

翻訳における Onomatopoeia, Mimesis, Typography の問題

——現代詩の場合——

釜 池 進

筆者はこれまで和歌・俳句・俳文・謡曲・物語の英訳上の諸問題を、「調べ」、「余意・余情」、「rhythm と ambiguity」、「評訳と文体」などの面から分析、検討を加えてきた。これらはいずれも日本の古典の表現の本質に根ざしたものである。一方、現代詩に目を移してみると古典にはあまり見られない翻訳上の問題がある。中でも日本語の特質の一つと言える擬音 (onomatopoeia)・擬態語 (mimesis) とその聴覚的効果、及びもう一つの特質である日本語の文字——漢字・平仮名・片仮名——の持つ形象 (typography) とその組み合わせが創り出す視覚的効果は、他の言語や文字にほとんど変えることのできない性質を持っている。それらの等価物は皆無に近いとも言える。しかし、訳者がそれを翻訳することを放棄したり、安易な妥協の道を選んだりすることは、原作や作者の評価にかかわるゆゆしき問題となる。訳者には等価物を求める姿勢が常に要求されている。

本稿では現代詩英訳上の諸問題のうち、上述の二点を取り上げ、擬音・擬態語、typography を訳出し得る方法があるのか、もしあるとすればどのような方法が可能かを検討する。原作資料には本稿の主題に最も適していると思われる草野心平の詩を用いる。本稿に使用する英訳例は Cid Corman と筆者の共訳による以下の訳書からの引用である。Selected Frogs (Kyoto: Origin Press, 1963), Frogs & Others. (New York: Grossman Publishers, 1969), Asking Myself Answering Myself (New York: New Directions, 1984).

I

日本語の擬音語・擬態語の形態を分類すると、音節面では1音節のものから6音節のものまであり、それを細分するとおよそ17種類になるようである¹。しかし詩の翻訳では、犬の鳴き声「ワンワン」=bow wow, 猫の「にやお」=meow, という擬音に見られるような日本語と英語の間の等価物の適, 不適を問題にするのではない。中原中也の詩「サーカス」の中のブランコは「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」とゆれ、萩原朔太郎の「古風な住時計」では、時計が「じぼあん・じゃん! じぼあん・じゃん」と時を打つ。また「遺伝」という詩の中の犬は「のをあある とをあある のをあある やわああ」と吠えている²。これらの擬音は音の単なる模写ではない。それは内部律の音化、真実が音に化けたものと言ってよく、その詩に表われる風情や思想をも包含しているとも言える。擬音は音を持たない対象からも生まれるのであるから、心象の音性的表現なのである³。このような見解に立って詩の英訳を考えると、辞書的領域をはるかに越えた「何か」が要求されてくるのである。

日本語は漢字を中国から学び、それから「ひらがな」という日本独自の文字をあみ出し、さらに「カタカナ」を産み出し、漢字、かな混り文、ひらがなのみの文章などや、これら三種類の文字の variations を組み合わせる書き方で、その表現手段を発展させてきた。特に文学においては、ある言葉を漢字にするか、仮名書きにするか、あるいは漢字で書いてそれを「音」読みにするか、「訓」読みにするかという選択は時と場合により大きな問題になる。就中、詩歌においては一首、一句の活殺を決めかねない要素ともなった。

たとえば、芭蕉の「五月雨をあつめて早し最上川」(『おくのほそ道』)という句は、初案が「さみだれをあつめてすゞしもがミ川」であった。道中、大石田で歌仙を捲いた時に「もがミ川」の句を示したが、挨拶の心を「すゞ

し」にこめようとし、その心が自然に仮名書きを誘い出したのであろうとする説がある。この句を後で『おくのほそ道』に収めるに当って、「早し」と改案したのは「旅のすすむにつれて慟哭の調子をあらわしていった『おくのほそ道』の性格上、自然の成りゆきで、それに伴って初五の「さみだれ」も「五月雨」へと動いた。さらに「もがミ川」も「長上川」となった。」このような「心のはこび」が、同じ読みでありながら文字を変えたと思われる例である⁴。「五月雨」、「さみだれ」どの書き方で書かれても英語では普通は early summer rain, May rain のように表現されており、文字による句の姿や、心の動きなどを訳出する術はない。「病鴈の夜さむに落ちて旅ね哉」（芭蕉）。この句の「病鴈」を「びようがん」と読むべきか、「やむかり」と読むべきかという論争がある⁵。読み方によってこの句の味わいも違ってこよう。しかしどのように読もうと英訳すれば“a sick goose”か、これに類する形になる。このような効果は、「漢字と仮名の併用という日本語の宿命的な言語習慣が生んだ言葉⁶」の魔術とも言うべきものであるが、翻訳ではほとんどすり抜けてしまう。

しかし、(1)擬音・擬態語の場合普遍性のあるものは音訳が可能であり、場合によっては原作の poetry をこわさない等価物に近いものを創造することもできる。(2) typography の場合は、それによって引き出される視覚的效果を英語でも創意・工夫によって隘路を聞くことができるように思える。この小論では、(1)の問題を第Ⅱ章で、(2)の問題を第Ⅲ章で論証することにする。

Ⅱ

蛙と富士を好んでうたう草野心平は、詩の中で用いる擬音、擬態語の特異性からオノマトピアの詩人とも呼ばれることがある。しかし草野心平のオノマトピアは単なるオノマトピアではなく、「おのれのうちから生成の原音を、氣息とともに捉えようとする詩人の気概、その緊迫や休止のとめどもな

い深さを、つまりあのはげしいしづけさを⁷」体験した者だけがつくれる原音であって、「音素の野性の森…音の根、その母岩地帯⁸」とも評されている。

天の無色の街道を。
 キキキキキキキキ寒波は流れ。

自分は独りこの角を曲る⁹。（「大ガラスの下」）

りーりー りりる りりる りっふっふっふ
 りーりー りりる りりる りつふつふつふ
 りりんふ ふけんく
 ふけんく けけっけ
 けくっく けくっく けんさりりをる
 けくっく けくっく けんさりりをる
 びいだらら びいだらら
 びんびん びがんく¹⁰（「誕生祭」）

これらはいずれも二つの詩の一部にすぎないが、寒波を「キキキキキキキ」という音でとらえたり、「誕生祭」など蛙の詩に多く見られる k・g・r・b の子音は「破裂子音とっていいのか、それとも亀裂ではなく、現実を擦過する何ものの響きであろうか。修羅か、詩人か、餓鬼か、荒ぶる神か、それとも、それらのすべてである詩人か、それとももっと大いなるものきしみであろうか¹¹。」と、この詩人の言葉に尽し切れぬ不思議を宇佐美英治は語っている。

草野心平自身は「擬音」について次のように述べている。

擬音といふのは、対象としての音がまづあって、それを描写するのでもなければ言葉で模倣するのでもない。死んでゐる擬音は、どうやらさういふ方法をとってゐる場合にのみ生れてくるやうに思われる。擬音はまたカメラが風景をとらへるやうなものでもない。さういふところからは生きた擬音は生れない、…もうこの国で永い時間に亘って言はれてきた「春

雨はしとしと降る」といふ言葉の、そのしとしとに疑問をもった。それは半分生きてみて半分死んでゐる音である

対象の内部を音によって表現するとき、擬音は生氣をもってもりあがってくる。対象にたとへ音がなくてもかまわない。音を与へることによって音的表現をすることによって、その対象がヴィヴィッドに、その性格までもまるだしに拡大されればそれでいいのだと思っている¹²。

「星がキラキラ輝いている」を *Stars are shining kira kira.* と表現するよりも、英語を母国語とする人には *Stars are twinkling.* と表現した方が、星のまたたく様の描写としては自然に聞こえるであろう。したがって *kira kira* に普遍性を期待することはできない。「対象にたとへ音がなくてもかまわない。音を与へることによって音的表現をすることによって、その対象がヴィヴィッドに、その性格までもまるだしに拡大されればそれでいいのだ」とするこの詩人の考え方は、まさに上に引いた寒波の音化「キキキキキキキ」にその例を見るのである。ki という固く、鋭い、しかるが故に、冷たさ、はげしさ、を伝える音は、寒波という音のない「対象がヴィヴィッドに、その性格までもまるだしに拡大」されたものと言える。それ故にこそ普遍性を持つているように思える。したがって “ki ki ki ki ki ki ki ki” と英語で訳出しても普遍性を期待できるのではないだろうか。

次に引くのは「夜の海」の最初の部分である。擬音として用いられているのは第二 stanza だけであるが、このオノマトピアはその前後の stanza がかなでる交響と深いつながりを持って生まれているように思える。

遠い深い重たい底から。

暗い見えない涯のない過去から。

づづづづ わーる

づづづん づわーる

ぐんうん うわーる

黒い海はとどろきつづける。

黒のなかに鉛色の波が生まれ。
鉛色のたてがみをしぶかせて波はくずれ¹³。

「言の交響・調和は音楽とは異なっていて、記銘のなかで行なわれ、時間のむこうへ消えてしまった音との交響が、いわば耳底で行なわれるので、したがってその交響で形象が時間をこえて心象として維持されることで、空間をしめることにな¹⁴」る。この観点に立って、上の引用部分の音の組み合わせとその効果を少し考えてみることにする。各行をローマ字で表記し、便宜上、上部に子音を、その下に母音を記すことにする。

t fk mt sk kr
oī uai ooi oo aa

kr m n htnn kk kr
uai ieai aeoi ao aa

zuzuzuzu wa'ru
zuzuzuun zuwa'ru
gunun uwa'ru

kr m w tdrk tzkr
uoi ui a ooi uueu

kr n nk n nmr rn nm g mr
uo o aa i aai ioo ai a uae

nmr r n ttgm sbkst nm w kkr
aai io o aeai o iuaee ai a uue

まず母音に耳を傾けてみると、一行目の「遠い」、「深い」、「重たい」、「底」の4語の中、o頭音が3語、i脚音が3語で協和し、線で結んだように、

oi ai ai という同音反復に近い協和律をつくっている。二行目の「ない」、
「涯」、
「ない」、
「過去」、
「から」の5語がa 頭音で、同時に、「暗い」、
「見えない」、
「涯のない」と続けると ai 脚音で協和し、最後の「から」は
一行目の「から」と脚韻をふんでいる。第三 stanza では一行目の「黒い」、
「とどろき」の2語が、i 脚音を持ち、その間に「海」でi 音をはさみ前後
と協和している。この行で特に顕著なのは5つのu 音である。これは第二
stanza のたぐい稀な夜の海の擬音、誰も表現したことのない、無気味な力
で押してくる濁音z とu 音を主調にした反復音の律動をつくっているu 音に
協和する形で、この stanza の一行目に多用されていると考えられる。二行
目は6つのa 音を使い、「中に」、
「鉛」の2語は aai という同じ母音の組
み合せて調べをつくり、その前後を2つずつ、4つのo 音ではさんでいるの
で韻律は重い。三行目は「鉛」、
「たてがみ」、
「波」がa 頭音、「の」、
「も」
がo 脚音、「て」、
「れ」がe 脚音で協和している。第一、第三 stanza では
i 音の配置が等間隔に近いことに気がつくが、i 音のくいこむような強い響
の、この秩序だった布置がこの詩が持つ母韻律動をひきしめる働きをしてい
るように思える。

子音の領域では、第一 stanza の2行目、第三 stanza の2行目、3行目
に多用されているn とmの暗い、ねばっこい音が耳底に残る。それは、
kuro no naka ni namari iro no nami ga umare (黒のなかに鉛色の波がうま
れ) で頂点に達している。n とmが合わせて9。その他の子音はr が4、k
が2、g が1という比率である。線で結んだように、6個のn 音は3個づつ
子音頭音と脚音に分かれ、上下が均衡に近い子音律をつくっている。助詞は
発音心理上、直前の名詞に続けられるので、この行では3音節が6つ並び、
3音構造の動律効果が働いていると言える。またここに引いた三つの stanza
の各行がr 音で脚韻をふんでいるのも大きな特質である。

上の分析から分かるように、擬音以外の音も巧みに交響し合い、それが
擬音をはさんでからみ合い、全体の音響効果を増幅していることは明かであ

る。この調べの持つ力を考えると、この詩の擬音は他の言語(音)にうつしかえることのできない存在になっていることが理解できると思う。訳者は transliteration (音訳) を要求される。

out of the distant ponderous depths.
out of the dark invisible endless past.

zuzuzuzu wa'ru
zuzuzun zuwa'ru
gunun uwa'ru

the dark sea rumbling.
out of the blackness leaden waves are born and.
the splashing leaden mane of the waves dashed and.

第一 stanza の 1 行目の of, ponderous にある o 音は「遠い, 重たい」の o 音と対応し, distant, ponderous, depths にある 3 つの d 音は, 暗い, 重厚な響を前後の音と協和してつくり出している。2 行目は invisible 一語の中に, 「暗い, 見えない, 涯のない」にある 3 つの i 音に対応する 3 つの i 音がある。また, d, v, b, d の濁音は互いに協和しながら, 1 行目の濁音とも耳底で交響していると言える。1 行目と 2 行目は out で頭韻をふみ, depths past の二語は P 音を含めると脚韻に近い調べをつくっている。第三 stanza の 1 行目には, d, b, g 3 つの濁音があり, 2 行目には b, d, d, v, b, d と順に 6 個の濁音が配されている。これは原作でこの 2 行目に使われている n と m (計 9) に, その重さ, 暗さ, ねばっこさの面で通うものがある。また, blackness, leaden, born, and の n 音は, 原作で多用されている n 音の効果と同質の働きをしているとも言える。the [ðə] は濁音の数に含めなかったが, 他の濁音にくらべると音読の際の stress は弱く, sound effect の役割は低い。第三 stanza, 1 行目の rumbling の r 音と l 音 (ラ行音) は, 「時間のむこうへ消えてしまった」直前の行の gunun uwa'ru の r 音を追

いかけるように交響しているように思える。英訳においてこのような音韻の組み合わせとその効果を創り出して行くと、第二 stanza の擬音部をそのまま音訳した形で上から読みくだしても、読者には異和感を与えないほどの働きを十分果たしているのではないだろうか。

以上は翻訳においても擬音の音訳に際しては、それに対応できるように訳詩全体の調べを原文に合わせてととのえなければならぬことを論証したものである。

次にあげるものも、この論証の上に立つた別の訳例である。

幾千万万の蛙があがる。

水絹色の満月めがけて。あがる。あがる。あがる。

りーるるる りーるるる

りら りら りら

脚をゆらゆらゆらつかせてあがる。あがる。あがる。

あとから。あとから。

青田いちめんから。

跛足のやつは跛足のなりであがるあがる。

しゅううううううううううううううう

しゅううううううううううううううう

しゅううううううううううううううう¹⁵

(「Beethoven: Spring Sonata 第一印象」)

millions of frogs arising.

heading for blue silk light of moon, arising, arising, arising.

li-lululu li-lululu,

lila lila lila

danglingly dangling legs, arising, arising.

one after another.

up from vast surface of green fields.

crippled rising rising as cripples.

shoooooooooooooooooooooot.

shoooooooooooooooooooool.
shoooooooooooooooooooool.

これは長い詩の冒頭の部分である。英訳に見られる顕著な協和音を考えて見ると、子音では2行目、5行目の d, b, g, s (arising) の濁音と、3行目、4行目の擬音と呼応している l と r 音である。母音では原作の「あがる」に代表される a 音と共通の arising のくりかえしである。2行目の“arising. rising. rising.”から、擬音“li-lululu li-lululu/lila lila lila”につながる音の流れとその律動、また、これに続く“danglingly dangling legs. rising. rising.”がつくる音の協和は「ら行」を基調にした原文の調べと歩調を合わせようとして試みられた訳である。「ら行」を擬音では l で示したのは、日本語の「ら行」音は r よりも l 音に近いためである。原作では「りーるるる りーるるる/りら りら」は縦に書かれているので蛙の形象ともとれ、同じく縦書に書かれている「しゅうう . . . う」の「う」は、蛙が脚を伸ばして昇って行く形を連想させる効果がある。この typography の働きは英訳では絶望的であるが、“shoooooooooooooooooooool”は英語の typography としてはそれなりの面白さがあるように思える。これは翻訳上の付加価値である。

擬音語、擬態語を原作にしたがって音訳が要求されることと、そのためには普遍性がなければならないことについては前に述べたが、擬音語、擬態語をはさんでいる詩行の調べが、英訳上、英語の調べに影響されて、原作をそのまま音訳しないで、英訳にふさわしい等価物（音）を求めた方がより効果的と思われる場合がある。しかしこの場合でも原文の意味や image をこわしたり、そこから離れてしまうことは当然さげなければならない。この訳例として「五匹のかえる（童詩）」とその英訳を引くことにする。引用は最終部分である。

一番目のかえると。 1st frog &

二番目のかえると。 2nd frog &.
 三番目のかえると。 3rd frog &.
 四番目のかえると。 4th frog &.
 五番目のかえると。 5th frog &.

おてんとさま天。 mister sun heaven.
 ぼくたち地球。 we earth.

のうたうたい。 's song sing.

ながら -in'.

ひゅん るっく。 kakkun.

ひゅん るっく。 rakkun.

kokkun.

あるいてゆくと。 yokkun.

walkin'.

青大将にあった。 met garter snake.

キャツノ! KYAH!

草野心平の独特の punctuation は終止形の後ではもちろん、連体形、連用形の後でも終止符がつけられる。これについては次章でふれるが既成の syntax にとらわれないこの style は草野の詩の生命でもある。したがって英訳でもこの punctuation を常に守っている。英訳では、apostrophe の特殊な使い方 (E. E. Cummings などの手法に類似した形が見られる) が、かえって童詩としての面白さを生んでいるように思える。その意味では終りの「キャツノ!」も含めて視覚的効果を見無視することはできない。蛙の歩く表情を表現した擬態語「ひゅん るっく。/ひゅん るっく。」は、その直後の「あるいてゆくと」に含まれている r と u 音に協和している。さらに 2 行上の「のうたうたい。」の頭音律を持った u 音とも交響して全体的に軽やかで、明るい韻律美をつくり出している。英語ではこの擬態語の部分が“kakkun./rakkun./kokkun./yokkun.”と訳されているが、このように原文通りの音訳をさせたのはこの直前の行が“'s song sing./-in'.”と脚音が n となっ

しており、また擬態音直後の“walkin.”もnで、英訳擬音部の4行のn脚韻とも脚韻をふみ、子音律動の統一的効果を期待できたからである。また擬態語の中のk音も“walkin.”のk音と密接に協和しているのも理由の一つである。原作の持つ童詩としての調べとimageがこれによってこわされなければ、このような訳出法は訳者にも許されて良いのではないだろうか。

III

草野心平の聴覚的効果が著しい onomatopoeia を含んだ詩の中に、typography による聴覚的効果をも同時に感じられるものがあることは前章でも少し触れたが、この詩人はこれら両方の効果を総合的に考えて文字を選んでいえる。typography の視覚的効果と英訳上の問題を考えるにあたってまず考えなければならないのは、草野の詩の style を確立する上で基本となっている punctuation である。

草野の詩は初期のものと、擬音語・擬態語から成る行や stanza などを除いて、文法的な約束に縛られることなく各行の終りには終止符が打たれている。その効果及び理由として、(1)音楽的な詩の一行は流されるよも、せきとめられることによって重量と力とを持つ。(2)詩人の中から烈しく放射するポエジイは、(1)によって一種の造形と音楽との両面を満足させる。(3)それは落下する瀧の水を受けとめる岩のように彼のポエジイをはねかえし、そのしぶきは余韻となって空間を埋める。(4)句点は視覚的には詩人のポエジイだが、書かれたその一行からしたたり落ちて、結晶した一個の透明な宝石のようにも見えてくる¹⁷。また、これに加えて「それは文章の区切り標示であると同時に、文字に等しい意味を帯びるのではないか。¹⁸」という見方もある。

一方アメリカにも English syntax の枠を越えて、視覚的効果を punctuation と typography によって作り上げた詩人がいる。

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
who

a)s w(e loo)k
upnowgath
PPEGORHRASS
eringint(o-
aThe):l
eA
!p:
S a
(r
rIvInG .gRrEa?SPhOs)
to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;¹⁹

これは E. E. Cummings の詩である。一見、暗号のように見えるが、活字の大小、alphabet の組み合わせ、punctuation などをたくみに生かして視覚的効果を生み出している。grasshopper の spelling を組み替え、1行目はそれを hyphen でつなぎ、4行目は大文字で異なった組み合わせで grasshopper を表現し、後半では alphabet の大きさを交互に配列するなど、奇抜ともいえる方法を使っている。また、parenthesis 使用の妙により、その前後の読み方によっては二重、三重の意味を持たせている。たとえば、rea(be)rran(com)gi(e)ngly は parenthesis をとけば、rearrangingly と become になる。leA!/p の typography そのものも特異であるが、それを l/aA!/p と縦に大小の活字を踊るように配し grasshopper が飛ぶような効果をつくっている。前章で扱った「五匹のかえる」の英訳で

mister sun heaven,
we earth.
's song sing,
-in'.

という punctuation を紹介したが、この形は Cummings の style にその類例を見るのである。「文字に等しい意味を帯ているのではないか」といわれ

う形と音の二重性は、縦書きと横書きでは視覚上の効果は異なるが、作者も指摘している通り、ローマ字表現で失われる poetry はかなり汲み上げられていると思う。

次の「さくら散る」と題する詩では、平仮名の形を桜の丸いはなびらに見たてての字感表現であるが、落花のはかなさも伝わってくる typography の妙がある。この詩情は縦書きに限る。

れくら散る

はながちる。
はながちる。
ちるちるおちるまひおちるおちるまひおちる。

光と影がいりまじり。
雪よりも。
死よりもしづかにまひおちる。
まひおちるおちるまひおちる。

光と夢といりまじり。
ガスライト色のちらちら影が。
生れては消え。
はながちる。
はながちる。

東洋の時間のなかで。
夢をおこし。
夢をちらし。

はながちる。
はながちる。
はながちるちる。
ちるちるおちるまひおちるおちるまひおちる。

英訳では平仮名の形象的効果を訳出できないのは明白である。推稿の結果次のような訳を得た。

blossoms falling.
falling,
cherry cherry down dancing down dancing.

light and shadows mingle and.
more than snow.
more than death quietly cherry down dance.
down dance down dancing.

light and dreams wingle and.
flickering gaslight shadows.
come forth and vanish.
blossoms falling.
falling.

in Oriental time.
creating dreams.
tossing them away.

blossoms falling.
falling.
blossoms falling fall.
cherry cherry down dancing down down dancing.

平仮名の typography にかかわる部分のみを考えてみると、1, 2行目の「ちる」を falling と意味を明確にして、「ちるちるおちるまいおちる . . .」の「ちるちる (chiru chiru)」は桜 'cherry' の類似音であるのと、散る花が桜であることが同時に表現できる利点を生かしたものである。「おちるまひおちる . . .」は“down down dancing . . .”とはずみのある強い音の反復律で、「はらはら」と落ちる動きをとらえてみた。第二、第四 stanza の

この部分の英訳はもちろん同じ形になる。

次に片仮名で書かれた詩の持つ字感を英訳でどのように生かすことができるかを考えてみる。

トテモキレイナ花。
イッパイデス。
イイニホヒ。イッパイ。
オモイクラキ。
オ母サン。
ボク。
カヘリマセン。
沼ノ水口ノ。
アスコノオモダカノネモトカラ。
ボク。トンダラ。
ヘビノ眼ヒカッタ。
ボクソレカラ。
忘レチャッタ。
オ母サン。
サヨナラ。
大キナ青イ花モエテマス²⁴。（「青い花」）

awfully pretty flowers.
everywhere.
nice odor, everywhere.
a heaviness.
mamma.
i.
'm not comin' home.
at marsh mouth.
from mudbank base.
i. leapt.
gleamin' eyes of a snake.

i from then on.
 forgot.
 mom.
 goo' bye.
 big blue flower ablaze.

花，母，水口，眼，忘，大，青以外の文字を片仮名書きしている。蛇にのまれようとしている子蛙が，母親にたどたどしく語っている片仮名書きという typography の効果と，助辞，接続詞などを極端に削った子供言葉の調子を，英語では許される限り前置詞，冠詞，数接続詞などを意図的に省略して訳出しようとした。また，I を小文字にしたり，“i'm not coming home.”と書くべき syntax にしばられることなく，原作に従って i と 'm not coming home と二行に書くなどの方法によって，原文の表情を英訳の上に表わそうとした。

以上この小論では現代詩の擬音・擬態語，typography に焦点をあてて詩の翻訳の問題に言及してきたが，これ以外の問題，たとえば，詩人の言葉の調子，リズム，波動，スタイル，構文などを同時に総括的に考慮し，かつ，原作の呼吸，氣息をもはかりながら翻訳作業に取り組まなければならないのは当然である。英訳する場合には英語の詩として鑑賞にたえ得るものであることは第一の条件であろうが，その中に日本の詩であること，そしてその詩人の個性や詩の表情を訳詩の上に表わすことができれば，概ね成功と言ってさしつかえないのではないだろうか。また詩の翻訳は詩人の個性と訳者の個性とのぶつかり合いの果に生まれる結晶でもある。そのためには訳にたずさわる人が詩人か，少なくとも詩人的素質の持ち主であることも欠かせない条件である。この意味において，本稿で取り上げた訳例が何らかの評価の対象になり得るならば，共訳者が詩人であることに負うこと大であることを付記したい。

注

- 1 尾野秀一編著『日英擬音・擬態語活用辞典』（東京：北星堂書店，1984），pp. ix-xiii.
- 2 草野心平『草野心平全集』（東京：筑摩書房，1981），第五巻，p. 63.
- 3 *Ibid.* p. 5.
- 4 安東次男『芭蕉 その詞と心の文学』（東京：筑摩書房，1971），p. 19.
- 5 *Ibid.* p. 18.
- 6 *Ibid.* p. 20.
- 7 宇佐見英治「原音の詩人」、『無限28』（東京：政治公論社，1971），p. 62.
- 8 *Ibid.*
- 9 草野心平『草野心平詩全景』（東京：筑摩書房，1973），p. 519.
- 10 *Ibid.* p. 364.
- 11 『無限 28』p. 62.
- 12 『草野心平全集』第五巻，pp. 61-62.
- 13 草野心平『マンモスの牙』（東京：思潮社，1966），p. 145.
- 14 長光太「心平詩の施律と韻律・音組」、『無限 28』，p. 99.
- 15 『草野心平詩全景』，p.394.
- 16 草野心平『第四の蛙』（東京：政治公論社，1964），p. 177.
- 17 大滝清雄『草野心平の世界』（東京：宝文館，1985），pp. 271-272.
- 18 伊藤信吉「専ら。点の詩人」、『草野心平全集』（東京：筑摩書房，1978），第一巻月報，p. 4.
- 19 E. E. Cummings' *Collected Poems* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1938), p. 281.
- 20 『草野心平詩全景』，p. 401.
- 21 井上達三『詩の本Ⅱ 詩の技法』（東京：筑摩書房，1974），pp. 171-172.
- 22 村上菊一郎編『近代文学鑑賞講座』（東京：角川書店，1959），第20巻，pp. 213-214.
- 23 『草野心平詩全景』，pp. 351-2.
- 24 *Ibid.* p. 382.

Synopsis

A Study on Onomatopoeia, Mimesis and Typography in Poetry Translation

Susumu Kamaike

What I have been chiefly concerned about in translating the classical works of Japanese literature is the method of translating 'rhythm and ambiguity' and 'connotation, aftereffect and syntax' in haiku, waka and No plays, as well as 'style' of translation in prose, such as *The Tale of Genji*. I have discussed it in some of the former issues of *Doshisha Studies in English* in view of the significance on which the value of translation in this field greatly depends. On the other hand there are some other different in translating modern Japanese poetry into English. In this essay I take up and argue the poems, most typical of them in introducing some of Kusano Shimpei's (1903-). It is generally accepted that the use of onomatopoeia and mimesis is one of the unique qualities of the Japanese language. From cries of animals, chirps of birds or insects to mental or emotional movements of humans, they are so rich in variety and so special in the way they are used that it is not easy to find English equivalents. However, the life or death of a poem with a particular onomatopoeia or mimesis is often in the translator's hands who succeeds or fails in finding an English equivalent to it. Another problem is that the onomatopoeia or mimesis employed in the original sometimes carries an unalterable quality, for example, a dog's bark, "no-o-a-a-ru no-o-a-a-ru ya-wa-a-a" in Hagiwara Sakutarō's poem "Hereditry". This is not mere mimicry of barking,

but transformation of dogs' nature into particular sounds. In the first half of this paper these two subjects are presented and discussed. Kusano Shimpei is a well-known poet who uses, perhaps most frequently and uniquely among modern Japanese poets, the onomatopoeia and mimesis of his invention. In this sense his works, I think, contribute to this study more than any other modern Japanese poet.

Another difficulty in translating modern Japanese poetry is the Japanese typography—*kanji*, *hiragana* and *katakana*. Modern Japanese poets often enjoy the variation of this typography according to language level, overtone, context, length of a poem and so on. For example, in one of his frog poems Kusano uses only *katakana* to describe the frog's 'baby talk', which is very successful in the original. Thus, the Japanese typography gives very peculiar functions to poetry, but there is, needless to say, no equivalent to it in English. In translating Kusano's poems with Cid Cormon I have been trying to find access to the effect of this Japanese typography to be produced in our English version. This is introduced and discussed in the latter half of this essay.