

● テーマ ●

「訳する」とはどういうことか？

— 翻訳を歴史的現象として考える —

What Does It Mean to Translate?:

Considering Translation as a Historical Phenomenon

● 発表者 ●

ジェフリー アンゲルス

Jeffrey ANGLES

ウェスタン・ミシガン大学 外国語学部日本語学科 准教授
国際日本文化研究センター 外国人研究員

Associate Professor, Department of Foreign Languages, Western Michigan University
Visiting Research Scholar, International Research Center for Japanese Studies



2010年6月8日（水）

発表者紹介

ジェフリー アングルス

Jeffrey ANGLES

ウェスタン・ミシガン大学 外国語学部日本語学科 准教授

国際日本文化研究センター 外国人研究員

Associate Professor, Department of Foreign Languages, Western Michigan University

Visiting Research Scholar, International Research Center for Japanese Studies

略 歴

平成 16 年 4 月 博士（現代日本文学）（オハイオ州立大学）

平成 16 年 8 月 ウェスタン・ミシガン大学（ミシガン州カラマズー市）助教授

平成 21 年 6 月 ウェスタン・ミシガン大学准教授

平成 21 年 8 月 国際日本文化研究センター 外国人研究員就任（平成 22 年 8 月迄）

著書・論文等

論文

Writing the Love of Boys: Origins of Bishōnen Culture in Modernist Japanese Literature ミネソタ大学出版部、2011 年

「詩人の境界、翻訳家の境界」（伊藤比呂美との対談）（『現代詩手帳』第 53 巻第 5 号、2010 年 5 月）

「もう一つのアメリカ：永井荷風の『あめりか物語』における社会問題」（『三田文学』第 100 号、2009 年冬）

“Seeking the Strange: *Ryōki* and the Navigation of Normality in Interwar Japan,” *Monumenta Nipponica* 63.1 (Spring 2008): 101-41.

翻訳書

Forest of Eyes: Selected Poems of Tada Chimako、カリフォルニア州パークリー市、カリフォルニア大学出版部、2010 年（「眼の森」多田智満子英訳詩集）日米友好基金の日本文学翻訳賞を受賞

Killing Kanoko: Selected Poems of Hiromi Itō、インディアナ州ノートル・デーム市、アクション・ブックス、2009 年（「カノコ殺し」伊藤比呂美英訳詩集）

Soul Dance: Poems by Takako Arai、東京、ミテ・プレス、2008 年（「タマシイ・ダンス」新井高子英訳詩集）

「訳する」とはどういうことか？ — 翻訳を歴史的現象として考える —

「訳する」というのは？

この講演のタイトルをご覧くださいになったとき、「なぜ『訳する』とは？」などとあらためて問うのか。「訳する」とは「ある言語から別の言語に言い換える」こと、そんなわかりきったことを、「なぜ？」と思われた方がいらつしやるかもしれません。ところが、考えれば考えるほど「訳する」ということは、たいへん難しいことなのです。本日、ご紹介するように、実際に翻訳をするときには、いろいろな困難が伴います。

「訳する」という行為は、まず「翻訳」と「通訳」に分けられます。『広辞苑』（第五版）によると、「翻訳」とは、英語の translation に当たる単語で、「ある言語で表現された文章の内容を他の言語になおすこと」と定義されています。つまり「翻訳」は書いた言葉、資料や文学作品を別の言語に書き直すことです。それに対して、「通訳」は、英語の interpretation に当たる単語で、「互いに言語が違うために話の通じない人の間に立って、

そのことを訳して相手方に伝えること」。言い換えると、話し言葉、例えば、会話や演説や講演などをリアルタイムで別の言語に言い換えることです。

もちろん「翻訳」と「通訳」は密接な関係にあります。いずれも一つの言語から内容を取り出して別の言語に移し変えることであり、二つの言語を上手に操る能力が不可欠です（専門用語では、元の言語を「起点言語」、目的の言語を「目標言語」と呼びます。以下、この用語を使います）。しかし、「翻訳」と「通訳」には、大きな違いもあります。「通訳」では、通訳をする人と、される人はほとんどの場合、同じところにいます。同じ空間、同じ時間、同じ時代にいるので、ある程度、同じ文化を共有していると言えます。よう。そのため、「通訳」の場合、意味を解説するのは通訳者の責任ではないと思われると思います。例えば、アメリカの大統領が日本の総理大臣に話しているとしましょう。私が通訳者であれば、私の故郷のオハイオ州という地名が大統領の口から出た際、「オハイオ州」というのは、アメリカの中西部にある州、冬はなかなか寒い所です」などという解説は入れずに、ただ「オハイオ州」の地名そのものだけを言えばよいわけです。日本の総理大臣が、オハイオ州がどういふところか分からなければ、自分で尋ねる、あるいは、後で秘書に調べてもらえるからです。通訳者の責任は、根本的に自分の言語能力が許す限り、話の

内容を素直に伝えることです。といっても、専門用語がたくさん入っていたり、難解な話だったり、同時通訳やテレビのライブ通訳の場合には、とても大変ですが、それでも話の内容を素直に伝えることがプロフェッショナルな通訳者のゴールです。

それに対し、「翻訳」では、翻訳をする人とされる原著者は会ったことがないという例が非常に多く見られます。特に、文学作品や歴史的資料の翻訳の場合、作家と翻訳家は別々の国に住んでいる可能性が高く、時間的にも離れているかもしれません。例えば、私は江戸川乱歩が大正期に書いた短編小説「二銭銅貨」を翻訳したことがあります。私は一九八七年に初めて来日して以来、何度も日本に来ていますが、乱歩が活躍した大正末期から昭和初期にかけての時間をもちろん自分の肌で経験してはいません。乱歩は私が生まれる前に亡くなっているのです、ある意味では、私は乱歩の日本を経験したことがないと言えるかもしれません。そういう問題は勉強によって乗り越えられますが、大正期の時代性をいくら理解しても、それを英語圏の読者に伝えるのはまた別の難しい話です。『源氏物語』や『枕草子』のような古典文学を翻訳する場合、この問題は更に複雑さを増します。本発表の後半で再びこの点に戻りますが、今申し上げたいのは、「翻訳」では、翻訳される作家と翻訳する人は、遠く離れていることがあるし、同じ時代や空間や文化の経験を共

有しているとは限らないということです。そのため、通訳者と違って、翻訳者はその距離によって生じるギャップを、どのように超えられるかということについて考えなければならぬのです。

「通訳」と「翻訳」の相違点については他にもたくさんありますが、時間が限られているので、これくらいにして、本日のテーマを「翻訳」に絞りたいと思います。私は昨年、国際日本文化研究センターに着任以来、「翻訳」は歴史的に変わってきているのか、なぜ百年前の翻訳は現在の翻訳に似ていないのか、百年前から現在までの間に翻訳についての考え方がどのように変わってきたか、などを研究してきました。翻訳のさまざまな事例について比較する場合、どのような基準を使えるのでしょうか。本日の発表では、まず西洋の有名な翻訳論を幾つか紹介した後、その翻訳論を利用して、一つの作品におけるさまざまな翻訳事例を見てみたいと思います。それによって、「訳する」ことのさまざまな手法と難しさを理解していただけたら幸いです。

西洋の古典的な翻訳論

西洋で最も古く有名な翻訳論の一つは、ヒエロニムス（三四七頃〜四二〇）によって書かれたものです。ヒエロニムスはローマ帝国に生きた人で、ヘブライ語の原典を参照しながら、ギリシヤ語で書かれた『七十人訳聖書』をラテン語に訳した翻訳家でした。そのラテン語の翻訳は、十世紀の間、キリスト教世界において「正式」の聖書として読まれ、神様から直接受け取った言葉だとも見なされたので、世界史上、非常に重要な翻訳であることは間違いありません。それによつて、現在でも西洋では、一般に勉強の聖人、「聖ヒエロニムス」として親しまれています。

ヒエロニムスは五〇歳の頃、当時の教皇の手紙を訳しましたが、その訳が間違っていると訴えた人がいました。その人への返事が、三九五年に書かれた「パマツキアスへの便り」で、なぜ自分はそのように訳したかということを説明しています。ヒエロニムスは、翻訳には二種類あると弁護しています。それは、単語を一個一個置き換える「逐語訳」と、文章のレベルで意味を言い換える「意訳」です。聖書やそれに類した聖なるものを訳する場合には、なるべく「逐語訳」を使ったほうがよいとヒエロニムスは説明しますが、それ

その言語の表現は違うため、文字通りに訳すると、意味が通じないことがよくあります。ヒエロニムスが扱っていた言語は、ヘブライ語とギリシヤ語とラテン語で、それぞれに単語の順番が随分異なるので、言葉を一つずつ置き換えると、当然、意味が伝わらない箇所が多くなるでしょう。そのうえ、それぞれの文化が異なり、熟語や諺も違うので、その場合には「意識」を使うのが最も効果的だろうと説明しています。それを証明するために、ヒエロニムスは聖書からの事例をいくつか引用します。単語レベルで原文と翻訳を比べると、「意識」は間違えているように見えるかもしれませんが、実は意味をより正確にわかり易く伝えるということであれば、「意識」のほうが「忠実」な訳と言えましょう。

つまりヒエロニムスの翻訳論は、「忠実」な訳という概念を根本的に再考しようとしています。「逐語訳」は原文の順番と一個一個の単語に「忠実」と言えるでしょうが、文章として分かりにくい場合があります。原文は簡単なものに、翻訳が分かりにくければ、原文と翻訳は読者にかなり違う印象を与えます。すなわち、「意識」のほうが意味の上では「忠実」と言えるかもしれません。しかし、「意識」も必ずしもベストだとは言えないでしょう。特に聖書のように、原文が「神様の言葉」だと思われている場合、一個一個の単語に込められている意味が大切なので、意識が言葉の特殊性を失えば、誤解が生じるかもしれ

れません。(ちなみに、その恐れがあるからこそ、イスラム教の信者は、ムハンマドが神様から直接受け取ったコーランを訳す場合、必ず対訳にし、アラビア語を残すべきだと考えています。)

整理すると、「逐語訳」も「意識」も、それぞれの意味で原文に「忠実」ですが、「何に忠実か」という点が違うのです。また、言葉の特殊性と意味のどちらも忠実に伝える訳は極めて稀な訳になります。そこで、翻訳家は、「逐語訳」か「意識」のどちらかを選ばなくてはならないと、ヒエロニムスは論じました。

ただし、この枠組みはかなり単純です。同じ「逐語訳」にも、いろいろあるのです。例えば、分かりにくい「逐語訳」も、気取った言葉を使う「逐語訳」も、分かりやすい「逐語訳」もあります。しかし、とりあえず、翻訳家は単語の特殊性を忠実に守る「逐語訳」か、意味を忠実に守る「意識」のいずれかを選ばなくてはならないという考え方にはとても説得力があつて、何世紀も超えて、これが現代にまで伝わっています。現在でも書評などでは、「逐語訳」か「意識」か、翻訳法を簡単に解説する例が多く見られます。

似たような概念は、ジョン・ドライデン（一六三一〜一七〇〇）によつて書かれた有名な翻訳論にも見えます。ドライデンはイギリスの偉大な詩人であり、評論家であり、ま

た劇作家でした。実は、彼はあまりにも有名で、あまりにも多くの本を出しているため、イギリス文学の研究者は、一七世紀をしばしば「ドライデンの世紀」と呼んでいます。ドライデンは翻訳家としても活躍し、古代ローマの詩人ホラティウスと中世イギリスの詩人チョーサーの作品などを一七世紀当時の英語に翻訳しています。

一六八〇年に出版した『オーヴィッド書簡集』の「序文」で、ドライデンは翻訳についていろいろと解説しています。その序文はとても有名になり、おそらく英語圏の国々では、一番よく引用されている翻訳論といえるでしょう。それによると、翻訳には三種類あります。第一は、ヒエロニムスの「逐語訳」に当たる「置換訳」(metaphrase)で、原文と近い構造で単語を一個一個置き換える翻訳です。第二は、ヒエロニムスの「意訳」に近い「換言訳」(paraphrase)で、原文の意味をだいたい守っていますが、読者に向けて分かりやすくするために、原文を書き換えることによって、原文の構造から離れる翻訳です。第三は、ヒエロニムスにはない概念、「模造訳」(imitation)です。原文の構造と意味からは遠ざかっていくが、原文の概略あるいは全体的な雰囲気捉えて読者に伝える訳です。これは日本でいう「翻案」に近いものでしょう。

ドライデンの論文中の例文を見ると、特に詩について考えていたことが分かります。

確かに、韻や律などを使っている詩を翻訳する場合、すべてを忠実に守るのは、ほぼ不可能に近いことです。直訳に近い「置換訳」は、原文のだいたいの意味を読者に伝えることはできません。そのような翻訳は、言語や外国文学を勉強している学生には役に立つかもしれないが、言語が遠ければ遠いほど、「置換訳」は読みづらくて、「文学」として成り立たない可能性が高くなります。他方、「換言訳」ですと、読者に簡単に通じるメリットはありませんが、原文の形が崩れ、詩人が折角大事に選んだ詩形を失います。また、いわゆる「模造訳」には創造的な要素が多くて原文からかなり離れるため、ドライデン自身は、「模造訳」は純粹の翻訳ではないと述べています。ただし例えば、自分の国と時代から遠く離れたものを訳する場合、なんとなく外国の雰囲気や伝わる「模造訳」は、創造的な要素を含むがゆえに、読者に好まれるかもしれません。

「模造訳」の代表的な例を挙げてみましょう。エドワード・フィッツジェラルドが英訳した『オマル・ハイヤームのルバイヤート』(Rubāiyāt of Omar Khayyām) が面白い例です。これは一一世紀のペルシアの詩人オマル・ハイヤームを基にしてできた作品ですが、フィッツジェラルドが活躍していた一九世紀の中頃にはまだ、古代ペルシア文学はよく知られていませんでした。英国の読者の好みは、古代ペルシアの好みとは異なっていました

し、両国での詩の役割もかなり違っていましたから、フィッツジェラルドは置換訳も換言訳も使わずに、原文のエッセンスだけを抽出して、イギリスの読者の好みに合うようになり自由にアレンジした模造訳を行いました。フィッツジェラルドは、自分の作品をオマール・ハイヤームの「翻訳」と呼びましたが、意味も雰囲気も構造も原文からはかけ離れていました。実は、あまりにも原文から遠いため、『オマル・ハイヤームのルバイヤート』には、原典が分からない詩もあります。フィッツジェラルドの模造訳は、イスラム教を信仰する中近東の「不思議」な雰囲気を特に強調していることから、ある意味ではオリエンタリズムを代表する作品と言えるでしょう。いずれにしろ、原文から遠く離れた模造訳であっても、「エキゾチック」な古代ペルシアを味わいたい読者には好まれ、世界的なベストセラーになりました。一九世紀イギリス文学の中でもたいへんよく知られているもの一つで、作曲家から中近東の研究者にいたるまで、幅広く影響力を及ぼした作品であったことは間違いないでしょう。

フリードリヒ・シュライアマハー（一七六八〜一八三四）はドイツの神学者ですが、解釈学という分野にも大きな貢献をした思想家です。一八一三年にベルリンの王立科学アカデミーで、「翻訳のさまざまな方法について」という翻訳論の歴史上とても有名な講演

を行いました。講演会が開催されたのは、ナポレオンがプロイセン王国を侵略した数年後、ロシアに敗戦した翌年です。ドイツ人が住んでいた領域はまだ「ドイツ」という国家に統一されていませんでしたが、フランスの征服とそれへの対抗の陰で、ドイツのナショナリズムが徐々に高まっていた時期でした。そのナショナリズムを支える一つの柱が、言語でした。自分の母国語は「ドイツ語」であると思える人なら、ドイツ人という民族に属するわけです。要するに、言語は民族のアイデンティティーの基本であるという論が高まりを見せていました。ドイツ語はドイツ人としてのアイデンティティーの基本となり、「言語＝文化」という考え方がわき起こります。ですから、シュライアマハは、文学作品を翻訳する時には、その起点言語に潜んでいる文化を充分考慮するべきだと強調しました。

シュライアマハは、「置換訳」や「換言訳」や「模造訳」のような概念は取り上げませんでした。その代わり、彼が問題にしたのは、テクストの背景にある文化をどのように扱うかということで、翻訳には二種類あると述べています。一つは「作家を読者の世界へ運ぶ翻訳」で、もう一つは「読者を作家の世界へ運ぶ翻訳」です。

わかりやすい例で、説明しましょう。明治期の日本人の作家が、西洋文化をあまりよく知らない読者に対して、イギリスの小説を翻訳しているとしましょう。小説の中に、く

るくるカールした金髪を持つ色気のある女性が出てくるとしましょう。当時の日本人の読者は、金髪の女性を見たことがないので、イギリスでは、それが美しさの象徴だとされていることを理解できません。そのまま訳すと奇異なものに受け取られがちなので、翻訳家は金色の髪と訳さずに、それに代えて、日本で美しさの象徴とされる黒髪の丸髷に変える可能性もあります。これは、「作家を読者の世界へ運ぶ翻訳」です。これは要するに、作家の意図や粗筋を起点文化から引き出して、目標文化に植え直す訳です。

もう一つの例として、「ライラック」の花を採りあげてみましょう。明治期には、ライラックは日本ではあまり広く知られていない花でしたので、「ライラック」という耳慣れないカタカタ言葉を翻訳文の中に入れても、読者を当惑させるだけでしょう。しかたなく、翻訳家は「ライラック」の代わりに誰でも分かる別の花、例えば「牡丹」に変えるかもしれません。これもまた、「作家を読者の世界へ運ぶ翻訳」です。

ところで、この「金髪」と「ライラック」の事例は、明治初期に出版された、丹羽純一郎訳の『花柳春話・欧州奇事』（二八七八〜七九）から引用したものです。『花柳春話』は、イギリスの人気作家エドワード・ブルワー＝リットン（一八〇三〜一八七三）著『アーネスト・マルトラバーズ』（Ernest Maltravers, 1837）と、その続編『アリス』（Alice,

1838) の抄訳作品で、明治期では最も早い西洋小説の翻訳の一つとして当時大きな影響をもたらしました。

この「作家を読者の世界へ運ぶ翻訳」という言葉は、なかなか長くて言いづらいため、最近の翻訳理論家ローレンス・ヴェヌーティーはこの種の翻訳を、作品の趣意や粗筋を起點文化から取り出して、自分の文化に受けとりやすくする「**受容化翻訳**」(domesticizing translation)と略しました。しかし、言うまでもないことですが、この翻訳法には問題があります。原文に潜んでいる文化的な情報と知識を失わせ、作家の文化を理解する手助けにはあまりならないからです。シュライアマハーによると、こういう訳をしている翻訳家は、もし、作家が翻訳家と同じ国で生まれていけば、どのように書いたらうか、と常に想像していることになります。でも、もし、そういうことがあったとしたら、作家はその作品の作家にはならなかったでしょう。別の人になり、別の作品を書いたことでしょうか。要するに、作家のアイデンティティは言語によって成り立つものですから、「作家が翻訳家と同じ国で生まれていけば、どのように書くか」と想像することは、ただの空想に過ぎず、そもそも成り立たないことなのです。

さて、シュライアマハーによるもう一つの翻訳法は、「**読者を作家の世界へ運ぶ翻訳**」

です。これは作家の文化をそのまま翻訳によって伝えようとする態度です。例えば、原文にライラックが登場すれば、「ライラック」をそのままカタカナ表記で入れるわけです。この翻訳法は、異文化をそのまま読者に伝えようとするものなので、ローレンス・ヴェヌーティーは「異文化翻訳」(foreignizing translation)と略しました。要するに、起點文化を大事にして、読者にそれを紹介しようとする翻訳です。しかしながら、シュライアマハーによると、この翻訳法にも問題があります。一般の読者は知らない言葉や概念に頻繁に出会うため、翻訳を難解だと思ってしまう。このような翻訳を読めるようにするために、読者を予め教育する必要が出てくるかもしれません。

シュライアマハーとほぼ同時期に活躍した、ドイツ人作家で詩人のヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(一七四九〜一八三二)も、「翻訳さまさま」という、特に詩の翻訳に関するエッセーで似たようなことを書いています。翻訳家の住む国には全く存在しない詩のジャンルを初めて紹介しようとするとき、原文の韻律や脚韻をそのまま伝えても、読者が慣れていなければ、ついて来られないでしょう。ですから、新しい詩形や不慣れた伝統を紹介する場合、翻訳家は読みやすくして面白い散文スタイルによって、読者の興味を引く傾向があります。読者がある程度慣れて興味を持ち始めた段階で初めて、外国語の詩

のエッセンスを取り出して、自分の言葉で言い換える翻訳ができるようになるのです。このような翻訳は、「異邦のさまざまな状況にわが身を置こうと努力のすえ、異邦の感覚を同化吸収し、自分の感覚でそれを再現しようとする」^① ことです。異邦的なところを捉えて、自分の感覚に合わないところを工夫し、自分の文化と感覚に通じるように変えるという点で、ゲーテは「受容化翻訳」に近い翻訳法について語っていると云えます。読者が原文に興味を持った後に、原文の特徴や外国文化の特殊性を表した翻訳を出せるようになります。そのとき初めて、「翻訳が原作オリジナルとの一致をはかろうとする」^② ことができるのです。異邦的な要素をそのまま保存する訳は、「異文化翻訳」と呼んでもいいでしょう。この翻訳法は効果的ではあるが、なにぶん不慣れなものであるため、初期評価はあまり芳しくないかもしれないと忠告しています。しかし、読者の教育のレベルが上がれば、このような翻訳が一番よいとされるようになるでしょう。ゲーテの説を要約すると、詩の翻訳には進化するパターンがあり、まず散文スタイルから「受容化翻訳」へと進み、そして「受容化翻訳」から「異文化翻訳」へと進化することになります。

さて、ゲーテの詩に関する翻訳論を紹介したところで、『百人一首』の英訳の歴史についてお話ししてみたいと思います。『百人一首』には、カルタがあるし、古代から現代ま

で日本人に愛されている歌集なので、何度も翻訳されています。ゲーテの翻訳「進化論」の仮説を試すにはちようどよい事例だと思えます。

龍田川の問題

『百人一首』の最も初期の英語訳は一八六六年、明治維新が起こる二年前に出されましたが、以来、私の知っている限り、英語の全訳は少なくとも一七冊出版されています。抜粋の英訳は、インターネットに出ているアマチュアのものも含めると、その倍ぐらいあるでしょう。しかし、それらの翻訳を比べてみると、驚くほど違います。翻訳家によってさまざまな形を取るだけではなく、内容も大きく異なります。

ここでは、『百人一首』のうちの一首を例に、幾つかの翻訳をお見せしたいと思います。在原業平朝臣（八二五〜八八〇）作の第一七首は、『百人一首』の中でもとてもよく知られている歌の一つです。元々『古今集』の秋の巻に収録されている歌で、題によると素性法師と在原業平が「二条后の春宮の御息所と申しける時に、御屏風に龍田川に紅葉流れたる形をかけりけるを題にてよめる」と書いてあります^③。歌は次のとおりです。

ちはやぶる神代もきかず龍田川韓紅に水くくるとは^④

屏風には紅葉が浮かんでいる龍田川が描かれています。『古今集』では、この歌の前に、素性法師の歌「もみぢ葉の流れとまる水門みなとには紅深くればみき波や立つらむ」も載っていますので、その屏風にどのような景色が描かれていたか、おおよそのところは想像できます。

この歌の中には、翻訳家にとって厄介な言葉が幾つかあります。最初に問題となる言葉は、「神」にかかる枕詞「ちはやぶる」です。枕詞は、古代から代々受け継がれてきた歌に使われている言葉で、意味は何となく分かる場合もありますが、はつきりと定義するのは困難です。『古今集』には、「ちはやぶる」が「宇治」という地名にかかる例はありますが、ほとんどの場合、「神代」「神無月かんなづき」「神垣山かみがき」「神無備かむなび」などのように、「神」という字を含んだ単語にかかります。『日本国語大辞典』によると、「勢いの強力で恐ろしい神の意で、『神』およびそれに類する語にかかる」^⑤とありますが、業平は、この荒い神のイメージを本当に強調したかったのか、それともただの古代から受け継いだ決まり文句として使いたかったのか、判断するのはなかなか難しいところです。

例えば、小学館の「日本古典文学全集」シリーズによると、現代語訳は、こうなっています。「こんなことは神代の話にだって聞いたことがない。龍田川の水を韓紅色に絞染めにするとは」^⑥。すなわち、この現代語訳を書いた小沢正夫は、この枕詞には含意がないだろうと判断したらしく、単純に省いています。

しかし、「新潮古典文学アルバム」を担当した井上宗雄と村松友視は、次のような現代語訳をしています。「不思議なことの多かった神代にも聞いたことがない。この龍田川に紅葉が散って、水をまっ赤にくくり染めにするとは」^⑦。この解釈では、枕詞が意味をもつものとされ、しかも、神の恐ろしい勢いを強調しているのではなく、神の力でしか生み出せない不思議な出来事を示す語と考えられています。一方、現代詩人の高橋睦郎はこの歌を鑑賞し、『血はや振る』の意も含むのではないかと考えてみた。言葉の多義性は和歌の伝統的な富だからだ」と、述べています^⑧。

確かに、高橋睦郎が言うとおり、日本語で和歌を読んで鑑賞する場合、一つの意味に束縛されなくてもよいと思いますが、翻訳家には二つの選択肢しかありません。一つは、はっきりした意味を決めておいてから訳することです。もう一つは、原文の曖昧さをなるべく目標言語で真似すること、つまり、原文が曖昧なら、翻訳も同じように曖昧にするこ

とです。しかし、私の翻訳の実践者としての経験では、曖昧な翻訳をするのは、極めて難しいことです。編集者と読者は分かりやすい翻訳を求めているので、翻訳家は曖昧な表現をできるだけ避けて、翻訳を原文よりもクリアにする傾向があると思います。

もう一つ、翻訳家にとって厄介な言葉は、「水くくる」です。『百人一首』を編集した藤原定家は、これを「水は潜る」というように解釈したのです。つまり、浮かんでいる紅葉の下に水が流れていくイメージです。しかし、もう一つの解釈は、「水を括る」、つまり「しぼり染め」にすることです。翻訳家もまた、前者か後者か、どちらにするか決めておかないといけません。定家の解釈は分かりませんが、それが必ずしも業平の言おうとしていた意味と一致していたかどうかは分かりません。英語に訳す場合、「括る」と「潜る」という言葉は全く異なるので、曖昧に誤魔化すことは、ほぼ不可能で、解釈をどちらかに決めなくてはならないのです。

「からくれなゐ」も、翻訳家にとっては難しい言葉です。先ほど、「日本古典文学全集」シリーズの「韓紅」という表記を引用しましたが、他の本には「唐紅」とあり、また平仮名の「からくれなゐ」という表記をしている本もあります。そもそも「から」というのは、日本から離れた外国を指していましたが、場合によって「から」は朝鮮半島の古称

だったり、中国の古称でもあったりしたので、この歌がどちらを指しているのかはなかなかわかりません。とはいえ、例えば、「からくれなゐ」を「中国紅」か「韓国紅」に英訳すると、一つのはっきりした国家に意味を限定して、読者に特定の印象を与えることになります。逆に、「からくれなゐ」の「から」を省いて、ただの「紅」と翻訳すると、古代日本と大陸や半島との文化交流を無視しているように思え、もしかすると政治問題になる恐れすらあります(笑)。日本人の読者はこのような微妙なニュアンスまでじっくり考えないかもしれませんが、翻訳する場合には解釈を決めておかなくてはならないのです。

ヴィクトリア王朝を流れる龍田川

『百人一首』の最初の翻訳家、フレドリック・ヴィクター・ディッキンズ(一八三八～一九一五)は、ロンドン大学で医学を専攻し、一八六三年に来日以来、何年間か横浜に滞在しました。ディッキンズの在日中に、ロンドンでアジアの紹介記事や作品の翻訳を掲載する雑誌が刊行され、その一八六五年の三月号から九回連載で小倉百人一首の英訳を載せ、翌一八六六年に本にまとめました。その中で業平の歌を次のように紹介しています。(大

体の意味が伝わるように、英語の後、日本語に訳し戻した文を載せます。この日本語は、英訳の文体や脚韻、リズムを表していないため、単に概要を理解する道具としてお読み下さい。

- | | | |
|--|-----|----------------------------------|
| O Tatstai when th' autumnal flow | (A) | おお、龍田よ！そなたの秋の流れ、その時、 |
| I watch of thy deep, ruddy wave | (B) | 私はそなたの濃い紅の波を見つめる—— |
| E'en when the stern gods long ago | (A) | 厳格な神々の統治されていた太古でさえ、 |
| Did rule, was ne'er beheld so brave, | (B) | これほど勇ましく、美しい流れは |
| So fair a stream as thine, I vow. ^⑨ | (A) | 見られはしなかった、と私は断言する ^⑩ 。 |

原文に比べると、かなり長くなっています。最初の詠嘆を漏らす O Tatstai (おお、龍田よ！)、二行目に語り手が自分の行為を強調する I watch (私は見つめる)、そして最後に断言する I vow (私は断言する) は、原文にはありません。これらは、川を見て感動する語り手の反応を表しています。が、業平が、ほんものの川ではなく、屏風を描写していることが、この訳からは伝わってきません。『古今和歌集』にある詞書きは『百人一首』に

はついていないので、翻訳家は、それが分からなかったようです。この問題は以降の翻訳のほとんどすべてに見られます。そのほか、業平の原文は、秋だということの間接的に暗示してはいますが、autumnal flow (秋の流れ) という言葉もありません。また川の特徴をいう so brave, so fair (これほど勇ましく、美しい) もありません。

では、ディッキンズはなぜいろいろと付け加えたのでしょうか。原文から離れていることは確かですが、「全然忠実ではない翻訳」とも言えないと思います。むしろ、「忠実な翻訳」とは何なのか根本的に考え直したほうがよいのではないかと思えます。和歌を全く知らない西洋人のために訳していると考えれば、彼の選択はもう少し分かりやすくなるでしょう。現在の日本では、短歌と俳句と現代詩は、別々のジャンルとして存在していて、和歌を詠む人は「歌人」と呼ばれ、「俳句」を作る人は俳人で、現代詩を作る人は「詩人」です。しかし、西洋の伝統では、このようなジャンルはすべてポエトリーという広い枠組みの中に入ります。歌人は *tanka poet* で、俳人は *haiku poet* で、詩人はただの *poet* です。五七五七七音の和歌と五七五音の俳句は、今では特殊な詩形の「ポエム」とされています。ディッキンズは英語圏で「和歌」と「俳句」の区別から全く知られていない時代に、『百人一首』を翻訳したのですから、これを「詩」として紹介したのは当然かもしれませ

ん。ヴィクトリア王朝の詩が脚韻と強いリズムを持つていたため、翻訳家は「ポエトリー」としての価値を読者に認めてもらうために、原文の五七調を放棄して、英国の詩に近い形にするほかなかったでしょう。

そういった背景があったので、これを日本の「ポエトリー」として紹介するために、ディッキンズは脚韻を入れたのでしょうか。第一行の *Flow* (流れ) も *ago* (以前) も *yow* (断言) も、脚韻を踏んでいます。(なお、アメリカ人は *yow* を「ヴァウ」と発音しますが、北イギリスとスコットランドの人は「ヴァウ」と「ヴォー」の中間のように発音しますから、そのなまりを使えば、脚韻は完璧ではなくても、充分許せる範囲に入ります。そういうところに、翻訳家自身のバックグラウンドが無意識に反映されているかもしれません。)そして、二行目の *wave* (波) と四行目の *brave* (勇ましい) も押韻になっています。すなわち、脚韻は *ABABA* というパターンになっています。翻訳の全体には、とても強いリズムもあります。どの行も八音節になっていて、ディッキンズが揃えるように工夫したことがすぐに分かります。例えば、一行目で *thy autumnal* の *y* を省いたのも、三行目の *even* の *v* を省いたのも、二音節を一音節に短縮するためでした。それによって長さが揃いました。また、「詩的」に聞こえるように、ディッキンズはある程度気取った美文を

使いました。例えば、watchの後、ふだんは目的語の前に附けないofをわざわざ入れたたり、yourの代わりに日常生活ではあまり使われない尊敬を込めたthyやthineという言葉を使ったりしています。

ドイツキンズの英訳は、内容を書き換えた新しい詩になっていますから、ドライデンのいう「模造訳」に分類してよいでしょう。本の序文で、ドイツキンズはこう書いています。「必ずしも原文を正確に訳したとは言えない。言語自体と表現方法は別であり、私は言葉をすべて知っているわけではない。原文の比喻を充分再現できなかったのは間違いない、時々ただの模倣に頼る以外選択肢はなかった」。この自由度を批判する人はきつといるでしょう。しかし、別の立場から見れば、決まった形の和歌を別の形の決まった英語の詩に置き換えているので、原文のポエジー（普通の会話文とは距離のある言語藝術の形）を比較的「忠実」に再現したと言えるかもしれません。先ほど申しましたように、当時の英語圏の読者にとって、詩は脚韻とリズムを持つものだったので、その意味では、ドイツキンズはきちんとした詩の形に訳しました。しかし、シュライアマハーの立場から考えると、どうでしょうか。ドイツキンズの翻訳は、紅葉と龍田川の目に見えるシーンより、語り手の感動を強調しています。叙景に感動をひそめる日本の歌の形を完全に捨てて、自然

の中の人間を描くヨーロッパ的なロマン派詩に近く、ヨーロッパ人が詩として認めるように書き換えていますので、「受容化翻訳」になるでしょう。

ジョシユア・モストーが『百人一首』の研究で指摘するように、このデイツキンズの態度にはかなりオリエンタリズム的な矛盾が見えます^⑩。デイツキンズの訳の目的は明らかに、日本の文化と言語を紹介するというもので、ローマ字も、歴史や文化についての注釈も、原典の説明も、最後に日本語の原文も入っています。彼は、英語圏の読者に、このような教育的な配慮をしながら、しかし、『百人一首』に対しては哀れみの態度も示しています。序文には、こう書いてあります。「ここに翻訳した歌は決して高い詩的なメリットを有しているわけではない。愛しい歌ではあるが、ありふれた感情を美しく幾分利口に書いた表現に過ぎない」^⑪。しかし、日本人には人気があるから、訳すことにしたと書いてあります。これは、一方で相手の文明を面白く眺めながら、他方で相手の文化に対する優越性を示すオリエンタリズム的な態度です。この態度によって、原文の歌がただの「ありふれた感情」を「幾分利口に書いた表現」に過ぎないと見ているのですから、その内容を多少変えて、美しく訳したところで、大した罪にはならないでしょう。

イギリス生まれの偉大な日本研究者、バジル・ホール・チェンバレン（一八五〇〜一

九三五）は、一八八〇年に『日本古典詩歌』という本を出しました^⑬。一八七三年からほぼ四〇年ほど日本に滞在し、日本語を流暢に話せるようになり、東京帝国大学の教授になりました。その間、日本文化と文学の専門書から大衆的な紹介本まで、小泉八雲と同じように次々と本を書き続けました。その『日本古典詩歌』は一つの時代にとどまらず、日本の詩歌を幅広く紹介したもので、『百人一首』の全訳が入っているわけではありませんが、『古今和歌集』の抜粋を紹介した箇所にも、先の在原業平の歌の翻訳も掲載されています。

Even when on earth the thund'ring gods held sway

(A) 雷鳴轟くがごとき神々が地上に権力を

ふるっていた時でも

Was such a sight beheld? — Calm Tatsta's flood,

(B) かような光景は見られたのだろうか？

— 穏やかな、龍田の川にあふれる水は

Stain'd, as by Chinese art, with hues of blood,

(B) 血の色合いに染められて、中国の業の

ように、

Rolls o'er Yamato's peaceful fields away.^⑭

(A) 大和の平穏な野辺を流れ去ってゆく

ドイツキンズの訳ほど意味から遠く離れてはいませんが、追加箇所はいくつかあります。一番目立つ相違点は、*lues of blood*（血の色合いに）という比喩。それに当たる表現は原文にないので、*Flood*（あふれる水）と *blood*（血）の脚韻のために入れたと推測できます。チェンバレンも、ドイツキンズのように、翻訳をするにあたっては決まった詩形を使いました。一行目と四行目の最後の言葉、そして二行目と三行目の最後の言葉は脚韻を踏んでいます。そして、どの行も十音節になっていて、ストレスのある音節とノン・ストレスの音節が交互に現れる弱強五歩格というパターンで書かれています。英語の詩論では、このような弱強五歩格の A B B A という脚韻のパターンをもつ詩は、イタリアンクァットレーノ四行詩と呼ばれています。音節の数とパターンを揃えるために、チェンバレンは *rolls over Yamato's peaceful fields*（大和の平穏な野辺を流れる）のように原文にない語も入れたと考えられます。チェンバレンの目的は、ドイツキンズ同様、この歌のポエムとしての価値を读者に認めてもらうことでした。自由詩が主流ではなかった一八八〇年当時、「詩」として認めてもらいたいと思えば、脚韻やリズムを利用するしかなかったのです。一九一〇年に本を再版したとき、チェンバレンは序文で弁解をしています。初訳だったので、冷静な目で見直すと「自由過ぎ」ていて反省している、と。次回は、もつと的確に直訳をする

だろうと詫びました^⑮。

一八九九年に、クレール・マツカリール（一八四三〜一九二五）が『百人一首』の英訳を出しました。マツカリールはアメリカ人のユニテリアン派の牧師で、暫くフロリダのセミノール族のアメリカン・インディアンの中で仕事をしてから、一八九〇年に宣教師として東京にやって来ました。以来、一九二〇年まで日本に滞在していますが、その間に『宗教』という雑誌を編集したり、日本アジア・ソサエティーの副会長になったり、日本文学と日本語についての本をたくさん書いたりすることによって、日米の架け橋になろうとしました^⑯。一八九九年に『百人一首』の英訳を日本アジア・ソサエティーの紀要に載せたところ、評判がよかったので、その後一九一七年に、横浜、上海、香港、シンガポールに支店があったケリー・アンド・ワルシュという出版社から再版を出しました。序文によると、彼は日本語を勉強していた一八九三年に初めて『百人一首』のカルタに出会い、日本人の友人に翻訳してもらってから、英語の詩形に直そうとしました。ちょうどそのとき、ディッキンズの英訳を見つけ、ディッキンズの硬い詩形とは違うアプローチ、つまり日本語のリズムを守ることに決めたということです。

I have never heard

私は、大昔に

That, e'en when the gods held sway

神々が権力をふるっていた時でさえ、

In the ancient days,

今このタッタ川がそうであるように、

E'er was water bound with red

かつて水が赤く縛られたとは、

Such as here in Tatta's stream.^⑦

これまで一度も聞いたことがありません

確かに、マツカリー訳の音節を数えると、五七五七七七になっています。(音節の数が合うように、彼は三音節の「龍田」を二音節の「タッタ」と短縮し、解説で「龍田」という正しい名前を紹介しています。) 英語圏の詩では、そのようなリズムは使われたことはありませんから、実験的なものでした。マツカリーは、日本語からインスピレーションを得て、英語の詩に新しい伝統を作ろうとしたとも言えましょう。意味を大事に守り、あまり余計なことを付け加えてはいませんが、「置換訳」と呼べるほど原文に近いわけでもない。すなわち、これはドライデンのいう「換言訳」と呼んでよいでしょう。

ただし、音節を忠実に真似るマツカリーの実験が成功したかどうかは、疑問です。英語の詩を朗読するときに必要なのは、音節の数よりも、強弱のパターンです^⑧。例えば、

シェークスピア作品の英語が美しく聞こえるのは、決まった強弱のパターンで繰り返されているためで、音節の数と直接的な関係はありません。音節の使い方と鑑賞法は根本的に異なるので、英語が五七五七七七になっても、英語圏の読者は気付かないかもしれません。さらに、マツカリーの翻訳は脚韻も踏んでいませんから、当時の読者には、おそらく全く自由な詩に見えたことでしょう。

しかし、それ以上に重要な問題は、日本語は、英語よりも音数が多いことです。例えば、「紅」という言葉は日本語では、四音（くれない）ですが、英語では、ただ red（一音節）あるいは crimson（二音節）か、scarlet（二音節）です。ですから、直訳っぽく訳そうとすれば、英語では必ず音節が足りません。五七五七七を真似しようと思えば、小さい言葉や余計な単語を入れなくてはならないのです。その結果、詩はどうしても散文的になる傾向があり、和歌の持つコンパクトさを失います。マツカリーの翻訳には、そのような散文的な傾向がはつきりと見られます。彼は気取った言葉、例えば bound with red（赤く縛られた）を使うことによって、それに対抗しようとしたようですが、成功しているとは言いがたいです。すなわち、マツカリーの英訳はリズムに「忠実」かもしれませんが、原文の「ポエジー」を犠牲にしているのではないかと思えます。

いずれにせよ、マツカリーの原文に対する態度は、ドイツキンズよりはるかに素直でした。日本文化を読者に伝えたいという意思が明らかになっています。マツカリーの本の序文では、日本の和歌文学とその特徴の紹介に大きくスペースを割き、『百人一首』が日本人の心に占める位置について解説しています。また、それぞれの歌のそばには、解説とローマ字と、一つひとつの単語を置き換えた学習用の訳も添えられています。ドイツキンズのように、歌を見下してはいませんが、時々、辛口の批評も紹介しています。例えば、龍田川の歌のページでは、業平の歌は「情緒あふれるが、言葉には欠点がある」という、紀貫之の言葉を引用したりしています^⑨。結局のところ、ドイツキンズ同様、マツカリーにとつても、『百人一首』の最終的な価値は、日本人を理解するための資料という面にあります。自分の翻訳法を説明する序文で、その目的を示唆しています。「英語が許す限り意味も詩形もできるだけ原文に近づけるように翻訳した」と。詩形をまず優先したうえで、意味が離れないようにし、可能な限り「詩的な言葉遣い」を試みたと書いています^⑩。しかし、マツカリーは一首一首の歌に、タイトルを付けていますから、その点では歌の伝統から大きく離れた。業平の歌の場合は、タイトルは「タツタ川の秋」と簡単なものですが、時々、凝った題も付けています。例えば、山部赤人の歌に付けた

「完成された美」はヴィクトリア時代の匂いが濃厚です。その当時の英語の詩には必ずタイトルが付いていましたから、詩として認めてもらうにはタイトルを付けるべきだと思っただけでしょう。

二〇世紀に流れ込んだ龍田川

近年の英訳を紹介する前に、明治期に出た英訳をあと一つ紹介します。一つ目は、ウイリアム・ポーター（？〜一九二九）というイギリス人が一九〇九年にロンドンで出版した『百人一首』の全訳です。ポーターはデイクィンズと違って、『百人一首』の歌の質に対しては疑問を持ちませんでした。逆に、『百人一首』は中世日本のすばらしさの象徴だと述べています。序文には、「この歌の大部分は、「一〇六六年の」ノルマン征服の前に書かれたものであり、イギリスの文明がまだ初歩の段階だったときに、日本の芸術と文化がこれほどまで進んでいたと考えると舌を巻く」と、あります。このように歌に対しては尊重する態度を表明しながら、しかし、その内容を勝手に変えています。

All red with leaves Tatsuta's stream

紅葉ですっかり赤くなった龍田の川は

So softly curls along,

静かにさらさらと流れて行く

The everlasting Gods themselves,

善悪の判断を下す永遠の神々ご自身も

Who judge 'twixt right and wrong,

これほど耳に快いせせらぎを

Ne'er heard so sweet a song. ②

聴かれたことはない

原文には、龍田川の音も、善悪を判断する神々の描写もないので、これは在原業平の歌からインスピレーションを得て自分の詩を書いた「模造訳」です。序文で、学術的に正確な翻訳を提供するものではないとはっきり語っています。「この翻訳が必ずしも正しいと断言はしない。英国の思想に合わせて、原文を軟らかくしたことが二、三度位ある」といつていますが、よく見るとどの翻訳もかなり原文から離れています。では、なぜこのように翻訳したかというと、『百人一首』を紹介することによって、ドイツキンズかマツカリーの「もっと学術的な翻訳」を読みたくなるほど、「読者に興味を持ってもらう」ため、と書いています^②。要するに、『百人一首』を広めるのが目的でした。英国紳士に興味を持って親しんでもらうために、ポーターはわざわざ和歌の五七五七七調を無視して、イギ

リスの詩に聞こえるような定型詩形に直したのです。彼の訳は八六八六という音節のパートナーを使って、二行目と四行目と五行目が押韻になるように作られています。これによって、ポーターの翻訳は当時かなり広く読まれ、その後も数多く引用され、インターネット時代の今日でもいろいろなウェブサイトに出ています。著作権保持期間が過ぎたため、自由に貼り付けることができるようになった、という事情もあるでしょうが。

第二次世界大戦の直前まで、『百人一首』の翻訳は他にもいくつか出ていますが、戦後まで早送りしたいと思います^⑧。戦後、モダニズムの文体が詩の主流になったおかげで、イタリア四行詩クァットレツィのような決まった詩形を使わなくても、一般読者に「詩」として認めてもらえるようになりました。それによって、脚韻や英語式リズムをもともと持たない和歌文学を英訳することが少し楽になり、より軟らかな文体を使えるようになったのです。

例えば、アメリカの二〇世紀中期を代表する詩人、ケネス・レクスロス（一九〇五―八二）が一九五六年に出した『百人一首』の英訳はかなり軟らかく、散文に近い文体を使っています。

Of the strong swift gods,

時代でも

I never heard

私は 龍田川のように

Of water like Tatsuta River

青と中国の赤に染められた水の話

Dyed with blue and Chinese red. ④

聞いたことがない

レクスロスは五回ほど来日し、友達と一緒に翻訳した本も何冊か出しているとおおり、彼の作品には日本への憧れが見えます。その翻訳の序文で、日本のポエトリーは非常にシンプルで美しく、情に訴えるものだと言明したうえで、「できるだけ日本語の原文のシンプルさを損なわないように努力した」と述べています^④。レクスロスは、同世代の人たちと同様、日本文化の伝統美学はシンプルさを基本にしていると信じていて、この歌も「日本人に限られた経験を描写したものではない」と言つて、その普遍性を強調しています^⑤。レクスロスは、『百人一首』の歌を、シンプルで普遍性のあるものとして見たので、分かりやすい文体で、異文化を説明する必要がないと思われたでしょう。その選択は、分かりやすくして注釈を使わない文体に反映されています。レクスロスがどの程度、古語を原文で読めたのかは明らかではありませんが、この翻訳を出すときに、日本の現代詩人北園克

衛（一九〇二～一九七八）に見てもらったことが分かっています^⑦。

レクソロスの翻訳に表れる「青」は業平の原文にはありませんが、考えてみると原文には「紅葉」もないので、おそらく、レクソロスが「青」を付け加えたのは、水を赤く染めているのは夕焼けやそのような類のものではなく、上に浮かぶ紅葉だと暗示するためだったのでしょう。レクソロスは序文で、日本語の原文を頑張って適切に訳そうと試みたけれど、「自分と日本語のポエムとの関係は、個性と創造性を生かした関係」だったと述べています。つまり、必ずしも原文密着ではない、と。レクソロスは原文にないものを自由に翻訳に入れていきますから、ドライデンのいう「置換訳」に分類し難いものがあります。

一九八〇年以降、『百人一首』と『古今和歌集』の英訳が次々と出ていますが、ほとんどは日本文学の研究者が大学出版部から出したものです。これらの翻訳の解釈は当然微妙に異なりますが、一九世紀の翻訳のように、内容を極端に付け加えたり、省いたりすることはあまりありません。ですから、現代の翻訳を分析するときに必要なのは、翻訳家は何を強調したか、何をどのように解釈したか、どのような文体を使ったかということになります。例えば、有名な日本詩歌の翻訳家・佐藤絃彰は、下記の翻訳を、一九八一年に出版した古代から現代までの日本詩歌集に入れました。

Unheard of even in the age of mighty gods: tie-dyeing the waters of Tatsuta River in Korean crimson!®

偉大な神々の時代でも聞いたことがない—韓国の赤で龍田川の水をしほり染めるというのは！

この翻訳ですぐに目につく特徴は、一行だけで書かれていることです。和歌や短歌の英訳はそれ以前まで必ず数行に分けられていましたから、上記の訳を含む『八島の国よ』という詩歌集が出たとき、佐藤独自のアプローチは論争を巻き起こしました。佐藤によると、日本の和歌史上、石川啄木にいたるまで、「行」に当たる概念はなかった。たとえ五七五七七調のリズムはあっても、それを行に分けるべきではないと主張しています。しかし、ウィリアム・ラフラーという学者をはじめ、英語では一行詩は有り得ないと断言した学者は何人もいました。学者は嫌がるかもしれませんが、佐藤のユニークなアプローチにも理由がないわけではありません。日本人は歌を読む時に、リズムを意識するだろうが、最初から最後まで繋がっているように読めます。それで途中、論理的に脱線したり、予想しなかった方向に行ったりする場合には、歌は尚更面白くなるのです。しかし佐藤によると、英語で、もし歌を五行に分けるとすると、五つの微妙に分かれたユニットでできている印象を読者に与えてしまうため、改行は歌を切り過ぎて、むしろ邪魔かもしれませぬ。

いずれにしろ、英語にない詩形を初めて紹介しようとした点で、佐藤の翻訳は「異文化翻訳」と言えるでしょう。一行にするかどうかという問題は別として、英語の文法が許す限り、彼の訳は原文の順序にとっても近いうえ、日本語ではあまり強調されていない「ちはやぶる」という枕詞を大げさに強調することなく、*age of mighty gods*（強い神の時代）と静かに訳すなど、バランスと強調を基準にすれば、とても上手にできているので、ドライデンのいう「置換訳」に分類できるでしょう。

一九八四く九一年にかけては、日本語のリズムや、五七五七七音を真似る翻訳が三つも出ました。これらは、いずれも、日本語の上の句と下の句の切れまではつきりと明示しようとしています。上の句と下の句が区別できるように、三人の翻訳家は皆、行の頭を下げたり、逆に上げたりするテクニクを利用しました。例えば、次の翻訳はローレル・レスプリカ・ロッドの『古今集』の英訳に収録されているものです。

unheard of even

畏敬すへき神々の

in the stories of the age

時代の話でも

of the awesome gods—

聞いたことがない——

the waters of Tatsuta

渦を巻く赤に

Stream dyed with swirling red[Ⓜ]

染められた龍田川の水

英語圏の読者はすぐに気づかないかもしれませんが、この翻訳の音節のパターンは完璧に五七五七七七になっています。音節の数が合うように、*in the age* (時代に) という表現に、不必要な *stories of* (〜の話) という言葉を加えて少し長くして、最後の行では紅葉に覆われた川の色を *swirling red* (渦を巻く赤) としました。日本語より描写は細かくなっているかもしれませんが、フォークスが微妙に違うという程度の差です。

翌一九八五年、ヘレン・マッカローの『古今集』には、以下の英訳が収録されています。

There was not the like

力強い神々の

even in the fabled age

伝説の時代でも

of the mighty gods:

こんなものはなかった

this fine red pattern dyed

竜田の水に染まった

in Tatsuta's waters. ⑩

繊細な赤いパターン

四行目と五行目は各六音のみで、少し短くなつてはいますが、日本語の音数に近いといえるでしょう。音節の数を合わせようとするあまり、ややくだいところもあります。最初の *there was not the like* (こんなものはなかった) という行は特に長いですが、散文的にならないようにちよつと気取った口調になっています。

さて、リズムを真似しようと試みた翻訳例の最後は、ステイヴン・カーターが一九一一年に出した『百人一首』の全訳を含むアンソロジーからの引用です。

Not even in the age

古代の力強い神々の時代でも

of the mighty gods of old

こんなものは

was such a thing known:

知られていなかった

Tatsuta's waters tie-dyed

中国の赤色に葉帯を

with leaf-bands of Chinese red. ⑪

絞り染めた竜田の水

最初の行に音節の余りが見えますが、字余りは和歌の世界でも許されていますから、おそらくカーターさんは大丈夫だと思っただけでしょう。

一方、一九九六年に出版されたジョシユア・モストーの『百人一首』の研究書には、以下の翻訳が載っています。

Unheard of

畏敬すべき神々の

even in the legendary age

伝説の時代でも

of the awesome gods:

聞いたことがない

Tatsuta River in scarlet

紅の龍田川と

and the water flowing under it.²⁷

その下に流れる水

モストーは五七七七七のパターンを英語の音節で真似ようとはしていません。モストーの解説では、私が先ほど言ったように、英詩では音節の数よりも強弱が大切なので、リズムを真似ても意味がないと主張しています。そして、藤原定家の解釈を自分の英訳によって再現しようと試みたと述べています²⁸。確かに、「くくる」を *water flowing under it* に

することによって、モストーは藤原定家の解釈を強調しています。すなわちモストーは、一二三〇年代に『百人一首』を編纂した藤原定家の目線で見られることを優先し、なるべく独自の解釈をしないように努めています。このモストーの訳も含め、以上、一九八〇年代と九〇年代の翻訳をまとめて分類すると、ドライデンの「置換訳」というカテゴリーに入るとでしょう。リズムを合わせるために、不要な言葉を入れたりしていますが、意味を大きく変えることはまずありませんでした。

この他、普通の読者にアピールすることを目的とした翻訳も出ています。二〇〇八年には、美しい写真をふんだんに載せた『百人一首』の全訳が出ました。一頁に一首ずつが綺麗な写真とともに掲載され、日本語の原文と英訳と、高橋睦郎による短い解説が付されています。読者は歌をゆつくり味わうことができます。翻訳家の宮下恵美子とマイケル・デイラン・ウエルシュもまた、日本語のリズムを音節で真似ようとはしませんでした。

not even in the reign of gods

石を千も破るほど強い

mighty enough to penetrate a thousand rocks:

神々が統治された時代にもなかった

the beauty of Tatsuta River,

外国の紅に

tie-dying the water

絞り染めた

in foreign crimson³⁴

龍田川の美しさ

枕詞「ちはやぶる」の訳 *mightly enough to penetrate a thousand rocks* は、大岡信の『百人一首』の解説を参照した結果です。大岡によると、「ちはやぶる」は、「神の靈力は千の巖をも破るほどの勢威をもつという意味の『いちはやぶる』から来たと言われる」とのことです³⁵。この解釈は、他の参考書にはあまり載っていないので疑わしいかもしれませんが、古代に忘れられた語源を辿って、文字通りの意味を探り出そうとしている点が、この翻訳の珍しくて面白いところです。その意味では、ドライデンの「置換訳」であり、ヴェヌーティーのいう「異文化翻訳」とも考えられます。

これらの翻訳は、初期のヴィクトリア王朝期の翻訳と比較すると、遙かに原文に近いと言えるでしょう。脚韻や伝統的なリズムに束縛されなくてもよい時代になると、内容を極端にアレンジする必要はなくなってきました。しかし、時々、現代においてもなお、原文からかけ離れた翻訳も発表されています。トム・ガルトが一九八二年に出した翻訳は

あまりにも原文から離れているために、ドライデンの「模造訳」と呼ぶしかありません。

The thousand islands

千島は

Crashed in the era of the gods.

神々の時代にクラッシュした

Did you, too, hear them,

そなたも聞こえたのか

Dragon Field River? The red

辰の田んぼの川？ 赤い秋は

Autumn enchants your water. ³⁶

そなたの水に魔法をかける

在原業平の歌から、赤くなっている川というイメージだけを出発点として取って、あとはすべてを勝手に書き直しています。二〇〇八年のピーター・マックミランの翻訳もかなり原文から離れています。

Even the almighty

古代の

gods of old

全能の神も

never knew

こんな美しさを

such beauty:

知らなかったのだ

on the river Tatsuta

秋の太陽が照らす

in autumn sunlight

龍田川に

a brocade—

錦——

reds flowing above,

上に赤が流れ

blue water below.³⁷

下に青い水

マックミランは、その序文でモストーの研究を批判しています。「定家の通りに歌を読むべきだと断言している学者がいるが、本当に偉大な芸術は共有のものだと私は思う。実は、芸術作品と文学作品において重要なことの一つは、作家の意思を越えて、時とともに新しい解釈を生み出すことにある。それぞれの解釈があるということは、作品を弱めることではなく、強めることである」³⁸。マックミランは、自身の翻訳手法を正当化している

ように見えます。ここ数年間に於いた翻訳のなかでは、比較的原文から離れていることは確かですが、原文を忘れて独立した詩として読めば、もしかすると、一番成功した作品といえるかもしれません。確かに、古めかしさを全く感じさせない現代語訳で、現代詩としてはなかなか成功しています。

ところで、ガルトとマックミラン訳の大きな違いは、原文の理解力にあります。ガルトの訳を見ると、はたして日本語の原文を理解できているのか証明しづらい点が多々あります。マックミラン訳はある程度自由に見えますが、日本語の原文をよく理解し、よく解釈した上でできた「超訳」みたいなものでしょう。「超訳」というのは、最近の日本で流行りだした言葉で、原文のエッセンスを取り出して、新しい世代を相手にする新作の出版点として使う、自由度が高いアダプテーションです。しかし、ガルトとマックミランの翻訳がいずれも、主流から少し外れているのは間違いないと思います。原文をほとんど無視したガルトの翻訳は、日本文学や日本研究誌のなかで、原文をよく理解している学者から批判されました。例えば、和歌文学の専門家フィリップ・ハリーズは、「本のフォントとレイアウトはなかなかよい」と、要するに他に誉めることがないという、読者を笑わせる鋭い書評を書きました。どの角度から見ても、ガルトの『百人一首』の翻訳が原文の精神か

ら非常に遠いことは間違いないのです。一方、マックミランの翻訳は逆に、日本語の原文をよく分かつたうえで自由に訳しているがゆえにかなり誉められています。日本文学研究の大家ドナルド・キーンは、『百人一首』に新しい生命を与えたマックミラン訳はこれまでの英訳中のベストだと絶賛しています。

結論

このようにたくさんの事例を出して根本的に申し上げたかったことは、『百人一首』の英訳が一八六六年に初めて世に出て以来、英語圏での翻訳手法は大きく進化してきたという事です。例外は時々あるにせよ、翻訳が全体的に原文に近い方向に進んだということは言えるでしょう。（ガルトの原文から遠い翻訳をバッシングする書評を見ても、そのことは明らかです。）

先ほどお話したゲーテによる詩の翻訳の時代論に戻りたいと思います。ゲーテによると、詩の翻訳には、三つの時代がありました。原文の詩的な特徴を無視した散文スタイルの翻訳、「受容化翻訳」、そして「異文化翻訳」。翻訳が出れば出るほど、外国文化の特

徴を守る方向へ進化していく傾向が見えます。『百人一首』の例では、詩的な特徴を捨てた散文形式こそありませんが、その代わりに、歌の形式の特徴を捨てた英詩形のスタイルがあります。ヴィクトリア王朝の時代には、原文の内容だけを取り出し、英詩の定型に押し込む傾向が見られました。それは、脚韻とリズムを持たない「詩」など、当時の英語圏の読者が想像できなかったからでしょう。日本の歌を「詩」として認めてもらいたいと思えば、英語風の詩形を使ったほうがよいと思われたのです。結果として、原文からかなり遠く離れた「模造訳」が生まれました。

しかし、二〇世紀に入り、自由詩が主流になると、現代詩の書き方は完全に変わってきます。脚韻のない和歌文学を翻訳する場合に、押韻などを無理に作る必要性は消えました。それによって、翻訳は「受容化翻訳」の方向に進むことができました。日本の経済力が強かった一九七〇年〜八〇年代、日本文学や文化に関する研究がアメリカやヨーロッパの大学で盛んになるにつれて、古典文学を講じる学者と、日本について勉強したい学生が急増しました。そのような社会的背景のなかで、学者は日本文学をできるだけ「ありのまま」に学生に伝えたい気持ちが強くなったのでしょう。その結果、和歌文学の特徴、例えば五七五七七調のリズムや、上の句と下の句の切れなどを表現するために、「異文化翻

訳」の方向へと進みました。ゲーテがいった「翻訳の時代」の最後の二つは、『百人一首』の場合、確かにあったわけでは

ここで、改めて強調したいことがいくつかあります。まず、翻訳は一種の「研究」です。翻訳家はテキストを一字一字解釈して、意味とニュアンスを考えなくてはならないのです。翻訳家は、現代的な意味だけではなくて、その歴史的な意味やテキストの特徴も考慮して、それを基に作業を行います。『百人一首』の英訳事例で見たように、それは容易なことではありません。ある言葉の意味一つを百パーセント理解するだけでも難しいことです。

テキストをよく理解したうえで、シュライアマハーが言うように、翻訳家はテキストに見られる異文化をどのように扱うか、よく考えなくてはなりません。自国の文化にない物や地名、人名、諺、熟語、詩形などのすべてを意識しながら作業します。また同時に、自分の翻訳の対象は誰かを考えるべきでしょう。例えば、ポーターとマックミランのように、『百人一首』を一般読者に通じるようにしたいと思えば、その翻訳は、日本古典文学を研究している大学院生を相手にした翻訳とはかなり違う形を取るはずで

というのも、翻訳の形は目的によって異なるからです。翻訳は、多目的用途に適したのではなく、相

手を特定して行うものです。ですから、同じ一つの作品にも、さまざまな翻訳が出現するのはあたりまえのことです。

つまり、翻訳家は起点文化のことだけを考えているわけではありません。実は、どちらかというところ、起点文化よりも、目標文化を意識している場合のほうが多いかもしれません。自分の時代と自国の文化を考えながら、どのように翻訳をまとめるべきか、常に考えています。ヴィクトリア王朝の翻訳の事例で見たように、翻訳は翻訳家の時代を反映し、当時の読者の嗜好に左右されます。なかでも詩の翻訳の場合は、当時の流行のスタイルが大きな影響を及ぼします。例えば、モダニズム以降に自由詩が主流になると、自由詩の翻訳がすぐに出始めたことは先に述べたとおりです。

さらに言えば、翻訳には、国家間の力関係が反映されます。それは例えば、ドイツキングスのオリエンタリズム的な態度にはつきりと見ることができません。開国の数年後、イギリスと日本の力関係が不均衡な状況にあり、それがドイツキングスの『百人一首』に対する態度に影響していたようです。価値があるから翻訳をしたわけではなくて、今後、イギリスと貿易をする日本人の理解を深めるための資料に過ぎなかったのです。また、一九八〇年以降の翻訳にも、国の力関係は影響を及ぼしました。バブル経済の真最中、日本への関

心が高まりを見せ、日本文学の専門家を雇う大学が増えると同時に、『百人一首』の翻訳数も一気に増えました。これらはいずれも、中身も形も含めて、古代の和歌を原文そのままに伝えようとした翻訳でした。これらの翻訳は、経済スーパースター時代の日本をよりよく理解しようとする態度から間接的に生じたものと言えます。

さて最後に、本日の発表で最も強調したいのは、例えば、英訳を通して和歌文学を勉強すれば、平安時代の日本についていろいろと語ることができるようになりますが、結局、その翻訳に反映されているのは、日本の文化だけではないということです。翻訳家が暮らしている国の文化や価値観、要するにイギリスやアメリカなどの文化的な要素もたくさん反映されています。ですから、我々は読者として翻訳に触れるとき、外国について学ぶことはもちろん、自分自身について学ぶこともまた多くあるのです。

注

① ゲーテ 「翻訳のまま」『思想としての翻訳』一九頁。

② 同右、二〇頁。

- ③ 小沢正夫編 『古今和歌集』 巻第五、秋歌下、第二九三首、一五二頁。
- ④ 同右、第二九四首、一五三頁。
- ⑤ 日本大辞典刊行会編 『日本国語大辞典』第十三巻、三八三頁。
- ⑥ 注4と同。
- ⑦ 井上宗雄、村松友規編 『百人一首』三五頁。
- ⑧ 高橋睦郎 『百人一首』三五頁。
- ⑨ *Dickins, Hyaku Nin Is shiu or Stanzas by a Century of Poets*, p. 11.
- ⑩ この英訳の日本語訳には、翻訳家の宮下恵美子さんの知恵をお借りしました。記して宮下さんに謝意を表します。
- ⑪ Mostow, *Pictures of the Heart*, p. 63.
- ⑫ *Dickins, Hyaku Nin Is shiu*, pp. viii-ix.
- ⑬ 一九一〇年には、そのほかのエッセーと合わせて、『日本詩歌』として再版されている。
- ⑭ Chamberlain, *Japanese Poetry*, p. 94.
- ⑮ 同右、vii頁。
- ⑯ Dianna Coscette, *Biography of Clay McCauley*, 2008, Archive for Dickinson College. Available: <http://blogs.dickinson.edu/archive/?p=8797>, June 2, 2010.

⑰ MacCauley, *Hyakunin-issshu*, p. 35.

⑱ Mostow, *Pictures of the Heart*, p. 64.

⑲ 注17と同。

⑳ 同右、xxvii頁。

㉑ Porter, *A Hundred Verses from Old Japan*, p. 30.

㉒ 同右、四頁。

㉓ 本多平八郎（一八九三〜？）という日本人の翻訳家の英訳は特に面白いが、初出について疑問がある。ジョシユア・モストーの研究によると、一九三八年が初版だが、私の調べた限り、一九五六年のようである。初出が不明なので、詩の歴史上に位置づけるのは難しいが、脚韻を踏む四行詩で、可愛い過ちるほど可愛い翻訳である。

How fair the Tatsuta, for lo,

龍田川はなんて美しいのだろう、ほら、

Was the stream ever carpeted

この川は今までに覆われたことがあったらどうか、

Even when Gods were here below,

神々が此処地上に御座した時にさえ、

With such bright maple-leaves and red?

）のような明るい紅葉の葉と赤い色に？

本多の解説によると、彼がこのような古めかしいパターンを使ったのは、英語でカルタもできるよ
うにするためだったという。脚韻は A B A B なので、上の句に当たると最初の二行だけを読めば、脚韻
に頼って下の句に当たる最後の二行を見つければ簡単である (Honda, *One Hundred Poems from One
Hundred Poets*, p. 17)。ところで、本多平八郎は、戦時中に『愛国百人一首』(一九四四年)を含む愛
国主義あふれる本を何冊か出し、戦後には、『万葉集』の全訳や『啄木歌集』などの古典的な歌集を
数多く翻訳した。

- ②4 Rexroth, *One Hundred Poems from the Japanese*, p. 59.
②5 同右、xii頁。
②6 同右。
②7 同右、xii頁。
②8 Sato and Watson, eds., *From the Country of Eight Islands*, p. 211.
②9 Rodd and Henkenius, *Kokinshū*, p. 131.
③0 McCullough, *Kokin Wakashū*, p. 72.
③1 Carter, *Traditional Japanese Poetry*, p. 210.
③2 Mostow, *Pictures of the Heart*, p. 192.
③3 同右、八五〜八六頁。

- ③4 Takahashi Mutsuo, *Hyakunin isshu*, trans. Emiko Miyashita and Michael Dylan Welch, 頁番号なし。
- ③5 大岡信 『百人一首』、四四頁。
- ③6 Galt, *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each*, p. 17.
- ③7 McMillan, *One Hundred Poets, One Poem Each*, p. 19.
- ③8 同右、xxv頁。

参考文献

- シュライアマハー 「翻訳のさまざまな方法について」 『思想としての翻訳ーゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』三ツ木道夫編訳、白水社、二〇〇八年、二四〇〜七一頁。
- ゲーテ 「翻訳さまざま」 『思想としての翻訳ーゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』三ツ木道夫編訳、白水社、二〇〇八年、一九〜二三頁。
- 井上宗雄、村松友視編 『百人一首』（新潮古典文学アルバム）新潮社、一九四四年。
- 大岡信 『百人一首』 ビジュアル版、日本の古典に親しむ（二）、世界文化社、二〇〇五年。
- 小沢正夫編 『古今和歌集』（日本古典文学全集7）小学館、一九七一年。
- 日本大辞典刊行会編 『日本国語大辞典』小学館、一九七五年。

高橋睦郎 『百人一首』 中公新書 1725、中央公論新社、二〇〇三年。

- Carter, Stephen D. *Traditional Japanese Poetry: An Anthology*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.
- Chamberlain, Basil Hall. *Japanese Poetry*. London: John Murray, 1910. *Collected Works of Basil Hall Chamberlain*, vol. 4. Bristol: Ganesha Publishing, 2000.
- Cosette, Dianna. *Biography of Clay McCauley*. 2008. Archive for Dickinson College. Available: <http://blogs.dickinson.edu/archive/?p=8797>. 2 Jun 2010.
- Dickins, F. V. [Frederick Victor]. *Hyaku Nin Is'shinu or Stanzas by a Century of Poets, Being Japanese Lyrical Odes, translated into English, with Explanatory Notes, the Text in Japanese and Roman Characters and a Full Index*. London: Smith, Elder, and Co., 1866.
- Dryden, John. "On Translation." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 17-31.
- Galt, Tom. *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- Harriss, P. T. Rev. of *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each*, translated by Tom Galt. *Monumenta Nipponica* 38.2 (1983): 211-12.

- Honda, H.H. [Heihachiro]. *One Hundred Poems from One Hundred Poets: Being a Translation of the Ogura Hyaku-nin-isshu*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1957.
- Jerome, "Letter to Pammachius." Trans. Kathleen Davis. *The Translation Studies Reader*. 395 CE. Ed. Lawrence Venuti. 2nd ed. NY: Routledge, 2004. 21-31.
- Kelsey, W. Michael. Rev. of *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each*, translated by Tom Galt. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 17.2 (1982): 221-23.
- LaFleur, William R. "Marginalia. The Expanse and the Limits of a New Anthology." Rev. of *From the Country of Eight Islands: An Anthology of Japanese Poetry*, by Hiroaki Sato and Burton Watson. *Monumenta Nipponica* 38.2 (1983): 191-205.
- MacCauley, Clay. *Hyakunin-isshu (Single Songs of a Hundred Poets) and Nori no Haisu-ne (The Dominant Note of the Law)*. Yokohama: Kelly and Walsh, 1917.
- McCullough, Helen Craig. *Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- McMillan, Peter. *One Hundred Poets. One Poem Each: A Translation of the Ogura Hyakunin Isshu*. NY: Columbia University Press, 2008.
- Mostow, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. Honolulu: University of

Hawaii Press, 1996.

Porter, William N. *A Hundred Verses from Old Japan: The Hyakunin-issu*. London: The Clarendon Press, 1909.

Rexroth, Kenneth. *One Hundred Poems from the Japanese*. Tokyo: Tuttle, 1956?

Rodd, Laurel Rasplica, and Mary Catherine Henkenius. *Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern*.

Princeton: Princeton University Press, 1984.

Sato, Hiroaki, and Burton Watson, eds. *From the Country of Eight Islands: An Anthology of Japanese Poetry*.

NY: Anchor Books, 1981.

Takahashi Mutsuo. *Hyakunin issu*. Trans. Emiko Miyashita and Michael Dylan Welch. Tokyo: PIE Books, 2008.

注記…本書のタイトルは日文研フォーラム第二三五回の原題「『訳する』とはどういうことか?—翻訳概念史の概略—」を改題したものである。

発表を終えて

2004年に博士号を取ってから、私はミシガン州カラマズー市にあるウェスタン・ミシガン大学に助教授として雇われました。面白いことに、ちょうど百年前、日露戦争が勃発した1904年に永井荷風が留学生としてカラマズー・カレッジに9ヶ月ほど滞在しました。カラマズーで『あめりか物語』に収録されている短編小説を少なくとも一編書いたことが知られていて、カラマズーを描写した小説とエッセーが他にも幾つかあります。

そのように日本文学と縁が深い場所で、日本文化と日本文学の講座の他に、初めて「翻訳論」の講座を担当させていただきました。そのおかげで、我々は言葉が通じない国々と文化を眺める時、必ず「訳」というレンズを通して見ていることを意識し始めました。世界は徐々にグローバル化しつつありますが、やはりそれは「翻訳家」と「通訳家」の仕事によるもので、「訳」とその文化的な意義を根本から考え直したほうがいいのではないかと考え始めたのです。

日文研フォーラムで、翻訳の意義と難しさについて発表させていただき、お集まりくださった皆様をはじめ、日文研で貴重な時間を沢山与えて下さった鈴木貞美先生に深く感謝の意を表します。鈴木先生と今後も研究交流が続くことを祈念しております。最後に、日文研の研究協力課の皆様にも感謝申し上げます。京都で実りの多い一年間を過ごすことができたのは、皆様のおかげです。ありがとうございました。

Jeffrey angles