マクロ視点における民国期から現代中国にかけての翻訳規範の変遷

―『吾輩は猫である』の中国語訳を例にして―

陳　暁　淇

Transition of Translation Norms from a Macro Perspective in China from 1912 to the Present: The Example of Chinese Translations of *I Am a Cat* (*Wagahai wa neko de aru*)

CHEN Xiaoqi

Abstract

In the genre of translation literature, translations, which are rendered into new target languages, are often published constantly from one source language because changes in sentence expression and grammar in the target language often require new translations that match the times. By considering translations that continue to change with the times, it is possible to investigate the transition of translation norms. This paper takes up translations that were conducted based on different social backgrounds from the period spanning the Republic of China (1912) to the present day, by using Toury's descriptive translation methodology to examine Soseki Natsume's *I Am a Cat*. This is an attempt to compare and analyze the translations from a macro perspective and to consider the transition of translations over time.

Keywords：異文化コミュニケーション、通時的翻訳策略、翻訳者の主体性

はじめに

翻訳行為は異文化コミュニケーションを遂行するために必要かつ複雑な言語行為であり、翻訳を行う際に、全ての価値を全体的にかつ無差別に保存することはできないため、翻訳者は常に取捨選択に臨んでいる。しかし、それらの選択は彼等の判断によるもので、決して盲目でランダムなものではない。

イスラエルの翻訳家であるトゥーリー（Toury）は、翻訳規範を、あるコミュニティが共有している一般的価値ないし考え、換言すれば、何が正しく、何が誤りか、何が適切で何が不適切かということを、特定の状況にふさわしく、適用可能な作業指示に翻訳したもの[1] と定義した。つまり、翻訳は規範に支配された行動であって、翻訳規範は翻訳者や出版社、評論家など様々な人々が参加することで、絶えず妥協し、また時間と空間によっても変化するため、翻訳も時間と空間によって変化する。

また、翻訳文学のジャンルにおいて、同じ起点言語[2] に対し、新たな目標言語[3] の集まりである訳本が絶えず出版されることが多くある。その原因としては、目標言語における文章表現法や文法に変化が生じることで、時代に合わせた新訳が必要となることが多い。時代とともに変化し続ける翻訳を考察することによって、翻訳規範の変遷を究明することに繋がる。ゆえに、通時的に複数の訳本が存在する翻訳文学は、目標言語の翻訳規範の変遷を考察するのに最適だと考えられる。ここで説明を足したいのが、翻訳規範は絶対的なものではなく、わざと翻訳規範をそむき、異質的な訳文を読者に楽しませる訳者もあるということである。

1905年１月に『ホトトギス』に発表された夏目漱石の長編小説『吾輩は猫である』は、1918年４月18日の北京大学の小説研究会で周作人の「日本近三十年小说之发达（近三十年の日本小说の発展）」[4] と題した紹介によって中国人読者はその存在を知った。中国における外国文学の出版が軌道に乗った証[5] として、1950年代に出版された『外国文学名著叢書』にも『吾輩は猫である』の訳本は含まれている。中国人読者にとっても、『吾輩は猫である』は夏目漱石の代表作であるとも言えよう。『吾輩は猫である』は筆者の調査の及ぶ限り翻訳回数の最も多い夏目漱石の作品で、1936年から2020年５月時点で136回にわたって出版され、75人の訳者が『吾輩は猫である』の翻訳に参与し、55社の出版社が『吾輩は猫である』の中国語訳本を出版した。

1）Jeremy Munday. Introducing Translation Studies（4ed）.（Routledge, 2016）.

2）翻訳における起点言語（Source Language）は、翻訳する前の原文の言語である。

3）翻訳における目標言語（Target Language）は、翻訳する後の訳文の言語である。

4）周作人著『日本近三十年小説之発達』，鐘叔河編『周作人文類編 . 日本管窺』（湖南文藝出版社、1998）243頁。

5）當代中國叢書編輯部著『當代中國的出版事業第三編』（當代中國出版社、1993）413-420頁を参照。

1936年の民国期では、中国語はまだ変化を遂げる最中である。また、1950年代後半、中国政府によって発布された幾つかの言語文字の使用を管理する標準（『標點符號の用法』（1951）、『漢字簡化方案』（1956）、『漢語ピンイン方案』（1958）など）により、右綴じだった製本方式が左綴じへと変わり、大半の出版物が縦書きから横書きへと転換し、簡略化した漢字が使用されたなど大きく変わり、その結果、翻訳テクストの構成にも大きな変化をもたらすことになる。一方、2000年以降は、現代中国語がすでに一応の定式が形成された時期である。本稿は、民国期から現代にかけての異なる社会背景のもとで成立した翻訳を取り上げ、トゥーリー（Toury）の記述的翻訳の方法論を援用することによって、夏目漱石の『吾輩は猫である』の中国語訳をマクロ視点で比較分析し、翻訳の変遷を通時的に考察しようとするものである。

一、分析方法

翻訳を学問対象とする翻訳研究には、さまざまなアプローチの方法があるが、本研究は、『吾輩は猫である』の中国語訳を手掛かりに、近代中国における翻訳規範の変遷を研究する。

翻訳の歴史は長いが、翻訳研究は比較的新しい学問分野で、学問分野として独立して確立したのも、1972年のJames S. Holmesの論文「The name and nature of translation studies」で初めて提起した「翻訳学（Translation Studies）」によったからである。外国語学習の方法論や翻訳ワークショップと比較文学、若しくは対照言語学の一部として研究されてきた翻訳は、1970年代に登場したシステム理論（Systems theories）によって、翻訳研究の範囲を個々のテクストレベルから社会文化的テクストにまで拡大し、様々な文脈におかれた翻訳をより非規定的[6]に観察する道を切り開いた。一方、多元システム理論の問題点として、比較的少なくない根拠で、翻訳の「普遍的法則」を過剰に一般化する[7]との指摘もあり、それが目標言語に見られる翻訳の「規範（noems）」の究明を目標とするトゥーリー（Toury）の記述的翻訳研究に繋がった。

1995年、イスラエルの翻訳家であるトゥーリーは翻訳規範という概念を提起した。彼は翻訳規範を、あるコミュニティが共有している一般的価値ないし考え、換言すれば、何が正しく、何が誤りか、何が適切で何が不適切かということを、特定の状況にふさわしく、適用可能な作業指示に翻訳したものと定義した。翻訳は規範に支配された行動であって、翻訳規範は翻訳者や出版社、評論家など様々な人々が参加することで、絶えず妥協され、また時間と空間によっても変化するため、翻訳も時間と空間によって変化する。

6）これまでの翻訳は、起点言語中心で言語学的視点で「等価」であるかについて繰り返して議論してきたが、目標言語中心の多元システム理論により、翻訳は「適切（adequate）」であるかという新しい視点を提起した。

7）Gentzler. Contemporary Translation Theories（2001）, 118-20, 123-5.

翻訳規範を考察するために、トゥーリー（1995: 13）[8] は記述的翻訳研究の三段階の方法論を提案した。まずは、翻訳テクストを選定し、それが目標文化システムの中でどのような地位にあるのかに注目する。次に、翻訳テクストと原文を比較し、シフト（shifts）の有無を調べ、互いに対応する部分間の関係を見つけ、両者の間の関係を究明する。最後に、一般化を試み、ペアの翻訳過程を再現する。その段階を繰り返してコーパスを拡大し、ジャンル、時代、著者などによる翻訳の特徴について記述する。そのようにして、それぞれの類型別に翻訳の規範を究明し、上記のような記述的研究をさらに積み重ねていくことによって、翻訳行動（translation behavior）に対する一般法則（laws）を提示する、という目標が達成できると言う。トゥーリーのDTSの方法論はその後、「操作学派（Manipulation School）」の研究に影響を与え、より具体的かつ体系的な方法論として発展していく。操作学派は、記述的アプローチの事例研究に適用できる、より正確で体系的な方法論を模索していたが、なかでもLambert and van Gorp（1985: 52-3）は、STとTTの文学システムを比較し、各システム内部の関係を記述するため、４段階の分析方法を提示する。

本論文はトゥーリーの記述的翻訳研究の三段階とLambert and van Gorpの４段階の分析方法に基づき、次の２段階の分析の枠組みを想定し、この順番に沿って分析を進める。

（1）予備的データの分析：タイトルやページ情報、メタテクスト、つまり序文及び全般的方略などの予備的データを分析する。これを分析すると、マクロ・レベルとミクロ・レベルについての仮説が立てられる。

（2）マクロ構造の分析：テクストの分け方、タイトルと章立て、内部のナラティブ構造と著者による明示的なコメントなどテクストのマクロ構造を分析する。これを通じてミクロ・レベルについての仮説を立てる。

以上の２段階を総合的に分析と考察を行い、それを通じてミクロ・レベル（語彙項目や句、文体的特徴などに重点を置いた言語の様々なレベルでのシフトの同定を分析するミクロ構造）についての仮説を立て、また各目標言語に現れている翻訳者の翻訳戦略及びそこに作用する翻訳規範を見出すことを期待できる。

二、訳本の時代背景

『吾輩は猫である』は筆者の調査の及ぶ限り中国語への翻訳回数の最も多い夏目漱石の作品で、1926年から2020年10月時点で136回にわたり出版された。特に2000年以降、訳本の出版が頻繁になり、再版も多くなってきた。なお、本稿の研究対象となるTT[9] の基準としては、大陸版

8）Toury, Gideon. Descriptive Translation Studies and beyond. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.（1995）.

9）Target Text（目標テキスト、翻訳文）のこと。それに対するSTはSource Text（起点テキスト、原文）

本を中心に、訳本を選別する[10] ため、以下表１に示したように、26冊をマクロ視点の考察対象とし、さらにその中の５冊をミクロ構造の分析対象とする[11]。

表１　分析に用いる訳本の情報

	出版時間	出版社	訳者	版本
TT1	1936.1	鳳文書院	程柏軒、羅茜	日本版
TT2	1958.12	人民文學出版社	胡雪、尤其（尤炳圻）	大陸版
TT3	1993.7	譯林出版社	于雷	大陸版
TT4	1994.12	上海譯文出版社	劉振瀛	大陸版
TT5	1997.5	人民文學出版社	尤炳圻	大陸版
TT6	2003.9	南方出版社	羅明輝	大陸版
TT7	2008	廣州出版社	蔣蜀軍	大陸版
TT8	2014	萬卷出版公司	卡潔	大陸版
TT9	2014	上海文藝出版社	尤炳圻	大陸版
TT10	2014.7	中國華僑出版社	竺家榮	大陸版
TT11	2015.5	大牌	劉子倩	大陸版
TT12	2015.6	浙江文藝出版社	曹曼	大陸版
TT13	2016.1	作家出版社	李廣志	大陸版
TT14	2016.4	上海三聯書店	王敏	大陸版
TT15	2016.5	中國法治出版社	劉子倩	大陸版
TT16	2016.5	天津人民出版社	荷月影	大陸版
TT17	2017.3	上海譯文出版社	劉振瀛	大陸版
TT18	2017.4	九州出版社	竺家榮	大陸版
TT19	2017.5	中國友誼出版公司	徐建雄	大陸版
TT20	2018.2	江西人民出版社	曹曼	大陸版
TT21	2018.4	北京工藝美術出版社	偉祺	大陸版
TT22	2018.8	北京燕山出版社	任燕紅	大陸版
TT23	2019.7	哈爾濱出版社	鐘甘英	大陸版
TT24	2019.11	北嶽文藝出版社	徐建雄	大陸版
TT25	2020.5	青島出版社	林少華	大陸版
TT26	2020.6	人民文學出版社	閻小妹	大陸版

を指す。

10）2000年以前の訳本の５冊をすべて取り入れ、2000年以降、出版版本の多い年には、誤差回避するため、年ごとに３冊ぐらいを取り入れる。なお、台湾版本と香港版本は省略する。

11）ミクロ構造の分析に用いる訳本は、多角度で翻訳規範を考察するために、翻訳者と翻訳年代を選別し、なるべく近い年代で有名かつ身分の異なる訳者による訳本を取り入れることにする。

ここで説明を足したいのは以下の二点である。第一に、1936年の程柏軒訳本の発行所は東京の鳳文書院ではあるが、刊記に「国内代理販売所：上海生活書局、南京雞鳴書屋」[12] と記載されており、浙江図書館などに所蔵が確認できるため、中国に流通した訳本と考えられる。しかし、当訳本は抄訳であり、第六章以降の翻訳はない。第二に、尤炳圻訳本は天津の『庸報』（1942年12月から1943年12月まで）において連載され、1958年に『夏目漱石選集』[13] の第一巻として出版され、1997に人民文學出版社によって単行本が出版された。

通時的分析を行うために、まずは、各訳本の時代背景について詳しくみていくことにしたい。近代中国における翻訳文学は大きく四段階に分けられる。

まずは1912年から1949年の民国である。民国期における五四新文化運動の一環である「白話文運動」により、現代中国の表現・文体は大きく変わっていった。「知識階級＝文語文、下層民＝白話文」という旧来の価値観を根本から突き崩そうとし、言文一致が提唱されてきた。しかし当時において、中国現代文学史上における最初の白話小説とされる魯迅の「狂人日記」でさえも、文語文と白話文が混合したもので、日本文学作品を多く紹介・翻訳した周作人は、新小説を進めるためには、「真摯に他国を模倣すべき」「目下の急務は、外国文学の翻訳と研究である」[14] と指摘し、新しい文学を生み出すためには、外国文学と、そこから生まれる翻訳文学に頼るほかなかったと主張した。同年の11月、『新青年』第５巻第６号[15] で、周作人は翻訳文学のあり方について、こう述べている。

> これからの翻訳は、原文を混ぜ入れるべきであり、中国語には他国の言語を受け入れる度量が必要と考えられる。変わった字を作るよりも、原作の風格、感覚、論理をなるべく残すべきではないだろう。一字一句をたどりながら訳すのが最善の方法である。中国語でも外国語でもないという文になっても構わない。上辺だけ中国語化する必要はないのである。

外国文学の真似をすること、原作の気風を採り入れること、逐語訳をすることと、外国語の表現をそのまま取り入れることという周作人の翻訳観は、中国における日本文学の翻訳方法に大きな影響を与えたとも言えよう。

次に、1949年に新中国が成立した後、社会は大きな転換期を迎え、翻訳界の環境も一変した。

12）原文は「國內代售處：上海生活書局、南京雞鳴書屋」である。

13）当時はペンネーム「尤其」を使った。

14）1918年４月に北京大学で行った「日本近三十年小説之發達」という講演により。当講演はのち1918年７月の『新青年』第５巻第１号に掲載。引用は41-42頁。なお、引用は合訂本によるものである。

15）『新青年』第５巻第６号、615頁。筆者の訳で、原文は以下である。「我以為此後譯本，仍當雜入原文，要使中國文中有容得別國文的度量，不必多造怪字，又當竭力保存原作的風氣習慣，語言條理，最好是逐字譯，不得已也應逐句譯，寧可中不像中，西不像西，不必改頭換面。」

社会経済体制の変化により、出版業界は国によってまとめられ指導・手配された。したがって、言葉の表現や文章法も、国による規範化活動で大きく変わった。中国政府が取り組んだ文字改革の三大改革として、1956年までにほぼすべての出版物を縦書きから横書きへと転換し、1956年１月28日の「漢字簡化法案」及び1964年の「簡化字総表」により繁体字から簡体字へと変わり、1958年２月１日の「漢字ピンイン方案」を境に、漢字ピンインの公的地位が確認できた。

縦書きから横書きへの変換は、訳文の配列に大きく影響した。訳注の付け方がその一例である。もともと縦書きの際は、本文に挿入する方式の割注もしくは文中のその箇所に印をつけ巻末の終わりに注を並べて書く文末注が主流ではあるが、横書きにおいては、文中のその箇所に印をつけページの終わりに注を並べて書く脚注のほうが主流である。

また当時、一部の翻訳家や作家には新中国時期の言語規範に合わせて、民国期の旧訳や旧作の修正も多くみられる。傅雷訳『ゴリオ爺さん』の1946年版から1964年版への改訳、巴金著『家』の1931年版から1957年版への改訂が、その実例である。

1966年から1976年の文化大革命は、翻訳文学における「空白期」である。文革期は、ごく少数の政治的文学しか出版することが出来なかった。一般的な文学の翻訳はほぼ途絶え、外国文学の翻訳も一部存在したが、「内部参考」として、特定の人しか見ることができない貴重品であった。

1976年以降の現代中国においては、外国文学の翻訳は頻繁になり、より系統的でより大規模の出版が見られる。中国人読者に他国の文学を紹介するという目的で、ネットでの自発的翻訳が増えた。その後、1992年中国は「文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約」の加盟国となり、国際的著作権が注目されてきた。ネットでの翻訳も、次第に出版社により専門訳者が正規に翻訳するようになり、翻訳文の質も次第に上昇した。このような変化が、外国の文学家のファンの増加を促した。また、特定の訳者の訳本しか見ないという訳者のファンも現れてきた。

三、予備的データ分析

以上のように、『吾輩は猫である』が翻訳された異なる時期の社会背景を簡単に説明した。本節では、第二節に提起した方法論に従い、26冊の中国語訳本の予備的テータを考察した。

まずはタイトルの翻訳方法において、すべての訳本が自国化翻訳ストラテジー（原文志向の翻訳方法）を採り、“我是猫”と訳した。着眼点となる５編の訳本の中表紙に原文タイトル「吾輩は猫である」（もしくは「わがはいはねこである」）を表記している。

次に、著者名と翻訳者名等のタイトル・ページの情報製本方式、抄訳か全訳かなどの予備的データを表２に示す。

表２　予備的データ

	出版時間	出版社	著者名	訳者名	全訳か	製本方式
TT1	1936.1	鳳文書院	○	×	×	上製本
TT2	1958.12	人民文學出版社	○	×	○	並製本
TT3	1993.7	譯林出版社	○	○	○	上製本
TT4	1994.12	上海譯文出版社	○	×	○	並製本
TT5	1997	人民文學出版社	○	×	○	並製本
TT6	2003.9	南方出版社	○	×	○	並製本
TT7	2008	廣州出版社	○	○	○	並製本
TT8	2014	萬卷出版公司	○	○	○	並製本
TT9	2014	上海文藝出版社	○	○	○	並製本
TT10	2014.7	中國華僑出版社	○	○	○	並製本
TT11	2015.5	大牌	○	○	○	並製本
TT12	2015.6	浙江文藝出版社	○	○	○	並製本
TT13	2016.1	作家出版社	○	○	○	並製本
TT14	2016.4	上海三聯書店	○	○	○	並製本
TT15	2016.5	中國法治出版社	○	○	○	並製本
TT16	2016.5	天津人民出版社	○	○	○	並製本
TT17	2017.3	上海譯文出版社	○	○	○	上製本
TT18	2017.4	九州出版社	○	○	○	上製本
TT19	2017.5	中國友誼出版公司	○	○	○	並製本
TT20	2018.2	江西人民出版社	○	○	○	上製本
TT21	2018.4	北京工藝美術出版社	○	○	○	並製本
TT22	2018.8	北京燕山出版社	○	○	○	並製本
TT23	2019.7	哈爾濱出版社	○	○	○	並製本
TT24	2019.11	北嶽文藝出版社	○	○	○	並製本
TT25	2020.5	青島出版社	○	○	○	裸脊鎖線
TT26	2020.6	人民文學出版社	○	○	○	上製本

表２に示したように、TT1以外、すべてのTTは全訳であり、中表紙に著者名と翻訳者名を明記している。一方、2008年以前の訳本（TT1～TT6）は、訳者名が表紙に出ていないことが多く、TT2の版本では、出版社の名前は表紙に出ていないことが注目される。年代順から詳しく見ると、TT1～TT2、TT4～TT6の表紙には訳者の名前が出ておらず、TT3、TT7～TT12、TT15～TT24の表紙に著者の名前より小さいが訳者の名前が出ており、TT13、TT25、TT26の表紙では訳者の名前は著者の名前と同じサイズで出ていた。以上のことから、翻訳者が次第に著者と同等にあつかわれてきたことが見られる。異文化コミュニケーションの担い手である翻訳者が次第に重視されることは、異文化コミュニケーションが頻繁に行われるようになるこ

との表れであると推測される。

ここで、ミクロ分析を行う予定であるTT3、TT4、TT5（TT2の再版本）、TT14、TT27に更なる調査を行い、序文や跋文、著者紹介、訳者紹介、字数、ページ数などの情報を整理し、以下表３のようにまとめる。

表３　予備的データ分析の考察結果

	出版時間	出版社	訳者	ページ数	製本方式	字数	著者紹介	訳者紹介	序文	跋文
TT2	1958.12	人民文學出版社	胡雪、尤炳圻	451	並製本	331000	×	×	○	×
TT5（TT2の再版本）	1997	人民文學出版社	尤炳圻	378	並製本	327000	×	×	○	×
TT3	1993.7	譯林出版社	于雷	379	上製本	307000	×	×	○	×
TT4	1994.12	上海譯文出版社	劉振瀛	407	並製本	294000	×	×	○	○
TT12	2015.6	浙江文藝出版社	曹曼	512	並製本	330000	○	○	×	○
TT25	2020.5	青島出版社	林少華	496	裸脊鎖線	320000	○	○	○	×

まずは、ページ数と字数の面から見ると、総体的にはページ数は増加しているが、しかし、字数はあまり変わっていない。具体的には、TT2とTT5は典型的である。TT2の再版本であるTT5は、字数は331000字から327000字で、あまり変わっていないが、ページ数は451頁から378頁へと変り、16％にも減っていた。

次に、表紙から考察すると、以下の二点が見られる。前述のように、訳者の名前が表紙に出るようになってきた（図を参照）。また、第三節で述べたように、外国の文学家のファンだけではなく、特定の訳者の訳本しか見ないという訳者のファンも現れてきた。例えば、村上春樹の『ノルウェーの森』の翻訳で一躍有名となった翻訳家の林少華は、32冊もの村上春樹の作品を翻訳し（29冊は出版した）、村上春樹の中国語訳者として親しまれてきたため、彼が翻訳した『吾輩は猫である』の訳本の表紙にも、「林少華と日本文学の出会い、ユーモアかつ洗練された文字で原作の魂に触れる」[16] と印刷されている。

そして、序文や跋文の点から考察すると、時代に沿っての変化もみられる。すべての訳本に著者紹介があり、2000年以前の訳本は序文で著者の情報を提示し、2000年以降の訳本は単独な著者紹介がある。一方、訳者紹介は2000年以降の訳本しか載っていない。また、著者紹介では本名から家庭構成、全作品まで詳しく紹介されている一方、翻訳者の履歴を簡単に紹介したのみである。最古の訳本でも、著者の情報を詳しく紹介している。

そのほか、1958年で出版したTT2の劉振瀛による序文では、『吾輩は猫である』は夏目漱石

16）原文は以下である。「林少华邂逅日本文学经典、幽默洗练的文体传递原作的灵魂气息」。

の資産階級への憤慨による風刺小説であり、資産階級への批判が多くみられる。一方、1994年に上海譯文出版社から出版された劉振瀛の『吾輩は猫である』の中国語訳本の訳者序文では、劉はテキスト中心で当作品を紹介し、文学的で作品をありのままに扱い、政治的要素に関する話は一切言及していない。1958年の序文は1950年代中国の特定な時代の審美標準と鑑賞習慣によって影響されたものであり、、同じ訳者でも異なる時代背景によって作品を扱う態度が変わることもあり、訳者がもつ翻訳規範も時代によって変化するということを表していると言えるだろう。

最後に、翻訳ストラテジーの面においては、すべての訳本はそれについて一切触れていない。すべての TT に作品の解説（TT2、TT5は翻訳者以外の人（他の翻訳者である劉振瀛）による解説、TT12は著者本人の後書きを翻訳したうえで著者と作品を紹介した）が見られるが、読者が作品をよりよく理解することができるためのものであり、翻訳ストラテジーについては一切触れていない。TT12では「正直に言って、翻訳する前に、ストレスがあります。最初の訳本が出版されて以来、1993年の譯林出版社の于雷訳本と1994年の劉振瀛訳本は権威のある訳本とされていても、また他の翻訳者によって翻訳されていて、この本の楽しさを皆に共有し続けています。」[17] などと翻訳について語っているものの、翻訳ストラテジーや方向性について言及していない。

1980年代以来、外国文学の翻訳は再び盛んになり[18]、そして21世紀に入ってから、多くの民間出版社が積極的に文豪の名作の訳本出版に参与し、生産能力も大幅に向上した。その結果、TT5のような新しい製本方式も現れてきて、ページの配列などの翻訳テクストの構成にも大きな変化をもたらすことになる。

17）『我是猫』の「譯後記／貓的神遊」により。原文は以下である。「坦诚地说，在翻译之前，心理压力还是有的。单看已有的译者的名字，都是德高望重的前辈翻译家，未免有班门弄斧的嫌疑。此书1905年出版，1942年在中国过开始有译本。随后，1993年译林出版社的于雷译本，1994年上海译文出版社的刘振瀛译本被奉为经典，其后亦有不同译者版本出现，延续着这本书给大家带来的快乐，也不断证明经典永远不会落伍。」

18）『当代中国的出版事业　第三编』421頁により。

以下のように、図１から図12に各 TT の表紙及び中表紙の一部を紹介する。

図１　TT2の表表紙

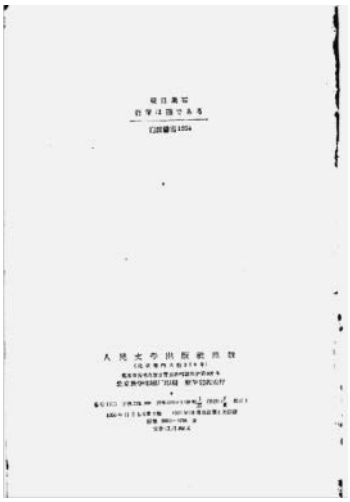

図２　TT2の裏表紙

タイトル　夏目漱石选集　第一卷
発行年度　1958
著　　者　夏目漱石
翻 訳 者　尤炳圻
出 版 社　人民文学出版社

表表紙

［夏目漱石选集、第一卷］

中表紙

［夏目漱石、吾輩は猫である、岩波書店1954、人民文学出版社出版］

表表紙、中表紙に訳者名が省略されている。
序文あり。跋文なし。序文に著者紹介あり。訳者紹介は省略されている。
並製本である。

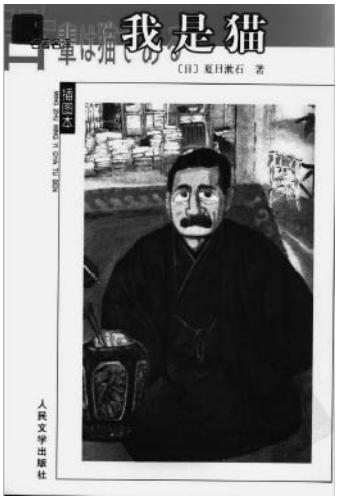

図３　TT5の表表紙

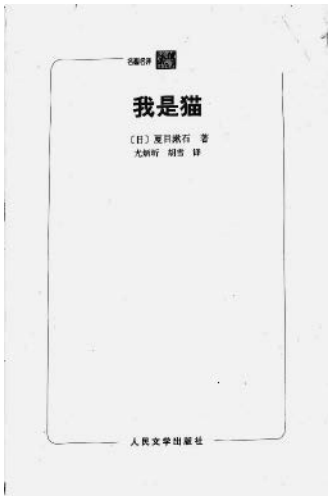

図４　TT5の裏表紙

タイトル　　我是猫
発行年度　　1958（1997年再版本を使用）
著　　者　　夏目漱石
翻 訳 者　　尤炳圻
出 版 社　　人民文学出版社

表表紙

［名著名译、我是猫、(日)夏目漱石著、人民文学出版社］

中表紙

［名著名译、我是猫、(日)夏目漱石著、尤炳圻胡雪译、人民文学出版社］

表表紙に訳者名が省略されている。
序文あり。跋文なし。序文に著者紹介あり。訳者紹介は省略されている。
並製本である。

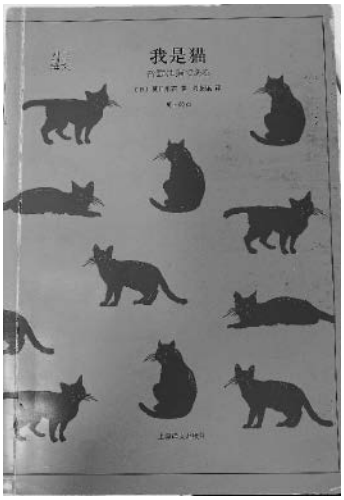

図５　TT4の表表紙

図６　TT4の裏表紙

タイトル　我是猫
発行年度　1994（2018年再版本を使用）
著　　者　夏目漱石
翻 訳 者　劉振瀛
出 版 社　上海譯文出版社

表表紙

［我是猫、吾輩は猫である、（日）夏目漱石著、刘振瀛译、上海译文出版社］

中表紙

［译文、我是猫、吾輩は猫である、（日）夏目漱石著、刘振瀛译、夏目漱石、上海译文出版社］

表表紙に訳者名が表示されている。
序文、跋文あり。序文に著者紹介あり。訳者紹介は省略されている。
並製本である。

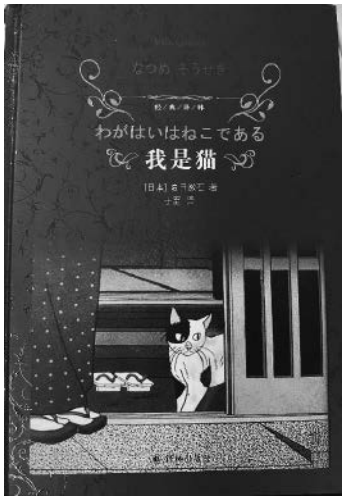

図７　TT3の表表紙

図８　TT3の裏表紙

タイトル　　我是猫
発行年度　　1993（2017年再版本を使用）
著　　者　　夏目漱石
翻 訳 者　　于雷
出 版 社　　譯林出版社

表表紙

［なつめそうせき、经典译林、わがはいはねこである、我是猫、
（日本）夏目漱石著、于雷译、译林出版社］

中表紙

［Yilin Classics、なつめそうせき、经典译林、わがはいはねこである、我是猫、
（日本）夏目漱石著、于雷译、译林出版社］

表表紙に訳者名が表示されている。
序文あり。跋文なし。序文に著者紹介あり。訳者紹介は省略されている。
上製本である。

図９　TT14の表表紙

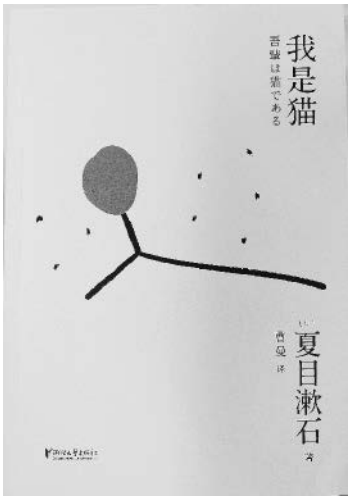

図10　TT14の裏表紙

タイトル　我是猫
発行年度　2015
著　　者　夏目漱石
翻 訳 者　曹曼
出 版 社　浙江文藝出版社

表表紙

［我是猫、吾輩は猫である、（日）夏目漱石著、曹曼译、浙江文艺出版社］

中表紙

［我是猫、吾輩は猫である、（日）夏目漱石著、曹曼译、浙江文艺出版社］

表表紙に訳者名が表示されている。
序文なし。跋文あり。単独の著者紹介、訳者紹介あり。
並製本である。

図11　TT25の表表紙

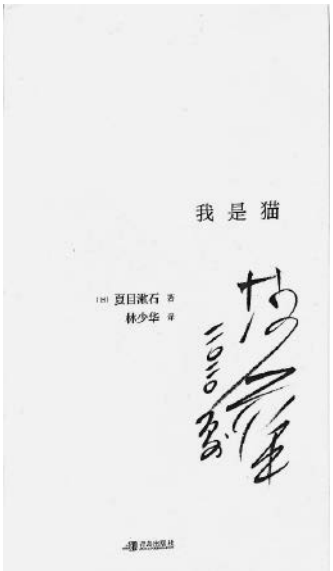

図12　TT25の裏表紙

タイトル　　我是猫
発行年度　　2020
著　　者　　夏目漱石
翻 訳 者　　林少華
出 版 社　　青島出版社

表表紙

［我是猫、(日)夏目漱石著、林少华译、青岛出版社、林少华邂逅日本文学经典、幽默洗练的文体传递原作的灵魂气息］

中表紙

［我是猫、(日)夏目漱石著、林少华译、青岛出版社］（訳者サインあり）

表表紙に訳者名が表示されている。
序文あり。跋文なし。単独の著者紹介、訳者紹介あり。
並製本である。表表紙は縦抜きであり、製本は右綴じである。

四、マクロ構造の分析

本章は、テクストのマクロ構造を分析し、予備的データの傾向との関連性を検討する。マクロ構造の分析では、テクストの分け方、タイトルと章立て、内部のナラティブ構造と著者による明示的なコメントなどの三点について考察を行う。

なお、本研究はTouryの記述的研究のアプローチを取っているため、STとTTが等価であるか否かを問わず、STとTTの間で想定された等価がどのように実現されているのかなどを究明する研究であり、テクストの分析において、誤訳の問題など翻訳の質については研究範囲外とする。

章立ては小説の骨組みであり、文章構成において非常に重要な点でもある。ここでははまず、テクストの章立てと分け方から検討する。今回のSTは34万字の長編小説で、全11回から構成されている。TT1を除いて、全ては全訳であって、原文に従い11節に分けられている。

次に、内部のナラティブ構造については、具体的には、パッセージの操作や文章符号の使い方、そして訳注の付け方が見られる。

パッセージの操作に関しては、〈例１〉のようにすべてのTTに、パッセージの追加や省略、再配置などの操作が見られ、各TTによって操作頻度の差異はあるものの、全体にわたって不規則な変更が見られるため、一般的に生じていることと推測する。

〈例１〉

【資料】

（ST）　吾輩は主人のあとを付けて垣の崩れから往来へ出て見たら、真中に主人が手持無沙汰にステッキを突いて立っている。人通りは一人もない、ちょっと狐に抓まれた体である。

（TT5）　我跟着主人从墙的缺口地方跑到大街上，主人在街道正中，拿起手杖无用武之地，只好撑着它站着。街上没有一个人。我也觉得好像给狐狸迷住了似的。(99)
私は主人について壁の欠けた所から往来へ走り出ると、主人は通りのまん中で、杖を持って役に立たないので、それを支えて立っているしかなかった。通りには誰もいなかった。私も狐にとりつかれたような気がした。

（TT4）　我为了去追主人，从篱笆的缺口跑到街上一看，在胡同的当中，主人好像被鬼迷住一般，空拄着一根手杖站在那里。路上空荡荡，连个人影也没有。(117)
私が主人を追いかけようと、垣の欠けた所から往来へ出て見ると、通りの真中に、主

人が鬼にとりつかれたように、一本の杖を突いて立っている。通りはがらんとしていて、人影もない。

（TT3）咱家跟在主人身后，穿过墙豁，来到马路上。
大路上连个人影都没有。只见主人正拄着手杖，茫然佇立，活像被哪路狐仙迷住了似的。（132）
吾輩は主人の後をついて、壁欠けた所を抜けて、通りへ出た。
大通りには人影もなかった。主人は杖をついて、茫然と佇んでいて、どこかの狐にとりつかれたようだ。

（TT14）我跟在主人后面，越过篱笆来到街上，路中央只有主人一个人，攥着手杖气冲冲地站着。四下里一个人都没有，像是被谁施了障眼法一般。（133）
私が主人の後をついて、垣を越えて通りへ出ると、道の真中には主人一人で、杖を握ってかんかんに怒りながら立っていた。あたりには誰もおらず、誰かに人の目をくらます法を施されていたようだ。

（TT25）我辈跟在主人后头从院墙豁口跑来路上一看，主人站在路面正中，百无聊赖地持杖伫立。路面空无一人。看主人的样子，就像被狐狸迷住了似的。（134）
吾輩が主人の後をついて塀の欠けた所から走ってきて見ると、主人は道のまん中に立っていて、退屈そうに杖をもって佇んでいる。通りには誰もいない。主人の様子を見ると、まるで狐にとりつかれたようである。

また、文章符号の使い方については、第３節で言及したように、1949年に新中国が成立した後、社会は大きな転換期を迎え、翻訳界の環境も一変し、社会経済体制の変化により、出版業界は国によってまとめて指導・手配された。したがって、表記法や文章法も、国による規範化活動で大きく変わった。1956年までにほぼすべての出版物を縦書きから横書きへと転換し、1956年１月28日の「漢字簡化法案」及び1964年の「簡化字総表」により繁体字から簡体字へと変わった。1936年に出版されたTT1は「、」、「。」、「「　」」のような日本語式の文章符号を使っていたが、1956年以降に出版された訳本は「，」、「。」、「“ ”」などへと変わっている。訳注につけ方も同じく変化を遂げていた。1936年訳本には、語彙に括弧を付けて解説を直接本文に挿入する方式「（ ）」もあれば、括弧を付けて本文に挿入する方式は同じであるが、その際「――譯者注（訳注）」であることを示す方式もある。また、人称代名詞には実線を引き、地名には二重傍線を引き、作品名には波線を引くなど、他の訳本では見られない傍線を引いている。一方、1956年以降に出版された訳本の訳注の付け方は全てページの下に脚注の形で訳注を入れる方式である。

ここに、翻訳文の訳注について注目したい点がある。ユージン・アルバート・ナイダ（Eugene Albert Nida）は、翻訳文の脚注には二つのおもな機能がある[19]と指摘した。

つまり、(1) 言語および文化の不一致を是正する。

例えば、(a) 食い違う慣習を説明する、

(b) 知られていない地理的ないし物理的事物を解説する、

(c) 重量や容量の換算値をあげる、

(d) 言葉の遊戯を説明する、

(e) 固有名詞に関する補足的解説を加える

と、(2) 問題の文書の歴史および文化の背景を理解するのに、一般に役だちうる知識を補う。

という二つの機能である。今回の分析テクストにもナイダが挙げている様々な機能を果たすために全てのTTで翻訳者による訳注が付けられていた。

また、藤濤（2007）は、注にはSTの概念や訳語の理解のために異言語文化の差を埋めるというコミュニケーションの断絶回復機能のみならず、翻訳者の意図によりTTがどのようなコミュニケーションを実現するかを方向付ける機能があり、つまり、注には何を異文化として目標言語文化に導入するかの翻訳者の判断と意図が表れると主張する[20]。

表4　訳注の使用回数

	TT2	TT5	TT4	TT3	TT14	TT525
翻訳年	1942年	1942年	1990年以前	1993年	2015年	2020年
出版年	1958年	1997年	1994年	1993年	2015年	2020年
訳注数	145[21]	1＋147[22]	243	191	1＋173	367
字数	331000	307000	294000	327000	330000	320000
ページ数	451	379	407	378	512	496

ここで指摘したいのが、TT5の訳注は時代に背いて明らかに多い。例えば、“寿司（寿司）”（190頁）と“乌冬（うどん）”（221頁）にまで注を付けた。TT2も“寿司（寿司）”（169頁）に注を付けていたが、当時の中国人読者はまだ日本に関する知識が少ない1990年代という時代的背景を取り入れると、まだ納得できる。また、中国人読者に対する“十年一狐裘（晏嬰狐裘）”（196頁）や“怀玉有罪（懐玉有罪）”（289頁）などの訳注の必要性に疑問を感じられる。TT3も

19）Eugene Albert Nida. Toward a Science of Translating.（1964）. 成瀬武史訳,『翻訳学序説』開文社,（1971）, 351頁。

20）藤濤文子『翻訳行為と異文化間コミュニケーション ── 機能主義的翻訳理論の諸相 ──』松籟社,（2007）, 111頁。

21）手に入った訳本に8ページの欠損あり。

22）序文の注と本文の訳注を別々に表記する。

“铁拐李（李鉄拐）”（105頁）に注を付けていたが、2017年の再版本を確認したところ、その訳注はすでに消された[23]。そのほか、「Nice」（468頁）にまで注を付け必要はないと考えられる。したがって、この訳本の訳注を研究対象から外すことにする。

そして筆者の前の研究では、以下の結論がある。1942年の尤炳圻訳（TT1）と1994年の劉振瀛訳（TT2）に、翻訳ストラテジー上の大きな懸隔が存在し、尤炳圻はほとんど注解を付けられておらず、「中国化」することによって読者へ便宜を図っているが、劉振瀛は「借用＋注釈」という異化的翻訳ストラテジーを採用し、それによって原文のイメージや時代性を忠実に維持している。その原因としては、1942年訳は読者に読みやすくするための同化的翻訳ストラテジーを採っている点を指摘することができる。その当時、中国人読者はまだ外国文化についての知識が少なく、中国人読者の受容性を高めることを重視した脱翻訳調のテクストが求められるのが一般的であった。一方、1990年代においては、多くの外国文学作品が中国語に翻訳され、中国人読者も次第に外国文学に対する姿勢を変え、積極的に外国文化を理解しようとしているため、訳文はできるだけ起点テキストの文化や表現をありのままに楽しんでもらう傾向がみられる。

おわりに

以上のように、夏目漱石の長編小説『吾輩は猫である』を題材に、予備的データの分析及びマクロ構造の分析を行い、民国期から現代中国にかけての翻訳規範を考察した。考察した結果、民国期から現代中国にかけて、製本方式の変化、訳者紹介の出現、訳注の付け方の変化などが見られる。

このような同一作品の複数の翻訳を対照してみると、翻訳者の地位は、時代と大きな関係があり、変化し続けていることが明らかだといえる。第四節の考察結果が示したように、表紙上の翻訳者氏名の明示、さらには著者氏名と同等の明示のされ方から、翻訳者の地位は上昇していると言えるだろう。特定の訳者の訳本しか見ないという訳者のファンも現れ、林少華などの訳本の表紙に翻訳者を売り物としての宣伝語も見られることがその好例である。また、固有の見方（特定の時代の色眼鏡など）から離脱し、文学作品そのものを注目してきた。翻訳者はもはやただの「仲介人」ではなく、翻訳者の主体性が次第に発揮されてきた。

翻訳者が主体性を持つということは、彼らの訳し方の「選択」があるということである。翻訳者が選択の余地があれば、翻訳者は主体性を持っていると言っても良かろう。例えば民国期における周作人の翻訳は、自国化翻訳ストラテジーか異国化翻訳ストラテジーかを採用すると考えるよりも、いかに正確に翻訳するということを最優先に考え、外国文学の真似をすること、

23）2017年版譯林出版社91頁。

原作の気風を採り入れること、逐語訳をすることと、外国語の表現をそのまま取り入れることを翻訳観としている。一方林少華は、数ある訳し方のなかで直訳という翻訳ストラテジーを選択している。ただし、林は日本文学は「淡いもの」を美としているので、同じく「淡く翻訳する」（そのまま直訳する）と中国人にとって美しくないと感じられため、「審美的な忠実」という概念を提起し、微調整すべきである[24]と主張している。

したがって、翻訳者の持つ翻訳規範の変遷は、おおむね翻訳者の主体性の発揮にあると考えられる。それを考察するために、翻訳者がいかなる訳し方を採用していることを考察することが必要であると考えられる。今後の課題としては、前文で言及した5冊の訳本を題材にミクロ構造の分析を行い、訳者の主体性が発揮されているかどうか、翻訳規範の変遷が見られるかどうかという諸問題を考察したい。

24）林少華のエッセイ集『落花之美』（青島出版社、2013）138-139頁。林少華のエッセイ集『落花之美』から彼の翻訳観が読み取れる。「美しすぎる訳文も人に疑いを持たせてしまう。例えば、私が村上春樹という日本人作家の文章を美化しているのではないかと善意で聞いてくる読者がいた。しばらく前、「上海電視」のインタビューでも聞かれたが、私はこう答えた。美化もしているし、そうでも美化したというのは、中国語はもともとこの世で最も美的装飾に富んでいる言葉である。そもそも私は、中日古詩の比較研究を 行っているし、若干の文語文を使ってしまうのも仕方がない事であるからだ。美化していないというのは、日本文学は日本料理のように、淡いものを主流とし、淡いものを美としているからである。ただ、日本文学と同じように、淡く翻訳すると、中国人にとっては美しくないと感じられてしまうかも知れない。これは上海料理と山東 料理のようなもので、上海人にとって味付けがちょうど良い物は、山東人にとっては味が薄い。山東人にちょうど良いと思わせたいのであれば、もう数グラム塩を足さなければならない。日本人と中国人の審美的差異を縮めるため、私は時として許された範囲内で微 調整を施している、すなわち、その数グラムの塩を足しているのである。この意味では、それは美化ではなく、信であり、忠実であり、審美的な面でいう忠実である。翻訳においてこれは許されるもので あり、なおかつ必要なものでもある。」原文は以下である。「译得过于美妙也会让人生疑，如有的读者就善意地问我是不是美化了那个名叫村上春树的日本人。日前《上海电视》采访又问到这点，我是这样回答的：“既美化了又没有美化。说美化了，是因为汉语本来就是世界上最富于装饰美的语种，加之我原本就是搞中日古诗比较的，难免多用几个文言词儿。说没有美化，是因为日本文学如日本料理，以淡为主，以淡为美。问题是如果同样訳的那么淡，中国人就未必觉得美了。这就好比上海菜和山东菜，上海人觉得咸淡正好的菜，山东人往往觉得淡。要让山东人觉得正好，就要多放几克盐进去。而我为了缩短日本人和中国的审美距离，有时就在允许的范围内微调一下，即多放几克盐。在这个意义上，就不是美化，而是一种信，一种忠实，即审美忠实。这在范围翻訳上不仅是允许的，也是必需的。」