

~~~~~  
論 説  
~~~~~

## 詩の翻訳は何を伝えるか (2)

北園克衛が訳したエリュアール

國 分 俊 宏\*

### 0. 接続—Transition

前稿<sup>1)</sup>では、北園克衛の訳したレーモン・ラディゲ「アルファベットの文字」を中心に、モダニスト詩人・北園克衛にとって詩を訳す作業とはどういうものだったのか、また彼の訳詩の特徴とは何か、について検討した。

そこで確認されたことをもう一度振り返って簡単にまとめておこう。創作者としては形式的・実験的な作風で知られた北園は、訳詩者としては、実験的な詩ではなく、むしろ平易で意味の取りやすい作品の訳を主に手がけた、これがまず一つである。特に北園が早い時期に訳して発表したラディゲの「アルファベットの文字」(初出時タイトル「アルファベットの手紙」)は、原詩としてはライト・ヴァース (light verse) ともいえる、やや謎めいた俗謡のような、しかしユーモアと温かみの感じられる作品であった。そして北園によるその訳詩は、語学的には必ずしも巧みとはいえない場合もあるが、詩人・北園克衛としての特徴ある詩の世界を表現していた。少なくとも北園の創作詩の言語感覚と非常に強い共通性があった。これが第二の確認点である。最後に、そうした訳詩の中でも、もっとも成功した場合には、北園の創作詩と区別がつかないほど見事に換骨奪胎された例(「黒い天鵝絨の假面」)もある、ということを描いたとこ

---

\* 青山学院大学国際政治経済学部准教授

1) 國分俊宏「詩の翻訳は何を伝えるか (1) 北園克衛訳、ラディゲ「アルファベットの文字」をめぐって」『青山国際政経論集』第 83 号, 2011 年 1 月, pp. 19-43.

ろで前稿は終わっている。

これをまとめるならば、北園が訳詩によって伝えたものは、原詩の魅力そのものではなかったかもしれないが、「北園的」な言語感覚によって選ばれ、組み合わせられた言葉によって成り立つ「北園的」なポエジーの世界であったということになる。少なくともそういう面が強く見られたということだ。

ただし一方で、そうするとむしろ北園の創作詩の方こそ、海外作品の翻訳から影響を受けた結果なのではないか、という疑問が浮かぶかもしれない。が、そうではない。北園は翻訳を始める前にすでにその独自の詩作を始めていたし、何より原詩との対照により、北園的な言葉遣いが原詩の方にいわば「侵食」していることが明白だからだ。原詩がそのようだったからそう訳したのではなく、原詩がどうであるかにかかわらず、北園は北園的な言葉遣いでもって遇したのだ。比べてみれば、そう言えるのである。

しかしながら、では「北園的」なポエジーはどこから出てきたのか、あるいはその訳詩の言葉に、時代やその当時の「詩壇」の流行のようなものがまったく影響を与えなかったのか、といえ、むろんそんなことはあるまい。北園の詩は、創作詩であれ訳詩であれ、当時の大きな潮流の中で生み出されてきたのだ。それに、北園はフランス詩の専門家ではなかったから、たとえば堀口大學のように自ら探し出してきた優れた詩を日本に紹介する先駆者の役割を担ったわけではない。むしろ当時の日本のモダニズム詩人たちが多かれ少なかれ強く意識していたフランスの詩人を、自らも訳してみようとしたというのが実情に近いだろう。ラディゲはそうした詩人の最たる例であるし、北園が初めて訳詩集として刊行したポール・エリュアールもそうである。そこで、本稿では北園によるエリュアールの訳詩を取り上げ、北園に見られる同時代の詩の潮流の影響を検討してみることにしたい。

## 1. タイトルの食い違い

ポール・エリュアール (Paul Eluard 1895–1952) はフランスのいわゆるシュルレアリスム運動の中心的な詩人の一人である。「地球は オレンジのように

青い<sup>2)</sup>」という鮮烈な詩句が有名だが、平易でありながら明晰で喚起力のある言葉で、奇妙だが美しいイメージを紡ぎだす。意想外の言葉の組み合わせ(ただし、それは内的な論理に支えられてもいるのだが)による効果を生み出すことに長けているという意味では、最もシュルレアリスム的な美学を体現する詩人ともいえるだろう。また、第二次大戦中はナチスの占領に反対し、積極的にレジスタンス運動を支援した抵抗派の詩人としても知られている。

北園は、このエリュアールの初期の詩集『苦悩の首都』<sup>3)</sup>(1926年)に収められた一種の連詩「Les petits justes<sup>4)</sup>」(あえて訳せば「ささやかな正義たち」とでもなるか)11篇を翻訳して刊行している。1933(昭和8)年に東京のラベ書店という小さな出版社から出された『Les petites justes』である<sup>5)</sup>。

ここですぐに目に付く奇妙な点がある。北園は、故意にか誤ってか、原題の「petits」(男性形)を「petites」と女性形にしてしまっているのだ。こうなると、今度は petites が名詞となり、justes がそれを修飾する形容詞としてはたらく(名詞としての juste〔正義、公正〕は男性名詞だから)。

原題の Les petits justes ならば、petits が形容詞(小さい)であり、justes が名詞(正しいものたち)となるが、Les petites justes だと、形容詞 petit が女性形になることによって名詞化され(小さな女たち、あるいは女の子たち)、justesの方がそれを修飾する形容詞になるわけだ(正しい小さな女たち)。

つまり全体の意味は、あえて訳せば「正しい小さな女たち(公正な女の子たち)」ということになる(あるいは女性名詞の何かほかのものを指すこともありうるが、何も文脈がなければこういう場合の形容詞の女性化は、ずばり「女性」を指すのがふつうである)。

---

2) Paul Eluard, *L'amour la poésie* (Gallimard, 1929) 所収の詩「Premièrement」の中の一節。

3) Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, Gallimard, 1926.

4) I から XI まで番号が付されたそれぞれ 2 行から 6 行くらいまでの短い詩を集めてこのようなタイトルが付されている。

5) ポール・エリュアール著『Les petites justes』北園克衛訳、ラベ書店、1933年。以下、エリュアールの原詩タイトルは「」で、北園の訳詩集タイトルは『』で表す。

奇妙なことに、この誤りについてはこれまで誰も指摘した者がいない（少なくとも確認できなかった。当然気づいた者もいるはずなのだが）。出版時から今に至るまで、訂正もされず（もっとも、再刊されていないので訂正は不可能だが）、北園に関する研究書の書誌等で注がつけられることもなく、このまま流通している。

むろん、おそらくは単なるミスであろうこの違いに拘泥したり、フランス語の専門家ではなかった北園の語学力の不足をあげつらったりすることは、まったく重要ではない。しかし、見逃せないのは、北園がこの petit(e)s を女性形と思い込んで（意図的、ということは、たぶんないだろう）、そのままにしていたという事実の方である。専門家ではないにしても、フランス語をある程度読みこなす北園には、e が付いている以上女性形だという意識は、当然あったはずである。そしてそれが正しいと思っていたのだ。つまり北園は、この詩集を、女たちを歌ったものとして解釈し、かつ差し出しているのである（あるいは意図的だとしたら、よりいっそう確信犯的作業だということになる）。

すると、どういうことになるか。北園のもう一冊の訳詩集（残念ながら本稿では取り上げる余裕がないが）、マラルメの *Madrigaux*、すなわち『恋の唄』とこのエリュアールの『Les petites justes』、そして前回取り上げたラディゲの詩集 *Les joues en feu* 『火の頬』を並べて見れば、北園の訳詩集はすべて女たちを歌った恋愛抒情詩だということになる（『火の頬』はふつう「燃ゆる頬」と訳されることが多いことからわかるように赤くほてった頬を示唆しており、これは特に女性のイメージに結び付けられたものとなっている）。正確には、エリュアールは内容から言って恋愛詩かどうかはあやしいのだが、北園はそれを「愛しい女たち」（petit は親称としても使われる）へと変えているわけだから、日本語の詩集としては結局そういうことになるわけだ。

「意味のない詩」を書く形式主義者<sup>フォルマリスト</sup>として知られる北園は、訳詩者としてはむしろ「恋愛抒情詩人」としてその姿を現すのである。

## 2. 書誌的な注記

では具体的にその中身を見てみよう。だが、その前に若干の注記が必要だ。

エリュアールの「Les petits justes」は11篇の短詩からなるといったが、実はこれらは、もともとばらばらに発表されている。ここではエリュアールの研究をすることが主題ではないので、ごく簡単にまとめておくと、IからXIまでのうち、I、IV、XIの3篇は雑誌 *Littérature, nouvelle série*, no. 11-12, 1923 に初出、IIIは雑誌 *The Little Review, automne-hiver*, no. 4, 1923 に初出である。

さらにこれら4篇にIIとVを加えた6篇が、詩集 *Mourir de ne pas mourir* (1924年)に収められた。IIとVはこのときが初出である。なお、IとかIIといった番号は、この時点までは付されていない。

最後に、上記6篇にさらに5篇(VI, VII, VIII, IX, X)を加えて11篇としたものが、上に述べたように1926年刊行の詩集『苦悩の首都』に収められたというわけである。ローマ数字による番号はこのときに付けられ、この順序になった。

したがって、発表順にまとめるとこういうことになる。

1923年      I, IV, XI (*Littérature* 誌) + III (*The Little Review* 誌)  
1924年      II, V (詩集 *Mourir de ne pas mourir* にまとめるとき追加)  
1926年      VI, VII, VIII, IX, X (最終的に追加)

ごく簡単とはいえ、こうした細かい事情をなぜ記すかという点、この11篇には、かなりテイストの違うものが交じっているからである。特に最後に加えられた5篇(VI, VII, VIII, IX, X)とそれ以外の詩との違いは際立っている。何がどう違うかという点、簡単に言えば、前半期に発表された6篇はすべて構文も語彙も単純なのである。歌っている内容もごく軽い、力の抜けたものが多く、一言で言うと、「戯れ歌」に近い(というか、実際にそうであったろうと思われる。IIIはやや微妙だが)。

それに対して、今違おうと述べた、後から加えられた5篇は、構文が複雑で内容もそれに応じて複雑(もっと言えば難解)である。ほかの詩篇が大体において優雅で洗練された軽さを感じさせるのに対して、怪物「*Le monstre*」が出てく

る VI のように、ややおどろおどろしいものもある。

当時の北園克衛は、そうした事情をどれほどのみこんでいたのか、よくわからない。しかし、そういう訳者の「情報量の差」は、場合によっては訳文にはっきりと表れるだろう。言葉の上でテイストが違ふと感じる語学力と、初出がばらばらであるという書誌的情報、そういう情報の有無が翻訳を左右することがある。

### 3. 北園訳の「硬さ」

では北園訳はそうした違いをどう処理しているのだろうか。

特に注目してみたいのは、II と IV と V、そして XI である。しかし、話の順序として、とりあえず I を一瞥してからにしておこう。

Sur la maison du rire	笑いの家の上
Un oiseau rit dans ses ailes.	一羽の鳥が羽の中で笑う。
Le monde est si léger	世界はこんなにも軽い
Qu'il n'est plus à sa place	もうそこにはいないほどに
Et si gai	そしてこんなにも陽気だ
Qu'il ne lui manque rien.	何一つ欠けるものがないほどに。

これが冒頭に置かれている詩である。右の日本語訳は、参考のためにフランス語の意味をほぼそのままなぞるように筆者がつけた試訳（以下、特に断りが無いものはすべて同様）だが、北園訳では以下のようにになっている。

笑ひの家の上に 一羽の小鳥が羽根のなかで笑つてゐる もはやそこに止つてゐないほど そんなに世界は軽い そしてなにも缺けたものがないほど そんなに世界は愉しい	(北園訳)
---	-------

北園訳はほぼフランス語をなぞっており、とりたてて言うほどのことはない。それでもこれを掲げたのは、詩の巻頭を飾る優雅で軽やかなニュアンスを感じ



漠としすぎていて答えられないだろうが)。

別の注釈書によれば、実はこのなぞなぞめいた問いかけと答えはエリユールの家に口頭で伝わってきたものだとすることで、ここでいう je は小さな雌犬のことらしい<sup>7)</sup>。タネを明かされれば、なんだ、というところだが、いずれにせよ、そうするとますます北園の硬い訳は適切ではなかったことになるだろう(日本の近代には『吾輩は猫である』という口調で話す猫もいるが)。そしてそういう「硬い訳」が、この詩集全体を通じての北園訳の特徴と言ってよいのである。

たとえば、IV、V、XIなども、このIIと同じく、必ずしも何を言っているか明瞭ではないにしても、さして深い内容は持たない、言葉のリズムのおもしろさで作り上げたような遊びの要素の濃い詩だと思われるのだが、総じて北園の訳には硬さがみられるのである。IVを見てみよう。

Une couleur madame, une couleur monsieur,  
 Une aux seins, une aux cheveux,  
     La bouche des passions  
     Et si vous voyez rouge  
 La plus belle est à vos genoux.

ひとつの色はマダム　ひとつの色はムツシユウ  
 ひとつは胸に　ひとつは髪に  
 情熱の口  
 そして汝があかくなるのを見るならば最も美しい女も汝の下にひざまづ  
 くだらう  
 (北園訳)

3行目までは問題ない。原詩が5行のところを4行で処理しているのも別にかまわないだろう。しかし、最終行はやはり硬い。原詩のニュアンスを出すの

7) Anne Régent, *Paul Eluard : Capitale de la douleur*, Bréal, 2000, p. 51. ただし Anne Régent は、すぐその後に続けて、この je 〈私〉を詩篇 *Parole* に出てくる je と関連付けて(« Je suis vieille, mais ici je suis belle » 「私は古い、だがここでの私は美しい」), 「ことば」それ自体の擬人法 *prosopopée* ととることも不可能ではないとしている(もともと犬の *prosopopée* なのだとすれば、擬人法であることは同じ)。そうすると「ことば」の主人 *maître* とはすなわち詩人のことになるわけである。「私(言葉)が美しいのは、詩人が洗ってくれるから」というわけだ。



詩の翻訳は何を伝えるか(2)

は難しいが、これは全体にやはり軽い口調の俗謡のような響きがある詩だと見るべきところである。

比較のために、フランス文学の研究者であり詩人でもある佐藤巖による別の訳を挙げておこう。

ご婦人向きの色、殿方向きの色  
ひとつの色は乳房に、ひとつの色は髪の毛に  
情熱もさまざまな口  
そしてもし赤をごらんになるのであれば  
いちばんきれいなのは あなたの膝小僧にございます。)<sup>8)</sup>

北園訳と比べてかなり言葉づかいが違っているが、好みはともかく、注目されるのは最終行だろう。軽いユーモラスな調子を出そうとしていることがはっきりとうかがえるのである。

次に XI を見てみよう。

Les hommes qui changent et se ressemblent  
Ont, au cours de leurs jours, toujours fermé les yeux  
Pour dissiper la brume de dérision  
Etc...

すでに述べたように、この詩は、『苦悩の首都』では XI として最後に置かれているが、発表順から言えば、最初に *Littérature* 誌に載った 3 篇のうちの一つである。これも I から V に近い、軽いユーモラスな調子を持っているように見受けられる。特に最後の人を食ったような Etc. (等々) のところなど。だが、その訳詩はこうである。

變化した相似る男たちは  
彼らの日日のうちに常に眼を閉ぢた  
嘲笑の霧を散すために

等 等

(北園訳)

---

8) 『世界文学全集 78 アボリネール／ツァラ／ブルトン／アラゴン／エリュアール』講談社、1975、p. 415.

西洋語を日本語に訳した場合どうしても重くなるということもあるのかもしれないが、ここにあるのは、むしろ日本のこの当時のシュルレアリスムの輸入が特徴的に持っていたある種の「難解癖」のようなものの影響ではないだろうか。もちろんシュルレアリスムの詩は一般的に難解である。だから一般的にそれらの訳詩が人を寄せ付けない（と同時に不思議な魅力で惹きつけるのだが）峻厳な顔立ちをしていることには必然の理由がある。しかしエリュアールのこれらの詩の場合、原詩の言葉はむしろ飄々としているのだから、必ずしも堅苦しく訳す必要はないのである。

もう一つ、III を見てみても、北園訳の硬さがはっきりと感じ取れる。

Avec tes yeux je change comme avec les lunes  
Et je suis tour à tour et de plomb et de plume,  
Une eau mystérieuse et noire qui t'enserme  
Ou bien dans tes cheveux ta légère victoire.

汝の眼とともに私は變化する 月とともものやうに  
そして私はつねにあるひは鉛でありあるひは羽毛である  
汝をつつむ神秘的な黒い水  
あるひは汝の髪の毛の中の汝の輕妙な勝利

(北園訳)

これは、硬いというだけでなく、これこそまさに当時受け入れられていた「シュルレアリスム調」の詩だと言いたいような雰囲気を持っている。その限りにおいてむしろ見事である。同時に、その水晶をイメージさせるような鉱物質の感触によって北園のある種の詩にも通じる雰囲気もある。

この詩の場合、確かにやや構文が複雑で、内容的にも難解で II や IV のような「遊び」のニュアンスは薄いですが、それでも、私見ではたとえば次のような軽いトーンで訳す方がむしろ適切だと思う（詩としての完成度は別として）。

月の光につれてのように、君の目につれ私は変わる  
だから私はくるくると、時には鉛に、時には羽に  
君を取り巻く黒い神秘の水に  
それともその髪の毛の中の君の輕やかな勝利に

(筆者試訳)

#### 4. 上田敏『海潮音』への批判

ここで、時代はさかのぼるが、たとえば上田敏の訳詩集『海潮音』(1905年)に浴びせられた批判を思い出してもよいだろう。この詩集が日本近代文学史上に残した不朽の名声は、今もいささかも揺るぐものではないが、それでも上田敏の「韻律の美しい見事な日本語<sup>9)</sup>」に批判の矢を向ける者がいなかったわけではない。その代表格は『詩語としての日本語』の折口信夫であるが、ここではその折口の論を引きながら、さらに厳しく「上田敏調」を糾弾する篠田一士の論を紹介しておこう。篠田は(そして折口もそうだが)、要約してしまえば、問題はその美しすぎる日本語にあるという。

平安朝の物語日記文学にはじまって、今昔物語以降西鶴にいたる古典的な作品、あるいは昔の民謡のみに用いられて、訳者の時代には忘れられてしまった日本語を訳者は実に丹念に採集し、それを訳文に利用したのだ。[中略]僕たちの日常的な経験の場で使用される言葉とほとんど無関係な言語をこれほど大規模に、しかも、言語の審美的な局面を強調して用いた例は世界の文学史上類例がないと言っている。<sup>10)</sup>

篠田は、初めて『海潮音』を読んだとき、その美しい見事な日本語に驚き魅了されたことは認めながら、それから数年後にフランス語やドイツ語で書かれた原詩を読んだとき、「原詩に用いられた言語がいかに普通の言語であるかということ<sup>11)</sup>」を知ってさらにいっそう驚いた、という。つまり、原文がごく平易で日常的な言葉で書かれているものを、上田敏の訳では、雅語や古語をふんだんにとりまぜた古色蒼然たる(それ自体としては美しいとしても)世界に変えてしまったことに問題があるというのである。

折口信夫は、「文学を翻訳して、文学を生み出した所に問題がある<sup>12)</sup>」とや

9) 安田保雄『上田敏研究 その生涯と業績』矢島書房、1958年、p. 31.

10) 篠田一士「文体論をはじめのために」、『詩的言語』小沢書店、1985年、所収、p. 35.

11) 同、p. 36.

12) 折口信夫『詩語としての日本語』、『折口信夫全集第19巻』所収(篠田、前掲書 p. 37の引用から)

や禅問答めいた言い方をしているが、その言わんとするところは、「翻訳技術の巧みな事は勿論ながら、其所には原詩の色も香も、すつかり日本化せられて残った憾みが深い<sup>13)</sup>」ということである。「すつかり日本化せられて」しまった、しかもそれは単に同時代の「日常的な経験の場で使用される」日本語ではなくて、そこからは遊離した「審美的な局面を強調し」た日本語の、言ってみれば上田敏ワールドともいべき言語の世界である。その言語的世界が見事なものであったことは、誰も反論することができない。しかし、それは原作とは無縁の場に築かれた言語的な砂上の楼閣である。突き詰めて言えば、折口と篠田は、そう糾弾しているのだ。「敏の訳詩を、言葉の本来の意味において、訳詩とよぶことは不可能であろう<sup>14)</sup>」と篠田一士は別のエッセイで端的に書いている。

[...]『海潮音』の出現によって生みだされた日本の詩の新しい達成は、文字通り死語のうえに築かれた詩の世界で、そこにあるものは、いわば、逆立ちした詩である。詩的ではあるが、詩そのものとはまったく正反対の内容にみちみちた奇怪な風土である。／そこでは、同時代の日常的な言語が完全に無視されている。詩的であることが前提になり、その前提のためには、生きた言葉ではなくて、すでに死滅した言葉が死滅のゆえに珍重されたのである。<sup>15)</sup>

篠田のこの激しい糾弾の言葉は、あくまで上田敏と、その影響を受けて（受けざるを得ない状況の中で）詩を作り始めた蒲原有明や北原白秋、三木露風などのいわゆる「日本象徴詩」に向けられたものであって、今、北園克衛に焦点を当てながら昭和のモダニズムを論じているわれわれに当てはまるものではない。明治の上田敏と昭和の前衛詩人たちとを一緒にすることはできない。そのことは十分承知したうえで、あえて言うならば、ここにはある種の平行性もまた見てとれるのではないか。詩という短くて、かつ文体や表現の質にその生命がかかっているような芸術作品において、翻訳が原詩と別物であることは言う

13) 同前

14) 篠田一士「訳詩糾問」、前掲書所収、p. 46.

15) 同、p. 48.

までもないが、ではどのような「別物」を作るかということには様々な選択肢があろう。それが上田敏のように自らの意志で絢爛たる擬古的世界を作る場合もあるだろうし、また訳者自身も意識しないままにある種の文体的環境に浸っている場合もあるだろう。訳詩において、原詩を離れて高踏な、あるいは難解で角ばった言葉を使うということが、日本の訳詩者たちの一般的な傾向であるのか、あるいは翻訳ということが持つさらに普遍的な現象であるのかは、よくわからない。しかし、エリュアールを訳すときの北園には、たとえ原詩の言葉が平明で軽やかだったとしても、それをあっさりとした淡白な言葉に置き換えることをためらわせるようなある種の力、力という言葉が強すぎるなら、ある種の「影響」があった、そう考えることもあながち不可能ではないのではないのか。というのも、それが、昭和初期のあの言語実験の時代の、多くの詩人たちが生み出していた高踏的で鋭角的な言語空間と、無縁ではないように思われるからだ。

##### 5. 北川冬彦が訳したマックス・ジャコブ

たとえばここに、北園と同時代の詩人、北川冬彦が訳したマックス・ジャコブの詩がある。北川冬彦は、おそらく安西冬衛と並んで日本のモダニズム詩の二大巨星と言っている、最も代表的な詩人である。その北川が、やはりフランスのシュルレアリスムに近い詩人マックス・ジャコブの訳詩集『骰子筒』<sup>16)</sup>を出したのは1929(昭和4)年のことだった。これは北園克衛訳『Les petites justes』の4年前にあたる。

その詩をいくつかここに挙げてみたい。都合のいいことに、これにも堀口大學訳が存在するものがある。前回ラディゲに関して北園訳と堀口訳を並べてみたが、ここでもそのやり方が有効である。フランス語の原文は抜きにして、日本語だけを比べてみよう。

---

16) マックス・ジャコブ著『骰子筒—散文詩集』北川冬彦訳、厚生閣書店、1929年、109 p.

彼女の白い腕が、僕のあらゆる水平線になった。 (北川訳)

かの女の白い腕が  
私の地平線のすべてでした。 (堀口訳)

火事は、孔雀が広げた翼の上の一輪の薔薇である。 (北川訳)

火事は  
展げた孔雀の尾の上に咲いた  
一輪の薔薇ですね。 (堀口訳)

「わたしから、おまへは何を望んでゐるのか」とメルキュウルは云ふ。  
「おまへの微笑と、齒を」ヴィナスが云ふ。  
「これらは模造だ。わたしから、おまへは何を望んでゐるのか？」  
「おまへの杖を」  
「ここへもつていらつしやいよ、神の使ひ」  
これはギリシヤ語のテキストで読まなければならない。 (北川訳)

「私の何が欲しいの？」とメルキュウルがたづねます。  
「あなたの微笑と齒が欲しい」とヴィナスが答へます。  
「皆な義齒みえですよ。私の何が欲しいの？」  
「あなたの蛇杖が欲しいの」  
「この杖をはなす事が出来るものですか」  
「杖を持ってここへおいでなさい、神さまの郵便配達よ」  
これは希臘の原文で読まねばうそです。 (堀口訳)<sup>17)</sup>

年代的に見れば、むろん堀口大學の方が若干上だ<sup>18)</sup>。堀口の訳詩集『月下の一群』の刊行は1925年だから、かろうじて大正時代の終わりに引っかかっている。興味深いことに、年代が古いから言葉が硬いというわけではない。堀口大學の言葉のやわらかさは、これはやはり天性のものというか、これこそが堀口の魅力なのだろうが、やはり特筆に値する。そして同時に注目されるのは、

17) 北川訳は前掲書、堀口訳は『月下の一群』（講談社文芸文庫、1996年）から。なお、堀口訳とそろえるため、北川訳の旧漢字は現代漢字に直した（齒→歯など）。

18) 生没年は、堀口大學1892-1981年、北川冬彦1900-1990年。ちなみに北園克衛は1902-1978年。

北川冬彦の言葉の硬さである。堀口訳と比べることでその違いが瞭然となる。

堀口の訳はないが、もう一篇、次の作もぜひ引用しておきたい。

毛氈の上の骨牌遊びが「死」を思はせた。下婢の眞白な前掛もこの考へを追つ拂うには役立たなかつた。(北川訳)

まるで安西冬衛の名作「軍艦茉莉」を思わせるような禍々しい強度のある言葉が並び、短い詩行ながら一瞬にして強烈な幻視を誘う。北川の創作詩と言ってもいいような、ジャコブとの一種の「共作」の名品だろう。ここでは、ふわりとくるむような「堀口調」とは違う鋭角的な言葉遣いが、最高の効果を挙げている。

## 6. 硬派な実験詩としての北園訳

こうしてわれわれは、また北園の訳したエリュアールに戻ることができる。北園のエリュアール訳も、北川のジャコブ訳が硬いように、硬いのである。そしてその硬さにおいて、同時代のモダニズム詩人たちの言語空間に影響を与えつつ、かつ与えられていたのである。いやもっとあっさりと言えば、その同じ言語空間に属していたのである。ここに翻訳、少なくとも文学の翻訳というものを持つ問題——というよりも面白さ——がある。

上田敏の『海潮音』がそうだったように、詩の翻訳は、たとえ原詩から遠く隔たっていたとしても、それが日本の言語風土の中で一定の影響を与えるためには、ある種の強度を持った世界を構築しえていなければならない。上田敏の場合は、その一種の「天才」が可能にした絢爛たる言葉のアクロバットが、訳詩であることを突き抜けて、同時代に強烈な磁場を発生させずにはおかなかつた。一方で、昭和の実験精神に満ちたモダニズム詩人たちの場合は、語学的にはむしろ『海潮音』のように(少なくともそのようなやり方で)原詩を離れるということではなく、むしろすでに「忠実に」写し取ることをならいとする世代ではあったが、それでも「無色で中立な翻訳」などというものが存在しない以上、そこに一種の「バイアス」がかかっていたらうことは否定できない。第一、

彼らは言語に過剰なバイアスをかけることを試みる前衛運動の渦中にあったのである。篠田一士はそれを「昭和初年のあの錯乱的と言っていい凄絶な言語実験<sup>19)</sup>」と形容したが、ある種の熱気に満ちた若い文学の胎動期であり、彼らの翻訳もまたその同時代の言説空間の中で行われたのである。もちろん彼らの文学運動自体が、外国文学の影響のもとに繰り広げられたものであったが、その外国文学の翻訳もまた、彼らの生み出す磁場の中で影響を受ける、そういう面もなかったはずがない。

そもそも自分たちを動かし、かつ自分たちが動かすある種の磁場の中に取り込むことなしには、訳詩が強い魅力を発することはない。それは一種の「偏向」だと言えるかもしれない。しかし「偏向」のない翻訳は存在しないのだから、問題は、それがどのような「偏向」かということだけにすぎない。

年代的にはごく数年の違いではあるが、堀口の「火事は／展げた孔雀の尾の上に咲いた／一輪の薔薇ですね」と北川の「火事は、孔雀が広げた翼の上の一輪の薔薇である」とを、また『私の何が欲しいの?』とメルキュウルがたづねますと『わたしから、おまへは何を望んでゐるのか』とメルキュウルは云ふとを隔てるのは、訳者個人の資質の問題である以上に、そうした文学運動の磁場の中で、どのような翻訳が求められているかの差である。むろんこれが、どちらがよりよい翻訳かというような優劣の問題でないことは言うまでもない。

そして、北園克衛のエリユール訳もまた、こうした文脈においてみることで、その言葉づかいを起動させていた内的な動機が明らかになる。「なにゆえ私はかくも美しいか?／メイトルが私を洗ふから」という訳文は、疑いようもなく北川冬彦と同じ磁場の中で形成されたものだ。

このことは、もちろん北園と北川の<sup>ポエジー</sup>言葉の質がまったく同じだということの意味しない(むしろかなり違う)。あくまで昭和のモダニズム文学というおおざっぱなくくり方の話をしているのである。そして、大事な指摘をしておきたいが、北園はすでにこの『Les petites justes』刊行当時、あの軽薄さにも近い若々しい

19) 篠田一士、「文体論を始めるために」、前掲書、p. 36.



言葉づかいをちりばめた詩集『若いコロニイ』を発表していたのである。

「ボンジュウル、おはよ！／それは本当に八月の海だつた／それはレモンの太陽の下で／静かに廻る空色のメロンぢやないだけだつた」(「海の日記」という詩行を発表していた詩人が、エリュアールの小さな雌犬にしゃべらせた言葉をことさら堅苦しく訳すとしたら、その理由のかなりの部分に、エリュアールがシュルレアリスムの代表的詩人だったという事実(むしろ先入観)が影響していたと見るのはあながち強引でもないのではないか。あえて一言で要約すれば、北園は、エリュアールの詩を硬派な実験詩としての「<sup>バイアス</sup>偏向」をかけて差し出しているのである。

## 7. トーンの違う詩篇の存在

とはいえ、北園がそう訳したのもまったく無理なことではない。というのも、すでに述べたように、エリュアールの原詩「Les petits justes」には、初出の順から見れば、後から付け加えられた5篇の詩があり、それらはほかと比べて構文的にも内容的にもかなり重たい異質な詩篇だからである。次のVIはそれをはっきりと示している。

Le monstre de la fuite hume même les plumes  
De cet oiseau roussi par le feu du fusil.  
Sa plainte vibre tout le long d'un mur de larmes  
Et les ciseaux des yeux coupent la mélodie  
Qui bourgeonnait déjà dans le cœur du chasseur.

逃走の野獣は  
銃火で焦げた鳥の羽根すらシヤブる  
彼の嘆きは涙の壁に沿つて震へ  
そして眼の鉞は  
すでに猟師の心に芽生えたメロデイを切る

(北園訳)

細かい語学的な詮索や訳語の選択をあげつらうのはやめよう。意味としては大筋この通りである。II や IV とは打って変わって、暗く重苦しい言葉が並ん

でいることを確認してほしい。

もう一つだけ、これに続く VII を挙げておこう。

La nature s'est prise aux filets de ta vie.  
L'arbre, ton ombre, montre sa chair nue : le ciel.  
Il a la voix du sable et les gestes du vent.  
Et tout ce que tu dis bouge derrière toi.

自然は汝の生命の網に捕へられた  
汝の影なる木はその裸の皮を示す 青空！  
彼は砂の聲と風の身ぶりをもつてゐる  
そして汝が話すものみは汝の背中でゆらめいてゐる (北園訳)

ここでも、「chair」(肉)の訳語が「皮」になっているとか、「青空」の後の「！」の付け足しとか、3行目の«il»は果たして「彼」でよいのかとか(むしろその前に出てくる男性名詞「木」か「空」かもしれない)、細かい点で指摘すべきことはいくつかあるが、全体の語学的な意味としてはほぼこの通りである。

こうやって VI, VII と並べてみると、やはり内容的にも表現的にも、I から V までの前半部と何か一段レベルが違っているという感じがしないだろうか。その傾向は VIII, IX, X も(これらの詩篇の引用は紙幅の都合上もう省略するが)概ね変わっていない。つまり、繰り返しになるが、これらの 11 篇の詩篇のうち、最後に付け加えられた VI から X までの 5 篇は若干毛色が違うのである。そして北園の訳の調子は、むしろこれら 5 篇によりよく合致するように思われるのだ。言い換えれば、北園は VI から X の詩篇を訳すトーンでそれ以外を含む全体を訳し通した、ということになる。そして、そのトーンは、これも繰り返しになるが、当時シュルレアリスムなど海外の実験文学を盛んに輸入・紹介していた、北園を含むモダニズムの文学環境の中に、もっともよく合致するトーンだったことも、確かであるように思われるのである。

## 8. 結び——北園的ポエジーの片鱗

こうしてわれわれは、日本におけるシュルレアリスム受容の中に北園のエリュ

詩の翻訳は何を伝えるか(2)

アール訳を位置付けようと、ここまで試みてきた。だが、北園自身のポエジーの質は、そうしたトーンとは実は必ずしも同じではなかった。もちろん前稿(1)でも述べたように、北園はそれこそくるくると変転するさまざまな顔を見せた詩人だから、何がこの詩人の本質かを言うのはあまり意味がない。「正調」なシュルレアリスム風の詩を書く資質も、北園は確かに持ち合わせていた。しかしそれでもなお、われわれは北園の「より北園らしい」資質として(後期の傑作『黒い火』のような新たな実験の境地は別にして)、やはり『若いコロニイ』(1932年)や『夏の手紙』(1937年)に示されたような、さわやかな抒情<sup>リスム</sup>を挙げたい。さわやか、とは言っても、北園のリリスムには、どこかとほけたユーモアのような味わいと、もの哀しさにも似たある種の寂寥感がかすかに漂っているのが特徴である。あるいはむしろ、ユーモアとも哀しみともつかぬ味わいと言った方がいいだろうか。ポエムだとかボンジュウルだとかメロンだとかビイチパラソルだとか、あたかも畳の部屋にピアノを置くようなカタカナ語がちりばめられているのも、あえて対象から距離をおいたやや冷めた視点から出たもののように感じられ、清新な抒情に触れながらも、読み終えて「やがて哀しき」といった感情が湧いてくる。

そんな飄々とした北園の言葉づかいが、ほんのかすかにではあるが顔を見ている訳詩を、『Les petites justes』の中に探すとしたら、これまで触れずにきたVであろう。最後にこれを検討することで締めくくりとしたい。

À faire rire la certaine,  
Etait-elle en pierre ?  
Elle s'effondra.

ある女を笑はせやうとしたら  
彼女は石で出来てゐたのかもしれないので？  
彼女は崩れてしまつた

(北園訳)

北園的、と言うにはもう少し特徴的な言い回しに欠けているかもしれないが、2行目の「しれないので？」という、やや構文を脱臼させるような処理の仕方は、これはやはり融通無碍な原作者のものだろう(実際フランス語の構文もや

やずれた感があり、この処理の仕方はある意味正しい)。また、この詩の場合これ以上「硬く」しようがなかったのかもしれないが、あっさりとした訳し方の中にとぼけた味わいがある、原詩の、意味があるようなないような(フランスのある注釈者は、この短詩には俳句 haiku の趣があると述べている<sup>20)</sup>) 軽い調子が一応伝わってくる。

なお、1行目の《la certaine》は、ほかの訳者も「ある女」と訳しているが(前出、佐藤巖訳)、《certain》には「確信している」という意味もあり、筆者の個人的見解として言えば、その女性形《la certaine》には、「確信している女、コチコチに凝り固まっている女」というニュアンスが(そこまで訳すかどうかは別として)裏に流れているのではないかと思う。だからこそラストの《Elle s'effondra》「彼女は崩れてしまった」に、まるで石像がガラガラと壊れるような面白さが生まれてくるのではないだろうか。

とはいえ、それはまた別の(エリュアール研究としての)主題となる。北園の訳詩の検討を主眼としてきたわれわれとしては、ここに、鋭角的で難解なシュルレアリスム詩とは違う、北園的な「飄々としたおかしみ」があることを指摘するにとどめたい。そして、そうした特色は、北園がマラルメを訳した時にも顔を見せるものだ。この訳詩集『恋の唄』<sup>21)</sup>を取り上げる紙数はもうないが、最後にその一つを引いてこの稿を閉じよう。

「彼女は 私の詩をほんの／少し理解するのです／といふ可愛らしい悪癖を／  
持つてゐるのです」  
(北園訳)

20) Anne Régent 前掲書, p. 49. ちなみに、エリュアールは1918年、NRF誌に「haikus」を発表している、東洋のこの詩形式に興味はもっていた。

21) ステファヌ・マラルメ『恋の唄』北園克衛訳、ボン書店、1934年。ただし引用は雑誌初出時の『ESPRIT NOUVEAU』第6号(紀伊國屋書店、1931年)による。