

## 《協訳》のテキスト

—— Kuni Matsuo et Steinlber-Oberlin, *Anthologie des Poètes japonais contemporains* をめぐって ——

佐 藤 伸 宏

一九三九年五月、フランスの出版社 *Mercur de France* より、『*Anthologie des Poètes japonais contemporains*』と題された、日本近代詩のフランス語訳アンソロジーが公刊される。Kuni Matsuo 及び Steinlber-Oberlin を訳者とするこのアンソロジーには、土井晩翠、島崎藤村以下、丸山薫に至る近代詩人三十一人の詩二二二篇の翻訳が収録されている<sup>(1)</sup>。日本近代詩のフランス語翻訳としては、既に一九三五年にジュールジュ・ボノー Georges Bonneau による訳書 *Anthologie de la Poésie Japonaise* (Libr. orientaliste Paul Geuthner, 1935) が出版されていたが、そこに収載されたのは、島崎藤村・佐藤春夫・北原白秋・西條八十の四詩人、三十篇の詩に過ぎない。従って明治から昭和初年代に至る主要詩人の殆どを網羅的に採録したこのアンソロジーは、成立期以降の日本の近代詩の展開をほぼ全容に近い形で紹介した最初の訳詩集であり、西欧に於ける日本近代詩の翻訳史上極めて重要な位置を占めている。本書の訳者両名による“Avertissement (緒言)”冒頭には次のように記されている。

今日まで、フランスの民衆、またヨーロッパの人々さえも、日本の古典詩の代表例——それらは繊細でごく小さい、彫琢された、多くの場合魅力に満ちたものだが——しか評価する機会を持たなかった。作者が伝統的な拘束なしに自らを表現する、自由な形式を備えた日本の近代詩は、日本に於いて次第に流行となり、今日の所謂文学的「活力」を代表し、最近の流派や雑誌の熱狂、文学者達の批評と賞賛を引き起こしている。その現在の生き生きとした詩は、フランスに於いて、また西洋全体に

《協訳》のテキスト—— Kuni Matsuo et Steinlber-Oberlin, *Anthologie des Poètes japonais contemporains* をめぐって —— (佐藤)

於いて殆ど知られぬままとなっている。我々には、そこに嘆かわしい欠落 (lacune) があり、それは埋められるべきであると思われた。そうした考えから、この出版は生まれたのである。

ここには、日本の近代詩に関してフランスそして西欧の読者が殆ど無知である状況を「嘆かわしい欠落」と見做し、その空隙を埋めるために出版を企図したという本書編纂の意図が判然と語り出されている。本書が明治以降の近代詩全体を包括する内容を備えているのは、そうした意図に基づいてのことに他ならない。そしてその際に翻訳の底本に用いられたのは、本書中に明記されていないものの、主として現代日本文学全集第三十七巻『現代日本詩集・現代日本漢詩集』（改造社、昭和四・四）であったことが確認できる<sup>3</sup>。日本で既に公刊されていたアンソロジーに依拠することは、西欧の読者への日本近代詩の紹介という本書の意図を周到に実現する方策でもあったはずである。

さて本書の訳者として、Kuni Matsuo と Steinber-Oberin の名前が掲げられている。Kuni Matsuo 松尾邦之助は一九二二年に渡仏の後、一九四六年に帰国するまでの四半世紀近い期間を主としてパリで過ごし、その間の多岐にわたる活動は松尾の数多くの回想記に語り出されている。一方、スタイニルベル＝オーベルランは、仏教を中心とする日本研究に従事するジャポニザンであり、一九二六年には日本人学生岩村秀高の協力を得て *Chanson des geishas* (Crès, 1926) と題する日本の小唄、端唄の翻訳を刊行していた。松尾とオーベルランは一九二七年に出会い、共著としての翻訳の出版は *Le Haikai de KIKAKOU* (Crès, 1927) に始まる。両者は以後十余冊に及ぶ訳書を上梓することになるが、その最後の出版となったのが本書 *Anthologie des Poètes japonais contemporains* である。十年余りの間、極めて旺盛に進められた両者の共同翻訳について、松尾は「協訳」という呼称を用いながら以下のように記している。

パリで出した大部分の仏文著作には、クニ・マツオ、S・オーベルラン協訳としてあるが、オーベルランは、サンスクリット学者であり、仏教と東洋哲学の研究者であったが、日本語の出来ない関係から、これら仏訳本は、わたしがまず走り書きとは

いえ、かなり苦心して仏文で書き、それを彼が「スタイル」のある美しい仏文に直してくれたのである。日本人が、仏文で名文を書くためには、日本語を犠牲にしない限り出来ない相談である。仏文でのわたしの処女出版『其角のハイカイ』でも、『枕草子』でも、その他ロマン・ローランの序文のはいった『出家とその弟子』でも、すべて、こうした二人の協力で上梓したものであり、彼は、わたしの仏文修正のための協力者であつたばかりか、パリの一流出版店に、われわれの原稿を売りこむことまでやつてくれ、自ら足を運んで折衝し、契約させるといった労までとつてくれた。

松尾は同じく後年の回想記『フランス放浪記』（鱗書房、昭和二三・四）に於いても、「原文に忠実な」松尾の「直訳文」——「フランスの知識階級が、すらすら読むためには、少々文体が荒けづり」な翻訳に、オーベルランが「肉をつけ」「手を入れ」「銚を入れ」という形で為された両者の「文学協力」に言及している。これらの松尾の発言には「協訳」のテキストの複雑な成立過程が窺われ、極めて興味深い。即ち既述の本書出版の意図を背景に松尾が原文に「忠実な」「直訳」的な翻訳を試み、そして「日本語の出来ない」オーベルランによって、フランス人読者への配慮の中で、またフランス文学の表現の水準も視野に入れつつ、松尾の翻訳に「修正」、改変の手が加えられる。〈協訳〉と呼ばれる翻訳行為にはこうした多様な契機が関与しているのである。そのような〈協訳〉をとおして如何なる翻訳テキストが成立することとなったのか。本稿では、その問題に関して、〈協訳〉という翻訳過程の機構を特徴的に示している萩原朔太郎の翻訳を取り上げ、考察を試みることにしたい。

## 一

詩人の出生年次に基づく「年代順」（「緒言」）に従って土井晩翠から丸山薫に至る三十一人の詩人を採録したこの訳詩集に於いて、萩原朔太郎の章『SAKUTARO HAGIWARA』は十三番目に配列されており、七篇の詩の翻訳が収載されている。翻訳の際に底本とされた『現代日本詩集』には、第一詩集『月に吠える』（感情詩社・白日社出版部、大正六・二）以降『青猫（以後）』（『萩原朔太

郎詩集』第一書房、昭和三・三）に至る詩集の刊行順に沿って、また各詩集内での配列に従って、「かなしい遠景」から「猫の死骸」まで合わせて二十四篇の朔太郎の詩が収録されている。従って *Anthologie des Poètes japonais contemporains*（以下、〈アンソロジー〉と表記）では、朔太郎の代表作を網羅した底本から七篇が選択され、更に底本とは異なる配列——“Cimetière hallucinant（「艶めかしい墓場」、『青猫』（新潮社、大正二・二）所収）”、“Fûte verte（「緑色の笛」、同上）”、“Triste nuit de clair de lune（「悲しい月夜」、『月に吠える』）”、“Grenouilles（「蛙よ」、同上）”、“Le cadavre d’un chat（「猫の死骸」、第一書房版『萩原朔太郎詩集』）”、“Bouddha ou l’énigme du monde（「仏陀 或は「世界の謎」」、同上）”、“Le chat（「猫」、『月に吠える』）”——の下に「SAKUTARO HAGIWARA」の章が構成されていることになる。そうした独自の選択と配列の裡に、訳者による朔太郎理解とそれに基づく訳出の意図の関与を想定することは容易に可能であろう。その冒頭に配された「艶めかしい墓場」の原詩と翻訳は以下のとおりである。

艶めかしい墓場

風は柳を吹いてゐます

どこにこんな薄暗い墓地の景色があるのだらう。

なめくちは垣根を這ひあがり

見はらしの方から生あつたかい潮みづがにほつてくる。

どうして貴女はここに來たの

やさしい 青ざめた 草のやうにふしぎな影よ。

貴女は貝でもない 雉でもない 猫でもない

さうしてさびしげなる亡霊よ

貴女のさまよふからだの影から

まづしい漁村さよさん うらじほの裏通りで 魚さかなのくさつた臭におひがする  
 その腸はらわたは日ひにとけてどろどろと生臭なまぐさく  
 かなしく せつなく ほんとにたへがたい哀傷あいしやうのにほひである。  
 ああ この春夜しゆんやのやうになまぬるく  
 べにいろのあでやかな着物きものをきてさまよふひとよ  
 妹いもうとのやうにやさしいひとよ  
 それは墓場はかばの月つきでもない 燐りんでもない 影かげでもない 真理しんりでもない  
 さうしてただなんといふ悲かなしさだらう。  
 かうして私わたしの生命いのちや肉体からだはくさつてゆき  
 「虚無きよむ」のおぼろげな景色けしきのかげで  
 艶なまめかしくも ねばねばとしなだれて居ゐるのですよ。

### Cimetière hallucinant

Le vent agite les feuilles du saule pleureur.  
 Je n'ai jamais vu un aussi lugubre cimetière.  
 Une limace grimpe sur le mur.  
 Une étrange odeur de mer salée vient du côté de la terrasse.

Pourquoi es-tu venue ici ?

Toi ? Tu n'es qu'une ombre bizarre ressemblant à une herbe pâle.

Tu n'es ni coquille, ni faisan, ni chat,

tu es un fantôme languissant.

Derrière ton ombre vaine, je sens une odeur de poisson pourri

qui vient, flottant dans l'air, des ruelles du village de pêcheurs.

Les entrailles de ces poissons fondent sous la clarté du soleil,

et l'odeur des poissons crus et fades s'évapore.

C'est une odeur de tristesse insupportable et déchirante... aussi.

Tu es tiède comme cette nuit de printemps.

Tu es aussi une fascinatrice, une hallucinante, qui erre vêtue d'un kimono vermeil.

Tu es tendre et douce comme une sœur.

Tu n'es pas la lune, ni le phosphore, ni la lumière, ni la vérité.

Qui ?... Quelle triste allure est la tienne cependant !

Il en sera pour toi, comme pour moi : nos corps, nos vies pourriront

et resteront mélancoliques sous les ombres confuses du néant

dans cet air hallucinant, visqueux...

「艶めかしい墓場」は、朔太郎の第二詩集『青猫』中の代表作と見做されているが、しかしまた解釈の困難な一篇と言わなければならない。例えば表題に関して、「艶めかしい」という言葉はそもそも多義的な日本語であるにしても、それが「墓場」の形容

に用いられるのは異例の用法であろう。そしてこの「艶めかしい」という形容詞が冠され、本詩の舞台となる「墓場」は、二行目の詩句——「どこにこんな薄暗い墓地の景色があるのだらう」——が示すように、「私」にとって不可知の、「どこ」にもあり得ぬはずの場所としてある。それは末尾近い箇所です「虚無」のおぼろげな景色」とも語られる、実体の定かならぬ、現実には不在の領域に他ならない。そうした「墓場」の固有の様相を伝える「艶めかしい」という表現は、その含意を明確にし難い曖昧さを含んでいる。更にその「墓場」の世界、そしてそこに登場する「貴女<sup>あなた</sup>」との関わりをとおして導かれた「私」の状況の象徴的なイメージ化と考えられる末尾三行もまた解釈に難渋を来す部分と言つてよいだろう。そして「艶めかしい墓場」が孕むこのような難解さとは取りも直さず翻訳上の困難を生じさせることになるはずである。以下、そうした「艶めかしい墓場」の翻訳に関して比較翻訳的な観点からの考察を試みることをとおして、〈アンソロジー〉所収の〈協訳〉のテキストの性格について検討を加えてみることにしたい。

「艶めかしい墓場」の翻訳として、右に掲出の“Cimetière hallucinant”の他に、現在に至るまで以下の五篇のテキストが発表されている。

- ① “Enchanted graveyard”, trans. by Graeme Wilson, in *Face at the Bottom of the World and Other Poems by Hagiwara Sakutarô*. (Tuttle, 1969)
  - ② “Erotic cemetery”, trans. by Sato Hiroaki, in *Howling at the Moon: Poems of Hagiwara Sakutarô*. (University of Tokyo Press, 1978)
  - ③ “Un ravissant cimetière”, traduit par Yves-Marie Allieux, in *Anthologie de poésie japonaise contemporaine*. (Gallimard, 1986)
  - ④ “Bewitching graveyard”, trans. by Robert Epp, in *Threading the Maze: Poetry / a collection of seven modern Japanese poets*. (Yakusha, 1997)
  - ⑤ “The bewitching graveyard”, trans. by Robert Epp, in *Rats’ Nests, the poetry of Hagiwara Sakutarô*. (Yakusha, 1999)
- 右の一連の翻訳に於いて、そのタイトルには、原詩の「艶めかしい」という形容詞に関する各テキストの理解の内実が端的に示されている。性的官能的な魅力を強調する②の「erotic」を除き、①「enchanted」③「ravissant」④「bewitching」は何れも基本的に対象の備え



る魅惑的な姿、また人を魅了するその対象がもたらす陶酔感を示す形容詞として共通していると言ってよい。それらの訳語は、美的女性的な魅力を伝える「艶めかしい」の語義との対応を図りつつ、後述するように個々の翻訳に於ける原詩解釈を背景として選ばれた言葉に他ならない。そしてそうした中に〈アンソロジー〉を置き据えた時、“Cimetière hallucinant”という表題の特異性が際立つ。幻想・幻覚を引き起こす（hallucinant）墓場を含意するタイトルを掲げたこの訳詩の性格について、以下とくに同じフランス語訳としては五十年後に発表された翻訳テキストである③“Un ravissant cimetière”との対比の中で考察を加えてみよう。

### Un ravissant cimetière

Le vent souffle dans les saules

Où y a-t-il un cimetière si sombre ?

Une limace grimpe sur la haie

Et du paysage vient l'odeur tiède de la mer

Pourquoi êtes-vous ici ?

Ombre douce, pâle, étrange comme l'herbe !

Vous, ni coquillage ni faisan ni chat

Juste un fantôme à l'air triste !

De l'ombre errante de votre corps

Comme dans la ruelle d'un pauvre village de pêcheurs on sent une odeur de poisson pourri

Dont fondus au soleil les viscères poisseusement puent

Tristes, accablants, c'est l'odeur d'une mélancolie vraiment insupportable.



Ah, moite comme ce soir de printemps  
Errant dans son élégant kimono carmin, c'est elle!  
Ni la lune sur le cimetière ni le phosphore ni l'ombre ni la vérité  
Et quelle tristesse!  
Ainsi ma vie et mon corps s'en vont pourrissant  
Et dans le paysage vague de Néant  
Ravissants visqueusement penchent!

イヴ＝マリ・アリューによる右の翻訳では、うっとりとした恍惚、法悦の状態をもたらす対象のこの上ない魅力を表す形容詞「ravissant」が表題に用いられている。そしてその翻訳の表現は、全体として簡素化、軽量化された文体を特徴としつつ、原詩の連構成等の表記形式や句読法を忠実に伝えている。それに対して〈アンソロジー〉所収の訳詩には、冒頭四行を連として独立させ全体を二連構成とする等、原詩の形式からの様々の改変が認められるのであるが、両テキスト間に於いて最も注目される相違は、原詩に姿を現す「貴女」<sup>あなた</sup>の訳語として、〈アンソロジー〉の訳詩に於いては「tu」が、③では「vous」が用いられている点にある。親密な関係を示す「tu」ならぬ、丁寧さを含む代名詞「vous」が採用されることによって、アリュー訳では「貴女」と「私」との間に或る距離、隔たりが孕み込まれることになる。そしてそれと呼応するように、原詩に顕著に認められる「貴女」への呼びかけ、語りかけの口調が弱められてもいる。それは〈アンソロジー〉所載の訳詩に於ける「toi」「qui」等の詩句を折り込みながら、人称代名詞「tu」を執拗に反覆する表現との判然とした差異を見せている。更に原詩八行目——「さうしてさびしげなる亡霊よ」——の翻訳である「Juste un fantôme à l'air triste!」の一行は、「vous」がまさに「亡霊」以外の何者でもなく、「私」とは異質の存在であることの苦い確認のニュアンスを帯びている。アリューによる翻訳はこうして寧ろモノロギ的な文体を際立たせながら、「貴女」と「私」との距離を顕在化させているのである。「妹のやうにやさしいひとよ」という原詩十五行目の詩句の省略もそうした訳詩

の性格に由来しよう。③はこのように「vous」との隔たり、差異が保持され続ける中で、末尾の一節に至る。「Et quelle tristesse !」という「私」の悲歎の直接的な表白を契機に、「私の生命と肉体」は腐敗し溶解していく。それは、「Néant (虚無)」の世界の中で腐敗して溶け出し、崩れ傾くという極めて不快な様相を呈示しているが、同時にそうした状況の中で「私」に感受されているのは、「ravis」の現在分詞「ravisant」が伝える陶酔感でもある。その陶酔とは「生命と肉体」が「無」へと解体、消滅する忘我の状態であるとともに、「vous」との直接的な交渉の不可能性の中で、その「無」への傾斜が「私」と「貴女」とを隔てる差異を解消する方途に通じる故にもたらされる恍惚に他ならないだろう。「Et quelle tristesse」という痛切な悲歎は、「生命と肉体」の溶解、空無化を介してこうした陶酔と喜悦に至りつく。「Un ravisant cimetière」と題された翻訳はこのような地点に帰着するテキストとしてある。

一方、「アンソロジー」所収の“Cimetière hallucinant”はそれとは全く異質な状況を描き出している。既述の如く親密な対象への呼びかけ、語りかけの表現を文体的基調とするこの訳詩に於いてとりわけ注目し値するのは、その十五行目「Tu es aussi une fascinatrice, une hallucinante」の一行である。原詩には認められない、翻訳の際に付加、補入されたこの詩句は、本テキストに於いて「tu」という存在が担う意味を端的に告げる極めて重要な表現に他ならない。即ちここに登場する「fantôme」としての「tu」は、「私」を深く魅了する女性（une fascinatrice）でありつつ、幻想、幻覚を引き起こす存在（une hallucinante）でもある。表題に用いられていた「hallucinant」が「君」の存在の本質をなすものであること、換言すれば「君」は「墓場」の世界を体現する存在であることがここに判然と示されている。「Cimetière hallucinant」はこうして「私」が言わば「halluciné」と化して、「君」の喚起する「幻想」の裡に参入し、没入してゆく展開を見せることになるのである。そしてそのような「私」の入り込む幻想の光景が末尾の一節に於いて全面的に開示される。即ち「君」のこの上なく悲しげな姿を伝える詩句「Quelle triste allure est la tienne cependant !」に続いて、「Il en sera pour toi, comme pour moi」と語られる。「Tu」と「Je」が同じ状態にあることを告げるこの詩句も言うまでもなく原詩中には全く認められない表現であり、そのような「君」と「私」の同一性の確認から、deux pointsを介して以下の固有の幻想が導かれる。「nos corps, nos vies pourrissent」——ここで「君」と「私」は「我々 (nous)」として完全に一体化する。「かうし

て私の生命や肉体はくさつてゆき」という原詩の表現とは全く異なり、「Tu」と「Je」とが「nous」としての一体化に於いて、虚無と幻想に満ちたこの墓場の世界に包み込まれつつ、ともに「mélancoïques」な思いに浸り続ける姿が最終的に呈示される。それらは、全て単純未来の時制の下に語られているように、「私」が没入する幻想の光景を映し出す表現に他ならない。こうしたアンソロジー所収の訳詩は、既述のアリユーによる翻訳とは全く異なる方向に展開し、帰結するテキストと言わなければならない。

ここで如上の翻訳テキスト間の比較をとおして問題としているのは、翻訳としての正確さでは決してない。周知の如く原文の文学テキストとその翻訳との間の距離や歪曲等は、翻訳という行為に於いては自明のことに属する。寧ろ重要なのは、原文と翻訳との間の等価性（équivalence）は多様に設定されうる点にある。個々の翻訳は原文の解釈に基づきつつ、それぞれ様々の側面に於いて原文との等価関係を敷設するのであり、それを基軸として一篇の翻訳テキストの成立が果たされる。そうした原文との間に設定される等価関係の所在こそが個々の翻訳テキストの固有性を形成するのである。翻訳をめぐって問われるべきことの一つはその点に存する。*Anthologie des Poètes japonais contemporains* 所収の翻訳“Cimetière hallucinant”は、その個性的な表題にも示されているように、原詩に於ける幻想性に焦点化し、等価関係の基軸をそこに据えつつ、その幻想を「亡霊」たる「君」と「私」との一体化に帰着する特異な「hallucination」として増幅する。この翻訳テキストが成立しているのは、そのような位相に於いてである。そしてそれは、他の「艶めかしい墓場」の翻訳との比較によって一層際立つ固有の性格に他ならない。前掲の翻訳リスト中の①“Enchanten graveyard”, ②“Erotic cemetery”及び④“Bewitching graveyard”, ⑤“The bewitching graveyard”に関して、原詩十七行目「ふんづいただなんといふ悲しさだらう。」以降の末尾四行に該当する部分を引用しよう。

Only how sad it is. For thus and thus / My life and body, clammy as wet clay, / To meld with yours rot clammy away. / The veils of putrefaction smoke for us; / And into nothingness, that vague morass, / My being slithers from its last Alas. (①)

and how simply so sad it is. / Thus my life and body go on rotting / and in the shadow of the hazy landscape of Nihilism / are erotically,

yet stickily reclining, you see. (2)

just deep sorrow. / Thus, my dear, do my life and my flesh fester on / within a hazy vista of "Nihil" / —bewitched and yet, you see, drooping like goo. (4)

...just inexplicable sorrow. / Thus do my life and my flesh rot away in the shadows / of Nihil's dreamy tableau / —where I'm bewitched and yet dangle flaccidly, as you see. (5)

右の一連の翻訳に於いて、①では「貴女」と融合合い一つになる(«meld»)ことを求めて「My life and body」は朽ち果ててゆくが、それは最期の嘆声(«last Alas»)を残して«nothingness」の領域へと滑落していく様、換言すれば「私の存在(My being)」の消滅としての死への傾斜という「悲痛な(sad)」事態として語り出されている。一方、他の三篇の翻訳テキストに関しては、〈アンソロジー〉の翻訳と対比した時、この末尾の一節の背景として「虚無」(«Nihilism» «Nihil» «Nihil»)が大きな比重を担う表現となっている点が際立つ。ここでは、「私の生命や肉体」の腐敗、溶解は、「亡霊」の「貴女」が彷徨う「墓場」の「虚無」の世界に呑み込まれ、同化する状態の表象として呈示されており、しかもなお(«yet» and «yet»)そうした「虚無」の領域への埋没の裡に陶醉、恍惚を感じている「私」の姿を描き出してテキストが閉じられている。それらの訳詩に於いて焦点化されているのがそのような末尾に於ける「私」の状況であることは、既述の各テキストの表題に判然と示されているよう。アリユーによる翻訳も含めて、これら一連の翻訳テキストに共通して確認できるのは、「亡霊」としての「貴女」と「私」との間の隔たり、異質性に他ならない。ここでは、「貴女」との直接的な交渉は、「私の生命や肉体」の消滅、「虚無」の領域への同化によって辛うじて果たされることになる。そしてそうした性格を共有する以上五篇の翻訳テキストは、他ならぬ“Cimetière hallucinant”の備える特異性の所在をこそ指し示しているのである。

先に触れたように *Anthologie des Poètes japonais contemporains* は、松尾邦之助とスタインルベル＝オーバーランとの《協訳》により成立した翻訳選詩集であった。その《協訳》と呼ばれる翻訳過程は、前節に述べた「艶めかしい墓場」の翻訳が備える固有性の形成にどのように関与していたのか。“Cimetière hallucinant”と題されたこの特異な翻訳テキストの成立の過程、機構を解き明かすために、松尾が翻訳に関わったもう一冊の日本近代詩翻訳アンソロジーをここで参照してみることにしよう。*Anthologie des Poètes japonais contemporains* 出版の四年前となる一九三五年に松尾とイタリアの詩人リオネッロ・フューニ、Lionello Fiumi の共訳として上梓された *Poeti Giapponesi d'Oggi* (R. Garabba, 1935) は、Yone Noguchi (野口米次郎) から Atsuo Ogi (大木篤夫) に至る十八詩人の詩一三七篇のイタリア語翻訳を収録したアンソロジーである。《アンソロジー》に先行するこの翻訳選詩集所収のテキストが、松尾とフューニの如何なる共同作業をとおして生み出されるに至ったか定かではない。但し松尾がイタリア語を、またフューニは日本語を解し得なかったことを踏まえるならば、両者の共訳の営みはフランス語を介してなされたこと——即ち松尾が原詩をフランス語に訳出し、それをフューニがイタリア語に重訳するという翻訳過程を容易に想定することが可能である<sup>(8)</sup>。この *Poeti Giapponesi d'Oggi* に於いてイタリア語に訳された一三七篇の近代詩は、全て松尾とオーバーランとの《協訳》のテキストとして大幅に改訳された形で《アンソロジー》に収録されている。従って両アンソロジー所収のテキストの比較をとおして、《協訳》に於けるオーバーランの関与の内実を窺い知ることができよう。

さて *Poeti Giapponesi d'Oggi* に於いて萩原朔太郎の詩を収めた章(「SAKUTARO HAGIWARA」)は巻頭から六番目の位置に置かれ、そこには《アンソロジー》と全く同一の七篇が、但し配列を異にして——“Flauto verde (緑色の笛)”, “Cimitero fascinatore (艶めかしい墓場)”, “Ranocchie (蛙)”, “Il cadavere del gatto (猫の死骸)”, “Budda o l'enigma del mondo (仏陀)”, “Il gatto (猫)”, “Triste notte di plenilunio (悲しい月夜)”——収録されている。「艶めかしい墓場」の翻訳は本書では「緑色の笛」に続く二篇目に位置し、またその表題は“Cimitero fascinatore”である。人を魅了する(«fascinatore»)墓場を意味するこの表題が、前掲の翻訳リストの②

《協訳》のテキスト——Kuni Matsuo et Steinber-Oberin, *Anthologie des Poètes japonais contemporains* をめぐって——(佐藤)

を除く他の訳題と全く同義であることは言うまでもない。従って「艶めかしい墓場」の翻訳に特異な表題が付され、朔太郎の章の冒頭の位置が与えられたのは、松尾とオーベルランとの〈協訳〉に於いてのことであつたのである。“Cimitero fascinatore”と題された翻訳を以下に参照してみよう。

Il vento soffia nelle foglie del salice piangente.

Non ho mai visto un cimitero così lugubre.

Una lumaca s'arrampica sul muro.

Strano odore salmastro di mare viene dalla parte della terrazza.

Perchè sei venuta qui ?

Tu? Tu non sei che un'ombra bizzarra simile ad un'erba pallida.

Non sei una conchiglia, nè un fagiano, nè un gatto.

Sei un fantasma languente.

Dietro la tua ombra vana sento un lezzo di pesce marcito,

che giunge, vagando nell'aria, dalle straducole del villaggio di pescatori.

Le interiora dei pesci si sono sfatte al sole,

è un lezzo che fa male.

Tu sei tepida come questa notte di primavera.

Sei anche tu una seduttrice che vaga vestita d'un kimono rosso.

Sei tenera e dolce come una sorella.



Tu non sei nè la luna, nè il fosforo, nè la luce, nè la verità.

E allora ? Quale triste aspetto prendi!

Così come te, anch'io ; anche il mio corpo e la mia vita marciranno

e resteranno melanconici sotto l'ombre confuse del «Nulla»

con quest'aria affascinante e viscida.

前引の“Cimetière hallucinant”と比較する時、右のイタリア語訳の十四行目（「Sei anche tu una seduttrice che vaga vestita d'un kimono rosso」）は注目に値する。それは原詩の「べにいろのあでやかな着物をきてさまよふひと」の翻訳として、表題との対応を図りつつ「kimono rosso」を纏い当てもなく彷徨う「君 (Sei)」の「una seduttrice (魅惑的な姿)」を強調する表現となっているが、先に検討を加えたように、〈協訳〉のテキストに於いてはその一行が「Tu es aussi une fascinatrice, une hallucinante, qui erre vêtue d'un kimono vermeil」に改められる——即ち「une hallucinante」という詩句が〈協訳〉の際に付け加えられたのである。換言すれば、「あでやかな着物をきてさまよふ」「貴女」に関して、その魅力的な姿を際立たせる表現から、幻想を呼び起こす「君」の存在自体を呈示する一行への移行がここに確認されるのであり、そして言うまでもなくそれは〈協訳〉のテキストの特異なタイトルとの呼応を判然と示している。そうした改訳の方向は末尾の部分の翻訳に於いても確認しうる。先行するイタリア語翻訳では、原詩六行目の「かうして」という曖昧さを孕んだ接続詞の解釈として、「Così come te, anch'io (君と同じように私もまた)」という、「亡霊」として腐臭を漂わせる「君」への同化を示す詩句を介して、「anche il mio corpo e la mia vita marciranno」と語られる。「私の肉体と生命もまた腐ってゆくだろう」と語るこの未来形の表現は、本訳詩自体の意味的整合性の確保が図られつつも、基本的に原詩に忠実な訳出と言ってよいだろう。<sup>9)</sup>このような *Poeti Giapponesi d'Oggi* 所収のイタリア語訳テキストに対して、〈アンソロジー〉に於いて大きな改変が加えられる。即ち「Così come te, anch'io」という「君」への同化を伝える詩句が「Il en sera pour toi, comme pour moi」と改稿されることによって「君」と「私」の同一性が一層明瞭に、かつ又より大きな比重を占める形で示され、その上



で「nos corps, nos vies pourrissent」という表現に続く。この一人称複数形の詩句が「君」と「私」との完全な一体化を示しつつ「Cimetière hallucinant」の固有の性格を形成していることについては先述のとおりである。これら二冊の翻訳アンソロジーを対比した時、*Poeti Giapponesi d'Oggi* は原詩への忠実さをその基本的性格としていることが確認できよう。松尾による仏訳をフューミがイタリア語に重訳することによって成立したそのテキストは、松尾の原詩解釈を前提とし、また一篇の訳詩として表現の合理的脈絡の確保が試みられているにしても、原詩からの大きな逸脱を見せている訳ではない。一方、〈アンソロジー〉所収の〈協訳〉のテキストに於いては、「フランスの知識階級」という読者層を想定し、「スタイル」のある美しい仏文」という詩的表現としての洗練を図る中で、オーベルランによって、松尾のフランス語翻訳に自在に改変の手が加えられる。従って同じく松尾の手になるフランス語翻訳に基づく両翻訳アンソロジーの間の差異の裡に、オーベルランの関与の内実を窺い知ることが可能となる。即ち既述の「亡霊」としての「君」と「私」との一体化に至り着く幻想を中核とした詩としての性格は、他ならぬオーベルランが関与した〈協訳〉のテキストに於いて固有の様相の下に増幅されるに至ったのである。*Poeti Giapponesi d'Oggi* から *Anthologie des Poètes japonais contemporains* への移行の中で顕著な形で付与されることとなった、特異な幻想を呈示する“Cimetière hallucinant”の固有性とは〈協訳〉と呼ばれる翻訳過程に於けるオーベルランの関与の所産に他ならなかった。

本アンソロジー上梓後、オーベルランは“Poètes japonais d'aujourd'hui, Impressions et Réflexions”と題する、日本近代詩人について論じたエッセイ<sup>(10)</sup>を雑誌 *France-Japon* に発表する。*France-Japon* は、当時のパリに於いて日仏文化交流を趣旨として発刊されていた雑誌であるが、その no.42 (juin 1939) および no.43-44 (juillet-août 1939) の両号に連載されたのがこのエッセイである。その一章「Sakutarô Hagiwara」の中に、オーベルランは〈協訳〉のテキストに更なる改変を加えた、以下のような“Cimetière hallucinant”の本文を引用している。

Je n'ai jamais vu un aussi lugubre cimetière.

Une limace grimpe sur un mur.

Une étrange odeur de mer salée vient du côté de la terrasse.  
Pourquoi es-tu venue, toi?

Tu n'es qu'une ombre bizarre ressemblant à une herbe pâle.  
.....

Derrière ton ombre vaine, je sens l'odeur de poisson pourri  
qui flotte dans les ruelles du village de pêcheurs.

C'est une odeur de tristesse écœurante et déchirante...

Tu es tiède comme cette nuit de printemps

Tu es aussi hallucinante avec ton kimono vermeil

Tu n'es ni lune, ni phosphore, ni lumière, ni vérité.

Quoi? ... quelle triste allure!...

Il en sera de toi, comme pour moi : nos corps pourriront  
stagneront, mélancoliques, dans l'ombre confuse du néant  
dans l'atmosphère hallucinante, visqueuse...

右の改稿されたテキストには、恐らく誌面の都合により省略された箇所が認められるが、〈アンソロジー〉収録の“Cimetière hallucinant”との比較に於いて最も注目される表現上の異同は、「Tu es aussi hallucinante avec ton kimono vermeil」の一行に他ならない。既に繰り返し参照してきた〈協訳〉のテキストの第十五行「Tu es aussi une fascinatrice, une hallucinante, qui erre vêtue d'un kimono vermeil」の部分は、原詩および先行のイタリヤ語翻訳（«Sei anche tu una seduttrice che vaga vestita d'un kimono rosso»）に

は見出されない「une hallucinante」の一語が〈協訳〉の際に補入されることによって成立した詩句であった。そしてオーベルランが単独で発表したエッセイにこの“Cimetière hallucinant”が引用された時、その一行は更に「Tu es aussi hallucinante avec ton kimono vermeil」という簡潔で一義的な表現に改められる。また末尾の部分に関しても、〈アンソロジー〉に於ける翻訳「nos corps, nos vies pourrissent」の「nos vies」が削除されることによって、「亡霊」としての「君」との一体化という事態への表現の整合化が図られていると言つてよいだろう。こうしてイタリア語翻訳から〈アンソロジー〉へ、そしてオーベルランのエッセイに至る過程で重ねられたテキストの改変の中で、「艶めかしい墓場」の「貴女」は墓場の世界を体現しつつ幻想、幻覚を引き起こす存在としての姿を顕在化させ、そして「亡霊」としての「君」との一体化という幻想の特異性が鮮明な輪郭を備えて前景化されることとなったのである。こうした“Cimetière hallucinant”の言わば最終形のテキストも視野に入れる時、〈協訳〉としての翻訳過程に於けるオーベルランの関与の方向が判然と確認されよう。*Poeti Giapponesi d'Oggi*の配列を改め、特異な幻想を典型的な形で呈示する「艶めかしい墓場」の翻訳を冒頭に配置した本〈アンソロジー〉の構成は、その意味に於いて、松尾とオーベルランの〈協訳〉の内実を窺わせる、極めて象徴的な編成だったのである。

## 二

*Anthologie des Poètes japonais contemporains* 所収の〈協訳〉のテキスト“Cimetière hallucinant”は特異な幻想を中核とする詩という性格を顕著に示す一篇として「SAKUTARO HAGIWARA」の章冒頭に配されているが、そうした幻想のモチーフは同章に収められた翻訳七篇の裡、「Plûte verte (「緑色の笛」)」、「Le cadavre d'un chat (「猫の死骸」)」、「Bouddha ou l'énigme du monde (「仏陀 或は「世界の謎」)」にも認めることが出来る。ここでは、既述のオーベルランのエッセイ中に“Cimetière hallucinant”とともに引用されることになる“Le cadavre d'un chat”を取り上げ、〈協訳〉の内実について更に検討を加えることにしたい。

## 猫の死骸

海綿<sup>かいめん</sup>のやうな景色<sup>けしき</sup>のなかで

しつとりと水気<sup>すゐき</sup>にふくらんでゐる。

どこにも人畜<sup>にんちく</sup>のすがたは見えず

へんになしげなる水車<sup>すゐしや</sup>が泣いてゐるやうす。

さうして朦朧<sup>もうろう</sup>とした柳<sup>やなぎ</sup>のかけから

やさしい待<sup>まち</sup>びとのすがたが見えるよ。

うすい肩<sup>かた</sup>かけにからだをつつみ

びれいな瓦斯<sup>がすたい</sup>体の衣裳<sup>いしやう</sup>をひきずり

しづかに心霊<sup>しんれい</sup>のやうにさまよつてゐる。

ああ浦<sup>うら</sup> さびしい女<sup>をんな</sup>！

「あなた いつも遅<sup>おそ</sup>いのね」

ぼくらは過去<sup>くわこ</sup>もない未来<sup>みらい</sup>もない

さうして現実<sup>げんじつ</sup>のものから消<sup>き</sup>えてしまつた。：

浦<sup>うら</sup>！

このへんてこに見える景色<sup>けしき</sup>のなかへ

泥猫<sup>どろねこ</sup>の死骸<sup>しがい</sup>を埋<sup>う</sup>めておやりよ。

『萩原朔太郎詩集』中の詩章《青猫（以後）》に収録されている右の「猫の死骸」もまた難解な詩篇である。「海綿のやうな景色」

「へんてこに見える景色」——「ぼく」はその生物の気配が一切絶えた未知の風景、何処とも知れぬ世界の中に足を踏み入れている。冒頭二行の表現は、周囲の「景色」が「しつとりと水気にふくらんでゐる」ことを示すとともに、「ぼく」がその世界の中で「しつとりと水気に」浸されている状況をも伝えている。そしてそうした「景色」に包まれた世界の言わば住人として姿を現すのが、「さびしい女」、「浦」と呼ばれる女性である。「朦朧とした柳のかげ」に現れ、「びれいな瓦斯体の衣裳をひきずり／しづかに心霊のやうにさまよ」うこの「浦」もまた、「艶めかしい墓場」の「貴女<sup>あなた</sup>」と同様、「亡霊」としての存在であると言つてよい。但し「艶めかしい墓場」とは異なり、この詩では「浦」が「ぼく」に向かつて言葉を発する。「貴女」と「私」との間に直接的な交渉が成立し得なかった、そしてそれ故に「私」の幻想が生成することとなった「艶めかしい墓場」との異相がそこに認められる。

この「猫の死骸」の難解さは、十行目の「ああ浦 さびしい女！」以降の末尾の部分の解釈の困難さに由来しよう。そしてそれが翻訳行為が逢着する難問でもあることは言うまでもない。その末尾の箇所は、*Poeti Giapponesi d'Oggi* および *Anthologie des Poètes japonais contemporains* に於いてそれぞれ次のように訳出されている。

O Urà, o triste donna !

Mi dici : «Come vieni sempre in ritardo!»

Ma non sai che nè il passato nè l'avvenire esistono,  
che noi siamo al di là delle cose reali.

Urà, vuoi gettare in questo lugubre paesaggio

un cadavere putrido di gatto ?      (“Il cadavere del gatto”, *Poeti Giapponesi d'Oggi*)

Oh ! Oura ! Triste femme !

Elle me dit : « Comme tu viens toujours en retard! »

Ni le passé ni l'avenir ne compte . . .

nous sommes au delà des choses réelles.

— Oura! Veux-tu jeter dans ce singulier paysage,

le cadavre boueux d'un chat? ("Le cadavre d'un chat", *Anthologie des Poètes japonais contemporains*)

松尾とフューミの共同翻訳になる右のイタリア語翻訳テキスト中の「Ma non sai che nè il passato nè l'avenir esistono / che noi siamo al di là delle cose reali.」（「しかし君は知らないのだ、過去も未来も存在せず、／私たちが現実の事物の向こう側にいることを。」）という詩句は、原詩の表現（「ぼくらは過去もない未来もない／さうして現実のものから消えてしまった。…」）と比較するならば奇妙な翻訳と言わざるを得ないだろう。しかしここで問題とすべきは、原詩理解の正当性ではない。寧ろ日本語を解さず、原詩を読むことの出来ない欧米の読者に差し出される翻訳テキスト自体の性格こそが問われなければならない。このイタリア語翻訳の二行は、「Il cadavere del gatto」という訳詩の内部に於いて、前行の「Urà」の発言「Come vieni sempre in ritardo!」（あなたはいつも何て遅いの）——感嘆符が付されたこの譴責の言葉に対する、「ぼく」の言わば抗弁、或いは弁疏のモノローグとしてある。原詩を改めて参照するならば、この十一行目「あなた いつも遅いのね」という「浦」の言葉と以下の二行との間には明らかに文脈上の断層乃至は裂け目が認められる。右のイタリア語翻訳では、その空隙を補填する形で「Ma non sai」（しかし君は知らないのだ）という詩句が挿入されるのであり、そうした詩句をとおして、「浦」と「ぼく」との間の屈折した、或いは齟齬を孕んだ関係が浮上することになる。無論、原詩に於いても両者の関係は十全なものではない。「あなた いつも遅いのね」という「浦」の言葉は二人の邂逅が「いつも」遅れを伴ったものであること、換言すれば本質的に出会い損ね続け、在るべき関係に常に辿り着くことが出来ない両者の在り方を示唆している。そしてその「浦」の発言に応答するのは「ぼく」のモノローグであり、両者の間に対話が成立することはない。先に指摘した原詩の文脈上の断層とは、そうした両者の関係を映し出す表現の形態に他ならない。その

ような原詩に対して、イタリア語翻訳の場合、*«Ma (しかし)»* という接続詞を伴う否定形の表現が挿入されることによって、「ぼく」のモノローグは「浦」への抗弁、非難の性格を強めるのであり、両者の不調和な関係が一層際立つことになるのである。

一方、〈協訳〉のテキストに於いては、イタリア語翻訳の *«Ma non sai»* の部分を削除し、また二人称の詩句 *«Mi dici (君は私に言う)»* を三人称に置き換える (*«Elle me dit»*) という改変が加えられる。それによってこのフランス語翻訳は、「浦」の言葉への応接、抗弁としての脈絡が希薄となり、寧ろモノローグの比重を増大させることとなるだろう。そして *«Ni le passé ni l'avenir ne compte... / nous sommes au delà des choses réelles»* (過去も未来もどうでもよい... / 私たちは現実の事物を超えたところにいるのだ) という二行は、そうしたモノローグへの傾斜の中で、「ぼく」の想念の内実自体を伝える表現として成立するのである。それは原詩の表現にほぼ即した訳出であるかに見えるが、しかし原詩の「さうして現実のものから消えてしまった」の一行に於ける「しまった」という補助動詞は、その出来事が不本意な、或いは困惑する事態であることを伝える。〈協訳〉のテキストに於いてはそうした否定性のニュアンスは介入せず、*«nous»* がともに *«au delà des choses réelles»* ——「過去」や「未来」への拘泥など全く関与することのない、現実の彼方にこそ存在しているという「ぼく」の想念がモノローグをとおして鮮明に語り出される。それは、現実からの脱落、失墜を告げる原詩に対して、寧ろ現実からの超越の幻想としてある。「浦」との関係が齟齬を孕んだものであるにしても、実態を持たぬ *«image»* としての *«Our»* と *«je»* とが、*«nous»* としての一体性に於いて、現実を超え出た超越的な位相にあること、そうした確信的な幻想が「ぼく」の裡に宿されているのである。

原詩最終行に現れる「泥猫の死骸」のイメージが如何なる表象としてあるのか定かではない。但しそれが、「しつとりと水氣にふくら」み、「びれいな瓦斯体の衣裳」をまとう「浦」の彷徨う、この「景色」の世界に不調和な、異物としての様相を呈していることは紛れもない。そうしたイメージの裡に、「浦」と「ぼく」との間の十全な関係を阻む何かを読み込むことも可能であるかも知れない。しかしそれにしても「このへんてこに見える景色のなかへ／泥猫の死骸を埋め」る行為の意味を明快に読み解くことには大きな困難が伴う。右の両翻訳テキストは、ともに疑問文の形式の下で、「泥猫の死骸」を「景色」の中に捨てる (*«gettare»* *«jeter»*) ことを「浦」に依頼する表現としてある。そしてその行為は、個々のテキストで形成される如上の文脈の中でそれぞれに意味付け



られることになるだろう。“Il cadavere del gatto”では、「泥猫の死骸」のイメージが「un cadavere putrido di gatto」として醜悪な不快の様相を強め、また周囲の「景色」も悲痛、陰鬱の色合が付与される（«questo lugubre paesaggio»）中で、既述の«Ura»の批判の言葉に対する抗弁の脈絡に於いて「泥猫の死骸」を捨てる行為が位置付けられる。他方、〈協訳〉のテキストに於いて末尾の二行は、基調をなすモノローグの文体の中で提示される«je»の確信へと«Oura»を導く誘いの言葉として捉えられることになるだろう。これら二つの翻訳テキストに於いて、それぞれが形成する固有のコンテキストの下で、詩の末尾の部分が提示するモチーフの所在に大きな差異が生じるのである。

既述の如く雑誌 *France-Japon* に掲載されたエッセイに於いて、オーベルランは萩原朔太郎について論じる中で“Cimetière hallucinant”と云ふに“Le cadavre d'un chat”に言及している。そこに引用されたテキストには、“Cimetière hallucinant”の場合と同く、更なる表現の改訂が施されている。

Oh ! Oural Triste femme!

Elle me dit : « Pourquoi viens-tu toujours si tard ?... »

Ni le passé ni l'avenir ne compte...

Nous sommes au delà des choses réelles

—— Oura ! veux-tu que nous jetions dans ce singulier paysage,

le cadavre d'un chat boueux ?

右の改稿されたフランス語訳テキスト末尾に於いて注目されるのは、「vouloir que」の構文の下で、「泥猫の死骸」を捨てる行為の主体が«nous»に改められている点にある。このテキストでは、「je»の想念に於いて見出されていた«nous」という関係性が詩の末尾の表現に於いても保持され、強調されているのである。「Oura」と«je»が一体化した«nous»として身を置くこの「景色」の

世界、換言すれば「過去」も「未来」も関与することのない、現実を超え出た超越的な場の中に「泥猫の死骸」を捨てること、——「我々」二人がそうした行為をなすことを「君」は望んでいるのかと「私」は「浦」に問い質す。このテキストの末尾二行は、そのように「Oura」と「je」とが「nous」としての一体性に於いて日常的現実を超出した超越的位相に在るという「私」の確信的な幻想に支えられた、内心の問いかけとしてある。

以上の煩雑な考察をとおして確認されるのは、“Le cadavre d'un chat”に關して、*Poeti Giapponesi d'Oggi* から *Anthologie des Poètes japonais contemporains*、そしてオーベルランのエッセイに至る中で、現実の時空間とは異質の領域に於いて、実体を持たぬ女性との一体化という特異な幻想を濃密に浮上させるテクストへと訳詩の性格が移行を示している事態に他ならない。それは改めて言うまでもなくオーベルランの関与によって方向付けられたテクストの改変である。そうした幻想性は、先に指摘したように他の翻訳との比較に於いて一層際立つ特質であると同時に、〈アンソロジー〉所収の朔太郎の詩七篇が選択される際の一つの基軸ともなっていたと考えられる。無論、既述の如く〈アンソロジー〉所載の七篇が先行する *Poeti Giapponesi d'Oggi* と全く同一であることからすれば、幻想性を中核とする詩という選択軸は松尾邦之助の朔太郎観に基づくものと言わなければならない。オーベルランの関与とは従って松尾によって選択された朔太郎の詩のフランス語翻訳に基づきつつ、その詩の特質を更に前景化し、特異性を増殖、顕在化させる方向でなされていたと考えられよう。朔太郎の詩の翻訳に焦点を据えた際に確認しうる〈協訳〉のテキストの性格はその点に認められる。

〈協訳〉と呼ばれる翻訳行為に於いて、オーベルランが何故こうした方向で松尾の「直訳文」に改変の手を加えることになったのか、その背景や意図を明らかにすることは容易ではない。但しその背後に、オーベルラン自身の朔太郎理解を想定することは十分に可能であろう。既に再三にわたって言及してきたエッセイ“*Poètes japonais d'aujourd'hui, Impressions et Réflexions*”を改めて参照し、そこに語り出されている朔太郎に関するオーベルランの見解を確認してみることにはしたい。

「我々の中で、或る夜、異様で病的な印象に自分が侵されたと感じたことのない人がいるだろうか。それは、怪しげな魅力、病的で幻覚を引き起こす魅力がそこから放たれる、病的なアウラに包まれた光景である。」と書き起こされるこの朔太郎論に於いて、

オーベルランはそうした「病的なアウラに包まれた光景 (paysages enveloppé d'un aura morbide)」の詩的形象化を果たした詩人として朔太郎とボードレールの名を挙げるが、しかしその上で両者を極めて対照的な存在として捉える。オーベルランによれば、常に「巧みに、過度に巧みに (avec art, trop d'art)」詩句を彫琢し、時に「不自然な・作爲的な (factice, facticement)」或いは「凝りすぎた (alambiqué)」表現に陥るボードレールに對して、朔太郎は全く異なると言う。

その点に関して、萩原朔太郎の場合には全く異なる。彼に於いて、その手法は、陳腐さを免れることに心を配ったり、美化したりするものでも、強いられたものでもなかった。彼は自らのテーマに自然に (naturellement) 適合しているのであり、彼がそれを表現するのは生来の資質 (vocation naturelle) によってなのである。

ここでボードレールとは対蹠的な朔太郎の詩の性格を端的に示す評語として繰り返されているのは、「naturel」「naturellement」という言葉に他ならない。<sup>(13)</sup> 即ちオーベルランは、過度に芸術的な技巧や表現の作爲性が認められるボードレールと異なり、朔太郎の詩が提示する異様で病的な世界の根底に詩人の「生来の資質」を見出すのである。そのように「作者の本来的風土」「傾向」(le climat naturel de l'auteur)」に深く根ざすことによって「自然に」「必然的に」生み出される「怪しげな魅力、病的で幻覚を引き起こす魅力がそこから放たれる、病的なアウラに包まれた光景 (paysages enveloppé d'un aura morbide d'où émanent une séduction trouble, une attirance malative, hallucinante)」——ここに「hallucinante」という言葉が用いられていることにも示されているように、こうした朔太郎の固有性の認識が、先に考察を加えた〈協訳〉のテキストの特質と深く契合するものであることは言うまでもなからう。松尾によるフランス語翻訳に基づきつつ朔太郎の固有性や独自性の所在をボードレールとの対比に於いて見定めるオーベルラン自身の理解が、既述の〈協訳〉の翻訳過程に於けるその関与を支え、方向付けていたと考えられるのである。そうしたオーベルランによる朔太郎理解の妥当性の如何はさほど問題ではない。寧ろ松尾のフランス語翻訳という限られたテキストに依拠する中で如上の詩人像が形成されるに至った背景や意味こそが問われるべきであろう。その点を明らかにするためには、*France-Japon* の

二号にわたって日本近代詩人について論じたこの“Poètes japonais d'aujourd'hui, Impressions et Réflexions”の全体を視野に入れなければならぬ。

本エッセイの冒頭部に示されるのは、フランス詩壇の多様な流派の隆替に於いて「新参者たちはすばらしい作品を生み出しながらも必ずしも我々の土壌から芽を出して、自然に開花した、フランス精神の純粹な花々ではなく、単なる時代の勝利者であった」という指摘である。そしてオーベルランは、日本の文学的状况をそれと対照化しつつ、自らの日本近代詩への「偏愛の理由 (la cause profonde de ma préférence)」を次のように語り出している。

日本の文学的様相は同じようには全く見えない。恐らく日本に於いても新旧の文学流派の敵対関係が激しく存在しているだろうが、しかし双方の中に同じ深い民族的価値 (mêmes valeurs raciales et profondes) を私は感じる。それらの価値は、本質的には全くフランス精神の特徴を示していないことは確かであるのに対し、蒲原有明や北原白秋のような象徴主義者或いは印象主義者が、かつて和歌や俳句を念入りに作った古い詩人達ほどに日本精神を代表していないと言うことは出来ない。(中略) 新体詩の作者達は、古い詩人達と全く同様に、日本的な心の根底そのもの (le fond même du cœur japonais) からインスピレーションを汲み上げている。そのことが感じられるのであり、またそれが彼らの作品に或る永遠の香りを伝えているのである。それが先行する作品と異なるのはジャンルであって、その樹液、血液ではない。私を感動させるのはそのことだ。それらの核心にある民族的特徴 (les qualités raciales) が、より自由で新しい形式の下で現れるために数世紀をかけて自らを練り上げてきたのである。

右の一節には、オーベルランの日本近代詩「偏愛」の基底をなす認識が判然と告げられていよう。オーベルランが日本の近代詩の裡に見出しているのは、民族的特質や伝統に深く根差した、それ故フランス詩とは全く異質の独自性に他ならない。そうした認

識は、以下に続く個別の詩人論を堅固に支える分析の枠組みとして機能している。例えば、蒲原有明の詩「水禽」に、西欧文学には到底及び難い「完全な静寂」「絶対の静寂」を看取しつつ、その背後に「仏教的静寂が父祖伝来のものとして彼の裡にあり、それは日本人の古来の精神的遺産を構成していること、それが彼らに於いては民族的特性となっており、彼らの眼にそれは叡智と一体となっていること」を指摘する「Yumei Kanbara」、北原白秋の詩に於いて「技巧が直感と緊密に混じり合っており、その総体が自然で不可分の一つの全体を形成している」こと、そしてそれ故に読者は「その詩が書かれたのではなく、植物が花を咲かせるように、自然に生まれ出たもの」として受け止めることをヴェルレーヌ及びヴァレリイとの比較をとおして確認し、「深みから汲み上げた光を自然に放射する」その営為をフランス近代詩とは対照的な「魔術的創造」として提示する「Hakushu Kitahara」、また川路柳虹の詩に於ける「魂」「主題」「言葉」が孕む「simplicité」の裡にフランスの自由詩が獲得し得なかった「美質」を見出し、それを「日本の民族的な、普遍的価値」の優れた具現化として評価する「Ryuko Kawai」等、それらは何れも同型的な論理の構図に支えられている。ボードレールとの対比に於いて「作者生来の風土」に胚胎した幻想の特異性を強調する既述の朔太郎論も同断であることは言うまでもない。換言すれば、それらの詩人論は、民族性や伝統に由来する日本の特殊性の土壌から生成した多様で個性的な詩的世界の諸相を提示することにその趣旨が置かれているのである。本エッセイの末尾には、「実際、日本の詩の奇跡が存在するのであって、才能の多数性と多様性、精神及び表現手法の自由と多彩さはそのように言われて然るべきものののだ。あらゆる流派、あらゆる印象のニュアンス、あらゆる感受性と観念、新しい道徳的社会的価値と同様に古い日本がそこに見事に示されている。」という一節が見出されるが、それは前引のエッセイ冒頭部とも呼応しながら、「同じ深い民族的価値」を共有しつつ個々の詩人がそれぞれに個性的な詩の実現を果たしている日本近代詩の多様性を改めて確認する発言に他ならないだろう。〈協訳〉のテキストに関与するオーベルランを最も根底に於いて導いていたのは、そのような認識であった。そしてそこに、既述の如く日本の近代詩に関して殆ど無知のフランスそしてヨーロッパの読者に差し出されるこのアンソロジーに於いて選択された一つの翻訳態度——同時期に出版されていたもう一冊の日本近代詩フランス語翻訳選集 G. Bonneau, *Anthologie de la Poésie Japonaise* とは全く異なる<sup>(14)</sup>、*«foregnization* (異質化、異国化)<sup>(15)</sup>としての翻訳の方法を認めることが出来るはずである。



そのような民族性や伝統に根差した日本の固有性を強調するオーベルランの認識は、実は既に一九三五年の時点で語り出されていたものであった。松尾邦之助が上梓した日本文学史 *Histoire de la Littérature Japonaise des temps archaïque à 1935* (Société française d'éditions littéraires et techniques, 1935) 巻頭に寄せた“Préface”に於いて、オーベルランは「西欧文明との接触や様々の思想の争いの中で、日本の精神はその生来の特質という宝を失ってしまったのではないか」という人々の懸念に対して、以下の如く主張する。

日本は確かに西欧化しているが、しかし決してその過去を捨てていないし、芸術と文学がその比類ない誉れである数々の奥深い不変の美徳を踏みにじってもいない。それは、一つの民族が遠い過去の時代の繊細な特質を放棄することなく本来のそれ自身であり続けつつ、現代的であるという、日本の奇蹟である。そうした驚くべき能力は、スムラール氏によって、彼の *His-toire de la Littérature japonaise* の中で、極めて的確に「une adaptation créatrice (創造的換骨奪胎)」と定義されている。まさにその通りなのだ。

ここに披瀝されているのは、西欧化の道を進む日本がしかもなお伝統的特質を失うことなく保持し続けていることの強調であり、またそうした驚嘆に値する事態を可能とした「創造的換骨奪胎」という「民族的特質」(Le génie racial du Japon, que nous condensons dans cette formule: «l'adaptation créatrice») の指摘である。文中に記されているように、この「l'adaptation créatrice」とはアルフレッド・スムラール Alfred Smoula の見解に基づく。France-Japon 第二号 (novembre 1934) に掲載された“Introduction à la Littérature Japonaise”に於いて、スムラールは日本の文明を根本的に変容させた出来事として中国文明の移入及び仏教の伝来を挙げた上で、次のように記す。

しかしながら日本は単に受容することに甘んじた訳ではない。即ちニッポンの性格の独自性をなす特徴的な諸形態に従って、

換骨奪胎したのである。例えば仏教は、その思想体系は保存しながら、しかしこの列島の民族との接触の中で、厭世主義的なものから楽天主義的なものとなった。換骨奪胎は日本人に於いて真の創造となったのであり、そのことは文学、とくに詩に於いて確認される。英国と同様の地理的な位置が、その住人によって常に護られてきた楽天性や素朴さ、粘着性とともに、そうした創造的換骨奪胎が極めて自由に開花すること (cette adaptation créative de s'épanouir si librement) を可能にしたのである。

外来の文化や思想を日本独自の形に「換骨奪胎」して日本固有の文化を形成するというこうした認識が、天心岡倉覚三の指摘する「the singular genius of the race (日本民族の不思議な天性)」としての「Advaitism (不二元論)」——「that spirit of living Advaitism which welcomes the new without losing the old (古いものを失うことなしに新しいものを歓迎する不二元論の生き生きとした精神)」(“The Range of Ideals”, Kakuzō Okakura, *The Ideals of the East*, (John Murray, 1903))<sup>(16)</sup> に依拠していることは疑いを容れない。岡倉天心の主要著作は一九一〇年代から二〇年代にかけて既に仏訳されており、*France-Japon* の中でも度々その名が言及されていた。また「特に岡倉天心の業績は、日本人によつてもつと高く評価さるべき筈のものである。私はこれまであらゆる機会に、カクゾ・オカクラの世界的業績を日本人の間に宣伝すべく努めて来たが、(中略) 西洋のインテリで多少とも東洋に関心を持つた者は、みなカクゾ・オカクラを知つてゐる許りか、日本の軍国主義的侵略国としての汚名を濯ぐべく彼がどれだけ大きな役割を演じてゐたかは井戸底の蛙の様な日本人には分からない。」という松尾邦之助の証言(前掲『フランス放浪記』)も残されている。天心を淵源とするこうした日本観が、スムラールを介して、既述のオーベルランの認識の確固たる支盤をなすに至ったと言つてよいだろう。そして松尾の指摘する当時の「西洋」に於ける天心受容を踏まえれば明らかのように、そのような日本観はオーベルランが一人固有に保持した思考であつたのではなく、寧ろ *France-Japon* 誌上に於いて広く共有されていた認識でもあつた。例えば「日本の精神の根本的な特徴は、その可塑性にある。あらゆる強烈なものがそこに痕跡を残す。その歴史に於いて、また今日も認められるように、日本人は、新しいもの、彼にとつて未知のもの、強い印象を与えるものに身も心も委ねるのであるが、それはその後には同化できない諸要素を排除して、その国民的特質に合わせて彼に適しているもの、ふさわしいものを生み出すのを覚悟の上のことだ。」



と指摘する L. de Hoyer, “Le Bouddhisme Japonais de Sir Charles Eliot” (no9, juin 1935) や「ハーンが理解していたように、その変容にも拘わらず、古い日本は死ぬことがなかったものであり、それは芸術や信仰、その民族の心の中に生き続けている」と述べる E. Béghian, “Sur Lafcadio Hearn” (no23, nov. 1937)、「日本人は独自性を欠いており、幾つもの時代を通して中国や朝鮮、西洋から借りた幾枚もの古着で身を飾ってきたとしばしば非難された。しかし少なくとも詩に於いて彼らは独占的な獨創性を備えているし、神話の時代から何一つ変わっていないことを承認しよう。」と主張する J.C. Batel, “La Poésie Japonaise” (no.28, avril 1938) その他、同趣旨の発言は数多く見出される。それは、一九三〇年代後半、日本の中国大陸侵攻という事態を背景に好戦的な軍事国家、「軍国主義的侵略国」(松尾)としての日本イメージが西欧に広がる中で、日仏の文化交流及び相互理解の促進を目的とする雑誌 *France-Japon* に於いて日本文学・文化を擁護する際の通例の語りの文法の一つであったのである。そして更に同誌が描き出すそうした日本像が、当時の日本による対外的文化宣伝の手法とも呼応する側面を確実に備えていたことも視野に入れなければならないだろう。以上のような複数の文脈は、松尾とオーベルランの〈協訳〉のテキストの成立に、時代の状況との相関乃至は交差という問題も深く関与していたことを示唆している。換言すれば *Anthologie des Poètes japonais contemporains* とは、一九三〇年代のフランス及びヨーロッパに於ける日本文学翻訳の成立に関与する多元的なシステムの所在を窺わせるテキストに他ならないのである。こうした〈協訳〉のテキストが、同時代のフランス、西欧の読者に如何に受容されたのか——その実態を明らかにすることは極めて困難と言う他ない。本書公刊の翌月となる一九三九年六月のドイツ軍によるパリ空襲に続き、九月には第二次世界大戦が勃発、フランスは戦渦に巻き込まれることとなり、そうした状況の中で、このアンソロジーは以後忘れ去られたままとなる不遇な運命を強いられたからである。

## 注

(1) 本書には近代詩の他、近代の短歌・俳句として、正岡子規以下十一名の短歌八十六首、内藤鳴雪他八名の俳人の作五十六句の翻訳も併収されている。

- (2) ボノーの訳書に先行するアンソロジーとして、Michel Revon, *Anthologie de la Littérature Japonaise des Origines au XXe siècle* (Delagrave, 1923) が出版されているが、同書の「VII. ÈRE DE MÊJÛ」の第二章《LA POÉSIE》に近代詩の翻訳は収められていない。なおボノーによる日本近代詩の翻訳に関しては、拙稿「一九三〇年代フランスに於ける二冊の日本詩翻訳アンソロジー」(日本比較文学会編『越境する言の葉』彩流社、二〇一・一・六)を参照されたい。
- (3) この点に関して、例えば集中に収められた蒲原有明の「Trois visages de l'hiver」は「冬三趣」の翻訳であるが、この詩は『現代日本詩集 現代日本漢詩集』初出であり、本書が訳出の際の底本とされたことが確認できる。他の翻訳底本として、北原白秋・三木露風・川路柳虹に関しては現代詩人全集第五巻『北原白秋集／三木露風集／川路柳虹集』(新潮社、昭和四・七)が用いられている。更に丸山薫他一部の詩人については、『日本現代詩選』(金星堂、昭和五・四)や明治大正文学全集第三六巻『詩篇』(春陽堂、昭和六・一二)等のアンソロジーも参照されていることが確実である。
- (4) 松尾邦之助『風来の記』(読売新聞社、昭和四五・七)、89頁。
- (5) 後述のように松尾が関与した先行のイタリア語訳アンソロジーにも全く同じ七篇が収録されており、本(アンソロジー)はその選択を踏襲するものとなっている。同時に、本書に於いて一詩人に割かれる紙面は七頁程であり、収録の詩篇数はそうしたアンソロジー特有の紙幅上の制約の問題も関わっている。
- (6) 原詩の引用は、翻訳の際の底本とされた『現代日本詩集』所収本文に拠る。
- (7) 「艶めかしい墓場」は、翻訳底本に於いて全一連の形式となっているが、朔太郎『青猫』所収本文は、十三行目で連が改められる二連構成となっている。アリユー訳はそれに従った形式となっている。
- (8) この点についてオーベルランは、後述の日本近代詩人論「Poètes japonais d'aujourd'hui, Impressions et Réflexions」に於いて、「Il convient d'ajouter que, dès 1937, M. Lionello Fuini fit paraître, en langue italienne, un recueil intitulé *Poeti Giapponesi d'Oggi*, d'après les traductions de M. Kuni Matsuo.」と明記している。なおこの共同翻訳に関しては、松尾は数多くの回想記の中でも『協訳』という言葉を用いてはいない。
- (9) 末尾二行に関しては、前置詞「con」が用いられているように「私」が「君」と同様にこの墓場の世界、その「魅力的で、ねばねばとしたこの大気」に同化した状況の中で「憂鬱」の思いに浸り続ける姿が呈示されている。それは、原詩の解釈、そして一篇の訳詩としての意味的整合性への配慮に於いて成立した表現であると言つてよい。なお『協訳』のテキストに於いてもこの部分の原詩理解は踏襲されている。
- (10) このエッセイには、現存する主要詩人として、蒲原有明、北原白秋、川路柳虹、萩原朔太郎、日夏耿之介、西条八十の六名が取り上げられている。
- (11) *France-Japon* は「日仏同志会 (Comité Franco-Japonais)」の機関誌として、一九三四年から一九三九年にかけて全四十九冊発行された日仏文化交流誌であり、編集は松尾邦之助とアルフレッド・スムラール Alfred Smular が担当した。なお同誌からの引用は全て和田桂子監修(復刻版)『France-Japon』(ゆまに書房、二〇一・一・一〇)に拠る。また同誌に関しては、和田桂子・松崎碩子・和田博文編『満鉄と日仏文化交流誌「フランス・ジャポン」』(ゆまに書房、二〇一・九)が多様な角度から考察を加えている。
- (12) 本(アンソロジー)に於いて、原詩五六行目「*« souffrant de l'ombre du saule, confuse et voilée, / surgit l'image d'une amie attendue, charmante et attirante. »*と訳出される。即ち「*« Oura »*」は、実在する存在ならぬ、実体を持たない「image」として姿を現すことになる。
- (13) そうした両者の対照化は、この朔太郎論末尾の一節に於いても、「萩原朔太郎は、ボードレールの庭に自然に (naturellement) 生えた一本の花であり、ボードレールは萩原朔太郎が自分の温室で不自然に「人工的に」(facticement) 育てたと思う一本の花なのだ。」という評言で繰り返されている。

- (14) ボノの翻訳の方法については、注(2)に掲出の拙稿を参照されたい。
- (15) 『foreignization』としての翻訳の方法に関しては、Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility* (Routledge, 2008) 参照。なお松尾邦之助が、「現代的な日本文学をそのまゝ、外国語に翻訳すると、必ず、どこから誰かに、あれは、ダヌンチオの模写だとか、ピランデロだとか、イブセンだとか、云はれる危険があつた。現に綺堂の『修善寺物語』にしても、事件は伊豆の修善寺と云ふ西洋とは何等無関係の小さい日本の温泉地の物語りに過ぎないが、狙つてあるあの芝居のテーマは、或伊太利作家のものと同然だとパリの某文芸記者に云はれた。この時初めて、オーベルランが、『修善寺物語』よりも、綺堂の『俳諧師』の方が、パリの優れた識者を駭かしたらうと云つた気持が、よく分つた。『俳諧師』の静寂な趣味は、更に独創的で、日本的で、ザイドの所謂、「稀なものを持つ自然さ」であり、『修善寺』などとは比較にならない気品を持つた芸術品であると思つた。」と記している(『フランス放浪記』)のは、この問題に関わる貴重な発言と言えよう。また本(アンソロジー)の翻訳に於いて、朔太郎のオノマトペ表現が全て原音のローマ字表記による所謂音訳(transliteration)となつてゐることを、『foreignization』としての翻訳の一例として挙げる事が出来る。
- (16) 『東洋の理想』には次のような一節を見出される——『to remain true to herself, notwithstanding the new colour which the life of a modern nation forces her to assume, is, naturally, the fundamental imperative of that Advaita idea to which she was trained by her ancestors.』(“The Meiji Period”) (『近代国家の生活が日本に余儀なく纏わせる新しい色合にも拘わらず、自己に忠実にいゝままといふことが、本来、この国が先祖達によつて教へ込まれた Advaita の思想の根本的至上命令なのである。』)。
- (17) 仏訳された岡倉天心の主要著作は以下のとおりである。Okakura Kakuzo, *Les Ideaux de l'Orient / Le Réveil du Japon*, traduction de Jenny Serrus (Payot, 1917) ; Okakura Kakuzo, *Le Livre du thé*, traduction de Gabriel Mourey (A. Delpeuch, 1922). なお本文中及び注(9)に引用した『東洋の理想』の一節は、右の仏訳では以下のやうに訳出されている。——『le singulier génie de sa race le porte à méditer sur toutes les phrases des idéaux du passé, avec cet esprit de vivant *advaitisme* qui accueille le nouveau, sans renoncer aux anciennes traditions.』(“La Chaine de faite des Ideaux”) ; «Demeurer fidèle à lui-même, malgré la couleur nouvelle que la vie d'une nation moderne l'oblige à prendre, voilà pour le Japon l'impératif catégorique de l'idée d'Advaita qui lui fut inculquée par ses ancêtres.」(“Période Meiji”)
- (18) 「例として、*The Book of Tea* (Fox Dufified & Cie, 1906) のフランス語訳者ガブリエル・ムーレイは、“Okakura Kakuzo” (no. 18, jan.-fév. 1937), “Okakura Kakuzo et le Japonisme en France” (no.37, jan. 1939) の二篇の論考を掲載している。
- (19) 例えば一九三九年にニューヨークで開催された万国博覧会に於ける日本館の宣伝パンフレットには「Changeless, Timeless Japan . . . its enduring charm takes its place naturally in “The World of Tomorrow”」と記されている。この資料については、吉田光邦編『図説 万国博覧会史』(思文閣出版、一九八五・三) 掲載の図版を参照されたい(174頁)。またこのニューヨーク博覧会については、山本佐恵「戦時下の万博と「日本」の表象」(森話社、二〇一二年)が詳細な検討を加えている。

Texte traduit en collaboration — autour de *Anthologie des Poètes japonais contemporains*, traduction de Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin —

Nobuhiro SATO

L'*Anthologie des Poètes japonais contemporains* (Mercure de France, 1935), traduite en collaboration par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin, est un recueil de poèmes de l'époque moderne. La plupart des poètes de l'ère de Meiji jusqu'au début de celle de Shōwa y étant présents, cette anthologie occupe une place importante dans l'histoire de la réception des poèmes japonais par l'Occident. Pour cette traduction en collaboration, Matsuo les a d'abord traduits en français d'une manière littéraire ; Oberlin les a ensuite adaptés en tenant compte du point de vue des lecteurs européens. Les traductions ont par conséquent quelques particularités. Sous cet angle, cet article a pour objectif d'analyser principalement les vers traduits de Sakutarō Hagiwara.