

オノマトペの翻訳(不)可能性——中原中也「一つのメルヘン」と翻訳

佐藤伸宏

Behold! the spring sea undulates / And undulates the whole day long.——translated by A. Miyamori.⁽¹⁾

The sea of spring, / Rising and falling, / All the day long.——trans. by R. H. Blyth.⁽²⁾

La mer de printemps / se soulevant et retombant / tout le long du jour.——traduit par R. Munier.⁽³⁾

The sea in spring / all day moves slowly / slowly.——trans. by W. S. Merwin and T. Lento.⁽⁴⁾

右は与謝蕪村の句「春の海終日のたりくかな」の翻訳である。この著名な発句が呈示する緩やかなうねりに包まれた春の海の大景、そしてそこに揺曳する駘蕩たる情感——そうした原詩の伝える世界と翻訳テキストの描き出す海景との落差は極めて大きい。最短詩形としての俳句が喚起する映像や情緒の豊かさとその翻訳との間に認められるこのような決定的な隔たりは、直ちに詩歌の翻訳不可能性の問題を露呈させることになるだろう。

詩の翻訳不可能性に関しては、現在に至るまで多様な議論が重ねられてきている。確かに詩が一つの言語の内部に最も深く根を下ろした表現としてある限り、その語彙の意味論的・コンテキストや音韻的・韻律的価値の全てを含んだ等価物を異なる言語の裡に見出すことは到底あり得ないだろう。或る詩を外国語によって「その形 (forme) のまま」(ヴァレリー) 再現すること⁽⁵⁾、原詩を全き忠実さに於いて他なる言語に移し替えること⁽⁶⁾翻訳することは、その意味で原理的に不可能と見做す他ない。

このような詩の翻訳不可能性の問題を、日本文学の外国語翻訳という場に於いて考える時、そこに浮上してくる典型的な事例が

オノマトペの翻訳(不)可能性——中原中也「一つのメルヘン」と翻訳(佐藤)

オノマトペの翻訳に他ならない。周知のように日本語には極めて多様なオノマトペが存在している。最新のオノマトペ辞典に採録された語数は凡そ四五〇〇語に及ぶが、そうした夥しい数のオノマトペの存在は、他の諸言語と比較した時、日本語の顕著な特色の一つをなしていると言つてよいだろう。そして日本の文学はそうした日本語の特性を活かし、様々のオノマトペをその表現の中に折り込んできたが、それはとりわけ詩歌に於いて著しい。中でも近代詩がオノマトペを重要な文彩として積極的かつ効果的に、或いは個性的に活用してきたことは改めて言うまでもあるまい。

或る音声や様態を言語音によつて模倣的に、或いは象徴的に捉えるオノマトペの言語的特質は、音が意味に直結している点にある。即ちその音自体が直截的に意味を喚起、伝達するのであり、そこに他の言語記号とは異なるオノマトペ固有の性格が認められる。そうした音と意味との結合は、個々の言語の歴史や文化的背景の中で、それぞれ個別的、個性的に形成されるものであり、言語圏・文化圏による差異が顕著に認められることは言うまでもない。そして又そのように音という感覚をとおして伝達される意味は多義的性格を備えることにもなる。それ故にオノマトペが重要な機能を果たす詩歌の翻訳は不可避的に翻訳不可能性の問題に直面することになるのである。但しそれにも拘わらず、これまでそのような日本詩歌に関しても夥しい数の翻訳がなされてきたことは紛れもない事実と言わなければならない。先に掲げた蕪村の一句の翻訳もその一例に他ならない。それら四篇の翻訳テキストはそれぞれに「のたり〜」という訳出の極度に困難な擬態語表現への対処に腐心していることが窺われるが、その何れに於いても、原文のオノマトペの孕む多義的な含意が一定の意味に還元されていることが明らかに確認できる。オノマトペ辞典によれば、「のたり〜」の用法として「①ゆるやかに、あせらず動くさま。余裕のあるさま。②だらしなく、無為に過ごすさま。のらりくらり。」との解説が加えられているが、蕪村の発句は、その擬態語の複合的な含意を存分に活かしつつ、春の海のうねりの様相と春懶の情感とを見事に描き出す。翻訳テキストに於いては、そうした「のたり〜」が、うねりを重ねる波の動き(«undulates / And undulates», «Rising and falling», «se soulevant et retomnant»), 或いはその緩慢な動き(«moves slowly / slowly»)とどう一義的な意味に回収されるのである。その結果として、原文との落差、そして翻訳テキストとしての平板さが必然的に生じていると考えられる。

これらの翻訳に対してそのように原文からの隔たりやずれといった欠損を見出すこと、そうした翻訳評価の背後にあるのは、翻

訳に関して自明の前提の如く要請される、原文との間の等価性 (equivalence) の基準であるだろう。即ち原文の意味及び表現への全き忠実さに於いて翻訳の理念型を措定する等価性の原理である。しかしながら翻訳に於ける等価性が原文の意味と表現の忠実な再現として設定される時、個々の言語圏に於いて個性的に形成され、多義的な含意を備えるオノマトペの翻訳は直ちに不可能性の隘路に陥り、或いは「翻訳者は裏切り者である (Traduttore è Traditore)」という古い格言を常になぞり返すこととなる他ない。それ故、翻訳不可能性の問題は、原文と翻訳との間に結ばれる等価関係、換言すれば原文の厳密な等価物としての翻訳という強固な前提を改めて問い直すところから検討される必要があるのではなからうか。

本稿では、オノマトペが重要な機能を果たしている詩として中原中也「一つのメルヘン」を取り上げ、その複数の翻訳テキストに考察を加えることをおとして、翻訳可能性の領域の拡張へと向けられた多様な翻訳実践の試みを照らし出してみることとする。それによって、翻訳不可能性の問題について再考するための端緒を開くことが本稿の目的である。

一

一つのメルヘン

秋の夜は、はるかかの彼方に、

小石ばかりの、河原があつて、

それに陽は、さらさらと

さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで硅石か何かのやうで、

非常な個体の粉末のやうで、

さらばこそ、さらさらと

かすかな音を立ててもゐるのです。

さて小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、

淡い、それでゐてくつきりとした

影を落としてゐるのです。

やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか、

今迄流れてもゐなかつた川床に、水は

さらさらと、さらさらと流れてゐるのであります……

「一つのメルヘン」は『文芸汎論』昭和十一年十一月号に初出の後、第二詩集『在りし日の歌』（創元社、昭和二三・四）に収録された一篇である。中原中也晩年の作となるこの詩に於いて、全体にわたって繰り返される「さらさら」というオノマトペが表現上の特徴を為していることは言うまでもなからう。このオノマトペの反覆は「一つのメルヘン」の詩的世界の生成にどのように関与しているのか。

各種のオノマトペ辞典に示されているように、平安朝の文学に既に用例が見出される「さらさら」は多義的な用法を備えたオノマトペとしてある。「一つのメルヘン」に於いてもその多義的な機能は存分に発揮されている。「それに陽は、さらさらと／さらさらと射してゐるのであります。」——第一連のこの詩句は、河原に射す陽の光を「さらさら」と形容する異例の表現であるが、このオノマトペが粘りや湿り気の無い適度に乾燥した状態を伝えることを踏まえれば、心地よく乾燥した空気に包まれた「秋」の

陽が軽やかに光を降り注ぐイメージを喚起する詩的修辭として了解可能であろう。同時に、この「さらさら」という語は、「小石ばかりの、河原」に射す陽光に伴うことよって、今ここに不在の、そしてやがて流れ出すことになる水のイメージをも潜在化させていよう。水や風の流れる様、その軽やかな音を象るのは「さらさら」というオノマトペの古来よりの用法に他ならない。⁸⁾「さらさら」という詩句は、快い秋の陽射しの感覚を伝えると同時に、水の流れるイメージをテキストの背後に潜在的に喚起する両義的な機能を果たすのである。第一連に描き出されたそのような「秋」の「陽」は第二連に至って変容を見せる。ここでは、「硅石か何か」「非常な個体の粉末」の直喩をとおして、その陽の光に鉱物の微細な粉末の形象が付与される。その言わば光のイメージの物質化によつてもたらされる、微細で硬質の、物質的な手触りを介して、陽は「さらさらと／かすかな音を立て」ることになる。即ち第一連と同じく「さらさらと」のオノマトペが用いられながら、第二連に於いては軽い物や細かい物が擦れ合つて発する微かで軽やかな音を伝える用法が前景化しているのである。そうした音のイメージが、第一連で潜在的に呼び込まれる、さざ波を立てつつ軽やかに流れる水のイメージと聴覚的なレヴェルで相関し、呼応することは言うまでもない。そのようなイメージの変容と複数化の中で陽の光は軽快に降り注ぎ、また水のイメージを伏在化させつつ流れ続けるのである。そして第三連を経て最終連では、「今迄流れてもゐなかつた川床」に「いつのまにか」水が「さらさらと、さらさらと流れてゐる」光景が呈示される。第一連に伏在していた流れる水のイメージがここで現前化する。「さらさら」というオノマトペの反覆は、その水が軽やかに淀みなく流れる様を鮮やかに伝えていよう。「一つのメルヘン」の全篇を貫いて繰り返される「さらさらと」の表現は、このようにオノマトペとしての多義的な機能を存分に発現することよって、この詩が呈示する光景、状況の変化や展開を導いているのである。

「一つのメルヘン」に描き出されているのは、言わば不条理な光景に他ならない。⁹⁾「秋の夜」に「陽」が射し、その陽光は鉱物の微細な粒子の様相を纏いつつ「かすかな音」を立てる。そして「一つの蝶」の登場と消失という事態を経て、「いつのまにか」水が流れ出している。そうした矛盾や不合理性は、執拗に施された読点で区切られ、繰り返し休止の折り込まれる詩句が、そのイメージ喚起力を高める中で一層際立つことになるだろう。¹⁰⁾そして前半部の乾燥した微細な粒子として物象化された陽の光から、末尾に於ける流動する水へとイメージは変換する。このような合理的な解釈の不能な詩の展開は、「さらさら」というオノマトペが備

える多義的な機能を軸としてテクスト上に実現される移行に他ならないのである。

またこのオノマトペは詩篇中で幾度も繰り返されることによってルフランとしても作用している。「ア」の母音、そして摩擦音ㇿと流音ㇿの反覆をとおして、それは軽やかな明るさと流動性を帯びた音色を伝える。そうした音響がこの詩に於いて、反覆され回歸する基調音として機能するのであり、その静かで軽やかな音色、音響が全体を貫く音楽性によって、数々の不条理な事態を語り出す「一つのメルヘン」の詩句は言わば組織化されることにもなるのである。

以上のように考える時、「一つのメルヘン」に於ける「やらやら」という表現は、単なる修辞を越えて、この詩の構成原理としてこそ機能していることが明らかとなろう。この詩の世界を統括しつつ、そこに呈示される事態の展開を導いているのは、「さらざら」というオノマトペの機能に他ならないのである。そしてそれは直ちにこの詩の翻訳不可能性の問題を浮上させる。先の蕪村俳句の翻訳と同様に、オノマトペが決定的な重要性を持つ詩歌の翻訳は極度の困難さに逢着せざるを得ないのである。しかし又その困難さの中で翻訳はなされ続ける。「一つのメルヘン」に関しても、これまで以下の五篇の翻訳が発表されている。

- ① “Märchen”, trans. by James Kirkup, *Modern Japanese Poetry* (The Open University Press, 1979)
- ② “a märchen”, trans. by Kenneth L. Richard and John L. Riley, *Depliantum-The Poetry of Nakahara Chūya* (University of Toronto-York University Joint Centre on Modern East Asia, 1981)
- ③ “A Fairy Tale”, trans. by Paul Mackintosh and Maki Sugiyama, *The Poems of Nakahara Chūya* (The Cromwell Press Limited, 1993)
- ④ “Un conte de fées”, traduit par Yves-Marie Allieux, *NAKAHARA Chūya, Poèmes*, (Éditions Philippe Picquier, 2005)
- ⑤ “A Fairy tale”, trans. by Ry Beville, *Poems of Days Past*, (The American Book Company, 2005)

翻訳不可能性という事態に直面しつつ、それらの翻訳はそれ如何に対処しているのか。それを、翻訳の不可能性から可能性への通路を開く試みとして捉えてみることにしたい。

ところで従来の日本に於けるオノマトペ翻訳の研究では、専らオノマトペ表現を断片的に取りだし、語彙の水準に於いて訳語との等価関係を吟味する言語学的アプローチが中心となつて進められてきたと言つてよい。それらの研究がオノマトペの翻訳実践に関わる様々の問題を明らかにしてきたことは疑いないが、しかしそもそも既述の如く音と意味が直結するオノマトペに対応する表現を、異種の言語の裡に見出すことは不可能である限り、そうしたアプローチは翻訳が抱え込む言わば欠落や損失を確認することに終始しがちなのである。寧ろオノマトペそれ自体の完全に等価的な翻訳が不可能である故に不可避的に生じるそうした欠損を前提に据えつつ、翻訳テキスト全体をとおして如何なる翻訳行為が選択されているのかを問うこと、そうした翻訳テキストの表現の総体を視野に入れた分析が必要なのではあるまいか。以下、右に掲げた「一つのメルヘン」翻訳テキストについて個々に表現分析を行うことをとおして、オノマトペが重要な機能を果たす詩の訳出に取り組む翻訳の多様な方法や試みを確認してみることにした。

二

中原中也「一つのメルヘン」に於いて、「さらさら」というオノマトペはその複数的な含意の下に詩的世界の生成を導く極めて重要な機能を果たしている。そのような機能を備える詩がどのように翻訳されているのか。先に掲出の五篇の裡、初めに②と⑤のテキストを参照してみよう。

② a marchen

one night in a far off place

a valley held a river

オノマトペの翻訳(不)可能性——中原中也「一つのメルヘン」と翻訳(佐藤)

that was nothing but stone
shone with a softening, softening sun.

the sun was like silica or some such
dust of fine hard grain,
and so it seemed, sifting
to make a faint sound.

then on the stones a sudden butterfly sat
with clear outlines of pastel shades
and with a shadow cast.

soon the butterfly grew indistinct,
suddenly among the river bed stones where nothing had been
water murmured, water murmured, and began to flow.

⑤ A Fairytale

The light of the sun was shimmering

Above a dry, pebbled riverbed
In a distant, foreign meadow,
Shimmering on an autumn evening.

The sun was shimmering almost like
The finest of powders, like silica rock,
Indeed because of them, when suddenly
The faintest of sounds emerged as well.

A butterfly then landed on a stone,
It's shadow certainly visible where it fell,
Though somewhat feebly thrown.

And when the butterfly eventually flew away,
The murmuring flow of water soon began,
Murmuring where nothing had been flowing.

これらの翻訳に於いて、原詩の「むらむら」とは、複数の形容詞、或いは動詞に訳し分けられており(②)《softening》《murmured》、
⑤《shimmering》《murmuring》、それは「むらむら」の多義性に単一の訳語では対応し得ない故に採用された訳出法と見做してよ
いだろう。しかしその結果として、原詩の「むらむら」というオノマトペが担う表現機能は閑却されざるを得ない。既述の如く原

詩に於いては、持続的に反覆される「さらさら」との詩句が詩の全体の表現を組織化しつつ、そこに呈示される事態の変容、展開を導く、この詩の生成の原理として作用している。これらの訳テクストはそうした原詩の表現機構からの大きな隔たりを示していると言わなければならない。但し又それらが、翻訳の詩としてそれぞれに個性的な詩的世界を浮上させている点を看過すべきでは無からう。例えば②では、各連が一つの文で構成される原詩の構文及び語順をなぞる中で、「a softening, softening sun」→「a faint sound」→「pastel shades」→「the butterfly grew indistinct」→「water murmured」と続く詩句は、柔らかさ、微かさ、仄かさ、或いは判然としない様を象る類比的なイメージとして連鎖、連繋し、それが訳詩全体の基調を形成している。それは「さらさら」との表現の反覆をとおして原詩が呈示する世界の様相と調和する性格と言ってもよいだろう。同時に、そうした様相を呈する世界に於いて、最終連で流れ出す水は、意外外の、突然の事態の展開であることが強調される。「a sudden (butterfly)」が原詩にはない詩句の付加であり、「soon the butterfly grew indistinct / suddenly」の構文が原詩の詩句「やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか」から逸脱した表現であることは言うまでもない。「さらさら」というオノマトペの多義的機能によって不条理な事態の展開が導かれる構造を備える「一つのメルヘン」に対して、オノマトペの直接的な訳出を回避したこの訳詩に於いては、そうした展開の原理が不在化する中で出来事はあくまでも思いがけぬ唐突さの裡に出来し、移行することになる。換言すれば、原詩自体の孕む不合理性、不合理性が増幅されるのである。それは原詩冒頭の一句「秋の夜は」を不特定の「one night」と訳出したところにも認められる、「a märchen」という表題に呼応する在り方とも見做せよう。

他方、⑤の翻訳に於いても興味深い試みがなされている。この訳詩中に三度にわたって繰り返される「shimmering」は、「almost like / The finest of powders, like silica rock」という比喩の詩句と結合しつつ、ちらちらと微かに煌めき、揺らめく太陽の光のイメージを呈示する。そしてそのように鉱物や粉末のイメージと類比的に結ばれた陽光に伴って、「The faintest of sounds」も又（「as well」）浮上する。「suddenly / The faintest of sounds emerged as well」と語られるように、それは突然に、陽光に伴い重なりつつ、その背後に響き始める。即ちここで微かさの様態を基底として光と音のモチーフが併置され重層化されるのである。それは、原詩の表現に大きな改変を加えた訳詩に於いて、視覚と聴覚そして触覚に跨がる多義的機能を果たす原詩の「さらさら」とへの可能的

な対応を図る、モチーフの二重化の試みとしてあると言ってよいだろう。同時にそこで基軸となる微かさの様相は、訳詩後半部の「*somewhat feebly thrown*」(第三連)——「*murmuring*」(第四連)の詩句が伝える、微かで小さな光や音の動きのイメージへと波及的に連鎖してゆく。更に訳詩末尾で繰り返される「*murmuring*」は、前半の反復句「*shimmering*」と音韻的に明らかな呼応を示している。そうした音韻上の等価的、類比的な関係によつて、「*shimmering*」と「*murmuring*」の二つの異なる語は、訳詩の内部で意味的な結びつきをも形成することになるが、それもまた光と水のモチーフの二重化を補強するものに他ならない。こうしてこの翻訳⑤は、冒頭と末尾の「*shimmering*」―「*murmuring*」の呼応―接続関係を枠組み乃至は骨子としつつ、全体が有機的に連関するテキスト世界を構成していると考えられよう。そのような詩句の緊密な相互連関の中で、最終的に「*The murmuring flow of water*」の映像が呈示される。それは、「*shimmering*」と「*murmuring*」との音韻的等価性に基づく意味の重層性、そして陽光に伴う「*The faintest of sounds*」の予兆的效果によつて導かれた、この訳詩固有の表現の作用をとおして生成するに至った流れ出す水のイメージに他ならない。直訳的な忠実さとは無縁の、又オノマトペの直接的な訳出も回避するこの翻訳に認められるのは、原詩の詩的世界を支える表現機構への方法的な接近の試みであると考えられよう。

三

前章で取り上げた二篇は、原詩のオノマトペへの直接的な対応を回避する形で成立しているが、勿論オノマトペ自体の訳出を試みるテキストも存在する。前掲の①及び③の翻訳である。

③ A Fairy Tale

One autumn night, far far away,

オノマトペの翻訳(不) 可能性——中原中也「一つのメルヘン」と翻訳(佐藤)

there were only pebbles of a dry riverbed
on which the sun - rippling,
rippling - was shining.

“Sun”, but like silica or something, it seemed,
extremely hard powder, it seemed:
which was why - rippling -
a faint sound arose.

All at once, on the pebbles, a butterfly landed:
pale, yet distinct,
its shadow was cast.

Soon that butterfly vanished; then, unawares,
where till now nothing flowed in the riverbed, water
- rippling, rippling - was flowing...

右の訳詩を特徴付けているのは、「there were」に始まる、表題に即応した昔話的な文体を採用する中で、語順を含めて、原詩の表現に忠実な翻訳が試みられている点にある。そうした語りスタイルの下で、「まぶら」と「オノマトペ」は「rippling, rippling -」という挿入句として訳出されている。主として小波の動きや音を表現し、水のイメージと強い結びつきを持つこの「rippling」は、

通奏低音の如く訳詩全体に響き続ける中で、第一連に於いて既に水のイメージを喚起することによって、最終連で水が流れ出す詩の展開を予示するのである。言わば表層として呈示される光景の背後に別途のモチーフが折り込まれるという前半部の表現の二層性が最終的には一元化される、或いは潜在的に折り込まれていたモチーフが最後の場面に至って前景化する、そうした機構をこの訳詩は備えている。但しその前半の二連に描き出される陽の光のイメージと「rippling」の挿入句との間の不調和、齟齬は覆い難い。それは、原詩の表現への徹底した忠実さを前提としつつ、「さかさらと」の訳語として「rippling」の一語を宛てたことによって不可避的に生じた原詩との落差に他なるまい。勿論この翻訳に於いては、そうした落差への対処として、「rippling」を「the sun」の直接的な形容ならぬ挿入句として折り込んでいく。原詩の「さかさらと」の如く詩全体の構成原理たり得ない「rippling」は、陽光が焦点化された訳詩前半部の世界の言わば後景に響く音として呈示されるのである。そしてそれ故に、後半部の展開は、「All at once」、《Soon that butterfly vanished; then, unawares》等の詩句によって、そこに生起する出来事の意外性、不可解な唐突さを原詩よりも強調する表現をとおして示されることにもなる。「A Fairy Tale」という表題には、そうした訳詩の呈示する世界の不条理性も含意されていよう。

一方、「さかさらと」というオノマトペを直接的に訳出することの極度の困難さを前にして、音訳 (transliteration) の方法を採用しているのが①のテキストである。

① Marchen

In the autumn night, somewhere far, far away,
There is a dry river bed of small pebbles only,
And there is sunlight streaming on it -

Sarasarato sarasarato.

オノマトペの翻訳(不)可能性——中原中也「一つのメルヘン」と翻訳(佐藤)

As it is sunlight, it glitters like silica or something,
Like the scattered powder of something immensely hard,
And that is why it is making this far off rustling sound of
Sarasarato sarasarato.

Well now, just at this moment a butterfly alights on a pebble
And casts upon it a faint but unmistakable shadow.

And soon, after the butterfly has vanished, unnoticed by us,
Over the dry river bed where nothing was flowing
The water begins to run and ripple -
Sarasarato, sarasarato.

このカーカップ訳のテキストも、③と同様に昔話風の口調を用いつつ、語順を含め原詩の表現に基本的に忠実な翻訳となっているが、但し全体が現在時制で綴られることによって、〈今ここ〉で生起する出来事をそのまま語り伝える実況中継的な語りの性格を備えている点が注目される。そしてそうした中で原詩のオノマトペは、その音をそのままローマ字で写し取った *transliteration* として示されている。「一つのメルヘン」の翻訳五篇の中で音訳によってオノマトペの訳出がなされているのは本テキストのみである。*transliteration* はオノマトペ翻訳に於いて特異な方法では決してないが、このカーカップによる翻訳ではこの音訳の詩句に「*sarasarato*: an onomatopoeic expression that suggests the sound of water running.」¹² という脚注が施されており、「the sound of water running」を喚起する表現として意味付けられている。従ってこの訳詩第一連に於いては、小石ばかりの河原に射す陽光のイメージ

の背後、或いは傍らに音として潜在化された水のイメージが浮上することになるが、そうした光と水という異質な二種のイメージの関係を媒介する役割を果たすのが、《streaming》の一語の他ならない。この語は、陽光が降り注ぎ、射し込む映像を呈示するとともに、間断なく流れ続ける水の様相をも伝える表現であり、そうした《streaming》の両義的機能をとおして光と水は絶えず流れる流動性を含意するイメージとして重なり合い、第一連の重層的なイメージ構造が形成されることになる。換言すれば第一連の文脈上、河原に射す陽の光の流れる様を示しつつ、同時に脚注によって流れる水の存在を喚起する《Sarasvato》は、その両者を媒介する《streaming》の一語を介して、光と水、また視覚と聴覚に跨がるイメージの二重性、複層性を担う表現として成立するのである。そして第二連に至って、その陽光のイメージは変容を見せる。そこで特徴的なのは、《glitters》《scattered》という、訳出の際に補入された表現であろう。《glitters》は多くの小さな輝く光が反射するような煌めきを表象するが、それは《like silica or something / Like the scattered powder of something immensely hard》という比喻表現によって、撒き散らされた硬質の微細な粉末が小さく煌めき散乱する映像として具象化される。その際、形容詞《scattered》が喚起する四方に散乱する広がりの様相が陽光の表現としての自然さを保持している。そしてこの直喩の詩句が浮上させる硬く微細な無数の粒子のイメージが、それらのこすれ合う音を派生的に喚起することによって、《Sarasvato》の《this far off rustling sound》に接続されることになる。原詩の詩句「かすかな(音)」は他の英語訳では全て《faint》を用いた直訳となっているが、この翻訳は、《far off》の表現を付加した上で、衣擦れの音や木の葉、紙などが軽くこすれ合う音呼び起こす擬音語《rustling》を訳語として採用している。太陽の光の形象が鉱物等の硬い物質の微細な粒子のイメージに移行することによって、それらのこすれ合う微かな音という聴覚的連想が招き寄せられ、擬音語《rustle》の聴覚的效果が十全に発現するのである。同時に、《rustling》は言うまでもなく或る動き、流動性の様態を伝えており、それをとおして第一連の《streaming》との呼応を生み出してもいる。この訳詩第二連は従って、第一連に確認された光と水の重層化の機構の言わば変奏であり、その四行目の《Sarasvato, sarasvato》の詩句は、脚注によって示された《the sound of water running》の含意を基底としつつ、「はるかの彼方」(《far, far away》《far off》)から聞こえる微かで静かな音としての性格を際立たせながら、光から音への、この詩に於けるイメージの様相と比重の移行を導いていると言つてよいだろう。そうした聴覚的な、そして動性を孕んだモチーフ

の前景化、顕在化が果たされるのが最終連に他ならない。この最終部に於いて、「run and ripple」と描かれるように、さざ波を立て軽やかな音を響かせながら水が流れ出す。それは脚注によって示唆されていた水のモチーフの全面的な開示を告げる光景である。同時にこの最終連に於いて、原詩の「川床」が「the dry river bed」と訳出され、第一連に続いて「dry」の形容詞が再度用いられていることは興味深い。即ちここで流れ出す水は〈乾いた川床〉を潤すものとして、豊かな生命的潤いのニュアンスを含み込むことになる。既述の如くこの翻訳テキストは、出来する出来事を今ここに於いて語り出す現在時制の文体で全篇が貫かれている。最終的に流れ出す水の映像が焦点化される展開は、そのような文体の下に呈示されることによって、生命的世界の始まりとしての創世神話的なドラマの性格をこの訳詩に付与することにもなるはずである。

オノマトペが重要な機能を果たす詩の翻訳として、このテキストが興味深いのは、言うまでもなくオノマトペの音訳がなされている点にある。それはオノマトペ訳出の際に従来も採用されてきた方法の一つに他ならないが、本訳詩は音訳を採用しつつ単に原詩の表現を忠実になぞることに終始している訳では決してない。既述の如く「Sarasvato」は、まず脚注によって流れる水の音という含意が示されるとともに、「streaming」の語を介して光—水、そして流動する動きという重層的なイメージ連関を内在化させるが、第二連に至ると、その重層性が保持される中で、「Sarasvato」の詩句は、硬質の粒子が散乱する微細な煌めきのイメージを媒介として微かで小刻みな、静かに響く音を伝える聴覚的なイメージとしての機能を前景化させる。その「rustling sound」としての「Sarasvato」が、ここに不在の、即ち「far off」—遙か彼方の流れる水の存在を象るものでもあることは言うまでもない。前半二連に於ける「the dry river bed」に降り注ぐ「sunlight」を描く表現の背後に、常に「water running」のイメージが伏在するのである。そして最終部に於いてその流れる水の顕現が果たされる。細波を立て水音を響かせながら流れる水の映像が、詩の帰結として全面的に開示されるのであり、それは「the dry river bed」に豊かな潤いをもたらす生命的なイメージとして焦点化されるのである。

この翻訳において、「Sarasvato, sarasvato」という音訳による詩句が反復される中で、それが内包し、喚起し、或いは派生させるイメージの様相と内実は変化、変容を示していく。これまで参照してきた翻訳に於いては、原詩の「さらさら」との備える多義的機能を前にして、各連の情景にふさわしい語彙による訳し分けがなされ(②⑤)、或いは描き出される状況との不整合を孕み込

みつつ一義化された単一の訳語を反復させるという対応③が試みられていた。そうした中で、音訳という訳出法を採用した本テキストでは脚注を含め、各連の具体的な表現との関わりに於いて《Sarasarato》の詩句が喚起する意味やイメージに複数的な性格、様態が付与されていくのであり、そうした移行乃至変容が最終的に水が流れ出すに至るこの詩の展開を支え導いている。“Märchen”と題されたこの訳詩の展開の動因となっているのは、そのような《Sarasarato》の詩句の機能に他ならない。そしてそこに、「さらさら」という反復されるオノマトペが詩的世界の構成原理として機能する原詩の表現機構への対応の試みを認めることが出来るはずである。同時に、《Sarasarato, sarasarato》は原詩のオノマトペの音訳であるにしても、外国語圏の読者にとってそれがそのままオノマトペとして機能しうる訳ではない。そうした読者にとっては、脚注によって示される意味とは別途に、この詩句の特徴的な音色こそが際立った印象をもたらすことにもなるに相違ない。その点に留意するならば、例えば《s》と《r》の子音の響きはこの訳詩前半部の表現全体に鏤められており、そうした子音の響き合いとしてのアリタレーション、そして勿論《s》の母音反覆によるアソナンスがもたらす豊かな音楽性もまた音訳という方法をとおして生み出された看過し得ぬ効果とみるべきであろう。

四

以上の四篇は何れも英語による「一つのメルヘン」の翻訳であったが、それに対し④は唯一のフランス語訳のテキストである。

④ Un conte de fées

Une nuit d'automne, là-bas au loin,

Il y avait une rivière au lit de cailloux secs,

Sur laquelle brillaient en bruissant

オノマトペの翻訳(不) 可能性——中原中也「一つのメルヘン」と翻訳(佐藤)

Les murmures du soleil.

Le soleil, on aurait dit du silece,

La poussière d'un solide extraordinaire,

Aussi ses murmures

Bruissaient d'un faible bruit.

Alors sur les cailloux, à l'instant un papillon s'est posé

Faible mais claire

Etait l'ombre qu'il faisait.

Quand à la fin ce papillon disparu, et quand était-ce,

Au fond de la rivière jusqu'alors sans eau,

L'eau murmurante en murmurant coulait...

右の翻訳において、一読して明らかのようにオノマトペの訳出は殆ど無視乃至は放棄されている。それは、訳詩に於ける比重の軽重は別としてそれぞれに原詩のオノマトペへの一定の配慮がなされていた既述の一連の英訳とは異なる、この翻訳の独特の位置を示している。しかしそこに見出すべきは、単にオノマトペ翻訳の不可能性ゆえの訳出の断念のみなのであるか。実はこの翻訳に関しては、先行する初訳が存在しており、両者の間には大きな異同が認められる。初訳は以下のようなテキストであった。

(E)
Un conte de fées

Une nuit d'automne, là-bas au loin,
Il y avait une rivière au lit de cailloux secs,
Sur laquelle le soleil, murmurant
Brillait en murmurant.

Le soleil, on aurait dit du siltice,
La poussière d'un solide extraordinaire,
Et c'est pourquoi son murmure
Faisait un faible bruit.

Alors sur les cailloux, à l'instant un papillon s'est posé
Et faible mais claire
Était l'ombre qu'il faisait.

Quand à la fin ce papillon disparu, et quand était-ce,
Au fond de la rivière jusqu'à maintenant sans eau,
L'eau murmurante en murmurant coulait...

イヴ・マリ・アリューによる最初の「一つのメルヘン」翻訳は、とりわけ前半二連に於いて改訳テキストとの異同が著しいが、その全体を特徴付けているのは、原詩に対する忠実さである。語順を含めて原詩のほぼ忠実な再現が試みられており、「さらさら」とのオノマトペに關しては、風や小川の軽やかな音を伝える「murmurants」によって対応している。即ち初稿では原詩のオノマトペの訳出が確かに試みられていたのである。従って④のテキストはそうした原詩への忠実さからの離反の方向でなされた改訳であり、オノマトペの訳出もそのようなテキストの改変に伴って放棄されるに至ったと言つてよい。それによつてこの改訳はいかなる翻訳テキストとしての性格を備えることとなったのか。その初訳の改変、改稿の起点は、初訳第二連の詩句「son murmure」にあると考えられる。「son murmure / Faisait un faible bruit」は言うまでもなく「さらさらと／かすかな音を立ててもゐるのです」の部分の翻訳であるが、訳詩第一連で反復された現在分詞「murmurant」の名詞形に所有形容詞を付した詩句「son murmure」は他ならぬ太陽がひそひそ声で語る吹き、囁きを含蓄することにもなる。即ち第一連に於いて陽光の輝きとともに描き込まれていた微かで軽やかな音（le soleil, murmurant / Brillait en murmurant）は、第二連に至つて太陽が洩らす囁きの声として捉えられることになるのである。恐らく改訳が動き出すのはその地点からである。初訳の表現を起点として大幅な改訂が施された④のテキストでは、原詩のオノマトペに対応する初訳の「murmurant … en murmurant」の表現が削除されるとともに、「Les murmures du soleil」*ses murmures* という詩句が太陽の囁き、吹きを鮮明に伝える。こうした太陽の発する「murmures」の強調は、「Un conte de fées」と題されたこの詩に言わば神話的性格を濃厚に付与することになるだろう。加えて、「murmure」という語は、オノマトペとしてのラテン語「murmur」を語源としており、風や小川、木の葉など自然の中に生じる様々の微かな音を象る機能を備えている。即ちこの翻訳において、太陽の囁き、吹きの声は自然界の多様な物象が生み出す音を派生的に喚起する、或いはそれらを包含する表現としてあるだろう。それは〈お伽噺〉としての原初的な世界の光景と言つてもよいかも知れない。

そのような大幅な詩句の変化に伴つて、この再翻訳テキストは更に別の性格を際立たせることになる。それは、「Sur laquelle brillait en bruissant, Bruissaient d'un faible bruit」の詩句に顕著に認められる、同一音 [br]、類音 [b] の反復と響き合いである。第三連の「Faible」と「ombre」にまで連なるこうした詩句の備える音色効果は、初訳からの改変に於いて際立つに至つた特徴に他

ならない。そしてそのような改訳テキストの性格が全面的に開示されるのは最終連に於いてである。末尾の三行詩節には、以下のように同一音や類音の反復に基づく極めて緊密な音色構造が認められる。

Quand à la fin ce papillon disparu, et quand était-ce,

Au fond de la rivière jusqu'alors sans eau,

L'eau murmurante en murmurant coulait...

[kãt] や [ãllẽ] の音が連なり、また回帰し、[o][õ][õ] の類音が頻りに繰り返される豊かな音色の流れの中で、最終的に «murmurante en murmurant» というこの上なく音楽的な詩句が現れる。この末尾の表現は、初訳では既に第一連に用いられ、ルフランの形で冒頭と末尾の両連の呼応を作り出しているが、この改訳に於いては、多様な言葉の音色の流れ、響き合い、照応に包まれたテキストの音楽性を集約するように詩の末尾に現れて、その音楽的效果を存分に發揮するのである。原詩の表現を特徴付けるオノマトペ「さらさら」とは既述の如くルフランとしても機能することによってその音楽性を形成する作用を果たしていたが、この④のテキストは、オノマトペの直接的な訳出は放棄した上で、原詩の音楽性を強調、増幅する性格を備えた翻訳として成立している。そして同時に、本訳詩の性格を体现するかの如く極めて豊かな音楽性を伝える «L'eau murmurante en murmurant coulait...» という末尾の一行がこの詩の展開の中で担う意味にも注目する必要がある。既に述べたように «murmurer» の名詞形 «murmure» が前半二連で繰り返され、太陽の発する声、音を明らかに伝えていた。従ってこの翻訳の裡に、«un faible bruit» として微かに響いていた «murmures» が最終連に至って流れる水のせせらぎとして顕現する、或いは太陽の «murmures» を宿し、陽光を内包するものとして豊かな水が流れ出すに至るといふ展開を読み取ることも可能となるだろう。それは «à la fin» と語られるように、然るべき帰結、予兆された事態の到来を告げる光景として呈示されるが、但しそうした展開が何らかの合理的な要因や契機によって導かれている訳ではない。寧ろそれは、この詩の基底をなす «Un conte de fées» たる始原的自然の世界の秩序や論理の下に生成した事態に他な

らないだろう。そうした自然神話的な様相に彩られ、また言葉の音楽のこの上ない高まりに包まれる中で、末尾のイメージ、せせらぎの音を豊かに響かせながら流れる水の映像が浮上するのである。

このような訳詩が原詩との大きな差異や隔たりを示していることは言うまでもない。しかし又、原詩とは別途の表現機構に於いて、或いは原詩の表現の大胆な織り直しをとおして、「一つのメルヘン」の備える不条理性や音楽性への対応を実現していることも確かに窺えるはずである。

五

Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message. ⁽¹⁴⁾

翻訳の古典的規定としての等価性の原理は、右の発言に示されているように原文と翻訳との間のメッセージ、意味内容及び表現の同一性をその中核に据えている。原文と等価の表現をとおして同一の意味内容を再現するものとしての翻訳——そうした規定が原文への忠実さを規範とした翻訳評価の根底を形成し、翻訳不可能性の認定も又それを前提になされることになる。しかし極めて自明であるかに見えるその規定乃至は条件が、これまでなされてきた夥しい数の翻訳、とりわけ文学テクストの多様な翻訳実践に對して、周到な、或いは有効な定義として機能しうるとは到底認め難い。定義上、翻訳が極度に困難と想定される文学テクストに關しても様々の翻訳がなされてきた事実には、そうした古典的理念は充分に關与し得ないのである。

翻訳の定義の根底をなすそのような等価性の原理について再考を加えるために、本稿では中原中也の詩「一つのメルヘン」とその翻訳を事例として取り上げて考察を行ってきた。既述の如く「一つのメルヘン」に於いては、「さらさら」というオノマトペが作中で繰り返し返され、その音が複数の意味を喚起することによって詩的世界の生成と展開が果たされており、それ故詩の末尾に至る展開は不合理性や不条理性を色濃く示している。そのような「さらさら」の音色とその多義的な機能に等価的に対応しうる外国

語の語彙を見出し、そして「一つのメルヘン」の詩的世界の十全な等価的再現を実現することは不可能と言う他あるまい。この詩の翻訳を試みた五篇のテキストはそのことを明らかに証している。オノマトペが重要な機能を担うこうした詩の翻訳は、常に原文に対する距離や歪曲、或いは欠損、欠落を孕み込むこととならざるを得ないのである。但しそのように等価性を実現し得ないことを以て直ちにそうした詩の翻訳不可能性の証左乃至は根拠と見做すべきではなからう。

これまで検討を重ねてきた一連の翻訳詩——それらがそもそも相互に全く異なる、多様なテキストとして成立していることは実は驚くべき事実と言わなければならない。そしてそうした差異の裡に見出されるのは、原詩に対する隔たりや欠損を前提としつつ、テキストの表現全体をとおして、それを補填し、或いは代補し、更には別途の表現へと転移、変換する多様な試みに他ならない。換言すればそれらは、翻訳不可能性のあるものの中で、それぞれ個性的な仕方、原詩との間に緩やかに対応や類縁の関係を敷設することを試みているのである。既に考察を加えたように五篇の翻訳テキストには、「一つのメルヘン」と題された特異な日本語詩の翻訳可能性に向けた意識的、方法的な試みが個々に窺われて興味深い、とりわけ注目に値するのは①と④の翻訳であろう。

ジェームズ・カーカップの手になる翻訳①「*Marchen*」では現在時制の文体が採用され、原詩の「さらさら」とは脚注による釈義を伴う形で音訳される。同時に、訳出に際して「*streaming*」や「*glitters*」「*scattered*」他の原詩には不在の表現を周到に折り込むことによって、この翻訳テキストの中で「*Sarasarata, sarasarata*」の詩句を軸として複数的なモチーフが浮上するのであり、それらの相関と変移をとおして訳詩の末尾に至る展開が導かれる。ここでは、原詩の「さらさら」とのオノマトペが担う多義的機能が、各連の具体的な表現との関わりに於いて「*sarasarata*」の詩句に付与される複数的な意味やイメージによって代替されているのである。それは、音訳の詩句「*sarasarata*」が、そもそも外国語圏の読者にとっては意味の空白化した表現としてある故に可能となった訳出の方策と言ってよい。また末尾で流れ出す水は豊かな潤いをもたらす生命的モチーフを濃厚に宿し、この訳詩の創世神話的性格を形成するが、それは原詩に潜在する一つの側面⁽¹⁵⁾を際立たせるものでもある。一方、フランス語訳「*Un conte de fées*」——初訳に改変を加えた④の再翻訳テキストの場合には、オノマトペ自体の訳出は放棄された上で、原詩の備える音楽性を一層増幅する方向で翻訳が試みられている。そもそも原詩は「さらさら」との詩句を繰り返しつつ軽やかな明るさと流動性を帯びた音色を伝え

ているが、この訳詩は同一音や類音の反覆等、フランス語の音色効果を存分に発現させる。そしてそうした性格を集約するかの如く、末尾に於いて流れ始める水は「L'eau murmurante en murmurant coulait...」というこの上なく豊かな音楽性を湛えた表現によって呈示されるのである。併せて本翻訳テキストの大きな特徴をなすのは、「第一連に現れる『Les murmures du soleil』という表現であろう。原詩には全く見出し得ないこの詩句が伝える、太陽の発する囁き、眩きの声、その微かな音が全体を貫くことによって、『Un Conte de fées』は自然神話的な様相に彩られるのであり、そうした世界に生起する出来事として、オノマトペの機能によってもたらされる原詩の不条理な展開の語り直し、再表現がなされているのである。

これらの翻訳は、厳密な等価性の原理を前提に据えるならば、原文との同一性の規範から明白に逸脱したテキストとして、翻訳の名に値しないものとも見做されよう。しかしながら又そこでは、寧ろそうした原詩からの隔たりや歪曲をとおしてこそ、それだけに原詩の世界との同一化ならぬ近接、類縁化が試みられていることは紛れもない。それらの翻訳テキストは、原詩の言わば「変形」に於いて、等価性の原理から緩やかに解き放たれる形で、多層的な性格を備える原詩との或る側面に於ける対応の関係を作り出しているのである。

原文と翻訳という二つのテキストの関係について、近年の翻訳論が周到な議論を重ねてきたことは周知のとおりである。例えばジョン・サリスは、「翻訳が生み出す或る種の不可避的な歪曲 (a certain inevitable distortion produced by translation)」を前提とした上で、「翻訳はもはや意味を再現するもの、つまり或る言語で表現された同一の意味を別の言語で表現するものと想定することは出来なくなる。寧ろ翻訳は、或る言語による別の言語の調整された変形 (regulated transformation) と見做されなければならない」と述べつつ、そのような「不可避的な歪曲」を孕んだ「変形」としてのみ「或るテキストに於いて意味されたものは、別の言語のコンテキストへと運び込むことが出来る」と指摘している。¹⁶⁾ こうした見解は、「翻訳は、それが由来する作品とは全く別の異本である (Les traductions sont des versions à part entière de l'œuvre dont elles dérivent)」と記すミカエル・ウステイノフの主張¹⁷⁾と明らかに通底していよう。またベンヤミン「翻訳者の使命」に注解を加えつつ自らの翻訳論を展開するアントワヌ・ベルマンの規定——「言語と言語との間に如何なる等価性も現実には存在しない」、「翻訳は翻訳不可能性の空間 (l'espace de l'intraduisibilité) に

於いて——その空間を消滅させることなしに——成就される」との認識を前提とした、「翻訳は原作の或る種の変形〔変貌、変態〕(une certaine métamorphose de l'original)である」という発言も同様の脈絡に位置付けることが出来る。これら一連の翻訳論が異口同音に語り出しているのは、翻訳の古典的規範である等価性の原理の無効性の指摘であり、そして翻訳は原文と異なる、別のテクストとして存在することの言明に他ならない。但し勿論両者は、等価的同一性ならぬ差異に於いて、或る密接な関係で結ばれている。ベルマンはこう記す。

ここで父親と子供の間に作り出される関係のことを考えずにはいられない。この関係の本質は、手短に言えば、「私の血肉を分けた子供 (chair de ma chair)」は同時に「別の身体 (autre chair)」でもあるという点にある。ベンヤミンはずっと後のところでは言語に関して類似性なき類縁性 (parenté sans ressemblance) について語るが、それは無意味なことではない。(中略) 生みの親と子との間で交わし合うもの、それは永続 (perpétuation) である。私は父親として自分の息子の中に生き続ける。しかし同時に、この息子は根源的に別の存在である。私は(息子の固有の存在に關する限り)如何なる点でも関わりを持たないし、また逆に、息子も(私の固有の存在に關する限り)如何なる点でも関わりを持たない。息子はただ存在することで私を永続させるが(これがまさしく唯一つの眞の生の永続である)、その存在はしかしながら、全く私の方を向いてはいない。

ベルマンは、右のように父親と子供の関係という巧みな比喩の下に、原文と翻訳の二つのテクストの関係を語り出している。それを、「あり得る最も大きな親密さ、(生み出すこと)とあり得る最も大きな隔たり、(翻訳テクストは確かに生み出されたものだが、原作に対して何の意味も持たない)とで構築された関係 (un rapport constitué par la majeure intimité possible (l'engendrement) et la majeure distance possible (le texte traduit, certes engendré, ne signifie rien pour l'oeuvre))」として捉えるその見解は極めて示唆的であるだろう。即ち翻訳とは、原文に対する差異や距離の中に於いて、原文との間に或る種の連続性、類縁性を生み出すこと——そうした関係を新たに敷設し、創り出す (constituer) 行為に他ならないのである。そしてそれは、先に見たアリユーによる初訳と再

翻訳との関係に示されているように、常に一回的な行為としてなされることになるだろう。

右に参照したのは何れも翻訳全般に関わる理論の提起に他ならないが、それが、先に触れたようにその本質に於いて翻訳不可能性が指摘されてきた詩歌の翻訳について再考する際にとりわけ貴重な発言であることは言うまでもない⁽¹⁹⁾。即ち本稿が検討してきた五篇の「一つのメルヘン」翻訳は、それぞれに大きな歪曲や欠損を抱え込みながら、その「隔たり」を介して、原詩との間に「親密な関係」を形成し、構築することを試みた、一回的で個別的な営為として捉えられる。そのように個々の翻訳が固有の角度から関係化を試みる中で、原詩の或る側面が強調され、或いは増幅され、更には原文の潜在的な性格や要素が顕在化することにもなる。そのように二つの異質な言語の間—界面に於いて、翻訳不可能性のさなかでなされる、原文との間にその都度新たに或る側面での類縁や呼応の関係を形成、敷設する試みの裡でこそ、翻訳の不可能性から可能性への通路が開かれることとなると考えられるのである。

注

- (1) *An Anthology of Haiku Ancient and Modern*, translated by Asatarō Miyamori (Maruzen Company Ltd., 1932). 記者の Asatarō Miyamori (宮森麻太郎) は、この翻訳に付した短い注解に於て、「The chief merit of this verse consists in the extremely pleasing rhythm of *notari-notari* which cannot adequately be reproduced in a translation.」と述べている。
- (2) *HAIKU*, translated by Reginald Horace Blyth, vol. 2-Spring (The Hokuseido Press, 1950). なお引用は同書のペーパーバック版 (Hokuseido, 1981) に拠る。
- (3) *Haiku*, traduit par Roger Munier (Payard, 1978)
- (4) *Collected Haiku of Yosa Buson*, translated by W. S. Merwin & Takako Lento (Copper Canyon Press, 2013)
- (5) Paul Valéry, "Poesie et Pensee abstrait", *P. Valéry: Œuvres*, tom. 1 (Gallimard, 1968)
- (6) 小野正弘編『日本語オノマトペ辞典』(小学館、平成一九・一〇)
- (7) 注(6)に掲出の『日本語オノマトペ辞典』の解説による。
- (8) それは、大正元年に文部省唱歌として『尋常小学校唱歌(四)』に収録され、人口に膾炙した「春の小川」に用いられている——「春の小川はさらさら流る」——ように、「*さらさら*」の最も一般的な用法と言えよう。

- (9) こうした用法は周知の如く石川啄木の『一握の砂』（東雲堂書店、明治四三・二二）中の一首「いのちなき砂すなのかなしさよ／さらさらと／握にぎれば指ゆびのあひだより落おつ」に於いて効果的に活かされている。
- (10) この点に関しては、拙稿「中原中也の詩の可能性——「一つのメルヘン」の成立——」『文芸研究』一七七、平成二六・三）も併せて参照されたい。
- (11) なお『新編 中原中也全集』第一巻「解題篇」によれば、初出稿では第一連四行目は「射してゐる気持がしました。」となっており、その不合理的な光景はあくまでも感受のレヴェルの表現によって示されているが、現行テキストに於いて、そうした不条理性を緩和化する詩句は削除されたことになる。
- (12) この点に関しては、「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」という特異なおノマトペが用いられた中也の詩「サーカス」について考察を加えた拙稿「翻訳された「サーカス」」〔『中原中也研究』第一六号、平成二三・八）参照
- (13) イヴ＝マリ・アリユ、大槻鉄男訳『日本詩を読む』（白水社、昭和五四・三）所収
- (14) Nida, E. and C. Taber, *The Theory and Practice of Translation* (Brill, 1969)
- (15) 例えば大岡昇平は『在りし日の歌（中原中也の死）』（角川書店、昭和四二・一〇）に於いて、「一つのメルヘン」の世界を「異教的な天地創造神話」と捉えている。また吉田熙生も同様の見解を示している（鑑賞日本現代文学『中原中也』（角川書店、昭和五六・四））。
- (16) John Sallis, *On Translation* (Indiana University Press, 2002)
- (17) Michael Oustinoff, *La traduction* (Presses Universitaires de France, 2003)
- (18) Antoine Berman, *L'Âge de la traduction / «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire* (Presses Universitaires de Vincennes, 2008)
- (19) ロマン・ヤコブソンは詩の翻訳不可能性に関して「詩は、定義上、翻訳不可能である。一つの詩型から他の詩型への一言語内での転換「移し換え」(transposition)であれ、また一つの言語から他の言語への転換であれ、或いは最後に、例えば言語芸術から音楽、舞踏、または絵画への、一つの記号体系から他の記号体系への記号間の転換であれ、可能なのは、ただ創造的な転換 (la transposition créatrice) だけである。」と述べている (Roman Jakobson, *ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. (Les éditions de Minuit, 1963))。本論が(11)で参照した一連の翻訳論は、ヤコブソンの指摘する「創造的な転換 (転移)」を、翻訳テキストの実態に沿って理論化したものとも言えよう。

Japanese Onomatopoeia : The (Im-) Possibility of Translating Japanese Modern Poetry into European Languages

Nobuhiro SATO

Japanese is a language with a huge variety of onomatopoeia. The latest edition of *The Dictionary of Japanese Onomatopoeia* includes as many as 4,500 onomatopoeic words, which makes it one of the most distinguishing features of the Japanese in comparison with other languages. Japanese literature—especially modern Japanese poetry—has well utilized this characteristic and made a good use of onomatopoeia. Among others, modern Japanese poets such as Kitahara Hakushu (北原白秋), Hagiwara Sakutarou (萩原朔太郎), Miyazawa Kenji (宮沢賢治), Kusano Shinpei (草野心平), and Nakahara Chuya (中原中也), created their own poetic world via their dexterous and idiosyncratic use of onomatopoeia.

As is well known, the impossibility of the translation of poetry has been the subject of much discussion. In any language, poetry is the literary genre that is most deeply rooted in the core of the whole structure of that language ; therefore, to transfer all the elements of a poem—including its semantic connotations as well as the phonetic contrivances of meter, rhyme, and rhythm—from one language into another should be impossible. We do not even have to refer to Paul Valéry and Roman Jakobson to say this : one of the most conspicuous proofs of the argument is the translation of onomatopoeia. Onomatopoeia, the formation of words from a sound that is associated either mimetically or symbolically with the action or the thing, directly connects the sound with the meaning. This is a genuinely idiosyncratic aspect of onomatopoeia, which distinguishes it from any other linguistic sign. Accordingly, modern Japanese lyric poetry, with its characteristic propensity for onomatopoeia, easily reveals the impossibility of translation. Nevertheless, it is also an undeniable fact that a great number of translations of modern Japanese poetry have been published so far. This paper aims to examine how these translations deal with the problem of Japanese onomatopoeia, by analysing the methodological approaches in several versions of a specific poem, 'A Märchen' (「一つのメルヘン」) by Nakahara Chuya.

In 'A Märchen', the onomatopoeic word 'sara-sara-to' ['sara-sara' imitates the rippling sound of water] is frequently repeated throughout the poem, which plays an important part to create its unique poetic world. Translators of this poem, in which onomatopoeia has such a significant function, confronting the impossibility of poetry translation, must have had to devise various inventions and contrivances for their translation.

In this paper, I will examine each of the five existing translation of Chuya's poem, and shed new light on the translators' endeavours which would form a passage from impossibility to possibility.

'Märchen', trans. by James Kirkup, *Modern Japanese Poetry* (The Open University Press, 1979)

'a märchen', trans. by Kenneth L. Richard and John L. Riley, *Depilautumn—The Poetry of Nakahara*

Chûya (University of Toronto-York University Joint Centre on Modern East Asia, 1981)

'A Fairy Tale', trans. by Paul Mackintosh and Maki Sugiyama, *The Poems of Nakahara Chûya* (The Cromwell Press Limited, 1993)

'Un conte de fées', traduit par Yves-Marie Allieux, *NAKAHARA Chûya, Poèmes*, (Éditions Philippe Picquier, 2005)

'A Fairytale', trans. by Ry Beville, *Poems of Days Past*, (The American Book Company, 2005)