

翻訳一斑

河野 豊

【要 旨】

翻訳について、筆者が特に重要視している点についての考察である。坪内逍遙の文から翻訳日本語の明治以降の書法の変遷を見ていき、坪内のさまざまな文体実験の結果とその影響を考える。また、翻訳における女ことばについて、その表れ方と問題点を考える。そして翻訳のあるべき姿とは何かを考察する。

【キーワード】

翻訳、坪内逍遙、シェイクスピア、女ことば

はじめに

日本は言霊、いや翻訳の幸う国である。文学作品に限ってみても数多くの外国語で書かれたものが翻訳されている。日本語を読むことができる外国人であれば、日本語の翻訳によって自分が読めない外国文学も読むことができるであろう。⁽¹⁾ 翻訳家養成学校なるものがあるのは日本だけではあるまいか。

また、日本人は、漢文という「外国語」にレ点や一、二点などの記号を付すことによって「日本語」として読み下すということまで行ってきた。⁽²⁾ これもまた類を見ない現象ではないだろうか。また、日本では翻訳書の表紙または背表紙に翻訳者の名前が表記されるのはごく普通のことであるが、外国ではあまり例を見ない。そこには翻訳に対する意識が外国とは異なる面があるということを示唆しているのかもしれない。

「翻訳」が日本の歴史の中で極めて重要な役割を担ってきたのは言うまでもない。本論ではそうした翻訳に関する一端を主に明治期以降に限って考察することを目的とする。

1 坪内逍遙とシェイクスピア

坪内逍遙は自らの翻訳について記した文章の中で、こう述べている。

明治十五・六年の学生時代に、「ヂェリヤス・シーザー」を翻訳したのは、シェイクスピア訳における私の最初の試みであったのだが、あれから昨今までに私のシェイクスピア劇翻訳に対する態度は少なくとも五変遷を経ている。⁽³⁾

以下、逍遙の言う「五変遷」を要約すると以下の通りである。

- 第一期 1882-3年頃 文体は浄瑠璃まがいの七五調で、至ってだらしない自由訳
- 第二期 1895-6年頃 注釈を本位と立てた翻訳であったから、及ぶ限り逐語訳にし、散文訳ではあったが、(略) 知らず知らず雅文調に偏したので、用語彙が非常に窮屈になり、筆が回らず、随って原詞の風調や情味の出なかったのは勿論、只の文章としても至って変的なものになってしまった
- 第三期 1908-9年頃 文芸協会の試演用にとて「ハムレット」を一二幕だけ訳してみた時。現在の新劇団風の自然な、自由な台詞回しなどは仮にも望まれない時代であったので、知らず知らず歌舞伎式となり、七五調となり、その後改訳して完成する段になっても、尚お能の狂言口調だけは捨てかねた
- 第四期 ラフカディオ・ハーンが「今日シェイクスピアを訳するなら、口語体で訳するが当然だ」と人から聞いたが、文語脈を棄てかねていた文語口語錯交訳時代
- 第五期 更に文語脈を減じ、且つ口語を一段現代へ近づける。現代語本位訳の時代

第四期と第五期については具体的な年代は記載されていないが、それぞれおおよそ1911年前後、1914年前後と考えられる。

逍遙の回想から、彼がシェイクスピアを翻訳するにあたって、さまざまな試行錯誤を重ねていることが見て取れる。同じ演劇とは言え、西洋の戯曲と日本の伝統的な歌舞伎、能とは台詞回しその他の違いが大きいことから逍遙のそうした試行錯誤はむしろ当然であったと言えよう。散文であれば、江戸時代の洒落本や滑稽本、黄表紙など戯作の長い伝統があったので、西洋の小説を日本に移植するのにさほど困難は生じなかったかもしれないが、とりわけシェイクスピアの言語は詩の韻律を元にした戯曲だったから、どのような日本語をすべきか逍遙が苦心したのも無理はない。夏目漱石の『吾輩は猫である』の発表は1905年、逍遙の言う第二期と第三期の間で、「雅文調」「歌舞伎調」「七五調」を使用していた時期である。現在から見た『吾輩は猫である』の日本語は多少古めかしい表現はあるにせよ、現代小説として読んでそれほど違和感はない。同書は落語の速記本のような趣があるが、そこに至るまでには、いわゆる言文一致運動などの日本語の表現方法の模索があったことは言うまでもない。

逍遙はシェイクスピア戯曲の翻訳日本語の書法を最初は浄瑠璃、歌舞伎、能の表現形式で試みた。もっともそれは単に「試みた」というよりもそれ以外の表現方法がまだなかったと言った方が正しいのかもしれない。シェイクスピア戯曲に見られる思考・感情を表現するための日本語はいかにあるべきか、逍遙は苦心しながら模索していたと思われる。

1911年、帝国劇場で逍遙訳による『ハムレット』が完全上演され、それを観劇した漱石は「坪内博士とハムレット」という文章を書いている。⁽⁴⁾ その中で漱石は逍遙の翻訳による上演に手厳しい批判を浴びせている。「坪内博士の訳は忠実の模範とも評すべき鄭重なもの」と言いつつ、「沙翁に対して余りに忠実ならんと試みられたがため、遂に我等観客に対して不忠実になられたのを深く遺憾に思う」と難じている。また「我等の心理上又習慣上要求する言語は一つも採用の榮を得ずして、片言隻句の末に至るまで、悉く沙翁の云うが儘に無理な日本語を製造したと述べている。そして「博士はただ忠実なる沙翁の翻訳者として任ずる代りに、公演を断念するか、又は公演を遂行するために、不忠実なる沙翁の本案者となるか、二つのうち一つを選ぶべきであった」とまで断じている。

ここで注目したいのは漱石が逍遙の翻訳を「忠実の模範」と言っておきながら、それは「無理な日本語」とであると述べている箇所である。逍遙のこの翻訳は先述した五変遷の中で第三期から第四期の間のもので文語口語錯交時代に属するものである。その時代、逍遙は以前の「歌舞伎式」、「七五調」ではない文体（文語口語錯交）で翻訳していた。逍遙が初めてシェイクスピアを翻訳した際に採用した「浄瑠璃まがいの七五調」とは異なっていたとは言え、それまでにさまざまな試行錯誤を繰り返してようやくそこに至った「文語口語錯交」を、漱石は「無理な日本語」と言って非難している。その漱石は、「沙翁劇の台詞は能とか謡とかの様な別格の音調によって初めて、興味を支持されるべきであると極めて懸らなければならない」と述べ、すでに逍遙が断念した日本の伝統的な演劇の文体のような「音調」こそシェイクスピアにふさわしいと述べている。漱石の目からすればシェイクスピアは日常言語の枠から大きくはみ出す「一種独特の詩国」に属するものであるから、単なる「文語口語錯交」の文体では表現できないものということだろう。

シェイクスピア理解という点で、逍遙と漱石とのどちらが深かったかは一概に言えないが、少なくとも逍遙はシェイクスピアに関する数多くの文献に目を通していたから、逍遙に一日の長があるともみて差し支えないだろう。その後逍遙が第五期に至って「現代語本位訳」を採用したことから、彼は漱石の批判を意に介さず、自らの信念を貫いたと言えるかもしれない。⁽⁵⁾

逍遙は最終的に「外国文学の翻訳は、比較的現代語が最良であるという自覚」に至る。「現代語で訳して見ると、(略) 其語の一々が、どうやら直接わが心線に触れるように感ぜられる」。

劇作家の木下順二は、ある文章の中で、こう述べている。

オーフィーリヤ 御前さま、此中は如何わたらせられまする。
 ハムレット 忝うござる。健康ぢや〜。
 オフ 御前、御記念の賜はり物をば、とうからお返し申さうと存じてをりました。お受
 取りくだ
 取下されませ。
 ハム いや、わしは知らぬ、予は何も與った覚えは無い。
 オフ いゝえ、御前さま、いたゞいたを能う覚えてをります。いみじいお言葉が添う
 たりやこそ忝う存じましたが、其香が失せましたからは、お納め遊ばせ。氣位の
 高
 高いものは、どんな貴い賜も、真情が添うてゐねばあさましう存じます。さ、どうぞ。
 ハム はゝゝゝ！ 和女は貞女か？

この最終改訂版発行の一九三三年に、私は田舎の旧制高等学校一年生としてこの訳を何の不自然さを感じずに読んだし、さらに驚くべきことに、同じ年、築地小劇場改築記念新劇合同公演『ハムレット』にこの台本が使われていて、出演者からも観客からもこの古くさいせりふが（たぶん）一向に怪しまれなかったということである。⁽⁶⁾

英文科出身で自らも後にシェイクスピアを翻訳することになる木下が、引用文中の逍遙の翻訳を「不自然さを感じずに読んだ」ということ、役者も観客もおそらく疑念が生じなかったことは、逍遙の方針が間違っていなかったことを表しているのではないだろうか。つまり漱石の批判は適切ではなかったのではないだろうか。もっとも木下一人の例でもって漱石を否定することは危険であろう。しかしその後多くの翻訳者が試みたシェイクスピア翻訳を見ると、それは逍遙の路線つまり「現代語本位訳」に向かっていたことは確かである。無論、上記の木下の引用中の逍遙訳は今から見れば古めかしいのは明らかだが、そこに至る方向性は間違っていなかった。

戯曲の翻訳について福田恒存はこう書いている。

戯曲は舞台のうへで役者が喋るものなのだ。それを日本語に訳すとなれば、現代日本の役者が喋れる日本語でなければならない。シェイクスピアの現代日本語訳とは、まづさういふ意味なのである。現代語といふのはかならずしも私たちが日常もちひてゐる日本語といふ意味ではない。現代日本の役者が喋れる日本語といふ意味だ。(略)

役者が喋れるといふことは、たゞ喋れるだけでは困る。快く喋れることが必要だ。そのせりふを語ることに快感が感じられなければいけない。といふことは、聴衆の耳に快いといふことでなければならぬ。このせりふのリズムを追求すると、やはり日本語のばあひ、根底に七五調がある。が、これはなにも歌舞伎調の七五調を意味しない。シェイクスピア訳のときにかぎらぬ。私の創作戯曲をすこし分析してくれば、すぐわかることだが、七五調を生かしてゐるつもりだ。(7)

福田は日本語のもつ七五調の重要性を指摘しているが、逍遙がそもそもシェイクスピアを日本語に翻訳した際もやはり七五調であった。それは戯曲の翻訳としての日本語の文体が当時それしかなかったからであり、逍遙の七五調の採用は、舞台の上で演じられる戯曲という性質を考えた結果というよりも他の文体がなかったからと言った方が正しいのかもしれない。その後逍遙は試行錯誤の後に七五調を抑制していくが、福田は上記の引用の後に、

なんといつても逍遙訳は参考になつた。明治の役者を目あてに書かれたものだが、あの訳には舞台のせりふの生動感と詩のリズムが生きてゐる。

と述べ、逍遙の翻訳を賞賛している。逍遙は最終的には「現代語本位訳」に至ったのは既に見たとおりだが、最初にシェイクスピアを翻訳したときの「七五調」のリズムはその後の逍遙の翻訳に生き続けていたと言える。

逍遙は大正14(1925)年、残りの19編の翻訳を依頼され、遂にシェイクスピア戯曲を個人完訳することになった。逍遙が明治初期から行ってきたシェイクスピアの翻訳は、そのまま日本語の近代化の歴史となっていると言えるだろう。戯曲の翻訳という、散文とはまた異なった方法を必要とする作業の中で逍遙が果たした役割の大きさは今更言うまでもない。

2 翻訳と女ことば

英語には日本語ほど明確な女言葉はない。(8) 従って女性の会話を日本語に翻訳する際にはことさらに女言葉を使用する傾向がある。(9) その際注意したいのは女言葉が単なる丁寧語にとどまらず、敬語として表現されてしまうことがしばしばあることである。シェイクスピアから二例を挙げる。

- 原文① Miranda: Do you love me? (*The Tempest*, III, i)
坪内逍遙訳 ミランダ わたしを可愛^{かはゆ}がって下さ^{くだ}るのかえ? (1915)
福田恒存訳 ミランダ 私を愛して下さいますか? (1965)
小田島雄志訳 ミランダ 私を愛して下さいますの? (1974)
大山俊一訳 ミランダ わたしを愛していらっしゃる? (1980)
木下順二訳 ミランダ 愛して下さるのですか? (1983)
松岡和子訳 ミランダ 私を愛していらっしゃるの? (2000)

- 原文② Miranda: I am your wife if you will marry me. (*The Tempest*, III, i.)⁽⁹⁾
坪内逍遙訳 ミランダ わたしは貴郎の妻^{あなた}ちゃ、もし婚礼して下されば。(1915)
大山俊一訳 ミランダ もしわたしと結婚な^{あなた}さりたいのなら、わたしはあなたの妻です。
(1980)
小田島雄志訳 ミランダ 私と結婚してくださるなら／あなたの妻になります。(1974)
松岡和子訳 ミランダ 私との結婚をお望みなら、あなたの妻になります。(2000)

以上4氏の翻訳では、「下さる」「なさる」「お」という尊敬語ないし丁寧語が使用されており、ミランダの相手への敬意が表現されているが、原文はニュートラルであり、対等である。シェイクスピアの翻訳者はほとんど男性であったから、必要以上に女性をへりくださせる傾向があったように思われる。そういう傾向に一石を投じたと評価されているのが松岡の翻訳である。原文①では対等、原文②で使われているのは「お」という丁寧語だけである。

松岡の他の翻訳を見てみよう。例はやはりシェイクスピアからである。

- 原文③ Portia: Fie! what a question's that, / If thou wert near a lewd interpreter! (*The Merchant of Venice*, III, iv.)

ポーシャ いやだ、何て言い方するの、／変な意味に取る人がそばにいたら大変よ。

- 原文④ Portia: It must not be, there is no power in Venice / Can alter a decree established. (*The Merchant of Venice*, IV, i.)

ポーシャ それは許されない。ヴェニスのかなる権力も／定められた法を曲げることはできない。

原文③でポーシャが普通に女性として話す際は女言葉であるが、原文④にあるように男性に変装して裁判官としてシャイロックを裁く際の言葉遣いはいかにも権威のある男性言葉になっている。裁判官なのでむしろそれは当然だが。

松岡は女性としてのポーシャと男性としてのポーシャの差異を際立たせている。それはシェイクスピアがそのように書いているのだから翻訳もその差異を表現するのは自然である。また日本語の方がその差異が大きくなり、より効果的になるとも言える。

その一方、『ハムレット』翻訳の際の福田恒存のように、「私は女ことばは絶対に避けた」という翻訳者もいる。⁽¹⁰⁾ 上記原文③は『ハムレット』ではないが、福田のその箇所の翻訳を見ると、次のようになっている。

ポーシャ 呆れた、何を言い出すやら、そばに意地の悪い人がいたら、変にとられるじゃないか……

これを見るとここでも福田はいかにも女言葉というものを避けているように思われる。福田が「女ことばは絶対避けた」理由は、時代や階級を考慮した結果とのことだったが、それにもかかわらず『ハムレット』の翻訳を見ると実際には例えばオフィーリアには女言葉をしゃべらせている。

オフィーリア きっと、何もかもうまく行ってよ。辛抱が肝腎^{かんじん}。でも、私、どうしてい

いかわからない、ただ泣くだけ。だ、冷たい土のなかで眠っている人がいるの
だもの。そのうち、お兄さまの耳にもはいるわ。(Hamlet, IV, v.) (傍点引用者)

「女ことばは絶対避けた」と言いながら、上記のように女言葉が使用されているのは、オフィーリアの狂乱の結果が福田の方針を変更させたのかもしれない。

次に挙げるのは、アメリカの女優シガニー・ウィーバーに関する新聞記事である。その中からウィーバーの発言とされる部分を抜粋する。⁽¹¹⁾

「私のマネジャーは、私がどんな役でも出来ると思ってるみたい。今年もこれまでに5本ほど映画に出ました。うち3本はコメディーよ」

「とにかくやったことのない役をやりたい。大役だろうと、チョイ役であろうと、面白ければどんな作品にも出るわ」

「大作映画はどんどん3Dになってゆくんじゃないかしら。小さな作品でも3Dの臨場感をうまく使えば、いいドラマが出来ると思います」(傍点引用者)

傍点を付した部分はいかにも女性らしい言葉だと読者は受け取るだろう。ウィーバーは出世作がSF映画『エイリアン』で、エイリアンと格闘し、その戦いで一応の勝利を収める。読者はまずウィーバーに対してはそういう印象を抱いているであろう。ところがそのウィーバーが発する言葉はいかにも女性らしい言葉だということで、そこに読者は違和感を覚える。役柄としては男に負けない激しい戦闘をする女性だけれども、実際は非常に女性らしい人間だということをこの記事はアピールしながら思われる。記事の最後には「文・石飛徳樹」とあるので、ウィーバーのいかにも女性らしい言葉遣いは、石飛という(おそらく男性の)記者によって書かれたことがわかる。ウィーバーはおそらく日本語は話せないはずで、引用中のウィーバーの言葉は元々英語であって、記者が日本語に翻訳したのは確実である。ステレオタイプの女言葉をSFアクション映画の女優が発言したものと読者に認識させる。そこに見て取れるのは、記者のステレオタイプの女性観、読者の印象・期待を裏切ってやろうという姑息な手段である。女言葉はマスコミやメディアによって再生産されるという好例である。

寿岳章子は女言葉と翻訳に関して「原文にはまるで見受けられない「女ことば」がみごとに翻訳文において創作される」と述べている。⁽¹²⁾ そして「翻訳における女のことばの扱いは、(略)訳者の女性観が問われ」る、とも。おそらくこの問題は翻訳者が男であれ女であれ同じように生ずるであろうが、上記のウィーバーなどからわかるように、男の場合の方がよくあると言えるだろう。松岡は意識的に男女同権の立場から翻訳を行っているが、まだまだそれは少数派だろう。今「男女同権」と書いたが、その「男女同権」にしてもそうである。「女男同権」とは言わない。「女男」という言葉は日本語では言わない。⁽¹³⁾

もっとも、女性の会話に女言葉を使うことがただちに女性差別というわけではなく、翻訳の場合には上記のポーシャの例のように、作者の意図を明確にするという点で、むしろ効果的であることもある。しかし安易な翻訳者だと、女性の会話の文末は「…わ」「…よ」「…ね」で済ませてしまう。⁽¹⁴⁾ そして無意識のうちに男性に対してへりくだらせてしまうことになり、フェミニズム批評のターゲットになる。

3 翻訳のあるべき姿

二葉亭四迷は1906（明治39）年の「余が翻訳の標準」という文章の中で、こう述べている。

ツルゲーネフはツルゲーネフ、ゴルキーはゴルキーと、各別にその詩想を会得して、厳しく云えば、行住座臥、心身を原作者の儘にして、忠実に其の詩想を移す位でなければならぬ。是れ実に翻訳における根本的必要条件である。⁽¹⁵⁾

四迷は言文一致体の翻訳と創作によって日本語の近代化に貢献したことで知られるが、上記の文章はおよそ翻訳について書かれた数多くの文章の中で一際重要性をもつものである。逍遙の第三期以前の1906年という早い時代に書かれていることも特筆すべきである。

四迷が「詩想」という言葉で言いたいことは、作者の文体によって表現される作品のもつ雰囲気であり、情緒であり、陰影である。その翻訳観には、その後の何人もの翻訳者がさまざまな表現で述べていることと相通じるものがある。例えば、戸川秋骨は「翻訳製造株式会社」という文章の中で「^{ひいきめ}眞面目に見ても翻訳は版画である。原作の細い筆づかひ、色彩、気分などは紹介したい」と述べているが⁽¹⁶⁾、これを逆に言えば「原作の細い筆づかひ、色彩、気分」を日本語で表現できるのならばすぐれた翻訳だということになる。

また、この言葉は、逍遙が述べた次の言葉とも共通性をもつ。

語彙の豊富よりも更に一層——特に翻訳の際に——注意すべき事は、シェークスピア劇に遍在する語義及び語調のシェードというか、ニュアンスというか、画家の駆使する色彩の限りなき濃淡にも比すべきデリケートな変化の自在性の移植である。⁽¹⁷⁾

秋骨にしても逍遙にしても絵画の比喻を使って翻訳のあり方を説明しているのは興味深いが、同様の内容を中野好夫は次のように書いている。⁽¹⁸⁾

まず一番に考えたことは、いったいこの原作、原文での読者には、総体的にどんな印象、どんな感銘をあたえるのだろうかという問題であった。もっと具体的にいえば、この作品、いったい本国の読者たちは、長椅子にでもそっくりかえって、アハハハと噴き出すのか、それともしんみりと感傷的になるのか、それともまたネジ鉢巻で考えこむのか、等々といった全体的印象である。

中野の言葉を言い換えれば、つまり翻訳とは原文のもっているイメージ、エネルギー、調子などを日本語で再現できるかどうか重要だということだ。⁽¹⁹⁾

翻訳に関する言説は数多くあるが、結局は平凡ながら翻訳の成否はそれに尽きるのではないかと思われる。もちろん柳瀬尚紀の言うように「翻訳は実践である」⁽²⁰⁾から、どうやって原文の本質を日本語として再現するかという方法の問題はまた別の考察を必要とするだろう。

最後に再度秋骨の文章から引用して終わりたい。

翻訳国と言へば日本の事物はすべて翻訳である。政治も、教育も、事業も何もかもさうである。その内には良訳もあれば誤訳もある。文芸の翻訳の気分訳もあれば逐字訳もあろう。飛行機の墜落とか、電車電灯の停電なんていふものは恐らく誤訳から来たものであろう。然

らずんば拙訳の致す処であらう。私は三越に行く^{たび}度に、なるほど西洋のデパートメント・ストアを翻訳したら、^こ恠うなるのだなと感心する。恐らくこれ等はうまく翻訳したものであらう。これに反して須田町^{すだちやう}に立つて居る銅像は確かに誤訳である。而もあれは逐字訳の方の誤訳であらう。(略)今日の吾が社会に無数にあるいやな事、間違つた事の多くは、この誤訳から来て居るのであるまいか。

日本の事が一切翻訳であるとすれば、この国が古今東西無比の文学翻訳国であるのもまた怪むに足りない。⁽²¹⁾

この文章が発表されたのは1927(昭和2)年7月であり、前年からいわゆる「円本」ブームが始まっていた。全体に皮肉な口調で書かれた文章だが、翻訳本の粗製濫造に警鐘を鳴らしたものとして意義がある。また、日本が翻訳大国になっていることにいち早く着目している点も見逃せない。

おわりに

日本は有数の翻訳大国である。記紀の時代からは主として漢文からの、幕末明治以降はヨーロッパの言語からの無数の翻訳によって文化を形成してきた。従って翻訳に関する言説もまた無数と言っていいほど存在する。翻訳について考察することは、そのまま日本語について考察することにもなる。時代による日本語の変化が要請する新たな翻訳の創造は、日本語を絶えず更新していく作業にもなっていく。外国文学にとどまらず、『源氏物語』のように、古くは与謝野晶子から林望まで、日本の古典をも現代日本語に翻訳することも行われており、その営為は時代に即した新たな古典をいわば創造することにもなっている。

小論では主に文学作品について翻訳のあり方の一端を見てきた。坪内逍遙の文体の変遷に見る書法の確立や、女ことばの表現方法の問題点などは、翻訳をめぐる無数の言説のごく一部でしかない。まったく系統の異なる2つの言語間の翻訳はそもそも可能なのかという根本的な問いかけは今後もなされていくだろうが、可能不可能の二分法の狭間にはさまざまな段階があり、それはあらたな言説を生み出していくであろう。

注

- (1) 例えば、渡辺一夫訳『ガルガンチュワとパンタグリユエル物語』について、中村真一郎は以下のように述べている。「もし西洋人でも日本語のできる者なら、ラブレーを読むのに渡辺訳は大いに役に立つに相違ない。」(雑誌『文学』編集部編『翻訳』(岩波書店、1982)、208。)また明治、大正の日本人が英訳によって世界各国の文学を読んだことも指摘しておく。
- (2) 明治初期には、英語の文章にレ点や一、二点を付けて読もうとした例もある。
- (3) 坪内逍遙『シェークスピア研究叢』(中央公論社、1935)、371。原文は旧字旧仮名。なお、本書の初版は1928年で、ここに挙げたものは日高只一他による「補修」を経たもの。
- (4) 「坪内博士と『ハムレット』」『漱石全集』第11巻(岩波書店、1966)、286-91。原文は旧字旧仮名。
- (5) 『三四郎』の中で、'Pity's akin to love.'を与次郎が「かあいそうだったほれたってことよ」と翻訳すると、広田が「いかん、いかん、下劣の極だ」と言い、「たちまち苦い顔」をした、というエピソードは、漱石の翻訳観の一端を物語っているように思われる。
- (6) 木下順二「戯曲の翻訳——主としてシェイクスピアの場合」(雑誌『文学』編集部編『翻訳』(岩波書店、1982)、75-76。

- (7) 福田恒存『『ハムレット』の翻訳』（別宮貞徳編『翻訳』日本の名随筆 別巻45（作品社、1994）、134.
- (8) ただし、女性が好んでつかう単語、言い回しというものはある。例えば、'sweet' など。
- (9) 中村桃子『女ことばと日本語』岩波新書（岩波書店、2012）、9-10.
- (10) 福田、前掲書、135.
- (11) 『朝日新聞』2009年12月11日号
- (12) 寿岳章子「翻訳と女をめぐることば——人称・敬語とかかわって」（雑誌『文学』編集部編『翻訳』（岩波書店、1982）、51.
- (13) 18世紀イギリスにおけるフェミニズムの先駆者メアリー・ウルストンクラフトの主著『女性の権利の擁護』の原タイトルは *A Vindication of the Rights of Woman* で、そこで無冠詞の Woman を使うことによって、Man と対等の存在であることを明示している。
- (14) 柳瀬尚紀『翻訳困りっ話』（白揚社、1980）には、女性の会話を「わ」で終わらせる翻訳者をからかいながら批判して、「そうだわ、この人の訳文できがついたわ、女がたいてい「わ」でしゃべるんだわ、「わ」ばかりみたいだわ。」という一節がある。
- (15) 二葉亭四迷「余が翻訳の標準」（別宮貞徳編『翻訳』日本の名随筆 別巻45（作品社、1994）、44.
- (16) 戸川秋骨「翻訳製造株式会社」（別宮貞徳編『翻訳』日本の名随筆 別巻45（作品社、1994）、54-55.
- (17) 坪内、前掲書、406. 原文は旧字旧仮名。
- (18) 中野好夫「翻訳雑話 抄」（別宮貞徳編『翻訳』日本の名随筆 別巻45（作品社、1994）、116.
- (19) 上田敏の『海潮音』は原文のリズムを再現しようとした試みとして有名である。例えば、ロバート・ブラウニングの「春の朝」。
- (20) 柳瀬尚紀『翻訳からの回路』（白揚社、1984）、9. なお同書は後に『翻訳は実践である』と改題増補された（河出文庫、1997）。
- (21) 戸川秋骨、前掲書、53.