

タイトル	近代の衝撃と海：鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイ チョンガによって表象された「海」(中-続)(退職記念 )
著者	テレングト, アイトル
引用	北海学園大学人文論集, 38: 31-49
発行日	2008-03-00

## 近代の衝撃と海

— 鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイヨンガによって  
表象された「海」— (中一続)

テレングト・アイトル

十

今まで考察してきたように、近代における西欧の「海」というスペクタクル（風景）とそれにまつわる感情・情緒システムと表象システムに対して、漱石は意識的に一線を描き、それに対応して、新たに布置をし、場合によって対抗もしてきたことが明らかである。言い換えれば、漱石は西欧から押し寄せてきた「海」というイメージを敏感に感受し、創作に取り入れて描出（『夢十夜』）し、批評的に応答・対応（『坊ちゃん』）して、さらに風刺して嘲笑（『吾輩は猫である』）もしたのである。それだけではなく、「海」にまつわる感情・情緒の意味作用を理解し、新しい時代に対応するように「認識的な布置」<sup>1</sup>を（『こころ』）展開させ、日本的な新たなる独特な「海」のスペクタクルの構想（『草枕』）をも試みたのである。

そういう「海」への漱石の対応において、とくに驚くべきことは、「海」にまつわる感情・情緒・表象システムの起源と誕生と布置についての言及（『吾輩は猫である』）である。つまり、漱石は「猫」の道化た語りを通じて、イギリスのブライトンの海水浴の誕生の元祖である医者リチャード・ラッセルについて何気なく公言している（本稿の第四節を参照）が、そこで見事に「海水浴」の誕生を一七五〇年だと指摘したのである。ところが、この一七五〇年とは、実は西欧の感情や行動の変貌の過程を検証する研究、いわゆる「文明の過程」や歴史や情動・感情の「系譜学」などの研究が二〇世紀になって総動員してから解明できるようになったことであるが、漱石はそれらより先取りして、「海」の誕生の瞬間を認知して突き止めたので

ある。つまり一七五〇年のあの瞬間を境にして、以来、さまざまに表象されてきた「海」、いわば文学において新たな言説や修辭的な手段として凝集され、多様化され、かつまたいまだかつて人間の情動・感情として表象されなかった「海」の誕生が、まさに漱石によって洞察され、捕捉され、その起源が指摘されたのである。それは漱石の地道な歴史的史料探査の結果なのか、洋の東西を問わず、近代における「海」という「風景」の起源は、いみじくも滑稽な「吾輩」の「猫」によって明るみに出されたのである。

ところが、この「海」の「風景」・スペクタクルの誕生から変貌への認識を確認するには、われわれはフランスの歴史研究の第一人者アラン・コルバンの大著『海辺の誕生——海と人間の系譜学』（原著一九八八年出版）を待たなければならなかった。しかも著者のアラン・コルバンの証言によれば、彼に先立ってこの「海」の「風景」の「…変貌をきちんと把握するには、E・カッシーラー、ミシェル・フーコー、キース・トマスなどのあとをうけて、人間と自然との関係が当時であってかいくぐった、大規模な転換を分析してみる必要」<sup>2</sup>が迫られてからの豊富な研究と探求を前提にしなければならず、まず彼らの恩恵を受けなかったら、今日の「風景」としての「海」を認知することができなかったのだという。しかし漱石だけは違っていた。しかも漱石は日本国内の西欧文化・文学受容者たちとも違っていた。

実際、明治日本と当時の文壇は、西欧受容に急ぐあまりに、その背景について全体的な理解が欠けていた。というより、むしろそれぞれ個人の限界と、国別の思潮・流派的把握の傾向があって、理解と受容において互いに対立し、矛盾ないし混乱すら多々あった。例えば坪内逍遙と森鷗外の間に行われた「没理想論争」<sup>3</sup>の論争（逍遙は江戸文学を意識して西欧小説の受容を主張したのに対して、鷗外は一元的観念論を背景にしたハルトマンを念頭にしながら批評を行なったが、しかし両者のいずれも、西欧を受容してからの知的展開であり、西欧の知の配置の仕組みの上での論争である）、あるいは自然主義・写実主義・ロマン主義などに対する認識と把握における相違は、それぞれ思潮・流派の導入先の対象国によって違っていた。

それらに対して、漱石はきわめて明晰だったといえる。少なくとも、「海」の「風景」の受容と応答においては、人間の美意識・感性のもっとも基本的な根底のところを洞察し、冷静に対処していた。言ってみれば、漱石は当時日本のロマン主義・自然主義・写実主義などの文壇の流行とは違った、考古学的・系譜学的に人間の感情・情緒の移動・転換と変容への把握に努めたのである。

小説家としての漱石は、作品においてそういった舶来の「海」を意識的にクローズ・アップして取り込んだが、しかしそれは単に作家としての自分の感性やインスピレーションに従い、気が向くに任せて創作したのではなかった。それは以下の引用から判明できるように、漱石は独自の明確な理論的根拠をもっていたのである。例えば、一九〇八年二月東京青年会館での「作家の態度」という講演において、日本は西欧の近代化を模倣して導入する場合、工業・技術などを人文学・文学と区別しなければならないと主張する。

現に電信、電話、汽車、汽船を始めとして、およそ我国に行われるいわゆる文明の利器というものはことごとく物真似から出来上ったものであります。至極よろしい。人に餅を搗かして、自分が寝ながらにしてこれを平げるの観があつて、すこぶる痛快であります。がこの現象をすぐ応用して、文学などにももって行ける、また持って行かなければならないと結論しては、少し寸法が違つているように思います。(…)真似をすると云うと人間が悪いが骨を折らないで、旨い汁を吸うほど結構な事はない。この点において私は模倣に至極賛成である。しかし人間の内部の歴史になると、またその内部の歴史が外面にあらわれた現象になると、そう簡単には行きませんようです。(…)したがつて文学は汽車や電車と違って、現今の西欧の真似をしたつて、さほど痛快な事はないと思います。それよりも自分の心的状態（引用者による黒字の強調）に相当して、自然と無理をしないで胸中に起つて来る現象を表現する方がかえつて、自分のものらしくつて生命があるかも

知れません<sup>4</sup>。

このように、科学技術の模倣はよしとしても、人間の喜怒哀楽・感情・情緒まで西欧を模倣し、それらを基準にするという、人間のごく起源的・基礎的な情感においては、漱石は抵抗していたのである。しかし、こういった異文化との基本的な感性・心的状態・文化的な交渉において、恐らく漱石のこのような抵抗について誰もが頷く（特別に取り立てて闡明するならば）であろうが、しかし実際、漱石より早くも、一八九二年から一九〇一年まで森鷗外によって訳出される「海」のスペクタクルの賛歌とも言うべき小説『即興詩人』<sup>5</sup>はちょうどそれとは反対の役割を果たしたのである。事実、デンマークの童話作家ハンス・クリスチャン・アンデルセン(1805.4-1875.8)のこの出世作『即興詩人』は、イタリアを舞台とするロマンチックな小説であるが、次節の分析でわかるように、それは日本近代文学の作家と読者の「海」に関する感性・情緒を広げたことにおいて、記念的な作品である。『即興詩人』は鷗外の美文と共に、出版されてから世に絶賛され、受容されてきたが、一九〇五年『吾輩は猫である』の「猫」に指摘されるまでの間、少なくとも文壇において疑われることは殆んどなかった。そればかりか、漱石を囲む同時代の日本文学界はもちろんのこと、日本を鑑みて西欧文明を導入してきた日本周辺の国家・地域（中国・台湾・朝鮮・モンゴル）も、時代を前後不同にして、意識的に、あるいは意識もせず西欧のそういった感情・情緒システム（「心的状態」を含む）をこぞって積極的に自国の文学の「近代化」の基準にしてきたのだといえる。

実際、「翻訳文学」を研究する立場から、日本比較文学の創始者島田謹二氏は、そういった西欧の感性をわがものにしようとした現象を端的に指摘している。

考えてみると、現代文学は、日本人がヨーロッパの文芸的特性をわがものにしようとして、もがきにもがいた苦闘の歴史ではなかろうか。尾崎紅葉、泉鏡花、永井荷風、島崎藤村、蒲原有明、萩原朔太郎など、

わが近代小説と近代詩の代表者は、そういう苦闘の如実な記録を示している。あれらは、なんといっても日本人の芸術的天分を最大限に発揮したものであって、創作的な意味からは、たしかに尊重されねばならない。ところがそういう創作方面では、明治・大正の時代は、はたしてどれほど高いかちをもつものを生んだだろうか。夏目漱石といい、森鷗外といい、一代の巨匠にはちがいなかろうが、かれらにしても、いわれるほど高い価値を、はたして持つものかどうか<sup>6</sup>。

日本近・現代文学の有様の本質、いわゆる西欧文学に対する疑うこともなく、模倣と模倣の苦闘に満ちた歴史を指摘しているが、しかし、それにもかかわらず、漱石においては、それは違っていたのではなからうか。

事実、漱石が舶来の「心的状態」の受容を敏感に感知し、かつまた抵抗しようとしたことは、明治日本においてはもちろんのこと、現在ですらアジア全体の文学の主流から見ても、きわめてマイナーな対応の挙措である。しかし、二一世紀の今日において、ありとあらゆる局面においてグローバリゼーション（西欧的感性）が浸透し、すでに一種の暗黙了解済みの均一化されたスタンダードとして受容されているなか、かつまた意識化され、その起源が明るみ出されつつある現在、百年前の漱石の洞察・指摘だけに、それは貴重かつ鋭利な先見として再評価しなければならない起源的現象である。

事実、漱石はそういった西欧の感情・情緒の受容において、読者（啓蒙の段階における日本の読者）の育成には偏りを避けるような文学の発展を期待し、作家はいかにそのバランスをとって対応していけばよいかについての応答のストラテジーまで呈示したのである。彼は日本文壇に対して「情操文学」（ロマン主義）と「客観文学」<sup>7</sup>（自然主義・写実主義）という二つ勢力には消長があると指摘した上で、

(…)同時同刻にせよ西洋の文学にあらわれた態度が、必ず日本の態度の模範になる理由は認められません。前段に申した今日吾邦におけ

る客観文学の必要とは、我邦現在の一般の教育状態からして案出した愚考に過ぎないのであります。然しながら、矢張り同一の立場から見て、殆んど純客観に近い態度の文学を必要と認める程情操の勢力は社会を威圧して居る様には思われませんから、徒らに客観にのみ重きを置く文学は不必要に近い様に思われます。維新以後今日までの趨勢を見ますと、猛烈な情操に始まって四十年間次第次第に情操の降下を経験して居りますから、現時点はまだ客観に重きを置く方を至当と存じますが、向後日清戦役もしくは日露戦争の如き不規則なる情操の勃張を促がす機会なく日本の歴史が平静に進行するときは、情操は久しからずして科学的精神の圧迫を蒙る事は明らかでありますから、情操文学は近き未来に於いて必ず起るべき運命を有って居る事と存じます。但し未来の情操文学は如何なる内容を以って、如何なる評価をなすやに至っては固より測り難いのは勿論であります。夫までに発展した客観描写を利用して之を評価の方面に使うのは争うべからざる運命と存じます<sup>8</sup>。

と述べて、日本文学は西欧のそれとは違って経緯を辿るのを主張し、明治維新以来の文学の発展を総括して、今後どのように対応すべきかをも示している。しかもそれは日本の「教育状態」から判断して、近未来に対して予言（現時点から見ればその予言も見事に当たっているが）もしているのである。

そして西欧の「風景」を受容した以上、漱石は、「文芸の哲学的基礎」という講演において、さらに明確な目的をもつ理想的な文学と作家を想定して、文学と作家の使命については次のように素描している。

只新しい理想か、深い理想か、廣い理想があつて、之を世の中に実現しようと思つても、世の中が馬鹿で之を実現させない時に、技巧は始めて此人の為至大な用をなすのであります。一般の世が自分が実世界に於ける発展を妨げる時、自分の理想は技巧を通じて文芸上の作物

としてあらわるる外に路がないのであります。さうして百人に一人でも、千人に一人でも、此作物に対して、ある程度以上に意識の連続に於いて一致するならば、一步進んで全然其作物の奥より閃めき出づる真と善と美と壮に合して、未来の生活上に消え難き痕跡を残すならば、猶進んで還元的感化の妙境に達し得るならば、文芸家の精神気魄は無形の伝染により、社会の大意識に影響するが故に、永久の生命を人類内面の歴史中に得て、茲に自己の使命を完うしたるものであります。

ここでの「技巧」、「意識の継続」と「壮」とはやや不慣れない言葉であるが、それは、それぞれ「作法・形式」、「作家の文化的・伝統的なバックグラウンド」と「崇高な美」という意味で用いられているが、漱石はここでかなり「理想」的、かつ普遍的な文学を求めていることが確実で、そういう文学が日本に広められるように、作家たちが文学の形式的な工夫をし、真善美と崇高が合致した作品を創作できるよう、あるいは「人類内面の歴史」に輝く作品が世に現れるように願っていたことがわかる。言い換えれば、世界の日本文学を創出することを願っていたのであろう。

このように見ると、漱石は小説において、日本的な美的感受性を主張したのだが、その一方、「永久の生命を人類内面」に表現できるような普遍性を求めており、しかも、それは決して作家・詩人として、その感性の向くままに任せて創作したのではない。むしろ理論的確実な根拠に基づき、日本の心・感受性・「心的状態」の伝統と現状を配慮した上で創作をしてきたのだといえる。

## 十一

こういった西欧の「海」の風景の誕生の指摘から、日本における受容と抵抗と新たなる風景の布置まで、漱石は、自分なりの体系をもってたと看取される。それに対して(前にも触れたが)、森鷗外はちょうど正反対の態度で文学的な仕事を進め、「海」の風景を積極的に受容して導入していた。



つまり、漱石の「猫」が人々の「海」への好事を嘲笑していた一九〇五年より十三年も早く、西欧の「海」に纏わる風景を翻訳を通じて世に広めはじめたのである。その先駆けとして、日本の感受性や「心的状態」を西欧のそれによって急速に塗り替えるという、殆どショッキングな形で、日本文学に導入したのは、『即興詩人』である。「海」は『即興詩人』において典型的なヨーロッパ・ロマン主義的な風景として、また小説の主人公の心象風景・象徴として、鷗外の美文によって伝達されたのである。しかも、鷗外訳の『即興詩人』は、直接アンデルセンの原作デンマーク語からではなく、ドイツ語に訳された版から日本語に翻訳した作品なので、デンマーク語原作と鷗外ドイツ語からの訳との差異は殆ど考慮に値する問題ではなかった。というよりも、むしろ当時の人々にとって、鷗外訳は殆ど鷗外の創作品として受容されたのである。

もちろん、文学史上、一八九二年『即興詩人』が刊行されはじめる十年も前、井上哲次郎・矢田部良吉・外山正一共編著の『新体詩抄』(一八八二年)<sup>10</sup>や、『即興詩人』の二年前、鷗外訳詩『於母影』<sup>11</sup>にも「海」の描写の語句が散見される。また、『即興詩人』自体雑誌「しがらみ草紙」に載せられた前半部分でさえ、「わが最初の境界」から「歌女」までの前半は、一八九二年十一月二五日～一八九四年八月二五日まで)、いずれも「海」はスペクタクルとして描写されたというより、むしろ直喩・比喩として修辭的なレベルに展開されたものだと読み取れる。それから二葉亭四迷の「あひびき」(一八八八年)と「めぐりあひ」(一八八八年)も『即興詩人』より先駆けをしたとはいえる。しかし、島田謹二による分析には、四迷を「こんなに原作者と同化することをねがった翻訳は、少なくとも明治文学の歴史の上では空前のことであった」<sup>12</sup>といいながら、「決してよみよいものではない。そこにはひしひしと迫ってくるものは、よみよいなどという生やさしいものではなく、もっとべつの何物かである」と評して、西欧文学の感性の導入において成功作とは言いがたいという。また評論家の中村光夫氏もそれらを「訳者の若々しい野望がほとんど裸体で息づいている」といい、「翻訳という不可能事を可能にするために、血みどろになって自分と闘

いながら原文と組うちした孤独な青年の息づかいがきかれる」と評して、いずれも文学史的には高く評価されていない。

確かに、当時、明治初期の「翻訳小説」、「翻訳詩」などは西欧の文学導入のブームを生み出したとは言え、しかしそれはあくまでもさまざまな国の小説が無差別に「翻訳」され、「混沌とした魅力を生み出した」<sup>13</sup>という域を超えなかった。

しかし明治「中期」の『即興詩人』が世に送り出すと、西欧文学の受容は一新された。その影響力は、他の西欧文学の翻訳には追随を許さないほどであった。島田謹二の詳細な研究によると、当時の雑誌「帝国文学」、「明星」、新聞「朝日」、「東京日日」、「時事」、「報知」などの多くのメディアはこぞって『即興詩人』を賞賛したのである。

明治三十年代中期までは、ホメエロスにしろ、ダンテにしろ、シェイクスピアにしろ、ゲーテにしろ、西洋第一流の古典については、これという好翻訳が出ていなかった。かりにそういう大古典が和訳されても物には順序がある。すぐに成功するとは限らない。やっぱり時人の要望するものと相そぐうものでなくては真に民族魂に浸透することはできぬ。ところが明治の初期以来漸く数を増し加えた知識階級の成立はまず以って浪漫主義思潮の吸収と摂取とを要望していた。そこへこの『即興詩人』という西欧浪漫主義文学の全面的移植が本格的に成功したのであるから、この好訳書を獲て、新しい時代の人々ははじめて「西洋的近代情操」——ロマンチズムの真髄にふれることができた。これが『即興詩人』の一代の名著と仰がれる所以である<sup>14</sup>。

本格的に西欧のロマン主義、「西洋的近代情操」（漱石の言葉で言えば、西洋的近代の「心的状態」）を受容して、日本の「民族魂」までに浸透するには、まず『即興詩人』でなければならず、『即興詩人』はそれに成功したのである。当時の『即興詩人』の受容ぶりと影響力について、島田謹二は、さらに具体的に泉鏡花の『照葉狂言』、一葉の『たけくらべ』、島崎藤村の

『一葉舟』の「晩春離別」、薄田泣菫の「公孫樹下にたちて」、上田敏の『みをつくし』の「楽声」と『詩聖ダンテ』などは、いずれも『即興詩人』の影響と薫化の実として挙げられている<sup>15</sup>。

『即興詩人』によって感化され、その感受性によって育まれたであろう自然主義小説家正宗白鳥(1879~1962)は、鷗外の浪漫主義文学とは対峙していたにもかかわらず、白鳥は若き文学青年の自分を回顧しながら、いかに初心のロマン主義的な感受性から遠ざかっていったか、悔恨の念にかられてもいたかのように、『即興詩人』について次のように語っている。

私は、年少の頃「国民之友」で読んだ「舞姫」と「水沫集」で読んだ「文づかひ」と「うたかたの記」とを、久し振りで読直した。そしてわが生の若かりし夢を偲んだのであった。(…)これ等の三篇は、いづれも欧州留学記念の作品である。若かった鷗外は、異郷の土地と人とを題材として、自己の青春の夢を語っているのであるが、(…)当時の青年作家たる鷗外の心臓がそこに鼓動しているのである。(…)詩趣情味が豊かである。それに気品も添っている。(…)「即興詩人」のような翻訳以上の翻訳が現われた所以である。「エリスが生ける屍を抱きて千行の涙を濺いだ豊太郎」(「舞姫」)の心を作者の心としていた鷗外は、アヌンチャタとアントニオの薄倖な恋物語にも心を捉えられたに違いなかった。「涙は読むに従い流れ、わが心の限りの涙と化して融け去るを覚えたり」とは、アヌンチャタの最後の手紙を読んだ時の、アントニオの心を叙したばかりではなく、訳者や読者の心も述べられているように思われる。

若い男女の恋を描いて、情景兼具わった小説は、明治以来「即興詩人」に及ぶものはなかった。私は三たびこの物語を読んだ。最初は「しがらみ草紙」「めざまし草」などに断続的に掲げられたのを上野の図書館に保存された古雑誌の綴込みを捜して止切れ切れに読み、その後、春陽堂出版の四号活字の二冊本によって、首尾を通じて読んだ。私は二十代に読んだ翻訳文学で、最も忘れ難い印象を留めているものは、

この「即興詩人」と、小金井きみ子女史の「浴泉記」とである。私は過去を追懐して、数年前に、新刊の縮刷本を買って、「即興詩人」の第三回目の復習を試みたのであったが、私は自分の心がもはや作中の男女の心から遠く離れているのを感じない訳に行かなかった<sup>16</sup>。

ここで追憶された『即興詩人』は、正宗白鳥にとって、むしろ原作の作者アンデルセンよりも訳者鷗外に自分の夢を託して語らせたような作品となったのが明らかである。「翻訳以上に翻訳が現われた所以」とは、単に翻訳作品よりも、一個の鷗外の心象風景のような作品として高く評価しているのである。しかも、男女の恋と自然風景を具えた作品として明治文学史における位置づけは、他の作品とは比べ物にならない。かつ自然主義作家である白鳥の自分を決して「進化」したと思えず、逆に良き若き時代を懐かしんでいるのである。

これは白鳥という一作家の初期の感受性・情緒が、『即興詩人』によってどのように育まれていったのかについての証言とはいえ、『即興詩人』の感受性・情緒、あるいはその心象風景が、具体的に一体どのように表象され、翻訳を通じてどのように感化されたかは、一切言及されていないが、しかし、鷗外の翻訳作品が、白鳥のような明治日本の文学者に、それまでいまだかつて見たことがなかった感受性・情緒を与えたこと、西欧ロマン主義の感受性・感性・情緒が、もはや人々に無条件に、積極的に受容されていることの証しとなろう。

白鳥と同じように、原作とデンマーク人のアンデルセンによる異郷の旅愁——イタリア紀行——の感受性を問わずに、それとは殆ど無縁で『即興詩人』を受容し、評価し、鑑賞するよりも、さらに人生観の価値判断の基準として絶賛する読者もいた。

鷗外の作品としては、私はやはり第一に「即興詩人」を挙げたい。青年時代に隅々「即興詩人」を読み得たことは自分の幸福であった。その青年時代を「即興詩人」をしらずにすごした人があるとすれば、

それは大きな損をしたものだと言いたい。多くの読者と同じく、私もその幾つかの章節をそらんじ得るまでに繰り返して読んだ。イタリヤを旅行するときその一卷を携えたこともまた人々と同じであった。(…)この物語は勿論アンデルセンの作である。しかしそれがかくもわれわれを動かすのは鷗外の文章によること争うべくもない。即興詩人のドイツ文は私もかつて一読した。しかしそれから受ける感動の訳文からのそれに比すべくもないのは、自分のドイツ語学力の不足のためとは考えない。鷗外は、原文の文意は勿論、一字のニュアンスをもおろそかにすることなしに、しかもその無尽蔵なる和漢雅俗一切の語彙を傾けて全く自己の即興詩人を書いたとあって好い。それは無論翻訳で、しかも忠実なる翻訳であるが、訳者は日本の読者のために原文の読者のかつて味わい知らぬ異常の美しさを加えたのである。(…)しかも欧文をかくまで解し味わい、和漢の文字をかくまでに駆使するということは、今後果たして誰が出て為し得るか。鷗外の前に鷗外なく、鷗外の後に鷗外なし。「即興詩人」は和漢洋文字の珠玉をおさめた、日本文というものの到り得る極所を示したものとして傳へらるべきである<sup>17</sup>。

これは熱心な読者、経済学者の小泉信三が『即興詩人』を読んで、ドイツ語の原文に照合しながら、日本語における森鷗外の訳を絶賛した文章である。ここで、何よりも『即興詩人』が原作者不在の、訳者の訳文のみがもっぱら読者の手に委ねられたものと変貌しており、原作と関わりなく読者の味読と解釈によって新たに創出された作品となったのだといえよう。言い換えれば、原作が原作者の手から解き放たれてから、一回ドイツ語によって変容され、さらに日本語によって再変貌を遂げられた挙句に、原作となるテキストは、今や日本の読者の受容側によって、別のコンテクストにおいて鑑賞され、新たなる日本語の美文のカノンとして、また人生の価値基準として位置づけられたのである。『即興詩人』はアンデルセン作というより、鷗外の再創出によって生まれ変わった作品だということになり、

原文では味わうことのできない——デンマーク語の読者、あるいはドイツ語の読者でさえ味わうことのできない——美文として変貌をとげ、日本語の読者の独自の美的鑑賞文として再誕生させられたのである。

実際、そういった日本語の美文として推奨する読者は、明治当時から現代まで後を立たない。画家の安野光雅（1925～）は『即興詩人』を美文の模範として推奨し、イタリアの実地踏査にも熱心に薦めたという。岩波書店は岩波文庫として出版の時期から現在まで、『即興詩人』を外国文学の翻訳作品のジャンルに組み込まず、日本文学作品のジャンルとして「緑帯」を以て扱っている。ある意味において『即興詩人』は日本の読者にとって鷗外の創作品なのである。『即興詩人』は西欧の感性・感受性を違和感もなく本格的に日本に導入させたのだ。

事実、森鷗外にとっても、『即興詩人』は極めて特別な作品であった。つまり『即興詩人』は、アンデルセンとデンマークの読者の手から解き放たれ、ドイツ語を媒介して鷗外の再翻訳・再創作した作品となり、原型となるアンデルセンの感情・情緒が、ドイツ語を通して屈折を遂げながら、鷗外の想像的「心的状態」・心象風景と融合し、変貌して表象されたのだ。しかも、それは『於面影』と同じように、文学の啓蒙——西欧の感情・情緒・感受性を日本の読者に移植する——という目的をもって上梓したのだが、それは鷗外の期待通り、明治日本の読者が抵抗するどころか、絶賛したかたちで受容された。鷗外にとって「我座右を離れざる書の一に属す」と珍重されただけに、あしかけ九年間もの時間を費やして、読者に送り出した西欧の感性の「バイブル」は、見事にその目的に達したのであろう。ときの明治時代とは、西欧全体の文学潮流がロマン主義への反動で、すでにリアリズムに移りつつあった時期だが、しかしそれにもかかわらず、五十年前のロマン主義文学の最盛時期にあたるこの作品が、遅れ馳せながら実際に、坪内逍遙の主張する「写実主義」と対立しながら、日本の読者に受容させたのである。

事実、この作品の日本への移植と大成功において、もう一つの重要な要素が介在していたことを忘れてはならない。つまり、異国人であるデンマー

クの作者による異郷イタリアへの旅物語が、日本人の鷗外による異国人の異郷への旅物語の翻訳作業にとって、その作品の根底には、エキゾチシズムと、異郷への憧憬という共通のプラットフォームが介在しており、両者を違和感なく結びつけ、その憧憬の念を保障する共通点があったからである。その共通のエキゾチシズムと異郷への憧憬において、デンマーク人と日本人の訳者・読者との境界は曖昧化され、共通の土台においてこそ異国への憧れの旅に、また物語の空想に心の揺れもなく繰り出すことが可能となるのだ。したがって、鷗外も日本の読者も、アンデルセンも、紀行文学において平等な立場から異国イタリアへ旅たち、そこに安心して自分を投影し、想像し、鑑賞に浸ることができるのである。というのは、日本人もデンマーク人もイタリアにとって異郷の人だからである。(というのも、もしアンデルセンがイタリア人で、作品がイタリアの内部での恋愛や自然愛、あるいは古典への憧れの小説であるならば、どの外国の読者にとっても、それは単なる自国のご自慢話だと済まされてしまうであろう)。

## 十二

アンデルセンの母国デンマーク王立図書館司書クヌート・ベア(1922～)によると、『即興詩人』とは、一八三四年九月、二三歳の青年アンデルセンがシンプロン峠を越え、イタリアの土を踏んで、そこを舞台にして誕生し、それがこの「仮面の自伝」<sup>18</sup>であると。登場する人物は「どれも実在の人物をモデルにしている。作り出した人間は一人もなく、みんな私が知っている、あるいは知っていた人たちである」とアンデルセンが主張したものの、それは必ずしもイタリアでの人物ではなかったし、戯画化した人物もいる。しかし、小説に描かれた諸場所と自然風景は熱心な日本の読者によってすでに実在が裏付けられている。

「私がこの目でイタリアの最も興味深いところ、ローマとナポリで見、また体験し、感じ、夢見たこととお読みになるでしょう。ただしあえて言うなら、ウォルター・スコットがハイランドやその人々を描いたような筆

致でヘスペリアの自然とそこの人々を描きました」<sup>19</sup>とアンデルセン自身が友人に宛てた手紙に披露したところからみると、『即興詩人』の筆致はスコットランドのロマン派作家ウォルター・スコット（1771-1832）の影響が大きい。少なくとも、『即興詩人』は、スコットの小説の「商店主，漁夫，農場主，法律家といったさまざまな商売と専門職の人々，または乞食，村の白痴，密輸業者，ジプシーといった社会生活の舞台の端にいる常軌を逸した部類の人物をも登場させ」<sup>20</sup>たように，多くの普通の人々を登場（例えば瘦せた農民を感動的な緑の自然に登場させるなど）させているのだ。しかし，最も注目せねばならないのは，アンデルセンによるロマンティックなイタリア，さまざまな人物，恋愛，そして美しく描き出された抒情的自然風景のことであろう。それは一八三五年当時，ロマン主義時代には適った作品とは言え，二〇世紀の西欧で『即興詩人』は「センチメンタルな大衆小説，そういう二，三流の作品の域を出ないであろう」<sup>21</sup>と言われても時代の推移は認めざるを得ないが，しかし，明治日本にとって，それは前にも言ったように見事に西欧文学の最先端の感性であり，日本の最先端の時代をリードしたのである。

実際、『即興詩人』には，ロマン主義文学の諸要素——内省・感情の高揚・想像の飛翔が，異国・未知・神秘・古代などへの憧憬を伴い，夢と現実，憂鬱・苦悩・歓喜，恋愛と自然愛などが絡み合う——が殆んどとは言えないが，全作品にわたって散りばめられて表象されていることが読み取れる。それが鴉外の手によって訳されると，まさしく明治日本の読者に適った典型的な西欧近代の感情・感受性の「バイブル」が展開された作品となったといえよう。

例えば、『即興詩人』に描かれた，あの「目覚めるようなまばゆい色の地中海，青の洞窟，カーニバル，ぼろをまとった（絵のような姿）の牧童のいる永遠の牧歌的風景，絵になるような修道士の姿，自分の血で名前を書き，即興詩をみごとにうたったという理由で捕虜を逃がしてやる貴族的な盗賊たちなども。（…）登場人物の心理描写よりも風景描写に力を注ぎ，人物は単に風景を引き立てる飾りとして役立っているような」<sup>22</sup> 諸々のイタ



リアの風景は、明治の読者にとって、いかにショッキングで、かつ新鮮な美的感受性によって生み出された言表であったか、それは、当時の『新体詩抄』やその前後の翻訳小説の状況を見るだけでも分かるのであろう。実際、一八三五年頃、デンマークの書評界にも好意的に扱われ、それは、五十年後の日本の読者より劣らないほど評価が高かったようである。「自然美に対して人並み外れたすばらしい感受性を備えた〈天才的作家〉であるとして、たとえ真からイタリア的でないにしても〈真から人間的〉な人物描写」<sup>23</sup>だと賞賛の言葉を惜しまなかったという。

それでは、『即興詩人』の南洋風景はどのように描写されていたのであろうか。本稿は主として、「海」の風景をターゲットにしているので、「海」の風景が作品においてどのように描かれ、またどのような今まで見られなかった美的感受性によって張り巡らせ、表象されていたかをみることにする。

主人公アントニウスはローマのカーニバルで親友のベルナルドオの恋焦がれていた歌姫のアヌンチヤタに出会ったが、つい彼女に恋い慕ったことによって、ベルナルドオに決闘を強いられる羽目になる。ところが、ピストルの暴発でベルナルドオが撃たれてしまう。殺人罪から逃走の挙句に、アントニウスは盗賊に捕らわれるが、ウェルギリウスの「アエネーイス」に「運命の女神は勇者を助ける」といわれたように、ナポリ入りのため、自由の身となる。ポンティネ沼沢地(鷗外の訳には、「ポンチネの大澤(パルウヂ・ポンチネ)」となっている)を經由するとき、アントニウスは、いまや一人で、波乱に富んだ自分を憐れみながら、あの海に出会い、海という自分の心情に出会って、地中海に面して、それを風景・スペクタクルとして次のように描写するのである。

我心は景色に撲たれて夢みる如くなりぬ。忽ち海の我前に横はるに逢ひぬ。われは始て海を見つるなり、始て地中海を見つるなり。水は天に連りて一色の琉璃るりをなせり。島嶼たうしょの碁布きふしたるは、空に漂ふ雲に似たり。地平線に近きところに、一條の烟立ちのぼれるは、エズキオ

の山（モンテ，エズキオ）なるべし。沖の方は平なること鏡の如きに、岸邊には青く透きとほりたる波寄せたり。その岩に觸るゝや、鼓の如き音立てゝぞ碎くる。われは覺えず歩を駐々めたり。わが満身の鮮血は蕩け散りて氣となり、この天この水と同化し去らんと欲す。われは小兒の如く啼きて、涙は兩頬に垂れたり<sup>24</sup>。

この引用を略して言い換えると、アントニウスは始めて広々とした海を見、始めて美しい地中海に出会ったが、その風景に心打たれて、夢心地であった。海と天が繋がって、島々が空に浮く雲のようで…、その風景に感動して目も足もくぎ付になり、込み上げてくる感動に我を忘れ、天と海と我が身が溶け会ってしまったようで、アントニウスは子供のように涙が流れ落ち、泣き出さずにはいられなかった。

「海」はここで単なるそこに存在して、あるいは単に描写された風景ではなくなった。海はまさしく内的な世界を表象する風景の「海」となったのである。それは眺める主体の内的世界、心の鏡であり、内省し、悩めた後の内心から発する感動である。海はまさにそれまでのアントニウスの心情を清め、真の彼の自分を映し出したのである。

鷗外によって呈示された「海」は、それまで東洋の伝統における海とは、まるで違っていた。かつて海は神話を生み出す源泉で、怪獣の館か、龍宮が建つ場所であった。人々はそれを危険と恐怖とみなし、ひたすら狂風や荒れ立つ波に見舞われないことだけを祈ってきた。それ以外「海」に対面しなかったのである。しかし、「海」は、今や「夢みる如く」、「わが満身の鮮血は蕩け散りて氣となり、この天この水と同化し去らんと欲す」となり、東洋の三千年の漢文の歴史に、いや万葉以来の歌にも、いまだかつて見たことのなかった「海」の風景が、今まで味わったことのない感動が描かれたのであった。そして「海」に面してここで込み上げてきた感動のため「われは小兒の如く啼きて、涙は兩頬に垂れたり」のだ。海は初めて別の風景として生まれ変わり、明治の日本人の美的感受性、情緒・感情・情動は、この瞬間をもって「西洋近代的情操」によって塗り替えられたのである。

まったく新しい感性として「海」は誕生し、新しい感性の門戸を「海」が開かせたのである。

言い換えれば、西欧のロマン主義の感性の特徴づけられる人間の感情の高揚と想像に伴って、未知的、神秘的さえある憧れと、夢と現実、憂鬱と歓喜、そして愛と自然愛などを背景とする諸々の情緒は、鷗外の訳した美文によって一気に明治日本の読者のところに襲い掛かってきたのだ。鷗外の「我座右を離れざる書」は、読者の感動の源泉となり、日本の美文の模範となる所以である。

ところが、人間の情緒・感受性が移植され、新たに誕生し、習得し始めた瞬間を、いまやわれわれはここで確認することができよう。漱石が警戒し、抵抗して、さらに新たに認識的布置・感性的布置（『草枕』において）を施そうとしたのは、まさしくこれ（心的状態）であろう。しかし、メラニコリー的美的感受性を中核とするロマン主義の感性の「病原体・ウイルス」（筆者の造語）は、広がり始まったのである。『即興詩人』は日本で感激を以って受容されたのだ。そればかりか、漢字文化圏の国・地域、いやそれを媒介にした地域でさえ、この瞬間を以って新しい感性を習得し始めることが可能となったのである。「海」はスペクタクルとして、近代のこのころの「風景」として成立しはじめたのだ。

(つづく)

## 註

- 1 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、一九八九年（二四頁）。
- 2 アラン・コルバン著、福井和美訳『海辺の誕生——海と人間の系譜学』藤原書店、一九九二年十二月（三頁）。
- 3 「没理想論争」一八九一年一二月から一八九二年六月まで『しがらみ草紙』と『早稲田文学』において坪内逍遙と森鷗外の間に行われた文学創作と鑑賞の態度についての論争。
- 4 夏名漱石「作家の態度」『漱石全集』（第十一巻）岩波書店、一九六六年（一〇二～一〇三頁）。
- 5 ハンス・クリスチャン・アンデルセン（1805.4.2-1875.8.4）『即興詩人』（原

- 著 1835 年刊行), 一八九二年から一九〇一年まで (明治 25 年から 34 年) 九年間にかけて, 森鷗外は軍務の傍ら丹精を込めて独訳書から翻訳し, 断続的に雑誌『しがらみ草紙』などに発表した。典雅な擬古文訳で名高く, 原作以上の翻訳だと評され, 鷗外は「わが座右を離れざる書」として愛惜していたという。
- 6 島田謹二『近代比較文学——日本における西洋文学定着の具体的研究——』光文社, 一九五六年 (一五頁)。
  - 7 前掲書, 「作家の態度」『漱石全集』(一八二頁)。
  - 8 同上書, 「作家の態度」『漱石全集』(一八二頁)。
  - 9 夏名漱石「文芸の哲学的基礎」『漱石全集』(第十一卷) 岩波書店, 一九六六年 (九六頁)。
  - 10 井上哲次郎・矢田部良吉・外山正一共編著の『新体詩抄』一八八二年。
  - 11 森鷗外訳『於母影』一八九〇年。
  - 12 島田謹二『翻訳文学』(日本文学教養講座 13) 至文堂, 一九五一年 (二九頁)。
  - 13 山田有策「翻訳小説」, 三好行雄編『近代文学史必携』(別冊国文学) 学燈社, 一九八七年 (七六頁)。
  - 14 前掲書, 『翻訳文学』(一二七～一二八頁)。
  - 15 同上書, 『翻訳文学』(一二九～一三三頁)。
  - 16 正宗白鳥著「森鷗外」, 明治文学全集 (27) 『森鷗外集』筑摩書房, 一九六五年 (四二四頁)。
  - 17 小泉信三著「即興詩人」, 『森鷗外集』〈明治文学全集 (27)〉筑摩書房, 一九六五年 (四二八～四三〇頁)。
  - 18 クヌート・ベア「解説」, ハンス・クリスチャン・アンデルセン著, 鈴木徹郎訳『即興詩人』(エリック・デール〈デンマーク王立国語国文学会長〉編集『アンデルセン小説・紀行文学全集』(第二卷) 東京書籍, 一九八七年 (五二二頁)。
  - 19 同上書, (五二七頁)。
  - 20 パット・ロジャーズ編, 櫻庭信之監訳, 青木健ほか訳『イギリス文学史』大修館書店, 一九九〇年 (三九四頁)。
  - 21 川口朗著「解説」, 森鷗外著『即興詩人』岩波書店, 一九八八年〈第四六刷〉(二七〇頁)。
  - 22 前掲書, クヌート・ベア「解説」(五三六, 五四〇頁)。
  - 23 同上書, クヌート・ベア「解説」(五三九頁)。
  - 24 森鷗外訳『即興詩人』岩波書店(上巻), 一九八八年〈第四六刷〉(二一八～二一九頁)。