

<承前>

芥川の短編とその Н. Фельдман 訳 (2)

一文芸翻訳理論の諸問題の実際的研究一

木 村 崇

2. 『或日の大石内蔵助』

今分析に付されようとしている『或日の大石内蔵助』の訳には、『羅生門』の時とは比べものにならないほど多くの誤訳がある。ところでわたしたちは、“誤訳”という現象が、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と述べた。¹⁾ 文芸作品の翻訳が、ある言語で書かれた文芸作品の美的構造を他の言語によって創造的に再現する作業であり、文芸翻訳理論の研究領域に直接入ってくるものがそのような作業の最終結果でしかない以上——研究の手だてとして、翻訳作業という過程の全段階に光をあてなければならないことはある——、言語構造における、つまり美的構造にとっては土台にあたる部分において生じた歪みの問題は、文芸翻訳理論の与えられた守備範囲の外に、もともとは位置しているのである。しかし、現実の問題として、“誤訳”という、土台の部分における病理現象が、再現された美的構造の中にも後遺症として残されるようなことは、日常的に見られる客観事実である。ただ、この問題は文芸翻訳理論の側から見ると、非常に複雑な様相を呈している。言語構造のレベルでの明白な歪みが、かならずしもそのまま、美的構造のレベルでの歪みとなっては顕われないからである。文体の翻訳の場合は、わたしたちが先に図式化して見たとうり、“誤訳”の条件の理論化には比較的普遍性を持たせやすい。²⁾ だが一般的には、事態はむしろ逆である。ある人が誤訳だときめつけたものに、別の人が異議をとなえて、名訳であることを立証してみせるような「事件」は、

文芸作品の翻訳にあっては珍しいことではない。³⁾

このような奇妙な現象が起りうるのは、もっぱら次の理由による。第一に、文芸作品の美的構造は、その言語構造に依拠してはいるが、相対的に独立しており、第二に、両構造の構成要素間には一対一の対応関係が一般に欠如しているからである。第一の理由からは、“誤訳”が当該作品の美的構造に反映されうる潜在的可能性と、かならずしも反映されるとはかぎらない潜在的可能性の、両方のあることが説明され、第二の理由からは、言語構造のレベルにおける等価物の対応の崩れの立証と、作品鑑賞の観点から見た美的等価関係に対する批判的評価との、噛合わないことが説明される。

したがって文芸翻訳理論が“誤訳”に接する態度は次のようになる。文芸翻訳理論ではまず、原文側の美的構造と訳文側の美的構造の質的なズレが明らかにされる。この段階ではまだ、“誤訳”と“悪訳”、“不十分な訳”との違いは明示されない。ついで個々の作品について具体的な美的価値基準をもって、出された結果を評価する。その時、一定の程度を越えるようなズレが指摘されたとすれば、わたしたちは一般に通用している“誤訳”という概念を借りてきて、その範ちゅうの中にそれらを押しこむのである。だから一般翻訳理論的意味での“誤訳”と文芸翻訳理論的意味での“誤訳”は、いつの場合も同じ対象を指しているとはかぎらない。極端な場合には、一般翻訳理論の観点から見て誤りのない訳であっても、文芸翻訳理論では誤訳とされてしまうことさえあるのである。⁴⁾

誤訳に対する文芸翻訳理論の関係はこのようなものだが、「個々の作品について具体的な美的価値基準」とはどんなものか、また「一定の程度を越えるようなズレ」という時の、「一定の程度」とはどの程度のことなのか明確にされなければ、分析には少しも役に立たない。この点を具体化するためには、わたしたちが今まで、文芸作品における言語構造との基本的対立物として包括的にとらえてきた美的構造の内容を明らかにしておくべきだろう。В. В. Виноградов の見解に従えば、「Чаще всего в художественной структуре литературного произведения различают

четыре основных элемента: 1) идейно-тематический строй, 2) образную систему, 3) композиционную связь и динамику структурных частей (иногда включают сюда и развитие сюжета), 4) законы речевых соотношений, сцеплений и выражений」⁵⁾ということになる。文芸作品の美的構造（Виноградов 流に言えばхудожественная структура）のうちに、このように四つの基本要素を区別してかからなければならないとすれば——それらは美的構造の内部にある、質的に違った構造レベルである——，“誤訳”のあらわれ方にも、それぞれについて構造的な差異があるはずである。В. В. Виноградов が第一にあげている идейно-тематический строй（主題構造）にとっては、それからのいかなる逸脱も、ただちに誤訳である。すなわち、当該作品の具体的な идейно-тематический строй と тема 及び идейное содержание そのものが、美的価値基準なのである。ただ理論的にはこの通りであっても、実際の解決の前には一つの困難な問題が横たわっている。идейно-тематический строй が、個々の読者の生きた восприятие から離れて、また、その作品の書かれた時点から、今日をへて未来のあらゆる時代に至るまで一貫して超時間的、超時代的に一義的な存在であるかどうか疑わしいという点である。すぐれた作品であればあるほど、主題構造のより深い理解や、時として作者自身の予期しなかったような豊かな内容が発見される可能性を持っているものであるし、これこそが文芸作品の本質的な属性なのである。それにもかかわらず、わたしたちが理論的に確認した「判別式」はなお有効性を失っていない。なぜなら、主題構造のすべてをとらえ尽すことは非常に困難であっても、ある特定の理解が正しくはないことを証明することは、それに比べて容易であり——だからこそ、作品の主題の全的な把握は、文芸批評に対する批判の無限の積重ねの上に、徐々に実現されてゆくという認識論的過程をたどるのだ——、誤訳の判別にとっては、当面「正しくはない」ことの確かさだけが要求されているのだからである。

さて Виноградов が列挙している要素の第二、образная система（形

象構造) についてはどうであろうか。質的なものをすっかり捨象して、量的な側面にだけ注目するなら、形象の再現には、カメラで被写体を撮影する時の、焦点を合わせる作業に似たところがある。ファインダーを通して見る焦点の定まらない像には、ピントを合わせて行くにつれて被写体の映っているのがはっきりする瞬間があり、その限界点に始って焦点のすっかり合った状態までのすべての影像が、被写体の像の不完全な вариантыであるように、不完全に再現された形象にも、限界線と限界線の内部に生ずるあらゆる вариантыがありうる。だから理論的にいえば、その限界線のもつ性質が「美的価値基準」であり、限界線までの距離が「一定の程度」ということになる。文芸翻訳理論にのっとった分析の本来の任務は、そのような、再現された варианты の不完全さを徹底的に批判し完全なものへ昇華させる手段を明らかにすることである。この規定からすれば、形象という構造的レベルに関するかぎり“誤訳”はほとんど問題にならないことになる。しかし「誤訳ではない」ものに対する許容度が無に等しい主題構造と、非常に大きな許容度を持つ形象構造とが、作品構造全体の中では密接な有機的相互関係を保っていることを考慮に入れるなら、決して安穩としてはいられないであろう。形象構造は、Виноградов が三番目にあげている композиционная связь (構成上の連関) や динамика структурных частей (構造組成部分の動態) の中に位置づけられ、идейно-тематический строй との結びつきの一つ一つが追求されるのでなければ、その分析はほとんど何の意味もなさないのである。

さて、構成論的レベルにある種々の要素の場合はどうなるだろうか。結論から先に述べるなら、それらの諸要素の идейно-тематический строй との関係の緊密度によって答は異なる。主題構造の場合と同じに扱ってよいのは сюжет である。сюжет は、作品全体を貫ぬいて発展してゆく要素をその内容としており—— фабула (= событийный сюжет) であることが多いが、“出来事の継起”ではない何かは сюжет であることもある。たとえば『羅生門』や『或日の大石内蔵助』では、фабула ではなくて主人公の心理の эволюция が сюжет である——、その中で人物の

характеры が掘り下げられてゆき、主題が展開して、主題の全貌が読者に示される直接的契機なのだからである。これにひきかえ、形象（人物形象だけに限られない）を創造するための補助的性格をもった諸要素、たとえば人物の外見描写、エピソード、大道具・小道具のディテール、風景、時代・社会・風俗に関する叙述等々は、組合わされて作品の世界の一部を構成しているが、一般的にいえば、それらは形象構造についての“誤訳”と同じあつかいを受けてよいだろう。

Виноградов が指摘する最後の要素、つまり законы речевых соотношений, сцеплений и выражений (ことば面での相互関係・結合・表現の諸法則) は、作品構造の他の構成要素に対して関与性を持つ場合にはそのかぎりにおいて、それら諸要素が“誤訳”に対してとる関係の性質を帯びることになる。また関与性がない場合は——散文においてはかなりの量にのぼるだろう——、言語構造に生じる誤訳と同一視してよい。

以上が、文芸作品の美的構造のレベルで現象する“誤訳”の仕組である。もっとも、わたしたちは「美的価値基準」と“誤訳”の関係を一般的にし、か考察してこなかったという点を忘れてはならない。「美的価値基準」が個々の作品について具体的である」ことへの配慮が、この考察には欠けているのである。特定の作品の翻訳を分析する際には、したがってその具体性が踏まえられていなければならないのは当然である。

「誤訳論」はこの程度にして、次に Н. Фельдман が訳した『或日の大石内蔵助』の分析に移ろう。彼女はこの短編の冒頭の部分を次のように訳している。

На плотно задвинутые сёдзи падал яркий солнечный свет, и тень старого вишневого дерева на несколько кэн——от правого края до левого——четко, как на картине, выделялась на всем этом освещенном пространстве.

(“Акутагава”, стр. 109)

この作品では、季節感をただよわせている風物は、сюжет の動因である конфликт (葛藤) の象徴的性格を負わされている。大石内蔵助の「或日」が寒梅の時節の一日であるのは、決して偶然でもなければ、単なる状況設定でもない。ロシア語訳で芥川作品と接する読者の想像力を介した時、それが異国の風物に終わってしまうような訳では不十分なのである。ところで言語における знак (記号) は本質的に一義性を志向する存在であるのに対し、文学における символ (象徴) は多義的でありながら、イメージの単一性を要請される存在である。文芸翻訳理論は、多義的な символ のうちの一つの意味だけを再現することにも знак に還元してしまうことにも反対する。そしてそれがイメージと化した時に発揮する単一性の内容を再現させることを主張する。引用した部分に現われてこなければならないはずの、イメージの単一性とは、まだ浅い春の日の атмосфера であるのは言うまでもない。原文にはそれがはっきりとあるのである。

立てきつた障子にはうららかな日の光がさして、嵯峨^{さか}たる老木の梅の影が、何間かの明みを、右の端から左の端まで画の如く鮮^{あざやか}に領してゐる。(『芥川』, p. 44)

わたしたちが今問題にしている、イメージ化した時の символ の単一性をもっとも集中的に表現している部分は、まず「嵯峨たる老木の梅の影」であり、ついで「うららかな日の光」であろう。前者はどういうわけか「桜の老木の影」と訳されているが、「тень старого сливового дерева」とか「тень старого дерева умэ」と訳されたところで、この場合には誤ちを正したことはないのである。いずれも символ をイメージへと昇華させて再現するのではなく、знак へ戻ってしまうことになるからである。日本の文化環境の中でこそ「梅」は символ として定着でき、作品の中で単一性をもったイメージに転化できる。symbol から знак への退化は、異なった文化環境の距離をますますへだてるばかりである。その意味で Н. Фельдман は二重の失敗をしている。一つは「梅」を「桜」と

したあやまちである。一般的には文芸翻訳理論の立場からすれば、樹木の種類を原文のそれとは異なったものに変えて訳すこと自体が、即座に誤訳と断定されることはない。たとえばこういうことがある。М. Ю. Лермонтов の詩『На севере диком стоит одиноко...』はハイネの『松としゅろ』の翻案であるといわれているが、ハイネの詩では、お互いに会うことのできない定めにある恋人たちを、男性名詞の「松」と女性名詞の「しゅろ」に象徴させているのに対して、Лермонтов は「松」をそのまま「сосна」という女性名詞で訳し、詩の主題を“孤独”に変えてしまっている。⁶⁾ しかしもしも Лермонтов がハイネの詩の忠実な翻訳をめざしたとしたら、おそらくは сосна ではなく дуб などの男性名詞の樹木に変えていたことであろう。Н. Фельдман が「梅」を「桜」と訳した意図に、このような積極的・肯定的理由は見出されない。その上奇妙なことには、作品の最後の部分にもう一度出てくる「寒梅の老木」の方は、「старое сливовое дерево」と訳してあるのである。もう一つのアヤマちは、先に強調したように、このような訳からは、早春の「或日」であることはとうてい感じられないということである。

「うららかな日の光」が「яркий солнечный свет」と訳されている点にも問題がひそんでいる。「うららかな」とは「空が晴れて、日影の明るくおだやかなさま」⁷⁾ であり、主として春の日差の形容に用いられる。「яркий」は意味の幅の広い形容詞で、たしかに「うららかな」をも含んではいるけれど、そのためかえって、「おだやかさ」や「春」を連想させる効果に関してはあまりにも一般的過ぎて非力なのである。そしてこの作品にとっては、「яркий」の落ちこぼしているイメージこそが重要なのだということは再三強調した通りである。

さて、訳文には「嵯峨たる」が省かれている。梅と桜では枝ぶりがまったく異なるところへもってきて、この修飾語が訳されなかったために、原文のこの部分において美事に結実している絵画的形象はほとんどその形をとどめていない。絵画的形象といえば、「障子」が「сёдзи」と、транслитерация をもって表記され、その解説が巻末の комментарии にゆだね

られていることも、その再現をはばむ一因になっている。障子はいずれ幾度か他の場面でも、それなりの使われかたをするので、訳を読む人々にもその表象が早晩ほぼ確かなかたちをとるだろうが、まったくの冒頭ではそれも期待できない。したがって、「嵯峨たる老木の梅の影」がどのようなものに映っているのかは、もっと補足的に描写すべきである。ついでながら「何間」は、「несколько кэн」と無理に транслитерация で処理すべきではない。これでは「何間か」という幅のイメージが少しも伝わらないし、読者に無駄な努力を強いるからである。しかし次のような транслитерация は許されてよい。

内蔵助は、ふと眼を三国誌からはなして、遠い所を見るやうな眼をしながら、静に手を傍の火鉢の上にかざした。金網をかけた火鉢の中には、いけてある炭の底に、うつくしい赤いものが、かんがりと灰を照らしてゐる。(『芥川』, p. 45, 下線—木村)

Кураноскэ отвел глаза от «Троецарствия» и, устремив взор куда-то вдаль, тихонько положил руки на стоявшее возле него хибати. В хибати, накрытом металлической сеткой, под тлевшими угольками поблескивали, освещая пепел, красивые красные огоньки. (“Акутагава”, стр. 110, подчеркнуто мною)

「火鉢」は解説を待つまでもなく、文中の描写だけでその表象は形づくられるからである。

さらに、季節感のあふれた場面の描写を分析してみよう。

その六人が六人とも、五十歳以上の老人ばかり揃つてゐたせるか、まだ春の浅い座敷の中は、肌寒いばかりにもの静である。

(『芥川』, p. 44)

И не потому ли, что они, все шестеро, были люди старые — каждому перевалило за пятьдесят, — в комнате, чуть тронутой весной, было зловеще тихо.

(“Акутагава”, стр. 109)

ここでは、「まだ浅い春の肌寒さ」と「もの静かさ」とが、老人たちという人物形象にそなわったイメージのもとに統一されている。そしてこの「肌寒さ」とは文字通り肌に感ずる寒さのことであって、「肌寒さ→身震いするようなこと→不気味さ」といった転義の過程の最後のそれではない。「зловеще тихо」では「不気味な静けさ」ということになり、肌寒いのは「春が浅い」からではなく、老人たちのまわりにただよう不気味さから来る印象に転じてしまうのである。

さて次に引用するのは、純粹に言語構造のレベルに生じた誤訳例である。美的構造にはほとんど何の影響もないという意味での代表的な例と見てよい。

しかも警家の放つた細作は、絶えず彼の身辺を窺つてゐる。
 彼は放埒はうちつを装つて、これらの細作の眼を欺くと共に……(『芥川』,
 p. 45)

К тому же за ним неотступно следил Сайсаку, подосланный домом его врага. Приходилось обманывать Сайсаку, маскируя разгулом, и вместе с тем…… (“Акутагава”, стр. 110)

Н. Фельдман は「細作」を人名ととったようである。ただしこの人物が「しのびのもの」であることは書かれている内容からおのずと知れるわけだから、このような誤訳は作品の美的構造にとってはまったく無害であ

る。これにひきかえ次のような例は、文芸翻訳理論にとっては決して容認できない誤訳なのである。

——もしもこの時、良雄の後の障子に、影法師が一つ映らなかつたなら、さうして、その影法師が、障子の引手へ手をかけると共に消えて、その代りに、早水藤左衛門の逞しい姿が、座敷の中へはいつて来なかつたなら、良雄は何時までも、快い春の日の暖さを、その誇らかな満足の情と共に、味はふ事が出来たのであらう。が、現実には、血色の好い藤左衛門の両頬に浮んでゐる、ゆたかな^①微笑と共に、遠慮なく二人の間へはいつて来た。^②が、彼等は、勿論それには気がつかない。(『芥川』, p. 46, 下線—木村)

Если бы в этот миг на сёдзи позади Кураноскэ не появилась тень человека, если бы эта тень не исчезла, едва человек отодвинул сёдзи, и вместо нее в комнате не показалась крупная фигура Хаями Тодзаэмона, быть может, Кураноскэ продолжал бы наслаждаться приятным теплом весеннего дня и чувством гордого удовлетворения. Но сейчас, сияя широкой улыбкой и румянцем щек, в^①их комнату бесцеремонно ввалился Тодзаэмон. Впрочем,^②они не обратили на него особого внимания. (“Акутагава”, стр. 111, подчеркнуто мною)

下線①は、言語構造のレベルでの現象である言語の取違えが、сюжетの歪曲をもたらした例を示している。原文では、二人（大石内蔵助と吉田忠左衛門）の間に入ってきたものが、半ば擬人化された「現実」であると解する以外にない。この「現実」とは、「誇らかな満足の情」がはらんでいる虚妄を、それゆえの脆弱さを暴露せずにはおかない状況のことである。主人公の内部世界には、春の暖かさに促されてふくれあがった「満足」と

同時に、まだ自覚されてはいないが大石内蔵助の人間性に固有の「醒めた目」が最初からあった。これがこの小説の конфликт の内容である。だからこの部分は作品構成上、экспозиция が終って завязка に移行する瞬間の最も重要な分岐点であり、тема の全面的展開をめざして конфликт が本格的に始まったことを示す要所なのである。訳者はおそらく「現実^は」を「現実には」という副詞ととったのであろう。だから「はいつて来た」のは藤左衛門であり、「遠慮なく」とは彼の不作法ぶりのことであり、「二人の間へ」とは二人の居る座敷へだと理解し、まるで将棋倒しのように誤ちを重ねたのであろう。その結果、訳文からは構成上のそのような分岐点も、上記のような конфликт も消え去ってしまった。そして、大石内蔵助が「快い春の日の暖さ」を味えなくなったのは、藤左衛門が不遠慮に入りこんで来たためだという内容に変わってしまったわけである。これはどうひかえ目に見ても сюжет に対する明らかな歪曲であり、ひいては идейно-тематический строй にも大きな影響をおよぼす誤訳であろう。

下線②の誤ちは、下線①における誤訳の延長線上にしかるべくして起った。二人は藤左衛門の入って来たことに気がつかなかったと訳されているが、内蔵助と忠左衛門が気付かなかったのは、「現実」が入ってきたことについてである。藤左衛門は彼らの部屋へやってきて、江戸の人々のあいだで、内蔵助たちの義拳をまねて仇討じみた行為が流行し出したことを話して聞かせる。その話の中に、内蔵助の内部における конфликт の発展を触発するものがあつた。この新たな状況が「現実」なのである。芥川はその点を疑問の余地なく明らかにしており、次のように書いている、――

「――藤左衛門の話は、彼の心の満足に、かすかながら妙な曇りを落させた」(『芥川』, p. 47), 「……ふだんの彼なら、藤左衛門や忠左衛門と共に、笑つてすませる筈のこの事実が、其時の満足しきつた彼の心には、ふと不快な種を蒔く事になつた。これは恐らく、彼の満足が、暗々の裡に論理と背馳して、彼の行為とその結果のすべてとを肯定する程、虫の好性質^{はいら}を帯びてゐたからであらう」(『芥川』, p. 47)。

訳によれば、内蔵助と忠左衛門は、藤左衛門には気づいていないはずで

あるから、この場面にすぐ続いて、忠左衛門が藤左衛門に語りかけ、交される会話はまったく矛盾した存在である。確かに会話の主が藤左衛門であることは明示されてはいない。しかし下の間の様子を伝えることのできるのは、藤左衛門をおいて他にないのである。また藤左衛門は下の間での話題を披露するためにこそ、わざわざ老人ばかりの座敷へやって来たのである。その点をしっかりおさえていないためか、訳者は忠左衛門の『道理こそ、遅いと思ひましたよ。』(『芥川』, p. 46) という発言に、「——Ну и правильно! Он все боялся опоздать.」(“Акутагава”, стр. 112) などと正体不明な訳を付けている。

芥川は最初 КОНФЛИКТ を非常にゆっくりしたテンポで発展させている。のんびりとした春のはじめの暖い一日は、内蔵助の心の動きの緩慢さをよく象徴している。作品の構成のリアリティは、このような描写に助けられているのである。したがって訳文においても、原文のこのような性格は忠実に再現されなければならない。指摘したようなことは、次の一節によく現われている。

彼等が復讐の拳を果して以来、江戸中に仇討が流行した所で、それはもとより彼の良心と風馬牛ふうばぎうなのが当然である。しかし、それにも関らず、彼の心からは、今までの春の温もりが、幾分か減却ぬくしたやうな感じがあつた。(『芥川』, p. 47)

芥川の描写は、「かすかながら妙な曇り」に始まって、「春の温もりが、幾分か減却したやうな」から「春風の底に一脈の氷冷の気を感じて」へと、主人公の「満足の情」の中に「不快」が少しずつゆっくりと広がっていくさまを着実にとらえている。ところが引用した部分の訳を見ると次のようになっている。

То, что после совершенного ими подвига отмщения в

городе начались подобные акты мести, естественно, его совесть никак не задевало. И тем не менее он чувствовал, что в его душу, согретую весенним теплом, проник холод. (“Акутагава”, стр. 113)

つまり「温もりが幾分か減却した」段階より一步先へ進んで——もっとも、その前の「かすかながら妙な曇りを」の部分でも、訳には「かすかながら」が脱落しているので、訳文の方が最初から原文よりは少し先の方を歩んでいる——主人公はこの段階ですでに、「春の温もりによって暖められた心の中に、冷気の侵入したことを感じていた」ことになる。もちろん多少なりと冷気が入ってこなければ、温もりは減却しないであろう。しかしここでは、そのような物理現象的水準での正確さは少しも役にたたない。問題は主人公が何を感じていたのかということである。「温もりの減じたこと」なのか、「冷気の入ってきたことなのか」——文芸翻訳理論にとって、これはどうでもよいことではないのである。もし後者のような鑑賞が許されるなら、その後にある、主人公が「春風の底に一脈の氷冷の気を感じて、何となく不愉快になった」という表現は、同じことの繰返しに終ってしまい、сюжет の構造は завязка の部分ではすっかり崩れることになるからである。

ところで引用箇所にあるもう一つの文、「……それはもとより彼の良心と風馬牛なのが当然である」は「それは本来彼の良心にひっかけりを持つようなものではないはずだ」という意味であろう。つまりこの文の中にすでに、いくらかひっかかるものがあったことが暗示されているのである。訳文にはこのような暗示はない。「～した所で」という譲歩の接続詞が落ちており、「当然である」を文字通り挿入語「естественно」に訳したためである。つまり訳文を再び日本語に戻せば、「彼等が復讐の拳を果して以来、市中にこれに似た仇討行為の始ったことは、当然ながら、彼の良心とは風馬牛であった」ということになる。

主人公の気持の中で конфликт の展開が始まった時から、彼と彼以外の人々との間には疎外のすき間が見え出す。内蔵助をとりまく人々の、話題に対する反応の一つ一つ、無邪気で気負いたった主張の一つ一つが、ますます彼をつき離してゆくのである。だから主題構造を全面的に再現するためには、主人公以外の人物形象の言動も正確に訳されなければならない。

「いや、これは、とんだ御足労を願つて恐縮でございますな。」

忠左衛門は、伝右衛門の姿を見ると、良雄に代つて、微笑しながら云つた。伝右衛門の素朴で、真率な性格は、お預けになつて以来、夙に彼と彼等との間を、故旧のやうな温情でつないでゐたからである。(『芥川』, p. 48)

— Спасибо, что потрудились зайти к нам, — улыбаясь при виде Дэнъэмона, сказал Тюдзаэмон.

Благодаря простому, прямому нраву Дэнъэмона, с того времени, как они были отданы под его надзор, между ним и его подопечными установились теплые отношения, словно у старых друзей. (“Акутагава”, стр. 113)

訳には忠左衛門が「良雄に代つて」謝辞を述べたことが脱落している。内蔵助は、伝右衛門を呼んで来ることには内心乗り気にはなれなかった。また現われた伝右衛門に心よくすすんで声をかけるつもりもなかった。だから、忠左衛門が「良雄に代つて」云つたということは、この二人の間に出来始めている隔りを印象付ける効果をもった重要な事実である。その意味で「良雄に代つて」は сюжет の構成上非常に大切な語句なのである。

さらに Н. Фельдман は、忠左衛門が伝右衛門を微笑をもって迎え入れたことの原因が述べられている部分を、別の新しい段落に移している。しかも「～からである」という、理由の接続詞は省かれているから、忠左衛

門の微笑は理由のはっきりしない印象を与えるのである。

藤左衛門が登場して、事態はますます不快さを加えてくる。その状況下での大石内蔵助の言動は、内部の конфликт が新たな段階に尖鋭化してきたことを感じさせる。

会話の進行は、又内蔵助にとって、面白くない方向へ進むらしい。そこで、彼は、わざと重々しい調子で、卑下の辞を述べながら、巧にその方向を転換しようとした。(『芥川』, p. 49)

Разговор стал принимать неприятный для Кураноскэ оборот. Тогда он намеренно внушительным тоном и употребляя простонародные выражения попытался повернуть его в другую сторону. (“Акутагава”, стр. 114)

問題は「卑下の辞」を「простонародные выражения」としている箇所である。この短編小説にとって内蔵助の卑下の辞は、彼をとりまく人々の間に新たな反応を呼びおこし、そのためにいっそう конфликт が質的な転化をとげることになるという、構成論的に意味の大きな要素なのである。またそれ自体としても、ここで「わざと重々しい調子で」卑下の辞を発しなければおさまらなかった主人公の心理を踏えており、сюжет の発展の特定の段階を画する役割をになっている。だから Н. Фельдман の訳は、単に言語構造レベルでの誤訳ではおさまらず、訳された作品の美的構造に決定的な損傷を負わせているのである。

そこで内蔵助の「卑下の辞」がどう訳されているか検討してみよう。まず原文ではこうなっている。

「何故かと申しますと、赤穂一番に人も多い中で、御覧の通りここに居りまするものは、皆小身者ばかりでございます。…(中略)

…その外、進藤源四郎、河村伝兵衛、小山源五右衛門などは、
しんどうげんしろう かはむらでんびやうゑ こやまげんごゑ もん
原惣右衛門より上席でございますし、佐々小左衛門なども、吉田
ささこざゑもん
忠左衛門より身分は上でございますが、皆一挙が近づくとつれて、
変心致しました。……」(『芥川』, p. 49)

どう見ても「простонародные выражения」ではない。また口調も、
ここ以外の会話の場面に見られるようなくだけた調子ではなく、あらたま
った、「重々しい」感じを与える。一方訳文の方はどうであろうか。

——«Почему?»——спросите вы. А вот почему. В клане
Ако самураев много, а видите вы перед собой одних
только низших по положению. …… (пропуск) …… С нами
были и Синдо Гэнсиро Кавamura Дэнбэй, Комура Гэнюэ-
(ママ) (ママ) (ママ) (ママ)
мон. По положению они выше Хара Соэмона. И еще
Сасаки Кодзаэмон——он ниже Ёсида Тюдзаэмона. И все
(ママ)
они, как только стало близиться к самому делу, раз-
думали. (“Акутагава”, стр. 114~115)

引用のはじめの半分には、親しみのこもった、最も会話的・口語的な口
調がよく表われている。なぜなら、話者が、語ろうとする事柄について、
まず話相手へ問いかけ、自らそれに答えながら話を進めてゆく文体は、相
手に親近感をおぼえさせずにはおかないからである。また訳文中に使われ
ている語彙も「а вот」のように口語でしか使わぬものや平易なものばかり
で、「赤穂一藩に人も多い中で」というような“もったいぶった”調子や、
「御覧の通りここに居りまする」というような“あらたまった”調子からは
ほど遠い。つまり訳者は、「простонародные выражения」を再現しよう
と努力したものと思われる。一語の誤訳に端を発して、文体の再現にまで
失敗を重ねることになったわけである。

さて引用のうしろ半分は、транслитерацияのまちがいと、力点の打ち方

に関する欠点，それから原文とは正反対の訳語をあてた奇怪な誤訳の例として挙げた。第一の問題は，「Дэнбэй」，「Комура Гэнюэмон」，「Сасаки」の三つのことであるが，これはおそらく誤読であろう。ただ транслитерация のつづりの誤ちはこの他にもかなりある。第二の問題はより複雑である。ロシア語と日本語のアクセントの性格には本質的な違いがあるので，これは単に力点記号の打ちまちがいでかたづけられるわけにはいかないからである。わたしたちは，アクセントの位置が，形象論的な意味で何らかの役割を演じている場合を除いては，むしろ記号を付さない方が良いと考える。記号があってもなくても，この場合のように再現された美的構造にとって何の意味もないのであれば，不正確にならざるを得ないものは避けるのが賢明である。ためしに力点通りにこれらの人名を音読すれば，だれもが同じ結論に達するはずである。さて第三の問題だが，これは「выше」とあるべきところを「ниже」と訳した誤訳である。このような不注意による誤訳の他に，日本文化の特質に対する無理解からくる誤訳も見うけられる。

岡林 空之助殿なども，昨年切腹こそ致されたが，やはり親類縁者をかはやしもくのすけが申し合せて，詰腹を斬らせたのだなどと云ふ風評がございました° (『芥川』, p. 50)

Окобаяси Мокуноскэ-доно в прошлом году сделал себе (ママ) харакири, и вот разнесся слух, будто и родственники его по сговору тоже покончили с собой. (“Акутагава”, стр. 116)

「詰腹を斬らせた」はずの親類縁者が，訳文の中では訳者によって自殺させられてしまった。大石内蔵助は，節を曲げたものたちに世間がとっている態度に疑念をいだく。「彼らに与ふ可きものは，唯だ悶笑びんせうが残つてゐるだけである。それを世間は，殺しても猶飽き足らないやうに，思つてゐるらしい。何故我々を忠義の士とする為には，彼等を人畜生にんちくしやうとしなければ

ばならないのであらう。我々と彼等との差は、存外大きなものではない」(『芥川』, p. 50) と彼は思うのである。このような主人公に対立する人物形象として、伝右衛門が描かれている。岡林奎之助をなじる彼は、詰腹を切らされたことを恥とみなし、それがたとえ事実ではないにしても、そのようなうわさによって汚名を受けてしかるべきだと主張する。だから、この誤訳はまさに主題構造を手荒く傷つけるものだといわなければならない。

わたしたちは、「形象という構造的レベルに関するかぎり“誤訳”はほとんど問題にならない」と結論した。しかし全くありえないことではない。形象構造での誤訳という稀有の例を挙げてみよう。

いや、十内が云つた里げしきの「さすが涙のばらばら袖に、こぼれて袖に、露のよすがのうきつとめ」と云ふ文句さへ、春宮しゆんきうの中なかからぬけ出したやうな、夕霧や浮橋のなまめかしい姿と共に、
歴々あこあこと心中に浮んで来た。(『芥川』, p. 52)

Даже слова той песенки, о которой упомянул Дзюнай :

Оиси не камень,
Он не тверд, он легок,
Словно он бумажный. . . . —

вызвали в его душе пленительные, словно живые образы Югирри и Укихаси, прямо как будто сбежавшие из Восточного дворца. (“Акутагава”, стр. 118)

原文にある内蔵助が作った里げしきの唄が、訳文では彼をそしる唄に摩替えられている。「大石かるくて張抜石」という唄は、伝右衛門の話の中にすでに出ており(『芥川』, p. 51 参照), そんなものが流行するくらい立派に世間を歎き通したことの例として紹介されているのである。ところが「里げしきの唄」の方は、「不思議な程色彩の鮮かな記憶」に現れる彼自身

の手になる唄である。この二つはお互いに代用しえないことは言うまでもない。

さてこの小説の最後の部分には、いかにも芥川らしい手法が使われている。作者の描写の視点が主人公の視点に重り合い、再び離れたところで完結するという手法である。

彼はそれを聞いてある中に、自^{おのづか}らな一味の哀情が、徐^{おもむろ}に彼をつつんで来るのを意識した。このかすかな梅の匂ひにつれて、
 冴返^{さえがへ}る心の底へしみ透つて来る寂しさは、この云ひやうのない寂しさは、一体どこから来るのであらう。

——内蔵助は、青空に象嵌^{ざうかん}をしたやうな、堅く冷い花を仰ぎながら、何時までもちつと^{たたず}イ^いんでゐた。(『芥川』, p. 52)

「……寂しさは、一体どこから来るのであらう」はしたがって、内蔵助自身がいただいている寂寥感を描写したにすぎないものではなくて、その一部は作者の感じている疎外感でもあり、作品への感情移入でもある。ただ、そのまま作品を終えてしまわず、主人公の外からの描写でしめくくったのは、作品構成の観点からみて肯定的に評価される。

それでは Н. Фельдман はこの手法をどのように再現しているであろうか。

Слушая эти голоса, Кураноскэ почувствовал, что его медленно окутывает печаль. Вместе с легким ароматом сливы все его существо охватило уныние, невыразимое уныние, проникшее в самую глубь его снова похолодевшего сердца.

Кураноскэ недвижно стоял, подняв глаза на эти твердые, холодные цветы, как будто врезанные в синее небо. (“Акутагава”, стр. 119)

分析を待つまでもなく、芥川の手法——すでに述べた通り、それは単なる手法ではなく、芥川の文学観の露呈でもある——は塗りつぶされている。訳文には「寂しさは、一体どこから来るのだろうか」という貴重な一節はどこにもない。あるのは主人公を外から眺めて書いた客観的描写だけである。

- 1) 拙稿、『中京大学 教養論叢』第14巻 第11号, p. 140 参照。
- 2) 同誌 p. 116 参照。
- 3) 柳瀬尚紀, 「対訳研究 文学と翻訳と」, 季刊『翻訳』, 1973, No. 1, p. 102~112 参照。
- 4) 別宮貞徳「翻訳を考える」, 季刊『翻訳』, 1973, No. 1, p. 12~13 参照。
- 5) Виноградов В. В., Развитие учения о художественной речи в советскую эпоху, в кн.: “О теории художественной речи”, изд. “Высшая Школа”, М., 1971, стр. 17
- 6) См.: “М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в четырех томах”, т. 1, изд. “Художественная Литература”, М., 1964, стр. 590
- 7) 広辞苑 第2版, p. 216

〈以下次号〉