

ヨシフ・ブロツキイの自己翻訳について —長編詩「ローマ・エレジー」をめぐる一考察—

竹内 恵子

1. はじめに

本稿では、詩人ヨシフ・ブロツキイの長編詩「ローマ・エレジー (Римские элегии)」(1981年頃執筆)¹ というロシア語テキストが、作者ブロツキイ自身によって英訳されたテキスト「Roman Elegies」とどのように異なり、また、その異同がどのような意味を持つか考察したい。更に、ブロツキイの自己翻訳そのものの意義についても問いかける。

ここでの「自己翻訳」² とは、原作者が自作を翻訳する営み全般を指している。ただし、第2章で後述するように、「翻訳学」自体が比較的歴史の浅い研究分野であるばかりか、「自己翻訳」についてはなおさら理論が確立されていない。³ 近年ようやく本邦でも、作家ウラジーミル・ナボコフによる自己翻訳に関するモノグラフが刊行されたが、⁴ この著作では主にナボコフの散文作品の自己翻訳を中心として論じられている。韻文には、詩的形式の制約（あるいは、それからの解放）という側面も持ち合わせているため、韻文の自己翻訳を論じる試みは、散文の自己翻訳を論じるよりも、更に複雑で困難な展開になると予想される。

また、議論を始める前に、ここで対象となっているブロツキイの自己翻訳のテキストとは、基本的に、ブロツキイ自身によって「ロシア語テキストから英訳された韻文のテキスト」を第一義的に指していることをあらかじめ明言しておく。なぜなら、ブロツキイはその生涯において全 55 編の詩作品を自己翻訳しているが、それらは「最初にロシア語で書かれ、後に英訳された詩」がほとんどだからである。逆に、「最初から英語で書かれた詩」

¹ 「Римские элегии」は、後述するように単なる哀歌ではない。この「エレジー」とは古代ローマの恋愛詩の形式である「エレジー体」をも意識した題名であるため、本邦で定着している訳題「ローマ悲歌」(ヨシフ・ブロツキイ (たなかあきみつ訳)『ローマ悲歌』群像社, 1999 年)ではなく、「ローマ・エレジー」という邦題を用いる。

² 今回は、「self-translation」の訳語として、最も一般的な「自己翻訳」を採用した。

³ 本稿では、世界文学における「自己翻訳」一般についての考察にまでは踏み込まない。この主題について明快に論じた文献として、次の論文を挙げておく。秋草俊一郎「自作翻訳とはなにか——ウラジーミル・ナボコフを中心に」『れにくさ』第1号, 2009 年, 24-49 頁。

⁴ 秋草俊一郎『ナボコフ 訳すのは「私」——自己翻訳がひらくテキスト』東京大学出版会, 2011 年。

⁵ が後にロシア語訳されるというパターンは、あるとしてもほんの数編程度にすぎない。
⁶ 今後、未発表原稿の新たな発見などによって、この傾向が揺らぐこともありうるが、⁷ 現段階では、ブロッスキイの「自己翻訳」といえば、「自己英訳」を指すことがほとんどである、という前提で話を進めていきたい。

2. テクスト成立の経緯

ブロッスキイの「ローマ・エレジー」というテキストを取り扱うにあたって、ロシア語テキスト「Римские элегии」と英訳テキスト「Roman Elegies」の成立の経緯について、簡単に紹介しておく。

長編詩「Римские элегии」は、1981年に亡命系ロシア語雑誌『コンチネント (Континент)』に初出、1982年に Russica 社より単行本として上梓、後に1987年のブロッスキイの詩集『ウラニア (Уrania)』(Ardis 社)に再録されている。Innisによれば、⁸ テクスト間の異同はないという。一方、ブロッスキイ自身によって英訳されたテキスト「Roman Elegies」だが、第III章のみ「Roman Elegies III」として『ニューヨーカー (The New Yorker)』誌(1981年7月13日号)に先行して掲載されているが、全12編全てが発表されたのは、1983年の『ヴァニティ・フェア (Vanity Fair)』誌(12月号)である。⁹

この「ローマ・エレジー」は英露版ともに全12編構成だが、「同一の表題、ほぼ同一の押韻パターン、一連16行形式、一人の語り手」であることから、連作詩ではなく、全体として一つのまとまった作品と考えられている。¹⁰ つまり、一編につき16行あり、全12編で構成されているわけだから、計192行にもなるボリュームある長編詩だということが出来る(ただし、この程度のボリュームのテキストは、ブロッスキイの詩作品には珍しいことではない)。

⁵ ブロッスキイは、韻文は最初にロシア語で書く、というスタンスを長年保持していたが(例外は、亡命5年後の1977年に書かれた英語詩「Elegy: For Robert Lowell」など数編しかない)、晩年になるに従い(すなわち、アメリカ生活が長引くにつれ)最初から英語で詩を書くことが増えていった。

⁶ だからといって、ブロッスキイが「自作の英語詩をロシア語訳すること」に否定的態度をとっていたと速断するのは危険である。55歳で急逝したため、それに着手する暇がなかったと考えるのが妥当ではないか。

⁷ ちなみに、ロシアにおいてもアメリカにおいても、現在、ブロッスキイの遺したテキスト全てが刊行されている訳ではない。例えば、プライベートな場合に即興で創作した詩(献本の際に書き添えたものや、冠婚葬祭の時に相手に贈った詩など)も相当数あると思われるのだが、未だに全容は把握されていない。

⁸ J. Innis, "Iosif Brodskij's Rimskie Elegii: A Critical Analysis" (PhD diss., Indiana University, 1989), p. 4.

⁹ Z. Kumakhova, "Joseph Brodsky as Self-Translator: Analysis of Lexical Changes in his Self-Translations" (PhD diss., Michigan State University, 2005), p. 305.

¹⁰ Innis, "Iosif Brodskij's Rimskie Elegii", p. 38.

次に、「ローマ・エレジー」という詩自体の意義にも触れておこう。そもそも 1972 年の亡命以前から、ブロッスキの詩においてローマは重要なモチーフだった。¹¹ しかし、亡命前の作品に描かれたローマがあくまでブロッスキの観念的な代物だったのに対して、「ローマ・エレジー」は、彼が実際にローマに長期滞在した経験をもとに執筆されたという点に大きな相違がある。1981 年、ブロッスキはアメリカン・アカデミーの助成金を受けて、1 月から 5 月まで（自費負担により 6 月まで延長）ローマに居住していたのだ。¹²

なお、ブロッスキはその 3 年前の 1978 年 12 月に、持病だった心臓疾患が悪化し、初めてバイパス手術を受けている。¹³ ブロッスキの詩学に『『非在』すなわち無が存在に介入してきて、生をおびやかすという感覚』¹⁴ があるという指摘の通り、彼は心臓発作によってもたらされるはずの突然死を常に意識して生活していたに違いない。その意味では、この「ローマ・エレジー」という作品は、まさしくブロッスキ本人に捧げられた生前の「自己追悼歌」そのものである。

ただし、「エレジー」という言葉は単に「哀歌」と結びつくだけではない。古典古代では、詩のジャンルは韻律の形式で分類されることが多く、いわゆる「エレジー体」という形式に則って書かれたのは追悼詩ばかりでなく、恋愛詩も含まれていた。¹⁵ この「エレジー体」という詩形は、ヘクサメートル（6 歩格）とペンタメートル（5 歩格）の 2 行で一単位となる対句形式である。¹⁶ もっとも、ブロッスキはエッセイ「ホラティウスへの手紙（Letter to Horace）」（1995 年）において「私はめったにエレジー対句と 6 歩格を使わない」¹⁷ と述懐しているように、この「ローマ・エレジー」についても「エレジー体」で構成しているわけではない（「ローマ・エレジー」の詩的形式については、第 5 章で後述する）。

なお、これまで多くの研究者が指摘しているように、¹⁸ ブロッスキの「ローマ・エレジー」に直接の影響を与えたのは、ゲーテの詩「ローマ悲歌（Römische Elegien）」（1788～1790 年に成立、当初は「Erotica Romana」という題名だった）¹⁹ と考えられている。このゲーテの「ローマ悲歌」については、ロシアでは 1840 年に不完全な翻訳ながら、А. Струговщиков

¹¹ A. Speh, “The poet as traveller: Joseph Brodsky’s Mexican and Roman poems” (PhD diss., Bryn Mawr College, 1992), p. 143.

¹² Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2006. С. 367. なお、その 4 年前の 1977 年 10 月、亡命後 5 年目のブロッスキはアメリカ国籍を取得している。

¹³ Там же. С. 369.

¹⁴ 沼野充義『徹夜の塊——亡命文学論』作品社、2002 年、209 頁。

¹⁵ ボール・ヴェーヌ（鎌田博夫訳）『古代ローマの恋愛詩』法政大学出版局、1995 年、1 頁。

¹⁶ Нива Ж. Путь к Риму: «Римские элегии» Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир. СПб., 2000. С. 88.

¹⁷ J. Brodsky, *On Grief and Reason* (London: Penguin Books, 1997), p. 440.

¹⁸ A. Speh, “The poet as traveller,” pp. 145-152.

¹⁹ 山口四郎編『ゲーテ全集 1・詩集』潮出版社、2003 年、402-403 頁。

によるロシア語訳が出版され、ベリンスキイが絶賛したという。²⁰

ブロッツキイの「ローマ・エレジー」ではゲーテの作品とは異なり、肉体的な恋愛はさほど大きな位置を占めていないとする意見もあるが、²¹ 特にブロッツキイ作品の第X I 編では性愛の賛美が前景に押し出されていることから、²² ブロッツキイの「ローマ・エレジー」もやはり、古代ローマ詩からゲーテへと至る「エレジー＝エロティックな恋愛詩」の伝統に連なるものであることは間違いない。

要するに、ブロッツキイの「ローマ・エレジー」とは、現代の真夏のローマを舞台として、「エロス（愛）」と「タナトス（死）」が重なり合う重層的な長編詩だと考えることができる。

3. ブロッツキイの翻訳観

ブロッツキイの自己翻訳を考察する上での準備作業として、ブロッツキイが翻訳というものをどのように捉えていたのか、確認しておこう。²³

冒頭で述べたように、「翻訳学 (Translation Studies)」と呼ばれる学問は、1980 年にスーザン・バスネットの著作²⁴ に至ってようやく決定的な入門書が登場した、比較的歴史の浅い研究領域であるといえる。²⁵ 更に「自己翻訳」については、「作者がオリジナルを変更する権利 (noetic license) を持つ」²⁶ とされ、原文テキストの内容や構造までも変更されることのある複雑性を兼ね備えているせいか、ほとんど理論らしい理論は確立されていない。作者自身が自作の翻訳を手がける場合、他人の翻訳者には通常許されない「主体と客

²⁰ Пронин В. Гете и Бродский: «Римские элегии» // Гете в русской культуре XX века. М., 2004. С. 201.

²¹ 岩本和久「廃墟の子供たち——ブロッツキイ『ローマ悲歌』をめぐって」丸山不二夫編『情報メディア論』八千代出版、2000 年、222 頁。

²² ブロッツキイの「ローマ・エレジー」第 XI 編では、冒頭で女性名が列挙された後、「Бюст, причинное место, бедра, колечки ворса. (胸, 生殖器, 太腿, 陰毛のカール。) ...Славься, круглый живот, лядвие с нежной кожей! (丸い腹部よ, 柔らかな肌の腿よ, たたえられてあれ!)」と続く。また、10 行目には「Белый на белом, как мечта Казимира (カジミールの夢のように, 白地の上に重ねて白い私)」とあり、カジミール・マレーヴィチの 1918 年のスプレマチズム絵画『白地の上の白い正方形』のイメージが登場するが、これは「白い肉体の上に重なる白い肉体」、すなわち性行為を暗示している。²³ なお、ここでの「ブロッツキイの翻訳観」とは主として「詩の翻訳」を念頭に置いたものに限る。また、ブロッツキイの翻訳観について最も簡便なものとしては、以下の文献を参照せよ。Полухина В.П. Бродский-переводчик // Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009. С. 293-299.

²⁴ S. Bassnett, *Translation Studies* (London: Routledge, 1980/96).

²⁵ ただし、翻訳をめぐる考察自体は、キケロに始まり、聖ヒエロニムス、ルター、ゲーテ、クロウチェに及ぶ 2000 年の歴史を持っている。和田忠彦『声、意味ではなく——わたしの翻訳論』平凡社、2004 年、9 頁。

²⁶ M. Molnar, "Noetic License in Brodsky's Self Translation," *Russian Literature* 37:2/3 (1995), p. 333.

体の交代」²⁷ が自在に行えるため、「自己翻訳」は、時として「原文テキストの破壊」と「新しいテキストの創出」を生み出すアンビヴァレントな性格をもつばかりか、テキストに対する意図的な暴力性すら帯びてくるものだといえる。これから、ブロツキイの自己翻訳を論じていくにあたって、以上の点は踏まえておく必要があるだろう。

そもそも、ブロツキイは翻訳というものの全般（自己翻訳に限らない）について、日頃からどのように考えていたのか。²⁸ まず彼にとって「翻訳とは、代用物ではなく等価物の追求である。それは、精神的にとまではいかにないにしても、文体的な一致を要求する」²⁹ ものだという。更にブロツキイは「古典的な詩形ほど、詩人の弱点が明らかになるものはない」³⁰ として、韻律や押韻といった詩的形式をいかに自在に使いこなせるかが詩人の実力をはかる試金石になるという主旨の内容を述べている。例えば、押韻に固執する理由について、ブロツキイは「詩人円卓会議」で次のように発言した。

「詩人は何よりもまず、自らの発話が記憶に残ることを達成したいのだ。それに、押韻は驚くべき記憶媒体で、成功した押韻は必ず記憶に残るものだ。更に面白いのは、押韻は普通、言語における従属関係をあらわにするということだ。押韻は、それまで還元できなかったもの同士を一つに結びつける」³¹

このように、詩的形式を最大限に重要視するブロツキイは、³² 翻訳の際にも、形式を保持するためなら、語彙の正確な再現を犠牲にしてもかまわないという独自の美学をもっているのだが、³³ ただ問題は、ブロツキイが自分以外の翻訳者たちに対しても同様に、ロシア語原文の韻律と押韻パターンを踏襲して英訳するよう強要したために、複数の翻訳者た

²⁷ 和田『声、意味ではなく』、16 頁。

²⁸ ブロツキイの翻訳あるいは自己翻訳についての観点を、ブロツキイのコーパス全体を見渡す広範な視点から十全にまとめたものとしては、次の論文（特に第 1 章）が有益である。Kumakhova, “Joseph Brodsky as Self Translator.” ただし、この論文は、原文と自己翻訳の両テキスト間における語彙の異同があった部分のテキストのみ抜粋して論じているため、その異同が当該テキスト全体の解釈にどのような影響を与えているかという側面にまであまり踏み込んでいない点が惜しまれる。

²⁹ J. Brodsky, *Less Than One* (London: Penguin Books, 1987), p. 140.

³⁰ *Ibid.*, p. 37.

³¹ Полухина В.П. (сост.) Бродский: книга интервью. 3-е изд. М., 2005. С. 406.

³² ブロツキイの言うように、全ての詩人が形式に固執するわけではない。例えば、詩人でもあったナボコフは、『エヴゲーニイ・オネーギン』を英訳するにあたり、いわゆる「オネーギン・スタンザ」と呼ばれる押韻形式を排除して、内容の正確な再現に力を注いだという（なお、ナボコフの翻訳を始め、秋草俊一郎氏にはいろいろとご教示頂いた。ここに記して感謝申し上げたい）。もっとも、どのような詩人がどのような条件のもとで、「形式」と「内容」のどちらに比重を置くのかという点は、その詩人のアイデンティティにも関わるきわめて重要な問題であり、今後の研究課題としておく。

³³ Kumakhova, “Joseph Brodsky as Self-Translator,” p. 81.

ちと争う結果になったということである。³⁴

それというのも、英語圏において、ブロッツキイのように詩的形式にあまりに拘泥することは、時としてドン・キホーテのように滑稽な営為になることがあるのだ。³⁵ 英国詩人 Roy Fisher もこの指摘について同意しており、屈折語であるロシア語詩の韻律を、非屈折語である英語詩でそのまま再現すると、「滑稽詩 (comic poetry)」や「児童詩 (children's poetry)」の類に堕してしまうと警告している。³⁶

要するに、ロシア語圏と英語圏では、詩文化に差異があるのだ。例えば、亡命ロシア詩人ミハイル・クレプスが、ブロッツキイの詩「1972 年 (1972 год)」における「форточку / кофточку / косточку」という三連続の押韻を非常に高く評価しているのに対して、英語圏のロシア文学研究者デヴィッド・ベセアによれば、英語詩において、このように名詞だけで連続する隣接韻は、「戯れ詩 (limerick)」や「不真面目なへぼ詩 (doggerel)」にしか見受けられないという。³⁷

このように、詩の翻訳に関するブロッツキイの発想は、英語圏に「ロシア的な詩文化の慣習」を強引に持ち込もうとしたもので、³⁸ 一種の文化的摩擦を引き起こした。ソルジェニーツィンとは対照的に、亡命後のブロッツキイには、いかにも易々と西側の生活に馴化したイメージがあるが、詩作に関する限り、ブロッツキイは意外なほど「ロシア的」な残滓を保ち続けていたように思える。

4. 構成の順序変更

これから、「ローマ・エレジー」(以下、総称として RE と略記)の原文と自己翻訳の比較検討に取りかかりたいが、³⁹ ロシア語テキスト「Римские элегии」と英訳テキスト「Roman Elegies」との最大の相違はまず、全 12 編構成の、編の構成順序そのものが異なっているという点である。以下、ロシア語テキストを起点言語テキスト (source language text, 略して〈ソース〉)、自己英訳テキストを対象言語テキスト (target language text, 略して〈タ

³⁴ 詩人の没後、その葛藤の一部始終を暴露したのが、次の回想録である。D. Weissbort, *From Russian with Love: Joseph Brodsky in English* (London: Anvil Press Poetry, 2004).

³⁵ Полухина В.П. Жанровая клавиатура Бродского // *Russian Literature* 37:2/3 (1995), p. 151.

³⁶ “Roy Fisher: A Noble Quixotic Sight,” in V. Polukhina, *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries* (NY: St. Martin’s Press, 1992), p. 304.

³⁷ D. Bethea, “Brodsky and Nabokov’s Bilingualism(s),” *Russian Literature* 37:2/3 (1995), p. 171.

³⁸ Kumakhova, “Joseph Brodsky as Self-Translator,” p. 80.

³⁹ RE のロシア語原文、およびブロッツキイによる自己英訳のテキストとして、それぞれ以下の文献を使用し、括弧内〔 〕に該当頁を示した。ロシア語原文は、Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3. СПб., 1998. 英訳は、J. Brodsky, *Collected Poems in English* (NY: Farrar, Straus&Giroux, 2000). なお、和訳は筆者による。

ーゲット))と称するものとする。⁴⁰

まず、REの〈ソース〉は、次のような構成順序、構成内容になっていた。

〈ソース：Римские элегии〉

I: ローマの個人アパートを舞台として始まり、動詞「замереть」が登場する。夜にはオペラのために外出し、月を見上げる。

II: 「八月」(第I編の「月」からの連想)の暑さから、「廃墟」および「死」(第I編の「замереть」からの連想)へとイメージが飛躍し、「時間」の野蛮な破壊作用について省察を行う。

III: ローマの真夏の光の暴力性(第II編の「廃墟」と「破壊」からの連想)、「光」から「視覚のイメージへと発展する。

IV: 書斎にいる二人の女性の「褐色の目」と「青い目」を比較する(第III編の「視覚」のテーマの承前)。

V: (第IV編の「視覚」と対比して)「聴覚」に重点が置かれる。ホラティウスの詩「私はついに記念碑を完成せしめた(Exegi monumentum)」から、同じラテン語のフレーズを献詞として掲げた有名なプーシキンの詩「私は人わざではない記念碑を建てた(Я памятник себе воздвиг нерукотворный)」へとすばやく連想が移行、その詩の一節である「アレクサンドル記念柱」から、1981年の執筆当時レニングラードで存命中だったカメラマンの父親アレクサンドルのライカへと言及が進む。

VI: 動詞「обнять」、名詞「воздух」「туча」(いずれも第V編で登場した単語あるいは関連語)を再び用いて始まり、「肉体」と「空間」を対比してみせた上で、移動を停止する(「靴」を脱ぐ)。

VII: 第VI編で脱いだ「靴」を再び履いて、ローマ市中を彷徨しながら、故郷レニングラードへと思いを馳せる。

VIII: 「足音＝韻脚」(第VII編の「歩行」からの連想)により、内容はメタポエトリー性を帯びていく。ソ連で日常的だった行列風景を示唆しながら、詩行による「死」の超克を期待する。

IX: 第VII, 第VIII編からの承前で「ソ連＝北」の形象が反復され、「亡命＝逃走」のイメージと「恐怖」の感情について言及する。

X: 全体主義のソ連での生活(第IX編の承前)に対抗するため、個人の私生活を描写しつつ、父祖の地であるソ連領内ウクライナの町ブロードゥイについて暗示する。詩行だけが、南方のローマからドン川を越えて、北方のソ連へと帰還していく。

⁴⁰ これらの用語は、次の文献での用語使用を踏襲した。斎藤兆史『翻訳の作法』東京大学出版会、2007年。

XI: 女性名を列挙した上で、性愛（第 X 編の「私生活」を敷衍したもの）を賛美し、「エロス」と「タナトス」の二重性を提示する。

XII: 神へ感謝し、自らの死および埋葬（第 XI 編の「タナトス」の承前）に対する心理的な準備が完了する。

このように、〈ソース〉では前編の内容を発展・継承させる形で続編が執筆されていることが判明する（したがって、〈ソース〉は、編の順序通りに創作されていたのではないかという推測が成り立つ）。ちょうどテキスト全体の間地点にあたる第 VI 編で「靴」を脱ぎ、いったん移動を停止した上で、続く第 VII 編から新たな移動が始まるという構造になっているように、前半 6 編と後半 6 編が見事に対応し合っているといえる。

〈ソース〉のこの布置結構が整ったクロノジカルな構成が、以下に見るように、〈ターゲット〉では全く違う構成へと差し替えられてしまっているのだ。以下、煩雑さを避けるため、〈ターゲット〉における編の表示は、I（英）と書き表し、内容も簡潔に記す。

〈ターゲット：Roman Elegies〉（なお、[] 内は〈ソース〉で対応する編を示す）

I（英）[I]：ローマの個人アパートが舞台，オペラ，月。

II（英）[II]：「八月」「廃墟」「死」，「時間」の破壊作用について省察。

III（英）[III]：「光」の暴力性，「視覚」のイメージ。

IV（英）[IV]：二人の女性の「褐色の目」と「青い目」の対比。

V（英）[VIII]：メタポエトリ的展開，行列風景，詩行による「死」の超克の期待。

VI（英）[V]：「聴覚」に重点，ホラティウスからプーシキン，父親のライカ。

VII（英）[IX]：「北＝ソ連」「亡命＝逃走」の形象と，「恐怖」の感情。

VIII（英）[VII]：「靴」を履いてローマを彷徨，故郷レニングラードへ思いを馳せる。

IX（英）[XI]：性愛を賛美，「エロス」と「タナトス」の二重性を提示。

X（英）[VI]：「肉体」と「空間」の対比，移動の停止（〈ソース〉とは異なり，「靴」を脱ぐ具体的なシーンはない）。

XI（英）[X]：私生活の描写，詩行がドン川を越えて北方のソ連へ帰還。

XII（英）[XII]：神への感謝，自らの死への準備完了。

以上のように、〈ターゲット〉は順序がドラスティックに変更されているが故に、〈ソース〉が備えていた編年体的な要素や緊密な構成が失われ、内容の展開が散漫になってしまった印象があることがわかるだろう。特に注目すべきは、〈ソース〉では前半と後半を分ける指標になっていた「靴を脱ぐ」という行為が、〈ターゲット〉では割愛されていると

いう点である。これは、〈ターゲット〉というテキストでは、〈ソース〉のように前半と後半が明確に分かれていないという構造的な変化に呼応するかのようだ。

更に、〈ターゲット〉における編の順序変更において最も注目すべきことは、〈ソース〉においては無関係に感じられる詩句同士が、〈ターゲット〉では互いに打ち消し合う関係へと変化してしまう場合があるということである。いくつか具体的な例を挙げてみよう。

〈ソース〉第 V 編 9～10 行目（ホラティウスの詩を踏まえて）

Я не воздвиг уходящей к тучам

каменной вещи для их острастки. [229]

私は、雲へとそびえ立つ石の物を

建てはしなかった、雲をおどすためには。

自らの創作が偉業ではないと否定

↓

（編同士が離れているため、内容的には無関係と感じる）

↓

〈ソース〉第 VIII 編 15～16 行目

О, сколько света дают ночами

сливающиеся с темнотой чернила! [230]

ああ、闇と溶け合ったインクは夜ごと

いかに燦然と光を放つことか！

詩作の不滅性の賛美

このように、〈ソース〉では第 V 編で、ホラティウスの有名な詩「私はついに記念塔を完成せしめた」を念頭に置きつつ、⁴¹ プロツキイ自身は「私は……建てはしなかった」とあえて自らの偉業を否定している。しかし、その後中間に二つの編を挟んで、第 VIII 編では詩作への賛美が登場する（この第 VIII 編では夜、創作している作者本人が、自らの詩作の永遠性を「万年筆（вечное перо）」や「インク」等に仮託して描き出すという内容である）。つまり、前述した第 V 編の内容と矛盾してしまうのだが、編同士が離れているため、この矛盾は露呈しにくい。それに対して〈ターゲット〉では、

⁴¹ ホラティウスのこの詩は、紀元前 23 年に『歌集』第 3 巻を完成させ、ギリシア詩の諸形式がラテン語詩にも応用できることを証明したホラティウス（当時 42 歳）が、その研究の完成の喜びを披歴したものである（鈴木一郎『ホラティウス——人と作品』玉川大学出版部、2001 年、214 頁）。ちなみに、当時 41 歳だったプロツキイがローマに滞在していた理由は、アメリカン・アカデミーの派遣により、ホラティウス等の古代ローマ詩人の草稿を調査するためだった。

〈ターゲット〉第 V (英) 編 15～16 行目

For an ink pot glows bright whenever someone mentions
light, especially in a tunnel. [276]

なぜなら、誰かが光について言及した時はいつも

(トンネルの中ではなおさら) インク壺は燦然と輝くからだ。

詩作の不滅性の賛美

↑

(直後の編で、詩作の偉業を否定しているため、打ち消し関係が生じる)

↓

〈ターゲット〉第 VI (英) 編 9～10 行目

I've never built that cloud-thrusting stony
object that could explain cloud's pallor. [276]

雲の蒼白さを説明することができるような

雲を突き上げる石の物体を、私が建てたことなど一度もない。

自らの創作が偉業ではないと否定

とあるように、第 V (英) 編で詩作を賛美した直後の第 VI (英) 編で自らの偉業を否定するという、〈ソース〉とは逆の展開になっている。すなわち、〈ソース〉では詩作へ向けた「賛美や感嘆」が昂揚した雰囲気のまま余韻として残るのに対して、〈ターゲット〉では前篇の「賛美や感嘆」について続編ですぐに否定的見解を投げかける構成になっているため、より冷静なテキストに変容しているといえるだろう。同様の傾向は、次に挙げる例でも見受けられる。

〈ソース〉第 VI 編 4, 7～8 行目

да и сами мы вряд ли боги в миниатюре.

...Тело обратно пространству, как ни крути педали.

И несчастны мы, видимо, оттого же. [229]

我々自身も、細密画の中の神々とはいえないだろう。

……どんなにペダルをこいでも、肉体は空間に対立するものでしかない。

我々が不幸なのもおそらく、全く同じ理由からなのだろう。

肉体と空間の反転、肉体の限界

↓

(編が離れているため、内容的に無関係と感ずる)



〈ソース〉第 XI 編 9 行目

Славься, круглый живот, лядвие с нежной кожей! [232]

丸い腹部よ、柔らかな肌の腿よ、たたえられてあれ！

肉体の全面的な賛美

このように、〈ソース〉では第 VI 編であらかじめ「肉体の限界」について言及しているのだが、間に五つの編が挟まるため、第 XI 編で「肉体を賛美」という展開になっている。でも、さほど矛盾は感じない。それに対して〈ターゲット〉では、

〈ターゲット〉第 IX (英) 編 9 行目

Hail the smooth abdomen, thighs as their hamstrings tighten. [278]

なめらかな腹部を、膝腱がきつく締まった時の両腿をたたえよ。

肉体の全面的な賛美



(直後の続編で、「肉体の限界」を述べているため、打ち消し関係が生じる)



〈ターゲット〉第 X (英) 編 4, 7~8 行目

And we, too, aren't gods in miniature, that's clear.

...the body is space's reversal, no matter how hard you pedal.

And when we are unhappy, it's perhaps for the same small reasons. [278]

我々も細密画の中で神々であるということはない、それは確かだ。

……どんなに激しくペダルをこいでも、肉体は空間の反転である。

そして我々が不幸なもの、おそらく同じささやかな理由のためだ。

肉体と空間の反転、肉体の限界

ここでも、〈ソース〉とは逆に、〈ターゲット〉では「肉体の賛美」に対する昂揚感が、続編ですぐに否定されるという構成になっていることから、〈ソース〉よりもやはり冷静でニュートラルなテキストになっているといえる。このように、意味内容はほぼ同じものであっても、構成する編の順序を変更するだけで、読み手に与える印象は全く異なるばかりか、〈ソース〉と〈ターゲット〉で対立する解釈が生じることもあるのだ。ここでフォルマリズムの用語を援用すれば、同じファースト（素材）を使いながら、翻訳によってシ

ュジェクト（筋立て）を変更したことによって、ブロッキイは「ローマ・エレジー」というテキストを再創造したといえる。

そもそも、「創造」は翻訳の本質の一つでもある。ブロッキイの友人でもあるメキシコの詩人オクタビオ・パスは「真の翻訳とは再創造以外の何物でもない」⁴²と言明し、四方田犬彦は「翻訳はけっして原書の全体性に到達することはできない。その試みは、原書のもつ複数の意味の一部分を引き受けることしかできない。だが同時にそれは、原書が思いもよらなかった意味の伸展を司ることもできる」⁴³（下線は引用者による）と述べているが、これらは、「翻訳」とは異言語によってテキストに改変を行い、それによって新たな創造の領域が広がることを言い換えたものに他ならない。そして、「自己翻訳」とはそのプロセスをより尖鋭化したものである。したがって、本章で取り上げたような、ブロッキイによるテキスト構成の大幅な改変という、〈ソース〉と〈ターゲット〉の乖離は、ポジティブに捉えれば「創造的」といえるし、ネガティブに捉えれば「破壊的」とも見なしうる。このアンビヴァレンスこそが、「自己翻訳」の本質の一端なのである。

5. 形式面および音声面の重視

第3章で既に述べたように、ブロッキイの「自己翻訳」においては、しばしば詩的形式を優先するために、内容の正確さが犠牲にされてしまうことが多い。実際に、このREというテキストにおいてもその傾向は如実にある。以下、REの〈ソース〉と〈ターゲット〉の間の語彙上の異同に着目し、その異同がもたらす意義について考察してみよう。

5.1. 頭韻の重視

〈ソース〉第IX編3～4行目

Ястреб над головой как квадратный корень
из бездонного, как до молитбы, неба. [231]
頭上の鷹は、祈る前のように底なしの
空の、平方根のようだ。

〈ターゲット〉第VII（英）編3～4行目

...The square root of a skylark scours
the bottomless, as though prior to prayers, heaven. [277]

⁴² オクタビオ・パス（牛島信明訳）『弓と堅琴』ちくま学芸文庫、2001年、64頁。

⁴³ 四方田犬彦『翻訳と雑神』人文書院、2007年、44頁。

……ヒバリの平方根は、まるで祈る前であるかのように
底なしの空を磨く。

〈ソース〉では、孤高の存在としての「鷹（ястреб）」が登場し、その崇高さがキリスト教の聖地としての「ローマ」というトポスと響き合っている（ここでは、「祈る前」という言葉に宗教性が凝縮されている）。しかし、〈ターゲット〉においては、「鷹」はやや卑小な「ヒバリ（skylark）」という単語へ置換されている。これは、英訳中の「square」と「scour」がいずれも語頭に/sk/音を持つため、同じく/sk/音を持つ鳥「sskylark」を選択することで、頭韻効果を強めようとするための処置である。このように、プロツキイは原文の醸し出していた詩的イメージをかなり損なっても、英訳に際しては、英語詩としての音調を整えることに腐心しているといえる。これは、その顕著な一例である。

〈ソース〉第I編 9～16行目

Мир состоит из наготы и складок.

В этих последних больше любви, чем в лицах.

Так и тенор в опере тем и сладок,

что исчезает навек в кулисах.

На ночь глядя, синий зрачок полощет

свой хрусталик слезой, доводя его до сверканья.

И луна в головах, точно пустая площадь :

без фонтана. Но из того же камня. [227]

世界は裸体とひだからできている。

ひだの方が、顔よりも愛に恵まれている。

だからこそ、オペラのテノール歌手の歌声は甘美なのだ、

その声が永久に、楽屋の奥へと消えていくのだから。

夜がふけると、青い瞳はその水晶体を

涙ですすぐ、それがきらきりと輝きだすまで。

頭のなかの月はがらんとした広場のようだ。

噴水はない。だが、同じ石でできている。

〈ターゲット〉第I（英）編 9～16行

The world's made of nakedness and of foldings.

Still, the latter's richer with love than a face, that's certain.

Thus an opera tenor's so sweet to follow
since he yields invariably to a curtain.
By nightfall, a blue eye employs a tear,
cleansing, to a needless shine, the iris ;
and the moon overhead apes an emptied square
with no fountain in it. But of rock as porous. [274]

世界は、裸体とひだからできている。

やはり、顔よりもひだの方が愛に恵まれている、それは確かだ。

だからこそ、オペラのテノール歌手の歌声は耳に甘く聞こえるのだ、

彼はいつも、カーテンに従うのだから。

日が暮れると、青い目は涙をつかって虹彩を

すすぐ、それが必要以上に輝きだすまで。

そして頭上の月は、ひとけのない広場をまねている、

そこには噴水もないのだが。しかし、同じように多孔性の岩からできている。

〈ターゲット〉における「f」音の強調は、9 行目の「foldings」、10 行目の「face」、11 行目の「follow」、16 行目の「fountain」だけでなく、13 行目の「nightfall」にも反映されている。なぜなら、〈ソース〉の13 行目の「На ночь глядя」は「深夜」の意味だが、〈ターゲット〉の「By nightfall」では「夜の始め」という意味になり、時間帯が異なってしまうからだ。これは、「f」音を響かせるために、「nightfall」という単語にあえて取り換えたとしか考えられない。このように、ブロッキイは英訳において音声的な統一感を保たせるために、韻律や押韻といった詩的形式に直接関わりない場合でも、内容を適宜変更させることがあるということだ。

5.2. 押韻の優先

RE のロシア語原文は、Innis が詳細に分析しているように、部分的には「6 歩格のダクチリ（強弱弱の韻律）」に近似しているものの、全体としては伝統的な韻律の型にそっくり当てはめることはできない。⁴⁴ また、RE のアクセント数は詩行によって3～6へと変動して、一行内のアクセント数が固定されていないため、いわゆるアクセント詩の定義⁴⁵にも合致しない。この無定型の韻律を、便宜的に「RE 韻律」と呼ぼう。ブロッキイは〈ソース〉におけるこの RE 韻律を、〈ターゲット〉においてもそのまま再現することまでは

⁴⁴ Innis, “Iosif Brodskij’s Rimskie Elegii”, pp. 268-288.

⁴⁵ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 314-315.

していない。例えば、冒頭行から既に、〈ソース〉と〈ターゲット〉における各々のアクセント数は異なっている（アクセントのある位置を下線で示した）。

〈ソース〉第 I 編 1 行目

Пленное красное дерево частной квартиры в Риме. [227] 【アクセント数・6】

〈ターゲット〉第 I (英) 編 1 行目

The captive mahogany of a private Roman [274] 【アクセント数・4】

その代わり、〈ソース〉における押韻パターン（男性韻を小文字、女性韻を大文字のアルファベットで表した場合、第 I 編から第 XI 編までは ABABCDCEFEFGHGH, 第 XII 編のみ aBBacDcDeFeFgHgH というパターン）を、プロツキイは〈ターゲット〉において完璧に再現してみせた。例として、RE の冒頭部分を挙げてみよう。

〈ソース〉第 I 編 1～4 行目

Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.

Под потолком — пыльный хрустальный остров.

Жалюзи в час заката подобны рыбе,
перепутавшей чешую и остов. [227] 【押韻：ABAB】

ローマの個人アパートの、囚われのマホガニー。

天井から下がっているのは、埃まみれのクリスタルガラスの島。

日没時には、いくつものよろい戸は、うろこと骨組みを
間違えてしまった魚に似ている。

〈ターゲット〉第 I (英) 編 1～4 行目

The captive mahogany of a private Roman

flat. In the ceiling, a dust-covered crystal island.

At sunset, the windowpanes pan a common
ground for the nebulous and the ironed. [274] 【押韻：ABAB】

ローマの個人アパートの、囚われの

マホガニー。天井には、埃をかぶったクリスタルガラスの島。

日没時には、窓ガラスが「星雲状のもの」と

「アイロンをかけられたもの」のための共通の場をパン撮りする。

一読してわかることは、1～2行目が互いに比較的似通った内容であるのに対して、3～4行目の内容が全く違うということである。〈ソース〉で登場した「魚」の形象（「魚」はギリシア語で「ichthus」と綴られるために、初期キリスト教における「キリスト」のアナグラムだった。まさに、「ローマ」という都市にふさわしい形象だった）は、〈ターゲット〉では完全に排除されている。また、「Roman」と押韻させるために「common」を、「island」と押韻させるために「ironed」を新しく導入している。〈ソース〉では「よろい戸」という閉鎖的な単語が使われているのに対して、〈ターゲット〉では「窓ガラス」に変わっており、外景が見えるようになっている（カメラ用語である「pan」は「panorama」の略語であり、広範囲を映す意味になる）。窓の外が見える設定ということは、「the nebulous」とは曇り空を指し、「the ironed」とは窓の備品であるカーテンを指すと思われる。

このように、ブロッキイによって思いのままに英訳されたテキストは、押韻形式である【ABAB】を維持するために、ロシア語原文とはおよそかけ離れたテキストと化している。要するに、「意味を保持して訳したらどうしても同じような韻が保てなくなるので、意味を変えてしまって別の言葉を持ってきて、それでロシア語の原文と同じような音韻効果を英訳で出そうとする」⁴⁶ のである。

ただし、このように、ブロッキイの自己翻訳の特性の一つである、形式保持のために内容を犠牲にするという点については、第3章で既述したように、先行研究においてたびたび指摘されてきた点であって、特に目新しくはなく、これ以上同様の観点で論考を繰り返すつもりはない。それよりも、ここで新たに注意を喚起したいのは、たとえ詩的形式上・音声上の要請がなくても、ブロッキイが自己翻訳において内容を変更している場合、その変更理由は何だろうかという問題意識である。次章では、このことについて論じたい。

6. 「新アメリカ人」の視点

ブロッキイはただ単純に、自作のテキストの意味内容を忠実に翻訳先テキストに移し変えることはない。それどころか、英訳する際には、英語圏の読者に配慮して、むしろ積極的にテキストの内容を「改変」しているのではないだろうか。以下、具体的な例を挙げて検証してみたい。

6.1. 共産圏コノテーションの排除

〈ソース〉第I編1～2, 5～6行目

⁴⁶ 柴田元幸・沼野充義『200X年文学の旅』作品社、2005年、307頁（引用した発言は沼野による）。

Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.

Под потолком — пыльный хрустальный остров.

...

Ставя босую ногу на красный мрамор,

тело делает шаг в будущее — одеться. [227]

ローマの個人アパートの、囚われのマホガニー。

天井から下がっているのは、埃まみれのクリスタルガラスの島。

...

赤い大理石のうえに片方の裸足をのせて

肉体は未来へと一歩を踏み出す——服を着るために。

〈ターゲット〉第 I (英) 編 1~2, 5~6 行目

The captive mahogany of a private Roman

flat. In the ceiling, a dust-covered crystal island.

...

Setting a naked foot on the rosy marble,

the body steps toward its future: to its attire. [274]

ローマの個人アパートの、囚われの

マホガニー。天井には、埃をかぶったクリスタルガラスの島。

...

薔薇色の大理石のうえに片方の裸足をのせて

肉体は未来へと一歩を踏み出す、その装いへと。

まず、冒頭に登場する「Пленное/captive」という形容詞に注目したい。プロツキイは、ミケリーナという名前の、ローマでの彼の恋人の自宅（「個人アパート」）にいるという設定である。⁴⁷ このミケリーナは、東洋からの輸入骨董店の店主の娘だった。したがって、彼女のインテリアである「囚われのマホガニー（Пленное красное дерево）」とは東洋から輸入した骨董家具を指しており（マホガニー自体が欧州ではエキゾチックな木材である）、イタリアのローマにおける東洋の家具というその「異国性」に対して、「囚われの（Пленное）」という形容がなされていると考えられる。これは、祖国ソ連を離れてイタリアに滞在している亡命者プロツキイの境遇の、端的なメタファーとして提示されているだけではない。異郷バビロンへと連行された古代ユダヤ人の「バビロン捕囚（ロシア語では

⁴⁷ Комментарий // Бродский И.А. Пересеченная местность. М., 1995. С. 176-177.

「вавилонский плен」, 英語では「the Captivity」と表現する) のイメージにまで遡ることができるものだ。⁴⁸

要するに、作品冒頭に言及されている「Пленное красное дерево」とは、「ソ連という東方からやって来て、ローマという異郷にいるユダヤ人のブロツキイ」の孤独な姿を言い換えたものに他ならない。すなわち、この「красный」という形容詞は単なる色彩的な意味だけではなく、「共産圏出身の」というコノテーションを併せ持っている。この「красный」という形容詞をブロツキイがここで重視していることは、この直後、同じ第 I 編の 5 行目に「赤い大理石 (красный мрамор)」とあるように、再び同じ形容詞を使用していることから分かる。これは単なる偶然や、詩作上の怠慢によるものではない (ブロツキイほどの詩人が不注意から、同じ編の中になんとなく同じ形容詞を反復したりするはずがないからである)。

それに対して、これほど重要な形容詞だったはずの「赤」だというのに、〈ターゲット〉では、「красный」に対応するはずの「red」という形容詞は全く使用されていない。無論、英語では「mahogany」の一語だけで「マホガニー」という樹木名を表すことができ、元々「red」という形容が不要なためでもあるが、ブロツキイは 5 行目の「大理石 (marble)」の色の形容に際しても、「red」を捨象し、政治的コノテーションを喚起しない「薔薇色の (rosy)」に置換している。⁴⁹

その理由として考えられるのは、1977 年に既にアメリカ合衆国の国籍を取得し、「新アメリカ人」になっていたブロツキイが、英語圏 (特にアメリカ) の読者を考慮して、「共産主義」というニュアンスに直結しがちな「赤」という形容詞を意図的に排除したというものだ。⁵⁰ いうなれば、一種の政治的配慮から「red」ではなく「rosy」という形容詞に差し替えられたと考えられるのであって、単なる「近似した色彩による代用」⁵¹ ではない。

6.2. アメリカ社会の反映

〈ソース〉第 III 編 10～12 行目

...Владелец «веспы» мучает передачу.

⁴⁸ 拙論「ヨシフ・ブロツキイのユダヤ性」『れにくさ』第 1 号, 93 頁。

⁴⁹ これは韻律上の要請による変更ではない。前述したように、RE は〈ソース〉が無定型な韻律であるために、〈ターゲット〉も無定型な韻律になっているからだ。仮に、2 音節の単語に変更する必要性があったとするなら「reddish」でもよいはずであり、全く色味を変えて「rosy」にする必然性はない。

⁵⁰ 米国移住当初から、ブロツキイは自らが「共産圏から来たスパイ」と見なされることを危惧していた。拙論「眩惑するアメリカ——ヨシフ・ブロツキイの移住から同化まで」『SLAVISTIKA』第 25 号, 2009 年, 109 頁。

⁵¹ Kumakhova, “Joseph Brodsky as Self-Translator,” p. 120.

Я, хватаясь рукою за грудь, поодаль

считаю с прожитой жизни сдачу. [228]

……ヴェスパ（引用者注：イタリアのスクーター）の持ち主はギアを苦しめている。

私は片手で胸をおさえて、少し離れたところで

過ぎし人生のお釣りを数える。

〈ターゲット〉第 III（英）編 10～12 行目

...A Vespa's owner tortures the screaming gears.

Clutching my chest with my hand, at a distance

I reckon the change from the well-spent years. [275]

……ヴェスパの持ち主は、キイキイと音をたてるギアを苦しめている。

片手で胸をつかみ、少し離れたところで

私は、有意義に過ぎた年月から残ったお釣りを数える。

〈ソース〉ではテキスト 11 行目行頭にあった「私（Я）」が、〈ターゲット〉では 11 行目行頭から「私（I）」は外され、12 行目行頭に移されている。つまり、〈ターゲット〉においては「gears」と「Clutching」という単語同士をより密着させるよう配置換えをすることで、車両部品名の「ギア」と「クラッチ」という語呂合わせがより前景化しているのだ。それに対して、〈ソース〉では「ギア（передача）」という語はあるものの、「クラッチ（сцепление）」という語は登場していない。

これは、「新アメリカ人」として車社会アメリカで生活するようになったブロツキイの心理的変化が反映されていると考えられる。1981 年にマサチューセッツ 5 大学（アムハースト、スミス、マウントホリヨーク、ハンプシャー、マサチューセッツ州立大学）の兼任教授となったブロツキイは、1972 年の亡命直後より居住していたミシガン州アナーバーからマサチューセッツ州サウス・ハドレーへと転居した。⁵² それに伴って、1974 年からニューヨークに借りていたアパートへ、自家用車を運転して頻繁に行き来する生活が始まった。このアメリカ的な生活様式が、英訳テキストである〈ターゲット〉だけに見受けられる、「ギア」と「クラッチ」という言葉遊びに影響したと推測できる。

すなわち、ブロツキイはロシア語ではなく英語で執筆する際には、「アメリカ人」としての自我、アメリカ的な意識、生活態度、思考回路がより濃くテキストに表出されているのではないかという仮説が成り立つのである。

⁵² Полухина В.П. Иосиф Бродский: жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 275-276.

6.3. ソ連的レアリアの払拭

〈ソース〉第 XII 編 13～16 行目

Я был в Риме. Был залит светом. Так,

как только может мечтать обломок!

На сетчатке моей — золотой пятак.

Хватит на всю длину потемок. [232]

私はローマにいた。光にひたされて。遺跡の

ひとかけらが夢見ることしかできないやり方で！

私の網膜には——金色の 5 コペイカ玉。

永く続く暗闇には、これで十分だろう。

〈ターゲット〉第 XII (英) 編 13～16 行目

I was in Rome. I was flooded by light. The way

a splinter can only dream about.

Golden coins on the retina are to stay —

enough to last one through the whole blackout. [279~280]

私はローマにいた。光にひたされて。遺跡の

ひとかけらが夢見ることしかできないやり方で。

網膜の上の金色のコインは置かれたまま——

暗転全体を通り抜ける間、十分もつことだろう。

上記の個所は、第 2 章で既述した通り、度重なる心臓発作のために常に死を意識している作者ブロツキイが、自らの埋葬シーンを先取りして描いたものであり、RE というこの長編詩全体の終結部分になっている。「私の網膜」に置かれた「コイン」という形象は、死者の臉に貨幣を置いて、冥府の川の渡し守カロンに支払う船賃に見立てた古代の習慣に由来する。⁵³

ところで、〈ソース〉におけるコインは「пятак=5 コペイカ」⁵⁴ という具体的な金額が明示されたものだが、これは、ソ連時代の 1961 年から 1991 年にかけて一律だった公共交

⁵³ Innis, “Iosif Brodskij’s Rimskie Elegii,” p. 48.

⁵⁴ 「пятак」は、「пятачок (5 コペイカ)」を更に俗語的な表現にしたものである。Meyer Galler and Harlan E. Marquess, *Soviet Prison Camp Speech: A Survivor's Glossary* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1972), p. 167.

通機関の料金を連想させる。⁵⁵ 16 行目に「暗闇 (потемки)」とあることから、この交通機関とは「地下鉄」を念頭に置いている可能性がある。すなわち、ブロツキイは死者として冥府に下ること（「永く続く暗闇」）という形而上的なテーマを、「地下鉄」というあまりにも日常的で卑俗なイメージと重ね合わせているのではないだろうか。⁵⁶

しかし、「死」と地下鉄乗車を同次元のダブルイメージで捉えたこの滑稽さは、ソ連社会のレアリアを知悉しない英語圏の一般読者には通用しない（〈ターゲット〉では「Golden coins」という表記のみで、具体的な金額は添えられていない）。その代わり、「金色のコイン」という即物性へと単純化することで、この「コイン」には、「私の網膜」に焼きついているローマの真夏の太陽のイメージ⁵⁷ のみが反映されることになる。

Kumakhova は、ブロツキイの自己翻訳について精査した上で、ブロツキイ自身による英訳テキストは、ロシア語原文よりも理解しやすくなっている分だけ、余韻や含みのようなものが消失すると結論づけているが、⁵⁸ 上記に挙げた例はまさしくそれに当てはまる。すなわち、ブロツキイは自己翻訳する際に、英語圏の読者に向けて内容を適宜書き換えてしまうため、ロシア語テキストの持っていた様々なニュアンスが失われてしまうことがあるということだ。

したがって、ブロツキイの詩作品を研究する場合には、⁵⁹ 自己英訳作品のみを取り上げるだけでは不十分であろう。おそらく、原文であるロシア語テキストをまず第一に参照した上で、自己英訳のテキストと逐一照合し、再びロシア語テキストに戻るといった往還運動を丹念に反復することこそが、最も理想的なアプローチ方法だと考えられるのである。

7. おわりに

第2章で述べたように、この「ローマ・エレジー」という長編詩は規模の大きなものだが、今回は紙幅の制限もあって、テキストの一部についてしか検証することができなかった。また、ブロツキイの自己翻訳についての研究自体もまだ端緒についたばかりであり、本稿もその一つのポレミックな出発点にすぎない。これらを十分承知の上で、ブロツキイの自己翻訳というものの位置づけについて、最後にささやかな考察を試みたい。

⁵⁵ 狩野亨, K・メドヴェートキン『現代ロシア話しことば辞典』日ソ, 2000年, 461頁。

⁵⁶ 形而上的なものと卑俗なモノを同一の次元で強引に組み合わせるのが、ブロツキイの詩学の特徴の一つである。沼野充義『『民主主義』の彼方へ行く』沼野充義他『世界文学のいま』福武書店, 1991年, 215頁。

⁵⁷ Ранчин А.М. На пиру Мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001. С. 71.

⁵⁸ Kumakhova, "Joseph Brodsky as Self-Translator," pp. 272-273.

⁵⁹ 例えば、次に挙げる研究書では、ブロツキイの英訳テキストのみを底本として論旨を展開しているが、これでは全く不十分である。ブロツキイの研究・翻訳には、ロシア語の知識が欠かせない。D. Rigsbee, *Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy* (Westport: Greenwood Press, 1999).

ここで、興味深い指摘を紹介しておこう。⁶⁰ 1987年頃のある無題詩（冒頭行は «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга»）についての指摘である。この詩は、ソ連に残してきたため、亡命後は一度も会うことのなかった母親マリヤ・ヴォリペルトの死（1983年）を題材とした追悼詩（1985年から1987年にかけて執筆）なのだが、ロシア語原文ではその主題が一見すると全く分からないように書かれているため、この主題に気づかぬまま研究を行う者もいるほどである。しかし、原文より後に創作されたブロッツキイによる自己英訳（1987年11月に発表）では、「In Memoriam（追悼）」という明白な題名がつけられている。この変化は、Kumakhovaの主張によれば、ロシア語原文から自己英訳に至るまでの間に、ブロッツキイがロシア語原文執筆の時点では認めたくなかった「母親の死」の精神的ショックから立ち直り、その死を受容するようになったという、時間の経過による心理的差異を表した証左に他ならないというのだ。⁶¹

この指摘はまさに、ブロッツキイの自己翻訳の本質を明らかにしたものではないだろうか。ロシア語原文と自己英訳の間には、執筆時点の違いという「時間」のずれがあり、ブロッツキイは、原文執筆の時とはかなり違った心理状態で英訳に臨んでいると考えられる。その結果、第4～6章で論じたように、ブロッツキイの〈ソース〉と〈ターゲット〉の両テキストは、互いにあれほど大幅に異なるテキストと化してしまうのではないか。

したがって、ブロッツキイ自身はあくまで自己翻訳のテキストは「翻訳」であって「改作」ではないと明言しているにも関わらず、⁶² ブロッツキイの自己翻訳は、いわゆる一般的な翻訳とはかなり異なる位相にあるといえる。一般的な翻訳が、定義として「翻訳者は、原著者の意図を原文テキストということばを通して遡行的に復元する」⁶³（下線は引用者による）とあるように「遡行的な」性格をもつものとしたら、ブロッツキイの自己翻訳のテキストはむしろ、「時間の経過」を間に挟んで原文と「平行的」に対峙しあう、一種のヴァリエーションのようなものではないだろうか。⁶⁴

もっとも、この点について、現段階で結論を出すのはまだ性急にすぎる。ブロッツキイの自己翻訳を位置づけるには、ブロッツキイの自己翻訳のテキストのみを精査すれば事足りるわけではなく、ブロッツキイによる一般的な「翻訳」（自作の翻訳ではなく、他者の作品の

⁶⁰ Kumakhova, “Joseph Brodsky as Self-Translator,” pp. 286-287.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² C. Haven, *Joseph Brodsky: Conversations* (Jackson: Mississippi UP, 2002), p. 73（発言は1979年のものである）。

⁶³ 中村唯史「ソ連における翻訳の問題に寄せて：ガムザトフの詩『鶴』の再考まで」『辺境と異境——非中心におけるロシア文化の比較研究 No.1』（平成21～24年度科学研究費補助金基盤研究（B）研究成果報告書）北海道大学大学院，2010年，20頁。

⁶⁴ 無論，ブロッツキイの詩作品のロシア語原文のみを「正典」と定めてよいのかという問題はまだ議論の余地があり，この点も含めて今後の研究課題としたい。

翻訳) についても検討する必要があるからだ。⁶⁵

いずれにしても、ブロッツキイの自己翻訳をめぐる視点は一つではない。以上の問題を踏まえつつ、今後の研究を進めていきたい。

О самопереводах Иосифа Бродского: на материале «Римских элегий» и «Roman Elegies»

ТАКЭУТИ Кэйко

Самоперевод — это значит, что автор сам переводит свое произведение. В настоящей статье мы сравнили «Римские элегии» (оригинальный текст на русском языке) Иосифа Бродского с «Roman Elegies» (текстом, переведенным самим Бродским на английский язык). При этом мы обратили внимание не только на различия между обоими текстами, но и на значение этих различий.

Прежде всего надо сказать, что до сих пор исследованию самопереводов уделялось недостаточно внимания, тем более это относится к самопереводам Бродского. Поэтому мы должны рассмотреть, что Бродский думает о переводе вообще.

В принципе, Бродского никогда не удовлетворял буквальный перевод, лишь на семантическом уровне соответствующий подлиннику. Он предпочитал сохранять такую же *форму* стихов (размер или рифму и т.д.), как в оригинале, чем воспроизводить точное *содержание*.

Эта точка зрения Бродского иногда вызывала недоумение у других западных переводчиков. Тем не менее, это составляло его переводческую эстетику, и можно сказать, что он всю жизнь придерживался этого метода.

⁶⁵ Бродский — это значит, что автор сам переводит свое произведение. В настоящей статье мы сравнили «Римские элегии» (оригинальный текст на русском языке) Иосифа Бродского с «Roman Elegies» (текстом, переведенным самим Бродским на английский язык). При этом мы обратили внимание не только на различия между обоими текстами, но и на значение этих различий.

Что касается текста «Римских элегий» и «Roman Elegies», во-первых, мы обнаружили, что структура строф в «Roman Elegies» полностью отличается от оригинальной структуры строф в «Римских элегиях». Во-вторых, мы конкретно обсудили вопрос о том, как Бродский изменил содержание этих элегий при переводе, чтобы не изменять рифму. Мы также рассмотрели, по какой причине он это сделал. В-третьих, мы заметили, что, переводя данный текст на английский язык, поэт может учитывать политические или социальные обстоятельства, важные для американских читателей.

Исходя из этого, мы выдвинули гипотезу о том, что переведенный самим Бродским текст более похож на «вариант» оригинала, чем на перевод в общепринятом смысле.

На данном этапе еще рано делать окончательные выводы. Как было сказано выше, исследование самопереводов Бродского только началось. Тем не менее, можно сказать, что невозможно обсуждать его самопереводы только в рамках обычной теории перевода, потому что Бродский изменял свой текст при переводе, пользуясь так называемой «привилегией автора».