

## 翻訳の検証から見る谷川俊太郎の詩の世界

田 原 (詩人・東北大学非常勤講師)

### 一、はじめに

私が谷川俊太郎の詩歌に触れたのはまったくの偶然からであった。それは来日4年目の晴れ渡った春の日のことである。今から思えば天意のようにも思われる。奈良天理大学で日本語を勉強していた私は、英米学科の小林孝信教授の講義を聴講していた。小林先生はシェークスピアの専門家である。私が中国語で詩を書いている文学青年であることをご存じだったらしく、当時まだ日本語でうまく自己表現できない私に、彼の代わりに中国現代詩について学生の前で説明する機会を与えて下さったのである。その時、先生は谷川の詩と私の詩を同じA3サイズのプリントの両面に印刷し、資料として学生に配布した。教壇に立ち、何十人もの学生を前にして、日本語で話すことだけに精一杯になった私には、谷川の詩にまで気を配る余裕は全くなかった。谷川の詩を腰を落ち着けて読んだのは、その日の放課後の夕方になってからだった。当時私は天理大学北寮の3階に住んでいた。留学生の一人部屋は広々として明るく、静かだった。窓の外には木の葉がいっぱい茂った緑の木と白雲に拭かれてますます青々とした山。私は辞書を引き引き、谷川の詩を読んだのだ。改めて読むに際して、読んだ時の最初の感覚を忘れてしまうと困るので、無意識の内に手元の紙に谷川の詩を中国語に直して書き留めていった。プリントに印刷された「博物館」、「二十億光年の孤独」、「悲しみ」、「八月」などを読んだ時の、これまであまり感じたことのない興奮と爽快感の訪れは、今でもはっきり覚えている。それは自分が詩を書いた後の満足感や興奮ときわめて似ていた。そこで日本文学が専門の植谷元先生から『谷川俊太郎詩集』など谷川の詩集を貸していただき、試しに翻訳を試みたのである。1週間後、歌人でもあり、同大学国文学科の教授でもある太田登先生からお借りした『文芸年鑑』の中に私は谷川の住所を見つけた。イギリスで英中対訳の形で出版されたばかりの自分の詩集を谷川に送ったところ、思いがけず、谷川から可愛らしいはがきが届き、その直ぐ後に届いたのは、六冊の谷川詩集が入っている小包であった。そして私の本格的な谷川詩歌翻訳は始まったのである。

### 二、日本語詩歌翻訳の難しさ

谷川俊太郎はじめとする日本現代詩人の翻訳作業と10余年にわたる日本での生活体験から、日本語という言語は世界でも難しい言語であることが分かってきた。その曖昧性、多元性及び独特な言語構造は翻訳をより一層困難なものにする。一つだけの顔を持っている英語(アルファベット)や中国語(漢字)と比べて、日本語は変幻自在に四つの顔を繰り出してくる。漢字、平仮名、片仮名、ローマ字という4種類の表記が同時に文学作品の中に現れ、それが日本語特有の言語性格となっている。これこそが日本語が英語や中国語よりも豊かな情緒を有する要因となっている。

日本語のもう一つの特徴は、漢字の持つ視覚上の象形美と、造型上の厚みを共に備えていることと同時に、英語（アルファベット）の抽象性も備えているという点である。それから、一つの単語自体が幾つかのそれぞれ違う意味へと派生し、隠喩性を持ち多義であることも、日本語を母語としない人にとっては、日本語テキストに入るときの天然の障壁となっている。日本語は中国語のようにただ漢字を持っているのではなく、また英語のようにただアルファベットを持っているのでもない。読み方において、日本語は「音読」と「訓読」に分けられるという二重性を持っている。「音読」は漢字本来の発音を借用する読み方であるが、漢字が日本に伝来した時代やその出所が異なるため、また「唐音」や「宋音」、「漢音」や「呉音」に分けられている。一部の日本語の単語の発音が現代中国語の発音と大きな差があるのはこのためである。辞書の説明によれば、「訓読」は漢字そのものに日本語を当てて、日本語固有の単語を表記する読み方であり、即ち漢字を日本式に発音する読み方である。

日本語の曖昧性と多義性は、漢字の音を継承しただけでなく、漢字の形と意味を借用する訓読に由来したのであるといえよう。例えば、「田」という字は、音読では「den」（中国語では「tian」）、訓読では「ta」と読む。その音読から分るように、それは既に北方官話の発音範疇に属さず、南方の呉音に属する。この漢字の意味に至ったら、『国語辞典』の解釈によれば、それぞれ違う意味を六種も持っている。日本語の多元的空間の複雑さはこのようなところにある。それに対して、文法において近似している中国語と英語は、わりあい単純であり、表記された言葉が伝達しようとする意味も日本語と比べて緻密で厳格であるため、より把握されやすく、限定されやすい。中国語と英語は可知で不可知ではなく、明晰で模糊ではない。その名詞、動詞、助詞など及び主語、述語、目的語、修飾語などの支配権限や修飾関係がはっきりしていて、曖昧ではない。しかし、日本語はそうではなく、同じ言葉でも、漢字、平仮名、片仮名、ローマ字という異なる表記によって、微妙な変化が生じるわけである。時にはそれが重層的である程度の多元性を呈するが、時にはまた単純で単一な方向性を呈する。

この微妙な変化は、日本語を母語とする日本人でもうまく捉えられないかもしれない。私自身、谷川詩歌を翻訳するとき、これにはさんざん悩まされた。例えば、同じく「キ」を主題にした詩作であるが、彼は時には「木」を使い、時には「樹」を使っている。「木」という漢字は、現代中国語ではただ材木・木の切れ端・丸太の総称として使われている。それに対して、日本語では、「木」と「樹」が同じように樹木と理解されても差し支えないが、両者の使い分けが可能である。これは日本語という言語空間の特徴であり、長所でもある。しかし、翻訳者として、原作者がなぜ「木」を使い「樹」を使わなかったか、あるいはなぜ「樹」を使い「木」を使わなかったかということを考えなければならない。たったそれだけのことで、翻訳時に余計な思考を迫られるのである。谷川が「木」や「樹」の詩を書く際、意味が同じであるが表記が異なる漢字を使ったのは、きっと特定の心理的背景と創作動機が潜んでいるからに違いない、と。こういうことは中国語には不可能である。中国語の意味と概念は基本的に決まっているため、はっきりと把握することができる。「樹」と書くとそれは「樹」となり、「木」と書くとそれは「木」となる。「樹」と「木」は別々の概念である。

こうした言語自体の特性からみれば、日本語を中国語に翻訳するよりも、中国語を日本語に翻訳するほうがより簡単だといえるかもしれない。そして、日本現代詩歌が今なお世界において強烈な反響を引き起こしていないのも、日本語特有の翻訳の難しさがその一因となっていると考えられよう。中国語への翻訳の難しさについて端的にいうと、中国語文字の表意性と内在的意味の統一、中国語語彙の豊富さ、濃厚な地域情緒・方言特色及び悠久たる文化歴史的背景などがある。いままで触れた日本現代詩の中国語訳本から考えると、中国における日本詩歌の翻訳現状は、次のようにまとめることができる。

- a. 真に日本現代詩を代表する作品で、中国語に翻訳されたものは数が多くない。ある選集は、詩人と翻訳者間の友情の証しのようなものでしかなく、その中で重要な詩人の作品が添え物になってしまっている。翻訳・紹介するに際して、作品を選別する厳格さと公正さに欠けている。
- b. 翻訳者は翻訳者としての情熱はあるが、詩人としての詩情に欠けている。あるいは群盲象をなでるようなやり方で翻訳している。
- c. あまりにも詩人の名声を重視するがゆえに、かえって作品自体の品質を無視してしまっている。どの国の詩人にも言えることであるが、日本の詩人でも有名だからといってその作品が全て優れた作品であるとは限らない。
- d. 翻訳された作品を見ると、訳しやすいものに偏っており、バランスが悪い。(翻訳者として、そういう「賢い」選択をすることは理解できなくもないが)。
- e. 大胆な試みをせず、筆が縮こまって広がりがなく、腰が引けていて、まるで手かせ足かせで翻訳しているようである。
- f. 生き生きとして生命感に溢れるものが硬直したミイラになり、血も肉も魂もなくなってしまっている。
- g. 詩人の優れた質や詩歌精神が訳出されていないものがある。

中国語を母語とする私から見れば、日本語の詩歌を翻訳することの難しさは、漢字そのものにもある。同じ漢字であっても、それが日本語において演じる役と中国語において演じる役とが異なるため、漢字を主言語としている私にとって、認識上の混線や混濁、言語機能や言語秩序の混乱などといった翻訳する上での障害が生じやすいのである。

### 三、訳詩の検証

#### 例証 a

中国語に翻訳された外国の詩歌作品でまず挙げられるのは、ハンガリー詩人ペターフィ（1823～1849）の短詩「愛情と自由」である。最初にペターフィの詩歌を中国語に翻訳したのは魯迅だといわれている。その後、郭沫若、白莽、孫用らもこの短詩を翻訳したことがあるが、中国人読者の記憶に残り、そして最も広く伝わっているのはやはり白莽の訳であろう。

白莽訳は次のごとくである。

生命誠可貴，  
愛情價更高。  
若為自由故，  
二者皆可拋。

——ペターフィ （白莽 訳）

（生命、誠に貴ぶべき、愛情、更に尊いものなり。）

若し自由の為なら、二者ともに放棄を可とすべし。

——筆者訳）

今度は孫用訳を見てみよう。

自由、愛情！

我要的就是這兩樣。

為了愛情、

我犧牲我的生命；

為了自由、

我將愛情犧牲。

——ペテーフィ （ 孫用 訳 ）

（自由、愛情、

私が欲しいと思うものはこの二つだ

愛情のために

私は自分の生命を犠牲にするが、

自由のために

私は愛情をも犠牲にする

——筆者訳 ）

この2篇の翻訳は、前者が意識で後者が直訳である。そして前者のほうが、中国人読者に好まれている。言葉が洗練され、含蓄も昂然として気高いところが、中国人の審美観、詩歌鑑賞の習慣と一致しているのである。前者のような訳であれば自然と中国人読者の血となり肉となる。むろん、後者が下手だというわけではない。後者も同様に独創性のある翻訳である。ただ二人の訳者が翻訳するに際して違う角度を取っているに過ぎない。意識の方法を取った前者の訳が、手法を間違ったおかしな訳であると言い張ることもできない。ひとつの作品の異なった翻訳に直面したとき、もとは同じ詩歌であるのに、なぜ異なる翻訳効果が出ているのか、そして意識である前者がなぜ圧倒的に広範な読者に好まれているかについて考え、分析すべきである。私が初めて前者の翻訳に触れたのは中学1年の時であった。なにかの雑誌か本で見て、読んだとたん忘れることができず、ずっと心に銘記してきた。これこそ成功した意識の好例ではないかと思う。私がこの外国詩人ペテーフィの短詩作品の名訳が白莽によって翻訳されたものだと知ったのは、大学に入ってからのことであった。

## 例証 b

今度は谷川俊太郎詩歌の中国語訳について比較しながら見てみよう。

1955年、東京創元社により谷川の詩集『愛について』が刊行された。谷川は50年代に『二十億光年の孤独』（東京創元社、1952）、『六十二のソネット』（東京創元社、1953）、『愛について』（東京創元社、1955）、『絵本』（的場書房、1956）、『谷川俊太郎詩集』（東京創元社、1958）など詩集を五冊出版したが、この詩集はその中の一冊である。ここで例として挙げる「無題」は、『愛について』の最後の一章「人々」に収録されたものである。この作品は正にそのタイトルが示すように、無名の内的心情の表現であるといえる。この詩は「倦いた」という言葉によって貫かれている。「倦いた」はこの作品の「詩眼」<sup>①</sup>であり、詩の主なイメージである。作品は冒頭部で「私は倦いた」によって展開されてから、六つの段落を以って読者に「倦いた」と感じる具体的な内容について説明し、最後にもう一度「私は倦いた」という一句で冒頭部と呼応して、詩人の訴えを終える。つまり、全篇を貫く「倦いた」という言葉によって、作品の効果が高められている。この作品において、詩人は「言葉との正面衝突を巧みに避けて」（大岡信）、言葉の表面にとどまる「倦いた」要素をひとつひとつ読者の前に

呈示しただけではなく、言葉の背後に潜んでいる情緒的なものを、引き出しをあけて取り出すような書き方で読者に見せている。作品の詩形と詩句の配列がユニークで、そのリズムは自然である。「倦いた」が繰り返し使用されることによって、「倦いた」という雰囲気が全篇にわたって漂っている。意味の表現において、「無題」は「倦いた」内容を詩人の訴えに固定化するのではなく、詩人が作品においてただ「取り出す」という姿勢を取ったことによって、具体的な答えを読者に残している。そうすることで「無題」というタイトルと中身の調和を達成することができたのである。

私は倦いた

私は倦いた 我が肉に

私は倦いた 茶碗に旗に歩道に鳩に

私は倦いた 柔く長い髪に

私は倦いた 朝の手品夜の手品に

私は倦いた 我が心に

私は倦いた

私は倦いた 数知れぬこわれた橋

私は倦いた 青空の肌のやさしさ

私は倦いた 銃の音蹄の音良くない酒に

私は倦いた 白いシャツまた汚れたシャツに

私は倦いた 下手な詩に上手な詩に

私は倦いた 仔犬は転ぶ

私は倦いた 日日の太陽

私は倦いた 赤いポストの立っているのに

私は倦いた 脅迫者の黒き髭に

私は倦いた 照り翳る初夏の野道に

私は倦いた 星のめぐりに 一日に

私は倦いた 我が愛に

私は倦いた ふるさとの苫の茅屋

私は倦いた

——谷川俊太郎『無題』

2000年9月、中国社会科学院主催の「大江健三郎訪中学術座談会」に参加したとき、北京滞在中に詩人の友人を訪ねたら、彼の本棚に孫佃（後にこの孫佃自身も詩人であることが判明した）訳の『日本当代詩選』があった。一面に埃が積もった本を手にし、矢も盾もたまらずに谷川詩歌が掲載されている57頁を開いて、孫佃訳の「無題」を読んだ。本を閉じて、「転ぶ」など幾つかの動詞について考えこんでしまった。特に第4パラグラフの第1行で私の視線は止まった。孫のこの単語に対する理解は、私とまったく異なっているからである。彼は「仔犬は転ぶ」を「子犬が地べたで転げまわっている」という旨の中国語に訳しているが、拙訳では「つまずいて転んだ子犬」となっている。自分としては原詩への理解や翻訳に十分な自信を持っていたが、疑問を抱えたまま日本に戻ってきた。その晩

谷川に電話をかけて確認してみた結果、拙訳が原作の表現しようとするものを翻訳できていること、つまり拙訳がより原作者の意図に近いことが分かった。それでもどうしても気がおさまらず、「転ぶ」という動詞を辞書で調べてみた。『大辞林』（松村明 編）の解釈によれば、「転ぶ」は以下の意味を持っている。①回転しながら、動いて行く。②倒れる。③事態の進展する方向が変わる。④キリシタン教が弾圧に屈してキリスト教を捨て、仏教などに改宗する。⑤芸者などがひそかに体を売る。翻訳する当初、なぜ自分がこの言葉を「つまずいて転がる」と理解し翻訳したかということ、やはり全詩を読めば、「倦いた」という心情の流れの中で、地べたで嬉しそうに転げまわる子犬によっては「倦いた」という気持ちが生じるはずがないと思ったからである。もう一つの原因として、原作の全般的な言葉遣いから見れば、この「転ぶ」という言葉は「つまずいて転がる」に理解したほうがより適切であると思ったからである。ここでこういう話をするのは、自画自賛のためではない。孫佃の翻訳には彼なりの理由があるに違いない。この原詩に対する理解の差は、日本語自身が持っている曖昧さから来るものなのである。

### 例証 c

詩集『ことばあそびうた』シリーズは谷川俊太郎が日本現代詩歌のために開拓してきた新たな領域・空間であるといえる。彼自らの言葉で言えば「現代の日本の詩に対する私なりの反省のひとつの結果である」（「ことばあそびの周辺」）ということもある。谷川は意味を重視せず、ただリズムやメロディーだけを重視するという理念から出発し、日本語そのもののリズムやメロディーを巧みに利用して、このシリーズを創作したのである。谷川より上の世代や同世代の詩人の中で、那珂太郎、木島始、川崎洋、島田陽子、岩田宏らもこの類の詩歌創作を試みたが、継続的に創作し、数冊の詩集を出版した谷川が、より優れた成果を挙げたといえよう。谷川たちの試みは、日本詩壇にもう一つ新しい詩人の声を増やしたのである。しかし、このタイプの詩歌はまったく翻訳することができないといっても過言ではないだろう。その翻訳に挑戦してみたが、ありとあらゆる苦しみを嘗めさせられた。日本人によく知られている谷川の六行の短詩「かっぱ」の翻訳を推敲するために、私は二年ほどかけていた。日本語音声特有の濁音・半濁音、拗音・拗長音、及び促音、抜音などという音声の特徴は、最高の音韻的成果をもたらしている。しかしそれを翻訳するとなると、短歌や俳句の翻訳とはまた違う。日本語によって表現された面白さや情趣は、なかなかうまく翻訳することができなかった。あえて脚韻だけを踏み、「abb abb」の形で「かっぱ」を次のように翻訳してみたが、中国語の分からない読者は右側のピンインを通じて、ある程度中国語訳の韻律感を感じとることができるかもしれない。

#### (原詩)

かっぱかっぱらった  
かっぱらっぱかっぱらった  
とってちってた

かっぱなっぱかった  
かっぱなっぱいっぱかった  
かってきってくった

——谷川俊太郎『かっぱ』

(拙訳)

河童乗隙速行窃  
偷走河童的喇叭  
吹着喇叭滴答答

he tong cheng xi su xing qie  
tou zou he tong de la ba  
chui zhe la ba di da da

河童買回青菜葉  
河童只買了一把  
買回切切全吃下

he tong mai hui qing cai ye  
he tong zhi mai le yi ba  
mai hui qie qie quan chi xia

——谷川俊太郎『河童』

音韻と詩歌との関係について、詩人三好達治は『四季』昭和10(1935)年11号において、「我らの母国語は、その音韻的性質から詩学上の何らの押韻法則に耐へません」と述べた。これからも、日本現代詩と音韻との難しい関係を推測することができるだろう。日本語の音韻は中国語の音韻と同一の源を持っているといえる。漢字が日本に伝わって来てから、唐詩の押韻と平仄が日本語にもたらした影響は小さくないが、日本語はそれ自身の特殊性によって、中国のように容易に漢字のみで韻律の組み合わせを達成することができない。日本近代詩歌は頭韻 (alliteration) と脚韻 (rhyme) において積極的な試みをしたが、あまり成果が上がらなかったようである。「かっば」では、谷川の押韻における工夫は明らかである。どの句も「ka」という頭韻で始まり、そして「ta」という脚韻で終わる。そのうえ、詩句自体のリズムの跳躍も作品に抑揚をつけ、日本語で朗読すると明朗で爽快に聞こえ、押韻の醍醐味を味わうことができる。しかし中国語に翻訳する場合は、同じようにはできない。無理矢理に原詩の意味を訳出することはできるが、その韻律までもはどうしても訳出できないのである。ローマ字表記で原作の韻律を表現することができるが、それは表音文字であって表意文字ではないため、意味をすべて喪失してしまう。したがって、単に漢字あるいはローマ字で表記すると原詩の風貌をうまく体现することができないという欠点を補うために、中国語訳のそばに中国人読者にとってはわけがわからないローマ字表記を書き添えることにしたのである。このタイプの詩作はこのように翻訳されるしかほかに方法はないかもしれない。谷川宅で彼自身が幾度も手を加えた「かっば」の原稿を見たことがあるが、そのびっしりと埋まった識別しにくいほどの書き込みは、谷川の創作時の苦心を物語っている。

#### 四、「水の輪廻」からみる谷川の詩の世界

1

苔があり  
心があつて

永遠に  
時は余つて

2

滴りは

吃りつづけて

雲に乗って  
行く彼岸

3

穴に穿つ  
穴を穿つ

好色な指は  
見えない

4

腑抜けた間  
また間  
また間に  
鬼も  
蛇も出ぬ

5

うじゃじゃけた足裏に踏む地の衣

6

地下水にこもる呻きははねつるべ  
はねてもはねてもとどかぬ後生  
後生後生だ水を呉れと  
水争いに流す血は  
漏れて溜まって淀んで滲みて  
取った水田に誰が居る  
水神か靄々  
水泡か靄々  
それとも泣きの涙の土一揆

流す涙も水の泡  
あることないこと水に流して  
今日はめでたい水祝  
流れ灌頂の白旛に  
流れたややこがしがみつき  
めぐりにめぐる水車

7

絞る絞りつづける  
微笑の絹が汗の木綿を



水くさい水くさいと  
水腹までも絞る  
水牢で水責めに責め  
吐かした胆汁

萎えふぐり何の秘密もないままに  
腹ふくらせて死ぬ水呑の

とろうとろう死水とろう  
水鏡にうつる昨日今日明日  
河骨の親子代々  
流れ流れて

8

かりそめのH2O  
水とは何か  
この水そのものというものは  
歴史から洩れ  
比喻から?れ  
精神から溢れ  
とりとめもなく  
にじんで湧いて

汚れたコップの中の日向水が  
渴きをいやしてしまうので  
私は水平線を跨ぐことができない

9

生娘が  
口漱ぐ泉

朝露に映る  
三千世界

10

ねじれるタービン

老いる三角州

揺れる水母

単細胞

——谷川俊太郎『水の輪廻』

60年代初め頃に書かれた「水の輪廻」は、谷川の作品の中でも詩風が大いに異なる作品であり、詩人が様々な創作手法を試み、様々な主義に挑戦した大作である。面白いことに、この詩を完成した時、詩人自身はこれを大した出来だとは思わなかったのであるが、後に日本の詩歌評論家たちがこぞってこの作品を評価したため、詩人はその時になって初めてこの自作に注意を払うようになったという。

私としては、最初から、この詩を典型的なシュルレアリスムに近い作品、西洋モダニズムと東洋原始主義を渾然と結合した作品と見なしている。この作品においては、可知の中に不可知の要素が含まれ、その不可知の中で感覚が見事なバランスを保っている。「水」はこの詩の中で歴史の長い流れのように、遙か太古から未知の未来に向けて流れていく。民間伝説、歴史物語、現代文明と感性の知恵もこの川の流れに巻き込まれ、そのイメージを豊かなものにしていく。ここの「水」は、恒久的な生命の啓示であり、その中には更に広大な意義を孕んでいる。

全詩を貫いた主なイメージとして、「水」は詩人のあらゆる知恵、感覚と日本文化・歴史故事を貫いてきた鎖のようだ。その中には、重々しくズミカルな表現もあるし、優しくなめらかな告白もある。この作品において、「水」は大地や太陽と同じように人類の生命の根源であるだけではなく、それはまた残酷で無情な一面も持っている（例えば洪水、津波、暴雨など）。「水」は万物を育てる聖水であるし、陰謀や罪悪をはぐくむ深淵でもある。詩人は正に「水」の暗さと明るさとが兼備するという二重の性質を通じて、生命の輪廻を表現しているのである。詩人谷川俊太郎の成長してきた生存環境と文化背景を見てみれば、島国で生活しているからこそその「人間は海から誕生したのだ」という生命の起源に対する考え方が浮き上がってくる。それは大陸の大地で育った人々の「人類は荒土の塊からきたものだ」という説や、アフリカ原始部落のように森林の中で生活してきた人々の「森林は人類が誕生したふるさとだ」という説とは根本的な区別がある。異なる環境が異なる考え方と価値観を人間に与えるのである。

5、60年代のほかの作品と比べてみると、「水の輪廻」の作風や表現法における独自性は、その難解さと不確実さにある。その言葉は美しく洗練され、また透明で躍動感に溢れたものである。しかし、その情緒と意味は、抽象的で象徴的なものに高められている。その言葉は単なる情報、意味と概念の集合であるだけでなく、むしろ詩人の生きている感覚、経験の結晶である。これは谷川が感覚を重視する詩人であることを表している。この作品は、象徴的な意味とイメージに溢れた詩作品として読むことができるし、シュルレアリスム作品として読むこともできる。この作品において、主体・主語としての「私」の存在は希薄であるため、「私」が使われたのは一箇所のみ——「私は水平線を跨ぐことができない」——しかない。これは60年代における日本現代詩の「私的」或いは「極私的」という創作が流行していたような傾向に相反するやり方である。『水の輪廻』で「私」を隠蔽したことは、賢明な処理であった。詩人はただ読者に叙述者と叙述された客体を提示しただけで、「私」に関する描写を副次的なものにしたのである。文化的符号と交流の道具として、言葉は意味や抽象的概念を伝達する役を演じるためだけに存在するのではない。この作品においては「言い尽くす」ことが何よりより重要な要素となっているのである。

シンボリズムとシュルレアリスム詩歌というと、蒲原有明や上田敏、北村透谷、及び翻訳・創作・詩論のどれにおいても功績を残し『超現実主義詩論』（1929年）を書いた西脇順三郎などの名前が挙がる。周知の如く、シンボリズム詩歌が現れる前に、日本現代詩（当時新体詩と呼ばれたが）はずっとロマン主義に支配されていた。1882年7月、東京大学の外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎三教授によって翻訳されたシェークスピアなどイギリス詩人の作品と自分たちが作った現代詩を収録した『新体詩抄』（1882年）の出版を契機に、形式や韻律を重視した伝統と断絶しようとする新しい詩歌秩序——即ちロ

マン主義——の到来が宣言された。森鷗外、落合直文などが共同で翻訳したハイネ、バイロン、ゲーテなど西洋詩人の作品集『於母影』（1889年）の出版は、その後の日本ロマン主義詩歌の形成に莫大な影響をもたらした。そしてその発展に未曾有の推進作用をもたらした。これらの詩集の誕生によって、長い間日本詩壇を独占していた、わざとらしく繕うような余りにも技巧を重んじる表現法は打破・排除され、日常の口語を用いた創作が試みられ、詩歌はそれまでの硬直したモデルから解放されることとなった。しかし、「月に群雲花に風」というようなロマン主義詩歌は長くは続かなかった。北原白秋、高村光太郎などの詩人が「明星派」から分裂し独自の旗印を掲げてから、特に詩集『草わかば』（1902年）と『独絃哀歌』（1903年）「蒲原有明」及び上田敏によって翻訳された『海潮音』（1905年、そのうち、イギリス、ドイツ、フランス、イタリアなど29人の外国詩人の作品を収録されていた）が出版されてから、その姿を見せ始めた象徴主義詩歌が前期を迎えたのである。『日本近代文学大事典』よれば、このような象徴派の作品は「わが国においてはじめて自覚的な象徴詩風の発生を促した。すなわち、それまでのロマンチック感傷的なものを去って、いっそう複雑繊細な心状を、象徴的手法をもって表現（この場合にはく暗示）することを、新旧両派の老若詩人に具体的に示した」ということになっている。その後、「白露時代」（北原白秋と三木露風）という最盛期を迎えた。この時期において、日本の詩人たちに大きな影響を与えたのはヴェルレーヌ、ボードレー、ワーズワースなどである。後期の象徴主義詩人というと、まず萩原朔太郎が挙げられる。その詩集『月に吠える』（1917年）などは当時大きな影響をもたらした。武継平が『日本現代詩選』の前書きにおいて、象徴主義詩歌についてこのように述べている。「1. <魂の窓口>——象徴（露風）と種々の抽象的暗示を通して、現代人の複雑な心理と多重的性格を反映する。2. 主観的感覚の表現を強調し、直接的な抒情など線描的伝統を打破し、表現における時空間の概念の超越や感覚における相互流通を主張し、潜在情緒の流動と抽象的多重屈折を重んじる。3. 内省的内面独白の形式、自由化された連想と大幅に跳躍したイメージを多用し、暗示によって読者の内的共感を呼び起こし、読者に十分な想像と後味を味わう余地を与える」と。

谷川が戦後の60年代に書いたこの作品からは、上述した象徴主義とのつながりが見あたらないが、それは「水の輪廻」を理解するための一助となる。作品の冒頭「苔があり／心があつて／／永遠に／時は余つて」は神秘的に満ちたイメージの組み合わせであり、また座禅し無の境地に入るような雰囲気があり、前衛的精神に富んだ探索となっている。「苔」は「水」に由来する湿気を含んだ植物であるが、突然「心」と組み合わせられることで、初めて読んだときに唐突感があるが、全詩を通読すると、その巧妙に埋めこまれた伏線に驚かされる。詩人は水が決して摩滅することはなく、生命が永久に続いていくことを描くことで、「水」と生命との関連を暗示している。これは実に美しい序曲であり、水があれば人間がいる、人間と水とが見事な対照を成しており、そこには真理の高揚がある。詩句の間の空間に関する処理もまたすばらしい。「苔」と「心」との間は広くて、想像の定規を以ってしても測ることができないほどである。作品の第二連において、詩人は隠喩的な言葉から離れて、「水」に対する直接的な描写を始める。「雲に乗って／行く彼岸」には若干の宗教的色彩が感じられるが、これは人類の生命の輪廻についての述懐となっている。次の第3連、第4連は人間の本能的行為についての描写である。「穴に穿つ／穴を穿つ／／好色の指は／見えない」。ここの「穴」は、母親の暖かい子宮または人類が繁殖する通路と読めるだろうし、石をうがつような雨垂れによる穴あるいは欲望に対する切なる求めであると読むこともできる。「好色の指は／見えない」に至っては、それは石を穿った水滴のような指が見えないことを指しているのかもしれないし、詩人の含蓄ある趣であるかもしれない。この詩においては、明言するということがすべて避けられているのである。

谷川はこの作品において、水と関係のある民間風習と歴史事件、伝説故事を大量に借用し羅列している。これは読者に歴史知識や民俗学知識を要求するもので、詩人の嘗ての「一般の人に読んでもらいたい」という初志に背くものであるが、幸いなことに、この作品が要求しているのは「知識」というレベルのものではなかった。最後の何連かはそれぞれ異なる役割を担い、特に第八連は前の七連に対する総括であり、最後の一連は全詩を浮き立たせている。「ねじれるタービン／／老いる三角州」は一見消極的心理を帯びているようにみえるが、実はそれは詩人の物事や自然に対する率直で誠実な態度への肯定である。そして「揺れる水母／／単細胞」は、詩人の積極的な生命に対するトーテムとなっている。しかしここまでこの詩の意味を考えてから翻訳が完成するまでには、やはり相当な時間がかかった。テキストの意味がとれたら、今度はその中に現れた日本の伝統的な風俗習慣について調べなければならなかった。例えば、「白旛」や「死水」などの背後には、民間伝説とか歴史物語が隠れている。これらはみな「水」と関連があるが、これらの言葉にはかなり古い歴史がある。これほどテキストに入り込みにくいと、「意識」にすべきか、それとも「直訳」にすべきかという大きな心理的な葛藤があった。最初にこの作品の翻訳を発表したときには、私は「意識」の方法を取って、わざと自分の訳を原詩から離れさせ、「汲もう汲もう死水を汲み尽そう」という意味のものにし、しかも訳注を省略した。この「死水」は、既に日本の伝統的風俗習慣によつての、臨終者の唇を潤す水という意味ではなく、原詩のテキストから離れ別の意義を持っている。訳詩全体としては、中国語の「死水」の意味がより広くで大きなものになるからである。後に、自分が谷川詩歌の翻訳者であると同時に谷川詩歌の研究者でもあるということに自覚するようになってから、改めてこの一句の訳をテキストにより近いものにし、そして訳注も入れることにした。この一行については、詩人自身も具体的な説明をしていない。この場合、訳者自身がイメージを展開させ、訳詩を推敲することが必要となる。

## 水的轮回

### 1

有苔藓  
 有心

向着永远  
 时间是无限的

### 2

滴水  
 滴滴答答地持续着

随着水滴  
 去来世

### 3

对着洞凿  
 凿——洞

好色的手指  
 看不见

4

萎靡不振之间  
之间  
再之间  
鬼及  
蛇也都没有出现

5

邈里邈邈的脚底板踏踩着大地的衣裳

6

闷在地下水里的呻吟是汲水的吊杆  
蹦跳飞溅无法抵达来世  
来世来世请给我水  
在水的争斗中流出的血  
漏掉 积存 淤积 渗出  
是谁在获取的水田里  
是蛟龙笼罩  
是水泡弥漫  
还是泪流满面的农民起义

流淌的泪水是无望的  
有和没有过的事情在水中流逝  
今天是值得庆贺的水祭<sup>①</sup>  
浇过水的白旗<sup>②</sup>  
紧紧怀抱流产的婴儿  
一次又一次旋转的水

7

拧紧 继续拧紧  
微笑的绢将浸透汗臭的棉  
拧紧 一直到拧干  
仿佛在水牢拷问一个犯人  
吐尽胆汁

萎缩的睾丸没有任何秘密  
肚子膨胀死去的是饮水的贫民  
端过来端过来把死水端过来<sup>③</sup>  
如镜的水里映现的是昨天和明天

注

① 水祭指日本旧风俗里亲族在第一个正月往新郎身上泼水的仪式。

② 为溺死者或因出产死去的女性举行的一种巫术行为，通常在人多通行的场所立上系有红布的四根棍子，然后紧紧怀抱流产的婴儿。

③ 死水：日本民俗里，指润湿临终者嘴唇的水。

水蓮的世世代代

流啊流

8

短暂的H2O

水究竟为何物

这种称做水的液体

从历史漏出

从譬喻洒落

漾自精神

潺潺涌出

因为肮脏的杯子里晒温的水

也能解渴

所以我无法跨越地平线

9

是处女

漱口的泉

大千世界

映现在晨雾里

10

扭曲的涡轮

老去的三角洲

摇摆的水母

单细胞

## 五、結 語

中国の翻訳界では、巖復氏が1898年に翻訳した『進化論と倫理学』の訳序において提唱した「信・達・雅」というのが、これまでずっと翻訳の原則的な基準とされている。数年前から、巖復氏よりも早かった馬建忠氏の『擬設番訳書院議』（1894）の翻訳も注目され始めたが、翻訳の価値基準はいまなお真正に確立されていず、「内容、格調と形式の統一」という規準はいまだ守られている。翻訳における意識と直訳の優劣については、やはり見解まちまちで、その賛否については激しい論争が繰り広げられているが、翻訳の融通性・弾力性についてはあまり言及されていない。ここでいう融通とは、勝手に判断することではなく、一定の尺度を持った理性的科学性と合理性を有する感性による価値判断のことである。私は谷川詩歌を翻訳する場合、90%以上は原作の風貌をできるかぎり体现するために直訳する方法をとっているが、同時に10%近く融通性・弾力性を堅持するようにしている。あまりにも教条主義的な翻訳は現代詩歌翻訳に対して損害を与えるからである。

数年前、ある雑誌で楊仁敬教授が翻訳について述べている文章を読んだ。その中で楊氏は英語を中国語に翻訳する場合の典型的な例を挙げた。原文の「Oen boy is a boy, two boys half a boy, three boy no boy」を、「和尚一人いれば水を担いで飲む、和尚2人いれば水を運んで飲む、和尚3人いれば水が飲めなくなる」<sup>②</sup>という中国のことわざに翻訳した例である。これは実に面白い訳である。楊氏はその文章の中で、原文には「水」もないし「和尚」もないにもかかわらず、訳者は大胆に中国人なら誰でも知っていることわざに翻訳しており、このような融通性のある訳しかたそのものが評価されるべきだと述べている。こういった想像力豊かな翻訳は、原文の意味をうまく伝達することができるだけでなく、快活で面白く、そしてそれは翻訳として血をなし肉をなし、気も魂も込められたものになるため、読者にとってたいへん受け入れやすく、知らず知らずの内に記憶に留めるのである。楊氏はまた、あるイギリスの言語学者の翻訳に関する分類を引用し紹介している。要点をまとめれば、①word-for-word translation、即ち一字対一字の翻訳、②literal translation、即ち字面による翻訳、③free translation、即ち自由な翻訳となる。これは翻訳者が常に検討している意識と直訳の問題でもある。この分類方法は翻訳者に翻訳の方法を示唆するものである。

翻訳がどれほどの困難を伴うかは、実際に翻訳の経験を持っている人なら、誰もが経験していることであろう。魯迅でさえも、翻訳の時、一つの名詞や動詞に悩まされてたまらないとよく言っていたという。詩歌翻訳となればなおさらである。翻訳者はそれをひとつの芸術作品としてきちんとした翻訳にすると同時に、詩人や作品の時代的・文化的背景を考え、そのような詩作が誕生した自然的環境・文学的環境を追求しなければならない。その上で、詩人の作品に現れた気質や詩歌創作の精神という大局から始めて、訳詩を通して原作の風貌（あるいはできるだけ原作に近い風貌）を表現するのである。むろんここには、翻訳者が母語の言語習慣や価値判断の制約に背かないことが前提となる。

## 注

- ① 中国詩学において、作詩上特に工夫を凝らす中心の言葉を指す。
- ② 人が多くなるほど無責任でうまくいかないたとえ。

## 主な参考文献

- ① 『CD-ROM 谷川俊太郎全詩集』、岩波書店2000年10月。
- ② 大岡信・谷川俊太郎編『美しい日本の詩』、岩波書店1990年6月。
- ③ 『世界抒情詩選』、春風文芸出版社1984年7月（中国瀋陽）。
- ④ 聞一多『唐詩雜論・詩与批評』、三聯書店1999年11月（中国北京）。
- ⑤ 雑誌『訳林』1997年第6期、『訳林』出版社1997年11月（中国南京）。
- ⑥ 吉本隆明『抒情の論理』、未来社1963年。
- ⑦ 『魯迅全集』、人民文学出版社1957年7月（中国北京）。
- ⑧ 丸尾常喜訳『魯迅全集』、学習研究社1984年11月。
- ⑨ 孫佃 訳『日本当代詩選』、湖南人民出版社1987年7月（中国長沙）。
- ⑩ 大岡信『言葉のしつけ：豊かな言語表現』、小学館1984年。
- ⑪ 原子郎編『別冊国文学』、学燈社1988年10月。
- ⑫ 丁国成・遅乃義編『中華詩歌精萃』、吉林大学出版社1994年11月（中国長春）。
- ⑬ 詩誌『New World Poetry』、2000年第57、58号（California U.S.A.）。
- ⑭ 鮎川信夫・吉本隆明・大岡信『討議近代詩史：新体詩抄から明治・大正・昭和詩まで』、思潮社1980年。
- ⑮ 日本現代詩人会編『資料・現代の詩2001』、角川書店2001年4月。