

翻訳はいかに骨折するか、あるいは骨折をどう翻訳するか(稲賀)



図1 「平治物語絵巻」六波羅行幸巻(国宝・部分)／東京国立博物館蔵、Image: TNM Image Archives

この絵巻について、矢代幸雄(一八九〇—一九七五)が興味深い回想を残している。晩年の『私の美術遍歴』に次のような「笑うにも笑えない」逸話が知られる。それによると矢代がハーヴァードに講師としてよばれ、「三条殿焼討ち」の講義をしてまもなくの或る日のことだったという。矢代はある老教授の家に招かれたが、夕食後、主がこう告白した、というの

る反指定 *comical antithesis* をなすからである。我々が我々の視点から直観的に眺めるものを、彼ら日本人はかれらの視点から正反対に観察する。しゃべりかたも反対なら、書くのも読むのも反対向き、というのは彼らの反対性のイロハでしかない」と。⁽²⁾

さっそく、思いあたる初歩的な例を、視覚美術からひとつだけみておこう。《平治物語絵巻》(図1)は西暦でいえば一一五九年の平治の乱を描いた傑作として知られる。藤原信頼は源義朝と語り、平家が都を出払った頃合を見計らい、反乱軍を組織しクーデタを画策する。かれらは天皇を拉致して牛車に押し込め、御殿に火を放つ。

絵巻では勝ち誇っている首謀者たちだが、かれらがほどなく平清盛によって調伏されて死を遂げることは歴史の教えるとおりだ。三条の御殿が紅蓮の炎につつまれる描写は、とりわけよく知られる。

この事件を描いた《平治物語絵巻》は一三世紀の作であり、一五世紀の記録にも登場するが、現存するのはその断片とされる。三条殿焼討ちの情景がポストン美術館の所蔵となっており、鎌倉時代の武器を描いた作例として、とりわけ珍重される。残る他の断片は一四世紀以降の遺品で、時代も遅れるからだ。

翻訳はいかに骨折するか、あるいは骨折をどう翻訳するか⁽¹⁾
——日本詩歌・藝術の非線状的説話構造の欧米言語における受容をめぐる設問——

稲賀繁美

一 はじめに——翻訳における「骨折」——

ひとつの引用から始めたい。パーシヴァル・ローウェル (Perival Lowell, 1855-1916) といえ、アリゾナのローウェル天文台で知られる著名な天文学者だが、極東とりわけ日本とも深い関係をもった外交官でもあり、『極東の魂』(一八八八)という著書でも知られる。その本の冒頭はこんな調子で始まる。「地球の裏側ではすべてがさかしまでなければならぬはずだ——そんな子供っぽい思い込みが、横浜に上陸してみると、まさまさと思っておかれることになる」と。著者によれば「日本人たちはすべてをさかさま *topsy-turvy* に見ているように思われる。地球の対蹠点にあるがために、それが彼らの頭脳に影響をあたえたものか、はたまた観察者たる当方のオツムが、網膜に映る倒立像を調整するのに、いまままで失敗してきたのか、いずれにしても、その結果は否定のしようがない」というのだ。「知的な領域に限定しても、かれら日本人の態度は、いわば重力に挑戦するようなものだ。というのも、心眼に照らしてみるに、かれらの世界は、我々のそれに対する、ひとつの巨大にして滑稽な

である。欧米人の常識として、彼は当然のごとくこの絵巻を左から右に見ていた。そして講義で学生たちにむかって、左の「最初」の場面にみられるひとりの武者にとりわけ注目し、これはベートーヴェンのあの有名な『交響曲第五番』冒頭の「運命が扉を叩く」幕開けにも匹敵する劇的な名場面であり、いまから繰り広げられる雄大な叙事詩絵巻の魁をなすものだと、得々として説いてきたのだという。ところが矢代の講義を聴いてみると、なんとこの場面は劈頭^{はきとう}ではなく、絵巻の末尾だというではないか。老教授は自分の積年の誤謬を正してくれた矢代に感謝するとともに、これで一八番の譬えは、永遠にお蔵入りにするしかなくなった、と「ユーモアに紛らせて告白した」のだという。「私はおかしさもさることながら、何ともいえず痛ましく、慰めるべき言葉もなく困ったのであった」⁽³⁾。

矢代はこの逸話を「将来誰かの教訓にもなるかと思われるので、ここに記録しておきたい」と記しているが、これを、いまから八〇年前の、過去の話、まだ東洋の絵巻の見方をハーヴァード大学の美学の教授ですら弁^わえていなかった、学術の幼年期の話、として済ますわけには参るまい。実際、同様の事例は日本が海外発信の文化産業として誇るにいたった漫画コミックの世界で反復されているからだ。著名な例から大友克洋の『AKIRA』を取り上げよう。一九八四年発刊の日本語版は一九八八年には英語版が出版されている。当然のことながら、日本語版では物語の展開は、右から左になされるのに対し、英語版ではページは左から右に繰ることになる。翻訳上のこの変更に対応するため、この段階の英語版では、多くの図版が左右逆版に置かれた。こうすれば右から左という画面構成を、左から右の流れに転換できるからだ。

だが、これも当然のことながら、ここには大問題が出来る。つまり、図版が逆版になってしまうと、右利きだったはずの登場人物が、突如左利きになってしまうからだ。主役のひとりテツオは、その右手が制御不能な異常増殖を開始し、その代価として獲得された超能力で世界に惨事をもたらす。いわば主人公の右手の生理的「骨折」を主題とする物語は、その英訳において、図像学的、意味論的さらには統辞論的な「骨折」を経験したことになる。宇宙人に乗っ取られた右手を「ミギー」と呼ぶ傑作に、岩明均の『寄生獣』があるが、これも左右逆版にしたのでは、物語そのものが説話論的に維持不可能になってしまうだろう⁽⁴⁾。

これを翻訳にともなう「骨折」fracture in translationと定義しよう。植木雅俊氏や細川周平氏もすでに指摘しているように、手塚治虫の『仏陀』の英訳では、左右逆版を使ったために、仏陀が(日本語原作のように)右手によつてではなく、左手で子供たちの頭に触れて、彼らを祝福する場面が登場する。これは古代のみならず現在のインド社会においても、到底許されない、不浄な禁令を犯す行為となってしまう。

こうなると、原作は反社会的でけしからん、インド社会を冒瀆している、といった誤解をすら招きかねない。こうした「誤解」は、英訳という「最終生産物」では原作が転倒されている、という事実そのものが隠されてしまうことで誘発される。左手問題は、逆に欧米では、左利きの人たちに対する差別であつて、けしからん、といった反発すら招きかねない。だが「政治的に正しい」英訳のためには、あらたな原作を描きなおさねばならぬとなると、これは複製権、著作権のうえでも、厄介な問題を引き起こしかねない。横文字の欧文訳を流通させるためには、原作の描きなおしが必要されるとなれば、もはや原作とその翻訳という片務性、主従関係そのもの前提が崩れてしまうからだ。そしてこれは、仔細な変更をも著作権の侵害と認定する昨今の知的風土にあつては、容易に国際法廷上の著作権侵害問題に発展しかねない。ここに、ユージーン・オーヤン氏の提唱にしたがつて、国際文化間的 intercultural な文化伝播から世界文化内的 intracultural な文化相互作用への歴史的な転換点に発生した、ひとつの事例をみることも可能だろうか。

二 翻訳学の盲点…問題の所在

冒頭に触れたパーシヴァル・ローウエルの著作に感化されてか、これを事典の項目へと立項したが、初期の日本学者として著名な、バジル・ホール・チェンバレン (Basil Hall Chamberlain, 1850-1935) の『日本事物誌』*Things Japanese* (初版一八九〇) ⁽⁵⁾である。その「」の欄には「opsy-「urveydom」という項目がある。「しばしば指摘されてきたように、日本人は、ヨーロッパ人種が自然で相応しいと考えるのとは正反対のやりかたで多くのものごとをなす」と書き始める著者は「日本人にとっても我々のやりかたが、同様に説明不可能に見える」として、こう続ける。「ほんの数日前のことだが、と或る東京のご婦人が本稿の著者にむかって、どうして外人さんたちは多くのことをこの国の人種が自然にやるのとは反対くらし「opsy-truivy」にやってしまうのか、とお尋ねになったことだ」。

チェンバレンの観察によれば、日本の本は、西欧人が「終わり」*finis*と記す頁から始まり、脚注は上部に施され、頭注であるべき読者による書き込みは、欄外下になされる、といった具合だ。傘の干し方も、西欧なら柄を下にするのに、日本では傘の先端を下にするとか、鉋かんなやのこぎりを西欧なら押して使うのに、日本では引いて使う、マッチを擦るのにも、欧米なら手前に擦るのに、この国では彼方に向かって擦る、などと観察し始めればきりがない。礼儀についても、西欧なら帽子を取るはずのところ、日本人は靴を脱ぎ始める、などと続けるチェンバレンだが、いうまでもなく、靴を脱ぐというのは西洋では社会的な公の空間では許されない蛮行に等しく、いやおうなく寝間での行為を連想させる。この日本学者は、最後には観劇の風習にふれて、西洋なら独身族の男の若者たちが女優に夢中になるところで、女優というものが存在しないこの国では、女性たちが若い人気役者に

首つ丈になる、といった対比まで持ち出している。チェンバレンの観察に、鼻持ちならない白人の自己優越感とアジア卑下を見出す論者は多いが、本章でそこに拘泥しようとは思わない。というのも、ここでの問題は好き嫌いの価値観や人種主義ではないからだ。⁽⁶⁾

ローウエルに話を戻すと、彼はこうしたさかしまの国でいかに生き抜くかの方法を伝授しようとする。彼によれば、結局のところこうした観察は、日本は「等しいけれどもさかさま」*equal but opposite*であるとの認識にいたるといふ。家に招かれて挨拶する段で、帽子を取る代わりに靴を脱ぐという一件は、ローウエルにも見えて、両者比較すると、ローウエルの生の観察をチェンバレンが上品に書き直した様が彷彿とするが、それにつづけて、ローウエルは、応接が進むにつれて、どうもこの国は倒立している、という最初の嫌疑が確信に変わる、と論ずる。というのも、この国の人々は、いわば *talk backwards* 逆行する方向で交渉の段取りを進めるように見えてくるからだ。「かれらがなんとか理解できた、とか、そのお返しに自分のことも理解してもらえた、といった希望を得るには、その前に自分の考えを、自然に発想できるのとは逆方向に転倒させて整理し直して提示する、という術を身に着けねばならない」。そこで展開すべき文章そのものも、腕を袖捲まくりでもするように、裏返し *turned inside out* にせねばならず、まるで「言語の迷宮」*labyrinth of language* に彷徨うハメになるぞ、とローウエルは欧米人読者に忠告する。

欧文を日本語に翻訳する際に、最後から訳し上げねばならないことは、我々が日常に体験するところであり、また同時通訳なども、日欧語間の通弁では文章の最後まで聞かないと翻訳を開始できないことが、技術的な困難となっていることは、プロの通訳なら職業柄よくご存知だろう。最後までいってそこから遡らなければ、意思疎通ができないわけだ。それにとどまらず、パラグラフの作り方や論文の書き方まで話を広げても、ローウエルの観察は今日なお有効だ。欧文なら冒頭で言っておくべきことが、日本語の文章作法では、段落の最後に出てくる

(そもそも、段落構成という意識がほとんど存在しない)。また欧米語での交渉なら、最初に宣言しておくべき約束事が、日本の社会的慣習では、最後になるまで判然とせず、やきもきさせられる。こうした謎のような島国で、どのように進むべき方向を定めるか orient oneself を指南するとなれば、「唯一の正しい道は、汝の遺伝した本能が、そうするのは間違っている、と告げる当の経路を、右顧左眄することなく進むこと」にある。日本における成功の鍵は、「最適者生存」ならぬ「最不適者生存」 the survival of the unfittest の原則だろう——そう著者は、冗談だが本気だかわからない格言をさし挟む。

これを受けて、ここで本章の問題を整理しておこう。 *Shocking au Japan* (1897) とはフェルナン・ガネスコ Fernand Ganesco が序文をよせたジュールジュ・ピゴ (Georges Bogot 1860-1927) の日本事物戯画集として著名だが、それに肖るなら、まず指摘すべきは、なにも原作の日本なり東洋なりが、そのまま「シヨッキング」だとは限らない、という点だ。「シヨッキング」は日本に内在するのではなく、むしろそれを見る側の観察者の思考の枠組みと対応しないからこそ、発生する。そしてすべての事象が、といって誇張なら、ずいぶん多くの要素が、意思疎通や翻訳成立のためには、翻訳途上で前後や上下や内外を転倒させねばならない、というところから「シヨッキング」という反応が生まれることまでは確認できるだろう。

しかしながら、第二点として問題なのは、こうした構造的にして体系的な転倒作業が、翻訳や通訳の過程で顕示されるというよりは、むしろ隠蔽される傾向にあることだろう。受け手の側の言語 (これは英語圏では target language と、狩猟の比喩をもちいて表現されることが多い) による最終生産物 end product しか目にしないう受け手にとっては、翻訳過程でさまざまな転倒が発生している、という事実そのものが知覚されない。そして往々にして、そうしたすり替えを気づかせないような翻訳ないし通訳こそが、推奨され、賞賛されてきた。そこでは、翻訳過程でなにかが決定的に「骨折」し、きわめてまずい修復不可能な事態が実は発生していたのだ、という事実その

ものが、闇に葬られる。そして、闇に葬られたという事実そのものを見落とさせるような翻訳を企てること、プロの世界では、見事な手柄と混同されてきた。こうして翻訳過程ではいやおうなしに不可視の「骨折」が発生していることを、当然の前提として捉えなおしてみると、第三にこれは、翻訳における「等価性」 equivalence という古典的な格率に、根本的な疑念をさしはさむことになる。逆にいえば、その名に値するほどの困難な翻訳は、その途上あるいは水面下に、以上みてきたような「骨折」を蒙る危険を、初期条件として随所に内蔵しており、問題は、そうした「骨折」を上手に回避しさえすればよい、という次元にはないことが、もはや明らかとなるだろう。だがそれならば、そもそもこの「骨折」は、どこに原因があつたのか? ここから三重の問題が提起されてくる。

最初に、「骨折」は原作それ自体に潜在的に含まれていた、との認識が、翻訳過程で惹起される場合がある。翻訳できないような難点があるならば、それは原作が問題だ、というわけだ。あまりに著名な例をひいておくなら、芭蕉の俳句「枯れ枝に烏のとまりけり秋の暮」。烏が一羽か複数か、秋の暮れは晩秋なのか、秋の夕方なのか、で英訳者のあいだに論争があるが、そもそも単数と複数の区別がない日本語の曖昧さが諸悪の根源だ、といった論難もなされたことがある。⁽¹⁾ つぎに、「骨折」は翻訳結果のなかに、それとは目に付かないかたちで「埋葬」されている場合が、大半となる。あらためて原典と突き合わせなければ「骨折」は認知不可能なだから。となると第三に、こうした翻訳上の「骨折」は、通訳者や翻訳者が、みずからの精神的な外傷として抱え込むことで、露見せずに済んできた、という観察も可能となってくるだろう。

実際外交交渉での通訳のやりとりなどをみていけば、双方の原則に抵触しないように適切に訳語を選びながら、しかもそれが条約締結上の誤訳とはとられないように、との周到な配慮が張り巡らされていることに、容易に気づくだろう。言い換えれば、外交問題には発展しない範囲で、両者の利害の齟齬を許容範囲内で操る秘技が、こ

こで駆使されている。ともすれば外交史家は、公開許可が出た時効の外交文書を調査し、交渉当事者双方の言語で書かれた内容の乖離を明るみに出してみせる。有体にいえば、「骨折」のあったことを事後になってから暴いているに等しいが、いうまでもなく、成功した外交交渉の醍醐味は、この「骨折」を「骨折」としては認知させない巧緻にこそあり、それを粉飾する修辭法が「等価性」のレトリックだった。右から見るのと左から見るのとで明らかに異なる事態に「等価」のレットテルを貼って、それを罷り通らせることが、交渉の要諦だ。それは発生している「骨折」を隠蔽する術策にほかならない。

三 翻訳という「みえざる骨折」

それでは、そもそも「最不適者」の生き残りは、翻訳過程でいかにして保障されるのだろうか。上下や前後がさかしまで、内側と外側が入れ替わるといった不可避の前提条件を、翻訳の過程において「生け捕り」のまま相手方に届けることはできるのだろうか。それともそんな無茶は、翻訳作業においては、最初から放棄されるべき当然の犠牲にすぎないのだろうか。どうやれば「骨折」をおこさずに「骨折」状況を伝達できるのか。それとも「骨折」を伝達するうえで「骨折」が発生することは、不可避なのだろうか。

比喩的に笑い話をひとつ添えておこう。フランスとイギリスの間に海底トンネルが開設されるとなった折のことである。自動車はフランスでは右側通行だが、イギリスでは左側通行。となるとユーロ・トンネルのどこで、この両者を入れ替えるのか。さもなくば交通事故が多発するだろう、という冗談である。実際に取られた解決法は、まったく別の手段だったが、実現はしなかったこの複雑な立体交差の車線変更が、いつたい日本語と西言語との翻訳のあいだで、いかになされているかを問うのが「骨折問題」である。そしてこれは、川本皓嗣先生積

年の問題、「和歌はなぜ「輸送」できないか」Poems Travel Badly という問題提起に、ひとつの乱暴な補助線——ならぬ「骨折」——を発生させよう、という悪戯でもある。⁽⁹⁾

ようやく本題に入るまえに、伏線として、もうひとつ脱線しておこう。ローウエルは自らの観察を起点に、独創的な日本論を展開してみせる。いわく日本文化は接木と同化の歴史であり、この輸入国の国民にはそもそも自由貿易の精神が住み着いていた、という。だが接木はあくまで接木であって、継ぎ足された外来要素を日本の基層文化に溶け込ませることはなされていない。基層文化というと丸山真男的な用語だが、ローウエルは外来の接木された枝に対する、苗床の木の幹という比喻を使う。接木されたものが容易に分離 cutting 可能だ、という事実を、この科学者は、日本における養子縁組制度の研究によって、社会人類学的に立証してみせる。そして、他人がすでに作った既製品 ready made を自分に装着することに長けた日本人は、自ら何かをゼロから構想することには不向きだという。独創性の欠如と言いつてもよからうが、そこからいささかの飛躍をもとめず、ローウエル先生は序文の最後あたりでこう断言する。日本人という国民は、結果として外貌だけは一人前に成長したけれど、その心根には子供の心情が残存している、と。

なにやら、日本人には一三歳の知能しかない、と喝破した、米国日本占領軍最高司令官の言葉を思い出させる観察だが、このローウエルには直接言及せず、間接的ながらきわめて有効な反論を綴ったのが、横山貞子氏だった。その名文を引用することは省略するが、日本人は自殺すると必ず靴を揃えたのが、横山貞子氏だった。投身自殺だろうが、首括りだろうが、事件が他殺ではなかったことを、揃えられた靴が立証する。それは、たとえ文盲の人であろうと、この世に残せる時世の句に代わる役割を果たし、遺された者たちへの遺書となる。靴を脱ぐという「切斷」のうちに、無言の詩的なメッセージの発露が見られる、というわけだ。この考察を枕にした著者は、さらに歩みをすすめて、洋風の生活に慣れ親しんだのに、なぜか室内ではあいかわらず靴を脱ぐ日本人の

生活習慣に、きわめつきの「いかもの」性をみいだす。そしてこれを中途半端な折衷主義と否定的には解釈せず、この「いかもの」性こそが、日本列島文化史の、大陸からの影響にたいする頑固なまでの抵抗のしるしではないか、と推論する。ローウェルは借用の接木文化に、日本の文化的獨創性の欠如を嘆き取った。だが、横山氏は反対に、この折衷の「いかもの」性に、日本的スタイルの獨創性を理解するための鍵をみいだしている。⁹⁾ではこの「切断可能」な「いかもの」の「接木」とは何なのだろうか？ 詩学、とりわけ俳諧を対象にして、この点にさらに踏み込んでみたい。

四 俳諧とエピグラム

ここですべて古典的な論争を復習しよう。俳諧とは「文学」なのか？ そして俳諧の発句と西洋のエピグラムは「等価」なのだろうか？ 外国人としてはじめての『日本文学史』（一八九八）を著したウイリアム・アストン（William G. Aston, 1841-1911）は言う。「およそ俳諧が文学のなかになんらかの意味で重要な地位を占める、などとはじめに主張することは、馬鹿馬鹿しいことだろう」と。¹⁰⁾先述のチェンバレンはこれを受けて、こう展開する。「原語では発句（あるいは俳句、俳諧とも）と呼ばれるものには、それよりましな等価物がないので、私としては Epigram と翻訳することにする。ただし、ボワロー（Nicolas Boileau, 1636-1711）もいったように、二行の飾られた良い言葉、現代でいう気の利いた格言・警句という意味ではなく、繊細にして才知に富む思考を表現する韻文の小品という、もつと初期の語義で、この言葉を使いたい」と。¹¹⁾

俳句を警句ではない、と断りつつもチェンバレンがエピグラムと訳した背景には、当時有名だった論争がひかえていたはずだ。荒木田守武（一四七三—一五四九）に有名な句がある。「落花枝に戻ると見れば胡蝶かな」という

もので、菅原克也教授からも指摘があったとおり、これは無論仏教思想を背負った警句に等しい句であり、「覆水盆に帰らず」といった類の格言と大差はない。そもそもこの警句をとりあげて、俳諧・俳句の本質を説こうとする姿勢に、異文化への誤解や偏見をみることは容易い。だが初期の欧米の日本学者たちは、そこに日本の短詩形に典型的な機知をみてとった。ドイツの日本神話研究者、カール・フロレンツ（一八六五—一九三五）には、この警句に何とかドイツ語の詩らしい脚韻の外見を授けようとした訳詩が知られる。

Augentäuschung

目の錯覚

Wie? Schwebt die Blüte, die eben fiel.	なんと、宙を漂う花びらが、落ちていった
Schon wider zum Zweig am Baum zurück?	と思うと、すぐふたたび木の枝に逆戻り？
Das wäre für wahr ein seltsam Ding!	そんなことはまったくもって稀なる話だ！
Ich näherte mich und schärfte den Blick.....	私は近づいてみて、臉を擦ってみた……
Da fand ich——es war nur ein Schmetterling	それで解ったのだ——なんだただの蝶々だったのだ

この例を引いたのは、原詩が、目の錯覚ゆえ、知覚像に「骨折」が発生する瞬間を歌ったものだからである。以下、いささかの無理は承知で、広義の統辞・意味論的「骨折」と、切字による詩句の「切断」とを、可能な範囲で重ねあわせてみよう。これらの意味あるいは統辞における屈折あるいは「骨折」は、先に定義したような翻訳での「骨折」といかに関係するのか？ 詩の翻訳に例を取りつつ、両者の相互作用を見届け、非線状的説話構造 non-linear narrative が翻訳にいかなる「骨折」を惹起させるかを確かめよう。これが本章の基本方針である。まず手始めに、フロレンツの独訳では、その「骨折」はどうなったか？

右にフロレンツの独訳に添えて、いささかふざけた和訳を、意味だけは忠実につけてみた。もつと莊重に訳すことも可能だろうが、しよせんは戯れの詩という寡陋気が、ドイツ語にも漂っているようだ。意味のうえでの落花が胡蝶に化ける転機は、中断記号……で示されている。生真面目な学者の訳という風情だが、この翻訳を見咎めたのが、言語学者として初代の帝国大学の教授となった上田万年（一八六七—一九三七）⁽¹²⁾だった。上田がフロレンツの詩では長ったらし過ぎて原詩の味わいを台無しにしていると『帝国文学』誌上で批判すると、さすがフロレンツは反論した。日本の詩歌は短すぎるのが致命的な欠陥であり、欧米語にも同様に短いままで訳してしまつと、結果は惨憺たるものとなる。そんなことをしては、日本文学は世界文学において、いつまでも取るに足らない地位しか得られまい、と。この一八九五年の論争は、日本の短詩について、欧米語の翻訳の姿はいかにあるべきかをめぐって、当時活発な議論のあったことを暗示する。実際、先に触れた、アストン、チェンバレンも同一の詩の英訳を試みていた。

Thought I, the fallen flowers

Are returning to their branch.

But lo! They were butterflies!

(W.G. Aston, 1870)

What I saw as a fallen blossom

Returning to the branch, lo! It was a butterfly

(B.H. Chamberlain, 1888)

フロレンツの独訳と比較して、すぐにも気づくのは、アストンの *But lo!* あるいはチェンバレンの *lo!* という感嘆表現の挿入だろう。認識の断絶、あるいは真実の開示の瞬間に経験する、意識の飛躍がそこに託されている。その空隙をフロレンツは理詰め埋めて説明してしまったために、著しく詩興を殺いでいる、というのが上田の見解だったが、逆にフロレンツは、そうした論理的構築の弱さに、日本文学の欠点を見ていた。こうした議論に棹をさしたのが、次の世代に属する日本の詩人、野口米次郎（一八七五—一九四七）だった。

I thought I saw the fallen leaves

Returning to their branches.

Alas, butterflies were they.

(Yone Noguchi, 1914)

野口が *alas* に置き換えた部分が、認識の飛躍の箇所であり、それは言うまでもなく、日本の詩学では「切字」と呼ばれる。小西甚一がカレン・ブラゼル、ルイス・クックと共同で執筆した英文の論文「連歌の藝術」には、*cutting, scissoring word* といった用語が列挙され、切字とは意味論的かつ統辞論的な分岐点であり、それが「韻文に構造的な支持を与え、韻文がひとつの独立した作品として起立することを許す」との解釈を示している。⁽¹³⁾ 西洋の詩学で類比すれば、*caesura* との類似と差異を問題にできようが、意味論・統辞論的な *disjuncture* となれば、これは本章で言うところの *fracture* 「骨折」の考察に直接関わってくる。とりわけ、原詩のなかに仕組まれた *fracture* は、どのように欧米語に翻訳されるか否か、という論点を究めるためにも、格好の例となる。この荒木田の例を自分でも訳してみせた野口は、こうした作品は、まことの俳句と比べれば、まだまだ浅薄な部類にとどまる、として英米の読者に対してこう説明する。

「このなかにどのような本当の詩歌があるだろうか、と私は思い惑う。かわいらしいがどうみても高い水準に

はない思いつき、ちいさなコマ絵挿画家 vignettist」といったところにすぎないのではあるまいか。発句というものを、何人かの西洋の学者が喜んでそう理解するように、エビグラムだと理解するなら、それにちょうどいい例にはなるのかもしれない。これはあきらかに、四年前に英国で書籍として刊行されたチェンバレンの『日本詩歌』に対するあてつけだろう。続いて野口はこう続ける。「私の理解するところでは、このエビグラムという言葉は、なにも気の利いた格言、というあたりに限定されるわけではないけれども、これを静かな、というか死んだように澱んだ池に譬えても、そんなに大間違えとなるわけではあるまい。そこでは奇想というか、いやむしろ水は——ほとんど変化せず、みずからを創りだすことすら、しない。これに対して本當の発句というものは、少なくとも私にとっては、詩の活きた水流であり、そこにはあなたがた自らの姿が反映し、そこに人は、自らを見出すことができるものなのである」と。⁽¹⁴⁾

五 水の音と意味の「切れ」

「澱んだ池」が登場するのは、いうまでもなく、あのあまりに有名な松尾芭蕉(一六四四—一九四)の俳句が念頭にあってのことだった。現・国際比較文学学会会長、ステイーヴン・ソンドラップ氏も二〇一〇年のソウルにおける世界大会で引用し、今回のシンポジウムでも菅原克也氏が分析した俳句であるが、これは同時に「詩はうまく旅をしない」典型例でもあった。野口が敢えてその俳句を取り上げて論じるには、いかなる配慮が必要だったのだろうか。先行する英訳例と比較することで、ヨネ・ノグチの工夫と論点を鮮明にしてみたい。

An ancient pond! Furuike ya

With a sound from the water Mizu no oto

Of the frog as it plunges in. Kawazu tobikomu (G.B. Aston, 1898)

最初の訳例は、アストンの『日本文学史』からのもの。下段には、欧米の読者への説明のために対応する日本語を付したが、意味を論理的に説明すると、原詩の語順に転倒が生ずる、という「骨折」症例が顕著に現われている。意味を捨うとかえって詩興を殺ぐ、という典型的訳例だが、それと対照的なのが次。

Old Pond—frogs jumped in—sound of water (Lafcadio Hearn, "Frogs," 1898)

この訳例はラフカディオ・ハーン (Lafcadio Hearn, 1850-1904) こと、小泉八雲のもの。Iacnic といってよいほどに簡潔な短詩形を用い、原詩の語順を活かしており、「古池や」「蛙飛び込む」「水の音」それぞれをダッシュで繋ぎつつ、統辞としては切り離すという工夫が、意味の飛躍と心的情景の展開を素直に伝えている。「切字」による断絶が意味の余白を生み、それが読者の想像力に働く余地を与える。その間の音声的な呼吸にハーンが敏感だったことも推察できる。蛙が一匹ではなく、群れ成して飛び込むという「複数」性が特徴だろうが、これには、あるいは日本の田舎で目にした情景、さらには松江や熊本の本宅の池で、実際にハーンが親しんだ体験が影響しているのかもしれない。両者を折衷した趣なのが、次。

Furu-ike ya Kawazu tobikomu Mizu no oto

The old pond, ayel and the sound of a frog leaping into the water

ここでチェンバレンは原詩と自らの訳詩を並列し、「や」という感嘆に *ay* を律儀に充てるなどして、語学的に正確な知識を披瀝するとともに、水の音が最後に出現するという原詩の構造を尊重して、アストン訳の不具合を是正してみせている。今、詳しくは立ち入らないが、一行で訳すか否かについても当時、欧米日本学者のあいだでは意見が対立があったことが知られている。ここでチェンバレンはハーン同様、一行詩の体裁をとっているが、それでもアストンの先行例に引きずられてか、切字のあとに *eye* を添えることで、断絶を中和してしまい、また *sound* と *water* とを切り離れた結果、原詩の「水の音」が喚起する宇宙の広がりや孤独感が消滅し、蛙が水面に飛び込んだので音がした、という現象の即物的な描写へと後退してしまっている欠点は、覆い難い。だが、それより大切なのは、続くチェンバレンの言い訳だろう。

「欧州人の目からみると、蛙への言及がすべての詩行を台無しにしてしまう。というのも我々は蛙というものを、猿だの驢馬だの *monkeys and donkeys* といった範疇——興ざめた被造物 *absurd creatures* でちよっとでも言及すれば、韻文を戯画へと変貌させかねないもの——に暗黙のうちに含めてしまうのだから」⁽¹⁵⁾。これは読者に弁解する体裁をとりつつも、しよせん芭蕉の句とでも、欧州人には戯画としか映らない、という価値観を、表向きには否定しつつ、その実、裏面では読者と共有すべく表明した二枚舌だろう。岡倉寛三は、合衆国で「お前は中国人か、ビルマ人か、日本人か」と尋ねられて *Are you monkey, donkey or Yankee?* と、咄嗟にやり返したという逸話の持ち主だが、案外この脚韻を踏んだ英語の地口にも、寛三のチェンバレン読書の記憶が影を落としていたのか、といった想像を逞しくもしたくなる。ざっとこうした前史を踏んだところで、ヨネ・ノグチはロンドンでの講演「日本の詩的精神」(1914)に臨んだことになる。

The old pond

A Frog leapt into—

List, the water sound!

(Yone Noguchi, 1914)

このように訳してみせたうえで、野口はこう説明を加える。「まず手始めに西洋の読者にお尋ねしたいのは、これをお読みになっていかなる印象を抱かれるか、ということです。なんだ、まるで音楽家のイロハに過ぎないではないか、と西洋人の耳に聞こえたとしても、私としてはけっして驚くことはありません。それに蛙のことを考えるなど、詩の主題としてはもう、ばかげた *absurd* ものでしかないからです」。ここでも野口がチェンバレンを意識し、それを前提として自論を展開している様が、ありありと見て取れる。

そのうえで野口は「戯画」とチェンバレンが憚らず呼ぶ作品に秘められた哲学に言い及ぶ。「芭蕉は声なきところから声突出する *voice bursting out of voiceless-ness* のを耳にして、いまや啓示を受けたのだと想定されています。生と死とは、ただ条件の様変わり過ぎないのだという構想が、ひとつの信念へと深まります⁽¹⁶⁾」。取るに足らない蛙のたてた水音は、世界の壁間に立ち会う瞬間へと昇華される。法華経であれば「諸法実相」すなわち万物の現象のうちに真理が顕現する様であり、道元にいわせれば、「一切諸法、畢竟解脱」の「世界起」の覚悟が、詩に託されている。この点には後ほど再び立ち戻ることしよう。

それに続けて、野口は、作者と読者との共感へと話を横滑りさせる。「たしかに、ほかの誰でもない作者にしか詩の本当の意味はわからないものですが、私にいわせれば、だからこそひとりびとりの読者は、あたかもその詩を自分自身で書いたものであったかのように、自分ならではの理解を通じて、その詩の創造者となれるのです」。「日本の詩人たちは、その最良の場合、ちょうどウィリアム・ブレイクのいくつかの作品と同様に、態度の

詩人なのであり、彼らは、それは多くのものを、彼らの読者の知的な共感 *intelligent sympathy* に負っているのです⁽¹⁷⁾。ここで野口は「知的な共感」という言葉によって、読者の参加なくしては詩的体験が成就することはない、というメッセージを紡いでいるが、そこには岡倉覚三の英文著作『茶の本』(*The Book of Tea*, 1906)からの感化が働いているだろう。かの有名な琴の名人、伯牙の逸話である。

太古、龍門の峡谷に生えていた一本の桐の巨木から、ひとりの道士が琴を作った。だが皇帝に献上されたこの琴はどんな著名な演奏家が試しても妙音を発しない。そこへ伯牙が現れ、まるで荒馬を手なずけるように優しく弦を扱い、自然と季節、高山と流水を歌うと、たちまち桐の巨木の記憶が目覚めた、という。その音色に忘我の境地を味わった皇帝が奏者に成功の秘訣を問うと、伯牙はこう答えた。楽器に対して楽師が我をはっても無駄なこと、ただ琴が望む主題を琴に選ばせ、もはや自分が琴なのか、琴が自分なのか無分別の状態になっただけだ、と。岡倉はこの逸話の締めくくりに、こう記している。「我々は、語られざるものに耳を傾け、見えざるものを凝視する」*We listen to the unspoken, we gaze upon the unseen*⁽¹⁸⁾。いうまでもなく、*Seen and Unseen* (1896) は Yone Noguchi の最初の英文詩集の題名であった。

六 俳諧の不完全性と完全性

このあたりでチェンバレンとノグチの、詩に対する理解の決定的な乖離が明らかになってくる。まずチェンバレン『日本事物誌』の *poetry* の項目を見ておこう。『日本事物誌』には夥しい改訂が施されているが、この箇所に限って言えば、一八九〇年の初版から、著者自身が校閲した最後の版である一九三九年の刷りまで、変更は一切ない。チェンバレンは連歌から俳句が分岐した歴史的経緯を、次のように説明する。

詩歌の一騎打ち試合 *tournament* で好まれた獲物 *game* は連歌と呼ばれるが、ここではひとりが韻文の二番目の半句を作文し、それにもうひとりが最初の半句を提供せねばならない。これは十二世紀にまで遡れるものようだが、後になってこのうち下の半句を落とすことで、俳諧あるいは発句といわれるものが成長した。この極小矮小人階級の詩 *ultra-liliputian class of poem* は十七音節(五、七、五)しかないのである。(中略) この短さゆえに、どんな発言であれ、それらはおのずとおそろしく狭いコンパスに収めねばならず、それゆえ早晩、省略の多い謎めいた文体 *elliptic and enigmatic style* が現われ、それが晦冥の臨界 *border-line of obscurity* を繰り返し跨ぎ越すようになるのである⁽¹⁹⁾。

表向きは中立な学術的文体の下に、矮小な詩句の曖昧さ、晦渋さに対する、論者の名状し難い侮蔑が匂っている⁽²⁰⁾。そしてノグチには、このような日本学の権威による俳句観を打破することが要請されていた。ノグチは盟友のアーサー・ランサム (Arthur Ransome, 1884-1967) の詩観を出発点にこう論じる。

ランサムは「詩歌というものは動的 *kinetic* なものと潜在的 *potential* な発話 *speech* の結合からなる」と言うのですが、私はこれに同意します。動的発話と潜在的発話のうち、そのどちらを削除しても、その結果はもはや詩歌とは言いがたいのです。とはいえ皆様にお分かりいただきたいのは、発句の詩歌の場合には、きわめてしばしば、その動的な発話は書かれなままになっている、そして皆様の心のなかにとどまっているこの動的な言語態 *linguistic* というものは、その力を、その詩そのものの潜在的な発言に結び付けて、その全体を完璧なものにせねばならない、ということなのです。まことに不完全なる発句を完璧なる藝術ならしめるのは、ほかならぬ読者なのです *it is the readers who make the hokku's imperfection a perfection of art*⁽¹⁷⁾。

ノグチの立論は、詩の内的構造と、読者の参加という、ふたつの異なった問題を渾然と論じており、論者によつては、ここに不透明な混乱を認めるのも避けられないだろう。また区別されるべき区別が不透明な点も否定できまい。すなわち、俳諧が発句として、表向きは個々の作品らしい独立性の体裁を獲得したものの、その前身たる連句の共同制作という相互作用の痕跡を残している、という面。その発句にしても、座に招かれての挨拶という特性ゆえに、その場の環境という外部にながしか依存した構造から完全には脱却していない面。さらに西洋の詩作品に類比した場合、作者とはあくまで別のはずの読者が指定されるが、それら、作品成立後の読者の参加がなくては、詩が完全には機能しない、という論点。これらは厳密にいうならば区別してかからねばならぬだろう。

とはいえ、ここに、ヨネ・ノグチとして譲れない立論上の転軸点が位置していたことは、看過できまい。すなわち、西欧の読者からみれば、不分明にして不完全とみられるほかない、俳句という脆弱にして矮小なる詩的構造物には、不完全なるがゆえに、かえって外部からの参入による完成という契機が担保されていることを強調し、その社会的機能を詩的言語の特性として説こうとする。そうしたヨネ・ノグチの努力が、この行文には、包み隠さず露呈している、ともいえるだろう。いわば詩を完璧なものにする「動的」な発語行為は、詩作品の外部から詩にむかつて吸い寄せられるもの、として想定されている。岡倉覚三の伯牙の逸話に戻るならば、俳諧という琴は、伯牙という演奏者の到来を待っているのである。そして、外部からの到来を許す間隙こそ、チェンバレンが「省略」ゆえに「謎めいて」「晦渋」だと判断した原因、すなわち詩の統辞法と意味論における空白、連辞においては「切字」に代表される切断部だった。

七 「切れ」が繋ぐ世界

こうした外部への呼びかけ、あるいは外部からの働きかけが、詩の内部で感知される作例を、みつつめに見ておこう。ここでノグチ自身が取り上げたのは、加茂千代女(一七〇三―七五)の、これまた日本の読者には、あまりにも著名な作品である。「朝顔につるべとられてもらひ水」。まず、実験として、ラフカディオ・ハーンじやまの響ひびきにならい、日本語の語順で逐語訳を試みよう。語順および統辞でいかなる「骨折」が英訳に発生するかをみる実験である。チェンバレンのいう「断片性」elliptic、「謎めいた不可解」enigmaticな「晦渋じふ」obscurityの印象も、こうした実験を試みれば、或る程度までは首肯されることだろう。

Asagao ni	By a Morning-glory
Tsurube	Handle
torarete	was taken away
———— semantic break ————	
Morai	begging
Mizu	some water

こうしてみると「つるべ」の本体である水桶には、原作では一切言及がなく、さらに前半三語と、後半二語を意味のうえで繋ぐには、かなりの付加的説明が要求されることも見えてくる。南方熊楠との交友でも知られる詩

人・記者のエドウィン・アーノルド (Edwin Arnold, 1832-1904) は、これを次のように訳していた。きちんと脚韻を踏んでこそ英語の韻文と定義できる、という前提が動因になっているのは、明らかだ。

The Morning-glory
Her leaves and bess has bound
My Bucket handle round.
I could not break the bands
Of these soft hands.
The bucket and the well to her left
Let me some water, for I come bereft. (Edwin Arnold)

これに対して、ヨネ・ノグチは、自らの提案を三行詩の形で示している。アーノルドが、いわば仕方なく・当然に導入した主語「私」使わずに訳したところにも、ノグチの隠された苦心があったはずだ。

The Well-bucket taken away,
By the morning-glory—
Alas, water to beg! (Yone Noguchi, 1914)

こうして、より原詩に近いかたちの英語訳を提案したのにつづいて、ノグチはこれを根拠に、チェンバレン流

の「断片的」「不可解」「晦冥」という俳諧批判への反論を試みる。「これは私が常々至りつく結論なのですが、英国の詩人たちはシェイクスピアの言う、例の「言葉、言葉、言葉」にあまりにも多大なる労力を浪費しているように思います。疑問なく、良き意図からしていることなのですが、結果的に、詩の内なる意味を欲求不満に陥らせ frustrate、少なくともそれだけ卓越性を減じてしまう。それは詩の全幅の自由が裸形で現われることを禁じているからなのです」⁽²²⁾。これがイェーツ (W.B. Yeats, 1865-1939) に評価され、パウンド (E. Pound, 1885-1972) に影響を与えた日本詩人の発言だったことを軽視してはならないだろう。なぜなら、イマジスト詩への展望の裏には、野蠻なる裸の詩の、イメージの喚起力への信頼が、欠かせなかったのだから。

さらに一言蛇足を加えるなら、ヨネ・ノグチの北米における出世作、*A Diary of a Japanese Girl* (1902) の主人公は、*Ms. Morning-Glory* 朝顔嬢と呼ばれる女中だった。ノグチは『土佐日記』の紀貫之の向こうを張って、女性に扮した北米滞在記を綴り、その校閲を Leonie Gilmore (1873-1933) に依頼していた。ノグチにとって「朝顔」とは、特別の思い入れのある植物だった——という事実は、想起しておいて無駄ではなからう。

では果たしてこの加茂千代女の句のノグチ訳は、原詩に含まれた意味論的「骨折」を、英語に「骨折」として有効に移し得た翻訳といえるのだろうか。これとは対照的に、アーノルドの訳例は、破綻なく脚韻を踏み、原詩の意図的な破綻——骨折——も見事に消去してしまっている。朗々と吟詠できるアーノルド流の英訳こそが、あるべき韻文の姿である、との認識が支配的である限り、ノグチが英訳に企てた「骨折」は、受け手の側の英詩の規則に「骨折」を強いる蛮行として、拒絶されるほかなかっただろう。だがノグチ以降の英詩は、「骨折」を許容する *blank verse* の方向へと進化したのではなかったか。あるいは「骨折」なき韻文など、もはや時代遅れになろうとする時代だったからこそ、ノグチの英詩とその講演は、英米圏の詩壇でそれなりの成功を博しえたのではなかったのだろうか。だが東洋の詩人の旗手として華々しく登場したヨネ・ノグチは、やがて軍国日本の「拡声

器」へと変貌を遂げ、日本敗戦後には復権の機も得ぬまま、英語詩人としても、日本語詩人としても満足な評価を得ることなく、忌避されてゆく。それは詩人そのひとが、英語と日本語との隙間において経験せざるを得なかった、実存的「骨折」だったのだろうか。⁽²⁵⁾

八 「骨折」による意味の飛躍あるいは精神的な啓示？

ノグチによる加茂千代女の俳句の英訳では、*morning-glory* —— / *Alas* という中断による宙吊りと、改行後の感嘆詞によって、統辞上の切断と、意味論上の飛躍が予告されていた。詩句中の「骨折」が視点の変更と、詩人の行動の方向変換とを示唆していた。「もらい水」はもはや詩句のなかでは完結せず、詩の外部への働きかけを要請する。また読者も、井戸端で困惑した女流詩人の心情に自己を重ねる *identification* から突如呼び覚まされ、機転を利かせて彼女に援助を申し出るべき対話者の立場に置かれた自分を見出す。ここで、チェンバレンが「断片的」で「謎めき」「晦渋」と批判した要素が、むしろ詩的感興の結節点であったことが見えている。自己完結性を放棄した「空隙性」*porosité* を、意味の「骨折」が確保している。

そのうえで、再び岡倉覚三の『茶の本』に戻ってみよう。自己完結的な詩的表現を目指す者は、いわば「むなく龍門の琴に懇願したものの、自分自身のためだけに歌った奏者のようなものだ」と岡倉は語る。「そうした作品は科学には近づくが、人間性からは遠く離れてしまう」。だが「洋の東西を問わず、偉大なる巨匠たちは、示唆 *suggestion* には、鑑賞者たちの信頼を勝ち取るだけの価値が宿るものであることを、決して忘れることはなかった」。「日本語の古い諺には、「見栄はる男に女は惚れぬ」とあるが、それはこの男の心には愛によって埋められるべき空隙がない *there is no crevice in his heart for love to fill up* からである。虚栄心は、藝術においては、

共感の感覚 *sympathetic feeling* と同様に、死命を制する。藝術家にとっても、公衆にとっても⁽²⁶⁾。さきに見たヨネ・ノグチの *intelligent sympathy* をめぐる議論が、この岡倉覚三の共感の美学をそのまま引き継ぎ、両者が共鳴しているのは、もはや明らかだろう。

ここで岡倉が「空隙」*crevice* という言葉を使っていることに注目しよう。この裂け目こそが、詩の切れ(字)の指し示す断絶線であり、我々の言葉でいえば「骨折」の発生する地点に他ならない。そこには空隙があればこそ、作者と読者との間に共感の働く場所が出現し、それが遭遇の場所ともなる。岡倉は続ける。「遭遇の契機において藝術愛好者は自らを超越する。かれは同時にかれでもあれば、かれでない——存在すると同時に非在である *At once he is and is not*。かれは「無限」*Infinity* を一瞥するが、言葉はかれの歓喜を声にはしない。眼には舌がないのだから。物質の足枷から放たれて、かれの精神は物の律動のうちに動く *moves in the rhythm of things*」。⁽²⁶⁾この裂け目 *crevice* において、人は我と無我との境目を横断し、自らが奏者なのか、琴なのかの弁別を喪失する。そして自己は生命の律動と一体となる。ドイツ語では *Gelassenheit* という言葉が相応しいだろうか。普通は「平穩」などと訳されるが、それは自己の我執を捨て去ったところに現われる平靜さであり、漢語では禪の言葉を用いて「放下」とも訳される。⁽²⁶⁾

ここで「精神が物の律動のうちに動く」*spirit moves in the rhythm of things* という表現に岡倉覚三が託したのは、おそらく漢語でいえば氣韻生動 *qi-yun sheng-dong* ではないか。一九二〇年代になると、あらためて東洋美学の粹として注目されてくるこの概念を、岡倉はここで密かに先取りしている。それはギリシア語に戻るならば *pneuma* であり、生の息吹 *Amen to it too*。このドイツ語はサンスクリットの「アートマン」(我)とも語源を等しくするが、息吹とは *mono things* から発する気配、「氣」であって、西欧語では *Aura* とも呼ばれる不可視のエネルギーの流動するさまの謂だろう。フリードリッヒ・ニーチェ (*Friedrich W. Nietzsche, 1844-1900*) は、



図2 馬子形埴輪と馬形埴輪(香芝市二上山博物館蔵)

八〇歳近くになって日本での調査の機会を得たフランスの人類学者は、フロイスとチェンバレンが観察したような「反対性」を日本各地に残る道具の使用法の研究から、精力的に跡づけた。例えば、欧州のみならず中国でも馬には左側から乗るが、日本に残る六世紀の埴輪を見る限り、どうやら日本では右側から乗馬したらしいことが推定される(図2)。さらに欧州や中国、韓国でも陶磁器職人は轆轤を反時計回りに右足で蹴るが、どうしたわけか、日本の職人は、左足で時計回りに蹴る。とすれば、どうやら欧日の

風と我とが一体となって味わうこの歓喜 *delight* を、『ツアラツストラはこう言った』の終末近くで、摩擦音の多いドイツ語に託して、見事に謳っている。「我は風と変わらぬものとなり、山の祠より転び出て、己が笛にて踊らんとする」と。⁽²⁷⁾

はたして詩歌の「切れ」と、跨文化的翻訳における「骨折」とは、解脱へと誘う通路に空隙となるのだろうか。その両者が重畳した地点では、いったいどのような競合あるいは相殺現象が発生するのだろうか？

*

議論の「空隙」と「骨折」ぶりが顕著となってきた。このあたりで「切断」手術を施すこととしよう。

本章では、翻訳における「骨折」を手短かに検討した。「骨折」はときに否定的な評価を受けるものだが、「骨折」なくしては翻訳が成立しない事情は確認できたはずである。さらにその「骨折」による断絶は、意味の伝播を阻害するものとして、これまた否定的に捉えられる場合が多い。だが俳諧の切字には、「骨折」の孕む潜在的可能性を示唆する作品があることも立証できた。ここでも、統辞や意味上の切断が、かえって創作の飛躍を約束し、創作者に「無限」に接する啓示への契機をもたらすばかりか、創作者相互の共鳴の場、また創作者と享受者との接点となるべき「空隙」としても働きうるものであることを、確認した。Sofia Coppola の *Last in Translation* (2003) の影響か、翻訳による喪失にはかり注目が集まっている。だがむしろ、翻訳によって我を失う忘我の驚愕からこそ、新たな経験をも紡ぎうるのではなからうか。原詩に内在する「骨折」を、「骨折」として温存しつつ翻訳する、あるいは翻訳における「骨折」として、無理を承知で伝達する——、そうした可能性への僅かな傷口が、この「創傷」に孕まれてはいないだろうか？

九 文化伝播における「骨折」の研究——レヴィ・ストロースに抗して——

そろそろ冒頭の問いに戻りたい。さかしまの国の実情を忠実に翻訳することはできるのか？ そこで忠実とは何を意味しうるのか？ さかしまをさかしまままで伝達することは、翻訳にとつてご法度なのか？

ここで導きの糸を提供するのは、文化人類学者として百歳の長寿を全うして、最近物故した、クロード・レヴィ・ストロース (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) である。ローウェルには直接言及しないものの、チェンバレンの *Topsy-Turvydom* に目撃注目したレヴィ・ストロースは、実はそれと同様の観察が、すでにイェズス会士として一六世紀の日本に滞在したルイス・フロイス (Luis Frois, 1532-1597) によって、より詳細に記されていた事実(28)に注意を喚起する。フロイスの記録が再発見されたのは一九四六年と、チェンバレンの死後一年を経た段階だったから、チェンバレンはこの事実が知らぬままだったことになる。

八〇歳近くになって日本での調査の機会を得たフランスの人類学者は、フロイスとチェンバレンが観察したような「反対性」を日本各地に残る道具の使用法の研究から、精力的に跡づけた。例えば、欧州のみならず中国でも馬には左側から乗るが、日本に残る六世紀の埴輪を見る限り、どうやら日本では右側から乗馬したらしいことが推定される(図2)。さらに欧州や中国、韓国でも陶磁器職人は轆轤を反時計回りに右足で蹴るが、どうしたわけか、日本の職人は、左足で時計回りに蹴る。とすれば、どうやら欧日の

対比と呼ばれたものは、実際には大陸と島国との境界に、その分割線を再設定すべきではないか、とレヴィ・ストロースは自問する。実際、中国から輸入された槍砲は押し使ったのだが、日本では一四世紀には引いて使う鋸が発明され、これに主導権を奪われている。また砲そのものについても、一六世紀には中国から押し使った種類のものもたらされたが、日本ではそのうちに、引いて使う道具に変貌したからだ。

こうした表面的な相反性をどのように理解すべきだろうか。レヴィ・ストロースの提案はこうである。一方はエキゾテック(他所性)で他方はドメスティック(土着性)だが、「両者を相互的に理解できるということの彼方で、透明にして左右相称な関係」をフロイスやチェンバレンは見出した、というのである(ここで彼はさらに古代ギリシアに遡及し、ヘロドトスのアジア体験も付け加える)。だがこうした観察者たちは、自分たちと比べて不平等な文明を認識する方向へは向かわなかった、とレヴィ・ストロースは主張する。むしろ「これら両者の文化に認められた左右相称は、これらの文化を互いに対置することによって、結び付けている les unit en les opposant」というのが、彼の考察である。ちょうど鏡に映った自らの映像と同じく、似ているが異なっている *as les objets semblables et différents*。細部まで自分たちに対応しているものと認識できるのだが、かといって一方を他方に還元することは無理、というわけだ。

ここからこの構造主義人類学者は、楽観的な結論を導き出す。これらの大航海者たちは、自分たちとはまったく対蹠をなす風俗習慣を目にして、それらを嫌悪して拒絶するようになってもよかったはずだが、実際には、逆さまに見さえすれば自分たちと同一だった——という認識のおかげで、ここから、異質性を手なずける *approvoiser l'étrangeté* 手段を手にいれたのだ、というわけだ。そしてこうした相互理解の下地があったからこそ、一九世紀の中葉には、日本が彼らに提案した審美的・詩的感受性のうちに、あたかも自らを再発見したかのような感情を抱くに到ったのだ——これが、自らも幼少時に「japonisme」すなわち日本趣味の洗礼を受けた文化人

類学者の洞察だった。対称性をより普遍的な認識へと止揚する力技、日本愛好家の大碩学による見事な議論だが、しかしそれを鵜呑みにするので、はたしてよいのだろうか？

大先生に楯突く捻くれ者根性丸出しなのは、我ながら恥じ入るが、以下の問いを、将来の研究計画として提起して、本章を仮に閉じることとしたい。題して「異化の限界」*Limit of Verfremdung*。

一〇 異化の限界——翻訳による「骨折」は意味の飛躍と精神の啓示を約束するのか？

Limit of « Verfremdung » — Fracture, a leap of meaning or a spiritual revelation? —

研究計画のあらまし

1 まず、はたしてレヴィ・ストロース教授のようにまで楽天的に「反対性の相互補完性」*complémentarité des contraires* を普遍的な文化理解の統合的理論として提唱するので、よろしいのだろうか？

2 レヴィ・ストロース教授の響にならって「交差する視線」*regards croisés* に注目するなら、その交差点で不可避的に発生している(だが、多くの場合、強制的に不可視にされている)「翻訳における骨折」をいかに扱うべきなのか？

3 *Approvoiser l'étrangeté* は英語にすれば *taming the uncanny* とでもいうことになるが、はたしてそれは「他者を理解する」のに相応しい方法、あるいは、めざすべき目標といえるのだろうか？

4 詩学に焦点を絞るならば、非線状的な話法 *non-linear narrative* における破砕点 *breaking point* である切字、ないし詩的言語における「骨折事故現場」は、はたして文化を横切る *transcultural* 意思疎通の誤解 *miscommunication* あるうは失敗 *discommunication* に架橋する可能性を蔵しているのだろうか？ 「切れ」の

- 否定的な「連続性の断絶」は、その「論理の飛躍」によって「等価性の喪失」を解消しようのか？
- 5 届け先の言語 target language 側の翻訳結果物 end product に骨折を発生させることなく、文化を跨ぐ際に発生する「骨折」 transcultural fracture を克服することはできるのか？ それとも、受け手の側に満足のゆく「骨折」なき翻訳を成就するには、起点側の言語に「骨折」を強いることは、不可避なのか？
- 6 そもそもこうした「骨折」は翻訳過程において可視化すべきものなのか、それとも隠すべきものなのか？ その可視化ほどの程度まで許容され、許容範囲はどのような条件によって変動するのか。そこにおいて板挟みとなる「翻訳者の使命」とは精神疾患なのか？ その使命とは、いかに再定義しうるものなのか？
- 7 そして究極的には、「許容される異質性」 permissible heterogeneity (すなわち受け入れ臨界以内の異邦性) と「耐え難く同一性」 intoreliable homegenity (すなわち、最低限必要とされる異国情緒や外国っぽい風情の欠如) との境界を裁断し、両者のあいだに「骨折」を出来させる権威は、誰に属するものなのか？
- 耐え難い「骨折」の傷跡、破綻の惨状を、意図的に開いたままにして、本章を終わることを許されたい。⁽²⁹⁾

(1) 本章は、International Comparative Literature Association, British Comparative Literature Association, *Fractured, Transformed, Travelling Narratives*, Goldsmith College, University of London, Aug. 26, 2011 での口頭発表した論文、Shigemitsu Inaga, "Fracturing the Translations or 'Fractures'? Questions in the Western Reception of Non-Linear Narratives in Japanese Art and Poetics" の「不忠実にして、複数の「骨折」を含む日本語版である。題名および問題意識は、あくまでもこの学会の主旨に応じて案出したものであり、それ以上に深い筆者としての積極的な意図や主張を含むものであることは、意図されていない。とはいえ、以下に述べるように、川本皓嗣先生の引退を記念する国際学会での発題を求められたため、その日本語版を、英語オリジナルに先立って、ここに発表する。

- (2) Percival Lowell, *The Soul of the Far East*, 1888, The Macmillan Cie, 1911, pp.1-2.
- (3) 矢代幸雄『私の美術遍歴』(新潮社、一九七二年)・一八九—一九〇頁。
- (4) fracture という用語は、たまたまこの論文英語版を発表した学会の題名にあつたために使用したにすぎない。既存の詩学用語などは相性がさし、やや包括的な概念として、以下、文脈に応じて必要な補正をしつつ実験的に用いることにする。
- (5) Basil Hall Chamberlain, *Things Japanese*, first edition, 1890, pp.354-355.
- (6) Cf. Sukehiro Hirakawa, *Japan's Love-Hate Relationship with the West*, Global Oriental, 2005.
- (7) ドナルド・キーン『日本人の心』新井潤美訳に、本件に関する英語圏での古典的な議論が要約されている。
- (8) 川本皓嗣「和歌はなぜ「輸送」できないか」(『図書』二〇一一年一月号)・二一—五頁、および本書収録論文の英語版 Kōji Kawamoto, "Poems Travel Badly — Observations on Poetic Translation."
- (9) 横山貞子『日用品としての芸術：使う人の立場から』(晶文社、一九七九年)・一二〇頁。
- (10) William George Aston, *A History of Japanese Literature*, 1898, p.294.
- (11) Basil Hall Chamberlain, "Bashō and the Japanese Poetica Epigram," *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol.30, 1902, *Japanese Poetry*, London, 1910, p.147.
- (12) ローラント・シュナイター「翻訳者としてのカール・フロレンツ——カール・フロレンツと上田万年の翻訳論争」(NOAG『東洋文化研究協会シリーズ』一三七号、一九八五年)。
- (13) Konishi Jinichi, Karen Brazell, Lewis Cook, "The Art of Renga," *Journal of Japanese Studies*, Vol.2, no.1, Autumn, 1975, p.39. 字句としての「切字」を意味のうえの「切れ」とを厳密に区別することは、本章では避ける。英訳が感嘆詞を挟まなければ成立しない箇所には、「切字」の有無に関わらず、統辞上あるいは意味論上の「骨折」fracture があり、それが本章で定義したような翻訳上の間言語的「骨折」fracture という連動するかを探るのが、本章の目的とするところだからである。

- (14) Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry*, 1914, pp.50-51. なおこのあたりの文献復元については、堀まどかの博士論文『野口米次郎——「二重国籍」詩人の生涯と作品世界』(総合研究大学院大学、二〇〇九年、名古屋大学出版会より二〇一二年に刊行)に負うところが大きい。記して謝意を表す。
- (15) B.H. Chamberlain, *ibid.*, 1902, *Japanese Poetry*, 1910, p.181.
- (16) Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry*, 1914, pp.44-45.
- (17) *Ibid.*, 1914, pp.45-46.
- (18) Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, 1906; Dover ed. 1964, pp.42-43.
- (19) Basil Hall Chamberlain, "Poetry," in *Things Japanese*, 1890, 1939, pp.407-408. なお、筆者は、一九九〇年にフイレンツェ Sevro Sardu と連詩を試みたことがある。サルドウイは連歌についても知識があり、それゆえ共作を試みたのだが、詩作の翌日の発表の段となると、あるうことかサルドウイは共作のなから、自分の詩句だけを拾い出して連結し、独立した個人の詩として発表してしまっただ。ロラン・バルトなども親交のあった詩人だが、結局、連歌が個人の殻を「骨折」させる自我解体の契機も含む、座における共同の相互作用による創作活動だ、という本質は、まったく理解していなかったことになる。王暁平氏が発表した漢俳の場合にも、切字による異空間の開示が、中国の詩人には容易に納得されない、との観察があったが、これも個々の詩作品の完結性の意識が、俳諧の場合とは、どこか決定的な局面で異なっている点の証拠となる可能性がみられる。漢俳は中国語によるイマジスト的な自由詩への可能性は開くが、俳諧あるいは連句とは、詩作の意識におおむね、けっして同一ではなう。
- (20) 芳賀徹「チェンブレンの俳諧論」(『マステークン』七四号、二〇一一年)。
- (21) Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry*, 1914, p.51.
- (22) *Ibid.*, 1914, p.14.
- (23) cf. Shigeni Inaga (ed.), *Artistic Vagabondage and New Utopian Projects, Transnational Poetic Experience in East-Asian Modernity* (Selected Papers from the XIXth Congress of the International Comparative Literature Association, Seoul, 2010, Kyoto, 2011, pp.53-135).
- (24) Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, 1906; Dover ed. 1964, p.45.
- (25) 川の箇所は、この日本語のこゝちの原語の英語を裏切る。"At the moment of meeting, the art lover transcends himself. At once he is and is not. He catches a glimpse of Infinity, but word cannot voice his delight for the eye has no tongue. Free from the fetters of matter, his spirit moves in the rhythm of things."
- (26) 大橋良介『「切れ」の構造——日本美と現代世界』(中央公論社、一九八六年)、二九三頁。さらにこれをキリスト教神学でいう kenosis に接続する論者もある。神が人の領域に「謙る」こと、人が「己を虚しくする」謙讓とに見られる親近性を、空なる裂け目に仮託する道筋であるが、それを詩歌の語法上の破綻たる「切れ」や翻訳の「骨折」と重ねる議論には機会を改めたい。
- (27) "Dem Winde tut mir gleich, wenn er aus seinen Berghöhlen stürzt: nach seiner eignen Pfeife will er tanzen, die Meere zittern und hüpfen unter seinen Fußtapfen." Friedrich W. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Teil 4.20. ドイツ語の原語では、大気を切り裂く音に、風が空を切る摩擦音とが相互に響き渡る絶唱だが、この断章の「かなやり声」音律を日本語に移すのは容易ではなう。
- (28) Claude Lévi-Strauss, préface pour *Européens et Japonais, Traité sur les contradictions et différence de mœurs*, par R.P. Luis Frois au Japon, en 1585, Chandeigne, Librairie Portugaise, 1998, pp.7-8. なお、この文章は、Claude Lévi-Strauss, *L'Autre face de la lune, écrits sur le Japon*, Seuil, 2011, pp.127-132 に再録されている。
- (29) この課題についてのはるかにより上品な問題提起は、川本皓嗣『【文学のひろば】「ま」【源氏物語】と「雪国】の英訳をどう見るか』(『文学』二〇一一年、五・六月号)に読むことができれば。

大手前大学比較文化研究叢書 8
ひかくしがく おんかほんやく
比較詩学と文化の翻訳

2012年6月30日 発行

定価：本体2,500円（税別）

編者 川本 皓嗣
上垣外 憲一
発行者 田中 大

発行所 株式会社 思文閣出版
京都市東山区元町 355
電話 075-751-1781（代表）

印刷 株式会社 図書印刷
製本 同朋舎

© Printed in Japan

ISBN978-4-7842-1637-6

執筆者紹介（掲載順、*は編者）

*川本 皓嗣（かわもと・こうじ）

1939年10月28日生。東京大学大学院人文科学研究科比較学比較文化専攻博士課程退学。日本学士院会員・東京大学名誉教授・大手前大学学術顧問。著書に、『日本詩歌の伝統 七と五の詩学』（岩波書店、1991）、『アメリカ名詩選』（共著、岩波文庫、1993）、『文学の方法』（共編、東京大学出版会、1996）、『翻訳の方法』（共編、東京大学出版会、1997）、『岩波セミナーブックス75 アメリカの詩を読む』（岩波書店、1998）、『川本皓嗣中国講演録』（北京大学出版社、2010）、最近の著作に、「日本詩歌中的伝統与近代」（蔣春紅訳、『東亞詩学与文化互読 川本皓嗣古稀記念論文集』、中華書局、2009）、テリー・イーグルトン『詩をどう読むか』（翻訳、岩波書店、1991）など。大手前大学比較文化研究叢書3・5・6・7の編者。

Steven P. Sondrup（スティーヴン・ソンドラップ）

ハーバード大学大学院修了。哲学博士（比較文学・19世紀文学）。現在、ブリガムヤング大学教授、国際比較文学会会長。著書に、*Arts and Inspiration: Mormon Perspectives* (Brigham Young University Press, 1980)、*H.C. Andersen: Old Problems and New Readings* (Brigham Young University Press, 2004) など。

孟 華（もう・か）

パリ第四大学大学院博士課程修了。哲学博士（比較文学・中仏文化関係）。現在、北京大学教授、中国比較文学会副会長。著書に、『伏尔泰与孔子（ヴォルテールと孔子）』（中文、新華出版社、1993）、『*Vision de l'Autre: Chine, France*（他者の映像——中国とフランス——）』（仏文、北京大学出版社、2004）など。

王 暁平（おう・ぎょうへい）

1947年8月12日生。中国内モンゴル師範大学卒。中国古典文学修士。現在、中国天津師範大学文學院教授。著書に、『近代中日文学交流史稿』（湖南文芸出版社、1987）、『佛典 志怪 物語』（江西人民出版社、1990）、『日本中国学述聞』（中華書局、2008）など。

王 中忱（おう・ちゅうちん）

1954年7月8日生。大阪外国語大学修士（言語文化学）。現在、中国清華大学人文學院比較文学比較文化専攻教授。著書に、『越界与想象——20世紀中国日本文学比較研究論集』（中国社会科学出版社、2001）、論文に、「東洋学言説、大陸探検記とモダニズム詩の空間表現——安西冬衛の地政学的な眼差しを中心に——」（『帝国主義と文学』研文出版、2010）、「北川冬彦の植民地体験と詩法の実験」（『近現代詩の可能性』（第八回日本文学国際会議論文集）フェリス学院大学、2011）など。