、マッカーシーの人名の訳し方はジャイルズ訳からそのままとられた可能性がある。日本の小説でありながら登場人物の名前を中国語の発音で表記するのは、太宰治が意図する以上に、より積極的に中国のことを強調しようとしているのであろう。また、呉王については King Wu, you must know, the posthumous title given to a great military leader of the Three Kingdoms era named Kan Ning、屈原については Ch'u Yuan, the father of poetry、漢産については Han-ch'an, which means "Child of the Han River" という解説をそれぞれ加え、注釈のようなものを活用し、文字通りの逐語訳をより一層、英語文化に異質なものを明白に提示しようとすることで、マッカーシーの翻訳行為を可視化しようとしている。

「英語圏の読者は、翻訳書に英語に完全に同化した訳文を要求するような気がします。英語で書かれたような小説になっていなければならない。そうでないと、書評で翻訳者をけなすでしょ

³⁵ 同注 3。

う」³⁶というような90年代の翻訳環境に、マッカーシーが「竹青」の翻訳に異化戦略を試み、ターゲット言語の読者（つまり英語文化の読者）に「竹青」における中国と日本の文化を伝えたことは、当時の英語圏の読者の限界に挑戦した翻訳なのではなかろうか。

5. おわりに

本稿はアメリカ出身の翻訳者ラルフ・マッカーシーによって英訳された太宰治の短編小説「竹青」を研究対象とした。英語圏では太宰治は私小説の作家としてのイメージがまずは流通していたが、マッカーシー訳「竹青」を通して、太宰治は私小説作家のイメージを越え、新たに異文化（中国古典文化）の理解者としてのイメージが追加されたといえる。また、「竹青」の英訳は講談社の出版活動と関係がある一方、90年代の「異化翻訳」の理論の実践の一つと位置づけられる。マッカーシー訳は、異化戦略を試みた点において大変特徴的だったといえるが、同時に、一部主要な人物名を英語文化に同化させることによって、文学作品の翻訳としての自由を保持していたということもできるだろう。結果として、マッカーシーの翻訳によって「竹青」の価値は高まったと言え、日本文学をベースにして、中国と英語圏の文化的交流を可能にする翻訳を実践したといえる。

【付記】

本稿は、日本比較文学会第61回東京支部大会（2023年10月19日、於日本女子大学）での発表をもとにしたものである。会場で貴重なご意見を頂いた先生方に深く感謝申し上げます。

また本稿は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2124 の支援を受けたものである。

³⁶ マッカーシーは『自画像』を翻訳した1992年に、井伏鱒二『黒い雨』、大江健三郎『万延元年のフットボール』を翻訳したジョン・ベスターと、津島佑子『寵児』など女性作家の作品を翻訳したジェラルディン・ハーコートとともに『群像』雑誌の招きに応じて日本現代文学の英訳を中心に座談会を行った。座談会の記録は同誌に掲載された。引用文は座談会中のハーコートの発言である。記録の原文は日本語。

ジョンベスター・ジェラルディンハーコート・ラルフマッカーシー「翻訳の難しさと楽しさ」（『群像』第45巻9号 1990年9月）

付表1 講談社から出版された太宰の英訳 (1988~1993年)
 *太字の作品は、ラルフ・マッカーシーにより初めて英訳されたものである可能性が高い。
 *"1988" は、*Run, Melos! And Other Stories*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha,1988)
 *"1991"は、*Self Portraits: Tales From the Life of Japan's Great Decadent Romantic*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha International,1991)
 *"1993"は、*Blue Bamboo: Tales of Fantasy and Romance*, tr. from the Japanese by Ralph F. McCarthy(Tokyo: Kodansha International,1993)
 *1988年に刊行された後、1991年か1993年の短編集に再録された場合に、二つの刊行年を記入する。

	作品名	刊行年
1	A Promise Fulfilled 「満願」	1988
2	One Hundred Views of Mount Fuji	1988 1991
3	Schoolgirl 「女生徒」	1988
4	Cherry Leaves and the Whistler 「葉桜と魔笛」	1989 1993
5	Run, Melos! 「走れメロス」	1988
6	Eight Scenes from Tokyo 「東京八景」	1988 1991
7	One Snowy Night 「雪の夜の話」	1988
8	My Elder Brothers 「兄たち」	1991
9	Train 「列車」	
10	Female 「雌に就いて」	
11	Seascape with Figures in Gold 「黄金風景」	
12	No Kidding 「座興に非ず」	
13	I Can Speak	
14	A Little Beauty 「美少女」	
15	Canis familiaris 「畜犬談」	
16	Thinking of Zenzo 「善蔵を思う」	
17	Early Light 「薄明」	
18	Garden 「庭」	
19	Two Little Words 「親という二字」	
20	Merry Christmas 「メリイクリスマ」	
21	Handsome Devils and Cigarettes 「美少年とタバコ」	
22	Cherries 「桜桃」	1993
23	On Love and Beauty 「愛と美について」	
24	The Chrysanthemum Spirit 「清貧譚」	
25	The Mermaid and the Samurai 「人魚と侍」	
26	Blue Bamboo 「竹青」	
27	Romanesque 「ロマネスク」	
28	Lanterns of Romance 「ろまん燈籠」	

付表2 1993年版と2012年版の目次
 *太字の作品、「葉桜と魔笛」(1993年版)は2012年版に削除された。
 *太字の作品、「老(アルト)ハイデルベルヒ」(2012年版)は新しく加えられたものである。

1993年版	2012年版
On Love and Beauty 「愛と美について」	On Love and Beauty 「愛と美について」
Cherry Leaves and the Whistler 「葉桜と魔笛」	The Chrysanthemum Spirit 「清貧譚」
The Chrysanthemum Spirit 「清貧譚」	The Mermaid and the Samurai 「人魚の海」
The Mermaid and the Samurai 「人魚の海」	Blue Bamboo 「竹青」

Blue Bamboo 「竹青」	Alt Heidelberg 「老 (アルト) ハイデルベルヒ」
Romanesque 「ロマネスク」	Romanesque 「ロマネスク」
Lanterns of Romance 「ろまん 燈籠」	Lanterns of Romance 「ろまん燈籠」

第 61 回東京支部大会「基調講演・シンポジウム」傍聴記

衣笠正晃

日本比較文学会東京支部にとって 61 回目となる支部大会は、2023 年 10 月 28 日（土）に日本女子大学目白キャンパスにおいて、コロナ禍の収束により 4 年ぶりに対面形式で開催された。通例シンポジウムに充てられてきた企画催事であるが、今大会では基調講演とシンポジウムの二部構成となった。両者に共通するテーマとして掲げられたのは〈昭和四〇年代カウンターカルチャー再考〉である。

基調講演は佐藤良明氏（東京大学・名誉教授）を講師として迎え、「対抗気運のポップカルチャー——昭和四〇年代とアメリカ」という題でおこなわれた。1950（昭和 25）年生まれの佐藤氏にとって、昭和 40 年代は青春の直中にあった時期である。その 10 年間の日米を中心とするポップカルチャーと世相についての詳細な年表をハンドアウトに、多彩な映像資料を駆使して話が進められた。

佐藤氏の論文「文化を脱ぐ事、着更える事——現代アメリカ対抗文化文学論」が日本英文学会新人賞を受賞したのは 1978 年だが、日本におけるカウンターカルチャー論の起点にはシオドア・ローザックの著書 *The Making of a Counter Culture* の邦訳『対抗文化の思想』（1972）があった。ローザックによって「実体はないが、ありうるもの」として捉えられたカウンターカルチャーは、それから半世紀を経た現在、日文研の研究報告『対抗文化史——冷戦期日本の表現と運動』（2021）に見るように、所与の政治機構のなかに拾い上げられる対象ともなっている。この現状を前に佐藤氏は「私のサイケデリックなカウンターカルチャーはどこへ行ったのか」と自問する。研究者たちは記号化された「1968」の「不幸」を語るが、佐藤氏が思い起こすのはいわば現代的多幸症のなかにあった当時の友人たちの姿なのである。

カウンターカルチャーが「対抗文化」として固定化してされることで見えにくくなるものの存在、その豊饒さを佐藤氏は指摘する。氏の同時代人としての体験、米文学者としての知見からの事実指摘や考察には、マクルーハンの人間拡張の原理の体現者としてのベンチャーズ（エレキギターとサーフィンの組み合わせ）、ドラッグに対する日米の態度の違い（日本がドラッグに門を開かなかったこと）、当時の若者たちによるいわば前近代的要素の摂取の多様なあり方（横尾忠則のポスターの中の高倉健、唐十郎の演劇、演歌など）、植草甚一が紹介した *The Diggers* の free frame of reference（想像上のダブルバインド）など、実にさまざまな要素が含まれていた。

「対抗文化」論が一つの領域としてに制度化されつつある今、あらためて柔軟かつ横断的な視点で時代と文化を総合的に眺め渡すことの意義と面白さを痛感させられた講演であった。

シンポジウムは堀江秀史（静岡大学）、スティーブ・コルベユ（聖心女子大学）、藤田直哉（日本映画大学）の、いずれも昭和 50 年代生まれの 3 氏を講師（堀江氏は司会を兼務）とし、堀江氏とともに今回の企画立ち上げの中心となった井上健氏（東京大学・名誉教授）がコメンテーターとして登壇した。最初に堀江氏から今回のシンポジウムの趣旨解説がなされたが、そのポイントはなぜ今回の企画のテーマが「1960 年代」ではなく「昭和四〇年代」をタイトルに掲げているか、に置かれた。1960 年代論がすでに多く存在しているのに対して、1970 年代という区切りでの論考は少ない。またこの時期をとりあげる場合「1968 年」が特権的位置に置かれることが多い。こうした現状に対して今回のシンポジウムでは「昭和四〇年代」という区切りをおこなうことで、60 年代と 70 年代を連続したものとしてとらえ、そのなかで 68 年的なものと其の終焉を見据える、さらに「カウンターカルチャー」の概念自体の不確かさをたどり、作家論・テーマ論として当時の具体的実践の検証をめざす、ということが説明された。

スティーブ・コルベユ氏の発表は「昭和四〇年代における「家畜化」のモチーフと言説——米国のカウンターカルチャーとの比較」と題されていた。ペーター・スローターダイクの著書『「人間園」の規則——ハイデッガーのヒューマニズム書簡に対する返書』からの引用をもとに、氏はスローターダイクがヒューマニズムを人間の「家畜化」の原因ととらえていることを指摘する。日本について言えば明治以前の文学はヒューマニズムの汚染を免れていた。谷川徹三は 1936 年時点で（「ヒューマニズムについて」）、近代以前の江戸文学における残酷さに「作者のたくましき、動物的な健康」、そして「ヒューマニズムの欠如」を見ている。こうした前提を踏まえてコルベユ氏による分析の中心となったのは、池田得太郎が 1958 年に発表し、中央公論新人賞佳作となり、さらに三島由紀夫の強力な推薦をうけて芥川賞候補となった小説「家畜小屋」である。この作品を一つの軸ないし出発点に置いて、1960 年代の日本における「家畜化」をめぐるさまざまな視点が、沼正三の『家畜人ヤブー』（1956 年から断続的に発表）、澁澤龍彦によるマルキ・ド・サドの翻訳『悪徳の栄え』の出版をめぐり 1960 年代に展開されたいわゆる「サド裁判」などを絡めて紹介された。とくに、戦後社会のなかでの核家族化の進展とそれにともなう家族内での男性の役割の変化が生み出した、男性における劣等感の問題が、時代状況との関わりのなかで重点を置いて論じられた。発表時間が限られるなかで、当初の副題に掲げられていたアメリカのカウンターカルチャーとの比較への見通しなしい論の展開を欠いたことは残念だったが、当時の日本文学と社会の置かれた状況に新たな光を投げかける「家畜化」というキーワードが、今日的な「ポストヒューマニズム／ポストヒューマン」というテーマをめぐる議論に貢献してゆくことを期待したいと思う。

藤田直哉氏の発表タイトルは「筒井康隆の、昭和四〇年代における「革命」」である。昭和 40 年代は、1960 年に江戸川乱歩の推薦で『宝石』にデビュー作を発表した筒井が流行作

家となった時期にあたる。このカウンターカルチャー隆盛期における筒井の作家活動をどう位置づけ、その時代描写・発言をどう評価するか——このように問いを立てたうえで、まず「新宿祭」(1969)、「原始共産制」(1969)、「万延元年のラグビー」(1972)、「ヒッピー」(1969)といった小説作品について、そこに見られる独特のパロディやギャグ、ナンセンスが具体的に指摘された。さらに「視聴覚時代の学生運動」(ルポ)(1968)、「九〇年安保の全学連」(1968)ではテレビの影響下での学生運動の「擬似イベント」化が、「革命のふたつの夜」(1969)、「ゼンガクレン」(1968)では政治のマンガ化(この両者に通じるものを藤田氏は「ウソッコ感覚」と総括する)が描かれていることが示された。

つぎにとり上げられたのが、筒井とジャズとのかかわりである。自身がジャズを演奏する筒井は「人間解放の欲求」をジャズに見出すとともに、SFとの類似点(権威や正統性と異なるカウンターカルチャー性)を認めている。全学連にも観客=聴衆が参加する、一種のジャズ的(カーニバル的)空間を見ていた可能性を藤田氏は指摘した。続いて分析されたのが、筒井による実践・認識の背景にある美学的要素である。「茶化す」ことによる状況へのコミットメントには、創作と状況を往還するシラー的性格と、(フランス革命に見られた)真面目さの深刻な帰結を回避しようとするナンセンスとの結合が見られる。筒井のシラーとの出会いをはじめとして、彼の美学・手法の奥にある要素(SFとの出会いは『SFマガジン』創刊号、文体のもとにはヘミングウェイ、卒論はフロイトとシュルレアリスム、など)が、藤田氏によって丹念に拾い上げられ、提示された。

筒井は直接的な政治思想とは距離を保ちつつ、ナンセンス的なもの(ジャズ、SF、マンガ)の熱狂性を肯定していた点で、カウンターカルチャーの革命の当事者であり、「ウソッコ感覚」を通じて時代の精神と共振し、対象との循環、その速度自体を美学的な質としてわれわれに提示している、と藤田氏の論は結ばれた。氏自身が触れたとおり、「ポストトゥルース」に時代とされる今日においてこそ、筒井の「ウソッコ感覚」ないし非真面目さの意味を問い直すことの意義は大きいと痛感した。

堀江秀史氏は「寺山修司の昭和四〇年代——海外視察との関係から」というタイトルで発表をおこなった。まず寺山にとって昭和40年代が「評論の時代」「対話の時代」、若者によって代表させる時代だったと定義づけたうえで、その時期における寺山の海外視察・公演の記録がたどられた(滞在日数は約500日、劇団公演は300ステージに及ぶ)。劇団天井棧敷初の海外公演(ドイツ)は1969年だが、それに先立ち67年にはニューヨーク、パリを訪問、68年にはアメリカ政府の招待で現地の前衛芸術(美術・演劇)の動向を視察している。こうした海外体験、現地で得た見聞を寺山は評論やエッセー、演劇作品にも生かしたとし、『アメリカ地獄めぐり』(1969)と寺山の残したメモとの相関性が解説され、また寺山が言語芸術以外の表現手段を得たことの意義が指摘された。ついで天井棧敷館の柿落とし作品『時代はサーカスの象にのって』(初演1969年)がとり上げられた。ポスター(横尾忠則)や劇中詩「アメリカ」、さらに改稿過程を紹介したうえで、「時代はゆっくりとやってくる」

というセリフに注目し、サーカスの調教師（時代）とそれに先行する語り手（寺山）という関係性、そこに浮かぶ時代を制御することの可能性と不可能性、一つの時代のクライマックスがこの1969年に読み取られた。

これにつづくのが「アールヴェリテ」（芸術真実）の時代であり、その中心となるのが『書を捨てよ町へ出よう』である。同名の書籍の刊行は67年、舞台初演は68年、映画公開は71年であるが、これらは受験雑誌『高3コース』詩歌投稿欄での寺山の選者としての体験（1965～1974年）と、投稿作品から寺山が編んだアンソロジー『ハイティーン詩集』（1968）にもとづく。寺山はこの『書を捨てよ町へ出よう』を「ステージヴェリテ」と呼び、同じく若者を描いた仏映画『ヒットラーなんて知らないよ』、米ミュージカル『ヘアー』などと自作との同時代性を強く意識していた。さらに議論は「シネマヴェリテ」の60年代日本における受容、その派生としての寺山のテレビでの実践（「テレビヴェリテ」）に及び、真実をめぐる言説の同時代における共有、社会と芸術の接続が目指されたところから、現実と直接触れる表現としての演劇（ステージヴェリテ）が要請されたことが明かされた。

最後に触れられたのは昭和40年代後半の変化である。『高3コース』読者との距離感を痛感した寺山は「もう『若者論』はおしまいです」と宣言するに至る（「私の大きらいな若者諸君へのあとがき」『気球乗り放浪記』（1975））。時代は芸術と社会との対峙を超え、その先へと向かうことになる。寺山の昭和40年代とは、同時代の世界の動向を積極的に摂取しつつ、68年的な喧噪と、ポスト68年的な近代への反省とが同居した時期である、というまとめがされ、堀江氏の発表は閉じられた。丹念な資料調査にもとづいて、ジャンルを超えた世界的な視野のなかで寺山の実践・活動を読み解いた、説得的な論であった。

以上三つの発表に続いて、井上健氏から（すでに予定時間を超過していたため）ごく手短かにコメントがあった。まず指摘されたのは、大江健三郎と村上春樹を座標軸として置くことの意味である。大江には『ヒロシマ・ノート』（1965）、『沖縄ノート』（1970）があり、また村上には「歴史はないが反復がある」というイロニーに立った視点がある。小熊英二による『1968年』（2009）に見るように、言説化することが困難な時代であるからこそ、寺山らによる仕事を見る必要がある。また世界文学／外国文学の視点からは、この時期においてそれまで大きかったフランス（およびロシア）文学の比重が減じ、アメリカ文学の比重が増大すること、時代のパラダイムシフトの時期を72年に見定めることができるが、それは東アジアとの関係の変化と関わっていること、などが指摘された。つづく質疑のなかでは、とくに寺山と筒井の比較、その共通点や差異がとり上げられた。それぞれ既成の新劇的なもの（寺山）、純文学（筒井）への批判者であったこと、両者の東アジアへの態度の違い、アメリカ文化（とくにジャズ）へのかかわり、などである。

最後のしめくくりのなかで、佐藤良明氏からは、今日のシンポジウムを通じて文学が衰退していないことを実感した、われわれひとりひとりのアプローチによって「カウンターなもの」が生まれてくる、という発言があった。講演での佐藤氏のしなやかで刺激的な語りにつ

発されたためか、シンポジウムの発表はいずれも熱量が高く、持ち時間を超過することとなった。そのためコメントと質疑応答での意見交換の時間が短くなったのは残念ではあったが、研究ジャンルや世代を超えて講演者・発表者の議論が響き合い、充実した時間となったことは特筆に値する。会場（新泉山館1階大会議室）はほぼ満員の盛況であり、対面での知的交流の機会を多くの人々が求めていたことの証左となった。報告記を結ぶにあたって、この充実した企画の実現に向けて尽力された登壇者・関係者の方々に深謝の意を表したい。

研究発表 2022 年

2022 年 1 月例会

■研究発表

シェイクスピア『ヴェニスの商人』受容の日中比較

摂南大学（名誉教授） 瀬戸 宏

2022 年 3 月例会

■研究発表

ポール・ボウルズと〈翻訳文学〉

山口大学 外山 健二

2022 年 4 月例会

■研究発表

能《白楽天》《放生川》《呉服》《唐船》を読む

—— 室町時代の日明外交と能狂言 ——

東京外国語大学 西原 大輔

2022 年 5 月例会

■研究発表

近代日本における小品ジャンルの生成

—— 水野葉舟と青年投書雑誌『文庫』を中心に ——

東京大学（特任研究員） 宮田 沙織

2022 年 7 月例会

■研究発表

ショパンによる「幻想」

—— 文学作品との関係をめぐると一考察 ——

日本学術振興会特別研究員 松尾 梨沙

2022 年 9 月例会

■研究発表

川端康成『名人』の英訳・受容における変容と伝播の諸相をめぐって

東京大学（東アジア藝文書院特任研究員） 片岡 真伊

2022 年 10 月 第 60 回東京支部大会（オンライン開催）

【研究発表】

- 日中近代文学作品における珈琲文化（空間）の表象をめぐって
上智大学（院） 邱 月
- 1950年代日韓写真における「リアリズム」再考
— 土門拳と林應植の写真活動を中心に —
東京大学（院） 李 範根
- ＜悲劇の英雄＞を乗り越えて
— ロジャー・ケイメント像の変遷 —
東京都立大学 中村 麻衣子
- モリスン『スーラ』におけるシェイクスピア『リア王』表象の変遷
— 道化とスーラの関係を中心に —
日本大学（元教授） 福島 昇
- 中勘助の戦中・戦後の詩業におけるインド叙事詩「マハーバーラタ」の影響
— 「涼しき蔭」及び「山がつとはしばみ」を中心に —
東京都市大学 木内 英実
- ドストエフスキー『未成年』と漱石『三四郎』における「疎外感」の問題
東京外国語大学（院） チャラコヴァ・マリア
- 漱石の「投出語法」とロツツェ、リーの「感情移入論」
— 人間の感情と心理の本質をめぐって —
上智大学（院） 福島 君子
- ＜没後 100 年の鷗外像＞
- ◆特別講演
言論百年の礎 — 森鷗外と岩村透
東京大学 今橋 映子
- ◆ラウンドテーブル
司会：明星大学 古田島 洋介
戯曲のことばにおける実験 大東文化大学 大西 由紀
鷗外漢詩の中国「素材」 札幌大学 張 偉雄
森鷗外と記憶術 明星大学 古田島 洋介

2022年11月例会

■研究発表

フィギュアスケートを対象とする比較芸術学的研究の可能性

—— 1970-80年代ジョン・カリーとバレエ界の協働創作を事例として ——

國學院大學 町田 樹

2022年12月例会

■研究発表

戦後における小田嶽夫の中国表象

同済大学（上海） 林 茜茜

研究発表 2023 年

2023 年 1 月例会

■特別講演

「こゝろ」はどのように読まれてきたか
—— 漱石と比較文学比較文化 ——

大妻女子大学（名誉教授） 齊藤 恵子

2023 年 3 月例会

■研究発表

戦後フランス文学における記憶の断片のモチーフをめぐって
—— パトリック・モディアノの小説作品を中心に ——

日本大学（非常勤） 坂東 真理子

2023 年 4 月例会

■研究発表

田舎・狂気・青年 —— 「ふさぎの虫」およびドストエフスキー像をめぐる二葉亭四迷
と近代小説理念の形成 ——

コロンビア大学（博士研究員） 石田 有紀

2023 年 5 月例会

■研究発表

多和田葉子における創作と翻訳の対位法
—— パウル・ツェランの受容をめぐって ——

明治大学 関口 裕昭

2023 年 7 月例会

■研究発表

ヴァレリー・ラルボーと比較文学

千葉大学（名誉教授） 西村 靖敬

2023 年 9 月例会

■研究発表

林語堂は日本でどう読まれたのか —— 戦時下から戦後にかけて ——

東京工業大学（名誉教授） 劉 岸偉

2023年10月 第61回東京支部大会（対面開催）

【研究発表】

■障害児の叙情性

— 川端康成『美しい旅』『続美しい旅』と『ヘレン・ケラー全集』をめぐって —
コロンビア大学（院） スティーブン・チェ

■太宰治「竹青」の英訳に関する一考察 — 翻訳者の著者性と異化翻訳の試み —

筑波大学（院） 蔣静瑤

■森鷗外と code-switching の詩学 — 「カズイステチカ」を中心に —

上智大学 河野至恩

■バチェラー八重子『若きウタリに』が語る「故郷」と「異郷」

— 第7篇「英国に旅して」を中心に —
東京大学（院） デイ マルコ ルクレツィア

■『オデュッセイア』から『ザーヒル』まで

— ペネロペイア像の歴史的展開を巡って—
岡山大学 ハルミルザエヴァ サイダ

■「怒り鎮め、私達と共に歌ひませう」

— 長門美保歌劇団による『ミカド』日本人初演（1948年）が目指したもの —
大東文化大学 大西由紀

<昭和四〇年代カウンターカルチャー再考>

◆基調講演

対抗気運のポップカルチャー — 昭和四〇年代とアメリカ —
東京大学（名誉教授） 佐藤良明

◆シンポジウム

司会： 静岡大学 堀江秀史

コメンテーター（企画・構成）：東京大学（名誉教授） 井上健

・昭和四〇年代における「家畜化」のモチーフと言説

— 米国のカウンターカルチャーとの比較 —

聖心女子大学 スティーブ・コルベイユ

・筒井康隆の、昭和四〇年代における『革命』

日本映画大学 藤田直哉

・寺山修司の昭和四〇年代 — 海外視察との関係から —

静岡大学 堀江秀史

2023年11月例会

■講演

日本人が西洋を描いたフィクションの性質について

—— 少女マンガ・純文学・耽美趣味 ——

比較文学者 小谷野 敦

2023年12月例会

■研究発表

『紫苑物語』 —— 小説を読みオペラを見る ——

日本大学（元教授） 椎名 正博

執筆者一覧

(掲載順、敬称略)

- 松尾 梨沙 パリ第三大学、研究員
- 蔣 静瑶 筑波大学、院生
- 衣笠 正晃 法政大学

編集後記

新型コロナの5類移行にともなって、移動や集会の制限が大幅に緩和され、私たちの学会活動もこれで旧に復するかと思われたのですが、なかなかそうはならないようで、いまだにさまざまな形で後遺症とでもいうべき影響が残っています。支部活動においても以前は例会での研究発表は毎月2本だったのですが、現在に至るも1本のままで続いています。この『東京支部研究報告』もコロナ以前は投稿論文の締め切りが8月末だったのですが、支部大会が中止になったことを受けて11月末締めきりの3月末発行となりました。そのために支部大会の終了後に原稿の締め切りが来ることになり、「記録」や「シンポジウム傍聴記」の内容が逆に行事の進行よりも遅れているという印象を与える結果になっています。これを是正するため、今号では「記録」を2年分収録し、「シンポジウム傍聴記」については昨年10月の支部大会でのシンポジウムを対象といたしました。その結果、2022年度支部大会のシンポジウムについて傍聴記を載せることができませんでした。従前はシンポジウムと講演が隔年開かれることが慣習化しており、傍聴記も隔年ごとの掲載であったため、編集責任者たる私の怠慢によって執筆依頼が遅れ、みなさまにご迷惑をおかけしたことを深くお詫び申し上げます。

(椎名正博)

電子版『日本比較文学会東京支部研究報告』 研究論文投稿規程

電子版『日本比較文学会東京支部研究報告』（以下、「電子版『研究報告』」）は、原則として毎年一回、3月末日に発行される。電子版『研究報告』への研究論文の投稿は、以下に定める手続きによるものとする。

1. 投稿資格

研究論文の投稿資格を有する者は、本学会員で、前年および前々年に開催された東京支部例会または東京支部大会において研究発表や講演等を行なった者とする。投稿者は、支部例会または支部大会における各自の発表をもとに、投稿論文の原稿を作成すること。但し、2024年度についても前年に続き、必ずしも研究発表や講演等の機会を得られなかった者も投稿を可とする。

2. 論文の字数（語数）および書式

投稿論文の字数（語数）および書式等については、別に定める「電子版『日本比較文学会東京支部研究報告』研究論文執筆要領」に従うこと。

3. 論文の提出

投稿論文の電子媒体のファイルを、11月1日から11月30日に、以下の送付先に送付すること。

送付先：日本比較文学会東京支部編集委員会 委員長 椎名正博

4. 採否の決定

投稿論文の採否は、東京支部編集委員会および企画委員会が査読の上、決定する。なお、必要と認められる場合には、上記両委員会の委員でない支部会員に査読を委嘱することがある。

5. 著作権等

投稿者は、電子版『研究報告』に掲載された研究論文の著作権を有するが、掲載が決定された時点で、日本比較文学会東京支部がワールドワイドウェブによって公衆送信することを許諾したものとする。

電子版『日本比較文学会東京支部研究報告』研究論文執筆要領

電子版『日本比較文学会東京支部研究報告』への研究論文の投稿にあたっては、以下の執筆要領に従って原稿を作成すること。

1. 使用言語

使用言語は日本語、英語またはフランス語とする。

2. 字数（語数）

原稿は横書きとし、注等を含めて、日本語の場合は 8,000～12,000 字とする。英語およびフランス語の場合は 3,500～5,000 語とする。

3. 書式

東京支部のホームページより、投稿用のテンプレート（ひな形）をダウンロードして使用し、テンプレートに記載された書式に関する留意事項を踏まえて、原稿を作成すること。

4. 図版の使用

写真、図、画など図版を挿入することもできるが、図版が占めるスペースも、規定の字数のうちに含まれるものとする。また、図版の掲載に関する著作権等の問題の解決は、すべて投稿者の責任において行なうこととし、十分に著作権法を尊重するよう注意すること。

日本比較文学会東京支部研究報告 No.20

発行人 宗形賢二
発行日 2024年3月20日

編集委員会（編集担当）

委員長 椎名正博
委員 岩下弘史 亀井伸治 越野剛 庄子ひとみ
鈴木美穂 中垣恒太郎

事務局

〒411-8588 静岡県三島市文教町 1-9-18
日本大学国際関係学部
三島駅北口校舎 607研究室(宗形賢二)
TEL:055-980-1924

E-MAIL: hikaku.tokyo@gmail.com