

多和田葉子の文学における進化する「翻訳」

松 永 美 穂

1 多和田葉子の執筆活動

2002年の春、多和田葉子にとってはドイツで16冊目⁽¹⁾になる単行本がテュービンゲンの Konkurs Verlag から出版された。タイトルは„ÜBERSEEZUNGEN“。言葉遊びの入った独創的なタイトルには、「翻訳」(Übersetzung)、「海外」(Übersee)、「舌平目」(Seezunge)、^{しなびらめ}「海」(See)、「舌」(Zunge)などの単語が隠されている。「翻訳」という言葉をもじって遊びつつ翻訳困難なこのタイトルに、一筋縄ではいかない多和田の翻訳観が表れているとあっていいだろう。

多和田の場合、そもそものデビューが翻訳とは切り離せない。1987年のドイツでの作家デビューは、ペーター・ペルトナーの翻訳なしにはあり得なかった。ハンブルク大学の留学生であった多和田の詩を日本留学から戻ってきたばかりのペルトナーが翻訳し、最初の詩文集『あなたのいるところだけなにもない (nur da wo du bist da ist nichts)』が出版された。日独両言語で印刷され、ページも目次も二重に作られたこの本が日本ではなくドイツで出されたという事実が、多和田という作家のユニークな出発点を示している。

この本に収められた詩のペルトナー訳を見てみると、オリジナルをかなり自由に意識しているのが目につく。原文とは違う改行がなされていたり、原文にはない感嘆符がつけられていたりするあたり、翻訳者が勝手に詩を作りかえているような印象を受ける部分もある。日本語でさえ飛躍の大きい多和田の詩の視覚的で豊かなイメージや切れのよいリズムをドイツ語でも保とうとする工夫が見られる一方で、「ひかる空」を„der Himmel aus Metal“ (金属のできた空)と翻訳するなど、ペルトナー訳はかなり自由で、「味噌汁」「畳」など、ドイツ人になじみのない単語はあっさりとして„Suppe“ (スープ) や „Teppich“ (絨毯) に直してしまっている。日本に関係のある情報を正確に伝えるよりも、多和田作品の文学的魅力をわかりやすく生き生きとしたドイツ語で伝えることにもっとも重点をおいた翻訳だといえる。

『あなたのいるところだけなにもない』に続いて、1989年には„Das Bad“ がドイツ語翻訳のみで出版された。1990年にはハンブルク市の文学奨励賞を受賞することにもなり、多和田は若い作家のための奨学金が豊富なドイツで創作の機会を与えられつつ、各地で頻繁に行われる朗読会での聴衆との討論を通して鍛えられていく。この点、日本の作家がもっぱら出版社との関わりのなかで書く場を与えられるのとは対照的であるといえよう。

1991年に「かかとを失くして」で群像文学新人賞を受けて日本でも作家デビューを果たし、93

年に「犬婚入り」で芥川賞をとって以来の多和田の活躍についてはここであらためて紹介するまでもないが、特筆に値するのは彼女の多作ぶりである。一冊ごとのボリュームはそれほど大きくないとはいえ、90年代だけで日本で10冊、ドイツでも11冊の単行本⁽²⁾が出ている。しかもこの間、ハンブルク大学に提出されたドイツ文学の修士論文やチューリヒ大学に提出された博士論文なども並行して執筆しているのである。

デビュー以来の多和田の執筆活動は、使用言語と執筆のパターンによっていくつかの時期に分類することができる。

- ① 日本語だけで執筆し、ドイツでの作品発表はペルトナーによる翻訳によっていた時期。(1988年まで)
- ② 自らドイツ語で執筆するようになり、日本語とドイツ語で別々の作品を書いていた時期。(おもに90年代前半。ただし、日本語で書かれた作品の、第三者によるドイツ語への翻訳がなくなっただけではない。)
- ③ 自身のドイツ語作品から日本語への翻訳がしばしば見られるようになる時期。(特に90年代後半。日本語からドイツ語へ、というパターンはほとんどないが、日本語の小説からドイツ語の戯曲への「翻案」として、「無精卵」と „Wie der Wind im Ei“ を挙げることができる。戯曲「サンチョ・パンサ」も日本語の台本が先に書かれた。)

もちろん現在でも日本語、ドイツ語で別々に作品が書かれ続けており、執筆のパターンとしては、上記の②を基本としつつ、ときに③の試みが見られるという形で定着しつつある。いずれにせよ多和田にとっては作家活動の初期から「翻訳」は執筆と切り離せないファクターであり続けたし、二言語間を往還しつつ書くという行為は「翻訳」に関してこれまでにない新しい視点を可能にしているといえるだろう。

詩・小説・戯曲・エッセイ・評論など多岐にわたるジャンルにおいて執筆を行っている多和田の場合、主にどの言語でどのジャンルの作品を執筆しているか、ジャンルが言語を選ぶという要素はあるのか、という点は気になる問題である。二言語で執筆を始めた初期の頃、ハンブルクにおける朗読会での質疑応答では、言語の選択はむしろ直感的に行われる、と多和田は説明していた。しかし、作家活動が活発になるにつれ、意識的な選択や実験が多くなってきたように思われる。ドイツにおけるあるインタビュー⁽³⁾で、彼女はドイツ語で書く行為を「小石を積む」作業にたとえ、日本語の場合は言葉が流れていく、と説明していた。日独両バージョンを持つ『ゴットハルト鉄道』(ドイツ語で最初に発表されたエッセイのタイトルは „Im Bauch des Gotthards“) を例に比較してみると、日本語の場合には物語がひとりでに派生し、増殖していく様子が読みとれる。

ジャンル別に見ると、詩はもともと日本語で書いていたが、最近は初めから詩をドイツ語で書くことも多くなってきた。戯曲に関しては、依頼を受けて執筆するという背景もあるのだろうが、最初の二つはドイツ語で執筆され、三つ日の「ティル」は日独両言語が作品のなかに混在し、四つ日の「サンチョ・パンサ」はすでに述べたように日本語バージョンが先に成立している。中・長編小説はいまのところすべて日本語で執筆されているが、二十二の短編を集めてつくられた『変身のためのオピウム』はまずドイツ語で書かれている。短編・エッセイは日独両語で書かれ、学術論文や文学講義はいまのところドイツ語である。ドイツ語で書いたものを多和田自身が日本語に翻訳した場合、ジャンルが変わってしまうこともある⁽⁴⁾。

多和田の作品にはしばしば「翻訳者」(通訳)が登場する。言葉と言葉の狭間で挫折していく翻訳者(成功する翻訳者は登場しない)の姿は、単に言語を置き換えるだけでは済まない翻訳という行為の奥深さを示すとともに、翻訳の可能性についての多和田自身の挑戦の姿勢をもうかがわせて興味深い。以下に、いくつかの作品に表れる「翻訳者」(通訳)の姿を紹介しつつ分析したいと思う。

2 挫折する「翻訳」—言葉のむこう側

1) 「墜落と再生」⁽⁵⁾の「通訳」

墜落と再生

I

母国語の中で唾であり続ける

卵が割れて飛行機が生まれる

部品たちの視線が

離陸の瞬間に集まっていく

名のないものが名のない動作を始める

いつ?

疾走の果てにぐいと頭を持ちあげ

機体は空につきささる

ほほえみは壊れて

歌はまだ聞こえない
ちりぢりになった飛行に
橋はまだかからない

岸を神と訳し
心を町と訳し
なぜを女と訳して
泣きむせぶ通訳の涙に機体は冷えていく

おれるかたむくつまずくくずれるたおれるまわるおちていくおちていく

II

ただ
ほんのすこし
くさい
気のせいか
におってくる
肉になりそこねた穀物の
肌になりそこねた肉の
くさった血液と混ざり合い
酸化して泡立ち
少しずつにじみ出では空気を重くしていく
そのにおいは
近づき
ふっと遠ざかり
またもどってくる
押され押しかえし
吸われては吐き出され
その息は
つまずいては立ちあがり
無声の息を声がそと教えてやると
何か記憶を追うように
しめった土と女の体の間を

なまあたたかい水が流れ始め
 雲間に現われた太陽に水は赤く染まり
 肉をあたため
 女は自分が横たわっていることに気づく

死物にふさがれた大地に
 通訳はまぶたをうちひらく
 物語はまだ始まっていない

すでに最初の作品集のなかに、母語から切り離され、いったん言語を失った多和田の体験を反映する「通訳」の挫折が描かれている。日本語では性の明らかでないこの「通訳」という単語は、ドイツ語では女性形で訳されている。「母国語の中で唾であり続ける」生活。そのなかで、「卵が割れて飛行機が生まれる」。「卵」から鳥ではなく「飛行機」が生まれるあたり、すでに話者は未知の世界に足を踏み入れている。「飛行機」というからにはそれは飛ぶものであり、場所と場所をつなぎ、人を運ぶものでもある。「離陸」という画期的な瞬間をめざして、緊張が高まっていく。「名のない物が名のない動作を始める」。しかし、離陸は成功しない。「機体は空につきささり、橋はまだかからない」。

言葉を翻訳することは、二つの異なった言語のあいだに橋を架ける作業でもある。しかし、「飛行機」とともに墜落した「通訳」には、その使命が果たせない。「岸を神と訳し／心を町と訳し／なぜを女と訳して／泣きみせぶ通訳の涙に機体は冷えていく」。第一連の最終行には、挫折と墜落を暗示する動詞が連ねられている。

そのような墜落を何度繰り返したのだろうか。第二連、「死物にふさがれた大地に／通訳はまぶたをうちひらく」。視覚が強調されている第一連に対し、第二連では触覚や嗅覚が前面に出てくる。死んで腐敗していくものたちは、使えなくなった言葉の残骸かもしれない。既成の言葉から隔絶したところに、新しい言葉が生まれてくる。「物語はまだ始まっていない」。通訳は死んだわけではない。「土」、「水」、「太陽」。生命を育む条件はすでにそろっている。物語はこれから始まるのだ。

この詩のなかには、「通訳」のほかに「女」も登場する。第一連で「なぜ」という言葉に対応させられた「女」は、第二連では一人の登場人物として、腐敗していくものたちに囲まれ地面に横たわっている。「女」が新しく物語の主体となると、「通訳」はその解釈者の役割を引き受けるのだろうか。そもそも「通訳」は「女」と別人なのだろうか。「女」と「通訳」が、「もの」（あるいは言葉）とともに「物語」を成立させることによって二つの世界をまたごうとする試みとその挫折がここには描かれている。

2) „Das Bad“⁽⁶⁾における通訳としての「わたし」

1989年にペルトナーによる翻訳で発表された短編小説 „Das Bad“ には、ドイツと思われる場所で一人暮らしをしている「わたし」と、カメラマンのクサンダー (Xander)、そして「わたし」を介抱してくれる、ホテルの従業員らしい女性が登場する。「わたし」の職業はさだかではなく、クサンダーとはカメラマンとモデルという関係で出会うのだが、最初の撮影では「わたし」はフィルムに写らず、二度目の撮影でクサンダーによって化粧を施されると日本女性らしい像がそこに浮かび上がる、という記述から、すでにその存在の危うさが伝わってくる。「わたし」は相手のイメージを投影するスクリーンのようなものとしてさまざまな仲介の機能を果たした後、最後には死者に乗り移られた「透明な棺」になってしまう。

この小説の第三章では「わたし」が「無免許の通訳」として、ある商談に立ち会う場面が描かれている。彼女は食事の席で語られる言葉をすべて通訳するのは避け、誤解を招きそうな発言は当たり障りのない内容に変えてしまう。正確な通訳よりもその場の雰囲気壊さないことに最大の努力を払いつつ「わたし」が考えるのは、「通訳というのは売春婦のようなものだ」ということなのだ。彼女は「なによりも語ることを嫌悪している」、それなのに「みんながわたしの口を通して語っている」⁽⁷⁾と驚いてみせる。テーブルについている「わたし」の前には「舌平目」の料理が運ばれてくるが、この魚はその形態と名前によって、多和田の作品においては(切り離された、あるいは単独で自由に動き回る)「舌」を象徴する重要なモチーフである。

商談の席でどもり始め、席を外してしまうことで、通訳の仕事は結局貫徹されない。その後、ホテルの従業員の服を着た女性の家に連れて行かれる「わたし」は、自分が舌をなくしていることに気づくのである。舌を失ったことで死者の言葉を解するようになった「わたし」は、すでに死者と生者の境界線を踏み越えているといえるだろう。しかもうろこが体に生えてくる。カフカの『変身』を想起させるこのメタモルフォーゼには、小説の冒頭で語られる、魚になってしまう母親の伝説も下敷きになっている。

舌を失った「わたし」は通訳ではなくタイピストとして幽霊の声を書き取っていく。「わたしは～である(あった)」と前言を翻しつつ「わたし」の定義が変化していくさまは、ハイナー・ミュラーの「ハムレットマシン」における、一人称の独白を連想させる。言葉を失うことで死者と交感する——言葉の彼方に想起されたそのような領域に、生者としての言葉と職業を喪失することによって到達するというパラドクスは、「通訳」に関して、その後の多和田の作品のなかでもくりかえし現れてくる。

3) 「夜ヒカル鶴の仮面」⁽⁸⁾の通訳

多和田の初めての戯曲「夜ヒカル鶴の仮面」(毎年オーストリアのグラーツで開かれる芸術祭

「シュタイアーマルクの秋」の注文によって書かれた作品で、初演は1993年10月)にも、「通訳」(ドイツ語は Übersetzer)が登場する。外国語で行われる葬儀を弔問客のために自分が通訳する、と申し出る「通訳」。そうしなければ喪主たちは死者の世界に引きつけられていってしまうし、死人が話していたのと同じ言葉を葬儀のあいだに話すのはよくない、というのがその理由である。死者である姉とその弟妹たちが話す言語に対し、葬儀などオフィシャルな場で話される「外国語」があり、それを通訳が、弔問客たちの「母語」に翻訳する。一種のメジャー言語である「外国語」で執り行われる儀式に、移民たちが出席する、という形が思い浮かぶ。あるいは、日常的に話されている方言のような言葉に対し、公的な場で話される標準語があるということなのかもしれない。いずれにせよ、公的な言語を解し、それを翻訳することのできる「通訳」は、儀式の演出者・実行者でもあり、ある種の権力を手にしているわけだが、生者と死者の世界に橋渡しをするよりも、外国語の使用を促すことで二つの世界のあいだの境界線をはっきりさせ、いわば関守としてそこに立ちただかろうとする。言葉に対する彼の独特のこだわりは、「子供の言葉は母の言葉(母語)に訳せない」(29)という主張や、「日玉焼きという言葉はあまりに美しいので、他の言語に訳せない」(29)「自分の嫌いな言葉だけを外国語に訳そうと思う」(29)という発言からも明らかであるが、これらの発言からも「通訳」は母語と外国語のあいだに道を開くのではなく、むしろその道を狭くし、母語を特殊な言語として保とうとしているように見える。(「コーヒーをCで綴る外人とはコーヒーを飲みたくない。」(33))

一方、死者の家族や「隣人」たちは言葉の規範を押しつけようとする「通訳」に対して警戒感を持つと同時に、自分たちのコミュニケーションから「通訳」を排除しようとする。「わたしもいわゆる『電話』には反対です」(25)と言う「通訳」に対して、死者の「弟」は「あなた自身が電話ですよ」(25)と言って怒らせる。「弟」にとっての「通訳」は、自ら発信せず、二者間の会話を媒体する道具にすぎない。「隣人」は「通訳は私たちの掟をめちゃくちゃにして、ただ文法を直したただけだと言うだろうから、彼の言うことはあまり信じないように」(27)と忠告する。

生者と死者のあいだに境界線が引かれるばかりでなく、生きている者同士のあいだでも同じ言語を話しているように見えて言葉の通じないことが明らかになってくる。文法にこだわる「通訳」は「弟」の話の内容が理解できない。「弟」は人間と動物の世界にまたがって生活する存在であって、貝と結婚しており、かつては亀の世界に10年間とどまっていたのだという。(「浦島太郎」のモチーフ!)「通訳」は亀の言葉には形容詞がない、と言う。形容詞がないことは通訳者にとっては大きな問題かもしれないが、興味深いのは、亀に言葉があること自体はここで公然の前提とされていることだ。

葬儀を正しい文法において、世俗的な秩序のなかで執り行おうとする「通訳」は、死者の記憶を脳裏にとどめている「弟」・「妹」・「隣人」に対して、登場人物のなかで唯一生前の死者を知らない部外者でもあるのだが、舞台上では彼の使命は果たされず(葬儀の遂行にはいたらず)、生者

の世界は次第に死者の世界に、あるいは非日常の民話的な世界に引き込まれていく。「通訳」もついに「隣人」と劇中劇で「鶴の恩返し」の一バリエーションを演じ、カバンのなかに隠し持っていた卵を取り出すのだ。この作品のなかで、「通訳」は彼のその特権的肩書きゆえに一種の差配者として葬儀前の家を訪れるのだが、遺族との会話を通して次第に異形の世界に取り込まれていく。最後は、彼自身も「弟」や「隣人」とともに、自分に割り当てられた棺のなかに入るのである。「夜ヒカル……」の結末は、生者のいる家が封印され、死者が棺から立ち上がって出ていくことによって、新しい次元の物語を予感させるが、墜落した飛行機の残骸とともに朽ちていく死者たちのなかで「女」が我に返ることによって物語を予感させる「墜落と再生」の詩と、ここでも共通点が見られる。

医者や葬儀屋、宗教関係者など死者をめぐる一般的に現れそうな人々が姿を見せず、「通訳」に大きなウェイトがおかれている点が印象的である。„Das Bad“にも見られるように、死者（あるいはこの世ならぬ者たち）との交感がここでは重要なテーマになっている。

3) 「ティル」⁽⁹⁾における「通訳」

1998年にハノーファーで初演された日・独両言語による戯曲「ティル」にも、「通訳」が登場する。ニーダーザクセンで中世ドイツを体験する旅に参加した日本人観光客を案内するという役どころで、ドイツで長く暮らしている現地採用の旅行ガイドの女性という設定。「夜ヒカル……」の「通訳」とは違い、実際に舞台の上でドイツ語から日本語への通訳をする。彼女は家族の生活を支えるためにあくせくと働いており、自分を「労働者」(63)「貧乏人」(70)と定義し、お金と時間に余裕があってツアーに参加している観光客たちに対する当てつけとも受け取れる言葉を次々に口にする。「どうか、のんびりなさってください。お金の心配のない方は幸せです。」(47)「みなさま、お金が余っていらっしゃるから、退屈で苦しんでいらっしゃるだけです。あたしなんか、自分と息子の生活支えられれば、自由業でもサラリーウーマンでも何でもいい。羨ましいですよ、みなさん。」(62)「みなさまは、お幸せでいらっしゃいますねえ。観光客はお客様だから、人種がない、社会的身分不明、男女平等。だから、一番、民主的ですよねえ。」(68) そんな「通訳」の人生の目的は、同じように経済的・時間的余裕を獲得し、「観光客」になることなのだ。「人生の目的はやっぱり観光ですね。」(60)「仕事だけしているのでは駄目です。観光をしなければ。観光は、現代人の義務です。」(60)

現実的で打算的な思考に傾く「通訳」は、「ティル」たちのドイツ語をそのまま翻訳したり、マニュアル通りの説明を観光客に向かってすることはあっても、「ティル」たち中世ドイツのはぐれ者の世界に対して共感を感じることはない。そもそも、「ティル」は過去の時代から現れた登場人物という点で、いわば死者の一人なのではないだろうか？ 「通訳」はここでも突然、生者と死者、現在と過去、現実と空想の世界の境界線に立たされる。

一方、「いのんど」と「薬局の女主人」の二人は、言葉が理解できなくても「ティル」に響きあうものを感じ、彼らの世界に入り込んでいく。ことに「いのんど」は「ティル」のなかにもう一人の自分を見いだすのだが（「そいつ、おれ。おれ、それ。いつか、あいつだった、そいつの今、おれの今、昔。」(46)）、彼らがダブルゲンガーであることは、「いのんど」という名前がティル（中世にはティルと綴られていた）と通底する香草ティルの日本語の古名であることから裏付けられる。

モラルと秩序を重視する「通訳」は、「夜ヒカル……」の「通訳」とも共通点を持つ。二言語の知識を持ちながら、自分が通訳する人々と世界観を共有できずに浮いてしまう点も似ている。ドイツ語と日本語の台詞が混在する「ティル」を芝居としてみた場合、「通訳」はあくまでドイツ語から日本語への翻訳をするだけであって、ドイツ語でしか台詞を理解できない観客にとってはあまり意味を持たず、他の「観光客」役の俳優と区別できない存在になってしまう。（1997年12月に東京で「ティル」が上演された際の、嶋田三郎とマルティナ・ファン・ボクセンの共同演出では、「通訳」は台本にはないアコーディオンを持たされていたが、これは「観光客」と「通訳」の違いを歴然とさせるのには効果的だった。）

一方、日本語で台詞を理解する観客にとっては、「通訳」が「ティル」たちの世界を通訳しきれしていないこと、言葉による通訳が実は大して意味をなさないことが、明らかになっていくだろう。

多和田は二言語で演じられるこの戯曲に、あえて字幕やイヤホンによる同時通訳をつけようとしない。「会話部分は、日本語とドイツ語と内容は別々で、わざと訳が付いていない。」(43)「会話部分は、両言語ともあえて翻訳をつけなかった。」(43) 似たような表現のこの二つの断り書きと、「ドイツ語ができない観客、または、日本語ができない観客にとっては、劇の一部は謎のまま流れていく。それでも、音楽的に（言葉のリズムその他）または映像的に、その謎への手がかりを感じさせるように。」(43) という指示が、脚本の初めのト書きに書かれているのみである。通訳は便利だが、フィルターを通した情報しか伝達してくれない。また、聴衆が通訳のみに頼りすぎることにもなる。それよりは、言語的な理解をある程度犠牲にしても、観客の五感によって自由に劇を感じてもらおうとする作者の意図がうかがえる。

4) 「文字移植」⁽¹⁰⁾ の「翻訳者」

表層的な言葉の通訳はできても物事の本質に迫ることのできない職業的な「通訳者」像に対し、長編小説『文字移植』に出てくる翻訳者の「わたし」（ここでは1人称であることに注目したい）は、自分が翻訳しようとするテキストの世界と激しく呼応しあう。ここでは、限られた時間内に必要な情報を取りまとめてその場で伝えなくてはいけない通訳と、ある程度時間をかけて原文と向かい合うことのできる翻訳の違いが浮き彫りになる。「たった2ページしかない」(9) 小説を翻訳している⁽¹¹⁾ 「わたし」は、翻訳者としてまだそれほど独り立ちしておらず、しばしば仕事を仲

間に手伝ってもらっている。しかし、今回はカナリア諸島の知人の別荘に一人で滞在しているため、助けは得られない。「わたし」は日本語のシンタックスを無視して、ドイツ語をそのままの語順で、意味がわかる最小のまとまりごとに訳していく。そのことによって修飾語の強調された、非常に実験的な日本語ができ上がる。ベンヤミンが「翻訳者の使命」のなかで、翻訳者は「自国語を外国語によって拡大しなければならない」(277)と述べ、「真の翻訳」(275)の前提としての「シンタックスの置き換えにおける逐語性」(275)を重視していたことが想起される。

「において、約、九割、犠牲者の、ほとんど、いつも、地面に、横たわるもの、としての、必死で持ち上げる、頭、見せ物にされて、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) (『文字移植』冒頭)

「翻訳」に当たる部分の文が意味のまとまりごとに読点で細かくぶつ切りにされながら、どこまでいっても句点がなく、まるでたった一つの長い文から成り立っているように見える(文の切れ目がはっきりしない分、コンテキストはわかりにくくなっている)のとは対照的に、この小説の地の文には読点がまったくなく(この対照は視覚的にも目立つ)。読者が本を読む際のスピードやリズムも、句読点の有無によって大きく左右されることになる。

翻訳者の「わたし」は、始めからさまざまな障害にぶつかる。作品のなかで翻訳されていくのはアンネ・ドゥーデンの短編だが、生け贄としての竜について論じたドゥーデンのこのテキストのなかで、「生け贄、犠牲者」を表すドイツ語の Opfer という単語の O の文字が主人公の「わたし」の目にはページ中に散らばって見える。「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」(21)。「ひとり台所に座っているとわたしには翻訳というのがどういうことなのかますます分からなくなってきた」(51)。あるいは、「わたしは翻訳をしているはずなのに言葉がつながっていかないので自分自身書いていることの意味がつかめない」(61)。「ぬっと出てくるものがある」(32)という理由で気に入って選んだテキストのはずなのに、翻訳作業は進まない。むしろ「ぬっと出てくるもの」たちが、さまざまな手段を使って翻訳の邪魔をしているように見える。ドゥーデンが告発する、キリスト教化された「ゲオルク」の文化は翻訳の過程を通して「わたし」を激しく侵食し脅かし、島に残るキリスト教徒による竜退治の痕跡は「わたし」の痛みを増幅する。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。

5) 「むかしびと」⁽¹²⁾ の「通訳」

一人称の翻訳者に続き、一人称の通訳者としては、短編「むかしびと」における「通訳」がいる。日本から派遣されてきた技術者とコミュニケーションがとれず困り切ったある会社の依頼で仕方なく通訳を引き受けたハンブルク在住の日本人である「わたし」。出かけていくと、その「技師」は大変な無口で、「わたし」は「何も言わない人間の通訳をしても時間給はもらえるのか」と不安になってしまう。「沈黙の通訳ほど難しい仕事はない」。暇をもてあまして彼を観察し、部屋

を眺め回すうちに、「わたし」はふと、タイムスリップしたような感覚に襲われる。彼は同時代人ではなく、過去からやって来た男のようなのだ。翌日、本物の技師が到着し、一日前に完璧な技術で機械を修理したその男の正体は結局わからずじまいとなる。現代の怪奇譚のようなこの短編では、「通訳」は二言語間を結び合わせるだけでなく、「通訳」という肩書きゆえにタイムスリップの現場に居合わせることになる。過去から来た男との意志疎通は難しい。こちらに予想できない行動をとる「技師」は、「通訳」のスキルだけでは届かない世界の住人である。それでも、機械修理という任務は果たされ、沈黙につきあっていただけの「通訳」にも破格の日給が払われる、という点がこの短編のユーモラスな落ちになっている。

複数の言語を解する、ということは貴重な能力ではあり、通訳者や翻訳者はしばしばその特技ゆえに二つの言語文化の中間点に特権的な位置を占めることになるのだが、そのために浮き上がり、表層にこだわるがゆえに本質を見落とす危険にさらされやすいことを、多和田の作品の通訳者像や翻訳者像は暗示している。しかし、それと同時に、通訳者や翻訳者は物語の成立に立ちあうという貴重な役目を果たすだけでなく、言語以上に大きな隔たりのある二つの世界が遭遇する瞬間の目撃者となる。（「夜ヒカル……」における生者と死者、人間と動物の世界、あるいは「むかしびと」における過去と現在など。）

また、すでに「墜落と再生」の詩にも見られたように、言葉の内容を伝達する使命を強く意識させられた通訳者や翻訳者の姿は、表現する自我の分裂した一部分であると解釈することができる。通訳者は常識を重んじ、効率的かつ効果的な伝達を目指すあまり、翻訳不可能な部分を排除してしまおうとする。二つの言語にまたがって物語の世界が生まれようとするとき、それを一つ一つの言語に整理しようと試みる通訳に抗して、物語は自律的に動いていく。通訳者や翻訳者がコミュニケーションにおいて破綻する多和田の作品では、物語や言葉そのものが持つそうした自律性が最終的に強調される形になっている。

3 「翻訳」の攪乱—「書く」こととしての「翻訳」

多和田はエッセイや講演、チュービンゲン大学における文学講義などでもしばしば自分の創作活動と翻訳の関係について語っている。彼女の姿勢には翻訳における意味内容重視の伝統に対する反発も見いだされる。以下、彼女の発言や作品から読みとれる翻訳についての主張をキーワードごとにまとめてみたい。

① 1対1対応という幻想の否定

対応する言葉を見いだせない「墜落と再生」の「通訳」だけではなく、「ティル」や「夜ヒカル 鶴の仮面」にはすでに指摘したように、通訳が有名無実になっていく場面が見られる。言葉を置

き換えればことが済むわけではないし、翻訳されるのは言葉だけではない。

② 「オリジナル」の攪乱

不可侵なものとしてのオリジナルがあり、オリジナルに翻訳が対置されるという固定的な図式は、「ゴットハルト鉄道」のように翻訳テキストが増殖していく経験によって見事に攪乱される。また、樋口一葉「ゆく雲」の現代語訳あとがきでは、「原文とはなにか」という挑発的な問いが提出されている。（「一葉の文学に迫るには「原文」へのノスタルジアを断ち切った方がいいと思うのです。」⁽¹³⁾）

③ 「意味内容」を重視した翻訳では取りこぼされてしまう「音」「シンタックス」「文字」をめぐる実験

翻訳をめぐる多和田の文学的実験には、翻訳テキストが単語の意味だけを伝えてすんなり理解されてしまうことを否定しようとする意図が垣間見える。たとえば「音」に関しては、人名や単語をめぐる言葉遊びのレベルで、娼婦を買いにくる客の姓を「勲出（くんで）」（ドイツ語で Kunde は客の意）としたり、会話する男女の名を「かあた」「かつえ」（ドイツ語で Kater は雄猫、Katze は猫全般を表す）とするなど、ドイツ語の音をそのまま人名に当てはめてしまう。「ティル」の上演ではあえて同時通訳をつけず台詞をそのまま音として受け取らせ、朗読会でもしばしば日本語の詩を読むほか、最近では「氷菓子」という詩を日本語とドイツ語のバージョンをごちゃ混ぜにして朗読している。意味を通すのではない、音としての言語の受け渡しは翻訳を否定するように思えるが、「ティル」の場合などには作者は声の調子も含む舞台上での動き全体が観客自身によって「翻訳」されることを望んでいる⁽¹⁴⁾。

シンタックスの維持については『文字移植』にその実例が見られる。また、文字の自律性について多和田はしばしば問題にしている⁽¹⁵⁾が、長編小説『飛魂』⁽¹⁶⁾に見られる中国風の固有名詞は表意文字である漢字のイメージ喚起力をフルに生かしている。また、ツェランの日本語訳における「もんがまえ」の話⁽¹⁷⁾はツェランの詩における意外な意味の連関について考えさせてくれる。

④ 行間翻訳の可能性

ベンヤミンは文学作品や聖書の翻訳における「行間翻訳」を究極の翻訳と見なしている。「ラビと二十七個の点」において展開されるツェランの詩における27の点を発音されなかった「ラビ (RABBI)」の単語の BBI の部分だとする多和田の独創的な解釈⁽¹⁸⁾は、文字には書かれなかったことを再現しようとする意味で、一種の行間翻訳だとはいえないだろうか。

このように、多和田はいわゆる「言語間翻訳」における意味内容重視の翻訳では満足せず、意

味伝達のために取りこぼされてしまったものを拾い上げようとする。また、最初から日本語で書かれていたかのようにすらすら読めてしまう翻訳にも疑問を呈する。異なる言語や文化からの翻訳には多くの異物が含まれていて当然、また、訳す人間によってまったく違う翻訳ができて当たり前、というわけだ。

多和田は読者のなかで行われる「翻訳」（それは読書という行為と不可分に結びついている）のプロセスを重視する。「読む」ことは「翻訳」することにほかならない。と同時に、「書く」行為も「翻訳」そのものなのである。

「小説を書くということは今もわたしにとっては、広い意味で、原文のない翻訳文学を訳している、原文はないけれども、訳している。そういう感じで小説を書いているような気がします。」⁽¹⁹⁾

注

- (1) 画家や写真家とのコラボレーションで作られたいわゆる Künstlerbuch もあるため、冊数の数え方にはいろいろな可能性があるが、ここでは Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur に記載された作品を基準に計算した。
- (2) 日本で10冊、ドイツで11冊という数字には、日独で同時に出版された „F THE GEISHA“ が含まれている。
- (3) In: Im Schreiben zu Haus. Hrsg. von Herlinde Koelbl. Knesebeck, 1988.
- (4) 日独両バージョンを持つ作品については「パートナー作品」として拙論 „Schreiben als Übersetzung.“ Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: „Zeitschrift für Germanistik“, Oktober 2002, Peter Lang のなかで論じた。
- (5) „nur da wo du bist da ist nichts“ 所収。
- (6) Konkurs Verlag より出版。
- (7) 第3章より引用。(この本にはページ数がついていない!) ドイツ語からの翻訳は松永。
- (8) Yoko Tawada: Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt (Konkurs Verlag) を底本として用いる。テキストからの引用ページは文中の () に示す。日本語訳は松永。
- (9) この節で引用し、() に引用ページを示したテキストは、Yoko Tawada: Orpheus oder Izanagi / Till (Konkurs Verlag) からとられている。
- (10) この小説は当初『アルファベットの傷口』というタイトルで河出書房新社より出版されたが、文庫本として出版される際に『文字移植』と改題された。
- (11) ここで実際に翻訳されているのは Anne Duden: Der wunde Punkt im Alphabet. In: Der wunde Punkt im Alphabet (1995) で、テキストは8ページの長さである。
- (12) この短編は1999年9月11日に朝日新聞の夕刊に掲載され、その後『ヒナギクのお茶の場合』(新潮社)に収められた。
- (13) 樋口一葉『ゆく雲・間桜』(河出書房新社)、133ページ以下。
- (14) Yoko Tawada: Orpheus oder Izanagi / Till (Konkurs Verlag)、43ページ参照。
- (15) たとえばチュービンゲン大学における文学講義の第2講義「亀の文字」において。Yoko Tawada: Verwandlungen (Konkurs Verlag) 1998参照。
- (16) 多和田葉子『飛魂』(講談社) 1998
- (17) 多和田葉子『カタコトのうわごと』(青土社) 1999所収の「翻訳者の門」参照。
- (18) 同じく『カタコトのうわごと』の「ラビと二十七個の点」参照。
- (19) 『早稲田文学』1999年3月号、74ページ