

序章 堀辰雄の翻訳と文体

一、日本語の中の外国語

死があたかも一つの季節を開いたかのやうだつた。

堀辰雄の「聖家族」(「改造」昭5・11)冒頭に置かれたこの一文は、それまでの日本文学になかった、新しい物の見方を提出していた。⁽¹⁾それは、ある観念を軸にして現実を眺め渡すという姿勢である。自然主義リアリズムでは、事物はその外側から目に見えるように描き出される。だが「聖家族」の一文は「死」がもたらす因果という、目に見えない事象間の関係性を抽出する。

なるほど、次のような一文も、一見すると堀のこの文とよく似た形態を持っている。

森は数枚の柏の葉から月光を払ひ落して眩いた。⁽²⁾

この一文は、「森」が「眩」く動作になぞらえて、投石で森の木々の葉がざわめく様子を描いている。一段比喩化されているものの、これは対象の描写^{メー}再現^レである。対して「聖家族」の一文は、対象を再現するのではなく、その背後にある論理法則を取り出している。

堀がこうした文を作り出したのは、堀の日本語の背後に外国語が存在したためである。

C'est ce bal qui ouvrira la saison. (この舞踏会が今年の社交の季節を開くだろう)

「聖家族」の一文は、このフランス語の一文の骨格を写し取るようにして日本語に変換したものだと考えられる。堀は動作主体（関係詞節の先行詞）の *le bal*（この舞踏会）の位置に抽象名詞「死」を代入して抽象度を高め、死が——季節を——開くという因果を主述に圧縮した文を作り出している。

フランス語の主語・目的語（目的補語）・動詞という語順は、主語が動作主として目的語という対象に働きかけ、変化をもたらすという構文上の意味を体现する³。そうした異言語の構文をなぞること、言葉の形に込められた物の見方も日本語に写し取られる。

本書は、このように外国語で書かれた文を日本語に変換し、新たに文を生み出す堀の創作方法を、翻訳という視点から捉える。そしてこうした行為によって生まれた文体の働きに着目して堀の作品を読み解いていく。

以下、序章ではこうした堀の創作方法の背景を整理した上で、本書の中で用いる概念を定義し、最後に本書の問題意識と全体の構成について述べる。

二、翻訳への熱

昭和の初め頃には、外国語の翻訳に力を入れた作家が堀の他にも多くいた。その背景には、この頃の世代に共

有された、時代的な気運があったと考えられる。

第一高等学校の寮で堀と同室だった大野俊一は、寮生達の間で「外国語の熱病」が共有されたと振り返る。⁽⁵⁾

一高の一年の末ごろ、私たちは外国語の熱病にとつつかれて、多かれ少かれ後にこれを身すぎ世すぎとするようになつた。ロシア語を一番さきに始めたのは堀で、これはものにならなかつたが、神西はロシア語を大成し、私は小成した。フランス語には、神西も堀も私も熱心だつた。暁星の夜学に、神西は私とむつまじく並んで、後藤末雄先生によるルソーの「ヌヴェル・エロイズ」や、鈴木信太郎先生によるコペの「コント」などを、余念なく拝聴したものである。⁽⁷⁾

一高に入学した大正十年の末に、堀がまずロシア語を始め、神西清と大野がそれに続き、さらに三人でフランス語を始めたという。彼らは第一・第二外国語である英語とドイツ語の他に、第三・第四の外国語を課外で学んでいるのである。

ロシア語は、大正期に広く読まれたトルストイやドストエフスキー作品の原語である。⁽⁸⁾そしてフランス語は、神西や堀が熱中していたフランス象徴詩の原語であつた。つまり彼らが教室の外で学ぼうとしたのは、実用を離れた文学のための言語だつた。⁽⁹⁾

大野はこうして学んだ外国語で大学時代に翻訳をして同人雑誌「虹」に載せたこと、堀や神西から「校正の要領から翻訳術まで」教えられたことを振り返る。堀・神西・大野の外国語学習は、直後に翻訳という行為へと発展したが、こうした道筋は彼らだけがたどつたものではなかつた。

昭和期の若き文学者は、高校や大学、語学学校で学んだばかりの外国語で翻訳を行い、それを校友会雑誌や同人雑誌に発表した。こうして行われた昭和期の翻訳を高橋英夫は「青春の翻訳」と呼び、新たな時代の動向として位置づけた。⁽¹⁰⁾外国語と文学への情熱に後押しされ、語学力の不足を若さで押し切つたその翻訳は、時に当人に

とって創作と同等の重みを持つ行為だったと高橋は指摘する。

では、こうした外国語熱が堀にもたらしたものは何だったのか。一高二年次の大正十二年三月の堀の手紙に、その一端が見てとれる。

神西清！／仏蘭西の匂ひ高い詩人よ！（略）けれども、君よ、けつして日本語を棄てて呉れるな、この美しい日本語を。私はなによりも、日本語を愛してゐる。君こそ、ほんとうに私以上だらう。／いやそう私は信じてゐる。／この仏蘭西のやうな、匂はしい韻律、美しい陰影、夕暮のやうな色合。／けつして仏蘭西語と優るとも、劣らない。英語、独逸語等の類ではない。／（私は現代の日本語を敢へて斯く愛するのではない。今の乱雑暗澹のうちにさへかゝる音楽性美的要素を認めてゐる故に、その——日本語の——完成／《私たち

の一生の仕事である》の暁を、すばらしく期待してゐる！）
（堀辰雄・神西清宛書簡、大12・3・17）

注目したいのは、堀が外国語というよりむしろ「日本語」について熱心に述べていることである。堀にとって母語である日本語は、通常は取り立てて意識されることのないものである。だが「仏蘭西語」や「独逸語」と対照した時、その「韻律」や「陰影」——後続部ではさらに「造形美」——が見えてくる。日本語と異なる構造や文法体系を持つ言語を学んだ堀は、それまで透明な媒体だった日本語を外国語との差異において見出ししているのである。

のみならず堀は、新しい「日本語」の創出が作家としての使命だと述べている。すなわち「一生の仕事」として「日本語の——完成」を掲げ、後続部でそれを「言葉の錬金術」と言い換えている。「言葉の錬金術」とはラッポー『地獄の季節』*Une Saison en enfer*の「錯乱II——言葉の錬金術」*Délires II. Alchimie du verbe*の副題を踏まえた表現で、新たな詩的言語の創出の謂である⁽¹⁴⁾。

この手紙が書かれた三年後、堀は翻訳や創作を並行して行う中で、文学のための「日本語」の創出に着手する⁽¹⁵⁾。

だが、それには翻訳の方法が深く関わってくる。折しも堀の出版期には、外国語の持つ異質さを生かそうとする翻訳実践や翻訳観が広まりつつあった。

三、直訳への志向

明治期の翻訳では、原文の物の名前や言い回しを見慣れたものに置き換え、読者に受け入れやすくすることがしばしば行われた。こうした同化的な翻訳方法を明確に言語化したのが、たとえば内田魯庵の翻訳論である⁽¹⁷⁾。これに対して大正期には、外国語の異質さを訳文に反映させる翻訳や、それを支持する翻訳論が目につくようになる⁽¹⁸⁾。

生田長江は、自身が訳出したフロアベール『サランポー』*Salumbo*の序文で、翻訳の方針について次のように述べている。

訳文の用語なり文脈なりは、『死の勝利』の時なぞよりも、ずつとまた翻訳臭くやつて見た。とりわけ会話の文章なぞは、日本に於ける特定の時代と、特定の階級とを連想させることの危険を恐れて、出来得る限りの普遍的なる日本語を用ひることにした。一体に、過去の小日本語に殉ずることを避けて、幾分なりとも将来の大日本語を預定するやうにと注意を払った。⁽¹⁸⁾

長江は「訳文の用語なり文脈なり」を「翻訳臭く」したとし、特に会話の部分の訳文は、「特定の時代」や「特定の階級」を意識させない「普遍的なる日本語」になつてると自負する。こうして慣習的な「過去の小日本語」への従属が断ち切られ、将来の「大日本語」たりうる文章が作られたというのである。ここには、翻訳という行為が日本語自体を変えていくという考え方が見てとれる。実際に、日本語として自然な構文を解体した長

江の訳文は、横光利一ら新世代の文学者に影響を与えることになる。だが、特に堀との関連で注目されるのは、岩野泡鳴の翻訳論である。

僕は厳密な翻訳として責任上一言一句も増減せず、正当な意味の文字通りに直訳した。(略)『訳註英文学』の一部を負担した時、おもに詩であつたが、一行毎に訳して行つて、決してその後をひっくり返させるやうな仕方をしなかつた。今回もその流儀で、散文までも文句をあたまたまから棒訳しに訳して行つて、たとへば、forとか、(略) whenとか、whileとかいふ接続詞、接続代名詞、若しくは接続副詞でつながれる混成句または複成句をも、努めて原文の順序通りに送つて行つた。これが原文の口調や語勢を、更らに又原文の癖を、忠実に維持する所以であるからである。¹⁹⁾

泡鳴の翻訳論の特徴は、直訳志向が具体的な方法として説明されている点である。泡鳴は「棒訳しに訳」す方法、すなわち「前後をひっくり返させるやうな仕方」をせず、細かな語句をも「努めて原文の順序通りに」訳して「原文の口調や語勢を、更らに又原文の癖を、忠実に維持する」方針をとつたと述べている。こうした翻訳観が反映された泡鳴訳『表象派の文学運動』の訳文は、当時の読者に独特の影響力を発揮した。²⁰⁾

興味深いのは、泡鳴の訳文と堀の初期の翻訳や小説の文章とに共通点が見られることである。たとえば原文の一人称が「僕は／僕の」と逐一訳出されている点や、原文の語順に沿って訳し下ろされている点は、堀初期の翻訳や小説の文章の特徴と重なる。²¹⁾堀はランボーについて書いたエッセイの中でアーサー・シモンズのこの象徴主義論に言及しており、泡鳴の翻訳と翻訳論を目にしていたと考えられる。²²⁾

では、堀自身はどのような翻訳観を持っていたのか。堀が自らのコクトー体験を振り返つた次の文章は、堀の翻訳観がこれら大正期の言説のそれと通底するものだったことを物語る。

僕は屢々難解なところにおつかるとそれを一々翻訳して見てはそれでやつと其処を解するやうなこともあつた(略)そんな翻訳にもせよそのお蔭でたつた一つ良いことをしたと思つてゐるのは、とかく素読だけでは見逃しがちの原文独特の光輝が、それが最も翻訳しがたいものであればあるだけ、僕にはつきりと解つたことだ。小林秀雄もいつぞやランボオを訳してゐた時それと同じやうな感慨を僕に洩らしたことがある。

(「コクトオと僕(上)」、「都新聞」昭7・5・28)

堀にとつての翻訳は、まず自身が「解する」ためのものだった。その翻訳の過程で堀は原文の「翻訳しがたいもの」に「原文独特の光輝」を看取したのだという。このことは、堀にとつての翻訳が作品以前に言語との出会いだったこと、中でも外国語の持つ異質なものが堀を捉えたことを示唆する。

また堀は、当時活躍していた先行訳者の堀口大學の翻訳について、「もつと不器用だつたら、訳文に反つて、短い言葉と言葉を嵌め合はしたやうな原文の味が出たかも知れない」(「オルフェー——ジャン・コクトオ著」)、「文学」昭4・11)と評している。裏返せば堀自身は「原文の味」を尊重するために、流麗さを欠いた「不器用」な訳文も辞さないということになる。これは、堀口大學の「原作にフランス語の着物を脱がせ、一度裸にした上で、これに僕の言葉の着物を着せる」という同化的な翻訳観とは対照的である。実際に堀と大學がともに訳したコクトオ作品の翻訳を比べると、大學の方が語句を積極的に付加・削減し、堀の方が原文の字句通りに訳していることが見てとれる。

以上のように、時代の翻訳熟を背景に、堀が新たな「日本語」の創出という問題意識を抱いていたこと、異質さを取り込む直訳／異化志向の翻訳観が、同時代の言説と堀の言説に共通して見られることが確認される。それが具体的にどのような翻訳につながるかについては、本論の中で検証していく。

次節では、本書で用いる文体という概念について述べておきたい。

四、文体という細部

堀が小説家として出発しようとしていた時期には、明治期のような類型的な様式としての文体概念は、個人の表現の特徴としての文体概念へと変わりつつあった。²⁹ たとえば、当時広く読まれた五十嵐力の『新文章講話』は、様々な修辭——文中では「詞姿」と呼ばれる——を調和させて文章に統一を与えるのが文体であり、その基準となるのは「個人」だと述べている。³⁰

次の文章は、堀もまた文体が個人に属するものだと考えていたことを示している。

彼の文体は、先づ、彼の眼と心との摺んだものを正確に（彼の正確さにまで我々は容易に達し得ない）表現することに遺憾は無かつた。のみならず、（略）彼の文体は美しくあり得た。（略）彼のごとく一人の文体の中に、目に訴へる美しさと耳に訴へる美とを同時に持ったものは少ない。彼の文体の美しさの特色は、言葉の Formal Element と Musical Element との微妙な融合の上にあるのである。

（「芥川龍之介論——芸術家としての彼を論ず」昭4・3 ↓『堀辰雄全集』第四卷、筑摩書房、平8）

堀は芥川龍之介の文体の特徴が、対象の「正確」な表現と「美」の両立にあると指摘する。そしてそれを稀有な資質として、つまり芥川の個人的な特徴として捉えている。注目すべきは、堀がそのような文体が芥川の言葉の「Formal Element と Musical Element」に由来すると見ている点である。このことは、堀が文体を書き手の性格の反映としてではなく、言葉における形式的な要素として捉えていることを示す。

こうした文体概念を堀にもたらしたものの一つが、翻訳という行為だったと考えられる。言語の形態^{フォーム}が見えてくるのは、異言語を自国語に移し換えようとし、両者の差異が認識される時だからである。

翻訳を通じた文体生成に着目する本書は、文体を文章の持つ形態的な特徴と捉える。形態的な特徴とは、特定の語句や表現の多用、文の長さや構文の特色など、語句の選択と配列により生じる言葉の外形及び機能的側面のことである。それは逆に言えば、文体を文章の類型的な様式、作家個人の精神の反映、価値概念としては規定しないということである⁽³⁾。

このような意味での文体は、個人の全作品に一貫する筆癖ではなく、「ある特定の筆者の、一回限りの文章行為の軌跡⁽³⁾」として作品ごとに生成する。それゆえ本書は、作品個々の文体を分析することを通して堀の作品を読み解く。言語の構成的な統一体としての作品において、作品の全体性と相互に規定し合う重要な細部が文体だと考えるためである⁽³⁾。

このように作品の細部と全体性を循環的に把握する見方は、堀自身の次のような作品観とも通じる。

「何よりもポオドレエルの一行を！」(略) 僕はこの言葉にブレエキをかける。それからそれを再び出發させる。全く別の言葉のやうに。「あらゆる作品の中で我々がよき涙を流すのは悲しい数頁のためではなく、適当な場所に置かれた一行の奇蹟のためである。」／奇蹟的な一行、それはもはや単なる一行ではない。そしてそれは、それを生かすために百の事件、千の細部が大きな背景になつてゐるところの一行だ。

(「芸術のための芸術について」、「新潮」昭5・2)

ある一行の輝かしさをそれ単独で取り出す考えに対し、堀は作品の「二行」が、「百の事件」、「千の細部」を「背景」とするものと述べる。ここには作品を言葉で構成された全体性と捉えてその反映を細部に見る、あるいは逆に細部を全体性に還元する考え方が見てとれる。

一九二〇～三〇年代の日本のモダニズム期は、それまで自明視されてきた作品の形式や文体が問い直された時期であった。それは、文学とは何かという問いかけを文学が表現に内在化した時期だと言える。本書は、堀の文

体創出の試みを、文体に対する自己言及的な問いとして捉え、それをモダニズムの表現の重要な特徴として位置づけていく。

次節では、こうした本書のアプローチを研究の流れの上に位置づけ、本書の問いと構成を示しておく。

五、堀辰雄のモダニズム

本書は堀辰雄をモダニズム文学の流れの中に位置づける立場をとる。ここで言うモダニズムとは、日本で一九二〇年代に詩のジャンルで始まり、三〇年代にかけて小説に広がった、海外のアヴァンギャルドからモダニズムまでの芸術運動の影響を受け、あるいはそれらと同期するような実験的試みを行った文学の傾向を指す。すなわち、近代モダン的な創作方法——小説ではその典型がリアリズムである——を批判して新しさに価値を置き、文体や叙述形式に自覚的だった文学を、特定の流派にとらわれずモダニズム文学と捉える。

だが、「堀辰雄をモダニズムの作家と呼ぶことは、いささかためらわれる」という見方は根強かった。それは、堀自身が自らの初期作品に否定的評価を下していたというだけでなく、文学史の上で狭義のモダニズム文学——新感覚派・新興芸術派——が、プロレタリア文学ではない、グループとして、長く消極的に位置づけられてきたことによると思われる。

一九八〇年前後から、海外でのモダニズム研究の進展を背景に、二十世紀の世界的芸術運動の広がりの一つとして日本のモダニズム文学を再評価する動きが起こり、堀辰雄研究もその影響を受ける。海野弘が堀の「水族館」〔世界大都会尖端ジャズ文学〕第一巻、春陽堂、昭五〕を都市小説として論じたのがその早い例であり、それまで習作扱いだった「不器用な天使」〔芸文春秋〕昭四・二〕が積極的に論じられるようになったのも、こうした動きの一環と捉えられる。モダニズムという枠組みを与えることで、従来看過されてきた作品に光が当てられたことは、研究史の一つの転機だった。以後、海外の前衛芸術との比較、映画、翻訳、雑誌など、多様な論点

からモダニストとしての堀の位置づけが進む⁽⁴⁾。近年盛んなテキストの生成過程を問う研究も、こうした流れの延長線上に位置づけられる⁽⁵⁾。

だがこうした近年の傾向の中で引き継がれ、強化されてきたのが、影響を論じるという姿勢である。海外の文学思潮の、あるいは見過ごされてきた原典の影響を堀の作品に見出し、またはそこから逸脱する堀の獨創性を指摘する。こういった論じ方は、堀におけるモダニズムを解き明かすことをかえって妨げてきた側面があると思われる。

本書は必ずしも影響という概念自体を排除しないが、影響として捉える時に、見えにくくなるものがある。それは、作品が言葉で書かれているという当たり前の事実である。

たとえば、原典から特定の場面や人物、モチーフや方法が影響していると論じる時、それは内容の話になる。だが、堀がある作品の上に読んだのは言葉であり、それを自らの作品に移し換えて作り出すのも言葉である。堀の場合、この二種類の言葉はしばしば異質な言語であり、したがって堀は、両者の間で何らかの変換を行っている。読まれる以前にあらかじめ存在する何かが、一方から他方へ同一物として移し換えられるわけではない。そこで本書は、このように言葉から言葉を生み出す行為を翻訳行為として捉え、その言語の変換の過程で何が起きているのかを可視化することを目指す。

翻訳は創作と比べて副次的な行為と捉えられ、従来の研究では重視されてこなかった⁽⁶⁾。だが翻訳とは引用であり、引用はモダニズム芸術の中心的方法だった。引用とは、テキストを時に変形し、部分化し、もと置かれていた場所から別の文脈の言葉の連なりの中にそれを置き直し、再活性化させる行為である。そして翻訳とはある構造を持って書かれた言語を別の構造を持つ言語へと変換する試みであり、同じ内容の再現ではなく、その都度新たな創造行為である。

本書は、堀にとっての翻訳は、新たな文学の言葉を生み出すために不可欠な行為だったと考え、翻訳行為によって生み出された文体に着目することを主要な方法とする。原典の文章の持つ異質さを取り込んで作り出された

堀の文体は、作品における人物の行動や心理、語りや物語の進行、時間や空間のあり方などと深く関わっている。このような言葉と小説世界の関係性こそ、私小説リアリズムを批判するところから出発した堀の、モダニストとしての重要な側面だったと本書は考えている。

堀辰雄は、翻訳行為を通してどのようにその文体を創出したのか。そして、そのように作り出された文体は、堀の小説世界をどのように構築しているのか。これが本書が追究していく問いである。

本書は序章・終章の他に全五部十三章の論考と小論・補論により構成される。各部の冒頭には、それぞれ小序を置く。

第一部は「翻訳から創作へ」として、堀の初期の翻訳と創作との関係を論じる。第一章では、堀が、翻訳・詩・コント・エッセイを発表する中で、どのように文体を作り出すきっかけをつかむのかを論じ（「詩的モダニズム——翻訳・詩・コント・エッセイ」）、第二章では、文壇デビュー作「不器用な天使」において、堀が翻訳行為を小説制作にどうつなげ、そこからどのような文体が生まれたのかを論じる（「不器用な天使」論——翻訳から小説へ）。第三章では、こうした翻訳行為と文体生成との関係を、前世代の新感覚派の場合と比較する（「影響と翻訳の間——横光利一と堀辰雄の文学言語」）。

第二部は「文体のモダニズム」として、第一部で論じた方法を、堀がどのように展開したのかを検討する。具体的には、レーモン・ラディゲ（第四章「聖家族」論——文体と心理の相即）、マルセル・ブルースト（第五章「ブルーストの翻訳——『美しい村』への道」）、フランソワ・モーリアック（第六章「菜穂子」論——心理を書かずに心理を書くこと）の小説の一節を堀が作品の中において翻訳し、新しい文体を作り出していく過程と、その文体の働きについて述べる。

第三部は「王朝の翻訳」として、それまで西洋文学を対象に行われてきた翻訳行為が、日本の古典文学にどのような適用されたのかを論じる。第七章では、王朝女流日記を現代小説へと生まれ変わらせる過程と、そこか