

翻訳者の変身——多和田葉子『文字移植』論

邢 亜南

はじめに

洋の東西を問わず、怪物退治の伝説は人々の興味を引き寄せてきた。勇気ある男（英雄）が怪物（悪の象徴）を退治し、囚われの姫を救出する、そして二人は結ばれる——というハッピーエンディングの物語である。高天原から追い出されたスサノオが八岐大蛇を退治する神話が『古事記』の中でも最も光彩を放つエピソードとして伝承されてきたように、西洋、特にキリスト教文化圏に見られる聖人によるドラゴン退治の伝説も、文学、絵画、彫刻などのジャンルにおいて盛んに表現される主題の一つとなっている。

多和田葉子の『文字移植』（初出『ブック THE 文藝』、一九九三年三月）の主人公である「わたし」が訳そうとしている実在の小説は、聖ゲオルクがドラゴンを退治する伝説に基づいて書かれたものである。「たった二ページしかない」短い小説であるが、「わたし」の翻訳作業はなかなか捗らない。その原因は、いくつもある。一つは「わたし」が試みた逐語訳という訳し方である。ここでいう逐語訳とは、ほぼ原文の語順のままに訳語を配置し、シンタクスも整えず、読点だけを打って句点を使わない訳し方である。もう一つの原因は、翻訳することが「わたし」に肌の痒み、喉の渇き、足指の傷といった身体的な苦痛を引き起こすことである。ほかにも、バナナ園が次第に目の前に迫ってきたり、そのざわめきに悩まれたりすること、「わたし」が翻訳をすることに前から不満を持っている友人「ゲオルク」が島まで追いかけてくる恐怖、そして締め切りに間に合うかどうかという不安も挙げられる。きわめつけは、現実と幻想の境界がはっきりしなくなることである。このことは「わたし」が「作者」と思われる女性と一緒に散歩することや、バナナ園のざわめきに苛まれることから読み取れるが、原稿を郵便局に持ち込もうとする「わたし」を妨げようと、「聖ゲオルク」の変身と思われる男性が次々に登場し、窮境に追いつめられた「わたし」が海の中に入っていくという結末にいたって一層明瞭に前景化される。

これまで多くの先行研究は、「わたし」の翻訳行為に焦点を当てて行われてきた。管啓次郎はこの作品を「翻訳と創作、翻訳者と作家のあいだの差異と抗争を物語化してみせた」¹と指摘している。「『わたし』を悩ませると同時に魅了していたのは、テキストに対する鋭敏な身体感覚を呼び起こす翻訳不可能性であり、それと対峙する〈翻訳〉の

プロセスそのものである」²と、翻訳不可能性の観点から考察している論もある。確かにこの小説は、翻訳という営みにつきまとう実際的な問題を扱っている。しかし、この作品において本質的なのは、翻訳を通して言葉が変身してしまうという体験であり、それはどうしても見逃せない論点なのである。本稿では、『文字移植』を、多和田が翻訳というテーマに正面から取り組んだ作品として位置付けたいうえで、翻訳する過程で翻訳者の変身するという現象に着目し、翻訳と変身の関係を考察していく。

一、アンネ・ドゥーデンの『アルファベットの傷口』

考察に入るに先立ち、作品理解にかかわる事実関係に触れておく。「わたし」が訳している小説——彼女はそれを「たった二ページしかないこの文字の群れ」³と呼んでいる——は、実在する小説である。河出書房新社から『文字移植』が刊行される際に、「この小説の中で〈わたし〉が訳しているのが左記の作品です。Anne Duden: “Der wunde Punkt im Alphabet” 1995 Hamburg」⁴と明記されているように、その実在の小説とはイギリス在住のドイツ語作家アンネ・ドゥーデン⁵の「アルファベットの傷口」というエッセイである。

このエッセイは、一九八九年にドイツの文学雑誌“manuskripte”（『マヌスクリプテ』）に発表されたのち、ドゥーデンの全十七篇の作品を収めたアンソロジー『アルファベットの傷口』（一九九五）に収録された。藤田省一によれば、「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編と関連づけられている」⁶と指摘したうえで、「龍退治」の物語がドゥーデンの大きな関心を占めていたであろうことは疑う余地がないと付け加えている。

Franziska Frei Gerlach も早い段階で、「アルファベットの傷口」だけでなく、アンネ・ドゥーデンの作品に頻出する竜退治のモチーフに注目し、「彼女の作品は、社会的包摂と排除、秩序の確立、防衛、侵害の手続きが記憶されている文化的記憶の場所を探し求めるものである。音楽作品に加えて、ドゥーデンの執筆のきっかけとなるのは、いつもルネサンス期の絵画である」と指摘している。なぜなら、「ルネサンスという歴史時代は我々の文化的伝統の中で秩序の確立を意味する。オールド (Ordo) は、あらゆる文明的、政治的、美学的関心の中心的用語であり、カオス (Chaos) に対するアンチテーゼとして存在する。秩序と混沌の衝突は、竜退治というモチーフで表現され、繰り返されてきた」⁷からである。「アルファベットの傷口」においては、「„Mensch/Mann/Mörder”（人間／男／殺人者）」と表現されるように、「『人間』、つまり文明と文化 vs 動物、荒野、無秩序な自然、『男』、つまり力と救済行為 vs 女、無力、被害者の立場といった秩序を生み出す二項対立が喚起

されている」⁸のである。

一方で、絵画のほか、「アルファベットの傷口」において「公式の報告書」と言及される『黄金伝説』の存在も重要である。「アルファベットの傷口」においてはドラゴンが複数形で登場していること、さらには、具体的にドラゴンがどのように描写されているのかに焦点を当てると、『黄金伝説』との相違は一層明らかになる。

『黄金伝説』における「竜」は、まず「毒を持ったもの」である。「町の住民たちが武器をとって総出で竜を退治に出かけたが、そのたびに命からがら逃げ帰ってきた。その後、竜は町の城壁の下までやってきて、毒気を吹きかけて悪疫を蔓延させた」⁹というように、それは人間がとうてい打ち勝つことのできない強力な存在として提示されている。一方、「アルファベットの傷口」におけるドラゴンは、弱い存在である。それは全身が鎧に包まれた「聖ゲオルク」と鮮明なコントラストをなしている。そもそもテキストは、負傷した犠牲者——竜の名こそ出てこないが、竜を指しているのは文脈から明らかである——が地面に横たわっている場面から始まる。喉に武器を刺されたり、舌が釘付けにされたりしているドラゴンは、戦う力もほとんど残されておらず、息を引き取るのをただ待つ存在である。しかも、ドラゴンが殺される直接的な理由は、『黄金伝説』のように人間に害をもたらしたり、いけにえを求めたりするからではない。テキストでドラゴンの肉体的特徴がしばしば強調されているように、「彼等は人間ではない」(dass sie keine Menschen)、「彼等は異なっている」(dass sie eben anders sind)という理由で、殺されるのである。

もうひとつ看過してはいけないのは、藤田の下記のような指摘である。

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。¹⁰

ドラゴンはその異質さゆえに殺される、ということに合わせて考えると、ドラゴンの声もまた異質的なものとして排除されるべきだろう。「絵画で言えば、ジョージは自分が同じ言葉話すのを確実に聞くためには、異なる声を排除する必要がある。文化は自己生成された意味の反復するエコーを聞くためには、異なる視点を根絶されなければならないのである。そこにこそ、ドゥーデンが強調したプロセスがある」¹¹。

Teresa Clare Ludden はアンネ・ドゥーデンの作品を論じた博士論文“‘Das Undarstellbare darstellen’: Kulturkritik and the Representation of Difference in the works of Anne Duden” (二〇〇二年) のなかで、文化批評の観点から「アルファベットの傷口」を取り上げて、「彼女の読みには一貫して、西洋のキリスト教文化とこの文化において支配的な自己のタイプに対する批判がある。彼女は例えば、絵画と絵画が映し出している西洋文化が、さまざまな二項対立のシステム——人間／動物、精神／肉体、原因／結果、男性／女性、同一性／多様性、自己／他者——によって構築され維持されており、聖ゲオルクとドラゴンの

中心的な対立関係はそのシステムを象徴し、反映しているということを強調している」¹²と指摘している。

ドゥーデンのテキストは、固定化される聖ゲオルクとドラゴンのほか、これまで物語の周縁に置かれていた「お姫様」にも光を当てているのである。

ドゥーデンは女性の立場にも関心を持っている。「アルファベットの傷口」の中で、お姫様は祈っているように口を動かすことで文化に口先では奉仕しているが、心は別のところ、おそらくドラゴンと一緒にいるのではないかと示唆している。このような女性の位置付けは、ヘーゲルが女性を文化の中の敵と位置付けたことを想起させる。しかし、ドゥーデンは女性の立場を差異の場として肯定的に解釈し、ドラゴンと一緒に手なずけられるように見えるにもかかわらず、文化に完全に包摂されることに抵抗している。[中略] ドゥーデンは、お姫様の心がどこにあるのかという問いを残している。それは絵の中の女性の表情の不可解さから出てくる読みである。¹³

以上整理したように、ドゥーデンのテキストは、秩序を生み出す様々な二項対立を明確に示しつつ、聖ゲオルク、ドラゴン、お姫様のイメージに対する再解釈を促している。と同時に、ドラゴンは人間と異なる異質な他者であるがゆえに虐殺されるのだと強調することによって、従来の絵画作品や文学作品において怪物として固定化されるドラゴンを読み直しながら、文化秩序の犠牲者として、いわば過度に殺される側面があるのではないかと示唆している。言い換えれば、「アルファベットの傷口」は、少なくとも二つの問題を提起している。一つは、文化や社会が、ドラゴンという異質的な他者とどう向き合うかということと、もう一つは、異質的な他者としてのドラゴンが、自分の異質さとどう向き合うかということである。

結論を先取りするならば、多和田は、ドゥーデンのテキストに表現されるドラゴンの性質とドラゴンが取り囲まれる現実状況を、翻訳者の「わたし」に転移させたのである。具体的にいえば、多和田は、ドゥーデンのテキストを、単に主人公が翻訳する原文としてだけでなく、翻訳者の役割と機能を説明するための道具として使っているのである。「多和田の物語における翻訳者は、ドゥーデンのテキストでドラゴンが演じているアウトサイダーの役割を引き受けている。したがって、ドゥーデンの物語における『ジェンダー・ドラマトゥルギー』¹⁴は、多和田のテキストにおいて、翻訳のドラマトゥルギーとして再解釈されうる。そこでは翻訳者が、異なる要求の間で引き裂かれるのである」¹⁵。聖ゲオルクは、伝統的な英雄と異なり、神の名のもとで社会の全面的な支援を受けている残忍な「殺人者」として表現されているのである。『文字移植』において、「ゲオルク」という名の友人が「わたし」が翻訳することに不満を持っており、翻訳をやめさせようとしているところは、伝統的な秩序の保護者としての「聖ゲオルク」のイメージを多和田が意識的に取り入れているように見える。

最後にひとつだけ付け加えていえば、ドゥーデンのテキストは、キリスト教文化、ルネサンス期の絵画に繰り返し登場し、排除されるべき異質的な他者として定着されるドラゴンに焦点を当て、それを「犠牲者」として捉えなおし、再解釈を促しているのだが、そのこと自体も重大な意味を持つともいえる。なぜなら、そこでは竜退治の英雄譚を、抑圧されたものの回帰として読む可能性が開かれるからだ。カオスの世界から秩序と理性の世界へ抜け出し、自己充足的=閉鎖的な意味の世界に生きていと信じている人間のもとに、排除された外部=自然としてのドラゴンの肉体が回帰する。『文字移植』における「わたし」の翻訳が、しばしば身体の痛みによって中断されることは、その枠組みで理解することもできるだろう。

二、翻訳に対する捉え方

『文字移植』の地の文は、翻訳をめぐる「わたし」の思考を提示しながら、それとは異なる二つの翻訳観も対照的に提示している。その一つは、編集者の「〈聖ゲオルクが登場してドラゴンを殺してお姫様を助けるわけでしょう。まあその英雄が実は臆病者だとか実はドラゴンが不在だとか現代風にしてあるんでしょうが。あるいは戦うのはお姫様だとか。そういう話はあるそうですね。こう言うのも何ですがフェミニズムの時代ですからねえ。〉」（158頁）というセリフに見られる、訳者によるかなり自由な書き換えを許容する翻訳観である。対して「わたし」は、「そういう風書き替えるだけで簡単に解決してしまうのは嫌いだから。だからこそわたしは書き替えることでなくて翻訳することを職業に選んだんじゃないですか。〉」（158頁）と言い返し、さらに、「ぬっ」と出てくるものがあるんです」（159頁）と主張しているのである。

もう一つは、作家に転身してから翻訳をきっぱりやめ、翻訳家が芸術家のうちに入らないという理由で「わたし」に翻訳をやめて小説を書くようにと勧めているエイさんの翻訳観である。彼女はしかし、具体的な翻訳について、「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っ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」（151 - 152頁）とか「読者の身になって何度も読み返すように」（180頁）と忠告してくれるのである。読者のリーダビリティを重視したいわば正統的な翻訳観に対して「わたし」は、「ひとつの単語を読んだだけでも息が苦しくなってきた苦しいと思いながら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。それでも少なくともわたしはひとつひとつの単語の馴染みにくい手触りには忠実なのだと思うとそのことの方が今は大切かもしれないという気はしてきた」（152頁）、「他人の身になんかなれない」し、「少なくとも作者から何かを受け止めているという実感があった。それに受け止めたものを投げ返していないわけでもなかった」（180頁）と、違う意見を持っている。

翻訳にかかわるプロセスをおおまかに「作者——起点言語テキスト——翻訳者——目標

言語テキスト——読者」と図式化すると、編集者とエイさんはプロセスの後半を重視していることが分かる。それに対して「わたし」は、作品から「ぬっどでてくるものがある」と感じ、「作者から何かを受け止めているという実感」を得ており、このプロセスの前半に重きを置いていることが窺える。

「翻訳の様々な方法について」（一八一三年）のなかでフリードリッヒ・シュライアマハーは「私が見たところでは道は二つしかありません。著者をできるだけそっとしておいて読者の方を作者に向けて動かす、あるいは読者の方をできるだけそっとしておいて著者を読者の方に向けて動かす、このどちらかしかありません」¹⁶と説き、「それゆえ字句に従った翻訳と意味に従った翻訳、忠実な翻訳と自由な翻訳について、この他に何をいうにしても、またどんな表現が意義あるものとされ、さらにそれが色々と違いのある方法であったとしても、それらみんな例の二つの方法に還元できるに違いありません」¹⁷と断定している。シュライアマハーの方法に従うと、編集者とエイさんは「著者を読者の方に向けて動かす」方法を取り、「わたし」は「読者の方を作者に向けて動かす」方法をとっているように見て取れる。「わたし」と彼等の差は単なる方法の違いに由来するにすぎないと思われるかもしれない。しかし、さらに見ていくと、「わたし」が作者と同一化しようと努める姿勢は読み取れるが、そのうち、「作者はわたしなど必要としていない。翻訳者なんていてもいなくても関係ないらしい」（191頁）ことを悟ると同時に、「わたし」自身も作者を必要としないことを悟る。

〈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。（147頁）

「作者」の顔に現われるOの空洞は、作者の不在を象徴的に物語っている。そして、三度目に「作者」と「爆発後の噴火口の縁」を歩く場面では、「作者」との決別が宣告される。「作者はわたしの声が聞こえないのか振り向こうともせずとどんどん先へ歩いていった。わたしはわざと速度を落として作者が立ち止まるのを待った。すると作者は立ち止まるどころかますます足の運びを速めわたしを引き離していった」（190頁）。「作者」は噴火口の中へ降り始めて、「わたし」も後を追って降りていこうとするが、失敗する。そのとき、「作者は一度わたしの方を振り返って見たがまるで見知らぬ通行人でも見るように表情を動かさずにまた進行方向へ顔を戻してしまった」のであり、「わたし」はつい「砂をすくうとそれを作者の背中に思いっきり投げつけた」（192頁）のである。「作者」が「噴火口の中」へ降りて、なおかつそこから姿を消すことは、「作者の死」を端的に物語る。

これまで「わたし」が出した翻訳は、「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」（153頁）とか「〈こんなに露骨な翻訳調ではとても文学を読ん

でいる気になれない〉という書評を書いた学者もいる」(153頁)ように、「翻訳調」という欠点を持っているらしい。これらの要素を考慮に入れると、「わたし」が唯一重要視しているのは、起点言語テキストにはほかならない。だが、テキストに対して、「わたし」は新たな困難に遭遇するのである。

どこへ行っても三つの役割しか用意されていないのだから。すなわち聖ゲオルクかお姫様かドラゴンか。〈わたしはどの役も嫌です。わたしは翻訳家ですから。〉と言い逃れしてもその時はいいけれども少し時間が経過するとわたしはまた決断を強いられる。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。だからわたしは翻訳を完成させたくない。完成はさせたくないしもちろん中止したくもない。ずるずるとやっていく以外に名案が浮かばない。(176頁)

翻訳者としての立ち位置が決められないことによって、翻訳をめぐるパラドクス——翻訳者でありながら、翻訳の完成を拒む——が浮上する。「わたし」は「一度いいから自分で最後まで訳してみたいと思う反面また最終地点に行き着いてしまってもう引き返せなくなり不当な決断を迫られるのも怖い」(176頁)。彼女は翻訳のために、わざわざカナリア諸島まで来ているのである。したがって、もし翻訳を完成させられなかったら、翻訳者としての出世どころか、翻訳者としての資格すらも疑問視されるだろう。

たった二ページしかないこの文字の群れを本当に〈小説〉と呼んでいいものかどうかさえわたしには見当がつかなかった。〈小説〉と言えば着古して生地がやわらかくなったもらい物の上着のような感じがするけれどもそれとは違ってこの文字の群れは太陽に焼かれた砂つぶのように肌に馴染まずスリと腕を通して上着を着てしまうような調子で読み始めることなどできない。上着ではなく焼けた砂を着て歩いている。(142 - 143頁)

訳そうとしている作品を「小説」ではなく、「文字の群れ」と呼ぶのは、小説の読み方に対して「わたし」が投げかける問い掛けである。小説を読むことは「もらい物の上着」を着るように、制度化され、習慣化された小説の読み方に従い、その「生地がやわらか」さを感じ、その着心地の良さに耽る行為だ。その際に、言葉は意味の担い手となって、透明なメディアとして読書という行為の中で見えなくなってしまう。しかし、「小説」ではなく、「文字の群れ」を読むことは「太陽に焼かれた砂つぶ」を着るように、安心して全体を読むという読み方は通用しなくなり、個々の言葉は身体に苦痛を与える媒体となる。言葉の不透明さというよりも、その物質的な側面が身体に与える苦痛として浮かび上がる。こうした作品の捉え方ひとつとっても、「わたし」は透明な言葉によって構成され、一つの全体として意味を与えられた作品より、個々の文字、言葉にのみ関心を寄せている

ことがはっきりわかる。言葉は彼女の身体感覚と結びつくのだ。

もう一つ例を見てみよう。文章単位で訳すことをすすめるエイさんの忠告に反して、「わたし」は、「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ないと思い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」（151頁）と言う。翻訳は頭の中で行う知的作業であると言うエイさんに対して、「わたし」は「息が苦しくなっ」たり、「ひとつひとつの単語の馴染みにくい手触り」を感じたりして、直接に肉体に働きかけることとして言葉を受け入れているのである。

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全体のことなど考えている余裕はなかった。全体なんてどうでもいいような気さえしてきた。翻訳というのが〈向こう岸に渡すこと〉なのだとなれば〈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。言葉が変身し物語が変身し新しい姿になる。そしてあたかも初めからそんな姿だったとでも言いたげな何気ない顔をして並ぶ。それができないわたしはやっぱり下手な翻訳家であるに違いなかった。（152頁）

ドイツ語の *übersetzen* には、分離動詞であるかないかの違いによって、二つの意味がある。非分離動詞である場合は、「翻訳」を意味し、分離動詞である場合は「向こう側に渡す」を意味する。引用中の「翻訳というのが〈向こう岸に渡すこと〉なのだ」というのはこの二つの意味を混ぜ合わせて使用しているのである。そして、翻訳にあたり、「わたし」が重要視し、かつ忠実であり続けるものはほかでもなく、「ひとつひとつの単語」の「馴染みにくい手触り」であり、それを「向こう岸へ投げているような手応え」——つまり、言葉の抽象的な意味ではなく、言葉が身体に訴える具体的な感覚である。こうした翻訳に対する「わたし」の思考を辿りながら、明らかになるのは、「わたし」が翻訳という営為を完全に言葉との関係にのみ限定しようとする意志である。

三、「わたし」の翻訳実践、あるいは言葉の変身

多和田は、本人の談によれば『文字移植』を書いている時に、ヘルダーリンの訳した『アンティゴネ』を読み、それを「一見、下手そうで実はすごい翻訳」¹⁸と評価した。ヘルダーリンは、一八〇四年に『ソポクレス悲劇』（第一巻『オイディプス王』、第二巻『アンティゴネ』）の翻訳に取り組み、そのさい「逐語訳」を採用したことはよく知られている。ベンヤミンは「翻訳者の課題」（一九二三年）において、「ヘルダーリンの翻訳作品、

とりわけソポクレスの二つの悲劇の翻訳が真正のものであることが分かる」、「ヘルダーリンの翻訳作品は翻訳の原像なのだ」¹⁹と高く評価し、「純粹言語」と結びつけて論じている。三ツ木道夫は、『純粹 rein』という形容辞にこだわれば、「純粹言語」は混じり気のない、不純物を含まない言語とすることができる」と述べ、「現実の言語がもってしまっている、しかし変転しやすい「意味」。それこそが「純粹言語」にとって『不純なのである』」²⁰と指摘している。

この論文を通じてベンヤミンの論点は、翻訳とはその企てにつきまとう克服し難い困難ばかりでなく、とくに言語に固有なある種の緊張関係、すなわち文 (Satz) と語 (Wort) との間、テキストの字義的な意味と象徴的な意味の間、あるいは象徴的意味の内部で考えるならば、象徴されるものと象徴する機能の間にある緊張関係を露呈させるものであるということだ。この葛藤は、一般的な用語で言うなら、言語が意味するところのもの (das Gemeinte) とその意味が生みだされる方法 (die Art des Meinens) の間にあるものと言える。²¹

ベンヤミンのいうところの、言語に固有のある種の緊張関係を露呈させるという翻訳の機能を考慮にいれると、日本語のシンタクスを無視する「わたし」の逐語訳は、文と語の間のつながりを極端な形で断ち切る行為であると捉えられる。語は意味の担い手として文の中に組み入れられるのではなく、それ自体が自立したものとして立ち現れるのである。

実際の翻訳現場において、意味より形式を重視する逐語訳は、なかなか実行に移しがたいことは容易に想像できる。「わたし」が試みた「逐語訳」や、その作業が立ち向かう困難は、多和田がヘルダーリンの「逐語訳」を念頭に置き、さらにラディカルな形で推し進めた結果だと考えることは充分可能だろう。以下、いくつか原文への読解とも深くかかわる典型的な言葉をめぐる「わたし」の翻訳を追ってそれを考察する。

3-1. “Opfer”

先述したように、翻訳に対する「わたし」の見方は、エイさんや編集者のそれと異なり、一つ一つの単語が身体に訴える知覚を重視する。このことは抽象的なレベルにとどまらず、具体的な翻訳現場でどのように体現されているのかについて、以下から“Opfer”“Drache”“Haube”という三つの単語をめぐって考察を行う。というのも、この三つの単語は「わたし」の翻訳に対する見方を具体的に体現しているだけでなく、ドイツ語原文の読み解きとも深く関わっているからである。

まず、“Opfer”から見てみよう。

〈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

ばいに散らばっていることにわたしは気がついた。散らばっていると言うよりは紙面がそのOの字に蝕まれて穴だらけになっていた。しかもその穴の中は覗き込むことなどできない行き止まりの壁になっていてその壁を作っている白い紙面そのものがわたしにはますます突き抜けがたく感じられてきた。わたしは万年筆でOの字の内側を真っ黒く塗りつぶしてみた。すると少しだけ気が楽になった。(143頁)

ここでいう、Oの字で始まっていた〈犠牲者〉という言葉は、原文の“Opfer”にあたる単語である。独和辞書を引けば、“Opfer”は「①犠牲、②犠牲者、③いけにえ」という三つの意味を持つことが分かる。また、Flei Gerlachの“Opfer”に対する分析を参照した谷本の整理によれば、“Opfer”という語にはそもそも、神話的・宗教的言説における〈供儀〉と法的な言説における〈犠牲者〉の意味がある。この二つの語義の違いは、死の意味付けにある。〈供儀〉においては、捧げられる審級からの見返りによって、その死に意味が生まれる。それに対して、〈犠牲者〉においては、犯罪者の手にかかる死を意味している²²。翻訳にあたっては、言葉の意味を正確に使い分けることがもちろん重要である。だが、文学作品を翻訳する場合には、「正確さ」という基準のほか、言葉の修辭的用法も考慮すべきである。ドゥーデンのテキストは、竜が聖ゲオルクに殺されるのは、ただ人間ではないという理由によってであることを強調することで、キリスト教の文化において他者を排除する暴力のメカニズムを告発するものである。つまり、竜は聖ゲオルクという直接的な加害者の暴力による「犠牲者」であると十分に考えられる。「わたし」が“Opfer”を「犠牲者」と訳したことは、ドゥーデンの意図にかなっているといえよう。しかしながら、一見無難そうなこの訳は、「Mの字で始まるその言葉」の登場によって、ただちに修正が迫られる。

Mの字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。この言葉もどこかがおかしい。わたし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少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。それからそこがたまらなくかゆくなってきた。(144 - 145頁)

「Mの字で始まる」言葉は、原文の“Maul”にあたる。“Maul”は動物の口を指すが、人間の口を指すことはできない。人間の口を指すのは同じく「Mの字で始まる」“Mund”である。動物の口を指す“Maul”と人間にしか使わない「犠牲者」は両立しえないため、「犠牲者」という訳の修正が必要とされる。だが、ドイツ語において“Maul”と“Mund”は意味上の厳密な区別があるが、日本語における「口」は、人間にも獣にも使える言葉である。

したがって、“Opfer”をどう訳そうとも、“Maul”を「口」と訳すことを妨げる一般的な理由はなさそうである。にもかかわらず、人間の口を指す語と動物の口を指す語がドイツ語においては使い分けられているという理由で、「わたし」は“Opfer”を「犠牲者」から「いけにえ」に直す。そうすることによって、日本語の「口」という言葉に覆い隠された“Opfer”の非人間性が前面に出されるのである。と同時に、「犠牲者」と「いけにえ」の間に新たな対立関係が生み出されるともいえる。「犠牲者」という言葉は、二本の抹消線に引かれつつも、完全に消え去るのではない²³と藤田も指摘するように、痕跡としてとどまる。比喩的に言うと、傷つけられた言葉としてテキストに残っているのである。「いけにえ」と、二本の線に横断される「犠牲者」をテキストに併存させることは、訳語が書き換えられる瞬間の痕跡をテキストに残すことであり、翻訳者である「わたし」の体験する二者択一の決断を追体験させる手段として機能する。

さらに注目すべきは、「犠牲者」という言葉の上に二本の線を引くことによって、「わたし」自身の唇に痛みが走ることである。ドゥーデンのテキストにおいて“Opfer”が、「口」や「喉」から槍で突き刺されていることは、その発話（言葉）が抹殺されていることの寓意であると理解できる。それと合わせて考えるならば、「犠牲者」という文字列の上に抹消線を引くことも同じく、「犠牲者」の開口部を串刺しにして発言権を封じ込む身振りとして考えられる。訳語の削除と変更を意味するこの動作が実際に「わたし」の唇の痛みを引き起こすのだから、「わたし」は自身の翻訳者という立場と、二重線をひかれる語（「犠牲者」）とを結びつけているのは明らかだ。

さらに、“Opfer”におけるOの字は「ドラゴン」の開いた口と結びつき、さらに漢字の「口」とのあいだに図像的なアナロジーが喚起されることは容易に見て取れる。一方、「わたし」の目に映るOの字はまず紙面を蝕む「穴」として、そして「行き止まりの壁」として形象化されている。それを載せる紙面も「わたし」にとって「ますます突き抜けがたく感じ」るに到るわけだから、テキストは「わたし」にとって、そこから何かを読みとろうとするものではなく、ただ突き抜けるべき「紙面」となるのだ。“Opfer”という単語から分離したOを穴、それから壁として捉えることは、文字を意味の世界から解放し、それをイメージとして読み解く可能性を付与すると同時に、そこを突き抜ける読者、あるいは翻訳者の身体感覚に作用する。

Oの字が「たった二ページしかない」この「文字の群れ」の「一ページ目の紙面いっばいに散らばっている」という描写は、殺されるドラゴンの複数性を示していると同時に、Oの文字の形状が、ほかの文字のなかである種の違和感をまとい、テキストに空いた穴として「わたし」に働きかけるということを際立たせている。この異質性こそ、人間と対立する立場に置かれるドラゴンの異類性と対応するものである。槍に切り裂かれ、突き刺されたドラゴンの口は、声を出すことのできない口である。Oの文字は、単なる口ではなく、声の失われた口を形象化しているのだ。紙面いっばいに散らばるOの字は、その視覚的なさわがしきによって、声の不在を雄弁に物語っていると言える。

O が穴として現れることは、「犠牲者」と「いけにえ」という二つの訳語に回収しきれない意味内容を“Opfer”が引き受けているという事実を証拠立てている。他方で、字が穴となるのは、O の場合だけではなく、あらゆる文字において発生する事態となることが下記の場面に示されている。

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に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。わたしは何も考えずにただ手を動かし続けているだけだった。暗いので猫背になって見なければ文字が見えなかった。窓を閉めてもまだ外のざわめきがうるさかった。電気をつけるわけにもいかず声も出せずおまけに自分のしていることがよく分からなくなりながらわたしは作業を続けていた。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。(189 - 190 頁)

「わたし」の目の前にあるのは、小説でも作品でもなく、「原文の文字」のみである。「言葉はどれも穴」になっていて、好奇心を掻き立てられた「わたし」は、そこに手を差し入れてみる。このことは、O の字をみる「わたし」の眼差しに集約される「わたし」の言葉を見るスタンスがテキスト全体に広がることを示唆している。「穴」になった言葉はもはや所定の意味内容を伝える媒介ではなくなり、どれも別の可能性を孕む神秘的意味合いを帯びる空白として「わたし」に知覚されているのである。つまり、ここでは旧来的な、既存の形での翻訳は不可能であり、新たな翻訳の可能性が示されているように思われる。

3-2. “Drache” : 「大蛇」

先にも触れたように、“Opfer”をめぐる「犠牲者」と「いけにえ」という二つの訳語、テキストの開口部としてのイメージは、その語と密接に関わる“Drache”の翻訳ともかかわっている。

「竜の記述にかかわる語彙は、とりわけテキストの要となる。『わたし』が翻訳の困難に直面する描写は、まさにこれらの語彙に集中しているのである」²⁴という谷本の指摘は、先に取り上げた“Opfer”をめぐる「犠牲者」から「いけにえ」に修正した翻訳過程を迎えることで確かめられる。“Opfer”という多義的な言葉に比べて、一見何の支障もなく「竜」や「ドラゴン」に訳されるはずの“Drache”の翻訳についても、従来の訳し方が通用しなくなる。「わたし」はこれを「大蛇」と訳しているのである。

斎藤由美子は、「わたし」の翻訳は「一見、日本語の文の意味がわかりにくくなるほどに、ドイツ語の語順に翻訳しているようだが、オリジナルと比較してみると、その語順に

忠実ではなく、そうかといって日本語としてわかりやすい語順にもなっていないところがあり、たびたびオリジナルにはない語の反復も行われている」²⁵と指摘している。その中で、「原作ではまれにしか用いられない『Drache』とは異なり『大蛇』は14回も登場する」ことに注目し、「語り手が『ドラゴン』という語を用いて翻訳していたのであれば、ある程度ステレオタイプ化された姿がイメージされ得ただろう」²⁶と結論付けている。

[中略] たったひとつの、種族に、分類されて、自分という種族に、彼は、たとえば、持っている、どろぼう猫の爪を、熊の毛皮を、鱔の頭蓋骨を、蛇の舌を、とかげの肌を、アメリカ鱔のしっぽを、彼は、持っている、巨大な、コウモリの羽を、動かすことのできる、アルマジロの鎧を、そして、時には、また、三重のまぶた、瞬膜、まるで、犬と同じで、まるで、隠そうとなどしない、肛門を、その上、睾丸は、突き出している、熟れすぎて、後ろ足の間から、同時にまた、所有している、同じひとつのからだ、ことがある、それに加えて、乳房を、または、いくつもの、尖った、突き出した、または、だらりと、ぶらさがった、乳、これまでにないスキャンダル、である、この大蛇…… (171 - 172 頁、下線筆者)

「大蛇」という訳語が最初に出てくるのが、上記傍線の箇所である。こうした描写の断片からでも、ドラゴンは数多くの生き物の身体部位から構成され、「睾丸」と「乳房」をともに備える異質的な存在として、既存のカテゴリーに分類することのできないことが一層明らかになる。

この結末の一句にあたるドイツ語の原文は“Ein einziger Skandal, dieser Drache”であり、「大蛇」に対応するのは“Drache”である。辞書を引けば、Dracheは「竜、ドラゴン」²⁷に当たり、「大蛇」という項目は見つからない。もちろん辞書に書かれた意味をそのまま訳語として用いることが常に正しいとはいえないが、「大蛇」という訳の違和感が拭いきれないのも事実である。なぜなら、日本語の「大蛇」は、日本神話の文脈と深くつながっているからである。つまり、「『大蛇』は日本神話で著名な化け物『八岐大蛇』を連想させ、『お姫様』を救うためにドラゴンと戦うキリストの聖人たちと、奇稲田姫を救うために大蛇を退治する須佐之男命が重なり合う」²⁸ことになる。

同じ箇所について、藤田は次のように指摘する。「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」²⁹。この指摘は、「大蛇」という語は日本文化において、単に「蛇」という語には回収しきれない含意があることを見逃していると思われる。

竜について、西洋の場合と中国の場合の違いについてもおさえておこう。「西洋の場合には、龍は善悪二元論のなかの悪の象徴として出てくるのがほとんどで、中国のように、

高貴な動物とされる場合が多いのとは異なる。その悪の象徴である龍が、いつの間にか西洋に対する東洋のシンボルになっていく過程があるのである³⁰。悪の象徴とされるドラゴンは、『黄金伝説』に記される聖ゲオルクのドラゴン退治の話だけでなく、ドゥーデンのテキストの中でも言及される「聖ミカエル」の挿話にも現れる。「わたし」も「赤いフェルト靴」を見たとき、ロンドンの美術館で「聖ミヒャエルがこんな靴を履いて蛇を踏みつぶしている絵もあった。ピエロ・デラ・フランチェスカの絵のミヒャエルの目つきは気持ちが悪かった」（204頁）と述べている。『黄金伝説』にも聖ミカエルのエピソードはあるが、ドラゴン退治の話は出てこない。聖ミカエルの悪竜退治のエピソードは、上に挙げた絵画のほか、『ヨハネの黙示録』における大天使ミカエルによる「赤い龍」退治が挙げられる。

一方、中国における「龍」の歴史を辿ると、それは中国の文化の様々な方面から見出すことができる。「中国の竜は、360の神話的鱗有動物の最上位に位置する動物で、東西南北の四方を象徴する4動物の一つ。竜は東に結びついて青龍と呼ばれ³¹、その中央にあるのは「黄竜」であり、四神の長とも呼ばれている。中国の神話の中で、最初の人間による国家統治の神話は『書経』によって語られている。『書経』では、理想の聖王、堯舜禹の三人の統治者による古代の黄金期が語られる。その中で、中国最古の王朝である夏王朝の開国の始祖である禹の誕生は竜と結びつけられるのである。禹は献身的に洪水を治めて、その功により、舜から帝位の禪譲を受けて、天子となるのだが、禹の父親である鯀は洪水を治めることができず、殺されたのである。鯀の死体は腐らず、その体から禹が生まれたのである。『『山海経』「海内経」の郭璞の注の引く『開（啓）筮』に『鯀は死して三歳なるも腐らず。之を剖くに呉刀を以てするに、化して黄竜と為る』³²とあるように、生まれる際、禹は黄竜である。「この跡を襲った代々の皇帝は、禹の生まれ変わりであるとされた。皇帝の衣装は、帝王の色である黄であることが多いが、竜の刺繍が豪華に施されていた³³。また、洪水や大雨、その反対に雨が降らないという害をもたらす「龍王」という水を司る神も『西遊記』や『柳毅伝』の中でも登場している。

後漢の学者である許慎が書いた中国最古の字書である『説文解字』によると、龍は「春分には天に昇り、秋分には淵に潜む」（第32項）とされる。天や淵へ自由に出入りできる力強い存在と見なされる龍が、支配ないし支配者のシンボルとなっていくことは当然の成り行きであろう。それとともに、王権と龍の関係も強まった。「司馬遷も『史記』で秦の始皇帝を「祖龍」と称し、漢の高祖（劉邦）は母が龍と交わって身ごもった子であり、そのために高祖の額は龍のようであったと記している。皇帝の容貌は「龍顔」、乗る馬車は「龍車」「龍駕」、そして皇帝のすわる王座は「龍座」といったごとく、はては、天子の怒りに触れることを龍の逆鱗に触れることにたとえもする³⁴。なお「龍の实在を信じていた中国の人びとは「龍骨」を龍の残した骨と考え、マラリアをはじめ、熱病や中風、喘息などの特效薬として珍重していたのである³⁵。日常においても、「登龍門」という成功へといたる難しい関門を指すことわざが示すように、龍は長い間中国で崇拜されてきたの

である。

中国における「龍」と西洋、とりわけキリスト教文化における「ドラゴン」はそれぞれ絶対的善と悪という対極的な立場を典型的に表しているシンボルである。これを踏まえた上で、中国と西洋の中間地帯に立つ日本文化における「大蛇」の意味合いを論じるには、スサノオの八岐大蛇退治の神話を考慮にいれなければならない。

スサノオが八岐大蛇退治の神話は「ペルセウス・アンドロメダ型」と呼ばれ、英雄の怪物退治神話であり、聖人のドラゴン退治と似ている。しかしながら、絶対的な悪を象徴している西洋における「ドラゴン」とは異なり、大蛇は別の側面を持っているのである。

ヨロチは、毎年老夫婦のもとにやってきて娘を一人ずつ喰ってゆく（原文では「年毎に来て喫ひき〔毎年来喫〕と語られている。そこから言えることは、足ナヅチ・手ナヅチに象徴された共同体の側と異境のヨロチとは、ヲトメを差し出すことによって契約関係を結んでいるということである。つまり、足ナヅチの側は年毎にヨロチに娘を捧げることによって、ヨロチ（川）の被害から免れヨロチの力を授けられているのである。これは、両者の間に神と人との契約関係があったこと、ヨロチに対する祭祀が行われていたということを示している。こうした点から、人びとに恐れられ退治されるヨロチとは、水の恵みをもたらしてくれる川と、洪水によって命や財産を奪う川との、川という自然のもつ威力の二面性を抱えこんだ〈自然神〉の姿だということがわかる。そして、それを退治するスサノヲは、そうした自然神に対立するもうひとつの神としてここに登場してくるのである。³⁶

要するに、西洋の「ドラゴン」や中国の「龍」の持つ一元的な意味と異なり、「大蛇」は恐怖と恵みという二面性を持っているのである。この文脈で言うと、本来「ドラゴン」と訳されるべき“Drache”をあえて「大蛇」と訳すことは、キリスト教文化において「悪」と見なされてきた「ドラゴン」のステレオタイプを告発するドゥーデンのテキストの意図を日本の「大蛇」の持つ二面性と結びつけて止揚する試みだったともいえる。その弁証法的過程を翻訳のプロセスに当てはめるならば、異質な言語を完全に殺すのではなく、かといってそのまま残すのではなく、一つの単語に日常的な意味と非日常的な意味を凝縮させ、その間の緊張関係を保ったまま読者に差し出そうとする翻訳者の意図が、「大蛇」という訳語の選択に込められている。

3-3. “Haube”：「角隠し」

スサノオの八岐大蛇退治の神話にせよ、聖ゲオルクのドラゴン退治の伝説にせよ、女性は「いけにえ」として差し出され、救いを待つ存在として位置付けられていることが共通している。ドゥーデンのテキストは、このような受動的なお姫様の内面を、体の内側にあ

る心臓の描写を通して示そうとしている。

心臓は、もう、してはいけない、鼓動しては、血を汲み上げては、躍動しては、いけない、心の痛み、すべて廃止された、なければならない、少なくとも、角隠しの下では、欲望の、沼など、とっくに乾かされた、ゲオルクと同じように、初めから、乾き切っている、肉体の、欲望が、彼には、遠のいたものそのまま、であり続けた、という風に、公式の報告書にも、書いてある、水は、そして、涙は、干上がる……（198頁、下線筆者）

「心の痛み、すべて廃止された、なければならない、少なくとも、角隠しの下では」と訳される部分は原文の“Alles Herzweh gehört abgeschafft, wenigstens aber unter die Haube”であり、「角隠しの下」に対応するのは“unter die Haube”である。ドイツ語の“Haube”は女性名詞で「かぶりもの、婦人帽、頭巾」³⁷という意味を持つ。口語では“unter die Haube bringen”と“unter die Haube kommen”は慣用句として「嫁がせる」「嫁入りする」を意味する。一方で、日本語における「角隠し」は単なる「かぶりもの、婦人帽」とは異なる意味を持っているのである。「角隠し」とは「婚礼のときに高島田に結った花嫁が頭に巻く、かざりの布」（『三省堂国語辞典』（第七版））のことであり、「花嫁衣裳」の一つとして結婚式といった特別な場合にしか使わない道具である。その語源は「もとは浄土真宗の女性が寺参りに用いたかぶりもの。細長い白絹を前髪から後ろにまわしかけるもので、鎌倉時代に見られた。近世になって、婚礼のときに新婦が用いるかぶりものの意味になった。女に目に見えない角があるということから」³⁸。すなわち、語源は「ツノ（女性の嫉妬心）+隠し」³⁹であるということが分かる。

“Haube”を「帽子」あるいは「ボンネット」ではなく、「角隠し」と訳すことはやや不自然であろう。『黄金伝説』に記載される「聖ゲオルギウス」の話の中で、王が王女に王族の衣装を着せるという記述はあるが、結婚式の衣装を指すのではない。「最も古い聖ゲオルギウスの竜退治話では、キリスト教の神が異教の偶像を崇拜する不信心な支配者を懲らしめるために悪竜を送り込んだ」⁴⁰と説かれるバージョンにおいても、王は「娘に王族の紫衣を着せ、結婚式のように彼女を飾り立てる」⁴¹という記述があるものの、結婚と直接的に結びつくとは言い難い。

結婚というモチーフが明確に出てくるのは、むしろスサノオの八岐大蛇退治の神話である。スサノオはいけにえにされた「クシナダヒメ」との結婚を条件に、八岐大蛇退治を請け負ったのであり、その後二人の結婚する場所を求めて、出雲に宮をたてたのである。“Drache”を「大蛇」と訳すことと合わせ考えると、「角隠し」を被っているお姫様は「クシナダヒメ」のイメージと重なりあう。とすると、お姫様の結婚相手は「聖ゲオルク」なのか、あるいは「ドラゴン」なのかという新たな問題が浮かび上がってくる。その答えは、「わたし」の逐語訳から窺えるかもしれない。

内に、こもったまま、処女的、お姫様は、人生の、一時期から、別の、一時期へと、萎んでいく、しかし、ほとんど、人目を忍んで、また、トランス状態に、いるようだ、何が何でも、彼女は、何かに、しっかり、つかまっていたい、らしい、そして、大蛇に、つまりは、つかまっている、徐々に、自分自身の死へと、踏み込んでいく、大蛇は、うなりながら、靴下、または、ベルト、である、その紐の、末端は、大蛇の、首に、巻きついている、もう一方の、末端を、つかんでいる、彼女は、両方の手で、両方の手は、同じ一本の紐に、かけられている、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……（199 - 200 頁）

『黄金伝説』によれば、悪竜は聖ゲオルクによって征服され、王女の腰帯を首に巻き付けられる。そして、腰帯のもう一方を持つ王女に連れられた竜は、子犬のようにおとなしく、城に戻ったのである。他方、ウッチェロの《聖ジョルジオとドラゴン》では、竜はお姫様とともに、同じ帯の両端をつかんだまま、聖ゲオルクに殺されているのである。しかし、上記の逐語訳を見る限り、お姫様が大蛇を連れ戻すのか、大蛇がお姫様を連れ戻すのかは判然としない。あるいは、故意にあいまいにされている。竜とお姫様を結びつける紐を「征服と馴化」のメタファーとして捉えるならば、大蛇とお姫様はどちらも聖ゲオルクによって馴化される「犠牲者」であるといえよう。お姫様にとって「洗礼を受ける」運命は、ドラゴンにとって「首をはねられる」運命と同じ次元にあるのである。この「犠牲者」であるという共通点は、「角隠し」によって顕在化される「結婚」のモチーフによって一層強められる。

“Drache”を「大蛇」に、“Haube”を「角隠し」に訳すことは、キリスト教文化における聖ゲオルクのドラゴン退治の伝説の中から日本のスサノオの八岐大蛇退治の神話を浮かび上がらせること、一つのテキストから別のテキストを見出すことであり、作品の読み直しを促す。そうすることで、この二つのテキストは響き合い、従来の「ドラゴン」と「お姫様」の解釈に多義性をもたらすことに奏功する。

『文字移植』の英語版の訳者満谷マーガレットは、アンネ・ドゥーデンの作品をオリジナルとは呼べないと指摘している。「“Der Wunde Punkt im Alphabet”は、実はドラゴン退治の聖ジョージ伝説を翻訳した非常に長いシリーズの一つに過ぎない。後述するように、ドゥーデンのバージョンは、聖ジョージや彼が助けた王女ではなく、ドラゴンが主人公であるという点で、従来の作品とは異なっている」⁴²。これを踏まえた上で、ここで言えるのは、「わたし」の意図的な「誤訳」はテキストの解釈として捉えられ、唯一で真正なオリジナルなど存在しないことを訴えようとしていることである。

多和田は「わたし」という翻訳者の姿を通して、自分自身の翻訳に関する考え方を示そうとしているに違いない。

基本的には、あらゆる翻訳は「誤訳」であり、あらゆる読解は「誤読」なのかもしれないと思っています。程度の差はあるでしょうが、それが基本的に程度の差であるということで、〈間違っている〉〈正しい〉という二極に分けて考えることはできません。[中略]「誤訳」には無数の原因と結果が考えられます。無意識的決断や無知などまでも含めて、わたしは、とりあえず作品の死と再生という意味で、翻訳を考えた方がいいのではないかと思います。⁴³

編集者やエイさんの考え方と違って、「わたし」は、翻訳を意図や意味を伝達させようとするためのものとして見るのではなく、言葉との関係に限定した営為として見ているということはすでに述べた。翻訳者は、以上のような意図的な「誤訳」を通して、原文の文脈と離れている別のテキストと関連付け、原文の読み直しを促しながら、その自由な読解をも翻訳の過程で再現していることが分かる。この意味でいうと、「わたし」のいわゆる「誤訳」は別の角度から作品に接近することだとも言えるし、創作の領域に踏み込んでいるとも言えるだろう。

四、「わたし」が置かれる現実

これまで見てきたように、翻訳作業がはかどらないのは、翻訳に対する「わたし」の独自の思考と逐語訳というラディカルな方法に起因すると思われる。本節では、ひとまず具体的な翻訳作業から少し離れて、翻訳する過程に頻出する自然および環境の描写に目を向けて、「わたし」が置かれる現実環境と、ドラゴンが直面する状況とがいかかに似ているかを論証したい。

「わたし」は自分がカナリア諸島に来たのは翻訳のためであり、旅行するためではないと言い張っている。旅行者と翻訳者の対立は以下のように、風景をめぐる異なる見方に顕著に表れている。

黒ずんだサボテンがぼつぼつと突き出した砂色の斜面がどのくらいと尋ねられても答えられない近いような遠いようなそんな距離ほど続きやがてバナナ園の不気味な波の中に呑み込まれていくその向こうには海が見えしかしその海がどこから空になっていくのか境界線らしいものは全く見えなかった。海が上昇して少しずつ空に変質していくわけではなく海と空とがふたつの国のように国境を接し合っているわけでもなく海と空とはお互いに全く触れ合うこともなく存在しているのだから両者を一枚の風景画の中で隣り合うふたつの色域のように見るのはおかしい。旅に出る度に風景が風景画のように見えてしまうのがわたしは嫌だった。[中略]窓の外に何気なく視線を投げただけでもう自分が旅行者のような海の見方をしているような気がして恥ずかしくなった。(138 - 139 頁)

窓越しに風景を眺める「わたし」の視線は順にサボテン、バナナ園、海、空といった事物に留まり、そしてサボテンとバナナ園との間に境界線を見出すことができないこと、海と空が全く触れ合っていないことを解説している。このような風景、とりわけ海の見方を「わたし」は「旅行者の見方」とであると自己批判している。旅行者のまなざしとは「自らが欲望するイメージで」「見たいものだけが見える、わかるものだけがわかる、わからないものは予定調和な美的価値に還元する劇場の制度的まなざしと一体化」⁴⁴することでもある。野田研一は、『アメリカン・ヘリテージ辞典』の landscape をめぐる記述を引用しながら、柄谷行人が『日本近代文学の起源』（一九八〇年）で指摘した風景をめぐる「認識論的な転倒」と結びつけて論じている。

面白いことに、この landscape という語は英語における初出記録から三四年も経って初めて、自然の眺めや眺望の意味で使用されている。この時間的なズレは、当時の人々がまず最初に、絵画に描かれた風景に接し、しかるのちに、実生活のなかに風景を見いだしたことを示唆している。⁴⁵

「認識論的な転倒」とは、ひとは目の前にある現実、つまり「自然の眺めや眺望」を〈風景〉として見ていたのではなく、風景画というジャンルによって表現され、やがて所定の美学として規範化された画像もしくはイメージを介して、逆に現実を〈風景〉として見ることに気づいたという事態である⁴⁶と野田は解説している。つまり、「風景が風景画のように見え」る旅行者の見方は、制度化され、規範化された教育の結果であると同時に、風景の現実性を希薄化し、風景を表象に従属させることに加担している。このような「旅行者」の見方を嫌悪し、「翻訳者」の目に映るのはどのようなものであるのかという疑問は以下の場面から窺える。

この島の教会でわたしはあるものに出会っていた。それとそっくりのものをわたしは以前ロンドンの国立美術館で見たことがあった。[中略] わたしは何も見えないと思いながらじっとその絵の前に立っていた。そのうちに目が暗闇に馴染んでくると槍に突き刺されて赤く血に濡れているものが見えてきたがそれは生き物の〈目玉〉であるらしかった。深緑色に光る数個の突起はどうやら〈乳首〉らしいとそれが分かってきた時わたしは右の胸に痛みを覚え思わずそこへ手をやったがその時はすでに遅かった。乳首がぱちんと割れてふたつになってしまったのだった。わたしはあわてて分離したふたつの乳首をぎゅっとひとつにまとめて強く握んだ。まるでそうすればまたふたつがひとつになるとでもいうように。でもそれが逆に不要な圧力をかけてしまったらしくてふたつの乳首がそれぞれまたぱちんと割れて四つになってしまった。痛い。(154 - 156 頁)

教会の中に掛けられていた絵は、まず「わたし」の記憶を呼び起こす。絵の中に表現

される「槍に突き刺され赤く血に濡れている」その「生き物」の痛みがそれを見る「わたし」の痛みとなることは、見る主体と見られる客体の距離の喪失と考えられる。「カトリック教徒が島を占領しつつしたのは五百年ほど前のことだ」（154頁）という歴史を考慮すると、悪魔を象徴する黒色が使われたその教会に掛かっている絵はドラゴン退治の絵である可能性が高い。だが、「わたし」は内科医に言われた「年間旅行者の数やこの島にしか自生しない植物種の数や年間生産されるバナナのトン数」（155頁）などの情報をきれいさっぱり忘れてしまったところからして、この絵のコンテキストなどについて特別の関心を持ってはいないと考えられる。具体的にいえば、「わたし」は絵を全体的に見渡すのではなく、「目玉」「乳首」といった断片化された身体部位、言い換えれば、絵の中でそれほど重要ではない細部に目を向けているのだが、そのことも注目に値する。このような絵の見方は、絵の背後に隠された歴史や、絵の作者が描き込んだ意図から解放され、自分独自の解釈空間を生み出す自由を獲得する見方だともいえるだろう。その例として、絵の中に描かれる生き物の乳首らしいところを見たとき、わたし自身の「乳首」の痛みを知覚するといった痛みの共有が挙げられる。対象と痛みを共有することが繰り返されることで、見る事が、見る主体の肉体に直接的な作用を及ぼしていることが明らかとなる。言うならば、見る主体と見られる対象の互換性と、現実世界と非現実世界の接続は、「翻訳者」の身体を基盤にしている。

ここで取りあげた風景と絵画の議論は、作中に幾度となく登場して「わたし」を悩ませ、翻訳作業を妨げる大きな要素の一つとなる「バナナ園」とも関連している。

バナナ園のことを思い出した途端わたしは右の腕がかゆくなってきた。特に手首のあたりと肘のあたりがすっぱいようにかゆくて窓からその腕を突き出して日の光にかざして見ると普通の毛穴が並んでいるだけで異常はなかった。わたしは強い太陽に当たると肌がかゆくなることがあった。そのかゆみは普通はほとんど気にならない程度のものであったけれどもバナナ園のことを思った途端にたまらなくかゆくなってきた。少なくともかゆいような気がしてきた。気のせいだろうと思って光にかざして調べているうちに今度は本当にかゆくなってきた。（140頁）

万年筆を握る右の手に現われる肌の痒みは、物理的なアレルギー反応というよりも、「わたし」が「バナナ園」のことを思い出すことによって引き起こされる心理的現象なのだ。繰り返し登場するバナナ園は、以上のように「わたし」に痒みをもたらすほかにも、ひそかに移動して「わたし」に迫ってくるように感じられ、その葉のざわめきも絶えず「わたし」の気を散らす。一見何の関係もないこの二つの事象の間に、なぜこのような不思議なつながりが生じるかという問いを解明するには、バナナ園の持つ寓意性から考察する必要がある。

初めてバナナ園に近づいたとき、「刑務所のようなところだ」（143頁）と「わたし」は

思う。なぜなら、バナナ園は「灰色のブロックが積み上げられ針金で固定」されており、ブロックの隙間からその中を覗き見ると、「バナナの木が一定の間隔を開けて何列にも並んで立って」、「垂れ下がったバナナの房はどれも青い半透明のビニール袋を被せられて付け根のところで紐できつくゆわえてあった。[中略] 驚いたのはその木々の生え出している地面がつるつるして平らで雑草一本生えていないことだった。おまけにあたりは静まりかえっていき生き物の立てる音が欠けていた」(143 - 144 頁) からである。バナナは、この島の重要な輸出品であるため、きちんと管理されているのは当たり前のことである。だが、引用箇所の記事からは、バナナ園が不気味なまでに過剰に管理されている印象も否めない。

先にも触れたように、海や空といった自然は広く「風景」の枠組みに取り入れられている。また周知の通り、「風景」は発見されたものである。こうして考えると、本来野性の植物として自然の中に自由に生えるバナナは、その経済的価値が見出されるにつれて、「バナナ園」という定まった場所で人工的に栽培され、管理されるようになって、農産物となったのである。すなわち、「バナナ園」は、バナナという自然物が人間によって管理され、「文明」化させられる場所なのである。それを象徴的に物語っているのは、バナナの房に覆い被さる「青いビニール袋」とバナナ園の前で「わたし」が出会った「男」である。この男は、「わたし」が想像するように、そこで働く労働者かもしれないし、管理者かもしれない。いずれにせよ、「男はゴミでも拾うように小石を拾っては半透明の青いビニール袋に入れて集めているところだった。そのビニール袋はバナナ園で使っているものと同じものだった」(164 頁)、「わたしは河の向こう岸に向かって石を投げ続けた。[中略] 男はわたしが投げた石を拾って半透明の青いビニール袋に入れて集めていた」(180 頁) というように、この謎の男は「青い半透明のビニール袋」とともに、作中で何度も出てきて、バナナだけでなく、「わたし」が投げた小石も拾い集めているのである。「青い半透明のビニール袋」は、バナナの成長状態を可視化し、管理する人工物である。であるならば、バナナは、言葉に包まれた、あるいは言葉を押し付けられた自然とは考えられないだろうか。

この点について、ドゥーデンのテキストにおける「ドラゴン」をもう一度想起したい。ドラゴンが自身の殺される運命から免れる唯一の手段は、その身体が持つ異質性を剥ぎ落とされ、聖ゲオルクによって文明化、人間化されることである。「バナナ園」を、バナナという野性の植物を文明化させ、管理する場所として考えるなら、それがひそかに「わたし」に接近し、「わたし」に苛立ちをもたらすのは、自然を文明化させるというその性質が理由だと考えられる。

夜になると、バナナ園は「わたし」に近づいてくるだけでなく、バナナの葉が声を出しているように聞こえているのである。「ひそひそ話はぎわめきに変わりますます騒々しくなっていくばかり」で、「わたし」が「出所分からないぎ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けて解読しにくくなっていく」(199 頁)

ように、そのぎめわきに悩ませる。なお、そのぎめわきが次第に「爆笑」として聞こえて、その内容を明確に言語化されている場面が見られる。

爆笑が起こった。わたしのことを笑っているに違いなかった。わたしは右腕の肘を乱暴にかきむしった。皮が剥けて指先が血に赤く染まった。わたしは床に落ちていた汚いタオルを拾い上げて指先と肘をまるで鯉節でも削るように強く拭いた。

〈汚いなあ。〉

〈気にしてないらしい。〉

〈わざと汚いことにしているらしい。〉

机にむしゃぶりつくようにして最後の文字を書きつけていく。(200 – 201 頁)

ここで言語化されるバナナのぎめわきは、「青い半透明のビニール袋」に完全に閉じ込められきれない自然の声と見なされるだろう。この事態を要約すれば、バナナのぎめわきが、文明に抑圧され、排除された自然の声の表出ともいうべきことであろう。不本意にもその声に関心を奪われて、辛うじて目の前の文字に集中することは、その声が現実と空想の裂け目としてだけでなく、抑圧された自然と文明の裂け目として機能することを示唆している。抑圧された自然の声に耳を傾ける姿勢は、ドラゴンという文明に排除される他者の声を聞き取り、それと一体化することにも通底しているともいえる。

以上、「わたし」が置かれる現実を確認してきたが、「わたし」は管理され、文明化された環境に取り囲まれていることが分かる。逆に言えば、そのような環境に「わたし」が脅かされているのは、外国人女性としての「わたし」がこの島にとって異質な存在であることを示しているという可能性もありうるが、何よりも重要なのは、「わたし」はドラゴンと同一化し、異質な他者となりつつあるのではないかということである。

五、「わたし」の変身

現実と幻想の境界線が曖昧になることは、「わたし」が完成した原稿を郵便局に送り出す間に「聖ゲオルク」の変身と思われる男性と次々に遭遇する時点で明確に始まる。そして原稿を失くした「わたし」が「聖ゲオルク」に追われ、海に入ることを余儀なくされることにたって、幻想の方が前景化されていく。「言葉よりも先に自分が変身してしまう」うことを予感する「わたし」の変身は、翻訳作業とパラレルな関係にある。

わたしは万年筆をナイフでも構えるように持ち替えて窓の外に目をやった。(138 頁)

ほとんどすべての読者の頭に浮かぶであろう作家の書く行為——白い紙の表面に黒い文字を並べて物語世界を現出させる——と同様に、「わたし」も同じ姿勢で翻訳に取り組むの

である。しかしながら、「万年筆」を「ナイフ」に喩えることは、「わたし」が訳語を書きつける白い紙面にナイフで傷をつけることを示している。個々の言葉が繋がらないまま紙面に並ぶだけで、ほとんど読み通すことのできない文字の集合という実際の逐語訳も、創作とは相反する行為ともいえよう。この姿勢は、「アルファベットの傷口」という原文の題名と照応でもするかのように、紙面に傷をつくるだけでなく、言葉と言葉の間に「、」という間をつくり、無数の隙間が入っている訳文もまた満身創痍になったものとして読める。紙面に、あるいは言葉に傷をつけることは、同時に自分の肌を傷つけることとなる。万年筆を持つ手だけでなく、皮膚の表面はたえずかゆみ、痛み、出血に苛まれ、傷つけられていることを合わせて考えると、この時点で「わたし」はすでにドラゴンと同一化し、戦いに臨み、傷つけられているのである。万年筆を持って白い紙面に立ち向かうに際して、「わたし」は自分自身を、字義どおり、みずからの比喩的言語の世界のなかへと移動させてしまったのである。

この小説の舞台は、カナリア諸島という現実の環境に設定されていると同時に、もう一つの舞台は——皮膚を物語のトポスとする谷崎潤一郎の『刺青』を思わせるほど——「わたし」の肌にあるのである。先述したように、「わたし」はこの小説を「文字の群れ」と呼び、「焼けた砂を着て歩いている」ように、言葉を肌に違和や痛みを与えるものとして知覚する。肌に生じる痒みと痛み、喉の渇き、足指の流血といったダメージは、いずれも言葉に引き起こされるものである。

先にも引用した「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」ところで、自分の唇に痛みが走った場面に注目すると、「わたし」が痛みを感じる部位は、テキストの中に表現されているドラゴンの部位と一致することが明白である。

いったいどんな乳獣が口を大きく開けているのだろう。それは蟬の幼虫のようなものかもしれないし、鳥の雛かもしれない。わたしはどちらにしても懐かしいような親しみを感じるけれども彼等の叫んでいる声はどんな声なのか思い出すことができない。どうやらわたしは喉が渇いているらしかった。空気が乾燥しているために体を動かさなくてもこの島ではすぐに喉が渇いてしまう。(148頁)

ここでも同じように、訳文の中で「叫ぼうとしているかのように」「彼等の、小さな口、大きく、開かれている」と訳したため、「わたし」はそこに描いた口に触発されて、自分の喉の渇きという症状に気付くのだという因果関係は明白である。文字に表現される対象の「口」が「わたし」の口に、対象の叫ぼうとする口の苦痛がそのまま「わたし」の喉の渇きにつながっている。訳すことは、描写対象であるドラゴンの口の痛みを「わたし」にも共有させている。口だけでなく、肌にも同様のことがいえる。

わたしはサボテンを最後まで数えることができなかった。右足の爪先があまり痛むので室内履きを脱いで中を調べてみなければならなかったのだ。この島に来て以来出しても出しても小石が靴の中に入り込んできてどうしようもなかった。砂利道を歩いていて小石が靴に入るのならば分かるけれども家の中にも小石がいつの間にかわたしの靴の中に入り込み右足の中指の爪と肉の間を引き裂こうとする。室内履きを脱いで調べてみるとすでに中指の爪は内出血でブドウ色に染まっていた。(160頁)

作中で、言葉のメタファーとしての「小石」は観念に留まらず、足を痛め、出血させる物質的な側面を持っている。「砂つぶ」もまた同様である。髪の毛も「堅くなった毛先が曲がりくねった針金のようにうなじをチクチクと刺した」のである。「わたしは自分自身の髪の毛に刺されて熱くなった背中をバケツに汲んだ水で冷やした。果汁が染みてたれた肌をその水で丁寧に洗った。日光浴をしたわけでもないのに肌が全体的に錆色に赤茶けてきていた。自分の肌ではなくなってしまったような感じがしてきた」(177頁)という箇所になると、肌の色の変化は痛みと合わせて、「わたし」が変身していくことを徴候的に指し示している。

ここで注意しておきたいのは、これらの痒みや痛みは、主に刺されたことによって引き起こされ、身体の表面である皮膚を通して知覚されることである。ドゥーデンのテキストにおいても、全身が鎧で包まれる「聖ゲオルク」と無防備で裸のドラゴンとの対比が示されているように、ドラゴンは口、喉をはじめ、身体の表面が「聖ゲオルク」の槍に刺され、傷だらけだった。「わたし」が自身を「アレルギー体質」であると認めていることは、ドラゴンと同様に外部からの暴力に無防備な状態であることを暗示している。

クラウディア・ベンティーンは皮膚に関する二つの意味領域を区別して論じている。「ひとつには皮膚が自己を包み込んでいる、というイメージがある」。すなわち「真正なものは皮膚の下にあって、肉体の中に隠されている。その場合、皮膚は自己にとっての他者として、したがって自己にとって異質的で外部にあるものと考えられている」。もうひとつの意味領域としては、「皮膚と自己、即ち人物、同一と見なしている。つまり、〈精髓〉は皮膚の下の内部に隠されているのではなく、皮膚が精髓であり、その人物全体の代わりに換喩的に用いられる」⁴⁷。つまり、皮膚は自己と世界との境界および接触面として、自己のものでありながらも、外側からの影響と刺激を受けている。痒みや痛み、流血や色の変化といった「わたし」の肌に現れる症状は、肌の傷つきやすさや外部からの刺激の受けやすさの具体例である。抽象的にいうと、肌は内部と外部の接触面、すなわち「自己」と「他者」の境界のメタファーとして機能しているのである。

「万年筆をナイフにして」構えている「わたし」は、たしかに「聖ゲオルク」の身振りを繰り返しているのだが、訳出する言葉と言葉の間に傷をもたらすことによって、自身の皮膚にも傷をもたらす。訳す作品のなかで、ドラゴン(たち)が槍で喉を刺され、口を刺されることを想起するならば、翻訳者の肌に生じる痒みや痛みは、槍に刺されたドラゴン

の感じる痛みの翻案といえるだろう。喉の渇きは、叫び声のメタファーだろうか。「わたし」はますますドラゴンになっていく。

「わたし」の翻訳作業を妨げるもう一つの要素は、この島に来るかもしれない友人「ゲオルク」である。「ゲオルクはわたしが翻訳をするのが基本的に気に入らないようだった。わたしは翻訳には向いていないから体を使ってもっと活動的なことをした方がいいとかいろいろと文句ばかり言っていた」(156頁)のである。そのため、この島まで「わたし」を追いかけてきて、翻訳をやめさせようとすることに「わたし」は非常に不安を覚えているのである。「聖ゲオルク」は、神の名という至上の権威を後ろ盾にし、排除されるべきドラゴンを撃ち殺し、秩序を取り戻す者としての役割を課されていることから、「ゲオルク」もある意味で、訳文の流暢さや読みやすさを第一に置く一般的な翻訳観の代弁者であると考えうるだろう。それゆえ、「わたし」と「聖ゲオルク」の対決はやはり避けられない。郵便局に向かう途中で、男の子、青銅の剣を持つ青年、青年より少し太った男、ゴム靴を履いて細い剣を使う男といった「聖ゲオルク」の化身と思われる人物が次から次へと登場し、「わたし」が原稿を送り出すのを妨げようとしている。これらの「聖ゲオルク」のまなざしは、「〈汚い肌がついていから。〉」(209頁)、「〈肌が随分錆びてきたね。〉」(211頁)、「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。〉と尋ねた(219頁)といったように、「わたし」の肌に注がれている。「聖ゲオルク」の槍先が、つねにドラゴンの口の中を狙っているように。

左右を防波堤と宿泊施設に遮られ真っ直ぐに進むしかないわたしは海に入っていくしなくなるかもしれない。そんなことはまさかしないだろうけれども。なぜならわたしは二十五メートルしか泳げないのだから。でもわたしは海へ入らずにそれからどこへ逃げるのだろう。それは海が目の前に現れてみなければ分からない。海まであとどのくらいあるのだろう。海は遠いのか遠くないのか。わたしはそんなことを考えながらどんだん坂を駆け下りていった。(220頁)

松永美穂は「最終場面での逃亡は、すべてを同化しようとする支配的文化の圧迫からの逃走でもある」⁴⁸と指摘している。原稿を失くしたことは、わざわざカナリア諸島まで来て翻訳家として出世しようとする「わたし」の努力が徒労に終わることを示唆するが、その失敗はラディカルな逐語訳を実行に移した時点ですでに予想されることである。そのように考えると、より重要なのは、原稿が出版され、読者に差し出される前に、作中で登場し、翻訳をめぐる「わたし」と明らかに異なる意見を持つ編集者——ある意味で言語秩序の代表者——の検閲と校正から逃れることである。

引用箇所「二十五メートルしか泳げなくても」というのは、明らかに人造の水泳プールのことを念頭に置いた記述である。人間によって管理された水空間としてそのプールを

捉えるならば、バナナ園との類似も見出される。人間に馴致されて文明化されるか、それとも異質なまま聖ゲオルクに殺されるかという決断を迫られるドラゴンとちょうど逆の選択を迫られるように、管理された一定の空間しか泳いだことのない「わたし」は、生き延びる可能性があるかどうかかわからないまま、海という自然に入り込む。この逃走は、「翻訳者」としての「わたし」の、常識化し、固定化する翻訳の枠組みからの逃走として理解できる。

終わりに

翻訳と身体——両者はときに一緒に、ときに別々に多和田の文学を貫く。『文字移植』という小説は、翻訳を通して言葉の変身と翻訳者の「わたし」の変身という二つの軸にそって展開し、翻訳と身体が不即不離の関係にあることを示している。このプロセスを通してはじめて、言葉も肌も透明な媒介ではなくなり、居心地の悪い異質なものとして他者化されていることが明らかになる。言うまでもなく、その中心的な役割を果たしているのは、ドラゴンが象徴する異質性そのものである。これは、外国人女性としてカナリア諸島に来た「わたし」の現実を照射しているし、ラディカルな逐語訳を遂行しようとする「わたし」の独特な思考と呼応している。

翻訳には、語彙、構文、リズムなどほとんどあらゆるレベルで異質な他者である外国語をできるだけ保存しようとする願望と、母語への同化願望という相反する原理が作動している。この異化と同化とのせめぎあいは、『文字移植』における翻訳者に限らず、すべての翻訳のプロセスに介在するといえる。そして、『文字移植』における翻訳者は、ドラゴンと一体化することで、その異質性を受け入れて、受け継いでいる。ドラゴンに変身することは、翻訳するプロセスにおいて執拗に強調される肌の痛みが示しているように、異化でも同化でもなく、訳文の正確さでも流麗さでもなく、意味作用としての言葉の次元とは別に、言葉の物質性と多義性を徹底して追究することである。この試みは、言葉の意味によって構築されるテキストの読みを損ねることとなるが、言葉の物質性を身体次元で知覚すること、言葉の多義性を引き出して、別のテキストへとリンクするという意味では、言葉の持つ可能性を掘り起こす試みである。

それゆえ、翻訳者のドラゴンへの同一化と変身は、翻訳の基準なり規範なりを、あらかじめどこかに設定することなく、外国語という異質な他者といかに付き合うかという問題を提起している。敷衍すれば、ありふれた日常言語の中からも、言葉の別の可能性を見出しうるのではないかという問いを提起しているのである。多和田は「わたし」という翻訳者を通して、翻訳について独自の思考を示している。より肝心なのは、翻訳の基準、言葉の使用規範といった言葉の慣習的な規定から解放されて、言語表現の可能性をいかに引き出すかという根本的な問題を提起していることである。

注

1. 管啓次郎「XENOGLOSSIA 翻訳と創作」『ユリイカ 総特集 多和田葉子』2004年12月臨時増刊号、青土社、118頁。
2. 谷本知沙「翻訳者の痛み——多和田葉子『文字移植』における翻訳不可能性について」、『慶應義塾大学独文学研究室研究年報』慶應義塾大学独文学研究室「研究年報」刊行会編(39)、2022年、50頁。
3. 多和田葉子『かかをと失くして 三人関係 文字移植』、講談社文芸文庫、2014年10月、142頁。以下、同書からの引用は括弧内に頁数のみを記す。
4. 多和田葉子『文字移植』、河出文庫、1999年7月、141頁。
5. 多和田は、自身による訳編「ドイツ語圏の現役詩人たち」(『現代詩手帖』1996年11月、98-101頁)のなかでもアンネ・ドゥーデンを紹介しているほか、『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』(岩波書店、2003年)の「ロサンゼルス」という章でアンネ・ドゥーデンに言及している。
6. 藤田省一「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』における翻訳」、『言語態』(5)、言語態研究会、2004年、146頁。
7. Frei Gerlach, Franziska, „Schrift und Geschlecht: Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden.“ Berlin Erich Schmidt Verlag, 1998, S.316. „Die historische Epoche der Renaissance seht in unserer kulturellen Überlieferung in besonderem Maße für die Etablierung von Ordnung: „Ordo“ heißt der zentrale Begriff für alle zivilisatorischen, politischen und ästhetischen Belange und steht als Gegenbegriff zum abwehrenden Chaos. Szenisch dargestellt und vielfach wiederholt worden ist das Aufeinandertreffen von Ordnung und Chaos im Motiv des Drachenkampfes.“
8. Ebd., S.318. „Ordnungsstiftende Dichotomien werden hier evoziert und in der Szenographie des Kampfes zwischen Täter und Opfer als solche bestätigt, die in unserer Kultur als grundlegend gelten: „Mensch“ und damit Zivilisation und Kultur versus Tier, Wildnis und ungeordnete Natur, „Mann“ und damit Macht und rettende Tat versus Frau, Ohnmacht und dulddender Opferstatus.“
9. ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』(第二巻) 前田敬作、山口裕訳、人文書院、1984年、76頁。
10. 藤田省一、前掲論、146頁。
11. Teresa Clare Ludden, “‘Das Undarstellbare darstellen’: Kulturkritik and the Representation of Difference in the works of Anne Duden.” University of Warwick, Department of German Studies. September 2002. p. 60. “In terms of the paintings, in order for George to hear himself speak the same words with certainty, different voices need to be excluded: in order for culture to hear a repeated echo of its self-generated meanings, different perspectives are eradicated. There are the processes stressed by Duden.”
12. Ebd., p. 59. “Her readings, however, are consistent in their critique of Western Christian culture and the types of selves dominant in this culture. She highlights for instance that the paintings, and Western culture which they reflect, are constructed and maintained by a system of binary oppositions—human/animal, mind/body, reason/matter, male/female, unity/multiplicity, self/other—symbolised and reflected by the central opposition between George and the dragon.”
13. Ebd., pp. 67-68. “The position of women also interests Duden. In ‘Der wunde Punkt’ essay she suggests that the princess (in the Uccello painting, fig.2.1) may only be paying lip service to culture, mouthing a prayer while her heart is elsewhere, perhaps with the dragon. This alignment of women recalls Hegel’s positioning of women as the enemy within culture. Duden, on the other hand, interprets women’s position positively as a site of difference, resisting total encapsulation by culture despite appearances which suggest that she is tamed along with the dragon when they are both led into the city on the same lead, the dragon beheaded and the princess baptised. She leaves the question about where the princess’s heart lies open—a reading which itself comes out of the inscrutability of the woman’s expression in the painting.”
14. Frei Gerlach, Franziska, „Schrift und Geschlecht: Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg

- Bachmann und Anne Duden.*“ Berlin Erich Schmidt Verlag, 1998, S. 314.
15. Kaindl, Klaus, “Of dragons and translators: Foreignness as a principle of life : Yoko Tawada’s ‘St. George and the Translator.’” In: *Transfiction. Research into the realities of translation fiction.* January 2014, p. 94. “In Tawada’s story, the translator assumes the role of the outsider that the dragon plays in Duden’s text. Thus, the “gender dramaturgy” of Duden’s story (Frei Gerlach 1998:314) can be reinterpreted as a translation dramaturgy in Tawada’s text, where the translator is torn between different demands.”
 16. 三ツ木道夫編訳『思想としての翻訳——ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』、白水社、2008年、38頁。
 17. 同書、40頁。
 18. 芳川泰久・多和田葉子「インタビュー・言葉に棲むドラゴン その逆鱗にふれたくて」、『すばる』1997年3月号、集英社、88頁。
 19. 三ツ木道夫編訳『思想としての翻訳——ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』、白水社、2008年、206頁。
 20. 三ツ木道夫「W・ベンヤミンの翻訳思想——『純粹言語』と翻訳」、『通訳翻訳研究』9(0)、日本通訳翻訳学会、2009年、189頁。
 21. ポール・ド・マン『理論への抵抗』大河内昌、富山太佳夫訳、国文社、1992年、130頁。
 22. 谷本知沙、前掲論、43頁。
 23. 藤田省一、前掲論、160頁。
 24. 谷本知沙、前掲論、40頁。
 25. 斎藤由美子「多和田文学における翻訳の位相——多和田葉子研究の広がりと深度」、谷川道子、山口裕之、小松原由理編『多和田葉子/ハイナー・ミュラー演劇表象の現場』、東京外国語大学出版会、2020年、282頁。
 26. 斎藤由美子「多和田葉子の作品における『蛇』」、東京大学大学院現代文芸論研究室論集『れにくさ』第10号、2020年、251頁。
 27. 戸川敬一（ほか）編『マイスター独和辞典』、大修館書店、1992年。
 28. 斎藤由美子「多和田葉子の作品における『蛇』」、前掲論、251頁。
 29. 藤田省一、前掲論、169頁。
 30. 田中英道「西洋のドラゴンと東洋の龍」、安田喜憲編『龍の文明史』、八坂書房、2006年、97頁。
 31. レイチェル・ストーム『世界の神話百科——エジプトからインド、中国まで』山本史郎、山本泰子訳、原書房、2000年、421頁。
 32. 袁珂『中国の神話伝説』鈴木博訳、青土社、1993年、337頁。
 33. レイチェル・ストーム、前掲書、423頁。
 34. 荒川紘『龍の起源』、紀伊國屋書店、1996年、19頁。
 35. 同書、18頁。
 36. 三浦祐之「イケニエ譚の発生—縄文と弥生のはざまに—」、小松和彦編『怪異の民俗学⑦ 異人・生贄』、河出書房新社、2001年、184頁。
 37. 戸川敬一（ほか）編『マイスター独和辞典』、大修館書店、1992年。
 38. 堀井令和編『日常語の意味変化辞典』、東京堂出版、2003年、169頁。
 39. 増井金典『日本語源広辞典』（増補版）、ミネルヴァ書房、2010年、723頁。
 40. 高橋輝和『聖人と竜——図説 聖ゲオルギウス伝説とその起源』、八坂書房、2017年、37頁。
 41. 同書、38頁。
 42. Mitsutani Margaret, “Missing Heels, Missing Texts, Wounds in the Alphabet.” In: *Yoko Tawada: Voice from Everywhere.* Doug Slaymaker, ed., Lanham MD Lexington Books, 2007, pp. 35-36. “But there’s another reason why we can’t call Duden’s story “the original”. “Der Wunde Punkt im Alphabet” is actually only one of a very long series of translations of

the legend of St. George the Dragon-Slayer. As we shall see, Duden's version differs from those of her predecessors in that the dragon, rather than St. George or the Princess he rescues, is the protagonist.”

43. 多和田葉子「ある翻訳家への手紙」、『図書』(652)、2003年8月、岩波書店、41頁
44. 洪革まろん「観(光)客をいかにして場違いなOに犯されるか——したための『文字移植』を／から再読する」、谷川道子、谷口幸代編『多和田葉子の「演劇」を読む——切り拓かれる未踏の地平』、論創社、2021年、38頁。
45. 野田研一『失われるのは、ぼくらのほうだ——自然・沈黙・他者』、水声社、2016年、317 - 318頁。
46. 同書、318頁。
47. クラウディア・ベンティーン『皮膚——文学史・身体イメージ・境界のディスクール』田邊玲子訳、法政大学出版社、2014年、23頁。
48. 松永美穂「多和田葉子の文学に進化する『翻訳』」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第2分冊(48)、早稲田大学大学院文学研究科、2002年、86頁。

参考文献

- クラウディア・ベンティーン『皮膚——文学史・身体イメージ・境界のディスクール』田邊玲子訳、法政大学出版社、2014年。
- 鴻巣友季子『『エクソフォニー』で読む『文字移植』——多和田式ホンヤクのすすめ』『ユリイカ 総特集 多和田葉子』2004年12月臨時増刊号、青土社、98 - 102頁。
- 洪革まろん「観(光)客をいかにして場違いなOに犯されるか——したための『文字移植』を／から再読する」、谷川道子、谷口幸代編、多和田葉子(ほか)著『多和田葉子の「演劇」を読む——切り拓かれる未踏の地平』、論創社、2021年、28 - 52頁。
- 笹野頼子、多和田葉子対談「天の竜 大地の蛇」『芸芸』1995年2月号、河出書房新社、140 - 160頁。
- 陣野俊史「翻訳者の使命と小説家の欲望」、多和田葉子『文字移植』、河出文庫、1999年、142 - 152頁。
- 管啓次郎「XENOGLOSSIA 翻訳と創作」『ユリイカ 総特集 多和田葉子』2004年12月臨時増刊号、青土社、111 - 120頁。
- 谷本知沙「翻訳者の痛み——多和田葉子『文字移植』における翻訳不可能性について」『慶應義塾大学独文学研究室研究年報』(39)、慶應義塾大学独文学研究室「研究年報」刊行会編、2022年、31 - 53頁。
- 多和田葉子「ある翻訳家への手紙」、『図書』2003年8月号、岩波書店、40 - 42頁。
——『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』、岩波書店、2003年。
- 野田研一『失われるのは、ぼくらのほうだ——自然・沈黙・他者』、水声社、2016年。
- 藤田省一「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」『言語態』(5)、言語態研究会、2004年、145 - 170頁。
- 松永美穂「多和田葉子の文学に進化する『翻訳』」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第2分冊(48)、早稲田大学大学院文学研究科、2002年、77 - 89頁。
——『『文字移植』——世界を旅するテキスト——』、高根沢紀子編『現代女性作家読本⑦ 多和田葉子』、鼎書房、2006年、40 - 43頁。
- 三ツ木道夫「W・ベンヤミンの翻訳思想——『純粹言語』と翻訳」『通訳翻訳研究』9(0)、日本通訳翻訳学会、2009年、177 - 194頁。
- 満谷マーガレット『『アルファベットの傷口』——あるいは Lost in Translation——』、高根沢紀子編『現代女性作家

読本⑦ 多和田葉子』、鼎書房、2006年、36 - 39頁。

和田ながら「翻訳／移植」『現代詩手帖』2018年11月号、思潮社、76 - 77頁。

Gabrakova, Dennitza, “Wound in the Alphabet: The Pun(ctum) of the Text or the F(r)iction of Translation.” In : *Yoko Tawada: Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk.* von Christine Ivanovic, Tübingen: 2010, S. 385-393.

Kaindl, Klaus, “Of dragons and translators : Foreignness as a principle of life : Yoko Tawada’s ‘St. George and the Translator.’” In: *Transfiction. Research into the realities of translation fiction.* Klaus Kaindl and Karlheinz Spitzl, ed., Benjamins Translation Library110. January 2014, pp. 87-102.

Mitsutani Margaret, “Missing Heels, Missing Texts, Wounds in the Alphabet.” In: *Yoko Tawada: Voice from Everywhere.* Doug Slaymaker, ed., Lanham MD Lexington Books, 2007, pp. 35-36.

The Metamorphosis of a Translator: Yoko Tawada's "Transplanting Letters"

XING Yanan

This paper, after positioning Yoko Tawada's "Transplanting Letters" as a work that tackles the theme of translation head-on, examines the relationship between translation and metamorphosis as a key concept.

In this work, the various difficulties encountered in the translation process are presented through the attempts of the translator "I" to translate Anne Duden's "The Wound in the Alphabet." The unique way in which "I" perceives translation, with the strategy he is employing being word-for-word translation, limits the act of translation to the relationship between individual letters and words, and emphasizes the way the letters affect one's body. The fact that the syntax of the target language, which is Japanese, is ignored by translating word-for-word, can be seen as a radical view of translation, but it can also be seen as an intention to free words from the order of grammar.

By analyzing the translation of specific words related to important characters in the source text, it becomes clear that "I's" act of translation not only translated the source language into the target language, but also prompted a rereading of the source text from a different viewpoint. It also gradually becomes clear that in the process of translation, "I" had transformed himself into the dragon, which was the object of translation itself. The fact that the dragon is excluded and killed by the community because of its heterogeneity seems to overlap with the position of the "I", who deviates from the traditional translation method. This is confirmed by the difficulties "I" faces in translation, the anxiety of being pursued by a friend named Georg, and the symptoms of itching and pain in its skin. Finally, by drawing attention to the loss of the manuscript, being chased by St. Georg and entering the sea, it is clear that "I" is transformed into a dragon, inheriting its foreignness and suggesting the possibility of survival.

This paper examines the effect of the translator's metamorphosis into the dragon, the heterogeneous other, through word-for-word translation. It is this process, through which he, by discovering and inheriting heterogeneity, shakes up the transparent medium and the fixed framework that are language and body.