

現代日本のトランスナショナル文学論のために ——シリン・ネザマフィ「サラム」と翻訳の表象——

日比 嘉高

1 はじめに

文学作品を書く言語と、書く作家の国籍と、書く作者の居住地と、読む読者の居住地は、必ずしも一つのナショナリティのもとで一致するわけではない。

特別な関心を払っている読者以外、「日本人」の「日本文学」の読者たちは、「日本文学」とは「日本人」が「日本語」で書き、そして「日本人」が「日本」で読むものであると、とりたてて考えるまでもなく前提している。だが、この国籍＝言語＝居住地が幾重にも等号で結ばれていく体制は、実は特殊な文学の形だと言うべきである。近代に限定して考えても、東アジアの近隣の国も含め、植民地支配や、移民、国境の移動の結果、この等号が成り立たない文学は絶え間なく産出してきた。移民の受入数が多い国では、使用言語が英語であれフランス語であれドイツ語であれ、作家は活躍する国と出身の国とが別であったり、創作言語の他に使用できる言語が複数あつたりすることは珍しくない。

では、「日本文学」は特殊なのだろうか。そうではない。「日本文学」にも等号では結べない文学が数多く存在したし、存在する。「日本文学」にまつわる、いくつもの等号で結ばれた単線的想像こそが歴史を無視した幻想なのであって、日本の文学の歴史はむしろ国と言語を越える歴史だった。

たとえば第二次大戦以前においては、日本への留学経験や日本帝国の植民地支配下で行われた日本語教育の結果、日本語を母語としないにもかかわらず、その獲得言語で創作するようになった作家・詩人たちが存在した。一方目を転じれば、数こそ多くはないが、日本で生まれ、日本語を母語とするが、日本以外で活躍をしたり、日本語以外で創作を行う作家たちも存在する。

先に私は、日本文学にまつわる等号的な想像力を「幻想」として批判的に言及したが、そのような「幻想」は、以上のような歴史や現状があるにもかかわらず存在する。この、にもかかわらず、という事情の中に、本考察の出発点がある。

端的に言えばそれは、差異を抹消し、わかりやすい図式へと回収して理解しようとする圧力に対し、いかにして別様の想像力を差し挟むか、という問題である。歴史的な複雑さを消去し、現在の多様性を隠蔽した上で成り立つこの等号は、より適切な歴史の認識に根ざし、より現状に即した理解のあり方に沿って修正されるべきだろう。

この論考で私が試みようとするのは、「日本」および「日本文学」の輪郭をいかに描画するかという問題であり、同時に「日本」および「日本文学」をめぐる理解や議論の枠組みに、等号的な発想からすれば局外化される人々の存在を係争的に織り込もうとする試みである。具体的にいえば、ここでは現代の日本で活躍する、日本語を母語としない外国籍の作家たちによる〈トランスナショナル文学〉の問題を取り扱う。

あらかじめ、論考の鍵になる概念を配置しておこう。本論では、日本の文学のかたちを表象し論議する空間を公共圏という言葉を導入して捉える。この日本文学をめぐる公共圏において、どのような作家像そして「日本」像が立ち現れる（べき）なのかという現われの問題が重要である。それは、公共の空間におけるメイン・グループ／サブ・グループ間の〈承認をめぐる政治〉の問題だと言えてもよい¹。つまり、先の「日本文学」にまつわる等号的な幻想の問題とつなげていえば、こういうことになる。「日本文学」を議論し維持する公共圏において今なお支配的なのがこの等号的な幻想であるとすれば、その公共圏のうちに異貌をもって立ち現れ、対抗的な言説を発しているのが現代日本のトランスナショナル文学の言葉である。

現代のトランスナショナルの作家たちとここで呼ぼうとしているのは、自らの出自とする文化を「日本文化」とは別にもち、その背景を背負いながら創作活動を行っている人びとである。もちろん、その「別」であるという異なりのありようは、作家によって様々であるはずだ。シリル・ネザマフィのように成人してから日本に来た者もいれば、温又柔のように幼少から日本で育ったものもいる。また日本文化の中で育ちながら、外の文化との間を行き来しながら創作活動を行う多和田葉子や水村美苗なども、あわせて考えられる。「トランス」=越えるという営為が、つまるところ重要なだろう。国民と国語と国民文学をめぐる等号的な配置の中では捉えがたい越境の作家を、トランスナショナルの作家とひとまずは呼んでおこう。

現代のトランスナショナル作家は、彼等自身がその〈承認をめぐる政治〉の当事者であると同時に、彼らの紡ぎ出す物語が、文学の保持する能力を用いてその係争の空間に参与する。文学の能力とはすなわち、公共圏と親密圏、そして私的領域を接続しながら、承認をめぐる文化的な配分や配置を再分割する能力である²。その接続と再分割が行われる局面に介在するのが、トランスナショナル作家たちがその作品の内外において行う文化翻訳³の行為である。

1

〈承認をめぐる政治〉についてはチャールズ・テイラー他『マルチカルチュラリズム』(岩波書店、1996年10月)が示唆に富む。

2

ジャック・ランシェール『感性的なものバルタージュ』法政大学出版局、2009年12月。

3

文化翻訳については、次のレイ・チョウの発想に示唆を受けている。「[...]文化翻訳は、ある特定の言語もしくは表象の型には統合不可能であるような様々な記号システムを展開する多様な社会グループ間の共時的な交流と闘争として理解し直される必要がある」(レイ・チョウ『プリティイヴへの情熱——中国・女性・映画——』青土社、1999年7月、p.292)。

2 公共圏と現われ

まずは公共圏という概念を整理しておこう。ハンナ・アーレントによってその重要な母型が素描されたこの概念は、市民が討議・協議を通じて意見を交わし

合い、行為する空間である。公共圏は政治参加や合意形成の文脈で語られることが多いが、必ずしもそうした方向に限定される必要はない。文芸作品の創作や享受、評価、意見表明などを取り交わす文学空間もまた公共圏である。

公共圏は一つではない。むしろ、われわれの社会には複数の公共圏が相互に関係を持ちながら併存していると考えたほうがよい。ナンシー・フレイザーは「従属性な社会集団の構成員が自分たちのアイデンティティ、利害関心、要求をめぐってそれを覆すような解釈を定式化する対抗的な討議を考えだし、流布させていく同時並行的に存在する討議の舞台が、下位の対抗的な公共性なのだ[...]」⁴と述べている。公共圏を、静的なものとして捉えるのではなく、大小さまざまな圏域が衝突しあい交渉しあう動的なものとして考える方がよいだろう。

さて公共圏とは市民たちの討議と行為の空間だとすれば、そこは市民たちがその空間へと参入し、出会う場でもある。この公的な空間への現われが公共圏をめぐる議論の重要なキーワードの一つとなる。アーレント『人間の条件』(筑摩書房、1994年10月)は現われを次のように論じている。

第一にそれ〔^{パブリック}〕は、公に現われるものはすべて、万人によって見られ、聞かれ、可能な限り最も広く公示されるということを意味する。私たちにとっては、現われが^{アビアランス}リアリティを形成する。[...]見られ、聞かれるものから生まれるリアリティにくらべると、内奥の生活の最も大きな力、たとえば、魂の情熱、精神の思想、感覚の喜びのようなものでさえ、それらが、いわば公的な現われに適合するように一つの形に転形され、^{デブリヴァタイズ}非私人化され、^{デインディビデュアライズ}非個人化されない限りは、不確かで、影のような類いの存在にすぎない。(p.75)

「公に現われるもの」は万人に公示されるものであり、それこそが私たちのリアリティを形成する、とアーレントは述べている。私たちの生活の内奥にある大切な部分さえ、公の場に現れない限りは「不確かで、影のような類いの存在にすぎない」と。この〈現われ〉について、齋藤純一『公共性』(岩波書店、2000年5月)は「私が他者に対して現われ他者が私に対して現われる空間」(p.39)だと述べ、さらに次のように指摘している。

「現われの空間」は、他者を一つの「始まり」と見なす空間、他の一切の条件にかかわりなく、他者を自由な存在者として処遇する空間である。他者を自由な存在者として処遇するということは、他者を非一決定の位相におくという態度、予期せぬことを待つという態度を要求する。(p.43)

現われの空間は広く公示される空間であり、我々のリアリティを創り出す

4

ナンシー・フレイザー「公共圏の再考：既存の民主主義の批判のために」『ハーバマスと公共圏』未来社、1999年9月、p.138。

空間であるが、そこは必ずしも均質で居心地がよいだけの空間ではない。齋藤が示すのは、みずからと異なる他者と出会い、言葉を交わす空間としての公共圏である。齋藤が描くように、その他者は彼／彼女自身が自からを律する自由な存在であり、その自由を許容する構えが要請されている。

毎月の文芸誌や書店の棚を見ても明らかだが、日本の現代文学は日本人の作家による活動が大多数を占める。日本の現代文学をめぐる公共圏というものを考えたときに、そこで支配的な多数者は日本人の作家であり批評家であり読者であるということになるだろう。もちろん、冒頭で提起したように、日本の国籍を持たない日本語で創作する作者は以前から存在したし、そうした作家たちへの評価がなかったということを言っているのではない。文学をめぐる現代日本の公共圏のあり方が、等号的な想像力の配置のもとで動きがちだということをまずは確認しておきたいということである。

というのも公共圏は、そこに参入する〈資格〉や〈資源〉をしばしば問う。あるコミュニティに参加資格が存在したり、そのような参加資格が規定されていなくとも、明示的暗示的さまざまなかたちで、そのコミュニティへの参入の資格が障壁となっていることは多い。とりわけそれは、マイノリティの排除や、特別視という形で現われがちである。日本の現代文学に関わる公共圏も、同様の仕組みのもとにあると考えてよいだろう。

増加しつつある現代日本のトランサンショナル作家たちとその作品が、こうした公共圏の配置に変動をもたらす可能性があるのではないか、というのがここで提起である。それがフレイザーがいうような対抗的な公共圏にまで成長していくものかどうか現状では不透明だが、少なくとも第二次大戦後において文学の公共圏が経験しなかった規模で、トランサンショナル作家たちの現われが到来していることは確実である。

リービ英雄、デビット・グベティ、アーサー・ピナード、楊逸、シリン・ネザマフィ、田原、温又柔などといった小説家、詩人たち、そして言語と活躍の場は違うが、多和田葉子や水村美苗らが作品や評論を積極的に発表しつつある今、それらの作品の「現われ」をどのようなリアリティをもって迎え、いかなる「はじまり」として遇するのかが問われているだろう。

3 転形と物語

さて、先のアーレントの引用には続きがある。

見られ、聞かれるものから生まれるリアリティにくらべると、内奥の生活の最も大きな力、たとえば、魂の情熱、精神の思想、感覚の喜びのようなものでさえ、それらが、いわば公的な現われに適合するように一つ

の形に転形され、^{デブリヴァタイズ}非私人化され、^{デインディビデュアライズ}非個人化されない限りは、不確かで、影のような類いの存在にすぎない。このような転形のうちで最も一般的なものは、個人的経験を物語として語る際に起こる。それを一般にいえば、個人的経験を芸術に転換する際に起こる。(『人間の条件』p.75)

前節までのような問題意識をもったとき、文学研究の角度から重要なのは、ここでアーレントが述べる「転形」である。私的な領域に存するものを、公的な領域へつなぎ、送り出す。その際に起こされる変形を「転形」とアーレントは呼ぶ。そして彼女はその最も一般的な形を、「物語」の中に見ている。現代の文芸が物語行為の延長上にあるとするならば、公と私をつなぐ回路の一つとして文芸があると考えるのは妥当だろう。

公共圏のもう一人の代表的理論家ユルゲン・ハーバーマスも、やはり私的個人および親密圏と公共圏とをつなぐ文芸の役割に注目している。彼も文芸と公共圏との関係について、同じ発想を持っているように考えられるのである。

公衆の圏は、広汎な市民階級の層においては、小家族的親密圏の拡張として、且つ同時にその補完として、発生した。居間と客間は、おなじ屋根の下にあり、一方の私性格が他方の公開性に依存し、私的個人の主体性が始めから公開性へ関係していたように、「フィクション」となった文芸においても、この両者がひと組にされていた。一方において、感情移入する読者は、文学の中で描写された私的人間関係を模倣し、虚構された親密性に現実の親密性で内容を与え、前者にてらして後者のための自己吟味を行なう。他方では、始めから文芸的に媒介された親密性、文芸化されうる主体性は、事実上、広い読者層の文学となり、公衆として寄り集まる私人たちは、読んだ事柄についても公共的に議論し、共同で推進される啓蒙過程の中へそれをもちこんでくる。⁵

5

ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換——市民社会のーカテゴリーについての探究——』第2版、未来社、1994年5月、pp.71-72。

ハーバーマスは、公共圏を小家族的親密圏の拡張としてあると想定する。後者の親密性は、はじめから前者の公開性と一組になっていたと考えるのである。そしてその結びつきの例としてあげられるのが、やはり「文芸」であった。作品の中に描かれた人間関係と、公衆として存在する読者達の人間関係は照らし合う関係にあり、後者は前者の姿を模倣し、また前者は後者によって内実を与えられる。また文芸によって媒介された親密性や主体性は、広い読者たちの読むところとなり、公共の空間の中において議論され、近代の啓蒙の過程の中に繰り込まれる。ハーバーマスもやはり、公と私をつなぐ「文芸」の役割を重視していた。

私性と親密性はそのままでは公共のものとはなり得ないが、アーレントのいう「転形」により「^{デブリヴァタイズ}非私人化され、^{デインディビデュアライズ}非個人化され」ることによって送り出さ

れる。ハーバマスが文芸による「媒介」といい、「文芸化」といったのも、ほぼ同じ文芸の機能を指していると考えてよいだろう。

文芸の私性、親密性とはどのようなものだろうか。もちろん物語はさまざま私性、親密性を表現しうる。主流文化の類型にもとづいた私性、親密性が描かれることもあれば、類例のない特殊な私性が掘り下げられることもあるだろう。現代日本のトランスナショナル文学を論じようという本考察の観点から重要な考えるのは、私性・親密性がもううる「単独」的なあり方である。引用は柄谷行人の『探求Ⅱ』からである。

私がこだわってきたのは、「私」のことではない。また、「この私」が特殊であるといいたいのではない。私はすこしも特殊ではない。私は自分がいかにありふれているかを知っている。それにもかかわらず「この私」は他のだれでもないと感じている。肝心なのは、「この私」の「この」の方であって、私という意識のことではない。[…]

私はここで、「この私」や「この犬」の「この」性 (this-ness) を単独性 (singularity) と呼び、それを特殊性 (particularity) から区別することにする。単独性は、あとでいうように、たんに一つしかないということではない。単独性は、特殊性が一般性からみられた個体性であるのに対してもはや一般性に所属しようのない個体性である。[…][「この私」や「この犬」は、ありふれた何の特性もないものであっても、なお単独的 (singular) なのである。⁶

その人や犬が何ものであるかにかかわらず、その人や犬が特殊であるか否かにかかわらず、「この人」「この犬」であるかぎりにおいて持つ、かけがえのない固有性を柄谷は「単独性」と呼んだ。この意味で言えば、外国人であるか否か、非母語話者であるか否かを問わず、文学作品の作者はひとしく、「この作者」「この作品」と呼ばれる価値を持つことになる。ただし、ここで私がこの概念を用いたいのは、そうしたこの概念の普遍的な援用の方向ではない。トランスナショナルの作家、作品が現代の日本の状況の中でもつかがえのない特質をすくい上げるために、私はこの「単独性」という言葉を参照したい。同様の方向は、公共性の論じる考察の中にも登場する。齋藤純一『政治と複数性——民主的な公共性にむけて——』(岩波書店、2008年8月)は次のように論じている。

自らが何を語ったか、自らが何を行ったかとは無関係に他者によって判断される負の経験は今日においても夥しい。他ならぬ「誰か」(who)としての位相においてではなく、もっぱら集合的な「何か」(what)としての位相において他者に遇される人々はけっして少なくない。そのような場合には、それぞれの生の複数性は集合的なもの、共約

可能なものに還元される。公共性が共約不可能なもの場所でなければならぬのは、人びとは「何か」としてではなく「誰か」として遇される空間をもたなければならないからである。(p.119)

文学作品は一般的な「私」ではなく「この私」を語ることができる、文学作品は「何か」ではなく「誰か」を語ることができる、ということが大切である。しかも文学にはそれを、単独的であるままに、公共の空間へとつなぐ機能がある。文学作品の不思議な能力は、他者の経験を、それが事実に基づくものであれ、虚構として作り上げられたものであれ、読者が自身の私的空間や親密圏と重ね合わせて受け取り、公共の空間において論議の対象とできるということにある。この能力により、読者は文学作品を介して公共の空間に現れた人物の造形をもって、類型としての「何か」ではなく、単独的な固有の存在としての「誰か」として対象を遇し、そして他ならぬ「この私」の問題として引き受けるのである。

これを現代日本のトランスナショナル文学の作家、作品に敷衍して考えようというのが、本論のもくろみである。すなわち、外国人として日本に生きる、非日本語話者として日本語を操るという経験を言語芸術によって形象化し、公共の空間へと紡ぎ出すのが彼らの文学である。

彼らの文学が現代日本の文学空間に現れるとき、二重の文化接触が起こっているといえる。一つは彼らの作品が現実の公共圏の中で巻き起こす葛藤。もう一つは作中で彼らの描く登場人物たちが遭遇する葛藤である。どちらも、異質な文化が出会う際に引き起こされる戸惑いと発見を語る。

現代日本のトランスナショナル文学の場合、異質な文化の接触はたんに異質な文化同士の出会いのテーマとして現れるだけではなく、日本語と異言語という言語的な接触と混交をその重要なモチーフとしている。つまり、現代日本のトランスナショナル文学では文化翻訳および文化翻訳の表象が決定的に重要なテーマなのだ。酒井直樹『日本思想という問題』(岩波書店、1997年3月)は次のようにいう。

「二つの異なる読者層に向かって書くという行為」として特徴づけられる構えの問題性に気がつくためには、私たちが翻訳を表象する際に用いる基本語彙の全面的見直しと、翻訳の発話行為が社会関係を作り出したり変更したりすることをどのように表象すべきかという点での再考が、必要になっていると私は信じている。私たちが翻訳において遂行していることを自らに向かって表象する際に動員される語彙が根本的に再編成されない限り、翻訳が本質的に雑種化の事態であるその側面に注目する代わりに、翻訳を二つの分離された共同体の橋渡しをする仲介者による何か陳腐に英雄的で例外的な行為として形象化し続けることになるだろう。(p.7)

酒井は、翻訳の表象を考えることこそが大切だとここで述べている。翻訳という行為は私たちの社会関係を形成したり変更したりするが、その事態をいかなる語彙によってどう表象するのか、酒井は「翻訳が本質的に雑種化の事態である」ことに注目し、翻訳の表象を考えねばならないという。

現代日本のトランスナショナル文学は、まさにこの翻訳の表象それ自体を問題化するテクスト群だと言ってよい。これらの作品に書き込まれた翻訳の表象を問題化することにより、トランスナショナル文学においては、アーレントのいう「転形」がどのようなものとして実現されているのかを分析することが可能になる。

以下、シリン・ネザマフィ「サラム」ほかいくらかの作家、作品を例に取りながら、その具体的なあり方を考察しよう。

4 シリン・ネザマフィ「サラム」と翻訳の表象

シリン・ネザマフィ (Shirin Nezamzaffi) は1979年、イラン・テヘラン生。1999年に来日、神戸大学工学部卒業、同大大学院自然科学研究科修士課程修了後、パナソニックに就職し、現在もシステムエンジニアとして働いているという経歴を持つ。2007年1月に「サラム」で第4回留学生文学賞受賞（作品は受賞後、『世界』2007年10、11月に掲載）。2009年には「白い紙」（『文学界』2009年6月）で文学界新人賞受賞。この二作を収めて『白い紙／サラム』（文藝春秋、2009年8月）を刊行する。2009年7月の「白い紙」に続き、2010年7月にも「拍動」（『文学界』2010年6月）で芥川賞候補となっており、寡作ではあるが注目度は非常に高い作家だといえるだろう。

ここでは彼女の発表第一作であり出世作でもある「サラム」を検討する。「サラム」は、通訳のアルバイトをする大学生（大学院生かもしれない）の女の子「私」の物語である。「私」は難民申請が認められず収容されているアフガニスタン人の少女レイラの通訳を引き受ける。テヘランで育った「私」は母語であるペルシャ語が、彼女の話すダリ語と、「標準語と新潟弁のような関係」⁷であるために言葉を取り次ぐことができる。「私」は弁護士の田中先生とレイラの間に立ち、裁判で難民申請を勝ち取るための手伝いをすることになる。当初まったく無表情だったものの、次第に「私」たちに心を開いていくレイラ。しかし父親の死の知らせが届き、さらにアメリカで同時多発テロ事件が起こる。アフガニスタンへの国際的な警戒感が強くなり、彼女は再び入国管理局へと戻される。田中先生たちはなんとか強制送還を免れたいと努力するが、彼女自身がアフガニスタンへと戻る選択をしてしまう。混乱した「私」は、最後の面会となる空港で、彼女の言葉を訳して伝えることさえできなかった。

作品は、現代的で深刻な国際情勢を真正面からあつかう。単なる「アルバイ

7

シリン・ネザマフィ「サラム」「白い紙／サラム」文藝春秋、2009年8月、p.94。本書からの引用は以降すべてページ数のみを記す。

ト」として気軽に始めた彼女の仕事は、次第に助けたいという熱意に動かされるようになっていく。しかしその真情は、冷厳な国際情勢と国内法の前には何の意味も持たない。作品の末尾、悲しみと無力感のなかで泣き叫ぶ「私」の姿は心を打たずにはいない。

作家の発表第一作となる作品だが、「サラム」は非常によく構成された作品である。難民の少女と、それを支援する弁護士とボランティアたち、そして通訳者とが配置され、それぞれの背景が的確に、必要かつ十分な分量で描写される。レイラの生い立ちと渡日の背後にある、アフガニスタンの民族紛争とあまりにも簡単に人が殺されていく過酷な日常（彼女の両親も兄も殺されている）。熱心で献身的な田中弁護士たちの背景にある日本政府の難民受け入れ方針の厳格さ。そして支援の過程でおこる米国の同時多発テロ事件と引き続くアフガニスタンへの報復戦争。

国家レベルの出来事は、遠くから、しかし確実に「私」たち個人の人生に影響を与えてくる。国家レベルの対比構図と個人たちの対比構図とを響き合わせながら、「サラム」のストーリーは、大きなスケールの暴力を前にした個人のどうしようもない無力さを描き出す。その筆致は暖かだが、状況の厳しさを覆い隠そうとはしていない。

さて、主人公「私」が通訳者であるということに注目しよう。ネザマフィは、近作「拍動」においても同じく、病院において国籍と使用言語の異なる医師と患者の間で困難さに直面する通訳を描いており、異文化間に立つ翻訳（者）の表象に意識的な作家である。

「サラム」の通訳者は、先にも述べたようにアルバイト通訳者だが、彼女が作中においてしばしば「訳せない訳者」として、その適格性を欠いているように造形されているところに着目しよう。

たとえば、次の場面。レイラが仮釈放され、身を寄せている教会へ「私」が来てみると、彼女が歌を歌っている。「私」はそれが著名な14世紀イランの詩人ハーフェズであることに気づくが、その詩もおぼろげにしか思い出せず、日本語に訳すこともできない。

レイラの幼い笑顔を見て思った。文字が分からないこの子はハーフェズの詩を間違い一つなく歌い切れるのに、どうして、留学までして大学に通っている“知的な”私は覚えていないんだろう。意地でも訳してみせなければ。まずこの詩の一番の代表部分から「君が今歩んでいるこの道のりが険しいものでも、目的地が遠くても、この先……」、いや違う。適切な言葉が見つからず詰まってしまった。部屋の中央のテーブルの周りにあった椅子の一つを引っ張ってその上にカバンを置いた。レイラの切ないハスキ声が頭に響く。学校で読んでいた平べったい印刷の黒文字の詩を思い出す。それは知人の家の壁に飾ってあったカリグ

ラフィーの作品とはまた別の雰囲気を醸し出していた。あの声に載つて暖かいなまりと共にこぼれた、この詩にもまた違うメッセージが含まれている気がする。ハーフェズは、読む人によって解釈が異なる。色んな意味を持てるから愛されているんだろうと初めて思った。(p.115)

この場面に続き、「私」は自分にもハーフェズの詩が簡単な言葉で訳せるかもしれないけれど、それでは「その心が失われ、立体感のないありがちな言葉の並びになってしまう」(pp.115-116)と感じ、7世紀も前の詩人が詩に込めた気持ちをわかるはずがないし、読者一人一人がそこから受け取るメッセージだって違うはずだ、だから「それと同じくレイラがこの詩に込めて歌った気持ちを私は訳せない」、「私の平べったい通訳なんていらないだろう」(p.116)と考えていく。

この場面の他にも、私はアフガニスタンという国の内情を知らないまま、「ただ言葉を訳し並べただけ」(p.123)だったことを反省したり、レイラとの最後の別れとなる空港の場面でも涙で言葉が詰まり、まったく彼女の言葉を周囲の人々に伝えることができなかつたりする。

もちろん、これは抗いがたい国家的力を前にしたときの個人の無力さを際立たせるための、作品の構造的な仕掛けである。アマチュア=アルバイト通訳という主人公の設定により、「サラム」は主人公が知識を学んでゆく過程にあわせて、アフガニスタンの内情や日本の出入国管理の厳格さを読者に示していき、同時に個人の無力さをもまた戯画的なまでに思い知らせる。

ただ、作品のストーリー・レベルの分析を越えて、翻訳の表象の問題としてこの作品を再考すれば、「サラム」が現代日本の公共空間の中にいかなる現われをもたらそうとしているのか、考えるきっかけとなる。彼女は〈訳せない訳者〉だが、読者はその彼女の不十分な能力のもとで、情報量が不足したままに留め置かれるわけではない。たとえば、最後の空港の場面では、レイラは母親がタリバンに虐殺される場面を突然語りはじめる。「私」はそれをまったく翻訳することができず、周囲の人々はレイラの話の内容を知る事ができないままに終わっている。しかし、「サラム」という小説の語りのレベルでは、レイラの話す内容は次のようにしっかりと読者に伝達されている。

私が口を開く前にレイラが突然、小さな声で何かを呟いた。

「私は……」

数分の無言が続いた。

「今、なんて？」

横にいた田中先生は待つことができなくなっていた。

「レイラ、どうしたの？」

力を振り絞って、レイラに問いかけた。

「私は見た、隣の部屋のドアの隙間からずっと見ていた」

レイラの乾いたハスキーな声が遠くに聞こえる。

田中先生は待ちきれない状態で、横から「なんて？ なんて？」と聞いてくる。レイラは聞こえづらい声で続けた。

「最初は顔を黒い布で隠したタリバンの人間五人がドアを叩き潰して入ってきた。居間にいた母の髪を掴んで、地面を引きずりながら部屋の真ん中に引っ張り出した。〔…〕（pp.144-145）

小説の語りはここで多重の翻訳の表象を行っていると考えるべきだろう。つまり、一つはストーリー・レベルにおける翻訳の失敗。これにより、読者はレイラの語りの内容がいかに凄惨で言葉を失わせるものであるかを理解する。目には涙も何もなく、神経がすべて殺された無表情な17才の少女の語りは、「私」だけではなく田中先生や周囲のボランティア、入管と空港の警察からさえ言葉を奪っていく。

ここでアーレントの「転形」の議論を思い起こすべきだろう。レイラの語る物語は、彼女自身がその目で見た個人的な経験の言語化としてある。目の前で母親が暴力的に殺害されるという凄絶な経験を、淡々と言葉に置き換える彼女の語りは、もちろん彼女の経験の等価物ではあり得ない代行表象でしかないが、それでも言葉に置き換えられることにより、その経験は聞き手を得、個人の経験がその言葉を（不十分ながら）理解する「私」とのあいだの親密圏へと現われる。そして彼女の語りは「私」から言葉を奪い、通訳の無力さを露呈させる。「サラム」は、翻訳の失敗の表象が、異なる文化的背景、異なる経験を持った他者の言葉を取り次ぐことの難しさをあからさまにすると同時に、物語による転形そのものの困難さを描いているかのようである。

そして一方、「サラム」という作品は、ストーリー・レベルを超えた作品の語りのレベルにおいては、通訳者が翻訳に失敗したレイラの物語を、読者の前に繰り広げてみせる。このことにより、読者はレイラのまさに筆舌に尽くしがたい物語を、その通訳の失敗の表象を介在させながら、その困難さも含めて受け取ることになる。レイラの物語は、田中先生たち難民支援組織のメンバーの公共圏には現われ出ることがなかったが、読者たちが参入している現代日本文学の公共圏には届けられることになった。

もちろん、登場人物には翻訳されないが読者にはその意味内容が伝えられる、という語りの方法そのものは、小説だけでなくマンガなどでも広く行き渡った翻訳の表象の定型である。だが「サラム」の翻訳の表象は、その定型を用いながら、レイラという少女の経験の固有性を公共圏へ届くように「転形」しろかどうか、という問いかわせて提示しているところに、その表現の強度があると言うべきだろう。

5 ペルシャ語文化圏への通路

さらに、「サラム」という作品を介して行われる文化翻訳には、もう一段階先がありうる。それは、「サラム」という作品単独では不十分な形でしか示されないが、読者が作品の指し示す方向へと能動的に足を踏み出すことにより、新たにつながっていく回路である。

先に、登場人物たちの対比構図の背後には、それぞれの国や出来事の対比構造が横たわっていることを指摘した。レイラにはアフガニスタンの情勢、田中先生たちには日本の出入国管理政策、そして物語全体に陰を投げかける米国の同時多発テロとそれに引き続くアフガニスタン戦争である。では、テヘラン出身と語られる「私」の背景は、どうなのだろうか。

この頼りないアルバイト通訳者の背景は、作品の中でほとんど示されることがない。ストーリーの進行において必要最低限の情報は示されており、背景の説明に紙幅が割かれないことが作品の読解に困難をもたらしているということはない。だが、「サラム」がその物語の中に抱え込んだ断片をきっかけに読み広げることにより、私たちは語られない「私」が背負った文化的背景へと至る通路へと進むことができるのである。

起点になるのは、先にも引用した14世紀イランの詩人、ハーフェズが参照される場面である。主人公の「私」は、ここではストーリー・レベルにおいても、あっさりと翻訳不能性にさじを投げ、語りのレベルにおいてもハーフェズの詩についてそれ以上踏み込んでの紹介はない。それゆえ、読者もまた、ハーフェズが難解であり、多様な解釈を許し、その読解は読者の手にゆだねられるのだという、「私」の開き直りに近い断念にしたがって、断片的な情報しか得ることができない。

しかし、読者は望みさえすれば、「君が今歩んでいるこの道のりが険しいものでも、目的地が遠くても、この先……」(p.115)という訳詩の断片をもとに、ハーフェズの詩を探し、全文へとたどり着くことができるだろう。平凡社の東洋文庫には、黒柳恒男訳の『ハーフィズ詩集』がある。この詩も、そこに収められている。次のような詩だ。

迷ったヨセフはカナンに戻る、悲しむな
悲哀の小屋もいつか花園になる、悲しむな
悲しむ心よ、そなたの状態はよくなる、落胆するな
この狂った頭には理性は戻る、悲しむな
もし人生の春あれば、再び花園の王座の上で
頭上に薔薇の天蓋をかざす、おお夜鶯よ、悲しむな
天輪がわが意のままに二日しか運らぬとも
運りの状態は常に同じではない、悲しむな

目に見える秘密を識らぬとも絶望するな
 帳の内には隠された遊びがある、悲しむな
 心よ、無の洪水が存在の土台を崩しても
 そなたには船頭のノアがいる、洪水を悲しむな
 カアバに焦れ砂漠を歩むなら
 ムガイラーンの棘が刺しても、悲しむな
 たとえ旅路に危険が満ち、目的地が遠くとも
 終りなき道は決してない、悲しむな
 私は恋人と離れ、恋敵に苦しめられる状態だが
 事態を変える神はすべてを知り給う、悲しむな
 ハーフィズよ、貧困の片隅と暗夜の孤独にいても
 そなたに祈りとコーランの教えがある限り
 悲しむな⁸

8

『ハーフィズ詩集』平凡社、東洋文庫299、
 1976年12月。訳詩集における詩の通番は
 二五五。「ムガイラーン」は「砂漠に生える棘
 がある灌木の名」。

「私」は、「読み書きすらできないレイラに、ハーフェズの詩の意味なんて本当に分かるのだろうか」(p.113)といぶかしみながらも、「あの声に載って暖かいなまりと共にこぼれた、この詩にもまた違うメッセージが含まれている気がする」(p.115)と、レイラがこの詩に彼女の気持ちを託しているだらうことを想像する。

実際、この詩の全文を目にするれば、レイラの置かれた状況が、この詩の言葉の端々と合致していることがわかる。「悲哀の小屋もいつか花園になる」「悲しむ心よ、そなたの⁸状態はよくなる」「この狂った頭には理性は戻る」と、回復への希望を歌い、悲しむな、悲しむな、と繰り返すこの歌は、家族を殺され故郷にいられなくなった彼女の、自身への慰めの歌として歌われていたことが理解できる。「たとえ旅路に危険が満ち、目的地が遠くとも／終りなき道は決してない、悲しむな」(／は原文改行)。

「私」は文盲のレイラが難解なハーフェズを歌えることに驚くと同時に、彼女の声の暖かな響きに心を打たれる。

ドアの入り口の前に止まって、静かに聞いてみると、私と話すいつもの発音と違って、とてもなまりのある聞き取れない方言で歌っていた。アフガニスタンではひと昔前のペルシャ語が話されていることは知っていた。レイラの口からこぼれる言葉の意味はなんとなく分かるが、もうほとんど使われないほど古い。そんなひと昔前の言葉を切ないメロディーとともに、やさしく口ずさんでいくのに耳を傾けていたら、これは昔どこかの教科書に載っていた有名な詩人の詩ではないかと思った。知っているうで、思い出せないこの詩、何だったっけ。

横の壁にもたれた。レイラのハスキーな声はどこかで聞いたような

懐かしい言葉を、今までに聞いたことのない暖かい方言で宙に送り込んでいく。目を閉じた。初めて、ペルシャ語はこんなにも切ない響きがある言語なんだと思った。(pp.111-112)

「私」はここで、ペルシャ語文化の裾野の広さに気づかされる。「ペルシャ語を話さないインドやパキスタンにまで名が知られて」おり、「彼の詩集を置いていない家はないと自信を持って言い切れるほどにペルシャ語を話す人達に愛されている」(p.112)というこの詩人の詩は、アフガニスタンの文盲の少女が空で歌えるほどまでに行き渡っているのだ、と。

そして「私」は、ペルシャ語という自身の母語の気づかなかつ一面をも発見する。レイラは「私」と話すときには、「私」にあわせて発音を調整してくれていたことを知る。レイラがいま歌っているペルシャ語の発音は、レイラのもともと生得的な発音である、彼女の生まれた地域の言葉だったのだろう。テヘラン生まれの「私」にとって、それはもう使われないほど古びた、一昔前の言葉に響いた。だが、その言葉の響きは、彼女に新しいペルシャ語的一面を示してくれる。「ペルシャ語はこんなにも切ない響きがある言語なんだと思った」。

ここには、「私」がレイラという隣国の少女との交流を通じて、自国の文化を再発見していくゆく過程が書き留められている。ハーフェズの詩をめぐって、翻訳の不可能性を示すかにみえた作品のこの箇所は、実は翻訳のつまづきの経験を通して、異文化に生きてきた少女と自分との間に、同じ文化資産が共有されていたことに気づき、そして自国の文化、自国の言語を再発見していくようすが描かれているのである。

そしてさらに、この戸惑いと発見の挿話は、それを読む読者たちの経験でもある。「アフガニスタンが多民族国家だということも知らなかった。私がイメージしていたアフガン人はテヘランの街角で見慣れていたアフガニーの姿だけだった」(p.123)という「私」の述懐は、やはり同様にアフガニスタンに関して不十分な知識・イメージしかもっていない「サラム」の日本語読者たちの感慨でもあるかもしれない。つまり、「サラム」は通訳による出会いをきっかけに隣国アフガニスタンと自国イラン、およびそのそれぞれの言語文化への認識を深める翻訳者の表象を通して、現代日本の文学の公共圏の中に、やはり同じくアフガニスタンとイラン、そしてペルシャ語文化の深さと広がりについての認識の入り口をもたらしているといえるのである。

6 おわりに

ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリは『カフカ——マイナー文学のために』において、「もしも作家が彼のもろい共同性の周辺にいたり、あるいは

そこから離れているならば、このような状況によって彼はそれだけ一層よく、潜在的な別の共同性を表現し、別の意識の手段、別の感受性の手段を作り出すようになる」⁹と述べた。現代日本のトランスナショナル文学の作品は、たしかにドゥルーズ／ガタリのいう「マイナー文学」の資質を備えていると言うべきだろう。等号的な想像力が支配的である現代日本の文学空間に、「潜在的な別の共同性」の表現をもたらし、「別の意識の手段、別の感受性の手段」をもたらす運び手として、彼らと彼らの作品はある。

もちろん、外国籍の非日本語母語話者たちの日本語文学を、それを「トランスナショナル文学」と呼ばうが「外国人文学」と呼ばうが、「日本語文学」と呼ばうが、ある特殊な特質を持つ何物かとして括り出してしまうことについての問題性は当然ある。従来的な「日本文学」が存在し、それとは異質な〈トランスナショナル文学〉、〈日本語文学〉が存在する、というような新しい構み分け地図を本論考が描こうとしているように見えたのだとしたら、それは私の意図するところではない。「日本文学」として想像されるものの輪郭を問い直すこと、そのためにまずは到来しつつある〈トランスナショナル文学〉というものをはっきりとつかむことが大切だと考えているからである。

トランスナショナルの作品の提示するイメージ、そしてトランスナショナルの作家たち自身のイメージは、今後の日本文学の公共圏の構想と想像と表象に際し、決定的に重要である。それは、日本の社会がこのあと直面するであろう移民の問題——移民の大規模な受け入れに踏み切るのか否か——とも連動し、これから日本の社会をどう構想し、どう想像し、どう表象していくのかの問題と密接に関わっているからである。

9

ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ
『カフカ——マイナー文学のために』法政大学
出版局、1978年7月、p.30。

主要参考文献 ※ ただし注に掲げたものは省いた。

- 青柳悦子「複数性と文学——移植型〈境界児〉リーピ英雄と水村美苗にみる文学の渴望」『言語文化論集』2001年3月
- 笹沼俊晓『リーピ英雄——〈鄙〉の言葉としての日本語——』論創社、2011年12月
- 多和田葉子『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』岩波書店、2003年8月
- 中村三春「〈旅行中〉の言葉 Words on Travels——リーピ英雄と多和田葉子」『暦』第3号、2010年1月
- リーピ英雄『越境の声』岩波書店、2007年11月