

読者を翻訳する — コミュニケーションとしての18世紀イギリス小説

小樽女子短期大学 藤田佳也

Introduction

今更ながらではあるが、岩波文庫所載の『ロビンソン・クルーソー』『ガリヴァー旅行記』の翻訳(訳者は平井正穂)を読み返してみると、その読解の正確さと日本語表現の巧みに驚かされる。¹近代イギリス小説を成立させた2冊であると一般的に評価される小説に、優れた翻訳があるということの恩恵は計り知れない。しかし、原文と訳を対照させながら読んでいくと、受ける印象がかなり違っていることに気づかされる。端的に言うと、原文の方が数段「ワクワク感」において勝っているのである。では原文の一体何が我々読者をワクワクさせるのか。本稿においては、それを「小説と読者のコミュニケーション」という観点から考察してみたい。

I

まずイギリスにおいてなぜ18世紀に近代小説が成立したのか、そのコンテキストを復習しておく必要があるだろう。

17世紀において、フランシス・ベーコン、アイザック・ニュートンそしてジョン・ロックらにより近代自然科学が成立する。それは帰納法・経験論に代表されるように、事実を重視する新しい考え方であった。一方、清教徒革命を経て18世紀になると国王ではなく議会在が統治するという立憲君主制が定着する。それは市民階級の力が大きなものとなったということの意味する。川崎寿彦は英文学史の入門書において「彼ら(市民階級)はものを商う階級であったため、事実を尊重した。17世紀のオランダ市民階級の育てた新しいジャンルである風景画と静物画を見れば、ものを正確に見つめる行為だけで喜びを体験する階級が育ちつつあったことがわかる」としているが、²この様なものの見方・考え方の変化が、文学におけるリアリズムという書き方の素地となっていたのである。

同時にそれは人間像というものの根本的な変化をも意味していた。再び川崎寿彦によると、中世から17世紀までの人間は、個々人が神との関係においてのみ存在していたが、17世紀以降は人と人の関わりの中で生きる社会的な存在へと変化した。³その変化に応えたのが小説と、そして *The Tatler*, *The Spectator*, *The Gentlemen's Magazine* 等の新聞・雑誌を代表とするジャーナリズムであった。ヨーロッパの中で真っ先に市民階級による社会を形成していたイギリスにおいて、ジャーナリズムと小説の誕生も最も早かったのである。

その様に人間像の根本的な変化の真っ直中にあった17世紀の散文が、18世紀における近代小説成立の準備をしていた。具体的には、Francis Bacon, *Essays* (1597, 1612, 1625), Abraham Cowley, *Several Discourses, by Way of Essays, in Verse and Prose* (1668) 等の「エッセイ」、John Earle, *Microcosmography* (1628-9) を代表とする「気質物」、Izac Walton, *The Lives* (1670), John Aubrey, *Brief Lives* (*Lives of Eminent Men* として1813年に、後に *Brief Lives* として1898年に、更に1949年にそれぞれ遺稿として出版されている) 等の「伝記」が挙げられるだろう。加えて Edward Hyde, *The History of Great Rebellion* (1702-4) 等の「歴史書」、John Evelyn,

Diary (1641–1706 まで), Samuel Pepys, *Diary* (1633–1703 まで) 等の「日記」、そしてまさに中世と近代の間をいく Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), Sir Thomas Browne, *Religio Medici* (1621) といった ‘crosscurrent’ と呼ばれるテキストも、18 世紀の小説へとつながっていく散文であった。

18 世紀にイギリスにおいて近代小説が成立した、実際的あるいは経済的な要因としては、1737 年の Licensing Act が挙げられる。これは、当時の劇作家達がウォルポール首相を代表とする当時の政治家達の腐敗した政治・私生活に対して批判的な劇（例えば John Gay, *The Beggar’s Opera* (1728), Henry Fielding, *The Tragedy of Tragedies: or The Life and Death of Tom Thumb the Great* (1731) 等）を書いたために制定された検閲の法律で、これにより劇作家達は経済的な困難に陥り、小説家へと転身せざるを得なくなった。

更に、これが本稿において最も重要となる点であるが、この時期に読者層が成立したということが挙げられる。ピューリタン革命による中産階級の台頭により庶民階級に経済的余裕が生まれ、読者の増加をもたらしたことがその主な理由であるが、ピューリタンを中心とするプロテスタント達が聖書を自分の力で読めるようにと読み書きを教えたことによる、識字率の上昇も大きな影響を果たしている。読む余裕と能力をもつ読者が生まれ、小説と読者とのコミュニケーションが 18 世紀に始まったのである。

II

ミハイル・バフチンは『小説の言葉』において、予想される未来の他者の発話と〈私〉の発話との関連に言及する。⁴〈私〉の言葉はすでに語られた諸々の言葉の状況の中で形づくられる。しかし同時にまだ語られてはいないが、語ることを余儀なくされる未来の応答の言葉によっても決定される。それが生きた対話というものである。この様にバフチンは指摘する。バフチンの思想の中核ともなっている「ポリフォニー」「カーニヴァル」といった概念の根底にある、言葉の対話性を彼は ‘dialogism’ と呼んでいるが、その具体例を小説の中に求める時、語り手と読者の関係にも焦点が合わされることになる。

『ドストエフスキーの詩学』では、ドストエフスキーの『貧しき人々』や『地下室の手記』の主人公達の言葉が、読者の反応を先取りしていると述べる。⁵ 発話は言語コミュニケーションの先行する発話だけでなく後続する発話とも結びついており、〈私〉の発話は他者の反応を最初から考慮に入れて形成され、実は発話はこの反応のためにこそ形成される、と彼は考える。発話は他者のために形づくられる。文学テキストにとっての他者とは読者である。そしてそういった読者の役割が最大限に引き出されうるのが小説というジャンルであると彼は考えたのである。

III

先にも述べたように、様々な意味において 18 世紀に読者というものが生まれ、それがイギリス近代小説を成立させた。とすれば、どの時期にも増してこの時期の小説の中にこそ、他者としての読者の姿が明確に見えてくるのではないか。そして恐らく翻訳が与えた印象の違いは、その他者としての読者をどこまで翻訳の中に浮かび上がらせるのかという問題と関係しているのではないか。そのことをまず『ロビンソン・クルーソー』を読みながら考えてみたい。

イギリス小説の入門編として用いられることの多い、川口喬一著『イギリス小説入門』をテキストとして、その抜粋箇所を中心に見てみることにする。⁶ 次にあげる箇所は、クルーソーが無人

島に漂着してから15年ほど経ったある日、砂浜に人間の足跡を一つ発見する場面である。川口喬一の言葉を借りると「鮮明に残された一個の足跡は、救済のための情報としてではなく、隔離した世界への外部からの新しい脅威の侵入として激的な効果を与える」が、⁷このことからクルーソーがたった一人ですでに自己充足的な完璧な国家を作り上げていることがわかる。

It happen'd one day about noon going towards my boat, I was exceedingly surpriz'd with the print of a man's naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand. I stood like one thunder-struck, or as if I had seen an apparition; I listen'd, I look'd round me, I could hear nothing, nor see any thing; I went up to a rising ground to look farther; I went up the shore and down the shore, but it was all one, I could see no other impression but that one. I went to it again if there were any more, and to observe if it might not be my fancy; but there was no room for that, for there was exactly the very print of a foot, toes, heel, and every part of a foot; how it came thither I knew not, nor could in the least imagine. But after innumerable fluttering thoughts, like a man perfectly confus'd and out of my self, I came home to my fortification, not feeling, as we say, the ground I went on, but terrify'd to the last degree, looking behind me at every two or three steps, mistaking every bush and tree, and fancying every stump at a distance to be a man; nor is it possible to describe how many various shapes affrighted imagination represented things to me in, how many wild ideas were found every moment in my fancy, and what strange unaccountable whimsies came into my thoughts by the way.

読者との対話は「It happen'd one day」という冒頭部分にすでに聞き取ることができる。この冒頭部分は、まず何かが起こったことだけを読者に伝え、その内容の提示をわざと遅らせる。ここには読者を一種のサスペンスの状況に置くことで、テキストに読者を引き込む効果がある。この様にこの一見些細な表現の背後にも、対話の相手としての読者の姿が窺える。

続く「I was exceedintly surpriz'd with the print of a man's naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand」は、訳では「私は海岸に人間の裸の足跡をみつけてまったく愕然とした。砂の上に紛れもない足跡が一つはっきりと残されているではないか」となっている。この部分などは、英語と日本語の語順の違いということからも興味深い。英語の語順では、まず「非常に驚いた」と語られてから、驚いたのは何かの「跡」があったからであること、それが人間の裸足の足跡であること、それが海岸にあったこと、そしてそれが砂の上にくっきりと残っていたことが、恐らくはクルーソーが驚愕しつつも足跡に徐々に近づいて最後にその足跡をじっと見つめるまでの動きを再現しながら、徐々に明らかにされている。読者はクルーソーと共に足跡に近づいていくのである。一方訳の方はというと、原文と比較すると説明的になってしまっていることに気づく。要は目的語に当たる「the print of a man's naked foot on the shore」の部分から訳しているためであるが、これは日本語においては目的語が先に来るという特性からくるものであり、仕方ないと言えなくはない。しかし、工夫の余地はありそうである。

再び川口喬一の言葉を引用すると、この場面は「デフォーの描写力 (verisimilitude) を示す有名な場面」であるが、⁸「I listen'd, look'd round me, I could hear nothing, nor see any thing」という部分は、聴覚と視覚を駆使して何とか情報を集めようと慌てふためいているクルーソーの姿

を臨場感たっぷりに浮かび上がらせている。それは ‘I listen’d, but I could hear nothing. I look’d round me, but I could see nothing’ という通常のセンテンスの配列と比較してみるとよくわかる。読者はこの様な表現によってデフォーの狼狽をリアルな経験として実感していく。

それに続く描写においては、クルーソーの科学性・論理性・合理性が際立っている。彼は様々な角度からまず足跡の人物がいないのを確かめ、危険がないのを確認してから再び足跡の所へと戻り、他の足跡がないかを調べ、更には自分の見間違いではないかということまで疑う。彼はそこまで確認してから疑問の余地はないという結論に行き着く。というのも “there was exactly the very print of a foot, toes, heel, and every part of a foot” だからである。この部分からもクルーソーの科学的・論理的・合理的な態度がはっきりと見てとれる。まず全体を足跡であると把握してから (“the very print of a foot”), それで終わりとせず足の各部分の一つ一つ確認していく (“toes, heel, and every part of a foot”) という彼の確認作業の過程が再現され、読者もそれを追体験していくことになるのである。訳では「これは気のせいなどといえるものではなかった。まさしく人間の足跡であった。指も、踵も、そのほか全部そろった足の跡だった」となっているが、これは原文の印象を的確に再現できているのではないだろうか。

結局クルーソーは、恐怖で気が動転して様々な妄想にとりつかれながら自分の隠れ家へと戻って行く。自分の家を “my fortification” また次のパラグラフでは “my castle” と呼んでいるが、外界に対するクルーソーの意識が窺えるフレーズである。この部分には “as we say,” “nor is it possible to describe” という語りの現在が出てくる。語りを意識するということは読者を意識するということでもあるのは言うまでもない。特に “as we say” の “we” は読者をも取り込む表現であり、訳では「いわゆる」と訳してあるが、語りの現在とも相まって少なくとも当時の読者は自分が語りかけられているように感じたはずで、「ほら、よく私も読者の皆さんもこういう言い方をするでしょう」といったニュアンスが訳でも出せば、語り手と読者のコミュニケーションがリアルに再現できるように思われる。

When I came to my castle, for so I think I call’d it ever after this, I fled into it like one pursued; whether I went over by the ladder as first contriv’d, or went in at the hole in the rock which I call’d a door, I cannot remember; no, nor could I remember the next morning, for never frightened hare fled to cover, or fox to earth, with more terror of mind than I to this retreat.

I slept none that night; the farther I was from the occasion of my fright, the greater my apprehensions were, which is something contrary to the nature of such things, and especially to the usual practice of all creatures in fear: but I was so embarrass’d with my own frightful ideas of the thing, that I form’d nothing but dismal imaginations to my self, even tho’ I was now a great way off of it.

ここにも “so I think I call’d it ever after this,” “which is something contrary to the nature of such things, and especially to the usual practice of all creatures in fear” と語りの現在が出てきたり、最後の “I was now a great way off of it” という表現において、通常過去形とは相いれない “now” を使うことで読者が物語の場面にまさに今直面しているような印象を生み出そうとしていたり、コミュニケーションの相手としての読者の姿が見えてくる。しかしこの抜粋全

体の中で読者との関係という点から最も重要な箇所は、“whether I went over by the ladder as first contriv'd, or went in at the hole in the rock which I call'd a door, I cannot remember; no, nor could I remember the next morning”という部分である。というのも“no, nor could I remember the next morning”は、読者の「クルーソーは時間が経ってしまったので忘れてしまったんだ」という仮想の言葉に対する応答であって、読者の反応を先取りした表現であるからである。訳では「覚えてはいない。その翌朝でも思いだせなかった」としているが、“no”が読者の仮想の言葉に対する反応であることがわかるように訳せば、語り手と読者の生き生きとした「対話」をよりリアルに再現できるはずである。

IV

『ロビンソン・クルーソー』を書いたダニエル・デフォーとジャーナリズムの分野で20年間に渡りライバル同士であった、ジョナサン・スウィフトの『ガリヴァー旅行記』を次に見てみたい。スウィフトは『ロビンソン・クルーソー』や当時盛んに書かれた架空のそして現実の航海記から設定を借りてくると同時に、デフォーの確立したリアリズムという描き方を踏襲するが、彼はそれらにロシア・フォルマリズムの批評家達が後に「異化」と名付けることになる方法を加えていく。異化（‘defamiliarization’）とは、普段見慣れて親しんでいる事物・観念を普段とは違って見える様にするものであるが、これは読者の既成概念というものを土台にするものであり、これもまた読者との対話であると言える。では『ガリヴァー旅行記』において語り手と読者はどのような対話を行っているのだろうか。再び『イギリス小説入門』を利用して、小人国リリパットに滞在中のガリヴァーが、真夜中に起きた宮殿の火事を小便をかけて3分で消してしまう有名な場面を見てみたい。

I was alarmed at midnight with the cries of many hundred people at my door; by which being suddenly awaked, I was in some kind of terror. I heard the word *burglum* repeated incessantly; several of the Emperor's court making their way through the crowd, entreated me to come immediately to the Palace, where Her Imperial Majesty's Apartment was on fire, by the carelessness of a maid of honour, who fell asleep while she was reading a romance. I got up in an instant; and orders being given to clear the way before me; and it being likewise a moonshine night, I made a shift to get to the Palace without trampling on any of the people. I found they had already applied ladders to the walls of the apartment, and were well provided with buckets, but the water was at some distance. These buckets were about the size of a large thimble, and the poor people supplied me with them as fast as they could; but the flame was so violent, that they did little good. I might easily have stifled it with my coat, which I unfortunately left behind me for haste, and came away only in my leathern jerkin. The case seemed wholly desperate and deplorable; and this magnificent Palace would have infallibly been burnt down to the ground, if, by a presence of mind, unusual to me, I had not suddenly thought of an expedient. I had the evening before drank plentifully of a most delicious wine, called *glimigrim*... which is very diuretick. By the luckiest chance in the world, I had not discharged myself of any part of it. The heat I had contracted by coming very near the

flames, and by my labouring to quench them, made the wine begin to operate by urine; which I voided in such a quantity, and applied so well to the proper places, that in three minutes the fire was wholly extinguished; and the rest of that noble pile, which had cost so many ages in erecting, preserved from destruction.

冒頭のセンテンスは、「真夜中のことであつたが、私は突然我が家の入り口で何百人という連中が口々に何ごとかを叫んでいる物音に目を覚ました」という訳が与えられている。先にも述べたがここでも説明的な口調で目的語に当たる部分から訳しているため、情報が徐々に読者に与えられる原文とはかなり印象が違ってくる。原文では、ガリヴァーが夜中に目を覚ましたこと、それが叫び声を聞いたためであること、その叫び声は何百人もの人々のものであること、そしてその何百人もの人々が彼の家の入り口のところにいることが、徐々に明かされていく。この些細ではあるが、あるいは些細であるが故に読者を引きつけ続ける、‘suspence’から‘answer’へというパターンが、原文の語りには充満している。

更に、最後の“at my door”はこの出来事が起こっているのが小人国であることをくっきりと浮かび上がらせ、それまでの表現を一気に異化する役割を果たしている。いわば叫び声を上げる人々をアップで映し出していたカメラが引いて、何百人もの小人達が群がっているのが一つのドアであることをことを明らかにすると言えばわかりやすいであろうか。デフォーと同じくリアリズムで語りながら、最後の一点でそれを転倒させる。それがスウィフトの異化の特徴である。その最大の特徴がやはり訳においては見えてこない。こういった表現においてこそ小説は当時の読者と対話を行っていたはずであり、それを具現化するような訳を試みるべきであろう。

次の“several of the Emperor’s court”から始まるセンテンスも、語順ということを考えさせられる箇所である。訳では「まもなく、宮廷からきた数人の使者が、群衆を掻きわけるようにして私のところにきて、すぐに宮殿にきてくれ、と懇願した。何でも、ロマンスを読んでいるうちに眠りこけてしまったある女官の不注意から、皇妃の居間が火事になってしまった、ということであつた」とやはり説明的なものになっているが、原文では宮殿へ急ぎ来てくれと言う言葉の後で、その理由が火事であること、その火事がある女官の不注意によるものであること、その不注意というのが居眠りによるものであること、そして最後にその居眠りの理由がロマンスを読んでいたためであることが、‘suspence’から‘answer’というパターンを繰り返しながら、徐々に読者に伝えられている。

ガリヴァーがクルーソーから引き継いでいるものは多い。例えば、市民を一人も踏みつぶすことなく宮殿に辿り着けた理由として、道をあけておけという命令が出されていたことと月夜であったことの2つを挙げたり、同じく自分の体温が上がりワインが利尿効果を示し始めた理由として、火のすぐそばに居たことと懸命に消火作業を行っていたことの2つを挙げたり、また火事が3分で消えた理由として、尿の量が非常に多かったことときちんと目標の場所に向かって放出したことの2つを挙げたりと、その叙述は極めて論理的・科学的・分析的である。また“*These buckets,*” “*came away,*” “*this magnificent Palace,*” “*coming very near the flames*” (イタリックスは筆者による)といった表現は、読者を出来事が起こっている時点へと引きつける効果をもっているし、“*which is very diuretic*”という語りの現在は、〈語り手—読者〉という関係を顕在化させるものである。

そういった要素を引き継ぎながらも、彼は異化という方法で読者とのもう一つの対話を始めた。

再びバフチンによると、小説は叙事詩と対立するものであり、叙事詩が確立しようとする規範を否定し続ける姿勢が小説というジャンルの特性である。これは小説というものが自己を確立した途端に自らを否定し変えてしまうようなシステムであるということでもあり、デフォーを引き継ぎながらもその転倒をはかる、スウィフトというテキストの説明ともなっている。⁹

具体例としては“I made a shift to get to the Palace without trampling on any of the people”において、最後の“without trampling on any of the people”は上述の“at my door”と同じくガリヴァーのいる世界を一気に異化する効果をもっているし、“These buckets were about the size of a large thimble”という表現においては、“large”という形容詞から読者が予想する名詞と“thimble”との落差が、小人国における通常の基準の転倒というものをくっきりと浮かび上がらせている。繰り返しになるが、こういった表現においてこそ読者との対話がなされているのであり、できれば訳の上での工夫が必要であろう。

Conclusion

『ガリヴァー旅行記』以降、「読者」は更に小説の中で大きな位置を占めるようになる。サミュエル・リチャードソンの書簡体小説『パメラ』においては手紙をやりとりするパメラの父親そしてパメラの立場に置かれることで、小説の中へと組み込まれていくことになるし、またヘンリー・フィールディングの『トム・ジョーンズ』では語り手と親密な関係を結び、サブ・プロットとも言えるものを形成していくことになる。¹⁰ 更にローレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』に至っては、小説という形式そのものを語り手とともに破壊する役割を担っていく。¹¹ この様に見てくると、18世紀イギリス小説において読者の存在というものがその核になっていることがわかる。本稿で論じた『ロビンソン・クルーソー』『ガリヴァー旅行記』という2つの具体例からもわかるように、読者との対話ということを念頭に置きながら翻訳をすることになると、当然言葉をかなり補わざるをえなくなる。ここで、翻訳では紙数が制限されるという、出版にまつわる経済的とも呼んでよい障害が立ちふさがることになる。しかし、18世紀のイギリス小説が一つの核として読者との対話というものを含んでいる以上、何とかそれを再現する努力をするべきであろう。それは現代のこの日本において小説と読者の関係を再構築していく試みでもあるはずである。

注

1. ダニエル・デフォー『ロビンソン・クルーソー』（平井正穂訳、岩波、1967）、ジョナサン・スウィフト『ガリヴァー旅行記』（平井正穂訳、岩波、1980）。
2. 川崎寿彦『イギリス文学史入門』（研究社、1986）、72-3。
3. Ibid., 73-4。
4. ミハイル・バフチン『小説の言葉』（伊東一郎訳、平凡社、1996）。
5. ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』（望月哲男 鈴木淳一訳、筑摩書房、1995）。
6. 川口喬一『イギリス小説入門』（研究社、1989）。
7. Ibid., 20。
8. Ibid., 20。
9. ミハイル・バフチン『叙事詩と小説』（川端香男里 伊東一郎 佐々木寛訳、新時代社、1982）。
10. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago UP, 1961), 216.
11. David Lodge, *The Art of Fiction* (London: Penguin, 1992), 80-3.