

# ジュディット・ゴーチエ『蜻蛉集』 における和歌翻訳について

吉川 順子

『蜻蛉集(せいれいしゅう)』*Poèmes de la libellule* はフランスの女流作家ジュディット・ゴーチエ Judith Gautier (1850-1917) によって1885年にパリで出版された和歌翻訳集である。ジュディットの父は、1830年代以降の文壇で長短編小説・詩作・劇作に始まり美術・舞踊・文芸等の各種批評や旅行記に至るまで幅広い活動を行い、なかでも逸早く東洋的な主題に関心を示したことで有名な作家テオフィル・ゴーチエである。ジュディットは1862年、その父と共に訪れたロンドン万国博覧会で初めて日本人に接し、以来日本を含む東洋への関心を抱き続ける。そして翌年、父テオフィルが雇い入れた中国人家庭教師より中国語を習うようになったことから、まず中国関連の作品として1867年に翻訳詩集『玉の本』*Livre de jade* を、69年に小説『皇帝の竜』*Le Dragon impérial* を出版している。更に、幕末以来次第に日本からも多くの学者や政府関係者が渡仏するようになるにつれ、ジュディットはサロン等において日本人とも交流を持つようになり、1875年には日本に題材を採った小説『篡奪者』*L'Usurpateur* を発表している。

同じ頃日本では、後に首相となる西園寺公望(1849-1940)が任命されていた職を辞し、法学や行政学を学ぶための洋行を志していた。そして1870年の末、横浜からアメリカ郵船にて出航、太平洋とアメリカ大陸とを横断してコミュン前日にパリに到着する。西園寺はおよそ10年間にわたるパリ生活において、勉学の傍らゴンクールやリストら当時の芸術家・知識人と交際するが、その仲立ちに当時の公使館員船越光之丞によって紹介されたジュディットが一役買っていた<sup>1)</sup>。さて、『蜻蛉集』のタイトルページには「日本国天皇陛下の参与西園寺公の逐語訳によりジュディット・ゴーチエが日本語より訳した」との記載がある。西園寺が和歌の下訳を引き受けることになった詳しい経緯は明らかではな

いが、1875年頃からジュディットを始めとした文壇人と盛んに付き合うようになっていたから、そうした中でこの出版計画が発案されたのであろう。このように『蜻蛉集』は、まず西園寺が和歌をフランス語散文に翻訳し、それをジュディットがフランス語韻文に再訳するという二つの手順を経て完成された、ジュディットによる日本関連作品の第二番目に当たるものである。

ところで、フランスでも1870年代より日本文芸に関する研究および和歌の翻訳がかなり進んでいたことから、日本語に精通していない若い女流作家と、公家出身とはいえ一法学生に過ぎない日本人との共同編集による和歌翻訳集は、一時的な評判を呼んだものの、文学史上に確たる存在感を残すには至らず、これまでの研究も豊かとは言い難い。1966年に高橋邦太郎氏が「『蜻蛉集』考」<sup>2)</sup>の中で、作品中には記されていない原歌をほぼ全て明らかにされたが、その功績を踏まえて歌の選択傾向や翻訳方法等の分析的研究を試みようとした論考は未だ見ない現状である。そこで本稿では、紙面の都合により各歌に言及している余裕はないが、『蜻蛉集』研究の端緒として筆者なりに本作品の意義を考察してみたいと思う。

因みに、『蜻蛉集』の価値を高める要素として、当時パリで創作活動を行っていた画家山本芳翠による挿絵の効果は無視できない。芳翠は表紙画の他に全8種の画柄を色違いで11枚(所収歌88首に相当)提供している。これらの画柄と色とは極力歌の内容に沿うよう割り当てられているほか、7首には歌の情景を描いた単独刷の画が添えられている。この芳翠画による水彩色の華やかな外観が功を奏して、ダヌンツィオを始めとする作家・芸術家の関心を引いた。本稿ではテキスト自体を主として扱うため、挿絵については高階絵里加氏による詳細な研究をご参照いただきたいと思う<sup>3)</sup>。

## 1 フランスの和歌翻訳黎明期における『蜻蛉集』の特質

『蜻蛉集』本文は西園寺の下訳をもとにジュディットが音節(和歌に倣って5・7・5・7・7音からなる)と韻とを整えて再訳した五行詩であり、西園寺訳は巻末にまとめて掲載されている。ローマ字によって作者名が明記されているほか、冒頭には紀貫之作とされる『古今和歌集』

「仮名序」の抄訳が掲げられていることから、本作品が「和歌翻訳集」であることは容易に確認される。しかしながら 後の研究でほぼ全てが明らかにされたものの 作品内において原歌への言及は皆無である上、西園寺訳・ジュディット訳共に少なからぬ意訳が認められるように、黎明期とも言える当時一般の「和歌翻訳」とは、翻訳者・発表される場・方法等においてやや趣を異にする作品であった。

フランスにおける「和歌翻訳」は、近隣諸国にやや遅れを取りながらも<sup>4)</sup>、1870年代に入ってから日本文化研究の現場において急速に盛んになっていった。現調査段階で和歌がフランス語に訳された恐らく嚆矢に近いものを含む書物としては、1871年、パリの東洋語専門学校 *École spéciale des langues orientales* 日本語講座の初代教授であったレオン・ド・ロニー Léon de Rosny (1837-1914) によって上梓された *Anthologie japonaise traduite en français* が挙げられる。また、1873年には国際東洋学会議 *Congrès international des Orientalistes* という、日程・参加者共に規模が大きく、多岐にわたる学問分野を対象とした第一回会議がパリで開催され、それに伴い日本文芸の研究が押し進められたことから、フランスにおける「和歌翻訳」は主に学術論文に収める形で、例えば、和歌史の総説の中で例歌として引き合いに出される場合や、具体的に数首を取り上げて分析的に説明される場合が多かったようである。鑑賞と言うよりは研究の一環であるため、原歌が当然日本語で表記され、更にそのローマ字による表記が並置されることも多かった。但し逆に、歌集の全訳やアンソロジーなど、一般読者を対象とした翻訳集は余り見受けられない。

ところで、こうした東洋学者の中にはジュディットのサロンに出入りする者もいたようであるから、その方面からの刺激が『蜻蛉集』の実現を後押ししたとも推察されよう。しかしながら本作品は、このような当時の和歌翻訳の範疇に置かれるには様々なレベルで異質性を持ち過ぎていたため、厳格な研究畑からも、また正統な文学畑からも看過されることが多かったようである。だが、一見ただ煌びやかで何の脈絡も無さそうに並べられた88首を少し詳しく分析してみると、ジュディットなり西園寺なりの主張や工夫の形跡が見えてくる。『蜻蛉集』の和歌翻訳が全く専門外の領域に属する人物によって着手されたもので、正確な翻訳、学術としての和歌の移入を目指したものではなかったことは既に述べた

が、こうした目的の違いがかえって、テキストの形式や内容により自由な試みを許し、独自性を生ぜしめている。

例えば、「蜻蛉集」というタイトル自体が和歌翻訳集としては珍しいものである。この由来については既に当時の新聞各紙が、神武天皇が御幸の際に山頂から国土を見渡し、蜻蛉の形をしていると仰せになったことから、日本を表す名の一つとして「蜻蛉」が用いられるようになったという『日本書紀』の逸話を踏まえたものであることを詳しく紹介している<sup>5)</sup>。「蜻蛉」を日本の象徴とみなすことが一般的であったか否かは未調査だが、こうしたタイトルは、本作品が既存の和歌集の直訳ではなく、独自に編纂されたアンソロジーであること、そして多かれ少なかれ未だ見ぬ国に対する憧憬を込めてまとめられた和歌翻訳集であることを表しているように思われる。

ところで、具体的な編纂過程については明らかになっていない点が多い。翻訳に西園寺以外の人物が協力した可能性や、西園寺が全ての選歌を行なったのか、あるいは所収歌以外にも訳された歌があつてその中からジュディットが最終的に選び出したのかといった点については資料を欠いている。よって現時点での分析はテキストそのものから得られる情報に頼る他ないが、それでも『蜻蛉集』の独自性というのは諸側面に窺える。

まず『蜻蛉集』所収歌全 88 首のうち 9 割近くが『古今集』から『新古今集』までの八代集より採られており、『万葉集』の歌は八代集に重出するもの以外皆無である。これは、和歌の総体的な定義を代弁させるべく、『古今和歌集』「仮名序」の抄訳を序文として載録していることとも無関係ではないだろう。一般に「仮名序」は、本邦初の勅撰和歌集に付された最初の仮名文による歌論であると共に、和歌が通達の具として日常性を呈する傾向が強くなっていた末期万葉における歌とは理念の上で一線を画し、宮廷社会の晴れの場に相応しい発想や表現による歌の復活を宣言したものとされている。また、勅撰集に収められた歌というのは、勅(院)宣のもと当代を代表する秀歌として精撰された極めて正統な歌としての価値を持つものである。通常和歌研究書は記紀歌謡・万葉から始まる全史的な記述を行うものだが、『蜻蛉集』が研究書ではないにしても、古代和歌あるいはその他の私家集等を対象から外し、八代集を主な資料としたことには<sup>6)</sup>、やはり正統な和歌を外国に紹介しよう

とした意識が感じられる。

歌の主題別では、勅撰集の割合に倣い四季の歌と恋歌とに大体二分される。ところが勅撰集と異なるのは、四季の歌の内訳として春歌が圧倒的に多く、且つそのほぼ全てが花に関する歌であるという点である。更に、夏歌は僅か3首のうち1首が更衣の歌で、花の色に染めた衣服を惜しむ心を詠んで春の余韻を残しており、冬歌4首のうち3首は春を待ち望んで雪を花に見立てた歌であるから、これらはそれぞれの季節感を表すというよりも、むしろ春の花の歌に収斂していくように集められた周辺的な歌であると読み取ることも可能である。これに対し秋歌は8首と数の上では春歌に及ばないものの、夏歌や冬歌とは違い、春歌に相対する独自の領域、つまり移ろう秋や風に散る紅葉といった題材を通して寂寥感を詠う場を確保している。ただ春歌の場合と同じく、勅撰集には他にも七夕・秋の月・鹿・萩など様々な事物・情趣を詠んだ歌が存在するにもかかわらず、そうしたところから均等に選歌されてはいない。

こうした春の花・秋の紅葉といったものは確かに伝統和歌の主要なモチーフであるが、変化に富む四季の景物を配した勅撰集と比較すると『蜻蛉集』の四季の歌の選び方にはかなり偏りがある。これには、芸術として人工的に作り上げられた勅撰集の季節観に対し、『蜻蛉集』があらゆる日本人にとって最も馴染み深い主題を繰り返し登場させ、日本における一般的な季節観の提示を意図したことが窺える。また主題が単調であっても、詠み口には各歌人の鋭さや独自の眼目が込められているのだから、逆に主題を統一したことが各歌の視点の多様性を強調するのに効果な働きをしているとも言えよう。このように『蜻蛉集』の選歌方法は、一見無難な日本文化紹介の典型的パターンを踏むように見えるが、内実は明確な意図で貫かれ、勅撰集の単なる縮小版ではなく独自の四季観に基づくものであったことが分かる。

その他、代表的歌集から選出しながら出典も原歌も全く示していないことや、学術的な匂いを残す原歌のローマ字表記がないこと等から、本作品が一般の翻訳とも当時の「和歌翻訳」ともつかぬ編纂方法を取っていることは明らかである。しかしながら『蜻蛉集』の本質は、こうした外形的な側面以上に、翻訳段階においてこそ認められる。そもそも巻末に西園寺詠を掲出していることが、ジュディットによる完成訳が原歌から少なからず乖離し、主体性をもって新たな歌に仕立てられていること

を暗に示しているのではないだろうか。

## 2 『蜻蛉集』における和歌翻訳の方法

先にも述べた通り、『蜻蛉集』の翻訳は西園寺訳とジュディット訳という二段階を経て行なわれた。その過程で原歌の純度が下がっていることは容易に想像されるし、また、原歌の解釈自体が既存の研究で必ずしも決定付けられているものではないから、西園寺による下訳にも当然、誤訳もあり、和歌翻訳の難しさに対処した意識も多くある。こうした翻訳の際に生じる問題として例えば、原歌の意味が既に西園寺訳の段階で取り逃がされてしまっている例や、原歌の眼目が西園寺訳では捉えられていてもジュディット訳において明らかに原歌にはない内容が加筆された例などがある。

まず前者について、『蜻蛉集』8番歌、藤原関雄（本文では「SE-KIO」とローマ字表記）の歌を取り上げてみたい<sup>7)</sup>。この原歌は「霜のたて露のぬきこそよはからし山の錦のをればかつ散る」（古今・秋下 291）であると考えられている。以下は西園寺訳である<sup>8)</sup>。

Est-ce la gelée blanche qui travaille à teindre comme une étoffe, les feuilles en pourpre ? En tout cas l'étoffe n'est pas solide car, à peine pourprée, le vent l'emporte.

[和訳：一生懸命木の葉を錦のような緋色に染めようとしているのは白い霜なのだろうか。いずれにせよ錦は丈夫でない、というのも緋色に染まったと思えば、風がさらって行ってしまうから。]

原歌は、色彩豊かな山の紅葉を錦に見立てることと露霜がもみじさせるという俗説から、露霜を縦糸横糸として山の紅葉という錦が織られるとした漢詩の発想を和歌に転用したものである。そして、紅葉が直ぐに散る様から露霜の糸の弱さを逆に推定して散る紅葉を独創的に表現しているところに眼目がある。この部分に相当する西園寺訳は、原歌では疑いない前提である「霜が木々を染める」ということ自体を問いかける内容になっている。また、「紅葉＝錦」「露霜がもみじさせる」という発想が別個には訳されていながら、それらを組み合わせた「露霜という糸が紅葉

の錦を織る」という視点が欠如しているため、原歌のような「露霜の糸が弱い」という理由から「紅葉の錦が直ぐに散る」という結果への転換が出来ず、第1文と第2文とを *En tout cas* で繋ぐという脈絡の無さや、西園寺訳自体の内容として、第1文で霜に言及する意味が不明瞭に思われるといったことが結果として残ってしまっているように感じられる。

しかしながら、こうした前提知識を必要とする多重的な意味構造を持つ歌の翻訳は非常に困難であるし、原歌の意味を訳し切ることが却って冗長で詩情の乏しい訳文を生むことも想像される。むしろ西園寺訳に何か工夫を認めるとすれば、まず原歌には直接表れない「霜の白」と「紅葉の緋色」という色彩を語の上に顕在化させたことが挙げられようか。白い露霜が木の葉を赤く染めるといった発想がフランスにないとするれば、これを伝えることがまず優先されたと思われる。また、原歌にはない「風」を読み込んだことにより、「霜の儂い努力」と「情けなき風の一吹き」という対比が現れ、独自の感慨を響かせてもいる。

次に後者の例として、63番歌、藤原秀能(「HIDÉ-YOSSI」)の「袖のうへにたれゆへ月は宿るぞとよそになしても人の問へかし」(新古今・恋二1139)という一首を挙げたい。まず原歌の解釈について、従来の研究は「よそになしても」の部分を中心に諸説分かれているようである。つまり、袖にこぼれた涙の原因が(1)「自分にあるとは知らず自分に関係のない話としてでも」、あるいは(2)「自分にあると知っているだろうが、わざと人事のようなふりをしてでも(『あなたは誰を恋しく思うゆえに涙をこぼしているのですか』と問うて欲しい)」といういずれにとるかである。これについて西園寺訳は、「*La lune se pose sur ma manche de soie trempée de larmes ; je voudrais qu'il me demandât pourquoi, comme s'il l'ignorait !*」[和訳：月が涙で濡れた私の絹の袖の上に宿っている。それは何故かと、まるで知らないように、彼が問うて欲しい。]としているから(2)に相当する。意識部分としては、「袖のうへに月が宿る」という表現が涙を示唆することを説明するために *trempee de larmes* と形容した他、「せめて」の意である係助詞「も」が訳されていないため原歌の切実なる恋心の訴えが半減しているくらいで、全体としての意味内容は伝えられていると言えよう。

ところが、この歌はジュディット訳の段階において若干加筆が行なわれたため、少し趣を変えている。

Sur ma manche rose, / Dont mes larmes noient les fleurs, / La  
lune se pose. / Dis au moins : Pourquoi ces pleurs ?

/ O toi, qui sais bien leur cause !

[和訳：私のばら色の袖に、涙が溢れて花を水浸しにしているところ  
に、月が宿る。せめてその涙はどうしたのかと問うて下さい。あなた  
は、その訳をよくご存知ではありませんか。]

まず第1文について、基本的には西園寺訳の語順を入れ替えただけであるが、原歌にはない「私の涙が花の咲くばら色の袖を水浸しにしている」という発想が新たに付け足されている。これはどことなく、当時美術工芸品として西洋で大いに注目を集めていた日本の着物の華やかな紋様がジュディットの想像にあったことを思わせる。更に着目すべきは、原歌・西園寺訳では思いを訴える相手が「人(=あの人) / il」と三人称であるのに対し、ジュディット訳は二人称を用いていること、そして直接疑問に変え、呼び掛けの間投詞を挿入することによって直接的な物言いに言い換えられており、先の「花咲くばら色の袖」のイメージと共に、原歌に比較して随分とダイナミックな印象を与える。

僅か二例であるがこうした誤訳・意訳に直面し、また本作品の翻訳が専門外の人物により比較的自由的な体裁で行なわれたことを思い返すと、原歌に対して忠実な和歌翻訳というよりも、和歌をエッセンスとして未だ見ぬフランス詩を試みたものであるかのようにも思われてくる。そして、そもそも和歌は翻訳可能であるのかという懐疑の念が生まれてくるものだが、しかしながらこうした問いには肯定であれ否定であれ安易な答えしか期待できない。それよりも、和歌の何が翻訳されたのか、特に意識性が強いジュディット訳に関して、和歌翻訳であることの必要性はどこにあったのかという問いを考察するべきではないかと思われる。

最後にもう一例引用したい。これは『蜻蛉集』最終歌(88番歌)として、冒頭の献辞<sup>9)</sup>に呼応しているようにも読まれる一首、紀友則(「TOMONORI」)の「きみならで誰にか見せむ梅花色をも香をもしる人ぞしる」(古今・春上38)である。この歌は「しる」という語の持つ「知る/領る」という二つの意味をめぐり解釈が分かれている。通常、素直に「分かる人だけが分かる(=あなたにしか分からない)」と解することが多いようであるが、ここでは上の句の反語と併せて「しる人ぞ



しる」には「しる人ならずは、いかでか見せん」との心があると考え、前者の「しる」を「知る」、後者を「領る」とすれば、「(色をも香をも)感じ取ることのできる人こそ(この梅の花を)所有することができる」と解釈することもできる。この歌について、古今集に収められている場合と異なり個別には幾通りかの読み方ができようが、西園寺訳はほぼ原歌の内容を崩さず以下のように訳している。

A qui enverrai-je ces fleurs de prunier, si ce n'est à vous ? celui qui sait apprécier couleur et parfum mérite seul de les recevoir.

[和訳：この梅の花を、君でなくて、誰に送ろうか。色と香とを愛でることのできる者だけがこれを受け取るに相応しいのです。]

「見す」を *envoyer* としたのは、原歌詞書にも「梅花を折りて、人に贈りける」とあるから、分かりやすく意識したものと思われる。また「しる人ぞしる」については、前者「しる」を *apprécier*、後者「しる」を *recevoir* としており、上で説明した意味を端的に翻訳している。原歌の係り結びによる限定の意も *seul* によって訳されている。続けてジュディット訳を西園寺訳と比較してみたい。

*Envoi d'une branche de prunier en fleur*

A toi je l'adresse / Cette branche aux tendres fleurs: / Seul qui sait l'ivresse / Des parfums et des couleurs / En mérite la caresse.

[和訳：〔花咲く梅の一枝の贈り物〕君に送る、この淡い花の一枝を、香と色とに酔いしれることのできる者だけがこの愛（撫）を受けるに相応しい。]

すると、ここに四つの変化が認められる。まず音節数節約のためか、反語の要素が省略されている（A qui [...] si ce n'est à vous A toi）。次に、*envoyer* を *adresse* (r) に置き換えたのは、*ivresse*、*caresse* の二語と脚韻を揃えるためと思われる。更に、*fleurs de prunier* を *tendres fleurs* に、*couleurs* と *parfums* の順序を逆にして、句末の *couleurs* と *fleurs* とを同韻にしている。そして最後に、*parfums*、*couleurs* がそれぞれ複数形にされているが、これは単数形 *Du parfum et de la*

couleur だと音節が8つになってしまうからであろう。

さて、これらジュディットによる書き替えは、二つ目に挙げた ivresse、caresse という語を用いるため連鎖的に調整されたものと推察される。それは、これら二語が共に原歌にも西園寺訳にも登場しない表現だからである。こうして ivresse、caresse そして tendres などの語を用いた結果、ジュディット訳は原歌の基本的な意味内容を伝えながら、視覚嗅覚に加え新たに触覚にも訴えかける効果を上げ、更に懸想文としての一枝の花を詠んだ、より明確な相聞性を持つ一編の詩になっている。そしてこの歌は、西園寺のパリにおける学友でもあった光妙寺三郎(1847-1893)に向けて「あなたの愛する島国の花々を贈る」とした冒頭の献辞へと暗に回帰するという、『蜻蛉集』における独自の意味を担っているのである。

## 結び 『蜻蛉集』における「和歌」の意味

ジュディットによる最終的な翻訳文が、少なからず原歌から離れたものとなり、詩として成立させるための工夫が重ねられていることを鑑みると、究極的には「和歌翻訳」と称する必要はなかったのではないかとさえ思われる。つまり、『蜻蛉集』が和歌翻訳である意義はどこにあるのかという先に提起した問いが思い返される。しかしながら実際、ジュディットによる五行詩が「和歌翻訳」という枠組みなしには存在し得なかった、換言すると、ジャポニスムの流行に乗り、「和歌」という特別なモチーフがあったからこそ受容されたという、作品としての不安定さを含んでいることも事実である。

分析を進めるほど和歌にもフランス詩にも似つかないゆえ意義の見極めに迷う作品であるが、本稿で行った分析より、『蜻蛉集』において和歌は「潜在要素」として訳文の中に残されていることが確認された。そして、本作品が和歌の要素をフランス詩に溶け込ませようとした試作であったと考えることで、最も熱心な受容層であったと思われるジュディット周辺の作家において、発想や表現、更に韻律の上での新たな靈感源を提供していたのではないかという積極的な見方もできよう。そもそも、和歌自体が発想や表現の上で漢詩の多大な影響を受けていたものである。漢詩の場合は古代から日本人も自由に操る術を身に付けていたし、

漢詩人が歌を詠むこともあったから「翻訳」という仲介は必要なかったが、『蜻蛉集』の場合は、西園寺による翻訳を通して発想や表現が伝えられ、それにジュディットが独自の解釈と文学性とを与えたことによって、学術としての和歌翻訳とも、氾濫する表面的なジャポニズムとも一線を画す「文化の越境」が試みられたと言えよう。

注

- 1) 西園寺をジュディットに紹介したのが船越光之丞であったということについては、田中貢太郎氏の『西園寺公望傳』(改造社, 1932)や、高橋邦太郎氏の「蜻蛉集考證」(木村毅『西園寺公望傳』附録, 傳記刊行會, 1937)等に記述がある。
- 2) 高橋邦太郎, 「『蜻蛉集』考」, 『共立女子大学紀要』第12輯, 1966.
- 3) 高階絵里加, 『異界の海 芳翠・清輝・天心における西洋』(三好企画, 2000)ほか。
- 4) 1866年既にイギリスで『百人一首』の翻訳 *Hyak nin is'shiu* がディキンス Frederick Victor Dikins によって上梓されていた他、サトウ Ernest Mason Satow の *Japanese literature* (1874) やチェンバレン Basil Hall Chamberlain の *Classical Poetry of the Japanese* (1880) など、フランスではまだ見られない日本文芸を体系的に紹介した研究書が英語圏諸国では出版されていた。
- 5) 既出の高階氏の『異界の海 芳翠・清輝・天心における西洋』に、1885年5月20日付けの *Le Rappel* 紙や22日付けの *La République Française* 紙などに掲載された『蜻蛉集』評の訳文が詳しく紹介されている。
- 6) 八代集以外から採られたことが確認されている歌として、香川景樹や加藤千蔭といった江戸中後期の歌人や、『金塊和歌集』や松平定信の『三草集』など私家集所収のものが数首ある。また、『小倉百人一首』に収められた歌が16首ある。
- 7) ジュディット訳は「Est-ce la gelée / Blanche qui de pourpre a teint / Toute la feuillée ? / Fréle étoffe ! au vent lointain / Sa pourpre s'est envolée. » [和訳: 木の葉全体を緋色に染めたのは白い露なのだろうか。儂い錦であることよ、遙かな風にその緋色は消えてしまった。]
- 8) 以下、和歌の引用については「新日本古典文学大系」(岩波書店)、『蜻蛉集』テキストについては GAUTIER, Judith, *Poèmes de la libellule*, Paris, Gillot, 1885 による。
- 9) «Je t'offre ces fleurs / De tes îles bien-aimées. / Sous nos ciels en

pleurs/ Reconnais-tu leurs couleurs / Et leurs âmes parfumées ?» [和  
訳：あなたの愛する島国の花々を贈る。涙にくれたこの空の下で、この色  
と香り立たせたこの心とにあなたは気付いてくれるでしょうか。]

( 京都大学大学院文学研究科博士後期課程 )