

韻文詩翻訳の二つの可能性

——上田敏と柳澤健による LE BATEAU IVRE 翻訳の試み——

宇 佐 美 齊

はじめに

1 テキストと試訳

2 上田敏の試み

3 柳澤健の試み

おわりに

は じ め に

日本におけるフランス詩百年を振り返ってみるとき、ランボーはボードレールとともに、もっとも広く深く読みつがれ親しまれてきた詩人である。小林秀雄や中原中也などの例からもただちに推察されるように、日本の近代現代文学に与えた影響には無視しえないものがある。折しも1991年に没後百周年を迎えたばかりのこの詩人の作品が、日本においてどのように紹介され、読みつがれ、そして評価されて来たかを、フランス詩の移入と受容の問題と関連させながら改めて問い直してみることは、時宜にかなったことであると同時に十分に意味のあることでもあるに違いない。

そこでまず最初に、日本におけるランボーの紹介と受容の歴史を、戦前すなわち1945年以前に限って、ごく簡略に振り返っておきたい。その起点はやはり何といても上田敏と永井荷風に求めなければならない。荷風は1909（明治42）年4月発行の『新文林』（第2巻第4号）に、「そゞろあるき」（Sensation）を訳載したが、これはやがて1913（大正2）年に訳詩集『珊瑚集』に収録される。上田敏によるランボーの翻訳も数は少ないがほぼこれと同じ頃になされた。生前に発表されたものは1篇のみで、1909（明治42）年5月発行の『女子文壇』（五ノ六）に載った「虱とるひと」（Les Chercheuses de poux）がそれである。この訳詩は1920（大正9）年に金尾文淵堂から出版された遺稿詩集『牧羊神』にも収録されておらず、単行本としては1923（大正12）年になって初めて、玄文社刊行の『上田敏詩集』に「牧羊神拾遺」の1篇として収められた。「牧羊神拾遺」にはもう1篇ランボーの訳詩が入れられており、それが本稿で問題にする「酔ひどれ船」（Le Bateau ivre）である。これはいずれも未完のままに残された4種の未定稿を

竹友藻風がアレンジして、さらに欠如の部分（特に第15連）を補訳したものであるといわれている¹⁾。

こうして明治末期に始まったランボー紹介の動きは、大正年間に入ってにわかに活発になる。岩野泡鳴が、ランボーに1章を割いたアーサー・シモンズ (Arthur Symons) の名著 *The Symbolist Movement in Literature* (London, Heineman, 1899) を、『表象派の文学運動』と題して新潮社から上梓したのは、1913 (大正2) 年であった。この翻訳が小林秀雄や河上徹太郎らに強い影響を与えたことは周知の事実である。夭折の詩人三富朽葉が、パテルヌ・ベリション (Paterne Berrichon) のランボー伝²⁾ に依拠しつつ、「ランボオの生ひたち」と題する紹介文を『三田文学』に発表したのも同じ年だった。『三富朽葉全集』第1巻・詩集篇 (1978年、牧神社刊) には、ランボーの訳詩2篇、「わがさすらひ」(Ma Bohème) と「SENSATION」が収録されているが、初出誌等は残念ながら未詳である。

柳澤健は後に外交官となった詩人であるが、青年時代に本邦初訳の「酔ひどれの舟」を発表したことで記憶に値する。本稿第3章で詳述するように、1914 (大正3) 年2月発行の詩誌『未来』に載ったもので、同年12月刊行の柳澤の詩集『果樹園』にも収録された。このほか大正年間でその名前を逸することのできない人々は、1922 (大正11) 年刊行の『有明詩集』に「母音」(Voyelles) を訳載した蒲原有明、随筆集『信天翁の眼玉』(同年、白水社刊) においてランボーの生涯と作品を軽妙に紹介した辰野隆、1924 (大正13) 年に春陽堂から刊行された訳詩集『近代佛蘭西詩抄』に、「虱を捜す女」(Les Chercheuses de poux)、「少年時」(Enfance)、「花」(Fleurs) の3篇を訳載した鈴木信太郎などである。

日本におけるランボーの第2期は、大正末から第2次世界大戦にいたる約20年間であり、真の受容はこの時期に始まったといっている。3人の偉大な名前が挙げられる。いうまでもなく小林秀雄、富永太郎、そして中原中也である。この3人についてはすでに多くのことが語られているので、いくつかの指標となる事実のみを挙げて注意を喚起するにとどめたい。

小林秀雄が神田の本屋でメルキユール版の『地獄の季節』(Une Saison en enfer) の袖珍本³⁾ を見つけたのは、1924 (大正13) 年6月頃であった。これは小林にとってひとつの事件であったが、日本の近代文学史上の一事件でもあった。これ以後小林は生涯に3つの「ランボオ」論を書くことになる。その最初のもは、1926 (大正15) 年10月発行の『佛蘭西文学研究』第1号 (東大佛文研究室編) に掲載された「人生斫断家ランボオ」であった。情熱にかられて書いたかなり晦渋なもので、アーサー・シモンズの影響が濃厚である。人生を斫りきざむひとランボーは、無意識的な生活者としてのヴェルレーヌに対して、「生活を規定せんとする意志」をたえず抱きつづけた意識的な生活者であった。彼の「斫断」とは彼の「発情そのもの」であった。いうまでもなくこの考えは、『地獄の季節』を最後の作品と見る年代確定に支えられている。「吾々は彼の絶作『地獄の一季節』の魔力が、この作品後、彼が若し一行でも書くことをした

ら、この作は諒解出来ないものとなると云ふ事にある事を忘れてはならない。「彼は美神を捕えて刺違へたのである。恐らく此所に極点の文学がある」。

小林の第2の「ランボオ論」は、1930（昭和5）年10月に白水社から刊行された翻訳『地獄の季節』の後記として書かれた。「奇妙な三角関係」を経た小林の成熟のあとが見られ、数年前の「ランボオ論」を「今は狷介とも愚劣ともみえるこの小論」とよび、いかにも告白的な口調で、ランボーは「夢をみるみじめさ」を明かしてくれた、と打ち明けている。第3の「ランボオ論」は、1948（昭和23）年11月に創元社から刊行された『ランボオ詩集』のための後記として書かれた。ランボーとの出会いと関わりを回想風に、しかも適当に距離をおいて冷静に語っている。こうして20数年間にわたってランボーと取り組んだ小林は、その理解を以下の翻訳として結実させた。すなわち『地獄の季節』、『飾画』（Illuminations）、『酩酊船』（Le Bateau ivre）、『渇の喜劇』（Comédie de la Soif）、『堪忍』（Fêtes de la patience, I. Bannières de mai）、『オフェリヤ』（Ophélie）、『谷間に眠る男』（Le Dormeur du Val）である。

ところで小林のランボーとの出会いは、いくつかの連鎖反応を呼び起こした。彼は1924（大正13）年9月、当時京都に滞在中の友人富永太郎に、『地獄の季節』の終章「別れ」（Adieu）の原詩を書き抜いて送った。富永はそれを「大きな紙に書いて、壁に張り毎日眺めて」いたという。散文詩「秋の悲歎」が書かれたのはそれから間もなくしてであった。「は、あランボオばりだな、と言つてもいい。とにかく日本流行の＜情調派＞でないといふレッテルをつけてくれたら本望だ。出来不出来は問わず」と小林にその詩稿を送った折に書き添えている⁴⁾。富永の作品には他にも、「遺産分配書」や「恥の歌」などランボーの影響が見てとれるものがあり、さらには「Au Rimbaud」と題する奇妙なフランス語詩さえ残されている。翻訳としては、「饑餓の饗宴」（Fêtes de la faim）があり、また未定稿ながら、『地獄の季節』から「朝」（Matin）と「錯乱Ⅰ」を、そして『イリュミナシオン』からは「コント」（Conte）、「労働者」（Ouvriers）、「古代」（Antique）の3篇を、それぞれ訳出している。

中原中也がランボーを知ったのは、この富永を通じてであった。彼の「詩的履歴書」の大正13年の項には、「夏、富永太郎京都に来て、彼より仏国詩人等の存在を学ぶ」とある。また「ノート1924」の中程に、上田敏訳「酔ひどれ船」（前年発行の玄文社版『上田敏詩集』のテキストと思われる）の一部が筆写されていることも確認される。中原は1926（大正15）年1月に、知人の正岡忠三郎からベリション版の『ランボー作品集』⁵⁾を貰い、同じ年の秋からアテネ・フランセへ通い始めるのである。以後中原は約60篇のランボーを翻訳している。ほとんどが韻文詩篇である。すなわち『学校時代の詩』（1933年12月、三笠書房刊）、『ランボオ詩抄』（1936年6月、山本書店刊）、『ランボオ詩集』（1937年9月、野田書房刊）が、それぞれ単行本として生前に出版されたのである。

昭和初年代には、この他にも三好達治、堀口大學、村上菊一郎などによるランボー移入の試

みがあったが、ここではすべて割愛する。大正末から第二次世界大戦までのほぼ20年間に、本格的なランボー受容が始まったことだけを確認しておきたい。

さて本稿では、以上の歴史的展望を踏まえた上で、ランボーの初期韻文詩の傑作である *Le Bateau ivre* 邦訳の試みを、その初期に限定して検討してみたい。すなわち上田敏と柳澤健によるふたつの対照的な試みである。前者は韻文としての原詩の律動と措辞に最大の注意を払いつつ、これを文語定型詩として移し植えようとする試みであり、後者はイメージの詩学に着目して、これを口語的な散文として比較的自由に置き換えようとする試みであった。このふたつの翻訳が示す基本的な方向は、そのまま小林秀雄の「酩酊船」と中原中也の「酔ひどれ船」へと引き継がれていく。中也の試みは散文訳ではなく、形の上では行分け詩の体裁をとっているが、プロゾディにとらわれない自由な口語体は、明らかに柳澤の模索した方向に従っているのである。

1 テキストと試訳

はじめに、*Le Bateau ivre* の原文と筆者による試訳とを、各詩節ごとに交互に掲げる。底本として用いたのは、シュザンヌ・ベルナールの校訂本に更にアンドレ・ギュイヨーが手を加えた《ガルニエ古典叢書》の『ランボー作品集』である⁶⁾。なおこの作品には、ランボーの自筆原稿は残念ながら伝えられておらず、唯一の拠り所であるポール・ヴェルレーヌによる筆写詩稿が、現在はフランス国立図書館に所蔵されている。

LE BATEAU IVRE

酔っぱらった船

① Comme je descendais des Fleuves impassibles

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

平然として流れる大河を下ってゆくほどに
船曳きに導かれる覚えはもはやなくなった
甲高く叫ぶインディアンが色とりどりの柱に
彼らを裸のまま釘づけにして弓矢の標的にしてしまった

② J'étais insoucieux de tous les équipages,

Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

フランドルの小麦やイギリスの綿花を運ぶ船である私は
乗組員どものことにはまったく無頓着だった
船曳きがいなくなるのと同時にあの喧騒も収まってしまう
大河は私の望むがままに流れを下りゆかせた

- ③ Dans les clapotements furieux des marées
Moi l'autre hiver plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants

たけり狂う潮騒のなかを ついこの前の冬のこと
子供の脳髓よりも聞き分けのない私は
疾走した 纜をとかれた半島といえども
これほど勝ち誇った大混乱に身を委ねはしなかった

- ④ La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots!

嵐が海上での私の目覚めを祝福した
コルク栓より軽々と波の上で私は踊った
生贄を永遠に転がし続ける者と呼ばれるその波の上で
十夜にわたって 角燈のまぬけ眼を懐かしむ暇さえもなく

- ⑤ Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

子供らが齧る酸っぱい林檎よりはまだ甘い
海の蒼い水は 樅材の私の船体にしみとおって

安物の赤葡萄酒と反吐のしみを洗い流し
舵と錨までもぎ取ってどこかへやってしまった

- ⑥ Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

そしてその時から 私は身を浸したのだ 星の光を浴び
乳色に輝いて 蒼空を貪り喰っている 「海の詩」のなかに
そこでは時折 色蒼ざめて恍惚とした浮遊物
物思わしげな水死人が 下ってゆくのがあった

- ⑦ Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

またそこでは 太陽の金紅石の輝きのもとで錯乱し
かつゆるやかに身を揺する 蒼海原をいきなり染めあげて
アルコールよりなお強く また私たちの堅琴の音よりなお広大に
愛慾の苦い赤茶色の輝きが 醗酵するのだった

- ⑧ Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

私は知っている 稲妻に切り裂かれる空 そして龍巻
砕け散る波と潮の流れを 私は知っている 夕暮れを
一群の鳩のように高揚して舞い上がる暁を
そして私は時折 まさかと思われるようなことをこの眼で見た

- ⑨ J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très-antiques

Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!

私は見た 神秘の恐怖にしみをつけられた低い太陽が
古代の芝居を演ずる役者たちのような
董いろの長い凝固の連なりを照らしているのを
そしてまた 大波がはるか遠くで鎧戸の戦きを転がしているのを

- ⑩ J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

私は夢に見た 眩惑された雪が舞う緑の夜
すなわちゆるやかに海の瞳へと湧き上がる接吻を
驚くべき精気の循環を
そして歌う燐光が黄と青に目覚めるのを

- ⑪ J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs!

私は従った 何箇月もの間 ヒステリーの牛の群さながらに
暗礁へと襲いかかる大波の後を追って
その時は 三人のマリアさまのまばゆい素足が
荒波に喘ぐ大洋の鼻面を押さえつけることができるとは思ひもしなかった

- ⑫ J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!

私は衝突した 本当に まさかと思ったフロリダ
人間の膚をした豹の眼に花々がまぜ合わされるあの国に
そしてまた 水平線の下に隠れる海緑色の野獣の群に
手綱のように張り渡された虹にさえ衝突した

⑬ J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses

Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!

Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces

Et les lointains vers les gouffres cataractant!

私は見た 巨大な沼が魚築となって醗酵し

蘭草のなかに怪獣レヴィアタンがまるごと腐爛しているのを

べた風のただなかで海水が崩れ落ちるのを

そしてはるかな遠景が滝となって深淵へと雪崩れてゆくのを

⑭ Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!

Échouage hideux au fond des golfes bruns

Où les serpents géants dévorés des punaises

Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!

氷河 銀の太陽 真珠の波 燐火の空よ

褐色の入江の奥に醜くも座礁したいいくつかの船よ

そこでは南京虫に貪り喰われた大蛇が

猛烈な臭いを放ってねじくれた木からずり落ちてくる

⑮ J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades

Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.

—Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades

Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

子供たちに見せてやりたかった 青い波間のこれひだい

金の魚 そしてあの歌うたう魚らを

——波の花々が私の漂流をやさしく揺すり

えもいわれない追風が時々私に翼をあたえた

⑯ Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,

La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux

Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes

Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux

時折 海はすすり泣いて私の横揺れを甘美なものにしながら

極地や様々な気候の地帯に倦み疲れた殉教者である私に向かって
黄いろい吸玉のついた影の花々をさし出すのだった
そこで私はじっとしていた ひざまづくひとりの女のように……

- ⑪ Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudes aux yeux blonds
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frères
Des noyés descendaient dormir, à reculons!

まるで島だった 私が揺すっている船べりには
ブロンドの眼をした口うるさい鳥たちが諍いをしたり糞を落したりしていた
そしてなおも航海を続けていると か細くなって垂れさがった私の縄を横切って
水死人らが後ずさりしながら眠りに落ちてゆくのがあった

- ⑫ Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anes,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

ところでこの私は 鳥も住まない天空へハリケーンによって吸い上げられ
入江の髪の毛のなかに迷い込んでしまった船だった
モニター艦やハンザの帆船といえども
水に酔っぱらったこの骸骨のような船体を救いあげることはできなかったろう

- ⑬ Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur ,

自由気まま 蕨色の霽につつまれて 煙を吐きながら
私は壁のように赤く染まった空に風穴をあけていた
空にはお人好しの詩人にとって甘美なジャムである
太陽の苔と蒼空の鼻汁とがこびりついている

- ⑭ Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,

Quand les juilletes faisaient crouler à coups de triques
Les cieus ultramarins aux ardents entonnoirs ;

私はさらに走りつづけた 三日月模様の電光に染まって
黒い海馬ヒッポカンボスに護衛される狂い船となって
その頃 七月は 燃える漏斗をそなえた群青色の空を
棍棒の乱打でくずおれさせていた

- ②① Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais
Fileur éternel des immobilités bleues
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!

私は身ぶるいしていた 五十マイルも離れたところで
発情した怪獣ベヘモットやメールストロームの大渦潮がぶつくさ言うのを感知して
青い不動の海原を永遠に糸を紡いで渡る身のこの私は
古い胸壁に取り囲まれたヨーロッパを懐かしんでいる

- ②② J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :
—Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?—

私は見た 星の群島を そして航海者に
錯乱に陥った空を開示する島々を
——おまえは眠りそして隠れ住むのか あの底の知れない夜のうちに
幾百万の金の鳥たちよ おお 未知の精気よ

- ②③ Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
O que ma quille éclate! O que j'aille à la mer!

それにしても 私はあまりに泣きすぎた 暁は胸をえぐり
月はすべて耐えがたく 太陽は例外なく苦い
とげとげしい愛に酔い痴れてもう身動きもままならない

おお 私の龍骨よ砕け散れ いっそ海中に沈んでしまいたいのだ

- ②④ Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

私が渴望するヨーロッパの水があるとするならば
それは黒々とした冷たい森の水たまりだ そこではかぐわしい匂いのする夕暮れに
悲しみに胸をあふれさせてうずくまるひとりの少年が
五月の蝶さながらのたおやかな小舟をそっと放ちやるのだ

- ②⑤ Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

おお 波よ おまえの倦怠に浴みしてしまった私には
綿花を運ぶ船につき従って進むことも
艦船の軍旗や吹流しの驕慢を横ぎることも
そしてまた廃船の恐ろしい監視の下で航行をつづけることも もはや不可能なのだ

2 上田敏の試み

冒頭で日本におけるフランス詩百年という大雑把な物言いをしたが、その起点は必ずしも明確ではない。例えば矢田部良吉の手になる英語からの重訳「シヤール、ドレアン氏、春の詩」を収める『新体詩抄』の刊行年、1882（明治15）年とするのには、やはり多少の無理が伴うだろう。フランス詩が不十分ながらも一応系統的に原語から直接日本語に翻訳されるようになった記念すべき年といえ、いうまでもなく上田敏が『海潮音』を上梓した、1905（明治38）年だからである。そこにいたるまでの十余年の胎動期も含めて百年というのが、妥当な計算ではないだろうか。

上田敏は『海潮音』に、例えばボードレールの『悪の花』から5篇を訳出して収めている。そのうち「薄暮の曲」と「梟」の2篇は初出不明であり、あるいは未発表の訳稿を直接収めたものかと思われるが、残りの「信天翁」「破鐘」「人と海」の3篇は、『明星』の明治38年7月号から9月号にかけて発表されたものである。この訳詩集には29詩人の57篇が収められており、

ボードレールの5篇はエミール・ヴェラーレンの6篇、ロバート・ブラウニングの5篇とならんで最も多い。フランス近代詩にかぎっていえば、ルコント・ド・リール、ジョゼ＝マリア・ド・エレディア、ポール・ヴェルレーヌ、アンリ・ド・レニエの各3篇、それにヴィクトル・ユゴーのわずか1篇にくらべて、格別の扱いであることがわかるだろう。

さて上田敏による西欧近代詩の翻訳ぶりであるが、ひとことでいってそれは日本と中国の古典詩歌によって培われた繊細な言語感覚と、ヨーロッパ近代の新しい詩風・趣味・感覚との、ほとんど希有ともいふべき出会いと調和の上に成り立っている。この点については彼自身が、「海潮音序」の末尾で以下のように翻訳の心得を語って説明している。

譯述の法に就ては譯者自ら語るを好まず。只譯詩の覺悟に關して、ロセッティが伊太利古詩翻譯の序に述べたると同一の見を持したりと告白す。異邦の詩文の美を移植せむとする者は、既に成語に富みたる自國詩文の技巧の爲め、清新の趣味を犠牲にする事あるべからず。而も彼所謂逐語譯は必らずしも忠實譯にあらず。されば「東行西行雲眇々。二月三月日遅々」を「とざまにゆき、かうざまに、くもはるばる。きさらぎ、やよひ、ひうらうら」と訓み給ひけむ神託もさることながら、大江朝綱が二條の家に物張の尼が「月によつて長安百尺の樓に上る」と詠じたる例に従ひたる所多し⁷⁾。

いささか学術的な響きのある翻訳論であるが、要するに日本語の修辞や技巧に溺れて原文の美を損なうことなく、しかも窮屈な逐語訳からものがれて可能なかぎり自在に原詩文の心に移すことに専念した、というのである。神託云々はある人の夢枕に現れた天神（菅原道真）が自らの漢詩2行の読み方を教えたという故事に、また物張の尼云々は月見の宴で人々が白樂天の一句を「月ハ長安ノ百尺ノ樓ニ上レリ」と朗詠したのを、故大江朝綱に仕えていた下女が上記のように訂正したという話によっている。ともに『今昔物語』がその出典である。

実際に例えばボードレールの韻文詩5篇の訳を見れば、なるほどこの翻訳の覚悟は見事にその所定の目標を達成しているといつていいだろう。とりわけ日本語の詩として朗誦に耐え得る絶妙な音楽性と、そして詩語の成熟と気品はまさに比類がなく、翻訳詩とは思われないほどである。しかし問題はそれほど単純ではない。この過度のこなれぐあいと自家薬籠中ぶりが、はたしてボードレールのテキストにどこまで忠実であり得たかとなると、話は微妙に異なってくる。「^{くれがた}薄暮の^{きよく}曲」(Harmonie du soir)の第一連を例にとって考えてみよう。

Voici venir les temps où vibrant su sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;

Valse mélancolique et langoureux vertige!⁸⁾

ときこそ今は水枝さす、こぬれに花の顫ふころ。
花は薫じて追風に、不斷の香の爐に似たり。
匂も音も夕空に、とうとうたたり、とうたたり、
ワルツの舞の哀れさよ、疲れ倦みたる眩暈よ、

この訳詩の真価は、視覚と聴覚の双方による鑑賞、つまり黙読と朗誦のいずれにも耐え得るというところにあるだろう。ルビを活用することによって漢語・字音語と和語との間の調和をはかり、あるいは文字の意味と音と形態との間に交響を生み、流れるような七五のリズムにのせた半諧音と畳音の効果によって、物憂くも華麗な音楽を作り出している。天神の神託や物張の尼の教えが十分にいかされていると思われる所以である。

けれども問題は、以上のような長所が逆にいくつかの不都合を生む原因にもなっていることである。例えば「水枝さす」は「みずみずしい若枝のさし出た」を意味する美しい和語であるが、これに相当することばは原詩にはなく、上田敏の補った埋め草ないし装飾のことばである。これによって装飾される「こぬれ」は、いうまでもなく樹木の梢を意味するから、この訳詩の読者は灌木ないし喬木に咲く花をただちに思い浮かべるだろう。しかしこのところ原詩では、tige すなわち花の茎が指示されているのみであって、その花を支える草木の形状には一切ふれていないのであるから、当然この花は百合や金盞花のような可憐なものからリラやマロニエのような花木にいたるまでを自由に連想することを許すのであり、いわば花の精のようなものとして私たちの前に立ち現れるのである。従ってこの装飾過多はうっかりすると誤訳にも通じかねないだろう。

これと同じことは、例えば2行目の Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; についても指摘し得るだろう。直訳に近い形なら「花々はつり香炉のように燻り立つ」とでもなるべきところを、「花は薫じて追風に、不斷の香の爐に似たり」としているのである。語調を整えるために原文には相当句が見当たらない「追風」を補った点はともかくとしても、カトリックの祭儀で用いる encensoir (つり香炉) を上田敏のように敷衍して訳すと、宗教的な荘嚴の気配がすっぱりと抜け落ちてしまうことは、やはり見過ごすことができない。なぜならこの気配は、第2連、第3連に繰り返される reposoir (仮祭壇) や最終連末尾に現れる ostensor (聖体顕示台) とあいまって、この詩の主調をなしているといっても過言ではないからである。これら三つの宗教用語は、いずれも末尾に -soir (夕べ) という語彙と音とを含んでおり、しかも十全に脚韻を踏んでいるのである。

特に功罪とりまぜて上田敏の面目躍如たるところは、直訳なら「音と香りは夕べの空を巡

る」となるべきはずの一句 *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* を、「匂も音も夕空に、とうとうたりり、とうたりり」と訳しているところである。「巡る」ないし「まわる」の意味を持つ動詞を、能の「翁」の冒頭や江戸長唄「三番叟」などに見える語義未詳のことばで置き換えている訳であるが、ここにもリズムや口調など音楽性を重視する上田敏の姿勢がはっきりと現れている。いわばこれはほとんどボードレールによる「変奏」であって、すでに「翻訳」の域を多分に逸脱しているといわなければならないだろう。

ついでにいておけば、上記のような翻訳ぶりと作品の選択からうかがわれる上田敏のボードレール理解は、近代人の感覚の肥大を憂愁と倦怠のフィルターを通して一種の靈妙な音楽として実現した詩人、ということになるだろう。『海潮音』には、エミール・ヴェラレーンとヴィクトル・ユゴーがボードレールに寄せた短い評言とならべて、訳者自身による数行の詩人紹介が付けられているが、そのなかで実に6度にわたって繰り返される「悲哀」ということばは、この意味で重要である。いわく、「ボードレールは悲哀に誇れり、(中略) 悲哀を愛するの甚だしきは、いづれの先人をも凌ぎ、常に悲哀の詩趣を讀して、彼は自ら「悲哀の錬金道士」と號せり」。上田敏がここで「悲哀」と訳している原語は *douleur* であって、このことばは普通、「(肉体的ないし精神的) 苦痛」を意味する。おそらく『悪の花』の1篇「苦悩の錬金術」(*Alchimie de la douleur*) を意識した評言であろうが、これを「悲哀」と訳してしまったのでは、ボードレールの苦痛淫楽症やイロニーの感覚は抜け落ちてしまい、下手をすると口あたりのいい感傷としてのみ受け取られる危険がある。

さて上田敏による『酔ひどれ船』の訳稿をもとにして、以下にこれらの問題をもう少し具体的に考えてみたい。1981(昭和56)年に教育出版センターから刊行された定本上田敏全集第10巻には、旧改造社版全集に拠って、A稿、B稿、C稿、D稿の4種の未定稿が収録されており、全25連のうち第15連のみはいずれの訳稿にも欠如している。この4種の未定稿のそれぞれの進捗状態をわかりやすく表すと、次ページの図のようになるだろう。○印は草稿にあるもの、×印はないもの、そして△印はC稿第1葉の裏面に記された異文を、それぞれ意味する。

これら未定稿の制作の時期、状況などについて知られていることは、残念ながら非常に少ない。定本上田敏全集第10巻の島田謹二の解説には、次のように記されているのみである。「……アルチュール・ランボアの『酔ひどれ船』は、A稿、B稿、C稿、D稿と各種のものが残っている。旧版全集の編者は1910年頃の作品と推測する。『風とるひと』がこの年5月の『女子文壇』に出ているのだから、大体その前後の手稿だろうと判断される。この少年詩人ランボアは、独自の無類の心情、精神、感覚の体験を直下に投げ出そうとして、無感覚の中に高く高く飛翔して、一挙に前人未発の制作を作り上げてしまった。そんなエタイのわからぬ世界を、知的論理を無視して、ちゃんとした定形詩の中にムリに盛ろうとした悪魔的努力のあとが、いたいたしい。上田がこの詩人を手がけたことは、のちのクロードルの試作を心証するキッカ

韻文詩翻訳の二つの可能性（宇佐美）

	A 稿	B 稿	C 稿	D 稿
①	○	○	○ △	○
②	○	○	○	○
③	○	×	○	○
④	○	×	○	○
⑤	○	×	○	○
⑥	○	×	○	○
⑦	○	×	×	○
⑧	○	×	×	○
⑨	○	×	×	○
⑩	○	×	×	○
⑪	○	×	×	○
⑫	○	×	×	○
⑬	○	×	×	○
⑭	○	×	×	○
⑮	×	×	×	×
⑯	○	×	×	○
⑰	○	×	×	○
⑱	○	×	×	○
⑲	○	×	×	○
⑳	○	×	×	×
㉑	○	×	×	×
㉒	○	×	×	×
㉓	○	×	×	×
㉔	○	×	×	×
㉕	○	×	×	×

ケになった点で注目したい。試訳の出来ばえのはかばかしくないのは、同情にたえない」。

上田敏が *Le Bateau ivre* の翻訳に難渋したであろうことは、残されたこれら 4 種の未定稿からもつぶさに見てとることができる。その理由はおそらく、原テキストに内在するものと、上田敏自身の翻訳の姿勢にかかわるものと、双方に求められなければならないだろう。つまり 12 音綴詩句（alexandrins）4 行の詩節を連ねながらも、その定型の枠を打ち壊すような勢いで展開するダイナミックなイメージの詩学と、どちらかといえば高踏派的な資質の持ち主であり、五七のリズムと華麗な音楽性に固執する上田敏の詩学との、いわば必然的な衝突である。この

観点に立つならば、上田敏による「酔ひどれ船」未定稿は、「同情」をひくというよりは、むしろきわめて興味深いのである。そこで以下、各詩節ごとにこれら4種の未定稿と玄文社版のテキスト（各々をA、B、C、D、玄と略す）を、比較対照させてみることにする。なお、定本全集に従って草稿への書き込みはそのまま併記するが、脱字の補いや仮名遣いの訂正、あるいは読みの注記等は省略する。

- ①A われ非情の大河を下りゆくほどに
曳舟の綱手のさそひいつか無し。
喊き罵る赤人等、水夫を裸に的にして
色鮮やかにゑどりたる杙に結びつけ射止めたり。
- B 非情の大河冷然と流るゝ上を下り行けば
今まで張りし曳舟の水夫の綱手もいつか絶ゆ。
喊き罵る赤人の俘となりて裸身を
ゑどれる杙に釘うたれ、的射にされて滅びけむ。
- C ^{われ}非情の「大河」冷然と流るゝ上を^{おりゆ}下れば
^{いまありしかこ}曳船の綱手もいつか^{たゆ}導かずなりぬ。
喊き罵る赤人^{にとりことなりてはたかみを}等は水夫を捉へて裸にし
ゑど^{れる}りし杙に^{のほりもの、的射されて}磔けて、之を的に射殺したり。
- C' 非情の大河冷然と流るゝ上をおりゆけば⁹⁾
いま、でありし曳舟のかこの綱手もいつかたゆ、
わめきのゝしる赤人の俘となりて身をはがれ
ゑとれる杙にかけられてまといにこそはほろびてむ
- D われ大河の冷然として流るゝ上を下るとき、
曳舟の水夫いつかかけをかくしぬるを感じぬ、
のゝしりさはぐ肌あかの蠻民に的となりて
数々の色をぬりたる柱の上にいとめられしか、
- 玄 われ非情の大河を下り行くほどに
曳舟の綱手のさそひいつか無し。
^{わめ}喊き罵る赤人等、水夫を裸に的にして
色鮮やかにゑどりたる杙^こに結びつけ射止めたり。

- ②A われいかでかゝる船員に心残あらむ、
ゆけ、フラマンの小麥船、イギリスの綿船よ。
かの乗組の去りしより騷擾はたと止みければ
大河われを思ひまゝに行かしむ。
- B さもあらばあれ、われいかで、この船員に心残あらむ
ゆけフラマンのむぎイギリスのわた
こののりくみのさりしより、直覺はたとやみたれば、
- C われいかでかゝる船員に心残あらむ、
弗羅曼の麥ふね英吉利の綿を運ぶものをや。
このわが^{りしより}永夫は去つて、さきの騷^擾きの治まりし時より、
「大河」われをして思ひのまゝに行かしむ。
- D われいかでかゝるのりくみのものに心のこりせんや
ゆけ、フラマンの麥はこぶもの、ゆけイギリスのわた運ぶもの
かゝるやからがいにしより直覺はたとやみて
大河このときよりわれをしておもふがまゝの行をゆかしむ
- 玄 われいかでかかる船員に心残あらむ、
ゆけ、フラマンの小麥船、イギリスの綿船よ、
かの乗組の去りしより騷擾はたと止みければ、
大河はわれを思ひのままに下り行かしむ。
- ③A 荒潮の嗟りとよめく波にゆられて
冬さながらの吾心、幼兒の腦よりなほ鈍く、
水のまにまに漂へば、陸を離れし半島も
かゝる劇しき混沌に擾れしことや無かりけむ。
- C 荒潮のたけりとよめく波にゆられて、
冬の如くなるわれはをさな兒の頭より^{しいて}生體無く
ただ流れゆくに、陸を離れし半島も、
かゝる劇しき混沌に揉れしことや無かりけむ。
- D 潮流の^{さむのあれたる波}猛烈なるさんぶさんぶのなかに
われは冬の如くつめたく^幼小兒の腦の如く耳聾にして

ながれゆけり、半島もつなをととき、たゝかふが如し
かの如きかちほこるこんとんをかんじたることなからむ

玄 荒潮の^{たけ}哮りとよめく波にゆられて
冬さながらの吾心、幼児の脳よりなほ鈍く、
水のまにまに^{たぎ}漾へば、陸を離れし半島も
かかる劇しき混沌に擾れしことや無かりけむ。

④A 颶風はこゝにわが漂浪の目醒に祝別す、
身はコルクの栓よりも軽く波に跳りて、
永久にその牲を轉ばすといふ海の上に
うきねの十日、燈臺の^{いくよ}空けたる眼は顧みず。

C 颶風はわが漂浪の目醒に祝別したり。
身はコルクの栓よりも軽く波に跳りて、
その牲を永久に轉ばすといふ海の上に
漂ふこと十日、舷燈の痴れたる眼には放れて。

D 暴風は漂浪の覺醒を祝福す、
われはキルクよりもかろくなりて波の上におとうす、
とこしへにいけにえを轉すといふ波の上に、
十日十夜、ともしびのおろかなるめを、みたしともおもはずに、

玄 颶風はここにわが漂浪の目醒に祝別す、
身はコルクの栓よりも軽く波に跳りて、
永久にその牲^{にへ}を轉ばすといふ海の上に
うきねの十日、燈臺の^{うつ}空けたる眼は顧みず。

⑤A 酸き林檎の果を小兒等の吸ふよりも柔かく
^{さみどりの}青き水はわが松板の船にしみとほりて
青みたる葡萄酒のしみを、吐瀉物のいろいろを
わが身より洗ひ、舵もうせぬ、いかりもうせぬ。

C をさな兒の好く林檎の酸き果よりも、
柔らかく青海はわが松板の船に浸み透りて、
青みし葡萄酒のしみやいろいろの吐瀉物を

わが身より洗ひて、舵もうせぬ、錨もうせぬ。

- D 子どもの好むすき林檎の果よりも味よきは
 緑の水なり、其水はわが樅の木の貝舟にしみとほり
 さけのしみ、吐瀉物のしみは
 身にかゝりぬ、其時かちもうせぬ、いかりもとけぬ、

玄 酸き林檎の果を小兒等の吸ふよりも柔かく
 さみどりの水はわが松板の船に浸み透りて、
 青みたる葡萄酒のしみを、吐瀉物のいろいろを
 わが身より洗ひ、舵もうせぬ、錨もうせぬ。

- ⑥A これよりぞわれは^{星をちりばめ}わたつみ、乳色にひたる
 おほわたつみのうたに浴しつゝ、
 緑のそらいろを貪りゆけば、其みづきは蒼ぐもる
 物思はしげなる水死者の、愁然として沈み行く。

C ^{これよりぞ}かくてわれは星を鏤ばめて乳色にひたる
 おほわたつみの「歌」のなに浴しつゝ、
 緑と青とを貪りゆけば、其^{みづきは}吃水も蒼ぐもる
 物思はしげなる水死者の愁然として沈み行く、

D これよりして、わがうかびただよふものは
 星の光をあびたるひかりかがやく海の詩なり
 海はおをそらをむさぼりくらふ、時として^{そらには}吃水くもり
 うつくしく、ちつと考ふる溺死者もただよふ

玄 これよりぞわれは星をちりばめ乳色にひたる
 おほわたつみのうたに浴しつゝ、
 緑のそらいろを^{むさぼ}貪りゆけば、其^{みづきは}吃水蒼ぐもる
 物思はしげなる水死者の、愁然として下り行く。

- ⑦A また忽然として青海の色をかき亂し、
 日のきらめきの其下に物狂はしくはたゆるく、
 つよき酒精にいやまさり、大さ琴に歌ひえぬ、
 愛執のいと苦き朱みぞわきいづる。

D 又は忽然として、蒼海の色をくもらして
日のあかあかとしたる下に、うれしげに、拍子しづかに、
アルコールよりもつよく、汝等の琴よりもさかんに、
愛のにかき赤味ははつてうすなり、

玄 また忽然として青海の色をかき亂し、
日のきらめきの其下に、物狂ほしくはたゆるく、
つよき酒精にいやまさり、大きさ琴に歌ひえぬ
愛執のいと苦き朱^{あか}みぞわきいづる。

⑧A われは知る霹靂に碎くる天を、龍巻を、
寄波を、潮ざるを。また夕ぐれを知るなり。
白鳩のむれ立つ如き曙の色も知るなり。
人のえ知らぬ不思議をも偶には見たり。

D われを知る、いなづまにはるゝ天も、たつまきも
激流も潮流も、又知るわれは、夕ぐれのそら
はたうちこほるはとの群なすあけぼのゝそらを
即ち人の見たりと信ぜしものをわれは實に見たり

玄 われは知る、霹靂に碎くる天を、龍巻を、
^{よせなみ}寄波を、潮ざるを。また夕ぐれを知るなり。
白鳩のむれ立つ如き曙の色も知るなり。
人のえ知らぬ不思議をも偶^{たま}には見たり。

⑨A 神秘のおそれにくもる入日のかげ、
紫色の凝結にたなびきて、かがやふも見たり。
古代の劇の俳優らが並に進む姿なる
波のうねりの一列は衣のひだをふるふ
^{がをちにひれふるかしこさよ。}

D わが見きひくきそら、神秘の恐にくもるを
紫の長く曳く光のちちにてらされたり
宛も古の劇に出るわざおぎの姿にして
波ははるかに其まどかけのせんとうを曳く¹⁰⁾、

玄 神秘のおそれにくもる入日のかげ、

紫色の凝結にたなびきてかがよふも見たり。
古代の劇の俳優^{わざをき}が並んで進む姿なる
波のうねりの一列がをちにひれふるかしこさよ。

- ⑩ A 夜天のいろ^こ深みどりは、ましろの雪にまばゆくて
静に流れめにのぼる、くちつけをさへゆめみたり。
よにためしなき靈液は天地にめぐりただよひて
歌ふが如き不知火の青に黄いろにめざむるを。

D われゆめみしは、まばゆきゆきの青き^{verte}ぞら
わたつみの眼の上におもむろにくちつけす、
きゝもしらぬしるの循環、
うたの如きりん光の黄色に青にひかる éveil

玄 夜天のいろ^この深みどりはましろの雪のまばゆくて
静かに流れ、眼にのぼるくちつけをさへゆめみたり。
世にためしなき靈液は天地にめぐりただよひて
歌ふが如き不知火の青に黄いろにめざむるを。

- ⑪ A 幾月もいくつきもヒステリの牛小舎ににたる、
怒濤が暗礁に突撃するを見たり、
おろかや波はマリヤのまばゆきみあしの
いきだはしき大洋の口を簞すうとしらずや、

D われいく月もいく月もヒステリの屠牛場ににたる
暗礁を^{とつかん}攻撃する大波にしたふ
波はしらずマリヤの光明の足が、
いきたはしき大洋の口を簞するを知らず

玄 幾月もいくつきもヒステリの牛小舎に似たる
怒濤が暗礁に突撃するを見たり、
おろかや波はマリヤのまばゆきみあしの
いきだはしき大洋の口を^{かん}簞し得ると知らずや。

- ⑫ A 君見ずや、世にふしぎなるフロリダ州
花には豹の眼のひかり人のはだには

わの如きにじあざやかに染みたるを、
また水天の間には濃緑色の魚のむれ、

- D 君しるやわれは、ふかしぎのフロリダにゆき
まじはりしは豹のめになたる花、
わの如くまがる虹をゑがきたる人の皮
また海の水平の下には glauques のむれにまじる、

玄 君見ずや、世にふしぎなるフロリダ州、
花には豹の眼のひかり、人のはだには
手綱のごとく張りつめし虹あざやかに染みたるを、
また水天の間には海緑色のもののむれ。

- ⑬A 海上の沸き騰ちのぼる底みれば、ひろきわなあり、
海草のあしにからみて、腐爛するレビヤタン、
無風なぎのもなかに大水はながれそゝぎて、
をちかたの海はふちせにたきとなる。

- D われは見き沼澤のわきたつを、沼は大なるわななり、
そのあしの間に一頭のレビヤタンはらんゑす、
無風のもなに、大水ながれて
沖のしほざゐは、底しらぬふちにたぎちおつ

玄 海上の沸きたちかへる底みればひろきわなあり、
海草の足にからみて腐爛するレビヤタン、
無風なぎのもなかに大水はながれそそぎて、
をちかたの海はふち瀬に瀧となる。

- ⑭A 氷河、銀色の太陽、眞珠の波、炭火のそら、
赤くろきいりへの底にものすごきのあとよ
鳶いろのわんのそこなる おそろしき破船よ
そこには虫にくはれてただれたるうはばみのたり
黒き香に、よぢくねれたる木の枝よりころがり落つ、

- D 氷河あり、銀色の日輪あり、眞珠の波、やけたる炭の天あり
褐いろの灣の底に恐しき難船あるを見るに
うはばみは虫にくはれて、

黒きにほひを放つてく^{まがり立}ねる木をたほしぬ、

玄 氷河、銀色の太陽、眞珠の波、炭火の空、
鳶色の入江の底にもものすごき破船のあとよ、
そこには蟲にくはれたるうはばみのあり、
黒き香に、よちくねりたる木の枝よりころがり落つ。

⑮ 玄 をさなごに見せまほし、青波にうかびある
鯛^{ぞう}の族、黄金^{こがね}の魚^{いさな}くづ、歌へるいさな。
花と散る波のしぶきは漂流を祝ひ、
えも言へぬ風、時々、われをあふれり。

⑯ A 時としては地極と地帯のたびにあきぬる殉教者、
吐息をついてわが漂浪を楽しくしながら、
海は予に黄色の吸枝あるかげの花をうかぶ、
其時われは膝つくをんなの如くなり、

D 時として兩極や帶圈につかれて
波はためいきをつきしづかにわれをゆすれど
またきいろの吸盤をもてる影の花をわれとうかぶ
かくてわれはひざまづく女の如く、

玄 時としては地極と地帯の旅にあきたる殉教者、
吐息をついてわが漂浪を楽しくしながら、
海は、われに黄色の吸盤をもてる影の花をうかぶ、
その時われは跪く女のごとなり。

⑰ A 半島のわが甲板になげにしものは
あまいろの眼をしたる怪鳥の争、怪鳥のふん
かくて、波のまにまにうきゆく時、ほそきくさをよこざまに
多くの水死人はのけざまにねぶりてをりゆく、

D また舟の甲板の上に明色のけた、ましきとりの争と
ふんとを toss する半島の如し¹¹⁾
而してわれはただよひ浮びゆくときわがほそきつなをよこぎりて
水死のしかい背進してねむりつ、下るを見る

- 玄 半島のわが^{ふなべり}舷の上に投げ落すものは、
亞麻いろの眼をしたる怪鳥の争、怪鳥の糞、
かくて波のまにまに浮き行く時、わが細綱をよこぎりて、
水死の人はのけざまに眠にくだる……
- ⑮ A 入江の底のたけなが髪にみち迷ふわれは小舟ぞ、
あらし颶風によつて、とりもみぬ空に投げられ、
甲^{モニトル}鐵艦もハンザのほぶねも
水にゑひたるわがむくろ、いかでひろはむ、
- D かくてわれ、入江の髪^{曲浦}の下に迷ひ
とりもかよはぬ天にあらしに投げられたり、
かくて低舷甲鐵艦も、ハンザの帆前船も
水にゑひたるわが舟のむくろをさらさらひろひもせず
- 玄 入江の底の丈^{たけなががみ}長髪に道迷ふわれは小舟ぞ、
あらし颶風によつて鳥もみぬ空に投げられ、
甲^{モニトル}鐵艦もハンザの帆船も
水に酔ひたるわがむくろ、いかでひろはむ。
- ⑯ A 思ひのまゝにけむふきて、むらさきいろのけむたてゝ、
天をもとほすわが舟よ、そらは壁の如く赤し、
詩人先生にはあつらひのかざりの
太陽のこけあり、青海のはなあり、
- D 心^{自由にして}のまゝにうかびて、けむりを吐き、紫のもやに被はれたる
われはあかきそらの壁^{を貫ぬく}は
げに詩人のいみじとおもふ^{形容}辭句とすべし
太陽のこけあり、azur の slime ありて¹²⁾、
- 玄 思ひのままに、煙ふきて、むらさき色の霧立てて、
天をもとほすわが舟よ、空の赤きは壁のごと、
詩人先生にはあつらへの名句とも
太陽の^{こけ}藓苔あり、青海の^{はな}鼻涕あり。
- ⑳ A エレキの光る星をあび、黒き怪馬のこへいにて、

くるひただよふわが船よ、それ六月は杖ふりて、
るり紺青の天をうつ、あからなるあなをあける、

玄 エレキの光る星をあび、黒き海馬の護衛にて、
くるひただよふ板小舟、それ七月は
杖ふりて燃ゆる漏斗のかたちせる
瑠璃いろの天をこぼつころ。

㊦ A われはせんりつす、五十海里のあなた、けたゝし
べへモツと鳴門のうづのさをきく、
鳴呼青き不動の永久の fleur
昔ながら壁にゐるえうろばこそかなしけれ、

玄 五十里のあなた、うめき泣く
河馬と鳴門の渦の^{さかり}發情をききて慄へたるわれ、
鳴呼、青き不動を永久に紡ぐもの、
昔ながらの壁にゐる歐羅巴こそかなしけれ。

㊦ A 星てる群島、しまじま其くるはしく美しきそらは
たびいく人にひらけたり、
^{そもそも}このあたら夜の中にありて、爾はねむり、遠くか、
紫磨金鳥の幾百萬、あゝ當來のせいきよ、

玄 星てる群島、島々、その狂ほしく美はしき
空はただよふもののためにひらかる、
そもこの^{あたら}良夜の間に爾はねむり、遠のくか。
紫磨金鳥の幾百萬、ああ當來の^{せいき}勢力よ。

㊦ A しかはれども、われはあまりに哭きたり、あけぼのはなやまし、
月かげはすべて、いとはし、日はすべてにがし、
切なる戀に身はふくれ、ゑいしれし悲嘆よ、
千々にくだけよ、いさゝ舟、われは海に死なむ、

玄 しかはあれども、われはあまりに哭きたり。あけぼのはなやまし、
月かげはすべていとはし、日はすべてにがし、
切なる戀に酔ひしれてわれは泣くなり、

龍骨よ、千々に碎けよ、われは海に死なむ。

- ㊤ A もしわれえうろばの水を望わたらば、そは冷く黒きくほなり、
色こめたる夕まぐれ、うれへに沈むをさな兒が
はらつくはびて、其上に
春のてふにも散る程のさゝ舟ながす

玄 もしわれ歐羅巴の水を望むとすれば、
そは冷やかに黒き沼なり、かぐはしき夕まぐれ、
うれひに沈むをさな兒が、腹つくばひてその上に
五月の蝶にさながらの笹舟を流す。

- ㊤ A あゝ波よ、一たびなれが倦怠にうかんでは、
綿船の後より其みを奪ひもならず、
はたとほのをの驕慢をさまたげもならず、
また函船の恐しき眼の下におよぎもえせじ。

玄 ああ波よ、一たび汝れが倦怠にうかんでは
綿船の水脈^{みづ}ひくあとを奪ひもならず、
旗と炎の驕慢を妨げもならず、
また函船^{はこぶね}の恐しき眼の下におよぎもえせじ。

未完成ながら、京都時代の上田敏の翻訳の仕事として逸することの出来ないこの訳稿は、いかにも難渋の跡をとどめていて、そのためにかえって印象的である。『海潮音』や『牧羊神』の名篇にいたる下書きないし草稿を参照することが出来ない以上、上田敏の訳詩の方法や推敲の仕方を探る上でも、貴重な資料であるだろう。いうまでもなくこれらの未定稿を比較対照させることによって見えてくるものは、柳村上田敏のあくことのない律動への執着である。『海潮音』序の冒頭で、「高踏派の壮麗體を譯すに當りて、多く所謂七五調を基としたる詩形を用ゐ、象徴派の幽婉體を醸するに多少の變格を敢てしたるは、其各の原調に適合せしめむが爲なり」と述べた心構へは、ランボーの翻訳に際しても基本的には変わらなかったといっている。これらの未定稿を見るかぎりでは、上田敏はランボーの12音綴詩句 (alexandrins) を、七五調を基本としながらそこに「多少の變格」を加えて訳出しようとして、悪戦苦闘しているように思われるのである。

第1連の6種のテキストを見比べてみよう。竹友藻風が採用したのは、第15連を除いては一応最終連まで訳稿が存在するA稿である。1行目と2行目は、そのリズムが2-8-7および5-7-

5であるのに対して(「下りゆく」は「おりゆく」と読ませるものと理解する)、3行目と4行目はいずれも7-5-7-5となっている(「水夫」は「かこ」と読ませるものと理解する)。前半部、殊に1行目の不規則なリズムが、何ともすわりが悪い。これに対してB稿はすべての詩行が、7-5-7-5のリズムで統一されていて、いうまでもなくこれは上田敏が『海潮音』において12音綴詩句を移し植えるに際して、最も愛用したリズムである。ただしここでは、律動を整えることを優先したかわりに、1行目において話者を表示する一人称主語が省略された形になっている。なおこれは、C稿第1葉の裏面に記された異文(C'稿)の、平仮名をより多用したテキストと、リズムの点では全く同一である。

これに対してC稿は、1行目が7-5-7-4、2行目が5-7-8、3行目が7-6-7-5、4行目が7-5-6-6であり、またD稿は、1行目が6-7-7-5、2行目が7-6-6-4、3行目が7-5-5-6、そして4行目が5-7-7-7である。いずれも律動の点では、ややすわりの悪い訳稿になっている。C稿に書き加えられた平仮名を多用した異文は、この破調を繕ってより口当たりのよいリズムと音調を作りだそうとする試みとも思われる。

これら6種のテキストを比較した場合、律動の点から見てもっとも完成度の高いものは、いうまでもなくB稿とC'稿である。特にC'稿のなめらかさには、「高踏派の壮麗體」にこそふさわしいものがあり、その反面、波瀾万丈の旅と絢爛豪華な視象の開始とを告げる原詩の訳としては、ややおさまり過ぎていさゝかきがある。その点、竹友藻風の選択は妥当なものであったといえよう。この「A稿・玄文社版テキスト」の律動をほとんどそのまま踏襲しているのが、小林秀雄訳「酩酊船」なのである。比較のために第1連のみを引用してみよう。

われ、非情の河より河を下りしが、
ふなひき
 船曳の綱のいざなひいつか覚えず。
 罵り騒ぐ蛮人はや船曳等つらを標的まにと引つ捕へ、
いろ
 彩色とりどりに立ち竝くひぶ杭はだかに赤裸に釘付けぬ¹³⁾。

七五調を基本にしつつ適度に変格を加えた律動といい、使用されている語彙や成語といい、ほとんど上田敏訳の変奏とっていい。そしてこのことは、煩瑣におよぶので比較対照は省略するが、第1連にかぎらず訳詩全体に関してもいい得ることなのである。上田敏の創始した文語体律動詩は、日本における翻訳詩の歴史においてひとつの伝統とさえなったのである。例えばフランス象徴詩の移入に功罪とりまぜて多大な影響力を行使した鈴木信太郎などの訳詩においても、その主軸として強固に生き続けることになるだろう。

これに対して、上田敏の試みからわずか数年後に、未成熟ながらもまったく異質の試みが、ひとりの学生の手によってなされた。上田敏と小林秀雄がめざした方向とは対照的なものを模

索するその試みは、詩の翻訳の方法に関して無視し得ない問題提起を行っているように思われる。そこで次章では、今日ではほとんど忘れられてしまっている1篇の訳詩を資料として提示しながら、この問題を考えてみたい。

3 柳澤健の試み

東京帝国大学仏法科に在学中の柳澤健は、1914（大正3）年に三木露風の主宰する季刊詩誌『未来』の同人となり、2月刊行の同誌創刊号（第壹輯）に、詩篇「雪景」およびエッセー「ピアノリスト・パツハマン論」と共に、Le Bateau ivre の翻訳「酔ひどれの舟（ラムボオ）」を発表する。筆者の知るかぎりでは、Le Bateau ivre の翻訳が活字になった最初である。訳稿は前年の12月にすでに出来ていたものと思われる。なぜなら掲載された訳詩の末尾には（1913 Décembre）と年月が明記されており、更に巻末の雑纂欄には柳澤自身が Pêle-Mêle と題する短文を書いていて、そのなかに次のような翻訳の経緯を記した箇所が見られるからである。

△ラムボウの「酔ひどれの舟」を漸く譯了したのは、客臘の大晦日の當日であつた。外には雪がさらさらしてゐた。（自分は郷國の會津で越年した）汗がにじみ出さうな氣持になつて了つた。近くの郵便局で書留を頼んで歸りみちに着いた時は、よろけて了ひさうな氣持が幾分落ち着きはじめた。思ひ出すと、その足で、新城君（新城和一＝引用者註）を訪ねてフランスの新らしいルネッサンスの話やベルグソンの話をした。何時間か過ぎて外へ出たら、粉雪が煙のやうに旋廻して目も開けられなかつた。

△「酔ひどれの舟」の原稿が、三木さんの手にはいるや、三木さんから長いお手紙を貰つた。そのなかの一節を抜いて書く。三木さんへは、あとでお詫びをする。

……「酔ひどれの舟」は君が云つたやうにたしかに偉大な作にちがひない。しかし私がこの作に就て思つてゐたことは此作を讀んでから確かめられた。この詩にあるものは眞の自由で、其自由は音楽と共にある。だからラムボウにとつては他人ならば當然劇的に詩を開展ささうとするところを、さうする必要が無かつた。彼は劇も何も一緒に引つぱつて往つた。彼には静止することが辛かつたばかりでなく、動く物の中でちよつとでも一部分を擴げて見やうとする餘裕を有たなかつた。ずいぶん迅速に通り過ぎる中で我々はいろんな形を見る。しかしそれは頑丈に、或は秩序ある美しさで出来てはゐない。その物は蹣跚^{よろめ}けてつまづいて居る。この詩にあるとほりの言葉でいへば覆没してゐるものだ。

音楽と共にあるといふことを私は少しも疑はない、なぜかと云へば右の様な意味のことは音楽から我々が受ける。しかし、そして音楽が若しこの詩を描寫したなら（描寫と

いふより表現したなら) 同様に好い藝術を得ることにならうがどちらでも同じことだ。

ラムボウは我々の「未来」におきたかつた。ラムボウの詩は未来といふものの外何も歌つたのではない。言葉を換へて云へば夢想生活の外、ずいぶん確かなものに信じられる夢想生活の外に彼の詩はない。たゞどういふ場合にも望んで得られない望が起るそれは夢想者から流れいつる言葉が直ちに脆い放散性を帯び、それ程美しい示現となる事。少しでも手段の言葉ではないということである……

△三木さんのお話によると、この「酔ひどれの舟」は、曾て上田敏先生が手をおつけになつたが、とうとう譯了せずにはまはれたとか。途中で隋分止さうと思つたが、兎も角目をつむつて仕通して了つた。ひどく自分のためになつた。すこし位譯が拙いと誹られても、この報酬は優にそうした誹りを償つてくれる。兎に角、可成りのいい仕事であつた。

これによって、柳澤健が上田敏の未完成の訳稿の存在を知りながら、それを見てはいなかったことが判る。完成稿としては本邦初の試みであることを意識しつつ、青年期に特有の情熱に導かれるがまま力まかせに訳了したいきさつが窺われて大変に興味深い。三木露風の感想については、彼がこの作品に戸惑いを覚えながらも、その時間性と自由な夢想の展開を音楽性と結び付けて、それなりに個性的に理解していたことを感じさせる。

さて柳澤健が自分の訳業にかなりの自負を抱いていたらしいことは、彼が同年12月に東雲堂から上梓した処女詩集『果樹園』にこの訳詩を収録し、その自序の末尾において次のように注記していることから、充分に推測される。

……なほ、巻末に載せた譯詩『酔ひどれの舟』は、佛蘭西詩壇の鬼才アルテユウル、ラムボオが十九歳の折の製作で、彼れの全作品を通じての最大傑作である。この譯詩をこゝに掲載した理由は、一にはこの詩が自分に嘗てない深い感動驚異であつたのと、一には永くかゝつて譯し終へた自分の勞力を虧くとも自分だけで紀念して置きたく思うたためにほかならない。

『果樹園』所収の訳詩本文を初出のそれと比較してみると、かなりの箇所推敲のあとが見てとれる。しかしこれは主として文体上の磨き上げと考えられ、基本的な理解と全体の調子(特に散文による口語体)を改変するものではない。従つてここでは煩雑を避けて『果樹園』所収の訳詩のみを掲げる。

酔ひどれの舟

- ① 浩蕩たる『大河』をば自分が下つた時、もはや船曳者^{みなひき}に嚮導して貰へないことが自分に判

つた。喧轟せる赤銅土人の群が、船曳者をば捉へて裸にし、色彩^{いろど}つた柱に釘付けて射標となした。

- ② 普羅曼麥^{フラマン}と英吉利斯綿^{イギリス}との所持者たる自分は、全ての船員について、無頓着であつた。自分の船曳者^{ふなひき}についての騷擾が静まつて、『大河』は自分の望むでる所へこの身軀を運んで行つた。
- ③ あくる冬、海洋の激亂のなかへと、小兒の頭蓋よりもはるか重い自分の身體は走り入つた！ 海に突き出た『半島』は、かゝる烈しい凱歌の叫聲をば、かつて享けとつたこともなかつた。
- ④ 嵐は、わが海上の警戒をば役立たせた。自分は、浮子よりも軽く、かの『犠牲の永久なる漂泊者』と人々が稱べる波浪の上にて舞踏した。眼が巨燈さへも見え難いまでにさせたのも悔まずに、十夜の間、舞踏しつづけた。
- ⑤ 小兒にとりて辛酸なる林檎の肉よりも更に柔らかなる青い水は、わが縦製の船體に滲み入り、緑^{みどり}なる酒とその噴出とは、斑點を自分につけ、梶と小錨とを散亂せしめた。
- ⑥ さてその時よりぞ、自分は、星辰の入り亂れたる海洋の詩^{ポエム}のなかに水浴^{みづあ}みることとなつた。貪^{むさぼ}り吸ふところのものは、緑色なる蒼穹、その蒼白くして昏迷せる蕩搖のなかに、思ひ悩める溺死人は屢々^ふ降りくだる。
- ⑦ その緑なる蒼穹は、瞬時にして、白晝の紅輝のもとに狂亂と静かなる韻律とに染められ、垂兒箇爾^{アルコホル}よりも強く神琴^{リール}よりも擴がりて、戀^{にが}の苦い褐色をば湧き立たせる。
- ⑧ 自分は、光に裂けた空、龍卷、反瀾、水流を知る。薄暮と、處女の群のごとく熱したる曙とを知る。そして、人々が見たと信じてゐる一切のものをば屢々見た。
- ⑨ 自分は、神秘なる恐怖に汚されたる低い太陽が長い堇^{すみれいろ}色の凝結を放射してゐるのを見た。極く古代の芝居の俳優どものやうに、波浪が遠方でその兜頂の大總の戰慄を轉^{おほふさ}がしてゐる。
- ⑩ 自分は、物静かに海洋の眼へとのぼりくる接吻、恍として雪ふる青き夜^{よる}を夢みた。異常なる液力の循環と歌唄ひなる燐光の黄色と青色の警戒を夢みた。
- ⑪ 自分は、まるで一箇月といふもの、非斯^{ヒステリ}的里な牡牛のごとく、暗礁へと侵襲^{あぶらなみ}する油浪の後^{しりへ}についた。Maries^{マリイ}のまばゆき御足^{みあし}が、この醜惡人^はをば、腫れあがつた『大洋』に追ひやり得ることをも考へることなく。
- ⑫ あゝ、自分は衝突させてしまつた。海洋の水平線の下、蒼海色の畜群のなかに於て、豹の眼の花が手韁^{たづな}のやうにはり伸べた虹の男の皮膚に交り合つてゐる奇異な Florides^{フロオリド}。

- ⑬ 自分は巨大の陷穽なる沼澤が醗酵するのを見た。そこなる葦の間には、あらゆる^{レ井アタン} 怪獣が腐りつくしてゐる。怖ろしげなる^{なき} 風のなかの水の頽廢、水の崩落する深淵の方角なる遠方に於て¹⁴⁾、
- ⑭ 堆氷、銀の太陽、^{らてん} 螺鈿の波、木炭の空、暗褐色の崖の底なる^{いま} 忌はしい坐洲を見た。その崖には、^{とこむし} 鼠姑を貪り食つてゐる巨蛇が、^{よじ} 扭れた樹木から黒い匂ひと俱に墮ちくる。
- ⑮ 自分は、子供に、緑色の波の間の^{さがみうを} 扁魚をば見せてやりたいと思つた。その魚は、^{きん} 黄金の魚、唄ふ魚。花の^{しぶき} 飛沫が自分の漂へる舟をきよくしてくれ、口に述べがたい風が^お やがて自分に羽翼を付けてくれた。
- ⑯ 折々、地極と地帯との疲れし殉死者なる海洋は、その啜り泣きにより、わが舟の動搖を軟らかならしめ、自分の方に向つて黄色の吸角をもつた陰影の花をば^あ さし擧ぐる、自分は跪いてゐる女のやうに残されてゐる。
- ⑰ 半島は、わが船側にむかつて、明暗色の眼を持ち妄りに號呼する鳥群の争鬪と排泄物とを打ちつける。溺死人が遠かつて眠りに入らむものとわが脆い鎖を傳はつて降りて行つたのちになつて、自分は船を走らせた。
- ⑱ しかして、鳥も無き氛圍氣のなかへと颶風によりて投げいだされ、小灣の毛髪の下に失はれし船—自分。わが^{モニトル} Monitors と^{アンス} Hanses の帆船とは、水中より酔ひどれし船骨をば拾ひあげやうともしてゐない。
- ⑲ ^{すみれいろ} 堇色の霧より、放れた、躍起し、上騰して、自分は^よ 良き詩人のために精美なる糖菓ともいふべき、太陽の苔蘚と碧色の涕涙をば保てる壁のごとく眞紅なる空に、穴を穿つた。
- ⑳ 『七月』が、熱き漏斗のごとき海上の空をば、大杖をもつて崩したとき、自分は、黒色の海馬の群に護衛せられてゐる狂亂の盤面、電氣體の星辰に染められて走つた。
- ㉑ 自分は、^{ベ エ モ オ} Bèhèmots と^{メニストロム} 厚き Maestroms の^{はる} 春情期を、遙か遠くより歎き悲しみて、戦慄する。緑なる^{イムモビリテ} 不^{とこしへ} 動を永久に糸紡ぐ自分は、古き胸壁を有する^{ヨオロツバ} 歐羅巴をば^{いた} 悔む。
- ㉒ 自分は、星の群島と、狂亂せる空が漕手の上に擴がれるところの小島とを、見た。黄金の鳥の幾萬の群よ。未來の意力よ。汝が、眠り且つさすらへるは、奥底も知らぬこの夜に於てなるか。
- ㉓ さはれ、げに、自分は餘り涙を落しすぎた。曙は痛苦してゐる。全ての月は酷に、全ての太陽は、辛い。^{にが} 苦い戀は、昏亂せる魔痺をもて自分を膨らます。あゝ、わが龍骨は爆破し、

あゝ、われは海洋に突き入る！

- ②④ 自分にして、若し歐羅巴^{ヨーロッパ}の水を望むとせよ。そは黒くして冷たき溜^{たま}り水、それには匂^{にお}やかな薄明に向ひ悲哀に充ちて蹲^{うづく}まれる小兒が、五月の蝶々のやうに脆い船をば解き放つ。
- ②⑤ あゝ、怒濤よ。汝の苦悩^{みづあ}に水浴みて、自分はもはや綿を所持せる者等よりその航路をば奪ふ能はず。旌旗と火焰との嬌慢^{はば}をば沮む能はず。はた、銅葉船の畏ろしき眼の下にありて泳ぐ能はず。

——大正二年十二月譯——

この柳澤訳の特徴は、すでに序章でも簡単に触れたように、詩節をひとつのブロックとする散文の訳であることだろう。語彙や言い回しに所々、私たちの眼や耳には古めかしく思われるものが混在するのは、日本の近代化の過程で言語が被った著しい変化と時代の制約を考えれば、やはりやむを得ないだろう。辞書に恵まれた今日なら、初学者でも避けられたであろう誤訳もいくつか見られる（例えば第4連、第10連の *éveil* をいずれも「警戒」と訳しているところなど）。「銅葉船」（第25連）などというよく意味の判らない訳語も紛れ込んでいる。しかし行分けを廃し、日本人の感性に抜きがたく定着する五七ないし七五のリズムには必ずしもとらわれずに、いわば当時としてはかなり平易な日常的散文の柔軟さをもって、原詩におけるダイナミックなイメージの展開に出来るだけ忠実に従おうと努めていることは、ひとつの可能性を模索する実験として、むしろ積極的に評価しなければならない。

そこで韻文詩の翻訳に際して散文を使用することの意義と効用とについて、以下に若干考察を加えておきたい。詩における韻文と散文の区別が曖昧になってきており、またその区別自体が大して意味のあることではなくなっている今日では、理解しにくいことではあるが、例えばフランスにおいて「散文詩」(*poème en prose*) ということばは、殊にジャンルの発生の段階においては、一種の用語矛盾以外の何ものでもなかった。「詩」(*poème*) は「韻文」(*vers*) で書かれるものであり、「散文」で書かれた「詩」などというものは、本来ありうべきものとは思われなかった。「詩」と「韻文」はほぼ同義語といってさしつかえなかったのである。

モリエール (Molière) が例の『町人貴族』(*Le Bourgeois Gentilhomme*) の第2幕第4場において、硬直した修辞学の束縛を痛快に戯画化して見せた時代の名残りは、そう簡単には消えなかった。がらにもなく恋文を書こうとするジュールダン氏 (Monsieur Jourdain) に、哲学の先生 (Maître de Philosophie) は、自分の考えを表現するには散文か韻文のどちらかに頼らなければならないと講釈した上で、「すべて散文でないものは韻文であり、韻文でないものは散文なのです」(*tout ce qui n'est point prose est vers ; et tout ce qui n'est point vers est prose*) という、いかにも同義語反復的で無内容な定義をつけ加えるのである¹⁵⁾。

定型としての「韻文＝詩」と非定型としての「散文」、このふたつの間に介在する障壁を突き崩して言語を活性化しようとする営みのなかから散文詩は生まれた。いわば破壊と混沌を母胎として生成した新しいポエジーであって、シュザンヌ・ベルナール (Suzanne Bernard) がその労作『散文詩——ボードレールから現代まで——』(Le Poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours) の緒言でまず指摘するように、これは一種の「多形現象」(polymorphisme) を呈する「変幻自在のジャンル」(genre protéé) なのであった¹⁶⁾。詩を扼殺しかねない韻律法の束縛を逃れて、新天地を開拓するためには、無政府状態のもつエネルギーが大きくものをいったはずであり、それだけに形態としての散文詩をきちんと定義することは至難のわざに近い。というより、新しい言語の創生への歩みそのものがこのジャンルの本質であってみれば、安易な定義づけは不可能であるばかりか無意味ですらあるだろう。

シュザンヌ・ベルナールが、彼女の浩瀚な散文詩論を定義や原則から起こすのではなく、ジャンルの生成と発展の実態を観察することから始めたのは、まことに意味の深いことであった。時代や個人によって様々な異なったあらわれ方をする「散文詩」の生態を、具体例に即して仔細に検討することを基本とし、そこからこのジャンルの本質としての「常数」(constantes) を導き出してゆく、これが彼女の採用した探究の方法であった。

とはいえ一応の守備範囲を明確にしておくことは必要であり、殊にいわゆる詩的散文 (prose poétique) や箴言 (maxime)、アフォリズム (aphorisme) 等と散文詩とを区別することは、対象を見きわめる上で不可欠であった。その場合ベルナールが最も基本的な必要条件として採用したのは、意識的ないし意図的な試みとしての創作行為の成果であるか否かということであった。未完成なもの、非構成的なもの、偶成的なものにとどまっているかぎり、芸術ジャンルとしての散文詩の枠内に含めて考えることは出来ない。たまたまある散文の断片がそこに二、三の詩的なきらめきを見せていたとしても、ただちにそれを散文詩と呼ぶわけにいかないのは当然であろう。

ベルナールは、散文詩を他の文学ジャンルと分かつ限定条件として、次の三つを挙げている。その第一は、テキストを詩作品として結晶化しようとする作者の構成的な意図が結果としてもたらす「組織的統一性」(unité organique) である。一見どのように複雑なあるいは自由奔放な印象を与えようと、詩作品は必ずそれだけでひとつの全体としてのまとまりを持っている筈であり、そこには閉じられ完結した宇宙が内包されている。小説や物語の一節がたとえどのように「詩的」な輝きを見せていようと、それはあくまでも部分であって、それだけで詩作品としての特質をそなえたものとはいえないであろう。ここから第二の限定条件、すなわち「無償性」(gratuité) ということが導き出されて来る。散文詩は、時間の流れや空間の延長にそってある一定の筋の展開に寄与する、物語や小説などの叙述様式ないし描写とは異質なものである。無限の時空を一個のオブジェのようなものに圧縮して封じ込め、一切の理由づけや有用性を欠い

たまま一気に読者の前に提示しようとする。第三の条件は、以上ふたつの条件が必然的にテキストの形態に強いるところの「短かさ」(brièveté)である。だらだらとした長談義、あるいは余談と脱線は、詩の昂揚と濃密さ、あるいは統一性を損なうものであろう。ポー (Poe) が『詩の原理』(The Poetic Principle) の冒頭で断言するように、「長い詩などというものは存在しない。長い詩というようないい方が、すでに用語上の矛盾を犯しているのである」(I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, <a long poem> is simply a flat contradiction in terms.)¹⁷⁾

ところで歴史的な視点から散文詩の成立の問題を考えてみると、詩の翻訳ということからんで興味深い事実が明らかになる。このジャンルが生み出されるにいたった機縁は、主に次のふたつの側面から考察されるが、そこにはどうやら18世紀後半から特に盛んになった翻訳詩の存在が、微妙に作用しているようなのである。

その第一は、韻文詩自体の内部に熟成してきた変革の気運であった。詩心を見失って小手先の技術をもてあそぶ三文詩人は、例えばモリエールが『人間ざらい』(Le Misanthrope)のなかで、内容空疎なソネを臆面もなく人前で朗誦するへば詩人オロント (Oronte) のうちに、まことに鮮やかに戯画化しているのであるが、これを徹底的に攻撃するアルセスト (Alceste) の憤懣には、古い器に盛り切ることの出来ない詩心の抑圧と内面の躍動が暗示されていると見ることが出来る。ラ・フォンテーヌ (La Fontaine) やモリエールの韻文解放の試みは、かなり大胆で積極的なものであったが、秩序と均衡を重んじる保守的な美学が圧倒的に支配していた、ルイ十四世の時代という制約をのがれることが出来なかったのは、やはり当然であるだろう。アベ・デュ・ボス (Abbé Du Bos) が、その『詩画論』(Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture)のなかで、「ポエジーを喪失した美しい韻文がある一方、韻文ではないが美しいポエジーがある」(Il est de beaux Poèmes sans vers, comme il est de beaux vers sans poésie....)といい切ったのは、ようやく18世紀初頭になってからのことであった¹⁸⁾。

いうまでもなくこの気運は、ロマン派文学運動において一挙に爆発するのであって、ラマルチーヌ (Lamartine) やユゴー (Hugo) を先頭とする一群の詩人たちの旺盛な創作活動によって、韻文そのものが、語彙と形態の両面において革命の洗礼を受けたことは、周知の事実である。そしてこの韻文革新の流れは、さらにヴェルレーヌやランボーを初めとするいわゆる象徴派の詩人たちの、「自由韻律詩」(vers libres)へと受け継がれてゆくことになる。時によって突然変異種のように見られがちな散文詩も、実はこのロマン派の詩歌革新運動のなかから必然的に芽生えたものであり、やがてそれ相応の大輪の花を咲かせるにいたるのであるが、それはすでにユゴーが『東方詩集』序文 (Préface des Orientales) のなかで述べている次のようなことばに、はっきりと予告されているようだ。

芸術には、手引のひもや手錠や猿ぐつわなどは不要なのだ。芸術は諸君にただ「行

け！」と命じる。そして、禁断の木の実など見当たらぬ詩というこの広大な庭に諸君を放つのだ。もはや空間も時間も詩人のものである。……散文で書こうと韻文で書こうと、大理石に刻もうとブロンズで鋳ようと、まったく自由なのだ。……詩人とは、自由な人間なのだ。ひとつ彼の眼を通してあたりを眺めまわしてみようではないか。

L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des baillons; il vous dit: Va! et vous lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète... Qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze... C'est à merveille. Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et voyons¹⁹⁾.

束縛としての定型を打破して、韻文をよりしなやかに、より自由なものに作り変えようとするロマン派の詩歌革新運動と並んで、もうひとつ散文詩の成立に大きく与かって力があつたのは、特に18世紀における散文の飛躍的な発展と成熟であつた。韻律法によって得るものよりもむしろ失うものの方が多いことを指摘し、いわば韻文に見切りをつけて散文のなかにポエジーを注ぎ込もうとする努力に専念したフェヌロン (Fénelon) の『テレマックの冒険』(Les Aventures de Télémaque) あたりが、さしあたりその先駆けとして挙げられるだろう。散文でありながら、叙事詩のもつ大きなうねりを伝えることを可能にするしなやかな構造を示し、繊細な感受性、特に自然感情のこまやかさ、豊かさを生き生きと感じさせる『テレマック』の文体は、理性と感情の調和に基づく美しい詩的散文の新境地を拓いたものであり、早くもジャン＝ジャック・ルソー (Jean-Jacques Rousseau) の到来を予告するものであるといつて過言ではない。

18世紀は、韻文の衰退と散文の隆盛が際立った対照を示した時代として、文学史に特筆される転換期であるが、このことは何もヴォルテール (Voltaire)、ルソー、ディドロ (Diderot) など偉大な散文作家たちの仕事に限っていい得ることではなく、例えばウォルポール (Walpole) とデファン婦人 (Madame du Deffand) の往復書簡などをのぞいてみるだけでも、十分に納得のいくことであるだろう。コクのある散文の妙味は、そのまま爛熟した文化から立ちのぼる香りでもあっただろう。

散文詩という大輪の花を準備する土壌を作った以上ふたつの側面からの気運の高まりに、さらに外国詩の翻訳の流行とその影響という具体的な契機がつけ加わると、新しい「詩」の誕生はほぼ決定的になったといつて差し支えない。18世紀における散文の名手たちの連峰に自らも連なるアベ・プレヴォー (Abbé Prévost) は、当時さかに行われた外国詩の翻訳が、そのほとんどが散文訳であるにもかかわらず、原詩の魅力と美しさをまことに生き生きと伝え得ていることをとらえて、韻律法が詩の本質的な構成要素ではないことを強調している²⁰⁾。例えばシュアール (Suard) やテュルゴ (Turgot) あるいはル・トゥルヌール (Le Tourneur) による『オシア

ン』(Ossian)のフランス語訳は、ジェームズ・マクファースン (James Macpherson) の英文テキストそのものが、情念の息吹を生々しく伝えてよこす見事な「散文訳」であったこともあって、シャトーブリアン (Chateaubriand) からスタール夫人 (Madame de Staël)、はてはナポレオン・ボナパルト (Napoléon Bonaparte) にいたる広範なロマン主義精神の持ち主たちに、みずみずしい感動を呼び起こし、かなり長期にわたって大きな影響を与え続けたのであった。

この翻訳詩の流行と成功が、パルニー (Parny) の『マダガスカル之歌』(Chansons Madécasses) やメリメ (Mérimée) の『ラ・グズラ』(La Guzla) のような、いわゆる偽装翻訳詩 (pseudo-traduction) を生み出すにいたる。これは散文詩の生誕を準備するものであったというよりは、その胎動を現実のものとして告知知らせるものでもあったはずである。パルニーの「歌」などは、素朴で単純な文体と生彩に富んだ記述、そして簡潔で緊密な構成などの点からみて、まさしく散文詩の先駆けとして、今日も十分に通用するものと思われるのである。

柳澤健の翻訳「酔ひどれの舟」が、上田敏の「酔ひどれ船」や小林秀雄の「酩酊船」あるいは中原中也の「酔つた船」(のち「酔ひどれ船」と改題) などと比べて、同じように広範な読者を勝ち得たとか、あるいは負けず劣らず大きな影響を与えたとかという形跡はない。むしろ近代日本における外国詩翻訳の歴史上、その存在すらほとんど忘れられてしまっているといわなければならないだろう。けれどもその散文訳の試みは、上に述べたようなフランス散文詩成立の経緯と比較対照させながら、日本の近代・現代詩のかかえている定型・非定型の問題として、改めて検討されるに値するものであることは間違いない。現代詩の大半が行分けを廃して散文詩の形態をとっている状況にあっては、なおさらのことである。

お わ り に

以上、ランボーの *Le Bateau ivre* の翻訳を具体例として取り上げて、上田敏の文語体律動詩による試みと、柳澤健の口語体(を基本とする)散文詩によるそれとを、比較対照させながら翻訳詩の問題を考えてみた。最後に、この両者を統合するような試みとして、中原中也の訳詩が位置づけられるのではないか、という私見をつけ加えてとりあえず本稿を閉じたいと思う。

中原中也による *Le Bateau ivre* の翻訳は、まず最初に「酔つた船」と題して1933(昭和8)年5月号の『日本歌人』に掲載された。ついで1936(昭和11)年6月に山本文庫の1冊として刊行された『ランボオ詩抄』では、「酔ひどれ船」と改められた。玄文社版で流布した上田敏の訳と同じである。おそらくこの時点では、ランボーの初期韻文詩の傑作がすでになんかなり有名になっていて、「酔ひどれ船」の題名が定着していたことが、変更の主な動機ではなかったろうか。しかし原詩のタイトルが含む微妙なニュアンスを考えるならば、むしろ「酔つた船」の方が面白いし忠実ですらある。*ivre* の訳語として「酔ひどれ」というのは強すぎる(この詩の

主人公であり話者でもある「船」は「酔って」はいるが、決して「酔いどれ」ではないし、Vaisseau という詩語を避けてあえて日常卑近な Bateau を用いた原作者の意図を考慮するなら、初出の中也訳のさりげない題名がよりふさわしいとさえ思われる。

私は不感な河を下つて行つたのだが、
何時しか私の曳船人等は、私を離れてゐるのであつた、
みれば罵り喚く赤肌人等が、彼等を^{あかはだびと}的にと引ッ捕へ、
色とりどりの棒杭に裸かのままで釘附けてゐた。²²⁾

この第1連の引用からだけでも、中原中也の翻訳の基本姿勢をかなりはっきりと見てとることが出来る。すなわち七五ないし五七のリズムにはまったくとらわれずに、原詩におけるイメージの展開に出来るだけ忠実に従おうとする柔軟な姿勢である。行分けの体裁をとってはいいるが、その文体は平易を心がけた散文のそれであるといつていい。散文の文体を用いながら詩作品としての求心力と組織的統一性をいかにして確保するか、それがこの翻訳が日本語の詩作品として通用するか否かの要であった。誤訳もしばしば認められ、かならずしも十分な出来ばえとはいえないが、しかしこの試みは今日あらためて検討し直されるに値する。日本近代詩における口語体の真の成熟と発展は、中也がこのようにしてフランス近代詩の翻訳を通して自らの文体をきたえ、詩語を蓄積して、表現力を強めていった昭和10年前後（それはたとえば立原道造が詩作を行った時期とも重なる）であったのである。この点に関してはさらに稿を改めて論じてみなければならない。

- 1) 岩波文庫版『上田敏全訳詩集』（昭和37年12月16日発行）の共編者である山内義雄と矢野峰人の「後記」による。
- 2) Patern Berrichon, *Jean-Arthur Rimbaud le poète, 1854-1873. Poèmes, lettres et documents inédits.* Mercure de France, 1912.
- 3) Edition de poche d'*Une Saison en Enfer*, établie par Patern Berrichon d'après la plaquette originale de 1873. Mercure de France, 1914. petit in-18 (143×85) de 124 pages, sous couverture jaune.
- 4) 大正13年10月23日付の小林秀雄宛書簡。現代詩文庫版『富永太郎詩集』（1975年、思潮社刊）。
- 5) Arthur Rimbaud, *Œuvres. Vers et prose.* Edition de Patern Berrichon, Mercure de France, 1912.
- 6) Rimbaud, *Œuvres.* Edition de Suzanne Bernard et André Guyaux. «Classiques Garnier», Bordas, 1991.
- 7) 『海潮音』からの引用は、初版本（本郷書院版）の復刻本による（以下同様）。日本近代文学館編、＜新選名著復刻全集＞、1974年刊。
- 8) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1975.
- 9) 定本上田敏全集には以下の注記がある。「次ノ四行C稿第一葉裏面ニアリ」。

- 10) この詩行の頭部に以下のような英単語の書き込みがある。「volet, shutters, pigeon hole」。
- 11) この詩行の頭部に「dung」の書き込みがある。
- 12) この詩行の頭部に「lichens」の書き込みがある。なおD稿にはこのあと次の詩節冒頭の「また,」が記されてそのまま中断している。
- 13) 小林秀雄訳『ランボオ詩集』, 創元選書。1948年11月20日発行。
- 14) この詩節の訳稿には, 初出再出ともかなりの混乱が見られる。詩誌『未来』に載った初出形は次の通り。「自分は, 巨大なる陥穽なる沼澤の醗酵するのを見た。その葦の間にはあらゆる Léviathan が腐りつくしてゐる。怖ろしき平穩のなかの水の頽廢, 深淵の方角なる遠方の雪崩落ちる水を見た」。
- 15) Molière, *Œuvres complètes*, tome II. <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, 1956.
- 16) Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*. Nizet, 1959.
- 17) Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*. Ed. by G.R. Thompson. New York, Literary Classics of the United States, 1984.
- 18) Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Pissot, 1770.
- 19) Victor Hugo, *Œuvres Poétiques*, tome I. <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, 1968.
- 20) Abbé Prévost, *Le Pour et le Contre*, tome VI, 1735.
- 21) 柳澤健による韻文詩散文訳の試みは, 十数年を経て矢野文夫によるボードレール『悪の花』の翻訳によって辛うじて後継者を見出した。1934(昭和9)年に耕進社から出版された矢野文夫訳ボオドレエル『悪の華』は, 出版社を変えて以後数度にわたって刊行された。同じような試みは, 1938(昭和13)年8月に河出書房から発行された総合雑誌『知性』(第1巻第4号)に載った, 小林秀雄と三好達治の共訳になるボオドレエル『悪の華序詩』においても, わずか1篇ながらなされている。
- 22) 中原中也全集第5巻。1968年, 角川書店刊。