

## 芥川の短編とその Н. Фельдман 訳(1)

一文芸翻訳理論の諸問題の実際的研究一

木 村 崇

### はじめに

芥川龍之介の作品がソ連の日本文学研究家たちの手でロシア語に翻訳され、一昨年『芥川龍之介二巻選集』〔АКУТАГАВА РЮНОСУКЭ, ИЗБРАННОЕ В 2-х ТОМАХ, изд. “ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.”, МОСКВА, 1971——以下“Акутагава”と略す〕として出版された。これには『羅生門』をはじめとする78編の短編小説と『侏儒の言葉』抄が収録されているが、そのうちの42編の翻訳と, предисловие および комментарий の執筆には, 現代ソ連におけるすぐれた японовед として名高い Н. Фельдман 女史がたずさわっている。

この論文が追求しようとする研究課題は, 彼女の訳になる芥川の代表的な短編小説のいくつかを, 形象の翻訳という視野の中で文芸翻訳理論的分析を行ない, そのうえで定式化する何ほどかの普遍的な結論を導き出すことである。この課題の後半部分についていえば, 確実に予想しうることだが, 作業は多分にリスクに満ちたもので, とうてい частный характер を払拭しきれない“полуфабрикат”しか生み出しえないであろう。したがって, たとえなにか結論めいたものに言及する場合にも, それが私的見解の域を出ないものに終るであろうということを, あらかじめ断っておきたい。

わたしたちは, とりあえず оригинал と перевод の比較を試み, それに文芸翻訳理論に基づいた分析を加えようとしている。そこで, 具体的作業に着手する前に, 前もって踏えておくべきだと思われる, いくつかの点

を確認しておこう。

とりわけ重要で欠くことのできない事項が一つある。それは、文芸翻訳理論と一般翻訳理論との相違点である。文芸翻訳理論が隣接諸科学との間に保っている関係の特徴は、その相違点を明確にしていくなかで、いわば自動的に浮かびあがってくる。

翻訳理論の名のもとに一括されている学問の分野は、研究者が“翻訳”という、過程と結果、表現するものとされるもの、普遍的・規範的なものと個性的・創造的なものなどの多様な諸要素、諸構成部分によって成り立っている全一的有機体から切り取った研究対象の違いと、またその対象自体に制約をうけている方法の違いとによって、大きく二つに区分することができる。すなわち一般翻訳理論と特殊翻訳理論への区分である。

前者は——叙述の粗雑なことを許してもらえらるなら——異った二つ以上の言語の、それぞれの構造の間に成立する等価物の体系 (система эквивалентов) の構築を、必要不可欠な目的としている。この体系は、今日では辞書のようなかたちの、直接対応する具体的関係が記述されたものであることよりも、むしろまったく純理論的・人工的に作り出された引の中間的な記号体系のかたちをとることが多い。各言語の構成要素の最小単位は、この体系にとってはかならずしも究極的な単位とはならないし、構成部分の枠組は、ゆるぎない枠組としてあるのではない。つまり「中間言語」それ自体としての構造をもつのである。また一般翻訳理論は、比較される個々の言語そのものがもつすべての構成要素・構成部分にわたって等価物の対応関係をさぐったりはしないし、その必要もない。だから、この等価物体系は、翻訳に関与性のあるものだけからなる、片輪の「言語」なのである。おそらく、形態論、シンタクス、語彙論、意味論、文体論のレベルに属するものは直接的な関与性をもつ。しかし、これらが現実の言語の中にある時持っている構造の内的連関も、「中間言語」の体系に移された時には、まったく違った様相をとることになる。音韻論や音声学的レベルにある諸要素は、直接的にはこの「中間言語」にかかわりを持たないであろう。

一般翻訳理論の諸問題のうちでもっとも重要なものは、まぎれもなく解釈意味論の範囲に集中している。変形・生成文法理論の潮流が発露をとげて、言語の深層構造を設定し、解釈意味論の面で画期的な方法を考え出してからは、一般翻訳理論を研究するものの多くがこの方法を取り入れる傾向に出ている。これを可能にしているのも、実は一般翻訳理論の研究対象の中に、そのような方法を要請する客観的な条件があるからなのである。

一方、特殊翻訳理論は、もっぱら翻訳されるもの自体に固有のさまざまな特質を、翻訳の、知的活動の過程としての断面でよりもむしろ、その結果（訳文によって再現された内容）の断面において研究する。誤解をまえもって回避しておきたい。つまり、一般翻訳理論と特殊翻訳理論の対象の差異は、言語（язык, langue）と発話（речь, parole）の差異に重り合うのではないか、などと即断してはいけない。

一般翻訳理論といわれるものが、翻訳という全一的有機体のうちの、言語学的な照明を当てた時に浮かび上ってくる側面を本源的な研究対象とし、言語も発話もともに、すなわち“ことば”という事象の全体をその研究の領域にひきつり込むのに対して、特殊翻訳理論は、“ことば”を材料として表現されたものの質的な違いの種類別、ジャンル別に、それぞれに特有な諸問題を本源的な研究対象としており、それだからこそ、言語学的方法はこの分野では決して優先権を持たないわけである。20世紀初頭、ロシア・フォルマリズムがとりあげ、今日再び注目をあびている「詩的言語」の問題、一般に文学の言語の問題をあつかう際には、В. В. Виноградов が Р. Якобсон の提言に対する批判の中で明らかにしているように、材料としての言語と、美的に改造された芸術形式としての、詩的な創造認識の具現体としての言語という二つの異った概念を区別してかからなければならないのである。<sup>1)</sup> 特殊翻訳理論が用いる“言語”の概念は、あるいは“ことば”とは、ほとんどすべての場合、後者の意味においてなのである。

ありとあらゆる翻訳にとって、共通項として抽出できるものが「ことば」であることには、疑いの余地がない。だから、その共通項を問題にしなければならない一般翻訳理論が、翻訳という全一的有機体に、「ことば」の側

面からの解明を行なおうとするのも、これがもっぱら言語学者の独壇場になっていることも、当然である。逆に、特殊翻訳理論が、たとえば文芸翻訳理論が、言語学によって達成された成果にいきなりとびついたり、終始それに依拠して研究をすすめたりはしないことにも、道理があるわけである。翻訳理論の研究のためのテキストとして文学作品が選ばれた時、一般翻訳理論の大きな枠の中に組みこみうる具体物としてそれに接近したり、一般翻訳理論の応用部門であるかのようにとらえて研究する立場と、文芸学の特長分野として位置づけて取組む立場との間でなされる議論は、上に確認したような研究対象の基本的な相違点を——この対立は存在論的な深みにおいては本来統一されているものであることは疑いない——越えて一方の領域を侵害し始めると、たちまち混乱をまねくのである。研究者が敷いたこの境界線は、認識レベル上のつごうで、そのつど位置を移動しうるものなら、問題はますますこじれてくる。В. Коптилов は、文芸翻訳理論問題の論集 “Вопросы теории художественного перевода” に収録されている彼の論文の中で、「Постройка здания этой науки [文芸翻訳理論の——木村] шла бы скорее, если бы сами строители ни вынуждены были отвлекаться от работы то на малопродуктивные споры между двумя бригадами——лингвистов и литературоведов—— то то, кто должен возводить очередной этаж, то на отражение наскоков последних могикан “теории непереводимости”」<sup>1)</sup>と述べている。翻訳理論全体の発展の障害になるような不毛な議論を避けるためには、いきおいわたしたちが確認したような研究対象の限定が不可避的に要求されるのである。

さて В. Коптилов のこの発言の中で注目にあたいするもう一つの点は、「翻訳不可能論」を有害視していることである。「翻訳不可能論」は、その大部分が「論」と名付けるほど体系だったものではなく、科学的論証ぬきの触感的暴露であることが多い。一般翻訳理論の中でのあつかいはいざ知らず、文芸翻訳理論にとって「翻訳不可能論」は次のような理由で原則的に成り立たないものである。

- 1) 特殊翻訳理論としての文芸翻訳理論は、ある言語で書かれた、文学  
作品自体の構成 (композиция) と内容 (идейное содержание) の、  
他の言語による創造的再現 (творческое воссоздание) に関するい  
っさいの問題を研究する。ところで、翻訳する側の言語とされる側の  
言語の間に、構造的には等価物関係の成立しないことは十分にありえ  
る。しかし、文学作品自体の構成と内容という表現されたものに対し  
てそれが書かれた言語は、あくまでも材料であって、前者の構造は後  
者の構造にまるごと転換したり還元したりはできない性質のものであ  
る。それは、あるブロンズ像が与える彫刻としての質感、実在感、美  
の特殊性を、青銅の属性とは同一視できないのに、ほぼ似ている。し  
たがって、ブロンズ像の原型である粘土と型どりした青銅の違いを理  
由に、その彫刻がもつ本質的同一性を否定しえないように、創造的再  
現を、言語構造上の等価物関係の欠如によって否定することはできな  
いのである。
- 2) 粘土では表現されていたある“柔かみ”が青銅に型取りした時消え  
てしまった、といったたぐいの問題が、文学作品の翻訳にもあるかも  
しれない。しかし、青銅で“柔かみ”を表現することが一般に不可能で  
はないのと同様に、あるいはそれ以上にこの問題は、「翻訳不可能論」  
の論拠にはならない。たとえば、作品の構造と内容を具現化している  
もののうちでもっとも重要な“形象”をとってみても、第一に、当該の  
“形象”を表現するために用いられたすべての言語的要素がその“形  
象”の芸術的意味に関与性をもつわけではないし、第二に оригинал  
側の形象に用いられている言語的手段を、形象再現の際にそのまま踏  
襲しなければならない理由はないのだし、第三に、材料である言語も  
静止・固定した存在ではなく、時代とともに変化していくものである  
からだ。
- 3) そもそも文芸翻訳理論は“創造的再現”の手だてを探究し、そこに  
ある法則性を研究することを使命としており、認識論的レベルでの困  
難を口実に、实在論的レベルにまでそれを拡大して研究を無意味にす

る態度を排斥するものである。「翻訳不可能論」によって文芸翻訳理論の存在が脅かされるのは、特定の言語では有限個の形象しか生み出しえないことが証明され、さらに別の言語によって生み出しうる有限個の形象との間にズレがあることが立証された時だけである。

以上の検証からだけでも、文芸翻訳理論が文芸学(литературоведение)の特殊分野であり、方法の面でも重りあっていることがわかる。なかでも文芸学に包括されている構成・プロット論、形象論、文体論は、そのまま文芸翻訳理論の三大構成部分である。目下科学的基盤を作る途上にある文芸翻訳理論は、カテゴリーや概念の相互関係を体系化していないし、それどころか個々のカテゴリーや概念は研究が進むにつれて、組成——解体——再組成の弁証法的な過程をたどって、対象の全的把握に近づき出したという、まだきわめて不安定な状態におかれているのである。ただ確かなことは、その過程の展開範囲が、大体上記の三分野に分布しているとみてよいことである。

文芸翻訳理論が文芸学そのものではなく、その特殊分野であるのは、それが作品の分析とその文学の本質の理解には終らず、創造的再現を目的にしている点で本質的に異っているからである。この違いを文体論について考察してみよう。

さまざまな意味に理解されている文体論(стилистика)を、小林英夫氏は次のように分類している——

……stylistics と通称される学問ないし学問分野は、大きく分けて四つあり、第一は修辞学的文章類型論、第二は国語特性論、第三は言語表現性の研究、第四は言語美学である。<sup>3)</sup>

氏の規定をかりていえば言語美学の課題は次のようである——

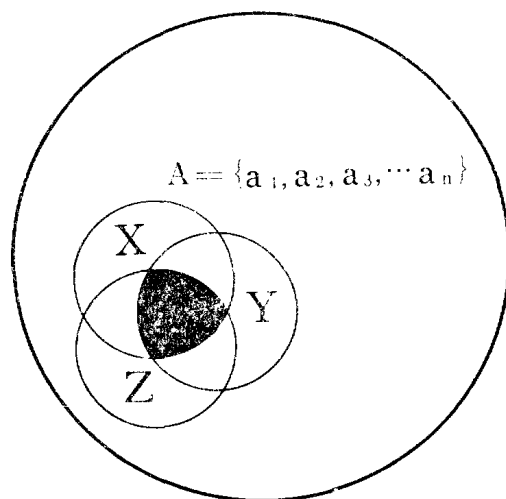
言語美学としての文体論は、ある文章作品の文体を、しかしいっそう多くのばあい、ある一作家のすべての作品を通じて見出される文体を、当の作家の芸術家としての人間によって説明することをもって、その課題とする。

この課題はさらにこまかく見れば二つの課題に分けられる。

第一は、作家の性格、世界観、芸術観といった上位の原因によって文体を説明すること。第二は、文体が読者に与える印象、いわゆる文体印象を、文体素を発見することによって説明すること。<sup>4)</sup>

これにひきかえ第一、第二、第三の文体論はすべて、特定の言語が一般にどのような文体的可能性を潜在的に持っているかを研究するものである。したがって文芸学でいう文体論とは、小林英夫氏が分類したものの中の言語美学のことである。

作品の中には、言語美学的理解での文体素を含み、しかも論理的・叙述的に完結した最小のまとまりとしての文がある。これをわたしたちはとりあえず文体的変種文とでも名付けよう。これに対して、同一の論理的・叙述的内容を持つが、文体素を含まぬ文として、文体的基文というものの存在を想定してみよう。そうすれば、文体的基文  $a$  は文体的変種文  $a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$  の総和の抽象として現れる。裏返して、 $a$  という文体的基文をもつものすべての集合を  $A$  とすれば、 $a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$  は集合  $A$  の元である。ところで、作品の中で言語美学の研究対象となる特定の文体的変種文が選択される際には、避けることのできない三つの条件がある。第一は、その文が発現する場所の КОНТЕКСТ の要請を満たしていなければならないという条件、第二は、当該作品の構成の中に占るその場面にあるさまざまな構造上の特性に合致していなければならないという条件、第三は、その作品を書く作家に固有の語彙や構文運用の特徴、文学観や個性をそなえていなければならない——もっとも必然的にそうならざるをえないが——という条件である。作者による特定の文体的変種文の創造的選択は、第一、第二、第三の条件をみたす文体的変種文の集合をそれぞれ  $X, Y, Z$  とすれば、集合  $A$  の中にあり、しかも集合  $X$ 、集合  $Y$ 、集合  $Z$  の共通部分の中でしか行われないのである。これを図で示すと右のようになる。



集合Xと集合Yの具体的な条件は сюжет の展開とともに変化してゆくが、集合Zの条件は、本来不変的で、言語美学の課題は三つの集合X, Y, Zの共通部分を文体的基本 b, c, d, e, ……の集合 B, C, D, E ……について繰返し繰返し分析することによって、集合Zの諸条件を明らかにすることである。

ところが、文芸翻訳理論にとっては、まず訳文の特定の文の文体が文体的基文 a の変種とみなしうるかどうかを分析し、(それが文体的基文 b あるいは c などの変種であるとされれば、すなわちその訳は誤訳なのである)、次に集合Xと集合Yの条件を満たすかどうかを分析し、(満たしていなければ悪訳である)、最後に集合Zの条件を満たしているものかどうかを分析する(満たしていなければ良訳とはいえない)ことが課題になる。さらに三つの集合X, Y, Zの共通部分の中で原作者が創造性を発揮して意図的に選択した文体が再建されたことが訳文の中で証明された場合には、その訳は、文体的基文 a の文体にかぎっていえば適訳なのである。

文体論の例でみてわかるように、文芸学と文芸翻訳理論は、同じ対象を、ほとんど同じ方法であっかいながら、課題を異にしている。同様のことは構成・プロット論にも、形象論にもいえることである。

それでは、以上のおおまかに確認した諸事項を踏えて、Н. Фельдман が露訳した芥川の作品の具体的分析に移ろう。

- 1) См. : В. В. Виноградов, Развитие учения о художественной речи в советскую эпоху, в кн. "О теории художественной речи", изд. "Высшая Школа", М., 1971, стр. 4.
- 2) В. Коптилов, Этапы работы переводчика, в сб. "Вопросы теории художественного перевода", изд. "Художественная Литература", М., 1971, стр. 148.
- 3) 小林英夫, 『言語美学』p. 71, 『新訂 美学的文体論』中収録, 広済堂出版, 1970.
- 4) 同書, p. 63.

## 1. 『羅生門』

作品の оригинал と перевод をどの“断面”で比較分析するかは、恣意的に決めるわけにはいかない。個々の作品の構成の基本的特徴を生よしながら区切らなければならないのである。『羅生門』の場合は、少なく



とも次のような“断面”の設定が必要であろう。

- 1) 視覚的・絵画的形象のなりたち
- 2) сюжет 展開の力学的要因としての心理的形象のなりたち
- 3) 聴覚的印象の多彩さと、同時に統一性を実現しているものとしてのリズム、語り口の調子のなりたち

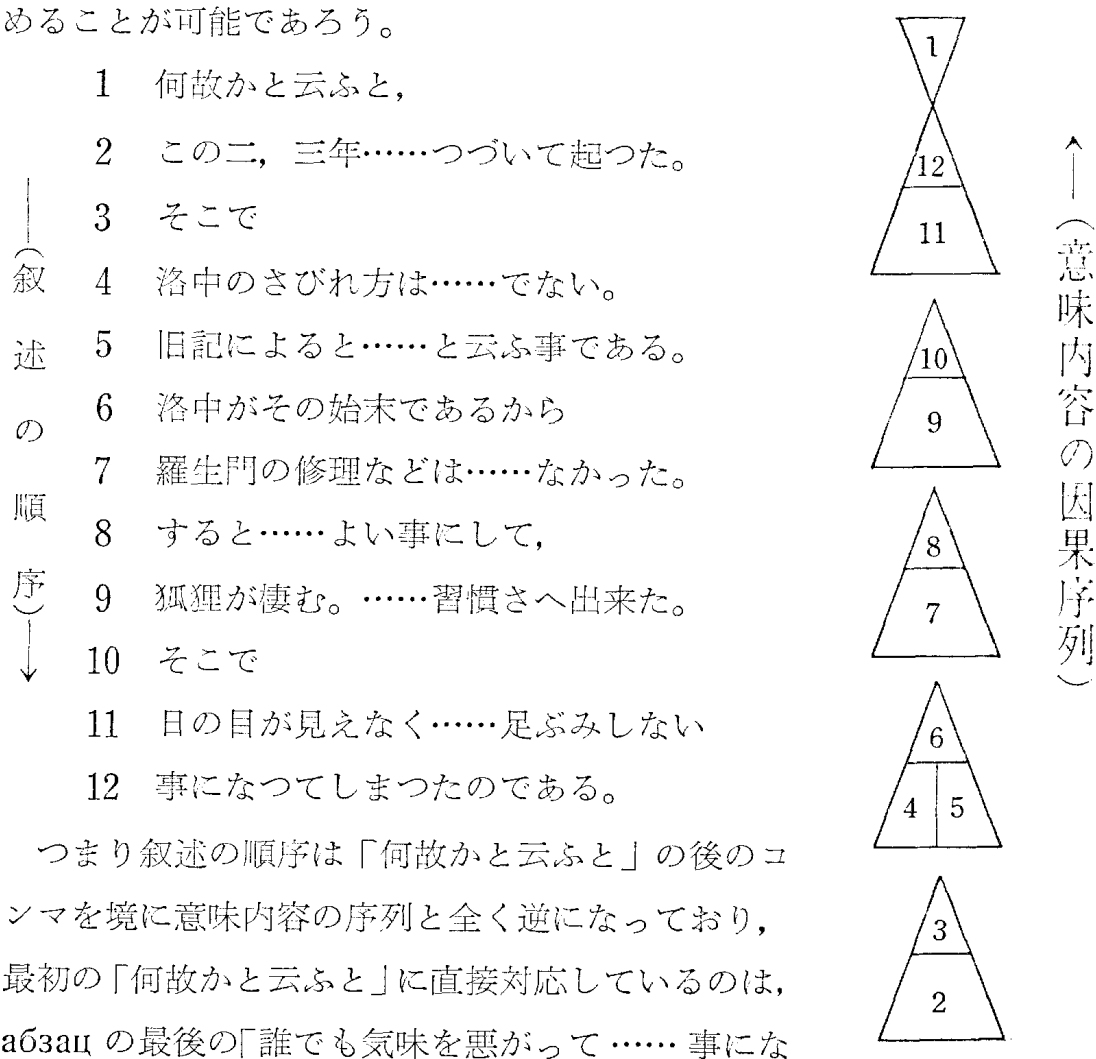
これらは、この作品全体にわたって、どの場面にも有効であり、分析の普遍的な要所になっている。これ以外にも、作品を構成する各部分における個別的な“断面”が考えられ、そういったものを多く設定すればするほど、分析はより精密になるはずである。てはじめに、『羅生門』の三番目の абзац について、これまで踏えてきた諸点をよりどころに分析を開始してみよう。

何故かと云ふと、この二三年、京都には、地震とか辻風とか火事とか饑饉とか云ふ災わざはひがつづいて起つた。そこで洛中のさびれ方は一通りではない。旧記によると、仏像や仏具を打碎いて、その丹にがついたり、金銀の箔はくがついたりした木を、路ばたにつみ重ねて、薪たきぎの料しろに売つてゐたと云ふ事である。洛中がその始末であるから、羅生門の修理などは、元より誰も捨てて顧る者がなかつた。するとその荒れ果てたのをよい事にして狐狸すが棲む。盗人が棲む。とうとうしまひには、引取り手のない死人を、この門へ持つて来て、棄てて行くと云ふ習慣さへ出来た。そこで、日の目が見えなくなると、誰でも気味を悪るがつて、この門の近所へは足ぶみをしない事になつてしまつたのである。〔芥川龍之介、羅生門、《現代文学大系 25 芥川龍之介集》、筑摩書房、1963, p. 5——以下、原文からの引用にはもっぱら本書を用いるものとし、(『芥川』p. X) と記すにとどめる〕

この абзац は、сюжет の組織全体からいえば、短編としてはかなり長い экспозиция の一部である。そもそも『羅生門』は、сюжет の組立て方の典型的なタイプである экспозиция → завязка → нарастание

действия → кульминация → развязка という逐次展開的構造<sup>1)</sup>を忠実に踏襲している点ではなほだ模範的な作品だが、主題のあまりに今日的な性格と、状況設定 (экспозиция の部分で作者が執拗なまでにねらったのはこれだ) の平安的色調の間に生み出された微妙な“違和感=緊張”をたくみに利用して сюжет の線を太く明瞭にさせている点では非常に特異なのである。この平安的色調の訳出に失敗すれば、本来の“違和感=緊張”が没調和的で分散したものに变质してしまう危険が生じる。

引用した абзац をシンタクスのレベルでとらえてみると、作者のある大胆な作意に気付く。読点の数から形式的に推測すれば、この абзац は八つの文からなっているかのように思われるが、意味内容からも、また形象の組成からも、これはどうみても全体が一つの“文”になっている。意味内容でこの абзац を組み立てなおしてみると、次のような図式にまとめることが可能であろう。



つまり叙述の順序は「何故かと云ふと」の後のコマを境に意味内容の序列と全く逆になっており、最初の「何故かと云ふと」に直接対応しているのは、абзац の最後の「誰でも気味を悪がって……事にな

つてしまつたのである。」なのだ。これはすなわち、この абзац 全体が一つになって前の абзац の最後の文「それが、この男の外には誰もゐない」の理由の説明になっているのである。だから形式的に八つの文からなっているこの абзац を次のように一つの文にまとめることも、美的価値を無視してかかれれば、可能だし、また日本語本来の構造からいっても決してあやまりではないのである。

何故かと云ふと、この二三年、京都には地震とか辻風とか火事とか饑饉とか云ふ災がつづいて起つて、洛中のさびれ方は一通りでなく——旧記によると、仏像や仏具を打碎いて、その丹がついたり、金銀の箔がついたりした木を、路ばたにつみ重ねて、薪の料に売つてゐたと云ふ事である——洛中がこの始末であるから、羅生門の修理などは、元より誰も顧る者がなく、その荒れ果てたのをよい事にして狐狸が棲むわ、盗人が棲むわで、とうとうしまひには、引取り手のない死人をこの門に持つて来て、棄てて行くと云ふ習慣さへ出来たために、日の目が見えなくなると、誰でも気味を悪るがつて、この門の近所へは足ぶみをしない事になつてしまつたのである。

芥川がこのような作意をほどこした第1の理由として考えられるのは、『羅生門』全体を貫いている基調的リズムの側からの規制である。散文のリズムは、韻文のそれとは違って、リズム構成要素の周期的交替を特徴としていない。散文のリズムは、リズム構成要素の無限に多様な配置、「構図」、調和、コンビネーションであり、直接文体素となりうる（文体素の内容はそれだけに限られないが）能力を持っているのである。では、リズム構成要素の実体は何であろうか。В. Степанов は彼の論文“Ритм прозы и перевод”の中で次のようにそれを規定している。「Разумеется, в каждом художественном произведении существует особая конфигурация ритмообразующих элементов. Пока из этих элементов нам известны лишь следующие: паузы, расположение ударных и

безударных слогов, интонация, выбор и расстановка слов, фонетика.」<sup>2)</sup>

『羅生門』の場合、主流を占めるリズム構成要素は пауза であろう。休止や間隙、形象構成の切れ目などを表わす大きな пауза と пауза の間に、可能なかぎり多くの小さな пауза がちりばめられていることに、どんな読者も気づかすにはおれないのである。この小さな пауза はその機能からすると、休止ではなく、むしろ余韻をおびた連続であり、平坦に流れがちな叙述にその余韻によって深みや厚みを与えるための“間”なのである。この作品の出だしの短かい абзац にしてからがそうである。「或日の暮方の事である」と「一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待つてみた」(『芥川』, p. 5) との間におかれている пауза は、まさにこの機能をはたしている小さな пауза であり、リズム構成要素としての пауза のこのような конфигурация は『羅生門』全体にわたって普遍的である。Н. Фельдман は оригинал の、読点で区切られている各部分を、完結した一単位の文として逐一訳した。その結果、芥川の作意は訳文の中では後に隠れてしまった。ともかく、一通り訳文を検討してみよう。

Объяснялось это тем, что в течение последних двух-трех лет на Киото одно за другим обрушивались бедствия—— то землетрясение, то ураган, то пожар, то голод. Вот столица и запустела необычайно. Как рассказывают старинные летописи, дошло до того, что стали ломать статуи будд и священную утварь и, свалив в кучу на краю дороги лакированное, покрытое позолотой дерево, продавали его на дрова. Так обстояли дела в столице: поэтому о поддержании ворот Расёмон, разумеется, никто больше не заботился. И, пользуясь их заброшенностью, здесь жили лисицы и барсуки. Жили воры. Наконец, повелось даже приносить и бросать сюда неприбранные трупы. И когда солнце скрывалось, здесь делалось как-то жутко,

и никто не осмеливался подходить к воротам близко.

(“Акутагава”, стр. 25)

一見してわかるように、これでは「Это объяснялось тем, что……」に直接対応するものが、わたしたちが分析したように абзац の最後の「…… здесь делалось как-то жутко, и никто не осмеливался подходить к воротам близко。」であるとするのはとうてい無理である。оригинал では абзац の初めと終りが結びあうことによって、長い中間部分は、全体が一つにくるみ込まれ、読者の視点は必然的に直前の абзац へと再び戻されてしまうのである。つまり、一貫して読者の眼前にあいも変わらずあるのは(長い экспозиция の全体に渡ってそうなのだが)、羅生門の下でただ一人雨やみを待っている下人と、彼をとり囲んでいる何とも淋しい、気味の悪い情景だけであり、この абзац はその情景の奥にあるもの、目には見えないが、情景の裏にかくれているものを、めくって見せてくれただけである。だから叙述はすぐに羅生門の描写へ続いている。訳文はそれらを次から次へと舞台上に陳列してしまった。原因と結果の遂一的羅列を、無造作に行ったのである。だから、この абзац は、訳文では、散文的解説に終わっている。

『羅生門』の情景の形象には、pedantic な臭いがあり、——蟋蟀に、わざとその古名で、「きりぎりす」とルビをふってみたりする——それだけに「……狐狸が棲む。」が「……здесь жили лисицы и барсуки」と訳されてしまつては、読者の内部に再現される形象がすっかり崩れる。言うまでもなく、「狐狸」とはこの場合、漠然と、気味の悪い、あやしげなものをイメージして呼んだのであって、「キツネやタヌキ(アナグマ)が住んでいたのではない。pedantic な臭いは、荒廃したものの中にただようあでやかさ、崩れ去ったきらびやかなるものの持つ退嬰性をつき離して描ききるための手法なのである。でなければ、わざわざ「今日の空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimentalisme に影響した」などというわざとらしい書き方をするはずがない。

この部分の訳が形象の再現に成功していないのはまた、「するとその荒

れ果てたのをよい事にして、狐狸が棲む。盗人が棲む。とうとうしまひには、……」の二つの読点までも、直訳的に二つの точка で置き換えたことにもよる。テキストを朗読してみればすぐわかることだが、この読点は、「よい事にして」の後にある句点よりもはるかに無視してよい存在なのである。わたしたちが「陳列した」などと少々皮肉ぼく言ったのは、このような点が、訳文の読者であるわたしたちを苛立たせるからである。つまり、Н. Фельдман の訳のこの部分での不完全さは、形象のなりたちにかかわる актуальное членение (リズムも、ここでは非常に重要な役割をはたしている) の問題を、оригинал の形式的特徴の機械的な置換によって処理したことに起因するのだとあってよい。

『羅生門』には、平安時代に特有な事物や、「舞台装置」、「小道具」、服装、容貌などの деталь の描写がふんだんに出てくる。これは、文体論的には、芥川という作家のぬきがたい癖であると同時に、構成論的には、先に書いたような創作意図に根ざしたものである。一般に、民族文化の固有性を含んだ、時代的特徴をそなえた事物を表現する語彙を翻訳するのはかなりむずかしい。だが、文芸翻訳理論の立場からすれば、その“語彙＝記号”の“記号意味部”を正確に伝達することよりも、その構成論的、文体論的、形象論的機能を再現することが優先するので、困難さは、記号としての эквивалент の欠如によって生ずるというよりは、むしろ、再現のための手段の選択の幅が広すぎることで、したがって訳者に最大の創作性が要求されることによって生ずるのである。一例を示そう。

羅生門が、朱雀大路にある以上は、この男の外にも、雨やみをする

市女笠や揉烏帽子が、もう二三人はありさうなものである。

(『芥川』, p. 5, 下線—木村)

Поскольку ворота Расёмон стоят на людной улице Судзаку,  
здесь могли бы переждать дождь несколько женщин и  
молодых людей в итимзгаса и момиебоси. (“Акутагава,” стр.  
25, подчёркнуто мною)

下線①は「Гора Фудзи」や「озеро Бива」式の、いわば翻訳の常識に属する処理の仕方である。“羅生門の形象”は、作品の中に描かれているものの総和の上にはじめて実現される“超形象”であるから、単なる名称としての「羅生門」は、形象論的に нейтральное слово であり、Н. Фельдман の処理の仕方に、さして問題はない。

下線部②は、①に似てはいるものの、ただ一点で、つまり形象論的に нейтральное слово ではないという点で、本質的に異なる。芥川は、教養ある日本人の読者なら当然持っているはずの「朱雀大路」に関する知識と、それが作り出す、読者の側の既成の内在的イメージとの共鳴をねらって、「朱雀大路にある以上は」と書いているのだからだ。したがってそのような既成の内在的イメージを持たないロシア人の読者に対しては、翻訳する際には何らかの方法でそれを補なわなければならない。同時に、この場面で、作者が行なった情況の形象化の工夫が、それなりに生かされた訳になっていなければならない。その意味で Н. Фельдман が людный という形容付を付することによって問題の解決をはかったことは、訳に不十分さを残す結果になった。「людная улица」という表現はあまりに直接的であらわすぎるのである。もし、「朱雀大路」のイメージの一端を直接顕在化させて表現することを余儀なくされたのであれば、強調すべきは、朱雀大路が平安京を南北に貫く、最も中心的な大通りであるという点であったはずだ。翻訳で『羅生門』を読む人々は、そこから先を容易に推測するであろうし、また読者が自分の内部にイメージを作っていく余地を残しておかなければ、芥川の工夫は生かされないであろう。

下線部②は метонимия の典型的な例である。しかも、その метонимия が平安の風俗を表わす語彙によってなっている。Н. Фельдман は、まず метонимия を崩して表現の нейтрализация を行なった。その際、市女笠や揉烏帽子をかぶっているのが、「несколько женищин и молодых людей」であると具体化した。また市女笠や揉烏帽子の語義の解説を巻末の комментарии で詳細に行っている。芥川がこのような метонимия を使った意図には少なくとも二つの動機がある。一つは、先にも述べたよう

に全体に平安時代の雰囲気を情況設定の中にかもし出させるためであり、もう一つは、作品全体にわたってありありと感ぜられる、あでやかさと暗さの混在した колорит, 色彩のとり合わせを伝えるためである。円柱の丹と蟋蟀の焦茶色, 仏像・仏具の丹や金銀と, 荒れはてた暮の羅生門の暗澹たる色調, 鴉の黒と夕焼空の赤, 石段の灰色とその上にある鴉の糞の白さ, 下人の襖の紺, 等々, 『羅生門』は美事なまでに特定の тон に色どられている。市女笠と揉烏帽子も, じつは作品を色どる小道具の一つであるのだ。それにもかかわらず, 巻末の комментарии にも, そのことは全くふれられていない。Н. Фельдман は, 市女笠と揉烏帽子の解説のあとに, ただ「Эти детали одежды предназначены для указания эпохи, к которой относится рассказ.」(“Акутагава”, стр. 433) と記しているだけである。つまり訳者の理解の中には, 最初から色彩のイメージが欠けていたのだ。

形象論的観点からすれば, 訳出すべきものの序列は, 第一に, метонимия によって表現されている平安時代の一般的な特色 (市女笠や揉烏帽子の詳細解説ではなくとも, 何かそれらしきものを仄めかすだけでよいのだ), 第二にそれらの色彩, 第三に метонимия そのものの метафоричность (かならずしも手法としての метонимия をそのまま踏襲する必要はない) である。加えて言及したい。「несколько женщин и молодых людей」としたのは蛇足であり, 結果的には不正確である。また, 芥川は, 引用個所の属する短い абзац の中で, 「この男の外に」という表現を三度もくり返しており, 引用部分にも見えるが, 訳文では無視されている。この語句そのものが無視されたことをとやかく言うつもりはない。その「しつこさ」, この語句が発揮している, リズム論的意味でのアクセント効果が消えていることを, 訳の不十分さとして指摘したいのである。

『羅生門』の心理小説としての特徴は情景描写にすら表われている。その場合, 色彩が重要な手段となっているのと同じく, 構図も中心的な役割をになっているのである。



雨は、羅生門をつつんで、遠くから、ざあつと云ふ音をあつめて来る。夕闇は次第に空を低くして、見上げると、門の屋根が、斜につき出したいらかの先に、重たくうす暗い雲を支へてゐる。(『芥川』p. 6)

Дождь, окутывая ворота, надвигался издалека с протяжным шуршанием. Сумерки опускали небо все ниже, и, если взглянуть вверх, казалось, что кровля ворот своим черепичным краем подпирает тяжелые темные тучи.  
 (“Акутагава,” стр. 26)

「斜につき出したいらか」は、その場に置かれている主人公の心理に、のしかかり、えぐる。もし「斜につき出した」という鋭い修飾語がなければ、羅生門の屋根は主人公の心理から一步距離をおいた、そこにあるものとしての舞台装置になってしまうのである。Н. Фельдман は、故意か、単に読み落したためか分らないが、この重要な、心理と構図の接点を訳さなかった。そのために、下人に視点を据えたカメラ・アングルの効果もぼやけてしまっている。

「雨は……ざあつと云ふ音をあつめて来る」という一節はそれにも増して、心理的である。この一節を読むわたしたちは、視点がしっかりと下人の内部に揺えられているのを感じる。下人にとって、雨がどのように降っているか、雨がどのような音をたてているのかは、関心事ではない。ただ、「さつきから朱雀大路にふる雨の音を、聞くともなく聞いてゐた」彼に向って、ざあつという音が凝縮してくるのを感じているだけである。Н. Фельдман の訳からは、こういうイメージが浮んでこない。彼女の訳は、雨ふりざまにポイントが置かれており、下人の内面に映っているものは描かれていないのである。「雨は、……(中略)……遠くから、ざあつと云ふ音をあつめて来る」という表現は、「雨が、遠くから、ざあつという音をたてながら近づいて来た」ことを意味しているのであろうか。もちろん、客観的事実がそうであったかどうかを問題にしているのではない。わたし

たちが言っている表現の意味とは、そこに出来上っている形象の内容のことなのである。この観点から оригинал と перевод を比較分析すれば、上に述べたような欠点にふれないわけにはゆかないのである。

主人公の心理的葛藤は、『羅生門』の сюжет をつき動かす矛盾の直接的な内容になっている。その葛藤の эволюция のひとつひとつの段階は、作品の構成そのものに並列的に反映して、сюжет の発展のそれぞれの段階を形成している。だから、心理描写は、作品の構造との関連でいえば、単なる一構成部分に終るのではなく、むしろ сюжет の具現物なのである。葛藤の эволюция を描く表現は、とどのつまり作品のテーマに結びついてゆくわけだから、できる限り正確に記してゆく必要がある。でなければ、それは一個所での誤訳や悪訳ではすまず、訳されたテキストの сюжет の歪みとなって現れるであろうし、ひいては、оригинал と перевод の間に、テーマのずれさえ生み出しかねないのである。

экспозиция の部分には、心理そのものの描写も見られる。だが、この描写は、あくまでも экспозиция にふさわしく、矛盾し対立するものの提示にすぎないことを見失ってはならない。そこにはまだ決定的な эволюция の開始はないし、сюжет の展開も端を開いてはいない。

しかしこの「すれば」は、何時までたつても、結局「すれば」であつた。下人は、手段を選ばないといふ事を肯定しながらも、この「すれば」のかたをつける為に、当然、その後に来る可き「盗人になるより外に仕方がない」と云ふ事を、積極的に肯定する<sup>だけ</sup>の、勇気が出ずにゐたのである。(『芥川』, p. 6)

Но это «если» в конце концов по-прежнему так и оставалось «если». Признавая возможным не разбираться в средствах, слуга не имел мужества на деле признать то, что естественно вытекало из этого «если»: хочешь или не хочешь, остается одно——стать вором. (“Акутагава,” стр. 27)

一読すれば明白なように、Н. Фельдман は、下人の心理の葛藤を原文以上に発展させてしまった。訳を読むかぎりでは、下人には、盗人になるという勇気が、実践的に盗人行為を敢行することをもって「もしも」の論理的帰結を肯定する勇気が、ないかのような印象をうける。「積極的に」を「на деле」と訳したためである。

下人の考えは「手段を選ばないとすれば」という所にまでしか到達していない。芥川はその“考え”が、どうしても「盗人になるより外に仕方がない」という“考え”にまでは伸展しない——訳には直接でてこないが、「かたをつける為に」とわざわざ書いているのはこのためだ——心理を描いているのである。「手段を選ばないとすれば」という仮定からみちびき出される結論は唯一つしかないことを知っていても、自分の“考え”の中でそれが明確なことばをもって確認されることを許したくないのである。

下人に欠けていた勇気がどのような勇気であったかは、この小説のテーマにかかわる問題である。芥川は、кульминация の部分で、餓死すべきか、盗人になるべきかという、意識のレベルでの二者択一の結果としてではなく、それを跳びこえて、いわば、無意識のうちに存在の論理に従うという形で、すんなり盗人になってしまう下人を描いている。芥川は書いている。「その時のこの男の心もちから云えば、餓死などと云ふ事は、殆、考へる事さへ出来ない程、意識の外に追ひ出されてゐた。」(芥川 p. 9~10) と。「盗人になるより外に仕方がない」という考えが、頭のなかで明確に形づくられることさえもいやがるほどの——欠けていた勇気とは、このことだ——男が、意識を媒介せず突如として「変身」をとげるところに、この小説のリアリティがあるのである。もし、実践行動として「盗人になる」勇気が欠けていたのだとしたら、нарастание действия の部分で描かれている下人の「あらゆる悪に対する反感」は大変薄っぺらな感じがする。それでは『羅生門』が、一度餓死を選び、次には盗人になることを選んだ下人の、心理の振幅を描いた小説にすぎないことになってしまうのである。кульминация の部分になって始めて露呈する（それまでの下人の心理の変遷は、現象形態の違いにもかかわらず、質的に同一のものなのだ）、

飛躍した質的転化を含む心理の эволюция の描写こそが、この小説の価値であろう。だから、「на деле」という訳の不適確さは、誤訳ときめつけてもかまわぬ程決定的なのである。

下人の「右の頬に出来た、大きな面皰」は、作品の сюжет の展開にとって不可欠な役割をはたしている деталь ではないが、芥川は、портрет の描写や、下人がおかれた状況の雰囲気をかもし出すために、それをたくみに利用している。例をあげよう。

楼の上からさす火の光が、かすかに、その男の右の頬をぬらしてゐる。短い鬚ひげの中に、赤く膿うみを持った面皰にきびのある頬である。  
(『芥川』, p. 6~7)

Свет, падавший из башни, слабо освещал его правую щеку. Ту самую, на которой среди короткой щетины алет гнойный прищ. (“Акутагава,” стр. 27)

物理学的には確かに、「光は頬を照している」のであろう。では芥川はなぜそれを、「ぬらしてゐる」といったのか。引用個所の文脈だけから考慮するなら、光が赤く膿を持った面皰に反射したから「ぬらしてゐた」ように見えたのであろうが、この一語があってこそ、羅生門の内部のうす気味悪さ、今にも臭の漂ってきそいな、じととした感じがよく表現されているのであり、その機能の方が、形象論的には重要なのである。だから、「ぬらしてゐた」という一語は「освещает」などという、形象論的には нейтральное слово をもって訳出されるべきではなかった。

下人の心理と行動の推移を一段ごとに描きわけ、人物形象の性格を浮ぼりにしていく芥川の手法は、じつに適確である。その適確さを理解していれば、次のようなとてつもなくおもいきった意識はありえなかったであろう。

下人は、始めから、この上にゐる者は、死人ばかりだと高たかを括くく

つてゐた。……(中略)……この雨の夜に、この羅生門の上で、火をともしてゐるからは、どうせ唯の者ではない。(『芥川』, p. 7, 下線②—木村)

Слуга сначала пребывал в полнейшей уверенности, что наверху одни мертвецы.……(пропуск)……Если в такой дождливый вечер в башне ворот Расёмон горел огонь, это было неспроста. (“Акутагава,” стр. 27, подчёркнуто мною)

下線①の前後の文脈からすれば、「高を括つてゐた」と「в полнейшей уверенности」とは、主人公の内面のひだにまで立入らないことにすれば、たしかに同一視することも可能かもしれない。また、「高を括る」を直訳すれば、どうしても他動詞とならざるをえないことを考えに入れるなら、この程度の意識は許されるべきかもしれない。しかし、「高を括つてゐた」という表現は、単に主人公の、その時の心理状況だけを描いたものなのではなくて、同時に性格描写でもあるのだ。もっと正確に言うなら、それは“性格”という歪んだ鏡の中に映っている虚像としての、下人の心理なのである。だから「в полнейшей уверенности」、つまり「信じきっていた」という、その鏡をはきんで虚像と反対側におかれている実物を指摘するだけでは、主人公の性格を描いたことにはならないのである。

下線②は、むしろ誤訳というべきである。ここでは、雨の夜に、羅生門で火をともす行為の異様さが語られているのではなく、そのような行為をする人間が、善良なる市民ではない、ということを行っているのである。ここには、そのような人間に対する下人の否定的評価がはっきりと現れている。だからこれも、一種の心理＝性格描写なのである。「どうせ唯の者ではない」を「это было неспроста」と訳したために、心理＝性格描写を情景描写に変えてしまった点で、Н. Фельдман はあきらかに誤ちをおかした。

『羅生門』にうかがえる文体上の новаторство として指摘できるものの一つは、日本語の伝統的で一般的な用法では考えられないような、翻訳調の構文が用いられていることである。しかもそれは、下人の内面描写の際に意識的に使われているふしがある。文芸翻訳理論の観点からこのことをとらえる時、問題となるのは、文体的に нейтральное выражение ではないその翻訳調が、訳されることによって逆に нейтральное выражение になってしまう可能性の大きいことである。また他方では、あらゆる場合にこの нейтрализация が生じるとはかぎらないということも問題である。この比較文体論的課題は、оригинал の言語と перевод の言語の組合せの一つ一つについてきわめて具体的に提起されているのだ。

下人は、それらの死骸の腐爛した臭気に思はず、鼻を掩つた。  
しかし、その手は、次の瞬間には、もう鼻を掩う事を忘れてゐた。  
或る強い感情が、殆<sup>おほ</sup>悉この男の嗅覚を奪つてしまつたからである。(『芥川』, p. 7)

От трупного запаха слуга невольно заткнул нос. Но в следующее мгновение он забыл о том, что нужно затыкать нос: сильное впечатление почти совершенно лишило его обоняние. (“Акутагава,” стр. 28)

芥川がこのような文体を用いた意図は、先に述べたように、主題の現代性を強調するためであり、だからこそ、翻訳調の文体は、主人公の内面描写にかかわりのある部分でとりわけ鮮明になるわけだ。逆に、деталь の描写に関する凝りようが、情況設定の平安的 колорит を実現するためであることはもちろんである。芥川の創作プランの中にはこのきわだった対立が сюжет のダイナミックな発展を生み出すものとして、あらかじめ準備されていたと見るのが妥当であろう。

ロシア語の場合にも、「その手は……忘れてゐた」という文が、規範的な文章作法から外れた感じのすることはたしかである。современный

литературный язык の確立がすでに19世紀初頭, А. С. Пушкин の文学の出現とともに始まったロシア語にとっては, 規範的なものへたえずひき戻そうとする力が, 日本語に比べてはるかに強いのは十分納得のいくことである。にもかかわらず, 「その手は」を「彼は」に言いかえた処置は適確ではなかったと言わないわけにはゆかない。なぜなら, 規範的なものを意図的に崩したことこそが, この個所における芥川の手法の, ゆずることのできない創意であったからだ。作品の構造から切り離して考えて見るなら, 本来比較文体論の研究対象にとどまるはずのこの問題も, 作品の中で考えるときには, 形象論の原理に従って解決されなければならないのである。つまり, 提起された文に関して日本語とロシア語の間にある文体上の規範の差異を指摘し, その規範からの逸脱の程度を明らかにして, いかに関者を歩み寄らせるか, あるいは許容しうるものに変えるかを問うことではなく, その逸脱がはたしている形象論的機能を明らかにし, 同一の機能を発揮させうる様々な手だて(文体の規範にかかわるものでなくてよいのだ)をпереводの中で追求することが, 問題になるということである。上に引用した文について言えば, 何を主語にするかではなく, 「その手は」という主語が与える“翻訳調の臭み”, 叙述様式が全体としてかもし出している“現代性”をпереводの中でどう再現するかが問われているのである。Н. Фельдманの訳が適確さを欠いていると言ったのは, 決して「он」という主語を持って来たこと自体を指しているのではない。そのような処置では芥川の創意を再現しえないから不適確だと言ったのである。

「……感情が……嗅覚を奪つてしまつた……」という文は, 今日ではそう目新しさを感じさせないが, 『羅生門』が発表された大正4年の時点では, さぞ斬新な試みだったことだろう。「лишать」という動詞は, 「奪う」に比べて, 行為者や当事者となる人間以外のものを表わす名詞を主語としうる可能性が大きく, その分だけ訳に нейтрализация の傾向が強まるけれど, それでもなお「感情が」と「嗅覚を奪う」という語義の組合せ自体の意外さに助けられて, 芥川の意図は訳の中でも基本的には生かされている。指摘しておかなければならない不十分さは, むしろ「感情」を「впечат-

ление」と訳した点にある。たしかに、次の абзац にみえる描写から逆に推測すれば、この「感情」とは「впечатление」と言った方が適切なようにも思える。しかし『羅生門』のテーマを踏えて読むなら、この「感情」が、外的な要因が内面に作用して生じたところの結果としてのそれではなく、もっぱら内面において突然起った変化——この абзац での叙述の視野には、外的要因の存在までは入っていない——としてのそれであることは明白である。その外的要因は、その後で、順を追って次第に露わにされてゆく。だから Н. Фельдман のこの訳は、оригинал の構造を正確に再現していないのである。

芥川は常套的な言いまわしを利用することがある。常套句は、本来の語義を失って形骸化してしまったり、装飾的な意味しか持っていないのが通例である。それをあえて使うからには、そこに、“常套性”を逆手にとって表現したために生ずる印象深い何か期待されるからに違いない。

下人は、六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて、暫時は呼吸をするのさへ忘れてゐた。(『芥川』, p. 7)

Слуга от страха и любопытства позабыл, казалось, даже дышать. (“Акутагава,” стр. 28)

この「六分の～，四分の～」を“あや”にすぎない——訳者はそう思ったのだろう——と断ずることはできない。芥川はこの表現のほこりを払って、本来それが持っていた歯切れのよさやきびきびした感じを回復させたのである。その結果、主人公の内部のようすは、読者の側に輪郭のくっきりしたイメージとなって伝わってくる。Н. Фельдман はそれを、「от страха и любопытства」とぼかしたばかりか、「казалось」などという余計な вводное слово を加えたために、よりいっそう心理描写をあいまいにしてしまった。もちろん、「六分の～，四分の～」をそのままロシア語に移しかえるのはばかげている。芥川も、この表現の額面通りの意味には何の興味もないはずである。彼のねらいは、恐怖と好奇心とが、この割



合で併存したり混在しているさまを表現しようとするのではなく、この場合の具体的な恐怖の心理構造を深層にまで立ち入って解剖し、そこにはっきりと好奇心の蠢めいていることを形象的表現を通じてあらわにすることだった。だから訳者が再現しなければならなかったのは、常套的な言いまわしによって実現された、このようなイメージなのである。

『羅生門』の叙述のシンタクス構造には、同型のものや同類のものがよく見られる。その中でも最も頻度が高いのは、形象構成に重要な関与性をもつが、まだ形象的表現として展開されていない語句を含んだ文がまず提示され、ひきつづいて次の文では、その語句そのもののイメージを具体し、ふくらませるというパターンである。例をあげよう。

例1 楼の上からさす火の光が、かすかに、その男の右の頬をぬらしてある。短かい鬚ひげの中に、赤く膿うみを持った面皰にきびのある頬である。  
(『芥川』, p. 6~7)

例2 下人の眼は、その時、はじめて其死骸の中に蹲うづくまっている人間を見た。楡皮色ひはだの着物を着た、背の低い、瘦せた、白髪頭しらがの、猿のやうな老婆である。(『芥川』, p. 7)

例3 下人はとうとう、老婆の腕をつかんで、無理にそこへ扭ねぢ倒した。丁度、鶏の脚のやうな、骨と皮ばかりの腕である。(『芥川』, p. 8)

例4 すると、老婆は、見開いてゐた眼を、一層大きくして、ちつとその下人の顔を見守つた。眶まぶたの赤くなつた、肉食鳥のやうな、鋭い眼で見たのである。(『芥川』, p. 9)

例5 下人は、太刀を鞘にをさめて、その太刀の柄つかを左の手でおさへながら、冷然として、この話を聞いてゐた。勿論、右の手では、赤く頬うみに膿うみを持った大きな面皰にきびを気にしながら、聞いてゐるのである。(『芥川』, p. 9)

例6 しかし、之を聞いてゐる中に、下人の心には、或勇氣が生れてきた。それは、さつき門の下で、この男には欠けてゐた勇氣であ

る。さうして、又さっきこの門の上へ上つて、この老婆を捕へた時の勇氣とは、全然、反対な方向に動かうとする勇氣である。

(『芥川』, p. 9)

ごく短い作品の中に、これほどまでにも同じパターンが繰返されるのは、どういうわけであろう。しかも叙述のリズムまでが基本的に同一なのである。これは、もはや、『羅生門』にかぎって見られる現象ではなく、芥川という作家の文体とみなしてもかまわないと思われる。であれば、このパターンは、叙述のリズムまでも含めて、同型・同類の表現として訳に現れてこなければならぬはずである。はたしてどうか、Н. Фельдманの訳を逐一検討してみよう。

例1についていうなら(訳文の引用は先になされているので省略する)、すでに指摘した欠陥にもかかわらず、リズムの伝達という側面では成功している。イメージが「頬」に収束する構文になっていることや пауза と連続のバランスが оригинал におけるそれと相似的に組まれているからである。また芥川の「論理」のはこび方も崩されてはいない。

例2の訳は次のようになっている。

Только в этот миг глаза его различили фигуру, сидевшую на корточках среди трупов. Это была низенькая, тощая, седая старуха, похожая на обезьяну, в кимоно цвета коры дерева хиноки. (“Акутагава,” стр. 28)

これも基本的には оригинал におけるパターンの特徴を表出しているが、欠陥がないわけではない。第1に「はじめて」は「その時」にかかる副詞ではなく、「見た」を直接修飾しているのである。оригинал では「その時」と「はじめて」の間に句点が打ってある。つまり「その時はじめて」ではないのだ。「только в этот миг」となれば、イメージはいったん“時間的なもの”へ屈折してから“視覚的なもの”へ収束するのである。「下人の眼は……(中略)…人間を見た」は、その直前の абзац の「……その手

は……(中略)……鼻を掩ふ事を忘れてゐた」と対句になっており——この意味でも「その手は」を「он」に置きかえてはならなかった——、イメージは、直前の абзац における“嗅覚的なもの”から“視覚的なもの”へと、屈折なく直線的に収束する。これは作者が、描写の視点を、主人公の心理の推移に据えて、主人公の内面と、その内側から見える外部の状況を描こうとしたからである。イメージの収束点のこのストレートな移行は、主人公の心理状態のストレートな移行に重り合っている。だからこの「はじめて」は、あくまでも「下人の眼」が「人間を見た」ことを強調するための副詞であって、「その時」という外的で、客観的な事実を強調するために用いられたものではない。

欠陥の第2は、「кимоно цвета коры дерева хиноки」という訳である。先にも述べたように『羅生門』では色のイメージが非常に鮮明である。この場合でも、楼内の黒、燃える松の木片が発する光の黄色、老婆の髪の毛の白、それに着物の檜皮色が、色の調和を作っている。浅黄のたて糸と赤のよこ糸で織った着物の色を、この訳から思い浮べることができるだろうか。おそらく、訳を通してしか芥川に接することのできない読者は、茶系統の色を、あれこれ想像してみるにすぎないであろう。また他方では、解説調のこの訳は(結局、解説にはなっていないが)、冗長さと、語順の入れ換えのために、оригинал のリズムをある程度歪めている。

例3の訳は、これらのパターンに特有なリズムの伝達という点では不完全である。

В конце концов слуга скрутил старухе руки и повалил ее на пол. Руки ее были кости да кожа, точь-в-точь куринные лапки. (“Акутагава,” стр. 29)

оригинал では例6以外のパターンの後半の文は、どれも主語の欠けた構文になっている。そしてそれらの中には、たんに主語を省略しただけのもの(例2, 例4, 例5)と、主語を補なおうとすれば無理の生ずるもの

(例1, 例3) とがある。いずれにしても、主語を示さないことによって、パターンの前半の文との間に休止的役割をはたす пауза の置かれることを避けようとしているのである。というのは、作者は二つの文からなるこれらのパターンによって、全体としてその場、その場で完結した一つのイメージをつくり出そうとしたからである。もちろん二つの文に割ったのは、『羅生門』の分析の最初のところで述べたように、叙述の調子を基調的なリズムに従属させるために、可能なかぎり多くの、さまざまな種類の пауза をちりばめようとする志向が働いているためであろう。例3の場合は、そもそも主語を置くのが無理な構文であるだけに、「руки」を主語に持って来た訳し方は、оригинал との間に相対的に大きなへだたりが感じられる。そして、перевод では、老婆を打ち倒すという行為の描写から受け取るイメージと、老婆の腕のイメージとが、それぞれ独立し、平列的に描かれる結果になったのである。

例4の訳は、一つの完結したイメージを作り出すという点では一応成功している。

Старуха еще шире раскрыла и без того широко раскрытые глаза с покрасневшими веками и уставилась в лицо слуги. Уставилась острым взглядом хищной птицы.  
 (“Акутагава,” стр. 30)

ところで、「眦の赤い」が前半の文に移されているが、これは容認できる処理であろうか。答を出す前に Н. Фельдман がそうした積極的な理由を考えてみよう。もちろん直接的には、後半の文の「鋭い眼で」を「острым взглядом」としたために、「с покрасневшими веками」を後半の文に残すことが意味論的に不可能になったためである。だから、この疑問は、оригинал では「眼」を二度繰返して使っているのに、перевод では前のを「глаза」とし後のを「взгляд」とした理由に対する問でもある。もし訳者が同じ語を繰返すことをきらうという修辞学的な価値判断からそうし

たのなら, оригинал では「見守つた」, 「見た」と使い分けている動詞を, 両方とも「установилась」としたことは矛盾するはずである。だから推測しうるな妥当な理由は「острый」という形容詞の修飾する名詞が「глаза」では, “острый глаз”(洞察力の鋭い眼) とまぎらわしい, ということなのだろう。

では, そのことをもって, 「眶の赤い」を前半の文の「眼」に関係させたことには問題が残らないだろうか。答は否定的である。なぜなら, このパターンがかたくなに守っている, 形象の組立て方の原則に違反するからである。つまり, このパターンの中での形象構成に重要な関与性をもつ語である「眼」の本格的な形象表現的展開は, あくまでも, 後半の方にゆだねられるべきなのである。このような形象構成が芥川の文体的特徴である以上, перевод においてもそれは再現されなくてはならない。しかもこの場合, 再現が著しく困難だとは思えない。「острым взглядом」を表現しなおすことによって解決がつくはずである。

例5の訳には, とりたてて言うべきほどの欠陥はない。問題が残るとすれば, 「面炮」に関する деталь の描写が簡素化されているのと, оригинал では繰返して使用されている「聞く」という動詞が, 訳の方はそれぞれ別の表現に変えてあるという点であろう。

Слуга холодно слушал ее рассказ, вложив меч в ножны и придерживая левой рукой рукоятку. Разумеется, правой рукой он при этом потрагивал алевший на щеке чирей. (“Акутагава,” стр. 30)

このように, 「膿を持つた大きな」が訳出されていず, 一見「面炮」のイメージに欠落した部分がありそうだが, それは「алевший」という一語によってほぼ補われている。また, 後半の文の「聞いてゐる」は「при этом」と訳され, оригинал における同一語句の反復使用の効果が実現されていないように感じられるが, この場面における形象構成上の力点は, 主人公

が老婆の話を聞いている“さま”に打たれているので、このような処置もあながちまずいとは言えない。

最後に例6の訳を見てみよう。

Однако, пока он слушал, в душе у него рождалось мужество. То самое мужество, которого ему не хватало раньше внизу, на ступенях ворот. И направлено оно было в сторону, прямо противоположную тому воодушевлению, с которым недавно, поднявшись в башню, он схватил старуху. (“Акутагава,” стр. 30~31)

Н. Фельдман は、オリジナルにおいて反復使用されている語彙を一つ一つ正確にかみくだき、訳の上で区別している。たとえば、「勇氣」には、「 мужество」と「воодушевление」という二通り（代名詞 оно を入れると三通り）の訳語をあて、「さっき」には「раньше」と「недавно」をあてるという具合だ。意味論的には申し分のない解釈である。しかし、例5の「聞く」とは違って、「勇氣」は、四たび繰返されるということ自体に形象論的な価値をもたせてある語なのである。客観的に下人の心理を記述すれば、老婆を捕えた時、彼の内部に生まれたものは воодушевление であつたらう。だが、当人にしてみればそれはやはり、まぎれもなく мужество であつた。そして、その描写は、地の文の中で作者の口を借りて叙述される形をとっているにしても、下人の心理を形象化する時芥川がかたくなに守り通す原則、すなわち主人公のその時どきの“こころもち”を形象の組成の軸にする態度は変っていない。オリジナルにおいて「勇氣」が四度、たたみかけるように出されるのは、わけあつてのことである。芥川は、下人にとつてその“こころもち”がどうであつたかを形象化しようとしてそのような手法を使ったわけである。訳されたものに見られる問題点は、 мужество と воодушевление という二語で「勇氣」を訳したことによって、作者の側からの心理分析という側面が前面に出てしまったことである。

「勇気」の反復使用に関する訳の不十分さは、語彙論的レベルだけではなく、シンタクスのレベルにもある。下人の心理の形象化の実現にあずかっているのは、「勇気」の内容だけではない。「勇気」という語を含む同型の文自体の反復使用という、叙述の形式もまた形象化に関与性を持っているのである。ところが Н. Фельдман は、例 6 の中の一つの文を「То самое мужество, которое ……」と訳し出しているのに、もう一方の文は「И направлено оно было в сторону, ……」と、シンタクスの異型の文をもって翻訳した。わたしたちは、文の構造がそれによって作られる形象の構造と同一であるとは、もちろん考えていない。だから、科学的な文芸翻訳理論を組立てようとしているわたしたちは、Н. Фельдман が、оригиналにおいて同型の文で表現されているものを、シンタクスの異った文型で訳したこと自体を批判しようとはしない。そのような批判は、問題の解決をこじらせるばかりである。私たちが批判的に指摘するのは、оригиналにおける形象の構造と、переводにおける形象の構造が、そのような訳し方をした結果、異ってしまったという点なのである。芥川は例 6 のパターンにおいて、その時下人の心に生まれた「或勇気」に厳密な規定を与えるために、「それはさっき門の下で、この男には欠けていた勇気である」とか「……この老婆を捕へた時の勇気とは、全然、反対な方向に動かうとする勇気である」と書いたのではない。たしかに「或勇気」が“消去法”的な仕方でさまざまな側面からつかまえられようとしてはいる。しかし、直接かつ具体的に、どんな勇気だったかは、ついに明示されず、漠然とした「或勇気」のままである。しかし、その「勇気」が下人の心の中に起きた、たしかに質的变化であろうということを読者は読みとる。シンタクスのレベルでの反復の効果はこの場合、「勇気」がどんなであったかをイメージしようとはやる読者に、ある種のもどかしさをおぼえさせることである。ところが Н. Фельдман の「И направлено оно было в сторону, ……」に始まる訳文では、оно (= мужество) が тема (= данное), すなわち文の中ですでに知られているものとして位置づけられ、рема (= новое) は反対の方向に動く」うんぬんであるかのようにとらえられている。したがっ

て、訳文を読む読者にはそのようなもどかしさは期待できないであろう。訳文では「勇氣」は情報伝達機能上の *данное* なのだからだ。読者がそれについて知らねばならないのはむしろ、その「或勇氣」というやつが「…老婆を捕えた時の勇氣とは、全然、反対な方向に」向いていたという点なのだからだ。読者が描くイメージを「或勇氣」のまわりに低迷させることによって、下人の心理へと読者をひきつけようとする芥川の形象化の努力は、訳の中では、こうして、あらぬ方向へとそらされたわけである。同じ反復でも「さっき」は、形象化への関与性がきわめて弱い。たしかに、「раньше」と「недавно」という訳し分けは、二つの「さっき」の間にある時間的なズレを顕在化させる。だがこのズレは *оригинал* の読者も無意識のうちに読みとっているのだし、またあえてそのズレを隠すことによって「勇氣」の形象化に何らかの意味ある作用がおよぶとは考えられないのである。だから、「さっき」と「勇氣」は現象的には同じに見えても、形象論的に同価値ではない。

*кульминация* や *развязка* の部分になると、創造的再現からほど遠い、誤訳とみてよいような不完全な訳が多くなっているのは残念なことである。文芸翻訳理論にとっての本来の分析対象からははずれるけれど、それらを指摘せずにすますわけにはいかない。

下人は、すばやく、老婆の着物を剥ぎとつた。それから、足にしがみつかうとする老婆を、手荒く死骸の上へ蹴倒した。(『芥川』, p. 10)

Слуга сорвал с нее кимоно. Затем грубо пихнул ногой старуху, цеплявшуюся за подол его платья, прямо на труны. (“Акутагава,” стр. 31)

Н. Фельдман は「すばやく」を訳さなかった。また「足にしがみつかうとする」を「衣服のすそに……」と言いかえている。どう考えてみても、そのような訳し方を肯定できる積極的理由は見つからない。



もう一つ例を示そう。

さうして、そこから、短い白髪を倒にして、門の下を覗きこんだ。(『芥川』, p. 10)

Нагнувшись так, что короткие седые волосы спутанными космами свесились ей на лоб, она смотрела вниз.  
("Акутагава," стр. 31)

老婆の短い白髪は、頭をさかさまにして門の下をのぞきこんだ時、はたして「спутанные космы」になりえたであろうか。また「седые волосы……свесились ей на лоб」というと、いったい老婆ほどの程度頭を下げて下をのぞいたのであるか。Н. Фельдман の訳では、楼の床にある昇降口の穴からさかさまにつき出した、老婆の短い白髪の頭はどうてイメージされない。楼へ昇る梯子の口が床にあいた穴であるということを訳者は知らなかったとしか思えない訳である。もっともこれらは、露訳に使われたテキストが、今日私たちが読む『羅生門』の異本によるものだったのなら、話は別である。露訳の芥川短編集にはその点について何もことわっていない以上、上記のような指摘もしないわけにはいかない。

作者が『羅生門』に託した主張は、つまり作品のテーマの基軸になっているものは、——テーマはそれを芸術的に具現化したものである——最後の二行に凝縮的に表現されているとあってよい。つまり次の文である。

外には、唯、黒洞々たる夜があるばかりである。

下人の行方は、誰も知らない。(『芥川』, p. 10)

ここに至って始めて読者は、『羅生門』のテーマに織り込まれた作者の論理の真の姿を見る。主人公の心理の推移や発展の真実味も、彼のかかえこんだ倫理的な問題の深刻さも、じつは芥川のその論理の形象化された外皮だったのである。Н. Фельдман はこの部分を次のように訳している。

Вокруг ворот——только черная глубокая ночь.

Слуга с тех пор исчез бесследно. (“Акутагава,” стр. 31)

「誰も知らない」という表現にむき出しになった芥川自身の“地声”は、訳文では文字通り“исчез бесследно”である。「黒洞々たる夜」が単なる情景ではないように、「下人の行方は、誰も知らない」とは、下人が居なくなってしまったという、事実もしくは出来事のレベルのことを意味しているのではない。これは、“不条理”を語ろうとする作者のなまなましい声である。読者や訳者に自己流の解釈を許さない強い響きを持つこの「誰も知らない」は無視されてはならなかった。

- 1) См. : Л. М. Тимофеев, Основы теории литературы, изд. “Просвещение”, М., 1966, стр. 162-169.
- 2) В. Коптилов, Ритм прозы и перевод в сб. “Вопросы теории художественного перевода”, изд. “Художественная Литература”, М., 1971, стр. 104.

〈以下次号〉