



|              |                                                                             |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Title        | 『残像—高橋新吉禅詩集(Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi)』における翻訳の問題について       |
| Author(s)    | 松田, 正貴                                                                      |
| Citation     | 阪大近代文学研究. 2015, 13, p. 21-37                                                |
| Version Type | VoR                                                                         |
| URL          | <a href="https://doi.org/10.18910/68335">https://doi.org/10.18910/68335</a> |
| rights       |                                                                             |
| Note         |                                                                             |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 『残像——高橋新吉禅詩集 (Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi)』における翻訳の問題について

松田 正貴

## はじめに

かつて「ダダの詩人」として名を馳せた高橋新吉（一九〇一—一九八七）は、昭和二年八幡浜市の万松寺にて足利紫山の提唱を傾聴し、感銘を受け、やがて禅の世界にのめり込むようになる。戦時下、「文芸報国」の風潮にむしろ積極的に加担することもあった高橋だが、晩年は「禅詩人」として世に返り咲く。晩年の高橋を形容する際によく用いられるこの「禅詩人」という言葉には、言語道断な力があると同時に、ある種の「胡散臭さ」がつきまとう。本論では、「禅詩人高橋新吉」という従来のイメージを脱神話化し、その「胡散臭さ」の正体に迫ってみたい。

高橋を「禅詩人」として評価する動きは、国内で独自に盛り上がったものではなく、六十年代欧米における禅ブームを背景に国外から寄せられた高橋の詩に対する関心がきっかけ

となつて高まつたものである。<sup>(1)</sup> そのなかで「禅詩人高橋新吉」のイメージをとくに強く打ち出したのは、ルシアン・ストライクおよび池本喬訳『禅 (Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews)』（昭和四〇年）<sup>(2)</sup> また同じく両氏による『残像——高橋新吉禅詩集 (Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi)』（昭和四十六年）であった。<sup>(3)</sup> このような国外からの関心に触発される形で、国内でも高橋が見られるようになる。以下、高橋が「禅詩人」として評価する動きされるきっかけとなつた欧米における受容、とくにルシアン・ストライク、池本喬訳『残像——高橋新吉禅詩集』に着目し、その翻訳スタイルを検証する。

「禅詩人高橋新吉」という国外からの評価が国内の文壇においてもそのまま受け入れられていくのだが、その背景には「英語に翻訳され、海外で紹介された」という事実そのもの

を自明の価値と信じて疑わない文壇の慣習的態度があった。統語法的にも日本語とはまったく異なる言語である英語に高橋のあの晦渋な詩がどう翻訳されたのかという根本的な問いがそこには欠けている。実際、ストライク、池本両氏による翻訳をオリジナルとつき合わせて読んでみると、省略、加筆、入れ替え、独断的解釈、誤読、場合によっては訳者らの創作かと思われるようなものまで明らかに見て取れるのである。しかも、そのような訳者らの介入はほぼ全編にわたって行なわれる。どうやら「禅詩人」という言葉の「胡散臭さ」はこのあたりからくるようである。ただ、本論の目的は、両氏による翻訳を「間違ったもの」と断定することではない。多和田葉子がいのように、「誤訳」の問題には、「正しいか間違っているか」という道徳じみた問いとは別の次元で、言葉の境界を読み解く可能性が含まれている」のである。<sup>(3)</sup>さらに翻訳とつき合わせる形で高橋の詩を読むと、「誤訳」の原理は「オリジナル」の時点ですでに潜在的に作動しているということが分かる。換言するなら、ストライク、池本両氏による翻訳はさながら反射鏡のように高橋の詩の原理、つまり言葉で表現できないものの絶え間なき翻訳という側面を浮き彫りにする。以下、高橋と禅に関する準備的考察を行なううえで、翻訳とオリジナルのそのような相補的な関係について考えてみたい。

## 一・禅ブームと高橋新吉の再評価

高橋を「禅詩人」として祭り上げる同時代的言説に対し、鶴岡善久は次のように警告する。

高橋新吉の詩は多く英訳されてアメリカのビートやヒッピーの青年達の爆発的な人気を集めているという。しかしこれは高橋新吉の詩にとつて決してよろこぶべきことではない。うっかりしていると高橋新吉は風俗にさせられてしまう！<sup>(4)</sup>

高橋新吉の詩が「アメリカのビートやヒッピーの青年達の爆発的な人気」を集めていたという事実はまだ確認できていないが、高橋の詩の訳者であるルシアン・ストライクが禅の詩の翻訳に傾倒したのも当時の禅ブームに対する不信感からであった。先にも触れておいたとおり、昭和四〇年、ストライクは池本との共訳で『禅』と題するアンソロジーを出版しており、その解説のなかでストライクは、一九五〇年代アメリカを席卷したビート・ジェネレーションにおける禅ブームを揶揄しつつ、自らの思いを次のように語っている。

もしビートの詩人たちが禅に刺激を見出すというのであれば、それはそれで結構なことである……しかしそのために見えなくなってしまうものがある。表面的な一時的流行などやめにして、今こそ出来るかぎり禅の本質に、巨匠たちの言葉に踏み込まねばならない。<sup>(5)</sup>

アメリカにおける当時の禅ブームに対し、ストライクが打ち出そうとしたものは「禅の本質」であり、その文脈のなかで高橋の詩も位置づけられていく。このアンソロジーでは、道元、一休、沢庵、白隠らの系譜に、現代詩人としてただひとり高橋が名を連ねる形となっており、高橋を「禅詩人」として位置づけようとする編者らの方針が明確に打ち出されている。

さらに昭和四十六年には高橋の詩に焦点を絞った『残像——高橋新吉禅詩集』をストライクはふたたび池本との共訳で出版している。シカゴのスワロー・プレス社およびロンドンのロンドン・マガジン社から同時に発刊されたもので、高橋が戦後に出した五つの詩集、『高橋新吉の詩集』（昭和二十四年）、『高橋新吉詩集』（昭和二十七年）、『胴体』（昭和三十一年）、『鯛』（昭和三十七年）、『雀』（昭和四十一年）、さらに『現代詩人全集』（昭和三十五年）のなかから選ばれた九十一編の詩（雑誌に掲載された詩一編を含む）を英語に翻訳したものとなっている。本書における翻訳のスタイルについては後ほど詳しく検証する。

このようなストライク、池本両氏の翻訳に触発される形で、高橋を「禅詩人」として評価する動きが国内でも散見されるようになる。篠田一士は「高橋新吉を『Zen poet』』と言いはやし、その詩業の紹介、翻訳、さらに、個々の作品についての綿密な批評が欧米で行なわれていることは、すでによく知

られている」と書き、<sup>(6)</sup> 昭和五十七年十一月十五日付「読売新聞」（夕刊）では、「孤高を貫く禅詩人 高橋新吉さん」と題するインタビューが掲載され、「ダダを捨ててからは、詩壇の中では孤高の位置を守り、禅を求める方向に精神を傾けてきた。その成果が全集Ⅰの最後の詩「無時間」のように、禅の精神が詩神とうまく調和して「禅詩人」にふさわしい一つの新境地を見せている」とまで書かれるようになる。<sup>(7)</sup>

それにしてもかつてのダダイストがなぜ「禅詩人」と称されるようになったのか。欧米における禅ブームが背景にあったとはいえ、そもそも高橋と禅との関係とはいかなるものであったのか。以下、この点に触れたうえで、ストライク、池本両氏による翻訳の問題に移りたい。

## 二. 禅詩人

「ダダの詩人」としてかつて名を馳せた高橋が、戦後まもなく「禅詩人」としてのイメージを体現するようになったのは、禅に対する本人の傾倒もさることながら、やはりメディアの力を抜きにはありえなかった。ダダに関しては、日本における第一人者であると自任しつつも、「ダダの詩人」という従来の立場とは別の新機軸を高橋は打ち出そうとしていた。<sup>(8)</sup> やがて高橋は、禅の言説に身を委ね、『大法輪』や『大乘禅』といった仏教関係の雑誌に自らの禅体験を綴ったエッセイなどを投稿するようになる。例えば『大法輪』（一

九五五年六月号)に「參禪記」と題する文章を寄稿し、自らが禪にのめり込む様子を事細かに書き記している。以下にその概略を示す。

昭和二年、高橋は八幡浜市の万松寺で開かれた夏季講座に参加し、足利紫山による『無門関』の提唱を傾聴する。「私は臉の皮が脱れるような思いをした。禪というものが何であるかを、臚<sup>ろ</sup>び乍らこの時初めて知らされたのである」と書いているとおり、高橋は老師の声と身のこなしに感銘を受け、その後も紫山老師のもとを繰り返し訪ねている。<sup>9)</sup>戦争前夜の不穏な空気のなか、紫山老師は隔月ごとに上京し、牛込の報身寺や芝の金地院で「碧巖録」や「臨濟録」の提唱を行なうのだが、そこにも高橋は足繁く通う。岐阜県伊深の正眼寺へ座禪を習いに行くよう高橋に示唆したのも、紫山老師であった。<sup>10)</sup>正眼寺において精神に異常をきたし、郷里で療養せねばならなくなった高橋だが、昭和一〇年にはふたたび浜松、方広寺の紫山老師を訪ね、その指導のもとで修行を行なう。この時の様子を高橋は「紫山老師新緑禪話」というエッセイにまとめ、『大法輪』(一九五六年六月号)に投稿している。<sup>11)</sup>よほど足利紫山に入れ込んでいたのであろう。『大法輪』誌上で龍沢寺住職山本玄峰が足利紫山を「(独園の)不肖の弟子」と揶揄した際、高橋は紫山の汚名返上とばかりに「山本玄峰氏に与う」という文章を『大乘禪』(一九五七年十月号)に寄せている。高橋は山本玄峰住職に対し「禪宗

坊主に、これほど他人を侮辱する言葉を、ヌケヌケと吐く人間がいることは、それだけ、日本の禪も、もはや地に墜ちて救い難いものになっていることを証明するものであると思つたのである」と応戦しており、ここではもはや文学者というよりも禪宗信者による発言となっている。このような高橋を紫山老師も悪くは思わなかったのであろう。老師の監修のもと、高橋は『臨濟録』(昭和三十五年)という解説書を書いている。『臨濟録』そのものに踏み込んで議論するだけの知識が論者にはないので、本論ではあくまでも表層的な現象を概観するだけに留めておきたい。ただ、この『臨濟録』の解題のなかで高橋は当時の禪ブームについて次のようなコメントを残している。

字句の解釈だけでも、綿密にするとなると、膨大な頁を要することになり、長年月を費やさねばならぬので、それよりも、臨濟の禪の骨核が如何なるものであり、その要点がどこにあるかを、明らかにすることを本書の主眼とした。

言葉では表現不可能な禪を、言葉でもって解説することは、そもそも、邪道であつて、無理なことではあるが。パリーの或大学では、臨濟録を講義しているフランス人がいるということである。彼に比べれば、困難も、物の数ではないかもしれぬ。

兎に角、欧米でも、最近では、禪ブームが一部に、おこ

つているというのであるから、われわれ日本人が、安閑としておるわけにはいかない。<sup>(12)</sup>

欧米における禅ブームを高橋もたしかに意識していた。高橋自身そこに乗乗するつもりはなかったのだろうが、禅ブームを背景にしてふたたび高橋の言動が衆目を集めるようになったのは事実である。アメリカにおけるビート・ジェネレーションの詩人たちに見られる禅に対する関心と高橋の詩とをいち早く結びつけたのは及川均であった。「グレート・ゼン・ポエト」と題する論考において及川は「スナイダーが京都で参禅したりするようになってきたから、ビート・ジェネレーションの詩人たちは、禅解説をする鈴木大拙につづいて、まもなく、この偉大なるゼン・ポエト高橋新吉の作品を知ることになるだろうと思うのです」と予言めいたことを書いている。<sup>(13)</sup>

高橋は、昭和三十三年にも、山田無文との共著『無門関解説』を法蔵館から出しており、見性も二度あったと自ら述べている。その見性の真正性を確かめることはできないが、紫山老師から印可証明を得たという話もある。<sup>(14)</sup> 仮にこのような話が虚構を交えたものであったとしても、高橋が禅に通じていたという事実を否定することはできない。ただ、「禅の詩人」として一般に受け入れられるようになったのは、その「禅歴」が文壇において直接評価されたからではなかった。先に確認したとおり、ルシアン・ストライク、池本喬による

翻訳の出版が「禅詩人」としての高橋のイメージを決定づけ、その後、禅との関連で高橋の詩が評価されていくきっかけをつくったのである。『残像―高橋新吉禅詩集』序文の冒頭で、ストライクは高橋の禅歴を踏まえ、確固たる信念を持つて次のように述べている。

高橋新吉は、今日の日本において、禅詩人と呼ばれるにふさわしい唯一の詩人である。禅に憧れを抱いたり、あるいは禅っぽいものを求めたりする詩人は他にもいる。しかし「悟り」を得たものはひとりもない。禅の観点から見ると、この特異な経験を持たない詩人は禅詩人と称するに値しない。そういう意味で、高橋は真の禅者であり、日本の現代詩史において類のない詩人なのである。<sup>(15)</sup>

ここには「禅詩人高橋新吉」のイメージを打ち出そうとするストライクの強い意志が見受けられる。このイメージがそのまま国内的な文脈においても広く行き渡ったということはすでに確認したとおりである。いづれにせよ、ストライク、池本両氏は高橋の詩の翻訳を通じて「禅の本質」を捉えようとしたのであろう。これから両者による翻訳を具体的に検証するが、先に触れた『臨済録』解説からの引用のなかで、高橋は「言葉では表現不可能な禅を、言葉でもって解説することは、そもそも、邪道であって、無理なことではあるが」と書き、ただそれもフランス人による禅の講義に比べれば「物の

数ではない」としている点に着目したい。言葉では表現できないものを言葉で書く禅の詩の困難と、その詩の翻訳不可能性という二重の困難について、高橋がすでに指摘しているのは興味深い。言葉で表現不可能なものを言葉で捉えようとした高橋の詩をストライク、池本両氏はどのように翻訳したのだろうか。

### 三、『残像―高橋新吉禅詩集』における翻訳の問題

商取引や法律の文書と異なり、文学的な表現は概して逐語訳が難しい。<sup>16)</sup> ジャン・ポール・サルトルがいうように、「文学」が、言語によって言語そのものの限界を探る自己言及的でパラドキシカルなジャンルであるとするなら、<sup>17)</sup> 恐らくいかなる翻訳システムとも相性が合わない。文学作品の場合、「翻訳不可能性」が前提としてあるといっても過言ではないだろう。そしてそのような文学作品の翻訳家たちは翻訳不可能性の問題を承知で独自のスタイルを築き上げていくのである。ストライク、池本両氏もまた逐語訳にはあまりこだわらない。むしろ高橋の詩のイメージに基づきながら、オリジナルの詩を自ら再創造するという「ラディカルで思いきったこと」を実践する。<sup>18)</sup> 『残像―高橋新吉禅詩集』における詩をいくつか取り上げながら、まずは訳者らのスタイルを確認したい。

『高橋新吉の詩集』（昭和二十四年）に「風」と題する詩が二つある。先にこの二つの詩を引用し、ストライク・池本の翻訳を続けて引用する。

#### 風 一

言葉でかざっても  
手足でかざっても  
本質は微動だにしないものがある  
風はいつでも吹いているのだ

#### 風 二

空気の如く  
やわらかに生きよう  
風にのって  
町へ行けば  
雀も飛んでいる  
（『高橋新吉の詩集』六十四―五）

#### Wind

Give it words,

Stick limbs on it,  
You won't alter essence.  
Whereas the wind -

I'll live gently  
As the wind, flying  
Over the town,  
My chest full of sparrows.

『残像——高橋新吉禅詩集』全編にわたって確認できることだが、訳者らは省略法を多用する。いま引用した詩の翻訳においても、各連の最後の一節において動詞の省略が見られる(翻訳第一連の最後「しかし風は "Whereas the wind"」のところで、本来ならば「吹く "blows"」などの動詞が必要だが削除され、第二連最後の行でも動詞あるいは前置詞 "with" が省かれている)。連続的にイメージを繰り出す俳句的な効果を狙ったものと思われるが、そのイメージの連鎖は高橋の繰り出すイメージとは異なる。高橋の詩の場合、省略されているのは動詞ではなく主語のほうであり(「言葉でかざっても／手でかざっても」「風にのって／町へ行けば」どちらも動作主が明らかにされていない)、それによってとくに「風二」では主体の位置が曖昧になり、主観と思われる存在(「語り手」)が客観としての「空気」や「風」にすり替わるよう

な不思議な感覚に読み手はとられる。一方、翻訳の場合、「空気」を「風 "the wind"」と訳し、「私 "I"」という主語や「胸 "My chest"」という語を添えたことにより、風という巨大な「主体」が町を包み込んでいるような効果が生じている。もちろん、風が雀を胸いっぱい抱えているというイメージはオリジナルにはない。訳者らによる創作である。

編集もまた大胆である。オリジナルの「風 一」「風 二」はそれぞれ独立した詩だが、訳者らはこの二つをひとつの詩として統合する。「風 一」は、人間の行動がどのようなものであれ、宇宙の本質は変わらないというような人間存在を越えた宇宙の原理を捉えたものと思われるが、「風 二」は遍在する人間の意識という高橋が常套的に用いるテーマを謳ったものとなっている。ただ、動詞の省略、語の加筆("Whereas"や"My chest")、大胆な編集、これらは訳者による介入の徴であって、そのような切り口からふたたびオリジナルの詩を検証することで、これまで見えなかった構造的特徴が浮き上がってくる場合もある。実際、「風 一」と「風 二」との連動性は翻訳に照らし出されることで浮き彫りになり、人間存在を越えた宇宙の原理と遍在する人間の意識というテーマが裏表の関係となつていることへの気づきが得られる。人間存在を越えた宇宙の原理、これを高橋はひとつの客観的な「全体」としてまずは捉える(「本質は微動だにしないもの」。さらに遍在する人間の意識という形で別の角度

からもうひとつの「全体」を今度は主観的に捉えようとする（「風にのつて／町へ行けば／雀も飛んでいる」）。さらに、客体化された「全体」と全体化された「主観性」というこの二つの「全体」が翻訳によってつき合わされる（二つの詩を翻訳が統一）。ただ、ひとつの全体がもうひとつ別の全体と出会うとき、両者のあいだには必然的に境界線が引かれ、その外部は互いにとつて「他者性」の領域となり、ひとつの「全体」のなかに決して領有することできないものとして立ち現れる。つまり「全体」はもうひとつの「全体」との邂逅によつてひとつの「部分」となるのである。このように考えると、「風 一」と「風 二」は、それぞれ独立した詩であるというよりも、互いに相補的な関係にあると見ることができるようになる。ストライク、池本らによる大胆な翻訳によつて顕在化したこのような問題を念頭におきながら、次の詩に移りたい。

「風」の詩では、独立した二つの詩をひとつに統合する訳者たちだが、次の「太陽と花」ではひとつの詩として統合されていたものを分割する。

## 太陽と花

一

太陽が三つあるものやら、月が十あるものやら、わしは

知らぬ

だが、わしはこれで充分である

土の上にねそべって生きていることは、まことに気持ちが  
好い

腹が減ったら 何でも食べるものを食うのだ

二

たつた今死んだところで悔ゆるところなく生きねばなら  
ぬ

死は花の如きものである

花が開くことは、われわれが死ぬことと何等変ったこと  
ではない

『高橋新吉の詩』一五〇—一・)

## Sun and Flowers

Though I can't decide whether

There are three suns or ten moons,

I lack for nothing,

Here, sprawled on the grass:

When hungry, I'll eat anything.

その一において太陽や月の数に対する無頓着を、二において

花と死のアナロジーが提示される。ところが翻訳では、同じく「太陽と花 "Sun and Flowers"」というタイトルのもと、後半部はすべて削除されている。省略法を訳者らのスタイルのひとつと考えるにせよ、ここまで省略してしまうと翻訳のほうがオリジナルよりも難解なものになる。花が咲くことは人が死ぬことと同じであるという高橋の死生観を訳者らはタイトルはそのままに切り捨ててしまう。またしても思いきつた編集である。翻訳の域を越えている気がしないでもないが、ある意味でこの省略は実に合理的なのである。翻訳の場合、タイトル以外のどこにも「花」という語が見当たらないので、タイトルの「花」の解釈が宙づりになり、「太陽の数も月の数も気にしない。腹が減ったら、何でも食う。花でも草でも何でも食う」と読むことも可能になる。オリジナルからは決して出てこない読みである。しかし、世界に対するそのような無頓着は、まさにこの詩のテーマであり、このような大胆な「読み」もまたオリジナルの読みのひとつの可能性として成立してしまう。半分を削除してもなお、全体的な読みの可能性から大きく逸脱することのないこの詩だが、はたして本当に半分だけで成立するものなのだろうか。「無頓着」というテーマを二度繰り返し返しているの、半分削除することはたしかに合理的である。ただ、高橋の詩の場合、半分に切り詰めてしまうと大事な要素が失われてしまう。つまり「言い換え」の過程がまったく見えなくなるのである。先に触れてお

いたとおり、二つの全体はそれぞれを断片化する。高橋はこの原理を一種のレトリックとして用いる。「太陽と花」では、まず「太陽」をキーワードにして「無頓着」というテーマを提示し、続いて「花」をキーワードにして同じく「無頓着」というテーマを展開する。前半部において「生」をその全体として捉え、後半部において「死」というもうひとつの全体によって語りなおす。同じことを違った角度から言い換えるその動作自体が、どちらも未完で不完全なものであるという証となり、次なる「言い換え」への期待となる。

「不変」と題する次の詩では、このような「言い換え」のプロセスが見えやすい形で提示されている。ひとつのテーマが連続的に言い換えられ、差異と反復の動的な流れを意図的に作りだす詩となっている。<sup>(9)</sup> 翻訳がオリジナルの反復表現をすべて削ぎ落とす形となっている点に注目したい。

### 不変

不変の位置に私は居る

一切が不変になった

眼も耳も私には不要である

それは硝子玉であり竹の筒に等しい

凡ゆる思考は無用である

死も生も私の位置からは遠い

何があつても同じである

私はどうにもならぬ

私という実体が無いからだ

私は何ものでもない 何ものでも有り得る

私は見られる物ではない 私を見ようとしても

どこにも私は無いからだ

〔胴体〕昭和三十一年、一二四―五）

## Immutability

Immutable: no need of eyes and ears

Which, in any case, are no more use

Than glass beads and bamboo tubes.

Nothing can be done about me, who am nothing.

「私は何ものでもない」ということを断片的フレーズの反復と差異化のプロセスによつて行為遂行的に表出する詩だが、ここでも訳者たちはかなり大胆にオリジナルを切り詰める。

「禅の本質」を捉えようとするストライクの思いが功を奏したのか（あるいは裏目に出たのか）、冗長な高橋の詩が必要最小限の語に圧縮されている。

オリジナルの冒頭に「不変の位置に私は居る／一切が不変になった」とあるが、(一)を訳者らは「不変の "immutable"」

という形容詞一語に置き換える。たしかにこの一語は「本質」を語るものであろう。しかし本当に高橋はこのような「本質」を語ろうとして冗長な反復を展開したのだろうか。高橋の場合、的確な言葉で本質を言い当てるというよりも、暫定的に述べたことを次のフレーズで言い換えるという連続的な修正、つまり前言撤回のプロセスそのものがむしろ主題となる。ロマン・ヤコブソンが指摘したように、このようなパラフレーズもまた「翻訳」のひとつの形態なのであり、高橋の詩においては、この自己翻訳（言語内翻訳）が絶え間なく続く。<sup>20)</sup>

母語のなかですでに翻訳に似たプロセスを繰り返し、翻訳不可能なものの存在を自らの言葉の差異として立ち上らせること、これは高橋が常套的に用いるレトリックのひとつである。そのような差異と反復のプロセスを行為遂行的に実践することで、言語の限界に垣間見える翻訳不可能なものの存在を高橋は捉えようとする。さらに高橋の詩は他の高橋の詩とも動的に結びつき、それぞれの線に沿って翻訳のプロセスを繰り返す（この点については機会を改めて論じたい）。たしかに高橋自身がいうように「何もいうことはない」のしろ（都度「翻訳不可能性」つまり「言葉の境界」が立ち上がることを高橋は望んでいたのかもしれない）。

次の「陽炎」と題された詩では、そのような翻訳不可能な

ものの翻訳が必然的に創作を促すということが確認できる。

## 陽炎

木が地面に生えている  
太陽はここにも照っている  
空気は一杯ある  
花もふくらんでいる  
雲は溶けて流れていた  
野の井戸で  
水を汲んでる女があつた  
ちろちろと  
汚れた犬が歩いていた  
陽炎のごとく  
水煙のごとく  
うごいてるだけだ  
女の肉体が掻き曇った  
兎が跳ね釣瓶のように飛び廻っている  
打ち碎いた首飾りの

玉の一つに時間があつた  
『胴体』一四〇—一')

## A Spray of Hot Air

Trees everywhere, and buds  
About to burst in sunlight,  
Which makes a river of the snow.

A mongrel rushes up  
To the woman pulling  
Water from the field well.

It moves rapidly around her  
Like a spray of hot air.  
Bit by bit she clouds up.

Then, as the mongrel  
Leaps about in mist,  
She disappears.

すでに確認した「風」「と同じテーマ（「非人間的な宇宙の原理」）が（こ）でも形を変えて繰り返されている。第一

連では「木が地面に生えている／太陽はここにも照っている／空気は一杯ある……」というように短い文を語り重ねることとで世界のイメージが断片的に浮かび上がる。そこに第二連の「井戸で水を汲む女」と「汚れた犬」が現われ、出来事の予感めいたものが示され、第三連で、すべてが「陽炎のごとく」「うごいているだけ」という風に「非人間的な宇宙の原理」がまた全体を包み込む形となる。そして第四連において突如、出来事が生じる（女の肉体が掻き曇った）。具体的に何が生じたのかは不明だが、何か動きがあったのだ。それが何なのかは分からない。ただ、第五連において、その状況が「打ち砕いた首飾りの玉」という象徴的な表現を用いて言い換えられる。

これは「非人間的な宇宙の原理」が動揺する瞬間を捉えた詩なのだろうか。つねに揺れ動く遍在的な諸事物が局所的に緊張し、「打ち砕かれた玉の一つ」が一連の動き、つまり「時間」を物語る。このような解説がすでに高橋の詩の「言い換え」あるいは「翻訳」となってしまう。ここでは不可避免的にある種の「創作」が強いられてしまう。ストライク、池本による翻訳においても意図的な「創作」が見られる。

第一連で「雲」が「雪 "the snow"」に置き換えられ、第四連では「兎」が「犬 "the mongrel"」にすり替えられていたりするが、そのような些細なこととはひとまず置いて、翻訳の最後の連が訳者らの大胆な創作となっている点に注目した

い。「そして霧のなか、犬が飛び跳ねたとき、女は消える "Then, as the mongrel / Leaps about in mist, / She disappears."」のところである。さらにオリジナルの第五連は例によって完全に削除されてしまっている。いずれにせよ、オリジナルでは具体的に何が生じたのか最後まで明かされない。「打ち砕いた首飾りの玉の一つ」は普通に読めば「何らかの鉱物を打ち砕いて作った首飾りの玉の一つ」なのだが、「打ち砕いた首飾りの」で改行されているため、首飾りそのものを何者かが打ち砕いたと読むことも可能となる。その場合、読み手は第二連の「水を汲んでる女」と「汚れた犬」とのあいだに何らかの出来事を想定するであろうし、結果的に最後の連を「汚れた犬に襲われた際に打ち砕かれてしまった女の首飾り」と読むことも可能になる。もちろん、訳者らのように「飛び跳ねる犬の傍らで巫女のようなものが姿を消す」という祝祭的で神話的な場面として読むことも可能なのである。この場面のざわめきをひとつの表象によつて固定化することは不可能である。このざわめきについて語ることはつねに部分的で断片的なものにならざるをえない。この最後の場面を「襲撃の瞬間」と捉えようが、「祝祭的な時間」と解釈しようが、決して「誤読」ではない。このざわめきの描写はそのような読みをすべて受け入れる。ただし、どの解釈も部分的で断片的なものにすぎない。このような決定不可能なざわめきの描写を翻訳することは可能だろうか。言語の統語法的な違いを考

えただけでも、逐語訳は困難だということが分かる。翻訳ではつねにどこかに「省略」があり、どこかに「創作」がある。

「翻訳」は「オリジナル」に対し、つねに部分として成立するという命題をひとまず認めるでしょう。言うまでもなく、この問題はただちにオリジナルにまで遡及する。翻訳が「部分」だとするなら、オリジナルはどこまで「全体」なのか。翻訳という行為によって「オリジナル／翻訳」という二項対

立的図式が生じ、「翻訳」はつねに「オリジナル」の部分でしかないという認識を経て、やがて「オリジナル」自体もまた部分にすぎないのではないかという気づきにいたる。そして「オリジナル」という概念の真正性が問われることになる。

つまり翻訳は「オリジナル」という概念を生産するものであると同時にその概念を無効にする。このような翻訳の原理的な側面について、竹村和子は次のように述べている。

翻訳は、翻訳という透明な媒介（エイジェンシー）をささぐで二つの別個な言語が出合うのではなく——そのように「交通」がおこっているのではなく——翻訳という行為が遂行的な場において、二つの言語がゲリラ的に邂逅し、各々の内的境界の画定をしなおしているのです。<sup>22</sup>

今回、ストライク、池本による高橋の詩の翻訳を検討したことで、むしろ高橋の詩そのものに内在する原理がいくつか浮かび彫りになった。言葉で何かを表現し、表現したものをさらに別の言葉で言い換えるという言語内翻訳が高橋の常套的

レトリックであるということは先にも述べたが、そこには自らの言葉の「オリジナリティ」に対する抵抗も見てとることができる。ちなみに、高橋は「言葉」と題する詩を数編書いており、その多くは自らの詩の原理を自己言及的に表出するものとなっている。昭和二十四年の『高橋新吉の詩集』ではとくにそのような詩論としての詩が目立つ。ひとつだけ引用しておく。

厳密な意味で言葉は成り立たぬのである 言葉には隙きがある 空虚がある 言葉に依って理解したことは力がない 言葉よりも現実の物の推移の方が豊富であり、もっと詩的である。（「言葉」『高橋新吉の詩集』一五三）

本論で確認したとおり、高橋の詩的言語はおもに「言い換え」で構成されている。ダダ、狂気、禅とさまざまな言説を横断する高橋が、さまざまな断片を矢継ぎ早に繰り出し、連続的に翻訳を試みようとしたのは「何もいうことはない」ということ、つまり「無」それだけだったのではないか。ただその「無」は絶え間なき翻訳によってかろうじて垣間みることのできるものであった。

## おわりに

昭和四十六年、ストライク、池本訳『残像——高橋新吉禅詩集』が出版され、高橋再評価の機運が高まるなか、翌年の昭和四十七年、高橋の集大成ともいえる『定本高橋新吉全詩集』

（立風書房）が出版される。「ダダの詩人」から「禪詩人」へと転じた高橋はこうしてふたたび衆目を集め、この『高橋新吉全詩集』によって昭和四十七年度（第二十三回）芸術選奨文部大臣賞を受賞することになる。昭和四十九年のインタビュのなかで、ストライクはこの受賞に触れ、それに対して高橋は次のような本音を語っている。

あのような賞にはいつも驚く。ただ根本的にはあまり重要なものではない。選考委員たちは私の詩の何が分かったというのか。興味をもった程度だろう。もつというときみの翻訳のおかげだ。知つてのとおり、きみの本はこつちのメディアでずいぶん騒がれた。その理由がつねに間違つたものであつたことはいうまでもない。この国の作家のうち誰かが外国で注目され、その著作が大手の出版社から出て、書評され、とかなんとかいうことになるとな驚くのだ。それだけで賞を与える理由としては充分なのだろう。ただ理解してもらいたい。私は嬉しくないわけではない。しかし選考委員たちがページに書かれた私の詩を本当に読んだとはどうしても思えないのだ。きみがロンドンやニューヨークであれを出版してなかったとしたら、私の詩は見向きもされなかっただろう。とにかく選考委員たちがちゃんと詩を読んで理解するとして、はたして今後私のような詩人に賞を与えようなどと思うだろうか。<sup>(2)</sup>

選考委員による実際の受賞理由は以下のとおりである。

著作「高橋新吉全詩集」は、著者の全詩業を収録したもので、作者の「無」の思想が、ダダから仏教へ通ずるところが鋭く表現され、わが国現代詩に、はじめて深層心理的表現手法を導入したものであることをよく示している。<sup>(24)</sup>

高橋の詩を「わが国現代詩に、はじめて深層心理的表現手法を導入したもの」とする見解には首肯しがたいが、<sup>(25)</sup>「無」の思想を「ダダから仏教」への連続性のなかで捉えて高橋を評価している点は注目に値する。ただ、生涯にわたつて「無」について書いてきた詩人であることは間違いないが、「何もいうことはない」といつて言葉の意味化作用に抵抗する詩人の何が評価されたのだろうか。高橋自身が指摘しているように、評価されたのは「英語に翻訳され、海外で紹介された」という事実のほうだったのかもしれない。

## 注

(1)『定本高橋新吉全詩集』（昭和四十七年）の年譜によると、昭和三十一年にロンドンのジョン・マレー社より出版された『新体詩』のなかで高橋の詩が二編収録され（二宮尊道訳）、また昭和三十五年には「スイスのチューデイ書店から出た独訳詩集」に一編訳載されているという（会津伸訳）。他にもイギリスの文芸雑誌『オリエント・ウエスト』やカナダの『イースト・ウェ

スト・レビュー』などにも高橋の詩が英訳され収録されている。

- (2) ルシアン・ストライクは昭和六十一年にも『雀の勝利 (Triumph of the Sparrow: Zen Poems of Shinkichi Takahashi)』(University of Illinois Press, 1986) という訳詩集を出している。『残像—高橋新吉禅詩集』収録の詩に四十一編を新たに加えたものである。

- (3) 多和田葉子『エクソフォニー—母語の外へ出る旅』(岩波書店、二〇一一) 一四五。

- (4) 『詩字』一九七五年三月号、七十八。

- (5) Lucien Stryk and Takashi Ikemoto ed. and trans. *Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews* (New York: Anchor Books, 1965) xxxvi. 以下、本論では、出典の記載がないかぎり、引用文の翻訳はすべて拙訳による。

- (6) 『新潮』一九八三年十月号、二八一。

- (7) 高橋の死後、鍵谷幸信は『ユリイカ』誌上に追悼の言葉を書いている。「高橋さんは口は悪いが、心の奥底には無類のやさしさがいつもあって、ダダリスト新吉ならぬゼン・ポエト新吉は脱俗の純粹無垢な宇宙や世界を八十年以上にわたって遊行してきたにちがいない」(『ユリイカ』一九八七年七月号、四十八)。

また寺田透は高橋の「るす」という詩について「きわめて禅的な詩業として、外国でも高い評価を得たとき」と述べている。

『岩波講座 日本文学と仏教第十巻 近代文学と仏教』(岩波書店、一九九五年) 三二九。

- (8) 「つもらんもんだよ、ダダは……ぼくはダダは四、五年でや

めたけどね。それ以後のぼくの仕事をみんなダダだと思っている。いっぺんレッテル張られるといつまでもはがれない、いつまでも、ダダということになるんだ」(木原孝一によるインタビュ「詩・ダダ・禅」『現代詩手帖』思潮社、十五(十三) 一九七二・十一、一二二)。

- (9) 『大法輪』二十二(六)、一九五五年六月、六十五。ちなみに高橋は他のところでもこの時の印象を繰り返し書いている。

「私は老師にメグリ逢ったことは、大海で、浮木にあつた思いがするのである」高橋新吉『高橋新吉の禅の詩とエッセー』(講談社、昭和四八年) 一二一。

- (10) 「坐禅をやるなら伊深の正眼寺などがよい。天下の鬼僧堂だ」紫山老師のこの言葉が暗示となった。『大法輪』(一九五五年六月) 六十五。足利紫山・高橋新吉『臨濟録』(宝文館、昭和三五年) 八。

- (11) 寺田透が指摘しているように、藤枝静男『悲しいだけ』(一九七九年) 所収「半僧坊」のなかに、方広寺をめぐる描写があり、そこには「戦争中にはダダリスト高橋新吉氏が住持の鉗鎚を受けたとも聞いた」とある。

- (12) 足利紫山・高橋新吉『臨濟録』(宝文館、昭和三五年) 八。アメリカにおける禅ブームがやはり気になっていたのか、高橋は昭和四十四年発行『禅と詩』のなかのエッセイ「一株の花」において次のように書いている。「近ごろ、アゴヒゲをはやした若ものを、よく見るが、ダルマのまねをしているのかもしれない。

彼らは、年よりふけて威厳のある容貌になっている。……アメリカのヒッピー族も蓬髪で、乞食をしたり、すわったり、易占いをするものもいるようだ。夏草の茂るように、どこの国の青年も、性を謳歌し、自由奔放に、政治や革命に参加している。

……また、底流となつて潜んでいて、社会の表面には現れな  
いが、若い人たちのあいだに、宗教を求める心、道を求める人  
たちが、意外に多いのである。心の悩みを消すにはどうしたら  
よいか。強く生きるには、坐禅をすればよいか、とか、私など  
にも問う人がいる。宗教とは何か、現代ほど、その帰趨に迷い、  
その情操が失われている時はない。生命軽視の風潮が、今日ほ  
ど横溢している時代もない。」(高橋新吉『詩と禅』宝文館出版、  
昭和四十四年、二五三)

(13) 及川均「グレート・ゼン・ポエト——高橋新吉ノート——」『詩  
学』詩学社、十五(四)一九六〇年三月、五十八。

(14) 池本喬の解説によると、高橋は紫山老師から「水月道場」  
の句を受け取っている。これは紫山老師がその師である独園禪  
師から受けたものであった。高橋はそれを「印可の証明である  
と思つて」いた。『高橋新吉の禅の詩とエッセー』三〇八—九。

(15) *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, Lucien Stryk and  
Takashi Ikemoto trans. (New York: Anchor Books, 1972) 1. また昭  
和四十九年に行なわれたインタビューのなかで、高橋は自らの  
見性(悟り)体験について「まるで他の惑星に飛ばされたよう  
な感じだ」とストライクに語っている (*Triumph of the Sparrow*).

*Zen Poems of Shinkichi Takahashi*, trans. Lucien Stryk, Urbana and  
Chicago: University of Illinois Press, 1986, 164).

(16) もちろんジャンルに関わらず、言語間の翻訳不可能論は古  
くからある。例えば内村鑑三は『外国語之研究』(一八九九年)  
のなかで次のように述べている。「思想は翻訳を通して完全に解  
するを得ずとは言語学上の恒則なり。思想は之を表顕する言語  
其物に存するものなれば、其翻訳は如何に精確なる者なるも語  
を換えて想の真体を他に通ずるは甚だ難し。」(柳父章ほか編『日  
本の翻訳論』法政大学出版局、二〇一〇年、一一七)。

(17) 「言語は感覚の延長であり、われわれは自分の身体のなかに  
いるように言語のなかにいる。それをのりこえて外部の目的に  
向かうときにはじめて、われわれは、自分の手足を感じるよう  
に言語を感じるのだ。」ジャン＝ポール・サルトル『シチュアシ  
オンⅡ——文学とは何か』(人文書院、昭和三十九年)五十七。

(18) 「傑作を翻訳するために、ときにはラディカルで思いきつた  
ことをしなければならぬ」リービ・秀雄『英語で読む万葉集』(岩  
波書店、二〇〇四)一四一。

(19) 反復表現をレトリックとして用いている詩は多い。杉山平  
一は「現代詩入門」のなかで「リフレインは、古来の詩が最も  
よく使う通俗であるが、それだけに根源的なものを含んでいる」  
と述べ、北原白州「落葉松」を引用している(二／からまつ  
の林を過ぎて／からまつをしみじみと見き／からまつはさびし  
かりけり／たびゆくはさびしかりけり／二／からまつの林を出で

て／からまつの林に入りぬ／からまつの林に入りて／また細く道はつづけり」 杉山平一『現代詩入門』（創元社、一九八八）九十三―四。

- (20) ローマン・ヤーコブソンは「言語内翻訳」「言語間翻訳」「記号法間翻訳」の三つに翻訳を分類する。ちなみに「言語内翻訳」は「言い換え」つまり「ことばの記号を同じ言語の他の記号で解釈すること」であり、言語間翻訳は「ことばの記号を他の言語で解釈すること」であり、「記号法間翻訳」は「非言語記号体系により言語記号を解釈する」ものである。ローマン・ヤーコブソン『一般言語学』川本茂雄ほか訳（みすず書房、一九七三）五十七―八。基本的にヤーコブソンは言語間の翻訳は可能であると認めつつ、詩の翻訳は例外的に「不可能」と見なす。「詩の翻訳は、定義上、不可能である。一つの詩型から他の詩型への言語内転移であれ、また、一言語から他の言語への言語間転移であれ、あるいは最後に、ことばの芸術から音楽、舞踏、映画、絵画への、一つの記号体系から他の記号体系への記号法間転移であれ、可能なのは、ただ創造的な転移だけである。」（六十四）
- (21) 「何もうことはしない／言葉には飽いた／他人の心を知ったところ／何のたしにもならぬ／自分の心を他人に知らしたところ／何のたしにもならぬ」『高橋新吉の詩集』日本未来派発行所、昭和二十四年、一三九。
- (22) 『日本近代文学』六十四集（二〇〇一年五月）における「境界・交通としての〈翻訳〉―〈他者性〉をめぐる」と題す

る小特集に、竹村和子は「翻訳の政治―誰に会おうのか」という論考を寄稿している。（二三九「三十六」）

- (23) *Triumph of the Sparrow: Zen Poems of Shinkichi Takahashi*. 158.
- (24) 「第二十三回（昭和四十七年度）芸術選奨文部大臣賞・同新人賞」『芸能』芸能学会編、東京…芸能発行所、十五（四）一九七三年四月。六十七―七〇。なお芸術選奨選考審査員（文学部門）は、井上靖、尾崎秀樹、河盛好藏、木俣修、中村光夫、福田清人、村野四郎、山本健吉であった。
- (25) 『月に吠える』（大正六年）「序」において、萩原朔太郎はすでに「詩とは感情の神経を掴んだものである。生きて働く心理学である」と書いており、「贈物にそへて」という詩には次のような一節がある。「銃殺された男が、／夢のなかで息をふきかえたときに、／空にはさみしいなみだがながれていた。」三好達治選『萩原朔太郎詩集』（岩波書店、一九五二）一三八。

（まつだ・まさたか／大阪電気通信大学講師）