

英訳小説と比喩表現

—横光利一の場合—

洲 浜 英 子

Metaphorical Expressions in English Translations of Yokomitsu Riichi's *Spring, in a Surrey*

Eiko SUHAMA

Abstract

Most of the words we use every day are the metaphorical extensions of their original meaning, but they have been so often used that we have ceased to be aware that they are metaphors.

In the world of literature, however, writers use metaphors when they are not satisfied with existing words close at hand. And readers are usually stimulated by an allusiveness of expression which requires a greater effort of imagination on their part.

Yokomitsu Riichi, the central figure in 'Neo-Sensualist Group' in 1920's, tried to make Japanese literature take a new direction to develop the possibilities of the new literary prose in the way it had not yet been attempted. His style, especially that of his early literary period, is filled with brilliant and suggestive images.

Translation of these metaphors into English requires sufficient understanding of cultural differences between the two languages although the interpretation of metaphorical expressions is essentially based on individual associations.

The present writer compared three English translations of Yokomitsu's short story, *Spring, in a Surrey*, for the purpose of finding the differences of their expressions and discussing their stylistic effects respectively.

I

比喩はあらゆる言語に見られる表現の技法であるが、比喩とは何か、その範囲はどこまでなのかをきめるのは難しい。私たちが何気なく使っているごくありふれた言葉も、その由来をたどって行くと、本来の意味を転用した比喩であることが多い。どんなに豊富な語彙であっても、人間の多種多様な思想や感情をことごとく表現することは不可能なので、場合に応じて一時原義からそれた意味に用い、それが一般的に受入れられた時に新たな語義として定着して行

くのである。

このように比喩は言語そのものの生成と変化のすがたを示す現象であるが、同時にそれは使い手の思考、感情の傾向を表わすものとして、表現技法の中では最も文学の領域に接近しているといえよう。

すぐれた比喩は、異なった言語に移しかえても、そのエッセンスは失われないで、読み手の心にその香りを残すものである。Shakespeare が *Macbeth* に 'Life's but a walking shadow.' と語らせた時、私たちも「人生は歩いている影にすぎない」と文字通りにつぶやくことが出来る。人の一生のはかなさから「影」を連想することは、洋の東西を問わず共通する心情だからである。しかし、Dickens が *A Christmas Carol* の冒頭で、'Old Marley was dead as a door-nail.' と述べた時、「マリー老人は扉の釘みたいに死んでいた」と訳してみても、私たち日本人には連想が困難である。'dead' という形容詞があるので、死んでいる状態を表わすのだらうということはあるが、'door-nail' と 'dead' の結びつきは浮かんでこない。

川端康成が「雪国」で、駒子の皮膚の美しさを「白い陶器に薄紅を刷いたやうな」とたとえているのを、Edward G. Seidensticker は 'like white porcelain coated over a faint pink' と訳しているが、視覚と触覚に訴える描写は、新鮮な共感を英語国民にも与えるであろう。

しかし芥川竜之介が「羅生門」の中で、下人が急な梯子を登るさまを「守宮のように足音をぬすんで」とたとえているのを、T. Kojima は 'as quietly as a lizard' と英訳している。ヤモリは (Japanese) gecko というが、英米人にはなじみのない動物なのでトカゲ (lizard) を用いたのであろう。しかしトカゲは屋外の日差しの中で、素早く通り過ぎるのを見かける動物であるのに対し、ヤモリは夜、屋内の壁などにひっそりと張りついている動物であるから、イメージとしては、かなり異なっている。

このように、比喩は、字義通りの用法で表現に増幅された効果を与えるものと、当初の意味が希薄になって慣用的に用いられるものがある。翻訳という作業において困難を伴うのは、後者の場合である。慣用的に用いられる比喩は、それぞれの国の文化や伝統に根ざしたものであるため、直訳では容認不可能な場合がある。

比喩は、あらゆるジャンルの文章に見られる技法だが、文学作品の場合、作家はその比喩を通して実体を見直そうと新しい試みを行なうので、翻訳に際しては作家の文学理念とその心象風景を的確に把握することが必要になってくる。従って同一作品でも訳者が異なる場合、その転換の方法には訳者自身の解釈が現れてくる。

比喩の使用頻度は作家によって異なるし、同一作家でも作品によって違う場合がある。比喩の使用が多い作家としては、川端康成、横光利一、三島由紀夫等があり、少ない作家には、武者小路実篤、井伏鱒二、正宗白鳥などがある。谷崎潤一郎は初期の「刺青」などには多いが、

「細雪」では少ない。

II

横光利一は川端康成と共に、大正末期から昭和初期にかけて起こった新感覚派運動の中心的存在であり、文体の上で多彩な実験を行なった作家である。それ以前の自然主義的リアリズムが、対象への主観の移入を禁じ、そのため作家は、客観的、写生的な記述を重視した。これに対して横光らは直観に基づいた個性的描写を試み、新しい比喩を大胆に用いる傾向を示している。

しかし川端が、一つ一つの語に複雑な意味を持たせながら、余分な言葉は出来るだけ使うまいとするところに、簡素でありながら含蓄と陰影に富んだ文体を得たのに対し、横光の場合は情緒性をむしろ避け、知的抑制に裏打ちされた特有のイメージを織込んでいる。彼は外国の翻訳文学に興味を持ち、生田長江の直訳体の影響を受けたといわれる。

絶えず文体実験を試みた彼の小説の中でも、最も新感覚派的といわれる短編の一つに「春は馬車に乗って」がある。これは大正14年に母を、その翌年に妻を失い、現実の死の問題に直面しながら、その体験を私小説的には書かず、感覚の眼によって一貫させた作品である。題名そのものも「春」を擬人化した比喩表現になっているが、構成も初冬から厳しい冬を経て春の訪れまでの季節の推移と妻の病状の悪化を象徴的に対応させ、しおれて行く「ダリア」や動きの鈍くなって行く「亀」の姿に、妻の死を目前に控えた夫の苦痛を投影させている。

このように、かなり意図的な比喩が英訳された場合、どのような表現形式をとるのかという点に興味を持ち、まず Dennis Keene が英訳した *Spring Riding in a Carriage* を読んでみた。訳者は横光文学を博士論文のテーマとしてとりあげた研究者で、比喩も出来るだけ忠実に原文に即して訳出しているが、2箇所の比喩表現を省略しているのが気になったので、他の2種類の英訳を参照してみたところ、どちらにも訳出されていた。この小論では、原典と3種の英訳テキストを比較し、英訳における比喩表現の問題を考察する。

テキスト：「春は馬車に乗って」『日本現代文学全集65・横光利一集』（講談社）1961

- A. "Spring Riding in a Carriage", tr. by Dennis Keene, *"Love" and Other Stories* (Univ. of Tokyo Press) 1974
- B. "Spring, in a Surrey", tr. by John Nathan, *Time, and Others* (Tokyo: Hara Shobo) 1965
- C. "Spring Came on a Horse-Drawn Cart", tr. by Mary M. Suzuki, *The Heart is Alone: A Selection of 20th Century Japanese Short Stories* (Tokyo: Hokuseido) 1957

III

前述の Keene 訳において省略されている比喩表現は次の通りである。

1. 彼女の曾ての円く張った滑らかな足と手は、竹のやうに瘦せて来た。(P. 385)

B. Smooth once and richly fleshed, her hands and feet dwindled to *stalks of bamboo*.
(p. 192)

C. Her once smooth and firm arms and legs were now *like reeds of bamboo*. (p. 105)

(英訳の例文の前に記してあるアルファベット記号は、それぞれ前記のテキストを示す)

原文の直喩に対して B では隠喩が用いられ、「かつてはなめらかで豊かな肉づきだった彼女の手と足が、だんだん小さく縮まって竹の茎になった」と表現されているが、C では直喩が使用され、「かつてはなめらかで引きしまった腕と脚は、今では竹の(か細い)茎のようだった」と述べている。竹は東洋的な植物であり、英米人にはなじみの薄いものであるため、たとえば慣用的な直喩、「あなたは竹を割ったような性格だ」は、英語では「竹」ではなく「矢」を用いて 'Your character is as straight as an arrow' と表現される。意味をくんで訳せば 'He is very straightforward.' とか 'He is a man of frank disposition.' となる。なお B では、足を 'feet', 手を 'hands' と訳し、'dwindle' という動詞を用いているために、「やせ細る」というより、「縮んで小さくなる」という意味になり、'stalk' のイメージとは結びつかない。C では 'arms' と 'legs' を用い、原文に近い表現となっている。

もう一箇所は、妻の食欲をすすめるために新鮮な魚を縁側に並べている夫に対して、彼女が「それより聖書を読んでほしい」という場面である。

2. 彼はポウロのやうに魚を持ったまま、不吉な豫感に打たれて妻の顔を見た。(p. 385)

B. He stood with his hands full of fish *like Paul the apostle*, overwhelmed by a presage of calamity as he watched her face. (p. 194)

C. With fish in hand *like Paul the Apostle*, he looked at his wife. His heart was full of foreboding. (p. 106)

原文では「ポウロ」となっているが、聖書にはパウロと魚の結びつきはないので、「ペテロ」との記憶ちがいであろう。(cf. ルカによる福音書第5章4-7節, ヨハネによる福音書第21章6-7節)

なお、このあとに夫が妻のために読む聖書は、詩篇の102篇1-4節で、直喩が3回用いられている。聖書からの引喩であり、横光の比喩表現としてあげることは出来ないが、人の「いのちのむなしさを表わす比喩として、この場面で効果的に用いられている。(わがもろもろの日は煙のごとく消え、わが骨は焚木のごとく焚かるるなり。わが心は草のごとく撃れてしをれ

たり。)

Aの訳で、なぜ例1, 2の比喩が省略されているのかは不明だが、あえて推測すれば、1は東洋的イメージの「竹」が英米人になじまないこと、2は原文における比喩の固有名詞の誤りのためかとも考えられる。

IV

この作品は、17ページ余りの短編で章分けなどは、なされていないが、季節の推移に従って四つの部分から構成されているので、便宜上1部、2部…という呼称にする。

1部は病床の妻との対話が多く、比喩は少ないが、終の部分に海の情景が描かれている。

3. 渚では逆巻く濃藍色の背景の上で、子供が二人、湯気の立った芋を持って、紙屑のやうに座ってゐた (p. 380)

A. Down on the beach two children sat *like scraps of paper*, steaming potatoes in their hands, against a background of deep, surging blue. (p. 118)

B. Down on the beach two children sat *like scraps of paper* against the background of churling indigo. Each held a steaming potato. (p. 182)

C. The swirling billows had a deep coat of green, and against this background sat two children, on the beach, *like tiny wads of paper*, holding steaming sweet potatoes. (p. 101)

ここでは原文も訳文A, B, Cもすべて直喩を用い、目に映ったままを描写している。子供たちは「湯気の立った芋」を持っているのだから、わびしい雰囲気ではないはずだが、病む妻をかかえた夫にとっては、見るものすべてが空疎に感じられ、紙くずのイメージを用いたのであろうか。AとBは同じ語句、Cは「小さな紙の塊」という表現を用い、‘scrap’が「切れはし」、すなわち文字通り「くず」という意味であるのとは少しニュアンスが異なっている。4部のはじめにも海の情景があり、子供が岩角をよじ登って行く様子が描かれているが、それを「風に吹かれたやうにさ迷ひ出て来た」(p. 394)とたとえているのを見ると、3の英訳ではA, Bの方に頼りなげなかなさが感じられる。なお、原文も3種の訳もすべて直喩を用いている箇所は他に6例ある。

目に映った海の風景が引金となって1部の終では「波」が隠喩として用いられている。

5. 彼は自分に向って次ぎ次ぎに来る苦痛の波を避けようと思ったことはまだなかった。此の夫々に質を違へて襲つて来る苦痛の波の原因は、自分の肉体の存在の最初に於て働いてゐたやうに思はれたからである。彼は苦痛を、譬へば、砂糖を舐める舌のやうに、あらゆる感覚の眼を光らせて吟味しながら舐め盡してやろうと決心した。さうして最後に、どの

味が美味かったか。——俺の身体は、一本のフラスコだ。何ものよりも、先づ、透明でなければならぬ。と彼は考へた。(p. 380)

- A. The waves after *waves of suffering* that came in upon him had never been something to be evaded. The origin of those *waves of suffering*, each different in each onslaught, existed in his very flesh, had been there from the beginning. He had decided to *taste this suffering as the tongue tastes sugar*, to scrutinize it with the total light of his senses. Which would *taste best* in the end? My body is *a scientific flask*; the most important thing is absolute clarity. (pp. 118-9)
- B. He had never tried to avoid *the waves of agony* battering him in endless succession. He suspected that the causes of his pain—pain which altered subtly with each onslaught—had taken root at the moment of his birth. And this determined him to sample all of agony *as a tongue licks at sugar*, savoring, sensibility's every eye alight. The tests completed then, which variety was most delicious? “*I'm a laboratory flask*”, he liked to think. “Most important of all I must be transparent.” (p. 182)
- C. He never tried to turn away from the recurring *waves of anguish*, for it seemed to him that the cause of these *waves of pain* that lashed at him in varying intensity had already been present from the very beginning of his corporeal existence. He resolved to partake fully of this pain and scrutinize its different *textures*. He thought to himself, “I am *like a chemist's flask*. I must above all else be transparent to enable myself to see the slightest changes that might occur.” (p. 101)

「波」は連続を意味し、英訳でもすべて ‘waves’ がそのまま用いられている。Bにおいて2番目の waves が省略されている以外はA、Cとも、waves をくりかえしている。全体が隠喩的な中で、「砂糖をなめる舌のように」という直喩が原文にあるが、これもA、Bではそのまま直喩で訳されている。ただAでは「味わう」(taste)と一般的な味覚を表わす動詞を用いているのに対しBでは、文字通り「舌でなめる」という意味の ‘lick’ を用いてなまなましい感覚を表わしている。一方Cでは味覚を触覚の比喩に転じて「その異なった地合い (textures) を綿密にしらべる」としている。「俺の身体は一本のフラスコだ」という原文の隠喩はA、Bともそのまま隠喩として訳しているが、Cでは直喩を用い、透明でなければならない理由を「ごく些細な変化でも自分で見分けがつくように」と説明的に述べている。理解を助ける役割は果しているが、原文の持つイメージの簡潔さ、暗示性が希薄になっているのではないだろうか。

第2部では初冬から真冬へと季節が移り、妻の肺の悪化をダリアの枯れて行くすがたに託し

ている。

6. ダリアの茎が干枯びた繩のやうに地の上でむすぼれだした (P. 380)

A. The dahlias lay tangled and twisted on the ground, *pieces of old, dried-up rope*. (p. 119)

B. Dahlia stems began to knot above the ground *like lengths of shriveled rope*. (p. 184)

C. The stems of the dahlias lay tangled on the ground *like shrivelled rope*. (p. 101)

形式上はAにB, Cのような‘like’は用いられていないが、リズムの関係で‘like’が省略されたと見てよいであろう。このような構造は次の例7, 8のAにも見られる。

7. 彼と妻とは、もう萎れた一對の茎のやうに、日々黙って竝んでみた (p. 394)

A. So they waited together, *two linked stems of a flower that is dying*. (p. 129)

B. Side by side they waited together in silence *like a pair of withered stems*. (p. 214)

C. Almost every day he and his wife were there, side by side in silence, *like two withered stems*. (p. 113)

8. 晴れ渡った明るい海が、彼の顔の前で死をかくまっている単調な幕のやうに、だらりとしてみた。(p. 390)

A. The bright, glittering sea lay loosely before him, *a monotonous curtain* concealing death. (pp. 126-7)

B. The bright, clear sea dangled in front of him *like a monotonous curtain* shrouding death. (p. 206)

C. The bright and clear ocean that spread out before him seemed *like an endless curtain* that was sheltering death. (p. 110)

夫は妻のために一日に二度ずつ新鮮な鳥の臓物を買いに行くのだが、彼女の食欲をそそらせようと枕元にそれらを並べ、華やかな宝石の比喩で説明する。

9. 彼は運好く瑪瑙のやうな臓物を氷の中から出されると、勇敢な足どりで家に帰って妻の枕元に竝べるのだ。「この曲玉のやうなのは鳩の腎臓だ。この光沢のある肝臓はこれは家鴨の生臍だ。これはまるで、噛み切った一片の唇のやうで、此の小さな青い卵は、これは崑崙山の翡翠のやうで。」(p. 381)

A. When he was in luck and the *agate-like* innards were brought out from the ice, he would stride off heroically back home and arrange them neatly by her bedside. “This one *like a rounded jewel* is a pigeon’s kidney. This glossy liver came from a domestic duck. And look at this, just *like a piece of lip* bitten right off. And this green one is, look, *an emerald* from the jade mountain in far Tibet.” (p. 119)

B. When his luck was good and giblets *like bits of agate* were presented him from the ice he marched boldly home and proffered them at her pillowside. "This one *like a crescent jewel* is kidney of dove. This blushing liver comes straight from a live duck. Here's a hunk of lip chewed off—and this tiny green egg is *jade from India's magic mountain*." (p. 184)

C. And by some good fortune, when they brought out some *agate-like* liver from under the ice, he would hurry home triumphantly and display his find at his wife's pillow. "This one that looks *like a chaplet* is a dove kidney. And this lustrous liver is from a duck. This liver looks just *like a lip* that was bitten off and this little blue egg is *like the jade* from Mt. K'unlun..." (p. 102)

原文では4個のの比喩はすべて「…のやうで」と直喩で反復しているが、Aでは名詞の次に-likeをつけて複合語(agetelike)、Bでは'like bits of agate'と直喩、ヒスイは隠喩として用いている。Cは4箇所ともlikeである。原文の同形反復は一見単調のようだが、臓物と宝石という突飛なとり合わせを、却って効果的に生かしているといえよう。宝石以外の比喩では「噛み切った一片の唇のやう」というのがあり、これは真紅の色彩効果を表わしており、胸を病む妻に対して血を連想させるイメージは、残酷なようだが、暗く重い現実を、せめて華やかな色彩で表わしたいという夫の逆説的な愛情が感じられる。

この作品には「檻」という語が9回使用されているが、最初に出て来るのは妻のベッドの格子を「おり」に見立てた例である。

10. 彼女は檻のやうな寝台の格子の中から… 鍋の中を眺めてみた (p. 381)

A. She watched the contents of the saucepan through the *cagelike* bars of her bedstead,... (p. 119)

B. Smiling, she watched the bubbling pot through the bars on the bedstead. (p. 186)

C. From the bars of her *cage-like* bed, she kept constant watch over the steaming pot, a smile on her face. (p. 102)

A, Cでは'cage(-)like'と複合語にしているが、Bには「おり」を表わす'cage'はなく、単に「格子」(bars)だけを用いている。ここの「おり」とは、病気でベッドの外へは出られない状態を示しているのだが、臓物の煮え立つ鍋を眺めている彼女を、夫は、「実に不思議な獣だね」(p. 381)と隠喩で表現している。英訳Aは'You really are a *weird animal*' (p. 119)と隠喩、Bは'you look *like an outlandish beast*' (p. 186)、Cは'you look *like a very strange animal*.' (p. 102)とそれぞれ直喩を用いている。「不思議な」という日本語が多義性を持っているので、英訳の形容詞もそれぞれ異なったものが用いられている。すなわち、Aは超自然的

な力を感じさせる無気味な不思議さ、Bは異国風で風変りな不思議さ、Cは未知でなじみのない最も広義の不思議さである。

「おり」から、「獣」とイメージが移り、次には「臓物を食べたがっている檻の中の奥さん」(A. a married lady inside a cage, who craves for animal's guts. B, Cは省略)と続き、次いで病人の自己中心的な考えを、夫は「檻の中の理論」と述べる。

11. 「それは檻の中の理論である。」彼は彼の額に煙り出す片影のやうな皺さへも、敏感に見逃さない妻の感覚を誤魔化すために、此の頃いつも此の結論を用意してゐなければならなかつた。それでも時には、妻の理論は急激に傾きながら、彼の急所を突き通して旋回することが度々あった。「実際、俺はお前の傍に坐つてゐるのは、そりゃいやだ。肺病と云ふものは、決して幸福なものではないからだ」彼はさう直接妻に向かつて逆襲することがあった。「さうではないか。俺はお前から離れたとしても此の庭をぐるぐる廻つてゐるだけだ。俺はいつでもお前の寝てゐる寝台から綱をつけられてゐて、その綱の畫く圓周の中で廻つてゐるより仕方がない。(pp. 381-2)

A. “That’s your *cage mentality* again.” He always had to end things up like that, because she was sensitive to each motion of his face, to every *half-shadow* that might *drift* across it, and he needed to baffle and cancel out what she perceived there. Yet also there were times when this kind of *response* of hers would *outwit* him, suddenly *slip through* to where it *hurt* and completely *unbalance* him. “The truth is that, well, I do object to sitting here with you. Tuberculosis is hardly a thing to rejoice it over, is it?” There were times when he *counterattacked* her openly like that. “Well, is it? Even if I do manage to get away from you, all it consists of going round and round that garden. There’s a *rope* that always *ties me* to the bed where you’re lying, and all I can do is move along *the circumference it draws*.... (pp. 119-120)

B. “That’s just *theory in a cage*”; she was quick to notice even the wisp of a frown to touch his brow, and tricking her sensibilities demanded the constant use of this conclusion. Even so, there were times when her *theory rushed precipitately under his guard and skewered him*. At other times, of course, he countered: “Frankly, I hate sitting here with you. Because there is nothing pleasant about tuberculosis. And even when I do leave it’s only to pace up and down in that garden. The *rope* around my neck is *tied* to your bed, and I can only move *as its length permits*. (p. 186)

C. “That’s your *pent-up-in-the-cage theory*.” Of late, he always had to be ready with

this concluding remark, in order to deflect his wife's sharp and perceptive thrusts, for even the faintest *suggestion of a wrinkle* on his brow would not pass unnoticed. The *deadly missile of her arguments* would *pierce* his most vulnerable spots, and though rapidly losing their effectiveness, they would continue to *circle* his head. "As a matter of fact, I really don't like the idea of sitting at your bedside. It's because this thing called tuberculosis isn't a very happy kind of disease." Sometimes he would counter openly in this way. "Now, isn't that so? Even if I did leave your bedside, all I would do would be to keep going around and around this yard. It's *like being on lease* with one end *tied to* your bed. All I can do is to circle that distance. (pp. 102-3)

原文での直喩は1箇所だけで、その部分にも隠喩的動詞「煙り出す片影のやうな皺」が用いられ、妻の理論を戦闘機になぞらえている。戦闘機という語はないが、「急激に傾く」「突き通して旋回する」「逆襲」などから、夫と妻の理論が互いに空中戦を演じているようなイメージとなっている。原文においても、かなり注意深く読まなければ、わかりにくい比喩であるから、英訳にも苦心の跡が見られる。最初の「檻の中の理論」という表現は5回用いられており、Aは‘cage mentality’として、心的傾向、物の見方を意味している。Bは直訳、Cは「(家畜)のおりに閉じこめられた理論」という句をハイフンでつなぎ(pent-up-in-the-cage)、形容詞句として特殊な意味合いを感じさせる表現となっている。どの英訳も上記の句をくりかえし用いているが、Bは1回だけ次のように意識している。

12. 彼はここまで妻から肉迫されて来ると、当然彼女の檻の中の理論にとりひしがれた (p. 382)

B. When she brought him to boy this way it was only natural that she *emerge the victor*. (p. 188)

‘emerge the victor’とは「勝利者として姿を現わす」ことであり、原文では、彼の立場から、受身で書いているが、Bでは彼女の側から表現している。英語としては、この方が内容的にわかりやすい。

なお、原文の最後の文「俺はいつでもお前の寝てある寝台から綱をつけられてゐて、その綱の晝く円周の中で廻つてゐるより仕方がない」という隠喩は、A、Bでは同じく隠喩を用いているが、Cでは直喩となっている。

病が悪化し、好物の鳥の臓物さえ受けつけなくなった妻のために、彼は海からとれたばかりの新鮮な魚の数々を縁側に並べて説明する。

13. 「これは鮫鱈で踊り疲れた海のピエロ。これは海老で車海老。海老は甲冑をつけて倒れ

た海の武者。この鱈は暴風で吹きあげられた木の葉である」

- A. “This is the frogfish, *the pierrot of the sea* who has tired himself with dancing. This is the large shrimp, and this is the small—they are *the knights of the sea*, fallen with their *armour* on. This is the saurel, or horse mackerel, *the leaf of a tree* blown off in a storm.” (p. 122)
- B. Here’s *a sea-clown who pirouetted himself* to death, the blowfish. And this is mackerel, *a tree leaf* that was blown ashore in a gale. And this, though some would fawn by addressing him prawn, is *Sir Shrimp, knight of the sea*, slain with his *armor* on.” (p. 194)
- C. “This is an angler; *a Pierrot from the ocean*, all exhausted from dancing. This is a shrimp but it’s called a prawn—he’s *a knight of the depths* who succumbed, *armor* and all. And this small mackerel is *a leaf* which was swept ashore by a hurricane.” (p. 106)

原文でも三つの英訳でもすべて隠喩を用い、そのうち二つは新感覚派的な擬人法となっている。アンコウは、深海から陸にあげると、気圧の変化で眼が飛び出し、口が開き、また頭が大きいところに愛嬌ともの悲しさがあるので「踊り疲れた海のピエロ」を連想し、エビは背を曲げて輪にすると出来る横じまと殻の固さから、「甲冑をつけて倒れた海の武者」と表現し、おどけた比喩となっているが、その裏には主人公自身の疲労と挫折が投影され、更にそれを凝視している作家の眼が感じられる。

このような擬人法は、英訳の場合も字義通り転換され、3種のテキストが、ほとんど同じ語句と構造を示している。

次も「玉突き玉」を擬人化した例である。

14. 「なほ憂きことの積れかし、」… ふと彼はさういふ時、茫々とした青い羅紗の上を撞かれた球がひとり飄々として転がって行くのが目に浮んだ。——あれは俺の玉だ。しかし俺の玉を、誰がこんなに出鱈目に突いたのか。(p. 389)
- A. “...Let more misfortunes fall.” As he was saying so, *one lone ball* seemed to be struck across an enormous *felt table*, and *rolled and drifted* before his eyes. —That’s my ball. But who’s been knocking it about at random like that? (p. 126)
- B. And suddenly as he lipped the words, *a ball* appeared, floating across a vast *felt table*. —That’s my ball. But who bungled my shot that way? (p. 204)
- C. At such times he would suddenly see before him *a billiard ball* aimlessly *rolling* along the broad green expanse of the *felt board*. —There goes my ball, but in

heaven's sake who knocked my ball so haphazardly? (109-110)

ここでは、異質のものを A is B の隠喩形式でたとえるのではなく、文脈によってはじめて比喩であることを想定し得る描写となっている。妻の病勢がすすみ、夜中に起こされて彼女の体をさすりながら、自分を力づけるかのように、もつつらいことが押し寄せて来てもいいとつぶやく。すると、彼の目の前に、広々とした緑色のラシヤの玉突き台が浮かび、その上を突かれた球がひとつだけ、あてもなく転がって行くさまに自己の姿を重ね合わせ、自分をこんな運命にしたのは誰なのかという思いを比喩的に述懐している。原文では「目に浮んだ」という部分が比喩であることの標識となっており、Aでは‘seemed’、Bでは‘appeared’、Cでは‘ball’でなく‘he’を主語にした‘would see’という語句が、比喩であることを示している。

擬人法は、既に述べたように、この作品の題「春は馬車に乗って」において示されているが、そのテーマは第4部に集約されている。

15. 長らく寒風にさびれ続けた家の中に、初めて早春が匂やかに訪れて来たのである。彼は花粉にまみれた手で花束を捧げるやうに持ちながら、妻の部屋へ這入って行った。

(p. 394)

A. At their house, so long made desolate by the cold wind, this was *the first scent of spring* to reach them. With his hands covered in pollen, he entered her room holding the flowers *as an offering*. (p. 129)

B. To his home, languishing all winter in icy winds, *spring had paid a fragrant visit*. Hands stained in pollen he burst into her room holding the bouquet *as though to place it on an altar*. (p. 214)

C. It seemed as if *the sweet aroma of spring had finally paid its visit* to this house which for such a long time had only known winter. With hands sprinkled with pollen he held these flowers *as if in an attitude of prayer*, and walked into his wife's room. (p. 114)

病気との戦いに、二人とも精魂つき果てているものの、心は「山から運ばれてくる水がめの水」のように澄んでいる。きびしい冬が去り、海にはヨットの白い帆が春を告げるころ、知人からスイートピーの花束が届けられる。原文では「早春が匂やかに訪れた」という擬人法が用いられているが、Aでは比喩性の弱い表現、Bは‘spring’を主語として‘pay a fragrant visit’、Cも同様に「春」を擬人化しているが、‘It seemed as if...’を前に置き、やや冗漫な表現となっている。後半の「花束を捧げるやうに持ちながら」という原文は、比喩というより、持ち方を副詞的に説明しているように思われるが、英訳では「捧げるやうに」をかなり重く解釈している。Aでは「神へのささげもの」のイメージのある‘offering’、Bでは「祭壇の上に

置くように] (as though to place it on an altar), C では「祈っているような姿勢で」(as if in an attitude of prayer) と、それぞれキリスト教的イメージを与えている。

妻が、この花はどこから来たのかと聞くと、彼は次のように答える。

16. 「この花は馬車に乗って、海の岸を真っ先に春を撒き撒きやって来たのさ。」(p. 395)

A. “*They came riding here in a carriage, along the shore of the sea, scattering the first seeds of spring as they came.* (p. 130)

B. *These flowers climbed into a surrey and drove straight here from the banks of the sea, strewing spring in their path as they came.*” (p. 216)

C. “*These flowers came on a horse-drawn cart. They rode along the seashore scattering the air of spring.*” (p. 114)

ここでは、春のおとずれを告げる花馬車が、おとぎの国からやって来たかのように表現されているが、一見抒情的な香りの中に、間もなく訪れようとしている妻の死の現実を封じこんで主題の象徴性を完結させている。英訳も原文に即した比喩表現となっている。

V

これまで述べて来た比喩のうち、文学的な隠喩は概して原文に忠実な英訳を行なっているが、直喩の場合に、‘like, as, as if’などの語を用いず、副詞や現在分詞などを用いている英訳もある。

17. その日から彼は彼女の云ふままに機械のやうに動き出した。さうして、彼は、それが、彼女に与える最後の饞別だと思った。(p. 392)

A. From that day onward he acted in response to everything she said, *like a machine*. This was to be his final farewell gift to her. (p. 127)

B. From that day on, he responded to every whim *like an obedient machine*. He meant this to be his farewell gift. (p. 208)

C. From that day on, he *mechanically* did whatever she said. He thought that this would be his farewell gift to her. (p. 111)

原文の「機械のやうに」という直喩を、Aはそのまま‘like a machine’と訳し、Bは「従順な」という形容詞を加えてはいるが、同じく直喩を用いている。しかしCは「機械的に、いわれたことはすべてやった」として、副詞の‘mechanically’をあてている。簡潔な表現にはなっているが、原文の「機械のやうに」という表現の持っている病妻への抑制されたいわがうすれ、副詞として単に動詞を修飾するだけのものとなっているようだ。

このように原文の直喩を副詞として訳出している例は、横光の「時間」(Seidenstickerの訳

した *Time*) にも見られる。

私は屋敷を一途に賊のやうに疑っていつてみようと決心した (p. 168)

I suspected him more *intensely*. (p. 234)

Keene 訳では、'like' を用いてはいないが 'consider' という動詞が比喩であることを示している。

I decided all I could do was consider Yashiki *a plain crook*. (p. 163)

次は、原文と A では直喩、B は現在分詞を比喩的に用い、C は比喩を用いていない例である。

18. 「あたしも行きたい」と妻は云ふと、急に寝台の上で腹を波のやうにうねらせた (p. 379)

A. "I want to go too. I want to." She started wriggling about on the bed, her stomach plunging and *rippling like waves*. (p. 118)

B. "I want to go too," she cried from the bed, and started her belly *rippling*. (p. 182)

C. "I want to go, too." And she suddenly tried to raise herself. (p. 101)

A は原文に即して (さざ波を立てるように) 「波打たせて」おり、B は 'ripple' という動詞 1 語を隠喩的に用い、それに '-ing' を付けている。これに対して C は「突然身を起こそうとした」(raise herself) と訳しているので、意味にずれが生じている。

原文の隠喩的表現が、A, B, C でそれぞれ異なつたとらえ方をしている例も見られる。

19. 彼女は蒲団を蹴りつけ、身体をばたばた波打たせて起き上らうとした。(p. 387)

A. She kicked off the bedclothes and tried to get up, *panting and heaving*. (p. 124)

B. She kicked the blankets off and struggled to get up, flopping on the bed *like a fish aground*. (N. 198)

C. Then kicking away her covers and *twisting in agony*, she tried to get up. (p. 107)

A の 'panting' は、息を切らしてあえぐことであり 'heaving' は海が波打つ状態を示している。原文に即した表現であるが、B は原文にない直喩を用いている。'flopping on the bed like a fish aground' とは、「陸地にあげられた魚のようにベッドでばたばたして」の意であり、過剰なイメージといえよう。これに対して C は「苦痛で身をよじる」('twisting in agony') のだから、原文とはニュアンスが異なっている。

英訳 B の、このような傾向は次の例にも見られる。

20. 第一、お前はさうしてゐると、蒼ざめてゐて、気品がある。まア、ゆつくり寝てゐてくれ。(pp. 387-8)

A. For a start, that *pale face* of yours gives you a sort of dignity. (p. 124)

B. For one thing, when you're in bed and *pale as a sheet* like this you have a certain elegance. (p. 200)

C. In the first place, this way, with your *pale*ness and all, you look refined. (p. 108)

原文およびA, Cは、比喩表現を用いていないのに、Bは‘pale as sheet’(シーツのように青ざめている)という直喩を用いている。ただし、この直喩は、使い古され、比喩的効果の乏しい強意的直喩だから、「ひどく青ざめていた」という意味の範囲で使ったものかもしれない。

次は、原文では直喩を用い、A, Cも直喩で表現しているのに、Bでは訳出されていない例である。

21. 硝子戸は終日辻馬車の扉のやうにがたがたとふるえている。(p. 390)

A. All day the glass windows shook and rattled *like the door of a horse-drawn cab*. (p. 126)

B. A salty winter wind withered the garden lawn and rattled the glass doors angrily from morning to night. (p. 206)

C. The glass doors rattled incessantly *like those of a handsome carriage*. (p. 110)

A, Cは‘rattle’を自動詞として用いているのに対し、Bは主語に‘wind’を持ち、‘angrily’(怒ったように激しく)と擬人化している。原文の「辻馬車の扉のように」とは「粗末な馬車の立つつけの悪い戸」が、がたがたふるえる程度の風のことを言っているのだから、Bの訳文は、かなり異なったものとなっている。

VI

以上3種類の英訳の比喩表現を原文と対比させながら見て来たのであるが、原文の直喩は、その多くが、A, B, Cいずれの英訳においても、そのまま‘like’や‘as’を用いた simile で表わされ、隠喩はやはり metaphor で表現されている。しかし、その逆の場合、すなわち、原文の直喩が metaphor で、隠喩が simile として表現されている場合もあり、3種類がそれぞれ異なっている例も見られる。B, Cにおいては、原文の比喩を用いず、副詞その他を用いて意識したり、主語を転換して直接的な表現にしている場合もある。Aは例1, 2で見られたように、比喩の箇所を脱落させている場合もあるが、その他の例を見て行くと、全体として原文の比喩の意図を尊重し、転換に工夫の跡が見られる。もっとも、そのために、英訳の硬さ、まわりくどさ、難解さを生じていることもある。

横光の比喩には、慣用的な使い古された (hackneyed) 比喩は、ほとんど見られない。このような比喩を訳出する場合は、異文化のフィルターを通すために、誤訳を生じたり、意味がわからなかったりすることがある。しかし、彼のように、日常性を超えた感覚と想像の中から創造された比喩の場合は、それが作品の主題と重なり合い、ひびき合って、作家論へ展開して行くだけに、英語的な構造と文脈の中で自然さ、わかりやすさだけを求める場合には、作家の独

自な心象風景の輪郭をぼかしてしまうこともある。したがって、多少生硬なものとなっても、原文の意図を過不足なく訳出する解釈力と表現技法が必要と思われる。

参 考 文 献

- 芥川竜之介 『羅生門』芥川竜之介全集，岩波書店，1934。
Akutagawa, Ryunosuke. *Rashomon*, tr. T. Kojima, Tuttle, 1962.
Brook-Rose, Christine. *A Grammar of Metaphor*, Mercury Books, 1965.
Brown, Stephen J. *The World of Imagery*, Haskell House, 1965.
Dickens, Charles. *Christmas Books*, Everyman's Library, 1950.
長谷川潔 『日本語と英語—そのジャンルと表現』サイマル出版，1974。
Hawks, T. *Metaphor*, Methuen, 1972.
Keene, Donald, ed. *Modern Japanese Literature*, Grove Press, 1956.
川端康成 『雪国』川端康成全集 6，新潮社，1948。
Kawabata, Yasunari. *Snow Country*, tr. E. Seidensticker, Knopf, 1959.
King, David & Thomas Crerar. *A Choice of Words*, Oxford Univ. Press, 1969.
Read, Herbert. *English Prose Style*, London, 1952.
Morris, Ivan, ed. *Modern Japanese Stories: An Anthology*, Tuttle, 1962.
Shakespeare, William. *Macbeth*, ed. K. Muir, Methuen, 1969.
Vries, Adde. *Dictionary of Symbols and Imagery*, North-Holland, 1976.