

『源氏物語』に関する翻訳検証研究の必要性

— 豊子愷、林文月、姚継中の翻訳した『源氏物語』和歌を例として —

The Necessity of the Translation Verification Studies about the Tale of Genji

— as an Example of Waka Translation by Zikai Feng, Wenyue Lin, and Jizhong Yao —

姚 継 中*

Jizhong Yao

(要旨)

中国に於いて、今まで『源氏物語』に関する翻訳検証研究を厳格に行った学者は殆ど居ない。その原因を探ってみると、二つある。一つは、功利性を求めるあまりに日中両言語の対比論証に分け入らず、翻訳者を大雑把に評価し、翻訳作品に少し目を通してだけで批評を済ませてしまうからである。二つ目は、『源氏物語』の翻訳検証研究の難易度が高く、研究期間も長期に及ぶからである。本稿では、『源氏物語』に関する翻訳検証を目的とし、特に『源氏物語』における和歌の翻訳を例としながら、(1) 翻訳理論と翻訳実践のパラドックス；(2) 翻訳検証研究の学術性とリスク；(3) 『源氏物語』和歌翻訳のジレンマ；(4) 豊子愷、林文月、姚継中、各氏の翻訳した和歌の比較検証といった四つの面から、『源氏物語』に関する翻訳検証研究の必要性及び実行可能性を論述する。

『源氏物語』の翻訳者として、作者の創作意図と作品の趣きを十全に翻訳しようと努めるのは、当たり前のように思われるが、翻訳のプロセスは、実にさまざまな条件によって制約を受けてもいる。特に和歌の翻訳は、ただ単に「言語→表象→意味」を理解した後に、「意味→表象→言語」へと変換すればよいというものではなく、言語認知、文学認知、文化認知及び言語表現、文学表現、文化表現などを含む複雑なプロセスを介するのである。それゆえ、いくら優れた翻訳者であっても、和歌の翻訳で「信、達、雅」に到達することは非常に難しい。しかし、だからといって我々は「信、達、雅」に到達することを諦めるわけにはいかない。「信、達、雅」への到達を前提条件としつつ、『源氏物語』にある和歌の翻訳を検証し、その研究成果を学术界に問うというのが本稿の姿勢である。

一、翻訳理論と翻訳実践のパラドックス

中国では、『源氏物語』に関する翻訳批評が充実した状況にあるとは言い難い。ここ三十年來、いくつかの翻訳批評の文章があった

が、その多くは『源氏物語』の翻訳の現状を簡単にまとめた程度であり、原文と訳文とを対比させるかたちの本格的な検証研究を見出すことは難しい。しかし、翻訳批評が必要であることは論を俟たない。翻訳者が努力を怠っているというわけではないが、その能力

* 四川外国語大学教授 (Sichuan International Studies University)

には濃淡があり、また、翻訳にあたっての様々な客観的制約もある。そういった状況にあつて求められてくるのが翻訳者を支援するための翻訳理論であり、その理論を確立するための翻訳批評なのである。

『源氏物語』を翻訳する者は、作者の創作意図と作品の趣き、内容の真実性とストーリーのロジック性、作品の風格と構造の多様性、及び言葉のリズム感と文学的色彩といった諸点に留意しなければならない。それゆえ、翻訳するにあたって以下の要素を念頭に置く必要がある。(1)原作のディスクールと文体、(2) 原語と訳語の言語処理に関する交換性、(3) 原語と訳語が所属する社会環境と文化環境、(4)美学認知と表現。このうち、(4)の「美学認知と表現」に関しては、ここで少し詳しく述べる必要があろう。この問題を考えなければならないのは、翻訳者の審美眼が文学作品の表現形式だけではなく、内容にも関わっているからである。例えば、主題や思想、人物描写、及びその中から現れてくる各方面の民族文化などである。翻訳者の翻訳作業においては必ず、作品に描かれた風俗、儀礼、典故、音楽、美術、及び生活様式、ソーシャルスタイル、各種の制度、日常生活の種々相など、あらゆる文化の蓄積をどのように伝えるかという問題にぶつかる。これら非言語的要素の諸問題に対し、翻訳者の審美眼と翻訳対策によっては、異なる翻訳結果が出てくることになる。翻訳者自身の生活経験の特殊性、文学的教養、芸術的趣味、個人的気質、審美的傾向、教育と理想などが原作への理解、解釈に影響を及ぼす。翻訳者が原作を解読するにあたり、多くの部分は個人的な美意識に頼らざるを得ない。したがって訳文も、翻訳者本人の感情、意志、品格を持つようになる。翻訳者が原作を解読するときの主観的な感情が、翻訳された文章には色彩として反映して

くるのである。

前述したように、翻訳者は様々な客観的条件によって制約されている。例えば、翻訳者は、原作の詩学的特徴について変更を加えざるを得ない。翻訳者は、言語、文化的な要素のほか、当時の社会において流行していた経典的な文学形式の影響を受けつつ、その変更を行うことになる。そして、ある詩学的特徴がいったん経典化されると、その影響はその後継承されてゆく。『源氏物語』を例にすれば、古代小説と言うと、中国の読者の脳裏には、『三言二拍』や『紅樓夢』などの明・清時代の章回小説（小説を複数回に分け、各回に標題をつける形式の小説）が浮かぶ。文語文で書かれた古代小説は、中学校や大学で勉強する以外、大衆領域ではあまり流通しておらず、実際に読まれているのは、明清の章回小説である。そして、その詩学的形式が経典化されたため、中国における『源氏物語』の翻訳は、その固定化された「古代小説」の理念と枠から逃れることができなかつたのである。

中国語訳の『源氏物語』のうち、台湾の林文月氏によるものは、確かに例外のように見える。しかし、それも詳しく分析してみれば、同じく当時の社会の文学的嗜好に影響を受けている。林文月氏の翻訳は連載小説の形で六十六回に分け、大衆文学の『中外文学』に掲載された。それゆえ、『中外文学』の読者に筆致を合わせざるを得なかつたのは当然である。読者に『源氏物語』が古代小説だと感じさせるために、林文月氏は和歌を翻訳する際に、楚辞に使われる助詞「兮」を使用し、三行の「楚歌体」を考案した。また、叙事文の部分を極端に口語化し、それによって女性特有の繊細を見せることとなったが、作品の全体を読むと、原作の求めた言葉の雅がすっかり無くなってしまったようにも感じられる。

しかしそれは、林文月氏の翻訳能力に起因するものだと思っはいけない。客観的制約によるものである。即ち、『中外文学』の読者嗜好にこだわり、林文月がそういった文章スタイルを選択せざるを得なかったからである。

ここで、陸五九の発言を顧みておこう。

文学テキストの意味には三つの可能性がある。(1) 作者が文字を通して表したい本意；(2) テキスト自身の言語記号が表している意味。即ちテキスト本意のことである；(3) 読者がテキストから読み取った意味。テキストに対する理解も相応に三つの形式がある。(1) 作者の本意への理解；(2) テキスト本意への理解；(3) 読者のリアクショナル式の理解。文学翻訳の角度から見れば、翻訳者（同時に読者でもある）が原作テキストのいくつかの可能性から離れて作品を理解し、解釈するわけにはいかない。¹

筆者の立場は、客観主義的な特徴を持つ解釈学の側にある。文学の翻訳において、作者の本意とテキストの本意とは相対的な関係に置かれている。読者のテキストに対する理解は常に変化し続けているが、これは、作者の本意が変わったことを指しているのではなく、テキストの「意義」が変わったのだ。「ガダマーが指摘した通りに、テキストは特定の意味を持ち、それは作者が様々な記号で表すものに存在する。だから、意味は記号によって再現することができる。それに対し、意義は意味とある人、あるシステム、ある情景、またはある任意的なものとの関係を指している。如何なる人も例外なく、時間の流れに伴い、作品に対する態度、感情、観点と価値標準が変わる。だから、読者は常に新しい視野で作品テキストを読んでいる。読者にとって、変化したのは作品の意味ではなく、読者と作

品の意味との関係]²である。だから、「文学翻訳の中で、テキストの『意味』が変化したのではなく、変化したのは翻訳者とテキストとの関係であり、即ち『意義』だ。全てのテキストの意義は常に変化し、確定できないとガダマーは言うのである。この見方で、文学翻訳における翻訳者の創造性の特徴を解釈することができるし、我々の実際の翻訳作業の参考にもなる。だが、そのため、翻訳者の歴史的な視野を矢鱈に誇張する翻訳論者が大勢いる]³という事態にもなる。

実際に翻訳を行う場合、翻訳者を最も制限するのは原作である。翻訳者はできるだけ原作に含まれている作者の本意とテキストの意味を解読した上で、それを他の言語で表現しなければならない。「文学作品を翻訳するに当たっては、原文テキストの意味は相対的に確定するが、不確定な一面を誇張するわけにはいかない。一定の具体的な時期において、テキストの意味の確定性を強調するのは翻訳実践に対して最も有意義だと思われる。それに対し、テキストの意義の不確定性の影響は文学翻訳にとって二次的で、限度がある]⁴というわけだ。

文学作品の翻訳、とりわけ詩歌の翻訳は何よりも難しい。『源氏物語』の場合、それは和歌の翻訳を指す。『源氏物語』の和歌は、作品全体においてかなり特別な働きを有する。それは、散文と韻文との違いだけでなく、場合によっては前後に続く文の説明がないと、一首の独立した歌として成り立たないという点に端的に表れている。つまり、文脈がなければ大半の和歌は、意味が曖昧なままになってしまうのである。

包通法、楊莉、両氏が説くように⁵、詩の翻訳プロセスを王弼氏の詩学理論で説明すると以下のようにまとめられる。

(1) 言語→表象→意味（理解段階）

※言語テキストに基づき、意味を探る中で認識を形成する。

(2) 意味→表象→言語（表現段階）

※認識を具体的な言語テキストに形成させる。

詩の言語、表象、意味の関係を徹底的に把握することは、詩の意境の解説や翻訳の認識において非常に重要である。中国古代の文芸理論の「言語→表象→意味」といった認識形態は創作中の内在感情と外在の言語芸術に及び、同時に審美的には言語芸術を超え、文学作品の内在的意味と主体的認知を把握することにも関わる。理論的な面は誰もがはっきり分かっているが、実際に翻訳を行ってみると、そう簡単な作業ではない。例えば、「言語→表象→意味」と「意味→表象→言語」は、理論の上では順番が逆となるが、翻訳を実施すると、その倒置は決して物理的なプロセスではなく、そこには言語認知、文学認知、文化認知、及び言語表現、文学表現、文化表現など様々な領域が含まれてくる。

『源氏物語』には、情と景をそれぞれ詠う和歌が多くあり、また、情と景がうまく融合する和歌もある。更に、単なる文脈の移り変わりの手段としてあるような和歌もある。だから、私が翻訳する際には、できるだけ意象を保ち、原作の美的具象を訳文に書き込み、原詩の美的趣きと文学的なイメージを伝えることに留意したが、常に詩学意義上の物質的保証ができなくなるのは何よりも悔しかったと感じている。

和歌の持つ文化的な趣きは日本の伝統文化に特有なものであるとはいえ、人間は国や民族を問わず、生命の営みにおいて必ず一定の共同認識を持っているはずであるから、心理的に共感することは可能である。文化の深層中核に対して意象を保つ翻訳方法を採用したのは、そうすることで訳文を読む読者に対し、

異文化の審美的認知を保証できると考えたからである。

二、翻訳検証研究の学術性とリスク

翻訳作業は二つの段階に分かれている。第一段階は原作を解説することで、第二段階は他の言語で等価的に原作を表現することである。原作を解説することは、原作の語義を解説するというよりは、原作の意味を把握すると言った方が相応しい。原作の意味を把握するというのは、辞書を調べるだけで解決できる問題ではない。言い換えれば、翻訳者は原作の言語形式を通して作者の創作意図や物語の構成など、総合体としての「意味（内容）」を求める。

翻訳の表現プロセスは第一段階と正反対で、「意味（内容）」を他の言語形式で表現することである。つまり、意味を正確に翻訳するには、できるだけ他の言語の全てのファンクションを用いて新しいテキストを構成することになる。この過程において、一番重要な要素はいかに「等価」を達成するかであり、即ち、新しいテキストと原作とが「意味（内容）」の上で等価になることを求めることである。前述の通り、翻訳者の個人体験、言語を操る能力(外国語の理解力と母語の表現力)の違いにより、翻訳された『源氏物語』も異なってくる。中国語に訳された『源氏物語』は、既に紫式部の『源氏物語』ではなく、某翻訳者の『源氏物語』になると言えよう。中国には古くから「文如其人」(文は人なり)ということばがあるように、中国語に訳された『源氏物語』には既に翻訳者の印が焼き付けられ、所謂「翻訳者風格」そのものとなる。だから、中国の文学評論業界では、常に「二次創作」として翻訳を定義する。

翻訳が二次創作である以上、その訳文の正

確性、文学性、審美性などが、常に専門家、読者から問われることになる。『源氏物語』の翻訳者として、自ら翻訳作品の検証研究を行うならば、学術的公正さを欠くと言われるだろうが、翻訳者だからこそ、かえって内省的な角度から『源氏物語』の中国語訳に隠された問題を他人よりも容易に見出せることになるとも思われる。もちろん翻訳者にとっては、自作が学術的な観点から低く評価されるリスクも伴う。本稿では、理論から翻訳スタイルを探求するつもりはない。理論からではなく、豊子愷、林文月、姚継中、各氏の『源氏物語』中国語訳本を具体例として翻訳スタイルを分析し、同じ原作でありながら、異なる個性を持つ翻訳が出来上がることについて以下に検証しようと思う。

【豊子愷/訳『源氏物語』】

豊子愷は、かつて日本に留学したことがあり、十ヶ月程の滞在期間中に日本語を独自で学び、その間に『源氏物語』と出会った。豊子愷が果たして古語で書かれた『源氏物語』を読めたのかと疑う人は少なくない。その疑問に対し、私はコメントする立場にない。ただ、言えることは、豊子愷の翻訳した『源氏物語』の底本は、実は与謝野晶子や谷崎潤一郎の現代口語訳だったということである。これは豊子愷にとって極めて便利なことであつたろう。我々は、もはや豊子愷の原作への理解度を調べることはできないが、訳本から遡ることで原作への理解状況を探ることはできる。但し、我々は決して豊子愷の中国語の表現能力を無視してはいけない。豊子愷は清王朝の光緒年間の生まれで、受けた文語文の啓蒙教育の成果もあって、『源氏物語』の翻訳のために打ち立てた基礎は他のどの翻訳者よりもしっかりしたものであった。豊子愷の原作への理解がそれほど緻密ではなかったと

言っても、原作の文脈がスムーズに把握できさえすれば、優れた中国語の表現能力によって、原作の意味を流暢かつ優美に表現することができたのである。なお、豊子愷訳本に対する現代の読者の満足度はかなり高いが、豊子愷と同時代の銭稻孫、周作人などの日本文学翻訳家は、却って批判的な態度を持っていた。

【林文月/訳『源氏物語』】

林文月は、豊子愷と正反対で、母語が日本語であるため、日本語の理解力は優れている。本人によると、翻訳した『源氏物語』の底本は吉沢義則が注釈した『源氏物語新釈』（平凡社、1937～1940年）と、『日本古典文学全集・源氏物語』①～⑥（小学館、1970～1976年）であり、同時に与謝野晶子の現代語訳『新新訳源氏物語』（金尾文淵堂、1938～1939年）、谷崎潤一郎の現代語訳『新々訳源氏物語』（中央公論社、1964～1965年）、円地文子の現代語訳『源氏物語』（新潮社、1972～1973年）を参考にした上で、イギリス、アメリカの両翻訳者の英訳本までも参考にした。翻訳の第一歩、即ち原作の解説から見ると、林文月はどの翻訳者よりも確実に研鑽を積んでいる。

林文月が翻訳した『源氏物語』は、当時大衆読物の外国小説として『中外文学』に掲載され、台湾の読者層に大きな反響を与えた。しかし、学術的な点から林文月の訳した『源氏物語』を見ると、この訳本の叙事文の部分が口語化、女性化しすぎており、然も中国特有の文化要素もたくさん使用されている。中国語読者に迎合したために、一部の日本の固有文化が切り捨てられることになったのは評価できないだろう。ここで、いくつかの例を挙げてみよう。

(1) 叙事文の中に中国語の俗語や口語が使われている。

例えば、「这么一来、有些儿、~啦~啦、独个儿、人儿、什么的、外婆、我这把老骨头、至于我自己呢、说真的、孙儿」など、極めて口語化された言葉遣いにより、読者に対し、本当に『源氏物語』は一千年も経た世界文学史上最古の古典小説であるかと疑わせてしまう。極端に言うと、林文月の翻訳が現代語訳に忠実になり過ぎ、却って紫式部の原典に忠実ではなくなってしまうという結果になったと言える。

(2) 中国の特有な文化色彩を持っている四字熟語を使いすぎる。

原文：いとまばゆき人の御おほえなり。
唐土にも、かかる事の起こりにこそ、世も乱れあしかりけれと、やうやう、天の下にも、あぢきなう人のもてなやみぐさになりて、…⁶

訳文：许多人对这件事情渐渐忧虑起来、有人甚至于杞人忧天地拿唐朝变乱的不吉利的事实来相比…⁷

訳文の「杞人憂天」はあまり適切ではないと思われる。文脈から見れば間違いないが、「杞人」の「杞」は中国の古い国名なので、原作の「唐土」とはまったく関係ない。それに、文化背景もそれぞれ違う。林文月の訳本には故事成語が大量に使用されており、中国読者にとっては極自然な表現手法であるため、テキストと読者との距離を短縮させ、読者が抱くであろう外来文化への抵触を減少したものの、原作の文化的特質を保ち、原作本来の形態を反映するという点ではマイナス効果である。

(3) 中国に固有の文化的トーテムが多用されている。

原文：おはします殿の東の廂、東向きに

椅子立てて、冠者の御座、引入れ
の大臣の御座御前にあり。

訳文：当天的龙座设在清凉殿东厢向东的位置、…

「龍」はもともと伝説に存在する神秘的動物で、中国文化では天子を象徴するトーテムである。しかし、日本文化には「龍」で天皇を指すことは無く、少なくとも『源氏物語』にはそういう用方はない。

(4) 段落の付け方があまり適切ではない。

段落分けの目的は、読者に対してロジックの観点から小説のストーリーを把握させるためである。それゆえ、段落の付け方により、原作のロジック関係が変更される可能性があり、それによって読者の理解も異なるものになってしまうであろう。

【姚継中/訳『源氏物語』】

ここで、姚継中の訳本に対しても批評することにしよう。まずは、数字から見ていきたい。日本の学者の大野晋の統計によると、『源氏物語』は約40万語で綴られているが、助詞、助動詞を除き、大体13万個の異なる単語で約21万個の連語を作っている。しかし、翻訳という観点から統計を取ってみるとどうであろう。ちなみに中国では、通常、印刷記号で語数を計算する。私の統計では、『源氏物語』の原作は約91.5万個の印刷記号から成っている。ここでいう「印刷記号」は、日本語で文章を書く場合の通用の表記「かな文字+句点」であり、即ち仮名、漢字、句点はそれぞれ1印刷記号とされる。日本語では1印刷記号だけでは必ずしも語として成り立たないが、中国語では、1漢字であっても独立の意味を有するから、日本語を中国語に訳す場合、中国語の文字数は日本語の「印刷記号」より20%~30%少なくなる。もちろん、これは原則論

で、例外もある。

では、中国語に翻訳した『源氏物語』を見てみよう。豊子愷の訳本は91.1万文字で、林文月の訳本は109.1万文字、姚継中の訳本は初版が83万文字で、改訂版が78.8万文字である。三つの中国語訳本の文字数はだいぶ違っていることが分かる。豊子愷の訳本は原作の印刷記号数（=91.5万）とほぼ同じであるのに対して、林文月の訳本は原作の印刷記号より17.6万文字も多く、原作の119%である。そして、姚継中の訳本は原作の印刷記号より12.7万文字少なく、原作の86%しかない。三者を比べると、林文月の訳本は豊子愷の訳本より18万文字多く、姚継中の訳本より30.3万文字多かった（30.3万文字は350ページの学術書一冊分に相当する）。

訳本の文字数は、翻訳レベルや翻訳の品質とは直接的な関係がないが、一つの疑問が出てきた。なぜ原作より文字数が多くなったのか、どこが多くなったのか、また、原作より文字数が少ない場合、どこが少ないのか、検証的研究がなければ謎が解けないのである。

姚継中の訳本には、文字数が少ない原因が二つある。一つは、底本としているのが『日本古典文学全集・源氏物語』①～⑥（小学館、1970～1976年）で、参考にした現代語訳も同書により、それは与謝野晶子、谷崎潤一郎、円地文子の現代語訳より文字数が少ない。姚継中は、与謝野晶子、谷崎潤一郎、円地文子の現代語訳を読んだことがあるが、翻訳の際には参考にしなかった。なぜなら、それらを参考にすれば、紫式部の『源氏物語』を現代小説の『源氏物語』に変更してしまうリスクが高くなるからと考えたからである。姚継中は、『日本古典文学全集・源氏物語』から翻訳し、また、豊子愷の訳本をも参考にした。また、翻訳に際し、重複するセンテンスはできるだけ簡潔にしたため、翻訳された文

字数が原作の印刷記号より少なくなったのである。

姚継中の訳本は、深圳新聞出版グループ、江蘇人民出版社、重慶出版社の三社から出版されており、いずれも改訂を行っている。その改訂の一つとして特記すべきは、『源氏物語』の和歌が定型詩（格律詩）であることを中国の読者に認識させるために、紫式部のオリジナル和歌795首を全て七言二句に統一して翻訳し直したことである。この訳詩形態の統一は極めて困難なことであった。翻訳者は、言葉遣いを選択するにあたって、実は厳しく原作に縛られている。そして、固定していない原作和歌の意味を、いかに固定された訳文の七言二句という枠に入れ込むかは、翻訳者に与えられた課題である。場合によっては、翻訳者が合併、省略、切り捨てなどのテクニックを用いなければならない状況に置かれる。これらのテクニックは、原作に一定の疵を付けることになってしまうのであるが、しかし、それを行わない翻訳はあり得ないのである。いかに合併、省略、切り捨てを行うか。これが訳文の出来を左右する鍵となる。

また、林文月の訳本を批評した際、中国特有の文化的色彩を持った故事成語を使いすぎると述べたが、実はそれは中国人翻訳者の通弊である。姚継中の訳本にもその問題がある。例えば、次の『源氏物語』「幻」巻において詠まれてくる光源氏の和歌を見てみよう。

原文：もの思ふと過ぐる月日も知らぬま
に年もわが世も今日や尽きぬる

訳文：不觉岁月空流逝、
余命难待换桃符。⁸

下線部にある「桃符」は、中国古代において邪気を払うために用いられたもので、神荼と郁垒という神たちの描かれたドアにかける

二つの桃板のことである。中国古代社会の習慣では、毎年お正月を迎える際に新しい「桃符」を換える。そのことから転じて、「桃符を換える」という表現で新年のことを譬えるようになった。このように、この和歌の翻訳は、意味の点から見れば正しく、修辞法もなかなか良いのだが、伝統文化の概念が変えられたという点では検討の余地がある。

【詩学変相】

文学作品を翻訳するに当たって、どうしても翻訳者の解説、解釈の介在は避けられない。もちろん、翻訳者は最大限に原作のスタイルを保つために努力するが、実際は解説と解釈の過程で変化が起こるのである。本稿ではそれを「詩学変相」と呼ぶことにする。「詩学」と言う言葉は、アリストテレスの『詩学』では、文学システムを構成する文体、主題と文学手法の集合である。しかし、詩学の概念が翻訳研究領域に導入されると、新しい解釈が与えられた。例えば、ウィリス・バーンストーン (Willis Barnstone) は、『翻訳詩学：歴史、理論と実践』(The Poetics of Translation: History, Theory, Practice) の中で、「詩学」の種々相の一つとして芸術の形式を挙げている。具体的な内容は、詩体論、翻訳可能性、忠実性、翻訳方法、対等、差異、用語と統語などである。

翻訳の「詩学変相」はイデオロギーに制約されることも無視できない。例えば、国家的なイデオロギー、宗教的なイデオロギー、審美的なイデオロギーと個人的なイデオロギーである。その中で、個人的なイデオロギーは解説と解釈者の意識傾向に関わり、解説と解釈者は必ず自分のイデオロギーの意識傾向を詩学形式に引きずり込む。解釈学理論においては、翻訳の解釈性は原作者と原文意義の多次的視角を認識、理解し、意義の多次的

解説に哲学理論を提供した。テキストの存在は、意義の創造という需要があり、そして意義は、不確定で無限に開放していく過程でもある。異文化交流の観点から考えれば、意義翻訳の多次的解釈は、文学の翻訳研究を発展させるための要求であり、多次元文化を発展させるための要求でもある。文学テキストの多義性こそ、意義の拠点である。

実は、テキストの意義を理解するに当たっては、テキストの意味を決められるのは当テキストを創作した作者でしかないという認識を常に前提条件にしなければならない。作者以外の如何なる人がテキストに意義を与えようとも、作者の創作意図を排除しては成り立たないのである。それゆえ、原作と訳本、原作者と翻訳者との間に、常に文化、歴史、イデオロギー及び認知の差異が存在していても、基本的には作者の創作意図から離れてはいけない。テキストの意義は常に開放し、不確定な状態で推移している。異なる翻訳者は、作品を理解した時点の歴史的な要因により、翻訳された作品にも必ず差異が生じ、あるいは全く異なった翻訳になる可能性もあるかもしれない。それは、翻訳者が違う視点と文化態度で原作を解説し、解釈した結果によるものである。もちろん、意義の多次元性を尊重すればするほど、また、テキストの深い意味を発掘することに努力すればするほど、作品に含まれた尽きることのない意味がますます感じられることになる。それゆえ、「詩学変相」を解明するためには表象だけに止まらず、裏に隠された各種の人文的要素を研究しなければならない。

三、『源氏物語』和歌翻訳のジレンマ

和歌を翻訳するには、まず和歌の本質を理解しなければならない。江戸時代の有名な国

学者本居宣長は、『紫文要領』において『源氏物語』と和歌の関係を次のように説いている。

歌道の本意をしらんとならば、此の物語をよくよくみて其のあぢはひをさとるべし。又歌道の有りさまをしらんと思ふも、此の物語の有りさまをよくよく見てさとるべし。此の物語の外に歌道なく、歌道の外に此の物語なし。歌道と此の物語とは全く其のおもむき同じ事也。されば前に此の物語の事を論弁したるは即ち歌道の論としるべし。歌よむ人の心ばへは全く此の物語の心ばへなるべき事也。⁹

本居宣長によれば、和歌の道を知ろうと思うならば『源氏物語』をよく読むべきであるという。『源氏物語』の理解は、そのまま和歌の理解につながる。これは、『源氏物語』の作者紫式部が、いかに和歌の道に通じていたかをうかがわせるものと言えよう。『源氏物語』とは言わば、散文と韻文とが融合した空前の芸術形式なのである。その『源氏物語』には、795首の作中和歌が収められている。これらは『源氏物語』の重要な部分であり、それゆえ翻訳する際に神経を注ぐところでもある。

『源氏物語』には、795首の作中和歌がある。数字から見れば、『古今集』1111首の三分の二以上に相当する。仮に『古今集』のように整理してみれば、春、夏、秋、冬、恋歌、離別歌、羈旅歌、賀歌、哀傷歌、雑歌などに整理することもできるだろう。しかし、『古今集』のような相対的に独立性のある和歌と違い、作中和歌は、唱和、贈答など、文脈に依存して叙事性を強化するものである。紫式部は『源氏物語』の和歌に、抒情詩と叙事詩の文学効果を持たせたのである。作者は、和歌の抒情詩的特徴によって人物の主観世界、刹那の快樂、悲しみ、苦痛と懐かしみを詠い、豊富な

るロマン主義的な情緒を表わしていく。それと同時に、唱和、贈答の詩の中には強烈な叙事的な働きもあり、つまりロマンチックな文学形式で真実の感情を読者に訴えている。このような散文と韻文との融合、そして和歌の抒情性と叙事性を用いて、ストーリーを推進すると同時に、「もののあわれ」のロマン主義的な情緒を表したのである。『源氏物語』の和歌は、強引に差し込まれたものではなく、ごく自然に作品中の人物のロマンチズムを表現し得ている。

『源氏物語』の韻文と叙事文、会話文の間には、実はあまり大きな差がない。平安時代の和歌と会話文、散文には、韻律や修辭形式にちょっとした違いがあるほかは、今日の和歌と会話文に見られるように差はない。和歌は、会話中のもっとも優雅な表現形式であり、明確な叙事性を持っていた。叙事性があるからこそ、叙述構造の単一性も決められた。単一性の叙述構造というのは、韻律形式と叙述形式が単一でありながら、柔軟、円滑で非対称のリニア・リズムを有することである。それは中国唐代の絶句と似たような美学効果を持つ。唐代の絶句については、劉承華氏の「シックとエレガントの極まり—絶句芸術への美学分析」における分析が参照される。唐の絶句の叙述構造は、律詩の網状構造と違い、線型構造をしているという。「絶句の単線性により物事への細かい刻み込みができないにもかかわらず、対象の精神、気質を簡潔に生き生きと描写するのによく使われ、しかも強烈な抒情性と音楽性を持っている。このような描写は比較的総括的、抽象的、流暢かつ自由なものである」¹⁰と。

和歌は非常に優美な音楽性を持っている。これは特殊な韻律によるものであり、それに民族の生理的なリズム、言語の独特な構造とも関係があり、決して人為的な結果ではない。

和歌の抒情性は、まず音楽性と密接している。読み辛い韻律形式の場合、抒情性を有することは考えにくい。ここで強調したいのは、『源氏物語』の和歌を中国語に翻訳するとき、形式的には和歌本来の韻律と音楽美を再現することができなくなるが、五言、七言の形式に変換することで、リズムの点では和歌と共通性を持つことになる。それに中国の唐代の変文、伝奇以来、中国の読者は散文+韻文の構造に慣れているので、『源氏物語』が中国語に翻訳されても、全体性は破壊されず、中国読者の民族文化心理にかなり合致し、かえって作品の叙情性を強化することになったのである。

但し、留意すべきは、和歌は韻を踏むことがなく、単語のアクセントもないという点である。その代わりに、日本語の特殊な言語構造によって把握しにくい詩歌形式を作り上げた。和歌のリズムは、5/7が7/5音節で分け、31個の音節を5/7/5/7/7で区切り、最後の7/7音節の前に、通常は間を置く。また、中国の五言七絶と違い、和歌には「行」という概念がなく、一行で表される。このような詩歌の形式は、中国人の詩学認識にどうしても合わないため、和歌を翻訳する際、真っ先に解決しなければならないのは詩体の問題となる。和歌の形式を変えないように、同じく5/7/5/7/7の形式で和歌を翻訳すべきだと主張する人もいるが、翻訳理論の点から考えてみれば、典型的な「異化」の翻訳手段によってこれを解決する方がよいだろう。和歌の5/7/5/7/7は、31個の音節であり、31個の意味を有する語なのではない。それに対して、中国語の31個の漢字を使うならば、各漢字には独立した意味が保有されてくる。そうすると、31個の漢字で和歌の5/7/5/7/7の形式の和歌を翻訳すれば、「意味の余り」が出てしまう。即ち、和歌の31個の音節で表した意味の容量は少な

く、31個の漢字の意味の容量は多すぎるという結末になる。

日本の和歌には、並列構造、脚韻、重複構造などはなく、有るのは複雑な文字ゲームである。語呂合わせ、倒置、及び一行の文字で読者に奇妙なイメージを連想させる技巧、これこそまさに和歌翻訳の至難なところである。それゆえ、どんなに優れた翻訳者であっても、和歌を翻訳するには完全な「信、達、雅」に達することができない。『源氏物語』の日本語の現代語訳でも、翻訳者たちは基本的に和歌の原文の形式を保ち、注釈で読者たちに和歌の美を理解させるという手法を取っている。しかし、中国語に翻訳される場合、和歌の原文の形式を保つことさえも不可能であり、最大の努力を尽くしても、和歌の詩的意味しか翻訳できない。

また、『源氏物語』の795首の和歌以外にも、本文中には『源氏物語』以前の歌集の和歌が大量に引用されている。叙事文の中に分散されたこれらの和歌の翻訳に対し、翻訳者は作中和歌である795首の和歌ほど丹念には翻訳していない。その原因は二つある。一つは、早期の和歌は典故として語句しか引用されていないということ。二つ目は、数が多く、難しすぎるということ。そのため、意識で叙事文を支える程度に済ませるのである。この『源氏物語』の引用和歌に関する問題は、現段階では本稿の視野に入れていないが、何れ、翻訳研究のもう一つの切り口になるであろう。

四、中国語版における和歌翻訳の比較検証

和歌の翻訳に関して、中国の日本語学術界では20世紀80、90年代に論争したことがあるが、残念なことに、公認された結果が出なかった。実は、和歌の民族文化の特性から見れば、

公認された翻訳モードを形成することは到底できない。だから、和歌の翻訳は、やはり翻訳者の個人的な意志、詩学認識によるものである。しかし、和歌が定型詩（格律詩）である以上、翻訳モードが多種多様になれば、読者に「和歌は定型ではない」と誤解されてしまい、和歌の民族文化の特性が抹殺される恐れもある。

『源氏物語』の中国語訳本を見ると、豊子愷は五言絶句、七言二句、七言絶句の三種類で和歌を翻訳している。多種の形式を使って良いか否かについては措くとして、少なくとも「豊子愷スタイル」ができ、その後の『源氏物語』翻訳に多大な影響を与えたことは確かである。問題は、五言絶句、七言二句、七言絶句を使う翻訳基準を明らかにしていない点であるが、おそらく原作和歌の意味的な容量を判断基準にしたのであろう。しかし、中国人の目から見れば、五言絶句、七言二句、七言絶句は字数が違うだけでなく、詩体も違う。そのため、豊子愷の和歌翻訳は、中国の読者に、原作がそもそも違う詩体なのではないかと誤解させることになろう。

林文月は、自分で作った「楚歌体」で和歌を翻訳した。林文月は改訂版の序言に、「本書に出てくる795首の和歌は現代詩に訳すことを避け、三行に分けて最初の一句と最後の一句が韻を踏む『楚辞』に似た形式を独創して翻訳した」と述べている。

林文月の和歌翻訳は、中国語版の『源氏物語』の中では確かに格別だと言える。特に古代韻文の感嘆詞「兮」の使用は、和歌に特有な「もののあはれ」をクローズアップすることになっている。しかし、林文月の翻訳にも問題はあつた。まず、和歌で「もののあはれ」を表わすのに、本来は固定した文字や形式などないが、林文月が最初の一句と最後の一句に感嘆詞「兮」を使いたことで、かえって詩

の内部構造を固定化し、和歌自身の審美張力と審美表現の自由さを制限することになった。つまり、和歌の趣と想象空間が縮小してしまったのである。

『源氏物語』の和歌は、意味的には独立的な詩歌として存在することのできないものが多く、多くの場合、文脈か他の歌と呼応してはじめて完全な意味表現となる。もちろん、それは和歌の表現力の欠陥などではなく、紫式部があえてそういう特殊な手法で和歌の表現力をより一層豊かにしたのである。それゆえ、翻訳するにあたり、その内部構造を固定化し、独立的な漢詩の形式を導入してしまったならば、紫式部の創意と『源氏物語』の意境を傷つけるのではないかと常に考えている。

林文月が翻訳した和歌を分析してみると、翻訳の添削と意識がかなり多いことに気づかされる。その原因を探ってみると、二つあるように思える。一つは、林文月の母語が日本語であるため、すばらしい日本語の理解能力を以って常に個人的な意味判断で意味表現を行えたということ。これは、一般の読者からは全く意識できない。二つ目は、和歌の1音節は意味的に1個の漢字に相当せず、林文月の「楚歌体」は22個の漢字しかないと言っても、すべての漢字には実在的な意味があるから、和歌の31音節の意味容量よりも遥かに意味表示の幅が大きくなり、「楚歌体」の枠を満たすために、添加と意識も多くなったということ。「楚歌体」で和歌を翻訳した林文月の貢献に、高い評価を与えない理由はない。しかしながら、認めなければならないのは、林文月の「楚歌体」の和歌翻訳と、極端に口語化された叙事文との間のバランスが旨く処理されておらず、それが読者に一種の文体的な違和感を覚えさせたということである。あまり適当な譬えではないが、その違和感は、恰も着物に背広を羽織ったような感じがす

る。もちろん、これは自分なりの意見だが、中国最大の『源氏物語』のネット空間の「源氏物語吧（バー）」には、そのような評論も少なくはない。

理論上の論述には事実を根拠にしなければならない。ここでは、『源氏物語』の「桐壺」巻にある5首の和歌を例として、豊子愷、林文月、姚継中が翻訳した和歌を実際に検証し、その状況を明らかにしたい。

【例一】

原 作：かざりとて別る道の悲しきにかまほしきは命なりけり(「桐壺」)

小学館訳：今は、それが定めとお別れしなければならぬ死出の道が悲しく思われますにつけて、私の行きたいのは生きる道のほうでございます。

豊子愷訳：面临大限悲长別，
留恋残生叹命穷。¹¹

林文月訳：生有涯兮离别多，
誓言在耳妾心苦，
命不可恃兮将奈何！

姚継中訳：大限已至悲永別，
残灯将尽叹命穷。

【訳文検証】

豊子愷の翻訳の「大限」は即ち「死期」で、文脈か日本語現代語により、翻訳されたものである。原文には直接「死、死期」のような字が書かれていない。「长別」には2つの意味がある。一つ目は「長期的に分別する」で、二つ目は「死別」であり、この用法には曖昧

さが含まれている。「留恋残生叹命穷」は意味の上では原詩と合っているが、「叹命穷」は翻訳者の感嘆のように聞こえ、原詩での、命への「希望、願い」という主観意志とは違っている。

林文月の翻訳の「生有涯」は主に命には限りがあることを指し、原文の意味は主に桐壺帝と更衣の縁には限りがあることを指している。それに、原文には「よく離別している」と書かれていないから、「离别多」の「多」はよくない。第二句の「誓言在耳妾心苦」は女性特有の繊細な哀れが表れているが、原文にはなかった字句であり、翻訳者の添加のようである。第三句の「命不可恃」の「恃」は「依存、頼る」で、意味はいいが、音声には言い辛い感じがある。「将奈何」も桐壺更衣の感嘆であり、「いかまほしきは命なりけり」とはまだ開きがある。

姚継中の翻訳は豊子愷とはあまり大差がないが、第一句の「大限已至悲永別」は、桐壺更衣がすでに自分の命が長くないことに気付き、絶望していることを明らかに読者に感じさせる。第二句の「残灯将尽」は、比喩の修辞法を使い、意味は原詩とぴったりだが、原詩の直接表現ではなく、典型的な「帰化」翻訳法に属する。

【例二】

原 作：宮城野の露吹きむすぶ風の音に小萩がもとを思ひこそやれ(「桐壺」)

小学館訳：宮城野一宮中を吹き渡る風の音に涙が催されるにつけても、小萩一若宮はどうしていることかと思いやられます。

豊子愷訳：冷露凄风夜，深宮泪满襟。

遥怜荒渚上，小草太孤零。

林文月訳：秋风起兮露华深，
宮城野外多幼荻，
安得稚儿兮慰朕心。

姚継中訳：秋风萧瑟凄伤泪，
荒庭细草更孤零。

【訳文検証】

豊子愷の第一句「冷露凄风夜」は、「露吹きむすぶ風の音に」の翻訳である。その「露」は掛詞で、即ち第一句の「冷露」であり、第二句の「泪」でもある。すばらしい翻訳だと思う。しかし訳文の「夜」「満襟」「荒渚」「孤零」は原詩にないものであり、訳者の添加となる。「遥怜」「荒渚」をクローズアップするために、「深宮」を使った。翻訳の添加は五言絶句の構造上の需要を満たすためであり、「遥怜」「荒渚」と「深宮」との関わりは原詩の意境を強調するためである。

林文月の翻訳は、直接「露吹きむすぶ風の音に」を「秋风起兮露华深」と訳し、「露」を「露华深」と訳したのは、翻訳者の個人的な理解である。「風の音に」は省略され、訳されていない。第二句の「宮城野外」は、「宮城」が地名だと勘違いされる可能性が高い。原作では、王宮の城壁外のはずである。「多幼荻」は、「若い荻が多い」の意味で、複数形になっているが、原作は幼い源氏の君のことを指し、単数のはずである。第三句はすばらしい訳である。

姚継中の翻訳は、漢詩の気魄があるが、欠点は素朴に過ぎているところである。例えば、「闻听宫外荒野催人泪下的风声、不禁想起身在其中的小荻」のような繊細な趣きが欠けている。そのほか、宮内、宮外の空間関係が表されていない。

【例三】

原 作：鈴虫の声のかぎりを尽くしても
長き夜あかずふる涙かな

小学館訳：あの鈴虫のように声の限り泣き
つくしても、秋の夜長も足りな
いくらいに、とめどなくこぼれ
る涙ですこと。

豊子愷訳：纵然伴着秋虫泣，
哭尽长宵泪未干。

林文月訳：促织鸣兮夜未央，
衷情悲苦泪滂沱，
含恨衔命兮心迷茫。

姚継中訳：秋虫纵然伴人泣，
长宵虽去泪难尽。

【訳文検証】

豊子愷の第一句は原詩と少しずれがある。原詩の意味は、「鈴虫が一晩中、鳴き尽すのと同じく、私も長い夜に泣き続けている」である。「伴着秋虫泣」は、「秋虫の鳴き声に伴い」の意味である。「秋虫」という言葉からは漢詩の趣きが表れてくる。第二句は大体良い。

林文月の翻訳にある「促织」は「コオロギ」のことで、「コオロギ」は「鈴虫」とは違う。『源氏物語』にしても中国古典詩にしても、よく「鈴虫」で特殊な趣きを作る。コオロギで繊細な情緒を表わすことは少ない。「衷情悲苦」は、翻訳者が添加したものである。「泪滂沱」は、ちょっと大げさで、長期的に苦しんでいる人は、「目の前の情景に触れて、涙が止まらない」ことはあるかもしれないが、「激しく泣き、涙がとめどなく流れる」とうなことはない。「泪滂沱」は、突発な不幸に使うことが多い。第三句の「含恨衔命兮心迷茫」は、

完全に上下文脈の情景により翻訳者が添加したものである。

姚継中の翻訳の第一句は豊子愷とほぼ同じだが、方向は正反対である。豊子愷のは「人が秋虫の泣き声に伴う」であるが、姚継中のは「秋虫の泣き声の人が泣き声に伴う」である。第二句の全体的な意味は、「長い夜が過ぎても、悲しさはまだ残っている」で、原詩と一致しているが、「长宵虽去」の箇所は原詩の「長き夜あかず」と逆である。

【例四】

原 作：いとどしく虫の音しげき浅茅生
に露おきそふる雲の上人

小学館訳：虫がしきりに鳴いているこの草
深い侘住いにおいでくださっ
て、いよいよ悲しみの涙の露を
置きそえる大宮人でございます
こと。

豊子愷訳：哭声多似虫鸣处，
添得宮人泪万行。

林文月訳：荒郊外兮秋虫鸣，
贵人将去不稍等，
老妇独处兮泪纵横。

姚継中訳：哭声稠稠似虫鸣，
宮人同悲泣难禁。

【訳文検証】

豊子愷の翻訳は原詩を70%以上再現しているが、30%足りない部分もある。例えば、「いとどしく虫の音しげき浅茅生に」の中の「いとどしく」「しげき」「浅茅生に」をうまく表現できていない。原詩と比べると、繊細さが足りない。

林文月の翻訳には、少し問題が多いような感じがする。「浅茅生に」を「荒郊外」と訳したのはよいが、「秋虫鸣」には「いとどしく」が欠け、「贵人将去不稍等」には原詩に相当する字句がなく、文脈による添加である。「老妇独处兮泪纵横」は、原詩の半分の意味しか表わしていない。原詩は、「宮人が嫗の泣き姿を見て、泣かずにはいられない」という意のはずである。全体的に見れば、誤訳となる。姚継中の翻訳は、「浅茅生に」を訳していない以外は問題なく、三者の翻訳の中では一番よく訳せている。「稠稠」という言葉は、秋虫が泣き続けていることの擬態語でありながら、客と主人の悲しい啜り泣きをも見事に表現できている。「宮人同悲泣难禁」の「同」を以って、主賓双方の「悲しくてたまらない」感じを表現している。

【例五】

原 作：あらし風ふせぎしかげの枯れし
より小萩がうへぞ静心なき

小学館訳：荒い風を防いでいた親木が枯れてしまったように、若宮を守っていた更衣が亡くなってからは、残された小萩のような若宮の身の上が案ぜられてなりません。

豊子愷訳：嘉荫凋残风力猛，
剧怜小草不胜悲。

林文月訳：狂风劲兮荒野中，
可怜幼荻失庇护，
飘摇不定兮忧忡忡。

姚継中訳：繁华凋去秋风劲，
弱草无奈不禁悲。

【訳文検証】

豊子愷の翻訳は原詩とほぼ同じく、「劇怜」は翻訳者が主観的に添加した副詞である。そのほか、「不胜悲」は断定の方式で意味を表わし、原詩と比べると、直接的過ぎていて、婉曲さが足りない。

林文月の翻訳の「荒野中」「可怜」「飄揺不定」は、すべて翻訳者が自分なりの理解で添加したものである。「ふせぎしかげの枯れし」が林文月の訳詩には「失庇護」しか使われていない。即ち原詩の中の隠喩が、訳詩に於いては省略され、隠喩の修辞法も変わってしまっている。

姚継中の翻訳を見ると、忠実度が高いことに気がつく。但し、原詩で隠喩として用いられている「小萩」は「弱草」と訳された。誤解されることはないが、隠喩の変化は翻訳の欠陥だと見なすべきであろう。

結語

以上、「桐壺」巻の五首の和歌の翻訳を例として翻訳検証を試みてみた。中国読者が、これらの『源氏物語』翻訳の文体に対して違和感を感じず、作品の理解度も高いことは事実であろう。しかし、検証した結果は、やはり訳文と原文との間に差が見出された。

全体から言うと、豊子愷と姚継中が訳した和歌は原詩への忠実度が林文月より割りと高いが、漏訳、誤訳もあるし、また主観的な改訳もある。漏訳、誤訳はあるべきではない翻訳行為であるため、今後の改訂にしか期待で

きない。改訳は漏訳、誤訳と違い、訳詩の全体性か、修辞性の需要により、翻訳者が自主判断した翻訳である。但し、このような判断は翻訳者の主観性が強く、訳詩と原詩に距離間を作り出した。もちろん意味の歪曲と改ざんではなく、通常はある特別な表現効果を表すための手段である。

林文月の訳詩は原詩との開きが豊子愷と姚継中訳より大きい。女性翻訳者として、情感の表現は豊、姚より繊細なため、多くの場合は原詩に密着して翻訳しておらず、文脈により意識したことが分かった。意識は翻訳の手段とはいえ、大半の和歌を意識で訳すと、原詩のイメージ構造を傷付けるに違いない。そのほか、林文月の「楚歌体」和歌翻訳法には、用字が多すぎ、訳詩が「楚歌体」の枠に当てはまるため、増訳しなければならぬ羽目に陥ってしまっている。和歌翻訳の同一性と審美性を工夫した林文月は、「楚歌体」を独創した反面、常に翻訳中に増訳なしでは形式を満たせないという窮地に追い込まれたのである。

『源氏物語』の翻訳者として、私は誰よりも翻訳の辛さをよく知っている。原作を完璧に再現することを使命として努力もしたが、どうしても完璧に再現することはできない。その悔しさは、全世界のすべての翻訳者が共有するものであろう。そうであるからこそ、われわれ翻訳者は、学術界の検証を通じて出された批判を謙虚に受け止め、その批判をもとに、更なる翻訳の進歩を目指すべきである。

注釈

- ¹ 陸五九「文学翻訳の中のテキスト意義確定生と不確定性の探析について」(『西安文理学院学报』社会科学版、2011年第3期)。原文は中国語で、筆者が日本語に訳した。
- ² 謝天振『作者本意とテキスト本意—解釈学理論と翻訳研究』(上海外国語教育出版、2000年)
- ³ 謝天振『翻訳の理論構築と文化透視』(上海外国語教育出版、2000年)
- ⁴ 注1に同じ。
- ⁵ 包通法・楊莉「古詩歌『境地』翻訳の実証可能性研究」(『中国翻訳』2010年第5期)
- ⁶ 『源氏物語』の原文は、新編日本古典文学全集『源氏物語』(小学館、1994~8年)による。
- ⁷ 紫式部著・林文月訳『源氏物語』(南京訳林出版社、2011年)。以下、林文月訳版はすべて本書による。
- ⁸ 紫式部著・姚繼中訳『源氏物語』(江蘇人民出版社、2011年)。以下、姚繼中訳版はすべて本書による。
- ⁹ 本居宣長著・子安宣邦校注『紫文要領』(岩波書店、2010年)
- ¹⁰ 劉承華「シックとエレガントの極まり—絶句芸術への美学分析」(『東方従刊』、1998年第二集)
- ¹¹ 紫式部著・豊子愷訳『源氏物語』(人民文学出版社、1980年)。以下、豊子愷訳版はすべて本書による。