

森鷗外訳「調高矣洋絃一曲」の音訛の実態

藤 田 保 幸

一、はじめに

1—1 このところ、森鷗外の初期翻訳戯曲の言語について考察を進めているが、この稿では、鷗外帰朝後の最初の西欧戯曲の翻訳である「調高矣洋絃一曲」^{しらべはたかしギタルラのひとふし}（以下「洋絃」と略称する）をとり上げて、その科白^{せりふ}に見られる「音訛」の実態について論じてみたい。

「洋絃」は、スペイン・バロックの劇作家ペドロ・カルデロン・デ・ラ・バルカ（一六〇〇—一六八一）の戯曲「ザラメヤの村長」を（もちろんドイツ語訳から更に）訳出したもので、最初「読売新聞」に明治二二年の一月から二月にかけて一二回に分けて連載され、その後鷗外の最初の翻訳・創作作品集『水沫集』^{みなわしゆう}（初版・明治二五年）に収

められた。当初、第三木竹二（森篤次郎）との共訳の形で公にされたが、鷗外は、後に自らの作品集に収録し、また改訂の手もいろいろ入れているので、最終的には彼自身が責任を負う文章と意識していたものと見られる。この稿でも、鷗外の訳業・言語作品として見ていく。

鷗外の初期翻訳戯曲で、『水沫集』所収のものとしては、他にドイツのゴットホルト・エフライム・レッシングの有名な「エミリア・ガロッティ」を訳出した「折薔薇」があるが、これについては藤田（二〇〇七a）で論じた。また、「洋絃」についても、藤田（二〇〇七b）でいささかの考察を行なったが、主要な登場人物が貴族・軍人階層で、それぞれの科白の言語が比較的均質に感じられる「折薔薇」とは違い、村にやってきた軍隊の軍人たちと村長一家を中心とする農民たちとのあつれきが主要な内容となる「洋絃」

では、軍人たちと農民たちのことばづかいの位相差が科白に出てくるようなところがいろいろあつて、扱いが難しく、なお考究の必要が感じられた。そこで、この稿では、その「扱いが難し」いところに踏み込んで、特に「洋絃」の科白の「音訛」に焦点をあてて、記述・検討してみたい。

1—2 「音訛」とは、文字どおりには、「訛り^{なま}」のことであり、正規の形が音韻的に変容して非正規の形に転ずることといえようが、そうしたことが「音訛」という言い方で問題にされるのは、もっぱら近世語の研究においてである。そして、そこで「音訛」として主に問題になるのは、例えば「行かない」「おしえる」が「行かねえ」「おせえる」に変わるような①「母音融合」と、「行かねばならぬ」「そうではない」が「行かにゃならぬ」「そうじゃない」に変わるように、助詞が前接の音節と融合する②「助詞融合」である。ここでも、この①②について見ていく。「洋絃」は、旧演劇である歌舞伎を手本としたところがあり、近世江戸語とのかかわりを考えても、こうした点に着目していくことは、自然なことである。なお、母音融合については、右の「行かない」が「行かねえ」となつて、連母音[ai]が[e:]になるような、[ai]の融合が最も頻度が高いとされるので、

ここでもこれにしばつて検討する。

また、「悲しくて」が「悲しくつて」のようになる「促音添加」も音訛として問題にされることがあるが、「洋絃」ではごくわずかしが見られないので、ここではとり上げない。

「音訛」は、位相差の一つの指標となるものである。そこで、「洋絃」の音訛の実態を探り、それがどのようなことばづかいの位相的な書き分けに役立てられ、また登場人物の性格づけにどのように関わっているかといった点を検討してみたいと思う。

1—3 以下の考察では、テキストとしては、改訂版『水沫集』（明治三九年）本文に依拠した『鷗外全集』第一巻（岩波書店・昭和四六年）所収の「洋絃」本文を用い、用例の掲出にあたっては、漢数字で全集本文の頁を、また、丸付き数字で行を示すことにする（例えば、（二五②）は二五頁二行目を示す）。

ちなみに、「洋絃」の本文については、「読売新聞」初出本文と『水沫集』初版・改訂版・縮刷版（大正五年）の各本文とで、鷗外自身の手が加えられ、微妙な相違があるが、この稿の考察の範囲では、特に影響のある違いはなく、全

集本文に拠つて十分である。

二、「洋絃」の登場人物

2—1 既にふれたが、一言で言えば、「洋絃」は、軍人たちと農民たちのいざごのお話である。舞台は、スペインのザラメヤ村。王の軍隊が行軍の途次に止宿することになり、やってきた大尉ら軍人とクレスポオら村長一家との間に一騒動が持ち上がる。そして、そこで一步も退かないクレスポオの氣骨あるふるまいに、光が当たることになる。本来の題名が「ザラメヤの村長」であることも納得されるところである。

さて、ここで以下の検討の前提として、「洋絃」の主要登場人物を一通り見ておくことにする。簡単な注記も添え、身分・地位の上の者からほぼ順に列記する。

スペイン国王（最後に、騒動のさなか、村に到着し、分別ある裁きを下す）

将官ロオペ（スペインの軍神と称えられる軍人で、連隊長。クレスポオ宅に止宿して、彼とも氣心知れた仲になるが、大尉の身柄をめぐって後で対立するこ

とになる）

大尉ドン・アルハロ（軍の大尉。村長の娘で評判の美人イサベラに思いを寄せるが果たせず、拉致して思いをとげる。しかし、後にその父のクレスポオに拘束され、処刑される）

下士（大尉の側近の軍曹）

メンドオ（イサベラに言い寄る田舎貴族）

ヌニヨ（メンドオの家来）

クレスポオ（ザラメヤ村の村長で氣骨もあり腕に覚えもある男。いったんは、大尉一味に不意をつかれて、不覺をとり、娘を奪われてしまふが、ちょうど村の裁判役（警察・司法の総責任者）に選出されて、大尉らを捕え処刑する。この件をめぐって、ロオペと一步も退かず対立する）

ホアン（クレスポオの息子で、イサベラの兄。やはり腕には覚えがあり、軍人に志願して従軍する）

イサベラ（クレスポオの娘で、評判の美人）

イネス（クレスポオの姪）

レボルレドオ（歌が得意な兵卒で、大尉の手先となつて働く）

チスパア（軍隊付きの下婢。やはり歌が得意で、レボ
ルレドオの恋人）

2—2 一応、主要登場人物をほぼ地位・身分の順に並べ
てみたが、今少し詳しく説明を加えておきたい。

国王を別格とすれば、ロオペ以下、大尉、そして一応下
士までは、地位ある軍人である。そして「洋絃」では、地
位ある「軍人」は、どうも日本における旧江戸時代の「武
士」に擬せられているようである。このことは、例えば、
軍人に志願して許されたホアンの「願が協うて侍に、取立
てられし身の面目」（九一⑨）といった科白からも明らか
だろう。また、メンドオは、田舎の貧乏貴族で軍人に準ず
る格付けと見られ、いつもつき従う家来のヌニヨも加える
と、このあたりまでが、旧時代の「武士階層」に擬せられ
る人々と言つていいだろう。

これに対して、クレスポオとホアンは農民ながらも村長
（庄屋）の家柄であるから、上級の農民ということになる。
もつとも、ことばづかいに関しては、まさしく「農民」の
ことばを意識して写そうとしたものというより、「武士」
に対する庶民（実質的には旧時代の「町人」）のことばを
模している^①と見られるから、武士階層に対するやや上層の

庶民に擬せられる人々と言うべきであろう。また、娘のイ
サベラ、姪のイネスは、女性であることで男性とは一線を
画され、時代的な意識としては、男性より下位に位置づけ
られる（両者はいとこ同士で、この間はほぼ同等といえよ
う）。

そして、レボルレドオとチスパアは軍隊に属する者だが、
下っ端の兵卒ランクであるから、むしろ上層の庶民よりも
下に位置づけられる（チスパアは女性なので、一応レボル
レドオより下に置いた）。

以下では、こうした主要登場人物の、右のような階層の
違い、身分・地位の上下の順を念頭において検討していく
ことにしたい。なお、他に「村の書記」や匿名の「僕」不
特定多数の「兵卒」や農民も出てくるが、科白もごくわず
かなので、ここでとり上げることはしない。

三、登場人物の音訛

3—1 まず、登場人物の誰の科白にどのような音訛が見
られるのかを全体的におさえることにしたい。

既述のとおり、①母音融合と②助詞融合を問題にするが、

科白にこの両方が見られるのは、実はクレスポオ・ホアン・レボルレドオの三名のみで、それ以外の登場人物では、助詞の融合は見られても母音融合は見られない。

そこで、まずクレスポオ・ホアン・レボルレドオの三名について、どのような母音融合のパターンと助詞融合のパターンが見られるかを示す。いささか煩瑣になるが、三名それぞれについて、すべてのパターンを例も添えて列記する⁽²⁾（ただし、後の者にも同じパターンが出る場合は、改めて例を添えることはしない）。なお、各パターンに添えた「」付きの数字は、その用例数である。

I. クレスポオ

①母音融合

・ねえへない〔19〕

「金では買はれねえ」(一九⑤)

②助詞融合

・きやあへきは〔1〕

「言い付けて善いときやあ」(四六⑭)

・ざあへずば〔1〕

「堪へさせざあなるまい」(一七③)

・ちやあへては〔1〕

森鷗外訳「調高矣洋絃一曲」の音訛の実態

II. ホアン

①母音融合

・ねえへない〔20〕

・めえへまい〔2〕

「耻をかかせるにも當るめえ」(二九③)

・せい(セー)へさい〔2〕

「五月蠅せい獣だ」(一六⑪)

②助詞融合

・きやあへきは〔1〕

「仕末をしなくつちやあ」(二七②)

・ぢやあへでは〔6〕

「榮譽といふ者ぢやあねえ」(一九⑤)

・にやあへには〔1〕

「あんな剛情な客人にやあ」(三五⑦)

・にやあへねば〔5〕

「倒さにやあいゝが」(二七⑥)

・りやあへれば〔4〕

「そりやあ手前の勝手だが」(二七⑨)

・りやあへれば〔1〕

「頼まれりやあ」(四二⑥)

・きやあへけば〔1〕

「買つて置きやあ」(一九②)

・(なん) ざあへ(なん) ぞは〔1〕

「小言を呉れてやるなんざあ」(一七⑭)

・ちやあへては〔3〕

・ぢやあ・ぢやへでは〔4〕

・なあへのは〔1〕

「お前に言ふなあ面目ねえが」(一七⑮)

・にやあへには〔2〕

・にやあへねば〔1〕

・りやあへれば〔2〕

・りやあへれば〔1〕

Ⅲ. レボルレドオ

①母音融合

・ねえへない〔1〕

・めえへまい〔2〕

・せい(セー)へさい〔1〕

・てえへたい〔1〕

「一役使ひてえ」(四〇⑧)

②助詞融合

・ぢやあ・ぢやへでは〔7〕

・にやあ・にやへには〔2〕

・にやあ・にやへねば〔5〕

・らあへらは〔1〕

「大方彼奴等あ」(五〇⑦)

・らあへるは〔1〕

「極りを云つて居らあ」(五六⑭)

・りやあ・りやへれば〔7〕

右の三人以外の登場人物については、助詞融合しか見られない。それぞれのような助詞融合が見られるのか、右の三人も併せて、次表にまとめて示す。

先の三人に見られないパターンもあるが、チスパアの「たあへとは」は、「度胸はちつたあ持つて居らあね」(五六⑦)のような融合、イサベラやイネスに見られる「しやへしは」は、例えばイネスの「聲より涙が先に立つて、私しや物が云はれませぬ」(六一⑨)のような融合である。

表1 「洋絃」における助詞融合の現れ方

	ホアン	クレスポ	レボル	チスパ	メンド	ヌニヨ	ロオペ	大尉	イサベラ	下士	イネス
きやあ・きやくきは	○	○									
きやあ・きやくけは	○										
ざあくずは		○									
(なん)ざあく(なん)ぞは	○	○			○						
しやくしは									○		○
たあくとは				○							
ちやあ・ちやくては	○	○		○	○	○					
ぢやあ・ぢやくでは	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
なあくのは	○										
らあくらは			○								
らあくるは			○	○							
にやあ・にやくには	○	○	○								
にやあ・にやくねば	○	○	○				○	○			
りやあ・りやくれば	○	○	○	○	○		○	○	○	○	
りやあ・りやくれば	○	○		○		○					

表1では、助詞融合のパターンがいろいろ見られる者からあまりいろいろなパターンが見られない者へと順に並べてみたが、これを見る限り、助詞融合に関しては登場人物のこ
とばの位相差がかなりよく出てくるように思われる。すな
わち、最も多様なパターンが見られるのが、農民のホアン・
クレスポオ、次いで兵卒クラスのレボルレドオ・チスパ
である。これに対し、それに続く登場人物では、助詞融合
のパターンはぐっと少なくなる。田舎貴族のメンドオと家来
のヌニヨ、軍人のロオペ・大尉・下士では、融合のパター
ンは限られたものである。また、農民でも女性のイサベラ・
イネスでは、(イネスは科白自体が少ないにせよ)やはり
融合のパターンは少数の特定のものに限られている。大きく
見れば、農民男性、次いで兵卒といった人々のことばと、
武士に擬せられる貴族・軍人、あるいは農民女性といった
人々のことばの間には、助詞融合の多様性という点で、ほ
ぼ段階的な違いが見いだされる。多様な助詞融合が見られ
るかどうかということは、「洋絃」の登場人物の科白のこ
とばの位相差を示す指標となっているのである。

見方を変えるなら、「洋絃」は、クレスポオら農民たち
と大尉ら軍人たちとの間のあつれき・騒動が主たる内容と

なるが、鷗外は、科白における助詞融合が多様かどうかといった違いを周到に書き分けることで、とりわけ農民（の男性）と軍人とを相対立するものとして印象づけているとも言えよう。

3—2 併せて一つ注意しておきたいのは、イサベラ・イネスに見られる「私しや」「わしや」といった助詞融合の形である。同じ女性でも、兵卒クラスのチスパアとは違い、農民とはいえ家柄としては上層のイサベラ・イネスは、助詞融合なども目立たないことばづかいをする設定のようである。しかし、彼女らにのみ見いだされる助詞融合があり、それがこの「私しや」「わしや」のようなパタンなのである。こうしたパタンの例は三例あり、先に掲げたもの他には、次の二例がある。そして、面白いのは、こうした言い方は、いずれも愁嘆の気持ちを述べる場面で用いられているということである。

(1) イサベラ それぢやと云うて兄さんに、わしや逢ふのが面目ない。
(七一③)

(2) イサベラ 笑顔處ぢや御座んせぬ。私しや死んで仕舞たいはいなあ。
(八〇⑦)

(1)は、貞操を踏みにじられたイサベラが、父と再会するも、家に戻ることをためらい嘆く場面での科白、(2)は、それから家に戻る途中でイネスに行き合ったイサベラが、彼女に済んだことは忘れて笑顔でも見せたらと促され、そんな気持ちに到底なれないと嘆く場面での科白である。とりわけ注目されるのは(1)で、「わし」の使用は、男女を問わず「洋絃」ではここだけで、非常に目をひく。

思うに、こうした(1)のような表現は、旧演劇に範をとったところのある「洋絃」がとり込んだ類型的な言い回しの一つかと思われる。周知のように、女性が自称に「わし」を用いることは、江戸期にはふつうのことで、歌舞伎にも例が見られるが、興味深いのは、感極まった発話でしばしば「わしや」が用いられることである。次は、いずれも並木正三作「幼稚子敵討」（一七五三）からの例で、(3)は、殺害された夫を発見した妻が悲嘆する場面、(4)は、病気の母に叱られた娘がその母心と母の具合を慮って嘆く場面での科白である。

(3) 此お姿はコリヤどふじゃ。淺ましい御最期をなされました。わしや何とせう。

(4) 其様に氣を揉んで患はしゃんしたら、わしや梅吉は

何としませう。わしや**是**ばかりが悲しいわいのふ。

こうした愁嘆の科白は、それなりに印象的であるので、「洋絃」の訳出にあたつて旧演劇が参考にされ意識された際、「わしや……」といった言い回しが、女性の愁嘆の科白の一つの型としてとり込まれ、(1)のように利用されたものかと思われる。そして、(2)に見られる「私しや」も、それに準じたものと見るべきよう⁽³⁾。

こうした言い回しは、愁嘆のような特定の状況にある女性の科白であることを示す指標となっているようである。

3—3 以上で助詞融合について概観してみたが、次に、母音融合について少し立ち入って見てみたい。母音融合が見られるのは、クレスポオ・ホアン・レボルレドオの三人であつたが、そのあらわれ方は必ずしも同様ではない。

およそ、ある人物のことばにある母音の連続に関し融合が生じるとして、それがどれほど著しいものかは、単にその数のみでは見えてこない。考えなければならぬのは、母音が融合した数に対し同じ母音連続が融合しなかった非融合の数である。どれぐらい融合が著しい（よく起こっている）かは、その比率を考え、更には融合・非融合の総数に対する融合した数を見ること（融合率）で、具体的にお

さえられる。

そこで、まず最もよく[ai]の融合が生じている「ない」↓「ねえ」の場合について見てみることで、大きな傾向をとらえてみたい。三人について、その科白すべてで見いだされる融合形「ねえ」と非融合形「ない」の数をそれぞれ掲げる。

	(融合)		(非融合)	
クレスポオ	19	..	31	
ホアン	20	..	1	
レボルレドオ	6	..	13	

こうして見ると、ホアンが他の二人に比べて断然融合が著しいことがわかる。融合の形の数だけ見ると、クレスポオもホアンとそう変わらないが、クレスポオは非融合の形もむしろそれ以上に使っているのに対し、ホアンは一例の非融合の形以外は、徹底して融合形を用いる。この人の科白では、ほとんどいつも「ねえ」なのであり、それだけ母音融合が著しい印象を与えるのである。

このように、ホアンの科白を（助詞融合も多様なうえ）母音融合も目立つように訳出していることから、ホアンを伝法な口調で利かぬ気の若者として印象づけようという鷗

外の意図をうかがうことができるだろう。

3—4 次いで、今一步踏み込んで[ai]の母音連続全般について、三人の融合・非融合の程度差を見てみたいのだが、その前提として、いささか考えておかねばならないことがある。すなわち『鷗外全集』（及び『水沫集』各版）の「洋絃」本文にはルビがほとんどなく、従って、漢字表記の部分のほとんどについて鷗外の読み方は直接に示されていない。それ故、漢字表記の部分の[ai]については、非融合として読むべきか融合したものとして読むべきか確定しづらく感じられるということである。

例えば、クレスポオの場合、明らかに[ai]→[e]の母音融合が生じているのが先にもふれた一九箇所、それ以外に[ai]の母音連続があり得るのは一九七箇所、そのうち、平仮名表記であることなどから非融合であることが確認できるのは七九箇所、残り一一八箇所は漢字表記なのでいずれか確定しにくく感じられる。

しかし、筆者は、そうした漢字表記の箇所は、基本的に融合は生じていないと考えてもさしつかえなかうと判断する。というのは、漢字表記の部分は、何も指示がなければ、そのまま非融合に読まれるのが自然であろうから、あ

えて母音融合等の音訛が生じたものとして読ませたいなら、それなりにそれを明示する必要がある。そして実際、鷗外は表記の上でそれを示す工夫をしているのである。例えば、「うるさい」は「ほんとに五月蠅い奴なれど」（一五⑩）のように書いているが、母音融合したものとして読ませたい時は、「五月蠅せい獣だ」（一六⑪）のように「せ」から送って融合形（セー）であることを明示している。また、「時は」が助詞融合する場合には、「ときやあねえ」（一六⑪）のように「き」を捨仮名的にあえて送ったり、「言い付けて善いときやあ」（四六⑭）のように平仮名に開いて表記して、音訛した形であることをはつきりさせている。このような工夫が実際なされていることを考えれば、もし漢字表記の部分について、特に母音融合等があると読ませたいなら、やはり何らかの工夫をしたはずである。確かに、平仮名に開いたり送ったりすることが異和感のある場合もあるが、少数ながら「冷笑ひやかてやりたい」（一〇⑩）のようにルビを付して読みを明示した例もあり、そうした方法もとれるはずである。しかし、「洋絃」で[ai]の母音連続のあり得る漢字表記の箇所については、どの箇所にも特にそれを融合したものとして読ませるような手掛りは見いだせな

い。とすれば、あえて母音融合したものとして読ませる意図はなかったと見てよからう。

また、[ai]の母音連続を含むものとして読める漢字表記の箇所のは大半は、何度も出てくる語である。例えば、クレスポオの科白の場合、その種の漢字表記の語は、既述のとおり一一八例あるが、これは延べ数で、そのうち「大尉」(二九例)「裁判役」(一七例)のように何度も出てくる語や、「大将」のように漢字の読みがそれらと重なる語の例数を合計すれば、実に九五例になる。このような、繰り返して出てくるものが、何の指示もないのに訛って読まれなければならぬとは考えにくい。従って、こうした漢字表記の部分については、母音融合はしていないと見ても、大きな問題はないと考える。

そこで、以上のような考え方で三人の母音融合率を出してみることにする。

	融合	総数	融合率
クレスポオ	一九	二二六	(約八%)
ホアン	二四	六六	(約三六、四%)
レボルレドオ	九	七五	(一二%)

やはりホアンが飛び抜けてはいる。これに対して、クレ

森鷗外訳「調高矣洋絃一曲」の音訛の実態

スポオ・レボルレドオは、せいぜい一割くらいということになる。もっとも、ホアンの約三割六分という母音融合率が、必ずしも非常に高い数値かどうかは問題である。「浮世風呂」を資料として後期江戸語の[ai]→[e:]の母音融合を調査した小松寿雄(一九八五)によれば、上層の町人でも五〇%以上の融合率を示すことがあり、また俠者(いさみ)の融合率は、平均八七、四%になるという。とすれば、伝法なことばづかいに見えても、ホアンのこの程度の母音融合は、案外大人しいのかもしれない。

思うに、歌舞伎などの科白も念頭において、ホアンの科白に江戸語に見られるような母音融合を加えて伝法な色合いを持たせようとしたものの、江戸語を母語としない鷗外としては、極端なところに行きたくはさすがになく、この程度がせいぜいだったということであろうか。

四、音訛のあらわれ方

4-1 前節では、登場人物の誰にどのような音訛がみとめられるかを概観した。しかし、ある登場人物の科白に音訛がみとめられるにしても、それはもちろんどのような場

表2 「洋絃」における会話の有無と音訛の有無—誰から誰へ

	⇒	国王	ロオペ	大尉	下士	メンドオ	ヌニヨ	クレスポ	ホアン	イサベラ	イネス	レボルダ	チスパア
国王			*					*					
士官・貴族	ロオペ			*				◇	*	*			
大尉			*		◇			◇		*		◇	
下士				◇				*	*			◇	
メンドオ							◇	*		◇			
ヌニヨ						◇							
農民	クレスポ	*	◇	◇	*				◆◇	◆	*	*	*
ホアン			*	◆				◆◇		◇			
イサベラ			*	*		*		◇	*		◇	◇	
イネス			*			*		*	◇	*		*	
兵卒	レボルダ		◇	◇	◆			◆		*	*		◆◇
チスパア				*				*	*			◇	

〔凡例〕 ◆：会話あり。母音融合あり。◇：会話あり。助詞融合あり。
*：会話あり。音訛なし。 無印：会話なし。

合にも同じように出てくるわけではない。誰に対してのことばか、どのような場面・状況でのことばかで、音訛があらわれたりあらわれなかったりするものがふつうである。以

下では、そのあたりを更に詳しく見ていくことにする。
まず、誰に対することばかという点から、音訛のあらわれ方を見ていく。結果を、表2にまとめて示す。

表は、タテに配されている人物を話し手とし、ヨコに対者を配して、その交わる欄で、タテの誰からヨコの誰への科白で、音訛（母音融合・助詞融合）があつたかなかったか、もしくはそもそも話しかけることがなかったのか、といったことを示している。タテ・ヨコともに2節で示した地位・身分の順に人物を並べてある。

この表から直ちに覚えてくることもあれば、いくらか補足して述べる必要のあることもある。以下、順に見ていくことにする。

4—2 まず、母音融合から見てみたい。母音融合が生じるのは三人のみであつたが、そのうち最もそれが著しかったのは、ホアンである。けれども、必ずしも誰に対する科白でも、相手構わず母音融合が生じているわけではない。最も目立つのは、父のクレスポとのやりとりで、ホアンの母音融合は、ほとんどクレスポに対する科白に出てくるものである。

(5) ホアン 其御意見は辱けねえ。其代りには己も又た、

お前に心付けにやあならねえことがある。そりやあ外の事でもねえが、他人の困つて居る時に、金を呉れずにその代りに、小言を呉れてやるなんざあ、餘り有り難いものでもねえよ。

クレスポオ (笑ひながら) こいつは一番敵を取られた。手前も口の減らねえ方だの。(二七⑬)~(一五)

右のような、遠慮なく言い合える関係で、母音融合は出てくる。言うまでもなく、訛形は訛らない形に対しては非スタンダードな形であり、そうした形が採られるのは、ぞんざいな発話かぞんざいであることが許される親密な発話の場合といえよう。ホアンの場合も、こうした母音融合は、いわば親密な会話の指標となつていゝと言つていいだろう。事実、将官口オペには、「勿体ないその仰せ」(五七⑧)のように、決して融合形は用いないのである。また、大尉に対する科白では母音融合が生じているが、これは、「若しえ、大尉さん。家の親父が親切にお前さんを泊めて上げたのを、何も顔に泥をなする様な耻をかかせるにも當るめえ」(二九②)~(三)と、大尉の下心を見抜いて対決的な姿勢でものを言つた時のもので、この場合、あえてぞんざいな形が採られている。けれども、この科白に続くやりとりでは、

(6) 大尉 百姓風情の分際で、名譽など、は嗚呼がましい。

ホアン その百姓は國の基、百姓が働かずば、お前方は立ち行くまい。

(三〇④)~(一五)

と、母音融合の形は用いられない。つまり、武士に擬せられる軍人には、口オペはもとより大尉に対しても、基本的には融合形のような訛つた形は避けるべきとのわきまえがホアンにあつて、融合がおさえられているのだろう。このように、母音融合の目立つホアンの場合も、いつもいつも野放図に訛っているわけではないのである。

次いで、クレスポオだが、クレスポオの場合も、母音融合はほとんどホアンとのやりとりの際にのみ起こると言つてよい。先の(5)に見るような親密な関係の中で、ホアンの言葉にいわば誘発されて出てくるようである。その他唯一母音融合が見られるのは、イサベラに対する、「泣て居ては解らねえ。さ、早く言つて聞かせてくれ」(六九⑪)~(一二)という科白である。これは、大尉にさらわれて貞操を踏みにじられたイサベラに再会して、泣き崩れる彼女に事情をただす時の科白で、自分を失つてとりとめなくなつてゐる娘に対し、氣を確かに持たせるために、あえてぞんざ

いな訛形を用いて強く述べたものと見られる（もつとも、そのような言い方ができるのは、親と子という人間関係にあることが前提なのだろうが）。これに対し、この科白のあと、娘に道理を説いてきかせることばでは、「手前がこんな目に合ふに、神も助けて下されぬは、全く手前が授つて、持つて生まれた不仕合と、覺悟するより他はない」（七〇⑪～⑫）のように、母音融合の形は採られていない。基本的には、クレスポオは、ホアンとの間以外では、母音融合はしないのである。

母音融合の見られる今一人は、レボルレドオだが、レボルレドオの場合は、もっぱら恋人であるチスパアとの親密な、あるいは気安さからやや粗雑にものを言う会話で、母音融合の形があらわれる。それ以外にも、次のように、(7)のクレスポオや(8)の下士に対する科白でも母音融合が見られる。

- (7) レボルレドオ どうせ仕方のねえこと、諦めてしまへばよし。ぐずぐず云へば老耄奴、手前も生けては置かねえぞ。
(六四⑭～⑮)
- (8) レボルレドオ 早く息の根を留めておやんなせい。
(六五⑩)

もつとも、これは、イサベラを拉致すべくクレスポオらを襲撃した時の、クレスポオや下士への言葉であつて、襲撃という場面に合わせて粗暴なことばづかいを選んだもので、彼らへの本来のことばづかいではないと見られる。事実、後に裁判役となつたクレスポオに捕縛され、尋問された際には、「此處へ参りましたとて、喉がつまる譯はない筈」（七八⑥）のように、母音融合の形は用いられない。

以上、母音融合の見られる登場人物についても、相手や場面を問わず融合形を用いているわけでは、もちろんない。特定の相手や場面・状況によつて母音融合の形が選択されるのである。

4—3 次に助詞融合について見てみたい。助詞融合も、母音融合と同様、非融合の形に対しては、「訛った」ぞんざいな形と価値づけられようから、そうした形が用いられるのは、まずは打ちとけた親密な仲である。従つて、大尉と腹心の下士、メンドオとヌニヨの主従、クレスポオ一家、恋人同士のレボルレドオとチスパアの間の科白で助詞融合が見られることは、納得できる。しかし、そのような人間関係と考えられない相手に対する科白でも、助詞融合の形が見られることについては、立ち入つて見ておく必要があ

る。

このことを考えていくにあたっては、まず次のようなことに注目しておきたい。助詞融合が生じて使われる形は、先に3—1でも見たように、基本的にはある程度決まったものであるが、その中でもとりわけ目につくよく使われる形式がある。すなわち、「こりや（あ）／そりや（あ）」や「それぢや（あ）」がそれである。表3を掲げる。

表で知られるとおり、こうした形式は大多数の登場人物によって用いられている。そして、これらは、多用される故、もはや非融合形に対する訛った形というより、それ自体が一つの語形として受けとめられたのではないかと思わ

表3 「洋絃」における「それぢやあ」「そりやあ／こりやあ」の使用

	それぢやあ	そりやあ／こりやあ
国王		
ロオペ		○
大尉	○	○
下士	○	○
メンドオ	○	○
ヌニヨ	○	
クレスポオ		○
ホアン	○	○
イサバラ		○
イネス		
レボルレドオ	○	○
チスパア		

(注) ○は、使用あり。

れる。それ故、「じゃ（あ）」「りや（あ）」といった音形はやや粗い印象は残り、そのためだけの語感について回るものの、非融合形に対する訛った形というぞんざいな語感には、あまり強くなかった——少なくともこの作品においては、そのように受けとめられていたのではないかと思われる。事実、例えば将官ロオペが到着した場面で、自分に罰を与えるというロオペの命令を聞いたレボルレドオは、「へえ、それぢやあ、あの私に」(三一⑮)と、ずっと上官のロオペに受け答えるし、まだほとんど初対面であり、また特に粗いことばづかいをする必要のないクレスポオに対して、ロオペは、「大騒動とはそりやあ全躰何の大騒動ぢやな」(三三⑯)と言ったりする。「それぢやあ」や「そりやあ」が非融合形に対する訛ったぞんざいな形と感じられるなら、こうしたところではあえて採られないはずである。しかし、こうした使用があることを見ると、これらの形式は、さほど崩れたという印象なしに用いられる語形であったと思われる。

そして、こうした「それぢやあ」や「こりやあ／そりやあ」を除いてみると、助詞融合のあらわれ方は、かなりすつきりする。まず、武士に擬せられる軍人については、下

士から目下のレボルレドオに対しては、こうした語形以外では助詞融合の形は見られない。また、大尉も、こうした語形以外には、クレスポオに対して助詞融合は見られず、レボルレドオを前にした科白で助詞融合が出てきたのも、「かくまで悩める迷の雲、今日一日のその中に、どうあつても晴さにや置かぬ」(三八⑪)と、強く思いをとげる決意を述べる科白においてのみだが、これは同じ場に居る下士を意識した面が強いのもかもしれない。メンドオからイサベラへの助詞融合も、実は「こりや」のみである。また、ロオペからクレスポオに対しても、次の4—4でふれるものを別にすれば、「そりやあ」のみである。江戸語において、武士のことは一般に音訛しないものだと言われるが、この作品でも、武士に擬せられる軍人・貴族は、特に親しい主従の間のような場合を別にすると、基本的に音訛というべきものは出てこないのである。

また、レボルレドオからロオペ・大尉に対しての助詞融合も、「それぢやあ」「そりやあ／こりやあ」である。ホアンから大尉、レボルレドオから下士へ母音融合が見られたのも特別な状況下であったことを考えると、「洋絃」では兵卒・農民から軍人・貴族へのことは、基本的には音訛

しないようにされるものだと言つていいだろう(その点で、後述のクレスポオの場合は、やや特殊である)。

更に、イサベラからレボルレドオへのことは、この男が飛び込んで来た初対面の時の科白のみだが、そこでも助詞融合というのは、実は「そりや」という語形のものである。初対面で、親しくもなく強く言う必要のない場合にも、こうした語形なら出てくるのである。

以上、「それぢやあ」「こりやあ／そりやあ」といった特定の語形におけるものを別にして考えると、実質的な助詞融合のあらわれ方の大きな傾向が見えてくることを述べた。

今一つつけ加えておくと、イネスからホアン、イサベラからクレスポオへの助詞融合は、3—2でふれた「わしや」「私しや」のようなものだけである。特別の表現価値をもつと見られるこうした言い方を別にとするとクレスポオの一家・身内の中でも、女性が目上である男性には基本的に音訛しないことがわかる。

4—4 以上、助詞融合のあらわれ方について、大きく基本的なあり方をおさえてみたが、なお説き残したところもあるので、ここでは、そのあたりを更に見ておきた

い。

まず、ロオペの場合だが、クレスポオに対しては、「そりやあ」のような語形以外にも、次のとおり、助詞融合の形が出てくる。

- (9) ロオペ 折角昨日この村を、出立をして間もないに、くだらぬことが起つた計りに、又たく痛い足を引きずり、此處まで歸らにやならぬとは、實に癪に障るぢやあないか。 (二八二⑮～⑯)

- (10) ロオペ そつちにさう用意があれば、こつちも手筈を致さにやならぬ。 (八五③)

これは、おそらくロオペがクレスポオ家に泊って歓待され、いつしかクレスポオと気心知れた仲になった故のこと、だからこそ(9)のような愚痴の場合には、随分くだけたもの言いになったし、(10)のように言うことを聞かない彼に対して強く出る場合も、あえてぞんざいなくらいの言い方で言つてきかせた方が通じるということで、このようなものの言いとなつたと見られる。既述のとおり武士は音訛しないものとされるが、少なくとも鷗外は、近しい関係では武士(に擬せられる軍人)が訛つてもおかしくないと見ていたことが、こうした例からも見てとれるように思う。

今一つ注意しておきたいのは、クレスポオの場合で、ホアンが一見音訛が多いように見えながら、軍人には特別の状況を除き基本的に音訛をおさえるのに対し、クレスポオは、軍人にもそこそこ助詞融合の形を用いているように見える。もっとも、大尉に対しては、「實の處はこなたに遺恨の仕返しを、仕やうと思つて來たのぢやない」(七四⑧)の例ぐらいで、これは裁判役になったクレスポオが捕縛した大尉に対して、娘の將來のことを懇願しようと語りかける場面で、隔意なくものを言う言い方をしようという意識が、こうした音訛してやくだけた言い回しにつながつたと考えられる。また、ロオペに対しては、次のように接待の場のやりとりでも助詞融合の形を用いている。

- (11) クレスポオ 私はいつも先の奴等の、會釋の仕様一つで、大きな面をする奴なら、事に困つたらけんかも買はうし、又た手を合せて頼まれりやあ、随分肩を入れる氣質。 (四二⑮～⑯)

これは、将官のロオペに対しても一步も退かない氣概で対しているクレスポオが、自分の性分を語るうち、ついそうした気分があらわれ、ロオペに対してもへり下らないざつくばらんな口調に近づいて訛形が出たものだろう。この

作品の一つの見所は、身分が上の軍人に対しても一步も退かないクレスポオの気概・意地というところであるが、このような助詞融合一つにも、そうしたものを読みとることができる。つまりは、それだけ周到に計算して、鷗外は、科白に音訛を書き込んでいるということだろう。

以上、ここでは、「洋絃」の音訛について、そのあらわれ方を更に詳しく見てみた。ある登場人物の科白に音訛が見られるにしても、決してその人物がいつも同じように訛っているというわけではない。相手により、場面・状況により条件づけられて音訛が生じる——そのようなものとして、鷗外はよく考えて、科白に音訛を加えているのである。

五、結び

5 この稿では、森鷗外訳「調高矣洋絃一曲」をとり上げ、その科白に見られる音訛の実態を考察した。それによって、そうした音訛が、話し手である登場人物の地位・身分の違いによく対応するものであり、それぞれの話し手の科白の位相的な違いを示す指標と受けとれること、そして、こうした音訛は、音訛を生じる話し手の科白なら画一的に見い

だせるといったものではなく、相手や場面・状況に条件づけられているということを確認した。ということは、訳出にあたって鷗外が、「音訛」というようなことについてもそれだけ周到に考えて、それぞれの科白に生かしているということでもある。そして、こうした訳しぶりを通して、音訛ということをめぐる、武士のことばはどのようなであり、武士ならざる庶民のことばはどのようなだと鷗外が考えていたのか、その意識・とらえ方も見えてくるように思われる。

「洋絃」については、なお考えるべきこともあるが、この稿では音訛の問題にとどめ、別稿を期することとしたい。

(二〇〇七、九、二八稿)

〔注〕

(1) 「洋絃」の農民の科白は、旧時代の農民のことばというには、あまりに洗練されたものとなっており、むしろ、江戸の文学作品に出てくる町人たちのことばに通じる表現が用いられている。

なお、「洋絃」では「百姓」という語が全般に用いられているが、今日では不適切なので、この稿では引用以外はすべて「農民」とする。

(2) パタンの表示は、もっぱら原文の文字づかいをふまえ

ているが、もちろん、例えば「ちゃあ」は「ちゃあ」という拗音表記である。

(3) あるいは、「私しや」も「わしや」と読んで同じパタンの言い方と見るべきなのかも知れないが、そのように読む決定的な根拠はなく、逆に「読売新聞」初出本文のルビでは「わたしや」と読んでいるので、ここでも、「わたしや」と読んで「わしや」とは別形と見ておく。

(4) ここで問題にする「ない」には、形容詞もしくは助動詞の「ない」だけでなく、「面目ない」「勿体ない」のような形容詞の一部となっているものも含む。

(5) もちろん、ある漢字表記の形について、母音融合した語形として読まれる読みが定着しているようなことがあれば話は別だが、少なくとも今回問題になるものの中に、そのようなことが考えられる例はない。

【参考文献】

小松寿雄（一九八五）『江戸時代の国語 江戸語』東京堂出版

藤田保幸（二〇〇七a）「森鷗外訳「折薔薇」とその本文改訂をめぐって——『水沫集』所収初期翻訳戯曲の言語についての一考察——」（『国語語彙史の研究』二六）

——（二〇〇七b）「森鷗外初期翻訳戯曲の言語について——「調高矣洋絃一曲」を中心に——」（『龍谷大学国際センター研究年報』一六）

（本学教授）

森鷗外訳「調高矣洋絃一曲」の音訛の実態