慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	地(じ)と文(もん)の変奏 : 詩の翻訳と朗読(芸術のロケーション)
Sub Title	Variations on Ground and Figure : Translation and Recitation of Poetry(Locations of Art)
Author	田中, 淳一(TANAKA, Junichi)
Publisher	
Publication year	2004
Jtitle	Booklet Vol.12, (2004.) ,p.57- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211315

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

地と文の変奏

——詩の翻訳と朗読——

田中　淳一

「詩の翻訳は不可能である」といい、« traduction-trahison »（翻訳＝裏切り）という。あまりにも自明なこの真実に対して、成算の乏しい試みを細々と続けてきた者として正面から反駁する言葉を持たない。わが身を振り返ってみても、夥しいガラクタとささやかにして稀な奇跡（たしかに、ごく稀に、ごくささやかに、奇跡は起こるのだが）が眼に入るだけだからだ。そもそも詩の音色や韻律を問題にするまでもなく、単語そのものも往々にして翻訳不可能なのである。マロニエはトチノキではないし、サラマンドルはサンショウウオではない。仮に分類学的に同じものを指していても、言葉は風土や文化のなかで意味を帯びて存在しているものだから、火の伝説と紋章学に分かちがたく結びついたサラマンドルの姿を、ひたすら湿潤なサンショウウオという日本語によって喚起することはまず無理だろう。「昼(jour)」という語の音色が暗く、「夜（nuit)」という語のそれが明るいことを嘆いたマラルメの顰みに倣って、翻訳者はサラマンドルの日本語がサンショウウオであることを呪うのである。残された選択肢を偽悪的にいうならば、テキストを裏切るならばどのように裏切るか、何を裏切るか、そしてとりわけ、何を裏切らずに済むか、ということに尽きる。経験に照らしてもう少し率直に言い直すと、翻訳者は原詩のさまざまなレヴェルから何を翻訳するかを見切った上で、自国の言葉が（たしかに原文とはちがうが、それに恥じない）肉付きと衣装を得て、あわよくばあるリズム（あるいは少なくとも原詩に適う運動）を獲得するのを、言い換えれば奇跡が起こるのを待つのである[★1]。

そして詩を翻訳するという行為を説明するのにこれ以上の言葉がないことに驚く。私個人についてつけ加えられることといえば、まず何よりも「不可能」に挑戦するスリルに惹かれることは間違いない。また、実作者でない私としては、原詩という拘束をきっかけにして（誰しもが潜在的には詩人であるのだから）詩を書く練習をしているという一面もあるだろうと思う。

しかしこうして翻訳された詩の読者が何を受け取るのか、また原詩の形

と内容の何が伝達されるのかを考えると、そのおぼつかなさは散文の場合とは比較にならない。読者としての経験を振り返ってみると、すぐれた訳詩に出逢って読書遍歴の、ひいては人生の導き手としたことは決して少なくない。けれども自分が翻訳者としてあるテキストを公にするときは、それが「詩」であるかどうかさえ確信できないことも多いのである。

こうした困難を正面から乗り越える方途があるはずはなく、ただ難問として覚悟しておけばよいことだ。むしろここでは、外国の詩の伝達には直線的な翻訳・読書とは別の回路もありうることではないかというおぼろげな予感に導かれるままに、この予感の機縁となった幾度かの体験を報告しておきたい。具体的には翻訳を伴う朗読会であり、一度は共同翻訳である。私は主に翻訳者として参加しているが、その立場は毎回少しずつ異なる。しかしこの体験はいかにも言葉になりにくい。2つの言語が出逢う場で一瞬何かが起こり、起こりかけ、起こる気配をみせる（が、錯覚であるかもしれない)。何かが近づき、擦過するときの戦慄。声が交響し、融合しかかり、分離する。それを説明し、一般化し、理論化しようとすれば必ず間違えるだろうと思う。それでも、ただ単に事実を記録して、その場限りでの私の「印象」とその印象を補足する反省を拙いながら言葉にすることはできるだろう。何が「本題」であるのかが事前にも事後にも確定しない以上、ひょっとすると無関係な事実や印象が混じるだろうし、むろん「結論」はないはずである。

しかしそれではあまりにもとりとめがなく、何が報告されているかさえ明確にならないかもしれない。幸いにして、この脈絡を欠いた報告を読むための「下地」となってくれそうな一冊の本がある。訳詩集とも呼べなくはないが作者は「借用詩集」と分類している。ジャック・ルーボーの『もののあはれ』[★2]である。朗読の現場報告書を読む一助として一冊の詩集を選ぶのは奇妙なことにはちがいないが、これはまさしくそうした種類の稀有の作品である。私も朗読の現場に居合わせる時、しばしばこの本を思い出し、無意識に比較の対象にしていたと思う。その理由を説明しながらこの本を紹介するのが本稿の第1部、5つの短い報告書を第2部ということにしたい。両者がどこまで重なりあい、どこで分離するかは正確には決められないが、少なくとも話題の位置を測定する役割を果たしてくれるだろう。

また報告書のなかでは、同じルーボーから借用した「地」と「文」の2語が濫用されることになるが、これは元来の語意から逸脱した比喩として、むしろどこまで逸脱できるかを確かめるために使われる言葉と考えていただきたい。

Ⅰ．もののあはれ

ジャック・ルーボーは数学者にして詩人でもあるが、数学者らしく「数」にこだわりつつ詩の構成におそるべきエネルギーを注いでいる。日本の古典文学に興味を抱いたのも、短歌を構成する音節や句数などの数が31、17、

7、5といった素数であることがきっかけのひとつであったらしい。その彼が小西甚一氏の論文をもとにして書いた「新古今集論」がある[★3]。そのなかで、多数の歌（具体的には百首）を詠む場合には秀歌（あるいは mon no uta / poèmes du dessin）ばかりを集めるのではなく ji no uta / poèmes de la trame を適宜配するべきだという主旨の後鳥羽院の歌論に注目したルーボーは、そこに新古今集の構成の原理のひとつを見ている。その限りでは「地の歌」とは単に秀歌を引き立てる役割を果たす凡庸な歌を意味している。また、後にこの文を書いた時期のことを振り返りながら、この原理をボードレールの『悪の華』の構成にあてはめて、これを「地と文の美学」と呼んだのもあながち語の濫用ではない[★4]。

一方、ルーボーにはアメリカ現代詩、中世のトルバドゥールなどの対訳形式のアンソロジーの他にもインディアンの詩やペトラルカの訳詩集もある。これらはみな「翻訳」と称しているのに対し、『もののあはれ』だけは、対訳形式に似た体裁にもかかわらず「日本語から借用した143篇の詩」という副題が添えられている。内容は万葉集や勅撰和歌集などの短歌が大半で、万葉の長歌も含んでいる。翻訳という表現を避けたのは、ひとつには自分では日本語を理解できず、英独訳をもとにフランス語版を書き上げたことが理由かもしれないが、それだけではなさそうである。ルーボーはすべての歌の原語をローマ字に転記したものを音として覚え込み、その独特のリズムと響きに合わせてこの詩集を書いたという。そう聞くと、詩人による自由な改作、あるいは「変奏」風のものが想像されるが、実際はまったくそのようなものではない。

tago no ura yu
uchi idete mireba
mashiro ni zo
fuji no takaneni
yuki wa furikeru
Akahito

sur la plage de tago
passant je vis
la neige tomber
blanc pur
sur le haut sommet du Fuji

「誤訳」があるかないかは別問題として、文意をみる限りはまさに逐語的な翻訳そのものである。また統辞の関係で各行の位置が変わる場合には、行頭の位置で原語との対応を示して第二段階の読みへの配慮までしている。これらの「借用詩」の意図についてルーボーは次のように語っている。

「(ローマ字の原詩を音として身につけた上で) 自国語でその残響を響かせ、フランス語の詩篇にまとめようとしました。その音と意味のいくばくかが奇妙なtrame (地) をなし、その上に私の詩的なdessin (文) が音楽の伴奏のように浮かび上がる、というつもりでした」[★5]。

ここで「地」と「文」の対比は明らかに異なった意味を帯びる。特に興味深いのは、ローマ字の日本語が「地」、フランス語の詩が「文」であるにせよ、その「文」がまた一転して日本語を「伴奏」する役割を与えられるように読めることである。「地」と「文」は、何を聴き何を読むかに応じて交換可能なものとなり、(理解できない) 外国語と自国語の詩篇同士の音と意味の相関、そして表現のさまざまなレヴェルの間の動的な関係を統べる別の原理に変わっている。ここではすでに比喩が本意から逸脱して独り歩きをはじめている[★6]。そしてこの逸脱はここで止まらない。

それを示すにはもうひとつの例を挙げる必要がある。万葉集の七夕歌が続くあたりである。ここでは二カ国語の詩は静かに併置されるのではなく、恋人たちのあこがれ、歓喜、絶望の高まりとともに時としてさまざまに交差し、混じり会う。

Tanabata:

watari mori *fune watasewo to*
garde des traversées envoie le bateau
yobu koe no
je t'en prie est-ce que ma voix est si faible?
itaraneba kamo *kaji no oto no senu*
je n'entends pas le bruit des rames

2つの詩はここでは1行おきに置かれているが、そのことが音と意味の両方の流れを遮り、いわば「ノイズ」を発生させることで、詩の主題の意味形成に参与している (渡ることのできない河、届かない声、聞こえない舟音)。

引用を続けるときりがなくなるのでこの辺で打ち切ることにしよう。この本が、理解できない外国語の詩の音響やリズムそして意味の両方を感受させることに成功した (私の知る限り) 他に例のない詩集であり得たのは、おそらくいくつかの条件を特権的にそなえているからである。ふつうの「対訳詩」をこのように読むことは不可能である。例えば日本語対訳のついたフランス詩があったとしても、読者がフランス語を解することがそもそもリズムを把握するための前提となってしまう。また西欧語同士の対訳も多いが、自動的に理解できる部分が多い以上、むしろ原語の不十分な理解を補うためのものと考えるべきだろう。では『もののあはれ』の場合の特権的な条件とは何か。

日本語を理解しないフランス語圏の読者を想定しよう。原詩は詩の発端

であると同時に純粋な「異物」でもあって、その分だけ音は純粋に音として響き、フランス語の音と意味とに鮮明に交錯する。

日本語はごく限られた数の子音と母音の組み合わせによってごく単純にローマ字で表記されるから、未知の言語であってもそれなりに音を聞き取ることができる（むろん「正しい」発音である必要はなく、「自分流日本語」でよい）。その逆は成立しない。このことは逆にフランス語をカタカナで書いてみるとすぐに納得できる（例：「ヴァルス・メランコリック・エ・ラングルー・ヴェルティージュ」〔ワルツ鬱々けだるいめまい〕。これでは音節さえ判然としないから、12音節詩句であることも読みとれないだろう。子音表記も近似的で、自国語にない音さえ含む）。

しかもこのローマ字テキストが有効なのはごく短い詩の場合に限られ、事実上短歌が限界だろう（ルーボーも長歌にはローマ字版をつけていない）。五七五七七音の定型であれば、意味の空虚な抽象的リズムとして覚え込むことが可能であるにちがいない。

まずはこうした条件である。

後で登場してもらう詩人オリヴィエ・カディオはこの本を通じて日本を知ったというが、「日本語――それはローマ字という、理解可能ではないにしても読みうる文字で記されています――と同じ頁に並べられたフランス語との関係に魅了されてしまいました」と証言している[★7]（傍点引用者）。

この異形の書物でルーボーが企てたのは、原詩の音を生の素材として翻訳と合体させた一種の言語物体（オブジェ）の作成である。が、それが応用可能な「翻訳詩の方法」にはなり得ないことは、これまでの粗略な紹介からも明らかだろうと思う（むろん原詩のある要素をそのまま翻訳に参加させることは皆無ではないが、あくまで部分的、例外的現象にとどまる。視覚詩の紙面構成を翻訳の紙面で模倣すること、オノマトペをそのまま翻訳言語で転記することもそれに含まれる）。そのことを確認した上で話題はいささか飛躍して翻訳・朗読に移行する。

Ⅱ．5つの報告書

報告1

「朗読会。詩人：ピエール・アルフェリ。場所：慶應義塾大学三田図書館AVホール。聴衆：主に学生（文学部2年生）。R教授の授業時間をお借りする。朗読作品は詩集『金色キューブ』から7篇[★8]（これについては対訳テキストを配布してある）。続いてヴィデオによる映像作品上映。『ブロードウェイの子守歌』はアメリカのミュージカル映画をモンタージュしたもので、詩（あるいは歌詞）はテロップの形で画面の下を流れる。もうひとつの映像は『狩人の夜』（同名のチャールズ・ロートン作の映画から夜の川下りの場面をモンタージュしたもの）、それに合わせて自伝的小説『家族シネマ』[★9]の一節を読む。」

日本の聴衆を意識してか、純然たる朗読は私が対訳を用意することのできた7篇の短詩だけであり、映像に重点をおいた会になる。ともかくも万

人が共通の立場でみることのできる映像はそれだけで言葉を圧倒する一面がある。印象強烈だったのは『狩人の夜』。子供たちのボートが夜の川を下る場面を超スローモーションで流し、ごく単純な、擬音語に近い単語をゆっくり羅列するだけの朗読。ナレーションとはちがって、これも全体として映像と音声による一種の合成的オブジェに近い。

詩の朗読についていえば、プリントされた対訳を配布しただけでは感知できるほどの気配も反応も起こらない。むろん一人一人の聴き手のなかでは、テキストが「理解を助け」たり、逆に直接的な感受を妨害したりして、微妙な干渉を引き起こしているにちがいないのだが、このような場では2つの言語がどう支え合い競い合うにせよ、ある同時的な経験を集団として共有しなければ、何も起こらなかったのと同じである。では翻訳にも声を与えて朗読する（前に、後に、同時に？）べきなのか、あるいは映画の字幕のように翻訳を画面に流すことができたらどうだろうか。

ところで、『金色キューブ』の朗読にはちいさな発見があった。現代都市生活の寸景を7音節詩句7行で書いた短詩49篇（7篇で1章、全体で7章）からなる詩集である。タイトルにあたるものはテキストの後に置かれている。

(A)
お聴きよ　蝿とり糸の
糸くずの　浮かんだ羊が
卵スープのなかで凝るよ
まわれ　楽興のままに
渦巻き星雲
これは歌　これは
歌　これは歌

(B)
歌

アルフェリはこうした詩をA－B－Aの順に読む。するとAの部分は最初と2回目ではがらりと性格を変える。第1回はいわば省略語法で語られる謎々であり、Bはその答えとなる。この時点でBが「タイトル」になり、2回目の朗読では詩の風景がほぐれるように鮮明に見えてくる。ささやかながら二段構えの仕掛けである。なにがしかの視覚的意図をもって紙面に印刷されたテキストを、朗読が直線的な時間に従属させる、というのは必ずしも真実ではない。この時間は循環することもあり、循環しつつ位相を変えて螺旋を描くこともある。

報告2

「朗読会。詩人：大岡信／ジャック・ルーボー。場所：東京日仏学院。大岡

氏が自作の詩を読み、ルーボーがその仏訳（ドミニック・パルメ訳）を読む。同じくルーボーが自作を読み、大岡氏がその日本語訳を読む。称してレクチュール・クロワゼ（交差朗読）。聴衆の大半は日本人だが、場所柄フランス人らしい人もかなり多い。年齢もまちまちで、両国語の理解力についてもたぶんありとあらゆる度合いが混じり合っているだろうと思う。私はルーボー作品の訳者として呼ばれる。ついでながら大岡氏のような練達の詩人の朗読に耐える訳文であるかどうか、大いに危惧する。」

実をいうとふたりの詩人はかつて南仏トゥールーズで行われた「連詩」の催しに同席した旧知の間柄で、その思い出話も含めて「トーク」のほうが盛り上がってしまい、朗読はいささか余興のような結果となった。自作の朗読はどちらも淡々とした読み方だが、声と言葉が一体となってまったく自然に聞こえる。一方訳詩のほうは調子が明らかにちがう。作品に、あるいは訳文に違和感を覚えるのだろうか、あるいは他者の手によるテキストであるだけに、解釈を避けて「即物的」な読みを選んでいるのか。どうもそれだけではなさそうである。

この違和感はむしろ一種の親密感と隣接していて、それだけに微妙にしてスリリングな危うさを帯びることがあるようだ。その原因はおそらく4種のテキストが2つの声にとりこまれ、自分と他者の言葉が混じりかかっては離反しあうことにある。もしこれを4人の異なった声で読めば、原詩同士の、また翻訳詩との関係も違和感は違和感としてもっと安全に鮮明に際立ったままで終わったかもしれない。朗読においては詩人の「声」こそが詩の主体であることを改めて確認する。

それにしても、日仏二カ国語だけが使われるこうした場でも、聴き手の言語環境がこれほど多種多様であるとすると、それぞれが何をどのように聴きとったかを見極めることはとてもできない。一瞬の音や抑揚であるかもしれず、それがいくばくかの「意味」と出逢ったこともあるだろう。もしここに詩的な「伝達」があったとしても、それは多分に偶発的、断片的、そしてもちろんおそろしく「不完全」なものだろう。しかし、そうであるからこそ予期せぬ驚きと発見も散らばっていると考えたい。

報告3

これは結果的には二度の朗読会に結びついたものだが、主としてそれに先立つ翻訳作業についての報告となる。「共同翻訳。場所：山口県秋吉台国際芸術村。詩人：アンヌ・ポルチュガル。翻訳チーム：北川透、関口涼子、長谷部奈美江、小田康之、田中淳一。それにフランスのロワイヨーモン財団のレミ・ウルカードも作業に加わる。また公開の作業なので時には飛び入りの参加者も入る（が、実際には短い質疑応答にとどまる）。詩集『世にも簡素な装い』[★10]から作者が前もって選んだ詩を翻訳する。このチームの他に、もうひとりの詩人ジャン＝ジャック・ヴィトンの作品を翻訳するチームがあり、同じ室内に2つの大テーブルを据えて、5日間同時進行で作業を進め

る。ちなみに北川透、そしてヴィトン・チームの鈴村和成の両氏は、ちょうど逆の立場で原詩の作者としてロワイヨーモンでの共同仏訳作業に参加したことがある。ポルチュガル・チームの役割分担：関口が「通訳」(実際には日仏両国語で詩を発表している詩人なのだが)、北川、長谷部、小田が「詩人」で、この3人は原則としてフランス語を解さない。私の立場は中間的でやや曖昧だが「翻訳家」または「仏文学者」といったところ。まずポルチュガル氏が原詩をゆっくり朗読する。そのあとで関口氏が用意した「逐語訳」を口述し、それを日本人全員が書き取る。それを「たたき台」にして日仏両国語で議論しながら訳文を作り上げる。5日後にはかなりの量の訳稿が完成する。国際芸術村と、翌日には下関の梅光女学院大学で朗読会が開かれる。」

詩人による朗読の声の残響のなかで作業がはじまる、というのがまず新しい経験である。もうひとつはフランス語を解さない日本の詩人が複数参加していることである。案ずるより産むが易しで、コラボレーションはすぐに機能しはじめる。「通訳」の関口氏が1行ずつぶつ切りにした実に無愛想な「逐語訳」を提示してくれるのがありがたい。これが詩人たちの言語感覚を刺激して、いちいちの表現についての議論を発生させ、その議論はそのたびに作者に差し戻されては返される。私にもそのやりとりのなかで必要な役割を果たす機会が必ず回ってくる。北川氏の指摘する通り、作者、翻訳家、日本詩人の三者のうち、「誰一人として、指導的な、あるいは超越的な立場に立つことがありえない」[★11]ことはすぐに自明になった。

翻訳の結果については私は適確な判断を下せずにいる。気難しい個人に戻って読み直すと、いささか急ぎすぎの痕跡が残っているようにも思えるのである。稀有なる一期一会の機会であるからには、集団でゆっくり苦吟してはいられないのである。少なくともこうして全員が互いを見ている前で書くことを強いられた結果、詩の翻訳にありがちな曖昧な文学的修辞をきっぱりと排除した訳詩ができあがったということはできる。

それにしても、言語コミュニケーションのいささか混乱した場にあって、作業は驚くほど祝祭的な気分のなかで進行した。そしてこの気分を支えていたのはしばしば詩とは無関係な（だが本当に無関係だろうか？）音と意味の偶然の出会い、あるいは「シニフィアン」の「ニアミス」ともいうべき小事件の連続であったことが不思議に忘れ難い。

水浴するスザンナ
(…)
きみの心臓から頬までの距離は
あのオーバーを横切らなければならない
一立方メートルあたりの原価は安いもの
というのはそれは浴槽の水だからだ

女主人公はティントレットの絵などでおなじみの「水浴するスザンナ」、その裸体をつつむ「衣装」としての浴槽の水を、ここでは「オーバー」と言っている。原語はpardessusというやや古めかしい語であり、やはり「コート」ではなく「オーバーを」とするべきだろうか、そんな日本語の議論を、同席するフランス人は「オバオ」（入浴剤の商品名OBAO）と聞いて驚いたのである。言語同士におこる不意打ちとしかいいようのない交響、意味の接近とすれ違い、それは知的了解を拒むノイズを必ず伴って異言語間の詩の翻訳につきまとい、どこかで詩に参画することさえあるかと思える。

さて、まさしく翻訳を伴う朗読詩をめぐって、参加者である関口涼子氏が吉増剛造氏と対談をしている★[12]。吉増氏によれば『The Other Voice』仏語版の序文を書いた詩人ミシェル・ドゥギーが「剛造という僕の名前と鳥の囀りgazouillisが交響しているのではないか」と感じたことを紹介しながら、その直観を受けて新しい作品を書き始めたのだという。関口氏は、吉増作品の二カ国語による同時朗読を聞いたときの経験を「両方とも聞こえるというわけではなくて、ノイズがかぶさってくる」と表現しそれが「新鮮でワクワクするような体験」であったという。そして「聞こえてこない部分、かぶさってくる部分には、本質的なものが潜んでいるのではないか」と直観している。

北川透氏も、秋吉台での朗読会を総括する文章に、聴衆が「未知の言語のざわめきに驚き、また感銘を受けた」★[13]と書いている。ざわめき、囀り、ノイズ、これ以上の正確な定義はできないけれども、そこには確実に詩人達の直観を誘ってやまない何かがある。

報告4

「演奏・朗読。演奏：ブノワ・デルベック・クァルテット。詩人：オリヴィエ・カディオ。場所：横浜関内ホール。横浜ジャズ・フェスティヴァルの一環。私は翻訳者として招かれる。ただし実際に読まれる訳詩はズタズタに分断され、しかも聴きとれないところも多いから、その名に価するかどうか、怪しいものである。」

かつて二度ほど聴いたことのある日本の詩人とジャズ・ミュージシャンによる演奏・朗読とはまったくちがう。あれは両者が加速を競い、相手を破綻へと追い立てるようなスリリングな「バトル」であったと改めて思いいたる。こちらはその意味ではおとなしい。楽器のリレー（地と文の役の交換）が続くうちあるタイミングで詩人は早口で朗読にかかる。声が途切れた瞬間に楽器の間にみごとに沈み込む。その朗読に合わせて、あらかじめ録音された女声による日本語訳が、ややくぐもった音質で、やや小さめの音量で、明らかな「距離・遠さ」を演出しながらかぶさる。

遠く深く水中に**草遠く**深い流れ**草**遠く深く
水中に草深く**水中に**遠く深草流れ遠く草渦

巻き流れ…

ロビンソン・クルーソーの物語を自由奔放に変奏した定義しがたい書物（副題では「小説」と銘打っているが）『未来、いにしえ、束の間』[★14]の一節である。訳文は正確にシンクロしているわけではなく、ずれながらかぶさる。全訳でもない。録音の「遠さ」と意味の「遠ざかり」が出逢って遠近法的な奥行きを出現させる。

第二の日本語訳が登場する。同じテキストの別の箇所から、はるかに断片的なフレーズが切れ切れに挿入される。「そう」、「気をつけて」、「こっちだ」、こちらは録音ではなく、ローマ字に転記した日本語訳の断片を見ながらピアニストのデルベックが叫ぶのである。もっとも、私は翻訳をした本人だからこれが訳文の断片であることが判別できるけれども、他の聴衆には無理だろう。了解と意味はほとんど粉々になって消えかかっている。それが消去点へと向かう音と意味の遠近法を強調する。

カディオはこうした企てについて「単純な形式から出発して、すなわち音楽と書物を差し向かいに置き、そのふたつをともに鳴らすこと」であると定義する。「その目標は、奇妙で、混合的で合成的なオブジェを獲得すること」にあるという[★15]。日本の聴衆にとって、こうした「言語音響オブジェ」の新しい次元のなかで、日本語の音声は能の地謡や演劇の合唱に通じる背景的な役割を演じていたようである。

報告5

「朗読会。詩人：アンヌ・ポルチュガル／ピエール・アルフェリ。場所：慶應義塾大学日吉図書館AVホール。聴衆：日吉の学生。それに日本人とフランス人の教員数人が来てくれる。学生の大半はフランス語を理解できないものと考えて、半ばは気休めに、半ばは記念を残すために、対訳形式の小冊子を用意して配布する。今回は配布するだけのつもりでいた。ところがこの冊子をみて喜んだ詩人たちの要請で、一篇ごとにまず私が日本語訳を読み、そのあとで詩人が原詩を朗読することになる。本番5分前の決定。ポルチュガルの作品は「報告3」にある『世にも簡素な装い』の抜粋とその翻訳（共同翻訳による）。アルフェリのほうは「報告1」にある『金色キューブ』（関口、田中訳）の数篇と、『感傷的な一日』[★16]（関口訳）の長い詩を一篇。そして最後にアルフェリのDVD作品（「シネポエム」と称する）数篇の上映。つまり私はここではごく部分的にしか翻訳者でない。」

とうとう自分が朗読をすることになった。秋吉台での読み合わせを別にすると初体験である。半ば翻訳者、半ば傍観者としての退いた位置からの報告は難しいので、この体験を飾らずに書くしかない。まずは自分のことから片づけると、どの程度まずい朗読だったのか、自分では判断できない。それでも日本語訳を先に読むことになった瞬間に読み方がすぐ決まった。後から原詩が登場する以上、訳詩は「解釈」を避けて、できるだけ平坦に

(平板に、と言ってもよい) 読まれるべきである。意味了解の土壌を広げておくために「地」に徹することである。アルフェリの『金色キューブ』も、原詩の仕掛けを準備するためには、訳詩の読みはA－Bまでにとどめるのが正しい。何が正しいのかこれ程即座に分かることは滅多にない。2つの言語があり、そこに明白な距離があるからこそ測定がすぐに成り立つのだろう。

もっとも、ふたりの詩人の読み方も、ひと昔前の感情こもる朗読 (極端な場合には朗唱) とは正反対に、解釈や演劇性を排除した「平坦」なもので、テキストそのものを時空間に声で正書するかのような、一言でいえば禁欲的な読み方であった。しかしもちろん詩人それぞれの固有の声があり抑揚がある。「文」を浮き上がらせるにはそれだけで充分である。

> …絵はがきがあって、半分海に／飲み込まれている大型客船が写ってるんだけど——カビリア号っていった／かなそれともカリビアン号かな——ゴシック体で横にこう書いて／あるんだ「ようこそおいでください」…

不注意な会話のように話題を迷走させながら、言葉の発生の「現在」をつらねてゆく。『感傷的な一日』の長い一篇の一節である。この訳詩を読み終えるにはかなりの時間が必要である。が、この時間をしつらえること、そして願わくはそこに最小限の通奏低音を刻むことがやがて「文」を際だたせることになるのではないか。読みながら私はそう感じていたが、どこまでが正しい予感で、どこまでが錯覚であったのか。

註

☆1——翻訳論や引用論は夥しいが、実践的な詩の翻訳作業について書かれたものは少ないようである (音声翻訳のような極端な実験は除外するとして)。ここではふたりのフランス詩人の意見を紹介するが、存外に常識的な内容である (それを実行する困難はまた別の問題として)。イヴ・ボヌフォワ (シェイクスピア、イェーツなどの翻訳がある) は音楽性とリズムを何よりも強調して「肝心なのは音楽がそこに存在することだ (…) そうすれば残余のすべてはあとについてくる」とさえいう。(Yves Bonnefoy : *La communauté des traducteurs*, Presse Universitaire de Strasbourg, 2000, p.51) ただしそれは原詩のリズムを模倣的に (しかも不完全に) 移すことではない。彼のいう「音楽」の例として挙げられているのは、あまりにも「音楽的」に作り上げられたエドガー・ポーの韻文を、あえて散文体に翻訳したマラルメの「教訓」なのである。もうひとりの詩人、ジャック・ルーボーによる「翻訳詩の心得」もある意味では当然のことしか語っていない。詩を翻訳するとき、「原詩の4つの次元、つまり意味論的次元、統辞的次元、リズムの次元、視覚的次元を考慮する。そしてその結果書かれた文が『詩』でなくてはならない」というものである (学習院大学におけるセミナーでの発言に基づく)。最小限の注釈を加えておくと、まず視覚的次元を

強調するのは、自作の詩でも紙面構成にこだわり、また視覚詩的要素の強い現代詩の翻訳を手がけているルーボーとしては当然の配慮である。一方、ここでいう統辞的次元は、主として西欧語間の翻訳を念頭において語られている。西欧語と日本語の翻訳では事はさらに重大である。

☆2——Jacques Roubaud : *Mono no aware*, Gallimard, 1970.

☆3——Jacques Roubaud : « Sur le Shinkokinshû », *Change* No.1, 1968.

☆4——「講演『あるフランス詩人の日本詩歌との出会い』」、『慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学』20号、1995年。

☆5——同上

☆6——「地」と「文」については、筆者もルーボーを論じた共同執筆の一文で別の「逸脱」を犯していることを申告しておくべきだろう。(Agnès Disson / Junichi Tanaka : « Poèmes de la trame et du dessin », *Mezura* 49, INALCO, 2001.) ルーボーにとって「日本」がジャポニスムとは無縁なものであり、詩の構成の「地」としての形式的、構造的な根拠であることの比喩として使った。

☆7——『ユリイカ』1998年10月号、262頁。

☆8——Pierre Alferi : *Kub Or*, P.O.L, 1994.

☆9——Pierre Alferi : *Le cinéma des familles*, P.O.L, 1999.

☆10——Anne Portugal : *Le plus simple appareil*, P.O.L, 1992. アンヌ・ポルチュガル『世にも簡素な装い』、日仏現代詩共同翻訳セミナー訳、思潮社、2000年。

☆11——前註あとがき

☆12——『るしおる』48号、2002年。

☆13——『中国新聞』1999年11月20日。

☆14——Olivier Cadiot : *Futur, ancien, fugitif*. P.O.L, 1993.

☆15——『ユリイカ』1998年10月号、262頁。

☆16——Pierre Alferi : *Sentimentale journée*, P.O.L, 1997.「感傷的な一日」、関口涼子訳、『るしおる』47号、2002年。

(たなか　じゅんいち・所員、慶應義塾大学経済学部教授／フランス文学)