

藤原定家による『百人一首』再解釈論

英訳を通して見る定家の解釈

カーロイ・オルショヤ

2018

目次

目次	1
1. 序論	4
1.1 本研究への経緯	4
1.2 『百人一首』再解釈の意義、本論の研究方針	5
1.3 英訳コーパス	9
1.4 各章の構成	13
1.5 凡例	15
2. ローマ字表記からみる枕詞の清濁問題	16
2.1 はじめに	16
2.2 「ちはやふる/ちはやぶる」の表記変遷	17
2.2.1 外国人訳者の「ちはやふる/ちはやぶる」のローマ字表記	18
2.2.2 日本人訳者の「ちはやふる/ちはやぶる」のローマ字表記	22
2.2.3 「ちはやふる/ちはやぶる」の変遷	25
2.3 「あしひきの/あしびきの」の表記変遷	27
2.3.1 外国人訳者の「あしひきの/あしびきの」のローマ字表記	28
2.3.2 日本人訳者の「あしひきの/あしびきの」のローマ字表記	30
2.4 結論	30
3. 題詠と「あしびきの」歌にみえる詠歌主体の性別	32
3.1 はじめに	32
3.2 詠歌主体と翻訳	32

3.3 『百人一首』の女性の立場で詠まれた歌	36
3.4 「あしびきの」歌の享受、「ひとりかもねん」の解釈	45
3.4 結論	52
4. 英訳からみた修辞法の再解釈	54
4.1 序詞「浅茅生の小野の篠原」の再解釈	54
4.1.1 はじめに	54
4.1.2 英訳者の序詞と主想の解釈	56
4.1.3 「浅茅生の小野の篠原」の享受史	59
4.1.4 定家がどのように「浅茅生の」と「小野の篠原」を解釈したか	67
4.1.5 結論	70
4.2 掛詞「さよふけて」を中心に	71
4.2.1 はじめに	71
4.2.2 『百人一首』の二つの「さよふけて」	73
4.2.3 「さよふけて」の英訳	75
4.2.4 翻訳による掛詞の広がりー余分か再解釈か	78
4.2.5 結論	80
5. 時間表現・情景表現による場面設定 - 「有明 (の月)」と「暁」、「朝ぼらけ」のイメージの再検討	82
5.1 はじめに	82
5.2 英訳における「有明 (の月)」と「暁」、「朝ぼらけ」のイメージ	84
5.2.1 単独の「有明 (の月)」の英訳のイメージ — 21 番と 81 番の歌	85
5.2.2 単独の「朝ぼらけ」の英訳イメージ — 52 番と 64 番の歌	92

5.2.3 複数の時間・情景表現の英訳イメージ - 30 と 31 番の歌.....	97
5.3 時間表現・情景表現の先行研究	105
5.4 定家の「有明 (の月)」と「暁」、「朝ぼらけ」	112
5.5 結論	116
6. 本論の結論	118
7. 付録	122
8. 参考文献	137

1. 序論

1.1 本研究への経緯

論者はハンガリー人であり、ハンガリーで『百人一首』と初めて出会い、『百人一首』の研究と翻訳を始めた。その際、『百人一首』のハンガリー語全訳が2001年のSzántai Zsolt（以下「サーンタイ」と略す。）訳¹まで存しなかったことが明らかになった。サーンタイ氏の翻訳本には、日本語から直接訳したのか、あるいは重訳なのかの情報が記されていない。タイトルはハンガリー語に翻訳せずに、ローマ字表記をしているが、その表記には問題がある。氏は「Hjakunin Iszu」と書いているが、ヘボン式ローマ字の場合「Hyakunin Isshu」、ハンガリー語式ローマ字の場合「Hjakunin Issu」となるはずである。「Iszu」という表記は、ハンガリー語式ローマ字では「椅子」に当たる。このような表記の問題は本書全体に渡っており、歌の意味にも、原典に対する不理解のためと思われるずれが多く確認できる。

もう一つの全訳は大阪大学外国語学部ハンガリー語専攻の学生によるものである²。翻訳に関わった大学生によると、ハンガリー語専攻において、毎年1冊の本がハンガリー語で出版されており、2014年には、『百人一首』のハンガリー語訳がテーマとなった。100首を14人で分担し、原点の歌を日本語からハンガリー語に訳している。歌にタイトルは付けず、全部の歌に解説が付いており、本の最後に「かるた遊びの説明」と「日本人から見た自然」、「貴族の一日」なども説明されている。ローマ字表記はハンガリー語式ローマ字に統一されており、直接訳であるためハンガリー語全訳の中では原点に最も近いと言える。ただし、この翻訳の目的は学生のハンガリー語の勉強であり、文学的に評価できる翻訳を作ることはなかった。

他には、『百人一首』にも選ばれている歌のハンガリー語訳が部分的に見られるものがある。現在までのハンガリー語訳は以下の通りである。

¹ Szántai Zsolt (2001) *Haikuk és wakák*. Szukits Kiadó

² 岡本真理監修 (2014) 『Százszorszép japán versek』 大阪大学外国語学部ハンガリー語専攻

表1. 『百人一首』のハンガリー語翻訳史

1906年	Baráthosi-Balogh Benedek (4首)
1920年	Bardócz Árpád (8首)
1923年から	Kosztolányi Dezső (21首)
1924年	Barna János (11首)
1988年	Rácz István (4首)
2001年	Szántai Zsolt (全訳)
2014年	大阪大学ハンガリー語専攻 (全訳)
2014年	Fittler Áron (20首)

この中、部分的な訳は Fittler Áron (以下「フィットレル」と略す) 訳以外重訳であり、日本語ではなく、ドイツ語やフランス語などから訳されている。そのため、原典とのずれが多い。これらのことから現在まで『百人一首』の研究成果を踏まえたハンガリー語全訳は作成されていないと言える。それに対し、英訳が 1865 年から多く出版されており、程度の相違があるものの、日本の研究成果を参考にしているものも見られる。これらの英訳を分析し、日本の古注釈や先行研究と比較することは、『百人一首』のこれからの再解釈・翻訳の進展に繋がると考え、『百人一首』の英訳などの資料が豊富な同志社女子大学で研究するに至った。

1.2 『百人一首』再解釈の意義、本論の研究方針

本研究の目的は、『百人一首』所収歌の英訳を分析することにより、歌が秘めている、従来と異なる解釈を浮き彫りにすることである。現在まで曖昧なまま放置されていた問題が多くあると考え、翻訳を考慮すると初めて気づく問題も多くあると考えた。そのため、過去に作成された多くの英訳を分析すれば、日本語のままでは気づかなかった問題が明白になり、それによりかえって撰者である藤原定家の解釈に近づくことができると期待される。

『百人一首』は和歌集の中で最もよく知られている作品の一つであるとともに、海外でも江戸時代末期から注目を集めている。日本には注釈書が非常に多いのに対し、『百人一首』を主題にした先行研究は極めて少ないのが現状である。また、英訳が多いにも関わ

らず、英訳者のほとんどが翻訳と一般の解釈のまとめだけに留まっている。従って、翻訳をする過程で初めて浮上してくる、まだ議論されていない問題が多くあると考え、翻訳を分析することが歌の再解釈に有用であると考えた。

現代の研究者の中に『百人一首』を専門として研究している方は極めて少ないが、ここで主な研究を紹介しておきたい。日本人研究者の中、まず第一に島津忠夫氏の『百人一首訳注』をあげておこう³。島津氏は、研究者の中で初めて『百人一首』の歌を出典である勅撰集に戻した上で解釈するのではなく、藤原定家の解釈を優先したのである。それを吉海直人氏が受け継ぎ、『百人一首の新考察』⁴を初め、多くの著書を発表し、基本方針として定家解釈に基づき、歌の技法などについて考察している。

古今和歌集の研究者である徳原茂美氏が、『百人一首』についても幾つかの論文を発表し、それを収録した『百人一首の研究』⁵を出版している。氏は勅撰集の解釈を優先しているが、定家解釈の存在も認め、『百人一首』の歌としての解釈についてしばしば言及している。

長谷川哲夫氏は、徳原氏の論文集と同じ 2015 年に大著『百人一首私注』を出版している。氏が私見を述べるのは僅少であるが、歌の異同と同類の歌、様々な注釈書などの資料を徹底的に調べ、まとめたものであり、『百人一首』の研究に非常に役に立つ資料集であるといえよう。

ところで『百人一首』の翻訳に初めて注目したのは、日本人の川村ハツエ氏である⁶。川村氏は俳句の国際化に関心の目を向け、それを和歌へ展開している。現代短歌や古典和歌の翻訳を辿ってから、第 4 章で『百人一首』の英訳史を 1866 年⁷の Frederic Victor Dickins (以下「ディキンズ」と略す) 訳から 1982 年の Tom Galt (以下「ガルト」と略す) 訳までまとめている。訳者の生涯を調べ、主に歌の翻訳の詩形に焦点を当て、論を進めている。しかし、それが英訳のまとめと分析に留まり、論を歌の再解釈へとは展開していない。

次に『百人一首』の英訳に注目したのは、アメリカ人の Nicholas J. Teele 氏 (以下

³ 島津忠夫 (1969) 『百人一首訳注』角川文庫

⁴ 吉海直人 (1993) 『百人一首の新考察』世界思想社。その他も著書が多くあり、それについては各箇所適宜提示する。

⁵ 徳原茂美 (2015) 『百人一首の研究』和泉書院

⁶ 川村ハツエ (1992) 『短歌の魅力』七月堂

⁷ ディキンズの初めての訳は 1865 年に発表されたものである。

「ティール」と略す)である⁸。吉海直人氏との共同研究を経て、主に初期の英訳を中心にした研究がみられるが、『百人一首』の特徴を中心にしたものではなく、『百人一首』を通しての和歌翻訳の研究となっている。

外国人研究者の中ではじめて『百人一首』解釈の定家視点を重視し、研究成果を踏まえて翻訳と翻訳の研究も行ったのは、カナダの Joshua S. Mostow (以下「モストウ」と略す)である⁹。モストウ氏は翻訳のみならず、138 頁にわたる予備研究も掲載している。他の翻訳本の予備研究は作品の紹介にとどまるものが多数派であるが、モストウ氏は第 3 章で和歌の翻訳方法について詳しく言及しており、翻訳の際藤原定家の解釈を重視したと述べている。モストウ氏の方針には論者も同意見であるが、氏の研究では詠歌主体の性別の問題と修辞法の翻訳、時間表現についての考察など、まだ言及されていないところがあり、更に研究を深める必要があると考える。

Jeffrey Angles 氏 (以下「アングルス」と略す) は詩人であり、日本近代文学の研究者、翻訳者である。国際日本文化研究センターのフォーラム¹⁰で和歌の翻訳についても発表し、その中に『百人一首』の翻訳について詳しく言及し、翻訳方法論についても考察しているため、『百人一首』の研究の重要な資料であると判断できる。

最後にあげるのは、Mayer Ingrid Helga 氏 (以下「マイヤー」と略す) の『『百人一首』の英独語版を通して見る和歌の翻訳』という題名の博士論文 (北海道大学) である¹¹。題名からも明らかのように、『百人一首』の特徴を研究し考察したものではなく、『百人一首』を通して、和歌翻訳の概括的な研究を行ったものといえよう。しかし、現在において『百人一首』の研究史、技法の翻訳などについての、最も徹底的な研究であるため、本論において重要資料として取り上げる。

以上のように、主な研究を挙げてみた。無論これら以外にも複数の資料を参考にするが、ここでは『百人一首』の歌を主に扱う研究のみをあげた。他の研究については適宜各箇所て提示する。

⁸ テール氏は単著のものとして吉海直人氏と共著のものがある。論文の完全リストは参考文献を参照。

⁹ Joshua S. Mostow (1996) *Pictures of the Heart*. University of Hawai'i Press

¹⁰ 2010 年 6 月 8 日 日研フォーラム『「訳する」とはどういうことか? : 翻訳を歴史的現象として考える』

¹¹ Mayer Ingrid Helga (2016) 『『百人一首』の英独語版を通して見る和歌の翻訳』北海道大学

日本での先行研究においては、『百人一首』所収歌を解釈する際、様々な視点があり、定家の視点を重視する見方は、島津忠夫氏の研究から始まった¹²。それを吉海直人氏が受け継ぎ、定家解釈重視も『百人一首』研究の一派となった。研究史において『百人一首』解釈を、長谷川哲夫氏が以下のように分類している。

- ① 作者の解釈
 - ② 勅撰集の撰者の解釈
 - ③ 定家の解釈
- それに長谷川哲夫氏は、
- ④ 定家以前、あるいは同時代の人々の解釈
 - ⑤ 後世の人々の解釈（注釈者自身の新解釈も含む）¹³

の解釈を加えている。『百人一首』の研究には、島津氏以前、「①作者の解釈」と「②勅撰集の撰者の解釈」が重視され、「⑤後世の人々の解釈」がそれに基づいて作り上げられた。翻訳を作成すると、次の二つの解釈を加えることができる¹⁴。

- ⑥ 翻訳者の解釈
- ⑦ 翻訳を読む読者の解釈

現在までの翻訳の研究（解釈⑥）について挙げられる共通点は、モストウ氏以外、撰者定家の再解釈（解釈③）を重視してこなかった点である。また、翻訳の分析、翻訳方法についての考察が見られるものの、翻訳の際に浮上した問題を歌の従来解釈と照らし合わせておらず、新たな解釈を見出すことを目指そうとする、翻訳者による研究が見当たらない。そこで本論では翻訳を分析し、その結果を歌の従来解釈と照らし合わせ、定家解釈に近づけることを目指さそうとして、再解釈を行う。

¹² 島津忠夫（1969）『百人一首訳注』角川文庫

¹³ 長谷川哲夫（2015）『百人一首私注』風間書房 7 頁

¹⁴ これには日本語現代語訳も含む。日本語現代語訳についての考察は、玉田沙織（2010）『和歌の同化翻訳論』を参照。

『百人一首』を初めて英訳したディキンズ氏は、88 番の、皇嘉門院別当の歌「難波えのあしのかりねの一よゆへみをつくしてや恋わたるべき」を掛詞が多く使われているため翻訳不可と判断し、翻訳しなかった。なるほどこの歌には掛詞が三つも使われている。①「かりね」に「刈根」と「仮寝」、②ひとよに「一夜」と「一節」、③みをつくしに「漚標」と「身を尽くし」が掛けられており、翻訳が困難である。ディキンズ氏以外、技法が多い歌を訳さない訳者が見当たらないが、技法を省略する訳者が多く、ここからも技法の翻訳の困難さが窺える。そこで、技法については改めて考え、英訳を通して再解釈することにした。本論では題詠と序詞、掛詞を主に論を進める。また、表記をローマ字表記から再確認し、そして歌の場面設定の明るさと暗さを、英訳を通して再解釈する。これらについて、1.4 章「各章の構成」において紹介する。

『百人一首』の研究の殆どは、一首一首の歌を考察するものが多い。しかし、『百人一首』を幾つかにグルーピングして解釈すると、新たな解釈が生まれ、それにより定家の解釈に近づけることができると考えた。

1.3 英訳コーパス

翻訳という作業には、必然的に「欠落」と「余分」がつきものである。現作品が書かれた起点言語の特徴があり、ジャンル特有の技法がある。その特徴、技法を目標言語に翻訳するのは困難なことであり、時には翻訳不可能なものもある。文学作品の優劣を左右する技法が翻訳という作業において省略されることは、翻訳の「欠落」であるといえる。

また、目標言語の特徴や、その国の様々なジャンル特有の技法があり、それらの技法が原典の技法の代わりに用いられることもある。この作業により、文学作品に「余分」な要素が加わる¹⁵。翻訳者は原典と目標言語に合わせ、様々な工夫をしながら翻訳を進めていき、翻訳版の作品を生み出している。理想的なのは、原典の特徴を保ち、「欠落」を最低限にしながら、「余分」も最低限にすることである。しかし、これを達成するのは難しく、世界中の翻訳者はこの問題に悩まされている。いかなる手段を用いても、完璧な翻訳を生み出すのは至難の業である。このような「余分」と「欠落」は『百人一首』の技法に関しても、現在までの英訳を分析し比較すると見えてくる。

¹⁵ 「余分」は原典にはなく、翻訳作業によって追加された内容のことを示している。

『百人一首』は初めて英訳された文学作品であり、日本の文学作品で英訳された回数も最も多い。ディキンズ氏が 1865 年に初めての英訳を発表してから、管見の限り 29 回訳されている¹⁶。『百人一首』の英訳が多いのは、決して翻訳者に高く評価されたからではない。むしろ、初期の研究者は文学的な価値を認めなかったように見える。川村氏が初期の日本研究の先駆者ら、Basil Hall Chamberlain 氏(以下「チェンバレン」と略す)と Arthur Waley 氏(以下「ウェーリー」と略す)の『百人一首』についての意見を引用している。

「B.H. チェンバレンは(中略)「教育を少しでも受けたことのある人は誰でもそれを暗記しているほどである。しかし日本の批評家たちは当然ながらこの皮相的な大衆の判決(評判)を承認しない」(高梨健吉訳)と言っている。さらに『源氏物語』や『枕草子』の英訳で有名なアーサー・ウェーリーにいたっては(中略)「ここに選ばれている詩は日本の詩歌の最も面白くない特徴を展示するためのようだ。あらゆる種類の技巧にみちみちており、このような歌を選んで『百人一首』を編集した藤原定家の趣味をほとんど信用するわけにはゆかない。これらの詩は価値もないのに分に過ぎた待遇を受けて日本人の間で広く読まれている。それはひとえに『幸福な家庭』のトランプゲームに使われているという事実によるものだ」¹⁷

これによると、チェンバレン氏やウェーリー氏は『百人一首』を高く評価しなかったどころか、何の価値もないとまで考えていたのである。文学性の評価が低かったが、川村氏も指摘しているように、『百人一首』が日本人の間であまりにも人気であった故、翻訳が次々と生まれた。評価が低かったにもかかわらず、技巧への認識が深まった。ところで、技巧は翻訳不可とされていた例も見られる。例えば、ディキンズ氏は 1866 年の翻訳に、88 番の、皇嘉門院別当の歌「難波江のあしのかりねの一夜ゆゑみをつくしてや恋わたるべき」を訳さず、掛詞のためこの歌は翻訳不可とのみ記述している。それほど掛詞の翻訳を難しいと判断したのである。

『百人一首』の翻訳でこうした歌を訳さない方法を取った例は他に見当たらないが、歌の修辞法、原典のローマ字表記、歌の場面設定の翻訳は様々である。これらを分析することで、今まで浮上しなかった原典の解釈の問題を明らかにし、解決していきたい。本論のコーパスの基盤を成しているのは以下の翻訳の中の 25 訳である。8 番と 9 番、12 番、

¹⁶ これは『百人一首』の完訳のみである。英訳リストは付録表 2. を参照。

¹⁷ 川村ハツエ(1992)『TANKA の魅力』七月堂 235-236 頁

23 番の訳が取得できなかったため、本研究から除くことにする。

表 2. 『百人一首』の英訳リスト

翻訳者	題名	年
1. Frederic Victor Dickins	<i>Translations of JAPANESE ODES from the H' YAK NIN IS' SHIU, (Stanzas from a Hundred Poets)</i>	1865 年
2. Frederic Victor Dickins	<i>HYAK NIN IS' SHIU, or STANZAS BY A CENTURY OF POETS, BEING JAPANESE LYRICAL ODES</i>	1866 年
3. Clay McCauley ¹⁸	<i>Hyakunin isshu (Single Songs of a Hundred Poets)</i>	1899 年
4. Noguchi Yone(野口米次郎) ¹⁹	<i>Hyaku Nin Isshu in English</i>	1907 年
5. Komiya Suishin(小宮水心)	百人一首：欧文訳・小品文訳・五言絶句訳	1908 年
6. Frederic Victor Dickins	<i>A Translation of the Japanese Anthology known as Hyakunin Isshiu, or a Hundred Poems by a Hundred Poets</i>	1909 年
7. William Porter	<i>A Hundred Verses from Old Japan - being a translation of the Hyaku-nin-isshu</i>	1909 年
8. Saitō Hidesaburō (斎藤秀三郎)	百人一首：句々対訳	1909 年
9. Tanaka F. Fukuzo (漢字名が見当たらなかった)	<i>Songs of Hyakunin-isshu Anglicized : Poems of Thirty-one Syllables Known as the "Tanka" or "Waka", Representing the Work of One Hundred Famous Poets and Poetesses of Different Ages</i>	1938 年

¹⁸ McCauley 訳はバージニア大学の改訂版も現存している。

「<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/hyakunin/>」を参照。

¹⁹ ローマ字表記は米次郎ではなく、「Yone」となっているため、それに従う。

翻訳者	題名	年
10. Yoshida Ryūei (吉田龍英) ²⁰	<i>A hundred poems of old Japan</i>	1941年
11. Honda Heihachirō (本多平八郎)	<i>One Hundred Poems from One Hundred Poets - Being a Translation of the Ogura Hyakunin-issui</i>	1947年
12. Yasuda Ken (安田健)	歌カルタ百人一首 Poem Card	1948年
13. Sharman Grant	<i>One Hundred Poets: A Japanese Anthology. Ogura Hyakunin Isshu</i>	1965年
14. Howard Seymour Levy	<i>Japan's best loved poetry classic, Hyakunin issui</i>	1976年
15. Miyata Haruo (宮田明夫)	英訳小倉百人一首	1981年
16. Tom Galt	<i>The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each</i>	1982年
17. Marie Myerscough	<i>Poetic Japanese Pottery - An Interpretation of the Ogura Hyakunin Isshu</i>	1984年
18. Takei Takamichi (武井隆道)	ものぐさ 小倉百人一首	1985年
19. James Kirkup 監修	<i>One Hundred Poems by One Hundred Poets</i>	1989年
20. Idei Mitsuya (出井光哉)	<i>The 100 Tanka Poems by the 100 Celebrated Poets</i>	1991年
21. Steven Carter	<i>One Hundred Poems by One Hundred Poets</i>	1991年
22. Joshua S. Mostow	<i>Pictures of the Heart - The Hyakunin Isshu in Word and Image</i>	1996年
23. Ishihara Toshiko (石原敏子)、Linda Reinfeld	対訳・百人一首	1997年
24. Peter McMillan ²¹	<i>A Translation of the Ogura Hyakunin Isshu</i>	2008年

²⁰ ポーター訳を用いているが、原典に関して論じている点がある。

²¹ マクミラン氏のローマ字表記は 2008 年の翻訳で「McMillan」、2017 年と 2018 年の翻訳で「MacMillan」となっている。

翻訳者	題名	年
	- <i>One Hundred Poets, One Poem Each</i>	
25. Miyashita Emiko (宮下恵美子), Michael Dylan Welch	<i>Hyakunin Isshu</i>	2008 年
26. Stuart Varnam-Atkin	バイリンガル版ちはやふる	2011 年と 2012 年
27. Frank Watson	<i>One Hundred Leaves</i>	2012 年
28. Peter MacMillan	英語で読む百人一首	2017 年
29. Peter MacMillan	One Hundred Poets, One Poem Each	2018 年

以上の 29 種類の訳は多種多様である。中には母語は英語である訳者もいれば、母語は日本語である訳者もいる。よって、日本語と英語のレベルも、各々異なる。例えば、先駆者であるディキンズ氏はまだ活字本もない時代に、周りの日本人の手を借り、変体仮名で書かれた文献を解読し、三つの訳を作っている内に翻訳を磨いていったのである。レベルが様々であるが、そのレベルと関係なく、翻訳の分析により歌の解釈の問題を探ることができると思う。

1.4 各章の構成

第 1 章の「序論」に続き、第 2 章は「ローマ字からみる枕詞の清濁問題」について考察する。日本語表記の場合、清音と濁音は濁点の有無のみが異なるのに対し、ローマ字で表記する場合、別々の文字で表記される。ある表現を清音で表記するか、濁音で表記するかで、意味が左右されるため、その歌の意味により、清音か濁音のどちらが妥当であるか決まるのである。しかし、枕詞が基本的に意味不明なものであるため、清音と濁音の判別は困難である。本論においては『百人一首』の枕詞二つ、「ちはやふる/ちはやぶる」と「あしひきの/あしびきの」を検討した。「ちはやふる/ちはやぶる」は外国人の英訳では濁音になっていたのに対し、多くの日本人による英訳では清音になっていたのである。それに対し、「あしひきの/あしびきの」は外国人の訳と日本人に訳においても、濁音になっていたのである。『百人一首』の場合、撰者定家の表記が常に正しいはずであるが、調査した

ところ、定家が前者を清音として表記し、後者を濁音と表記していたことが明らかになった。「あしひきの/あしびきの」は日本の研究の中で初めから濁音として捉えていたが、「ちはやふる/ちはやぶる」は江戸時代において、『万葉集』研究の影響を受け、濁音で表記されはじめた。外国人訳者が参考にしてきたものが、その研究の影響を受けたものであるため、外国人訳者の表記が初めから濁音になっていた。それに対し、日本人訳者による英訳は、一般的に使われている清音表記を用いていた。しかし、途中から一般の表記も研究の影響を受け、濁音になったのである。その変遷が英訳の表記で明らかになることが判明した。しかし、『百人一首』の場合、定家が用いた表記を用いるべきであるので、「ちはやふる/ちはやぶる」を清音で表記すべきであると結論付けた。

第3章においては、「あしびきの」歌の詠歌主体の性別について考察した。和歌においては、詠歌主体は決して明確ではなく、詠歌主体の性別を示す表現が使われていない。それに対し、英語では、詠歌主体の相手を「he」（彼）や「she」（彼女）などの単語を用いることで、詠歌主体の性別が限定されるケースがある。それは多くの場合、問題にならないが、原典の詠歌主体と英訳の詠歌主体が異なる例もある。「あしびきの」歌の場合、翻訳で詠歌主体を男性とする例が確認できた。しかし、先行研究と撰者定家の和歌を調査したところ、「あしびきの」歌の詠歌主体は定家解釈で女性である、つまり「待恋」の歌である可能性が高いことが明らかになった。

第4章では、序詞と掛詞を検討した。4.1章において序詞「浅茅生の小野の篠原」と主想との関係について考察した。外国人の英訳、日本人の英訳、ともに、序詞と主想との間に、意味的な関連を作り上げていたが、それは比喩としてであった。それに対し、日本の一般的な解釈では、序詞と主想の間に、音声関係のみが認められていた。そのため、今まで、英訳が原典から遠ざかっていると思われていた。しかし、定家の同類の歌を調査し、定家が序詞と主想との間の意味的な関連を認めていたことが明らかになった。英訳はその関係を意識して作られたのではなく、音声関係のみでの翻訳が困難であるため、創作されていた。しかし、この翻訳プロセスは自ら定家的な解釈に近いものを生み出した。

4.2章においては『百人一首』の「さよふけて」が詠まれている59番と94番の歌について考察した。94番の歌の「さよふけて」は吉海氏の研究において三重の掛詞であると指摘された。それに対し、59番の歌の「さよふけて」は今まで掛詞とされていなかった。しかし、翻訳プロセスの中、単語の用例を調査したところ、「さよふけて」で「夜」に「世」が掛けられている可能性があり、掛詞の可能性が浮上してきた。

第 5 章においては、『百人一首』の時間・情景表現である「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」について考察した。これらの表現は、明るい時間帯であるか、暗い時間帯であるかについて、日本の研究は少ない。しかし、翻訳をする際、そこで用いた表現により、明るい、または暗い時間帯であるかどうかは、歌のイメージに影響する。そのため、改めてこれらの表現が示している時間帯を探り、英訳では明るい時間帯になっていたものが、原典の場合暗い時間帯であったことが明らかになった。

1.5 凡例

- 『百人一首』の原典は長谷川哲夫氏と同様に宮内庁書陵部蔵文安二年冬堯孝法印筆本『百人一首』を採用とした。
- 外国人名は、初出はフルネームをアルファベット表記し、括弧に名字をカタカナ表記し、その後名字カタカナ表記のみとする。
- 数字は引用文を除き、ローマ数字とする。
- 年号は、引用文を除き、西暦で表記する。引用文では文中の表記に沿う。
- 参考文献は海外のものも、日本のものも含まれ、また外国人が日本語で書いたものも含まれる。そのため、国内と海外のものを分けずに、まとめて提示する。順は abc 順であり、名前の表記はそれぞれの出版物の表記に沿う。なお、『百人一首』の翻訳文のみが abc 順ではなく、年代順で記す。
- 日本語でない引用文は文中に論者の日本語訳を引用し、脚注に比較を可能にするため原文を提示する。
- 和歌の英訳で名所などが翻訳されずに、ローマ字で表記されている場合（例えば因幡が Inaba として表記される場合）、翻訳歌を日本語に戻す際、その単語をカタカナで表記する。
- 歌番号は新編国歌大観によるが、引用文の場合引用部で表記されている番号に従う。

2. ローマ字表記からみる枕詞の清濁問題

2.1 はじめに

枕詞の多くはかなり古い時代から明確な解釈がなく、藤原定家の時代には意味が不明になっているものが多かった。現在は一層その意味が分からなくなっている。無論、語源などについて議論がなされてきたが、枕詞の意味の判別は困難であるものも多い。ただし、枕詞は『百人一首』には少なく、「あしひきの/あしびきの」(3番)、「白妙の」(4番)、「ちはやふる/ちはやぶる」(17番)、「久方の」(33番、76番)の、4つだけである。この中の二つ、「あしひきの/あしびきの」と「ちはやふる/ちはやぶる」は清音濁音両方の表記を持つ。枕詞であるため、清音表記でも、濁音表記でも、歌の意味や用法は変わらない。そのためか、これらの詞の表記変遷を取り上げている先行研究が少ない。しかし、翻訳を考えるのであれば、そのままにはおけない。

というのも、『百人一首』の多くの翻訳本には翻訳のみならず、原典のローマ字表記も提示されているからである。翻訳に関しては、枕詞を訳すか否かは、訳者それぞれであるが、意味を訳出しなくても、ローマ字表記は提示されている翻訳本が多い。原典を提示されることにより、読者に原文に触れるチャンスを与えている。日本語の場合、漢字、あるいは仮名で文書が表記されている。日本文学の歴史においては、濁音は長い間表記されることがなく、そのため後世の人はかつて清音で発音していたか、濁音で発音していたか、必ずしも断定できないのである。これは、アルファベットが使用されている言語の母語者にとっては奇妙な特徴である。なぜならば、アルファベットの場合、一つ一つの文字が一つの子音、あるいは母音を表しているからである²²。清音と濁音も別々の文字で表記されている。例えば、「ぶ」が「b」と「u」の二文字になり、「ふ」が「f」と「u」の二文字になる。日本語で濁点の有無しか変わらない表記がアルファベットの場合、清音と濁音が完全に別の文字になっているため、日本語の仮名表記と比べて違いがより明白である。このため、『百人一首』のローマ字表記には原典の表記の問題が生じる。というのも、枕詞の

²² これに例外もある。例えば、ハンガリー語では「sz」は英語の「s」に当たり、一つの音素を二つの文字で表しているのである。しかし、このような僅少の例外を除くと、一つの文字が一つの子音、または母音を表していると言える。

表記には時代変遷、または個人の相違があるからである。『百人一首』の場合、撰者である藤原定家の清濁に従うのが妥当である。本章では「ちはやふる/ちはやぶる」と「あしひきの/あしびきの」のローマ字表記を一覧表にまとめ、表記の変遷を確認する。そこから浮上した清濁の問題を原典に戻して考察した上で、『百人一首』の場合使用すべき表記について結論を述べる。日本人訳者と外国人訳者は原文の表記に異なる参考資料を使用する可能性が高いと判断し、日本語が母語であるか否かにより、英訳を二つに分け、論じることとした²³。「ちはやふる/ちはやぶる」に続き、「あしひきの/あしびきの」を論じる。

2.2 「ちはやふる/ちはやぶる」の表記変遷

『百人一首』の17番歌は在原業平の「ちはやぶる神代もきかずたつた川から紅にみづくぐるとは」という歌であるが、この歌の中には清濁問題が二つも浮上している。一つは「くくる」か「くぐる」かという問題、もう一つは「ちはやふる」か「ちはやぶる」かという問題である。「くくる」の清濁問題は歌の解釈にも影響するため、今まで注目されてきて、多くの注釈書に言及されている。吉海氏によれば²⁴、清音の場合、川を反物に見立て、「括り染め」という屏風絵的イメージになり、濁音の場合、川全体が「錦織り」のイメージとなる²⁵。それに対し、後者の「ちはやふる/ちはやぶる」はほとんど注目されていなかった²⁶。それは、「ちはやふる」であろうと、「ちはやぶる」であろうと、歌全体の解釈に影響がないからである。しかし、ローマ字表記を作るため、これについても議論する必要がある。

まず第一に、辞書類で「ちはやふる/ちはやぶる」についてどのように説明されているか、確認していく。

角川の『古語大辞典』（2002年）の見出しには清音濁音両方が表記されており、

「ぶる」は動詞（上二段活用）を作る接尾語「ぶ」の連体形。「いちはやぶ」の連

²³ 宮下恵美子氏と Michael Dylan Welch（以下ウェルチ）氏の共著の訳も同様の理由で日本人訳者の表に入れることにした。

²⁴ 吉海直人『百人一首の新考察』世界思想社1993年67～68頁

²⁵ つまり、水が見えない状態である。吉海氏によれば、定家の解釈は濁音であったのである。

²⁶ この問題が主題として扱われているものは、吉海氏の『「ちはやぶる」幻想—清濁をめぐる—』と論者の『百人一首の英訳から見る「ちはやぶる」表記の変遷』のみである。両論は同志社女子大学文学研究科紀要第17号2017年掲載。

体形とも考えられる。中古以後「ちはやふる」と清音化しても用いられ、『日ポ』には「Chiuayafuru」の形で出ている」と説明されている。例に業平歌を掲載しており、そこには「ちはやふる」と清音になっている。小学館の『日本国語大辞典』（ジャパンナレッジ）の見出しには「ちはやぶる」と、濁音で表記され、

「動詞「ちはやぶ」の連体形から。中世・近世は「ちはやふる」「ちわやふる」とも」

と説明されている。小学館の『古語大辞典』（1994年）の見出しは『日本国語大辞典』と同じく「ちはやぶる」となっており、

「中古以降「ちはやふる」「ちわやふる」とも」

とあり、清音について『日本国語大辞典』と時代の矛盾が生じている。角川書店の『歌ことば歌枕大辞典』（1994年）には

「古くは「ちはやふる」と清音でいった」

とある。以上のようにのように、「ちはやふる/ちはやぶる」の清音濁音表記についての情報が非常に曖昧であり、変遷についても記述が一致していないところがある。まず、英訳者がこの問題を翻訳本の表記でどのような文献をもとに、どう処理したかを見ていく。

2.2.1 外国人訳者の「ちはやふる/ちはやぶる」のローマ字表記

表3. 外国人訳者による翻訳の表記（ちはやふる/ちはやぶる）

翻訳者	年	ローマ字、または平仮名表記	出典、参考文献
1. Frederic Victor Dickins	1865年	なし	『南留別志』1736年, 他不明
2. Frederic Victor Dickins	1866年	Chi-haya-buru	『百人一首峯梯』
3. Clay McCauley	1899年	Chihayaburu	Dickins, Chamberlain
4. Frederic Victor Dickins	1909年	Chihaya-buru	『百人一首峯梯』、『千載百人一首倭寿』、『百人一首一夕話』

翻訳者	年	ローマ字、または平仮名表記	出典、参考文献
5. William Porter	1909 年	Chi haya furu	Chamberlain, Dickins, McCauley、『千載百人一首倭寿』
6. Howard Seymour Levy	1976 年	ちはやぶる	井上宗雄、伊藤秀文 (1975)
7. Tom Galt	1982 年	Chiha yaburu	不明
8. Marie Myerscough	1984 年	ちはやぶる / Chihayaburu	不明
9. Steven Carter	1991 年	Chihayaburu	新編国歌大観
10. Joshua S. Mostow	1996 年	Chihayaburu	有吉保 (1983 年) 他
11. Peter McMillan	2008 年	Chihayaburu/ちはやぶる	島津忠夫 (1969 年)
12. Stuart Varnam-Atkin	2011 年 — 2012 年	ちはやぶる	不明
13. Frank Watson	2012 年	Chihayaburu/ちはやぶる	不明
14. Peter MacMillan	2017 年	ちはやぶる	有吉保 (1983 年) 他
15. Peter MacMillan	2018 年	Chihayaburu	島津忠夫 (1999 年)

以上の表 1. には、外国人訳者による英訳の「ちはやぶる/ちはやぶる」のローマ字表記、それが無い場合は平仮名表記がまとめてある。William Porter (以下「ポーター」と略す) 訳以外は全部濁音になっており、ポーター訳が唯一清音になっている。それぞれの表記に参考文献が影響を与えていると思われる。初訳のディキンズ氏は 1865 年の訳に参考文献についての記述を残していないが、1866 年と 1909 年の訳ではそれについて言及している。1866 年出版の英訳の序文で、

「原文は一番信頼できる、精密と思った『百人一首峯梯』に沿ったものである」

と述べ、また 1909 年出版の訳の序文では

「参考文献は『百人一首峯梯』と『千載百人一首倭寿』、そして全ての注釈書の中で

一番優れた『百人一首一夕話』である」

と述べている²⁷。ディキンズ氏が最初に参考にした『百人一首峯梯』では「ちはやぶる」と濁音になっており、そのため、ディキンズ氏のローマ字表記も濁音になっているのであろう。ただし、1909年の翻訳では『百人一首一夕話』も参考にしたと述べており、しかも、「全ての注釈書の中で一番優れた」と述べている。『百人一首一夕話』では「ちはやふる」と清音で表記されている。ディキンズ氏はおそらく『百人一首一夕話』を歌の解釈のためにのみ使用した結果、濁音表記のままとしたのだろう。

ディキンズ氏に続き、1899年に出版された Clay McCauley(以下「マコレー」と略す)訳も、ディキンズ氏と同様に濁音になっている。マコレー氏がディキンズ訳を参考にしてると述べており、その他チェンバレン氏の1877年出版の『Transactions of the Asiatic Society of Japan』に発表された『On the use of "Pillow-words" and "Plays upon words" in Japanese poetry』も参考にしている。チェンバレン氏が和歌の修辞法について述べた部分に「ちはやぶる」とあるのを取り入れ、ディキンズ氏と同様に濁音で表記している。チェンバレン氏が執筆した記事に賀茂真淵の名前が何回も出現する。そのため、チェンバレン氏が賀茂真淵を参考にしたと考えられる。賀茂真淵(1757)『冠辞考』を確認したところ、これにも「ちはやぶる」と、濁音表記になっている。

唯一清音表記で綴っているポーター氏は1909年出版訳の前書きで次のように述べている。

「挿絵は18世紀末ごろに日本で出版されたと思われる本から再掲しました。この本はディキンズ氏が貸してくれました。」²⁸

²⁷ 英語原文は次のようになっている。1866年：I have followed the text given in the Hyak Nin Is' - shiu Mine no Kakehash, or ' steps of the Summit of the Hundred Odes of a Hundred Poets' which has appeared to me to be the fullest and most reliable of all explanatory works on the subject that I have seen, and I have given short accounts of the allusions contained in the Odes, and of the authors of these, taken from the above work. 1909年：The editions I have used are the following: -Hyakunin Isshu miné no kakehashi („Steps to the complete Understanding of the Hundred Poets”), Sensai Hyakunin Isshiu Yamato kotobuki („The Ever-Famous Anthology of the Hundred Poets”) and the chief of all, the Hyakunin Isshu isseki-wa („One evening' s talk on the Hyakunin ” - i.e. a brief commentary; the title being a humilific one)

²⁸ The illustrations have been reproduced from a native edition of the Hyaku-nin-issui, which probably dates from the end of the eighteenth century, and which has been kindly lent to me by Mr. F. V. Dickins.

ポーター氏が歌の解釈に関しては、チェンバレン氏、マコレー氏、ディキンズ氏等を参照したと述べている。しかし、チェンバレン等は「ちはやぶる」と、濁音表記を使用し、ポーター訳と異なっているため、原典のローマ字表記を作成した際、それと別の出版物を参考にしたと推測できる。チェンバレン等以外言及があるものは、上記の挿絵のみである。それについて、前書きに

「日本で、恐らく 18 世紀の末頃に出版されたと思われる本」

としか書かれておらず、本の題名や作者などについての記述がみあたらない。しかし、吉海氏が『「千載百人一首倭寿」の翻刻と解題』²⁹で指摘しているように、この本は『千載百人一首倭寿』であり、出版年は明確ではないが、天保 6 年（1835 年）以降とされている。ここは「ちはやぶる」と、表記が清音になっており、ポーター氏は原典の表記をこれに沿って作成した可能性が浮上してくる。しかし、17 番の歌の表記は一致しているのだが、他の表記は、相違している箇所が多くみられる。例えば清音濁音の例として挙げられるのは、2 番の、持統天皇の「春すぎて夏きにけらし白妙のころもほすてふあまのかぐ山」である。ポーター氏は「kakuyama」と、「かぐ山」を清音で表記している³⁰。川村氏はポーター氏が「挿絵は 18 世紀末ごろに日本で出版されたと思われる本」を「底本とした」と述べている³¹が、川村氏は『千載百人一首倭寿』を特定できず、表記の比較を行うことができなかったと思われる。論者は吉海氏の指摘に基づき、『千載百人一首倭寿』とポーター訳の表記比較調査を行った結果、相違点が多く確認でき、ポーター氏はこれを挿し絵の出典のみとし、表記に関しては別のものを使用したと判断した³²。

ポーター氏の出典について他の手がかりは「Mr. S. Uchigasaki」に翻訳についてアドバイスしていただいたと述べているところのみである。川村氏によると、この人物は内ヶ崎作三郎である³³。内ヶ崎氏のアドバイスが表記に反映されているという可能性があるが、現段階では具体的な証拠が見当たらない。

次の外国人訳者までかなり長い、67 年間のギャップがある。Howard Seymour Levy(以下

²⁹ 吉海直人（1997）『「千載百人一首倭寿」の翻刻と解題』同志社女子大学日本語日本文学第 9 号 79～112 頁

³⁰ 相違箇所は付録 1. を参照。

³¹ 川村ハツエ（1992）『TANKA の魅力』268 頁

³² 論者も『百人一首の英訳から見る「ちはやぶる」表記の変遷』で出典は『千載百人一首倭寿』であったと述べたが、調査結果によりその結論を改訂する。

³³ 川村ハツエ（199）『TANKA の魅力』268 頁

「レビー」と略す) が 1976 年に『百人一首』の英訳を發表している。前書きによれば、翻訳が好評であり、再出版もされた。初版の前書きに参照文献についての記述が見当たらないが、第三版の前書きに井上宗雄氏と伊藤秀文氏共著の『小倉百人一首鑑賞とかるた上達法』³⁴から引用している箇所が確認できる。表記を調査したところ、『小倉百人一首鑑賞とかるた上達法』とレビー訳と同様に濁音表記になっており、表記の底本は『小倉百人一首鑑賞とかるた上達法』であったと推測できる。その次の 1982 年出版のガルト訳と 1984 年出版の Marie Myerscough (以下「マイヤスコウ」と略す) 訳は、原典の表記の出典は不明であるが、「ちはやぶる」と濁音になっていることが確認できる。

1991 年に Steven Carter (以下「カーター」と略す) の『百人一首』訳が氏の『*Traditional Japanese Poetry*』というアンソロジーに掲載され、出典として新編国歌大観をあげている³⁵。そのため、業平歌が濁音表記になっている³⁶。その次の 1996 年のモストウ訳は、原典の主な出典として有吉保氏を挙げており、表記が有吉氏と同様である。マクミラン氏は 2008 年と 2018 年の訳に島津忠夫氏を、2017 年の訳に有吉保氏を挙げており、Stuart Varnam - Atkin (以下「アトキン」と略す) と Frank Watson (以下「ワトソン」と略す) 訳の出典は不明である。

ポーター訳以外は外国人訳者全員が「ちはやふる/ちはやぶる」を濁音で綴っている。これを考慮すれば、英訳において最初から濁音が主流であったように思われるが、日本人訳者の場合これと異なる用例が確認できる。

2.2.2 日本人訳者の「ちはやふる/ちはやぶる」のローマ字表記

表 4. 日本人訳者によるの翻訳の表記 (ちはやふる/ちはやぶる)

翻訳者	年	ローマ字表記、または平仮名表記	出典、参考文献
1. Noguchi Yone(野口 米次郎)	1907 年	なし	-
2. Komiya Suishin(小宮水心)	1908 年	ちはやふる	不明

³⁴ 井上宗雄氏と伊藤秀文共著の『小倉百人一首- 鑑賞とかるた上達法』旺文社 1975 年。レビー氏は出版年を 1976 年としている。

³⁵ モストウ氏が自分の訳本でカーター氏の参考文献の貧しさを厳しく批判している。(モストウ (1996) 83 頁)

³⁶ 新編国歌大観を検索してみたところ、濁音用例 622 例にたいし、清音が 3 例のみであった。

翻訳者	年	ローマ字表記、または平仮名表記	出典、参考文献
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)	1941年	千早ふる	不明
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)	1947年	Chihaya furu/ちはやふる	不明
5. Yasuda Ken (安田健)	1948	Chihayafuru	不明
6. Miyata Haruo (宮田明夫)	1981年	Chihayaburu/ちはやぶる	井上宗雄、他
7. Takei Takamichi (武井隆道)	1985年	ちはやぶる	不明
8. James Kirkup 監修	1989年	ちはやふる	不明
9. Idei Mitsuya (出井光哉)	1991年	ちはやぶる /chihayaburu	不明
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子), Michael Dylan Welch	2008年	Chihayaburu/ちはやぶる	不明

日本人訳者の手によって作られた翻訳は 1981 年の、宮田明夫訳までは全て「ちはやふる」と表記されており、清音になっている。しかし、原典の出典に関しては、確認できない。底本について述べているものはほとんど見当たらないが、日本人によって作られた最初の訳である小宮訳はマイヤー氏が指摘しているように、ディキンズ氏の 1866 年の訳の影響が強くみられる。マイヤー氏は以下の、76 番の法性寺入道関白太政大臣の「わたのはらこぎいでてみれば久かたの雲みにまがふおきつしら浪」を例に挙げている³⁷。

ディキンズ訳 1866年

In fisher's barque I onward glide
 O'er th' broad expanse of ocean's tide,
 And towards th' horizon when I turn
 My glance I scarcely can discern
 Where the white-tipped billows end,
 That with the cloud-horizon blend.

³⁷ マイヤー (2016) 18 頁

小宮訳 1908 年

I glide over the broad expanse of ocean and
toward the horizon. When I turn my glance I can
scarely discern white-tipped billows with the
cloud-horizon blend.

下線部は一致している単語を示している。小宮氏が使用している 29 単語の内、27 語がディキンズ訳と一致しているが、ディキンズ訳は濁音になっているのに対し、小宮訳の原文は「ちはやふる」と、平仮名表記で清音になっている。マイヤー氏も指摘しているように、小宮氏の第一目的は翻訳を作成することではなかった。ただ、『百人一首』の解釈本に英訳を追加しただけで、訳自体がディキンズ訳に影響されていても、原典は別のものだったと考えられるが、その出典は不明である。

その次の吉田氏と安田氏、本田氏は三人とも出典が不明である。本田氏が後書きの「百人一首解説」で

「本書の英文は底本として W. N. Porter の譯を用いたが特に固有名詞につき誤譯と思われる所が可成あつたので適宜改めておいた。」

と述べている。また、本田氏が前書きに次のように述べている。

「William N. Porter さんが歌人の官位を翻訳していらっしゃるので、それを使わせて頂きます。もう許可を頂けないので、ここでお詫びを申しあげます。」³⁸

上記のように、吉田氏も、本田氏もポーター氏について述べており、翻訳文に使用、または参照したと述べられているが、原典の出典についての記述が見当たらない。また、日本人の翻訳者が歌の原典に外国人翻訳者のものを参考にするというのは考えにくいことであり、影響を受けたとしても、それは翻訳への影響に過ぎないと考える。出典は不明であるが、清音になっているため、清音で表記されたものを参考にした、それとも一般的に使われている表記を用いたと推測できる。

上記の 4 名が清音表記を用いているが、次の、1981 年出版の宮田氏の訳から日本人訳

³⁸ 「Mr. William N. Porter has translated the titles and ranks of the poets, and these I have borrowed in my version, for which I must humbly apologize to him, since there is no way to get his permission now.」本田 1947 年 2 頁

者の表記も濁音化していく。

宮田氏以降のもの出典は不明であるが、宮田氏は井上宗雄氏と木俣修氏、丸谷才一氏などの諸説を参考にしていると述べている。特定の参考文献が記されていないが、レビー氏も参考にしている井上宗雄氏と伊藤秀文氏共著の『小倉百人一首—鑑賞とかるた上達法』が前述のように濁音になっている。それと同様に、木俣修氏の『百人一首の読み方』³⁹や丸谷才一氏の『百人一首—別冊文芸読本』⁴⁰も全てが濁音になっている。

宮田氏以降の翻訳はすべて濁音になっているか、宮下氏とウェルチ氏の訳は、ローマ字表記が濁音表記であり、平仮名表記は「ちはやふる」と清音になっている。出典が不明であるが、解説に「血が天から降って来る」と記述しており、解説を作成した高橋睦郎氏はこのように解釈していたため日本語の表記を清音にし、ローマ字表記は訳者の判断で濁音になったと考えられる。

2.2.3 「ちはやふる/ちはやぶる」の変遷

以上のように、外国人訳者はポーター氏以外、江戸時代から濁音表記にしていたのである。その反面、日本人訳者は1948年の安田氏まで清音表記にしており、1981年の宮田氏の訳から濁音になったことが分かった。ではなぜ初期の英訳が外国人と日本人訳者の間で清濁が分かれているのであろうか。「ちはやふる/ちはやぶる」の変遷を探ってみる。

万葉時代は「ちはやぶる」は漢字が統一されておらず、濁音で読む漢字も、清音で読む漢字も使われており、清音と濁音が併存していた。『万葉集』においては、用例が16例あり、その表記は「千磐破」(7例)、「千石破」(1例)、「千葉破」(1例)、「千早振」(1例)、「千羽八振」(1例)、「千速振」(1例)、「血速旧」(1例)、「知波夜夫流」(2例)、「知波夜布留」(1例)である。この中で清音とされているのは「知波夜布留」の「布」である。『万葉集』の用例を考慮すれば、上代は濁音が多かったことがわかる。しかし、僅少だが、清音の例も見られ、清濁両方が並行していたことがわかる。その後の清濁の変遷については吉海氏が

「中古(中世)以降「ちはやふる」は清音化しているとされていた。その根拠に室町以降の百人一首古注の世界では、もはや清濁に関するコメントもないまま清音表

³⁹ 木俣修(1956)『百人一首の読み方』至文堂

⁴⁰ 丸谷才一氏(1979)『百人一首—別冊文芸読本』河出書房新社

記になっている。」⁴¹

と述べている。しかし、江戸時代に国文学者の中で濁音が復活したのである。吉海氏が引用しているように、契沖の『百人一首改観抄』に

「此中のふもじ昔は濁りていへる証は古事記にも万葉にも夫の字をかけり。又万葉に千劔破とも千磐破ともかりてかけり。これ又濁れる証なり」(和泉書院本 95 頁)⁴²。

また賀茂真淵の『冠辞考』に

「夫は本より濁れり。故に夫の仮字を用ゐ、破と借てかき、辞の意も濁るべき也」(全集 8 卷 164 頁)。

とある。両者が濁音を主張しているのは、当時、清音の発音が一般化していたからであることが読み取れる。また、『万葉集』に清音の「布」が見られるにもかかわらず、その清音の証拠は無視されていることも分かる。ただし、契沖や賀茂真淵などの国文学者が濁音説を主張していても、清音が一般的であったことは変わらなかった。この証拠として、吉海氏が落語の『ちはやふる』をあげている⁴³。その後も、清音が一般的であったことを、明治時代のものであると思われる『百人一首』かるたの札でも確認できる⁴⁴。これらの札はすべて濁点が付けられているのであるが、「ちはやふる」には濁点が確認できない。これは、札が作られた当時、清音が一般であったことの証拠である。しかし、まだ清音表記が一般的であった江戸時代末期にディキンズ氏が濁音で綴っている。それは、ディキンズ氏は主流の表記ではなく、賀茂真淵等の国文学者を参考にしているからである⁴⁵。ポーター氏以外の訳も、その影響、あるいはディキンズ氏の影響で濁音になっているからであろう。一方、初期の日本人訳者と小宮氏、吉田氏、本多氏、安田氏は当時の一般表記を使用したであろう。

濁音化が一般になるのに影響を与えたのは、『百人一首』の札であると考えられる。これについて。吉海氏は次のように述べている。

「最初の競技用かるたである「標準かるた」(明治三十七年以降)の読み札が「ちは

⁴¹ 吉海直人 (2017) 『「ちはやふる」幻想—清濁をめぐる—』同志社女子大学大学院文学研究科紀要 17 号 24 頁

⁴² ただし、吉海氏は『万葉集』の中に「千劔破」という漢字表記は見当たらなかった。下って『太平記』には認められる。」と指摘している。(同上)

⁴³ 同上 25 頁

⁴⁴ 付録 2. 参照。

⁴⁵ 『百人一首峯梯』は衣川長秋著であり、衣川長秋は本居宣長の門であり、本居宣長は賀茂真淵に入門していた。

やふる」と清音になっていたことである。現在、全日本かるた協会は「ちはやぶる」と濁って読むことを主張しているが、なんと最初に作られた「標準かるた」では「ちはやふる」と清音で読んでいたのである。それが大正十四年に「公定かるた」として大幅改訂された際、「ちはやぶる」と濁音で表記されるようになっていく。何故この時、清音から濁音に修正されたのかは不明であるが、「公定かるた」の版元である東京図案印刷から出された『百人一首かるたの話』（大正十五年）を見ると、「読についての私見」の中で、「正しい」のは「ちはやぶる」（二三八頁）と主張されていた。要するに競技かるたが「ちはやぶる」を濁音にしたのは、大正十四年のことだったのである。このあたりが清濁の境目だろうか。」⁴⁶

また、氏が『百人一首』の「序歌」を制定した佐々木信綱氏についても述べている。佐々木氏が『百人一首講義』の語釈で濁音にしている。佐々木氏は『万葉集』の研究者であり、恐らく賀茂真淵等と同様に、『万葉集』に用例が多い濁音表記が正しいと思っていたのであろう。こうして、日本でも濁音表記が一般になったのである。しかし、外国人の英訳の表記が、日本人訳者の表記より国文学者等の主張をより早く採用したと調査で明らかになった。

2.3 「あしひきの/あしびきの」の表記変遷

もう一つの、清濁問題がある枕詞は「あしひきの/あしびきの」である。まず第一に、辞書類で「あしひきの/あしびきの」についてどのように説明されているか、確認していく。

角川の『古語大辞典』（2002年）の見出しは「あしひきの」と清音となっており、

「謡曲では「アシビキノ」と発音し、『日ポ』にも「axibiquino やま」とあり、後に「ヒ」が濁音化したことがわかる。」

と説明されている。小学館の『日本国語大辞典』（ジャパンナレッジ）見出しは「あしひきの」となっており、

「平安末頃から「あしびきの」と濁音」

⁴⁶ 吉海直人（2017）『「ちはやぶる」幻想—清濁をめぐる—』同志社女子大学大学院文学研究科紀要 17号 26頁

と説明されている。小学館の『古語大辞典』（1994年）の見出しは「あしひきの」となっており、

「後には「あしびきの」とも」

となっている。

角川書店の『歌ことば歌枕大辞典』（1994年）の見出しは「あしひきの」であり、

「中世には「あしびきの」と「ひ」を濁るようになったが、いつ頃からそうなったのかは定かではない（一説には平安時代末期頃）。」

と説明されている。以上のように、「ちはやふる/ちはやぶる」の場合、清濁の説明が一致していないところがあったが、それと違って「あしひきの/あしびきの」の場合、説明がほぼ一致している。古代は清音で「あしひきの」であったが、次第に濁っていき、定家の時代は「あしびきの」になっていたとわかる。翻訳の表記もほとんどそれに沿っているのである。まず、外国人の翻訳を見ていく。

2.3.1 外国人訳者の「あしひきの/あしびきの」のローマ字表記

表5. 外国人訳者の翻訳による表記（あしひきの/あしびきの）

翻訳者	年	ローマ字、または 平仮名表記	出典、参考文献
1. Frederic Victor Dickins	1865年	なし	『南留別志』1736年, 他不明
2. Frederic Victor Dickins	1866年	Ashibiki no	『百人一首峯梯』
3. Clay McCauley	1899年	Ashibiki no	Dickins, Chamberlain
4. Frederic Victor Dickins	1909年	Ashibikino	『百人一首峯梯』、『千載百人一首倭寿』、『百人一首一夕話』
5. William Porter	1909年	Ashibiki no	Chamberlain, Dickins, McCauley, 『千載百人一首倭寿』
6. Howard Seymour Levy	1976年	あしびきの	井上宗雄、伊藤秀文(1975)

翻訳者	年	ローマ字、または 平仮名表記	出典、参考文献
7. Tom Galt	1982 年	Ashibiki no	不明
8. Marie Myerscough	1984 年	あしびきの	不明
9. Steven Carter	1991 年	Ashibiki no	新編国歌大観 (?) Tom Galt(1982 年)
10. Joshua S. Mostow	1996 年	Ashi-biki no (た だし、解説の ところに ashi-hiki no)	有吉保 (1983 年) 他
11. Peter McMillan	2008 年	あしひきの	島津忠夫 (1969 年)
12. Stuart Varnam-Atkin	2011, 2012 年	あしびきの	不明
13. Frank Watson	2012 年	Ashi-biki no	不明
14. Peter MacMillan	2017 年	あしびきの	有吉保(1983 年)他
15. Peter MacMillan	2018 年	Ashibiki no	島津忠夫 (1999 年)

上記の表 5. から、外国人訳者のほぼ全てが濁音になっていると分かる。訳者が参考になっているものも濁音表記になっている。モストウ氏が解説で『万葉集』の歌を引用しており、それを清音で綴っており、時代的変遷を反映させている。マクミラン氏は 2008 年の訳を出典の島津氏と異なる、清音の表記にしているが、その後の訳でそれを修正し、濁音にかえている。

2.3.2 日本人訳者の「あしひきの/あしびきの」のローマ字表記

日本人訳者の表記も外国人訳者と同様にほぼ濁音になっている。

表 6. 日本人訳者の翻訳による表記（あしひき/あしびき）

翻訳者	年	ローマ字表記、または平仮名表記	出典、参考文献
1. Noguchi Yone (野口 米次郎)	1907 年	なし	
2. Komiya Suishin (小宮水心)	1908 年	あしびきの	不明
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)	1941 年	足曳きの	不明
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)	1947 年	Ashibiki no	不明
5. Yasuda Ken (安田健)	1948 年	Ashibiki no	不明
6. Miyata Haruo (宮田明夫)	1981 年	Ashibiki no	不明
7. Takei Takamichi (武井隆道)	1985 年	あしびきの	不明
8. James Kirkup 監修	1989 年	あしびきの	不明
9. Idei Mitsuya (出井光哉)	1991 年	あしひきの	不明
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子), Michael Dylan Welch	2008 年	ashihiki no/あしひきの	不明

日本人訳者の場合も出井氏と宮下氏・ウェリチ氏以外、全員濁音にしている。清音表記を用いている 2 名の出典については残念ながら記述が見当たらないが、辞書類の見出しに沿って清音にしたと考えられる。

2.4 結論

定家は『顕注密勘』で

「あし引の事、此等説たれも申置たり。久方、足引など云てかく云つづけつる事、

今はたどりしるべからずとぞ侍し。足びきなどよむ人侍なれど、ただ葦びきとのみ申されき」⁴⁷

とし、『僻案抄』には

「至愚説には、ただ山をばあしびき、そらをばひさかたとよむとばかりにて、凶日来、足をひく、膝の形などといふ事はしらず」⁴⁸

と、長谷川氏が定家を引用しており、定家が「あしひきの/あしびきの」を濁音としていたことがわかる。そのためか、「あしびきの」は時代変遷が意識されていたように思える。しかし、「ちはやふる/ちはやぶる」の場合、定家による定かな記述が見当たらないため、その時代変遷が意識されず、江戸時代から「ちはやふる」を「ちはやぶる」に、万葉時代の表記に戻すという運動が始まった。その影響をまず一番に受けたのは外国人の英訳表記であった。ディキンズ等が国文学者などの注釈書を参考に、時代変遷を重視する方向ではなく、全ての歌詞をその語源に戻して考え、遡れるところまで遡り、最も古いバージョンを正しい表記とし「ちはやふる/ちはやぶる」を濁音にしたのである。その後、同じく国文学者の影響で『百人一首』のかるたの札の表記も濁音化していった。日本で一般的に使われていた表記が国文学者とも、競技かるたとも無縁であったからであったため、日本人訳者の表記が変わるのが最も遅かったのである。言い換えれば、『百人一首』の歌として正しい表記が日本人の英訳で残っていたのである。日本人訳者の最後の清音表記が1948年のものであり、最初の濁音表記が1981年のものであるため、一般的な表記はその間濁音化したと推測できる。これは全て、英訳表記の変遷を見て初めて分かるものである。

「あしひきの/あしびきの」の場合、時代変遷が意識されており、訳者の表記にそれが反映している。「ちはやふる/ちはやぶる」の場合も、「あしひきの/あしびきの」と同じく、時代変遷を考慮し、定家の時代の表記を用いることが、『百人一首』として望ましい表記であろう。

⁴⁷ 長谷川哲夫 (2015) 『百人一首私注』 風間書房 34 頁

⁴⁸ 長谷川哲夫 (2015) 『百人一首私注』 風間書房 34 頁

3. 題詠と「あしびきの」歌にみえる詠歌主体の性別

3.1 はじめに

本章で対象にしたいのは、柿本人丸⁴⁹作とされている「あし曳の⁵⁰山どりのおのしだりおのながながしよをひとりかもねん」歌の、一首の中の詠歌主体の性別である。「あしびきの」歌が『万葉集』の左注にしか見られておらず、詠み人知らずの歌であった。『万葉集』の場合、詠み人と詠歌主体の性別が一致しており、詠み人が男性であれば、詠歌主体も男性である。平安時代になると、男性が女性の立場で歌を詠み、または女性が男性の立場で歌を詠む例も多くなっていく。こうして、平安時代においては、男性は詠歌主体が女性である歌を詠むのも可能となり、本来異性の立場で詠まれた作品ではなかった歌も、そういう解釈をされるようになったことも考えられる。藤原定家が「あしびきの」歌を『百人一首』の所収歌として、詠歌主体が男を待っている女性である、即ち「待恋」の歌と解釈した可能性がある。このような歌として解釈できるか否かを、本章において検討していく。

3.2 詠歌主体と翻訳

和歌の一つの特徴は題詠である。題詠はあらかじめ決められた題で歌を詠むことであるが、翻訳の面から題詠がいかなる困難点を生み出しているか、その困難点がどのように『百人一首』入撰歌としての再解釈に繋がるのかを本章で明らかにする。

ほとんどの場合、歌が題詠であること自体は問題にならない。なぜなら、歌を詠んだきっかけは歌人自身の心情状態であろうが、題を与えられ、それに応じて詠んだ歌であろうが、歌の内容や解釈に影響を与えるとは言えないからである。例えば、『百人一首』の40番の、平兼盛の歌「しのぶれど色に出けりわが恋は物やおもふと人のとふまで」は村

⁴⁹ 作者表記は『百人一首』では「人丸」になっているため、本論ではそれに従う。ただし、引用文に関してはそれぞれの表記に沿って記す。

⁵⁰ 前章のように、定家の時代は「あしびきの」と濁音表記であったため、本章でもそれに沿って記す。ただし、引用文に関してはそれぞれの表記に沿って記す。

上天皇が催した天徳内裏歌合（960年）で詠まれた題詠である。歌を知るのに題詠であること、そして背景の事情は不可欠であるが、歌の内容自体に題詠であることは影響を与えておらず、ただ単に恋をしている人が忍ぶ恋を詠んだ歌と解釈できる。

ただし、題が「待恋」であれば、歌の解釈に深く関わる場合がある。平安時代の貴族社会、そして平安時代の和歌で待つのは女性⁵¹の方である⁵²。だから「待恋」題が与えられたら、歌人は男性であろうと、女性であろうと、その題で歌を詠まなければならないのである。つまり、歌人が男性である場合、女性の立場で歌を詠む。よって、題が「待恋」であれば、平安時代の和歌の詠歌主体を原則女性として解釈するべきである。このように、与えられた題により歌を詠んだ歌人と詠歌主体の性別が異なることがある。

もちろん、題詠に限らず、男性が女性の立場になり、あるいは女性が男性の立場になって歌を詠むこともある。また「代作」、つまり歌人は他の人の代わりに詠んだ歌も存する。例えば、『百人一首』所収歌の中では清原元輔の「契りきなかたみに袖をしぼりつつすゑの松山なみこさじとは」が挙げられる。この歌の場合、元輔が男性の代わりに歌を詠んだのだが、「代作」でも異性の代わりに歌を詠むことが可能である。かくのごとく、和歌の場合「題詠」と「代作」、そして単なる異性の立場で詠まれた歌という3種類の、作者と詠歌主体の性別が異なる可能性がある和歌が存する。無論、男性が女性の立場で歌を詠むケースだけではなく、女性が男性の立場で歌を詠む例も見られる。

例えば、伊勢は『長恨歌』をテーマにし、10首の和歌を詠んでいる。そのうちの5首は玄宗皇帝の立場からの歌であり、5首は楊貴妃の立場から詠まれた歌である。つまり、伊勢は女性でありながら、男性の立場からも歌を詠んでいる。Michel Vieillard-Baron氏（以下「バロン」と略す）は和歌におけるジェンダーについて発表した論文でこれらの歌を分析し、そこで伊勢の歌で詠歌主体が明確にされておらず、玄宗皇帝であるか、楊貴妃であるかは詞書にしか明確にされていないと述べている⁵³。西洋でも男性が女性の立場

⁵¹ これによく「通い婚」という表現が使われるが、工藤重矩氏がその表現に反対の意見を述べている。それは、平安時代の婚姻制度は一夫多妻制ではなく、正式な妻は一人で、そのほかは妾や恋人、正式に結婚していない人であると氏が論じているからである。その論は、研究者の中で決して賛成を得たとは言えないが、論者はここではその表現を避けることとする。論者は以前の『「百人一首」あしびきの歌の性別と翻訳』で「通い婚」を用いたが、本論で「通い婚」という表現を使わないことにする。工藤重矩『源氏物語の結婚 平安の婚姻制度と恋愛譚』中公新書2012年を参照。

⁵² 『伊勢物語』69段では女が男のところへ行く用例が見られるが、例外である。

⁵³ Michel Vieillard-Baron 『Male? Female? Gender confusion in classical poetry』

で詩を詠む例がみられる。例えば、バロン氏によると、フランスの女流詩人、Louis Labeの詩とされているものの中にも男性の詩人が詠んだ詩がある⁵⁴。しかし、西洋の読者が一般的に、作者が男性と思われる詩歌は、男性の立場から詠まれた詩歌、作者が女性と思われる詩歌は、女性の立場から詠まれた詩歌として捉える可能性が高い。

ところで、以上の伊勢の『長恨歌』歌だけではなく、和歌の場合、詠歌主体を示す主語がほとんど省略されている。あるとしても、それは「我」や「我が身」などであり、詠歌主体の性別が明白ではなく、中性的な表現である。相手を示す表現は『万葉集』には確認できる。例えば「妹」や「わがせこ」がそうである。相手の性別を明確にする表現が使われると、詠歌主体の性別も明らかになるが、こういった表現は平安時代に入ると、ほとんど歌に詠まれなくなる。

では英語の場合、主語と詠歌主体を示す表現はどうであろうか。『百人一首』の翻訳と主語について、ティール氏が次のように述べている。

『百人一首』の場合、一人称の代名詞が 100 首の内 12 首に使われている。これに加えて、一人称の意味で使われている「身」も 7 例が確認できる。これは合わせて 19 首であり、『百人一首』の 20%弱である。野口訳の場合、一人称代名詞が 74 首に使用されており、斎藤訳は 70 首、ディキンズ訳は訳された 99 首の内 84 首に用い、マコレー訳に 78 首に使われている。興味深いことに、日本人訳者は西洋の訳者に比べて一人称代名詞の使用頻度が低い。」⁵⁵

(waka)』 <https://cjs.revues.org/270> (2017年5月27日アクセス)

⁵⁴ 厳密に言えば、これは代詠になるが、異性の立場で詠まれたという要素は同類である。

⁵⁵ “In the case of the *Hyakunin Isshu*, the first person pronoun is used in twelve of the one hundred poems. In addition to this, the word “mi” (身) is used with the sense of the first person seven times, for a total of nineteen out of one hundred poems, or almost twenty per cent. In contrast to this, Noguchi’s translation contains 74 poems which use a first person pronoun, Saito’s 70, Dickins’s 84 (out of the 99 poems he translated), and MacCauley 78. It is interesting to note that the Japanese translators have fewer poems with the first person pronouns than the Western translators.” Nicholas J. Teele (2002) *English Translations of the Hyakunin Isshu (2) – The Early Translations by Japanese*. 同志社女子大学学術研究年報第 13 卷 I. 140 頁

ティール氏が述べているように、和歌の英訳に、多くの場合一人称の代名詞が使われる。それは、日本語と違って、英語では多くの場合代名詞を省略することができないからである。ティール氏は初期の英訳を調査したが、論者は例として新しいモストウ訳を挙げておく。モストウ氏は日本文学の研究者でもあり、和歌における代名詞の省略を意識しているはずだが、英語の文法関係で一人称の代名詞を使わざるを得なかった。

Must I sleep alone
through the long autumn nights,
long like the dragging tail
of the mountain pheasant
separated from his dove?

(私は独りで寝ないといけないの？)

毎日、長い秋の夜の間
引きずる尾のように長い
山の雉子の

(その雉子が) 恋人と離れ離れになっている))

ここで明らかであるように、訳に「I」、つまり「私」が使われている。原典の場合、代名詞が省略されているため、詠歌主体についての解釈の余地が残されているが、英訳の場合、詠歌主体が代名詞により特定されている。無論、これだけで詠歌主体の性別はわからないが、「I」を用いることによって、作者（男）が詠歌主体であるように解釈される可能性が高い。性別を示す表現が使われなくて、「I」などの代名詞の使用により、作者が詠歌主体であることが具体化される。また、詠歌主体以外に登場する人や動物などの性別が明確化されるケースもある。前述のように、『万葉集』の時代で歌に詠まれている「妹」や「わがせこ」のような、詠歌主体の相手の性別を明らかにする表現は、平安時代にほとんどみられなくなり、『百人一首』には用例が確認できない。そのため、詠歌主体が男性か女性か、またその相手が男性か女性か、明確にされておらず、解釈の余地が残されている。性別を明らかにしたいのであれば、歌の内容、または詞書などの背景の情報を分析し、推測するより方法がない。その反面、英訳の場合、詠歌主体が相手に呼びかける歌や、相手のことについて歌っている場合、「he」や「she」など、性別が明らかである代名詞の使

用を避けることができないケースが多い。以上のモストウ訳でも確認できるように、性別を明確にする三人称の代名詞、「his」（彼）が用いられている。その「his」が山鳥のことを指しているため、山鳥が雄であることになる。『百人一首』の英訳 23 訳を分析した結果、性別を明らかにする表現が使われている歌がもっとも多かったのはディキンズ氏の 1865 年の訳で、14 首が確認できた。使用が最も少なかったのは安田訳とカーカップ監修訳、出井訳、カーター訳、そしてマクミラン 2008 年訳で、それぞれ 4 例が確認できた。更に、詠歌主体と相手の性別が最も訳出されていた歌は 12 番の、僧正遍昭の歌、「あまつかぜ雲のかよひち吹とちよをとめのすがたしぼしとどめむ」であり、23 訳者の内、19 人が詠歌主体の相手を女性としているため、詠歌主体は男性であることが指摘できる⁵⁶。

こうして、英訳では日本語と違って、詠歌主体の性別が明白な例が多く見られる。それはほとんど、「he」や「she」などの三人称の代名詞を用いることにより、相手の性別を明確にしたものである。このように原典と英訳の相違が和歌の再解釈にどのように繋がるのであろうか。

3.3 『百人一首』の女性の立場で詠まれた歌

『百人一首』には、性別が曖昧な歌が多く収録されている。これは決して問題ではなく、歌の多様な解釈に繋がる。またこれらの歌は勅撰和歌集を初め、様々な和歌集に入撰されているので、それぞれの撰者の意図により、歌の性別の解釈は、作品によって異なる可能性がある。そういった場合、詠歌主体の性別を特定する必要がある。

その中に、詠歌主体の性別が女性でも男性でも捉えられる、あるいは捉えても良い歌もあれば、詠歌主体の性別を特定する必要がある例もある。詠歌主体の性別に関しては上述の題詠の場合、重要になってくる。その中でも、「待恋」の歌は、女性の立場で詠まれた歌と解釈すべきであり、また「行く」と「来る」という行為が詠まれるのであれば、それを男性の行為として解釈する必要がある。なぜなら、平安時代としてはそのような恋愛が普通だったからである。「待恋」から転じて、独り寝を嘆いている歌も、女性の立場で詠まれた「待恋」の歌である可能性が高い。特に『百人一首』の場合、論者は藤原定家の解釈を優先しており、一人寝を嘆く歌を定家が女性か男性かのどちらかで解釈したかを確認

⁵⁶ 付録 3. 「英訳で詠歌主体の性別が明確にされている歌」を参照。

する必要がある。

『百人一首』には、詠み人が男性であるが、詠歌主体が女性である可能性のある歌が以下の7首ある。

表 7. 女性として解釈可能な歌

番号	歌人	歌	詠歌主体
3	柿本人丸	あし曳きの山どりのおのしだりおのながながしよをひとりかもねん	女の独り寝か男の独り寝か
18	藤原敏行朝臣	すみのえのきしによる波よるさへやゆめのかよひぢ人めよくらむ	待つ女の立場
21	素性法師	今こむといひしばかりに長月のありあけの月をまちいでつる哉	待つ女の立場
47	恵慶法師	やへむぐらしげれるやどのさびしきに人こそみえね秋はきにけり	男でも、待つ女の立場でも可
85	俊恵法師	よもすがらものおもふ比はあけやらぬねやのひまさへつれなかりけり	待つ女の立場
91	後京極摂政前太政大臣	きりぎりす鳴や霜よのさむしろに衣かたしきひとりかもねん	女の独り寝か男の独り寝か
97	権中納言定家	こぬ人をまつほのうらの夕なぎにやくやもしほの身もこがれつつ	待つ女の立場

表 5.のごとく、女性の立場で詠まれたとされている歌は 4 首ある。一方、明確にされていない歌は 3 首ある。この内、一人寝を嘆いている歌は 3 番と 91 番の歌である。

これらの歌の内、英訳での性別は以下のようになっている。

表 8. 翻訳における詠歌主体の性別

番号	男	女
3	4	0

番号	男	女
18	1	0
21	2	0
47	0	0
85	1	0
91	0	0
97	3	1

英訳においては、詠歌主体を女性と特定している訳は一つの訳のみであるのに対し、男性と特定している例が複数確認できた。この中で、男性の用例が最も多いのは、3番の人丸歌である。しかし、様々な資料を踏まえた上で、人丸歌の、『百人一首』の歌としての解釈は、男性の立場から詠まれた歌とするよりも、女性の立場から詠まれた歌とする方が相応しいと結論付けた。以下詳しく論じる。

まず人丸歌の英訳を調べ、性別についての具体的な表現を見ていく。また、同類の91番歌、そして明らかに女性の立場で詠まれた21番と97番の歌も確認する。これで原典の性別が明らかでない2首と、性別が明らかである2首、合計4首を探ってみる。

人丸歌の4例の内、3例はディキンズ訳である。

ディキンズ訳 (1865年)⁵⁷

The hill-side fowl his long-drooped tail
Sweeps o' er the ground: so drags the night.

My lonely plight

I mourn: - my sleepless wretchedness bewail.

(丘の斜面のおんどりの長いしだり尾

地面の上を掠めて、そのように夜も引きずる

私の孤独な状態

私は嘆く：私の眠れない惨めさを嘆き悲しむ)

ディキンズ訳(1909年)

⁵⁷ 1866年の訳は同様であるため、ここでは省略する。

The long hours slowly
drag as the mountain-bird
his feathery tail drags
amid the leafy forests —
for my lonely couch is sleepless

(長い時間がのろのろと
引きずる、山鳥のように
雄(の山鳥)の羽のある尾が引きずる
葉の茂った森の中で
私の寂しい寝床で眠れない)

モストウ訳 (1996年)

Must I sleep alone
through the long autumn nights,
long like the dragging tail
of the mountain pheasant
separated from his dove?

(私は独りで寝ないといけないの？
毎日、長い秋の夜の間
引きずる尾のように長い
山の雉子の(その雉子が)
恋人と離れ離れになっている)

上述の三つの訳の下線部分は詠歌主体を指している代名詞である、二重下線部分は全て「彼の」という意味になっており、山鳥のことを指している。このことから、ディキンズ氏の三つの訳とモストウ氏の訳で、人丸歌の山鳥を雄と捉えていることがわかる。

多くの先行研究、注釈書に、山鳥の雄は、尾が長いこと、長い夜の喩えとして和歌に詠まれていると述べられている。これらの翻訳においては、山鳥を雄と訳しているのは、そのためであろう。しかし、山鳥の尾の長さが重要であるか、雄であることが重要であるかについて留意する必要がある。以下、歌の享受において考察するが、定家の解釈では山鳥

が夜の長さの象徴のみを表すと思われる。そのため、雄であることは、詠歌主体の性別と関わりが認められない。翻訳面からみると、山鳥を単語上で雄にすることは危険である。というのは、詠歌主体が自分を山鳥に重ね、山鳥と詠歌主体が比喻関係にあることは自然に連想できる。そのため、人丸歌が英訳された時点で、詠歌主体が男性に固定されてしまう恐れがあるからである。特に、モストウ氏の訳がそうである。モストウ氏は、雄の山鳥が恋人と離れ離れになっていると訳しているため、長い尾を持っている雄の山鳥が、長い夜の喩えになっていると同時に、恋人と離れて夜を過ごす詠歌主体（男）の喩えにもなっている。

また、『万葉集』には、

「おもへどもおもひもかねつあしひきの山鳥の尾の長きこの夜を」（巻第 11・2812・詠み人知らず）

歌が入選されている。この歌の左注に「或る本の歌に曰はく、あしひきの山鳥の尾のしだり尾の長長し夜を独りかも寝む」が書かれており、この2首は同類の歌か、または同じ歌の異伝かと考えられている。阿部誠文氏が「おもへども」の歌について

「一途に恋しく思っ待ち続け、夜を明かしてしまった女性の歌として読める。」⁵⁸と述べており、女性の歌として捉えている。モストウ氏はこの歌を「あしひきの」の原歌として理解し、「あしひきの」歌の翻訳と共に『百人一首』の翻訳本に掲載している。

Even though I vow not to think of her
I cannot help but think of her
All through this night, long
Like the tail of the mountain-pheasant
In the foot-wearying mountains.

（彼女のことを想わないと誓っても
彼女のことを想わずにはいられない
この長い夜を通して、長い
山鳥の尾のように
足が疲れる山々に）

⁵⁸ 阿部誠文「『百人一首』考」九州女子大学紀要 2009 年 39 号 69 頁

ここでモストウ氏は 2 回も「her (彼女)」という言葉を出しており、「おもへども」の歌を恋しい女性のことを想わずにはいられない男性の立場から詠まれた歌として訳している。このことから、「あしびきの」歌も男性の立場から詠まれた歌として理解しているとわかる。「おもへども」歌の訳し方が、「あしびきの」歌の詠歌主体が男性であることを念頭に置いている。モストウ氏が恐らく、山鳥を雄として解釈し、山鳥と詠歌主体との相同性を読み取っていたのであろう。

21 番歌の場合、性別を明確にしている例が二つ、ディキンズの 1866 年の訳と本多訳である。

ディキンズ訳 (1866 年)

Oh, maiden! Heedless of thy vow,
Why com' st thou not? 'Tis "long-moon" night,
And th' Ariake moon shines now,
Forgetfulness with welcome light.

(注: Why is not the maid as faithful to her promise as the moon to her duty?)

(乙女よ！誓いをわすれて
なぜ来てくれないの？この長月の夜。
そして、アリアケの月が光っている、
忘れることなく、歓迎の光で

注: 乙女はなぜ、自分の役務を果たしている月と同じように誓いを守っていないだろう。)

本多訳 (1947 年)

She promised me soon
To come and since twilight
I' ve waited for her…
Now only the morning moon
Is out but her not a sight.

(彼女が私に約束した。すぐ

来る。そして、夕暮れから
彼女を待っていた。
今は朝の月だけが
出ているが、彼女が見当たらない)

21 番の歌の場合、詠歌主体の性別を具体化した訳を以上の 2 例を確認できた。3 番の歌の場合、ディキンズ氏とモストウ氏が山鳥を雄とすることにより、詠歌主体が男性であることを暗示したが、21 番の歌では詠歌主体の相手を女性にすることで、詠歌主体の性別を男性にしているのである。しかし、これでは平安時代の恋愛習慣と非常にずれたイメージになってしまう。この 2 例以外の訳は相手のことを全て「you」（きみ、あなた）と訳している。「you」と訳している訳者は二人称の代名詞を用い、相手に呼びかける。「she」で訳している訳者は読者に彼女の裏切りを語っているように、三人称の代名詞を使用している。つまり、「いまこむと」の後の主語の捉え方が異なる一方で、相手に呼び掛けている翻訳の場合、詠歌主体の性別に関しては、解釈の余地が残されているのである。

91 番歌の場合、原典と同様、英訳にも性別を明確にする単語が見当たらない。原典には相手を示す言葉がなく、詠歌主体が語っているだけだからであろう。3 番の歌と同様に、「ひとりかもねん」と、独り寝を嘆いている歌であり、詠歌主体以外に登場するきりぎりすの性別を明確にする訳も見当たらない。そのため、詠歌主体の性別に関しては解釈の余地が残されている。しかし、歌に性別を明確にする言葉がない場合、通常作者と同じとして理解できるためすべての訳を男性として解釈できる。

97 番の場合、詠歌主体の性別を明確にする翻訳が 4 例あり、3 例は男性、1 例は女性としている。

ディキンズ訳 (1865 年)⁵⁹

On Matsho' s shore, our meeting place,
At dusky hour of night, I wait
My longed-for mistress to embrace;
Ah, why then lingerest thou so late!

⁵⁹ 1866 年の訳にも相手を女性としているが、二つの訳に大きな相違がないため、1866 年の訳を省略する。

My fervent passion, than the fire
Beneath the salt-pans rages higher.

(マツホの浦、私たちの待ち合わせ場所
夜の夕暮っぼい時に、私が待っている
私の恋しい恋人（女性）を抱きしめるため
なぜ遅くまで来てくれない？
私の激しい情熱が火のようだ。
塩竈の下に高く燃え上がる)

ガルト訳（1982年）

Myself as ardent
As the kelp burnt here for salt
In the evening calm
Of the Cove of Sails, I wait
For her who does not arrive

(我が身は熱烈
ここで塩のため燃やされた昆布と同じように
夕風の時に
まつほの入江で私が待っている
来ない彼女を)

モストウ訳（1996年）

For the man who doesn' t come
I wait at the Bay of Matsuo -
in the evening calm
where they boil seaweed for salt,
I, too, burn with longing!

(来ない男のため
松帆の浦で待っている
夕風の時

あそこで海藻が茹でられている
私も、焦がれて燃えている)

この歌も他の歌と同様に、原典の場合、詠歌主体の性別を指す言葉も、相手の性別を指す言葉も見られない。英訳で詠歌主体を指している代名詞を下線で、詠歌主体の相手（恋人）を指している単語を二重下線で示した。ディキンズ訳、ガルト訳ともに、詠歌主体の相手を「her」（彼女）としているため、詠歌主体が男性と確定される。モストウ氏は「こぬひと」を「A man who doesn't come（来ない男）」と翻訳している。元の作品に性別は明確にされていなかったものの、モストウ氏は詠歌主体の相手を男性にしており、定家が女性の立場で歌を詠んでいるという説明も加えている。モストウ氏は平安時代の背景を意識し、「男性が女性を待つ」は時代的に成り立たないため、詠歌主体を女性としたのであろう。しかし、この 97 番のモストウ訳が、他の翻訳者の多くが詠歌主体を男性とする中で唯一の詠歌主体が女性と具体化された訳である。

英訳では日本語の主語の省略と詠歌主体の性別の問題が以上のように処理されている。この中、21 番と 97 番の歌は日本の研究の中で女性の歌であることは、疑問の余地がないと言えよう。なぜなら、2 首とも「待つ」が詠み込まれているため、女性の立場で詠まれたことが明らかだからである。にもかかわらず、21 番の歌の場合、詠歌主体を女性としている訳が見当たらず、男性としている例が二つも確認できた。97 番の歌の場合も同様に、詠歌主体を男性とする例が三つあり、一例のみ、モストウ氏の訳が詠歌主体を女性としている。

21 番と 97 番の歌に対し、3 番と 91 番の歌は、男性の歌とも女性の歌とも捉えることができる。それに対し、上記の英訳者は、山鳥を雄とし、恋人と離れて寝る雄の山鳥に自分を重ねて比喻関係を生み出しているため、英訳においては、男性の歌として捉えられている。91 番の場合、詠歌主体の性別を明確にする単語は調査した訳の中に見当たらなかった。そういった単語が含まれない場合、詠歌主体は作者であると解釈される。91 番の歌は、原典の作者が男性であるが、性別が明確にされている英訳は存しない。すると、一人称の代名詞を用いている場合、作者は男性であると解釈される。従って、91 番の歌のみならず、他の訳の場合も、詠歌主体を「私」とする訳の場合、それは作者であると解釈すべきである。そうすると、モストウ氏の 97 番の歌以外の訳は作者が男である場合、詠歌主体がすべて男性であることになる。ただし、21 番歌と 97 番歌の場合、モストウ氏と

マクミラン氏は詠歌主体が女性であると、説明を加えているため、これは外すべきであろう。

以上のように、本来「待恋」の歌であった 21 番と 97 番の歌は、モストウ氏以外の訳において、詠歌主体が男性に変化したわけである。3 番と 91 番の歌も同様に、英訳において男性の歌として捉えられている。なお、3 番の歌と 91 番の歌は、日本の先行研究においても、男性の歌として解釈されているように見える。しかし、これらの歌も男性を待っている女性の歌である可能性がある。そうすると、英訳での詠歌主体の性別が間違っていることになる。つまり、91 番歌と贈答歌とすると、女性の立場で詠まれた歌として解釈できる。

3.4 「あしびきの」歌の享受、「ひとりかもねん」の解釈

前述のように、日本での研究においては 21 番と 97 番の歌は女性の立場で詠まれた歌とされている。「ひとりかもねん」が詠まれている 3 番と 91 番の歌について考察する前に、21 番と 97 番の歌の先行研究を確認しておきたい。

21 番と 97 番の歌に関しては、先行研究で詠歌主体を男性とするものが見当たらなかった。鈴木知太郎氏が 21 番について、

「「恋歌」に入れられている所から見れば、素性が女の立場に立って詠んだものと解してよかろう。」⁶⁰

や、有吉保氏が、

「古注はすべて女が幾月も待ちあかして、秋も更け長月の、しかも有明の月を待つほどになってしまったと解する、いわゆる月來說をとる。」⁶¹

と述べ、女がいくら待ったかについて意見が分かれているが、詠歌主体が女性であることでは全て一致している。

97 番の歌の場合、鈴木知太郎氏が、

「やはり題詠である。待てども暮らせど、姿を見せぬ恋人を待ちあぐむ、夕暮れ時における女心のやるせなさ、もどかしさなどを、「藻塩」の比喻を主題として詠んだ

⁶⁰ 鈴木知太郎 (1966) 『小倉百人一首』 さるびあ出版 92 頁

⁶¹ 有吉保 (1983) 『百人一首全訳注』 講談社 98～99 頁

ものであろう。」⁶²

や吉海直人氏が、

「定家の待った「こぬ人」は後鳥羽院だとか式子内親王だとかと想定され、あたかも百人一首が謎を秘めた歌集の如くに論じられることが多い（それも百人一首の面白さではある）。しかし現代とは違って、古典の世界で待つのは常に女なのである。つまりこの歌は定家自身が誰かの訪れを待つというのではなく、明らかに女の立場にたって恋人（男）の訪れを待つという趣向の歌であった。」⁶³

と述べている。

独り寝を歎いている「ひとりかもねん」は恋人を待っている女を暗示する可能性があるため、次に日本における「あしびきの」歌に詠まれている「ひとりかもねん」の享受を確認していくと、次のようになる。

『万葉集』には次のように「ひとりかもねん」の用例がある⁶⁴。

1. あしひ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ん（巻第 11・2813・詠み人知らず）
2. まつち山夕越えゆきていほさきのすみだ河原にひとりかも寝ん（巻第 3・301・弁基）
3. 春日山霞たなびき心ぐく照れる月夜にひとりかも寝ん（巻第 4・738・同坂上大嬢）
4. あわ雪の庭に降りしく寒き夜を手枕まかずひとりかも寝ん（巻第 8・1667・大伴宿祢家持）
5. あが恋ふる妹はあはさず玉の浦に衣かたしきひとりかも寝ん（巻第 9・1696・詠み人知らず）
6. 玉くしげ明けまく惜しきあたら夜を衣手かれてひとりかも寝ん（巻第 9・1897・詠み人知らず）
7. 明日よりはあが玉床をうち払ひ君と寝ねずてひとりかも寝ん（巻第 10・2054・詠み人知らず）

⁶² 鈴木知太郎（1966）『小倉百人一首』さるびあ出版 247 頁

⁶³ 吉海直人（1993）『百人一首の新考察』世界思想社 275 頁

⁶⁴ 本文は新編国歌大観による。

8. 衣手にあらしの⁶⁵吹きて寒き夜を君きまさずはひとりかも寝ん（巻第 13・3296・詠み人知らず）

これにもう一首の長歌と一首の同類の和歌を加えることができる。

9. ゆふされば あしへにさわき あけくれば おきになづさふ かもすらも つ
まとたぐひて わがをには しもなふりそと しろたへの はねさしかへて うち
はらひ さぬとふものを ゆくみづの かへらぬごとく ふくかぜの みえぬがご
とく あともなき よのひとにして わかれにし いもがきせてし なれごろも
そでかたしきて ひとりかもねむ（巻第 15・3647・詠み人知らず）

10. 泊瀬風かく吹くよひはいつまでか衣かたしきわがひとり寝ん」（巻第 10・2265・詠み人知らず）

「ひとりかもねん」、そして「わがひとりねん」が用いられているのは以上の 10 例である。1. は、本章の主題にあたるものであり、後に詳しく論じることとする。

このうちの 2.（旅寝）・4.（手枕）・5.（妹）・6.（手枕）・9.（妹）の 5 例は、男の立場で歌われたもののようである。

2 は詠み人が「弁基」となっており、左注に「右或云、弁基者春日蔵首老之法師名也」とある。『万葉集』の時代、まだ題詠が一般的ではなかったため、これはそのまま男性の歌とみてよいであろう。同じく 4. も、大伴家持の歌であるため、男の立場の歌である。また「手枕まかず」とあるので、内容からも、手枕で寝る女性ではなく、手枕をまく男性の立場であることが明らかである。5. は、「わが恋ふる妹」と、詠歌主体の相手の性別を特定しているので、男性の歌である。6. は、5 と同じく詠み人しらずであるが、この 2 首は「紀伊国二首」となっているので、同じ詠み人であると推測できる。そうであれば、これもまた男性の歌である。9 は詠歌主体の相手が「妹」であるので、これも明らかに男性の立場の歌である。

それに対し、3.・7.・8.・10. の 4 首は女性の立場でよさそうである。特に 3. は坂上大嬢が大伴家持に送った歌であると『万葉集』で記されており、4. の家持歌と贈答歌をとしてみると、二人は互いに共寝できない寂しさを「ひとりかもねん」と歌いかけていることになる。⁶⁶ 7. は詠み人が記されていないが、男性の訪問を待ちわびている女性の歌と

⁶⁵ 『日本古典文学全集』は「山おろし」

⁶⁶ 論者は『百人一首「あしびきの」歌の性別と翻訳』（解釈 9・10 月号 2018 年 9 頁）で「6 の

みてよかろう。8. は、『万葉集』第13巻の「相聞」に配列されている歌であり、その前に配列されている長歌の反歌である。長歌は、

「わがせこは までどきまさず かりがねも とよみてさむし ぬばたまの よも
ふけにけり さよふくと あらしのふけば たちまつに わがころもでにおくし
もも ひにさえわたり ふるゆきも こほりわたりぬ いまさらに きみきまさめ
や さなかつら のちもあはむと おほぶねの おもひたのめど うつつには き
みにはあはず いめにだに あふとみえこそ あめのたりよに」

とあり、夫の訪れを待っている女性の歌である。歌の「たちまつに わがころもでにおくしもも ひにさえわたり ふるゆきも こほりわたりぬ いまさらに きみきまさめや」が8.の「あらしのふきてさむきよをきみきまさずは」と同様の内容であり、8.は同類の、女性が男性を待っている歌であると言える。10.の場合、前に置かれている「わぎもこは ころもにあらなむ あきかぜの さむきこのころ したにきましを」は同じく「風」の歌であり、この2首は対を成している。10は表現上、男性の歌とも、女性の歌とも捉えられるが、「わぎもこは」の歌が男性の歌であるため、女性の歌とみたい。以上のように、『万葉集』においては「ひとりかもねん」が男女両方の立場で使われている。

平安時代に入ると、「ひとりかもねん」の用例が少なくなり、『拾遺和歌集』に『万葉集』1が778番に採録されているだけである。『新古今和歌集』に至り、

11. 大空をわれもながめて彦星の妻待つ夜さへひとりかも寝ん（巻第4・312・紀貫之）

12. きりぎりす鳴くや霜夜のさむしろに衣かたしきひとりかも寝ん（巻第5・518・撰政太政大臣（良経））

の2首が収録されているのみである。なお貫之の歌は「妻待つ」とある。平安時代の和歌であれば、「待つ」のは女性であり、「行く」のは男性である。しかし、七夕の由来国である中国では、織姫が彦星のところにやってくることになっているので、この歌は平安時代を反映しているのではなく、中国の七夕伝説を踏まえている。七夕の、織姫と彦星は一年一回のみであるが、逢うことができる。それに対して、自分は七夕の夜でさえ独りで寝ないといけないと嘆いている。つまり、これは男の立場で詠んだ歌である。良経の『百人一首』の91番にも収録されている歌は男性でも女性でもよさそうであるが、久保田淳氏は、

玉くしげ明けまく惜しきあたら夜を衣手かれてひとりかも寝ん」を家持歌としているが、誤りである。

この歌の背景に良経の妻の死を想定しておられる⁶⁷。もしそうならば、やはり男の独り寝の方がよさそうである。ただし、この歌は『古今和歌集』の、

「さむしろに衣かたしきこよひもやわれを待つらん宇治の橋姫」（巻第 14・689・詠み人知らず）

を本歌取りしていると考えられる。本歌の詠歌主体は男性であり、自分を待っているであろう女性の一人寝を詠んでいる。そうであれば、この歌を女性の立場で詠まれた歌と解釈することも可能である。そう解釈すれば、詠み人知らずの本歌と良経の歌は贈答歌と解釈することもできる。この歌は、実話に基づいた解釈を取るか、修辞法（本歌取り）を重視して考えるかにより、男女の立場も変わってくる。

以上のように「ひとりかもねん」は女性の立場でも、男の立場でも詠まれている例が見られる。男の立場で詠まれた歌はほとんどの場合何らかの詠歌主体の性別を明確にする表現や要素が含まれている。本題の 1. の人丸歌は先行研究を調べた結果から言えば、以下のパターンが見えてきた。

A 詠歌主体の性別が不特定

B 男の独り寝

C 女の独り寝

以上のごとく、三つのパターンを確認できた。このうち A を詳しく見てみると、さらに、

①言及なし（私で通す）

②言及あり（どちらも可）

に分けられる。一般的には「A①」が主流のようである。「A②」としては上坂信男氏が、

「頼む男の訪れを待ちくたびれる女の嘆きの歌とも、例えば旅先で迎えた夜に妻を思ふ男の歌とも解せる。」⁶⁸

と述べている。桑田明氏は「B」の解釈をとり、次のように述べている。

「この歌はまず、秋の長夜を妻と離れて独り寝しなければならない自分の境遇から、山鳥の独り寝の説話を思い浮べて、その山鳥の境涯と現在の自分の情況とを比較し二重映しにすることによって、深い実感の籠った情趣を醸し出している。」⁶⁹

⁶⁷ 久保田淳（1973）『新古今歌人の研究』東京大学出版会 814～815 頁

⁶⁸ 上坂信男（1979）『百人一首耽美の空間』右文書院 44～45 頁

⁶⁹ 桑田明（1979）『義趣討究小倉百人一首講義』風間書房 27 頁

「妻と離れて」とあるので男の独り寝で良いだろう。これに加えて、

「古く「山鳥の(雄)のしだり尾のと云べきなりと古人申しける」(和歌童蒙抄)と指摘するように、「山鳥の雄」と解する説が、『奥義抄』にもあり、戸田茂睡の『百人一首雑談』によると、冷泉家にこの説が伝授されていたという。この解釈に立つと「ひとり寝る」主体は男性となる。」⁷⁰

ここで述べられているように、しだり尾が長いのは雄であることを受け、古くから掛詞として「山鳥の尾」に「雄」が掛けられている掛詞の可能性を指摘し、男の独り寝説を展開している。『奥義抄』でこの歌の記述には「この歌に山鳥のをとあるは尾にあらず、雄なり。をどりのしだりをのという也と義も侍り。さもありなん。」と書かれており、「雄」説に対して肯定的な立場にある。しかし、ここに掛詞としてとらえているような記述がなく、ただ「尾」であるか「雄」であるかの議論であろう。しかし、それでも掛詞である可能性がある。しかし、この「尾」は「雄」であることについて長谷川哲夫氏は、

「定家の仮名の用法として、例えば「男」「雄」の意と考えられる「をのこ(男)」「をしか(牡鹿)」のような場合、「を」と表記する。これに対して、例えば「をのへ(尾上)」の場合、「おのへ」のように「お」と表記する。時雨亭文庫蔵定家自筆本『拾遺愚草』(冷泉家時雨亭叢書所収)には「山どりのおの」とある。したがって、表記の上からは「尾」である。この表記に拠れば「山鳥の尾のしだり尾の」の意となる。」⁷¹

と指摘しておられる。つまり、定家の表記上で掛詞説が成り立たなくなり、山鳥が雄であるという指摘も『百人一首』の解釈としてなり立たなくなる。

「C」説については鈴木知太郎氏が、

「閨房における美しい女性の微妙にしてすこぶる陰翳のふかい、複雑にして哀艶をきわめた心情をよみとることができる。〈中略〉したがって、これは人麿の歌としてみるにしても、人麿が女性の立場において詠んだものとして受け取るべきであろう。」⁷²

と人丸が女性の立場で詠んだものとしておられる。同じく女性の立場で詠まれた歌として

⁷⁰ 糸井通浩・吉田究編(1989)『小倉百人一首の言語空間』世界思想社 111 頁

⁷¹ 長谷川哲夫(2015)『百人一首私注』風間書房 37 頁

⁷² 鈴木知太郎(1966)『小倉百人一首』さるびあ出版 53～54 頁

「あたかも平安女性の黒髪がまつわりついてくるかのような情感の漂うこの長い序詞は、秋の夜長を男に思いこがれつつ独り床に伏している女の心を、綿々と訴えかけているように思えるのである。」⁷³

と情緒的に鑑賞しているものもある。同様に鈴木日出男氏も、

「一説では、この歌を、男の来訪を待ちわびる女の立場で詠んだ歌であると解す。平安時代半ば以降、歌合の題詠などには、少なからず、男の作者が女の立場で詠む恋歌がみられる。そのような視点に立てば、これは、男の来訪を待ち続ける女の心を詠んだ歌ともなる。」⁷⁴

と女の立場説に傾倒しておられる。また阿部誠文氏も、

「ながながし夜をひとりかも寝む」は、原歌は女性の歌であると考えられるが、『百人一首』第三番歌では、作者を柿本人丸としたために、人麿が女性になりかわって詠んだ歌とも解されている。」⁷⁵

としている。近年では女性の立場から鑑賞するものが増加しているようだ。ただし、上記のものはすべて筆者の感想として述べられており、詠歌主体を男性としている説でも、女性としている説でも、決定的な証拠が貧弱である。解釈に関して証拠になりうるものは、「山鳥」の「尾」ではなく、「雄」であるということのみである。そうであれば、なぜ女性説が浮上するのであろうか。前述の、『百人一首』にも選ばれている良経歌とともに、さらに歌の意味を探る。

前に述べたように、良経歌は「さむしろに衣かたしきこよひもやわれを待つらん宇治の橋姫」を本歌にしている。だが、それだけではなく、人丸歌をも本歌取りしていると思われる。ここで人丸歌を良経歌と対比させると、ともに独り寝の寂しさを主題とした歌であることがわかる。仮にこれを『万葉集』の大伴家持と坂上大嬢のような恋人同士の贈答歌と見立てると、人丸歌は女側の歌、良経歌は男側の歌となり、2首を合わせると「ひとりかもねむ」を共有する男女の独り寝の贈答として鑑賞できそうである。

それが無理でも定家の「来ぬ人を」歌との比較は可能であろう。『万葉集』に詠まれた「松帆の浦」を定家は掛詞に用いて待つ女のじりじりとした心情を歌っている。ここで『百人一首』の配列を考えると巻頭巻末に親子天皇を配置していることが浮上する。それ

⁷³ 高橋千劔破編(1992)『百人一首 100人の歌人』新人物往来社 17頁

⁷⁴ 鈴木日出男(1990)『百人一首』筑摩書房 16～17頁

⁷⁵ 阿部誠文(2009)『百人一首』考九州女子大学紀要 39号 71頁

に続く人丸・赤人の対として巻末の定家・家隆を考慮すれば、人丸と定家・赤人と家隆という番になっていることがわかる。仮にそれが定家の意図的な配列だとすると、人丸と定家は独り寝を題にした番（時代不同歌合）という構図が浮上する。これについて吉海氏は

「三・四番に人丸・赤人が位置しているのは、歌聖として尊重されていたからに違いありません。それに対して九七・九八番に定家・家隆を配しているのは、自分を人丸と合わせることによって、歌人としての地位を誇示しているのではないのでしょうか。」

76

と述べている。また徳原茂美氏も、

「定家もその常識に従って、上代の「聖帝」の二首に続けて、二歌聖を配したに違いない。すると、二歌聖と対照をなす位置、すなわち巻末の御製二首の直前に位置している定家、家隆の組み合わせには、当代を代表する二歌人という意味が秘められているのではないだろうか。我こそは当代の人麿なりという定家の矜持が、そこには込められてはいないであろうか。」⁷⁷

と論じている。ここで重要なのは、3番の歌と91番の歌、または3番の歌と97番の歌の関係をどのように捉えるかということである。人丸歌と定家歌を贈答歌とすれば、『百人一首』の歌として3番を男性の歌として捉えるべきである。しかし、同類の歌として捉えると、男性の歌とする必要がなくなる。91番の歌と贈答歌とする場合、3番の歌を女性の立場で詠まれた歌として解釈できる。吉海氏が「百人一首内本歌取り」についての考察の中⁷⁸、91番の歌が3番の歌の本歌取りとして捉えることの可能性について述べている。3番は女性の歌であり、91番はそれに対する男性の歌であり、二人で独りで寝る寂しさを言い合っているとなる。

3.4 結論

以上の研究を辿ってみると、歌の内容の面でも、また『百人一首』の配列の面でも、3番の歌は詠歌主体について定家の撰歌意図としての女性説が強まる。結論から言えば、藤

⁷⁶ 吉海直人『百人一首の正体』角川ソフィア文庫 2016年 141～142頁

⁷⁷ 徳原茂美『百人一首の研究』和泉書院 2015年 62頁

⁷⁸ 吉海直人『だれでも知らなかった「百人一首」』筑摩書房 2011年 91～98頁

原定家が人丸歌を女性の立場で詠まれた歌と解釈していた可能性が高く、そのため現代においても、人丸歌を『百人一首』の歌として鑑賞する時、女性の立場で詠まれた歌として解釈するべきである。

「ひとりかもねん」が詠まれている歌と先行研究を調査したところ、人丸歌を男性の歌として解釈できる根拠が二つ確認できた。一つ目は、作者が男性であることであり、他にも「ひとりかもねん」が詠まれた歌の中に男の立場で詠まれた歌もある点である。二つ目は、「山鳥の尾」は「尾」ではなく、「雄」であるとの主張である。

この歌は、後世に人丸の歌と解釈されるようになったが、本来『万葉集』の、詠み人知らずの歌である。「あしびきの」歌以外の「ひとりかもねん」が詠まれている歌 9 例を調査したところ、男性の立場の歌は 5 例、女性の立場で詠まれた歌は 4 例が確認できた。「ひとりかもねん」で独り寝を嘆いているのは男詠も女詠もあり、詠歌主体の性別が「待恋」の歌ほど明らかではない。しかし、上記の用例の中に、『万葉集』の男性の歌の場合、詠歌主体の性別を明確にする表現が使用されていた。「あしびきの」歌にはそういった表現が詠まれていない。なお「あしびきの」歌の初出は『万葉集』の女性詠とされている歌の左注にあり、その歌の類歌であるため、これも女性説の証拠になる。更に、藤原定家が『百人一首』の 97 番に自分の歌を選んでいるが、その歌も恋人を待っている女性の立場から詠まれた歌である。定家が『百人一首』に歌聖である人丸と同類の、女性の立場から詠まれた歌を選んでいることで、自分の歌人としての立ち位置を主張している。また、定家が 3 番の歌と同類の 91 番の歌を選んでおり、この歌と贈答歌であるように解釈すると、女性の立場で詠まれた歌として解釈できる。

このように、日本語の原典の場合、詠歌主体の性別を示している表現はほとんど使われておらず、詠歌主体の特定が困難である場合が多い。英訳の場合、歌によって、詠歌主体の相手を表現する時に、言語上で「he」や「she」などの、性別を明確にする代名詞を使わざるを得ないケースがある。それがモストウ訳の 97 番歌のように、原典を正しく表現しているものもあれば、ガルト訳の 97 番のように誤訳と思われるものもある。しかし、英訳することで性別を具体化することにより、日本語では曖昧であった問題点を浮上させ、歌の再解釈に繋がった。

4. 英訳からみた修辞法の再解釈

4.1 序詞「浅茅生の小野の篠原」の再解釈

4.1.1 はじめに

序詞は「有心の序」と「無心の序」がある。日本の研究においては、同音反復で主題に掛かる序詞は「無心の序」とみなされており、訳さなくていいことになっている。日本の一般向けの書物のみならず、研究書にも主に音声関係が重んじられ、意味的な関連性を認めているものが少ない。一般向けの書籍並びに研究書においても、現代語訳が提示されている場合、序詞と主想が同音反復で繋がっている場合、関係はほとんど「その（主想を導く音の表現）ではないが」のような書き方で現代語訳されている。英訳の場合それに対し、同音反復と同類の技法の使用が寡少であり、意味的な関連を出している訳が最も多い。それは 31 文字の多くの部分は、音声的効果のみで詠まれていることは、翻訳者からしても、異言語母語の読者からしても非常に不自然に受け止められるからであると考えられる。また、同様の理由で翻訳に同音反復を訳出するのも困難であると考えられる。そもそも、英語の作品では音声効果のみの作品は珍しいので、翻訳者も読者も音声効果以上の、何らかの意味的な関連をも求めているのであろう。そのためか、翻訳者も、同音反復を訳において再現しても、あるいは他の技法で補足しても、それと共に序詞と主想の間、意味的な関連性を創作している例が多数確認できる。

日本人の場合、歌の解釈に当たっては、音声関係においても十分解釈できるように思える。その「（主想を導く音の表現）ではないが」のような、序詞と主想の繋がり方に疑問を持つものが見当たらない。現代語訳で上記のような結びつきで訳され、注で同音を導く技法のように解説されていたら、それを理解しがたいと思う人がほとんどいないのであろう。その反面、英訳で「（主想を導く音の表現）ではないが」のような訳し方がされていたら、非常に不自然な翻訳文になる。訳者の序詞に対しての理解度が各々異なるためだと思われるが、その理解度と関係なく、全員が意味的な関連を重視しているのは、そのためであると思われる。これが日本人と外国人の、序詞に関しての最大の相違点であると言える。

さて、『百人一首』に同音反復で掛かる序詞が詠まれている歌は 4 首選ばれている。それは 18 番藤原敏行朝臣の「すみのえのきしによる浪よるさへやゆめのかよひぢ人めよくらむ」、27 番中納言兼輔の「みかのはらわきてながるる泉川いつみきとてか恋しかるらん」、39 番参議等も「あさぢふのをのしのはらしのぶれどあまりてなどか人の恋しき」、そして 51 番藤原実方朝臣の「かくとだにえやはいぶきのさしも草さしもしらじなもゆるおもひを」である。

このうち 39 番の表現は、撰者の定家自身も、「浅茅生」と「小野の篠原」を歌に詠んでいる例が複数ある。そのため、定家が同音反復の序詞をどのように解釈していたかを考察するためには、『百人一首』の歌の中の等歌が最も適していると考えられる。そこで、本章では等歌を分析し、序詞と主想の意味の関連について論じ、等歌の序詞は「無心の序」であるか、それとも「有心の序」であるかについて考察する。

論者は以前『百人一首』の序詞について考察を行い⁷⁹、39 番の参議等歌について検討し、和歌の技法を翻訳にどのように反映させるかということについて論じた。その論文においては当歌の序詞を同音反復以外の関連で訳出することは、意味を原典から遠ざけてしまうため、同音反復以外の訳は望ましくなく、序詞自体の翻訳も避けるべきであると結論付けた。その根拠は、多くの先行研究において音声関係のみが重んじられている事、さらには平安貴族が自分のことを雑草に見立てることが考えにくいということからであった。しかしながら、英訳者の中に、同音反復以外の関連を用いている者が非常に多く、かえってその解釈が原典においても可能であるのではないかという疑問が浮上してきた。

等歌の場合、古注釈や先行研究においては、序詞と主想の関連性に関しての意見が複数見られる。大別すると、「しのはら」と「しのぶれど」の音声関係のみを認めている意見と、何らかの形で意味の面での関連を想定している意見とが存する。意味の関係があれば、それは具体的にどのようなものかについて、一義的な結論が見当たらないので、一般的に認められている意見が確認できない。それにもかかわらず、意味関係、その中でも比喻関係を訳出している訳者が極めて多いのは注目すべき点である。前述のごとく、論者が以前の論に直喩の翻訳にたいして異議を唱えたことがある。また、フィットレル・アーロン氏も、

⁷⁹ カーロイ・オルショヤ (2016) 『「浅茅生の小野の篠原」の英訳の問題点と新しい翻訳の試み』古代文学研究第二次 215 号 68～77 頁

「直喩として訳出することが誤解を招く場合が多い。」⁸⁰

としている。だが、『百人一首』の解釈に、英訳者が訳出している比喩も含まれていることは可能性としてあるのではないだろうか。このように視点を変え、意味の面での関連として多くの訳者が訳出していることについて考察した上、等歌の同音反復の序詞が、意味的にも主題と関連しているか否かについて考察する。これを検討していくのが『百人一首』の歌としての等歌の解釈を定家解釈に近づけるための、一つの新たな見方である。

4.1.2 英訳者の序詞と主想の解釈

等歌の序詞の場合、序詞と主想の関連について、母国語により異なるイメージが持たれる可能性を念頭に、当章においても外国人訳者と日本人訳者を分けて分析した。しかし、その結果は、両方のグループともほぼ変わらなかったことが、分析の際に明らかになった。

外国人訳者の場合、15人の訳者の内、序詞と主想との関係を比喩（直喩）として訳出したのは11名、更に1名が比喩（隠喩）として訳出しているのが確認できた。これは外国人訳者による訳の80.00%にあたる。日本人訳者の場合、10名の内比喩（直喩）として訳出したのは8名が確認でき、更に1名が比喩（隠喩）として訳出していることが判明した。これは訳者全員の25種類の訳で見ると、直喩か隠喩のどちらかが用いられている訳は合計84.00%ということになる。

比喩の他、同語反復（マコレー訳、ディキンズ1909年訳、ポーター訳、カーター訳）、同音反復（モストウ訳）、否定（ディキンズ1909年訳）、比較（ポーター訳）、関係が明確でない（ガルト訳）、そして省略（本田訳）も確認できる⁸¹。こういった、比喩以外の他の翻訳例も見られるものの、上記の数字でも明らかであるように、比喩が用いられているものが極めて多いのである。多くの訳者がなぜ、序詞と主想を比喩で結びつけているかが疑問に思われる。同音反復を補ったと考えられるが、同音反復を別の技法で補っていると同時に、比喩を用いている例もみられる。例えば、モストウ訳がその好例である。

Though I reveal my love

⁸⁰ フィットレル・アーロン（2017）『同音反復式の序詞の翻訳に関する一考察』（人文16号）265頁

⁸¹ 詳細は付録4.と付録5.を参照。序詞と主想との関係が二つ創作されている翻訳もある。

As sparingly as the sparse reeds

That grow in low bamboo fields,

It overwhelms me—why is it

That I must love her so?

(私が私の恋を明かすのは

まばらの葦のように控えめだが、

(その葦が) 低い竹の野に生えている。

私を圧倒する：なぜ

彼女のことをこんなに好きなのでしょう。)

モストウ氏が、詠歌主体の気持ちを、低い竹の間にまばらに生えている葦に喩えている浅茅の「浅」と「あまりて」の対立を「sparse reeds・low bamboo」(まばらの葦・低い竹)と「overwhelms」(圧倒する)と訳しており、詠歌主体の抑えられている状態と、「overwhelms」を抑えられない状態とし、対立を反映させている。

それに加え、「sparingly as the sparse reeds」(まばらの葦のように控えめ)の同語反復で同音反復⁸²を補っている。即ち、技法を補うため、比喩の使用がかならず必要であるとは言えない。技法を補うためでなければ、訳者の多くは、日本語が母国語であるかないかと関係なく、序詞と主想の関係を比喩として読み取っていたか、あるいは目標言語での歌の言葉が読者に自然に受け止められるように、比喩を追加したことが考えられる。

なお、モストウ氏は「浅茅」を「reeds」(葦)と訳しており、モストウ氏も含め、外国人訳者は10名、日本人訳者は4名が「reeds」(葦)を用いている。「茅」は辞書類では「cogon grass」となっており、葦と別のものである。それにもかかわらず、ディキンズの初訳をはじめ、多くの訳に見られる。その理由は恐らく、茅は日本全土、およびアジア、アフリカ、ヨーロッパの暖地に広く分布する(日本大百科全書より)のに対し、アメリカ、またはヨーロッパの暖地ではないところになく、その英語の言葉があっても、読者は理解されにくい。そのため「葦」に置き換えている可能性が高い。

比喩を用いている訳の中に他の訳と異なる特殊例が2例、アトキン訳と出井訳が存する。アトキン氏は以下のように訳している。

⁸² 同語が繰り返されていると同時に、語頭の「s」音も繰り返されている。これが西洋でよく使われている「頭韻法」でもある。

My feeling I try to hide away,
Hidden like the low bamboo
But like the reeds they sometimes sprout...

Oh, so deeply I love you
(私の気持ちを隠してみる
隠された、低い竹と同じように。
でも、葦のように、時々芽生える...
ああ、あなたのことを深く愛している)

アトキン訳では二重の比喩が用いられている。一つには、「詠歌主体の気持ち」と「隠された低い竹」が比喩（直喩）の関係を成している。つまり、詠歌主体が自分の、恋人への熱い想いを隠そうとし、それを隠された、あるいは隠れている丈の低い竹に重ねている。二つには、竹の中で生えている葦が生え⁸³、伸びてくるように、自分の気持ちも抑えられなくなり、隠せなくなると訳している。このように、詠歌主体の気持ちと丈の低い竹、そして詠歌主体の気持ちと葦という、直喩の二重構造の訳になっている。この二重構造の比喩に加え、原典の同音反復を補うため、「hide」（隠す）と「hidden」（隠された）という、同じ単語の二つの活用形を用い、同音反復の代理技法として同語反復を用いている。同語反復が前例のモストウ訳など、他の訳にも見られるが、比喩の二重構造はこの一例のみである。もう一つの比喩の異例は、出井訳である。

On this plain of bamboo grass
It is the reeds
That stand out now
As does my love for you:
Irrepressible!
(この笹の野に
今日立っているのは葦だ。
同じように、私のあなたへの恋は
抑えられない!)

⁸³ 実際に竹と葦は同じところに生えない。

出井訳に「忍ぶ」要素が全く見当たらず、翻訳歌の中心は気持ちの抑えられない様子である。描かれている自然風景は、笹の野が広がり、そこに誰が見てもすぐ目に付くように、葦が生え、笹より明らかに高く伸びているというものである。詠歌主体の恋心も葦と同じく、抑えられない、激しいものであり、詠歌主体の顔にまで出ており、誰が見ても、恋心がばれてしまっている。つまり、原典に確認できる、恋心を抑えようとしている、恋を忍んでいる要素が欠落している。もちろん、原典にも最終的には詠歌主体の気持ちを隠しきれなくなるが、それ以前の、気持ちを抑えようとしている恋の段階も歌の中に強調されている部分である。出井氏はこの忍んでいる要素は外し、忍ぶ恋の後の段階に焦点を当てている。

この二例の他、比喻（直喩、隠喩）を用いている訳者は丈の低い竹や葦などを、詠歌主体の忍んでいる気持ちに喩えている。詠歌主体の気持ちが喩えられているのはどういった植物であるかが、訳者によって変わってくる。「reed」（葦）、「small bamboo」（小さな竹）などの例が見られる。どういった植物が用いられているかは、訳者が日本の特有の植物をどのように英訳したかという視点からも興味深い問題であるが、ここでは省略する。なぜなら、植物名が異なっても、丈の低い、潜んで生えている植物と詠歌主体の気持ちとが比喻関係にあるのは全ての訳において同様であるからである。つまり、多くの訳者が、序詞の植物と主想の詠歌主体の気持ちとの比喻関係を読み取っていたのである。

4.1.3 「浅茅生の小野の篠原」の享受史

ここで、英訳者のような、「浅茅生の小野の篠原」と詠歌主体の気持ちとの比喻関係、あるいは、別の意味的な関連が可能であるかを探るため、辞書類と先行研究を確認していく。まず、序詞がどのように解釈されているかを分析し、考えたい。「浅茅生の」を枕詞と捉えるか、枕詞ではないように捉えるかで、解釈が大きく変わってくる。枕詞と捉えるのであれば、意味を解釈に反映させる必要がない。つまり浅茅が生えているか生えていないかが解釈に影響しない。しかし、枕詞としない場合、「浅茅生の」を解釈に反映させるのが妥当である。

角川書店の『歌ことば歌枕大辞典』（1994年）で「浅茅」の見出しに、

「平安朝になると、『万葉集』にもあった「浅茅原」と「小野」との結び付きが定着し、『百人一首』に採られた「浅茅生の小野の篠原忍ぶれどあまりてなどか人の恋し

き」(後撰集・恋一・五七七・等)のように、「浅茅生の」は「野」「小野」に掛かる枕詞になり」

とある。平安時代に枕詞として定着したと説明されており、「浅茅生の」が枕詞とされている。しかし、『百人一首』には歌詞の初出例が多くあると、吉海氏は複数の論に指摘している⁸⁴。これを考慮すれば、安易に平安時代に定着した歌語とされているものは再検討する必要がある。「浅茅生の」の場合もそれが必要である。

長谷川氏も指摘しているように⁸⁵、石田吉貞氏、島津忠夫氏、吉海直人氏、そして長谷川氏自身も『百人一首』の解釈として、選者定家の再解釈の立場を重視している。ここで4人それぞれが「浅茅生の」と「小野の篠原」について述べていることを紹介し、「浅茅生の」が枕詞として解釈されているか否か、または序詞と主想の関係がどのように説明されているかを検討していく。

石田吉貞氏は、

「○あさぢふの一「浅茅」はまばらに生えた茅。「生」は生えている場所という意味の名詞。即ち「あさぢふ」は茅がまばらに生えている所。そして「あさぢふの」は「小野」の枕詞。○をのの篠原―「を」は接頭語で、「を野」は「野」。「篠原」は篠(細い竹)の生えている原。「をのの篠原」は地名ではなく、普通名詞。(省略) この一、二句は「忍ぶれど」という為の序。」⁸⁶

と、「浅茅生の」と「小野の篠原」の意味両方を紹介している。「浅茅生の」を「小野」に掛かる枕詞とし、「小野の篠原」を序詞と解いている。序詞と主想に関しては、意味的な関連について言及せず、「忍ぶれど」を導くための役割のみについて述べている。つまり、音声以外の関連性を認めていない。

島津忠夫氏は、

「同音で「しのぶ」を出すための序詞。浅茅(たけの低いちがや)の生えている野の篠原。「篠原」は篠竹(細い竹)の生えている原。「をのの篠原」は地名ではなく、普通名詞(井蛙抄・五卷)。」⁸⁷

⁸⁴ 参考文献で提示されている吉海氏の諸本や論文を参照。

⁸⁵ 長谷川哲夫(2017)『百人一首私注』1頁

⁸⁶ 石田吉貞(1956)『百人一首評解』有精堂出版125～127頁

⁸⁷ 島津忠夫(1973)『百人一首』角川文庫90～91頁

と、枕詞説が提示されておらず、ただ「浅茅生の」の意味と、序詞と主想の同音反復関係について言及している。石田氏と同様に、序詞と主想の間の意味的な関連性を想定していなかったことがわかる。

吉海直人氏は、

「「小野の篠原」という表現は、前述の二首⁸⁸以外には八代集に見当たらず、歌語として不人気（未熟）であり、地名としても固定（歌枕化）していなかったことがわかる。（省略）また以後の勅撰集においても、「小野の篠原」の用例数がかなり増加しており、歌語として確立・流行していったことがわかる。」⁸⁹

と述べ、等歌以前に「小野の篠原」が勅撰集にほとんど見当たらなかったことを指摘している。この表現が普及していないのであれば、「浅茅生の」とも関係が確立していないはずである。そうであれば、「浅茅生の」を少なくとも定家の時代までは、枕詞とすることができないことになる。定家は平安末期と鎌倉時代に活躍していたので、「小野」に掛かる枕詞という説が成り立たなくなる。

別の書物において、吉海氏は序詞と主想の関係について、

「もともと初二句の風景は、およそ美的とは言えそうもない雑草の生い茂る野原でしかありません。その荒涼たる風景がかえって忍ぶ恋の切なさを増幅・強調させる効果と評価」云々⁹⁰

と、序詞と主想の意味的な関連について言及している。比喻とは述べておらず、序詞の荒れ果てた風景が、忍ぶ恋の切なさを強調するとのみ述べているが、これを比喻としてとらえるのは可能であろう。チガヤが生い茂っている、篠が生えている野原が人の不在、転じて詠歌主体の寂しい気持ちを想起させる。また、竹の間に忍んでいるチガヤも、詠歌主体の恋心の喩えとして捉えることが可能であろう。従って、吉海説から比喻にたどり着くことができなくても、意味的な関連が認められるのである。

これらの先行研究をまとめると、石田氏以外、「浅茅生の」を枕詞としている研究者は、定家解釈を重視している者の中に見当たらない。同音反復が明らかであり、先学の全員がそれについて言及している。序詞内の「浅茅生の」と「小野」の関係が定家の時代にまだ

⁸⁸ 「浅茅生の小野の篠原しのぶとも人知るらめやいふ人なしに」（古今和歌集巻第 11・505）、
「浅茅生の小野の篠原忍ぶとも人はしらじなとふ人なしに」（古今和歌六帖第 6・3898）

⁸⁹ 吉海直人（1993）『百人一首の新考察』世界思想社 126～128 頁

⁹⁰ 吉海直人（2017）『読んで楽しむ百人一首』KADOKAWA 116 頁

確立していなかった。つまり、「浅茅生の」をそのままの意味で捉えて良いのである。「小野」も地名ではないため、そのまま捉えてよさそうである。また、意味的な関連について言及しているのは、吉海氏のみである。

最後に長谷川哲夫氏が、

「○「あさぢふ（浅茅生）は、丈の低い茅萱が生い茂った所。○をののしのはら 一 小野の篠原。「五代集歌枕」「八雲御抄」は山城国の歌枕とする。しかし、「顕注密勘」で五〇五番の注に顕昭は「小野の篠原とは、をのは小野と云也。しの原は篠おひたる所也。小野は惣名にて、よろづの野によめり」とし、定家も異議を唱えていない。定家は歌枕ではなく、普通名詞と考えていたものと見られる。

「小野」は野原のこと。「を（小）」は接頭語。「篠原」は篠竹が一带に生えた所。（中略）同音の繰り返しによって導いている。」⁹¹

とし、序詞と主想の関係は同音反復であることについて述べ、定家が「小野の篠原」を固有名詞と見ていなかったことを、上記の島津氏、吉海氏と同様に指摘している。また氏が序詞と主想の、これまで浮上してきた意味的な関連について詳しくまとめている。長谷川氏の相当箇所を引用する。

「一つは、「浅茅」あるいは「小野の篠原」が秋が訪れると色が変わると詠まれることが多いことから、色に表れる、つまり「忍ぶれどあまりて」と響き合うと考えられることである。（中略）もう一つは、「浅茅生の小野の篠原」に実際には露は詠まれていないが、おのずからそこに露が想起され、その露は涙と重ねられ、さらに「あまりて」を露が置きあまることと重ねていると考えるということである。」⁹²

ここで長谷川氏は等歌の解釈として二つのことを考察している。一つは「浅茅」と「小野の篠原」について、秋が来ると、秋風または露が置かれることにより、色が変わるという解釈である。長谷川氏が例としていくつかの歌を挙げており、中には定家の歌も複数ある。これらの定家の歌を後で詳しく考察する⁹³。ここで重要であるのは、定家も同類の歌を詠んでいることである。そうであれば、定家も「浅茅」と「小野の篠原」にこのような意味的な関連を読み取った可能性がある。なお、秋には「飽きる」と「心変わりをする」、「失

⁹¹ 長谷川哲夫（2015）『百人一首私注』笠間書院 245～246 頁

⁹² 長谷川哲夫（2015）『百人一首私注』笠間書院 249～250 頁

⁹³ 『拾遺愚草』349、『拾遺愚草員外』159、『内裏歌合 建暦3年8月7日』。歌番号は新編国歌大観による。

恋する」という意味が掛けられているとする深読みの可能性もあるが、この歌は恋の早い段階のものであると思われるため、解釈から外すことにする。もう一つは、「浅茅」と「小野の篠原」から露が想起され、露から涙が想起され、涙があまるという解釈である。長谷川氏がこの解釈についても定家の同類の歌を例として挙げている⁹⁴。結論として、等歌を『定家八代抄』の前後の歌と共に検討しながら長谷川氏が、

「前後の内容から見ても、定家がこの等歌に涙の露を読み取っていた可能性は高い。今はそのように考え、この解釈をとっておくことにする。」⁹⁵

と、最終的に涙と露説を取っている。定家が詠んだ歌の中に同類の歌が見られるため、妥当な解釈であろう。長谷川氏に見える露説の初出は『幽斎抄』に確認できる。

「篠原にをく露は、なにと忍ばんとすれども見ゆるものなるによりて、只わが恋もそのごとくにつつむとすれども、目にもあまりて見ゆるぞと也。」⁹⁶

と、篠原に置かれている露が詠歌主体の忍びきれない恋心に喩えている。『百人一首雑談』にも

「此歌に露と云事はみえねども、あさぢふは露しげきもの也。をののしの原も露しげき也。あまりてといふは、あさぢふ小野のしの原の露あまりて也。」

とあり、16世紀末期から、『百人一首』の注釈書の中に、この歌に関しては露が暗示されていることが認められていたことがわかる。古注釈にこの他にも序詞と主想の意味的な関係についての解釈が見られる。原典には詠歌主体の気持ちが深い、深まったなどが表現上では詠まれていないが、古注釈には序詞と主想を、浅茅の「浅い」と詠歌主体の気持ちの深さという関係で関連付けているものも見られる。

『師説抄』に、

「師云は、しのべどもしのべども我おもひは小野のしのはらよりふかきによりて、あまりて恋しければ、これほどふかき思ひは何としたることぞといひて、我心をなどかたとがめて了簡したる歌也。」

が見え、小野の篠原の浅茅を詠歌主体の恋心と対立させ、小野の篠原の浅茅の「浅」よりも、詠歌主体の恋が深いので、忍びきれないという捉え方である。

⁹⁴ 『拾遺愚草』2249、『定家名号七十首』3。これらの歌も後で考察する。

⁹⁵ 長谷川哲夫(2015)『百人一首私注』笠間書院 251頁

⁹⁶ 古注釈の引用はすべて島津忠夫・上條彰次編(2000)『百人一首古注抄』太洋社 102～103頁

『三奥抄』が同じく、「浅茅」の「浅」と詠歌主体の気持ちの深さについて考察し対立させている。

「はじめ浅かりし思ひの、年ふるまゝにふかく成りて顕るゝ心なり。野には惣じて浅茅といふものゝ生るがはじめ也。ほどふれば亦しのといふものゝ生る、其時、人の目にはたつ物なれば、それにならずらへよせたり。」

これが詠歌主体の、最初は「浅茅」の「浅」のように浅かった気持ちが、次第に深まり、隠しきれなくなったという解釈である。つまり、「浅茅」と「恋心」を比べ、スタート時点でこれらが比喻関係にあり、同じく浅かった詠歌主体の恋心がそれを次第に追い越していったのである。言いかえれば、「しのぶれど」によって「浅茅」を解釈し、「浅」を掛詞としているのである。『師説抄』と『三奥抄』の解釈も序詞と主想に意味的な関連を認めており、江戸時代から等歌にこういったことが読み取られたのである。

以上のように、古注釈に等歌の序詞と主想の関連についての解説がみられる。これに加え、近年の研究者の中で、次の三通りの序詞と主想の関連についての、前例と異なる解釈が存するので、紹介する。

竹岡正夫氏は、

「野原の中にただ一人忍んでいる」⁹⁷

と述べ、桑田明氏も、

「浅茅生の小野の篠原に忍び隠れるイメージ」⁹⁸

と述べている。前例の「浅茅」と「恋心」という、自然と人事のイメージを合体させたような捉え方である。「浅茅と篠原の露」や、浅い（低いもの）としての自然と、それと同様の、あるいは対立している詠歌主体の恋心という解釈の場合、自然と人事が区別されているが、竹岡氏と桑田氏の説では自然と人事が区別されていないため、他の解釈と大きく異なる。

竹岡氏と桑田氏の解釈について、長谷川氏も言及しているが、似たような例があまり見られないとし、最終の結論から外している。ただし、ここで注目すべきなのは、竹岡氏と桑田氏が説いているこのイメージが翻訳に用いられている直喩と同類のものであるということである。両者とも、序詞と主想が比喻関係にあるとは述べてはいないが、「ただ一人忍んでいる」のは、実際の作者ではなく、詠歌主体の恋心であれば、直喩とかなり近いも

⁹⁷ 竹岡正夫（1976）『古今和歌集全評釈下』右文書院 63～66 頁

⁹⁸ 桑田明（1979）『義趣討究小倉百人一首講義』風間書房 265 頁

のとなる。雑草が生い茂ったところに人が来ているのであれば、荒れ果てた状態になるはずがない。つまり、人の不在を想起させる。詠歌主体の精神状態も、人、つまり相手（恋人）の不在で生い茂ったところと同じようなものであると、寂しい野原と重ね合わせられる。また、雑草が野原に忍んでいると同じように、詠歌主体が恋心を抑えようともできない状態にあり、竹岡氏も、桑田氏も、比喩と似たような捉え方をしている。

井上宗雄氏は竹岡氏と桑田氏と同類の解釈を取り、

「この歌は「忍ぶる恋」の歌ですが、「浅茅生の小野の篠原」というような寂しい所に身を置いて、恋というものにやつれている、そういうイメージが感じとられる」⁹⁹と等歌を解いている。また大岡信氏が、

「丈の低い萱が一面に生えている野の情景は、おのずと恋心をじっとおさえている心の姿勢と二重影像になって下の句に響いている。」¹⁰⁰

と、前者の二人よりも、よりはっきり比喩の可能性について述べており、比喩を用いている英訳者と近い捉え方をしている。ただし、大岡氏の解釈に関しては、有吉保氏が

「歌の詠作時点でみれば、序詞の機能は、忍ぶ恋の世界を示す古歌の慣用句を用いて、典雅でなだらかな調べに詠み下すことに中心があったのであろう。」¹⁰¹

以上のように、有吉氏が等歌が詠まれた時点の語釈を重視し、大岡氏の説を否定している。しかし、等歌を『百人一首』の歌として解釈するのであれば、詠まれた時点の詠者の意図ではなく、定家の解釈を重視することが妥当である。

以上のように、古注釈と現代の先行研究を合わせて検討したところ、以下の8種類の解釈が確認できた。

A、「浅茅生の小野の篠原」が「しのぶれど」を導き出すための序詞であり、意味的な関連がない。この解釈は意味的な関連を認めるものも含め、全ての先行研究に見られる。

B、篠原に露が置かれ、色が変わる、つまり色に出るように、詠歌主体の恋心も隠せなくなり、現れてしまう。長谷川氏に見える説。

C、浅茅と篠原に露があまり、これに詠歌主体の、恋のために流す涙が袖にあまるということを連想する。『幽斎抄』と『百人一首雑談』、長谷川氏に見える説。

⁹⁹ 井上宗雄（2004）『百人一首』笠間書院 81 頁

¹⁰⁰ 大岡信（1980）『百人一首』講談社 122 頁

¹⁰¹ 有吉保（1983）『百人一首全訳注』講談社 169 頁

D, 深い小野の篠原の浅茅より、詠歌主体の恋がもっと深いものであり、そのため恋心を隠しきれない。この説は『師説抄』に見える。

E, 恋心が、浅茅の「浅」のように、最初は浅かったが、その恋心が次第に深まり、隠しきれなくなった。この説は『三奥抄』に見える。

F, 詠歌主体が自分の身を小野の篠原に置き、ただ一人忍んでいる。竹岡氏や桑田氏に見える説。

G, 小野の篠原の浅茅が、隠れて生えているように、詠歌主体が自分の恋心を隠そうとしている。大岡氏に見える。

H, 浅茅が生い茂っている小野の篠原の荒涼な風景が、忍ぶ恋の切なさを強調している。吉海氏や井上氏に見える説。

この8通りの説の内、「A」以外は全てのものが、序詞と主想の間何らかの意味的な関連を求めている。「H」説は、序詞の自然描写が詠歌主体の気持ちを強調している解釈である。「B」から「G」までは、序詞の一つの要素を、詠歌主体の気持ちに喩えている解釈である。その中の「D」と「E」、「F」、そして「G」は、多くの英訳で用いられている直喩と同類のものである。つまり、英訳者と類同した解釈が日本の研究においても存在していることになる。

しかし、「B」と「C」のような深読みは英訳に見られない。露、雨などを涙と重ねるといふ文学表現が、世界中の文学作品に見え、ツベタナ・クリステワ氏がフランス語と英語、ブルガリア語の例を紹介している¹⁰²。ハンガリーの民謡にも、

Azt gondoltam eső esik,
pedig a szemem könnyezik.
Az én szemem sűrű felhő,
s onnant ver engem az eső.

(雨が降っていると思ったが、(実は) 目から涙がこぼれている。私の目は暗い雲で、そこから降っている涙に私が打たれている。)

¹⁰² ツベタナ・クリステワ (2001) 『涙の詩学』名古屋大学出版会 19 頁

この他にも、露や雨が涙、特に恋の涙として描かれる例が多く、世界文学でも、露や雨が涙と深く結び付いていることが明らかである。これが一般的であれば、「C」の解釈も英訳に現われるはずであるが、等歌の英訳にこういった翻訳例が見当たらない。それは恐らく、原典にも、「露」という単語が見当たらないからである。単語上で表されていないならば、翻訳者もその言葉を基本補足することがない。散文の文学作品の場合は翻訳方法として可能であるが、和歌といった短い作品に、単語を増やすと、翻訳歌が説明的になるので、ほとんどの訳者が避けているのである。また、訳者が「露」と「涙」の比喻を読み取ったか否かは疑問である。英訳の中に、翻訳歌に詳しい解説を加えているものは稀少であるが、解説がある翻訳には「露」についての記述が、外国人訳者日本人訳者ともに見当たらない。

「露」の例が訳になくても、「D」と「E」、「F」、そして「G」と似たような解釈が英訳の84.00%で用いられていることを既に指摘した。つまり、英訳者の大半が読み取っている解釈が、日本の学者の中にも確認できるのである。その中にも、最も英訳の直喩と同様のものが、「G」の解釈である。一方、「F」の意味関連を想定している大岡氏は、根拠となる用例を挙げておらず、本歌たる古今集の「あさぢふのをのしのはらしのぶとも人知るらめやいふ人なしに」（古今和歌集巻 10・505）のみを引用している。大岡氏を参考にしている翻訳が見られないこと、また「A」の、「露」が含まれている訳が見当たらないことから、比喻を用いている訳者全員がその比喻を原典から読み取ったか、または目標言語で自然な文書を作るため用いたかと推測できる。

4.1.4 定家がどのように「浅茅生の」と「小野の篠原」を解釈したか

英訳者が序詞と主想の関係を比喻として解釈・翻訳しており、それと同類の解釈が日本の先行研究にも確認できる。しかし、これが『百人一首』の解釈として可能であるか否かは、定家がどのように捉えたかにより判断すべきである。仮に定家が「D」と「E」、「F」、そして「G」のような意味的な関連を読み取っていたのであれば、英訳者の解釈は定家解釈と同様であると言える。長谷川氏が検討している定家の歌から判断すると、「B」と「C」説が有力であるように見える。定家自身がどのようにこの歌を解釈していたか、また定家解釈として「D」と「E」、「F」、そして「G」の解釈が可能であるか否かを明確にするため、定家の同類の表現が用いられている歌を見ていく。

定家詠で同類の歌を 10 首確認できた¹⁰³。

1. 色かはるあさぢがすゑのしら露に猶影やどす在明の月(拾遺愚草・349)
2. 夕暮はをのしのはらしのばれぬ秋きにけりとうづら鳴くなり(拾遺愚草・1038)
3. 夕立の雲吹く風の時のまに露ほしはつるをのしのはら(拾遺愚草・1334)
4. はし鷹のかへるしらふに霜おきておのれさびしきをのしのはら(拾遺愚草・1655)
5. 霜うづむ小野のしのはらしのびとてしばしもおかぬ秋のかたみを(拾遺愚草・1761)
6. なほざりのをのあさぢにおく露も草葉にあまる秋の夕暮(拾遺愚草・2249)
7. 浅茅ふのをのしのはらうちなびきをち方人に秋かぜぞ吹く(拾遺愚草・2375)
8. 秋かぜにたへぬ草葉はうらがれてうづらなくなりをのしのはら(拾遺愚草員外・159)
9. ゆふさればはぎのしたつゆふくかぜのあまりてそむるをのしのはら(内裏歌合建暦3年8月7日・23)
10. あさぢふのをのしらつゆそでのうへにあまるなみだのふかさくらべよ(定家名号七十首・17)

「浅茅生の」と「小野の篠原」を定家がどのように解釈し、歌と他の部分との関連をどのように考えていたかを明確にするため、この 10 首の歌を二つの面で検討していく。一つは、「小野の篠原」が同音の言葉を導き出すように詠まれている歌を検討し、音声的な関係以外のつながりがあるか否かを見ていく。その後、「浅茅と小野の篠原」、「浅茅/小野の篠原と秋」、「浅茅/小野の篠原と露」が一緒に詠まれている定家詠を三つにグルーピングし、検討する。

この 10 首の内、「小野の篠原」が同音反復で用いられているのは、2. 「夕暮は」と 5. 「霜うづむ」である。

2. の「夕暮は」歌を久保田淳氏が次のように解釈している。

「夕暮れ時には、荒れるがままに放置してきた小野の篠原が偲ばれる。そこで、秋

¹⁰³ 本文と歌番号は新編国歌大観による。

(飽き) が来たよと、鶉(女) が鳴いているようだ。」¹⁰⁴

夕暮時に小野の篠原をしみじみ思う詠歌主体が描写されている上の句と、秋の到来を告げる鶉が描写されている下の句から成り立っているとす。「秋」には恐らく「飽き」が掛けられており、鶉(女) は自分が飽きられたことを嘆いている。また、夕暮時の寂しい気持ちと秋の寂しさが響き合い、同音反復以外にも、意味的な関連を読み取れる。また、清少納言の『枕草子』の「秋は夕暮」を合わせると、やはり意味的にも繋がっていることが明らかである。なお、久保田氏がこの歌が等歌の本歌取りであると述べている。等歌は恋が芽生えた段階を詠んでいるのに対し、定家の歌は恋の終盤に設定を変えている。

5. 「霜うづむ」は、霜に埋もれている小野の篠原は、偲ぼうとしてもできない。霜が埋もれ、秋の形見を少しでも残してくれないかという意味の歌であろう。この歌は恐らく等歌の本歌取りでもあり、恋の歌であった本歌を冬の歌に詠み変えている。本歌と本歌取りを対としてみると、等歌で茅と小野の篠原が詠まれており、忍ぶことができるが、ここはもう冬になり、篠原も枯れてしまい、一面が霜に埋もれている。秋であれば、「飽き」が連想されるが、「霜うづむ」歌では秋から冬に変えられており、等歌で芽生えた恋がここに至り終盤を迎えたという捉え方まで可能となる。そうであれば、等歌と定家の「霜うづむ」を対として解釈するのであれば、「霜うづむ」の序詞と主想の意味的な関係が明らかであり、定家が等歌に比喻、あるいは意味的な関連を読み取ったことになる。つまり、定家が「しのはら」を同音反復の用法で使っている二例は、序詞と主想が音声的にだけではなく、意味的にも関連している。そうなると、定家が等歌にも意味的な関連を読み取ったことを推測できる。

次に浅茅、または小野の篠原が秋と一緒に詠まれている歌を見ていく。それは、2・5・6・7・8である。浅茅または小野の篠原が露と一緒に詠まれているものが6例、1・3・6・9・10である。なお、2の「夕暮はをのの篠原しのばれぬ秋きにけりとうづら鳴くなり」と8の「秋かぜにたへぬ草葉はうらがれてうづらなくなりをののしのはら」の2首は、露が詠まれていないが、露が暗示されている可能性がある。両方の歌に「うづらなくなり」が詠まれている。「鳴く」に「泣く」を連想し、そこから涙を想起すると、この歌も露(涙)が詠まれている歌として解釈できそうである。つまり、定家が自分の歌に「浅茅」と「篠原」を多くの場合一緒に詠んでいるため、『幽斎抄』と『百人一

¹⁰⁴ 久保田淳(1985)『藤原定家全歌集』河出書房新社195頁

首雑談』、そして長谷川氏の研究にみられる「露」説が妥当であると言える。となると、定家が等歌を「無心の序」ではなく、「有心の序」として解釈していたことになる。

10.の「あさぢふのをののしらつゆそでのうへにあまるなみだのふかさくらべよ」では、「小野の篠原」が同音反復の序詞ではないが、等歌に非常に似ており、定家がここでも等歌を本歌取りしていると見ることも可能である。この歌は二句切れの歌であり、初二句の「浅茅生の小野の白露」の自然描写と、「そでのうへにあまるなみだのふかさくらべよ」という人事の描写が対比している。詠歌主体の袖の涙が小野の篠原の露のように深い、それともそれ以上に深いものであるという意味の歌である。定家が「浅茅生の小野の篠原」の自然と、歌の人事描写に比喻、または対比・比較的な要素を読み取っていたことがわかる。従って、等歌にも同じような要素を読み取った可能性があるかと推測できる。これを考慮すれば、英訳者の比喻は、技法の補足でも誤訳でもなく、等歌の『百人一首』所収歌としての一つの解釈であると言える。

4.1.5 結論

参議等の歌は、英訳と現代の日本の解釈書で異なる解釈がされていることをきっかけに「浅茅生の小野の篠原しのぶれどあまりてなどか人の恋しき」の定家解釈を探ってみた。一般的に序詞と主想の関連には音声的な同音反復関係が認められているが、意味的な関連については、古注釈においても、現代の先行研究においても意見が分かれている。中でも、意味関係を認めていても、それが比喻であるという解釈が少ない。「浅茅生の」と「小野の篠原」が露と一緒に詠まれる例が多いため、「浅茅」と「篠原」に置く露と詠歌主体の袖に置かれている涙の比喻関係、あるいは意味的な関連が古注釈から見られるが、小野の篠原に生えている浅茅と詠歌主体の恋心の比喻関係を認めているものは、大岡氏以外に見当たらなかった。そのため、論者も含め、英訳で比喻関係が創作されていることは歌の本来の意味から遠ざかっていると考えられてきた。

しかし、撰者定家の「浅茅生」と「小野の篠原」が詠まれている、等歌と同類の歌を検討した結果、定家解釈としても「浅茅生の小野の篠原」と詠歌主体の恋心とが同音反復の用法のみならず、意味的にも関連していることが明らかになった。つまり、定家が等歌の序詞を「無心の序」ではなく、「有心の序」として解釈していたことが窺える。日本で忘れられつつあった解釈を、英訳の検討を通して再確認できた。もちろん英訳者が決して定

家解釈を重視して、「有心の序」として訳したわけではない。英詩の場合、詩歌に詠まれている表現が音声の関連のためだけに用いられているものはほとんどなく、同音反復の関連のみが訳出されると、英詩として不自然な文書になる。そのため、多くの訳者が序詞と主想の関連を創作するため、比喩を用い、丈の低い茅と詠歌主体の忍んでいる恋心を関連付け、おのずから定家の解釈を再現したのである。なお、英訳では「露」にたどり着くものが見当たらなかった。解説にも「露」についての言及が見当たらない。単語上の「露」が詠まれていないことと、長谷川氏がこの古注釈にも見える説に注目したのは、2015年のことであるのも、これに影響していると思われる。これからの翻訳においては、定家説を重視して露を訳出することが望ましいと言えるが、露が訳出されていなくても、英訳のほとんどが「有心の序」になっていることは、従来の日本の解釈より、定家解釈に近いと言える。

4.2 掛詞「さよふけて」を中心に

4.2.1 はじめに

和歌技法の中、最も翻訳が困難であり、翻訳作業により「欠落」と「余分」が最も生み出されるのは掛詞であるといえる。『百人一首』の初英訳を行ったディキンズ氏が1909年の訳の序文で次のように述べている。

「日本の古典和歌に押韻、そして正確に言えば韻律もない。そのため、語法と倒置法のほか、この言葉ジャグラリー（掛詞）と枕詞が唯一の修飾法であった。言葉遊びは形をマネすることさえ極めて難しいことであるが、価値（意味）は多かれ少なかれ、翻訳に反映させることが多くの場合可能である。」¹⁰⁵

¹⁰⁵ 「As there is neither rhyme nor, properly speaking, rhythm in old Japanese verse, this word-jugglery was, with the literary epithets (makura-kotoba, the so-called pillow-words), the only decoration available, apart from diction and inversion, together with some license in syntax. The form of the word-plays can, of course, hardly ever be even imitated, but their value can be often more or less preserved in the translation.」吉海直人編集『百人一首研究資料集第五巻英訳百人一首』クレス出版2004年168頁。日本語訳は論者による。

つまり、ディキンズ氏がこの序文において、掛詞を技法として翻訳するのが不可能であっても、意味的に訳すのは可能であると述べているのである。

掛詞の機能は主に二つある。一つは、序詞を主想と繋げることである。もう一つは、歌に複数の意味を持たせることにより、歌の世界を更に広く、深くすることである。日本語には「同音異義語」の言葉が多くあり、そのためか、掛詞という技法が和歌において積極的に使われるようになったとも言える。もちろん、「同音異義語」の言葉は他の言語にも存在するが、文学においてユーモラスな要素を持たせるために使われることが多く、日本の和歌で見られるユーモア的な要素をもたずに詩歌の意味を深めるといった機能を果たす例はほとんどみあたらない。

『百人一首』の掛詞の翻訳例としてティール氏が挙げているのは、16番の在原行平の歌「たちわかれいなばの山のみねにおふる松としきかばいまかへりこん」である¹⁰⁶。この歌には地名の「因幡」に「去なば」が掛けられ、更に名詞の「松」に動詞の「待つ」が掛けられている。この歌は英語の場合、翻訳が最も容易である。なぜならば、英語の「松」にあたる「pine」という単語が「待つ」という意味も持っているからである¹⁰⁷。例えば、モストウ氏が次のように訳している。

Even if I depart
And go to Inaba Mountain,
On whose peak grow
Pines, if I hear you pine for me,
I will return straightway to you.

(私が去って行って、イナバ山に行っても、(そのイナバ山に) 生えている松、あなたが私を待っていると聞いたら、すぐあなたのところに戻る。)

モストウ訳には以上のように、「pine」が2回訳出されている。一つは「松」の意味で使われており、もう一つは「待つ」の意味で使われている。「pine」の使用により、掛詞

¹⁰⁶ Nicholas J. Teele (2005) 『英訳百人一首の世界』(百人一首万華鏡) 思文閣出版 157～158頁

¹⁰⁷ ハンガリー語においても、「待つ」にあたる「vár」という動詞が名詞として使われると「城」という意味になる。しかし、この歌の場合、意味の相違のため使用するのとは望ましくないといえる。

「まつ」の両方の意味が訳出されている。しかし、ティール氏も指摘しているように、「pine」以外の、掛詞として使用できる同音異義語の英単語が他に見あたらないように思われる。「まつ」以外の掛詞を翻訳者は掛けられている意味を省略するか、それぞれの意味を訳出するかの二つのパターンがある。『百人一首』に同一の掛詞の用例が複数ある歌が少なくない。その中には機能が異なる詞も見られる。「さよふけて」もその一つである。94 番の参議雅経歌「みよしのの山のあきかぜさ夜ふけて故郷さむくころもうつなり」で掛詞とされているのに対し、59 番の赤染衛門歌「やすらはでねなまし物をさ夜ふけてかたぶくまでの月を見し哉」では時間経過のみの表現であり、掛詞の機能を果たしていないとされている。この本来の解釈に従えば、翻訳者が 59 番歌を掛詞として訳そうとしないことが想定できる。だが、「さよふけて」が 94 番の歌で掛詞として用いられていることを念頭におけば、59 番歌でも掛詞の可能性が浮上してくる。本章において 59 番歌と 94 番歌の本来の解釈を検討し、その解釈が英訳でどのように反映されているかを明確にするため、現在までの英訳を分析する。その後、翻訳をする際、技法の再解釈にあたり、どのような問題点が浮上し、翻訳プロセス中の研究が本来の解釈にどのように影響するかをみていく。

4.2.2 『百人一首』の二つの「さよふけて」

前筋で述べた通り、『百人一首』に「さよふけて」という表現が詠まれている歌が 2 首収められている。それは、59 番の赤染衛門の「やすらはでねなまし物をさ夜ふけてかたぶくまでの月を見し哉」と、94 番の参議雅経の「みよしのの山のあきかぜさ夜ふけて故郷さむくころもうつなり」である。59 番の「さよふけて」は時間経過の表現のみであるとされているのに対し、94 番の「さよふけて」は掛詞であるとされている。吉海氏が次のように指摘している。

「秋風は「吹く」ものであるから、時間経過を意味する「さよふけて」に直接つながらないことがわかる。その後の歌語をたどってみても、「秋風」を受ける語はみあたらない。(中略) 定家の歌は建久元年(一一九〇年)の『花月百首』で詠まれた歌で、「風ふけて」を詠み込んだ歌として最も早いものである。ということは定家の造語(新歌語)という可能性も高い。(中略)「風ふけて」と同様に、「小夜更けて」も

「風が吹く」意味を有していることになる。(中略)「小夜更けて」を掛詞とする説は江戸時代に既に存していたことになる。それにもかかわらず、市販されている百人一首本で、「更けて」を掛詞と説明しているものは見当たらない。¹⁰⁸

更に、

「ふけゆく」については、紫式部の「年暮れてわがよふけゆく風の音に心のうちのすさまじきかな」(玉葉集一〇三六番)があげられる。この歌では「夜が更ける」と「年齢が老ける」が掛けられているが、さらに「風が吹く」も掛けられているのではないだろうか。もしそうならば、この歌が「風更け」を掛詞として用いた初出ということになる。」

と、同論の注で述べている。94 番歌に「秋風が吹く」とあるにもかかわらず、掛詞とされていないことを指摘している。

以上の吉海氏の指摘に沿えば、94 番歌の「さよふけて」の「ふけて」は「吹く」と「更く」の掛詞である。また、「吹く」と「更く」の活用が異なるが¹⁰⁹、定家が紫式部の「わがよふけゆく風」に影響され、「風更けて」という表現を初めて歌に詠むことにより¹¹⁰、「さよふけて」が影響を受け、「吹く」と「更く」の掛詞が可能となったのである。つまり、定家が解釈していた「さよふけて」は 94 番歌の場合三重の掛詞となっているのである。

59 番歌の場合、ほとんどの先行研究において、「さよふけて」は単なる時間経過表現とされており、「待恋」の歌とされており、詠歌主体が一晩中恋人を待っていたことが通説になっている。それと異なる解釈を提示しているのは、長谷川氏と家郷隆文氏である。

長谷川氏は、

『定家八代抄』では、三首前に「一よとてよがれし床のさ筵にやがても塵のつもりぬるかな」(一〇七五・二条院讃岐)の歌があり、直後に「君こんといひし夜ごとに

¹⁰⁸ 吉海直人 (2015) 『「さ夜ふけて」の掛詞的用法』 解釈第 61 卷 9-10 号

¹⁰⁹ 活用の相違について、吉海氏も、また作家の北村薫氏も (『詩歌の待ち伏せ 2』 文春文庫 2006 年) 指摘している。

¹¹⁰ なお吉海氏が注において「ふけゆく」については、紫式部の「年暮れてわがよふけゆく風の音に心のうちのすさまじきかな」(玉葉集一〇三六番)があげられる。この歌では「夜が更ける」と「年齢が老ける」が掛けられているが、さらに「風が吹く」も掛けられているのではないだろうか。もしそうならば、この歌が「風更け」を掛詞として用いた初出ということになる。」と述べている。(吉海直人 (2015) 『「さ夜ふけて」の掛詞的用法』 解釈第 61 卷 9-10 号)

すぎぬればたのまぬものの恋ひつつぞぬる」(一〇七九・よみ人しらず)の歌があるところから、この赤染衛門の歌も相手が夜離れして日数を経た頃の歌として理解していたことが知られる。この赤染衛門の歌を本歌として、定家は「やすらはでねなまし月にわれなれて心づからの露の明ぼの」(『拾遺愚草員外』四〇五)と詠んでいるが、これは頼めて来ない日が続いた末の歌として詠んだものである。¹¹¹

と 59 番の歌を説いている。これに従えば、59 番歌の詠歌主体は一晩だけではなく、長い間待っていたことになる、『百人一首』21 番歌のような「月來說」のような解釈になるのである。

家郷氏は他の「かたぶく月」が詠まれている歌を挙げながら、

「これらの雑歌は、「かたぶく」「つき」に寄せてわが身の老いを歎く述懐歌である。この述懐歌を通して、「やすらはで」の恋歌を詠むとすれば、「やすらはで」は、物思いして迷うことなく、すなわち「ふけにける我が身のかげを思ふ」ことなく、と解釈して、歎老の述懐歌として読む。」¹¹²

と、59 番歌を述懐歌として説いているが、「さよふけて」が掛詞であることについての説明が見たらない。これに従えば、『百人一首』に二種類の「さよふけて」が詠まれていることになる。

4.2.3 「さよふけて」の英訳

「さよふけて」に関しては、25 訳を分析した¹¹³。59 番歌の場合、本田氏と武井氏、カーカップ監修の 3 名が「夜が更ける」を省略しており、「欠落」が生じているが、残りの 22 名は訳出している。しかし、掛詞として解釈している例が見当たらなかった。なお、原典には詠歌主体が相手を待っていたことが暗示されているが、単語上で歌には詠まれていないのに対し、英訳においては 15 名(ディキンズ氏 1866 年、野口氏、小宮氏、ポーター氏、本田氏、レビー氏、宮田氏、マイヤスコー氏、武井氏、カーカップ監修、出井氏、マクミラン氏 2008 年、宮下氏・ウェルチ氏、アトキン氏、マクミラン氏 2017 年と 2018 年)はこの情報を翻訳に追加し、訳出している。これが翻訳における「余分」である。

¹¹¹ 長谷川哲夫(2015)『百人一首私注』風間書房 360～361 頁

¹¹² 家郷隆文(1989)『百人一首・その隠された主題』桜楓社 134 頁

¹¹³ 翻訳リストは付録 6. を参照

94 番の歌は吉海氏の指摘に従えば、「さよふけて」が掛詞であり、「秋が更ける」と「風が吹く」、「夜が更ける」という三重の意味が掛けられている。この歌の場合「さよふけて」が掛詞としての意味が訳されているかに関しては、24 訳を分析した¹¹⁴。三つの意味の内、いくつ訳出されているかにより分別すると、次のようになる。

一つの意味を訳しているのは 11 名、ディキンズ氏 1865 年と野口氏、小宮氏、ディキンズ氏 1909 年、ポーター氏、吉田氏¹¹⁵、本田氏、レビー氏、宮田氏、ガルト氏、そして、武井氏である。ディキンズ氏が「夜が更ける」という意味を訳出し、他 10 名は「風が吹く」意味を訳出している。中には「風が吹く」と同時に「夜」を訳出しているものもあるが、それが「夜が更ける」という、時間経過の表現ではなく、「深夜」などといった一定の時刻となっている。

二つの意味を訳出しているのは 13 名、ディキンズ氏 1866 年とマコレー氏、安田氏、カーカップ監修、出井氏、カーター氏、モストウ氏、マクミラン氏 2008 年、宮下氏・ウェルチ氏、アトキン氏、ワトソン氏、そして、マクミラン氏の 2017 年と 2018 年である。これらの訳は全て「風が吹く」と「夜が更ける」の意味を訳出しており、注目すべきなのは、1989 年から全ての訳において二つの意味が含まれていることである。これが、掛詞に対して翻訳者の意識が高まり、掛詞の翻訳が増えたと考えられる。

疑いの余地がなく掛詞の三つの意味が訳されていると判断できるものは見当たらなかったが、モストウ氏とマクミラン氏の 2017 年と 2018 年の訳は、三重の掛詞のように解釈することも可能である。以下、モストウ氏とマクミラン氏 2018 年の訳を詳しくみていく。モストウ氏の訳は次の通りである。

Fair Yoshino
the autumn wind in its mountains
deepens the night and
in the former capital, cold
I hear fulling of cloth.
(綺麗なヨシノで
秋風がその山々に

¹¹⁴ マイヤスコー訳に 94 番歌の訳が見当たらない。

¹¹⁵ ポーター氏と同様。

夜を更けさせる、そして

元の京で寒い

砧の衣を打つ音を聞く)

モストウ訳の、風に関する部分は「秋風によって夜が更ける」であり、擬人法を用い、風の動作によって夜が更けると訳している。モストウ訳で特殊であるのは、この擬人法を用いることにより、「吹く」動詞を使わずに風の動きを表していることである。

「deepens」は「更けさせる」と「更ける」の両方の意味を持ち、秋が更けると、風が吹くことによって夜が更けるという、三重の意味を読み取ることができる。モストウ氏は三重の掛詞について言及しているが、翻訳のみで三重掛詞を読み取ることが困難である。

マクミラン氏の 2018 年¹¹⁶の訳は以下のようなものである。

A cold mountain wind blows down

on the old capital of Yoshino,

and as the autumn night deepens

I can hear the chilly pounding

of cloth being fulled.

(冷たい山風が吹き下ろす、

昔の京であるヨシノに、

そして秋の夜が更けると同時に、

衣が砧で打たれている冷たい叩く音が私に聞こえる。)

ここは、冷たい秋風が吹き、秋の夜が更けると訳出されている。秋と夜の間「and」、それとも「,」を入れれば、ここも「秋が更ける」と「風が吹く」、「夜が更ける」という、原典の掛詞の三つの意味とも訳出されていることになる。しかし、和歌でこのような省略が一般的に使用されていても、英語の作品では一般的ではなく、モストウ訳と同様、原典と比較せずに解釈すると、掛詞三つの意味を読み取れない。なお、マクミラン氏はモストウ訳を参照しているので、三重掛詞の存在を意識していると考えられる。

59 番歌の「さよふけて」は掛詞と訳されておらず、先行研究と同様に、時間経過の表

¹¹⁶ 2017 年の訳と「ふるさと」の訳し方のみ異なり、「さよふけて」の関する部分は 2017 年と 2018 年の訳が同様であるため、ここで 2018 年の訳のみ分析する。

現のみと訳出されている。また多くの場合、「余分」として詠歌主体が相手の言葉を信じ、待っていたことを歌の訳に追加している。94 番歌の場合、「さよふけて」を掛詞として認めている翻訳を確認でき、1989 年から掛詞としない訳が見当たらなかった。ただし、三重掛詞を意識して訳したのはモストウ氏とマクミラン氏のみであった。つまり、他の訳においては「欠落」が生じている。

4.2.4 翻訳による掛詞の広がり—余分か再解釈か

4.2.2 章と 4.2.3 章において述べた通り、59 番の歌の「さよふけて」を掛詞としている先行研究もなければ、掛詞として訳している翻訳も見当たらない。だが、94 番歌の「さよふけて」が掛詞である前提で 59 番歌を考えると、この「さよふけて」も掛詞である可能性が浮上してくる。翻訳者は「さよふけて」が掛詞であるか否かを調べようとする、当然ではあるが、まず第一に辞書を引く。『全文全訳古語辞典』（小学館）の「更く」の見出しに次のように書かれている。

「①（時や季節が）深まる。（夜が）ふける ②年をとる。ふける。」

先行研究と現在までの翻訳も 59 番の歌の「ふく」を①の意味で捉えていたが、仮に②の意味で捉えることを考えると、「さよふけて」の「夜」に「世」が掛けられている可能性が浮上してくる。この解釈が可能であれば、詠歌主体が来ない相手を長く待ち、年を取ってしまったという意味も加わる。『百人一首』所収歌の中には同類の歌が存する。例えば、小野小町の 9 番の歌、「はなの色はうつりにけりないたづらに我身よにふるながめせしまに」が挙げられる。この歌は、元々美貌の詠歌主体が恋で悩みながら、気づかぬ内に歳をとり、美貌が衰えたという内容である。また、素性法師の 21 番の歌¹¹⁷では、定家の解釈で詠歌主体が一晩だけではなく、何ヵ月も恋人を待っていたとしている。詠歌主体が年を取った内容ではないが、相手を長く待っていたという面では同類の歌であるといえる。これに関しては、吉海氏が、59 番の歌が 21 番と内容面で似ていると述べるが、

「ただしこの歌に関しては、一夜説と月來說の対立は見当たらない。」¹¹⁸

としており、古注釈も含め、現在までのほとんどの研究においては、59 番歌の詠歌主体が長く待ったという解釈が存しなかったことがわかる。ただし、『全文全訳古語辞典』（小

¹¹⁷ 第 3 章と第 5 章を参照。

¹¹⁸ 吉海直人（1993）『百人一首新考察』世界思想社 182 頁

学館)の「更く」の②の意味で例として挙げられている歌をみると、詠まれている表現が59番歌と非常に類似している。

「更けにける我が世の影を思ふ間にはるかに月の傾(かたぶ)きにける〈新古今・雑上・1534〉

その現代語訳は、

「年をとってしまった我が身の上の姿を思っている間に、遠く月が傾いてしまったことだ」

となっており、4.2.2章において挙げた、59番歌の述懐歌説を提示している家郷氏もこの歌を挙げている。この歌の場合、「世」に「夜」が掛けられ、「夜が更ける」と「詠歌主体が老ける」の両方の意味を読み取れる。また同様に「かたぶく月」が詠まれており、詠歌主体が自分を「かたぶく月」に重ねている。この歌は西行の歌であり、59番歌の本歌取りであると断言するのは困難でも、同類の歌であることが明らかであろう。

また『赤染衛門集』に、

「みればただ我が世かとこそおもほゆれにしへかたぶく山のはの月」(392)

もあり、『赤染衛門集全釈』の通釈に、

「明け方近いころの月が西の山に入るまで、もの思いにふけりながらながめていて見ていると全く私の人生のように思われます云々」¹¹⁹

とあり、赤染衛門が「我が身」を「かたぶく月」に喩えていることがわかる。そうすると、59番の歌にもこういった要素が詠まれ、それを定家も意識したのでであろうと推測できる。

「かたぶく月」が詠まれ、「夜が更ける」と「詠歌主体が老ける」が掛けられている歌が『定家八代抄』にも選ばれている。定家が、

「残なく我が世ふけぬと思ふにもかたぶく月にすむ心かな」(1606・清輔)

を選んでおり、この歌の前後にも、

「あかなくに又もこの世にめぐりこばおもがはりする山のはの月」(1605・待賢門院堀川)

と、

「今よりは更行くまでに月はみじそのこととなく涙おちけり」(1607・俊恵法師)

も、老いた身を嘆き、月に喩えている歌である。これらを考慮すれば、定家が59番の歌

¹¹⁹ 関根慶子 [ほか] (1986)『赤染衛門集全釈』風間書房 351頁

を「夜更ける」に「世がふける」が掛けられていると解釈したと推測することも可能である。ただし、これらの 59 番と同類の歌に共通しているのは、「よ」だけではなく、「我が世」が詠まれていることである。これを考えると、「夜」と「世」が掛詞になる条件として、「我が」が詠まれることが必要である可能性が高い。

定家詠の中に、「世がふける」と「夜がふける」が掛けられている可能性があるのは以下の歌である。

「こす浪に我が世ふけひのうらみきてうちぬる夢もこの比ぞみる」（拾遺愚草・1289）

この歌について久保田氏が、

「吹飯の浦に波が越すように、年老いた自分が若い人々に追い越されるのを恨んで、殆んど夜も眠れなかったが、この頃はその恨みもなくなったので、眠れるし、夢も見erようになった。」¹²⁰

と説いている。つまり、「我が世がふける」が「吹飯の浦」に掛かり、更に「吹飯の浦」に「ふけひのうらみ」が掛かっている。この歌も「我が世」と詠まれており、定家の解釈で「夜」と「世」が掛詞になっている場合、「我が」も詠まれている例が最も多い。しかし、長谷川氏が提示している、59 番の詠歌主体が数日待っていたという説と、家郷氏の述懐歌説を合わせると、「我が」がよまれていなくても、「我が世がふける」意味も読み取れそうである。

4.2.5 結論

以上のように、『百人一首』所収歌の 59 番と 94 番の歌に詠まれている二つの「さよふけて」をみてきた。94 番の歌の「さよふけて」は吉海氏によると、三重掛詞であり、「秋が更ける」と「風が吹く」、「夜が更ける」という三つの意味が掛けられている。英訳においてはこれを意識しながら翻訳したのは、モストウ氏とマクミラン氏のみであり、他の訳には二つ、あるいは一つの意味しか訳出されておらず、翻訳に技法の「欠落」が確認できる。この翻訳の「欠落」は決して間違いではない。ただ、日本の研究においても、掛詞の指摘がなかった、あるいは少なかった時代の解釈が翻訳に反映しているのである。このよ

¹²⁰ 久保田淳（1985）『藤原定家全歌集上』河出書房新社 200 頁

うに、日本の研究の進行も、翻訳から読み取れるのである。

94 番歌に対し、59 番歌の「さよふけて」は従来、掛詞とされておらず、訳にも掛詞として訳しているものが見当たらない。しかし、新しい翻訳を目指し、歌の表現を検討すると、59 番の歌と 94 番の歌の同類の表現に関して疑問が生じる。それは、94 番の「さよふけて」が掛詞とされるようになったのであれば、同じことが 59 番の歌でも可能ではなからうかという疑問である。翻訳をする際、翻訳者がまず辞書類、そして先行研究を確認する。「ふける」に「更ける」と「老ける」の意味の両方があり、「世」と「夜」も同音異義語であるため、単純に考えると、両方の意味が詠み込まれている可能性がある。しかし、同類の歌で「夜」と「世」が掛けられている歌の場合「我が」も詠み込まれている。59 番には「我が」が詠み込まれていないため、「世」と「夜」が掛けられている可能性も低くなる。ただし、従来解釈と異なる先行研究もある。長谷川氏が『定家八代抄』と『拾遺愚草員外』の歌を根拠に、59 番の歌が 21 番歌と同じく、詠歌主体が一晩だけではなく、数日待っていたという解釈を提示している。また家郷氏が「かたぶく月」に詠歌主体が引き寄せられた述懐の歌であると、この歌を説いている。家郷氏の説に沿えば、「夜」に「世」の意味も含まれる。定家が確実にこのように解釈したかは、断定しがたいが、従来解釈にこの解釈を加えると、59 番の歌がより深まると言える。

5. 時間表現・情景表現による場面設定 - 「有明（の月）」と「暁」、 「朝ぼらけ」のイメージの再検討

5.1 はじめに

ある時間帯を表す表現は、その時間帯の情景表現にもなる。言いかえれば、情景表現が同時に、その情景が見られる時間帯をも指している。本論では、これらの表現を「時間・情景表現」と称する。平安時代においては、散文の場合、時刻が具体的に、定時法で示されることは珍しくない。現在使われている時間区分と異なるが、「子の刻」と「丑の刻」「寅の刻」などで時間が示されている場合、現在の時間区分で何時を指しているかがわかる。しかし、和歌においては、定時法が歌語として使われておらず、具体的な時間を示している表現が詠まれていない。その代わりに、不定時の時間・情景表現が使われている。もちろん、不定時の時間表現は散文の作品にも使われている。例えば、清少納言『枕草子』の「春はあけぼの」がそうである。日本で一般教育を受けている人なら誰でも知っているはずのこの表現、「あけぼの」を作者が「やうやう白くなりゆく山際云々」と、この作品における「あけぼの」のイメージを詳しく描写している。その描写から「あけぼの」はどのような情景であるか、何時ごろを示しているかが推測できる。

しかし、和歌においては不定時の時間表現が散文に比べ、詳しく説明されていることは少ない。日本の先行研究を辿ってみたところ、これらの表現が示している時間帯にも差があり、明るい時間帯を指しているものもあれば、暗い時間帯を指しているものもある。つまり、同じ表現で暗い情景と明るい情景の両方ともが描写されている。例えば、男女の別れを詠んだ歌の場合、歌の時間設定は暗い時間帯になっていることが多く、こういった歌の時間・情景表現が暗い場面である可能性が高い。しかし、時間・情景表現の表す範囲は、日本の研究においても、未だ明確にされていない。そういった状況の中で、各々の和歌をどのように解釈すべきか、考察することは重要である。なぜなら、時間・情景表現がどの時間帯の、どういった風景を描写しているかにより、一首の和歌のイメージが大きく変わってくるからである。

時間表現の分化は国や時代により異なることが多い。平安時代の和歌を外国語に翻訳、

または現代語訳をする際、目標言語にその表現と同様の意味の単語が存在しないことがある。『百人一首』のほとんどの歌が詠まれた平安時代は、時間の区切り方、生活リズムや習慣などが現在の西洋と異なるだけでなく、現在の日本とも異なる。例えば、「後朝の別れ」は基本、真っ暗な時間帯に男女が別れることを指している。それにもかかわらず、英訳ではこういった歌の時間・情景表現が明るい場面として訳されていることが多い。その理由として、これらの表現が日本の研究でも現在まであまり注目されておらず、時間・情景表現の区別が曖昧なまま放置されていたことが考えられる。

『百人一首』において、夜明け前後の時間表現・情景表現には「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」がある。「有明（の月）」は4首、「朝ぼらけ」は3首、「暁」は1首に詠まれており、複数の時間表現が詠まれている歌もある。なお81番歌は『千載集』の詞書に「暁聞郭公といへるころをよみ侍りける」とあるが、歌の本文に「暁」が出てこないため、「暁」が詠まれている歌として含めないこととするが、「有明（の月）」が詠まれている歌として検討する。対象となるのは、以下の計6首である。なお、「明ける」という動詞を、これらの歌関連で考察するため、「明ける」のみが含まれた歌を本論から省いている。

表9. 『百人一首』の「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」

番号	詠み人	原典	時間・情景表現
21	素性法師	今こむといひしばかりに長月のありあけの月を待ち 出でつる哉	有明の月
30	壬生忠岑	ありあけのつれなく見えし別れより暁ばかりうきも のはなし	有明、暁、
31	坂上是則	朝ぼらけ有あけの月とみるまでによし野のさとにふ れるしら雪	朝ぼらけ、有明 の月
52	藤原道信 朝臣	あけぬればくるる物とはしりながらなほうらめしき 朝ぼらけかな	朝ぼらけ
64	権中納言 定頼	あさぼらけうちの川霧たえだえにあらはれわたるせ ぜのあじろ木	朝ぼらけ
81	後徳大寺	ほととぎす鳴つるかたをながむればただありあけの	有明の月

番号	詠み人	原典	時間・情景表現
	左大臣	月ぞのこれる	

これらの歌についての時間・情景表現の研究は、現在まで概括的な視点に留まっており、一首一首の具体的な解釈には及ばなかった。無論、英訳をする際には一首一首で曖昧だった表現を訳者が具体化していく。そのプロセスの中、原典とのずれが生じかねないが、そのずれを分析することにより、原典の解釈でこういったところを再解釈する必要があるかもみえてくる。本章では一首毎の表現の時間・情景表現の幅の確定を目標とする。そのためまず、英訳を分析し、時間・情景表現がどのように解釈・翻訳されているかを見ていく。その後、現在までの先行研究を探って、藤原定家がこれらの表現をどのように解釈し、どのように歌に詠んだかを確認していく。これにより、『百人一首』の時間・情景表現を再解釈する。

5.2 英訳における「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」のイメージ

「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」の英訳分析に入る前、英訳で朝の時間・情景表現として最も多く使われている「dawn」と「morning」の定義を確認しておきたい。

『Cambridge 英英辞典』（Cambridge University Press, 2003 年ジャパンナレッジ）で「dawn」と「morning」が以下のように説明されている。

「dawn」：空に光りが現われ始める時間帯

「morning」1日の、日の出、あるいは人が起きてから日中、あるいは昼食時間までの時間帯¹²¹

また、「from dawn till dusk」（早朝から夕暮れまで）という表現も「dawn」の見出しで提示されている。この他、『百人一首』の英訳でよく使われている「daybreak」の見出しに、同類語として「dawn」が提示されている。つまり、「dawn」は空が明るくなり始めたころから、完全に明るくなるまでの、視覚的にわかる朝の現象、即ち不定時法である。

「morning」の開始時間は日の出でもあるが、それよりも「人が起きて動き出す1日の始

¹²¹ 「the period in the day when light from the sun begins to appear in the sky」 「the part of the day from the time when the sun rises or you wake up until the middle of the day or lunch time」 日本語訳は論者によるものである。

まりの時間」であり、視覚的に分かる時間帯よりも人の活動時間の始まりであり、一般的にもそういった使い方が最も見られる例であるという。従って、「dawn」を日の光が射してくる時から完全に明るくなるまでの時間帯、「morning」をその後の時間帯と理解するべきであろう。なお、「dawn」の後半と「morning」の前半が重なっている場合も可能である。時間帯の明るさ、または暗さに関しては、「dawn」の前半は薄暗いが、既に日の光が見えてきて、後半は明るくなっている。「morning」は基本明るい方であるが、前半は完全に明るくなっていないケースもある。そのため、英訳の用例を日本語に直した際、「dawn」を「夜明け」、「morning」を「朝」と訳した。これはあくまでも現在の日常的に使われている意味である。

ここではまず、英訳のみで「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」がどのようなイメージになっているかを検討していく。検討の際、これらの表現が単独で詠まれている 21 番と 81 番、52 番、64 番の歌と、複数の時間・情景表現が詠まれている 30 番と 31 番の歌に分けて分析していく。分析の際、外国人訳者と日本人訳者の時間・情景表現のイメージが異なっているか否かを合わせて検討するため、外国人の訳と日本人の訳を分けて考察する。

5.2.1 単独の「有明（の月）」の英訳のイメージ — 21 番と 81 番の歌

『百人一首』の歌に「有明（の月）」が単独で詠まれているのは、21 番と 81 番の歌である。81 番の歌の詞書に、「暁聞郭公といへるこころをよみ侍りける」とあるが、『百人一首』においては、詞書が外されているため、本論では和歌に詠まれている表現のみを検討する。

21 番の歌の「有明の月」を外国人訳者が以下の表のように訳している。

表.10. 21 番の歌の「有明の月」の外国人訳者の英訳

翻訳者、年	有明の月	日本語
1. Frederic Victor Dickins、 1865 年	the moon withdraws her pallid light/As breaks the morn	朝になるにつれて、月 が光を消す
2. Frederic Victor Dickins、 1866 年	ariake moon	アリアケの月

翻訳者、年	有明の月	日本語
3. Clay McCauley、 1899 年	moon of dawn	夜明けの月
4. Frederic Victor Dickins、 1909 年	moonlight mid-autumn' s morn illumeth	月光、中秋の朝の光
5. William Porter、 1909 年	the moon that shone the whole night through/This autumn morn I see,	一晩中光っていた月/こ の秋の朝に見る
6. Howard Seymour Levy、 1976 年	till the moon appeared at dawn	夜明けに月が現われた ころまで
7. Tom Galt、 1982 年	the moon is setting	月の入りになっている
8. Marie Myerscough、 1984 年	rising of the wan morning moon	薄い朝の月の出
9. Steven Carter、 1991 年	moon of a Ninth Month dawn	九月の夜明けの月
10. Joshua S. Mostow、 1996 年	the wan morning moon has come out	朝の薄い月が出た
11. Peter MacMillan、 2008 年	moon(中略)at the cold light of dawn	夜明けの薄い光の月
12. Stuart Varnam-Atkin、 2011 と 2012 年	at dawn(中略)the cold September moon	夜明けに冷たい九月の 月
13. Frank Watson、 2012 年	morning moon	朝の月
14. Peter MacMillan、 2017 年	moon(中略)at the cold light of dawn	夜明けの薄い光の月
15. Peter MacMillan、 2018 年	2017 年の訳と同様	

15 人の内「有明の月」を「夜明けの月」と訳出しているものは 7 名、マコレー氏とレビー氏、カーター氏、マクミラン氏 (2008 年と 2017 年、2018 年の訳とも)、そしてアトキン氏である。「朝の月」として訳しているのは同じく 6 名、ディキンズ氏 (1865 年と 1909 年の訳) とポーター氏、マイヤスコー氏、モストウ氏、そしてワトソン氏である。ガルト訳では「the moon is setting after the long-moon night」(長い月の夜の後、月の入りになっている) と訳されている。夜が終わったように描写されているので、これも

「夜明け」と捉えてよかろう。ディキンズ氏は 1866 年の訳で「有明」をローマ字で綴っており、「'Tis “long - moon” night, and th' Ariake moon shines now」（この長月の夜、そしてアリアケの月が光っている）と訳出しており、時間設定が夜になっているため、これを暗い時間帯と捉えることが可能である。ディキンズ氏の 1866 年訳の他の訳は、明るさの程度に相違があるが、基本的に 14 訳とも明るい時間設定になっている。上の表のように月が「薄い」と修飾されている場合、月の光が薄くなっていることから、周りがある程度明るくなっていると想定できる。

日本人の訳においては、以下の表の通りである。

表. 11. 21 番歌の「有明の月」の日本人訳者の英訳

翻訳者、年	有明の月	日本語
1. Noguchi Yone(野口 米次郎)、 1907 年	morning moon	朝の月
2. Komiya Suishin(小宮水心)、 1908 年	ディキンズ 1866 同様	
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)、 1941 年	ポーターと同様	
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)、 1947 年	morning moon	朝の月
5. Yasuda Ken (安田健)、 1948 年	morning' s pale September moon	朝の薄い九月の月
6. Miyata Haruo (宮田明夫)、 1981 年	moon at dawn	夜明け時の月
7. Takei Takamichi (武井隆道)、 1985 年	at dawn (中略) the moon	夜明けに月
8. James Kirkup 監修、 1989 年	the autumn moon grew pale/In the brightening sky of dawn	九月の月が薄くなった/ 明るくなっていく夜明 けの空で

9. Idei Mitsuya (出井光哉)、 1991年	the moon came at dawn	月が夜明けに出て来た
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子), Michael Dylan Welch、 2008年	morning moon	朝の月

日本人訳者の中、「夜明けの月」と訳出しているのは4名、宮田氏と武井氏、カーカップ監修、そして出井氏の訳である。「朝の月」と訳出しているのは5名、野口氏と吉田氏¹²²、本多氏、吉田氏、そして宮下・ウェルチ訳である。また小宮訳がディキンズ1866年訳と同様であるため、この一例のみが暗い時間帯になっている。

21番の歌の場合、「有明の月」が外国人訳者と日本人訳者とも同様に、明るくなり始めた時間帯から、朝の完全に明るくなった時間帯にかけての月として訳出している。明るさのレベルが訳者によって異なるが、暗いと思われる時間帯が描写されているのは、ディキンズ氏の1866年の訳と、ディキンズ訳とほぼ一致している小宮訳のみである。また、その月がいつ空に出て、いつまで見られるかを具体化している訳は少ない。外国人訳者と日本人訳者ともにほとんどの場合、夜明けまたは朝に見える月になっている。ディキンズ1865年訳とガルト訳では、夜明け、または朝になって、月が姿を消そうとしている。つまり、明るくなるとともに月も空を歩み消えていく。それに対し、レビー訳とマイヤスコー訳、モストウ訳、そして出井訳では、夜明けまたは朝になると月がでてくる。これは恐らく、原典の「待ち出る」を反映させようとしているのである。

81番の歌の場合、外国人の訳者は「有明の月」を以下の表の通り訳している。

表 12. 81番歌の「有明の月」の外国人訳者の英訳

翻訳者、年	有明の月	日本語
1. Frederic Victor Dickins、 1865年	morning moon	朝の月
2. Frederic Victor Dickins、 1866年	morning moon	朝の月
3. Clay McCauley、 1899年	moon of early dawn	早い夜明けの月

¹²² 吉田氏の全ての訳がポーター訳と同様である。

翻訳者、年	有明の月	日本語
4. Frederic Victor Dickins、 1909年	daybreak' s moon	夜明けの月
5. William Porter、 1909年	morning moon (before the daylight' s glare)	朝の月 (日光がまばゆく光る前)
6. Howard Seymour Levy、 1976年	dim moon remnant	微かな月が残っている
7. Tom Galt、 1982年	moon of early morning	早朝の月
8. Marie Myerscough、 1984年	morning moon	朝の月
9. Steven Carter、 1991年	moon in the dawn sky	夜明けの空の月
10. Joshua S. Mostow、 1996年	moon, pale in the morning sky	朝の空に薄く出ている月
11. Peter McMillan、 2008年	pale moon in the dawn sky	夜明けの空の薄い月
12. Stuart Varnam-Atkin、 2011 と 2012年	moon in the morning light	朝の光の中の月
13. Frank Watson、 2012年	morning moon	朝の月
14. Peter MacMillan、 2017年	pale moon in the sky of dawn	夜明けの空の薄い月
15. Peter MacMillan、 2018年	2017年と同様	

81 番歌の訳においては、「有明の月」を「夜明けの月」としているものは 6 訳、マコレー訳とディキンズ 1909 年訳、カーター訳、マクミラン 2008 年訳と 2017 年訳、2018 年訳である。それに対し、「朝の月」としているのは 8 名、ディキンズ 1865 年と 1866 年訳、ポーター訳、ガルト訳、マイヤスコー訳、モストウ訳、アトキン訳、ワトソン訳である。これも、21 番歌の訳と同様に、この 13 人の訳者が「有明の月」を明るい時間帯に出ている月と解釈し、81 番歌の場面設定を明るい時間帯として描いている。注目すべきなのは、この歌の場合、「dawn」よりも明るいと思われる「morning」が 21 番歌の翻訳より多く、更に明るい時間帯になっている。

81 番歌の場合、唯一時間を具体的に設定していないのはレビー氏の訳である。この訳の全文は以下のようである。

When I looked
in the direction
of
cuckoo bird' s cry
all I saw
was
a
dim
moon
remnant.

(カッコウ鳥が鳴いている方を見たら、見えたのは微かな月が残っていることだけだった)

レビー氏は、訳に時間、明るさ、または暗さを示す単語を用いていない。カッコウの声が耳に入り、聴覚的な場面を描写している文の後、その聴覚情報を詠歌主体が視覚で確かめようと、鳴き声が聞こえた方向を見してみる。そこには月のみが見えているという描写である。前半は聴覚に重点が置かれていることと、月が基本的に暗い時間帯の風物であることを考慮すれば、この訳は暗い時間帯になっていると分かる。つまり、レビー氏のみが完全に暗い時間帯を描写し、他の訳は明るくなり始めた、または明るい時間帯として訳している。

日本人訳者の場合、以下の表の通りである。

表 13. 81 番歌の「有明の月」の日本人訳者の英訳

翻訳者、年	有明の月	日本語
1. Noguchi Yone(野口 米次郎)、 1907 年	morning moon	朝の月
2. Komiya Suishin(小宮水心)、 1908 年	ディキンズ 1866 年同様	
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)、 1941 年	ポーターと同様	
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)、 1947 年	morning moon	朝の月
5. Yasuda Ken (安田健)、 1948 年	daybreak' s moon	夜明けの月
6. Miyata Haruo (宮田明夫)、 1981 年	moon lone at daybreak	月、夜明けに独りで
7. Takei Takamichi (武井隆道)、 1985 年	moon is left in the dawning sky	明けていく空に月が残さ れている
8. James Kirkup 監修、 1989 年	white dawn moon	白い夜明けの月
9. Idei Mitsuya (出井光哉、) 1991 年	the moon before dawn	夜明け前の月
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子)、 Michael Dylan Welch、 2008 年	pale morning moon	朝の薄い月

この歌の訳においては、「有明の月」を「夜明けの月」と訳しているのは 4 名、安田氏と宮田氏、武井氏、カーカップ監修である。「朝の月」になっているのは 5 訳、野口氏と小宮氏、吉田氏、本多氏、宮下・ウェルチ訳である。これらの訳はまた、明るい時間帯となっている。

例外は出井訳である。出井訳では、「有明の月」が「the moon before dawn」(夜明け前の月)と訳されている。夜が明ける前なので、これは暗い時間帯になる。つまり、外国人

訳者と同様に、訳のほとんどが明るい時間帯に傾いており、一名のみが暗い時間帯と訳している。

以上のように、「有明の月」が単独で歌に詠まれている場合、「夜明けの月」、または「朝の月」として訳されているのがほとんどである。暗い時間帯になっているのは4訳のみである。全体的なイメージが明るい方に傾いているのみならず、訳の半分以上は「morning」(朝)としており、歌のイメージは完全に明るくなった空と、そこに残っている、ほとんど目立たない月になっている。これらの、原典との関係について、5.3章で考察する。

以上の分析の結果、「有明の月」が単独で詠まれた歌は明るいイメージであると言える。

5.2.2 単独の「朝ぼらけ」の英訳イメージ — 52番と64番の歌

次に「朝ぼらけ」が単独で詠まれている歌の英訳のイメージを確認して行く。52番の歌を外国人訳者が以下のように訳出している。

表 14. 2番の歌、外国人の訳

翻訳者、年	朝ぼらけ	日本語
1. Frederic Victor Dickins、 1865年	breaking of the dawn	夜明け
2. Frederic Victor Dickins、 1866年 ¹²³	breaking of the dawn	夜明け
3. Clay McCauley、1899年	sight/of the morning ' s coming <u>light</u>	朝の光が来ることの景色
4. Frederic Victor Dickins、 1909年	dawning <u>light</u> of morning	朝の明けようとしている光
5. William Porter、1909年	(when I ' m wakened by the <u>sun</u>) dawn	(日(の光)に起こされる)夜明け
6. Howard Seymour Levy、1976年	dawn	夜明け

¹²³ 歌番号が54になっている。

翻訳者、年	朝ぼらけ	日本語
7. Tom Galt、 1982 年	sweet <u>sunlight</u>	甘美な日光
8. Marie Myerscough、 1984 年	daybreak	夜明け
9. Steven Carter、 1991 年	first faint <u>light</u> of day	日の最初の微かな光
10. Joshua S. Mostow、 1996 年	first cold <u>light</u> of morning	朝の最初の冷たい光
11. Peter MacMillan、 2008 年	cold <u>light</u> of dawn	夜明けの冷たい光
12. Stuart Varnam-Atkin、 2011 と 2012 年	before the sun comes up	日が出る前
13. Frank Watson、 2012 年	<u>light</u> of day	日の光
14. Peter MacMillan、 2017 年	cold <u>light</u> of dawn	夜明けの冷たい光
15. Peter MacMillan、 2018 年	2017 年と同様	

前節の「有明の月」の場合、それぞれの訳者の訳に共通点があり、少数の例外を除き、二つのグループの分けることができた。52 番歌の「朝ぼらけ」の場合、訳し方が様々であるが、多くの訳に共通しているのは、「光」が用いられていることである。15 訳の内、表で下線で示している 10 訳に（マコレー訳、ディキンズ 1909 年訳、ポーター訳、ガルト訳、カーター訳、モストウ訳、マックミラン 2008 年と 2017 年、2018 年訳、ワトソン訳）「light」（光）が訳出されている。ポーター訳は光という単語が出てこないが、「when I'm wakened by the sun」（太陽に起こされた）となっている。太陽に起こされるということが、太陽が射しているからであるため、この訳にも光が暗示されている。その他の 4 訳（ディキンズ 1865 年と 1866 年訳、レビー訳、マイヤスコー訳）は夜明けとして訳されており、これもまたほの明るい時間帯である。

多くの訳の基調が光であるため、英訳においては視覚が強調されていると言える。これにより、歌で「恨めしき」と歌われている時間・情景表現が光と結びつき、更に視覚性が強調されるのである。

例えば、マクミラン氏の 2017 年（2018 年訳も同様）は以下のようなものである。

Though the sun has risen,
I know I can see you again

When it sets at dusk.

Yet even so, how I hate

This cold light of dawn.

(日が昇ってしまったが、日が暮れるとまたあなたに会えると知っている。それでも、この夜明けの冷たい光がうらめしい)

となっている。日が完全に昇っているので、「明ける」を日が昇ると解釈していることが分かる。

この歌の外国人による「朝ぼらけ」が暗い時間帯として訳出されているものは、アトキン訳だけである。アトキン訳では、「before the sun comes up」(日が出る前)となっており、アトキン氏のみが、「朝ぼらけ」を暗い時間帯として解釈していたことがわかる。

表 15. 52 番の歌、日本人の訳

翻訳者、年	朝ぼらけ	日本語
1. Noguchi Yone (野口 米次郎)、 1907 年	breaking of dawn	夜明け
2. Komiya Suishin (小宮水心)、 1908 年	ディキンズ 1966 年訳と同様	
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)、 1941 年	ポーターと同様	
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)、 1947 年	省略	
5. Yasuda Ken (安田健)、 1948 年	dawn	夜明け
6. Miyata Haruo (宮田明夫)、 1981 年	dawning	夜明け
7. Takei Takamichi (武井隆道)、 1985 年	daybreak	夜明け
8. James Kirkup 監修、 1989 年	dawn	夜明け
9. Idei Mitsuya (出井光哉)、 1991 年	省略	
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子)、	morning glow	朝の光

翻訳者、年	朝ぼらけ	日本語
Michael Dylan Welch、 2008 年		

日本人による訳の方は、光の視覚性がほとんど見られない。吉田訳は、ポーター訳をそのまま利用しているので、それと同様に「日の光」が見られる。また、宮下氏・ウェルチ訳が「morning glow」（朝の光）になっている。興味深いことには、これは日本語を母語としている訳者と、英語を母語としている訳者の共同の訳であることである。

その他の訳は、「夜明け」のみとなっており、外国人訳者ほど視覚性（明るさ）が強調されていない。また、「dawn」（夜明け）であるため、ほんのり明るい。

表 16. 64 番の歌、外国人の訳

翻訳者	朝ぼらけ	日本語
1. Frederic Victor Dickins、 1865 年	grey light of op'ning dawn	始めようとしている夜 明けの灰色の光
2. Frederic Victor Dickins、 1866 年	dim grey light of early dawn	早い夜明けの微かな光
3. Clay McCauley、 1899 年	early dawn	早い夜明け
4. Frederic Victor Dickins、 1909 年	morning	朝
5. William Porter、 1909 年	past daybreak	夜明け後
6. Howard Seymour Levy、 1976 年	dawn breaks	夜が明ける
7. Tom Galt、 1982 年	early dawn	早い夜明け
8. Marie Myerscough、 1984 年	at dawn	夜明けの時に
9. Steven Carter、 1991 年	morning's first light	朝の最初の光
10. Joshua S. Mostow、 1996 年	dawn breaks	夜が明ける
11. Peter McMillan、 2008 年	dawn	夜明け
12. Stuart Varnam-Atkin、 2011 と 2012 年	at dawn	夜明けの時
13. Frank Watson、 2012 年	light of dawn	夜明けの光
14. Peter MacMillan、 2017 年	dawn	夜明け

翻訳者	朝ぼらけ	日本語
15. Peter MacMillan、 2018 年	2017 年と同様	

64 番の歌の外国人による英訳に、全てが明るい時間帯となっており、暗い時間帯として見られるものが見られない。しかし、52 番歌の訳で「light」（光）が多く確認できたのに対し、この歌の場合「光」が訳出されているのは、ディキンズ氏の 1865 年と 1866 年の訳、カーター訳、そしてワトソン訳である。その中でも、ディキンズ訳では「grey light」（灰色の光）と光に修飾語がつけられており、52 番の歌のような眩い光ではない。原典の内容としては、辺りが次第にみえてくるという風になっているため、英訳でもそれが意識されていると思われる。

表 17. 64 番の歌、日本人の訳

翻訳者、年	朝ぼらけ	日本語
1. Noguchi Yone (野口 米次郎)、 1907 年	early morn	早い朝
2. Komiya Suishin (小宮水心)、 1908 年	ディキンズ 1966 年訳と同様	
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)、1941 年	ポーターと同様	
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)、 1947 年	dawn	夜明け
5. Yasuda Ken (安田健)、1948 年	daybreak light	夜明け光
6. Miyata Haruo (宮田明夫)、1981 年	in the dawning light	夜が明ける光の中で
7. Takei Takamichi (武井隆道)、 1985 年	dawn	夜明け
8. James Kirkup 監修、1989 年	dawn	夜明け

9. Idei Mitsuya (出井光哉)、 1991年	dawn	夜明け
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子), Michael Dylan Welch、 2008年	dawn	夜明け

日本人による訳には、52 番の訳と違って、ディキンズ訳を用いている小宮訳以外にも、安田訳と宮田訳で「光」が訳出されている。注目すべきなのは、外国人訳者は 52 番歌の場合、光を多く用い、64 番の場合その数が少なくなったのに対し、日本人訳者はその逆である。単独で詠まれている「有明 (の) 月」と「朝ぼらけ」のイメージは、基本的に明るいと見えよう。

5.2.3 複数の時間・情景表現の英訳イメージ - 30 と 31 番の歌

以上の時間・情景表現が一つのみ使用されている和歌の翻訳の場合、原典の解釈との相違を別として、翻訳としてそれなりに鑑賞ができる。しかし、時間・情景表現が複数用いられている場合、翻訳者の解釈により、翻訳中に矛盾が生じる場合がある。以下、この矛盾をどのように処理しているかに焦点をあて、翻訳を分析する。

30 番歌の外国人による英訳では、「有明 (の月)」と「暁」が以下のように訳されている。

表 18. 30 番の歌、外国人の訳

翻訳者	有明の (月)	暁	日本語	
			有明の月	暁
1. Frederic Victor Dickins、 1865 年	ari-aké of the <u>dawn</u>	akads ' ki of breaking <u>morn</u>	夜明けの アリアケ	明ける朝の アカツキ
2. Frederic Victor Dickins、 1866 年	ariake- moonbeams ¹²⁴ (akadski ¹²⁵	アリアケ 月光、朝	アカツキ

¹²⁴ 「有明」について「アリアケは一晩中照っている月を示す表現である」(Ariake is a term

翻訳者	有明の(月)	暁	日本語	
			有明けの月	暁
	中略)in the morning heaven		の天国に	
3. Clay McCauley、1899年	morning moon	breaking light of day	朝の月	朝の明ける光
4. Frederic Victor Dickins、1909年	<u>moon</u> of <u>morning</u>	<u>daybreak</u>	朝の月	夜明け
5. William Porter、1909年	moon, /that shines at early morn;	day's returning dawn	早朝光っている月	今日も帰ってきた夜明け
6. Howard Seymour Levy、1976年	broke the dawn	when dawn comes	夜が明けた	夜明けが来る時
7. Tom Galt、1982年	dawn	brightest daybreak	夜明け	最も明るい夜明け
8. Marie Myerscough、1984年	<u>wan</u> <u>morning</u> <u>moon</u>	<u>dawn</u>	薄い朝の月	夜明け
9. Steven Carter、1991年	late moon	hours before dawn	遅い月	夜明け前の時間
10. Joshua S. Mostow、1996年	<u>morning moon</u>	<u>break of day</u>	朝の月	夜明け
11. Peter McMillan、2008年	morning moon	hour before dawn	朝の月	夜明け前の時間

applied to the moon when she shines throughout the night) と説明が加えられている。
¹²⁵ 「暁」は「暁は夜明けである。これは恋人が立ち去らないといけない時である。妬ましい月がまだ空に残っており、月光が夜明けの灰色の光と混ざる。(Akadski is “the dawn of the day,” when the lover must depart, while the envied moon still lingers in the sky, mingling her rays with the grey beams of the dawn.) と説明されている。

翻訳者	有明の(月)	暁	日本語	
			有明けの月	暁
12. Stuart Varnam Atkin 2011 と 2012 年	daybreak moon	dawn	夜明けの月	夜明け
13. Frank Watson、2012 年	Cold dawn, a waning moon	break of day	冷たい夜 明け、下 弦の月	夜明け
14. Peter MacMillan、 2017 年	morning moon	approaching dawn	朝の月	近づいている 夜明け
15. Peter MacMillan、 2018 年	2017 年と同様	2017 年と同様		

「dawn」(夜明け)と「morning」(朝)は、「夜明け」より「朝」の方が遅いという風に考えられると先に述べた。しかし、この二つの表現を同じ歌の訳に用いている例が複数見られる。例えば、マコレー訳に、「morning moon」(朝の月)に、「breaking light of day」があり、時間帯にずれが生じている可能性がある。このような、「夜明け」と「朝」が異なる時間帯を指している可能性がある訳を、上記の表で下線で示している。これらの訳は、ずれがあるものの明るい方に傾いているところが一致している。しかし、明らかに暗さと明るさが矛盾しているのは、マクミラン氏の 3 訳である。2008 年の訳は以下のようになっている。

Nothing is so miserable

As the hour before dawn

Since I parted from you

The look on your face then

Cold as the morning moon

(夜明け前の時間より切ないものがない、あなたと別れてから、その時あなたの顔
(表情)は朝の月のようにつめたかった)

マクミラン氏が、夜明けの前の時間帯に詠歌主体と詠歌主体の相手の別れを設定しており、「暁」を「夜明け前」と訳している。しかし、「有明の月」が「朝の月」と訳出されているので、歌内に時間の矛盾が生じかねない。2017年と2018年の訳でも同様に訳している。唯一歌全体を暗い時間帯として訳しているのは、カーター氏である。

Since the parting
 When I saw that distant look
 In the late moon's glare,
 nothing seems more cruel to me
 than the hours before dawn

(別れてから、その時、遅い月の遠くを見据えるまなざしをみてから、私にとって夜明け前の数時間ほど恨めしいものがない)

カーター氏は、マクミラン訳と同様に「暁」を夜明け前の時間帯として訳している。これは恐らく、二人とも「暁」が後朝の別れの時間、つまり暗い時間帯と意識しているからだろう。しかし、マクミラン氏が月をそれに合わせなかったのに対し、カーター氏は月を「遅い月」とし、矛盾を避けた。

表 19. 30 番の歌、日本人の訳

翻訳者	有明の(月)	暁	日本語	
			有明の月	暁
1. Noguchi Yone(野口米次郎)、1907年	morning moon	early morning	朝の月	早朝
2. Komiya Suishin(小宮水心)、1908年	the moonbeam lingers still in the morning heaven	morning moon	月光がまだ朝の天国に残っている	朝の月
3. Yoshida Ryūei(吉田龍英)、1941年	ポーターと同様	ポーターと同様		

翻訳者	有明の(月)	暁	日本語	
			有明けの月	暁
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)、1947年	<u>morning moon</u>	<u>dawn</u>	朝の月	夜明け
5. Yasuda Ken (安田健)、1948年	dawn	daybreak	夜明け	夜明け
6. Miyata Haruo (宮田明夫)、1981年	<u>morn moon</u>	<u>the light of dawn</u>	朝の月	夜明けの光
7. Takei Takamichi (武井隆道)、1985年	pale moon at dawn	dawn	夜明けの 薄い月	夜明け
8. James Kirkup 監修、1989年	<u>morning moon</u>	<u>dawn</u>	朝の月	夜明け
9. Idei Mitsuya (出井光哉)、1991年	<u>wan morning moon</u>	<u>break of day</u>	薄い朝の 月	夜明け
10. Miyashita Emiko (宮下恵美子), Michael Dylan Welch、2008年	<u>morning moon</u>	<u>dawn</u>	朝の月	夜明け

30 番の歌の日本人による訳においては、全ての訳が明るい時間帯になっており、暗い時間帯の訳がみあたらない。「朝」と「夜明け」が矛盾しているところを下線で示している。外国人の訳と同様に日本人の訳にも、「夜明け」と「朝」が使用されていることから、これで「夜明け」と「朝」が区別されていないように思われる。なぜ区別されていないかについて考えられるのは、これらの夜明け前後の時間表現をほとんどの訳者が明るい時間帯と解釈し、その明るさの中で区別すべき要素を見いだせなかったからであろう。また、「暁」もほとんど明るい時間帯になっている理由は、「後朝の別れ」に対する意識の低さ、

あるいは誤解に原因があると思われる。

31 番の歌は、恋の歌ではなく自然詠である。「朝ぼらけ」と「有明の月」の二つの時間・情景表現が詠まれている。以下の二つの表で、外国人と日本人訳者がこの二つの表現をどのように訳ししたのかをみていく。

表 20. 31 番の歌、外国人の訳

翻訳者	朝ぼらけ	有明の月	日本語	
			朝ぼらけ	有明の月
1. Frederic Victor Dickins、1865 年	nigh broke the day	moon of early dawn	夜明けが近い	早い夜明けの月
2. Frederic Victor Dickins、1866 年	now clearly broke the dawning day	ariake moon	明けつつあった夜が確実に明けた	アリアケの月
3. Clay McCauley、1899 年	<u>at the break of day</u>	<u>morning moon</u>	夜明けの時	朝の月
4. Frederic Victor Dickins、1909 年	<u>at dawn of day</u>	<u>the moon 's bright shimmer</u>	日の夜明け	月の明るい輝き
5. William Porter、1909 年	night	morning moon	夜	朝の月
6. Howard Seymour Levy、1976 年	early dawn	remnant moon	早い夜明け	残っている月
7. Tom Galt、1982 年	before daybreak	moonlight	夜明けの前	月光
8. Marie Myerscough、1984 年	<u>passed a night</u>	<u>morning moon</u>	夜を過ごした	朝の月
9. Steven Carter、1991 年	in the early light	moonrays at dawn	早い明かりの中で	夜明けの時の月光
10. Joshua S. Mostow、1996 年	at dawn	lingering moon	夜明けの時	残月

翻訳者	朝ぼらけ	有明の月	日本語	
			朝ぼらけ	有明の月
11. Peter McMillan 、 2008 年	first light	dawn ' s pale moonlight	最初の光	夜明けの薄い 月光
12. Stuart Varnam - Atkin、 2011 と 2012 年	dawn	pale moonlight	夜明け	薄い月光
13. Frank Watson、 2012 年	at dayligh	waning moon	昼光の時	下弦の月
14. Peter MacMillan 、 2017 年	省略	moonlight of dawn		夜明けの月光
15. Peter MacMillan 、 2018 年	2017 年同様	2017 年同様		

30 番の歌の訳と同様に、「夜明け」と「朝」が同じ歌に使われている例が複数あり、矛盾の可能性のある箇所を下線で示している。訳は全て明るい時間帯になっている。問題なのは、これらの訳のように、空が明るくなっている場合、月が目立たないことである。この光が弱まっているはずの月が、ほとんどの場合、光が目立っているように描写されている。この最も良い例はマクミラン氏の訳である。

The first light

Over Yoshino village—

The snow has piled

so deep, so white

I cannot tell it from the

dawn ' s pale moonlight.

(最初の光、吉野村の上で。雪が積もった。そんなに深く、そんなに白く、夜明けの
薄い月光と見分けられない)

これが、とても白くて深く積もった雪と、夜明けの光を失った薄い月を見分けられない
という内容である。見分けられないほどであれば、雪と月が両方眩く光っているはずであ

る。しかし、ここで深くて白い雪と薄い月という異質のものが訳出されているため、矛盾が生じている。2017年と2018年の訳では「朝ぼらけ」が省略されており、「moonlight of dawn」（夜明けの月光）のみが訳出されている。これにより矛盾が解消されている。

表 21. 31 番の歌、日本人の訳

翻訳者	朝ぼらけ	有明の月	日本語	
			朝ぼらけ	有明の月
1. Noguchi Yone(野口米次郎)、1907年	省略	morning moon		朝の月
2. Komiya Suishin(小宮水心)、1908年	now clearly broke the dawning day	moon	明けようとしている夜が はっきり明けた	月
3. Yoshida Ryūei (吉田龍英)、1941年	ポーターと同様	ポーターと同様		
4. Honda Heihachirō (本多平八郎)、1947年	dawn of day	moon shine	日の夜明け	月光
5. Yasuda Ken (安田健)、1948年	dawn	daybreak moon	夜明け	夜明け月
6. Miyata Haruo (宮田明夫)、1981年	The day ' s now dawning	moonshine	日(夜)が今 明けようとしている	月光
7. Takei Takamichi (武井隆道)、1985年	The morning is about to begin	the moon, still lingering	朝が始めよう としている	月、まだ 残っている
8. James Kirkup 監修、1989年	when the sun rose	dawn moon	日が出た時	夜明けの月
9. Idei Mitsuya (出井光哉)、1991年	first light	late moon	最初の光	遅い月
10. Miyashita Emiko	daybreak	dawn moon	夜明け	夜明け月

翻訳者	朝ぼらけ	有明の月	日本語	
			朝ぼらけ	有明の月
(宮下恵美子), Michael Dylan Welch, 2008年				

日本人の訳においては、同じく明るい時間帯になっている。また、「朝ぼらけ」と「有明の月」の訳で矛盾している箇所が見当たらない。

以上、夜明け前後の時間・情景表現を分析した。「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」の三つの表現とも、外国人と日本人の訳においても、一般的に明るい時間帯として訳出されていた。「有明（の月）」を21番の歌の訳でディキンズ氏と小宮氏、81番の歌の場合レビー氏と出井氏が暗い時間帯の月として訳出した。「暁」の場合、二人の訳者、カーター氏とマクミラン氏が暗い時間帯とした。なお、外国人と日本人の訳では、異なるところが「光」の使用頻度のみであり、明るいという点で一致している。次の5.3章で先行研究を確認し、時間・情景表現の明るさ、または暗さを確定し、英訳と比較する。

5.3 時間表現・情景表現の先行研究

ほとんどの英訳においては、時間・情景表現が明るい時間帯、そして明るい情景として描写されていると前章で述べた。これは外国人の訳においても、日本人の訳においても同様である。その背景に、それぞれの訳者の原典の解釈、辞書類と先行研究の解釈、そして自分自身の時間・情景表現に対する個人的な解釈から得た時間帯と情景のイメージがあると思われる。そこでこれらの訳に何が影響したかを確認するため、日本の辞書類、先行研究の朝の時間・情景表現がどのように解釈されているかをみていく。

有明（の月）が辞書類でどのように説明されているかみていきたい。『日本古語大辞典』（東出出版1995年）に、

「残月をいふ。周知の語であるが、語源的には説明が困難である。月在りて夜が明ける意と説かれて居るが、腑に落ちかねる。」

と書かれている。残月は、夜が明けても残っている月という風に説明されている。夜が明

けることを英語の「dawn」の時間帯、つまり明るい時間帯と解釈すれば、なぜ英訳者のほとんどは「dawn」と訳しているか明らかである。しかしながら、ここで疑問なのは、平安時代の「夜が明ける」が本当に明るくなることを意味しているか否かである。

『日本国語大辞典』（小学館）に、

「陰暦十六夜以後の月。夜が明けても、なお天に残っている月。ありあけ。ありあけの月夜。」

と、月の中旬から下旬にかけての月と説明されており、やはり夜が明けても残っている月と解釈されている。夜が明けるのは、具体的にどう言った意味であるかに関して、後で先行研究を踏まえ考察するが、現代的に考えると、夜が明けることが明るくなることを指しているはずである。英訳者がこのように解釈し、翻訳したため、明るい時間帯の歌となったと考える。

次に「暁」は『古語辞典』（岩波書店）に、

「夜が明けようとして、まだ暗いうち。夜を中心にした時間の区分ユフベ→ヨヒ→ヨナカ→アカツキ→アシタの第四番目の名。ヨヒに女の家に通って来て泊まった男が、女の許を離れて自分の家へ帰る刻限。夜の白んでくる時刻はアケボノという。」

となっており、暗い時間帯であることが述べられている。これによれば、「暁」は暗い時間帯であるので、多くの英訳者の解釈と異なるのである。『全訳解説古語辞典』（5版）の「あかつき」の見出しに、

「「あかつき」は、夜中をすぎて朝になるまでの時間帯。明け方に近づきながら、なお明けやらぬ時間を「しのめ（東雲）」、「あかつき」が明るんできたときを「あけぼの（曙）」、完全に明けると「あした（朝）」「つとめて」という。また、具体的・視覚的には「あさぼらけ」ともいう。「あかつき」「あけぼの」には時間の先後はなく、抽象的に言う場合が「あかつき」、具体的・視覚的に言う場合が「あけぼの」であるともいう。」

とあり、「暁」が暗い時間帯も、明るい時間帯も含まれ、比較的長い時間帯であるように説明されているのに加え、「朝ぼらけ」が「暁」の後半に当たり、明るい時間帯であるように説かれている。この説明に沿えば、「朝ぼらけ」に暗い時間帯が含まれないことになる。

「朝ぼらけ」について『日本国語大辞典』（小学館）に、

「「あけぼの」と並んで、夜が明ける時分の視覚的な明るさを表わす語である。「あ

けぼの」が、平安時代には散文語で、中世には和歌にも用いられるようになるが、「枕草子 - 一・春はあけぼの」以降春との結びつきが多いのに対し、「あさぼらけ」は主に和歌に用いられ、挙例の「古今 - 冬・三三二」のように秋冬と結びつくことが多い。「あさぼらけ」の方が「あけぼの」よりやや明るいとする説もあるが判然としない。なお、夜明けの暗さを表わす語に「あけぐれ」がある。→あかつき・あけぼの・あけぐれ」

と説明されている。これによれば、「朝ぼらけ」は視覚的にわかる、明るい時間帯であり、「あけぼの」と同じ時間帯であるが、「あけぼの」が散文に使われているのに対し、「朝ぼらけ」が和歌に詠まれる。また、「あけぼの」よりも明るいという説にもふれている。

辞書類の説明をまとめると、「有明の月」は夜が明けても見える月であるとなっているが、明けても見えるということであれば、明ける前にも見えているはずである。また、「明ける」は視覚的であるか否かについて説明が見当たらない。

「暁」の初めは暗く、その後次第に明るくなり、比較的長い時間帯である。「朝ぼらけ」は「暁」の後半の、明るくなってからの時間帯であり、視覚で分かる時間帯である。つまり、「暁」が一番長い時間帯であり、その前半から後半にかけて「有明の月」も見えている。「朝ぼらけ」が「暁」の後半に当たり、「暁」よりも、「有明の月」よりも短いのである。しかし、これらの時間・情景表現の具体的な始まりと終わりが明確にされておらず、非常に曖昧である。

以上の三つの表現の内、辞書類によれば、少なくとも二つ、「有明の月」と「暁」が長い時間帯を指している。長い時間帯を指しているのであれば、和歌によって描かれている場面の暗さ、あるいは明るさが異なる可能性があり、和歌の内容により暗い場面か明るい場面か、どちらが妥当であるかわかるはずである。また「有明の月」が、「夜が明けても見える」であるが、「夜が明ける」がかならずしも明るくなることを指していない。「夜が明ける」ことが本当に明るくなることを指すか否かをも再検討すべきである。また「朝ぼらけ」がこの三つの表現の内、最も短くかつ明るい時間であるように解釈されているようだが、明確ではないため、これも併せて再検討する必要がある。これらの表現が暗い時間帯と明るい時間帯と、ともに含んでいるのであれば、歌に異なる解釈、つまり、時間・情景の明るさの相違が判別可能であると考え、それぞれの歌の解釈について先行研究を確認しながら考察していく。

21 番歌は、第 3 章の如く、素性法師が女性の立場で詠んだ「待恋」の歌である。女性

である詠歌主体が恋人を待っていたが、男性が来なくて、「有明の月」だけが出て来たという意味の歌である。この「長月の有明の月」について、長谷川氏が竹岡正夫氏の『古今和歌集全評釈』を踏まえ、

「夜明けの前の空を照らし、秋の情趣の極致を示すものとして歌に詠まれた。それは、定家の時代に至るまで変わらなかった」¹²⁶

と述べている。平安時代の風習は、男性が恋人である女性の家を夜が暮れてから訪れ、そして明るくなる前に帰るとなっており、女性は男性を待つだけであった。「有明の月」が夜が明けてから見えていても、既に暗い時からその月に見える。この歌では、女性が男性が帰る時刻まで待っていても、男が訪れて来なかった意味である。長谷川氏も引用するように、定家の『顕註密勘』に、

「長月の有明の月とは、なが月の夜のながきに在明の月のいつるまで人を待とよめり。」

と21番の歌を解いている。つまり、「有明の月」がまだ残っている時間帯まで待つのではなく、その開始時間まで待つと述べているのである。従って、「暁」が詠まれていなくても、「暁」の時間帯を描写していると推測できる。すなわち、定家解釈は明らかに暗い時間帯であり、英訳の「夜明けの月」の訳は定家解釈との時間設定が異なっている。英訳では21番の歌の「有明の月」が明るい時間帯の月として訳されているのは、辞書類の「明けても空にある」という、「有明の月」の定義が重視されているからであると推測できる。英訳でその「有明の月」の後半が強調されているが、この歌の場合、「有明の月」の後半ではなく、前半の、まだ暗い時間帯が歌のポイントである。辞書類のこういった説明が英訳のような誤解を招くのであった。

30番の歌は、同じく恋の歌であるが、「待恋」ではなく、「後朝」の歌である。男性である詠歌主体が、恋人の側を離れなければならない時の寂しさを嘆いている。「有明」時に別れるので、暗い時間帯であろう。「後朝」の別れについて吉海氏が、

「「暁のはじめ頃」とは、平安時代の通い婚において男が女のもとを去る（去らなければならない）後朝の時間の到来であることを前提としている。当時の人々はその時刻を視覚ではなく、宿直奏（名対面）・寺院の後夜の鐘（暁の鐘）・鶏の鳴き声（鶏鳴）などの聴覚情報で察知していた。」¹²⁷

¹²⁶ 長谷川哲夫（2015）『百人一首私注』風間書房 142 頁

¹²⁷ 吉海直人（2016）『『源氏物語』「後朝の別れ」を読む』笠間書院 35 頁

と述べている。つまり、別れる時に出ている暗い時間帯の月と、暗い暁が歌われている。定家は『顕注密勘』で、

「是は女のもとより帰るに、我は明けぬとていつるに、有明の月は明くるもしらず、つれなく見えし也」

と、この歌を説いている。また、定家もこの歌を本歌に、

「おほかたの月もつれなき鐘の音に猶うらめしき有明の月」(『拾遺愚草』1091)

という歌を詠んでおり、ここからも定家は月(自然)とつれない恋人(人事)の比喩の歌として捉えたことがわかる。定家の本歌取り歌に見られる「鐘」だが、これは午前3時に鳴らされる「後夜の鐘」である¹²⁸。

これを考慮すれば、「鐘」が詠まれている定家詠が暁の初め頃であり、本歌である30番の歌も同様であろう。よって、この歌を明るい時間帯として訳出している英訳は、原典から遠ざかっているといえる。表18のように、カーター訳とマクミラン訳が「暁」を暗い時間帯として解釈しているものの、「有明の月」をマクミラン氏が「暁」に合わせず、訳内に明るい「有明」と暗い「暁」があり、矛盾が生じている。カーター氏は、「有明」を「late moon」(遅い月)とし、歌の暗い場面設定を保っている唯一の訳者である。このカーター氏の「有明の月」と「暁」を「dawn」と訳さない翻訳方法は矛盾を生み出さない翻訳方法である。

31番の歌は、恋の歌ではなく、自然詠である。徳原氏は、31番の歌について考察する際、「有明の月」と「朝ぼらけ」について次のように述べている。

「島津忠夫氏による解釈のように、夜明け方のほの暗さを基調とする解釈であったと考えられる。(中略)「有明の月」はすでに光が弱まっているから、明るくかがやく深雪ではなく、薄雪のほの明りこそ「有明の月」にみまがうにふさわしいとの主張である。ここに示されている一首の基調は、朝のまばゆい雪景色ではなく、夜明け方のほのかな雪明かりなのである」(中略)『百人一首』の中でこの歌を味わう時には、ほの暗さを基調とする定家流の解釈に従うのが、定家の作品として『百人一首』を読むためには有意義であろう。」¹²⁹

となると、31番の歌に暗い時に出ている「有明の月」と、ほの明るい「朝ぼらけ」があるが、定家の解釈だと、「朝ぼらけ」がほの暗い時間帯となる。また小林氏が、

¹²⁸ 吉海直人(1993)『百人一首の新考察』世界思想社101-104頁参照

¹²⁹ 徳原茂美(2015)『百人一首の研究』和泉書院195頁、198頁

「アサボラケという語は少なくとも平安時代を通して、暗い時間帯を指して使用される語であった。それもその時間帯は午前3時以降を指していた。」¹³⁰

と、暗い時間帯であったと述べている。つまり「朝ぼらけ」もかなり長い時間帯であり、完全に暗い時間帯から、明るい時間帯へと時間経過により変化し、31番歌の場合、定家の解釈では、ほんのり暗く、完全に明るくなる前の時間帯である。

52番の歌は、男女の別れを詠んだ歌であるため、「暁」が詠まれていなくても、「暁」の時間帯に詠まれた歌であると読み取れる。そうすると、「朝ぼらけ」はここで暗い時間帯として解釈・翻訳するのが相応しいのである。しかし、長谷川氏が、

「「朝ぼらけ」は帰る時間としては遅い。まだあたりが暗い「あかつき（暁）」に帰るのが通例である。ここからも女性への愛情の強さが伝わってくる。」¹³¹

と述べている。これを考慮すれば、表現上で「後朝の歌」として特例であり、帰る時間を遅くすることで、相手への愛情を強調している。このように、「朝ぼらけ」の前半は「暁」の終わりごろと重なっていることもあり得るのであり、明るい時間帯という解釈も可能である。小林氏は特に「朝ぼらけ」の開始時間を根拠に、暗い時間帯であることを述べているが、後半は明るい時間でも可能であろう。しかし、長谷川氏が「「朝ぼらけ」は帰る時間としては遅い。」と述べていることから、氏は「朝ぼらけ」を明るい時間帯として解釈したことがわかる。だが、以上の如く、「朝ぼらけ」は長い時間帯であり、前半は暗い可能性があるため、これだけでは明るい時間帯である証拠にはならない。『幽斎抄』に、

「夕顔の巻に、あやしうひる間のへだてもつらうといへり。同じ心なるべし。」

とある。定家の解釈として『源氏物語』的な解釈が妥当であるといえるため、52番歌の「朝ぼらけ」が明るい時間帯として解釈すべきであろう。よって、この歌の英訳は原典からさほど遠ざかっていないと言える。

また、64番の歌は、周りがよく見えない状態から、次第に朝になり、宇治川や網代木が見えていくという内容である。そのため、歌の出発点は暗く、周りが見えない朝ぼらけであり、最後は辺りが見えてくる。「あらわれわたる」であるので、最終的に辺りが見えきり見える程度の明るさになるのである。つまり、「朝ぼらけ」に含まれている暗い時間帯と明るい時間帯、その間の時間経過・情景変化がこの歌の趣向である。徳原氏も、

¹³⁰ 小林賢章（2012）『「アサボラケ」考』同志社女子大学学術研究年報 63号 153頁

¹³¹ 長谷川哲夫（2015）『百人一首私注』風間書房 324頁

「眺望を妨げていたのは霧であって、闇ではない。闇の中では霧は知覚されず、夜が明けはなれて後、立ちこめる霧が目に見え。当歌の「朝ぼらけ」もやはり、夜が明けはなれた刻限を意味していると考えられるのである。」¹³²

と、64 番の歌は明るい時間帯である可能性を指摘している。64 番の歌の場合は、最初のほの暗い時間帯から次第に明るくなり、霧も立ち、あたりが見えてくる。この歌には、暗い時間帯も、明るい時間帯も含まれており、長い時間を描写している歌である。小林氏が徳原氏の論に対して、

「徳原のアサボラケに対する意見は徳原自身の感覚に基づく印象批評であった。」¹³³

と、徳原論を批判しつつ、「朝ぼらけ」は暗い時間帯であると主張している。ただし、「朝ぼらけ」は 52 番の歌の場合、暗い時間帯として捉えることが可能であっても、64 番歌のような風景を描いている歌の場合、明るい時間帯とするのが妥当であろう。そうであれば、この歌の場合、英訳も原典と遠ざかっていないとみてよかろう。こうして、先行研究においては「朝ぼらけ」は暗い解釈も、明るい解釈もあり、概括的な解釈は決着を付け難い印象である。だが、最終的に一つ一つの歌について暗さ、または明るさを判断するのに、定家の解釈を取り入れる必要があり、5.4 章で定家の歌を分析してそれについて考察する。

最後に 81 番の歌の「有明の月」の場合、ポイントとなるのは聴覚と視覚の対比である。上句はホトトギスの声を聞き、下句は「有明の月」を見る。辺りが明るくても、暗くても、月は見える。そのため、この歌で辺りの明るさはポイントにならない。むしろ暗いからこそ月が強調されているのではないだろうか。

31 番歌の場合、明るくなり始めた「朝ぼらけ」と、暗い「有明」と解釈できそう。それも、実写ではなく、比喩であるからである。歌の描写の中に月ではなく、雪がある。その雪が月光に喩えられている。英訳ではこれが比喩として訳されているが、「有明の月」が出ている時間帯と「朝ぼらけ」の時間帯が重なっており、「有明」が明るい方にずれている。64 番の歌の場合、時間の経過が詠まれているため、次第に明るくなる解釈が有力である。英訳でもこの解釈が採られている。

先行研究とそれぞれの歌の内容を分析した結果、『百人一首』の時間・情景表現が詠まれている歌の場合、「有明（の月）」と「暁」が共に暗い時間帯を指しており、「朝ぼらけ」は比較的明るい時間帯を指していることが見えてきた。問題なのは、31 番の、暗い

¹³² 徳原茂美 (2015) 『百人一首の研究』和泉書院 190 頁

¹³³ 小林賢章 (2012) 『「アサボラケ」考』同志社女子大学学術研究年報 63 号 154 頁

表現と明るい表現とが一緒に詠まれている歌である。次の章でこれも含め、定家が詠んだ歌を検討する。

5.4 定家の「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」

藤原定家がこれらの時間・情景表現をどのように解釈し、歌に詠んだかを見ていきたい。「有明（の月）」を定家は 54 首に詠んでおり¹³⁴、好んでいた表現であったと思われる。この次に多いのは、「暁」であり、計 28 首に詠んでいる¹³⁵。最も少ないのは「朝ぼらけ」であり、僅か 6 首に詠んでいるのみである¹³⁶。この定家歌の内、『百人一首』所収歌の本歌取り、あるいは同類の歌と考えられるのは、以下の歌である¹³⁷。

379 番¹³⁸ かへるさの物とや人のながむらん待つ夜ながらの在明の月 (21 番)

700 番 なが月の月の在明の時雨ゆゑあすの紅葉の色もうらめし (21 番)

901 番 春来ぬとけさみよしの朝ぼらけ昨日はかすむ峰の雪かは (31 番)

1091 番 おほかたの月もつれなき鍾の音に猶うらめしき在明の空 (30 番)

1658 番 雲さえて峰のはつ雪ふりぬれば有明の外に月ぞ残れる (31 番、81 番)

2122 番 御吉野のみゆきふりしく里からは時しもわかぬ有明の空 (31 番)

2151 番 花の香もかすみてしたふ有明をつれなくみえて帰る雁がね (30 番)

2627 番 あり明の暁よりもうかりけりほしのまぎれのよひの別れは (30 番)

員外 38 番 長月の有明の月のあなたまで心はふくる星あひの空 (21 番)

¹³⁴ 拾遺愚草 56 番、88 番、141 番、144 番、236 番、349 番、379 番、668 番、680 番、699 番、700 番、909 番、935 番、983 番、1030 番、1091 番、1260 番、1294 番、1317 番、1329 番、1494 番、1593 番、1658 番、1787 番、1967 番、2034 番、2060 番、2122 番、2151 番、2263 番、2411 番、2442 番、2457 番、2540 番、2559 番、2607 番、2627 番、2698 番、2744 番、2762 番、2971 番、2974 番、2985 番、拾遺愚草員外 38 番、320 番、374 番、565 番、649 番。歌番号は新編国歌大観による。

¹³⁵ 拾遺愚草 243 番、466 番、481 番、529 番、581 番、786 番、871 番、976 番、991 番、1024 番、1085 番、1115 番、1200 番、1465 番、1566 番、1794 番、2050 番、2323 番、2627 番、2788 番 拾遺愚草員外 31 番、358 番、437 番、450 番、460 番、644 番、718 番、751 番。歌番号が新編国歌大観による。

¹³⁶ 拾遺愚草 604 番、901 番、1502 番、2039 番、2676 番 拾遺愚草員外 530 番。歌番号は新編国歌大観による。

¹³⁷ 本文は新編国歌大観による。

¹³⁸ 新古今集にも 1206 番（新編国歌大観）に収録されている。

員外 66 番 まだふかきあり明けの空もそらきりて雪にくまなき遠近の峰 (31 番)

員外 649 番 昔みし秋やいくよの古郷にいまも在明の月ぞのこれる (81 番)

『百人一首』21 番と同類の歌を 379 番と 700 番、員外 38 番の 3 首確認できた。379 番の歌については久保田氏が、

「男に捨てられた女の心で詠む」¹³⁹

と述べており、『百人一首』21 番と同様に、「待恋」の歌であり、女性の立場で詠まれた歌であることがわかる。詠歌主体である女性が一晩中男を待っていたが、男が来なかった。男が帰らないといけない時間になると、詠歌主体が相手の心変わりを疑い、男がこの時間は恐らく、別の女のところから帰りながら、同じ月を見ていると、月と相手の男を恨めしく思っている。女性が一晩中月を眺めていたので、この歌の「有明の月」は暗い時間帯が強調的である。なお、詠歌主体の女性は男性が帰らないといけない時間になったことを知らされたのは、暁の鍾であったと推測できる。

700 番の歌は、『百人一首』21 番と同様に、「長月」と「有明の月」が一緒に詠まれている。「待つ」が詠まれていないが、これも 379 番と『百人一首』21 番と同様に、女性の立場で詠まれた「待恋」の歌である。詠歌主体が男を待っているが、男が来ないため、「時雨が降り」、つまり詠歌主体が涙を流している。久保田氏も、

「紅葉の紅から恨みの紅涙を連想する」¹⁴⁰

と述べている。なお、長月から時間が更に経過し、紅葉が近づく頃になるので、21 番歌と同様に詠歌主体が長い間待っていたということになる。あるいは、21 番の歌の続編と解釈するのであれば、さらに長い時間を待ったということになる。この歌に詠まれた「有明の月」は男が来ないと、詠歌主体が分かった時分の歌であり、夜明け前の月、つまり暗い時間帯と解釈すべきである。

『拾遺愚草員外』の 38 番歌は、七夕を詠んだ歌であり、「星あひの空」と詠まれているため、これも暗い時間帯の歌としてよかろう。また久保田氏が、

「夜更けに七夕の空を見ていると、心もふけて、今から九月の有明の月の向うまで
思いやられる。」¹⁴¹

¹³⁹ 久保田淳 (1985) 『藤原定家全歌集上』河出書房新社 63 頁

¹⁴⁰ 久保田淳 (1985) 『藤原定家全歌集上』河出書房新社 107 頁

¹⁴¹ 久保田淳 (1985) 『藤原定家全歌集下』河出書房新社 14 頁

とこの歌を現代語訳しており、空を見ている時間を「夜更け」としている。これらを考慮すれば、21 番の歌の「有明の月」を暗い時間帯の月として解釈すべきである。以上のことから、定家の、『百人一首』21 番と同類の歌は、暗い時間帯と解釈すべき歌であることが明らかである。

『百人一首』30 番歌と同類の歌を 1091 番と 2151 番、2627 番の 3 首確認できた。1091 番の本歌として久保田氏が『百人一首』30 番を挙げている。30 番で「暁」が恨めしく思われているのに対し、この歌では暁を告げる鐘と「有明の月」が恨めしく思われる。暁の鐘は朝の 3 時になるため、この歌も暗い時間帯の歌として解釈すべきであろう。

2151 番の基調は、上の句の嗅覚（花の香）と下の句の聴覚（雁がね）である。久保田氏がこの歌の参考歌として、『百人一首』30 番を挙げている。なお久保田氏は掛詞について述べていないが、定家が『百人一首』の 30 番を参考にしているのであれば、「雁がね」に「後夜の鐘」をかけている可能性が高い。それが無理でも、春に帰る雁と、暁の鐘が鳴ったら帰らないといけない自分を重ねていると言える。よって、そこに出ている月は暗い時間帯の月である。

2627 番の歌については、久保田氏が『百人一首』30 番の本歌取りであると述べており、また、

「まだこの恋の始めの頃の贈答歌。」¹⁴²

と説いている。「よひの別れ」は暁よりも早い時分であり、この歌も暗い場面設定になっている。なお、この歌も『百人一首』30 番と同様に、「有明（の月）」と「暁」も詠まれており、定家が両方を暗い時間帯として把握したことがわかる。

『百人一首』31 番の歌と同類の歌を 901 番と 1658 番、2122 番、そして員外 649 番の 4 首確認できた。これらは同類の歌ではあるが、31 番歌と異なり、定家詠には「有明（の月）」と「朝ぼらけ」が両方詠まれている歌が見当たらない。901 番は「朝ぼらけ」だけが詠まれている。「けさみ吉野の朝ぼらけ」とあり、「み」を軸に、「けさ見」と「み吉野」が掛けられている。「けさみ」とあることと、月が詠まれていないため、明るい時間帯として解釈してよかろう。

1658 番は、『百人一首』31 番と 81 番とも同類の歌である。久保田氏はこの歌を、

「雲が冷たく冴えて峯に初雪が降ると、有明の月の他にも月が残ってその雪をさえ

¹⁴² 久保田淳（1985）『藤原定家全歌集上』河出書房新社 414 頁

ざえと照らしているかのようだ。」¹⁴³

と現代語訳している。つまり、「有明（の月）が出ていないが、雪が照らされている。その雪が恐らく朝の光に照らされているのだろうと考えられる。久保田氏は言及していないが、こういった要素は 31 番歌に似ており、本歌取りである可能性もあると考えられる。そうすると、この定家歌に「朝ぼらけ」が詠まれていなくても、「朝ぼらけ」の時間帯と考えるべきであろう。81 番の歌に、月が実際に空にあるのに対し、この歌には月がなく、光は雪の、恐らく少し明るくなってからの時間帯の光である。「有明の月」は暗い時間帯であるが、この歌は『百人一首』31 番の歌と同じく月がなく、朝の光が雪景色を照らしている歌だろう。明るさの程度を特定するのは困難であるが、ある程度周りが見えるほどであろう。それに対し、81 番の歌は実際に月が描写されている情景であり、月の光が強調されているため、暗い時間帯の歌である。2122 番の歌を久保田氏が、

「有明の月が照っている」¹⁴⁴

と現代語訳している。これに従えば、この歌も暗い時間帯の歌である。

『拾遺愚草員外』の 66 番の歌は、「まだふかきあり明けの空」と詠まれており、夜が深いという意味になっている。よって、この歌の「有明（の月）」も暗い時間帯の月であり、辞書類の「夜が明けてから」の説明と異なるのである。

『百人一首』81 番と同類と言える歌が二首のみ確認できた。それは、上に挙げた 1658 番と『拾遺愚草員外』649 番の歌である。この歌は本来、定家作の、同じ韻字が詠まれている漢詩と和歌が収録されている『韻字四季歌』のものである。番の漢詩に「暁」が詠まれていることと、歌に「いくよ」が詠まれていることを考慮すれば、これも『百人一首』81 番の歌と同様に、暗い時間帯を描写している歌である。

以上のことから、定家解釈で『百人一首』の「有明（の月）」と「暁」が暗い時間帯であるのに対し、「朝ぼらけ」は明るい時間帯であることが分かる。定家詠の中に、『百人一首』52 番、64 番と同類の歌が見当たらなかったが、「朝ぼらけ」が詠まれている歌の解釈から推測すれば、明るい時間帯として解釈するのが妥当であろう。よって、長谷川氏の 52 番歌に対する解釈と、徳原氏の 64 番歌に対する解釈が妥当である。小林氏が「朝ぼらけ」を午前 3 時からの、暗い時間帯として特定しているが、他の作品の解釈として可能であっても、『百人一首』所収歌の場合、認められない。

¹⁴³ 久保田淳（1985）『藤原定家全歌集上』河出書房新社 243 頁

¹⁴⁴ 久保田淳（1985）『藤原定家全歌集上』河出書房新社 325 頁

5.5 結論

本章では「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」の英訳での解釈と本来の意味を分析し考察してみた。英訳においては、これらのほとんどの表現が明るい時間帯として解釈されていることが明らかになった。「有明（の月）」と「暁」は少数の翻訳に暗い時間帯として訳出されていたが、「dawn（夜明け）」と「morning（朝）」のような、明るい時間帯としての訳出が圧倒的に多かった。また「朝ぼらけ」も明るい時間帯として訳されており、訳に「光」という、視覚的な要素を強調している表現を用いている翻訳も複数確認できた。

注目すべきは、これらの時間表現の翻訳は、外国人による翻訳でも、日本人による翻訳でも、相違点がほとんど見られないことである。外国人訳者も日本人訳者もこれらの時間・情景表現を「dawn」や「morning」と訳しており、翻訳者の母語と関係なく、時間・情景表現が明るい時間帯として解釈されていた。これは目標言語の「有明（の月）」と「暁」、「朝ぼらけ」に最も近い単語の時間幅が起点言語と異なるためである。

時間・情景表現の先行研究においては、三つの表現とも、暗い時間帯としても、明るい時間帯としても解釈されてきた。時間・情景表現がカバーしている時間帯に幅があり、歌の内容によって解釈を考慮する必要がある。定家の解釈も含めると、『百人一首』の場合「有明（の月）」と「暁」が暗い、「朝ぼらけ」が暗い時間帯から明るい時間帯への最も幅広い表現であると結論付けた。なお、暗い時間帯の「有明の月」と明るい「朝ぼらけ」両方が詠まれている31番の歌は、ほの明るい時間帯を描写している歌であり、「朝ぼらけ」時の雪の光が「有明の月」に喩えられている。

英訳の明るい方への傾きが、日本の研究での解釈の問題点を明らかにする。時間・情景表現の解釈は、概括的なようである。つまり、一つ一つの歌の中で解釈しようとしているのではなく、古典全般での解釈を目指そうとしている。例えば小林氏が「朝ぼらけ」が暗い時間帯であることを指摘し、従来の解釈に含まれなかったことを提案している。しかし、それは定家解釈として31番のほの暗い、あるいはほの明るい時間帯、または52番の歌の時間帯と異なる。これらの時間・情景表現には幅があり、時代や歌人、作品により異なる解釈があるため、これからの研究、そして、翻訳にはこの幅を意識して進めるべきである。

英訳においては、日本の先行研究で基本暗い時間帯として解釈されている「待恋」と「後朝の別れ」の歌も明るい時間帯になっているのは、恐らく「有明の月」の辞書類など

においての、「夜が明けても空にある」のような説明のためである。小林氏の研究でも見られるごとく、夜が明けることは、明るくなる意味ではなく、翌日になるという意味である。この日付変更時点が平安時代においては、朝の3時である。英訳者がそれを明るくなるという意味で捉え、「有明の月」も、「暁」も「dawn」や「morning」などの、明るくなってからの時間帯として訳出したのである。これは外国人の訳でも、日本人の訳でも変わらないのが、三つの原因が考えられる。一つには、日本人訳者が外国人訳者の英訳を参考にした可能性があり、「dawn」と「morning」をそこから借りたことである。もう一つは、外国人訳者、日本人訳者ともに、平安時代の風習に対する認識が薄く、「待恋」と「後朝の別れ」が暗い時間帯と深く結びついていることを意識していなかったことである。三つ目は、「有明の月」と「暁」、「朝ぼらけ」について、同様の時間帯を示している言葉が英語になく、そのため「dawn」や「morning」を使用せざるをえなかった。「dawn」も幅広い時間帯が含まれる表現である。しかし、この語が表すのは日の光が現われ、次第に明るくなる時間帯や、完全に明るい時間帯であるため、「有明の月」と「暁」の場合、使用を避けるべきである。

原典の場合、和歌に使用されている表現があり、それをどのように解釈するかという問題がある。その表現を読み手が暗い時間としても、明るい時間帯としても解釈できる。そのためか、これについての先行研究が少ない。しかし、英訳の場合、それぞれの訳者の解釈により、翻訳で使用する単語が決まり、翻訳和歌のイメージが限定されるのである。時間・情景表現の英訳として最も多く使用されている「dawn」と「morning」が、「有明の(月)」と「暁」、「朝ぼらけ」と重なっている時間帯も含まれており、和歌にこれらの表現が後半、すなわち明るい時間帯として詠まれている場合、翻訳として妥当である。英訳者がこれらの時間帯に対して暗い時間帯という認識を持たなかったことに、日本の研究においての解釈が影響している。特に「有明(の月)」の場合、「夜が明ける」時間帯として説明されていることが、英訳に影響したと考える。このように、日本の研究が英訳の翻訳に影響を与えていると同時に、英訳の分析が日本においての研究で更に議論を進める必要がある点を明らかにしている。

6. 本論の結論

本論においては、『百人一首』の英訳の分析を通して、『百人一首』の再解釈をめざし、本来の解釈と照らし合わせ、撰者である定家の解釈を浮き彫りにすることを目的とした。1865年の初英訳の発表から多く作成されてきた外国人、または日本人による英訳を分析し、『百人一首』所収歌の再検討を行った結果、現在まで曖昧なまま放置されていた問題が多く浮上し、翻訳を考慮すると初めて気づく問題も多くあると明らかになった。そのため、過去に作成された多くの英訳を分析し、日本語のままでは考えられなかった問題が明白になり、それにより、かえって撰者である定家の解釈に近づくことができた。

『百人一首』所収歌を解釈する場合、翻訳の視点も含め、次の解釈が考えられる。① 作者の解釈、② 勅撰集の撰者の解釈、③ 定家の解釈、④ 定家以前、あるいは同時代の人々の解釈、⑤ 後世の人々の解釈、⑥ 翻訳者の解釈、そして⑦ 翻訳を読む読者の解釈。『百人一首』研究においては論者が初めて⑥と⑦を研究対象に加え、③ 定家の解釈との比較を行った。

第1章の序論に続き、第2章では「ローマ字表記からみる枕詞の清濁問題」を題目とし、枕詞表記の清濁問題を取り上げた。日本語の場合、漢字、あるいは仮名で文書が表記されている。古文で長い間、濁音は表示されることがなく、そのため後世の人はかつてそれが清音で発音していたか、濁音で発音していたか、必ずしも確定できないことがある。これは、アルファベットを使っている言語の母語者にとっては奇妙な特徴である。なぜならば、アルファベットの場合、一つ一つの文字が一つの子音、あるいは母音を表しているからである。清音と濁音も別々の文字で表記される。例えば、「ぶ」が「b」と「u」の二文字になり、「ふ」が「f」と「u」の二文字になる。日本語では濁点の有無が曖昧な場合でもアルファベットの場合、清音と濁音が完全に別の文字になっているので、日本語の仮名表記と比べて違いが明白である。このため、『百人一首』の表記には原典の表記の問題が表出することになる。ここでは『百人一首』の二つの枕詞「ちはやふる/ちはやぶる」と「あしひきの/あしびきの」を取り上げ、英訳のローマ字表記と先行研究を比較しながら、『百人一首』の撰者である藤原定家の解釈として清濁どちらがふさわしいかについて考察した。日本において、両方の表記が濁音になっていたが、先行研究を調査した結果「ちはやふる」の場合、定家が濁音ではなく、清音で表記していたことが判明した。日本におい

ては江戸時代から表記を万葉時代の表記に戻すという運動が始まった。ディキンズ等が国文学者などの注釈書を参考に、「ちはやふる/ちはやぶる」を濁音にしたのである。その後、同じく国文学者の影響で『百人一首』のかるたの札の表記も濁音化していったが、競技かるたとも、国文学者とも無縁であった一般的な表記に従った日本人訳者の表記は 1948 年あたりまで清音表記、即ち定家の時代の発音が残っていたことが第 2 章において明らかになった。

第 3 章においては「題詠と詠歌主体の性別」を題目にし、「あしびきの」歌を、詠歌主体が女性である「待恋」として解釈できるか否かについて論じた。『百人一首』の中の、男性が女性の立場で詠んだ歌を対象にし、論を進めた。和歌の場合、詠歌主体の性別を示している表現はほとんど使われておらず、詠歌主体の特定が困難である場合が多い。英訳の場合、歌によって詠歌主体の相手を表現する時に、言語上で「he」や「she」などの、性別を明確にする代名詞を使わざるを得ないケースがある。そのため、歌を英訳することで性別を具体化することにより、日本語では曖昧であった問題点を浮上させることができた。「あしびきの」歌の場合、英訳においては詠歌主体を男性と解釈できる訳が確認できた。しかし、先行研究と定家の同類の歌を分析した結果、藤原定家が人丸歌を女性の立場で詠まれた歌と解釈していた可能性が高く、そのため現代においても、人丸歌を『百人一首』の歌として鑑賞する時、女性の立場で詠まれた歌として解釈するべきであると結論付けた。英訳においても、性別を特定する表現を用いる場合、それは男性ではなく、女性として特定する表現を用いることが望ましい。

第 4 章においては「英訳からみた修辞法の再解釈」を題目に『百人一首』の序詞と掛詞を探った。序詞は「浅茅生の小野の篠原」を取り上げた。参議等の歌は、英訳と現代の日本の解釈書とで異なる解釈がされていることをきっかけに「浅茅生の小野の篠原しのぶれどあまりてなどか人の恋しき」の定家解釈を追求した。一般的に序詞と主想の関連に音声的な同音反復関係が認められているが、意味的な関連が認められていない。一方、古注釈においても、現代の先行研究においても、意味的な関連について意見が分かれている。そこで、英訳で最も多く採られている解釈が定家解釈として可能であるかについて論じた。英訳においては序詞と主想の間、比喻関係を創作している翻訳が最も多かった。定家の同類の歌の中でも意味的な関連があるものが確認でき、その中に比喻とも捉えるものもあった。よって、この歌を『百人一首』の歌として解釈する場合、序詞を有心の序と解釈すべきである。英訳者のほとんどは比喻を用いることで、この関係を生み出したのである。つ

まり、翻訳者の解釈が日本の一般的な解釈より定家解釈に近いと言える。

掛詞は「さよふけて」を取り上げた。『百人一首』においては、「さよふけて」が2首に詠まれている。94番の歌の場合、掛詞とみなされているのに対し、59番歌の場合、時間経過表現のみとされていた。そこで、59番の歌の場合も掛詞としての解釈が可能であるか否かを考察した。従来掛詞とされていなかった59番の歌でも、定家の解釈では掛詞である可能性があるとして、翻訳プロセスにおいて明らかになった。翻訳をする際、翻訳者がまず辞書類、そして先行研究を確認する。「ふける」に「更ける」と「老ける」の意味の両方があり、「世」と「夜」も同音異義語であるため、単純に考えると、両方の意味が詠み込まれている可能性がある。そこで定家の同類の歌、または『定家八代集』の同類の歌を調査した結果、「夜」に「世」と「更ける」に「老ける」が掛けられている例を確認できた。しかし、同類の歌で「夜」と「世」が掛けられている歌の場合「我が」も詠まれている。定家が確実にこのように解釈したかは、断定しがたいが、従来の解釈にこの解釈を加えると、59番の歌がより深まると言える。

第5章においては「時間表現・情景表現による場面設定 - 「有明（の月）」と「暁」、 「朝ぼらけ」のイメージの再検討」を題目にした。『百人一首』のこれらの表現についての時間・情景表現の研究は、現在まで概括的な視点に留まっており、一首一首の具体的な解釈に及ばなかった。しかし、英訳をする際、曖昧だった表現を訳者が一首毎に具体化していく。そのプロセスの中、原典とのずれが生じかねないが、そのずれに注目することにより、原典の解釈でどういったところを見直す必要があるかもみえてくる。本章で調査した時間・情景表現の幅は英訳においては本来の幅より狭く、「dawn」（夜明け）や「morning」（朝）と訳され、明るい方へ傾いたことが分かった。しかし、定家の解釈も含めると、『百人一首』の場合「有明（の月）」と「暁」が暗い、「朝ぼらけ」が暗い時間帯から明るい時間帯への最も幅広い表現であり、前者の二つの表現の場合、明るい時間帯として訳すことが相応しくない。このような訳になったことの原因は、英語にはこれらの時間・情景表現と同幅の表現がないこと、また日本の辞書類などの説明であった。特に「有明（の月）」の場合、「夜が明ける」時間帯として説明されていることが、英訳に影響したと考える。このように、日本の研究が英訳に影響していると同時に、英訳の分析が日本における研究で更に議論をすすめる必要がある点を明らかにすると結論付けた。

『百人一首』の場合、一首一首の歌を藤原定家が解釈したように捉える必要がある。以上の考察を通して、英訳の分析も定家解釈に繋がると結論付け、調査した歌の、従来の研

究ではされていなかった解釈にたどりつくことができた。

本研究においては日本人訳者と外国人訳者の解釈の相違があるか否かを明確にするため、翻訳を分析した際、日本語を母語としている訳者と、日本語を母語としない訳者とに分けて考察した。しかし、その結果は、本論で検討した歌の場合、ローマ字表記以外解釈に大きな相違点がなかったことが明らかになった。よって、訳者の母語が解釈に反映するよりも、使っている言語、即ち翻訳の目標言語、あるいは生きていた時代、つまり平安時代と離れた時代であることが訳に影響していると言える。例えば、「相手を待つ」という行為は平安時代であれば必ず女性の行為である。それにもかかわらず、第3章で見た通り、日本人である本多氏の21番の素性法師歌の訳で「She promised me soon to come」（彼女が私にすぐ来ると約束した）と、非常に現代的な解釈になっている。これを訳者が「待恋」の意味を知りながら、現代の人に通じやすいようにこのような訳にしたか、それとも知らずに、作者が男性であるためこのような訳にしたか、両方考えられるが、生きていた時代が違うため、このような解釈の相違が生じたのである。

以上のように、本論では初めて定家の解釈と翻訳者の解釈を比較研究し、英訳の分析が定家の再解釈に有利であることが明らかになった。本来の和歌翻訳は一般的な解釈のまとめに留まり、翻訳プロセスの中で浮上した問題から作品の再解釈を行うことは手薄であった。しかし、従来の研究方法を改め、和歌を考え直すと、新たな解釈に繋がると本論で明らかにした。

7. 付録

付録 1. 『千載百人一首倭寿』とポーター訳、清濁の相違 (2.2 章)

	千載百人一首倭寿	ポーター訳
2 番	かく山	kaguyama
7 番	いてし	ideshi
11 番	わた	wada
13 番	がわ	kawa
20 番	ぬれは	nureba
21 番	まちいでつるかな (?)	machi izuru kana
25 番	しられて	shirarede
49 番	えし	eji
54 番	ともかな	tomogana
59 番	ねなまし	nenamaji
64 番	あじろき	ajirogi
71 番	ざれば/かどた	sareba/kadoda
72 番	かけし	akeji
73 番	ざくら	sakura
75 番	ちきり	chigiri
90 番	おしま/かはらず	ojima/kawaraji
98 番	くれ/そなつ	gure/zonatsu

付録2. 明治時代の札 (2.2章)



翻訳者	英訳	序詞と主想の関係
	By my too ardent love for you My secret passion stands revealed	
3. Clay McCauley 1899 年	Bamboo-growing plain, With a small-field bearing reeds! Though I bear my lot, Why is it too much to bear? Why do I still love her so?	同語反復
4. Frederic Victor Dickins 1909 年	Like moorland waste, o' erborne with low bamboo bush, o' erborne with love I will not be, yet ever, alas! love' s pain I suffer.	否定と同語反復
5. William Porter 1909 年	'Tis easier to hide the reeds Upon the moor that grow, Than try to hide the ardent love That sets my cheeks aglow For somebody I know	比較（野の葦を隠すのは、詠歌主体の恋心を隠すより簡単）と同語反復
6. Howard Seymour Levy 1976 年	Feelings I hide like the small bamboo in a field of reeds but still my love' s so strong they can' t be repressed.	比喩（直喩）
7. Tom Galt	The tough bamboo-weed	明確でない

翻訳者	英訳	序詞と主想の関係
1982年	And the soft pussy willow Grow again when cut. Why is love of a lady More than a man can endure?	
8. Marie Myerscough 1984年	Lik the rampant bamboo Covers over the field I've hidden my love for my adored one - But I cannot any longer	比喩（直喩）
9. Steven Carter 1991年	Like yearning bamboo Hidden in the grassy fields, I longed in secret。 Why now has my love for you become more than I can hide?	比喩（直喩）と同語反復
10. Joshua S. Mostow 1996年	Though I reveal my love As sparingly as the sparse reeds That grow in low bamboo fields, It overwhelms me-why is it That I must love her so?	比喩（直喩）と同音反復
11. Peter McMillan 2008年	Though I scarcely show my secret feelings like those few reeds sprouting unnoticed in low bamboo, they are too much for me to hide. Why do I love you	比喩（直喩）
12. Stuart Varnam-	My feeling I try to hide away,	比喩（直喩）

翻訳者	英訳	序詞と主想の関係
Atkin 2011と2012年	Hidden like the low bamboo But like the reeds they sometimes sprout... Oh, so deeply I love you	
13. Frank Watson 2012年	Hidden bamboo Among a field of reeds— Though I've concealed myself so far, I wonder if my love for you Is too much to hide.	比喩（隠喩）
14. Peter MacMillan 2017年	I try to conceal my feelings but they are too much to bear— like reeds hidden in the low bamboo of this desolate plain. Why do I love you so?	比喩（直喩）
15. Peter MacMillan 2018年	I try to conceal my feelings but they are too much to bear— like reeds hidden in the low bamboo of this desolate plain. Why do I love you so?	比喩（直喩）

付録 5. 参議等歌の序詞と主想の関係（日本人訳者）（4.1章）

翻訳者 年	英訳	序詞と主想の関係
1. Noguchi Yone(野口 米 次郎) 1907年	Tis too much to keep secret. (Oh I would My heart were unrevealed like that Of grass-grown One's bamboo bush!) Why do I love her so?	比喩（直喩）
2. Komiya Suishin(小宮)	I would conceal my passion like the reeds of Ono moor/were hidden, but my secret passion and my ardent love/were revealed as by their	比喩（直喩）

翻訳者 年	英訳	序詞と主想の関係
水心) 1908年	flowers.	
3. Yoshida Ryūei (吉田龍 英 1941年	ポーター訳同様	比喩 (直喩)
4. Honda Heihachirō (本多平八郎) 1947年	I try to conceal My feelings in vain, for so Great is my love, -my Love for you-that 'twill reveal Itself even ere I know.	省略
5. Yasuda Ken (安田健) 1948年	Though I can live through and bear Ono's lone thickets where dwarf bamboos grow With miscanthus-grass, for you why I long I do not know.	比喩 (隠喩)
6. Miyata Haruo (宮田明 夫) 1981年	Like reeds in the moor, Concealed among the weedy growths, My love I've borne deep, Till, prudence having been spent, The more for you do I sigh!	比喩 (直喩)
7. Takei Takamichi (武 井隆道) 1985年	Like the small bamboos under bushes of field Ono, my/love I have concealed in my heart. But now it has grown/so strong. I cannot help longing for you.	比喩 (直喩)
8. James Kirkup 監修	As the small bamboo fields Keep filling up with dewdrops, So my heart overflows with love	比喩 (直喩)

翻訳者 年	英訳	序詞と主想の関係
1989年	However much I try to calm it.	
9. Idei Mitsuya (出井 光哉) 1991年	On this plain of bamboo grass It is the reeds That stand out now As does my love for you: Irrepressible!	比喩 (直喩)
10. Miyashita Emiko (宮下恵 美子) Michael Dylan Welch 2008年	like the thin bamboo hidden in the fields of cogon-grass, I have tried to hide my love, but I can no longer restrain myself- why do I long so much for you?	比喩 (直喩)

付録6. 「さよふけて」の英訳 (4.2.3章)

59番の歌: 「さよふけて」に当たるところを下線で示している。

94番歌: 下線①は「秋が更ける」、下線②は「風が吹く」、下線③は「夜が更ける」。

翻訳者	59番	94番
1. Frederic Victor Dickins 1865年	I seek, but cannot find repose/And <u>far into the</u> <u>sleepless night</u> /I watch the moon till nigh the close/Of her celestial path of light.	When the ② <u>autumn gusts</u> <u>sweep</u> /Down Miyoshino's steep,/From lonely village home of yore/The sound of beating of the cloth,/Till chilly night is well nigh o'er,/Comes borne upon the night-wind forth.
2. Frederic Victor Dickins 1866年	I wait thy coming, love- repose/Veils not mine eyes- <u>far</u> <u>in the night</u> /I watch the moon till nigh the close/Of her	Now ② <u>autumn-gusts sweep</u> /Down Miyoshino's steep,/And ③ <u>far</u> <u>into the night</u> so drear/The sound of beating of the

翻訳者	59 番	94 番
	celestial path of light.	cloth, /Borne to me on the night-wind forth, /From my lonely village home, I hear.
3. Clay McCauley 1899 年	Better to have slept/Care-free, than to keep vain watch/ <u>Through the passing night</u> , /Till I saw the lonely moon. /Traverse her descending path.	From mount Yoshino/ ② <u>Blows a chill, autumnal wind</u> , /In the ③ <u>deepening night</u> . /Cold the ancient hamlet is;- /Sounds of beating cloth I hear.
4. Noguchi Yone(野口 米次郎) 1907 年	I should not wait for him, /But go to sleep. Alas, I have been gazing/Upon the moon <u>in deep night</u> /Till she begins to fall	Down Miyoshino the ② <u>Autumn wind blows</u> , /The night is deep:/ The beating sound of cloth/From my mountain home is cold.
5. Komiya Suishin(小宮 水心) 1908 年	I waited you coming <u>all through the night</u> and vainly/watched the moon till she reaches the close of her celestial path of light.	Now ② <u>autumn wind sweeps down</u> the steep of Miyoshi/no and I hear the sound of beating of cloth borne forth to me by the night wind, from my lovely village home.
6. Frederic Victor Dickins 1909 年	In doubt and trouble/I cannot sleep the night through, /and yonder moon/alas! I now see sinking, /tells me the <u>night is failing!</u>	'T is long past midnight, /and ② <u>autumn gales are blowing</u> /all o'er fair Yōshino, /of new cloth through the chillness/the sound of beating wafting/my village home recalling.
7. William Porter	Waiting and hoping for thy	Around Mount Miyoshino ' s

翻訳者	59 番	94 番
1909 年	step,/ Sleepless in bed I lie,/ <u>All</u> <u>through the night</u> , until the moon,/ <u>Leaving her post on</u> high,/ <u>Slips sideways down the</u> sky.	crest/The ② <u>autumn winds blow</u> drear;/The villagers are beating cloth,/ <u>Their merry din</u> I hear,/ <u>This night so cold and</u> clear.
8. Yoshida Ryūei (吉田龍英) 1941 年	ポーター一訳と同様。	ポーター一訳と同様。
9. Honda Heihachirō (本多 平八郎) 1947 年	If I had but known/You would not come, at ease then/I should have slept. Now /Alas! Here I sit alone/To see the setting moon in vain	O how cold and drear/ ② <u>It</u> <u>blows down</u> Mt. Yoshino!/And on this lone night/Of autumn somewhere I hear /The sounds of beating cloth go.
10. Yasuda Ken (安田健) 1948 年	Better to have gone/To retire than keep wain watch/ <u>Through the</u> <u>night</u> alone/Till the moon that circled high/Moves toward the western sky	② <u>Autumn breezes blow</u> / ③ <u>Deep</u> <u>into night</u> from the peak/Of Mt. Yoshino/, And the fulling- block sounds cold/At my hamlet home of old/.
11. Howard Seymour Levy 1976 年	I/Expected/to go to bed/ sure/of your arrival/ only/to look/through/ <u>night depths</u> /at/the setting moon.	② <u>Down blow/autumn wind</u> /from Yoshino Mountain,/cold my old village,/where/clothes are beaten.
12. Miyata Haruo (宮田明夫) 1981 年	Never lingering,/Well I might have gone to bed,/But, <u>deep into</u> <u>night</u> ,/For your sake I lay	From Mount Yoshino/The ② <u>autumn winds passing</u> ,/The night is far spent,/And chill

翻訳者	59 番	94 番
	awake,/Till I saw the setting moon.	in this old hamlet/There echo sounds of beating cloth./
13.Tom Galt 1982 年	Not troubling myself/I should have just gone to sleep/As the <u>evening went/Into night</u> . Instead I wait/And see the moon tip downward.	Dusk and ② <u>autumn wind</u> / From Beautiful-Luck-Field Hill,/My little village,/The dismal chill, sounds of cloth/Beaten by women' s mallets.
14.Marie Myerscough 1984 年	You said you would come./Sleepless I waited./All the while the <u>night wore on</u> /And the moon went down.	/
15.Takei Takamichi (武井隆道) 1985 年	I might have gone to bed in peace: but I have been counting on you to come, only to watch the moon sink in the west.	② <u>Chilly breeze blows</u> down from the mountains late in this Autumn night. In old Yoshino I hear the sound of cloth-beating.
16.James Kirkup 監修 1989 年	If you had not said you were coming,/I might have gone to bed early./But while I was waiting for you,/I saw the moon setting in the west.	③ <u>Night is drawing to a close</u> in the fall ② <u>wind/That is blowing</u> down to the mountains./The old Capital of Yoshino is cold./I hear the echoes of the fuller' s bat.
17.Idei Mitsuya (出井光哉) 1991 年	Yes, now I sit and watch the moon/And wonder if it might not have been/Wiser to seek repose and sleep/Than wait <u>through the lonely hours</u> /In vane for you to	Now ③ <u>night draws nigh</u> ,/As the ② <u>wind comes/Down</u> from Mount Yoshino./In the chill over the village/We can hear the fulling block.

翻訳者	59 番	94 番
	come	
18. Steven Carter 1991 年	I could just as well/have slept instead of waiting/ <u>late into the night</u> ;/but here I am, up to see/the setting of the moon.	In fair Yoshino/ <u>②autumn winds blow</u> from the mountains,/ <u>③ late into the night</u> ;/and cold in the old capital-/the sound of mallet on block.
19. Joshua S. Mostow 1996 年	Though I ' d have preferred/to have gone off to bed/without hesitating,/ <u>the night deepened</u> and/I watched the moon till it set!	Fair Yoshino/the <u>② autumn wind</u> in its mountains/ <u>③deepens the night</u> and/in the former capital, cold/I hear the fulling of cloth.
20. Peter McMillan 2008 年	If I had known/you would not come/I could have gone to bed./Instead I waited/through the <u>deepening night</u> ,/but all that I got to meet/was the moon setting at dawn.	The <u>②autumn wind/blowing down</u> /the mountain/ <u>③brings on the night</u> ./At the old capital/of Yoshino/it gets colder,/and I can hear/pounding - /cloth being filled.
21. Miyashita Emiko (宮下恵美 子), Michael Dylan Welch 2008 年	if I had known you would not come,/I would have gone to bed earlier,/but now, <u>I have stayed up late</u> /watching the moon/till it fell in the west	the <u>② autumn wind blows</u> /from the mountains of Yoshino/ <u>③ deep into the night</u> -/as the ancient capital grows colder/the villagers beat fabric into softness
22. Stuart Varnam-Atkin 2011 と 2012 年	How much better to have gone to bed/Than waiting for you, I thin — /All the way <u>through the tedious night</u> /Till the moon began to sink!	A <u>② cold mountain</u> <u>wind/Envelops</u> Yoshino tonight;/The sound of cloth being pounded/Echoes <u>③ through the night</u> .

翻訳者	59 番	94 番
23. Frank Watson 2012 年	I waited/But should' ve slept— /Alas, the <u>night grew late</u> ,/And I saw/The setting moon	Seeing Yoshino — /The mountain ' s ② <u>autumn</u> <u>wind</u> /Blowing as the ③ <u>night</u> <u>grows old</u> /My hometown cold/The beating of the robes
24. Peter MacMillan 2017 年	I should have gone to sleep/but, thinking you would come,/I watched the moon/ <u>throughout the</u> <u>night</u> /till it sank before dawn.	A cold mountain ② <u>wind blows</u> down/on my old home in Yoshino,/and as the ③ <u>autumn</u> <u>night deepens</u> /I can hear the chilly pounding/of cloth being fulled.
25. Peter MacMillan 2018 年	2017 年と同様	A cold mountain ② <u>wind blows</u> down/on the old capital of Yoshino,/and as the ③ <u>autumn</u> <u>night deepens</u> /I can hear the chilly pounding/of cloth being fulled.

8. 参考文献

書籍

- ・ 有吉保（1983）『百人一首全訳注』講談社
- ・ ツベタナ・クリステワ（2001）『涙の詩学』名古屋大学出版会
- ・ 福井貞助校注・訳（1994）『新編日本古典文学全集（12）竹取物語 伊勢物語 大和物語 平中物語』小学館
- ・ 長谷川哲夫（2015）『百人一首私注』風間書房
- ・ 樋口芳麻呂（1971）『百人一首 宮内庁書陵部蔵 堯孝筆』笠間書院
- ・ 井上宗雄（2004）『百人一首』笠間書院
- ・ 井上宗雄氏、伊藤秀文共著（1975）『小倉百人一首鑑賞とかるた上達法』旺文社
- ・ 石田吉貞（1956）『百人一首評解』有精堂出版
- ・ 糸井通浩・吉田究編（1989）『小倉百人一首の言語空間』世界思想社
- ・ 家郷隆文（1989）『百人一首・その隠された主題』桜楓社
- ・ 賀茂真淵（1757）『冠辞考』（<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/864336> 2018年9月19日アクセス）
- ・ 川村ハツエ（1992）『短歌の魅力』七月堂
- ・ 契沖（1987）『百人一首改観抄』和泉書院
- ・ 北村薫氏（2006）『詩歌の待ち伏せ2』文春文庫
- ・ 小林賢章（2013）『「暁」の謎を解く』角川選書
- ・ 久保田淳（1973）『新古今歌人の研究』東京大学出版会
- ・ 久保田淳（1985）『藤原定家全歌集』河出書房新社
- ・ 工藤重矩（2012）『源氏物語の結婚 平安の婚姻制度と恋愛譚』中公新書

- ・ 桑田明 (1979) 『義趣討究小倉百人一首積賞』 風間書房
- ・ 丸谷才一氏 (1979) 『百人一首一別冊文芸読本』 河出書房新社 1979 年
- ・ MOSTOW, Joshua S. (1996) *Pictures of the Heart*, University of Hawai'i Press
- ・ 大岡信 (1980) 『百人一首』 講談社
- ・ 大阪大学外国語学部ハンガリー語専攻 (2014) *Százszorszép japán versek*
- ・ 関根慶子 [ほか] (1986) 『赤染衛門集全釈』 風間書房
- ・ 島津忠夫 (1969) 『百人一首訳注』 角川文庫
- ・ 島津忠夫・上條彰次編 (2000) 『百人一首古注抄』 太洋社
- ・ 白幡洋三郎編集 (2005) 『百人一首万華鏡』 思文閣出版
- ・ 鈴木知太郎 (1966) 『小倉百人一首』 さるびあ出版
- ・ 鈴木日出男 (1990) 『百人一首』 筑摩書房
- ・ SZÁNTAI, Zsolt (2001) *Haikuk és wakák*, Szukits Kiadó
- ・ 高橋千劔破編 (1992) 『百人一首 100 人の歌人』 新人物往来社
- ・ 竹岡正夫 (1976) 『古今和歌集全評釈下』 右文書院
- ・ 徳原茂美 (2015) 『百人一首の研究』 和泉書院
- ・ 上坂信男 (1979) 『百人一首耽美の空間』 右文書院
- ・ 吉海直人 (1993) 『百人一首の新考察』 世界思想社
- ・ 吉海直人編集 (2014) 『百人一首研究資料集』 第五卷英訳百人一首 クレス出版
- ・ 吉海直人 (2011) 『だれも知らなかった「百人一首」』 筑摩書房
- ・ 吉海直人 (2016) 『『源氏物語』「後朝の別れ」を読む』 笠間書院
- ・ 吉海直人 (2016) 『百人一首の正体』 角川ソフィア文庫

- ・ 吉海直人 (2017) 『読んで楽しむ百人一首』 KADOKAWA

論文、会議録他

- ・ 阿部誠文 (2009) 『百人一首』考『九州女子大学紀要』39号 61～84頁
- ・ ANGLES, Jeffrey (2010) 『「訳する」とはどういうことか? : 翻訳を歴史的現象として考える』「日文研フォーラム」2010年6月8日
- ・ CHAMBERLAIN, Basil Hall. (1877) *On the Use of Pillow Words and Plays upon Words in Japanese Poetry Transactions of the Asiatic Society of Japan, Vol. 5, part 1* 79～88頁
- ・ フィットレル・アーロン (2017) 「同音反復式の序詞の翻訳に関する一考察」『人文』16号 246～241頁
- ・ カーロイ・オルショヤ・吉海直人 (2016) 「百人一首のハンガリー語訳」『同志社女子大学大学院文学研究科紀要』16号 85～99頁
- ・ カーロイ・オルショヤ (2016) 『「浅茅生の小野の篠原」の英訳の問題点と新しい翻訳の試み』『古代文学研究』215号 68～77頁
- ・ カーロイ・オルショヤ (2017) 『百人一首』の英訳から見る「ちはやぶる」表記の変遷』『同志社女子大学大学院文学研究科紀要』17号 49～59頁
- ・ カーロイ・オルショヤ (2017) 「掛詞の翻訳の問題・「さよふけて」をめぐって」『日本語日本文学』29号 1～11頁
- ・ カーロイ・オルショヤ (2017) 『百人一首』「あしびきの」歌の性別と翻訳『解釈』63号 8～17頁
- ・ カーロイ・オルショヤ (2018) 『百人一首』の英訳史－1984年からの訳を中心に』『同志社女子大学大学院文学研究科紀要』18号 85～104頁

- ・ 小林賢章 (2012) 『「アサボラケ」考』『同志社女子大学学術研究年報』63号 158～152頁
- ・ MAYER Ingrid Helga (2016) 「『百人一首』の英独語版を通して見る和歌の翻訳」『北海道大学・学位論文』
- ・ TEELE, Nicholas J. (2002) 「English Translations of the Hyakunin Isshu(2) — The Early Translations by Japanese」『同志社女子大学学術研究年報第13号』125～146頁
- ・ 玉田沙織 (2010) 「和歌の同化翻訳論」『日本語テキストの歴史的軌跡』名古屋大学大学院文学研究科 51～63頁
- ・ 吉海直人 (1997) 『「千載百人一首倭寿」の翻刻と解題』『同志社女子大学日本語日本文学』9号 79～112頁
- ・ 吉海直人 (2015) 『「さ夜ふけて」の掛詞的用法』『解釈』61巻10号

英訳本 (年代順)

- ・ A Medical Officer of the Royal Navy. *Translations of JAPANESE ODES, from the H' YAK NIN IS' SHIU* (Stanzas from a Hundred Poets.), The Chinese and Japanese Repository, Vol. 3: March 137-9, April 185-7, May 249-53, June 296-9, July 343-5, Aug. 389-94, Sept. 438-43, Oct. 484-7, Nov. 537-8. 1865年
- ・ DICKINS F.V. (1866) *Hyak Nin Is' shiu*. Smith&Elder&Co.
- ・ MCCAULEY, Clay (1899) *Hyakunin-Isshu (Single Songs of a Hundred Poets)*. The Asiatic Society of Japan
- ・ 野口米次郎 (1907) *Hyaku Nin Isshu in English*. 『早稲田文学』5月(76～78)、6月(53～7)、8月(71～5)、9月(142～8)

- ・ 小宮水心 (1908) 『百人一首 : 欧文訳・小品文訳・五言絶句訳』 石塚書舗
- ・ DICKINS, F.V. (1909) *A Translation of the Japanese Anthology Known as Hyakunin Isshu, or Hundred Poems by a Hundred Poets.* Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and London. 357~391 頁
- ・ PORTER, William (1909) *A Hundred Verses from Old Japan.* Clarendon Press
- ・ 斎藤秀三郎 (1909) *The Hundred Classical Japanese Poets.* 興文社
- ・ 田中ふくぞう (1938) *Songs of Hyakunin-issu Anglicized.* (出版社不明)
- ・ 吉田龍英 (1941) *A Hundred Poems of Old Japan.* 青梧堂
- ・ 本多平八郎 (1947) *A Hundred Poems from a Hundred Poets.* 関書院
- ・ 安田健 (1948) *Poem Card.* 鎌倉文庫
- ・ GRANT, Sharman (1965) *One Hundred Poets: A Japanese Anthology, Ogura Hyakunin Isshu.* Monigraph Committee
- ・ LEVY, Howard S. (1976) *Japan's Best Loved Poetry Classic: Hyakunin Isshu.* Langstaff Publications
- ・ 宮田明夫 (1981) *The Ogura Anthology of Japanese Waka.* 大坂教育図書株式会社
- ・ GALT, Tom (1982) *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each.* Princeton University Press
- ・ MYERSCOUGH, Marie (1984) *Poetic Japanese Pottery - An Interpretation of the Ogura Hyakunin Isshu.* Shufunomoto
- ・ 武井隆道 (1985) 『ものぐさ小倉百人一首』 右文書院
- ・ KIRKUP, James 監修 (1989) *One Hundred Poems by One Hundred Poets.* 北海道室蘭
清水丘高等学校

- ・ 出井光哉 (1991) 『プラス英訳百人一首』 風塵社
- ・ CARTER, Steven (1991) *One Hundred Poems by One Hundred Poets*. (Traditional Japanese Poetry: An Anthology) Stanford University Press
- ・ MOSTOW, Joshua S. (1996) *Pictures of the Heart - The Hyakunin Isshu in Word and Image*. University of Hawai'i Press
- ・ 石原敏子・リンダ・ラインフェルド (1997) 『対英・百人一首 - One Hundred Poets, One Hundred Poems』 関西大学出版部
- ・ MCMILLAN, Peter (2008) *A Translation of the Ogura Hyakunin Isshu - One Hundred Poets, One Poem Each*. Columbia University Press
- ・ 宮下恵美子、マイケル・ディラン・ウェルチ (2008) 『百人一首』 ピエ・ブックス
- ・ VARNAM-ATKIN, Stuart (2011、2012) 『バイリンガル版ちはやふる』 講談社
- ・ WATSON, Frank (2012) *One Hundred Leaves*. Plum White Press
- ・ ピーター・J・マクミラン (2017) 『英訳で読む百人一首』 文春文庫
- ・ MACMILLAN, Peter (2018) *One Hundred Poets, One Poem Each*. Penguin Classics

辞書

- ・ 角川古語大辞典編纂委員会(2002年) 『古語大辞典』 角川
- ・ 『日本国語大辞典』 (ジャパナレッジ) 小学館
- ・ 久保田順編 (1994) 『歌ことば歌枕大辞典』 角川書店
- ・ 『全文全訳古語大辞典』 (ジャパナレッジ) 小学館
- ・ 松岡静雄 (1995) 『日本古語大辞典』 東出出版
- ・ Cambridge 英英辞典 (ジャパナレッジ) Cambridge University Press