熊本大学学術リポジトリ

森鴎外訳『即興詩人』における文体表現 ： ドイツ三部作との比較及び再検討

著者	廖 育卿
雑誌名	熊本大学社会文化研究
巻	6
ページ	365-379
発行年	2008-03-14
その他の言語のタイトル	The Expression Style of Mori Ogai's Translation in So-Kkyou-Shi-Jin : Comparison with the Early Germany Trilogy
URL	http://hdl.handle.net/2298/10164

森鷗外訳『即興詩人』における文体表現
── ドイツ三部作との比較及び再検討 ──

廖　育卿

はじめに

森鷗外の翻訳事業は彼がドイツ留学から帰国後まもなく始められ、対象とした翻訳ジャンルは小説から、戯曲、詩歌、詩劇、評論まで、広い範囲に亘っている。その訳業の中でも、アンデルセン（Hans Christian Andersen, 1805－1875）原作の『即興詩人』（『Improvisatoren』、1835年刊行）を雑誌『しがらみ草紙』『めざまし草』誌上において九年の月日を費やして翻訳し、連載したことはよく知られている。鷗外の訳業の大部分が短編を対象としている中で、全篇六十六節から構成される『即興詩人』は、その分量と掲載期間の長さにおいて際立った翻訳作品の一つである。一般に『即興詩人』は、鷗外独自の文語体で翻訳された作品であり、初期のドイツ三部作（「舞姫」「うたかたの記」「文づかひ」）の文体に近いものであるという評価が定着している。しかし、同じような文語体で書かれたといっても、『即興詩人』における文体表現はドイツ三部作における文体表現と必ずしも同質のものではない。両者の相違は、無論、翻訳と創作という作品自体の性格に関わっているが、同時に注目すべきことは、各時期における鷗外自身の日本語文体の変容である。従来、『即興詩人』の文体評価は、鷗外自身による〈国語と漢文とを調和し、雅言と俚辞とを融合せむと欲〉するという主張に沿う形で展開され、例えば〈和漢洋三体折衷文体〉（山本正秀）[1] といった評価が既に一般的なものとなっている。しかし、その文体上の具体的特性に関する検証は、依然として不十分なままである。そのため、『即興詩人』における鷗外独自の語彙や語法の特徴を考察し、その〈雅文体〉と通称される文体の性格を検討することが必要と考えられる。また、明治期の文語体の変遷を踏まえながら、創作小説としてのドイツ三部作と翻訳小説としての『即興詩人』との間の、文体上の諸要素の比較を通して、鷗外の〈雅文体〉が辿った時代的な変容を明らかにすることも不可欠と思われる。

本稿では、第一、明治期の文語体の流れから鷗外の文語体の輪郭を確認し、ドイツ三部作における文語体的要素を把握する。第二、ドイツ語原文と、ドイツ三部作の文語体的要素と比較しながら、『即興詩人』における文体の特徴を見出し、さらにいわゆる〈和漢洋折衷体〉の内容を分析する。

使用テキストは、ドイツ三部作も『即興詩人』も岩波『鷗外全集』によるものである。ただし、『即興詩人』の時代による文体変容を考察する上で、各時代の諸版（初出『しがらみ草紙』『めざまし草』、1902（明治35）年初刊「森鷗外譯　即興詩人」、1914（大正３）年「縮刷合本即興詩人」）を参照しながらその変容を探究していく[2]。

1　鷗外の文語体の輪郭

森鷗外訳『即興詩人』の原作は、デンマーク人作家であるアンデルセンの『Improvisatoren』であ

る。アンデルセンの『Improvisatoren』は1833年から1834年にかけてアンデルセンが十五ヶ月に亘って旅をした経験に基づく、イタリアを舞台にした物語である。1892（明治25）年11月発行の雑誌『柵草紙』第38号にその第一回が掲載されてから1901（明治34）年２月発行の『目不酔草』巻の49で完結するまで、翻訳小説である『即興詩人』の内容とその文体が注目された。1902（明治35）年初刊「森鷗外譯　即興詩人」が刊行される際、鷗外が大いに修正の手を加えたため、『即興詩人』の文体はさらに特徴的なものになった。その文体は、一般的にドイツ三部作に近い文体であると認識されている。

『即興詩人』の文体について、同時代の評価の中には、〈文致の整然として、一絲紊れざるを見て、絶て不劃一の感無し。〉（「読売新聞打月棒」剣南道士）[3] というように、高い評価を受けているものがある。また、〈訳語の精選と妥当とを見よ。決して他人の追蹤を許さゞる文躰の清新を見よ。実に訳文としては近時稀有なる完璧と称せざるべからず〉（『帝国文学』「雑報」欄―「即興詩人」）[4] とか〈理として守格の文の達す〉る文体などという絶賛されている。鷗外自身が〈歳月の久しき、嗜好の屢々變じ、文致の畫一なり難きを憾〉むという感想を初版例言に述べた[5] が、『即興詩人』の文体は一般的に肯定的評価を受けた。一方では、〈製本美麗、渋味ある「ハイカラア」なり。文の余りに格に入り過ぎたると、註釈などの余に煩しきとの為めに、少くも記者は、二十頁以上を讀み続くる勇気なかりき〉（「万朝報」新書略評記者）[6] のような酷評も見られる。

当時の文章界においては、漢文体、和文体、和漢混淆体、漢文訓読体、雅俗折衷体、欧文直訳体、和漢洋調和体、普通文などの文体があり、書き手によってそれぞれ固有の特色を持っている。明治期の文体における最大の変革が、言文一致運動であることは言うまでもない。明治初期の啓蒙思潮にあたり、新時代を実感した作家たちは明治文壇を一新することを目指したため、文体の改革運動を提唱した。それが、明治時代に相応しい新しい文体を要請する、「言文一致運動」である。二葉亭四迷は「浮雲」（1887（明治20）－1889（明治22））を創作したことで言文一致運動に呼応し、同時に山田美妙も「です・ます」調の創作「夏木立」（1888（明治21）年）で言文一致運動への支持を示したことは周知の通りである。

森鷗外もこのような文体改革の風潮にあたり、早々と言文一致運動に参入した。「舞姫」（1890（明治23）年１月）以前の鷗外は欧米作家の小説・戯曲・詩歌の翻訳に専念した「翻訳時代」と呼んでよい時期にあたるが、この時期の翻訳は十一篇あり、その中の「戦僧」（1889（明治22）年３月）、「於母影」（同年８月）「瑞西館に歌を聴く」（同年11月）の三篇に文語体を用いた他は、言文一致体で訳出している[7]。つまり、鷗外の前期の言文一致志向は1889（明治22）年に集中しているのである。

1890（明治23）年に入り、鷗外は「舞姫」（1890（明治23）年１月『国民の友』）、「うたかたの記」（同年８月『しがらみ草紙』）及び「文づかひ」（1891（明治24）年１月『新著百種』）などの、いわゆるドイツ三部作の創作小説において、鷗外独自の新たな文語体を世間に披露した。そして、1892（明治25）年から鷗外はその独自の修辞を持つ文語体を用い、『即興詩人』の翻訳を開始した。

前に触れたように、文語体は鷗外の作品に限らずに明治期の文章に散見されており、むしろ当時文語体はよく使われた文体であったことはいうまでもない。それはまた、〈美文調〉や〈高雅体〉などの多様な名称を持っている、それを使用した明治期の作家の代表としては、尾崎紅葉（「金色夜叉」、1897（明治30）年１月－1902（明治35）年５月）や幸田露伴（「五重塔」、1891（明治24）年11月－1892（明治25）年３月）などが挙げられる。ドイツ三部作以降の鷗外の創作や訳業は、殆どこの通称〈雅文体〉によってなされており、それぞれ高い評価を得ている。鷗外が用いた独自の文語体は〈和

漢洋調和体〉、〈和漢洋折衷体〉などの名称を持っているが、日夏耿之介は「雅文小説の価値」[8]において鷗外の文語体を〈雅文体〉と称した。

このいわゆる〈雅文体〉について、岡本勲氏はその性格と位置づけについて次のように論じている[9]。

〈森鷗外の『舞姫』『うたかたの記』『文づかひ』の三篇の擬古文は、語法上は中古和文的枠組が強く、世間一般の文語と異なる事は勿論、当時の他の作家の擬古文とも亦異なつた規範的な鞏固さが認められる。(中略) 現代語にない中古和文の語彙をちりばめれば、一往、華麗な中古文の雰囲気は出せるが、明治語も多く、やゝちぐはぐな観がなくもない。中古的なものと明治的なものが、同一平面に渾然一体となつてゐる。(中略) 語法面、語彙の面、何れをとっても、尚古趣味と基底にある明治的なものとの綱引きであつた。その為、完全な姿の擬古文ではあり得ず、中古と明治との混淆が見られる。それは、明治時代の新しい和漢混淆文と称してもよいであらう。(中略)『舞姫』『うたかたの記』『文づかひ』三部作の文体は、明治的なものと中古的なものとの新しい融合を達成したところに、積極的な意義があつたと言へよう。伝統的な擬古文でもなく、従来の和漢混淆文の系列でもなく、亦その時代のスタイルでもない。独自の新擬古文とでも呼ぶべきものであらう。〉

岡本氏は、ドイツ三部作の文体が当時の作家の擬古文と異なっているとして、特に語彙の使用に注目した。中古和文もあれば、明治語もあるが、全体的に言えば不調和を感じないと述べている。そして、この文体について〈明治的なものと中古的なものとの新しい融合〉を達成した〈独自の新擬古文〉と評価した。岡本氏の論では、鷗外の文体の中に和文と漢文との調和を強調する一方、従来の文語体と相違点を持つことが強調されている。さらに、岡本氏の考察においては、〈明治的なもの〉には当代的要素が含まれており、鷗外の〈擬古文〉〈他の作家の擬古文とも亦異なつた〉ものとされているが、それは〈欧文脈〉からの影響を受けていると考えられる。この点について、日夏氏は「鷗外その文体及び表現美」において、次のような見方を示した[10]。

〈この鷗外の雅馴蒼古沈痛典麗の〈雅文体〉を当代諸文人のそれに比べると、和文脈に勝つたものは直文があり、漢文調にまさるものに思軒があるが、欧文脈をとり入れたものは尚一もなく、石橋忍月山田美妙内田遠湖等英独の文をよくする者少くなかつたが、論理的理解輪郭的理解に非ざれば構成上の文典的解釈に精であるといふにとどまり、鷗外の様にその表現のエスプリに立入つて欧文のエキゾティシズムを把握しうるものは皆無であつた。〉

すなわち、同時代の文壇においては和文と漢文との調和を求めていた所謂美文体を使用した作品はかなりあったが、〈欧文のエキゾティシズム〉を上手に取り込んだ作品はなかったのである。『即興詩人』におけるヨーロッパ語の要素の取り込みを強調したのは、他に川口久雄氏の〈雅に俚をまじえ、和文脈に漢文脈・欧文脈をまじえたハイカラさ〉[11]や、小松伸六氏の〈ヨーロッパ語を挿入した苦心の文語体はわかるし、新興の国民文学をねらった〉『即興詩人』[12]や、中村明氏の〈和漢洋、雅俗を折衷した典雅で端正な抒情的美文体〉[13]などがあり、いずれも文語体小説が東洋と西洋との調和の表れであることを説いて、〈欧文脈〉の取り入れを肯定している。

ここで、そもそも〈欧文脈〉は何かということを概観すると、江湖山恒明氏は〈近代西ヨーロッパ語による文章表現（これを『欧文章』と呼んでおく）の要素で、明治時代にはいるまでの日本語による文章表現（これを『和文章』と呼んでおく）には見られなかったものを、日本語による文章表現に新しく取り入れた場合、欧文章から来た新しい要素を、欧文脈と名づける〉と定義した[14]。

この鷗外の〈和漢洋折衷体〉とも呼ばれる『即興詩人』の文体はどのような手法で表現されているのか。また、1890（明治23）年から1891（明治24）年まで発表されたドイツ三部作と、1892（明治25）年から9年に亘って翻訳された『即興詩人』とでは、それぞれ鷗外の文語体にどのような変化が窺えるのか。次節において、ドイツ三部作と具体的に比較することを通して、『即興詩人』における鷗外の文体表現の特徴を明らかにする。

2 『即興詩人』における文語体表現（1）—ドイツ語原文からの影響を中心に—

前節に触れたように、『即興詩人』における文体の特徴についての指摘では、〈和漢洋折衷体〉説が最も一般的である。鷗外自ら、『即興詩人』の訳文に関して「国語と漢文を調和し、雅言と俚辞とを融合」しようとした、と解説しているように、その文体が和文脈と漢文脈を骨格にしていたことは確かである。『即興詩人』がドイツ語からの翻訳であることは言うまでもなく、この作品はどの程度ヨーロッパ語への受容を反映しているかは興味深いものである。『即興詩人』におけるヨーロッパ言語からの影響を考察するに際して、最初に注目すべきは、日本語における擬人法である。擬人法は既に記紀歌謡から存在しているが、特に抽象的なものを人格化して表現するのはヨーロッパ語の影響によるものである。

「舞姫」における、〈此恨は初め一抹の雲の如く我心を掠めて、瑞西の山色をも見えず、伊太利の古蹟にも心を留めさせず、中頃は世を厭ひ、身をはかなみて、腸日ごろに九廻すともいふべき惨痛をわれに負はせ、今は心の奥に凝り固まりて、一點の翳とのみなりたれど、文讀むごとに、物見るごとに、鏡に映る影、聲に應ずる響の如く、限りなき懐舊の情を喚び起して、幾度となく我心を苦む〉という一文は、ドイツ三部作におけるヨーロッパ語の影響の代表といってよい。主語〈此恨〉は抽象名詞であるが、〈限りなき懐舊の情を喚び起し〉〈我心を苦む〉という表現からわかるように、人間の心の動きを表す主体となっている。また、〈腸日ごろに九廻すともいふべき惨痛をわれに負はせ〉る、という一文が受身の描写手法で被害の気持ちを表しているのは、従来の日本語には見られないものである。同様の手法が用いられている文として、『即興詩人』にも以下のような例が見られる。

①この性は早くもわが穉き時に、畠の中なる雑草の如く萌え出でゝ、やうやく聖經に見えたる芥子の如く高く空に向ひて長じ、つひには一株の大木となりて、そが枝の間にわが七情は巣食ひたり。（「わが最初の境界」）

Schon in meiner Kinderwelt schoß sie wie ein Unkraut auf und wuchs dann wie das biblische Senfkorn hoch gen Himmel empor und wurde ein m?chtiger Baum, worin meine Leidenschaften ihr Nest bauten.

②夜は草木の上に眠れり。されど…（「みたち」）

Die Nacht schlummerte auf Bäumen und Stäuchern, aber...

③樂聲は我を引いて怪しきいはむろ（いはむろて）の中に入りぬ。（「歌女」）

..., und ich weilte mit den Liebenden in der geheimnisvollen Grotte, wo alles Liebe atmete und verkündigte, diese starke feurige Leidenschaft, die in einer schrillen Dissonanz endete, unter welcher der Vorhang in die Höhe ging.

例①の主語〈性〉も抽象名詞であり、それが生き物のような行動をとったり、人間のような感情を持ったりしているのは注目すべき点である。例②の抽象名詞である主語〈夜〉がまるで人間のように〈眠〉るという表現は、擬人的な語法によるものである。そして、例③の〈樂聲は我を引いて怪しき巖室(いはむろ)の中に入りぬ〉という箇所では、抽象名詞である〈樂聲〉を主語とし、その様子・動作がまるで生き物であるかのように描かれている。このような表現をドイツ語原文と比較すると、ほぼ原文に忠実に翻訳されているため、鷗外訳『即興詩人』が直訳調の性格が強いことは明白となる。

日本にも「花笑う」のような修辞法はあるが、無生物を生物に見立てる単純な用法が主となる。これに対し、ヨーロッパ語では抽象語や無生物に生物や人間と同じような動作をさせるのである。さらに、〈巣食〉うというように用いられる動詞は、従来の用法より複雑な動作を内包している。このような擬人法を用いた『即興詩人』において、日本語の修辞法より動作の主体の枠が広く自由になる傾向が見られる。つまり、鷗外が『即興詩人』において用いたドイツ語原文は直訳される性格が強いと考えられる。

なお、ドイツ語原文から直訳される一方で、動詞変化と文型表現の変化も見られる。

④わがいふ家の石垣よりのぞきたる三条の樋の口は水を吐きて石盤に入らしむ。(「わが最初の境界」)
.., wo das Wasser durch drei R?hren aus der Mauer und in das steinerne Bassin hinabströmt.

⑤士官は座の隅なる石像に戴かせたりし、美しき月桂冠を取り來りて、笑みつゝ我頭の上に安んじたり。(「みたち」)
..., und der Offizier nahm sogar den schönen Lorbeerkranz von der Büste, die in der Ecke stand, und setzte ihn mir halb lächelnd auf den Kopf.

例④の主語〈樋の口〉はデンハルトの独訳本では〈関係副詞 wo + 自動詞 hinabströmt〉となっているが、鷗外訳では使役形〈入らしむ〉と訳出されている。例⑤では使役表現〈石像に戴かせたりし〉と訳出されているが、ドイツ語原文は単なる副詞句〈von der Büste〉である。

以上見てきたように、鷗外の訳文はドイツ語原文から直訳されると同時に、動詞変化と文型表現の違いを伴っている。ただし、鷗外訳『即興詩人』は必ずしも逐一正確というわけではない。意訳もあれば、思い違いによる訳出の箇所も時々見られる[15]。例③においては、ドイツ語原文ではより詳しく描かれているが、鷗外訳では〈樂聲は我を引いて怪しき巖室(いはむろ)の中に入りぬ〉と、意訳されている。他に目立った例としては、次のようなものがある。

⑥今宵は我と倶に芝居見に往け。「ヂド」(カルタゴ女王の名にて又樂劇(すべラ)の名となれり)を興行すといふ。(「歌女」)
Du begleitest mich heute Abend ins Theater, man giebt die Oper Dido,es soll eine göttliche Musik sein.

⑦手に繼松(ついまつ)取りたる童一人小車の裡(うち)に坐したるを、(「みたち」)

Amor sitzt mit einer Fackel in der Hand auf seinem kleinen Wagen,

⑧今は我がために永くるべからざる夕となりぬ。(「歌女」)

Es wurde ein wichtiger Abend für uns beide.

⑨これを聞きて我涙は千行(ちすぢ)に下りぬ。この時萬客聲を呑みてその感の我に同じきを證したり。(「歌女」)

Es war eine Wahrheit, ein Schmerz in ihrem Ausdruck, der mir die Thränen in die Augen trieb, und die tiefe Stille ringsumher bewies, wie jedes Herz dasselbe fühlte.

⑩此時我詩は花束と共に歌女が足の下に飛べり。(「歌女」)

Ich hatte in meiner Begeisterung einige Zeilen auf ein Papier geschrieben; unter Blumen und Kränzen flog es ihr zu Füßen.

例⑥における〈Du begleitest mich heute Abend ins Theater〉は、ドイツ語原文では平叙文となっているが、鷗外訳では〈今宵は我と倶に芝居見に往け〉と、命令形の形で表現されている。また、例⑦〈Amor〉は愛の神という意味であるが、鷗外は単に〈童〉と訳している。例⑧の〈我がために〉は単数形になっているが、ドイツ語原文〈uns〉は複数形である。例⑨のドイツ語原文はただ事実に沿った説明的な文章であるが、鷗外訳は簡潔に主情的なニュアンスを帯びた文章となっている。この点に関しては、鷗外訳の表現がデンハルトより優れていると思われる。「原作以上」の実例の一つとしてみてよい。また、例⑩のドイツ語原文の前半は完全に削除されており、後半しか訳出されていない。これについて、島田謹二氏は次のように指摘している[16]。

〈前期（論者注：前期は「柵草紙」に刊行する時期を指す）の文章もはじめに近いほど底本にそのままについて行って訳したという印象が強い。だから「わが最初の境界」などは、全篇が着実精到な訳法の典型であるが、〈露宿〉などから省筆がようやく目につき、そのまま〈歌女〉にまでおよんでいる。(中略)「めざまし草」に出た後期の訳文は、ますます簡潔を求めるために、原文の一節ないし数節をけずることがはげしくなった。〉

島田氏の指摘通り、『即興詩人』の校異を考察した結果によれば、確かに「わが最初の境界」の初出はドイツ語に忠実に翻訳される傾向がある17)。1902（明治35）年の初版においても、大幅な修正があまり見られない。換言すれば、『即興詩人』の前半（論者注：「柵草紙」の時期を指す）はほぼドイツ語原文に沿って直訳されているが、後半は原文が削除されたり、書き直しが行われたりした跡が見られるということである。島田氏はこれを〈アンデルセン原作、森鷗外改作〉と評価している[18]。確かに、原文の削除にも拘わらず、鷗外の訳文を読むと、読者にとって一種の爽快感があると思われる。これは、鷗外訳『即興詩人』の特徴の一つであるといえよう。

抽象名詞を主語とし、擬人法の修辞手法を使用した文体表現は、鷗外以外にも先行してそれを用いて多用した作家がいたが、『即興詩人』における表現は従来より自由度が大きくなったことは否めない。言い換えれば、鷗外の訳文はドイツ語原文の動詞変化や、文型表現とは相違する点が見出される。すなわち、『即興詩人』は、ドイツ語原文から直訳される性格を持っている同時に、意訳によって鷗

外の工夫した訳文の特徴を示しているのである。いずれにしても以上のように、『即興詩人』はドイツ語原文から受けた影響が大きいことが窺える。

3 『即興詩人』における文語体表現（2）―漢語表現を中心に―

ここまで、『即興詩人』におけるドイツ語原文からの影響について考察した。次に、『即興詩人』各版の校異を踏まえながら、ドイツ三部作における表現とその変化を検討していく。鷗外が独自の訳文に工夫した一方、『即興詩人』における漢文表現の変化が見られる。それは、『即興詩人』における漢文の四字熟語や成語などの漢文表現はドイツ三部作より減少している傾向があることである。ドイツ三部作においては、「きのふの是はけふの非なる」（昨是今非）「腸日ごろに九廻す」（愁腸寸斷・愁腸百結）「漸く蔗を嚼む境に入りぬ」（倒吃甘蔗・漸入佳境）「應接に遑なき」（應接不暇）「危急存亡の秋」（「舞姫」）、「一たび顧みるときは人の腸を斷たむとす」（一顧斷人腸）（「うたかたの記」）「刀槍齊く鳴る」（刀劍齊鳴）（「文づかひ」）などのような漢語的な表現が散見される。その一方、『即興詩人』においては「遠山の黛の如き」（遠山如黛）（「流離」）、「寒気の骨に徹する」（寒氣徹骨）（「夢幻境」）など、明らかに数が少なく、一節に一例もない場合もある。以上は『即興詩人』とドイツ三部作の、四字熟語・成語である漢文の表現を比較した結果である。

ドイツ三部作においては、鷗外独自の新しい漢語を作り出していることが認められる。それは例えば、「胸当（ミイデル）」「腰帯（シエルベ）」「尖塔（ピラミイド）」「間食卓（ビュツフエエ）」のような、従来の日本語では使わない漢字に、ヨーロッパ語の発音に近い振り仮名をつける組み合わせが見られる。これは、明らかにヨーロッパ語から影響を受けた漢語表現である。『即興詩人』における語彙は無論、ドイツ語原文からの影響を受けながら、さらに様々の様態の漢語表現が出現した。〈善き加特力（カトリコオ）教徒はこれと殊（こと）にて神の愛子（まなご）なり、これを陷れむには悪魔はさまざまの手立を用ゐざること能はず。〉（Ein guter katholischer Christ ist dagegen ein Gotteskind, und der Teufel muß darum hier seine Versuchungen anwenden.）のように、文中に外来語である「加特力（カトリコオ）教徒」「神の愛子（まなご）」「悪魔」などの多用が見られる。つまり、当て字やルビ付きの漢語などを用い、ヨーロッパの風物を描写することによって、『即興詩人』の文体表現におけるヨーロッパ語の影響はいっそう深まっているといえよう。

一般的に翻訳を行う際、従来の日本語においては存在していない、もしくは表現できない場合は、新しい漢語を作り出したり、中国語から借用したりする例が多い。明治期に大量に欧米の文物・文化を輸入した際も、多くの外来語が新しく造出された。その結果、膨大な新漢語や外来語が生み出された。鷗外も『即興詩人』を翻訳する際、当時のヨーロッパの風物や物事などが日本語にない場合、発音のままにカタカナに直したり、もしくは新しい漢語を創ったりした可能性があると言えよう。『即興詩人』の場合、このような条件の下で鷗外独自の新たな漢語が生み出されたのである。漢語であっても、ヨーロッパ語の性格が同時に存在しているのが特徴的である。

ところで、『即興詩人』の初出が刊行された時に、従来の日本語によって翻訳できない物事について、鷗外は殆どカタカナで表現した。1902（明治35）年に初版「森鷗外譯　即興詩人」を出版する時、大幅に書き直したり、語彙の表記を修正したりした跡が見られる。また、1914（大正３）年の「縮刷合本即興詩人」はほぼ初版に従っている。その中でも、特に注意を払うべきは初版にカタカナで表記されている外来語の変化である。

ここで、「わが最初の境界」を例として、初出から初版までの校異によるカタカナ表記の変容を

辿っていく。初出でカタカナになっている語彙が、初版で漢語や和語などに書き換えられている箇所を以下のように示す。（発音による修正を除く[19]）

(1)「ドラマ」→伝奇（ドラマ）
(2)「カツプチオ」僧の寺→尖帽僧の寺（カツプチノオ）（Kapuzinerkirche）
(3)「カツプチオ」僧→尖帽宗の寺の僧（カツプチヨオ）（Kapuzinermönch）
(4)「カツプチオ」→尖帽（Kutte）
(5)「バア、ルリエフ」→浮彫（うきぼり）
(6)「フオリエツタ」（小瓶）→一「フオリエツタ」（一勺）
(7)「エニユス」→ほうらいしだ（アヂアンツム）（Venushaar）

(1) を見ると、坪内逍遥が『小説総論』において「劇場に演すべきものを伝奇といふ（ドラマ）」という言及をしたことが想起される。『即興詩人』の初出においては「ドラマ」のままで使用したが、初版になると、鷗外は逍遥の表現を用い、「伝奇」という漢字表記に「ドラマ」と振り仮名をつけた。これは、鷗外が当時の語彙表現を受容し、鷗外なりに表現した証拠の一つとなるのではないか。

前述したように、大量の新しい語彙が生まれる明治期の背景の一つとして、西洋作品の翻訳が挙げられる。鷗外が『即興詩人』を訳出した際に、従来の日本語にない場合は新しく造語するしかなかったであろう。「わが最初の境界」には、宗教的用語が多く、カタカナで記されても理解しがたい場合があったと思われる。そのため、鷗外は〈カツプチオ〉を〈尖帽〉に、そして〈「カツプチオ」僧〉を〈尖帽僧（カツプチノオ）〉に、というように造語を試みた。翻訳者としての責任を意識していた鷗外は、さらにその造語にルビを振り、原文に近い読み方を読者に認識させたのである。鷗外独自の文語体における特徴の一つとして、視覚的に典雅華麗で、聴覚的に歯切れがよく、リズムがあるということが挙げられる。この〈尖帽僧（カツプチノオ）〉は、漢字を見るとすぐイメージすることができ、ルビをつけることによって、異国情緒を伝え得るようになっている。このような例は、また「三鞭酒（シヤンパン）・三鞭酒（シヤンパニエ）」「紛帨（ハンカチイフ）」「仮粧舞（フエスチノ）」「詩女（ムツザ）」「楽劇の本読（ラ、ブルオパ、ヅン、オペラ、セリア）」などがあり、全てこの造語原則に従ったものであると考えられる。つまり、読者が鷗外の造語を読むと、視覚的効果と聴覚的効果が感じられるといえよう。

また、上記の初出では (2)　(3)　(4) のどれでも〈カツプチオ〉に訳出されたが、初版においては (2)〈「カツプチオ」僧の寺〉を〈尖帽僧の寺（カツプチノオ）〉（Kapuzinerkirche）に、(3)〈「カツプチオ」僧〉を〈尖帽宗（カツプチヨオ）の寺の僧〉（Kapuzinermönch）と訳出されている。ルビも微妙に相違があるが、原文における単語が Kapuziner －であることは明らかである。しかし、ドイツ語原文を参照した結果、(4)「カツプチオ」を尖帽に訳したのは、Kapuziner －という語源からでなく、Kutte（修道服）という単語からであった。

これを踏まえると、おそらく鷗外が初出で〈カツプチオ〉と訳出した後に、初版で〈カツプチオ〉を〈尖帽〉に一致させたとしか考えられない。そうすると、『即興詩人』のドイツ語原文と訳文との間に、鷗外の造語が準ずる一貫した規則があるとは言えない。これは、いつも〈理〉を追求する鷗外のイメージとは若干違和感がある。むしろ、Kutte を「尖帽」に訳したのは、鷗外がその宗教上の服装的特徴を読者に強調したり、強く印象づけたりしたかったからといったほうがふさわしいのではないであろうか。

さらに、ここで注意を払うべきは、上記（7）のように初版ではカタカナとなっている表記が、初出において和語（漢語）に変えられて、さらにその下に注を入れられていることである。初出における原文表記（ローマ字表記が多い）が削除されたり、下にその内容についての説明などが付されたりする例も増えている。このことから、積極的に外来文物を読者に紹介する鷗外の意図が窺える。読者の作品理解を考慮していた鷗外は、初出に外来語を直訳することを放棄し、説明付きの形で外来語の意味を表現するのである。

また、ドイツ三部作におけるルビの振り方について、次のような変化が見られる。「舞姫」では、殆どルビがなく、「襁褓（むつき）」「瞳子（ひとみ）」の二例しか見られない。しかし、「うたかたの記」においては、ルビの表現は多様になる傾向がある。具体的には、「謝肉（しゃにく）の祭（カルネワル）」のように、右ルビは和語・平仮名であり、左ルビは洋語・カタカナである形によって表現されている例もある。もしくは「雛形」のように、左ルビに「モデル」だけがついている。このルビの表現は既に明治初期の新聞や作品などに存在しているが、ルビの振り方が定着していないのは事実である[20]。

ドイツ三部作の前二作においては、地名以外の右ルビは全て和語・平仮名であるが、「文づかひ」における名詞「座敷（ザロン）」「明色（ブロンド）」「麺包（ぱん）」のように、右ルビは洋語・カタカナというパターンが見られる。『即興詩人』になると、このパターンを引き続き使用し「聖母（マドンナ）」「檸檬（リモン）・檸檬（リモネ）」「薄葉鐵（ブリキ）・薄葉鐵（トルラ）」などの漢語には、あらためてカタカナでルビを振っている。このような語彙表現パターンは、従来の日本語とヨーロッパ語が結びつく新しい言語表現である。

以上見てきたように、日本語に翻訳された『即興詩人』には、読者にとって読みやすく、理解しやすいものにしようとする鷗外の苦心が窺える。『即興詩人』における数多くの外来語を読者に紹介するにあたって、鷗外は漢字を精選し、原文に近い発音のルビをつけることにした。これは、ドイツ三部作より辿り着いた表現の到達点であると考えられる。また、翻訳小説の性格を持つ『即興詩人』の用語は無論、ヨーロッパ語から影響を受けているが、ドイツ三部作より圧倒的に多いことに注目すべきである。このように、『即興詩人』における語彙は、ヨーロッパ語から受けた影響が従来の鷗外の文語体より強い、と言えるであろう。翻訳者である森鷗外は、西洋文学を日本の読者に紹介することについて、かなりの覚悟を持っているはずである。単に言葉の書き換えのみならず、鷗外は読者の作品への理解や異文化の受容性などを考慮したに違いない。

まとめ

『即興詩人』の文体は、一般的にドイツ三部作と類似している文体であると、評価されている。本稿では、先行論を踏まえて、『即興詩人』の文体を分析し、『即興詩人』の文脈面でも語彙面でも、ヨーロッパ言語の要素からかなり強い影響を受けているという結論を得た。ドイツ語原文と対照してみると、『即興詩人』の訳文が持っている直訳的な性格は明白である。一方、四字熟語や成語などの漢文表現はドイツ三部作より減少している傾向が見られる。さらに、新たな造語にヨーロッパ言語の振り仮名につける語彙群はドイツ三部作より増大化する現象があり、それぞれ鷗外の語彙表現の特徴が窺える。つまり、『即興詩人』の文体においては、和・漢・欧の三要素が均衡的に取り込まれているのではなく、ドイツ三部作より多くヨーロッパ言語の要素を取り入れていると考えられる。

これは『即興詩人』の性質と内容に関わっていることは言うまでもない。しかし、『即興詩人』の作品世界を意識的に築く鷗外の意図は無視できないであろう。『即興詩人』における鷗外独自の文体

に、翻訳者としての森鷗外の顔がうかがえる。ドイツ三部作を創作する際に、鷗外は完全に作者としての顔をしている。彼の滞独時代の経験や思い出などを素材とし、華麗な文字を通してそれぞれの作品において物語っている。鷗外はドイツ三部作では、自らの意図に沿って和文と漢文とを使用し、またそれらの間にバランスを取り、ヨーロッパ世界の風景を構築している。しかし、それは決して簡単なことではない。

翻訳作品の場合、創作に見られない困難がある。それは、あまり知られていない物語を、読者にわかりやすく紹介することである。素材が既に存在しているが、原作者が伝えたいことをなるべくそのまま再現することは創作より難しい。ドイツ三部作と同じく、鷗外独自の文語体における和文脈と漢文脈が流れている『即興詩人』には、ヨーロッパ語の特徴も巧妙に織り込まれている。また、従来の日本語で表現できない場合、鷗外自ら漢語を造出し、さらにルビを付け加え、従来の漢語に新しい読み方を与えた。これは従来の文語体に比べ、自由自在に使用した文字・文章にさらに新しいアイディアを注いだ結果である。このように、『即興詩人』は既に西洋的素材でありながら、東洋的表現によって物語そのものを再現させようとする鷗外の内面的意識が読み取れるのではないか。重訳にも関わらず、〈原文以上〉という高い評価も得られた森鷗外訳『即興詩人』は成功した。これは、明治時代の森鷗外ならではであろう。

森鷗外の文語体の作品の中で、『即興詩人』はその集大成といっても過言ではない。後の鷗外は言文一致の道を歩き、文語体の創作小説や翻訳作品などは滅多に見られなくなった。鷗外自筆と見られる『即興詩人』広告文の一節である、〈即興詩人の翻訳は、一種の文体の殆ど其発展を全うしたるものにして、更に一歩を転ぜんと欲すれば、一大変化を見ざるべからざることを証するに足る〉とは、磯貝氏に指摘されているように、鷗外の『即興詩人』の〈「文体」への絶大な自負と同時に、それがそのままゆきづまりであることの認識が語られている〉のかもしれない[21]。

以上、森鷗外訳『即興詩人』における文体と、彼の創作小説であるドイツ三部作の文体との概観的な比較を試みたが、まだ不十分な点が多い。創作小説であるドイツ三部作から翻訳小説である『即興詩人』までの文体の変容、またその位置づけを再検討するという課題が残っているが、別稿に譲りたい。

注

1）山本正秀「森鷗外の文体」『文学』第40巻第11号《森鷗外》、1972（昭和47）年11月。山本正秀氏は、〈鷗外初期の明治二十二年の言文一致翻訳小説文体、中期の和漢洋三体折衷文体、後期の翻訳と創作の口語文体は、日本近代史上にそれぞれ史的に大きな意義と価値をもっている〉と述べており、鷗外の文体を日本近代史に高く位置づけている。

2）校異の調査をするテキストは、初出である『柵草紙』と『目不酔草』、1902（明治35）年である初版「森鷗外譯　即興詩人」（複刻版　春陽堂版、名著複刻全集近代文学館、上·下、1968年12月）及び、1914（大正3）年に出版された縮刷合本「縮刷合本即興詩人」（1917（大正6）年8月10日、八版使用）である。考察の便宜上、「柵草紙」の時期と「目不酔草」の時期の二つに分け、年代順に抜き出した作品を対象とする。そして、それぞれの最初と最後の翻訳作品、および年ごとの翻訳作品を取り上げる。ただし、後者の選択基準は時代区分だけによるものではない。例えば、1893（明治26）年11月に発表された「みたち」は、大よそ「柵草紙」の時期の中期に当たる。また、「目不酔草」の時期においては、1899（明治32年9月に発表された「襄家」がその年最初の作品であり、十ヶ月ぶりに発表されたものであ

る。（前篇である「噴火山」は1898（明治31）年11月に発表された。）「囊家」は文体変遷の考察の視点から見て、重要な意味をもつと考えている。なお、同じ年の篇数が一つに限らない場合もある。1897（明治30）年２月（巻の14）、1900（明治33）年３月（巻の43）と1901（明治34）年２月（巻の49）がそれである。その場合は、数篇をまとめて扱うことにする。以上述べてきた考察対象の一覧表は次のようである。

発表年月		作品篇名	初出巻号
「柵草紙」の時期	M25. 11	わが最初の境界	第38号
	M26. 11	みたち	第50号
	M27. 8	歌女	第59号
「目不酔草」の時期	M30. 2	をかしき楽劇	巻の14
		即興詩の作りぞめ	
	M31. 2	血書	巻の26
	M32. 9	囊家	巻の39
	M33. 3	夢幻境	巻の43
		蘇生	
		帰途	
	M34. 3	流離	巻の49
		心疾身病	
		琅玕洞	

本稿では、「柵草紙」の時期より「わが最初の境界」、「目不酔草」の時期より「をかしき楽劇」、「即興詩の作りぞめ」と「流離」、「心疾身病」、「琅玕洞」を取り上げ、それぞれ校異を調査する。具体的な結果は、「わが最初の境界」を例として後記の表１で示す。

3）「即興詩人」の反響『鷗外全集』第二巻月報２、岩波書店　1971年12月。（1902（明治35）年12月発行の『即興詩人』再版の巻末に「即興詩人評語集」として附されているものの中から抜粋した。（論者注：注２を参照））

4）『帝国文学』「雑報」欄―「即興詩人」1902（明治35）年10月。〈先づ訳語の精選と妥当とを見よ。決して他人の追蹤を許さゞる文躰の清新を見よ。実に訳文としては近時稀有なる完璧と称せざるべからず、思ふに「美奈和集」が著しき影響を今文に与へたるが如くに、本書は将来の訳文の上にこれに劣らざる感化を銘刻するなる可し。（中略）本書は、縦令其の価値ある芸術的技巧を除去するも、羅馬の宗教、祭事、貴族、名跡等に就きて本書の与ふる裨益は決して少なからざる也。実に本書は一部の小説たると共に、興趣ある羅馬風俗志なり、案内記なり。優麗なる文辞、清雅なる情緒、緻密なる記述を希求するの士は、必ず本著を繙かざるべからず。〉

5）『即興詩人』初版例言。〈二、此譯は明治二十五年九月十日稿を起し、三十四年一月十五日完成す。殆ど九星霜を經たり。然れども軍職の身に在るを以て、稿を屬するは、大抵夜間、若くは大祭日日曜日にして家に在り客に接せざる際に於いてす。予は既に、歳月の久しき、嗜好の？々變じ、文致の畫一なり難きを憾み、又筆を擱くことの頻にして、興に乗じて揮瀉すること能はざるを惜みたりき。世或は予其職を曠しくして、縦に述作に耽ると謂ふ。寃も亦甚しきかな。〉『即興詩人』が実際に刊行されたのは、全巻の翻訳が終了の翌年、明治三十五年九月一日であった。この春陽堂刊行本は菊判、上下二冊からなっているものである。上巻は「一故人」まで、下巻は「旅の貴婦人」以下を収録し、また「附録即興詩人不翻語一覧」を付して、同時に発行された。同年十二月一日に、上巻首に地図一葉、下巻末に「即興詩人評語集」を加えた再版が出版された。その後、菊判にいくらかの修訂が行われ、大正三年十五日に縮刷合本として、巻首に「初板例言」と「第十三版題言」を付して発行された。

6）同注３。「万朝報」（新書略評記者）は次のように述べている。〈アンデルセンの作を森鷗外の訳したるもの。例言に曰く。軍職の身に在るを以て、稿を屬するに、興に乗じて揮瀉すること能はず。又曰く。母の年老い目衰へて、毎に予の著作を讀むことを嗜めるは、此書に字形の大なるを選みし所以の一なり。以て訳者の性情を見るべし。製本美麗、渋味ある「ハイカラア」なり。文の余りに格に入り過ぎたると、註釈などの余に煩しきとの為めに、少くも記者は、二十頁以上を讀み続くる勇気なかりき。〉

7）山本正秀（「森鷗外の初期言文一致体」『会報』第二巻、1963年５月）、磯貝英夫（「森鷗外の文体―初期言文一致をめぐって―」『広島大学文学部紀要』第33巻、1974年３月）の調査によれば、言文一致体で訳出される西洋作品には、『音調高洋箏一曲（しらべはたかしギタルラのひとふし）』（西カルデロン作、明治22年１～２月）、『緑葉の歎』（仏ドーデー作、1889（明治22）年２月）、『玉を懐いて罪あり』（独ホフマン作、1889（明治22）年３～７月）、『新世界の浦島』（米アービング作、1889（明治22）年５月）、『洪水』（米ハート作、1889（明治22）年10月～1890（明治23）年３月）、『戯曲折薔薇』（独レッシング作、1889（明治22）年10～25年６月）、『伝奇トオニイ』（キョルネル作、1889（明治22）年11～12月）、『馬鹿な男』（露ツルゲーネフ作、1890（明治23）年１月）、のようなものがある。ほとんど1889（明治22）年に集中している傾向がある。

8）日夏耿之介「雅文小説の価値」（後「永遠の雅文小説」に改題）『新女苑』1938（昭和13）年８月。〈鷗外の雅文小説といふのは、『舞姫』（明治廿三年）と『うたかたの記』（同）と『文づかひ』（明治廿四年）の三篇である。（中略）鷗外の雅文は、原来近世国文の美文調が骨子で、その間に、極く選択を施された、洗練された、美しいひびきを有つ漢語が、銀鈎細工のなかの黄金のやうに、燦然とかがやいてゐた。（中略）この雅文体を採り用ゐ、金属性の音響と新感覚とを呼び起す漢語をよくよく選んで、新興時代の新感情の鑄型としたのが鷗外であつた。雅文とはいへ、荻之舎一派が知見少く感覚的選択眼乏しく、復古的再製の程度に逡巡したに反し、鷗外は己に身になり骨となつた欧洲文体の文脈語韻を最も自然に取入れ（取入れといふと細工にすぎるが、自然発生的に鷗外を母胎として胎生したと称した方がよろしい）かくして即興詩人生れ新学士育ち画工巨勢何かし筆を動かすに至つた。〉日夏氏によれば、鷗外の文語体は近世の美文調を引き続ぎつつ、鷗外なりのセンスで精選した漢語を折り込み、さらに欧文の文脈を取り入れることで、輝きを放った独特の文体になっているという。つまり、鷗外の〈雅文体〉は目で見ると華麗な文字であり、口で読むと響きのあるものである。

9）岡本勲「森鷗外『舞姫』『うたかたの記』『文づかひ』の文章」『国語と国文学』第63巻第10号、1986月10月。

10）日夏耿之介「鷗外その文体及び表現美」（後「文体及び表現美」に改題）『新女苑』、1936（昭和11）年６月。

11）川口久雄「森鷗外『即興詩人』」『国文学』第21巻第９号、1976年７月。

12）小松伸六「『即興詩人』とミュンヘン―アンデルセン、鷗外、ポンペ―」『文学界』、1981年９月）。

13）中村明「『即興詩人』の文体」『国文学解釈と鑑賞』１月臨時増刊号、至文堂、1984（昭和59）年１月。

14）江湖山恒明「明治以後の文体―口語文の成立と展開―②欧文脈」『現代日本語』第２巻、1964年３月。

15）例えば、「わが最初の境界」における〈砂糖につけたる林檎〉はドイツ語原文で〈eingemachte Paradiesäpfel〉になっているが、これは実は「トマト」のことである。

16）島田謹二「森鷗外訳『即興詩人』」『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、1956年５月。

17）表１を参照。

18）同注16。〈〈末路〉にいたっては、いよいよ純然たる鷗外文となった。（中略）アンヌンチャタが最後

の書きおきの前後にいたると、これがいよいよはっきりしている。このへんは、ある意味で「アンデルセン原作、森鷗外改作」とみるべきである。(中略) 底本をまるで無視して、とんでもない場所におきかえられている。ところが、こう変えた方がいかにもふさわしいのである。つまり鷗外が改作のこころざしは原文を数段簡明にし、直截にしたいとすることにあった。しかもその企ては、かれは、ちゃんと成功した。〉

19) 発音による修正について「わが最初の境界」では、ピアツツア、バルベリニ→ピアツツア、バルベリイニ (Piazza Barberini)、「トリトン」→トリイトン (Triton)、井ヤ、フエリセ→井ヤ、フエリチエ (Via Felice)、モンテ、ピンチオ→モンテ、ピンチヨオ (Monte Pincio)、「キリナル」→ク井リナアル (Quirinale) などの五例があり、全て地名と固有名詞である。以上の例においては、ほとんど長音化の修正である。イタリアの地理にもイタリア語にも直接に接することの出来ない鷗外は、デンハルトのドイツ語訳に従うしかない。初版の『森鷗外訳　即興詩人』が出版された際、初版の巻末に付した「附録即興詩人不翻語一覧」を参照することができるようになった。その結果、初出におけるカタカナで表記された名詞や固有名詞などに、鷗外はかなり修正の手を加えた。

20) 小野基「「両文体」の文章史的意義について―明治初期の振り仮名表現と普通文―」『近世文芸稿』第16巻、1970年6月。小野氏の分類法によれば、明治初期の振り仮名は次のような類型がある。〈Ⅰ〉漢字本文振り仮名補助型：A．右傍読み振り仮名型（読みの文脈共通)、B．右傍意味俗解振り仮名型（読みの文脈共通型と不通型)、C．右傍読み左傍意味俗解振り仮名型（読みの文脈右傍共通、左傍不通型)；〈Ⅱ〉振り仮名本文漢字補助型（読みの文脈不通)；〈Ⅲ〉特殊型：A．振り漢字型B．割注型C．漢文左傍俗解型；〈Ⅳ〉混合型。

21) 磯貝英夫「鷗外の文体―言文一致体の確立を中心に―」『一冊の講座　森鷗外』日本近代文学6、有精堂、 1984年2月

参考文献（書名五十音順）

1. 『鷗外　その側面』中野重治、筑摩書房、1972年2月。
2. 『漢文脈と近代日本』斎藤希史、NHKブックス、日本放送出版協会、2007年2月。
3. 『言語文化のフロンティア』由良君美、講談社、1986年5月。
4. 『日本語の特質』金田一春彦、NHKブックス、日本放送出版協会、1991年2月。
5. 『日本語の歴史』山口明穂・鈴木英夫・坂梨隆三・月本雅幸、東京大学出版社、1997年12月。
6. 『日本文学の歴史』ドナルド・キーン著・徳岡孝夫訳、中央公論社、1996年1月。
7. 『比較文学―理論・方法・展望―』大塚幸男、朝日出版社、1972年2月。
8. 『森鷗外 - 文業解題　翻訳篇』小堀桂一郎、岩波書店、1982年3月。
9. 『明治文学研究』早稲田文学社編、東京堂、1930年11月。

The Expression Style of Mori Ogai's Translation in *So-Kkyou-Shi-Jin*
—— Comparison with the Early Germany Trilogy ——

Liao Yu-Ching

Mori Ogai began his work in translation soon after his return to Japan, having studied in Germany. One of his best-known works, *So-kkyou-shi-jin*, is a translation of *Der Improvisator*. H.Denhardt, a German translator, translated the original book, the German *Improvisatoren*, published in 1835 by Hans Christian Andersen, from Danish into German.

So-kkyou-shi-jin consists of 66 chapters and took 9 years (from 1892 to 1901) for Mori Ogai to complete. What deserves our attention is not only the length, but also the literary expression within the translation. It has often been suggested that *So-kkyou-shi-jin* has the same writing style as the early Germany Trilogy (*Maihime* (1890) , *Utakatanoki* (1890) , *HumiDukai* (1891)) . Although they seem to share the same qualities and some similarities to a certain extent, *So-kkyou-shi-jin* certainly has some notable differences to the other three works.

The focus of this research is to conduct an analysis of the literary expression in *So-kkyou-shi-jin* by contrasting it with the German work *Improvisatoren*, exploring elements of Japanese expressions, classical Chinese expressions and Western expressions through comparison with the early Germany Trilogy.

表1 「わが最初の境界」校異一覧表

		わが最初の境界 初出	わが最初の境界 初版	縮刷合本
1		ピアツツア、パルベリニ	ピアツツア、パルベリニ	同初版
2		「トリトン」の神に作りたる美しき噴井ある大なる広巷の名なり。	トリイトンの神の像に造り做したる、美しき噴井ある、大なる広こうちの名なり。	同初版
3		羅馬にゆきしことなき人	羅馬に往きしことなき人	同初版
4		井ヤ、フエリセ	井ヤ、フエリチエ	同初版
5		紀念	記念	同初版
6		「ドラマ」	伝奇	同初版
7		ありのまゝに	ありのまゝに、	同初版
8		萠え出で、	萠え出で、	同初版
9		六つになりしとき	六つになりし時	同初版
10		「カップチオ」僧	尖頭僧	同初版
11		接吻せしめ玉ひき	接吻せしめ給ひき	同初版
12		さるに我等が	さるを我等が	同初版
13		通りかゝり玉へり	通りかゝり給へり	同初版
14		接吻し玉ひ	接吻し給ひ	同初版
15		いひ玉ひき。（改行）	いひ給ひき。」	同初版
16		語り玉ひぬ	語り給ひぬ	同初版
17		気に入りたり	心に悩ひたり	同初版
18		授けき	授けたりき	同初版
19		さるに母上は	さるを母上は	同初版
20		おもひ玉へる	思ひ給へる	同初版
21		於もひ玉ハざりき	おもひ給はざりき	同初版
22		かれもこれも於のが姿を見るときは死なでかなはぬものなり。（改行）	かれもこれもおのが姿を見るときは死なでかなはぬ者なるを。」	同初版
23		「カップチオ」僧のフラア、マルチノ」といへるは母上の懺悔を聞く人なりき。	披尖頭宗の寺の僧にフラア、マルチノ」といへるあり。こは母上の懺悔を聞く人なりき。	同初版
24		告げ玉ひき	告げ給ひき	同初版
25		祈の言葉をば	祈の詞をば	同初版
26		聖母のこほし玉ふおほいなる涙の露	聖母のこほし給ふおほいなる涙の露	同初版
27		承けむとしたり	承けむとせり	同初版
28		［シプレス］	いとすぎ（チプレツソオ）	同初版

		わが最初の境界 初出	わが最初の境界 初版	縮刷合本
29		榛樣	榛樣	同初版
30		開け放たる廊	開け放たる廊	同初版
31		献身者の歴史	献身者の伝記	同初版
32		覩る心におなじかりき。（改行）	覩る心におなじかりき。」	同初版
33		気丈なる童なり	心猛き童なり	同初版
34		小龕	小龕	同初版
35		於ほいなる龕	おほひなる龕	同初版
36		褐色の「カップチオ」を衣せて	褐色の尖帽を被せて	同初版
37		人骨の「バア、ルリエフ」あり。	人骨の浮彫あり。	同初版
38		祈の言葉を唱へつゝ、行くに	祈の詞を唱へつゝ、行くに	同初版
39		柑子	柑子	同初版
40		殆ど一間の中に垂れむとす	殆ど一間の中に垂れむとす	同初版
41		も、いろ〳〵色の花	も、いろ〳〵いろの花	同初版
42		わづかに我にかへりしなり。（改行）	わづかに我にかへりしなり。」	同初版
43		久しくわが空想に好材を与へき。	久しき間わが空想に好き材料を与へき。	同初版
44		死人の殆	死人の殆と	同初版
45		不思議の蹟	不思議の蹟	同初版
46		いたく敬ひ玉ふこと	いたく敬ひ給ふこと	同初版
47		折々於もふことありき。（改行）	折々於もふことありき。」	同初版
48		鍵仕事して得た玉ふ銭と	鍵仕事して得給ふ銭と	同初版
49		人に借して得た玉ふ価	人に借して得給ふ価	同初版
50		母上の物語り玉ふを聞けば	母上の物語り給ふを聞けば	同初版
51		いろ〳〵の言葉ありといふことを解せねば	いろ〳〵の国語ありといふことを解せねば	同初版
52		耳の遠きが	耳とほき	同初版
53		おなじ言葉を繰り返して	おなじ詞を繰り返して	同初版
54		又わがために兵隊、馬、家などの形をあがきしことあり。	又わがために兵卒、馬、家などの形をあがきあたへしことあり。	同初版
55		母上問ひ玉ひぬ	母上問ひ給ひぬ	同初版
56		吾邦人のうちなる多勢の作る如き罪	吾邦人のうちなる多人数の作る如き罪	同初版
57		母上の問は於ほよそ此の如くなり（改行）	母上の問は於ほよそ此の如くなり き。」	同初版
58		何故に然るかを知り玉ふか。見玉へ。	何故に然るかを知り給ふか。見給へ。	同初版
59		世の中をめぐりありく悪鬼は	世中をめぐりありく悪魔は	同初版

		わが最初の境界 初出	わが最初の境界 初版	縮刷合本
60		善き加特刀教徒はこれと殊にて神の愛子なり。これを陥れむには悪鬼等さま〳〵の手立を用ゐざること能はず。悪鬼はわれ等を誘ふなり。	善き加特刀教徒はこれと殊にて神の愛子なり。これを陥れむには悪魔はさま〳〵の手立を用ゐざること能はず。悪魔はわれ等を誘ふなり。	同初版
61		鬼にも誘はるゝことなしと答へき。（改行）	魔にも誘はるゝことなしと答へき。」	同初版
62		太息つき玉ひぬ	太息つき給ひぬ	同初版
63		於ほいなる意味あり	おほひなる意味あり	同初版
64		西斑牙広巷よりモンテ、ピンチオの上なる街	西斑牙広こうちよりモンテ、ピンチヨオの上なる街	同初版
65		西斑牙広巷より登るところなれば	西斑牙広こうちより登るところなれば	同初版
66		ペツポのをちは	ペツポのおちは	同初出
67		今もこれを十字に組みて折り敷きたり。	当時それを十字に組みて折り敷き居たり。	同初版
68		丈夫なる脚もて	雄かなる脚もて	同初版
69		かれは目ごとに上にもいへる	をちは目ごとに上にもいへる	同初版
70		唯於のれが前を過ぐる人あるごとに、詐ありげに面をしかめて「ボン、ジオルノオ」と呼べり。目は既に入りたる後もその呼ぶ言葉（我俗の今日はといふ如し）はかはらざりき。	唯〻於のれが前を過ぐる人あるごとに、詐ありげに面をしかめて「ボン、ジオルノオ」（我俗の今日はといふ如し）と呼べり。目は既に入りたる後もその呼ぶ調はかはらざりき。	同初版
71		このをちを敬ひ玉ふこと	このをちを敬ひ給ふこと	同初版
72		心のうちに恥ぢ玉へり	心のうちに恥ぢ給へり	同初版
73		彼につきあひ於く、とのたまひき。	彼につきあひ於くとのたまひき。	同初版
74		きはめて喜ばしく於もふことは絶えてなかりき	まことに喜ばしく於もふこと絶てなかりき	同初版
75		心に恐を懷きはじめき。この事は、	心に怖を懷きはじめき。こは、	同初版
76		薄葉鐵	薄葉鐵	同初版
77		ペツポの叫けるやう	ペツポの叫びけるやう	同初版

		わが最初の境界 初出	わが最初の境界 初版	縮刷合本
78		我銭を竊む奴なり。	我銭を竊む奴なり	同初版
79		こゝまでは見てありつれど	こゝまでは見てありつれど	同初版
80		「フオリエッタ」（小瓶）の酒をひさげて、急ぎて家にかへりぬ。（改行）	「フオリエッタ」（一勺）の酒をひさげて、急ぎて家にかへりぬ。」	同初版
81		果子を買ひなせそ	果子をな買ひそ	同初版
82		貯へらるゝものぞと教へき。（改行）	貯へらるゝものぞと教へき。」	同初版
83		衣を被むる小桶二つの外には	衣を被むる小桶二つとの外には	同初版
84		楽山子に使ひ玉ひき	楽山子を使ひ給ひき	同初版
85		「バヨツコ」を恵まる、	「バヨツコ」をめぐまる、	同初版
86		この言葉を聞きでも	この詞を聞きでも	同初版
87		母上は我をいつくしみ玉ふこと、目の球にも優れるを知りたれば。（改行）	母上は我をいつくしみ給ふこと、目の球にも優れるを知りたれば。」	同初版
88		近隣の小供	近隣の子供	同初版
89		銀色したる心の臓	銀色したる心の臓	同初版
90		我等が面を見て笑い玉ふ	我等が面を見て笑い給ふ	同初版
91		されど此言葉	されどこの詞	同初版
92		必ず我声の美しきを聞く人やあると於もひ、かく思つゝも、	必ず我声の美しきを聞く人やあると思ひ、かく思ひつゝも、	同初版
93		嫉み玉はんかと	嫉み給はんかとひ	同初版
94		慈悲の眸を垂れ玉へと願ひき。」	慈悲の眸を垂れ給へと願ひき。」	同初版
95		あるときは	ある時は	同初版
96		［キリナル］	クリリナアル	同初版
97		人ひとり僅に通らる、	人ひとり僅かに通らる、	同初版
98		「エニユス」の髪といふ緑の草生ひ茂りて	緑なるほうらいしだ（アヂアンツム）生ひ茂りて	同初版