

# 文学の研究〔Ⅳ〕

—翻訳論・外国文学研究と翻訳の問題—

梶原知雄

## I

「言語」と「文学」の問題を中心に、この誌上で三回にわたって文学論を書き続けてきたが、今回は更にそれと関連して、外国文学研究における翻訳の問題を取りあげて考察する。今日迄、多くの翻訳論が書かれ、翻訳に関する様々の見解が述べられ、「翻訳可能論」或は「翻許不可能論」、時に、「翻許有用論」、そして「翻訳無用論」が展開されるのを私達はみてきた。けれども、それにもかかわらず、現実において、現在の日本では翻訳の氾濫という現象をみせつけられている。筆者は翻訳家ではなく、又翻訳書を世に送ったこともないが、学生諸君の前で英文書の講読を行うとき、または文学の講座において、文学作品からの引用文を翻訳して示す場合、やはり、翻訳という課題に面と向わねばならないのである。そして英文の 'idea' をいかに正しく巧みに日本語に表現するかのむずかしさにつき当るわけである。「翻訳不可能論」というような潔癖な考慮が生れるのは正に文学作品についてであって、筆者が今問題にしたい翻訳論もその対象を文学作品としているので、考察の焦点をこの問題に絞りたいのである。早い話が、缶詰のレッテルや菓品の広告文の翻訳など翻訳論としてほとんど問題にならないからである。これよりも、もう少し高度の表現自体に価値を求めない非文学的文章、表示的な言葉によって論理的に構成された文章のような場合でも、翻訳は原理的に正確が目標であって、文学作品の場合とちがって翻訳不可能論はほとんど頭をもたげないですむ筈である。問題は文学作品である。

問題は文学作品だが、そして文学作品に対して厳密な意味で翻訳不可能論が叫ばれても現実では大量の文学作品の翻訳が存在している。翻訳可能

か翻訳不可能か、二者択一的な判断をせまると、翻訳論は進展しないことになるおそれがある。勿論、外国文学の作品（殊に詩作品）の翻訳となると、その詩文を十全に味読し、それを日本語（それをフランス語やドイツ語でなく日本語）に表現することは厳密にいて不可能なことは当然である。例えば、英詩の音律を日本語を用いた日本語ではあらわせる道理もないことは容易にわかることだし、また、詩文中の一語でも一律拍でも一詩行でも破壊しないで済むことは何一つないわけである。けれども外国の名詩の名訳が日本には数多くある。そして、ここで論述を進展する為に優秀な翻訳の価値と存在理由を肯定してかからねばならぬのである。更に、「翻訳」という問題以前に外国語処理の問題がある。外国文学の研究には、なんとしても、外国語の原文を対象としなければならぬことは当然だから、まっ先に外国語が読めなければならない。外国語が読めるということは、これも当然のこととして、話し、書き、聞き、そして解する能力が備わっていなければならない。先づ自国語で書かれた文学でなく（自国語だから容易だということは勿論ないが）外国語で書かれた外国文学の研究のむずかしさがここにあるわけである。外国語を自国語と同様、或は自国語に近く親密に読む力をもたねばならない。この外国語を親密に読む力をもっている読者は極めて少数だといわねばなるまい。従って、外国文学の鑑賞或は進んで研究を行う場合に今日の段階においては優秀な翻訳の活用ということが肯定されてよいわけだと思ふのである。日本においては、今日迄、外国文学の撰取は、原作品を原語で親密に読み得る少数の文学研究者或は批評家などを除いて、翻訳書を通して行われてきているのであり、優秀な翻訳書が、日本の文化においてどの

ような重大な役割を果たし、また、現に果たしているかは誰もが知る場所であろう。只今日、翻訳氾濫という時点において、なされる翻訳が秀れていることが大切であり、また何が翻訳されるか、何が翻訳されねばならぬかが問題である。

ここでは、日本における翻訳文学の歴史や発達や、翻訳文学の日本文学への影響を論述するのが目的でないから、この事に関しては他の機会にゆずるとして、翻訳者の態度や、翻訳の多様化の問題を主として（外国文学研究における）翻訳の問題を取り上げてみたい。外国文学の日本語訳は前述のように、厳密な意味では不可能な仕事だといえるけれども、言葉と理念の間には何か必然的な関係があることを認めるならば、翻訳者は努力してその関係を正しく原作において発見し、次の段階においてできるだけそれと同等のものを、翻訳者自身の国語にもつような表現を発見するよう最善をつくすべきである。外形的な言葉の束縛に左右されないで、できるかぎり内面的に原作者の精神をくみとり原作者にそうさせた表現を翻訳者が敏感に発見し、それを翻訳者自身の言葉で表現することに努めねばならない。そうしてできたものがいかに秀れていても、結局は原作の異本であるわけだろうが、そしてそれが結局異本であるとしても、翻訳者自身のものとして価値をもち得ることになろうと思うのである。

## II

翻訳者の原作の理解の度合（「直観」の作用がいかに説敏に活動するかはかり知れないことだが）、翻訳者の原作翻訳に対する態度、また、翻訳の多様化の問題をいくつかの具体的な例をあげて考察してみることからはじめよう。Shakespeare 作“Hamlet”の最も有名な詩句（独白）を先づ例にとろう。即ち、“To be, or not to be, that is the question”この独白がなされた四囲の情勢や、また、独白の形式および内容を検討してみれば、この独白がハムレットの悲劇を最も端的に表現しているものということができよう。ハムレットの父の亡霊が本ものか、質ものの悪魔か、復讐を決意したハムレットにとっては第一の問題であった。復讐を決意したハムレットにとって忘れることのできないのは、復讐であって 2 幕 2 場

558 行以下の独白からも明かであるのは読者の知るところであるが、この“To be”に「復讐する」或は殺すの意味を考えることは他の同時代の復讐劇ともかみ合せて考察すれば、「復讐する」が“To be”を解決する上での一つの手がかりとはなる<sup>1)</sup>が、“To revenge, or not to revenge”とは Shakespeare は書いていなし、書き換えることもできないであろう。けれども後のように若し書き換えたとすれば、その悲劇性は至極単純化されて、もはや Shakespeare の Hamlet ではなくなるであろう。従って、“To be”は「復讐する」ではない。ここで、今日まで行われている解釈と翻訳をいくつかあげてみることにしよう。

### a. 坪内逍遙訳。

「世に在る、世に在らぬ、それが疑問ぢや。」

（中央公論社。新修シェイクスピア全集第27巻。昭和8年。）

### b. 本多顕彰訳。

「あるべきか、あるべきでないか、それは疑問だ。」

（小山書店。昭和8年。）

### c. 竹友藻風訳。

「生きているか、生きていないか、それが問題だ。」

（大阪文庫。昭和23年。）

### d. 市河三喜・松浦嘉一訳

「生きるか、死ぬるか、そこが問題なのだ。」

（岩波文庫。昭和24年。）

### e. 沢村寅二郎訳

「生、それとも死。問題はそこだ。」

（研究社。昭和28年。）

### f. 福田恒存訳

「生か、死か、そいつが疑問だ。」

（河出書房。シェイクスピア全集第五巻。昭和30年。）

### g. 大山俊一訳

「在るか、それとも在らぬか、それが問題だ。」

（旺文社文庫。昭和41年。）

以上7名の翻訳を年代順に紹介してみたが、これら翻訳よりもっと溯ってみると、も二つ程挙げることができるであろう。ハムレット翻訳の初期に溯ると次の例に出合う。

### h. 「ながらふべきか但しまたながらふべきに非

るか爰が思案のしどころぞ」

i. 「死ぬるが増か生くるが増か思案をするはこぞかし」

前者 (h) は、矢田部良吉 (尚今) の訳であり後者 (i) は、外山正一 (山) 訳である。<sup>2)</sup> 更にもう一つ初期の翻訳がある。戸沢姑射 (戸沢正保), 浅野馮霊 (浅野和三郎) 英訳<sup>3)</sup> のものでもそれによれば

j. 「定め難きは生死の分別」とある。

以上、日本語訳の代表的なものをあげてみたのであるが、Shakespeare の “To be or not to be, that is the question” には、古来諸種の解釈が西欧でもなされている。例えば、Samuel Johnson, Edmond Malone, Edward Dowden, George Bagshawe Harrison, Andrew Cecil Bradley, Harley Granville-Barker, John Dover Wilson 等<sup>4)</sup> である。

Johnson は、この有名な独白は「自己が抱いている色々の慾望の相剋に悩み、自己が遂行しようとしている企ての重大さに圧倒されている人間から出たもので、その論理は実際に口にした言葉の上よりも、その言葉を口にしてしている人間の精神の裡に辿られている」とし、「このような窮迫した事態に処して合理的な策を立てるのには、先づ人間が死後、『存在し続けるのか、或は続けないのか』を考えねばならない。『これが問題なのであって』その解答のどうであるかによって、忍耐強く『運命の悪意に堪える』のと、これに抗して、その争に自己の命を失うことがあっても打ち克つのと、どちらが『気高く理性に悖らない行為である』かが決定される」と解釈をしている。Johnson とか Dowden とかは Hamlet がこれから行おうとする仕事について考えているものと解することができよう。Harrison は「この独白は Hamlet が自身に可能な自殺について思いを述べているのでなく」この独白によって「学者で、知的な Hamlet が哲学的な問題と冥想する姿を、この場面に表現したのだ。」と言うのである。また、Granville-Barker は、この独白 (Fifth Soliloquy) の終り頃にある次の言葉。

“Thus conscience does make cowards of us all; And thus the native hue of resolution Is sickled o'er with the pale cast of thought,

And enterprises of great pitch and moment  
With this regard their currents turn away,  
And lose the name of action.”

は Hamlet の重大な復讐の企と、それに関連して自己の死に至るまでのことを考えて述べたものであると言う。こうして “To be or not to be, that is the question” の様様の翻訳と、翻訳が生れる原文の解釈とをみて来たが、とにかく Shakespeare は、前述のように、“To revenge, or not to revenge” と書かなかったし、また、“To live, or not to live” と表現しなかったことを考えてみなければならない。

### III

Samuel Johnson は前述のように、“To be, or not to be” を未来に関する疑惑だと解し、Edmund Malone は別の解釈をして、急迫した生活、即ち、自殺するかどうかに関する疑惑だと言う。こうして、私達は違った解釈に出会う訳だが何はとにかく Shakespeare の作品そのものを十分、総合的に玩味してかからねばならない。当時の復讐劇の流行の浪に乗っているだろうし、当時の復讐劇とのアナロジーと、Hamlet 劇のコンテキストから、“To be” は「復讐」するという意味も含めることが出来ようが、やはり、最も普通に行われている解釈は “To be” は “To live” であろう。現実に「この世に生きる」と言う意味であろう。けれども前述のように Shakespeare は “To live” とは書かなかった。“be” の翻訳のむずかしさにある。こういう表現はプラトン以来、西欧人の思考の根底に根ざしているもので、哲学的な含蓄の深さを簡潔に言い現わす熟した日本語がないのである。従って、逍遙訳の「世に在る、世に在らぬ」は、この哲学的思考を何とか表現しようとしたものであったといえよう。また、「生か死か」ということになるであろうが、「生きる」ということは、Hamlet にとって生きて復讐することであり、“Not to be” は「死ぬ」ことであろうが、(生きて復讐を遂げるか) それとも復讐や世の困難の重圧に耐えかねて死ぬことになるのかも知れないが、復讐すれば (当時の復讐劇の慣習からも明からであるように) 復讐者には死が待っている。「復讐する」ことはやはり現実には「死

ぬ」ことであるかも知れないが、見事に復讐して名を後世に残すという意味なら永遠に「生きる」ことになる。死後はどうなるのか。この世を去った後、死後の世界で永遠に生きながらえることができるのか。それとも死とともに一切は空に帰してしまうのか。死後に永生を得るとすれば、それはどのような世界であろうか。死の世界から戻って来た人間が1人もいない以上なにもわからない。わかっていることは「永世を得ることは」「この世を去ることであり」「死ぬ」ことである。問題は“To be”というように一見簡単な表現が複雑な意味と内容を包含していることである。若し、Hamletの思考がもっと明瞭に具体化されていたら、おそらく読者も翻訳者も困難を感じなかったであろう。けれどもこれを抽象的で漠然とした言い方をしたということは、結局、Hamlet自身の思考が無限の複雑性を内蔵していたという外はない。そして作者 Shakespeare 自身が意図した Hamlet の姿そのものであると考えるより方法がないようである。Hamlet の思考の複雑性そしてその悲劇性は、私達自身の現実における複雑性そして悲劇性でもあろう。私達読者も傍観者ではなく Hamlet とともに、その悲劇に直接参画するものであり、“To be”はこうしてドラマティックな機能を果すことになるであろう。福原麟太郎博士も「シェイクスピアの知恵」<sup>5)</sup>の中で次のように述べておられる。「『ハムレット』で申しますと、有名なセリフに『生きているのがいいか、死んでしまうのがいいか、それが疑問だ』というのがあります。これは当時の思索的な青年が共通にもっていた流行の疑問だという説もありますが、ハムレット王子は、自分が受けている悲劇的境涯の中でそれを考えている。われわれも人生の或る曲り角で、それを考えるかも知れません。シェイクスピアもハムレットといっしょに、その複雑な家庭的悲劇の中で考えているのであります。」

こうして“To be, or not to be”の翻訳が生れる訳だが、前述〔Ⅱ〕における諸種の翻訳も、いかなる日本語に当てはめるかに苦心したのである。従って翻訳態度もそのうちにうかがえるわけである。外国語（英語）で表現されているものを日本語で表現する場合に、二つの態度があるといえるかも知れない。均等の表現を日本語の中に捜

し求める態度と新しく作り出す態度とであろう。この態度はまた別のいい方ですれば、西洋のものを西洋のものらしく訳すか、日本的なものを作り直すか、ということになるであろう。<sup>6)</sup>この二つの態度から、どちらの態度をとるかによって、翻訳の批判が生れてくる筈である。「あるべきかあるべきでないか」「在るか、それとも在らぬか」等は前者に属するといえようし、「生きるか死ぬるか」「生それとも死」等後者に属する。「あるか、あらぬか」と訳するのは日本的でないからいけないという態度をとる人があろう。また「生きるか、死ぬか」「生それとも死」とする方が日本的であるという態度に対して批判をする側では、Shakespeare は甚だ概念的にしかも暗示的に「あるか、あらぬか」といったきりだというであろうと言う。“To be, or not to be”という原文が簡単であいまいなのである。あいまいな為に古来多くの学者がさまざまな注解を加えているのではないだろうか。「もしシェイクスピアがハムレットをして、生きながらへてゐようか、と言はせなかったのならば、彼はどんな英語ででも生きながらえてゐようか、と言はせ得たであろう。しかし、彼は恐らく此の場合そういう家常茶飯的な物の言い方を彼の愛児にさせたくなかったのである。それ故に、最も簡単な、しかし、最も象徴的な、ただ二語から出来ている句 to be (ある)を採用したのである。それがあいまいに聞えるのは、それが含蓄的だからである。翻訳者はみだりに註釈的に翻訳してはならぬ。もし、to be という簡単な句が二通りの概念を暗示するならば、翻訳者は同様に二通りの概念を暗示させ得べき簡単な等量的の日本語を発見すべきである。あるという句がそれであるかどうかを私は保証しないけれども、翻訳者がそういうめんどろな努力を避け、それが暗示する二通りの概念のうちのどちらか一つに片づけて、象徴的な短かい表現を、説明的なくどい言葉に置き替えたりしたのでは、忠実な態度ということとは出来ないであろう。原作の格調を取り遁すおもな理由は其処にひそんでいる。」<sup>7)</sup>こうして翻訳には二つの態度があることになる。逍遙が「世に在る、世に在らぬ、それが疑問ぢや」と訳したのは苦心をした名訳といえるかも知れない。

## IV

古典の翻訳に関してのむずかしさは更にもう一つある。それは現代でなく過去の時代がつきまとっているということである。この翻訳における言葉の選定について最も苦心した1人はやはり坪内逍遙であっただろう。筆者が、その翻訳過程の苦心を解明する迄もなく多くの読者の知るところだと思いが、そのいくつかに触れてみよう。逍遙は自分の Shakespeare 翻訳を五期に分かっている。<sup>8)</sup> 逍遙の「ハムレット」訳が「早稲田文学」に載ったのは明治40年6月から10月までのことであるが、シェイクスピア「研究栞」にも書いているように「専ら実演という点に目安を置いて、『ハムレット』を訳しはじめた。ところが、其時分のわが劇壇は今日とは非常な相違で、新派劇というものも成立していたに抱らず、逆も現在の新劇団風の自然な、自由な台詞廻しなどは仮りにも望まれない時代であったので、『ハムレット』の訳詞が（実演に便宜なようにと企図しただけに）知らず知らず歌舞伎式となり、七五調となり、其後改譯して完成する段になっても、尚、能の狂言口調だけは捨てかねた。」明治40年8月発行の「早稲田文学」第21号所載のものは、

「生か——死か——是れが当面の疑問ぢゃわい」となっている。

明治42年、早稲田大学出版部刊行のものには、

「存ふる？ 在へぬ？ それが疑問ぢゃ」

となっており、

昭和8年中央公論社版（最終稿）では、

「世に在る、世に在らぬ、それが疑問ぢゃ」

となっている。

第4期の「『文語口語錯交譯時代』には、『文語と口語』とを滑かに調和させる必要上、文語は比較的近世のを扱ふと同時に、口語は成るべく古いの——即ち狂言語や舊幕時代のやゝ古い俗語——を用いたので其語に附帯している背景や連想が、譯者の同臭以外の読者には、大分邪魔になったらしく、狂言臭いとか、歌舞伎臭いとか非難されたので、自分でも満足してはいなかったから、更に文語脈を減じ、具つ国語を一段現代へ近づけるようにして『リア王』（明治45年4月刊）を譯し、更にまた国語の分量を殖して『シーザー』

（大正2年4月刊）を訳して見た。以上諸篇は、いづれも文芸協会の試演用という副目的があったので、舞台効果に必要な、原作の特殊の諸用意即ち辞令の貴賤、語の繁簡、調子の緩急までも、及ぶ限り移植しようと力めて見た。そうして『シーザー』を実演させて見て、『成るほどハーンの言った通りだな』と思う心が強くなって、また少しく翻訳の手心を改めた。」逍遙は最初は「出来心の自由譯」中ごろは実演用を目的として、「多少の和臭化をも敢てした翻譯」そして最後には「及ぶ限りの逐語訳にと力めつつも、いづれかという点、情味本位、調子本位という点に目安を置いて普通の国語体とは多少立場を異にした現代語訳に定住するに至った」のである事を自ら述べている。更に逍遙は国語訳について自己の見解を述べる。「国語譯といつても、シェイクスピアの場合は、一概に平易通俗を主とするわけにはゆかない。原文があつた通り、難解で、耳に聞いて常に流麗なのを特色とするとは言へ、目で熟読してからもその本義の補捉されないような詞語の夥しいことを知っている者は、譯にも時に七むずかしい漢語や譯語の混在することを容認もしくは是認すべきだろう。シェイクスピアの訳は通俗を第一義とすべきでない。性格描写とか、耳に聞いた感じとかをまづ第一に念頭に置いて譯すべきであろう。」性格描写とか、耳に聞いた感じとかをまづ第一に念頭に置いて訳すべきだという逍遙の苦心は劇のセリフを翻訳する場合最も重要な点であつて、逍遙以後 Shakespeare の翻訳に携わる人々の最も苦心するところであらねばならない。今日、木下順二氏も指摘しているように、<sup>9)</sup> 「シェイクスピアの長いせりふをばつばつ切り平明な現代語に置き換えて、<sup>々</sup>分りやすく、<sup>々</sup>訳すことは、その肝腎のもの（エネルギーとエネルギーのうねり）を消失させるという意味で誤りであるとさえいいいと私は考える。」また、「その難解さは、古典としてのシェイクスピアの文体が持っているヴォリュームあるいはエネルギーということと、ぬきさしならない関係があるように私には考えられる。」とも述べている。Shakespeare 当時は、芝居を観に行くとは言わず、聴きに行くと言つたとの事であるが、Shakespeare の戯曲が、内容を伝えるのに、セリフと言うものがいかに大きな比重を

負わされていたかを忘れてはならないであろう。木下順二氏はこれを実践しようと試みたのである。1例をあげると Hamlet の Act II sc II の (Fourth S.) である。553 行目に “O, what a rogue and peasant slave am I! (「ああ、何というだらしな度しがたい卑怯者だおれは!」) に続く 7 行がひと息で語りあげるよう訳出されている。“New Shakespeare” 版の編・校訂者である John Dover Wilson (底本の comma の「特に劇的な意味を含むと思える」ものは、comma を dash に変えている Wilson) の版でもこの 7 行は普通の Comma のみが打たれているので文章をこぎざみにしないで次のように訳出を試みている。

“Is it not monstrous that this player here,  
Bnt in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage waned,  
Tears in his eyes, distraction in his aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit; and all for  
nothing!”

「おそろしいことじゃないか、今ここにいたあの役者、ただ気分をつくり空ごとの激情を燃やすだけで、心に描く人物へと思いを駆りたて、思うがままに顔面は蒼白、眼には涙を浮べて狂乱のすがた、声も乱れ全身の機能がそのままからだの動きとなってその人物を表現する。しかも何のためにだ！」

以上の訳文を生み出す態度は原文に忠実だといってよいのではないだろうか。(忠実とは、どこまでも読者の理解力の尊敬すべきであって、原文のコンマやセミコロンやコロンに拘泥して原文を訳すことではないし、逆に原文の一行をみだりに数行に敷衍して翻訳することは忠実でない。)このような態度は厳として慎まなければならないので木下氏が Shakespeare の長いセリフをぼつぼつ切り苛まないで、エネルギーのうねりをなるべく消失しないように訳した態度は忠実だと思うのである。

## V

ここまで考察を続けて来て、ここで再び翻訳の

基本的態度と言うか原則的態度と言うか、翻訳の態度について考えをまとめてみたい。翻訳の理想は、勿論、言葉と理念との間には必然的な関係があることを認めて、この関係を原作において正しく発見し、それと同等或は均等のもを自国語においてもつような表現を発見することであろう。けれども、問題は決して簡単ではあり得ない。言葉の精神的特徴と音楽的特性(殊に後者)にはある一定の限界があって、外国語で書かれた文学作品のもつ精神やリズムを自国語にそのまま再生することは勿論不可能である。忠実に原作の文章を翻訳すること、即ち翻訳者自身の主観的解釈を入れずに翻訳することも不可能に近い。この問題は更に「時代」と言う問題が加入する時益益困難となる。例えば、(Shakespeare を例にあげて来たから同じ作者を再度とりあげるとして) Shakespeare を日本語に訳す場合、どの時代の日本語にするかと言うような問題であるが、Shakespeare の英文はエリザベス時代のものであり、更に Shakespeare は廃語、古語、外国語から当時の日常用語は勿論のこと、訛語、卑語、方言、更には Shakespeare の自造語で書き上げている。Shakespeare の英語に相当するもの、即ち、Shakespeare の英語の発達史上における地位と価値に相応するものが、日本語発達史上で正確に求められる筈はない。そのような地位と価値に相応する標準は存在する筈はない。日本の或時代の用語とかまたは俗語とかを採り入れる手段も考えられぬことはなからうが、それも合理的に納得できる方法とはならない。こうなると、古典である場合も翻訳者の取り得る方法は翻訳者の使用している現代語を採用するほかはないということになる。前述のように、坪内逍遙が長い翻訳歴史の最後に到達したのが、現代語の口語訳が最も適当であるということになったわけであろう。(最も現代の口語訳といっても、既に逍遙が指摘したように無条件に通俗語を採用した翻訳ではなかった。)原作が製作当時における現代語で書かれているという条件を認めて、エリザベス時代の常用語を基本としている以上、その翻訳に当って、現代の日本語を基本として差し支えないわけである。Shakespeare が新語を作っているならば、それを正確に移すために翻訳者が新語を作っても、それが適当

なものならば、認めてもよいわけであろう。これは忠実な態度とってよいわけだが、問題は翻訳者の訳語を作り出す能力と態度であるといえる。

ここでまた、前述の翻訳に対する2つの態度を考え直すことになるであろう。均等の表現を日本語の中に捜し求めるか、或は新らしく作り出すか。西洋のものを西洋のものらしく訳すか、日本的なものに作り直すかということになる。外国文学作品にある新語の問題のみではない。本質的に英語と日本語には語脈の相違というものがあ。形容詞と副詞の複雑多岐な活躍をする英語、表現されるべき事は充分残りなく言い尽そうとする英語表現と、言うべきことを十分に言い切らぬ日本語表現（これを日本語の芸術上の面白味と野口米次郎は言った）との対照点を充分考慮に入れなければならない。フランスのある文学者がいみじくも指摘したように、若し Marcel Proust の作品を何処か野蛮人の言葉に翻訳するならば、微妙な相違をもつ多数の言葉が一様に原始的な一語に置換られ、Proust の作品に見出す複雑なそして深遠な感じは、只単に冗漫な退屈な物語りに化してしまうことになる。Prout に限らない。Proust にも劣らず翻訳困難な Henry James の場合を取ってみてもわかる。Henry James の問題の場合は、今日迄 James の文体論と共に筆者は度々論述を重ねて来たので、<sup>10)</sup> その実例をここでは省略するが、Proust の場合でも、James の場合でも、この両者は他の小説家と比較してみると、特に自国語を微細の極度まで使用し、最も複雑な文体を使用しているので、翻訳困難の度は強烈となるのである。

次に、前述した新語という問題だが、これがまた日本語では容易な事ではない。翻訳者と日本語の「語い」の問題だが、翻訳者の「語い」の多少は翻訳者の能力と責任の問題として、日本語それ自身の「語い」が西欧語に比較して少いという問題もある。この主なる原因が、日本語の名詞と動詞の大部分を占めている「漢字」の象形文字性によるものといえるので、複成語に複成語を組合せて、新しい言葉を作らなければならないのである。漢語を使用する日本語の意味の不明確性というものは、それが複成語であるところからくる。この事については、既に故伊藤整氏が指摘し、示

唆をあたえている、<sup>11)</sup> 即ち、「複成語は原語そのものが、複合して出来たものであるために、言葉の多くは必ず不必要な意味とか象徴性を伴っている。これが言葉の進化とともに増大して行くから多くの言葉はそれに含まれている種々の象徴性の中から、その場合に必要な意味を抽出して理解し鑑賞しなければならないのである。日本語や漢語の難解さというのはかかる所から出発している。であるから日本語ではある微妙な意味を表現するためには、原素的には、その意味を含んでいない象形文字または、その意味の外に多くの意味を伴っている象形文字を配列して、それらの文字の釣合とか、均衡とか、意味の相殺性という処から、目的とする意味を浮び出させようとする。この特殊な方法の使用されていることに於て日本語はまた非常に進歩したものだと言はなければならない。これは漢字の場合にもそうであるが、日本語一般特に大和言葉の使用の方法も、これに類似していて、文字の表現上の過剰性を釣合させ、言い得ない処を対照によって暗示させることが、屢々起るのである。これをうまく利用することが、日本語に於ける翻訳上の1つの急所となるであろう。」

## VI

筆者は、翻訳の例証に Shakespeare という最も翻訳に困難な古典の場合を取り上げたが、近代或は現代のものの中にも Shakespeare に劣らず困難なものがある。例えば Proust や James の他にも James Joyce の作品がある。“Ulysses” (1922) の翻訳は日本では今日数種あるわけだが、この作品のむずかしさも周知の事実であろう。鄙語、雅語もろもろの異国語、古典語の使用、そればかりではない、各語の長短の値さえ、言葉の組み合わせによって自由に伸縮する文体の翻訳のむずかしさがある。言葉と言葉の連関による新しいリズムを日本語にうつすことは先ずもって不可能といえるだろう。更に “Finnegance Wake” (Work in Progress) (1939) ともなれば言葉の多くは奇怪なまでの造語であり、加うるに地口隠語である。その “Anna Livia Plurabelle” の言葉の羅列は無意味な饒舌とさえ思えるものを翻訳するとなれば困難という程度のものではない。“Anna Livia Plurabelle” の終りの部分を Joyce 自身が吹き込

んだレコードを聴いたことがあるが、Joyce の潤いをもった澄んだ声で押し流して行く美しい音韻の調和は驚きであった。詩はその原語で耳で聴くべきものだとつくづく感じたのであった。こういう意味では Shakespeare も舞台上で名優の声に接すべきものであろう。従って、外国語を耳で聴いて、そのまま受け取れるまでには外国語そのものの立体的な研究とそれへの修業が必要であって、これが外国文学研究の根本の土台となるものである。

以上引用した古典のようなものを翻訳する場合に特に原文のスタイルの味を生かすことが必要な詩文のようなものは、日本文においてもスタイルの古典性を尊重しなければならないという考えはその限りにおいて正しい。そういう翻訳では日本文としての格調とか美しさを重要視することになる。この種の翻訳はそのために創作的要素が非常に多く入ってくることになる。翻訳を演出のような性質のものとして、原文への忠実に劣らず日本文の格調に苦心するのである。そして私達はこの種の翻訳を特に明治時代にもっていて、その23の例をひろえば、前例の坪内逍遙の Shakespeare の翻訳や、上田敏の「海潮音」や森鷗外の数々の翻訳等をあげることが出来る。これらの翻訳は周知の事実として、名訳として創作性の強いものである。翻訳は所詮異本であろうけれど、消え去らぬ価値をもつものといえる。英語が入ってからまだ新しい明治時代には、翻訳は原文を西洋のものらしく訳すことは、或は別の言葉でいえば、直訳体として訳すことは当時の日本人には理解され難いという先入観や危惧があっただろうから、日本文の原則的な文脈のなかに原文を生かさそうと努力したのであろう。

けれども、今日の読者の状態と社会風俗は変わってきている。日本文の文脈の根本的形式は勿論急に変化することはないけれども、日本人の多くの読者（知識階級の大部分）は英語の習得に相当の時間を割いて学習に努めた筈だし、交通の発達や、Communication の進展や、種々な媒介物を通して移入する文化知識によって、外国語表現や外国の風俗習慣を余り新奇なものと感じなくなっている。日常生活は欧米人の生活に接近してきているので事物を（発音上、文字上）外国語で理解

してきている。英語の表現法に慣れてきた。英語の文脈が非常に親しみのあるものとなってきた。欧米のものらしく訳す直訳体に慣れてきて、翻訳も現代語で原文の文脈に即したものが多くなってきた。古典でもスタイルよりも内包するものが重要である場合には明快な口語訳として訳出される傾向にある。

ここで当然、翻訳における「意識」「直訳」ということが問題となろう。しかし、その前に不用意の間に用いられてきた「意識」という言葉と「直訳」という言葉を多少吟味してみなければなるまい。外国語学習者に限らず、世間一般でも、翻訳書を対照に「これは直訳すぎる」とか「これは意識すぎる」とかいうが、そして、それはどういう意味かとたずねると、どうも「直訳」とは「文字通りに訳す」ことだという返事がかえってくる。「意識」とは、「文字を離れて意味をとって訳す」ことだというような返答に出会う。「直訳」の場合を「原文の字句、語法だけに忠実に訳すこと」などと辞書に書かれているのをよく見るが、この「忠実に」がわかっているようで簡単には処理できない。

「忠実に」ということを今しばらく問題にしよう。「翻訳者の忠実とは、原作者に従うために自己を出さないことだ」ともいわれるし、また「翻訳者の仕事は自己否定の仕事だ」ともいわれる。英語表現から日本語表現の移し替に当って、やたらに解説的に註釈的にならないことだろうし、原作に盛られている思想や感情を等量に移し替えることであろう。この等量ということは容易の業ではないので、それがヨーロッパ語同士の間でも容易ではないが、日本語に移す場合は、それが語系において文脈において甚だしく組織の相違している関係上、困難は倍加する。

翻訳が忠実で正確とはどういうことであろう。「形式の正確」か「実質の正確」か「言葉の正確」か「意味の正確」か。勿論、言葉を除いては意味はないし、意味を除いて言葉はある筈もないが、言葉に捉われ過ぎると意味が曖昧になり、意味を主にすると言葉を犠牲にしなければならなくなるであろう。忠実な訳し方といってもただ言葉を正直にならべるだけでは意味をなさないので、表現されるべき概念 (idea) が明確な表現に達し



ていなければならない。野上豊一郎引用の例文中から一つここに採り出してこの意味を明瞭にする為に次に取り出してみる。

G.B. Shaw の次の文章である。

“Do not do unto others as you would that they should do unto you. Their taste may not be the same.”

この英語の排列のまま保存して訳せば明快を欠くおそれがある。例へば、

「あなたがたは、他人があなたがたに対してなすべきように慾する如く、他人に対してなしてはいけない。彼等の趣味は同一でないかも知れない。」

それよりも、「原文の能動態を受動態に変更したり、代名詞の或るものを省略したり、助動詞の機能を鈍らせたりすることは免れない」として

「あなたがたは、他人からしてもらいたいと思うように、他人にしむけてはいけない。他人の趣味は同じでないかも知れないから。」

更に原文の古雅体を利用して、「論語」になら

「おのれの欲するところ、これを人に施す勿れ。好尚かならずしも 齊しからざる べければ也。」

このような古雅体を訳す場合は原文の意向を伝えるのに必ずしも現代語法によらねばならぬことはない。明快を欠く翻訳は忠実とはいいいく。12)

## VII

筆者は翻訳に困難な作家の例証をあげてきたが更にもう一つの困難な例を川端康成氏の作品にとろう。周知のように、翻訳言語の壁を乗り越えてノーベル賞授賞の天窓が、日本文学に明け放たれたのであるが、同氏の作品が、他国人に同氏の日本語で味読されたわけではなく、その翻訳文によって読まれたわけである。吉田精一氏の表現をもっていえば「日本語の問題と、さらに川端文学の特異な表現という二重構造の壁を破った」といえるのかも知れないのであるが、これには翻訳者のなみなみならぬ努力があったわけである。

Edward G. Seidesticker 氏は第5回日本翻訳文化賞を昭和43年12月7日受賞したが、川端文学ノ

ーベル授賞に忘れ得ぬ功績を残したのであった。筆者は同氏の翻訳、「雪国」“Snow Country”, 「伊豆の踊子」“The Izu Dancer” 「ほくろの手紙」“The Mole”, 「千羽鶴」“Thousand Cranes”等を精読して、その努力の成果をたたえと共にその名訳であることを肯定するものである。それにもかかわらず翻訳というものの運命ともいうものをつくづく感じないわけにはゆかない。Prof. Seidesticker は最も有能な翻訳家の1人であり、同教授の感受性の高いことは、その訳文や日本文学研究の諸論文を読めば十分納得のできる所であるが、それでも、川端氏の作品が極端に日本的であり、その文体が極度に日本的である為に、同氏の文章に英語で何らかの意味を持たせるためには、その文章が原作で与える特別な魅力と特質をかなり放棄しなければならなかった筈である。ペンクラブの川端康成氏受賞祝賀会（昭和43年11月29日）において、Prof. Seidesticker は、川端氏はいつも冒頭に訳しにくい表現（「夜の底が白くなった」など）を据えて翻訳家にとっては最も意地の悪い作家だとユーモラスな語り口で満場をわかせたということだが、この個所ばかりでなく他にも翻訳に困難なところが多々あったと思う。

定本になった「雪国」の冒頭は次のようである。

「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。」

Prof. Seidesticker の英訳文は次のようである。

“The train came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky.”

吉田精一氏<sup>13)</sup>の見解のように、「新感覚派的な表現の事実を追求する」ならば、この英訳文は事実を誤りなく伝えている点で、「これ以上の翻訳」はないであろう。しかし、夜と雪国の感触は“The earth lay white under the night sky.”ではなく、やはり雪国においては「夜の底が白くなった。」でなければならなかった。それはおそらく「翻訳の作業を絶する。」この英訳はやはり名訳であって訳者が責められているのではなく、「夜の底が白くなった。」という川端文が「翻訳

を拒絶する」ということになるのであろう。或る翻訳文のように、“The bottom (or depth) of the night became white”では、遂語的である。或る日本の読者が、James Kircup に、「現代英語教育」5月号（「英語パトロール」）で、「夜の底が白くなった。」を“The bottom of the night became white”と直訳してはいけないでしょうか。と質問をしている。そして更に、「日本語でも、この言い方は idiomatic なものではなく、新しい感覚の表現だと思います。雪国にはいるまでは、どこもかしこもまっ暗だった。それが雪国にはいると、地面に雪が積もっているの、地面、すなわち、あたりのまっ暗な世界を、大きな直方体と見たとき、その底の部分だけが黒から白に変じたというのがひととおりの意味だと思います。英米人の読者は、このような言い方を受け取ってくれないでしょうか。もしそうならなぜでしょうか。サイデンステッカー訳よりほかに訳し方はないのでしょうか。」と質問を続けている。この質問に対する Prof Kircup の答は（まことに）参考になるから少し長いが読者の為に引用して置こう。即ち、

“The literal translation of the sentence is better than Seidensticker’s correct but over-rationalized and very “Western” version. Why should we not say in English “The bottom of the night became white”? It is very evocative, and curiously poetic. Naturally, it is not normal English, but it is not wrong. We understand at once, the sense of the phrase, and its mysteriousness adds greatly to our appreciation of Kawabata. I am sure there are many phrases like this which have suffered from over-zealous translators trying to rationalize everything for Western ears. This is the reason why I say Seidensticker, Ivan Morris *at alia* are translators—very good in their own limited way—but not writers. They display no sensitivity to such important stylistic matters. If I were translating this phrase, I might say something like ‘Whiteness drifted down to the bottom of the night.’ Or:

‘Whiteness settled at the bottom of the night.’ But I think the translation you give as the literal one is the best.”<sup>14)</sup>

これが Prof, Kircup の見解である。

とにかく、前述のように、作品が極端に日本的であり、その文体が極度に日本的である川端氏のものは、他国語に翻訳する場合、その作品の魅力と特質は、余儀なく放棄されなければならないことになるだろう。原作の文体に代替し得るために、又、原作に盛られた思想や感情を等量に移し替えるために、翻訳者は計り知れぬ想像力と言葉を要求されるわけである。いかに完璧と思われるものをつくっても、所詮翻訳は翻訳で、原作の異本である運命を免れるわけにはゆくまい。

## VII

さて、いよいよ、この小論における筆者の見解を纏める段階に来たようである。翻訳は簡単に言ってしまうと、一つの国語から他の国語に“idea”を移し変える作用であるだろうが、その移し変える場合、詩であるか、小説であるか、戯曲であるか、論文であるか、随筆であるか等々によって、また、どのような国語への翻訳であるかによって諸種の制約や変化がある筈である。この論文ではそれをいちいち別個に取り上げて論述を進めなかったもので、むしろ、文学作品の翻訳への態度というものを中心にして翻訳論を考察することになった。翻訳に当って忠実な態度とは一体どのようなものか、先づそのようなところから整理をはじめよう。一つの文学作品に対して数種の翻訳が生ずる場合、その何れが原作品に最も忠実であるかを決定する基準というものは正確にはあり得ない。或る批評家が、この翻訳が最も原作品に忠実だと確言したとしても、原作品において、原作者自身すら表現しようとしたことが、どの程度如実に正確になされているかは容易に断定でき難い性質のものであるから、これが原作品に最も忠実だという基準を科学的に評価し得るものではない。特に古典は、その翻訳が多様多様あってもよいわけで、前例の Shakespeare のような幅広い作家の作品は各時代を通じて翻訳が出て差支えないわけであろう。原作者の意識しなかった個所が翻訳者によって新しく生かされる場合は、それが起り得

ることであり、起り得ることを期待してよいわけである。「私の翻訳者に私の言葉や句に決して束縛されないように、私の作品の上にならなくても身をかがめないように願う」と André Gide が述べたということだが、Gide のような才能を持っている人のいえる言葉である。翻訳における正確の限度は趣味の相違によって異ってくることはやむをえない。「どこまで自国風に衣更えされているか、という問題には、最後の客観的標準がない。翻訳は常に『自国風の衣更え』と『正確』との二つの極の間をさまよっている」のだと森田草平氏も述べたことがある。ここで特に注意しなければならない点は、翻訳者の趣味によって原作をみだりに変えてしまってはならないということである。これは名翻訳家にも現われる現象といえるので、例えば坪内逍遙の Shakespeare 翻訳の或る個所に、また上田敏の「海潮音」のなかの或る訳詩の場合に感じられる。けれども翻訳において、原作を自分の趣味に変えることができるような翻訳者は、翻訳者として高い段階に達している人であるといえるかも知れないが、原作の“color” がすっかり変ってしまつては困まるのである。また逆に原作に忠実であるということが、原作を只単に正しい日本文に移しかえた機械的な直訳で終始する態度だとすることも、良心的でないばかりでなく、訳者自身の原作に対する動揺しない解釈を示していないことにもなつて、それが、非文学的文章、表示的な言葉によって論理的に構成された文章のような場合ならともかく、文学作品の翻訳としてはもの足りない味のない翻訳と言わねばなるまい。

こうして私達は再び原作を翻訳する「文体」の問題に大いに関心をもたねばならなくなり、文学と言語という文学研究における最も根源的な問題にかえて来るのである。そして翻訳の文体についての対立的な態度となつてあらわれる。〔Ⅲ〕において取り上げたように、1つの態度は、何よりも先づ翻訳文は完全な日本文になつていなければならないというのであり、もう1つの態度は、日本文としては異例であるときえ思われる国語的表現であっても、西洋のものはどこまでも西洋のものとして移し変えるという態度である。簡単に言えば、西洋のものでも日本的に作り直すか、西

洋のものらしく訳すかの問題ということになる。勿論、この問題以前に、なによりも大切な事は、その翻訳者の原作の外国語に対する能力、即ち外国語に通達しているという根本問題がある。外国語が自国語と同様、或は自国語に近く親密に読み得る能力が最大の課題である。更に自国語を充分使いこなせる能力、即ち自国語の豊穠な知識と感覚を身に備えたものでなければならぬので原文の文法的法則は勿論のこと、あくまでも正確に言葉が感じ取れる鋭敏さがなくてはならぬ。語学的に不正確でも、原文をよく掴んだ翻訳ならば差支ないなどよく言う人がいるが、このような表現自身成立しないので、語学的に正確に読めないものに原文のニュアンスやシェイドやムードが正しく掴める筈はない。翻訳者はこの能力を充分備えた人でなければ、出来上つた翻訳を信頼するわけにはゆかない。

「西洋のものを西洋のものらしく訳そうとする態度と、西洋のものを日本のものらしく作り変えようとする態度と、此の2つの相反する態度の中間に、われわれは第3の態度を想像することができる。……むしろ初めから形態のことは断念して、原作の意味だけ伝えることに満足していた方が安全である。そういった謂わば中間的な、単色版的な態度である。しかし、芸術品からその調子を取り去るのであるから、複製品はどこまでも単色版以上のものでないことはやむを得ないであろう。こういう態度を執る人の筆にかかるとシェイクスピアもゲーテも、イブセンも、ストリンドベリも、トルストイもドストエーフスキも、フローベールもアナートル・フランスもみな一色になすられてしまう。これも翻訳の1つの態度であることを失わないけれども、正道的な行き方ではない……」と野上氏が見解を論述したように、作家の文体を外国語から自国語に完全に移し変えられる筈もないが、それでも、自国語でなるべくその文体の特質が感知できるような文体を創り出すよう努力をしなければならない。そういう意味からは「翻訳は一種の創作である。」ということも成立するものであり、原作に対して愛着をひたすら感じ、従つて原作に忠実であろうとする翻訳者の翻訳には信頼と興味をもつことができるといつてよからうと思うのである。そうすれば (color) の

異なった作家をなんでもかんでも訳し出すような翻訳者にはならない筈で、訳者自身が自身の文体を知っておれば、多少の語学的能力があるからといって何でもかんでも訳し出すようなことはなくなるだろうと思う。この翻訳氾濫の今日において「翻訳者の良心」という意味が、こうしてわかる筈である。

翻訳はそれ自身 “a creative art” であろう。けれども翻訳者は原作のフォーム (“form”) とマター (“matter”) に自己自身を捧げねばならない。捧げねばならないけれども、どうしても、多かれ少なかれ、原作を自己の属する時代の趣味に適應しないわけにはゆかなくなるものであろう。そして古典をも翻訳するに当って現代化しないわけにはゆかなくなるだろう。けれども翻訳者は、できる限り、伝説上の (“mythological”), 歴史的な (“historical”) 社会的な (“social”) 伝統に敏感であって、翻訳に使用する言語は、響をも、リズムをも、表現は勿論のこと、カラーをも、そして連想をも伝えるよう努力すべきである。

翻訳は、前述のように、それ自身 “a creative art” であるが、また “an imitative art” の性格も、勿論そのなかにある。析衷的な言い方をすれば、この両者の間に立つものと言ってもよい。結局、翻訳者のインスピレーションに従わないから創造的ではない。しかし、作品のもつ “idea” を移し伝えねばならないばかりでなく、変態という作用も行わねばなくなるから “an imitative art” とも言えない。翻訳者は、所詮、“a maker” であると言わねばならない。Prof, Horst Frenz の表現をかれば “Thus translating is a matter of continuons subconscious association with the original, a matter of meditation. Two spheres of langnages move closer together through the medium of the translator to fuse at the moment of the contact into a new form, a new *Gestalt*.”<sup>15)</sup> と言うことになり、翻訳者の才能と気質が、対照の原作を翻訳するのに最も適しているならば、でき上った翻訳文学は自国の文学を実に豊かにするものとなるのである。

(1969. 9. 30)

注

- 1) 「ハムレットの悲劇」大山定一著。昭和38年10月5日篠崎書林発行。
- 2) 「シェイクスピア案内」編者日本シェイクスピア協会昭和39年12月20日研究社発行。(p.200)
- 3) 同上
- 4)
  - Samuel Johnson: “An Edition of the Shakespeare” (1765)
  - Edmond Malone: “Attempt to ascertain the Order in which the Plays of Shakespeare were written” (1778), Shakespeare 全集編集 (1790)
  - Edward Dowden: “Shakespeare, a Critical Study of His Mind and Art” (1875). “Shakespeare Primer” (1877).
  - George Bagshawe Harrison: “Shakespeare at Work” (1933). “Introducing Shakespeare” (1939). “Shakespeare Tragedies” (1951).
  - Andrew Cecil Bradley: “Shakespeare Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello,, King Lear and Macdeth” (1904).
  - Harley Granville-Barker: “Preface to Shakespeare” 5vols. (1924—47).
  - John Dover Wilson: “The New Shakespeare” Ed. (1926—66). “The Manuscripts of Shakespeare’s Hamlet” (1934). “What happens in Hamlet” (1933). “The Essential Shakespeare” (1932).
- 5) 福原麟太郎著作集(II)「イギリス人」昭和43年11月25日研究社発行。(pp.239—240)
- 6) 「翻訳論」野上豊一郎著。昭和13年1月25日岩波書店発行。
- 7) 同上
- 8) 「日本英文学の学統」矢野峰人著。昭和36年10月30日研究社発行。
- 9) 「随想シェイクスピア」木下順二著。昭和44年7月5日。筑摩書房発行。
- 10) 拙稿
  - a) 「James 文学とその批評——戦前における James 批評の動向と James 褒貶の分岐点——」(関西学院大学英米文学会「英米文学」Vol. IV, No.1 April, 1965)
  - b) 「ヘンリー・ジェイムズ作『鳩の翼』論——ヒロインの生き方『無償の行い』を中心の問題として——」(関西学院大学「論攷」第14巻, 1967)
  - c) 「Henry James 研究の問題点——James 文学を読む人のために——」(関西学院大学英米文学会「英米文学」Vol. XI °No.1 1967)
- 11) 「翻訳の研究」伊藤整論述「英語英文学講座」昭和8年11月1日。英語英文学講座刊行会。
- 12) 6) と同書参照。
- 13) 「現代のエスプリ, 川端康成」解釈と鑑賞」別冊。昭和44年1月1日発行。
- 14) 「現代英語教育」5月号, 1969。
- 15) “Comparative Literature Method and Perspective” Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Southern Illinois University Press Carbondale. 1961. pp.94—95.