

【論文】

ハーンと大正日本の想像力——佐藤春夫の場合——

河野 龍也

1. 佐藤春夫におけるハーン文学との出会い

幻想や無意識、怪奇や恐怖といった人の心の深層を文学上の大きなテーマに据えたのが大正期の日本であるならば、志賀直哉、芥川龍之介、佐藤春夫はこの分野の代表として最初に名前が挙がる作家だろう。そして単にテーマの上から言えば、ラフカディオ・ハーンに対する彼らの関心は当然高かったと思われるのだが、志賀や芥川による言及が意外にも少ないのに対し、佐藤春夫は文字通り生涯にわたる心酔者だった。現に彼は、デビュー当初からハーンの『中国霊異談』（*Some Chinese Ghosts*, 1887）所収「孟沂の話」（“The Story of Ming-Y”）を『解放』1919年7月号に翻訳紹介しているし、またハーンの没後30年にあたる1934年には、豪華限定本『小泉八雲秘稿画本 妖魔詩話』（1934.9 小山書店）の出版を小泉一雄（ハーンの長男）に勧め、自らも在米記者時代のハーンの記事を『尖塔登攀記』（1934.11 白水社）として翻訳刊行するなど、知られざるハーン文学の発掘と普及に貢献している。

『尖塔登攀記』に収録された解説「小泉八雲が初期の文章に就て」（初出『文芸』1934.9）によると、春夫のハーンに対する傾倒は古く、〈上京後間もなくだつたから、わが十九歳の春、二十年余の昔〉〈本郷通りの古本屋で田部隆次氏著の「小泉八雲」の原刊本——忘れもせぬが色箔で青竹の幹を現はした白つぼい表紙の菊判の厚手なのを、一円八十銭か六十銭か少々不廉な価ではあつたが〉喜んで買い、〈以前から折にふれてはその作品を愛読してゐた作家の^{ひととなり}為人を追慕〉したことがきっかけだったとされている。だが、春夫の上京は1910年4月（数え年19）、田部隆次による伝記『小泉八雲』（早稲田大学出版部）の出版が1914年4月であることを考えると、春夫の記憶には明らかな年代の混乱がある。現在確認し得る限りでは、「孟沂の話」の翻訳直後にあたる1919年7月24日、父豊太郎に宛てて〈昨今「小泉八雲」伝記愛読。この人はきつと父上に気に入ります〉と書き送っているのが本書に関する最古の言及である。むろん初読はもっと早いはずで、少なくとも「田園の憂鬱」の構想段階に本書が強く影響したことは疑う余地はない。また、同時期までには「孟沂の話」の底本である『中国霊異談』のほかに、『骨董』（*Kotto*, 1902）を原書で読んでいた可能性もある。

上京後、詩歌から散文への転向に苦しみ、25歳（1916年）で神奈川県都筑郡中里村（現横浜市青葉区）で節約生活を始めるほど逼迫した春夫は、その「若隠居」としての体験をもとに「病める薔薇」（『黒潮』1917.6）を、そして「田園の憂鬱」（『中外』1918.9）を書いて起死回生を果たした。作家・佐藤春夫誕生のこの最も重要な時期にハーンの伝記を愛読したと

事実が意味するものは一体何か。

本稿では、大正作家に対するハーンの影響力が最も顕著に現れた例として佐藤春夫を取り上げ、まずは春夫の直接的な言及からそのハーン観を観察する。次にデビュー作「田園の憂鬱」と翻訳「孟沂の話」を取り上げ、ハーンの思想や文学手法が春夫の創作活動にどう活かされたかをより具体的に検証することで、第一書房版『邦訳小泉八雲全集』（1926-1928）刊行以前の近代日本文学におけるハーン受容の一端を明らかにしてみたい。

2. 春夫が描く3つのハーン像

佐藤春夫がラフカディオ・ハーンの名に触れる文章は生涯で30篇以上に及ぶが、そこに示された春夫のハーンへの理解の仕方には3つの柱がある。

第一に、「生活態度が東洋的文人に通じる特異な西洋人」としてのハーン像である。例えば春夫の代表的評論として著名な「風流論」（『中央公論』1924.4）は、1924年2月の「新潮合評会」で、室生犀星の小説に意志的な「風流」の態度を見るという久米正雄・徳田秋声の〈風流意志説〉に異議を唱え、「風流」を徹頭徹尾感覺的なものと主張した自身の〈風流感覺説〉を展開したものである。春夫によれば、〈花鳥風月やその他一切の自然物に対して全く同胞〉であるという〈汎神論的の哲理〉こそ「風流」の本質で、〈人間が全く自然に服し切つて人間的意志を+的にも-的にも一切働かせない〉ことがその絶対条件であるという。そしてこの〈「花鳥風月を友」とするといふ表現〉に驚嘆した人物としてハーンの名を挙げ、彼を〈西洋人としては最高の風流文人〉と位置づけるのである。同様の見方は「邦訳小泉八雲全集に就て」（『報知新聞』1926.4.29）にも顕著に見られる。〈青春時代には浪漫的な唯美的な且つやや所謂頹唐派的な傾向にも同感があつた〉ハーンの作風は〈晩年に近づくほど心境的な人格的なものに変化し、〈一種東洋の文人などと実に似通うた或物を示す〉ようになったという。その精神は〈東洋から学ぶ所があつたなどといふ外面的なものではなく〉〈内面的〉な変化であり、ハーン自身の本性に根差すものだったからこそ日本文化に深い共感が持てた。この「文人」としてのハーンのイメージを、春夫は〈田部（註・隆次）氏の著作になる評伝「小泉八雲」を愛読した時〉〈痛切に感じた〉と言っている。

第二に、「庶民の心情に寄り添う芸術家」としてのハーン像である。「大衆文芸私見」（『中央公論』1926.7）には、〈ラフカディオ・ヘルンがトルストイの芸術論に賛同して、「よい文芸は百姓にでもわかるとトルストイの言ふのはまだ足りない。百姓のごとき生れながらの心を持つた人々にこそ最もよく判る筈だ」といふ意味を力説してゐるのは名言である〉〈このやうな大衆文芸は決して片手間の小使錢稼ぎのつもりでは出来ないだらう〉とあり、「小泉八雲に就てのノート」（『文芸研究』1928.9）にも、〈「或る女の日記」（といふ題であつたと思ふが、或る不幸な日本の女の結婚前後から間もなく死ぬまでの事を書いたもの）を紹介した八雲には、

トルストイの芸術論は或る点で充分同感であつたに違いない」と述べている。

第三に、「自然（特に小動物や虫）を愛でる先天的な感性の持ち主」としてのハーン像である。『私の享楽論』（1956.12、朝日新聞社）には〈小泉八雲は自然の美を知ることや魚虫小動物に対する愛情などは先天的なもので後天的にこれを与へにくいと云つてゐたやうにおぼえてゐる。これは一面の真理で、原始人の素質をより多く遺し伝えて保存してゐるか否かが彼の云ふ先天的な素質の問題であるが〉〈わたくしはこれを先天的の素質といふよりも一種の精神的習慣〉〈格別に天分といふほどのものとは思つてゐない〉と述べている。同様の言及は「自然の童話」（『群像』1947.4）や「愉快な教室」（『マドモアゼル』1960.5）など数多い。

春夫はハーンをロマン主義の天才というよりも、より庶民的な存在として捉え、自然を享楽するその文人的な人生態度に敬意を抱いていたことが分かる。もちろん、それが学術的に「正しい」ハーン理解であったかどうかは当面の問題ではない。例えば第一のハーン像は、大正末期の日本文壇で大きな論議を巻き起こした「私小説（心境小説）論争」の中にハーンを担ぎ出したものであるし、第二のハーン像もまた、関東大震災からの復興を背景に、ラジオ放送や映画の流行、娯楽雑誌や長篇連載小説への需要の高まりという現象となって出現した大衆文化の時代に歩調を合わせながらも、いかに反俗的な文学者の良心を保つかという春夫自身の危機意識を反映したものだ。また第三のハーン像は、信州佐久の疎開先から戦後の頽廃を嘆き、自然を享楽する隠遁の姿勢を示すことで表現者としての自己を立て直そうと図った時期のものである。それらはいずれも春夫がその折々に必要とした理想的自画像としてのハーンであろう。

もちろん重要なのは、春夫が文学者として試練の時期を迎えるごとにハーンへの言及を繰り返すこと、彼の文学や人生態度の中に自分の進むべき道を見出そうとしていた事実である。そしてまた、春夫は戦争詩人として積極的に国策協力しながら、日本文化の卓越性を自己確認するような目的でハーンを安直に利用することは決してしなかった。春夫の敬意がそれだけ根差しの深いものだったことを物語っている。「風流」という感覚や「文人」という態度は、何も日本人や東洋人の特権として東西文化を切断するものではなく、まして芸術家を権威づける特殊な才能でもない。それらはすべての人間が自然への親しみという形で生来持っている普遍的感觉なのだとことを、春夫はハーンという実例から学び取っていたようなのである。

3. 田部隆次『小泉八雲』と「田園の憂鬱」

それではここからデビュー作「田園の憂鬱」を取り上げ、春夫の出発期にハーンが果たした内面的な役割を検証してみたい。本作の主人公は都会生活に疲弊した芸術家志望の青年である。彼は郊外の農村に安息を求めてやってくるが、感性がますます過敏になり、かえって幻視や幻聴に悩み始める。ある秋晴れの朝、自分の芸術的才能を象徴する存在として丹精してきた庭の薔薇が、哀れな虫食いの姿で発見されたとき、彼の身体は〈おお、薔薇、汝病めり！〉という

謎の声を繰り返し奏で始めるという内容である。本稿での引用は、決定版の『田園の憂鬱』（1919.6、新潮社）に基づくものとする。

さて、本作の主人公が病的に見える理由を一口に言えば、それは自然現象をことごとく彼自身の象徴に見立ててしまう思考習慣の問題と言える。克明な自然観察がすぐに自己省察へと折り返し、観察する自分がいつの間にか観察される側にまわっているという反転現象。そこには観察対象への同化という自己溶解の願望が現れていると同時に、同化した自分を外から観察する別個の自分を生み出す所に自己分裂の契機が含まれている。溶解と分裂を繰り返す運動体としての彼の心の状態は、ランプに來た馬追いをじっと観察する次のエピソードに集約的な形で現れている。

この青い細長い形の優雅な虫は、そのきやしやな背中の頂のところだけ赤茶けた色をして居た。彼は螢の首すぢの赤いことを初めて知り得て、それを歌つた松尾桃青の心持を感じることが出来た。この虫は、しばらくその円いところをぐるぐると歩いた。さうして時々、不意に、壁の長押や、障子の棧や、取り散した書棚や、或は夜更しをしすぎて何時になれば寝るものともきまらない夫を勝手にさせて自分だけ先づ眠つて居る彼の妻の蚊帳の上のどこかなどへ、身軽に飛び渡つては鳴いて見せた。「人間に生れることばかりが、必ずしも幸福ではない」と、草雲雀に就てそんなことを或る詩人が言った「今度生れ変わる時にはこんな虫になるのもいい。」

こうして観察が内省を招き寄せると、彼の眼には〈シルクハットの上へ^{うすばかげろう}薄羽蜻蛉のとまつて居る小さな世界〉が見え始め、自分もその世界の中で電燈の光に照らされているような気分になり始める。しかし、ふと振り仰いだ目にランプの燈が見え、そこで初めて空想と現実とを混同していた自分の錯覚に気付いて愕然となるという場面が続く。

文中の〈詩人〉がハーンを指すことは言うまでもないだろうⁱ。ただし、この一文は「草雲雀」（“Kusa-Hibari”）ではなくⁱⁱ、同じ単行本『骨董』に収録された「餓鬼」（“Gaki”）の末尾にある一節、“In fact I have not been able to convince myself that it is really an inestimable privilege to be reborn a human being. And if the thinking of this thought, and the act of writing it down, must inevitably affect my next rebirth, then let me hope that the state to which I am destined will not be worse than that of a cicada or of a dragon-fly”の方に近い。さらには、引用中に示唆される伝・松尾芭蕉作の俳句〈昼見れば首筋赤き螢かな〉も、ハーンが「螢」（“Fireflies” 『骨董』所収）の中で“*Oh, this firefly! –seen by daylight, the nape of its neck is red!*”と英訳紹介した一句なのである（ただし芭蕉の作という記述はない）。ちなみに、前述の「小泉八雲に就てのノート」で言及されていた「或る女の日記」（“A

Woman's Diary”）も『骨董』収録の文章である。春夫が原書で同書に親しんでいたと推測されるゆえんであるⁱⁱⁱ。

もっとも、引用個所により直接的に関わるのは、田部隆次の『小泉八雲』第13章「刻苦精励と趣味」の一節だろう。なぜなら、ハーンの思想と人柄を紹介したこの章では特に「餓鬼」が大きく取り上げられ、〈実際、再び人間と生れ代ることを非常の恩沢とばかり考ふることができない。もし、かう考へて、かう書いて置くことが、来世の因縁をつくるものなら、自分は蟬か蜻蛉になつて生れたい〉（p.338）という、先の英文に対応する箇所の訳文が示されているからである。しかもこれは「草雲雀」の紹介文（p337）の直後に、同じ文脈の中で登場する。春夫が出典を取り違えた理由もこれで十分説明できるのである。

さて、田部は「草雲雀」の思想を、〈生命の大海では此一微細の小虫のうちに動いて居る魂も自分の魂も同じいことを述べた〉と要約している。「田園の憂鬱」や「風流」論の成立を考えると、田部の解説を経由したハーンのこの汎神論的な発想がどれほど重要かはいくら強調してもし過ぎるということがない。自然への没我的な愛好心は春夫文学の全体を特徴づける要素だが、その発想源には国木田独歩と並んで、ハーンが存在を想定すべきだろう。

馬追いを観察する場面で、主人公がランプの光と電燈の光とを混同しているのは、ごく常識的に解釈すれば、〈都会に対するノスタルジア〉を感じ始めた無意識領域からのシグナルと見なすことができる。だが、ここでわざわざハーンが引用されたことの意味を重視するなら、これこそ虫を見つめるうちに、自分がその虫になってしまうという生まれ変わりの幻想を語った場面なのだ。田舎暮らしを始めた当初、主人公は羽化したばかりの蟬の生命力に感動し、〈この小さな虫は己だ！〉という無言の叫びを発して蟬になり切ろうとしている。その祈りはこの場面にも反復されているのである。

春夫が蟬への祈りやこの場面で試みたのは、凝視（精神集中）によって個体の殻から解放され、己が他なるものに成り代わってしまうという一種の催眠状態、あるいは仮死状態の感覚を言葉に置き換えてみせることだった。『仏の国の落穂』（Gleanings in Buddha-Fields, 1897）所収「生神様」（“A living God”）において、ハーンにも同様の試みが見られることは、二人の作家に共通の資質が存在することを裏付けるものだろう。この文章の中で、ハーンは神社に参拝するとき何かに憑依される感覚に陥ると言い、その何者か（日本の神）になってしまった場合の実に奇妙な知覚作用を様々に想像してみせるのである。

空気の鳥に対するごとく、水の魚に対するごとく、あらゆる物質は私の本質に対して透過性のものとなる。それだから私は自分の住居の壁を思いのままに通り抜けて金色の陽光を浴びて長く泳ぐこともできれば、花の芯の中にもふるえながら忍びこむこともできる。またやんまの首に跨って飛び廻ることもできる。（平川祐弘訳）

日本の神になった自分は小さな社の中で、そこを訪れる様々な人々、例えば若い娘の恋の願いを聞きながら、自分もまた切ない願いを持つ若者だった時分の記憶を蘇らせている。

仮にこの文章を、「田園の憂鬱」とほぼ同時代の志賀直哉の一文「城崎にて」（『白樺』1917.5）と比較してみると、三者の想像力の親疎は歴然としている。

自分は別に^{みもり}蠖螋を狙はなかつた。狙つても逆も当らない程、狙つて投げる事の下手な自分はそれが当る事などは全く考へなかつた。（略）蠖螋にとっては全く不意な死であつた。自分は暫く其処に^{しやが}踞んでゐた。蠖螋と自分だけになつたやうな心持がして蠖螋の身に自分になつて其心持を感じた。可哀想に想ふと同時に、生き物の淋しさを一緒に感じた。

〈蠖螋の身に自分になつて其心持を感じた〉と志賀は言う。だが、そのように感じる〈自分〉には、〈生き物の淋しさを一緒に感じ〉る一方で、〈可哀想に想ふ〉気持ちも〈同時に〉存在し続けている。志賀が説く対象への共感揺るがぬ〈自分〉を根拠とするもので、それは決して「没我」を意味しない。知覚の主体を全面的に他なる存在へと明け渡す「個の放棄」の発想は、思えば「風流」を脱意志の享樂と規定するいかにも春夫らしい想像力であつた。この発想を育てる上で、春夫が理想的〈文人〉と述べたハーンからの思想的摂取は重い意味を持っている。とりわけ「田園の憂鬱」は、ハーンからの影響があるどころか、その世界観自体がまるごとハーンを母胎に生み出されていると言っても過言ではないほどなのである。

4. 文体獲得の試行——「孟沂の話」の翻訳

春夫は『田園の憂鬱』の決定版を上梓した直後に「孟沂の話」を訳した。中村三代司はこの訳業を、春夫が唐代の妓女・薛濤に関心を抱く契機になつたと論じているが^{iv}、ここではより具体的に、春夫がハーンから何を汲み取ったかを表現面から問題にしてみたい。

春夫は訳出にあたり、ハーン自身が典拠にしたと明かす『今古奇観』（*Kin-Kou-Ki-Koan*）の第三十四巻「女秀才移花接木」を自分も参照したと〈訳者附記〉で述べている。また春夫は、ハーンが拠つたフランス語訳の原訳者（Gustave Schlegel）が、『情史』第二十「情鬼類」の類話も参考にしたと考えられることから、これも〈併せ見た〉と称している。中国語（白話文）からフランス語経由で英語に移されたテキストを日本語に訳すという、重訳に次ぐ重訳の問題を孕んだ本作であるが、ここでは『今古奇観』をハーンがどう改変したかという問題と、春夫の翻訳は何を目指したのかという2点の問題に絞って考察したい。なお、引用に付した記号は、〔原典〕が『今古奇観』を、〔ハーン〕が“The Story of Ming-Y”（*Some Chinese Ghosts*, 1886所収）を、〔春夫訳〕が「孟沂の話」（『解放』1919.7）を、〔参考訳〕が平川祐弘訳

「孟沂の話」（講談社学術文庫版『クレオール物語』1991.5所収）を指すものとする。

まず、〔原典〕と〔ハーン〕を比較した時、ストーリー上特に重要な変化が三点あることに気付く。一点目は、孟沂と薛濤の馴初めの場面である。〔原典〕では妓女の薛濤が若い学生の孟沂を寢室に誘うが（美人延入寢室，自薦枕席）、〔ハーン〕では孟沂の方から薛濤に口づけする（Ming-Y could not restrain himself from putting his arm about her round neck and drawing her dainty head closer to him, and kissing the lips that were so much ruddier and sweeter than the wine）。また〔原典〕には、薛濤が「独り寝が久しいので平静ではいられぬ」と言い（妾獨處已久，今見郎君高雅，不能無情）、露骨という程ではないが、着物を脱いで歓を尽くすエロチックな描写がある（兩個解衣就枕，魚水歡情，極其纏綿）。しかし〔ハーン〕にはこの閨房の描写が存在しない（the night grew old, and they knew it not）。

二点目は、二人の密会が露顕する場面である。〔原典〕では、夜間の外出を父に咎められた孟沂が、「誘ったのは薛濤だ」と卑怯な言い訳をするのに対し（此乃令親相留，非小生敢作此無行之事）、〔ハーン〕では“the son refusing to obey his father shall be punished with one hundred blows of the bamboo”（父の命に叛く子は一百の鞭撻を以つて罰せらるべし〔春夫訳〕）という律法を恐れた孟沂が、孝行心と愛情の板挟みに苦しんだ経緯を強調している。

三点目は、後日談である。〔原典〕では、すでに進士に及第して大を成した孟沂が、薛濤からもらった2つの記念品を証拠に、自分の情史を好んで人々に語り聞かせたとされるのに対し（常對人説，便將二玉物為證）、〔ハーン〕では、子供たちが記念品の由来を尋ねたときでさえも、孟沂は薛濤との思い出を口外しなかったとされる（he never spoke of her,—not even when his children begged him to tell them）。

以上を比較してみると、〔原典〕の孟沂は軽薄かつ受動的で、無節操に薛濤の愛情を踏みにじるのに対し、〔ハーン〕の孟沂は薛濤に心からの敬意を捧げ、秘めた愛を貫く男とされている。〔原典〕の薛濤は飽くまでも妓女としての粗雑な扱いしか受けていないが、〔ハーン〕の薛濤は純愛の対象であり、孟沂にも騎士道的な責任感が与えられているのである。

このようなハーンの創意は、春夫の関心を十分惹き付けたに違いない。1919年当時、春夫は近隣に住む親友の谷崎潤一郎と親密に往来するなかで、夫に冷遇される谷崎千代に同情を深めていた。1920年末、離婚を決意した谷崎の勧めで春夫は千代と交際するが、結局谷崎の翻意で夫妻と絶交を余儀なくされる。その苦しみの中から生まれた『殉情詩集』（1921.7 新潮社）の第一章には、薛濤の「春望三」にちなむ〈同心草〉のタイトルがつけられ、エピグラフにも同詩の全文（風花日將老／佳期猶縹緲／不結同心人／空結同心草）が掲げられることになった。春夫は別にこの詩を〈しづこころなく花散れば／長息^{なげき}ぞながきわがたもと／なさをつくす君をなみ／摘むやうれひのつくづくし〉（「支那の詩より」『蜘蛛』1921.8）と訳し、「つみ草」に改題して『我が一九二二年』（1923.2、新潮社）に収録、さらに「春のをとめ」に改

題して『車塵集』（1929.9、武蔵野書院）に収録している。会えない恋人に思いを寄せる男の「殉情」のテーマは、まさにハーンが造型した孟沂像に自らをなぞらえたものだろう。同様の心情を現実の薛濤が詠っていたことも、春夫の関心を深く捉えたに違いない。『殉情詩集』の自己演出には、ハーンテキストが大きく関与していたと言えるのである。

さて次に、〔ハーン〕と〔春夫訳〕を比較してみたい。春夫の訳は厳密すぎるほどの逐語訳で、いわゆる名訳ではない。例えば森の中で薛濤の姿を初めて見る場面、“a sound caused him to turn his eyes toward a shady place where wild peach-trees were in bloom”を春夫は〈物音が彼をして、花盛りの野生の桃のある日蔭の所へ、彼の目をそむけさせた〉と、無生物主語の構文をそのままに訳し下している。〈振向くと向うに影深い場所があって野性の桃の花が咲き乱れているのが見えた〉という〔参考訳〕と比較すると、どちらが自然な日本語かは明白である。日本語を不自然なものにしてまで、春夫は逐語訳にこだわったということだ。

別の問題もある。例えば、薛濤の眼の美しさを形容した〔ハーン〕の、“the brightness of her long eyes, that sparkled under a pair of brows as daintily curved as the wings of the silkworm butterfly outspread”の部分が、〔春夫訳〕では〈蚕の蝶のつき延した翅（勿論蛾眉の誤り）のやうに繊美に曲つた眉の下で閃めいた、その長い目の耀き〉と訳されている。黙って〈蛾眉〉に直しておけば良いものを、あえてそうしなかったのは、春夫の目的が流麗な訳文を目指すのとは違う所にあるからだと考えざるを得ない。同様の例は、〈彼の女についての何事かを君が知らうと思ふならば、誰か Kiang-kou-jin——多少の tsien（伝？譚？）即ち過去の伝説を参酌して、耳を傾けてゐる人人に夜話をする名高い支那の物語作者たち——から、それを知るがいい〉という冒頭部分にも指摘できる。中国語の発音がアルファベット表記されているため文意が掴めない箇所でも、春夫は省略してごまかす手段をとらないのである。

そもそも、もしこの翻訳が薛濤の故事の紹介を目的とするものならば、『今古奇観』を直接日本語に移せば済む。それをわざわざフランス語訳に基づくハーンの英文から訳出したのだから、春夫の関心は、東洋の物語が西洋人の眼からどのように異化されているか、それを対訳作業によって検証する所にあったことは明らかである。その一つの収穫として、春夫はハーンが改変した孟沂の性格の中に、「殉情」という理想を見出したことになる。

一方、日本語としての自然さを損なったり、不明な箇所を原文のまま残したりしてまで忠実な逐語訳を心掛けたのはなぜだろうか。そこで得るものがあるとするれば、英語にあらわれたハーンの文体に学ぶということ以外には考えにくい。春夫は「孟沂の話」発表に続く1919年11月、同じ『解放』誌上にエドガー・アラン・ポーの「アモンチリャドウの樽」を発表している。後年春夫はその動機を、〈一度自分で訳してみる（といふことはつまり最も詳しく読み味ふことだと思ふが）、ことによつてポーの文体をよく知りたいと思つたから〉と述べ、その結果、ポーの文章が〈簡潔明確〉な〈柳宗元や韓退之の文〉に似通う趣を持つこと、またその特徴で

ある〈余情ならぬ余情〉が、〈読者の空想力を刺戟して置いて、わざと書き残し飛躍して表現力の隙間を読者自身に補はせる〉省筆の手法にあることを学び得たとしている（「幽玄の詩人ポオ」『ポオ全集』月報②1963.8）。後年「しやべるやうに書く」をモットーに掲げた春夫が、デビュー当座、〈ドライな金石文か法律文書か何かのやうな、今日自分の書く文章とは全く対蹠的な文体を求めてみた〉（「うぬぼれかがみ」『新潮』1961.10）ことはよく知られている。つまり、当時の春夫にとって、翻訳とは流麗な訳文を読者に提供するためのものでなく、自分の日本語を改造するための手段だったことになる。それは訳し方を見る限り「孟沂の話」にも全く当てはまる。ハーンは文体獲得の面でも春夫にとっての手本だったのである。

本稿では、1918年前後の出発期の佐藤春夫にとって、ラフカディオ・ハーンがいかに目標となり、また発想の源となる存在だったかを確認してきた。課題として残された、1934年の『妖魔詩話』『尖塔登攀記』の出版を中心とする春夫と小泉家との関りや翻訳の問題については、稿を改めて考察する機会を持ちたいと考えている。

〔付記〕本稿は、「富山大学ラフカディオ・ハーン研究国際シンポジウム」（2017年12月23日於富山大学）における研究発表「ハーンと大正日本の想像力—佐藤春夫を中心に—」に基づくものです。会場から数々の貴重なご意見を頂戴しました。心から感謝申し上げます。

i 後年の随筆『白雲去来』（1956.2、筑摩書房）の中で春夫は同じ言葉を引用し、〈ラフカディオ・ハーンは人間に生れるばかりが幸福とも限るまい。次の世には鳴く虫になるのもよいと言つてゐる〉と述べていて、これが出典の確実な種明しになっている。

ii 強いて言えば、“**There are human crickets who must eat their own hearts in order to sing.**”（歌うためには自分の心臓をくらわなくてはならない人間の姿をしたこおろぎもいるのである）という末尾の一文に類似の発想が窺われる。

iii ただし『佐藤春夫記念館所蔵 佐藤家旧蔵洋書目録』（2011.3 新宮市立佐藤春夫記念館）に『骨董』は含まれておらず、その他のハーン著作も後年購入したものが多い。

iv 中村三代司「佐藤春夫とハーン」（『国文学：解釈と教材の研究』1998.7）。

v ちなみに〔参考訳〕では〈彼女にまつわることはもしやひょっとして講古人に訊けばなにか教えてくれるかもしれません。講古人というのはあの有名な中国の講釈師たちの名前です。何銭か恵んでやれば、夜な夜な聴きに集る人々に昔の伝説を物語ってくれる人々のこと〉とある。Kiang-kou-jin は講古人、tsien は銭である。