

浮浪者のことば

——小栗風葉訳「強き恋」にみる〈書き換え〉の問題をめぐって——

ブルナ・ルカーシユ

一、小栗風葉とゴリキー

一九〇六（明治三九）年五月、長編『青春』（『読売新聞』一九〇五・三・五〜一九〇六・一・一二）などで知られる小説家の小栗風葉は、前々年の秋に豊橋の実家に帰らせた妻子を呼び寄せて、牛込区矢来町三番地に新居を構え、創作に打ち込んだ。岡保生は「このころの友人としては、やはり花袋ら、それに沼波瓊音なども親しく、七月上旬には花袋と連れだつて利根川筋に遊んだりしている。門下生の靈華などを相手にツルゲーネフ、モーパーサン、ゴリキーなど、外国文学を読み、新しい文壇の動向にも注意を怠らなかつた。」¹⁾と、当時の風葉の文壇上の交流と読書内容について指摘している。ここで注目すべきは、ロシア

作家マキシム・ゴリキー (Максим Горький、一八六八—一九三六) の名である。最新の外国文学を涉獵し、その読書体験を通じて獲得した様々な要素を自分自身の創作に意欲的に採り入れる、言ってみれば「換骨奪胎」²⁾の作家として賞讃と罵倒をともに浴びせられた風葉の文学的関心は、この時期、これまで愛読してきたツルゲーネフ³⁾とモーパーサン⁴⁾から、「露国の新文豪」⁵⁾として一九〇一（明治三四）年に日本で初めて紹介され、日露戦争後の自然主義勃興に伴って俄かに人気を博したゴリキーへ移り始めていたのである。

すでに十数年にもおよぶ文筆活動を振り返って、その間の代表作の素材と執筆背景を解説した随筆「作物とモデル」（『新潮』一九〇六・一〇）で、風葉のゴリキーへの傾倒

ぶりははっきりと見て取ることができる。この中に風葉が、かつて九州旅行中下関付近で船が遭難したため余儀なく現地の木賃宿で数日間泊まったという一八九三（明治二六）年一〇月の実体験を思い返すところがあるが、下関の木賃宿で一緒になったという人たちについて彼は次のように書きつらねている。⁶⁾

其時合宿になつた連中と云ふは、布哇に渡航を企て、悪周旋家の為に、旅費をスツカリ巻上げられたので、今更国にも帰れない、何うかして布哇までの旅費を稼ぎ出さうと、毎日石垣工事が何かに備はれて居た近国の百姓が一人、其当時の事ゆゑ一日の労銀が、僅か三十幾錢、それに労働の烈しいので何うしても買喰をする。旅費などは一文も残らない。毎日く／＼ガツカリ疲れて帰つて来ては、「あ、！今日も喰つて了つた！」と溜息を吐いて居る。まるでチエルカツシユの中にある若い農夫のやうな男。其他にはお世辞もので、狡猾で、内々小金を貯めると云ふ四十恰当の夫婦者の蝙蝠傘の張替屋が居た。ゴルキイの作品にある猶太人ソツクリ。

処女作『片ゑくば』（春陽堂、一八九四・一二）から、風

葉が東京を去る直前に書かれ、彼の「掉尾の名作」⁷⁾とされる短編「世間師」（『中央公論』一九〇八・一〇）に至るまで、下関での遭難事件と木賃宿滞在の経験は風葉の複数の作品で素材として使われている。⁸⁾しかし、ここで風葉は、下関の木賃宿で出会った「農夫」や「蝙蝠傘の張替屋」の姿に、この実体験から一〇年以上経ってから読んだゴリーキイの短編「チエルカツシユ」⁹⁾に登場するガブリロという百姓と、二葉亭四迷が訳した、同じくゴリーキイの短編「猶太人の浮世」¹⁰⁾に登場するユダヤ人の行商人カインの人物像を重ね合わせている。風葉はこの頃いかに強くゴリーキイの文学に引かれていたかを窺わせる文章である。¹¹⁾

こうしたゴリーキイへの関心はおよそ一年後、風葉の翻訳「強き恋」（『日本』一九〇七・一〇・七〜一一・一七、のちに『強き恋』（春陽堂、一九〇八・一一）として刊行）をもって実を結んだ。これは、青年時代にロシアの各地を転々と放浪したという実体験を踏まえながら、浮浪者、乞食や泥棒の自由奔放な生活を描いたゴリーキイのいわゆる（浮浪者もの）の代表作の一つである「マリーワ」¹²⁾を訳したものである。新聞連載時、また単行本化の際にも小栗風葉の名を冠して刊行されたが、吉田精一は「読んで面白く写実的な中篇で、強烈な印象を与へるが、筆致は風葉のものではなく、硬くて荒い文体や仙台方言の多用などから真山青

果の代作であらう」と、訳者は風葉の弟子真山青果であると推測している。確かに風葉の名が付くこの時期の作品の中には、弟子の真山青果や岡本靈華らによる代作が多く含まれているが、吉田が述べる「硬くて荒い文体や仙台方言の多用」は、「強き恋」を代作として位置づけるのに果たして充分な根拠なのだろうか。

真山青果自身は「小栗風葉論」(『新潮』一九〇七・九)の中で、自分が関わった代作について次のように説明している。

風葉氏と代作とは、昨年以來、随分やかましい問題で、風葉と云ふと直ぐ代作を聯想するやうになつた。(…)私が風葉氏の代作したのは昨年の二月から十二月までの間である。数は可也ある。尤もその前にも一つあるが、それは翻訳もので、風葉氏が手を入れたのだから、嚴重に代作と云ふ訳には行かない。その後は一つも無い。

「強き恋」の新聞連載は一九〇七年一〇月七日に開始され、この「小栗風葉論」はその直前に書かれたわけである。ここで青果は、昨年代作を多数発表したものの、「その後は一つも無い」と断言しているが、そう書くと同時に、或

いはその直後に師に任された「強き恋」の翻訳に取り掛かったとも考えられ、疑問は残る。

また、青果は、以前に自分が携わった「翻訳もの」に風葉が「手を入れた」ため「嚴重に代作と云ふ訳には行かない」と述べているところにも注目すべきだ。風葉自身は「余の過去と代作」(『早稲田文学』一九〇八・一)の中で「無論代作だとて世間の人の考へて居るやうに手のかゝらぬものでは決してなく、それを添削したり改作したりするに少なからぬ労力を費して居る。」とやや弁解じみた調子で同じ旨を述べている。小栗風葉の名の付く代作とは、執筆の一切を弟子に任せて自分は目も通さなかつたというのではなく、むしろ弟子との〈共同創作〉によるものであった、と風葉がここで主張している。但し、代作問題で同時代の文壇で厳しく責められていた風葉が書いた文章であるため、この説明の信憑性が疑われる。結局、「強き恋」は師の風葉の作品なのか、弟子の青果の作品なのか、判断するには両者の前後の作品を分析し、表現・文体上の共通点を突き止める他ないが、青果と風葉の発言を勘案してみると、仮に「強き恋」は青果による代作であるにしても、風葉が何らかの形でその生成過程に関わっていたと考えてもいいだろう。(なお、本論では以上の代作問題を意識した上で、「強き恋」を敢て〈小栗風葉訳〉としているが、その理由

については本論の末尾に改めて説明したい。

こうした「強き恋」は翻訳テキストとしてどのような特徴を持っているのか。連載の初回に風葉は「本篇は素とゴルーギーより得たるものなれど、敢て翻訳にもあらず、さり」として翻案と云はんも如何が、暫らく読者の認定に任す（『日本』一九〇七・二〇・七）という説明文を添え、翻訳でもなければ翻案でもない、と極めて曖昧に述べている。それに対して、岡保生は「ゴリキイの翻案というよりも、むしろ翻訳により近いものといふべき」と指摘している。「強き恋」と風葉が翻訳の底本として使用した英訳のテキストを比較照合してみると、「強き恋」では舞台が日本に設定され、登場人物の名前も日本の名前に変更されているが、全体として「マリーワ」の物語内容を忠実に訳し、文体と表現の質をも大分保持しているところをみると、「翻訳により近いもの」として位置づけても差支えがなからう。とはいえ、「強き恋」の翻訳テキストには二つの著しい「書き換え」¹⁷がなされていることは見逃せない。一つは結末場面の一部削除による「書き換え」である。もう一つは会話文に日本語の方言を導入したことによる「書き換え」である。本論ではこの二つの問題点に着目し、「強き恋」と底本のテキストの比較分析を行なう。それによって「強き恋」の翻訳テキストとしての特質を明らかにするとともに、「強

き恋」の代作問題に新しい視点を提示することができらるう。

二、削除による「書き換え」とその効果

「マリーワ」は小さな無名の港町を主要な舞台として、田舎に妻子を残して出稼ぎに来た、町の近くにある漁場の見張りをつとめる老爺ワシリーと、町に住んでいるお転婆な女性マリーワの恋愛関係を描く。世間の道徳を全く気に掛けない二人の放縦な生活は、父を追い掛けてきたワシリーの息子ヤコフの突然の到来によって揺さぶられる。欲情をそそるマリーワの姿に魅せられたヤコフは父への反抗と競争心を次第に募らせ、ついに親子の対決が不可避的となる。その結果、ワシリーは初めて自分の老いを自覚し、夫の帰郷を何年も待ち侘びる妻がいる村に帰っていく。

こうした「マリーワ」を昇曙夢は既に一九〇五（明治三八）年に評論「文学者ゴリキイ」（『時代思潮』一九〇五・二〇）の中で「愛情と自由の広闊なる理想に対する本能的衝動」に促される「純粹の動物的生活を詩化した作品として紹介している。曙夢は更に「活画は凡て現実の真相にして、加ふるに色彩頗る鮮明を極め、一言一句皆な疑ひなき美と独創と勢力とに溢れたり。然れども若し此

の作者が以上二足動物の代りに真個四足動物の色欲と生活とを描きしならんには、其間果して何等の差別あるかを言へよ。」と、性欲に動かされる主要人物の行動を露骨に描出したこの作品の特徴をやや否定的な語調で解説している。だが、こうした「マリーワ」は日露戦争後の日本文壇で大いに注目を浴び、大正初期までに風葉の「強き恋」を含めて三度も日本語に翻訳されている。⁽¹⁸⁾

ここで、小栗風葉は「マリーワ」をどのように訳したのかについて考えてみたいが、作品分析に先立ち、「強き恋」の訳者が翻訳の底本としたテキストを特定しなければならぬ。風葉は英文の読解力が高く、「強き恋」は風葉の他の翻案・翻訳と同様に英語から翻訳された重訳である。この時期、日本ではB・モンテフィオレ (Dora B. Montefiore、一八五一—一九三三) 訳『オルロフ夫婦およびマリーワ』*The Orloff Couple and Malva* (London: William Heinemann, 1901) とI・ストラナンニク (Ivan Strannik、生没年未詳) 訳『二十六人と一人、その他』*Twenty-six and One, and Other stories* (New York: J. F. Taylor & Company, 1902) の二種類の英訳が流通していたが、風葉は果たしてどれを使ったのか。

①「主は伴を俺と縁切らすべえためだな、腐れ女端め。」

為るに事欠いて何たる事する、主あ耻しく無えか、
悪いた思はねえか。」

②“You will make me lose my boy, lose him altogether: you sorceress! Have you no fear of God? Are you not ashamed? ... What are you going to do?”

③“You will ruin my boy, ruin him entirely. You do not fear God, you have no shame! What are you going to do?”

①は「強き恋」の連載最終回(一九〇七・一一・一七)からの引用である。②のモンテフィオレ訳と③のストラナンニク訳と付き合わせてみると、「伴を俺と縁切らすべえためだな」という一文は、③の“You will ruin my boy” (「お前は俺の息子を駄目にする」)ではなく、②の“You will make me lose my boy” (「お前のせいで俺は息子を失う」)を訳したものであることが明らかである。また、「腐れ女端め」は②の“you sorceress” (「魔女め」)に対応し、③のストラナンニク訳にはこの罵倒が見られないことから風葉がモンテフィオレ訳を底本としたことがわかる。

The sea laughed.

It thrilled beneath the warm light breath of the wind, and its surface became covered with faint ripples, reflecting dazingly the sun; whilst, with its thousand silvery lips it laughed back to sky. (...)

In the shade of a boat Vassili Legostev was lying down; his duty was to watch over the interests of the fishing merchant Grebentchikov, whose fisheries were established on this promontory.

海は笑った。

和かく暖かい息吹の風は、海上一面の小皺を戦がせて、眩しい程ギラ／＼と日光を照返す。其は又無数の小波が唇を一齐に、空に向けて笑返したのもとも見れば見られる。(…)

小船の日陰に荒蕙を敷いて臥伏つて居るのは猪之作爺である。爺と云つても今年五十幾歳、骨組の堅い、角力なぞは血氣の若者が及ばぬと云ふ、恐ろしく巖丈な老爺である。この界限一帯は小栖屋の特許漁業場なので、其小栖屋に雇れて、此所の番小屋に唯一人、時々入込んで来る漁場荒の漁船を見張つて居るが老爺の役目である。

「強き恋」の冒頭場面である。前述した通り、「強き恋」

は登場人物の名前と物語の舞台を日本に移し変えているが、冒頭の風景描写をみるに、*“silvery lips”* → 「唇」という省略や *“it laughed back to sky”* → 「空に向けて笑返したのもとも見れば見られる」という加筆などの細かい書き換えが認められるとはいえ、海の活動を擬人化して捉える自然描写の要点は忠実に訳されていると言えよう。但し、引用の後半には猪之作（ワシリ）の「巖丈な老爺」という性格をいっそう鮮明に浮かび上がらせるため、原作にみられない説明的な一文が挿入されていることは見逃せない。後ほど詳しく触れることになるが、女性のマリーワを主役にした原作に対して、物語の重点を猪之作に移し変えるという訳者の意図が既にここで垣間見えている。

以上の引用から確認できるように、「強き恋」の訳者は原作を大幅に書き換えているわけではない。同時代の翻訳の基準からみれば、或は風葉自身の他の翻訳・翻案と比べても、「強き恋」はむしろ良心的な翻訳であると言える。その点で「翻案というよりも、むしろ翻訳により近い」という岡保生の指摘に首肯できる。しかし、最終場面の一部分を削除したところで風葉は明らかに原作に決別し、「強き恋」の物語を新しい軌条にのせ、原作とは異なる方向へ走らせた。

“You deserve to be killed!... But wait a bit. Some one will break your head one of these days!”

She smiled, but remained silent. Then sighing deeply, she said-

“That’s enough now. Good-bye!”

And turning quickly on her heels, she walked back.

「勝手にしろ、全体なら許してやる奴ぢや無えけど。」と然も厭々しうに云ふ。眼は血走り、拳はワナク。

「主のやうな不貞な女婦は生きてるもな無え、死ぬく、死んで了へ。」

おせんは笑ひながら聞いて居たが、旋て

「では爰でお別れよ、左様なら。」

と小腰を屈めて、チヨコく走りに駈戻つて来た。

息子との対決で体の衰えを自覚し、自分の行末への不安を感じてきた猪之作は、浜辺でおせん(19)（マリーワ）、息子の常松（ヤコフ）と仲間の弥太（セリヨジャ）に別れを告げ、姿を消していく。途中まではおせんに見送られるが、自分も息子もおせんの意のままに操られていたことに気づくと、猪之作は激高し「死ぬく、死んで了へ。」と憎悪に満ちた言葉をおせんに浴びせかける。それを聞いたマリーワは「左様なら。」と言い残して、弥太と常松が待つて

いるところへ帰る。猪之作の心境をいっさい頓着しないで何の苦も無く別れる彼女の冷静で高慢な態度によって、猪之作の孤独な姿がいつそう鮮明に映し出されている。

ここまでは「マリーワ」と「強き恋」の展開は同じである。しかし、原作のテキストはこのあとも続くにもかかわらず、「強き恋」は以上引用した別れの場面で結ばれる。ワシリーが舞台を降りた後に原作で展開される一場面は「強き恋」の中で削除されているわけである。

原作では、ワシリーを見送ったマリーワがセリヨジャとヤコフが待つている浜辺に帰ってくると、三人の間には次のような会話が交わされる。

“When are you going over there to the cape?” she asked him, indicating the sea with a movement of her head.

“This evening.”

“I shall go with you.”

“Bravol... I like that.”

“And I also, I shall go!” said Jakoff.

“Who invites you?” said Sereja, screwing up his eyes. (...)

“She will invite me.” said Jakoff.

He glanced at Malva defiantly.

“? … What should I want with you?” she replied, with surprise in her voice.

「何時彼の岬へ行くんだよ。」と顎で海の方を指しながらマルバは尋ねる。

「今日の晩行く。」

「妾も一所に行かう。」

「豪い、己れも然う為たいと欲つて居た。」

「ぢやあ己れも、己れだつて一所に行かあ。」

とジャコフが云ふと、

「誰が汝に來いつて云つた？」とセレヂヤが眼を剥き出しながら云ふ。(…)

「マルバン己れに來いつて云はあ。」とヂヤコフは云つて、侮挑する如に瞥とマルバを見た。

「えッ妾、妾ん何うして汝に用が有るんだよ。」とマルバが驚いて云う(…)

漁場の見張をつとめていたワシリーの後を継ぐことになつたセリヨジャがマリーワ（マルバ）と二人で漁場の番小屋のある岬に行くことを決めると、父の帰郷を自分の勝利とみて喜びに酔い痴れるヤコフ（ヂヤコフ）は自分も同行すると言ひ出す。しかし、マリーワは「妾ん何うして汝

に用が有るんだよ。」とヂヤコフ（ヤコフ）を尻目にかけて笑いながらセリヨジャと一緒に浜辺を立ち去る。この最終場面から明らかなように、ワシリーの敗北はヤコフの勝利を意味しているわけではなく、ワシリーの帰郷後、ヤコフが父に成り代わつてマリーワの愛顧を得るわけではない。要するに、ワシリー・マリーワ・ヤコフの三角関係を描いた「マリーワ」で唯一勝者と言えるのはワシリーとヤコフを自由に翻弄し、そして何の執着もなく彼らの愚行を嘲笑うマリーワに他ならない。

この一場面が削除され、猪之作の出發で結ばれる「強き恋」は、言つてみれば覇者としての権力を競つた親子対決の物語に還元され、その対決は、弱肉強食の原則に沿うかのように、年老いた猪之作の敗北と若くて強健な常松の勝利に帰結する。「マリーワ」という作品名にも暗示されるように、ゴリーキーの原作はマリーワを中心人物として、ワシリーとヤコフの対決を描くことを通して、自己本位で自由奔放な生活を思う存分に味わう彼女の人物像を照らし出している。それに対して、「強き恋」では、そのタイトルと最終場面の削除をみると、情欲をそそる女主人公ではなく、情欲に苦しみ悶える猪之作に物語の重点を移し変えるという訳者の意図が前面に押し出されている。ワシリーがマリーワに別れてからの一場面が「強き恋」で削除され

たのは訳者にこうした狙いがあつたからである。しかし、そのため、「強き恋」でのおせんは単に親子の対決を誘発した妖婦としての役割を果たしているに過ぎない。原作のマーリワと比べれば、おせんの人物像が浅薄化され、背景化され、そしてその結果、物語全体は極めて平板化されているとしか言いようがない。

三、浮浪者のことば

「強き恋」と「マーリワ」の英訳（原作）を比較してみると、最終場面の削除の他に、さらにひとつ重大な変更点に気づく。それは作品の会話文である。冒頭に近い猪之作の思索、それから猪之作と常松の再会の場面をつづけて読んでみよう。

(...) it was Malva who was coming. She would come laughing so joyously that her bosom would rise and fall in tempting throbs; she would throw her soft strong arms around him, would kiss him, and in her sonorous voice that frightened away the seagulls she would give him news of what was going on over there on the shore.

「お、お仙が来た、今日も又遠慮のねえ高調子でハア／＼笑ふ事だつべえ。他が見ねえと思つて、那の太い丸々した腕で俺の頸に喰付いて小突廻す事だつべえ、其にあの響のある高い声で、本浜の出来事那だ恁うだと然ぞ喋くる事だつべえ、其から今朝釣つた魚の沖煮で昼飯にする。」

(...) after which Vassili's astonishment was mixture of joy and of trouble. "I felt sure ... there was something ... my heart told me so ... How did you manage it? (...)"
老爺は嬉しいやら、氣遣しやらで、最う顫動して居る。「然うだべえ／＼、俺あ何だか胸騒がしたよ……其んでも豈か主とは思はねえから……」

前者の引用は猪之作がおせんとの戯れの時間を思い描く場面である。英訳で地の文になっているところが「強き恋」で独白体の形式で書き直されていることは見逃せないが、それより重要な相違点だと思われるのは、標準的な英語が使われる英訳に対して、「強き恋」では「だつべえ」や「だべえ」という方言が使われていることである。後者の引用は息子の常松と再会した猪之作が口にする言葉であるが、同じでも「だべえ」という方言の語尾が使われている。以

上の引用からも窺えるように、方言は決して徹底的に使用されているわけではないが、作品全体を通読してみると、登場人物の会話文に方言が多用されていることが確認できる。

英訳では方言が使われていないにもかかわらず、「強き恋」の訳者はどうして日本語の方言を作品に導入したのか。この問題について考えるならば、同じくゴリキリーの小説を訳し、「強き恋」より一年半ほど早く発表された二葉亭四迷訳「ふさぎの虫」(『新小説』一九〇六・一、三)に注目しなければならぬ。この作品は登場人物の会話文に積極的に日本語の方言を採り入れて発表当時に文壇の話題になったからである。

「ふさぎの虫」は、それまで何の不自由もない生活を送ってきたにもかかわらず、ふとしたことから自分の人生の意義について考え出し、死の不安に悩まされる粉屋チホンの精神遍歴を描いた作品である。死後の無を自覚したチホンは突然胸中に湧き出した不安をどうにか追い払おうとし、様々な工夫を重ねていくが、それが悉く失敗に終わると、浮浪者の仲間に入り、酒と女に溺れてその不安を忘れようとする。しかし、それも結局失敗に終わり、ついにチホンは無駄な思索を諦め、死を免れるべきがないことを受け入れる他ない。

大阪朝日新聞社に入社した一九〇四(明治三七)年三月から同社の特派員としてロシアにわたる一九〇八(明治四一)年六月まで、二葉亭の訳業の中で第三期とされるこの時期に、二葉亭は十数編の翻訳を発表している。その中でゴリキリーの作品の翻訳はもつとも多く、そして「ふさぎの虫」は発表当時もつとも脚光を浴びた作品である。

二葉亭自身はゴリキリーの作品について「露国文学談片」(『太陽』一九〇七・四)の中で「ゴリキリーの文章は然程上手といふ方ではない。勿論對話は面白い。強い俗語を用ゐてあるから、「種特別の趣味がある」と指摘している。このようにゴリキリーの作品を評価した二葉亭は「ふさぎの虫」を翻訳した際に会話の部分にとくに力を入れ、その「特別の趣味」を日本の読者に伝えるため日本語の方言をもつとも適切な翻訳表現と判断して採用したと考えられる。

ここでじつさいに方言が多用される二葉亭訳「ふさぎの虫」とその原作の該当箇所を付き合わせて、方言の使用について確認してみよう。

彼方向いて、卓上の灯をフツと吹消し、藁小屋さ行
ぎて眠べえちふに、どんねえしても行きをらねえ。忌々
しい老婆だ。さア、些とンべえ其方へ寄れと又口小言
いつて(…)

Потом отвернулся к столу, погасил лампу и снова заворчал:

— Сказал ведь я тебе, чёрту: иди́м спать на сеницу; нет, не пошла! Колода дубова! Ну-ка, подвинься малость!

「ふさぎの虫」の冒頭場面である。原作で主人公のチホンの独言として表記される部分は二葉亭の訳文では地の文に組み込まれているという変更点に先ず気づく。また、二葉亭が「忌々しい老婆」と訳した“Колода дубова!”といった「強い俗語」とでも言える表現が原作にみられるが、方言はいっさい使われていないことも見逃せない。それに対して、二葉亭の訳文では「眠げえちふに、どんねえしても行きをらねえ」や「些とんべえ」といった方言が目立つ。

(...) he turned to the table and put out the lamp.
Then beginning afresh to rail at his wife, he continued.

“Didn’t I tell you, fat stupid, to go and sleep in the hayloft? But no! – not she. Here, make room a bit, you great log!”⁽²³⁾

Dann wandte er sich zum Tische, löchte die Lampe

aus und brummte wieder:

“Ich habe dir doch gesagt, zum Teufel, wir wollen auf dem Heuboden schlafen; nein, sie kam nicht! Nu, du Eichenklotz! Na, rüd’ ein wenig beiseite!”⁽²³⁾

二葉亭は「露西亞の小説を訳する時には、英訳や独逸訳も対照して、出来る丈忠実にやつて居る」(『余の思想史』『成功』一九〇八・四)と述べているが、以上掲載した同時代の英訳と独訳をみても、方言が使われていないことがわかる。「ふさぎの虫」にみる方言の使用は二葉亭自身による独創的な実験であったわけである。

ところで、主人公のチホンはどうして方言を使うのか、そして、その方言は翻訳「ふさぎの虫」にどのような効果をもたらしたのか。ここで注目しなければならないのは、片田舎に生まれ育った主人公の粉屋チホンは、その周辺に次々と現れる浮浪者もそうであるように、教養のない人物として描かれるところである。「ふさぎの虫」に登場する数多い人物の中で唯一知識階級の代表者として描かれる田舎教師のみが「貴公も然う思つてた?」や「何で私が腹を立てる筋がある?」などの発言から明らかのように、方言を一切使わない。つまり、方言は、粉屋チホン(また彼が交わる浮浪者)の〈野生〉と、田舎教師が担う〈知性〉を対

照的に映し出し、両者の性格上、身分上の対立を際立たせるため、「ふさぎの虫」に導入されたわけである。

このように二葉亭は外国の作品の翻訳に日本語の方言を採り入れたが、「ふさぎの虫」は発表当時に盛んに論評され、その翻訳表現は辛辣な批判の的となった。羚羊子（森田草平）は「新年の小説」（『芸苑』一九〇六・二）で次のように述べる。

会話が葛飾訛りの甚いのへ持つて来て、地の文までそれにかぶれて居るから読みにくいこと夥しい。（…）假令ゴルキイの原文が土語を使つて、読者をして曠野の香を紙上に嗅がしめやうとして居るので有つても、之れを葛飾訛りに翻訳しては、露西亞の曠野を想像する訳に行かない。

この他にも同時代には「四迷一流の田舎言葉も稍鼻について来た」（『批評』『新小説』一九〇六・三）や「露西亞の闇黒面は情景共に活躍すれど惜い哉対話のべい〜語は耳障りになる事非常なり」（『新刊紹介』『電報新聞』一九〇六・三・九）などの否定的な評価が確認できる。更に、こうした二葉亭の方言使用について徳田秋声は後年に『小説入門』（春陽堂、一九一八・四）で次のように述べている。

昔の小説家は東京語と東京付近の地方語とを混合して、変体の創作的地方語を作り上げまして、これを旺に使用したこともありましたが、この方法は現今は絶対に用ゐられてゐないのであります。故人の長谷川二葉亭氏は、この種の地方語を用ゐて、露西亞の田舎の言葉を翻訳してゐますが、今から読んで見ると、却つて滑稽な気がします。

前掲の「ふさぎの虫」の同時代評で、『新小説』掲載のものは単に「田舎言葉」と述べ、また『電報新聞』掲載のものは「べい〜語」としており、二葉亭の方言を具体的な地域と結び付けてない。一方、『芸苑』の羚羊子は作中の方言を「葛飾訛り」と決め付けている。しかし、徳田秋声の解説でも指摘されているように、二葉亭が作中に採り入れた方言を、ある一定の地域と結びつけることは不可能である。それは、じつさには存在しない「変体の創作的地方語」だからである。

ここで注目すべきは、「ふさぎの虫」と「強き恋」で使われる方言が数多くの共通点を有していることである。例えば、「ふさぎの虫」には「もう直だんべえ、あの雲の端が赤くなつて来たぞ。」や「だら、己何だツべえ——犬だアかね。」という表現がみられ、「強き恋」では「先さ手紙

でも寄来してあるなら、其所は又何とか工夫もあつたべえけんど……」や「何して居べえさ、折角のお客様だから、生州にしといた魚揚げて来たよ。」という表現が確認できる。筆者は既に別稿で論じたが、短篇「世間師」(『中央公論』一九〇八・一〇)で「ふさぎの虫」による影響が明確に表れており、風葉はこの作品に強く感化されていたことが確実である。⁽²⁵⁾そこで、以上の方言の類似点を見ると、二葉亭の「ふさぎの虫」に触発された風葉は、同じくゴリーキーの作品の翻訳に取り掛かる際に、「ふさぎの虫」に倣って「強き恋」の会話に方言を採り入れた可能性は高い。その方言は「強き恋」の中で果たしてどのような意味をもつて使われているのか。作品を通読してみると、それは決して浮浪者の「野生」を際立たせるための工夫のみではないことがわかる。

「何でお前は那奴等を嫌ふの。」とおせんは怪訝な顔して問うた。

「そりや百姓にしちあ、親爺は好い男さ。だが、常と来た日にや一文の値打もある奴ぢや無え、一体俺あ百姓が大嫌なんだ。奴等は皆な悪徒だよ、甘く憐れつばい真似しやがつて、其狡猾さと云つたら無い、其癖地面を持つて居れば馬や牛も飼つて居る。(…)

「お前は一体百姓ぢや無かつたの?」

「俺あ是でも江戸子だぜ。」と傲然として、「生れは江戸村深川在よ。」

「私は神田さ。」とおせんが答へるやうに云つた。

「強き恋」で方言を使うのは田舎出身の猪之作とその息子の常松であり、おせんと弥太は方言ではなく、東京の言葉で話している。そして、この二人の会話からも読み取れるように、風葉は、この作品の中で重要な意味を持つ農夫上がりの浮浪者とそうでない浮浪者の対称をより鮮明に浮かび上がらせるため、田舎出身の浮浪者たちの会話文に方言を採り入れたのである。そして、「ふさぎの虫」と異なり、「強き恋」の舞台は日本に設定されているため、日本語の方言使用に対して読者がさほど強い違和感を感じなかっただろう。

既に触れたように、吉田精一は「強き恋」について「硬くて荒い文体や仙台方言の多用などから真山青果の代作であらう」と指摘している。「硬くて荒い文体」という評語の意味について吉田精一は詳述しないが、仮に「強き恋」にそれが認められるとしても、それは本来原作の文体の特質を反映し、風葉自身の創作の文体と異なっても不自然なことではない。一方、作中に使われる方言を吉田は「仙台

方言」と確定し、その多用を理由に「強き恋」は仙台出身の真山青果の代作であると結論を下している。しかし、仙台方言が多用される真山青果の『南小泉村』（今古堂、一九〇九・二〇）と比べれば、『南小泉村』には活用品詞の語尾のみではなく、仙台方言の語彙が使われるのに対して、「強き恋」ではそれが見られない。以上をみると、「強き恋」は「ふさぎの虫」の系統を引く作品であると考えられ、代作説の根拠として吉田が提起した「仙台方言の使用」には首肯しかねる。それゆえ、今後の研究において新しい根拠が提示されない限り、「強き恋」は小栗風葉の作品として位置付けるべきであろう。

四、地方色と方言使用

文学作品にみる方言使用について大野茂男は「これは口語文の型のや、固まりかけた明治末期に始まり、心理の細かい陰影を捉えて地方人の表情を内面から浮き彫りにすると共に、その中に融け込んでいる生活風習を忠実に伝えて地方色を鮮明に現わそうとする写実的な要求に根ざしている。」⁽²⁶⁾と解説している。明治末期の写実的な傾向が地方色の重要視に繋がり、その地方色を作中に鮮明に浮かび上がらせるため、地方の葉言としての方言が文学作品に使われ

るに至ったというわけである。田山花袋は「地方語の文芸の中に用ゐられるやうになつたのは、矢張自然派の影響と言つて好い。否寧ろ地方語を用ゐることが自然派の一事業と言ふ方が好いかも知れぬ。」⁽²⁷⁾と文学作品に方言（＝地方語）が使用されるようになったその機運に、自然主義文学が著しく貢献したことを主張している。

本論で論証したように、ともにゴースキーの作品を訳した小栗風葉訳「強き恋」と二葉亭四迷訳「ふさぎの虫」の中で、日本語の方言が実験的に使われている。しかし、「地方色」や「地方語」の使用への注目度が高まっていくなかで書かれたとはいえ、両作品において使われるのは、じつさいに存在していない「創作的地方語」であり、そして、それは「地方色」を顕在化させるために作品に導入されているわけではない。ここで「地方語」が使われているのは、登場人物の性格上・身分上の対照（教育×無教育、田舎×都会）を登場人物が使う言葉によって際立たせるためである。明治末期の日本文学にみる「地方語」は決して「地方色」のみと結びつくものではなく、様々な用途で使われていたことがわかる。

「ふさぎの虫」にみる方言使用は、当時酷評されたとはいえ、同時代の作家に刺激を及ぼしたと考えられる。⁽²⁸⁾一九〇六（明治三九）年からゴースキーの小説を読み漁っ

た小栗風葉はその刺激を受けた一人であり、その読書体験を踏まえて風葉は「強き恋」の会話文に二葉亭と同様に「創作的地方語」を採り入れた可能性が高い。羚羊子は「ふさぎの虫」の方言について「露西亞の曠野を想像する訳に行かない」と、ロシアを舞台とした小説で日本の「地方語」が使われることに對して読者が少なからぬ違和感を感じるであろうことを指摘しているが、「ふさぎの虫」と異なり、物語の舞台を日本に再設定した「強き恋」ではその「地方語」は作品の言語世界の有機的な一部分となつて機能している。「強き恋」が同時代に好評を博したのはそのためでもある。

注

- (1) 岡保生『評伝小栗風葉』（桜楓社、一九七二・六）。
- (2) 近松秋江は風葉の「老青年」（『早稲田大学』一九〇六・三）について「近來垢抜けのしたる作なり。輓近急流をつくりて我が邦に流入したる西洋文学思想も、翻訳、翻案、換骨脱胎、着想を得る、等の階梯を経由して此処まで来れば、其の技泰西の作に必ずしも水準が保たれざるにあらず。吾れは風葉氏の此の作を愛す。」（『時評』『東京日日新聞』一九〇六・三・二二）と述べ、風葉の創作方法を好意的に評価している。

- (3) 風葉の代表作『青春』（『読売新聞』一九〇五・三・五）一九〇六・二・一二）は「始めから「ルージン」を粉本にした」（小栗風葉『青春』物語）（『文章世界』一九〇七・二）ことがよく知られるが、風葉はその他に「へそ日記」（『新小説』一九〇三・五）や「未成年」（『新小説』一九〇四・二）など、数多くの翻案を発表している。
- (4) モーパッサンの翻案としては「帰国」（『新潮』一九〇六・八）や「鬼子」（『太陽』一九〇六・一〇）などある。
- (5) 無署名「露国の新文豪」（『慶応義塾学報』一九〇一・二）。
- (6) 風葉がこの際に訪れた下関の各地および木賃宿の所在地について羽山有が現地調査を行い、「風葉文学散歩・世間師」の舞台を歩く」（『小栗風葉あんない』二〇〇二・三）で報告している。
- (7) 注1と同じ。
- (8) 「中年増」（『新著月刊』一八九七・六）、「旅寝の月」（『花吹雪』新声社、一八九九・六）、「恋慕ながし」（春陽堂、一九〇〇・五）。詳しくは岡保生「世間師」の成立」（『国文学研究』昭三九・一〇）参照。
- (9) 千葉紫草訳「チェルカッシュ」（『ゴルキイ』民友社、一九〇二・六）は最初の日本語訳であるが、風葉はこれを

読んだかどうかは定かではない。この時期既に複数刊行されていた英訳でこの作品を読んだ可能性が充分にある。

- (10) 長谷川二葉亭訳「猶太人の浮世」『太陽』一九〇五・二・三三。

- (11) このようにゴリキー文学から摂取した要素の導入によって下関での実体験の再構築をはかるといふ試みは風葉の「世間師」に結実していく。詳しくは拙稿「木賃宿という舞台、放浪者という存在—小栗風葉「世間師」にみる実体験／読書体験の表現化」(『国文学研究』二〇一五・一〇) 参照。

- (12) 原作名「Маюра」。一八九七年一月～二月に雑誌「Северный вестник」に発表。なお、本論では原作を指す場合、『ゴリキー全集』第二卷(改造社、一九三二・一一)所収「マールワ」(袋一平訳)に沿って「マールワ」の表記を使う。

- (13) 吉田精一『自然主義の研究』下巻(東京堂出版、一九五八・二)。また岡保生は『評伝小栗風葉』(注1参照)で「おそらく真山の代作と思われる」と吉田と同様な見解を示している。

- (14) 風葉の代作問題を岡保生は『評伝小栗風葉』(前掲)の他に、「風葉代作考」(『国語と国文学』一九六〇・八)で

論証しているが、「強き恋」はここで言及されていない。

- (15) 注1と同じ。

- (16) (翻訳) および(翻案)についてはこれまで様々な定義がなされてきたが、本論では、物語の骨格をのみ伝達し、原作の文体と表現を大々的に書き換えているものを(翻案)とし、物語内容のみならず、文体と表現のレベルの上でも、原作の特質を起点言語から目的言語へ転換することを目指しているものを(翻訳)と位置づける。

- (17) ここで述べる(書き換え)とは、S・バスネット(Susan Bassnett)『A・レフェール(André Lefevere)著「翻訳」歴史と文化』Translation, History and Culture (London: Cassell, 1990)やA・レフェール『文学的名声の翻訳、書き直しと操作』Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame (London: Routledge, 1992)などによって提唱された概念に対応している。それによると、翻訳者は様々な政治的や社会的な条件に影響されながら、意識的に、または無意識的に翻訳テキストを操作している。レフェールはこのような視点を踏まえ、翻訳作業を(書き換え) (“rewriting”)として定義している。

- (18) およそ一年半後、「マールワ」は再び中村孤月によって『暮れゆく海』(内外出版協会、一九〇九・二)として訳された。

中村はその直後、『暮れゆく海』を「マルバ」に改題して、同年四月にこの作品を『新小説』に掲載している。また、大正期に入ってから、同じく英語からの重訳に生田春月訳『強き恋』（新潮社、一九一五・五）がある。記すまでもないが、作品のタイトルを生田は風葉の翻訳から採っている。

(19) 本文中に「おせん」と「お仙」と表記が割れているが、本論で「強き恋」を論じるに際して「おせん」の表記に統一した。但し、引用の表記は変えていない。

(20) ゴリキー作・（中村）孤月訳「マルバ」（『新小説』一九〇九・四）。引用にみる「チャコフ」という名前は、中村が『Takof』という表記が使われるモンテフィオレ訳を使用し、それを英語読みしたことを示している。ストランニク訳では『Takov』という表記が使われる。

(21) 神西清「二葉亭の翻訳態度―特にツルゲーネフの場合について」（『二葉亭四迷全集』第九巻、岩波書店、一九六五・五）。なお、「ふさぎの虫」にみる二葉亭の翻訳態度、「ふさぎの虫」と二葉亭自身の思想、「ふさぎの虫」の反響については「翻訳小説「ふさぎの虫」を通してみる二葉亭四迷―翻訳表現の特質、「人生問題」との関連について」（『文藝と批評』二〇二二・二一）で詳しく論じた。

(22) Горький, Максим. *Очерки и рассказы*. Санкт-Петербург: С. Доржатовский и А. Чарушиников, 1898.

(23) Gorky, Maksim. *Heartache and The old woman* Izergil. Trans. A. S. Rapoport. London: MacLaren&Co., 1905.

(24) Gorki, Maxim. *Im Gram*. Trans. Michael Feofanoff. Leipzig: Eugen Diederichs, 1902.

(25) 注11と同じ。

(26) 大野茂男「方言文学」（『国文学 解釈と鑑賞』一九五四・六）。

(27) 田山花袋『小説作法』（博文館、一九〇九・一）。

(28) 「自然主義文学では、地域社会を描けばその土地との関連で方言の出て来るのは当然であろう。写実を重んずれば、方言の忠実な使用が見られるのも当然である。しかし自然主義文学でなくても、地方色を出すために、あるいは人間を描き出すために、自然に方言が作品に使われる。」（岩淵悦太郎「方言と文学」『群像』一九六三・九）という指摘から読み取れるように、直接に自然主義の系統を引かない作品の中でも方言が使われる。夏目漱石「坊っちゃん」（『ホトトギス』一九〇六・四）はその代表的な一例として挙げられる。二葉亭の「ふさぎの虫」とその直後に発表される「坊っちゃん」（『ホトトギス』一九〇六・四）に着目した石井和夫は「坊っちゃん」と「ふ

さぎの虫」——「文学上方言の使用の価値」について」「文
芸と思想」二〇〇〇・二）の中で、二つの作品にみる方言
使用の関連性を示唆している。確かに執筆時期からみる
と影響関係の可能性が否めないが、それだけでは判断で
きない。

本研究は科学研究費補助金（課題番号 16H07179）の助
成を受けたものである。

（ブルナ ルカーシユ・実践女子大学助教）