研究論文

「世界文学」と文化の政治―張愛玲「色、戒」の日韓翻訳を例として

－The Politics of Culture and "World Literature"－Through an Analysis of the Japanese and Korean Translations of Zhang Ailing ‘s "Lust, Caution" －

垂水　千恵
黄　善美[1]

キーワード：張愛玲、『色、戒』、翻訳、文化の政治、世界文学
Keywords：Zhang Ailing, " Lust ,Caution", Translation, Politics of Culture , "World Literature"

Abstract

This paper is intended to discuss the politics of culture inherent in the translation process based on one of the author’s experience translating Zhang Ailing‘s "Lust, Caution". In addition, it extends the discussion into Korea, focusing on the differences in strategy and cultural conditions surrounding the translation of Chinese works in Japan and Korea. Further, this paper compares the Japanese and Korean translations of Zhang Ailing‘s "Lust ,Caution" and reflects on how such differences actually affect the translations.

はじめに

　2011 年 3 月 22 日、『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集』（河出書房新社）全 30 巻の刊行が完結した。日本では約 20 年ぶりの世界文学全集の刊行であることに加え、自らが著名な作家で

[1]黄善美は 2011 年 12 月－2012 年 6 月、横浜国立大学留学生センター外国人客員研究員（受け入れ教員：四方田（垂水）千恵）として滞在した。本稿はその折の共同研究の成果である 2012 年 11 月 9－10 日に国立台湾大学で開催された国際シンポジウム「文化流動　與知識傳播—方法論與實例研究」における報告「「世界文學」與文化政治−以張愛玲〈色，戒〉的日韓翻譯為例」（黄善美・垂水千恵）をもとに加筆訂正したものである。シンポジウムの主催者である国立台湾大学の関係者各位および、報告原稿の翻訳者である林姿瑩（前台灣大學專任計畫助理）女史の協力に感謝する。

もある池澤夏樹の個人編集ということもあり、出版界ではかなりの注目を集めた[2]。完結に先立ち、2010年11月には大手新聞社である毎日新聞社による第64回毎日出版文化賞を「企画部門」で受賞している[3]。さらに、編集を担当した池澤は「世界的視野に基づく創作・評論活動と文学全集の編集」を理由に、学術や芸術などの分野で傑出した業績をあげた個人や団体に贈る「2010年度朝日賞」を2011年1月に受賞している[4]。

30巻中には、28巻に中・長篇39作品、2巻に短篇39作品の合計78作品が収録されている。うち、中国語作品としては残雪「暗夜」、高行建「母」そして張愛玲「色、戒」の3作品が収録された[5]。本論文は、執筆者の一人である垂水が同全集において張愛玲「色、戒」の翻訳を担当した経験をもとに、世界文学とは何か、その編集過程において、どのような作家、テクストが選択されるのか、といった翻訳に内在する文化の政治性について考察するものである。また、その考察の範囲を日本のみならず、韓国にまで広げることによって、日韓の中国語作品の翻訳をめぐる文化状況や戦略の差異についても論じる。さらに、そうした文化状況や戦略の差異が実際の翻訳にどういう影響を与えるのか、という問題についても、実際の訳文を比較することで考察してみたいと思う。

1．『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集』と河出書房新社について

まずは、今回の論文の発端となった河出書房新社『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集』(以下、「池澤夏樹=個人編集」と表記）について、もう少し説明を加えておこう。池澤はこうした個人編集の世界文学全集を刊行することに至った経緯について、以下のように述べている。

> しばらく前に、「世界文学全集」を作らないかと持ちかけられた。／ちょっと待ってほしい。／それは無謀ではないだろうか。／（中略）日本で、「世界文学全集」が流行したのはもう何十年も前の話だ。ぼくの幼年期と青年期によく売れて、その後すたれた出版形式。
> （中略）作りかたを知らないわけではない。大学の文学の偉い先生が五、六人集まって、各国の文学史の中から名作を選び出す。それをだいたい時代を追って配置する。／最初がホメロスとかで、シエイクスピアがあって、ゲーテがあって、『嵐が丘』と『赤と黒』と『罪と罰』があ

[2]青田恵一「『世界文学全集』が成功した理由」(『出版ニュース』2009年2月中、pp. 26－27）に拠ると「全集は売れないといわれる現代、下馬評を覆し、見事なクリーンヒットを放」ち、「現代出版の驚異」と言われるほどの売れ行きを示した、と言う。

[3] 毎日出版文化賞は1947年に「出版文化の向上を願い創設され」て以来続く権威ある賞である。文学・芸術、人文・社会、自然科学に加え、企画（全集、講座、辞典、事典など）部門があることをその特徴としている。『毎日新聞』2010年11月3日、11面。

[4] http://www.asahi.com/shimbun/award/asahi/2010award.html

[5]残雪「暗夜」は『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集Ⅰ－06　暗夜／戦争の悲しみ』としてバオ・ニンと2人で1巻を構成しており、表題作を含めて7作の短篇小説が収録されている。高行建「母」および張愛玲「色、戒」は『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集Ⅲ－05　短篇コレクションⅠ』への収録である。

って、最後がヘミングウエイの『武器よさらば』あたり。／だけど、もうそういう風には人は本を買わなくなった。ある時から日本人は自分の好みを前面に押し出して生きるようになった。読みたいものは自分で選ぶ。必読書とか教養とか言ってほしくない。
（中略）そういう時に「世界文学全集」というのは無理ではないか？[6]

この企画を池澤に持ちかけたのは河出書房新社である[7]。河出書房新社は 1959 年から 1966 年にかけて一般に「グリーン版」と呼ばれる『世界文学全集』(以下、「グリーン版」と表記）を刊行している[8]。1 巻がシエイクスピア、2 巻がゲーテに始まる第 1 集は全 48 巻、別巻全 7 巻の 55 冊の刊行であったが、評判がよかったため第 2 集 25 冊、第 3 集 20 冊が継続企画され、最終的には 100 冊の全集となった。編集委員は阿部知二、伊藤整、桑原武夫、手塚富雄、中島健蔵の 5 名である[9]。河出書房新社はその他にも豪華版、キャンパス版、ポケット版などの世界文学全集を出し、「紛れもなくこの文学全集の黄金時代の担い手であった」[10]。その後経営難に陥り、68 年には会社更生法の適用を受けているものの、再建され、現在に至っている。経営悪化の原因については、重なる文学全集の企画が「結果的に共食いに近い状況を呈していた」ためではないか、と言われている[11]。

言うなれば世界文学全集と命運を共にしてきたような出版社でもある河出書房新社が、何故池澤夏樹の個人編集、というこれまでにない形式を選んだかの経緯については不明だが、池澤が『世界文学を読みほどく　スタンダールからピンチョンまで』[12]といった書物を上梓するなど、世界文学に対する造詣の深い作家であったことは大きく関係しているであろう。さらに池澤が言う「すたれた出版形式」である「世界文学全集」をリニューアルするために、「大学の文学の偉い先生が五、六人集まって、各国の文学史の中から名作を選び出す。それをだいたい時代を追って配置する」のではない、「個人編集」という新しいコンセプトが必要だったのではな

6池澤夏樹『完全版　池澤夏樹の世界文学リミックス』河出書房新社、2011, pp. 9-11。

7　池澤夏樹・鴻巣友季子・沼野充義「世界文学は越境する」『文學界』62(2), pp. 140-159, 2008 年 2 月。

8装丁が緑であったことから「グリーン版」という愛称がつき、1970 年代になると出版社自身も「2000 万読者に親しまれてきた河出のグリーン版」という宣伝文句を使うようになったことが田坂憲二『全学全集の黄金時代　河出書房の 1960 年代』大阪:和泉書院、2007、口絵 p. 3 収録の写真から確認できる。

9　5 名の専門分野は阿部知二（作家、英文学者)、伊藤整（作家、英文学者)、桑原武夫（フランス文学者)、手塚富雄（ドイツ文学者)、中島健蔵（文芸評論家、フランス文学者）である。

10　前掲田坂憲二、p. 2.

11　前掲田坂憲二、p. 79.　しかし、前掲青田恵一に拠れば、今回の『池澤夏樹＝個人編集』の営業的な成功の裏には「河出さんのためなら」という全国の書店からの支持があったという。

12池澤夏樹『世界文学を読みほどく　スタンダールからピンチョンまで』新潮社、2005

いかと推測される[13]。

結局、池澤はこの企画を引きうけることとなるが、その編集方針については以下のように語っている。

昔のことは忘れて、教養主義は忘れて、自分の好みのままに選んでいく。／まず、古代からスタートするのはやめよう。出発点を今に置く。今のこの時代、はっきり言えば 9.11 以降の時代を読み解くものを選ぶ。／今の時代というのはつまり第二次世界大戦の後だ。この半世紀ほどの間に文学は世界をどう書いてきたか。／そうなると、欧米中心の近代文学の構図も崩れる。この五十年間にはラテン・アメリカやアフリカ、アジアからいい作家がたくさん出てきた。／女性作家も多くなった。それはつまり過去には少なすぎたということだけど[14]。

こうした編集方針に対して、沼野充義は「むしろどの国に所属すると簡単には言えないような越境的作家や、これまであまり光の当たらなかった女性作家やアジア・アフリカの作家が大きく取り上げられて」おり、「「カノン」の更新」を行った画期的な企画であると高く評価している[15]。

具体的には第 1 回配本はケルアック（1922～69）の『オン・ザ・ロード』（1957）から始まっており、確かに「グリーン版」がシエイクスピアから始まっているのと比較すると、「今のこの時代、はっきり言えば 9.11 以降の時代を読み解くもの」としての新しさを印象付ける。では地域に関してはどうであろうか？「欧米中心の近代文学の構図」を崩すような配置となっているだろうか？

使用言語別に地域分類してみると 28 巻に収録された長篇作家 39 名の内訳は、英・北アメリカ 10 名、西ヨーロッパ 12 名、東ヨーロッパ 7 名、ロシア 2 名、アラブ・アフリカ 2 名、南米 3 名、アジア 3 名である。一方、最後の 2 巻に集められた短編作家 39 名の内訳は、英・北米 14 名、西ヨーロッパ 10 名、東ヨーロッパ 2 名、ロシア 2 名、アラブ・アフリカ 4 名、南米 3 名、アジア 4 名となっている。確かにキューバ生まれのイタリア人作家であるカルヴィーノや、ドミニカ生まれのイギリス人作家リースなど、沼野の言う「むしろどの国に所属すると簡単には言えないような越境的作家」もいるし、アラブ・アフリカ出身の作家 6 名も含まれている。しかし、依然、欧米言語作家の割合が多い傾向は否めない。

---

13 その点が評価され、第 64 回毎日出版文化賞を「企画部門」を受賞したことは、前述の通りである。受賞理由は「教養主義の崩壊」によって「人は、何をどう読んだらわからなくなってしまっていた」ところに、「この傑出した教養人（＝池澤）は、偏向と誇られることを恐れず、癖の強い批評眼によって」「「今日の日本の読者にとって意義のある文学とは何か」という実践的課題に、説得力のある明確な指針を示した」ことであった。前掲『毎日新聞』2010 年 11 月 3 日、11 面。

14 前掲池澤夏樹『完全版　池澤夏樹の世界文学リミックス』p. 11.

15 沼野充義「いまどうして世界文学なのか？－ゲーテから池澤夏樹まで」『文藝』2012 年春号（2012. 2）pp. 31－35.

特にアジア圏に着目してみると長篇作家は残雪（中）、バオ・ニン（ベトナム）、石牟礼道子（日本）の３名、短編作家は張愛玲（中）、高行健（中）、金達寿（在日韓国）、目取真俊（日本沖縄）の４名で、１割にも満たず、「大きく取り上げられ」ているとは言い難いのが正直なところであろう。また、何故中国語圏では、残雪、張愛玲、高行健が取り上げられたのか、という問題についても考察する必要がある。が、その前に、まずは果たしてこれまでの日本および韓国の『世界文学全集』において、アジア圏の作家はどのように取り扱われていたのか、ということを振り返ってみようと思う。

２．日本の『世界文学全集』における中国語作家

まず、先ほども言及のあった河出書房新社の「グリーン版」から見てみると、第 1 集全 48 巻、別巻全 7 巻（1959-63）、第 2 集全 25 巻（1962-64）、第 3 集全 20 巻（1964-66）の全 100 巻を通じて、アジア圏の収録作家は 3 名のみであった。内訳は第 1 集 47 巻に魯迅と茅盾、そして第 3 集 5 巻に曹雪芹、と中国語作家のみの収録で、他のアジアの国の作家は収録されていない。ちなみに収録作品は魯迅が「阿Ｑ正伝」「吶喊」「彷徨」「野草」の 4 作品、茅盾は「もみじは赤い」のみ、そして曹雪芹の「紅楼夢」である。

こうした傾向は河出書房新社だけに見られるものだろうか？　以下、代表的な世界文学全集における中国語作家、アジア圏作家の収録状況を一覧表にしておこう [16]。

出版社/書名	刊行年度	總巻	著書	作者	發行號
筑摩書房/世界文学大系	1958～1968	100	論語、孟子、大学、中庸		8
			史記	司馬遷	9、10
			中国古典詩集	屈原、王維、李白ほか	11、12
			文選		13
			中国古小説集		14
			中国散文集		15
			吶喊、野草ほか	魯迅	92
			霜葉は二月の花よりも紅く他	茅盾	92

16 表の作成に関しては矢口進也『世界文学全集』東京：トパーズプレス、1997 を参照とした。先の河出書房新社の例に見られるように、各出版社が何回も世界文学全集を刊行しているため、ここでは大手 5 社の最も規模の大きい世界文学全集に絞った。

			ヴェーダ文学、マハー・バーラタ		7
河出/世界文学全集グリーン版Ⅰ～Ⅲ	1959～1966	100	阿Q正伝、吶喊、彷徨、野草	魯迅	Ⅰ-47
			もみじは赤い	茅盾	Ⅰ-47
			紅楼夢	曹雪芹	Ⅲ-5
新潮社/世界文学全集	1960～1964	50			
講談社/世界文学全集	1974 ～ 1991	103	紅楼夢	曹雪芹	14
			吶喊、彷徨、故事新編、朝花夕拾ほか	魯迅	93
集英社/世界文学全集ベラージュ	1977～1981	88	水滸伝	金聖嘆	7、8
			紅楼夢	曹雪芹	11、12, 13
			阿Q正伝	魯迅	72
			寒い夜	巴金	72

こうしてみてみると、「グリーン版」以前に刊行の始まった筑摩書房版の『世界文学大系』が中国古典文学に比較的力を入れているのを除けば、他の世界文学全集も大体似たような傾向にあり、中国古典文学から1～2巻、1949年以前の中国近現代文学から1～2巻を収録。それ以外のアジア圏作家に関しては筑摩書房版『世界文学大系』がインド古典を1巻収録しているだけで、全く省みられていないことがわかる。つまり、「日本で、「世界文学全集」が流行した」(池澤）60～70年代の『世界文学全集』において、1949年以降の中国現代文学を含むアジア圏の現代文学は、「世界文学」の視野には入っていなかった、と言えるだろう[17]。

確かに、こうしたラインナップに比べれば、残雪（中)、張愛玲（中)、高行健（中)、バオ・ニン（ベトナム)、石牟礼道子（日本)、金達寿（在日韓国)、目取真俊（日本沖縄）を収録した

[17]集英社は1978年からはジョイス、ズヴェーヴオから始まる現代文学を視野に入れた『集英社版　世界の文学』全38巻を刊行しているが、こちらには一人の中国語作家、アジア圏作家も収録されていない。さらに、「世界文学」を自国文学と対峙する概念として捉えためであろうか。「池澤夏樹＝個人編集」以前の世界文学全集には一切日本文学は収録されておらず、『世界文学全集』と並ぶ形で『日本文学全集』が刊行されるのが常であった。また河出書房は1954年から『現代中国文学全集』全15巻を刊行しており、世界／日本／中国という3項対立の中で世界文学を再考する必要があるが、この点については今後の課題としたい。

「池澤夏樹=個人編集」が「「カノン」の更新」（沼野）と評価されるのもわからなくはない。

では、何故こういうアジア軽視・不在の『世界文学全集』が編まれていたのか、そもそも「世界文学」とは如何なる概念なのだろうか。が、それを論じる前に、日本の隣国の韓国ではどうであるか、についても概観してみよう。

３．韓国の『世界文学全集』における中国語作家

「世界文学」という言葉が韓国に始めて登場したのは、1914 年であり、総合教養月刊誌『少年』と『青春』の編集者であると同時に翻訳家であったチェ・ナムソンによってである。チェは『青春』創刊号で「世界文学開館」という特集企画欄を掲げた。1927 年にはドイツ文学の専攻者だったキム・ジンソブが「世界文学への展望」という文で最初にゲーテの「世界文学」概念を韓国に紹介する。しかし、1930 年代後半に韓国文学全集に身を投じた大型出版社さえ世界文学全集には簡単に手を付けられなかった。翻訳文学の市場性は低く、世界文学全集の刊行は収支が合わず、ともすると出版社の存亡さえあやうくするような冒険だと思われていたのである。 **[출처]**세계 문학과 세계 문학 전집의 역사|**작성자**부끄럼

韓国で世界文学全集が始めて企画され出版されたのは 1940 年である。それも 2 ヶ所の出版社で２種の世界文学全集が殆ど同時に企画された。一つは 1940 年３月に名星出版社で刊行した「世界文学全集」で、この全集には、パール・S・バックの『大地』と『母よ嘆くなかれ』及びキュリーの『キュリー夫人伝』が翻訳され紹介された。もう一つは 1940 年 9 月にジョグァン社で刊行した「世界名作長編小説全集」で、トマス・ハーディの『テス』とチャールズディケンズの『二都物語』が翻訳され、韓国の読者に公開された。しかし、紙の供給と政府の施策を含め、全般的な出版事情が急激に悪化したため、残念ながら 1、2 冊のみの出版で中断されることとなった。

その後、20 年余りの沈黙を破り、ウルユ文化社およびチョンウム社から韓国初の世界文学全集が刊行されたのは 1959 年のことであった。特に『ウルユ世界文学全集』全 100 巻は韓国出版史のページを書き換えた、と高く評価された。2012 年の段階で『世界文学全集』を刊行している韓国の出版社は、イルシン、ヘウォン、文藝出版社、ボムウ、民音社、時空社、ウルユ文化社、文明書籍、大山、文學村、ペンギン等、11 社である。中でも、1998 年に刊行を開始した民音社版世界文学全集は新たなる市場の開拓および世界各国の名作の紹介によって、21 世紀世界文学全集のブームを巻き起こした。2012 年 9 月には第 290 巻目にあたる『sin noticias De Gurb』の翻訳を刊行、第 300 巻を超える日も近いであろう。

しかし、前述の 11 社の世界文学全集における収録作品の多くは、欧米文化圏の作品を主としている。それは世界＝西洋という発想に拠るだけでなく、東西冷戦下における韓国では、出版社が意識的に現代中国文学の収録を忌避したためもあるだろう。80 年以降、韓国における民主化の動きは文学の世界にもおよび、アジア、南米、ロシア、東欧の作品も続々と翻訳されるようになった。以下の表に収めた主たる 9 社の世界文学全集には、合計 593 篇の作品が収録され

ている。うち中国語作品は 23 編であり、その割合は 3.9%である。

出版社/書名	刊行年度	總卷	著書	作者	發行號
イルシン/『世界名作 100 選』	1988～1995	106	阿 Q 正傳, 狂人日記	魯迅	38
ヘウォン/『世界文學』	1991～1997	96	阿 Q 正傳, 狂人日記	魯迅	3
			中國現代短篇選	魯迅	92
文藝/『世界文學選』	2004～2008	77	阿 Q 正傳, 狂人日記	魯迅	15
ボムウ/『世界文學選』	1998～2008	64	生活的藝術	林語堂	15
			三國志	羅貫中	41
民音/『世界文學全集』	1998～2012	290	車站	高行健	71
			中國神話傳說	袁珂	16-17
時空/『世界文學的森林』	2010～2012	22	生死場	蕭紅	11
			寒夜	巴金	4
ウルユ/『世界文學全集』	2008～2012	54	詩人之死	載厚英	6
			桃花扇	孔尚任	10
			魯迅小説全集	魯迅	12
			儒林外史	吳敬梓	27~28
			蝕	茅盾	44
大山/『世界文學叢書』	2001～2012	111	西遊記	吳承恩	021-30
			陶淵明全集	陶淵明	38
			午夜歌手	北島	40
			傾城之戀	張愛玲	44
			第一香爐	張愛玲	45
			李白 五七言絶句	李白	47
			紅高梁家族	莫言	65
			蘇東坡	蘇軾	67
			韓愈文集	韓愈	87~88
ペンギン/『世界文學全集』	2010～2012	41	論語	孔子, 朱熹	38

上記の表が示すように、中国語作家の翻訳に最も力を入れているのは大山版『世界文学叢書』

であり、10 巻分を中国語作品の紹介に割いているほか、「欧米偏重からの脱却」を謳い文句に、中国、日本はもとよりモンゴルやユーゴスラビアなどの作品も収録し、他社との差異化を図ろうとしている。また、韓国の世界文学全集はアジア圏の作品として、中国語作品以外に、日本語、韓国語の作品も収録している。例えば、日本語作品では、川端康成『雪国』（イルシン 84 巻、文藝 23 巻、民音 61 巻）、芥川龍之介「地獄篇」（時空 13 巻）など、14 作品が 9 社合わせて合計 18 巻に収録されている。一方韓国語作品としては金萬重(김만중)『九雲夢(구운몽)』(民音 72 巻)、李文烈(이문열)『皇帝のために(황제를 위하여)』(民音 51－2 巻)など 12 作品が、合計 15 巻に収録されている[18]。

こうした韓国における『世界文学全集』の収録作品の多元化には、韓国の大学入試制度も関係している。1990 年中期以降、大学入試の論述問題に学生たちの広範な人文科学に対する知識を求める傾向が見られ始めた。最初は欧米に関する知識が重要視されたが、次第にアジア圏にその範囲を広げると同時に、内容も多元化していった。韓国の出版社は『世界文学全集』は大学入試の論述教材としての必需品であること標榜しつつ、その範囲を拡大していったのである[19]。

４．「世界文学」という概念と翻訳の関係について

さて、こうして日韓における「世界文学全集」の出版状況の差異、および中国語文学を含むアジア圏文学の位置づけが明らかになった。これに中国・台湾・香港をはじめとする他のアジア地域における『世界文学全集』の状況を加えることによって、興味深い地図が浮かびあがってくるであろうが、それはまた別の機会に譲るとして、そもそも「世界文学」とはどういう概念であるか、ということを簡単にまとめておこう。

周知のごとく、「世界文学」とはゲーテが定着させた「Weltliteratur」が発端となっている。『ロングマン世界文学アンソロジー』の編者として「世界文学」研究を牽引するハーヴァード大学比較文学科教授の David　Damrosch はその著書『世界文学とは何か』の中で、世界文学は以下の三概念のうちの一つ以上をもって理解されてきた、と説明している[20]。つまり、１．ギリシャ・ローマ文学以来の確立された集合体としての「古典」。２．19 世紀に脚光を浴びるよ

---

18 この点は台湾における『世界文学全集』との共通性を指摘できるであろう。林姿瑩の調査に拠れば、1978 年に台湾で刊行の始まった遠景出版版『世界文學全集』（全 130 巻）には紫式部『源氏物語』に始まる日本文学 8 作品が収録されている。一方、『世界文学全集』には一切中国語作品は収録せず、「世界文学」＝中国語以外の文学、という方針が貫かれている点は、日本の世界文学全集との共通点が指摘できる。

19 例えば、2011 年の延世大学では夏目漱石の「現代日本の開化」に関する問題が出題された。

20 David　Damrosch“What is World Literature？”(Princeton University Press,2003)引用に際しては秋草俊一郎他訳『世界文学とは何か』東京：国書刊行会、2011、pp.32-33.を使用した。

うになった、進化する正典としての近代の「傑作」。３．多角的な「世界の窓」としての作品、のどれかに該当するのが「世界文学」である、というのである。しかし、多文化的になっていく北米の文学研究では、第三のカテゴリーに分類される作品が次々と正典と認められており、正典の範囲が拡大されている、と Damrosch は指摘する。

一方、『ノートン世界文学アンソロジー』の東アジア担当編集者でありボストン大学准教授の Wiebke Deneche も、アメリカの学問及び教育界における世界文学ブームを紹介した論文「『世界文学』の新しいパラダイムの展開と展望」で同様の指摘をしている。Deneche に拠れば、「世界文学」という概念は、1990 年以前はヨーロッパの基礎的な大作を中心とし、一方で世界のそのほかの文化の文学を欧米文化と共鳴させることで、その文化の普遍性を表明するアプローチを示すものであった。しかし、1990 年以降、世界文学のヴィジョンが変容し、ポスト・コロニアル主義、女性学、ジェンダー学等の影響を受けて、逆に各国の文化的な独自性、社会における民族的な豊かさ、文化的な差異が価値あるものをして評価するようになった、というのである[21]。

こうして見ると、1960 年代の「グリーン版」から 2010 年代の「池澤夏樹=個人編集」への変化が、アメリカの学問及び教育界における世界文学パラダイムの変化に対応したものであることがわかる。そもそも世界文学とは「ヨーロッパの基礎的な大作を中心」とするものであるから、アジア圏の文学が少ないのは当然と言えば当然の結果である。しかし、「古典」「近代の「傑作」」というヨーロッパ「文化の普遍性」に該当するアジア圏の文学として、「グリーン版」では中国古典と 1949 年以前の中国近現代文学が選ばれた、ということであろう[22]。

では、世界文学パラダイムの変化に対応した「池澤夏樹=個人編集」において、残雪（中）、張愛玲（中）、高行健（中）、バオ・ニン（ベトナム）、石牟礼道子（日本）、金達寿（在日韓国）、目取真俊（日本沖縄）が選ばれたのは何故であろうか。ここでは二つのことが指摘できるだろう。

まずは、これまで世界文学の対立概念として捉えられていた日本文学をも、世界文学という射程で捉え直そう、という試みが見られるということである[23]。しかし、その際、日本語で書かれつつも、日本という国家に属する国民文学の枠を壊すような、在日韓国人や沖縄人の手による日本語文学を選ぼう、としたところに池澤の立ち位置を見ることが可能だろう。

もう 1 点は、翻訳の問題である。残雪（中）、張愛玲（中）、高行健（中）、バオ・ニン（ベト

---

21 「『世界文学』の新しいパラダイムの展開と展望」『文学』13 巻 4 号、2012、7、8 月号、pp. 174-200.

22 Damrosch に拠れば、Frank Magill『世界文学傑作要覧』第 1－2 集、1949－1955 では、1010 の収録作品のうち、非西洋作品は「千夜一夜物語」「源氏物語」「シャクンタラ―」の 3 作のみであったという。前掲 Damrosch、p. 193.

23 前述のように「池澤夏樹＝個人編集」以前の世界文学全集には一切日本文学は収録されておらず、『世界文学全集』と並ぶ形で『日本文学全集』が刊行されるのが常であった。

ナム）に共通していることは、彼らがすでに日本語で翻訳された著作を持つ作家である、ということである。残雪は今回収録の『暗夜』は初訳であるが、すでに同じ近藤直子によって、『蒼老たる浮雲（蒼老的浮雲）』(河出書房新社、1989 年）を含め、6 冊の単行本が刊行されている[24]。高行健は 2000 年度のノーベル賞受賞を契機に、『霊山』(2003)、『ある男の聖書』(2001)、『母』(2005) が、いずれも飯塚容の翻訳によって集英社から刊行されている。今回収録された「母」は、この飯塚訳の再録である。バオ・ニン（ベトナム）は井川一久によって 1997 年に刊行されているが、英語訳からの重訳であった。今回は同じ訳者によるベトナム語版からの「全面改訳」を謳い文句としている。

「世界文学」が翻訳の存在を大前提としたものであることは、Damrosch も「世界文学とは、翻訳を通して豊かになる作品である。」と述べている[25]。さらに、池澤夏樹に至っては、「翻訳は世界文学という言葉を論じるときに必須の過程であり創造的なもの」であり、世界文学は「最初から翻訳ということを前提に読んだほうが有意義」なものである、というより踏み込んだ解釈を示している[26]。しかし、一方ではアジア圏の文学が『世界文学全集』の編者の目に留まるには、英語なり、日本語なり、その地域におけるメジャー言語に翻訳されている必要がある、ということも事実である。つまり、世界文学全集にどういう作家・作品が収録されるかは、作家・作品の力量を越えた言語をめぐる文化の政治に左右されるところが大きいのが、実情であると言えるであろう[27]。

５．日韓における『色、戒』の翻訳状況

以上、世界文学全集における中国語作家の翻訳状況について概観してきたが、張愛玲についてはどうであろうか？　日本では、2010 年までに短篇・長篇を合わせ 18 の張愛玲作品が翻訳

---

[24]池澤が近藤の翻訳を通じて残雪の作品に接していたことは、「不条理の怖さ『暗夜』」というエッセイ（前掲池澤夏樹『完全版　池澤夏樹の世界文学リミックス』、「不条理の怖さ『暗夜』」pp.88-90）から確認できるが、そこで池澤は残雪の不条理をカフカの『変身』と比較している。

[25] 前掲 Damrosch、p. 432.Damrosch は「世界とテクストと読者に焦点をあてた三重の定義を提案したい」として、「1. 世界文学とは、諸国民文学を楕円状に屈折させたものである。2. 世界文学とは、翻訳を通して豊かになる作品である。3. 世界文学とは、正典のテクスト一式ではなく、一つの読みのモード、すなわち、自分がいまいる場所と時間を越えた世界に、一定の距離をとりつつ対峙するという方法である。」の 3 点を挙げている。

[26]池澤夏樹「新しい<世界文学>に向けて」『文藝』2012 年 2 月、pp.52-59.

[27] 前述のように「グリーン版」の編集委員は阿部知二、伊藤整、桑原武夫、手塚富雄、中島健蔵であるが、その専門分野は英文学、フランス文学、ドイツ文学であり、アジア文学研究者は含まれていない。残念ながら、ここにも文化の政治が介在していたと言わざるを得ない。

されている[28]。うち、「傾城之恋」と「色、戒」はそれぞれ２回訳されているので、翻訳本数でいうと 20 本になる[29]。「池澤夏樹=個人編集」への収録に先立って日本語訳があった、という点は残雪、高行建とも共通しているが、張愛玲には他の二人にはない要素がある。それは映画化との関係である。

間ふさ子も指摘しているように、日本における張愛玲の翻訳は、張作品を原作とした映画公開と深く関連しているが、それが特に顕著なのが「色、戒」であることは間違いあるまい[30]。周知のように「色、戒」が李安（アン・リー）監督によって映画化され、ヴェネチア国際映画祭でグランプリを取ったのが 2007 年。日本での公開は 2008 年であった。前述のように「色、戒」は２回翻訳されているが、最初の翻訳である南雲智訳『ラスト、コーション　色（いろ）・戒（いましめ）』が梁朝偉と湯唯の写真を表紙にいきなり文庫本で刊行されたのは2007年12月20日のことであった。これが映画公開を意識してのものであることは、訳者南雲智の「訳者あとがき」にも「今回、「色・戒」を原作とする映画「ラスト、コーション」が日本で公開されるのをきっかけに、張愛玲のこの四作品（＝「色、戒」、「多少恨」、「相見歓」、「浮花浪蕊」）が日本で初めて翻訳される機会に恵まれた」が、「訳出するために与えられた時間が少なく、まさに突貫工事でようやくここまでこぎつけた」と明記されている[31]。

実際、池澤も「池澤夏樹=個人編集」への「色、戒」の収録の際に李安作品を強く意識していたことは間違いあるまい。垂水訳の「色、戒」は『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集Ⅲ-05　短篇コレクションⅠ』に収録されているが、その巻の「月報」には「短篇の時間、長篇の時間」と題する池澤のエッセイが付録されている。そこで池澤は以下のように述べている。

「色、戒」はぼくには圧縮された長篇小説と読める。主人公佳芝の数日を書いているし、それはとても劇的に終わるのだが、これでもし彼女とその周辺の人々の過去を丁寧に書いていれば、立派な長篇になったことであろう。（中略）ざわざわと落ち着かない時代の雰囲気は場面ごとによく描かれているし、登場人物はみな一癖も二癖もありそう。充分に長篇小説の構えではないか。だからこそ李安はこれを元に映画『ラスト、コーション』を作ることができた。（中略）

---

[28]間ふさ子「張愛玲を読む（１）―高季文「『留情』教学筆記」―」『福岡大学研究部論集.A、人文科学編』11（2）, pp.63-80, 2011.11. その他、大橋智子「日本における張愛玲作品の翻訳事情」『外国語学会誌』41、2011、pp. 13-25. も日本における張愛玲の翻訳について論じている。

[29]張愛玲作品としての独立した刊行は柏謙作訳『赤い恋（赤地之恋）』（1955）、並河亮訳『農民音楽隊（秧歌）』（1956）、池上貞子訳『傾城の恋（傾城之恋、金鎖記、留情）』（1995）、方蘭訳『半生縁』（2004）、南雲智訳『ラスト、コーション（色、戒）』（2007）の５冊で、他は他作家とともに編まれたアンソロジーへの収録である。垂水は『世界文学のフロンティア４　ノスタルジア』（岩波書店、1996）に収録された「赤薔薇・白薔薇（紅玫瑰白玫瑰）」の翻訳を担当している。

[30] 前掲間ふさ子「張愛玲を読む（１）―高季文「『留情』教学筆記」―」。

[31] アイリーン・チャン、南雲智訳『ラスト、コーション　色・戒』東京：集英社、2007、pp. 234-237.

短い中に工夫を凝らして長篇とは違う性質の時間を組み込むのが現代の短篇の原理なのだ。

また、本冊では各収録に先立って池澤の短い解説が付けられているが、そこでも「この話にはエンターテインメントの長篇一冊分の素材は詰まっている。／もっとプロットをふくらませて、細部を書き込み、サスペンスを加えて長く書いたら、言い換えれば読者の立場に立って楽しみが増すよう工夫したら、これはその方面の傑作になっただろう。／しかし、それはある意味で嘘を書くことだ。だから作者は自分の立場を捨てず、読者に阿ることをしないで、この長さに留めた。／それゆえ実現した密度とリアリティーが、読み終わった時の哀切感を生むのだ」と、158 分の長篇映画となった李安作品を暗に批判しつつ、張愛玲作品の短篇ゆえの「密度とリアリティー」と、それが生む「哀切感」について指摘している[32]。

この池澤の解説は小説と映画の関係、特に許鞍華、関錦鵬、侯孝賢、そして李安と名だたる監督たちの野心を刺激してやまない張愛玲作品とその映画化の関係を考える上で、また、張愛玲文学の特質を考える上で、本質的な指摘を含んでいると思われる。翻訳者から見て、張愛玲の魅力は池澤の言う「密度」、特に文章の硬度とそれゆえの輝きにあるものと思われる。「色、戒」においてダイヤモンドの指輪の存在がプロット上の重要な鍵であることは言うまでもないが、「ダイヤに転ぶ」という尾崎紅葉の『金色夜叉』を思わせる一歩間違えば通俗小説に陥り兼ねない「色、戒」を、俗への転落から守っているのは張愛玲の文章そのものの「密度」－まさにダイヤモンドを思わせる硬度と輝き—である[33]。だからこそ、翻訳者にとって張愛玲を翻訳するとは無謀とも言える挑戦なのである[34]。

この点は韓国でも同様であり、「翻訳しづらい独特の文体」を理由に、張愛玲の翻訳が始まったのは 2006 年と比較的遅かった。大山版『世界文学叢書』収録の 44 巻『傾城之恋』および 45 巻『第一香炉』には金順真訳によって 16 篇の中短編作品が収録されている。しかし、民族主義や階級思想を中心とするこれまでの中国文学と違い、男女の情や日常生活を題材とする張愛玲作品は俗に過ぎるとの批判も受けた。ところが、2007 年の李安に拠る映画化を機に、張愛玲の知名度が上がると共に、40 年代の香港・上海へのノスタルジーもあり、学術界の関心も高まるようになる[35]。2008 年には김은신(Kim, Eun Sin)による翻訳が蘭登書屋(RHK)出版社から刊行

---

[32] 前掲『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集Ⅲ-05　短篇コレクションⅠ』p. 86.

[33]張愛玲と尾崎紅葉『金色夜叉』(1897~1902) の関連については、『金色夜叉』の種本であるClayのWeaker Thana Womanとの比較も含めて今後の課題としたい。

[34] 間ふさ子は前掲「張愛玲を読む（１）—高季文「『留情』教学筆記」—」において、「張愛玲は日本語に訳せるのか」「訳すとしたらどのような文体か」という問題提起を行っているし、また王安憶も「張愛玲の魅力は主としてその言語にあると思うが、果たしてそれが日本語を通して日本の読者に伝わるのか？（我覚得張愛玲的魅力主要是語言問題、我就産生了一個問題、就是張愛玲的語言是如何通過日語去迷倒日本的讀者的？）」と疑問を呈している。王安憶「講評」劉紹銘・梁秉鈞・許子東『再読張愛玲』済南：山東画報出版社、2004、pp. 225-226.

[35] 林大根、「電影『色、戒』的文化政治學」『中國學研究』 Vol.46、中國學研究會、2008、

された。Kim がそのあとがきで「『色、戒』の第１章を翻訳してみて感じたのは、この作品の晦渋さであった。まず張愛玲の世界を理解しないことには、この骨の折れる文体に取り組むことはできない」と述べていることは、日韓の翻訳者が張愛玲の文体に対して共通認識を持っているということを示していると言えるだろう[36]。

６.「色、戒」の翻訳文体創出の試み

では、最後に実際に「色、戒」の翻訳に挑戦した者として、池澤の要求する「密度とリアリティー」を訳出するために、どういう試みを行ったか、ということを反省もこめて振り返っておきたいと思う。

まず、心がけたことはダイヤモンドのメタファーに匹敵するべく、硬質な文体を創出することであった。具体的には、情景描写の部分はなるだけ硬度の高い日本語とするため、積極的に漢語の使用を心がけた。さらに、カタカナによる外来語の使用はなるだけ避け、必要な場合はルビで示すようにしてみた。以下、a.原文、b. 「池澤夏樹=個人編集」における拙訳、c. 蘭登書屋(RHK)出版社版韓国語訳を冒頭の描写を例にとって比較して見る。

a.麻將桌上白天也開著強光燈，洗牌的時候一隻隻鑽戒光芒四射[37]。

b.真昼も消されることのない燭光が、麻雀卓を照らしつけている。掻き雑ぜられる牌とともに、指に嵌められたダイヤモンドが一つ一つとその光を四散させる。

c.한낮인데도 마작 테이블 위로 밝은 형광등이 켜져 있었다. 마작 패를 섞는 여인들의 손가락에서 뿜어 나오는 다이아몬드 광채가 사방으로 퍼졌다.

集英社版では「マージャン卓」「きらきら光る」と訳された部分を、「麻雀卓」「その光を四散させる」と漢語を使用して訳したほか、「開著強光燈」は「燭光」というやや古風な漢語を敢えて使用し、集英社版が「強い電灯」と説明的に訳している「強」の部分は、「照らしつける」と補助動詞によって補ってみることで、硬度の高い文体の創出を意識した[38]。そのほかの箇所でもカタカナ表記を極力避け、集英社版ではカタカナ表記となっていた「チャイナドレス」「ラシャ」なども「旗袍（チーパオ）」、「羅紗（ラシャ）」と極力漢語＋ルビに置き換えた。これらの試みが成功しているかどうかはさておき、この冒頭の一節を訳すときに垂水が意識していたのは森鴎外の「舞姫」

---

p. 343.

36 김은신(Kim, Eun Sin)、『色、戒』、蘭登書屋(RHK)出版社、2008、pp.252~253.

37 翻訳に当たっては張愛玲『色，戒【限量特別版】』台北：皇冠文化出版、2007 を使用した。引用は、同書 p10.

38 ちなみに尾崎紅葉『金色夜叉』では「ダイヤモンド」に対して「金剛石（ダイヤモンド）」という表記を使用している。

（1890）の文体であった。言文一致体が模索されている時期に、敢えて文語で書かれた「舞姫」の文体に対して、窪田空穂が以下のように述べている。

『舞姫』の魅力は、その言葉を惜しんでゐるところにある。短い描写によつて、その人を髣髴させてゐるところにある。／この事は、文章を書くほどの人の誰しもが願つて、殆ど全部が遂げ難くしてゐる事である。困難な事だからである。／言葉を惜しむといふことは、それをしても意は達しられるといふ確信がなくては出来ないことである。第一には、無駄がないといふことであるが、これは描かんとする事象に対して観照が行き届き、中心を的確に捉へなければそうはならない。即ち頭脳の明晰がいる。第二には、部分を具象することによつて全体を髣髴させる事であるが、そうした有機的の具象化をするには、感覚に鋭敏がいる。この芸術家としての頭脳の明晰と、感覚の鋭敏との二つが一つになつて、初めて惜しまうとする言葉が惜しめるのである。『舞姫』にはそれがある。そしてそれが魅力となつてゐる。／この事は、書き出しの数行を見ても分る。」[39]

この記述はまさに張愛玲にも当てはまるであろう。ちなみに、該当箇所の韓国語訳は「한낮인데도 마작 테이블 위로 밝은 형광등이 켜져 있었다. 마작 패를 섞는 여인들의 손가락에서 뿜어 나오는 다이아몬드 광채가 사방으로 퍼졌다.」とすべてハングル表記になっている。これは80年代以降に教育を受けた読者は漢字に慣れておらず、漢字を減らすことでわかり易さを優先しようとする韓国の出版事情を反映させたものであろう。但し마작（麻雀）、형광등（螢光燈）、패（牌）、여인（女人）、광채（光彩）、사방（四方）などは漢字こそ使わないものの漢語起源の語彙である韓国語である。翻訳者김은신(Kim, Eun Sin)自身の意図は確認できないが、わかり易さと原文の雰囲気とのバランスを考慮しつつの翻訳であったのではないかと推測できる。

次に、主語の省略による「意識の流れ」を訳す場合は、上記とは対照的に、ソフトな文体の創出に努めた。李欧梵は『色、戒』について難解な作品であると論じ、その理由として「自由間接式（free indirect style）的叙事方法」、つまり、語りの中で度々主語が省略されたり位置が変わっており、「我」が何を指すのかが不明であること、また会話や内面独白にも引用記号が使われていないため、客観と主観が入り混じった一種の「意識の流れ」的な手法がとられていることを指摘している[40]。高全之にもまた、『色、戒』は難解な作品であるとした上で、主語

---

[39]窪田空穂「現代文の鑑賞と批評」『窪田空穂全集第十一巻　近代文学論』東京：角川書店、1965、pp.415-479. 引用箇所はｐ.434.

[40]李欧梵『睇色、戒　文学・電影・歴史』Oxford University Press(China)2008、p.15. 原文は「在叙事的過程中往往主詞欠席或変位、「我」的指渉不明、説話或思緒也不用引号、

の省略をその特徴として指摘している[41]。ちなみに李、高ともに難解な箇所の例として以下の同じ個所を指摘している。

a. 是馬太太話裡有話，還是她神經過敏？佳芝心裏想。【我】看他笑嘻嘻的神氣，也甚至於馬太太這話還帶點討好的意味，知道他想人知道，恨不得要人家取笑他兩句。【我覺得】也難說，再深沈的人，有時候也會得意忘形起來。這太危險了。今天再不成功，再拖下去要給易太太知道了。[42]

b. 馬夫人の言葉には含みがある気がする。それとも自分が過敏になりすぎているのだろうか、と佳芝は考えた。嬉しそうに笑っている易の様子から見て、馬夫人のこの言葉にはご機嫌取りの意味すらあるのかもしれない。易は人に本当のことを知られ、さっきの自分の嘘をからかってもらいたがっている、と馬夫人は見抜いたのだろうか？ そうなのかもしれない。どんなに感情を顔に出さない人間でも、時には得意のあまり、つい我を忘れてしまうものだから。ああ、危険だ。もし、今日またうまくいかなくて先延ばしにしたら、きっと易夫人に感づかれてしまう。

c. ‘마부인의 말 속에 뼈가 있는 것일까, 아니면 내가 신경과민인 것일까?’ 지아즈가 속으로 생각했다. 이 선생이 기분 좋게 웃고 있는 것을 보면 마 부인의 말 속에 그의 환심을 사려는 의도가 들어 있는 것 같기까지 했다. 마 부인은 다른 사람이 자신을 어떻게 생각하는지, 특히 누군가 자신을 놓고 무슨 농담을 하는지 알고 싶어하는 그의 속내를 꿰뚫고 있었다. 말이 없고 과묵한 사람들이 가끔 남들보다 더 우쭐거리며 자신의 처지를 쉽게 잊어버리는지도 몰랐다. 너무 위험했다. 오늘밤도 성공하지 못한 채 질질 끌다간 이부인에게 들통날 게 뻔했다.

李は「看他笑嘻嘻的神气」は「到底是誰在看他？」とし、さらに高は【　　】のように「我」という主語を補うべきだと述べている。しかし、日本語では「我」のような一人称の主語は省略するのが普通であり、この点は訳す際にさほど問題にならない。日本語訳では一人称を省略して訳したほか、佳芝の意識の流れの部分を「そうなのかもしれない。」というふうに若い女性らしいソフトな文体に訳すことによって、前述のように、情景描写の部分の硬度の高い文体が引き立つように心がけた。韓国語も日本語同様、一人称の主語は省略するのが普通であり、特に主語を補うことなく、省略したままで訳している。

従客観到主観、産生了一種類似「意識流」的効果」。

41 高全之『張愛玲学　増訂新序版』台北：麦田出版、2008、p. 368. 原文は「主要的挑戦在省略主詞的句子」。

42 前掲『色，戒【限量特別版】』,p. 21. 【　　】の挿入は前掲高全之『張愛玲学　増訂新序版』によるもので、原文にはない。

日本語への翻訳の場合、むしろ問題は「我」の省略ではなく、「還是她神経過敏？佳芝心裏想。」の「她」を如何に訳すか、である。「她」に対応する日本語は「彼女」であるが、この語彙は日本語としてはなじみにくい語彙であり、いかにも「翻訳」という印象を与えてしまう。日本語訳は「她」＝佳芝と解釈し、「自分が」と訳している。また、別の箇所の「牌桌上的確是戒指展覽會，佳芝想。只有她没有鑽戒」の「她」に関しても、「麻雀卓の上は、まさに指輪の展覧会だ、と佳芝は思った。ダイヤを嵌めていないのは自分だけだ。」とすることで、李の言う「「意識流」的効果」の滑らかさを狙ってみた。

一方、韓国語では「還是她神経過敏？佳芝心裏想。」の「她」は日本語訳同様佳芝を指すものと解釈し、내가（私）と訳している。しかし、「只有她没有鑽戒」の「她」は그녀（彼女）と直訳している。

そのほか、「她」に関しては、翻訳調の不自然な日本語になることを避けるとともに、文体の緊張感を高めるために、たとえ原文にあったとしても、敢えて省略した箇所も多い。たとえば

a. 她又看了看錶。一種失敗的預感，像絲襪上一道裂痕，陰涼的在腿肚子上悄悄往上爬。（中略）她倒是演過戲，現在也還是在台上賣命，不過没人知道，出不了名。

a. また時計を見た。まるで絹のストッキングの破れ目がすうっとふくらはぎを這い上がるように、失敗の予感が冷たく迫ってくる。（中略）もっとも、舞台には立ったことがあるし、今だって命がけで舞台に立たされているようなものだ。ただ、それを誰も知らないし、名が売れることもない。

c. <u>그녀</u>가 다시 시계를 들여다보았다. 마치 스타킹의 올이 나간 후 느껴지는 서늘한 느낌이 종아리를 타고 스멀스멀 기어올라오는 것 같은 실패의 예감이 <u>그녀</u>를 감쌌다.（中略）하지만 <u>그녀</u>는 연기경력이 있는 배우였다. 물론 지금도 목숨을 건 무대 위에 서 있다. 하지만 아무도 알 수 없으니 유명해질 수도 없었다.

この引用箇所の前後は佳芝の意識の流れの部分なので、主語が佳芝であることは明らかである。そのため、主語「她」の訳語を省略することによって、緊迫感を出そうと試みた。

一方ｃ. の韓国語では「她」の訳語그녀を省略するどころか、原文では 2 度しか出てこないところをさらにもう一度補って 3 回訳す（<u>그녀</u>）ことで、佳芝の決め細やかな感情と緊張感を出そうと試みている。そして、その試みはかなりのところ成功しているものと思われる。おそらく、日本語の「彼女」と韓国語の그녀の持つ感覚の違いも影響しているであろう。張愛玲自身の「她」の使い方の特徴も含めて、この点はさらなる検討課題としたい[43]。

---

43 今回の論文執筆に当たっては、張愛玲の文体の特徴について、池上貞子教授、神谷まり子教授、邵迎建教授から貴重なご教示を受けたことを感謝したい。

終わりに.

以上、張愛玲「色、戒」が『池澤夏樹=個人編集　世界文学全集』の収録されたことを契機に、世界文学とは何か、また、『世界文学全集』の編集過程において、どのような作家、テクストが選択されるのか、といった翻訳に内在する文化の政治について日韓の状況を比較しつつ考察してきた。両国ともに、世界文学＝ほぼ西欧文学と同義であった傾向が、多元化しつつあること。その要因にはアメリカ学術界の動向や、韓国の場合は恐らくそれを意識しての大学受験の出題範囲の変化が影響していることがわかった。さらに、日本の場合、アジア圏の文学作品が「世界文学」として認められるには、日本語による翻訳が先行する必要などがあるなどの事情も明らかになった。「世界文学」という文化の政治においては、韓国語、日本語文学はもとより、中国語文学も決して主流とはなり得ない、という現実は無視できないだろう。

こうした状況下、「色、戒」は映画化、という別のメディアとの遭遇を機に、世界文学への参与権を手にした。しかし、その時再び問題となったのは、それが「翻訳を通して豊かになる作品」(Damrosch) かどうか、という点である。特に張愛玲のように「張愛玲的魅力主要是語言問題」(王安憶) とされる作家においては、起点テクストである中国語の水準に、目標言語の翻訳が達しているかどうか、が鍵となる。張愛玲の中国語文体が中国語母語話者を魅了するように、日本語／韓国語の翻訳が日本語／韓国語の母語話者を魅了するか、果たして翻訳者はそれだけの文体を創出できるかどうか、が、張愛玲作品が中国文学研究者による賞賛の枠を越えて、「世界文学」として読者に受け入れられるかどうか、の分かれ目であろう。

今回、翻訳者としての試みをいくつか紹介したが、正直なところ、張愛玲を翻訳するとは自己の力不足を思い知ることに他ならない、辛い経験である。李安監督は「色、戒」映像化のあまりの困難に撮影期間中「よく空を見上げて、天国の彼女（＝張愛玲）を憎んだものですよ」とインタビューに答えている[44]。映像化もある種の「翻訳」と捉えるならば、同じく翻訳者の苦悩を語った言葉として、深く共感した。

しかし、張愛玲作品の映像化に挑戦する映画監督が後を絶たないように、翻訳に挑戦する訳者も決して後を絶たないであろう。見方を変えるならば、張愛玲作品の翻訳とは、中国語以外の母語を持つ者に許された、ある種の特権的行為でもある。張愛玲作品を「中国文学」から「世界文学」へと解放してやるには、翻訳と言う方法を取るしかないからである。すべての翻訳者はまさに「不吃辣的这么胡得出来辣子？」（張愛玲『色、戒』）の心持で、世界文学への扉をノックし続けるしかあるまい。

[44]「インタビュー李安」『キネマ旬報』1499 号、2008. 1、pp. 37-39.