

書 評

木村崇氏の翻訳理論に関する
若干の非専門的疑問，その他

野 崎 氏 隆

1

おことわりするまでもなく、私は、文学や翻訳の専門家でもなければ、ロシア語もろくに解しません。ふつう、そういうずぶの素人が専門的な論文にたいして、あれこれと口だしすることは冒瀆的行為とされるのであります。ただ、日頃多くの分野の専門の方々とお話しする機会にめぐまれ、論叢にしても非常に多彩であり、なかには非専門分野にわたる見解が「論文」として編集されるわけでありまして、このよしあしは別として、かなり自由な知的交流の雰囲気は保たれているように思われます。去る六月末の暑い土曜日の午後にもよおされた論叢の「合評会」もまた、そういう風土の上でのみ許されるくわだてでありましょう。

論叢編集委員が論評者をえらぶ場合、一応専門分野を考慮して人選をされる意味は、やはり、上述の風土にもかかわらず、本来きびしく守られるべき *inviolability* への配慮からであります。しかしながら、もし嚴重にこの *inviolability* が守られるとすれば、そもそも「合評会」なるものはありえないでありましょう。私が、カジュアルな気持で、木村崇氏の論文について感想をのべる役目をおひきうけしたのは、だいたい以上のような理由であります。もちろん、私は木村氏の論文を論評しようなどと思ってもいなければ、所詮、できもしないのです。ただ私は、素人にしてはじめて許されるであろうような2・3の質問をさせていただこう、というほどの気持であったすぎません。

ところで、素人が幼稚な質問をするためには、やはり、それに適切に答えてくださる解答者が必要であります。残念ながら、合評会当日、御所用のために木村氏の御出

席がなく、質問者としての私の役目は果されずにおわりました。もちろん、そのことについてとやかく述べたてるわけではありません。そして、この機会にあえて言わせていただくなれば、むしろ合評会企画者にたいして、第一に、「合評会」なるものの再検討をお願いし、第二に、もしそれを行なうなら、その日時を選択を十分の余裕をもってし、せめて、他の会合との抱き合せでこれをくわだてることによって、出席者数を少しでも確保する、というようなやりかたはおやめ願いたい、ということでありませぬ。

さて、合評会での私の役目はそのようなわけでおわってしまったのですが、実は、木村氏の論文を通じて、翻訳とはなにか、という問いをあらためて喚起されたということ、このことは、学問研究にたずさわる者にとって、多少なりともつねに意味をもつように思われますし、とりわけ、外国文献の利用にあたっては、ほとんど「翻訳」に頼らざるをえない私としては、語学力の不十分さという恥も外聞も忘れて、翻訳を「利用する専門家」という奇妙な居直った気持も手伝って、ここにあらためて、木村論文についてするはずであった質問などを中心に、以下に雑然とではありますが、読後の感想をまとめることにいたしました。

2. 翻訳論の次元

まず第一に、——これは過日の合評会の席上でも強調したことで、くりかえしになります——木村論文に展開された翻訳理論、そしてその実証的分析が、私たちがふつう翻訳という場合と、逆の形で遂行されるということをお話しなければなりません。このことは、すぐれた語学者や言語学者から見れば、さほど特別なことではないのかもしれませんが。外国語を、母国語同然に会得した人にとって、（以下、一般に、母国語をA、外国語をBとします）BをAに翻訳することと、逆にAをBに翻訳すること、そしてどちらの次元において翻訳の問題を論じようが、全く同じこととなります。

ところで、ごく限られた練達の人をのぞいて、ふつう日本人は、B（たとえば英語）をA同然には駆使できません。ですから、大体においてBをAに翻訳することは割合に容易ですが、AをBにうつしかえることは *hopelessly difficult task* とされます。もっとも、このことは一見矛盾しているようにも思われます。というのは、もしBの理解が不完全なら、AからBへでも、BからAへでも、同様にその不完全さがともなうのだから、うつし換えの困難さに差は生じないだろう、という理由からです。

このことは明らかに、語学力というものが、読解力・表現力・聴取力等 (Reading, Writing, Speaking, Hearing) の総合として考えられることに関係づけてみればわかることです。つまり、BをAに翻訳するにはBについての読解力があれば可能です。だが、AからBへは、読解力でなく表現力がなければなりません。

さて私がここで言いたいことは、木村氏の論述が、氏の高い語学力の基礎の上で、AからBへという方向での表現力の次元において展開されているということ、それは、私のような中途半端な語学力しかもたない者が、ほとんど常に単に読解力の次元において、BからAへという方向で翻訳を論ずるのは、大いにことなるという点なのです。氏が『はじめに』において、実証研究の準備としてのべられた翻訳理論よりも、むしろ第一章の Н. Фельдман (以下, Fel'dman) の『羅生門』 (以下, 芥川『羅生門』は単に『門』とします) 露訳に関する詳細な分析に、氏の高次元の実証研究のあとがうかがわれ、近づき難い高さをもつのはここに理由があります。

はじめにおことわりしたように、残念ながら翻訳の世界の趨勢については無知なのですが、上述のような事情で、私たちがふつう翻訳というとき、B→A型がほとんどすべてであるように思われ、経済学分野においても、翻訳といえばたとえば『資本論』の邦訳といった類がまず考えられ、誰の訳が正確かとか、どの訳が読みやすいか、などと話題になります。もちろん社会科学の面でもA→B型がないわけではなく、とくに文芸方面では最近A→B型翻訳もかなり店頭に見うけるようになりました。殊にB=英語において。しかし、数からいってやはり圧倒的にB→A型が多いというのが事実でしょう。そして、木村論文は、日本人を中心にしてみればあきらかに数少ないA→B型次元にあるという意味でも、大胆かつ重要な業績であるということは、素人の私にも断言できることであります。

日本人の日本語が、英語に翻訳されている例は、翻訳者にとってA→B型にせよB→A型にせよ、たしかに多くなってきたと思われまふ。漱石、谷崎、川端、大岡……諸氏の文芸作品など、きわめて容易かつ安価に手に入ります。ところがどうも、私などが見てさえ、それが正しく英語に translate されているのか、と首をかしげなくなる点多々見いだされるのです。比較にもなりますので、手許にある『門』英訳の例をあげましょう。

Glenn W. Shaw は、「市女笠」「もみ鳥帽子」を wide straw hat, citizen's cap と訳しています。

日本人なら、文字も知らない幼時から、「花咲爺」の頭にのっかっている奇妙な三

角帽で知っている「揉鳥帽子」を，幾人の英米人がこの *citizen's cap* から理解もしくは連想しうるのでしょうか！ いまひとつの英語訳では，これが *sedge hat*, *nobleman's headgear* とあります。この訳著は Takashi Kojima とありますから日本人であり，A→B型翻訳であります。

Mr. Kojima は，下人 (servant) が *nobleman's headgear* を頭にのせることに違和感をもたなかったのでしょうか！ もっとも，こんなことは，『門』の中で，芥川自身が示す社会科学的無知——平安時代の賦役農奴制の成立にともなう家内奴隷の分化の一形態であり，依然として強い人身隷属階級である下人が，都の衰微のあおりを受けて主人にひまを出されるなどという——，または歴史考証的無神経さ——「失業」して4・5日にしかない下人が，腰に太刀を帯びている，という——などに比べれば，さしてあげつらうほどのこともありませんが……。

* この「社会科学的無知」とか「歴史考証にたいする無神経さ」ということは，芥川の『門』執筆の動機が「自分は半年ばかり前から悪くこだわった恋愛問題の影響で，……気が沈んだから，その反対になる可く現状と懸け離れた，なるべく愉快的小説が書きたかった」（国文学，第38号，昭和40年7月，p.5，関西大学国文学会）ということにあると言われていることから，また，『門』自体にたいする私の評価から，べつにめくじら立てて論難するつもりのないことをここに記しておきます。

ただ，『門』にかぎらず，このような無知・無神経さこそ，「芥川の歴史物はたんなる時代物であって，歴史は衣裳にすぎず」この衣裳のおどろくべき豊かさこそ「芥川が歴史あるいは歴史学へふかく踏みこんでいなかった証左だ」（高木卓，全集⑥・月報6，p.3）という批判や，「新技巧派」という代名詞を与えられる具体的根拠であることは疑いありません。

こういう次第ですからなおのこと，翻訳というものが，B→A型にせよA→B型にせよ，二重三重に行なわれてはめてより完全なものに近づいていくことを大村論文は暗黙のうちに示していると考えます。そしてなかでも重要なのは木村氏によって行なわれたようなA→B方向での検討なのではないでしょうか。ただここで触れておきたいこと，むしろおたずねしたいことは，翻訳を完全なものに近づけるために，この両方向からの併行した努力が必要であるとしても，翻訳理論の実証のために木村氏のとられた方向がA→B型であり，Fel'dman 女史にとってはB→A型次元である場合，この両方向が理論というより高次の次元でどのような形の接点を見出しうるのか，い

いかえれば，果してこの両方向は対等の資格で理論検証の場にのぞみうるのか，ということです。

さきにのべたような，BをAと全く同じ程度にマスターした場合の理想的状態において，——Fel'dman 女史の日本語力が木村氏と全く同じという状態もこれにあたります—— $B \rightarrow A$ と $A \rightarrow B$ が対等のものとなりますが，木村氏が第一章で明かにされたとおり，いたるところに Fel'dman 女史の、『門』にたいする理解の不十分さ，つまりは女史の日本語読解力の不完全さがあるとするれば，問題は翻訳理論や翻訳そのものから横すべりして，勝負の眼に見えて明らかな文芸鑑賞能力の問題になってしまうのではないかとさえ思われるのですが。

この疑問は必然的に，木村氏が『はじめに』で要約された翻訳理論，とりわけ文芸翻訳理論へと移らざるをえません。もちろんこの問いは，木村論文が，高度の語学力とそれにもまして精密な二重の鑑賞力——というのは，オリジナルとペレポート両面にそそがれる鋭い評価力ということ——を必要とし，それを十分に駆使されているということの意義を，いささかも低めるものではありません。

3. 創造的再現

『はじめに』によれば，翻訳理論は大きく一般理論と特殊理論とに分れ，文芸翻訳理論は特殊理論の一系列として位置づけられます。そこですぐおたずねしたいのは，いったいこの翻訳理論の分野に設けられた2つの区分は，どういう関係があるのか，いや，木村論文の読後には，問いはむしろつぎのように提起さるべきであると思われる。すなわち，この2つの理論はなにか関係があるのか，と。

特殊とか一般とかいう場合，概念論においても理論系列にあっても，両者が水と油のように別々にあることはありません。白いポチも茶色のゴンも，ともに犬である，という抽象化の第一段階は，猿が人間になるについての脳髓のもっともプリミティブな役割であります。また，一般翻訳理論は客観的に実在してはいるが，それは特殊翻訳理論さらにその個別的系列としての文芸翻訳理論と結合してはじめて存在するのだし，また，文芸翻訳理論は一般理論をまたずには存在せず，一般理論と個別的な文芸翻訳理論との媒介者として特殊理論がある。このような個別・特殊・一般もしくは普遍の把握は，マルクス主義哲学においてなされる周知の方法であります。そして重要なことは，この個別・特殊・一般という三者が相対的にとらえられながら，しかも三者の相互関係がたんに主観的な見方にすぎないのではなくて，客観的に存在する関係を

いいあらわしているのだ，ということです。

木村論文においては，このような基本的立場があいまいであるように思われます，つまり，氏にあっては，一般理論と特殊または文芸理論がたんに対象と方法の相違によって区別され，ともに隔絶した小宇宙を形成する縁なき個別理論であるかのようでもあります。このことは，のちにふれる創造性という名の主観の導入という方法と相俟って，真に重大な世界観の問題にかかわるとさえ考えられます。「存在論的には本来統一されている」（教養論叢，第14巻，第1号，p.112，以下，木村論文についてはページ数のみ示します）対立，という氏の言葉は，たんに研究対象の相違というものだけでなく，全的に一般理論と文芸翻訳理論の対立として言われていると思われませんが，その対立が，どのように相互に関連しあい統一されているかが哲学的には重要な問題なのです。たんに「存在論的統一」ということの中には，対立そのものにひそむ発展的契機への関心はありようがないのです。だからこそ，カプチロフは，この対立を発展のモメントとしてでなく，むしろ「文芸翻訳理論なる建造物構築」をおくらせるだけの「実りなき」対立としてしかとらえない土建屋的な荒っぽい表現をすることになるのです。（「 」内，p.112，B. Коптилов 引用文より）

さて，もうひとつこの問題に関連して述べさせていただくなら，文芸翻訳理論の最も重要な方法概念である「創造的再現」は，理論構築のための抽象性・真理性・客観性に堪えるか，という問題であります。

ほんらい創造とは，なにもないところに，なにかを新たにつくりだすことです。では，再現とはなんでしょう？ それは，かつて在ったものまたは現存するものを，現在または未来に再び同じものとして在らしめることであります。とすると，「創造的再現」とは，もともと全く異質の行為が，「的」という接尾語によって結ばれているのです。もっとも，「的」が，「あたかも……であるかのような」という意味をもつとすれば，たぶん創造的模倣という表現さえ成り立つであらうでしょう。が，そんなものは言葉として成立するだけでまったく無意味であります。自然のなかでの不断の持続にほかならない生命を，それ自体の内部からの躍動にもとづく新しいものへの飛躍の過程としてとらえる「創造的進化」というベルグソン哲学の基本概念における，創造と進化の結合関係や，固定化した教条として与えられるのではなく，現実の生活をとおして展開される実践にもとづいて，たえず新しい問題に対応し，新しい解答をあたえていく科学，という意味をこめて用いられる「創造的マルクス主義」という表現における両極の関係等々に相当するような説明が，おそらくは「創造的再現」に

もなされるでありましょう。すくなくとも、「あたかも創造であるかのような再現」などという愚劣な意味でなく、「創造であり同時に再現である活動」または「創造活動を許容しうる再現活動」という意味でしょうか……。とすればこれは、おそろしく矛盾に満ちた困難な内容をもつ概念であると言わざるをえません。

理論構築にさいして導入される方法概念なり思考図式なりは、それをとおしてえられる成果の明証性や、その客観的妥当性を約束すべきものでなければなりません。

「創造的再現」が、文芸翻訳の成果のあるべき姿を示すとしても、もしそうならそこに至る一切のプロセスが、それに従って秩序だてられねばならず、そうして生れる秩序こそが、求められる文芸翻訳理論の「法則性」にほかなりません。ところで、もし、「創造的再現」が、「最後のモヒカン」の抵抗をねじふせるための騎兵隊の新式ライフル銃にすぎなかったとしたら、それに向っての「法則性」とはいったいいかなるものでしょうか。メタフォリカルな表現が許されるなら、それはライフルの理論ではありますまいか、ライフルに頼るものはライフルで死ななければなりません。

「創造的再現」にまつわる問題には、第五節において再びふれ、そこで第二節の末尾に出した問題をあわせてとりあつかいたいと思いますが、そのまえに、次節で「翻訳不可能論」をとりあげておくことにします。

4. われ泣きぬれて

ここで私は、ひとつのかなり重要な問題にふれなければなりません。そしてこのことは、素人が土足で専門領域にふみこむ非礼を敢てすることになるかもしれませんが、お許しをいただきたいと思います。

木村氏引用のカプチロフ論文の一節は、文芸翻訳理論がそこから解放さるべき二番目の仕事として「翻訳不可能論」の撃退ということをおこなっています。カプチロフが、この「不可能論」を「最後のモヒカン族の奇襲」になぞらえていることは、ソ同盟文芸理論家——であろうと思いますが——の表現として、まことに奇異の感にうたれはしますが、そのことは別として、「不可能論」を所詮は葬り去らるべき螻蛄の斧にすぎないとする、なみなみならぬ自信のほどをうかがわせます。木村氏はここから出発して、「論と名付けるまでもない不可能論」(p. 112)の成立の不可能を論証されます。

さて、p. 128 に、「面砲」の描写のもつ意味がとりあげてあります。この「面砲」については周知のように、『澄江堂雑記』（全集，④，p. 135）に芥川自身の言及が

あり，全集*の注をも参考にすれば，これを文字どおり「にきび」（たとえば英訳者 Shaw のように Pimple）と訳すのは適当ではないということ，これに関連して，Fel'dman 女史がここで прыщ とし，p.133 の例文5では чирей とされた意図などの疑問をもつのですが，それはさておき，この「面皰」をふくむ短い一節の露訳を示されたのち，木村氏が，意識的にか無意識的にか，再び「面皰」には正面からふれず，論鋒をその小節中の「ぬらしていた」という表現にうつされた，まさにこの「ぬらしていた」を私も問題にしたいのです。

*芥川龍之介全集，筑摩書房，昭和39年，④は第4巻

中国文学者，竹内実氏は，『中国語と日本語の論理と思考』（思想，1972年，2月号）に，石川啄木の『一握の砂』の最初の六首の中国人による中国語訳を示し，なかでも冒頭の一首についてかなり詳細に論じておられます。そこで問題になるのは啄木の「われ泣きぬれて」という部分です。以下少し竹内氏から引用しましょう。

「……最低限これだけのことは言える。“我涙流满面”は，(イ)どうあっても“われ泣きぬれて”と訳さなければならない表現ではない (ロ)一般的な中国語としては“おれは顔じゅう涙だらけにして”と訳してちょうどほどよい。ということは，“われ泣きぬれて”——“われ”は“我”でよいから，けっきよく“泣きぬれて”が問題であるが——をそっくり等価の中国語に訳すことは不可能だということである。しかし，……即物的には，その泣いている顔を中国語で表現できるのであるから，“泣きぬれて”から泣き顔そのものを引いて残ったもの，つまりXが中国語に移せないということになる。

泣き顔 + X = “泣きぬれて”

“泣きぬれて” - X = 涙流满面

では，このXはなにか」（前掲書，p.133，傍点筆者）

それは「ぬれたことば」だ，と竹内氏は中国語の「かわいたことば」と対比させて結論されます。「ぬれる」という言葉が偶然に重なり合いますが，言うまでもなく，『門』の「ぬらしていた」と啄木の「ぬれて」はちがいますし，この両者と「ぬれたことば」の「ぬれた」の意味はちがいます。ところで竹内氏が中国語への翻訳不可能を主張されるこの日本語特有の「ぬれたことば」は，おなじ『思想』同号の坂部論文『欧米語と日本語の論理と思考』に「日本語の思考がそれにそって動く論理は……多くの場合，隠喩を典型とするような多義的な“パロールの論理”“意味するものの論

理”あるいは“感覚の論理”などと呼ばれるべき“原初的な論理”にほかならない」とし「日本語による思考が……いわゆる“余情”や“言外の意味”を生命とする詩的あるいは美的な方向に向う強い傾きが出てくることは見やすい道理」(前掲書, p. 124)とあるのに担当するのではないかと思われます。このような特有の傾向は、文芸作品に集中的にあらわれるので、この点から、木村氏の「一般翻訳理論と特殊翻訳理論の対象の差異は、ラングとパロール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」(p. 111)という警告に関して、即断できないが大いにありうるのではないか、という疑問も生ずるわけです。ところで本題の「ぬれたことば」にもどりましょう。もちろん竹内氏は、日本語そのものが全体としてぬれていると言われるわけではないので、「泣きぬれて」に類する系列のことばがそうなのです。

手近かの文芸作品を2冊、その最初のページを開いてみましょう。

「私の生れたのは、舞鶴から東北の、日本海へ突き出たうらさびしい岬である」
「父の故郷は、光りのおびただしい土地であった。……快晴の日にも、一日に四五へんも時雨が渡った」(三島由紀夫, 金閣寺, p. 1)

「天頂では白い雲は、山際に寄るにつれて、夕陽に染まり、雲の裾は羞じらうように山にしなだれかかっている」(高橋和巳, 邪宗門, p. 1)

筆者傍点部分が、竹内氏のおつしやるぬれれた表現系列に属すると思われるものです。

さて、竹内氏が翻訳不可能の原因をここに求められる場合、さきの『思想』からの引用中の傍点部分に見られるように、「泣きぬれて」をそっくり等価の中国語へうつすのが不可能だ、というのですから、氏の不可能論は、木村氏の説かれる一般翻訳理論の上で論じられているのです。そこで、文芸翻訳理論において、特定の場合をのぞいて、不可能論が成立しないとすれば、その理論の上では「泣きぬれて」も正しく中国語に翻訳されうるということになりましょうか。素人のかなしさで、中国語専門の先生の御意見をぜひおうかがいしたいと思います。この「泣きぬれて」は一応おいて、『門』の「ぬらしていた」にかえりましょう。

「“ぬらしていた”という一語は、освещать 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」(p. 128)と木村氏は論難されます。нейтральное слово とは、氏によれば、一般翻訳理論の重要な構成要素であるところの「片輪の言語」なのです。そしてこれを論難されることのうちに、「片輪の言語」でなく、「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」(p. 111) をもって，文芸翻訳理論の目標である「創造的再現」への道をたどるなら，正しく翻訳できる，という主張が秘められていると思われるのです。

さきの三島・高橋からの引用も，たんにさびしい岬，日のよくあたる土地，小雨が降った，遠慮深そうにもたれかかっている，などと訳したのでは，これらは *нейтральное слово* におきかえられたにすぎない即物的翻訳でしかなく，文芸翻訳理論の立場からは，より美的で創造的な翻訳がされねばならず，それはされうる，といわれるのであります。

木村氏はいみじくもこの「ぬらしていた」について「じっとした感じがよく表現されている」(p. 128) と言われます。まさにこのような言外の意味を含むことこそ，「ぬれたことば」の本領なのです。

さてここで私が強くおたずねしたいのは，ではいったいそのような言外の意味をもこめて，この「ぬらしていた」はどう露訳されるべきなのか，ということ，さらに，そのような感覚の理論，抒情の理論を，*русский язык* そのものに期待しうるのか，ということです。

もういちど竹内氏の言うところを聞きましょう。氏は『唐詩選』から杜甫の「春望」をひいて，中国語にも「べとべとにぬれている表現」*がある，だがその表現にもられる抒情は「硬質の抒情」であって，中国語には日本語のもっている軟質の抒情は欠如している，べとべとの表現が部分的にないわけではないのだから，本当に「欠如しているのは“ぬれたことば”だということになる」そしてそれは，結局日本語の「用語にそなわったセンチメンタリズム」であり，「日本語の呪縛」なのだ，と言われます。(前掲書，”p. p. 273, 274)

*「春望」の中の「ぬれた表現」とは「感時花濺淚 恨別鳥驚心」であり，それを硬質の抒情 たらしめるのはつづく「烽火連三月」であり とりわけそのつぎの「家書抵万金」である，とされています。

ところで竹内氏の説かれるところは，そのまま，日本語から英語へもあてはまるらしく，木村氏が論難される「ぬらしていた」は，両英語訳において *освещать* と同等語と思われる *Word* によって訳されています。

G. Shaw : A ray of light……faintly illuminated his right cheek.

T. Kojima : A Light……Shone faintly upon his right cheek.

とすると，所詮，英語という言語の用語には，日本語の用語のもつセンチメンタリズム

ムは欠如しているのであって、かなり入念に注解的な訳をほどこさなければならないことになります。

文芸翻訳理論における「言語」とは結局、このコメントリーをともなう言語ということなのでしょうか、そして「創造的再現」とは、いかに巧みにコメントするか、ということになるのでしょうか。

5. あまりにも、主観的な

ここでは、木村論文の第一章の中の2・3の点にふれ、あわせてすでに提起された疑問を、もっと具体的な形で再提起したいと思います。

第一章ではまず、『門』の第三小節におけるリズム構成要素の分析がなされます。氏は、B. Степанов の『散文のリズムと翻訳』からの引用にもとづいて、リズム構成要素の主流を占めるのは、引用文中の最初にあげられている пауза (=pause) である、とされます。そして、大きな пауза の間に小さな пауза が散在し、それはむしろ пауза そのものではなく「余韻をおびた連続」であり、したがって Fel'dman 女史の翻訳は、この пауза を пауза として訳したため、その連続が失われ、リズムが破壊され、単なる散文的解説におわっている、と言われるのです。

この、「大きな пауза と пауза の間に小さな пауза がちりばめられ（このついでに、この“ちりばめる”という木村氏の表現も、かなり“ぬれ”かけた“しめったことば”であります）、それが平担に流れがちな全体の叙述に、その余韻によって深みや厚みを与えている」(p.120) という氏の見解は、『門』にとって重要な指摘ではありまじょうが、ここで(素人らしく、大胆に)もう一步踏みこんで、このような基調的リズムを芥川がとらざるをえなかった理由を考えてみたい、と私は思います。おそらく、こんなことは、研究者によってとくに論じつくされたことなのでしょうが、はじめにもおことわりしたとおり、それら一切に無知な人間の感想としておゆるしいただきたいと思います。

さて、氏がとりあげられた『門』第三小節をふくむ前後数小節(全集, ①, p.23上段～p.24下段)は、『門』そのものの оригинал (出典, 以下, ことわりなく оригинал という場合はこの意味です)である『今昔物語』の「羅城門の上層に登りて死人を見し盗人の語」の第一節の中に、いわばアレンジされ挿入されたものです。

ところが, оригинал の第一節を見ますと,

「盗みせむがために 京に上りける男の,

……ければ，
……立てりけるに，
……ければ，
……待ち立てりけるに，
……しければ，
……登りたりけるに，
……見れば火ほのかにもしたり」

という，見事な周期性と一種の韻律(?)とをもった1つの文なのです。だから、『門』の最初の短い小節(p. 120 参照)に出てくる「一人の下人」は，*оригинал* と照合してみれば，約1ページ半あとの「わらぞうりをはいた足を，その梯子の一番下の段へふみかけた」というところへ続くのです。

さて，このような *оригинал* の中に，芥川が *ornament* を挿入するにあたってまずしなければならなかったのは，この *оригинал* の「ける」「ければ」「りけるに」でリズムカルに結ばれた1つの文を2つに切り裂くこと，つまりそういうリズムを破壊し消滅させること，だったにちがひありません。もちろん，古典を口語訳すれば，上記のリズムの要因である接続助詞や格助詞はおのずから消えてしまいがちですが，ここで問題なのはそういう現象的なことではありません。そして，そのことは，木村氏の言われるように，「周期的交替を特徴としない散文のリズム」にしてしまうこと，しかも，散文のリズムは「構成要素の無限に多様な配置・構図・結合である」(p. 119) という条件をみたすような，きれぎれの文の連続がそこにあらわれる必然性を意味はしないでしょうか。

だから，木村氏が，p. 118 から p. 119 において，この第三小節だけを取りあげてその意味内容の因果序列を組立てられ，とりわけ p. 119 では，この *абзац* (小節) を S—P あるいは S is P という構造をもつ欧米語の所謂「天秤型」の文章に書き直し示されるのですが，それはもちろん可能であり，翻訳技術上，そういうコンテクストを念頭におくことは必要なのですが，しかし，『門』第二小節末尾の「この男の外には誰もいない」が，実は第三小節をとびこえて，第四小節のはじめの「その代り又カラスが集まってきた」と，意味の上ではつながっているのに，なぜ，この第三小節だけを取りあげ，氏のように，厳密に首尾一貫させなければならないのか，という疑問がおこるのです。

この疑問はさらにさかのぼって，そもそも日本文の所謂「風呂敷型」* 的特性を全

く無視して，これを因果配列によって欧米語流の「天秤型」になおしておいて，さて訳文に眼を転じて，この訳は「天秤型」になっていない，とすることは果して正しいことでしょうか。

「父母が
頭かきなで
幸くあれて
いいし言葉ぜ
忘れかねつる」

は，なるほど S—P 式に考えれば，「私は，父母が……と言った言葉が忘れられない」となります。そして，『万葉集注釈』の沢瀉久孝氏，『万葉集総釈』の豊田八十代氏，『増訂万葉集全注釈』の武田裕吉氏等が与えられる口語訳は多少の差はあっても，ひとしく上の S—P 式であります。だから

The words my father
and my mother spoke to me——
“We wish you luck, son”——
as they lightly stroked my head——
never can I forget them.

(translation by Kenneth Yasuda)

という英語訳が生れるのは当然であります。この英訳万葉の評価は国文学者と英語英文学者の共同の役目であります。私たちの問題は，あとからあとから包みこんでいく「風呂敷型」日本文が，科学的に因果系列に整序され，「天秤型」に訳された典型的翻訳例をここに見ること，そして，そのような技法に忠実であることが果して万葉の創造的再現へのてだてたりうるか，ということなのです。どうも私にはこのような方法は，和文英訳の基礎的技法にすぎないように思われるのですがいかがでしょうか。

「はじめの間は筆をとる前に書こうとする文の **skeleton** を考えるがいい。即ちその文の主語と動詞を第一に設定するのである。それから必要な肉付けをする，即ち目的語，補語及び修飾語句を英語のさだめ（文法と慣用）に従ってくっつけて行くのである。そうして出来上った文と文とを必要に応じて結びつけて行けば，かなり複雑な原文でもなんとか英語で書き表わせよう」（佐々木高政，『和文英訳の修業』，基礎篇，4，翻訳について，p. 256）

* 「天秤型」「風呂敷型」：『思想』前掲書，坂部論文を参照されたい。

さて，最初の疑問——第三小節の首尾一貫の必要性への疑問——は，言いかえるなら，*оригинал* の統一性を破壊した以上，不統一性こそ残された手法ではなかったのか，という問いになりましょう。そして，リズムの不統一性の最たるものは，『門』第五小節の「作者（芥川自身）はさっき，云云」というところです。こんなところに作者の顔がひょっこりとびだしてくるところなど，『門』が，芥川にとって，ほんの習作にすぎなかった証拠の荒っぽさですが，いずれにせよこの第三小節も，そういう見方をすれば，散文的不統一性の中での原因と結果の羅列こそかえって，いちどくづされた *оригинал* における韻文的（あくまでも“的”ですが）統一性ないし周期性にかわるものだった，と言えないでしょうか。

で，結語的に言えば，この第三小節に限定しての Fel'dman 訳にたいする木村氏の，リズム構成要素としての *пауза* のあつかい方という点からの批判には，若干の疑問をもちます。氏は，第三小節の首尾が一貫して，読者の眼はその直前の *абзац* へ再びもどされ，だから叙述はすぐにラショー門の描写へ続く，と説き，この第三小節の，とりわけその一貫性の意味を非常に強調されるのですが，私のみるところ，第三小節はもうそこでポツンと切れてしまって袋小路になってい，第四小節は，先述のとおり自然に第二小節のつづきとしてあらわれるのです。

第三小節についてはこれまでにして，ここでの主題にとりかかりましょう。この主題は，私の駄文の中でやや重要な意味をもちうるかもしれません。

木村氏は，『門』の情景の形象が **Pedantic** な臭いがある (p. 121) と指摘されます。まったく同感，むしろ，私にはその点が鼻もちならないのです。いろいろな物，いろいろな色彩が，もちこまれすぎて，のりの悪い女の厚化粧の感じがするのです。

『今昔』の素朴さ，珠玉の原石のような底光りする文芸美，きわめて現代的なドライな筆致でまとめあげる文学力の確かさ，などなど，『門』にはとうてい認めることはできません。ところで氏は，この **Pedantry** さえ，「荒廃したもののなかにただようあでやかさ，崩れ去ったきらびやかなものの持つ退嬰性をつき離して描ききるための手法」(p. 121) と評価されるのです。このことは p. 123, p. 124 でもかなり詳論されます。この辺で木村氏の見解と私のそれとは次第にわかれていくように思われます。だが，考えてみれば，それは芥川作品の——とりわけ『門』の——文学的評価にかかわることで，およそ主観的なものにすぎず，翻訳理論そのものの問題ではないような気がするのです。ところがそのあとにつづく木村氏の Fel'dman 訳の分析は，その根底に，氏の『門』への文学的評価が抜き難く横たわっているのです。そしてそ

ここからは見やすい2, 3のあやまりさえでてくるのです。

(1) たとえば, p. 132, 133 にのべられる「六分の恐怖と四分の好奇心」の訳の批判の底に、「芥川のねらいは、恐怖と好奇心のこの割合での併存混在のさまを表現しようとするのでなく、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が蠢いていることを形象的表現を通じてあらわすことだった」という氏の見解をおいて、その上で「訳者が再現しなければならなかったのは……このようなイメージなのだ」と批判されるあたりに、はっきりと氏の Fel'dmau 訳批判の姿勢がうかがえます。

(2) 次の例は p. 122 の2つの точка の問題です。この точка を氏はその直前の「よい事にして」の次にある句点（原文にはありますが, p. 117 引用文には欠落しています）と対比して云云されます。ここでは2つのことが指摘されねばなりません。第一に、句点と対比することのあやまりです。この句点の役割は次の2つの読点のそれとは全くちがいます。つまり、句点は後続の「狐狸」「盗人」「死体」の3つをひっくるめる役目であり、それに対して、読点は、欧米語ならさしずめ A, B, and C とコンマを用いるあの手法のもつ役割なのです。そして第二に、氏が第一のあやまりをされる基礎に「狐狸＝イメージ論」が強調される (p. 121) という点です。A, B, and C の A がイメージであり, лица または барсук と等価物におきかえることが適当でないなら, B は вор でなく, C は труп でなく他の「美的, 詩的」言語にうつされてイメージ表現をしてもよかりそうに思えますが, B と C について氏は全く言及されていません。そのことは、「狐狸」「盗人」そして「死体」というこの荒廃の高度化, しかもそれがゆるやかな曲線的な高度化でなく言いしれぬ断層をもつ段階的な高度化（それが A, B, and C でなく, A. B. and C という表現の秘密です）であることを看過されているのです。

(3) もうひとつ, ついでにここでふれておきたいのは, そしてこれは, 芥川作品の評価ということと直接にかかわりないのですが, 氏が p. 133 以下で分析対象にされたシンタクス構造の問題です。氏はこのパターンを「これは, もはや, 『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……」と言われます。次の文章をみていただきたいのです。

「眼が覚めると女は何時の間にか, 隣の爺さんと話しを始めている。此爺さんは慥かに前の駅から乗った田舎者である。……背中に御灸の痕が一杯あったので記憶に残って居る」

「女はRの方をちらっと振りむいた。ひどく早足で歩いていたが、変にかはったよろめきかたをしている。Rが最初に女に気付いたのは、女がほとんど彼と並んだときだった。蒼い顔をして、頬骨が高く、眼の間隔の広い女である」

（送り仮名原文のまま）

たしかに、このパターンは『門』の叙述の中でひとつの特徴としてとらえるものでしょう。だから、上例の「女」を老婆に、「爺さん」や「R」を下人におきかえれば、ほとんどそのまま『門』のどこかの一節ではないか、とさえ思われます。だが、けっしてこの文体は芥川の文体ではありません。日本の文芸作品の中に無限に存在する文体なのです。ですから、これを芥川の独自の文体としてとらえ、されば、この文体は叙述のリズムまでふくめて同型・同類の表現として翻訳されねばならないはず、とされる氏の見解には、芥川作品の文学的評価とはちがった角度からの氏の主観的アプローチがうかがわれます。

第一の例は言わずと知れた漱石の『三四郎』冒頭の文、第二の例は、レマルク『凱旋門』劈頭の、井上勇氏訳です。私がここに井上氏訳を例に引いたのは、もうひとつ目的があります。この訳文の後半をもういちど見ていただきたい。「Rが……女に気付いたのは、女が……ときだった。蒼い顔をして……女である」この「蒼い顔をして……」以下は、『凱旋門』英語訳*（Hutchinson & Co.）によると **He saw a pale face, high cheekbones and wideset eyes.** となっているのです。

*『凱旋門』の оригинал はドイツ語であり、井上勇氏は、そのフランス語訳を底本に用いられたようです。その井上訳を英語訳に対比することはまことに、まわりくどいことですが、要は、日本語と欧米語との対比ということで御了解ください。

さて、この **He saw** という主語と動詞がスルリと姿を消してあらわれる井上訳のこの調子はいかがでしょう。大事なことは、木村氏が指摘されるパターンが **He saw** がなくなっただけで始めて構成されるのだ、ということです。この英文を、「Rが女に気付いたのは……ときだった。彼は蒼い顔、高い頬骨、間隔の広い眼を見た」と仮りに訳した場合、さきのパターンは生れてこない、つまり、よろめきながら足早に過ぎ去ろうとしている女が、そういう女として **"He saw a pale face……"** ではあらわれてこないのです。ここに、主語動詞があいまいになることによって生ずる日本語独特の美しさ、抒情性、幻想性があります。英語訳では女の、顔かたちが科学的に

描写されたにすぎません，が井上氏がそれをあのように日本語に訳すとき，そのようなエキゾチックな顔かたちをした女が，暗いセーヌ河にかかる一つの橋の上に幻のようにあらわれ，そしてよろめきながら立ち去ろうとしているという，全体をそこにつつまこんでいく描写にかわってしまうのです。

問題はだから，おそらく原作以上に『凱旋門』らしいのではないかと思われる井上訳のもつこの文章パターンを，逆にそのまま英語やドイツ語に翻訳することを要求できるだろうか，ということであり，同じこのパターンを Fel'dman 訳に再現することをどの程度期待できるだろうかということです。

長々と木村氏の分析の基礎にあるものにふれてきましたが，このような諸点を見る時，氏が『はじめに』において「(翻訳理論とりわけ文芸翻訳理論の) 諸事項を踏えて，N. Fel'dman 訳の芥川作品*の具体的分析に移ろう」といわれた言葉はどこへ行ってしまったのかと言いたいです。というのは，結局，氏の主観的な芥川文学評価や判断にもとづいて，Fel'aman 訳が祖上にのぼされているからです。

*この表現には若干の誤解を生む危険があるように思われます。「芥川作品の Fel'aman 訳」とすべきではないでしょうか。

ところで，まさにここにこそ重大な問題がひそんでいるように思われるのです。それは本稿 3 でとりあげた「創造的再現」という文芸翻訳理論の目標設定にかかわりがあるのです。解釈意味論の範囲に集中された，片輪の言語による等価物体系の構築という一般翻訳理論と袂別して，美的言語を駆使することによって「創造的再現」への手だてをさぐり，そこに法則性をうちたてようとする文芸翻訳理論の，おし開かれた水門から溜々と流れこむものは，「創造」性という名前をもった主観的原作評価に他ならなかったのではないのでしょうか。もしそうだとすれば，みにくい厚化粧は，みにくくしか鏡にうつされない，という論法をもって翻訳の結果に介入しうるのではありますまいか。さきの『門』第三小節の пауза の翻訳など，まさに Fel'dman 女史の散文的解説におわるようなきれぎれの翻訳こそ，高く評価される可能性も生まれましょう。

なるほど，p. 132 の六分四分問題をふくむ文章の Fel'dman 訳は，どう見ても不正確不十分のようです，だからこそまた，казалось がますます余計な вводное слово (挿入語) として目立つのです。英語訳を見てみましょう。

For a space, the lackey, moved by six parts of horror and four of curiosity, forgot even to breathe. (by G. Shaw)

Seized more with horror than curiosity, he even forgot to breathe for a time. (by T. Kojima)

G. Shaw 訳は、ひたすら「等価物体系」の構築に汲々とした、むしろほほえましいばかりの翻訳です。それにひきかえ、T. Kojima 訳は、「動かされて」を Seized とかみくだき、「六分四分」を more~than でうけて、まことにスマートな翻訳と思われます。Fel'dman 訳には、この両者がともに欠けているのです。つまり、等価構築の努力もなされなければ、スマートさありません。だが、翻訳批判はおそらくそこまでではないでしょうか。翻訳における創造性とは多分、T. Kojima 訳に見られるスマートさまでであり、あえて言うなら、ある言葉によってあらわされている事実の洞察というところにその限界があるのかもしれない。

参 考 文 献

- 『思想』, 1972年, 2月号
- “R. Akutagawa’s Tales Grotesque and Ccurious”, tr. by Glenn W. Shaw, Hokuseido Press.
- “Rashomon and other Stories”, tr. by Takashi Kojima, Charles E. Tuttle Co.
- 三島, 『金閣寺』
- 高橋, 『邪宗門』
- 夏目, 『三四郎』
- 井上勇訳, 『凱旋門』, 板垣書店, 1946年
- “Arch of Triumph”, tr. from the German by W. Sorell and D. Lindley, Hutchinson & Co. (Publishers) Ltd.
- 佐々木高政, 『和文英訳の修業』
- “Land of the Reed Plains”, tr. by Kenneth Yasuda, Charles E. Tuttle Co.
- 『芥川龍之介全集』, 筑摩書房