

詩歌における言語内翻訳の可能性に関する考察 ——『チョコレート語訳 みだれ髪』（俵万智著）を例にして

朱 衛紅（中国上海财经大学准教授）

一、はじめに……「言語内翻訳」と「詩歌の翻訳」

翻訳とは、普通、ある言語による表現を出来るだけ意味を損なわずに、別の言語による表現へと言い換えることである。ヤーコブソンはそうした翻訳を「言語間翻訳」と呼び、さらにある言語表現をもう一つの言語表現へ言い換えるという作業は、同一言語内においても例えば難しい表現をわかりやすい表現に言い直す場合などのように絶えずなされており、そのような言語操作を「言語内翻訳」と定義した¹。

今の時代では、『日本語は年速一キロで動く』²という名前の本もあるように、言葉が変わっていくスピードが、昔よりもかなり速くなっている。与謝野晶子『みだれ髪』³（1901）のような百年ちょっと前のテキストでさえも、今の若者は現代語訳なしでは簡単には読めない。そのため、古文を現代語訳する言語内翻訳が、重要な意味を持つようになってきている。

古文の言語内翻訳の場合、文法構造がそれほど変化していないため、ふつう語彙や修辞の言い換えという形を用いる例が多い。しかし、古語辞典で調べると、古語と現代語は機械的に一対一の関係で対応しているわけではない。また、時代が違うと、文化コンテストも違ってしまふ。ただ古語のそれぞれを単純に現代語へ置き換えるだけでは、文全体としての意味がきちんと通じないという事態も生じる。元来が多様な意味を併せ持つ表現である詩歌の場合、特にそうである。そのため、古典での言語内翻訳は、意味を中心に注釈した現代語訳になりやすく、対象が詩歌である場合も、多くは散文的に訳される。しかし、詩歌のような韻文表現の本質は意味以上に、韻律にあるのではないだろうか。そうであるならば、その韻律も含めた翻訳は、できないものかということが問題である。

詩歌を韻律を伴う詩歌形式で言語内翻訳する試みも以前に幾つかなされてはいる。例を挙げるならば、佐藤春夫の漢詩訳詩集『車塵集』⁴、井伏鱒二の漢詩訳詩集『厄除け詩集』⁵、大岡信の『現代語訳・日本の古典3 古今集・新古今集』⁶、福島泰樹の短歌翻訳集『中也断唱』⁷などであり、佐藤の訳は漢詩を和歌の言語表現へ、井伏訳は漢詩を近世の歌謡へ、大岡の訳は和歌を現代詩の言語表現へ、福島訳は逆に中原中也の現代詩を短歌へと、それぞれ翻訳したものであった。本稿で取り上げる俵万智による『チョコレート語訳 みだれ髪』⁸（1998）も、短歌を短歌で翻訳しようとするものであり、これらの作家や詩人たちによる言語内翻訳詩集の系列に繋がる試みの一つであった。ここでの翻訳は、与謝野晶子の言語表現を俵万智の言語表現へと言い換えた訳詩集である。

短歌のような密度の高い文語テキストをどう現代語に置き換えればいいのか。背後に存

在する文化コンテキストの違いをどう表現するべきなのか。本論では『チョコレート語訳 みだれ髪』を例にして、詩歌における言語内翻訳という方法の可能性を考察してみた⁹。

二、カタカナ語の導入……変化する文化の翻訳

『チョコレート語訳 みだれ髪』は、与謝野晶子の文語短歌を口語体の五七五七七定型リズムに乗せた翻訳である。俵万智の『サラダ記念日』などの口語定型短歌では、カタカナ語や会話体などの表現が多用されていることは既に先行研究¹⁰によって指摘されている。『チョコレート語訳 みだれ髪』の訳にも同じようにこの二つの特徴が見られる。

まず、カタカナ語の使用について概観してみよう。『チョコレート語訳 みだれ髪』の依訳短歌に使用されたカタカナ語は、和語や字音語とのいわゆる混種語まで含めると、延べ語数で64語例である。次の表は『チョコレート語訳 みだれ髪』の中で使用されているカタカナ語一覧である。()の数字は使われた度数を表す。ない場合は一度だけ使用したということ。

『チョコレート語訳 みだれ髪』のカタカナ語一覧表

アドバイス	ヴィーナス	カーテン	カクテル
カップル	カバン	キッス (2)	ギブアップ
キュービッド (2)	キロ	グラス (2)	シースルー
シート	ジェラシー	シャツ (2)	(朝) シャン
ジャケット	シルク	シルバー	シンボル
セリフ	ティツイアーノ	デート	ドレス (4)
バスタイム	バスタブ	ハンサム (2)	ハンモック
ピアノ (3)	ブラウス (3)	ブルー	ブロー (2)
ヘアムース	ペアルック	ペール	ベッド (5)
ポストマン	ボディ	メートル	メイクアップ
ラブレター (2)	リクエスト	ルージュ	ロングヘアー
ワイシャツ	ワイン		

この表から、『チョコレート語訳 みだれ髪』におけるカタカナ語の特徴を以下のよう
にまとめることができる。

- (1) 殆どは日常的によく使われているカタカナ語で、簡単にイメージを想像できるものばかりである。(日常性)

- (2) 化粧や服装などに関わるものが多い。(ファッション性)
- (3) 時代の流行を象徴的に表すような記号性を持っている。(流行性)

そのうち、記号性に関しては、たとえば、「シャツ」、「ワイシャツ」が出ている歌例：

今はゆかむさらばと云ひし夜の神の御裾さはりてわが髪ぬれぬ (晶子)
「行かなくちゃ」朝のワイシャツ着る君の裾を涙で濡らしてしまう (俵)

ふしませとその真さがりし春の宵衣桁にかけし御袖かつぎぬ (晶子)
おやすみと言って別れた春の宵あなたのシャツに顔を埋める (俵)

オリジナルの「御裾」が最初の翻訳では「ワイシャツ」となり、2番目の翻訳では「シャツ」となっている。「ワイシャツ」、「シャツ」などは、女性が男性と触れ合う際には、何も間のない「素肌」から、「シャツ」(肌着)、「ワイシャツ」(男性が背広の下に着るシャツの総称)、「背広」(男性用の上着)までの4段階があり、「シャツ」と「ワイシャツ」の間にプライベート(私的)とパブリック(公的)の境界が存在するという理解が可能である。さらに、このイメージは、古典の「きぬぎぬ(衣衣・後朝)の別れ」という言葉にも重なるのではないか。この表現は男女が共寝をして迎えた朝の別れを意味し、寝るときは二人の着物を重ねてかけ、翌朝はそれぞれに衣を身に付けて別れたことから来ている。王朝時代の「きぬぎぬ」を踏まえて晶子は「御裾」と表現しているが、俵の場合それが現代的な「シャツ」となった。

以下は「ベッド」というカタカナ語を使った例である。

おりたちてうつつなき身の牡丹見ぬそぞろや夜を蝶のねにこし (晶子)
牡丹はたん悩める我をうけとめて それとも蝶のベッドになるの (俵)

とき髪に室むつまじの百合のかをり消えをあやぶむ夜の淡紅色よ (晶子)

髪ほどき陸むベッドの百合の香の消えそうな夜、淡き紅色 (俵)

このように、「ベッド」という言葉も、単なる寝る場所としての「寝台・寝床」ではない。男女が愛を交歓する場としての記号的な意味がある。「陸む」は男女が親しくする意味であるが、ここでは映画にあるような、男女の「ベッドシーン」などまで含めた語となっている。

次に、こうしたカタカナ語の使用による意味、効果について考えてみたい。

その子二十櫛にながる黒髪のおごりの春のうつくしきかな (晶子)

二十歳とはロングヘアをなびかせて畏れを知らぬ春のヴィーナス（俵）

黒髪が櫛をしなやかに流れる。晶子の歌は、その黒髪を「おごりの春」、得意になって高ぶる青春時代の絶頂と見て、自分の美しさを詠嘆混じりに称えている。一種のナルシズムを感じさせる短歌である。一方、俵の訳は、黒髪を「ロングヘア」に置き換えて、終わりに「ヴィーナス」というカタカナ語を置いて体言止にしている。

既に指摘したように、『チョコレート語訳 みだれ髪』のカタカナ語はほとんど日常的に使われているカタカナ語で、具体的に想像力の働くものばかりである。しかも、ファッション性を持っている。「ロングヘア」、「ヴィーナス」なども例外ではない。これらは現代日本の若い女性の姿が一目で見えると言ってもいいくらい簡単に想像力の働く言葉である。つまり、晶子の歌は、黒髪という言葉によって、視覚的に「青春」を描いているが、俵はそれをカタカナ語を使いキャッチコピーのような表現を作り出している。

晶子の歌の背後に含蓄するもの（connotative）を俵は訳せているのだろうか。

黒髪の乱れも知らずうち臥せばまずかきやりし人ぞ恋しき（和泉式部『後拾遺集』）

晶子の歌にある「黒髪」は女性性を、『みだれ髪』は恋に悩む女性を象徴しており、しかもそれは日本の和歌伝統を踏まえていた。その点が俵の歌では、たしかに希薄になっている。むしろそうした和歌伝統から己の表現を意識的に切り離しているように思う。しかも、カタカナ語を導入することで読者に別の想像空間を開く可能性が生まれている。1960年代以来、欧米の若者文化が大量に日本に入り、ロングヘア、ヒッピーというカタカナ語が流行した。ロングヘア自体は、男性の風俗にも取り入れられて、女性を象徴する言葉ではなくなった。その時代の先端に立つ新しい女性なのだから、ロングヘアをなびかせて闊歩する「春のヴィーナス」と、俵万智は口語の軽いリズムに乗せて詠い上げたのである。

晶子の歌に含蓄されるもの（connotative）は、明治という転換期を古い慣習に縛られることなく、堂々と、そして活き活きと生きている青春の謳歌であるのに対し、俵の方は現代の「新しい」女性像を表現している。その訳は、元歌を忠実に直訳したものではなく、カタカナ語表現を多用して、すがすがしい新鮮さを感じさせる今日の一首へと翻訳しえたのである。

- A. その子二十櫛にながるる黒髪のおごりの春のうつくしきかな（晶子）
- B. 二十歳とはロングヘアをなびかせて畏れを知らぬ春のヴィーナス（俵）
- C. 私は二十歳、櫛で梳かしている黒髪は青春の真っ盛りで、とても美しいわ

晶子の歌テキストAを、出来るだけ意味を損なわずに、わかりやすい表現へ言い換える
とすれば、例えば、Cのような訳になるのが普通であろう。だとすれば、俄によって訳さ
れたBテキストはとても飛躍した翻訳といえよう。俄がその翻訳を行った経緯は、ほぼ推
察できる。俄はAテキストを逐語的に直訳したのではない。読んでそれが何を表現した歌
なのかというCテキストのような解釈を、何処まで意識的かは分らないが、俄は頭の中
でおこない、そこで理解した世界を己の韻律で歌い直したのである。その翻訳は意識の範疇
に入れてよいのだが、晶子の歌を変身させて俄流に再創造した二次的な文学という側面も
考えられよう。

また、俄の訳は晶子の歌と一緒に並べられている。原詩と訳詩を並置して対比的に鑑賞
させるというテキストは珍しい。しかもそのテキストでの活字の大きさが晶子の歌よりも
俄の歌の方が大きいのである。つまり、この訳詩集では俄の翻訳歌が主であり、晶子の歌
は従というテキスト構造になっている。前章で詩歌を詩歌で翻訳しようとした言語内訳詩
集を幾つか挙げておいたが、原詩と訳詩を並置してあるという点はすべてそうであり、訳
詩の方を主にするという点では、本来が古典の解説書である大岡信『現代語訳・日本の古
典3 古今集・新古今集』を例外として、他はすべてがそのようになっている。

俄の訳は晶子の歌と対比して、現代の若い女性のイメージが鮮やかに浮かび、時代の変
化や流行をも感じさせる。両歌がお互いに引き立てあっている。これが訳者のねらいだっ
たのではないか。カタカナ語を導入することで本歌にない、新しい感性の31文字になっ
ている。これが二つの歌を対比させて提示したことによって生じる効果なのだろう。

ゆあみする泉の底の小百合花二十の夏をうつくしと見ぬ (晶子)
バスタブに二十歳の身体を沈めれば泉の底の白百合の花 (俄)

バスタブとあるから、西洋式の部屋のことであり、ホテルなのかもしれない。このよう
に元の表現とは違う雰囲気醸し出すのが、カタカナ語表現の効果である。これは小説を
読む時のように、これからどうなるのか、あれこれと想像させる。

みだれ髪を京の島田にかへし朝ふしてるませの君ゆりおこす (晶子)
朝シャンにブローした髪を見せたくて寝ばけまなこの君ゆりおこす (俄)

「京の島田」の美を「朝シャンにブローした髪」へと移し変え、匂いまで感じさせる。
以上見てきたように、晶子の歌にある日本の伝統的な色彩、風情が俄万智の歌では、た
しかに希薄になっている。しかし、カタカナ語を導入することが、新たなニュアンスをも
たらしている。読者に別の想像空間、異なる文化背景へのツールを開く可能性が生まれて
いる。それによって、ここでは一種の文化の転移が実現されている。

三、会話体……相手との位置関係

ここでは、会話体について考えたい。まず、例を引いてみよう。

かくてなほあくがれますか真善美わが手の花はくれなゐよ君（晶子）
真善美なんて理屈はもういいの紅の恋の花を摘んでよ（俵）

やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君（晶子）
燃える肌を抱くこともなく人生を語り続けて寂しくないの（俵）

ゆく春をえらびよしある絹裕衣ねびのよそめを一人に問ひぬ（晶子）
ゆく春に選んだ絹の着物あり「これだとちょっと老けて見えない？」（俵）

その歌を誦します声にさめし朝なでよの櫛の人はづかしき（晶子）
はな唄に目覚めた朝よ「梳かせば？」と櫛渡された我は恥ずかし（俵）

人ふたり無才の二字を歌に笑みぬ恋二万年ながき短き（晶子）
「二人とも才能ないね」と笑いおり歌より重き恋というもの（俵）

上記の例のように、『チョコレート語訳 みだれ髪』の会話体は以下のような特徴がある。

- (1) 形式的には、全体が「の」「よ」といった質問や確認、命令や勧誘の終助詞で終わっている前の二つの歌、これをA群とすると、歌の途中に人の話した言葉が「」に囲まれて挿入されており、時には「？」のような符号まで使っている後ろの三つの歌B群、の二傾向が存在している。
- (2) 内容的にみれば、恋人同士が日常的に行っているやり取りのようなものである。同様に会話体といっても、A群とB群とは歌のあり方が違っている。Aは男女がその思いをやり取りしている、いわゆる贈答歌に属する。平安時代のような、和歌が私的な交際手段であった伝統を引いていよう。Bの歌群は、ドラマの一場面を歌にしたようになっており、そこで登場人物のいった台詞が「」中の言葉ということである。その言葉が疑問なのかどうかは、音声ならイントネーションの違いで表すが、書きことばだと「？」をつけないとわからない。

晶子の歌の登場人物を俵がドラマ仕立てにして再構築している。たとえば、「その歌を

誦します声にさめし朝なでよの櫛の人はづかしき／はな唄に目覚めた朝よ「梳かせば？」と櫛渡された我は恥ずかし(俵)」の場合、主人公の微妙な表情を感じさせる、より生命感・躍動感を与える表現にしている。

では、会話体の訳はいったいどういう意味、効果を目指してなされているのだろうか。『サラダ記念日』の会話体の効果について、川野里子がリズムミカルな韻律を生み出す面を指摘している¹¹。『チョコレート語訳 みだれ髪』においても、同じような効果を發揮していた。このほかに、恋人同士の会話をそのまま描くことは、若者たちの生活に接近することであり、話し言葉を介して文化の変化を体感させる機能を果たしている。

やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君 (晶子)
燃える肌を抱くこともなく人生を語り続けて寂しくないの (俵)

「あつき血汐」は非常にインパクトの強い表現であって、温度感のある言葉である。この表現に歌人と謝野晶子の情熱と躍動感を感じずにはいられない。「さびしからずや道を説く君」という倒置表現は口調が強く、圧倒的な迫力で畳み掛けてくる。

『みだれ髪』の創作背景については、その頃、鉄幹の女性関係がメディアなどであれこれと攻撃され、実家は交際で大反対であり、晶子は家を捨てて上京する。この間の情熱と現実との葛藤や緊張感が、『みだれ髪』を生み出したとすでに指摘されている¹²。明治という時代は、四民平等が叫ばれながら、男女平等はまだ認められない時代であり、『みだれ髪』もまた、そういう時代を背負って誕生したはずである。晶子は、恋愛歌の創作を通して、自分の恋愛への気持ちを忠実に表現し、世間の男女に訴えている。恋愛の自由の主張は、自立への最初の一步であり、それによって晶子は、同時代の女性の先駆者となりえた。

一方、俵の訳は「寂しくないの」と、会話体を使っており、対話という形をとっている。そこには晶子の歌のような強さや深刻さはない。男女平等の今日の社会では、女性は自分の権利のため、つねに社会と戦う必要がなくなっている。「私」は、ごく普通の日本の若い女性であって、ここでの会話は恋人同士が日常的に行っているやり取りそのものである。日常的な生活から切り取った、コマーシャルかドラマにでも出てくるようなワンシーンのようだ。この方法が、俵の訳歌を読者に距離の近い世界と感じさせる。

かくてなほあくがれますか真善美わが手の花はくれなるよ君 (晶子)
真善美なんて理屈はもういいの紅の恋の花を摘んでよ (俵)

晶子の「真善美」は「人生如何に生きるべきか」という哲学的な問題をいつているのだろうか、俵の方ではそれは「理屈」と切り捨ててしまい、最初から真剣に受け止めようとはしていない。だから、「もういいの」と軽い口調で受け流している。

さればとておもにうすぎぬかつぎなれず春ゆるしませ中の小屏風 (晶子)
覆面をして会うわけにもいませぬ屏風を立てて話しましょうよ (俵)

晶子の歌は、周囲から恋人同士が話していると蔑みの眼で見られないようにと、相手との間に小屏風を置いてカモフラージュしつつ、それでも懸命に話し合おうとしている。晶子はおのれが社会的な存在であり、恋もまた社会の中である以外ないという事実を意識せざるをえなかった。一方、俵の方は、社会との関連を遮断してしまい、恋人との二人だけの私的空間を造って、そこで話すことに専念している。「話しましょうよ」という話し方はまるで恋人同士の睦言である。そのため、相手との間に「屏風を立て」た晶子の歌が、社会的な意味も持つ恋愛歌なのに対して、俵の歌は恋人たちのみに限定された私的な恋愛歌ということになる。

晶子の『みだれ髪』を俵が行った翻訳に対し、坪内登典は「与謝野晶子が三十一文字に凝縮して込めようとしたタブーを破りつつあると言う意識、タブーを破らざるを得ないような情熱の炎のような部分が、ほんのりと失われている」¹³と批判した。その通りだとは思いますが、しかし、俵の翻訳に対する批判として、この指摘は正鵠を得ているのだろうか。第一に、俵の『チョコレート語訳 みだれ髪』は、晶子の『みだれ髪』の時代を現代へと移し変えている。現代の日本は、恋愛が女性の解放や自立にとって大きな意義を持つわけではない。第二に、晶子の『みだれ髪』が果たした歴史的な意義を過小評価するつもりはないが、俵がこの翻訳で目指したのは、おそらく坪内のいうようなことではなかった。晶子の場合、生きようとした切実さそのものが歌の訴える力の強さになったが、誤解を恐れずにいえば、俵はその世界をまるで Trenndi・ドラマの世界であるかのように移し変えて見せたのである。その際に読む人が臨場感を持てるようにということで、意識的に会話体が導入されたのであろう。

四、名歌翻訳の難しさ……意味と韻律の問題

名歌といわれるような歌の翻訳は難しらしく、作りかえているうちに元歌に戻ってしまったりすると俵自身がいつている¹⁴。以下は、名歌を少し換えた例と大きく換えた例。

清水へ祇園をよぎる桜月夜こよひ逢ふ人みなうつくしき (晶子)
祇園よぎり清水へ行く桜月夜こよひ逢う人みなうつくしき (俵)

韻律のしっかりしていることが名歌の名歌たる所以であり、作りかえるとその韻律は崩れてしまうのが普通である。そのため、地名である「清水」と「祇園」を入れ換えただけの翻訳にとどめている。七五調の短歌は最初の五音ではなく、次の七五にアクセントがあ

り、元歌の桜に舞妓のイメージを重ねた「祇園をよぎる桜月夜」という絵画的な美しさが、「清水へ行く桜月夜」へと換わって曖昧になっている。

なんとなく君に待たるここちして出でし花野の夕月夜かな（晶子）
なんとなく君が待てる気がしたの花野に出れば月がひらひら（俵）

これも名歌として知られるものだが、元歌に遠慮せず大胆に作りかえた。翻訳歌は俵の歌らしく、オノマトペを使ったりしてリズムカルで面白いと思う人もいようが、ここでもまた元歌の色彩感覚の豊かさかが失われたと考える人も出て来よう。このあたりはよい悪いというよりも、晶子と俵の歌人としての資質の違いを反映している。

詩歌における韻律という問題の本質を少し掘り下げておきたい。表現を形成する音韻の配列に人為的な規則を設け、それによって律動感や音響などの聴覚的な美観をもたらそうとする、こうした規則の総体を韻律という。韻律は表現上の条件の一つであり、狭い意味での内容伝達を目的とする日常的な言語使用においては不可欠なものではない。けれども、韻律を単なる裝飾上の特徴と考えるならば、おそらくそれは間違いであろう。確かに形式的な特徴ではあるが、それらの形式の中に、ある意味を持った表現をあてはめてしまうことによって、特にその表現自体に読み手の注意をひきつけることができ、表現の効果が高められるという役割がある。

日本の短歌や俳句は音数から決定される詩型であり、大枠としては、たしかに音数の規則正しい長短関係が基準となって韻律感を作る詩である。ただし、一つ一つの歌の韻律を考えようとすると、それほど簡単な問題ではない。韻律のことを歌学用語では「調べ」ともいい、吟詠した際に音調の滑らかな歌がよいとされた。七音や五音の音群をさらに精密化して、二音や三音による音脚の存在を説く理論が、最近では主張されているという。個々の歌における韻律の真の美しさは、使われている語の意味との間の緊張関係を抜きにしては考えられない複雑な問題なのである。この点は名歌を翻訳することの難しさに関連している。

この問題は、改めて別の論考でさらに深く論じたいと思う。

五、おわりに……「創造的な転移」としての詩歌翻訳

本論文でみてきたように、カタカナ語彙の導入は読者にあたらしい想像空間を開き、そこには一種の文化の転移が実現されて、会話体を駆使して翻訳することは、ごく普通の日常感覚を歌の世界に持ち込んだ。「チョコレート語訳 みだれ髪」は、これらの方法によって、晶子の『みだれ髪』と読者との間に存在する時間的な距離を短縮させ、『みだれ髪』に新しい意味を与えようとした。ここでは一つの言葉の中で時代に応じて翻訳していくという方法によっている。

『チョコレート語訳 みだれ髪』のような翻訳をどう評価したらよいのだろうか。文学作品の翻訳のあり方をめぐっては、かつてドイツ文学者大山定一と中国文学者吉川幸次郎との間に有名な論争があった¹⁵。大山は翻訳は翻訳者の手になる一個の翻訳文学でなければならないと言ったのに対して、学者は意味を移し変える翻訳機械に徹するべきだと吉川は言って、そのような創作的な翻訳を否定した。漢学者としての彼は口語訳など原詩を理解するための補助的な注解でしかないと考えたのである。

しかし、すでに述べたように詩歌のような韻文表現の本質は、意味以上に韻律にあるのではないのか。翻訳は対象を機械的に了解して言い換えるものではなく、その再言語化であるから、多かれ少なかれ訳者の言語感覚による創作的な要素が生じる。これは翻訳という操作の宿命ないし矛盾である。ならば、その宿命を逆手にとるところに創造的な翻訳の可能性も潜在しているのではないか。ヤーコプソンは、よく問題にされる「詩の翻訳は可能か」という問いに対して、詩の翻訳は「ただ創造的な転移だけだ」¹⁶と指摘している。詩歌の創作とは、何かの情報を伝えるためのものではなく、これしかないという表現を生み出すことに尽きる。だからその翻訳は、もう一つのこれしかない表現を創造することによってのみ可能という考え方も成立する。俵の『チョコレート語訳 みだれ髪』がはたして創造的な転移といえるほどの成果を上げたかどうかは即断できないが、それが詩歌の言語空間を豊かにする試みであることだけは確かなのである。

注

- 1 ローマン・ヤーコプソン『一般言語学』山本茂雄監修、田村すゝ子ら共訳、みすず書房、1973
- 2 井上史雄『日本語は年速一キロで動く』講談社、2003
- 3 以下テキストの引用は与謝野晶子『みだれ髪』新潮文庫、1999による。
- 4 佐藤春夫『車塵集』武蔵野書院、1927。佐藤春夫の場合、まず原詩の漢詩を日本語に訓読みして、その後、その訓読みを詩に書き直す。つまり、『車塵集』の翻訳過程も言語内翻訳と見ることができる。

訳例：

	春のをとめ
風花日将老	しづ心なく散る花に
佳期猶渺渺	なげきぞ長きわが袂
不結同心人	情をつくす君をなみ
空結同心草	つむや愁のつくづくし
薛濤	佐藤春夫

- 5 井伏鱒二『厄除け詩集』野田書房、1937

訳例：

勸 酒

勦 君 金 屈 脛	コノサカヅキラ受ケテクレ
滴 酌 不 須 辞	ドウゾナミナミツガシテオクレ
花 発 多 風 雨	ハナニアラシノタトヘモアルゾ
人 生 足 別 離	「サヨナラ」ダケガ人生ダ
于武陵	井伏鱒二

6 大岡信『現代語訳・日本の古典3 古今集・新古今集』学習研究社、1981

訳例：

久方のひかりのどけき春の日に
しづごころなく花のちるらむ

きのともり（巻二・八四）

ひさかたの天にあふれる日のひかり
春の日はゆったりとすぎ 暮れるともない
このどかな日を ただひとり
花だけがあわただしく散る
なぜそのように 花よ おまえばかりが…… 大岡信

7 福島泰樹『中也断章』思潮社、1984

訳例：

妹よ

中原中也

夜、うつくしい魂は泣いて、
——かの女こそ正当まことなのに——
夜、うつくしい魂は泣いて、
もう死んだつていいよう……といふのであつた。

湿つた野原の黒い土、短い草の上を
夜風は吹いて、
死んだつていいよう、死んだつていいよう、と、
うつくしい魂は泣くのであつた。

夜、み空はたかく、吹く風はこまやかに
——祈るよりほか、わたくしに、すべはなかつた……

死んだっていいよと泣く魂を労りながら黎明を待つ 福島泰樹

- ⁸ 以下テキストの引用は俵万智『チョコレート語訳 みだれ髪』河出書房新社、1998による。
- ⁹ 『チョコレート語訳 みだれ髪』については、身体性、恋愛観などに関する先行論が集中している。サラ・M・ストロング「情熱と忍耐—与謝野晶子『みだれ髪』と俵万智『サラダ記念日』にうけつがる女流歌人の歌風—」『国文学』1999. 11、林浩平「晶子転移—俵万智『チョコレート語訳みだれ髪』にふれて」『国文学』、坪井秀人「セバスチャンの肌—裸・三島・谷崎—」『感覚の近代 声・身体・表象』名古屋大学出版会、2006など。
- ¹⁰ 佐々木幸綱「跋」俵万智『サラダ記念日』1987、今野真二「そして誰もいなくなった—俵万智を中心とした短歌の言語学的研究—」『日本語学』1992. 7、酒井美恵子「『サラダ記念日』の文体」『日本語学』1992. 7など。
- ¹¹ 川野里子「新しさが発酵するとき—普遍性をめぐって」『雁』1987. 1
- ¹² 佐々木幸綱編『鑑賞日本現代文学 32 現代短歌』角川書店、1983
- ¹³ 宇佐美育、高野高彦、坪内稔典「座談会 近代文学における『私』の系譜」『短歌と日本人Ⅴ 短歌の私・日本の私』岩波書店、1999
- ¹⁴ 俵万智「短歌を訳す—言葉の壁を超えて」『言葉のむしめがね』角川書店、1999
- ¹⁵ 大山定一「洛中書問」（その一、四、六）吉川幸次郎「洛中書問」（その二、三、五、七）『学海』第1巻第2号、1944. 7
- ¹⁶ ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』山本茂雄監修、田村すゞ子ら共訳、みすず書房、1973、P64