

翻ってわたしを傷つけにくる言葉

多和田葉子『文字移植／アルファベットの傷口』と翻訳*

藤田省一

花は摘もうとしても、もたえないし叫ばないから、わたしはいつも平気で花を摘んでしまうけれども、声にはならない花の言葉ほど恐ろしいものはない。花は自分の名前を変形させながらしゃべる。スマレが、英語をしゃべると、「バイオレット」と聞こえ、それがバイオレンスと似ているので、わたしはどきっとした。 「花言葉」

翻訳の現場ではいったい何が起きているか。この問いの意義が次第に強まっているのは、外国語あるいは広く他なるものとの出会いがごく当たり前のことになってきているからである。もっとも、翻訳が重要でない時代などこれまで一度もなかったのがあって、この行為が視野の外に置かれることがあるとすればそれは、その痕跡が時に消し去られる傾向をもつからだろう¹。他方でそうした透明化に抗するかのごとく、翻訳の営みについての思考は着実に積み重ねられており、今や多様化の一途を辿っているといつてよい。極端な場合それはたとえば認識に際して行われる「変形」操作のひとつの体系だとされる²。歴史的な研究、実践や教育方法の技術的側面に焦点を当てたもの、また理論的考察が提出するさまざまな論点³の錯綜をいくらかでも整理するにはそのように極端に走ることも必要なのだろうが、本稿は混乱を避けるためもあって翻訳というものをかなり限定的にしか扱わないこととする。それでも専門家の領分を踏み越えてしまうのは確実である。

専門家としてでなく翻訳にかかわる人を翻訳者と呼んでみてもよい。たとえば「これまでひとつの小説を最後まで訳したことがない」ばかりか、その責を「何もかもゲオルクが悪い」と他人に帰して憚らぬ多和田葉子の「わたし」はまさにそうした翻訳者である。「わたしは翻訳がしたいのであって小説家になれなかったから翻訳をしているわけではない」というこの翻訳者はもはや小説家と対をなすような形象をもっていない。透明たることをあからさまに拒否する「わたし」は「たった二ページしかない」テキストをわざわざカナリア諸島にまで出向いて訳す。その訳文——自らの創作と翻訳との関わりを隠さない作家⁴が実際にドイツ語から訳したもの——が二十六の断片として織り込まれた『文字移植／アルファベットの傷口』⁵を読み、翻訳の実践がどのような言葉の運動を誘発しているかを考えてみたい。新しいタイトルがよりふさわしいものであることも併せて示されるだろう。

1 なぜ翻訳するのか

「言葉よりも先に自分が変身してしまいそう」[23 / 31]と予感しつつ「わたし」は「聖ゲオルグの龍退治」を下敷きにしたテキストを「外国語から母国語に」翻訳する[19 / 26]。「一度でいいから自分で最後まで訳してみたい」が同時に「最終地点に行き着いてしまってもう引き返さなく」なるのが恐ろしいのは、そこで「不当」な結末

*本稿は言語態研究会における口頭発表(2004年3月)を元にしている。出席者からの貴重なコメントや有益な意見交換に対し改めて謝意を表明しておきたい。

¹ 聖書のフランス語訳に取り組んでいる詩人のアンリ・メシヨニックは、「ヨーロッパは翻訳からそして翻訳において生まれてきた」が、同時にその翻訳の歴史はそれ自体の痕跡の「消去 (effacements)」の歴史でもあると概観している (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 32)。ユダヤ系詩人と同列に扱うことにはやや無理があるけれども、チュービンゲンで出版された多和田葉子の第一作『あなたのいるところだけにもない』の「本当は言っただけにいけないことだけれど／ヨーロッパなんて／ない」(「観光客」)もその文脈で読まねばならない。この詩集は日本語とドイツ語の対訳で構成されているからだ (Yoko Tawada, *Nur da wo du bist da ist nichts* (aus dem Japanischen von P. Pörtner), Tübingen, Claudia Gehrke, 1987)。それだけは訳されていない「はじめに——又は、使用説明書——」によるなら、「ふたつのテキストはひと穴をはきんで向かい合う二枚の何も映さないう鏡、めくり続けるうちに本そのものがひとつの穴になってしまふ本当の対訳詩集を夢見ながら」できあがった書物である。「大きな声では言えないけれど／わたしたちは もう／それなしには生きられない」。

² Michel Serres, *Hermès III. La traduction*, Minuit, 1974, p. 9.

³ 実に多様な問題があることを知るには例えば次のような雑誌特集号が参考になる。

が待っているに違いないからだ。「たとえばこの小説の場合ならわたし自身は聖ゲオルクなどではないしそんな者になるのは御免なのに最後にはわたし自身がドラゴン退治をさせられるとでもいうような」。だがいかに「不当」であろうと翻訳者は「まさに翻訳をしているその作業において決断を迫られる」[55-56 / 68-70]。翻訳が「メタモルフォーゼ」だからである。与えられた「聖ゲオルク／お姫様／ドラゴン」という選択肢に対して「わたしはどの役も嫌です。わたしは翻訳者ですから」といって距離を置こうとする「翻訳者」はそれら形象にどのような仕方に関わるのだろうか。

「◆この小説の中で〈わたし〉が訳しているのは左記の作品です。」という末尾の但し書きで明かされる「ある小説」、アンネ・ドゥーデン「アルファベットの傷口」は1989年、ドイツの文学雑誌『マヌスクリプテ』に発表されたものである⁶。『文字移植／アルファベットの傷口』（以下『文字移植』とも）の物語では「たった二ページしかない」[9 / 14]といわれているものの、それはおそらく見開いた状態、すなわちテキスト全体を一挙に視野に収めうる状態をいわんとしているのであって、原文はその後収録されることになる短篇集『アルファベットの傷口』⁷で七ページ半を数える。作品集には十三枚の図版が綴じ込まれており、全十七篇の約半数がそれら図版のいずれかへと読者を送り返すようになっている。「アルファベットの傷口」の場合それはウッチェロ《聖ジョルジオとドラゴン》(16世紀イタリア)とヘルリン《聖ゲオルク、ドラゴン退治の英雄 [ドラゴンを殺す者]》(15世紀ドイツ)である。同じ主題を描くカルパッチオ(16世紀イタリア)の《ドラゴンと闘う聖ジョルジオ》も収められているがこれは直接的には他の短篇と関連づけられている。ともあれ「龍退治」の物語がドゥーデンの大きな関心を占めていただろうことは疑う余地がなく、しかし源泉と考えられる『黄金伝説／レゲンダ・アウレア』⁸の記述よりもむしろそれに基づいて多数制作されたタブローとの対話として「アルファベットの傷口」その他の短篇は書かれたように思われる。これら三点の図版はすべて、頭部ないし口に槍や剣を突き立てられたドラゴンに焦点が当たるようトリミングされたものなのだが、後で分析するように「アルファベットの傷口」というテキストもまたその「口」をめぐる書かれているからだ⁹。

『文字移植』の訳文の言語態は多くの読者を面喰らわせるだろうけれども、「アルファベットの傷口」の原文でこうした種類の「冒険」が行われているわけではない。ヨーロッパ諸語の基本的な知識があれば「において、約、九割、犠牲者の、」が「前置詞＋名詞」という形式を逐語的に訳したものであることはすぐ諒解されるだろう。こうした形式の意義の検討およびふたつのテキストの分析は後の章に譲り、本章では翻訳というものに対する多和田のかかわり方を踏まえながら『文字移植』の成立した事情を概観する。

外国語の導入——詩的な峽谷

なぜドゥーデンのテキストの翻訳を思い立ったか正確なところはわからないけれども、『アルファベットの傷口』の最初の刊行より十年を経た2003年のエッセイで多和田はドゥーデンら「母国語でしか創作しない作家たち」について語っている。そこから『文字移植』の翻訳がどのような意義をもちうるのか推測はできそうである。

Le Français dans le monde,
numéro spécial « Retour à la
traduction », août-septembre 1987;
Le Français aujourd'hui, n° 142,
« La littérature en traduction »,
juillet 2003.

⁴ なお多和田は後に、自分がしているのは「広い意味で、原文のない翻訳文学」だという趣旨の発言をしている(『早稲田文学』1999年3月号、74頁)。だが、すぐれた文学とはその意味においてはすべて「翻訳」なのではないだろうか。

⁵ テクストの参照は多和田葉子『アルファベットの傷口』(河出書房新社、1993年9月)／『文字移植』(河出文庫、1999年7月)の順にそれぞれの頁を本文中に示す。初出は『ブック THE 文藝』1993年3月。

⁶ Anne Duden, "Der wunde Punkt im Alphabet", *manuskripte*, Nr. 106, 1989. (ドイツ語文献表記は原則として英語式で行なう。)

⁷ Duden, *Der wunde Punkt im Alphabet*, Hamburg, Rotbuch, 1995. 1989-94年の間に書かれた短篇を収める。なおドゥーデンは1942年生れ、現在はロンドンとベルリンに居を構えている。

⁸ 13世紀、ジェノバ大司教のヤコブス・デ・ウオラギネによってラテン語で書かれた。聖書を除けば中世ヨーロッパにおいて最も手写・翻訳された書物で、とりわけ新約の「統篇」とされることもある。基本的には聖人伝(その多くは殉教を主題とする)であるが、たとえば「聖ゲオルギウスの龍退治」がオウィディウス『変身物語』の「ペルセウス・アンドロメダ物語」の変奏(あるいは翻訳?)と考えられているように、ギリシャ・ローマ神話に対するいわばキリスト教神話としての役割を果たしていたようだ。東方では久しい以前から崇敬の対象となっていたゲオルギウスが西ヨーロッパでもたてまつられるようになった契機は十字軍遠征で、たとえばイングランドの守護聖人と

ドイツ語作家がエクソフォニー¹⁰を嫌うのは、いわゆる語学の才能の不足が原因ではない。現代のドイツ人の作家で英語が大変よくできて英語圏で長年暮らしている作家たちも、英語では詩や小説を書かない。たとえばもう二十年もロンドンに暮らすアンネ・ドゥーデン […] を見ても、みごとな英語を話すが、英語では決して創作活動はしない。 […] / アンネ・ドゥーデンはある朗読会の後で、同じ [なぜ英語で書かないのかという] 質問に対して、もう少し具体的な答えを出した。ドイツ語という言語そのものの中に自分たちの背負っているドイツの歴史が刻み込まれている、ドイツ語を離れてしまったら、ドイツの歴史の中に切り込んでいくことができない、だからドイツ語を捨てることができないのだ、という答えだった。それはドイツの歴史を誇りに思っているという意味ではなく、ドイツの歴史に責任を持たなければならないということだろう。¹¹

ドゥーデンのそうした姿勢に対し多和田は「他の文化に心を開かないということではない」と擁護しはするのだが、同書で指摘されるように「母語の外に出ない『普通』の文学に対しても、どうしてその言語を選び取ったのか、というこれまでは問われることのなかった問い」をエクソフォン現象が突き付けるものだとすれば¹²、その現実を踏まえた「選択」をドゥーデンらが回避していると目に映るのだろう。ドゥーデンにとってたとえば英語を選択する可能性はあらかじめ、しかも「ドイツの歴史」という言語外の事由によって絶たれていることになるからだ。本当に言語外の事由といえるかどうか速断は慎まねばならないけれども——ヘルダーリン・ハイデガー問題のひとつの争点はまさにドイツ語それ自体の「責任」に関わるものではないだろうか——、ドイツ語でも創作を行なう作家として多和田は、「一つの言語の中にとどまっている」ということの不可能性¹³ といういい方で彼我の違いを明確にしている。「一つの言語の中にとどまっている」テキストの翻訳はしたがって一種の批評と見なすことができるだろう。

ところで多和田は翻訳に対する熱意のなさを、まさにカナリア諸島への旅を承けて綴られた「翻訳という熱帯旅行」というエッセイにおいて表明していた。「わたしは […] 翻訳作業が嫌いで、よほどの理由がないとやる気になれない」¹⁴。「やる気になれない」とすればそれは普通考えられる翻訳が、要するに元の言語の意味内容を一方通行的に伝達するものだからだろう。そこに欠けているのはふたつの言語の間という場所である。

[...] 言葉そのものよりも二ヶ国語の間の狭間そのものが大切であるような気がする。わたしはA語でもB語でも書く作家になりたいのではなく、むしろA語とB語の間に、詩的な峡谷を見つけて落ちて行きたいのかもしれない。¹⁵

翻訳こそが「詩的な峡谷を見つける」ための最良の方法だと考えられているかどうかここでは問わないがいずれにせよ、多和田にとって試みる価値のある、つまりドゥーデンらへの批評たりうるような翻訳というものがなければならぬ。「翻訳という熱帯旅行」から戻った作家はそれがどのような形式をもつことになるか豁然と明かしている。

定められたのは1222年のことである。『レゲンダ・アウレア』が書かれたのもひとつにはそうした背景があった。「龍退治」はヨーロッパにとどまらず広く知られた説話であるが（『黄金伝説』前田敏作・山口裕訳、人文書院、第二巻、1984年の註釈を参照した）。

⁹『レゲンダ・アウレア』にはゲオルギウスの槍がどこを貫いたのかについての記述はない。

¹⁰「これまでも『移民文学』とか『クレオール文学』というような言葉はよく聞いたが、『エクソフォニー』[exo-phonie]はもっと広い意味で、母語の外に出た状態一般を指す。外国語で書くのは移民だけとは限らないし、彼らの言葉がクレオール語であるとは限らない。世界はもっと複雑になっている」（『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』岩波書店、2003年、3頁、「ダカール」の章）。

¹¹『エクソフォニー』前掲書、24頁、「ロサンジェルス」の章。特に断りのない限り、引用文中の強調は藤田による。

¹² 同書、7頁、「ダカール」。

¹³ 同書、30頁、「ロサンジェルス」。なお多和田は日本の大学を卒業した1982年よりハンブルクに在住しているが、創作活動と並行して大学での研究も継続的に行っており、その地で修士号（ハイナー・ミュラー研究、1990年）、チューリヒで博士号（論文タイトル「ヨーロッパ文学における遊びの道具と言葉の魔術——文化人類学的詩学（Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur — Eine ethnologische Poetologie）」、2000年）をそれぞれ取得している。

¹⁴「翻訳としての熱帯旅行」（初出『新刊展望』1993年11月号）、『カタコトのうわごと』、青土社、1999年5月、22-23頁。なお、自身のミュラー研究を簡潔にまとめた“Körper, Stimme, Make. Korrespondenzen zwischen dem

しかし、ヘルダーリンがギリシャ語からドイツ語に訳した〈アンティゴネー〉を読んだ時には胸がどきどきした。よく意味の分からないところがある。文章の中から立ち上がってくるものがある。[...] 翻訳の過程で、ばらばらになった言葉が、これまでに持っていなかった力を得て、反乱を起こし、もう文章という行列は作らないぞと暴れ回る現場を覗き込んだことのある人の目には、いわゆる上手な翻訳などというものは、大根畑のように退屈だ。¹⁶

ソフォクレス詩劇の翻訳(1804年)に際してヘルダーリンが「逐語訳」を採用したことはよく知られる。ドイツ語のシンタクスに従わなかった点で批判を受けもしたが、そうした企ての結果として自国語に「切り込み」、何か決定的な作用を及ぼすものがありうるのだという考え(「よほどの理由」)が、「嫌い」なはずの翻訳作業へと多和田を向かわせたとはいえそうである。ドイツ語にはギリシャ語の痕跡が消え去りようもなく残る。そのとき翻訳は「ふたつの言語」の間にいることとほとんど同義となるからだ。

翻訳における「意味」と「形式」

ヘルダーリンはしかし単にギリシャ語のシンタクスを導入しただけではなかった。詩人の企ては同時に、ルターが聖書を訳す際に準拠したとされる言葉で「ドイツ語」の礎となった中世高地方言の語彙に関する歴史的探究に支えられてもいたからだ。アントワヌ・ベルマンはその事情を、ヘルダーリンが「ドイツ語の単語に備わっている話す力を再発見したかったため」だと説明している¹⁷。ルターが聖書を訳すまでドイツ語はなかったといわれる。当時のドイツには書かれた統一的な国語としてのドイツ語なるものは存在せず、各地域に根ざす話し言葉が割拠しているだけだった。民衆にとっては専ら耳で聞くものである聖書の翻訳はそれゆえ彼等がふだん話す言葉に依らねばならなかった¹⁸。宗教改革の指導者は自分の周囲で話されていた言葉を選ぶ。それが「ドイツ語」の起源というわけだ。しかし同時にそのことは他の「方言」の衰退可能性をも意味していた。「ドイツ語」の書き言葉としての洗練や肥沃化の歴史を否定する必要はもちろんないけれども、聖なるテキストのドイツ語訳が残酷な選別の上に成立したのは疑うべくもない事実である。ヘルダーリンはいわば書きとめられる瞬間の言葉、つまり人々の話すさまをとらえようとしたことになるだろう。ひとつには戯曲の翻訳だったからということもあるが同時にそれは、テキストに複数の声を——「方言」は原理的に単数ではありえないし、語源を尋ねるとは時間の次元において別の声を見出すことなのだから——導入することでもあった。

ところで、ある言葉の古の「意味」を問うことは他方でその言葉を「意味/形式」の二元論において扱うことである。ヘルダーリンの訳業はしたがって、その意図はともかく、結果的には二重の意味において「形式」を強調するものだといわねばならない¹⁹。『文字移植』の「わたし」も島の郵便局長との会話において「形式」こそが翻訳を翻訳たらしめるのだと説明している。「翻訳しか残っていない本」について、それでもそれが翻訳だとわかるのは「翻訳もひとつの言語のようなもの」だから、そして「バラバラと小石が降ってくるような感じがする」からであると〔67-68

Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater”(Sigrid Weigel (ed.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, 1992 所収)を「熱帯旅行」と同時期に自ら訳している(「身体・声・仮面 ハイナー・ミュラーの演劇と能の間の呼応」初出『批評空間』第1期10号、1993年7月、『カタコトのうわごと』所収)。尚この頃の『批評空間』には水村美苗の『日本近代文学』(後に改題され『私小説 from left to right』)という横書きの小説が連載されていた。

¹⁵ 『エクソフォニー』、31-32頁、「ロサンジェルス」。

¹⁶ 『カタコトのうわごと』、23頁。

¹⁷ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* (1984), Gallimard, 2002, p. 268. ベルマンはヘルダーリンの翻訳によってドイツ語が「無理にこじ開けられねじ曲げられ変形させられたと同時におそらく豊饒にもなった」といつている (*ibid.*, p. 46)。ドイツ語の起源を他ならぬギリシャ語テキストの翻訳において探ることの哲学(史)的意義については本稿で展開することができない。

¹⁸ *Ibid.* 「[聖書を] 翻訳することとはしたがって民衆の話し方に耳を傾けることだった」。ただしルターはラテン語から重訳している。

¹⁹ 詩篇全般においてそもそもそうだとアドルノは指摘している(「並列技法」)。たとえば詩節中の「すなわち(nämlich)」や「あるいは(oder)」といった語が「いわゆる思想上の発展」を阻害することによって「意味内容」に対する「形式」の優位を作り出すということだ(Theodor W. Adorno, “Parataxis. Zur späten Lyrik Hördertlins” (1964), *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main, 1965, p. 186)。「すなわち」は「主従関係に依拠するシンタクスの論理的階層秩序」ではなく「中断としての並列(Parataxen)」を作り出すわけである。

たとえ原本がなく、それゆえ「意味」の同一性に依拠して正統性を要求することがかなわぬ場合でも、翻訳はその形式によって翻訳たることを自ら示す（それが「小石」のようである点には第三章で触れる）。一般に「翻訳家の目標は、状況の許す限りできるだけ原文に忠実であり、しかも最初から目標言語で書かれたかのように読める訳文を作ることである。つまり、『透明人間』になって、翻訳の過程に関わってくるすぐれた芸術的・技術的技能が目立たないようなやり方で原文の内容を伝えようとするものである」と考えられている²⁰。だがもし翻訳が「透明」だとするなら「原典が消失して翻訳しか残っていない」と認識すること自体不可能である。たとえ「内容」というプレテキストが残っていない場合でも翻訳という「形式」は残るはずだ——「わたし」はそういいたいかのようなのである。

翻訳行為は言葉を「意味」と「形式」に分裂させる。あるいはむしろ、すでに分裂していることを翻訳者に悟らせるというべきだろうか。ヘルダーリンの訳業を「翻訳という形式の原像」²¹と見るヴァルター・ベンヤミンは原作と翻訳をそれぞれの言語の生成において比較し、こう述べている。「原作者の言葉が己の属す言語のうちで永らえるのと対照的に、翻訳は最良のものでさえその言語の成長の中で、更新されてゆく自国語のうちで没落してゆくよう定められている」²²。こうした違いが生じるのは「内容（Gehalts）と言語の関係」が原作と翻訳とは全く異なっているからである。原作において「意味内容」と言語つまり「形式」とが「果実とその表皮の如く一体化している」のに対し、翻訳の言葉は「褻の多いゆったりとした王のマントのように内容を包み込んでいる」²³。つまり、原作である「果実」は人間の手が入ることによって初めて「表皮」と分離させられるのだが、それに対し翻訳においては「意味」と「形式」は最初からずれ、あるいは決して無化しえない距離を内包しているということだ。そのとき翻訳者はいかに振る舞うべきだろうか。

ベンヤミンの考えでは、そしてこれは大方の諒解するところでもあるだろうが、テキストの「詩的意義（dichterischen Bedeutung）」は伝達可能な「意味内容」つまり意味論的意味に還元されるものではない。それゆえ、何か壺のようなもののふたつの破片が、似た形でなくとも、あるいはむしろ似ていないことによって初めて咬み合うことが可能になると同様の仕方で、「原作の意味（Sinn）に自らを似せるのではなく」²⁴、固有の「形式」を作り出すことが「翻訳者の使命」となる。ここから翻訳における名高い「逐語性（Wörtlichkeit）」（語に即すこと、文字通りに扱うこと）の要求が生じるのだが、敢えて多和田自身の「翻訳」で引用しておく。

本当の翻訳というものは、光を通すもので、原文を隠したり、原文に当たる光を遮ったりするのではなく、言葉自身の媒介によってより強く、原書に純粹言語を投げかけると言うのである。これは、言葉に忠実に訳すことによって可能になるのであり、文ではなく単語が翻訳の原点となる要素であるということになる。なぜなら、文は原書の言語の前に立ち塞がる壁であり、ひとつひとつの単語への忠実さはアーケードを形作るのであるから。²⁵

「言葉に忠実に訳すこと」はベンヤミンの原文では *Wörtlichkeit in der Übertragung der*

²⁰ デイヴィッド・クリスタル『言語学百科事典』（原書1987）、風間喜代三・長谷川欣佑監訳、大修館書店、1992年、491頁、「翻訳と通訳」の項。

²¹ Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers" (1923), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, 1972-1989, Bd IV.1, p. 21. なおベンヤミンの「翻訳者の使命」に関しては森田園『「翻訳可能性」とは何か?』『言語態』創刊号、言語態研究会、2000年6月、154-170頁も参照されたい。

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ 「翻訳者の門——ツェランが日本語を読む時」『カタコトのうわごと』、前掲書、146-147頁。cf. Benjamin, *op. cit.*, p. 18.

Syntax、つまり「語 [Wort] に即してシンタクスを移すこと」となっている。シンタクスを忠実に移し替えることによって翻訳は「形式」を作り出すわけだが、文中の要素間の文法的な関係づけをシンタクスに頼る度合いは言語によって異なっている。「逐語訳」という概念には始めから「自国語のシンタクスへの抵抗」が含意されているのである。たとえば、語形変化だけで文法的関係を表現しようという完全な「屈折性」を備えるラテン語には、そうした性質を半ば失っているフランス語やドイツ語においてシンタクスとほとんど同義であるような「語順」は無かったと見るのが客観的には正しいだろうが、アクセント等によって実現される語調の側面を考慮しない限りわれわれの目にはラテン語は「融通無碍な語順」をもつ言語としか映るまい。いずれにせよ翻訳とはある側面においては「シンタクスを移し替えること」なのであって、そのとき、「屈折」を失ってもはや文法的関係をそれ自体において示すことができない単語はシンタクス（「文章という行列」）を逸脱するほかない。単語というものがこのとき改めてまたは初めて意識されるといってよい。多和田は「言葉」といつているけれども、文脈上「文 (Satz)」や「言語 (Sprache)」と対比されているのだから問題になっているのは Wort である。そしてここにおいてヘルダーリンと多和田の差異が明らかになる（むろん二人は多くの点で異なっているわけだが）。日本語には、ドイツ語やギリシャ語におけるような語があらかじめ存在してはいないからだ。

翻訳のまなざしにおいて漢字を聞くこと

ドイツ語の「単語」がいかなるものであるかを音調の面から簡単に確認しておきたい。主にドイツで音楽史を講じたギリシャ出身のゲオルギアーデスは、他の言語の場合とは違いドイツ語においては「意味」と「形式」がぴったり「一致」と主張している。直接的には教会のミサ歌曲に関する「ドイツ語と音楽」の章で彼は、まさにヘルダーリンの詩篇に即して次のようにいう。「ドイツ語にあっては、アクセントがそれ自体としてみても意味に即しているだけではなく、文章のリズムの構造、リズム的関連も同様に文章の意味からの規定をうけている。[...] 言語という意味伝達者が装飾性を完全に脱却し、余すところなく『言葉』になりきっているのも、それが意味のもとに従属しているからなのである」²⁶。「一致」が「意味への従属」である点に注意しなければならないが、彼の見るところでは、各単語がその語形変化（文法的「屈折」）から影響を受けることなく常に同一箇所にアクセントをもつ点に「ドイツ語における意味と響きの一致」が示される。そのようにして初めて言語は「意味伝達者」たりうるといふわけだ。それに対して「単なる容器」にすぎぬラテン語（ギリシャ語もこの点では同断である）の場合、「意味を述べるという重責をはっきりとになっているようなシラブル」は存在しない²⁷。アクセントも専ら文全体の構成を明確化するために配分されることになる。

西洋音楽の歴史についてのゲオルギアーデスの見取り図²⁸はそれ自体として明晰であるけれども、結局のところわたくしにはドイツ語において「意味と形式」が一致しているようには思われない。ただ、ドイツ語における単語 (Wort) の地位の高さがリズムの側面からも確認される点で学ぶところは少なくない。「ラテン語では、二つのシラブルは前後に並べられているだけであって、リズムの動きは二つの運動から成り立っており、この二つの運動にはっきり分節されている。これに対してドイツ語

²⁶ T・G・ゲオルギアーデス『音楽と言葉』木村敏訳、講談社学術文庫、1966、1994、115頁 (T. G. Georgiades, *Musik und Sprache — Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1954 これは1948-56年のハイデルベルク大学在任中の講義を元に著したものである)。

²⁷ 同書、107頁。

²⁸ 同書、19-24頁。古代ギリシャの「韻文」とは、現代の概念を無理にあてはめれば「音楽と詩」が一体となったものであって、固有の長短アクセントが失われてしまった今日そこに戻ることにはかなわぬもののヨーロッパ諸語共通の「歴史的起源」としての地位は保っており、その起源の回想としての、言葉と音楽の「対決」こそが西洋音楽を作ってきたとしている。

の単語においては、語根のシラブルが大きな力をもっていて、そのため第二のシラブルはこれと同列に並ぶのではなく、これの下位に従属している。ドイツ語においては、リズムの動きはただひとつの運動から、つまりひとつの爆発的な開始音が次第に強さを減じて終止するという、単一の運動からできている²⁹。われわれは第三章で、ドゥーデンのテキストが単語というものに備わるそうした強力な「運動」を利用することによって構成されているのを見るだろう。

それゆえ、多和田がベンヤミンあるいはヘルダーリンの考えただろうことを念頭に置いていて、しかしその翻訳は単純に「語」の並び方を変えるだけでは済まないことが予想される。「語」なるものがまず作り出されねば、あるいは翻訳行為において「語」なるものとの対決が行われなければならないからだ。論点を先取りしておくなら、それはふたつの方向で行われる。一方は漢字の利用、いま一方はドイツ語の「リズムの動き」の利用である。

上の引用はパウル・ツェランの『関から関へ』を論じた「翻訳者の門——ツェランが日本語を読む時」の一節だが、頼まれてその日本語訳（飯吉光夫による）をドイツ人知己に送った際のやり取りからインスピレーションを受けて書かれたものという。「[クラウス=リュウディガー・] ヴェアマンが電話で話しているうちに、ふと、『この翻訳で重要な役割を果たしているのはモンガマエだね。』と言った。わたしは、はつとした。このモンガマエこそが、ツェランの詩の可翻訳性を体現しているのかもしれないという気がしたのだ」³⁰。

第三の詩「閃光」には「閃」というやはりモンガマエの漢字が登場する。[…]
もしかしたら、門の下、つまり境界に立っている人の目には、見えない世界から閃き現れてくるものが見えやすいのかもしれない。

「閃光」に当たるドイツ語の単語 *leuchten* は、この漢字と深い関わりがあるように思える。この単語を発音してみると、一瞬だが真ん中に *ich*（わたし）という単語が聞こえる。*ich* という言葉の出でこないこの詩の中で、「わたし」は、閃光の中にほんの一瞬、壊れかけた形で現れるだけである。³¹

日本語における「語」といったものを考えるとき漢字を考慮しないわけにはいかない。日本語ではそれだけが確かな輪郭をもつだけだから。もつとも漢字はただ視覚的にのみ存在するのではない。「未来から原書に向かって投げかけられる翻訳のまなざし」をツェランが感じとっていたのではないかと多和田はいうのだが³²、「翻訳のまなざし」は同時に「門の下」で詩人がそば立てる耳でもあるからだ。多和田の翻訳者とはある場合には「漢字を聞く」者なのだといってよいかもしれない。そのとき、音楽史家のいう「単一の運動」にもかかわらず *leuchten* は *ich* によって「分節」され「わたし」が立ち現れる。主体として、だが二重に媒介されて。実際の訳者が *leuchten* を「わたし」と訳しているわけではない（それは誤訳であるから）。だが「語」というものをあらかじめ備えてはいない日本語にドイツ語テキストの「形式」を翻訳するというとき、漢字に尋ねるようなやり方がまず思いつかれたとはいえそうである³³。「漢字のような文字を読むということは、言葉（Wort）を読むことに繋がり、文章（Satz）を読むことではない。[…] Wort は、文章とも言語とも違う」³⁴。「言葉を読む」といういい

²⁹ 同書、116頁。

³⁰ 『カタコトのうわごと』、前掲書、138頁。

³¹ 同書、142頁。

³² 同書、141-142頁。

³³ 多和田は漢字に対する大きな関心を隠さない。だがたとえ北海道や東北の地名についてはどう考えているのだろうか。そこでは多くのアイヌの地名が「意味内容」と「形式」に分裂させられ、その「形式」が漢字によって篡奪されるという事態がずっと続いている。アイヌの言葉が単なる「漢字のよみ方」に貶められ、元の言葉と無関係であるはずの漢字がそれ自体として喚起せずにはいない「意味」がその「よみ方」と合わせられ新たな地名が作られたからだ。音を媒介とした変換が起こっているわけで、漢字にはそうした暴力的な作用もまた備わっているのである。

³⁴ 同書、146頁。

方が「文章を読む」にはない異化効果をもつとすればそれは、その「読む」という行為が、視覚と聴覚の交錯する地点に成立するものだからである。われわれは『文字移植／アルファベットの傷口』において再びこの問題に出会うだろう。ともあれ「逐語訳」といっても、まるで理解不能な訳文を想像してはならない。たしかに翻訳は意味論的意味への完全なる忠実さという桎梏から解放たれはする。だからといって自在に訳してよいというわけではないのだ。またもちろん日本語は、ドイツ語がギリシャ語に対してもつような関係をドイツ語に対してもってはいない。ヘルダーリンの訳業に触発されたのだとしても多和田のそれは、小説の一部だという点は措くとしても、別の形でなされねばならないはずである³⁵。ドイツ語と日本語との間に見出さるべき「詩的な峡谷」の具体的ななさまを以下で探ってみよう。

2 翻訳詞の日本語

三つのエクリチュール

自分は翻訳をしにこの島に来たのだと出会う人ごとに触れて回る「わたし」への関心をほとんど唯一人示す（ように見える）郵便局員の「何語から訳すのか」という問いかけは、その「外国語」が島の住民に「憎まれている」からという理由ではぐらかされるのだが[51 / 64]、それが何語であるかを隠し通そうとする作家の意図は感じられず、実際、本文末の但し書きにそうあるからというだけでなく、次章の分析からもその「外国語」はドイツ語以外には考えられない³⁶。小説を読み進めて初めてどうやら日本語以外ではありえないことがわかってくる「わたしの母国語」もやはり最後まで名指されぬままである。「母国語と外国語」といういい方しかされていないのは、ひとつには翻訳を通しての創造を「日本語とドイツ語」の関係に限定したくないからだろうし、さらにここではおそらく、「わたし」がその間にいるはずの「母国語と外国語」という二つの言語をさらに別の言語が取り巻くという状況自体が意味をもっているからである。事実「カナリア諸島」は、ヨーロッパの人々を惹きつけるリゾート地としてではなく、これだけは名を秘されていないスペイン語という第三の言語を擁すことと、その特殊な地形とによって『文字移植／アルファベットの傷口』のテキストを支えることになる。多和田が日本語およびドイツ語で創作している事実がある以上、これら三つの言語の関係は完全に恣意的ではありえないけれども、まずそれらの言語がテキストをどのように構成しているかを整理しておこう。

- 1) 地の文 ……「母国語」である日本語
- 2) 会話文 …… スペイン語からの翻訳、「翻訳詞の母国語」
- 3) 訳文 ……「外国語」であるドイツ語からの翻訳

(1) と (3) は見るからに対蹠的で、読点が全く使用されていないにもかかわらず(1)の地の文はその不在がさほど意識に上らぬよう巧みに作られている。最も長いと思われる文を例にとってみよう。(3)の訳文について語っている部分である。「ひとつの文章をゆっくり息を吸いながら読み切りそこでぐつと息を止めて頭の中で訳し語順を整えそれから用心深く息を吐き出しながら訳文を書いていくのがコツだと翻訳家のエイさんは言っていたけれどもわたしなどはひとつの単語を読んだだけでもう息が苦し

³⁵ 事実、語源学的に見た場合、多和田の漢字の扱いは危ういところもあって、例えば「斧をもてあそびながら」という詩篇に関して「『間』[時間 (Stunden)] に用いられる」という字のモンガマエの中には、昔は太陽ではなく月があったそうだが(『カタコトのうわごと』、前掲書、143頁)、「間」と「聞」は新旧の関係にあるのではない。

³⁶ カナリア諸島とドイツ語との間に「憎しみ」に至るほど深い関係が生じたとすればそれはフランコとファシズムの結託以後のことだから、時代はおおよそ20世紀以降に設定されていることがわかる。

くなってきて苦しいと思いがいろいろ考えていると次の単語にはなかなかたどり着けなかった」[22 / 29-30]。地の文はこのように特に晦渋な表現もなく平明にまた滑らかに綴られており、さらにいえばもはや「翻訳調」とは見なされないだろうような文体で構成されているために淀みなく一定のリズムで読み進めることが出来る。極端な形ではあるけれども恐らくこれが多和田の理解する現代日本語の姿なのだと思う。ただし、読点の全くないこうした文章が視覚により訴えかけるものである点に注意しておかなければならない。読点はふつう意味の理解を助けるため、例えば語句同士の連関の明確化といった目的で使用される。それを使わなくとも理解に支障がないなら別の用法を与えてもよいだろう。本論では読点についての考察を掘り下げることはできないけれども、訳文における「、」は、地の文におけるその不使用の実践³⁷をプレテキストとした特殊な用法をもっているとの見通しを述べておく。

(2) の会話文はどのような働きをしているのだろうか。「わたし」がスペイン語で島民と言葉を交わすとは実は明示されておらず、「カナリア諸島」という地名以外にはただ一度「店の棚には洗剤や瓜やスペイン語の週刊誌が雑然と並んでいた」[29 / 38] という形で言及されるのみである。だが郵便局員と「わたし」が交わす次の会話はそれがやはりスペイン語以外ではありえないことを教える。

それでは何語に訳すのかと尋ねられるとわたしはほりきって
 〈わたしの母国語に訳すわけです〉
 と答えた。郵便局員はわたしの母国語が何語なのか知りたくないのかそこで黙ってしまった。
 〈島の人みんなスペイン人なんです。アフリカ人もアラブ人もいないんですね。〉
 わたしは話題を変えるためにそんなことを言ってみたがそれもまた間違いだった。
 〈我々はスペイン人なんかじゃありません。カナリア人です。〉 [51-52 / 64-65]

「わたし」が「島の人みんなスペイン人なんです」と憶見を披露してしまうのは、島の人々がスペイン語を話しているからである。「カナリア人」である郵便局員の否定はそれゆえ、スペイン国籍ではなく、「母国語」といういい方が端的に示す国籍と言語の関係についての「わたし」の先入観に向けられている。スペイン語を話すからといってスペイン人とは限らないというわけだ。したがって実質的にスペイン語だけは名を明かされていると見て構わない。このテキストに限ってはスペイン語は中立的な言語——「わたしの母国語」でも、翻訳さるべきテキストの書かれた「外国語」でもない言語、さらには作家自身がそれらほどには自由に操ることのできないだろう言語——と措定されているということだ。

この頃実際に多和田はカナリア諸島を訪れていた。「翻訳という熱帯旅行」の記述によれば、ドイツ人にとってカナリア諸島は典型的なリゾート地であって³⁸、一般的な旅行ガイドの類でもたとえば外国語としては英語よりドイツ語の方が通じやすいとされている。その「ドイツ語」が住民の憎悪の対象になっているとすればやはり上の会話はスペイン語で行われたと想定するほかあるまい。滞在中に実際に書かれたのは

³⁷ 漢字仮名の配分という別の要素が加わってくるとはいえ、例えば谷崎潤一郎の『春琴抄』など先例は少なくない（もっとも、パンクチュエーションの問題に焦点を当てた場合、いわゆる「文」の終わり方として、句読点類なし、読点、句点と三つの型をもつ谷崎のテキストの方がより徹底しているわけだが）。春琴と佐助の間の距離がそうであるように、こうしたテキストは視覚を通して読者と言葉との距離を操作しようとする狙いをもつと考えられる。

³⁸ 「翻訳という熱帯旅行」、前掲書、22頁。

ハンブルクを描く小説『ペルソナ』だが³⁹、翻訳者である「わたし」が感じたようなある種の必要性、つまり翻訳を完成させるために必要な言語的その他の条件がこの島にあったと考えることは可能だろう。ハンブルクに戻ってから書かれることになる『文字移植／アルファベットの傷口』が火山帯に横断された島の地形を効果的に利用しているのは読まれる通りで、その点でも意義深い旅行だったと想像される⁴⁰。

カナリア諸島は第三の言語に満たされた空間である。地の文の現代日本語で分節された空間を退けるためにスペイン語のような言語が必要だったと想定してよいのではないだろうか。スペイン語はここでは、ドイツ語なり日本語なりと深い関係を取り結ぶわけではないが、それらふたつの言語からいわば「自然さ」を剥奪する第三の言語として必要とされたわけである。というのも、上で引いたような会話はいずれ翻訳という過程を経なければわれわれの耳には聞こえてこないからだ。つまり(3)の訳文に目を奪われがちだが、会話の部分においてもテキストとして与えられるのは他言語を翻訳した「日本語」(「わたしの母国語」)なのであって、従って(2)の訳文の様態もまた検討されねばならない⁴¹。

外国語学習

会話文は基本的に「わたし」の仕事がそう批判される「翻訳調」[23-24 / 31-32]で訳されている。そこから(2)の言語は「自然さ」から二重の意味で遠いと考えるなければならない。「翻訳調」はふつう非難を目的として用いられるいい方である。「学者は翻訳家など学生のようなものだと考えているらしく誤訳を指摘するだけではなく文章が(翻訳調)だとか日本語が間違っているとか漢字の使い方が変だと言って批判した」[23-24 / 31-32]。「漢字の使い方」は次章に譲るが、そうした「批判」に反論するかのようになり、多和田はほぼ同時期のエッセイで「ひよつとすると、〈自然〉〈不自然〉〈うまい〉〈へた〉という言葉は、差別用語ではないのか。これが自然な美しい日本語で、それ以外の日本語は駄目だという言い分には根拠がない。日本語はこれとは全く違った風にかかれたり話されたりしてもいいのではないのか。それが、日本語を使って生きる人達(日本に暮らす外国人や、外国に暮らす日本人も含めて)の生に、より近づくのならば⁴²と述べている。「自然」な言の葉の交換される場と見なされやすい会話が「差別」の対象に他ならぬ「翻訳調」で訳されている(書かれている)ことから読み取らねばならないのはしたがって、「翻訳調」でない日本語など存在するののかという問いである。「全く違った風にかかれる」ということが一般的に必ずしも翻訳に基づくことを意味するわけではないけれども、いずれにせよここから見ると、(2)の会話文は(1)および(3)を可能にするいわば基層の日本語と考えるのがよさそう。われわれにはまだ馴染みのある⁴³「翻訳調」で訳され書かれた会話は、「全く違った風に」訳され書かれる訳文への架橋となる。

「翻訳調」について別の角度からも考えておきたい。批判を受けるとすればそれはたとえば次のようなやり取りだろう。やはり「わたし」と郵便局員の会話である[67-68 / 82-83]。

〈翻訳しか残っていない本もありますか。昔の本で。〉

〈ええ。原本が消失して翻訳しか残っていない本もあります。〉

³⁹ 同書、21頁。

⁴⁰ 多和田は同じエッセイでは「〈カナリア諸島〉という名前のドリトル先生以来の魅力」を最大の理由に挙げているが、それは船酔いである。カナリア諸島(スペイン語で Islas Canarias)の名は古代以来のもので、そこに野生の犬(ラテン語で canis)が多いと考えられていたことから大プリニウスが付けた「犬の島」という名前が起源とされる。ところが実際にこの地方からヨーロッパに持ち帰られたのは鳥だった。犬から鳥へという変身——それはまた名前が移植されることでもある——がすでに起こっていたわけである。物語において「野生のカナリア」より先に犬(ただし「いけにえ」のように人為的に品種改変が行われてきた結果「どれも猫のように小さく、ドラゴンの如く「醜い」生き物として)が登場するのは、こうした経緯を踏まえてのことであるに違いない。

⁴¹ 議論を簡単にするために割愛せざるをえないけれども、「作者」およびゲオルクとは「外国語」で、編輯者とは「母国語」でそれぞれ会話がなされていると常識的には考えることができる。

⁴² 「すべて、ころんで、かかとかとれた」(初出『本』1992年5月号)、『カタコトのうごごと』、前掲書、12-13頁。

⁴³ 多くの論証を要する事柄だろうからこれだけでは不十分に違いないが、たとえば明治時代の日本語は、当時(も)盛んだった英語学習において新たな分節化を蒙っていた。その学習方法とは英文の行間に逐語的に日本語を当てがうものだった。「First / 最初ニ 1 / 私が would / アラウ have / 持タ

デ a big / 大ナル boat / 舟ヲ […]」(柳文章『比較日本語論』日本翻訳家養成センター、1979、62頁)。「英語は、まず、こうして、冠詞、複数形ぐらいを除いて、一語一語が日本語に置き換えられる。次に、これらを日本語の語順に従って番号順

〈翻訳しか残っていないのにどうしてそれが原本ではないと分かるんですか。〉

〈それは誰でもすぐ分かりますよ。翻訳というのはそれ自体がひとつの言語のようなものですから。何かバラバラと小石が降ってくるような感じがするんで分かるんです。〉

この一節の「内容」にはすでに言及したのでここでは「形式」について考えてみたいのだが、この妙な感じは具体的にはどこから来るのだろうか。多和田は自身を「自然な美しい日本語」批判へと向かわせた直接のきっかけについて次のように述べている。

駅などで日本人旅行者の会話を偶然耳にして、その話し方がひどく人工的に聞こえることがある。この感じをどう言ったら、うまく表現できるのかわからないが、まるで英会話教室でダイアログを暗記して、会話の練習をしているように聞こえてくるのだ。[…]

日本人旅行者が話しているのを聞いていて、人工的だと感じるのは、ドイツに来たばかりの頃、ドイツ人の会話を人工的だと感じたのとも似ていた。⁴⁴

多和田作品における翻訳の原像、多和田的翻訳に不可欠と思われる形象のひとつが呈示されている点でも興味を引く文章である。旅行者の発する「人工的」でそれゆえ「不自然」な「母国語」の響き（「エクソフォニー」）は、外国語学習者のそれである。翻訳者との関係を

外国語学習者 → 翻訳者

という系列によって理解しておきたい⁴⁵。多和田自身はかつてドイツ語の「学習者」だったことがあり、そして今は日本語ともいくらか距離をとっているということだが、一般に外国語学習は極端な場合われわれに「形式」のみの、何とも充実感に欠ける言葉を発したり書き取ったりすることを強いる。外国語学習のある段階においてはしかしそうした言葉から成る例文を、本当に理解しようとすまいと発話することが求められる。窮極的には「形式」だけの言葉を発すること、あるいはむしろその空虚さに耐えること、それが外国語学習者の使命である。前章で確認したような翻訳における「形式」の重視は「意味内容」の無視ということでは全くないけれども、他方で「形式」が何であるかを理解して翻訳者となるためにはこうした段階を経る必要があるのだろう。「わたしは旅行者ではないから。」[8/13]という『文字移植』の語り手（「わたし」）はもはや「外国語学習者」ではなくなっている。

郵便局員との会話は、翻訳を通して読むかぎり「まるで英会話教室でダイアログを暗記して、会話の練習をしているように聞こえてくる」が、それは外国語学習における発話形式の擬態であって、それらの言葉に「意味」が欠けているわけではない。では擬態でない「外国語学習」とはどのようなものだろうか。次に引用するのは他ならぬカナリア諸島で書かれた『ベルソナ』の一節である。ハンブルク留学中の道子が、家庭教師先の日本人家庭で、それとは別に日本語を教えているドイツ人シュタッフ夫人からも交えて話をしている⁴⁶。彼女は必然的に三つの言語（ドイツ語、日本語、英語）の間を橋渡しするはめになる。格好の例と見えるだろう（引用は便宜上、会話

に読みつなげるのである。[…]
しかし、何ともおかしな日本語である。[…] そこでこの直訳文をもう一度言い換えるのである（同書、65頁）。「おかしな日本語」という評言はともかく、「翻訳調」をめぐる多和田の企てが突然変異的なものでないことが、こうした事例からも確認されるのではないだろうか。

⁴⁴ 「すべて、ころんで、かかとかとれた」、「カタコトのうわごと」、前掲書、12-13頁。

⁴⁵ 私見では他に「書き写す人 → 翻訳者」という系列がある。『飛魂』（講談社、1998年）や、『無精卵』（初出『群像』1995年1月号、『ゴットハルト鉄道』所収、講談社、1996年）がそれを主題としている。いずれも「大人の女性/少女」という特権的なテーマ（『聖女伝説』にまでつながるもので、男性の関与しない継承・創造が「無精卵」というモチーフに集約されている）を展開するものだが、後者はとりわけ「意味を理解せずただ書き写すこと」そして「原本が失われて写しだけが残ること」など、『文字移植』のテーマをさらに極端にしたものである。なお、松永美穂は多和田作品における翻訳をいくつかのパターンに分類している。網羅的ではないが手際よくまとまったガイドである。松永「多和田葉子の文学における進化する『翻訳』」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第48輯第二分冊、2003年2月、77-89頁。

⁴⁶ 「ベルソナ」、『犬婚入り』、講談社、1993年、74-75頁。

に相当するだろう部分に下線を施してある)。

佐田さんが「…」シュタイフさんに、日本語のお勉強はいかがですか、難しくありませんか、と英語で尋ねた。シュタイフさんは急に日本語で、骨と目玉の付いた魚をわたしの犬にやらないでください、と言った。佐田さんと山本さんは驚いて同時にシュタイフさんを見つめた。ふたりの顔は多少こわばっていた。先週勉強した文章なんです、と道子があわてて言った。お手伝いさんに指示を与える時に使う文章を練習しているので、こういう文章になってしまうんです。

まあ、お上手ですこと、と佐田さんはしばらくしてから言った。私のドイツ語なんて全くものにならなくて、デル・デス・デム・デン止まりですもの、お恥ずかしいわ、と山本さんが言った。

ハエたたきでハエをつぶさないでください、ここに殺虫剤があります、とシュタイフさんが日本語ではっきりと言った。自分の日本語が誉められたので、もうひとつ得意の文章を披露したのだった。シュタイフさんは日本語を話す時、顔から表情が消えるのだった。単語のひとつひとつを正確に発音しようと、そのことだけに精神を集中するので、他のことは忘れてしまうらしかった。

ハエをたたくとハエの体液で壁にシミができますね、あれが嫌なんだそうです、と道子が言い訳がましく解説した。

外国語学習者がどのようなものかという観点だけで見ると、『ペルソナ』はそれをひとつの形象にまとめるということをしていない。シュタイフ夫人は「学習者」という役柄にふさわしく教え込まれた文章を暗誦しはする。「骨と目玉の付いた……」や「ハエたたきでハエを……」が二人の日本人を驚かせるのは、「骨と目玉」、「つぶす」や「殺」「体液」という表現の「意味」ゆえという以上に、この発話が一見脈絡を欠いているためである。だが発話者は単に「日本語の勉強は順調です、お聞かせしてみましようか、たとえば……」といった説明を省略したに過ぎず、その欠落が道子の「解説」によって埋められてしまえば脈絡は容易に回復されてしまう。つまり、外国語学習が実践されていながらも、テキストは専ら「意味内容」によって展開しているのである。主人公の道子とはいえば、複数の言語の間にながら「意味」をそこに介在させることによって外国語学習者たることに失敗している（教師という役柄はここでは問題とされない）。彼女の「解説」はシュタイフ夫人の発話の翻訳ではなく、プレテキスト、つまり「その前にあるテキスト」としての「言い訳」にすぎない。

書き取り

日本語として発話されたシュタイフさんの言葉をそのままの形で報告する語り手は外国語学習者の形象に最も近い。その報告は一種の「書き取り」だからだ。正確には、道子の教える言葉を「書き取る」シュタイフさんの行為を語り手は反復しようとしているのである。だがここでは本当の意味における外国語学習は行われてはいない。上の会話では「……と日本語でいった」という表現がシュタイフさんにだけ用いられ

ている。道子や他の日本人の日本語での発言にそうした但し書きがないということはつまり、「シュタイフさんは……と日本語でいった」が実は「これは日本語ではない」というメッセージとして読まれねばならないということだ。一方、山本さんや佐田さんの発言が特に断りのないかぎり日本語でなされることになっているのは、語り手自身の発言が「母国語」としての日本語で行われることになっているのと全く同じメカニズムによるものである。このような区別にもかかわらずテキストとして読者に与えられているのが日本語以外の何ものでもないという事実が意味するのは、ここで行われているのが翻訳ではなく「差別」だということに他ならない。『ペルソナ』の語りはこのようにテキストの次元においては翻訳の問題と交錯していないのである。

外国語学習そのものを主題とした詩テキスト、韓国系アメリカ人女性テレサ・ハクキョン・チャ (1951-1982年) の『書き取り (Dictee)』を論じつつ酒井直樹は、外国語学習においては「本当にいいたいこと」と「実際にいつていること」との乖離が必然的に生じると指摘している。『書き取り』において翻訳の問題は、書き取りの^{ディクテーション}問題と決して切り離されることはない。書き取りとは要するに、学習者が発言を模倣し再現しようと試みる練習のひとつの形式だが、それは本意を述べる (say what she means) ためというよりむしろ、本意はそこにはないが発言するよう期待されている言葉を発する (say what she is expected to say without meaning it) ためなのである⁴⁷。

例えば学習者は別に喉が渴いていなくとも「I feel thirsty.」などと言うことを要求される。だがこうした無「意味」な発言も言葉である限りやはり世界との関係に何らかの作用を及ぼさずにはいない。「書き取られた」発言の向かう先は発話者の身体である⁴⁸。外国語学習とは少なくともある段階までは自らの身体の再発見 (多くの場合障碍としての) であって、人は唇や舌の動き、あるいは口腔の形を不断に意識させられる。そのようにして発話者の身体は改めて分節化されるのである。『ペルソナ』では唯一シュタイフさんだけが自己の身体の意味における再分節化を経験しているといえる。日本語が本当の意味においてできるわけでない彼女はそれでも、言語の学習において「語」が意識されるさま、したがって「語」に即して身体が分節化されるさまを示してはいるからだ。ただ彼女の身体で起こっていることがテキスト形成にほとんど貢献していない点で、この小説は外国語学習者の像をうまく結ぶことができていないといわざるをえない。

一方『文字移植』では外国語学習者は前面には登場しないものの、そこには明らかに外国語の学習を経なければありえないような言語の「形式」面の主題化が認められる。その点に注意を促すことで第三章のテキスト分析につなげたい。「形式」を強調する言語実践のひとつの側面である、「本意」と「実際の発言」との乖離は極限においてはすべての発言の「括弧入れ」を学習者に強いる。その結果、言葉を文章・発言として成立させるためのさまざまな規則や慣例は、いわゆるメタレベルに身を隠すことをやめて主題化され (つまりすべてがメタレベルに置かれることによってすべてが言表へと逆転してしまい)、言葉と同列になるだろう。たとえばチャの次のようなテキストはそのさまを非常にわかりやすい形で示している⁴⁹。

段落を始める その日が第一日目だった 丸 彼女は遠くからやってきたの
だった 丸 今夜食事のときに 点 家族はみなこう尋ねてくるだろう 丸

⁴⁷ Sakai Naoki, "Distinguishing Literature and the Work of Translation" (1996), *Translation and Subjectivity*, University of Minnesota Press, 1997, p. 27; emphasis in the original.

⁴⁸ Sakai, *op.cit.*, p. 32.

⁴⁹ Theresa Hak Kyung Cha, *Dictee* (1982), Berkely, 1995, p. 1 (cf. Sakai, *op.cit.*, p. 29). フランス語と英語の対訳が巻頭の一ページに収まっている。易しい語彙なので原文のままでもよかつたのだが敢えて日本語に訳した。この本を捧げられているチャの両親が朝鮮半島から満州を経て戦後アメリカに移住したといえ、理由はお察しいただけると思う。

鍵括弧を開く 第一日目はいかがでしたか 疑問符 鍵括弧を閉じる できる
かぎり何も言わずに済ますなら 点 答えはこのようになるだろう 鍵括弧を
開く お話することはひとつだけです 丸 遠くから来た 丸 女性がひとり
います 丸 鍵括弧を閉じる

「段落を始める」、「引用符を開く」、「終止符を打つ（丸）」、そして「休止符を打つ」あるいはむしろ「点（virgule / comma）」……。一般に人は言表とメタレベル情報との共犯関係に頼りながら生きる。チャのテキストが暴いてみせるのは、「形式」のみの言語の実践を伴う外国語学習において本当に学ばれているのが実はそうした共犯関係の「自然」なあり方そのものだということである。「メタレベル」とはこの場合、「パンクチュエーション」の記号、すなわち純粹に視覚的に、つまりは透明に「新たな段落を始める（ために改行する）」といった約束事を指示する符号の領分を指す。comma はふつうの文では「,」となるのだから文字通りの意味で不可視といえないものの、実際には透明な符号として、われわれの視覚に何の抵抗も示さないのが「自然」である。「見ること」が「意味を理解すること」と直接に結ばれるせいで「読む」という行為が省略されてしまうのだ。明らかに目で見ていながら、その視覚的体験を忘却させられるのだといってもよい。そのとき同時に「形式」も葬り去られてしまう。comma はむしろ極限の例であるが、言葉の「形式」を蔑ろにすると結局そのようなことなのである。本来見えてはならないもの、一度は確実に目にしたにもかかわらずそのことを忘れてしまわねばならぬものを言葉として顕在させてしまった点でチャのテキストはきわめて政治的なものとなるが同時に、⁵⁰「書き取られる者の言葉、というよりむしろディクテーターとしての言語がこのようなり方で書き取られる場面を想像してみるとある種のユーモアを感じずにはいられない。文字通りに書き取るとはそのような意味ではないのに」⁵⁰。次章で見るように視覚と言葉との関係そのものを主題とする『文字移植／アルファベットの傷口』の翻訳者は、張りつめた面もちのシュタイフさんとは違って、そのような意味でのユーモアに貫かれながら翻訳と「書き取り」を同時に行なうことになる。

要するに、『文字移植／アルファベットの傷口』は、絶対的にスペイン語でなくともよいがとにかく第三の言語を必要としたということである⁵¹。『ベルソナ』の道子に教え込まれた「日本語」を懸命に「模倣し再現し」てみせるシュタイフさんの実践がその「顔」から「表情」を奪うものである点を念頭に置きつつ、(3)の訳文の分析に移りたい。

3 裂傷の移植——黙らされてしまったもののために

外国語学習、あるいは新たな日本語の創出を企てる翻訳において言葉は発話者ないし翻訳者の身体を分節化する。それが『文字移植』における読点の意義のひとつ⁵²であるが、それはつまり「母国語」としての日本語に切れ込みが入れられるということだ。地の文の側から見ると、読点を適当にまた適切にちりばめた「読みやすい」文章

⁵⁰ 2003年春、わたくしはある演説のテレビ中継を見ていた。聞いていたというべきかもしれない。映像の方には注意を払っていなかったからだ。声の主は当時のアメリカ合衆国大統領ジョージ・W・ブッシュ。彼の引き起こした「イラク戦争」はほぼ「終結」しており、残る課題はサダム・フセインに抑圧され虐待されてきた人民の協力の下、彼の地に民主主義を定着させることだった。イラク国民の支持を得るためには、と彼は言葉を継いだ、彼らに次のことをはっきり伝えねばならない、「自由が現実のものとなったのだ」と。今や自由は現実のものとなった／freedom is real——文脈上そのように理解されるのが自然であり、事実そう理解したにもかかわらず同時にわたくしは「Freedom Israel」という音声をも聴き取ってしまった。「かたつむり作戦【牛歩作戦】Opération Escargot」や「砂漠の嵐作戦 Operation Desert Storm」、「イラクの自由作戦 Operation Iraqi Freedom」など同一のシタクスで解すれば「イスラエル（という名の）自由」となる。これが書き取りの試験であれば落筆は必至である。

⁵¹ ベルマンは翻訳における媒体言語の存在に注意を促している（Berman, « Chateaubriand, traducteur de Milton », *La traduction et la lettre*, Seuil, 1999）。具体的にはミルトン作『失楽園』（1667年）のシャトーブリアンによるフランス語訳（1836年）——それは逐語訳だったのだが——がラテン語を「迂回路（détour）」（*ibid.*, p. 101）として初めて成立させたということである。シャトーブリアンは「容易に単語同士を置き換える点で、また語順倒置に準拠しやす点でラテン語訳はきわめて有益だった」（翻訳に自ら付した覚書。Cité par Berman, *ibid.*）といっているのだが、既に触れたように、フラ

は、その「自然」さによって、また見かけの多様性において、記号類も含めた言葉の表記が声と切り離せないということを覆い隠す。地の文は、読点を排しつつも「翻訳調」の弱い、「自然」な日本語を装うことで、視覚と声との関係を意識させようとしているのである。

翻訳される差別の構造

それでは、読点によって区切られる、ドゥーデン作「アルファベットの傷口」の翻訳は何を呈示しようとするのか。対応する原文と並べる形で第一断章から具体的に見てゆく。

において、約、九割、犠牲者の、ほとんど、いつも、地面に、横たわる者、としての、必死で持ち上げる、頭、見せ者にされて、である、攻撃の武器、あるいは、その先端、喉に刺さったまま、あるいは…… [3 / 7]

Bei etwa neunzig Prozent der Opfer, die fast immer als am Boden Liegende, mit noch mühsam hochgerecktem Kopf, vorgeführt werden, ist die Angriffswaffe oder deren Spitze in der Kehle steckengeblieben oder...⁵³

ドイツ語「原文」もここから始まるのだが、読まれる通り緩やかには「逐語訳」といってよい。しかし例えば「において、約、九割、犠牲者の」といった部分における「語順」がそれ自体として重要だとは考えにくい。たとえば、続く部分は実はそのまま「ほとんどいつも地面に横たわる者として(の)」という形で書くこともできるからだ。ここでは日本語シンタクスからの逸脱というよりむしろ、それぞれの語をそのものとして際立たせるために、これは「文」ではなくただ「語」が並んでいるだけなのだと知らせるためにこうした書き方になっていると考えた方がよい。第二断章と、第三断章は続く地の文も含めて。

ひらいた口の中、喉に、突き刺され、舌は底に、釘づけにされて…… [8 / 13-14]

im aufgesperrten Rachen, hat den Hals durchbohrt und die Zunge an den Mundboden geheftet.⁵⁴

九割は、犠牲者の、口を、縫いふさがれている……

Neunzig Prozent der Opfer wird das Maul gestopft.⁵⁵

Mで始まるその言葉はしかし動物の〈口〉だけを指し人間の〈口〉は指さないのだった。わたしはついさっき書いた〈犠牲者〉という言葉の上に線を二本引いて消して代わりに〈いけにえ〉と書いた。いけにえ。いけにえならば人間でなくてもいい。いけにえの口。この言葉もどこかおかしい。私は薬指で自分の上唇を左から右へ一直線にこすってみて中心からすこし右にそれたところに虫さされの跡のような膨らみがひとつあることに気がついた。さわった瞬間そこに焼けるような痛みが走った。[12 / 18]

ンス語はすでに「屈折」の多くを失ってしまっており、シンタクスに頼らず文意を汲み取ることはさほど容易ではなくなっている。「逐語訳」と呼ばれる所以だが、ベルマンが強調するのは、シャトーブリアン訳の「逐語性」がそもそも原作に備わっていたという点である。ミルトンは聖書やラテン文学、ギリシヤ文学、イタリア文学などから語や成句を字句通りに借用したわけだが、そうした「逐語性」が翻訳における「逐語性」を促したということだ。単に語句同士を置き換えたのではなく、媒体言語を含む翻訳システムそのものを移し替えたといってもよい。こうした「第三の言語」のヨーロッパにおける普遍性を留保つきで強調しつつベルマンは、それなしでは「おそらく翻訳する側の母語は他の言語に押し決して十全には開かれることがないだろう」(ibid, p. 114)と論点を締めくくっている。ヨーロッパにおける「普遍性」をそのまま無批判に受け取るわけにはいかないけれども、フランス語なり英語なりのラテン語との歴史的関係を、日本語をめぐる翻訳の問題と併せて考察してもいいかもしれない。『文字移植』の会話文が一種の「迂回路」となっているのは見た通りである。

⁵³ すべての細部が一挙に与えられている(はずの)、したがって論理的総合と相容れないものである(はずの)タブローの記述(翻訳)という観点からすると、ヘルダーリンの作品にベンヤミンが認める「並列(Reihe)」やアドルノのいう「並列」の方が構成としてよりふさわしいといえるかもしれない。

そうした言語を可能にするのもまた『文字移植』の読点使用のひとつの意義である。

⁵⁴ Duden, *Der wunde Punkt im Alphabet*, op.cit., p. 77.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

これらの訳文も大抵みには逐語的といえるが、何より注意したいのは第一断章に示される「犠牲者」の「必死で持ち上げる、頭」から焦点が移動し、第二断章以下では「口」が主題化され始める点である（こうした焦点移動が最終断章でも行われることを後で確認する）。それを承ける第三断章の「Mで始まるその言葉」に対して当てられた「口」という訳語は、その直前および第一断章の「犠牲者」という訳語の修正を「わたし」に迫る。「動物の口（Maul）」と、「人間」にしか用いることの出来ない「犠牲者」とが両立しえないからだ。Maulと呼応する訳語として「いけにえ」が選ばれるのには、日本語としては不可能ではない「動物の顔」という観念がヨーロッパ諸語ではふつう成立せず、第一断章に読まれるように動物は頭部（Kopf）を備えはするものの、「人間」のもつような、つまり「感情の表現としての顔（Gesicht）」も、「言葉」を同時に意味しうる「人間の口（Mund）」ももたないことになっているという事情がある。「表情」を奪われる『ペルソナ』のシュタイフさんは「書き取り」によっていくぶんか「人間」ならざるものに近づいているのだといってもよい。

だがOpferを「いけにえ」と変えてもなお違和感は拭われぬ。「口」という言葉の「おかしき」はおそらくふたつの点で考えることができるだろう。まず、いわゆる日本語の問題として。第五断章を承ける地の文で「わたし」は、「いけにえ」として供されるまでの「執行猶予」を与えられた「小さいの（Kleine）」を「乳獣」だの「蟬の幼虫」だの「鳥の雛」だのとといった形で思い浮かべるのだがそれは、すべての「人間以外の生物」を通約するような「口」というものを想像しがたいからである。実際には獣や虫や鳥しかいないのであって、したがってMaulの訳語をどうするかということは問題となりうる。

しかし「わたし」は本当にそうしたいわば技術的な次元でのみ「おかしき」を感じているのだろうか。確かに「わたしはついさつき書いた〈犠牲者〉という言葉の上に線を二本引いて消して代わりに〈いけにえ〉と書いた」と書かれてはいる。だがその記述に読まれねばならないのは実は、「犠牲者」という言葉が抹消されたことではなく——その言葉は抹消線に横断されることなくテキストとして残っているのだから——、Opferをめぐる「犠牲者／いけにえ」という対立である。「聖ゲオルギウスの龍退治」によれば「いけにえ」とはドラゴンに捧げられる若者たちのことである。Maulと書くドゥーデンの意図はだから、ひとつの差別の告発にあるといえるだろう。若者が「人間」として扱われていないというわけだ。ところが「わたし」はOpferを、「人間」に対してしか用いられぬ「犠牲者」という言葉で訳すことによって、「人間／それ以外」という差別の構造そのものを他ならぬこのOpferに刻印してしまう。重要なのはOpferをそうした構造から解き放つことであるはずなのに。「いけにえ」という日本語は本来「人間以外のもの」のみを指すのではないにもかかわらず、あたかもMund／Maulという対立におけるMaulとちょうど対応する言葉であるかのように用いられてしまうのである。ドイツ語から日本語への翻訳によってひとつの差別がOpferという言葉に刻まれてしまったとすれば、その贖いはやはり翻訳を通じて行われなければならない。

「わたし」の感ずる「おかしき」は単なる日本語の問題としてではなく、翻訳過程において、つまりふたつの言語の間で考えらるべきである。Opferを「犠牲者／いけにえ」

の二者に引き裂くのは、ドイツ語の Maul、より正確には Mund / Maul という二項対立である。第二断章・第三断章の「口」を改めて見てみよう。

「ひらいた口 — aufgesperrten Rachen」

「口を、縫いふさがれている — Maul gestopft」

ドイツ語の Rachen は「猛獣などの大きく開かれた口」という意味をもつが、俗語や慣用句として人間に用いられることもある。「ひらいた」という修飾語は、それが言葉を発することのできる「口」であることを暗示しているのだろうけれども、要するにここでの曖昧さの演出は第二断章の時点では差別がまだ見出されていないことを示すためのものである。それに対して第三断章の Maul は「人間でないもの」の「口」として、つまり言葉を奪われた開口部として必然的に「縫いふさがれた」という修辞を要求する。「開け」が「縫いふさがれている」というのは形容矛盾だが、aufgesperrten Rachen との対比が構造的にそれを要請している以上仕方ない。ともあれ「人間／それ以外」の峻別はこのとき決定的に始まるのである。ドゥーデンの告発はそれゆえ、同じ「M で始まる」Mund と Maul の使い分けを利用しつつ「人間である若者の Maul」という不可能ない方を敢えて採用することで、「いけにえ」にも Mund を与えよという道筋をとる。それは第一にドイツ語の問題である。だがこの場合「人間／人間ならざるもの」という対立はそのまま維持されるだろう。対立を逆手にとろうとする作家の戦略は同時にそうした構造への依拠を必要とするからだ。Mund / Maul の対立もしたがって手つかずのまま残ることになる。ところで、日本語はそうした使い分けをもっていない。「どこかがおかしい」、けれども「わたし」は「M で始まる」Mund と Maul 双方に等しく「口」の語をあてるほかないのである。その翻訳が「わたし」による贖いとすれば、Mund / Maul という対立を解消させるために必要なのは「いけにえ」の Maul を「ひらかせる」ことであるだろう。「わたし」の唇においてすでに始まっている「メタモルフォーゼ」は、真の意味における贖罪の方向を示唆しているはずだ。Maul が登場するまでの、「人間／それ以外」という区別を知らぬ Opfer の僥倖。差別の贖いは、その単語の文字通りの翻訳によって行われねばならない。

文字移植

第二・第三断章の間に読まれる「〈犠牲者〉という言葉は O の字で始まっていた。その O の字が一ページ目の紙面いっぱいにならばっている」[10 / 15] という報告は、ロートブーフ版の最初の二ページ（ほぼ四段落分）において確認することができる⁵⁶。「散らばっていると言うよりは紙面がその O の字に触まれて穴だらけになっていた」。すぐ気づかれるように、この「O の字」は「わたし」と「作者」を関係づけるものであり、翻訳者である「わたし」にはこれこそが「アルファベットの傷口」と認識されている。次の引用は第四・第五断章に挟まれた地の文である。

〈わたしの顔には傷があるように見えますか。〉

と作者が尋ねた。わたしは恐る恐る作者の顔に目をやった。そこには〈傷らしいものは全く見えずそれどころか〈顔〉らしいものさえ見えずただ O の字の形をした空洞が見えるだけだった。[16 / 22-23]

⁵⁶ Ibid., p. 77-78. ちなみに O の字は全部で十を数える。

「作者」は「顔」をもたず、したがって Mund ももたない。そこに認められるのは Maul であるところの「Oの字の形をした空洞」だけである。Maulを「ひらかせる」とはその「空洞」から発せられるはずの声を聴き取ることだといってよい。翻訳者に課されるのは直接的にはもちろん「作者」の声を聴き取ることである。「作者」としての「アルファベットの傷口」とはおそらく「Mで始まるその言葉」、あるいはむしろ Mund / Maul の間にある裂け目を意味するのだろう。問題はその「傷口」が日本語の方からは見えないということである。翻訳が原理的に孕みもつ「ずれ」がそうさせている、だからそれは目に見えるような形で移し替えられたというのが本稿の提出しようとする命題なのだが、具体的にはどういうことか。

多少前後してしまうが火山の「噴火口」へと移し替えられた「O」に「わたし」は手を差し入れてみたりする。どんどん「噴火口」の中へ降りて行く「翻訳者なんていてもいなくても関係ないらしい作者」[77 / 94]と、縁で立ち竦む「翻訳者のわたし」との対照が強い印象を残す一節である（第二十一断章に続く地の文）。

わたしの万年筆は原文の文字に軽く触れてそこに汚い染みをつくっては空をふらふらし原稿用紙の上はどうにか着地するとそこにくねくねと曲がった字で訳語を書きつけた。[...] 言葉はどれも穴になっていった。でもわたしは無感覚になっているわけではなかった。無気力になってしまったわけでもなかった。それどころかわたしは穴を見つける度にわざわざ手を差し入れてみるほど好奇心に満ちていた。爆発後の噴火口の縁をわたしは作者とふたりで歩いていた。[74-75 / 91-92]

「O」は、それを頭文字として戴く言葉の意味がどうであれ、翻訳者と作者とを何らかの仕方で関係づける⁵⁷。Opfer という語はしかしその後（翻訳では第十四断章以降）は姿を消してしまう。「紙面を蝕む穴」として「Oの字」にわざわざ注意を喚起しているのだからそれが忘れ去られてしまうことはありえない。「言葉が変身し物語が変身し新しい姿になる」[23 / 30]という通りに「Oの字」がすっかり塞がれてしまうかのように見える一方で、別の「穴」がやはり紙面を蝕みはじめるのである。

「聖ゲオルギウスの龍退治」に基づくならドラゴンに捧げられる若者たちを指していたはずの「いけにえ」がおそらく第八断章辺りを境にしてドラゴンを（も）指すようになる。ドイツ語原文ではその転換は

das Opfer — es → dieses Wesens → der Drache — er

という形をとっている。翻訳では

[...] その、めちゃくちゃな、からだ、この存在の (dieses Wesens)、が提示される、作れない、概念は、作れない、像は、作れない、ではあるが、絵描き、彫刻家、詩人、その他の人たちも、みんな、試みた、作れない…… [44-45 / 56]

恥ずかしげもなく、示す、彼は (er)、自分を、[...] [49 / 61]

⁵⁷ 「わざわざ手を差し入れる」は最初「黒く塗りつぶす」動作として表象されていた [10 / 15-16]。第三断章を控えて何かを予感していたのだろう「わたし」は、書くという行為の原初段階を思わせるこの所作によって「少しだけ気が楽に」なりはするのだが、それで不安が解消されたわけでも問題が解決したわけでもなかった。Maulの登場によって差別はやはり起こってしまうのだし、それどころか Opferを「犠牲者」と訳すことによって、つまり「犠牲者／いけにえ」という差別の構造を作り出してしまふことによって、自分がそうした差別に加担していることを「わたし」は思い知らされるのだから。おそらく、書くというだけではもはや十分ではないのだ。

となっているのだが、「概念」や「像」を作ろうとする者たち *Maler, Bildhauer, Dichter und andere* [= and others] の中に *Übersetzer* (翻訳する者) が必ずしも含まれていない点に着目すれば、「その、めちゃくちゃな、からだ、この存在の」を引き受けるのが他ならぬ翻訳者であると、それこそが「使命」なのだと「わたし」が考えただろうという推測が成り立つ。er を「彼」と訳したとたん「何かが目前でむっくり身を起こしたような気がした。わたしもつられて立ち上がり大きく息をついてそれから何か言おうとしたが言う言葉はなく言う相手もなく仕方なくまた腰をおろした」[50 / 62]。ごく普通に、あるいは文法的な要請に従って「彼」と書きつけたように見えるが、実はここで重大な転換が起こっている。読点の特異な使用によって「語」を際立たせているかのように思われた訳文が、ここにおいて「文字」そのものを主題化し始めたからである。「わたしは〈彼〉と言う字を次々黒く塗りつぶしていった。[...]〈彼〉という言葉はひとりの男を指すとは限らず単に〈向こう岸〉といったような意味があったような気がしてきた。向こう岸としての生き物〈彼〉」[50 / 63]。黒く塗りつぶされる「彼」は「O」のひとつの化身である。そして「向こう岸」とはむしろ「彼岸」のことだが、翻訳の作業について「わたし」が述べる一節ですでにその言葉は言及されていた。

少なくともわたしはひとつひとつの単語を注意深く向こう岸へ投げているような手応えを感じていた。そのせいで全体がぼらぼらになっていくような気はしたけれども [...] 翻訳というのが〈向こう岸に渡すこと〉なのだとすれば〈全体〉のことなんて忘れてこうやって作業を始めるのも悪くない。でもひょっとしたら翻訳とはそんなこととは全く別のこともしれなかった。たとえば翻訳はメタモルフォーゼのようなものかもしれない。[22 / 30]

翻訳とは「向こう岸に渡すこと (*übersetzen*)」であり且つまた「メタモルフォーゼ」である。「向こう岸」とはそれゆえ、翻訳における外国語⁵⁸だけでなく差別を受ける側のことも指す。「O」は翻訳の過程で「彼」に姿を変えるがそれと連動して「彼」であるドラゴンもまた「いけにえ」の側につくことになるわけだ。「この生き物は乳房があるので男とは言えない。だから〈彼〉などという言葉を使うわけにはいかないと思ったものの代わりの言葉は思いつかなかった」[50 / 63]。Drache はドイツ語の男性名詞だからそれを er で受けるのは単なる規則の遵守に過ぎず、そのこと自体に格別の意味はないはずである。三人称単数男性代名詞が「彼」と訳されるのも現代日本語では何ら特別なことではない。ただそれが「彼という言葉」ではなく「彼と言う字」によって翻訳される時、『文字移植』という小説のひとつの企図が明らかとなる。er と「彼岸」を関係づけるのは「彼」という文字そのものであり、したがって「わたし」が「O」の代わりに黒く塗りつぶすのは決して「カレ」には還元されえないものとしての「彼」だということになる。

「言葉に忠実に訳すこと」は『文字移植／アルファベットの傷口』では文字によってこそ可能となる。だがわれわれはここであの「音声／文字」という名高い対立を問題にしているのではないことを確認しておきたい。黒く塗りつぶされる文字は「彼」と言う。

⁵⁸ 翻訳と「向こう岸」との連関については、第一にドイツ語の問題として作家には理解されているようで、たとえばツェランの詩篇に即して「この詩[「暗闇から暗闇へ」]を読んでいると、『向こう岸へ渡す』という表現のせいもあって、翻訳の問題について考えざるをえなくなる。向こう岸へ渡すというドイツ語の単語は、分離動詞であるかないかの差はあるが、翻訳するという意味の動詞と同じなのである」(『翻訳者の門』『カタコトのうわごと』、前掲書、148頁)と書かれている。

それは言葉を発することによって言葉そのものとなる文字なのであって、むしろそうした対立を無効にするものだといわねばならない。

翻訳者が耳を傾けようとするのはドラゴンや若者たちだけではない。聖ゲオルギウス伝説ではドラゴンの攻撃を避けるため「いけにえ」の一人としてやはり捧げられようとする王女もまたその対象である。ドゥーデンによれば、「怪物は、地獄へ行ってほしい」と「心から」祈っているわけではない「お姫様」[78-80 / 96-98]にはしかし「ものを言う資格」[78 / 95]がない。その「口」もまた「縫いふさがれている」ことを表すのだろう「唇のおつとめ」[80 / 97]⁵⁹によって彼女の「心臓」は「怪物」の「舌の上」に、あるいは「喉の奥」へと滑り落ちてゆく（第二十二・二十三断章）。その印として「お姫様」は一本の紐（伝説では「腰帯」）でドラゴンの「縫いふさがれている口」と結ばれる。『レグンダ・アウレア』ではドラゴンをシレナの町に連れ帰ったのは他ならぬ王女であり、彼女はそれゆえ、王に向かって「キリストを信じて、みんな洗礼をお受けなさい。そうすれば、竜を殺してあげます」⁶⁰と迫るゲオルギウスの共犯者ということになる。ドゥーデンの意図は彼女をその立場から救い出すことにもあるはずだ。「この紐で、彼女は、大蛇を、あるいは、大蛇は、彼女を、町へ、連れていく、連れていかれる、町では、一撃で、首をはねられる、そして、彼女は、洗礼を受ける」[88 / 107]。主客の入れ替えが示唆されるのは、「洗礼を受ける」のも「首をはねられる」のも同じだといいたいからだろう。だが「洗礼を受ける」ことがすなわち命名される（getauft）ことであってみれば、やはり王女は「人間」の側にとどまっていることにはならないだろうか。翻訳者はそれに対して次のような解釈を呈示する。山道で出会ったナイフを手にする男が「わたし」に「旅行か売春か」の二者択一を迫る。前者はゲオルギウス、後者はお姫様である。いずれを選んでも自分が「人間」であることの宣言になってしまう。「わたし」は「翻訳しに来ているんです」といってその選択自体を退ける [84-85 / 103]。男の「しかし似ているなあ」という科白は翻訳者の形象が「人間」のように見えるという意味だろうが、翻訳者は単に「似ている」だけであってもはや「人間」の側に立つてはいない。わたしは翻訳者である、そう宣言することで「わたし」は「人間」ならざる「お姫様」の声にも耳を傾けようとしているのである⁶¹。

ひとつの爆発的な開始音と翻訳者の使命

ゲオルギウスでも姫でもないとなれば「わたし」が最終的に選択しなければならない役割はドラゴンということになる。「アルファベットの傷口」の物語もそこに収斂してゆく。「語」から「文字」へという転換を念頭に置きつつ先に進もう。ドイツ語原文の最後の段落では、それまでと違いほとんどの名詞が複数形に置かれており、タブロー（「あまりにも、よくある図柄」[34 / 44]、第十一断章）との静謐な対話という感のあったテキストがにわかに喧噪を呼び込んだかのようである。「油絵」「立像」「大蛇」「頭」「傷口」「からだ」「心臓」、そして「口」。だいたい複数形をとっていた「加害者（Täter）」[74 / 81]の演出する「一对一の戦い」が「見せかけだけの、フェアプレイ（Anschein der Fairness）」[29 / 38]であることに対する抗議だとすればこのような転換は当然である。

⁵⁹ 敢えてファロサントリックな言葉遣いがなされているけれども、文字通りには「口先だけの忠勤（Lippendienst）」、一種のリップサービスのことである。

⁶⁰ ヤコブス『黄金伝説』、前掲書、79頁。

⁶¹ 第五断章には「大抵は、背景に、現れる、一匹、二匹、小さいのが、現れる、[...] 彼等もまた、叫ぼうとしているかのように、見える、いずれにせよ、彼等の、小さな口、大きく、開かれている」という訳文がある。「小さい（Kleine）」は人間にも動物にも用いられるけれども、「口」に対応する原語がMünder、すなわち「人間の口」であることからすれば「一匹、二匹（ein oder zwei）」はいわゆる誤訳にあたる。本論が前提とするMund / Maulの二分法によるならここではMünderではなくMäulernが用いられるべきだった。「作者」は人間の子（「いけにえ」となるには幼すぎる子供たち）を想定しているのだから、Münderは単に文法に従って記されたにすぎず、そのことだけをもって差別についての「作者」の責任を言い立てることはできない。だが、ドイツ語がその文法によって覆い隠そうとしているひとつの関係に気づかざるをえない翻訳者「わたし」はMünderをただ「口」と訳す代償として、本来「一人、二人」と訳さるべきところを「一匹、二匹」と翻訳する。「人間ならざるもの」の「口」を開かせるために。これもまた「言葉に忠実に訳すこと」のひとつの実践なのである。

油絵の中で、または、立像となって、持ち上げる、大蛇は、とつくに、ひどく、うちのめされた、頭、振り返る、まるで、まだ、チャンスはある、とでも言うように、殺し屋に向かって、張り裂けるほど大きく開けた口で、血の溢れる口で、赤く割れた傷口そっくりの、口で、決して治らない、もう閉じることのできない、口で、叫ぶ、叫び、そして、喚き、唸り、からだの言葉、心臓の言葉、絵画の中にある、先祖伝来の、黙らされてしまったもの…… [90 / 109]

Auf den Gemälden und Standbildern indes recken die Drachen weiterhin die schon schwer angeschlagenen Köpfe, drehen sie sich, als hatten sie noch eine Chance zu entkommen, um nach den Mördern mit weit aufgesperrten Mäulern, die von Blut überströmen — roten klaffenden Wunden ähnlich, die nicht mehr heilen, sich nie wieder schliessen werden — und schreien, brüllen, röcheln sie die Sprachen der Körper und der Herzen in der den Bildern angestammten Stummheit.⁶²

⁶² Duden, *op.cit.*, p. 84.

ドイツ語原文が最後の Stummheit (沈黙) に向かって、その単語から最大限の効果を引き出すべく構成されていることに気づかれたらどうか。「沈黙」とは「口」の否定、「縫いふさがれた口」であって、「ひとつの爆発的な開始音 [Stumm-] が次第に強さを減じて終止する [-heit] という単一の運動」⁶³ がここで生起している。単数複数の別を免れた抽象名詞である点はその効果をさらに高めているはずだが、爆発後の噴火口に下降し沈んでゆく「作者」[74-75 / 91-92] はドイツ語の単語の形象であり、翻訳者の態度はまさにここにおいて「決断」されねばならない。この段落はいわば「沈黙を発話する」行為としての「叫び、喚き、唸り (schreien, brüllen, röcheln)」が Stummheit を揺り動かすべく作られているのだが、それだけでは不十分だと「わたし」には思われた。ではどのように翻訳すべきか。

⁶³ ゲオルギアードス、前掲書、116頁。

「頭」から「口」へ、動作から「からだの言葉」へと急展開しつつ焦点が移動する。その移動の契機が他ならぬ「張り裂けるほど大きく開けた口 (weit aufgesperrten Mäulern)」であってみれば、当初キータームかと思われた「犠牲者/いけにえ (Opfer)」は実は「口」という文字を導くための口実だったと考えざるをえなくなる。あるいは同じことだが、「O」をめぐる差別が「口」によって贖われようとしているのである。「(人間ではないものの) 口」はその役割によって、そしてまたとりわけその姿によって「O」と同じく「紙面を蝕む穴」となり、そのことによって贖いのひとつの契機となる。「文字移植」というタイトルが意味をもつとすればそれは、「O から口へ」という移し替えによって、言葉を奪われたものの声が聞き届けられる可能性を拓くからにほかならない。

声を発する「穴」としての「口」。そもそも原文では Mäulern が複数形とはいえただの一語であるのに対して、訳文ではそれが文字通りに訳されて増殖し、複数の「穴」として「散らばっている」ことがその重要性を物語っているのではないだろうか。複数形というものが場合によっては均一性を押し広げるものでありうることへの批判と理解してよいかもしれない。いずれにせよ、「犠牲者の O」から「いけにえの口」へという転換、ずれ、要するに「文字移植」が起こったということだ。「文字通りに」から類推して「図柄 (Gestalt) 通りに」とでもいうべき「移し替え」によって、原文冒頭の「O の字の散らばり」に響き合う形で「口」の字が訳文の最後にばら撒かれる。

無数に開いてゆく「口」と、ドイツ語原文最後に置かれた「沈黙」とのほとんど暴力的なまでの対比。視覚と聴覚の交錯する地点で「沈黙」に抵抗するかのごとく言葉が生まれ発せられようとしている。ドイツ語では、叫喚の高まりを敢えて Stummheit という一語で断ち切り「終止」へと導くことで、そしてまた単数形に置かれた「(からだの)言葉 (Sprache)」との対照を利用しつつ、この単語の輪郭を際立たせると同時にその後の余韻を引き出すべく文が構成されている(譬喩を弄すなら、「爆発的な」一斉斉唱の正反対の効果も賭けられている)のに対し、翻訳は「黙らされてしまったもの」という表現によって、Stummheit が「沈黙」のうちに身を隠そうとするまさにその場所に、複数の「口」から発せられるだろう「叫び、そして喚き、唸り、からだの言葉、心臓の言葉」(要するに「黙らされてしまったもの」ということだが)の充満しうる空間を作り出し、それを他の断章と同じくリーダー(……)によって開くという仕掛けになっている。「叫び、喚き、唸り」が日本語では動詞とも名詞とも解釈できる点が見事な効果を生んでいることもつけ加えておきたい。「爆発」を終わらせぬために「口」が増殖してゆくだろうことが暗示されるからだ。原稿の入った封筒を手「わたし」が郵便局に向かうのはそのようにして開示された空間である。

もっとも、「最終的な決断」の示唆にもかかわらず現実には「わたし」の身体の「メタモルフォーゼ」が早々と始まっていたように、翻訳の完成を待ちきれず声はすでに満ち始めていた。

〈もう少しで終わるんだから静かにしてください。〉

ひそひそ話はざわめきに代わりますます騒々しくなっていくばかりだった。

[…]

風は一晩中吹き続けるつもりだろうか。風など吹いていないのかもしれない。

出所の分からないざわめきが細部まで聞き取れるようになっていくのに比例

して目の前の文字がぼやけて解読しにくくなっていく。[87 / 105-106]

文字が解読しにくくなるのは、「O」なり「口」なりの読み方がわからなくなるということである。というより、「オー」だの「クチ」だのとそれらを読んでみてもそのこと自体に「意味」はないということだ。翻訳者「わたし」が耳を傾けようとするのは「O」と「口」の間に響いているはずの声であって、原文に具体的な発話内容が書かれていない以上、つまりやや複雑な構文をもつものの「文」であるには違いないドイツ語原文を締めくくる「沈黙」の「意味内容」——彼らは何を言っていないのかということ——を考慮することができない以上、そのものとして移し替えることはできない。ただ、「沈黙」の正反対の効果が少なくとも可能性として翻訳断章に付与されているとすればそれは、ドイツ語原文の「文」を「文」として翻訳することが『文字移植』では徹底して避けられていること(読点使用の最大の目的はそこにあるのだろう)によるとはいえる。シンタクスの翻訳とはこのようなものなのである。最後の断章が終わりを決定的には劃さなかったと同様、「いけにえ」の声は終わることなく、というも終わりとは「文」のものなのだから、「ますます騒々しくなっていくばかり」だ。「黙らされてしまったもの……」は「... Stummheit.」というそれ自体見事な終わり方を避けつつしかし翻訳を完成させるためのひとつの戦略なのである。

原文は声を聴き取るよう「わたし」に誘いかける、「穴」を通して。Opferという語が「わたし」にはどうしても口を開いているように見え、その「穴」を黒く塗りつぶしてみるのが、そうした所作だけでは「声」は思い出されなかった。だから「O」の形状はぜひとも移し替えられる必要があった。Opferを「口」と訳しているわけではないが（それは誤訳であるから）、それでもそのふたつの文字はある関係を通じて、いわば「詩的な峡谷」を挟んで結びついている。その関係は「逐語訳」でも「意識」あるいは「直訳」でもなくやはり「文字移植」と呼ばれるべきなのだろう。

最終地点におけるメタモルフォーゼ

それだけではない。複数の「口」はまた、日本語に「切り込み」を入れ「傷口」を導入するために、己の身体にまさに「傷口」としての読点を呼び込もうとしてもいる。

わたしは河の向こう岸に向かって石を投げ続けていた。[...] 靴を脱いで
逆さまにして振ってみた。すると中から乾いた小石がばらばらと落ちてきた。
[62 / 76-77]

翻訳が「向こう岸」に何かを投げ返すことなのだととしても、それはまた、おそらくは姿形を変えて岸のこちら側、つまり日本語の方に再度投げ返される。「アルファベットの傷口」が日本語に移植されることで、切り分けられ分節化された言葉として日本語は「ばらばらの小石」になる。それは円形の「O」の字が、いかにも角張った「口」の字に転じたこととも対応しているのではないだろうか。こちら側に戻ってきた「小石」は翻訳者をも傷つけずにはいないからだ。「メタモルフォーゼ」を予感する「わたし」が実際に変身するとしてもそれは、単なる物語の都合ではありえない。いわゆる分かち書きを日本語が必要としていないのは、要するに日本語にはヨーロッパ諸語にいうところの語が存在しないからであるが、「語」を際立たせるのに分かち書きではなく、「」が選択されたのは、「傷口」に対応する *der wunde Punkt* がすなわち傷ついて痛む点という意味をもつからだろう。それはいわゆる「膠着語」的性質が強いとされる日本語に新たな分節を導入すべく打たれた「点」の傷痕なのである。「文字移植」が「口」の無言のざわめきを創造するとすればこの「傷口」は視覚的な次元にとどまりはしない。「言葉たちがつながらないまま原稿用紙の上に散らばっている。つなげて文章にしなければならぬ」と思いながらわたしにはそのために必要な最低限の体力がなかった。もっと正確に言えば体力というよりも肺活量が足りなかった」[21-22 / 29]。問題はもはや見た目ではなく、「肺活量」すなわち声である。均一性を打ち壊して「いけにえ」の「口」から発せられる声を聞くために、声を途切れさせ、「肺」を機能不全に陥らせること。読点はこの場合、容易には読ませぬための記号として機能する⁶⁴。

ところで、変身を予感する「わたし」にとって、翻訳の完成とは「聖ゲオルク／お姫様／ドラゴン」のいずれかの「役割」を最終的に選択しなければならないことを意味していた。ゲオルクが予定通りやって来たのだからこの予感も現実のものとなるだろう。少年である聖ゲオルクに頬をつねられた「わたし」は思わず「イタイ！」と声を上げる [102 / 123]。ゲオルクは「わたし」が何者であるかを「顔」の有無で判定しようとしたわけだが、この「イタイ！」は（スペイン語から日本語へといった）「意

⁶⁴ 純粋に視覚的な観点から（漢字廃止論の立場から）その導入が主張されることもあることを思えば（例えば野村雅昭『漢字の未来』、筑摩書房、1988）、声とのつながりという点で「分かち書き」は切り分ける力が弱いといわざるをえない。

味の翻訳」ではなく、カタカナ書きが示唆するように「わたし」の発した言葉そのままに「書き取られた」ものである点に注意しなければならない。「翻訳調」で織られてきた会話文テキストに突如裂け目が生じ、それなりに安定して見えた語りが動揺するのは「メタモルフォーゼ」の兆候とってよい。それは語り手と「わたし」の間の距離が初めて認識されたことを意味している。書き取りが翻訳の一形態であることはすでにいった。

会話部分を外国語学習の擬態としての「翻訳調」で書くことができたのは、そもそも語り手と「わたし」の間に距離がなかったから、つまり「わたし」が実際に何語で話そうとその発話の「意味」が諒解されていたからである。ところが両者の間に距離が生まれるともはやそれが日本語として発話されたかどうか、そして語り手がその発話を日本語として書き取っているかどうか判然としなくなる。語り手はここでは発話の文字通りの意味内容さえもはや分からぬままそれでも「書き取り」を続ける一種の外国語学習者である。もしかするとそれは、文を読み上げるディクテーターが舌を噛みでもした拍子に思わずその口から発せられた、書き取られてはならぬ声かもしれないのに。日本語を理解する読者は「イタイ！」をつい「日本語」として受け止めてしまうだろうが、ゲオルクがその文字通りの意味を必ずしも把握する必要はない。この状況での発話はひとつのスピーチ=アクトとして、どんな言語であっても同じように「汚い肌がついていたから。」といった反応を引き出しうるからだ。聖人はここではただ「人間／それ以外」という二分法に従って分別をつければよいわけで、その「金属製の剣」に物言わせようとしていないことから「イタイ！」がどうやら「人間」の言葉であるらしいとは判断しうるけれども、それはもはや「意味」に媒介される必要のない発話なのである。

ともあれ差別はまだ贖われていない。翻訳者としての「決断」は「わたし」が「人間」の言葉を失うまさにその時に起こる。

正面入り口の近くでゴム長靴を履いたもうひとりの聖ゲオルクがフェンシングで使うような細い剣を使ってしきりと何かをつついていた。[...] わたしは汚水の中でのたうちまわっている〈何か〉をもう一度見つめた。

〈それまさかわたしの肌じゃないでしょうね。〉

とわたしは尋ねた。すると聖ゲオルクは

〈まさか。〉

と朗らかに笑いながら上品に答えた。

その時わたしは恐ろしいことに気がついた。封筒が失くっていた。わたしが手に握り締めているのは湿ったじゅうたんの切れ端で封筒ではなかった。 [...]

〈どうして窓から外へ逃げた。〉

わたしはもう一度郵便局の方へ走り出した。言い訳をしてごまかせそうな事態ではなくなっていた。スタートを鋭く切ったつもりがその時くるぶしがクラックという音を立ててもう少しで転びそうになった。

〈転べ。〉

と後ろで太い声がした。わたしは転ばなかった。[...] 靴が濡れて紐がほど

かけ今にもぬげそうになっていたがわたしには紐を結び直している暇はなかった。わたしは靴の紐がほどけたまま海の方へ走りだした。[113-116 / 136-139]

翻訳が自分の手を離れたことに気づいたとき、それは訳文の原稿がドラゴンであるところの「じゅうたん」[32 / 42]に「変身」しているのを知ったときだが、その時「わたし」は言葉を失い、代わりに身体が「クラック」という声を上げる。ドイツ語 klack の音訳だろうか。それとも、カタカナというものが漢字を崩すことで生まれたという歴史を強調しておくべきか。いずれにせよそれは「最終的な決断」の合図として発せられる、もはや「人間」の言葉とはいえぬ「からだの言葉」に他ならない。物語の早い段階で兆しが見られた通り「わたし」は「ドラゴン」に変身しているのである。赤い靴を辛うじて突っかけてはいるのだから正確には「お姫様」と何らかの仕方で結ばれたドラゴンというべきだろうが、それこそが「変身」の果てに見出される翻訳者の形象なのだといふので付け加えなければならない⁶⁵。わたしに翻ってくる言葉。それを受け止めるのが翻訳者である。ドラゴンはいけにえを喰らう。それはいい換えればドラゴンを介して「文字移植」が行われるということだ。ふつう「龍」ないし「ドラゴン」と訳される Drache は一貫して「大蛇」と訳されているけれども、宗教的文脈においては「地を這うもの」である蛇はここでは何より「口」の象徴であって、「いけにえ」の声を聞くことこそ翻訳者の「使命」だと作家はいつているのである。

もはや言葉を発しない「わたし」が駆け下りるのは「詩的な峡谷」である。「聖ゲオルク」らしき男の「転べ」は、「ドラゴン」らしく、つまり「ほとんど、いつも、地面に、横たわる者、としての」役割を果たせという合図にはほかならないが、今や「靴」を身につけた翻訳者は、「アルファベットの傷口」である「爆発後の噴火口の縁」から作者とは反対側の斜面を駆け下りなければならない。「二ヶ国語の間の狭間」に向かって、文字の移植された「意味」のない「からだの言葉」を発しながら。

結び

島というトポスを考慮するなら、海に向かって坂を駆け降りてゆく「わたし」はもしかするとヘルダーリンの次のような詩篇を思い浮かべていたのかもしれない。「すなわち、豊かさが始まるのは／海なのだ」(『追想 (Andenken)』)。原稿を水性インクで書くという編輯者に対して「いいじゃないですか。航空便だから海に落ちて字がにじむこともないし。」[91-92 / 111]などとわざわざいうのは、それが海に落ちるのを願うてのこととしか思えないからだ。題名の訳し忘れは単なる失念ではなく、「アルファベットの傷口」から文字が移植されてしまった後では訳すことが事実上不可能だからに違いない。

あまり論じられなかった点について。ロートブーフ版『アルファベットの傷口』所収の図版から「お姫様」が排除されていることと関係あるはずだが、フェミニズムの問題はさほど深められぬまま終わっている。Maul / Mund という対立の導入は確かに鮮やかである。しかしその瞬間実はあらゆる問題が動物／人間の対立へと収斂してしまっているように思われるのだ。もっとも、「肌」など掘り下げうるテーマ⁶⁶があ

⁶⁵ 「靴」の主題は原文にはない。

⁶⁶ 「肌」に関しては研究会で出席者の一人から示唆を受けた。作家自身も次のように述べている。「わたしは文字がひとつひとつ刻み込まれていくような文章が好きだ。文字が刻み込まれるのは、板や石でなく、作者自身の肌かもしれない」(『刻み込まれていく文章』(初出『新潮』1995年1月号)『カタコトのうわごと』、前掲書、89頁)。「文体から見ても内容から見ても、そんなわたしの大好きな一節がある」として引用されるのは『今昔物語』の巻第十五、「尼」が己の手の皮を剥いで字を書く話である。むろんこれは漢字あるいは中国語「文」が「文字を刻むこと」と同時に「文身(すること)」でもあることと大いに関係があろう。酒井直樹も前掲書で、荻生狙来における「主体化」に即して「文」に言及している (Sakai, *op.cit.*, p. 28)。

るのは疑いのないところで、今後の課題としたい。また、書写の主題は翻訳の問題から切り離せないと考えるが、本論では紙幅の関係もあり触れることができなかった。

多和田自身は実際には積極的に翻訳に関わっているとあってよいだろう。専門家は不評だったといわれる樋口一葉の現代語訳など、その射程は思いのほか広い。「わたしたちは違う言語を生きているのだという自覚を持ち続け、そこで生まれるとまどい、怒り、滑稽、矛盾などを意識しながら読んだ方が、樋口一葉の『言葉』を読んだということになるのだと思います」と、「読解としての翻訳」に必要な態度をはつきり述べる「ゆく雲」の訳者あとがきは次のように締め括られている⁶⁷。「樋口一葉」の名を除けば、ほとんど『文字移植／アルファベットの傷口』にも当てはまるような口ぶりである。

「[...] 原文で読んでも意味が分かるから現代語に訳しても仕方がない。」という理屈だけはおかしいわけで、なぜならば、翻訳というのは「原文」の意味が理解できないから便宜上行なうものではなく、ひとつの作品が時の流れとともに必然的に姿を変えていく、その変身ぶりが目に見えやすい形で現われたものが「翻訳」であると思うのです。たとえ実際に翻訳しなくても、わたしたちは作品を読みながらそれぞれ頭の中で翻訳という作業をしているわけで、その時に湧きあがってくる様々な気持ち、たとえば、ここで文を切りたくないのに切らないと今の日本語では意味が漏れこぼれて分からなくなってしまうから仕方がない、とって文を切る時の切なさ、[...] それら様々な感情の中にとび込むことで、わたしたちは樋口一葉の言葉の魅惑的な不安定さを通して、未知の日本語をのぞき見ることができるかもしれません。

⁶⁷ 一葉作「ゆく雲」現代語訳のあとがき「翻訳という読み方」、樋口一葉『闇桜／ゆく雲他』井辻朱美・角田光代・多和田葉子・山本昌代訳、河出書房新社、1997年、134-135頁。