

ロシア語の詩法と日本語の詩法との比較および  
ロシア詩の日本語への翻訳法について

Сравнение русского и японского стихосложения и  
методика перевода русских  
стихотворений на японский язык

井上 幸義  
INOUE Yukiyoshi

Настоящая статья посвящена разработке методики перевода русских стихотворений на японский язык путем сравнения русского и японского стихосложения. Для понимания японцами русских стихотворений необходимо изучение русского стиховедения, например, метрики, размеров (ямба, хорей, дактиля, амфибрахия, анапеста, пиррихия), рифм, строфики, сравнения, метафоры и пр. Но японский язык отличается от русского тоническим ударением, ярко выраженной разницей в долготе звучания гласных (существуют «короткие» и «длинные» гласные), мораническим «н» и пр. Естественно, это отражается на японском стихосложении, что причиняет японцам затруднения в глубоком понимании русских стихотворений и переводе их на японский язык. Для устранения таких затруднений эффективно сопоставление некоторых особенностей русского и японского языков, а также русского и японского стихосложения. Несмотря на большие различия между японским и русским стихосложением, обоим языкам свойственна именно метричность, и у них можно отметить и другие общие элементы: звуковые повторы (ассонанс, аллитерацию), повторы слов и пр. Использование этих общих элементов с обращением особого внимания не только на ритмику, риторичность, но и на строфику оригиналов позволяет разработать методику перевода русских стихотворений на японский язык. По крайней мере подобные исследования и методика нам еще не известны.

## 0. はじめに

ロマン・ヤコブソン (Якобсон Р. О.) は、「詩的芸術において君臨しているのは、地口である。あるいは、より学問的でかつ、恐らく、より正確な用語を用いるなら、音喩 (paronomasia) であり、その力が無限であろうが制限されていようが、いずれにしても、詩はその定義上、翻訳不可能なものである。可能なのは、ただ創造的な転換 (transposition) だけであり、それは、ひとつの詩形から別の詩形への言語内転換であったり、あるいは、ひとつの言語から別の言語への言語間転換であったり、あるいは最後に、ひとつの記号体系から別の記号体系への転換、例えば、言語芸術から音楽、舞踏、映画、絵画への転換、つまり記号論的転換であったりするが、可能なのはそれだけである」<sup>1</sup>と説いた。その一方で、翻訳詩というジャンルは現に存在し、数え切れぬ詩が原言語から目標言語の各国語に翻訳され、翻訳詩が目標言語の文学に影響を与えていることもまた事実である。詩の翻訳論は、この翻訳不可能性と翻訳詩という現実との振幅を揺れ動いている。ロシア語と日本語との言語特性の差異は、ロシア語とヨーロッパ諸語とのそれよりずっと大きく、その言語特性と密接にかかわるロシア詩の詩法と日本詩の詩法にも大きな違いが認められる。そのため、日本人がロシア詩の内容を理解するだけでなく、さらにその美的味わいを実感することは容易ではない。また、ロシア詩をその様式とともに日本語に翻訳することは困難であり、ロシア語の詩作品を日本語に翻訳する方法論の研究はこれまでほとんどなされてこなかった。本稿では、ロシア語の詩法と日本語の詩法を詳細に比較することによって、共通点を見出し、これらの共通点に基づくロシア詩の日本語への翻訳方法論の可能性を提示することを試みる。<sup>2</sup>

## 1. ロシア語の詩法と日本語の詩法の比較

日本語は、高低アクセントを有し、音韻論的にはモーラ (一定の時間的

---

1 Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода. Перевод с английского Л.А. Черняховской. В кн. «Роман Якобсон. Избранные работы», М., 1985, с. 367

2 本稿は、2011年10月27日にウクライナ国立教育大学(キエフ市)で開催された第1(5)回「外国語教育の理論とテクノロジー」国際シンポジウムで口頭発表した「Обучение японских студентов русскому стихосложению」に基づき、加筆修正したものである。

長さをもった音の分節単位)を特徴とするのに対し、ロシア語はストレスアクセントを有し、モーラをもたない。また、ロシア語の音節には開音節と閉音節があるが、日本語では、ほとんどの音節は開音節で、鼻母音で発音される「ん」を除く撥音「ん」および「っ」で終わる音節だけが閉音節をなす。このことが、日本語の詩法にも反映され、日本語の詩はいわゆる脚韻をもたない、つまり、押韻しないという特徴をもつ。ロシア語を含めたヨーロッパ諸語の詩は脚韻をもち、脚韻は詩の共鳴の中心をなす。このように日本語とロシア語、また日本語の詩とロシア語の詩は大きく異なる。以下、さらにこれらを詳細に比較し、その相違点と共通点を明らかにしてみよう。

ロシア語と日本語およびロシア語の詩法と日本語の詩法の比較表

	ロシア語	日本語
アクセント	ストレスアクセント	高低アクセント
音節	開音節および閉音節	ほとんどの音節は開音節。鼻母音で発音される「ん」を除く撥音「ん」および「っ」で終わる音節だけが閉音節
	ロシア詩	日本語詩
詩法	音節アクセント詩法	モーラに基づく音律（五七調、七五調）
リズムの基本要素	音節 «Ниппон» 「日本」: «нип» と «пон» の2音節	モーラ 「日本」: «に», «っ», «ぼ», «ん» の4モーラ
リズム法	2拍子: ヤンプ (弱・強格) ホレイ (強・弱格) 3拍子: ダクティリ (強・弱・弱格) アナベスト (弱・弱・強格) アンフィブラーヒー (弱・強・弱格)	五音句と七音句 俳句: 5・7・5 (17 モーラ) 短歌: 5・7・5・7・7 (31 モーラ) 都々逸: 7・7・7・5 (26 モーラ)
脚韻法	男性韻、女性韻、ダクティリ韻	押韻しない
季節を示す語	なし	季語 (俳句)
間合い	特定の詩 (6脚以上の詩) における行内休止 (цезура)	句切れ 俳句: 5・7・5 (17 モーラ) 5・7/5: 五七調、5/7・5: 七五調 5・7・5 (句切れなし) 短歌: 5・7・5・7・7 (31 モーラ) 5・7/5・7・7、5・7・5・7/7: 五七調 5/7・5・7・7、5・7・5/7・7: 七五調 5・7・5・7・7 (句切れなし) 都々逸: 7・7・7・5 (26 モーラ) 7・7/7・5: 七五調

#### 4 井上幸義

音の修辞法	母音反復、子音反復、語反復、行頭反復、行末反復、オノマトベなど	母音反復、子音反復、語反復、オノマトベなど
構成	詩連構成法：交差脚韻、抱擁脚韻、隣接脚韻、これらの複合的な組み合わせなど	五音句と七音句の組み合わせ： 五・七・五音句（俳句）、 五・七・五・七・七音句（短歌） 七・七・七・五音句（都々逸）

#### (1) 詩法

日本語の伝統的な定型詩は、モーラに基づく五七調や七五調などの音律をなす、俳句（五・七・五）、短歌（五・七・五・七・七）、都々逸（七・七・七・五）などである。一方、ロシア詩は、歴史的にヨーロッパの詩の影響を受け、古典ギリシャ語やラテン語のように長母音と短母音の区別をもつ言語で発達した詩法、すなわち長短の音節の組み合わせから詩のリズムを作る韻律的詩法（метрическое стихосложение）が模倣されたこともあったが、ロシア語の音韻構造に合っていなかったために広く定着することはなかった。また、アクセント音節の数だけがリズムを形成するアクセント詩法（тоническое стихосложение）も、朗読に相応しい詩のリズムを作り出すことがむずかしいために一般化しなかった。さらに、フランス語やポーランド語のような語のアクセントの位置が固定された言語で発達した音節詩法（силлабическое стихосложение）も、アクセントの位置が語によって異なるロシア語では朗読に適したリズムを作り出すことができなかった。このような詩法の変遷を経て、18世紀半ばにトレディアコフスキー（Тредиаковский В. К.）によってロシア語の音韻体系にもっとも適した詩法が創設された。それは、音節数とアクセントの交替というふたつの原則に基づく音節アクセント詩法（силлабо-тоническое стихосложение）であった。

#### (2) リズムの基本要素

ロシア語の音節アクセント詩法におけるリズムの基本要素は音節であるが、日本語の定型詩法ではモーラであり、「ゃ」「ゅ」「ょ」のような小書きの仮名を除いて基本的にひとつの仮名で表わされる音は同じ長さで発音され、「きゃ」「きゅ」「きょ」のような拗音や促音「っ」や撥音「ん」も1モーラとして発音される。したがって、たとえば、「日本」という語は、ロシア語の発音では«нип»と«пон»の2音節に分けられるが、日本語では「に」、「っ」、「ぼ」、「ん」の4モーラで発音される。俳句の五・七・五音句、

短歌の五・七・五・七・七音句、都々逸の七・七・七・五音句の拍はモーラに他ならず、俳句は17モーラ（5・7・5モーラ）から、短歌は31モーラ（5・7・5・7・7モーラ）、都々逸は26モーラ（7・7・7・5モーラ）から成る。

### (3) リズム法

日本の定型詩のリズムの単位は、俳句、短歌、都々逸のいずれも五音句と七音句であり、それらの組み合わせからリズム法が構成されるが、ロシア語の定型詩のリズム法（метрика）は2拍子と3拍子に分けられる。2拍子には、弱・強格のヤンプと強・弱格のホレイの2種類のリズム法があり、3拍子には、強・弱・弱格のダクティリ、弱・弱・強格のアナベスト、弱・強・弱格のアンフィブラーヒイの3種類がある。

### (4) 脚韻法

いくつかの行末にわたってくり返される共鳴、すなわち脚韻（рифма）は、ロシア詩では、詩を散文と分かつ根本的で不可欠な要素とみなされており、母音反復や子音反復などの様々な共鳴の種類の中でももっとも効果の高い技法とされる。一方、ほとんどの音が開音節の日本語の詩では実質的に押韻はない。

### (5) 季節を示す語

原則的に俳句には、季節を象徴的に表わす季語が用いられ、それによって詩情の時間的空間的イメージを読み手に伝える効果があるが、ロシア詩には季節を示す語は必要とされない。

### (6) 間合い

詩の内容的な間合いは、ロシア詩では句切れ（цезура）と呼ばれる。句切れは、各詩行の中間に置かれ、各詩行をふたつに分ける軽い間合いである。通常、6脚以上の詩の第3脚の後ろに置かれ、それ以下の詩脚には置かれぬ。一方、短歌や俳句では、句切れは、歌の内容やリズムの切れ目を表わし、その内容やリズムによって、結句の後以外ならどこの句の後でも置かれうる。どの句で切れるかによって、短歌では、初句切れ、二句切れ、三句切れ、四句切れ、句切れなしに分けられ、また、俳句では、初句

切れ、二句切れ、中間切れ、句切れなしに分けられる。二句切れ、四句切れは五七調と呼ばれ、初句切れ、三句切れは七五調と呼ばれる。都々逸では、七・七音句のあとに休符が置かれ、三句と四句が常に七五調をなす。都々逸の七・七・七・五音句は、さらに七（三・四）七（四・三）七（三・四）五に区切られる。

### (7) 音の修辭法

ロシア詩、日本詩ともに母音反復、子音反復、語反復、オノマトペなどの音の修辭法が広く使われる。

### (8) 構成

日本詩の構成は、五・七・五音句（俳句）、五・七・五・七・七音句（短歌）や七・七・七・五音句（都々逸）などであり、一方、ロシア詩の構成は詩連構成法（строфика）<sup>3</sup>による。詩連構成法は、アクセント音節が詩行の最後の音節にある男性韻（мужская рифма）と最後から二番目にある女性韻（женская рифма）の組み合わせによる詩連の構成の方法であり、押韻する二組の詩行が交互に並べられる交差脚韻（перекрестная рифма）、押韻するひと組の詩行を別の組の詩行が挟むように置かれる抱擁脚韻（охватная рифма）、二組が連続して配置される隣接脚韻（смежная рифма）、またそれらの複合的な組み合わせがある。

以上、ロシア詩と日本詩を比較してきたが、これらの相違はきわめて大きく、共通点は音の修辭法だけのように思われる。しかし、構成に関しても、その形式はロシア詩と日本詩では互いに異なっているが、ともにそれぞれの言語特性に合ったリズム法と密接に結びついており、それぞれの詩における意味という点から見ると共通する面があることがわかる。次節では、リズム法と構成から、日本の定型詩の五音句・七音句とロシア詩とを詳細に考察する。

3 Строфикаの訳語には、詩節論、構節論などもあるが、内容的に詩連を構成する方法論を意味するので、詩連構成法とする。本稿中の用語の訳語は、基本的に、中沢敦夫『ロシア詩鑑賞ハンドブック』群像社、2005年による。

## 2. 日本詩のリズム法（五音句と七音句）とロシア詩のリズム法・構成

日本の定型詩は、なぜ五音句や七音句を基本要素としているのであろうか。まず、日本語の律文は二音を一拍とする四拍子を基調としている。この四拍子説は、明治31年に高橋龍雄が論じ<sup>4</sup>、別宮貞徳の四拍子文化論<sup>5</sup>によって一般に知られるところとなった。「一音に八分音符一つをあて、二音をもって四分の四拍子の一拍をつくるものとするのは、日本語の性格にもかなっている。というのは、日本語は二音節ずつ一つにまとめて組み立てられることを特徴としているからである」<sup>6</sup>。二音一拍の典型的な例は、カタカナを含む語の略語である。「パーソナルコンピューター」、「コンビニエンスストア」、「ハンガーストライキ」、「パンティーストッキング」、「プリント倶楽部」、「海水パンツ」などは、それぞれ「パソ・コン」、「コン・ビニ」、「ハン・スト」、「パン・スト」、「プリ・クラ」、「カイ・パン」と二音一拍で読まれる。そして、日本の詩歌の五・七・五・七・七（短歌）、五・七・五（俳句）、七・七・七・五（都々逸）も、休止を含んだ二音一拍四拍子（八音）のリズムである。坂野信彦は、「短歌形式」とは四・四・四・四・四の打拍を基本とし、五・七・五・七・七の音数を標準とする詩型である。各句とも、基本的には八音ぶんの音量をもつのです。そして各句とも、八音に満たないぶんの音量が休止棒となります。」<sup>7</sup>とした。音を○、休止を●で表わせば、

短歌は、

○ ○ | ○ ○ | ○ ● | ● ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ● | ● ●  
○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●

俳句は、

○ ○ | ○ ○ | ○ ● | ● ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ● | ● ●

都々逸は、

○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●      ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ●  
○ ○ | ○ ○ | ○ ● | ● ●

4 高橋龍雄「五七調から七五調に変じたる理由」、『国学院雑誌』第四卷第十一号～第五卷第六号

5 別宮貞徳『日本語のリズム—四拍子文化論』、講談社現代新書、1977年

6 同上、52ページ

7 坂野信彦『七五調の謎をとく』、大修館書店、1996年、122ページ

というリズムパターンになる。これらの休止のおかげで、五音・七音の組み合わせは、四拍子に変化を与え、八音全音四拍子よりはるかに優れたリズム効果をもたらすことになる。世界の詩の中でもっとも単純な形式をもつ日本の定型詩は、実は、単純な形式の中に変化のあるリズムを内包しているのである。

そして、さらにこれらのリズムを強めるのが、句切れである。句切れをはっきり表すのは、切れ字（「ぞ」「かな」「や」「けり」「ず」「ぬ」「らむ」）や感動を表わす語（「けり」「なり」「かも」「かな」など）であり、これらの語で句が切れる。前述のように、短歌では、初句切れ、二句切れ、三句切れ、四句切れ、句切れなしに分けられ、また、俳句では、初句切れ、二句切れ、中間切れ、句切れなしに分けられる。二句切れ、四句切れは五七調と呼ばれ、初句切れ、三句切れは七五調と呼ばれる。都々逸では、七・七音句のあとに休符が置かれ、三句と四句が常に七五調をなす。つまり、句切れによって、五七調か七五調かが決まるのである。そして、七音句と五音句には、固定されている休止と、固定されていない、一音分の、意味上の（そして文法上の）移動する休止もある。川本皓嗣は、それぞれを「固定休止」と「移動休止」と呼び、七五調の場合、五音句の末尾には、まず二音分の休止が必ず置かれ、それとは別にさらに一音分の休止が七音句と五音句のどこかに必ず置かれるとする。<sup>8</sup>たとえば、百人一首の鎌倉右大臣の一首「世の中は 常にもがもな 渚漕ぐ あまの小舟の つなでかなしも」は、次のように表記することができる。

	1	2	3	4
世の中は	よの	なか	は●	●●
常にもがもな	つね	にも	がも	な●
渚漕ぐ	なぎ	さ●	こぐ	●●
あまの小舟の	あま	の●	おぶ	ねの
つなでかなしも	つな	で●	かな	しも

8 川本皓嗣・佐佐木幸綱・馬場あき子「韻律と短歌」『韻律から短歌の本質を問う』（馬場あき子編）、岩波書店、1999年、153ページ



ここでは、「なぎさ」と「こぐ」、「あまの」と「おぶねの」、「つなで」と「かなしも」の間に移動休止が置かれている。

このように、日本の詩歌は、きわめて単純な形式の中に複雑なリズムの変化やニュアンス豊かな表現力を擁しているのである。

一方、ロシア詩のリズム法は音節アクセント詩法に基づき、2拍子と3拍子に分けられる。ひとつの作品のリズムは常に同一のリズムをとり、途中でリズムが変わることは通常ない。特定のリズムは、作品全体のトーンを作り出す。これらのリズムは、短歌における五・七・五・七・七、俳句における五・七・五のように固定されている。しかし、ヤンプやホレイのような2拍子の詩には、強音節がない「弱・弱」の詩脚もあり、ピリーヒと呼ばれる。トマシェフスキー (Томашевский Б. В.) によれば、ロシア語において、語の平均的な長さは、ほぼ3音節 (誤差0.1) であり<sup>9</sup>、2拍子の詩で厳密にこのリズムを守ろうとすると、3音節の語はほとんど使用不可能となり、またかえってリズムが単調になってしまう。ピリーヒは、このリズムに変化を与え、3音節の語の使用を可能とする重要な役割を果たしている。ピリーヒは、行末以外であれば詩行のどの位置に置いてもよいことになっている。同一行内で位置が固定されていない点、また特定のリズムに変化を与えるという点で、ピリーヒは、日本詩の移動休止とよく似た働きをしていることになる。

では、ここで、リズム法と密接な関係にある構成の点から、日本語の定型詩とロシア詩を比較してみよう。日本語の定型詩の構成は、五・七・五音句 (俳句)、五・七・五・七・七音句 (短歌) や七・七・七・五音句 (都々逸) などであるのに対し、上に述べたように、ロシア詩の構成は、男性韻と女性韻の組み合わせによる詩連の構成の方法であり、交差脚韻、抱擁脚韻、隣接脚韻、それらの複合的な組み合わせがある。ここでは、交差脚韻の詩の例として、チュッチェフ (Тютчев Ф. И.) の有名な詩を考察してみよう。

Умо́м Росси́ю не по́няты́,      U\_ | U\_ | UU | U\_    (-я́ть)    а  
 (4脚8音節)

9 Томашевский Б.В. «Стилистика и стихосложение», Л., 1959, с. 351

Арши́ном о́бщим не изме́рить:	U_   U_   UU   U_ U (-éрить) B	
		(4脚9音節)
У не́й о́собенная ста́ть –	U_   U_   UU   U_ (-а́ть) a	
		(4脚8音節)
В Росси́ю мо́жно то́лько ве́рить.	U_   U_   U_   U_ U (-éрить) B	
		(4脚9音節)

(Тютчев Ф. И., 1860)

頭では ロシアは理解	できぬもの	5, 7, 5 (a)
共通の 物差しをして	測れないもの	5, 7, 7 (B)
ロシアには 独自固有の	姿あり	5, 7, 5 (a)
ロシアとは 信じることが	できるだけなり	5, 7, 7 (B)

この詩は、4脚ヤンプ（弱・強格）の4行詩である。男性韻を小文字、女性韻を大文字で表わせば、a B a B という交差脚韻であることがわかる。男・女の交差脚韻であるため、音節数は8-9-8-9をくり返している。このリズムが、弱・強格にさらにリズムの変化を与え、それが微妙はニュアンスとなっている。一般的にロシア詩は、強弱による縦方向の振幅のリズム法（метрика）と、音節数による横方向の増減の周期（цикл）の2層からなっていると言えるだろう。男性韻 (0) と女性韻 (+1) は、詩に音節数の変化を与えることになる。これは、日本定型詩における五音・七音のモーラ数の変化・交替と相似している。この点をロシア詩の日本語訳の起点にできないだろうか。つまり、構成に関しては、ロシア詩の各行の音節数を五音句か七音句かに反映させるのである。これは、音の修辞法と構成を詩法の共通の場とし、ロシア詩の音の修辞法や詩連構成法を日本語の特性に合った様式に移す、すなわち、日本語らしい音の修辞法、日本語らしい構成（五音句と七音句の組み合わせ）に移すという翻訳法である。音節数については、次のふたつの原則がありうるだろう。

原則1：各行の詩脚数が異なる場合（4脚と5脚など）、1脚多い行は七音句で終わらせ、少ない行は五音句で終わらせるか、あるいは句数をひとつ減らす（例えば、5-7-7-7に対し5-7-7）。

原則2：各行の詩脚数が同じ場合、音節数が多い行は七音句で終わらせ、

少ない行は五音句で終わらせる。上述のチュッチェフの詩の場合、音節数がひとつ少ない男性韻の1行目と3行目を五音句、ひとつ多い女性韻の2行目と4行目を七音句で訳している。

この方法は、一見、形式主義的であるが、それぞれの言語の特性に合わせた方法である。詩は、響きとリズムの芸術であり、ロシア詩、日本詩ともに、それぞれの言語の特性に合った、音の共鳴およびリズムの固有の手法をもっている。原言語から目標言語に詩を翻訳する場合、原詩の内容・意味とともに音の共鳴・リズムの手法を目標言語の固有の手法に移すことは、翻訳された詩そのものの響きとリズムの美しさを確保することであり、それは詩本来の目的に叶ったことであろう。ただし、上記の原則1と2は、詩本来の目的に叶う翻訳のひとつの可能性を示唆しているだけであり、これが絶対的な基準になるわけではない。

ところで、上述のように、日本定型詩の短歌、俳句は句切れによって五七調、七五調のいずれかになるが、五七調と七五調ではもたらすイメージが異なる。次節では、これら日本詩のリズム法とロシア詩のリズム法のもたらすイメージについて論考する。

### 3. 日本詩の五七調・七五調とロシア詩のリズム法がもたらすイメージ

五七調は万葉集に多く見られ、「ますらを（大丈夫）ぶり」という言葉に象徴されるように、雄大で力強い句調を特徴とする。一方、七五調は古今和歌集に多く見られ、「たをやめ（手弱女）ぶり」という言葉で表わされるように優しくなめらかな句調が特徴である。そこから、一般的に、五七調は、安定感、荘重、厳か、素朴、雄大、力強さというイメージと結びつき、一方、七五調は、軽妙、流麗、軽さ、優しさ、優雅、なめらかというイメージをもたらすと言われ、狂歌、俗謡、語り物、三味線唄、大正演歌、歌謡曲などに使われてきた。例えば、芭蕉の俳句「古池や蛙飛びこむ水の音」では、初句の「古池や」で句は切れるので、この俳句は初句切れであり、続く二句と三句「蛙飛びこむ水の音」が七五調の句調をなし、わびやさびにつながる水墨画の世界を感じさせる。一方、「雲の峰いくつ崩れて月の山」は二句切れで、初句と二句が五七調をなし、月山を背景に天空に湧いては消えてゆく雲の荒々しいさまを感じさせる。坂野信彦は

「七・五形は、なによりも軽快さが特徴です。はじめの七音で拍節的な打拍を調子に乗せます。つづく五音でその調子をさらに持続し、勢いのもっとも高まったところで急転直下、頓挫してしまいます。この頓挫によってはずみがつき、あまった勢いは、休止拍となって空を打ちます。こうして生みだされる、はずんだリズムこそが七五調なのです。軽快である反面、浮ついた感じになるのは否めません」<sup>10</sup>としている。

では、ロシア詩にもリズムの違いによって使われるジャンルやイメージの相違というものがあるのだろうか。伝統的に、ヤンプ（弱・強格）は叙情的な内容や物語を語るのに適したリズムとして、叙情詩のほか物語詩、寓話詩など広範なジャンルで使われてきた。一方、ホレイ（強・弱格）は、民衆的な俗調とみなされ、フォークロア的な特徴の詩やオード、ロマンスなどに用いられてきた。これに対し、3拍子のダクティリ、アナペスト、アンフィブラーヒイは、それぞれの脚に特有のジャンルを認めることはできず、いずれも主としてバラードで使われ、大きな周期のゆったりとしたリズムを感じさせる。

アクメイズムの詩人ニコライ・グミリョフ（Гумилёв Н. С.）は、ロシア詩のリズム法にはそれぞれの性格、役割があるとしている。<sup>11</sup>「ヤンプは、階段を下りるかのようであり（強音節はトーンが弱音節より低いので）、自由で、明瞭で、確固としていて、人間の言葉や人間の意志の緊張感をよく伝える。ホレイは、階段を駆け上がるようであり、意気揚々として、常に興奮し、ときに感激したようであり、ときに笑いだしそうである。ホレイの分野は歌である。ダクティリは、最初の強音節に重心をおきながら、ヤシの木が己の梢を揺り動かすように、ふたつの弱音節を揺り動かす。力強く、厳かで、どっしりした状態の現象を物語り、神々や英雄たちの行いを物語る。アナペストは、ダクティリの対極にあるもので、まっしぐらに突き進み、突発的であり、運動の状態の現象であり、超人的な熱情という緊張状態そのものである。そして、アンフィブラーヒイは、ダクティリとアナペストを総合したものであり、これらをあやし、簡潔で、神のごとく軽快で賢明な存在がどっしりした状態にあることを物語る。これらのリズムの

10 坂野前掲書、94 ページ

11 Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии, М., 1990, с.72-73

様々な韻律 (размер) もまたその特質によって分類される。例えば、4脚ヤンブは、なによりも叙情的な物語に使われ、5脚ヤンブは、叙事的あるいはドラマティックな物語に、6脚ヤンブは、議論に使われる。詩人たちは、しばしば形式がもつこれらの特性と闘い、これらの特性に別の可能性を求め、ときにそれに成功するのである。」<sup>12</sup>

もちろん、韻律のイメージはだれにとっても確定的な固定化されたものというわけではないし、グミリョフが述べる韻律の特性も万人にとって共通のものと言えるわけではないだろう。もし固定化されたイメージしか与えないとすれば、それは韻律の表現の可能性を狭めることになるだろう。しかし、それにもかかわらず、それぞれの韻律がもたらすイメージは、ある振幅の幅をもっておぼろげな輪郭をもっているのだろう。だからこそ、グミリョフの言うように、詩人たちは韻律の特性というイメージと格闘するのだろう。

ここで興味深いのは、これらの韻律の輪郭が日本語定型詩の輪郭と近いということである。たとえば、ヤンブの自由で確固としたイメージは、五七調の安定感、荘重、雄大、力強さというイメージと重なるところが大きいであろう。また、ホレイの意気揚々とした、常に興奮し、ときに笑いだしそうなイメージは、七五調の軽妙、流麗、軽さというイメージと近いものがあるだろう。それは、強拍が後ろに置かれるヤンブと、実音の長さが大きい七音句（休止がひとつだけ）が後ろに置かれる五七調は、どちらも安定感を感じさせ、その反対に、強拍が前に置かれるホレイと、実音の長さが大きい七音句が前に置かれる七五調は、どちらも急き立てられるような不安定感を感じさせるという共通の認知的、心理的作用が働くからではないだろうか。実際、ホレイは、民衆的な俗調とみなされることがあるが、七五調も、俗謡、語り物、歌謡曲など民衆的な語りに使われてきたのである。

とすれば、ロシア詩を日本語に翻訳する際に、この輪郭は利用できるのではないか。つまり、ヤンブは五音句＋七音句が基本になる五七調に、ホレイは七音句＋五音句を基礎とする七五調に、また、強音節から始まるダクティリも七音句＋五音句に基づく七五調に、強音節が最後に置かれるアナペストは五音句＋七音句を基本とする五七調に、その中間のアンフィブ

---

12 Там же, с. 73

ラーヒイは五音句＋七音句または七音句＋五音句を要素とする五七調または七五調に移すのである。もちろん、これも固定的なものではないだろうし、詩の内容によっても個別に検討しなければならないだろう。それでも、これは翻訳法としてのひとつの可能性を与えてくれると言えるだろう。そこで、次の第4節では、俳句のロシア語訳の例を考察し、続く第5節ではロシア詩の日本語訳の方法論とそれに基づく試訳について検討してみよう。

#### 4. 俳句および俳句のロシア語訳

俳句は、現在、英語圏の国々をはじめ、世界の多くの国々で詠まれている。俳句文化の相互交流を促進することを目的として1989年に設立された国際俳句交流協会（会長：有馬朗人）の海外姉妹俳句協会は14ヶ国16協会に及ぶ<sup>13</sup>。英語による俳句の典型的な構成は、3行17（5-7-5）音節であるが、それ以外にも1行詩や、2行詩、3-5-3音節、12±音節など17音節より少ない音節数でさらに凝縮された形に句作されることも多い<sup>14</sup>。ロシアでは、2000年からロシア語俳句集「Тригон」<sup>15</sup>が年2回刊行され、現代ロシアの作者による俳句や翻訳、論文、文献目録が掲載されている。また、「Улитка」<sup>16</sup>、「Арион」<sup>17</sup>、「Лягушатник」<sup>18</sup>のようなインターネットによる俳句のオンラ

13 国際俳句交流協会の海外姉妹俳句協会は、アルバニア俳句協会、クロアチア俳句協会、ベルギー俳句センター、コンスタンツァ俳句協会、コロンビア俳句協会、英国俳句協会、ドイツ俳句協会、アメリカ俳句協会、ベルリン俳句協会、イタリア俳句協会、ノースカロライナ俳句協会、上海俳句漢俳研究交流協会、台北俳句協会、ナイロビ俳句協会、ハイクカナダ、北カリフォルニア俳句協会の16協会である。

14 A Guide to Haiku Publications, 2008 — Supplement to the *Haiku Society of America Newsletter* は、世界中で英語の俳句を発行する69の雑誌やインターネットジャーナルを紹介しており、その中で俳句の投稿要領の構成として3行17（5-7-5）音節を挙げているのは、*Asahi Haikuist Network*, *Blithe Spirit: Journal of the British Haiku Society*, *Bottle Rockets: A Collection of Short Verse*, *Paper Wasp: A Journal of Haiku*, *Tinywords* の5つの雑誌だけである。上述の *Asahi Haikuist Network* は3-5-3音節も歓迎しており、*Bogg: Journal of Contemporary Writing* は編集者の個人的好みとして12±音節のモダンな構成を勧めている。これら以外の雑誌では投稿要領に俳句の構成の規定は記されていない。

15 Редактор - Дмитрий Кузьмин. Консультанты - Алексей Андреев, Иван Ахметьев, Татьяна Соколова-Делюсина. Художник Андрей Бондаренко Другой. Издательство Колонна, Тверь.

16 オンラインマガジン「ウリツカ」の公式サイト：<http://www.ulitka.haiku-do.com/> 当該オンラインマガジンは俳句および川柳を募集し、年に2回発表しているが、作品の構成については「伝統的な形式、自由形式のいずれも可」としている。

17 オンラインマガジン「Арион」の公式サイト：<http://www.arion.ru/>

18 オンラインマガジン「Лягушатник」の公式サイト <http://haiku.ru/frog/>

インマガジンも存在しており、ロシア語による自作の俳句の発表の場となっている。ロシア語の俳句は、3行詩がほぼ共通の構成で、17 (5-7-5) 音節のものもあるが、むしろそれ以外の音節数のものが多い。

短歌や俳句のロシア語翻訳者であるヴェーラ・マルコヴァ (Вера Маркова) は、訳詩集《Японские трехстишия》(日本の三行詩) を出版し、その序文で、日本の伝統的な詩の特徴は凝縮された簡潔な様式にあるとし、その詩形として五行詩の短歌、三行詩の俳句が生まれたと説明しているが、それぞれの音節数については触れていない<sup>19</sup>。マルコヴァによる俳句の訳詞は、すべて3行詩の構成をとっており、17 (5-7-5) 音節のものもあるが、7-8-7や6-8-6など17音節以上のものが多い。音節数が多くなったのは、自由に句作できるロシア語俳句と異なり、原詩という制約の中でできるだけその内容と景色をそのままに移そうとした結果であろう。いずれの訳詞も初句と結句の音節数をできるだけ同じに揃え、二句の音節がこれらの句より多くなるように構成するという工夫がなされている。

ここで例として、松尾芭蕉の「閑かさや 岩に沁み入る 蟬の声」に込められた音の共鳴を分析し、次にロシア語への翻訳例を見てみよう。

閑かさや	Shizukasaya	○○   ○○   ○●   ●●
岩に沁み入る	Iwani simiiru	●○   ○○   ○○   ○○
蟬の声	Semino koe	○○   ○○   ○●   ●●

芭蕉が山形県の立石寺で詠んだこの句の蟬はニイニゼミであるというのが定説になっているが<sup>20</sup>、反復される子音 [s] が辺りの静寂さのイメージを聴覚的にも喚起し、反復される母音 [i] が、ニイニゼミの「チーチー」というオノマトペを連想させることによって、静寂とその中に響く蟬の声とのコントラストを見事に表わしている。つまり、内容とそれを表わす音が、また景と心が見事に一体化されているのである。また、初句に切れ字の「や」があるため、この句は初句切れの七五調を基調とし、二句の頭に移動休止が置かれる。マルコヴァは、この俳句を 5-7-5 音節のホ

19 《Японские трехстишия》，перевод с японского Веры Марковой. М., 1973, с. 5

20 阿部喜三男『文法設問 芭蕉蕪村一茶俳句の解釈と鑑賞』有精堂出版、1965年、33ページ

レイ (強・弱格)、c [s] の子音反復と и [i] の母音反復によって翻訳している。

Ти <u>ш</u> и <u>н</u> а круг <u>о</u> м.	U U   _ U   _	5 音節 (辺りの静かさ!)
Прон <u>и</u> к <u>а</u> ет в с <u>е</u> рд <u>ц</u> е с <u>к</u> ал	U U   _ U   _ U   _	7 音節 (岩の心に沁み入る)
Л <u>ё</u> г <u>к</u> ий з <u>в</u> о <u>н</u> ц <u>и</u> к <u>а</u> д.	_ U   _ U   _	5 音節 (蟬の軽やかな音)

(Перевод В.Н. Марковой)

次に、同じく芭蕉の「五月雨を あつめて早し 最上川」を見てみよう。この句は、梅雨期の水量の多さと流れの勢いをみごとに表わしており、音とリズムからも子音 [m] と母音 [a] の反復がその勢いを感じさせる。この句は、二句切れの五七調であり、移動休止は二句の最後に置かれる。

五月雨を	<u>S</u> am <u>i</u> d <u>a</u> re <u>w</u> o	○ ○   ○ ○   ○ ●   ● ●
あつめて早し	<u>A</u> t <u>u</u> m <u>e</u> t <u>e</u> h <u>a</u> y <u>a</u> sh <u>i</u>	○ ○   ○ ○   ○ ○   ○ ●
最上川	<u>M</u> o <u>g</u> a <u>m</u> i <u>g</u> a <u>w</u> a	○ ○   ○ ○   ○ ●   ● ●

マルコヴァの翻訳では、この句は、6-8-6 音節のヤンプ (弱・強格)、[k] の子音反復と [a] の母音反復によって表わされている。

<u>К</u> а <u>к</u> а <u>я</u> б <u>ы</u> с <u>т</u> р <u>и</u> н <u>а</u> !	U _ IUU IU _	6 音節 (なんという速さ!)
Ре <u>к</u> а Мо <u>г</u> а <u>м</u> и со <u>б</u> р <u>а</u> л <u>а</u>	U _ IU _ IU U IU _	8 音節 (最上川は集めた)
Все <u>м</u> а <u>й</u> с <u>к</u> ие до <u>ж</u> д <u>ь</u> .	U _ IUU IU _	6 音節 (すべての五月の雨を)

上のふたつの俳句はそれぞれ初句切れと二句切れの句で、それぞれ七五調と五七調を句調とする。マルコヴァは翻訳の方法について説明していないので、彼女が意識的にそれぞれホレイとヤンプで訳したのかどうかは不明である。マルコヴァの他の俳句の訳は七五調と五七調をホレイとヤンプに移しているわけではないので、上のふたつの句はたまたまこれらの韻律を当てたのだろうが、どちらも俳句が表わす風情をリズムとともに移した名訳と言えるだろう。いずれにしても、日本語の詩をロシア語に訳す場合にも、七五調をホレイ、五七調をヤンプという翻訳法は効果的であると考えられる。



## 5. ロシア詩の日本語への翻訳

以上の考察を踏まえ、ロシア詩の日本語への翻訳法をふたつのレベル、すなわち、リズム法・構成のレベルと音の修辞法のレベルでまとめ、次に翻訳の実例を示し、続いて、詩以外の分野、すなわち、韻律や語反復を含む散文の翻訳を試みよう。

### 5.1 リズム法・構成のレベルおよび韻律のレベルの翻訳法

リズム法・構成のレベルの翻訳法は、まず、第2節で考察したように、原詩の音節数に基づくふたつの原則に則ることとする。

原則1：各行の詩脚数が異なる場合（4脚と5脚など）、1脚多い行は七音句で終わらせ、少ない行は五音句で終わらせるか、あるいは句数をひとつ減らす（例えば、5-7-7-7に対し5-7-7）。

原則2：各行の詩脚数が同じ場合、音節数が多い行は七音句で終わらせ、少ない行は五音句で終わらせる。つまり、音節数がひとつ少ない男性韻の行は五音句、ひとつ多い女性韻の行は七音句で訳すということである。

次に、第3節で検討したように、韻律のレベルの翻訳法では、ヤンプは五音句＋七音句に基づく五七調に、ホレイは七音句＋五音句の七五調に、また、強音節から始まるダクティリも七音句＋五音句の七五調に、強音節が最後に置かれるアナペストは五音句＋七音句の五七調に、その中間のアンフィブラーヒイは五音句＋七音句の五七調または七音句＋五音句の七五調に移す。

これらの原則に基づき、実際に、以下に試訳してみよう。

#### 5.1.1 ヤンプ（弱・強格）の翻訳例

第2節で分析したチュッチェフのヤンプ詩の翻訳例をあらためて検討してみよう。

Умом Россию не понять,	U_   U_   UU   U_	(-я́ть) a
		(4脚8音節)
Аршином общим не измерить:	U_   U_   UU   U_ U	(-э́рить) B
		(4脚9音節)

У неё особенная стáть – U \_ | U \_ | UU | U \_ (-áть) a  
(4 脚 8 音節)

В Россию мóжно тóлько véрить. U \_ | U \_ | U \_ | U \_ U (-éрить) B  
(4 脚 9 音節)

(Тютчев Ф. И., 1860)

頭では / ロシアは理解	できぬもの	5 / 7, 5 (a)
共通の	物差しをして / 測れないもの	5, 7 / 7 (B)
ロシアには / 独自固有の	姿あり	5 / 7, 5 (a)
ロシアとは / 信じることが	できるだけなり	5 / 7, 7 (B)

チュッチェフのこの詩は、4脚ヤンプ交差脚韻の4行詩であり、男・女・男・女韻 (a B a B) の構成は8音節と9音節の交替となり、訳では、5-7-5音句と5-7-7音句の交替の構成に、また、脚韻 (-ять, -éрить) は [-ぬもの] と [-あり] で表わした。

この詩は、外交官としてヨーロッパに長く勤務したチュッチェフが、帰国後、ヨーロッパ的な理性・合理性という概念では理解しきれないロシアのメンタリティの独自性について語った詩である。ロシア詩の語順は散文の語順と異なり、リズムや韻が優先されるが、この詩の語順は本来の語順でみごとに書かれている。第1行の文頭の Умóm (頭で、理性で) はテーマであり、頭・理性でないものとの対比を表わし、Россию не понять がレーマで文意の中心になる。日本語でもテーマは文頭に置かれるので、訳でも、「頭では」を文頭に置いた。そのため、句切りはこの初句に置かれ、この行は五七調ではなく、七五調になっているが、意味を優先した。第2行は二句の「物差しをして」で切れ、五七調になっている。最後の第4行も文頭の В Россию мóжно (ロシアのことをできるのは) がテーマで、もっとも強調したい内容の тóлько véрить (信じることだけが) がレーマとして後置され、しかも、第1行から第3行まで第3脚はピリーヒイ (弱・弱格) であるのに対し、この行だけがヤンプ (弱・強) で、強拍が тóлько (だけ) におかれ、意味的にも「信じることだけが」が強調され、意味と韻律が完全に一致している。第3・4行も七五調。

### 5.1.2 ホレイ（強・弱格）の翻訳例

Дар напрáсный, дар слóчайный,	_U_U _U _U	A (4脚 8音節)
Жизнь, зачём ты мнѣ данá?	_U_U _U _	b (4脚 7音節)
Иль зачём судьбóю тайной	_U_U _U _U	A (4脚 8音節)
Ты на казнь осужденá?	_U_U _U _	b (4脚 7音節)

(Пушкин А.С., 1828)

空しき才氣、たまさかの才、天の才たる	7,7,7 (A)
僕の命よ、 / どうして僕に 賦与された。	7/7,5 (b)
またなにゆえに / 摩訶不思議なる 定めによって	7/7,7 (A)
お前は罰を / 受ける定めと なったのか。	7/7,5 (b)

プーシキンのこの詩は、4脚ホレイ交差脚韻の4行詩であり、女・男・女・男韻 (AbAb) の構成は8音節と9音節の交替となり、訳では、7-7-5音句と7-7-7音句の交替の構成で表わした。第2行と第4行がそれぞれ初句の「僕の命よ」、「お前は罰を」で切れ、七五調になっている。ホレイは、グミリョフが説くように、高揚する強い感情を表わすのに合っているが、このホレイ詩では、дар、жизнь、мне、иль、тыなど一音節の語にアクセントをつけて読ませることによって緊迫感ある強・弱のリズムが浮かび上がり、また作者プーシキン自身の才能を擬人化し、プーシキン自身と対比し、才能に呼びかけることによって、プーシキン自身の不安や苦悩、また葛藤がみごとに表わされている。

### 5.1.3 ダクティリの例

Мóлча сижú под окóшком темнícы;	_UU UU _UU U	A
		(4脚 11音節)
Сíнее нѣбо отсю́да мне вíдно:	_UU UU _UU U	B
		(4脚 11音節)
В нѣбе игра́ют всё вóльные птíцы;	_UU UU _UU U	A
		(4脚 11音節)
Гля́дя на нíх, мне и бóльно и стýдно.	_UU UU _UU U	B
		(4脚 11音節)

(«Пленный рыцарь», Лермонтов М. Ю., 1840)

ただ黙然と / 獄の窓辺に 坐しながら、	7/7,5 (A)
群青の空 / 僕はここから 見えている。	7/7,5 (B)
いつも自由な 鳥たちが舞う / 大空に。	7,7/5 (A)
鳥見るにつけ / 心苦しく 恥ずかしく。	7/7,5 (B)

レールモントフのこの詩は、4脚ダクティリ（強・弱・弱格）交差脚韻の4行詩である。ダクティリは3拍子だが、4行とも最後の第4脚は強・弱・弱ではなく、強・弱の2音節で終わり、他の詩脚より1音節少ないので、日本語訳では最後の句だけ5音句とし、詩連全体を7・7・5音句の構成とした。第1行、2行、4行がそれぞれ初句の「ただ黙然と」、「群青の空」、「鳥見るにつけ」で切れ、七五調になっている。グミリョフによれば、ダクティリは、強く、厳かで、どっしりと動かない現象を物語るリズムであり、そうだとすれば、この詩はタイトルの Пленный рыцарь（囚われの騎士）が、自由を奪われ囚われの身に置かれるという深く重い苦悩、孤独を、抑制された厳かな口調で嘆き悲しんでいるということになるだろう。

#### 5.1.4 アナペストの例

Ты всегда хороша несравненно,	UU_IUU_   UU_IUU_U	A (4脚 13音節)
Но когда я уныл и угрюм,	UU_IUU_   UU_IUU_	b (4脚 12音節)
Оживляется так вдохновенно	UU_IUU_   UU_IUU_U	A (4脚 13音節)
Твой весёлый, насмешливый ум;	UU_IUU_   UU_IUU_	b (4脚 12音節)

(Некрасов Н. А., 1847)

君常に / 並ぶものなき 美しき人、	5/7,7 (A)
だが僕が / ふさいで鬱な 顔すれば、	5/7,5 (b)
靈感に 溢れ溢れて / 生き生きし出す	5,7/7 (A)
明るくも 嘲るような / 君の知が。	5,7/5 (b)

ネクラースフのこの詩は、4脚アナペスト（弱・弱・強格）交差脚韻の4行詩である。女・男・女・男韻（AbAb）の構成は13音節と12音節の交

替となり、訳では、5-7-7 音句と 5-7-5 音句の交替の構成で表わした。第3、第4行はそれぞれ二句の「溢れ溢れて」、「嘲るような」で切れ、五七調になり、第1行、第2行は初句の「君常に」、「だが僕が」で切れ、七五調になっている。ここでは、グミリョフの言う、アナペストの、まっしぐらに突き進み、突発的であり、超人的な熱情というイメージが、愛する女性に向けられた愛とそれを突き離し、上から見下す女性の視線とのコントラストを強調している。

### 5.1.5 アンフィブラーヒイの例

Как ны́не собира́ется ве́щий Оле́г	U_UIU_U U_UIU_ a	(4脚 11音節)
Отми́стить неразу́мным хо́зарам:	U_UIU_U U_U B	(3脚 9音節)
Их се́ла и ни́вы за бу́йный набёг	U_UIU_U U_UIU_ a	(4脚 11音節)
Обре́к он мечáм и пожа́рам;	U_UIU_U U_U B	(3脚 9音節)
С дру́жиной своёй, в ца́реградско́й бронé	U_UIU_U U_UIU_ c	(4脚 11音節)
Князь по́ полю ё́дет на ве́рном коне́.	U_UIU_U U_UIU_ c	(4脚 11音節)

(«Песнь о вещем Олеге», Пушкин А.С., 1822)

今まさに 向かわんとする / 慧眼なりし オレーグ公は	5,7/7,7 (a)
愚かなる ハザール人に / 復讐せんと。	5,7/7 (B)
凄まじき かの来襲に 報いんがため / 村や畑を	5,7,7/7 (a)
つるぎもて 火の手を上げて / 無きものとせん。	5,7/7 (B)
自らの 親兵率い / 身には帝都の 甲冑まとい	5,7/7,7 (c)
忠実な 馬にまたがり / オレーグ公は 広野を進む。	5,7/7,7 (c)

プーシキンのこの詩は、4脚3脚交替のアンフィブラーヒイ（弱・強・弱格）で交差脚韻と隣接脚韻の複合脚韻の6行詩である。男・女・男・女・

男・男韻 (aBaBcc) の構成は 11-9 音節のくり返しと 11 音節のくり返しの構成であり、訳では、4 脚は 5-7-7-7 音句、3 脚は 5-7-7 音句とし、(5-7-7-7 + 5-7-7) 音句 x 2 と 5-7-7-7 音句 x 2 の構成で表わした。第 1、2、4、5、6 行はそれぞれ二句の「向かわんとする」、「ハザール人に」、「火の手を上げて」、「親兵率い」、「馬にまたがり」で切れ、五七調になっている。この詩はバラード詩で、初代キエフ大公オレーグ (在位 882 ~ 912 年) の伝説的な物語を主題とし、年代記にもとづき書かれている。цареград (帝都) とは、ビザンチン帝国の帝都コンスタンチノポリスのこと。オレーグ公は、コンスタチノポリスに遠征するとそれを包囲し、ビザンチン帝国と有利な通商条約を結んだ。この詩では、トルコ系遊牧民族ハザール族の襲撃に報いるべく、討伐に向かったときの勇ましい雰囲気描かれている。オレーグは慧眼聡明で、予見の力に秀でていたとされる。アンフィブラーヒイの、大きな周期のゆったりとしたリズムに乗って、遠征の勇ましい様子が表現されている。訳では、5-7-7-7 音句と 5-7-7 音句のやはりゆったりとしたリズムのくり返しで表わした。

## 5.2 音の修辞法のレベルの翻訳法

音の共鳴のレベル、詩語のレベル、リズムのレベル、構成のレベルでの等価性のなかで比較的翻訳が容易なのは語の詩語のレベルであり、もっとも困難なのは音の共鳴のレベルである。なぜなら、原詩に含まれる母音反復や子音反復、脚韻を同じ音韻で目標言語に移すことは、言語の音韻の違いからほとんど不可能であるからである。しかし、原詩の音の共鳴を、目標言語の翻訳詩のなかで目標言語固有の音の共鳴に移すことは、翻訳詩の美しさと言う点で重要な意味をもつであろう。以下では、目標言語固有の音の共鳴という原則にしたがって、母音反復、子音反復、語反復を含む詩の翻訳を試みよう。

### 5.2.1 母音反復を含む詩の翻訳

母音反復を含む詩の例として、レールモントフ (М. Ю. Лермонтов) の『ボロディノ』を考察してみよう。この詩の第 4 連では母音 y [u] が効果的に使われている。

...

У наших <u>у</u> шки на ма <u>у</u> шке!	U_   U_   UU   U_ U	C (4脚 9音節)
Ч <u>у</u> ть <u>у</u> тро осветило п <u>у</u> шки	U_   UU   U_   U_ U	C (4脚 9音節)
И лё <u>с</u> а с <u>и</u> ние вер <u>х</u> ушки –	U_   U_   UU   U_ U	C (4脚 9音節)
Фран <u>ц</u> узы т <u>у</u> т как т <u>у</u> т.	U_   U_   U_	b (3脚 6音節)

(Лермонтов М.Ю., 1837)

我が仲間 しっかり耳を / そばだてている!	5, 7/7 (C)
大砲や / 青々とした 森の梢を	5/7, 7 (C)
うっすらと 朝日が射すや – / たちまちにして	5, 7/7 (C)
あちこちに / フランス兵が。	5, 7 (b)

**Waga-nakama** shikkari mimiwo sobadateteiru!

Taihoua aootoshita morino-kozuewo

Ussurato asahiga sasuya tachimachinisite

Achikochini furansu-heiga

この部分は、4脚と3脚のヤンプ隣接脚韻7行詩の第4連の最後の4行で、母音 [y] が反復されている。女・女・女・男韻 (CCCb) の構成は9-9-9-6音節であり、訳では、4脚は5-7-7音句、3脚は5-7音句とし、5-7-7音句x3と、5-7音句の構成で表わした。第1行と第3行はそれぞれ二句の「しっかり耳を」、「朝日が射すや」で切れて、五七調。第4行もそのまま五七調。第2行は初句の「大砲や」で切れて七五調になっている。反復される母音 [y] は母音の [a] で表わした。

### 5.2.2 子音反復を含む詩の翻訳

子音反復を含む詩の例として、スヴェトロフ (Михаил Светлов) の『歌』を見てみよう。

И то <u>г</u> д <u>а</u> под з <u>в</u> уки мандоли <u>н</u> ы	UU   U_   U_   UU   U_ U	A (5脚 10音節)
В <u>ы</u> йд <u>е</u> шь ты в тум <u>а</u> н до <u>л</u> и <u>н</u> ы,	_   UI   U   U_   UI   U_ U	A (4脚 9音節)
Что <u>б</u> ы в ме <u>д</u> ленном кру <u>г</u> у га <u>в</u> о <u>т</u> а	UU   U_   UI   U   U_   U_ U	B (5脚 10音節)

Беспокойно ожида́ть когó-то... UU\_ UIU U\_ UI\_U B (5脚 10音節)  
(Светлов М.А., 1938)

するとそのとき / マンドリンの音<sup>ね</sup> 鳴り出すや 7/7, 5 (A)  
君は谷間の 霧の中 / 入るのだ 7, 5/5 (A)  
ゆるりと踊る / ガボットの輪<sup>い</sup>の中に入り 7/7, 5 (B)  
不安なままに / だれかのことを 待つために 7/7, 5 (B)

Suruto-sonotoki mandorinno-ne naridasuya  
Kimiwa-tanimano kirino-naka hairunoda,  
Yururito-odoru gabottono-wano nakani-iri  
Fuanna-mamani darekanokotowo matsutameni

この部分は、5脚と4脚のホレイ隣接脚韻の4行詩で、子音  $\text{д}$  [d] が反復されている。女・女・女・女韻 (AABB) の構成は 10-9-10-10 音節であり、訳では、5脚は 7-7-5 音句、4脚は 7-5-7 音句とし、7-7-5、7-5-5、7-7-5、7-7-5 音句の構成で表わした。子音反復は [t] [k] [m] で表わした。第1、3、4行は初句の「するとそのとき」、「ゆるりと踊る」、「不安なままに」で切れ、七五調になっている。

### 5.2.3 語反復を含む詩の翻訳

語反復の例として、セルゲイ・エセーニン (Сергей Есенин) の詩の断片を見てみよう。

He напрáсно ду́ли вéтры, UU\_ UI\_ U||\_U A (4脚 8音節)  
He напрáсно шлá грозá. UU\_ UI\_ U||\_ b (4脚 7音節)  
(Есенин С.А., 1917)

風吹き渡る わけありて 7, 5  
雨降りしきる わけありて 7, 5

これは、4脚ホレイの4行詩の第1連の最初の2行であるが、「не напрасно」(わ



けありて) が反復されている。日本語訳では、7-5 音句で「わけありて」を反復させ、七五調にした。第2行(7音節)は、第1行(8音節)より音節数がひとつ少ないが、訳では、同じ7-5音句として七五調を優先させた。

### 5.3 散文(韻律や語反復を含む)の翻訳法

ロシア文学では、詩だけでなく散文にも韻律やリズム、語反復などが利用されることがあり、とりわけ、ゴーゴリ(Гоголь Н. В.)やブルガーコフ(Булгаков М. А.)、ベールィ(Андрей Бельй)、ナボコフ(Набоков В. В.)などの作家は好んでこれらを作品に忍び込ませた。しかし、散文の中に行換えもなく差し挟まれているだけなので、これらの詩法は原文の読者にすら気づかれにくく、見落とされがちである。だが、これらを発見しながら作品を読み込むことは、作者の意図を知ることにつながり、読書の楽しみをさらに実感させることとなる。したがって、翻訳にも、これらの詩法を反映させる必要があるだろう。

ロシア文学の散文作品における韻律についてベールィは、「こと散文の分野ではプーシキンは自分の注意をリズムからそらそうとしたが、ゴーゴリはリズムが与えてくれる叙情の振幅のすべてを散文に注ぎ込んだのだ。母音反復や子音反復の音を生み出す語句を、張られた弦のように打ち震わせることによって」<sup>21</sup>と、ゴーゴリが散文への韻律の導入の先駆者であることを強調し、さらに、「韻律によって散文が規定されうることはない。しかし、個々の、ばらばらに採られた韻律は散文の中に広がっていくのだ。ゴーゴリを読んでいると、思わず口を衝いて出てしまう。ほら、ヤンプ(弱・強格)だ、ほら、アンフィブラーヒィ(弱・強・弱格)だ。韻律はメロディーの要素なのだ」<sup>22</sup>と韻律の重要性に触れ、作品のプロットさえそのメロディーに従属していると説く。「メロディーに従属するものは、形象であり、表現であり、シンタクスであり、またプロットでさえあるのだ。第一相の理念は、リズムである」<sup>23</sup>。このようにゴーゴリが散文に韻律を忍び込ませた手法は、のちにブルガーコフやベールィ、ナボコフなど20世紀の作家たちにも大きな影響を与えることとなる。そこで、ここでは、ゴーゴリ

21 Бельй А. Мастерство Гоголя: Исследование. — М.; Л., 1934, с. 5

22 Там же, с. 220

23 Там же, с. 226



フスキーの指摘するように、「もし、ひとつの詩作品の中でホレイとヤンプの詩行が結合されていたら、我々はリズムの大きな中断を感じてしまう」<sup>24</sup>のである。『現代人』ではどちらのシンタグマもヤンプで、語り手の歌うがごとき流れるようなリズムであったのに、わざわざ韻律が対立させられたのはなぜなのか。それは、ともに2音節の韻律が対立することにより、ふたつのシンタグマのリズムが衝突を引き起こし、そのことが事件の日付を強調することになり、読み手、すなわち朗読する聴き手に緊張感を呼び起こすことになるからであろう。

第二に、「Марта двадцать пятого числа» (3月25日に)は、それぞれの語の強音節がいずれもソノリティーの大きな a [a] я [ja] 音の母音反復であるために、ホレイのリズムにさらに大きな音の表現力が与えられている。

第三に、「пятого числа случилось в Петербурге» (25日にペテルブルクで発生した)の語句は、5つの子音が [n][t]+[ч]+[c][л] と [c][л]+[ч]+[n][t] という3組の鏡像の組み合わせでくり返された子音反復になっている。オシープ・ブリーク (Брик О.М.) が考案した子音反復の分類法<sup>25</sup>にしたがってこれらの5つの子音をそれぞれ A, B, C, D, E で表記するなら、この語句は、ABCDE-DECAB という5音反復形をとることになる。そして、この子音反復が、a [a] я [ja] 音の母音反復をさらに強調することになる。換言すれば、母音反復と子音反復が実に巧に融合することによって極めて大きな情動的表現的ニュアンスがこの文に付与されているのである。この冒頭の文は、通常の語順の文ではなく、場所の状況語である «в Петербурге» が動詞 «случилось» の後ろに置かれているが、それもこの子音反復の効果を引き出すためである。つまり、通常語順の «Марта 25 числа в Петербурге случилось необыкновенно странное происшествие.» であれば、この効果は得られないのである。以上が、ゴーゴリが3月25日を選択した理由であろう。<sup>26</sup>

このように、ゴーゴリにとって音とリズムは単なる手法を超えた、作品の本質そのものとも言える。したがって、その作品を日本語に翻訳する場

24 Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. – Л., 1959, с. 352

25 Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Пгт., 1919, с. 62

26 井上幸義「ゴーゴリの『鼻』における鼻失踪事件の日付と固有名詞変更の謎」『上智大学外国語学部紀要』第44号、2009年、103ページ

合にも、できるかぎり日本語の音とリズムが反映される必要があるだろう。そこで、試訳を以下に示す。

三月二十五日の日	7, 5/
できごとが ペテルブルクで	5, 7
起きたのだった / 奇妙さわまり なきことが	7/7, 5
Sangatsu-nijuu gonichino-hi	
<b>Dekigotoga</b> Peteruburukude	
Okitanodatta Kimyokijwamari <b>nakikotoga</b>	

この訳では、『鼻』の冒頭の文のホレイとヤンプの衝突を、7-5 調と 5-7 調の対立で表わし、a [a] の母音反復を「い」[i] で、「п-т-ч-с-л」と «с-л-ч-п-т» の子音反復を「できごとが (dekigotoga)」と「なきことが (nakikotoga)」で表現している。これによって、リズムの衝突と音の修辞法がともに日本語の体系の中で復元されている。

## 6. 終わりに

ロシア語と日本語は言語特性が大きく異なり、その言語特性と密接にかかわるロシア詩の詩法と日本詩の詩法にも大きな違いが認められるため、ロシア詩をその様式とともに日本語に翻訳することは困難であり、ロシア語の詩作品を日本語に翻訳する方法論の研究はこれまでほとんどなされてこなかった。本稿では、ロシア語の詩法と日本語の詩法を詳細に比較することによって、共通点を見出し、これらの共通点に基づくロシア詩の日本語への翻訳方法論の可能性を提示することを試みてきた。その共通点とは、詩のリズム法・構成、韻律、音の修辞法であり、その方法論とは、ロシア詩の詩連構成法や韻律、音の修辞法を日本語の特性に合った様式に移す、すなわち、日本語らしい構成（五音句と七音句の組み合わせ）、韻律（五七調、七五調）と日本語らしい音の修辞法に移すという翻訳法である。この方法は、形式主義的に見えるが、そもそも詩は、響きとリズムの芸術であり、ロシア詩、日本詩ともに、それぞれの言語の特性に合った、音の共鳴およびリズムの固有の手法をもっている。原言語から目標言語に詩を翻訳する

場合、原詩の内容・意味とともに音の共鳴・リズムの手法を目標言語の固有の手法に移すことは、翻訳された詩そのものの響きとリズムの美しさを確保することであり、それは詩本来の目的に叶ったことであろう。

本稿の翻訳法は、具体的には以下のとおりである。

### (1) リズム法・構成のレベルの翻訳法

ロシア詩の各行の音節数を五音句か七音句かに反映させる。まず、音節数については、次のふたつの原則がありうるだろう。

原則1：各行の詩脚数が異なる場合（4脚と5脚など）、1脚多い行は七音句で終わらせ、少ない行は五音句で終わらせるか、あるいは句数をひとつ減らす（例えば、5-7-7-7 に対し 5-7-7）。

原則2：各行の詩脚数が同じ場合、音節数が多い行は七音句で終わらせ、少ない行は五音句で終わらせる。

ただし、上記の原則1と2は、詩本来の目的に叶う翻訳のひとつの可能性を示唆しているだけであり、これが絶対的な基準になるわけではない。

### (2) 韻律のレベルの翻訳法

ロシア詩の韻律にはそれぞれ固有のイメージがあり、それらを同じく固有の句調をもつ日本語の五七調や七五調に移す。なぜなら、ヤンプの自由で確固としたイメージは、五七調の安定感、荘重、雄大、力強さというイメージと重なり、ホレイの意気揚々とした、常に興奮し、ときに笑いだしそうなイメージは、七五調の軽妙、流麗、軽さというイメージと近いものがあるからである。それは、強拍が後ろに置かれるヤンプと、実音の長さが大きい七音句（休止がひとつだけ）が後ろに置かれる五七調は、どちらも安定感を感じさせ、その反対に、強拍が前に置かれるホレイと、実音の長さが大きい七音句が前に置かれる七五調は、どちらも急ぎ立てられるような不安定感を感じさせるといった共通の心理的作用が働くからであろう。このように、ロシア詩の韻律を、日本語にもっとも合った韻律である五七調あるいは七五調に翻訳する。すなわち、

ヤンプ（弱・強格）：	五音句＋七音句に基づく五七調に
ホレイ（強・弱格）：	七音句＋五音句に基づく七五調に
ダクティリ（強・弱・弱格）：	七音句＋五音句に基づく七五調に

アナペスト (弱・弱・強格) : 五音句+七音句に基づく五七調に  
 アンフィブラーハイ (弱・強・弱格) : 五音句+七音句に基づく五七調、  
 または七音句+五音句に基づく  
 七五調に移す。

### (3) 音の修辞法のレベルの翻訳法

原詩の音の共鳴を、目標言語の翻訳詩のなかで目標言語固有の音の共鳴に移すことは、翻訳詩の響きの美しさと言う点で重要な意味をもつ。したがって、目標言語固有の音の共鳴という原則に則り、母音反復、子音反復、語反復を含む詩へと翻訳することを基本原理とする。

以上考察してきた翻訳法は、前述のヤコブソンのことばを借りるなら、ひとつの言語におけるひとつの詩形から別の言語におけるひとつの詩形への言語間転移である。この翻訳法は、無論、詩本来の目的に叶う翻訳法のひとつの可能性を示唆しているにすぎず、これが絶対的な基準になるわけではないが、これらの方法論によって日本語訳によるロシア詩の読者が、ロシア詩の内容をその形式とともにより深く理解し、より深く味わえるようになることが期待されるであろう。

### *Литература*

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. — М.; Л., 1934
2. *Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. — Птг., 1919
3. *Гумилёв Н.С.* Письма о русской поэзии, М., 1990
4. *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. — Л., 1959
5. *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода. Перевод с английского Л.А. Черняховской. В кн. «Роман Якобсон. Избранные работы», М., 1985
6. «Японские трехстишия», перевод с японского Веры Марковой. М., 1973
7. A Guide to Haiku Publications, 2008 — Supplement to the *Haiku Society of America Newsletter*
8. 井上幸義「ゴーゴリの『鼻』における鼻失踪事件の日付と固有名詞変更の謎」『上智大学外国語学部紀要』第44号、2009年

9. 坂野信彦『七五調の謎をとく』、大修館書店、1996年
10. 高橋龍雄「五七調から七五調に変じたる理由」、『国学院雑誌』第四卷第十一号～第五卷第六号)
11. 中沢敦夫『ロシア詩鑑賞ハンドブック』群像社、2005年
12. 馬場あき子編『韻律から短歌の本質を問う』、岩波書店、1999年
13. 別宮貞徳『日本語のリズムー四拍子文化論』、講談社、1977年

