

# 明治期のディケンズ受容と人称翻訳の問題について

## On Translation of Dickens's Works in Meiji Era

杉田 貴 瑞<sup>1</sup>

Sugita Takayoshi

### 要旨

本研究は、19世紀のイギリスの小説家チャールズ・ディケンズの作品が、明治という近代化して間もない日本において受容される過程を、人称翻訳という観点から探究したものである。言語的にも文化的にも西洋の文学を取り入れる体制が整っていなかった明治という時代、原作を理解して日本語として再構築する際には、人称をいかに訳すかという大きな壁があった。描出話法など多彩な英語表現を駆使するディケンズ作品というテキストを翻訳する過程において、訳者たちは人称を自然な日本語として吸収することで新たな作品解釈の可能性を見出したと結論付けた。

キーワード：イギリス文学、ディケンズ、翻訳

### はじめに

日本で本格的にイギリス文学が翻訳されるようになったのは、明治10年代に入ってからである。江戸時代末期から明治初期にかけてもいくつか翻訳・翻案作品は散見されるが、質、量いずれの観点からしてもまだまだ不出来なものであったと言わざるを得ない。<sup>1</sup>むしろ、1853年の黒船来航以来アメリカをはじめとする欧米諸国が押し寄せた江戸末期から盛んに翻訳が行われたのは、文学作品ではなく、実用書であった。産業革命をいち早く成し遂げ帝国主義的な政策の許、世界へと進出していた西洋各国の脅威から自らの身を守るためには、その進んだ技術や経済力に倣う必要がある、そのために軍事、経済、技術などあらゆる実用的な書物の翻訳が必須であった。その国力の差は、単に政治や軍事という表層的な意味合いだけでなく、明治初期の文人たちが痛感せざるを得なかったように、文化や思想という面においても大きかったと言わざるを得ないだろう。そのような事情を考慮に入れば、海外の文学作品の翻訳・翻案が行われた際に、その思想だけでなく文化を翻訳する作業に多大な困難が伴ったことは言うまでもない。そのため、明治期には翻訳作業の過程で海外の風習や文化を自国のものに置き換えるということが頻発していた。

本稿は、そのような過程を明らかにする一環として、19

世紀を代表するイギリスの小説家チャールズ・ディケンズの翻訳作品における文化的な異同を確認し、その意味を探ることを目的とする。ディケンズの翻訳が本格的に始まる明治20年前後には、すでに翻訳黎明期とも言える時代を過ぎていた。イギリスの文学に限っても、すでにエリザベス朝演劇の代表格ウィリアム・シェイクスピアのみならず、ダニエル・デフォー、ジョナサン・スウィフト、ウォルター・スコットといった18世紀の作家の作品翻訳・翻案が明治10年以降次々と発表されており、不完全ながらも外国文学を受け入れる体制が整えられつつあった。さらに明治18年には、坪内逍遙が『小説神髓』を発表、明治20年には二葉亭四迷の『浮雲』第一部が発表され、西洋文学に触発された言文一致運動も徐々に軌道に乗り始める時期である。しかし、近代文学の目覚めとも言える潮流が見られるようになってからもやはり外国文学を翻訳するという作業には、言語の変換だけでなく文化を写し取るという点においても大きな困難が伴った。事実明治20年代になっても、外国文学を文字通り「翻訳」するのではなく、登場人物の名前を日本名にしたり、舞台を日本に置き換えたりして「翻案」した作品は、多く発表された。その背景には、欧米諸国の作品を吸収することで自国の文学の血肉としたいという願望が一方にありつつ、他方で言語、さらには文化の面

1 香川大学教育学部

で外国文学を「そのまま」日本語に移すという行為に訳者も世間も少なからず抵抗を覚えていたという当時の事情がある。ディケンズ作品の翻訳は、そのような時期に始まりを迎えたのであり、そこにもやはり、明治という時代が抱えた翻訳作業の困難という問題は大きく影響したはずである。

とりわけ明治の翻訳黎明期の訳者たちを悩ませた大きな問題のひとつが、人称の翻訳についてであった。後述するように、明治に入って欧米の言語を積極的に取り入れるようになる以前の日本において、人称を明確に区別して文章を紡ぐという行為はあまり意識されていなかった。そのため、外国の文学を翻訳する際にも、人称の翻訳というのは決して無視できない障害となったのである。その解決策を巡って様々な翻訳の議論も行われたが、本稿では特に森田思軒や内田魯庵が訳した明治20年代のディケンズ翻訳に焦点を当てて、人称の翻訳、ひいてはその際に起きる異同を検証することで分かる文化的な意味について考察する。

## 1. 明治期におけるイギリス文学の翻訳事情とディケンズ作品

明治においてははじめに圧倒的な人気を勝ち取ったイギリスの書物は、サムエル・スマイルズが1859年に出版した*Self-Help*の翻訳『西国立志編』（明治4年）であった。努力と自立に基づく自助の精神を説いて、成功者の体験談などを盛り込んだこの啓発本が明治という時代を代表するベストセラーとなった事実は、富国強兵というスローガンを抱えた国の政策を念頭に置けば不思議なことではない。『西国立志編』と並んでベストセラーであった福沢諭吉による『学問のすゝめ』の登場は、欧米諸国の脅威を目の当たりにした当時の日本において、現実社会における発展や進歩を果たすために実学こそが重要であるという思想の表れを体現していると考えられるだろう。<sup>2</sup>一方で、文学作品の翻訳は明治5年に斎藤了庵訳「魯敏孫全伝」、明治8年には仮名垣魯文訳『葉武列士』筋書（シェイクスピア*Hamlet*の翻案）、翌明治9年に村上俊吉訳「天路歷程意訳」などが始まった。しかし、明治10年までに発表された文学作品の翻訳は少なく、シェイクスピアの数編と19世紀の小説家ブルワー・リットンの作品が多くを占める。しかし、明治11年にリットンの*Earnest Maltraverse* (1837) の翻訳、『花柳春話』が出版されると、翻訳小説流行が始まるようになる。訳者の丹羽純一郎は英国留学の帰国中に愛読した原作を抄訳した。漢文直訳体で書かれた翻訳は意識も多く、原作からはかなり離れたものであったが、まだまだ漢文調の文体に慣れていた当時の読者には好評を博した。また、原作における教養小説的な言説を男女の情や立身出世を夢見る明治の書生たちの理想に近づけた改変もその評価に貢献した。<sup>3</sup>

この『花柳春話』の流行後、明治10年代になると翻訳小

説が世間に広く流布することとなるが、実際には玉石混淆の様相を呈していたようである。この時代に出た翻訳小説の題名に「花柳」や「春史」などの言葉が散見されるように、『花柳春話』の人気にあやかりようとした作品が多かったことから窺い知ることができる。このような事態を嘆いたのが、他ならぬ坪内逍遙であった。逍遙が『小説神髓』において強調したのは、江戸時代からの戯作調を引きずった文学観からの脱却であり、そのために欧米諸国の文学を模範として改革を行うべきと主張したのである。特にイギリス文学への言及は多く、シェイクスピアや18世紀の小説を見習うべき手本として挙げている。その攻撃対象は江戸時代から続く勧善懲悪の物語ばかりでなく、出来の悪い西洋小説の翻訳にも向けられている。小説が世間に広まる状況を好ましく捉えずにむしろ文壇の衰退と感じて小説の改良を訴えた『小説神髓』は、翻訳のあり方を根本から問うという姿勢において、翻訳小説そのものよりも近代西洋文学の受容の過程において重要な位置を占めると言える。逍遙が『小説神髓』において強調したのは、江戸時代からの戯作調を引きずった文学観からの脱却であった。そのために、欧米諸国の文学を模範として改革を行うべきという主張である。このような時代風土のなかにディケンズ作品の翻訳は登場するようになる。

ディケンズの翻訳がはじめて世に出たのは、明治15年に発表された加勢鶴太郎の『西洋夫婦事情』でこれは現代においてあまり認知されていない*Sketches of Young Couples* (1840) という作品の抄訳であった。その後、明治19年には初期の短編集である*Sketches by Boz* (1833-36) の1篇‘Steam Excursion’を無腸道人が訳した「船遊」、明治21年には、饗庭篁村が*A Christmas Carol* (1843) を翻案した『影法師』を出版した。この『影法師』は原作における主人公Scroogeの名前が佐平次、Marleyが又兵衛へと変更され、舞台もロンドンのクリスマスから日本の大晦日へと変更されるなど、和風のアレンジが施されておりクリスマスという当時日本に定着していたとは言い難い異国の文化を主題に扱った作品を輸入する際の苦労を見ることが出来る。しかし、このような明らかに西洋から日本へと翻案した物語の差異、言いかえれば表面的な異同だけが翻訳作業の困難を示すものであろうか。それよりもさらに深い次元、つまりある言語を全く別の言語に移し替えるという荒業に関連して表れるわずかでありながら根本的な問題を当時の訳者は抱えていたのではないか。

実際、明治20年代は当時翻訳の分野において一線級の訳者たちによって、次々とディケンズ作品の翻訳が発表された時期でもあった。明治22年には、明治の翻訳王とも称された森田思軒が「伊太利の囚人」（原作は‘The Italian Prisoner’ in *The Uncommercial Traveller*, 1860）を、明治25年には『小公子』の翻訳で著名な若松賤子が「雛嫁」（原作は長編小説*David Copperfield*, 1849-50の一章）を発表した。

19世紀ヴィクトリア朝前半を代表するディケンズの作品が日本でも注目を集めたのは、不思議なことではなかったかもしれない。またディケンズ作品が翻訳され始めた当時、そのほとんどが彼のキャリアの前半に出版された作品や短編に集中していることも注目に値するだろう。先に挙げた「船遊」や明治24年に出版された内田魯庵訳の「黒頭巾」(原作は‘The Black Veil,’ 1836)などもディケンズがそのキャリアをスタートさせた最初期の短編作品集*Sketches by Boz*に収められた作品である。また明治30年代以降になってもこの傾向は強く、明治36年には山縣五十雄訳「婿選び」(原作は‘Horatio Sparkins’ in *Sketches by Boz*, 1836)、明治38年には大石繞石訳「従兄弟」(原作は‘Mr. Minns and his Cousin’ in *Sketches by Boz*, 1833)、そして明治44年にはディケンズの初期の長編小説*Oliver Twist* (1837-39)の翻案である『小桜新八』が都新聞にて連載された。<sup>4</sup>

なかでも多くの作品が翻訳された*Sketches by Boz*はディケンズの処女作であり、ロンドンを中心としたイングランドの情景とそこに暮らす人々の日常に焦点を当て、ユーモアを交えて描く短編集である。収録された作品は、それぞれに涙あり笑いありのエピソードが多く詰まっており、喜怒哀楽の感情が豊かに描き出される。これら初期作品は、ディケンズ批評の際にしばしば欠点として挙げられる度の過ぎたセンチメンタリズム、つまり感傷主義が色濃く反映されるという点で共通する。そこには、先述の『花柳春話』における教養小説的な構造を男女間の情理と、立身出世という明治における若者の野心に置き換えた翻案姿勢ともつながりを見せる時代の要請を感じ取ることも可能かもしれない。

事実、元来ディケンズ翻訳の研究と言えば、このような日本文化への移植の詳細や日本の近代作家の作品への影響が語られることが大半だった。しかし、すでに述べた通り、ディケンズ翻訳は明治の翻訳黎明期を経た時期に登場したものであり、単に日本への輸入という表面上の文化的受容を抜けた側面を持つはずである。それこそが人称翻訳の問題であり、すでに翻訳態度について各自の理論を持った訳者たちは、その実践をディケンズ翻訳という場においても行ったと考えられる。

## 2. 翻訳と人称の問題

ディケンズ作品における人称の問題に入る前に、まずは明治初期の翻訳と人称の問題について、押さえておきたい。そもそも、明治初期の日本に「人称」あるいは「人称を設定する」という意識は希薄であった。野口武彦は「文典上、整然とした人称構成をそなえる欧文脈は、すでにそれ以前から知られていた。しかし、もっぱら翻訳だけで事足りていた時期には、問題はあまり意識されなかった」と断言して、実学系の欧文を翻訳する際には文章の細部にこだわらずとも知識を輸入することは可能で、人称を設定す

るという認識が必ずしも要求されなかったと指摘する(野口 5)。つまり、語りにおける人称をどのように訳すべきかという問題は、少なからず文学上の問題として浮かび上がっていたと考えられる。人称設定という意識が希薄であったことは、単に文学作品の翻訳作業を難しくするだけでなく、外国文学の解釈にも影響を及ぼした。高橋修は、明治初期の『ロビンソン・クルーソー』翻訳が原作の一人称ではなく、三人称的に訳されている点に注目しつつ、「こうした『ロビンソン・クルーソー』の受容の仕方は、<一人称>的ディスクリールを西洋的文法範疇である<三人称>で訳し変えたというより、むしろ<非=人称>的な受けとり方をしたのだと考えなければならないのではないか」と述べて、人称設定という問題が小説表現自体と密接に関わることを示唆する(高橋 15)。『ロビンソン・クルーソー』が三人称的に訳されることで、原作にあった過去の失敗について振り返る告白調の文体が失われ、経験を糧に反省から成長へという敬虔なクリスチャンとしてのロビンソン像という物語の主題が変容していると指摘する。このように、人称を変更して翻訳することの影響は、翻訳における人称設定の方向性、つまり翻訳態度が定まらない明治初期から20年代にかけて強く表れていた。

実際明治30年代ともなると、このような傾向はかなり薄れてくると言ってよいだろう。明治38年発表の「従兄弟」ともなれば、その完成度は明確になってくる。

アウガスタス、ミンス君は、その言ふ處に依ると四十近く、その友人共の言ふ處に依ると四十八位な獨身者であつた。平時非常に身綺麗にして居る、物に固苦しい、几帳面な男で、少し容態振る處があるやうではあるが、世にも稀な引込氣の人であつた。いつも一條も皺の無い鳶色のフロックコートを着て、少しも汚染の無い薄色のツボンを穿いて、非常に瀟洒したタイの附いて小奇麗な頸巻をして、一處も缺點の無い長靴を穿いて居て、その上、常時、象牙の柄の着いた鳶色の絹張蝙蝠を携へて居た。(「従兄弟」 173)<sup>5</sup>

Mr. Minns was a bachelor of about forty, as he said - of about eight and forty, as his friends said. He was always exceedingly clean, precise, and tidy, perhaps somewhat priggish, and the most “retiring man in the world.” He usually wore a brown frock-coat without a wrinkle, light inexplicables without a spot, a neat neckerchief with a remarkably neat tie, and boots without a fault; moreover, he always carried a brown silk umbrella with an ivory handle. (*Sketches by Boz* 1)

作品の冒頭でこの掌編の主人公であるミンス氏の人となりを紹介する箇所だが、三人称で書かれている原文と同じ

ように外見的特徴や服装について簡潔な訳文となっている。また、heという代名詞を繰り返して訳すこともなく、徐々に現代の日本語に近づいた読みやすい訳文となっているのも大きな特徴と言える。明治の末期ともなるとこのようにただ外国の文学を日本語へと変換しただけではなく、味わいのある文章として翻訳が可能になったことが分かる。また、「フロックコオト」や「ヅボン」などの洋服についても外来語をそのまま使用している箇所も見られる。ディケンズはロンドンの市井に生きる人々の様子を事細かに描写することに長けていたため、翻訳の際にも日本文化とのすり合わせが一定程度必要であったはずだが、20世紀に入ったこの時期になると少々その事情は緩和されたことが窺える。

しかし、この段階に辿り着く前である明治20年代においてはまだまだ日本における翻訳態度が定まっていなかった。そのため、坪内逍遙や森田思軒を初めとして多くの作家や翻訳家が、外国文学の翻訳を実践してその理論を積み重ねていこうとしたのである。ディケンズの翻訳を手掛けた訳者の中では、特に森田思軒と内田魯庵のふたりが、翻訳の理論について敏感であり、人称翻訳という点においても重要な役割を果たしている。そのため、このふたりが翻訳した作品を中心にディケンズ翻訳における人称の問題について考えていきたい。

### 3. 森田思軒訳「牢帰り」と周密文体

まずは「周密文体」と呼ばれる翻訳スタイルを打ち出したことで知られる森田思軒が訳した「牢帰り」について考察を進める。「牢帰り」の原作である‘The Story of the Convict’s Return’は*Pickwick Papers* (1836-37) の第6章に挿話として登場する小話である。そもそも*Pickwick Papers* は、初老のピクウィック氏が友人たちとイングランド南部を旅行しながら旅先での見聞や、出会った人物、事件のことを報告するというピカレスク的な道中記という体裁もあって、基本的にはユーモラスな物語が展開する。しかし、作品に9つ散りばめられている挿話は、そのような全体の趣とは異なり、狂人 (mad-man) の独白であったり、自身の妻子を貧困のうちに死なせた義父に対する復讐の話であったりと、1860年代に流行を迎えたsensation novels、つまり感傷小説に通じるような色合いのエピソードが多い。‘The Story of the Convict’s Return’も、暴力や死といった暗い側面が際立つ一篇である。酒に溺れた荒くれであったエドマンズという男の息子ジョンが、成長するにつれて自らも悪事を働くようになり、やがて流刑地送りになるも、長い年月ののちに故郷へと帰ってきて、老いた父親と再会する。しかしふたりは喧嘩になり、興奮した父親はその場で亡くなってしまうが、息子のジョンは父の死を見て初めて改心するという物語のあらすじである。この短編を思軒は「牢帰り」として訳したのだが、翻訳態度の特徴と

しては大きくふたつの点が挙げられる。ひとつは、思軒が確立したとされる「周密文体」と呼ばれる文体で訳されていること、そしてもうひとつは、長編小説の一部を抜き出したというコンテキストを一切説明していない点である。

まず「周密文体」について述べなければならないだろう。思軒が確立したとも言われるこの文体の特徴は、逐語訳、つまり直訳に近い状態を目指していることと、漢文調の文体にある。とりわけ本稿において重要であるのは、逐語訳に近いという点であろう。齋藤美野が「余」など起点テキスト (原作) の人称代名詞の明示的再現が多く見られることから「直訳調」だと評される」(齋藤 132) と説明する通り、逐語訳に近い状態を目指した周密文体では、人称代名詞も意図的に毎回翻訳されることが多い。実際、「牢帰り」においても、heやhisなどの人称代名詞を意図的にきっちり訳出している。作品の末尾において父子が邂逅する場面の翻訳には、その特徴が明確に表れている。

‘The old man was ghostly pale. He shuddered and tottered to his feet. Edmunds sprang to his. He stepped back a pace or two. Edmunds advanced.

“‘Let me hear you speak,” said the convict in a thick broken voice.

“‘Stand off,” cried the old man, with a dreadful oath. The convict drew closer to him.

“‘Stand off,” shrieked the old man. Furious with terror he raised his stick, and struck Edmunds a heavy blow across the face. (*Pickwick Papers*, 91)

老人は死人のやうにまつ蒼になつてふるへながら蹠踵々と立ち上がった。エドマンズは、ツカッと老人の方に駆けよつた老人は一と足二た足あとに退つた、エドマンズは再び前に進だが、つまつた様なカスレた聲を出して、

『あなた私に物を言つて下さい』

老人は恐ろしい聲を揚げて『退け』。エドマンズは尚ほ其のそばへ進みよつた、老人は再び『退け』と叫だが、怖ろしさに前後を忘れて、其の笈を揮りあげて、エドマンズの面の上を横すぢかひに、ハツシとばかり撲りつけた。(「牢帰り」 137)

Edmundsという固有名詞だけでなく、途中に出てくるheやhisに関しても「エドマンズ」あるいは「老人」という言葉に置き換えて、原作にかなり近い頻度で訳出していることが分かる。一文ごとに「老人は」という主語が訳出されることから、この翻訳が意識して逐語訳にこだわっていることは間違いない。周密文体を徹底させることで、原文に忠実な翻訳であろうとする思軒の姿勢を読み取ることができる。だが、ここで注目すべきは、そもそもこの物語

が原作において一人称で語られているという点にある。*Pickwick Papers*において、この囚人帰還の物語はピクウィック氏たちが旅の途中で出会った老紳士の体験を聞くという形で語られる。全体が三人称で描かれる*Pickwick Papers*に一人称の回想、つまり回想の物語が挿入されるため、ジョン・エドマンズの物語はどこかおとぎ話としての傾向が強く表れることになる。Harry Stoneは、“What all nine tales possess - and this similarity has not been noticed before - is a debt, in most cases an overwhelming debt, to fairy tales.” (Stone 74) と、この‘The Story of the Convict’s Return’だけでなく、*Pickwick Papers*における挿話すべてをおとぎ話として読み解くことができると指摘するが、理由の一つはこのように本編とは異なる他者の語りが入り込むという作品構造にある。

翻訳「牢帰り」に戻れば、思軒も原作の形を崩さずに冒頭と末尾に語り手の一人称をそのまま残して訳しているが、そもそもこれが挿話であるとの注意書きはない。そのため、原作では強く押し出されていたおとぎ話としての性格が弱まっているのだ。代わりに、「エドモンド」という一人の失敗を重ねた男の体験を写實的に描く短編小説としての側面が強調されることになる。翻訳態度を明確にすることで原文に忠実であろうとした「牢帰り」は、本来長編小説の中に挿入された一篇を抄訳するという行為によって、原作とは異なる枠組みでの印象を強く与える結果となっている。

#### 4. 内田魯庵のディケンズ翻訳

原作の背景にあるコンテキストが省略される事態は、明治20年代に多く発表された*Sketches by Boz*の翻訳においても見られる。内田魯庵が明治24年に‘The Black Veil’を翻訳した「黒頭巾」はその一つである。若い医者を訪ねてきた黒いヴェールを被る謎めいた女性、そして彼女に連れられた先には暗がりの中に殺害された遺体があるという設定のこの作品は、多分にゴシック小説的な要素を含む感傷小説のようである。事実、黒いヴェールの女が持ち込む謎と遺体はその女の息子であり、死刑になった罪人であると明かされる結末はセンセーショナルの度合いが強く、読者の眼を引く一篇となっている。語りとしては全知の語り手による三人称の語りだが、若い医者視点に沿った箇所も多い。それを証明するかのよう、語り手は若い医者に‘our friend’という呼称を当てている。しかし、翻訳においてはその‘our friend’をすべて「若き醫者」と訳出しているため、語り手との距離が親密であるという原作の雰囲気は明確には醸成されない。

原作との差異がさらに明確に表現されるのは、作品のクライマックスの場面である。それは、若い医者が薄暗い部屋なかで患者を診察し、それがすでに亡くなった人間の遺体だとわかった瞬間から始まる。

And while speaking, she hurriedly chafed, first the forehead, and then the breast, of the senseless form before her; and then, wildly beat the cold hands, which, when she ceased to hold them, fell listlessly and heavily back on the coverlet.

“It is of no use, my good woman,” said the surgeon, soothingly, as he withdrew his hand from the man’s breast. “Stay - undraw that curtain!” (*Sketches by Boz* 379-80)

この末尾の場面では、そこまでプロットを牽引してきた患者は誰なのかという謎が解明されることで読者の欲求が満たされる効果と同時に、罪を犯して処刑されたとはいえ、自身の息子の死を嘆く母親の悲しみが描かれる。とりわけ、作品のテーマと直結するのは後者であろう。すでに死んでしまった息子をそれでも取り戻したいと願い、死者を医師に見せるという行為にまで及んだ母親の苦しみは筆舌に尽くしがたいことが想像されるが、それ以前に処刑が決まりすでに自らの手によって息子の生死を自由にできないと知りながら葛藤する悲哀もまた、この作品のメインテーマとして描かれる。事実、ディケンズは*Sketches by Boz*に収められた作品のうち‘The Criminal Court’でも母親が犯罪者の子どもにかける無私の愛情をテーマとして扱っている。母子の間にある熱烈な情を若い医者という語り手に極めて親しい存在が目当たりにするという構図をとることで、ディケンズはその悲哀を読者に強く印象付けることに成功している。これは、作品の結末で若い医者が黒いヴェールの女の許にその後も通い続けるという後日談を提示することによっても、強化される。

一方、魯庵の翻訳においてもこの母親の嘆きは物語の中心に据えられている。しかし、本来思軒ほど原理的に周密文体での訳出にこだわらず、翻訳がその読者にも受容しやすいことを狙った魯庵は、後年自身のエッセイ「原文の印象と譯文の極致」(1909)のなかでも、「翻譯といふものは、原語に成熟するは勿論、日本語にもよく成熟して、原語に最も近似したる日本語に移し、且原作が與ふると同一のインプレッションを讀者に與へなければならぬ」(内田 16)と述べており、双方のバランスを取った翻訳態度を志向していた。その魯庵が訳した先ほどの母親の嘆きの場面が次の通りである。

話す間も急がしく前に横たはる無知覺の軀の前額を初めに、夫から胸を摩擦して、夫から手荒く冷たい手を打たせたが、放すとタワイなく重く表布の上に落ちた。

「モウ仕方がありません、貴婦」男の胸から手を放した時慰める様に云った「お待ちなさい——その帷帳を引いて！」(「黒頭巾」 92)

思軒の訳と比較すれば、sheという代名詞の訳語の割愛に日本語としての読みやすさへの配慮が窺える。同時に「モウ仕方ありません、貴婦」から始まる後半のセリフの発語者であるthe surgeonの訳語も省略することで、この場面の傍観者である若い医者 の存在を希薄なものとする意図が見られる。それはすなわち、原作にはあった語り手が若い医者 の眼を通してその場面を見るという構図を崩して、極めて写實的に全知の語りによって母親の嘆きを捉えようとする動きにつながっている。つまり、原作における感傷的な印象はやや薄くなり、代わりに母親が嘆く瞬間のサスペンス効果が前面に押し出されることになるのだ。

サスペンスの効果が重視される翻訳態度は、同じく魯庵が、明治29年に発表した「酔魔」にも見られる。「酔魔」の原作は、*Sketches by Boz*の‘The Drunkard’s Death’である。この短編作品は、ある男が酒に溺れるようになり、妻が死に、子どもたちが離れていく中でも酒をやめられず、最期には川に落ちて亡くなるまでを描いた物語で、酒の魔力にまったく逆らえず人生を転落していく男の孤独や自滅が主題となり、全篇が重苦しい空気で覆われる。たとえば、妻が病気で亡くなった直後の酔いどれ男の行動を描いた場面には、そのような悲壮感が十分に描かれている。妻がこの世を去った直後、男は遺された子どもや妻の母の自分を非難するかのような視線に耐えられずに、外へ飛び出してそのまま酒場へと飛び込みひたすらに酒を飲む。ディケンズはその男の絶望に満ちた姿を次の通り描く。

Death! Every one must die, and why not *she*. She was too good for him; her relation had often told him so. Curses on them! Had they not deserted her, and left her to whine away the time at home? Well – she was dead, and happy perhaps. It was better as it was. Another glass – one more! Hurrah! It was a merry life while it lasted; and he would make the most of it. (*Sketches by Boz* 486)

自身を破滅へと追いやる酒を飲みながら、描出話法的な手法で地の文に男の心情が吐露される。この手法は明らかに登場人物である男の声を読者に直接届けることを狙ったもので、酒に溺れるという弱さを克服できないどころか、不幸な境遇を周囲のせいにしてやけになるという姿に閉塞感が漂う。読者は男の弱さを強く感じることになり、単に自堕落な男の弱さにうんざりするだけでなく、悲痛な叫びをあげる男に同情を寄せるといふジレンマに陥るようになるのだ。この自らの酒に溺れるという欠点により破滅する男への呆れからくる嫌悪と、その男に同情させる文章との緊張状態が、作品の末尾までサスペンス効果を生み出していく。‘The Black Veil’が若い医者という傍観者を作中に登場させて黒いヴェールの女の悲嘆を感傷的に見ていたのに対して、‘The Drunkard’s Death’は酔いどれの男自身の視点

を使った描出話法が用いられるという点において、原作の時点ですでにサスペンス性の高い作品となっている。

同じ効果は物語のクライマックスでもある作品の末尾にも表れる。酒飲みの男は自ら川に飛び込んで自殺しようとするが、実行に移した瞬間に命が惜しくなり、何とかもがいて川岸に戻ろうとする。しかし、最期には川の濁流に吞まれてあえなく川底に沈む。人生に絶望しつつも、男が最期まで自らの生にしがみつこうとするところに、作者ディケンズは変わらず男の弱さと、その弱さへの同情を同居させるのだが、その場面にも描出話法が使われている。

Not five seconds had passed when he rose to the water’s surface-but what a change had taken place in that short time, in all his thoughts and feelings! Life-life in any form, poverty, misery, starvation-anything but death. He fought and struggled with the water that closed over his head, and screamed in agonies of terror. The curse of his own son rang in his ears. The shore-but one foot of dry ground-he could almost touch the step. One hand’s breadth nearer, and he was saved-but the tide bore him onward, under the dark arches of the bridge, and he sank to the bottom. (*Sketches by Boz* 475)

‘Life-life in any form, poverty, misery, starvation-anything but death.’という短い言葉は、溺れかけて必死に生に縋る酔いどれ男自身の叫びと考えるのが自然である。同時に、描出話法でありながら三人称の語りを維持することで、あくまで語り手が客観的な（全知の）立場を維持した上で男のものがく様を見守るといふ姿勢が残される。つまり、同情を寄せつつも客観的に描写を続ける語り手と死に物狂いで生をつかみ取ろうとする男のいずれの声も響くようになっているのだ。これに対して魯庵の翻訳は以下の通りである。

五分ならずして再び水面に浮上れり。他し心は復たもや起りて再び生命惜しくなりぬ。生命、生命、生命あつての物種なり、貧しきもひもじきも飢ゆるも厭はじ、唯だ生命だにあらば如何なる憂目も厭はじと、頭上にかぶり來れる水と闘ひて苦み悶き悲鳴を挙げて救助を呼びぬ、我が子が叱咤の聲は猶ほ耳の端に鳴れども、死ぬる恐ろしさには之も辛からず。いかでか生命助からんともがけど焦れど、唯だ一尺を距つる、手を伸ばせば忽まち達すべき中に來りし時、無情なる汐は再び引攫つて暗黒なる橋下に流れ込み、終に底深く沈み足りき。 (「酔魔」 149)

「黒頭巾」とは異なり文語調で書かれた訳文は、その引き締まった言葉のリズムとともに勢いよくクライマックスである男の死までを描く。原作に表記されていた代名詞he

が訳出されないことで描出話法の効果もなくなり、あくまで写實的に男の最期を描くことになり、力強い文章のリズム、そしてそこから生まれる緊迫したサスペンスの効果こそが重視される。そのため、原作以上に苛烈な形で生と死の狭間における男の格闘に焦点が当てられ、生々しいまでの臨場感が強調されることになる。原作では、三人称の語りを維持して描出話法という形を取ることで男への同情を寄せながら語っていた描写が、翻訳ではその制御を突き破って、激しさを前面に押し出す形となる。人称代名詞の訳出という問題ひとつで、原作の持つセンセーショナルな側面ではなく、読者にサスペンスを促す形へとテーマが微妙に変化していることが分かるのだ。

## 5. おわりに

これまで見てきたような翻訳と原作の焦点のずれは、明治における翻訳事情を考慮した場合やむを得ないものであったかもしれない。明治において外国文学受容の重要性を訴えた坪内逍遙は、『小説神髓』の冒頭を、近代文学の定義から始めるのではなく、明治初期にあふれる駄作の数々を糾弾することから始める。

故に近来刊行せる小説、稗史はこれもかれも、馬琴、種彦の糟粕ならずば、一九、春水の贗物多かり。蓋しこのあひだの戯作者流はひたすら李笠の語を師として意を勸懲に発するをば小説、稗史の主脳とこころえ、道德といふ模型を造りて力めて脚色をその内にて工夫なさまく欲するからに、強ち古人の糟粕をば嘗めむとするにはあらざめれど、もとその範囲広からねば、覚えず同轍同趣向の稗史をものするものなるべし。(『小説神髓』 9)

ここで逍遙の非難的となっているのは、勸善懲悪のストーリーを基本とした江戸時代からの戯作や滑稽本の類である。逍遙の眼には、これらの作品が道德規範を提示するために、各登場人物の心の動きや人格を犠牲にしていると映ったのだ。そのため、Daniel Pochも‘the goal of the social novel is the “criticism of social customs,” which are described “as they are,” as in the works of Dickens and the eighteenth-century British humorists.’ (Poch 162) と指摘するように、逍遙は新時代の日本文学の手本として人間の情をリアリズムの手法で切り取るディケンズも含めた西洋の近代小説を受容しようとしたのである。これは、いずれも逍遙と交流のあった思軒、そして魯庵にとっても同様だった。彼らはいずれもリアリズムの原則に則ったはずであるディケンズの作品を忠実に訳出しようとしたのである。

一方で、すでに確認してきたように、本来ディケンズ翻訳の原作である短編は、リアリズム的な描写が基本にありつつも、おとぎ話の要素や悲惨な現実を和らげる仕掛けが

施されていた。Edward Costiganは*Sketches by Boz*における演劇性、つまり作品世界と舞台の類似性に注目した上で、次のように述べている。

The highly polished neatness of plot, the elaborate patterning in the prose and the artifice in the recorded speech, diffuse an atmosphere of imaginative liberation like the enchantment of the rhythmic determinateness of fairy-tale. At the same time, details of contemporary activity and locality give the high-fantastic a local habitation and a name. (Costigan 419)

ここで述べられているのは、現実に存在する地名などをそのまま描出する同時代の読者に配慮した書き方だけではなく、その上に想像力をもって加えられたディケンズ独自の作品世界である。それは要田圭治もデボラ・ノードの指摘を含む形で「それは現実というよりは、舞台上のことかと思わせる方法だというノードの指摘は正しい。それは中産階級読者と作品との関係が作り出した約束事なのであり、新進作家のディケンズは、ひとまずその約束事を踏襲したのである」(要田 100) と指摘する通り、中産階級としての約束事、つまり事実を見せつつもあまりに生々しい現実に踏み込み過ぎないように配慮するという姿勢に繋がった。

このような文脈を十全には把握できていなかったと思われる明治のディケンズ翻訳は、ディケンズがあえてブレーキをかけた箇所にわずかながら足を踏み入れているように思われる。それは意図的に行われたものというよりも、翻訳においてディケンズが活躍した19世紀前半から中盤の文化的なコンテキストをそのまま受容することが不可能であったという時代の要請による制約と、何より翻訳における文体を試行錯誤する中での偶然の出来事だったのかもしれない。ただ、いずれにしても写實的な語りに拘泥するなかで、個々の登場人物の苛烈な苦しみに原作以上にフォーカスすることで、感傷的な作品世界からサスペンスの世界へと原作とは異なる作品の姿を映し出すことに成功したと言える。その意味において、人称翻訳の問題は単に言語を移し替える際の文字上の異同だけでなく、文化を越える困難やそれに伴う新たな発見の可能性を感じさせるのではないだろうか。事実、明治20年代という過渡期に発表されたディケンズ翻訳を読み解くことは、その一例を示すことになったはずである。

## 註

1. 柳田泉は『明治初期翻訳の研究』のなかで「手もなく、此方の文学が盛んでないので、西洋文学の翻訳もいいのが出来なかったのだと言ってもよい」と述べて、西洋文学を受容する土壌がまだまだ整っていないことを最大の

- 理由として挙げている（柳田 168）。
2. 梅宮創造はこれら実学の翻訳を「新しい体制づくりのために即効力をもたらしてくれるような」ものと述べ、一方で「庶民の不満や喜び」を満たす文学の翻訳が待ち望まれていたと推察する（梅宮 226）。
  3. 高橋はこの教養小説から日本的情理の物語への転換を「新しいテキストを生み出す契機」と捉えて肯定的に評価する（高橋 165）本稿も、これと同様に明治という時代の制約を受けた中での翻訳を好意的に捉える試みである。
  4. 『小桜新八』は翌年単行本として出版され、『小桜新吉』と改題されている。
  5. 本稿における明治期の翻訳作品の引用は、いずれも『明治翻訳文学全集《新聞雑誌編》ディケンズ集』からとっている。

#### 引用文献

- Costigan, Edward. 'Drama and Everyday Life in *Sketches by Boz*.' *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 27, No. 108, 1976, pp. 403-21.
- Dickens, Charles. *Pickwick Papers*. Penguin Classics, 1999.
- . *Sketches by Boz*. Oxford, 2020.
- Poch, Daniel. *Licentious Fictions*. Columbia UP, 2019.
- Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. Indiana UP, 1979.
- 秋山勇造『翻訳の地平—翻訳者としての明治の作家』、翰林書房、一九九五年。
- 内田魯庵「原文の印象と譯文の極致」『文章世界』第4巻、第13号、pp. 16-21、一九〇九年。
- 梅宮創造『ディケンズの眼』早稲田大学出版部、二〇二〇年。
- 要田圭治「1830年代の小説」(61-118) 西條隆雄編『ヴィクトリア朝小説と犯罪』、音羽書房鶴見書店、二〇〇二年。
- 川戸道昭、榊原貴教編著『ディケンズ集』大空社、一九九六年。
- 齋藤美野『近代日本の翻訳文化と日本語』ミネルヴァ書房、二〇一二年。
- 高橋修『明治の翻訳ディスクール』ひつじ書房、二〇一五年。
- 野口武彦『三人称の発見まで』筑摩書房、一九九四年。
- 柳田泉『明治初期翻訳文学の研究』春秋社、一九六一年。

#### 付記

本稿はJSPS科研費若手研究21K12953（明治・大正期におけるディケンズ受容）の助成を受けている。