

## 2016年5月21日 第17回翻訳百景ミニイベント「ファンタジーを徹底的に語ろう！」

**越前**：きょうは17回翻訳百景ミニイベント「ファンタジーを徹底的に語ろう！」によるこそいらっしやいました。今年の1月に金原さんと三辺さんをお招きして、皆さんのお手元にある《BOOKMARK》という冊子ができたいきさつをうかがいましたが、その翌日に金原さんからメールが来て、もう一度やりたい、こんどは3号に合わせてファンタジー特集でということだったんで、ぜひやりましょうということになりました。

ただ、ぼくはファンタジーはぜんぜんくわしくないので、金原さんと三辺さん以外にもうひと方、どなたか3人でやっていただいたらどうかとご相談して、そうしたら酒寄さんがいいんじゃないかってことで金原さんからご紹介があり、酒寄さんからもご快諾いただきました。そこで、きょうは黄金トリオということでお話しいただきます。なかなかない機会、というか、二度とないかもしれない、いや、二度とないとか言っちゃいけないか。

(観客笑) いままでは一度もないですよ、3人でやられたことは？

**金原**：ないですね。

**酒寄**：はじめてです。

**越前**：じゃあ、おひとりずつまず紹介しましょうか。ひとことずつ何か言ってください。まず、金原瑞人さんです。

**金原**：はじめまして。(観客拍手) きょうは英米のファンタジーの話を途中までやります。つづきは三辺さんです。

**三辺**：三辺律子です、よろしくお願ひします。(観客拍手) ハリポタ以降はなかなかまだ評価が定まっていなくてむずかしいんですけど、だいたいどんな状況かっていうのを少し説明できたらと思っています。

**金原**：むずかしいとこ、よろしくお願ひします。

**越前**：で、酒寄進一さんです。(観客拍手)

**酒寄**：酒寄です。まあ、ファンタジーと言えどももちろん英米が主流なんで、ぼくはお邪魔虫程度で、掻きまわそうかなと、ドイツのほうから、ちょっとちゃちゃを入れるみたいな感じで、いろいろお話しできたらいいなと思います。よろしく。

**越前**：お三方よろしくお願ひします。(観客拍手) ぼくも楽しみにしています。で、順序としては、いまお話にもあったとおり、いちおう、くくりとしては、『ハリポタ』以前でいいんでしたっけ？

**金原**：はい。

**越前**：まあ、だいたいということで前半を金原さんをお願いして、その後三辺さんに『ハリー・ポッター』以降ということで、そして、酒寄さんにドイツも含めた他国のものをお話しいただく、ということでそれぞれまず 15 分から 20 分ぐらいいただきまして、で最後に、事前に来ている質問へのお答えも含めて、3 人でフリートーク。

では、金原さんからまずよろしくお願ひいたします。

### 【PART 1 英米のファンタジー（ハリー・ポッター以前）】

**金原**：20 分以内にまとめます。『ハリー・ポッター』以前、大学では 90 分しゃべるところを 15 分か 20 分くらいにまとめてお話しします。

そもそもファンタジーとは何かという、定義に関する質問がアンケートのなかにあったんですけど、その前にまず、ファンタジーってのは小説の一ジャンル、というところからはじめたいと思うんです。というのは、神話や伝説はファンタジーじゃないのか、とよく訊かれるからです。どちらもファンタスティックではあるけど、ファンタジーではない。なぜなら、小説じゃないから。じゃあ小説とは何かって話を少ししましょう。

英米の場合、小説というのはノベル。novel っていうのは 18 世紀、『ロビンソン・クルーソー』あたりがはじまりと言われています。それまで小説はなかった。それまでは何があったかという、言うまでもなく詩があって、芝居、演劇があったんです。もっとも古い叙事詩といわれるバビロニア＝アッシリア文学の『ギルガメッシュ叙事詩』は紀元前 1500 年ごろに誕生しています。それに対して、われわれが小説、ノベルと呼ぶものは 18 世紀ですからせいぜい 250 年から 300 年昔から、ということは、詩や演劇と比べると、詩がいま 100 歳だとすると、小説っていうのは 10 歳くらい。子供なんです。

novel っていうのはもともと小説という意味ではなくて、どういう意味だったかっていうと、新しいもの、新参ものっていう意味だったんです。それがなぜわれわれが言う小説という意味になったかという、18 世紀に、それまでの中世の王様、諸侯、教会が支配していた封建主義体制から、近代的な資本主義体制に変わって、近代的な中産階級が生まれるんです。そうすると、その中産階級をバックに、中産階級が書いた、中産階級が読む読み物が生まれ、それを小説といったんです。そのときになってはじめて、そういう小説、ノベルが生まれた。だから、新しいっていう意味でノベルという名前がついたんです。

では、何がちがうかっていうと、まず文章が非常に読みやすい。口語で書かれた読みや

すい、わかりやすいことばで書かれた物語であって、だから詩のように、かっこよかったり、凝縮されたりしたものではないんです。

ぼくのエッセイでも書いてるんですけど、穂村弘が、短歌というものは凝縮された情報である、だからその凝縮された部分を頭のなかで読者が解凍しなくてはいけないから、そこにひとつの壁があるんだということを言っています。誕生当時の小説は、凝縮されていない、そのままの、ある程度生の材料が保存されて、口語でダラダラ、ダラダラほんとうにとりとめなく書くような、そういった作品に見えたんです、それ以前の詩や演劇の文体に慣れた人からすると。だから、小説なんて、あんなのはしゃべっていることばだからだれにでも書ける、とばかにされて、ある意味、新参者という意味でノベルと呼んだ人もいるかもしれません。それが 18 世紀なんです。一方、いわゆる近代の中産階級の人々は、おれたちは、王様や騎士や諸侯が活躍するものじゃなくて、おれたちの活躍するそういった読み物を読みたいと考え、そのニーズから生まれたのが小説、ノベルなんです。

それまでの演劇や詩に歌われている人物は、伝説の人物、神話の人物、王様、騎士、諸侯です。庶民はひとりもいません、基本的に。たとえば、シェイクスピアは 37 の芝居を書いていますけども、主人公で庶民はひとりもいません。全部王様だったり、諸侯だったり。『ハムレット』の主人公もデンマークの王子です。『ロミオとジュリエット』にしても、ふたりはモンタギュー家とキャピュレット家の子息と令嬢だったりするわけです。それがいきなり 18 世紀になって、わかりやすい例をあげると『ロビンソン・クルーソー』は、隣のおにいちゃんです。で、『パミラ』、これは斜向かいの家のおねえちゃんが小間使いに行っ、悪い若旦那に言い寄られて逃げまわる話です。19 世紀の『ジェーン・エア』もそうだし、『オリバー・ツイスト』も主人公は孤児です。そういった物語を口語でベタベタ、ベタベタ書いたのが小説なんです。それがひとつのジャンルを作った。

ただ、大切なのはリアリズム。隣町のおにいさんが船で出たところが、難破しちゃって、孤島に着いちゃったんだ、それでさあ、なんて話をリアルにベタベタ書いていくのが小説だったんです。ところが 50 年ぐらいしたら、いきなりその文体を使って、怖い話を書く作家が現れた。ゴシックロマンスです。これはミステリーのもとにもなるんですけど、ゴシックロマンスと呼ばれる恐怖小説や怪奇小説が書かれるようになります。それは『オトラント城奇譚』あたりからはじまって、19 世紀になると、1818 年にメアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』が出てきて、その後『バンパイア』という作品が出て、『吸血鬼カーミラ』という作品が出て、そして 19 世紀末には『吸血鬼ドラキュラ』が出ると

いう、怪奇小説の一潮流ができます。いわゆる『ロビンソン・クルーソー』、『パミラ』、『ジェーン・エア』、『嵐が丘』、『デイヴィッド・カパフィールド』といった、まっとうな文学史の流れからはちょっとはずれたところにあったけど、大人気。そういう流れがひとつありました。

それと別に、その後少しして、19世紀半ばごろ、もうひとつの流れが生まれます。1863年に『水の子』という作品が登場して、その2年後に『不思議の国のアリス』という作品が登場して、子供向けの、子供のために書かれた長編童話のようなものが生まれてきます。これもさっき言った文学の王道とはぜんぜんちがうところから出てきます。いってみれば、子供が主人公の、子供が読む、子供のための物語が書かれるようになってくるわけです。で、それがひとつの大きな流れになって、引き継がれていきます、イギリスでは。その後、どんな作品が出るかという、ジョージ・マクドナルドの『北風のうしろの国』とか、オスカー・ワイルドの『幸福の王子』とか。

20世紀にはいると『たのしい川べ』が1908年、『ピーター・パンとウェンディ』が1911年、『くまのプーさん』が1926年、それから『メアリー・ポピンズ』が1934年。こういう子供の本の大きな流れがあって、これがまさにわれわれが言うファンタジーのもともとの部分なんです。

そういった形でイギリスで子供向けのファンタジーが書かれるようになって、それが1950年、つまり戦後5年経って、『ナルニア国物語』が出ます。その4年後、1954年に『指輪物語』ですね、トールキンの。重要なのは、このふたつが前段のファンタジーの流れにはなかったハイファンタジーという大きいジャンルを作ったことです。それまでのエブリディマジックと呼ばれる、日常的なところに魔法が使われる、あるいは魔法使いがやってくるという話から脱して、いきなりもうひとつの壮大でファンタスティックな世界を作ってしまうという。歴史から、風土から、地形から全部作ってしまうという試みです。そういうスケールの大きいファンタジーができたのが1950年代。

そのときもまだ子供の読むファンタジーだったんですけども、それが1960年代になってアメリカでペーパーバックで出版されて、1964年に『指輪物語』がベストセラーになります。子供の本としてはびっくりするぐらい売れたわけです。それがその年だけで終わらず、1965年、66年、どんどん売れつづけて、これはなんだというので、アメリカのひとつの文学的社会現象になり、大学の教科書にも取りあげられるようになって、ファンタジーがやっと市民権を得るようになります。それまでは文学のなかの小さいジャンルで

あった童話の発展してきたものが、いきなり現代文学の一地位を占めるようになって、おお、ファンタジーすごいぞ、と。これを機にアメリカでもイギリスでも新しいファンタジー作家がつぎつぎに出てきます。

1960年代から70年代にかけて、アメリカで大ファンタジー・ブームが起こり、はじめてファンタジーが市民権を得ていきます。ところが70年代後半から、このアメリカのファンタジー・ブームはだんだん低迷していった、ファンタジーは売れない時代がつづきます。

ぼくが翻訳をはじめた80年代もやっぱりファンタジーは売れなくて、出版社にファンタジーですって持っていくとかならず、ファンタジーは売れないからって言われる。ずっとそういう時代がつづくんです。あのころは「土農工商、SF、ファンタジー」と言われて（観客笑）いかにSF、ファンタジーが売れなかったかということを実に示しているんですけども、そのあと『ハリー・ポッター』が出版され、世界的なヒットになって、それが第二次ファンタジーブームを呼んで、現代に至るということなんですけども……一気に10分くらいしゃべっちゃいましたね。

それと、もうひとつファンタジーについて言っておきたいのは、実はそのわれわれの考えるファンタジーという概念ができたのは、日本でも80年代にはいつてからだということです。それまで日本では怪奇小説、幻想文学を含めて、ファンタジーと呼んでいました。ぼくが大学院のころは、ポーを研究していたんですけど、ポーはファンタジー作家でした。そんな時代だったんです。

皆さんもご存じだと思うんですけど、佐藤さとのコロボックルの話がありますよね。あれは1955年ぐらいから書かれてるんですよ。そのころ本人はファンタジーとかぜんぜん考えてなくて、そもそもファンタジーなんてことばは聞いたことなかったって言っています。当時はたぶん創作民話と呼ばれたはずですよ。ファンタジーのなかにはいつてなかった。

そもそも1950年代、ファンタジーっていうのは日本ではあまり使われていなかったし、その後1970年代になって、ファンタジーっていうことばがだんだん定着してくるんですけども、そのときも幻想文学、怪奇文学、そういったものを総称する名前として使われていたんです。現在、ファンタジーというと、剣と魔法の物語であったり、中世的な舞台をもとにした空想物語とであったりするんですけど、それはおそらく日本では80年代にはいつてから、それ以降の流れなんです。

だから、ファンタジーが何を指すか、ファンタジーの定義は何かっていうのは、その時代その時代でまったく変わってきているので、それをちょっと整理しておくとおもしろいと思うんです。ちょうど、さっき引き合いに出した佐藤さとるさんご本人のことばを引用します。

「『だれも知らない小さな国』を書きはじめていた昭和 30 年ごろ、わたしはファンタジーを作る意識などまったくなかった。だいたい、ファンタジーという用語さえ知らなかった。それが、書きあがって上梓されたあと、これはファンタジーと言われて、作者としては驚いた」

その後、1978 年に《現代詩手帖》という雑誌でファンタジーの特集をしているんです。この特集で取りあげられている作家は、ラヴクラフト、ギュンター・グラス、ホフマン、ノヴァーリス、オスカー・ワイルド、ゴーゴリー、ゲーテ、井上ひさし、サミュエル・ベケット、寺山修司。これらがファンタジーだと 70 年代末には考えられてたわけです。

『指輪物語』が世界じゅうで読まれるようになって、そして映画にもなって、いまのわれわれのファンタジー観が作られていくんですけど、それは 80 年代以降です。ファンタジーってということばは日本ではファンタジーでそのまま使えますけども、中国語では幻想、空想と訳すんだそうです。SF は科幻、つまり科学幻想です。『指輪物語』は中国では『指輪王』と訳されていて、魔幻映画、魔法に幻と書いて魔幻映画というジャンルにはいつている。だから、ファンタジーも国によっておそらくとらえ方がちがうでしょうし、日本にしても 1960 年代、80 年代、90 年代、ファンタジーの指すものはどんどん変わってきています。

こうしてようやく、われわれが考えているファンタジーのイメージが生まれるわけです。『ナルニア国物語』、『指輪物語』、『ゲド戦記』、『ハリー・ポッター』などなど。それがだいたい、われわれの頭のなかにあるファンタジーだと思います。ですから、いまわれわれの考えてるファンタジーはこれなんだということを押さえておいてください。

もともとファンタジーってことばはギリシャ語の幻想とか、幻影とか幽霊とか白昼夢を指すことばだったわけです。それがいまのように非常に限定的に使われるようになったのは 80 年代、90 年代以降です。さて、英米では 70 年代にかけて盛りあがったファンタジー熱が冷めて、『ハリー・ポッター』が出てくるまで 20 数年のブランクがあるんですけど、そのあいだにひょっこり現れてきたのがドイツのエンデです。エンデもおそらくファンタジーなのかなと思うんですけど、それは酒寄さんに譲るとして、ひとつ言っておきたいの

は、『指輪』のブームは第一次のファンタジー・ブームを呼び起こしたけれど、エンデはエンデのブームで終わり、ファンタジーのブームには結びつかなかったということ。一方、『ハリー・ポッター』は第二次のファンタジーのブームを作っていきます。この流れはとてもおもしろいと思います。ここからは『ハリー・ポッター』以降ということで三辺さんにバトンタッチ。

**越前**：どうもありがとうございました。（観客拍手）

## 【PART 2 英米のファンタジー（ハリー・ポッター以後）】

**三辺**：そうですね。ほんとうにいま金原さんがおっしゃったとおりで、たとえばファンタジーと言えばすぐにトールキンの『指輪物語』を思い浮かべるかたも多いと思いますが、実はトールキンはファンタジーとは言わずに、妖精物語、フェアリーテールということばを使っています。いまのわたしたちがファンタジーと理解しているもののことをトールキンはファンタジーとは呼んでいないということですね。つまり、いまわたしたちが思っているファンタジーというのは、実は最近の概念だということ、なお変わりつづけていると思います。

どんなふうに変わってきたかということは、なかなかむずかしいのですが、ファンタジーはもともとさっき金原さんがおっしゃったとおり、子供のために書かれた長編童話が源になっていますが、その前に『天路歷程』や『ガリバー旅行記』のような、大人向けに書かれたものを子供が奪って、子供部屋に持ちこんだという経緯があります。そうやって児童文学というジャンルができてくるんですね。でも、いま逆のことが起こっているんじゃないかと思います。たとえば『ハリー・ポッター』などを大人が読むという現象のことです。

さっきもちょうど ABC（青山ブックセンター）のトークイベントでお話をしていたんですけども、装丁の話が出て、ちょっと前の英米文学の児童書の表紙って、めちゃめちゃダサイ、はっきり言って、力入れてないな、って感じだったんです。日本の装丁のほうがずっとよくて、作家さんに日本で出た本を送るとすごく喜ばれて、日本のは素敵だと言ってもらっていました。でも、最近、海外の装丁もすごくオシャレになっているんです。なぜかという、やっぱり、大人が読むようになってるからなんですよ、YA（ヤングアダルト）のジャンルの本を。それで、装丁なんかも変わってきているし、本屋さんの棚とも変わってきてる。子供の本なのに大人が読んだり、大人の本なのに子供が読む、特に

子供の本として出されたものを大人が読むという現象が起こっているかなと思います。

そういった世代をまたいで読まれる本はクロスオーバー・フィクションと呼ばれています。たとえばイギリスの《ガーディアン》という新聞があるんですけども、2001年くらいがクロスオーバー・フィクションの元年になるのではないかと書いています。《ガーディアン》の独自の定義ではあるんですけども、これはもちろん『ハリー・ポッター』が火付け役なんですよね。『ハリー・ポッター』は1997年から出ているんですけども、はじめはもちろん児童書として出ている、アメリカでも最初に出たときは8歳から12歳の本という設定になっています。でもそれがどんどん大人にも読まれるようになって、2001年くらいには完全に世界的なブームになっていて、じゃあ、それまでのファンタジーはどういう流れだったのかなって調べてみると、たとえば金原さんが訳してらっしゃるバージャックのシリーズがありますよね。

**金原**：あの猫の話。

**三辺**：そうです、バージャックの著者のサイドが、『ハリー・ポッター』の“おじいさん”、つまり『ハリー・ポッター』が生まれる素地を作った作品は『ウォーターシップ・ダウン』だと言ってるんです。『ウォーターシップ・ダウンのうさぎたち』が出たのが1972年なのですが、はじめは書店がすごく困ったそうです。ウサギが主人公だから、当然児童書だ、でも内容的にはとても子供が理解できるとは思えないし、政治とかの話もある、だから大人の本じゃないかというふうに、本屋さんがどの棚に置くべきか迷ったということです。なので、子供の本と大人の本のクロスオーバー・フィクションの元祖、つまり“おじいさん”にあたると、サイドは言っているわけです。

1983年にエンデの『はてしない物語』の英語版が出ていて、これは累計800万部くらい売れていると言われていますが、初版ですでに20万部も出ているそうなんです。『はてしない物語』は、当初、フォントの色を変えたりと装丁に凝っているのですが、エンデはそういったデザインは変えないでくれとか、ハードカバーで出してくれ、などいろいろな注文をつけていたそうです。値段も高い。なのに800万部も売れた。そのあとに目をひくのは、『ソフィーの世界』の2,300万部ですね。まあ、あれはファンタジーと言えるかどうかはむずかしいところですが。

ほかに、『ハリー・ポッター』の前だと、プルマンの『ライラの冒険』があります。1995年に第1部が出ていて、さっきの2001年、クロスオーバー・フィクションの元年と言われる2001年に、第3部の『琥珀の望遠鏡』という最終巻がウィットブレッド賞をとって



います。これは児童文学部門と大賞と両方とっているんですよ。児童文学賞の受賞作が一般書のほうの大賞も同時にとったのはこの作品がはじめてになるので、児童書として書かれたものが大人のほうでも高く評価されるようになってきた、ということがわかると思います。

この作品は、日本では『ライラの冒険』という、わりと子供っぽいタイトルで、でも装丁はわりと大人っぽい感じで新潮社から出ているのですが、*His Dark Materials* というのがシリーズタイトルの原題で、ミルトンの『失樂園』からとっています。あまり好きな言い方じゃないですけど、大人の鑑賞に耐えるというか、海外では大人がこぞって読んだと言われています。

こんなふうにファンタジーがだんだん盛りあがってきて、満を持して出たのが『ハリー・ポッター』で、これは1997年から2007年にかけて、全7巻出ています。今回もう一回調べなおしたら、累計で4億5000部出ていて（観客どよめき）、やっぱり驚きましたね。ちなみに『ワンピース』、漫画ですけど、『ワンピース』ですら3億3000部なんですよ。『ワンピース』は何十巻もあるのに、それより売れてるのかって。

そのころ、わたしもファンタジーを訳しはじめていて、以前は「翻訳やってるの」と言うのと、「えー、どんな本？」って相手の人から訊かれて、「児童書やってるの」と言うのと、「へー、絵本？」って言われることが多かったんです。「絵本じゃなくて、児童書っていうのはいろいろあってね」とか、説明がいつも長くなってめんどろ、みたいな状況だったんですけど、『ハリポタ』以降は、向こうから「『ハリポタ』みたいなやつ？」と言われるようになって、「そう、そう」って話が通じるようになりました。やっぱり一般にもすごく浸透したんだなって。

で、またおもしろいのが、『ハリー・ポッター』もはじめ出たころはほとんど子供が買っていたのですが、1999年の統計だと、29%は大人が読んだと言われているそうなんです。これはNDPグループというところが統計をとっているんですけど、2001年になると、さらに半分以上は大人が読んでいるんじゃないかってことになって、ぐっと増えてるわけです。

1998年にベストセラーリストで1位になるんですけど、それ以降もずっと『ハリー・ポッター』が1位で、2巻が出れば2巻もベストセラーリストにはいって、3巻が出れば3巻もはいる。これは参考にされることが多い《ニューヨーク・タイムズ》のベストセラーリストなんですけれども、あまりにも『ハリー・ポッター』一色になってしまうから、

じゃあ、もうベストセラーリストから児童書は分離しようってことになって。それを知ったとき、なんかずるいって思ったんですけど、よく本の帯とかに《ニューヨーク・タイムズ》ベストセラーリスト入り、と書いて売りにしますよね。それが『ハリー・ポッター』だらけになったせいで、ほかの本がその文句を使えなくなってしまったんです。だから、じゃあ分離しようってことになって、それが 2000 年だそうです。ちなみにこのとき『ハリー・ポッター』の 4 巻が出て、4 巻目は初版だけで 5,300 万部。売れてますよね、やっぱりすごい。

で、一挙にファンタジーブームがやってきて、皆さんもご存じの『エラゴン』とか、『バーティミアス』、『アルテミス・ファウル』、『サブリエル』、『龍のすむ家』、『ストラヴァガンザ』などなど。このころ金原さんが訳されたのが山のように出て、『盗神伝』とか、マジックショップシリーズとか、どれもすごくたくさん売れてうらやましい！と思ってました。『指輪』も、ちょうど 2001 年から映画になりましたね。そう、これも 2001 年。さっき何部売れたっておっしゃってましたっけ、最初は 10 万部？

**金原：**『指輪』ですか？ 1955 年、アメリカで 10 万部以上だったような。でも手もとに資料がないので不正確ですが。

**三辺：**それくらいですよ。それがこの 2001 年のデータだと、1 億 5000 万部になっていて、『指輪』が 3 分の 1 以上は映画以降に売れたということがわかります。大人を巻きこんでのヒットだったってことがよくわかるなと思います。

じゃあ、どうしてこんなに『ハリー・ポッター』が売れたのかというと、それは諸説ありますが、その前に大きな流れの話をそのままつづけると、ヤングアダルトの人気というのはこれ以降決定的になって、いまも英米ではつづいています。ただ、ちょっとずつ変わってきていて、一時はトールキンが作るようなものがイコール、ファンタジーって感じだったんですけど、『ハリー・ポッター』以降のファンタジーを見ると、やっぱりトールキンのころとはちがってきてるんじゃないかと思います。トールキンや C・S・ルイスはキリスト教的価値観に根ざした、別世界に対する憧れを描いていたと思います。叶わない夢を叶えるのがファンタジーを書く動機のひとつだったんじゃないか、って。

『トワイライト・ゾーン』を書いたロッド・サーリングが、ファンタジーは不可能なことを起こりそうに描くもの、それに対し、サイエンス・フィクションは起こりそうもないことを起こりそうに書いたもの、と定義しています。トールキンやルイスのような別世界に対する憧れを描いたファンタジーのあと、心理学などの学問が発達するに従って、こん

どは主人公の内面を探求しようとか、成長物語を書こうとか、よく河合隼雄さんが取りあげていたようなファンタジーがいっぱい出てきます。異世界への憧れというよりは、子供の心理や成長を描くファンタジーが主流になってきたわけです。たとえばルーマー・ゴッデンとか、ポール・ギャリコとか、フィリップ・ピアスとか、メアリー・ノートンとか、マーガレット・マーヒーとか。ル・グウィンもそういうところがあります。

じゃあ、いまはどうかというと、かつては、現実から向こうに行ってまた帰ってくる物語か、トールキンのように第二世界だけで終始する物語が多かったんですけども、いまはたとえば『ハリー・ポッター』でもホグワーツの学校と現実世界をふつうに行き来して、現実も向こうの魔法の世界とほとんど同じ重みしか持っていない、というファンタジーが増えてきています。これは、井辻朱美さんが指摘しています。ハリーも生まれたときから特別な子供ということで、特別な存在になるために努力をしたわけではなく、そういう主人公が別世界に行って遊ぶという、エンターテインメント性が高くなっている。

では、『ハリー・ポッター』のあとに何が流行ったかということ、日本ではいまひとつだったんですけど、やっぱり『トワイライト』がすごい。『トワイライト』は2005年から出ていて、全世界で爆発的にヒットして、いまの時点で5,000万部くらい売れてると言われています。ちょうどさっき金原さんがおっしゃった『ドラキュラ』の話がありますが、それこそ19世紀当時の『ドラキュラ』の話というのは、異世界とか別世界とかに対する畏怖とか恐怖とかそういうものを描いていたと思います。でも、『トワイライト』はもちろん吸血鬼の一族が脈々として、人狼の一族が脈々としてという話ではあるんですけど、読んだかたはおわかりになるとおり、別世界に対する恐怖とか憧れを書くというよりは、異世界のものは恋愛の障害として書かれているという印象が強い。主人公のベラも、みんなに愛されちゃって困るわ、みたいな主人公で、なんで吸血鬼のエドワードがベラを好きかっていうと、ベラの持っているにおいが自分の好みだったから、ということになってますよね。別にベラが苦勞して何かをしたわけではなく、生まれつきそういうにおいを持っているっていう。ベラはふつうの人間なのに、たまたま吸血鬼に心を読まれない能力も持っていて、努力したわけでもない。あいつだけは心が読めない、なんか気になる、大好きだ、なんてエドワードに言われて、でも人狼の彼にも好きだとか言われて、もう大変、困っちゃう、って話じゃないですか。(観客笑)

『トワイライト』のヒットをきっかけに、『バンパイア・アカデミー』とか『シャドウ・ハンター』みたいないわゆる"パラノーマルもの"がどっと出てくるのですが、これ、全部

かっこいい人が出てくるんですね。『シャドウ・ハンター』はハンターの少年がめちゃくちゃ美少年とか、『バンパイア・アカデミー』も教官がロシア系で超かっこいいとか、そんなのがいっぱい出てきて。それだけブームになると、当然批判も出てくるわけで、当時の『二流小説家』という小説、これはふつうの大人向けの小説ですけども、そのなかでもヤングアダルトを書いていることをばかにしたような記述が出てきたりとか、あと、2013年の映画で、シャーリーズ・セロンの出ている〈ヤング≡アダルト〉も、ヤングアダルトを書く作家がちょっと下に見られる設定になったりしています。これは、よくも悪くも『トワイライト』の影響が大きかったということを表していると思います。だから、そのころは一挙に似たような作品がぶわーっと広まって、みんな吸血鬼に愛されて困っちゃう、みたいな話がいっぱい出てきて、わたしもリーディングでそんな作品をたくさん読みました。

そのあとに出てくるのが『ハンガー・ゲーム』なんですよ。これはディストピア小説ですけども、SFのような経験社会に対する認知を問う作品というよりは、いちおう独裁国家に対する反抗も描かれてはいるんですが、特に1巻なんかはそういうことよりも何よりも、ただ子供たちが殺し合うっていう状況を作るためにそういう設定にしたという感じのほうが強くて、その社会を描きたいっていうよりは、サバイバルを書きたいって感じがします。で、サバイバル自体はすごくおもしろいんですよ。どうやって戦いのなかで生き残っていくかということに焦点が置かれていて、これは『ダイバージェント』もそうだし、『メイズ・ランナー』もそうですね。ものすごいサバイバルな状況が書かれていて、若者たちが戦って生き残っていく経緯が事細かに描かれています。

なので、いまのディストピア小説はSFではあるんだけど、ちょっとファンタジーの血を引いてるかな、と思っています。そもそもファンタジーの意味合いっていうのも少しずつ変わってきてるかなと思います。

『ハリー・ポッター』がなぜヒットしたかっていうのはいろいろ言われてるんですけども、この言い方はどうかと思うけど、児童書なのに人の描き方が深いとか——たとえばダンブルドアもけっこう最後のほうになって、おお、ダンブルドアってそんなやつだったのかって、やっぱり驚くじゃないですか。いままでのファンタジーだったら、ガンダルフみたいに最後まですごく立派なすばらしい人だったはずなのに、ダンブルドアって実はこんなやつ、とか、あんまり言うとネタバレになっちゃいますが、例の教授が実は味方だった、いや、敵だった、いや、味方だった、みたいな描かれ方もありますよね。そういう複雑な

人物像に人気の秘密があるんじゃないとか、いや、魔法と学校物語の取り合わせが意外に珍しかったとか、資本主義的な設定で、実はイデオロギーがないっていうところも新しいんじゃないとか、あともちろんメディアミックスについてもいろいろ言われていますね。そのへんはまたあとのフリートークでお話しすることにして、とにかく大人が子供の本を読むようになったきっかけがファンタジーっていうのはおもしろいなというふうに思っています。では、このへんで。

**金原**：ドイツで。

**三辺**：お願いします。

**越前**：じゃあ、ドイツを。

### 【PART 3 ドイツのファンタジー】

**酒寄**：はい。（観客拍手）ここまでで43分。

**三辺**：すみません、1分超過しました。

**酒寄**：はい、がんばります。酒寄です。はじめまして。先に金原さんから、ちょっとエンデの話も出ましたので、ここはぼくが話そうと思っていることともちょっとからむので、先取りしておく、エンデは、代表的な作品の『モモ』と『はてしない物語』を、どちらもファンタジーとは呼びません。『モモ』の場合はおもしろいことに、ちゃんと原書にも出てるんです。「メルヘン・ロマーン」。あれはメルヘンなんです。冒頭を読んでもらうと、昔々あるところに、というノリの書き方をしてるんですよ。

で、「メルヘン・ロマーン」っていうエンデが使っていることば、これはエンデだけでなく、ほかの作家も当時けっこう使ってました。70年代から80年代のことになります。ロマーンっていうのがなんなのかっていうと、これが実はドイツ語では「小説」のことを意味します。ノベルとは呼ばないんですね。では、ロマーンっていったいなんなのかっていうと、ドイツ人なりの理解だと、ロマンチックなものなんです。ただ、ロマンチックをぼくらが知っているロマンチックと理解しないでください。ロマン的なんです。ロマン的が何かというと、ローマ的なんです。ローマ的って何かというと、ドイツ人の理解だと、かつて中世の高級な文学はラテン語で書かれていました。つまり、それを読む知識を持っていないとその文学の世界には入れなかったんですね。で、そこを飛び越えて、ラテン語でないもので書いた作家がいたのですよ。たとえばダンテです。ダンテが庶民のことば、イタリア語で物語を書いた。あれがドイツ人にとってのロマーンなんです。つまり、ロマ

ンのというの、庶民にわかることばで書く、ここは金原さんの言ったことば、中産階級ってのと微妙にリンクしてるんですけど、そういう理解のしかたをしています。それでいまでもロマンって言い方をするんですね、特に長編小説。

まずはファンタジーの定義をそれぞれにってことを言われましたので、そこからはいたいと思うんですが、これだけやるのにもすごい時間がかかるので、非常にシンプルにいききたいと思います。さっき別世界ってことばも出ましたけれど、ぼくらとはちがう世界を行き来するっていうのがまず基本だと思うんですね。現実と非現実のあいだの境界線があって、きょうはとりあえず「関」ということばをあえて使わせてもらおうと思ってますが、関があってそれが越えられるか、越えられないか。越えるって場合はですね、たとえばこういう関があったりするわけです。

三辺さん、ちょっと手伝ってください（横長の紙を取り出し、一方の端を隣の三辺さんに持ってもらう）。（観客笑）こんなふうに壁があります。そうすると、越えるのにも実はふたつのパターンがありうるんですよ。たとえばこっち側が現実とします。皆さんは非現実の生物たち。するとぼくがこっち側 A で、ぼくのほうから B である皆さんのほうに行くのが、別世界に行くっていう話になるわけですね。

でもファンタジーには別のパターンがあって、皆さんのほうからだれかひとりが来ちゃう場合があるんです。その代わりに、受け止めた主たる側の人たちがどういう反応をするかで、質が変わってきます。怖〜いとか思うと、幽霊ものやホラーになるし、これがワクワク冒険ってことになると、いわゆるファンタジーなのかなと。だから、基本はこっちから行った人間が別世界でのファンタジーを体験するか、別世界の人間、ものが来ちゃって、こっち側でファンタジーを体験するか。

でも、さらに別のパターンがあるんですね。この壁ってつねに固定してるって思います？

地球だって自転してますよね。これがぐぐっとぼくたちのこっち側に来ちゃうことがあるんです。そうするとひとりの人間がファンタジーを体験するんじゃなくて、ぼくらも皆さんと同じ感覚ですべての人間が体験してしまう。ぼくはマジックリアリズムってこれだと思っているんですよ。個人でなく、その世界自体が変質してしまう。で、ヨーロッパで言えば、ハイファンタジーもそれに近いものがあるんじゃないかなって思ってるんですけど、そういう壁があります。

ただ、これがほんとうの壁だとなかなか越えられない。皆さんはいくら歩いても、こっち側にはぜったい来れないですよ。仮にこれがドーナツ状になったとしても、（紙の

両端を指で押さえ、輪にする) 実はこの先、もうちょっとくわしくファンタジー理論を話すときは、ドーナツ理論ってのが展開されるんですが、きょうは時間がないのでそこまでいきません。まあ、これをドーナツの原型と思ってください。で、そうすると、外側の人はぜったい中には入れないでしょ。中の人には外に出れないんですよ。これだとまだファンタジーは起きないんですね。

じゃあ、どうやったらファンタジーが起きるのか。もう気づいている人もいますが、有名なパターンがあります。(一回ねじって輪にする) ねじればいいんですよ、メビウスの輪。いいでしょうか。特に今回は海外ファンタジーの話ですが、海外ファンタジーにこそファンタジーのおもしろさがあるとぼくは主張したい。その理由は簡単、できるだけこの現実と非現実の差異ができたほうがおもしろい。

日本人でも、それぞれに現実と非現実の差はあると思うんですよ。たとえば、幽霊を信じるか信じないか。信じる人、いま手をあげてくださいって言ったら、あげる人、あげない人、出ると思います。同じ日本人でも、そのなかで、どこまでを現実、どこまでを非現実とするかって。たとえば、ぼくは幽霊をぜんぜん感じられないんです。ところが、うちの母は過去に、ぼくが朝起きると、夢枕に人がいたからって喪服を着ていたことがありました。それから電話がかかってくるんですよ。おじさん、おばさん死んじゃった、とか言ってる。それをぼくは身近に感じてたので、こういう感覚で非現実、ぼくにとって非現実を現実と思える人がいるってことを、子供ながらにわかってました。小学校のころの体験です。

日本人でもそういうことがあるくらいですから、これが外国だとさらに差が出てくる。そこで、描き手にとってのファンタジー、こういうふうに越えられる作家たちがいるわけですね。そして、中の登場人物も越えていかないとファンタジーになりきれない。第二のファンタジー。でも、読まれてなんぼの世界ですよ、物語って。本を開いてもらって読んでもらわないかぎり、そこにファンタジーって現出しないんです。こんどは読者がそれをどこまでファンタジーと思えるか、つまり、三層のファンタジー体験ってのがあって、これが読書体験のなかで非常に重要だなんて思っているんです。まずは、作家は作品を生み出すために見分けをします。つまり自分のアイデアのなかから登場人物や何かを作り出して、架空のファンタジーを作るわけですね。

ちょっとくっつけさせてください(紙の両端を糊でくっつける)。(観客笑) まずは作家のファンタジー。これを見分けするとどうなるかっていうと、こういうことになります。

何が起こるかわかります？ ふたつに分かれると思います？ 別々のものに。ちょっとやってみますね。（ハサミで輪の中心を縦に切っていく）おととと。切っちゃった。

**三辺**：なんかきょう、糊とハサミを置いていらっしゃるなと思って。（観客笑）

**酒寄**：（つながって大きくなった輪を見せる）分かれるんですよ。分かれるで、実は二重にねじれたメビウスの輪が生まれるんです。これがまずは作家と作品までと思ってください。じゃあ、読者がこれをさらに自分の世界として見分けしたら何が起こると思います？ さらにねじれるかな？ やってみましょう。（観客笑）（もう一回輪にハサミを入れる）みんなのためにおつきく作ったら、切るの大変。（観客笑）

ちちんぷいぷい、アブラカタブラ。よいしょ、よいしょ。もうちょっとがんばります。

**越前**：酒寄さん、いつも持ち歩いていらっしゃるんですか、それ。

**酒寄**：きょうのためだけです！ これだって、いま話していること、やろうと思ったら一時間ほしくらいで、時間をいかに節約するか、いかに皆さんにインパクトを与えるか。こんなことになります。（ふたつに分かれてつながった輪を見せる）ふたつのメビウスの輪が、しかし、バラバラにはならず、つながっている。これがね、皆さんのファンタジー体験だと思ってほしいんです。つまり、作家が作り出したファンタジーとぼくらのファンタジーが、ふたつの想像力が合わさって、もうくっついて離れなくなるような感動の世界。というね、そんな意味で。（観客拍手）あのこれ、ぜんぜんマジックでもなんでもないので。でもこれを基本として見てほしいです。

さて、ドイツのファンタジーの世界、きょう用意してるのはロマン主義の時代だから同じ時代から考えていくんですが、もう 53 分で、残り半分切ってますので、なかなかきびしいですが、古い時代について語らせてもらおうと、ドイツ語では英語の場合とファンタジーのスペルがちがうのと、最初にファンタジーって名詞がなくて、いや、正確にはないわけではなかったですが、どちらかと言うと、動詞として使ったんです。ファンタジーレンって言うんですけど、これ、どこで使われた用語かっていうと、教育学なんです。

理由はちょっと、いまは時間をとりすぎるので省略します。けど、その延長線上で重要になってくるのが、ファンタジー作家ではないですが、幽霊物語を描いているフリードリヒ・フォン・シラーって作家です。この人が 1795 年にある論文を書くんですね。タイトルが「素朴文学と情感文学について」。どういう差があるかっていうと、素朴文学っていうのは自然と人間がまだ一体だった、つまり、閾がない状態、これが当たり前だった時代の文学なんだけど、近代に至って、閾ができてしまった。越えられない。ぼくらがもう自



然とは一体ではなくて、むしろ自然を支配したり壊したりする存在だっていう意識、その例として実はシェイクスピアをシラーは使うんですけど。これ、1795年なんです。で、この情感文学、情感っていうのはドイツ語では sentimental、センチメンタルなんですけど、ただ、ぼくらがいま思っているセンチメンタルとは意味がちがいます。あとで時間があれば少し解説はしますが、そのなかで生まれてくるのが、1790年代から1800年代初頭くらいのドイツ・ロマン主義です。やっぱり、シラーが発想の原点なんですね。どういうことかっていうと、いま壁を見せましたけど、壁に気づいてしまった人がいる。気づいてしまって、でも、越えられない。越えたい。つまり当時のファンタジーの原型になるようなものってドイツ人にとってどうだったかという、まず喪失感なんです。失ってしまったものがある、元にもどれない。で、その先にあるのが、こんどは憧れ。それから、無限な、遠くをながめるような視点。そういう形で、もう行き着けないものなんだってところから、想像っていうものが生まれてくるわけですね。

それから100年以上かけていろいろ展開するんですが、そこははしょります。大事なところはこのあと、ドイツの歴史のなかで、というか現代のドイツ文学を語るとき、ぜったいに避けては通れないのがやっぱりナチズムの問題なんです。ナチズムがある意味ドイツ人にとっては絶対的な悪をやってしまった時代、これはイギリスにもアメリカにもない歴史的な出来事ですね。それを体験したとき、ドイツはもう国じゅうが戦場になり、要は廃墟になった。戦後直後のドイツ文学はもっぱら廃墟の文学と呼ばれます。つまりそれまでの価値観をリセットされた状態、つまりふたたび壁ができた。壁ができたっていうよりは、どこをさわってももう何にもないって状態です。

これ、実はミヒャエル・エンデの『はてしない物語』にもつながる、あの虚無のイメージとぼくはつながっていると思っています。まずはゼロですね、リセットされた状態、ここから戦後のドイツ文学がはじまります。金原さんもエンデにふれてくれたんで、エンデを使いながらちょっと展開を考えてみると、1960年、戦争が終わって15年後ですけど、ここでエンデがデビューします。ジム・ボタンのシリーズです。このなかでジム・ボタンがいろんな冒険をしていくんですが、「見かけ巨人」って者と出会う場面があるんです、これがたぶんいちばんわかりやすい。何かって言うと、ちいさい小人なんです。ところが、遠くから見れば見るほどおっきく見える存在っていう設定なんです。そうすると、だれでも遠くからしか近づけませんから、最初からでっかいわけですよ、怖い。だからだれも近寄らない、なのでさびしい、孤独。で、ジム・ボタンはあるとき気づくんですね。

自分が生まれ育ったフクラム国って島に灯台がなくて困っている。小さくて大きく見えるなら、その人は島の場所をとらない。その人がランプを持っていてくれれば、遠くの船から光が見えて、灯台になれる、役に立てる、居場所が見つかる。つまり、ジム・ボタンの話の場合、ある意味絶対的な悪ではなくて、いまいる場所が悪いだけだ、しかるべき場所に行ければ、その人は幸福になれるし、仲間も見つけられるっていうスタンスなんですね。なんでエンデがこの時代にそういう世界観を書いたかっていうと、また戦争との関係で意味があるんですが、最初に書くのはそういう悪なんです。

つぎがさっきの『モモ』ですが、『モモ』には皆さんご存じのとおり、もう徹底的に否定すべき悪が登場します。灰色の男たち。これがなんでそうなのか、これまた歴史的背景がありますが、書いたのが1973年です。その6年後に『はてしない物語』が出ます。1979年です。『はてしない物語』になると（『はてしない物語』のケースを見せる）中は空っぽなんです。重いから持ってこなかったんですけど、でもそれだけじゃなくて、究極のテーマは虚無ですよ。つまり、虚無は悪じゃないんですよ。否定できないんです、ただのリセットですから。もっと言うてしまうと、「幼ごころの君」というファンタジーエン国を統べている女王について、どういう女王であるかが中でちゃんと説明されています。善も悪も区別をつけないと言うんです。善があるのは悪があつてこそで、悪があるのは善があつてこそ。つまり、悪を否定する立場とはぜんぜんちがっていて、悪も悪で、ある意味での必然悪というか、善との関係のなかで意味があるんだっていうところにエンデは行くんですね。

このあとさらにまたエンデは変わっていきますけれど、ナチズムからはじまる絶対悪とドイツ人がどう向き合ってきたかっていうのは、エンデを見るとけっこうおもしろいなあ、という気がしています。

時代が少しさがりましてね、ラルフ・イーザウって作家がいます。エンデに見いだされた作家でもあるのですが、きょう持ってきたのはぼくが訳した本ですけども、『見えざるピラミッド』という作品。これはね、さらに複雑です。さっきはただの境界線だったけど、これはある事件があつて世界が三つに分裂しちゃった状態です。ひとつは現代の地球。ぼくらの世界。それとパラレルワールドっていうか、トリプルワールドで、ひとつは現代まで生き延びた古代エジプト文明。兵隊が槍を持っているんですけど、レーザー光線が出るんですね。それからもうひとつは中世のまんまいまに来ちゃった世界。で、さっきのロマン派の時代っていうのは失われてしまった喪失感があつて、憧れがあつて、憧れってこ

とはいつかその失われた自然と一体になりたいって思うわけでしょ。ところがこの物語は逆なんです。書かれたのは 2002 年なんですけど、三つを統一できた人間が世界を支配できる、いかにそれを阻止するかっていうファンタジーなんですよ。最終的な落としどころは、三つの世界はそれぞれの個性があるわけだから、その個性を大事にしながら、バランスが大事という発想。この三つの世界がそれぞれどういうふうはこの宇宙でぐるぐる、ぐるぐるまわれるかってことをテーマにする作品なんです。発想がだからだいぶちがってくる。これがドイツのゼロ年代ファンタジーのいちばんの代表作だとぼくは勝手に思っているんですけどね。2001 年、同時多発テロが起きた時期に書いてたものですから、その直前までの世界だと思ってください。

で、それ以降のファンタジーということでは、氷山の頂点だけいま語っていますので、もう一方で英米のファンタジーの影響だとか、いろんなのがまたありますよ。たくさんファンタジーが出てますので、ほんとうに氷山の一角を語らせてもらいますけど。で、このひとつの例がカイ・マイヤーという作家の、いまぼくが遠山明子さんと、ぼくの連れ合いなんですけど、ふたりで共訳の形で出しているファンタジー。まだ 2 巻読んでない人がいるとネタバレの部分がちょっと出ますが、3 巻目はまだネタバレはしませんので、読んでいただきたいなと思います。圧倒的な敵である魔人と戦わなきゃいけない。『進撃の巨人』アラビア版とでもいうような作品なんですけど、実は 2 巻目で主人公たちが気づくんですね、彼らはどうして魔法が使えるかっていうと、魔法だけが閉じこめられた壺のなかにいるということ。つまり、これはもうクラインの壺と違ってくれてもいいんですが、壺があつてその壺のなかで生きていることに気づくんですよ。つまりその壺の外には魔法のないぼくらの世界があるんです。じゃあ、魔法のないオリジナルな世界に行きたいっていう選択を彼らはするのかというと、ぜんぜんちがう選択をするんですよ。最後に。3 巻目で。これが大団円。『見えざるピラミッド』の先を行ったファンタジーとして、そして 2001 年以降のテロをにらんで、相手は圧倒的な敵、それも法律も効かない敵、境界線もない敵なんです。テロってそうでしょ。だからテロをめぐるファンタジーってのは、もうこのメビウスの輪理論が通用しないファンタジーにならざるをえないのですが、そこへ行ってるファンタジーと思ってください。どう境界線がなくなっていくか、そこをちょっと楽しんでいただけるといいなと思ってるんです。

それからもうひとつね、これから西村書店から出るんですけど、変なタイトルなんです、これ。ドイツ語のままですが、『囀る魚』っていう。変でしょう。ある意味エブリディマ

ジックの作品だと思ってください。ただ一方でもうロマン主義の再来かと思える作品で、なおかつ新しいんですよ。文学好きが読んだらめっちゃくちゃ楽しめる作品ですが、いちばん重要なところのさわりだけ紹介すると、こういうことなんです。皆さんが自宅に帰ってドアをあけると、どっちでしょうか、皆さん外開きだと思うんですよ。ヨーロッパでは内開きなんです。まずそれを覚えておいてください。で、主人公が本屋にはいるんですけど、本屋のなかでファンタジー体験をしていきます。ところがあるとき彼は気づくんです。ドアが内開きってことは、本にたとえると、扉はこうあけるでしょ、つまりわたしたち読者は現実の側にいて、ファンタジー体験をする本にはいると思っています。この物語で本屋にはいることは主人公にとって自分自身の内側、内面にはいることなんです。本屋の扉は内開きですから。つまり、それまでのファンタジーとは逆で、自分は本屋にはいったと思っていたのに、そこは自分の内面にひろがる広大な神話の世界なんですね。というのがうわーっと出る、短い話なんですけど。なかなかおもしろいファンタジーです。

ごめんなさい、2、3分オーバーしちゃったけど。そんな現状がいまドイツでは起こっています、ということで。すいませんでした。(拍手)

#### 【PART 4 フリートーク】

**越前**：お三方、ありがとうございます。このあとはフリートークというか、まず、いま三人でお話をなさって、補足だとか、あらためてちょっと言っておきたいこととか、あればどなたか。じゃあ、金原さん。

**金原**：じゃあ、ぼくから。さっき三辺さんがクロスオーバーって言って、大人の読者が増えてきているという話について。

実はですね、おもしろい統計があるんです。「あなたがいちばん好きな本」というアンケートです。洋の東西を問わず、時代を問わず、いちばん好きな作品はなんですかというアンケートをイギリスのBBCがとっているんです。参加者は14万人。2位以下からいうと『高慢と偏見』、『ライラの冒険』、『銀河ヒッチハイクガイド』、『ハリーポッターと炎のゴブレット』、『アラバマ物語』、『くまのプーさん』、『1984』、『ライオンと魔女』、『ジェーン・エア』で、このなかの『くまのプーさん』、『ライオンと魔女』、『ライラの冒険』と、3作が児童書なんですよ。どれもファンタジーです。そして1位は何かというと、『指輪物語』なんです。

で、おもしろいことにもうひとつ、ウォーターストーンという、イギリスに本拠地を持

つ本のチェーン店なんですけど、1996年に、20世紀に出た本のベスト100っていうアンケートをとっていて、2万5000人の回答がありました。これも2位以下からいうと、『1984』『動物農場』『ユリシーズ』『キャッチ=22』『キャッチャー・イン・ザ・ライ』『アラバマ物語』『百年の孤独』『怒りの葡萄』『トレイン・スポッティング』となっていて、これも実は1位が『指輪』なんです。どっちも『指輪』。おそらく、ウォーターストーンのほうもBBCのほうも回答したのは大人の読者だと思うんです。

さっきのウォーターストーンですが、ベスト100のなかに児童書がかなりはあっていて、そのなかに3作品以上あげられている作家がいるんです。ロアルド・ダールです。ダールの作品は、ミステリーは1冊もはあってなくて、すべてファンタジーです、3冊とも。この段階でもう、イギリス、アメリカにおいては、ファンタジーの『ナルニア』と『指輪』、その他の子供向けのファンタジーに対する評価は高いし、大人も読んでるってことがわかってもらえると思うんです。

ファンタジーのクロスオーバー現象は、そういう土壌があってはじめて生まれるっていうか、だから『ハリー・ポッター』はそれが表に出た例だという気がするんだけど、そのあたりどうですか？

**三辺：** そうだと思います。もしかしたら、だから日本にはいまひとつその流れがはいてこないのかもしれないですね。一方、欧米では『ハリポタ』以降、数字的なものとかその統計的なものとかに、はっきりと変化が出てきていて、それを反映して出版社の売り方とかもぜんぜん変わってきているそうなんです。

**金原：** それがあるのか。

**三辺：** さっき言った装丁の話もそうですし。

**金原：** なるほど。

**三辺：** 実は『指輪』が出たときと『ハリー・ポッター』が出たときのまわりの反応がすごく似てて、『指輪』もはじめっからすごい、すばらしいって言われたわけではなくて、かなり批判もあったんですよ、当時。一方で、トールキンもルイスも、別に自分は子供のための本を書いているわけではなくて、自分が書きたいフェアリーテールを書けるのは子供の本の分野だけだから結果的に子供の本を書いているだけだっていうことをさんざん言っています。いまもまさに同じようなことを言ってる人はたくさんいて、たとえばフィリップ・プルマンとか。

**金原：** ああ、プルマン。いい作家ですよ。

**三辺**：プルマンは、もはや"物語"をまともに扱うのは子供の本の分野だけであるとまで言っていて、ほかには、金原さんがお訳しになっているデイヴィッド・アーモンドも、「大人の読者は、大人の本が提供してくれないものを子供の本の作家が提供してくれることに気づきはじめている、それは何かと言うと、ページをめくりたいという強い思いだ」というようなことを言っています。ストラウドも言ってますね。

**金原**：『バーティミアス』の作者かな。

**三辺**：大人の本には narrative drive ——なんて訳せばいいのか、物語の……

**金原**：物語の持つ力、というか。

**三辺**：そういう力が欠けていると。だから、そこはすごく似てるんですよ、いまのファンタジーにあるものと『指輪』にあるものとは。

**金原**：それは物語性？

**三辺**：そうですね、はい。ということで、やっぱり同じことを繰り返してるんだなって。おもしろいな、と思いました。

**金原**：その点、酒寄さん、ドイツってどんな感じなんですか？ 大人のメルヘン感っていうか。

**酒寄**：大人のはね、山ほどありますよ、いまだにものすごく出されていて、実際にはカイ・マイヤーももともと大人向けのを書いている、2000年代になってから児童文学系のファンタジーを書いて、またいま大人向けのファンタジーも出している。両方行き来している作家はほかにもいます。ただ一方で、大人のものにはヒロイック・ファンタジー的なのがすごく多い。

**金原**：いまドイツで。

**酒寄**：すごく多い。しかもね、特にブームになってくるのがたぶん2003年から2004年。つまり、『指輪物語』の映画〈ロード・オブ・ザ・リング〉が出てから。すごいですよ、たとえばね、エルフ。エルフを主人公にしたシリーズってだけで、まず1巻目で900ページの本が出てから、たぶんそのあと10巻以上つづいてる。

**金原**：900ページ。

**酒寄**：それから、オークを主人公にしたってのもこれもまたたくさんあるんですよ。全部600ページぐらい。で、ドワーフもある。ドワーフは、実はぼく、ひとつ訳してるんですよ。これは中でもいちばん出来がいいと思って訳したんですけど、日本では商業的にコケたんで、そのあと出てない。それがついこのあいだドイツで第7巻が出て、そのドワーフ

の作家は作中にドワーフの仇敵になる、妖魔とでも訳せるような悪のダークエルフがいるんだけど、そっちがおもしろいってんで、その悪の側から描いた物語をまたシリーズ化していく。

つまり、『指輪物語』がベースにありながらそのなかに出てくるいろんなキャラが、完全に独立して、別のハイファンタジーになって、すごい量出てるんです。もう読みきれないくらい。

**金原**：それはどういう読者層なんですか？

**酒寄**：ちゃんとは把握できてないけど、Amazonの書きこみを見ている雰囲気では、10代もいるし、20、30代ぐらいの人たちが多くなって雰囲気はしますね。

**金原**：ああ、そうなんだ。

**三辺**：カイ・マイヤーの『魔人の地』は、日本では大人向けに出されているように見えますが。

**酒寄**：ヤングアダルトっていうふうに考えていいと思います。ただ、あの書き方は大人に向けても書いてるって感じなんで、クロスオーバーっぽい感じはありますけどね。

**三辺**：主人公もちょうど20歳くらい。

**酒寄**：そう、年齢がもうあがってきていますので。そのほか、毎年のように新しいファンタジー作家が出てるんで、はっきり言って追いきれないくらい。

**三辺**：うらやましい。

**酒寄**：本屋さんでも、ファンタジーの棚がいまでもちゃんと存在してますから。どどーんと並んでます。大きい本屋では。日本じゃ、もうそうはいかないですもんね。書店に置いてもらえない。だからニーズがいまだにドイツではあると。

ただ、ニーズと言ったときにファンタジー体験に求めているものは、たぶん日本とはちがっていて、いま言ったように悪との対決、みたいなのが、大人向けは広くくりではあります。エルフのファンタジーなんかだと、オークの作家と比べて剣の振り方がうまいとか、描き方がうまいとか、そんなふうな感想が出てくるんですね、Amazonで。つまり、ほんとうに戦うってことをドキドキしながら見てる。それに対してカイ・マイヤーは女性の描き方が非常におもしろかったり、もっと内面的なんですよ。敵と戦って倒すんだけど、戦っていくことに疑問を持ち出す登場人物が存在するんですよ。これがヒロイック的なものとはちがったスタンスで、ぼくは氷山の上のほうのものとして評価できるかなと思っています。

**金原**：上橋さんのね、守り人シリーズかな。世界のいくつかの国で翻訳されているんですけど、いちばん早かったのは、たしかドイツなんですよ。

**酒寄**：そうですか。

**金原**：で、それからフランス、それからイギリス、アメリカ、というふうに。やっぱり好きな人がいるんでしょうね。

**酒寄**：うん、まあドイツは翻訳作品の紹介がけっこう早いですからね。かなりの本が出る。『指輪物語』については、正確に覚えてないんだけど、たしかはじめて留学したときにドイツ版の1巻目を見た覚えがある。たぶん1970年代にはドイツ版が出ていて、それから新版が90年代に出て、また映画になってから新訳が出てっていう過程をたどっていて、やっぱり根強いファンはいますよね。出版社もその読者を狙ってキャラ立ちしたものをいろんな作家に書かせてるみたいな状況になってます。

**三辺**：そういうファンタジーの消費のしかたみたいなのでは、やっぱりすごく変わってきているなって思います。たとえば『ハリー・ポッター』だと、まずいろんなスピンオフが出て、さらにユニバーサル・スタジオでまったく同じホグワーツ城とか、物を売っているところなどが造られ、で、さらにコスプレやったりしてますよね。そういう楽しみ方があると思います。映画化したり、実写にしてくれて要望がすごく多いじゃないですか。本だとみんながそれぞれ持ってた空想世界があるけれども、実写になるといきなりみんなが同じものを共有するようになって、強度が増すっていうか。そういう楽しみ方は、もちろん技術の進歩のおかげで、以前はなかったかなって思うんですよ。ファンタジーをそういうふうに楽しむ、みたいなのが多くなってるな、っていうのはすごく思います。それがよいのか悪いのかは微妙で、個人的にはかならずしも歓迎ばかりとは言えないのですが。

**越前**：さっき上橋さんの話が金原さんからありましたんで、事前に来ている質問で、「日本のファンタジーには海外と比べて何か特殊性のようなものはあるのでしょうか、もしくは、日本のファンタジーが世界でどのように見られているか、どのように評価されているか」というのがあります。どなたでもいいんですけども、じゃあ、金原さん。

**金原**：上橋さんの作品はヨーロッパ、アメリカで翻訳されてて、荻原規子さんの作品も英語に翻訳されていて、あと、ほかのファンタジー作家でも韓国、台湾あたりで翻訳されている人はけっこういたりするんですが、やっぱり『指輪』とか『ハリー・ポッター』とかに比べると足元にも及ばないってところがある。そもそもファンタジーの根城っていうか、本丸は英米なんですよ。そのうえ、ファンタジー以前に、英米は圧倒的に英語圏の作品が



強いです。そういう意味では翻訳もののファンタジーがつけこむ隙はほとんどないと言っていい。

だから、そこでエンデが切りこんだのはすごいなと。あのときはびっくりしました。あのときエンデは、英米でファンタジー作家、児童文学作家として紹介されたんですけども、あのブームはすごかった。そういう意味でエンデに匹敵するぐらいのものを、英訳された日本のファンタジーが持っているかっていうと、それはちょっとないかなって気がします。酒寄さん、逆に言えば、エンデってなんであんなに売れたんでしょう？

**酒寄**：えっ、アメリカで？

**金原**：ええ。

**酒寄**：さすがに資料持ってないな。ただ、ドイツで言えることは、やっぱり、内面の空虚感みたいなものが70年代に蔓延していて、現代社会の行き詰まり感があった。実は79年、『はてしない物語』が出た年に、ドイツではある大きな政治的決定をしてるんですよ。ぜんぜんファンタジーとは関係ないんだけど、NATO軍の二重決定ってのがあるんですよ。何かっていうと、NATO軍が西ドイツにパーシングⅡっていう中距離核ミサイルを配備することを決定するんです。

**金原**：ああ、そうなんだ。

**酒寄**：つまり第三次世界大戦を前提にして、敵を倒すための核ミサイルの配備を決定しつつ、鉄のカーテンを崩す交渉をつづける、だから二重決定。つまり、飴と鞭。そうするとロシアは、ワルシャワ条約機構のなかで、中距離核ミサイルを配備するんですよ。ドイツ人は気づくんですね。パーシングⅡが配備されたのはドイツなんです。そしてロシアの中核的な最前線にいる軍を中距離ミサイルで狙うとすると、そこは東ドイツなんです。すると、それに対抗して東ドイツにロシアが中距離核ミサイルを配備したんですよ。狙うのはどこかっていうと、西ドイツなんです。つまり、ロシアとアメリカの代理戦争なんだけど、リセットされてゼロになるのはドイツ人なんですよ。

実際、79年に、ヴァルプルギスの夜っていう、魔女が出てくるお祭りを見にいったときに、山のなかで花火があがったんですよ。そしたらまわりのドイツ人が、冗談交じりになんて言ったと思います？ ロシア軍来た、ロシア軍来たって。もう発想がそういうことになってた、79年には。そういう空気っていうのかな、世界が変わるときには肝心のドイツ人はだれもいなくなってるぞ、みたいな空気感ってのがやっぱりドイツ人のなかにはあって。

そういうにおい、核のことをストレートにエンデが考えてるとはぜんぜん思わないけど、あの時代のドイツ人が持っていた空気感ってのを如実にエンデは描いててね。70年代くらいから、政治やいろんなところでやっぱり行きづまりって実際あったじゃないですか。結局ゴルバチョフを待たざるをえなかったみたいなの。ああいう社会の空気感に、エンデはうまくコミットできたんじゃないかという気がしますね。

**金原**：アメリカでは、ベトナム戦争が終わって数年後ですよ。

**酒寄**：そういうこと。

**金原**：なるほど。ところで三辺さんは日本のファンタジーと海外のファンタジーのちがいつて考えることある？

**三辺**：日本のファンタジー、わたしが小さいころの日本のファンタジーって、やっぱり西洋の物真似みたいなものが多くって、日本でも騎士が出てきたりで、その後、上橋さんがやっと日本の文化ならではのものを出してきてくださったなっていう印象があったんですけどね。

**金原**：まあ、荻原規子がいて、上橋菜穂子が登場して、そのあと小野不由美が盛りあげていく。

**三辺**：はい。

**酒寄**：だから、日本のファンタジーの問題点としては、ドイツとはぜんぜんちがうんだけど、やっぱり戦争中に手垢のついた記紀神話の問題がありますね。ヨーロッパで言えば聖書であったり、あるいはケルト神話であったり、自分たちが持っているものをさらに改作していくようにして、ファンタジーを生み出すっていう部分もあったりするじゃないですか。そのときに日本で同じモデルを探そうとすると記紀神話って話になってくると思うのね、で、それをやってきたときに、たぶん、児童文学ってけっこう左系の人たちも多いから、そうするとやっぱり、微妙？（観客笑）だから荻原さんだつて記紀神話じゃないよね。『空色勾玉』は祝詞を使うでしょ。神話的世界を描くにしても。で、それ以降、記紀神話みたいな日本人のオリジンと言えるような神話をファンタジーでどれだけ生かしてこれたかっていうと、そこにやっぱりいろいろ課題が残ってる気がする。これがやっぱり日本のファンタジーのひとつの特徴じゃないかなって気がしますけどね。

**金原**：それについてもうひとつ言うと、実はイギリスには神話ってないんですよ。

**酒寄**：ああ、たしかに。

**金原**：うん。あの、ドイツにも――

**酒寄**：それはアメリカも同じじゃないですか。

**金原**：アメリカも同じだから。本家本元のイギリスに神話がないっていうのはイギリス人にとってのコンプレックスで、だからトルキン自身、自分はイギリスの神話を作りたかったと言っているくらい。だって、アイルランドっていう、ちっちゃい植民地にした国でさえ、神話はある、なのにイギリスにはないっていう。そういう意味ではおもしろいですね。

**酒寄**：だから欧米のなかでも、英米とドイツの差が出てくるのかなって。で、ドイツも、実際にはドイツ神話ってのはちゃんとした体系では存在してないんですよ。グリムが再現しようとしたんだけど、やっぱりあとづけみたいなのがあつて。キリスト教のなかで解体されちゃってるんですよ。だけど、いろんな地方のお祭りのなかで、なまはげのようなものが、スイスなんかにいっぱいあるの。行くとね、顔じゅう墨だらけにされるんです。危険なんだけど覚悟してきてくださいってお祭りがいまでもある。キリスト教とははずれた、土着的な霊的存在との出会い、これはだいたい樹木神、植物神なんだけど、そういうものの信仰みたいのがお祭りでは残っていたり、いろんなところでポンポンとあるんですよ。オリジンを探していくと、ドイツの場合は、やっぱり北欧神話のほうに行く。

ところがおもしろいのは、イタリアとか、ファンタジーないでしょ。

**金原**：彼らはたぶん、フランスもそうだけれども、ギリシャ・ローマ神話でもって代替するから。

**酒寄**：そのとおり。そこがおもしろいところ。まさにそれを言いたかった。つまり代替できるから、南欧の人たちってファンタジーを作る欲求がないんだよね。

**金原**：たぶんそうなんだろう。

**三辺**：ナンセンスみたいなのはありますけどね。

**酒寄**：だから、ドイツもやっぱり8割、9割神話を失ったなかで、北欧のを借りてきたり、なんとかファンタジーがほしいという欲求は、イギリスと同じようにあるのかもしれない。

**金原**：あとは何かありましたっけ、質問？

**越前**：じゃあ、翻訳がらみの質問がいくつか来てるんで、そのなかからひとつだけ紹介します。「ファンタジーというと、どうしても賢者風の人が出てきて、「～じゃよ」とか言っているみたいな文体のイメージがあるのですが、それはもうあの世界の人だからしかたがないのでしょうか。（観客笑）登場人物の一人称をどうするか、話し方や語尾など、文体を決めるかとか、ご自身が翻訳するときの立場で、どなたでも教えてください」。そうだ

な、じゃあ、三辺さんからお聞きしましょうか。

**三辺**：いろんな翻訳者さんに聞くと、たとえば身近な人をモデルに決めて、口調を真似するとか、すごく厳密に決めるかたもいらっしゃるみたいなんですけど、わたしは自分が読んだときの印象でそのまま訳しはじめるので、あんまりちゃんと決めないですね。

金原さんが『パーティミアス』を訳したときに、死神の一人称が「わがはい」だったと思うんですけど、あれは戦略的に「わがはい」にしたって編集者さんから聞いたんですけど。

**金原**：あっ、そう。(観客笑)

**三辺**：一回全部訳したのに、「わがはい」に変えて、となると語尾も変えるってことになるので、死に神の台詞を訳しなおしたっていうような話を聞いて。わたし、学生に、そんなふうにキャラを決めることもあるんですよ、とかって自慢げに話してたのに。

**金原**：そうなんだ。(観客笑) いや、どうなんでしょうね。

このあいだ、第2回日本翻訳大賞の中間発表のときに、代官山の蔦屋で柴田元幸さんとぼくで話が合ったのが、20年前、30年前の自分たちの翻訳って、年寄りがほんとうに年寄りくさいことばでしゃべってるよねってこと。いま実際に年寄りになってみると、ぜったいあんなことばでしゃべらないよねって。だから年をとると、翻訳の訳語が変わってくる。お年寄りに対してやさしくなる。(観客笑) ぼくの訳した『かかし』なんか、「なんとかじゃ」とか、ほんとうにまじめに、おじいちゃんことばでしゃべっているんですよ。いま訳すとしたら、ぜったいそんなことばを使わないって言ったら、そのとき、米光一成さんっていうゲームクリエイターの人が、いや、いまでもロールプレイングゲームの老賢者は「なにになにじゃ」とか使うんですよって。そうじゃないとダメなんです、と言ってました。いろいろあるのかなと。それで、酒寄さんどうです。

**酒寄**：えっとね、ぼく、自分では、「じゃ」は使ったことないと思うんだけど、使ってたらごめんなさいね。でも、意識的に使った記憶がないんで、まず使わないと思います。

**越前**：「わし」ってのはどうですか？「わし」。

**酒寄**：「わし」は使うことがあります。

**越前**：使いますか。

**酒寄**：シチュエーションによってはね。使ったことはありますね。ただそれよりも、もっとね、「じゃ」はちょっと特殊すぎるんで。もうちょっと微妙なところはね、女性語尾。ぼくの連れ合いに見せるとね、真っ赤っかにされます。こんなこと、女性は言わない、言

わない、言わない、言わない、こればかり。で、だけどじゃあ、「だよ」とか「だ」とかで止めて女性の会話にしまうと、やっぱり差異化できなくて。

**金原**：だよね。

**酒寄**：で、やっぱりこれは日本の小説の作家の場合だと当然キャラをちゃんと作るからあれなんだけど、翻訳する場合、逆にちょっと過度なくらいに女性語尾の「わ」とか「よ」を入れてしまうって傾向はありますね。それから、日本語ってやっぱり語尾が豊かなんで、ドイツ語もそうですけど、英語もそうだけど、語尾がないじゃないですか。で、ないからこそ、彼女は言ったとか、彼は言ったとか、補う必要があるんですよ。説明の文が、地の文に。だけど、これ語尾さえつけちゃったら、彼は言ったとか、彼女は言ったとか、入れる必要ないんですよ。ぼく、かなりの部分削っちゃいます。実際に。そのほうがテンポがよくなるんで、会話が。で、意味は通じるし。だからそういう語尾をどのくらい出すのがほんとうにいいのかってのは、男性の立場であるぼくからいうと、女性のことはわかるように、わかってないところも当然あるから、なかなかむずかしいな、と思ってます。

**金原**：越前さんは、「わ」は？

**越前**：ぼくも 10 年ぐらい前の『ダ・ヴィンチ・コード』あたりまでは、けっこう「わ」を使ってましたけど、いまはつとめて使わないようにはしてます。ある種の必要悪なんだけど、最小限にしたい。だから、文末以外のところで、なんとか女性らしくするっていうのが課題です。

酒寄さんの場合、ファンタジーとか YA をやるときと、ミステリーのときで、何かちがいはありますか？

**酒寄**：これはやっぱりスタンスがぜんぜんちがいますね。うん。最近の翻訳は、ひょんなことからミステリーばかりでね、まあ、もともと東京創元社からミステリーを出すつもりで仕事持っていったんじゃないんで、ほんとうはファンタジー出そうと思ってたの。ファンタジーはあんまり出さないから、もしかしたらここでことわられたら困るな、と思ってちょっとミステリーっぽい持っていったら、案の定、編集者からミステリーないですかって言われて、そっちはすぐに決まっちゃったみたいな感じで。それでそのまんまズルズルなんですけど。

翻訳のしかたはまったくちがいます。何がちがうかというのと、やっぱり、ミステリーは裏をとらないといけないんで、実際ある、いろいろ特定の建物や、場所や、食べ物やいろんなものがリアルに仕掛けとして使われるんで、それはことばでただドイツ語から日本語

に置き換えただけじゃ、やっぱりその、伝わらないんですよ。たとえば、シュトレンだったら最近日本でも多くなったから、OK ですよ。でも、レープクーヘンって、知っている人います？

**越前**：え、なんですか？

**酒寄**：ほらね。翻訳者だって知らない。いやドイツ特有の食べ物なんですよ。そうすると、それはただレープクーヘンって言っちゃってもだれも通じない、じゃあ、注をつけるかっていうと、注をつけちゃうとお勉強っぽいから、とかね。またぼくも、味知ってないといけないわけですよ。その空気とか雰囲気とか、それを食べた人がどんな反応してるかってことを。実はこれ、まずいです。(観客笑) ぼくから見るとね。まあ、ドイツ人の多くも、最近好きじゃないようです。

で、そういうリアルなものも全部調べます。地図をすごく多用するし、建物やなんかも図面全部調べるし、便利なことに、ドイツの工科大学がかなりの図面を持っていて、ネットで適宜見られるんですよ。だからたとえば死体を解剖する場所とかいうと、1 階から 2 階、3 階から地下まで全部平面図持って、どの階を通過して、どう歩いたか、どのエレベーターだったらどのくらいの時間かかるのか、全部想定して日本語にします。ミステリーの場合はそうです。

ところが、ファンタジーだとできない。だって大部分が作家の脳内世界だから、建物とかわかんないですよ。一生懸命やっても、どのくらいの高さがあったとか、奥行きがあったとか。だからそこはぼくが想像して補わなくちゃいけないんで、そのスタンスはぜんぜんちがう。だから、翻訳をはじめるときの入口がぜんぜんちがうんで、スタイルがちがいますね。

**越前**：実在の建物でけっこうまちがってたりしませんか、その記述が。

**酒寄**：そういうこと、あります。あるミステリーで、ベルリンにある通りの、77 番地から 97 番地ってのがあったの。で、最初気にせず訳したんだけど、ということは何軒もある家ってことになっちゃうじゃないですか。しかも調べたら地図で、奇数番号は道の向こう側なんですよ。で、調べたら、77 から 97 ってことだったんだけど、作者がまちがえて、正しい数字は 79 だったの。2 軒ぶんだったの。でも、これはぼくが気づいたの。だから、それは裏とっていくと気づける。そういうのはミステリーでぜったい必要ですよ。

**越前**：やっぱりそれは訳文で適宜修正していく、と。

**酒寄**：ええ、作者に言って。

**越前**：あ、作者にも言うんですか。

**酒寄**：ぜったい言います。

**越前**：ああ、それはすごい。ぼくは一度も言ったことない。(観客笑)

**酒寄**：基本的に全部正直に言って変えさせてくださいって。そしたらけっこう信用してくれるの。そうすると、本になる前からね、原稿送って読んどいて、とか言われて、2、3か月前に届くこととかあるんですよ。それからレジュメまで渡されたこともある。(観客笑) だけど、それ読まなかったんです。だって結末知りたくないもん。本で読みたいから。

あるいはね、あるミステリーで、こうなんです。水、木、金、土、土、日になっちゃった章が。あれって気づいて、それはしょうがないからずらしてかないといけないでしょ。ところがむずかしいんですよ。日曜が最後になってるから、その日仕事行ってないって設定になってるんですよ。だけどそれを月曜日にしちゃうと、それはそれでまずい。高等テクニック、実は使ってるんですよ。著者といっしょにやりながら。で、そのあと原文のほうも変えられたっていう。そういう経験もあります。ミステリーはそのくらいやっぱリアルなところを詰めていく訳し方をします。

**金原**：それはリアル以前の問題だけど。(観客笑)

**酒寄**：いや、まあ、そうだけど。

**越前**：いや、でも、そうやって作者の信頼を勝ちとっていくっていうのは、すごくぼくもいま勉強になったっていうか、ぼくもこんどやろうかなって思いました。(観客笑)

**三辺**：でもあんまりやると、なんか、日本人ってほんとうに細かい、みたいな感じに思われるんじゃない。

**越前**：いやいや、ぼくが新人のころとかにやった作家ってみんな、なんかいやーな返事が来たりしたんですよ。それからもう、作者にごちゃごちゃ言うのはやめようと思ったりしてるんですけど。

**三辺**：そっちで適当に決めといて、とか言われたり。

**越前**：あ、そうそう、無責任。ぜったい謝らないし、ありがとうも言わないし、ってやつばかりだったんで。

**酒寄**：そこは国民性の差ですかね。

**越前**：そうですかね。

**酒寄**：ぼくはいままでいやがられたこと、一回もないですね。

**越前**：あ、そうですか。そうか、英米とドイツ。そういうところがきょうの結論ですかね。

(観客笑) というわけで、もう時間になってしまいました。あらためて、きょうはお三方のお話をうかがえて、ぼく自身も含めて、ものすごく勉強になりました。ありがとうございました。(観客拍手)