

英訳『小倉百人一首』の楽しみ方

米 塚 真 治

…Thus the Biblical myth is reversed, the confusion of tongues is no longer a punishment, the subject gains access to bliss by the cohabitation of languages *working side by side*: the text of pleasure is a sanctioned Babel.

—Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. by Richard Miller)⁽¹⁾

ロラン・バルトが「作者」に死を宣告し、対概念「読みうるもの／書きうるもの」readerly/writerlyを提唱してから四半世紀が過ぎようとしている。この間、作者は死んだかもしれない、だがバルトの望み通りに読書・読者が誕生し成長したようには思えない。もちろん、何も生まれなかったわけではない。生まれたのは受容理論であり、そこで話題になったのは、作品や作品の評価がいかに読者によってつくりあげられるか——そして読者がいかに時代の文化的前提に支配されるかであった。こうして作者とともに読者も死に、かわりに歴史が生まれたのである。つまりはぐるっと回っただけだ。「大方の批評理論は、なぜ作者がその作品を書いたのか、いかなる欲動、いかなる制約に従って書いたのか、を説明しようとする。作品の出発点となった場（人間または「歴史」）にこのように法外な特権を与え、作品が到着して分散する場（読書）をこのように検閲する」⁽²⁾とバルトが1970年に書いた状況へと。こうして「閉ざされたエクリチュール」⁽³⁾を、解放し、「読者」を生み出してやれるものがあるとしたら、何であろうか。

バルトが求めた読書はテキストの circulate（交流／循環）する場、他者の声が聞こえる場、あるいはポリフォニーの聞こえる場であった。⁽⁴⁾

一編のテキストは、いくつもの文化からやって来る多元的なエクリチュールによって構成され、これらのエクリチュールは、互いに対話をおこない、他をパロディー化し、異議をとねえあう。しかし、この多元性が収斂する場がある。その場とは、これまで述べてきたように、作者ではなく、読者である。読者とは、あるエクリチュールを構成するあらゆる引用が、一つも失われることなく記入される空間にはかならない。あるテキストの統一性は、テキストの起源ではなく、テキストの宛て先にある。⁽⁵⁾

バルトはこのような場としての読書を表象するのに、冒頭にあるようにバベルのイメージを用いている。現代の「快楽を味わいつつあるテキストの読者」は「あらゆる言語活動 language を混ぜ合わせ」、「論理的矛盾という批判には一顧だにしない」⁽⁶⁾。混ぜ合わされるのは言語活動ばかりでなく、ラング tongue もである。聖書のバベルにおいては祖語の分裂と、派生した諸言語間の断絶が嘆

かれたのに対して、ここではラングの交流／循環が「祝福」されるのである。だが、なぜラングもなの？ ——バルトがここで指摘しているのは、読書においてテキストが生成されるとき、それは翻訳としてあらわれるという事実なのだ。

ヴァルター・ベンヤミンは「翻訳者の使命」⁽⁷⁾でいみじくも指摘する。翻訳は二つの言語を橋渡しするが、それにおとらず重要なのが、翻訳は時代を橋渡しするという機能だ。原作はいつも変わらずひとつだが、翻訳は時代ごとに、時代の要請に応じて異なった版が作られる。こうして翻訳には、同一作品に対して各時代が下す異なった評価や解釈——それらは作品に内在した可能性にはかならない——が反映されることになる。言うまでもなく、「時代」という語をそれぞれ「ラング」と置き換えても通用する。したがって翻訳の自由こそは作品を特定の時代的前提やラングへの従属から解放し、文学のアウラの源たる純粹言語へと連れ戻すものなのである。（ここでは純粹言語に関わる、ベンヤミン独特の飛躍については問わないことにするが）そうであれば翻訳こそ、読書のいとなみの典型であり、ふだん言語化されることのないその営みをテキストとして定着させたものなのではあるまいか。この「翻訳」の検討を通じて、読書の悦楽 pleasure/bliss を取り戻そうというのが本論の試みである。

ここで検討するのは *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each* ("The Lockert Library of Poetry in Translation" series. Compiled by Fujiwara no Sadaie. Translated by Tom Galt. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.) である。原『小倉百人一首』の解釈には主として有吉保『百人一首 全訳注』講談社学芸文庫、1983年、を参照する。この本には解釈にかかわる古来の諸説がまとめてある。表記も同書に倣う。訳者 Tom Galt について、詳しくは註に譲るが、1908年生まれで、詩集『京都の冬』*Winter in Kyoto* をはじめ多数の詩・散文作品があり、日本滞在も度々に亙るということだ。⁽⁸⁾

実はこの翻訳歌集には、誤訳とみられるものが相当数含まれている。だが私たちは「誤訳」という概念自体に再検討をくわえる必要がある。「誤訳」は作者と特定のラングを「起源」として参照するところに成り立つのであって、読者という「宛て先」を根拠にしているわけではない。「誤訳」は「正しい意味（および意味の過ちとしての《誤読》）を扱う批評〔ここでは旧批評を指す〕のモラル」⁽⁹⁾に属するのである。いま私たちが行いたいのは、誤訳であるかどうかの判定ではなく、翻訳テキストの価値を評価することだ。その評価の基準は、一に当該テキストが私たち読者という「宛て先」にテキストの享楽 joy ——つまり「すべての言語活動が（循環 circulate する、というこの用語の意味をも保ちつつ）交流 circulate する空間」⁽¹⁰⁾——を与えてくれるか否かにかかる。

このような観点からみると、この翻訳には特に有利な点があり、興味深い。一般に散文の翻訳では、誤解が統語論上・意味論上の破綻を招きがちである。いっぽうこのような短詩の翻訳では、翻訳テキストにおいても全体の統一性を重視した訳作りを行うので、誤解は破綻につながりなく、むしろ新たな論理を構築する方向に向かう。こうして成立したテキストのうちには、別のラングとの交流によって新たな意味が生まれ——「原作に内在する可能性」（ベンヤミン）が引き出され——オリジナルよりも濃密な意味の網目を構成する可能性がある。

情報量を増すツールの第一は、語句の逐語訳である。なかでも効果が大きいのは枕詞・序詞の逐語訳と、地名の逐字訳ともいうべき手法である。まずは表題を見てみよう。「ささやかな宝庫」*Little Treasury* という、いかにも短詩の詞華集にふさわしいタイトルは、実は『小倉百人一首』の「小倉」の逐字訳なのである！

この手法は両刃の剣である。新鮮な解釈をもたらす一方で狙いを外すこともあり（十八番のように）、語源にまで溯ろうとするために一見、牽強附会と見えることもある。

So much has left us!
Yet in ancient Nara bloom
Eight-petaled cherries
On the nine-leaved palace grounds
Still just as fragrant today.

六十一番「いにしへの奈良の都の八重桜 今日九重に匂ひぬるかな」（伊勢大輔）の訳。

平安京にある詠み人が、遠く奈良の旧都に古くから咲く桜を思い浮かべる。地理的な距離が時代の対比に重なり、古今の世情の隔絶ぶりと懐旧とが英訳の主題となる。

あくまで翻訳としてみるなら、成立事情をとりちがえたがゆえの誤訳というほかないであろう。「九重」とは「奈良」ではなくいまの都、平安京の宮城であり、「ならの桜が献呈されこんにちの宮城に運ばれてきた」という設定なのだ。それゆえ原詩の主題は古今の隔絶であるよりむしろ継続性にあって、「場所は移っても天皇家の栄華は続く——いやそれどころか八重が九重となっていや増しになってゆく」と称えているのである。（この翻訳歌集では宮家の栄華を称える歌がほとんど世人の無常観を表出する歌に変換されている。これはオリエンタリズムの問題なのか、デモクラシーか、それとも戦中戦後の米国の対日政策の反映でもあるのか？）英訳で地理的な懸隔が時代の隔絶に重なるしかけを、今いる場所の明示によって明らかにしていれば見所もあったであろう。それもないので、一見翻訳における試みは不発に終わったかに見える。

だが、そうは終わらせていないのが逐語・逐字訳という手法である。「いにしへ」の原義「過ぎ去った方」を参照したとき、訳者は古今の隔絶という主題を感受した。これを「たくさんのものがわれわれを残して行ってしまった」と訳す時、英訳者の頭に浮かぶのはその原因をつきとめ明示したいという思いである。これを解く鍵は「なら」の語源ないし字義——訳者解説によれば①「つねに信頼できる、裏切ることのない」かつ②「良薬」——にあった。⁽¹¹⁾①を参照するなら近來の世情に対する詠み人の焦慮は、「平安の世、人々の間にもはや信頼の美德は失われた」という一点に集約されるのであって、そしてそうなった原因はおそらく「われわれが平城京を無情にも打ち捨てた＝裏切った」因果に帰すべきことなのだ、そうなのではあるまいかという歌人の鋭敏な不安こそが、一首の眼目となる。そして②、その思いを「奈良のかつての宮城の庭に、昔日とかわらず咲きつづける桜」（あるいは宮家の存続）が照らし出しかつは鎮めるという筋が成り立っているのである。こうして継続性が見出された結果、英訳はもはや「継続性を断絶と取り違えた誤訳」とは判断できない。そうではなく、一見たんなる継続性と祝福を主題にするかに見える原詩の背後に、断絶と危機と因果応報が——べつの言い方をするなら無名の機会創作と見えるものの背後に、文学者の固有性と自意識の不安とが——潜んでいる可能性を明らかにするのである。

以上のような解釈が可能になったのは、繰り返すが、訳の本文にこそ出ていないが地名を逐字的／語源的に解釈したゆえである。このような手法は新鮮な解釈をもたらすと同時に、テクスチャーの緊密さや論理性を増すのにも、大きく貢献する。これは特に、無心の序詞を逐語訳する場合に顕著である。

As the wind prances
Frolicking the cattail leaves
Under Our-Horse Hill,
You rush to this love or that,
But how can I forget you?

五十八番「有馬山猪名の笹原風吹けば いでそよ人を忘れやはする」(大貳三位)の訳。

「最近、何で来てくれないのよ」「お前のほうこそ、もう別の男ができたんじゃないのか」「ひどいわ、そんな言い草」というのが原作。上句を有心の序とみて読み込むなら(後述するように、上句を読み込む解釈は必ずしも主流ではない)、風は他の男の喩、笹は相手の男の視点から見た作者の喩になっており、上句に見られる「別の男のおくる秋波にそよぐ作者」という相手の男の邪推を、下句が否定するというのが原詩の構成となる。ムツとして相手に切り返すべき状況でありながら歌は邪険でなく、むしろ「あなたほどの男性をどうして忘れられましょう」と相手の自尊心をくすぐるようにも見え、その上で切々たる思いを訴えるのはいかにも恋愛の機微に通じて細やか、かつ効果的であったと思える。

一見して分かるように英訳では、上句の風は相手の男、笹は作者ならざる別の女と(誤)解されている。視点は作者当人に固定されているわけで、このばあい、視点の移動のおもしろみが失われ平板になるだけでなく、上述したような相手への配慮ないし計算が失われてしまうのも問題だ。これは単にあじけないという問題だけでない。二人の関係について、オリジナルでは恋愛特有のコミュニケーション(駆け引き)がいまだ成り立っているのに対して、英訳では諦めている(別離という事実がすでに確定している)というほどの違いが生じる。事実、原詩の詞書を見ると「枯々なる男のおぼつかなくなど云たりけるをよめる」(『後拾遺集』)とあり、男は他に関係を持ちながらも作者を自分につなぎとめておきたいと感じ「不安」であることがわかるのだ。対照的に英訳の下句がご覧のようにならざるを得ないのは、視点の設定ゆえといえる。

モダニズムを経由した世代の文学者にしては、原詩にある視点や時の移動に対して、訳者が全般的にナイーヴな気味があるのはやや気になるところだ。だが、序詞の逐語訳は(いかにも英語圏の文学者らしく)事物の間の因果関係や作者のレトリックに沿った作品の再構成を促し、失点を取り返すほどの効果を発揮しうる。

この歌でも、「男」=「風」の調子のよさと移り気な様がさまざまに技巧を凝らして濃密に表現されている。まず「有馬山」を逐字訳して「馬」を浮かび上がらせ、主語「風」に対する動詞としては原文にはない、跳ね駒を意味する prance を充てる。下句では「風なる男」を明示した上で動詞を rush to this love or that と言い換える。prance は同時に高慢な素振りも意味するので、通して読むと以下のようなになる。いかにも威勢が良く、女を次々に落として自慢げな男が、つむじ風のごとくあたりをざわめかせ、やがて、すぎる女たちを馬のごとき逃げ足の速さで振り切って去って行く——このような様子が風=馬=男の緊密な結びつきのうちに視覚的に表現されるのである。

また、「笹」には cattail の話が当てられる。いくら対応物がないからと言って、笹原の笹を湿地帯に自生する「蒲」と訳すのにはさすがに無理が伴うが、全体の構成を考えた「意図」の存在はうかがえる。猫じゃらし foxtail ほどではないにせよ、蒲の穂の部分(雄花)で撫でられればくすぐったいであろう。訳者はこの関連語である frolic(笑わす)を動詞に使って、「風」と「笹原」との間に、原詩には明示されていない作用関係を見出す。すると風=男が女遊びをして自ら楽しみ、かつは(主体-客体の関係は逆になるが)笹=女たちを笑いさざめかせ気を引く様子が浮き出てくる仕

掛けである。

horse と cattail という二つの装置が加わった結果、「風」の機能もオリジナルより濃密になる。風は方向が変わり易く、たくさんの女の上を吹き過ぎてゆく。風は笹＝女たちをなびかせ、(心を)揺らす。さらに、心が揺れるのは口説かれる段階のみならず、心変わりした男を憂える故である可能性もある——この解釈は風＝別の男である原詩ではありえない(別の男とすでに逢ったというはずはないから)が、風＝相手の男である英訳においては可能であるばかりか、この上にもう一段、しまいには吹き倒してゆくさまさえ想定されているかのようだ。

こうして「動」たる男と「静」たる女という古典世界的前提(上代の高貴な女は文字どおり、走るといふようなはしたないことはしない存在だった⁴²⁾)を、速足の「馬」と根の生えた(後を追えぬ)「植物」の対比が強調する。「風」はそこに詠み手の心理の移ろいを付け加え、さらに後遺症までも想像させる。他方「植物」が複数と判断されることは、他の女たちの命運を示唆し、本人の悲嘆の相対化と男性の人格への不信をうながす(それはやがて諦念と回復をもたらすであろう)。

そもそも原詩においては上句に恋愛のニュアンスを読み込むような解釈自体、傍流であって(契沖の『百人一首改観抄』など)、音によって連結された無心の序と解するのが主流なのであってみれば、英訳におけるドラマトゥルギーと全篇にわたる濃密さは、ほとんど異次元のものといってよい。

五十八番の原詩では、上句でははじめ主語を明かさないうまに、いくつかの場所や事物を並べている。固定された視点の存在を意識せず、対象や場、その転換のみを読者に印象づけるしかけである。ありふれた書法だが、主語が明示されるところにこのような書法があり得ないことは注意しておいていい。

もとの歌の主語が何であるかを見分けることは、英語圏の訳者にとって決して易しくはない。歌では体言止を多用するために、格が曖昧な名詞が少なくなく、それらはしばしば複数の格を兼ねることで、一句ごと、二句ごとに主語を転移させながら句どうしを橋渡ししてゆくのである。この場合、掛詞の形をとるものが多くやっかいである。しかも、表面に出ている名詞とは別に、詠み手などの「人間」が隠れた主語として想定されている場合が応々にしてある。この輯で訳者は(結果が原詩と一致するかどうかは別として)掛詞に対しては鋭敏な感受性を働かせるが、後者については見逃しも散見される(十七番のように)。

そのかわり英訳では、主語を一つに固定することが、大きな効果を発揮しているのである。意味の網目をより緊密にするトゥールの二番目に挙げられるのが、この手法である。すなわち固定された主語に対応して、上句の内部に目的語が探し出され、上句の中に因果ないし作用関係が打ちたてられる。これに前述の逐語訳・地名の逐字訳が加えられてみると、上句はもはや主想への導入部や序詞ではなく、対等な重みをもつ部分——下句に対して因果や類比、対比の関係をもつ——として立ち現われ、全体は一つまたは二つの動作主のもとに論旨明快な姿を見せる。

The wild hill pheasants
Drag their feet and drag their tails,
Splendid though they be,
Through this long, long weary night
Like me, lying here alone.

三番「あしびきの山鳥の尾のしだり尾の　ながながし夜をひとりかも寝む」(柿本人麿)の訳。

原詩では「あしびき→山」そして「尾→尾」を挟んで「しだり尾→長々し」最後に「夜→寝ん」と一句ごとの受け渡しの小気味良さがポイントである。が、英訳ではかかり方が違い、狙いが見えないうちは戸惑いかねない。英訳で「あしびきの」は「山」にとどまらず、「山鳥」にまでかけられている。「しだり尾」については「長々し」との関連は強調されず、かわりに「枝垂れ」とは「美しいが、垂れている」ことを示すと解される。

独特だが、総合してみると狙いはわかるはずだ。一行ごとに主語を転移させてリズム感を生むかのような原詩に比べ、英訳では言語の性質からいっても、主語を統一せざるを得ない。上句を山鳥という主体で統一することによって、首尾一貫した意味を見出しているのである。すなわち「脚を引き摺り尾を引き摺る山鳥」となり、病に苦しむ山鳥の姿が浮かぶのだ。

病とはいかなる病であろうか？ 独り寝の寂しさを歌うのが下句であるから、山鳥が苦しんでいるのが心の病、すなわち恋の病であることがわかる。三行目の they は直接には尾を指示するとみるべきだろうが、splendid という形容は換喩的に山鳥にも及ぶので、読者の脳裡に浮かぶのは、なりこそ堂々と美しいが今は病にやつれた鳥の姿である。この山鳥の姿に、高名な歌人でありながら恋に憔悴している作者が重なるしかけである。

一見して独自であり、特に「あしびきの」を山鳥にかけることには異論もあるはずだ。しかし語源を調べると、この解釈には十分な裏付けがある。「あしびきの」が山の枕詞となったについては、説明が三種類ある。①足を引き摺る山登りから。②脚を引いたように長い山の尾根から。③あしびきとは「足痛」「足疾」と綴って足の病であることから、「やまひ→山」と連想された。⁴³ ③によれば、原詩の「山～山鳥」の中にすでに病という要素が潜んでいるわけであって、英訳では「病気の山鳥」と解釈することで、原詩にある「病→恋の病」という潜在的な可能性を掘り起こし明示していることになる。しかもこの解釈には①足を引き摺る山登りの苦難が、恋の苦難を視覚化するものとして働くという効果もある。

ただし原詩では「あしびきの～山」を明示することで②の意味に応じ、「決して高くはない（越えられないわけではない）だろうが長く（空間的に→時間的に）続く恋の障壁」を表現している（これが、夜は谷を隔てて寝ると信じられる雉の習性と重ねられる）。英訳は②「長い尾根」を明示しないので、上記の要素が表現されないのは残念といえる。

ただし表現されていないのはあくまで②の部分であって、括弧内の「習性」云々については、原詩よりむしろ明確に打ち出されている——英訳では pheasants と複数形をとっているので、種の問題であることが明瞭になるのだ。このことはまた別の問題を導く。英訳に基づく、ことは個体の問題ではなく男という種と女という種全体の対立、ジェンダーの問題ととらえられ、底流には女というものに対する作者の憤懣があると理解される。一匹の雉に個人の孤独でしづかな慨嘆を重ねあわす、もしくは思い人との個人的な関係に焦点を当てる原詩とは対照的なものであって、この点の理会は問題ををはらむように思う。

以上は内容についてであるが、同様な緊密さは形式においても発揮される。「この短歌は（……）宮廷人たちが規則的反復について寛容さを失う前に書かれたもの。十世紀や十一世紀の歌人であれば、助詞「の」を含む句を三つ連ねるようなことは決してしなかつただろう」と訳者解説にある。訳者は音韻こそ一首の最大のポイントとみなしているようだが、実際の訳でもぬかりはない。原詩上句の規則的反復を英訳で再現するのに、訳者は初二行において s の脚韻を踏むこと、第二行の構造を等位にすることをもって行っている。

全体を通じた 1 の使用法も効果的だ。初三行では語の中に置いて弱い 1 として四度使って伏線

を張り、下句では long の繰返しを含めて再び四度、今度は語頭の強い発音で使っている。これによって反復を強調するとともに、上の句が序詞で下の句が主想という構造にも対応させている。すなわち一首の構成は、序詞では直接には何も言わないまま感情の緊張が徐々に高まり、下句において初めていわんとすることを言い、感情が発露するという構成なのであるが、英訳ではこの構成を 1 音の強勢化によって裏付けているのである。内容・形式とも秀逸な訳というほかはない。

山鳥はさきに病気であると述べたが、何といっても鳥であるから、矢に射られたと解するのもおもしろい。射手はつまり——キューピッドである。こうなると西洋的に思えるが、実は西洋的な文脈でもこういうことはめったにあるものではない。なぜならキューピッドの矢に当たれば、矢の先に麻酔でも仕込んであるかのようにぼうとなるのは普通だけれども、当たって苦しむ場面はあまり見ない。恋の病をキューピッドの矢の傷として表現するのは、西洋の文脈でも奇抜な着想なのだ。

恋愛といえば、この翻訳歌集では未逢恋、逢不逢恋といった男女のセックスにかかわることがらが直截に表現されている。訳者解説となるとさらに直截である。たとえば八十番「長からむ心も知らず 黒髪の乱れてけさはものをこそ思へ」の解説には以下のように書いてあって笑ってしまう。「日本人の性交がどのようなものであったか、古典文学にはほとんど出てこないが、この歌はそれを遠まわしに教えてくれる貴重な例である。ふだんあんな服を着て、あんな堅苦しい言葉づかいをしていても、いざセックスとなればわれわれと同じように激しかった (athletic) のだ。」この訳歌集を読む誰もが、古典の人々を身近に感じることに疑いない。明治以前の習俗の自由さを思えば、近代日本の知識人が古典文学に下した解釈は大いに抑圧されているのかもしれない。

他方、不義密通を厳しく指弾した支配階級の道徳を民間の習俗と同一視することは適当ではないし、この輯にある多くの後朝の歌が成立したのは、夜明け前に帰らなければならない（男が女の許へ行き会ったことを他人に見せてはならない）というエチケットが存在したからであることも事実である。現代の解釈における抑圧を解くこと——あくまで我々の実存の問題——と、当時の人々の間に存在した抑圧を無視すること——彼らの心性を単純化すること——とを、決して混同しないことが肝要である。この点、この翻訳歌集には議論を呼びそうなケースも存在する（十八番のように）。中から、とりわけ衝撃をはらむ解釈を一つ紹介してみよう。

If where clouds travel
West Wind would bang shut the gate
I could watch longer
The autumn-festival dance
Of the maidens of heaven.

十二番「天つ風雲の通ひ路吹きとぢよ をとめの姿しばしとどめむ」（僧正遍昭）の訳。

原詩は宮中で新嘗祭の翌日に行われる「五節の舞」のこの世ならぬ情景を称え、この舞の起源神話に溯って、眼前の舞姫を天女に見立てた一首とされる。

英訳で目に付くのは「通ひ路」に原詩にはない関門が設けられ、擬音語 bang 付きでかなり激しく閉まっていることだ。この表現は情景を具体化するとどまらない。以下に続く「とどめむ」に関わるからである。「とどめむ」は英訳で「もっと見ていたい」と訳されるが、いっぽうで門が閉ざされる様子のうちに「地上にとどめおく」側面も指示されるのだ。①問題は、では「とどめ」でどうするのか、である。

二句の「雲」も注意に値する。「雲の」は原詩で連体格であるのと異なり、英訳では主格と解される。したがって二句は原詩で「雲の中に空いた穴」であるのに対して、英訳では「雲が通る道」と解される。雲と天女が門を一緒に出入りする——ということは、ここで雲はシンドバッドにおけるカーペットのような、魔女における箒のような、天女の乗り物と理解されているのであろう。（一見、西洋的な発想にも思えるが、決して日本で例のないことではない——風神雷神のごとく。もっとも天女が乗るとなると、伝統的かどうかは詳らかにしないが、それは措いて）重要なのは、雲に「穴が空く」ことと雲が「降りてくる」ことの差異に注目することだ。後者をとる英訳では、天女は雲が表象するものと共に——すなわち天に属する、ある種オーラのようなものと一緒に——降臨するのであって、帰る時もオーラと一緒にでなければ門を閉ざされて帰ることができないと考えられるのである。②このオーラとは何であろうか。

①②を解く鍵になるのは、風が門を「激しく」閉めるにもかかわらず、その動作主になっているのが荒々しい北風の神ではないことだ。「優しいそよ風」をあらわす「西風の神＝ゼピュロス（ゼファー-zephyr）」なのだ。ルネサンス以降のゼピュロスの位置づけを考えれば（ボッティチェリの絵画を見よ）、これが色恋沙汰に絡むことは容易に見当がつく。はたして訳者解説（原詩の詞書きに相当し、作品の一部とみなしてよい）にはこうある。

天皇の孫として生まれながらも政治的な理由で聖職者になることを余儀なくされたので、[聖職者としての] 職業意識が希薄であったし、もともと血気盛んな年頃でもあった。毎年十一月三日に宮中で舞を舞う神道の巫女たちを見た作者は、巫女たちの処女性を決して信じようとはしなかったのである。

つまりは門番なり邸の者なりに話を付け、①「とどめ」ておいてものにしてしまおう、というのだ。「天女」にとって災難はそこで終わらない。連れてきた②のオーラとは「純潔」なのであって、処女を失ってしまえばもはや「天」すなわち神社へ帰る資格を失うのである。

いかにも明快かつ衝撃的な解釈といえよう。ただし、これだけで疑問は氷解しない。「とどめむ」にあてられた訳語は前述のように「もっと長く見ていたい」であった。この詞は「長く一緒にいる」ことを暗示するよりは、逆に、文字どおり「見ている」ことを指示している。「ものにしたい」だけなら「もっと長く見ている」必要はないはずだ（さっさと事を構えればよいのだから）。疑問③、故意に手を拱いているのはなぜだろうか。

もう一点、訳者解説のなかに注意すべき記述がある。「処女性を信じようとしなかった（had never wanted to believe the virginity of the Shinto priestess）」とあるが、これは具体的にどういうことを指しているだろうか。believe in とは書いていないから、「純潔を尊重しなければならないということ信じようとしなかった」というより、「処女だとは信じようとしなかった（処女ではないから恋愛の相手にしてもよいのだ）」とするのが自然である。とすると、詠み手の認識／希望する現実と歌との間には、差異が存在することになる。現実には、舞姫たちはすでに男を知っている（はずだ）。歌の中では、あくまで未通の乙女が貞操を奪われようとする瞬間が歌われている。

この差異（疑問④とする）は当然、③と関わっているはずだ。かりに③なくして④の差異を指摘することだけが英訳の本意だとすれば、以下のようなだろう。幻想を暴くことを通じて、かまもとぶった女たちの恋の手管を白日のもとにさらそうとすること。あるいは巫女という欺瞞に満ちた存在へと皇女たちを追いやった支配制度をこそ、告発すること。いずれも筋はとおるそうだが、しかし実際には③「もっと長く見ている」の一句がある以上、十分に合致しないのである。「もっと長く

見ている」とは、見つづけるうちにやがて幻想が否定される瞬間を「見届けてやろう」というわけではないからだ。このまま「天の乙女たちをもっと眺めていたい」、すなわち処女性の幻想を信じていたいと言っているのである。

信じるといっても、詠み手はその場にいる他の観衆たちとは違うので、ナイーヴに天上の幻想に浸れるわけではない。したがって、作者は④にあるごとく一場が虚構であることを心得、その上でなお虚構を信じようというのだ。——ただし、これには条件がある。假定法とcouldの存在に着目しよう。「——なら、——ていることができる（＝てもよい）」つまり「結局私のものになるのなら、うぶなふりしてじらすのもしばらく見ていてやろう、それもまた楽し」という、男の手練と透徹ぶりこそが③④への解答であり、一首の本意と考えられるのである。これはさらなる衝撃といえまいか。

だが、本意はたんなる手練や透徹に終わるものではない。動詞 could watch longer の中に「可能」（見ていてもいい）のみを見出して「願望」（見ていたい）という側面を無視するのは不適当だからである。詠み手は「欲望の実現を遅らせてでも、このまま見ていたい」と言っているのである。あえてこのような態度をとる理由は、自分にとっての真の美的対象——処女性——がやがて失われるという予期があるからだ。ここで上記④を参照すると、処女性とは現実にはすでに失われている。女たちはそれをかりそめに演じてみせるが、だがそのイメージすらも、やがて破壊され失われる運命にある。

一見、功利的なポーズと見える詠み手の態度は、実は対象への共感に根差している。美的対象が本質的に無常transientなものであるという理解、そしてそのようなかりそめの存在に自身の魅力を賭けなければならぬ女性たちへの愛憐——それらが一首に格別の深みを与えているのである。

詠み手の共感（と訳者が考えるもの）が生まれるのは、女たちの命運が文学者としての自身の宿命に通じるからであろう。歌という、大部分が場に密着した「瞬間芸」に賭けること。虚構という、無根拠でありながら正統を装うもの、あるいはinnocence（無垢／無知）を装うものを、往々にして演じなければならぬこと。その「演技」ぶりには、世に翻弄され（脱俗を強制され）る体験をして誰よりも醒めていながら、なお夢を語ってみせる歌人のシニシズムを見て取ることができよう。

以上の解釈からは訳者の文学観や日本文化（無常）観がうかがえる。また「乙女」の一語に禁忌と欲望を感受して、通り一遍の美の讃歌から離陸しないでいられない身振りには、宮廷恋愛～ロマンティック・ラブの弁証法——欲望とその挫折／延期こそが対象と自身の崇高sublimeさを高める——の影を見出すこともできる。

ただし巫女に性的な身体が見出せるという、この前提については、評価にあたって難しいところがある。訳者の着想を導いたのはおそらく『伊勢物語』における在原業平と斎宮、恬子内親王とのロマンスの存在であったろう。作者と業平とは同時代人であるし、逢瀬の真偽についてはともかく、物語の成立時期を考え合わせても妥当な理解と考えられなくはない。だが巫女（斎王）の機能について、田中貴子の次のような指摘がある。古代において「不犯の聖女」が建前であった伊勢の斎宮であるが、平安後期以降になると、抑圧されたはずの性的身体が引き起こすスキャンダルに関心が集まるようになる。それは一見、王権の弱体化ゆえに規範が弛緩したかに見えるのだが、時期を考えれば実はそうではないのであって、院政という形で天皇家が権力を奪還するにともなって生じた事態なのである。斎宮はシャーマンとなって、飲酒など放恣な行為のうちに託宣を伝え、他方では皇子との密通が囁かれる。こうして「性を回路として聖を媒介する女性」となることで、「偽の」託宣を退け天皇家の呪術的権力を補完する役割を果たしたのだ。⁶⁰田中の指摘によるならアノマ

リーはアノマリーであり続けながら、そのアノマリーに注がれる人々のまなざしが、政治的理由という裏付けによって普遍化したのが中世（平安後期以降）ということになる。そうであれば、平安初期のこの歌に伊勢物語同様、先駆としての意義を読み取ろうとする英訳を諒とするか、それとも誤って中世的な視点でとらえたとして退けるべきか、評価はたいへん難しい。

英訳のもう一つの前提、作者と巫女たちの身分についても疑問の余地がある。上記の訳者解説を読んで、僧侶が巫女と密通するというのは臍に落ちぬ部分であるが、そもそも priest と priestess と訳してあるのは、訳者が神官・巫女と僧侶・尼僧とを（混同せぬまでも）同一のカテゴリーで括って構わないと考えているからである。この同一視は危険である、というのは巫女のイメージに、対照的なものである尼僧のイメージを混入してしまいかねないからである。斎院・斎宮の卜定が制度的な強制であるのに比べ、尼僧の出家は（どんなに慨嘆すべき事情があるにせよ）自発性の度合いが強いと考えられる。したがって前者が肉体を所有しつつ活用を禁じられた女性であって「禁断」のイメージを導くことがあるのに対して、後者は肉体を放棄した女性であり、「清浄な聖女」または枯れた女の表象なのである。

さらに、作者と巫女たちの身分を史実と照合するなら、英訳の前提と隔たりがあることが明らかになる。第一に、五節の舞を舞うために選ばれたのは巫女（皇女たる斎王）ではなく、それぞれ舞ごとに定められた氏族の未婚の娘たちであった。第二に、この歌が詠まれたのは詠み手が在俗当時であった。未だ「世に翻弄される」以前の若人に後年の運命をオーバーラップさせるのは、いささか飛躍のある解釈となるだろう。

訳者の感性が十分に発揮されて、異論の出にくい達成を生んでいるのはむしろ次のような間接的な表現においてであろう。ここではエロティシズムへの感受性と逐語訳という手法とがあいまって、精華というべき優れた訳を生み出している。

Pushing and eager,
I run to Little Fields beach
And see a white robe
High on the peak of Fuji
Bold there in the falling snow.

四番「田子の浦にうち出でて見れば 白妙の富士の高嶺に雪は降りつつ」（山部赤人）の訳。

上句で目に付くのは、「田子の浦」の逐字訳にもまして、接頭語「打ち」に加えられた独自の解釈である。原詩の「打ち」は詠み手の移動に伴い、閉ざされた場所から開かれた場所へと視界が一気に拡大することを指示している。対比の効果によって一編の広大なパースペクティブを強調する役割を果たすのである。対して「精力と熱意に満ちて『小さい田』の浦に向かって走って行く」とある英訳において焦点が合わされるのは、むしろ主体の熱っぽい心理状態、およびある目的への強い志向性である。

詠み手は何故熱っぽいのか、いかなる目的を志向しているのか？ それを示唆するのが、第三行で向こうに見える富士山のまとう robe（バスローブもしくはナイトガウン）である。擬人化された富士が、詠み手のセクシュアルな欲望を喚起する存在——つまり思い人の表象——になっていることは明白だ。白妙を robe とする根拠は、語源にあるだろう。白妙のたへとは袴（たく），現代のコウゾであり、この木から作られる、紙さながらに純白の布を白妙と称した。この布の用途には袴袈（たくぶすま）という夜具が含まれており、訳者の解釈を裏付けることが可能だ⁶⁵。この解釈によって

訳者は、叙景の歌とされる本作品も実は作者の残した多くの恋歌のひとつなのだと位置づけるのである。

この把握の独特さはいかにも議論を呼びそうだ——だが、もしその議論が解釈の「不穏当さ」をめぐるなされるとすれば、この英訳の真価からいえば見当外れの議論になるだろう。この訳の真価は、セクシュアルな要素を発掘したことにとどまるものではない。そうではなく、セクシュアルな要素と処女性とのせめぎあいの向こうに第三項としての女人が成立する構造を捉えたことが重要な点だ。

英訳において、純潔性が強調されるのは、官能的な要素が指示されるのにおとらない。富士山に下着を着せるのが冒瀆だと憤る前に、なぜそれが富士山でなければならなかったのか、考えてみるべきだ。「富士の高嶺」はhighとpeakの二語を費やして強調される。これは第一に、詠み手と対象との間に横たわる距離の大きさを指示する。そして第二行の「小さなfields」を参照すると、手が届かぬ理由は質的な差異——対象の高邁さと「私」が今ある場所の卑小さ——にもとづくものであることが了解される。この差異は何に由来するのか？ 山の頂に降る純白の「雪」は、その由来が「純潔」の有無であることを示唆する。さらに、その山が「富士」であることは、この純潔が少女性に結びつくものであるよりは、巫女に表象されるような、信仰に基づいた宗教的純潔であることを指示する。すると、詩の前半と後半は、共有する第三行を境にして対照的な表情を見せる。特定の思い人に対するエロスを予想させる前半とは逆に、後半は宗教的処女性と、それに対する作者の讃仰を強調するのである。

だからといって、なにもこの衣は天女の衣で、女は天女であるというわけではない。衣は夜具＝下着であり、その下にあるのが娘の生身の肉体であろうことも、また確かなのである。夜具の表象するエロスと、富士の冠雪の表象する処女性との弁証法のうちに止揚される「女人」——あえて二者の裏にひそませた、作者の女性観——とはどのようなものか、それこそが解くべき最大の課題である。いいかえるなら、弁証法はどのように働くのだろうか？

第一に考えられるのは、性的な禁忌が定立、その魅惑が反定立となり——つまりはおとめが性に目覚め、おそれを克服しつつ成熟した女性に成長する過程（またそのように導く作者）を表象したという仮説だ。だが、「雪」と「夜具」と「裸身」の色がいずれも白であることが示唆するように、三者の間に見出されるのは明確な対立であるよりは、対立が協調でもあるようなsubtleな相関であるはずだ。——いま一度英訳を見られたい。「夜具」はセクシュアルな要素を指示すると同時に、裸身を包み隠すものにほかならない。その「夜具」がすなわち「雪」でできているのであってみれば、このように「雪が降」れば降るほど、「夜具」は厚みを増してゆく。女人はあけっぴろげになどなりはしないのである。

そうなると第二に考えられる弁証法は、禁じられたまま——つまり「禁じられるがゆえの魅力」である。「明瞭」boldの一語は、「毅然と」屹立しながらも「大胆に」挑発してやまない女の姿を指示するかのように見える。それではこの歌の作者もまた、十二番で検討し否定されたのと同じように、巫女のまとう聖性の仮面を剥ぐことに魅力や意義を見出しているのだろうか？ そうではない。詩の後半が、宗教的概念ないし共同性を指示しており、前半部の個人性に抵抗していたことを想起しよう。巫女というような個人的な対象の魅惑に一首を還元するとすれば、作品の意図をとらえそこねたことになる。

個人への禁じられた欲望は、個人を離れ、（おそらくは宗教と結びついた形での）理想の美という概念に昇華されるのである。そうしてできあがった到達不可能な理想を、不断に追い求めること——そのような詩人のロマン主義的かつ宗教的な文学の営みを表象したのが、この歌なのである。⁽¹⁰⁾

ロマン主義とモダニズムとの間に連続性を見出すマテイ・カリネスクの論考¹⁰⁾によれば、解釈をもう一步進めることができる。「降る雪」は、表面に永遠に新雪の積み重なって行くこと、すなわち永遠の「新しさ」を表象する。その雪が「夜具」を厚くし、到達不可能性を増して行くという事実のうちには、ロマン主義～モダニズムの宿命——美的理想に近づくために「今より一步新しく」あろうとしているかに見えるのだが、実は「新しく」あることのほうが目的（宿命）であって、そのため、新しくなるたびに理想は遠のいてゆく（再設定されなければならない）というパラドックス——を見出すことができるのだ。

訳者ははじめに「白妙」の解釈を思い付いた時、雪と下着、そして女の裸身という三つの白さのおりなす微妙な差異に魅惑されたのであろう。この結果われわれが手にしたのは、たんなる清冽さと解釈されるのが伝統であったこの歌の水面下——作者の無意識——に、エロティックな欲求とその昇華というフロイト的な心的機制が隠れている可能性であった。この功績はいくら評価してもしすぎることはない。だが誘惑をめぐる弁証法をへてモダニストにいたるくだりには、誤読という評価が集中しかねない。万葉歌人がどうしてロマン主義者で、いわんやモダニストでありうるのか。そもそも訳者だってそんなつもりで書いているのか。お前（この論文の著者）が訳を誤読してるんじゃないのか。——だが、そんな批判は当たらない。なぜなら、上の二編で扱った問題はすでに、原作の前提と翻訳者の文化的前提とがいかにか共同して作品を作り上げるかという領域にまで踏み込んでいっているからである。これこそ、本格的に「書きうるもの」writerly（productionとしての読書）の領域に入ったシグナルである。検討を続けよう。

Yes, I may yet live
Years and years in this crass world
Against my wishes,
For, if not, how I should miss
The rise of the midnight moon.

六十八番「心にもあらでうき世にながらへば 恋しかるべき夜半の月かな」（三条院）の訳。
失明の危機につづいて退位を迫られるという厳しい状況を背景に「もう死んでしまいたいぐらいのひどい状況だ。だが事態はもっと悪化するだろうから、生き永らえれば今日のこの状況さえ序の口であったと思えるほどになるだろう」と慨嘆するのが原作。一編の魅力は、未来に視点を移動する詩的想像力（及びその質）にある。苦境のうちにあってなお未来へと思いを馳せることができる余裕——というよりは、苦境だからこそ未来を思うことで現実のフラストレーションに対処しようとしているのである。ユニークなのは、そうして思われる「未来」が、期待をかけるべきものであるどころか、まったく逆である点だ。未来に救済を信じるからこそ今の世を堪える、のではなく、未来に希望がないからこそ今を生きるほかないのである。

英訳の眼目はこれとは異なる。英訳の構成は、上句の推測「私は死なないだろう」がテーゼとなり、下句の修辭疑問文がこのテーゼを論証するという形を取る。いささか回りくどい下句の論理がいかにか読み取られるであろうかという、いわば読者に対する知的な挑戦こそが英訳版のポイントになる。

if not と how I should …のつながりは決定しづらく、具体的事実のレベルに踏み込む以前に論理レベルにおいてさえ、二様に解釈しうる。how 以下は助動詞 should のとりようにより解釈が割れ

る。①生きていくのでないとすれば、月の出がないことがどんなに残念に思えるはずであろうか（そうではない以上、生きていくのに違いない）。②生きていくのでないとすれば、どうしてこのように月の出を欲する理由があるろうか。①では現実に月の出を希求してはいないのであり、②では逆に、月の出を現実に希求していて、そのことこそが上句の命題を論証するのである。

具体的に肉付けすると、①によれば「もしこれで最後というなら、見納めに月を見たくてたまらなくなるはず。だが現実に見なくて平気である以上、見る機会はまたあるのに違いない」②によれば「この期に及んでまだ月を見たい気持ちがあるということは、まだ未練（生きる意欲／風流心）がある証拠だ。そして月が上るなら、それは復活する自分を象徴するであろう」

いずれが正しいかとなれば、文末が疑問符ならぬ exclamation mark であるのを見る限り、①をとるべきだろうが、②の可能性も決定的に排除することはできない。それに解釈自体は①よりも自然と見える。現代的／散文的に見てしまえば①の推測には何の根拠もなく、いかにも能天気というかアニミズム的なのだ。訳者解説に以下のようにあるのは、②を意図している可能性を裏付ける。

「恋しかるべき」にはもうひとつの意味がある。世間には地位を奪い合い、戦う者が溢れている。この者どもは教養〔風流を指すか〕の意味などこれっぽっちも理解していない。そんな中でも心に恋を抱くものだけに
真夜中に昇る月の姿が見える

②による英訳は、生きて行く根拠を救済の希望のなかに見出している点において、上述した原詩の思想とは対立することになる。しかもこの救済を詠み手は傍観するわけではない。昇る月は自身を表象する——つまり王たるものはメシアとして「月の昇る」ごとく復活をとげ、文化の「真夜中」にある世を救済する使命を帯びているのである。メシアたる以上、この苦しみも甘受せねばならない、これが生きねばならぬ第二の根拠となる。原作との対立はいっそう鮮明である。

この対立は、生きる根拠のありかばかりでなく、当人の意思（いわんとすること）にもかかわってくる。死にたいのか、どうあれ生きるのかということだ。英訳におけるこの解答は、叙述の形式を見ると明らかである。生き延びるのがいかに詠み手の「意に反する」ことであれ、下句を使って（しかも二重否定を用いて）その命題を論証している以上、強調されるのは「私は生き延びて行く」という見込みである。決して「死にたい」という意志のほうではない。「意に反する」と言ってみたところで、それは野心家の候補者が「皆様のたつての希望により出馬を決意」するのにも似ていないか。

ここまで書いてきたところから、訳者が何を読み違えているかが判然とするはずだ。未然形「ながらへば」を同一形の已然形と解している（仮にそのつもりはなくとも、事実上そうとっているに等しい）のである。こう解した結果、全体は「もし……なら、……だろう」ではなく「……なのだ。だからこそ……なのだ」となる。これに合わせるべく、「べし」「かな」を含む下句は修辞として理解され複雑な魅力を生み出しているが、一方で時間の操作という原作の魅力は失われている。

未来という水準が失われてしまうと、月が「恋しい」理由はそれが現存しないということ以外にありえなくなる。つまり、原詩と異なって英訳では、月は出ていないのである。出ていない月であるにもかかわらず、冠詞に不定冠詞でなく定冠詞が当てられているのは、作者、もとい、訳者の頭の中に特定の「月」が前提されているからだ。こうして原「恋しかるべき月」には rise の一語が加えられ、「今ごろ出ていていいはずの月が見えないのを嘆く」と訳される。「必要とされる『月』が不在であること」の中に、英訳はメシア待望を読み込む余地を見出すのである。

この解釈はユニークではあるのだが、反面、損失ももたらす。第一に、今見えている「月」(のみならず風雅な／もろもろの事物)が見えなくなるという、盲目をめぐる歌人の恐怖が表現されないこと。第二に、より重要なのは、原詩の「恋し」のアイロニーが失われることだ。「恋し」ということばは本来、過去の、失われた事物を対象とする。ところが原詩においては、視点を未来に置くことで、現在の、現存する対象を指示させている。しかも恋する対象としてふさわしくないネガティブなものを希求することになり、ここにアイロニー、従ってポエジーが生まれている。しかし英訳のmissのなかに同様なアイロニーを見出すことはできないのである。上述した、一首の屈折した世界観を集約する部分であるだけに、この欠損はいかにも大きい。

この訳は、おそらくはちょっとした読み違いが、全体の把握に波及する、という例でもあろう。だが、そもそもこれは「ちょっとした読み違い」であろうか。異なる素養(キリスト教思想)という前提のしからしめた必然的な誤読だったといえないか。このような事情は、次でより分明になる。

See how last night's storm,
Shaking down the maple leaves
From Three Cave Mountain,
Has garbed in a rich brocade
Our poor Dragon Field River!

六十九番「嵐吹く三室の山のもみぢ葉は 龍田の川の錦なりけり」(能因法師)の訳。

原詩で作者は、紅葉が散っていかにももったいないと詠嘆したあとで、それが錦として復活したことに驚きと歓喜を隠せないでいる。

これに対し、英訳では嵐が紅葉を吹き降ろし、その葉が川に流れ込む、と滑らかに連なっている。一見して原詩にある断絶は感じ取れない。この点で、原詩の紅葉ではなく嵐を主語としてなめらかな因果関係を築いたのは、失敗なのではないかという見方もあろう。

だが、英訳に断絶がないわけではない。ただ見出す場所が異なっているのだ。龍田川に被せられた「みすばらしい」の一語に注意しよう。おそらくは水嵩も少なく、変哲もなかった川が嵐の一夜の後、見事な変貌を遂げる——原詩が紅葉ひとつの命運に死と再生を見出しているのに対し、英訳は嵐を主語に立てることで、まるであらゆるものに死をもたらすかのように荒れ狂う嵐の後の、全山＝自然の復活と栄光を歌い上げているのである(「田園」交響曲のように)。

このパースペクティブの違いは何を意味するだろうか? 一個の命が変転の中を生き延びる、というより生まれ変わる輪廻思想を説く原詩に対し、英訳は世界全体の終末と三千年王国の到来を歌うユダヤ＝キリスト教的世界観のミニチュア版と言えるであろう。また観点を変えるなら、原詩では紅葉に感情移入が行われているが、英訳では昨晚作者の感じた恐怖に感覚が固定されている。

英訳における龍田川の「竜」の訳出・活用にも注意すべきだ。錦はここで竜のうろこであると同時に、竜こそは前夜の嵐を引き起こした原因と考えられ、上の句と下の句がこれによって連結されている。すなわち前夜暴れまわった竜の鱗が散って錦となっているのである(死んで姿を変じたのかどうかまでは定かでない)。そのような意味で、さきに英訳での主役は嵐と述べたが、むしろ竜＝嵐であるというのが正しい。

ところが訳者解説には「この二つの歌〔六十八番とこの六十九番〕は、一方は僧侶、一方は天皇の手になるもので、いかにも卓抜した取り合わせである。これらを読むと、当時この国の人々の精神生活がいかに現世的な方向に向いていたか、実感される。同じころヨーロッパの人々は、まった

く反対の方向にのめり込んでいたのである」とあり、訳者本人はこの詩を「現世的」ととらえて、上記のような意識は持っていなかったらしいことが分かって笑ってしまう。笑ってしまうのは筆者の読みが深読みであったということではなく、必ずしも現世的とは言えないはずの原詩を訳者が読みそこなっていることについてでもない——本人が「現世的」に訳したつもりなのに終末思想が顔を出している点についてである。

(後段に続く)

註

1. Oxford, Oxfordshire: Basil Blackwell, 1990, pp. 3–4. First published in English by Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975. 強調原文。
2. ロラン・バルト「読書のエクリチュール」、『言語のざわめき』花輪光訳、みすず書房、1987年、38頁。初出「ル・フィガロ・リテレール」誌、1970年3月9–15日号。
3. 参照：同「作者の死」、『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年、87頁。
4. 参照：同「作品からテキストへ」、同書104頁。
5. 同「作者の死」、同書88–89頁。
6. *The Pleasure of the Text*, p. 3.
7. Walter Benjamin, “The Task of the Translator,” in Hannah Arendt ed., *Illuminations*, trans. by Harry Zohn, New York: Schocken, 1969, pp. 69–82. Originally published in Heidelberg, Germany, 1923.
8. Gale 社の *Contemporary Authors* vols. 5–8 (1963年) によるとトム・ゴールト、本名 Thomas Franklin Galt, Jr. は1908年7月29日ミシガン生まれ。ハーヴァード大学卒業後、ニューヨークで倫理学の教師を務め、1945年に退職後は住所をメキシコ、イタリア、フランス、インド、そしてニューヨークと移しながら、政治・社会系の著書や雑誌論文を多数著している。なかでも米国の出版ジャーナリストの伝記 *Peter Zenger* はかつて日本でも『印刷小僧 自由の闘士 ピーター・ゼンガー』として刊行されていた(野沢孝佳訳、明文社、1956年)。Galt はスペイン語とフランス語を操り、イタリア語とラテン語の書物を読むという。その後は Gale 社の *Book Review Index*, 1965–84 Cumulation に、1983年(本訳詩集と同時期)発行として *The Plume on My Thumb, Raindrops on a Thorn, The World Has a Familiar Face* の三冊が記載されている。タイトルから推して俳諧調の詩集のようであり、当時の日本文芸への傾倒ぶりがうかがえる。三冊とも書評は *Small Press Review* に掲載されており、出版は小規模なものであったようだ。本訳詩集は刊行から八年後、1990–91年版の Bowker 社の *Books in Print* にも掲載されており、ペーパーバック版も出ているので、ある程度広汎な読者を獲得したと考えられる。この時点で Galt の他の著書はリストになく、1997年版では本訳詩集を含め、一冊も掲載されていない。
9. 註2に同じ。
10. 前掲「作者の死」104頁。
11. これが上代まで当てていた「寧楽」の字を読み込んだものか、あるいは古来しばしば歌われてきた檜の木陰を渡る涼風を指示するのでもあるかどうかは定かでない。主だった辞書の中でなら語源に言及しているのは1975年小学館発行の『日本国語大辞典』、ここでは地名がなら山に由来することを踏まえ、語源として①崇神天皇の軍勢がなら山の草木を踏みなら(平)した旨の記述が日本書記に見える②なら山には檜の木が生い茂り、枕詞「青丹よし」の「青」を導くほどであった、の二説を紹介している。
12. 田中貴子『性愛の日本中世』洋泉社、1997年、200–201頁。
13. 中田祝夫、和田利政、北原保雄編『古語大辞典』小学館、1983年による。
14. 田中貴子『聖なる女』人文書院、1996年、88–98頁。
15. 前掲『古語大辞典』

16. 処女なるがゆえに神の妻となって聖性（妹の力）を獲得することができる、という柳田国男的な「玉依ヒメの弁証法」をかわりに見出すことも可能だが、本稿はこれを採らない。上述したような斎王の役割変化が起こる以前の古代においては、巫女は神の妻というより、元来女性である天照太神と同一視されるべき存在であったと考えるのが自然だからだ。天照太神のジェンダーが中世以降ニュートラルに変じたのは①「女性の天皇が事実上実現不可能になった」世にあって②「絶対的な至高者である天照太神と天皇（あるいは上皇）といった現世の権力者を同一化しようという動き」が生じた結果にほかならない。田中『聖なる女』108頁、同『性愛の日本中世』96－97頁。
17. マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔』富山英俊、梅正行訳、せりか書房、1995年。