



チャールズ・ディケンズ (著), 佐々木徹 (訳)
『大いなる遺産』

Charles DICKENS, trans. Toru SASAKI,
Great Expectations

(上巻 417 頁, 下巻 413 頁, 河出書房新社,
2011 年 7 月 10 日, とともに 950 円)

ISBN: 上巻 : 9784309463599,

下巻 : 9784309463605

(評) 山本史郎

Shiro YAMAMOTO



佐々木徹訳『大いなる遺産』はすぐれた翻訳である。
この命題は真だ。そのことには何の疑いもない。

本書を読んだ感想としては冒頭のトートロジーの一
文でじゅうぶんであり、かつて夏休みの読書感想文に
苦しめられ、幼い頭脳の中にその存在論的意義につい
て大いなる疑問を生じていた筆者 (山本) としてはこ
の一文で稿を閉じたいところだが、それではあまりに

そっけないので、わたしがこれを「すぐれた翻訳」と惟う根拠をしばらくここに
陳べつらねてみることにしよう。

*

*

*

『大いなる遺産』(以下、佐々木訳を指す)の最初のページを開いて読みはじめる。幼いピップが墓石の文字から父母の姿形を想像したという、いかにも物語のテーマ、プロットの展開を予感させる一節が通奏低音のように響きはじめたとき、父母の墓の「傍らには長さ五十センチばかりの、五つの小さな菱形の石棺がきちんと並べられていた」と出てきてぎよっとする。おいおい、ここはドラキュラの城かよ!

いやいや、言うまでもなく、そうではない。ここは教会の中ですらなく、明らかに田舎の村の小さな教会に隣接している貧しい墓地である。孤児である主人公の姉が村の鍛冶屋に嫁いているという情報から、そのことは想像できる。そんな

墓地に、なぜ「石棺」があるのだろうか？原作では‘five little stone lozenges’だが、ノートン版にはわざわざ註釈がついていて、‘In the original sense of slabs, or tombstones’と書かれている。つまり、「平たい板状の石、もしくは墓石」の意味だという。たまたま手もとにある新潮文庫版（山西英一訳）では「小さな菱形の石が五つ」と訳されている。それが常識的な想像というものではなからうか？

この疑問は下巻に付された解説を読めばただちに氷解する。すなわち、「冒頭に登場するピップの教会はクーリングの教会をモデルにしている。この教会には珍しい菱形の石棺があり（写真参照）…ジョン・フォースターは、彼がこの教会で次作の冒頭にここを使うつもりだと語ったと記録している」。佐々木氏があえて「石棺」という文字にこだわったのは豊かな学識に裏打ちされてのことなのである。

このようにディケンズの生涯の一こまにまで踏みこんだ、いわば三次元的な読みはたしかにすばらしいけれど、それ自体は『大いなる遺産』という膨大な小説の全体から見ると、重箱の隅のほこりくらいでしかない。そんなものを、そのもののためにつつついている暇はない。この例をわざわざ出したのは、佐々木訳がいかに微細な箇所にいるまで神経を行き届かせた翻訳であるかをまさに象徴していると思われるからである。

けれども、細部への恐ろしいばかりの目配りばかりではない。上の例が大きさの尺度でいえば小さいほうの極限、素粒子かニュートリノのレベルだとすれば、本書では、それとは正反対の極限、すなわち銀河系のほうにもしっかりと翻訳者の目がゆきとどいている。

「ピップの囚人」が捕まって、ふたたび「悪者専用のノアの箱船」に戻されていったとき、原作ではこう書かれている。‘Then, the ends of the torches were flung hissing into the water, and went out, as if it were all over with him.’ 佐々木訳ではこうだ。「松明が水中に投げ込まれて、ジュッと音を立てて消えた一男の最期を象徴するかのよう」。この「最期」の一語をみて、ぞぞーっと鳥肌がたった。

そもそも、原作の‘as if」以下の意味はややあいまいである。まずは、(1) 松明の炎ジュッと消えたことで「囚人の命運がつきたと感じた」という意味になる。炎と命の連想は落語の「死に神」だけでなく、普遍的なものだ。しかし文脈を考えるとこれにはとどまらず、(2)「これで、(自分の人生において) この囚人とのつきあいは終わりだ」とピップが感じたということが、仄めかされている。つまり「ジュッと」なのが、「囚人との一幕はこれにて終了」というような、一種のピリオドのようにも感じられたということである。

物語のみじかいスパンでは、少なくともピップにとっては、(2) の感覚が響いている。つまり、ピップは例の囚人とはすっかり縁が切れたと感じたのである。

だからこそ、じっさいにはそうではなく、陰に陽にピップの人生にかかわってくるのが、この表現によって逆に暗示されている。小説の書き方というのはそういうものである。単細胞のわたしなら、例えば、「これでもう、この男もおしまいだなと思った」くらいに訳すのではなからうか。

しかし、もっと長いスパンで物語を眺めたばあい、この一節はより大きな物語の意匠にからんでくる。マグウィッチは、テムズ河の水中での争いが原因で死ぬのだ。そこまで考えると「最期を象徴する」がにわかに大きな意味をおびてくる。たかが「期」という漢字一文字だ。だが、物語の大きな枠組みが、このたった一つの文字に懸かっているのである。

以上の極小と極大の二例でお分かりのように、『大いなる遺産』はきわめて有能な小説の読み手が抜群の英語力を駆使して創り出した翻訳なのである。さまざまな意味で信頼度の高い翻訳であるということが最初から保証されている。

*

*

*

ところが、いかに正確に読むかという問題を悠々クリアしても、ディケンズの場合には、翻訳者の前に立ちはだかるとてつもなく大きな問題がある。それは端的に言って、ディケンズの文章にはどのような日本語表現をあたえるのが相応しいのかという問題である。

ディケンズの翻訳というと、問題になるのがユーモアである。しかも、この問題が厄介なのは、ユーモアが文体そのものから生み出されているということである。原作を読むとおもしろい。だが、翻訳で読むとがっかりする。これはディケンズではない、と感じてしまう。そこにディケンズという作家の偉大さと哀しさがある。

同じことは、日本の「国民的作家」である夏目漱石についても当てはまる。例えば『坊っちゃん』。竹を割ったようにまっすぐな—まっすぐすぎる都会の単純人間が田舎の人間と対立する話など英語に訳されても、英米の小説ばかり読んできた人間が読めばどこが面白いのかといぶかるだろう。それに『吾輩は猫である』。‘I am a Cat’ という題名からして、そもそもまともな「翻訳」になっていない。それと同じことがディケンズについても言える。

それでは、『大いなる遺産』では、ディケンズのユーモアはどう処理されているのだろうか？いくつかの例を具体的に眺めてみよう。

まずは、語呂合わせを利用したジョークである。例えば、第七章の一節を眺めてみよう。

“Your sister is given to government.”

“Given to government, Joe?” I was startled, for I had some shadowy idea (and I am afraid I must add, hope) that Joe had divorced her in favour of the Lords of the Admiralty, or Treasury.

「お前の姉さんはな、管理が好きなんだ」

「官吏が好き？」わたしは驚いた。というのは、彼女はジョーと別れて、海軍省とか大蔵省のお役人と結婚するのだろうかという漠とした考えが心に浮かんだからだ（実のところ、そうなってほしいという期待もあった、と付け加えなければならない）

一読、思わず「うまい！」と膝をうった。幼いピップが ‘given to government’ という言葉の意味を誤解したという状況が、ぴったりはまっている。（ただし、よく考えてみれば、幼児にとって「官吏」という語が「管理」と同等もしくは、もっと高級な語彙ではなからうか—というような難癖はつけないことにする。こんな場合、よく考えてはならないし、野暮を言うものではない。）

では、次の例はどうだろう？ピップの姉が何者かに殴打され、口がきけなくなったので、石盤を用いて会話しなければならなくなった。ところが、あれがほしい、これがほしいと求める姉も、それを読むジョーも、字の読み書きがはなはだ怪しいので、手助けしようとして間に立ったピップもしょっちゅう間違える。

The administration of mutton instead of medicine, the substitution of Tea for Joe, and the baker for bacon, were among the mildest of my own mistakes.

私はサイフが要るのにナイフを出したり、ジョーとジャムを混同したり、マクラとマフラーを取り違えたりしたが、もっとひどい読み誤りも多々あった。

比較のために、山西訳をのぞいてみよう。

メジシン（薬）のかわりに、マトン（羊肉）をやったり、ジョーをティー（茶）、ベーコンをベーカー（パン屋）ととちがえる…

たかが語呂合わせ、どちらでもよいではないか、などと思うなかれ。ここには、翻訳について考える際のきわめて大きな問題がからんでいる。山西訳では原作に

用いられている単語が透けて見えるように訳されている。これを読むと、ディケンズがどのように書いているかが、いちおう分かる。その意味では原作の「意味」に忠実な訳といえるかもしれない。一言で言えば、原作テキストのありようを読者に教えようとする訳である。

それに対して佐々木訳では、「ジョー」を除いて、ディケンズの用いた単語をなぞっていない。そのかわり、下手な字で書いたらまぎらわしいであろう日本語の単語を並べている。しかも、この状況では「ジョー」という語が出てくることが多いはずだから、それだけは残してある。(その伝でいけば「クスリ」も残してもよかったのでは？取り違える語としては、「ヤスリ」だったらぴったりじゃない！) 佐々木訳は原作の意味が成立する構造をなぞって、日本語として作り直した訳、読者が受け取る効果を第一に考えた訳となっている。

この箇所に限って、佐々木徹と山西英一のどちらが偉い翻訳者かという問いかけをするのはフェアでない。山西英一がこの作品を翻訳した時代には、佐々木流に一刀のもとに原作の要素を斬りほぐし、しかるのちに再構築することによって、読者への効果を原作と同じにしようというような発想はほとんどなかったし、かりにそんなことをしたら、「ディケンズという大作家を冒涇している」、「ディケンズがどのように書いているのかをきちんと知りたい」などと言いつつ読者がわんさか出てきたかもしれないと思う。けれども、21世紀のいまの時点に立って判断するなら、もはやそのような発想は古い。ディケンズがどう書いているかを厳密に知りたければ原書を読めばよいのである。インターネットを利用すればお金だってかからない。(それから、もう一つ。そこまでホントウにホントウに原文を理解したければ少なくとも20年くらいは必死になって英語とイギリスの文化を勉強しなければならない。それくらいの覚悟がないことには、安易に単語のチェックなんぞを行っても何も分かったことにはならないぞ！)

ところが、ディケンズのユーモアは、このような仕掛けにはとどまらない。例えば、ウォプスル氏の大叔母が亡くなったということ表現するのに、*‘Mr Wopsle’s great-aunt successfully overcame that bad habit of living, so highly desirable to be got rid of by some people’* 書かれている。これに対して、まず、今西訳を読んでみよう。—「ウォプスルさんの大伯母さんが痼疾のようにになっていたあのだらしのない生活…を見事に克服して、永遠の眠りにはいる」と訳されている。

佐々木氏は、これとは対照的だ。「ウォプスル氏の大叔母が生きるという悪癖を克服するまで (あと何人かにはその成功を大いに見習ってほしかった)」と単純に訳している。ほぼ原文そのままである。

今西英一がなぜわざわざ「痼疾のようにになっていたあのだらしのない生活」と

いう余計な意味を補ったのか、それについては、わたしには何とも言えない。一読者として読みそこねたのかもしれない。あるいは、一翻訳者として、読者の感性をおもんばかって、わざと過剰な解釈を(誤りを承知で)補ったのかもしれない。

そんなことはどうでもよいが、このことから一つ言える(とても重要な)ことがある。それは、ようするに、ディケンズのユーモアは日本人、あるいは日本語環境のみで生きている人間にはさように分かりにくい、ということである。

もう一つ例をあげよう。ピップがハヴィッシュ夫人の家に行く前に、おめかしのために姉にごしごしと情け容赦なく洗われる場面である。

I may here remark that I suppose myself to be better acquainted than any living authority, with the ridgy effect of a wedding-ring, passing unsympathetically over the human countenance.

たいした内容でもないこと、しかも自分が痛い目にあっている経験について、まるで人ごとのように、大げさな語彙を用いて書いている。これを英語で読んでいて吹き出さない人は、たとえ脇の下をくすぐられても頬をゆるめない謹厳居士だろう。この箇所の「意味」は明らかだ。「ちょっとここでいっておくが、結婚指輪が人間の顔を情け容赦もなく、ごつごつやるときの、あの痛さを、わたしはどこのだれさまよりもよく知っていると思う」(山西訳)ということである。だが、我輩はここで神明にかけて言明するに吝かではない。一この山西訳を読んで吹き出す人は、箸が転がっても笑うことのできる人だ、と。

では、佐々木訳ではどうなっているだろう。

ちなみに、私は人間の顔の表面に対して結婚指輪が非同情的に前後運動を行った場合の摩擦効果に関しては、この世の誰にも勝る権威であると自負している。

文体的にみごとに模写されている。その意味では、文体のレベルまで含めての意味で、今西訳よりはるかにディケンズの原文に忠実な訳である。世の中には頭の中の歯車がかちがちにさび付いていて、佐々木氏のような訳を評して「直訳すぎる。今西訳を見習ってもっとまるく意識するのがよい」などしたり顔に教えてくださる人が(とくにインターネット書店の書き込み欄などに)いらっしやるものだが、そのような反応はまったく的外れであり、論外である。わたしは、文句なしに佐々木訳に軍配をあげる。

しかし—しかしである。ディケンズのテキストがほんらい持っている効果，すなわち読者から哄笑を誘い出せるかという点，わたしは—佐々木氏の顔色をそっと窺いながら—“ウーン， ビミョウ”と言ってしまうだろう。ここで急いでつけ足しておくが，かりにわたし自身が訳していたとしても，ぜったいに佐々木氏と同じように訳すはずだ。だから，これは，何か他に名案があって文句を並べているわけではないのである。

このような文章というか文体を読んだ読者の中に，笑いを生じさせるためにはいくつかの条件がある。まず，その言語環境のなかに，文体の落差をおもしろがるという習慣がなければならぬ。英語は *register* ということをきわめて意識する言語だが，そのような意識があってはじめて，文体の落差を利用した笑いが生まれる。日本にも，かつてそれがあつた。『吾輩は猫である』は文体的ユーモアに満ちみちているが，そもそも，あの猫の口から出るような *formality* をもった文体を我々の日常は失ってしまったので，もはや同じような文体の遊びを，作品全体にわたって持続的に行うのはむずかしい。

さらに，笑いをさそうには，読者の中に笑いたいというそれなりの心組みができていなければならない。例えば，むかしの寄席では，志ん生が高座にあがって「えー」と言っただけで客がどっと笑ったものである。イギリス人にとっては，ディケンズというと大作家であると同時に，「なんかおもしろいことをゆうおっさん」ではないだろうか（少なくともディケンズの存命中はそうだった）。だから，笑う心組みが最初からできている。わたしの同僚であるスコットランド人の哲学者から，「子どものころ *Great Expectations* は笑い話だと思っていた。シリアスな物語だということは，君と話してはじめて分かったよ」などと聞かされたことがある。けれども，我らディケンズ以外の日本人にとって，ディケンズは，いまだ，その前で「はは—」と額づかねばならない，異国の偉大な小説家であるにすぎないのではなからうか。

*

*

*

現代アメリカの翻訳学の泰斗ローレンス・ヴェヌティは，翻訳には二種類あるという。すなわち，*domestication*（同化）を目指すものと，*foreignization*（異化）を志向するものの二つである。前者は，外国語のものを翻訳するに際して，現にある言語環境にぴったりと収まり，翻訳者がいわば「透明 (*invisible*)」であることを理想とする。対する後者では，決して意味不明の表現，ことさらに読みづらい訳文を目指すのではないが，異国の要素は異国の要素として認識できるよう表現することが目指されている。

佐々木訳の『大いなる遺産』は、このヴェヌティの述べているような意味で、「異化」をめざすものであると思う。そしてベンヤミンが主張するような唯一の言語に向かうのかどうか、それは知らないけれど、少なくとも、やがてそのような要素が日本語環境の中で自然なものとして受け入れられるものとなるよう、日本語と、日本の読者がいだいているディケンズへのイメージを変えていくだけの力をもった翻訳であることを願ってやまない。