

俳句の翻訳の際に起きる問題

ポーランド語への俳句の翻訳活動概観と、各翻訳の比較

エルジビエタ・ベアタ・コロナ

はじめに

現在、日本で生まれた俳句というジャンルは世界的に人気となっている。外国でも日本語の原作のままで俳句を鑑賞している人もいるが、多くの受容者が翻訳を通して俳句を楽しんできた。俳句が日本外でも人気のものとなったのは、様々な言語への翻訳のおかげだと考えられる。俳句の翻訳の作法はすでに研究の対象になっており、世界の様々な言語で詠まれた俳句・ハイク・haiku を扱った論文もある。しかし、今までの研究では英語への翻訳をめぐる研究はあっても、スラブ語圏に関しては翻訳自体が比較的に新しく、その研究もまだ少ない。本稿は、ポーランド語というスラブ系言語への翻訳をもとにして、言語・文化の違いによって俳句を翻訳する際に生じる問題を検討することを目的とする。そのために、すでに公開されている翻訳と原作を対照し（ここで研究対象になっているものは芭蕉・蕪村・一茶・子規の名句である）、さらには、日本の俳句の形とその俳句の翻訳のもとに生じたポーランド語の新しい作品を比較する。こうした比較研究によって、異なる言語と文学表現の間に生じる翻訳作品というハイブリッド詩の成り立ちを検討する。

1. 俳句の特徴を巡って

俳句の翻訳において、訳者はいかなることを翻訳に含めなければなるまいかを把握するために、俳句の定義と特徴を検討する必要がある。小学館の『日本国語大辞典』の「俳句」という言葉を参照すると、以下のように定義されている。

俳諧の句の略。もと俳諧連歌の第一句（発句）が独立してできたもの。元来は俳諧連歌の発句および連句の句をさしていつていたが、明治にはいつて正岡子規が発句のみを意味する語として使うようになってから一般化されるようになった。五七五の三句十七文字で完結するわが国独特の短詩で、季（き）を入れるならわしであるが、季語の撤廃や定型を破った自由律の主張もみられる。

この定義は俳句の特徴として「五・七・五文字という構造の履行」と「季語の包括」を示

している。また、俳人の黒田杏子は初心者向けの俳句入門書『俳句を始めませんか』（2012）の中で、俳句を詠む際に守るべきことを三つを紹介する¹。第一は、五七五の定型と呼ばれる句の形を守ることである。第二は、句に季節感を与える季語を入れ込むことである。最後は、句の中に切れ字を入れ込むことである。「この三つは俳句を成立させる構造といってもいいし、約束事と受け取ってもいいでしょう」と黒田は述べている²。

『日本国語大辞典』の定義が示しているように、現代は俳句の形が様々な方向に新たに発展し、「無季」や「自由律」などの前衛的な俳句が存在している。この新型の作品に対する意見は賛否両論があり、そのため、「定型」「季語」「切れ字」という三つの特徴は現代でも変化を受け続けるジャンルとしての俳句の絶対的な決定要素だと主張しかねる。しかし、ポーランド語などに翻訳されている句の範囲を考えると、芭蕉・蕪村・一茶・子規の四人の名人、そしてその弟子の句が多く、その特徴は俳句を翻訳する際に翻訳者たちを一番困らせているのである。また、本稿の範囲で扱われている松尾芭蕉と正岡子規の名句でも、その特徴が明らかに見られる。翻訳論の視点から見れば、それを他言語に移すことが可能なのか、そしていかなる方法で原典を反映すればよいかというのは重要な問題であり、特別に検討する意義がある。

上の定義で「文字」は五七五という定型のリズムを計る単位としてあげられる。その由来は、「っ」を「つ」として、「ちょう」を「てふ」として表記する古典的な日本語の綴り方にあるものである。また、五七五の定型を言語学の視点から見ると、リズムの単位はモーラと呼ばれている音声の要素である。モーラというのは、古典詩学の用語であり、一つの短音節の長さに対応する時間の単位である。言語学では短母音を含む一音節の長さを1モーラとする。したがって、俳句の独特なリズムを実行させるために五七五のモーラの定型の履行が要求されている。古典的なひらがなの文字の書き方はそのモーラを一つ一つ反映している。

しかし、ポーランドで出版されてきた日本文化・文学に関する文献を考えると、俳句の多くの定義で「5 7 5 のシラブル」という単位が利用されている（Melanowicz (2003); Tubielewicz (1996); Asano, Niedbalska – Asano (2012) など）³。確かに Agnieszka Żuławska – Umeda 翻訳の俳句集などでは、Żuławska – Umeda や Melanowicz による季語、定型、切れ字の具体的な日本詩学の説明が現れる。しかし、一般的な「俳句」という言葉の理解は「五七五のシラブルという構造を持っている短い詩」ということに過ぎないといえよう。なぜなら、このような定義は日本語の専門的な知識を持たないポーランド人の読者に非常にわかりやすいためである。

そこで、俳句の翻訳者は、五七五の俳句に込められている日本語の諧調の美をいかなる方法で他の言語に反映すればよいか、また、日本の俳句の定型は、外国語で模倣することが可能であるかという問いに答えを見つけなければならない。ポーランドの俳句の翻訳には二つの流派がある。五七五の定型をそのままポーランド語に反映している翻訳と、ポーランド語らしい俳句の形の創作を目指す翻訳、その両方が存在する。五七五の定型はポーランド語でシラブルで表わすことができるが、このような句には日本語の俳句より多くの情報が込められて

いる。一方、三六三や五三一のリズムの翻訳は原文の簡潔さが保持されているが、その形は俳句より前衛的な現代詩を思い浮かばせるものである。

以上と関連しているのは、訳された俳句の分け方である。多くの場合、翻訳された俳句は一行ではなく、原文の五七五を反映する三行で書かれている。なぜなら、改行をしないと、訳された句は詩的な響きを失い、散文のように読まれてしまうことがあるからである。

さらに重要な問題になっているのは、季語を翻訳することである。季語というのは、上述したように、句に季節感を与える。『俳文学大辞典』の尾形侑による「季語」についての解説をあげよう。

連俳・俳句用語。連歌・俳諧・俳句において季を表す詩語。〔中略〕季を表す詩語としての季語は、四季の変化に富み寄物陳思の伝統を負う日本の文学風土の中で、作者と読者の共通理解を媒介し、俳句の様式性を支える核としての効用を発揮してきた⁴。

すなわち、日本の俳人と読者に対して季語というのは共通の枠だといえよう。『歳時記』に集められた季語は日本文化と日本の自然環境を結び付ける、日本独特の約束事である。

ポーランドでは日本と同じく、四季折々の風景が見られる。しかし、日本の季語のような定められた繋がりや季節感を表す「キーワード」のようなものがなく、定められた季語の枠が存在しない。従って、ポーランド人の読者は、日本の俳句における約束事が分からず、季語が示している季節が読み取れない可能性がやや高い。

さらに、季語が表わすイメージを想像することさえ大きな挑戦となろう。季語として利用されている言葉の中には、ポーランドで地理的に分布していない動植物、日本独特の行事と日常生活に関わるものも多い。ポーランドに同じものがあっても、季語が本来示している季節と関連性がない場合が多い。季語をポーランド語に直訳しても、ポーランドの一般読者にはその異国情緒のあまり、エキゾチックな響きしか印象を与えない恐れもある。

一方、日本文化に関心を持っているがゆえに俳句を読んでいる読者も大勢いる。彼らは日本の環境と文化が色濃くあらわれる俳句を通して、日本の魅力を味わっている。このような読者はあまりに進んだドメスティケーションに対して不満を感じるだろう。ここで翻訳者は適切なバランスを取り、懸け橋の役割を果たさなければなるまい。

翻訳作品の形や季語の翻訳の他にも、検討しなければなるまい問題は数々存在する。その一つは切れ字の訳し方である。「や」「かな」などの終止助詞はポーランド語にはないものであるが、様々な方法で訳されている。さらに、日本語と外国語の文法的な差異を考えると、表現の曖昧さの維持や一人称の主語の導入が問題になる。また、翻訳者は歴史的・文学的背景の紹介や暗示の説明をするべきか否かという選択もしなければなるまい。これからはその問題と取り込んできたポーランドの翻訳者の活動を紹介する。

2. ポーランドにおける俳句の翻訳

ポーランド語初の日本の歌の翻訳は二十世紀初頭に出版された。最初の訳集は *Shintaishisho, poeci nowo-japońscy* (『新体詩抄——新日本詩人達』) というタイトルでアントニ・ランゲ (1861-1929) によって編集され、1908年に出版された。1913年にはレミギウツシュ・クフヤトコフスキ (1884-1961) が藤原定家の『小倉百人一首』を訳そうと、*Chiakunin-Izszu* という作品を編んだ。これは日本の和歌をヨーロッパのソネットの形で訳す試みだった。ポーランド語におけるハイク創作活動を研究しているエバ・トマシェブスカとマルタ・ベルゲルの意見によると、その初期の挑戦的な活動は言語的な視点からは決して優れたものではなかったものの、当時のポーランド文学には飛躍的な発展だった⁵。ベルゲルは初めての言語的にも正確な文学的な俳句の翻訳として、次の二つの文献を取り上げている。

- 1927年に出版された *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji* (『東洋と西洋の間に——アジアを守る日本』) という選集に載せられたステファン・ウウビェンスキ著の „Sztuka słowa i pieśniarstwa” (「言葉と歌の芸術」) というエッセーで訳された句。
- 1929年の *Antologia wielkiej literatury powszechnej* (『世界文学集』) に載せられたボグダン・リフテルによる翻訳⁶。

なお、初めての俳句のポーランド語訳集は *Godzina złotej kaczki* (『金鴨の時間』) というタイトルであり、アレクサンデル・ヤンダ・ポウチンスキによって編集・翻訳がなされ、1966年イギリスで出版された。

その後、様々な詩人と翻訳者が活動し、日本の俳句をポーランド語に訳してきた⁷。本節では四人の代表的なポーランド語翻訳者に選ばれた翻訳法を詳しく分析し、その際に発生する問題を考察する。それに基づいて、ポーランド語で可能になっている俳句の形を検討する。

2.1 Mikołaj Melanowicz

ミコワイ・メラノヴィッチ (1935-) はワルシャワ大学教授であり、現在、東洋学部日文学科で日本文学を教えている。数々のメラノヴィッチ著の日本文化に関する論文と日本文学の翻訳の中に俳句の翻訳が含まれている。以下で論じる俳句の翻訳は、全三巻の *Literatura japońska* (『日本文学』) (1996) と *Historia literatury japońskiej* (『日本文学史』) (2011) から取ったものである。これらの著作には、江戸時代から現代にかけて詠まれた代表的な俳句が選ばれ載せられた。

俳句を訳す時、メラノヴィッチは日本語の五七五の定型をまねしている、いわゆる「ポーランド語の俳句」の五七五シラブルの形を使わないことにしている。俳句の形は日本語の五・七・五に合わせて三行に分けられているが、シラブルの数はポーランド語の内容によって違う。メラノヴィッチは俳句の形を探ることより、ポーランド人の読者が問題なく受容できることを優先している。

そのゆえ、自然なポーランド語でできるだけ原文に等しい内容を表そうとしつつ、必要な解

釈や情報の導入も避けない。その例として正岡子規と松尾芭蕉の名句の翻訳を見てみよう。

絲瓜咲て痰のつまりし佛かな

Zakwitła tykwa –
krztusząc się flegmą
spojrzałem na Buddę.⁸

仮にこの翻訳を日本語に直訳すれば、以下のようになる。

糸瓜が咲いたよ
痰にむせて
僕は仏陀を見上げた

ポーランド語の spojrzalem na Buddę と日本語の「佛かな」を比べよう。原文は主語が明らかにされておらず、曖昧である。「佛」の様々な意味が重なっている。「佛」は仏陀、そして結核に苦しみ、死を予感している子規を同時に示す。一方、ポーランド語の訳文では spojrzalem 「僕は（何かを）眺めた」という言葉で主語が明確に現れる。また、「かな」と詠嘆に相当するものがない。その結果、三行目は「私（男性形）は仏陀を見上げた」となっている。文字通りに読めば、句を詠んでいる人はおそらく実際に仏陀の像を見上げているのだろう、と推理されても不思議ではない。

しかし、表現の相違があるとはいえども、この句で暗示されている意味は伝わっているにちがいない。原文と違う表現でも、ポーランドの読者は、子規はいかなる気持ちを持ってこの句を詠んだのかを必ずや考える。このような工夫を用い、メラノヴィッチはポーランド人の読者に多くの俳句を紹介した。

2.2 Agnieszka Żuławska – Umeda

アグニエシカ・ジュワフスカ＝梅田（1950 - ）はワルシャワ大学准教授で日本文学の翻訳者であり、*Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684-1694)*, (Warszawa : Wydawnictwo Neriton, 2007) (『松尾芭蕉派の詩学 (1684-1694)』) という研究論文を出版し、松尾芭蕉の『笈おひのこぶみ小文』や『更級紀行』などをポーランド語に訳した。

アグニエシカ・ジュワフスカ＝梅田の翻訳集は『俳句』というタイトルで1983年された。さらに、2007年の第二版で多少の校訂が施された。その中の「翻訳者にて」という序論でジュワフスカ＝梅田は詳しく俳句の特徴と美学をポーランドの読者に紹介し、上述のミコワイ・メラノヴィッチがあとがきで俳句の成り立ちを紹介している。原文の句は各翻訳作品のとなりてに工藤幸雄による書道の形で載せられた。

ジュワフスカ＝梅田は、俳句らしい「簡潔さと言葉の非常な儉約」を翻訳で保つことは重要だと述べている⁹。しかし、原文の内容に忠実でありながら形を断念するというのは、翻訳を元の俳句と異なる詩のジャンルに変化させることだと「翻訳者にて」の序論で説明している。そのため、自分の翻訳では日本語における五七五の定型をポーランド語の五七五シラブルという構造で反映することに決定した。

ジュワフスカ＝梅田は『俳句』の中で翻訳作品を新年・春・夏・秋・冬の季節ごとに分け、各句に詠み込まれている季語を翻訳の下に載せた。さらに、ポーランド人の読者にとって見知らぬ日本文化の物事が句の中に現れる場合、翻訳者は翻訳とともに注釈やコメントを付けた。本稿で記述する四人の翻訳者のうち、ジュワフスカ＝梅田は俳句の翻訳に注釈を付ける唯一の翻訳者である。しかし、その知識は俳句の鑑賞のため不可欠なものだというもの、ジュワフスカ＝梅田は短い注釈しか付けなかった。なぜなら、「解釈方法を強いるような余分な説明は、かえって俳句の受容を妨害するかもしれない」からだと説明している¹⁰。第一版では歴史的背景や日本文化に関する様々な用語（鏡餅¹¹、雛¹²、送り火¹³、佐渡¹⁴など）が説明され、第二版ではさらに俳文も翻訳され、本歌取りの説明が追加された。

ただし、注釈を付けることだけでは、難しい季語が入っている句を訳す問題を解決できないこともある。『俳句』に載せている芭蕉などの句の中では「白魚」という言葉がしばしば現れ、春、あるいは冬の季語である。学名は *Salanx [Salangichthys] microdon* であり、ポーランド語では *lapszowate* か *salangidowate* という。とはいえ、白魚はポーランドで分布していないため、学名のみを読んでも一般読者は百科事典を引かなければなるまい。無論、ジュワフスカ＝梅田は適切な注釈を付けた——「小さな、体長十センチの銀色の魚。陸に上げられたらすぐ白くなることから白魚、すなわち白い魚という名」¹⁵。さらに翻訳では白魚という季語を言い換え、ポーランド人の創造力を動かされる訳し方を選んだ。例えば、以下の松尾芭蕉の句では「魚の銀色」という表現が使用された。

藻にすだく白魚やとらば消えぬべし

Lśni w wodorostach
Srebro ryb lecz dotknięte
Zniknie na pewno¹⁶

藻で輝く
魚の銀色が触れば
消えるにちがいない

原文の句の内容とジュワフスカ＝梅田が選択した五七五シラブルの形を合わせるため、元の表現を言い換える必要があった。切れ字「や」はポーランド語の接続詞 *lecz* 「が、しか

し」となる。さらに、「藻にすだく」という表現は魚の群れを示唆している。それはポーランド語の ryba「魚」の複数形に反映される。また、「魚の銀色」という換喩の利用は銀色の魚が群れているイメージを作る。文字通りの翻訳を作るよりも原文をポーランドの詩学に近づける訳し方である。ジュワフスカ＝梅田はポーランド語で俳句のリズムを反映し、創造性のある詩的な翻訳を創作した。

上述した二人の翻訳者は日本語や日本文学についての知識が非常にゆたかであり、日本語の原作に基づいて翻訳を行った。しかし、海外の俳句の翻訳者は必ずしもそうでもない。日本語を解さなくても俳句を訳す作業に尽くした翻訳者もいる。

2.3 Czesław Miłosz

チェスワフ・ミウオッシュ（1911-2004）はポーランドの亡命詩人、小説家、評論家であり、1980年のノーベル文学賞受賞者である。日本と世界の俳句の翻訳は1992年の『俳句』という翻訳作品集で出版された。

日本語が話せなかったミウオッシュは自分のポーランド語の翻訳を英語訳にもとづいて作った。「翻訳」というものの、ミウオッシュ本人は自分のことを翻訳者より俳句の愛読者だと思い、『俳句』は「読者の参考に供する著者私用の写生帖」だと述べた¹⁷。ミコワイ・メラノヴィッチと同じく、ミウオッシュは日本語の五七五のリズムをポーランド語で真似しないことを選択した。その理由を以下のように説明している。

ポーランドの十一音節詩（5プラス6）と十三音節詩（7プラス6）の部分に似ているところがあるから、俳句における音節の構造〔中略〕をポーランド語で模倣する可能性はある。しかし、崇高な内容を硬い枠に無理矢理に抑え込むというのは、まるで揚羽蝶に鋤を引かせることに等しい。それで私は他の現代の俳句の翻訳者と模倣者を見習い、筆の一撫で絵を描こうとしているだけだ¹⁸。

ミウオッシュは、俳句に見られる禅的な自我の没却の構えにも関心を持ち、絵画的でありながら簡素であるという矛盾に魅惑された。俳句はいかなるものなのかをより明らかにするため、序論で R. H. Blyth に言及し、「俳句は詩でも文学でもない、それは合図、扉の半開き、鏡をきれいに拭く身振り」¹⁹、また、俳句は「物事の生命をのぞき込む時、一瞬のひらめきの表れ」²⁰という言葉を用いている。

このようなアプローチのため、ミウオッシュの翻訳は非常に短く、簡潔であり、前衛的な詩を思い浮かべさせる。ミウオッシュは日本語の定型を反映しようとせず、リズムのない非対称の詩を創作していた。ただし、全く構造的がないということには限らない。ミウオッシュの翻訳作品の例として芭蕉の名句の翻訳を取り上げよう。

この道を行く人なしに秋の暮れ

Tą drogą

Nikt nie idzie

Tego jesiennego wieczora²¹

この道は

行く人がない

この秋の夕暮れに

3・4・9シラブルの均整のない翻訳作品であるが、重訳にもかかわらず、内容は直訳だといえるほど芭蕉の名句に近い。しかも、三行の分割をなくせば、散文の文章になる。その簡潔さは原文の魂に非常に近いものである。ミウオッシュのように英訳を踏まえて、自分の翻訳作品に俳句と現代詩の間と呼ぶべき新しい「型」を与えた。

2.4 Ryszard Krynicki

リシャルド・クリニツキ（1943-）はポーランドの詩人であり、自分の出版社を運営しつつ、翻訳者としても活動している。2014年、クリニツキ自作の俳句と俳句の翻訳を集めた『俳句。名人の俳句』が出版された。この作品集は三つの部分に分かれており、第一部の„Prawie haiku”（「俳句らしきもの」）と第二部の„Haiku z minionej zimy”（「去った冬からの俳句」）にはクリニツキが創作した詩と俳句が収められている。第三部の„Haiku mistrzów”（「名人の句」）は著作全体の半分以上を占め、クリニツキが訳した芭蕉・蕪村・一茶・子規の句集である。クリニツキも日本語が話せず、その訳も重訳であるから、その結果であるポーランド語訳に関して以下のように述べている。

第三部では一般的にこのジャンルの名人と思われている四人の俳人の翻訳を載せている。「翻訳」と書いてしまったが、むしろ「言い換え」と呼ぶべきかもしれない、なぜなら、（多くの俳句を訳す詩人たちと同様に）原文から翻訳していないからだ。ドイツ語の翻訳、特に Jan Ulembrook と G. S. Dombrady の翻訳、またはチェコ語とロシア語の翻訳に大きな恩義を負っている。できる限り、その翻訳を典型的な R. H. ブライスの翻訳と比べようとしたが、四冊にも及ぶブライスの膨大な傑作はポーランドの図書館であまり見かけないため、あいにくそれはめったにしかできなかった。²²

そのため、クリニツキはミウオッシュの先例にならい、『俳句。名人の俳句』が終わる「後書きの代わりに」でこの集は「著者の私用の写生帖」だと主張している²³。

クリニツキは自作の俳句にも翻訳作品にも五七五シラブルの形を与える。しかし、日本語の五七五モーラとポーランド語の五七五シラブルに込められる情報量が違うため、翻訳者はリズムを合わせるため言葉を追加したり、自分の解釈によって句の内容を広げたりする必要がある。従って、五七五シラブルの翻訳は自由律の翻訳より自由である場合が多い。クリニツキの翻訳ではその相違は一目瞭然である。以下の正岡子規の俳句の翻訳を考えよう。

ぬれ足で雀のあるく廊下かな

Dzień dobry, wróblu!

Co piszesz na werandzie

Łapkami z rosy?

こんにちは、雀よ!

縁側で何を書いているのか

露の足で

元の句の季節は「雑」である。雀の足は濡れているが、その理由は秋の露、春雨、梅雨など、なにか特定の季節と結びつく季語では表されていない。翻訳では「ぬれ足」のところで「露からできた足、露の足」という比喩が使用される。日本語の「露」は秋の季語であるが、ポーランド語の *rosa* という言葉は季節との結びつきがない。そのうえ、「廊下」は *weranda* 「テラス、縁側」という言葉に変えられている。その理由はおそらく建築の違いにあるといえよう。ポーランドの家やマンションの廊下に外から鳥が入ることは非常に珍しい出来事で、文字通りの翻訳は子規の句の日常性を破る恐れがある。さらに、クリニツキは「あるく」を「足で書く」という比喩的な表現と交換し、文字のような足跡があるから雀の足が露でぬれていると暗示されている。

クリニツキは切れ字「かな」の代わりに質問形式と疑問符を使用した。五七五シラブルの構造を保つため、原文にはない *Dzień dobry, wróblu!* 「こんにちは、雀よ!」という挨拶が加えられた。ポーランド語の詩のような美的な表現を使用し、比喩性に満ちている翻訳である。

3. 「古池や」のポーランド語の訳文

以上の四人の翻訳者は異なる手段を利用して俳句の魅力を伝えようとしている。その差異が圧倒的に目立つのは、「古池や蛙飛び込む水の音」という松尾芭蕉の名句の翻訳である。英語の翻訳は数々あり、具体的に分析されてきた (Sato Hiroaki, *One Hundred Frogs: From Renga to Haiku to English* (1983)、近藤蕉肝『世界へ飛んだ蛙：芭蕉から地球俳句へ』[2014])。ポーランド語の各翻訳者もこの名句の翻訳を挑戦した。その際、解決しなければ

なるまい問題はたくさんある。「古池」はいかなる場所だろうか。「や」の切れ字に相当するポーランド語は何だろうか。蛙は何匹いるのか。日本語で擬音語ではない「水の音」という表現を外国語の擬態語で表していいのだろうか。

『日本国語大辞典』によると、「古池」というのは「古くからある池。年代を経ていて、ひっそりと水をたたえる池」である²⁴。「古池」をポーランド語に訳すと、翻訳者が選んだ音調の形式によって stary staw（「古い池」、三シラブル）あるいは stara sadzawka（「古い小池」、五シラブル）がよく使用されている。「水の音」という日本語表現は擬音語ではない。しかし、「水の音」のポーランド語への翻訳を考えると、「ポトリと」という擬音語に相当する plusk という擬音語が思い浮かぶ。逆に直訳の dźwięk wody はおそらく不自然に響いてしまう。

以下にポーランド語の翻訳を記載していくが、筆者は構造の違いをより明確に見せるべく、それぞれの翻訳作品文の下にかなり直訳調の日本語訳を載せた。しかし、それもあくまで概略的なものに過ぎないことをあらかじめ強調しておきたい。

まず、ミコワイ・メラノヴィッチはこの名句を以下のように訳した。音節の構造は五七七であり、自由律の作品である。メラノヴィッチの翻訳は叙述性があり、追加された言葉のおかげで三行の間の因果関係が明らかである。切れ字は Ach という感嘆詞と感嘆符で表されている。

Ach, jak stary staw!
Żaba do niego skacze
rozlega się plusk wody²⁵ (5-7-7)

ああ、なんて古い池だ！
そこに蛙は飛び込み
水のポトリとした音が響く

アグニエシュカ・ジュワップスカ＝梅田は、先述したように、自分の翻訳作品に五七五シラブルの構造を与えることを選んだ。「古池や」の翻訳もそうした音調構造の一例である。「古池」は staw wiekowy 「何百年のある、古来の池」というより詩的な表現で訳された。「や」の切れ字はダッシュによって示され、そして i oto 「そしてなんと」という接続詞と感嘆表現の組み合わせで強調されている。さらに、「水の音」の三行目は「水は（楽器のような）音を出した」という比喻を通して訳された。

Tu staw wiekowy
skacze żaba – i oto
woda zagrała²⁶

ここは古来の池

蛙が飛び込む — それでなんと
水は奏でた

チェスワフ・ミウオッシュの翻訳は日本語の俳句より現代詩に見える。翻訳は五三一という非対称の構造を持ち、三行で並べた名詞の関連と因果関係を表す唯一の要素はダッシュの並び方である。ポーランド語の音節の構造は五三一シラブルになっている。

Stara sadzawka
Żaba – skok –
Plusk.²⁷ (5-3-1)

古い池
蛙 — 飛び込み —
ポトリと。

リシャルド・クリニツキは「古池や」の内容を名詞化し、各行を名詞から始めた。そのおかげで翻訳はイメージが積み重なって関連していき、発展していく。音調の形は五七五シラブルであり、追加された言葉がいくつかある (bardzo 「とても」、właśnie 「今」)。

Staw bardzo stary
żaba, co właśnie skacze
pluśnięcie wody²⁸ (5-7-5)

とても古い池
今飛び込む蛙
水のポトリとした音

ミウオッシュの翻訳を除いて、上述の翻訳は情報量と言葉の数を増やしている。句の内容を増やさないことを目標にすれば、ポーランド語の音節の数は必然的に減少し、翻訳作品は短くなってしまふ。もし内容をできる限り直訳に近づけると翻訳はいかなる形になるか考えよう。例えば、Grzegorz Sionkowski という現代詩人で俳人である人物は以下の翻訳を提案した。彼は「水の音」という表現をポーランド語の *dźwięk wody* と直訳しているが、この方法を選んだ唯一の翻訳者である。また、シオンコフスは蛙の数を複数にしたが、音は一つしかない。音調は三六三の構造であり、切れ字はダッシュで表された。

stary staw —
wskakujące żaby,
dźwięk wody²⁹

古い池
飛び込む蛙たち
水の音

最後に筆者も、情報量を増やさず、原文の簡潔性を守り、日本語の五七五の対称性を反映することを優先した、三五三シラブルの翻訳作品を作ってみた。

stary staw
wskakuje żaba
plusk wody

古い池
蛙飛び込む
ポトリと水の音

4. 「旅に病んで」のポーランド語翻訳

本稿で上述した四人の翻訳者は全員、「古池や」の他もう一つの松尾芭蕉の名句をポーランド語に訳した。それは「旅に病んで夢は枯野をかけ回る」である。しかし、翻訳者達に使用された表現には文法的にも語彙的にも大きな差異があり、各翻訳はあたかもまったく異なるイメージを創造しているようである。四つの翻訳を比較しよう。

Chory w podróży
śnie, że polem wymarłym
biegam bez końca

アゲニエシュカ ジュワフスカ=梅田³⁰

Chorując w podróży —
Nad suchym wrzosowiskiem
Wędrują sny

チェスワフ・ミウオツシュ³¹

Schorzały w drodze
lecz moje sny po zwiędłych

łakach tańczą.

ミコワイ・メラノヴィッチ³²

Chory, w podróży

Bez celu błąka się sen

Po pustych polach

リシャルド・クリニツキ³³

最初の差異は「旅に病んで」の訳し方に現れる。ジュワフスカ＝梅田とクリニツキは「病気になる」という意味の形容詞 *chory* を選択したが、クリニツキは中にコンマを導入する。メラノヴィッチはより詩的に響く「病気に苦勞し、疲れ果てる」という意味を持つ能動形動詞過去 *schorzały* を選び、「旅に」は *w drodze* 「道に」という表現を通して表した。ミウオツシュは *chorować* 「病気である」という動詞の副動詞現在 *chorując* という形を選び、原文の同時性を強調している。次に、主語を巡って翻訳者の迷いが見られる。ジュワフスカ＝梅田の翻訳は動詞の一人称形の利用を通して、夢を見、その夢で枯野をかけ回る語り手の病人を明らかにしている。しかし、他の翻訳で枯野をかけ回るのは夢そのものである。しかも、夢は複数形でも単数形でも表される可能性がある。

また、「枯野」という冬の季語にも重要な問題が潜んでいる。「枯野」というのは「草木の枯れはてた野原」である。しかし、その一言の中に潜んでいる日本の冬の印象を、制限されている句の形に翻訳するのは非常に難しかっただろう。「枯野」に類似している季語は「冬野」であり、その場合の *pole zimowe* 「冬の野原」という訳し方は適切であるが、「枯野」にはより複雑なニュアンスが含まれている。ひらのこばの解説によれば、「冬野は田畑も含めた荒涼とした眺めですが、枯野は《草が枯れつくした侘しさ》に重点が置かれます」³⁴。その「侘しさ」という言葉の陰影は以下のようにポーランド語に訳され、各翻訳作品で使用された訳し方は四つも存在している。

Pole wymarłe	“dead field”	枯れて死んだ野原
Suche wrzosowisko	“dry heath”	乾いてしまった、枯れた荒野、ヒース
Puste pole	“empty field”	空の野原
Zwiędła łąka	“withered meadow”	しおれた草地

原作の「枯野」とは各翻訳が異なるイメージを思い浮かばせ、季節感も違うといえよう。「乾いた」や「しおれた」という言葉は水の不足、従って、冬らしくない暑さを示す。また、*wrzosowisko* 「ヒース」という言葉は日本語の季語を知らなかったミウオツシュの *licencia poetica* であるともいえよう。しかし、日本の冬の季節感から離れても、各翻訳は読者に「侘しい」眺めを披露している。

さらに、「かけ回る」という言葉の翻訳にも多くの差異が見られる。「かけ回る」は日本語に頻繁に見られる複合動詞であり、「かける」＋「回る」の意味が重ねられている。ポーランド語でその重ね合わせた意味を一つの動詞で表すことは難問である。四つの翻訳に異なるポーランド語の表現が選ばれ、意味の範囲は以下のように広がる——*Biegać* 「走る」、*Tańcować*

「踊り回る」、Wędrować「歩き回る」、Błąkać się「彷徨う」。

各翻訳者は自分なりに一番適切なポーランド語の表現を選び、芭蕉の句が生み出すイメージをポーランド語の句に書き換えた。その結果、あたかも四つの新しい詩がポーランド語で書かれたようである。このような翻訳の多様性は、日本とポーランド語の間に生じている表現の豊富さであるといえよう。

結論

俳句の翻訳には必然的に多様性が見られる。各翻訳者は原作の名句からそれぞれ独特のポーランド語の作品を刻んでいる。彼らは自分の詩的なセンスを活用し、自然と文化の境界線を越え続ける。それゆえ、唯一の「正しい」訳し方は決していない。翻訳者は選んだ俳句の特徴をポーランド語に反映し、ポーランド語の詩と日本語の俳句の間にあるハイブリッドを創作しているといえるだろう。

そして、その翻訳の影響を受けたポーランドの文学において、ポーランド語で詠まれる「ハイク」として新しい詩を作る方法が生まれた。その形を通して多くのポーランド人は自分の日常と感情を表すようになった。俳句の翻訳は、制限がない新しい文学を生み出し、ポーランドなどの文学を豊かにしていく。それは日本の俳句がその翻訳と国際ハイクと伴い世界文学の大切な一部になっている理由の一つである。

注

1. 黒田杏子『俳句、はじめませんか』学研パブリッシング、2012年。
2. 黒田杏子『俳句、はじめませんか』学研パブリッシング、2012年、36項。
3. Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, WSiP, Warszawa 1996, s. 90.
- Patrycja Niedbalska – Asano, Masaru Asano, *Japonia. Leksykon*, Książka i Wiedza, Warszawa 2012, s. 68.
- Mikołaj Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 228.
- Mikołaj Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 100.
4. 尾形 侑「季語」『俳文学大辞典（普及版）』加藤楸邨他監修、尾形 侑他編、角川書店、2008年。
5. Marta Berger, *Polskie haiku, w: Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, praca zbiorowa pod red. Adrianny Wosińskiej, Kirin, Toruń 2010, s. 138.
6. Marta Berger, *Polskie haiku, w: Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, Adrianna Wosińska (red.), Kirin, Toruń 2010, s.138.
7. アグニエシカ・ジュワフスカ＝梅田「日本の「俳句」とポーランドの「haiku」——ポーランド人の目から見た解釈と翻訳の方法」『SILVA IAPONICARUM 日林』2008年秋号、Poznan-Cracow-Warsaw-Kuki、18-29項。
8. Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*. Tom 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 81.
9. *Haiku*, Agnieszka Żuławska – Umeda (tłum.), wydanie pierwsze, Ossolineum, Wrocław 1983, p. 11.
10. „Zbyt wiele wyjaśnień, narzucających sposób interpretacji, może jednak stać się przeszkodą w odbiorze haiku”
Od tłumacza, Agnieszka Żuławska – Umeda, w: *Haiku*, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 14. 本稿のポーランド語文献からの引用は、全て拙訳を用いた。
11. Ibidem, s. 20.
12. Ibidem, s. 54.
13. Ibidem, s. 182.
14. Ibidem, s. 14.
15. Jeden z komentarzy w pierwszym wydaniu *Haiku* dotyczący gatunku ryb *shirao* 白魚, brzmi: „małe, dziesięciocentymetrowe, srebrzyste rybki, które bieleją po wyciągnięciu z wody. Stąd ich nazwa *shirao* albo *shirauo*, co znaczy biała ryba”. Ibidem, s. 24.
16. *Haiku*, Agnieszka Żuławska – Umeda (tłum.), wydanie drugie, Elay, Bielsko Biala 2006, p. 24.
17. Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 18.
18. „Sylabiczny wzór haiku (….) byłby możliwy w polskim do naśladowania, bo są to jakby cząstki polskiego jedenastozgłoskowca (5 plus 6) i trzynastozgłoskowca (7 plus 6). Ale wtlaczanie siłą lotnej treści w sztywne ramy byłoby jak zaprzęganie motyla do orki. Postępuję więc tak jak inni nowocześni tłumacze i naśladowcy haiku, i staram się jedynie narysować obraz kilkoma ruchami pióra”. Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 18. 拙訳。
19. „Haiku nie jest wierszem, nie jest literaturą, jest to skinięcie, półotwarcie drzwi, wytarcie lustra do czysta” Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992.
20. „wyraz krótkotrwałego oślnienia, kiedy wglądamy w życie rzeczy” Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 10.

21. Czesław Miłosz, op. cit., Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 36.
22. „Część trzecia zawiera tłumaczenia czterech poetów haiku, powszechnie uznawanych za mistrzów tego gatunku. Piszę: tłumaczenia, chociaż powinienem je może nazwać raczej parafrazami, bo (jak wiele poetów przekładających haiku) nie tłumaczę przecież z oryginału. Bardzo wiele zawdzięczam przekładom niemieckim, zwłaszcza Jana Ulembrooka i G.S.Dombrady, także niektórym czeskim i rosyjskim. Kiedy to tylko było możliwe, starałem się je porównywać z klasycznymi przekładami na angielski R.H.Blytha. Niestety nie mogłem robić tego często, bo jego monumentalne, czterotomowe dzieło jest rzadkie w polskich bibliotekach.”
Ryszard Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014, s. 122.
23. Ibidem, s.123.
24. *Nihon kokugo daijiten*, Shōgakugan, Tokio 1976, tom 17, s. 526, hasło 古池 *furuike*.
25. Mikołaj Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 228.
26. *Haiku*, Agnieszka Żuławska – Umeda (tłum.), Ossolineum, Wrocław 1983, s. 38.
27. Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 44.
28. Ryszard Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014, s. 51.
29. Marta Berger, Polskie haiku, w: *Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, Adrianna Wosińska (red.), Kirin, Toruń 2010, s. 149.
30. *Haiku*, Agnieszka Żuławska – Umeda (tłum.), wydanie pierwsze, Ossolineum, Wrocław 1983 p. 246.
31. Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 44.
32. Mikołaj Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 228.
33. Ryszard Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014 s. 59.
34. ひらのこば『俳句発想法 100 の季語』草思社、2009 年、49 頁。

参考文献

- Marta Berger, *Polskie haiku*, w: *Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, Adrianna Wosińska (red.), Kirin, Toruń 2010
- Ryszard Krynicki, *Haiku. Haiku mistrzów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014
- Patrycja Niedbalska – Asano, Masaru Asano, *Japonia. Leksykon*, Książka i Wiedza, Warszawa 2012
- Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996
- Mikołaj Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
- Czesław Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo M, Kraków 1992
- Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, WSiP, Warszawa 1996
- Haiku*, Agnieszka Żuławska – Umeda (tłum.), wydanie pierwsze, Ossolineum, Wrocław 1983
- Haiku*, Agnieszka Żuławska – Umeda (tłum.), wydanie drugie, Elay, Bielsko Biała 2006
- ジュワフスカ＝梅田、アグニエシカ「日本の「俳句」とポーランドの「haiku」——ポーランド人の目から見た解釈と翻訳の方法」『SILVA IAPONICARUM 日林』（2008 年秋号）Poznan-Cracow-Warsaw-Kuki、18 – 29 頁。
- 尾形侑「季語」加藤楸邨他監修・尾形他編『俳文学大辞典（普及版）』角川書店、2008 年。
- 黒田杏子『俳句、はじめませんか』学研パブリッシング、2012 年。

Sato, Hiroaki. *One Hundred Frogs: From Renga to Haiku to English*, New York & Tokyo: Weatherhill, 1983.

近藤蕉肝『世界へ飛んだ蛙：芭蕉から地球俳句へ』里文出版、2014年。

ひらのこば『俳句発想法 100 の季語』草思社、2009年

Challenges in Haiku Translation – History and Comparison of Japanese to Polish Haiku Translations

Elżbieta Beata KORONA

The aim of this paper is to analyze the challenges that arise during creating Polish translations of traditionally defined Japanese haikus. Translator’s dilemmas concerning translation, co-creation, and writing of Japanese haiku are an important part of broadly defined translation studies. These dilemmas are furthermore shared by those who attempt to write haiku in a language other than Japanese. Both the translator and the poet have to grasp the basic form of haiku in the Japanese language and search for an equivalent form in their own language, while also striving to overcome the language and cultural barriers that exist between the Japanese haiku tradition and their own language and literature. This paper introduces the historical background of Japanese to Polish haiku translations, as well as some of Poland’s most prominent haiku translators. Furthermore, it includes a comparison between different versions of translated Matsuo Bashō’s haiku “Furuike ya...” and “Tabi ni yande...” Translators use many different techniques and metrical structures in their work, mixing Japanese brevity and expressions typical for Polish poetic language. As a result, the translations are varied and reflect different features of the original genre. They are split into three verses to avoid being read as a full prosaic sentence. However, every one of them is unique and reflects the translator’s individual approach and understanding of haiku. The poems demonstrate that there is no definite “right” answer in the translation of poetry. The translated poems became then the baseline for a new poetic genre that gained popularity in Poland.