



翻訳によって詩から何がうしなわれるか： 韻律法を中心に

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 北海道教育大学 公開日: 2010-07-12 キーワード: 作成者: 菅井, 隆良, 阿部, 孝士 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004729

翻訳によって詩から何が失われるか

—— 韻律法を中心に ——

菅井隆良・阿部孝士

北海道教育大学釧路校英米文学・英語学研究室

I INTRODUCTION

小論は、本学釧路校で平成8年度後期に開いた教養科目の「外国文学A」のために、筆者（菅井）が「詩の翻訳は可能か」という題目のもとで用意した粗けずりの講義ノートに、同僚の阿部孝士教官から発音学上の助言を得て加筆修正を施し、論文として体裁を整えたものである。

講義は、1年次から4年次まで専攻分野の如何を問わず、幅広い学生層を対象にし、主に律動（格調）・脚韻・詩脚・音節といった韻律形式において詩が翻訳を通して被る変質あるいは喪失の具体例を、独仏英日の4カ国語でもって呈示し、それが詩の内容とどのように係わるかを明らかにすることにより、やがて教職に就く学生の平素の言語行為を刺激し、ひいてはその文学体験を豊かにするための手がかりを与えることを目的にした。もとより教養科目の性質上、学術的な新知見は何も含まれていない。しかしどの言語の場合でも、詩はさまざまな技法を駆使して言葉に極度に凝縮された非日常的用法を強制するのが常で、その翻訳に必然的に伴う変質あるいは喪失を積極的に私たちの意識に上すことは、言葉に対する感覚を研ぎ澄ます上で大きな効用を持ち、とりわけ教育の仕事に携わろうとする若い人たちを少なからず裨益すると思われる。韻律法研究においても作品そのものの解釈においても学術的価値の乏しい講義ノートに手を加え、敢えてそれを研究紀要に投稿した所以である。

II MATERIALS AND METHODS

旧チェコスロバキアの作家で、1975年フランスに亡命以後パリで創作活動を続けるミラン・クンデラ（Milan Kundera, 1929-）は、現代における人間の実存の新しい意味と形を模索した、『不滅』（*L'immortalité*, 1990）と題する長編小説の第一部で、ザクセン・ヴァイマル・アイゼナハ公国枢密参事官ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）が、1780年初秋、当時公国領だったイルメナウ（Ilmenau）に滞在し、近郊のキツェルハーン山頂にある狩猟小屋の板壁に記したとされる詩篇、¹「旅人の夜の歌」（*Wandrer's Nachtlied*）を取り上げ、その詩想と韻律形式の分析を行っている。小論ではその分析を敷衍し、ゲーテのドイツ語原詩1篇、クンデラの翻訳版に拠る原詩のフランス語訳・英語訳・日本語訳それぞれ1篇、合わせて4篇を MATERIALS とし、韻律形式の変化と詩想との関連について比較論考を進める。

1. *Goethes Werke*, Band 1 (Weimar: Verlag GmbH & Co., 1987).

MATERIAL 1 (M1) Über allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

2. Milan Kundera, *L'immortalité*, trad. Eva Bloch (Paris: Gallimard, 1990).

MATERIAL 2 (M2) Sur tous les sommets
C'est le silence,
Sur la cime de tous les arbres
Tu sens
À peine un souffle;
Les petits oiseaux se taisent dans la forêt.
Prends patience, bientôt
Tu te reposeras aussi.

3. Milan Kundera, *Immortality*, trans. Peter Kussi (London: Faber & Faber, 1991).

MATERIAL 3 (M3) On all hilltops
There is peace
In all treetops
You will hear
Hardly a breath.
Birds in the woods are silent.
Just wait, soon
You too will rest.

4. ミラン・クンデラ『不滅』菅野昭正訳 (集英社, 1992年).

MATERIAL 4 (M4) 山々の頂きに
憩いあり
木々の梢に
かそけき風の
そよぎもなく。

小鳥は森で黙すのみ。
 待てよかし、やがては
 汝にも憩い来らん。

III RESULTS AND DISCUSSION

1. ドイツ語原詩 [(M1)] の分析

『不滅』の第一部・第6章では、家庭や職場を含めてパリの街中にあふれる喧騒と独善への女主人公の憎悪と、少女時代に、ハンガリーに定着したドイツ人を祖父母に持つ父親が、ハンガリーのドイツ系の小学校で覚えた「旅人の夜の歌」をドイツ語のままに朗読して聞かせてくれ、そして時には戸外で二人で朗読して歩いて味わった静寂と孤独への郷愁とが、この世での最後に娘にあるメッセージを伝えようと、父親がその詩篇を死の床に臥しながら朗読する場面を挟んで、ポリフォニックに描写される。その中でクンデラは、「森は眠っているし、汝も眠るだろう」という単純そのものの詩想に言及した後、複雑に変化する韻律形式を直截簡明に解説して見せる。

Ces vers ont tous un nombre de syllabes différent, les trochées, les iambes, les dactyles alternent, le sixième vers est étrangement plus long que les autres; et bien que le première phrase grammaticale se termine asymétriquement dans le cinquième vers, créant une mélodie qui n'existe nulle part ailleurs que dans ce seul et unique poème, aussi superbe que parfaitement ordinaire.²

この解説は、ギリシア・ラテンの古典語の詩の長短リズム (Silbenmesser Rhythmus) を,³ ドイツ語の詩の強弱リズム (Silbenwägender Rhythmus) にそっくり当てはめたもので、格調 (Metrum) に関してクンデラの不備を補って図式化すると、韻律形式 (Metrisches Schema) は次のようになる。

Über allen Gipfeln	a3(6)
Ist Ruh	b1(2)
In allen Wipfeln	a2(5)
Spürest du	b2(3)
Kaum einen Hauch;	c2(4)
Die Vögelein schweigen im Walde.	d3(9)
Warte nur, balde	d2(5)
Ruhest du auch.	c2(4)

〔注〕 [-] は弱音節, [] は強音節, [] は詩脚の切れ目, [-] は欠節, [:] は余剰音節を示し、行末のアルファベット文字は脚韻、アルファベット文字の右横の数字は詩脚数、() 内は音節数を表す。

どのような芸術の領域であっても、芸術の名にふさわしい作品であれば、内容と形式は緊密に絡み合っ
て不可分一体をなしている。詩の場合も例外ではなく、というよりは、詩の場合はとりわけ強く内容と形式の
調和が求められ、できあがった作品にそれが顕著に表れている。フランス文学者の鈴木信太郎(1895-1970)
が、ヴァレリー (Paul Valéry, 1871-1945) やマラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-98) の詩論を引用し
て主張するように、⁴ 内容と形式の他に、さらに詩には人の心にある種の感動的状態、いわゆる詩的感情を
自ずから誘発する根元的特性⁵ が含まれると考え、詩を単に内容と形式の融合体とみなす習慣に異を唱える
こともできるが、それを認めるとして、それでもなお内容と形式が詩の構成の大部分を占めることは疑い得
ない。

[(M1)] が、一方で鈴木信太郎のいう詩的感情に通じる深い情趣と味わいを湛えながら、他方で詩想と
韻律形式との調和の欠如によって、私たちに少なからず当惑を与え続けてきたことは周知の事実である。1
行目は Trochäische Trimeter (6 Silben), 2 行目は Jambischer Monometer (2 Silben), 3 行目は Jam-
bischer Pentameter (5 Silben), 4 行目は Trochäische Dimeter (3 Silben), 5 行目は Daktylischer
Dimeter (4 Silben), 6 行目は Jambischer und Anapästischer Trimeter (4 Silben), 7 行目は Daktyli-
scher Dimeter (5 Silben), 8 行目は Daktylischer Dimeter (4 Silben) と、脚韻がなければまるで自由韻律
(Freie Rhythmen) の詩かマドリガル (Madrigal) と身紛うほどの、規則的な律動からの極度の逸脱の
ゆえに、散歩の道すがらこの詩を朗読した『不滅』の女主人公とその父親が、最後の 2 行を除いて、詩のリ
ズムに歩行を合わせることができなかったのも宜なるかなといえる。

ドイツ文学者の山口四郎 (1919-) は、クンデラと同様に、詩想を「Ruhe 以外の何物でもない」⁶ とみ
なすが、韻律形式については解釈が異なり、「Ruhe そのものをテーマにした詩にあっては、リズム的にも
シンメトリーなものがない」⁷ と考え、20世紀に入ってドイツで試みられるようになった幾つ
かの新しい韻律法を勘案簡略化した独自の標記法を [(M1)] に適用している。

Üḃer äll̇en Ġipḟeln	a2(6)
Íst Rúḣ	b2(2)
Ín äll̇en Ẇipḟeln	a2(5)
Sṗürest dú̇	b2(3)
Kaú̇m eíṅen Háucḣ;	c2(4)
Die V̇ögelein schweígen í m Wálḋe.	d3(9)
Wárṫe nür, bálḋe	d2(5)
Rúhest dú̇ áucḣ.	c2(4)

《注》 [x] は、強弱あるいは長短の区別をしない、単なる音節, [-] は間 (Pause), [] は
主強音を示す。[] は、従来の韻律法における詩脚の切れ目とは全く概念を異にし、強音を持つ
音節 (Hebung) 間の規則的な時間間隔を示すタクト (Takt) の切れ目を示す。アルファベット文
字の右横の数字はタクト数, () 内の数字は音節数を表す。

この韻律法によれば、1 行目・3 行目・6 行目の各行頭はアウフタクト (Auftakt) としていわゆる詩脚
から外れ, [(M1)] は、6 行目を除いて残りの 7 行すべてが 2 個のタクトを持ち、時間的に等価な詩行で構
成される。しかも各行が [abab / eddc] という脚韻の形に対応したシンメトリーを獲得することによって、
詩想と韻律形式との調和の欠如は、めでたく解消の運びとなる。しかし解消といっても、センテンスとして

の詩行の文法上の切れ目が6行目にあって、前半と後半に分かれる4行2組の脚韻の形と真っ向から対立したままであり、かつ律動の構成単位は詩脚からタクトに変わるものの、6行目が相変わらず視覚的にも聴覚的にも他の行を圧する不均衡は覆うべくもない。この6行目の不均衡について、「ねぐらに帰った森の小鳥たちは既に鳴きしずんではいるものの、まだしきりに動いている気配が感知される」とか、「森の木々の梢には、まだそこはかたない動きのあることが疑いもなく感じられる」といった説明が与えられるが、⁸ 不均衡は不均衡であって、詩想を「Ruhe以外の何物でもない」とみなし韻律形式に„Ruhe“そのものとの調和を求める限り、それは詩全体の芸術作品としての内的統一を乱す外的欠陥以外の何物でもない。それゆえ小論では、シンメトリーを求めてかえって不均衡を際立たせる上述のタクト理論には与せず、詩想と韻律形式との間に調和を見出す方途を他に求めることにしたい。

クンデラは [(M1)] の詩想を単純そのものと断定しているが、その単純さが、律動を中心として複雑に変化する詩の構成全体との調和を欠いているとは決してみなしていない。詩の使命について、“La vocation de la poésie n'est pas de nous éblouir par une idée surprenante, mais de faire qu'un instant de l'être devienne inoubliable et digne d'une insoutenable nostalgie.”⁹ と述べていることから分かるように、その詩想は、郷愁を惹起するに足る十分な始動因を備えていなければならず、単に„Ruhe“そのものではあり得ない、というのが彼の言説の趣意であろう。それでは„Ruhe“への強い欲求は何を始動因としてもたらされるのか。クンデラはこの問いに対する解答を、言葉による説明ではなく、第一部・第6章のグラフィック構成そのものの中に用意している。すでに筆者が小論の第三章・第1節、すなわちこの節の冒頭で記述したとおり、『不滅』の第一部・第6章は、喧騒と独善への憎悪が [(M1)] を挟んで静寂と孤独への郷愁に対置され、明白なポリフォニーを構成している。この緊張感あふれるポリフォニーの中から、静寂と孤独への女主人公の郷愁は、„Ruhe“そのものへの欲求と完全に重なり、その欲求の強さは喧騒と独善への憎悪の強さに依存する、という図式が見えてくる。クンデラが、律動を中心とした詩の構成全体の複雑さの中に、単純そのものの„Ruhe“への欲求の始動因を読み取り、そのポリフォニックな図式を自らの小説の構成の一部に組み込んだことは明らかである。

古来、死はしばしば眠りあるいは憩いに準えられてきた。『不滅』の女主人公とその父親も例に漏れず、„Ruhe“を死に結び付けている。しかし父娘はそれぞれ自分が経験した生の内実に照らしてそう解釈しているのであって、[(M1)] そのものが死への欲求を露わにしているわけではない。ゲーテが [(M1)] を創作したのは、1775年にヴァイマルの若い君主カルル・アウグスト (Karl August, 1757-1828) に招聘され、翌年枢密参事官に就任して後4年を経た31歳のときで、この一見して偶発的と思われるヴァイマル移住に絡めて、トーマス・マン (Thomas Mann, 1875-1955) は、自ら編集したアメリカ版ゲーテ選集『永遠なるゲーテ』(The Permanent Goethe, 1948) の序文で、ゲーテの実生活と作品との関係を次のように評釈した。

Die Übersiedelung nach Weimar, der Eintritt in den Staatsdienst oder vielmehr gleich in die Regierung eines kleinen Staates war, von außen gesehen, reiner Zufall, — ein Zufall gleichwohl, der einem inneren Lebensplan gehorchte, die Fügung dessen, was Goethe das «obere Leitende» nannte. Nie nämlich waren eines Dichters Leben und Werk inniger ineinander verschränkt, untrennbarer einander zugeordnet, so, daß das Werk ganz Erfahrung, Aussprache, lyrisches Bekenntnis war, das Leben dem gleichsam präformierten, vorherbestimmten, aber auf bestimmte Wendungen des Lebens angewiesenen Werke diente.¹⁰

マンに追随し、詩の中に詠み込まれた旅人を創作者の現実の姿と重ね合わせて、[(M1)]を、新進の詩人・作家として、かつヴァイマルの宮廷人として世の注目を浴びる青年ゲーテの精力的な活動に照らして眺めると、そこには当然ながら憎悪の情念も死のイメージもまったく見出されない。

ゲーテがヴァイマル移住後たびたび訪れたイルメナウには、14世紀以来の荒廃した銀や銅の鉱山があり、結局は成功しなかったが、彼はそれらを復興して公国の財政に役立てようと企てたのである。¹¹ この企ての中では、単なる上っ面の視察にとどまらず、鉱山の奥深く入ることがたびたびあったので、一日の活発な行動に疲れて宿所に戻り、彼が心地よい疲労に誘われ „Ruhe“ を強く欲求したことは想像に難くない。この時の実体験に基づく夜の感慨をゲーテは、一日の辛く厳しい、あるいは楽しく感動に満ちた旅程を終えて山小屋の宿に着いた、誰とも知れない旅人の心に仮託して描出したと考えてよいだろう。その場合 „Ruhe“ への欲求の始動因は、一日の旅程であり、[(M1)] の複雑に変化する構成全体は、その旅程が著しく変化に富んだものであることを間接的に示しているのである。かくして、私たちが当惑させてきた詩想と韻律形式との不調和は、実際は調和の欠如などではなく、静と動とを同時に一個の入れ物に収めるための絶妙にして唯一無二の方策だったと判明する。

創作時には „Ruhe“ に死の影を写すことのなかったゲーテも、身近な親族旧友知己たちの多くが彼より先に鬼籍に入り、己の生命の終わりも近い心中の寂しさのゆえか、懐旧の情押さえ難く、死の前年にかの狩猟小屋に足を運んだ。ドイツ文学者で作家の柴田 翔 (1935-) は、この時のゲーテの様子を伝えるイルメナウ森林顧問官の、「ゲーテは、詩句に目を通した。涙が彼の頬を伝った。彼は焦げ茶の上着のポケットから雪のように白いハンカチをゆっくりと引き出すと、涙を拭い、柔らかな、悲哀に充ちた声で言った。(そうなのだ。おお 待つがいい ほどなく お前もまた安らぐだろう——)。そして三十秒ほど沈黙すると、もう一度窓の外の暗い樅の森に視線を投げ、それからこちらに向き直って言った。<さあ、行こう>」という言葉を紹介している。¹² 間断なく押し寄せ孤独の魂を苛む人生の俗事を厭い、外界への扉を閉ざし続けた『不滅』の女主人公の父親とは異なって、老ゲーテが板壁に記された [(M1)] を目前に、様々な分野に及んだ多岐多彩な82年の生涯に満足し、その後続く静寂と孤独の安らかな眠りを確信したのは間違いのない。

2. フランス語訳 [(M2)] の分析

詩の形式と内容に係わって前節ですでに引き合いに出した鈴木信太郎は、彼の30年余に亘るフランス詩研究を集大成した著書の中で、律動 (rythme = リトム) についてフランスで論じられてきた16世紀以降の諸説に比較考察を加えて、詩の律動は、同一性を保持して無限に連続する音綴 (syllabes = いわゆる音節) を、均整のとれた規則的な律動単位へと配分し直し、それらに不同性を与えることによって得られると結論づけ、その配分に必要な三つの基本単位を認めた。

斯の如き配分の基本単位は、各國の言語の特殊性によつて、如何に分たれるか。これには三つの相異つた配分の基本的単位が考へられる。第一は、音綴の持続時間によつて、換言すれば、量によつて配分すること。第二は、音綴の中の或るものの特殊な強さによつて、換言すれば、張音 accent によつて配分すること。第三は、音綴の数によつて配分することである。この三つの可能な配分方法の中から、各民族は各自の言語に適してゐるものを選んで、自然と用ひた。例へば、ギリシヤ、ラテンの言語は、音綴の持続時間、即ち、音綴に長短の差異のあるその量に據つてゐる。第一の場合である。イギリス、ドイツ等の言語は、強張音 accent; accent tonique に據つて配分される。第二の場合である。フランス、イタリア、イスパニア、日本、シナ等の言語は、音綴の数に據つて律動が形成される。第三の場合である。この最後の各國の言語は、

その発音に於いて、音綴の量の差が殆ど捉へられず、又、強張音が比較的弱いからである。¹³

このようにフランス語の詩は、律動の基礎を音節の数に依存しているが、もちろん律動単位そのものだけで律動を形成することができるわけではない。律動単位の配分を有効ならしめ、それが一つのまとまりとして律動と認識されるには、句切り (césure) と律動強張音 (accent rythmique) の働きを必要とし、形成された律動は、さらに脚韻 (rime = リイム) によって強化されるのである。

Sur / tous / les / som/mets	5a
C'est / le / si / lence,	4b
Sur / la / ci/me / de / tous / les / arbres	8
Tu / sens	2b
À / pei/ne un / souffle;	4
Les / pe/tits / oi/seaux / se/tai/sent / dans / la / fo/rêt.	12a
Prends / pa/tience, / bien/tôt	5
Tu / te / re/pose/ras / au/ssi.	7

《注》 [/] は音節の切れ目を示す。行末の数字は音節数, アルファベ文字は脚韻を表す。

音節の強弱の組み合わせによる詩脚を基にした格調 (Metrum) の概念を適用できないことは、ドイツ語の詩をフランス語に翻訳するとき、原詩の形式と内容を再現するための大きな障壁となる。当然のことながら [(M2)] では、[(M1)] の各詩行ごとに顕著に変化する格調が完全に消失してしまっている。この格調の変化は、詩の形式全体でもって変化に富んだ旅人の一日の旅程を暗示する上で、[(M1)] において重要な役割を果たしているのだから、その消失は看過できない損失と認めざるを得ない。しかし幸いというべきか、いくつかの音節を均整のとれた規則的な形に配分することで詩的律動を作り出すフランス語の詩では、一つの連 (stance) の内に詩行ごとに音節数が異なる長短の異韻律を交える、極端な律動の不揃いはきわめて異様であり、旅人の一日の旅程が尋常一様でないことを暗示する目的からして、結果的に上述の損失を埋め合わせるに足る強烈なインパクトを有している。しかも双生四行詩 (quatrains géminés) の形態 [abab / cddc]¹⁴ を取る [(M1)] と違って、脚韻の形を、6行目にあるセンテンスとしての詩行の文法上の切れ目と一致させ、八行詩としては稀ではあるが、六行詩プラス二重結句という非相称形を取っているにもかかわらず、律動を強化し詩行を形成するためにフランス語ではとりわけ欠くことのできない脚韻を¹⁵ 全8行のうち半数の4行で欠落させることによって、[(M2)] はいわゆる近代的自由詩 (鈴木信太郎は *vers libre* ではなく *vers libéré* を当てている) の範疇に属することになる。

言語学者ウィニフレッド・クロムビー (Winifred Crombie, 1951-) は、自由詩について次のように述べた。

One thing that must by now be clear is that free verse is not verseless poetry: it is not poetry that lacks metrical structure. In Eliot's words, "there is no escape from metre; there is only mastery" ("Reflections on Vers Libre"). Free verse compositions often present us with extremely complex metrical arrangements. It is against this background that we must set Eliot's judgement that "the division Conservative Verse and *vers libre* does not exist". From Eliot's

point of view, 'free verse' is a negative term since there is no such thing as freedom, there is only *freedom from* something.¹⁶

音節数によって限定されない詩行、まったく脚韻のない詩行 (vers blancs), さらに長短種々の異韻律詩行を許容する, このフランス語の翻訳自由詩は“vers libre”に対して否定的態度を取るエリオット (T. S. Eliot, 1888-1965) の言説に対するクロムビーの鋭い反証を裏づけるかのように, 変化に富んだ独特の律動をもって, ゲーテが [(M1)] の韻律形式によって意図した暗示を見事に再現しているのである。

以上の考察から, [(M2)] はゲーテの詩の翻訳として, 旅人の夜の感慨に『不滅』の父娘の人生への感慨を重ね合わせ, 両者の“repos”への欲求の始動因を容易に読み取ることが可能な, レヴェルの高い技法的成功を収めているとみなすことができる。

3. 英語訳 [(M3)] の分析

英語はドイツ語と同じく音の強弱を特色とする言語であり, 鈴木信太郎も両者の詩的律動の基礎を強張音に求めていることから, [(M3)] の韻律形式は [(M1)] のそれと大して違わないだろう, との予測のもとで韻律分析を行ったが, 結果は予想を著しく外れることとなった。

On all hill tops	1(4)
There is peace	1(3)
In all tree tops	1(4)
You will hear	1(3)
Hardly a breath.	2(4)
Birds in the woods are silent.	3(7)
Just wait, soon	2(3)
You too will rest.	2(4)

《注》 行末の数字は詩脚数, () 内の数字は音節数を表す。

1行目と3行目は Anapaestic Monometer (4 syllables), 2行目と4行目は Anapaestic Monometer (3 syllables), 5行目は Anapaestic Dimeter (4 syllables), 6行目は Anapaestic and Iambic Trimeter (7 syllables), 7行目と8行目は Iambic Dimeter (3 syllables) と, 格調・詩脚数・音節数のいずれを取っても6行目を除いてきわめて単調平板で, タクト理論を適用した [(M1)] の韻律形式に酷似している。しかし, もし双生四行詩の形態 [abab / cddc] を取ったとしたら, 5行目と6行目の二カ所にあるセンテンスとしての詩行の文法上の切れ目との間で生じる可能性のあった矛盾対立は, 脚韻の完全な消失 (意図的と思われる) に伴って解消され, [(M3)] は, 単純そのものの詩想と単調平板な韻律形式との間の表面的調和を獲得することになる。タクト理論による韻律形式と同様に6行目の問題が残るが, 詩篇全体を統べる格調を考慮して, この詩行を, 暗くて重い情調が漂う Dactylic Dimeter (- - - | - - - | -)¹⁷ ではなく, 行首欠節 (Initial Truncation) 2個を想定し, 敏捷で軽快な情調を持つ Anapaestic and Iambic Trimeter (- - - | - - - | - - - | - - - | -)¹⁸ に韻律分析することで, 詩脚と音節の数の重さは軽減することができる。

このようにして得られた表面的調和は, しかしながら, 旅人の“rest”への欲求, 『不滅』の父娘の“rest”

への欲求、そして最後にゲーテその人の“rest”への欲求を一つに纏めて、その因って来るところを明らかにする内面的調和を犠牲にすることに外ならない。「森は眠っているし、汝も眠るだろう」という詩句そのものに、人の心を揺り動かす詩的情趣が含まれていないとはいわないが、ただそれだけだとすると、『不滅』の女主人公の父親はなぜ死の床に臥しながら、娘にそれを朗誦して聞かせたのか、そしてまたゲーテは一体何のために、死の前年にキッケルハーン山頂の狩猟小屋で涙を流したのか。この朗誦や涙の原因が読み取れない [(M3)] は、[(M1)] の真の意味を伝え損なった欠陥翻訳だといわざるを得ない。

4. 日本語訳 [(M4)] の分析

第2節ですでに述べたとおり、何の制約もなければ無限に続く音節の連続に、均整のとれた規則的な配分を与え詩的律動を生じさせるために、音節の数を配分の基本単位にしているという点で、日本語の詩はフランス語の詩と同じ範疇に属する。しかしフランス語の詩が、律動単位の配分の上に、句切り・律動強張音¹⁹・脚韻という三つの技法の働きを加えて、より効果的に詩的律動を形成するのに対して、日本語の詩の場合は、律動単位となる音節が、いわゆる五十音図に示されるように、常に《1音節＝1仮名文字》という時間的に等価で強弱の区別のない単純さを保持し、音節の配分そのものも詩行の終わりも単調平板を免れない。そのため律動強張音や脚韻の助けをまったく期待できないことから、結果として一つの連の中で各詩行の音節の数をほどよく案配するしか詩的律動を生み出す方法を有しない不利な条件を負っている。

山々の頂きに	10(5/5)
憩いあり	5
木々の梢に	7
かそけき風の	7
そよぎもなく。	6
小鳥は森で黙すのみ。	12(7/5)
待てよかし、やがては	9(5/4)
汝にも憩い来らん。	12(5/7)

〔注〕 行末の数字は音節数、()内の数字と [/] は音節数の組み合わせを表す。

一見あるいは一読して各詩行の音節数は不揃いに思えるが、7音節を越える詩行を分解すると、7音と5音の組み合わせとなり、全体として万葉の昔から日本の詩歌の主流だった定形律を形成していることが分かる。5行目と7行目には中ほどに明らかに間 (pause) があって、それぞれ〈7音〉〈5音プラス5音〉に詠むことができる。したがって [(M4)] からは、音節数の違いから生じる変化の意識に加えて、和歌や俳句の定形律がもたらす落ちつきも強く感じられる。そして同時に、この7音と5音の律動の繰り返しには単調さがつきまとうことも事実である。詩人の萩原朔太郎 (1886-1942) は、明治末にいつとき日本の文壇を席卷した自然主義運動に抗して、文壇への挑戦とその啓蒙を企てた著書の中で、詩的律動という観点から日本の詩歌の特色を次のように解説した。

日本語には平仄もなくアクセントもない。故に日本語の音律的骨格は、語の音数を組み合す外にないのであつて、所謂五七調や七五調やの定形律が、すべてこれに基づいてある。然るにこの語数律は、韻文とし

は最も単調のものであり、千篇一律なる同韻の反復に過ぎないから、その少しく長篇に互るものは、到底倦怠して聴くに堪へない。故に古來試みられた種々の長篇韻文は、樂器に合せる歌謠の類を別にして悉く、皆文學的に亡びてしまった。例へば萬葉集に於いて試みられた五七調の長歌——それは多分支那の定形律から暗示されて創形した——は、一時短歌と並んで流行し、丁度明治の新體詩の如く、大いにハイカラな新詩形として行はれたが、その後いくばくもなく廢つてしまった。²⁰

[(M4)] は朔太郎のいう長篇でないとはいえ、変化に富む [(M1)] の韻律形式に鑑みて、少しでも単調平板を避けるべく現状以上に各詩行の音節数に凹凸をつけるなら、詩的律動がたちまち失われ、詩行は散文と化してしまうであろう。旅人の夜の „Ruhe“ にもっばら対応させ定形律の安定した落ちつきに依存するのが得策というものである。それでも [(M3)] と比較するなら、音節数に格段の変化がある上、1行目・5行目・7行目の変則律と他の詩行の定形律との緊張した音韻上の対立が功を奏し、[(M1)] の韻律形式で重要な役割を果たしている格調を欠きながらも、[(M4)] の律動からは旅人の一日の旅程が平坦でないことを感じ取ることが可能である。とりわけ1行目と7行目の五五調二句仕立ては、詩的律動から外れて散文調が強²¹、これを五七・七五調の定形律と対置させる技法は、[(M2)] の自由韻律に劣らない効果を生み出している。『不滅』の父娘もゲーテその人も、[(M4)] において [(M2)] の場合と同様に、違和感なく旅人の夜の感慨に己の人生への感慨を重ね合わせることができることであろう。

IV CONCLUDING REMARKS

まず [(M1)] を韻律形式と詩想との関連から分析した結果、その韻律形式における均整と規則性からの極端な逸脱は、一見して単純そのものと思われる詩想が、単に《憩い・眠り》に止まらず、それへの欲求の始動因をも包含することの反映であると判明した。

次いで [(M2)・(M3)・(M4)] と [(M1)] との比較分析の結果、[(M2)] は、律動単位の配分法を [(M1)] と完全に異にしているにもかかわらず、その違いがもたらす韻律形式上の喪失を他の技法で補い、自由韻律詩として [(M1)] の上述の詩想の再現に見事に成功していること、[(M3)] は、律動単位の配分法を [(M1)] と同じくしているが、詩想を皮相的に単に《憩い・眠り》と捉えたため、[(M1)] の韻律形式上の特徴を完全に変質あるいは喪失させていること、[(M4)] は、言語の音韻的制約のゆえにかなり不利な条件を負っているにもかかわらず、伝統的な定形律に依存すると同時に、変則律をそれに対置することで、韻律形式上の大きな喪失を補い、[(M3)] と比較してかなりよい成果を得ていることが明らかとなった。

以上を総じて、詩の翻訳においては言語内在的と人為的の両面の原因から、韻律形式上の変質あるいは喪失が著しく、それらは詩の内容とすべて深く係わりを持っていることが分かる。しかし人為的原因を努めて取り除くことによって、ある程度までは変質あるいは喪失の補完は可能ではないかと思われる。月並みながら、翻訳の成否は翻訳者の質の如何にかかっていることを、実例 [(M2)] と [(M4)] が如実に示しているのである。

注

- 1 柴田 翔『詩に映るゲーテの生涯』丸善ライブラリー186 (丸善, 1996年), 296-8頁を参照。
- 2 Milan Kundera, *L'immortalité*, trad. Eva Bloch (Paris: Gallimar, 1990), pp. 47-8.
- 3 青木 巖『イギリスの詩——西洋古典詩との比較論——』(荒竹出版, 1974年), 173-4頁を参照。

- 4 鈴木信太郎「フランス詩法」、『鈴木信太郎全集』第三卷（大修館書店，1972年），12-4頁を参照。
- 5 同書，13頁，「宇宙の感覚」という言葉を参照。
- 6 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』（郁文堂，1982年），170頁。
- 7 同書，171頁。
- 8 同書，172頁。
- 9 Kundera, *op. cit.*, p. 47.
- 10 Cf. *The Permanent Goethe*, ed. Thomas Mann (New York: Dial Press, 1948), pp. 12-3. ドイツ語原文は，Thomas Mann, *Phantasie über Goethe* (Tokio: Acacia Verlag, 1956) による。
- 11 ユーリウス・バープ「ゲーテの生涯」浜川祥枝訳、『ゲーテ全集』第十二卷（人文書院，1961年），249頁を参照。
- 12 柴田 翔，前掲書，296-7頁を参照。
- 13 鈴木信太郎，前掲書，39頁。
- 14 See Philip Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form* (London & New York: Routledge, 1996), pp. 36-52.
- 15 鈴木信太郎，前掲書，161-4頁を参照。彼はフランス詩における脚韻の重要性を示すために，サント=ブーヴ（Sainte-Beuve, 1804-69）のオドレット（odelette）を紹介している。参考までに第一連のみを下に記す。

Rime, qui donnent leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents,
Frémissements,
Serait muet au génie;
- 16 Winifred Croomie, *Free Verse and Prose Style* (London: Croom Helm, 1987), p. 61.
- 17 石井白村『英詩韻律法概説』（篠崎書林，1964年），29頁を参照。
- 18 同書，25頁を参照。
- 19 鈴木信太郎，前掲書，40-1頁を参照。
- 20 萩原朔太郎『詩の原理』新潮文庫710（新潮社，1954年），194-5頁。
- 21 坂野信彦『七五調の謎をとく』（大修館書店，1996年），109-10頁を参照

（本学助教授・講師 釧路校）