

# 丹羽五郎の唱歌・西條八十の落語

木下信一

## はじめに

明治から大正初期にかけての日本の翻訳文化では、若松賤子による『小公子』や逍遙のシェイクスピア翻訳といった全訳を基本とする現在流の翻訳に加え、翻案も栄えていた。よく知られるところでは黒岩涙香の『鉄仮面』や『巖窟王』といったものがある。外国を舞台にし、登場人物が外国人であるにも関わらず名前が日本人のものであったり、時には話を解りやすくするため、あるいは話を面白くするために筋立てまで変えてしまうものもあつたりした。「全訳・完訳が当たり前」という現在の翻訳観からはおよそ許されないことのように見える。しかし、今でも登場人物名が片仮名表記であるために読みにくいと翻訳小説を敬遠する人がいる。これが、彼我の文化が今以上に断絶していた明治大正期の日本人であるなら、現在流の翻訳がどれだけ受け入れられたであろうか。海外文学を日本の文脈で咀嚼し、冗長な部分や日本人に理解しにくい部分を書き換えたり、話を面白くするために筆を入れたりといった翻案は、この時期の海外文学紹介として必須ともいえるものであつた。

ルイス・キャロルについても、明治 39 年、日本で最初に紹介された『鏡世界』は長谷川天溪による翻案であつた。こういった翻案の訳文からは、日本人になじみのない原書のナンセンスやイギリスの文化背景を、どう日本人の子供に抵抗なく受け入れて貰えるか訳者が頭を悩ませた形跡が読みとれる。時として須磨子（本名：永代静男）の『アリス物語』のように、原作から離れて、全く別の物語になってしまったような例もある。ここでは、原作に極力寄り添いながらも日本の子供の理解に心を砕いた翻案から特に二つの作品を取り上げて、訳者の「読者に対する工夫」を見てゆきたい。取り上げるのは丹羽五郎（本名：靱山仁三郎 1878～1958）による『不思議の国のアリス』の翻案『子供の夢』（明治 44 年）と、西條八十（1892～1970）による『鏡の国のアリス』の翻案『鏡國めぐり』（大正 10～11 年）である。

## 丹羽五郎『子供の夢』

### パロディと基礎知識

『不思議の国のアリス』では、当時流行した多くの詩がパロディにされている。How doth the little crocodile....は How doth the little busy bee....のパロディであるし、You are old, Father William.....は、長寿の神父との対話の詩が年寄りの親父さんの詩に化けている。パロディは、その元となるものが解っていれば面白いが、元を知らないとおもしろさが半減してしまう。現在、我々が『不思議の国のアリス』を読んで、パロディを純粋に楽しめる詩は Twinkle, twinkle, little bat....くらいではないだろうか。二十一世紀の現代、しかも日本に住む我々にとって、キャロルの書いたパロディは、

註釈書を読むことで、知識として理解できる性質のものである。現在流通している翻訳でも、パロディについては、取り立てて註をつけていないものが多い。

丹羽五郎の翻訳で注目すべきは、当時の日本で、キャロルの書いた詩のパロディがパロディであると理解されていたということであろう。なぜそれが解るかという、丹羽五郎の翻案で、その詩の部分が、日本人の子供に解るパロディになっているからだ。

パロディが「笑い」として受け入れられるには、パロディの元になったものが共通の知識として作者と読者の間に共有されていないといけない。上記 *Twinkle, twinkle, little bat...* を我々が笑えるのは、「きらきら星」の歌詞とメロディが日本人の我々にも馴染み深いからだ。言い換えれば、パロディとして読者に笑ってもらうには、読者の知っているものを下敷きにパロディを作らないといけないということになる。丹羽五郎が下敷きに使ったのは唱歌であった。唱歌であれば、当時の子供は歌詞を知っており、替え歌が笑いに結びつく。

つまり、明治以来の「唱歌」は、「初等・中等の教科用にもちいられ、日本語でうたわれる、主として洋楽系の短い歌曲」であり、歌詞は「徳性の涵養と情操の陶冶」に資するような教訓的および（あるいは）美的な内容を持ち、曲は欧米の民謡・讚美歌・学校唱歌および少数の日本民謡やわらべうたをふくむ。

洋楽が全く日本で鑑賞されていなかった明治初期に、洋楽のリズムや音階を日本国民に普及させたのは「唱歌」であった。唱歌は、日本人が洋楽にとりついて行く大きなつかみどころとなった。……

（堀内敬三・井上武士『日本唱歌集』平成三年、ワイド版岩波文庫 p.240）

## 昔丹波の大江山

アリスが最初に暗唱した、*Howe doth the little crocodile...* を、丹羽はどう翻案したか。

……私慥かに鞠子さんに変つて了つて居ることよ。私唱歌浚つて見ませう。昔丹波の大江山、……』

何時でも鈴を転ばすやうである筈の綾子さんの御声は何時の間にかお年寄のやうに皺がれて居るのであります。<sup>それのみならず</sup>加<sup>それのみならず</sup>之<sup>それのみならず</sup>歌の文句も何やら平素のやうにスラスラとは出て来ないのであります。

昔丹波の大江山

鬼共数多籠りゐて

鬼が島をば打たんとて

どうしてそんなに遅いのか

『違つてるわねエ、…』

（『子供の夢』明治44年、靱山書店 pp.32-33。原文の正字は新字体に改め、複数

文字にわたる繰り返し記号は仮名に開いた。以降同様)

この歌であるが、「おおえやま」「モモタロウ」「うさぎとかめ」の三つの唱歌がない交ぜになっている。

「おおえやま」(石原和三郎作詞・田村虎蔵作曲 明治 34 年 7 月『幼年唱歌(二の上)』)  
一番

むかし丹波の 大江山  
鬼どもおおく 籠りいて  
都に出ては 人を食い  
かねや宝を 盗みゆく

「モモタロウ」(田辺友三郎作詞・納所弁次郎作曲 明治 33 年 6 月『幼年唱歌(初の上)』) 一番

モモカラウマレタ、モモタロウ、  
キハヤサシクテ、チカラモチ、  
オニガシマヲバ、ウタントテ、  
イサンデイエヲ、デカケタリ。

「うさぎとかめ」(石原和三郎作詞・納所弁次郎作曲 明治 34 年 7 月『幼年唱歌(二の上)』) 一番

「もしもし かめよ かめさんよ  
せかいのうちに おまえほど  
あゆみの のろい ものはない  
どうして そんなに のろいのか」

(上記歌詞は堀内敬三・井上武士編『日本唱歌集』ワイド版岩波文庫より引用。引用元は現代仮名遣いに修正されている)

この歌は、「おおえやま」の一行目と二行目、「モモタロウ」の三行目、それに「うさぎとかめ」の四行目が一つになったわけである。では、なぜこんな「替え歌」が生まれたか。

「おおえやま」の三行目と「モモタロウ」の三行目の楽譜を以下に示す。



「おおえやま」三行目「都に出ては人を食い」の部分の楽譜



「モモタロウ」三行目「オニガシマヲバ、ウタントテ、」の部分の楽譜

「おおえやま」がニ長調、「モモタロウ」がハ長調である。どちらも四分の二拍子で、一小節目から三小節目までは、一ヶ所を除いて各小節は付点八分音符、十六分音符、付点八分音符、十六分音符の四つの音、四小節目のみ付点四分音符と八分休符となっている。

「おおえやま」の「みやこに」の部分は、音程に変化はなく、次の小節で短三度下降している。一方、「モモタロウ」では「オニガ」の部分が、やはり音程に変化がない。「おおえやま」の一小節目の終わりが付点八分音符、十六分音符なのに対して「モモタロウ」では四分音符であるが、「おおえやま」のこの部分で音程が一度で推移していることから、子供にとっては、大きな違いとは感じられない。この、似た音型に引きずられて、歌が変わってしまったわけだ。

次に「モモタロウ」の四行目と「うさぎとかめ」の四行目の楽譜を示す。



「モモタロウ」四行目「イサンデイエヲ、デカケタリ。」の部分の楽譜



「うさぎとかめ」四行目「どうしてそんなにのろいのか」の部分の楽譜

こちらも「うさぎとかめ」がニ長調であることを除けば両方とも四分の二拍子。一小節目から三小節目までは、一ヶ所を除いて各小節は付点八分音符、十六分音符、付点八分音符、十六分音符の四つの音、四小節目のみ付点四分音符と八分休符と、全く同じリズムである。そして、「モモタロウ」では一小節目の「イサ」が同じ音程、次の「ン」で短三度上がって、「デ」でまた戻るという音型であるのに対し、「うさぎとかめ」の一小節目は「どう」の二音が同じ音で、三音目の「し」で短三度上がるところまでが同じである。ここでも音型に引きずられて歌が変わる。

我々もよく知っている歌で、同じような「歌が途中で変わってしまう」を追体験してみよう。安野光雅が挙げた例である。

和正という子がいた。彼は教壇に上がって一月一日の歌を歌えといわれた。

トーシノハジメノ タメシトテ  
オーワリナキヨノ メデタサヲ  
マツタケターテテ ミナカエロ  
カラスモニッショニ カエリマショー

とやってしまった。この歌のメロディを知る者でなくては和正の悲しみはわかるまい。

(安野光雅『算私語録』昭和 55 年、朝日新聞社 pp.146~147)

丹羽は「この歌のメロディを知る」小学生に向けて、この「替え歌」を作ったのだ。もちろん、ここで丹羽がもともとの *How doth the little busy bee....* の詩を知らず、ただただナンセンスな詩であるから、それを日本の唱歌の替え歌にしたという可能性もある。しかし、後に出てくるように、原文でパロディになっている詩は基本的に唱歌へと移し替えられている。一方、*Fury said to a mouse....* や、同じパロディ詩でも *Speak roughly to your little boy....* の詩は、詩そのものが訳出されていない。それを考えたとき、わざわざ唱歌の替え歌にしたという点に、はっきりとした意味合いを見いだすことは不自然な推測ではない。丹羽は、イギリスの子供にとって周知の詩を下敷きにしていることを自身が知っていたものを、そしてそれだけを唱歌に移し替えたのだ。

一方、本来原書ではパロディや替え歌になっていない部分でも、丹羽が「笑い」を取るために敢えて替え歌を使った部分がある。これは原書第七章「気違いお茶会」の場面だ。帽子屋がアリスに、時間と仲良くすれば好きな時刻で時間を止めて、また好きな時刻へと一気に進めてもらえると話をする場面がある。それは、時間が「もの(it)」ではなく「人(him)」だからだ、という理屈から、時間と仲良くするとどんな良いことがあるかという説明になっている。ただ、時間と仲違いしたから、時間が止まってしまっているのだと。しかし、この擬人化した時間という発想は、当時の小学生には理解しにくいと丹羽は思ったのであろう。この部分では、帽子屋が時間の魔術を使うことになっている。そして、ハートの女王にその魔術を取り上げられたから時間が止まったのだとしている。

『時間の魔術ですつて。一体それは何んな魔術なんだかお話して頂戴な』  
恸う曇みかけて訊ねて見ました。

『私達が時間の魔術を遣つて、時間を自由にして居た時分にはねエ、……。まあ恸うたつたんです。譬へて見ますと、今が朝の九時だとするんです。ホラ学校なら授業の始まる時間でせう。其の時口の中で、

時間よ時間、  
お午におなり、

と、恸う云ひますとね、時計の針が自然にグルグルと廻つて、チンチンチンと十二時を打つんです。そら、お弁当の時間になるぢやアありませんか。……』

『併しそんなに早くはお腹が減かないでせうにねエ』  
『それは左様です。併し其の時復た口の中で、  
時間よ時間、  
お午で止まれ、  
と、云つて置けば時計は何時までゞもお午なんです』

(『子供の夢』 pp.161～162)

この「時間よ時間」の呪文だが、時間を止める方の呪文をよく見ると唱歌「蝶々」(野村秋足作詞)の替え歌になっている。ここで、時間の魔術という形で当時の子供に理解しやすいようにした上で、唱歌の替え歌でその呪文に親しみを持たせるように工夫されている。

### イソツプ唱歌

一方、同じ唱歌といっても、教科書に載ったものではない唱歌が(替え歌ではなく)そのまま使用されている例もある。

一つは、**You are old, Father William....**の詩だ。『子供の夢』では芋虫に促されて、

『心配するには及ばないよ。可いから、今度はイソツプ唱歌を唄つて御覧』

小さな流れの板橋へ  
魚を啣えて(原文ママ)来かゝりし  
一ツの犬がありました  
流れに映りし己が影

(『子供の夢』 pp.98～99)

に始まる全六連の「唱歌」が歌われる。『イソツプ寓話集』の、川面に浮かぶ自分の影に吠えかけて肉を失う犬の話だ。では、ここに出てくる「イソツプ唱歌」とは何か?

幸い、現在では国立国会図書館の Web サイト「近代デジタルライブラリー」から、その本文を読むことが出来る(<http://kindai.ndl.go.jp/>)。初版は明治44年の2月(国会図書館収蔵版は四月発行の再版) 靱山書店刊、丹羽後之助撰となっているが、国会図書館の書誌情報によれば、これは靱山仁三郎のことであるとされている。つまり、『イソツプ唱歌』は丹羽五郎本人の筆になるということだ。この『イソツプ唱歌』の冒頭に(唯一、楽譜つきで)掲載されているのが「影」と題された唱歌で、『子供の夢』に出てくる「小さな流れの……」の唱歌と一字一句違わない。

また、原書「気違いお茶会」の場面でも、同じように『イソツプ寓話集』に材を採った「唱歌」が登場する。原書では **Twinkle, twinkle, little bat....**の替え歌のあるところだ。今の我々には註釈なしでも笑える部分であるが、現行の「きらきら光る」という訳詞は武鹿悦子による、昭和の、それも戦後になってからの訳詞であるので、明

治の子供が知るはずもない。そこで帽子屋はハートの女王の前で、

或晩、多勢の盗人が、  
忍び込みたる物音に、  
夜番の犬が眼をさまし、  
ワンワンワン、吠え立てる。

(『子供の夢』 p.163)

と、歌うことになる。本文では、この連とそれに続く連の二連が掲載されているが、この「唱歌」は、『イソツプ唱歌』で「影」の次に載っている「握飯」という唱歌だ。

『子供の夢』の単行本では、巻末に「文部省検定出願中」として、この『イソツプ唱歌』の広告が掲載されている（図左参照）。一方、『イソツプ唱歌』のほうは、再版の巻末に『子供の夢』の広告が掲載されている（図右参照）。

The image shows two book advertisements side-by-side. The left advertisement is for 'Isozupu Uta' (イソツプ唱歌) by Danryo Goro (丹羽後之助撰). It features a table of contents (目次) with items like '影の握飯' and '重柄の野郎'. The price is listed as 80 sen (定価金八錢) plus postage (郵税金貳錢). The publisher is Rinsen Shoten (硯山書店). The right advertisement is for 'Children's Dream' (子供の夢) edited by Danryo Goro (丹羽五郎編) and illustrated by Yoshimura Kikaku (芳村椿花装畫挿繪). It is described as a 'reading for children' (少童の讀物) and includes a preface by the editor. The price is 120 sen (定価金拾貳錢) plus postage (郵税金拾五錢). The publisher is also Rinsen Shoten (硯山書店).

出版時期を考えると、明治44年2月に『イソツプ唱歌』が発売され、翌月に『子供の夢』刊行、そしてまた翌月に『イソツプ唱歌』が再版されたということになる。丹羽五郎（靱山仁三郎）が『子供の夢』の翻案作業と並行して『イソツプ唱歌』の作詞を進めていたのは、出版時期から見て確実である。この二冊は同じ出版社から出ることになり、当然、『子供の夢』の読者は『イソツプ唱歌』を購入していると考えられる。また、仮に購入していないにせよ、巻末広告でその存在を知ることができる。学校で習う唱歌と同様、これら「イソツプ唱歌」についても、読者は元になったものを知っていると予想されることになる。とはいえ、替え歌に出来るほどには周知のものではないので、そのまま歌詞を載せた。

意地の悪い見方をすれば、『子供の夢』の中で『イソツプ唱歌』とのタイアップを図ったともいえよう。

### 基礎教養としての唱歌

『不思議の国のアリス』の中のナンセンス詩が、当時知られていた詩のパロディであったこと、そこにキャロルが「笑い」を求めていたことを丹羽五郎は知っていた。それは学校唱歌の替え歌や自作の「イソツプ唱歌」を使ってナンセンス詩の翻案をするという手法よりはっきりと見て取れる。『不思議の国のアリス』原書出版からまだ半世紀も経っていない当時の丹羽にとって、キャロルの下敷きにした詩は同時代に流行した詩としてよく知られていたものであったのだろう。

丹羽が翻案に当たって、当時読者が共有する基礎教養として唱歌を使ったという点は注目に値する。明治も後半に入り、国定教科書が定められたことで日本中の子供たちに共通の知識として唱歌が広まっていたからこそ出来た手法といえるからだ。江戸時代とはいわないまでも、明治初期ではこの手法は不可能であったし、戦後になれば子供の共通の知識の基盤はラジオやテレビになる。そして現代に到っては、テレビですら子供たち共通の知識の基盤となるか怪しい部分がある。また、大正時代以降、唱歌に対する反撥から創作童謡を書いた詩人たちでは、唱歌を元にした替え歌ということ自体、禁じ手にするであろうと思われる。現に次項で挙げる西條八十は、パロディという手法を使いつつも、当時も子供たち共通の知識であった唱歌を利用してない。

基礎教養としての唱歌を利用する、それは国定教科書ができあがって間もない明治末期であればこそ思いついた手法であったといえよう。

### 西條八十『鏡國めぐり』

#### お笑いを一席

話に入る前に、古典落語の「千早振る」を一席。

ここは落語の世界の長屋。例によりまして主人公、横町のご隠居さんのところへ上がり込んでおります。今日は物知りのご隠居さんに百人一首の中の歌の意味を教えて貰おうというところ。

ちはやぶる神世もきかずたつた川から紅に水くゝるとは

「昔、竜田川という関取がいた。この竜田川が吉原の千早という花魁に惚れちゃったんだな。ところが千早は竜田川を嫌って、『うん』とは云わない。仕方がないんで竜田川は千早の妹女郎の神代に乗り換えようとした。ところが神代も『千早さんが嫌という方、あちきも嫌でありんす』と行って、云うことをきかない。これが『千早振る、神代もきかず竜田川』だ」

「へえ」

「振られた竜田川は関取をやめて国に帰り、親のやっていた豆腐屋を継いだんだ。あ



る日のこと、女乞食が豆腐屋の前へ来て、おからを恵んで欲しいというんだな。竜田川がよく見ると、これが千早、なんと乞食にまで落ちぶれていたのだ。竜田川にしてみたら、昔自分を振った女、お前なんかには恵んでやるものかと追い払った。千早は『ああ情けない。昔邪険にした報いがこんなところで巡ってくるとは』とあって、そばにあった井戸の中へざぶーん」

「飛び込んだか!？」

「身を投げたな。それで、『からくれないに、水くぐる』だ」

「へえ。それで、最後の『とわ』てえのは？」

『とわ』？ それくらい、負けておきなよ」

「負けるわけにはゆきませんやな。『とわ』ってのは何なんです？」

『とわ』か。……『とわ』ってえのはな」

『とわ』ってのは？」

『とわ』というのはな」

『とわ』というのは？」

『とわ』は千早の本名だ」

### 「秋のおもひ」

さて、西條八十による翻案『鏡國めぐり』に入ろう。この翻案は原書の前半、ハンプティ・ダンプティの章までを一部省略しながら訳したものだ。登場人物は日本人になっており、原作でアリスが「明日、何の日かわかる？」という言葉でガイ・フォークスの日（11月5日）を示している部分も、浅草寺へお参りに行くことになっていたり、原作（『加々見の国のアリス』）の背景であるチェスの駒が当時の日本の子供に解りにくいと思われたのか（『不思議の国のアリス』の背景である）トランプの札に変更されたりという変更はある。しかし、省略はあるものの、非常に丁寧な翻訳といえよう。生きた花の花壇では、原作で柳の木が「bough-wough!」と鳴いて危険を知らせるという、bough（枝）と Bow-wow（ワンワン）との洒落が、朴の木が「ホー、ホー」と鳴いて危険を知らせるという風に、日本語の洒落に移し替えられている。

ところがこの翻案、原作第一章の「ジャバーウォッキー」を丸ごと削除している。キャロルの造語に溢れたナンセンス詩が日本の子供には理解できないと判断したのであろう。だが、この詩は後にハンプティ・ダンプティによる解釈が行われる詩でもある。八十は、このハンプティ・ダンプティの詩の講釈のところで、全くオリジナルな工夫を見せるのだ。

この翻案でのハンプティ・ダンプティの名前は「丸長飯櫃左衛門」、アリスの名前は「あやちゃん」であるが、あやちゃんが丸長飯櫃左衛門の前で暗誦した、「秋のおもひ」という題の詩は次のようなものだった。

もくせいのはやしのなかに  
うたをきゝけふもさびしむ。

くろきつきこのまにいでて  
ひかり、たいちをながる。

ああ、こひしや、ふるさと、  
いづかたとおもひはるけし。

ここで丸長飯櫃左衛門の解釈を少し引用してみよう。

『いまの詩の中には、ずゐぶん難かしい文句がある。それにとろどころ間ちがつたところもある。で、お講義はと云ふと、いゝか、まあ聴きなさい。「もくせいのはやしのかなに」と、確かお前はいま読んだな。それからして違つてゐる。もくせいのはやしなんてものがあるもんぢや無い。これは明らかにもくべいのはやしとあるべきだ。すははち壱兵衛といふ人が持つてゐる林のことだ。』

(『鏡國めぐり』「十八、詩のお講義」。原文の正字は新字体に改め、複数文字にわたる繰り返し記号は仮名に開いた。以降同様)

この調子で、「うたをきゝけふもさびしむ」の「うたをきゝ」は「ぶたをきき」で、壱兵衛の林で飼っている豚の鳴き声を聞いたこと。だから「豚の声ばかり聴きいてみたから、今日はさびしかつた」となる(この部分に「ジャバーウォッキー」中の **And the mome raths outgrabe.**を八十流にパラフレーズしたとの解釈も可能であるが、ここではそれには触れない)。「くろきつきこのまにいでて」の「くろきつき」は「くらひつき」が訛ったもので「あんまり豚ばかり弄(からか)つてみたものだから、たうとうしまひに喰(くら)ひつかれてしまつた」のだと。「このまにいでて」は「此の間に出でて」で、豚に咬みつかれたから「この間に逃げ出して」となる。「ひかり、たいちをながる」は「ひかりたい、ちをながる」と読むのが本場で、「ひかりたい」とは「叱りたい」の意。豚に食いつかれたので癩癩に障って「叱りたい」、「ちをながる」は「血は流る」の訛りで、豚に咬まれて、傷から血の流れるありさま。

「ああ、こひしや、ふるさと」の「こひしや」は、「おいしや」と読むべきで、豚に咬まれて血が流れるので「ああ、お医者」と読んだ意味。「ふるさと」はお医者のお名前が古里さん。

『ではおしまひの「いづかたなりともおもひはるけし」つては(原文ママ)?』

『だからさ、なにしろ今云つた通り林のなかで豚に喰ひつかれたんだから、どつちへ行かれるか見当がつかない。そこで、「いづかたとおもひ」すなはち「どつちの方だらうと思つて」といふ言葉が出たのだ。それでおしまひのこの「はるけし」つて言葉だが、これにまたすてきに難かしい意味があるのだ。どうだ、おまへわかるか。』

(中略)

『では聴かせよう。そもそもこの中には豚に咬まれたときにつけるいちばんいい薬

が書いてあるのだ。それは何かといふとこの「はるけし」のけしだ。これはあの葉の芥子を云ったものだ。豚に咬まれてお医者のところへ行かうにも路がわからず、そこでふと思ひついてそばに生えてゐた芥子の葉を揉んでその傷にはった、即ち「はるけし」で、そのために傷が癒つたと云ふ、つまりこれは全体で、豚に咬まれたときの手当を教えた詩なのだ。』

(同上)

いかがであろうか？ この丸長飯櫃左衛門による詩の講釈の構造は、落語の「千早振る」と全く同じであることにお気づきになるだろう。

## 二つの「講義」の構造

もちろん、ここで「原作も同じように詩の講釈をしているのだから、落語と似たのは偶然の一致だ」との反論も出るであろう。確かに、原作のハンプティ・ダンプティの講釈と、『鏡國めぐり』の丸長飯櫃左衛門の講釈の構造が同じなら、そういえるかもしれない。しかし、実際にはこの二つ、「詩の講釈」という以外、全く似ていないのだ。

### ・ハンプティ・ダンプティによる講釈

元の詩 正しい文法に従った英文であるが、個々の単語の意味が不明であり、何が書いてあるのか解らない。

解釈の方法 意味不明な単語について、それぞれ意味・解釈を教える。

解釈の結果 確かに意味は通っているが、やはり訳が解らない。

### ・丸長飯櫃左衛門による講釈

元の詩 正しい文法に従った日本語であり、ちゃんと詩として意味が通っている。

解釈の方法 意味がはっきりしている単語について、曲解して全く違う意味を与える。

解釈の結果 意味のよく解る詩が、意味は通るもののナンセンスなものになってしまう。

八十が「ジャバーウォッキー」の解説というナンセンスを日本語化するにあたり、原詩とは全く違ったアプローチをしていることは明らかである。確かに日本の子供を笑わせるには、八十のとった、逆転の発想ともいえる方法のほうが、単に原文をそのまま訳すよりも効果的である。

これまで、八十によるこのナンセンスは、

……そこには、その当時の、子どもには理解出来ぬ、文語調の叙情詩への批判のようなものも感じられる。しかしそれよりも一層、「木犀の林」を「杵兵衛の林」といいかえる言葉遊びの面白さと、その機知を楽しんでいる八十の、江戸っ児らしいす

つきりさは、ルイス・キャロルという人の、イギリスの子ども向けの機智を、日本の子どもに楽しめるようにした最も巧みなやりかたといえよう。

(藤田圭雄「解説」『西條八十全集 第十一巻 童話』平成9年、国書刊行会 p.390)

と解釈されていた。この後半部分については、全く異論はない。ただ、前半部にある「その当時の、子どもには理解出来ぬ、文語調の叙情詩への批判のようなもの」という点については、一考の余地があるであろう。文語調で、いくぶん難しい言葉はあるにせよ、この詩そのものが子供に理解できないかという、そうでもないからだ。むしろ、ここではそういった深読みをせず、「ちゃんとした詩を曲解して別の意味を持たせる」ナンセンスさであると解釈したほうが良い。そして、その曲解によるナンセンスは、落語『千早振る』と同一の構造をとっているのである。

## 八十と落語家

もちろんこれが偶然の一致ということもある。八十が落語を知らずに、あるいはそこまで詳しくない状態で同じナンセンスを思いついたという可能性だ。その点について考察するため、八十の幼少年時代をみてみよう。

幼い日、ぼくはしばらくおきんという老女によって育てられた。この人は何かの縁で我家に寄寓していて、自然ぼくの保姆の代わりをつとめたのだろう。これが当時美男の落語家として有名だった談州楼燕枝の実母だった。……

(中略)

おきんさんは、ぼくを時々燕枝の家へ連れてゆき、泊ることもあった。師匠の燕枝から落語の稽古をうける弟子たちを見たときの僕の驚き。…(中略)…そんなわけから、ぼくは幼くて寄席と親しみ、円朝の高座は見なかったが、円生や、鼻の円遊、小さん、円右その他名人の演芸を毎夜のように見た。……(後略)

(西條八十「私の履歴書」(『私の履歴書 十七集』昭和37年、日本経済新聞社 pp.77~78)

また、このおきんさんが亡くなった後、八十は叔父に育てられるが、

……ところがこの夫婦が派手ずきで、寄席芝居へはほとんど毎日のように出かけた。で、自然わたしは小学校時代まで、ほとんど俗曲や俗舞の世界で終始暮らしつづけたようなものであった。

団十郎や菊五郎のおぼろげな記憶から、あの懐かしい六区の宮古座の鬼丸、寿朝に到るまで、高座では取澄ました円喬、おっとせいの左楽、円左、盲目の新内語り紫朝などの幻がどんなにか奥ふかく私の眼底に豊まれているだろう――。

(西條八十『唄の自叙傳』昭和31年、小山書店 p.113)

ここに出てくる談州楼燕枝（二代目。1869～1935）は東京の下谷、西町に住んでいたことから「西町の御前」と呼ばれていた落語家である。ここで八十は「師匠の燕枝から落語の稽古をうける弟子たち」を見たと書いている。落語「千早振る」は、江戸落語では前座噺に分類されるもので、東京の落語家なら、弟子入りしたごくごく初期に教わる噺である。当然、高座でも前座や二つ目の落語家が掛けることは少なくない。よく冗談で「噺家が百人一首をやると、『ちはやぶる』と『せをはやみ』二枚だけを取り合いになる。なぜなら噺家はこの二枚しか憶えていないから」といわれることがある。それほどに、落語家にとって基礎中の基礎ともいえる噺なのだ。

燕枝が具体的にどんな噺を弟子に教えたかは書かれていないが、実際に弟子に「千早振る」を教えているところを八十が見ている可能性は小さくない。また、毎夜のように寄席に通っている以上、この有名な落語を知らない筈がない。

## 八十の工夫

八十は、「ジャバーウォッキー」をそのまま日本語に移したのでは、当時の日本の子供が理解するのに難しいと判断し、第一章の初出部分では削除したのであろう。しかし、ハンプティ・ダンプティの章では、この詩の解釈が章の目玉ともなっているので、簡単に省略するわけにはゆかない。その上、もとの「ジャバーウォッキー」はすでに省略されている。なんとか、ナンセンスな部分、「笑い」の部分をも日本の子供に理解できる形で表そうとしたとき、この珍妙な詩の解釈ということから落語の「千早振る」の構造が頭に浮かんだという推測は、八十の生い立ちを考えたとき、決して不自然なものではないと考える。「秋のおもひ」という詩と、その珍解釈は、落語を下敷きにして生まれたものではなかったか。前述の藤田による「そこには、その当時の、子どもには理解出来ぬ、文語調の叙情詩への批判のようなものも感じられる」というのは、落語という要素を閑却したために起こった、一種の勇み足的な分析ではないかと思われる。

ここで、八十の手法と丹羽五郎の手法とを比べてみると面白い相違がある。丹羽は、唱歌をそのまま材料として使っているのだが、八十は、そういうことも可能であった筈の「ジャバーウォッキー」の解説部分で、「秋のおもひ」という詩を創作した上で「解説」を行っている。パロディとしての面白さを出そうとするなら、丹羽のやったように唱歌を使うほうが効果的であろうが、八十はそうはしなかった。それは、童謡作家としての八十の出発点が、唱歌の否定から始まる雑誌『赤い鳥』であることも関連しているであろう。

……三重吉は八十に「新しい童謡をあなたに書いて頂きたいのです」と言った。そして、三重吉は自分の創った新しい雑誌『赤い鳥』の意義を次のように熱心に説明した。「この頃の子供のうたっている唱歌は、大部分功利的な目的を持って作られた散文的で無味乾燥な歌ばかりであつて寒心に堪へない。私達はもつと芸術味の豊かな、即ち子供等の美しい空想や純な感情を傷つけないでこれを優しく育むやうな歌

と曲とをかれらに与へてやりたい。で、私の雑誌ではかうした歌に、『童話』に対する『童謡』といふ名を付けて載せてゆくつもりだ」八十は「とにかく書いてみましょう」と答えたので三重吉は満足して帰った。

(筒井清忠『西條八十』平成17年、中公叢書 pp.45～46)

八十にとって、「皆が知っている」という理由で唱歌を利用することには抵抗があったに違いない。一方、このことにより「秋のおもひ」とその解説は、「笑い」としての普遍性を獲得している。この部分は丹羽と違い、もとの唱歌を知っているかどうかで笑えるかどうかが変わってくるというものではないからだ。また、八十の採ったのは落語の構造であり、噺そのものではないことから、落語を知らない子供たちでも（ラジオ放送の始まっていなかった大正時代、落語は東京・京都・大阪とその近辺以外ではほとんど演じられることがなかった）、すんなりと笑いを受け入れることが出来たと考えられる。現在、丹羽の替え歌については、解りにくいという人間も出るであろうが、八十のこの講義の部分はナンセンスな笑いとして、今でも笑うことが出来る。

## まとめ

丹羽五郎『子供の夢』と西條八十『鏡國めぐり』の翻案から、両訳者はキャロルの作品に込められたパロディや笑いという要素を十分に理解していたことが解る。原文の、そういった要素を日本の子供に理解できるように移し替えるために、丹羽五郎は唱歌のパロディという手法を、西條八十は落語の手法を使った。

丹羽は、原作のナンセンス詩が当時の有名な詩のパロディであり、読者が笑うべきところであることを自覚した上で、日本全国の子供の共通の教養、唱歌を翻訳に利用した。その唱歌の利用の仕方にも、丹羽は二つの段階を設けていた。一つは学校唱歌で皆が確実に知っているもの。これらは「替え歌」という形で笑いに結びつけている。一方、自身が出版した『イツツプ唱歌』では、歌詞をそのまま使っている。読者層が重なるとの読みがあったにせよ、「替え歌」にして元の歌が判るところまで知られているわけではないことから、こういう選択を行ったものであろう。

一方、八十は、幼少期に二代目談州楼燕枝の家によく行っており、寄席にも通っていた。そういうところから「ジャバーウォッキー」の講義を、日本の子供にも解るように書き直す際、落語『千早振る』の構造を利用した。そのために八十は「秋のおもひ」という詩を作り、本人がナンセンスな珍解釈を生み出すという方法をとった。ここで、もとの詩を唱歌から採らなかったことについては、唱歌に対する批判として「童謡」を生み出した『赤い鳥』出身であるという八十の立場が反映されているとも考えられる。しかし、それにより特定の知識（唱歌）を利用する丹羽の手法に比べ、より時代を超えた普遍的な笑いを提供することとなった。

明治期、国定教科書により日本全国の子供に共通の知識が生まれた時代では、その基礎知識たる唱歌が利用され、大正期、まだまだ寄席に力のあった時代には、落語の手法を取り入れた形で翻訳が作られた。一方、大正期には唱歌への批判が生まれてき

ており、その当事者の作では唱歌ではなく創作詩が使われる。これらの手法は明治、あるいは大正の「時代」をよく反映した結果であると考えられる。

## ‘Shoka’ and ‘Rakugo’ in *Alice*:

Goro Niwa and Yaso Saijo

Shinichi KINOSITA

### Abstract

*Kodomo no Yume* (1911), a translation of *Alice’s Adventures in Wonderland* by Goro Niwa (1878-1958), and *Kgami-Koku Meguri* (1920-1921), a translation of *Through the Looking-Glass* by Yaso Saijo (1892-1970), are reviewed in this article. The two translators understood that some nonsense verses in the *Alice* books were parodies of well-known poems in Victorian Britain. They applied different techniques to translate parody verses of Carroll. Goro Niwa used ‘shoka’ (school songs in Japan). He made parodies of school songs himself and used them instead of Carroll’s nonsense verses. Since all Japanese children could go to elementary school and they used unified (government-designated) textbooks in those days, every child knew ‘shoka’ songs. On the other hand, Yaso Saijo applied a structure of ‘rakugo’ (Japanese traditional comical storytelling) to adapt Humpty Dumpty’s lecture on *Jabberwocky*, and in the place of Humpty’s lecture he put a humorous interpretation, or rather misinterpretation, of the poem he made. The structure of his interpretation closely resembles a ‘rakugo’ story, *Chihaya-buru*. In his childhood, Saijo was often taken to the house of Danshuro Enshi (1869-1935, a famous ‘rakugo’ teller) and also he visited various ‘yose’, or ‘rakugo’-houses. He was very familiar with ‘rakugo’. However, Saijo did not use ‘shoka’ like Niwa. The reason is considered that he was also a poet for children’s songs and that he denied the artistry of ‘shoka’ as a poet. The ways the two translators used reflect the culture of their ages in Japan.