

ディケンズと坪内逍遙

—— 作家の描写手法について ——

杉田 貴瑞

1. はじめに

明治時代、多くの日本の作家にとって西欧の外国文学は、それまでの日本文学の伝統に新たな刺戟を与える参考資料として映ったようだ。坪内逍遙をはじめとして近代の新たな日本文学を拓こうとした作家たちが、西欧文学から自国の風土にはなかった何かしらのエッセンスを取り込もうとしたようである。そうとなれば、「取り込むべきエッセンスとは何か」という問題は、いずれの文人にも共通しており、それが各自の文学的態度に直結することも明らかであろう。

柳田泉の『明治初期翻訳文学の研究』によれば、明治の十年代までに翻訳（翻案）されたイギリスもので最も多かったのは、シェイクスピアであり、次いでブルワー・リットン（Bulwer-Lytton, 1803-73）やウォルター・スコット（Walter Scott, 1771-1832）、ベンジャミン・ディズレーリ（Benjamin Disraeli, 1804-81）という十八世紀以降の小説家の作品であったようだ⁽¹⁾。明治五年には斎藤了庵訳の「魯敏孫全伝」（*Robinson Crusoe*, 1719）が発表されるなど、シェイクスピアを除けば十八世紀以降に発表された、いわゆる近代小説とされる作品が多く翻訳されたことが分かる。これには、産業革命以降すでに近代市民社会を成立させた西欧諸国に肩を並べたいという、当時の日本における時代の要請を窺うことができる。このような翻訳事情のなか、ヴィクトリア朝を代表する英国の作家チャールズ・ディケンズ（Charles Dickens, 1812-1870）の作品が翻訳されるようになったのも、決して不自然とは言えないだろう。ディケンズ作品はじめての翻訳は、明治十五年の加勢鶴太郎訳『西洋夫婦事情』（*Sketches of Young Couples*, 1840）であった。これはディケンズのなかでも知名度の低い中期の短編集の翻訳であるが、実際にディケンズの作品から採ったのは一編のみで、他はほとんどの部分において訳者の翻案、あるいは創作となっている⁽²⁾。この『西洋夫婦事情』を皮切りに、たとえば明治十九年には無腸道人訳「船遊」（“The Steam Excursion” in *Sketches by Boz*, 1834）、明治二一年には饗庭篁村訳『影法師』（*A Christmas Carol*, 1843）、明治二四年には内田魯庵訳「黒頭巾」（“The Black Veil” in *Sketches by Boz*, 1836）と、ディケンズ翻訳が次々に発表されている。『影法師』においては、Scroogeが「佐

平次」、Marleyが「又兵衛」と日本名に置き換えられているだけでなく、舞台もクリスマス・イブから大晦日へと変更された。イギリスの文化をなるべく排して日本の読者への配慮が為されており、ディケンズという作家を日本に紹介する上での困難と同時にその工夫も窺い知ることができる⁽³⁾。また、「黒頭巾」は未亡人の母親が悪の道に染まった挙句死刑執行された息子の死を嘆くという、『ボズのスケッチ集』のなかでも最も陰鬱な部類の物語である。この翻訳を手掛けた内田魯庵は、ドストエフスキーの『罪と罰』の翻訳（明治二五年から二六年にかけて）も行っており、現在両作家がしばしば比較されることを念頭に置くと興味深い⁽⁴⁾。しかしながら、これらの翻訳を時代順に遡ってみたところで、明治時代の作家たちがディケンズという作家の「本質」を何に求めたかという根本の箇所に触れるのは難しい。それほどにこの時期のディケンズ翻訳の基準は、一貫性がなく、各自の翻訳者がディケンズという作家の全体像を持っていたようには感じられない⁽⁵⁾。

明治時代の文壇を代表する作家である坪内逍遙も、しばしばディケンズに言及している。明治時代における言文一致の推奨と写実の重要性についての論考で知られる逍遙であるが、明治十八年に出版された『小説神髓』を参照しても、多くのイギリス文学作品が模範とすべき西洋の作品として挙げられており、若い頃の逍遙はディケンズに限らずヴィクトリア朝期のイギリス文学から多大の影響を受けていたようだ⁽⁶⁾。とりわけ先行研究においては、ディケンズの写実とユーモアを逍遙が絶賛し、積極的に取り入れようとした過程を明らかにしたものが目立つ。しかしながら、後述するように、逍遙自身の興味がディケンズから徐々に離れていった点、さらに言えば小説から演劇へと移っていった点が、逍遙のディケンズ評価を扱った先行研究においても大きな問題となっている。

本稿では、これらの先行研究を踏まえた上で、逍遙によるディケンズ評価について異なる観点から再考する。具体的には、まず逍遙のなかでディケンズへの関心がどのように推移したかを確認する。従来の先行研究においては、『小説神髓』のなかでディケンズの写実やユーモアについて称揚する箇所を、そのまま肯定的に捉える傾向が強い。本稿ではこのような先行研究を精査し、逍遙のディケンズ評価の変遷を再確認する。第二に、『小説神髓』の「快活小説」論を参照し、逍遙の指摘する「写実」や「諷諷」の持つ意味について考察を加えた上で、実際にディケンズの作品との関連を調べる。これらの論述を行ったのち、逍遙がディケンズという作家の本質をどこに見定めていたかを検証していきたい。

2. 逍遙によるディケンズ評価の変遷

まずは逍遙によるディケンズへの言及を時系列で参照していきたい。逍遙がディケンズを読み始めたのは、高田早苗に勧められてのことである。その後、明治十八年に発表した『小説神髓』の下巻「小説脚色の法則」のなかで、ディケンズについて紙幅を割いている。また、明治二十年には、逍遙夫妻のいわば新婚旅行の様子を伝えた『旅ごろも』のなかで、それぞれ次のように述べている。

窃かに漸惚して文机に向へどどうも筆の柄が重いやうに思はれ仕事に着手すべき気力空し我ながら癡情生なり筆を擲つてヂツケンズを読み且読み且笑ひ且諦し且歎じうまいと賞め妙とたゝへ頻に独語をいひ散して容体やうやく気違ひじみたり細君浴室よりあがり来りて「ヲヤマアお客さまがある かと思ひましたヨ⁽⁷⁾

宿に帰りて昼餐を終はる又々ヂツケンズが恋しうなりぬお眼が赤うなつてをりますから今日は読む事はお廃止なさい害と不可せんト諫むるをも聴かずヂツケンズ翁の面白味女わらべのト熊谷気取りむかしの夫主義で睨みつけつ頭を熱うして頻に読み果は眼を痛めて横さまに仆れ⁽⁸⁾

逍遙によるディケンズ受容について多くの研究を残した松村昌家は、これらの引用を挙げて、逍遙が「ディケンズに熱中していた頂点であるように思われる」と述べている（松村 122）。たしかに、「^{ひとりごと}独語」を言いながら夢中になって読み耽る逍遙の姿を想像することは容易である。また、「且読み且笑ひ且諦し且歎じうまいと賞め妙とたゝへ」の箇所にあるように、何とかしてディケンズという作家の表現技法に迫ろうとしていたことが窺える。松村は、これら逍遙自身によるディケンズへの言及について、「彼のディケンズへの熱意は想像以上のものであった」という言葉を用いて説明している⁽⁹⁾。

ただ松村は一方で、明治二二年四月二二日発行の『国民之友』第四十八号附録の「書目十種」のなかに、同時代の作家ウィリアム・サッカレイ William Thackeray, 1811-63) の『虚栄の市』(Vanity Fair, 1847-48) が挙げられているにも拘らず、ディケンズの作が一つも入っていないことから、逍遙のディケンズ熱が冷めた（少なくとも一時期よりは下火になった）ことの証と捉えている。実際逍遙がディケンズについて言及する機会はその後かなり少なくなる。だが、全くなくなったという訳でもなく、翌明治二三年の日記には、以下の内容が記されている。

同（三月）七日

不快に付 学校を休む

ぶらゝして暮し 昼後の成立学舎も休む

夜テインの文学史中 デッケンズ及びサッカー論を読む デッケンズを評して 綿密の観察者と称し 常人ならば「風で帽子がとんだ」とばかりいふべき所も 風の吹かた、帽子の飛かた、帽子が飛びしについて 持主の狼狽の仔細まで 綿密に写すといへる面白し 又サッカーを評して「弁護しても尚救ふ可からず 当世人のvanityは 正宗の名刀を彼方に持しても仆し易し」と思へるが如しといへる面白し⁽¹⁰⁾

この記述を見る限り、逍遙がディケンズに対する興味を失ったとは言い切れないだろう。「綿密の観察者」というテーヌの言葉を採り上げている辺り、むしろ『小説神髓』における記述と同様に、ディケンズの写実描写について注目し続けている様子が分かる。

また、同年の三月二七日から四回にわたり、『読売新聞』上に連載した「兄弟文学」にもディケンズへの言及を見ることができる。この「兄弟文学」は、西洋、東洋それぞれ四篇ずつの類似する（逍遙が類似すると考える）小説を比較して長短を論じるという体裁のもので、西洋の小説の一つとしてディケンズの『若紳士かたぎ』（*Sketches of Young Gentlemen*, 1838）が選ばれている⁽¹¹⁾。この作品の「兄弟」として選ばれているのは、式亭三馬の『四十八癖』という代表作の一つである。このなかで逍遙は「式亭は軽く、デッケンズは重く、前者は独語問答を肝腎とし後者は挙動風采を綿密に写し、力めて説破せぬを用心とす。されば三馬の作を読めば上手の落語を聴くが如く面白く、デッケンズの作を読めば、通人の茶話を聴くが如く可笑し」（本間 8）と述べて、両者を比較する。「軽い」「重い」などの印象批評的な言葉が何を指すのか、具体的な内容までは分からないものの、「挙動風采を綿密に写す」という辺りに、ディケンズの描写手法への変わらぬ高い評価を読み解くことは容易である。

つまり、明治二十年を過ぎてもなお、少なくとも明治二三年までは逍遙はディケンズという作家に一定の関心を寄せていたということになるまいか。しかし、ディケンズの何がそこまで逍遙を惹きつけ続けたのか。それを次節以降で論じたい。

3. ディケンズのユーモア？

逍遙が記した『小説神髓』は、明治時代の近代黎明期における文学論と言える

が、その特色は大きく分けて二つ考えられる。一つ目は、明治以前の物語や明治初期の粗悪な翻訳小説への批判である。そして二つ目がその手段として西欧文学を積極的に参照しつつ、それを日本の新たな小説の糧としようと試みる動きである。とりわけ実践論ともいえる下巻においては、粗悪な小説を排して到達すべき目標として、西欧文学の代表例が作家名、書名を挙げて紹介されている。実際には、逍遙なりの判断で小説の構成要素を分類していき、それぞれについて古今東西の物語や小説に照らし合わせ、質の高い作品の本質を抽出しようとする作業が行われている⁽¹²⁾。

肝腎のディケンズの作品については、前述の通り下巻の「小説脚色の法則」において、「快活小説」すなわち「コメディ (comedy)」であると分類した上で、その「笑い」の質の高さに注目している。すでに松村も指摘している通りだが、逍遙は十返舎一九の『東海道中膝栗毛』など江戸時代の道中劇に見られる卑猥で粗雑な滑稽の類を厳しく非難している⁽¹³⁾。それに引き換え、ディケンズの『ピクウィック・ペーパーズ』といった喜劇性の強い初期作品は、同じ滑稽を描くにも猥雑な描写や卑俗な単語を避けていると指摘し、肯定的に評価する。たしかに、逍遙が言及するディケンズ作品は『ピクウィック・ペーパーズ』をはじめとしていずれも初期の作品ばかりであり、「滑稽談話」という点をディケンズの一面として認識し、分類しているのは明らかだ⁽¹⁴⁾。このような逍遙の主張を重視して、松村はディケンズの『ピクウィック・ペーパーズ』にも共通するセンチメンタル・ユーモア⁽¹⁵⁾が、逍遙の目指す滑稽談話に他ならないと論じる。

しかしながら逍遙の「快活小説」論が、厳密に喜劇やユーモアについて論じたものかといえば、疑問が生じてくる。「小説脚色の法則」の前半で、逍遙は小説を「コメディ」と「トラゼダイ (tragedy)」に分類しており、そのいずれも含む形態として「トラゼ・コメディ」があると論じる。その後「コメディ」における西欧の代表作家としてディケンズとフィールディングを挙げるのだが、問題は彼らの喜劇性について一貫して述べるのではないという点である。たしかに、「およそ滑稽、戯談の秘訣は、端嚴、倨傲、高尚なるものを粗魯、賤劣、鄙猥なるものとを巧みに交へて叙するにあり」と「快活小説」の重要なポイントを押さえようとはしているが、直後には「畢竟偶然の間違よりして発生なすべき条件には笑ひの種となるもの多かり、豈に必ずしも姪猥事をもて談話の料となすを要せむ」(『当世書生氣質』140)と述べて、卑俗な表現を避けるべきであるという批判へと矛先を向ける。そもそも逍遙が最も力を入れて解説しているのは、江戸時代の猥褻な表現を多分に含んだ物語に対する反駁であり、その中心にあるのは卑俗な表現を避けるべきという一貫した主張である。この卑俗な表現を避けるべきという逍遙の考えは、『当世書生氣質』の第十回直後に挿入された「緒言にかへて」

においても明確に表れている。

下等の情態を写し、卑俗の言語を用ふるは、元来稗官の得意とするところ。よしや、如何ほどに情態言語に卑俗陋野なる性質ありとも、その精神だに野卑ならずば、これを陋猥と罵るべからず。英の Dickens はいふも更なり、近来の小説家の著述にも、下流の様を写せしもの頗る多かり。中には密売女の情態を写したる者もあり、巾着切の内幕を穿ちたる者もありて、脚色もをさをさ近俗にして、かつ文句さへも卑しげなるあり。ただしその意匠の存ずるところは、専ら情態を写すにありて、彼の為永派の作者の如く、ひたすら淫靡なる時好に媚び荒みて、野卑を語るにはあらず。(『当世書生氣質』160)

引用で示唆される「密売女」とは『オリヴァー・トゥイスト』(*Oliver Twist*, 1837-39)の売春婦ナンシーであり、「巾着切」とはフェイギン一味であると考えられるが、さらに興味深いのは、当のディケンズ本人が『オリヴァー・トゥイスト』の第三版に寄せた序文のなかで逍遙と似たような主張を展開しているという事実だ。

But there are people of so refined and delicate a nature, that they cannot bear the contemplation of these horrors. Not that they turn instinctively from crime; but that criminal characters, to suit them, must be, like their meat, in delicate disguise. (*Oliver Twist*, lxiii)

「非常に上品で繊細な」という言葉が示すように、ディケンズは露骨に卑俗な表現を避ける傾向の強かったヴィクトリア朝の様式に寄り添う立場を鮮明にする。もっともディケンズの場合には、作中でナンシーが売春婦でありながら、あまりにも道徳観念の強い女性として描かれていることを批判されたため、その反駁としてこの序文を執筆したのだが⁽¹⁶⁾、実態に即した描写を目指しつつも、読者への配慮は欠かさないという点で両者の態度は奇妙に類似している。

しかし、ここに来て、再度確認しなければならない。そもそも写実とは何か。『小説神髓』によれば、それは「人情」あるいは「世態」を描くことである。そもそも逍遙が重視した「人情」とは、いわゆるリアリズムと深く結びついている。この点についてダニエル・ポック (Daniel Poch) は、『小説神髓』において、逍遙が明治以前の物語における「読本」や「人情本」に描かれる卑俗な情態を「人情」(つまりは real) として捉えつつも猥褻であると非難し、馬琴の『南総里見八犬伝』における道徳を強調する物語については、道徳による教化を目的とす

るあまり「人情」そのものが欠落している（つまりidealの状態）と断じたと指摘する。その上で、卑俗な「人情」を卑俗でない物語の枠のなかで描くという矛盾に陥っており、その矛盾を解決するためにスコットの時代作品などを手本にしたと論じる（Poch 134-137）。逍遙が卑俗であるはずの「人情」を卑俗にならずに描くという矛盾に陥っていたという指摘はもっともだが、ポックはその問題点が生まれる原因を「芸術小説（artistic novel）」と「道徳小説（didactic novel）」の構造的要因に求める。しかし、すでに見てきたように、『小説神髓』において逍遙は「人情」を物語の構造や話の筋といった外枠からのみ捉えているわけではない。実際ディケンズについて触れるくだりでは、作品のプロットよりも作中人物の造形に注目している。つまり、ポックが矛盾を指摘した本来卑俗であるはずの「人情」を道徳的に描くという行為について、逍遙は小説の構造という大きな枠組からだけでなく、作中人物の描き方という小さな枠においても探究していたのではないだろうか。

実際にディケンズにおいて作中人物の「人情」はどのように描かれたかを確認するため、本稿第2節ですでに紹介した明治二三年の日記の描写に戻りたい。前節の末尾で引用した逍遙の日記に「風で帽子がとんだ」とあるのは、『ピクウィック・ペイパーズ』の第四章の場面を指す。『ピクウィック・ペイパーズ』は素朴で真面目だが、どこか奇人肌の隠居老人（ピクウィック氏の年齢は五十過ぎとなっているが、当時はそれでも老人であった）ピクウィック氏が、旅先で仲間とともに騒ぎを起こすという物語である。問題の第四章は、ピクウィック氏一行がロチェスターの郊外で大観兵式（grand review）を観に行き起こる出来事を書いている。そこで、軍隊の行進に巻き込まれてしまったピクウィック氏は、何とかその場を逃れようとする。しかし、運悪くそのさなかに自身の帽子が飛ばされてしまい、それを追いかけるも中々拾うことができないでいる。そのような光景を滑稽に描いたものである。なかでもテーヌが指摘した「帽子がと」ぶのは、以下の場面である。

There was a fine gentle wind, and Mr. Pickwick's hat rolled sportively before it. The wind puffed, and Mr. Pickwick puffed, and the hat rolled over and over as merrily as a lively porpoise in a strong tide; and on it might have rolled, far beyond Mr. Pickwick's reach, had not its course been providentially stopped, just as that gentleman was on the point of resigning it to its fate. (*The Pickwick Papers*, 58)

テーヌの指摘する通り、帽子がとんでそれを追いかけるだけの場面にディケンズは文字数をかなり割いている。とりわけ、帽子の転がる動きについて

は、sportivelyやmerrily、providentiallyなどと副詞をふんだんに織り交ぜて、ピクウィック氏を翻弄する軽やかな様子を描く。ましてやlively porpoiseと動物に譬えられていることを踏まえれば、まるで帽子そのものがみずからの意志で動いているかのようだ⁽¹⁷⁾。

そもそも人間でない「物」を生きた存在として扱う、あるいは象徴的な存在として作品のなかに際立たせるなどして活用する技法は、ディケンズの得意とするところであった。たとえば「古物商と船具商」(“Broker’s and Marine-Store Shops”, 1834)という『ボズのスケッチ集』に収められた短篇では、店の中に置いてある品物がみずからを買ってもらおうとめいめいアピールする場面がある。あるいは後期の長編小説となれば、『荒涼館』(Bleak House, 1852-53)の第一章における霧の描写に長きにわたる裁判の様子を、『われらが互いの友』(Our Mutual Friend, 1864-65)におけるテムズ川の描写に生死の比喩といったように、作品のテーマと密接に関わる象徴的な意味合いを見出すことができる。

このようなディケンズの描写手法は、いわゆる自然主義的なリアリズムとは大きく異なる。むしろ、ハリー・ストーン (Harry Stone) が言い当てたように、ディケンズの作品にはおとぎ話の色合いが濃く、作中人物も過度に戯画化されている場合が散見される (Stone 3)。『ピクウィック・ペイパーズ』における大観兵式の場面でも、ピクウィック氏の滑稽な動きは明らかにデフォルメされたものである。そして、そのデフォルメされた動きを作り出すのは、他でもない詳細な描写による誇張表現や副詞の繰り返しによる軽快なリズムである。ディケンズは、作品のなかに物事を多く書き込む、つまり詳細に描写することによって、単なる模倣に終わらせずに人物を描いていると考えられる。ここに逍遙が『小説神髓』においてもっとも重視した「人情」の一端を垣間見ることはできないだろうか。

逍遙に返れば、『逍遙選集 第十卷』に収録の「文学入門」(明治三七年講話)において、次のような譬え話を披露している。

松島の景は八百八島悉く美ではない、あの中の真の美なる島は或ひは数十にも足らぬかもしれぬ、或ひは十島或ひは五島で全松島を代表せしむるに足るかもしれぬ。数百ページの小冊子の中に人間の全相と云っては無論言い過ぎだが、人間相の或肝要なる部分、少くとも男女に関する部分、親子に関する或肝要なる部分位は縮写されて而して実際よりも一段明晰であることも出来る⁽¹⁸⁾。

ここに表れているのは、単に眼前の描写対象をそのまま捉えようとするだけの

リアリズムに固執する意識ではない。自己の意識のなかで取捨選択を行った上で、対象の本質に迫ろうとする態度である。松島という概念は、全体の不明瞭な印象に過ぎず、それを生み出すのは、いくつかの島の詳細な観察にある。その詳細な観察こそが、全体へのイメージを膨らませて、ひとつの「人情」を作り出す。残念ながらこの引用に逍遙による具体的な対象への迫り方は記載されていない。しかし、明治二三年の日記とあわせて考慮すれば、逍遙がディケンズについてもっとも評価した点は、詳細な描写が生み出す象徴的な技法だったのではないだろうか。

4. おわりに

本稿では、明治時代前半において、坪内逍遙がディケンズという作家を受容する過程と、そのあり方について論じてきた。逍遙がディケンズという作家の本質として見たのは、写実やユーモアなどのこれまで指摘されてきた要素だけではなくたはずである。そのような概念的テーマの素地となるディケンズの描写、そして描写のために対象を捉える観察眼こそ、逍遙がディケンズという作家に独特の魅力を感じた本質の部分であったと思われる。当時の日本においても、『デイヴィッド・コパーフィールド』がディケンズの最高傑作と言われていたにも拘らず、逍遙は初期の『ピクウィック・ペイパース』や『ニコラス・ニクルビー』(Nicholas Nickleby, 1838-39)を気に入っていた。これらの初期作品は現代において物語の構成が甘く一貫性に欠けるとの指摘をしばしば受ける。しかし、逍遙は、そのような欠点よりも若いディケンズの躍動感あふれる描写に注目していたように思われるのである。

逍遙がディケンズについて言及することが少なくなった明治三十年以降も、翻訳・翻案を中心に日本でのディケンズ受容は続いた。ディケンズの生誕百年となった明治四五年には、『英語青年』誌上でその特集が組まれている。『オリヴァー・トゥイスト』と『ニコラス・ニクルビー』の抄訳、いくつかの論評、果ては『クリスマス・キャロル』の手書き原稿の写しまでが掲載され、大々的にこの作家を紹介している。しかし、いずれの論評についても、見るべきものは少ないと言わざるを得ない。最も大きく取り上げられているのは、平田禿木によるディケンズの評伝であるが、ジョン・フォースターによるディケンズの伝記からの伝聞と思われる情報以上のものはほとんどない⁽¹⁹⁾。その意味では、初めてディケンズの翻訳が出てから三十年ほど経過しても、ディケンズについては紹介の域を出ず、本格的な読解や解釈には至らなかったと考えるべきであろう。逍遙自身も後年「回憶漫談」(『早稲田文学』第二三三号、大正十四年七月号)において、

自身の過去の著作について、「無自覚な、甚だ不見識な、浮ッ調子の気持で駄作ばかりしていた」と述べ、「一種の苦痛」という言葉まで使用している。この過去の「駄作」には『小説神髓』も含まれているが、どの点を指して「駄作」と称しているかまでは不明である。

ただ、そのようななかでも、禿木は「Dickensの小説が日常の現代生活を描く世話物でありながら、妙にロオマンスの色彩のある不可思議なのは、この東洋の物語（筆者註：『アラビアン・ナイト』のこと）の影響であらうと思はれます」（『英語青年』第26号第9巻265）と述べて、ディケンズの作品が単なる写実描写の傑作ではないことも指摘している。

この禿木の評一つを採り上げて、明治時代後期におけるディケンズ受容が前期に較べて進んでいたとは考えられない。むしろその受容には、依然として高い壁が立ちはだかっていたと考えるべきかもしれない。そのように考えたとき、単なる西欧文学の「紹介」ではなく、踏み込んだ解釈を担うのは、明治よりのちの時代ということになる。特に、大正期におけるディケンズ受容については、管見の限りまだほとんど明らかになっていない。その詳細の検討と考察は、本稿を起点として、今後の検討課題としたい。

註

- (1) 柳田泉『明治初期翻訳文学の研究』（春秋社、1961年）。
- (2) 『西洋夫婦事情』には、「相惚夫婦」、「懶惰夫婦」、「野合夫婦」、「貧乏夫婦」、「いさかい夫婦」の五編が収録されているが、実際にディケンズの作品を翻訳したものとして認められるのは、「いさかい夫婦」（*Sketches of Young Couples*, 1838）の一編だけであり、他は加勢のオリジナルであると松村は述べている（松村「ディケンズ」106）。また、この作品が明治時代のディケンズ翻訳に占める位置については、水野隆之「明治期の翻訳」が詳しい。
- (3) この『影法師』は明治二一年九月七日から十月六日にかけて『読売新聞』に連載された。連載が終了した翌日には、中井錦城による「チャールズディケンズ略伝」というディケンズの評伝が同紙上に掲載されている。しかしその内容はディケンズが英国において人気を博した作家であるなどの一般読者に向けたうわべだけの紹介文に終始する。
- (4) 松村は、この翻訳の存在について、ただちに魯庵がディケンズとドストエフスキーを結びつけた証左にはならないと断りつつも、さらに踏み込んでこの作品に「ギッシングがすでに論じているドストエフスキーの世界の萌芽があったことは否定できない」と指摘する（松村「ディケンズ」117）。
- (5) 梅宮創造は、明治時代初期から末期に至るまで、ディケンズの翻訳は千差万別ありながらも、海外の大作家の片鱗を日本に紹介しようとする基本的な受容態度には変化がなかったと指摘する（梅宮250）。これは、リットンやスコットなどの他作家受容にも共通しており、海外作品の精緻な解釈や研究よりも、西欧の近代社会の文化事情を吸収し、日本に反映させるという当初の目的からすれば、むしろ必然的な

態度であったのかもしれない。

- (6) マーリー・グレイヤー・ライアン (Marleigh Grayer Ryan) も述べているように、逍遙がヴィクトリア朝と同時代の十九世紀フランスやロシア文学にほとんど言及していないことは興味深い (Ryan 53-54)。
- (7) 「旅ごろも」明治二十年二月四日掲載。
- (8) 「旅ごろも」明治二十年二月五日掲載。
- (9) 同時にこの「旅ごろも」の引用からはユーモアが感じられる点も見逃せない。ディケンズを読む箇所ばかり重要視されるが、その直前には仕事を投げ出して読書に向かっている説明が為されている。そのため、熟読する逍遙の姿も客観視されており、松村が指摘するような「熱中」の域までいくのかはやや疑問の余地がある。ただ、ディケンズの作品を愛読し、そこから創作の技法を学ぼうと苦心していた逍遙の姿勢を読み取ることは可能であろう。
- (10) 逍遙協会編『逍遙研究資料 第三集』(新樹社、1971年、89)。翌日の日記には、

同八日

専門学校 四時間、午後沙翁連来る 此日はハムレットの講義を断り 只渠等の原稿について remarkをいひしのみ

とあり、この頃すでにシェイクスピアの研究・翻訳に打ち込み始めていることが、この記述からも窺われる。

- (11) この *Sketches of Young Gentlemen* は『西洋夫婦事情』収録の「いさかい夫婦」のもとである *Sketches of Young Couples* と同時期に書かれたものである。現在ではあまり注目されない作品がいずれも十九世紀の日本で受容されているのは、興味深い事実である。
- (12) 梅宮は、「『小説神髓』には「欧土の小説」をことのほか意識し、それと張り合おうとする意気込みが見える」と指摘するが、同時にその筆致からはまだ日本の「小説」に端緒が目立つとする著者の意識が表れている。(梅宮 234)。
- (13) 松村昌家「坪内逍遙とユーモア論」15-16。
- (14) もっとも、ディケンズの喜劇性に注目していたのは、日本ばかりではなかった。当時のイギリスにおいても同様の批評の流れがあり、二十世紀前半までG・K・チェスタートン (G. K. Chesterton, 1874-1936) を筆頭に、ディケンズの喜劇性が主に高く評価され、とりわけその傾向が強い初期作品が持て囃された。しかし、一九四〇年代になると靴墨工場で働かされたというディケンズの幼少期のトラウマに焦点を当てたエドモンド・ウィルソン (Edmund Wilson) による論稿や、エドガー・ジョンソン (Edgar Johnson) の手による陰鬱としたディケンズ像を描いた伝記が登場し、いわゆる「暗い」ディケンズが脚光を浴びることになる。またそれに伴い研究の中心も後期小説へと移るようになった。
- (15) 松村は、まずユーモアとウィットに分類するヴィクトリア朝期に流行した笑いに対する考え方を紹介する。その上で知性から生じるウィットよりも、同情や人間愛、ひいてはペーソスに至るまでを内包するユーモア (センチメンタル・ユーモア) の笑いを逍遙が重んじていたことを論述する。実際、『ボズのスケッチ集』におけるいくつかの短編は、単に滑稽というだけでなく、その背後に人間の悲哀に満ちた感情が描かれていると指摘されることが多い (松村「坪内逍遙とユーモア論」15-19)。

- (16) ディケンズがこの序文を出すことになった経緯には、サッカレイの批判が大きいとされる。
- (17) 岡保生は、逍遙の『当世書生気質』に『ピクウィック・ペーパーズ』が多分の影響を与えたと論じる。この大観兵式の場面については、同じ言葉を二度使う (puff) 駄洒落に注目して、滑稽本などとあわせて『当世書生気質』の書生たちの会話に活かされていると指摘する (岡 22-23)。
- (18) 『逍遙選集 第十巻』、196頁。
- (19) 禿木はディケンズの晩年について、「後年非常な成功をして何の不足ない身分となりながら、静かに生を楽しむといふことをせず、妙にあせった、strenuousな奮闘をして、命を縮めたやうな傾のあるのも、全く心にbalanceがなく、典雅な素養を欠いてゐたためであらうと思はれます」(『英語青年』第26号第9巻 264-265)と手厳しく断じている。同号においても、他の評者ディケンズの描写力を称賛しつつ、その無学や文法の欠如などに不平を漏らしている。

参考文献

- Dickens, Charles. *The Pickwick Papers*. 1836-37. Oxford Clarendon, 1986.
 ——. *Oliver Twist*. 1837-39. Oxford Clarendon, 1966.
 Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Chapman & Hall, 1874.
 Johnson, Edgar. *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. 2vols, Victor, 1953.
 Poch, Daniel. *Licentious Fictions*. Columbia UP, 2019.
 Ryan, Marleigh Grayer. *The Development of Realism in the Fiction of Tsubouchi Shōyō*. Washington UP, 1975.
 Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World*. The Macmillan P, 1979.
 Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow*. Ohio UP, 1997.
- 梅宮創造『ディケンズの眼』早稲田大学出版部、2020年。
 『英語青年』第26号第9巻、1912年。
 岡保生「逍遙とディケンズ——「書生気質」の場合——」『近代文藝新攷』新展社、1991年、11-27頁。
 逍遙協会編『逍遙研究資料集 第三集』新樹社、1971年。
 坪内逍遙『小説神髓』岩波文庫、2017年。
 ——『当世書生気質』岩波文庫、2018年。
 本間久雄「明治批評史上の逍遙の位相—『兄弟文学』『小説三派』其他—」『逍遙研究資料 第四集』新樹社、1973年、1-20頁。
 松村昌家「坪内逍遙とディケンズ—写実と滑稽に関連して—」『比較文学』第十一号、1978年五月、52-61頁。
 ——「坪内逍遙とユーモア論」『比較文学』第十八号、1975年、15-22頁。
 ——「ディケンズ」『比較文学シリーズ 欧米作家と日本近代文学第五巻英米篇Ⅱ』教育出版センター、1975年。
 水野隆之「明治期におけるディケンズの『若夫婦に関するスケッチ』翻訳受容」『英米文化』第四七号、2017年、13-29頁。
 柳田泉『『明治初期翻訳文学の研究』春秋社、1961年。

Dickens and Tsubouchi Shoyo

SUGITA Takayoshi

In early years of Meiji period, many English literary works gave Japanese writers a great shock. For them, foreign literature was one of the models to write their 'new' novels, which were different from stories written in the Edo era. From this point of view, William Shakespeare, Walter Scott and Bulwer-Lytton were widely read, and the works of Charles Dickens had also been frequently translated or adapted since 1882. When discussing reception of Dickens in the Meiji period, we need to reexamine his reception by Tsubouchi Shoyo, who was not only one of the main proponents of literary realism but who also recognised Dickens's excellent realism and sense of humour. With these things in mind, this paper seeks to explore the relation between Shoyo's project of reforming the novel and his reception of Dickens.

First, in order to know the outline of Dickens's reception by Shoyo, we follow the transition from 1885 to 1890. Although being deeply interested about Dickens in his youth, especially until 1887, Shoyo gradually reduced his mention of Dickens, as previous research has already pointed out. However, references in his diary in 1890, when he had already studied Shakespeare, show that Shoyo had not entirely lost his interest in Dickens after 1887. Then we move on to *Shosetsu Shinzui*, in which Shoyo discusses his literary theory, including analyzing the works of Dickens. After reviewing the relationship between 'ninjo' (emotion) and realism in *Shosetsu Shinzui*, I argue that Dickens's detailed perspective in *Pickwick Papers* and conclude that a detailed perspective which not only focuses on the realistic representation of the object but also reaches the symbolic depiction of it.