

源氏物語の小径を歩く難しさ、 傑作を翻訳することとは

マリア テレサ オルシ
Maria Teresa ORSI

本題に入ります前に、今回の話のタイトルについてご説明申し上げたいと思います。このタイトルには明らかに1994年のウンベルト・エーコの *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (小説の森散策) という著名な作品が引用されています。私にとってとても興味深い作品で、拙稿にも幾度となく引用させていただいております。以前聞いたことがあるという方がいらっしゃいましたらどうぞ、お許してください。

この作品でエーコは森というものを物語文学の隠喩として綴っています。そして、ボルヘス (Borges) を引用し、物語を枝分かれする小径が交錯する庭園に例えています。「森のなかでは、たどれる小径が見あたらないときでも、それぞれが、どこかの木から右に行くか左に行くか決めながら先に進み、そのつど木に出会うたびに選択をしてゆくことで、自分なりの道をたどることができるのです」(和田忠彦訳)。もし、このエーコの言い回しの主語が読者ではなく、翻訳者であるとしても、全く的を得た表現だと思えます。ただ、一つだけ違いがあります。つまり翻訳とは単に作者と翻訳者との間で行われる対話内の作業でもなく、書く作業と読む作業の境を動く“境界線上での”作業でもないというのです。翻訳は原典に関する直接の知識がないだけでなく、なによりも翻訳者の頭の中で活動し始めた、困難ではあっても抗し難い解釈法の小径の過程には参加しない読者を想定しています。

近年、翻訳学がしきりに論じられています。翻訳とは果たして何を意味するのでしょうか。翻訳者の役目、その責任とは、そしてその苦勞とは何なのでしょうか。翻訳者の《存在位置》の大切さがいまだに論じられています。これにつきましては、両極論に揺れ続けているのが現状です。つまり、一方では翻訳者が常に書評で無視され、本の表紙にもその名前が現れることなく、陰に潜んでいべき存在と見る考えです。そしてもう一方では、翻訳者を共同制作者ととらえ、翻訳を自由な創造的行為と見る考えです。この後者の考え方は逆説的な結果を招くことにもなるのです。例えば、原作と読者の文化の違いを理由に翻訳者が勝手に原文の一部を削除する行為もあり得るからです。これは私個人の考えとしては自己中心的な、そしてナルチシスティックな行為だと思われまます。そして原文に忠実であるという解決しがたい案件に関しては、いまだに論争が絶えず、大量のインクが浪費され、多くの会議、討論そして評論の中心に位置しているということも現状なのです。この件につきましては内容が抽象的、理論的になり過ぎるリスクが大きく、これ以上触れるべきではないと思います。また、あらゆる学説同様、魅力的なテーマではありますが、これからは私たちの論題、源氏物語のイタリア語への翻訳についてお話しさせていただきますよう。

具体的な、そしてより複雑な話になるかも知れません。再び、ウンベルト・エーコの引用となりますが、源氏物語について話すのは「聖なる森に足を踏み入れる」というようなことです。「聖なる森」は「ドルイドの森のように入り組んでいなければなりません。フランス式庭園のように整然としてはいけません。源氏物語は難しく、複雑そして近寄りやすい作品であることは皆様のご同意を頂けると思います。あらゆる点で難解な作品です。その一つの要因を挙げてみれば、まず、何といたってもこの物語と現代の読者を隔てる距離ということなのです。

ご承知のようにすべての翻訳は挑戦です。この挑戦は作品が翻訳者から離れていなければならないほど、困難それでも魅力的なものになります。源氏物語は、日本という空間の次元のみならず、千年以上という時間の次元としてもイタリアの読者から大分離しています。それだけではありません。もう一つ忘れてはならない要因は社会的階層との距離です。源氏物語は宮仕えの女房によって書かれています。そして、性、つまり Gender の問題もここに付け加えることができるでしょう。作者が女性であるということがどれほどこの物語の実質と形態に影響を及ぼしているのでしょうか。

また、果たして平安時代の作品の中にはどのぐらい「女性語」が使われているかについて論じられるのでしょうか。言葉という事だけに絞って考えてみますと、確かに、今日の女性語の源流として考えられるのが15世紀初めごろの「女房詞」と言えるでしょう。しかし、『日本語史』（沖森卓也編、桜楓社、1989）では、奈良時代の、異性間における敬語表現、たとえば「君」という代名詞が女性から男性に対してほとんどの場合使われていたこと、また、枕草子には男女の言葉の違いについて意識されているような記述がみられることを指摘しています。

同じく、女性のかな文学でつかわれたことば、つまり、漢文的、漢語表現をつかわずに、和語中心の優雅で婉曲的な表現をもちいること自体を女性語とかがえられます。また、杉本つとむ『女のことば誌』でも、「おなじことなれど、聞き耳ことなるもの、法師のことば、男のことば、女のことば…」という枕草子の引用をしています。さらに、源氏物語に関しては、54帖中一度も「体」という言葉がもちいられていないのを例に、洗練された教養と美意識を持った女性のことばではないと考えた結果であると指摘しています。また、語彙に関しては、さらに、『雨夜の品定め』の中で学者の娘が、風病、草葉、服すといった女性には好ましくない漢語をわざと用いさせて、学者のむすめとい

う特定をしているとしています。

それでは、言葉のお話からいったん離れイタリア語への翻訳についてみてみましょう。まず、イタリア語には女性語、すなわち女性特有の言い回しや言葉があまりみられていません。昔のことですが、正式の言葉遣いにおいて、女性は出来るだけ礼儀正しい言葉を使い、俗語を控えるよう求められていた時代があったぐらいでしょう。

それも今日に至っては、それらの約束事もほとんど忘れ去られてしまい、イタリア文学を言語のレベルだけで、つまり表現手段の角度からみると男性文学と女性文学との根本的な違いが現れていないと思われれます。違いがあるとすれば、それが内容、もしくは言葉から読み取れるイデオロギー、そして対象とされる読者の階層の違いに感じられます。

源氏物語を翻訳するにあたり、女性語の問題がより一般的な広い範囲に入っています。つまり、平安時代の和文と呼ばれる文章を翻訳するとき、どの語調を選ぶかとの事ですがその件につきましては後ほど触れさせて頂きたいと思います。

もし、*gender* に関して一般的なお話をするとしたら、つまり作家が女性で紫式部であったことが源氏物語を書くにあたりどのレベルで影響を及ぼしたのかという問題を取り扱うとしたら、この場合は翻訳のみならず、テキストの社会的そして歴史的な分析も行わなければならないことになります。けっきょく、本質的に女性文学と定義づける事のできる作品が果たして存在するのでしょうか。いわゆる女性感覚、女性感性というのは本当に存在するのでしょうか。それとも社会構造の影響を受けることで女性もしくは女性感性による作品が誕生するのではないのでしょうか。

このテーマに関して、ここ日本では数多くの論議が交わされたことを存じております。なかでも、最近参考にさせて頂いたものの中に、国文学研究資料館篇「ジェンダーの生成」、また、小嶋菜温子(編)『王朝の性と身体』等を挙げ

ることができますが、他にまだまだ数多くの文献があります。

また、同じテーマに関し、随分昔のことですが三島由紀夫がこう述べていたことを憶えております。「ぼくは絶対、小説というものは、男性的客観性というものが小説だと頭から信じている」と。しかし、「紫式部は七声の声をだしちゃうような、しかも客観的な小説だろう」とも述べています。

三島の言葉は確かに称賛の言葉です。しかし、何十年も経た今日は、男性的客観性について彼の解釈に同意できるかどうか疑問です。

それではここで、最初にお話ししていた、翻訳する原文との距離に戻りたいと思います。

「距離」というのは空間的、時間的、社会的隔たりのみならず、単なる世代のギャップに由来するものかもしれません。申し上げるまでもありませんが、源氏物語を翻訳するということは大変な仕事でした。ただ、一つ付け加えさせていただければ、例えば、もし現代の東京の若者たちの言葉づかいを用いた作品をイタリア語に翻訳する必要があったとすれば、それもまた大した仕事であったはずだという事です。疑いなくそこで使われる言語は時間的にも、そしてインターネットや Facebook のおかげで、空間的にも私たちに身近なものがありますがそれにもかかわらず或る特定（一定）の世代、小説「電車の男」のようなジェネレーションの特定の言語ですので、不可解になるわけです。

ここでちょっと考えてみましょう。現代文学の場合、翻訳の問題が一見したところ簡単なように見受けられます。確かに、現代語は一瞬にして原作、ともすれば原作者との照らし合わせさえも可能にしてくれます。到着点の言語への変形を容易にしてくれます。ただし、必然的ではありません。作家自身の私的な選択、もしくはスタンダードな言語への彼らの私的な解釈がそこには介在するのです。両者イタリア人でありながら、カルロ・エミーリオガッダ (Carlo Emilio Gadda) はアルベルト・モラヴィア (Alberto Moravia) とは別の書き方をします。川端康成と橋本治は両者日本人ですが、彼らの文体はまったく異なります。

本題に戻ることにしましょう。

一番目の考察です。翻訳とは一種の挑戦だと申し上げました。源氏物語のようにこれほど時間、空間、そして社会階層の面で現在から遠くかけ離れた作品の場合は挑戦がますます顕著になります。さらに避けられない、もしかしたら乗り越えることが出来ないもう一つの挑戦が伴っているのです。つまり、ありふれたものではない著作で、いわゆる傑作、古典作品を翻訳する際に立ち現われる挑戦です。

今日、いかなる評論家もいかなる読者も知識の豊かな人も源氏物語を無視、もしくは古典、傑作として疑問を持つことは絶対にできないと思います。この点に関してはヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf) とマルグリット・ユルスナール (Marguerite Yourcenar) の判断を対比させてみるのが面白いでしょう。二人とも女性で偉大な作家です。そして二人とも源氏物語に魅了されました。しかし二人の評価は非常に異なっています。ヴァージニア・ウルフは (1925 年に) 源氏物語の優美さ、上品さそして暴力的な描写の不在を高く評価し、《… we can take our station and watch, through Mr Waley's beautiful telescope, the new star rise, in perfect confidence that it is going to be large and luminous and serene》と記します。それにもかかわらず、また、《…not, nevertheless, a star of first magnitude. No: the lady Murasaki is not going to prove herself the peer of Tolstoy and Cervantes (p. 267)》とも加えています。信じられない判断です。

何がこのような評価を与えるにいたったのでしょうか。アーサー・ウェイリー (Arthur Waley) による英訳が原作のあまりにも「飼いならされた」イメージを与えていたのでしょうか。それとも無批判なヨーロッパ中心主義の立体視から抜け出すことができなかったヴァージニア・ウルフの無力さによるもののでしょうか。それを知ることはできません。ただ、ウルフの評価はアーサー・ウェイリーの翻訳に左右されたことは否定することができません。したがって、翻訳は他言語で書かれた作品の評価の鍵を握るものなのです。

数年後（1980年に）マルグリット・ユルスナールはまったく別の評価を述べています。《Murasaki Shikibu est le Marcel Proust du Moyen Age nippon; c'est une femme che a le genie, le sens des variations sociales, de l'amour, du drame humain, de la facon dont les etres se heurtent a l'impossible. On n'a pas fait de mieux, dans aucune literature.》。

はたしてそのユルスナールの判断にはルネ・シフェール（Rene Sieffert）の翻訳がどのぐらい影響を与えたでしょうか。

ここで二番目の考察に移って見ましょう。傑作は時代の流れの中で不変であるべき、という訳ではありません。生みの親である作家は時を隔てて修正することも出来ます。最近の例では、ウンベルト・エコのケースがあります。2012年に、初版から32年後、47ヶ国語に翻訳され三千万部が売れた『薔薇の名前』を書き直しました。従って、将来の翻訳家は異なった可能性の中から一つを選択して作業を進めなければなりません。古典の世界に起きている同じ現象で、つまり、原文をほぼ、もしくはまったく知らないまま翻訳を進めるということです。それらの作品は継続した修正、削除、再編成が施されているのです。ただ、まさにこの解釈の停滞不可能の中にこそそれら古典の非酸化性、いわゆる普遍性が存在するのです。

三番目の考察です。

完全なる唯一性による傑作というものはいかにして翻訳を介して再現し得るでしょうか。

翻訳とは橋渡しをする、運ぶ、導く、そして伝えるものであるのみならず、時代の中で繰り返され、多くのものが生み出されるというものなのです。傑作もしくは古典と評される作品は異なる言語で、しかも同じ言葉であっても異なる時代に、別の翻訳家より訳される運命にあるのです。この再現（再構築といってもいいかしら）は必要なことなのです。なぜなら、時の流れとともにひとつの国の中でも、社会、言語そして文学を理解する慣習も変わってくるでしよ

う。そして、翻訳という技術を解釈する風潮も変わってくるはずです。傑作と呼ばれる作品に関しては、源氏物語に実際に起きているように、その異なる翻訳をもとめる衝迫（衝動）はその傑作自身の強さから来るものではないでしょうか。書かれた言語の知識のない読者に作品を知ってもらうために、それが生まれた国の国境を越えて外界へ運び、傑作が天性としてもつ挑戦を受けて立つために、どこまで再現できるかを判るために、別の空想を、もののビジョンを、そして時間と空間を超えた別の概念を、また、文章を再構成するために翻訳が行われます。このように唯一無二の傑作と多種多様な翻訳の間には一種のパラドックスが生み出されます。もし傑作とは何か唯一無二なものを前提として受け入れるとすれば、翻訳を介して傑作と順応させるという試みは自然とむなし夢物語となります。言いかえれば、天才的な傑作の作者と職人である翻訳者の間に避けることのできないギャップを乗り越えることは不可能なのです。

ただ、翻訳者が作家であるというケースもあります。さほど掘り下げることなくいくつかの例を挙げてみましょう。日本では村上春樹、イタリアでは Melville と James Joyce を訳した Cesare Pavese、Faulkner と Lawrence を訳した Elio Vittorini、1993 年にボッカッチョの Decamerone の翻訳をした Aldo Busi といういくつかの名前を挙げるができます。

イタリアではプロの作家による古典の翻訳は稀なのです。一方日本においては与謝野晶子、谷崎潤一郎、円地文子、瀬戸内寂聴のような有名な著者が源氏物語を翻訳しています。それでも、一般的に言って、プロの作家が翻訳をするというケースは限られています。たとえ、作家、つまり芸術家の翻訳がプロの翻訳家のそれよりも傑作のコンセプトにより近いものであるとしてもです。いずれにせよ、問題はより複雑になります。なぜなら、詩人や作家が翻訳を行う際、作品を再構成したい、原作に濃厚に個人的な詩的解釈を重ね合わせたいという欲望に駆られてしまうという可能性があるからです。

話をもとに戻しますと、作家であり翻訳家でもある Claudio Magris が 2006 年のインタビューで、述べた言葉を引用してもいいかも知れません。

「翻訳は不可能。しかしながら必要」。

実際、20世紀初めのイギリス、ヨーロッパにおいては Arthur Waley の翻訳がなければ源氏物語が知られることはなかったのです。イタリアでは吉本ばなの本が多く、若者その他の層に読まれベストセラーとなりましたが、Giorgio Amitrano の翻訳があつてのことです。

別の話になりますがある傑作もしくはある古典が異なった次元に移されている時はどういう結果をもたらしますか。必ずしも好ましくない結果だとは限りません。

たとえば、大和和紀の「あさきゆめみし」が、源氏物語を日本の若者たちの間に広く知られるために重要な役割を果たしたと私は信じています。広範な人気はひとつの作品の文学的価値の指標とはなりえなく、古典を漫画に書き換えるとは作品を「冒瀆」することであると反論されるかもしれません。そうかもしれません。しかし、大衆的な手段を使って読者が「聖なる」テキストにたどり着く可能性をなぜ否定する必要があるのでしょうか。傑作と呼ばれる作品が玉座に胡坐をかいて永眠に入り、いやいや、そして大変な苦勞をして学校で読まれるだけという現状の方がよほど危険ではないでしょうか。

マンガの話を差し置いて、別の例をとってみましょう。源氏物語のイタリア語訳です。最初の翻訳は、1950年代に遡ります。プロの翻訳家である Adriana Motti という人が日本語からではなく、かの有名な A. Waley の英訳のものから訳されたものです。翻訳の翻訳ですので、二重の経路を経たことが当然感じられ、イタリアの翻訳家の選択は、当然 Waley の80年以上も前のそれと順応することになります。それでも、文学の大家であるイタロ・カルヴィノも指摘するように紫式部の名前をイタリアに知らせることに大きく貢献し、日本の傑作としては決して少なくない読者を獲得したのも事実です。避けることのできない違い、つまり Motti の翻訳とその後登場する、これから登場するであろう翻訳との違いは当然、自然かつポジティブであるという点でしょう。

それでは、最後の段落、源氏物語の日本語からの翻訳を具体的に見てみまし

よう。イタリアでよく質問されることがあります。《原作から翻訳したんですか?》

答えは、《まあ、そうですね。》。次に返ってくる質問は《それはすごい。それじゃ、紫式部の手書きを使ったんですわね。》

勿論そういうわけありません。注釈と解説の付けられた、小学館の日本古典文学全集と岩波書店の新日本古典文学大系、至文堂の「源氏物語の鑑賞と基礎知識」を使わせていただきました。

また、日本では別の質問を受けました。《源氏物語の魅力はその言葉遣いですよね。それが平安宮廷の雰囲気と良く結び付いて。それがなければ源氏物語は源氏物語じゃありませんよね。イタリア語でどのようにしてそれを表現したのですか》。

もし、原文に忠実か不忠実という判断基準を受け入れるとすればやはり早速私は不忠実を白状しなければなりません。つまり、何世紀にもわたって言語学上のみならず、美学上そして社会学上の宮廷言語の最高の表現、繊細で雅やか、無類の、古典文章に対してどの語調を用いるべきか。イタリアの哲学者ベネデット・クローチェ (Benedetto Croce) は1926年の「美学論」の中で、言語機能とは直観的なもので、だから狭い意味ではどのような言説 (文章) も再現不可能である、と主張した。逆説のようであるが、翻訳ということは再現不可能を積み重ねることだけであると。翻訳不可能であることは言説の生命であると。そうすれば、何の解決策もなく問題は封印されてしまうことになります。

ここで始めの基本的な問題に戻ります。古典と呼ばれる文章を翻訳するとき、どの語調を選ぶかという問題です。

私は、最近よく使われるようになった明白すぎる英語からの借用語ではなく、可能な限り正確でエレガントな (と云えるかしら) 現代のイタリア語を使うこと以外に道はないと信じました。ただ、前述の「雨夜の品定め」を訳した際に、女性には好ましくない漢語の代わりに不自然ながらちょっと厳格で気取った学術的言語のニュアンスを持つ言葉を選択しました。

語調の選択は基本的な問題ですが、多くの別の問題に常に寄り添っています。そのこと、特に様々な翻訳家により採り入れられた策略の検証は源氏物語の言語に関する膨大な数の参考文献に繰り返し列挙されています。たとえば、登場人物の呼称とか、心内語とか、草子地などに対してどう立ち向かっていいでしょうか。可能な選択の入念な分析が緑川真知子による「源氏物語英訳についての研究」に行われています。客観的困難ですが翻訳家にとってはかならずしも満足のゆく解決ができるわけではありません。

以上に挙げた例に比べれば外観はさほど重要ではない、第二次的なものと思われる別の例を付け加えることもできます。例えば、色彩に関連する語彙の翻訳、そして、ある物やある人物に結びつけられた色彩の翻訳です。

Umberto Eco は「古代における色の文学は言語学者を深い落胆に突き落とす」と言っていますがなるほどそうです。つまり、色彩と関する言葉を訳す時には、実はこの言葉が現実的どの色彩を指しているのかわかりません。

他方では源氏物語の中で色彩の働きがどれほど不可欠な要素かとだれでもよくわかっています。自然の色もしくは季節ごとに変わる花の色のように叙述的作用に寄与していると同時に、登場人物の感情や様々な出来事を通し隠喩的な作用も行っています。宮廷の生活やさまざまな儀式において屏風、几帳という調度品の選択から、衣装とその組み合わせまでそして文をしたためる紙に至っても本質的な役割が色と色調和によって負われているのです。基本的な役割だからこそ、一般の人たちに伝えるのはいかにも困難なことです。

あまり学術的な刻苦勉強に掘り下げることなく、色彩というものは抽象で、あるいは抽象的な感覚と言えます。色とはその定められた色彩の存在が認識される物の具体的な認識に伴われ、従って、色の定義も色と関する語彙も、言語学上というよりも文化的次元の一面をなすものだと思います。

簡単な例からお話ししましょう。源氏物語の主人公の一人、若紫、紫の上の通称です。ここで問題は2重のレベルにあります。ひとつは具体的なもの、つまり紫の草、もう一つはその根からとりだしていた色、すなわち紫色。

原文の意味の二重の次元をかけて翻訳しようと試みても、それは失敗に終わることは目に見えています。イタリア語で紫という色は *viola* (英語の *violet*) と云いますが同じの名前を持っている花 (ラテン語の *Viola odorata*, 日本語のスマレ) に結びつかせません。つまり、日本語の紫とは植物学的にも文化的にも何の関係もないのです。

別な話になりますが、Marguerite Yourcenar が *Nouvelles orientales* を書いた時、*Le dernier amour du prince Genghi* というタイトルで源氏物語の世界に触れています。

その中で、主人公の一人で《*princesse Violette*》、(Violette 姫) と呼ばれている人物が登場します。確かに、紫の上の事です。フランス人作家の選択はよく理解できます。結局は源氏物語にヒントだけを得た小説なのです。内容は作者の想像そして文化の範囲に属しています。したがって、これほど明白な意味の逸脱でも良いのです。しかしこの選択は、私の考えでは、翻訳として考える場合は受け入れがたいものです。何よりも、イタリアのみならずヨーロッパ全土では *viola* という花はとても強い文化的バックグラウンドを持っており、Poliziano という 15 世紀のイタリアの詩人をはじめ、文学に引用されています。したがって、別の次元、時代、文化基準の中にいるのです。

紫という言葉に戻りましょう。源氏物語の中の一人の登場人物の通称として使われている「紫」です。イタリア語に翻訳した時、ひとつの可能性としては物語全体を通じ、ずっと固有名詞、つまり大文字の *Murasaki* として使われることでした。つまり、紫というのは意味の観点から見ても少なくともイタリアの読者にとっては無彩色色であるという事です。しかしながら、この選択には何か物足りないという感じでした。ですから、このケースのみならずほかの登場人物に関してもそうですが、ほとんど巻ごとによって変わって行く呼称を使う事で可能な限り原作に従う方を望みました。「をんなご」とか、「若君」とか「若草」とか「紫の君」とか「にでうの君」という呼称をそれぞれ訳してみました。ついに藤袴の巻に入り、紫の上という呼称が現れた時、*Signora del murasaki*

(ニュアンスが違いますが英語の Lady Murasaki に少し類似した言い方) を使いましたが、murasaki をイタリック体の小文字で残しました。そうすることで、イタリアの読者は murasaki というのが固有名詞ではなく普通名詞で、そして具体的なものであるという結論に達してくれると考えました。それでも当たり前の事ですが、注釈を付ける必要も出て来ました。注釈については、後ほどお話しさせていただきます。

原作に登場するバラエティー豊かな呼称を可能な限り尊重するという決断は、翻訳を進めていくうちに頭に浮かんできました。当初、ほどけないもつれた迷路のように思われた困難さは次第に魅力的、そして刺激的な要因となってまいりました。様々な呼称の代わりに単に一つの、いつも変わらない、ありふれた「固有名詞」を利用することが一方的な簡略化しすぎる決断だと。平安宮廷内を支配していたであろう複雑さ、形式主義を裏切るような気がしたのです。

色彩にもう一度戻ってみましょう。そのいくつかは以前触れましたように、具体的な自然、植物や花との関連性を持っています。例えば《桜の花の色》を訳することは容易いことです。《落ち葉（朽ち葉）の色》、《ザクロの色》、《紫苑の色》などなども同様です。しかし、ほんやりした抽象的な実態を現す色の名前になると話はちょっと違ってきます。

《にびいろ》となると、ちょっと話は複雑になって来ます。平安時代から見られる色名で、墨色の淡いものからかなり濃いものまで、近しい人に不幸があったとき、喪に服する気持ちをこめて着用した色だと思われます。源氏物語の「葵」の巻では、光源氏の正妻葵の上が亡くなって「にばめる御衣たてまつれるも、夢のここちして、われ先たたましかば、深くぞ染めたまはしとおぼすさえ」とあります。吉岡幸雄著の「日本の色辞典」によれば、平安時代になって、「鈍」という漢字が使われたかは不明であるが、この文字は、刀に錆びて切れが鈍くなったとの意味というから、その錆びた刀を木酢などの液中に放りこんでおけば、鉄分が溶けて媒染剤となり、それを使って発色させたからではないかと推測されるそうです。

そこで、イタリア語の訳は《plumbeo》（どんよりとした、陰鬱なという意味でもつかわれますが、ここでは鉛の色）という選択が可能です。しかし、それは二つの超えがたい問題に立ち向かうことになります。ひとつは、平安時代の日本において鉛が使われていたかどうか、私自身知らなかったことです。そして、源氏物語の中で使われているこの《鈍色》はほとんどすべての場合が織物、衣装、調度に使われているのです。イタリア語で《veste plumbea》つまり「鉛色の衣」はすこし風変わりな文章のように感じられます。（「鉛色の空」とはいえるのに）。私はそこで《服喪の色、灰色》を使う事を選びました。

別の二次的な問題ですが、それは末摘花を訳する際に現れました。この言葉は黄みを帯びた濃い赤色の染料となる植物を指す以外に、故常陸の宮の姫で哀れな主人公の通称でもあります。50年代の最初のイタリア語の翻訳は、Arthur Waley 英訳になぞらえて、《fior di zafferano》（saffron-flower）つまり《サフランの花》という言葉が使われています。かなり優雅でかわいらしい花のイメージを喚起させる言葉です。しかし一方、イタリアでは《サフラン色》というのはサフランのめしべの赤色よりも、そのめしべから取り出すスパイスの鮮やかな黄色として聞き取られ、従って北イタリアの名物料理のサフラン入りのリゾットのイメージと結びついてしまいます。そこで、半学術的ではありますが、《cartamo》（ラテン語で *Carthamus tinctorium*）という言葉を使う事を選びました。イタリアの読者にはどういう花かとあまりピンと来ないかもしれませんが、すくなくともミラノふうリゾットのイメージが目の前に浮かんでくるのを避けることができると思います。

結論ですが、最初のお話に戻りながら、文学と向き合う時に読者、その前に翻訳者がたどらなければならないあの小径の話に戻って、色彩の定義や翻訳は数多くの問題の中のただの一つに過ぎないと云えるでしょう。平安時代の建物の構造、室内建具、几帳、帳代、御簾などの調度、空間の配置、その中の人の動きの描写に至ると別のたどりにくい小径は数えられないほどたくさんありま

す。

平安時代の社会の仕組みや上流階級の女性の暮らし方があまりにも現代と違うので、その点にも苦勞をしました。例えば、当時の姫君は部屋の奥深く籠って滅多に外出もせず他人には顔も見せず声も聞かせない、まわりの女房たちがガードして、訪れた恋人ともいちいち女房を通して問答することや、室内でも立ち上がって歩いたりはしないで、膝行したりいざって移動したことや、恋人でも相手の女性の顔かたちも知らず、ただ人の噂で人柄を想像するしか方法はなかったこと、など。

いままで例を挙げてみました困難はイタリア語への訳にとどまることではありません。多分、現代日本語も含めた他の多くの言葉に関しても言えることでしょう。ほとんどの場合において、それぞれの文化的バックグラウンドをもつものを別の言葉に置き換えるというのは非常に困難なことなのです。こういう困難を超える手段として、注釈を付けることが考えられます。それにより、読者により掘り下げた探究の可能性を与えることもできます。

例のウンベルト・エーコは注釈を付けることは翻訳者の敗北であると述べています。

私は、最終的にはこの敗北を認めることにしました。編集者と話し合い、必要な限りの注釈や基本用語索引に割くための十分なスペースを頂くことができました。注釈と基本用語索引は読者の中断を可能な限りなくすため、付録として巻末に付けました。

結論として、ボッカッチョの *Decamerone* の現代イタリア語訳をした Aldo Busi という作家がそのはしがきに述べている言葉を借りさせていただきます。

「最高の傑作というのはありとあらゆる翻案、リライト、調合、加筆、再現、加工に耐えうるものです」

源氏物語は古典文学、そして最高の傑作ですので、今後永遠に繰り返される翻訳、解釈に耐えうるだけのエネルギーをその内部に秘めているものと確信しています。

