HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	翻訳と傍訓：『小説神髄』研究（五）
Author(s)	亀井, 秀雄
Citation	北海道大學文學部紀要, 40(1), 65-118
Issue Date	1991-11-15
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/33577
Type	bulletin (article)
File Information	40(1)_PR65-118.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

翻訳と傍訓

――『小説神髄』研究（五）――

亀井秀雄

第一章　日本語における翻訳の諸相

一つの文が、原文であると同時にその翻訳でもあるような文章を仮定することは、理論的には不可能なことのように思われる。だがN・サカイ[註一]が注意を促したごとく、私たちの漢文はまさにそういう両義的な文章なのである。ここで私の言う漢文とは、原（漢）文たる中国の古典に返り点や送り仮名を附した文章を指す。荻生徂徠ふうに言えば、たしかに私たちは中国の古典を眼で追ってはいるのだが、じつは返り点や送り仮名に従って日本語に翻訳しながら読んでいるにすぎないのである。

その意味で私たちの漢文は世界でも類例の乏しい特異な文章と言えるだろうが、その漢文で日本の古典を「翻訳」した場合、もう少し事情は複雑になる。例えば頼山陽の『日本外史』（文政一二、一八二九年）の平氏や源氏の章は、『保元物語』『平治物語』の要点のみを摘訳したものであるが、楠氏の章の次の箇所などは今日一般に言う翻訳にきわ

めて近い。

正成感激。対曰。天誅乗時。何賊不斃。東夷有勇無智。如較於勇。挙六十州兵。不足以当武蔵相模。較於智乎。則臣有策焉。雖然。勝敗常也。不可以少坐折変其志。陛下苟聞正成未死也。則毋復労宸慮。乃拝辞還。

これの「原文」に相当する表現は『太平記』巻第三の、

正成畏て申けるは、「東夷近日の大逆、只天の譴を招き候上は、衰乱の弊へに乗て天誅被致に、何の子細か候べき。但天下草創の功は、武略と智謀との二にて候。若勢を合て戦はゞ、六十余州の兵を集て、武蔵相模の両国と対すとも、勝事を得がたし。若謀を以て争はゞ、東夷の武力只利を摧き、堅を破る内を不出。是欺くに安して怖るゝに足ざる所也。合戦の習にて候へば、一旦の勝負をば、必しも不可被御覧。正成一人未生て有と被聞召候はゞ、聖運遂に可被開と、被思食候へ」と、頼しげに申て、正成は河内へ帰にけり。

であった。私の手元にあるのは弘化元（一八四四）年の川越本であるが、言うまでもなく山陽自身は中国古典の原漢文に倣った文体で書き、その写本を川越本の編者保岡嶺南が編集して返り点を施した。板行に当って漢文化されたわけである。その後山陽の自筆稿本との校合も進められて昭和四年には山陽全書が刊行され、岩波文庫本ではそれを次のように訓み下して本文としたのであった。

正成感激し、対へて曰く、「天誅、時に乗ずれば、何の賊か斃れざらん。東夷は、勇あれども智なし。如し、勇を較ぶれば、六十州の兵を挙るも、以て武蔵・相模に当るに足らず。智を較べんか。則ち臣に策あり。然りと雖も、勝敗は常なり。少しく坐折するを以てその志を変ずべからず。陛下、苟も正成未だ死せずと聞かば、則ち復た宸慮を労することなかれ」と。乃ち拝辞して還る。

こうしてみると、すでに『太平記』のなかで「御覧ぜらるべからず」が「不可被御覧」、「聞こしめられさふらはば」が「被聞召候はゞ」のごとく擬似漢文化が行なわれていたわけであるが、山陽はむしろそれらを省いた形で原漢文に翻訳し、さらにそれを日本語ふうな訓読文に再翻訳していたことになる。つまりローマン・ヤーコブソン[註二]が言う同一言語内翻訳とは違った形で、しかしある意味ではこれもまた一種の同一言語内翻訳と呼んでよいような意識による翻訳が行なわれてきたのである。

そこで問題は、はたして漢文は日本語か否かということになるであろう。ただし私は性急にこの問題に答えようとは思わない。むしろ問題を混乱させるだけかもしれないが、もう一つの判断材料として明治一一（一八七八）年の丹羽（織田）純一郎訳の『欧州奇事花柳春話』と、明治一六年の『通俗花柳春話』とを挙げておきたい。漢文を片かなまじり文に書き下した文章、これを当時は漢文体とか漢文くずしとかと呼んだのであるが、幕末から明治初期の知識人は多くその文体を以てヨーロッパの文書を翻訳した。いわゆる蘭学者たちがオランダの文書の翻訳に使いはじめ、それが幕末に一般化したらしいのだが、丹羽純一郎も Edward Bulwer Lytton "Ernest Maltravers" (1837) の翻訳ではその文

体を用い、しかも五年後にはそれを書き変えた「通俗」版を出したのであった。「然ども旧訳ハ漢文体にして婦女児童の或ハ解し難き所なしとせず（中略）故に今其旧文を一変して苟も四十八字を読得るの徒ハ之を読で解せざるの憾なからしめ以て啓蒙英史の風俗篇に充んとす」（『通俗花柳春話叙』）と。

とはいえ、この「通俗」版は必ずしも今日の私たちが予想するごとく難解な漢字の熟語を廃し、「です」「ます」調で平易に語り直すことを意味しない。両者の冒頭を較べてみよう。

> 爰ニ説キ起ス話柄ハ市井ヲ距ルヿ凡ソ四里許ニシテ一ツノ荒原アリ。緑草繁茂、怪石突兀、満眼荒涼トシテ四顧人声ナク恰モ砂漠ノ中ヲ行クガ如ク唯悲風ノ颼々トシテ草蕪ニ戦グヲ聞クノミ。寂寞ノ惨景云フベカラズ。人ヲシテ覚ヘズ慄然タラシム。四時既ニ此クノ如シ。況ンヤ冬陰黯淡物色ヲモ分ツベカラザル暗夜ヲヤ。寒雨蕭々時ニ過ギ凍風烈々地ニ吼ビ唯ダ平蕪荒漠ノ間遥カニ一製造所ノ孤燈明滅タルヲ見ル。（『欧州奇事花柳春話』）

> 都なす街巷を距ること四里許り最と広漠なる荒野あり緑草ハ背丈に生茂り行歩る路さへ絶続に往来ふ人ハ稀にして唯聞くものハ吹風の草葉に戦ぐ音ばかり其荒涼き惨景ハ外に譬へんやうぞなし況て頃しも冬の夜の白黒も知らぬ烏羽玉の暗の折柄降りしきる雨を誘ふて吹風に野末の草の間隙より遥に見ゆる燈火ハ誰が住む家か知らねども滅てハ明る其状ハ燐火の光に異ならず最と凄然状景なり（『通俗花柳春話』）

分かるように、この「通俗」化は漢文書き下し文体から読本的な文体への書き変えであった。それは難易の問題と

いうよりはむしろポピュラリティー、あるいは文体の身分制の問題なのであって、漢学を教養的背景とする知識人の文体から、近世以来の小説稗史の読者層になじみ深い読本文体への「翻訳」だったのである。

見方を変えれば、この「翻訳」は本文とルビの関係の転換だったということができる。すでに私たちは本論の第二回で、建部綾足の『西山物語』における「大森七郎といふものゝふはらから（一母同産）」「是を人に教えてかそけき（幽）たづき（便）とはなしける」というような表現をみてきた。この場合言うまでもなく平がなの表現が本文であって、ルビ的に附けられた「一母同産」「幽」「便」などの漢字は、その本文の概念をより明瞭に伝える傍註のごときものであったが、右の「通俗」版においてもルビ的に附された平がなに従って読むほうがはるかに和語としての自然な文法的つながりを持っている。「絶続に」「其荒涼き」などを、傍訓なしに音読することはむずかしく、これらの漢字がかえって「一母同産」的な役割を果していたのだとみるべきであろう。

それに対して「欧州奇事」の本文は明らかに漢文書き下し文のほうであって、片かなのルビはその音読みまたは訓読みを示す。ただし平がなのルビは発音上の音訓いずれかを示すわけでないことは、「覚ヘズ慄然（ぞっと）タラシム」「冬陰黯（まっ）淡（くろ）物色ヲモ分ツベカラザル」などが日本文としての続き具合のおかしいことでも分る。この場合の「ぞっと」「まっくろ」などはその漢字熟語の語釈を傍訓化したものだったのである。

このような語釈のルビ化は、幕末の漢文風俗誌、例えば中嶋棕隠軒『都繁昌記』（天保八、一八三七年）で、

皆自訴ヘテ二其躬ヲ一曰、不自由ノ廃畸物（カタハモノ）、不レ得レ就クコトヲ二貴手下ニ一（オヒノモトヘハマヰリマセヌ）、深ク請フ二垂レテ慈悲ヲ一以テ賜ヘ二一銭ヲ一、不二敢テ粗率ニ戴過セ焉一（アダヲロソカニハイタヽキマキセヌ）

のごとく、本文の左側に表記され、近代初期にも盛んに用いられた。庶民の日常会話や風俗を漢文化するに当って、その声音を左側に注記したわけであるが、冲志楼主人なる人物の『維新御布告往来』（明治五、一八七二年）においては、「文明化之盛時」という本文に対して、右側には「ブンメイカイクワノセイジ」という音読みのルビが施され、そして左側には「バカモリコウニナルヨキジセツ」という奇想天外な、意訳的な傍訓が附けられるに至ったのである。先ほどの「歐州奇事」の例は、この左右に並記されたルビを片かなと平がなとで区別しつつ列記したものであろう。この一連の『小説神髄』研究で私はテクストの引例に際しては当用漢字に改め、しかしルビのほうは煩を厭わず克明に引用してきたが、それは以上のように多様な機能がルビに含まれていたからにほかならない。

漢字に訓読みのルビを振ること自体、既に漢字から和語への翻訳だったと言えなくもない。それを直訳とするならば、「文明開化」が「バカモリコウニナル」は何段階かの解釈を経た意訳だったことになるだろう。その意味では「歐州奇事」の表記自身がそのなかに翻訳を含み、改めて和語中心に「翻訳」し直したのが「通俗」版だったわけで、先にも指摘したように必ずしも難易の問題ではなかったのである。そして今「歐州奇事」のほうを原文と呼ぶならば、さらにその背景に漢文があったことになる。

ただし念のため注意しておけば、あくまでもこの漢文は文化的背景としての、言わば観念としてのそれなのであり、「歐州奇事」の本文をそのまま漢文に書き改めることが出来るという意味ではない。当時は矢野龍渓の『斉武名士経国美談』（明治一六、一八八三年）に対して安田倉三の『通俗経国美談』（明治二一年）が現われ、東海散士の『佳人之奇遇』（明治一八年）に対しては石心鉄腸子の『通俗佳人之奇遇』（明治二十年）が現われるというふうで、『通俗花柳春話』はけっして例外的な事例ではなかったわけだが、よく言われるように、『佳人之奇遇』の漢文書き下し文はそのまま

漢文に改めうるが、『斉部名士経国美談』のそれは漢文にもどすことがむずかしい。龍渓自身も凡例で「今ヤ我邦ノ文体ニ一定ノ体裁ナキガ故ニ、著者ハ此書ヲ草スルニ当テ、随意自由ニ諸種ノ文体ヲ用キタリ。然レドモ戯レニ従来ノ小説体ノ語気ヲ学ビシ処多ケレバ、読者之ヲ察セヨ」とことわっているように、漢文の書き下しとは区別されるべき、一種独自な漢文書き下し的な文体として自覚していたのである。「従来ノ小説体ノ語気」とは読本的な七五調を指す。ただ、それにもかかわらず、先のような「通俗」版とは逆に和文体で書かれた作品を漢文書き下し文に書き改める試みは当時なされなかった。かつて元禄期の義轍と月堂の兄弟が例えば中国の『三国志』の翻訳を『通俗三国志』と称したが、多分その延長として漢文書き下し文の読本的な書き替えを「通俗」と呼ぶ習慣に支配されていたのである。ちなみに当時は山陽の『日本外史』に関して大森惟中と庄原和との『外史訳語』（明治七、一八七四年）という辞書が出され、中村正直訳の『西国立志編』（明治三年）についても同種の辞書が出版されていた。漢文またはその書き下し文で書かれたものを大衆化する「翻訳」とそのための辞書の必要が意識されつつあったのであろう。

してみるならば、漢文を外国語と意識するか否かは、知の身分制あるいは文化的システムの問題だったのである。読本的な和文を大衆性（ポピュラリティ）の条件とする意識からみる時、漢文は翻訳の対象＝外国語として現われてくるが、知識人にとってはかれら相互のコミュニケーションに不可欠な自国語（自分たちの言語という意味での）であり、とりわけその書き下し文体は疑いもなく日本語の一文体として十分な市民権を持つはずのものであった。おそらくそのためにそれらはヨーロッパ語を日本語に移す第一次翻訳の言語・文体として用いられ、丹羽純一郎が言う「婦女児童」のような大衆読者に対してはさらに二次的な翻訳が行なわれなければならなかった。ヨーロッパの文物を翻訳するに当って漢文書き下し的な文体が選ばれた理由を、これまで多くの人は、ヨーロッパ語と漢文の語順が共通し、しかも漢字の熟

語構成能力がヨーロッパ語を移すのに便利であったためと説明してきた。それも一理ある見方ではあるが、そこには上のような文化的システムが作用していたことを見落してはならない。

ともあれ明治初期の翻訳の諸相はおよそ以上のごとくであった。このようなとらえ方はあるいは翻訳概念の拡張という批判を受けるかもしれない。だが日本での翻訳を論じてなおそういう批判をする人がいるとすれば、それは外国語／母国語という二項対立にとらわれて、漢文という両義的な言語を失念してしまった結果にほかならず、だからじつは「翻訳」という熟語の訓読みを私たちは持っていないという単純な事実にさえも気がつかずに来てしまったのである。「翻」に相当する和語はひるがえるであり、「訳」のそれはわけであるが、では「翻訳」の和語は何であろうか。漢字が渡来してから現代に至るまで日本の制度と文化は外国の文物の翻訳・翻案によって形成されてきたと言って過言ではないが、にもかかわらず「翻訳」を翻訳した和語を持たないとは奇妙なことであろう。「翻訳」の問題が日本の知識人の間で意識されたのは、漢文を用いる行為のなかでだけだったからではないか。一つそのように問題を立ててみる必要もありそうである。

『奇異雑談集』（編者不詳、貞享四、一六八七年）という近世初期の怪談集に、「今唐（から）の言葉をやはらげ、日本の言葉になして記するなり」ということわりが出てくる。中国の『剪燈新話』の一説話を日本語に書き変えるに当ってのことわり書きである。「やはらげる」とは、和訳（わやく）や和解（わげ）などの熟語の「和」を念頭においての言葉であろう。和訳や和解それ自体もおそらく日本人の作った漢字の熟語であって、「和」は言うまでもなく日本の意味であるが、それにもう一つ「和（やは）らぐ」という和語を掛けて、和訳とは日本人に分かりやすく、なじみやすく和文化することだととらえ

たわけである。この発想の延長線上に、「文明開化」を「バカモリコウニナル」とする和らげた訓読みがあった。和文の翻訳意識はそういう性質のものであったらしい。上田秋成は別に和訳太郎という筆名を用いたことがあり、『剪燈新話』などの中国の白話小説の翻案家としての自負をそこに籠めていたようだが、それと同時に当時の大阪方言の「わやく」、つまり無茶、いたずらの意味をかけていたと言う。もしそうならばかれの「和訳」は悪ふざけにもなりかねないほどあえて日本的にデフォルメしてしまうことだったわけで、そこから「原話」に対するイロニーあるいはパロディ的な効果が生れてきたのである。

それに対して杉田玄白の『蘭学事始』（文化一二、一八一五年）でも明らかなように、蘭学者たちのオランダ文献の翻訳のほうがはるかに原文原語の概念に忠実たらんとする自覚が高かった。多分それは医学をはじめとする自然科学の翻訳が中心だったからであり、『蘭学事始』の記述それ自体も日本人の書いた最も早い欧文脈の文体だったと言うことができ、かれのオランダ語修得がいかに身についたものであったかをうかがわせる。ただしここで注意すべきは、玄白たちの翻訳『解体新書』（安永三、一七七四年）では漢文が用いられていたことである。大槻玄沢の『蘭訳梯航』（文化一三年）はその体裁を伊藤仁斎の『童子問』に倣ったものであるが、翻訳の原義を中国の『翻訳名義集』における「翻訳梵天之語、転成漢地之言。音雖似別、義則大同」という定義に求め、日本の「訳語」について以下のように説明した。「此邦ハ漢字ヲ取リ、漢語・漢文ヲ用ユルナレバ、即漢語ニ邦訓ヲアテ、其字義ヲ理会スルナリ。コレヲ古来和訓トイフ。コレハ、実ハ漢語ノ訳トイフモノナリトゾ。其訳ヲ詳ニスルコトヲ、本邦漢学ヲ専ラ修ル諸匠、漢語ノ本義ヲ取リチガヘズ其正当ノ詞ヲアテシムルヤウニ教エ、又却テ漢文ヲ書キ習フタメ和文ヲ漢文ニモ訳セシメモスルナリ」。つまりもと翻訳とは仏典の梵語（または周辺諸国の言語）を中国語に変えることであって、その

逆の場合は必ずしも含まなかった。その点で漢語を日本語読みする和訓とは区別されてきたのであるが、じつはこの和訓も意味拡大して翻訳と呼んでさしつかえない。古来日本の知識人が漢語の語義を正しく会得するために習練を重ねてきた和文の漢文化（＝翻訳）と、上のようなこととは相互作用の行為だったのだと言うのである。この認識を踏えてかれは「熟ク彼文法ヲ理会シテ、猶漢土ノ書籍ヲ我国語ニ諺解スルガ如シト知ルベシ。又、漢文ニ書クベキ学才アラバ、直ニ漢文ニモ訳スベキナリ」と主張し、「汝ガ輩、彼ヲ学ンデ此ニ訳セントセバ、先、此方和漢訳学ノ義ヲ自得スルニ在ルベシ」と奨めたのであった。

このとらえ方に、オランダ語と漢文の語順が似ているという発見が重ねられたのであろう。玄沢は『蘭学階梯』（天明八、一七八八年））で、翻訳の手順として、まず漢文化してみるべきであると、

イキ	ウーエンス	ユ	グー
Jk	wenfch	u	goe
我	望	你	吉

デン	ダク	メインハール
den	dag	mynheer.
	日	吾君

我貴君ノ嘉日ヲ希望ス　是平生人ニ相見ヘテ先言フ所ノ祝詞也

のような例を挙げていた。[註三]

ただし玄沢によれば、蘭学と漢学とでは重要な違いがある。それは漢学は主として「道教」（宗教道徳）にかかわ

るのに対して、蘭学はむしろ「芸術」（技術や科学）に関する訳業だからであり、それ故後者は和文をオランダ語に書き変える習練などの迂回路を経るよりは、「彼療術・方薬ナドノ切近緊要ノ事ヲ取テ、訳文シテ雅俗ニ通ズルヤウニシテ、直チニ其用ニ施シ試ミ」なければならない。そこでかれは亀井南溟の「学而時習」という忠告を挙げて「コレ、俚俗ノ語ニ従ヘバ、平易ニシテ人情ニ近シトイフノ訳意ヲ取レルナルベシ」と意訳的に解釈していたが、要するに一たんオランダ語を実際に漢文化してみるか、それとも頭のなかで組み立ててみるだけにとどめるかは別として、ともあれそれを媒介とした和文への翻訳を求めていたのである。

このようにしてヨーロッパ語の和訳もまた和文の漢文化とおなじく翻訳としての市民権を得たわけであるが、もし玄沢的な意識が丹羽純一郎にもあったとするならば、一たん漢文を基盤とする『欧州奇事花柳春話』の段階を踏えて、言わばそれを和らげた『通俗花柳春話』という翻訳に達したことになるであろう。念のために改めてこの二つの『花柳春話』の「原文」を次にあげてみたい。

Some four miles distant from one of our northern manufacturing towns,' in the years 18——, was a wide and desolate common; a more dreary spot it is impossible to conceive——the herbage grew up in sickly patches from the midst of a black and stony soil. Not a tree was to be seen in the whole of the comfortless expanse. Nature herself had seemed to desert the solitude, as if scared by the ceaseless din of the neighbouring forges; and even Art, which presses all things into service, had disdained to cull use or beauty from these unpromising demesnes. There was something weird and primeval in the aspect of the place; especially when in the long nights of winter you beheld the distant fires and lights which give to the vicinity of certain manufactories so

preternatural an appearance, streaming red and wild over the waste.

これを先に引用した二種類の訳文とを較べてみれば、訳者が「通俗」版において改めて原作に忠実な翻訳を心掛けた様子は全く見られない。「歐州奇事」の「寒雨蕭々時ニ過ギ凍風烈々地ニ吼ビ」などはもともと原文にない表現であるが、それが「通俗」版では「折柄降しきる雨を誘ふて吹風に」という形で残されている。しかも遠くの工場で時おり騰る炎や閃光が周囲の荒野を照し出す超自然的なイメージは、「唯ダ平蕪荒漠ノ間遙カニ一製造所の孤燈明滅タルヲ見ルノミ」から、「遥に見ゆる燈火ハ誰が住む家か知らねども滅てハ明る其状ハ燐火の光に異ならず最と凄然状景なり」という具合に、安達が原や浅茅が原などの孤つ家伝説の不吉な印象を誘うべく変えられてしまった。それは製造所という概念それ自体がまだ当時の大衆にはなじみがなかったという配慮によったためでもあろう。換言すれば、あえて読者に未知な事物や観念をつきつけることで知的な緊張や関心を強いる翻訳から、よりなじみ易い伝統的なイメージに変更することにほかならず、それが和訳＝通俗化の意味だったわけである。

ついでに言えば、原文においては自然と技芸とを列挙して、前者はあたかも工場の騒音に追い立てられたかのごとく人気ない原野を荒れるにまかせ、後者もそこから有益や美を引出すに値しない不毛の地として見かぎってしまったという意味のことを語っている。これは工場地帯がかえって近隣の原野を荒廃させてしまったという形で近代文明を告発し、一まず状況を人間の営みや自然の創造力から見捨てられた荒涼たる野性状態に還元してしまい、それから改めて愛と教育による人間性再生の物語を始めるためであった。だが、そういう言わば深層の形而上的なモチーフを二つの訳文は捨ててしまっている。地の文における思弁的な言説はストーリーの進行の挾雑物でしかない、と判断し

たのかもしれない。

私がそのように推測するのは、訳者は原作の真意を十分に理解できなかったためだと科め立てするような批判を避けたいがためである。従来の研究は、とかく翻訳による変容を訳者の「西欧文学」に関する理解の未熟、欠陥に還元しがちであったが、それでは当時の実情が見えて来ないだろう。そうではなくて、先ほど指摘したようなモチーフの消去や工場の炎を孤つ家の燐火（おにび）に変えてしまった変更は、訳者個人の能力を超えた、その時代の文化的システムの作用としてとらえてみなければならない。またそうすることによってローマン・ヤーコブソンやユージン・A・ナイダたちの[註四]、基本的にはヨーロッパの言語の枠内でしか考察していないような翻訳論では説明できない、むしろそれを訂正しうる翻訳の諸相が見えてくるはずである。

再び言えば、およそ以上が明治前期の翻訳のありようであった。これを踏えて本論では服部誠一纂述『活劇 泰西春窓綺話』（明治一七、一八八四年）を検討してゆく。一見これは『小説神髄』研究とかかわりないように見えるかもしれないが、じつはその下訳を坪内逍遥が引き受けていて、しかもそのテクスト生産過程に以上の諸相がさらに複雑にからまっていたためであり、それを検討することはやがて『神髄』の記述の仕方を解明することにつながってゆくはずである。

だがその前にさらに二種類の翻訳を見ておかなければならない。それは「漢文」を媒介とせずに直ちに和文化を目指した翻訳と、もう一つは日本の作品を英訳した翻訳とである。

第二章『魯敏遜漂行紀略』と"Genji Monogatari"の場合

安政四（一八五七）年、横山由清が『魯敏遜漂行記略』という小冊子を出板した。原話は言うまでもなくダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー』であるが、かれが拠ったテキストについては、オランダ語で書かれた子供向けの絵入りダイジェスト版であろう[註五]という以上のことは分からない。その点で「原文」と横山訳とを較べようがないのであるが、私がここで注意したいのは、蘭学者の箕作阮甫と歌人の井上文雄とが寄せた序文のなかで、それぞれ次のようなことを述べていた点である。

保三（横山由清）江都人邃国学而善属国文。今見其所飜流麗可喜頗有今昔物語之風。非余輩妄冒漢人口吻以成一種不可解之語之比也。（箕作阮甫、句読点・返り点は引用者）

そもそも西洋の国々のことはつかひは、漢語もてうつさんよりも、爰の言葉もて物するなんいとようあたれるは、其こととひ我大御国のふりに似かよひたる所あれは成けり。されは今よりすへて彼国書はかんなもしして、言の葉の学あらんひとうつさまほしきわさになん。（井上文雄、句読点は引用者）

和文の翻訳はそれほど新鮮な印象を与えたのであろう。箕作阮甫の「余ガ輩ノ妄リニ漢人ノ口吻ヲ冒シ以テ一種ノ

不可解ノ語ヲ成スノ比ニアラザル也」という謙遜には、もちろん社交辞令も含まれていたにちがいない。が、訳者があとがきの「附載」で自負したような「今其章を逐ひ句を踏ミて片言隻語も私に省かず加へず」という逐語訳が事実とするならば、少くとも物語の翻訳においては大槻玄沢が理念とした「俚俗ノ語ニ従ヘバ、平易ニシテ人情ニ近シ」という和文訳の可能性が見えて来たことになる。しかも一たんの漢文化を媒介とすることなしに、である。

それに対して井上文雄のほうは日本とオランダの文字の性質が似ていることを理由に、「今より総て彼国書は仮名文字して言の葉の学あらん人移さまほしき業になん(ある)」と主張した。中国では森羅万象の一つ一つに別な漢字を宛てて膨大な数としてしまったが、日本ではわずかにいろは四十八字(正しくは四十七字だが、かつては終りに京の文字を加えて四十八字とした)を組み合わせて森羅万象を言い表わすことができる。このような仮名文字の特殊性の発見は、いろは四十八字(とその発音)の一つ一つが根源的な意味と造語能力を内在させているかのごとき神秘的な観念を生み、それが国学者たちの語源や音韻研究の潜在的なエネルギーとなっていた。他方、オランダの言語はさらに少い二十六文字の組み合せによって全て表現しうる事実が新井白石などの注意を惹き、当然のことながら蘭学者の間ではアルファベットといろはの類似性は常識となっていたわけで、オランダ語を片かなで表記し、いろはをアルファベットで表記してみる実験のなかからも日本語の音韻研究が生れてきたのだった。だからオランダ語の翻訳は仮名文字で行なうべきだ、と言うのはもちろん事態の短絡的な単純化でしかないが、この場合も漢語を媒介せずにオランダ語と直接しうる日本文字の可能性が一種の昂揚感をもって主張されることになったのである。

ともあれこのような興奮をもたらした横山由清の訳文は次のごとくであった。

> 魯敏遜屈律西(ロビンソンクリユスー)ハ育(ヨルク)英吉利国の地名の貴　族(ヨシアルイヘスデ)なり此人としわかきほどより遠く旅行(タビアリキ)せんの企ありけり父その事をしりて側近くよびて汝(イマシ)此国を離(ハナ)れて遠く旅行せんと思ふさまゝゆ旅(タビ)ハ憂(ウ)きものぞかしさる辛苦(クルシミ)に身体うちまかせてありかんこといと痛(イタ)まし汝(イマシ)の才能わが家にとゞまり居(ヲル)とも必あるべきさまに身ハたてつべき物ぞなどいさめこしらへけり

箕作阮甫は『今昔物語』に似ていると評していたが、とくに根拠があっての判断とは思われない。要するに昔ながらの説話様式の代表として挙げてみただけであろう。一読して明らかなのは全篇ほとんどの文が「けり」で結ばれていることと、敬語法が全くみられないことであるが、これはおそらくオランダ語の時制と無敬語表現とに従ったためであった。父の諫めにそむいた息子が、艱難辛苦を創意工夫によって克服し、ついには「魯敏遜此島の支配を弗麗独(フレイダフ)（イギリスの原作におけるフライデー）の父に渡しこゝにとゞまるべき水夫らにわが是まで生命(イノチ)を保続(ツナギ)たりし術(テダテ)とかの野羊(ヤギ)を養ひ肥(コヤ)し酪(チーズ)乾酪(カース)を得たりし法(シカタ)とを教へ蒔生(マキオホ)すべき穀類など与へけり」と、言わば未開の孤島を拓いた文化神にまで成長してゆく。この放浪と自立のストーリーを、上のごとく擬古文としては破格な文体で、過剰な思い入れもなしにさばさばと語ってゆく物語は、たしかに当時の読者には新鮮な印象を与えたにちがいない。

ただし念のために附言すれば、このような翻訳態度は直ぐには受け継がれていかなかった。一たん切れてしまう。その理由は明らかではない。おそらくは習慣の問題であったのだろう。その意味では受け継がれなかった理由をこの『魯敏遜漂行記略』のなかに求め、しかもそれを翻訳上の欠陥と見てしまうのは、かえって事態の本質を見誤らせかねない危険があるのだが、ただ以下に気がついたことを二三あげておくならば、本文中に「砂糖にて造りたる焼酒(リユム)香(ニホ)

気ある美酒火薬を得たりかゝる物を得たるにつけても」云々、というような表現が出てくる。多分これは原文の正確な翻訳ではなく、原文に挙げられた酒の種類を適切に言い表わす漢字や日本語の熟語を思いつくことが出来なかったために、言わばその説明を「砂糖にて造りたる」とか「香気ある」とかという具合に附加したのである。

翻訳であるからには原文のどの言葉も日本語に変えるようにし、地名や人名もその発音を漢字によって表記する。これが横山由清の明確な方針であったことは、「附載」に次のごとくそれとは異なる表記法を用いたことでも分かる。

魯敏遜の名を籍て諸種のロマン（正史となく稗史となく華飾を主として人意に中すべく舗張せる一種の文体）を著はし海陸非常の患難を説く

この割註は日本人がロマンについて試みた最初の定義と呼ぶことが出来るが、いまここで注意したいのは、漢字や日本語の新熟語を作りがたいヨーロッパ語を片かなで表記して本文に取り込んでいたことであって、次に用いる時には「これよりして魯敏遜のロマン多く世に行はれロユッセアユといふ人殊に此書を後世の為に実用あるものとし」というように「ロマン」を外来語化してしまっている。このようにヨーロッパ語を片かな書きして外来語（準日本語化）とした例としてもこれは最も早い試みだったと言えるであろう。

そんなわけでかれが翻訳でも同じ方針を選んだならば「リュム（砂糖にて造りたる焼酒）」と表現することも出来たはずである。だがかれはそれをしなかった。地名と貨幣単位には割註を附したが、それ以外はあくまでも全文翻訳でなければならなかった。これはきわめて窮屈な翻訳態度であったし、それでも漢字の熟語で概念を表しうる場合は「蒸餅」「乾酪」「手銃」と表記できたが、それもかなわぬ事物や観念について造語能力の乏しい日本語で熟語を作ることは困難であ

った。この和文訳の伝統が順調に育たなかった原因の、少くともその一つはこの点にあったと言うことが出来る。

ところで次にもう一つ私が検討してみたいのは、末松謙澄が明治一九（一八八六）年にロンドンで出版した『源氏物語』の英訳 "Genji Monogatari" である。ただしこれは全文訳ではなくて、「絵合」の巻までしかなく、その上ともあれ原作に忠実であろうとしているのは「桐壺」と「帚木」の二巻のみ、それ以下は粗筋紹介のダイジェスト訳にすぎなかった。

その意味では欠陥の多い翻訳と言うほかはないのだが、しかし私がここで取りあげる理由は、それが日本文学の英訳として最も早いものの一つであり、これまでとは逆のケースのなかからも当時の翻訳意識を探ってみたいからにほかならない。

In the reign of a certain Emperor, whose name is unknown to us, there was, among the Niogo and Kôyi of the Imperial Court, one who, though she was not of high birth, enjoyed the full tide of Royal favor. Hence her superiors, each one of whom had always been thinking— "I shall be the *one*," gazed upon her disdainfully with malignant eyes, and her equals and inferiors were more indignant still.

Such being the state of affairs, the anxiety which she had to endure was great and constant, and this was probably the reason why her health was at last so much affected, that she was often compelled to absent herself from Court, and to retire to her residence of her mother.

Her father, who was a Dianagon, was dead; but her mother, being a woman of good sense, gave her possible

guidance in the due performance of Court ceremony, so that in this respect she seemed but little different from those whose fathers and mothers were still alive to bring them before public notice, yet, nevertheless, her friendliness made her oftentimes feel very diffident from the want of any patron of influence.

These circumstances, however, only tended to make the favor shown to her by the Emperor wax warmer and warmer, and it was even shown to such an extent as to become a warning to after-generations. There had been instances in China in which favoritism such as this had caused natonal disturbance and disaster; and thus the matter became a subject of public animadversion, and it seemed not improbable that people would begin to allude even to the example of Yô-ki-hi.

言うまでもなく「桐壺」の冒頭である。謙澄はここで女御や更衣をそのままローマ字書きし、そのなかでとりわけ帝の全愛情を一人占めにしている女性がいた、というふうに翻訳をした。これはロマンをそのまま片かな書きで本文に取り込んだのとおなじやり方であって、要するに多くの後宮の女性たちがいたのだと分かりさえすればよいというつもりだったのであろう。それに対して大正一四（一九二五）年に出た Arthur Waley の “The Tale of Genji” と、昭和五一（一九七六）年の Edward Seidensticker の “The Tale of Genji” の翻訳では次のごとくであった。

At the Court of an Emperor (he lived it matters not when) there was among the many gentlewomen of the Wardrobe and Chamber one, who though she was not of very high rank was favoured far beyond all the rest. (A. Waley)

In a cerfain reign there was a lady not of the first rank whom the emperor loved more than any of the others. (E. Seidensticker)

衣裳や室内の世話をする高貴な女性たち、というウェーレーの翻訳は「砂糖にて造りたる焼酒」とおなじ流儀であり、だが女御や更衣の説明（または意訳）としては必ずしも正確ではない。サイデンスティッカーは貴婦人たちと言っているだけで、どんな立場の女性かは後の展開でおのずから分るはずだというつもりなのであろうが、それならば謙澄のほうがまだしも克明だったと言えよう。「楊貴妃のためしもひきいでつうべなりゆくに」[註六]の個所では、ウェーレーは、'Yang Kueifei, the mistress of Min Huang' としているが、明治期の流儀では「楊貴妃(唐の玄宗皇帝の寵妃)」とされるところである。（サイデンスティッカーは Yang Kuei-fei と名前をあげるのみだった）。

桐壺の更衣は周囲の嫉みといやがらせで体調すぐれず、とかく「もの心ぼそげにさとがちなる」わけだが、謙澄は「里」を 'the residence of her mother' と訳し、多分一種の縁語表現として 'Her father …… but her mother ……' と家庭状況の説明に入っていった。『源氏』自体は「楊貴妃のためし」云々の次に家庭の説明を行なっていることからみれば、これは物語の順序の転倒だったことになる。またこの母親は「いにしへの人のよしあるにて……何事のぎしきをももてなし給ひけれど」と、娘が宮中の儀式において見劣りしたり気おくれしたりしないように諸事心をくばって整えてやったわけだが、謙澄は「宮中儀式にふさわしい振舞ができるよう出来るかぎりの指導と躾けをした」という意味に変えていた。ただし原作の順序のままに語ってゆくためには、ウェーレーのように 'But to return to the daughter' （さて話を娘のほうにもどすならば）というような挿入句を加えねばならないし、それになぜ母親がそれ

ほど気を配らねばならなかったかについて 'the father was in his day a man of some consequence' と、これはずっと後に出てくる夫、大納言の遺言を先取りし、伏線ともなるべき説明を加えている。娘の躾けについてはサイデンスティッカーも、'The mother was attentive to the smallest detail of etiquette and deportment' と過剰なコメントを挟んでいる。

このようにウェーレーやサイデンスティッカーの翻訳は明治初期の日本のそれとそれほど変らない段階だったと言えるが、翻訳を受け取る人たちの原作に関する社会習慣や文化的背景の知識を測りながら行なう表現である以上むしろ当然のことであろう。謙澄の立場がかれらよりもっとむずかしかったのは、自分の英訳を受け取る読者の知識量がどの程度か、はるかに測りがたかったことである。帝の桐壺に寄せる愛情は人びとの非難をもはばからないほどで、「世のためしにもなりぬべき」ありさまだったが、もちろんこの言葉を直訳しただけではおそらく意味が通らない。そこで謙澄は「帝の愛情がいよいよ募ってゆき、後の世代への警告になりかねないほど人目を惹くまでになった」という意味の英文に変えたわけだが、ウェーレーは、'and even his own barons and courtiers began to look askance at an attachment so ill-advised.' と、それに続く「かんだちめ、うへ人なンども、あいなくめをそばめつつ」という表現に吸収した形で意訳をし、サイデンスティッカーは 'No longer caring what his ladies and courtiers might say, he behaved as if intent upon stirring gossip.' とさらに意訳をすすめてしまった。翻訳の要諦は、原文の概念を一たん翻訳の言語で平明に言い換え、次にその翻訳における他のボキャブラリーと違和しない抽象度や社会的レベルの言葉を選択することにあるとすれば、「世のためしにもな」るは、'to become an undesirable precedent' と嚙みくだいてみるべきだろう。その意味では上の事例に関するかぎり謙澄のほうが望ましい手順を踏んでいたのである。

またその点からみれば、かつて好んで翻訳に用いられた漢文やその書き下し文が大衆性（ポピュラリティ）を持ち得なかった理由は、原文の概念を平明に嚙みくだく手順を経ずに比較的容易に類似の概念の漢字を見つけ出しえたからで、そのため中国古典や仏典を博捜していよいよ大衆には縁遠い漢字の熟語を案出することになった。他方、その手順を飛び越えて和文の翻訳を試みれば、横山由清のように「砂糖で造りたる焼酒」としたり、あるいはロマンのごとく片かな書きで取り込むほかはない。言わばそういう段階で、謙澄は『源氏物語』の英訳を試みていたのであった。

それでは「楊貴妃のためし」の場合は、英語圏の人たちに親しい類似の著名な事例に換える必要があったと言うべきであろうか。じじつ明治初期の翻訳はほとんど自明のことのようにそういう操作をやっていた。謙澄訳にその種の表現はみられない。ただもう一つ、散文中の和歌は多くの場合隠喩的機能をもっていたが、それをどう扱っていたかによって翻訳意識をうかがうことができるであろう。

桐壺はいよいよ病重くなって里へ帰るとき、息たえだえに「かぎりとてわかるる道のかなしきにいかまほしきは命なりけり」という歌を帝に残した。桐壺の死後、帝は想いに耐えかねて桐壺の母のもとに使者を送ったが、その手紙に以下のような歌が添えられていた。「みやぎののつゆふきむすぶ風のおとに小萩（はぎ）がもとを思ひこそやれ」。

この二首を謙澄は次のごとく英訳している。

Since my depature for this dark journey,
　Makes you so sad and lonely,
Fain would I stay though weak and weary,
　And live for your sake only!

The sound of the wind is dull and drear
　Across Miyagi's dewy lea,
And makes me mourn for the motherless deer
　That sleeps beneath the Hagi tree.

「かぎりとてわかるる道」は、帝の「かぎりあらんみちにも、おくれさきだたじとちぎらせ給ひけるを」という言葉を受け、もちろん死出の道を暗示するが、それとこの場面の刻限（夕刻）とを合わせて、謙澄は「暗い旅路」と訳した。「いかまほしき」の「いく」に掛けられた「行く」と「生く」のうち、後者を生かして「なおここにとどまってひたすらあなたのために生きていたい」という意味に訳している。帝の言う「小萩」がまだ三歳のいとけない光源氏を指すことは言うまでもないが、「萩の木の下に眠る、母を喪った小鹿」のイメージに変えた。萩と鹿という伝統的な画題に触発されつつ、それを英語圏の読者になじみの小鹿のイメージに転化させたのであろう。

ちなみにアーサー・ウェーレーは、「かぎりとて」のほうは桐壺の会話のなかに吸収してしまったが、「みやぎのの」の歌は次のように英訳している。

At the sound of the wind that binds the cold dew on Takagi moor, my heart goes out to the tender lilac stems.

宮城野が高城（?）となったのは単純な読み間違いと思われるが「ふきむすぶ」を'bind'とするのは、若沙弥先生が番茶を「サヴェジ・チー」と置き換えた類であろう。「小萩」を「しなやかなライラックの茎」としたのは、英語圏の読者に合わせたイメージ変換だったわけだが、しかし右のような逐語訳のなかに置かれるだけでは——そして前後の訳文を参照したとしても——とうてい光源氏を指した表現とは受け取ることができない。

サイデンスティッカーの翻訳は以下のごとくだった。

I leave you, to go the road we all must go.
The road I would choose, if only I could, is the other.

At the sound of the wind, bringing dews to Miyagi Plain,
I think of the tender *hagi* upon the moor.

前者は「つひに行く道とはかねて聞きしかどいかまほしきは別な道なり」といった趣きで、「いく」をかれは「行く」のほうでとっている。後者はウェーレーの翻訳よりは分かりやすい。ただいずれにせよ、think を anxiously で形容するか、またはライラックなり萩なりが defenceless でか弱い若木でしかないことを示す形容詞を選ばなければ、帝の想いを伝える翻訳とはなりがたいであろう。

ウェーレーやサイデンスティッカーの翻訳は名訳として評価され、英語圏ではそれによって『源氏物語』を研究している人も多いが、謙澄訳は日本でさえほとんど全く顧みられない。かれらの翻訳がよくこなれた英文であるのに較

べて、謙澄訳は不完全な抄訳でしかないのだから、これは当然と言わねばならない。が、名訳か否かといった関心は傍に置いて、翻訳方法の歴史の観点からみれば、謙澄訳のほうが以上のごとくより慎重な配慮をめぐらせていた点もあったのである。それが端的に表われたのが、音数律の和歌を隔行脚韻を踏んだ四行の英詩に翻訳したことであった。それは十八世紀的なイギリスの韻文観に機械的に従っただけのことかもしれないが、ともあれこの、言わば形式それ自体の翻訳のために謙澄は形式を整える言葉を補充しなければならず、結果的にそれが和歌の隠喩性をよく伝える表現を生んだのである。

これは形式のレベルにおいて「楊貴妃のためし」を「クレオパトラのためし」とすることにほかならない。

第三章　春窓綺話／The Lady of The Lake の場合

先にもふれたように丹羽純一郎の『欧州奇事花柳春話』を始めとする多くの翻訳小説は漢文書き下し体に従った。が、その形式は近世読本に倣っていた。

この場合の形式とは、物語の各回（または章）に漢文の対句形式の章題がつけられたことと、各回（または章）の長さがほぼ一定していることである。対句形式の章題は中国の白話小説から学んだものらしいが、読本は単一のストーリーラインを追うよりもダブルプロットあるいはトリプルプロットの構成が多く、各回における語りの焦点の複数化と対句とを対応させて表現する便宜があり、明治に入っても好んで用いられた。各回の長さのほうは物語の内在的な構成論理によるというよりは、むしろ近世においては一冊の和綴本の紙数が何丁と決まっていたという外在的な出

版事情に基づいていたらしい。そのため現在の私たちには退屈に感じられてしまうほど物語展開には必然性のない衒学的な長口舌が書き込まれて、各回の量的なバランスが保たれていたわけだが、それがほとんど脅迫観念的な執着によって明治においても維持されていたのである。

この形式上の拘束のおかげで、当然のことながら翻訳小説においても原作にはない、例えば政体や風俗などの啓蒙的な情報を読者に与えることになり、当時の風潮を反映して政治的なコメントが多くなった。必ずしも政党に属さない人の翻訳であってさえもおのずから政治小説的な色調を帯びていたのである。服部撫松纂述の『泰西活劇春窓綺話』（明治一七、一八八四年）もその例外ではなかった。というより、これは Walter Scott の歴史叙事詩 "The Lady of The Lake"（一八一〇年）の翻訳なのであるが、全篇二十回のうち原作を踏えた物語となるのは第七回からであって、それ以前は撫松が書き加えたものだった点で、最も加筆の多い翻訳だったと言えるのであろう。

ただしこれを翻訳したのは撫松ではない。坪内逍遥の回想[註七]によれば、明治一三年の夏頃、当時の大学生だった高田早苗と逍遥とが翻訳に着手し、原作中の歌謡(ソング)は天野為之の手を借りて漢詩に訳して、題名を『春江奇縁』とした。スノードンの騎士フィッジェームズと名前をいつわった国王ジェームズが、カトリン湖畔で美女エレンと出合う、佳人之奇遇的な発端にちなんでの題名である。ところが高田早苗にまとまった金を作る必要が生じたため、かれの共立学校時代の漢文の教師服部撫松にその原稿を買ってもらった。撫松はもと奥州二本松藩の儒者だったが、維新後は東京に出て新時代の風俗を漢文で諷刺的に綴った『東京新繁昌記』（明治七年）を出して文名が揚がり、『江湖新報』を舞台に健筆をふるっている文人ジャーナリストであった。

逍遥はその後自分たちの習作的な翻訳のことなど忘れてしまっていたが、ある日書店で『春窓綺話』を手にとって

見てこれが『春江奇縁』の改作であることに気がついて驚き、よくみると歌謡（ソング）の漢詩訳だけはもとのままだったという。本論でこれを取りあげるのも、このように当時でも珍しく複雑な翻訳事情をもつテクストだからにほかならない。『春江奇縁』は失われてしまったため、それと較べながら撫松の改作過程をとらえることはむずかしいが、おそらく第六回までは撫松の創作、それ以後は逍遥たちの翻訳をある程度尊重しつつ文体的な統一をはかって改訂したと推測することができる。英文の読めない撫松は逍遥たちの翻訳に依存するほかはなかったはずだからである。歌謡の漢詩化のところは、謙澄の『源氏』訳とはまた別様な形式の翻訳例としてとらえることが出来るであろう。

ともあれ次に原作の冒頭の二節と、それに対応する翻訳をあげてみる。（ただし原作では叙事詩の約束に従ってまず吟遊詩人が詩神に呼びかける序詩が置かれているが、翻訳の対象とはなっていないので引用は省略する）

I.

The stag at eve had drunk his fill,
Where danced the moon on Monan's rill,
And deep his midnight lair had made
In lone Glenartney's hazel shade;
But, when the sun his beacon red
Had kindled on Benvoirlich's head,
The deep-mouth'd bloodhound's heavy bay
Resounded up the rocky way,

And faint, from farther distance borne,
Were heard the clanging hoot and horn.

第七回　逸鹿晦跡猟夫迷途　胡角伝号佳人盪舟

暮煙全ク収ツテ一痕ノ明月グレンナルトネー（西部ノ地名）ノ林頭ニ懸リ四顧人、無ウシテ谿谷閴寂、水風力軟カニシテ玉兎波ニ躍ル一頭ノ美鹿アリ呦々嘶キ来テモナンノ清流ニ臨ミ頭ヲ低レテ水ヲ飲ミ一唾（ママ）以テ晝間ノ労ヲ慰セントス憐ムベシ明日猟夫ノ来テ已レヲ襲フヲ知ラザルヲ、須臾ニシテ東方ノ曙色已ニ分レ林角ノ残星、漸ク落チ一輪ノ朝暾ベンボアリックノ山頭ニ上ントス忽チ聞キ得タリ猟犬一声高ク暁風ニ吠ユルヲ、既ニシテ胡角ノ声喨然トシテ遠ク蒼空ノ際ニ鳴リ馬蹕ノ響キ驀然トシテ谿谷ノ間ニ起ル

II.

As Chief, who hears his warder call,
"To arms! the foemen storm the wall,"
The antler'd monarch of the waste
Sprung from his heathery couch in haste.
But, ere his fleet career he took,

The dew-drops from his flanks he shook;
Like crested leader proud and high,
Toss'd his beam'd frontlet to the sky;
A moment gazed adown the dale,
A moment snuff'd the tainted gale,
A moment listen'd to the cry,
That thicken'd as the chase drew nigh;
Then, as the headmost foes appear'd,
With one brave bound the copse he clear'd,
And, stretching forward free and far,
Sought the mild heaths of Uam-Var.

野鹿夢忽チ驚キ露ヲ払ツテ蹶起シ双角ヲ振ツテ敵ノ動静ヲ窺フガ如ク或ハ眸ヲ凝ラシテ断岸絶壁ヲ望ミ或ハ耳ヲ傾ケテ猟犬ノ空ニ吠ユルヲ聞キ東馳西騁左顧右眄シテ其ノ為ス所ヲ知ラズ忽チニシテ二三ノ猟犬狺々然トシテ人ニ先ダチ来ルヲ認メ、遽カニ身ヲ転ジテ前林鬱葱ノ裡チニ逃奔ス

一つことわっておけば、原作は六つの章から成り、各章は右のごとく幾つかの節に分かれていて、翻訳もそれに対応させて引用したが、実際はⅠ節の「谿谷ノ間ニ起ル」からそのままⅡ節の「野鹿忽チ」と続き、全く散文化していた。

もし文体までも読本に倣ったならば、このような自然景観の叙述の場合は七五調（つまり三・四・五音と音節数が漸増してゆく語句の連なり（つら））に整える表現意識が働くはずだが、漢文書き下し体ではそうはならない。外国の地名などを取り入れるとすれば、とりわけそれは困難であっただろう。その代りに漢文特有の朗読に適した格調をねらっていたのである。

ともあれこの二つの引用を比較してみれば、物語の骨格たる出来事の進行、事態の推移を同じくしながら、その細部（デテイル）をどう描いてゆくかについての両者の相違がよく分かるであろう。月影が川面に映じて揺れる核イメージに関して「暮煙（ボエン）全ク収（ヲサマ）ッテ……水風力軟（チカラヤハラ）カニシテ」とさらに状況を具体化する。これは散文化のためのデテールの補充と言えるが、逆に水を飲み飽いた鹿が引き籠るはしばみの林の奥深い臥床（ふしど）というデテールは省略し、「一唾以テ晝間（ヒルマ）ノ労ヲ慰（キ）セントス」と簡略した上で、「憐ムベシ……知ラザルヲ」と、この静寂平穏のなかに潜む危機を予告していたのである。さて原作のほうでは時刻が一挙に移り、朝陽が山頂をのろし火のように朱く染めるわけだが、こののろし火 (beacon) という形容が危機の隠喩だったことは、次節の、見張りの叫び声を聞いた首領のごとく (As Chief, who hears his warder call) という比喩との対応でも明らかだろう。ところが翻訳では「須臾（シバラク）ニシテ……林角（リンカク）ノ残星、漸ク落チ」と情景のほうに眼を転じ、「忽チ聞（キ）キ得タリ……既ニシテ……谿谷ノ間ニ起ル」と漢文に常套的な、事態の急迫を強調する副詞を列ねた構文によって緊張感を喚起していたのである。

換言すれば川波にたわむれる月光と、朱に染まった山頂という原詩の核イメージ——いずれもその反映によって月や朝日を暗示する——の象徴性を翻訳は捨象して、月そのもの朝日そのものを直接に指示し、さらに残星までも加えて情景の具象化をはかっていた。次の核イメージは 'Toss'd his beam'd frontlet to the sky' であって、この 'beam'd'

は枝を張った二本の角と、朝陽に輝く額の二重の意味を掛けていたと見ることができ、それが、頂飾り附きの兜をかぶった首領に譬えられるにふさわしい牡鹿のイメージを作っているわけだが、翻訳では「双角ヲ振ツテ」と簡略化されてしまった。代りに「野鹿夢忽チ驚キ……東馳西騁左顧右眄シテ其ノ為ス所ヲ知ラズ」と補って、猟犬におびえる牝鹿のイメージに変えていたのである。原詩の牡鹿は後の展開からみて、山峡奥深くに立て籠って容易に国権に屈しない豪族の象徴だったことは明らかだが、翻訳では物音におびえて逃げまどう鹿の姿として実像化されてしまったのだ、とこの場合も言えるであろう。

'Stag' が牡鹿であることに、逍遥たちが注意を払わなかったとは考えられない。これを美鹿と呼び、右のように牝鹿のイメージとしたのはおそらく撫松のほうである。あるいは次に出現する孤舟の美女の化身の印象を与えたかったのかもしれない。猟師が獲物を深追いして山中に迷い、思いがけず桃花源郷に至ってしまう説話は、中国や日本でもすでになじみであった。すぐれた統治者が姿をやつして領国の世情を視察してまわる話も、謡曲『鉢木』で有名な最明寺入道北条時頼の遍歴談などの形で伝わっていた。逍遥たちがこのスコットの作品を翻訳に選んだ理由の一つもそこにあったと思われるが、多分撫松もおなじ興味に惹かれつつさらに幻想性を高めようとしたのであって、そのための情景の審美化と見るならば加筆の傾向性がよく分かるのである。

仲間からもはぐれてしまった狩人の眼前に、次のように水の精めいた美女が出現する。

But scarce again his horn he wound,
When lo! forth starting at the sound,
From underneath an aged oak,

That slanted from the islet rock,
A damsel guider of its way,
A little skiff shot to the bay,
That round the promontory steep
Led its deep line in graceful sweep,
Eddying in almost viewless wave,
The weeping willow-twig to lave,
And kiss, with whispering sound and slow,
The beach of pebbles bright as snow.
The boat had touch'd this silver strand,
Just as the Hunter left his stand,
And stood conceal'd amid the brake,
To view this Lady of the Lake.
The maiden paused, as if again
She thought to catch the distant strain.
With head up-raised, and look intent,
And eye and ear attentive bent,
And locks flung back, and lips apart,
Like monument of Grecian art,
In listening mood, she seem'd to stand,

The guardian Naiad of the strand. （一七節）

壮士ハ左顧右眄再ビ腰間ノ胡角ヲ把リ吹ク⌐未ダ一声ナラズシテ乍チ聴キ得タリ前洲柳陰ノ深キ処ニ柔櫓ノ響キアルヲ、只ダ見ル一個ノ美人繊々タル玉手以テ徐ロニ繍櫓ヲ盪カシ柳陰ヲ出デテ岸腰ニ沿ヒ一葉ノ扁舟ヲ泛べ来ルヲ、恰モ好シ湖心風軟カニシテ細漣、紋ヲナシ翠柳ノ糸ハ裊々トシテ雲髩ヲ沐スルガ如ク白砂ノ磯ハ皓々トシテ雪ノ膚ヲ浴スルニ似タリ須臾ニシテ舟将サニ岸ニ近ヅカントス壮士之ヲ看テ且ツ疑ヒ且ツ驚キ遽カニ身ヲ転ジテ樹陰ニ躱レ姑ラク奇美人ノ為ス所ヲ窺ハント要シ想ヒ道フ此ノ深山幽谷ノ中ニ於テ人ノ居住スベキニアラズ矧ンヤ這ノ般嬋妍タル美婦人ノ住スルアランヤ暁リ得タリ這ハ是レ狐狸ノ人ヲ誑カスニアラザレバ一ノ仙窟ナラント気ヲ屏メ樹ニ憑リ眸ヲ定メテ瞧見セリ美人ハ怎ンゾ之レヲ知ラン既ニシテ舟ヲ岸頭ノ老樹ニ繋ギ首ヲ挙ゲテ眄一眄シ眸ヲ凝ラシ耳ヲ傾ケテ恰カモ尚ホ胡角ノ余音ヲ聞キ声ノ来ル所ヲ知ラントスルモノヽ如シ壮士樹陰ヨリ竊カニ容態ヲ窺ヘバ妙齢未ダ二八ヲ過ギズ翠髪ハ背ニ垂レテ雲鬟凝テ散セズ丹唇ハ半バ開イテ薔薇花将サニ綻ントス正ニ是レ蕋珠ノ仙娥塵寰ニ降リ一箇ノ神女ネイヤド（仙境ノ名）ノ水宮ヲ出ヅ花容ノ裊娜タル玉質ノ娉婷タル希臘ノ美術モ亦将サニ三舎ヲ避ケントス

小島の岩壁に傾き生えているオークの老木の下から一艘の小舟が現われて、舟床に立つ乙女に導かれるかのごとく音もなく湖面をすべるように進んで来る。このまぼろしのような光景を「壮士」に気づかせるために翻訳は「柔櫓ノ響キ」を加え、乙女の「繊々タル玉手以テ徐ロニ繍櫓ヲ盪カ」す動作を補って現実性を与えようとしている。しかも

これを見て「樹陰ニ躱(カク)レ」た壮士の、「姑(シバ)ラク奇美人ノ為ス所ヲ窺ハント要シ想ヒ道(イ)フ……這ハ是レ狐狸ノ人ヲ誑(タブラ)カスニアラザレバ一ノ仙窟ナラン」という一種の内的独白（この表現自体は当時新しかったが）を加筆して、怪奇性と仙郷的印象を強調したのである。その乙女の年令をことさら「妙齢未ダ二八ヲ過ギズ」と説明しているのは、近世の読み物などで美しい少女を登場させると、必ず「年は二八かにくからず（一六歳頃か、でなくてもまだ一八歳には至るまい）」と形容する、慣用的な表現を踏まえたものであった。聞きなれぬ物音の正体を確かめることに注意を奪われて半ば開いた唇は、まるで「薔薇花(バラノハナ)将サニ綻(ホコロビ)ント」するごとくで、花の簪や珠で飾った神殿の仙女が「塵寰(ジンクワン)（沙婆(シャバ)!?）」に降り立ったようだと、これはもう笑うしかないほどの思い入れで美辞麗句を重ねているが、それを含めて以上のような加筆は撫松の仕事であったのであろう。

もっとも、この場合は原作自体がこの女性をギリシャ彫刻に譬え、岸辺のニンフに見立てるなど修辞を凝らしていたわけで、逍遥たちもそれを踏えた形容を工夫したにちがいなく、さらに撫松が誇張を進めていったものと思われる。中国の張鷟(さく)の『遊仙窟』は唐代初期に書かれた伝奇的な才子佳人の情話であって、中国では散佚し日本にのみ残った作品であるため一そう日本の文人に珍重された。まるで美人や家具調度や食べ物を讃めたたえる美辞麗句集といった趣きがあり、撫松はそれに比肩させようとした気配がないでもない。旅人が思いがけず桃花源郷的な秘境に迷い込んでしまう導入部も共通するが、美女の妙なる「妖曲」（原作では Ellen's spell）が耳に残って「壮士」は容易に眠られず、輾転反側、きれぎれの不思議な夢に悩まされる展開も似ている。しかも撫松は、原作にはない「壮士」の夢うつつな内的独白を長々と書き加えていくのであるが、『遊仙窟』のエロティックな想像に代えて、「雄士ノ胸臆ヲ推(オシ)想(テシル)スレバ不意ニ奇兵ヲ出ダシ余ヲ擒コニスルナキヲ知ルベカラズ」云々というサスペンスを与え、無造作な同一化を

防いだのである。

しかしこの加筆が、意外にも原作の「夢」にある種のリアリティを与える結果ともなっていた。

At length, with Ellen in a grove
He seem'd to walk, and speak of love;
She listen'd with a blush and sigh,
His suit was warm, his hopes were high,
He sought her yielded hand to clasp,
And a cold gauntlet met his grasp;
The phantom's sex was changed and gone,
Upon its head a helment shone;
Slowly enlarged to giant size,
With darken'd cheek and threatening eyes,
The grisly visage, stern and hoar,
To Ellen still a likeness bore. —

夢のなかでのこういう奇怪なエレンの変貌を惹き起した理由は、建物に入ったとき一瞬かれを驚かしたいかめしい武器の陳列だけであって、必ずしもリアリティはない。ところが、翻訳のように「壮士」のサスペンスを加筆してみると、多少通俗的ではあるが、それなりに夢の心理的な経緯をリアライズすることが出来るのである。ちなみにこの

箇所の翻訳は次のごとくであった。

又一睡シ夢ニ美人ノ近着スルヲ見ル即チ相携ヘテ花塢柳堤ノ間ニ逍遥シ愛慕ノ情俄カニ発シテ禁ジ難ク他ノ繊手ヲ握ツテ頻リニ艶情ヲ説着ス美人赧然羞澁シテ答ヘズ我ガ情愈ヨ切ニシテ美人ヲ擁シ去ラントスレバ凛然トシテ玉手ノ俄カニ冷カナルヲ覚ユ眸ヲ定メテ之ヲ見レバ花顔ノ美人ハ乍チ変ジテ一個の巨人トナリ手ニ練鉄ノ手套ヲ穿チ頭ニ爛然タル金兜ヲ戴キ身ノ長ケ丈余ニシテ両眼、鏡ヲ欺キ双頬墨ノ如シ然レトモ其容貌猶ホ暗ニ美人ニ肖タ所アルガ如シ

この翻訳の前半、つまり「美人ヲ擁シ去ラントス」と二人で密室に閉じこもろうとした、やや過剰解釈のところまでは、明らかに『遊仙窟』的な情話に引きつけた描き方をしている。が、続けて附加した「凛然トシテ」という形容詞は、読本などで気性烈しい貞女がたわけた男をはねつける時の表現によく用いられ、政治小説における美貌の女丈夫の形容に引き継がれていった。これによって「夢」に転換を与え、(原詩のぞっとするような奇怪な容貌から)「壮士」を畏怖摺伏させる偉丈夫のイメージに変えていったのである。明治維新の志士、龍馬が師の娘にたわむれ、毅然たる態度で叱責された夢から覚めて、かねてその女性に抱いていた恋情に自から気づき、それとともに秘された衝動を深く恥じて一そう志を堅めていった。そういう夢の描き方は、すでに坂崎紫瀾の『天下無双人傑海南第一伝奇汗血千里駒』(明治一六年)でなされていた。その点からみれば撫松は、逍遥たちの「下訳」したこの夢の場面を使って、『経国美談』のように人情本的なストーリーを否定した政治小説の系譜と、才子佳人の情話の流れとを間テクスト化したことにな

る。それをリアライズする言わば予備的な表現が、先ほど指摘した「壮士想ヒ道フ」的な内的独白であった。しかも右のように常識では結びつくはずのない二つのイメージが交錯する奇怪な夢を描いて、その人物の潜在的な情念を暗示した方法は当時としてはきわめて新しく、二葉亭四迷の『浮雲』(明治二十年)において――文体こそ全く異質ではあったが――輾転反側の内的独白ののちの夢のなかに母親が現われ、その顔に髯が生えたかと思うと課長の首となり、さらにお勢に変貌してゆく夢に受け継がれていったと見ることができるのである。

ついでに言えば、先に引用した「他ノ纎手ヲ握ッテ」における「他」はいわゆる三人称の代名詞であって、エレンを指している。中国の使い方を援用したのであろう。それと同時にこの翻訳では「彼」という代名詞も用いていた(ただし「彼女」はまだなく、女性の場合も「彼」を宛てている)。この二つの代名詞の厳密な使い分けはもちろん認めがたいが、傾向性として言うならば作中人物間の関係意識が濃厚な場合、「語り手」が一方の側に立って他方を三人称的に表現するときには「他」と呼び、その関係(意識)が希薄な場合は語りの中立性を示す形で「彼」と言い現わしていた。とはいえ、この関係(意識)は必ずしも右の例のように「我―汝」的な親密さだけを意味するわけではなく、ライバル関係にある二人の男の場合も、「語り手」は一方の男からみた相手を「他」と呼んだ。そういう関係でなかったり、それを強調する必要を認めなかったりしたときには「彼」を使っていたのであった。

このような「他」と「彼」との併用は、近代の日本語における人称代名詞の発生の点でも興味ある事実であろう。逍遥は他の文章で「他」を用いた例はなく、撫松の『東京新繁昌記』ではこの二つが併用されていたことや、「看一看」「足一足」などの熟語が頻出する点からみて、撫松の加筆とともに持ち込まれた表現だったと思われる。『東京新繁昌記』と同様の漢文の風俗誌、松本万年の『東京新橋雑記』(明治一一年)においても、芸妓から流し目を送られ

た不粋な客が「誤想道、他是有情于俺」とやにさがる場面が出てくる。杉田玄白の『蘭学事始』に「かれ」という人称代名詞はすでに見られるのだが、これらの風俗誌においてはいわゆる地の文に「彼」や「他」は見られず、登場人物の会話のなかで第三者が「彼」または「他」と呼ばれるか、あるいは「想ヒ道フ」という独り言のなかで「他（この女）はおれに気があるらしいぞ」というような形で「他」が用いられたのであった。少ないデーターから結論を急ぐのは危険であるが、以上の点からみるかぎりではこの漢文風俗誌の「彼」が、おそらく逍遥たちの「下訳」にあった「彼」と結びついて地の文にまで転用され、「他」のほうは会話や独白の関係意識を残したまま先ほどのような夢の出来事の描写に使われていた、という経緯が推定できるのである。

さらに加えて言えばこの『春窓綺話』の「左顧右眄（サコイフメン）」「裊娜（テウナ）」などのルビで分かるように、その音読みに呉音をやや偏愛する傾向がみられる。ルビを附したのは誰かという点でも私たちは慎重でなければならないが、これらの熟語が『東京新繁昌記』と多く重なることや、熟語の左側に附した和語のルビも共通性が多いことからみて、それもまた撫松の表現だったと考えてさしつかえないであろう。

ところで逍遥の回想によれば、原作の歌謡（ソング）の漢詩訳だけは『春江奇縁』のまま採られていたという。その意味では形式の翻訳をも含めて、かれらの翻訳態度を窺う重要な一例たりうるだろう。次にあげるのは食宴の折にエレンが客人をもてなすために歌ったうたである。

"Soldier, rest! they warfare o'er,
Sleep the sleep that knows not breaking;

Dream of battled fields no more,
Days of danger, nights of waking.
In our isle's enchanted hall,
Hands unseen thy couch are strewing,
Fairy strains of music fall,
Every sense in slumber dewing.
Soldier, rest! thy warfare o'er,
Dream of fighting fields no more;
Sleep the sleep that knows no breaking,
Morn of toil, nor night of waking.

"Nor rude sound shall reach thine ear,
Armour's clang, or war-steed champing,
Trump nor pibroch summon here
Mustering clan, or squadron tramping;
Yet the lark's shrill fife may come
At the day-break from the fallow,
And the bittern sound his drum,
Booming from the sedgy shallow.
Ruder sounds shall none be near,

Guards nor warders challenge here;
Here's no war-steed's neigh and champing,
Shouting clans, or squadrons stamping."

千軍去兮旌旗空、壮士可休君事終、仙郷有人思君切、迎君為掃錦繍床、瑶琴声清梁塵動、宝枕夜静霊草香、
請君一睡擲刀槍、夢裡長占太平情、此地素是無戦役、豈聞明晨兵馬声。

翻訳では何とか七言律詩の形に整えようとしたのだが、ついに収めきれず、二句一聯を追加せざるをえなかったのであろう。「仙郷……思君切」の句は原詩に根拠を持たぬ表現であるが、この歌謡の直前にエレンが「私たちは道に迷った騎士に呪文をかけたのだ（そしてここへ導いたのだ）」という謎めいたことを語り、だが翻訳でその科白は省略されていた。それをここでデフォルメしつつ生かしたのかもしれない。

原詩の中心的な概念は、胸中の想いにも外の物音にもわずらわされずに深い睡りを眠れ、ということであったが、その核イメージが「（妖精の）見えざる手があなたの臥せ床に妙なる楽調の雨を降りそそいでいる」であったことは言うまでもない。逍遥たちはそこに強く反応して「瑶琴……梁塵動……霊草香」と伝統的な漢詩の修辞でイメージを拡張していったのである。

じつはエレンの歌謡は右の引用で一たん休止し、一息ついでから次のように続いていた。

"Huntsman, rest! thy chase is done,
　While our slumb'rous spells assail ye,
Dream not, with the rising sun,
　Bugles here shall sound reveillé.
Sleep! the deer is in his den;
　Sleep! thy hounds are by thee lying;
Sleep! nor dream in yonder glen,
　How thy gallant steed lay dying.
Huntsman, rest! thy chase is done,
Think not of the rising sun,
For at dawning to assail ye,
Here no bugles sound reveillé."

胡角声絶山谷幽、猟士応息君事休、勿復向暁理弓箭、鹿兮遠去不可求、君可休矣君可睡、愛狗護君床前侍、君可睡矣君可休、君馬雖逝何足惜、君不知此地由来夢魂穏、絶無角声促戎装。

原詩の長短にかかわらずおなじ漢詩の形式に整えようとしているが、ただ「君不知……夢魂穏」の一句だけは三字多い。唐の七言古詩や楽府などにも字数の不揃が見られないではなく、とくに「君不見（君見ずや）」や「君不知（君

知らずや」などの借問の表現の場合それはむしろ当然のこととされていたようにも思われる。だが一句のみ三字多い詩形はほとんど見当らず、その点でもこの翻訳は破格だった。しかもこの句に対応する表現が原作にはない。その意味では意表をつく挿入句だったとも言えるが、しかしこちらの翻訳の場合は原詩のリフレインをよく生かしており、それが志向する中心的な概念をこの句によって突出させたのだとみることが出来るのである。

それでは、なぜ逍遥たちは日本の長歌形式を選ばなかったのであろうか。かれらもまた漢文書き下し文体で『春江奇縁』の翻訳をしたらしく、とするならばエレンの歌謡（ソング）の異質さを際立たせ、しかも原詩の句数と整合させるためにも長歌形式のほうが都合よかったはずである。にもかかわらずそうしなかった理由は、かれらが和歌表現に不得手だったからだと考えるのが多分最も無難な解釈であるが、それを別な面からみれば、ここでもやはり漢文への翻訳を最初の手順とする観念にかれらが支配されていたためと言えるであろう。

このような形式への固執は、末松謙澄の『源氏』英訳における和歌の翻訳の仕方と類似する。かれが桐壺の更衣や帝の歌を隔行脚韻の四行の英詩へ翻訳するに当って、まず五言絶句の漢詩に変えてみただろうことは十分に推測が可能であるし、その翻訳英語から絶句を作ってみることはそれほどむずかしいことではない。そういう詩形式の執着と尊重がこの時代の文人に共通の観念だったと考えるならば、撫松が逍遥たちの漢詩の部分だけは加筆、改変しなかった理由も納得できるのである。

ともあれこのような形式への固執は、不可避的に原詩の部分的な削除と新たな補足を伴わざるをえない。逍遥たちは大胆にそれをやり、撫松もまたその『春江奇縁』の再翻訳とも言うべき『春窓綺話』において遠慮なくそれを行なった。言わば原文の概念の過不足のない移し替えが翻訳の理想となった後世からみて、かれらの操作は豪傑訳と揶揄

的に呼ばれることとなったが、しかし翻訳の実情を露呈させている事実を無視してはならない。翻訳はほとんどの場合一種の文化的リアクションを惹き起し、それはまず形式のレベルで起ってくるからである。もちろん翻訳の主要なモチーフは吸収と同化であるが、同時にそれは翻訳する側のなかで眠っていた文化システムの異化作用としてこれを顕在化させもするわけで、そのアンビバレンツな葛藤のなかで形式の問題が強く喚起されてくるのはむしろ当然と言うべきだろう。兵士の子守唄とも言えるエレンの歌謡（ソング）に士大夫の漢詩を対峙させたとき、それが内容にまで干渉して、兵士のささくれ立った感情を鎮静させようとするモチーフが、征戦の場から平和な仙郷へ招じ入れる桃花源郷的なパターンに変えられていったのであった。

スコットの叙事詩においてはフィッツジェームズと名のる国王ジェームズがエレンに恋心を打ち明けるが、エレンには既に恋人がいて今は遠くに旅しているのだと告げられ、潔くわが恋をあきらめるという具合にストーリーが進んでゆく。だが、どんな事情で恋人が遠くへ旅立たざるをえなかったのかが語られなければ、物語形式としては完全ではない、と逍遥たちは考えたらしい。逍遥たち、と私がここで推定するのは、逍遥の他の翻訳からみて、その種の加筆によって物語形式を充足させようとする傾向があったと判断できるからである。ただおそらくその加筆はそれほど長くはなく、スコットのストーリーの内部に挿入されてあった。逍遥は撫松の『春窓綺話』を見て、自分たちの翻訳したストーリーの順序を変え、大幅な加筆のあることに驚いたと語っているが、とするならば撫松はその逍遥たちの加筆部分を発端に持ってゆき、それを第一回から六回にまで引き延ばすという改変を行なったのであろう。『春窓綺話』と原作とが対応する部分はほぼストーリーが一致していることから判断して、撫松が原作を参照しつつ改めてストーリーをもとの順序に整合させたとは考えられず、それならば変えられたのは逍遥たちの加筆部分だったとみるの

が妥当だからである。

いずれにせよ、少くとも第一回から六回に及ぶ長大な前説(まえせつ)部分の大半は撫松の加筆だったと見ることができる。その加筆者がまず「人民ノ善政ニ値(ア)ヒ難ク佳人ノ才子ニ遇ヒ難キハ世態(セタイ)ノ常トハ云ヘ千歳ノ下小説ヲ読ム者ヲシテ毎(ツ)ネニ悲嘆ニ堪(タ)ヘザラシム」と読者の願望をあらかじめ規定した上で、佳人が才子と遇う情話と、人民が善政を獲得する政治小説的なプロットを統合した物語に変えていったのである。その意味でこの長大な加筆は先ほど引用した二つ目の漢詩における「君不知……夢魂穏」の一句に相当する、意図的な突出であり、同時にまた日本の読者にもとヨーロッパの物語を架橋する必須の形式的手続きとして自覚されていたのであった。しかもそのヒロインたるエレンを初めて読者の前に登場させるにあたって、「一箇ノ佳人繍窓ヲ披キ繊々タル玉手ヲ伸ベテ翡翠ノ垂幕ヲ掲ゲ半面ヲ出シテ飛蝶ノ戯ルヲ観（ル）」と、窓辺に彼女を立たせていた。窓に綺って横顔をみせている美人、というイメージは現在ではありふれたものであろうが、佳人は深窓のうちに隠れているものという観念を守ってきた日本文学の歴史に、このようなヒロインの登場のさせ方はかつてなかった。逍遥たちの『春江奇縁』を『春窓綺話』に改めた所以であり、イメージの作り方としては中国の名妓伝『呉門画舫録』などを取り入れたのかもしれないが、ともあれこのエキゾチズムによってこの物語と日本的な読本との差異化をはかっていたのである。

その意味でこれは一種の過渡性と流動性を孕んだテクストと言えるが、これまでの引用で分かるように独特なルビが附されていた。そのルビ自体が次の章でふれるように、その漢文書き下し文体に干渉して表現の安定性をさらに揺がせてしまう機能を果していた。これは撫松が附したものでなく、あるいは編集者を兼ねた出版人の附けたものだったかもしれないが、ともあれそれがこのテクストの「通俗」版を促していたと推定されるような流動性を与え、多様

なヴァリアントを生むテクスト生産のシステムの一顕現とも言うべき様相を呈していたのである。

第四章　傍訓のポテンシャリティ

私はこれまで何のことわりもなしにルビという言葉を使ってきた。もとそれはrubyという活字の大きさを表わす印刷用語であったが、日本で五号活字のふりがなに用いる七号活字とほぼおなじ大きさだったことから、のちにふりがな一般の意味に使われるようになったのである。使い始めた時代ならば「ふりがな(ルビー)」とでも表記したところであろう。この場合「ふりがな」はルビーの日本的な使い方による意訳となるわけだが、現在ではもと活字の大きさを表わした意味は失われ、日本的な用法が中心的概念となるとともに、ルビ(音)と略字化されて言わば日本語の一つとなるに至ったのである。

その一方近世以来のふりがなは、既に第一章で見てきたごとく、けっしてただ漢字を発音する際の音読みや訓読みを示すだけではなく、きわめて大胆な解釈を踏まえた意訳や傍註の役割を担ってきた。現在その役割が見えにくくなってしまったのは、戦後の当用漢字が制定されて以来、当用漢字以外の漢字、あるいは当用漢字の音訓表にない読みの場合にはふりがなを附するという規則に拘束され、かえってそのほかの機能を失念してしまったためであろう。しかし最近でも「それと共軛(ペアになる)的な積極的な命題」「『所与―所識』等値化的統一(として)」「思念(おもいこみ)」（広松渉『新哲学入門』）などの用例がみられないわけではない。いずれも抽象度の高い難しい概念を平明に和らげた翻訳と言うべきであって、「共軛」を和らげるのに英語のpairを使うのはイロニカルでさえある。しかし幕末期すでに「乾酪(カース)」「砂糖にて造りたる(リュム)

焼酒」という方法でヨーロッパの言葉を翻訳し、外来語として日本語のなかに吸収する歴史を始めてきたわけで、翻訳される外国語のほうをふりがなとする関係が逆転したにすぎない。つまりふりがなによる、説明する言葉と説明される言葉、翻訳語と被翻訳語との関係はつねに転換が可能なのであって、それによって新しい概念が生れることもあれば、相互批評的な作用をも派生しうるのである。

このことを一つ確認して、一、二章で列挙した用例を改めて整理し、検討してみたい。

A　深請垂慈悲以賜一銭、不敢粗率戴過焉（アタオロソカニハイタヽキマセヌ）（天保六年、『都繁昌記』）

B　文明開化（ブンメイカイクワ）之盛時（ノセイジ）（バカモリコウニナルヨキジセツ）、因循姑息（インジユンコソク）（クヅツキイツスンノガレ）（明治五年、『御布告往来』）

両者はいずれも傍註的な傍訓（ふりがな）であるが、Aは漢文のほうがむしろ乞食の科白――『都繁昌記』は乞食が多いのはそれだけ施し物をする富裕な商家も多い証拠だ、と諷刺的な視点で京都の風俗を描いた――を翻訳したものと見るべきであって、庶民的風俗／知識人的描写という、対象と表現との階級的文化的落差を前提とし、それを顕在化させるための対照的行為であった。この表現が想定する読者層にとって、傍訓（ふりがな）に頼らなければ漢文の意味が分からないということはありえない。「共軛的（ペアになる）」も同様であろう。それに伴うもう一つの特徴は、その文脈に依存する言わば一回かぎりの傍訓（ふりがな）だということであり、他の人もくり返しうる規範的な固定性はきわめて乏しいのである。

それに対してBにおける左側の傍訓（ふりがな）はもちろん一種の意訳なのであるが、そのなかに概念の転移（ずらし）が含まれている。「文明開化」それ自体が、もともと civilized や、enlightened の訳語であり、それに先立つ文明段階として半開（half-

civilized) が前提となっていた。その意味で「バカモリコウニナル」は文明開化を通俗的に和らげて註釈するとともに、もとの英語の概念に立ちもどった上で、これまでの半開（バカ）(half-civilized) だった日本が開化（リコウ）(civilized) になることだと説明したわけである。この場合も文明開化／バカモリコウニナルという対照は、その理念の側に立って表現する者／まだ理解できぬ無智半開の者、という知的落差を含意している。ただし「バカモリコウニナル」は明らかに「文明開化」の概念の限定あるいは歪曲によるずらしを行なっており、Aが対照的併記であるとすれば、これは転義的併記と言うべきであろう。「因循固息」を「クヅ（ママ）ツキイッスンノガレ」とするのもまた同様であった。

では、次の場合はどうであろうか。

C　魯敏遜屈律西（ロビンソンクリユスー）ハ育（ヨルク）〔英吉利国の地名〕の貴　族（ヨシアルイヘスヂ）なり。砂糖にて造りたる焼酒（リユム）香気（ニホヒ）ある美酒（リケユレン）を得たり（安政四年、『魯敏遜漂行記略』）

D　寂寞（セキバク）ノ惨景（かなしきけしき）云フベカラズ……孤燈（コトウ）明滅（きえく）タルヲ見ル（明治一一年、『欧州奇事花柳春話』）

E　其荒涼（そのものすご）き惨景（ありさま）ハ外（ほか）に譬（たと）へんやうぞなし……滅（きえ）てハ明（あか）る其状（さま）ハ燐火（おにび）の光（ひかり）に異（こと）ならず（同一六年、『通俗花柳春話』）

Cの初めの二つは言うまでもなくヨーロッパの言語の発音を写すために漢字の音を借りたもので、一見ルビ的な片かなのほうがむしろ本文なのだと言うべきであるが、ここでは借音的ルビと呼んでおく。ただし「育（ヨルク）」のほうはやや複雑であって、もちろんこれは英語のYorkと一九世紀の中国における「育」の発音が似ていたからであるが、しかしキュクと書かず、Yorkのオランダ語読みに従って表記したのである。安政七年の『商用通語』は日本語に相当す

る英語とオランダ語を併記した会話書であるが、例えば「十分に」に対しては「ヱノフ」と「ゲヌーグサーム」、「聞(きく)」に対して「ヘール」と「ホーレン」、「手紙」には「レットル」と「ブリーフ」、「女」には「ウヲーメン」と「フロー」、「あなた御親切に願います」には「ユー、アール、ウェリー、カインド」と「ヘー、セート、セール、フリンデレーキ」とが並べてあった。これで商取引きの会話がうまく運んだとはとうてい思えないが、英語の発音がよく分からない場合はその綴りをそのままアルファベット読みにし、オランダ語的な発音に近づけて表記したのであろう。そしてこの綴りをなぞる表記の仕方は、明治の英語にも引き継がれていったらしい。というのは、坪内逍遥や北村透谷の文章における英語の片かな書きはとうてい発音のままとは思われず、むしろアルファベットの綴りを出来るだけ忠実に伝えようとした、言わば綴り字的なルビだったと受け取るほうがはるかに納得できるものが多いからである。

その一方、Cの「砂糖にて造りたる焼酒(リュム)」の場合は、すでに指摘したごとく「リュム(砂糖にて造りたる焼酒)」と、その本文を割註に移すことができる表記であって、先にルビ／借音漢字の関係を借音的ルビと呼んだのと同じく、ここではルビ／釈義的熟語の関係を釈義的ルビと呼んでおく。「乾酪(カース)」も「カース(乾酪)」とできる点では同様だったと言えよう。(ちなみに私は本章ではヨーロッパの言語をかな書きしたふりがなをルビと呼び、傍訓(ふりがな)と区別している)。

分かるようにCの借音的ルビや釈義的ルビは、むしろルビのほうを本文と見るべきなのであって、借音の漢字や語釈的な熟語はその傍註的な表現であった。そしてこの観点をもってEをみるならば、本文として扱うべきなのは傍訓であることは明らかであろう。換言すればその傍訓に従って読んでこそ文法的なつながりが生きてくる。もしそれを取り除けて漢字を音読みするならば、文法的な流れは断たれてしまうのである。ただそれがCの場合と異るのは、C

における併記は規範として固定化される傾向にあり、それが変えられるのはより適切な借音漢字や熟語が見つかったときであろう。そしてルビのほうが外来語としてのポピュラリティを獲得するにつれて漢字や熟語は消し去られ、ルビだった外来語が文字どおり本文化されてゆく。それに較べてEの併記はむしろ固定性が乏しく、一回性がその本質だったと言えよう。とくに「荒涼(ものすご)き惨景(ありさま)」「滅(きえ)てハ明(あか)る」「燐火(おにび)」などは、別な漢字を宛てることもでき、あるいは漢字なしで傍訓をそのまま本文としてもさしつかえない。その点でも傍訓が本文であることは明らかで、これを本文的傍訓と言うことができよう。

読本や人情本の流れを汲む明治前期のテクストや、『平仮名絵入新聞』『仮名読新聞』などの記事は圧倒的にEの表現が多かった。逍遥の『当世書生気質』はもちろん、『小説神髄』でさえもその例外ではない。にもかかわらず大正期以降の再版においては、おそらく漢字熟語の特殊な訓(よ)みのみを残すという方針で、ほとんどの傍訓は削られている。これはテクスト本文の重要な改変と言わなければならない。もともと漢字のほうが本文的傍訓の概念を強調し、時には誇張さえした釈義の傍註だったからである。

ともあれ以上のCとEに対して、Dは一見音読みと訓読みの併用を示しているようにみえる。だが音読みこそが本文に即したふりがなのであって、「惨景(かなしきけしき)」や「明滅(きえく)」などは音読みに変えなければ文法的なつながりが妨げられてしまう。その意味では和語に和らげた訓みを示すものと一応は言えるのだが、実際は「孤燈明滅(コトウきえく)」などと音読みと並べられるとかえってわずらわしく、とうてい概念の強調や明確化の機能を果しているとは思われない。それなのになぜこのような傍訓を選んだのであろうか。

考えられる一つの理由は

寂寞(セキバク)ノ惨(サン)景(ケイ)(かなしきけしき)云フベカラベ……孤燈(コトウ)明滅(メイメツ)(きえ〲)タルヲ見ル

と併記すべきところを簡略化したということである。このような表現をすでに私たちは『春窓綺話』からの引用文に見てきた。注意すべきは、このような傍訓の多くもまた一回性のものだったというだけでなく、どの漢字熟語を選んでふりがなを附すかについてはおそらく任意だったということであろう。一応の解釈としては、「惨景」という漢字にはむごたらしい光景の印象が強くなってしまうため、文脈上の物淋しくすさまじいというニュアンスを生かすべく「かなしきけしき」と和らげ、「明滅」には点滅する燈が遠方かすかに見えることを伝えるための「きえ〲」を補ったのだと説明できよう。『春窓綺話』の幾つかについてもこの種の解釈を下せないわけではないが、それならばなぜ「双頬(ケフ)」の左側に「ホウ」を附さねばならなかったのか、については法則が見つけがたいのである。とするならば、この恣意性こそが重要なのであって、文法的には不適切だがしかし概念の流れ(リニアリテ)の観点からは代替可能な和語をかかわらせ、漢文脈に和文脈を干渉させること自体がモチーフだったのであろう。

それだけでなく、和語の傍訓が一回性を特徴とすることは、これを逆に見れば、音読みのふりがなは固定的、規範的だということにほかならない。言うまでもなく漢字はその発音つまり音読みとともに中国から伝わってきたわけで、日本が深く交渉を持った時代に応じて漢音、呉音などの複数の音読みを持つのが通常であるけれども、しかしいずれも規範的な音読みとして——とりわけ儒典や仏典などに固有な熟語の音読みは——尊重され固定化されてきた。ある漢字の概念をとらえ、おなじような概念の別な漢字の音読みを宛てたとすれば、それは間違いとして排除される。ところがその概念と類似の概念の日本語を宛てるのは、これはもちろん訓読みであり、一見規範的のようだが、

上に見てきたごとく一回性としての一種の恣意性を含み、音読みの規範性を揺るがせてしまう。ばかりでなく統辞論とか範列論とかいう概念自体をも相対化する可能性を秘めているのである。

このような訓読みをAにおける対照的併記に対して相称的傍訓と呼ぶことにする。これを相称的と呼ぶのは、時には一つの漢字の左右に附された訓読みと音読みとが相補的な関係で概念やイメージの明確化を助け、時には一方が他方を批評的に相対化する働きを持つからである。そしてこれ併記と呼ばずに傍訓と言うのは、「寂寞(セキバク)ノ惨景(かなしきけしき)」のごとく音読みと訓読みとがつながってあらわれる場合があり、しかもこの「かなしきけしき」は省略された「サンケイ」という相称的な音読みを前提した上でのふりがなであるからにほかならない。

さて以上のように分析してみるならば、いわゆるふりがな(ルビ)は規範的なものと一回性のものとに大別できることが分かる。規範的なものとは借音的ルビと釈義的ルビ、および音読みとであり、前の二者はより適切な漢字や熟語がみつかった場合は改変される可能性を持っているが、しかし「より適切な」規範性を求めて固定しようとする点では後者と同一の性質を備えている。これらのほうがふりがな(ルビ)としてはより一般的なように見えるが、じつは全体のなかではごく限られた、しかも表現性の乏しいものでしかないのである。

それに対して対照的併記や転義的併記、本文的傍訓や相称的傍訓などは何らかの形でその規範性、固定性を相対化する機能を持っていた。Eのごとく和語のかな書きで間に合うところにも敢て凝った漢字熟語を用いて本文化することは、J・デリダの言う[註八]「危険な代補(サプルメント)」たる過剰な観念的解釈を生んでしまう恐れがあるとすれば、この相称的傍訓はその逆の解毒作用を持っていたと言うことが出来る。とするならば、その漢字と音読みで固定化されやすい概念を

批評化するような傍訓のありうることは、論理的にも十分に想定が可能であろう。じじつ逍遥はそれを行なっていたのである。

> 英の句レイク翁亜リボン翁などハ批評家の尤物株なり……飴ハ味ひいと美き一種の食物に外ならねど用ひやうにて孝行息子が親を養ふ良薬にもなり盗跖が窃盗のすてきな材料にもなりしと聞く作者の皿大の眼を開きて学生社界の是非を批評し此書の中に納めたれバ読者輩ハ地球大の智恵の袋の口を開きて是非曲直を分別して陋劣を去り高尚きを取る実際の用に供へたまハゞ美術の名ありて微術といふべき予が未熟なる稗史の中にも人の気格を高うすてふ自然の効用のなからずやハあなかしこ心して読ませたまへ（「当世書生気質はしがき」）

盗跖という『荘子』中の人物の名前に「おほどろぼう」と傍訓し、美術を微術に掛けているところなど、戯文調をねらっている。その一環として批評家に「あなさがし」と相称的傍訓を附している点などは、それ自体が巧妙な批評家の「あなさがし」だったと言うべきであろう。右の文章で音読みしにくいのは「尤物株」と「美き」の箇所だけであるが、もしこの二つを残し、それ以外のふりがなを取ってしまうならば、その批評的口調は失われ、全く違う印象の文章になるはずである。とくに「是非を批評し」の箇所などは是非とも残さねば相称性による批評的機能は死んでしまう。この一回かぎりの傍訓による批評性こそかれのねらう表現意図だったのである。

このように相称的傍訓の選択は概念の流れに拘束されざるをえないが、そのなかで漢字概念に最も近いところから逸脱すれすれまでの様々な和訓を利用して批評性や喩的機能を与えることができる。その点で逍遥はきわめて意識的

な方法家であった。それとともに注意すべきは、一見本文的傍訓のようにみえるかれのふりがなは、右のごとく音読みと訓読みとを混在させたDや『春窓綺話』の段階に立っていたことである。一面でそれは「予晩近小説神髄と云る書を著して大風呂敷をひろげぬ」という『小説神髄』の相対化でもあった。その『神髄』のふりがなは音読みが中心であったが、時には次のごとく訓読みの表現が見られなくもない。

夫れ演劇の性質たる真に逼るべきものにあらで寧真に越えつべきものなり語を換へて之をいへバ真物それみづからを模擬するをバ其主脳とハなすにあらで真物幷にある物をバ擬するを主眼となすものなり（理ヤリチイ不ラス叙ムシング）譬バ一条の情事を演し一場の闘戦を模擬するにも真物に似ざるハもとより拙しといへども真物に異ならざるもまた興なしおよそ文明の世にありてハ人々おほむね外観をかざりて其体裁を粧ふからよしいかほどに恋ひこがれし我意中人に接すればとて雛鳥の久我に於るごとく阿七の吉三に於るごとくいと厚かましう打いだして情を述ぶるを得ざるべければ其趣を見たればとてさまで興あるものとも思はじ

「小説の変遷」の章がエンサイクロペデイア・ブリタニカのローマンスの項の抄訳に等しかったことも、すでに本論の第三回で指摘しておいた。ここに引用した箇所の「理ヤリチイ不ラス叙ムシング」(reality plus something) の考え方もまたそれに基づいていたのであるが、分かるように、翻訳理論による概念語には音読みのふりがなを附す傾向が強く、しかし近松半二の『妹背山婦女庭訓』や井原西鶴の『好色五人女』などの具体例に入ろうとするところからは相称的傍訓が多くなってくるのである。これはヨーロッパ的な理論の文脈に、日本的な演劇の実際を関与させる時

に起った、ふりがなの変化と言うべきであろう。

よく指摘される『神髄』におけるイギリス小説理論の歪曲という問題も、じつはこのように和文脈のことばでとらえ返したために起ったことだったのである。別な言い方をすれば、ヨーロッパの概念に対応する漢字熟語とその音読みという第一次翻訳を先行させながら、時にはそれを相称的な傍訓によって和らげつつその相対化をはかっていたということにほかならない。この操作が自己批評の機能を発揮した時、本論第二回の「正史実録と小説稗史」で指摘しておいたごとく、逍遥はみずから翻訳した『莉延自外伝』という政治小説を、『書生気質』の作中人物に批判させることができたのであった。

註一 Maoki SAKAI "Voices of The West" (1983. The University of Chicago)

註二 田村すゞ子他訳『一般言語学』(昭和四八年三月、みすず書房)

註三 惣郷正明の『日本英学のあけぼの』(平成二年二月、創拓社)によれば、このような翻訳の仕方は明治初期の英語授業に受け継がれていったようである。そしていわゆる be 動詞の箇所に「デアル」を機械的に宛てたことから「デアル、デアッタ」の文体が始まったらしいことは、J・F・フィッセル著、庄司三男・沼田次郎訳の『日本風俗備考1』(昭和五三年三月、平凡社)によっても分る。

註四 沢登春仁・升川潔訳『翻訳——理論と実際』(昭和四三年七月、研究社)

註五 復刻版『魯敏遜漂行紀略』(昭和五十年九月、丸井工文社)における前田愛の「解題」

註六 本論における『源氏物語』の引用は、末松謙澄が使用したと思われる北村季吟の『源氏物語湖月抄』に拠った。

註七 『逍遥選集別冊第二』(昭二年一二月、春陽堂)の「緒言」。

註八 足立和浩訳『根源の彼方に』上・下(昭和四七年六月、一一月、現代思潮社)

(一九九一・四・三十)