大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

アフラ・ベンの創作と翻訳に関する試論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-08-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 近藤, 直樹 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00006116

アフラ・ベンの創作と翻訳に関する試論*

近　藤　直　樹

文学というものは、文学作品があってはじめて存在が可能なのであるが、ではその文学作品を、作家は何故書くのか？　作家を創作へと導くものは何なのか？　それはお金のため、経済的理由だ、と言ってしまえば身もふたもない感じがするかもしれないが、それは見過ごされがちな重要な一面であることは否定できない。宮廷詩人のように有力なパトロンに支えられているならいざ知らず、プロの作家とはひとつの職業である。読者を獲得して利益を得るという経済的動機は、芸術的動機とは別の次元にあるかもしれないが、度外視してはいけないだろう。特にアフラ・ベンの場合には、彼女がイギリスで最初の女性職業作家であったと言われている、ということを思い起こしてみるならば、彼女の作家活動を考える上で、この経済的動機は大きな意味をもつことになるだろう。[1] そして、それが、アフラ・ベンの創作や翻訳という芸術的営みとどのように関わっているか、ということについてこの論文では考察したいと思う。

スリナムから帰国後（その渡航目的ははっきりしないが、その経験は後に彼女の代表作となる *Oroonoko* を生んだのであるから、アフラ・ベンにとっても文学史にとっても意義のある渡航であったことになる）、国王チャールズ二世の命でアフラ・ベンはアントワープにスパイ活動に赴いた（この経験もまた *The Fair Jilt* に生かされることになる）。だが帰国後、報酬の支払いが不十分であったために困窮に陥り、未亡人であったアフラ・ベンは生活の資を稼ぐために劇作に手を染めたと言われている。そして、記念すべき処女作 *The Forc'd Marriage* (1670年) が書かれ、アフラ・ベンは劇作家の道を歩み始める。しかし1682年、当時ふたつしか許されていなかった劇団 — the Duke's Company と the King's Company — が統合されて劇作の道が狭まったために、アフラ・ベンは翻訳や散文物語に乗り出したと考えられている。つまり、経済的理由が多才な作家アフラ・ベン — 劇作家、詩人、翻訳家、散文作家 — を生んだということになる。ヴァージニア・ウルフのように、「彼女がペンでお金を稼いだという事実の重要性は、彼女が実際に書いたどんなものよりも勝る」(*A Room of One's Own*, 1929) とまで言ってしまえば彼女の作品自体を軽視している感は否めないけれども、アフラ・ベンの職業意識は彼女のフェミニスト的側面を考える上でも重要性をもつことは事実である。

自立した職業作家というレッテルは確かにアフラ・ベンにふさわしいものであるが、それは最初からあったものではなく、彼女の文学活動の結果であるに過ぎない。職業作家であろうとすることと職業作家であること（結果）はもちろん別である。職業作家という結果に至る過程、

---

*この論文は、18世紀英文学研究会での発表（2004年10月）を基にしたものである。

1）「最初の」という形容が厳密な意味で正確ではないという点に関しては、Janet Todd, *The Secret Life of Aphra Behn* (London: Andre Deutsch Limited, 1996), 436頁参照。

ウルフが「すべての女性は彼女のお墓に花を捧げるべきだ」とまで絶賛するその結果に至る道のりを、われわれは見なければならない。フェミニストであるとか、奴隷制度廃止論者であるとか、とかく革新的なイメージで語られることの多いアフラ・ベンであるが、また、好色であるとか卑猥であるという非難、「すべての登場人物をベッドに引きずり込む」と言ったアレグザンダー・ポープを筆頭とする非難は、女性を堅苦しい道徳性から解放しようとした彼女の斬新性をむしろ明らかにするものでもあるが、その政治的立場は最後まで頑固と言っていいほど保守的であった。スチュアート王朝の熱烈な支持者で、モンマス公の反乱（'a Monstrous Intrigue and Folly' と彼女は呼ぶ）には徹底的に批判をした 'snobbish high Tory'(Todd) であった。この一見矛盾するようなアイデンティティ、むしろ様々な仮面を身に付けていて、身に付けることを喜んでいると言った方がいいかもしれないが、そして仮面をかぶる技術はスパイとしての経験が役立ったにちがいないのだが、この資質こそアフラ・ベンを妥協なき発言者・表現者としての作家たらしめたものではないだろうか。

冒頭で述べたように作家がひとつの職業である以上、作家になることを選択しなければならない義務はないわけで、その職業を選択するからにはそれなりの必然性があると考えてしかるべきだろう。アフラ・ベンの処女作から死に至までの決して長いとは言えないキャリアを見渡してみると、そして死期が近いことを自覚しながらも作品を書き続けたことを考えてみると、彼女が発言者・表現者としての衝動に突き動かされていた、プロフェッショナルな作家であったということを感じざるをえない。アフラ・ベンにとって、作家であることは必然的職業であったと言えるのである。

作家であることの職業意識をもち、女性作家であることの自負をもちながら、男性の支配する社会を、女性はほとんど存在しない文学の社会を、アフラ・ベンは駆け抜けていった。文字通り早足に駆け抜けていったと表現することがぴったりである。そうすることができたのは、時代や社会が求めるものについて敏感であり続けて、様々なジャンルに活動の幅を広げていったことが大きな要因であると考えられる。劇作家として出発しながら、そして劇作は晩年まで続けながら、1684年には最初の散文による書簡体作品 *Love-Letters between a Nobleman and his Sister* 第一部（85年に第二部、87年に第三部）を出版した。これは、*Lettres Portugaises*（1669年、英訳は1678年）やラ・ファイエット夫人の *La Princesse de Cleve*（1679年）といった書簡体スキャンダル小説の影響を受けたものだろうが、アフラ・ベンは単に流行を追いかけたというよりもその文学形式を用いることの意義と文学的可能性を感じたからではないだろうか。また、1685年にはラ・ロシュフーコーの *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*（1675年）の翻訳を出版してもいるが、これもその作品の重要性を認識したからではないだろうか。アフラ・ベンのそういった文学的嗅覚の鋭さは、これらの作品の翻訳が現代の日本で出版されている、という事実によっても証明されるだろう。

では、そのアフラ・ベンが、自らの作家という職業をどう考えていたかと言えば、それは *Agnes de Castro*（1688年）の献呈の辞の中で述べている言葉に窺うことができる。

It would be a happy World for us Traders in Parnassus, if, like those in the

Moon, (As Bergerac says) we cou'd Barter, Pay Debts, and obligations with Poems and Dedications: But this is a World not Generous enough for such noble Traffick. Like Homer, we may sing our Verses from Door to Door, but shall find few List'ners that shall understand their Value, and can receive 'em as they ought. (3: 124)[2]

アフラ・ベンは、作家とは 'Traders in Parnassus' であると言う。実に上手い表現である。先に述べた作家の社会的・経済的側面と芸術的側面の両方を見事に言い表わしている。パルナッソスという芸術の聖地に住むミューズの女神たちに奉仕する芸術的使命を意識しながらも、'trader' であるという世俗的役割をもアフラ・ベンは十分に理解している。オーガスタン時代とは違って堕落した時代においては、ミシーナス Maecenas (Virgil や Horace のパトロン) はいないのだから、それならば経済的自立を心掛けなければならない、と彼女は自覚する。また、「われわれ」と複数形で言うことで、自らが作家の一員であるという自負をそれとなく暗示してもいる。そして、さらに注目すべきことは、この献呈の辞が添えられている作品が *Agnes de Castro* であるという事実である。この作品は、タイトル・ページに明記されているように、またこの献呈の辞で彼女自身が述べているように、あるフランス人の女性作家 (S. B. de Brillac) の作品の翻訳である。そしてこの翻訳作品は、単独で出版されたのと同じ年に、*The Three Histories* として *Oroonoko* と *The Fair Jilt* の二つの創作と共に再出版されている。作家という職業とその意義を死ぬまで意識していたアフラ・ベンは、翻訳という行為をどのように捉えていたのだろうか。そして、そもそも翻訳とは文学にとって何なのか。文学を商う作家にとって翻訳とは何か、そして、文学作品の創作と翻訳はどのような関係にあるのだろうか。

アフラ・ベンの翻訳のひとつに、*The History of Oracles* (1688年) という作品がある。原作はフランスの劇作家コルネイユの甥であった Bernard Le Bovier de Fontenelle の *L'Histoire des Oracles* (1687年) であるが、この原作は Anthony Van Dale という人のラテン語による学術的な作品 *de Oraculis Ethnicorum* (1683年) からの翻訳、というより一般大衆向けの大胆な翻案であった。異端の宗教と神託の欺瞞を論じたこの書物をアフラ・ベンが翻訳したのは、「宗教以外にはテーマがない時代」(George Jeffereys への献呈の辞の中でこう言っている) であるという認識があったからである。もちろん、アフラ・ベンが様々なテーマの作品を書いたことを考えれば、これは誇張であろう。しかしアフラ・ベンが生きた時代を見渡してみると、清教徒革命から王政復古、高教会派のトーリーと低教会派のホイッグとの対立、Popish Plot、カソリックのジェイムス二世に対するプロテスタントのモンマス公の反乱とその鎮圧、そして締めくくりはプロテスタントのウィリアムとメアリーによる名誉革命 (締めくくりと言ったのは、ウィリアムとメアリーの戴冠式の直後に、あたかもそれを見ることが耐えられなかったかのようにアフラ・ベンがその生涯を閉じたからである) というように、宗

2) アフラ・ベンの作品からの引用はすべて、Janet Todd 編、*The Works of Aphra Behn* (London: WilliamPickering, 1995) に拠り、括弧内に巻と頁を記す。

教が社会を動かしていた時代であったと言うことができる。であればこそ、アフラ・ベンはこの作品を翻訳する意味を自覚していたであろうし、タイトルとなっている'Oracles'（神託）、神の言葉、そして聖書の言葉について彼女なりの見解をもっていたであろう。しかし自分の文章ではなく翻訳という形をとったのは、女性が宗教問題や教義に口を挟むことに対する抵抗（彼女自身のというより社会の）を感じていたからではないだろうか。しかし、表現者の本能としてどうしても発言せざるをえない、とでも言うように、同じくフォントネルの作品 *Entretiens sur La Pluralite des Mondes*（1686年）の翻訳 *A Discovery of New World*（1688年）に添えられた「翻訳者の前書き」の中では、彼女は自らの考えを啓蒙主義者のように雄弁に展開してみせる。コペルニクスの地動説から、地球が宇宙の中心ではなくアダムの子孫ではない人間が地球以外に存在するという話、要するにキリスト教の教義の根底を崩すこの書物について解説しながら、聖書についての博識を披露しつつ、アフラ・ベンはこう述べている。

> If I can make it appear, that this Text of Scripture is at least, as much for Copernicus as Ptolemy, I hope it will not be unacceptable to my Readers: Therefore, with all due Reverence and Respect to the Word of God, I hope I may be allowed to say, that the design of the Bible was not to instruct Mankind in Astronomy, Geometry, or Chronology, but in the Law of God, to lead us to Eternal Life.... (4: 78-79)

聖書の記述は明らかに科学や年代学には矛盾する。だがそれらは人間の学問であり神とは関係ないものである。聖書の記述は神の法には矛盾しない、神の法の体系のなかで聖書を解釈しなければならない、とアフラ・ベンは考える。聖書解釈学（hermaneutics）の歴史を考えてみれば明らかなように、問題は、聖書という神の言葉をどう解釈するかということである。「ハジメニコトバアリキ」の言葉は、もちろん神の言葉なのだ。つまり、突き詰めて言えば、神の言葉をどう人間の言葉に翻訳するかということである。神託（oracle）もまたしかりで、それは人の言葉に翻訳されなければならない。理解可能なように解釈されなければならない。

神の言葉から人間の言葉へ、神託を語るということ、ここに翻訳のひとつの起源を見い出すことができるのではないだろうか。そして、この起源は翻訳の重要な本質を明らかにしてくれる。つまり、翻訳（完璧な翻訳）とは本来不可能であるということである。神の法、すなわち神の言語体系（ラング）は、人間のそれとは全く異なるからだ。理解力や能力の問題ではない。体系の問題だ。神が完璧であるとしたら（神が存在するとしたら、当然神は完璧でなければならない）、その言語体系も完璧であり、完璧な体系にある言葉を、人間の恣意的な言語体系（エドワード・サピア）に移すことはできない相談だからだ。完璧とは唯一無二、他の存在を許さないということであり、その意味で、神・神の法・神のラングは完璧であるのが、人間の言語の場合はマラルメが言うように、「諸言語はいくつも存在するという点で不完全」であるからである。もし完璧な人間の言語があるとしたら、どうして諸言語はその言語に収斂していかないか。そんな言語はありえないからだ。むしろ歴史は逆のことを証明している。現代ヨーロッ

パのいくつかの言語が印欧祖語から分れたように、言語は方言を経由して枝別れしていく傾向があり、唯一無二からはますます遠ざかっていくのだ。人間の言語は止まることを知らず、揺れ動き続ける。だから完璧な神の言語は不完全で不安定な人間の言語に、本質的に翻訳不可能なのだ。よって神の言葉の翻訳は必然的に不完全な翻訳とならざるをえない。そして、不完全な言語に翻訳された神の言葉は、布教のためにまた別の（不完全な）人間の言葉へと翻訳されていく。布教と翻訳は近親関係にあり、翻訳は布教という文化的側面をもつのだが、それは翻訳にとって些細な側面に過ぎない。布教を行う伝道師がまず神に帰依しなければならないように、翻訳家にもまず帰依しなければならないものがあるからだ。

さて、人間の諸言語が不完全であるということは、もうひとつの翻訳の本質を明らかにしてくれる。つまり、不完全なある人間の言語から別の不完全な言語への翻訳は必然的に不完全であらざるをえない、ということである。神の言葉を翻訳する場合と違って、人間の言語同士であれば理解不可能ということはないが、言語同士は完全なコミュニケーションをすることができない。翻訳の可能性は理解の問題では全くなく、言語の問題なのだ。個人の能力ではなく、言語の能力の問題なのだ。諸言語が不完全である以上、言語と言語の完全なコミュニケーションは絶望的である。それは、数学の記号のような純粋記号ではない言語の必然だ。しかし、それを不幸な宿命と思う必要はない。完全なるものに未来はないからだ。未来は不完全なものにのみ約束されている。また、不完全さは豊饒の証でもある。複数性こそが豊かさを保証する。[3] 人間の言語の多様性は、言語をマテリアルとする文学の多様性、豊饒性を生み出すことになるだろう。そして、その多様性、豊饒性に翻訳が寄与することになる。

翻訳とは言語と言語の接触の場に生じるものだが、不完全なるものの接触はそこに必然的に何らかの化学反応を生じさせる。化学に例をとれば、完全な物質である金は化学反応で変化しない。金のように完全な言語があれば、それは不変であることを本質とするので、他の言語との接触において化学反応を起こすことはない。化学反応を起こすのは、不完全なるものの特権である。翻訳とはその化学反応の触媒であるのかもしれない。つまり、言語が多様であることによって初めて存在が可能になる翻訳が、言語そのものに影響を与えることになるわけだ。もちろん、影響を受けるのは翻訳言語の方だが、この翻訳の言語的側面にはここでは立ち入る余裕はない。

さて、翻訳の言語対言語というレヴェルでの接触の関係は、同一の言語を話す個人対個人というレヴェルでの接触の関係（つまりコミュニケーション）にもあてはまることに注意しなければならない。言語間において完全なコミュニケーションが不可能であるのと同様に、個人間においても完全なコミュニケーションは不可能なのだ。言語が完全でないのと同様に、個人の言語も完全ではないからだ。異なった言語体系に属する個人間であろうと、同一言語内に属する個人間であろうと、同じことである。誰も他人と完璧にコミュニケーションすることはできない。コミュニケーションとは相手の言葉を自らの言葉（個人的ラング）に翻訳すること、不完

3）複数性という言葉は、アフラ・ベンが翻訳したフォントネルの作品『世界の複数性についての対話』を思い起こさせる。

全な個人的言語でもって翻訳することなのだが、不完全な個人のラングがぴったり重なりあうことはありえない。言語と言語が重なり合わないのと同じように、idiolect と idiolect は重なり合わないのだ。翻訳というトポスは、言語が触れあう場であると同時に、個人的な触れ合いの場でもあるのだが、その触れ合いは微かなものに過ぎない。人の言葉と人の言葉は、手と手が触れあうように微かに接するだけ。完全なる重なりに至ることは決してない。しかし、すべてを理解しあえる完全な重なりにおいては、言葉は存在意義を失い、コミュニケーションは無意味となるだろう。言葉を発する必要がなくなるのだから。重なりあわない部分こそが大切なのだ。表現されなかったこと、表現され得なかったこと、に意味がある。文学作品で言うと、行間に意味がある、ということになる。

以上、翻訳ということに関して、翻訳とはコミュニケーションであるという観点から、神とのコミュニケーション、言語と言語のコミュニケーション、個人と個人のコミュニケーション、というレヴェルにおいてごく簡単に考えてみたが、そこから文学作品の創作と翻訳という問題に関して、何が明らかになるだろうか。まず強調しておきたいのは、文学作品の位置付けである。神の言葉から人間の言葉へという翻訳の起源とパラレルで考えるならば、文学作品とは絶対的な神の言葉であり、翻訳とはその絶対的なものを不完全な人間によって不完全な言葉に移されたもの、ということになるのだろうか。もしそうなら、原作としての文学作品は冒してはならない絶対神聖なものであり、翻訳はそれに仕える僕ということになってしまう。クローチェのように、「文学作品の翻訳は不可能である」といわなければならなくなるだろう。しかし、そうではない。文学作品は絶対的な神の言葉からではなく、不完全な人間の言葉から成り立っている。文学作品の言葉を発したのは神ではなく人間である。つまり、作家（ここでは詩人も劇作家もひっくるめて、author という意味で作家という言葉を使う）は神ではなく、人間なのだ。この事実から出発したいと思う。そして、もし文学に絶対的な神がいるとしたら、それはパルナッソスに住むミューズだということになるだろう。ギリシア神話の神を信じよ、と言っているわけではない。絶対的なものは作家の側にはない、文学作品は絶対的なものではない、ということを言いたいだけである。絶対的でないからこそ作家は、推敲を重ね続け、さらなる作品を書き続けることになる。次々に作家が生まれ、文学史が形成されていくことになる。作家が目を向けるもの、文学という芸術を輝かせている光、不完全な言語の彼方にある光、それを仮に今ミューズと呼ぶことにする。かりそめの現実の対極にあるもの、現実の先にあるもの、と言ってもいい。それは、文学性と抽象的に要約されることもあれば、ベアトリーチェのような具体的な形をとることもあるだろう。意識していようといまいと、作家は本質においてその光を掴もうとするひとたち、のことではないだろうか。光を神に例えるのは許される比喩だと思うが、作家とはかりそめの現実の対極にある、あるいは彼方にあるものの光、真に文学なるものの光、という神託（oracle）を翻訳しようとする神官のような者ではないだろうか。その翻訳言語をわれわれは文学、と呼んでいるのだ。真のオリジナリティと呼べる絶対性は作家にではなく、言語の彼方・物語の彼方にあるのであって、そもそも作家はその定義においてその彼方にある絶対的なものの一翻訳者なのではないだろうか。それも、不完全な翻訳者。文学作品は言語を素材としなければならないのであって、言語からはどうしても逃れることができない

以上、文学作品は素材である言語の不完全さ不安定さから逃れることができないからだ。彼の言語はすべてを掴み、完璧に表現することはできないのだ。言語を最も意識する作家は、その不完全さを最も意識する者でもあるだろう。作家もその作品も言語に囚われているということだ。まさに言語は牢獄なのだ。

しかし、その牢獄から抜け出す道もまた言語以外にはない。言語からなる文学作品によって、作家は絶対的なるミューズを垣間見ようとするのだから。言語を突き抜けてその彼岸に至ろうとするのだから。つまり、作家が目を向けるのは不完全な言語（手段であり道具であるところの言語）の彼方なのであって、言語そのものや、現実そのものや、そこに住む読者ではない。言語の彼方の光を翻訳するという役割に選ばれた者（不本意ながら選ばれたのかもしれないが）として作家は、その微かな光によって、現実あるいは読者（作品の第一の読者として自分自身も含む）という、不完全な言語に囚われたものを照らすことになる。それは結果なのであって、目的ではない。作品は目的として存在するのでなく、結果として存在するのだ。小説を書こうとしたのではなく、頭のなかに次々現れてくるありもしない人物たちを「どう処理するかが問題だった」（吉田健一）ドストエフスキーはその典型であると言えるだろう。それがどのように処理されるかは、作家には前もってわかってはいないのであって、処理の結果が作品として生起するだけである。現実のできごとを扱う場合も、架空のものを扱う場合と同じく、それが言葉という媒体によってどのように扱われるかは、作家はわからない。つかもうとして滑り落ちてしまう現実（それは、はかないということでもある）、そういう現実は架空のものと大差ないからだ。これは、作家が現実に執着してはならない理由のひとつと言えるだろう。現実を超えたところに、言語を超えたところに、作家の領域がある。

その領域は一見自由で何の妨げもないように想像されるので、作家は創作において自由を享受するように想像されるし、何ら妨げられることなく作品を意のままに創りだすように想像される。しかし、不完全な言語に囚われた作家は、実は神のような絶対者ではない。彼の手になる文学作品は不完全なる作品なのだ。それは不動の玉座に納まることはできない。文学作品は作者の理解や支配をすり抜け、作者の意図を飛び越えて止まることなく飛翔し続け、時代とともに意味を変え続け、作家を超えてひとり歩きしていく。文学作品は書かれた瞬間から作者の手を離れてしまい、作家は自らの作品に対して支配力を失う。ここにも作家が絶対者ではない証拠を見ることができる。また、文学作品が変化し続けることはそれが絶対的なものではないことの証明になっている。絶対なものは変化しないことをその特質とするからだ。そして、文学作品はいくら変化しても、究極のものに至ることはない。究極のものは変化してなるものではなく、初めから神のように在るものだからだ。作品にも作家にも神のような究極の絶対性やオリジナリティはない、すべての作品は不完全で暫定的なものに過ぎない、ということを強調しておきたい。だからこそ、完璧な究極の書物への夢が紡がれ続けられることになる。決して実現することのない夢が。ポストモダニストならずとも夢であることを知っている夢が。ついでに言えば、ポストモダニストは究極の絶対の不在という絶対を夢見ているわけで、彼等とて事情は変わらない。しかし、夢は人間に許された恩恵だ。その恩恵に浴する作家はミューズの恵みを受けた（blessedされた）者と言えるだろうし、究極の書物への夢は醒めることはないだ

ろう。つまり、文学史は続いていくということだ。文学作品を書き続けることはその夢を見続けること、作家とはその夢の中の住人のことをいうのかもしれない。では文学作品の読者は何処の住人だろうか。

要するに、究極の書物を書くことができない作家は神たりえず、神たりえない作家は神聖視されるべきではない。同様に、究極の作品たりえない文学作品もまた神聖視されるべきではない。オリジナリティの意味や価値は時代と共に移り変わるが、作品をオリジナルで絶対のものだとして崇拝することは一種の偶像崇拝なのだ。唯一絶対という意味でのオリジナリティは作品自体にはないからだ。

文学作品をそのようなものとして認識することが、翻訳の問題を考える前提になる。というよりむしろ、逆に、翻訳ということ自体がその認識を導き出す、と言った方がいい。原作自体がそもそも真のオリジナリティの翻訳であり、それは如何様にもあり得たわけで、可能性の中のひとつがたまたま作品となっているに過ぎない。必然的に不完全で過渡的である文学作品は揺るぎなく安定したものではない。variantというものの存在もその事情を物語っている。作家はvariantの中を泳ぎ回っているのだ。泳ぎ回りながら、真のオリジナリティのあるところ、言語の彼岸を目指して辿り着こうとしている。パルナッソスという聖地にいるミューズに。作品はその絶対的なオリジナリティの似姿、あるいは影であるかもしれないが、実体ではない。まさに似姿とか影に過ぎない翻訳なのだ。にもかかわらず、作品を神聖不可侵のものとする偶像崇拝には根強いものがある。そして、この偶像崇拝は、翻訳に対する謂れ無い偏見の源ともなっている。しかし、真の翻訳が触れようと望んでいるもの、目を向けているものは、原作がそうしようとしているものと同じである。原作そのものではなく、原作の先にあるもの、行間の果てしない深淵だ。行間とは、人間と言語が重なり合わない部分のことだ。その暗い闇のなかに真の芸術としての文学は宿っている。次々に更新されていく翻訳もまた原作と同じようにvariantの中を泳ぎ回ることによって、その行間を照らそうとしているのである。

翻訳は原作に何ら寄与することはないが、それは翻訳が原作を通り越してその先に目をやっているからだ。行間という深遠に光りを当てているからだ。翻訳する言語の可能性に光を当てているからだ。翻訳する（translate）とは、語源的に言うと、'trans'（超えて）＋'late'（運ぶ）の意味だが、「超える」ものは原作の言葉であり、「運ぶ」ものはその言葉の先にあるもの、ということになる。もちろん、原作の言葉の先にあるものは「意味」などという病的なものではないだろう。文学が何かを伝達するものなのかどうかは議論の的になることだが、少なくとも翻訳家である限り原作の言葉の先にあるものを表現しなければならない。この点でも、翻訳者は伝道師に似ている。彼等はともに言葉の先にあるもの、芸術あるいは神に触れようとするのだから。[4] 翻訳は確かに原作なくしては成り立たないが、そして原作の偉大さの証明には喜んで加わろうとするが、原作を神聖視してその下に跪いている限り、翻訳は本来なすべきことができない。また、言葉の先には何もない、言葉の指示する先にア・プリオリに存在するものはないというソシュール的な現前の記号学批判の立場から、文学とは言葉それ自体だとして、原作

4）芸術あるいは神が存在するかどうか、それはまた別の問題だ。

の言葉にこだわったとしても、それは不完全である言葉の偶像崇拝であることには変わりはない。原作の言葉にとどまることは、言語の可能性に目をつむることと同じなのだ。作家のアンドレ・ジイドは言った：「初めのころには自分の作品の翻訳が、私に従属することを求め、フランス語の原文にもっとも近く行くものが最上のように思われた。忽ち私は自分の誤謬に気がつき、現在では私の翻訳者に決して私の言葉や句に束縛されぬように、私の作品の上にいつまでも身をかがめぬようにお願いする」。翻訳家の役割を最も良く理解しているのは創作家である作家であるのかもしれない。

翻訳者は原作や原作者を通り超さなければならない。原作者が目を向けている方向と同じ方向に目を向けて、言語の迷宮から逃れなければならない。原作のみを見ていることは、文字通りの意味で偶像崇拝なのだ。原作にこだわることは、翻訳者としての真の役割を放棄することに他ならない。とすれば、原作と翻訳、原作者と翻訳者、との差異はほとんどないことになる。もちろん、主従関係もない。多くの作家が、それも一流と言われる作家が、創作だけではなく翻訳にも手を染める理由がこれで説明できるのではないだろうか。多くの作家が『源氏物語』を翻訳しようとするのもそのためではないのか。上に引用したジイドも熱心な翻訳家であったことを思い出す。原作者と翻訳者は同じ次元にいる同じ種族なのだ。だとすれば、翻訳家の役割を最も良く理解しているのは作家であるのは、当然ということになる。作家であることと翻訳者であることは容易に両立するわけだ。作家と翻訳の関係を示す興味深い例として、ある小説の一節を見てもらいたい。

> わたくしは年々秋風秋雨に襲われた後の庭を見るたびたび紅楼夢の中にある秋窓風雨夕と題された一編の古詩を思い起こす。
>
> 秋花惨淡秋草黄。
> 耿耿秋燈秋夜長。
> 已賞秋窓秋不尽。
> 那堪風雨助凄涼。
> 助秋風雨来何速。
> 驚破秋窓秋夢緑。
> ……
>
> そして、わたくしは毎年同じように、とてもできぬとは知りながら、何とかうまく翻訳して見たいと思いわずらうのである。

これは、永井荷風の小説『墨東綺譚』の主人公の老作家が語る言葉である。作家がある詩を翻訳しようとして、永年それがかなわないでいる。秋が来るたびに毎年この紅楼夢の古詩を思い出すだから、当然彼はこの詩が気に入っていて、身に沁みて理解している。それなら原語のまま味わえばいいようにも思われるが、彼は毎年この詩を翻訳してみたいという思いに駆られると言う。理解し味わうことと、翻訳することは異なるわけだ。どうしてか。この詩の言葉の彼方にあるものを自らの言葉で表現したいという衝動に駆られるからである。この原作の詩を飛

び越えたいからである。飛び越えたいが、それが難しいのだ。表現への衝動、それは創作の原点であるだけでなく、翻訳の原点でもあるのだ。創作家も翻訳家も目指すものは同じであるということだ。そうでなければ、翻訳は原作の上に止まらざるを得ないのであって、翻訳という行為は単なる言語上の機械的処理にすぎなくなってしまう。だが、そうではないことを『墨東綺譚』の主人公は教えてくれる。創作家である彼が紅楼夢の古詩の翻訳がしたくてもできないと言うのは、翻訳のなすべきこととその困難さを物語っている。安易に翻訳を試みることの愚かさをそれとなく教えてくれている。彼は翻訳とは本来何であるかを図らずも吐露しているのであり、作家である荷風が主人公の作家にそう言わせているところにこの独白の意味があるだろう。そして、荷風自身とも重なるこの老作家の言葉は、荷風自身の翻訳に対する思いでもあるだろう。荷風自身も、ボードレールやアンリ・ド・レニエなどの詩の翻訳家であったことを付け加えておこう。

では、創作家であり翻訳家でもあったアフラ・ベンの場合はどうか。彼女はまず演劇の創作家として出発した。処女作の *The Forc'd Marriage* は彼女の創作で、種本はないと言われている。しかし、早くも次の第二作 *The Amorous Prince, or The Curious Husband* (1671年) では、セルバンテスの『ドン・キホーテ』(1605年) の第33章から35章で、司祭が旅籠の客たちに朗読する物語「愚かな物好きの話」をモチーフとして用いているのは明らかである。妻の貞節を試すために、親友に妻を誘惑してくれと頼む「愚かな物好き」、すなわち'The Curious Husband' の話を、アフラ・ベンは下敷きにし、それを大胆に翻案している。小説を演劇にするというジャンルの変更に加えて、悲劇的な結末をハッピー・エンディングにするというテーマそのものの変更も行っている。

翻案するということ、種本を用いるということ、それはシェイクスピアの例を出すまでもなく、きわめてありふれたことであった。翻案と翻訳は異なる文学行為だが、それらは全く懸け離れているのではなく、近い領域にあり、接点をもつだけでなく、重なりあってもいると考えられる。翻訳は、さまざまな翻訳論が存在すること自体が証明するように、幅の広い領域をもち、翻案と区別するのが難しい。また、翻案の近くには plagiarism がある。翻訳、翻案、plagiarism、それらに明確な境界線を引くことはできないのではないだろうか。例えば、アフラ・ベンも翻訳に参加している、*Ovid's Epistles, Translated by Several Hands* (1680年) の序文で、その中心的訳者ドライデンは翻訳を三つに区分している。すなわち、metaphrase (逐語訳)、paraphrase (意訳)、そして imitation (模倣) の三つだが、imitationからadaptation (翻案) までは極めて近いと言える。ドライデンはアフラ・ベンによるオヴィディウスの翻訳は imitation であると言って批判しているが、ここで問題にしたいのはドライデンの評価ではない。また、ドライデンの翻訳の区分が正確であるとも言えないが、翻訳の幅は広いということは事実として言える。そして、アフラ・ベンが行った翻訳を (翻案も含めて) 見渡してみると、翻案による第二作から死の前年の *Agnes de Castro* の忠実な翻訳に至まで、文学活動のジャンルの幅が広いように、翻訳の幅も広いということに注目したい。韻文を散文に翻訳するということまでやっている。ここでは *The Amorous Prince, or The Curious Husband* と

Agnes de Castro の二作を中心に、アフラ・ベンと翻訳について考えてみたい。

The Amorous Prince が翻案をおこなっているセルバンテスのもともとの話では、貞節な妻カミーラは夫アンセルモの親友ロターリオの誘惑に屈し、不義に堕ち、そしてそれを隠すために策略家となって短剣で我が身を斬り付けるということまでするようになる。が、最終的には彼等の不義は夫のアンセルモに知れるだけではなく、カミーラの侍女レオネーラの自白によって世間の知るところとなる。アンセルモは自らのきまぐれの過ちを悟るが、悲嘆のあまり死に、ロターリオは後悔から戦争に参じるが戦死し、そのショックからカミーラも死んでしまう。こうして三人とも死にいたるという悲劇的な結末で物語は終わる。「愚かな物好き」夫の気まぐれがすべての不幸の発端であり、美徳の化身であったカミーラはその犠牲者と言えよう。この悲劇を、アフラ・ベンは舞台を同じフィレンツェに設定して、喜劇に変えた。彼女の劇では、夫アントニオが妻クラリナを誘惑するように親友のアルバートに頼んだたくらみのことは、まずそれを盗み聞きしたクラリナの侍女イザベラとクラリナの会話によって明らかにされる。セルバンテスの挿話では、アンセルモとロターリオの長いやりとりによって物語の展開は始まり、カミーラは彼等の計画について何も知らない（最後まで知らない）のだが、アフラ・ベンの劇では、妻が夫のたくらみを知っている、という事実がまず告げられるわけである。これは主客の転換と考えていい。夫の側の物語から、妻の側の物語に、アフラ・ベンは転換しているのだ。タイトルは *The Curious Husband* だが、これは「せんさく好きな夫」が妻を試す物語ではなく、妻が夫の裏を書いて手玉にとる物語なのだ。糸を引いているのはアンセルモではなく、クラリナの方である。クラリナは夫の妹イズミナと策略を練り、アルバートがクラリナに変装したイズミナを誘惑するようにもっていく。実はイズミナとアルバートはお互いに密かに相手を愛しているので、この変装劇は込み入った構造を呈することになる。しかし、結局は彼女たちの計略が功を奏して、クラリナが思い描いていた通りにイズミナとアルバートは結ばれる。セルバンテスの挿話のように悲劇的な結末にもなりえた夫の気まぐれを、女たちの知恵が逆手にとり、ハッピー・エンディングをもたらすようにアフラ・ベンは物語を変更したのである。そして、この'The Curious Husband' の話は、タイトルからも分かるように 'The Amorous Prince' の話と結び付けられている。「せんさく好きな夫」アンセルモが妻に対して主導権を握っていると愚かにも誤解しているのと同じように、この「好色なプリンス」フレデリックも、恋人クロリスに対して優位な立場にあると自分では思っているものの、少年に変装したクロリスに騙されて自らをさらけ出すという喜劇的役割を演じることになる。つまり、変装した女たちの知恵は、アンセルモを寝取られ夫にすることを防ぎ、アルバートを裏切り者の密通者にすることを防ぐ同時に彼をイズミナの夫にし、フレデリックを改心させて好色者からクロリスの忠実な夫にしたのである。

この翻案が意味するものは何だろうか。アフラ・ベンはセルバンテスの話を忠実になぞった劇を書くこともちろん可能だっただろう。だがそうはせず、彼女はその話を大きく変えて、違った物語を創った。『ドン・キホーテ』で、「愚かな物好きの話」を朗読し終わった司祭が、この話は実際にあったとは信じられない、と感想を述べたように、アフラ・ベンもそう感じて大胆な翻案をおこなったのでだろうか。だが、アフラ・ベンがおこなっているのは、ありそう

な物語に変更することではない。むしろアフラ・ベンの物語は、セルバンテスの物語以上にありそうもない物語ですらある。ありそうかありそうでないかということは彼女にとって問題ではなく、問題なのは男女の力関係なのだ。男であるという理由だけで女よりも上におかれることになるヒエラルキーだ。女性が自立していることを許さないような構図だ。カミーラが不義に堕ちて死に至ったのは、運命のせいではなく、自業自得でもなく、夫の愚かさのせいであり、その愚かさを許して妻を実験材料にするところに男女のヒエラルキーがある。男は妻に対して、あるいは恋人に対して、優位な立場にあってひどい振る舞いも許されるというヒエラルキーを、アフラ・ベンは転覆させている。夫に対してであっても、妻はその気まぐれに単に忍従するのではなく、反撃することができる。そうした女の力を示すために、最高の権威であって、ヒエラルキーの頂点にいるプリンスを出し抜く物語を、クラリナの物語と結びつけたわけだ。そして、夫であっても、またプリンスであったとしても、男は女よりも優位な立場にいるわけではない、とアフラ・ベンの物語は語っている。さらに、男の過酷で不条理なことを女は逆転させ、男を改心させて幸福な結末をもたらすこともできる、と語っている。女も男に対して主導権を握ることができる。プリンスでさえ糸を引かれる方になる。それを可能にする女の武器は、知恵（そして美貌、美貌という鎧兜）であって、剣ではないのだから、その物語はハッピー・エンディングの喜劇でなければならない、ということになる。

この作品におけるアフラ・ベンの翻案の意味はヒエラルキーの転覆にあった、と言える。悲劇を喜劇に転化することによってそれを転覆してみせたのである。それは、女性の自立を示すため、女性の気概を示すため、である。ヒエラルキー（男女のヒエラルキーだけではなく、様々な領域でのヒエラルキー）の問題はこの作品のみならず以後のアフラ・ベンの文学活動の中心テーマとなるのだが、ヒエラルキーの意識はジェンダーの意識につながり、それは最も初期のフェミニスト作家と祭り上げられているアフラ・ベン象の中心に関わってくるのだが、今ここで重要なのは、そのテーマ自体よりもアフラ・ベンが翻案によってそのテーマを導き出したという事象の方である。純然たる創作によらず翻案によったのは、有名なこの挿話を単に利用しただけかもしれない。また、翻案という概念をアフラ・ベンはどれほど意識していたかということを知るすべはない。「翻訳の問題が活発に議論されていた」時代背景、そしてドライデンが翻訳の三区分をおこなったのもその文脈においてであることを考えてみるならば、時代に敏感であったアフラ・ベンが翻案・翻訳するということの意味に全く無関心であったとは思えないが、創作することと翻案することの差異に作家がどれだけ意識的であるかということもここでは問題ではない。そもそも、翻訳と翻案の間に明確な境界線が引けないように、作家自身翻案と創作の間に明確な境界線は引けないのではないか。そして、plagiarism の問題が関わってくると、状況はいよいよ複雑になってくる。だから、ここではそれらの差異自体ではなくて、アフラ・ベンが生涯追求することになるテーマを翻案が語っている、ということに焦点を当てたいと思う。同じ原因（つまり、愚かな夫のたくらみ）から違った結果（つまり、悲劇と喜劇）が生じうるということ、物語は幾通りもありうるということ、物語は利用できるのだということ、つまり物語に豊かな可能性があることを、翻案は語っているのだ。逆に言うと、ある物語が絶対であるということはない、とも語っている。セルバンテスの話がいいのか、アフラ・ベンの

話がいいのか、それは決められない。フェードルの話はエウリピデスのものがいいのかラシーヌのものがいいのか、トロイラスとクリセイデの話はチョウサーのものがいいのかシェイクスピアのものがいいのか、それは決められない。ホイットマンが「復讐と報い」の結末を変更したことの是非はわからない。物語には様々な version があるだけなのだ。物語には究極のオリジナリティがあるわけではない。作家は自らのテーマに沿うように物語を変えることができる。文学作品はすべて暫定的であると同時に、すべて変奏曲なのだ。言語がいくつも存在するが故に不完全なように、物語はいくつも存在するが故に完璧さを主張できない。それは、ひとつの作品の解釈がいくつもありうる、ということと繋がっているだろう。いくつもあるという豊かさは、不完全さの証明でもある。唯一性が神の証明なのだから。ここからも、不完全であることを宿命づけられた物語を書く作家は、神ではないし、その作品ともどもオリジナリティを主張することはできない、ということが明らかになる。

アフラ・ベンは、物語が不完全であることを利用して、セルバンテスの話を自らのテーマに沿うように翻案した。物語が不完全であれば、それを如何に語るかも決定されていないわけで、アフラ・ベンは散文物語を戯曲に変えた。アフラ・ベンの他の戯曲作品の多くにもスペイン文学の声がこだましていると言われている。それとは対照的なのが、*Agnes de Castro* の場合である。Agnes de Castro とは Ines Pires de Castro のことで、彼女は14世紀ポルトガルに実在した人物である。史実によれば、ポルトガル皇子ペドロは父である王によってコンスタンツァと政略結婚させられるが、そのコンスタンツァに仕える侍女がイネスであった。ペドロとイネスは恋に落ち、イネスはペドロの子供も産むのだが、最後はポルトガル王によって殺されてしまう。父の死後ポルトガル王になったペドロはイネスの墓を掘り起こして、彼女に王冠を冠らせた。この実話はポルトガルやスペインの多くの作家が取り上げて作品にしたのだが、S. B. de Brillac なるフランス人女性もまたそのひとりであった。その作品をアフラ・ベンが翻訳した。彼女は、「すばらしい原作の輝きを取り去らないように英語に移した」と献呈の辞で述べているように、散文物語から散文物語への文字通りの忠実な翻訳をめざした。しかし、ブリラックの作品は史実に忠実であるというよりも、史実の悲劇性をいや増す方に変えられている。彼女の作品では、アグネスはペドロの子供を産むことなく、現実に彼等が過ごしたであろう愛の日々は一切語られず、ただ悲劇だけを背負ってアグネスは死んでいく。この、よりいっそう悲劇的にされた物語をアフラ・ベンは忠実に翻訳しようとした。アフラ・ベンも当然知っていたと思われる史実をもとに自ら物語を創作するのではなく、史実を変更した物語を忠実に翻訳したのは、その変更をアフラ・ベンが是認して、それ以上変更を加えることも史実に戻ることも必要としなかったからではないだろうか。

では、アフラ・ベンが是認したものとは何か。悲劇をより悲劇的にすることによって表されるもの、悲劇の崇高性である。題名が示すようにこの物語はアグネスの悲劇の物語であるが、アグネスだけが悲劇を味わうのではない。ペドロはもちろんだし、彼の妻コンスタンシャもまた悲劇を生きた人物である。そして、アグネスもペドロもコンスタンシャも、悲劇に相応しい立派な人物として描かれている。アグネスとペドロは愛の神に翻弄される、同情を受けるべき人物であり、コンスタンシャもまた愛する夫が自分の侍女を愛していると知っても、取り乱さ

ずに過酷な運命に耐える同情に値する人物になっている。「わたしたちの結婚は（国に）利益をもたらすのだから、わたしはその犠牲にならなければならない」という言葉の裏にはコンスタンシャの夫への深い愛（理性によって繕ったのではない愛）が感じられる。その愛ゆえにコンスタンシャは悲嘆に沈み、悲嘆に押しつぶされて息を引き取る。彼等の崇高性を高めるために邪な人物が周囲に配されているが、彼等が崇高でありうるのは、何と言っても彼等が愛に殉じるからである。愛は、アフラ・ベンにとって何よりも貴重であった。愛についての彼女の言葉をいくつか拾ってみよう。

> [W] ho can be happy without Love? For me, I never numbered those dull days amongst those of my life, in which I had not my Soul fill'd with that soft passion.... (*Love-Letters*)

> As Love is the most noble and divine Passion of the Soul, so is it that to which we must justly attribute all the real Satisfactions of Life; and without it, Man is unfinish'd, and unhappy. (*The Fair Jilt*)

> Love, from which no fine Soul can be Exempt. (*Oroonoko*)

アフラ・ベンの実生活に照らしてみると、これらは決して誇張された言葉ではない。アフラ・ベンにとって、実生活においても文学作品においても、愛は依って立つべき原則であった、と言える。その愛を悲劇に追いやったものが、この作品 *Agnes de Castro* では糾弾されているとみていい。それは何かと言うと、階層のヒエラルキーである。そのヒエラルキーの最上位に位置する国王の意向によるペドロとコンスタンシャの政略結婚が悲劇の原因となっている。そして、その国王の意向により最後にアグネスは殺されることになる。彼等は階層のヒエラルキーの犠牲者なのだ。犠牲者ではあるが、彼等は愛を全うした。この点こそ、アフラ・ベンがブリラックの作品において是認したものである、と言えるのではないだろうか。

ブリラックの作品がアフラ・ベンの主張を語ってくれている以上、アフラ・ベンはそれを翻案する必要はもはやないことになる。しなければならないことは、できるだけ忠実に翻訳することだけだ。事実を脚色したブリラックの原作は、忠実に翻訳することによってアフラ・ベン自身の作品となるのである。それを証明するのが、この翻訳 *Agnes de Castro* と創作 *Oroonoko* および *The Fair Jilt* をまとめて、*The Three Histories* としてアフラ・ベンが出版したという事実だ。三つの作品は同列に並べられている、つまり翻訳と創作が同列に並べられているわけで、翻訳と創作を区別する意識はアフラ・ベンにはないかのようである。翻訳と創作という区別を超えて、この三作にはアフラ・ベンが作家として描いてきたテーマが共通に貫いている。すなわち、愛とヒエラルキーというテーマだ。*Oroonoko* では、黒人であるがゆえに人種のヒエラルキーの犠牲になって死を選ばざるを得ない男女の愛の悲劇が描かれているし、*The Fair Jilt* では、男女のヒエラルキーを打破しようとするがゆえに悪女になってし

まうヒロインの愛の物語が描かれる。強調しておきたいのは、愛とヒエラルキーというテーマを、創作によってと同様に翻訳によっても描くことができる、と *The Three Histories*という本が物語っている事実だ。

翻訳における可能性のことを言っているのだが、その可能性を端的に示す例として、ラ・ロシュフーコーの *Reflexions ou Sentences et Maximes morales* の翻訳を挙げることができる。アフラ・ベンはこの翻訳のタイトルを、*Seneca Unmasked, or, Moral Reflections* とした。セネカとはもちろん皇帝ネロの師でストア派の哲学者のことだが、ベンがその名前をタイトルにつけたのは、ラ・ロシュフーコーの本の口絵に、セネカの胸像から仮面を剥ぎ取るキューピッドの絵があったからである。彼女はこの絵をタイトルとして翻訳してみせたわけだ。それは、彼女もまた文学活動においてセネカの仮面を剥ぎ取ろうとしたからである。仮面を剥ぎ取る愛の神キューピッドは、愛を何よりも貴いとしたアフラ・ベンその人でもあると見なすことができる。『箴言』の中でラ・ロシュフーコーはセネカのことを一回だけ言及している。『箴言』589番にはこうある：「哲学者、わけてもセネカは、その教訓によって罪悪を払いのけはしなかった。彼等は高慢な心を築くために、その教訓を用いたに過ぎない。」ストア哲学者の理性による教訓は何の役にも立たない、むしろ愛の心にとっては有害であると、アフラ・ベンは見事にタイトルだけで語ってみせているわけだ。それはアフラ・ベンの文学のモチーフそのもの、と言ってもいいぐらいだ。

また、ラ・ロシュフーコーの原作の成立事情を考えてみると、その翻訳ということに更なる可能性が見えてくる。『箴言』は、サブレ夫人という人のサロンに集った人々のやりとりの中から生まれたのだが、もちろんラ・ロシュフーコーがその中心ではあるのだが、サロンの人々の存在なくしてはそれは誕生しなかった。つまり、今存在する『箴言』はオリジナルのものというよりも、様々にかわされた会話の中のひとつの version に過ぎないということだ。こうであることができる、という可能性の一つに過ぎないわけだ。アフラ・ベンも遅ればせながらそのサロンに加わり、翻訳のタイトルでもって原作に輝きを加えている、と言えるのではないだろうか。翻訳者としてアフラ・ベンは原作に参加しているのだ。翻訳は原作の先にあるもの、原作が目指すもの、に光明を与えるという可能性の上に存在するのだ。

翻訳の基盤であるこの可能性、あるいは翻訳の能力は、翻訳が必ずしも原作に従属するものではなく、独自の存在意義を主張できることを証明している。それ故、創作でありながら翻訳であると偽る、翻訳の仮面をかぶる、という逆の現象も生じることになる。アフラ・ベンの最初の散文作品であり唯一の長編小説（便宜的に小説と呼んでおく）*Love-Letters between a Nobleman and his Sister* の場合がそうである。アフラ・ベンは、この作品はパリで見つけた *L'Intregue de Philander & Silvia* という本を翻訳したものだと献呈の辞の中で述べているが、そのような原作は実際には存在しない。「パリで」と具体的でいかにも本当らしく言っているのは、この作品が『クレーヴの奥方』につながるものであるという暗示もあるかもしれない。だがより実際的なレヴェルでは、この翻訳の身ぶりは、この作品のバックグラウンドを形成している政治性に対する非難を回避する、という目的が考えられる。だが、これがほんとうに翻訳であったとしても、原作の政治性を翻訳と翻訳者は引き受けなければならない。翻訳す

るとはそういうことだ。だから、アフラ・ベンのこの虚偽の弁明がそういう実際的な目的に対してどれほど有効かは疑問だが、文学的なレヴェルにおいては注目すべき意味がある。今この作品を便宜的に小説と呼んだが、小説の起源とされるロマンスと、翻訳を装うこととは深い関係があるからである。

イギリス近代小説（novel）は17・8世紀に誕生したとされているが、それは無から突然生まれたのではなく、ロマンス（romance）という源流から派生したものであると言われている。ロマンスとは、もともとは中世の英雄的・超自然的な冒険騎士道物語のことで、使われていた言語は権威のある共用語のラテン語ではなく各地の俗語・方言であった。そして、それが最初に書かれた言葉―ローマン語―にその名前、ロマンスは由来する。最初は韻文による詩の形式で吟遊詩人たちによって流布されていったが、イギリスでは1066年のノルマン征服以後に圧倒的な力をもったノルマン・フランス語に翻訳されて、アーサー王を中心とする物語が広まり、以後のイギリス文学に多大な影響を与えることになった。翻訳によってロマンスは広まったわけだが、韻文物語がやがて散文で書かれるようになった時、散文作者たちは自らの物語に真実という権威を付与するため、それらがギリシア語やラテン語の原典からの翻訳であるという虚偽の申し立てを行った、と言われている。17・8世紀の小説もまた同じような虚偽の申し立てを行った。事実への志向は、その起源であるロマンスと同様に、小説というジャンルにも深く根付いている、ということである。アフラ・ベンはその伝統の中にちゃんと入っているわけだ。彼女の願い通りに。

Love-Letters between a Nobleman and his Sister は翻訳であると主張することによって、アフラ・ベンは事実を志向しているように見える。しかし、その事実とは一体どこにあるのだろうか。原作に事実があるのか。翻訳についての考察を通して今まで述べてきたことは、作品の側にオリジナリティがないということ、作品は唯一性を主張できないということ、だった。それはつまり、作品は様々な可能性の version のひとつに過ぎないのであり、変更可能なのであり、究極の書物のように絶対という神が宿らない、ということだ。たとえそれが書簡体小説であっても事情は変わらない。当事者の手紙も、作品同様絶対的ということはありえない。それはいかようにも書かれうるのであって、手紙とて可能性の中のひとつの version に過ぎないのだ。それを翻訳するということは、version の version を創るということに他ならない。可能性はますます増えていくのだ。それはまさにオリジナリティを否定する方向だ。

このことが意味するのは、翻訳には相反する二重性があるということである。すなわち、オリジナルの存在を強調することと、そのオリジナルのオリジナリティを否定すること、という相反する二重性である。オリジナルの存在を強調することは、翻訳が原作に寄り掛かかっているものだということを主張しているように聞こえるかもしれない。しかし、あえて翻訳を試みるということは、翻訳が原作から自立していることを示すことに他ならない。自立していなければ翻訳は諦めるべきだ。しかも、もしその原作が架空のものだとしたら、どうなるのか。原作に寄りかかるというポーズを取りながら、翻訳の自立性・創造性を誇示していることになるだろう。アフラ・ベンが *Love-Letters* でやっているのは、このことだ。翻訳を楯にして創作をおこなうということは、創作が翻訳の権威に寄り掛かっているかのように見せること、間接

的に翻訳の権威を主張すること、と言っていいだろう。創作と翻訳のこのこみいった関係は、べつの機会にもっと掘り下げて考えてみたい。

翻訳とは原作の別の表現方法であり、原作とは別のものを創るということである。それがためらわれるなら、どうしても原作の言葉の上にとどまりたいというのなら、『墨東綺譚』の主人公の老作家のように翻訳を断念し続けなければならない。そして、それは悪くない選択だ。誰もが翻訳家になれるとは限らないし、翻訳家になる必要もないのだから。誰もが詩人になれるとは限らないし、詩人になる必要もないのと同じだ。翻訳家とは、小説家、詩人、劇作家などと同列にある文学者の区分のひとつなのであり、創作家と対立する概念として翻訳家があるわけではない。アフラ・ベンは、幅広い領域での翻訳の可能性を利用して、翻訳家となった。つまり、翻訳の可能性を証明した、ということだ。女が男から自立しているとうに、翻訳は原作から自立していることを証明した。原作と翻訳のヒエラルキーを転覆してみせたのだ。彼女は劇作家であり、詩人であり、小説家であると同様に、翻訳家であった。翻訳も、「パルナッソスの商人」の商品たる資格のあるものなのだ。アフラ・ベンの翻訳活動はそのことを証明するものであった。ということは、職業作家であろうとしたアフラ・ベンもまた、パルナッソスに住むミューズに向き合うという、文学者の本質からは外れていないわけだ。アフラ・ベンが読者や観客を常に意識しているように見えたとしても、それは一種のレトリックであり（そのレトリックを彼女自身意識していたかどうかは問題ではない)、レトリックに惑わされて、本質を見落としてはならない。「いかなる詩も読者に、いかなる美術作品も見物人に、いかなる交響曲も聴衆に向けられたものではない」というベンヤミンの言葉を思い起こしてもいいだろう。この言葉は女性最初の職業作家アフラ・ベンについても言える。アフラ・ベンが職業作家であったとしても、それは彼女が芸術家であることを妨げなかった、ということだ。

究極の書物に向かって文学作品が書かれ続けられるとしたら、そしてそれが文学史を形成するものとしたら、それを豊かなものにしているのは、ドライデンの三区分以上の広がりをもつ翻訳だ。Translation は generation となるのだが、つまり作品が作品を生んでいくということだが、生み出すものは、翻訳作品という個々の作品といったものではなく、文学史という歴史だ。翻訳は終わらない歴史の証人となる。それは未来へ向かうと同時に起源へも向かう。神の言葉という起源へ。文学の起源、翻訳の起源へ。

An Essay on Aphra Behn's Translated Works and Created Works

KONDO Naoki

What is the relation between translated works and created works? And precisely, what is translation? Publishing many translated works, how did Aphra Behn appreciate translation? John Dryden, who translated Ovid's epistles with Aphra Behn, classified the translation into three classes: 'metaphrase,' 'paraphrase' and 'imitation.' His clssification is not necessarily accurate, but we can admit that translation has a wide region in its activity. Recognizing plagiarism near 'imitation,' the issue of translation becomes complicated. In the first place, I analyze the complicated issue of translation and the relation between translated works and created works. To conclude, created works cannot claim the absolute originality and have to be imperfect and tentative, which translation demonstrates. Translated works do not just depend on the original works, but they are on a level. Then, I apply the consideration to Aphra Behn's works. I show that her literary career reveals the nature of translation and literatute.