

《講演記録》

大正作家の翻訳しようとしたものは何か

——谷崎潤一郎、佐藤春夫を中心に——

井上 健

ただいまご紹介にあずかりました井上でございます。本日はこのような機会をお与えくださったこと、まず心より感謝申し上げます。私の専門は、比較文学、米文学ですので、本日は場違いな話をしてしまいそうな気がしますが、どうかよろしくお願い致します。

最初に、今日お話しすることの前提について、少し申し上げておきます。文学研究、あるいはその理論・方法論の現状はどうなのかと言えば、それはごく大雑把に見積もって、アフター・セオリーとかポスト・セオリーなどと呼び習わされているような状況にあるのだと思います。ピーター・バリー (Peter Barry) の *Beginning Theory* の初版が一九九五年、テリー・イーグルトン (Terry Eagleton) の *After Theory* が二〇〇三年ですので (邦訳『アフター・セオリー——ポスト・モダニズムを超えて』は二〇〇五年刊)、広がりや影響力をもったこれら批評の書の刊行された、一九九〇年代半ばから、今世紀初頭にかけて、脱理論の傾向が定着したと考えてよさそうです。理論の時代は終わった、では「理論後」にどこへ向かうべきか。その方向性が様々に模索されているのが現況なのだと思います。一方でこの一〇年、いや二〇年ほど、インターネットの普及で、様々な原資料に対するアクセスが、外国文学研究においても容易になったという事情があります。前は現地に行つて図書館に通いつめなければ見られなかったような資料が、ネットでも閲覧できるようになったわけです。このようにして、歴史的なコ

ンテキストを掘り起こし、再現することが随分と容易になりました。

「理論」時代の典型的なやり方というのは、こうです。なるべく、マイナーな、それまで無視されていたような作品を、あるいは、大作家の作品ながら、これまで正当な評価を受けてこなかった作品を取り上げ、文化論的な視点、新歴史主義的視点から分析して見せて、そこに価値観の転換を読み込み、脱キャンオンを試みる。あるいは、作品の言語的特性に光を当て、突き詰めて見ていけば、言語が人間の意のままにならぬものであるという実態を、つまり、言語表現の究極的な不可能性というものを抉り出してみせる。分析された作品それ自体はいつの間にか後景に退いて、それを分析する評者の知性がひたすら誇示される。こういう批評には、もはや我々は食傷気味で、作家が全知全霊を込めて書いた、そこには同時代の歴史や世界観までもが豊かに取り込まれているはずの作品の一部を、鋭利なメスで切り取って見せるだけでよいのか、と言いたくなります。様々な批評言説が、それまで見えにくかったものを前景化してくれた、その功績を認めるに吝かではないものの、文学テキストを、それを書いた作家や、それが書かれる上で意味を持った事実なり歴史なりに、今一度突き合わせて、繊細かつ詳細な分析を施していく必要があるのではないか。比喩的に言えば、ただ解体、脱構築して見せるだけではなく、作品と作品を巡る状況を再構築していくことを、あらためて課題とすべきなのではないか。少なくとも、今や、そういう問い掛けが、再び意味を持つ時代となったのではないか。そう考える次第です。

私は長らく、日本文学と西洋近代との比較文学研究に携わってきました。日本の近代文学が西洋近代をどう受け止めたのか、それによっていかに変容させられたのか。そこでは、日本文学と外国文学を結ぶ重要な回路であった翻訳文学の研究が、重要な位置を占めています。ところが翻訳文学研究の分野にも、「理論」化の流れがあつて、一九八〇年代あたりから、それはトランスレーション・スタディーズ（翻訳学あるいは翻訳研究）と呼ばれるようになりました。今や諸外国でもっとも活況を呈しているディシプリンです。トランスレーション・スタディーズによれば、翻訳研究とは単なる分析手段ではないし、他の研究分野に付随的なものでもない。翻訳とは人間のコミュニケーションの根本にある営為なのであつて、それを研究する翻訳学は、比較文学を含めた諸学問の上に位置し、それらを統括する、メタ学問であるというわけです。トランスレーション・スタ

ディーズがはたして日本にどう根付くのか、日本の文学研究や文化研究をどう変えていくのか。そのあたりは、刮目して待ちたいと思いますが、下手をするとここでも、理論でテキストを裁断してしまうような愚が繰り返されるのではないかと危惧も同時にあります。先ほど、文学テキストを、それを書いた作家や、それが書かれる上で意味を持った事実なり歴史なりに、今一度突き合わせて、繊細かつ詳細な分析を施していく必要があるのではないかと申し上げました。本日は、そうした視点に立って、大正作家が自ら試みた翻訳を取り上げて、少し具体的に論じてみたいと思います。

これから大正時代、特に谷崎潤一郎と佐藤春夫を中心に、お話させて頂くわけですが、その前に、なぜ大正時代なのかということを申し上げておきます。私が学生時代、近代文学史を勉強したときには、関東大震災による文化的切断が、過度に強調されていた印象があります。地震などによる大災害が文化的切断線になることは否定しがたい事実ですが、関東大震災で文化がいったん断ち切られて、モダニズムが成立した、あるいは確立されたというのは、いささか単純な割り切りにすぎるところではないか。関東大震災以降が日本のモダニズムで、代表的モダニストは横光利一だとして、レットテルを貼ってしまえば事は簡単ですが、文学史はそこまで綺麗に切れないものではないだろうか。むしろ大正から昭和初期にかけての時代は、連続性の層もとに改めて捉え直すべきなのではないか。少なくとも明治の終わりから大正の始めにかけて、文学は昭和の始めに負けないぐらいモダンであったのではないか。切にそう思います。こういう連続性でもって大正期の文学を見ていきたいというのが、私の基本的立場であります。

もう一つ申し上げておきたいのは、世界文学や外国文学の受け止め方が、大正の終わりあたりから大きく変わるといえます。簡単に言ってしまうえば、同時代文学あるいは現代文学という概念が成立するわけです。それまでは、シェイクスピアも一九世紀末のオスカー・ワイルドも、十把一絡げに読んでいたのが、一九世紀文学とは異なる、同時代世界文学というものしかとあって、原書で入ってきたり、場合によっては、たとえば堀口大學のような人によってすぐ翻訳されたりして、それ勝手に取ることができるようになるわけです。このように同時代文学、現代文学という概念が徐々に成立してきて、それにしたがって、外国文学が読まれたり、考えられたり、あるいは訳されたりする、その仕方も大きく変わる。これはいわゆる昭和モ

ダニズム期の特徴ですが、そうした流れは、すでに大正時代にも胚胎していた。そう考えたいと思います。

二葉亭四迷や森鷗外による翻訳文学が、時代を切り開き、同時代日本文学を活性化した明治とは、条件や状況はもちろん異なりますが、大正時代もやはり、翻訳が、作家が翻訳の筆を執ることが、大きな意味を持った時代であったと思われれます。同時代世界文学という意識が徐々に芽生える中で、作家たちが、翻訳文学に、あるいは自ら翻訳することに、新たな意味を求めた時代——そのような視点から、大正作家の翻訳を取り上げてみたいのです。

近代作家、特に大正以降の作家の教養というものを問題にするときは、外国語能力と漢文能力を常に秤にかけて、その作家の中にどのような比重で、どのようなレベルで存在したのかということ、常に考えていかななくてはなりません。たとえば谷崎潤一郎は、日本橋の漢学塾で漢文の素読を習います。一二、三歳の頃です。同時に、築地の居留地で英語も学ぶわけです。漢文の素読と英語を並行して学ぶのは、学ぶ側からすれば、その方法論は一緒なので、学びやすいと言えなくもない。日本の英語教育というのは、よくも悪くも漢文の素読の方法を適用したわけですから。こうして谷崎は、漢文と英文をほぼ並行して学んだ。谷崎の漢文能力は、漱石や鷗外に比べるべくもないにしても、おそらく読むのはしっかり読めた。だが、漢文を自ら自在に綴る、というところまでは行かなかった。では英語力の方はどうか。谷崎の英語力は、いささか過大に考えられている感じは致します。芥川龍之介は十分、英文学者として通用する読解力を持っていた。谷崎は作家として早く売ってしまったのと、あまり勉強しなかったのとその両方で、芥川ほどの英語力はなかったはずだが、英語の小説をざっと読んだりはした。そんなレベルであったものと推測されます。

一方、佐藤春夫は、ご承知のように、和歌山の新宮の生まれで、谷崎が漢学塾に通っている一二、三歳の頃、彼はもう短歌を書いたりしているわけです。大変早熟な学生です。それで、一九〇九年、ちょうど大逆事件の一年前に、ある講演会に関わったことで、停学処分になります。それは解除されるのだけれど、同盟休校の首謀者だと見做されて居づらくなり、親の配慮で、東京に出てくるわけです。それで、生田長江のところに下宿して慶応に通う。佐藤春夫が漢文や英語を具体的にどのようにして学んだのか、その正確なところはわかりませんが、自学自習の割合が高かったのは確かでしょう。にもかかわらず、佐

藤春夫の文壇デビューが翻訳批判・批評であったというのは、やはり目を引く事実です。

「『遊蕩児』の訳者に寄せて少し許りワイルドを論ず」（『昂』、大正二年）で、若干二二歳の佐藤春夫は、オスカー・ワイルドの翻訳の誤訳の数々を指摘しました。誤訳というレベルでは実はないのです。翻訳者は本間久雄という、昭和を代表する英文学者、ワイルド学者ですが、本間久雄の訳文をあらためて見てみると、ワイルドのアイロニーがわかっていない、ユーモアもわかっていない、複雑な言い回しは取り違える。つまりは、ワイルドの原文が全く読めていないのに訳した翻訳なのです。よくあれでワイルド学者が務まったと思うくらいです。ですから、佐藤春夫の批判は正鵠を射たものなのですが、二〇歳をちょっと過ぎたくらいで、しかも本格的に英文を学んだわけでもないのに、これだけの語学センス、批評センスを発揮したことは、やはり特筆に値します。佐藤春夫は自ら訳筆を執るようになり、やがて欧文の翻訳から漢文の翻訳へ転向していき、それにもなつて翻訳方法も変わっていくわけですが、これについては後で申し述べます。

大正作家による西洋文学の翻訳略年表をつくってみましたので、それをご覧頂ければ、これだけの年表が作れるということだけで、十分にある事実を物語っているだろうと思います。それは、先程申し上げましたように、大正作家たちは、外国文学に、自らそれを翻訳してみるというような能動的なアプローチでもって、改めて対峙したということです。明治時代、翻訳や国字用語をめぐる有名な論争がいくつもありました。一番有名なのは、文部大臣の森有礼が、日本語を英語にする、英語第一言語論というようなことを言うわけです。それに対して、馬場辰猪という、自由民権運動の一方の担い手が、それはとんでもないことだと反論します。外国語を第一言語にすると、日本に階級文化が、今度は教養によるような階級文化が起ると主張します。こうして翻訳主義と反翻訳主義がぶつかり合うのですが、面白いのは、その一方で、どんどん翻訳は量産されていったということです。明治一六年に矢野龍溪が書いた、『訳書読法』という、翻訳書をどうやって読むかという本があるのですが、その中に、訳書の出版が近年極めて盛んであるという一節が出てきます。明治の十年代の終わりあたりから、二葉亭、森鷗外の時代に翻訳のピークが来たとして、その二回目のピークはこの略年表の時代にあつたと考えられます。

この略年表から確認しておきたいのは、もう一つ、作家が翻訳するというこの意味です。作家翻訳という言葉は、勝手に

私が作ったものですが、作家が翻訳するということが格別の重みをもつのは、鷗外、二葉亭の時に続いて、この大正時代から昭和の初め、堀辰雄くらいまでです。ではなぜ大正時代に、作家翻訳が多く見られるのか。これについては、色々考える角度があると思うのですが、まず第一には、時代がそれを期待したという背景があります。これは、この年表にはないのですけれども、昭和二年に谷崎潤一郎がハーデイの「グリーンブ家のバアバラの話」という翻訳を出します。『中央公論』の「作家の翻訳」特集号に載ります。当時の嶋中編集長が、文壇の閉塞状況を打開するために、作家に翻訳をさせるべきだと、それなりのお金を払ってそういう企画を立てるのです。それで、芥川とか、山本有三とか、谷崎、正宗白鳥、佐藤春夫、そういう連中が加わって、企画を立てる運びとなります。谷崎はそこにそのハーデイの翻訳を載せるわけですが、作家が翻訳することで、作家の創造精神に支えられた翻訳文学が、既成の文学を揺さぶるような、新鮮にして創造的な効果を発揮するのではないかという期待が、この時代には、出版側にも読者の側にも潜在していたのだということです。

もう一つ、作家修行の場として、若い作家が翻訳に手を染めるといふ、ある種の伝統もまた存在します。これは、作家の小遣い稼ぎという側面もあるのでしょうか、それ以上に、文体修行、文学修行という要素が濃厚です。若い作家が同人誌などに翻訳を載せる。翻訳することで、原作から多くのものを吸収するとともに、自らの表現を確立する契機となす、というわけです。

作家翻訳というものに対する、出版側、読者側の期待。訳す作家の側から言うと、それは作家修行の場なのだという意識。これらに共通しているのは、やはり翻訳を読んだり、翻訳を自ら試みてみるのですが、作家の創造性というものと、どこかで深く繋がるだろうという期待なのでしょう。そういう共通認識のようなものは、おそらく、戦後に至っても維持されていくように思われます。

それで実際に『中央公論』特集号の成果はどうだったかというと、読者の反響はまあまあだったようですが、当時の『中央公論』の敏腕編集者であった木佐木勝などのように、根本的な疑義を呈する人物が、身内から出てきたりします。到底まともな翻訳をやるとは思えない作家たちに、あんなに金を払っているのか、というのがその言い分です。その懸念は半ば当たって

いて、この特集に寄せられた翻訳の大半は下訳を使ったものです。こういう分業性を、戦後、システム化した人に、ミッチェル『風と共に去りぬ』の翻訳者であった大久保康雄がいますが、残念ながら、『中央公論』の特集号は、そのような分業システムの先駆けとしてしか、歴史的な意義は持ち得ないのかもしれないかもしれません。ですから、昭和二年のその雑誌の特集よりも、ここでは、むしろもう少し前の大正作家の翻訳を考察の対象として、作家翻訳の可能性を考えてみたいわけです。

谷崎潤一郎の翻訳を考える前提として申し上げておかねばならないのは、谷崎の場合はそもそも、校注、解題のしっかり附された全集が出ていないということです。しかも中央公論社の最新の全集が完結してから、もう三〇年近くになります。この「最新」の全集の第三三巻には、翻訳が五篇だけ収められています。月報には、谷崎の翻訳にはド・クインシーなど、他にもいくつかあるが、未完であったり、著者との関係が希薄だったりするので、収録しなかったとあります。ところが、第二三巻には、スタンダール「カストロの尼」のような未完の翻訳も、しっかり収録されているのです。さらに、著者との関係が希薄というのは、いかなる根拠を持ってそう言えるのでしょうか。希薄かどうかは、その後の研究の成果に委ねられるべきものです。加えて、この全集のいちばん由々しき問題は、雑誌の初出情報の重要なもの、ことに角書がすべて落とされている点ですが、これについては後でまた触れます。

谷崎の翻訳で、もっとも有名なのはトマス・ハアディ「グリーンブ家のバアバラの話」で、これは例の「作家の翻訳」号に谷崎が寄稿したのですが、その端書きにこうあります。「私は語学に自信がなく、翻訳に馴れてゐないので、出来上つたものを読み返して見ると、少しギコチない所があり、我ながら飽き足らぬふしが多い。折よく旧友辻潤君や澤田卓爾君が遊びに来たのを掴まへて、同君たちに教へを乞うた」そんな都合良く友人が訪ねてくるものではないと思うので、この翻訳は澤田が下訳して、それに谷崎が手を加えたものなのでしょう。そういう条件付きではありますが、この翻訳で谷崎がいちばん心を砕いたのは、話法の訳し方であるように思います。

そもそも話法の翻訳は、翻訳研究、特に翻訳文学研究においては、最重要課題の一つです。わが国の英語教育では、直接話法と間接話法は教えますが、その中間形態である、直接話法と間接話法が混ざった形態である描出話法については、あまりき

ちんとは教えない。一方で、間接話法というものを、日本語においても、直接話法と並び立つ、実質があるものであるかのよ
うに教える。おまけに、話法を書き換えさせるような、くだらない演習をさせたりする。それはともかく、英語の直接話法と
間接話法と描出話法を、それぞれどう訳し分けるかは、小説の翻訳の成否を左右しかねないポイントで、谷崎訳「グリープ家
のバアバラの話」からは、谷崎がその点に意を注いだ形跡が確認できます。

すでに指摘しましたように、大正の終わりから昭和の始めにかけて、同時代文学・現代文学という考え方が確立され、近代
文学の担い手たちはこぞって、現代を代表するような、モダンな斬新な方法論をもつ外国作家に飛びつきます。ブルースト、
ジョイス、エリオット、ヴァレリーなどの外国作家です。谷崎もそういう作家はもちろん知っていたはずです。ジョイスにつ
いての言及もあります。いずれにしても、文壇の最先端にいて、同時代外国文学の知識もあつた人が、わざわざハーデイのよ
うな、もはやちよつと古びた、センチメンタリズムの小説に目をつけて訳出したのには、なにか理由があるはずです。やはり、
その語りや話法の問題に、谷崎の大きな関心はあつたのでしょう。「グリープ家のバアバラの話」が『春琴抄』（昭和八年）の
ネタだという定説があります。その有力な根拠は、佐藤春夫が「最近の谷崎潤一郎を論ず」（昭和九年）でそうコメントした
からであり、たしかにこの二作は、モチーフや主人公の設定に共通点を有するのですが、やはりこれは話が逆なのだろうと思
います。『春琴抄』のような作品が、谷崎の構想の中にあつたからこそ、ハーデイみたいな時代遅れの作家に目を付けて、そ
の語りに焦点を絞って翻訳をした、あるいは下訳に手を入れた。そう考えてはじめて、「グリープ家のバアバラの話」の翻訳
と谷崎の創作との真の関係は、見えてくるのではないのでしょうか。

谷崎には、アナトール・フランスやオスカー・ワイルド「サロメ」など、彼が訳さなかつた、訳す予定でないながら実現しな
かつた翻訳もあります。『文章読本』（昭和九年）の中で、アメリカ・リアリズム文学の巨魁セオドア・ドライサー『アメリカ
の悲劇』（一九二五）の翻訳を、ほんの一節ながら試みているのも、その映画化作品の日本公開と繋がるだけに、見逃せませ
ん。こうした「可能性」としての翻訳についても、今後、検証していく必要があるでしょう。

大正時代に谷崎が手掛けた翻訳で、谷崎文学のテーマとの関係で最も重要なのは、ボードレル散文詩の英訳からの重訳で

しようが、ここではもう一つ、大正期の谷崎文学と深いつながりも持つ翻訳の試みとして、ポー「アッシャー家の崩壊」(一八三九)の翻訳を見てみることにしましょう。「アッシャー家の覆滅」という題で『社会及国家』というマイナーな同人誌に掲載された翻訳です。谷崎は訳の第一回が掲載された『社会及国家』(大正七年七月号)に「これは創作にはあらず、されど探偵並びに怪談小説の大家なるアメリカのボオの翻訳故先の方へ行けば大いに面白きつもりなり。且純文芸物としても立派な価値あるものに候、全部訳した上で単行本にして出版するつもりです」という断り書きを付して、これを見る限りでは、谷崎は本気だったのだらうと思います。明治の終わりに文壇デビューして、新進作家として持て囃されて、やや行き詰まりを感じていた時期でしょうから、もう一回外国語を勉強し直して、場合によっては翻訳をして、そこから何かを掴もうという気はあったのでしょうか。

「アッシャー家の崩壊」という短篇は、日本近代にとっても、たいへん大きな意味をもった外国文学作品で、繰り返し翻訳されています。語り手の主人公が友達に呼び出されて、陰鬱な沼と古い屋敷があつて、周りにどす黒い空気がたれこめているようなアッシャー家に滞在する。そこで不思議な体験をする。親友のロデリック・アッシャーはアッシャー家の末裔で、双子の妹がいて、それがもう死にかかっている。死んでしまえば、家系が自分一人になってしまう。そういう不安におののいている。そんな親友の悲嘆を慰めるために、語り手とともに書を読み、ロデリックの奏でる楽器の調べに耳を傾けたりする。そういううち、妹が死んで館の地下の窖に埋葬する。ところが、嵐の晩にその死んだ妹が蘇ってくる。死んだ妹は蘇って、兄の上に倒れこんで兄を道連れにする。こうしてアッシャー家は断絶するわけですが、家系が断絶すると、それと呼応するかのよう

に、館も崩れて沼に飲み込まれていく。

これは大正時代に非常によく読まれた、しかもポーを代表する作品です。この谷崎訳の前に、弟の谷崎精二が翻訳を出しております。原文は非常に精緻にできています。ポーというのは、短編小説の緻密な構成を重視し、一語たりとも無駄な言葉があつてはいけない、全てが全体の意図、効果達成のために整えられなければならないと考えていた作家です。ポーは雑誌の敏腕編集長でもありましたから、どうやったら読者の気持ちを掴まえられるかということに極めて敏感でした。

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. (Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher")

その年の秋の、重々しい雲が空に低く垂れ懸つた、ものうい、暗い、ひそりとした日のことである。私は終日、たつた独り馬に跨つて怪しく荒れ果てた田舎路を通つて行つた。さうして日脚が傾いた時分に、やうやう陰鬱なアツシヤアの邸が見える所まで辿り着いた。私には其れがどう云ふ訳だか分らない——が、その建物を一と目見るや否や、或る堪へ難い悲しい気持ち、私の胸に沁み徹つて行つた。私は特に堪へ難いと云ふ。なぜかと云ふのに、人間の心と云ふものはたとへ世の中の最も物凄い、どんなに荒廢した、どんなに恐ろしい光景に接しても、詩的な感情に助けられて半ば慰められるのが常であるのに、その時の気持ちは少しもそんな余裕を許さなかつたからである。(谷崎潤一郎「アツシヤア家の覆滅」)

原文は文が長く、理詰めで構成されています。音にも配慮されていて、第一文ではdの音が有効に用いられています。否定の接頭辞をもった単語も多く使われています。これらはほんの一例に過ぎませんが、文章のつながり具合、単語、音など、様々な要素を駆使して組み合わせ、象徴的に、ある憂鬱な風景を描き出そうとしているわけです。こうしたポーの描写の原点にあるのは、ヨーロッパにおいて、一八世紀の終わりからロマン派の時代にかけて成立した、新たな美的感受性です。簡単に言ってしまうと、人間の想像力がそれまで美としてこなかつた、恐怖なり怪奇なりが、美の範疇に取り入れられるような、そういうパラダイムの転換があつたということです。それがアメリカに入ってきて、ポーによって、きわめて意識的な方法論の

下、完璧に構成された一枚の陰鬱な情景の絵としてここに成立したということができません。

この作品を訳出しようとした谷崎が、作家の本能・感性からして、背後にあるそうした美意識に鈍感であったとは考えられません。では谷崎はどのように訳したのか。結論から申し上げますと、谷崎の翻訳は、徹底して原文を整理している翻訳なのです。原文が接続詞などで繋げていくところを、センテンスを切って、文章が通りやすくする。さらに、センテンスの終わりに意識が行き届いていて、過去時制を「た」で受けて、それでセンテンスを結ぶ、というような、自然主義以来定着した文章構造をとっていない。色々文末を変えているわけです。文末の問題は、日本語の過去時制を、時制（テンス）と捉えるか、相（アスペクト）として捉えるかで様相を異にしますが、今はその問題に立ち入らないこととします。とにかく谷崎が、一人称語りが単調にならないように、滑らかに、しかも意味不明にならないように文を繋いでいるという点に、まず着目しておきましょう。

英語は、というより欧文は、いくらでも言葉を重ねることができます。一つの名詞に、形容詞を三つ四つ重ねて、関係代名詞を後ろからつけて、ということが造作なくできるわけです。谷崎は後年『文章読本』で、日本語はそうはいかないのだと言っていて、「日本文だと、どんなに英文の真似がしたくても、さう頻繁に使ふことは文章の体裁が許さない。最初は正確に使ふ積りであるにしても、いつの間にか国文の本来の性質に引き擦られて、真似が続かなくなるのであります」と述べています。日本語というのは、どんなに英文の真似をしても、やっぱり国文で出来る範囲というのは限られているわけで、無用に言葉を重ねたり、強い言葉を乱発したりするのは、本来の日本語表現に馴染まない。谷崎はそう言っているわけです。この『文章読本』からの引用で注目してみたいのは、最初はそうやって欧文の真似をしていますが、いつの間にか国文本来の性質に引きずられて、真似が続かなくなる、というくだりです。作家自身の持っている文章のリズムとか感覚とか、思考のリズムみたいなものが、どこかで出てきてしまう。そうすると、最初は気張って、欧文から何かを学んでやろうとしていても、自然に自分の文章生理に従ってしまっている。この谷崎の「アッシャー家の崩壊」の翻訳を読んできますと、未完成の訳ではあるのですが、そういう国文本来の性質、自らの文章のリズムのようなものに引きずられる経験を、谷崎はすでにこの大正中期において、翻訳を

通じて見せてくれているという印象を持ちます。であれば、後に『文章読本』などにおいて展開される、日本語は少ない語彙で、その陰翳で物を語る言語であるとの認識は、必ずしも、昭和の、関西移住後の谷崎が新たに獲得したものではないということにもなります。

もう一つ谷崎の大正期の翻訳を考えると、彼が散文詩というジャンルに目を付けていたという事実を見逃すわけにはいきません。散文詩というジャンルが日本にいつ頃入ってきたのか、その後どういう展開をしたのかというのは、そう簡単な問題ではないのですが、ジャンルとしての散文詩の導入の明確な起点はやはり、ボードレール『パリの憂鬱』（一八六九）などではないかと思えます。ヨーロッパでは、ボードレールの達成が一つの標準になって、ランポー、マラルメ、ヴァレリー、ツルゲーネフなどがそれに続くという形をとります。日本の場合、事情がやや複雑なのは、散文詩導入以前に、韻文と散文の間形態のようなジャンルが、つまり、小品文やスケッチなどと呼ばれた形式がすでに存在していたからです。ですから、ボードレールの移入だけで、あまり簡単に事を片づけてしまうわけにはいかないのですが、ここまでのお話の文脈で確認しておきたいのは、谷崎潤一郎が散文詩というジャンルについて、一時期、かなり真剣に考えた形跡があるという点です。ボードレールの散文詩の、英訳からの重訳の試みは、散文詩というものの可能性に寄せる思いがあつてこそ実現したものなのだろうと思つてはいます。谷崎訳「アツシヤア家の覆滅」と、ボードレール翻訳からうかがわれる散文詩ジャンルへの関心——この交点に成立したのが、「魔術師」（『新小説』、大正六年一月）という短篇作品です。

「魔術師」の原稿は、芦屋の谷崎記念館にあります。原稿を確認した限りでは、「A Poem in Prose」という副題、さらに「散文詩」という副題が附されています。「魔術師」は『人魚の嘆き』（春陽堂、大正六年四月）に収められますが、その標題作「人魚の嘆き」（初出は『中央公論』、大正六年一月）にも「散文詩」という角書きが付いています。残念ながら、この情報は谷崎全集からは全く排除されてしまっています。おそらくこの時期の谷崎は、散文詩という新ジャンル実験を試みようとしていた。だからこそ、「人魚の嘆き」と「魔術師」を『人魚の嘆き』として一冊にまとめたのだと考えられます。

『人魚の嘆き』は現在、『人魚の嘆き・魔術師』として、オリジナルの水島爾保布によるカバーと挿絵付きで中公文庫に入っ

ていますが、その解説で中井英夫は、いまは評価が低いけれども、当時はかなり実験的な作品で、谷崎文学の可能性の一端を物語って余りある作品だ、と評価しています。伊藤整も高い評価を与えていましたし（『谷崎潤一郎の文学』、昭和四五年）、谷崎自身も後に自作解説で、「作者が真に鏤心彫骨の苦しみを以て書いたものであり、当時の文壇では随分評判の高かつた作品であるが、今読んでみると、苦心して書いた物が必ずしも寿命が長いとは限らないことを發見する」（『明治大正文学全集谷崎潤一郎篇解説』、昭和三年）と率直に述べています。

「魔術師」は、浅草らしき公園に催眠術を操る魔術師がいて、愛人を伴ってそこを訪れた主人公が、魔術で変身させられるという、大正時代の谷崎のある種の変身願望とか美意識が濃厚に出た作品なのですが、ここではそのプロットやテーマにはなく、比較文学的、クロスジャンルの関心から、以下の二箇所に着目してみたいと思います。

又アメリカのポオの作つた、恐怖と狂想と神秘との、巧緻な糸で織りなされた奇しい幾個の物語が、フィルムの上に展開して、眼前に現はれて来る凄さを、嘗て想像したことがあるでせうか。[“The Murders in the Rue Morgue”の中に描かれた猛獣の動作が、生き生きとした絵画となつて事実そのままに演ぜられる光景を、ちよつとでも考へて御覧下さい。或は]“The Balck Cat”の戦慄すべき地下室の情況や、“The Pit and the Pendulum”の暗澹たる牢獄の有様が、小説よりも更に無氣味に、實際よりも更に鮮かに、強く明るく照し出される刹那の気持ちの味はつて御覧なさい。而も「そうして」それ等の幻燈劇を、黙つて静かに見物して居る数百人の観客は、みんな悪夢に魘されたやうにビツシヨリと冷汗を掻き、女は男の腕に絡まり「手を捕へ」男は女の肩にしがみ着いて「を抱いて」、齒を喰ひしばつてをの、きながら、一心に執拗に、昂奮した怯えた瞳を、「昂奮した怯えた瞳を、一心に執拗に」映画の上に注いで居るのです。

魔術師の小屋のある所は、彼の女が云つた通り、「今歩いて来た」繁華な街区の果てにある「を少し放れた稍」物淋しい一廓でした。（中略）其処に使はれて居る自然的要素は、決して自然の風致を再現する爲めに塩梅せられるものではなく、

寧ろ飽くまでも人工を助け、その拗れた技巧の効果を補ふ爲めの材料として、取り入れられて居るのでした。かう云つたらば或る読者は、「アルンハイムの領地」とか、「ランダアの小屋」とか云ふポオの小説に描かれた園藝術を想像するかも知れませんが、私の云ふ人工的の山水は、あれよりもつと小細工を弄した、もつと自然に遠ざかつた景色のやうに思はれまして。(中略) その山水を、一個の舞台装置として評価す「観」れば、たしかに凄惨な、「独」特有な場面になつて居て、到底自然の風致などの、企及し難い或る物を掴んで居ました。其処では一本の樹木の枝、一塊の石の姿まで、幽鬱な暗示を含み、深遠な観念を表はすやうに配置され「て」、吾人は其れが樹木であり、石である事を忘れる迄に、慄然たる鬼気を感じるのです。

「魔術師」の舞台の、この浅草らしき公園には映画館があつてそこでは様々なものが上映されている。悪夢のごとき映画が上映されている。「」を付けたのは、谷崎の原稿で削除されたり、傍線部のように書き換えられたりした箇所です。ちなみに谷崎の原稿は、途中から代筆者を使っている形跡があつて、どこまで本人が手を入れたかが、判定しづらいのですが、そのあたりについては今後の草稿研究を待ちたいと思います。重要なのは、暗い、白昼夢のような映画館の空間で様々な西洋の名作が上映されるという設定です。つまりは、西洋の名作小説の映画化の可能性が語られているのです。大正期の谷崎が、映画への並々ならぬ関心を表明し、映画という新興芸術の可能性を賞揚し、ついに大正九年、大正活映株式会社脚本部顧問に就任することは周知の事項ですが、それに加えて、その三年前に発表した「魔術師」では、ポーの作品が孕む映像化の可能性について語り、その翌年には、ポーの代表作「アッシュヤー家の崩壊」の翻訳に挑戦していた、という事実を考え合わせることで、この時期の谷崎が目指していたものが詳らかになってくるように思うのです。もちろん谷崎の映画体験の土台を形成した、『ファントマ』(大正四年五月、日本公開)や『ブラーグの大学生』(大正三年四月、公開)など、怪奇、幻想、ドッペルゲンガーなどをテーマとした映画、さらに遡れば、明治末、封切りの活劇『ジゴマ』の影響も考慮に入れる必要はあるでしょうが、とにかく、映画の黒と白のコントラストが織り成す白日夢、幻想体験、新興芸術としての可能性が、彼が翻訳を試みたポーの世界

につながつていくところを、まずは確認しておきたいです。

「魔術師」の公園には、舞台装置のような人工的な山水が設えられています。「アッシャー家の崩壊」の、館の前の陰鬱な風景も実はそのように構成されています。要するに、一つ一つの要素を繋ぎ合わせて、全体として、暗鬱たる構図（コンポジション）を作り上げる。そこには、先に述べたような、一八世紀の終わりあたりからの、美意識の転換が反映されているとともに、ピクチャレスクと呼ばれた構成原理もまた作用しています。同時にそれは、広い意味での、象徴主義的な方法でもある。

暗示と象徴の方法でもあります。谷崎自身が映画について、「就中ボオの物語の如きは、写真の方が却つて効果が現はれはせぬかと感ぜられる」、「或る場面の内一部分を切り抜いて、大きく映すと云ふこと、即ちデイトイルを示し得ること、此れがどのくらゐ演劇の効果を強め、変化を助けて居るか分らない。此の意味に於いて、写実的の場面は実演劇の其れよりも一層絵画に近づいて居る」（『活動写真の現在と将来』、『新小説』、大正六年九月）と述べていることからわかるように、部分を総合し、構成して、一定の、しばしば陰鬱で怪奇な情緒を喚起する絵画に仕立て上げていく方法は、谷崎にとって映画芸術の内包する効果そのものであったのです。

ポー翻訳や「魔術師」改稿の経緯などを合わせ考えていくと、谷崎はこうした方法や美学を「魔術師」において、絢爛たる、過剰でなければならない、漢文調を駆使した文体に移し変えて実践し、ある憂鬱な情景の細部を整えて、一幅の絵として定着して見せたのでしよう。象徴主義的方法という意味で、それは『カリガリ博士』（大正十年五月、公開）を「俳優がもつと大胆に実演劇の要領を離れて、象徴的の演出を試みなければいけない」（『カリガリ博士』を見る）、『時事新報』、『活動雑誌』、大正十年）と評した谷崎の映画観と、その映画芸術への関心の根拠と、無理なく重なり合うものであったはずで

す。佐藤春夫の翻訳との関わり合いの道筋は、谷崎に比べるともう少しわかりやすい、単線的なものであったと言えます。すでに申し上げましたように、佐藤の作家としてのキャリアは、翻訳批評から、ワイルドの誤訳批判から始まるわけです。それから、彼が師事していた生田長江の影響も強く受ける。生田長江は、ニーチェ『ツァラトゥストラ』（明治四四年）の翻訳者です。大正二年に出たフロアベルの『サラムボオ』（博文館）の訳者序文で生田は、「大日本語」と「小日本語」という概念をも

つてきて、伝統的な日本語は、「小日本語」である、だが、将来の日本語を考えると、日本語を生まれ変わらせることが必要である、その際の規範となるべきが「大日本語」だ、それには、欧文の構造にいま一度学んで、それを日本語に導入することが必要である、と主張します。こうした「大日本語」志向は、明治の翻訳者、ことに二葉亭四迷や森田思軒にすでにあつたもので、生田はそれを大正初めに、あらためて、一層偏った形で持ち出してきたわけです。生田の翻訳は総じて読みにくい、と言うより読むに耐えないものが多いのですが、生硬でぎくしゃくした、漢語を多用した表現が、ある種の魅力を放っているところもあります。事実、生田のこのフローベールの生硬な訳文は、新感覚派の作家や、堀口大學に強い影響を与えることになります。

生田訳『サラムボオ』は、たとえば「彼にそれを持ってこさせよう」といった使役動詞構文をそのまま使った、欧文の構造をそのまま取り込んだ訳文です。谷崎はこういう文章を、大正時代に自分が書いていた欧文風の文体も含めて、『文章読本』で批判してみせる。では、谷崎の文体がその後、欧文風でなくなったかという点、これはまた別な問題です。外国の谷崎研究者はこぞって、谷崎の日本語は、後期の作品においても、実にわかりやすいと言います。『春琴抄』、『蓼喰う虫』から『細雪』まで、谷崎自身が、平仮名を多くしたり、センテンスを意図的に長くしたりして、色々工夫して書いているはずなのに、そう言うのです。その意味では、谷崎はその本質に染み付いた欧文脈からは、終生、完全に解放されることはなかったのかもしれない。

佐藤春夫は上京間もない頃、生田長江流の欧文脈風文体の影響を強く受けました。和歌山に居られなくなって出てきて、生田長江の家に厄介になって、文字通り師事したわけですから。佐藤春夫は「西班牙犬の家」で作家デビューする前に、アナトール・フランスなど、いくつか翻訳を手がけます。このアナトール・フランスの翻訳というのは、「私はそれらの罪に相当している」式の直訳というか、欧文の構造をそのまま取りこむタイプの翻訳です。生田長江風の方法を、この時期は学んで、一生懸命実践してみせるわけです。

一つ面白いエピソードがあります。佐藤春夫は、ポーの「アモンテイリヤドの酒樽」(“The Cask of Amontillado,” 1846)を

「復讐」というタイトルで翻訳します。かつて自分を侮辱した奴に復讐しようとして、有名なシェリー酒を飲ませてやるからと言って誘って、地下室に連れ込んで、壁に塗り込めて殺してしまうという、不条理な暴力をテーマにした短篇です。酒飲みは気をつけるという話でもあります。佐藤は辻潤とのやりとりの中で、このポーの原作の訳を口述してみせます。それが上手い訳なんです。「存分に仇を返すには、下手人が世間へ知れたのぢや何にもならない。そのくせ相手には今仇を返してゐるのだぞといふことを存分に見せつけてやれないでは、これも亦何もならない」（「吾が回想する大杉栄」、『中央公論』、大正一二年）。それが実際に訳す段になると、「若し復讐者が罰せられる程ならば、その復讐は遂げられたことにはならない。同じくまた復讐者が相手の奴に復讐者としての自分を見せつけてやれないやうではその復讐は遂げられたことにはならない」（『解放』、大正八年）という調子になってしまうのです。佐藤春夫の気質、体質にあった翻訳方法は、むしろ、大杉栄に語って見せたやうなやり方であったのでしよう。ですから、彼はある段階からは、中国の漢詩などを素材にして、英訳を参照しつつ自在にそれを語り変える。そういう翻譯法に転換していくわけです。にもかかわらずこの時代は、生田長江の影響もあって逐語訳主義に立っていた。このエピソードは、その傍証の一つにはなっているように思われます。

佐藤春夫はもう一つポーの短篇（“Shadow”, 1935）を訳して、「影」と題されたその翻訳は、やはり逐語主義に則っていますが、原文が聖書の文体を模した寓話であるがゆえに、直訳調が効果をあげている箇所も多々あります。

佐藤春夫は才能の塊のような人でした。彼の手がけたジャンルを、詩、短篇、長篇、戯曲、批評、随想、評伝等々と列挙していくと、むしろ佐藤の手がけなかったジャンルを、数えたほうが早いことに気がつきます。大正期の短篇小説のみを例にとっても、幻想小説、探偵小説、SF小説から、新感覺派を先取りしたような心理小説、モダンな前衛小説まで取りそろえられていて、唾然とするほどです。彼の作品を読み進めて行くと、日本の近代文学の持つていた、実現されなかった数々の可能性が次々に浮かんできます。佐藤がそれに相応しい評価を必ずしも受けていないのは、どうしてでしょうか。あまりに多くの作品を書いたがために、当然のことながら、駄作も多く、それが評価を下げてしまっているからでしょうか。『田園の憂鬱』だけ書いて夭折していたら、梶井基次郎のような扱いをされ、早死にした天才と持て囃されていたかもしれませぬ。私は佐藤春夫

の本質は、その鋭敏すぎるくらいに鋭敏な批評的知性にあつたと考えています。過剰な批評性が、結果として、彼のすべての小説を、良くも悪くも、実験作のようなものにしてしまったのかもしれない。大正の希有な批評的知性、佐藤春夫は、ポーの文章について、それを翻訳してみた体験について、次のように率直に語ります。

……僕は『アモンティリヤアドの酒樽』といふ短篇を一つ訳したものであつた。ポーの文章は僕にとつてはいささか難かしいから、僕はその多くを他人の訳文と原文とを対照して読んだものだが、一度自分で訳してみる（といふことはつまり最も詳しく読みふことだと思ふが）、ことによつてポーの文体をよく知りたいと思つたからである。（中略）その「ポーの文体の」立体的で、しかも余情ならぬ余情（といふのは読者の空想力を刺戟して置いて、わざと書き残し飛躍して表現力の隙間を讀者自身に補はせる）が、難解なのである。（『幽玄の詩人ポー』、東京創元社版『ポー全集』第二巻月報、昭和三八年）

先に作家翻訳について述べたときにあげた、作家修業、文章修業の場としての翻訳、その典型がここにあります。注目すべき発言はその後です。「その立体的で、しかも余情ならぬ余情」、「読者の空想力を刺戟して置いて、わざと書き残し飛躍して表現力の隙間を讀者自身に補はせる」という表現で佐藤春夫が言わんとしているのは、こう言い換えてもいいのかもしれない。単なるリアリズムではない作品、象徴的、象徴主義的と形容すべきような作品は、「余情ならぬ余情」が難解なのである。その難解な部分を読み取るには、その「表現力の隙間」を、語と語、行と行の間こそを解説して、補っていかなくてはならない。ポー原文を読む英語圏の読者も、難解な箇所については「表現力の隙間」を、自ら補いつつ読んでいくはずだ。今度は翻訳者が、その隙間をどうやって言語化するか、日本語化して埋めるか、あるいは隙間そのままに残すべきかに思い悩みながら翻訳する。いずれにしても、その翻訳を読む日本の読者にも、おそらくその隙間は、形を変えつつも、しかと残っているはずだ。完璧に翻訳者がそこを一から十まで詳しく説明しない限りは、隙間は隙間として残るわけです。谷崎潤一郎や佐藤春夫など大正作家が翻訳に赴いたその理由の一つとしては、佐藤春夫がこうして代弁してくれているような、「表現力の隙間」を

志向して、言語を重ねて、一步でもそれに近づこうとする思いがあったのではないのでしょうか。

「表現力の隙間」と並んで、佐藤春夫のこの回想でもう一つのキーワードたりうるのは、「立体的」という語です。これは一つには田山花袋の平面描写を踏まえて、それを逆手にとつてこう言っているのだと思いますが、もう一つ、忘れてならないのは、佐藤春夫自身が立体派風の絵画を描き、立体派と自己の「近代精神」（佐藤春夫「立体派の待遇を受ける一人として」、『読売新聞』、大正六年）との間に共通するものを認めていたという点です。とにかく、リアリズムや自然主義の、単調な書き方に対して、もっと言葉と言葉の間・隙間、行と行との空隙、そこに横たわる神秘的な空間に目を向けよう、あるいはそうした隙間や空隙をもつてして、何かを語らせるような、その表現方法に着目しようとする志向が、この「立体的」という語に表明されています。

青年期の憂鬱から脱出しようとはがいて田園に逃避した自分は古来の東洋文学の好題目たる隠遁者の文学を近代的に書く一方、国土の風物を洋画風に描いて見ようと、そのために前に読んでいたエドガー・ポオやオスカー・ワイルドの文学を自己流に解釈し自己流に使って、文体にも国文の平面的な文脈を立体的なものにしてみた試みがあった。（佐藤春夫「気ままな文学」、『毎日新聞』、昭和二八年）

この回想談では、ポーやワイルドに学んで試みた文体実験が「立体的」と呼ばれています。佐藤が「立体的」という語で言わんとしている文体とは何か。それを考えるためにも、少し佐藤春夫の世界に目を向けてみることにしましょう。

佐藤春夫は、ワイルドやフランスの翻訳体験を経て、創作に転じます。佐藤自身の言によれば、「ひとり田舎の家の長火鉢の片わきに寝ころんで私は、退屈のあまり書き出したのだ。思ふやうに原稿用紙を買へないから、私は「人間悲劇」の書きつくしをうら返してそこへそれも小さな字で走り書きした」（佐藤春夫「思ひ出と感謝」、『新潮』、大正二三年）、実質的文壇デビュー作こそが「西班牙犬の家」（『星座』、大正六年一月）なのです。真偽のほどはともかくとしても、彼の作家としての出

発点にそれまでの翻訳体験があったということを、まさに象徴的に物語るエピソードではありませんか。

「西班牙犬の家」という作品において、佐藤春夫はそれまでの様々な小説の書法をひっくり返しています。単なる反自然主義というような領域を超えて、モダニズムに通じるような、斬新な表現法を実践しているのです。すでに指摘しましたように、関東大震災の前にもモダニズムはあった、新感覚派はあったのだということが、この作品を読むとよくわかります。

フラテ（犬の名）は急に駆け出して、蹄鍛冶屋の横に折れる岐路のところで、私を待つて居る。この犬は非常に賢い犬で、私の年来の友達であるが、私の妻などは勿論大多数の人間などよりよほど賢い、と私は信じて居る。で、いつでも散歩に出る時には、きつとフラテを連れて出る。奴は時々、思ひもかけぬやうなところへ自分をつれてゆく。で近頃では私は散歩といへば、自分でどこへ行かうなどと考へずに、この犬の行く方へだまつてついて行くことに決めて居るやうなわけなのである。蹄鍛冶屋の横道は、私は未だ一度も歩かない。よし、犬の案内に任せて今日はそこを歩かう。そこで私はそこを曲る。

冒頭の設定からしてこれは、ぶらぶら散歩するという話です。ポーに名を借りて、江戸川を乱れ歩く、という意味の筆名を作った江戸川乱歩以降なら、別に珍しいことではないのですが、大学を出たインテリが、ただぶらぶら歩くだけ。佐藤春夫はあえて、デビュー作にそういう話を選んだわけです。そこに彼のスタンスが、それを支える批評精神が表明されているように思えます。

そういう話を、現在形を多用した文章で綴っていく。日本語に西欧語と同じような時制の体系があるかどうかはひとまず置くとして、この作品は、基本的に現在時制で綴られていて、それは「…た」で終わる過去時制を基調とする、自然主義小説とはまったく異なる、その意味で新鮮な表現法です。一方で、まるで翻訳小説であるかのように、一人称代名詞「私」が多用されます。「妻は」と言えはいいのに、わざわざ「私の妻は」という風に言うわけです。それから、口語が大胆に導入される。

佐藤春夫は武者小路実篤を大変高く評価した、その意味では珍しい大正作家です。小説の言語に口語本来の魅力と効果を導入

した、というのがその主たる理由です。この「西班牙犬の家」冒頭では「で、……」とか、「よし、……」といった言い方が、口語表現にあたります。さらにこれは、話法の実験にもなっているでしょう。谷崎のところでも少し申し上げましたが、ここで試みられているのは、要するに、直接話法でもなければ間接話法でもない、内面を自由に描写する話法、すなわち描出話法です。日常的で、くだけた、磊落な調子からなるつぶやき——そんな描出話法です。「そこで私はそこを曲る」などは、意図的に翻訳口調を用いたものなのでしょう。主語の多用とあいまって、「西班牙犬の家」の読者は、翻訳の幻想譚でも読んでいくような気になったはず。こうした表現の効果がすべてが、佐藤が「立体的」文体と呼ぶものの実態を形成します。

ぶらぶら犬と一緒に散歩している私が、林間の空間にある不思議な家に行き当たり、そこで犬が人間に変身するという、ちょっと超自然的な現象を目撃するという話です。これは結論だけを申し上げますが、佐藤春夫はポーの短篇「ランダーの小屋」(“Lander's Cottage”, 1848-49)を下敷きにして、この「西班牙犬の家」を書いていきます。「ランダーの小屋」が佐藤春夫のお気に入りのポー作品であったことは、前に引いた「幽玄の詩人ポオ」において、春夫自身が認めているところです。犬に連れられて散歩するうちに、不可思議な人工的な風景の中に入っていくという設定において、この二作品は重なり合います。

斯うした早足で行くこと三十分ばかりで、犬は急に立ちとまった。同時に私は潺湲たる水の音を聞きつけたやうな気がした。(中略)犬は耳を痒性らしく動かして二三間ひきかへして、再び地面を嗅ぐや、今度は左の方へ折れて歩み出した。思つたよりもこの林の深いのに少しおどろいた。この地方にこんな広い雑木林があらうとは考へなかつたが、この工合ではこの林は二三百町歩もあるかも知れない。

佐藤春夫はポーの作品から、その設定のみならず、幻想的な空間を、このように数字を列挙して、あえて具象的に描いていく筆法をも学んだのでしょう。緻密なディテールを整えていくことで虚構を支えていく書き方は、そもそもデフォーなど、一八世紀イギリス小説が採用したのですが、佐藤春夫の幻想空間の叙法は、やはり、ポーの幻想的風景シリーズから学んだも

のようです。「ような……」、「気がした」、「かも知れない」などの不確定な、様態表現の多用も、ことによると「ランダーの小屋」など、西洋幻想小説の叙法からヒントを得たのかもしれない。

さらに佐藤春夫はやがて、ワシントン・アーヴィング「リップ・ヴァン・ウインクル」(一八二〇)という、森鷗外がいみじくも「新浦島」という題で訳出した作品のプロットを伏線として導入します。語り手の私に、自分の運命をあえて「リップ・ヴァン・ウインクル」になぞらえさせるのです。そうしておいてから、最後の最後で肩透かしを食わせます。「リップ・ヴァン・ウインクル」の主人公は、異空間から元の地点には帰還できません。帰還したら二〇年がたってしまっているわけですから、戻ったことにはならないのです。そういうサスペンスを与えておいて、最後に伏線として機能してきたこのプロットを逆転させて、長閑な春の日の、幸せな幻想譚として鮮やかにまとめて見せる——そんな書き方をしているわけです。

そのテーマから、筆法、描写法、文体に至るまで、「西班牙犬の家」は、佐藤春夫の翻訳体験を、ポーなどの西洋文学の読書体験抜きにしては、成立し得なかった作品であろうと思われまふ。そうした翻訳体験や読書体感から獲得したものを、才気に任せて、一篇の幸せな幻想物語にまとめ上げることによって、この作品は、類まれな批評的知性である佐藤春夫に相応しいデビュー作となりました。

結論になるかどうかわかりませんが、最後に翻訳と創作との関係について一言だけ申し上げて、この拙い話の結びとさせて頂きます。

ヴァルター・ベンヤミンという二〇世紀を代表する、ユダヤ系ドイツ人の思想家がいます。そのベンヤミンに有名な翻訳論「翻訳者の使命」(一九二二)があります。彼はブルーストを翻訳していて、この翻訳論は自らのブルースト翻訳の序文として書かれたものです。ドイツ語で読むと難しいし、英訳で読んでもわからない。和訳で読むともっとわからないという、要するに、極めてわかりにくいエッセイなのですが、わからないなりに脈絡をたどっていくと、以下のような事を言っているようがあります。

詩人あるいは作家が関わる言語は基本的には一つである。かたや、翻訳者というのは、常に複数の言語に関わる存在である。

それゆえ翻訳者は、作家に対して下位に位置する二次的な存在などではなくて、複数言語に関わるという点で、創作者とは次元を異にする表現者としての機能、可能性を持つている。では、その翻訳者もつ可能性は何なのか。それは、ベンヤミンが「純粹言語」と呼んだ、様々な言語の共通部分、言語を超えて存在する部分——それぞれの個別言語の影響はもちろん受けるけれども、それを超えるべき概念として措定できる部分——に、単一言語性を基盤とする創作者より、容易に接近できる可能性である。ベンヤミンはそう考えました。広く象徴主義的なものというのも、言語を超えたところに存在するわけです。そういう言語を超えたところに手を伸ばすためには、複数言語を重ねていくしかない。翻訳を重ねていくことで接近していくしかない。翻訳を繰り返して、なぞっていくことで、複数言語の可能性を塗り重ねていくことで、場合によっては、その象徴主義的なものも見えてくるのかもしれない。だけど、それは同時に極めてわかりにくい、その意味で、翻訳不可能な部分でもある。でも逆にそれが、人を翻訳に誘うのだとも言える。

これを手前勝手にパラフレーズさせて頂きます。翻訳可能か不可能かという議論については、どうも世間では逆に考えられているような気がしてなりません。すなわち、「[red]」を「青」と訳すような翻訳は可能であるが、文学作品は微妙な感情がそこに込められているから、翻訳困難であるという風に、世間一般では考えられているようなのです。でもこれは逆なのではないでしょうか。「[red]」を「青」と訳したのは、何かを語り、説明しているわけではなく、ただ置き換えただけなわけです。記号の置換えなんです。ところが、さっきの「アツシヤー家の崩壊」のような、精緻に構成された、奥行のある、行間ものを語っているような作品であれば、確かにその奥行には、簡単には手が届かないかもしれませんが、だからこそ翻訳をしようと思っただけです。翻訳したいと思うわけです。翻訳可能にして同時に不可能なその核心に、翻訳が少しでも近づいていく努力を重ねることで、翻訳の不可能性は可能性に少しずつ近づいていくわけです。置換えではまったくないわけです。だからこそ、むしろ文学作品は翻訳可能なのであり、記号は翻訳不可能なのだという、非常にチャレンジングというか大雑把な仮説を最後に出しまして、大正作家がやろうとしていたのは、そういう試みなのではないかという仮説を更に付け加えて、拙いお話の結びとさせて頂きたいと思います。ご静聴、ありがとうございます。

『大正作家（谷崎、佐藤、芥川）翻訳および関連作品略年表』

〔大正二年（一九一三）〕

佐藤春夫「遊蕩児」の訳者に寄せて少し許りワイルドを論ず、『昴』（六月）「オスカア・ワイルド作、本間久雄訳『遊蕩児』

（新潮社、四月、）Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891]

〔大正三年（一九一四）〕

柳川（芥川）龍之介「バルタザアル（アナトール・フランス）」、『新思潮』（三月）→「バルタザアル 芥川龍之介訳」『新小説』

（大正八年七月）[Frederic Chapman ed., *The Works of Anatole France in an English Translation*]

柳川（芥川）龍之介「ケルトの薄明」より（イエーン）」、『新思潮』（四月）[W. B. Yeats, *The Celtic Twilight*, 1893]

柳川（押川）（芥川）龍之介「春の心臓——W. B. Yeats ——」、『新思潮』（六月）[W. B. Yeats, *Stories of Red Hamrahm: The*

Secret Rose: Rosa Alchemica, 1913]

「クラリモンド」、ゴーチエ作久米正雄訳『クレオパトラの一夜』（新潮社、一〇月）[T. Gautier, trans. by Lalcadio Hearn, *One*

of Cleopatra's Night and Other Fantastic Romances, 1899]

〔大正四年（一九一五）〕

佐藤春夫訳「エビキュラスの庭より（フランス）」、『ARS』（一〇月）[Anatole France, *The Garden of Epicurus, A Translation*

by Alfred Allinson (London: John Lane, 1908)]

* 佐藤春夫にはこれ以前に、Wildeの箴言集の翻訳「いい小説家といひ息子と」（『番紅花』大正三年四月）、「十三クラブ」（『我等』大正三年七月）、「エビキュラスの庭より」と原典を同じくする「子供」「憐憫」「諷刺」（『処女』大正三年六月）の訳業がある。

〔大正五年（一九一六）〕

谷崎潤一郎「ポオドレエルの詩」、『社会及国家』（六月）

〔大正六年（一九一七）〕

- 佐藤春夫「西班牙犬の家」、『星座』(一月)
- 谷崎潤一郎「無韻長詩 人魚の嘆き」、『中央公論』(一月)
- 谷崎潤一郎「魔術師 A Poem in Prose」、『新小説』(二月)
- 佐藤春夫訳「人間悲劇——アナトール・フランス」、『星座』(三月、四月) [Frederic Chapman ed., *The Works of Anatole France in an English Translation* © *The Wall of Saint Clare by Anatole France, A Translation by Alfred Allinson* (London: John Lane, 1909) の巻所収の“The Human Tragedy”]
- 谷崎潤一郎「活動写真の現在と将来」、『新小説』(九月)
- 〔大正七年(一九一八)〕
- 谷崎潤一郎「アツシヤマ家の覆滅」、『社会及国家』(七月、八月) [Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher,” 1839]
- 佐藤春夫「病める薔薇」、『病める薔薇』(天佑社、一月)
- 〔大正八年(一九一九)〕
- 谷崎潤一郎訳『ウキンタミーヤ夫人の扇』(天佑社、三月) [Oscar Wilde, *Lady Windermere’s Fan*, 1892]
- 佐藤春夫「改作 田園の憂鬱」(新潮社、六月)
- 谷崎潤一郎訳「ボードレル散文詩集」、『解放』(大正八年一〇月号、大正九年一月号)
- 「酔」「月の賜物」「ヴィナスと愚人と」「画かんとする願望」「二重の部屋」「不思議な人」「各の人そのChimaera」「もう既に!」[*The Poems of Charles Baudelaire, Selected and Translated from the French, With an Introductory Study, By F. P. Sturm* (London & Newcastle-on-Tyne: The Walter Scott Publishing Co., LTD., 1906)]
- テオフィール・ゴーチエ原作、谷崎潤一郎、芥川龍之介共訳「クラリモンド」、『社会及国家』(一〇月、十一月、大正九年一月)
- 佐藤春夫訳「復讐」、『解放』(十一月) [Edgar Allan Poe, “The Cask of Amontillado,” 1846]
- 佐藤春夫訳「影——寓話(エドガア・アラン・ポー)」、『新小説』(十一月) [Edgar Allan Poe, “Shadow: A Parable,” 1835]