

## Traduttore – Traditore! (翻訳者 – 裏切者!)

シニフィアンの二重の意味作用と翻訳の壁

武田智孝

Goethe: Wandrers Nachtlied II (Über allen Gipfeln ist Ruh---)は邦訳されることの最も多いドイツ詩の一つであろうが、u,ü,auのくりかえしが意味内容以上に重要な働きをしているので、翻訳の最も難しいテキストの一つでもあるに違いない。あるいは、これまた翻訳の多い“Hamlet”、その第1幕・第2場で、夫(ハムレットの父)の死後二ヶ月も経たぬ間に義理の弟(ハムレットの叔父)と結婚した母を呪ってハムレットが吐く台詞: “She married - O most wicked speed: to post/ With such dexterity to incestious sheets” は、野島秀勝によれば、歯擦音[(s), (j)]の連続で、蛇などの這い寄る様を模した擬態語に近いものになっている、という。<sup>1)</sup> こういうシニフィアンの効果が絡む詩的テキストを翻訳することの難しさは誰の目にも明らかであろう。

シニフィアン/シニフィエ(記号表現/記号内容)は同じコイン(記号)の両面で、その結びつきは恣意的だとされるが、詩的テキストにおいては、この表現形式/意味内容の関係が、必然的と見まがうばかりの渾然一体へと高められるという現象がしばしば起きる。シニフィアンのシニフィエ指示という機能、つまり意識や理性に訴えかける通常の意味作用回路のほかに、文学テキストでは、シニフィアンが直接感覚を刺激して、感性や身体や無意識へと作用する、そういう非正統的とも言うべき第二の意味作用、つまり言葉の響きやリズムの作用が、意味内容と響和しあって、詩的效果を発揮する。

文学テキストを翻訳する際の困難は、意味内容はある程度まで忠実に移し得たとしても、原語と違うシニフィアンを用いざるをえないことで、原テキストにおけるシニフィアン/シニフィエの響和関係が、翻訳した途端に崩れ去ってしまうところから来ている。

ほとんどの翻訳論が問題にするのは、語や文の意味内容の方だが、対象が文学テキストの場合には、シニフィアンそのものの感覚や無意識への作用を無視することはできない。何を伝えるかよりも、どう表現するかに重点を置くところに、詩的言語の特性があり、普段はそれほど意識しないシニフィアン(響き・リズム・形)にも細心の注意を払うのが詩人である。詩の韻律をはじめ、意味内容と渾然一体化した音声の妙、つまりシニフィアン/シニフィエの響和(あるいは、意図的不協和)、ここに詩的言語の本質がある。

Benjaminは「意味されるもの(das Gemeinte)と言い方(die Art des Meinens)とを区別しなければならない」と言い、詩的言語においては、意味内容がすべてではなく、それが、言い方・表現とどのように結びつくかによって、はじめて詩的価値が生まれる。個々の語をいかに忠実に翻訳してみても、それが原作において持っている意味を完全に再現することはできない、翻訳に際しては「意味に対しては自由に振舞ってよいし、また自由に振舞わなければならない」、「原作の意味内容に近づこうとするのではなく、細部にいたるまで原作の言い方(die Art des Meinens)を真似るよう」努めるべきだ、と言っている。2) 彼はそこでWörtlichkeitという語を使っていて、現在ある二種類の翻訳ではいずれも「逐語性」と訳してあるが、3) 一語一語の意味よりも語の情感や響きやリズムを重んじる訳し方のことだという注でも施さないと、この訳語では誤解を招く惧れはないのだろうか。

このほか西欧詩に基本的なJambus, Trochäus, Daktylus, Anapästや日本語の七五調などは単に詩学上の韻律にとどまらず、身体や無意識に根差す根源的・宇宙的なリズムをも反映していて、意味中心的な言語秩序に回収しきれない深層の生命や感情の律動を表現しており、詩的テキストでは意味内容との間に深い響和関係を作り出している。欧米語どうしだと、長短を強弱に置き換えるなどのやり方で、ある程度の移し換えが可能でも、日本語との間ではお互いにそういう変換は難しい。文学テキスト、特に詩においては、最も本質的なものが語の響きやリズムに現れて、意味はよく分からないが何だか面白い、といった体験は誰にでもある。それだけに、優れた翻訳ではそういうシニフィアンそのものの作用をも本能的、直感的に感じ取って、移し変える努力がなされていると思われるが、一旦この問題に深入りすると底なしなので、このあたりで<sup>かし</sup>、河岸を変えることにする。

文学テキストでシニフィアンが関わるもう一つのケース、それはWortspiel、つまり、語呂合わせ、ダジャレ、機知、掛詞・・・である。音の部分的・全面的な類似や一致が、懸け離れた語どうしを結びつける、これがWortspielを成り立たせる基礎的要件である。これが翻訳者泣かせであることは論を俟たない。4)

汀女の句に「咳の子の なぞなぞ遊び きりもなや」というのがあるが、子供がWortspiel をことのほか好むことは周知の通りである。かつて子供の世界は、尻取り・わらべうた・数え歌・謎かけ・早口言葉・回文など、シニフィアンの遊びに溢れていた。子供はまだ大人ほど理性や意識が発達していないために、シニフィアンからシニフィエ、ではなく、シニフィアンを感覚的に音やリズムとして捉える傾向が強い。詩人は子供に近いとよく言われるが、シニフィアンの戯れを好むところもそうで、谷川俊太郎の言葉遊び歌「かっぱかっぱらった かっぱらっぱかっぱらっ

た「とってちってた」などは、子供の囃子言葉そのまま、音声とリズムがワイルドでナンセンスな中身と調和した傑作である。詩人というのは、常人以上に理性や意識が発達していながら、同時に身体や無意識への回路も開かれていて、言葉におけるリズムや響きの面白さを子供と同じくらい無邪気に楽しむことが出来る稀有な存在と言える。

ドイツ文学で *Wortspiel*、*Klangwitz* と言えば、Schiller: *Wallensteins Lager* の *Kapuzinade* が有名で、Freud も *Witz* 論の中で一部引用している。

Und die Armee liegt hier in *Böhmen*,  
Pflegt den Bauch, läßt sich wenig *grämen*,  
Kümmert sich mehr um den *Krug* als den *Krieg*,  
Wetzt lieber den *Schnabel* als den *Sabel*,  
Hetzt sich lieber herum mit der *Dirn*,  
Frißt den *Ochsen* lieber als den *Oxenstirn*.

(中略)

Die *Arche* der *Kirche* schwimmt in Blute,  
Und das römische Reich - daß Gott *erbarm!*  
Sollte jetzt heißen römisch *Arm*,  
Der *Rheinstrom* ist worden zu einem *Peinstrom*,  
die *Klöster* sind ausgenommene *Nester*,  
die *Bistümer* sind verwandelt in *Wüsttümer*,  
Die *Abteien* und die *Stifter*  
Sind nun *Raubteien* und *Diebesklüfter*,  
Und alle die gesegneten deutschen *Länder*  
Sind verkehrt worden in *Elender*.<sup>5)</sup> [強調引用者]

Goetheが、*Wortspiel*で有名だった17世紀のカプチン僧 Abraham a Santa Clara の説教集をヴァイマルの図書館から借り出して、Schillerの許に送り届け、Schillerがたちまちこの坊様の才に惚れ込み、心意気を感じて、自らの創意も加えながら書き上げた、それがこの部分である。

ハンドリングの点では、第二部 *Die Piccolomini* に出てくるヴィーン宮廷の使者クヴェステンベルク軍事顧問官の露払い的役割を担っていて、Wallensteinに批判的なヴィーンの空気をあらかじめ知らしめる機能を果たしているように思われる。



んな言葉に通じた人がどれだけいたか疑問だが、それもただ次の行の<sup>きゅうきゅう</sup>、汲々として韻を合わせんがためだけなのだ。かろうじて<sup>きゅうば</sup>、急場をしのいだ感じだが、これを笑うべきではあるまい。むしろその心意気に拍手を送るべきではないだろうか。関口訳は今やほとんどの部分で語彙や言い回しが古くなりすぎているが、その旺盛な遊び心は後世もおおいに見習うべきであろう。

Freudは、自分にはWortspielの才能は皆無だが、語呂合わせの類をけっして軽蔑すべきでないと言い、7) 九鬼周造も「駄洒落を聞いて知らぬ顔をしたり眉をひそめたりする人間の内面生活は案外に空虚なものである。軽い笑は真面目な陰鬱な日常生活に朗かな影を投げる。(中略) ポール・ヴァレリイは同韻の二つの言葉を双児の交わす微笑に譬えている」<sup>8)</sup>と書いている。

シェイクスピアの翻訳者でダジャレを重んじる小田島雄志は、「芝居なんかで、内容をそのまま日本語に訳したんでは心が震えない、内臓にこないと思ったときは、内容より言葉遊びのほうが大事だと、あえて誤訳してでもダジャレをいかしたんです。それで、アカデミックな人たちからはずいぶん叩かれた」<sup>9)</sup>と言っている。これは中村雄二郎の「内臓感覚」という発想を踏まえているのだが、「心が震えない、内臓にこない」という言い方は、シニフィアンと無意識や身体との深い関わりということとも呼応していて、興味深い。

Freudの翻訳書などを見ると、やたらと横文字が出てくるが、言い間違いは勿論のこと、シニフィアンが絡む夢とかWitzとかは、他国語にしてしまうと事の要点が見失われるので、原語を示して、それらの仕組みを説明する必要があり、学術書ではやむをえない。

しかし文学テキストでそんなことをしたら、詩では流れが止まってしまうし、特に演劇では即、観客に理解して、笑ってもらわなければならない。説明なんかしている余裕はない。とは言え、ダジャレや語呂合わせなら、「あえて誤訳してでも」Wortspielを活かせるかもしれないが、どんな言葉遊びでも常にうまく行くかどうかは疑問である。

Jean PaulはWitzを「どんな者どうしても娶わせてしまう偽牧師」<sup>10)</sup>だと言っているが、FreudがWitz論で紹介しているTraduttore-Traditore!<sup>11)</sup>などは、シニフィアンの類似が単にかけ離れた語どうしの仲を取り持つだけでなく、思いがけない意味関連を露にして見せて、ギクリとさせる効果をあげている。こういうワサビの利いたWitzは単なる語呂合わせと違ってシニフィエ(意味内容)も絡んでくるので、シニフィアンの類似を活かすために「あえて誤訳して」意味をずらすというわけには行かない。

夢が顕在的夢内容と潜在的夢思想で構成されるように、Witz も双面神ヤヌスに喩えられて、笑いを誘う表の面と、恐るべき真実を告げ知らせる裏の顔を持っている。滑稽な表の顔は他愛無い Wortspiel で出来ていて、それで相手の警戒心を弛めておいて、鋭い風刺の矢を放つ。この裏の顔は大事なので、シニフィエへの忠実を保たねばならない。すると大抵は、Wortspiel を成り立たせているシニフィアンどし類いが消えてしまうので、双面神としての機知の性格が失われる。Traduttore—Traditore! のままだと Witz だが、翻訳者—裏切者! と訳したとたん Witz でなくなる。この訳自体が翻訳による裏切りを実践して見せているわけで、これを論の表題に選んだのはそのためである。

機知でもう一つ注目すべきは、無意識との関係だ。Freudの著書も *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* となっているが、Heine: *Die Bäder von Lucca* からの引用 „ich saß neben Salomon Rothschild, und er behandelte mich ganz wie seinesgleichen, ganz *famillionär*.“<sup>12)</sup> が無意識との関連を示す格好の例文となっている。Hirsch Hyazinth という富くじ売りで魚の目取りを生業とする面妖な人物が、自分に対する富豪の familiär な態度を得意げに吹聴しようとするのだが、その際の相手の不自然にへりくだった物腰に感じた苦い思いが蘇って、familiär と言うつもりが、つい millionär と合体して *famillionär* という奇態なカバン語が出来てしまう。この人物の立場からは言い間違いだが、作者 Heine の立場からすると、これは Witz である。この珍妙なというか巧妙なと言うべきかの合成語は無意識的に出来てしまったものだが、その蔭には、金持ち 対 貧者の屈折した感情関係、意識下に抑圧された複雑な思いが隠されている。表現の方も中身の方も、どちらも深く無意識に関わっている。文章化すると相当な長さになる内容のものがこの奇妙なカバン語一語に込められていて、ここには圧縮という夢と同じ技法が使われている。ちなみに Heine はよほど金持ちに恨みがあったのか Millionarr というカバン語も造っている。

さて、文学に用いられる重要な Wortspiel の一つに掛詞がある。W.G.アストンという 19 世紀末イギリスの日本文学研究者は和歌、謡曲、浄瑠璃、歌舞伎などに頻出する掛詞を忌み嫌って our old enemy (宿敵) と呼んだそうだが、<sup>13)</sup> それから百年後に来日した J.クリステヴァはこれを世界に誇るべき日本文学の宝と絶賛して、言葉を遊ばせ、言葉で遊ぶのが文学の重要な使命の一つであると言っている。<sup>14)</sup> 表意文字の漢字を持っていて、発音がしだいに単純化してきた日本語には、同音異義語がやたらと多いのが特徴だが、表音文字の欧米語には当然それが少なく、掛詞はめずらしい。

次は Goethe: West-östlicher Divan の Buch Hafis に出てくる Wink という詩である。

Und doch haben sie recht, die ich schelte:  
Denn, daß *ein Wort nicht **einfach** gelte,*  
Das müßte sich wohl von selbst verstehn.  
Das Wort ist ***ein Fächer!*** Zwischen den ***Stäben***  
Blicken ein Paar schöne Augen hervor.  
Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,  
Er verdeckt mir zwar das Gesicht,  
Aber das Mädchen verbirgt er nicht,  
Weil das Schönste, was sie besitzt,  
Das Auge, mir ins Auge blitzt.<sup>15)</sup> [強調引用者]

*ein Fächer* が表向きは扇を意味しながら、同時に 2 行目 *einfach* の比較級にもなっている。*einfach* の比較級は普通 *einfacher* だが、稀に *einfächer* という形もある。いずれにせよ、ここは掛詞と取った方が面白い。これは Claudia Liebrand という学者が指摘していることだが、<sup>16)</sup> Goethe 研究とは関係のない論文の中なので、学会の定説かどうかは知らない。

これは一つ前の詩「明らかな秘密 (Offenbar Geheimnis)」に出てくる頭の固い文学者たち (die Wortgelehrten) を揶揄していて、彼らは Hafis を「神秘の舌 (die mystische Zunge)」と呼び、言葉の意味を測りかねている。おっしゃるとおり確かに「簡単ではない (nicht einfach)」と彼らの態度を認めるふりをしておいて、難しいと言う代わりに「もっと簡単」と肩すかしを食らわせている。「もっと簡単」というのは「簡単」とは違うわけだから論理に矛盾はない。さりげない扇の比喻の陰に、とても洒落た Witz が隠されている。

そうすると直前の *daß ein Wort nicht einfach gelte* も「一語の意味を一つに限るまい」ともなって、直後に来る掛詞を予告していると読むことも出来る。この場合、接続法第一式は間接語法ではなく要求語法となる。*ein Fächer* を掛詞と取ることで、前の行の *einfach* も「簡単な」の他に「単一の」となり、意味の重層性を帯びてくる。さらに *Zwischen den Stäben* も *Zwischen den Buchstaben* を暗示しているのではあるまいか。

戦前は知らず、ここ四、五十年では、小牧健夫、富士川英郎、井上正蔵、生野幸

吉、平井俊夫の5種類の訳が出ているが、誰一人この掛詞に気付いているふしが見られない。ほかに小栗浩、菊池栄一の詳しい研究書もあるが、これへの言及は見当たらない。ドイツ人学者による注釈にも、掛詞の指摘は見つからなかった。

ein Fächer/einfächer の掛詞によって、前後の詩句までも **doppelsinnig** になる、題名の **Wink** だってヒントという意味を隠しているのかもしれない。そうなると十全なる訳など容易ではない。「…およそ言葉が理解されるなどなまやさしいことではないという、それはきっと自明なのであろう。言葉はいとやさしい扇、じく(軸/字句)の間から美しい目が覗く…」と訳しても、「一語一義」の方は無視される。かといって「一語一義には限るまい、言葉はおおぎ(扇・多義)」とやると、もう一つの読みが消えてしまう。両義的な意味合いのすべてを訳出するのは不可能である。注を付けて補足説明するしかない。

さて、Kafkaが掛詞を多用したことはよく知られている。ここではEin Landarztのケースを見てみよう。

In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handtellergroße Wunde aufgetan. **Rosa**, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, [---]<sup>17)</sup> [強調引用者]

これは医者が夜半に急患を知らせるベルで呼び出されて行ってみると、患者は少年で、腰のあたりに傷を発見する、引用はその傷を描写する最初の部分である。問題はRosaだ。この文脈では「バラ色の」という無変化形容詞ですが、Rosaが出てくるのはここが初めてではなく、既に6回出てきている。しかしそれまでは医者の方に長年住み込みで働いていた女中の名前としてであった。医者はそのRosaという娘のことをずっと何とも思っていなかったが、この晩はじめていとおしいと感じるようになる。しかし彼女は、医者が往診のために必要な馬を探すべく蹴り開けた豚小屋の中から二頭の駿馬とともに這い出してきた獣じみた馬丁に追いかけられレイプされそうになる、その寸前、Rosaの悲鳴を耳の奥に残しながら医者は無理やり馬轡で出発させられてしまう。ずっと女中・恋人の名前としてRosa, Rosaと繰り返し出て来ておいて、傷のところでもまたRosaと来る。しかも文頭に置かれているので頭文字が大文字になって、名前と寸分たがわぬ形で目に飛び込んで来るから、初め読者は、えっ、どうしてここにRosaが?と驚き、ちょっと先まで読んで、ああこれは形容詞なんだと思う。これが偶然であるわけではない。少年患者の傷に冠せられたこのRosaは「バラ色の」と同時に恋人の名でもある。

これはきわめて意味深長な個所で、テキストのカナメの位置を占めている。にもかかわらず、翻訳ではずっと無視され続けてきて、2001年の新池内訳(白水社)でようやく薔薇色にローザとルビをふる形が登場した:「<sup>ローザ</sup>,薔薇色の」。18) 新訳というのは、以前の岩波文庫版池内訳ではまだそうになっていなかったからだ。

しかし、これでもまだ不十分ではないだろうか。原文で読むと、最初は恋人のRosaかと思う。そのインパクトの方が強い。だったら「<sup>バラ色</sup>,ローザ!」と、ローザを主にして、バラ色の方をルビに振るべきではないか。原文に感嘆符はないが、原文で読む際の驚きを体験できない日本の読者には、これぐらいが必要ではないかと思う。

ein Fächer/einfächer のさりげない掛詞が前後の詩句の読みにまで影響を及ぼし、詩全体が重層的な意味合いを帯びてきたように、Rosa/RosaのWortspielもあの不思議な傷について重大な示唆を与えるばかりでなく、この傷こそが作品の中心に位置しているだけに、影響はテキスト全体の解釈にも及ぶ。しかし、ここは作品論の場ではないので、Witzや掛詞が双面神ヤーヌスの比喩に恥じず、他愛ないWortspielの蔭に、文学テキストの深層へと通じる入り口を隠している、ということ指摘するにとどめたい。

一晩で『判決』を書き上げた明るる日、1912年9月23日の日記に、Kafkaは「小説を書くというのは、恥ずべき深みへと降りてゆくことだという確信を強くした。書くというのはそういうことなのだ。身も魂もあんなふう完全に開ききって、(無意識にまで通じる心の奥底との)あのような繋がりの中でしか書けないのだ」19)と書いた。常識も羞恥心もかなぐり捨てて心の扉を開ききり、想像力の源である無意識の領域との通路を開いた状態で書くのだ、そういう書き方しかありえない、ということである。

それより120年あまり前、創造力の不足を嘆くKörnerにSchillerが書簡を寄せ、「分別が門の見張りをやめるとさまざまな想念がわれがちにと乱入してくる」と書いているが、Kafkaと同じことを言っているように思われる。これは『夢判断』に引用されていて、そこでは、夢分析や精神分析に際して患者に求められる姿勢について、夢なら夢に関して、それとの関連で思い出されることを、つまらないとか、恥ずかしいとか、批判や道徳的判断を加えることなく思い出し、どんなささいなことでもすべて話してくれなければ、分析は成功しない、そういう文脈でこの手紙が引かれている。20)

SchillerとKafkaを隔てる一世紀余の時代の変化というものを考慮に入れなければならぬのはもちろんだが、詩人の想像力が今も昔も基本的には変わらず、無意識に向かって開かれていて、言語秩序に回収しきれない感覚や情念や欲望を創造活

動の原動力にしてきたことを、この二つの引用文はよく示している。意識の域外へと抑圧されたセミオティックな要素に突き動かされる詩的パロールが、侵犯と逸脱を繰り返すことで既存のラングを揺さぶり、刺激し、活性化して、言葉に新鮮な輝きを取り戻させる、詩的言語が常にそういうトリックスターの役割を果たしてきたことはよく知られているとおりである。

ここではあえて、サンボリックな秩序から排除されたセミオティック要素が、言語の正統的な意味作用であるシニフィアン/シニフィエの回路から逸脱した、音やリズムとしてのシニフィアンの感覚的・身体的意味作用を通して表出される、あるいは、まったく意味レベルの異なる二つの言葉を同じ一つのシニフィアンが結びつけて、思いがけない重層的な意味の境域を切り拓き、フェノテキスト(表層のテキスト)からジェノテキスト(深層のテキスト)への通路を指し示す、そういった文学におけるシニフィアンの働きに焦点を合わせて翻訳の可能性と限界を論じてみた。

注

- 1) シェイクスピア『ハムレット』(野島秀勝訳) 岩波文庫 2002, 327p.
- 2) Benjamin, Walther: Die Aufgabe des Übersetzers. In den: Gesammelte Schriften Bd. II ·1 Frankfurt a. M. 1981, S.17ff.
- 3) ベンヤミン「翻訳者の使命」(丸子訳)、『ベンヤミン著作集6 ボードレール』晶文社 1988. 所載 275p.; ベンヤミン「翻訳者の使命」(野村訳)、『暴力批判論』岩波文庫 2003.所載 85p.
- 4) WortspielやWitzの翻訳に言及しているのは、中村保男:創造する翻訳 ことばの限界に挑む 研究社出版; 柳瀬尚紀: 翻訳はいかにすべきか 岩波新書; 柳瀬尚紀: ナンセンス感覚 講談社現代新書; 小田島雄志: ダジャレの流儀 講談社; 小田島雄志: 小田島雄志のシェイクスピア遊学 白水Uブックス など(いずれも英文学者)があるが、筆者にとって最も参考になったのは、翻訳論とは直接関係のない下記FreudのWitz論とサラ・コフマン『人はなぜ笑うのか? フロイトと機知』(港道他訳)人文書院 だった。
- 5) Schiller, Friedrich : Wallenstein. In den: Sämtliche Werke Bd. II , München 1985. S.292f.
- 6) シルレル『ヴルレンシュタイン』(関口存男訳)、世界戯曲全集12 獨逸古典劇集 1928. 所載、379p.
- 7) Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a. M. 1999. S.46ff.

- 8) 九鬼周造:「偶然の産んだ駄洒落」、『九鬼周造随筆集』菅野昭正編、岩波文庫、1991.所載、36p.
- 9) 「ダジャレの未来」(座談会)『婦人公論』2000年9月号 所載
- 10) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In den: Werke. Hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, München. 1959-1963.: Bd. 5, S. 173.
- 11) Freud, Sigmund: Ebd. S.33.
- 12) Heine, Heinrich: Die Bäder von Lucca. In den: Sämtliche Schriften München 1997 Bd.2. S.425. Freud, Sigmund: Ebd. S.14ff
- 13) 小林路易: 掛詞の比較文学的考察 早稲田大学出版部 2001. S.3ff
- 14) インターネットのサイト(現在では閉鎖)によった。しかしクリステヴァの『ことば、この未知なるもの—記号論への招待』、『セメイオチケ』、『恐怖の権力--「アブジェクション」 試論』などの著書から判断して、この内容には信頼が置けると思う。
- 15) Goethe, Johann Wolfgang: West-östlicher Divan. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 2, 1960. S.25.
- 16) Liebrand, Claudia: „Deconstructing Freud“, Franz Kafkas *Der Prozeß*. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Hrsg. von Thomas Anz, Königshausen & Neumann 1999. S.137.
- 17) Kafka, Franz: Ein Landarzt. In: Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans- Gerd Koch und Gerhard Neumann. S. Fischer 1994, S.258
- 18) カフカ「田舎医者」カフカ小説全集第4巻 『変身ほか』(池内紀訳) 白水社 2001年 所載、205p
- 19) Kafka, Franz: Tagebücher. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Marcolm Pasley. S. Fischer 1990. S.461.
- 20) Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Frankfurt a. M. 1999, S.107.

### **Traduttore -- Traditore!**

Zur Doppelsignifikation des Signifikanten als Problem der Übersetzung

Tomotaka Takeda

Nach F. de Saussure besteht zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat keine direkte Beziehung. Im poetischen Text beziehen sich beide aber eng

aufeinander. Denn dort weist der Signifikant nicht nur als Zeichenträger auf den Zeicheninhalt hin, sondern wirkt als Einheit von Klang und Rhythmus selbständig direkt auf Gefühl und Empfindung des Lesers(Zuhörers). Dabei wird zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten eine harmonische Beziehung erzeugt. Diese wird im Prozeß der Übersetzung notwendigerweise gestört, weil die Zeichen des Originaltextes durch die Signifikanten ersetzt werden müssen, die zu einer anderen Sprachwelt gehören. Um dieses Problem zu überwinden und um den fragilen Einklang zwischen dem Ausdruck und dem Sinn des Originaltextes ins andere Sprachsystem hinüberzuretten, soll man weniger dem Inhalt (Signifikat) die Treue halten, als vielmehr auf den Klang, den Rhythmus und den Gefühlston des Originaltextes (Signifikanten) achten, was jedoch eines dichterischen Talentes bedarf.

Eine besondere Schwierigkeit hat der Übersetzer mit den Wortspielen, die im literarischen Text oft auftreten: vor allem mit der Paronomasie, die auf der klanglichen Ähnlichkeit der Wörter basiert, und auch mit der Polysemie, die die Mehrdeutigkeit des Wortes zum poetischen Effekt ausnutzt. Das berühmteste Beispiel des Klangwitzes in der deutschen Literatur ist die „Kapuzinade“ aus Schillers „Wallensteins Lager“. Die adäquate Übersetzung dieses spielerischen Ausdruckes ist zwar schwierig, wird aber möglich, wenn man eine geringe Sinnverschiebung in Kauf nimmt und ähnlich klingende Wörter in seiner eigenen Sprache sucht und kombiniert. Der Übersetzungsversuch von Tsugio Sekiguchi vor fast 80 Jahren liefert ein gutes Beispiel dafür.

Unter vielen schwer übersetzbaren Witzen – Jean Paul meint, „Alle Sprachen sind voll unübersetzlichen Witzes“ – erwecken unsere besondere Aufmerksamkeit die doppelsinnigen Ausdrücke wie >ein Fächer / einfächer< in Goethes Gedicht „Wink“ aus seinem „West-östlichen Divan“ und >Rosa< (Mädchenname / rosarot) in Kafkas „Landarzt“. Sie wollen zwar adäquat übersetzt werden, weil sie den Drehpunkt des jeweiligen Textes bilden und die Deutung des Werkes bestimmen. Dies ist aber beinahe unmöglich, denn bei der Übersetzung dieser Polysemien sollte nicht nur die Gleichheit der Signifikanten, sondern auch die Erhellung der Doppelbedeutungen erreicht werden.