

日 本 独 文 学 会 研 究 叢 書 1 3 9

創作システムとしての翻訳

新本 史斉 編

一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 139

Übersetzung als kreatives Schreibverfahren

Herausgegeben

von

Fuminari NIIMOTO

JGG Tokyo

本叢書は、春季・秋季研究発表会におけるシンポジウムの記録のため、日本独文学会が（2017年以降は学会ホームページにおいて）発表の場を提供しているものです。叢書の編集は、学会編集委員等による査読制をとらず、各編集責任者に完全に任されています。

Mit der Studienreihe (SrJGG) bietet die Japanische Gesellschaft für Germanistik den einzelnen Veranstaltern der Symposien in den Frühlings- und Herbsttagungen die Möglichkeit, die Beiträge und die Diskussionsinhalte der Symposien zu dokumentieren und (seit 2017 im Internet) zu publizieren. Die Artikel sind nicht von der JGG-Redaktion peer reviewed, sondern werden ausschließlich vom jeweiligen Herausgeber wissenschaftlich-redaktionell zusammengestellt.

Inhalt

Vorwort	1
Mehrsprachige Literaturtexte und deren Übersetzungsmöglichkeit — Z.B. Texte von Uljana Wolf Miho MATSUNAGA	3
<i>Ich war Parasit.</i> Parasitäre Übersetzung und obsessive Wahrnehmung bei Herta Müller und Oskar Pastior Hiroshi YAMAMOTO	17
Listen, Parallelen, Wiederholungen — Schreiben an der Schnittstelle zwischen Mehrsprachigkeit und poetologischem Gestaltungswillen Fuminari NIIMOTO	34
Übersetzen oder Schreiben? — Zu Yoko Tawadas <i>Etüden im Schnee</i> Yumiko SAITO	49
Der Übersetzer der "Erkenntnis" — Dichtung und Übersetzung bei Yoshikichi Furui Hiroaki SEKIGUCHI	63
Nachwort	80

はじめに

言うまでもないことだが、作家は書く以前に読んでいる。他者の言語を経験することで、自作の執筆は可能となるのである。そしてこの読みこみ／書きこみのサイクルは、単一言語内で完結するわけではない。ある種の書き手は複数の言語をも読みこむ。それも、この上なくゆっくりとじっくりと読みこみ、読みこんだものを他言語の岸辺に渡しさえする。すなわち、彼らは書く以前に翻訳しているのである。

構造的にも文化的にも異質な言語間を架橋する翻訳行為は、個別言語の表現可能性(とその限界)をめぐる感覚を研ぎすませるのみならず — 原作テキストの固有性を慈しむ限りにおいて — 不可避免的に翻訳先の言語を軋ませ、拡大することを強いる。親密な読書の一形態である翻訳には、他者への想像力に加え、自己の書き換えという創造的契機がはらまれているのである。

本論集は2019年6月9日に学習院大学で行われた日本独文学会春季研究発表会におけるシンポジウム「創作システムとしての翻訳」での発表および議論を冊子にまとめたものである。このシンポジウムでは、ドイツ語を含む複数言語との親密な関わりがその創作において重要な役割を果たしている現代の書き手たちを取り上げ、彼らにおいて〈翻訳〉がいかなる形で創作システムとして機能しているかを、個々のテキストに即して明らかにすることを試みた。

具体的にはまず松永の発表では、翻訳者として活動しつつ複数言語を使う詩の創作も行っているウリャナ・ヴォルフの作品とその英語への翻訳を考察し、オリジナルテキストにおける言語実験を翻訳がどこまで再現しうるか — 翻訳テキストが新しい創作作品としてオリジナルと対峙する可能性も含めて — について検討をおこなった。次に、山本の発表は、ルーマニア＝ドイツ人作家ヘルタ・ミュラーとオスカー・パステイオールが散文と詩とジャンルこそ違え「パラサイト的翻訳」という美的攪乱作用をそれぞれ実践していることに注目し、両者が一時期共同製作の可能性をさぐった長編小説『息のブランコ』にも同種の手法が決定的なところで用いられていることを示そうと試みた。続いて、新本の発表では、現代ハンガリー語文学からドイツ語への翻訳とドイツ語による創作を並行して行っているイルマ・ラクーザ、クリスティーナ・ヴィラーグ、テレージア・モーラの作品を取り上げ、この二言語間の越境から、具体的にいかなる創造性が

生み出され得たのか、その独自性と多様性を論じた。さらに、齋藤の発表では、日独のバイリンガル作家、多和田葉子の小説『雪の練習生』と『Etüden im Schnee』を比較分析することによって、自作翻訳のプロセスが何をもたらしているのかを明らかにし、その解釈を試みた。最後に、関口の発表では、ムージル、ブロッホの翻訳者として出発した古井由吉の翻訳および創作のテキストを例に、長大な複文が日本語の中にいかに咀嚼され、独特な文体として変成されていったかを考察した。

身体的、電子的越境が常態化してゆく現在の状況にあって、現代文学における言語的越境の創造性に光をあてる意義は、決して小さくはないだろう。2017年にシャミッソー文学賞が廃止されたことにも象徴されているように、現代のドイツ語圏において書かれつつある文学は、他言語圏・文化圏との創造的コミュニケーション抜きには考えられない新たなフェーズに入っている。本シンポジウム論集が、そのような作品を読み解くための一つの手がかりとなれば、幸いである。

新本 史斉

複数言語によるテキストと、その翻訳について考える

松永 美穂

「翻訳」について考える日本独文学会のシンポジウムに際して、わたしはドイツ語から日本語への一方通行の翻訳について考えるのではなく、現代のマルチリンガルな状況のなかで複数言語が共存するテキストとその翻訳可能性について考察した。複数言語共存は、多和田葉子が岩波書店から出版したエッセイ集『エクソフォニー』によって知られることになった母語の外にある「エクソフォン」よりも、むしろ管啓次郎がいう「オムニフォン」な状態における言語のあり方だが、人の移動・移住が常態となった現代社会においては、英語などのメジャーな言語と現地語や移民の言語が共存する状態はもはや珍しくない。アメリカの公立小学校の算数の教科書には、英語とスペイン語が併記してあるものも見られる。そのような社会では、本人が強く意識しなくても、翻訳という行為が絶えず日常生活につきまとうだろう。

この報告でとりあげるウリャナ・ヴォルフ (Uljana Wolf) はポーランド系のドイツ語詩人で、すでに何冊もの著書を出版しており、英語やポーランド語、ウクライナ語、ベラルーシ語などからの翻訳の仕事もしている。彼女がエアランゲンで出されている「翻訳としてのポエジーのための文学賞」(Literaturpreis für Poesie als Übersetzung) を2015年に受賞していることがわたしの目を引いた。その際に選考委員として祝辞を述べていたのが多和田葉子だ。実はこの賞は「翻訳賞」だと思われるのだが(エアランゲンは翻訳ワークショップでも有名である)、具体的な翻訳作品に対して賞が出されるわけではなく、いまひとつコンセプトがはっきりしない。これまでの受賞者については、以下の通りである。

2005年 フェリックス・フィリップ・インゴルト (Felix-Philip Ingold)

2007年 ジョルジュ・アルチュール・ゴルトシュミット (Georges-Arthur Goldschmidt)

2009年 バーバラ・ケーラー (Barbara Köhler)

2011年 エルケ・エルブ (Elke Erb)

2013年 多和田葉子 (Yoko Tawada)

2015年 ウリャナ・ヴォルフ (Uljana Wolf)

2017年 ダグマラ・クラウス (Dagmara Kraus)

2019年 テレージア・プラムマー (Theresia Prammer)

彼らはみな、翻訳者でもあり自ら本も書く人々だ。2013年、多和田葉子が受賞した際にはペーター・ウォーターハウス (Peter Waterhouse) が祝辞を述べている。彼はその10年ほど前、ヴォルフエンビュッテルである夏の夜に多和田葉子の朗読を聞いた、と語り始める。それは、その夜のイベントで朗読された他の人々のテキストと同じく、ドイツ語に翻訳された詩だったそうだ。彼の祝辞の一部を引用しよう。「おそらく15分くらい、彼女はある文章を読んだ。ドイツ語だったが、くりかえし日本語の言葉が—単語が?—聞こえてきた。聞こえてきた単語? 単語を聞いたのか? 朗読者が読んでいる紙には、日本語の単語が書いてあったのか? それとも漢字が、小さな絵が書かれていたのか? わたしは小さな絵を聞いたのか? 朗読者はドイツ語の単語と文字を小さな絵に訳し戻したのか?

いずれにしても、ドイツ語の文章のなかの日本語が記憶に残った。いずれにしても、自分が聞いたものが理解できないということが、長く記憶に残った。理解すべきことはそんなに長く記憶には残らず、未知のものが残った。長いドイツ語の文章のなかの、個々の日本語が記憶に残った。なぜだろう? これらの個々の部分が喜びを、いくつもの喜びをもたらしたからか? それがわたしを何かから解放してくれたからか? それが時間の経過を妨げたからか? それがわたしの知らない何かを、物語のなかでは知ることのできなかったものについて語っていたからか? なぜ朗読者はこの文章のなかの個々の日本語をドイツ語に翻訳しなかったのか? 翻訳不可能だからか? それとも朗読者はそれらを翻訳したのか、そしてそれはわたしたちヴォルフエンビュッテルにいた者の気づかない形で翻訳され、ドイツ語で書かれていたのか?」

(<http://archiv.poetenfest-erlangen.de/2013/eventdetail28df.html> より。翻訳は松永。)

疑問文の羅列された彼の祝辞はとても印象的だ。多和田葉子の朗読、そして日本語混じりのテキストが、膨大な数の問いを彼のなかに浮かび上がらせ、いまでも興奮させていることがわかる。ウォーターハウスはさらに、多和田葉子のツェラン解釈にも触れている。結局、彼が朗読を聞いたというドイツ語への翻訳作品が何だったのかはわからない。そして、総合的に見れば多和田が具体的な翻訳作品に対してというよりも、むしろ自身の詩作における翻訳的創造性に対してこの賞を与えられていることがわかってくる。同様に、ウリヤナ・ヴォルフに対する多和田葉子の祝辞でも、ヴォルフが英語からドイツ語に翻訳したクリスティアン・ホーキー (Christian Hawkey) の詩集が採りあげられるわけではなく、むしろ彼女の複数言語による詩作がクローズアップされている。

「『多言語創作』という概念を聞くと、朝食のビュッフェでいろいろな言語のプレートから美味しそうな言葉を自分の皿に載せていく女性詩人を思い浮かべるかもしれない。ウリヤナ・ヴォルフの場合、わたしは朝食のビュッフェではなく、びっしりとたくさん

の辞書が置いてあるデスクを思い浮かべてしまう。翻訳はわくわくするような、しかし骨が折れ、危険で、ありがたみのない仕事だ。どんな翻訳者でも、オリジナルテキストのなかで固定されているらしい意味が分解し、目的言語のなかにはまだ単語が見つけれないという、あのどっちつかずの状態に長くとどまりたいとは思わないだろう。この状態にある人間は、言語の物質性と直接対峙させられる。そこでは言語は、文字としてつかむべきものだ。保証のない、ほとんど脅迫的な親密性。これが翻訳の「エリス島」だ。一つの単語、もしくはかつて一つの単語であったものが、新しい言語のなかに根を下ろせるかどうか、まだ確かではない。

この状態を不気味に感じる翻訳者たちは、急いで目的言語に到達しよう、人を脅かすような過渡期を忘れようとする。しかしウリャナ・ヴォルフは翻訳の敷居、言語のエリス島でたっぷり時間をとる。オリジナル言語を動きとして保ち、擬態によって目的言語のなかに歩み入る。その際生まれてくるのは、完成品としての翻訳ではなく、一種の身体性だ。」（ウリャナ・ヴォルフに対する多和田の祝辞より）

(<https://lyrikzeitung.com/2015/08/31/laudatio-auf-uljana-wolf-von-yoko-tawada/>より、翻訳は松永。)

たとえばウリャナ・ヴォルフは *kochanie ich habe brot gekauft* という詩集を出版している。この詩集ではポーランド語の単語が頻出し、巻末に注が付けられている。タイトルの *kochanie* も、ポーランド語の「ハニー（ダーリン）」の意味だ。ポーランド語の混ざった詩は、注によって意味を把握することができるが、注を見ないまま複数言語が共存する状態を楽しむことも可能かもしれない。（多和田にも、「ティル」というドイツ語と日本語が共存する戯曲があり、1998年にドイツと日本で上演されている。その際、字幕などは用意されず、片方の言語しかわからない観客はそうした一言葉の通じない国に旅行に行ったときに実はよくありがちな一状態で、舞台上のできごとを追いかけることになる。さらに、多和田の『ドイツ語文法の冒険』というドイツ語詩集に載せられた、漢字とアルファベットをミックスして書かれた「月の逃走」Die 逃走 des 月 's を思い起こすこともできる。多和田に比べると、ヴォルフの方は、少なくともこの詩集では、まだ単語レベルでポーランド語が入ってきているだけなので、印象はおとなしめである。そして日本語の歌謡曲などで英語混じりの歌詞に慣れているわたしたちにとっては、外国語の単語が混じった詩はそんなに珍しくないかもしれない。)

もう少し過激になってくるのは、多和田がヴォルフへの祝辞のなかでやはり言及している詩集 *Meine schönste Lengevitch* の方である。Lengevitch が Language のドイツ語訛り(?) であることは想像がつく（たとえば語末の *tch* の綴りなどからも）。この詩集のなかの

Doppelgeherrede という詩は次のように始まっている。Ich ging ins tingeltangel, lengevitch
 angeln.(UW2013, S.9) この文はどう訳せるだろう？ たとえば「わたしは大衆酒場に、
 ごとませ言葉を釣り上げに行った」？ *Tingeltangel* と *angeln* の掛詞は残念ながらうまく
 訳せないが、ルビを使うことで少し暗示できるかもしれない。しかし、*lengevitch* が造語
 であることは、「ごとませ言葉」という訳で伝わるだろうか？ いずれにしても、解説
 なしではなかなか難しいかもしれない。この詩には、「カウンターでスタイン夫人と一
 口のコーヒーを」(am tresen ein köpfchen kaffee mit mrs. stein.)という言葉も出てくる。ヴォ
 ルフのこの詩集のタイトル *Meine schönste Lengevitch* が、Kurt M. Stein が 1925 年にシカゴ
 で出版した詩集 *Die schönste Lengevitch* へのオマージュであることは、巻末の謝辞からも
 わかる。クルト・M・スタイン（ドイツ語読みシュタイン）(Kurt M. Stein) は 1884 年
 テューリンゲンのゴータ生まれ。一家は彼が生まれた翌年にシカゴに移住した。彼はビ
 ジネスマンで、父親が創業したと思われるレオ・G・スタイン商会という皮革卸売り会
 社の社長でもあったが、移民として家庭内で英語とドイツ語をごちゃ混ぜにした言語が
 話されているのをおもしろがり、そういった詩を書いて新聞に提供していた。それらを
 一冊にまとめたのが *Die schönste Lengevitch* である。この詩集をアメリカの古書店で見つ
 けることができた。中身は抱腹絶倒の面白さ。初版が 1925 年 6 月に出ていて、わたしが
 持っているのはその年の 12 月に出た第 6 版。短期間に版を重ねていることがわかる。表
 題作はたとえばこんな感じだ。(Stein 1925, S.17-19 より抜粋)

Den andern Abend ging mei Frau

Und Ich a Walk zu nehme’.

その翌晩、妻とわたしは散歩に行った。

これが詩の冒頭の部分だが、ドイツ語文らしく動詞は 2 番目に来ている。「晩」「妻」
 「散歩」などの名詞が大文字なのもドイツ語っぽい。逆に一人称の代名詞が大文字で始
 まっているのは英語っぽい。「散歩」は Walk で英語。だが文末に zu 不定詞が来ており、
 take a walk という言い回しが a Walk zu nehme’になっている。その次の 4 行は、

Of course wir könnten a Machine

Affordern, but ich claime

Wer forty Waist hat, wie mei Frau,

Soll exerseizah, anyhow.

ここも Of course や but や anyhow など英語混じりで、Machine や Waist も英語だが大文字で始まっている。数字も英語だ。ただ、文の構造にはあいかわらずドイツ語の形が残っている。わたしの解釈で訳してみると、「もちろん車に乗ることもできるが、妻のようにウエストのサイズが 40 (インチ? 40 インチは約 1 メートル) もある人はどうしたって運動すべきだ、とわたしは主張する。」ここで、exzerseizah はおそらく exercise の意であろう。

Und wie wir so gemütlich geh'n
Etlang die Avenoo,

それに続く 2 行も笑える箇所だ。Etlang は entlang、Avenoo は avenue だろう。この詩はドイツ語の割合が勝っているが、だからといってドイツ語のスペルが正しいわけではない。ドイツ語も英語もスペルが間違っていて、耳から聞いた音を勝手に綴る感じになっている。

大通りを散策する夫婦は、やがてあるドイツ人旅行者から質問される。

“Par-dong, Sir, holds ze tramway here?”

すみません、路面電車はここに停車しますか?

ドイツ人旅行者の英語はもちろん正しくないが、言いたいことはわかる。それに対する答えが、

In English, oder Deutsch
Da kann ich fluent rede,
But die Sprach wo du talke tuhst
Die musst du mir translehteh.

translate を translehteh と綴っているのもおかしい。「英語かドイツ語なら自分は流暢に話せる。でもあんたがしゃべっている言葉は翻訳してもらわなくちゃわからない」というわけだが、彼自身の言葉が英語とドイツ語ごちゃ混ぜだ。ドイツ人旅行者はそれを聞いて、突然正しいドイツ語を話す。

Sie sprechen Deutsch? Na, lieber Mann,

Wo hält denn hier die Strassenbahn?

ドイツ語が話せるんですか？ ではお聞きしますが、
路面電車はどこに停車しますか？

“Ah, wo die street-car stoppe tut!”

Sag ich, “das willst du wisse”!

Well, schneidt hier crast die empty Lots,

Der Weg is hart zu misseh’

Und dort wo du das Brick House siehst,

Da turnst du und läufst zwei Block East.”

訊かれた方は詳しく説明してやるのだが、英語混じりのため相手に通じない。「ドイツ語で説明してもらえませんか？」とあらためて問われて「ドイツ語だよ！ あんた、こっちが中国語かズーフ語（？）でもしゃべってるっていうのかい？」と怒り出す。

In vierzehn Tag’ vergisst der fool

Sei eig’ne Muttersprache.

Wenn’s net for uns old Settlers wär

Gäb’s bald kei Schönste Lengewitch mehr.

「このバカ野郎は十四日間のあいだに母語を忘れちゃったのか。」つまり、大西洋を渡ってくるあいだに、ということだろうか。「俺たち旧移民がいなくちゃ一番きれいなレンゲヴィッチがすぐになくなっちゃうな。」というわけで、ドイツからアメリカに移住してしばらく経っているこの人物にとっては、自分の話している言語こそがドイツ語であり「一番きれいなレンゲヴィッチ」となるわけだ。

この、一種の混合言語で書かれた詩を、どのように翻訳できるだろうか？ ドイツ文学者に対して解説することはできるが、ドイツ語を介さない読者にわかるように翻訳するのは至難の業だろう。ルー大柴のように日本語文法を維持したまま単語を英語に置き換えて話す芸能人の摸倣などである程度の雰囲気伝えることは可能だろうか？

エミリー・アプター (Emily Apter) は『翻訳地帯』 (*The Translation Zone*) において、まさにクルト・M・スタインの同時代人であるアメリカのモダニストたちの混合言語による詩を紹介している。

All the words are brawling
All the words are sick
Todas las palabras tienen pena
In the savage nights of the cosmopolis
The radios blast janglesounds
Les postes de T.S.E. sont déchainés
The landscapes of grammer are covered with mildew
Zie zeitworte brausen sturm
It is verb against verb
It is syntax against syntax
(Apter, S.118)

移民の言語の再現（「移民の詩学」！）(アプター、S.178)として、すでにこのような試みが行われていた。その中心にいたのがユージーン・ジョラスだ。彼はジェイムズ・ジョイスを手助けした編集者であり、パリを拠点とした前衛文芸学術誌「トランジション」の創刊者だった。「フランスとドイツの両系統に連なる両親のもと、アメリカで生まれ」、「幼いころロレーヌで育った」(アプター、S.177) 1894年生まれのジョラスは『フイネガンズ・ウェイク』を「トランジション」に掲載するなど、文学史に残る働きをした。ところでわたしにとって興味深かったのは、『翻訳地帯』の日本語訳に際して翻訳者がとった方針だ。混合言語の詩を訳す際に、異なる傍線を訳文の横に引くことで、オリジナル言語がわかるようにしている。混合言語を可視化するための一つの手段だろう。

あらゆる言語が口論している
あらゆる言語が病にある
あらゆる言語が哀れんでいる
コスモポリスの野蛮な夜な夜な
ラジオはジャングル音を鳴り響かせる
ラジオ受信機は騒ぎ立てる
文法の風景は白カビに覆われ

見よ 動詞が嵐を咆哮している

それは動詞にぶつかる動詞

統語にぶつかる統語だ

2005年の詩集 *kochanie ich habe brot gekauft* において、ウリヤナ・ヴォルフはポーランド語の単語を詩のなかに混ぜ込んでいたが、2013年の *Meine schönste Lengevitch* では英語がドイツ語のなかにどんどん入り込んできている。たとえば *Method Acting mit Anna O.* と題された章。タイトルがすでに英語混じりだ。Anna O. というのはフロイトとヨーゼフ・ブロイラーが1895年にまとめた「ヒステリー研究」に登場する患者の名前だが、彼女の実名がベルタ・パッペンハイムだったことはよく知られている。彼女は衰弱、頭痛、視覚障害、感覚喪失、麻痺、意識の途絶、幻覚、言語障害などの症状に苦しんでいた。特定の食べものが食べられなくなったり、一時期英語しか話せないこともあった。ブロイラーは彼女が治療のなかで話をすることによって症状が軽減されることに気づいたが、これが「煙突掃除」とも呼ばれる療法 (talking cure) のもととなった。

Annalog von den Orangen (analog ではなく Annalog であることに注意!) と題されたテキストを見てみよう。

wenn es zeit ist für orangen, ist keine zeit, no time at all, für nichts. ich esse nur orangen, at least they exist, wenn sonst nicht viel ist, no things at all, nicht viel.

ここではコンマで区切られた1フレーズがところどころで英語に変わっていて、クルト・M・スタインの詩よりはかなり洗練された印象である。この詩を訳すことはそれほど難しくないだろう。(英語の部分だけルビをふるなどして区別することが可能。) この *Annalog von den Orangen* と *Annalog von den Blumen* は、ガートルード・スタイン、エレヌ・シクスー、ルイス・キャロル、ジョン・ヒューストン、スーザン・ソントグ、ステファン・マラルメ、ジョージ・デュ・モーリア、そしてベルタ・パッペンハイムの言葉を使って書いた、との注記がある。(日本の詩人伊藤比呂美がしばしば「~から声をお借りしました」という注記をしていることを思い出す。)

しかし、*Spitzen* (レース編み) と題され、テキストの形自体がレース編みのように見えてくる作品では難易度が上がってくる。

in annan worten	pine pattern collar in tatting	is a name			
for a lace	a moving face	made by me or means of	repeating		
holes	(ohr) öffnen	u	schließen niemals müder	münder wie	
the women	tattled	the	shuttles	rattled	their teeth

what did they tattle about what did they need etc.

ベルタ・パッペンハイムは後年フェミニズムの活動家としても有名になるが、各地に旅行した際にレースを集め、そのコレクションは現在ウィーンの工芸美術館に収められているそうだ。

次に、2009年にドイツで出版され、2011年に英語に翻訳された *Falsche Freunde* を見よう。Aのページのテキストを英語とドイツ語で掲げておく。(UW2011より)

in the beginning, though, or at the start, what art, what sort of sound, of silence: listen, when they begin the beguine, when's that? and mustn't a lead to b, to being sure of one's lips (teeth soon to follow) to utter the shall, and then the art of falling apart, falling on the part of silence, of sense but never not strikingly, struck in twain just as it strikes you.

art / apart

am anfang war, oder zu beginn, welche art laut, oder leise, listen, when they begin the beguine, und wann ist das ? und muss wer a sagt gar nichts, wer b sagt sich der lippen gewiss (gebiss erst etwas später), und sein: sei sprechen dann the art of falling auseinander, der stille, dem rahmen, immer apart, so ausgefallen wie nur eben ein.

Falsche Freunde とは、異なる言語の単語であるにもかかわらずスペルが同じもの—たとえば英語の *brief* とドイツ語の *Brief* のような組み合わせを指す。スペルは同じでも、意味は異なっている。日本語と中国語の「手紙」（中国語の場合、この単語はトイレットペーパーを意味する）もこれに当たるだろう。この本では、ヴォルフは英語とドイツ語の *Falsche Freunde* を織り交ぜたテキストを作り上げている。テキストはアルファベット順に a から z まであり、たとえば a の項では *Falsche Freunde* として *art* と *apart* が挙げられている。オリジナルテキストの方はドイツ語に英語が混ざっているが、スーザン・ベルノフスキー (Susan Bernofsky) による英語訳の方は (当然ながら、とすべきか) すべて英語であり、*Falsche Freunde* としてドイツ語では最初に掲げられている2つの単語も示されていない。英語版ではオリジナルテキストも収録されているので、ドイツ語に関心のある読者はそちらを見れば作者の意図が読み取れるが、英語版だけでは *Falsche Freunde* がそもそも何なのか、わからないままになる恐れがある。英語のテキスト自体も何となく面白くはあるのだが、原作の意図が伝わらないのは残念だ。コロンビア大学で翻訳講座を担当し、全米図書賞の翻訳部門選考委員でもあるベルノフスキーは、今年

の3月に話を聞いたときには、「わたしの翻訳はまだまだ保守的だった。ソフィー・セイト (Sophie Seita) はもっとラディカルな翻訳をしている」と認めていた。

そのソフィー・セイトは、ウリャナ・ヴォルフの代表作を翻訳し、*Subsisters: Selected Poems* という本にまとめている。この本は2017年に出版された。この本で、たとえば先ほど紹介した「レース編み」のテキストの英訳は次のとおり。(UW2017, S.92)

w	anna	say	a	pine	pattern	collar	ist	der	name
für	lace	a	moving	face	made	by	me	or	
by	means	of	repeating	holes	(ear)pierce				
&	close	those	never	tired	mouths	like			
die	frauen	tattern	die	schiffchen	rattern	their	teeth		
what	did	they	tattle	about	what	did	they	need	etc.

ここでは、英訳の方で1行目から2行目にかけての部分、もしくは下から2行目がドイツ語になっている！ ドイツ語オリジナルと翻訳とが向かい合ったページ(92-93ページ)に印刷されており、どちらがオリジナルなのかわかりにくいのが、右側のページがオリジナルテキストで、ドイツ語を知らない英語読者も見比べれば意味がとれるようになっている。ただ、オリジナルテキスト中の英語部分がすべてドイツ語に変えられているわけではない(網羅的に翻訳してないじゃないかという文句が出そうだが、このあたりはわざとやっているのだろう)。翻訳が双方向的に行われている点が大変ユニークである。

さらに、わたしが最も興味を引かれたのは*Subsisters*と題されたテキストの翻訳だ。ローレン、バーバラなど女性の名前を冠した7つのテキスト(これらのテキストはヒッチコックやフリッツ・ラングなどの言葉—おそらく映画の台詞—に基づいて書かれている、との注記がある(UW2017, S.182)。ここで挙がっている映画のタイトルは7つあり、それぞれが1から7までのテキストに呼応すると思われる)が英語とドイツ語の「オリジナルバージョン」、「字幕付きオリジナルバージョン」と「英語バージョン」の5つのパターンで示される。その際、「オリジナルバージョン」から「字幕付きオリジナルバージョン」に移行するに際してすでに内容が変化しており、言葉遊びが見られる。「英語バージョン」に至ってはさらに変化しており、翻訳という概念が当てはまるのは英語とドイツ語の「オリジナルバージョン」「字幕付きオリジナルバージョン」間だけだ。ここでは翻訳者が創作に参加しており、テキストのバージョンを増やすことで(今後それが無限に増殖しうるといふ)可能性を示している。(オリジナル概念の攪乱。)

例として、「サブシスターズ」その1を、英語版における掲載順に引用しよう。(UW2017, S.36-39)

I

original version

lauren's youngest sister has a gift for already leading guests on in the vestibule. casually, the way she — when he still stands — floats onto his lap: only with words, after all we live in the foyer, no one's obliged. antics, acrobatics, to be a nice mantle — everything's camouflage. while lauren warms the marble statue by the staircase, i work out our tactics: resemblance. that way everyone sees us, and no one can take what isn't ours.

original version with subtitles

lauren's youngest sister has a gift for leading guests steadily out of the vestibule. wordily, casually, sir has hardly turned the key, he's already floating out. we just live differently in the foyer, not obliged to our own. we could do worse than wear mantelpieces, a marble statue warms you better than your own thin skin, it'd be the one to resemble us: the worse for wear, maybe ours after all.

I mean, men sind nur big sleepers, right, das einzige what makes them blink is mink.

english version

young sister lauren has a gift for guests, a gift for pleading, for her guest's vests, casually, weigh wordy, casual, sir, barely turns the key, it's already floating out. we live for yer, no abloquation on our own, antiques, apropos tics, to be a marble statue warns you better than your own thin spin. taken that, perhaps we'd still see was: she'd be the one to assemble us. the verse to wear, maybe hours after ohr.

OV

laurens jüngste schwester hat die gabe, gäste schon im vestibül zu verführen. sportlich, wie sie, wenn der herr noch steht, bereits auf seinen schoß schwebt: nur mit worten. wir leben ja in der eingangshalle, man ist zu nichts verpflichtet. anstand, handstand, ein schöner mantel sein — tarnung ist alles. während lauren die marmorstatue an der treppe wärmt, kläre ich

unsere taktik: ähnlichkeit. so kann uns jeder sehen, und keiner nehmen, was uns nicht gehört.

OmU

laurens jüngste schwester hat die gabe, gäste schonend aus dem vestibül zu führen. wortgewandt, sportlich, kaum dreht der herr am schloss, da schwebt er schon hinaus. wir leben eben anders in der eingangshalle, unserem nichts verpflichtet. wir richten weniger als schöne mäntel an, man wärmt sich besser mit der marmorstatue als mit unserer dünnen haut, die sieht uns immerhin ähnlich: etwas mitgenommen, vielleicht gehört sie uns auch.

i mean,men are just big sleepers, right, the only thing that makes them blink is mink.

ここに引用した5つのテキストのうち、初発がおそらくドイツ語のOVだとすると、その翻訳である英語の original version は、ほぼ意味を忠実に移しているようだ。たとえば最初の文は独英ともに「ローレンの一番下の妹は、すでに玄関で客を誘惑する才能を持っている。」と訳することができるだろう。

ドイツ語の OmU (オリジナル言語による上映、字幕付き) では最初の文がすでに変わっている。「ローレンの一番下の妹は、客たちをいたわりながら玄関ホールから導き出すことを心得ている。」この英訳の方は、steadily が「しっかり」ということで schonend よりやや強い表現に見えるが、文意としてはほぼ同じである。ただしこのテキストに付けられた最後の一文(字幕?)は、興味深いことにドイツ語版がすでに英語混じりであり、英語版の方はドイツ語から英語への全訳にはなっておらず、「レース」のときと同じような部分訳になっている。ドイツ語のままの部分もあり、混合言語がそのまま残されている。

英語版に追加された英語バージョンはまた内容が違っている。「若い妹のローレンは、客に対する才能を、客にヴェストをくれとしつこく頼む才能を持っている、何気なく、よく練った言葉で、カジュアルに、『ねえ、おじさま』と、彼が鍵を回したとたんにもその言葉がもう浮かんでいる。」

このプロジェクトのモットーと思われる言葉が章題のページに引用されている (UW2017, S.35)。「あらゆる字幕は例外なくオリジナルテキストを変形する。...変形的な字幕翻訳は、オリジナルがあるがままのものではなく、自己を超えていくものでもあることを暗に示している。エリック・カズディン『幾何学における新しい線』より」

ソフィー・セイタによるウリャナ・ヴォルフの翻訳を見ていると、読者の意表を突く「裏切り」にたくさん遭遇する。翻訳者が黒子に徹して機械的にテキストを訳すのではなく、わざと翻訳をし残したり、双方向的に訳したり、まったく別のヴァリエーションを生み出したりする。オリジナルの過激な変形が、翻訳行為そのものを読者に問う結果になっている。

ここでふたたび、多和田によるウリャナ・ヴォルフへの祝辞から引用しよう。

「創作の方に行く以外に道を知らないラディカルな翻訳というものを、わたしは想像する。そこではオリジナルテキストのすべての単語が目的言語の単語によって置き換えられる必要はない。そこでは読者に奉仕する必要もなく、翻訳のプロセスのみを芸術行為として呈示しなければならない。答えを見つけるために妥協する必要はなく、答えの出ない問いはそのままにしておいてよいのだ。

「不純さ」は国語の肅正や脳内のアパルトヘイトの反対物である。ドイツ語のテキストに英語が混じっても構わないし、訪問者用のパスを掲げた借用語である必要もない。この映画ではオリジナルサウンドとサブタイトルのあいだにもはや固定した役割分担はない。

「どの言語で考えているんですか？」という問いは、何とバカげていることだろう。わたしたちは自分が知る（そして知らない）あらゆる言語で同時に考えているのではないだろうか？」

(<https://lyrikzeitung.com/2015/08/31/laudatio-auf-uljana-wolf-von-yoko-tawada/>より、翻訳は松永。)

ソフィー・セイタは、*Subsisters* のあとがきで次のように述べている。「ウリャナの言葉を訳すなかで、わたしは特別に逐語的な友情をテキストのなかに拡張し、彼女の方もまた同じことをした。わたしは彼女と「一緒に」書いていた。彼女の言葉で、自分の言葉で、そしてわたしが彼女を理解すると同時に（友情の接着剤だ）、これらの翻訳はかなりねばついて楽しげに、彼女らしくも彼女らしくなくも響いた。翻訳は変形された失敗、変化させる力のある失敗となり、不可能性と対峙し、名人芸の放棄となった。これらはポストコロニアル批評でよく耳にする見解だが、言語横断的な(translingual)翻訳そのものがそのような単一言語主義の修正における推進者となっているのだ。」(S.177)

この場合、友情という「特権」により、翻訳家は対等の立場で創作に参加している。しかし、翻訳の歴史を振り返れば、著者と知り合うことのなかった後年の翻訳家が、オ

リジナルを自由に変化させていった例は枚挙にいとまがないのではないか？ とりわけ、アダプテーションと呼ばれる行為においてはそれが通例ではないか？

英語覇権主義、もしくはナショナルな言語政策に対抗するものとしての混合言語の実験についてエミリー・アプターも強調していたのは前述の通りだ。そのアクチュアルな意味について考えてみると、もはや単一言語ではやっていけない混合言語社会の実態が透けて見えてくる。じゃあ世界共通言語としての英語ができればいいのかというと、そういう単純な話でもない。複数言語の共存を受け入れ、複数言語のなかで絶えず行われている翻訳（遍在する翻訳）を観察し、楽しむこと。そこに身を浸すこと。ウリヤナ・ヴォルフや多和田葉子の創作、そしてソフィー・セイタの翻訳は、複数言語による創作のおもしろさを教えてくれる。と同時に、読み手にも「翻訳者兼創作者」としてそこに参加する可能性が開かれていることに気づかせてくれるのだ。

注記：原書からの引用の日本語訳は、断りが無い限り、すべて松永による。

【参考文献】

多和田葉子：エクソフォニー（岩波書店、2003年）

管啓次郎：オムニフォン（岩波書店、2005年）

Uljana Wolf: kochanie ich habe brot gekauft (kookbooks, 2005)

Uljana Wolf: Meine schönste Lengevitch (kookbooks, 2013)

Uljana Wolf: FALSE FRIENDS (ugly duckling presse, 2011)

Uljana Wolf: Subsisters: Selected Poems (Belladonna, 2017, translated by Sophie Seita)

Kurt M. Stein: Die Schönste Lengevitch (Pascal Covici, 1925)

Emily Apter: The Translation Zone (Princeton University Press, 2006)

エミリー・アプター：翻訳地帯（慶應義塾大学出版会、2018年、秋草俊一郎、今井亮一、坪野圭介、山辺弦による共訳）

私はパラサイトだった

H・ミュラーと O・パステイオールにおける寄生的翻訳と強迫神経症的読解

山本 浩司

少数派を排除し個を否定するルーマニア独裁制の人権抑圧にペンの切っ先を向けたばかりか、返す刀で自らの属するドイツ人農村共同体も同様の抑圧構造を持つ固陋な家父長制に他ならないと切り捨てたノーベル賞作家ヘルタ・ミュラーは、しばしば短絡的に自伝的な作家ととらえられてきた。かつてのティミショアラの技術翻訳者は秘密警察の内通者になることを拒否して「売女」「寄生虫」と面罵され、よりによって「公安の犬」との理不尽な噂を流されて工場で村八分の扱いを受けた上に、唯一頼りにした親友にまで裏切られた。たしかにこの凄まじい実体験を抜きにして彼女の文学、とりわけルーマニア独裁三部作（『狙われたキツネ』『心獣』『今日は自分に会いたくなかったのに』）を語るわけにはいかない。しかし彼女の作品世界は現実の忠実な再現というにはほど遠い。現実には強迫神経症的な圧が加えられ、シュールレアリスムを偲ばせる個性的な文学言語に翻訳されている。だとすれば、「寄生虫」という悪意に満ちた言葉を逆手にとることもできそうだ。現代思想家ミシェル・セールにならって、オリジナルメッセージを伝達する「通信経路における雑音」としての「パラサイト」、すなわち美的攪乱作用の謂いだとしてはどうだろう。¹

この現実の強迫神経症めいた読み換えは、ドイツ人村での幼年期を取り上げた処女作『澱み』（1982）から一貫してミュラー作品を特徴づける顕著な標識だった。けれども、半世紀以上前のルーマニア＝ドイツ人のソ連強制収容所への強制移送という集合的な歴史的トラウマに取り組んだ小説『息のブランコ』（2009）になると、この手法はそれまで以上にマテリアルとしての言語を焦点化する方向に向かったように思われる。それに与って力があつたのは、抑留体験をもつ詩人オスカー・パステイオールに取材し、彼の思いがけぬ死にいたるまで共同制作を試みたことだった。彼は詩の領域においてミュラーが散文で行っているのと同様の美的攪乱作用をもつ「パラサイト」翻訳とでもいふべきものを実践してきた。本稿では、この小説およびその周辺で成立したテキストを手掛

¹ ミッシェル・セール（及川・米山訳）『パラジット 寄食者の論理』（法政大学出版局 1987）12頁。

かりに、二人の作家それぞれの「パラサイトの翻訳」のもつ意義と可能性について考えてみることにしたい。

1

「翻訳そこない」どころか「誤訳」にまで美的生産性を見る「パラサイト」翻訳と言えば、モニカ・リンクの『パラ＝ライディング』(2011)など今では必ずしも珍しくはない。このクライスト賞詩人の場合には、早くに筆を折った20世紀アメリカの女流詩人ローラ・ジャクソン(旧姓ライディング)の詩を、作家クリスティアン・フィリップスとタグを組んで、時には忠実に時にはかなり自由奔放に翻案した。同書の前書きにあるように、真実一路に取り憑かれ文芸を瞞着だとして断念してしまった詩人を癒せる可能性があるのは「パラ＝ライディングの原理」、すなわち「言語学的に説明つくされた翻訳ならびに詩人としての人生の訴訟過程からまろび出てきた並列もしくは逸脱への告白」だとして、「空間前置詞パラ」、言い換えれば「間違っただけのままで含めて、追加的なもの、度を越したもの、イレギュラーなものなど転調的な筆致が書き込まれている前置詞」の効用を試そうとしたのだ。² 二人による実際の翻訳を見ると、字義通りの直訳か意識もしくは翻案か、という翻訳論の伝統的な議論などどこ吹く風、翻訳が原典にいわば寄生し、本歌取り(パスティーシュ)のやり方で、よく言えば、原典に実現されないまま残された可能性を増殖させており、悪く言えば、寄生虫がすっかり増殖して宿主は見る影もないという事態に立ち至っている。

この種の翻訳は「上書き翻訳」(*Hypertextuelle Übersetzung*)と呼ばれ、伝統的翻訳論の中では批判的な見方がされてきた。フランスの翻訳学の泰斗アントワーヌ・ベルマンによれば、上書き翻訳は必然的に自国語中心主義の罠に陥る危険があるのだという。³ 確かに、他なるものを自国語文化の理解できる範囲のなかに押し込め飼いならそうとする限りでは、そうにちがいない。しかし、内容と形式とが一体となった詩という特殊な文学形式の翻訳にあって、意味ばかりを忠実に取り上げても片手落ちになるほかない。上書き的な翻訳もやりようによっては、たとえばひたすら上書きに上書きを重ねつづけるなどすれば、自家薬籠中にするなどという傲慢さの罠に陥らずに、固有のものとは異なるものとを複雑に掛け合わせることもできるのではないか。

まさにこうした問題に取り組んだのが複数の言語の使い手パスティオール(Partheuil)の翻訳詩である。彼はドイツ語圏における「パラサイト翻訳」の先駆けと呼んでも過言ではない。すでに生まれた場所と時が将来の詩人の多言語性を宿命づけていた。1927年に戦争と収容所の世紀の舞台となった東欧の僻地ルーマニア、トランシルヴァニア地方の都市ジビ

² Christian Filips / Monika Rinck: *Rinding & PARA-Riding*. Berlin / Solothurn: roughbooks 2011. S. 4 f.

³ アントワーヌ・ベルマン(藤田省一訳)『翻訳の倫理学 彼方のものを迎える文字』23頁以下を参照。

ウ（ドイツ名ヘルマンシュタット）に生まれた。1945年1月には、数多くのドイツ系少数民族の勤労世代とともにソ連軍によって連行され、黒海沿岸のドネツク地方の労働キャンプで、49年まで五年間の長期抑留を強いられる。帰国後も三年の兵役を勤め上げようやく60年に大学卒業、国営放送局のドイツ語部門の編集部に所属しつつ詩の創作をつづけ、翻訳にも手を染める。1968年にウィーンに留学する機会をとらえて家族を残して西側に脱出、西ベルリンに居を定めフリーの作家兼翻訳家となる。1993年からはドイツ人で初めてフランス中心の国際的な言語実験工房ウリボに参加するなど、この詩人は、作家マルセル・バイアーの指摘する通り、ツェラン、ヤンドル、マイレッカーらとともに、外国語と言語実験に開かれた詩人として、リアリズム偏重の戦後ドイツ文学のなかでアヴァンギャルド運動を牽引した。⁴ 彼から多大な影響を受けた詩人として他にもトーマス・クリングの名が挙げられる。2006年に亡くなったあと、彼が1961-68年と秘密警察の情報提供者であったことが明らかになる。何一つ聞かされていなかったヘルタ・ミュラーはショックを隠さなかったものの、同性愛者として弱みを持つ彼がつけ込まれたのではないか、と一定の理解を示した。⁵

言語実験や言語遊びに淫するかにも見える彼の詩は難解をきわめるが、ビューヒナー賞を受賞するなど現代詩人として不動の地位を築いた。訳業にしても常人離れしている。そのキャリアはまだルーマニアにいた1963年、トゥドール・アルゲージとパナイト・イストラティの散文と詩を独訳したことから始まる。その後は、マリン・ソレスクやルシアン・ブラガら同時代からダダ詩人トリスタン・ツァラの初期詩篇に至るまで幅広くルーマニア詩をドイツの読者に紹介した。そればかりではない。イタリアのルネサンス詩人ペトラルカを訳すと同時に、アメリカのガートルード・スタイン、ロシアのヴェリミール・フレーブニコフら厄介なアヴァンギャルド作家も取り上げた。幅が広いばかりではなく、翻訳のやり方も並外れていた。その実際を見るべく具体的な翻訳作品の分析に入る前に、まずは詩人自身の翻訳論めいた文章を手がかりにその基本的なスタンスを確認しておくことにしよう。エッセイ「作品並びに人との屈折した付き合い」(1988)では、翻訳作業が自分の書く可能性と立ち位置の自覚を鋭くするのに役立ったとし、翻訳の能動性に気づき旧来の翻訳者の殻を破って脱皮するきっかけとなったルーマニア詩人ルシアン・ブラガとの取り組みをまず紹介している。その上で、フレーブニコフ、ペトラルカ、そしてマリン・ソレスクという時代も国籍も異なる三人の詩人を翻訳した経験を語る。それら体験的翻訳論からは彼の翻訳と創作との相互干渉的な関わりが浮かび上がってくる。

⁴ Marcel Beyer: Oskar Pasitor. Angst macht genau. Dankrede zum Oskar-Pastior-Preis 2014, in: Sprache im technischen Zeitalter. 52 (2014), S. 390-404, hier S. 393 f.

⁵ Vgl. Herta Müller: Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München: Hanser 2011. S. 165-171.

まずロシア未来派詩人フレーブニコフ。その理解を絶した「言語形成物に意味＝響き＝リズム翻訳を付けることの不可能性」とともに、「フレーブニコフがロシア語の派生・連結・屈折能力から取り出してきて『星の言語』として一般化して理論化した方法をドイツ語の中に孕まれている可能性へ応用すること」に魅せられたという。⁶ そしてこの試みは、ツェラン、ヤンドル、マイレッカーなどによる翻訳とともに、ペーター・ウルバンの編纂による画期的なローヴォルト版『フレーブニコフ詩集』に発表される。⁷ ロシア語オリジナル詩篇とローゼマリー・ツィーグララーによる詳細なテキスト分析を与えられて、パスティオールはヴァーリヒ、クルーゲ、ドルンザイフなどの辞書をかたっぱしから調べ、ドイツ語の音節の由来を印欧祖語にまで遡って調べあげた。その一方で、役に立ったのがルーマニアのマイノリティとして生まれ育った多言語環境だった。ルーマニア語に囲繞されて変質した方言と標準ドイツ語の二重性に加えて、ソ連に抑留された経験もフレーブニコフ詩の音響的な理解に欠かせなかった。

個別ケースにあって本当の助けとなったのは、そう今にして思えるのですが、私の人並み以上の多言語性によって、折衷的な文法授業によって、バロックと実験文学に対する愛によって身についた、規範的な思考を「軟弱化」させる私のいたずら好きだけれど筋を通すコボルトでした——それが私に詐欺&発明への勇気を与えてくれたのです。響きに関しては克服しなければならないことがありました。私は声に出して読んで原作を頼りにした。初歩のロシア語——生活の基本機能と労働の領分——はまだ耳に残っていました。翻訳の時にフレーブニコフの言語実験工房と私的な魂工房が重なり合ってくれたんだと思います。魂工房で、私は専心し懸命に取り組んだおかげで昔の強制移送の体験を頼りにしても損害を受けずにすみ、少しは突き放すことまでできたのです。⁸

そしてフレーブニコフ翻訳が要求する「錬金術的な、ミクロ総合的な翻訳方法」から自らの創作への刺激も得たというのだ。「創作の特例」としての、「実験」としての翻訳は、原典に即すことから出発しながらも、表面的な字義通りの訳にとどまるのではなく、むしろ原典の美的構造に呼応するような独自の美学を作り出さなければならない、という立場を明確に打ち出すことになる。

次のペトラルカの場合には、⁹ パスティオールは辞書を片手に一語一語追いかけたもののイタリア語が話せるわけでもないのに、「翻訳」でも「翻案」でもないとしている。しかし詩的形式をなぞりメタファーを表面的に写すばかりの既訳に飽き足らず、原典のソネット形式は徹底的に無視して、メタファーも「写し絵のように叩きこすって調べる」ことを始めた。ただし彼が「輝かしく色とりどりの写し絵の表層を試みに「取り去る」

⁶ Oskar Pastior: Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen. In: Wespennest 73 (1988). S. 33-36, hier S. 34.

⁷ Velimir Chlebnikov: Werke. Poesie. Prosa. Schriften. Briefe, hg. v. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

⁸ Pastior (1988) S. 34.

⁹ Oskar Pastior: Francesco Petrarca, 33 Gedichte. München: Hanser 1983.

うとしたのは、むしろ光沢なくモノクロのまま「その下に」隠れている物の見方や認識過程、もしかしたら認識理論を見つけ出すためだった。¹⁰

第三の作家マリン・ソレスクの場合には、上記二人のまったくの外国語作家と違って手慣れたルーマニア＝ドイツ語間だから気楽だったが、しかしだからこそ「一対一対応の訳」の罣が顕在化する、という。

翻訳に関するリアリズムの陥穽はおそらく、原典の背後に何らかの事情が、何らかの事実関係があつて、それをただ明確化し、それからドイツ語に写せばいいとする考え方に潜んでいるのだろう——いわばメディア間では現実的とされる言語外的なものがあるというのだ。¹¹

こうしてこの論考では「厳密に言えば、翻訳などあり得ない」¹²という立場がはっきりと打ち出され、さらにその後の実践を通じてパステイオールは翻訳概念の拡張に向かつていく。2005年の体験的翻訳論「翻訳：経過。結果。ブーン」の中では、オランダ詩人と共同でゲオルゲの詩をオランダ語に訳したものをさらにドイツ語に訳し戻す試み、¹³ヨハン・ペーター・ヘーベルの『暦物語』のタイトルのアナグラム詩を作り、そこからストーリーを浮かび上がらせる試み、¹⁴また大岡信、谷川俊太郎、H.C.アルトマンとともにやったベルリン連詩、¹⁵さらにはベンンの詩とクライストのアネクドートを掛け合わせる試み¹⁶が言及されるように、言語間ばかりではなく、同一言語内のものも含めて、パステイオールは翻訳の常識を覆すような実験を繰り返すことになる。

このような彼の「非因襲的な」翻訳の試み全体に通底しているのは、原典と翻訳の関係で正しいか誤っているか機械的な整合性をみようとする伝統的な翻訳論の偏りを正し、翻訳を創造行為、終わりなき運動として捉える見方である。翻訳の命は原作に芸術作品として備わる美的遊戯規則が同様に取り込まれているかどうかにかかっており、しかもそれは翻訳者の恣意によるのではなく、彼自身も意図しないでいて驚嘆を禁じえないようなオートポイエーシスによって作り出されるものとされる。この「良いテキストはどんなものでも、良い詩はどんなものでも、もしかするともはやまったく挙げるに値するとはみなされていない、もしくは、単純にまだ認知されていない一連の遊戯規則、生産的な限定と個人的な文法によって、そもそも現にあるように良いものになった」¹⁷という事実、これこそ翻訳の良し悪しに関する伝統的な判定基準が見逃してきた点であつ

¹⁰ Pastior (1988) S. 34.

¹¹ Ebd., S. 35.

¹² Ebd.

¹³ Wiel Kusters / Oskar Pastior: De dans van de schaar, Amsterdam: De Lange Afstand 1985.

¹⁴ Oskar Pastior: Anagrammgedichte. München: Renner 1985.

¹⁵ H. C. Artmann / Makoto Ōoka / Oskar Pastior / Shuntaro Tanikawa: „Vier Schammiere mit Zunge. Renshi Kettendichtung“, in: Oskar Pastior: „die schulden und die wonnen“. Werkausgabe Bd. 5. München: Hanser 2018. S. 151-173; 谷川俊太郎、H. C. アルトマン、O. パステイオール『ファザーネン通りの縄ばしごーベルリン連詩』(岩波書店 1989)。

¹⁶ Oskar Pastior: Berliner Kontamination, in: ders.: Ein Tanogpoem und andere Texte. Berlin: Literarisches Colloquium 1978. S. 23-26.

¹⁷ Oskar Pastior: Übersetzung: Der Vorgang. Das Ergebnis. Wumm. In: Die Horen. 50 (2005). S. 164-166, hier S. 165.

て、「ベン」の詩とクライストの小話を交配してみて、そこからいわば自動的に生まれてくるものを認識に慄きつつ眺める取り持ち屋」¹⁸こそが翻訳者の役割だというのだ。

2

さて、それではいよいよパステイオールによる翻訳実践の具体的な検討に入ることにしよう。数ある「非因襲的な」翻訳の中から、2007年に出版された『シュペクトウルム（脂肪塔）』をここで取り上げるには理由がある。同書は「あほうどり」「猫」「万物照応」などボードレール『悪の華』から選んだ詩12篇それぞれに対して五通りの「調音 Intonation」と呼ばれる改変を試みたもので、詩人の書き物机の上に積まれていた遺稿を元にクラウド・ラムが編纂したものだが、この原典には詩人の個人的な思い入れが少なからずまわりついているからだ。『悪の華』は50年代のブカレストで原書を手で、フランスのモダン詩人は彼の愛唱詩人となる。中でも本書の巻頭に置かれた「夕べのしらべ」だけは強制移送以前に故郷ヘルマンシュタットで読んだとの記憶があり、人生の決定的断絶と深く関わる特別な位置を占めている。¹⁹ これ以外にも、自らの伝記を語るのに極めて抑制的だった詩人の歴史的体験が本詩集では珍しく漏れ出ており、時期的に見ても『息のブランコ』のテーマ圏に位置するテキストと呼ぶことができる。

紙幅に限りがあることから、本稿ではパステイオールがすでに別の詩集『おお、おまえ生のイアスミン』（2003）でも変奏につぐ変奏を演じて見せた「夕べのしらべ」を取り上げ、本書で新たに繰り広げられるパラサイト翻訳五種の実相に迫ることにしたい。五種の中身について説明しておけば、a) フランス語原詩篇、ag) 原詩篇表題 (harmonie du soir) 14文字のアナグラムによる多重化。b) 詩篇全体の同音訳。c) 自伝的散文詩。d) それらを受けて創作されたオリジナル詩。gew) ウリポの同僚詩人ミッシェル・グランゴーから発想を借り受けた「数の重みをつけられた詩 poèmes timbrés / Gewichtete Gedichte」(A=1、B=2、...Z=26の数字をつけ、そのようにして原詩表題の文字それぞれを換算した合計値169を各行が繰り返すという縛り) からなっている。²⁰

これまでの研究史ではb)の音訳のみが単独でユニークな翻訳詩の実践として取り上げられることが多かった。²¹ しかし、ちょうど白色光線がプリズムにかけると七色のス

¹⁸ Ebd., S. 166.

¹⁹ Oskar Pastior: Intonation –, in: ders.: o du roher iasmin. 43 Intonationen zu 'Harmonie du soir' von Charles Baudelaire. Basel: Urs Engeler 2003, S. 64-65, hier S. 65.

²⁰ Vgl. Klaus Ramm: Notizen zur Edition, in: Oskar Pastior: Speckturn. 12 × 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire, Basel: Urs Engeler Editor 2007, S. 111-115, hier S. 113.

²¹ Vgl. Till Dembeck: Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation, in: Critical Multilingualism Studies 3:1 (2015): pp.7-25; ders.: Homophone Übersetzung, in: Till Dembeck/Rolf Paar (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit: Ein Handbuch. Narr Francke Attempto Verlag, 2017 S.249-256. 直接本作に言及していないが両作家の同音翻訳については Vgl. ders.: Was ist hier defekt? Sprachdifferenz und Laut in Gedichten Ernst Jandls und Oskar Pastiors, in: Britta Herrmann (Hg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Berlin: Vorwerk 8 2015, S. 167-189.

ペクトラムに分かれるように、オリジナル詩がパステイオールの文学技法を介することによって5つのスペクトラムもしくはシュペクトゥルムを示す仕掛けになっている以上、そのような切り分けは褒められたものではない。分光した波長間の境界が曖昧なように、詩的スペクトラムも混じり干渉し合うのを特徴とする。もしくは地口の「脂肪塔」のイメージを尊重して、ハイパーテキスト論の大御所ジュネット流に、原画の上に半透明の脂肪のシートを重ねた「パランプセスト」だと評してもいい。²² 下地がうっすらと透けて見える限りで、原画と上書きの五層が同時に共鳴するといえはいいだろう。

まず、ある連の第二第四行が次の連の第一第三行で繰り返される形を取る四行四連のパントゥウム詩形で書かれたフランス語原詩 (a) が対訳なしにそのまま提示される。²³ マルバツハ文書館に保存されている遺稿を調べると、パステイオールはフリートヘルム・ケンプの訳を参照したようだ。原詩はヴァイオリンの調べと花の香りが夕暮れという端境の時間に溶ける瞬間の「目眩き」を宗教的なモチーフ（「焼香炉」「祭壇」）と絡めている。この目眩く共感覚はその後の詩でも重要なモチーフとして取り上げられるが、抹香くさい宗教的コノテーションは一切削除される。

この原詩に加えられる最初の「パラサイト」的変圧は、原詩表題 (harmonie du soir) のアナグラム詩 (ag) である。²⁴ 14文字を数学的な順列組み合わせによって並べ替えるだけなので、ほとんど無意味な語の配列しか生まれないようにみえるが、無意味な言葉の破片の海の中に、「墮落した marode」「狂った irre」「廃墟 ruin」など滅びに通じる一連のドイツ語の語彙や「ムラーノ」「ドゥイーノ」「ロードス」や「ミダス (王)」などアドリア海から地中海へと繋がる地域を連想させる地名が浮かび上がってくる。ヨーロッパの中軸を右にずらした地域は詩人の出身地ばかりか、流刑の憂き目にあった黒海沿岸にも通じている。ほとんど機械的に測鉛を海に投げ込んで回収する行為を繰り返すうちに、「パリ」「調和」「夕べ」というロマンチックな原詩の表題にいわば無意識裡に潜在している要素、影の部分が掘り起こされていくようなものだ。そしてこれらの断片は引き続く四つの変奏でも取り上げられていく。

字母にこだわってシャッフルしたこのアナグラムに対して、次の b) 音訳は文字面を離れてフランス語の響きをドイツ語に置き換える音声面に特化した手法が取られる。²⁵ 音訳そのものはドイツ語圏でもエルンスト・ヤンドルという偉大な先駆者がすでにいる。彼の「表面訳」(1957 執筆、1964 公刊) は 1802 年に書かれたイギリスのロマン派詩人ワーズワースの詩の響きをドイツ語に当てはめたものだ。

²² ジェラルド・ジュネット(和泉涼一訳)『パランプセスト 第二次の文学』(水声社 1995)

²³ Oskar Pastior: Speckturn. 2007, S. 9.

²⁴ Ebd., S. 10 f.

²⁵ Ebd., S. 12.

Ernst Jandl:
oberflächenübersetzung

mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sieht wenn mai läuft begehen
so es sieht nahe emma mähen
so biet wenn ärschel grollt
ohr leck mit ei!
seht steil dies fader rosse mähen
in teig kurt wisch mai desto bier
baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertier

五月硬く愛しくイチイの笠愛らしく
それは湖の岸に走り穴あける
そうしたことが見る、五月が趣き走るとき
そうしてそれは近くでエンマが草刈るのを見
そうして示せ、お尻ちゃんが鳴ったら
耳を卵と一緒に舐めよ！
見よ急勾配これをもっと味気なく馬が刈るのを
生地の中で保養し拭け五月ますます麦酒
木ドイツ人ドイツ短剣羊毛アルプ卵生動物
(拙訳)²⁶

William Wordsworth

My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So is it now I am a man
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The child is father of the man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

わが心はおどる
虹の空にかかるを見るとき。
わがいのちの初めにさなりき。
われ、いま、大人にしてさなり。
われ、老いたる時もさあれ、
さもなくば死ぬがまし。
子どもは大人の父なり。
願わくばわがいのちの一日一日は、
自然の愛により結ばれんことを
(田部重治訳)²⁷

このように同音翻訳によって生まれるナンセンスがロマン派原典の高雅な格式を崩す効果を持っていた。ただし、大胆に引き伸ばした最終行を除くと、音声上は忠実な直訳となっている。忠実な複写はしながら、意味という「深み」に依る翻訳の常識に反して、音声もしくは字面という「表面」に拘っており、翻訳理論の観点からしても画期的な企てだった。

パスティオールの「石炭紀膝茹で汁卵巣 **karbon knie sud ovar**」は、この音訳方法を継承しながらも、それを五種類ある変圧装置の一つにとどめて特権化しなかったばかりか、ある種の不徹底を残している点に特徴がある。以下、左にボードレールの原詩と堀口大學訳、右にパスティオールの音訳と拙訳を掲げる。²⁸

²⁶ Ernst Jandl: oberflächenübersetzung, in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 321.

²⁷ William Wordsworth: Poems in two volumes, and other poems 1800-1807, edited by Jared Curtis, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1983. p. 206. 田部重治選訳『ワーズワース詩集』(岩波書店 1999) 92 頁。

²⁸ Charles Baudelaire: Les Feurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Stuttgart: Reclam 1980. S. 94. ボードレール (堀口大學訳)『悪の華』(新潮文庫 1953) 116 頁。

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !

夕べのしらべ

時の来て、花柄の上にわななきて、
いま、花々は香に匂う、焼香炉もさながらに。
音と香気と、夕ぐれの空気に溶けつ。
ああ、なやましの円舞曲かな、ああ、ものうさの
目眩！

いま、花々は香に匂う、焼香炉もさながらに。
ヴァイオリンは、悲しめる心の如くわななきて、
ああ、なやましの円舞曲かな、ああ、ものうさの
目眩！
かの空は、さびし美し、大いなる祭壇に似て。

ヴァイオリンは、悲しめる心の如くわななきて、
限りなき暗き虚無をば、憎むなる、やさしき心！
かの空は、さびし美し、大いなる祭壇に似て。
陽は溺る、自らが凝る血の海.....。

限りなき暗き虚無をば、憎むなる、やさしき心！
光ある過ぎ来し方の、ありとある、名残を集む！
かの空は、さびし美し、大いなる祭壇に似て。
あわれ汝が思い出の光れるよ、わがうちに、聖体
盒のごとくにも！

karbon knie sud ovar

wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische
schlackenflöhe aus poren des einsickernden zensors
(lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar
das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht und

schlackenflöhe aus poren – ein sickernder sensor
schlüpft kimono porphyr mit anker keiner fliege
das falsche mehl auf kolchis langustös verzichtend
wie hesekiel ist grammophon ein epos randfossil

schlüpft kimono porphyr mit anker keiner fliege
ein chor tanker quitte lineal fast ethno-haar
wie hesekiel ist grammophon ein epos randfossil
lass o leise es je neue tangolange küsse feigen

ein chor tanker quitte lineal fast ethno-haar
du hast eh mini-ulmen reh-keulen puffer-stiege
lassoleise neue schlangolange küssen schweigen
tonspur: venus ihr e-moll blüht summt ofenrohr

石炭紀膝茹で汁卵巣

どこに彼女は座ってたその歩み&獣丸焼けの原アッティ
カの
浸み込む検閲官の毛穴からあふれる石炭殻蚤たち
(第一課) 裸足で体操——それから僕らにさらに教える
コルクスの間違った小麦粉長耳を諦めそして

毛穴からあふれる石炭殻蚤たち——浸み出る検閲官
着物を羽織って錨のついた斑岩蠅もなく
コルクスにある間違った小麦粉ザリガニっぽく諦めて
エゼキエルのようにグラモフォンは周縁化石

着物を羽織って錨のついた斑岩蠅もなく
コーラスタンカーマルメロ直線的ほとんど民族=髪
エゼキエルのようにグラモフォンは周縁化石
とっても静かにしてその都度新しいタンゴの長さのキス
無花果

コーラスタンカーマルメロ直線的ほとんど民族=髪
おまえはミニ=楡の木鹿=腿肉緩衝=階段
投げ縄静かな新しい蛇長さの枕沈黙
響きの跡：ヴィーナスそのホ短調花咲く唸るストーブ管

パステイオールは原詩にある冠詞 (un) や繫辞 (est) を音ではなく意味に即して訳したり (ein / ist) 、 du など同じ字面ながら独仏語で発音原則が異なる事実を無視したりして、音声的模倣と視覚的模倣、ナンセンスと統語論的意味論的整合性を調停しようとしているようだ。²⁹ 詩の形式も、第一連第四行と第二連第三行や第三連第四行と第四連第三行などのずらしに見られるように、原詩のパントゥウム詩形をかなりルーズに扱っている。本歌に対する態度にしても、原典の抹香臭いメタファーや「調和への欲求」には明確に距離を置くものの、ヤンドルのように批判的に乗り越えようというより、夕べという閑の時間に諸感覚が混じり合う共感覚という原詩のテーマを引き継ぎながら、それを現代史の脈絡に置いた上でプリズムにかけてさらに分光させ乱反射させようとする意図の方が際立つ。アナグラムによる置換が混ぜ込まれ、音声翻訳と字義翻訳を混交させている部分もある。とりわけ、「comme un grand reposoir ;」という第 11 詩行は、オリジナルの語順を交差配列の要領で大幅に書き換え、

「grammophon ein epos randfossil」と改められる。「gra-」に「comme」の反対読みを足して「garammo-」が、「reposoir」に音声としてではなく文字として含まれる「-epos」と「grand」の残り成分のドイツ語読み「-rand」とから「epos randfossil」が導かれている。このように例外措置によって取り出された単語「grammophon」は、やがて d) オリジナル詩で、『息のブランコ』の導入部で収容所に連行される主人公レオ・アウベルクが旅行鞆の代わりに蓄音機のケースを改造して最小限の身の回りのものを入れた「グラモフオントランク」³⁰と同じ形に合成されて詩篇表題に採用される。音訳における「グラモフォン」の読み替えは、オリジナルの響きから大幅にかけ離れており、恣意的にしかみえないが、過去のトラウマに固着した意識が周囲の事物を曲解するのにも似て、oo- mm- gra とちりばめられた言葉の破片をとっさに誤読したといえるだろう。

同様に原詩の結語をなす重要な単語「聖体盒 ostensorio」が読み換えられた「ストーブ管 Ofenrohr」も、初見の印象とは違って、イメージの落差によって原典の宗教的メタファーを揶揄する意図は乏しいと見なくてはならない。というのも、次の (c) 散文詩で取り上げられるように、1941 年のヘルマンシュタットのパステイオール家で起きた惨事、つまりブカレスト大地震の余波を受けて木炭ストーブの排煙管が壁から突き出る湾曲部の「膝」だけを残して折れ（もしくは

²⁹ See Till Dembeck (2015) p. 17-18.

³⁰ Herta Müller: Atemschaukel. München: Hanser 2009. S. 13.

は外れ)、部屋中を煤だらけにしたという体験とつながっているからだ。³¹ しかもこの惨事を口実にしてヒットラーユーゲントの下部組織「ユンクfolk」によって企画された」翌日の長距離ハイクを「サボる」ことにしたと、「自然災害からも旨味を引き出す」ことのできたつかの間の幸福が思い起される。地震による振動で排気管のブリキがガラガラガッシャンと鳴る音とともに、その湾曲部に形態の似たアコーディオンの蛇腹が、さらに最終行で「ヴィーナス」との関連で「ホ短調」が言及されることによって、原詩の主要テーマである音楽が反復されている。しかし切断された膝は、同年に自然災害とともにルーマニアが経験する歴史的な大惨事、すなわちヒットラーの戦争への加担を徴づけるアイテムとならざるをえないし、さらには身体の毀損という意味でも、煤だらけの石炭発電所の地下室で過ごした過酷な労働の日々を想起させずにはおかない。

そうした文脈を踏まえて、再び音訳詩に立ち戻れば、そこに散りばめられた一見無意味な単語の並びのなかに強制移送とラーゲリ体験を示唆するものを見つけ出すのはそれほど難しいことではない。イアソンの金羊毛皮略奪行という植民地主義の歴史的記憶と神話的記憶とが重なり合う「コルクス」という黒海沿岸の地名が目を惹くし、「毛穴から出てくる石炭殻蚤」と「間違った小麦粉」という意味不明な言葉も、セメントや石炭の粉さえもが小麦粉を思い出させた収容所の極限的な飢えを想起すれば、一定の理解はできる。そして何よりも、バビロン捕囚で強制移送され、パステイオールと同じように五年間を異郷の地で過ごすはめに陥った聖書の預言者「エゼキエル」の形象への言及が決定的である。こうなると、パントゥウム詩形を崩してまで、第三連第四行の「とっても静かにしてその都度新しいタンゴの長さのキス無花果」というエロスの主題が、第四連第三行で「首縄」や「蛇の長さ」と禍々しいものに変えられているのも、この災厄の歴史との関連で理解する必要があるだろう。

そしてd)オリジナル詩「グラモフォントランク」は、「膝 Knie」や「目眩 vertige」などのキーワードに限らず、同音翻訳詩に回収し難い異物として混ざり込んでいた「浸みこむような einsickernden」や「タンカー tanker」なども含めて、これまでの詩に出てきた単語の断片を継ぎ合わせ変形させることで、現代史と個人史のトラウマ、音楽と目眩といった既出のテーマをさらに複雑に絡み合わせていく。³²

³¹ Pastior (2007), S. 13.

³² Ebd., S. 14.

Grammophonkoffer

saphir zenit
märklin satin

einsickerer zensur-
tenor- & knieverfestiger
mit einer mundharmonika
im ziehbereich des bebens

nadir silen
plateau katyn

der trichter welcher nadelt
und was uns federt teert
den samt der nicht von pappe ist
und auch carusos panzerzäpfchen
tankt einen schon vom 3. regiment

traomel oder das schaft-
gewand oliv noch – oh

spanne am morgen
bringt habicht & karton ja
zum laufwerk mit kurbel im dreieck
und einem zwischenbereich mit
hündchen & taumelndem dreispitz
vertige & marie & luise
den du mir schenkst

auf einer trichterskala
dem tönenden his master's fi-
bervulkan & zephir

グラモフォントランク

サファイア天頂
メルクリンサティン

浸み込むもの検閲＝
テノール＝&膝固定器
震動の引き絞り範囲内の
口琴付きの

天底シレノス
カティン高原

ラッパが針を立てる
そしてそれが僕らをリンチするのだが
ダンボールでできていない天鷲絨に
そしてカルーソの装甲された喉びこが
第三連隊から給油を受ける

トラオメルもしくは銃身＝
衣装なおオリーブ色——おお

朝のひと時が
大鷹&ボール紙を
三角にハンドルのついた駆動装置に
子犬&よろめく帽子をかぶった
中間領域にする
目眩&マリー&ルイーズ
それを君が僕に贈ってくれる

ラッパの物差しには
音のなる his master's フィー
パーブルカン&そよ風

「グラモフォン」は、属性となるレコード針の「サファイア」「ラッパ」「手
回しハンドルつきの動力装置」「三角形プレート」「子犬」「his master's」
と断片化されて詩全体に散りばめられるとともに、「口琴」や20世紀初めの
蓄音機時代のスター歌手、「装甲された喉仏」をもつエンリコ・「カルーソ」
の名前もあげられている。しかし「装甲された喉仏」が形状から「手榴弾」
を連想させるように、それらは戦争や暴力と絡められ、「ラッパは天鷲絨に
針を立てる」し、それによって「僕たちをリンチする」とされる。「繻子」
が「天鷲絨」と並んでツヤツヤと光るレコード盤のメタファーだとすれば、
この「サティン」は1940年のソ連によるポーランド人大虐殺事件の現場カテ
インと韻を踏まされ、市民社会の平安から切り離される。しかも散文詩で出
てきた地震のテーマも「揺れ」や「火山」のほか、「Trichter」と「Skala」を
合成することで、マグニチュードの意味の「Richterskala」を内含する造語が
作られる。さらに興味深いことに、「サファイア」や「装甲」など「固定化
し」硬質なものに、響きや目眩など儂いものが対置されている。こうして第
一行の「サファイア天頂 saphir zenit」が交差配列されて、最終行では「そよ
風 zephir」に変わっていく。これはボードレールの原詩にあった「名残」な
ど儂いものに通じている。このようにしてボードレールにあつて匂いなどと
ともに、共感覚的な「夕べのしらべ」を特徴づける「音楽」は、四つの変奏
のなかで、個人史と現代史の双方との関連に置かれて著しい転形を経験する
ばかりか、意味の固定化を逃れる儂いものとして、詩の美的原理へと高めら
れていく。

そして最後の gew) 数字の重み付けされた詩「ストーブ管=ハーブ」は ag)
のアナグラムに見た目こそ似ているが、番号が付された字母を足し算して共
通の169に揃えるという縛りがあるので、同一のアルファベットの単調な繰
り返しとなることは免れている。³³ 表題にあるように伝記的経験の層が、ボ
ードレールの詩に響いていた音楽と再び掛け合わされ、「万物照応」のイメ
ージを喚起する。労働キャンプの思い出は一方で「ダンベル体操」「腹筋運
動」「土掘り」などの身体運動に、他方で「愚かさ」「かたわ」「愚者」と
いう強制労働によって心身を毀損したありよう、さらには「自然の遺体たち」
という名もなき死者たちへと連想を広げられる。重労働と並んで、最終行で

³³ Ebd., S. 15 f.

「意味」が「虐待」と名指されることで、首尾一貫した意味の専制に対する抵抗の詩学というメタレベルの層までが重ね合わされることになる。

このようなパステイオールを重ね書きスペクトラム翻訳の手法は、「Grammophonkoffer」という合成語、さらに表題「Speckturm」の地口的ずらしに集約的に表現されている。前者で言えば、「音楽」「強制移送」と少なくとも二つの意味の層がこの一語の中に掛け合わされているし、後者で言えば、地口の下に元語「スペクトルム」も透けて見える。しかも前者は複数の語のそれぞれ一部を組み合わせて作る複合語がまさに *Kofferwort* (カバン語) と呼ばれることを踏まえれば、名は体を表すとばかりに彼の文学的な戦略までもが一語のうちに書き込まれていると言える。こうした詩的「脂肪塔」戦略にあっては、新たな合成語を造るばかりではなく、すでにある辞書に登録されているような当たり前の語を架空のカバン語とみなすことによって、一つ語の中にちょうどパランプセストのように複数の意味の複合体を読み込む方法が取られ、これによって、「直線的 *linear*」や「民族的髪 *ethono-haar*」という形で暗示される一義性や一言語性の純粹志向が修正を余儀なくされているのだ。

3

パステイオールとは違って、ヘルタ・ミュラーの創作活動で文芸翻訳はほとんど何の役割も果たしていない。しかしルーマニア語に囲まれた孤島のようなドイツ語環境で育ち、秘密警察の策謀によって職を追われるまでドイツ語＝ルーマニア語の技術翻訳者として工場勤務の経験をもつ彼女にとって、バナート・シュヴァーベン方言まで加えた複数言語が創作に影響を及ぼさないうちはない。実際、よく指摘されるように、彼女のイメージ言語には明示こそされないもののルーマニア語的発想の痕跡が読み取れる。³⁴

そしてこの傾向はパステイオールとの共同作業を通じてさらに強化されたように思える。『息のブランコ』に関連するエッセイにあっては、伝達の道具としては欠陥とも言える言語の多義性、意味を混濁させ攪乱させる単語の響きや形が繰り返し話題にされている。例えば、「列車はルーマニア語で *TREN*、涙はバナート方言で *TRÄN* というため、線路の上での列車のきしみ

³⁴ Vgl. z. B. Iulia-Karin Patrut: *Deutsch-rumänische Sprachinterferenzen*, in: Norbert Otto Eke (Hg.): *Herta Müller Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 124-129.

はいつも泣くのに似ていた」。³⁵ このように彼女の神経症的な読解にあっては、遠く離れて結びつけ難いものをつなぎ合わせる言語の機能がますます重視されるようになってきた。音声上の偶然の類似ばかりではなく、文字面も重要で、単語を切り刻んでユニットに分けることで共通項が発見される。金融都市 Frankfurt にはルーマニア語「furt」(泥棒)が、ルーマニア語の「iepure」(うさぎ)にはドイツ語の「pur」(生の)が含まれている指摘される。³⁶ このように全てを細分化する視点に立てば、多言語間はもとより、同一言語内でも同様の現象は発見できる。女性名詞を作る接尾辞(-schaft)から語末「t」を取れば「羊」が得られ、「Eigenschaft」(特性)という強面の抽象名詞は「アイゲン羊」という可愛げのあるペットめいたものになる、とされる。³⁷ ここには生真面目さを言葉遊びによって笑い飛ばそうという意図が透けて見える。

このように単語を成分に分解して、別言語の成分を読み取るような感覚は、もともとミュラーが趣味として続けていた「言葉の切り貼り細工」、特に 2000 年ごろから本格的な創作として試みられているコラージュ詩の実践によって研ぎ澄まされてきたものだろうが、同時にこれはコミュニケーションツールとしての言語制度に参入しきれていない子供の新鮮な驚きをなぞるものとも言える。実際に、言葉と言葉が指すもののズレは幼年期の思い出として語られることが多い。例えば童謡に出てくる「Purpur」の意味がわからない子供は、居酒屋で耳にした「生のまま」(pur)の意に取り、「文字通りの無理解もしくは誤解から、子供たちによくあるように素晴らしい詩的な驚愕が生まれた」³⁸とされている。ミュラーによる現実の神経症的誤読は、現実の上に投げかけられた言語という網の目のほつれにつけこむのを戦略としているのだ。

独裁者チャウシェスクの失政によってルーマニアに起きた慢性的な物不足、飢餓に直面した上に、報道や文化も統制されて娯楽が欠如するなか、大人にとっても言葉だけが唯一の遊び道具となる。退屈極まりない技術翻訳の仕事をするミュラーのささやかな喜びは無味乾燥な機械取り扱い説明書のなかに

³⁵ Herta Müller (2011), S. 13.

³⁶ Herta Müller: „In vielen deutschen Wörtern sitzt was Rumänisches drin“. Welt vom 13.03.2019. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article190250951/Wortbesitz-gegen-die-Zensur-Herta-Mueller-ueb-er-ihre-Collagentechnik.html> Vgl. auch Herta Müller: Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch. München: Hanser 2014. S. 223.

³⁷ Ebd.

³⁸ Herta Müller (2011), S. 28.

「ツバメの尾 SCHWALBENSCHWANZ」「白鳥首 SCHWANENHALS」や「ネジ母 SCHRAUBENMUTTER」³⁹といった瀟洒な美的表現を見つけ出すことだった。技術書の擬人表現など普通なら読み飛ばしてしまうところだろうが、退屈によって研ぎ澄まされた感性はそれに飛びつく。こうして機械や物の世界が別様の輪郭を帯びるようになる。

この独裁下の不自由が極限まで推し進められた状況が『息のブランコ』の舞台ラゲリにほかならない。虜囚たちは、自由を奪われ完全な他律に身を委ねる極限状況にあっても、なんとか人間としての尊厳を保とうと、余計な道具を必要とせず唯一自由に使える言葉を頼りに、奪われたものの補償をしようと試みる。灰色の収容所内の現実を指示し伝達する言語を現状是認の道具から想像力の自由な空間を作り出す遊び道具に変えようとするのだ。

そしてここでも収容所の秩序にとって役に立たない幼児的な白痴性がこうした読み換えの原動力になる。知恵足らずの少女の聞き違いを手掛かりにして、収容所の管理システムの象徴たる「点呼 Appell」のうちに、「リンゴ Apfel」と「ホテル Hotel」、つまり食と住という市民の基本的な人権の残響を聞き取り、「住むことの終わり」の世紀に抵抗する縁となる。⁴⁰

そしてこれが単語のレベルにとどまらないのは、『息のブランコ』とも深く関わるエッセイ「どの言葉も悪循環についてなにがしかを知っている」に認められる。⁴¹ そこでは子供時代に「ハンカチ持ったの」と毎日尋ねる母の口癖、それ自体問いであると同時に気遣いでもあるという二重性を持つ言葉がさまざまなコンテクストを引き寄せる様子が描かれる。ただでさえ白いハンカチはシンプルだからこそ人それぞれの願望が投影されるスクリーンの役割を果たすのに向いているが、ルーマニアの貧困の極みにあっては、包帯や風呂敷、さらには死者の顔にかける白い布がわりと、ありとあらゆるものの代用品を務められる万能の品だった。それこそ生と死をもろともに引き受けるものとなっていたのだ。そして小説『息のブランコ』にも採用されたパスティオールの実体験に基づいて、遠くシベリアにいる息子の面影を同じ年恰好の囚人に見たロシアの老婆からもらい受けた美しい上等のハンカチに話が及び、ここから白いハンカチは、この老婆のみならず、パスティオールの実母と祖母、さらにはヘルタ・ミュラーの祖母など、母たちと戦争に取られた

³⁹ Ebd., S. 11. Vgl. auch ebd., S. 151.

⁴⁰ Herta Müller (2009), S. 48.

⁴¹ Herta Müller (2011), S. 11-21.

一家の息子たちとの複雑な関係を表す形代めいたものにまでなる。そしてそれに呼応して「ハンカチを持ったか」の一文までもがさまざまなコンテクストを通過しながら少しずつニュアンスをずらしていくことで、アンティークの家具に歴代の所有者の手垢と思い出が重なって残るように、あるいはそれこそボードレール的一篇の詩の上に積み重なって複層／輻輳化するパステイオール「シュペックトゥルム」のように、何枚ものレイヤーをまとうことになる。

オリジナルイメージにまるでコンピューターウィルスのように取り付いて、誤植のようなズレを生じさせ、それを増殖させて二重化、多重化していくパラサイト的な翻訳手法、まさしくパランプセスト的な手法こそ、詩と散文とジャンルこそ違え、パステイオールとヘルタ・ミュラーが過去のトラウマと取り組むために選んだ戦略だった。しかもこの戦略は、異質なものを排除した村社会や全体主義国家の単一性、単線性幻想と戦っているつもりでいて、いつのまにかミイラ取りがミイラになる危険を回避し、複層化／輻輳化を永遠に繰り返して完結させない儂さの美学を実現している。そして反＝アヴェンギャルド傾向が、ルーマニアや東側に限られたものではなく、戦後ドイツ文学にも顕著だったばかりか、今日なおその傾向は続いていると断言していいとすれば、その限りで、「あちこちで告知されている象牙の塔排斥、フォルマリズム排斥、そして遊び好き排斥」⁴²を是正し、意味の独裁を突き崩していく遊戯的なやり方は、美学的な次元でもなおアクチュアリティを失わずにいるということができるだろう。

⁴² Oskar Pastior (2003), S. 65.

列挙、並行、反復
言語の複数性と作家の固有性の交差から生まれる創作

新本 史斉

0 翻訳して／翻訳されて

現代ハンガリー文学の翻訳者としてエステルハージ・ペーテル、ナーダシユ・ペーテルらの作品をドイツ語に訳してきたジュジャナ・ガーゼ (Zsuzsanna Gahse, 1946-) はみずからの翻訳経験を語った初期の散文作品に“Übersetzt” (1993、未邦訳) という書名を与えている。まずは『翻訳して』と完了の意味合いに訳すのがふさわしかろうタイトルであるが、『すべてをぬけて (Passepartout)』(1994)、『くぐりくぐりぬけ (durch und durch)』(2004)、『不安定なテキスト (Instabile Texte)』(2005、いずれの作品も未邦訳) など「移動」、「通過」、「非同一」をめぐる書き継がれるその後のガーゼ作品を知る読者ならば、そこに書きこまれている『翻訳されて』という受動のニュアンスを読み落とすことはないだろう。対象作品を彼岸から引き離す翻訳という行為は、行為者みずからも安定した母語の此岸から引き剥がさないではないという認識こそ、翻訳者としての、そして創作者としてのガーゼの出発点なのである。そしてこのような認識を自作テキストに編みこんでいる翻訳者＝作者は、ガーゼ一人にはとどまらない。

多様化し続ける現代ドイツ語文学にあって、とりわけ翻訳経験と創作詩学の密接な連関が認められる点で一つの新たな伝統を形作りつつあると見えるのが、ハンガリー語の世界からドイツ語の世界に参入してきた翻訳者＝作者たちである。上述したガーゼに加え、イルマ・ラクーザ (Ilma Rakusa, 1946-)、クリスティーナ・ヴィラーグ (Christina Viragh, 1953-)、テレージア・モーラ (Terézia Mora, 1971-) は、いずれもその訳業が高く評価される翻訳者であるにとどまらず、創作者としても数々の文学賞を受賞してきた書き手である。とりわけここ数年の活躍ぶりは目覚ましく、2019年のスイス文学賞大賞 (ガーゼ)、クライスト賞 (ラクーザ)、スイス文学賞 (ヴィラーグ)、2018年のビュヒナー賞 (モーラ)、とドイツ語文学の中核に位置する文学賞がた

てつづけに彼女らに贈られており、これを見れば、現代ドイツ語文学の地図が確実に書き換えられつつあること、2017年のシャミッソー賞廃止はやはり正当であったことが納得されるのである。以下では、これら書き手たちの中から、ラクーザ、ヴィラーグ、モーラ三者の作品をとりあげ、いずれも翻訳経験抜きには形成されえなかったと考えられるそれぞれに固有の創作手法を論じることで、東欧文学からの翻訳経験がいかなる形で現代ドイツ語文学の表現可能性の拡大に寄与してきたかを明らかにしたい。

1 名の〈列挙〉 — ダニロ・キシユを翻訳する／に翻訳されるイルマ・ラクーザの『もっと、海を』における自己虚構の書法

イルマ・ラクーザは、第二次世界大戦後の1946年にチェコスロバキアのリマフスカ・ソボタに生まれ、ハンガリーのブダペシュト、スロヴェニアのリュブリャナ、イタリアのトリエステを経て、5歳でドイツ語圏スイスのチューリヒに移住した。チューリヒ大学、パリ大学、レニングラード大学で文学を学んだ後は、スラブ語派、ゲルマン語派、ロマンス語派の諸語、さらにはハンガリー語までもカバーする文芸批評家として活躍すると同時に、フランス語からはマルグリット・デュラスを、ロシア語からはマリーナ・ツヴェターエワを、ハンガリー語からはナーダシュ・ペーテルを、セルビア・クロアチア語からはダニロ・キシユをドイツ語へ翻訳し、並行してドイツ語による詩、散文作品も刊行し続けている、まさに「「ヨーロッパ人作家」という耳慣れない言葉が[.....]よく似合う」（多和田葉子／ラクーザ、2016：399）博覧強記の書き手である。加えてラクーザはイラク戦争の始まる2003年にはヨーロッパ33カ国の作家がそれぞれのヨーロッパを語るシンポジウム論集『ヨーロッパは書く（Europa schreibt）』（邦訳2008年）を、2007年にはアラビア語圏の詩人たちとのシンポジウム論集『ミントはミントの中に咲き乱れる—現代のアラビア語文学（Die Minze erblüht in der Minze : Arabische Dichtung der Gegenwart）』（未邦訳）を編集、刊行するなど、ヨーロッパの内部に走る亀裂、ヨーロッパと外部の間に走る亀裂に架橋を試み続けている文化仲介者としての顔も持っている。

そのラクーザが2009年に刊行した自伝的散文『もっと、海を — 想起のパサーージュ（Mehr Meer : Erinnerungspassagen）』（邦訳2018年）は、このよ

うな彼女の越境力の形成過程を教えてくれる書物としてもっばら主題論的に、そして事実再現的に読まれてきた。しかし、一見、時系列に従って各章が配置されているかに見えるこの書物は、実のところ、数々の自己虚構的書法を駆使して織り上げられている。そしてそれらの書法は、『もっと、海を』の直接の叙述対象とはなっていない他言語の作家たちのテキストを織り直す翻訳行為を通じて獲得されたものなのである。（新本、2018：1-4）⁴³。

ここではその中から、第30章「メモ、リスト」で用いられている〈列挙〉の書法を取り上げよう。この章は内容的観点から言えば、子ども時代のある夏の、スイスからイタリアへのドライブが描かれているくだりということになるのだが、その叙述は、一個人を中心に据える自伝的記述としては異例なことに、延々と続く名前から構成されている。「アルヴァシャイン、クンテール、サボニン、ティニツオン、ローナ、ズール、ビヴィオ。[.....] チャンプフェール、ツェレリーナ、サメーダン、ベーヴェル、ラ・プント、マドゥライン、ツェッツ、ス・チャンツ、チヌオス・ケル、ブライル、ツェルネッツ。[.....] トゥーブレイ／タウフェルス、グロレンツァ／グルルンス、スルデルロ／シュルデルルス」（ラクーザ、2009/2018：158）。引用した地名は、再現的に理解するならば、主人公の「わたし」が吐き気に耐えつつ車窓から読みあげるスイス第四の国語レト・ロマン語で表記されたグラウビュンデン州の地名、イタリア語／ドイツ語の二言語で表記された南チロルの地名といえるだろう。しかしこの後、地中海へ辿り着いたのちも、名前の列挙は終わらない。子ども時代のミサにおける連禱の聖人のリスト、大人になって訪れたワルシャワ・ゲッターで目にした移送者リスト、そしてキシュの長編小説『屋根裏部屋』で読んだ居住者リスト、と出会った時も場所もメディアも異なる無数の名前が並置され続ける。そしてその列挙の手法そのものは、叙述対象の「わたし」の経験のみならず翻訳者ラクーザの経験、この上なく親密な読みを介して学んだダニロ・キシュの詩学と結びつけられるのである。

それは「いかなる人間もそれ自体で一つの星である」というモットーの下にあって、ついにはいかなる人間の生も「束の間の出来事の全体性」にお

⁴³ 文芸批評家としてのラクーザは、2014年にウィーン大学で行った連続講義で、デュラス、キシュ、ケルテース・イムレら自らが翻訳してきたフランス、セルビア・クロアチア、ハンガリー文学作家による自伝的作品、さらにはクリスタ・ヴォルフ、ペーター・ハントケ、ヘルタ・ミュラーらドイツ語文学作家による自伝的書物を取りあげ、それらがいずれも「自己虚構」として読み解かれるべきテキストであることを指摘している（ラクーザ、2014：8）

いて記録される作品『死者の百科事典』に至るのである。

詩の論理^{ポ・エ・テ・イ・ク}にして倫理としてのリスト。

(ラクーザ、2009/2018 : 162)

ここに至って、子ども時代の「わたし」がその意味も分からぬままに行ってきた墓碑銘のメモ、名前の連禱といったみずからの身体の振舞いは、親密な読書において出会った他者の言語の振舞いと重ね合わせられることとなる。重ね合わせの頂点をなすのは、過去を忠実に再現する物的証拠のごときものとして掲げられる一枚のアルバム写真の叙述である。

メモ帳は灰光るローマ時代の石の上に広げられている。顔は地面に触れんばかりだ。これからはこうやって書くことにしよう。アルバムの写真にはイトスギの並木道、前景には前のめりになって真剣な顔でペンを握っている子ども。名前を集めているのだ。(ラクーザ、2018 : 158)

Mein Notizbuch liegt auf einem schimmernden, römischen Stein. Mein Kopf berührt fast den Boden. Von jetzt an schreibe ich am liebsten so. Auf dem Foto im Album sieht man eine Zypressenallee, und vorne das vornübergebeugte Kind mit Griffel und konzentriertem Gesichtsausdruck. Es sammelt Namen. (Rakusa, 2009 : 128f.)

書くこと＝名前を集めること＝祈ること、を同時に行っているこの子どもは、無知なままにすでにキシユの詩学を実践している。「想起された子ども」と「想起する書き手」、「個の身体経験」と「翻訳者の言語経験」、「自らの書法」と「他者の詩学」を重ね書きするこのような書き方によって、この子どもの姿は来るべき翻訳者＝作者ラクーザの自画像となり、作品『もっと、海を』は単一のアイデンティティを持つ個人^{バイオグラフィー}の伝記には収斂し得ない、多数性を抱えこんだヨーロッパの「人間学的地理学」^{アントロポロジカル・ジオグラフィ}ともいうべきものへ開かれているのである⁴⁴。

⁴⁴ ラクーザは『もっと、海を』の題辞に、ロシアの詩人エレナ・シュヴァルツの「人間学的地理学」と題された詩を引用している。「人は海と境を接している／人はいまだ知られざる陸地／そこには河川が、山々があり／もろもろの民族が蜂起する／そこには鉱石が、獣がまどろみ／もろもろの都市が灰光る／だが、一点を凝視するようになるや —／人は無残にも沈んでいく／人は海と境を接している／だが、いつもではないし、完全にでもない —／その精神が震えだすや、大洪水が始まる／黒々

ラクーザは2016年の来日時の講演において、拡散的・倫理的なキシユ作品の翻訳は、抒情的・音楽的なデュラス作品の翻訳とは異なり、「自分とは異質なものとの出会い」の経験であったと述べている（ラクーザ、2016:41）。

『もっと、海を』第三〇章を編んでいる列挙の書法は、異質なものとの出会いこそが、「翻訳する／翻訳される」経験をもたらしてくれること、そしてかつての自己から引き離されたその先で、新たな自己を発見し叙述する可能性をもたらしてくれることを証している。

2 <並行>する物語 — クリスティーナ・ヴィラーグ『こんな夜々の一夜は』における「パラレル・ストーリーズ」の書法

ラクーザに続く世代の翻訳者＝作者クリスティーナ・ヴィラーグは1953年にハンガリーのブダペシュトに生まれ、三歳でハンガリーを出て七歳でスイスのルツェルンに移住、その後ローザンヌ大学で哲学、フランス文学、ドイツ文学を学び、1980年以後は翻訳者としてフランス語からはプルーストを、ハンガリー語からはケルテース・イムレ、クラスナホルカイ・ラースロー、ナーダシュ・ペーテルらを翻訳し、1992年以降はみずからも散文作品6冊を刊行している。

ヴィラーグの創作歴において注目すべきは、最新刊の長編小説『こんな夜々の一夜は（Eine dieser Nächte）』（2018年、未邦訳）における書法の変容である。前作『四月に（Im April）』（2006年、未邦訳）を刊行したのち、ヴィラーグはナーダシュ・ペーテルの1700頁を超える長編作品『パラレル・ストーリーズ（Párhuzamos történetek）』（2003年、未邦訳）の翻訳に取り組み、2012年にドイツ語版を刊行するのだが、4年の歳月をかけたとされるこの親密な読書がヴィラーグの作品に何を引き起こしているかについては、ラクーザの場合のように明確に言語化することは難しい。というのも複数の時空間

とした水はとめどなく水嵩を増していく（Der Mensch grenzt ans Meer, / Er ist ein fremdes Land, / In ihm hausen Flüsse und Berge, / Begehren Völker auf, / In ihm schlummern Erze und Tiere, / Glimmen Städte vor sich hin, / Doch wenn er auf einen Punkt starrt - / Versinkt er gnadenlos. / Der Mensch grenzt ans Meer, / Doch nicht immer und ganz, - / Erzittert sein Geist, fängt die Sintflut an, / Das dunkle Wasser steigt und steigt.）」（ラクーザ、2009/2018:6）。『もっと、海を』における「人間学的地理学」とも呼びうる叙述方法については、拙稿『透過性の詩学』、第2章第3節「アイデンティティーズを描く形式」および第3章3節「『砂』と『産土（うぶすな）』—レトリックのもたらす認識」（新本、2018:10-13、26—32）も参照されたい。

において展開する複数の物語を一冊に包含するという意味での「パラレル・ストーリーズ」ならば、実のところヴィラークはすでに前作『四月に』で実践していたからである。ナーダシュの『パラレル・ストーリーズ』でナチス時代からハンガリー動乱を経てベルリンの壁の崩壊に至るまでの時間における複数の物語が展開しているとすれば、ヴィラークの『四月に』においては13世紀から20世紀に至るまでの四つの特定の時間における、ある一つの場所の四月の物語が一パラグラフずつ交代で叙述されているのである。さらに言えば、ナーダシュは1986年に刊行した、やはり1000頁をゆうに超える『回想の書 (Emlékiratok könyve)』（未邦訳）ですでに、時代と場所が入れ替わっていく複数の物語による書法を実践してもいる（早稲田、2016: 114—5）。以上を考え合わせると、ナーダシュ作品の読書経験と創作手法の連関は、ヴィラークにおいては『パラレル・ストーリーズ』翻訳以前からすでに始まっていたとみるべきだろう。

興味深いことに、ヴィラーク自身は『パラレル・ストーリーズ』の翻訳経験が自作に影響を与えたかという直裁的な問いに対しては、長考の末に否定した上で、ただしこの経験が「自分をよりエネルギッシュにした」ことは認めている⁴⁵。この書く姿勢の変化は何よりも作品の嵩に表れている。それまでの作品が100頁-300頁少しの間におさまっていたのに対し、六年をかけて書かれた『こんな夜々の一夜は』はほぼ500頁にまで膨らんでいる。この嵩の中で複数の語り手による複数の物語が — ある意味秩序正しく四つの物語が配置されていた前作以上に — 錯綜しつつ展開してゆくのである。その際、ヴィラークは、複雑な物語群を複雑なままに包摂すべく、語りの場そのものを叙述する枠物語を導入する。

枠をなすのはバンコク発チューリヒ行きの12時間の長距離フライト便機内の叙述である。フライトの間じゅう大声で語り続けるアメリカ人乗客ビルの迷惑千万な物語は、空席を挟んで隣に座る女性作家エンマ・デールの、その前列で手をつなぐ同性カップルのシュテファンとミヒャエルの、その隣のヴァルターの、さらには通路を挟んでビルの隣に座る少年ハゲンの耳に容赦なく飛びこんでくる。しかし極度の不快にもかかわらず、いつしかビルの物語に引きこまれた彼らは、みずからの物語を頭の中で紡ぎ、声に出して語り、

⁴⁵ Die dritte Heimat. Kosmopolitische Übersetzerin Viragh. Taz. 13.03. 2013, <https://taz.de/!5098547/>

iPad につづるようになる。この伝染力は一見荒唐無稽なビルの物語に宿る、ある種の力に由来している。

俺はドアを開けた、とすぐに、破局がここにおとずれたことを悟った。前の年、父さんがベトナムで戦死したとの電報をロージーが受け取ったときよりもずっと大きな奴が。[.....] 俺は敷居の上で目をしばたかせた、というのも、すべてがもとのままの場所にあることに目を慣らさなくてはならなかったのだ — リビングのソファ二脚、番組表が載った小机、スタンドランプ、アリゾナでのハネムーンで買った壁掛けの織物。しかし、すべてはまるで引きずり下ろされ、ひっくり返され、切り裂かれ、打ち砕かれたみたいだった。というのも、すべては奇妙な光の中に、立ち、横たわり、ぶらさがっていたからだ。いつもより明るい光の中に。

[.....]

そう、樹が。

ポプラが。

無くなっていた。

Ich stand blinzelnd auf der Schwelle, weil sich meine Augen zuerst daran gewöhnen mussten, dass alles an seinem Ort war, die beiden Sofas im Living Room, das Tischchen mit dem Fernsehprogramm darauf, die Stehlampe, der gewobene Wandteppich, den sie von ihrer Hochzeitsreise aus Arizona mitgebracht hatten. Aber es machte doch den Eindruck, als sei alles heruntergerissen, umgeworfen, aufgeschlitzt, zerbrochen. Weil es in einem seltsamen Licht stand und lag und hing. In einem helleren.

[.....]

Ja, der Baum.

Die Espe.

Sie war weg. (ヴィラーグ、2018 : 374 - 375)

かつて樹上に登っては父の帰宅を待ち受けていた、そのポプラが伐採された日のビルの記憶、忘れがたい記憶を宿した風景が失われてしまった日の記憶、世界を満たす光そのものが変質してしまっていることに気づいた日の記憶の叙述である。作中、ビルが語る物語は、それがいかに愚かで馬鹿げたもので

あろうと、どこかしらにこのエピソードと通底するような、破局の記憶を宿している。それは打ち砕かれた生の断片から生まれる物語であるがゆえに、聞き手自身の想起を発動させる力を有しているのである。

ヴィラークがこの作品で導入したのは、ヨーロッパ文学における語りの伝統の、ボーダレス社会における一つの変奏ということができるだろう。かつて『デカメロン』において、ペストが猛威を振るうフィレンツェ郊外の一軒家に押しこめられた見知らぬ者同士が無聊を慰めるために物語を語り続けたとすれば、ヴィラークの新作においては、現代の移動社会にあってもっとも無意味でもっとも陳腐^{パナール}でもっとも退屈な、阿呆のように映画を見続けるかアルコールを流しこんで寝続けるかしかないような長距離便の機内が物語の産屋となる。両者に共通しているのは、人は死に圍繞されていればこそ語らずにはいられないという、物語る存在としての人間をめぐる洞察である。

ちなみに、この「物語ること」をめぐる洞察においてヴィラークに大きな影響を与えているのが、ヴィラークが成長したドイツ語圏スイスの文学における20世紀最大の物語作家ペーター・ビクセル (Peter Bichsel, 1935-) である。ヴィラークの『こんな夜々の一夜は』の小説構造の核心に触れるビクセルの文章を、二つほどあげておこう。「文学には、物語ることの伝統を引き継いでいく使命と意味がある、なぜならわたしたちは物語ることを通してのみ生き延びていくことができるのだから」(ビクセル、1982: 83)、「祖父は退屈な、延々とつづく晩にはいつも物語っていた、退屈 (Langeweile) の中で物語っていた、祖父にはそのための長い間 (lange Weile) が、長い時があった、思いつきは退屈から生まれ落ちるのである」(ビクセル、1995: 182)。

『こんな夜々の一夜は』というタイトルはむろん、この作品が『千夜一夜物語』に接続するものであることをも示唆している。この長距離便での語り明かさずにはいられない夜は、シェヘラザードが生き延びるために物語を紡ぎ続けた千もの語りの夜々に連なる「一夜」なのである。小説の終部で飛行機が目的地のチューリヒについたとき、語りの輪の中心にいたビルは事切れている。語りに参入した登場人物たちは手に手をとって、搬出されるビルの遺体を見送っている。搭乗時にはまったくの他人にすぎなかった彼らはいまや家族のように彼の死を哀悼するのである。

コックピットの窓の向こうでパイロット二人が立ち上がり、姿を消した。
来るよ、としゃくりあげながらハゲンが言う。

わたしたちはボーディング・ブリッジの出口へ急ぐ。
ハゲンの影響なのか、テレビの影響なのか、何のせいなのかわからないけれど、シートに覆われた遺体をのせた担架が通り過ぎるのを無言で見つめている間、わたしたちは皆、たがいに手に手をとっている。(ヴィラーグ、2018 : 493)

ヴィラーグは、複数の物語を並走させるナーダシュの長編小説との継続的な対話を通じて、みずからの「パラレル・ストーリーズ」の可能性を探求し続けてきたように思われる。そして新作『こんな夜々の一夜は』においては、複数の物語のみならず、伝統的な語りの伝統を — ただし新たな文脈で — 叙述に繰り入れることで、「死」との対峙というナーダシュ作品における最大のテーマの一つを、新たなやり方で引き継ごうとしているかのようだ。『パラレル・ストーリーズ』翻訳後のインタビューで、ナーダシュ作品との親近性について問われたヴィラーグは次のように答えている。「亡命経験の有無こそあれ、ナーダシュもわたしもハンガリー人で、ほぼ同じ世代に属しています。同じ歴史上の出来事が私たちに影響を与えているのです⁴⁶。」この動かしがたい「歴史上の出来事」を前にしつつ、ナーダシュとともに — そしてまた、移住先のドイツ語圏スイスにおける読書経験とともに — 新たな物語の紡ぎ方に挑み続けている、というのが、ヴィラーグの書法にふさわしい形容であるように思われる。

3 <反復>から<反転>へ — 閉塞的共同体における二言語併用から生まれるテレージア・モーラ初期短編集『奇妙なマテリアル』の書法

テレージア・モーラは、1971年にハンガリーの、オーストリア国境近くの村のドイツ語マイノリティの家庭に生まれ、冷戦体制崩壊後の1990年、つまり20歳近くになってからベルリンに移り住んでいる。その意味でモーラは、幼少期にドイツ語圏へ移住したラクーザ、ヴィラーグ以上に、ドイツ語とハンガリー語の間を生きてきた書き手と言えるだろう。文学作品の翻訳は20

⁴⁶ Christina Viragh im Gespräch. “Der Text muss furchtlos übersetzt sein. Goethe-Institut Ungarn. <https://www.goethe.de/ins/hu/de/kul/mag/20604215.html>.

歳代後半になってから、創作とほぼ同時に開始しており、ハンガリー語からパトリ・ナジ・ラヨシュ、ネーメト・ガーボル、エステルハージ・ペーテルらの作品をドイツ語に訳している。ここで留意すべきは、ラクーザ、ヴィラークとは異なり、モーラの場合、翻訳活動が創作活動に先行しているわけではないことである。となると、少なくとも初期作品については翻訳経験と創作手法の関係を論じることは困難であるかに思えるだろう。しかしながら、モーラの最初の作品『奇妙なマテリアル (Seltsame Materie)』（1999年、未邦訳）の書法には、明らかに翻訳経験が深く関わっている。モーラの場合、特に彼女の初期作品に関して問題となるのは、複雑性の高い文学言語の翻訳経験ではなく、日常での言語使用における翻訳経験なのである。この点に触れる興味深いエピソードを、モーラはザルツブルク大学で行った連続講演の冒頭で述べている。

私はハンガリーでドイツ語マイノリティの一員として育ちました。二つの言語とともに成長するという、それは事の初めから翻訳の中を生きるということです。祖父は生涯、大切なことはいつも（母語の）ドイツ語と（土地の言語の）ハンガリー語の両方で話していました。念には念を入れてというわけです。相手が両言語ともに理解するときも一方の言語しか理解しないときもそうでした。いずれの場合も繰り返しは無駄ではあるのですが。[.....] 今では私自身が娘と全く同じことをしています。といっても理解したことを確認するためではなく、むしろどこに完全な一致があるか、小さなもしくは大きなズレがあるかを娘に示すためです。ズレは意味の場合もありますが、響きの場合もあり、それもまた重要なのです。「シュメターリンク」は「ピランゴ」とは違う音を響かせます。それに「ファーイ・ア・ラーバム」はなんと大雑把な言い方でしょう。足が痛いのか脚が痛いのか、どの部分が痛いのか？ハンガリー語の文章はそれについて正確には教えてくれません。（モーラ、2016：9）

翻訳が日々の常態であった世界に、彼女が生まれ落ちたことを伝える印象深い文章である。しかし、みずからの創作について論じる連続講義の冒頭にモーラがこのエピソードを置いたのは、言語的マイノリティとしての出自を紹介するためだけではないだろう。注目すべきは、そうした所与の状況に彼女がどのように能動的に関わっているかである。二つの言語で同じことを繰り返

返す祖父の惰性的行為は、彼女と娘の間で再度繰り返される時、意味と響きの差異を見出す発見的行為へと変容している。所与の非合理的な諸形式があらためてなぞり返される時、それまで知られていなかった新たな認識がもたらされているのである。この身振りこそがモーラの初期作品を読み解く鍵となるだろう。閉鎖的で停滞的な村落共同体において反復される経験を虚構言語上でなぞり返し、そこに異なる表情を浮かび上がらせること、ここから作者テレジア・モーラが誕生するのである。

以下では、初期のモーラ作品に特徴的なこの〈反復と差異〉の創作手法を、国境近傍の村の言語的マイノリティに属する若者たちを主人公とするモーラの短編集『奇妙なマテリアル』中の一編「オフィーリアの場合 (Der Fall Ophelia)」のテキストに即して明らかにしよう。

主人公の少女は水泳コーチに「オフィーリア」と呼ばれている。両腕をひろげ冷水プールの水面をたゆたう姿がハムレットの登場人物オフィーリア、より正確にはその絵画における表象を連想させるからである。「わたしは水の上に浮いている、両腕を広げる。[.....] わたしは漂う。静かに。水が耳に入ってくる、わたしを押しやり岸から遠ざける。両腕両脚は水草のようにひろがる。」(モーラ、1999: 113) しかし、主人公は仰向けに漂う伝統的なオフィーリア像、たとえばあのJ・E・ミレーの絵画に描かれた水草の中を仰向けに漂うばかりのオフィーリア像とは、いくつかの点で異なっている。まず、彼女はくるりと体を反転させて水底を見つめ、息を溜める。「顔を下に向けるとわたしの望むままが見える。黒い水底に映じる銀の文字。どこにもない建物、通り、獣たち。下に向けると顔は水に浸かる。息を溜める、ミシシッピー一つ、ミシシippi二つ、ミシシippi三つ・・・四つ・・・。(Nach unten sind sie alles, was ich will. Silberne Schriftzeichen auf schwarzem Grund. Gebäude, Straßen, Tiere, die es nicht gibt. Nach unten liegt mein Gesicht im Wasser. Ich halte die Luft an: Mississippi zwei, Mississippi drei ... vier ...)」(モーラ、1999: 113) そして、12mx50本の水泳を日々みずからに課し、「空を噛みちぎる」(モーラ、1999: 119) ような息継ぎを練習し続けている。といっても誤解してはならないのだが、ここで問題になっているのはスポーツではない。これは息が詰まりそうな世界を生きのびるための、生死をかけた訓練なのである。

しかし、この村の世界で窒息させられないで生きていくことは容易ではない。そもそも「反転すること」自体がここでは惰性的、否定的意味しか持つことがないのである。村の学校では、歴史の授業で言語が話題となるたびに、

皆がマイノリティ言語を話す主人公の方へ反転する。「歴史の授業ではみんなが振り返ってわたしをじろじろ見る。いましも女先生がこんなことを言い放ったのだ、わたしの家でのように喋る者はファシストだと。わたしの母のもとでの個人レッスンに通う者は敵性語を学んでいるのだと。(In der Geschichtsstunde drehen sich alle um und starren mich an. Die Lehrerin hat es gerade erklärt: Wer spricht, wie man in meiner Familie spricht, ist ein Faschist. Wer bei meiner Mutter in die Privatstunde geht, lernt die Sprache des Feinds.)」(モーラ、1999 : 116f.) 教会でも似たような光景が繰り返される。主人公の家族がマジョリティ言語で挨拶すると口の中で言葉は反転してしまう、すると皆の身体がこぞって反転するのだ。「しかし、言葉はわたしたちの口の中でひっくり返り、わたしたちは祈りの言葉を間違えてしまう。カナリア色の教会塔の下では皆が振り返り、わたしたちのことをじっと見つめる。(Aber die Worte kehren sich uns um im Mund, wir verfehlen das Gebet. Unter dem kanariengelben Turm drehen sich alle um und starren uns an.)」(モーラ、1999 : 122) あたかもこの村における所与の用法においては、反転=変更不可能な言語的境界を再設定するための身振り、と定められているかのようだ。この不文律ともいうべき身体的用法から逸脱すべく、モーラのオフィーリアは日々、冷水プールで反転と息継ぎを訓練し続けているとあっていいだろう。

この村における共同性を象徴するのは、冷水プールの隣の敷地にある(温泉国ハンガリーを連想させる)黄色い硫黄泉である。モーラはカフカの寓話作品を思わせるような筆致で、この共同性への耽溺を描写する。「この水はいい、チキンスープのようにいい。硫黄、塩素、塩、炭酸、日曜日のミサの後にはみんながみんなここに腰を落ち着ける。心を麻痺させるための20分。硫黄が彼らの頭に湯気の冠をのせる。手足はぬるぬるで真っ白、その上には黄色の沈殿物。ぴったり身を寄せ合い、水中で触れ合う。管からはゴボゴボ温水が噴き出し、彼らはその下に背中を差し伸べ、鞭打たれ、歓喜の叫びをあげる。[.....] わたし一人が冷水プールにいる。」(モーラ、1999 : 127) ある日、主人公は奇妙な光景を幻視する。プール下の管の中を、黄色いお湯に仰向けに浮かんだ男の子たちが次々に流されていくのだ。主人公とともにそれを眺めるプール監視員のおばさん「ブッダ」は、「ここではあれは溺死すること、外ではあれが生きることなのよ(Hier ist es Ertrinken und draußen ist es Leben.)」(モーラ、1999 : 124)、と処世訓めいた解説を加える。共同性に耽溺してこそ人はこの地で生きてゆける、というのである。しかし冷水プー

ルで反転と息継ぎを訓練しつづけるモーラのオフィーリアは、硫黄泉に溺れることを受け入れることができない。「[.....] わたしはどんなに溺死してしまいたいところだろう、でもわたしにはできない ([.....] ich würde so gerne ertrinken wollen, wie die anderen, aber ich kann es nicht.)」(モーラ、1999: 124f.)。

ある晩、決定的な転機が訪れる。夜のプールで主人公を目の敵にしてきた男の子にプールの底へ引きずりこまれた「オフィーリア」は、水底で監視員のお婆さんのあの処世訓を反復しつつも、そこにわずかに混じりこんだ微妙な差異のうちに反転の可能性を見出す。「ここにあるのは溺死、外には生。ブッダがわたしに言う。頭から先に。おずおずとノックして空の青の底に。まず頭蓋、それから膝。そして踝。頭の掟ではなく、本能の自由。わたしは蹴り出す。突き破る。空気が鋭い、冷たい、痛い、あのはじめての息継ぎのように。空から嘔みちぎる息継ぎのよう。わたしは雫を垂らして敵の前に現れる。(Hier ist es Ertrinken, da draußen Leben, sagt Buddha zu mir. Mit dem Kopf voran. Mit einem zögernden Klopfen auf den himmelblauen Boden kommen. Zuerst der Schädel, dann die Knie. Und dann das Sprunggelenk. Kein Kopfgesetz, aber die Freiheit des Instinkts. Ich stoße mich ab. Ich breche durch. Die Luft scharf, kalt und schmerzlich wie der erste Atemzug. Aus dem Himmel gebissen. Ich tropfe vor die Füße meines Feindes.)」(モーラ、1999: 128f.) この微妙な差異を含んだ反復において、「外」は「冷水プールの外」(=村の共同性)から「外」そのものへ、「生」は「共同性に合わせて生きること」(=自己を殺すこと)から「生」そのものへ、かつて主人公がどうしてもできなかった青く塗られたプールの底への飛び込みは「空の青」に向かったの飛び出しへ意味を変える。ほんの二単語を省略し一語を加筆しただけで、この村における不文律を解説する抑圧的なキーセンテンスは、突破を意味する比類なく能動的なテキストに変容するのである。

初期短編集『奇妙なマテリアル』におけるモーラの書法的一端は明らかになっただろう。ハンガリー語とドイツ語の世界を生きた祖父たちの経験をもう一度、しかし別のやり方でくぐり抜けてゆくところから、テレージア・モーラの虚構言語は始まっているのである。

注記：原書からの引用の日本語訳は、断りが無い限り、すべて新本による。

【参考文献】

- Peter Bichsel: Der Leser, Das Erzählen. Frankfurt a. M. 1982
- Peter Bichsel: Gegen unseren Briefträger konnte man nichts machen. Frankfurt a.M. 1995.
- Zsuzsanna Gahse: Übersetzt. Berlin und Weimar 1993.
- Terézia Mora: Seltsame Materie. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Terézia Mora: Der geheime Text. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung. Band 3. Wien 2016.
- Peter Nádas: Buch der Erinnerung. Übers. von Hildegard Grosche. Berlin 1991.
- Peter Nádas: Parallelgeschichten. Übers. von Christina Viragh. Reinbek bei Hamburg 2012.
- Ilma Rakusa: Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern. Hrsg. von Ursula Keller und Ilma Rakusa. Hamburg 2003. (『ヨーロッパは書く』U・ケラー、I・ラクーザ編著、新本史斉、吉岡潤、若松準、フランツ・ヒンターエーダー=エムデ訳、鳥影社、2008年)
- Ilma Rakusa: Die Minze erblüht in der Minze. Arabische Dichtung der Gegenwart. München 2007.
- Ilma Rakusa: Mehr Meer. Erinnerungspassagen. Wien 2009. (『もっと、海を』新本史斉訳、多和田葉子あとがき、鳥影社、2018年)
- Ilma Rakusa: Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman. Wien 2014.
- Ilma Rakusa: Merck-Kakehashi-Literaturpreis 2016 Programm. Goethe-Institut Tokyo 2016.
- Christina Viragh: Im April. Zürich. 2006.
- Christina Viragh: Eine dieser Nächte. Zürich 2018.
- 新本史斉：「透過性の詩学 — イルマ・ラクーザ『もっと、海を』における越境者、翻訳者、作者」津田塾大学紀要第50号、2018年、1-35頁。
- 新本史斉：「反復と差異、あるいは、国境を越えない越境文学 — テレージア・モーラ『奇妙なマテリアル』試論 —」津田塾大学紀要第51号、2019年、77-99頁。
- 新本史斉：「ヨーロッパ越境文学の新展開 — ドイツ語文学を拡大するハンガリー語からの翻訳者=作者たち」『思想』第1147号、2019年、86-99頁。(本シンポジウム発表での作家研究に、ドイツ近代文学における越境

の伝統およびヨーロッパ越境文学の新展開をめぐる論考を付加し、刊行したものである。)

早稲田みか：「ペーター・ナーダシュ」、『東欧の想像力』奥彩子、西成彦、沼野充義編、松籟社、2016年、14-15頁。

多和田葉子の自作翻訳『Etüden im Schnee』に関する一考察

齋藤 由美子

日独のバイリンガル作家、多和田葉子は、自作やドイツ語作家の作品を用いてしばしば実験的に翻訳の可能性を追求している。これまでドイツ語から日本語への翻訳に限られていたが、小説『雪の練習生』⁴⁷ (2011) において、はじめて本格的に日本語からドイツ語への自作翻訳が行われ、2014年『Etüden im Schnee』⁴⁸が上梓された。日独版とも三部構成で内容や長さなどに大きな相違はない。一部ではサーカスで活躍したホッキョクグマの「わたし」が書く自伝について、二部ではその娘トスカと牝人間ウルズラのサーカスの出し物「死の接吻」について、三部ではトスカの子で動物園のスター、クヌートについて主に語られている。先行研究として「書くこと」や「動物」等をテーマにした数多くの論文が存在するが⁴⁹、日本語版あるいはドイツ語版のみが分析の対象とされ、「翻訳」に焦点を当てて論じている研究はきわめて少ない。多和田自身は『雪の練習生』の翻訳について積極的に解説しており⁵⁰、特に『雪の練習生』の翻訳作業に集中的に取り組んだ期間にだけつけた日記『言葉と歩く日記』⁵¹は、翻訳プロセスに関する貴重な証言となっている。本稿の目的は、先行研究や多和田の言葉を踏まえた上で、まだ指摘されていない解釈の多様性を日独版の比較によって浮かび上がらせることにある。加えて、『雪の練習生』の中国語訳『雪的练习生』⁵²や『Etüden im Schnee』の英訳『Memoirs of a Polar Bear』⁵³と仏訳『Histoire de Knut』⁵⁴を通して見えてくるテキストの層にまで射程を広げて論じたい⁵⁵。

⁴⁷ 多和田葉子：雪の練習生（新潮社）2011（初出：『新潮』2010年10月～12月）文庫版：雪の練習生（新潮社）2013。2011年に野間文芸賞受賞。『雪の練習生』の引用は文庫版に拠り、以下、同書からの引用は、ページ番号を本文中に記す。なお、引用中の下線はすべて執筆者による。

⁴⁸ Yoko Tawada: Etüden im Schnee. Tübingen (konkursbuch Verlag Claudia Gehrke) 2014. 以下、同書からの引用は、ページ番号を本文中に記す。

⁴⁹ 大原 祐治：文字を「書く」ことの「不自然」さについて：多和田葉子『雪の練習生』論 [『千葉大学人文研究』第46号、2017、1-34頁] 参照。Vgl: Miho Matsunaga: Ein Eisbär, der Zeitung liest. Yoko Tawadas neuester Roman Schneepraktikanten (Yuki no renshusei). In: Die Lücke im Sinn. Vergleichende Studien zu Yoko Tawada. Mit einem Text von Yoko Tawada. Hrsg. von Barbara Agnese, Christine Ivanovic u. Sandra Vlasta. Tübingen (Stauffenburg) 2014, S. 55-62.

⁵⁰ Vgl. Yoko Tawada: Jedes Mal suche ich nach einer Art der Übersetzung, die mir etwas Neues bringt (Dirk Weissmann. Ein Gespräch mit Yoko Tawada). In: Quaderna 4 (2018), S.1-8.

⁵¹ 多和田葉子：言葉と歩く日記（岩波新書）2013、231頁参照。

⁵² 多和田葉子（田肖霞訳）：雪的练习生（吉林文史出版社）2012。以下、同書からの引用は、ページ番号を本文中に記す。

⁵³ Yoko Tawada: Memoirs of a Polar Bear, translated by Susan Bernofsky. London (Portobello Books) 2017 (ebook 2016). Yoko Tawada: Memoirs of a Polar Bear, translated by Susan Bernofsky. New York (A New

まず全体的に目を引くのは、『雪の練習生』の中で接続助詞によって結合している文が、『Etüden im Schnee』ではたびたび二つあるいは三つの文に分けられていることだ。ドイツ語の副詞によって日本語の接続助詞が訳されることもあるが、例えば次の文のように、短文が並列するだけで個々の文の関係が日本語の文章のように明確に関連付けられないことがある。

「クリスティアンはね、熱心にヤンヤンというパンダの世話をしていたのに死なれてしまって、とても悲しんでいた。(中略)」(269)

„Christian hat sich sehr um Yang Yang gekümmert. Als Yang Yang gestorben ist, war er niedergeschmettert [...]“.(262)

日本語版では、内容的に対立する二つの事柄を、意外・不服の気持ちを込めてつなげる接続助詞「のに」や原因・理由を表す「て」が用いられ、クリスティアンが悲しんでいたのは、熱心に世話をしたにもかかわらず「死なれて」しまったせいであるとし、因果関係が説明されている。また、「死なれる」における受け身は不本意あるいは迷惑の感情を表すとみなされることが多い。土居健郎は『「甘え」の構造』⁵⁶のなかで、この受け身の用法も取り上げながら、「日本語の中に被害の具体的事実をあらわす表現が多い」(154)ことを指摘し、「被害的心理は日本人の心理の根底に巣喰っている極めて日常的なものと考えられる」(156)と述べているが、引用した文章でもクリスティアンが被害を被ったかのように感じられる。対してドイツ語版では、短い文が並列され「クリスティアンがヤンヤンの世話を熱心にしてきたこと」は「ヤンヤンが死んだとき、意気消沈したこと」に直結されないまま、淡々と事実が語られている。

次の例でも同じようなことが言える。成長したクヌートはもはや「かわいくない」と一時観客の大半を失うが、努力が実り徐々にまた観客が増えていく。⁵⁷

Directions Paperbook Original) 2016. 多和田とスーザン・ベルノフスキーは、2017年に女性作家の英語翻訳作品に贈られる英国のワーウィック大学の Warwick Prize for Women in Translation を受賞。英訳はアメリカで出版された New Directions 版に拠り、以下、同書からの引用は、ページ番号を本文中に記す。

⁵⁴ Yoko Tawada: *Histoire de Knut*, traduit par Bernard Banoun. Paris (Éditions Verdier) 2016. 以下、同書からの引用は、ページ番号を本文中に記す。

⁵⁵ 多和田の希望により、ドイツ語訳の出版後はドイツ語版から各言語へと翻訳されている。

⁵⁶ 土居健郎：『「甘え」の構造』(弘文堂) 1996。以下、同書からの引用は、ページ番号を本文中に記す。

⁵⁷ ちなみに、中国語でクヌートは「克努特」(152)と訳されている。

新しい遊びを考え出すのは難しい。脳味噌を絞って知恵を出そうとすると体温が上がってしまう。でも観客たち、特に子供たちが期待して待っているから、新しい遊びを披露したい。(309)

Es war nicht leicht, mir immer wieder ein neues Spiel einfallen zu lassen. Ich würgte mein Hirn, um neue Ideen herauszuquetschen, dabei schoss meine Körpertemperatur unangenehm in die Höhe. Mein Wunsch, dem Publikum ein neues Spiel zu zeigen, war unverschämt groß, auch die Erwartung der Zuschauer, besonders die der Kinder. (301)

「脳味噌を絞る」という日本語の表現が逐語的にドイツ語に翻訳され、アイディアを脳から絞り出す過程で体温が生まれるという身体感覚が表現されている。それに対して理由・動機を表す接続助詞「から」がドイツ語には翻訳されず、「新しい遊びを披露したい気持ちが大いこと」と「観客や子供たちの期待」が並列されている。つまり、期待とは別に新しい遊びを披露することを望んでいる。日本語版では、新しい遊びを考え出すのは大変なことだが、披露すべく努力しているのは子供たちが期待しているからだ動機がはっきりと描かれている。ここで『「甘え」の構造』を再び参照すると、土居は日本人の場合、「自分がそこに属している人たちの信頼を裏切るということに最も強く罪悪感を感じる」(50)と指摘している。その観点から、日本語版のクヌートは観客の期待を裏切りたくないから、常に新しい遊びを披露したいとも解釈され得るだろう。

土居は「甘え」という語が日本語に特有なものであることから、日本人には「甘えに対する偏愛的な感受性」(23)があるとし、「甘え」の心理にかかわる他の語も含めて分析することによって、「日本の社会がいかに甘えによって浸透されているかを」示している(同上)。多和田の日本語で書かれた作品においては「甘え」の心理が働きやすく、ドイツ語版ではそれが見えなくなると言えるかもしれない。本稿ではしかし、「甘え」の構造ではとらえきれない心理が多和田の『雪の練習生』の翻訳によって明らかになっているのではないかと考え、「甘え」よりむしろ味覚を表す「甘い」という言葉に注目しながら多和田の作品を読み解く。

『Etüden im Schnee』の一部と二部では主に味覚や嗅覚を表現するための言葉として、三部になると「かわいい」という意味で、形容詞「süß」が何度も

用いられている。日本語版の「カワイイ」や「愛らしい」、「元気な」など、クヌートを形容する語が「süß」と翻訳されているのである。

(中略) ツキノワグマは小さな目を凝らしてじっとこちら [クヌート] を見て、「カワイイ!」と叫んだ。

「カワイイ」というのは、ひよろひよろしたホモサピエンスの若い牝たちが主に使う言葉なので、岩のようなツキノワグマまでそんな言葉を使うなんて意外だった。「それは何語なんですか?」「わたしの祖母が生まれたサセボという国で話されている言葉。でもここでも時々聞く言葉よ。」「それで意味はどういうこと?」「取って食ってやりたいくらい愛らしいっていうこと」 (265)

Die Kragenbärin starrte mich an, machte ihre kleinen Augen noch kleiner und murmelte: „Kawaii.“

Ich hatte schon oft dieses Wort gehört, aber immer aus dem Mund eines dünnen, unreifen Mädchens. „Aus welcher Sprache kommt das Wort?“ – „Aus der Sprache in Sasebo, wo meine Großmutter geboren wurde. Das Wort hat sich in der letzten Zeit wie die Pest verbreitet. Du kannst das Wort hier im Zoo oft von internationalen Besuchern hören.“ – Ich weiß. Und was bedeutet es genau?“ – „Dass jemand so süß aussieht, dass ich ihn am liebsten in die Arme nehmen und aufessen möchte.“ (259)

「カワイイ」という語は日本語に特有の表現として、四方田犬彦の『「かわいい」論』⁵⁸をはじめ、たびたび日本語論において取り上げられる翻訳が困難な言葉だが、この引用の「カワイイ」は「Kawaii」、「愛らしい」は「süß」と訳されている。クヌートはツキノワグマに食べられてしまうのではないかと「あわててその場を立ち去」 (266) る。

それにしても、取って食いたいほどカワイイというのはどういうことだろう。あいつの故郷のサセボ国では、カワイイものを食う習慣でもあるのか。わたしは美味し^{おい}そうな食べ物を見てもカワイイとは感じない。わたしにとってカワイイものと言え^おばまずマティアスだが、マテ

⁵⁸ 四方田犬彦：「かわいい」論（筑摩書房）2006。

ィアスを食べたいとは思わない。つまり、可愛いことと美味しいことはわたしの中ではどうしても結びつかないということだ。(266)

Aber was bedeutete es überhaupt, dass die Kragenbärin etwas, was sie süß findet, auffressen will? Gab es in ihrer Heimat Sasebo solche Sitten? Ich habe noch nie eine Speise als kawaii empfunden. Matthias fand ich zwar schon immer liebenswert, jedoch würde ich ihn niemals verzehren wollen. Ich suchte vergeblich nach einer Verbindung zwischen der Liebenswertigkeit eines Lebewesens und dem Appetit auf es. (259f)

ドイツ語版では、「süß」と思うものを食べたいとはどういう意味なのかとクヌートは自問し、どんな食べ物も「kawaii」とは感じないと主張している。その後、日本語版の「可愛い」を逐語的に翻訳したかのように「liebenswert」という語が用いられる。クヌートは母のかわりに哺乳してくれた飼育係のマティアスを「liebenswert」だと思うが、「Liebenswertigkeit」と食欲を結びつけることはできない。このくだりは、ドイツ語版においておかしみに富んでいる。「süß」は味覚の「甘い」も意味するため、クヌートがどうしても結びつけることができない「可愛いこと」と「食べること」が、言葉の上では容易に結びついてしまうからだ。

しばらくしてクヌートは、ある動物園が死んだ鰐やカンガルーの肉をレストランに売っていたという記事をマティアスに読んでもらうことになるが、そのとき「『取って食ってやりたいほどカワイイ』というツキノワグマの言葉が思い出されてぞっと」(272-273)する。この箇所の「カワイイ」はドイツ語版で「süß」(266)と翻訳されている。さて、ドイツ語版では同じページにもう一度「süß」という語が「カワイイ」の訳語として用いられている。パソコンの映像のクヌートに魅入っているマティアスがクヌートに以下のように語りかけた時だ。

「分かるか。これが君だよ。カワイイだろう。」(274)

„[...] Wie süß!“ Matthias starrte wie verliebt auf den anderen Knut, (266f)

これまでの経緯から、このくだりでも「süß」は「食べる」こととつながり、「カワイイ」だけではなく味覚を表す「甘い」という意味を同時に想起させ

る。そもそも「süß」という語は三部の冒頭で、クヌートがマティアスからもらうミルクの甘いにおいを表現していた。

脳がとろけそうになるくらい甘いにおいに誘われて、 (211)

Es duftete verführerisch süß, sein Gehirn hätte in ihr [Zitze] schmelzen können. (209)

その後も哺乳について何度も言及されている。そのため、マティアスがうっとりするほど夢中で見つめるときに感嘆符付きで発する「süß」という言葉は、乳児だった頃に戻り、まるでミルクの甘さをクヌートの可愛い外見を通して視覚で味わっているようにも感じられる。同様にドイツ語版では、クヌートに対する人間や動物たちの「süß」という熱狂的な叫びも、乳を恋う憧憬に由来しているかのようだ。

ホッキョクグマの故郷である北極までの距離は乳児の時と今との時間的な遠さを、白熊の白は母乳の白を連想させる。三部は、ずっと待ち続けていた冬が来て雪が降るところで終わる。

ひんやりうっとり北極を夢見て、ゴシップを広める活字にまだ汚れていない真っ白な紙、ミルクのように甘く、栄養豊かな白と向かい合える日だ。 (319)

Ich wollte in einer abgekühlten Luft vom Nordpol träumen, wollte vor mir ein Schneefeld sehen, das – anders als das mit Klatsch und Geschwätz bedruckte Zeitungspapier – unbefleckt weiß glänzt. Der Nordpol muss so süß und nahrhaft sein wie die Muttermilch. (311)

クヌートにとってのあこがれは、まだ何も書かれていない真っ白な紙、冷たい雪、そして北極だ。その根底にあるのがミルクの甘さなのである。

一部のホッキョクグマの「わたし」も甘いものに執着している。「わたし」は母乳の記憶がまだ舌に残っていた時期に人間のイワンに引き取られ、サーカスに出るために調教された。うまくできると「角砂糖」がもらえ、イワンの叫ぶ「角砂糖」は「わたし」にとって「舌の上でとける快樂の名前」(21)だった。サーカスの花形から管理職に移って自伝を書くようになってからも、「わたし」は「甘い物がなければ人生の良い部分を何に例えたらいいのか分

からなく」(28) なるほどだ。ある日「わたし」は、オットセイという渾名の出版者の横柄な態度に腹を立て、「書いたら何をくれるの」(32) かと迫ると、オットセイはチョコレートを渡し、「原稿の続きを書けば、そんなチョコレートなら何枚でもあげるよ。まあ、それ以上書くことがあるのかどうか、それは怪しいものだが」(同上) と言い捨てる。

くやしいので家に帰ってすぐに机に向かった。くやしさほど燃えやすい燃料はない。くやしさをうまく使えば、燃料を節約して生産活動ができるのではないか。でも、くやしさは森へ行って集めてくるわけにはいかない。誰かがくれる大切なプレゼントだ。(33)

Von seiner billigen Provokation gereizt, eilte ich nach Hause und stürzte an den Schreibtisch. Die leicht brennbare Kraft des Ärgers kann man gut für die Produktion eines Textes einsetzen. Dabei kann man die Energie sparen, die man sonst von irgendwoher nehmen müsste. Man kann den Brennstoff Wut in keinem Wald finden. Ich bin deshalb jedem dankbar, der mich wütend macht. (29)

我听了很不甘心，一回到家，立即坐在桌前。没有比不甘心更容易燃烧的燃料了。如果好好利用人的不甘心，就能在生产活动中节约燃料吧。但是人没法去森林收集不甘心。这种情绪是别人给予的重要遗赠。(18-19)

「くやしい」という語は、金田一春彦が著書『日本語（上）』⁵⁹で言及しているように、特に欧米語への翻訳が困難である言えるだろう。『甘えの構造』のなかで土居は、「くやし

さ」は「甘えの心理の延長上にあ」り「特に日本人が低迷しやすい感情である」(150)と述べている。他の箇所でもこの語は何度か用いられ、ドイツ語版ではそれぞれの文脈で様々な単語に置き換えられている。引用したくだけりでは、「gereizt」から、「Ärger」、「Wut」、「wütend」に至るまで、「わたし」が自分の感情について反省している間に、怒りが徐々に増していくかのようだ。

さて、中国語版において「くやしい」は、似たような意味の中国語が他にもいくつかあるなかで、ほぼ一貫して「不甘心」という語で翻訳されている。「不甘心」は、日本語話者にはとりわけ「甘」が「甘い」を連想させる⁶⁰。

⁵⁹ 金田一春彦：日本語（上）（岩波書店）1988、194-195 頁参照。

⁶⁰ 中国語では味覚の甘さを表現するために、「甘」と舌編を組み合わせた漢字「甜」がよく用いられる。

というのも、チョコレートは「巧克力」（18）と訳されているので、巧に打ち克つ力をもって作品を書いているような印象を与える一方、そのチョコレートの「味は少し苦かった」（32）ので、「わたし」が満足していないように感じられるからだ。つまり、「不甘心」はオットセイの言葉や態度のせいで感じた「くやしい」という気持ちだけではなく、否定を示す「不」、甘さを連想させる「甘」、気持ちを表す「心」という個々の漢字が文字通り、全体として甘くない感覚を表現しているかのように見える。中国語版を読むと、「わたし」の創作意欲をかきたてる「くやしき」の根底に味覚の甘さへの欲求があるように感じられ、その欲求が、調教師から「角砂糖」をもらったときの幸福感、さらに遡って母乳の記憶へとつながる。このように『雪の練習生』の翻訳において、登場人物たちの様々な行動の背後に、味覚の「甘さ」へのこだわりが看取される。

それに対してオットセイは「甘い物」はまったく食べない。そんなオットセイを「わたし」は次のように褒めている。

歯並びは悪かったけれど、虫歯一本ない男だった。それは本当に立派なことだと思う。（28）

Seelöwe hatte eine holprige Zahnreihe, aber das störte mich am wenigsten, denn ich erkannte sofort seine wahre Männlichkeit darin, dass er keine Karies hatte. Ich wusste das zu schätzen. (24)

Sea Lion had an ungainly row of teeth, but that bothered me least of all, since I instantly recognized his true masculinity in the fact that he had no cavities. This I truly appreciated. (18)

ドイツ語版ではその点にオットセイの「本物の男らしさ」があるとまで主張されている。その英語訳では、虫歯が「cavities」と訳されているので、それ自体は日常的な表現であるにもかかわらず、「cave（穴）」を連想させる。というのも、その数ページ前に「書くという行為は冬眠と似ていて、端から見るとウトウトしているように見えるかもしれないけれど、実際は穴の中で記憶を生み育てているのだ」（25）というように「穴」に言及されているからだ⁶¹。「穴」あるいは「O」と創作との結び付きは多和田の作品全体で見出

⁶¹ ドイツ語版では「穴の中で」という表現が「in der Bärenhöhle meines Gehirns」（21）、英語版では「in the bear's den of my brain」（15）と訳されている。

せるが⁶²、『雪の練習生』の英語版では甘いものと「穴」がつなげられ、甘さを求めることこそが創作に必要な「穴」を生み出すかのようだ。

さて、『雪の練習生』の一部と二部において「亡命」という語があまりにも頻繁に用いられているので（54, 61, 81, 83, 90, 93, 94, 111, 138, 158, 194, 201）⁶³、個々の漢字が独立し始め、「命」が「亡くなる」ような印象を与えたり、音の類似した「亡霊」さえ連想させる。二部には、「逮捕される危険を冒してまでも計画する亡命という行為が化け物の名前のように聞こえた」（194）とも書かれている。三部になると「亡命」という語は用いられなくなるかわりに、常に外に出ることを夢見ていたクヌートが実際に動物園の外へと出た時から、ミヒヤエルと名乗る亡霊が登場する（303）。作品全体として、外に出ることと死の結びつきが暗示されているようだ。ドイツ語版において「亡命」は「exil」（51, 52, 59, 75, 135, 156, 193）、「fliehen」（92, 135）、「emigrieren」（59, 79, 135）など様々な語で訳されており、その言葉自体に「亡命」のような不気味さはない。それに対して数は多くないものの、ドイツ語版で文脈上の意味を超えて働きかけてくる言葉は「Schlange」である。

多和田の初期の作品から最新作まで、しばしば意外なところで「蛇」が突如姿を現わし読者を立ち止まらせるが、その言葉は — 実際に翻訳されているかどうかにかかわらず — 「翻訳」プロセスを通して創造されているように思われる⁶⁴。『雪の練習生』においては、日本語版では一度しか登場しない「蛇」がドイツ語版では4回も出てくる。

クヌートを見たがっている人が跡を絶たないので、開園直後二時間と時間も決めて、クヌートがゲレンデで遊ぶ時間を毎日設けることが正式に決まった。（262）

Die Anzahl der Besucher, die Knut sehen wollten, bildete eine endlose Schlange. Nach der Öffnungszeit strömte die Schlange als Fluss zum Gelände, wo Knut täglich spielte. (256)

⁶² Vgl. Christine Ivanovic: Objekt O/口? Beckett, Kleist, Tawada. In: Études Germaniques 65 (3) (2010), S. 583-606.

⁶³ 例えば次の引用のように、同じページに何度も「亡命」が用いられることもたびたびある。「雪と氷の国に亡命すれば頭が冷えて気持ちもすっきりするに違いない。カナダに亡命したい。でも亡命とは東から西に向かってするものであり、西からもっと西へ亡命するにはどうしたらいいのかわからない。」（83）

⁶⁴ 詳述は紙面の都合上本稿では割愛する。

「跡を絶たない」という表現が「Schlange」を用いて訳され、さらにその「Schlange」が独立して川となりクヌートの遊び場へと流れ込んでいる。行列を意味する「Schlange」や川や人がある方向へ動くことを意味する「strömen」などよく用いられる言葉であるが、引用文では「Anzahl」が主語にされ非日常的な表現になっている。観客が長蛇の列をなしているというより、観客の数がどんどん増えて蛇となりゲレンデに勢いよく入ってくるイメージだ。「鰻上り」という日本語の表現に近いイメージではないか。

ところで、クヌートにとって遊びは芸術に匹敵するものである。ボールがプールに落ちたのを見て喜ぶ観客を観察し、「意外なことが起こることが一番面白いのだ。わたし自身、ボールが水に落ちることを計算に入れていなかった。」(271)とクヌートは気づく。するとその直後にクヌートの夢の中に謎の老女が現れて、次のように褒める。「誰にも教わらないで、たった一人で舞台を作っている。しかも、めずらしいことをやってみせるだけではなく、普通に遊んでいて、それが面白く見えるように工夫している。これは新しい芸術かもしれない。」(271-272) 続く会話の中に、ドイツ語版では「蛇」がまたも現れる。

「あなたは一体誰なんですか。わたしの祖母ですか。」「そう簡単なものではない。祖母とそれ以前の祖先が何代も何代も重なって見えているのだ。正面から見たら一人にしか見えないだろうが、一人ではない。祖母もその母もそのまた母も入っている。」「わたしのお母さんも、ですか。」「わたしは死んだ女たちの代表だ。(中略)」(272)

„Wer bist du? Bist du meine Großmutter?“ – „Ich bin nicht nur deine Großmutter, sondern auch die Urgroßmutter und die Ururgroßmutter. Ich bin die Überlagerung von zahlreichen Vorfahren. Von vorne siehst du nur eine Figur, aber hinter mir steht eine endlose Schlange von Vorfahren. Ich bin nicht eine, ich bin mehrere.“ (265)

祖先が何代にも続いて祖母の後ろに列を作っている様子が「Schlange」を用いて訳されている。上で引用した「eine endlose Schlange」が少し前に出てきたばかりなので、「Schlange」は「蛇」そのものも同時に連想させ、死者たちが無限に長い蛇になって自伝作家「わたし」の背後にいると読める。このように多和田の作品では、芸術や死との関連でたびたび蛇が出現する。

さて、二部ではもともと日本語版に蛇が登場する。「死の接吻」というサーカスの演目で、ホッキョクグマのトスカと調教師のウルズラが接吻する場面においてだ。観客の視線はトスカに釘付けになるが、「危険なのはトスカではなく、背後に立つ九頭のホッキョクグマのアンサンブルが乱れること」(100)である。

観客はわたしがその鞭に象徴される力によって猛獣の群れに君臨していると思っているが、実際のところ鞭は指揮者の指揮棒と同じで、オーケストラ奏者たちが恐れているのは細い指揮棒で頭をこつんと叩かれることではない。(中略)

九頭のホッキョクグマたちは舞台の上に作られた太鼓橋の上に並んで、九つの首を持つ神話の蛇のように、長い首を振り子にしたり、喉の奥から低い吠え声を絞り出したりしながら、自分に角砂糖の順番がまわってくるのを待っている。(100-101)

Das Publikum glaubt, die Peitsche würde meine Macht über die Raubtiere sichern. In Wirklichkeit ist diese Lederschlange vergleichbar mit dem harmlosen Taktstock eines Dirigenten. Kein Musiker im Orchester hat Angst, mit dem Taktstock geschlagen und verletzt zu werden. [...]

Neun Eisbären standen auf der Trommelbrücke, sie sahen aus wie die Köpfe der neunköpfigen Schlange Naga aus der Mythologie. Ein erster Kopf bewegte sich wie das Pendel in einer Wanduhr, ein zweiter stieß eine tiefe Stimme aus dem Halsboden. Alle Köpfe warteten darauf, endlich an die Reihe zu kommen und die süße Belohnung zu bekommen. (98f)

ウルズラはホッキョクグマたちの心の微妙な揺れをいち早く感じ取ることによって、クマたちの力関係が崩れて争いが始まる前に「声を出して鞭を鳴らして、注意を別の方向にそら」(101)す。「九つの首を持つ神話の蛇」というと、ギリシア神話に登場する怪物や日本の大蛇が想像される。ここでもサーカスという芸(術)が行われるところに蛇が出現するのである。ホッキョクグマも蛇も一撃で人間を死に至らしめることができるという点で共通している。観客にかつての猛獣への恐怖を感じさせたいうえで、それを武器も用いず鞭のみで支配下に置くとき、魔術的な力がそこに作用しているように感じられ観客は歓喜に沸くのではないだろうか。多和田は繰り返し言及される

「鞭」をドイツ語版ではほぼ「Peitsche」（98）と翻訳しているが、一度だけ上の引用のように「Lederschlange」という造語を用いて訳している。漢字の「鞭」の部首である革偏がドイツ語に訳されているかのようだ。また「九つの首を持つ神話の蛇」が具体的にインド神話のナーガに書き換えられている。したがってドイツ語版では、九つの首を持つ蛇は英雄に退治される蛇の怪物というよりむしろ、神格化された蛇である。ウルズラの行為だけに注目すれば、鞭（革蛇）を用いて蛇を模倣しているようにも見え、鞭の風を切る音は蛇の威嚇音に、くねる鞭の動きは蛇が素早く曲がる様子に類似している。一見どこのサーカスにもありそうな現代的な猛獣使いの挙動が語られながらも、同時に「革蛇」や「ナーガ」といった言葉によって蛇崇拝が連想されるのである。

熊が蛇に譬えられることによって、外見上は似ても似つかない「蛇」と「熊」がつながるが、それはこの場面だけに言えることではない。クヌートが教会の鐘の音を一番苦手としているのを見た獣医のクリスティアン（！）の「ゲルマン民族は長いこと熊や狼おおかみを崇拝していた。鐘を鳴らしているのは、心の熊を追い出すため」（229）というコメントはキリスト教と蛇崇拝とのかかわりを、また、カメラマンがクヌートの目に射竦められる場面⁶⁵は、「蛇」の特徴としてよく指摘される目力を想起させる。さらに、『雪の練習生』のなかで頻繁に描写される「舌」の動き、冬眠についての言及、嗅覚が発達している反面、近眼であることの強調によって、熊と蛇と乳児が結び付く。生まれたばかりの乳児は、母乳を舌を使って吸うことや眠ることを主に行い、視覚はまだ発達していない。

「死の接吻」は、実際に世界的に活躍した東ドイツの Ursula Böttcher による伝説的なサーカスの出し物である。そこでウルズラが口移しでホッキョクグマに食べさせるのは「肉」だが、多和田の作品では「角砂糖」に変わっている。そして、この角砂糖を舌で奪い取る接吻の瞬間、人間の魂がクマに流れ込み、後にトスカがウルズラの伝記を書くことになるのである。一部から三部まで母乳を吸うホッキョクグマの子供の描写が繰り返され、母乳、砂糖、（北極）の雪が白という色によってたびたび関連づけられているため、「死

⁶⁵ 「クヌートは光など少しも怖くなかったので、落ち着いてカメラのレンズを覗みかえした。カメラマンは焦点がどこで合っているのか分からない、熟したスグリの^{ひとみ}ように黒い瞳に真っ正面から見つめられて、何か衝撃を受けたようで、そのまま凍りついてしまった。」（248）ドイツ語版では、クヌートの目が「Beerenaugen」（243）と訳され、「Bärenaugen」との言葉遊びが生み出されている。

の接吻」は哺乳を連想させる。さらに、フランス語版ではこの結び付きはいっそうはっきりと表れている。すなわち、視覚的な類似ではなく味覚によって。二部は以下の文で終わる。

目の前に立つ小さな愛^{いと}しい牝人間は甘いにおいがする。その青い目に向かって、ゆっくりと腰をかがめて顔を近づけていくと、牝人間は角砂糖を一つすばやく短い舌にのせて、唇を軽く前にさし出す。小さな口の中で砂糖の白が輝いているのが見える。その色を見ると雪を思い出し、北極恋しさに胸がしめつけられる。わたしは牝人間の血のように赤い唇の間に自分の舌を差し入れて、輝く角砂糖をそっと取り出す。(206-207)

Ich stehe auf zwei Beinen, der Rücken etwas gerundet, die Schultern hängen entspannt. Die kleine, liebenswürdige Menschenfrau, die vor mir steht, duftet honigsüß. Ich bewege ganz langsam mein Gesicht zu ihren blauen Augen, sie legt sich einen Würfelzucker auf die kurze Zunge und streckt ihren Mund zu mir. Ich sehe den Zucker in ihrer Mundhöhle leuchten. Seine Farbe erinnert mich an Schnee, ich werde vom Fernweh nach dem Nordpol ergriffen. Dann schiebe ich meine Zunge zügig, aber vorsichtig zwischen die blutroten Menschenlippen, um mir den strahlenden Würfelzucker herauszuholen. (205f)

L'aimable petite humaine debout devant moi a un parfum suave de miel. Très lentement, j'approche mon visage de ses yeux bleus, elle pose un morceau de sucre sur sa courte langue et tend la bouche vers moi. Je vois le sucre qui éclaire sa cavité buccale. Sa couleur me rappelle la neige, je suis prise de la nostalgie du pôle Nord. Et je glisse ma langue prestement, mais prudemment, entre les lèvres humaines rouge sang afin de m'emparer du morceau de sucre scintillant. (187)

この作品全体で母乳を形容する「甘い」という味覚は、しばしばフランス語において「sucré, e (甘い)」(127, 189, 194) を用いて訳されている。そのため、上記の引用のように、角砂糖がフランス語版で「sucré」と発音も近いその名詞形「sucre (角砂糖・砂糖)」で訳されると、ミルクの甘さ自体が角砂糖であるかのようだ。また、同様に味覚の「甘さ」を意味するフランス語の

「doux」とは異なり、「sucré」は、子供が親指などをしゃぶることを意味する「sucer」(21)⁶⁶や「suçoter」(7)⁶⁷とも繋がる。一部の「わたし」はトスカに「子供になる前のことを思い出さなければだめ」(167)だと忠告していた。子供になる前とは、まだ主に味覚と嗅覚で生きていた乳児の頃ではないだろうか。「死の接吻」は乳児の知覚に思いを馳せる決死の挑戦と解釈し得る。

土居は『甘えの構造』の中で、甘えの語幹「アマ」と乳児語「ウマウマ」を結び付け、「アマ」に盛られた感動が乳を恋うことに示される憧憬だったのではないかと推測し、母子関係における幼児の振舞いを「甘え」という依頼心の根源としてとらえている(78-79)。対して『雪の練習生』においては、哺乳とのかかわりのなかで、いわば人間になる前の、味覚が支配的だった言語以前の世界への憧憬と畏れが現れているかのようであり、さらにそのことが翻訳プロセスによっていっそう可視化されている。ヴァルター・ベンヤミンは『翻訳者の使命』のなかで「言語の歴史のある特定の時点でなされたあるひとつの作品の翻訳は、いつでも、その作品の内実のある特定の側面に関して、他のすべての言語による翻訳を代表する(repräsentieren)」⁶⁸と述べている。『雪の練習生』においても、それぞれの訳が他の言語にはできないやり方で、作品にひそむ内実を表現しているのではないだろうか。『雪の練習生』と諸訳は無限に続く創作プロセスの一環だと言えよう。

⁶⁶ 上で引用した「穴」に言及している文の前後に「なめる」という語が何度も用いられている。「家で机に向かって鉛筆をなめていると、そのままずっとなめながら、できれば一冬^{じゅう}中人に会わないで自伝と取り組んでいなくなる。書くという行為は冬眠と似ていて、端から見るとウトウトしているように見えるかもしれないけれど、実際は穴の中で記憶を生み育てているのだ。うっとり鉛筆をなめていると、」(25)最初の二つの「なめる」がドイツ語版では「lecken」(21)、フランス語版では「lécher」(20)、最後の「なめる」は乳児がしゃぶっている様子を想起させる「lutschen」(21)(ドイツ語版)や「sucer」(21)(フランス語版)を用いて訳されている。「考えながら苦勞して書く」という意味の「鉛筆舐め舐め」という表現が具現化され、さらに翻訳を通じてその行為は乳児の振る舞いと結び付けられる。

⁶⁷ 一部の冒頭に「母乳の記憶がまだ舌に残っていたので、彼の人差し指を口にくわえて吸うとほっとした」(10)と述べられている。この「くわえて吸う」がドイツ語版では「saugen」(6)、フランス語版では「suçoter」(7)という動詞によって翻訳されている。

⁶⁸ ヴァルター・ベンヤミン(浅井健二郎編訳ほか):ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想(筑摩書房)1996、399頁参照。

1. 古井由吉とドイツ文学の翻訳

古井由吉は「認識の翻訳者」というエッセイの冒頭でこう述べている。「翻訳をおこなうがごとく創作をおこなう。これが作家としての私のあこがれる境地である。そうなれば言葉を綴る業はどれほど清澄な喜びに支えられることだろう、どれほど本来の遊びと戦きを取りもどすことだろう」⁶⁹。これはノヴァーリスの有名な言葉「Am Ende ist alle Poesie Übersetzung. (つまりところあらゆる詩は翻訳なのだ)」を想起させる。ノヴァーリスの生きたドイツ・ロマン主義は翻訳の時代でもあった。フォスのホメロス訳、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルのシェイクスピア訳、ヘルダーレーンのピンダロスとソポクレスと訳など、翻訳は創作と極めて近いところにあり、翻訳によってドイツ語は鍛えられ、国民言語が形成されていった。アントワーヌ・ベルマンのいうように、この時代の翻訳は *Bildung* の概念と重なり合っていた⁷⁰。

作家古井由吉（1937～）はドイツ文学の研究から出発した。東京大学文学部のドイツ文学科に学び、卒業後は大学院に進み、ヘルマン・ブロッホで修士論文を書き課程を修了（1962年3月）。その後、金沢大学で3年、立教大学で4年間教鞭をとり、この間、カフカ、ノヴァーリス、ニーチェなどについて論文を発表している。1968年からは創作を始め、文芸雑誌に短編小説が掲載されるようになった。1970年3月、立教大学を退職し、以降は作家業に専念している。

彼が作家になる大きな転機になったのは、ムージルの「愛の完成」と「静かなヴェロニカの誘惑」（1968年）とヘルマン・ブロッホの『誘惑者』（1967年）を翻訳したことだった。古井自身、翻訳から創作への移行のプロセスがいかに重要であったかを、エッセイや講演で繰り返し強調している。古井の三つの翻訳作品を読むと、語法、文体、モチーフから作品の舞台に至るまで、

⁶⁹ 古井由吉：認識の翻訳者（『筑摩世界文学大系 66』第 63 巻付録）1974、1 頁

⁷⁰ アントワーヌ・ベルマン（藤田省一訳）：他者という試練——ロマン主義ドイツの文化と翻訳（みすず書房）2008、91 頁以下を参照。

初期小説との密接な関連が確認できる。専業作家となってからも、彼のドイツ文学とのつながりは現在に至るまで続いており、ドイツ神秘主義について『神秘の人々』(1996)を著し、詩についてはリルケのドゥイノの悲歌ほかを訳出した『詩への小径』(2005)を刊行している。

古井にとって「翻訳」が創作へどのように接続していったのかを、「認識の翻訳者」で確認したい。このエッセイで彼は、ホーフマンスタールが若い頃に手がけたソポクレスの「オイディプス王」の訳を、原文にあった「重い響き」から解放されて、透明さと、簡潔さを獲得していると絶賛する。彼はそこで翻訳の実例を三つ紹介しているが、そのすべてが原文にはない箇所であることは注目される。二番目に彼が引用したのは次のような個所である。

「悲嘆と破滅の中へ／それ〔放埒の果てしない嵐〕は彼ら〔オイディプスたち〕を投げ込まなくてはならない。／(…)／あの者たちが栄光と名誉につつまれて／世を渡るならば／われらは皆、もはや神々に供物を捧げはしない
(In Jammer und Grab / soll es sie werfen! / (…)/ wenn diese wandeln / in Glanz und Ehr, / dann opfern wir alle nicht mehr!）」(前掲書、4頁)

そしてこの引用の後、古井は次のように述べる。「この簡明化、この透明化それ自体をわたしはホーフマンスタールの訳詩における認識といたいのである。(中略)にもかかわらず、原典と同じものではないのだ。主観的なもの主体的なものをつけ加わらなくても、忠実なままに、すでに訳者の認識となっているのである」(同、5頁)。

この「認識(Erkenntnis)」とは何か。ブロッホの『誘惑者』でもこの「認識」という言葉が繰り返し現れるが、冒頭の「語り手のまえがき」では、「混沌」との対立概念となっている。それは生の無限性の中を貫く手がかりであり、語り手は、認識をもとにして物語を書くことによって、「人生全体を一つにつかみ取る」ことを試みる⁷¹。

先の引用の後、古井はさらに次のように述べる。「原典は運命に支配される人間の全体を表している。それにひきかえ、ホーフマンスタールの訳は支配する運命のかたちになくなって、人間の情念をふるい落とし運命そのもののような言葉で語る」そして次の引用が来る。「これを恐しい破滅へ向かわせることは、神々よ、御身たちのつとめです／われわれはそれをしかと掴みたい、この手で掴みたい。／それが成らぬ時には、われわれは皆、もはや供

⁷¹ ヘルマン・ブロッホ(古井由吉訳): 誘惑者(筑摩世界文学大系 62 ムージル・ブロッホ)1973, 121-123頁。(以下『誘惑者』と略)

物はしません！（An euch ists, ihr Götter, dies fruchtbar zu werden. /Wir wollen es greifen, mit diesen Händen,/Sonst opfern wir alle nicht mehr.）」（同上）

いま引用した二か所に共通するのは、*opfern* という動詞である。古井はこの語に大きな関心を寄せており、次のように述べる。「*Opfern* という言葉は仮に《供え物を捧げる》と訳したが、犠牲という意味もあり、生贄という意味もふくみ、要するに人間がより高きもののため、世界の秩序のため、我が身または我が身のものを犠牲にする行為すべてをあらわす」（同上）。おそらく古井の言う「認識」とは、*Opfern* の痛みと価値を同時に引き受けながら、それとは悟られない、清澄で完成度の高い訳文を生み出すことであったのだろう。その意味で、「認識」とはほぼ *Opfern* と同義であると考えてよいだろう。

ホーフマンスタールの『オイディプス王』翻訳は、若き詩人が原文を大胆に書き換えた「翻案」、あるいはせいぜい独特の文体で書かれた「舞台台本」と理解され、今日の評価はさほど高くない。しかし古井の言うように、文体は透明で無駄がなく、何か達観したようなところがある。

翻訳における「認識」とはなにか。少し別の視点から考えてみたい。

翻訳理論の代表的な研究者ローレンス・ヴェヌティは翻訳の戦略として、「受容化」と「異質化」を指摘した。「受容化」とは、「透明でなめらかで不可視的な」翻訳をさす。一方「異質化」とは、「目標言語で支配的な文化的価値によって排除されるような外国テクストを選択し、翻訳手法を開発すること」を意味する⁷²。日本語の書物では、この両者の翻訳が併存あるいは混交状態にあるといえるが、文学の創造現場に限って言えば、後者の方が高く評価されているように思われる。少し前になるが、英文学者の柳瀬尚紀がジェイムズ・ジョイスの翻訳不可能と言われた『フィネガンス・ウェイク』を訳す際に、地口・言葉遊びを随所に取り入れて斬新な日本語を生み出し、話題を呼んだことが思い出される。最近では多和田葉子の自作翻訳や複数言語による創作などは、この「異質化」に属するといえよう。多和田にはカフカの『変身』のように、既訳とは全く異なる戦略を意図的に選んだ翻訳の試みもある⁷³。

⁷² ジェレミー・マンディ（鶴飼久美子訳）：翻訳学入門（みすず書房）2009、232-233頁。

⁷³ たとえば「毒虫」などと訳されていた原語の *Ungeziefer* をそのままカタカナで「ウンゲツィーファー」と訳している。この翻訳は、フランツ・カフカ（多和田葉子ほか訳）：カフカ ポケットマスターピース 01（集英社文庫）2015 に収録されている。

「認識」の翻訳者である古井由吉の翻訳はこのどちらに属するのだろうか。「受容化」と「異質化」の両方をバランスよく取り入れ、両方の接点を求めるのが彼のめざす翻訳ではないだろうか。透明性と簡潔さをめざした彼の翻訳は、一見「受容化」の見本のようにも見えるが、「異質さ」を排除するのではなく、それを目立たない形で日本語を注意深く解体し、新たな文体をめざしている。ムージル「愛の完成」の翻訳を彼の異なる三つの例から分析してみよう。

2. ローベルト・ムージルの翻訳とその改訳——「愛の完成」を例に

もう 20 数年前のことになるが、「内向の世代の人々」と題する古井の講演を聞いた後、直接彼と話す機会があった（1995 年春）。当時、古井氏はローベルト・ムージルの『愛の完成・静かなヴェロニカの誘惑』の 3 回目の改訳版を松籟社から刊行しようとしていた。

この 2 編の中編小説は最初、1968 年に筑摩書房の世界文学全集に収められ、87 年、岩波書店から文庫として再版する際、根本的に改訳された。古井氏が語ってくれた翻訳の仕方は、次のようなものであった。筑摩の全集版を 2 冊用意してそれをばらし、大きなノートに張り付ける、そして原典を傍らに置きながら、縦横無尽に朱を入れていく。そしてこの 95 年、三度目に改訳したとき、「誤訳がまた 6 か所も見つかりました」と嬉しそうに語っていた。そのとき「原典は逃げていきませんから」とも言っていた。それを聞いた私は、エッセイ「認識の翻訳者」を思い出し、この人は創作する時にも、なにか見えない原典を手元に置いて、それを推敲しながら小説を書いているのではないかと思ったものである。「ドイツ語は今でも読まれるのですか」と尋ねると、「毎日読んでいますよ」という答えが返ってきた。ちょうどその頃、古井氏は雑誌『世界』に『日暮れて道草』（のちに『神秘の人びと』と改題して刊行）というドイツ神秘主義に関するエッセイを連載中だったのがある。

訳を比較する前に作品の背景を少し説明しておきたい。

「愛の完成」という中編小説は、「静かなヴェロニカの誘惑」とともに、1911 年、『合一(Vereinigung)』というタイトルのもとに刊行された。クラウディーネが愛する夫のもとから旅に出て、寄宿学校に通う娘のリリィを訪問し、その町のある好色な男に身をゆだねてしまう。しかしそれが不倫とはならず、逆に夫との愛の完成になるという一風変わったストーリーである。その冒頭部分で、夕暮れ時、妻クラウディーネと夫がお茶を飲みながら会話

をしている。妻がこれから旅をするので、一緒に来てくれないかと尋ねると、夫は仕事があるので、それはできないと言う。それに続くのが次の部分である。(注意すべき部分に下線を施した)

Es war Abend und die dunkelgrünen Jalousien blickten außen auf die Straße, in einer langen Reihe anderer dunkelgrüner Jalousien, von denen sie nichts unterschied. Wie ein Paar dunkel und gleichmütig herabgelassener Lider verbargen sie den Glanz dieses Zimmers, in dem der Tee aus einer matten silbernen Kanne jetzt in die Tassen fiel, mit einem leisen Klingen aufschlug und dann im Strahle stillzustehen schien, wie eine gedrehte, durchsichtige Säule aus strohbraunem, leichtem Topas ... In den etwas eingebogenen Flächen der Kanne lagen Schatten von grünen und graunen Farben, auch blaue und gelbe; sie lagen ganz still, wie wenn sie dort zusammengeflossen wären und nicht weiter könnten. Der Arm der Frau aber ragte von der Kanne weg und der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel.⁷⁴

続いて、該当箇所の古井による三種類の訳を以下にあげる。(注意すべき語句・表現に下線を、訳の比較で目印になる箇所に網掛けを施した。)

[翻訳①1968] 表はもう夕暮れだった。そして窓には濃い緑色の目隠しが、同じ濃い緑色をした並びの家々の目隠しと長い一列をなして、他とすこしも区別のつかぬ顔つきで、表の通りを見おろしていた。だがそれは暗く静かにおりた二つの臉のように部屋のうちの輝きを隠し、そして部屋の中ではちょうど紅茶が鈍い銀色のポットからカップに落ち、静かなさざめきを立ててカップの底を叩いてひろがり、それからひとすじの流れとなって静止するように見えた、まるで麦藁色の軽いトパーズでできた透明なよじれた柱のように……。いくらかくぼんだポットの表面には緑色と灰色の影、そしてまた青色

⁷⁴ *Die Vollendung der Liebe*, In: Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Adolf Frisé, Bd.6. Prosa und Stücke. Hamburg 1978, S.156. 引用した部分の語彙について、以下簡単に解説を加える。Jalousie: (巻き上げ)ブラインド、「嫉妬」の意味もある。ブラインドの「透過性」が、外部との交通、今回のテーマからいえば、翻訳可能性を暗示しているとも言えよう。Topas: トパーズ。黄玉ともいう。無色あるいは淡黄色の柱状の透明結晶。光を反射してさまざまな色に輝く。Fläche: (物の)面、切子面。リルケの『ロダン論』における鍵概念。ロダンはモドゥレ(*modelé*: 粘土などの素材で作る表面)を芸術創造の基礎にすえていた。Kanne: ポット。日本によくあるポットとは異なり、底近くから長い注ぎ口が鋭角的に出ている。Manne(男)と韻を踏む。wie wenn (=als ob) +接続法Ⅱ式: 「まるで〜のように」。ムージルの好んだ表現。神秘主義からの影響も考えられる。Winkel: 角度。おそらくWink(目くぼせ)が隠されている。

と黄色の影が映り、まるでそこに流れが集まってよどんでしまったかのようにじっと動かなかった。だが妻の腕はポットから離れてすうっと伸び、そして夫を眺めやる彼女の視線は、夫とひとつの角度を、硬いぎこちない角度をなした。(371字) (『世界文学全集 49 リルケ ムーヅル』筑摩書房、1968年)

[翻訳②1987] 夕暮れだった。窓には濃い緑色の目隠しが表の通りを見おろしていた。同じ色をしたよその家々の目隠しと長い一列をなして、それらとすこしも区別のつかぬ顔つきで。暗く静かにおりた二つの瞼のように部屋の輝きを隠し、その部屋の内では、ちょうど紅茶がくすんだ銀色のポットからカップに落ち、静かなさざめきをたててのぼり、やがてひとすじに静止して見えた、麦藁色の軽いトパーズでできた透明なよじれた柱のように……。いくらかくぼんだポットの表面には緑色と灰色の影、それに青色と黄色の影がうつり、そこに流れ集まり淀んだかのように動かなかった。だが妻の腕はポットからすうっと伸び、そして夫を眺めやる視線は、夫とひとつの角度を、硬いぎこちない角度をなした。(317字) (古井由吉訳『愛の完成・静かなヴェロニカの誘惑』岩波文庫、1987)

[翻訳③1995] 夕暮れだった。窓には濃い緑の目隠しが表の通りを見おろしていた。同じ色をしたよその家々の目隠しと長い一列をなして、それらとすこしも見分けのつかぬ顔つきで。暗く静かにおりた二つの瞼のようにそれは部屋の輝きを隠し、その部屋の内では、ちょうど紅茶がくすんだ銀色のポットからカップに落ち、かすかなさざめきをたてて底を叩き、やがてひとすじに静止して見えた、麦藁色の軽いトパーズでできた透明なよじれた柱となり……。いくらかくぼんだポットの表面には緑と灰色の影、それに青と黄の影がうつり、そこに流れ集まり淀んだかのふうに動かなかった。だが妻の肘はポットからすうっとあがり、そして夫を眺めやる視線は、夫とひとつの角度を、硬いぎこちない角度をなした。(321字) (古井ほか訳『ムーヅル著作集・第7巻』、松籟社、1995)

最初の訳①では、「そして」「それから」「まるで」など、接続詞や省略可能な言葉が多く、字数も371文字ともっとも多い。関係文なども後ろからさかのぼって訳されていることが、最初の文章からわかる。ただし訳語の選

扱は基本的にはその後の訳②と③にも受け継がれている。訳①では原文の下から3行目の分離動詞 *wegragen* を「すうっと伸び」と訳しているが、翻訳②では「すっと伸び」に変更されている。この「すうっと」から「すっと」という感じの凝縮感が、文体上の変化を象徴している。

興味深いのは、翻訳①の5行目以下、カップに落ちた紅茶が「静かなさざめきを立ててカップの底を叩いてひろがり」という訳が、翻訳②では「静かなざわめきを立ててのぼり」と変更され、翻訳③では再び「かすかなざわめきをたて底を叩き」と基本的には①に戻っていることである。原文で使われている *aufschlagen* は「(閉じ込められていたものを勢いよく) 開け放す」を意味する。例えば「卵を割る」も、*ein Ei aufschlagen* と言う。したがって訳の①と③が正解といえるが、「のぼり」と訳した背景には、古井はここにドイツ神秘主義の影響を読み取り(神秘主義では光や何か神々しいものが「立ち上る」ことがよくある)、こう訳したのであろう。ムージルはブーバーの編纂した『神秘体験告白集』を熟読し、自家薬籠中のものとして、自作にたびたび引用している。古井もこの書から大きな影響を受けたことは後にふれる。

またこの短い冒頭部分の中にも、*wie* (～のように) や *wie wenn* (*als ob* と同じで接続法Ⅱ式と共に用いられ、「まるで～ように」をあらわす) が頻出している。これがムージルの文体の特徴であり、古井の初期の作品にもその影響がはっきり認められる。彼自身、ムージルの影響を指摘されるのがいやになったらしく、後期の作品からは意識的にその表現を避けていることが、訳③に明らかである。「まるで」が省略され、また「柱のように」が「柱として」など別の表現に変えられている。

「腕」(*Arm*)が訳③では「肘」に変更されているが、この場面には幾何学的な図形や直線的な動きを表した表現が多く、それに合わせたとも考えられるが、*Arm* の語源をたどれば「*Gelenk*(関節)」であり⁷⁵、日本語にすると「腕」よりも「肘」のほうが近いともいえる。このように語がもっていた古い意味が翻訳を通して復活するのも、翻訳の一つの特徴である。

3行目の *wie* で始まる副文は、典型的なムージルの長い文章である。そこでは過去形の動詞がいくつか使われているが、翻訳では、「隠し」、「落ち」、「ひろがり」と連用形で訳され、動詞がまるで現在形であるかのように連鎖

⁷⁵ Vgl. Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23., erweiterte Auflage. Berlin/New York 1995, S.52.

してゆき、最後の「見えた」によりそれまでの動詞がすべて過去形であったことが明らかになる。これは古井の翻訳の特徴というより、日本語の特性に属することであろうが、彼は自分の小説でも意識的にさまざまな時制を、過去形に溶かし込んでいくようなことをしばしば行っている。

以上の①～③の訳例は、それぞれの時代における古井の小説の文体とほぼ一致している。訳②では、最初の文章が原文の順序通り「少しも区別のつかぬ顔つきで」と倒置された文でおわるが、これは当時の彼の小説の文体の特徴でもある。③では「まるで」等のムージル特有の直喩表現が回避されているが、これも最近の文体の特徴といえる。

さらに小説の実作においては、文体に次のような特徴も加わる。日本語の特性を生かして主語がない文が増え、誰がその行為を行っているのかがあいまいになること、さまざまな時制が混在し、物語の時間が現在なのか過去なのか、あるいは過去のできごとの中の順序はつきりしないことである。

3. ヘルマン・ブロッホ『誘惑者』の翻訳——翻訳から創作へ

古井由吉とドイツ文学といえば、誰しもがムージルをあげるが、ヘルマン・ブロッホも忘れてはならない。彼は修士論文をヘルマン・ブロッホで書いただけでなく、最初の翻訳は400字詰め原稿用紙で1600枚を超えるブロッホの大長編『誘惑者』（1967）であった。『半自叙伝』には、翻訳の際に苦心惨憺した様子が書かれている。

「いつ果てるとも知れぬ翻訳の仕事だった。しかもほとんど一文章ごとに、これが日本語で越せるものかと頭を抱え込むほどの、難所を控えている。昭和の41年から42年のことになる。（…）ある日、翻訳の仕事を引き受けてきた。よく読んだつもりで長編小説だったので気安く請け負ってきたところが、その宵にさっそく取りかかってみれば、夜半過ぎまでかけても、原稿用紙一枚も訳せない。以来、意地づくのようになった。それが一年余りで仕上がったことだった。それも、一度は終わりまで訳したが意に満たず、もう一度初めから訳し直している」⁷⁶。

『誘惑者(Der Versucher)』の舞台は1930年頃のチロル地方のある山村である。語り手の「私」は60歳前の田舎医者であり、愛した女性が自殺した過去を持つ。ほかに実に多彩な様々な人物——異端者ヴェチー、司祭ルムポル

⁷⁶ 古井由吉：半自叙伝（河出書房新社）2014、44頁。

ト、ホテルの亭主サベストとその息子ペーター、彼が妊娠させたアガーテ、老婆ギションとその孫娘イルムガルト——が登場する。とりわけ異彩を放つのは流れ者の誘惑者マリウスである。彼は世界の救済者を自称し、山から黄金を探しだすと公言して、村人を次々と扇動していく。ある日、山頂で行われた謎めいた儀式でイルムガルトが何者かに惨殺される。しかし死んだはずの彼女は神秘的な現象の中で語りはじめ、老婆ギションは最後に予言者めいた言葉を発して死んでいく。文章は時に長大で複雑な構造を取り、動詞は過去、現在、未来の時制を自由に往来する。

死の直前までブロッホは改稿に取り組んだが、結局、未完に終わった。三種類の原稿が残されており、Demeter、Die Verzauberung など、タイトルにも統一がみられない。古井由吉の翻訳は Felix Stössinger が 1953 年に編纂した全集⁷⁷のテキストに基づいている。このテキストは複雑な成立と改稿を反映して、三つの異なる原稿を適宜組み合わせられており、長さが他の版の 1.5 倍に及ぶなど、問題がないとは言えない。今日では Paul Michael Lützel が編纂した Suhrkamp 版全集(1986)の *Die Verzauberung* が底本とみなされることが多い。

この小説は自然描写も大変美しく、季節折々に咲く花々、風や霧、光やにおいなどが繊細に印象深く描かれており、時間や、生と死について哲学的な考察が随所でなされている。おびただしい数の人物が登場し、群集心理、とくにひとりの独裁者への熱狂が心理学的に考察される。ムージル同様、いたるところで不思議な音楽が鳴り響き始め、ブロッホの文学で最後に残るのは音楽だけだという研究者もいるほどである。

しかしここでは「ドイツ語の特性をぎりぎりまで駆使した」、「異様に長いセンテンス」に注目したい。問題となる箇所訳分を以下に引用するが、あまりにも長大なため、中間の部分を省略せざるを得なかった。実際にはこの 3 倍くらいの長さになる。(下線、二重下線は引用者による)

このように夕べの息吹が今宵もまた谷からわたしの方へ流れてきた。だが、谷を眺めているわたしは、礼拝堂の石段の上にすわっているわたしではなかった。それはこの年老いてゆく男ではなかった。今しがた牧草地を越えて、そしてそれまでも来る年来る年も大地を越えて、時という霧深い峡谷をよ

⁷⁷ Hermann Broch: Der Versucher. Aus dem Nachlass herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Felix Stössinger. 1953 Zürich.

じ登ってきた男ではなかった。そして同様に、かすかすの記憶を、せせらぎ流れる時を、せせらぎ流れる記憶を、何がしかの医学の知識と織り交せて、束の間たくわえる男でもなく、そう、息づき流れてゆく時の中で、息づき流れゆく記憶の中でひたすら老いてゆく男でもなかった。ましてや、過ぎ去ったこのかたくなに運びまわり、愛と憎しみにおけるおのれの抜きがたい地下的な力にかり立てられて、あらゆる昔の態度から、確信から、あらゆる破りがたい習性から離れられぬ男ではなかった。そう、それは過ぎし日の子どもでもなく、一夜ある女の息につつまれて寝ていた男でもなく、まもない日の老人——ただひとり横たわり、はてしなく成長してゆく記憶が突然これを最後に忘れられる瞬間を、時が突然これを最後に忘れられる瞬間を、たそがれに浸されて待っている老人でもなかった。そうなのだ、これらすべてはいましもここで眺めているわたしではなかった、そしてまた真に生きている私でもなかった。なぜなら、これらすべては過去においても現在においても、わたしの中に宿るさまざまな人物、わたしの中に座りつき、わたしにとり憑いているさまざまな姿に過ぎないのだ。(…)わたしはあらゆる外皮がいつかひとつになるのを予感する。そして予感のまた予感のごとく、わたしはおのれが山であり、丘であり、森であり、おのれが光であり、風景であり、そして二重の源から解き放たれているのをほのかに感じる。わたしは万物の一体性を、そして自然における雄大な一体性の比喩をまのあたりに見る。そして比喩を目でつかみながら、わたしはいつかこの比喩が破られ、現実へと変化することを知っていた。この現実をいつかわたしは受けとることになろう——いつか、大洋であり、山であり、沈める島であるわたしの、もっとも深い豎穴の中で、あらゆる暗闇の、黄金なす奥底で、大いなる忘却がわたしの上に降りてくるそのとき⁷⁸。

紙面の都合で全体の3分の2を省略せざるをえなかったが、コンマはあってもピリオドのない、途方もない長文であることはわかると思う。この長大な文をどのように訳せばよいのか。古井は次のように書いている。

「ひとつの思いをセンテンスの中で、その動的なものも静的なものも含めて、ひとつの静的なまとまりとしておさめることであった。ちょうど人間の心が、文章にすればかなり広汎にわたる思いをほとんど一瞬のうちに抱き、

⁷⁸ 先にあげた Stössinger 版では 323-325 頁。この一文は約 900 語からなる。

全体をたったひとつの現在として感じるように、そんなふう書き留めようとしたのである」。(『誘惑者』498頁、「訳者解説」)

この「おさめる」に訳者は傍点を振って、注意を喚起している。「おさめる」とは、古井の用語でいえば、「束ねる」となるであろうか。つまり、さまざまな時制の文章を、「現在」に集約させることである。原文に即して言うなら、最初は「流れてきた(strömte)」という過去形から始まり、「越えて(gewandert war)」で過去完了となり、「たくわえる(angesammelt hat)」では現在完了である。訳には反映されていない未来形も原文にはある。もちろん原文の時制をすべて日本語に置き換えることは不可能であり、原文の war und ist を「過去においても現在においても」と訳している。そのほか現在分詞、過去分詞が頻繁に用いられており、この文章における時間が、まるで現在、過去、未来を自在に移動しているかのような印象を与える(それゆえ「子供」と「老人」が同居する)。また文章を長くするために、否定詞 nein や nicht を連ねていく(Aではなく、Bでもなく、またCでもなく...)手法も用いられている。

ひとつの文章内で時制が自在に変化するのにはブロッホの特徴の一つであり、文字通り動詞(ドイツ語で「時の言葉(Zeitwort)」ともいう)が現在の中に「束ね」られているのである。

古井はこうした手法を自作にも取り入れて、時制の異なる文章が相前後して現れることがしばしばある。さらに彼は日本語の特性を生かし、主語しばしば省略するので、いっそう文が謎めいた領域に移行していく。

一方、この文章を空間的に見ると、最初のところでは語り手の「私」は谷から吹き上げてくる(zu mir herauf)風を受けながら、高みにある石段の上に座って、周囲の山や丘を眺めながら、過去を回想している。そして「記憶」の中や現在起こっている出来事、あるいは過去や現在の無数の私が、まるで「故郷」に戻っていくかのように、この現在の私のなかで一体化されてゆく。さまざまな時制の音楽が、この現在に流れ込んでくるともいえよう。それから最後に、引用した文章では「この現実をいつかわたしは受けとることになる」と未来形になって、ふたたび現実の層へ降りてくる。そのとき「私」は、「幾重もの外皮に織り包まれて」いるように感じ、「あらゆる外皮がいつか一つになるのを予感」する。この「外皮(Schale)」は、芥川受賞作『杳子』では、「膜」という言葉に変奏されている。この「外皮」が、内部と外部、

人間と自然、肉体と精神などのさまざまな対立を「一体性(Einheit)」のなかにまとめるのである。

『誘惑者』は別名「山の小説(Bergroman)」と呼ばれるように、チロル地方の小さな山村が舞台となっている。何か事件が起きるときに登場人物たちは山に登っていき、そこで神秘的な体験をして再び下に降りてくるというふうになっている。この上昇してある頂点に達し、神秘体験を経て、再び降りてくるのは小説全体の構造であるだけでなく、引用した長いセンテンスの構成をなしていることに注意すべきだろう。

さて、『誘惑者』の翻訳は、ムージルに勝るとも劣らず、古井由吉の初期作品に決定的な影響を与えた。処女作「木曜日に」の「木曜日」というモチーフは『誘惑者』に見られる。また第2作は「先導獣の話」という小説だが、これも『誘惑者』に出てくる「先導獣(Leittier)」を踏まえている。古井はこれを、小説の中で目的もなく猪突猛進してゆく現代日本のサラリーマンとしてとらえ直したのである。

古井は「翻訳と創作と」のなかで、「周期(Periode)」をキーワードに、翻訳と創作を結ぶ核心に言及している。少し長くなるが、重要な箇所なので以下に引いてみる。重要な個所には下線を施した。

ブロッホとムージルの文章は、どちらも長いセンテンスを特徴としています。どうかすると、ピリオドからピリオドまで、半ページから一ページまでにわたる。ヨーロッパの言語は、重文構造あるいは複文構造によって、文章(センテンス)を長く構えることができるのはご存知の通りです。関係詞あるいは名詞の同格(アポジション)をつなぎとして、副文(クローズ)を、ずいぶん長く連ねることができる。しかも、この二人の作家は、その特性を極度まで駆使しているんです。(…) 二人の文章は、正直言えば日本語へ移せたものではありません。しかし、考えてみれば、日本語の古文には本来、句読点はありません。読む便宜に丸や点を振ったとしても、それはフルストップやハーフストップと同じではない。文を長々と、粘着しながら流れを送り越して、移っていく特性がある。連用形の、いってみれば、しなやかさにもそれに役立つ。だから、古来ロングセンテンスと言え、日本語であるといえなくもない。(…) さらに難儀なことがもう一つあります。ブロッホ、ムージルの長いセンテンスの場合、そのセンテンスの内に、とりわけ音律の頂点を回るあたりに、展開というよりも変移といったほうがいいでしょうか、あるいは変調

がある。そして、しばしば超越を含ませる。なにか異なった次元へ抜けそうな気配をのぞかせる。これこそ日本語に受け止めにくいものです。訳するのに苦しんでいるうちに、読めていたはずの原文の文脈が、かえってつかめなくなると、日本語もあやしくなってしまうことがよくありました。そういうときは、ひそかに声を出して原文を読むようにしました。(…)フルストップは、英語ではピリオドです。ドイツ語では単に、「点」プンクト(Punkt)と言いますが、ドイツ語のペリオード(Periode)というは、周期という意味を含みます。英語のピリオドも同様です。この周期というのは、例えば天文学なら、惑星の公転の周期、電波ならサイクル、言語学だと双対文となります。(…)左右の均整がとれた文のことをいいます。美文という意味にもなるのだそうです。もちろん、ブロッホやムージルは、いわゆる美文ではありません。しかし、どこかで美文の伝統を踏んでいることは確かなのです。(…)このピリオド(ペリオード)というのは、ギリシア語のペリオドスという言葉からくるものです。ペリというのは、副詞かつ前置詞で、英語でいえばラウンド。オドスは、単独の名詞で使われると、語頭に息音が入って、ホドスとなりますが、道という意味です。モーゼのeks・オドスは脱出です。このペリオドスも周期という意味を持つ。たとえば月や年のめぐりです。恐らく演劇や弁論、弁舌の用語にもなるかと思われます。朗誦の起伏、あるいは干満の周期でしょうか。これを文章に即しますと、上昇して頂点を回って下降する。アセンドとディセンド、この周期になるようです。上昇して、頂点を回って、下降する、そのあたりにしばしば得心点がある。つまり、読むものに得心の心を点すところです。論文ならば、論理的な説得点になります。詩文では情感の上のことでもあります。つまり、なるほどと感じさせるところです。(…)ブロッホやムージルの場合、この頂点で異なった境へ抜ける気配をあらわすこともある。それから下降する。現実の層へ着地する。言うならば、なだらかに腑に落ちることでしょうか⁷⁹。

この「上昇して頂点を通って下降する」という運動は、すでに述べたように、ブロッホの『誘惑者』における、山を登り、ある事件が起こって下りてゆく構造にも当てはまり、また同じ小説の長文に見られる特質でもある。古井はムージルやブロッホの難解な文の翻訳と格闘する中で、この「周期」と

⁷⁹ 古井由吉：翻訳と創作と（『群像』2012年12月号、199-200頁）。

もいべき文の動きを体得していったに違いない。もしこれらの翻訳がなかったら、古井は作家になっていなかったかもしれないし、なったとしても、まったく別の文体を持つ作家になっていたのではないか。

古井は続けて、「象徴主義、神秘主義の傾向のある文章では、その頂点にいわく言い難い境、黙示的な境があり、予感と理解のはざまのようなそこで読者はしばしば宙に迷う。言語と母語のはざま、グレーゾーンへ放り出される」と述べる。この「中空」ともいべき場——ムージルやブロッホの小説では「空無(das Leere)」という語でしばしば言及される——を創造するために、古井の独自の文体は練り上げられていったといえよう。理知的に、認識論的に、この中空のグレーゾーンを構築していくわけである。

さらに「上昇して頂点を通って下降する」動きは、翻訳そのものの動きにも当てはまるのではないか。A という母語を持つ翻訳者が、B という外国語のテキストを翻訳するとき、A から出発して B という外国語の山を登り、その頂点を経て、ある言葉にはならない体験をして、自らを超え(setzt sich über)、再び下りながら A という言語に戻って来る、こうした動きにたとえることができる。翻訳がしばしば循環する運動にたとえられるのは、アントワーヌ・ベルマンの言葉にも現れている。「円を描くように循環し次々と交代を繰り返すというこうしたビルドゥングの本質自体に、移転したがって Über-Setzung〈自己を彼方に運ぶ〉が含意されているわけだ」⁸⁰。

もちろん、これをそのまま古井に当てはめることはできない。ベルマンのいうビルドゥング(形成)という意識は古井にはほとんどなかったといえる。ドイツ・ロマン主義が、翻訳を通して言語を錬成、ビルドゥングしていく時代であったとすれば、古井が翻訳を通して行ったのは、その逆の日本語の解体であった。慌てて付け加えれば、その解体は冷静な「認識」に裏打ちされたものであり、解体と形成が同時進行していくようなところもあったが。

3. ドイツ神秘主義

90年代半ば頃から古井はドイツ神秘主義に関心を深め、96年『神秘の人びと』を刊行する。なぜ古井がドイツ神秘主義に関心を持ったのか。理由は明らかで、ローベルト・ムージルにその影響が極めて明瞭に見て取れるからである。大作『特性のない男』には、マルティン・ブーバーが編纂した『神

⁸⁰ アントワーヌ・ベルマン：前掲書、2008、97頁。

秘主義告白集(Ekstatische Konfession⁸¹)』から引用がちりばめられている。先に読んだ「愛の完成」の冒頭にも、神秘主義の影響が濃厚である。ブーバーのこの編著は、ドイツを中心に、インド、ギリシア、フランスも含めた8世紀から17世紀の神秘主義者のエッセンスを近代ドイツ語に翻訳し、解説をほどこしたもので、神秘主義研究の先駆的な研究となった著作である。

古井は『神秘の人びと』のなかで、特にマルガレータ・エーブナーとマグデブルクのメヒィテルトという聖女について心魂こめて書いている。このふたりには、長らく重病に苦しめられ、闘病生活のなかから神への道を悟ったという共通点がある。古井もまた、重い病いを何度か経験している。1998年には右目の、続いて左目の網膜に穴が開く病にかかり、4度も手術を受けた。2007年には頸椎を患い、歩行困難になりながらも、なんとか手術で乗り切った。連作小説『聖耳』は闘病生活から生まれた作品である。

『聖なる人びと』を書いている頃はまだ重病は体験していなかったが、自分の闘病体験を通してエーブナーが一層身近になったらしく、2002に彼女のゆかりの場所を訪ね歩き、NHKのBSの「わが心の旅」という番組の制作にも参加した。

ここではマルガレータ・エーブナーについて検討する。彼女は1291年、南ドイツのドナウヴェルトに生まれ、1305年ドナウ河畔のディリンゲン近郊にあるメディンゲン Medingen の修道院に入った。1312年重い病いにかかり、1335年まで苦しめられ、その闘病生活の中で神に祈り始める。1335年2月28日に「突破」ともいふべき体験をし、神の恩寵を直に感じた。

エーブナーの文章で、古井は時間を表わす表現に注目する。彼が注目した彼女の文章を古井の翻訳で以下に掲げる（時間を表す語に下線を引いた）。

——その時からわたくしの病気は奇妙な症状でもって始まりました。重い堪え難い苦痛の日々には異常は心臓にまでおよび、そのためにわたくしはほとんど息が吸いこめず、人は遠くからでも私の喉の音を耳にするほどでした。それから眼にもおよび、もはや見ることができなくなり、病の続くその間ずっと盲目のままでありました。またその後、両手にも来て、動かすことができなくなりました。さらにそれは全身にまでおよびました。聴覚だけは別でした。聴覚は一度として失われませんでした。こんな状態がかれこれ三年も

⁸¹ Martin Buber: Werkausgabe 2.2. Ekstatische Konfessionen. Hrsg. von David Groiser. München 2012.

続いて、その間、わたくしは自分自身をどうすることもできませんでした。異常が頭をおそうと、わたくしは四日も、あるいはそれより長い間にわたり、ひたすら笑ったり、あるいはひたすら泣いたりしておりました⁸²。

古井は「その時」とか「それから」というような時間表現が「かなり自在である」こと、すなわち「同時期のことかと思うと、数年あるいはそれ以上の歳月のひろがりを含むことがある」ことを指摘する（前掲書、94頁）。例えば4行目の「それから(dann)」は、今日の日常表現では、あまり間を置かずに継続して起こる場合に用いられるが、この文章ではおそらく数カ月から1年くらいあるように思われる。同じことは5行目の「またその後」や「さらに」についても言える。このような「展開とも反復ともつかぬ、独特な時間の流れ」が認められる。このように神秘主義体験の一例として、あらゆる時間が現在に流れ込んでくることがあげられるが、これはブロッホとも共通している。ブロッホがどこまでドイツ神秘主義を読み、その影響を受けていたかは今後の課題にしたいが、ムージルが読んでいたことは明らかであり、『特性のない男』ではしばしばエーブナーの文章が引用されている。

もうひとつ注目すべきなのは、たとえ目が見えなくなっても、聴覚だけ失われることがなかったことである。耳が敏感であり、どんな小さな音でも、いや聞こえないものまで聞こえてくる。これが神秘体験の神髄である。これまで本論文でも何度か「音楽」について述べたが、それはこの無から聞こえてくる音といってもいいだろう。古井の連作短編集『聖耳』は、エーブナーの体験を自らに重ね合わせ、「聞く」ことに徹底的にこだわった作品である。聞こえてくるのは、おそらくは死者である女の泣き声であり、東京大空襲の爆撃機のうなりなどである。『聖耳』、聖なる耳というタイトルは、「耳」の意味の根源にある、「耳は目と共に神霊に接する最も重要な方法であり、その敏きものを聖という」にちなんでいる⁸³。

⁸² 古井由吉：神秘の人びと（岩波書店）1996、95頁。該当箇所の原文は以下の通りである。Da erst fing meine Krankheitwunderlich an.An schweren, unerträglichen Schmerzentagen fuhr es mir ins Herz, so daß ich kaum Atem schöpfen konnte und man mich von weitem atmen hörte. Dann fuhr es mir in die Augen, so daß ich nicht mehr zu sehen vermochte, die ganze Zeit über, die es anhielt. Und es ging mir danach in die Hände, so daß ich sie nicht mehr bewegen konnte. So fuhr es mit über meinen ganzen Leib, das Gehör ausgenommen, das ging mir nie ab. Und solche Krankheit hatte ich an die drei Jahre, indem ich meiner nicht mehr mächtig war. Und wenn es mir vier Tage lang oder mehr in einem fort. (Deutsche Mystik. Ausgew., übertr. und eingeleitet von Louise Gnädinger. Zürich: Manesse 1987, S.371f.)

⁸³ 佐伯一麦の解説（古井由吉：聖耳（講談社文芸文庫）2013、292頁）参照。

4. まとめ

古井はこの後 2005 年にグリーンメルスハウゼンから、ドロステ、ヘッベルを経てリルケまでの近代ドイツ抒情詩の翻訳と解説した書物『詩の小径』を刊行した。そこにはリルケの『ドゥイノの悲歌』全編が散文で翻訳されている。随所で独自の解釈がなされ、翻案に近い部分もある。また機会を改めて他の訳とも比較検討したいと考えているが、原文の抒情性を均整のとれた小説的散文に移し替える手並みは瞠目すべきものがある。そこにも時間と動詞の時制に対する独自のとらえ方が確認できる。

以上の考察を簡単にまとめてみる。

古井は、ムージル、ブロッホ、リルケなどの長大な複文構造を持つドイツ語の文、またさまざまな時制が混在する文を日本語に移し替える作業を通じて、新しい日本語の文体を錬成していった。もとよりこのふたつの言語の構造は全く異なり、単純な比較はできないことはもちろんであるが、古井は、本稿でも何度か触れた「周期」、ペリオードという概念を手がかりにして、上昇、頂点を経て、下降するという循環する文章の流れを翻訳を通して発見し、実践していったことは間違いない。

しかし今日目まぐるしく移動し、言葉や文化が混ざり合う世界文学の情勢から見ると、古井の翻訳観、文学観がすでに古くなっていることもまた事実であろう。彼はムージルとブロッホという、当時すでに名声が確立していた物故作家を翻訳した。彼は海外の作家会議に出かけて、外国の作家と交流することもなかったわけではないが、同時代の外国作家たちとの相互交流が決定的に不足していた。これは多和田葉子らの越境作家が積極的に世界を旅し、多くの現役作家たちとの相互交流し、その体験から生きた言語を、言葉と言葉の境界で生み出していこうとしているのとは対照的である。

そのような点が認められるとはいえ、古井の成し遂げた翻訳から創作への行程には、翻訳と創作の関連を考える多くの示唆が含まれていることは確かであろう。

あとがき

本書は冒頭でも触れたように、2019年6月に学習院大学で開催された日本独文学会でのシンポジウム「創作システムとしての翻訳」での発表内容を論集としてまとめたものである。

発表当日、会場となった教室には60名を超える参加者が来場し、登壇者5名による口頭発表に続いて、さまざまな観点から翻訳と創作の関係をめぐって質疑が交わされた。以下では、その中から二つの論点を取りあげ、本シンポジウムの討論セッションにおける関心の所在を明らかにしたい。

各個人発表についてのコメントの多くは、全体テーマとも絡み、創作と翻訳の境界線をめぐるものとなっていた。松永が発表冒頭で言及した、ドイツ、エアランゲンでの「翻訳としてのポエジーのための文学賞 (Literaturpreis für Poesie als Übersetzung)」をめぐる問いにおいては、「翻訳としてのポエジー (Poesie als Übersetzung)」という視点と、翻訳を賞揚すべくしばしば口にされる「ポエジーとしての翻訳 (Übersetzung als Poesie)」という視点の、交差とズレについて議論が交わされた。続いて、齋藤が多和田葉子論で用いた「自作翻訳」の概念については、これを諸訳同等に扱うべきか、それとも創作と読むべきかという問いが提示され、齋藤からは多和田自身が言語的越境において生起する出来事を「創作」ではなく「偶然」、「魔術」といった言葉で捉えているという興味深い回答が示された。さらに古井由吉の「翻訳を行うがごとく創作を行う」という言葉についてもその含意するところに深い関心が寄せられ、多和田、古井の創作プロセスにおいて「翻訳」概念の介入は、日本語の解体と構成という論点を呼び込まずにはいない点に注意が向けられた。これら諸々の議論を通じて登壇者の間では、「翻訳」という出来事を旧来の「創作」概念に安易に結びつけてしまうことに対する慎重な留保の態度、単一の言語、単一の主体を超えた場所から聞こえてくる言葉に耳を傾けようとする注意深い姿勢が共有されていたのではないかと思う。

また、本シンポジウムにおいて研究対象となった作家たちの多くが東欧に出自を持っていることも、繰り返し指摘される場所となった。多民族を包摂していたハプスブルク帝国の存在、東欧諸国での近代化における「西方」への眼差し、さらには冷戦期における諸々の政治的動乱と西欧への亡命といった歴史的背景抜きに、東から現代ドイツ語文学にもたらされた多言語性も、

東欧諸文学・ドイツ語文学を架橋する「翻訳者＝作家」の伝統の形成も考えられないことがあらためて確認されたといつてよいだろう。シンポジウム後のある仕事において山本が用いている言葉を借りて言うならば、「ドイツ文学にとって東はつねに欠かすことのできない栄養源」、文化的に「肥沃な後背地」であり続けてきたのである。

移動が常態化しつつある昨今の状況の中、翻訳を創作の重要な契機とする多言語作家は、今後のヨーロッパ文学において、いっそう重要性を増していくことになることが予想される。本論集が、シャミッソー文学賞廃止後の現代ドイツ語文学の新展開を読み解いていくための一つの手がかりとなることを、論者一同、心より願っている。

なお、本書の刊行は、日本学術振興会の科学研究費補助金による研究課題「創作システムとしての翻訳 — 複数言語と関わる現代ドイツ語作家に即して」（基盤研究（C）、研究代表者 新本史斉、JP16K02572）の成果発表の一環であることを付記しておく。

シンポジウム参加者を代表して
新本 史斉

日本独文学会研究叢書 139号

2020年6月6日発行

© 2020 一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

Nr. 139

Alle Rechte vorbehalten

©2020 Japanische Gesellschaft für Germanistik e.V. Tokyo

創作システムとしての翻訳

編集 新本史斉

発行 一般社団法人日本独文学会

〒170-0005

東京都豊島区南大塚3-34-6-603

電話 03-5950-1147

メールフォーム <http://www.jgg.jp/mailform/buero/>

S r J G G

ISBN 978-4-908452-29-1