
翻訳が促す日本古典文学の特徴

ツベタナ・クリステワ

〈国際基督教大学〉

数年前に話題になった *Lost in Translation* というアメリカの映画を見た人が多いだろう。日本を舞台にしているのだが、視線は、「外」からなので、当たり前になってきた日本の日常生活のあらゆる特徴を促し、考えさせてくれる映画である。

タイトルは、映画が日本で上映されたときも、そのまま、カタカナ文字で「ロスト・イン・トランスレーション」となっていたのは、複数の意味が含まれているからだろう。「通訳（翻訳）のなかで失われたもの」、また「通訳（翻訳）のなかで迷ってしまった者」などである。

映画を見て思ったことだが、世の中には、何も得られずに何かを失ってしまうことはありうるのだろうか。少なくとも、トランスレーションには、マイナスの側面もあれば、プラスの側面もあるにちがいないだろう。確かに、翻訳の作品は、特に全く異なる言語への翻訳の場合、オリジナルと大分変わることもある。しかし、ただたんに「違うのだ」と歎き悲しむことには何の意味もない。問題は、どう違うのか、どうして違うのか。そこからさらに一歩を進めて、翻訳を通して何が得られたのだろうかという問題にも目を向けるべきであろう。

翻訳のプラス的な効果を大きく次の二つに分けることができる。その一つは、オリジナルを他国の文化の読者に伝達するという一般的に認められている効果である。一方、もう一つの効果は必ずしも考慮されているとはいえない。翻訳は、オリジナルの言葉を訳すことだけでなく、異なる文化的コンテキストに置き換えることである。言い換えれば、オリジナルをデコード（コード解読）して、異なる文化コードシステムに対応して、再（差異）コード化することである。それゆえ、翻訳は、「当たり前」であるので、見えなくなってきた、オリジナルが属する文化のコードを浮き彫りにするという重要な役割を果たしている。

要するに、J. デリダの用語を借用すれば、オリジナルとその翻訳はリズム的な関係にあるといえる。だから、翻訳の過程のなかで、オリジナルは脱領土化される一方、再領土化されている。何かを失う一方、何かを得るといふわけである。

この論文では、上に簡単に素描した翻訳の働きの視点から、日本古典文学の最も有名な歌の一つを取り上げて、翻訳によって促されるその特徴を追究してみる。

「月やあらぬ春や昔の春ならぬ我が身ひとつはもとの身にして」（伊勢物語、二十三段）

或る男は、身分の高い女と契りを交わしたのだが、その女が普通の人の通ってはいけない別のところに移ったので、逢えなくなった。翌年の春、梅の花がきれいに咲いて、月の美しい夜に、男は、女が以前に住んでいた所を訪れ、昔を偲びながら歌を詠んだという。いったん弱々しく聞こえてくるこの歌は、よく見ると、情熱の愛の告白である。月も変わったかもしれない、春も昔の春とは違うかもしれない、私だけが、私の思いだけが変わらないのだが……。

この歌は、数多くの歌人たちに大きなインパクトを与え、創造の過程に誘った。「面影のかすめる月ぞ宿りける春や昔の袖の涙に」《心の面影を知って霞んだ月が宿ってきたのだ。〈春や昔〉を慕う袖の涙に》(新古今集、俊成女、恋二・一一三六)、「身の憂さを月やあらぬとながむれば昔ながらの影ぞもりくる」《身の憂さを嘆き、〈月やあらぬ〉と思いながら月を眺めると、その影には昔のままの面影が漏れてくる》(同、讃岐、雑上・一五四二)などのように、「月やあらぬ」を踏まえた歌、すなわち本歌取りの歌は百首以上もある。また、歌論書によって度々秀歌として取り上げられているのだ。鴨長明も「余情内に籠り、景気に浮びて」(無名抄)と感動し、俊成も「月やあらぬと言ひ、春や昔のなど続けるほど限りなくめでたき」(古来風体抄)、とこの歌を称賛した。

個人的なことになるのだが、私がこの歌に出会ったのは、日本語や日本文学を勉強し始めてから間もなくのときだった。あれほど有名であるとは全然知らなかったし、現代日本語さえほとんどできなかつたのに、歌の不思議な力に魅せられて、何となく暗記したのだ。初めて覚えた日本古典文学の作品になったわけだ。だから、この歌が最もよく外国語に訳されている和歌の一つであると分かったとき、当然だと思った。それにしても、数年前にアリゾナ州立大学のチャンベルズ教授がネットで英訳のリストを公開したとき、驚かざるを得なかつた。あらゆる本に出版された英訳は何と五十ぐらいあったからだ。詩歌の翻訳家だけでなく、研究書でさえ誰もがすでにある訳を引用しようとせず、自分なりの訳を試みているようすだ。なぜだろう。こうした疑問を抱きながら、英訳を通して「月やあらぬ」の消えない魅力の謎に迫ってみたい。

翻訳に目を通すと、十九世紀末に発表された最初の翻訳から現在に至るまでのそれらの翻訳は、翻訳の歴史だけでなく、日本文化に対しての知識や理解のレベルなどを促すので、どれも大変面白い。しかし、有名な研究者や翻訳家から詩人のエズラ・パウンドと美学者のフェノロサまでが翻訳に挑戦したのにもかかわらず、納得できて引用したくなるヴァリエーションは一つもない。翻訳家たちの力が足りなかつたというよりも、極めて訳しにくい日本語になっているからだ。やはり傑作と呼ばれる作品は、その言語の表現力を最大限に振り絞ったものなので、他国の言語に訳すこと、すなわち他国の文化的コンテクストに植え付けることは、不可能に近いほど、困難である。だから、「月やあらぬ……」と日本語で自然に流れていくこの歌は、今後とも、まるで遠くて近い月そのもののように、日本文学の研究者や翻訳家の憧れと挑戦のターゲットになり、想像力と創造力をかき立てる *perpetum mobile* (永遠なる動きの刺激) として働き続けることだろう。

翻訳のプリズムを通して見えてくる「月やあらぬ」の特徴を、要点に絞って、纏めてみよう。表現や内容を取り上げる前に、まず目に付くのは、形式の問題であろう。

“Moon? There is none. / Spring? ‘Tis not the spring / Of former days. / It is I alone / Who have remained unchanged.” (W. G. Aston, 1899; 直訳：月？ いいえ、月はない。/ 春？ いいえ、この春は、/ 過ぎ去った日々の春ではない。/ 私だけが / 変わらないままなのだ) という最も古い翻訳から始まって、五行になっているものは多い。確かに、和歌は、ほとんどの場合、一行に書かれていたのだが、五七五七七という五つの句から成り立っているので、それを表す手段としては、五行の形式がとても相応しい。ところで、五行の例のうちには、音節の数すら厳守しようとした試みもある。たとえば、“Is it then true that / There is no longer a moon, / That the Spring is not / The Spring of former days — that / I alone remain unchanged?” (W. Whitehouse, 1938; 直訳：本当だったのか、/ 月はもうないこと、/ 春はもう / 過ぎ去った日々の春ではないこと、また / 私だけが変わっていないこと)、あるいは、“is this not that moon / is this spring not that spring we / shared so long ago / it seems that I alone am / unaltered from what was then” (L. R. Rodd, with M. C. Henkenius, 1984; 直訳：月はあの月ではないか / 春は私たちが / 昔共にした春ではないか / どうやら私だけ / があのときと変わっていないよう

だ) などである。数えてみると、確かに、五七五七七になっているのだ。この歌の場合、最初の句は、音節が五つではなく六つである、すなわち「字あまり」のケースになっているということは別にして、和歌の形式を厳密に伝えようとした試みは評価すべきであろう。しかし、引用した訳は、句切りもよくないし、五七五七七のリズムも伝わってくるとはいえない。やはり英訳の場合、和歌の形式を守ることは、やや無理なのではないかと思われるほど、難しいことであろう。だから、結果として、翻訳家の苦しみは、音節言語としての日本語の特徴について考えさせ、五七五七七がいかにも日本語ならではの形式であるかについて思い知らせてくれるのである。

こうした試みと正反対に、“Is this not the moon? / Is this not the spring of old? / Is it only my body / which remains as it was?” (E. Jackson, Jr., 1988; 直訳：これは月なのではないか。/ これは昔の春なのではないか。/ 私の体だけが昔のままなのだろうか) など、和歌を西洋の詩歌に作り直して、四行にしたヴァリエントもある。しかし、それは、和歌を大変単純化したものであるので、息が詰まりそうだ。やはり和歌の句は、偶数ではなく、奇数でなければならない。だからと言って、三つにしてもいいということにはならないだろう。“This moon is not the moon of that year! / Spring is not the spring of that year! / I alone am the same as I was then.” (J. W. Walker, 1979; 直訳：この月は、その年の月ではない。春は、その年の春ではない。私だけがそのときと同じだ) などの三行のヴァリエントが散文に近いものになりかねないからだ。

五つの句という和歌の形式の意味と働きについて、どの翻訳よりもよく考えさせてくれるのは、エズラ・パウンドとフェノロサのヴァリエントであろう。なぜなら、彼らが何と六行にしたからである。すなわち、“No Moon! / The spring / Is not the spring of the old days, / My body / is not my body. / But only a body grown old.” (1917; 直訳：月はない。/ 春は / 昔の春ではない。/ 私の体は / 私の体ではなく、/ ただ老けてきた体なのだ)。内容は別として、六行の例は、あまりにも希なので、何を言わんとしているのか、やはり気になる。確かに、和歌は、五七五七七という五つの句から成り立っているのだが、しかし、四拍子のリズムで詠まれた(歌われた)ので、各句のなかに休止が含まれている。また、最後の五つ目の句の後には一句の長さの終止が設けられている。なぜなら、人間は、自然にバランスを、すなわち偶数を狙っているもので、歌が響き終わってから、一句の長さの「沈黙」の瞬間がある。こうした休止と終止は、リズム上の問題だけではない。歌の意味を促す「空白」としての役割も果たしている。休止は重要な歌ことばに焦点を合わせるのに対して、終止は、声が静まってから心のなかに響き続ける「余情の瞬間」となっている。だから、断定はできないものの、パウンドとフェノロサが「月やあらぬ」の英訳を珍しく六行にしたことには、和歌が内包する終止を顕示する狙いがあったのではないかと推測できる。

このように、英訳は、和歌の五七五七七という形式の働きを浮き彫りにするとともに、その形式を可能にする、もしくは必要とする日本語の特徴について考えさせてくれる。それは、歌の表現とも内容とも関連しているにちがいないのだが、この歌に限られず、和歌一般の問題である。一方、上に紹介したいくつかの英訳からすでに窺えるように、「月やあらぬ」の場合、どうやら発想自体が超えられないほどの壁となっているようだ。

一つの問題は、「身」である。これは、英訳、とにかくキリスト教に根ざす文化の言語への翻訳を通してしか見えてこない問題であろう。ここまで引用した六つの英訳のうち、四つは「身」を「I(私)」にしたのに対して、二つは「body(体)」と訳したのだ。確かに、「身」は、身体の意味も持っているのだが、しかし、現代語の「心身ともに」などのような例は別として、そもそも日本の伝統的な文化においては、キリスト教の body(身体) と soul(心魂) という二項対立は存在していない。それを裏付ける証拠は数え切れないほど多く、現在でも、神社に参拝する前に手や口を洗うことによって心を清めるという習慣は、身近な例の一つ

であろう。

「身」はともかく、さらに「我が身」になると、意味は「私の体」ではなく、「自分自身」に他ならないだろう。個性を重視する西洋文化においては、「自分自身」を表す表現が多数あるので、「我が身」の英訳のヴァリエーションは多い。たとえば、『源氏物語』の最初の英訳者として名を残したアーサー・ウェイリーは、“Can it be that there is no moon / And that spring is not / the spring of old, / While I alone remain / the same person?” (A. Waley, 1919; 直訳：ありうるのだろうか、月もなく、/ 春もすでに / 昔の春ではないのに、/ 私だけが / 同じ人間なのだ)、と「I (私)」のほかに「person (人間、個人)」をも使った。また、“This is not that moon! / Nor is this spring the spring that was / In those days bygone! / My being the single thing / Remaining as it ever was...” (A. Gatten, 1986; 直訳：これはその月ではない。/ この春もまた / 過ぎ去った日々の春ではない。/ 私(私の存在)だけが / 昔のままのものである……) などの訳には「being (存在、私)」が登場する。さらに、“Is there no moon? / And is this springtime not the spring / Of times gone by? / Myself alone remaining / Still the self I was before...” (E. Cranston, 1996; 直訳：月はないのだろうか。/ 春も変わったのだろうか / 過ぎ去った日々の春と。/ 私自身があいかわらず / 昔のままなのだ……) などのように、「self, myself (自身、自分自身)」を撰んだ訳も多い。例外ではあるが、「身」の訳の代わりに、業平の名前を使ったヴァリエーションすらある。すなわち、“And the light of the moon was not so serene / Or the spring quite the same as the spring of yore. / Yet still is he the Narihira of the old.” (A. L. Sadler, 1943; 直訳：月の光もあまり清らかではなかったし、/ 春も、古の春にあまり似ていなかった。/ が、彼はあいかわらず昔の業平なのだ)。

「我が身」というごく普通の日本語には、こんなにたくさんの英訳の可能性があったわけだ。どの翻訳も、翻訳家の理解やセンス、またそれぞれの時代の翻訳規準などを表しているのも、どちらの方が優れているかという問題は、無意味であろう。考えてみれば、パウンドとフェノロサなどが選んだ *body* という最も偏った訳でさえ、「身」という日本語の誤解ではなく、「月やあらぬ」の歌を異なる文化的コンテクストに置き換える作業の手段の一つだったのだろう。魂が抜けるほど恋しい、という西洋文化の発想に合わせるための手段だ。いずれにしても、ここで試みた「我が身」の英訳の分析の目的は、決して英訳の優劣を問うことではなく、比較を通して促される *body* と *soul* という二項対立の有無の問題に着目するためである。

「身」の訳も様々なのだが、しかし、業平の歌のなかには、翻訳家にとっては「身」より大きな暗礁が隠れている。引用した十首の歌に改めて目を通してみると、見えてくることだろう。「月やあらぬ」という表現なのだ。日本語では自然に何となく流れていくこの表現は、英語では、不可能に近いほど、伝えにくい。理由は、文法上のあいまいさにあるのだが、その文法上の問題の裏に、西洋と東洋の考え方を根本的に差異づける「あいまいさ」の哲学が潜んでいる。「や」には、疑問、反語、詠嘆、呼び掛けなど、多様な意味があるので、「月やあらぬ」は「月?! それともないのだろうか」と「ある」も「ない」も同時に表すことになる。「春や昔の春ならぬ」は、同じ構造を持っているので、課題はいつそう困難になる。

ここまで紹介したヴァリエーションから「月やあらぬ」という最初の句の訳だけを並べて比較してみよう。

Moon? There is none. (月? いいえ、月はない)

Is it then true that / There is no longer a moon, (本当だったのか、/ 月はないこと)

is this not that moon (月はあの月ではないか)

Is this not the moon? (これは月なのではないか)

This moon is not the moon of that year! (この月は、その年の月ではない)

No Moon! (月はない)

Can it be that there is no moon, (ありうるのだろうか、月もなく)

This is not that moon! (これはその月ではない)

Is there no moon? (月はないのだろうか)

And the light of the moon was not so serene (月の光もあまり清らかではなかった)

訳は、“Moon? There is none.” (月? いいえ、月はない) という、疑問と打ち消しを組み合わせた最古のアストン訳から出発して、大きく次の二つのグループに分けられる。すなわち、“Is this not that moon?” (これは、あの月なのではないか)、“Is there no moon?” (月はないのだろうか)、“Can it be that there is no moon” (月がないことはありうるのだろうか) などの否定疑問と、“No moon!” (月はない)、“This is not that moon!” (これは、あの月ではない)、“This moon is not the moon of that year!” (この月はその年の月ではない) などの断言的な否定という二つである。要するに、「これは、あの月なのではないか」と問いかける否定疑問のヴァリエーションに対しては、打ち消しのヴァリエーションは、まるで答えるかのように、「これは、あの月ではない」という形式になっているわけだ。ここで紹介しなかった残りの訳も、表現こそ違うものの、このいずれかのパターンに当てはまる。たとえば、もう一つのペアだけを付け加えると、“Is not the moon the same? / The spring / The spring of old? / Only this body of mine / Is the same body ...” (H. C. McCullough, 1968; 直訳: 月は同じなのではないか。/ 春は / 古の春 [なのではないか]? / 私のこの体だけが / 同じ体だが……) と「月は同じなのではないか」という疑問形の訳に対して、“The moon is not the same, / And spring is not the spring / Of olden days — / It is only I, / I alone, who remains unchanged.” (L. Zolbrod, 1974; 直訳: 月は同じではない / 春も昔のころの / 春ではない、/ たった私、/ 私だけが変わらないままなのだ) という訳は、「月は同じではない」と反論しているのだ。

「月やあらぬ」という文章そのもののレベルで問題が解決できなければ、歌全体の範囲で何らかの方法はないのだろうか。パターンから珍しく逸脱して、否定疑問も、打ち消しも使わない次の二つのヴァリエーションは、こうした試みと見なされる。すなわち、“Surely this is the moon, / surely this spring / is the spring of the years past — / or am I the only one / the same as before?” (B. Watson, 1981; 直訳: これは月に違いない、/ この春は / 過ぎ去った年の春に違いない — / それとも、私だけが / 昔と同じなのだろうか?) と、“Here, here is the moon / And the spring that always comes — / Here, here is that spring. / Yet, my body, my body / is just the same as before” (J. Wallace, 1997; 直訳: ほら、月だよ。/ 必ず来る春も、/ ほら、春だよ。/ いや、私の体、体は / 昔とまったく同じだ) という二つである。二つとも「月やあらぬ春や昔の春ならぬ」という上の句を肯定表現、すなわち、月がある、春は昔の春だ、という意味にしてから、「それとも」や「いや」を使って、その表現を引っくり返す。私だけが昔と変わらない。試みとしては面白いだろうが、歌の意味も大分変わるし、反論の構造も必ずしも伝わりとはいえない。しかも、二つ目のヴァリエーションは、無理にして五七五七七の形式を守ろうとしたからだろうか、民謡か児童の唄を思わせるほど、あまりにも遊戯的な調子になっている。

念のため、改めて強調したいのだが、「月やあらぬ」という歌の英訳に挑戦した翻訳家たちは皆、優れた学者か翻訳の専門家なのである。歌の意味を誤解したとは考えられない。完全に納得の出来る結果がないことは、翻訳家たちの知識不足や力不足のせいではあるまい。あいまいさを内包し重んずる日本語と、断言的調子を重視する英語との間の溝は、どんなに努力しても埋められないほど深いからだ。やはり、Yes か No かの境界そのものをぼやかす日本語とは違って、英語では、Yes か No かのどちらかに決めなければならないのである。

頭のなかに連想的に浮かび上がってくるのは、“To be, or not to be” というハムレットの有名な言葉である。

存在のジレンマを表すこの言葉は、英語の表現力のかたまりであり、ストレートで分かりやすい。しかし、あるいはだからこそ、外国語には、とりわけ日本語には、訳しにくい。数年前に東京のとある劇場で『ハムレットの悲劇』というピーター・ブルックの有名な芝居を見たとき、気づいたことである。芝居は、勿論、英語で行われていたので、舞台の両面に設置された電子掲示板に日本語訳が流れていた。そこで、“To be, or not to be”の「生きるべきか、死ぬべきか」という日本語訳を見たとき、何と物足りないことだろうと思った。意味の一部しか表していないし、インパクトも薄すぎる。やはり、日本語では、YesかNoかのジレンマを表そうと思えば、具体的な意味に絞るしかないのが、存在そのもののジレンマとしてのハムレットの言葉は、不可能に近いほど伝えにくいものだ。

「月やあらぬ」と“To be, or not to be”、似たような二つの表現なのだが、根本的に異なるものでもある。明確な二項対立構造を持つハムレットの言葉は、YesかNoか、二者択一の緊迫のきわまりであり、カタルシスの瞬間で、悲劇の源だ。一方、「月やあらぬ」は、「あるか」「ないか」を対立させるのではなく、それらの境目自体を越えるものである。YesでもNoでもある/ない。中間領域をさまよう心の悩みであり、「なさけ」と「あはれ」の源である。