

フランツ・ローゼンツヴァイク 「イエフダー・ハレヴィー訳詩集へのあとがき」(上)

三ツ木 道 夫 訳

読者よ、願わくばギリシア語を学び、しかるのち拙訳を火中に投ぜんことを。

Fr. シュトルベルク (訳注1) 訳

『イリアス』 第6巻第484行注解

イエフダー・ハレヴィーは偉大なヘブライ語詩人のひとりだった。この点をドイツの読者に理解してもらうこと、これを本書に収めたささやかな翻訳は目指している。それゆえイエフダー・ハレヴィーはドイツ語で詩作した、彼はキリスト教の賛美歌を書いた、あるいは彼は今日の「家庭画報」向けの詩人であると読者に思わせてしまう、これらは従来の翻訳を見る限り先駆者たちの、とりわけ最近の翻訳者の目標だったようだが、私の目指すところではなかった。ましてや、拙訳は翻訳以外の何物かであろうなどと想ってもないのだ。私の詩ではなくイエフダー・ハレヴィーの詩を読んでいる。それを読者に一瞬たりとも忘れさせないように努めたのがこの翻訳なのだ。さらにはイエフダー・ハレヴィーがドイツの詩人でもなく、時代を同じくする人間でもないこと、それも示そうと努めた。この翻訳は創作的な模倣ナハディヒトウングではない。そこかしこでそうなってしまうのは、もっぱら韻律上の困難ゆえである。そもそも逐語的に翻訳すること、それが私の意図だった。訳詩全体の8割かたはそうできたかもしれない。残りの2割弱については、それ以上にならぬよう極力、慎重に訳したのだが、やはり「創作的な模倣」とならざるを得なかった。この点、読者には寛恕海容を乞いたい。

「創作的に模倣するナハディヒトウング」という考えは、今日では翻訳作品に対する尺度とし

て一般に受け取られてしまっているため、一度は仔細に検討されなければならない。偉大なドイツの詩人が異邦の詩人を創作的に模倣するつもりだと表明した場合、私にはかすかな疑念が生じるのを抑え切れないうだろう。どうして自分で何かを産み出さないのだろうか。たしかにゲーテの『ライネケ・フクス』は、中世低地ドイツ語の「ライネケフォス（ライネケ狐）」を模したものであり、ゲーテの作品であるがゆえに私は敬意を表せざるをえない。だが、当時のゲーテにはそれ以上のことが思い浮かばなかったのではないか。やはりこの疑念は拭いきれず、ゲーテ文献学者たちもこれに同意してくれると思うのだ。しかしミュラー氏やシュルツェ氏、事実在即していうならコン氏が創作的な模倣を始めるなら、その結果が私の興味を引くことはない。ミュラー氏の、シュルツェ氏等々の自作詩と変わるところがないのだ。詩が書けないのなら「創作的な模倣」もやらないほうがいい。それがより素晴らしいものになるわけがないのだから。

現代に生きる創作的模倣者たちの守護神、あの高名なベルリン大教授が世に登場した時からすでに、彼は有能な文献学者にふさわしい主特質、つまり重大なことがらへの「礼節」と感情を有していることを証明してきた。その際、彼は自らの時代の最大の思想家を、（なんとと言っても）最大の芸術家を、最高の文献学者を踏みにじってきたのだ。すなわちヴィラモーヴィッツ教授^(訳注2)はその一般に人気のあった翻訳作品、ギリシアの悲劇作家を中流家庭向けのドイツ語に移した彼の翻訳が目指したもの、それが何だったのかを漏らしていた。同時代を生きたギリシア人にとってよりも、今日の読者のために教授はアイスキュロスをいっそう分かりやすくしようとしたのだ。まったく有り難い罪状認知である。つまり創作的模倣者諸氏の仕事というのはすべからず、こうした「分かりやすくする」という結末にいたるのだ。彼らは自分から、不幸な原作に少しばかり手を貸してしまう。詩文は散文ほどには分かりやすいものではない。この詩人はうまく自分を表現する術を心得ていなかったのだ、それが本当の問題だったのだ。エジプトの彫刻に独特な形で備わっている生命感のなさ、これはあの時代の作者にはやり遂げることができなかったのが問題だったのだから、^(原注1) ここには介入して修正してあげよう、少しばかり補正して進ぜようというのだ。なんと簡単で有り難い

お仕事だろうか。我々に異質な感じを与えるもの、それはさまざまな条件のなかでも文体の問題かもしれない、などとは創作的模倣者には思いもよらない。そもそも彼らには文体という考えが馴染まないのだ。過去の、異邦の記念碑的著作に「我々の時代の装い」を与える、これが創作的模倣者の誉れとするところだ。実際のところベルヴェデーレ宮のアポロン像にスタンドカラーシャツとモーニングを着せたところで、何か本質的なものが得られるとでもいうのだろうか。

翻訳の課題が異邦のものをドイツ語化するという意味で考えられると、この課題はまったく見誤られてしまう。私が貿易商としてトルコから注文を受け、それを翻訳事務所へ送る場合には、この意味での独訳を求めよう。だがトルコの友人の手紙となると、翻訳事務所の訳ではもう十分とは言えない。どうしてなのだろうか。例えば、正確だとは言えないからだろうか。手紙の翻訳文は、だが、商用文の翻訳と同じだけの正確さを備えている。十分にドイツ語風になっているのだが、どうもおかしい。十分にトルコ語風—とは言えないのだ。私にはその人間、その声、その考え、その鼓動が聞こえてこない。しかしそんなことは出来るのだろうか。異邦の音調を、その異質さのままに再現する、つまり異邦のものをドイツ化するのではなく、ドイツ語を変異させるという課題は、言語には不可能な要求をしていることになるのだろうか。

この要求は不可能なのではなく不可欠なこと、しかも翻訳に際してだけ不可欠なことでもない。翻訳の創造的な働きは、ほかでもなく語るといふことの創造的な働きがあらわれてくる場なのだ。異邦のものをドイツ化してしまうような一ごく真つ当な事例を挙げれば—商用文の事務的な翻訳が行われるのは、すでにそこにあるドイツ語への翻訳がなされる場合である。翻訳の分かりやすさは、この点にかかっており、その「人気」の秘密もここにある。上で述べたようなミュラー、シュルツ、コーン、ヴィラモーヴィッツといった人々の翻訳作品の分かりやすさは争えないが、それらへの嫉妬心が根底にある場合には、それが認められない。だが彼らは、何も言うべきものをもたぬ人間が語るように、翻訳しているのだ。この人間には何かを語る必要がないのだから言語に対価を要求する必要もなく、語る者から何の要求もされな

い言語は硬直して意思疎通の手段となり、その存在理由も国際補助語^{エスベラント}のどれかと同じ程度になってしまう。語るべき何事かのある人間なら、それを新たに語るだろう。彼は言語を産み出す者となる。彼が語った後には言語はそれまでとは違った相貌を見せる。翻訳者とは異邦の声を伝える伝声管、異邦の声が時空の深淵を越えて聞こえるようにする者のことだ。この異邦の声が語るべき何かをもっているのなら、こちらの言語も以前とは違って見えてくるに違いない。これが出来るかどうか、それが翻訳者の仕事が責務に依って為されたものかどうかを判別する試金石なのだ。シェイクスピア、イザヤ、ダンテの語りが実際にその力を及ぼした言語に彼らの痕跡が見つからないなど、到底あり得ない。言語はまさに新たな語り手がそこで目覚めるといった革新を経験するのだ。それ以上かも知れない。というのも異邦の詩人は、自ら語るべき事柄をその新たな言語に吹き入れるというだけでなく、その言語精神全体の遺産をも新たな言語とともに齎す。ということは、翻訳においては、たんに異邦の人々による言語の革新だけではなく、異邦の言語精神による革新も生じてくるのだ。

ある言語が別の言語によって、このように革新できるということ、これは明らかに次のことを前提としている。その言語がその言語話者の一人ひとりを自ら産み出しているとするなら、言語を語るという人間の行為はみなすべての異邦の言語—かつて語られ、語られていた言語をすべて—少なくとも萌芽的に自分のなかに持っているということになる。言語はただひとつだけ存在しているのだ。ある言語の特性—それが方言、幼児語、地位に特有な言葉遣いであるにせよ—別の言語のいずれにあっても、少なくとも萌芽的なものとして存在していないような特性など存在しないのだ。すべての言語のこうした本質的な均質・均等^{アイソニア}さに、これに根ざした全人類に共通な意思疎通の願望に、翻訳という営為の可能性と課題の根拠がある。すなわち翻訳が可能なこと、翻訳が許されること、翻訳が為されねばならないことの根拠である。翻訳ができるのは、それぞれの言語のうちに別の言語が可能性として含まれているためなのだ。翻訳が許されるのは、休耕地を再墾することでこの可能性を実現するためなのだ。翻訳が為されねばならないのは、諸言語が一致する日を招来するべく、個々の言語と言語の間^{あいだ}というなら実体のない場では

なく、それぞれの言語においてその日を育むためなのだ。

これは例をひとつ挙げるができるかもしれない。まずなぜルターには聖書の翻訳ができたのか。新約聖書のギリシア語にみられるヘブライ語風の表現—たとえば文の並列や下位配置など—を再現することで、ヘブライ語の特徴をドイツ語へと翻訳できたのだった。万一にもあの時、ルターが自分の印刷用の書き言葉に翻訳しようとしたのなら—むしろそれは人文主義者として修練を経た言語使用者である自分を裏切るに等しいのだが—、そうなるとルターの聖書ではなく、カウチュ・ヴァイツェッカー流^(訳注3)の聖書、あるいはもっと酷い代物が産み出されかねなかった。教養層のドイツ的な言語意識にはヘブライ語の文章構造は一つ目の巨人のように見えたのだが、しかしルターにはこれをドイツ語に移し入れる勇気があった。さらに彼はこの方法で当時の言語意識を乗り越える仕事を産み出し、その時代のドイツ語のために聖書ドイツ語という新たな領地を勝ち取ったのだ。この領地はドイツ語史の内部でも固有なものとなり得たし、言語有機体の発展とともに亡失してしまうこともなく、むしろこの発展に関わることによって、固有の価値を保ち続けたのだった。

ルターにはなぜ翻訳が許されたのか。ルターはこの言語の大遠征に必要な勇気と広い視野とを併せもっていた。翻訳をする「驢馬ども」の学校の生徒じみた逐語訳癖との闘争はよく引き合いに出されるが、翻訳について見さかないの恣意性が推奨されたと見るべきではない。選ぶところのない逐語訳では、ここで問題にしているようなルターが到達した目標には辿りつけないからなのだ。翻訳者にとって辞書は最後の根拠^{インスタンス}にはならない。言語とは、語のバラバラな集積ではなく、関連をもった語群から成り立っている。バラバラな集積を翻訳するのは生徒であり学校の先生なのだ。辞書に載っているのはバラバラな語の集積であり、関連をもった語群は文の中にだけある。この「ある」という言い方はそもそもイメージを誤らせるもので、文という河床を関連ある語群が波打って流れてくる様子を適切に表現しているとは言えない。語が文へと組み立てられる際に生じてくる輪郭線は、辞書のうちには求めようがない。辞書はその役割にしたがって、重心をこの輪郭線から語へと押し戻すように定められている。この輪郭線こそが翻訳されることを欲して

おり、翻訳されねばならないものなのだ。先に述べた並列的な文構造、文の下位構造という例こそが、語ではなく文のための輪郭線の存在を例示している。こうした輪郭線の探求が言語形成物の根本要素のどこまで迫っているか、文という単位か、語か、あるいは語のさらに下に見出せる語根までなのか、これは場合に応じて決められることである。しかしつねに大事なものは輪郭線なのだ。たしかにルターは、有名になった例でも天使の挨拶の言葉を「*Du, voller Gnaden* 汝、恩寵に満てる」とは訳そうとはしなかったが、この語の輪郭線を「*holdselig* 至福の」という訳語で言い当てている。ギリシア語に含まれる語根の意味を断念することなく、まさにこの語根は「*hold* 心優しき」によって、学習辞書による訳語「恩寵」より、はるかに上手く再現されているのだ。ルターはしかし、過剰に相手を論難していくうちに、自分のほうから「汝、愛しいマリアよ」という訳語を断念したが、これは現代の驢馬ども定番の、自ら招く結果への憂慮などではなく、ルターが翻訳について純粹に思索していたことを示しているのだ。「汝、愛しいマリアよ」という訳語では、ルターはこの受胎告知のシーンをドイツの民謡にしまいかねなかった。同時に、このシーンには民謡を育む土壌となる力があって、その引き金となる緊張関係をルターは破壊してしまったのかもしれない。尊重によって生まれる距離感こそが、溝を跳び越えるのを可能にする。だが誰かがはじめに溝を埋めてしまうと、それ以降の人間の跳躍力は萎えてしまうのだ。

なぜルターは翻訳を為さねばならなかったのか。それはドイツ民族が異邦の言語精神のあのような大流入を必要としていたからなのだ。聖書とはすべての書物のうちでも、翻訳されることがその定めであるような、そんな書物なのだ。そういう翻訳の意図するところは、「あの日」の到来なのだ。それはあらゆる文書のうちでも、物語、要請、約束が独自の仕方で並置されている状態の聖書にとっては、これらの要素を纏め上げる輪を意味している。そう考えると、ひとつの民族が世界史に登場してくるのは、その民族が翻訳によって聖書を我がものとする、その瞬間だと言える。民族固有の状態^{フェルキッシュ}で完結してしまうことは、この登場によってつねに断念され、聖書翻訳は国民言語を變成させることに必ず結びついたものとなる。というのも他の翻訳はつねに生活の一部分に接する—たとえばシェイクスピア翻訳なら観劇という部分

で一に過ぎないが、聖書翻訳は生活の全圏域に関わってくる。「宗教上の圏域」などというものは存在していないのだ。かの『ヘーリアント』^(訳注4)はドイツ民族がまだ世界史の仲間入りをするほどには成熟していなかったことの帰結であり、それを示すものだった。ドイツ民族自体はすべての分野でこれ以上ないほどのものを吸収してきたのに比べて、その民族が為したものは中世の諸世紀の間、何ひとつ受け入れられてこなかったのだ。宗教改革はドイツが引き起こした最初の事件であり、世界に働きかけたものであり、消滅してしまうことのない出来事だった。以来、ドイツ的宿命は世界の宿命に織り込まれていった。これを示しているのがルターの訳業なのだ。いわゆる「宗教上の」天才は、そのままでは一たとえばマイスター・エックハルト^(訳注5)でさえそうはなりえなかったように一世界史的人物というわけではない。これには別種の、世俗的な側面が必要なのだ。ルターにとってのこの側面とは、彼が翻訳者であったことなのだ。この「世俗性」が彼を世界史的人物と為したのだった。

中世のユダヤ文学に立ち戻ることしよう。当時は翻訳の問題といっても、それはまずもって外的な、形式上の問題でしかない。最初に手をつけた人々は、原作の文学形式に怖気をふるってしまう。翻訳の歴史の中では決まりきった現象である。ホメロスは^{フランクヴァース}英国無韻詩、^{アレクサンドラ}仏国十二音綴詩、^{オタヴァ・リーマ}伊国八行詩に訳され、しかる後にようやくギリシア叙事詩韻律を近代語で構築しようとしたのだった。ドイツ語のヘクサーメタがギリシアのヘクサメトロスではないこと、この事実は^(訳注6)フォスが登場した後も変わりはない。ましてやドイツ語の^{アレクサンドリーナー}十二音綴詩はとうていギリシアのヘクサメトロスではありえないのだが、翻訳者にとって長い間には避けられない課題が生じる。原作の形式とできるだけ同じ価値をもった言語構築物を提示するという務めである。原作の形式は原作者を拘束するが、諸事情から翻訳者はそれ以上の拘束が課され、強いられるかもしれない。そうした翻訳者の言語の側での何重かの拘束によって、原作の形式が与える印象が近似という形で達成できるのであれば、である。たとえばドイツ語版シェイクスピアでは、1音節語が無理やり優先されて使われる。当の詩人には自分の言語からすれば自然なことでも、翻訳者は意識的にそれを自分の課題としているわけなのだ。

イエフダー・ハレヴィーの翻訳者には、こうした韻律に関する義務を根本的に認めたものはひとりとしていなかった。脚韻に関して唯一の例外だったヘラー^(訳注7)にしても、先行翻訳、後続の翻訳を頭ひとつだけ抜き出した程度であり、当然ながら一般には味読に値しないとされてきた（ヘラー『ヘブライの真の音調』フランクフルト 1908 第3版）。脚韻の模倣を懼れるのはごく単純な理由があり、もっと近づいてみると驚くほど人間的な事情に起因しているのが分かる。つまり怠惰、まったく単純な怠惰、怠惰さそのものが理由なのだ。というのもリュッケルト^(訳注8)が実地に示してくれたように、複雑極まりない脚韻形式でも、ドイツ語なら模倣できるのだから。最悪の場合でも韻律事典を活用すればいいのだ。最後まで「創作的模倣者」として仕事をするつもりなら、事典の使用を誰かに漏らす必要はないのだから。私はただの翻訳者にすぎないので、喜んでここに告白する。私はシュテプタート氏の韻律事典^(訳注9)のお陰で作業が楽になったと、それは幾度と知れない、と。大抵の場合、そこから私が最上の韻律を思い付くことはなかったにしても。韻律を模倣することがどれほど大切か。いま話題にしている文学作品にとっての脚韻は、近代の諸詩形にみられるような、石と石とを継ぎ合わせる、いわばモルタルの働きをするのではなく、ほとんどの場合少なくとも建築素材そのものであり、均斉のとれた音調が詩の正面玄関の全体印象を決めている。ここでひとりの建築家がいたと考えてほしい—同様の負託がなされた時代に—各階ごとに異なった色の切り石を使ってピッティ宮殿のレプリカ造営をやったのけた、そんな建築家を。原作から見れば創作的模倣作品はみな、厳密に全体として統一された脚韻を、詩節分けされた場合には詩節末の統一された脚韻を闇雲に引き剥がしているようなものである。アラブ・アンダルシア風の詩の美しさのうちどれほどのものが残るのだろうか。この詩作品においては、それぞれの詩節の脚韻は有意な詩行の締めくくりによって、ひとつの円環をなす脚韻体系へと纏め上げられているのだから。これをドイツの^{リート}歌謡詩節に分解してしまったら何が残るのだろうか。こんなことが唯一ヘラーという例外を除いて、決まっていわれてきたのだ。

いっそう難しいのは韻律という問いである。実際、ここにある異質さは強烈なのだ。脚韻にしても西欧のそれとは、そんなにあっさりと同じものと考

えられない。それは確かなことなのだ。西欧の韻律ではつねに母音を主要素とすることになっているが、ここに訳出した詩の脚韻では一貫して、子音までも主要素に引き入れられている。たとえば「アイヒ **ajich**」ではなく「ライヒ **rajich**」、「イム **im**」ではなく「ビム **bim**」と韻を踏むのだ。当然ながら創作的模倣はできない。韻律の異質さがはるか深い所まで及んでいるのだから。スペインのヘブライ文芸はアラビアの韻律を真似た物。普通はこれだけで事足り、とされてきた。簡単に言うとこれは誤解を招く。アラビア韻律の採用は何もわからぬままの模倣というわけではない。可能だったにせよ、それは当時のヘブライ語学者の間で支配的だった音節理論によって禁じられていたのだった。だがあらたにヘブライ文芸を開拓した人々は大胆にアラビア語とは異なる、自分たちの言語の散文リズムに手を伸ばした。これはつまり強く発音しない音節であり、「ゲヴァルト **Gewalt**」の「ゲ」、「ベツーク **Bezug**」の「ベ」のようなアクセントを持たない音とほぼ同じに聞こえる。理論の上では、ヘブライ語にはない、アラビア語の音節のあり方がもつ価値をこの音に付与したのだった。結果としてヘブライ語韻律のふたつの要素が生まれた。すわなちアクセントのない音節と重音節から作られる一種のヤンプス^(訳注10)、それと2、3あるいはそれ以上に詩脚を並列積み重ねることでより大きな連続も可能にする重音節のふたつである。こうして生まれる韻律は散文リズムから大きく逸脱してしまい、しかも詩行末はセファルディム(ヘブライ風のスペイン語)ではなく、語幹はアシュケナジム(ヘブライ風のドイツ語)でもないことになる。この点こそ、実は翻訳者にとっても困難をもたらす根幹がある。というのも17世紀以来、ドイツ語においては、あの原則が打ち建てられ、19世紀の古典文学を通じて揺るがすことのできないほど固定された原則となったのだ。つまり語が散文で用いられる時のアクセント位置は、詩でも遵守されねばならないという原則であり、これはゲオルゲ派の要請である、均等・浮動的音調という考えによって、ここ2、30年である程度の変化を経験し始めたもののひとつなのだ。この原則の支配力は今でも絶対的で、過去には別の原則が可能だったのを、きちんと現代人に理解させるだけでも大変難しくなっている。ギリシア・ローマの古典古代にはまったく別種の原則があったこと、それが事実として感得されるだけで美的には

感受されていない。だがこの事実は理解されにくいのだ。単語の元来のアクセントからは馴染みのない強勢さえ甘受する音楽的な活用の存在を、現代人は考えてみるだけでいい。魅力はここにあるのだ。ホメロスの叙事詩韻律がそうであったように、散文の音調と韻文音調が絶え間なく交替することから緊張が生まれ、この両者は離れたり出会ったりを繰り返すのだ。ホメロスの韻律は、それぞれがまったくホメロスの、独自の固有の音律を、つまりは韻律教本では夢にも思いつかない豊かさをもっているのだが、この富は一ついでに言えば現代の音楽では一ヴァーグナーがもつばら重用した独唱様式レチタティーヴォによって無駄な使い方をされているのだ。

ここからヘブライの韻律の、いわゆる「不自然さ」も理解されねばならない。この韻律を自ら感得しようとする者なら、詩句を「ゲオルゲ風」に読むことができねばならない、つまりどの音節にも均等に浮動的にアクセントを割り振って読むことができる。だがこのアクセントは一セファルディム風だが一語のもつ音調をまったく消し去っていいわけではない。つまり翻訳の課題は、読者にそうした浮動的なアクセントを強いる詩行をドイツ語において打ち建てることにある。しかもドイツ語の自然な性向、ヤンプス、トロハウス、ダクテュルス詩行、まれにはアナベスト詩行(訳注11)を目指してしまいがちな傾向を克服することにある。これらは重音節を積み重ねるヘブライの詩行とまったく相容れない。これが私が先に述べておいた事例、翻訳者が幾重にも張り巡らした拘束を人為的に用いることで、原作にできる限り似た印象を得るために、腐心しなければならない事例なのだ。ある詩行がヤンプスあるいはトロハウスに傾きがちなのを、次の詩行で2音節語を強めて用いることによって食い止める。これによって浮動的なアクセントを人為的に産み出すのだ。この2音節語というのは同じ重さをもつ音節からなる語、たとえば「Mißwachs 不作」とか「Lichtstrahl 光線」のような語であり、この目的のためにはアクセントのある1音節語を連ねても同じになる。さらには中間休止を人為的に用いることでも同じことができる。ヤンプスやトロハウスが単調な繰り返しになってしまう時、中間休止にはこの単調なリズムを元に戻す働きがあるからだ。しかし、こうした手立てが役立つのは、みな厳格な音律をもつ詩の場合だけなのだ。宗教詩のうち、さほど厳格ではない音律を

もつ詩、つまり単に重音節の数を数えるだけで、一定の規則なしに強く読まない音節をばらばらに重音節の中に散らし入れたり入れなかったりする詩が相手となると、音律を厳格に模倣するという課題は達成できないままに終わる。というのもよく知られた旋律にしたがって歌われる詩歌は別として、朗誦文芸においてドイツの読者に、詩行を構成している音節のうちのひとつを、リズムの上で本質的な音節なのだと感じさせること、それはどんな手立てをもってしても無理なのだ。ヘブライ語には完全音節と強く読まない音節との間にははっきりとした違いがある。それはたしかに口頭上はドイツ語にも存在しているが、韻律とは認知されない。こうなると援けとなるのは、ヘブライ語で音節と認定される音節数に、ドイツ語のほうの数をあわせてしまうという決断だけであって、それはつまりヘブライ語では滔々と流れていく音節の連なりをドイツ語において調整することに他ならない。詩句の冒頭こそ、音律からの解放感をドイツ語においても創作的に模倣できる(私の原則では、されねばならない)唯一の場なのだ。ここに置かれる音節は、しかし短く奏される前打音の性格、それもヤンプスではなくトロハウス詩行の前に聞こえる前打音の性格を失ってはならない。音律という観点からすると、他には男性韻か女性韻^(訳注12)かという違いも翻訳には決定的なものとなるかもしれない。原作がすべての詩行で男性韻を踏んでいても、偶数行では重音節で終わる場合、翻訳では女性韻となる事例だが、これは不運というべきではない。韻が子音から始まる場合、私たちには原作の男性韻もほとんど女性韻のような感じに見えるからなのだ。逆の場合、詩行が奇数音節で終わる際の女性韻は、その前に強いアクセントのある音節を置くことで、(翻訳においても)女性韻であることが維持できる。

こうした手立てのすべてを積み重ねて、ひとつの印象、すくなくとも異邦の音律をドイツ語に移し入れるという、ひとつの目標に向かっている印象を与えるに至るのだ。顧慮すべき第2点は、脚韻や音律のような形式上の事柄ではなく、内容に関わる性質をもっている。すなわち「寄木細工様式」という決まり文句で示されるもの、つまり脚韻や音律同様、創作的模倣が不可能と言われているものである。問題は奈辺にあるのだろうか。(以下次号)

原注

- 1 公正を期すためには以下の点について語らないわけにはいかない。古代史分野の権威であるエドゥアルト・マイヤーは中王朝期のファラオ像にみられる暗鬱な表情について別種の解釈を示している。あれは統治に関わる重大な懸念の表情だと、見ているのだ。

訳注

- 1 フリードリヒ・レオポルト・シュトルベルク伯爵。1750年生まれ、1819年没。ドイツの詩人・翻訳家にして法律家。イリアスのほかに、プラトン、アイスキュロスなどを訳した。
- 2 ウルリヒ・フォン・ヴィラモーヴィッツ＝メーレンドルフ。1848年生まれ、1931年没。若き日にニーチェ『悲劇の誕生』を批判し、のちに西洋古典学の泰斗となった。エウリピデスなどをドイツ国民文学の傑作文体で翻訳した。
- 3 エミール・カウチュ（1841-1910）、カール・ヴァイツゼッカー（1822-1899）ともにドイツの神学者、聖書翻訳者。
- 4 9世紀前半に古ザクセン語（古低地ドイツ語）で書かれた叙事詩。ヘーリアントとは救世主の意味であり、「四福音書」に基づいてキリストの生涯を描いている。
- 5 ドイツの神秘思想家。1260年頃の生まれで1327年没。ドミニコ会士。『神の慰めの書』など。
- 6 ヨハン・ハインリヒ・フォス。1751年生まれ、1826年没。詩人、翻訳者。ホメロスをドイツ語に訳し成功を収める。
- 7 ゼーリヒマン・ヘラー。1831年生まれ、1890年没。オーストリアの詩人、ジャーナリスト。ローゼンツヴァイクが言及している著作のほかに、叙事詩『アハスヴェルスの放浪』（1865）がある。
- 8 フリードリヒ・リュッケルト。1788年生まれ、1866年没。ドイツの東洋学者にして詩人。様々な詩形式を駆使した。
- 9 ヴィリー（ヴィルヘルム）・シュテプタート。1868年生まれ、1941年没。ドイツの作家、法律家にして政治家。『脚韻事典』（1891）は今日でも用いられている。
- 10 弱音節と強音節の組み合わせでできる韻律の最小単位。
- 11 トロヘウスはヤンプスの逆で、強音節と弱音節の組み合わせ。ダクテュルスはこれにもうひとつ弱音節を加えたもので、「強・弱・弱の」組み合わせを

韻律単位とする。アナペストはこの逆で、「弱・弱・強」を単位とする。

- 12 男性韻とは1音節語を用いて脚韻を、女性韻とは2音節語を用いて脚韻を形成するものを言う。

文献解題 (上)

ここに訳出したのは、ローゼンツヴァイク初の翻訳論とも言うべきエッセイのほぼ前半部分である。ローゼンツヴァイク本人については、「言語文化」第14巻第3号(同志社大学言語文化学会 平成24年)に掲載された拙訳「聖書=文書とルター」(下)の文献解題で紹介してあるため、ここではローゼンツヴァイクが翻訳の対象とした詩人、イエフダー・ハレヴィーについて、井筒俊彦の解説を引用し、紹介に代えたい。拙訳の本来の目的であるドイツ翻訳論史研究、ことにこの翻訳論が占める歴史的な位置については次号で解説を試みることにする。訳出に際しては、**Franz Rosenzweig, Kleinere Schriften, Berlin 1937**を底本としている。

イエフダー・ハッ・レーヴィーは1085年頃スペインのトレドに生れ、後年コルドバに移って活躍した。彼は詩人だった。中世ユダヤ文学史上、イブン・ガビーロールと同列に並ぶ大詩人として輝かしい名を残した。特に宗教詩のジャンルにおいて彼は天才ぶりを発揮した。ユダヤ的宗教感情の深さ、古典ヘブライ語の抒情的使用にかけては、比肩するものなすとされた。その頃、古典ヘブライ語は、すでに生きたコトバではなかった。前にも一言したとおり、一般通用の言語としては、ヘブライ語は死滅して、アラム語がそれに取って代わっていた。ハレヴィーは、死語と化したこのヘブライ語を、あたかも生きたコトバのように自由自在に使いこなしつつ、力強く、華麗に、またある時は限りない哀愁をこめて、切々たる抒情を歌い上げた。

井筒俊彦「中世ユダヤ哲学史」56頁以下 (岩波講座・東洋思想第2巻 1991年 所収)

三ッ木 道 夫 訳

Franz Rosenzweig "Afterword to the Hymns and
Poems of Jehuda Halevi" (1922/23) -1 translated
by Michio Mitsugi

Michio MITSUGI

Keywords: Franz Rosenzweig/Jehuda Halevi/Theory of Translation/
Jewish Thought/German Literature