

## ロスト・イン・ミストランレーション ケネス・レクスロスの擬翻訳『摩利支子の愛の歌』をめぐって

秋草 俊一郎

### 1、はじめに

翻訳研究の文脈に「擬翻訳」(pseudo-translation)ということばがある。通例、翻訳は原作の存在を前提にしている。ところが、「擬翻訳」には原作が欠けている。あるのは、架空の原題と原著者名だけで、実体がないのだ。

つまり、擬翻訳は実は翻訳ではなく、翻訳の名を借りておこなわれる創作の一形態を指している。ラウトリッジ刊の『翻訳研究百科事典』(第二版)では、それをこう定義している。

「ロスト・イン・ミストランレーション」:  
「擬 翻 訳」という合成語は、ギリシア語の語根である *pseudēs* (偽の)ということばからもわかるように、ターゲット・ランゲージにおいて偽の作品をつくり、その結果テキストが翻訳と見做されるが、実際のソース・テキストがない状態を指している。<sup>1</sup>

翻訳研究の標準的な事典でも立項されていることからもうかがえるように、歴史上、「擬翻訳」はけして珍しい現象ではなかった。実際、同事典にもホレス・ウォルポールの『オトラントーの城』(一七六四年)やジャック・カゾットの『にわか貴族』(一七六七年)といった有名な擬翻訳の例が記載されている。

とはいえ、擬翻訳について体系的、あるいは網羅的に論じたモノグラフがあるわけではなく、まだ理解が深まっていない現象とも言える。架空の作者の名を騙っているという点では偽書のバリエーションでもあるわけだが、そもそも擬翻訳は文学研究の範疇で考えるべきなのか、翻訳研究の範疇で考えるべきなのかもはっきりしない。

そこで、本稿ではアメリカの詩人ケネス・レクスロス(1905-1982)による『摩利支子の愛の歌』をとりあげ、「擬翻訳」の例として考察してみたい。このレクスロスのものをふくむいくつかの「擬翻訳」については、エミリー・アプターが著書『翻訳地帯——新しい比較文学』で「原作なき翻訳——テキスト複製のスキャンダル」として一章を割いてとりあげているが<sup>2</sup>、この作品は単なる「擬翻訳」という枠を超えて、翻訳研究のうえでも一種の珍品になっているのである。ここではアプターの議論も参照しつつ、日本の側からこの一件を再検討してみたい。

## 2、ケネス・レクスロスという詩人＝翻訳家

「擬翻訳」について触れる前に、ケネス・レクスロスについて簡単に紹介しておく。レクスロスはシカゴに生まれ育ったが、全米を旅し、戦後サンフランシスコでの朗読会などの活動で詩人として頭角をあらわした。ビート運動の支援者としてもっとも知られているが、運動自体からは距離を置いていたようだ。

他方、レクスロスは詩作以上に翻訳にうちこんだ詩人でもあった。その訳業は量的に充実しているだけでなく、ソース・ランゲージも多岐に及び、驚くべきことにフランス語 (*One Hundred Poems from the French*, 1972)、スペイン語 (*Thirty Spanish Poems of Love and Exile*, 1956)、ギリシア語 (*Poems from the Greek Anthology*, 1962)、中国語 (*One Hundred Poems from the Chinese*, 1956) などから詩を訳出している。

レクスロスの多言語にわたる翻訳活動のなかで、もっとも大きなウェイトを占めていたのは日本語からの翻訳だった。一九六〇年前後より、*One Hundred Poems from the Japanese* (1955)、*One Hundred More Poems from the Japanese* (1976)、*The Burning Heart: Women Poets of Japan* (1977)、*Seasons of Sacred Lust: Selected Poems of Kazuko Shiraiishi* (1978) といった訳詩集を晩年にいたるまで精力的に刊行していった。こうした、レクスロスによる俳句や短歌の紹介は、それまでの学者や日本人による、生硬な日本語の英訳を、詩として鑑賞にたえるものにしたとして評価されている。

レクスロスは自分をもっとも影響を受けた詩人として杜甫の名をあげているが、彼が日本や東洋の詩に辿りついた背景には当時の詩壇の風潮があっただろう。W・B・イエーツが能に傾倒していたことはよく知られているし、イエーツと親しく交わったエズラ・パウンドが主導的な役割を果たしたイマジズム運動のなかでも、日本の俳句は重要な役割を果たしていた<sup>3</sup>。

かくも日本や中国の簡潔な詩は、いままでの形式にとらわれた西洋の詩を変革しようとしたモダニストたちにとって霊源としての意味を持っていたわけだが、レクスロスもその例外ではなかった。児玉が論じているが、レクスロスの手による数多い日本語からの翻訳には、のちに自分の詩の一部としてほぼ流用されたものもある<sup>4</sup>。その点、詩人は単に日本の詩を英語圏の読者に広く紹介するという動機だけでなく、いわば自分の詩の養分にするために翻訳していたと言えるかもしれない。

## 3、『摩利支子の愛の歌』の成立

こういった一連の日本の詩歌の紹介の中から——それに紛れこむ形で——『摩利支子の愛の歌』*The Love Poems of Marichiko* は生まれた。“Marichiko” の名が初めて登場したのは、私の調べでは一九七四年の『ニュー・ディレクションズ詩文選』である<sup>5</sup>。この中で

摩利支子作、レクスロス訳による「五つの詩」が掲載された。同年刊行の詩集『新しい詩』に、「摩利支子の日本語の詩の翻訳」が、新たに七編加えられ十二編収められた<sup>6</sup>。その後、一九七六年に刊行されたレクスロス編訳の『日本の詩もう百選』のなかにも「マリチコ」の手による詩が六編収録された<sup>7</sup>。

こうした先行発表を経て、「マリチコ」の名が作者名として冠された『摩利支子の愛の歌』が、限定千部の小さな本としてサンタ・バーバラのクリストファーズ・ブックスからついに刊行されたのは一九七八年のことだ<sup>8</sup>。これは先に発表した作品もふくめ、計六〇篇の詩を集めたものだった。この小さな詩集は、翌年刊行されたレクスロス自身による詩集『明星』（一九七九年）にも収録された<sup>9</sup>。

しかし、その一方で、「マリチコ」という聞きなれない名前の女流詩人が日本で詩を発表したという記録は残っていない。レクスロス自身の“Translator’s Note”によれば『マリチコ』とは、京都の摩利支天を祀った寺のそばに住む、若い女流詩人のペンネームである<sup>10</sup>、ということだが、そもそも“Marichi”は英語での摩利支天の名称で、日本語でどう漢字をあてればいいのかよくわからない（ここでは後述する片桐ユズルの表記にならって「摩利支子」とした）。

この「謎の女流詩人」の正体はだれだったのか？ リンダ・ハマリアンによる伝記によれば、作家は自作を朗読する際に「摩利支子」の正体について「日本の愛人」だと語って聴衆の女性の矚蹙をかったこともあるという。

一九七五年一月の第三回サンタ・クルーズ・ポエトリー・フェスティバルで、レクスロスがマリチコの正体を日本の愛人だと言ったので、三千人の聴衆のなかには気分を害した女性も多かった。ルー・ハリソンの音楽に合わせた朗読は感銘をあたえたが、ヒステリーをおこす人もなかにはいた。<sup>11</sup>

レクスロスと親交があった日本人は、この件について口をつぐんでいる。たとえば、見玉実英は日本文学のレクスロスへの影響を論じた論文の注で『摩利支子の愛の歌』に触れながら、その「真相について語ることは、だれかにゆずりたい」と言葉を濁している<sup>12</sup>。

他方で、自身詩人であり、日本の大学で教鞭をとっていたモーガン・ギブソンはこの「真相」を、著書の中で「レクスロスはたしかに朗読会でこの詩を骨を折って読んだけれども、ごくわずかな友人に打ち明けたところによれば、その詩はじつはぜんぶ自分で作ったのだということだった」と暴露した<sup>13</sup>。

つまりマリチコの存在自体がフィクションだったわけだが、はたしてどれだけの読者が、この贋作にだまされたのかはよくわからない。少なくとも後に書かれた、この詩をあつかった文献はみな、それが偽作であることを前提にして論じている。「マリチコ」なる詩人

は存在せず、その詩はレクスロスの創作だったということは、すくなくとも作品が発表されてしばらくのちには、公然の秘密になっていたようだ。そしてそれは、次節で見ていくような詩の内容のせいでもあっただろう。

#### 4、『摩利支子の愛の歌』

では、実際に「摩利支子」の詩はどのようなものだったのだろうか。「愛の歌 Love Poems」と題されていることからわかるように、京都に住む女流詩人が、ハートナーとの関係を綴った（という想定の内容）内容になっている。ただし、作者のアイデンティティはかならずしもさだかではなく、揺れ動いている。たとえば、レクスロスは本文に付した注釈で摩利支子を「若い」と形容しているが、48番の詩をみるかぎり、詩人は自分を「中年」だととらえているようだ。

Now the fireflies of our youth  
Are all gone,  
Thanks to the efficient insecticides  
Of our middle age.<sup>14</sup>

詩の中で摩利支子はパートナーを情熱的に愛するエロチックな女を演じているが、他方でレクスロスは摩利支子のパートナーは男性とは限らないとしている<sup>15</sup>。こういった揺らぎ、曖昧さ、とりとめのなさがある意味で摩利支子の詩を性格づけているとも言える。

とらえどころのない「摩利支子」像には、レクスロスの個人的な体験が色濃く反映している。一九六七年、レクスロスは念願の初訪日をはたした。そのときの体験をつづったのが長詩「心の庭、庭の心」“The Heart’s Garden / The Garden’s Heart”だ。それによれば、京都の「摩利支天の寺」に詣でた詩人は、「共産主義の少女」に、摩利支天は芸者と娼婦、暁の女神だという講釈をうけたらしい<sup>16</sup>。さらに、詩の序文で、レクスロスは「摩利支天」のことを、三つの顔を持ち、それぞれが「豚、オーガズムの女、夜明け」を意味していると、読者に説明している<sup>17</sup>。

こういったレクスロスの摩利支天の解釈は、日本でのこの女神の一般的な理解——武門の守り神——とかなり異なっており、出典はよくわからない。とはいえ、『摩利支子の愛の歌』はこの独特の摩利支天理解のもとに書かれている。たとえば、24番の詩は「オーガズムの女」の顔をもつ摩利支天を意識したものになっている。

I scream as you bite

My nipples, and orgasm  
Drains my body, as if I  
Had been cut into two.<sup>18</sup>

加えて、摩利支子の詩の際立った特徴は独特の日本趣味である。詩人は日本人にとってさえ奇抜なイメージを詩に盛りこんでいく。たとえば 23 番の詩はこのようなものだ。

I wish I could be  
Kannon of eleven heads  
To kiss you, Kannon  
Of the thousand arms  
To embrace you forever.<sup>19</sup>

摩利支子自身が仏教の神から由来していることに発想をえたのだろうか、詩人は十一面観音から千手観音へとイメージを展開させている。「観音」のほかにも「鶯」（9 番）や「障子」（36 番）、「静御前」（45 番）といった言葉が詩の中で使われているが、こうした用語は、伝統的な日本を示す一種の記号のような役割を果たしていると言える。その一方で、53 番の詩には “Without me you can / Live at random only like / A falling pachinko ball” と、突然現代日本の風俗である「パチンコ玉」が唐突に登場している。この言葉に訳者がつけた注がふるっている。

パチンコはピンボールを縦型にしたもので、巨大なパチンコ・パーラーは、催眠状態の人々でごったがえしており、日本中に散らばっている。これは、幻覚、無知、苦、欲といった世界に没入しきることのシンボルである。<sup>20</sup>

ここでパチンコは仏教の秘鑰に至る道として、西洋の読者に紹介されている。こうした荒唐無稽さは、摩利支子の詩が偽書であることを多くの読者に気づきやすくさせたのではないだろうか。

## 5、「擬翻訳」の原作を復元する？

典型的な「擬翻訳」のいちケースのようにも映る『摩利支子の愛の歌』だが、作品の発表後、予期しない展開を見せる。自身詩人でもある片桐ユズル（1931-）が、この「摩利支子」の詩の「復元」をこころみたからだ。片桐による『ケネス・レクスロス訳／摩利支

子の愛の歌——片桐ユズルによる復元のこころみ』は、一種の私家版のようなかたちで、原書の『摩利支子の愛の歌』と同年に発行された。その訳者あとがきで、片桐はこの「復元」を思いたった動機をこう語っている。

1978年4月21日に京都アメリカン・センターでケネス・レクスロス詩賞受賞の七人の若い女詩人たちとの朗読会で彼がこれら60のマリチコの詩を一気に読んだのが、とても感激的で、それらをまた日本語に戻してみたいとおもったのが、この復元のこころみである。<sup>21</sup>

ここで片桐は言葉を選んでいるが、摩利支子の詩が偽作なのを知っていてあえて「復元」しようとしたのだということがわかる。そもそも、(原文が失われているならともかく)摩利支子は同時代の詩人で、少なくとも一九七八年の時点では存命(しているとの設定)だったはずだ。それをとくに本人の許可もとろうとせずに「復元」というのも、妙な話ではある。マリチコの詩集にはドイツ語版も存在しているが、片桐の翻訳は、擬翻訳を偽物と知りつつ、その幻想を破壊しないまま日本語に「復元」しようとしたとうたっている点で、翻訳史上の珍品と言ってさしつかえないだろう。

レクスロスの擬翻訳が「悪ふざけ」なら<sup>22</sup>、片桐のこころみはそれにさらに「悪のり」したものと言えるだろうか。とはいえ、基本的にこの「擬翻訳の翻訳」はザッハリッヒなものであり、直訳に近い。ただし、まったく同一なわけではない。57番の詩を原文とともに引用してみる。

Night without end. Loneliness.  
The wind has driven a maple leaf  
Against the shoji. I wait, as in the old days,  
In our secret place, under the full moon.  
The last bell crickets sing.  
I found your old love letters,  
Full of poems you never published,  
Did it matter? They were only for me.<sup>23</sup>

おわりなき夜 さびしさ  
風がたたきつける もみじの葉を  
しょうじに。わたしは待つ 昔のように  
秘密の場所で 満月の下  
さいごのツクツクボウシが鳴く

むかしの恋文がでてきた  
あなたの未発表の詩がいっぱい  
いいでしょう？ どうせわたしにくれたんだから<sup>24</sup>

原文五行目の“The last bell crickets sing”は、ここでは「さいごのツクツクボウシが鳴く」と訳されている。訳者はこの詩全体を夏の終わりから初秋にかけての出来事ととったのだろう。それは中秋の名月を思わせる full moon といった言葉とは調和している。しかし、風に散る maple leaves を見ると、もう少し寒くなってからの情景のようにもとれ、cricket をセミととることの是非ははっきりしない(コオロギが鳴きやむのも秋の終わりだろう)。しかし、これは訳者の責任ではなく、作者が日本人の季節感を共有していないためにおこった、ある意味では原作の「誤訳」とでも言うべきねじれた事態だろう。片桐の翻訳は皮肉なことに、マリチコの詩の欠陥を教えてくれるものだ。

## 6、擬翻訳と自己翻訳

ここまで『摩利支子の愛の歌』は「擬翻訳」であるという前提で話をすすめてきた。他方で、完全にそうであると決めつけるには若干の疑問が残る。というのは、摩利支子名義の作品のうち、初期に発表されたいくつかの詩には、日本語が添えられていたことがあったからだ。

一九七四年の『ニュー・ディレクションズ詩文選』に掲載された摩利支子作、レクスロス訳の五編の詩には、英語版の下にそれぞれローマ字で原文とおぼしき日本語が添えられていた<sup>25</sup>。その後、一九七六年に刊行された訳詩集『日本の詩もう百選』の六編のマリチコの詩にも同様にローマ字で原文が添えられていた。たとえば、すでに紹介した、23 番の詩の日本語版はこうなっている(この時点では大日如来への言及もあったことがわかる)。

*Kannon Bosatsu naraba*  
*Sen no kuchibiru de anata ni kuchizukeshi,*  
*Sen no te de anata wo aibu dekiruno ni,*  
*Soshite Dainichi Nyorai ni natte*  
*Eien ni*  
*Anata wo dakishimete itai.*<sup>26</sup>

いったい、この日本語はだれの手によるものなのだろうか？ レクスロスによる日本語の英訳は、独力によるものではなく、中国語などと同じく、ネイティブの協力者がいたとき

れている。そうだとすれば、この日本語訳は、レクスロスの意向のもと、英語原文をもとに日本語版を、そのネイティブの日本人が作ったのではないだろうか。

ここで、こう考えてみることもできる。「摩利支子」という名の詩人がいなかったことは間違いないが、日本語の訳詩は、少なくとも初期の段階では、レクスロスによる自己翻訳半分・協力者による翻訳半分といったかたちで存在していたのではないか。レクスロスが摩利支子の正体を「日本人の愛人」と朗読会で聴衆に告げたエピソードについてはすでにふれたが、それがこの共訳者のことを指していたのだとすれば、この詩が「擬翻訳」であることと矛盾しない。

とはいえ、この日本語版には破綻も見受けられる。そもそも形式面でほかの詩と齟齬が生じている。摩利支子の詩の日本語版が収められている『日本の詩もう百選』では、ほかの詩が伝統的な短歌や俳句の形式を守っているにもかかわらず、「摩利支子」名義の詩だけが自由詩になってしまっている。

形式だけでなく、意味の上でもほころびを見つけることはできる。その最たる例が、20番の詩である。

Who is there? Me.  
Me who? I am me, you are you.  
But you take my pronoun,  
And we are us.<sup>27</sup>

アプターはこの詩に二人の詩人——レクスロスと摩利支子——の統合と、詩の舞台裏の告白を読みとっている<sup>28</sup>。しかしこの詩は、それ以前に日本語を知るものにとっては、強い違和感を覚える詩だろう。

もともと日本語には西欧語のような、文法的なカテゴリーとしての人称代名詞は存在しないと言われる。その点、代名詞を前景化しているこの詩はいかにも欧米のモダニズムじみていて、これが最初に日本語で書かれたとはどうしても信じられないのだ。

つまり、摩利支子の試みは初めから破綻を内包していたとも言える。その破綻は西洋のモダニズムと（詩人のなかの）伝統的な日本のイメージを折衷させるという無理から生じたものだ。しかし、それが木に竹を接ぐようだと映るのは、私たち日本人から見たときであって、当時のモダニズム運動の中で日本と出会ったレクスロスにとってはこの二つはシームレスにつながっているものだった。しかし、レクスロスが黒子になって日本の詩人に自作の詩を歌わせたとき、違和感はぬぐいがたいものになった。

この詩にもレクスロスの手による（？）日本語版が存在している。わかりやすくするため、ローマ字原文の下にひらがなで翻字したものを添えてみた。



*Dare ga irumo? Watashi.*  
*Watashi te dare? Watashi ha watashi,*  
*anata ha anata.*  
*Demo anata ha watashi ni totte*  
*Futari ha watashitachi ni naru.*<sup>29</sup>

だれがいるの？ わたし。  
わたしってだれ？ わたしはわたし  
あなたはあなた  
でもあなたはわたしにとって  
ふたりはわたしたちになる。

前半はともかく、後半二行の日本語の意味は不可解だ。「でもあなたはわたしにとって／ふたりはわたしたちになる」というのはどういう意味だろうか。「わたしをとって」ならば少しは意味が通るのだが<sup>30</sup>。だが、そうだとすると「わたし」をとって「わたしたち」になるといのは納得がいかない。

なぜ、レクスロスは擬翻訳の形をとって創作をおこなうだけでなく、わざわざその日本語版をこしらえたのだろうか？ ひとつは、この贋作をもっともらしく装うためだろう。それはこの詩を、単体で発表するだけにとどめず、ほかの（正真正銘の）訳詩とまぜて、『日本の詩もう百選』に収録する形で発表したことからもうかがえる。

だが、こうした日本語版の作成には、単純な偽装以外にも理由があるように思える。レクスロスは、この『摩利支子の愛の歌』を「擬翻訳」のままにしておくつもりはなかったのではないか。モーガン・ギブソンによれば、レクスロスはこの詩の日本語版を、日本の短歌詩人の協力のもと作ろうとしたことがあったという。

大阪大学のそばのわが家に泊まり、レクスロスは森田やすよという若い歌人の助力をえて、作品を日本語に訳そうとしたが、結果に満足することはなかった。それは未完成のまま刊行されなかったが、いくつか作業中の作品が私のところのテープに残されている。<sup>31</sup>

一九七四年の作品集と、七六年の訳詩集で、日本人の協力をえて日本語を添えてみたものの、それは単に意味を置き換えただけの代物で、レクスロスが理想とする日本の詩にはほど遠かった。そこで来日して歌人の協力をえたが、それももうまくいかなかった。

レクスロスはエッセイ「翻訳家という詩人」のなかで、「詩を詩に訳すという行為は、

シンパシーによってなされるのである——つまり、他人を自分自身と重ね合わせることで、その言葉を自分自身の言葉に移し替えることである」と述べている<sup>32</sup>。レクスロスによる『摩利支子の愛の歌』は、レクスロスが、自分の中に創造した摩利支子という架空の詩人に自分を重ね合わせるによって生まれた。その摩利支子という女性は、自分の日本文化にたいするイメージが具現化したものだったとも言えるだろう。擬翻訳／詩作はそれを言葉のかたちでとりだすことだった。レクスロスは最後のプロセスとして、「摩利支子のオリジナル」を復元しようとしたのではないか——つまり、自分が吐いた嘘をまことにしようとしたのだ。

## 7、擬翻訳の「誤訳」

レクスロスの「擬翻訳」は、翻訳研究、あるいは文学研究において、ある問題を提起しているように思える。それはいったい、この擬翻訳詩をどう評価していいのかという問題だ。この詩を「独自の価値を持っている」として評価する論者もいる<sup>33</sup>。ただし、日本人にはこの偽作を手放して称賛できないような、違和感が残ることもたしかだ（だから、日本人の研究者や詩人はこの詩を正面から扱ってはこなかったのだろう）。「擬翻訳」が問題なのは、もちろん、ひとつは偽の情報を読者に与えているからだ。しかし、それだけだとすれば、擬翻訳の問題は食品の産地偽装とたいして変わらないことになる。もし、もともとが英語の詩を日本語からの翻訳と表記することに、アメリカ産の牛肉を国産であると表示すること以上の問題があるとするならば、それはなんだろうか。

このような翻訳に関する倫理的な問題は、常に曖昧な言葉で語られてきた。たとえば、不正確な翻訳をしてしまった場合に、訳者が感じるうしろめたさ、罪悪感はどこから来るのだろうか？ これは、それほど自明な問題ではない。それは著作権者である作者や原作のテキストにたいしての責任だろうか？ しかし、「擬翻訳」の場合、そもそも権利を侵害されているはずの著者の存在自体が訳者の創作なのだから、作者やテキストにたいして責任を感じることは不可能だ。

作者にたいして訳者が責任を感じることがないという点では、擬翻訳は自己翻訳にも似ている。実際、自作翻訳も翻訳研究と文学研究のはざまにある問題だ。ただし、自己翻訳でもかたくなに自分が課した「忠実さ」——厳密さを順守しようとするウラジーミル・ナボコフやミラン・クンデラのような作家＝訳者も存在した。彼らが保存しようとしたものは、自分がかつて作品を執筆した（広義の）コンテキストであったはずだ。ナボコフの場合、たとえばそれはアメリカにはない花の名前だったり、ロシア人の複雑（にみえる）名前のシステムだったりした<sup>34</sup>。自己翻訳者は、かつての自分に執筆をゆるした言語や文化のコードを読者に正しく伝えることにたいして倫理的責任を負っているのだ。

翻って、擬翻訳の場合、それがたんなる恣意的な作品を発表する口実として使われた場合、たとえ直接不満を訴える作者が存在しないとしても、擬翻訳される側への文化的な搾取にしかならないだろう。実際、レクスロスが男性で、摩利支子が女性であるということから、フェミニズム的な観点からの批判もあったようだが<sup>35</sup>、アメリカと日本という二つの文化の力関係を考えた場合、訳す側と訳される側の強弱は一層明白になる。

ローレンス・ヴェヌティはエクゾチズムを過度に強調する翻訳を、見せかけの外化翻訳として“exoticizing translation”と呼んでいる。

近頃の翻訳ものの推理小説の傾向を聞いていると、その翻訳を外化ではなく「エクゾチズム化」とでも表現したらいいのだろうか。それは表面的な文化的差異を示す翻訳上の効果を生み出し、通例外国文化の固有の特徴への言及とともに使われる〔中略〕。この英訳は外化効果を生み出すことはない。というのは、英語圏の文化の価値観や信念、表現に疑問をなげかけもしなければ、揺るがもしないのだから〔後略〕。<sup>36</sup>

『摩利支子の愛の歌』は狭義の「翻訳」ではないが、ヴェヌティの議論がかなりの程度あてはまるように見える。本稿の冒頭で紹介した『翻訳研究百科事典』では、擬翻訳はときに（すぐれた翻訳文学がそうであるように）、通常の創作には不可能な、ターゲット・ランゲージの規範を攪乱し、ゆさぶる効果があるとされている<sup>37</sup>。そうであれば、その逆のことも容易に起こりうるだろう。『摩利支子の愛の歌』の中での日本文化への言及は、結果として恣意的なものであり、アメリカ文化側からの日本への既成概念を覆すどころか、強化してしまっただけではないか。それはそのまま詩そのものへの評価にもつながってくるだろう。

たとえば、アンドレイ・マキーヌは、フランス語作品をフランスではじめて発表するにあたり、無名のロシア人の原稿ということでリジェクトされることが多かったため、ロシア語からの翻訳という体裁で出版社に持ちこみ、初期の作品は事実そういったかたちで出版された。のちにマキーヌは作家として認められ、自分の名前で作品を発表できるようになったが、これは結果的に擬翻訳がフランス語の言語文化、出版文化の規範にひびをいれることに力をかけたケースだろう<sup>38</sup>。

ところがレクスロスの『摩利支子の愛の歌』の場合、その価値は日本の無名詩人の詩自体にあるのではなく、レクスロスという詩人がそれを選び、翻訳したというテキストの外側にある情報によって支えられている。実際、レクスロスはパチンコの例に限らず、日本的なタームについて、巻末の注釈で自分の独創的な解説を繰り広げるのだが、これは詩本体よりも、その外側に立つ自分のほうにこそ主導権があることを、うっかり告白してしまっただけに等しい行為だろう<sup>39</sup>。

ナボコフの小説『青白い炎』は、詩人ジョン・シェイドの詩「青白い炎」にたいする狂人チャールズ・キンボートの注釈という特異な形式をもつ長編だ。その膨大な注釈のなかでキンボートは注釈者という自分に与えられた役割を逸脱し、詩にたいして自分の妄想を押しつける恣意的な解釈を繰り返してはるが、摩利支子の詩にレクスロスがおこなっているのも同種の「越権行為」だ。

エミリー・アプターは、以下のように述べてレクスロスを擁護する。

マリチコの詩を精読していくと、それが日本人女性の書いたものをよく模倣したものとは言えなくなってくる。しかし、マリチコのテキストがそれ自体で価値を持つ美的な創造物として自立しているとすれば、それになんの問題があるのだろうか。結局、同じことではないか——マリチコのテキストが本当の翻訳として読まれたか、あるいは擬翻訳として西洋文学における文学的ジャポニズムの創作への利用をうまく推し進めたものとして読まれたかどうか。その擬翻訳は、レクスロスのことを、マラルメ、アーサー・ウェイリー、ヴィクトル・セガレン、ラフカディオ・ハーン、アーネスト・フェノロサ、エズラ・パウンド、W・B・イェーツ、アンリ・ミショー、ウォレス・ステューブズ——みな、文学的オリエンタリズムをモダニズムへの跳ね台<sup>スプリングボード</sup>にして、悪しき翻訳からジャポニズムを引き離れた作家たちだ——といった傑出した作家たちに連なることを許すものだ。<sup>40</sup>

アプターの議論は翻訳そのものが本質的にもつ偽作性を暴こうとするもので、首肯するところも多いが、それでも私にはそこには「跳ね台」<sup>スプリングボード</sup>にされる側をかえりみるのが少ないように感じられる。すでに見たように、『摩利支子の愛の歌』は20番の詩のように発想が日本語とはかけ離れていたり、57番の詩のように日本人の季節感との間に齟齬が生まれているなど、コンセプト上の欠陥をかかえたものだった。こうした擬翻訳のほころびを思い切って「誤訳」と呼んでもいいかもしれない。もし擬翻訳に倫理的問題があるとするならば、こうした「マリチコ」が本来いるはずのコンテクストへの軽視が生み出した「誤訳」にたいしてだろう。そしてそこに、レクスロスの「自己翻訳」の試みのつまずきの石もあったのではないか。

レクスロスによる日本語の英訳が、彼自身の詩に似ているという指摘はすでに紹介したが、日本の詩を自作にとりこみながら翻訳していく過程で<sup>41</sup>、「擬翻訳」にまで踏みこんでしまったとき、詩人は一線を越えてしまったのではないだろうか。訳者のエゴがパラテキストを超えて、作者と本文<sup>テキスト</sup>に及んだとき、その詩はももとのソース・ランゲージに戻ることができなくなった。こうして「マリチコ」は起源を失ったまま、英語と日本語のあいだでどちらにも帰ることができずにいる。

注

- <sup>1</sup> *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed.). London: Routledge, 2008, p. 257.
- <sup>2</sup> Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton UP, 2006, pp. 210-225.
- <sup>3</sup> ハウンドはその有名な詩「地下鉄の駅で」(一九一三年)を、戦国時代の連歌師、荒木田守武の句「落下枝に帰ると見れば胡蝶かな」からのインスピレーションを借りて作詩したと自ら明かした。実際、ハウンドは俳句を自分で訳してさえみせた。Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska*. London: John Lane, 1916, p. 102.
- <sup>4</sup> 見玉実英「ケネス・レクスロスと日本古典文学 (その3)」『*Asphodel*』12号、1979年、131-144頁。
- <sup>5</sup> James Laughlin, ed., *New Directions in Prose & Poetry #29*, New York: New Directions, 1974, pp. 54-56.
- <sup>6</sup> Kenneth Rexroth, *New Poems*, New York: New Directions, 1974, pp. 37-42.
- <sup>7</sup> Kenneth Rexroth, ed. and trans., *One Hundred More Poems from the Japanese*, New York: New Directions, 1976, pp. 36-41.
- <sup>8</sup> Marichiko, *The Love Poems of Marichiko*, Santa Barbara: Christopher's Books, 1978.
- <sup>9</sup> Kenneth Rexroth, *The Morning Star*, New York: New Directions, 1979, pp. 47-83.
- <sup>10</sup> この本にはページ数がふられていない。そのためここでは、便宜的にタイトルページを一頁とし、そこから数えたページ数を記すことにした。Marichiko, *The Love Poems of Marichiko*, p. 65.
- <sup>11</sup> Linda Hamalian, *A Life of Kenneth Rexroth*, New York: Norton, 1991, p. 353.
- <sup>12</sup> 見玉実英「ケネス・レクスロスと日本古典文学 (その2)」『同志社女子大学学術研究年報』30巻1号、1979年、146頁。
- <sup>13</sup> Morgan Gibson, *Revolutionary Rexroth: Poet of East-West Wisdom*, Hamden: Archon Books, 1986, p. 29.
- <sup>14</sup> Marichiko, *The Love Poems of Marichiko*, p. 52.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 65.
- <sup>16</sup> Kenneth Rexroth, *The Collected Longer Poems of Kenneth Rexroth*, New York: New Directions, 1968, p. 292.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. ii.
- <sup>18</sup> Marichiko, *The Love Poems of Marichiko*, p. 28.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 29.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 67.
- <sup>21</sup> この訳詩集もページ数がない。そこで同じように便宜的にページ数を示した。『ケネス・レクスロス訳／摩利支子の愛の歌——片桐ユズルによる復元のこころみ』京都精華短大・片桐研究室かわら版、1978年、63頁。
- <sup>22</sup> Apter, *The Translation Zone*, p. 217.
- <sup>23</sup> Marichiko, *The Love Poems of Marichiko*, p. 67.
- <sup>24</sup> 『ケネス・レクスロス訳／摩利支子の愛の歌』59頁。
- <sup>25</sup> Laughlin, ed., *New Directions in Prose & Poetry #29*, pp. 54-56.
- <sup>26</sup> Rexroth, ed. and trans., *One Hundred More Poems from the Japanese*, p. 38.
- <sup>27</sup> Marichiko, *The Love Poems of Marichiko*, p. 24.
- <sup>28</sup> Apter, *The Translation Zone*, p. 219.
- <sup>29</sup> Rexroth, ed. and trans., *One Hundred More Poems from the Japanese*, p. 37. ニュー・ディレクション社のアンソロジー *New Directions in Prose & Poetry #29* にもこの詩と日本語が収録されているが、*Watashi ni tatte* になっている。Laughlin, ed., *New Directions in Prose & Poetry #29*, p. 54.
- <sup>30</sup> ちなみに片桐訳ではこの詩はまさにそう訳されている。「だれ? わたし／わたしってだれ? わたしはわたし あなたはあなた／あなたが『わたし』をとったので／ふたりはわれわれになる」

『ケネス・レクスロス訳／摩利支子の愛の歌』22頁。

<sup>31</sup> Gibson, *Revolutionary Rexroth*, p. 29.

<sup>32</sup> Kenneth Rexroth, “The Poet as Translator,” *Assays*, New York: New Directions, 1961, p. 19.

<sup>33</sup> Gibson, *Revolutionary Rexroth*, p. 97. Donald Gutierrez, “The Ecstasy and the Agony: *The Love Poem of Marichiko*, by Kenneth Rexroth,” *American Poetry*. Vol. 8, 1990, pp. 100-115.

<sup>34</sup> 秋草俊一郎『ナボコフ 訳すのは「私」——自己翻訳がひらくテキスト』東京大学出版会、2011年。

<sup>35</sup> アプターによれば、この詩が女性の語りをを用いていることを、批評家には、自分の学生やファンに手を出しているという汚名をそそぐためだと批判されたようだ。ちなみにレクスロスは生涯に四度の結婚をしている。Apter, *The Translation Zone*, p. 218.

<sup>36</sup> Laurence Venuti, *Translator's Invisibility: A History of Translation* (2nd ed.), London: Routledge, 2008, p. 160.

<sup>37</sup> *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, p. 257.

<sup>38</sup> この件にかんしては、拙論で触れたこともある。秋草俊一郎「自己翻訳者の不可視性——その多様な問題」『通訳翻訳研究』12号、2012年、163-164頁。

<sup>39</sup> 日本語版を製作した片桐ユズルも、注を訳すことを「あえて省略」しているが、訳す意味が見出せなかったというのが真相だろう。『ケネス・レクスロス訳』、62頁。

<sup>40</sup> Apter, *The Translation Zone*, p. 219.

<sup>41</sup> レクスロスによる中国語の英訳にたいしても原作から離れているという指摘はある。Kevin Murphy, “Kenneth Rexroth: The Translator as Poet,” *Quarry West*, Fall/Winter 1986, p. 88.

## Lost in Mistranslation

### On Kenneth Rexroth's Pseudo-translation, *The Love Poems of Marichiko*

AKIKUSA Shun'ichiro

This paper approaches the language phenomenon of pseudo-translation from angles of both translation studies and literary studies, taking Kenneth Rexroth's translation of *The Love Poems of Marichiko* as an example: in the 1970s, Rexroth, an American modernist, translated Japanese female poet Marichiko's poems into English. As is generally known, however, Rexroth invented not only these poems but also the poetess herself. Emily Apter has already discussed Rexroth's "hoax" in her renowned monograph *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Still, Marichiko's poems require further study from the Japanese point of view. Considering Yuzuru Katagiri's Japanese version and Rexroth's self-translation of the poems in Japanese, we reexamine an ethical issue raised by the pseudo-translation as a "mistranslation."