

日本におけるアルフォンス・ドーデの移入と受容： その評価の変遷

山根, 祥子

<https://doi.org/10.15017/1500474>

出版情報：九州大学, 2014, 博士（比較社会文化）, 課程博士
バージョン：
権利関係：全文ファイル公表済



KYUSHU UNIVERSITY

日本におけるアルフォンス・ドーデの移入と受容—その評価の変遷—

平成 27 年 2 月

九州大学大学院 比較社会文化学府 国際社会文化専攻

山根 祥子

序文	• • • 2
第 1 章 ドーデ文学のノスタルジー	
第 1 節 ノスタルジーとは何か	• • • 7
第 2 節 ドーデの描くノスタルジーと喪失	• • • 15
第 3 節 田園文学の流行とドーデ	• • • 24
第 4 節 ドーデの創るユートピア	• • • 34
第 2 章 ドーデ像の形成	
第 1 節 フランスにおけるドーデ像	• • • 39
第 2 節 ゴットシャルと鷗外におけるドーデ像	• • • 44
第 3 節 鷗外以後のドーデ像 一明治・大正期の文芸時評を中心に—	• • • 56
第 4 節 昭和期のドーデ像	• • • 65
第 3 章 日本におけるドーデ作品の受容の様相	
第 1 節 日本におけるドーデの長編作品の受容	• • • 74
第 2 節 日本におけるドーデの短篇小説の受容	• • • 77
第 3 節 『最後の授業』の教科書受容と新しい解釈	• • • 83
第 4 節 ドーデの他の作品の教科書受容	• • • 97
結論	• • • 106
注釈	• • • 110
資料	• • • 126
邦訳されていない主なドーデの長編小説のあらすじ (参考)	• • • 131
参考文献リスト	• • • 133

序文

文学において作家の価値、または作品の価値をどのように量るかは非常に難しい。いわゆる権威づけられてきた文学作品としてのカノンとされるものだけに価値があり、そこから外れたものには価値がないというわけではないが、100年、200年を経て、あるいは国や地域、言語を越えて読まれ続けている作家や作品の重みは無視することのできないものである。そんな中で、アルフォンス・ドーデという作家は日本において一体どのような評価がなされてきたのだろうか。

アルフォンス・ドーデは1840年、南フランスのニームで生まれ、自然主義の台頭した19世紀後半にフランスで活躍した作家だが、現在の日本では、大きな書店に行けば多くはないが幸うじてその翻訳作品を数冊手に取ることができる程度の作家だろう。しかし、明治・大正期の翻訳文学史を見てみるとアルフォンス・ドーデは少なくとも今以上のネームバリューを持っていた。富田仁は『アルフォンス・ドーデと近代文学』の中で、明治期におけるドーデ文学の移入について詳細に述べている。富田が挙げているドーデの移入の際の特質としてドーデが作品よりも先に作家としての評価が独り歩きした「幻の文豪」であったという評価がある。つまり、ドーデの作品が翻訳される以前に、ドーデに関連する記事が翻訳あるいは執筆され、「文豪」というステータスが出来上がってしまったというのだ。

明治20年代におけるアルフォンス・ドーデは、日本においては、ひと言でいえば、幻の文豪であった。

鷗外が2、3の小品を翻訳し、紹介の筆をとったとしても、ドーデの全容はどうてい伝えられず、わが国の一般の読者にはいたずらに“文豪”としてのドーデの名が喧伝されるにすぎなかった。¹⁾

実際にドーデについて書かれた雑誌掲載記事を見ると、「佛國現今有名なる文學者」(無署名「佛國文學者の奇事」『國民之友』第3巻35号、明治21年12月)とか「佛國現今文學の泰斗」(無署名「雜錄」『國民之友』第7巻第92号、明治23年8月)「佛國の大家」(無署名「新刊雜誌」『文學界』明治28年3月30日)「佛蘭西の文學に比倫なき痕跡を止めたる」(無署名「故ドーデが事を記す」『太陽』第4巻第6号、明治31年3月)といった冠の他、「近代の仏蘭西小説に噴々の名あるフローベル^{が?}カ、今のドオデエ、ゾーラ等の文士と共に

に不遇文人會を結びし話ハ、多く人の知る處なる」(門外生「月曜付録 塵影」『読売新聞』明治 29 年 12 月 21 日)などドーデと他のフランスの文学者、或はロシアやイギリスの文豪と言われる文学者と同列にしている記事も多く、ドーデが著名な作家であるという認識は翻訳作品が出回る前からあり²⁾、作品が翻訳されてからもその令名を定着させるがごとく、ドーデの名は他の文豪たちと並列されていたことがうかがえる³⁾。日本で初めて翻訳された西洋の芸術論の大系書とも言える明治 17 年 3 月に文部省編輯局から発行された中江兆民と野村泰亨共訳の『維氏美学』(*L'Esthétique*)の下冊の中にもフランスの作家の一人としてドーデの名も挙がっている。残念なことに、翻訳と原文を比べるとその翻訳は正しいものとは言えないが、富田はこの書物での記事がドーデの「本邦最初の紹介である」⁴⁾としている。

近日稗官ノ最モ高手ト稱スル者ハ、曰クフローベル氏ナリ、曰クゴンクール氏ナリ、曰クゾラ一氏ナリ、アルフォン氏ナリ、ドーデット氏ナリ、(中略)其作ル所ハ曰ク「マダームボアリー」ナリ、曰ク「マ子ットサロモン」ナリ、「ジエルミニーラーセルテー」ナリ、「レ子ーモーペラン」ナリ、「ルーゴンマカール」ナリ、「アソモアール」ナリ、「フロモンジェーンヌ」ナリ、「リスレルエー子一」ナリ、「ナッパップ」ナリ、其他猶ホ多ク有リ、凡ソ此レ等ノ作ハ皆専ラ人情を摸寫シテ遺ス所無ク、以テ自家ノ觀察ノ緻密ナル ヲ示シテ、人ヲシテ之ヲ感ゼシム⁵⁾

Aujourd’hui s’élève une école nouvelle qui a déjà produit un grand nombre d’œuvres remarquables à divers titres : *Mme Bovary, Manette Salomon, Germinie Lacerteux, René Mauperin, les Rougon-Macquart, l’Assommoir, Fromont jeune et Risler ainé, le Nabab*, etc., etc. Ses principaux représentants sont MM. Flaubert, de Goncourt, Zola, Alphonse Daudet, Hector Malot. Cette école, qui relève incontestablement de Barzac, fait consister l’art suprême dans la fidélité absolue de l’observation. Ce *naturalisme* suppose un état d’esprit où l’on est surtout saisi et impressionné par le côté vrai des choses.

フランス語の原文と比較すると、アルフォンス・ドーデをアルフォン氏、ドーデット氏の二人と分けて訳していたり、*Fromont jeune et Risler ainé* という作品を「フロモンジェ

ーンヌ」と「リストレルエーネー」の二作品として紹介していたり、またナチュラリズムに関する記述の削除、誤訳等があるためこれがドーデを正確に把握した上での紹介とはいえない。島木晴雄も『維氏美学』と中江篤介－比較文學研究ノートー」の中でこの部分を引用し、次のように述べている。

この部分の篤介の譯文はあまりに奔放で、勝手な敷衍や省略が多く、原文と対照して連絡を失うことが多い。原文では數回明瞭にナチュラリズムと書いてあるにもかかわらず、篤介は全く無視して省略している。この個所は相當フランス文學史の知識を要するから、すぐれた語學者の篤介でも、十分内容が理解できたとは信じられない。ドーデをアルフォン氏、ドーデット氏と二人に分けたのなどは愛嬌がある。

7)

日本におけるドーデの最初の一歩はこのようなものであった。富田がドーデを「幻の文豪」と評したのも、西洋文学輸入の波が押し寄せる中、ドーデの作家像や作品が探求される前に既に「文豪」として扱われ、実態の伴わない「幻の」作家であったという事実に加え、果してドーデは「文豪」に値する作家であろうかという疑問があったのだろう。

日本におけるドーデの資料として、富田仁による「明治期アルフォンス・ドーデ翻訳年表」「明治期アルフォンス・ドーデ紹介文献書誌」の他、富田の年表を基に調査補充された川戸道昭・榎原貴教編『明治翻訳文学全集』(大空社)シリーズの『ドーデ集』に収録されている「明治翻訳文学年表」があり、明治期に関してはドーデの一次資料二次資料とともに把握することができる。その一方で、大正、昭和、平成に関してのドーデの資料はきちんと年表化されたものは見当たらず、加えてドーデの全集も未だに刊行されていないので、その辺りの先行研究には穴があると言つていいだろう。しかし、ドーデの『月曜物語』に収録されている短篇小説『最後の授業』に関しては、教科書教材として扱われていたこともあり、比較的多くの先行論⁸⁾が存在する。府川源一郎の『消えた「最後の授業」言葉・国家・教育』には『最後の授業』の日本における翻訳年表に、こうした一部の作品のみにスポットライトが当たるという日本における独特なドーデ受容が明らかとなる。

『最後の授業』が国語の教科書教材として採用された意図は、「国語」つまり「国家」と「言語」の重要性を説くのに最適なテクストであったということと、「国語」教育から「愛国心」を育てるという道徳教育としての目的もあったことは作品を一読すれば感じること

ができる。長年小中学校の国語の教科書に掲載されていたこともあり、もっとも知られているといつても過言では無かったドーデの『最後の授業』という短編小説は、蓮實重彦の「第二帝政末期から普仏戦争、そしてパリ＝コミューンにかけてのアルザス地方が、いかなる言語＝文化的状況を生きつつあり、またその状況が、フランスのいかなる言語＝文化政策の反映であったかを無視して、最後の授業にのぞむ国語教師の思いつめた表情や、圧し殺したため息や、絶句ぶりに心を動かされたりする精神は、歴史的現実を無視した抽象思考を弄ぶことしかできまい」といった指摘をきっかけ⁹⁾に、1980年代後半には教科書から完全にその姿を消してしまう。

本論文では、こうしたドーデの作品に見られる「愛国心」といったプロパガンダ的な要素ではなく、『最後の授業』やその他の小説にも表れているドーデの「ノスタルジー」に着目し、ドーデの評価の変遷をたどるとともに、再評価を試みるというものである。しかし、「ノスタルジー」という言葉は実に曖昧で漠然とした言葉である。『広辞苑第二版』と『新明解国語辞典第五版』を引いてみると、それぞれ次のように定義されている。

ノスタルジア【nostalgia】故郷をなつかしみ、恋しがること。郷愁。ホームシック。
ノスタルジー。

ノスタルジア[nostalgia]郷愁。ホームシック。[ノスタルジーはフランス語に基づく形]

ドーデの「ノスタルジー」とはもちろん、ドーデ自身が持っている故郷への回帰願望であったり、故郷に限らず、既に失われてしまった過去の時代を懐かしむ「黄金時代思慕」も含めた「ノスタルジー」を指す。ドーデの描いた「ノスタルジー」は普遍的な要素を孕み、国も習慣も言語も違う作家の作品に日本の読者が共感し、価値を見出した。つまり、ドーデがノスタルジックな作品を描いていなければ、あるいは読者がドーデのノスタルジーに共感を覚えなければ、日本におけるドーデの扱いはもっと軽い一過性のものとなっていたのではないだろうか。

これまでのドーデ研究は、確認しているだけでも、先述したような明治期の移入と翻訳史、『最後の授業』の受容と翻訳史、また比較文学的なアプローチとして森鷗外、徳田秋声、田山花袋、馬場孤蝶、ディケンズなどとの対照研究が数点と決して多いとは言えないのが

現状である。本論では、大正・昭和・平成などに翻訳されたドーデの翻訳史等の資料もできるだけ補いながら、「ノスタルジー」という側面からドーデの評価の変遷を考察したい。加えて、ドーデのイメージがドーデの作品や作家像が日本に移入されるまでの過程でどのように形成されていったのか、日本においてドーデという作家像にノスタルジックなイメージが付きまとう背景からドーデ作品の価値の変遷を見ていきたい。

第1章 ドーデ文学のノスタルジー

第1節 ノスタルジーとは何か

アルフォンス・ドーデの文学作品は明治期の西洋文学輸入の波に乗り日本に移入され、英訳テクスト、フランス語の原文テクスト、日本語への翻訳という形で広く読まれていく。ドーデの名前に聞き覚えがなくとも、小学校あるいは中学校時代に国語の教科書に掲載された『最後の授業』のことを記憶している人も多い。ドーデの作品をめぐり議論の俎上に載せられたテーマとして『月曜物語』の『最後の授業』におけるアルザス地方のフランス語問題があり、1970年代に田中克彦や蓮實重彦によって指摘されている¹²⁾ことは周知の通りである。『最後の授業』はそういう問題でテクストとして扱いにくくなつたことに加え、教科書教材の時事性という性質により1986年をもってすべての学校教科書からその姿を消した。

この『最後の授業』は日本だけでなく韓国や中国といったアジアの国々でも教科書に掲載されているという¹³⁾。そしてこの短篇小説は必ずと言っていいほど「愛国心」と「国語」の問題と結び付けられて語られてきた。しかし、果たして愛国心への共感だけで読み継がれていくものであろうか。日本で『最後の授業』を始め普仏戦争に関連する『月曜物語』の短篇小説が広く読まれたのは、愛国心への共感からだけでなく、様々なものに対するノスタルジーへの共感によるものも一因だと考えられる。そこでまずノスタルジーの語義の変遷や定義を踏まえながら、失われつつあるものに対するノスタルジーがどのように生まれるかを探り、ドーデ作品に表現されたノスタルジーを『月曜物語』の短篇から読み取り、国と時代を越えて共感しうるノスタルジーについて考察したい。

まず初めに、ノスタルジーという言葉の発生は17世紀末にスイスで作られた医学用語を起源とするのだが、フレッド・デーヴィスによると、祖国から遠く離れた兵士らによく見られたこの病を起源とする言葉が現代の語義として用いられるようになったのは20世紀に入る直前であったとされる¹⁴⁾。ドーデと同時代に編纂されたÉ.リトレのフランス語辞典(1881年版)には《Terme de médecine. Mal du pays, déperissement causé par un désir violent de retourner dans sa patrie.》(「医学用語。ホームシック、故郷に帰りたい」という猛烈な願望による衰弱」(拙訳))と説明されており、「故郷に帰りたいという猛烈な願望」を17世紀に始めて医学用語として用いられたノスタルジーの語意のように兵士に

は限定していない。つまり、ドーデの時代はノスタルジーの言葉の意味が兵士の懐郷病に限られたわけではなく、語義が拡大されていく過渡期にあったと言えよう。ジャン・スタロバンスキーが指摘するように、ノスタルジーという「術学的な新語は、広く受け入れられた結果、当初の医学的意味を失い、一般のことばのなかにまざってしまった。(中略)新語の成功は、語の専門的な意義をすべて奪いさつた。文学の(ゆえに漠然とした)用語となつた」¹⁵⁾のである。ドーデはその作品の中にノスタルジーという語を頻繁に用いているわけではないが¹⁶⁾、ドーデの描くノスタルジーへの読者の共感はまさに文学用語としての漠然としたノスタルジーの享受に他ならない。基本的にノスタルジーは記憶と結びついた心理作用であり、視覚・聴覚・嗅覚などからの刺激によって過去に経験した感情が呼び起され、それを懐かしむという行為でありドーデはそれを言語化する。そして新聞というメディア媒体を通し、大衆はドーデの文から追体験することによって自らのノスタルジーを引き起こす。

とりわけ『月曜物語』に描きこまれたノスタルジーの起因となる愛着あるものや人や場所からの別離は新聞小説の題材となるくらい当時の人々にとって身近なものであった。

ノスタルジーは確かに個人的な体験に基づく「追憶」から生まれるものであるが、「実際には体験していないが、体験したことのある多くの人びとのノスタルジックな感情の蓄積をふまえて、ノスタルジーをかきたてられる」¹⁷⁾という社会的ノスタルジーのように、実際には体験していない時代や国の事柄でも、読者がノスタルジックな連帶意識を持つ可能性は十分にある。ましてや、普仏戦争敗戦後の不安定な政局などのフランスの「現在」に多くの人々が不安や不満を抱いているドーデと同時代を生きているのならなおのこと多くの読者がドーデの『月曜物語』に共感したことは想像に難くない。失われていくものへのノスタルジーは普仏戦争敗戦という社会状況からの逃避の一手段である。ドーデはそういった社会状況からだけでなく、疲弊するパリでの生活から抜け出し、しばしば風車小屋で追憶にふけるのを楽しみにしていた。ドーデにとってはノスタルジーに浸ることが現状への不満や不安に対処する一つの手段であった。

加えて、ドーデのノスタルジーには「場所」が重要な意味を持つ。その「場所」とは生まれ故郷の南フランスはもちろんのこと、言語や習慣がパリとは異なる「地方」であり、ドーデにとってあらゆる意味で「失われた」ものでなければならない。ノスタルジーの語義の変遷に19世紀の産業革命がもたらした「家郷の喪失」¹⁸⁾が深く関わっていることはもはや明白であり、ドーデ自身、出生地のニーム(Nîmes)からリヨン(Lyon)、アレス(Alès)、

パリ(Paris)へと居住の地を移しているだけでなくバガボンド的な生活を送っていた時期があることからも、ノスタルジーの起因となる「喪失」の原体験は十分にあると考えられる。事実、ドーデにとってノスタルジーと故郷とは強く結びついている。それはドーデの『風車小屋だより』の冒頭の *Installation* の章の «Il y a à peine huit jours que je suis installé, j'ai déjà la tête bourrée d'impressions et de souvenirs...»¹⁹⁾(「ここに落ち着いてからせいぜい一週間といったところなのに、すでに私の頭の中は印象と追憶とでいっぱいになっている...」(拙訳))という一節によく表れている。このようにドーデのノスタルジーは「場所」に起因し、様々な《souvenirs》つまり《追憶》を引き起こし、それが言語化されることによって作品となる。

『風車小屋だより』に描かれたドーデの出身地でもある南仏だけでなく、『月曜物語』(*Contes du lundi*)の第一部に掲載されている『最後の授業』(*La Dernière Classe*)の舞台であるアルザス・ロレーヌ地方も含め、ドーデにとって生まれ故郷の南仏やアルザス・ロレーヌ地方などの「地方」とは常にノスタルジーを喚起する対象であった。

では、生まれ故郷でもない『最後の授業』の舞台、アルザス・ロレーヌ地方についてドーデはノスタルジックな思いを感じるほどその土地を「愛して」いたのかという問題が残るが、これにはドーデの「国家」と「民族」の認識が関わってくる。

まず、アイデンティティの決定という側面からはルソー的な「市民」の意識をドーデが共有していたとは一概に言えないことに触れておきたい。ルソーにとっての「市民」は自らが「ジュネーヴ市民」として生れたことが起点となる。彼が「ジュネーヴ市民」であることを生涯誇りに思っていたであろうことは想像するに難くない。なぜならルソーの言う市民(citoyen)とは「ジュネーヴで生まれ、市民または町民の子息である者」(小林善彦『誇り高き市民：ルソーになったジャン=ジャック』岩波書店、2001年、4頁)とされ、参政権が認められ、Conseil Généralの一員として投票権を持ち、主要な役職に就くことも可能であり、経済、産業の活動に関しても、さまざまな特権が与えられていた一つの地位を指すからである。

時代は1世紀ほど違えども、生まれ故郷を離れるという似たような体験をしているルソーとドーデ、しかし、ドーデ自らの社会的位置づけに対する思想はルソーのこのステイタスとしての「市民」よりもエルネスト・ルナン(1823–1892)の「国民」の方が近接しているのではないだろうか。

ルナンは1882年にソルボンヌで行った “Qu'est-ce qu'une nation?” という講演で「国

民」は生まれでも言語でもなく、「自己決定」により決まるものだと述べている。

Elle suppose un passé ; elle se résume pourtant dans le présent par un fait tangible : le consentement, le désir clairement exprimé de continuer la vie commune. L'existence d'une nation est (pardonnez-moi cette métaphore) un plébiscite de tous les jours, comme l'existence de l'individu est une affirmation perpétuelle de vie.²⁰⁾

国民は過去を前提とする。だがそれは、一つの確かな事実によって現在のうちに要約されるものである。それは明確に表明された、共同生活を続行しようという合意であり、欲望である。個人の存在が生命の絶えざる肯定であるのと同じく、国民の存在は(この隠喩をお許し願いたい)日々の人民投票なのだ。(拙訳)

つまりルナンは「国民」は忘却によって創られ、言語と国民の間に対応関係はなく、「自己決定」によって成立するものだとする。ルナンとドーデは同時代を生きており、ゴンクールの日記によればドーデはルナンのことを以下のように評している。

ドーデは独創的なたとえをした。彼がいうには、ルナンの脳は信仰がすたれて倉庫に転用された大聖堂に似ているそうだ。材木だとか藁の長靴だとか、ごたごたとありふれた品々を入れているが、依然として宗教的な建物の形式を保っている聖堂なのだそうだ。(1885年2月1日付)²¹⁾

これは『国民とは何か』の講演のほぼ3年後の日記に書かれているものであるが、以前からルナンに対して好意的でなかったゴンクール同様、ドーデもルナンに対しては厳しい評価を下している。しかし、これはルナンの思想を否定している発言では無く、それをごく一般的なものとして捉えているとも読みとれる。つまり、ルナンの思想はごくありふれた凡庸なものであり、その外側のルナン自身は依然として知識人然としているという意ではないだろうか。ルナンの言う「自己決定」を10代のころから当たり前のようにやって来ていたドーデにとって彼の主張は今更ながらといった具合であったのだろう。

この選択はエルネスト・ルナンの唱えた『国民とは何か?』という問題と関わる「自己決定」である。要するに、ドーデはフランス語で詩作することを選び、地方ではなくパリ

を選び、自らをフランス人として決定したということである。南仏語文学運動の中心人物としてプロヴァンス語での創作に心血を注いでいたフレデリック・ミストラルと友人でありながらも、ドーデはその運動に加わることなくフランス語での執筆を選んだ。この時点でドーデにとって故郷は完全に過去の「失われた」ものとなった。同じように「地方」もまたドーデにとっては「失われた」ものの象徴となった。したがって、ドーデにとって「地方」は「故郷」とほぼ同位の「失われた」愛おしいものであることには違いはないが、そこは物語の「場」としての借景に過ぎないと言えるだろう。

ドーデが生まれ故郷でもある南フランス以外の地方を作品の舞台として選んでいる『月曜物語』のアルザス・ロレーヌが題材となっている『最後の授業』と『悪いアルジェリア兵』の二つの小説を例にとってみよう。ドーデはこれらの作品をアルザス・ロレーヌ地方のために書いたのではなく、少なくとも『最後の授業』*La Dernière Classe*に関してはパリに住むフランス人に向けて書いた物語²²⁾だということは常に念頭に置いておかなければならぬ。*La Dernière Classe*はドーデが32歳であった1872年に*L'Événement*紙上に発表したものであり、フランスの新聞に毎週月曜日に掲載されていたそれらドーデの小話をまとめたものが1873年3月に*Contes du lundi*として刊行された。ドーデ自身、アルザス・ロレーヌ地方の言語に関する知識は持ち合わせていたにもかかわらず、「アルザス語」には触れずに執筆した。アルザス・ロレーヌを失ってしまったフランスの哀愁をこの地方の風景と重ね、彼自身も抱いていたであろう普仏戦争に負けたフランス人の感傷的なノスタルジーをそこに書いた。つまり、パリに向けて「地方」を舞台にフランスという「国」を提示したのである。(以下の下線は引用者による。)

Ah! les misérables, voilà ce qu'ils avaient affiché à la mairie.²³⁾

Ma dernière leçon de français!...²⁴⁾

ああ、ひどい人たちだ。役場に掲示してあったのはこれだったのだ。

フランス語の最後の授業！……²⁵⁾

M. Hamel se mit à nous parler de la langue française, disant que c'était la plus belle langue du monde, la plus claire, la plus solide : qu'il fallait la garder entre nous et ne jamais l'oublier, parce que, quand un peuple tombe esclave, tant qu'il tient bien sa langue, c'est comme s'il tenait la clef de sa prison...²⁶⁾

アメル先生は、フランス語について、つぎからつぎへと話を始めた。フランス語は

世界中じゅうでいちばん美しい、いちばんはつきりした、いちばん力強い言葉であることや、ある民族がどれいになっても、その国語を保っているかぎりは、そのろう獄のかぎを握っているようなものだから、私たちのあいだでフランス語をよく守って、決して忘れてはならないことを話した。²⁷⁾

これらの描写はアルザスの少年、フランスの視点から見たアルザスとそこで長年フランス語を教えてきたアメル先生の風情を捉えながら、プロイセンの侵略によってこれまで当たり前であった日常が突如崩れていく不安を描いたものもある。『les misérables』を桜田は「ひどい人たち」と訳しているが、ここは惨めで可哀そうなフランスを含む村人を指していると捉えた方がよいだろう。ドーデはこれをパリの人々に読ませることで、フランス人が『misérables』な状況にあるのだと言外に示している。『un peuple tombe esclave』といった状況に陥ったのはパリも同様であり、『sa prison』はさながらパリ包囲を思い出させる。ましてやアルザス・ロレーヌの割譲はパリ包囲の果ての講和条件であり、たった一年前のこと人々はそう簡単には忘ることはできない。パリの読者が、ドーデの描いたアルザスの少年の体験を自らのものに置き換え共感するのはたやすく、一地方としてアルザス・ロレーヌを考えるのではなく、「フランス」の一部として我がことのようにこの地方のことを考えたことは容易に想像できる。

またドーデがここで使った「ある民族がどれいになつても、その国語を保つてゐるかぎりは、そのろう獄のかぎを握つてゐるようなもの」²⁸⁾という台詞は南仏語文学運動の中心人物であったミストラルの『S'il tient sa langue, — il tient la clef qui de ses chaînes le délivre.』²⁹⁾を引用したものである。ミストラルの場合、ここで指す言語は南仏語だが、ドーデはそこをフランス語に置き換え、言語の危機は国家の危機であるであることを説いた。

je voyais M. Hamel immobile dans sa chaire et fixant les objets autour de lui, comme s'il avait voulu emporter dans son regard toute sa petite maison d'école... Pensez ! depuis quarante ans, il était là, à la même place, avec sa cour en face de lui et sa classe toute pareille. ³⁰⁾

アメル先生が教壇にじっとすわって、周囲のものを見つめている。まるで小さな校舎を全部目の中に納めようとしているようだ……無理もない！四十年来この場所

に、庭を前にして、少しも変わらない彼の教室にいたのだった。³¹⁾

Alors il se tourna vers le tableau, prit un morceau de craie, et, en appuyant de toutes ses forces, il écrivit aussi gros qu'il put :

VIVE LA FRANCE !

Puis il resta là, la tête appuyée au mur, et, sans parler, avec sa main il nous faisait signe :

« C'est fini... allez-vous-en. »²³⁾

そこで彼は黒板の方へ向きなおると、白墨を一つ手にとって、ありったけの力でしつかりと、できるだけ大きな字で書いた。

『フランスばんざい！』

そして、頭を壁に押し当てたまま、そこを動かなかった。そして、手で合図をした。

『もうおしまいだ…… お帰り。』³³⁾

このようにアルザス・ロレーヌを失ってしまったフランス人の哀愁を「世界中でいちばん美しく、いちばんはつきりした、いちばん力強い」フランス語の授業を失うこととなるアルザスの一少年の目を通して描かれた、アルザスを去ってゆく先生の哀愁と重ねることで、ドーデは普仏戦争に負けたフランス人のノスタルジーを描いた³⁴⁾。このアメル先生の悲壮な姿は戦争に負けたフランス人の悲壮感の象徴であり、ドーデはそれを以下の小説でも同様にアルザス・ロレーヌ地方の人物に託して映し出している。

« Les ruches, la vigne, la maison, tout t'appartient... Puisque tu as sacrifié ton honneur à ces choses, c'est bien le moins que tu les gardes... Te voilà maître ici... Moi, je pars... Tu dois cinq ans à la France, je vais les payer pour toi.

— Lory, Lory, où vas-tu? crie la pauvre vieille.

— Père!... » supplie l'enfant... Mais le forgeron est déjà parti, marchant à grands pas, sans se retourner ...³⁵⁾

『みつばちも、ぶどうも、家もみんなおまえの物だ……おまえはおまえの名譽をこういうものにささげたのだから、おまえがそれらを自分の物にするのは当たり前の

話だ……おまえはこここの主人だ……おれは出かける……おまえはフランスに五年の義務がある、おれがそれを、おまえのために払ってやる。』

『ロリー、ロリー、どこへ行くの？』とあわれな女は叫んだ。

『おとうさん！……』と息子はすがった……しかしあじ屋はもう出かけていた。大またに、振り返りもしないで……³⁶⁾

ドーデがこの『悪いアルジェリア兵』(Le mauvais zouave)の中で描いたロリ(Lory)は頑固で昔気質の人物で、アルジェリアから逃げ帰ってきた息子に代わって志願兵となるためにすべてを息子に譲り、家を出ることを決意した。この父親の悲壮な姿は単に一アルザス人として描かれたものではなく、ドーデの理想とする「フランス人」としての姿なのだ。

ドーデによって作られたこれらの「アルザス」は失われていくものに対する共感という意味でフランス国内のみならず日本においても愛国主義と結びつき、国家と民族と言語とを強く結びつける表象として機能したと考えられる。しかしそれはドーデの作品のノスタルジーがもたらせた副作用のようなものであり、次に述べるように、ドーデのノスタルジーとは根源的にドーデの「幻想」があり、幻想によって一層あらわになる現実の儂さのことである。

ドーデの描く作品は決してペシミスティックなものではない。確かに彼の作品には感傷的なものが多いが寂しさのなかにも温かみがあり、例え人間の絶望が描かれたとしても、それを否定したり拒絶したり排斥したりすることはない。そこに描かれたドーデのノスタルジーは哀愁と郷愁とが現実に縛られない幻想味を帯びた思いやりのあるものだと考える。つまり、現実をただ緻密に描写したのではなく、社会を温かな眼差しで切り取り、それを詩的言語で語るのがドーデの作風と言えるだろう。

ノスタルジーの生まれる背景を、ある一つの日常の消滅という危機に瀕した時に生まれる一種の防衛本能によるものとすると、ドイツの勝利によって無くなってしまう「フランス語の授業」と居なくなってしまう「アメル先生」、息子の帰還によって失われる「名誉」と「父親」というように、ドーデの短篇の中には変わりなく流れているはずの日常と外部の異質なものとの接触が起こる。けれどもその外部の異質なものは決して奇想天外なものではなく、やがて後に日常化していく「現実」であるからこそ現実の儂さを覚えてしまうのである。「現実」と「幻想」もドーデにとってはどちらも同じポケットから取り出した自身のスケッチ³⁷⁾に他ならない。

第2節 ドーデの描くノスタルジーと喪失

ドーデの描くノスタルジーの根本は失われた「過去」の故郷への帰郷本能のようなものであり、ノスタルジーは「過去」そのものではなく、家郷の喪失という個人的な体験から産業や科学の発達によるファンテジーの喪失という文学上の体験や普仏戦争の敗北といった社会的喪失体験などに起因するもので、大なり小なり、そこには「あの頃は良かった」という過去を慕う黄金時代思想とも言うべきものが存在する。

このようにドーデの作品を「喪失」をキーワードに読み解くと、三つの「喪失」が浮かびあがる。「故郷の喪失」と「フランスの喪失」、そして「ファンテジーの喪失」の三つである。第一の「故郷の喪失」はドーデ自身の喪失であり、彼の南仏への憧れとそこで再見した「^{エデン}楽園」を求めるきっかけとなっているものなのだが、第二第三の「喪失」はドーデ自身の「喪失」とは言い切れない。むしろドーデの前に現れドーデが向き合った「喪失」である。第二の「フランスの喪失」は普仏戦争に敗戦したフランスの精神的・物理的喪失であり、ドーデはそれに伴う喪失感を自身も経験したノスタルジーでもって負の方向から転換させる。第三の「ファンテジーの喪失」とは産業革命によってフランスが失ったというファンテジーのことだが、ドーデはこれを見失うことなく、リアリズムと融合させ彼独自の文体として昇華する。

次にこの三つの「喪失」をドーデの作品の中から読み解き、それらの「喪失」からドーデが生み出した「楽園」「ノスタルジー」「リアリズム」について考察したい。

ドーデは幼少期、父親の事業の失敗によって生まれ育った町ニーム(Nîmes)を離れ、9歳の時にリヨン(Lyon)へ移るも 16 歳の時やはり父親の事業の失敗によって一家離散の憂き目に合う。バカラレアの取得を諦め、単身アレス(Alès)の学校で生徒の監督役の任を務めるが、わずか 6 か月で兄を頼りパリに出ることを決意することとなる。『プチ・ショーズ』(Le Petit Chose)の第一部がまさにこの頃のドーデの自伝的小説になっており、そこには故郷と子ども時代の喪失と南仏への憧れが詰まっている。ドーデの兄、エルネスト・ドーデは *Mon frère et moi, Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* の中で『プチ・ショーズ』の自伝的要素を次のように示唆している。

『Je suis né le 13 mai 18.., dans une ville du Languedoc où l'on trouve, comme dans toutes les villes du Midi, beaucoup de soleil, pas mal de poussière, un couvent de carmélites et deux ou trois monuments romains.』 C'est en ces termes qu'Alphonse Daudet raconte sa naissance, dès la première page du *Petit Chose*, celui de ses romans où il a mis, au moins dans la première partie, le plus de lui-même.³⁸⁾

「僕は、一八……年五月十三日、ラングドックのある町に生まれた。太陽は豊かだが埃っぽいのも埃っぽい、カルメン派の女子修道院と、ローマ風の建物が二つ三つ名所になっているという、南部地方の町なら、どこへ行っても珍しくないところである」(原千代海訳) アルフォンスは彼の小説『プチ・ショーズ』の少なくとも第一部の中では冒頭のページでもっとも多く自分自身のことを語っているが、自分の出生のことはこのような言葉で語っている。(拙訳)

ドーデは、自身が幼年期を過ごしたニームとリヨンという町に、正反対と言ってもいいほどの印象を抱いている。ドーデの描く生まれ故郷のニームは太陽の光溢れる、まさに私たちがイメージするままの南仏の町であるのに対し、9歳から16歳まで過ごしたリヨンは暗い霧と雨の町であった。

Une ville du Languedoc où l'on trouve, comme dans toutes les villes du Midi, beaucoup de soleil, pas mal de poussière, un couvent de carmélites et deux ou trois monuments romains.³⁹⁾

太陽は豊かだが埃っぽいのも埃っぽい、カルメン派の女子修道院と、ローマ風の建物が二つ三つ名所になっているという、南部地方の町なら、どこへ行っても珍しくないところである。⁴⁰⁾

Le ciel s'était assombri subitement ; un brouillard épais dansait sur le fleuve(...)En même temps la grosse cloche se mit à sonner. C'était Lyon.⁴¹⁾

空がにわかに暗くなる、たれこめた霧が波間に躍る、(中略)あの、でかい鐘が鳴り出した。リヨンへ来たのだ。⁴²⁾

この「太陽の光」と「霧」、「乾いた土地柄」と「じめじめした陰鬱な土地柄」という対比は、地中海性気候であるニームと西岸海洋性気候であるリヨンの気候の違いから来るものであり、年間の日照時間が大幅に違う両都市の気象条件の違いに加えてドーデのそれぞれの町に対する心象も大きく影響している。不自由を感じることなく楽しく過ごした生まれ故郷のニームの太陽のイメージは、家業の没落と貧困による蔑視を身をもって体験したリヨンは灰色のよどんだイメージと対比されることにより、一層輝きを増す。家の事情を知らずに済んだニーム時代のドーデにとって『プチ・ショーズ』のダニエルと同様、「この世に生れ出て、ただ一度の幸福な幼年時代を過ごした」のはニームの家であり、ニームは正に幸福の代名詞であったに違いない。ニームでの日々は幼かったこと也有って、呑気に自らの冒険心の赴くままに時を過ごすことができた夢の日々であった。幼少のドーデが一家の没落によってがらんとした仕事場で、ダニエルがロビンソン・クルーソーになりきつて遊びまわったように夢想の世界に浸っていたことは想像に難くない。

J'étais cet homme singulier, vêtu de peaux de bêtes, dont on venait de me donner les aventures, master Crusoé lui-même. Douce folie ! Le soir, après souper, je relisais mon *Robinson*, je l'apprenais par cœur ; le jour, je le jouais, je le jouais avec rage, et tout ce qui m'entourait, je l'enrôlais dans ma comédie. La fabrique n'était plus la fabrique ; c'était mon île déserte, oh ! Bien déserte.⁴³⁾

僕は、例の毛皮を着た不思議な人物—その冒険談を仕込んだばかりの—船長クルーソーその人だった。罪のない馬鹿遊びさ！ 晩になって食事がすむと、僕は『ロビンソン』を読み返して、よくそれを覚えておく。夜が明けると、その通りのことをやるのだ。夢中になってやつたものだ。そこら中にあるものに、手当たり次第役を振った。工場ももう工場じゃない、僕の無人島だ。いや、実に荒れたものだ。⁴⁴⁾

しかしダニエルの無垢で苦しみの無い幼少期はリヨンへの引っ越しと「無人島」の喪失によって幕を閉じる。

Jugez de mon désespoir : plus de Vendredi ! plus de perroquet ! Robinson n'était plus possible. Le moyen, d'ailleurs, avec la meilleure volonté du monde, de se foeger une île déserte, à un quatrième étage, dans une maison sale et humide,

rue Lanterne? ⁴⁵⁾

がっかりしたのなんのって、ヴァンドルディはもういないのだ！ 鶲鵠はいない！ これじや、ロビンソンも形なしだ。おまけに、いったい、どうしたら、あのきたならしい、湿っぽい、ランテルヌ街の家の五階に、無人島をつくり出す手があるというのだ。

まったく、ひどい家ったら！ 忘れようにも忘れられるものじゃない。⁴⁶⁾

ここで「いったい、どうしたら、あのきたならしい、湿っぽい、ランテルヌ街の家の五階に、無人島をつくり出す手があるというのだ」とあるが、ダニエルがリヨンでは「無人島」という「^{エデン}楽園」を想像することさえも断念するのは、ドーデにとっての「樂園」はニームであり、リヨンではそれを新たに作り出そうともしなかったことを示している。ヴァンドルディ、デフォーの『ロビンソン・クルーソー』ではフライデーだが、ダニエルはその役割を代わりに果たしてくれる友人もおらず、可愛がっていた鶲鵠も失い、新たな「樂園」建設を諦めざるを得ない現実と対面する。この「樂園」喪失はドーデの無垢な子ども時代の喪失とも言える。リヨンに越してもニームにいたころと同じように「無人島」を建設することは可能だったであろう。しかし、もう家の没落の意味を理解せずにいられる無垢な存在ではなくなってしまった。ドーデはダニエル同様、故郷とともに自らの子ども時代も失ったのだ。

この喪失によってドーデが受けた衝撃はどのくらいのものであったろうか。あくまでも目安にしかならないが、ストレッサーの測定に関して、社会心理学的手法の一つである Holmes-Rahe Stress Scale⁴⁷⁾ の子ども向けに手直しされた一覧を見てみると、「両親の死」を 100 とすると「両親の失業」は 46、「両親の経済状況の変化」は 45、「引越し」は 20 と想像以上にストレスを刺激していることがわかる。もちろんこの研究は 1967 年に発表されたものなので、ドーデの生きた時代のデータではないが、幼少期に相次いでドーデの身に起こった出来事を考慮する参考としたい。リヨンの現実を目の当たりにすればするほどニームの地は失われた「樂園」としての意味を持ち続ける。ドーデは「チビ公(Petit chose)」のあだ名の通り、幸せな子どもでも一人前の大人でもないこの中途半端で多感な時期をリヨンで過ごし、まだ見ぬ「新天地」を目指してダニエルと同じように自習監督として意気揚々とアレスに向かう。

La joie de quitter Lyon, le mouvement du bateau, l'ivresse du voyage, l'orgueil de se sentir homme— homme libre, homme fait, voyageant seul et gagnant sa vie —, tout cela grisait le petit Chose(...)⁴⁸⁾

リヨンから離れる喜び、船の動搖、旅の陶酔、一人前になったような気のする誇り、——自由な男、大人、一人で旅して、自分で稼ぐ——、いっさいがっさいが、チビ公を酔わせる。⁴⁹⁾

けれどもこうした夢想はすぐにアレスでの悲惨な現実によって打ち消され、ドーデはここでも楽園を見つけることも作り出すこともできなかった。16歳の少年はわずか6か月でこの「苦しい牢獄のような生活」から脱け出し、兄エルネストを頼ってパリへと上る。ドーデが『プチ・ショーズ』に自伝的な要素を取り込んだのには、ドーデ自身が幼いころに味わった喪失観を描くことで、無意識にでも喪失によって生まれた心の中の空虚とも言うべき穴を埋める修復作業の意図があったのではないだろうか。ドーデが25歳の時に執筆した『プチ・ショーズ』の第一部に関して、時期尚早であったと後にドーデは振り返る。もっと後になって書けば幼少期のことなどより詳細に書けたというのだ。

次に挙げる喪失は、普仏戦争に象徴される、ドーデ個人を含む「フランスの喪失」である。その普仏戦争に関する短篇小説が多く書かれた『月曜物語』(Contes du lundi)は「喪失」が物語の根底に流れている。第一部、第二部合わせて41の小話の中で、人々は平和な日常や家族、部下や上官、規律、道徳、名誉など古き良き時代を思わずにはいられないものを失う。そしてフランスも普仏戦争でアルザス・ロレーヌ地方を失うこととなる。

「最後の授業」(La Dernière Classe)を含め『月曜物語』の中にはこのアルザス・ロレーヌ地方が題材になっている短篇小説がいくつか(La Dernière Classe, Le Mauvais Zouave, Alsace ! Alsace !)あるが、ドーデはこれらの作品をアルザス・ロレーヌ地方のために書いたのではなく、少なくとも「最後の授業」に関してはパリに住むフランス人に向けて書いた物語だということは前節でも述べた。湧きあがる愛国心から普仏戦争に従軍したドーデだったが、先にも述べたように彼はアルザス・ロレーヌ地方の代弁者としてこれらの小説を書いたのではない。アルザス・ロレーヌを失ってしまったフランスの哀愁をアルザス・ロレーヌの風景と重ね、彼自身も抱えていたであろう普仏戦争に負けたフランス人としての喪失感をノスタルジックに描いた。

アルザスの少年はフランス語を学ぶ機会を失くし、老教師は職を、父親は誇りに思って

いた息子を失くし、その妻と息子は父親を失った。ドーデは普仏戦争によって現れたさまざまな喪失を感傷的に描きはしたもの、決してそれらを取り戻そうと躍起になることはなかった。これにはドーデの政治的立ち位置が関係しているのであろう。

普仏戦争敗戦後のフランスは政府とパリ市民との間で意見が真っ向から対立しており、降伏後の和平交渉を進める穩健派中心の政府に対してプロイセンによるパリ包囲下から多くの犠牲を払ってきたパリ市民は蜂起し、パリ・コミューンを宣言した。ドーデは普仏戦争による喪失をこのパリ・コミューンに同調することによって取り戻そうとはしなかった。むしろパリ・コミューンへの嫌悪を表す小話を紙面に発表している。ドーデは二十歳の頃ナポレオン3世の第二帝政下の立法議会議長ドゥ・モルニー公爵(le duc de Morny)の第三秘書として勤めており、文学に理解ある公爵の下で創作活動に精を出していたことに加え、ナポレオン3世の妃エジエンヌ(Eugénie)に目をかけてもらっていたこともあり、パリ・コミューンには終始否定的な立場を貫いた。よって、パリ・コミューン鎮圧後に『月曜物語』と銘打たれ新聞に掲載されたこれらの小話には少なからず政府のプロパガンダとしての役割が課せられていたと言える。

第二の「喪失」に対面したドーデはフランスの喪失を否定するでも否認するでもなく、喪失をノスタルジックに描くに留まった。アンチ・パリ・コミューンの立場であったドーデはパリに集まつた彼と同じ多くの地方出身者たちに向けてこれらの小説を彼らの心にもある郷愁をくすぐろうとして書いたのだろうか、それとも自らも参戦し目の当たりにした普仏戦争からフランスのあるべき姿を思い、筆を振るつたのだろうか。いずれにせよ、「古き良き時代」への彼のノスタルジーの吐露が混在していることは否めない。

さまざまな「喪失」が溢れる『月曜物語』の中でも一風変わった「喪失」が描かれているのが「フランスの仙女たち 幻想的小話」(*Les fées de France Conte fantastique*)である。この短篇小説はドーデの小説観を垣間見ることができる非常に興味深いものとなっている。自分を仙女だと言い張る老女は産業の発達や科学の知識によって魔法が廃れ、民間信仰が失われ、自分たち仙女の存在が消えて行ったことが普仏戦争の敗因だと主張するのがこの小話の大部分を占めているのだが、そこには‘Mélusine’(フランスの昔話に出てくるメリュジーヌという仙女の名)、‘fée’(仙女)、‘vieux châteaux’(古い城)、‘magique’(魔法)、‘dans un rayon de lune’(月の光の中)、‘nos fronts couronnés de perles’(真珠の冠を頂いた私たちの額)、‘nos baguettes’(私たちの魔法の棒)、‘nos quenouilles enchantées’(私たちの魔法の糸巻棒)、‘nos draks’(私たちの妖精)、‘nos feux follets’(私

たちの鬼火)といったファンタジックな言葉があふれている。しかし、彼女の口を借りて語られるかつて存在したフランスの幻想的なおとぎ話も老女がパリを焼こうとした「放火女」の意であるペトロルーズ(Pétroleuse)として裁判にかけられているという現実が裁判官の一声によって呼び戻され、幕を閉じる。

ロマン主義的な言語があふれる幻想的な物語は ‘—Décidément cette vieille est folle, dit le president. Emmenez-la.’ (「まったく、この老女は狂っている」と裁判長は言った。 「連れて行け。」)という現実的な台詞の介入によってそのファンタスティックの効果を失ってしまう。老女の語るフランスが失った古き良き魔法という幻想とその対極にある現実の放火女の裁判の終審による幕引きという物語の構図はドーデの訴えるフランスにおけるファンテジーとリアリズムの関係そのものである。つまり、ロマン主義的なファンテジーはリアリズムに取って代わられ、現実の観察と真実の資料こそが小説の主軸であるという自然主義の台頭を読み取ることはできないだろうか。

しかし、ドーデの出発点は「詩」であり⁵⁰⁾、彼は想像力とそこから生まれるファンテジーに創作の重きを置いていた。彼をフランス文学の中で位置付ける際、素直に自然主義者とは言えない点はそこにある。ピエール・マルチノー(P. Marcino)はフランス自然主義の中でのドーデの位置付けについて次のように述べている。

Cette simple considération des dates explique assez bien qu'Alphonse Daudet et E. de Goncourt, s'ils ont consenti à s'associer d'assez loin à la campagne de Zola, et à se laisser appeler, par moments, des naturalistes, aient gardé, en réalité, leur pleine indépendance. ⁵¹⁾

アルフォンス・ドーデーとエドモン・ド・ゴンクールがゾラの運動にときおりくわわり、ときたま、ナチュラリストと呼ばれることに同意したとしても、実際には、完全に独立を守っていたことは、このように年代を簡単にしらべるだけで十分に理解できる。⁵²⁾

Son rêve était d'être un « marchand de bonheur », de consoler les infirmes et les marades, de guérir les égoïstes, d'enseigner le dévouement, non pas en faisant espérer de grandes catastrophes sociales, mais en montrant la noblesse de la destinée, même quand elle est petite. Il a nié la fatalité, le déterminisme ;

il a affirmé le pouvoir que possède chaque individu de sa refaire chaque jour son bonheur. C'était là un rêve, sans doute, mais il y tenait beaucoup. Et ce rêve le sépare tout à fait des naturalistes. Zola avait d'abord eu comme devise : Vérité *et* Science ; puis ce fut : Vérité *et* Socialisme. Daudet, lui, commença par affirmer : vérité *et* fantaisie ; plus tard, il se rallia à la devise de Goethe : vérité *et* poésie. Tout le charme de son œuvres, probablement, est dans la façon très personnelle dont il a su associer ces deux tendances que tout l'effort de son siècle avait tendu à dissocier.⁵³⁾

彼の夢は「幸福の売り手」であること、不具者や病人をなぐさめること、エゴイストをなおすこと、献身を教えること、そして社会的大変動を希望させるのではなく、たとえ、ささやかでも、運命の高貴さをしめすことであった。彼は宿命やデテルミニズムを否定し、各人に日々その幸福をつくりだしていく能力のあることを肯定した。なるほど、それは一つの夢であった。しかし、彼はそれに非常に固執した。そして、この夢が彼を他のナチュラリストから完全に分離した。ゾラの最初のモットーは〈真理〉と〈科学〉であった。つぎには〈真理〉と〈社会主義〉になった。ドーデーの方は、まず、真理とファンテジーを主張した。後にはゲーテのモットーである真理とポエジーに近づいた。おそらく、彼の作品の魅力は、彼の世紀が全努力をかたむけて分離することにつとめた、真理とポエジーの二つの傾向をふたたび結びつける、そのきわめて個性的なやり方のなかに見出されるのである。⁵⁴⁾

このようにドーデを自然主義者として位置づけるかどうかというのはその切り口によって違ってくる。彼は自然主義の時代を生き、その傾向を持ってはいたが、彼の根本はファンテジーでありそこから生まれる理想主義的思想をリアリズムに則って描き出す作家であると言えるだろう。ドーデのノスタルジーには「幻想と歴史」(La fantasia et l'histoire)という『月曜物語』の第一部のタイトル通り、幻想と現実(歴史)が混在している。批評家によつてはこれを感傷的な現実の美化と捉えることもあるが、彼独自の穏やかなリアリズムスタイルはそこから生まれている。フランスの失ったファンテジーをドーデは持ち続けたまま、そしてそれを捨てるということは露も考えず、自然主義時代の全盛期を生きていたのだ。ドーデをフランス文学の中で位置付ける際、素直に自然主義者とは言えない点はそこにある。

このように、ドーデはゾラの自然主義とは一線を画しているのは明白だが、時折見せる彼の写実主義的技法と事実に対する信念が彼を文学史上に位置づけようとする文学者たちを困惑させる。けれどもドーデの作家としての才能を写実よりもファンテジーに置いた時、ゾラとドーデの明確な差が見て取れることをマルチノーは指摘する。つまりドーデは自然主義の時代を生き、その傾向を持ってはいたが、彼の根本はファンテジーでありそこから生まれる理想主義的思想であった。この「幻想」とドーデのノスタルジーには大きな関わりがある。ドーデ自身《Sur D... : Il y a un singulier mélange de fantaisie et de réalité dans cet écrivain. Quand il fait un livre d'observation, une étude de mœurs bourgeois, il s'y trouve toujours un côté fantastique, poétique.》⁵⁵⁾(「Dについて...この作家には幻想と現実が奇妙に混在し、彼が観察の本を創作したり、ブルジョワ階級の研究をする時、そこには常に空想的で詩的な様相が存在する。」(拙訳))と評しているように、ドーデにとって現実の観察を行ってもそこには幻想的で詩的な一面があり、ドーデの現実から幻想への飛行は、一種の逃避とも言える過去へのノスタルジックな回想でもあった。日本で最初のドーデの翻訳作品「緑葉歎」(*Kadour et KATEL*)を翻訳した森鷗外がゾラではなくドーデを好んだ⁵⁶⁾のもドーデのこれらの憂愁に満ちた幻想的な自然主義の部分に魅かれたからではないだろうか。

幻想と現実によって成り立つドーデの小説は日本においてもおおよそ好感を持って受け入れられる。『最後の授業』が国語の教科書教材として長い間使用されてきたのも愛国心を謳うだけのものではなく、敗者としてのフランス、去り行くアメル先生の姿に深く共感を覚えたからではないだろうか。日本人が見せた、ドーデの描いた失われていくものへのノスタルジックな共感は、アイヴァン・モリスの日本の英雄論で説かれている敗者に対する共感と一致する。アルザスを去って行くアメル先生や、息子の代わりに戦地へ赴くロリは、モリスの言う次のような「日本人独特の好み」⁵⁷⁾に当てはまる。

日本人には、具体的な行動の目標達成に挫折した英雄を特にひいき目で見る性質がある。⁵⁸⁾

日本人には、古代から、人間を取り巻く世界と人間の条件が、根本的に温和な好意的なものではないという考えを抱き諦観を持つ傾向があったということがうかがえる。(中略)遅かれ早かれひとは敗北するのである。無情な社会がしつらえる千差

万別の障害物を乗りこえていったにしても、ひとは最後のところで年齢という自然の力、病気、死に打ち敗られる、と知って生きている。⁵⁹⁾

モリスの言うこうした敗者の美学ともとれる日本人の英雄観にドーデの作品の主人公たちの多くが当てはまる。勝者ではなく敗者、中心ではなく周縁をノスタルジックに描いたドーデの感性が、日本人に純粋に好まれたこともドーデ受容の大変な一面である。

例えば、フランスがプロイセンに敗戦した『最後の授業』は GHQ 統治下の日本の教育制度改革時の日本の知識人・教育者たちの頭を掠めたことは次の記述からもわかる。

不幸な、大東亜戦争の敗戦後、我が祖国の多くの学校に於ても、右フランスの学校での“最後の授業”のような場面が、見られたことだつたろうと、私は推測していたが、今年四月の文芸春秋に載せられた、評論家臼井吉見氏の一文を目にし、私の推測は、はづれていなかつたことがわかり、大きく心を打たれた。⁶⁰⁾

今村はこの章で臼井吉見が体験した紀元節の校長先生とのエピソードを引用し、ドーデの『最後の授業』と絡めているが、他にも今村が推測したように、フランス語が禁止された『最後の授業』のように日本語も禁止されるのではないかという恐怖を抱いた教師も少なくない。ましてや第二次世界大戦に敗れ、GHQ の占領下にあった日本では敗者への温かな眼差しへの共感が一層強まつたことは想像に難くない。第二次世界大戦後の多くの日本人が抱えたであろうサバイバーズ・ギルト、つまり生存者の「犠牲者に申し訳ない」という罪悪感は社会的にも大きな不安要素をもたらし、過去を回帰するノスタルジーへの原動力となるものであった。

第3節 田園文学の流行とドーデ

さて、日本人の好みとは別に、明治期の日本の文学界の潮流という側面から見てみても、ドーデのノスタルジーを受け入れる土壤は既に十分にできていたと言える。その土壤とは宮崎湖処子の『帰省』を始めとする「田園文学」の趨向である。「田園文学」の系譜を俯瞰し、大きく二つに分けるとすると自らの故郷である田園地方に対する純粋な思慕が作品に

投影された前期と産業革命で田園地方が切り拓かれ、幻の風景となってしまった田園がモチーフとなっている後期である。いずれにせよ明治期の文人たちにとってそれぞれの「故郷」とはどのようなものであったのかを探り、ドーデの樂園的故郷觀と比較する必要がある。

そこで、まずは純粋な「田舎贊美」の発端を宮崎湖処子の『帰省』の流行の周辺を通じて、徳富蘇峰や北村透谷らの故郷觀から当時の文人の故郷に対する思いを明らかにし、次第にパラダイムシフトしていく「田園文学」の「故郷」の概念を、同じく明治期に文人たちにこぞって愛読されたオリバー・ゴールドスミスの田園詩 *The Deserted Village* の受容を通して考察したい。日本におけるドーデ文学の根底に流れる故郷喪失とさまざまな「喪失」から生まれるノスタルジーへの共感の可能性について検討したい。

宮崎湖処子の『帰省』が出版されたのは明治 23 年のことである。発売前から宣伝にかなり力が入れられ、徳富蘇峰の太鼓判ももらったこの小説は 20 数年後には 25 版にまで版を重ねる明治時代のベストセラー小説^{6 1)}へと上り詰めていく。柳田国男が『故郷七十年』の中で「そのころの読者はみな学生で、しかも遠く遊学している者が多いので、みなこの『帰省』を読んで共感したのである」^{6 2)}と記しているように、この故郷に対する純粋な思慕を湖処子と同じように地方から出てきた多くの若者が抱いていたことは容易に想像できる。

湖処子の『帰省』にはそれを出版した民友社の設立者でもある徳富蘇峰の強い影響があったことは周知のことである。杉本邦子は湖処子と蘇峰に「都会否定」と「田園礼讃」の共通の価値意識を見出しているが、またそれと同時に両者の相違点として、蘇峰の「田舎人の素朴で純粋な傾向を、政治や経済にも反映させ、もって国家建設のエネルギーたらしめようという、平民政義に立脚しての田園礼讃であり、故郷思慕である」^{6 3)}点を挙げ、そのような観点は湖処子には見られないことを指摘している。確かに蘇峰の興味は日本の政治にあり、ただ単に文学的趣向から田舎を礼賛していたわけではない。彼が 60 歳を契機に口述したものをまとめた『蘇峰自傳』には次のような記述がある。

予は本來政治が好きであり、政治が予の生命であつた。(中略)予は唯世の中の政治を吾が思ふ様に動かし導かん事を欲したる迄にて、それ以外には何等の功名心も無ければ、名譽心も持たなかつた。併し極めて微力ではあるが、世の中を予の是なりと思ふ方に導かんとする志は、若しこれを野心と云ふならば、その野心は燃ゆるが

如くあつた。⁶⁴⁾

これは明治 20 年頃を回想した際の言説であり、蘇峰の関心が専ら世の中の政治や世論を動かすことになったと推測できる。また蘇峰にとっての「地方」観と「中央」観がどのようなものであったかを窺い知る事が出来る。次の東京へ根拠を据えるため、蘇峰の父母と妻と一家そろって東京へ出ることとなった時の回想である。

予は家を擧げて東京に移轉する事に就いては、別段新島先生の賛成を需めなかつたが、先生は平生予に成可く田舎にあつて勉強しろと云つてをられたが、此際には最早や予が中原に向つて腕を試むべき時節が到來したと認めたのであらう。予の上京に反対せざるのみか、寧ろ贊同し、『國民之友』の如きは、最初の購讀者の一人となられた。⁶⁵⁾

蘇峰にとって師であった新島襄との回想となっているが、蘇峰が上京しジャーナリストとしての道を切り開こうとした時分には既に新島の言うところの「田舎」つまり地方で勉強に励むべき「青年」期を過ぎ、中央である東京に出て行くにふさわしい人間と認められたという意であろう。蘇峰にとって地方は成長する場ではあったものの、自分の手腕を試す舞台ではないのだ。

一方で湖處子の描いた故郷は松村友視⁶⁶⁾の言うように「上京後数年の都会生活での違和感の対極に故郷とその自然が遙かな「樂園」としてユートピア化」されるという対比で描かれている。それゆえ『帰省』の語り手が故郷について語る時、孔子生誕の地とされる山「尼^{ぢきゅう}丘」や「錫^{セイロン}倫」「ベッレヘム」といった聖地が引き合いに出され、更に語り手自身が忘れてしまった故郷の人々の話す言葉は「今や耳新しき天上の音楽に似て、故旧の知音は天使の言葉の如くなりき」⁶⁷⁾とされている。そこには笹淵友一が『浪漫主義文学の誕生』の中で指摘するように、故郷である田園をアルカディアと捉え樂園を喪失した都会人の姿がくっきりと浮かび上がる。

次に「田園文学」の流行を紐解く鍵として、オリバー・ゴールドスミスの *The Deserted Village* の受容に触れたいと思う。日本で『荒村行』や『寒村行』と訳されたこの詩は、イギリスの所謂田園詩の一つで明治期の文人たちにも広く読まれ親しまれた作品の一つである。川戸道昭は、この『荒村行』の受容には明治 20 年代までとそれ以降でその解釈に違

いが見られると指摘する⁶⁸⁾。つまり、20 年代までは理想郷としての田舎に关心が向けられ、30 年代以降は荒廃した当時の田舎が「故郷喪失」という作中の主要テーマにパラダイムシフトしていったというのだ。そこには日本の産業の近代化が切っても切り離せない。

図らずもこの「故郷喪失」という近代人特有のメランコリーは、ドーデ自身の人生と切っても切れないものである。ドーデの人生に関しては前節で既に触れたように、父親の事業の失敗により幼き日の楽園の象徴でもあったニームを去り、リヨン、アレス、パリへと流れつく。

故郷喪失によってドーデが感じた虚無感と、ゴールドスミスの *The Deserted Village* の詩人が「曾て農村共同体として村は平和で村人は幸福そのものであった Auburn 村を再訪し、人口の減少と独占資本が村へ進出し農村を移民(アメリカ大陸)へと追い立てて農村が荒廃していく現状を見て、富が蓄積される一方で人間性が失われていく社会の現実の姿を悲しむ」⁶⁹⁾感情とはその根幹は同じものである。ゴールドスミスの *The Deserted Village* の空寂と哀愁は例えば次のようなものを挙げることができるだろう。

Sweet smiling village, loveliest of the lawn,
Thy sports are fled, and all thy charms withdrawn;
Amidst thy bowers the tyrant's hand is seen,
And desolation saddens all thy green:
One only master grasps the whole domain,
And half a tillage stints thy smiling plain:
No more thy glassy brook reflects the day,
But choked with sedges, works its weedy way.⁷⁰⁾

この詩の中の荒れ野と化した村の現実はかつての牧歌的な風景との対比によって一層空虚なものとなっている。ドーデの個人的な体験である故郷喪失もこの詩人の感じる共同体としての故郷喪失も失われたものに対するノスタルジーを発現させるという共通点がある。どちらのノスタルジーも時の流れの無常さによって生み出されたものだからである。ましてやそれがかつて自分の所属していた共同体であった「故郷」に関するものならば人はより一層メランコリックになると思われる。

こうしたメランコリーは国や民族が変わってもさしたる違いはない。佐藤勇夫『新版英詩と日本詩人』(北星堂書店、1992年)はゴールドスミスの *The Deserted Village* の影響詩として国木田独歩の「たき火」と北村透谷の「みゝずのうた」を挙げている。中でも、透谷の「みゝずのうた」に関しては原詩の見事な換骨脱胎作品だと評し、透谷がゴールドスミスの詩から引用した “I still had hopes, my long vexations passed,” “Here to return—and die at home at last.” という第95連と96連を巡る透谷の「故郷」への言説を取り上げている。実際に透谷は「三日幻境」という雑録で次のように述べている。

われは函嶺の東、山水の威靈少なからぬところに産れたれば我が故郷はと問はゞそこと答ふるに躊躇はねども、往時の産業は破れ知己親縁の風流雲散せざるはなく、快く疇昔を語るべき古者の存するなし。山水もはた昔時に異なりて豪族の擅横をつらにくしとも思はずうなじを垂るゝは極石に名山大川の威靈も半死せしやと見て面白からず。⁷¹⁾

一方で透谷は「「^{コレクション}追懐」のみは其地を我故郷とうなづけど、「希望」は我に他の故郷を強ゆる如し」としており、故郷が必ずしも生まれ育った土地とは限らないことを記している。しかしこの「希望」によってたらされた故郷は「三日幻境」を読み進めて行くと透谷が創り上げた理想郷であることがわかる。透谷自身は理想郷を「幻境」という名で呼んでいる。加えて、「わが幻境は彼あるによりて幻境なりしなり」と言っているように透谷にとっての幻境はトポスとしてのものであると共に、そこに存在する人物も重要な意味を持つ。つまり、環境と取り巻く人々とが理想郷を創り出すといった点ではドーデと共通の要素を持っている。

ここで、ゴールドスミスの *The Deserted Village* の日本における移入を中心とした田園文学の流行と同時期に翻訳されたドーデの作品の内、明治30年代までを年表にして比べてみると次のようになる。

年	田園文学に関係のあるもの	ドーデ作品の翻訳
明治8年以前	中村敬宇訳「僻村牧師歌」	
明治22年	“The Deserted Village” in <i>Studies in English Literature</i> (明治期もっともポピュラー)	鷗外漁史・三木竹二「綠葉歎」 (『読売新聞』)

	ユラーな英文テキストの一つ) 内田魯庵「ゴールドスマッシュを評す(其一)」『女学雑誌 第 179 号』	小金井喜美子「星」(『日本之女学』) 小金井喜美子「星」(『やまと錦』(再録)) 森鷗外「戦僧」(『少年園』)
明治 23 年	宮崎湖処子『帰省』 北村透谷「泣かん乎笑はん乎」『女学雑誌 第 210 号』	森鷗外「盲帝の曲」(『国民新聞』) 森鷗外「みくづ」(『国光』) 無署名「ガムベッタ」(『国民之友』)
明治 24 年	武内忠次郎訳「荒村」(漢訳)	鷗外漁史「政治を憎む文」(『国民之友』) 森鷗外「みくづ」(『しがらみ草紙』(再録)) 森鷗外「戦僧」(『しがらみ草紙』(再録))
明治 25 年	磯部弥一郎訳「寒村行」『英文学講義録 第一巻』 北村透谷「三日幻境(上)」『女学雑誌 甲の巻・第 325 号』	森鷗外『水沫集』(「戦僧」「みくづ」「緑葉歎」)
明治 27 年	大和田建樹訳「荒村」『欧米名家詩集 下巻』	小金井喜美子『星』(再録)
明治 28 年	坂田典治訳「廃村落」『東京専門学校邦語文学科第一回一年級講義録』(刊年不明だが川戸道昭は明治 28 年以降と推測している)	くれがし(田山花袋)「跛娘」(『文芸俱楽部』)
明治 29 年		馬場孤蝶「あだ波」(『世界之日本』)
明治 30 年		無署名「ツルゲーネフ」(『国

		民之友』) 馬場孤蝶「おとどひ」(『文芸俱楽部』) 平田禿木「手枕」(『文学界』)
明治 31 年		徳富蘆花「誤解」(『家庭雑誌』) 松居松葉「文学者の妻」(『太陽』) 田山花袋「入寇」(『太陽』)
明治 32 年		馬場孤蝶「野の花」(『読売新聞』)
明治 34 年	胡沙生訳「隠者」	
明治 35 年		粦夢生・尾崎紅葉「をさな心」(『新小説』) 徳田秋声『驕慢児』 上村佐川「擬ひ眞珠」(『文芸俱楽部』) 田山花袋「『擬ひ眞珠』の後に題す」(『文芸俱楽部』) 馬場孤蝶「樂人のねたみ」(『文芸界』) 馬場孤蝶「夏の夜」(『明星』) 馬場孤蝶「隠家日記」(『明星』) 馬場孤蝶「沖の小島」(『明星』)
明治 36 年	千葉亀雄訳「荒村行」『いざゝらば』 久保天隨・天野淡翠訳『ゴールドスマス 寒村行』	戸川秋骨「球突」(『帝国文學』) 國木田獨歩「怠惰屋の弟子入

		<p>り」(『東洋画報』)</p> <p>吉田荻洲『走馬燈』</p> <p>馬場孤蝶「兄弟」『やどり木』</p> <p>田山花袋「堺家」(『文芸俱樂部』)</p>
明治 37 年		<p>渡邊霞亭「サホー」(『文芸界』)</p> <p>片上天絃「最終のお稽古」(『読売新聞』)</p> <p>田中嘯月「間諜少年」(『慶応義塾学報』)</p> <p>鶴浜生「怕い先生」(『慶応義塾学報』)</p>
明治 38 年		<p>生田星郊「あだなみ」(『明星』)</p> <p>暎峰「軍司令部」(『慶応義塾学報』)</p> <p>武林磐雄「サフオーバー」『七人』</p> <p>徳田秋声「ゴム靴」(『新声』)</p> <p>生田葵山「戦争の跡」(『女子世界』)</p> <p>荒木嘯羽「出京と初作」(『帝国文学』)</p> <p>荒木嘯羽「余の知れるツルグネップ」(『太陽』)</p> <p>小山内薰「二軒茶屋」(『戦時画報』)</p> <p>中里介山「星」(『新潮』)</p> <p>馬場孤蝶「終の教」(『国文</p>

		学』) 荒木嘯羽「鼓手」(『日露戦争写真画報』) 梧桐夏雄「結婚論」(『帝国文学』)
明治 39 年		戸川秋骨「旗手軍曹」(『帝国文学』) 馬場孤蝶「金脳の人」(『明星』) 梧桐夏雄「才人の寡婦」(『帝国文学』) 荒木嘯羽「著作と経営」(『太陽』) 菅井恵山「鏡」(『読売新聞』) 中村孤月「新教師」(『読売新聞』)

こうして田園文学の流行とドーデ作品を翻訳とを比べてみると、ドーデのノスタルジーと田園文学の影響関係は必ずしも直接的なものであるとは言えない。ドーデの翻訳が本格的になされたのは明治 30 年代であり、翻訳されたものも短篇小説の一篇や隨筆の一部、長編小説にいたっては *Fromont jeune et Risler ainé* や *Sapho* といった、いわゆるドーデの故郷である「地方色」が色濃く出たものではない作品が翻訳されている。唯一挙げるとすれば、小金井喜美子が最初に翻訳した「星」は南フランスの牧歌的な一話であるが、やはりドーデの地方色の濃い作品が翻訳され始めたのは 30 年代後半から大正期にかけてと言わざるを得ない。30 年代も後半になると、南フランスの色濃い *Le Petit Chose* の翻案である徳田秋声の『驕慢児』や南フランス出身者を主人公とした *Le Nabab* の翻訳『走馬燈』が出版されるなど地方色のあるドーデ作品が掲載される雑誌や単行本の出版が一挙に増える。見落とせないのが、日露戦争の影響からプロパガンダにもってこいの短篇、例えば『月曜物語』の中 *La Dernière Classe* 「最後の授業」を始め、*La Partie de Billard* 「玉突き」 *L'Enfant Espion* 「少年の裏切り」 *Le Porte-Drapeau* 「旗手」などの、ドーデが普

仏戦争の体験を基に描いた短編小説の翻訳の占める割合が徐々に増えているという事実であろう。

しかし、日本におけるゴールドスミスの *The Deserted Village* の受容と、宮崎湖処子の『帰省』ブームによって「故郷」や「地方」が文学的にも重要な意味合いを帯び、その礎を築いたことは、後にドーデ作品の中でもノスタルジックな作品が生きながらえることと無関係ではない。田山花袋が明治42年に記した『小説作法』の中に「ローカル・カラー」つまり地方色についての記述があり、中根隆行がこの語の浸透について次のように指摘している。

「ローカル・カラー」について、それが「全く新しき文芸の所産である」という田山花袋の言葉に注目しよう。「ローカル・カラー」という語はそれ以前にも事例はあるが、一九〇九(明治42)年頃から顕著に使用される傾向にある。なかでも、一月の『新声』(第二〇巻第一号)における「地方色と作物」という小特集が注目される。その多くは小説に描かれた地方文化への好奇心や、作家の出身地別にみた地域性から感得されている。

その話題となる「ローカル・カラー」について、三島霜川は、「文壇にも系統があって、初期からかけてツイ先年頃までは地方色などゝ云ふ言葉すら聞かなかつたものだ」(「地方色と作家」、三四頁)と言及している。花袋の言葉にもあるとおり、それは〈地方〉が意識的に招致されたことを意味する。⁷²⁾

つまり、田園文学の「故郷」に端を発した文学の中の「地方」は文壇の中にその確固たる地位を築き上げたと言えよう。ドーデの作品の中にも「故郷」というユートピアである南仏とそこに暮らす素朴で牧歌的な人々、そして南仏独特の気候や言葉が描かれており、まさに「ローカル・カラー」の強い作家と言える。ドーデがその作品の中でパリだけではなくとりわけ地方という周縁を描いたとき、それは決して現実を忠実に模写しただけのものではない。そこにはゴールドスミスの *The Deserted Village* に相通じる、空寂と哀愁が存在する。それに加えて描かれた現実の儂さやユートピアの幻想がドーデのノスタルジーを生み出すのである。こうしたノスタルジーは国を越え他言語に翻訳されても失われることなく、ドーデのノスタルジーが「地方」に着目している日本人作家のノスタルジーを呼び起こし共感された。このノスタルジーへの共感こそ、ドーデの作品が明治後期・大正初期の日本で愛され、ドーデの作品が日本で親しみをもって読まれた一因であり、少なからず日本の文壇

に影響を及ぼすこととなった。事実、森鷗外の翻訳した「緑葉歎」は彼が後に書いた『舞姫』のような異なる国、異なる文化に生まれた男女の恋の話であるし、徳田秋声はドーデの自伝的小説ともいえる *Le Petit Chose* に影響され自分と兄との関係を『驕慢児』に綴り、田山花袋はドーデの *Trente ans de Paris* に倣って『東京の三十年』を書いた。どれも作家自らの郷愁と重ねるには充分な内容となっている。ドーデの小説の題材が異国でありながらどこか懐かしい風景を連想することが出来るものであるということも失われたものへのノスタルジーとユートピアへの憧れを共感するという作用によるものと考えられる。

第4節 ドーデの創るユートピア

では一体、ドーデの求めたユートピアとはどういうものであったのか、その本質を探つていきたい。故郷の喪失、フランスの喪失、文学上のファンテジーの喪失を体験したドーデが求めたのは、やはりその喪失を埋めるための「ユートピア」であった。パリに出て苦労を重ねながらも順調に詩集を始め、戯曲や小説などの文筆活動でもって生計を立てることが可能となったドーデの筆が南仏を舞台とした短篇小説を書き留めるようになったのは1861年のアルジェリアへの転地療養と翌1862年の南仏旅行が契機となっている。その後もパリの喧騒から逃れ、冬になると南仏を訪れたドーデは、善良で暖かな人々との交流を通してその地にユートピアを見出す。幼少期の「楽園」を失ってから十数年後ようやくユートピアの中に自らの「楽園」を再建しようとした。ドーデが自らの思索の場として選んだ「風車小屋」は温かい暖炉のある部屋でもなければ、海辺の静かな保養地でもなく、子どもたちの頃に夢見たロビンソン・クルーソーの「無人島」があった工場跡地と同じ、いやそれ以上の廃墟であった。ドーデは子ども時代に喪失した「無人島」を「風車小屋」という形で再び手に入れたのだ。

Une ruine, ce moulin ; (...) Je ne sais d'où m'est venu ce goût de désert et de sauvagerie, en moi depuis l'enfance, et qui semble aller si peu à l'exubérance de ma nature, à moins qu'il ne soit en même temps le besoin physique de réparer dans un jeûne de paroles, dans une abstinence de cris et de gestes, l'effroyable dépense que fait le méridional de tout son être. En tous cas, je dois beaucoup à ces retraites spirituelles ; et nulle ne me fut plus salutaire que ce vieux moulin de Provence.⁷³⁾

この風車小屋は、一つの廃墟であつた。(中略) 私は幼少時代から、このやうな荒漠とした野趣を、どうして心の中に思ひ泛べるやうになつたのか知らない。だが、このやうな好みは、同時に、すべての南國生れのものがする恐るべき言語動作の浪費を匡正しやうと、言葉を慎んだり、叫聲や舉動を抑制しやうという肉體的な欲求からでないとすれば、それは餘りにも、私の本來の豊かな性質に調和しないやうに思はれる。いづれにしても、私はこれらの精神的隠遁所に負ふところが多い。従つて、なにものもこのプロヴァンスの古い風車小屋以上に私にとつて有益なものとはなかつた。⁷⁴⁾

ドーデの言説に見られる南仏への憧れは、言い換えれば幸福だった子ども時代への憧れであり、彼はその憧れに導かれるように南仏にユートピアを見出し「楽園」を再建するに至った。第一の「故郷の喪失」以降、ドーデは自らの「楽園」を探し、ついにそれを南仏の景色の中に見出したと言える。アラン・ジェラールは *Le Midi de Daudet* の中で、《Le Midi était là autour de son berceau lorsqu'il vit le jour et cela n'est pas négligeable, les racines de l'être.》⁷⁵⁾(南フランスはまさにドーデが生まれた時、搖りかごのまわりにあつたものであるり、それは無視できない、存在のルーツである(拙訳))と指摘しているが、事実、ドーデの作品に彼の南仏色は良く現れている。ドーデの小説作品の中で、南フランスが題材となっているものは既出している *Le Petit Chose*、*Lettres de Mon Moulin* の他に畠中敏郎が「南仏物といえるほどその地方の色の濃いもの」⁷⁶⁾として挙げているものとして以下の六点が存在する。

Tartarin de Tarascon (1870)

Numa Roumestan (1881)

Tartarin sur les Alpes (1885)

Port-Tarascon (1890)

Tresor d'Arlatan (1896)

Premier Voyage, Premier mensonge (1900)

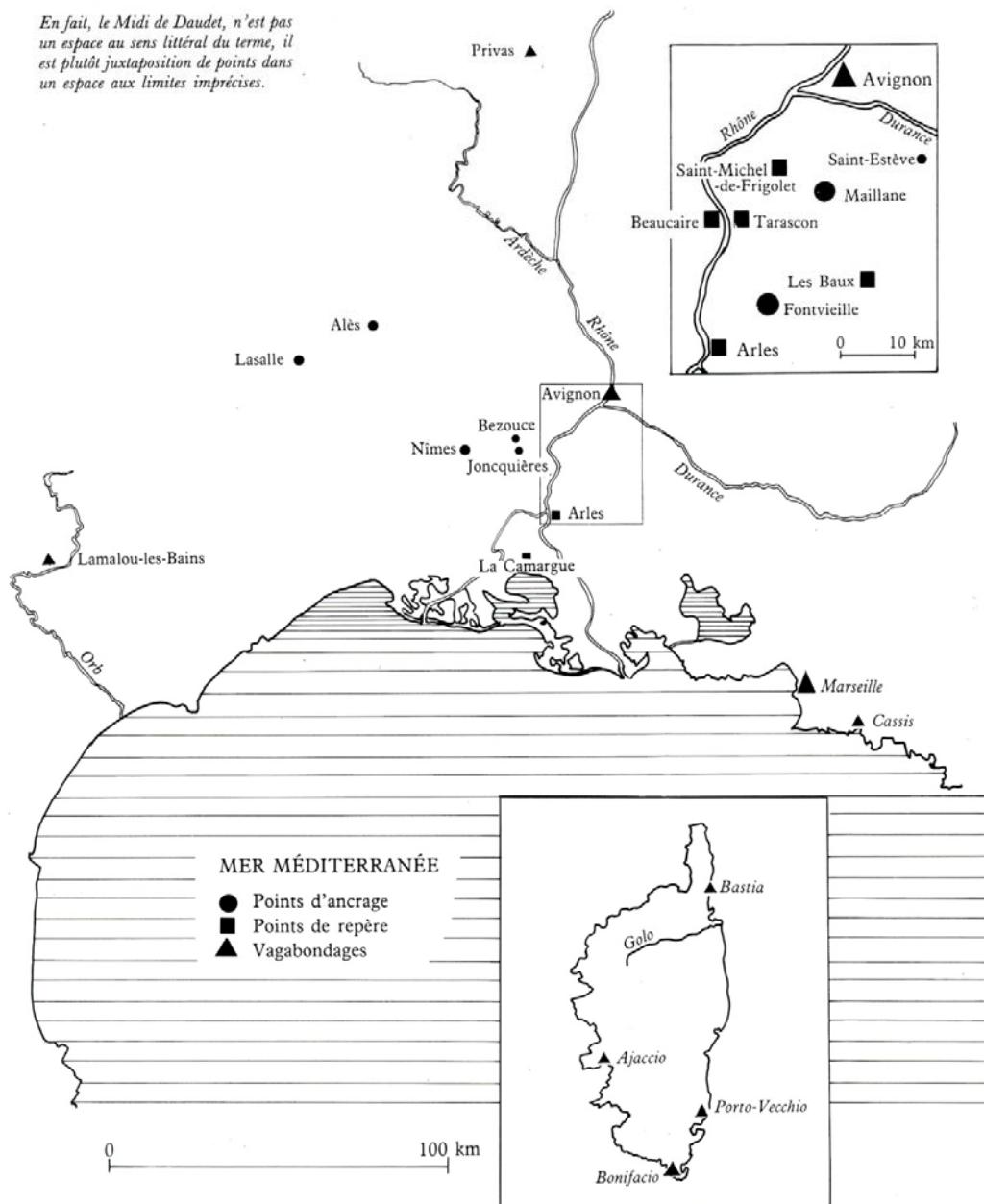
畠中も「アルフォンス・ドーデと南仏」の中で指摘しているように、ドーデの語る南フランスはドーデの生まれ育ったニームを中心とするごく狭い地域であり、大きく南フラン

スといつても当てはまらない地域も当然存在する。

ドデーはその作中に、南仏の他の地方、他の地方の人物をも取り入れてはゐるけれども、これは附けたりの舞台、副次的な人物としてであって、主なそれはプロヴァンスとプロヴァンス人であった。しかしそのプロヴァンスも、本文の最初に辞書を引いて定義したあの全域にわたってゐるわけではない。⁷⁷⁾

ここで畠中の言う「辞書を引いて定義したあの全域」とは、Grand Larousse Encyclopédique による解釈で、Bouches-du-Rhône、Vaucluse、Basses-Alpes、Var、Alpes-Maritimes の 5 県をプロヴァンスとするものなのだが、本論文で南フランスや南仏、プロヴァンスといった語を使用した際の地理的範囲は特に記載がない限り、次のアラン・ジエラールが用いた地図を参考にドーデの南フランスの範囲を狭めて考察している。⁷⁸⁾

En fait, le Midi de Daudet, n'est pas un espace au sens littéral du terme, il est plutôt juxtaposition de points dans un espace aux limites imprécises.



ドーデの「楽園」はやはりドーデの喪失体験から生じたものである。「故郷の喪失」も普仏戦争に敗れた「フランスの喪失」も、「ファンテジーの喪失」もドーデはそれに伴う喪失感を自身の力でもって負の方向から転換させ、決してペシミスティックなままでは終わらせない。ドーデの南仏への回帰は幼少期の喪失を埋めるための一つの行為であった。喪失体験による心理的働きについてフロイトは「喪とメランコリー」という分類を用いており、

喪は「通例、愛された人物や、そうした人物の位置へと置き移された祖国、自由、理想などの抽象物を喪失したことに対する反応」であり、メランコリーは「少なからざる人々が喪の代わりに」示すものだという⁷⁹⁾。また小此木啓吾はフロイトの「悲哀の仕事」を分析しこの「対象喪失」についての考察で「人間は、一定の環境に適応して暮らしていく過程で、その環境の構造や自然の風物に密着し依存することで、安定感を得るようになる。それはその場面の映像、におい、雰囲気との親密さと一体感である」と述べている。心理学用語で「対象喪失 (object loss)」に相当するドーデの故郷喪失はまさしくこの自己と一体化させていた生まれ育った故郷の喪失であり、それがドーデのノスタルジーを引き起こす起因となっていると言える。フロイトによれば「喪」においては「世界が貧しく空虚」になるが、その場合においても「自分自身が空虚」になる「メランコリー」の場合においてもノスタルジーは起こりうる。なぜなら、現実、あるいは現在の自分からの逃避としてのノスタルジーは「外的世界への関心の撤去」の反動によって起こる内的世界の形成だからである。ノスタルジーとは喪とメランコリー、そのどちらの状態においても見られる過去への回想を契機とした内的ユートピアの構築作業であり、ドーデの場合、その原動力となったのは、ノスタルジーを含んだ故郷への憧れであり、ゆるぎない自らの信念であり、幼いころから培われた情熱であった。

第2章 ドーデ像の形成

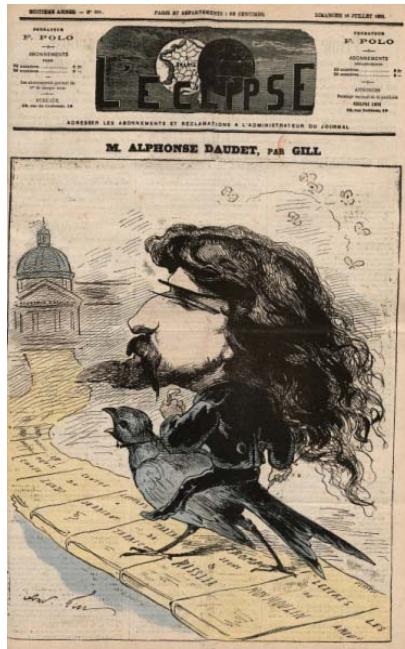
第1節 フランスにおけるドーデ像

日本におけるドーデの移入と受容を考察するに当たり、第1章では「ノスタルジー」をキーワードにドーデ作品を読み解いたが、第2章ではドーデという作家像がフランス、ドイツ、日本でどのように作られていったかに注目したい。なぜドイツが出てくるのかは後述するが、日本においてドーデという作家像にノスタルジスティックなイメージが付きまとった背景をドーデ作品が日本に移入される過程に関わるフランス・ドイツ・日本の各国でどのようなドーデ像が形成されていくかを見ることによって明らかにしたい。

フランスからドイツ、そして日本へとドーデ像の変遷を見ていくに当たり、まずはフランス本国におけるドーデ像を明らかにしたいと思う。テクストと作者の関係性を切り離して考えることがまだ認知されていなかったと思われるドーデの生きた19世紀において、作家と自身の作品とは深く結びつけられ、作家像に強く影響していた。更に、サロンの人間関係や自身の周辺の出来事までもが、作家のイメージに反映されることは往々にしてあった。それを最もよく表しているのがカリカチュアであろう。

リトグラフの発見もあり、フランスにおいてカリカチュアは19世紀、とりわけ1830年代に大きく花開き、1835年の検閲法によって政治風刺画が禁止されたのちも社会を風刺するカリカチュアが没落することはなかった。ウリエル・レシェフ⁸⁰⁾の指摘する通り、カリカチュアが「画家と民衆が現実に対して持っているイメージ」であり、カリカチュアの中に「事実に対する国民の感情」が込められているとするならば、ドーデのカリカチュアにも注目する値があろう。そこでドーデと同じ1840年生まれの風刺画家、アンドレ・ジルの作品を例に見てみよう。

1枚目は1875年7月18日付の*L'Eclipse*に掲載されたものであり、遠くアカデミー・フランセーズへと続く道の上で鳥に乗っているドーデが描かれている。ドーデの出版作品のタイトルが書かれている本がアカデミーへと続く道となってはいるものの、アカデミーへの道は遠く、どこかぼんやりとしたドーデが描かれている。



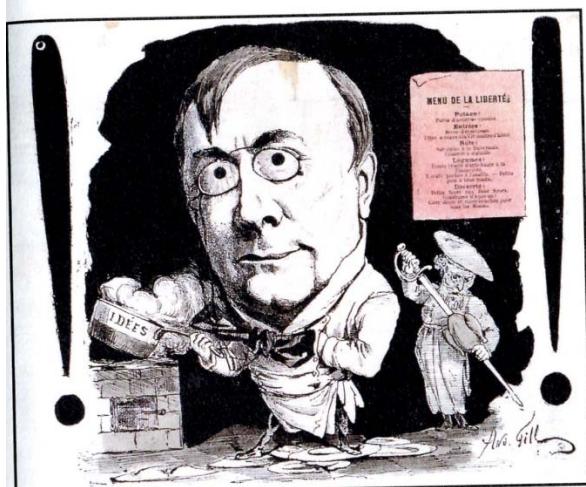
2枚目は1878年のレビュー、*Les Hommes d'Aujourd'hui*に収められたものである。ハートをピンセットで摘んだドーデがそれを虫眼鏡で細分に観察している姿が描かれている。カリカチュアの特徴として時に目・鼻・口など身体的特徴が誇張され、風刺的解釈となるペーツが付け加えられることがあるが、ドーデのカリカチュアは目・鼻・口や髪形などの肉体的記号には特に意味は与えられておらず、端正な顔立ちのままである。したがって、このカリカチュアはカリカチュアに書き込まれたドーデの動きやアカデミー・フランセーズの建物やハートといった他の装置によって社会的状況などが転置されている類のカリカ

チュアと言える。1枚目はアカデミー会員への道が出来てはいるがまだまだ遠く、辿りつけていないドーデを表し、2枚目はロマンチズムにありながら観察に重きを置いているドーデの文学スタイルを表現したカリカチュアと読み解くことができる。

こうしたカリカチュアに表れたドーデ像は読者を中心とする大部分のフランス人によって共有されているイメージであると言え、同時代作家の中でもドーデは比較的民衆に好感を持って受け入れられていた作家であった。ドーデの好感度は同じアンドレ・ジルによって描かれた他の著名人のカリカチュアと比べてみると、一目瞭然である。鹿島茂の『60 戯画世紀末パリ人物図鑑』(中央公論新社、2005年)に収録されたものから次の2点を引用しよう。



「LA LUNE」紙1867年4月21日号から、ジル画。



「LA LUNE」紙1866年11月11日号から、ジル画。

1枚目⁸¹⁾のエルネスト・ルナンは鼻が大きく誇張され、獣の尾を付けられ、箒に乗った魔女の火あぶりを連想させるものとなっており、科学を信仰したルナンが描かれている。2枚目⁸²⁾のエミール・ド・ジラルダンは鹿島によると金儲けを肯定し、近代的資本主義の導入により成功したジャーナリストであったが、「フランス語でいう「黒い獣(嫌われ者)」として、口に出すのも汚らわしい人物」⁸³⁾という扱いを受けており、娯楽新聞を創刊したジャン=イポリット・ド・ヴィルメッサンの太った顔と「ジラルダンの骸骨顔」は19世紀のフランスでは知らぬ者はいないほど有名であったという。他の画家たちによって描かれたもっとひどい骸骨の諷刺絵までも存在し、ジルのカリカチュアはまだやさしい方なのだが、ルナンにせよジラルダンにせよ、ドーデには見られなかつた醜悪さと皮肉を感じる

カリカチュアとなっていることを考慮すれば、当時のフランスの画家や民衆の持っているドーデのイメージは比較的きれいで好意的なものであったことは明らかである。

続いてさらにドーデに身近な社会となる文学グループからドーデ像を探ると、同時代の作家でエドモン・ド・ゴンクールの日記の中から浮かび上がるドーデ像が見えてくる。『ゴンクールの日記』の中のドーデに関する記述はドーデのプライベートなことから作品のことまで多岐に渡り、当時の交遊関係までもが伺える一種のルポルタージュとなっている。例えば、ゴンクールの目を通したドーデの人となりはもちろん、ドーデの芸術性や死生観、ドーデ夫人との夫婦関係やドーデの父兄との家族関係、ゾラら文人との交遊関係からそうした場での発言や告白などゴンクールが見聞きしたことが忌憚なく記されている。そこに浮かび上がるドーデ像には陽気な南仏の太陽を思わせる快活なドーデがいる一方で、どうなっても構わないと投げやりになっているような鬱々たるドーデがいる。

【1873年3月16日】

ドーデは人を楽しくさせる人で、文学者やオペレッタの作者などを描写させると、絶妙の滑稽さに至る。(中略)ドーデのでっちあげた歌を聞くなり、みんなすっかり夢中になり、控の間にペルシニーとボワテルがいるのも忘れてしまった。⁸⁴⁾

【1875年1月25日】

このリアリズムの小説家の苦い告白のあいだ、ドーデは少し酔って、南仏の方言の恋歌を自分のために口ずさんでいたが、それはまるでこの青空の詩の音楽的な甘い響きでうがいをしているかのようだった。⁸⁵⁾

後者の「リアリズムの小説家」とはゾラのことを指し、ドーデとゴンクールとゾラとツルゲーネフが会した時の記録である。ゾラが自分の不幸話を始め、自身の苦悩を訴える中、ドーデは聞いていいのかいないのか、恋の歌を口ずさんでいる。この対照的な二人の姿は実生活の中だけでなく小説の中にも顕在化しているといつてもいいだろう。

一方でドーデの暗部をゴンクールは他の友人と比べ次のように評している。

【1876年5月5日】

ツルゲーネフはその豚性がセンチメンタリズムの色についている豚。

ゾラは卑猥で粗野な豚で、目下その豚性は全部本を書くのに消費されている。

ドーデは病的なる豚で、脳に気まぐれを持つ。その脳にはいつか狂気が入りこむ可能性がある。

フロベールは偽豚の、自称豚。本物の正真正銘の豚である友人たちに遅れをとるまいと豚を装う。⁸⁶⁾

これは「五人会」でのそれぞれの猥談を受けてそれぞれの *cochonnerie*、つまり猥亵または下品さで特徴づけられた評だが、「狂気が入りこむ可能性がある」あるようにドーデの不安定な一面をしっかりと捉えている。しかしドーデのこうした二面性は限られた社会の中でしか知られていなかったかというとそうでもない。ゴンクールの日記はドーデとドーデの妻であるジュリアの勧めで出版されることとなったが、斎藤一郎によるとこの日記は 1887 年から 1899 年(エドモン・ド・ゴンクールの死は 1896 年でドーデにより看取られている)にかけて無難な内容の抜粋が 9 巻分出版されている。

『日記』はいったん発表されると一種の暴露記事的な性格から物議をかもし、知人はもとより周囲の人々に恐慌をもたらした。誰もが戦々恐々だった。ドーデ夫妻にしても、アルフォンスが多く的小説で築きあげてきたドーデ家の「伝説」が次々と遠慮会釈なく破壊されるに及んで困惑の極に達してしまう。兄エルネストも病氣で苦悶する弟アルフォンスの姿がえがかれるに及んで激怒する。エドモンはいまや危険人物だった。⁸⁷⁾

とはいっても一般的にはやはりアンドレ・ジルのカリカチュアに描かれたような、ロマンティックで緻密な観察を得意とする作家というイメージが壊れることはなかったと言えよう。唯一ドーデのイメージを壊しそうなゴンクールの日記も度重なるいざこぎのためか、エドモンの死後 20 年が経たなければ公開できないという遺言を残し、その遺言も関係者の遺族の反対が考慮され再三にわたって出版が延期されたという。斎藤によれば、「草稿がすべて公開されるのには 1956 年まで待たねばならなかつた」というのだから、エドモン・ド・ゴンクールの死からおよそ 60 年、エドモンの死の翌年にドーデも息を引き取っているのでほぼ同じく半世紀以上もの時が経つ間にこれまでのドーデ像は定着こそすれども、変化することはなかつたであろう。

第2節 ゴットシャルと鷗外におけるドーデ像

『月曜物語』や『風車小屋だより』といった短篇集で知られる19世紀のフランスの作家、アルフォンス・ドーデも明治期の西洋文学輸入の波にのって日本に移入された。翻訳出版年の列記などからは明治後期から大正期にかけて比較的よく読まれていたことがわかる。このような文学の移入・受容の際には、日本でも往々にして作家のイメージが作られていく。ドーデの名が引き合いに出された文芸時評などから推測するに、大正末期には既に、そのスタイルに対して肯定的であれ、否定的であれ、「明るく楽天的で写実的で詩的な作品を描く家庭的な芸術家」というドーデ像⁸⁸⁾というものが定着していたと思われる。

さて、そのドーデ像についてドーデ移入史の面から見てみると、ドーデの作品を初めて翻訳したのが森鷗外だったことからも鷗外とドーデとの関わりに関する考察が必要となることは明白である。詳しくは後述するが、先行研究より鷗外とドーデを結びつけたのが、ドイツの文芸批評家、ルドルフ・フォン・ゴットシャルの書いた *Poetik ; die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit* (以下『詩学』とする) (詩学、詩と芸術。現代の観点から)と *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen* (以下書籍のタイトルを、神田孝夫、小堀桂一郎の訳した『文学上の死響と生問』とする) この2論であることは既に明らかになっている。しかし、ドーデとゴットシャルとの関係についての研究はこれまであまりなされていない。したがって、本発表では日本のドーデ像の源泉ともいえるゴットシャルのドーデに対する評価を明らかにしていきたい。

鷗外の読書記録よりドーデ像の源泉を辿ると、小谷幸雄の「鷗外とドーデ－資料的エスキース」や神田孝夫の「鷗外初期の文芸批評」などの先行研究から、鷗外がゴットシャルの書籍を通してドーデ観を作り上げたのは明白となっている。小谷幸雄は「鷗外とドーデ－資料的エスキース」の中で鷗外のドーデ観を補強したものとして次の二人のドイツ人の名を挙げている。

留学中の鷗外は「ドイツ短篇珠玉集」(Deutscher Novellenschatz)あたりからハイゼ Paul Heyse (1830-1914) らの美学によつて導かれ、ドイツ中心の西欧近代文学の詩想に触れ、かの週刊通俗家庭雑誌<Gartenlaube>[※]を挿画をみながら通読

していたが、ゾラとドーデ觀はゴットシャルの評論集＜Literarische Todtenklänge und Lebensfragen＞（1885, Berlin）から学んでいた。（中略）鷗外は生来、単に写実のための写実に陥らず、芸術的雅致を作品の上にもることを忘れぬ感受性の強い氣質と趣味を持っていた。その本性の好みもさることながら、ゴットシャルの著作が親近感にもとづく彼のドーデ觀をさらに確証したことは間違いないと思われる。

更に一つドーデについての知識を鷗外に授けた本がある。それはドイツの詩人ヴィルヘルム・ハンム Dr. Wilhelm Ritter von Hamm の＜Gesammelte kleine Schriften＞（Erster Band, 1881）である。⁸⁹⁾

鷗外は『国民新聞』に「ドオデエ」という題で、このハンムがドーデと初めて会った日の出来事を引き合いに出し、ドーデの人となりを記している。そして、ゴットシャルの『文学上の死響と生問』に加え『詩論』を抜粋・加筆、或は抄訳し、それぞれ「小説論」（「醫にして小説を論ず」）「今の諸家の小説論を読みて」（『しがらみ草紙』明治22年11月2号）などの評論を発表し、自身の小説觀を述べている。まずはドーデに関する鷗外の評論をいくつか見ていきたい。

ドオデエの如き即ち然らず。其自然を驅使するや、塵埃自ら脱落して詩美に顯る。縱令渠をして自然主義を奉ぜしむるも、其天賦の空想はこれがために累せられずとも謂ふべき歟。（明治二十二年十一月「今の諸家の小説論を読みて」）⁹⁰⁾

小説を作るもの若事實を得て満足せば、いづれの處にか天來の妙想を着けむ。事實は良材なり。されどこれを役することは、空想の力によりて做し得べきのみ。ドオデエがゾラに優れるはこゝに得る所ありてならむ。（明治二十二年一月「醫學の説より出でたる小説論」）⁹¹⁾

宜なるかな「ディスレリー」の英吉利に於ける「ドーデー」の法蘭西に於ける其實驗の成績を使用するや變幻靈活、固より「ゾラー」の比に非ず筆墨の間、時に水花鏡月の韻を存ず之を華實兼ね收むるものと謂ふも可なり撒遜の學者「ゴットシャル」

は之を喚んで寫眞小説（「フォトグラーフイツセル、ローマン」）と做す（「小説論
Cfr. Rudolph von Gottschall, Studien.」）⁹²⁾

つまり鷗外はドーデの自然主義的技法はドーデの想像力を妨げてはおらず、小説の題材として事実を用いるときこそ、その想像力が必要不可欠であり、ドーデはその点でゾラよりも勝っているといったことが書かれているのだが、これらのドーデ観の主要なパートを占めているのが、ゴットシャルの『文学上の死響と生問』の中の “Der naturalistische und photographische Roman in Frankreich”（以下「フランスにおける自然主義小説と写真小説」とする）という項目である。ゴットシャルは、ゾラの『ナナ』と『ごった煮』についての概要を述べたのち、具体的な指摘をしつつそれらを批判し、ゾラの比較対象としてドーデを挙げている。そして、ドーデの『ナバブ』『流謫の王』『ニューマ・ルメスタン』の紹介を通して「自然主義小説」ではなく「写真小説」を称揚している。ゴットシャルがドーデを論ずるときに、この「写真小説」と「ゾラ」がキーワードとなっているため、次にその二つを見ていきたい。

まず、鷗外とドーデを結びつけたこのゴットシャルとは一体どんな人物であったのかを簡単に述べておきたい。ゴットシャルは、ほぼドーデと同年代の人物であるが、ドーデの生まれる 17 年前の 1823 年にブレスラウに生まれ、ドーデの亡くなった 12 年後の 1909 年にライプツィヒで亡くなっている。現代では忘れ去られてしまった人物ではあるが、鷗外のドイツ留学時代であった 1880 年代にはかなり名の知れた文筆家であった。

ゴットシャルは 1885 年に『文学上の死響と生問』を発表し、その中の「フランスにおける自然主義小説と写真小説」の項でとりわけドーデと彼の小説の写真術的要素についての考察を行っている。この “photographische Roman” 「写真小説」とはいわゆる写実主義小説のことを表すゴットシャル独自の言葉であり、ゾラの自然主義小説とは一線を画すものとゴットシャルは考えていた。

Ganz anders Alphonse Daudet, ein Autor, der, über den oft brutalen Realismus Zola's erhaben, in seinen Werken eine phantasie= und gemüthvollere Darstellungsweise an den Tag legt. Daudet begann mit Gedichten und Skizzen, Schilderungen und Novellen von einer oft wunderbaren Feinheit der Aquarellmalerei, bis er in seinem Roman: „Fromont jeune et Risler ainé“,

für den er seitens der Akademie den Jonypreis erhielt, sich mit einem Schlag unter den Romanschriftstellern Frankreichs die erste Stelle eroberte. ⁹³⁾

アルフォンス・ドーデは、ゾラのしばしば容赦のないリアリズムを超越した作家で、その作品において、想像力や心情に満ちた描写方法をまったく違った形で發揮している。ドーデは最初、水彩画のような、しばしば驚くべき細かい描写で詩や小品、短編小説などを書いていたが、やがて長編小説「弟フロモンと兄リスレル」によってアカデミーからジュイ賞(*le prix de Jouy*)を与えられ、一気にフランスの長編作家の第一人者となった。(拙訳)

「ゾラの容赦ないリアリズムを超越」し「想像力や心情に満ちた描写方法」を用いたドーデの作品は基本的には事実に基づき細かい描写がなされたエクリチュールだがそれはまさしく「水彩画」のような淡いタッチで描かれているという印象をゴットシャルは抱いている。つまりドーデの「写真小説」とはゾラの手厳しく不寛容な描写、例えばルーゴン・マッカール叢書の一冊『居酒屋』の罵り合いの場面や餓えにさまよう場面など、人間の醜い欲望をそのままに描くといったゾラの無慈悲な冷酷さとは無縁のものである。

Un rire courut. Virginie, voyant son succès, s'approcha de deux pas, redressant sa haute taille, criant plus fort :

— Hein! Avance un peu, pour voir, que je te fasse ton affaire! Tu sais, il ne faut pas venir nous embêter, ici... Est-ce que je la connais, moi, cette peau! Si elle m'avait attrapée, je lui aurais joliment retroussé ses jupons; vous auriez vu ça. Qu'elle dise seulement ce que je lui ai fait... Dis, rouchie, qu'est-ce qu'on t'a fait? ⁹⁴⁾

笑いが、湧きおこった。うまくいったと見てとったヴィルジニーは、二、三歩相手の前に進みでて、大きな体をぐいと反り身にして、いっそう大声で叫びたてた。

「よう！もっとこっちへ来な。ちゃんとおとしまえはつけてやるぜ！いいかい、パリのあたしたちを小ばかにすると承知しないよ……。こんなズベ公なんか、どうなるとあたしの知ったことか！もしこいつが殴りかかってきたのだったら、見事ペチコートをひん捲ってやったろうさ。いい見世物だったろうにねえ。いったいあたしがなにをしたってのさ、言えるものなら、言ってみな。さあ、淫売、いったいお

まえになにをしたってんだい？」⁹⁵⁾

少し長い引用ではあるが、社会の矛盾を追究し、その陰の部分を辛辣に写し取ったゾラの文体の雰囲気を攫めたのではないだろうか。これは『居酒屋』の一場面だが、結婚の約束をし、子どもを既に二人も設けたにも関わらず、ずるずると結婚を先延ばしにされて浮気相手となけなしの金をすべて持ち逃げされた女主人公ジェルヴェーズが、街の洗濯場で内縁の夫の浮気相手の姉のヴィルジニーに罵られるほんの一場面である。この二人の罵り合いと乱闘の描写は文庫本の翻訳の物で13頁に渡って綴られている。

ドーデが同じ社会を描き出した時、ゾラとは正反対の寛容とユーモラス、そして温かい慈愛の目でもって社会を写し取った。ゾラの『居酒屋』とドーデの『ナバブ』の垣間見える家庭の様子を描写した部分を比べてみるとその相違はいっそうはつきりする。この二作品はどちらも副題に「パリの風俗」を掲げており、ゾラは労働者階級を、ドーデはブルジョアジーを描いているという違いはあるが、用いられた語彙を比べてみるとその描写スタイルの違いは一目瞭然である。こちらも少し長いが引用してみよう。

On entendait, du rez-de-chaussée au sixième, des bruits de vaisselle, des poêlons qu'on barbotait, des casseroles qu'on grattait avec des cuillers pour les récurer. Au premier étage, (...) deux hommes attablés devant une toile cirée desservie, causant furieusement, au milieu de la fumée de leurs pipes. Le second étage et le troisième, plus tranquilles, laissaient passer seulement par les fentes des boiseries la cadence d'un berceau, les pleurs étouffés d'un enfant, la grosse voix d'une femme coulant avec un sourd murmure d'eau courante, sans paroles distinctes (...) On se battait au quatrième : un piétinement dont le plancher tremblait, des meubles culbutés, un effroyable tapage de jurons et de coups; ce qui n'empêchait pas les voisins d'en face de jouer aux cartes, la porte ouverte, pour avoir de l'air. Mais, quand elle fut au cinquième, (...) Une famille, d'ailleurs, barrait le palier; le père lavait des assiettes sur un petit fourneau de terre, près du plomb, tandis que la mère, adossée à la rampe, nettoyait le bambin, avant d'aller le coucher. (...) Et, lorsqu'il fut enfin au sixième, (...) C'était, sous les toits, une petite vieille qui chantait en habillant des poupées à

treize sous.(...) au moment où une grande fille rentrait avec un seau dans une chambre voisine, un lit défait, où un homme en manches de chemise attendait, vautré, les yeux en l'air ⁹⁶⁾

皿や小鍋をがちやがちや洗う音と、スプーンでひつかいてシチュー鍋の汚れをとる音とが、一階から七階までずっと聞こえている。二階では（中略）ふたりの男が腰をおろして、もうもうとたちこめるパイプの煙のただなかで激論しているのを見た。三階、四階はずっと静かで、わずかに板張りのすきまから、揺籃をゆする規則正しい音や、子供の忍び泣きがもれ、ちょろちょろ流れる水音にまじって文句のはつきり聞きとれぬ女の太い声が聞えてきた。（中略）五階では殴りあいがはじまっていた。どたばた暴れるため床はふるえ、家具はひっくりかえり、罵り声やぶん殴る音があたりにひびきかえり、おそろしい騒ぎである。だが、お向いさんたちはそんなことには平気で、風を入れるためにドアをあけたままトランプ遊びをやっている。六階まで来ると、（中略）どこかの家族が踊り場を通せんぼうしていた。おやじは下水盤のそばの竈の上で皿洗いをやり、母親は手すりにもたれてちんぴらに寝るまえの行水をつかわせていた。（中略）とうとう七階にあがると、（中略）屋根裏部屋でちっちやなばあさんが安物の人形に着物を着せながら歌っているのである。（中略）大柄な娘がバケツを持って隣室へはいる瞬間に、寝乱れたベッドのなかでシャツだけの男が寝そべってぼんやり宙を眺めながら待っている姿が見えた。⁹⁷⁾

Tous les matins de l'année, à huit heures très précises, une maison neuve et presque inhabitée d'un quartier perdu de Paris s'emplissait de cris, d'appels, de jolis rires sonnant clair dans le désert de l'escalier :

«Père, n'oublie pas ma musique....

— Père, ma laine à broder....

— Père, rapporte-nous des petits pains...»

Et la voix du père qui appelait d'en bas :

«Yaia, descends-moi donc ma serviette...

— Allons, bon! il a oublié sa serviette...»

Et c'était un empressement joyeux du haut en bas de la maison, une course de tous ces minois brouillés de sommeil, de toutes ces chevelures ébouriffées que

l'on rajustait en chemin, jusqu'au moment où, penchées sur la rampe, une demi-douzaine de jeunes filles adressaient leurs adieux sonores à un petit vieux monsieur ⁹⁸⁾

一年を通じてどの朝にも、きつちり正八時になると、パリの片隅の町の新しくて未だあまり人の住んで居ない一軒の家は叫び声や呼び声や淋しい階段に明るくひびく美しい笑い声で満たされるのが常であった。

——お父さん、わたしの樂譜を忘れないでね……

——お父さん、わたしの縫いとりの毛糸も……

——お父さん、プチ・パンを買ってお帰りなさいよ。

すると父の声が下から呼んでいる。

「ヤイヤ、わたしのかばんをもつてきておくれ」

——おやまたかばんを忘れたのよ！

家の上から下まで陽気な活氣に満ち、眠りから振り起された可愛い娘たちが競争して階段を降りて来た。乱れた髪は途中で直して、手擦りにつかまつて半ダースばかりの若い娘達がよく響く声で背の低い年とつた男にさよならを云つていた。⁹⁹⁾

このように、街中で覗かれる家庭の様子からもドーデの描く家庭の方が温かく、やさしさに満ちていることがわかる。ゴットシャルはドーデの詩的で美しい言葉遣いに加えて、ドーデが同時代の風俗を小説の題材としていることも「写真小説」の定義の一つの要素だと考えている。その材料ともいえる「現実の模写」についてより緻密で詳細な描写を行っているのはゾラである。ゾラの描写はまさに、匿名性の、容赦ないリアリズムの描写と言うことができるのに対しドーデはそうとは言い切れない。ドーデの作品にはこの『ナバブ』もそうだが、登場人物のモデル詮議が巻き起こるのである。ドーデ作品の登場人物のモデルについてゴットシャルは次のように記している。

Aus dem Modell macht Alphonse Daudet kein Hehl, wie er uns überhaupt den vollen Einblick in sein Atelier gestattet: er hat ja bereits durch seine Studie klar bewiesen, daß es sich um die Schilderung einer Persönlichkeit handelt, die nicht aus dem Kopfe des Dichters entsprungen ist, sondern in dem realen pariser Leben eine Rolle gespielt hat. Der Autor giebt dies auch in der Vorrede

zu, in der "Déclaration", die er den späteren Auflagen seines Werkes vorausschickte; ¹⁰⁰)

登場人物のモデルについて、ドーデは、隠し立てをしない。ドーデは、いわば、だいたいにおいて、私たちに自分の仕事場をたっぷり覗かせる。ドーデは、描写の対象となる一人の人物は、作家の頭の中から生まれ出でるわけではなく、現実のパリで一つの役割を担って生きている人物であるということを、自分の草稿中で、すでににはっきりと表明しているではないか。作家はそのことを、自分の作品の、版を重ねた後に前置きしている序文の「宣言」の中でも述べている。(拙訳)

ゴットシャルの指摘する「宣言」は、『ナバブ』の第37版（1878年度版）に付記された *Déclaration de l'auteur figurant en tête de la 37me édition datée de 1878 「1878年付、第37版の巻頭に載せられた作者の声明」*のことである。その中でドーデは自らの作品の材料について次のように述べている。

Pas une ligne de mon œuvre, pas un de ses héros, pas même un personnage en silhouette qui ne soit devenu motif à allusions, à protestation. L'auteur a beau se défendre, jurer ses grands dieux que son roman n'a pas de clef, chacun lui en forge au moins une, à l'aide de laquelle il prétend ouvrir cette serrure à combinaison. Il faut que tous ces types aient vécu, comment donc! (...) Le romanesque d'une existence éblouissante et rapide, traversant en météore le ciel parisien, a évidemment servi de cadre au Nabab, à cette peinture des mœurs de la fin du second empire. Mais autour d'une situation, d'aventures connues, que chacun était en droit d'étudier et de rappeler, quelle fantaisie répandue, que d'inventions, que de broderies, surtout quelle dépense de cette observation continue, éparses, presque inconsciente, sans laquelle il ne saurait y avoir d'écrivains d'imagination. D'ailleurs, pour se rendre compte du travail « cristallisant » qui transporte du réel à la fiction, de la vie au roman, les circonstances les plus simples, il suffirait d'ouvrir le *Moniteur Officiel* de février 1864 et de comparer certaine séance du corps législatif au tableau que j'en donne dans mon livre. ¹⁰¹)

わたしのこの作品の唯の一行も、その主人公の誰一人も、シルウェットで軽く描かれた一人の人物ですらもが、みなあてこすりや抗議のたねとして取上げられた。作者が自己擁護をしても、偉大なる神々に誓つて自分の小説には鍵はないと云つても聞き入れられず、読者諸賢の一人一人が少なくともひとつの鍵をこしらえてそれでもつてこの符号錠前を開いたと勝手に主張している。これらのタイプは実在したに相違なく、驚いたことには頭から足までそつくりで未だ現に生きているというのである！（中略）パリの空の上を流星のように走り過ぎた、眩いような、速い一人の人間のロマネスクな存在が、まさに、第二帝政末期の風俗画である「ナバブ」の骨組みに役立つた。だが、この誰でもが研究したり、思い起こさせたりする権利をもつひとつのシチュエーションとか有名な様々の社交界の出来事などのまわりに、なんと多くの空想が擴げられ、発明が加えられ、縫取飾りがつけられたことであろう！特にそれなくしては空想的作家というものがあり得ない所のあの不斷の、ちりぢりばらばらの、殆ど無意識的な観察が、如何に浪費されていることであろう！更に云えば、現実をフィクションに、生活を小説に移動する「結晶的」ための仕事を理解するには、一番単純な場合を挙げるとするならば、1864年2月の官報とわたしが自分の本の中でその場面を取扱ったひとつの立法院での会議とを比較して下されば足りると思う。¹⁰²⁾

言い訳のようにも感じるこの宣言のようにドーデ自身、作中の登場人物のもとになった人物に対してその存在を認めたり、認めなかつたりしているのがわかるであろうか。この不安定な揺れ動くドーデの記述に関してゴットシャルも指摘している。

Diese Vorrede in ihrem Schwanken zwischen Zugeständniß und Verleugnung charakterisiert das Wesen des photographischen Zeitromans, ohne ästhetische Analyse und Begriffsbestimmung, blos durch die Thatsache, wie der Autor sich drehen muß, um an den Klippen desselben vorüberzukommen, so deutlich und scharf, daß wir nicht umhin können, sie hier vollständig mitzutheilen.¹⁰³⁾

容認と否認の間で動搖するこの序文は（自分の作品について）美学的な分析や規定を行ったものではないが、ひとえに、作家が自分の困難を回避するためにいかに方向転換しなければならないかという事実によって、この写真的な同時代小説の本質

を特徴づけるものである。このことは非常に明白ではっきりしているので、ここでそのことをすっかり述べておかねばならない。(拙訳)

実名がそのまま載ることもあったドーデの長編小説は《Roman à clef》「鍵付き小説」とも言われ、当時の社交界のゴシップという扱いを受けたこともまた事実である。しかし、ドーデの言葉を借りると「現実をフィクションに」書き換えたわけで、ゴットシャルが「ゾラの容赦ないリアリズムを超越」したものとしてドーデの描写を「写真小説」としていることはまさにこの現実からフィクションへの書き換えを肯定的に定義付けるためであった。自然主義作家であったゾラと親しく、その一支流に数えられることもあるドーデだが、やはりゴットシャルの見解からもわかるように彼を自然主義作家のカテゴリーに入れることは難しい。リアリズムの描写についての線引きが非常に曖昧だからである。したがって、ゴットシャルがドーデについて語るときはゾラとの対比で説明するほうがより明確であったといえる。

ゴットシャルは *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen* 『文学上の死響と生問』の中で結論としてゾラと比較しながらドーデについて以下のように述べている。前半部分は繰り返しになるが、もう一度ゾラとドーデを比較したゴットシャルの言説を引用しよう。

Ganz anders Alphonse Daudet, ein Autor, der, über den oft brutalen Realismus Zola's erhaben, in seinen Werken eine phantasie= und gemüthvollere Darstellungsweise an den Tag legt. ¹⁰⁴⁾

アルフォンス・ドーデは、ゾラのしばしば容赦のないリアリズムを超越した作家で、その作品において、想像力や心情に満ちた描写方法を違った形で発揮している。(拙訳)

Daudet ist Dichter, wo Zola nur Anatom ist. Beide huldigen indeß einem Prinzip, das vor dem Richterstuhl der Aesthetik, wie wir nachgewiesen haben, sich nicht als maßgebend behaupten kann: Daudet mildert die Härten desselben durch seine liebenswürdige Begabung, die ihn oft zum unfreiwilligen Apostaten macht, während Zola mit einer fanatischen und sanglanten Hartnäckigkeit die letzten Consequenzen dieser Richtung zieht und so den

Nachweis ihrer Unwahrheit wesentlich erleichtert. ¹⁰⁵⁾

ドーデは詩人であるが、ゾラは解剖学者でしかない。にもかかわらず、両者とも我々が証明したように、美の法廷においては自らが規範であるとは主張できないような一つの原則に従っている。ドーデは図らずも、物事に対して好意を抱く才能によつてしばしばその法則の背教者となった。一方ゾラは、狂信的で血なまぐさい頑なさで、この法則の指示すところを貫きとおし、そのような方向性が間違っていることをごく容易に確認させることになったのである。(拙訳)

このようにゴットシャルはドーデについて語る時、必ずその対極にゾラを据えている。ゴットシャルにとって最も主張したいことは実はドーデの文学スタイルの讃美などではなく、ゾラの自然主義に対する反駁なのである。ドーデ作品はあくまでもゾラの自然主義小説に対する対立モデルとして挙げられていると言ってよいだろう。事実、ゴットシャルはこの『文学上の死響と生問』の中の「フランスにおける自然主義小説と写真小説」の項の前半でゾラの『ナナ』と『ごった煮』の筋を紹介した上で細かく分析し、一切の美化が省かれたゾラの社会の本質を鋭くつくゾラの容赦ない自然主義文学を攻撃している。

Es ist nicht einmal der Standpunkt der Sittlichkeit, der hierbei zuerst in Betracht kommt: die Anhänger der Abschreckungstheorie mögen ja mit Recht behaupten, daß Zola nur die Fäulniß einer gänzlich corrupten Gesellschaft darstellen wollte, die verderblichen Einwirkungen des Lasters auf alle ihre Kreise und daß, je unverblümter er dies in seinen Schilderungen thut, desto stärker der abschreckende Eindruck derselben sein müsse. Wenn ganz Paris als ein Lazareth erscheint, in welchem die Satyriasis und Nymphomanie ihre Opfer suchen: wer wird sich da nicht nach einer gesunden Lust sehnen? Doch ist es nicht einmal durchweg der Fall, daß Zola blos die fressenden Eitergeschwüre der Gesellschaft herausschneidet, um Ekel zu erregen: das Werk enthält mehrere Partien, in denen die Wollust mit sehr verführerischen Farben gemalt ist, breit ausgeführte Nuditäten von prickelndem Reiz, die sich geradezu Selbstzweck sind und auf welche nicht einmal das Schiller'sche Motto Anwendung finden kann:

Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen
gefallen,

Malet die Wollust, doch malet den Teufel dazu.

Denn hier fehlt Teufel, und nicht einmal der Dichter erscheint als advocatus
diaboli. ¹⁰⁶⁾

この点に関して最初に問題となるのは、しばしば、道徳についての次のような考え方である。ゾラは、ある腐敗しきった社会の堕落だけを、あるいは環境に対する悪徳の悪影響だけを描写しようとしたのであり、また、そうしたものをゾラが露骨に描写すればするほど、描写が警告になっているのだという印象が強くなるのだと、刑罰威嚇説の支持者たちが主張するのは、確かにもつともなことなのである。もしパリ全体が、色情狂の男女たちが彼らの犠牲者を求める野戦病院の様相を呈したとしたら、誰だって、もっと健全な喜びを求めるようになるのではないだろうか、というわけである。ところが、この場合、ゾラは吐き気を催させるような、社会に侵食した潰瘍だけをもっぱら抉り取っている、ということがしばしば例外なしに言えるのである。ゾラの作品は、肉欲的快楽が非常に挑発的な調子で描かれた部分、あるいは刺激的な筆致で猥褻な描写が事細かになされた部分をかなり多く含んでおり、それらが自己目的になっていると言ってもいいくらいであり、(次の)シラーの引用句が一度ならず適用できるのである。

おまえたちもやはり、世の子供たちや敬虔な者たちに気に入られることを望んでいる。

おまえたちは肉欲的快楽を描くが、そのために悪魔を描く。

ここでは悪魔は登場しないので、作家が一度ならず、悪魔の代弁者のように見える。
(拙訳)

つまりゴットシャルはゾラの自然主義的描写を限度の超えた悪魔的なものと捉え、あくまでもゴットシャルの考える芸術としての美の要素の無いものとして手厳しく批評している。そのゾラとの比較によってゴットシャルが見出したドーデ像はゴットシャルの攻撃対象で

あった自然主義の対立モデルとして恰好のものであり、自然主義の否定というゴットシャルの文学觀からドーデ像は作り出されていったと言ってよいだろう。

そして、小堀桂一郎が指摘するように、ゴットシャルのこの文学觀は鷗外にそのまま受け継がれ日本にゾライズムが浸透する以前の明治22年に、ゴットシャルに背中を押される形で、先にも述べたが、鷗外はゴットシャルの『詩論』を抜粋・加筆、或は抜粋・翻訳し、それぞれ「小説論」（「醫にして小説を論ず」）「今の諸家の小説論を読んで」（『しがらみ草紙』明治22年11月2号）などの評論を発表し、これら後の鷗外を支える小説觀の基礎を固めていった。

ゴットシャルは劇作家、散文作家、物語作者、文学史家、批評家と実に様々な顔を持った人物であった。そのような彼が同時代にフランスで広く読まれていたドーデに目を向けるのは自然なことであったろう。何しろ、ドーデは自然主義のリーダーでもあるゾラと親しい仲であったにも関わらず、ゾラの実験的小説の色合いには染まることはなかった。また、ゾラ自身も文学仲間のドーデを自然主義文学の中でどう位置付けるか悩んだというぐらいである。ゴットシャルはそのドーデをドイツでゾラの自然主義文学を否定するために用いた。フォトグラフィックでありながら、ゾラの冷酷さを併せ持たないドーデは、自然主義の反モデルとして掲げられた。フランスにおけるドーデ像ではなく、ドイツのゴットシャルによって作り出されたドーデの「写真文学」の作品觀とドーデ像の両者が鷗外を経由して日本に移入されたという事実は大変興味深いものである。

第3節 鷗外以後のドーデ像 一明治・大正期の文芸時評を中心に一

明治・大正期の文芸時評を見ると日本の作家の作風等を海外の作家のそれに喻えているものや、比較しているものがあるが、ドーデもしばしば引き合いに出される作家のひとりであった。まずドーデのような文体、作風と謳われた日本の作家の作品とそれに対する批評を分析し、次にドーデの名前を引き合いに出すも、ドーデ的ではない作風という言い方で言及される時評について取り上げてみたい。そしてこれらの文芸時評から浮かび上がる当時の日本の文壇の捉えたドーデ像を明確にすることを試みようと思う。

ドーデの名前が引き合いに出された作品及び作家には、作品の設定からドーデに言及された江見水蔭の「炭焼の煙」について以下のような時評がある。

帰休庵(森鷗外)(「鶴翻搔」『めさまし草』明治29年1月31日)

櫻谷に野々村の藤原といふ者の持てる炭竈あり。眞次といふすみやき男こゝに住めり。或年の春、藤原の娘花見に來ぬ。娘が婿取の披露の宴に、作右衛門といふ老僕眞次を迎へむとて、戯に婿にするため といふ。眞次席につらなりたる後、欺かれたるを悟りて逃げかへり、再び山を出でず。興ある話にて、全篇ドオデエが羊かひに似たり。眞次が花見がへりの娘を背負ふところにては名高きシェツフェルの「エツカルド」¹⁰⁷⁾などを思ひ出でらる。されど作者が修辭の上に於いては、われ憾なきこと能はず。われは必ずしも木賊みがきの文を求むるにあらねど、かくては又餘りに読みづらし。今言に眞名を當て嵌むるに、をりをり決死掛といふ如き文字を見る。喉の意なるべけれど、杜撰も亦甚からずや。

ここで鷗外の言う「ドオデエが羊かひ」とはドーデの「星」¹⁰⁸⁾という短編に出てくる羊飼いの青年のことだと思われる。この山で独り動物相手に暮らす真面目な青年が彼の雇い主の娘であるお嬢さんに恋心を抱くという設定は、鷗外の指摘する通り両者に共通している。ただし、ドーデの「星」の羊飼いの青年は既にお嬢さんへ憧憬の念を抱いているのに対し、「炭焼の煙」の眞次は花見に来たお嬢様一行が帰った後、彼女への思いに目覚めるという細かな違いがある。炭焼きの眞次も羊飼いの青年もお嬢さんに対するそれぞれの思いは淡く純粋なものとして描かれているが、恋の破れる結末までを描いた「炭焼の煙」と淡い恋心を描くにとどまったく「星」とでは読後感の違いは否めない。

「厭だ、もうどうしても山からは出ねえ。我ア一生を此所で暮すのだ。お前が悪い訳でも何んでもねえ、我が出かけて行ったのが悪かったのだから、…我と吾顔へ泥を塗ったのだ。目塗をしたのだ。煙はもう竈の外へ出さぬ。どうしても出さぬ。心配せずに引取って下さい、我アどうしても山は出ねえから、出ねえと言ったらもうどうしても出ねえ」(中略)これより後幾春秋、尚更人の訪う者が稀になった。¹⁰⁹⁾

眞次の年は作左衛門が来なくなつた頃の齢まで達した。炭の粉は顔を染めても、川の白石と頭の頭髪、これを黒くは為し得ない。皺だらけの手にさぐり棒を取つて、相変わらず炭竈の煙を立てている。知らず彼が空想に描いている妻は何歳に成つたで

あろうか。矢張藤原の娘が花見に来た時の若さであろうか。¹¹⁰⁾

物語の終盤にはお嬢様に会えない一冬中お嬢様を女房にしたらという妄想を繰り返していた真次が作左衛門の「和主の辛抱人を旦那が見込んでお嬢様の婿にするだ」という言葉に騙され、舞い上がって麓の屋敷に顔を出すものの、真実に打ちのめされ、山にこもり人と関わることを止め寂しく年老いていく真次の姿が描かれている。ドーデの「星」が青春の初恋を切なくも美しく描いた物語ならば、水蔭の「炭焼の煙」は青春の痛手を引きずったまま年老いていく悲愴な喪失を描いた物語である。したがって鷗外の「全篇ドオデエが羊かひに似たり」というのはドーデの作風や技巧に関する言及ではなく、物語の設定においての類似点を述べたものと考えられる。

また、小説技法に関連してドーデに言及した文芸時評には次の水野葉舟の「武島町の女」、鈴木三重吉の「人形」について書かれたものがある。

天弦評(「小説月評」『文章世界』明治41年5月15日)

何といふをはない唯、武島町の乳屋の十八になる娘をスケッチしたものであるが、些細なところを鋭敏な感覚の力で現はすのはこの作者の一つの特色で、ちらちらと見せて行くうちに輪廓が出来上る。油畫といふよりは寧ろ木炭画とかパステルとかいふ作風に近いであらう。氣の利いた筆つきが目につく。不器用なところのない、何といふことはなしに讀ませる手ぎはがある。この作ではこの作者の今までの作よりは大に垢抜けのしたところが見てゐる。人によつてはその細いハイカラな筆つきを却つて厭や味に思ふこともある。どこかにドオデエの文章をよむやうな味ひがある。今月の小説のうちでは好いものゝ一つと思ふ。

ここで着目したいのは天弦がこの作品を「スケッチ」「些細なところを鋭敏な感覚の力で現はす」という言葉を用いて評していることである。ドーデは常に手帳を持ち歩き、起こった出来事や人物について書き込み、風景などのスケッチをも行っており、彼の作品には現実の観察と詩的ファンタジーがありそこから生まれる理想主義的思想がある。その観察を用いたドーデの手法と水野葉舟の「武島町の女」の技巧が天弦には似通つて見えたのではないだろうか。水野葉舟の「武島町の女」はまさにミルクホールで働く娘と彼女を取り巻く人物をそこへ通うようになった男の目を通して観察している小説である。

店の中には誰も居ないらしい。汚れて、處々破れたレースの幕にぼんやりと店の中の椅子の影が映つて居る。

私は其戸を開けてつッと中に入った。嘵の出さうな店だ。正面にはボンタタ時計がだるさうに懸つて居る。其後の壁は紙が貼つてあるが、それが汚れたしみだらけになって居た。一坪足らずの土間に大きいテーブルを一つ置いてあつて、其周囲に椅子は四ツあつたが、四ツとも恰好が違つて居た。入口から向つた壁に粗末な棚があつて、其にガラスの口の大きい瓶が三ツ、圓い蓋物、ミルクの瓶が五六本載せてある。瓶の中にはミルクホール式の西洋菓子が、四切れ五つ切れづゝ入れてある。右の方の壁にはフランス女が椅子に足を上げて、靴の紐を結んで居る寫眞版の額が懸つて居る。其天井の眞中に、白熱の瓦斯燈が一つ、この狭い燻つた室を眩しい位に照して居る。一いや、それよりも第一に私の目に付たのは、左の方の障子の閉まつて居る上り口で、其處に藤紫の緒のすがつた若い女の穿く下駄が一足脱ぎ捨てゝあつた。¹¹¹⁾

一口に言つたらば憐れな顔だ。束髪に結つた髪の毛の少し赤い、青白い、顔のしやくれた…………しかしさすがに若い娘らしい、大きい目を持つて居る。上り口に腰掛け、氣の無い様な眼付きをしながら、ガラス戸の方を見て居る。皮膚に濕ひが無い。(中略)「穴藏の中に居る様な女」と言う感じがする…………憐れな、子供々々した娘の顔！¹¹²⁾

「私、そんなに外に出ませんもの、ちつとも存じませんわ。…………それにここいらは淋しいし。」

「出たらいゝぢや無いか。」

「出られませんわ。」と言つて、娘は張の無い顔をして笑つて見せる。(中略)
其顔を見ると、私はふと“Miserable Prisoner”と書いてあつた、或る書の一匁が心に浮かんだ。¹¹³⁾

このようなミルクホールとそこで働く娘だけでなく女主人や客など彼女の周りの人々の描写までもが細かくなされ、この小説が作者の観察に基づくものであることは疑いよう

がない。またこの小説を木炭画やパステル画といった淡く優しいタッチの絵画と評していることも、写実主義的な光を描いたドーデの持つ温か味に通じるものがある。

時評記者(「最近文壇(二月中旬より三月中旬まで)の記録」『文章世界』明治45年4月1日)

『人形』(東亞之光)には、無駄の無く核心を攫み、一句一句さながらに其姿を活かして来る、技巧の光が、ドオデエを思はせる處があつた。感銘を強める爲めに、最後を端折った描き方も、老成な思ひ付きである。戀を知り初めて夫れと云ひ出せぬ、いらいらした思ひを死んでまでも胸の中に封じ込んで、筐を戀人に示すと云ふのも能く有る型であるが、之は此の少女の性格と照し合した、いかにも執念深い、神祕な感じが無理がなく現はされた、處に一風變つた感銘がある。

中へ這入つて見ると、暗い中に、一つのベットが片寄せてあるのが淀んでゐるだけで、そのほかには何もない。

私は、メイリーがキツスをしてくれと言つた時の事なぞを回想しながら、窓の一つを開けて弱い光を入れた。見るとそこに片寄せてあるベットの上に、陶器製の、小さい五錢人形が二つ、赤いハンケチを疊んでかけて寝かせてあつた。一つは男、一つは女人形であつた。(中略)

私は人形の事は誰にも言はなかつた。また誰かゞあそこへ行つて、思ひがけないメイリーの形見を見出だし得るやうに、いつまでも、あのくらい中にあゝして置きたいやうな氣がしたので、黙つてそれなりにして置いた。¹¹⁴⁾

このような一句一句が色彩とイメージとを呼び起こす部分がドーデに通じる技巧であろう。観察に基本を置いた描写と幻想的で詩的な言葉との融合はドーデの特色である。「人形」に見られる鈴木三重吉の言葉遣いにこの時評記者が反応したとすればまさにその部分であろう。

上記の時評について特筆すべきは、時評家の内二人がドーデの作品を何かしら翻訳しているという点である。フランス語の原書からではないものの、ドーデのドイツ語訳から鷗外は「緑葉の歎」を、英語訳から天弦は「最後の授業」を翻訳していることからドーデという作家に対して明確なイメージを持っていたことがうかがえる。小説技法の点でドーデ

の名前を引き合いに出しており、日本人作家とドーデとの相似点を見出しており、時評家が何かしらのドーデ像を持っていることが推測できる。

さらに詳しくドーデ像の特徴を表現している文芸時評として、夏目漱石の『吾輩は猫である』、水野葉舟の『家出』、そして久米正雄について書かれたものが挙げられる。

グレー、マルキン(「月曜文壇 漱石氏の猫」『東京朝日新聞』明治 39 年 9 月 17 日) 雑誌ほとゝぎすに連載されて大に読書家を動かした夏目漱石氏の「猫」は、到頭麥酒に酔潰れて、水甕の中で大往生を遂げた。批評家は筆を揃へて此書を面白しと言ふ、或者は我邦現代唯一のユーモリストだと迄讃める、が唯ユーモラスで面白いとばかりでは物足りない。

「猫」は果して面白い物だらうか、胸の透く様な物だらうか、其ユーモアはヂツケンスの如くドーデエの如くゴールドスミスの如く、樂天的な現世的な温味の深いユーモアだらうか、或はガスケル夫人の作の如く、淡々しい撫ぐる様な物だらうか。否！

「猫」は決してユーモリストの作ではない、寧ろサチリストの作である、更に進めて言へばスケプチックの作である、言ひ得可くんば深刻悲痛なユーモアである。

この時評家は夏目漱石のユーモアについて述べるために逆説的にドーデのユーモアについて述べている。ここで挙げられているドーデの「樂天的」で「現世的」で「温味の深いユーモア」はディケンズとゴールドスミスにも共通するものとして認識されている。

小山内薰評(「最近の小説壇」『新潮』明治 41 年 8 月 15 日)

水野氏のものでは、面白いと思つて見たものゝ一つである。作者の話に依ると、あれだけで終るのではなく、まだ後があるのださうだ。此の作の終りに家出の主人公が其友と一緒に神楽坂を散歩して、糸の價を聞くところがある。自分の商賣を捨てゝ出た不安で居る人の心持が實によく現はしてあると思ふ。主人公が方々へ訪ねて行くのを、拵へたらしいといふ評があるやうだが、私は然うは感じない。あゝ云ふ風に家を出た人が何がなしに落付きがなく、方々を訪ねて失望すると云ふのはありさうなことだし、又、實際あつたことゝ思ふ。

早稻田文學中に、ドウデエ的な所があると云ふ誰かの評¹¹⁵⁾があつたが、成程さ

うらしい所もあるやうな氣もする。が、私の考へでは、ドウデエとは餘程其趣が異なるやうに思ふ。一體、西洋の作家と日本の作家を比べて、それに當てはめると云ふのは困難なことであるが、殊にドウデエの作には非常に當て込みがあるのに、水野氏にはそれが無い。水野氏の作物が、力がないとかだらだらして居るとか云ふ評を受けるのは其爲めであるまいかと考へる。當て込みがあると、文章が如何にも力強く現はれるものである。當て込みのない水野氏の將來には、必ず大きいものが書けるだらうと思へる。

そして、ドウデエの作には、作者の感情が非常に加はつて居る。水野氏は作物の中に作者の感情を出さないやうにして居る。作者の感情の出て居るものは多く失敗に終つて居るやうだ。が、「再會」の如き不評判に終つたのも、餘りに作者の感情が出過ぎて居る故であつたらうと思ふ。此の意味から云つても、ドウデエとは違ふやうである。

ここで言う「當て込み」とは何のことであろうか。読者受けを狙つて良い印象を与えることを当てにしていることを指して言うのであれば、小山内がドーデは効果を狙つて文章の誇張やレトリックを効かせていると少し否定的に認識しているということである。

また、小山内がここで指摘する「ドウデエの作には、作者の感情が非常に加はつて居る」という部分は確かにドーデの作品に見られる傾向と言えるだろう。例えば、『月曜物語』の中の「フランスの魔女」という小話があるが、彼は老女の口を借りて産業革命などで発達した科学によって魔法や妖精といった幻想的なものがフランス中から消えて行った嘆きを述べている。こうした作者が語り手や登場人物の口を借りてドーデ自身の主張あるいは感情を吐露する場面を小説の中に組み込む手法は他にも数多くみられるが、やはり『月曜物語』に収められた普仏戦争、パリ・コミューンに関連する小話にはほぼドーデの感情が表れていると言える。観察によって小説を書いているドーデだが、観察のみを淡々と記すのではなく、彼の感情や趣味までもが文体となって表れている。

田山花袋¹¹⁶⁾（『読売新聞』大正15年1月13日）

この作者の諸作を評するに當つて、誰かアルフォンス・ドオデエを引き出して來たものがあつたがそれは何處を言ふのであらうか。あの温順な、健全な心持が似てゐるといふのだらうか。それともまた家庭的で少しもデカダンな心持のないのを指し

てゐるのであらうか。しかし私の見た所では、ドオデエには、その文章にもその考へ方にももつと彩があり影があり藝術的なところがある。人生の入り方は深くないにしても、この作者のやうに複雑なしの單純さではない。

つまり、田山花袋はドーデを「温順」で「健全」で「家庭的」で「デカダンな心持」など全くないと見なし、ドーデの技法に関してもずいぶん好意的に受け止めていたことがうかがえる。ここで花袋が指摘する「家庭的で少しもデカダンな心持のない」というドーデ観はドーデの『芸術家の妻』からも感じができる。この小説の冒頭に出て来る家庭的にも恵まれた幸運な画家はドーデ自身がモデルとなっている。

僕は幸福だ。僕は心から妻を愛してゐる。僕が子供のことを考へるとき、僕はひとり悦びに浸り微笑んでゐる。結婚は僕にとって、静かな安全な水を湛へた一つの港だつた。その港は、人々が岸邊に危険を冒して一つの鐵環をひつかけ、永遠に錆つかせてしまふ港ではなく、未知の國へと新たに回航するため、帆や帆柱を修理しに入れるあの青い水を湛へた入江の一つのやうなものさ。僕はまだ結婚してからのやうに、仕事をしたことはなかつたなあ、それに僕のいい繪は、そのときからさ。¹¹⁷⁾

ドーデは幸福な結婚をして成功した芸術家はごく稀な存在で、自分が如何に幸せであるかを公言し、周りも結婚がドーデにとって好転であったことを認めていた。前出した小山内のドーデ観と比べても花袋は非常に好意的にドーデ像を描いていたと言えるだろう。

これらの文藝時評の一片からドーデ像全体を明らかにすることは難しいが、それでも明治・大正期の日本の文壇の中で、技巧・作風を含め何かしらのドーデ像というものがあつたということは明らかである。各時評に共通する要素だけを集めてみても、ドーデの「温厚な写実的技法」や「詩的(あるいは幻想的)言語」といったドーデ観を捉えているように見える。

明治 20 年代の鷗外の評論やドーデに関する人物評や作品評価の記事は英字新聞・雑誌、またフランスでの評価をそのまま翻訳されたものから生まれた初期のドーデ観は日本の文壇の捉えたドーデ像の礎となり、大正期には田山花袋が「アルフォンス・ドオデエ」に記しているような明確なドーデ像が出来上がっていたと言えるだろう。即ち、明るく樂天的で写実的で詩的な作品を描く家庭的な芸術家というドーデ像である。しかし、一方でドー

デの文体は気取っている、華美だという批評も出ており、日本の文壇の主潮の流れによつてドーデがもはや重要視されなくなっていくのが見て取れる。雑誌掲載の翻訳が多かったドーデの翻訳も大正期には減少の傾向を見せる。それでも単行本として出版されたものは次の通りである。

年	書籍のタイトル	翻訳者	出版社
大正 2 年	『サフオ』	武林無想庵	新潮社
	『ルクサンブル』（「風車小屋より」「星」「宿屋」）	石川剛	大倉書店
大正 3 年	『普仏戦話』	後藤末雄	新潮社
	『恋の南国』	小形青村	文影堂
	『愛の犠牲』	貞島健	田村九兵衛
大正 8 年	『巴里の三十年』	後藤末雄	新潮社
大正 9 年	『世界少年文学名作集 10 快男子タルタラン』	藤沢古雪	家庭読物刊行会
大正 11 年	『蠱惑の女』	福永渙	東雲堂
大正 13 年	『私生児』	八木さわ子	新作社
大正 14 年	『サフオ』	斎藤清太郎	春陽堂
大正 15 年	『アルルの女』	中山鏡夫	仏語研究社
	『アルルの女』	横山正幸	福永書店
	『独習仏蘭西文学訳註叢書 1 タルタラン・ド・タラスコン』	小川泰一	郁文堂

翻訳数の多さが主潮というわけではないが、翻訳される作品数が増えるでもなく、また、版を頻繁に重ねていたわけでもないため、文壇にとってドーデはさほど重要視されていなかったことは想像に難くない。

第4節 昭和のドーデ像

日本の文壇の思潮からもはや目を向けられることのなくなったドーデだが、彼の作品が全く読まれなくなったというわけではない。ドーデの翻訳全集は今日に至るまで出版はされてはいないが、『風車小屋だより』や『月曜物語』などの短篇は版が重ねられ、数は少ないものの『ナバブ』や『ギャック』¹¹⁸⁾などの長編小説も昭和に入ってから翻訳された。教科書、雑誌掲載、選集本やフランス教育目的の書籍に一部だけ収録された短篇、また絵本など明らかな児童向け書籍を除いた単行本としてのドーデ作品の出版は『明治・大正・昭和翻訳文学目録』(風間書房、1959年)を参考の上、加筆修正しただけでも次のようになる。

年	書籍のタイトル	翻訳者	出版社
昭和元年	『月曜物語』(仏蘭西文学訳註叢書第4篇)	八木さわ子	白水社
昭和4年	『アルルの女』	横山正幸	警醒社
	『風車小屋からの便り』(仏蘭西文学訳註叢書第8篇)	木村太郎	白水社
昭和6年	『世界大衆文学全集 71巻 獅子狩の人』	秦豊吉	改造社
昭和7年	『風車小屋だより』	桜田佐	岩波書店
昭和8年	『タルタラン物語』	大脇礼三	春陽堂
	『陽気なタルタラン』	小川泰一	岩波書店
	『プチ・ショウズ ちび君』	八木さわ子	岩波書店
昭和9年	『サフオ』	武林無想庵	新潮社
昭和10年	『ギャツク第1部』	八木さわ子	春陽堂
昭和11年	『ギャツク第2部』	八木さわ子	春陽堂
	『ギャツク第3部』	八木さわ子	春陽堂
	『アルルの女』	桜田佐	白水社
	『月曜物語』	桜田佐	岩波書店
昭和14年	『アルプスのタルタラン』	畠中敏郎	白水社
	『川船物語』	永井順	富山房

昭和 22 年	『サフォ』	前川堅市	太虚堂書房
昭和 23 年	『ドーデー短篇選』	萩原弥彦	丹頂書房
	『サフォ パリ風俗』	朝倉季雄	文体社
	『芸術家の妻』	萩原弥彦	東京出版
	『船の子人の子』	永井順	新少国民社
昭和 24 年	『ドーデー選集第 1』(月曜物語)	桜田佐	十字屋書店
	『ドーデー選集第 2』(アルルの女、留守の人達)	桜田佐	十字屋書店
	『プチ・ショーズ ちび君』(世界大衆文学全集 12)	八木さわ子	新人社
	『月曜物語』	桜田佐	十字屋書店
	『アルルの女』	桜田佐	十字屋書店
	『ドーデー選集 1』(ナバブ上巻)	河合亨	世界文学社
	『ドーデー選集 2』(ナバブ下巻)	河合亨	世界文学社
	『風車小屋便り』(蒼樹選書 31)	村上菊一郎	蒼樹社
	『風車小屋だより』	桜田佐	角川書店
	『ダニエルの生い立ち』	田沼利男	改造社
	『初旅初うそ』	田沼利男	改造社
	『芸術家の妻』	萩原弥彦	五元書庫
	『巴里の三十年』	萩原弥彦	創芸社
昭和 25 年	『アルルの女』	桜田佐	岩波書店
	『陽気なタルタラン：タルタラン・ド・タラスコン』	小川泰一	岩波書店
	『月曜物語』(仏蘭西文庫第 35)	永井順	白水社
	『船の子たち』	桜田佐	実業之日本社
	『たらすこん港』	佐々木基一 永井郁	思索社
	『世界文学全集第 1 期 19 世紀篇 32 ドーデ篇』	武林無想庵 桜田佐	河出書房

	『少年少女世界名作文庫 少年スパイ』	阿部敬二	童話春秋社
昭和 26 年	『サフオ パリ風俗』	朝倉季雄	岩波書店
昭和 27 年	『ドーデ短篇選集』(フランス名作訳註叢書第 5)	数江譲治	第三書房
	『ナバブ パリ風俗上』	河合亨	岩波書店
	『ナバブ パリ風俗下』	河合亨	岩波書店
	『アルルの女』	村上菊一郎	新潮社
	『アルルの女』	加藤道夫	角川書店
昭和 28 年	『川船物語』	桜田佐	角川書店
	『チビ君 ある子どもの話』	内藤濯	岩波書店
	『アルプスのタルタラン』	島中敏郎	岩波書店
	『サフオー 巴里風俗』	桃井京次	角川書店
	『プチ・ショーズ』(前篇)	八木さわ子	角川書店
	『風車小屋便り』	村上菊一郎	新潮社
昭和 29 年	『アルプスのタルタラン』	祖川孝	角川書店
	『世界名作文庫 91 最後の授業：月曜物語』	大江賢次	偕成社
	『世界名作文庫 103 ちび君』	露木陽子	偕成社
	『世界少年少女名作選集 少年スパイ』	阿部敬二	同和春秋社
	『世界少年少女名作選集 1 タルタランの冒険』	渋沢青花	同和春秋社
昭和 30 年	『タラスコンのみなと』	島中敏郎	岩波書店
	『風車小屋からの便り』	阿部敬二	同和春秋社
昭和 31 年	『世界名作全集 タルタラン物語』	花島克己	講談社
	『世界少年少女文学全集 風車小屋だより にんじん 13』	桜田佐	創元社
昭和 32 年	『風車小屋だより』	島岡茂	大学書林
	『風車小屋だより』	大西克和	角川書店
	『月曜物語抄』	萩原弥彦	白水社

	『世界少年少女文学全集第二部 14 ユーモア文学全集 愉快なタルタラン』	小林正	創元社
	『プチ・ショーズある少年の物語』	原千代海	岩波書店
昭和 40 年	『少女世界文学全集 29』	山本藤枝	偕成社
昭和 41 年	『少年少女世界の名作 62 最後の授業』	大江賢次	偕成社
	『ジュニア版世界文学名作選 9 風車小屋だより』全訳版 1974	桜田佐	偕成社
	『世界名作童話集 51 風車小屋だより』	堀尾青史	ポプラ社
昭和 42 年	『ニュー・メソッド仏和対訳シリーズ ドーデ短編集』	小林正監修	評論社
	『風車小屋だより』	大久保和郎	旺文社
	『ジュニア版世界の文学 10 アルプスのタルタラン』	白木茂	金の星社
	『少年少女世界名作選 17 月曜物語』	桜田佐	偕成社
	『ジュニア版世界文学名作選 9 全訳風車小屋だより』	桜田佐	偕成社
昭和 43 年	『月曜物語』	大久保和郎	旺文社
	『スペイ少年』	舟橋豊	鍊金社
	『パリとの出会い』	萩原茂久	鍊金社
	『スガンさんの山羊』	山崎正巳	鍊金社
昭和 46 年	『哀愁のパリ』	なかにし礼	角川書店
	『風車小屋からの便り抄』	川口篤	白水社
昭和 49 年	『少年少女世界の名作 31 月曜物語』	桜田佐	旺文社
昭和 52 年	『春陽堂少年少女文庫 世界の名作・日本の名作 風車小屋便り』	榎原晃三	春陽堂書店
	『風車小屋だより』	桜田佐	新学社教友館
	『国土社出版 世界の名作 16 風車小屋だより』	辻昶	国土社
昭和 55 年	『タルタラン・ド・タラスコンの大冒険』	辻昶	旺文社

昭和 59 年	『風車小屋だより』	桜田佐	新学社
	『風車小屋だより』	島岡茂	大学書林
	『最後の授業』	南本史	ポプラ社
昭和 61 年	『スガンさんのやぎ』	岸田衿子	偕成社
平成 4 年	『チビ君 ある子どもの話』(岩波少年文庫復刻版)	内藤灌	岩波書店
平成 11 年	『明治翻訳文学全集 新聞雑誌編 29 ドーデ集』	川戸道昭・ 榎原貴教編	大空社
平成 15 年	『アルフォンス・ドーデ選集 1』(『芸術家の妻』)	萩原弥彦	本の友社
	『アルフォンス・ドーデ選集 2』(『チャック第 1 部』)	八木さわ子	本の友社
	『アルフォンス・ドーデ選集 3』(『チャック第 2 部』)	八木さわ子	本の友社
	『アルフォンス・ドーデ選集 4』(『チャック第 3 部』)	八木さわ子	本の友社
	『アルフォンス・ドーデ選集 5』(『ナバブ上』)	河合亨	本の友社
	『アルフォンス・ドーデ選集 6』(『ナバブ下』)	河合亨	本の友社
	『アルフォンス・ドーデ選集 7』(『巴里の三十年』)	萩原弥彦	本の友社
平成 18 年	『昭和初期 世界名作翻訳全集 第 2 期 78 タルタラン物語』	大脇礼三	ゆまに書房
平成 20 年	『コルニーユ親方の秘密』(ポプラ・ブック・ボックス王冠の巻 9)	石川湧	ポプラ社
平成 23 年	『百年文庫 70 野 ツルゲーネフ ドーデ シラー』(「星」)		

ドーデ作品の翻訳の特徴は短篇小説が比較的多くの翻訳家の手によって繰り返し翻訳され、作品も再版されていると言える。いわゆるフランス小説集や短編集などにドーデの短篇が1、2編入っているものはままあるのだが、単行本という形での出版に関しては、長編小説は短篇小説に比べて翻訳・再版される頻度が低いと言えよう。平成になって編纂された『アルフォンス・ドーデ選集』(本の友社)の監修を行った山下武は「解題」の中で日本におけるドーデの評価の低さを嘆き、選集の刊行に至るまでの経緯を次のように語っている。

試みに、現在書店で入手できるドーデの作品といえば、『風車小屋だより』一点のみという甚だお寒い状況だ。円本流行時代を濫觴とする各社の世界文学全集でもドーデの代表作として収録されるのは決まって『サフォー』という始末。まるでこれ以外見るべき作品がないかのような扱いである。もちろん、個人全集の刊行など思いもよらなかった。ようやく戦後の昭和二十四年、十字屋書店が「ドーデ選集」の刊行を企てたが、僅か二冊を刊行したのみで中絶したのが惜しまれる。以来、半世紀を経てもなお同種の企画は絶えて試みられることはなかった。

その間を縫って『チャック』『ナバブ』等の大作が発散的に翻訳されたとはいえ、どれほどの読者の目にふれただろうか？それすら今日では稀観書となって、めったに古本市場に姿を見せることがない有様である。このままではこの作家の真価を問う機会が益々遠ざかる現状を憂え、このたび「アルフォンス・ドーデ選集」全七巻の刊行を本の友社に提案したところ、快諾を得て出版の運びに至ったことは喜びにたえない。これを機会に、フランス文学界における写実派の驍将ドーデの真価が江湖に再認識されれば幸いである。¹¹⁹⁾

確かに戦後 1950 年代前半をピークにドーデの単行本の出版数は減ってしまい、山下の言うように、書店で目にする機会も少なくなっていたのだろう。それはドーデの作品の比重が短篇小説に偏ったばかりか、教科書教材になりそうなものしか価値が見出されず、富田仁が唱えたのとは違った意味で忘れられた「幻の」作家になってしまったからと考えられる。戦後ドーデの作品は子ども向けの翻訳・再版にシフトしていくのだ。しかも翻訳される作品は『月曜物語』か『風車小屋便り』がほとんどで、他は『プチ・ショーズ』かタルタランシリーズがあるくらいである。それでもドーデは決して忘れられた作家だったわけではないと言えるだろうか。児童文学へとシフトしていく中、昭和のドーデ像として最も

顕著なイメージは教科書によって作られたものである。今現在アルフォンス・ドーデの名に記憶が無いという人も、ドーデの短篇『最後の授業』の話をすると大抵の人は教科書で学んだ教材だったことを思い出す。

『読んでおきたい名著案内 教科書掲載作品 小・中学校編』を基に、教科書教材として取り上げた教科書出版社をまとめると次のようになる。(出版年に関しては教科書検定などの目安とされ、実際の使用年と異なるものもあるため、論者が確認したものと『読んでおきたい名著案内 教科書掲載作品 小・中学校編』の年次が異なるものがある。)

作品名 収録書籍名	小学校用の教科書教材として取り扱った出版社	中学校用の教科書教材として取り扱った出版社
赤しやこのおののき 『風車小屋だより』		秀英出版『総合国語 中学校用 2 下』(1957)
コルニーユ親方の秘密 『風車小屋だより』		開隆堂出版『国語総合 3 上』(1958) 学校図書『中学国語 1』(1969) 学校図書『中学校国語 1』(1969、1972、1975) 二葉『中学国語総合二年下』(1955)
星 『風車小屋だより』		大阪書籍『中学国語 3 年』(1962)
スガンさんのやぎ 『風車小屋だより』		筑摩書房『国語 3 上』(1956) 教育出版『新版中学国語 1 年』(1966)
風車小屋だより 『風車小屋だより』		大阪書籍『中学国語 2 年』(1966)
最後の授業 『月曜物語』	大阪書籍『改訂小学国語 5 年下』(1956)『小学国語 5 年下』(1962、1965)	学校図書『中等言語 3』(1951、1952) 二葉『新国語総合中学 1 年下』

	<p>二葉『新編国語の本 6 年 2』(1956)『国語 5 年上』(1958)『国語 5 年下』(1960)</p> <p>学校図書『わたしたちの国語 5 年下』(1959)『小学校国語五年上』(1961、65)『小学校国語 6 年上』(1971、1974、1977)『小学校国語六年下』(1980、1983)</p> <p>大日本図書『国語 6 年 2』(1962、1965)</p> <p>教育出版『国語 5 年下』(1962)『新訂標準国語 5 年上』(1968)『新版国語 6 年下』(1977)</p> <p>光村図書出版『小学新国語 6 年下』(1971、1974、1977)『国語希望 6 下』(1980、1983)</p> <p>日本書籍『小学国語 6 年下』(1980、1983)</p>	<p>(1952)</p> <p>教育出版『中学国語(総合)3 下』(1952)『総合中学国語 3 の下改訂版』(1956)『総合中学国語三訂版 3 下』(1958)『標準中学国語 2 年』(1962)</p> <p>光村図書出版『中等新国語文学編 2 上』(1952、1955)『中等新国語総合編 3 上』(1954)『中等新国語(改訂版)総合編 3 上』(1956)『中等新国語(新版)1』(1959)</p> <p>実教出版『模範中学国語 3 上』(1953)『模範中学国語 3 上改訂版』(1956)</p> <p>愛育社『中学の国語総合 3 上』(1954)</p> <p>大修館書店『改訂新中学国語 2 上』(1954)『新中学国語 2』(1962)</p> <p>筑摩書房『国語 3』(1961)『国語 2』(1965)『新版国語中学校用 2』(1968)</p> <p>大日本図書『私たちの国語 2』(1962)</p> <p>日本書院『国語中学校 1』(1962)</p> <p>教育図書研究会『新中学国語 2』(1962)</p> <p>三省堂『中等国語 2 新訂版』(1966)</p>
--	--	--

この一覧を見ると、ドーデの単行本の出版が減り、新しく翻訳されることがめっきりとへった 1950 年代後半以降、教科書教材として、短篇小説ではあるが、ドーデの作品は大人ではなく子どもたちへ浸透していったことがわかる。特に『最後の授業』の教科書採用率は高く、府川源一郎の調べによると、1927 年に国語の教科書に収録されて以降、戦中戦後を通して少し間が開くことはあっても 1986 年までのおよそ 50 年間、高等女学校を初め中学校小学校の教科書に掲載されていたという¹²⁰⁾。『最後の授業』は、日本ではドーデの作品の中でも群を抜いて、多くの人が目にし、読者の記憶に残っている作品と言えるだろう。

このように昭和期、とりわけ戦後のドーデ像は『最後の授業』のイメージが強く、「国語」の教材という枠の中に収まってしまっていると言えるだろう。けれども、日本において受容されたドーデの作品は『最後の授業』だけではない。したがって次章ではドーデ像のイメージから離れ、日本でどのようにドーデ作品が受容されたか、その様相を見ていきたいと思う。

第3章 日本におけるドーデ作品の受容の様相

第1節 日本におけるドーデの長編作品の受容

ドオデエは今でもフランスでは割合に高く価値づけられてゐるそうであるが、良家の子女などが常に手を離さずに愛読してゐるそうであるが、日本では何うしてかわるく低く評価されて、翻訳されたものも『サツフォ』ぐらゐなもので、その傑作だと言はれる『デヤツク』や『流竄王』ですらまだ訳されたといふことを耳にしない。

121)

これは田山花袋が大正14年11月に出した『長篇小説の研究』からの抜粋である。それから90年近く経つが、ドーデの長編作品と呼べるもの翻訳状況はどうなっているであろうか。詩集 *Les Amoureuseuses* (1858) や戯曲 *L'Arlésienne* (1872)、短篇小説集である *Lettres de Mon Moulin* (1866)、*Lettres à Absent* (1871)、*Contes du Lundi* (1873)、*Les Femmes d'Artistes* (1874)、*Robert Helmont* (1874) や隨筆 *Souvenirs d'un Homme de lettres* (1888)、*Trente Ans de Paris* (1888)などを除く、いわゆる長編小説の部類に入る翻訳状況をまとめてみると、単行本として確認できたもので次のようになる。ただし、再版・復刻版、同訳者による他出版社からの刊行は入れていない。

ドーデ作品	日本における翻訳
<i>Roman du Chaperon rouge</i> (1862)	
<i>Le Petit Chose</i> (1868)	八木さわ子『プチ・ショーズ ちび君』(昭和8年) 田沼利男『ダニエルの生い立ち』(昭和24年) 内藤濯『チビ君 ある子どもの話』(昭和28年)
<i>Tartarin de Tarascon</i> (1872)	藤沢古雪『快男子タルタラン』(大正9年) 大脇礼三『タルタラン物語』(昭和8年) 小川泰一『陽気なタルタラン』(昭和8年)

	辻昶『タルタラン・ド・タラスコンの大冒険』 (昭和 55 年)
<i>Fromont jeune et Risler aîné</i> (1874)	
<i>Jack</i> (1876)	八木さわ子『私生児』(大正 13 年) 八木さわ子『ヂャック 1 部』(昭和 10 年) 八木さわ子『ヂャック 2 部～3 部』(昭和 11 年) 八木さわ子『ヂャック 1～3』(昭和 15 年)
<i>Le Nabab</i> (1877)	河合亨『ナバブーパリ風俗－上・下』(昭和 24 年)
<i>Les Rois en exil</i> (1879)	
<i>Numa Roumestan</i> (1881)	
<i>L'Évangéliste</i> (1883)	
<i>Sapho</i> (1884)	武林無想庵『サフオ』(大正 2 年) 斎藤清太郎『サフオ』(大正 14 年) 前川堅市『サフオ』(昭和 22 年) 朝倉季雄『サフォー』(昭和 23 年) 武林無想庵・桜田佐『サフオ』(昭和 25 年) 桃井京次『サフォー 巴里風俗』(昭和 28 年)
<i>Tartarin sur les Alpes</i> (1885)	畠中敏郎『アルプスのタルタラン』(昭和 14 年) 祖川孝『アルプスのタルタラン』(昭和 29 年) 白木茂『ジュニア版世界の文学 10 アルプス のタルタラン』(昭和 42 年)
<i>L'Immortel</i> (1888)	
<i>Port-Tarascon</i> (1890)	佐々木基一・永井郁『たらすこん港』(昭和 24 年) 畠中敏郎『タラスコンみなと』(昭和 30 年)
<i>Rose et Ninette</i> (1892)	

<i>La Petite Paroisse</i> (1895)	
<i>Soutien de Famille</i> (1898)	

ドーデの最初の長編小説である *Fromont jeune et Risler ainé* (1874) や *Numa Roumestan* (1881)を含め、9 編の長編小説が未だに翻訳されていない。『明治ドーデ集』に収録されている「明治翻訳文学年表」によると、*Fromont jeune et Risler ainé*は、くれがし(田山花袋)によって「跛娘」というタイトルで一部のみの翻案ではあるが明治 28 年に発表されたり、上村左川が「擬ひ真珠」というタイトルで『文芸俱楽部』に発表しているようだが、どちらも完全なる翻訳とは言えない。^{1 2 2)}

また、畠中敏郎はドーデの作品の区分を次のように述べている。

近代欧米の小説の種類分けは、各言語やその解釈者によって一定不变ではないが、フランス語でいふ、roman、nouvelle、conte なる三大別の、最初にいふロマンとは、常識上つぎのやうに考えてよかろう。「散文の物語形式を持つ想像の作品で、相当の長さを持ち、事件の叙述、風俗あるひは性格の探求、感情あるひは情念の分析を関心事とする。」(Grand Larousse encyclopédia から。)ところで、ドーデが『フロモン・リスレール商会』より前に出した『ちび公』*Le Petit Chose*(『プチ・ショーズ』の名の和訳もあった)と『タルタラン・ド・タラスコンのすばらしい遭逢』*Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*(略して『タルタラン・ド・タラスコン』、故小川泰一訳では『陽気なタルタラン』)とは、これには十分に該当しない。上の定義では事件、風俗、性格、感情、情念は複数であるのに、『ちび公』は作者の半自叙伝的作物であり、『タルタラン』の方は南仏人主人公の諧謔小説であって、ともにこれらが単数的に傾いてゐるし、分量、長さにおいてもやや不足する。後者の続篇をなす『アルプスのタルタラン』と『タラスコンみなど』などにおいては、万事がもっと複雑大雜把になってはゐるもの、上記の理由に基いて、私はやはり本当のロマンの中には数へてゐない。^{1 2 3)}

畠中の区分でいくと、ドーデの作品で日本語に翻訳されている長編小説は *Jack* と *Le Nabab* と *Sapho* の 3 作品のみということになる。しかも、この 3 作品はともに現在新たに入手するのは困難であると言える。前 2 作は八木さわ子訳本と河合亨訳本のそれぞれ一

翻訳しかなく、平成 15 年に『アルフォンス・ドーデ選集』の一部として再録されたが、それもリプリントのため、歴史的仮名遣いや旧漢字が使われており、一般的には読みにくい類の翻訳と言っていいだろう。残る *Sapho* は複数の翻訳家たちの手によって翻訳がなされており、戦後に新たに翻訳されたものは旧漢字が若干使われてはいるものの、そこまで難しくはない。しかし、これも入手が困難で、図書館の蔵書や古本を手に入れる以外の方で目にするには難しい。

興味深いことに、畠中が小説に数え入れなかった *Le Petit Chose* と *Tartarin* のシリーズは児童書向けにも翻訳されている唯一の長編作品である。ドーデの作品が忘れられ、彼の文学的評価が低い理由として、児童書としての翻訳にシフトチェンジしていく過程で、子どもに不向きと思われるものが排除されたことと無関係には語れまい。それはドーデの短篇作品にも言えることなのだが、子ども向けとされる作品は文学的に権威づけられてきた作品群の中に入ることはまずなく、例え初めは成人向けに翻訳が行われていたとしても、それらの作品が忘れられ、辛うじて児童書の中でひっそりと息をし続けていたとしても、結局「児童文学」にカテゴライズされ、その価値が顧みられるることは少ない。日本におけるドーデの価値の変遷は児童文学の台頭と少なからず関係があると言えよう。

第 2 節 日本におけるドーデの短篇小説の受容

アルフォンス・ドーデの短篇小説の受容の特徴は子ども向けに翻訳・翻案されたものが存在するという点であると言えよう。『最後の授業』を例にテクストを比較してみよう。読み手を子どもとしているもの【E】と、そうでないもの【A】である。【A】に分類される作品は、明治に翻訳された瓶夢生・紅葉山人の「をさな心」と天絃の「最終のお稽古」、そして現在最も手に入りやすい、桜田佐の『最後の授業』を抽出する。これらの共通点はすべて文体の違いはあるものの逐語訳となっていることだろう。

【A】	文体	省略	添加	変更	解説の付加
瓶夢生・ 紅葉山人 版	敬体 現代語的 逐語訳			「つぐみ」→「鷗」、「先生の 大きな定規」→「鞭」、「鉄の 定規」→「鐵の鞭」、「オゼー	「ウブロン」につ いての註

				ル老人」→「老牧師」	
天絃版	常体 逐語訳		挿 絵 付		冒頭に普仏戦争 に関する解説
桜田佐版	常体 逐語訳				

そのため原文との大きな違いは生じてはいないが、小説の背景となる普仏戦争に関する解説があるものや、フランス語の植物をそのまま片仮名で記すだけでなく註を付けることで理解を深めるとともに、異国情緒をも感じられる翻訳となっている。

しかし『最後の授業』の翻訳リストを見ていくと、およそ7割が子ども向けに書かれた雑誌、書籍に収録されており、それら子ども向けの「最後の授業」を読み比べて見ると、原文に沿った一人称で物語が展開していくもの【E】と三人称のもの【E'】、さらに(1)教育的配慮がなされているもの、(2)過度の教育的配慮がなされているもの、(3)底本の違いによる別訳、(4)ドーデの原作から離れた翻案といえるものの4つに分類できるといえる。

	文体	省略	添加	変更	解説の付加
【E-1】 子ども向 け桜田佐 版	敬体	先生にあ てられた 時のフラ ンツの心 情		「ホップ」→「ひいら ぎ」	「あとが き」
【E-2】 A の桜田 佐版 ^{1 2 4)} を子ども 向けに改 変した楳 本ナナ子	・敬体 ・フラ ンツ の 心 情 を 『』で 台 詞	・お手本 の繰り返 し ・習字の 時間の幼 い子供た ちの様子	・プロシアに戦争で 負けたこと ・くやしい思いをす るフランツ	「僕のフランス語の最 後の授業！」→「ああ、 国語の最後の授業！」	「『月曜 物語』を 読むまえ に」 「読書の 手びき」

版	調に強調				
【E-3】 南本史版	常体	副題「小さなアルザシアンの物語」の表記		「自分の国の言葉を話すことも書くこともできないのか」→「自分の国のことばの読み書きさえ、ろくにできないのか！」 ^{1 2 5)}	「「最後の授業」を読むまえに」「あとがき」「ずいそう」「読書のてびき」
【E-4】 関口潤版	口語體	ミストラルの言葉の引用	<ul style="list-style-type: none"> ・他の登場人物 ・国旗の掲揚 ・国歌の斉唱 ・ドイツ統治への不満と不安 ・戦後の日本を連想させる場面^{1 2 6)} ・フランス語の動詞の活用 ・アメル先生との別れを惜しみ泣く子どもたち ・「波にうたれたれど沈まず」というフランスの格言 	<ul style="list-style-type: none"> ・授業に遅刻するフランス→一番乗り 「ハト」→「蛙」 	
【E'-2】 鈴木三重	敬体三人	かじ屋のワシュテ		「先生の大きな定規」→「むち」	冒頭に普仏戦争の

吉版	称	ルに声を かけられ る場面		・フランス語の授業を 惜しんで教室に集まっ た村人→ドイツ側の村 人 ・子どもたちと一緒に 発音するオゼール老人 →ドイツ側にたってい た村人が子どもたちに 交じってフランス語を 発音	説明
----	---	---------------------	--	---	----

読み手を子どもに限っていない【A】の『最後の授業』が逐語訳であるのに対して、『最後の授業』の翻訳作品の大半を占めている【E】の子ども向けに翻訳あるいは翻案された作品にはやはり読み手を意識して書き換えられたものが多い。【E-1】を除いて、全体的に子どもたちが当時のアルザス・フランスの状況を理解し、感情移入をしやすいような表現あるいは道徳的要素が感じられる表現が多用されているのが特徴と言える。

例えば、【E-2】樋本ナナ子版に添加・強調されたフランスの心情は以下のように綴られている。(下線部は筆者によるもの。)

ぼくは、気が遠くなるほど驚きました。

『なんてひどい、ドイツ人たちめ！ いくら戦争で負けたからってあんまりだ……。

じゃ、あの掲示板に書いてあったのが、このことだったのか……。』

このとき、やっとわかったのです。

ああ、国語の最後の授業！

『それなのに、ぼくは、ようやく字が書けるだけだ！ じゃ、これからはもうフランス語は、教えてもらえないのだな！ だまっていわれるとおりにしなけりやいけないなんて。』

(中略)

『かわいそうな先生……。』

先生は最後の授業をするのに、いちばんいい服を着てきたのです。ぼくも、いま

ようやく、村の老人たちがきているわけがわかりました。どうも、めったにしか学校にこなかったのを、すまないと思っているようでした。そして、四十年もの長いあいだ教えてくれた先生に感謝し、戦争のために情けないことになったじぶんたちの国を、悲しんでいたのです。

この槇本ナナ子版はアルザス・ロレーヌ地方の言語文化の背景を考慮せず、アルザス=フランス、アルザスに住む人々=フランス人として物語を再話している。アルザス=フランス=フランス語というイメージの出来た読み手にとって「フランス語の最後の授業 (La dernière leçon de français!)」の部分を「国語の最後の授業！」と変更されても特に違和感を覚えることはない。戦争に負けたことをフランスの台詞として盛り込むことで、この『最後の授業』を戦争に負けたことよって母語が使えなくなってしまうある地方の少年の物語と解釈してしまうことは言うまでもない。

子どもがテクストを読むとき国語の授業でない限り、作家や作品の背景となる時代等をすべて排除し、翻訳者の意図することも切り離してテクストのみを読むことは珍しくない。ドーデがこの『最後の授業』をアルザス・ロレーヌ地方のために書いたのではなく、パリに住むフランス人に向けて書いた物語だということも、湧き上がる愛国心から普仏戦争に従軍したドーデが、パリ・コミューンには決して参加しなかったことも、この地方の言語問題に関しても、ドーデ自身 26 歳の時に徒步でアルザスからシュヴァルツヴァルトまで旅しており、日常的にこの地方で話されている言語がフランス語ではないことを十分理解していたこととも、全て読者が切り離して読んだ場合、戦争による日常の崩壊と「母語」を学ぶ機会の喪失という危機に見舞われた少年と同じくこれまで当たり前であった日常の崩壊により長年慣れ親しんだ場所を離れなければならない一人の年老いた教師の苦悩と哀愁が残る。

また【E'-2】鈴木三重吉版の冒頭部を原文と【A】桜田佐版と比較して見ると、以下のような相違が明らかになる。

【E'-2】鈴木三重吉版

今から五十八年前、フランスがドイツとの戦争にまけて、アルサス、ローレイヌの二州をとられたときのお話。アルサス、ローレイヌは、このまへの世界戦争の結果、またフランスがとりかへしました。

小さなフランスは、その朝は学校へいくのがいやでたまりませんでした。なまけて家にゐた方がよっぽどましたと思いました。そとはあたゝかくてしづかです。森のはづれでは、つぐみが謡つてゐます。材木をひく、古い水車場のうしろの草場には、ドイツの兵隊が演習をしてゐる音がしますですからフランスは、よけいに休みたくなつて來ました。

それに、けふは、いやな文法の時間があります。分詞の規則なんて、長たらしくて、むつかしくて、きまつた規則といふよりも、例外の方が多くて、フランスには何が何だか、ちつともわかりません。だから學校へいくのがなほなほいやでした。

【原文】

Récit d'un petit Alsacien

Ce matin-là, j'étais très en retard pour aller à l'école et j'avais grand-peur d'être grondé, d'autant que M. Hamel nous avait dit qu'il nous interrogerait sur les participes, et je n'en savais pas le premier mot. Un moment l'idée me vint de manquer la classe et de prendre ma course à travers champs.

Le temps était si chaud, si clair!

On entendait les merles siffler à la lisière du bois, et dans le pré Rippert, derrière la scierie, les Prussiens qui faisaient l'exercice. Tout cela me tentait bien plus que la règle des participes; mais j'eus la force de résister, et je courus bien vite vers l'école.

(Daudet, *Oeuvres I*, p. 581)

【A】桜田佐版

アルザスの一少年の物語

その朝は学校へ行くのがたいへんおそくなつたし、それにアメル先生が分詞法の質問をすると言われたのに、私は丸つきり覚えていなかつたので、しかられるのが恐ろしかつた。一時は、学校を休んで、どこでもいいから駆けまわろうかしら、とも

考えた。

空はよく晴れて暖かった！

森の端でつぐみが鳴いている。リペールの原っぱでは、木びき工場の後でプロシア兵が調練しているのが聞こえる。どれも分詞法の規則よりは心を引きつける。けれどやっと誘惑に打ち勝って、大急ぎで学校へ走って行った。

鈴木三重吉版には冒頭のアルザス・ロレーヌ地方の解説の付加、原文の一人称から三人称へ変更などの違いがみられる。前文に関しては、読み手が子どもであることから、事前に物語の舞台となるアルザス・ロレーヌ地方の知識を付与する意味で設けられたと思われるが、一人称から三人称への変更はあきらかである。原文のように一人称という「私 (Je)」を通しての「同化」でもって物語を進めるのではなく「小さなフランス」という三人称で描かれることによって、読み手は常に客観性を持った目撃者の立場に立たされている。加えて本文中に原文にはない「フランスは大きなまけもので、学校へ上がつてゐても、いまだにろくに字をよむこともかくことも出来ないです。」という一文もあることから、フランスに怠け者の少年がフランス語の勉強が出来なくなってしまう現実を突き付けられて今更ながら後悔しているという反面教師的な役割を持たせ、テクストの道徳的要素がはっきり表れている。しかも、冒頭に加えられた「アルサス、ローレイヌは、このまへの世界戦争の結果、またフランスがとりかへしました。」の一文で、フランス少年らフランスの子どもたちも再び母語を取り戻し、平和な日常がもどったのだろうと単純に思うのではないか。戦争によって生まれた悲劇を戦争によって取り戻したことを暗に示している。このように子どもに向かって書かれたテクストには原文テクストに無い多くの要素を含んでおり、「道徳」が組み込まれた子どもが読むのに「相応しい」とされる形になっている。

第3節 『最後の授業』の教科書受容と新しい解釈

『最後の授業』(*La Dernière Classe*)は日本で最も有名なドーデの作品と言っても過言ではない。日本におけるこの短篇小説の受容がそれを顕著に証している。今一度『最後の授業』に関してまとめておくと、この小説はドーデが32歳であった1872年に*L'Événement*紙上に発表したものであり、フランスの新聞に毎週月曜日に掲載されていた

ドーデの短篇小説をまとめたものが 1873 年 3 月に *Contes du lundi* として刊行された。日本における *La Dernière Classe* の翻訳は 1902(明治 35) 年 3 月に英訳からの重訳ではば逐語訳に近い形で『新小説』に発表された紅葉山人(尾崎紅葉)、牴夢生共訳の「をさな心」を初めとし、1904(明治 37) 年 5 月 8 日付『讀賣新聞』の文芸欄に掲載された、天絃(片上伸)訳の「最終のお稽古(おしまひのけいこ)」、そして現在最も入手しやすい 1936(昭和 11) 年に岩波文庫から出版された桜田佐訳の『月曜物語』に収録されているものまで、およそ 30 人の翻訳家達によって数多く行われていることは既に幾度か述べた。前章でも少しふれたように、1927 年に国語の教科書に収録されて以降¹²⁷⁾、戦中戦後を通して少し間が開くことはあっても 1986 年までのおよそ 50 年間、高等女学校を初め中学校小学校の教科書に掲載されていたことから日本では多くの人が目にし、読者の記憶に残っている作品となっている。

ドーデの『最後の授業』の教科書受容には小中学校の国語科の教科書としての受容の他、英語教材としての受容、そして道徳の教材としての受容の 3 つが挙げられる。国語の教材として『最後の授業』は主に「国語愛」の側面から重宝されていたことは既に述べた。『最後の授業』がどういった単元名になっているか分類すると、やはり「国語への愛」「師のことば」「国語の愛護と改良」「ことばをみがく」「ことばのはたらき」「国語への愛着」「ことばを育てる」といった国語愛をテーマとし、国語としての日本語教育をモットーにこの作品を取り上げていると読むことができるものが目を引く一方で、「文学の鑑賞」「世界の読物」「外国の文学とわたしたち」「文学の楽しみ」「外国の小説から」「読書に親しむ」「小説を味わう」といった世界の文学観賞を目的としたものもある。

国語教育と文学観賞が教育目的の主となっている『最後の授業』の受容には、もう一つ英語教育を目的とした英訳での『最後の授業』の受容という一面がある。こうした英語教材としての『最後の授業』の移入は明治期まで遡る。

カツテ、アル読本ヲ校訂シテ非常ナ名文ニ出合ツテ少々驚ロイテ結末ニ至ルト
Daudet ト署名シテアツタノデ成程ト思ツタ
余ガ其時ニ感心シタ文章ハ即チコレデアル¹²⁸⁾

これは夏目漱石の蔵書への書き込みが示すこの「アル読本」は全集の記述から夏目金之助校訂として刊行された英語の副読本 *New Century Supplementary Readers* であるとされ

ている。この副読本は明治 38 年に刊行されており、尾崎紅葉の「をさな心」が翻訳されたのはそのおよそ 3 年前なので、ドーデの『最後の授業』は日本語への翻訳がなされるとともに、英訳版が英語教育の教材としても注目されていたことになる。

ここでいう「アル読本」とは漱石が夏目金之助名義で校訂をおこなった *New century supplementary readers (2)*を指し、ドーデの短篇が *The story of a little Alsatian*として収録されている。漱石が校訂した読本の英訳テクストは限りなく原文に忠実に翻訳されており、ネイティヴのチェックも入っていると思われる¹²⁹⁾。一方で、同じ短編小説を扱った英訳ながら、その様相が全く異なるテクストも存在する。そこで本稿ではフランス語の原文テクスト(以下、テクスト①)と英語圏でネイティヴによって翻訳された英訳テクスト(以下、テクスト②)と明治期以降の英語教育の教材として使用された漱石校訂の 1 人称の英訳テクスト(以下、テクスト③)と 3 人称の英訳テクスト(以下、テクスト④)を比較することによって浮かび上がる問題点について考察したい。次に 3 人称の英訳テクスト④を基に翻訳されたと思われる鈴木三重吉訳の日本語訳テクストを比較し、それらのテクストから伺える近代日本のイデオロギーについて考察してみたい。

1905(明治 38)年に刊行された *New century supplementary readers (2)*(テクスト③)と 1921(大正 10)年に出版された『新英語讀本 11 年版 4 卷』(テクスト④)にはドーデの *La dernière classe* が英語教育の教科書教材として英訳されて掲載されている。この二つのテクスト③④はいずれもテクストの末尾に “(Translated) from the French of Alphonse Daudet” とあり、ドーデの原書から英訳されたことが示唆されているが、その中身は対照的なものとなっている。テクスト③はフランス語原文と同様の 1 人称なのだが、テクスト④は 3 人称の語りで物語が展開していく。

明治・大正期の英語教育史を踏まえて考察すると、テクスト③④はどちらも池田哲郎氏の言うところの、基となる資料テクストを日本で独自に編集し刊行していた「邦刊本時代」に出版されたものとなる。したがって、原文と全く違う 3 人称の英訳テクストはもちろんのこと、テクスト③④が舶載本や翻刻本である可能性は低く、日本人による英語の加筆あるいは略筆が行われている可能性がある。

明治・大正期に英訳されたドーデの *La Dernière Classe* のうち、日本に輸入された英訳、あるいは日本で刊行された英訳は、現在筆者が確認しているだけで、教科書テクストとして前出の 2 点の他、アメリカで 1900 年に翻訳された Mcintyre 版と 1903 年に翻訳された Ives 版(テクスト②)の翻訳 2 種が存在する。ドーデのこの短篇小説の英訳が掲載された

書籍はいくつか日本にも輸入されているが、明治期の英訳は大抵がこの②訳である。

まず、英訳テクスト②③④とフランス語の原文であるテクスト①を比較してみると、決定的な相違点として主語の違いが挙げられる。テクスト②③は①と同様に1人称の語り手「私」(I)によって物語が語られるのに対し、テクスト④は3人称で語られ、主人公は“little Franz”と呼ばれる。この“little Franz”はフランス語の原文テクスト内でM. HamelがFranzに呼びかける“Mon petit Franz”が転じたものであろう。後述するが、この“little Franz”が日本語に翻訳され、「小さなフランス」となり、幼いフランスの挿絵が付けられている。

次にテクストの語彙の翻訳の違いを見ていくと、やはりテクスト④には原文にない付加、変更、省略が行われていることが明確である。その一部を例に挙げてみよう。

①フランス語 原文テクスト ¹³⁰⁾ [1人称/Je]	②George Burnham Ives版 <i>The last class</i> ¹³¹⁾ [1人称/I]	③ New century supplementary readers (2) ¹³²⁾ [1人称/I]	④新英語讀本 11年版4巻 ¹³³⁾ [3人称/Little Franz]
derrière la scierie	behind the sawmill	behind the saw-mill	behind the old sawmill
la grosse règle du maître	the teacher's stout ruler	—	the teacher's cane
la terrible règle en fer	the terrible iron ruler	the terrible iron ruler	his dreaded cane
Mes amis	My friends	My friends	My children

まず一つ目の単語を見てみると、テクスト④だけ、形容詞“old”が加えられていることに気づくだろう。“the sawmill”に“old”をつけることにより、古くからある木挽き工場とその裏で新しくやって来たばかりのプロシア兵が訓練を行うという新旧の対比が生まれる。そして昔からあってこれからも変わらないはずだった当たり前の日常への変化という構図ができる。次に“ruler”と“cane”的違いについて考えたい。フランスら生徒にとっては、アメル先生の厳格さを象徴する恐ろしい道具ではあるが、“ruler”と“cane”ではその形狀は全く違う。“ruler”はあくまでも定規であり、先生の必需品と考えてよいだろうが、

“cane”では罰を与えることが第一の目的となってしまう。翻訳の過程で、テクスト④の翻訳者の教師に対するバイアスがかかっているようだ。そして “My children” という呼びかけでは、アメル先生と生徒あるいはかつて生徒であった村の人たちとの関係性があくまでも教師と生徒という師弟の間柄に留まり、決して対等になることはない。“Mes amis” や “My friends” では教師と生徒という立場を超えて、プロシアに侵略された同じ「アルザス人」という括りとなり、我々「フランス」対プロシアという構図が確立される。また、アメル先生は物語の初めにおいて生徒たちに対して “Mes enfants” や “My children” と呼び掛けているが、物語の最後では “Mes amis” や “My friends” と呼びかけが変わっている。つまり、テクスト①②③では、教師ではなくなるアメル先生が一人の人間として子どもたちを対等に扱い、彼らのこれから幸運を祈るような気持ちが一層強調されているのである。

テクスト④では物語空間にも微妙な差異が生じている。例えば、フランス少年がアメル先生に分詞の質問をされても一つも答えることができないので、叱られるのが怖くて学校へ行くのを嫌がる冒頭の場面ではテクスト④は次のように翻案されている。

Now if you were a French boy like Franz, you would know how hard that rule is and how long you have to study it to really know it, and you wouldn't wonder that Franz wanted to play truant and stay out in the warm sunshine, instead of going indoors to recite a rule that he hadn't studied.(p.135)

一方でテクスト①では1人称の語りの構造を取っており、上記と対応すると思われる箇所は以下のようになっている。

Un moment l'idée me vint de manquer la classe et de prendre ma course à travers champs.

Le temps était si chaud, si clair! (...) Tout cela me tentait bien plus que la règle des participes; mais j'eus la force de résister, et je courus bien vite vers l'école.(p.581)

さらに、テクスト②はテクスト①を忠実に翻訳しているため、次のようにになっている。

For a moment I thought of staying away from school and wandering about the fields. It was such a warm, lovely day. (...) All that was much more tempting to me than the rules concerning participles; but I had the strength to resist, and I ran as fast as I could to school. (p.187)

“if you were a French boy like Franz” と語り手が読者に語りかけるテクスト④の仮定法過去の文脈によって、語り手と読者が同じ世界を共有するかのような雰囲気が生まれる。あるいは語り手と読者の世界が近づき、読者はフランス少年をより身近な存在として感じることができる。

テクスト④は、翻訳というよりは翻案に近いと言えるだろう。1人称から3人称への物語の視点の変更だけでも、もはや翻訳の域を超えている。3人称での語りの構造による主観性の弱体化と3人称にすることで主人公であるフランスとの距離が縮まったことで、もし自分がフランスだったらと、わが身に置き換えて考えるという教訓的要素の強化により、国家と言語の重要性を説くこの短篇の中心テーマを強調するだけでなく、勤勉を奨励する格好の材料となっている。3人称に変更されたテクストが教科書テクストとして使われたのにはこうした明治以降の「近代」という時代の要請による理由があるのではないだろうか。

テクスト④はドーデの *La Dernière Classe* の中心テーマをなしていると言える国家と言語に関わる問題を解く箇所においても下線部のようなテクスト①にはない付加が行われている。

④Then, Mr. Hamel talked to them about the French language. He said that it was the most beautiful language in the world, the clearest, the most reasonable, the most musical, and that they must try very hard to keep it, and never to forget it ; for as long as a people keeps its language it can never be hopelessly conquered.

“A language,” he said, “is the key of one’s prison.”(p.140)

このように原文にはないフランス語を「音楽的」と捉える表現が付け加えられており、フ

ランス語に対する矜持がより一層強調されている。しかもこのコンテクストの流れは翻案的な要素が目立つ箇所である。一方、フランス語について熱く語るアメル先生の描写においては、テクスト④は原文のテクスト①の下線部に当たる箇所が省略されている。

①(...)je remarquai que notre maître avait sa belle redingote verte, son jabot plissé fin et la culotte de soie noire brodée qu'il ne mettait que les jours d'inspection ou de distribution de prix. (p.582)

② did I notice that our teacher had on his handsome blue coat¹³⁴⁾, his plaited ruff, and the black silk embroidered breeches, which he wore only on days of inspection or of distribution of prizes. (p.189)

③I noticed that our teacher wore his beautiful green coat, his fine plaited frill, and the embroidered black silk skull-cap which he put on only on examination days and when prizes were to be awarded. (pp.67- 68)

④(...)he noticed that the teacher had on his best green coat and his fine lace jabot, which he never wore except on holidays and Sundays. (p.137)

こうした服装の省略は挿絵にも現れている。実際に英語のテクストではないものの、以降日本で出版された大半の子ども向けの日本語テクストに差し込まれたアメル先生の挿絵にはかなりの違いが見られる。翻訳による差異に加え、時にはイメージだけが先行し、全く別のアメル先生像を生みだすこともある。先に指摘したフランスに関しても、6, 7歳と思われる挿絵から14, 5歳と思われる挿絵まであり、その姿は様々なものである。児童向け図書や雑誌において、翻訳に挿絵が組み込まれる場合、大抵は作家≠翻訳家≠挿絵画家であり、そこに描かれるアメル先生やフランスといった主要登場人物が伝言ゲームのように変化している様が見て取れ、非常に興味深い¹³⁵⁾。

次に、英訳教科書テクストからの翻訳の可能性について考察したい。3人称の英訳テクスト④が掲載されている『新英語讀本 11年版4巻』が出版された1921年を基準に日本語に翻訳された作品に目を向けると、同じように3人称に翻案されたものがある。鈴木三重吉が1923(大正12)年に『赤い鳥』に発表した「最後の課業」がそれである。以降30人以上の翻訳家の手によって翻訳されたその他の『最後の授業』の日本語翻訳においても、3人称のスタイルを取るものは見当たらない。鈴木三重吉がどのテクストを底本にしたか

は明らかになってはいないが、先に挙げた3人称の英訳が鈴木三重吉訳の底本となった可能性は十分にある。そこでその『新英語讀本 11年版4巻』と鈴木三重吉訳テクストを比較検討してみたい。フランス語の原文と比較した際、鈴木三重吉訳の「最後の課業」の特徴として次の2点が目に留まる。まず一つ目はフランス語の原文テクストとの語彙の明らかな違い、そして修身的要素の添加である。語彙の違いに関しては先に比べた英訳テクストでも④の『新英語讀本 11年版4巻』だけが著しく手が加わっていたことは既に述べた。鈴木三重吉の「最後の課業」はその語彙や表現をかなり踏襲している。

『新英語讀本 11年版4巻』	鈴木三重吉「最後の課業」 ¹³⁶⁾
Little Franz	小さなフランツ
behind the old sawmill	材木をひく、古い水車場のうしろ
the teacher's cane	先生がむちでぱちぱちたゝいて
He said that it was the most beautiful language in the world, the clearest, the most reasonable, the most musical, (...)	フランス語がどんなにうつくしい言葉で、そして、どんなに、はっきりしてをり、その上どんなに音楽的であるか（後略）

こうした語彙や表現の一致を鑑みれば、英語の教師経験もあった鈴木三重吉の翻訳の底本は『新英語讀本 11年版4巻』あるいはその英文テクストと同じものが掲載されている英訳テクストであった可能性が高い。しかし、それと同時に『新英語讀本 11年版4巻』の3人称英訳テクストには見られず、フランス語の原文には見られる場面の挿入もあることから三重吉訳の底本が1冊だけではないことが推察できる。可能性として次の2点が考えられる。一つは他の1人称の英文のテクストも併用していた可能性であり、もう一つは既に日本語に翻訳されたテクストを参考にした可能性である。三重吉の翻案が掲載される以前に日本語に翻訳された *La Dernière Classe* は筆者が確認しただけでも次の6点が挙げられる。

- ・1902年 明治35年3月 瓶夢生・紅葉山人「をさな心」『新小説』
- ・1904年5月8日 天絃「最終のお稽古」『読売新聞』
- ・1914年 大正3年 後藤末雄『普佛戦話』「最後の授業」新潮文庫第11編、新潮社

- ・1915年 大正4年 菊池幽芳『幽芳集』大正名著文庫第18編、至誠堂書店
- ・1917年 大正6年 藤波水處『東亜の光第12巻第7号』「最後の授業ードオーデー」東亜教会
- ・1918年 大正7年 菊池幽芳「最後の授業」『帝国讀本 卷2』富山房、(『幽芳集』からの翻案)

これらのテクストの内いくつかは鈴木三重吉の目に触れる機会もあったことだろう。いざにせよ、鈴木三重吉はテクストに更なる加筆を行い、独自の「最後の課業」を翻案していったのには違いない。そして、三重吉のテクストの一番の特性は子ども向けに書かれたテクストであるということだろう。上記に挙げた、瓶夢生・紅葉山人版は『新小説』に、天絃版は『読売新聞』に掲載されていることから、三重吉版とはその読者層となるターゲットが異なる。

ドーデがこの短篇を新聞に掲載した際に、想定された読者はあくまでもパリの大人であった。それが時と国を越え、読者層までもが変わり、読まれていく。鈴木三重吉のテクストは三重吉自身が「ドーデー以下の諸作は、もともと童話として作られた作篇ではありませんが、童話としてとり入れても恰好な、純情的な短篇なので、少年少女諸君のために再話したものなのです」¹³⁷⁾と述べているように、翻訳ではなく「再話」であり、これは完全なる翻案と言えるだろう。裏を返せば、このようなテクストに見られる添加や省略が、再話のための加筆・略筆であるとすると、そこには時代のイデオロギーが表れているのではないかだろうか。三重吉が「少年少女諸君のために」「純情的」なドーデの短篇を翻訳したこの行為こそが、大正デモクラシーの風潮を追い風に起こった大正自由教育運動の一例とも言える。三重吉にとって「子ども」は無価値な存在ではなかった。『赤い鳥』の創刊の辞に「子供の純性」とあることからも「子ども」に純真無垢な価値を見出していたことは間違いない。三重吉は大正時代の新しい子ども観をドーデの作品の中にも見出したていたのだ。上笙一郎が次のように定義付けをしているように、児童文学の目的ははっきりとしている。

児童文学とは、その作品の文学的価値をとおし、子どもを健全な社会的人間に導いて行くことを窮屈の目的として、成人が、読者対象とする子どもの発達段階にふさわしく創造してあたえる文学である。¹³⁸⁾

鈴木三重吉のドーデ作品の「再話」という行為は上記の定義の先駆けであり、ドーデの作品を「再話」する際にそこに加えられた教訓的パースペクティブは従来の幼年期の教育に一石を投じたとも言えよう。

学校の教科書にも戦前・戦後を通して松村武雄訳、桜田佐訳、坪田譲二訳、鈴木三重吉訳、松田譲訳など様々な訳版が使われているが、とりわけ小学校の教科書には読み手が幼い子どもであることを意識して翻訳されたものが採用されている。しかし、1971年の教材文の原典主義により、子ども向けに「再話」「翻案」された「最後の授業」ではなく原文に忠実に翻訳されたものが採用され、過度な教育的配慮が見られる翻訳（翻案）の教科書掲載は無くなつた。アルフォンス・ドーデの「最後の授業」が教科書に採用されたその主な理由に「国語愛」の教材として適当であったということが考えられる。学校図書出版による昭和 52 年度の『小学校国語六年下』の教科書には読書指導として以下のような記述がある。

「最後の授業」のフランス少年は、一生の間に一度起るか起らぬいかというような大きなできごとに出会つたのですが、このことから、どんなに母国語がたいせつであるかについて気づいたのです。

これを読むと、わたしたちが、日ごろなにげなく話している日本語について、考えさせられます。

フランスにとっての母語が何語であるかという問題を抜きにしても、この小説が当時の日本語と「国語愛」教育に最適なものであったことは言うまでもない。「最後の授業」でアメル先生が語る以下の台詞はまさにその最たるものである。

それから、アメル先生は、フランス語について、つぎからつぎへと話を始めた。フランス語は世界じゅうでいちばん美しい、いちばんはつきりした、いちばん力強い言語であることや、ある民族がどれいになつても、その国語を保つてゐるかぎりは、そのろう獄のかぎを握つてゐるようなものだから、私たちのあいだでフランス語をよく守つて、決して忘れてはならないことを話した。¹³⁹⁾

『最後の授業』はプロヴァンスとは遠く離れたアルザスを舞台にした話ではあるが、ドーデはここに南仏語文学運動(Le Félibrige)の中心人物であったミストラル¹⁴⁰⁾の言葉を引用した。

Quand un peuple tombe esclave, tant qu'il tient bien sa langue, c'est comme s'il
tenait la clef de sa prison*...¹⁴¹⁾

* « S'il tient sa langue, — il tient la clef qui de ses chaines le délivre^{1.} »

F. MISTRAL

1. Daudet traduit ici les vers 137-138 du poème de Mistral, «*I troubaire catalan*» («Aux poètes catalans»), recueilli par la suite dans *Les Îles d'or*.

¹⁴²⁾

普仏戦争後の一地方という物語の舞台設定と、「ある民族がどれいになつても、その国語を保つてゐるかぎりは、そのろう獄のかぎを握つてゐるようなもの」(ドーデ『月曜物語』桜田訳、15 頁)という一文は戦前戦後、どちらの日本の「国語」教育の信念にも合致したものであった。しかし、1927 年に国語の教科書に収録されて以降、およそ 50 年にもわたって子どもたちに読まれてきたドーデの「最後の授業」は 1972 年をもって中学校の教科書から消え、1986 年をもって小学校の教科書からも完全に消えてしまう。教科書はその性質上、その時代の需要を汲み取った教材を選ぶものであるため、1970 年代以降、「国語愛」よりも富山和子の『川は生きている』で題材とされているような「環境問題」に教科書教材の的には移行することとなる。そしてドーデは再び「幻の文豪」の名の似合う過去の作家となってしまうのだ。

そして、もう一つドーデが教科書から消えたことと切り離して考えられない事象は、既に幾度か述べているが、日本における『最後の授業』の受容を巡る蓮實重彦の指摘であろう。蓮實は『反=日本語論』の中で、フランスの国家と民族と言語の問題からドーデの無視した真実をするどく言及した。なるほどドーデのこの作品は「自分たちの言語への愛着」を表現した物語ではなく、「虚構の神話化に積極的に貢献」している作品であり¹⁴³⁾、これまで純粹に感動を呼んでいた「国語愛」として一面的に読むことには警鐘を鳴らさねばならない。事実、ドーデ自身がこのドイツに隣接した地方を旅したとき、アルザス・ロレー

ヌ地方はフランス語がほとんど用いられない地域あるいはかなりの住民がフランス語を用いない地域であったことはきちんと認識していたにも関わらず、ドーデは『最後の授業』でフランス語の喪失の危機を描いた。蓮實の言及によってドーデの小説のプロパガンダ的な役割をもっていたことが浮き彫りになったのだ。

『最後の授業』を教材として使う際、戦前・戦後の「再話」「翻案」された作品を採用していた時には気にも留められていなかったアルザス語の存在が『最後の授業』の解釈に混乱を生じさせた。田中克彦の言説も見てみよう。

アルザスの土着のことば、すなわちアルザス・ドジン語はまぎれもないドイツ語の方言である。それをドーデは、「ドイツ人たちにこう言われたらどうするんだ。君たちはフランス人だと言いはっていた。だのに君たちのことばを話すことも書くこともできないではないかと」というふうにアメル先生に言わせているのである。いったい自分の母語であれば、書くことはともかく、話すことができないなどとはあり得ないはずだ。だからこの一節は、この子たちの母語がフランス語ではないことをあきらかにしている。¹⁴⁴⁾

『最後の授業』の解釈が揺らぐ中、教育現場ではアルザス地方の言語・文化事情を以下のように汲み取り、教科書教材として『最後の授業』を成り立たせようとした。

もともとドイツ領に属していた、そして人種的にも言語的にもドイツ的なものをより多く残しているアルザス・ロレーヌ地方の人々が、何故、＜フランス人だと言ひ張ってた＞のか。当時のプロシアは専制帝国であった。宗教もまた国教という形で規制されていた。ところがアルザス地方の人々は同じクリスチヤンとはいってもプロシア国教とは違った流派に属していたため、その信仰はプロシア政府によって一方的に禁止され、抑圧されていた。そこでアルザス地方の人々は、自分たちの信仰を守るため、プロシアから離れ独立した。ただし独立とはいっても二大強国の間にはさまっての独立などというものは現実的にはあり得ない。

当時のフランスは、フランス革命の影響もあって、プロシアとは比べものにならない程の自由と正義が行われていた。国家体制そのものも共和制という形をとっていたし、信仰の自由も保障され、フランス国会にはアルザス地方からも代議員が選

出され、自分たちの利益を守ることがフランス憲法によって保障されていた。こうしてアルザス地方の人々はフランスを選んだのである。(中略)ヨーロッパの人間にとて国籍とは選ぶものなのである(中略)アルザスの人々は、自分の体にはドイツ人の血が流れていようが、思想的にも政治的にも、私たちは、フランス国籍を持つフランス人なのだと張っているというわけである。¹⁴⁵⁾

アルザス地方のドイツへの割譲を決めたフランクフルト条約では、希望するアルザス人にはフランス国籍を取ることが認められていた。この約束にしたがって、約五万人ものアルザス人がそれを望み、フランス、アルジェリア、北アメリカなどへ移住したという。¹⁴⁶⁾

こういったアルザス地方の新しい認識に基づいた解釈によって原典主義にのっとって新たに訳された『最後の授業』や『最後の授業』の続きとも言える『新しい先生』を補った教材研究が進められていったが、結局『最後の授業』は 1986 年を以て、教科書から消えてしまった¹⁴⁷⁾。

日本における『最後の授業』の教科書受容をまとめると、英語教育目的と道徳目的のふたつの要素が見て取れる。幕末以降、急速な近代化を図る必要があった日本は英語教育を急務と考え、高等教育機関創設を始めとして、英語教育に力を入れていく。明治 17(1884) 年には入門英語とも言える英語が小学校の教科として加わることとなる。それに比例するかのごとく、辞書や教科書を始めとする英語の研究はいっそう盛んになり、大量輸入、翻刻、刊行により英語関連の書籍はあつと言う間に氾濫する。川戸道昭氏が「今に残る夥しい数の英語副読本を総合すると当時の若者を取り巻く文学・思想上の環境の概略が見えてくる、といつても決して過言ではないほど、当時のそれらの書物は、求道心、向上心に燃える若者の精神上の渴きを満たす一大源泉となっていた」と指摘するように、それらのテクストは単なる語学習得のためのツールではなく、叡智を磨くためのものでもあった。英語翻訳を用いる意図は日本語翻訳の場合と幾分か異なり、英語という外国語学習のためというのが随一の目的となるものの、当時の英語教育は語学習得だけでなく、西洋の知識や思想を吸収する場でもあった。

やがて、そうして吸収された新しい西洋の思想はアウト・プットとして日本語に翻訳・翻案していくことで、日本人にも広く柔軟に受け入れられて行くこととなる。とりわけ

「愛国心」と「母国語愛」を中心テーマとする *La Dernière Classe* はドーデの真意や物語の背景が十分に理解されたと言えないにしても、「愛国心」と「母国語愛」を教えるのに格好の教材として日本の教育界に長い間鎮座していた。多くの翻訳家や挿絵画家の手によって作り出されたドーデの『最後の授業』は、作家のイメージまで取り込み、戦後まで続く「母国語神話」とでもいう集団表象となっていました。

物語の事実背景が明らかになることで教科書から姿を消してしまった『最後の授業』だが、ドーデのこの作品をフランスの愛国主義の典型的な小話と解釈し、過去の作品として忘却させてしまう他に価値はないのだろうか。ここで「ドーデの短編は、〈外部〉にさらされた〈日常〉の生への共感を描いており、「最後の授業」はその共感の一光景を提示している」という、川那部保明の提示した新たな《読み》に着目してみたい。川那部のいう「〈外部〉にさらされた〈日常〉」というのは、敗戦によって「毎日毎週フランス語の授業を受けつづけるなかにあったひとつの〈日常〉が消えてしまうこと」であり、「その〈日常〉とともに生きたアメル先生がいなくなってしまうこと」である¹⁴⁸⁾。つまり、これまで普通に存在したある一つの日常の消滅という危機に瀕している状況と消えてしまう日常を哀惜する物語としての読み方を示す。これはまさに失われていくものへのノスタルジーの発現である。

フレッド・デーヴィスによるとノスタルジーへの発現を引き起こすのは、現在の不安や不満によるものであり、素朴なノスタルジーは「失われた価値の賞賛」であるという⁷²)のだから、普仏戦争におけるフランスの敗戦により一つの日常が壊されるという不安が引き金となり、フランス人がノスタルジックな思いに駆られたというのは十分理に通っているように思われる。それによってもたらされた一種の防衛本能から生まれたノスタルジックな連帶意識はフランス人の読者を巻き込んだ。この「ノスタルジーへの共感」は言葉以上に翻訳され、日本の読者もまたドーデの作品の中のこのノスタルジーに「共感」を覚えることができる。加えてデーヴィスの指摘する芸術的要素としてのノスタルジー、つまり「詩、物語、歌、絵画がかつてのわれわれが感じた体験を「思い出させたり」、「正確にとらえたり」、また二度と決して見ることのない、あのいとおしい時や場所に対して「哀しく感じさせる」」¹⁴⁹⁾という体験を我々はドーデの作品から得ることができる。このノスタルジーという行為は基本的に過去を振り返るものなので、子どもよりも大人の方がノスタルジーに陥りやすいと言えるだろう。面白いことに、『最後の授業』以外に教科書教材として採用された短篇小説の受容には読み手ではなく選び手である「大人のノスタルジー」が見て取れる。

第4節 ドーデの他作品の教科書受容

アルフォンス・ドーデの短篇小説は日本で国語の教科書教材として小・中学校および高校の教科書に採用されてきた。中でも『最後の授業』は戦前・戦後共に掲載されており、最も著名なドーデの短篇と言える。この短篇をめぐっては、アルザス地方の言語・民族の問題点を指摘し、ドーデの矛盾を突いた蓮實重彦の論及を始め、府川源一郎の『消えた「最後の授業」：言葉・国家・教育』などの先行研究があり、教育・文化・文学の面から多くの言及がなされている。しかし、教科書教材として採用されたドーデ作品は『最後の授業』だけではない。『最後の授業』と同じ『月曜物語』に収録されている「売家」「赤しやこのおののき」、『風車小屋だより』に収録されている「風車小屋」「コルニーユ親方の秘密」「スガンさんの山羊」「星」が中学・高校の教科書教材として採用されている¹⁵⁰⁾。本節では『最後の授業』の陰に隠れてしまったドーデのその他の短篇がどのように受容されてきたのか、教科書指導要領とテクスト分析を中心に検討し、『最後の授業』と比較することでドーデの教科書受容の全体像の補完と差異を明らかにすることを試みる。

『風車小屋だより』は普仏戦争以前の1869年に刊行されており¹⁵¹⁾、どの短篇にも『月曜物語』の中の『最後の授業』のような戦争の影を感じることはない。収録された¹⁵²⁾短篇の舞台は主にドーデの生まれ育った南仏であり¹⁵³⁾、彼の過去へのノスタルジーを昇華するために牧歌的な南仏とそこに住む温かな人々を装置として用いた。ドーデは幼い頃父親の事業の失敗によって故郷の喪失を体験し、生まれ育ったニームを離れ、リヨンへと移り住むという喪失を体験しており、それがドーデにとってインパクトの強い出来事であったであろうことは既に述べた。ドーデにとってノスタルジーに耽る行為は過去への回想を契機とした内的ユートピアの構築作業であり、ドーデはそのユートピアの中でさえ矛盾を抱えている。そこは完全なる陽気で平和な世界というわけではなく、時に陰鬱な顔を垣間見せる。『風車小屋だより』に描かれた南仏のスケッチの内、ノスタルジックな要素のある短篇を分類するとオptyミスティックなものとペシミスティックなものに分けることが出来るのも、故郷に対するドーデの両義性の表れとも言える。「コルニーユ親方の秘密」「スガンさんのやぎ」はそのペシミスティックでイロニカルな雰囲気の漂う代表的な作品である。

一方で『月曜物語』の背景にもドーデのノスタルジーがあると言える。しかし、それはドーデ個人が抱くノスタルジーではなく、もっと大きなフランスという国家、国民が抱くノスタルジーであり、普仏戦争及びパリ・コミューンといった時代の動乱あるいは時代の流れによる喪失によるノスタルジーの発現である。これも一種のもう戻ることのできない過去へのノスタルジーとも言えるが、『風車小屋だより』とは違い、これまで普通に存在したある一つの日常の消滅という危機が個人ではなく国家という大きな枠組みにまで及んでおり、収録されている短篇にもとりわけ第一部はフランス語の喪失、アルザス地方（国土）の喪失、産業革命以前の時代の喪失などが描かれている。『最後の授業』や「売家」がこの好例である。

「赤しやこのおののき」は『月曜物語』の第二部、《Caprices et souvenirs》に収録されている。《Caprices》とは急な変化や気まぐれといった意味であり、大久保和郎訳本では「奇想曲と追憶」、桜田佐訳本では「空想と追憶」となっている。桜田が「空想」とした意図は明らかではないが、これは誤訳ではなく、ドーデ作品を多数翻訳している桜田が、《Sur D... : Il y a un singulier mélange de fantaisie et de réalité dans cet écrivain.》¹⁵⁴⁾ 「Dについて：この作家には空想と現実の奇妙な混合がある。」というドーデの特質を捉えていたからであろう。ドーデが創作のために現実の観察を行っても、そこには幻想的で詩的な一面があった。ドーデの現実から幻想への飛行は一種の逃避であり、過去へのノスタルジックな回想とも言える。

『風車小屋だより』と『月曜物語』の短篇集の中から、教科書教材として採用されたドーデ作品は『最後の授業』と同じ『月曜物語』に収録されている「売家」「赤しやこのおののき」、『風車小屋だより』に収録されている「風車小屋」「コルニユ親方の秘密」「スガンさんの山羊」「星」があり、一部の作品を除き、原文のテクストに沿った翻訳がなされている。興味深いのは高校用の教科書教材として採用された「コルニユ親方の秘密」である。『高等国語一下』（三省堂、1951年）『高等国語（改訂版）一上』（三省堂、1953年）『高等国語一上三訂版』（三省堂、1956年）に掲載されているこの短篇小説は、原作の翻訳と寺田太郎の脚色による放送劇のシナリオの対比形式となっている。1950年代のBGM付きのラジオドラマの影響を受けてか、「劇と放送」「放送」「聞く生活」という単元が設けられ、その一部として収録されている。

ここで取り上げる「星」と「赤しやこのおののき」は現在前者が『風車小屋だより』に後者が『月曜物語』に収録されているが、実は「星」は月曜物語のシリーズとして 1873

年4月8日に「ル・ビヤン・ピュブリック紙」*Le Bien public*に掲載されており、最終的に1878年に『風車小屋だより』の中の一篇として加わったものである¹⁵⁵⁾。「赤しやこのおののき」は1872年9月9日という、同月初めの狩猟解禁という時節に合わせて「レヴェヌマン紙」*L'Événement*に発表された。

また「星」はドーデの教科書掲載作品の中では唯一恋愛の要素を持つ短篇である。1年の殆どを山で暮らす素朴な青年と青年の雇い主の娘である美しいお嬢さんがひょんなことから一夜を夏の山で共に過ごすこととなった出来事を青年の目線から淡い恋心を交えながら描いた南仏のスケッチである。この短篇は『中学国語3』(大阪書籍、1962年)と『国語二 高等学校用総合』(日本書院、1956年)に掲載されている。

若き日の喜び—外国の小説—

青春の日の感激は尊い。それは長くその人の一生に鳴り響き、かれの人生の方向を決定する。

わたくしたちは、今日、日本文芸の幾多のすぐれた遺産を持っていて、それらは、他のもろもろの文化遺産とともに誇ってよいものである。しかし、わたくしたちは、より広く世界に向かって教養の窓を開こうとしている。自己の精神を、より美しく、より高めるものは、古今を問わず、洋の東西にかかわらず、求めたい。名作と言われる諸外国の小説をよく味わって、世界人としての自己の形成に努めたいものである。¹⁵⁶⁾

これは『国語二 高等学校用総合』の「星」の单元の前付としてマッターホルンの写真とともに掲載されている文であり、この单元のねらいを予示したものである。教授参考書の「单元設定の理由」には「海外に眼をむけ、啓かせる」とことと「外国文芸にまず親しみをもたせる」ことが目的として明記され「読者と同じ年齢層の主人公が活躍し、しかも清純な、あまり思想的に難解でないもの」としてアルフォンス・ドーデの「星」を取り上げたことが記されている。そして「資料採択の意味とその配列法」では小説内に描写された「人間の魂」について着目させるよう促している。この作品を契機とし、さらに多くの外国文学に接するようになることや「若さ、青春の美しさと、その過ぎゆくことの早さを自覚させ、自己の青春を大切にするよう話し合わせる」などの学習活動例を提唱している¹⁵⁷⁾。

教科書受容におけるテクスト分析は通常の文学研究と違い「読者」の限定による読みの

制約が行われている。読者は小・中、あるいは高校の学生であるため、あくまでも「適正」なテクストの分析が求められる。そのため、ドーデの『風車小屋だより』に収録されている短篇も「いずれもきびきびした、明るい調子で書かれた詩情豊かな物語」¹⁵⁸⁾であるとし、短篇「星」についてはその美しさについて強調する指導要領となっている。

自由に陽気に語るステファネットと、はずむ胸をおさえて見守る青年との会話がナイーヴで美しい。(中略) 眠らずに夜を守る羊飼いの青年と、眠れずに夜をあかそうとする少女と——昼の世界とは一変して、すべてのあやしい生命が青い火をあげて燃え出すような夜を、美しい星空の下で語られる会話は何ともいえぬ美しさである。まして最後の一節は読む人に美しい夢のひとつしを与えるにはおかない。¹⁵⁹⁾

短篇小説「星」に描写された「美しいもの」は「ステファネット」とリュブロンの山の上の「自然」、そして読者の目に映る純朴な青年の「精神」の三つを挙げることができる。まず主人公の青年にとって「生れてから見たいちばん美しい人」(352頁)であるステファネットだが、彼女の美しさは外見に依拠したものと言える。「十里四方でいちばんきれいな」ステファネットが山を訪れたときの彼女の出で立ちは「花模様のリボン」や「まばゆいスカートやレース」で飾り立てた「いたみやすそうな晴れ着」で「ほおをすっかりばら色」に染めていた。青年とステファネットの関係は従業人と雇い主の娘という関係であり、年のほとんどを山で羊を相手に過ごしている青年との接点は少ない。「冬。羊が平地に降りているとき、夕方うちへ食事に帰ると、ときどきお嬢さんが広間を横ざることがある。活発に、召使たちにはほとんどことばもかけずに、いつも着飾って少しつんとして……。」(353頁)とあることからも、二人が親しく会話を交わす仲ではないことはもちろん、ろくに挨拶も交わしたことのない間柄であることは明白である。ステファネットの美しさが青年の主観によるものであり、本質的なものではないことは「星」の原形となった《La Peur.—Récit d'un berger》¹⁶⁰⁾からも窺える。《La Peur》にあるような《Quelquefois tante Norade, bavarde parlant de notre demoiselle et de ses amours.》「時にはノラードおばさんがお嬢さんと彼女の恋愛事情についてペラペラと喋ります。」や《Elle s'était perdue en route, mais je crois qu'elle avait dû rencontrer son amoureux—》「彼女は道に迷っていました。しかし、きっと彼女は恋人と会っていたに違いないと私は思います。」といった直接的なフレーズはなくなっているものの、「星」の中のステファネットはその奔放な原形を保

っており、その美しさは後述する青年の内面の美しさとは異なりあくまで外見の美しさである。

二つ目の「美しいもの」はリュブロンの山上の「自然」の描写である。自然の化身である妖精エステレルと金の山羊を登場させたのも、この南仏がまだ民話の生きている世界、産業革命による近代化に侵食されていない世界であることを仄めかしている。パリに住む人々にとって、それは既に過去の情景であり、そこへ思いを馳せることはまさにノスタルジーの行為である。また「みんなが眠っている時分、ある不思議な世界が、しんとした静けさのうちに目をさます」という夜の「物の世界」の描写¹⁶¹⁾はドーデの主観による南仏の風景と考えられる¹⁶²⁾が、それは自然の恐怖を内包する美しさである。「泉はますます朗らかに歌い、池や沼は、小さな炎をともす。あらゆる山の精が自由自在に行ったり来たりする。そして空中には葉ずれの音、耳にはいらないような響きが、枝が大きくなり草が伸びるように聞こえる。(中略) 慣れない人には恐ろしい……。」¹⁶³⁾これは都会であるパリの景色とは全く異なる「自然」の描写である。リュブロンの山の上で闇に包まれ、焚き火や星の光などのわずかな明るさしかない夜の世界の中で、視覚が遮られることによって、他の感覚、とりわけ聴覚と体性感覚といった機能が鋭くなる。そうした中で、正体不明の音の発生により、物語の視点は夜の闇の妖しい地上から星のきらめく美しい世界へと飛躍する。

ステファネットに促されるまま星の話をする青年は最後に「羊飼いの星」、「マグロンヌ」の話をする。この「羊飼いの星」は明けの明星、宵の明星である金星のことを指すのだがこの「羊飼い」の部分にあたる《berger》には「羊飼い」の意味の他に「聖職者」という意味もある。憧れの人を前に「神様が知りておいでになるが、わたしの思いは血を沸かすほど激しかったけれど、悪い心は少しも起こらなかった」(355 頁) という青年はまさに聖職者のようであり、物語の視点の上昇は、肉体を地上に残したままの清らかなる魂の飛翔であり、ステファネットに対して誠実であろうとするためのものとも言える。三つ目の「美しいもの」として読者が感じるのはこうした青年の純真さであろう。前述した「若き、青春の美しさと、その過ぎゆくことの早さを自覚させ、自己の青春を大切にするよう話し合わせる」という教授参考書の学習活動例に沿えば、青年のプラトニック¹⁶⁴⁾な思いは青春そのものであり、単元のテーマでもある「若き日の喜び」とも合致する。この場合ドーデの「星」のノスタルジーは「読者」である学生ではなく、教科書教材の選定側、教える側である大人のノスタルジーと重なっている。

ドーデの「赤しやこのおののき」は一匹の若いしゃこ（ヨーロッパヤマウズラ）の目を通して獵の解禁期の一日を描いた短篇であり、教科書教材としては『総合国語 中学校用二下』（秀英出版、1954年）に掲載された。まず目を引くのは、この教科書のために翻訳者の桜田佐が書き下ろした「『赤しやこのおののき』について」という項目が付随していることである。ドーデの生い立ちから、作品、作風などの解説に加え、「赤しやこのおののき」の読解の指標となるような読書の手引きが書かれている。

作者はこの短編の中で、人間と動物の生活をありのままに描こうと苦心しています。強い人間の前に、どうしても手向かうことのできない哀れな動物。かれらが獵師の鉄砲や駆けまわる犬の前に逃げまわる様子を、作者は大きく目を開いて、しっかりとみつめています。戦争の体験も役だっているでしょう。そして、所々に示される、哀れな動物に対する作者のあたたかい同情を、私たちは見落とさないようにしましょう。¹⁶⁵⁾

この单元のねらいは『総合国語学習指導の研究 二年（上・下）用』に「小説の読み方を知ること」とあり、動物の世界をモチーフにしたものであるということも生徒に作品に対する「親近性」を持たせることができ、ドーデの「鋭い観察力と、温かい同情心」を読み取ることができる「好個の短篇」と評している¹⁶⁶⁾。そして物語の背景となる時代を知ることの重要性を次のように唱えている。

時代を知ることをさらにいうと、その時代の社会がどのような構造を持ち、どのような政治が行われ、またその時代の人々がどんな思想を持っていたかということである。これは、一見作品を味わうこととは縁が無いように思われるが、一つの作品は、その時代に社会を背景とし、その時代の思想を支えにしていることを考えると、決して無視することはできない。¹⁶⁷⁾

普仏戦争終結から一年と四か月が経っており、狩猟解禁と同時期に発表された小説ではあるが、桜田が「戦争の体験も役だっているでしょう。」と言っているように、やはりそこに普仏戦争の影を見ることができる。「うまいものもたくさん食べられて、生きることの喜びをしみじみ味わ」（90頁）っていた若いしゃこの日常に「私たちのおかあさんどうしが

ごく低い声で話し始めた」（90 頁）とあるように、獵の解禁期が暗い影を落としていることが示唆されている。動物世界のある一つの日常が消滅という危機に瀕している状況や獵師や獵犬に追われて逃げ惑う森の動物たちの様子は普仏戦争時下的フランスの人びとや戦火の中の兵士たちを連想させる。

とりわけ物語の後半部、狩りが終わった夕刻の森の様子は生々しい淒惨さを帯びている。こうした描写は普仏戦争を描いた他の『月曜物語』の短篇の中にもない訳ではないが、人ではなく動物を用いることでドーデはその凄惨な状況をより鮮明に描くことができた。「赤しやこのおののき」の最後の一文、「しかし、何よりも哀れなのは、森の端、牧場の縁、そして向こうの川の柳林の中でかなたこなたに聞える、答える者のない、不安な寂しい小鳥の呼び声でした。」に着目してみたい。日本語訳では「小鳥の呼び声」となっているが原文では《Mais le plus navrant de tout, c'était d'entendre, à la lisière du bois, au bord du pré, et là-bas dans l'oseraie de la rivière, des appels anxieux, tristes, disséminés, auxquels rien ne répondait.》¹⁶⁸⁾ 「しかし、最も痛ましいのは、森のはずれや牧場の縁、川の柳の植え込みでそこかしこに聞こえる、答える者のいない、不安で悲しげに散らばった呼び声が聞こえることでした。」とあり、「呼び声」という意味の複数形《appels》が用いられている。生き残った森の動物たちの無数の声であることは明白だが、《des》を用いて限定しないことによりこの短篇のメッセージ性を高めることができ、フランスの読者はそこに普仏戦争の動乱と悲しみの声を連想しただろう。ドーデはこの短篇以外にも動物を主とした話を書いているが¹⁶⁹⁾、それらが、動物の世界が人間という外部によって侵略され、血にまみれる悲惨な情景を持つものはないことからも、ドーデが単に動物の世界を動物視点から描くためにこの短篇を書いたわけではないことがわかる。狩猟解禁という時節の出来事を題材に、ドーデは自らも従軍した普仏戦争の悲惨さを密やかに投影したのではないだろうか。

この「赤しやこのおののき」が教科書教材として採択された 1954 年の時点で、教える側の教師は戦時下の記憶がまだ生々しかったであろうし、戦時中は幼児であった学生にしても、おぼろげに戦火の記憶は持っていたと考えられる。桜田が多くは語っていないにせよ、この「赤しやこのおののき」の選定の裏にそういう反戦意識がなかったとは言えない。川島幸希は『国語教科書の闇』の中で、1950 年代の教科書編纂者達には「敗戦後の罪障感」があったという野中潤の言説を支持しているが、これは論中で指摘されている「羅生門」「こころ」「舞姫」といった教科書定番掲載作品に限らず、「赤しやこのおののき」に

ついても十分言えることだろう。ドーデのこの短篇は野中の言う「死者の犠牲を足場にして生きることでイノセント（無垢性）が損なわれ、汚れを抱え込んでしまった生者の罪障感」をくすぐる要素を孕んだ作品と言えよう。

本節では『最後の授業』の陰に隠れてしまった教科書掲載短篇作品「星」と「赤しやこのおののき」に着目し、それぞれのテクストを原文や注、また指導書を踏まえながら読んだ。日本におけるドーデ作品の教科書受容は専らドーデの短篇に限られているのだが、一つにはドーデの短篇の評価が高いことが採択の事由となっていると考えられる。ドーデの短篇に関して『風車小屋だより』のネルソン版の序文を書いているシャルル・サロレアが、「コントの芸術は本質的にフランス的な芸術であり、そしてフランスのいかなる地方もトルウバドゥールの国ほど優れたコント作者を生まなかつたし、またプロヴァンスのコント作者たちのうち誰一人としてアルフォンス・ドーデに比肩するものはいない」¹⁷⁰⁾と評しているが、日本でのドーデの短篇小説の評価はこれと同等のものであると考えられる。

また、「短篇小説」への関心が高まったのも、1950年代以降のことである。1951年の「中学校・高等学校学習指導要領（国語科編）試案」には「短篇小説」を取り扱うことについて次のような評定がなされている。

短編小説は現代文学において用いられる形式として最も普通なものであり、多くの作家はこの形式によっている。すぐれた作品は人間性を高める力を持っているから、これを正しく読む方法を育てるべきである。

短編小説は作品として完成されたものとして取り扱うことが可能である。現代の社会相を描き、人間のいろいろな姿をいきいきと写し出す短編小説には、作者の人生に対する見方、考え方、感じ方がいろいろと現れてくる。生徒はすぐれた作品を読み、これを味わうことによって、社会生活に対する関心を深め、読書の重要性を理解することができよう。短編小説は読書の習慣がついていない生徒も容易にこれを読み、興味を持ちうるという長所を持っている。

こうした短篇小説に対する評価は国の教育指針と見なされ、教科書掲載作品の選定に大きく左右する¹⁷¹⁾。

ドーデの短篇の共通点は、個人的あるいは国家的喪失感からノスタルジーを発現させる点にあると言える。しかしドーデ自身、外部から冒された日常がそれでも続き、新たな日

常となっていくことは十分にわかっている。そのためドーデの短篇の中で、変わりなく流れているはずの日常と外部の異質なものとの接触が起こっても、その外部の異質なものは決して奇想天外なものではなく、やがて後に日常化していく「現実」として描かれている。やがて「現実」とならざるを得ないからこそ、儘く幻想的な要素を加えて社会を写し取ろうとするのだろう。一見二律背反のように思える「現実」と「幻想」もドーデにとってはどちらも同じポケットから取り出した自身のスケッチに他ならず、そこにはロマン主義的なドーデ的一面が確かに存在する。

日本においてドーデの『最後の授業』は「国語」という概念の神話化あるいは彼の愛国心への共感によって 30 人の翻訳家達が繰り返し翻訳し、教科書に採択されてきた。今回取り上げた「星」と「赤しやこのおののき」にはそういった国家や言語といった問題は表層的には表れておらず、あくまでもフランスの一風景を描いた短篇となっている。しかし「星」には純粋なプロヴァンスの青年を描くことで、中年や老年の失われた過去とパリの失ったフランスの原風景の反映されており、「赤しやこのおののき」は狩猟という日常の風景の中に潜んだ殺戮を描くことで普仏戦争の歎きを思い起こさせる作品となっていると言えよう。ドーデの描くこうした失われた青春の一幕や戦争による日常の危機に日本人が共感を覚えるのも、それらが共通の「喪失体験」の原理を含んでいるからである。しかし、こうしたノスタルジックな共感を覚えたのは教科書教材として採用した大人ではなかっただろうか。

結論

本研究では日本におけるアルフォンス・ドーデの移入と受容について、ドーデ文学の特質を故郷喪失によって生じるノスタルジーに着目し、これまでのドーデ論に新しい見地を加えながら作家像の形成や教科書受容と言う特殊な側面から比較文化的に分析し、明治期だけでなく、大正・昭和期の受容を補いながらその評価の変遷の検証を試みた。

各章の結論を振り返ると、まず第1章では、ドーデの作品の受容には失われつつあるものに対するノスタルジーへの共感があるという提示をし、曖昧なノスタルジーという概念について現在を起点に失われた、あるいは失われつつある過去への慕情という定義づけをした。ドーデの描くノスタルジーが「故郷喪失」という社会の集団的ノスタルジーと深く結び付いており、例え読者が体験したことのない事象であっても追体験することができ、それがドーデ文学への共感へと繋がることを指摘し、受容する日本側にもそれを容易に受け入れる土台として田園文学があつたことをゴールドスミスの受容史から紐解いた。

作家に限らず、失われた過去を追い求めて心にユートピアを描き出すことはごく自然な行為と考えられ、ドーデも同様に内的ユートピアの構築を南仏に設定した。ドーデは自身の故郷である南仏に思慕とコンプレックスという一見矛盾する感情を抱いてはいるが¹⁷²⁾、「風車小屋」に象徴される楽園の創出に励む。ドーデのその姿は、明治期に身を立てるために故郷を出た青年が自身の故郷、あるいは地方の田園に理想の姿を見出した田園ブームと重なる。「故郷喪失」の憂き目にある可能性のある近代以降の人々にとって、失われた、あるいは失われつつあるものへのノスタルジーは普遍的なものと言えるだろう。

そして第2章では、フランスからドイツ経由でもたらされるドーデ像の形成について、その変遷を辿った。カリカチュアやゴンクールの日記、ゴットシャルの評論、日本における翻訳記事や翻訳作品など、さまざまな角度から表象されることによりドーデ像は形成されていく。日本においてはフランス本国や隣国ドイツと違い言語はもちろん地理的にも文化的にも距離がある中で、外国文学の翻訳ブームと関連する作家に関する評論の翻訳記事によって初めから「文豪」として扱われていたという富田仁の論を確認し、その後の変化については文芸時評を中心に検証し、日本の文壇の興隆とは逆にドーデを評価する声が小さくなつて行く様を追つた。

富田仁が「幻の文豪」と評したドーデだが、文化の異なる他国で作家や作品が受容される際に、あるイデオロギーによって「文豪」として作られ、使用され、消えてゆくという

現象がドーデにも起こる。ドーデの受容に見受けられる流行と衰退と復活の波は時代時代に合わせてドーデの作品の切り口を変えているに過ぎない。明治・大正・昭和・平成それぞれの時代のドーデ作品の翻訳リストから、時代の求める作品が浮かび上がってくる。とりわけ大正・昭和期の成人を対象としたものから、教科書教材としての児童向けの翻訳が増えてゆく変遷は、ドーデの価値の転換期であり、「幻の文豪」を富田とは別の意味で「幻の文豪」にしてしまったと言えるだろう。

第3章では、日本におけるドーデの長編小説、短篇小説それぞれの受容を考察した。ドーデの主要長編小説の多くが未翻訳で、翻訳に偏りがあること、そして児童文学へのシフトチェンジによってドーデの価値をこれまでの文学的に権威づけられたカノンの物差しでははかれない作家にしてしまったと言えよう。ドーデの長編は翻訳されている隨筆や戯曲、そしていわゆる《Roman》の定義から外れてしまうものも現在では入手が困難な現状であり、唯一手に入りやすいと言えるものは短篇小説と子ども向けに翻訳された作品くらいである。

短篇小説の受容の一形態として見落とせないのが、教科書教材としての受容である。先行研究として、府川源一郎による日本における *La Dernière classe*『最後の授業』の受容を整理した上で、テクストを細かく比較し、翻訳から見えてくるフランス語原文にはない「道徳的要素」を明らかにした。加えて、資料に関しては補足修正を加えながら、小中学校の国語の教科書テクストとしての側面ばかりが語られることの多いドーデの短篇小説の英語のテクストとしての受容を発掘し、鈴木三重吉の「最終の課業」の底本の可能性を確かめた。

ドーデの短篇小説は『最後の授業』以外にも「赤しゃこのおののき」「売り家」「風車小屋」「コルニユ親方の秘密」「星」のテクストも教科書教材として採用された。教科書という特異性によって、読者が生徒に限定され、テクストの読みにもどうしても限界が生じてしまう。「教科書」なのだから当たり前のことなのだが、そこには教授するという「意図」があり、教科書指導要領などに書かれた指導案やめあて、単元のカテゴリーなどには時代性をともなって記されている。ドーデ作品と共に言えることは、ドーデの牧歌的な短篇の選択にはその大半が選択した大人の抱える戦争による喪失感や過ぎ去った若かりし日へのノスタルジックな回帰衝動があるということだろう。

最後に、本論の中で平成に入ってから出版されたリストにはドーデの単行本ではないため入れていないが、興味深い事例のため、ここで少し、学校教育の場でのドーデの評価の

変遷とともに、最近のドーデ事情をまとめておきたい。ドーデの評価の変遷を学校教育に限って見て行くと、英語教材から国語教材を経て、1986年にはその姿を消してしまうことは既に述べた。ドーデがもみ消した「アルザス語」の存在は周知のことと言えるだろう。けれども、一時はその姿を消していたドーデが、今現在一部の学校において道徳教材として再び教科書テクストとして扱われているというドーデの再評価の動きがある。道徳教育をすすめる有識者の会編『13歳からの道徳教科書』(育鵬社、2012年)にドーデの『最後の授業』が掲載されているのだ。「第五部 誰かのために」にカテゴライズされた『最後の授業』の紹介ページには桜田佐訳の翻訳の一部(一部表記を改めたと記してある)とドイツ帝国及びルクセンブルクと国境を接しているアルザス・ロレーヌ地方の地図、黒板を背にしたアメル先生の挿絵(黒板には定番のVive la France!ではなく、無関係のLa carpe(鯉)などの文字が書かれている)という短いものなのだが、指導のポイントには次のような記述がある。

日本人としての自覚をもって国を愛し、国家の発展に努めるとともに、優れた伝統の継承と新しい文化の創造に貢献しましょう。

一見するとドーデの『最後の授業』との関連が見えず、よくわからないが、育鵬社のホームページには野口芳宏による指導案が掲載されているので詳細を見ていきたいと思う。野口によれば『最後の授業』を道徳教材として使う狙いは「アメル先生の言動を通じて、その裏にある祖国愛、フランス語への愛着、誇り、それを失う悲しみを理解し、共感する。日本語を使える幸せや、日本語の美しさについても考えさせる」¹⁷³⁾とある。つまり、物語の背景にあるアルザス・ロレーヌ地方の歴史的言語認識やそれを無視したドーデの意図等は一切無視し、テクストのみを忠実に読むとテクスト論的な立場で解釈していく形であろうか。確かに「母国語愛」や「愛国心」を教授する道徳的要素は高くなる。しかし、一方でこのテクストが「教科書」になるのだということも忘れてはならない。次に引用する石原千秋の教科書についての子どもの認識は実に的を射ている。

中学生あたりまで、教科書にはまちがいはないものだと思っていた。教室で配られるプリント類にはしばしばまちがいがあったから「ミスプリ」という言葉は使っていた。けれども、それは自分たちのような素人だけが犯すミスだと思っていた。(中

略)だから、有る時英語の教科書に「誤植」を発見したときには、活字で印刷されたものにもまちがいがあることをはじめて知って、驚愕したものだった。いや、教室で習うことにまちがいがあることを知って驚いたのかもしれない。(石原千秋『国語教科書の思想』筑摩書房、2011年、7頁)

子どもは教科書に載っていること、そして教室で習ったことを疑ってかかることはなかなかできない。したがって、教える側の教師が何も情報を入れなければ、『最後の授業』の解釈は教科書受容の初期・中期と同じように国語愛と愛国心一辺倒に逆戻りである。確かに国語のテクストでもなく「道徳」のテクストなのだから、道徳的要素だけが抽出できればそれでよいのかもしれない。しかし、事実を伝えない教育があつてよいだろうか。初見ではテクストを尊重し、余計な情報は与えずテクストを読み込ませる。そしてある程度の「母国語愛」だとか「愛国心」だとかを引き出した上で事実を告げ、もう一度テクストを読む。そうして浮かび上がる矛盾や問題点から学び取ることもできるはずだ。『最後の授業』=「愛国心」という公式が成り立たずとも、十分「国語」について考えることはできるのではないだろうか。

本論文ではドーデ文学の特質の内、喪失によって生じるノスタルジーに着目して論じてきたが、ノスタルジーに浸るという行為は人生の移行期に起こりやすい現象であり、多くの人に共通して起こりうる体験であり、共感することのできるものである。少年・少女から青年へ、青年から成人へ、成人から老年へと移行期が多いほどノスタルジーを感じることが多くなる。ドーデの作品をノスタルジーの側面から見直すことで、ドーデの作品を今一度子どもの読物から大人の読物へと転換させ、再評価する好機が来ていると言えるのかかもしれない。

注釈

- 1) 富田仁『アルフォンス・ドーデと近代文学』カルチャー出版、1977年、22頁。
- 2) 富田の「明治期アルフォンス・ドーデ翻訳年表」と「明治期アルフォンス・ドーデ紹介文献書誌」を紹介すると、「佛國文學者の奇事」と「醫學の説より出たる小説論」が該当する。
- 3) 同時代のフランス文学者としてフロベールやゴンクール、ゾラを始め、ディケンズやドストエフスキイ、ツルグーネフなどフランス以外の国の文豪とも比肩するかの如く文豪の扱いを受けている。
- 4) 富田仁『アルフォンス・ドーデと近代文学』カルチャー出版、1977年、20頁。
- 5) 明治文化研究會『明治文化全集補卷(一)維氏美學』日本評論社、1970年、388頁。
- 6)
- 7) 明治文化研究會『明治文化全集補卷(一)維氏美學』日本評論社、1970年、420頁。
- 8) 府川源一郎の『消えた「最後の授業」言葉・国家・教育』を始め、教材分析としての論文がいくつか存在する。谷口巖「国語教材としての翻訳作品のあり方を求めて—ドーデ作『最後の授業』の場合」、安藤重和「アルフォンス・ドーデ作『最後の授業』をめぐって」など。
- 9) 蓮實重彦『反=日本語論』ちくま文庫、1986年、215頁。
- 10) 『広辞苑第二版』岩波書店、1970年、1744頁。
- 11)
- 12) 田中克彦『ことばと国家』岩波新書、1981年。
蓮實重彦『反=日本語論』ちくま文庫、1986年。
- 13) 九州大学大学院に在籍中の中国、韓国人留学生からの聞き取り。
- 14) デーヴィス、フレッド『ノスタルジアの社会学』間場寿一・荻野美穂・細辻恵子訳、世界思想社、1990年、6頁。
- 15) スタロバ NS キー、ジャン「ノスタルジーの概念」『ディオゲネス (2)』河出書房新社、1967年、36頁。
- 16) *Lettres de mon moulin* には *Nostalgies de Caserne* という短篇が収録されている。ただし、これは兵士が出てくるものの、彼の故郷に対するノスタルジーを描いているわけ

ではない。元兵士が今はなき兵舎へのノスタルジーから太鼓を叩くのを聞きながら、『Mon Paris me poursuit jusqu'ici comme le tien. Tu joues du tambour sous les pins, toi ! Moi, j'y fais de la copie... Ah ! les bons Provençaux que nous faisons ! Là-bas, dans les casernes de Paris, nous regrettions nos Alpilles bleues et l'odeur sauvage des lavandes ; maintenant, ici, en pleine Provence, la caserne nous manque, et tout ce qui la rappelle nous est cher !...』(Daudet, *Oeuvres I*, 387)と、パリにいるときはプロヴァンスを懐かしみ、プロヴァンスにいるときはパリを懐かしんでいる。この小話の中でドーデがノスタルジーを故郷に対するものと限定せず、今は遠くにあるものへのノスタルジーについて書いていることからもこの時期がノスタルジーの語義の変遷期にあった。時間的・空間的に距離を隔てた、愛着あるものへのノスタルジーという共通点が *Nostalgies de Caserne* と *Contes du lundi* に見られる。

- 17) 細辻恵子「ノスタルジーの諸相」『自尊と懷疑——文芸社会をめざして』作田啓一・富永茂樹編、筑摩書房、1984年、106頁。
- 18) 「家郷の喪失も、近代西洋社会の産業的秩序の特徴、すなわち、職業、居住地、地域、ときには生まれた国さえも人びとが移り変わるというおびただしい移動によって生じてきた」(デーヴィス、10頁)とノスタルジーの現代的意味の成立の背景を指摘している。
- 19) Daudet, Alphonse. *Oeuvres I*, Edition Gallimard, Belgique, 1986, p.248.
以下、*OE I*と略す。
- 20) Renan, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?: Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*, Calmann Lévy, 1882, p31.
- 21) 『ゴンクールの日記(下)』斎藤一郎編訳、岩波文庫、2010年、228頁。
- 22) *Contes du lundi* は *Soir, L'Événement, Le Bien Public* 紙などフランスの新聞に毎週月曜日に掲載されていた。*La dernière classe* は主に Paris で発行された *L'Événement* に掲載された小説である。
- 23) 以下すべての引用中の下線は筆者による。
OE I, p. 582.
- 24) *OE I*, p. 583.
- 25) ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、岩波文庫、1988年、13頁。
- 26) *OE I*, p. 584.
- 27) ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、岩波文庫、1988年、15頁。

28) ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、岩波文庫、1988年、15頁。

29) *ŒI*, p.1476.

ドーデの引用したミストラルという人物について田中克彦は「一八三〇年、ドーデより十年早く生れた、同じ南仏出身の詩人であって、ドーデともつきあいがあった。しかしかれは、ドーデとはちがって、フランス語をたたえ、それで書くよりは、自分の母語、プロヴァンス語をさかんにし、このことばで書く道をえらんだ人であった。」(田中克彦『法廷にたつ言語』岩波現代文庫、2002年、260頁)としている。

30) *ŒI*, p. 584.

31) ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、岩波文庫、1988年、16頁。

32) *ŒI*, p. 585.

33) ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、岩波文庫、1988年、17頁。

34) ドーデは二十歳のころナポレオン3世の第二帝政下の立法議会議長ドゥ・モルニー公爵 (le duc de Morny) の第三秘書として勤めており、文学に理解ある公爵の下で創作活動に精を出していた。またナポレオン3世の妃ウージェニー (Eugénie) に目をかけてもらっていたこともあり、パリ・コミューンには否定的な立場であった。

35) *ŒI*, p. 619.

36) ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、岩波文庫、1988年、65頁。

37) ドーデはパリでも旅先でも画家のクロッキー帳のように必ず手帳を持ち歩き、そこに考察したこと(思考のみならず、人物像、小説のテーマ、風景など)を具体的に書き込み、記憶を引き出すきっかけとした。こうした細かい観察に基づく描写がドーデの作品に絵画的なイメージを与えている。

38) Daudet. Ernest, *Mon frère et moi, Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, E.PLON et Cie, 1882, IV.

39) *ŒI*, p.3.

40) ドーデ『プチ・ショーズ』原千代海訳、岩波書店、2009年、6頁。

41) *ŒI*, p.11.

42) ドーデ『プチ・ショーズ』原千代海訳、岩波書店、2009年、17-18頁。

43) *ŒI*, p.6.

44) ドーデ『プチ・ショーズ』原千代海訳、岩波書店、2009年、11頁。

45) *ŒI*, p.12.

- 46) ドーデ『プチ・ショーズ』原千代海訳、岩波書店、2009年、19頁。
- 47) Holmes-Rahe Stress Scale(1967)は日本語では「変化に適応するためのストレス」や「ホームズの社会的再適応評価尺度」などという名称で用いられている。
書誌情報は以下の通り。
- Thomas H. HOLMES and Richard H. RAHE, *The Social Readjustment Rating Scale*, Journal of Psychosomatic Research, Vol. 11, 1967, pp. 213-218.
- 48) *OE I*, p.27.
- 49) ドーデ『プチ・ショーズ』原千代海訳、岩波書店、2009年、43頁。
- 50) ドーデは *Les fées de France Conte fantastique* の中で仙女と名乗る老女の口を借りて、「Nous étions la poésie du pays, sa foi, sa caneur, sa jeunesse.」(*OE I*, p.710.) と述べている。
- 51) Marcino, Pierre. *Le naturalisme français*, 1923, p.148.
- 52) ピエール・マルチノー『フランス自然主義』尾崎和郎訳、朝日出版社、1968年、179頁。
- 53) Marcino, Pierre. *Le naturalisme français*, 1923, p.161.
- 54) ピエール・マルチノー『フランス自然主義』尾崎和郎訳、朝日出版社、1968年、194-195頁。
- 55) Daudet, Alphonse. *Notes sur la vie*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1899, pp. 13-14.
- 56) 「ドオデエの如き即ち然らず。其自然を驅使するや、塵埃自ら脱落して詩美に顯る。縱令渠をして自然主義を奉ぜししむるも、其天賦の空想はこれがために累せられずとも謂ふべき歟。」(森林太郎「今の諸家的小説論を読んで」『鷗外全集 第22巻』岩波書店、1973年、71頁。)
- 57) アイヴァン・モリス『高貴なる敗北—日本史の悲劇の英雄たち』斎藤和明訳、中央公論社、1981年、59頁。
- 58) 同上、9頁。
- 59) 同上、59頁。
- 60) 今村均『祖国愛』日本文化協会、1956年、166頁。
- 61) 杉本邦子は「『帰省』の成立」(昭和女子大学近代文化研究所『学苑 日本文学紀要 409』昭和女子大学三葉会、1974年。)の中で、年内に7版、明治45年には25版と版を重ねて

いることを指摘している。

- 62) 柳田国男『故郷七十年』のじぎく文庫、1959年。
- 63) 杉本邦子「『帰省』の成立」『学苑 日本文学紀要 409』昭和女子大学三葉会、1974年、205 - 216頁。
- 64) 徳富猪一郎『蘇峰自傳』中央公論出版、1935年、224-225頁。
- 65) 徳富猪一郎『蘇峰自傳』中央公論出版、1935年、234-235頁。
- 66) 松村友視「『帰省』論 一創出されるユートピアー」『藝文研究 77』1999年、43 - 60頁。
- 67) 宮崎湖処子『帰省』『新日本古典文学大系 28 国木田独歩・宮崎湖処子集』岩波書店、2006年、367頁。
- 68) 川戸道昭「オリヴァー・ゴールドスミスと日本の近代 —『荒村行』の受容とその解釈の変遷—」『明治翻訳文学全集《新聞雑誌編》13 十八世紀イギリス文学集』ナダ出版センター、2000年、283-341頁。
- 69) 佐藤勇夫『新版 英詩と日本詩人』北星堂書店、1992年、333頁。
- 70) ゴールドスミス『寒村行』鐘美堂、1903年、9 - 11頁。
- 71) 北村透谷「三日幻境(上)」『女学雑誌』甲の巻・第325号、明治25年、21頁。
- 72) 中根隆行「語られる青年文化、〈地方〉、自然主義現象」『明治雑誌メディアにみる〈文学〉』筑波大学近代文学研究会、2000年、239頁。
- 73) Daudet, Alphonse. *Lettres de Mon Moulin 1872, Œuvres complètes illustrées edition ne varietur III*, Librairie de France, Paris, 1930, p.III.
- 74) 萩原彌彦訳『巴里の三十年』創藝社、1949年、167-168頁。
- 75) Gérard. Alain, *Le Midi de Daudet*, Édisud, 1988, p.7.
- 76) 畠中敏郎「アルフォンス・ドレーと南仏」『Etudes française(5)』大阪外国語大学フランス語研究室、1965年、64-65頁。
- 77) 畠中敏郎「アルフォンス・ドレーと南仏」*Etudes françaises(5)*、大阪外国語大学フランス語研究室、1965年、63頁。
- 78) Gérard. Alain, *Le Midi de Daudet*, Edisud, 1988, p.8.
- 79) 新宮一成、本間直樹、伊藤正博、須藤訓任、田村公江訳『フロイト全集 14』岩波書店、2010年。
- 80) Reshef. Ouriel, *Guerre, mythes et caricature : au berceau d'une mentalité française*,

- Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1984, Introduction.
- 81) 「LA LUNE」紙 1867 年 4 月 21 日号：鹿島茂『60 戯画世紀末パリ人物図鑑』中央公論新社、2005 年、102 頁。
- 82) 「LA LUNE」紙 1866 年 11 月 11 日号：鹿島茂『60 戯画世紀末パリ人物図鑑』中央公論新社、2005 年、144 頁。
- 83) 鹿島茂『60 戯画世紀末パリ人物図鑑』中央公論新社、2005 年、145 頁。
- 84) ゴンクール『ゴンクールの日記(上)』斎藤一郎、岩波書店、2010 年、568-569 頁。
- 85) ゴンクール『ゴンクールの日記(上)』斎藤一郎、岩波書店、2010 年、595-596 頁。
- 86) ゴンクール『ゴンクールの日記(下)』斎藤一郎、岩波書店、2010 年、28-29 頁。
- 87) 斎藤一郎「解題」『ゴンクールの日記(下)』岩波書店、2010 年、552-553 頁。
- 88) ドオデエの明るい、楽天的な作品は（中略）ユーモアに富んで居て、そして餘り痛い皮肉が無く、事件人間を取扱ふにも自己の趣味を餘程多く加へてある。（中略）妻と子とを伴れて、よく一緒に出懸けるので、ドオデエは北海の鯨のやうだなどと言はれた逸事がある。（田山花袋「アルフォンス・ドオデエ」）
- 89) 東大比較文学会『比較文学研究第 4 号』、1957 年、139 頁。
- 90) 森林太郎『鷗外全集 第二十二卷』岩波書店、1973 年、71 頁。
- 91) 森林太郎『鷗外全集 第二十二卷』岩波書店、1973 年、2 頁。
- 92) 森林太郎『鷗外全集 第三十八卷』岩波書店、1975 年、452 頁
- 93) Gottschall, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885, pp.265-266.
- 94) Zola. Émile, *Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire Tome II*, Bibliothèque de la pléiade, 1968, p.395.
- 95) ゾラ『居酒屋』古賀照一訳、新潮社、2011 年、46 頁。
- 96) Zola. Émile, *Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire Tome II*, Bibliothèque de la pléiade, 1968, pp.422-423.
- 97) ゾラ『居酒屋』古賀照一訳、新潮社、2011 年、95-97 頁。
- 98) Daudet, *Le Nabab Mœurs parisiennes*, pp. 61-62.
- 99) ドーデ『ナバブ（上）』河合亨訳、世界文学社、1949 年、121 頁。
- 100) Gottschall, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885, p.266.
- 101) Daudet, *Le Nabab. Déclaration de l'auteur figurant en tête de la 37me édition datée de 1878*, pp.477-478.

- 102) ドーデ『ナバブ(下)』河合亨訳、世界文学社、1949年、389-390頁。
- 103) Gottschall, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885, p.267.
- 104) Gottschall, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885, p.265.
- 105) Gottschall, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885, p.297.
- 106) Gottschall, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885, p.238.
- 107) ドイツのヨーゼフ・ヴィクトル・フォン・シェッフェルの『エッケハルト』(1855)の中の一場面。「女子は修道院の闕を踏み越ゆるべからず」という定款を巡り揉める公夫人と修道院長の両方の顔を立て、若き修道士エッケハルトが公夫人を抱き上げて修道院に入るという場面のことと思われる。エッケハルトの名を公夫人が尋ねる場面でもあり、二人の波乱に富んだ悲恋物語の始まりでもある。
- 108) 『風車小屋だより』の中の一篇。プロヴァンスの山の中で犬とともに羊の番をする貧しくも純真な青年がいた。二週間に一度、食料を持ってくる男の子や老婆の他には彼のもとを訪ねてくる人はおらず、彼はその二人が訪れるのを心待ちにしていた。ある日のこと、半月分の食料をもって青年を訪ねてきたのは、いつもの顔ぶれではなく彼が密かに憧れていた主家のお嬢さんであった。彼は舞い上がりてしまい、うまくお嬢さんと話すことができない。彼女は帰りかけるが、夕立で増水した川を渡ることができず山で一夜を過ごすこととなる。なかなか眠ることのできないお嬢さんは戸口で番をしていた青年のそばに座り、二人は大自然の中できらめく星空を眺める。お嬢さんに星々の話をしていた青年は、いつのまにか眠ってしまったお嬢さんが自分にもたれかかってきたことに胸をときめかす。彼は、一晩中じっとお嬢さんの眠りを見守り、お嬢さんを星になぞらえて、夜空の星の中で一番きれい且つ輝いた星が一つ今夜自分のもとを訪れ、肩に止まって眠っているのだと胸に描いていた。
- 109) 『百年文庫34 恋』ポプラ社、2010年、119-120頁。
- 110) 『百年文庫34、恋』ポプラ社、2010年、121頁。
- 111) 水野葉舟『微温』易風社、1909年、93-94頁。
- 112) 水野葉舟『微温』易風社、1909年95頁。
- 113) 水野葉舟『微温』易風社、1909年、99-100頁。
- 114) 鈴木三重吉『鈴木三重吉全集第三巻』岩波書店、1982年、34頁。
- 115) 『早稻田文學 明治四十一年八月之巻』に掲載された「批評會の記」の中の以下の発言を指すと思われる。

5 「文章は旨いのだらうか」

1 「たしかに旨いね」

1 「一體にドーデー的なところがある。デツブスはない」

116) 田山花袋は「長編小説研究」の中で「ドオデエは今でもフランスでは割合に高く價値づけられてゐるさうであるが、(中略)日本では何うしてかわるく低く評價されて、翻譯されたものも『サツフォ』ぐらゐなもので、その傑作だと言はれる『チャツク』や『流竄王』ですらまだ譯されたといふことを耳にしない。」と述べており、彼のドーデに対する高評価はそこにも表れている。

117) ドーデ『芸術家の妻』萩原弥彦訳、五元書庫、1949年、7-8頁。

118) 八木さわ子は『チャツク』出版前に『私生児』というタイトルで Jack の翻訳に携わっている。『私生児』は大正 13 年に新作社から出版されたものの前半のみで、後半部分は続刊されていなかった。八木さわ子自身、昭和 10 年の『チャツク』の出版にあたりその喜びを「譯者より」で述べている。

119) 山下武「アルフォンス・ドーデ選集」解題 本の友社、2003年、3-4頁。

120) 府川源一郎『消えた「最後の授業」言葉・国家・教育』大修館書店、1992 年、33 頁。

121) 田山録弥「長編小説の研究」『定本花袋全集 第 24 卷』臨川書店、1995 年、439 頁。

122) 近年、唯一 *Fromont jeune et Risler ainé* の内容がわかるものといったら、萩原弥彦が『巴里の三十年』(昭和 24 年)の「譯者後記」に記された膨大なあらすじが、唯一単行本に収められているくらいであろうか。いずれにせよ、ドーデの出世作ともいえる作品が日本においてこうした現状なのは非常に残念である。

123) 畠中敏郎「『フロモン・リスレール商会』」『天理大学学報(129)』天理大学学術研究会、1981 年、56 頁。

124) 底本が子ども向けに書かれた桜田版ではないと判断した理由は以下の翻訳部分からの推察である。(下線部は筆者によるもの。)

① 原本 un vieil abécédaire mangé aux bords

桜田版 A 「縁のいたんだ古い初等読本」

桜田版 E 「表紙のいたんだ古い読本」

楨本版 「グリーンの表紙の破れた、古い教科書」

② 原本 le houblon, qu'il avait planté lui-même

桜田版 A 「彼の手植えのウブロン」

桜田版 E 「先生の手植えのひいらぎ」

槇本版 「先生の植えたウブロン」

①に関してはドーデの原本にも「グリーン」を指す単語ではなく、桜田の訳した「縁」を縁と見誤ったためと考えられる。②については桜田が子ども向けの翻訳版で教育的配慮から「ウブロン」(ホップ)から「ひいらぎ」に変更しているが、槇本版では「ウブロン」のままである。

125) 田中克彦の『ことばと国家』でドーデの「最後の授業」取り上げたことが発端で巻き起こった議論がある。田中の引用した翻訳部分、「ドイツ人たちにこう言われたらどうするんだ。君たちはフランス人だと言いはっていた。だのに君たちのことばを話すことも書くこともできないではないかと」という部分が原文だと lire(読む)が使われているので「読むことも書くこともできない」が正しいという指摘があったのだ。

調査によって初出は parler(話す)だったことがわかったが、lire(読む)の原書(1980 年版の livre de poche)さらには古くは 19 世紀のロシア語訳も存在することが明らかになった。

(以下の下線部は論者によるもの。)

Maintenant ces gens-là sont en droit de nous dire: Comment! Vous prétendiez être Français, et vous ne savez ni parler ni écrire votre langue!...(Daudet, *Oeuvres I*, 583)

したがって、「自分の国のことばの読み書きさえ、ろくにできないのか！」(南本、342 頁)という南本史の訳も本人が「翻訳にあたっては、リーブル・ド・ポッシュとアシェットのビブリオテック・ベルトをつかいました」(南本史訳「最後の授業」『少年少女世界文学全集 7 アルプスの少女 最後の授業』、357 頁)と記しているので完全な誤訳とはいえない。126) 物語の設定ははっきりと「一八七三年、初夏のある朝」と明記されているが普仏戦争後のアルザスと第二次世界大戦後の日本でよくみられたであろう、GHQ と子どもたち

の情景を重ねているかのような描写がある。

ボビイ（小使の行ったのを確かめてから、女の子達に）
おい、お前達、ドイツ兵に、何か貰ったろう。
女の子 ……。
ボビイ 何故だまってんだよ。
フランツ ボビイ、女をいじめんのはよせよ。
ボビイ だって、ドイツ兵から、物、貰ってんだもん。乞食じゃねえかお前達。
女の子 1 ひどいわ、乞食だなんて。
女の子 2 あたし達が呼ばれて立止ったら、無理にくれるんだもの。下さいなんて云ったんじゃないわ。
(関口潤脚本「最後の授業」『世界童話劇 下巻』、65 頁)

- 127) 教科書教材として初めて使用された「最後の授業」は、1927 年に中学校教科書『新撰國文讀本』(松井簡編、三省堂)に収録された「フランス萬歳」(訳者不明)である。
- 128) 夏目金之助『漱石全集第二十七卷』岩波書店、1997 年、105 頁。
- 129) 英訳テクストが誰の手によるものなのかははつきりとしないが、日本人の手による可能性も否定できない。例えば、本論中にも引用したアメル先生の服装の描写に関して “I noticed that our teacher wore his beautiful green coat, his fine plaited frill, and the embroidered black silk skull-cap which he put on only on examination days and when prizes were to be awarded.” とあるが、下線部のように副詞句と副詞節となっており “(...)which he wore only on days of inspection or of distribution of prizes.” となっている George Burnham Ives 版(後出のテキスト②)のようなきれいな一致はない。
- 130) Daudet. Alphonse, *Oeuvres I*, Ed. Gallimard, 1986.
- 131) Ives. George Burnham, *Alphonse Daudet x x iv*, 1903.
- 132) 夏目金之助校訂、*New century supplementary readers(2)*、開成館、1905 年。
- 133) 英語教授研究會『新英語讀本 11 年版 4 卷』六盟館、1921 年。
- 134) テクスト②は “blue coat” となっているが、原文は “verte” = 「緑」となっている。テクスト②と同じくアメリカで 1900 年に出版された Marian McIntyre 訳版では “green frock-coat” となっている。この緑と青の色の訳を巡っては、英語訳版だけでなく日本語訳版にもみられる問題であり、緑と青の色の境界線がはっきりしていないことの影響もある。

るのでないかと思われる。

135) 挿絵に描かれたフランツとアメル先生



(左上図)天絃訳「最終のお稽古」の挿絵 (1904(明治 27)年 5 月 8 日 読賣新聞)

(右上図)「Lesson XXIII The last lesson in French」の挿絵(英語教授研究會『新英語讀本 11 年版 4 卷』、1921 年)



(上図)藤森淳三「童話 最後の授業」の挿絵 (『女性』昭和 2 年 9 月号)



(上図)桜田佐「さいごの授業」の挿絵 (『少年少女世界名作選 17 月曜物語』偕成社、1967年)



(上図)松田穣による南本史訳「最後の授業」の挿絵 (『少年少女世界文学全集 7 アルプスの少女 最後の授業』学習研究社、1968年)

- 136) 鈴木三重吉『鈴木三重吉童話全集 第5巻』文泉堂書店、1975年。
- 137) 同上、462頁。
- 138) 上笙一郎『児童文学概論』東京堂出版、1970年。
- 139) (ドーデ『月曜物語』桜田佐訳、15頁。
- 140) 「ミストラルは、一八三〇年、ドーデより十年早く生れた、同じ南仏出身の詩人であって、ドーデともつきあいがあった。しかしあれは、ドーデとはちがって、フランス語をたたえ、それで書くよりは、自分の母語、プロヴァンス語をさかんにし、このことばで書く道をえらんだ人であった。」(田中克彦『法廷にたつ言語』、260頁)
- 141) *OE I*, p. 584.
- 142) *OE I*, p. 1476.
- 143) 蓮實、218頁。
- 144) 田中克彦『ことばと国家』、125-126頁。
- 145) 西郷竹彦監修・文芸教育研究協議会『文芸の授業 小学校6年』、190-191頁。
- 146) 府川、19頁。
- 147) 府川、153頁。
- 148) 川那部保明「アルフォンス・ドーデ「最後の授業」の問題領域 —「市民」と「人間」=「ひと」のあいだ—」『論叢現代文化・公共政策 2005 Vol.1』筑波大学人文社会科学研究科現代文化・公共政策専攻、2005年、11頁。
- また川那部の提示する一つ目の読みは「戦前の翻訳・翻案での読みから戦後の指導要領にのっとった」「「悲哀」とか「愛」とかを強調する読み」(3)であり、二つ目の読みは「〈国語を強制する加害者〉を賛美した作品、「植民者の政治的扇情の一篇」である」(4)というもので、三つ目は「アルザスは当時フランス化していた」と捉え、フランスに忠実なるアルザスの姿を現す作品という読みである。
- 149) デーヴィス、106頁。
- 150) 日外アソシエーツ株式会社編集『読んでおきたい名著案内 教科書掲載作品小・中学校編』(日外アソシエーツ、2009年。) 及び、阿武泉監修『読んでおきたい名著案内 教科書掲載作品13000』(日外アソシエーツ、2008年。) のアルフォンス・ドーデ項参照。
- 151) 『風車小屋だより』の着想を得たのは1864年頃であり、最初の数篇はマリ＝ガストンという名で L'Événement 紙に1865年から掲載され、1868年からは Le Figaro 紙に本名で掲載されることとなった。

- 152) 畠中敏郎『天理大学学報 117』「『風車小屋だより』考」天理大学学術研究会、1979年、9頁。
- 153) 同上、14頁。
- 154) Daudet, Alphonse. *Notes sur la vie*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1899, p. 13.
- 155) *ŒI*, p. 1294.
- 156) 昭和31年度用『国語二 高等学校用総合』日本書院、343頁。
- 157) 『国語二 高等学校用総合 [教授参考書]』日本書院、1956年、447-449頁。
- 158) 同上、457頁。
- 159) 昭和31年度用『国語二 高等学校用総合 [教授参考書]』日本書院、458頁。
- 160) *ŒI*, pp. 1293-1294.
- 161) 『国語二 高等学校用総合』日本書院、1956年、356頁。
- 162) 正体不明の音に関しては、ドーデが毎夜聞き、召使に尋ねるも結局分からぬままだったという自身の体験が踏まえられている。
- 163) 『国語二 高等学校用総合』日本書院、1956年、356頁。
- 164) 石原千秋は「国語教科書における「問題」とは、暴力、セックス、新興宗教、天皇制、差別問題など、いくつかの「問題系」を言う。もちろん、はつきりしたプレス・コードがあるわけではないのだが、これらの「問題系」に抵触すると、その教材はまず編集会議を通過できない。こういう事情は、どの教科書会社の編集会議でも同じようなものだろう。」(『国語教科書の思想』筑摩書房、2005年。)と教科書編集側の制約を認めている。これは「星」が掲載された1950年代、60年代でも同じであったろうことは容易に推測できる。
- 165) 昭和29年度『総合国語 中学校用 二下』秀英出版、104頁。
- 166) 『総合国語学習指導の研究 二年（上・下）用』秀英出版、昭和29年、225頁。
- 167) 昭和29年度『総合国語学習指導の研究 二年（上・下）用』秀英出版、230頁。
- 168) *ŒI*, p.771.
- 169) 「スガンさんのやぎ」「法王のろば」など
- 170) 大久保和郎訳『風車小屋だより』旺文社、昭和42年、241頁。
- 171) 教科用図書検定基準に適合しているかの審査に通らなければ「教科書」とならないため、学習指導要領は教材作品選定の指針となる。
- 172) 生まれ故郷である地方とパリの両方を知っているからこそ生まれた「故郷」に対する

るドーデの複雑な思いは *Trente ans de Paris* の *Mon Tambourinaire* の章にも表れている。

Buisson, nous nous sommes tous trompés en voulant faire comprendre à Paris la grâce de ton gros tambour et mélodie de ton fifre. Je me suis tronpé (...) je le sais, mais tu n'es pas un rossignol. Le rossignol, lui, chante partout, ses chansons sont de tous les pays, et dans tous les pays ses chansons se font comprendre. Toi, tu n'es qu'une pauvre cigale, — dont le refrain monotone et sec va bien aux pâles oliviers, aux pins pleurant la résine en larmes d'or, au vif azur, au grand soleil, aux coteaux pierreux de Provence, — mais une cigale ridicule, lamentable, sous ce ciel gris, dans le vent et pluie, avec ses longues ailes mouillées. Retourne donc là-bas (Daudet, Alphonse. *Trente ans de Paris A travers ma vie et mes livres 1888, Œuvres complètes illustrées édition ne varietur XII*, Librairie de France, Paris, 1930, p. 39.)

(ビュイッソン、君の長太鼓の味や君の笛のメロディを巴里の人達にわからせようとしたのは、僕達みんなのまちがひだつた。僕もまちがつた。」(中略)「思ひついたのはわかつてゐる。が、君は鶯ぢやないのだ。鶯は何處ででも鳴いてゐる。あの聲はどこの國にも共通で、どこの國でもわかるのだ。君は一箇のあはれな蝉に過ぎない。その單調なうるほひのない鳴聲は、プロヴァンスの蒼ざめたオリーヴの樹や、金色の涙のやうに脂を流してゐる松や、強烈な青空や、照りつける太陽や、石の多い丘には、ぴつたり合ふ。だが、この灰色の空のしたで、風や雨のなかで、長い翅を濡らしてゐる、滑稽な、可哀さうな蝉が君なのだ、故郷に歸るがいい。(『巴里の三十年』131頁))

ドーデは自身の故郷、南仏出身の一人のタンブリネール、ビュイッソンの演奏に大いに感激し、彼のパリでの活動を手助けしようと試みたが、パリの大舞台にたった一人で立ったタンブリネールの珍妙な姿を見て、また客席までは届かない音色から不首尾を察知した時、ドーデは羞恥によって真っ赤になる。パリの人々の目には滑稽に映ったであろうタンブリネールは、ドーデにとって《Mon》つまり「私の」タンブリネールであり、かわいそうなタンブリネールはかつてのドーデ自身であった。故郷である南フランスではタンブリネールは詩人であり、立派な芸術家であることはドーデも承知している。しかしドーデが

このとき覚えた羞恥心はパリに出て来たばかりの頃の、過去の自分がかつて抱いていたものに違いない。19世紀のフランスでは、文学の分野に限らず多くの若者が立身出世を夢見てパリへと集まったが、ドーデもこうした若者の一人であった。幸運なことにドーデは物書きとして成功したが、つぎはぎだらけのトランクを持って空腹と寒さを感じながら上京した16歳の若きドーデは30年たっても常に彼の心の中に居座っていた。パリで「故郷」の価値観が通用せず、零落していく同郷の芸術家の姿を目の当たりにした時、ドーデの中には過去と現在の自分自身が対峙し、故郷を愛しながらも恥じ入るという相反する感情が同居している。こうしたドーデの思いは保守的な傾向を持つノスタルジーそのものであり、時に激しい愛国主義を掻き立てる要因ともなっている。ドーデの描くこうした「地方」のノスタルジーは当時の社会状況を鑑みても多くのフランス人に共通していた要素であることから、ドーデの描く「地方」のノスタルジーは、社会の集団的ノスタルジーと深く結びついていると言えるであろう。

173) <http://www.ikuhosha.co.jp> から『13歳からの道徳教科書』の「授業指導案」参照のこと。

資料

アルフォンス・ドーデ「最後の授業」の翻訳リスト

以下のリストは府川源一郎『消えた「最後の授業」言葉・国家・教育』65 - 67 頁の資料をもとに、加筆・修正を加えたものである。

	年	題名	訳者	発表誌・書籍名	発行所	備考
1	1902	をさな心	瓶夢生 紅葉山人	『新小説』	春陽堂	英語から の重訳
2	1904	最終のお稽古	天絃	讀賣新聞		解説・挿絵 付
3	1924	最後の課業	鈴木三重 吉	『赤い鳥』	赤い鳥社	敬体・三人 称
4	1925	最後の授業	後藤末雄	『小学児童文学読 本第六学年 上巻』	イデア書院	副読本
5	1926	最後の授業	八木さわ 子	『仏蘭西文學譯註 叢書第四篇 月曜 物語』	白水社	フランス 語と日本 語の対訳
6	1927	フランス萬歳	不明	『新撰國文讀本 第一卷』	三省堂	中学校教 科書
7	1927	最後の授業	松村武雄	『最新女子國文 第四卷』	寶文館	高等女学 校教科書
8	1927	童話 最後の授業	藤森淳三	『女性』9月号	プラトン社	常体・挿絵 付
9	1929	最後の課業	鈴木三重 吉	『世界の童話第五 集 十二の星』	春陽堂	『赤い鳥』 からの転 載
10	1932	最後の授業	松村武雄	『女子新日本讀本 第四卷』	星野書店	高等女学 校教科書

11	1933	最後の授業	松村武雄	『最新中等國文 第二卷』	寶文館	中学校教 科書
1 2	1934	最後の授業	不明	『最新女子國文讀 本 第一卷』	湯川弘文社	高等女学 校教科書
1 3	1936	最後の授業	桜田佐	『月曜物語』	岩波書店	<i>Contes du lundi</i> から の全訳
1 4	1937	最後の授業	不明	『新女子國文』	至文堂	高等女学 校教科書
1 5	1939	最後の授業	永井順	『川船物語』	富山房	百科文庫
1 6	1948	最後の授業	萩原弥彦	『ドーデ短編選』	丹頂書房	
1 7	1949	最後の授業	桜田佐	『ドーデ選集 1』	十字屋書店	
1 8	1949	最後の授業	桜田佐	『スガンさんの山 羊』	羽田書店	敬体
1 9	1949	最後の授業	田沼利男	『初旅・初うそ』	改造社	
2 0	1950	最後の授業	永井順	『月曜物語』	白水社	
2 1	1950	最後の授業	桜田佐	『世界文学全集ド ーデ・サンド篇』	河出書房	
2 2	1951	最後の授業	桜井成夫	『少年少女のため の世界文学選 3 ア ルルの女』	小峰書店	
2 3	1953	さいごの授業	桜田佐	『世界少年少女文 学全集 13』	創元社	敬体・解 説・挿絵付
2	1954	最後の授業	関口順	『世界童話劇 下	誠文堂新光	劇用脚本

4				巻』	社	
2 5	1956	最後の授業	桜田佐	『少年少女のため の世界文学宝玉集 上』	宝文館	
2 6	1959	さいごの授業	石川湧	『少年少女世界文 学全集 27 フラン ス編 3巻』	講談社	常体・解 説・挿絵付
2 7	1960	最後の授業	宮崎嶺雄	『世界の文学 小 学5年生』	あかね書房	常体・註付
2 8	1960	最後の授業	河盛好蔵 編	『めぐりあい フ ランス少年小説集』	牧書店	桜田訳(敬 体)に近似
2 9	1961	最後の授業	滝田文彦	『フランス短編名 作集』	学生社	常体
3 0	1962	最後の授業	桜田佐	『母と子の文学読 本・小学上級編』	実業之日本 社	
3 1	1962	最後の授業	桜田佐	『新版中学生全集 23 フランス小説 選』	筑摩書房	
3 2	1963	さいごの授業	萩原弥彦	『少年少女新世界 文学全集 19』	講談社	
3 3	1963	最後の授業	桜田佐	『文学の本だな 中学編 I』	国土社	
3 4	1964	さいごのじゅ ぎょう	堀尾青史	『世界名作童話全 集 51 風車小屋だ より』	ポプラ社	敬体・三人 称
3 5	1965	最後の授業	羽生操	『名作に学ぶ私た ちの生き方 8 フラ ンスの文学』	小峰書店	
3	1966	最後の授業	榎本ナナ	『少年少女世界の	小学館	桜田訳(常

6			子	名作文学第 21 卷 フランス編 3』		体) を底本 にした再 話・挿絵付
3 7	1966	最後の授業	大江賢次	『少年少女世界の 名作 62 最後の授 業』	偕成社	
3 8	1966	最後の授業	宮崎嶽雄	『よんでおきたい 文学 5 最後の授 業』	ポプラ社	常体・挿絵 付
3 9	1967	さいごの授業	桜井成夫	『世界の名作図書 館 13』	講談社	敬体・解 説・挿絵付
4 0	1967	さいごの授業	桜田佐	『少年少女世界名 作選 17 月曜物語』	偕成社	敬体・解 説・挿絵付
4 1	1968	最後の授業	榎本ナナ 子	『日本標準の小学 生文庫 五年 第 一集』	日本標準テ キスト研究 図書出版部	36 からの 転載・副読 本
4 2	1968	最後の授業	大久保和 郎	『月曜物語』	旺文社	常体・解説
4 3	1968	最後の授業	南本史	『少年少女世界文 学全集 7 アルプス の少女・最後の授 業』	学習研究社	常体・解 説・挿絵付
4 4	1969	最後の授業	桜田佐	『文学読本 はぐ るま』	部落問題研 究所	岩波文庫 からの転 載
4 5	1970	最後の授業	桜田佐	『子どもの文学 6 年生』	ポプラ社	敬体
4 6	1970	さいごの授業	塚原亮一	『ジャンボ世界の 童話 4 年生』	金の星社	

4 7	1971	最後の授業	宮崎嶺雄	『子どもの文学 新しい時代の物語』	グロリアイ ンターナシ ヨナル INC	27からの 転載・挿絵 付
4 8	1971	最後の授業	那須辰造	『世界名作短編集 外国名作 14』	文研出版	
4 9	1975	最後の授業	榎原晃三	『ジュニア版 世 界の文学 27』	集英社	
5 0	1977	最後の授業	佐藤実枝	『世界短編名作選 フランス編 1』	新日本出版 社	常体・解説
5 1	1977	最後の授業	辻昶	『世界の名作 16 風車小屋だより』	国土社	常体・解 説・挿絵付
5 2	1979	最後の授業	谷口巖	『文学教材分析の 観点と実際』	明治図書	教材用試 訳
5 3	1981	最後の授業	南本史	『最後の授業』	ポプラ社	ポプラ社 文庫
5 4	1981	さいごの授業	桜田佐	『月曜物語（世界の 名作 31）』	偕成社	40からの 転載
5 5	1982	最後の授業	江口清	『岩崎小学生文庫 7 スガンさんの山牝 羊・さいごの授業』	岩崎書店	常体・解説
5 6	1985	最後の授業	松田穣	『心にのこる六年 生の読みもの』	学校図書	『小学校 国語』から の転載・副 読本

邦訳されていない主なドーデの長編小説（参考）

原題	あらすじ
<i>Fromont jeune et Risler aîné</i> (1874)	シドニー・シェーブは貧しい家の娘で、幼い頃からフロモン家の工場の庭に入り込み、自分の人生をこの家に混ぜこませようとする。シドニーはまずお人好しのフロモン家のリスレールの仲介でフロモン家の娘の遊び相手として迎え入れられる。彼女は自分の美貌と粹で若いジョルジュ・フロモンを誘惑するも、ジョルジュは結局従妹のクレールと結婚し、シドニーは絶望する。しかし、妨害の手段として、彼女の若さと美しさに目のくらんだやさしいリスレールの妻になることで野望を果たす。シドニーはジョルジュの愛人となるが彼女は自身の愚かしさによって破産に追い込まれる。目が覚めたリスレールは家財を一切処分し妻の尻拭いをし、シドニーは怒りのまま逃亡してしまう。会社は倒産を免れ、リスレールはシドニーから手紙を受け取るが、開封はしない。カフェで偶然歌っているシドニーを見かけたリスレールは動搖してその場を去ってしまう。依然受け取った手紙はリスレールの弟がシドニーに駆け落ちを促したものであり、可愛がっていた弟の裏切りを知ったリスレールはその命を絶ってしまう。
<i>Numa Roumestan</i> (1881)	物語の冒頭は、ヌマ・ルメスタンがプロヴァンスの Aps の闘技場で群衆から喝さいを

	<p>浴びるシーンから始まる。彼は43歳にして有名な政治家となった。彼は妻のロサリーと故郷へと帰りもその独特な地方色に困惑しながらも徐々に魅了されていく。ヌマはまだ若い頃、彼の有望さに目を付けた居酒屋の主人に出資してもらい、パリで法律を学ぶ学生時代、幼少期、政治家としての日々へと物語は展開する。</p>
<i>L'Évangéliste</i> (1883)	<p>この小説はしばしば17世紀以来のフランス・プロテスタントへ身をささげた最初の人ものだと見なされている。</p> <p>銀行家の妻であるオウトマン夫人は困難な環境での伝道に力を注いでおり、家庭教師レベルの少女たちを教育し、組織した後に彼女らをそこへ派遣していた。夫人はかなり狂信的で感受性を欠いた横柄な人柄として描かれている。</p>
<i>L'Immortel</i> (1888)	<p>この小説がアカデミー・フランセーズの真実の風刺として構成されていることは有名であり、副題として、「パリの風俗」が掲げられている。主要登場人物であるレオナル・アスティエ＝レウ先生はオーヴェルニュ地方出身の堅実で頑固な人柄であるが、由緒正しいアカデミー・フランセーズの一員になるために全生涯を捧げていた。そのためには、古参のメンバーの娘とさえ結婚するなど様々なアカデミーの醜聞が描かれている。</p>

参考文献リスト

ドーデの著作

- Daudet. Alphonse, *Oeuvres I*, Edition Gallimard, Bruges, 1986.
- Daudet. Alphonse, *Oeuvres II*, Edition Gallimard, Bruges, 1986.
- Daudet. Alphonse, *Oeuvres III*, Edition Gallimard, Bruges, 1986.
- Daudet. Alphonse, *Oeuvres complètes illustrées. Édition ne varietur*, Librairie de France, Paris, 1930.(I ~ X X)
- Daudet. Alphonse, *Notes sur la vie*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1899.

ドーデの邦訳

- 川戸道昭・榎原貴教編『明治翻訳文学全集 新聞雑誌編 29 ドーデ集』大空社、1999年。
- 萩原弥彦訳『アルフォンス・ドーデ選集 1 芸術家の妻』本の友社、2003年。
- 八木さわ子訳『アルフォンス・ドーデ選集 2 チャック (第1部)』本の友社、2003年。
- 八木さわ子訳『アルフォンス・ドーデ選集 3 チャック (第2部)』本の友社、2003年。
- 八木さわ子訳『アルフォンス・ドーデ選集 4 チャック (第3部)』本の友社、2003年。
- 河合亨訳『アルフォンス・ドーデ選集 5 ナバブ (上)』本の友社、2003年。
- 河合亨訳『アルフォンス・ドーデ選集 6 ナバブ (下)』本の友社、2003年。
- 萩原弥彦訳『アルフォンス・ドーデ選集 7 巴里の三十年』本の友社、2003年。
- 大久保和郎訳『風車小屋だより』旺文社、1967年。
- 大久保和郎訳『月曜物語』旺文社、1968年。
- 桜田佐訳『風車小屋だより』岩波書店、2001年。
- 桜田佐訳『月曜物語』岩波書店、1988年。
- 桜田佐訳「最後の授業」『世界少年少女文学全集 13』東京創元社、1953年。
- 桜田佐訳 槙本ナナ子文「最後の授業」『少年少女世界の名作文学第 21 卷 フランス編 3』小学館、1966年。
- 桜田佐訳『月曜物語』岩波文庫、1988年。
- 鈴木三重吉「最後の課業」『鈴木三重吉童話全集 第五卷』文泉堂書店、1975年。

関口潤脚本「最後の授業」『世界童話劇 下巻』誠文堂新光社、1954年。
祖川孝訳『アルプスのタルタラン』角川書店、1954年。
瓶夢生・紅葉山人共訳「をさな心」『明治翻訳文学全集《翻訳家編》12 尾崎紅葉・小栗
風葉集』ナダ出版センター、2002年。
畠中敏郎『タラスコンみなど』岩波書店、1991年。
原千代海訳『プチ・ショーズ ある少年の物語』岩波文庫、2009年。
南本史訳「最後の授業」『少年少女世界文学全集7 アルプスの少女 最後の授業』学習研
究社、1968年。

ドーデの伝記

Benoit-Guyod. Georges, *Alphonse Daudet Son Temps-Son Œuvre*, Editions Jules Tallandier, Paris, 1947.

Daudet. Léon, *Alphonse Daudet*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1898.

Mantoux. Charles, *Alphonse Daudet et la souffrance humaine*, La Pensée Universelle, Paris, 1941.

Rouré. Jacques, *Alphonse Daudet Biographie*, Équinoxe, Marseille, 1994.

Sherard. Robert Harborough, *Alphonse Daudet; biographical and critical study*, Edward Arnold, London, 1894.

ドーデに関する先行研究(書籍)

Albalat. Antoine, *L'amour chez Alphonse Daudet*, Paul Ollendorff, Paris, 1884.

Bannour. Wanda, *Alphonse Daudet Bohème et bourgeois*, Perrin, Paris, 1990.

Bruyère. Marcel, *La Jeunesse d'Alphonse Daudet*, Nouvelles Éditions Latines, Paris,
1955.

Burns. Mary, *La langue d'Alphonse Daudet*, Jouve&C Éditeurs, Paris, 1916.

Clogenson. Y, E, *Alphonse Daudet peintre de la vie de son temps*, J.B. Janin, 1946.

Dufief. Anne-Simone, *Alphonse Daudet romancier*, Honore Champion, Paris, 1997.

Fricker. Elsa, *Alphonse Daudet et la Société du Second Empire*, Slatkine Reprints, Paris, 2012.

Gérard. Alain, *Le Midi de Daudet*, Edisud, 1988.

Giocanti. Stéphane, *C'était les Daudet*, Flammarion, 2013.

Klein. Charles-Armand, *Alphonse Daudet Les pins chantantes du Midi*, Équinoxe, Marseille, 2011.

富田仁『アルフォンス・ドーデと近代文学』カルチャー出版社、1977年。

府川源一郎『消えた「最後の授業」言葉・国家・教育』大修館書店、1992年。

ドーデに関する先行研究(雑誌論文)

Bielecki. Emma, *Naturalism's spurious aesthetics: Mimesis and forgery in Alphonse Daudet's L'Immortel*, *Modern Language Studies* Vol.48, No1, 2011.

安藤重和「アルフォンス・ドーデ作「最後の授業」をめぐって」『愛知教育大学研究報告38(人文科学編)』1989年。

加藤林太郎「ドーデの作品における類比・擬人化・音響描写について」『人文論究 26(4)』関西学院大学、1977年。

加藤林太郎「ドーデの南仏と南仏人—その病気について—」『年報・フランス研究 11』関西学院大学、1978年。

加藤林太郎「ドーデの作品における「嘘」について」『人文論究 29(1)』関西学院大学、1979年。

加藤林太郎「挿絵のタルタラン」『年報・フランス研究 24』関西学院大学、1990年。

加藤林太郎「挿絵の中の『風車小屋便り』」『人文論究 44(4)』関西学院大学、1995年。

加藤林太郎「ドーデ『タルタラン・ド・タラスコン』の模作について：タルタランの息子」『人文論究 45(3)』関西学院大学、1995年。

加藤林太郎「アルベール・デュブーの漫画挿絵について：ドーデ『タルタランの大冒険』その他」『人文論究 47(3)』関西学院大学、1997年。

川那部保明「アルフォンス・ドーデ「最後の授業」の問題領域 「市民」と「人間」＝「ひ

と」のあいだ』『論叢(1)』筑波大学人文社会科学研究科現代文化・公共政策専攻、
2005年。

檀上文雄「アルフォンス・ドーデの〈幻覚〉鉄道」『フランス文学(14)』日本フランス語フ
ランス文学会、1982年。

畠中敏郎「タルタランのモデル」『大阪外国語大学学報7』大阪外国語大学、1959年。

畠中敏郎「アルフォンス・ドーデと南仏」『Etudes françaises(5)』大阪外国語大学フラン
ス語研究室、1965年。

畠中敏郎「ドーデーから見たミストラル」『Etudes françaises(8)』大阪外国語大学フランス
語研究室、1969年。

畠中敏郎「「キヨキュニヤンの司祭」とアルフォンス・ドーデーのプロヴァンス的表現」『大
阪外国語大学学報22』大阪外国語大学、1970年。

畠中敏郎「ドーデーとディケンズ」『天理大学学報97』天理大学学術研究会、1975年。

畠中敏郎「「風車小屋だより」考」『天理大学学報117』天理大学学術研究会、1979年。

畠中敏郎「「月曜物語」考」『天理大学学報123』天理大学学術研究会、1980年。

畠中敏郎「フロモン・レスレール商会」『天理大学学報129』天理大学学術研究会、1981
年。

畠中敏郎「「ル・ナバブ」の主人公」『天理大学学報133』天理大学学術研究会、1982年。

畠中敏郎「「サフオ」考」『天理大学学報147』天理大学学術研究会、1985年。

事典など

Littré. É, *Dictionnaire de la Langue Française tome I-P*, Librairie Hachette et Cie,
Paris, 1881.

Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs I A-F, Robert Laffont, 1994.

岩波書店辞典編集部編『岩波世界人名大事典』岩波書店、2013年。

川戸道昭・榎原貴教『図説 翻訳文学総合事典 第5巻 日本における翻訳文学(研究編)』
大空社、2009年。

川戸道昭・榎原貴教編『児童文学翻訳作品総覧 明治大正昭和平成の135年翻訳目録 第
3巻フランス・ドイツ編』大空社・ナダ出版センター、2005年。

国立国会図書館編『明治・大正・昭和翻訳文学目録』風間書房、1959年。

斎藤勇編『世界文学辞典』研究社、1959年。

下中邦彦編『世界名著大事典全8巻』平凡社、1966—1968年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書7』昭和女子大学光葉会、1957年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書20』昭和女子大学近代文化研究所、1963年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書21』昭和女子大学近代文化研究所、1964年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書28』昭和女子大学近代文化研究所、1968年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書38』昭和女子大学近代文化研究所、1973年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書52』昭和女子大学近代文化研究所、1981年。

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書61』昭和女子大学近代文化研究所、1988年。

『世界文学大事典』編集委員会『世界文学大事典3』集英社、1997年。

日本フランス語フランス文学会編集『フランス語フランス文学研究文献要覧1997/1998』日外アソシエーツ、2001年。

日本フランス語フランス文学会編『フランス文学辞典』白水社、1974年。

根津憲三編『世界文学鑑賞辞典フランス・南欧・古典編』東京堂、1963年。

山口徹『鷗外『椋鳥通信』全人名索引』翰林書房、2011年。

その他の文献

Gosse. Edmund, *French Literature, History and Criticism*, Dodd, Mead and company, 1905.

Gottschall. Rudolf von, *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*, Berlin, 1885.

Marcino. Pierre, *Le naturalisme français*, Librairie Armand Colin, Paris, 1951.

Zola. Émile, *Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire Tome II*, Bibliothèque de la pléiade, Bruges, 1968.

石子順『カリカチュアの近代 7人の風刺画家』柏書房、2004年。

石原千秋『国語教科書の思想』筑摩書房、2011年。

伊藤左千夫、江見水蔭、吉川英治『百年文庫34 恋』、ポプラ社、2010年。

ウェクスラー、ジュディス『人間喜劇 十九世紀パリの観相術とカリカチュア』高山宏訳、ありな書房、1987年。

鵜飼哲『抵抗への招待』みすず書房、1997年。

小此木啓吾、深津千賀子、大野裕編『心の臨床家のための 必携 精神医学ハンドブック』創元社、1998年。

鹿島茂『60 戯画世紀末パリ人物図鑑』中央公論新社、2005年。

上笙一郎『児童文学概論』東京堂出版、1970年。

川島幸希『国語教科書の闇』新潮社、2013年。

ゴールドスミス、オリヴァー『ウェイクフィールドの牧師—むだばなし—』小野寺健訳、岩波書店、2012年。

ゴールドスミス、オリヴァー『外国語研究叢書第6篇 寒村行』鐘美堂、1903年。

ゴンクール、エドモン・ド；ゴンクール、ジュール・ド『ゴンクールの日記(上)』斎藤一郎編訳、岩波書店、2010年。

ゴンクール、エドモン・ド；ゴンクール、ジュール・ド『ゴンクールの日記(下)』斎藤一郎編訳、岩波書店、2010年。

西郷竹彦監修・文芸教育研究協議会『文芸の授業 小学校6年』明治図書、1983年。

スタロバン斯基、ジャン「ノスタルジーの概念」『ディオグネス(2)』河出書房新社、1967年。

ゾラ、エミール『居酒屋』古賀照一訳、新潮文庫、2011年。

田中克彦『ことばと国家』岩波新書、1981年。

田中克彦『法廷にたつ言語』岩波現代文庫、2002年。

田山錄弥『定本花袋全集第二十六巻』臨川書店、1995年

デーヴィス、フレッド『ノスタルジアの社会学』間場寿一・荻野美穂・細辻恵子訳、世界思想社、1990年。

東大比較文學會編『複刻版 比較文學研究』朝日出版社、1986年。

道徳教育をすすめる有識者の会編『13歳からの道徳教科書』育鵬社、2012年。

富田仁・赤瀬雅子共著『明治のフランス文学—フランス学からの出発—』駿河台出版社、
1987年。

中島国彦編『文藝時評大系 明治篇』、ゆまに書房、2005年。

日外アソシエーツ編『読んでおきたい名著案内 教科書掲載作品 小・中学校編』日外ア
ソシエーツ株式会社、2009年。

フロイト、ジークムント『フロイト全集 14』新宮一成、本間直樹、伊藤正博、須藤訓任、
田村公江訳、岩波書店、2010年。

水野葉舟『微温』、易風社、1909年。

宗像和重編『文藝時評大系 大正篇』、ゆまに書房、2006年。

モリス、アイヴァン『高貴なる敗北』斎藤和明訳、中央公論社、1981年。

森林太郎『鷗外全集 第二十二卷』岩波書店、1973年。

森林太郎『鷗外全集 第二十七卷』岩波書店、1974年。

森林太郎『鷗外全集 第三十八卷』岩波書店、1975年。

早稻田文学社『早稻田文學 明治四十一年八月の巻 復刻版』、早稻田大学出版部、1991—
1992年。