

《第9回国際日本学シンポジウム報告1》

## 和歌（やまとうた）とのたわむれ

— 『蜻蛉集』における翻訳手法とジュディット・ゴーチエの詩作 —

吉川 順子\*

『蜻蛉集（せいれいしゅう）』<sup>1</sup>は、19世紀フランスの作家テオフィル・ゴーチエの娘で、極東文化に造詣が深い女流作家でもあったジュディット・ゴーチエによって1885年に出版された和歌の翻訳選集である。装丁が美しく、当時パリで活動していた洋画家・山本芳翠による挿絵が施されている<sup>2</sup>。ジュディットは日本語ができなかったため、留学中であった西園寺公望による下訳をもとに、和歌に倣った57577の音節数をもつ5行詩に仕立て直すというふうにして本作品は出来上がった。その西園寺の下訳は巻末に掲載されている。また、作品中には記されなかった元歌は、最初の『蜻蛉集』研究である高橋邦太郎の論考でほぼ明らかになった<sup>3</sup>。こうしてわれわれの手元には〈元歌〉、〈西園寺訳〉、〈ジュディット訳〉という3つのテキストが揃う。和歌は本来多義的なつくりを持つものだが、西園寺訳は歌のエッセンスだけをつかんだ簡潔なものであり、ジュディット訳も韻文体にすることからさらに凝縮される。その限られたエッセンスとして、それぞれが何を選び取ったのか、言い換えると「日本人は何を西洋に伝えようとしたのか」、また「フランス人は日本に何を見ようとしたのか」ということの一例を、これら3つのテキストの比較から得ることができるのではないかと考える。前者について取り上げられる浅田徹先生のご論考に対し、本論ではジュディット・ゴーチエが『蜻蛉集』の翻訳を通してどのような日本にふれたのかということ考察す

る。また、その翻訳経験がどのようにジュディットの詩作と結びつき、当時のフランス詩壇と呼応をしていたかということにも言及したい。

### 1. 一到達点としての和歌

20世紀初頭に俳句がヨーロッパに紹介され、各国語で作る俳句、特にフランスではハイカイ・フランセというものが生まれるほど流行を博した。また、日本の工芸美術は大きなインパクトをもって西洋文化に影響を与えた。しかし俳句より先の19世紀に紹介された和歌にはそのような特権的な価値がすぐに認識されたわけではなく、西から東へと時代と共に拡大する発見と交流の連続性の中で受容されたものであるということをも最初に述べておかなければならない。

『蜻蛉集』に至るまでのフランスを中心とした和歌の受容に関連する事項を年代順にたどると、最初に挙がるのは1866年のイギリスのディキンスによる翻訳『百人一首』<sup>4</sup>、それに続きフランスのロニーによって1871年に上梓された『詩歌撰葉』<sup>5</sup>がある。日本の万国博覧会への参加でジャポニスム熱が高まり、1873年の国際東洋学会議では日本学が認知されて文学の研究も厚みを増していく。しかしロニー以降まとまった和歌の翻訳はなく、まだ一般には十分知られていなかったことから、1885年の『蜻蛉集』は読者を限定する研究書とは異なる、美しい挿絵と共に世に送られた画期的な試みであった。

では、なぜ日本語の知識のないジュディットが

\* 京都大学大学院 文学研究科 博士後期課程

和歌の翻訳を行ったのか。その背景には、作家ゴーチエの娘であり、彼の文学的意思を引き継ぐべく用意された環境が大きく関係していた。ゴーチエはユゴーと同じロマン主義時代の作家としてオリエンタリズムの色濃い主題を好んだ。当時のオリエントはスペインに始まり、エジプト、ペルシャ、インドを経て中国に至る国々を指す。日本は鎖国状態にあったため、19世紀中葉のフランス作家が手を伸ばしうる最東端の国は中国だった。彼は東洋への強い憧れから、ジュディットに中国語を学ばせる。そうした作家ゴーチエの尽きない憧憬を託すものであったとも言えるこの経験が、その後のジュディットの活動に大きな影響を与えたことは、彼女が活動初期に集中して中国の詩の翻訳に取り組んでいたことにも見てとれる。そうして1867年、『白玉詩書』という中国詩の翻訳集が彼女の処女作として出版された<sup>6</sup>。すでに1862年に発表されていたエルヴェ・ド・サン＝ドニによる翻訳<sup>7</sup>と比べ、ジュディットの訳は省略した部分が多く、意図的に、より詩的な内容へ変化させている例も見られる。このように、ジュディットが文筆活動の起点においた中国詩の翻訳が〈翻訳〉と〈創作〉の両方の意味を含み持つものであったという実情は、後の『蜻蛉集』を考える上でも記憶に留めておかなければならないことである。

ジュディットが和歌の翻訳を行うことになった経緯には、西園寺公望という日本人の知己を得たことももちろんあるが、それと共にこの『白玉詩書』での経験が大きく関係していたと思われる。しかし、これら2作品の間には決定的な違いがあった。それは「形式の模倣」というものである。『白玉詩書』が散文体による翻訳であったのに対し、『蜻蛉集』は和歌の形式に則った韻文体で翻訳される。こうした変化はどこからもたらされたのか。そのきっかけもまた、父ゴーチエにあったこと、それが「私の父は非常にこれら中国の詩の翻訳 [= 『白玉詩書』] に興味を持ち、何度も韻

文に直したりもしました。(中略) 韻律は中国語の原文のように7音節からなるものでした。』<sup>8</sup>というエピソードとして自伝に語られている。ゴーチエが娘ジュディットの翻訳を原詩の韻律に似せて作り変えたという、たわいない遊びのひとつだが、ここに語られた父の関心が『蜻蛉集』で和歌の韻文訳を行おうとするジュディットの大きな支えとなったことは想像に難くない。

このように外国の詩を韻文訳すること、特に東の国々の新しい韻律に目を向けることは、19世紀半ばからヨーロッパで広まっていたことでもあった。ユゴーも中国詩風に7音節4行詩の詩節からなる中国を主題とした詩を一つ書いている。またゴーチエを師と崇めた高踏派の詩人の作品にも、凝縮された短い詩を作る中国詩人を謳った詩が見られ、中国詩への関心は共通項として存在した。短詩といえ他にも、中国詩に先立ってペルシャの詩、特にルバイヤートと呼ばれる4行詩が注目されていた。1859年にはイギリスのフィッツジェラルドによってペルシャ詩人オマル・ハイヤームのルバイヤートが韻文訳されたが<sup>9</sup>、フランスでも1867年、つまりジュディットの『白玉詩書』と同年にJ. B. ニコラによる翻訳<sup>10</sup>が出ており、ジュディット自身もペルシャ詩に関する記事をいくつか書いている。この時期にこうした東洋の詩、特に短詩に関心が寄せられたのは、長大な西洋の詩を解放する、新しい韻律と精神を求める動きがフランス詩壇の中にあっただと考えられている。『蜻蛉集』も、フランス詩に新しい風をもたらしうる期待感と共に、東洋の短詩にふれた当時の詩人らの関心の延長線上において成立したものであったと言えよう。

## 2. 「たわむれ」としての和歌翻訳

こうした連続性を考えれば、ジュディットが『蜻蛉集』において、困難が予想されるにもかかわらず、原詩の韻律を模した韻文訳を貫いたこと

も理解できる。先に『白玉詩書』について、ジュディットの翻訳が恣意的であり、時には創作の様相さえ持つことを指摘したが、『蜻蛉集』は韻文訳であることからさらにその傾向は強くなる。しかしながら、正確な翻訳ではなく、外国の詩の新鮮さを求めて手を伸ばした翻訳であったという観点から見直せば、ジュディットの手法は柔軟さと軽やかさを持ち、この和歌翻訳を通してたしかに新しい詩の形の中へ分け入ったことが感じられる。

もちろん、この「たわむれ」の中にも新しい詩に対する明確な意識が働いていたことを見落とすわけにはいかない。次の引用は、ジュディットがとある新聞記事でベルシャの有名な『シャー・ナーメ（王の書）』に言及した箇所である。和歌には直接関係しないが、詩を改めて論じることの少ないジュディットにして、その書き方は印象的な強さを持っている。

もしフェルドウスイーが叙事詩を書くつもりであったならば、恐らく文体を展開させて変化をもたせることのできるような、もっと長大な詩のリズムを選んでいただろう。これが高名なシルヴェストル・ド・サシの見解である。「始終同じ韻律で構成され、同時に韻を踏み大抵ひとつきりの意味を収める2つの詩句からなる2行詩は、大きな作品を作ろうとする詩の天才にとっては貧弱な手段にしかない。」と彼は言う。しかしながら、この作品がどんなに狭いリズムに閉じ込められていようとも、大きな詩の息吹はその隅々にまで満ちているのであり、また人々がこの作品に認める歴史的な重要性がどうであろうと、作品は人間精神の最も美しい金字塔の一つであることに変わりはないだろう<sup>11</sup>。

このジュディットの見解は、短詩に慣れ、その奥深さを了解しているわれわれにとっては目新しいものではないが、当時の女性作家が著名な東洋学

者であったサシの見解に反論して確固たる意見を述べているその姿勢は、後に『蜻蛉集』の訳者として短詩の魅力を表現しようとするジュディットの揺るぎない動機を示しているように思われる。

こうした詩の短さに加え、さらに和歌は独自の韻律を持つ。『蜻蛉集』の冒頭には序文代わりに「古今集仮名序」の抄訳が置かれており、その注でも「日本の詩〈ウタ〉は5つの詩句からなる。1つめは5脚、2つめは7、3つめは5、末2句は7、全部で31脚になる。」と説明されている。この全31脚という極端な短さ、そしてフランスでは主流でない5と7の音節数を変則的に並べた韻律は、非常に不思議な印象を与えたに違いない。

この和歌をジュディットはどのように韻文訳したのか。その手順を、実際の例をもとになぞってみたいと思う。「花の色に染めし袂の惜しければ衣かへうき今日にもある哉」という源重之の歌を取り上げてみたい。ジュディットにとっては、次の散文体による西園寺の訳だけがたよりとなる。

**Je regrette ma toilette du printemps toute embaumée de fleurs, et pourtant il me faut la quitter aujourd'hui car voici l'été.**

私は花々の香りがいっぱい満ちた春の装いを惜しんでいる、けれども今日はそれを手放さなくてはならない、なぜならもう夏なのだから。

ジュディットがめざす形は和歌に倣った音節数をもつ5行詩であるということは述べたが、もう一つの重要な要素として、フランス詩らしく脚韻を踏ませるといったものがあった。こうしたなかで、まず始めの手順として考えられるのは、上記西園寺訳の太字で示したような、意味上欠かせない語を選ぶ作業である。ここでは比較的多くの語が採用されているが、この段階でジュディットの恣意的判断が随分と入る場合も多い。この西園寺訳に

対し、ジュディット訳は次のように推敲されている。

7. SIGUÉ-YOUKI

Bien que je regrette  
Ses fleurs aux parfums flottants,  
Quittons la toilette  
Que je portais au printemps ;  
Car déjà l'été nous guette.

私は惜しい ゆらゆらと香り漂うその花々が、けれども手放そう 春に着ていた装いを。もう夏が私たちを待ち構えているのだから。

これをもとに、韻律面での操作もたどってみたい。例えば、ここでは「惜しむregrette」という語と「装いtoilette」という語がすでに共通の韻を持ち、また「春printemps」という語も現在分詞をもとにした形容詞の末尾-antの音と韻を踏ませやすいことから、いずれも句末に置かれている。それらに合わせて第2・5句の末の語を選んだうえ、前後の文脈を揃えていくというような手順が踏まれたと想像される。ジュディット訳に下線で示した通り、音節数も整えられている。さらにこの例では、第3句の始めに「手放すquitter」という動詞を一人称命令形で置くことで、第2・4句末の鼻母音と呼応するような、音の遊びが施されているということも考えられるだろう。

こうした音の遊びは他にも多く見られるものである。

3. MITSOU-NÉ

La nuit sans étoiles  
Dérobe en ses sombres toiles  
Les fleurs du pêcher.  
Mais, parfum, quels sont les voiles  
Où tu pourrais te cacher ?  
星のない夜が その暗い布で 桃の花々を

隠している。けれども、香りよ、おまえが隠れることのできるヴェールはどれだい。

この歌では脚韻部を中心に、s音、鼻母音、e音、-oileなど共通する音が交差する。また次の歌では、「漕ぎ行く舟の跡」、「さらに後の白波」という連続感を想起させる歌の意味に重ねて、i音が意識的に並べられている。

37. MANSÉ

Est-ce au jour qui luit  
Qu'il faut comparer la vie ?  
A la nef qui fuit ?  
Au sillon qui l'a suivie ?  
A l'écume qui le suit ?  
輝く日の光か 人生を例えるべきは。  
去っていく舟か。 それにつづいた跡か。  
その跡につづく泡か。

他にもまた、地名を含む歌がいくつか採用されている。それどころか、「フジFouzi」、「ミカドMikado」、「オグラOgoura」などという言葉が、時おり元歌にはないにもかかわらず用いられているのは、それらが実際に日本語の音にふれることのできる固有名詞だったからだろう。未知なる日本の音に対する関心の強さをうかがわせるものである。

また韻律に関して、次の例には面白い工夫が見られる。フランスでは一般に同じ語が連続するのを避けるが、和歌の掛詞の技法から着想を得てフランス風にアレンジしたような、同音異義語の言葉遊びがされている。「割れるse brise」という動詞、「そよかぜla brise」という名詞がそれにあたる。

86. MASSA-SOUNI

La glace se brise :  
L'onde revit sous la brise  
Frôlant les étangs ;

L'écume de l'eau s'irise,

Première fleur du printemps !

氷が割れる。池をかすめるそよ風の下で  
波がよみがえる。水の泡が虹色に輝く、  
春一番の花！

このようにジュディット訳における遊びの例は枚挙に暇がない。『蜻蛉集』の韻文訳は、限られた条件のなか、元の歌意が失われることも多い一方、フランス詩と和歌の韻律を融合させて新しい詩を作り出す「たわむれ」と短詩の可能性を多く見せてくれる。

### 3. ジュディットからみた日本の詩～自然に教えられる～

こうした詩の形式における軽快なたわむれのうらで、ジュディットは翻訳を行いながら日本の詩に学ぶこと、あるいは日本の詩に触れ、西洋にはない新しい詩の精神を知ることもちろん忘れていなかった。西洋が日本文化から学んだことの一つとして、人間中心の西洋の価値観に対する東洋における自然観ということがよく言われる。例えば美術でも、19世紀末のアール・ヌーヴォーの活動は日本の工芸美術を知り、小さな虫や花を中心的なモチーフとすること、つまり微細な自然を抒情的に表現することに共感した。他ならぬ『蜻蛉集』のトンボの挿絵もその流れを受けたものであったが、それと共に本作品の内容もまた、和歌を通してそうした日本の自然観を余すところなく伝えるものとなっている。その「学び」が翻訳では具体的にどのような形で表れているのかということ最後に見ておきたい。

『蜻蛉集』には全88首の歌の訳が収められている。出典は古今和歌集から新古今和歌集までの八代集が大半を占め、全体として花を中心に、自然を詠んだ歌が多い。だが、より本作品の特色を決定付けているのはジュディットによる韻文訳の文体そのものである。すでに見たように、限られ

た音節数の5行詩というのは非常にわずかな内容しか収め得ない。そうしたことからジュディット訳では、直接疑問、つまり問いかけや、感嘆表現、あるいは呼びかけなど、早急に内容を伝える直接的で声高な文体がよく用いられている。

この中で「呼びかけ」というのは次の歌のように自然の事物に向けたものである。

#### 11. MONNÉ-SADA

Les brumes complices

Cachent les fleurs du prunier.

O vent printanier,

Va dérober aux calices

L'odeur qui fait mes délices.

霧がしめしあわせて 梅の花々を隠している。  
おお春の風よ、花のうてなから私  
をうっとりさせる香りをかすめ取りに行っ  
ておくれ。

ここでの呼びかけは元歌を踏まえているが、そうではなく、ジュディットがあえて同様の形に置き換えているものもある。また、フランス語には「〈あなた〉ではなく〈きみ〉という代名詞tuで親しく話す」という意味のtutoyerという動詞があるが、『蜻蛉集』の歌に見られる呼びかけはまさにこのtutoyerの感覚であって、西洋詩的、叙事詩的な仰々しいものではない。自然や、自然の中に棲む動物に親愛の情を込めて呼びかけるというのはそれらが人間の話し相手になり得るということを意味する。そして自然に対するそうした視線の根底には、さらに、自然は人と同じ生を生きているという見方が働いている。実際、次の歌のように、自然や動物がまるで人間と同じような営みをする面白さを詠んだ歌が好んで選ばれている。

#### 51. INCONNU

Rosignole, tu mêles

De ce saule printanier

Les écheveaux frères,  
Pour coudre, sur le prunier,  
Le chapeau des fleurs nouvelles.

鶯よ、おまえは この春の柳の 弱いもつ  
れを縫って、 梅の木の上に、 新しい花々  
の帽子を縫っているんだね。

#### 57. LE BONZE SOSSÉ

Ah ! je vois Kioto  
Parmi ses fleurs sans rivales !  
Sur tout le coteau,  
Le saule, avec les pétales,  
Au printemps tisse un manteau !

ああ！キョウトが 比類ない花々に囲ま  
れているのが見える！ 丘じゅうに、 柳が、  
花びらで、 春のコートを織っているよ！

二つ目の歌では特に、擬人法に加えて、元歌の「錦」よりも生活感のある「コート」という語を用いることで、柳の営みはよりいっそういきいきと愛らしく映る。

自然に人間と同じ生を認めるような表現があるのは、和歌を下書きにしていれば当然のことと思われるかもしれない。しかし、ジュディット訳に表れるそうした自然との距離感が単に和歌の内容に由来するだけではないことは、数々の翻訳手法からはっきり理解される。次の歌の訳し方を注意深く見てみたい。

#### 9. SADAIÉ

O lune mourante,  
Qui vis mes pleurs douloureux  
Dans la nuit d'attente,  
Tu charmes l'amant heureux  
A l'aube quittant l'amante !

おお消えゆくとうとする月よ、 待ちぼうけ  
の夜の 私の 苦しい涙をみたおまえは、 夜  
明けに恋人のもとを後にする 幸せな男を

うっとりさせているのか！

この歌について西園寺は、「待ちぼうけの長い夜のあとに私がまだ眺めているこの青白く光る月は、恋人の家から帰る幸せな男をうっとりさせる朝の光景である。」という散文訳をジュディットに手渡した。元歌である藤原定家の「帰るさの物とや人のながむらん待つ夜ながらのありあけの月」という情景を過不足なくとらえた訳である。だがこれに対し、まずジュディット訳は月に呼びかけるという形にしているところが指摘される。また下線部にも留意したい。西園寺訳、そして元歌でも、「見る」という行為は人のものであるのに対し、韻文訳では「月が私の苦しい涙を見た」と立場が逆転する。月が擬人化され、西園寺訳では地上から天に向けられていた視線が、逆に天から地上に下ろされたものになることによって、人ではなく月に焦点があたる。さらにジュディットは「私の苦しい涙」という表現を新たに添えている。つまり、主役となった月に対し、人間はいっそう苦しみに落ちた弱い存在として描かれているのである。こうした図式はこの例に限らない。

#### 27. LA PRINCESSE SIKISI

Douces fleurs qu'effleure  
Le toit de notre demeure,  
Quand s'enfuira l'heure  
Où je vous vois dans mes pleurs,  
Ne m'oubliez pas, ô fleurs !

私たちの住まいの屋根にふれている やさ  
しい花々よ、 私が涙のなかにおまえたちを  
見ている この時が過ぎても、 私を忘れない  
いでおくれ、おお花々よ！

#### 14. MOURASAKI

A CELUI QUI PART 旅立つ人へ  
Conte ton tourment  
Aux cigognes messagères

Dont le vol charmant  
Semble, sur le firmament,  
Tracer des strophes légères !

あなたの苦しみを 使いの雁たちに話し  
てください 彼らの美しい飛翔は、大空に、  
軽快な詩節を書いているようです！

これらのなかの「私が涙のなかに」、「あなたの苦し  
しみ」という表現も、元歌にはなく、ジュディッ  
トによって付け足されたものである。わずかな変  
化であるが、そこから『蜻蛉集』の翻訳テクス  
トに深く刻まれた、豊かであると同時に逆らい得  
ない力を奮う自然と、無力で弱々しい人間という  
対比が明らかになってくる。同様に次の、病に伏  
せっている間に桜が散ってしまったという歌でも、  
独自の表現が加えられることによって、人の嘆き  
は増すばかり、それに構わず巡っていく季節は残  
酷だが力強い。

61. SONO-KA

TRISTESSE DE CONVALESCENT

快方に向かった病人の悲しみ

Moi j'étais captif

Au fond de la chambre close ;

Le printemps furtif,

Sourd à mon regret plaintif,

A fauché sa moisson rose !

私は閉ざされた部屋の奥に 囚われてい  
た。知らぬまに春は、私のうめき声をあ  
げる後悔に耳を貸さず、ばら色の実りを刈  
り取ってしまった！

あるいは、自然の側に対して新たな表現が  
加えられる例もある。最後に次の歌を挙げる。

25. LA MÈRE DU MINISTRE TOMONO

-KODI トモノコディ (富小路) 大臣の母

Toujours renaissants,

Dans l'air le rossignol sème

Les mêmes accents ;

Mais moi combien je le sens

Que je ne suis plus la même.

鶯は永遠によみがえりつづける、変わら  
ぬ調べを 空にふりまいている。けれども  
私はどれほど もう同じではないと感じるこ  
とでしょう。

ここではこれまでの例と異なり、人間ではなく鶯  
に対して新たな形容がつく。鶯の調べを「永遠  
によみがえりつづける」とはっきり言い表すこと  
によって、もう昔と同じではないとする人間の悲痛  
な思いがいつそう絶望的に浮かび上がってくる。  
こうした自然観は、和歌翻訳を通してジュディッ  
トがとらえ、さらに彼女自身の手によって再構築  
された日本の詩の一つの姿であったと言えるだろ  
う。

これらの例が、単に翻訳上の偶然の産物ではな  
いということを、先にも挙げた『蜻蛉集』冒頭の  
「仮名序」抄訳における、ある表現との共通性か  
ら確かめることができる。それは、紀貫之が、人  
間はなぜ歌を詠むのかということを説いた、次の  
箇所に関するものである。

世中に在る人、事、業、繁きものなれば、  
心に思ふ事を、見るもの、聞くものに付けて、  
言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の  
声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか、  
歌を詠まざりける。

この原文に対し、『蜻蛉集』は次のように翻訳し  
ている。

Le spectacle si varié qu'offre la nature fit naître des  
pensées diverses ; l'homme s'instruisit en regardant  
autour de lui, car, depuis le rossignol chantant  
sous les fleurs, jusqu'à la grenouille qui dans l'eau

coasse, tout lui enseignait la poésie.

自然がみせる非常に多彩な光景がさまざまな思いを生じさせた。人間は周りを見て学んだ、というも、花の下で歌う鶯から、水の中でげろげろと鳴くかえるにいたるまで、すべてが彼に詩を教えていたからである。

的確に訳されているようにもみえるが、歌を歌うのは自然の理であるとする原文の中に、下線を引いたような、自然から学ぶ、教えられるという意味ではない。この世に生きる限り、起こる事に心を動かし続け、言い出さずにはいられないその情が歌となっていくのは、命あるものすべてに同じであるとする理は、自然の光景に心を打たれ、自然の中の生き物から歌うことを学んだという気付きと同じではない。これは明らかに『蜻蛉集』だけがとらえた、詩をめぐる人間と自然の位置関係なのである。こうした解釈の背景には、自然の中にその一部として身を置き、そして歌を詠むという和歌の精神が、19世紀のフランス人であるジュディットには自然に教えられるという、より強調した、自然に重きを置いた形で、ある種西洋の価値観に反動するようにして受け取られたという事情が想像されよう。

## おわりに

以上、ジュディット・ゴーチエが『蜻蛉集』における和歌翻訳を通して、日本の詩をどのように受け取り、また共鳴したのかということ考察してきた。この翻訳経験がジュディットのその後の詩作にどう反映されていったのかということにも、当然関心が向けられるだろう。それは和歌が、東洋の詩の一つとして、フランス詩とどう関わり得たかという問題にも繋がる。

ジュディットのその後の詩作品としては、すでに挙げた『白玉詩書』の改訂版(1902)のほか、『詩

篇』(1911)がある。しかし『蜻蛉集』から時を経たこれらの作品に、色濃い影響があるとは言えない。20世紀の俳句の流行とは違い、ジュディットは極端に短い詩形を追究していった訳ではなかった(また、主題的な影響については、むしろ彼女の小説の方に発揮されていく)。しかしながら一つ言えるのは、詩形全体として短くするのはなく、その内部の詩節におけるリズムや、とりわけ呼吸の取り方に、中国詩や和歌の翻訳を踏まえたような、流動的で、彼らにとっては(自由詩)的な色合いを持たせていったということである。それは『白玉詩書』を改訂するにあたって、必要以上と思われるほど句読点の位置と一文のリズム性に配慮していたこと、また中国における詩と音楽の関係に強い関心を示していたこと、さらに後年の活動で、歌曲やオペラなど音楽と掛け合わされるテキストの制作に手を染めたことにも関連しているだろう。作家ジュディット・ゴーチエにおいて、和歌を含む極東詩を受容したことの意味は、こうしたテキストの新しい音楽性に目を向けていくきっかけの一つとなったということにも見出されるように思われる。

## 【注】

- 1 Judith Gautier, *Poèmes de la libellule*, traduits du japonais d'après la version littérale de M. Saionzi, par Judith Gautier, illustrés par Yamamoto, Gillot, 1885. 以下、引用する『蜻蛉集』テキストはすべてこれによる。ここに挙げない西園寺訳や原歌については、同年報に収録の『『蜻蛉集』全訳』を参照していただきたい。なお、引用文中における下線や太字はいずれも筆者による。
- 2 山本芳翠の挿絵については、高階絵里加氏の『異界の海、芳翠・清輝・天心における西洋』(三好企画、2000)に詳しい。『蜻蛉集』に関する先行論文としては、高階絵里加「フランスから来た『日本』—『蜻蛉集』挿絵について」、吉川順子「『蜻蛉集』における実りと萌芽—和歌とフランス詩の接点」(宇佐美斉『日仏交感の近代—文学・美術・音楽』、京都大学学術出版会、2006に収録)など。
- 3 高橋邦太郎「『蜻蛉集』考」、『共立女子大学紀要』第12号、1966。



- 4 Frederick Victor Dickins, *Hyak Nin Is'shiu*, London, Smith Elder & Co, 1866.
- 5 Léon de Rosny, *Si-ka-zen-yo, Anthologie japonaise*, Maisonneuve et Cie, 1871.
- 6 Judith Gautier, *Le Livre de Jade*, Lemerre, 1867, Publié sous le nom de Judith Walter.
- 7 Léon d'Hervey de Saint-Denys, *Poésies de l'Époque des Thang*, Amyot, 1862.
- 8 Judith Gautier, *Le Second rang du collier*, Paris, Félix Juven, 1903, p. 205.
- 9 Omar Khayyam, *The Rubaiyyat*, trans. Edward Fitzgerald, London, Bernard Quaritch, 1859.
- 10 J. B. Nicolas, *Les Quatrains de Khèyam Traduits du Persan*, Paris, Imprimerie Impériale, 1867.
- 11 Judith Gautier, « Les Poètes persans », *Journal officiel*, 17 janvier 1875, p. 435.