

# 坪内逍遙とシェイクスピアの「不思議」\*

ダニエル・ガリモア

## Abstract

The hidden ideals debate (*botsurisō ronsō*) of the 1890s between Tsubouchi Shōyō and Mori Ōgai provides a useful framework for understanding how Shakespeare's plays have been received in Japan since the Meiji era. Broadly speaking, Ōgai's idealism assumes that the plays can be read as integrated wholes, whereas Shōyō's pragmatic realism emphasises the validity of his reader response, which is situated within his native language and culture. This article explores the notion of *fushigi* ('strange') as both a key word that Shōyō uses in his Shakespeare translations and as a metonym for the strangeness of Shakespeare's language. In Shōyō's theory, Shakespeare's rhetoric is essential to realising the individual reader's ideals, relating for example to Motoori Norinaga's aesthetic of *mono no aware* and to the *sewamono* kabuki plays of Chikamatsu Monzaemon. Given Shōyō's position as the pioneer of Japanese Shakespeare translation, the extent to which he can reproduce Shakespeare's strangeness in his translations is also relevant to the broader reception of Shakespeare in Japan.

---

※本論文は、2021年5月23日に開催した日本英文学会第93回大会の特別シンポジウム「明治以後の日本におけるシェイクスピア受容」での研究発表に加筆・修正を施したものである。筆者は、シンポジウム司会の河合祥一郎日本シェイクスピア協会前会長のご招聘、そして文学研究科の小澤博教授、西田侑記さん、中根有紀子さんと廣野允紀さん、及び京都大学大学院の虹林桃子さんからのコメントに心からお礼を申し上げたい。

## 逍遙の写実主義とシェイクスピア観

坪内逍遙は明治時代にシェイクスピア演劇を初めて翻訳した人物ではなかったが、1909年から1928年の間にシェイクスピアの全作品を完訳した初めての人物となった。彼はシェイクスピア演劇と批評史についての比類ない知識を獲得し、それを早稲田大学の弟子に伝え、更には一般読者にも多数の翻訳本、エッセイや入門書で伝えた。この功績は同時代の英文学者たちを遥かに凌ぐものであった。更に、シェイクスピア演劇が日本語で読まれることが彼の目標であったため、日本人を配役したシェイクスピア作品を上演するという試みも行った。彼は明治末期から始まる新劇の発展に加え、戦後の日本演劇にも大いに影響を及ぼし、シェイクスピア作品上演の伝統を確立した先駆者だった。逍遙のシェイクスピア観は、現代日本のシェイクスピア学者たちにはあまり馴染み深いものではないかもしれないが、1880・90年代に明治文壇を賑わした『小説神髓』や美学論争に基づき、とりわけ森鷗外との没理想論争に由来する極めて重要なものである。その『小説神髓』が、近年、亀井英雄ら<sup>(1)</sup>によって再考されたということを踏まえると、現在も逍遙の影響は多大なものであると言える。

青年時代の逍遙は小説家を目指したが、『小説神髓』で論じた写実主義と理想主義のバランスに納得できず、1880年代末に演劇研究やシェイクスピア翻訳を開始した。逍遙はジョージ・エリオットらヴィクトリア朝の小説家や本居宣長が18世紀に論じた「あわれ論」からの影響を受け<sup>(2)</sup>、読者を納得させることができるような現実感や心理を描写した小説を書こうとした。それによって、明治半ばの読者の道徳を改善したいと考えたのである。宣長は「あわれ」の概念について次のように述べている。

---

(1) 亀井秀雄、『「小説」論－『小説神髓』と近代』、岩波書店、1999。

(2) 亀井俊介、『英文学者坪内逍遙』、松柏社、2021、62頁。

哥は物をあはれと思うにしたがいてよき事もあしき事も只その心のままによみいづるわざにてこれは道ならぬ事それはあるまじき事と心えりととのうるは本意にあらず<sup>(3)</sup>

逍遙は説教せずに読者の心を動かすことを目標としたが、それを既存の国文学では達成できないと判断し、その理想を海外の劇作家であるシェイクスピアに投影した。

逍遙は自身のシェイクスピア観を 1891 年刊の『『マクベス評釈』の緒言』ではっきりと述べている。

シェークスピアは空前絶後の大詩人ならん。其の造化に以て際涯無く、其の大洋に以て廣く深く、其の底知らぬ湖の如く、普く衆理想を容るる所は、まことに空前絶後なるべし。しかしながら、斯くの如きは、其の作に理想の見えざるが故にあらぬか。これのみの理由によりて理想高大なりという信けがたし。<sup>(4)</sup>

逍遙によると、シェイクスピアを読むことで、読者は活きた現実を認識できるという利益を得るわけである。森鷗外が、文学作品は社会・政治上の議論を促すという理想を述べ、またその理想は隠れたものではない、と主張するのに対して、逍遙は客観的で保守的な解釈によるアプローチを主張する。この視点は、現代日本にとって意義のあるものではないだろうか。逍遙は批評的な意見よりも修辞分析に着目し、シェイクスピアの修辞効果が十分に捉えられるような知識を読者は習得すべきであると主張している。ここで重要な点は、個人としての読者の反応である。逍遙は、読者の多様な反応は個人個人の文化背景に

(3) 本居宣長。「石上私淑言」(1763)、本居豊穎編、『本居宣長全集』6、吉川弘文館、1926、527頁。

(4) 坪内逍遙。「『マクベス評釈』の緒言」(1891)、逍遙協会編、『逍遙選集』別冊3、第一書房、1978、166頁。

よって築かれたものであるため、教養のある読者によるシェイクスピア作品の読解は、日本の伝統文化との様々な類似点を導き出すものとなると考えた。同様に『『マクベス評釈』の緒言』では、次のような結論で締めくくっている。

理想、日本大ならん人は、日本国を『マクベス』の脚本中に見出すべく、  
理想、宇宙大ならんは、宇宙を『マクベス』の中に見出すべく、理想万古  
に互らんは、*eternity* を『マクベス』の中に見出すべし。没理想の詩の無限の興味は実に其の度量の大洋の如き所にあるなり。(5)

逍遙はシェイクスピア翻訳の父としてだけでなく、日本の比較文学研究の父としても知られている。彼はしばしばシェイクスピア演劇を日本の伝統文化と比較し、その影響は逍遙のシェイクスピア翻訳における文体にも及んでいる。例えば、シェイクスピアの作風を、江戸文学の雅俗折衷体（様々な文体を交える作風）に投影することもあった。1914年以降、逍遙の翻訳文体は意図的に口語調となり、現代的になるが、それは当時の山の手言葉ではシェイクスピアの英語を表現するのに不十分だと判断したからである。彼は1928年に、より理想的な翻訳文体は古語交じりの現代文体であろうと述べている。

原作者自身が廢語、外国語、訛語、俗語、地方語を其必要に応じて縦横に駆使している以上、訳もそれに順応して、或いは古今雅俗の語を、漢語や仏教語を、東北の語を、西南のそれを、或いは維新前の江戸の言葉を、或いはいつの世のそれとも限らぬ京都、大阪辺の日常語を、或いは秋成、馬琴の、或いは西鶴、近松の雅俗折衷を臨機に取舍して適用する必要がある。そうせない以上、到底千魂万魄と称せられる原作者の作意の万分をも髣髴させることは出来ない。(6)

(5) 同上、169頁。

(6) 坪内逍遙、「自分の翻訳について」（1928）、逍遙協会編、『逍遙選集』別冊5、第一書房、1978、263頁。

馬琴と近松は逍遙の好きな作家であり、彼らの秀逸な文体や主題発展の卓越性は逍遙によるシェイクスピア翻訳の作業に間接的に関連している。しかし、逍遙は近松ら江戸時代の著名な作家でさえシェイクスピアの没個人的な作劇術には匹敵しないと思ったのである。馬琴と近松の作品を逍遙が「小理想」と断じているのは、それらが読者に「勸善懲悪」等の説教的な意思を認めさせる、或いは説教的な意思を断って「テキストの快樂」にふけるだけという「偽二股分枝」に陥っているためである。大学生時代に娯楽にふけていた自身の経験から、逍遙は読み本が読者に不道德で無分別な行為を促す危険性を理解していた<sup>(7)</sup>。小説が演劇のように対話に依拠したジャンルとなり得ると予期していた逍遙にとって、1890年代に演劇やシェイクスピアの研究に移ることとなった基本的な理由の一つは、作家の理想を込めるには小説よりも登場人物の話し言葉のみで構成される演劇の方が、都合が良かったからであろう。

逍遙が称賛するシェイクスピアの没理想能力とは、自然を「そのまま」描写することができるというものである。逍遙の言う「自然」とは「無形の世界<sup>(8)</sup>」であるが、そうした「無形の世界」を描写するシェイクスピアは、読者に自身の理想を押し付けたり、読者を惑わせたりせず、読者自身の理想を実現させることができる作家なのである。更に、シェイクスピアのミメーシス技法は、客観的見地と主観的見地の理想的な統合のようにも考えられている。つまり、シェイクスピア劇の真実らしさの客観性を疑う余地がない読者にとって、個人的な解釈に基づいて劇の意味を把握することを妨げる心理的障害は存在しない。逍遙の理論における文学作品の意味は主観的な現象として把握され、『美辞論考』（1893）では読者の関心を刺激するための「美文」の必要性も説かれている<sup>(9)</sup>。シェイクスピアの作品は読者が経験していない理想に訴えるわけではなく、その言語と作劇術によって真実らしい「美」を確信させる

---

(7) Daniel Poch, *Licentious Fictions: 'Ninjō' and the Nineteenth-Century Japanese Novel* (Columbia University Press, 2020), p.85.

(8) 石田忠彦、『坪内逍遙研究』、九州大学出版会、1988、83頁。

(9) シェイクスピア劇に関しては、坪内逍遙、『美辞論稿』（1893）、逍遙協会編、『逍遙選集』11、第一書房、1977、129-32頁を参照。

のである。この点、逍遙の立場は森鷗外の理想主義を形成した **Eduard von Hartmann** の「楽観的な悲観論」(optimistic pessimism) とは異なっている<sup>(10)</sup>。逍遙はシェイクスピアの「無意識」が理論化できないことを問題にはしていない。また、シェイクスピア劇から新しいイデオロギーが生産される必要もないと断じる。言い換えれば、シェイクスピアのレトリックが彼の自意識に与える肯定的な印象を認知し、翻訳を通してその「印象」を公益のために読者に伝えることこそ、翻訳者としての逍遙の役目であったと言える。

### 江戸演劇と文学の可能性

逍遙が審美性を重視したことは、彼の訳語選択にも大きな意味を持っている。彼のシェイクスピア翻訳は「美しい」と評され<sup>(11)</sup>、先に引用した 1928 年のシェイクスピア翻訳論では、伝統的な日本文学の様々な文体を併用し、シェイクスピアのレトリックに匹敵する理想の修辞法を編み出そうとする逍遙の姿を読み取ることができる。こうした文体上の折衷主義それ自体は浄瑠璃と歌舞伎の伝統的な特徴とも言え、実際のところそれらの演劇様式はシェイクスピア劇より遙かに多彩な文体や作劇術を使用しており、逍遙はそこから生まれる演劇の「美」に学生の頃より親しんでいた。逍遙は歌舞伎の筋を一貫性がなく<sup>(12)</sup>、扇情的だと批判する一方で、歌舞伎は想像力(遊心)の点で近代演劇よりシェイクスピア劇に近似しているとして、特に近松の世話物を高く評価している。近松の世話物も結局は「義理／人情」という「小理想」の二分法に還元でき、その使用語はシェイクスピアより少ないと言われているが、逍遙にとって近松の修辞法はシェイクスピアのそれと比較しても遜色がないほどの洗練度合いを有しており、世話物の筋立てはかなり一貫しているように思われたの

(10) 逆に、逍遙の現実主義は「楽観的」と考えてもよいであろう。

(11) 森谷佐三郎、『日本におけるシェイクスピア』、八潮出版社、1986、49頁。

(12) 坪内逍遙、『我が邦の史劇』(1893-4)、稲垣達郎編、『坪内逍遙集』筑摩書房、1969、287-8頁。

である。そして、殺人者の心理描写など<sup>(13)</sup>においては、とりわけシェイクスピア風のリアリズムが強く感じられたのである。

歌舞伎、特に近松の世話物がシェイクスピア劇を凌ぐ部分は、好色と暴力の描写であると逍遙は考えた<sup>(14)</sup>。例えば、歌舞伎の女たちはシェイクスピア風の少女ではなく遊女であり、父親が若い息子の斬首を許す場面もある。シェイクスピアの劇でも当然、殺陣や濡れ場はあるが、逍遙の演劇論によると、そうした場面はそのものが目的なのではなく、悲劇のカタルシスや喜劇のハッピーエンドという演劇上の目的のために必要なものである。これに反して、浄瑠璃と歌舞伎の目的は幕府の儒教的価値観やヒエラルキーを維持することである。やや図式的ではあるが、好色と暴力の場面は、徳川社会の価値観をもっとも感覚的かつ顕著に表現したものであると言えよう。いずれにせよ、逍遙が自国の伝統演劇の美的能力を否定したのは、早計な判断であったのではないかと考えられる。

逍遙の二分法によると、近松の所謂「小理想」の反対はシェイクスピアの「没理想」ではなく、実際には「死」と「性欲」の潜在性にある。「死」と「性欲」は『曾根崎心中』（1703）の有名な道行の場面に豊富に潜在していて、この場面について Donald Keene は「手代と遊女の惨めな愁嘆場から悲劇の本質が実現される演劇的緊張の最高潮」が見られる瞬間だと述べた<sup>(15)</sup>。この点はシェイクスピア劇と類似していると思われる。両者はともに「悲劇の本質」を単に「時間が経つ」事実として捉えている。近松の作品における七五調詩体の反復パターン、梵鐘の鳴り、そして花道を出ていく恋人の姿などは、時間の経過を死の切迫と結びつける上で劇的な効果を作り出している。

此の世の名残。夜も名残。死に行く身を譬ふれば。あだしが原の道の霜。

- 
- (13) C. Andrew Gerstle, 'Hero as murderer in Chikamatsu', *Monumenta Nipponica* 51: 3 (Autumn 1996), p.318.  
(14) 坪内逍遙, 『東西の煽情的悲劇』, 春秋社, 1933, 80-1 頁.  
(15) Donald Keene, *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867* (Holt, Rinehart & Winston, 1976), p.255.

一足づつに消えて行く。夢の夢こそあはれなれ。あれ数ふれば暁の。七つの時が六つなりて残る一つが今生の。鐘の響の聞納め。寂滅為樂と響くなり。(16)

この場面では一瞬一瞬の時間の経過がことさら強調されていると言えよう。

『曾根崎心中』の徳兵衛とお初は「別るほかない道」という合理的な選択を拒否するが、このように道理を無視して恋愛と死の神秘に耽ることは上田秋成が18世紀後半に示した「人生の謎と不思議」という主題と関係している。秋成の『雨月物語』（1776）は1880年代の日本ではあまり知られていなかったが、『小説神髓』において、秋成は（馬琴と為永春水とは異なり）逍遙の批判や挑戦の標的とはならなかった。しかし、雅俗折衷の達人と考えられる秋成は、たとえ超自然に触れる物語を著しても幕府の権力に挑戦するような印象を与えはせず、そうした彼の文体は逍遙のリアリズムに関係があるとは言わないまでも、逍遙の文学論とは関係がある。秋成の文体が持つそうした特質について、Anthony Chambersの示唆に富む言葉を引用しておきたい。

秋成は、超自然界との予想外の遭遇を描き、非常にロマンティックな雰囲気を作り出すことができた。このムードを操作し、彼は自身の隠れた欲求、恐怖、敗北感や犠牲者の意識を表すこともできた。(17)

秋成の表現技法や超自然的なものに対する素朴な信仰は、逍遙のシェイクスピア翻訳に頻出する「不思議」という語の遣い方、また逍遙がシェイクスピア劇の本質を「不思議」と表していることと関係している。逍遙がシェイクスピアについて「不思議」だと思ふ理由は、シェイクスピアの個人的な理想が台詞の中に隠されたままであるからだが、そうした隠れた「不思議」の意味を翻訳

(16) 信多純一校注。『近松門左衛門集』、新潮社、1986、97頁

(17) Ueda Akinari, *Tales of Moonlight and Rain*, trans. Anthony Chambers (Columbia University Press, 2006), p.271.



の中で伝えるのは難しいように思われる。翻訳理論家の Gideon Toury の解釈によると、問題の一つは、「翻訳者が選択する言葉のレベル（レジスター）は原作で選ばれた言葉より低いレベルだ」<sup>(18)</sup>ということである。逍遙は常に、シェイクスピアの美しい言葉遣いがある程度まで解説しても、言葉の選択にどれほど努力しても、原作の機微を失いそうになると論じている。これと関連して、シェイクスピアの言葉の「不思議」に取り憑かれた逍遙について、ドイツと日本におけるシェイクスピア翻訳を研究した Friederike von Schwerin-High は、逍遙がシェイクスピア翻訳に古典的で「不思議」な味わいを添える様々な方法を試みていることを指摘する<sup>(19)</sup>。その一つに七五調の使用があるが、私見によると、逍遙は七五調を想像以上に控えめに使用している。例えば、1933年新修版のハムレットの第4独白の「世に在る、世に在らぬ？それが疑問じゃ。」<sup>(20)</sup>は確かに五・五・七で書かれているが、続きの独白は正確に五・七、或いは七・五ではない。こうした七五調の使用は、ハムレットと大星由良助のような歌舞伎の主人公との共通性を示すものの、『ハムレット』が歌舞伎と同種の劇であると示唆するわけではない。散文的な以下の箇所などは、そのことを物語っている。

残忍な運命の矢や石投を、只管堪へ忍んでをるが男子の本意か、或は海なす艱難を迎へ撃って、戦うて根を絶つが大丈夫の志か？

もし逍遙が上に引用したように全て七五調に翻訳したら、やや重苦しく聞こえ、原作の勢いを失っていたかもしれない。逍遙は次のように説明している。

馬琴式の七五調は禁物。乃至物語文式の冗漫なもの不可。あのやうな七五

---

(18) Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies—and Beyond* (John Benjamins, 2012), 1st edition 1995, p.305.

(19) Friederike von Schwerin-High, *Friederike, Shakespeare, Reception and Translation: Germany and Japan* (Continuum, 2004), p.200.

(20) 坪内逍遙訳 『ハムレット』、中央公論社、1933、114頁。

調や生ぬるい句作りでは逆も燃え立つやうな突裂くやうな、原句の熱と力とは移されやうがない。沙翁の原文を読んで見れば、アイヤムピックとはいひ條、如何にも自由な餘裕が見えて、時としては殆ど散文に近い。この點がどうしても近松式だと思ふ。<sup>(21)</sup>

逍遙によると、我々が先に見た近松のリアリズムに加えて、近松の作品における自由な文体は、シェイクスピア劇の中により一層明らかに見出されるといふ。逍遙はこの自由な文体を近松或いは一般の歌舞伎を必ずしも真似することなく、シェイクスピア翻訳で成し遂げたいと考えたのである。古語の遣い方は確かに興味深い<sup>(22)</sup>が、1909年の『ハムレット』訳を除外すれば、逍遙は基本的に歌舞伎とシェイクスピアを等価的に考えるのを避けようとしている。

### 翻訳理論と逍遙

現代の翻訳理論は、逍遙独特の翻訳技法が伝統演劇の規範にも、原作を忠実に再現するという理想論にも基づいていないことを理解するのに役立つ。J. C. Catford (1965) ら<sup>(22)</sup>の理論家は、現代の言語学的方法論の影響を受け、忠実さに拘り翻訳者の個性を無視した過去の規範主義を否定し、むしろ「時空の上で離れている」原作への忠実さを相対的で及ばない理想と仮定する記述主義の意義を強調している。記述主義は、翻訳自体を評価せずに、むしろ原作と翻訳の差異が引き起こす言語・文体上の問題に翻訳者がどのように取り組むかを論じる方法論である。

逐語訳や翻案より意識を多用する逍遙の翻訳技法は、恐らく17世紀イギリスの詩人で古典文学を翻訳した John Dryden の影響を示している<sup>(23)</sup>。しか

(21) 坪内逍遙、「日本で演ずるハムレット」(1907)、佐々木隆編、『シェイクスピア研究資料集成』2、日本図書センター、1997、200-1頁。

(22) J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation* (Oxford University Press, 1965)。

(23) 佐藤勇夫、『坪内逍遙におけるドライデン受容の研究』、北星堂書店、1981、240-ノ

し、Dryden の有名な翻訳論は規範主義の翻訳論であり、逍遙の方法論はそれよりもむしろ James S. Holmes の翻訳詩学に近いかもしれない<sup>(24)</sup>。Holmes は、翻訳が逐語訳でも意識でもなく、原典の語彙的或いは修辞的特徴に依拠していると主張する。Holmes の論は、逍遙の翻訳が原作と一貫した関係を持たず、逐語訳から意識へ、そしてまた逐語訳へ戻るといった流れがあることや、翻訳者としての逍遙の役割を説明するものである。Gideon Toury (1978) や Theo Hermans (1991) が論じる翻訳規範論も、翻訳の許容性が不変のものではなく、実際には翻訳者や翻訳者の所属するコミュニティによって定められ、時間と場所とともに変化するものだと主張する<sup>(25)</sup>。逍遙の場合、明治時代から高まった西洋文学の翻訳の需要、1880年代から始まった言文一致運動、そして1900年代に出現した伝統歌舞伎と匹敵する新劇は、翻訳規範を大きく変化させる要因になったであろう。逍遙自身も、明治文壇のメンバーとして、この三つのパラダイムシフトに貢献した。

1970・80年代の翻訳研究は、翻訳が原文の含意にどのような変化を与えるかといった言語学上の問題に終始していたが、1990年代になると、こうしたアプローチは翻訳を形成する受容文化の役割を重視する所謂「文化論的転向」(cultural turn)へと移行した。それは次に引用するサピアウォーフ仮説に基づくものである。

二つの言語が、同一の社会的現実を表現していると考えられるほどに類似している例はない。様々な社会が存在する世界は、それぞれ別種の世界であり、それは単に別々のラベルを貼り付けた同一の世界というわけではな

---

↘ 2頁。

(24) James S. Holmes, 'Forms of verse translation and the translation of verse form', *Babel* 15: 4 (1969), pp.195-201.

(25) Gideon Toury, 'The nature and role of norms in translation' (1978), in Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader* (Routledge, 2021), pp.197-210; Theo Hermans, 'Translational norms and correct translations', in Kitty van Leuven-Zwart & Ton Naaijken, ed., *Translation Studies: The State of the Art* (Rodopi, 1991), pp.155-69.

いのである。<sup>(26)</sup>

逍遙の没理想論も、シェイクスピアの劇が日本語訳においては英語の原作と異なる意味を持つという意識に基づいているように思われる。同様に、逍遙が適切と仮定する翻訳文体規範には彼が受けた近代日本文化の影響が見られると言ってもよいだろう。

文化論的アプローチは Maria Tymoczko の翻訳論 (1999) にも示されている。これは、翻訳をメタファーとして捉え、翻訳が原文の「魂」を翻訳文に何らかの神秘的な方法で伝えるという伝統概念を否定し、代わりに翻訳者が原文をどのように解釈するか、或いは自国文化に言及するキーワードや表現をどのように選択するかという換喩論を論じる<sup>(27)</sup>。Schwerin-High は Tymoczko の換喩論に対して次のように述べる。

換喩を重視すれば、翻訳が原文の特定の部分だけを強調したり、部分的に原文に触れ、それと重なったりすることはあるが、独立した自身の軌道に従い、特有の語感や文脈を作り出す。<sup>(28)</sup>

逍遙は基本的には学者であり、自身の声よりもシェイクスピアの声が優先される翻訳を作りがたがったが、現代の翻訳理論が主張するように、原作と翻訳の間の絶対的な等価関係はありえない<sup>(29)</sup>。例えば戦後のシェイクスピア翻訳者に比べて、逍遙のシェイクスピア翻訳が独特であるのは疑いようがない<sup>(30)</sup>。

(26) Edward Sapir, *Culture, Language and Personality* (University of California Press, 1956), p.69.

(27) Tymoczko の論は古代アイルランド叙事詩の 19・20 世紀における英語翻訳の研究に基づいたポストコロニアル翻訳論である。

(28) Schwerin-High, p.17.

(29) Anthony Pym (*Exploring Translation Theories*, Routledge, 2014, p.24) らは *unidirectional equivalence* (一方向性の等価) を仮定する一方で、伝統的な *natural equivalence* (形式的な等価) を認めない。長沼美香子、「翻訳研究における「等価」言説」、『通訳翻訳研究』13 (2013), 25-41 頁参照。

(30) Schwerin-High は小田島雄志らの『テンベスト』訳も検討し、逍遙訳よりテー

## 逍遙の『テムペスト』（1915）におけるキーワード

逍遙のシェイクスピア翻訳を詳しく分析してみると、彼の「独立した軌道」から成る様々な文体の選択を確認できるであろう。このうち、キーワードの遣い方は翻訳者が原文に従う「直線的軌道」を明らかに示すため、その遣い方が一層興味深く見えるかもしれない。その他のスタイル上の選択としては、意味を比喩的に増やす振り仮名の挿入や、登場人物の動機等を説明するト書きが見られる。繰り返し表出するキーワードは「翻訳者の独立した軌道」の証左と考えられるのである。無論、「翻訳者の独立した軌道」という観点から言えば、僅かなニュアンスの違いも注意深く考えられている可能性があるため、繰り返しがなくとも重要である可能性があるだろう。こうした仮定に基づいて、本節では1915年の『テムペスト』におけるキーワード「不思議」の遣い方を考察してみたい。

「不思議」は9世紀の仏教用語に語源を持ち、シェイクスピアの非日常的な言葉や没理想だけではなく、単に読書という認知過程においても指摘することができ、逍遙の『テムペスト』訳では26回繰り返されている言葉である。この回数は、原作でシェイクスピアが使う‘strange’とその単語に関する語の使用回数と同じであり、‘wonder’や‘miracle’のような連語も「不思議」と訳される。ただし、プロスペローが言う‘And to my state grew stranger’ (1.2.76)（「<sup>だんだん</sup>漸々國事に遠ざかつて」）やアリエルの‘something rich and strange’ (1.2.402)（「寶と化しぬ」）といった台詞には当てはまらない。「寶と化しぬ」とは、アリエルが同じ歌で言及する「珊瑚」と「真珠」の意味を詩的に強調する表現である。「不思議」は、大正時代には常用語になり、一般的な言葉遣いとして、シェイクスピア全作品でおおよそ400回使われる‘strange’と等しい役割を果たしていると言える。むしろ、原作にある修辭的、あるいは意

---

ㄨ マ上の解釈が明らかになっていると述べる。

味的に（‘strange’より）珍しい言い回しを修飾する言葉ではないかと思われる。「不思議」は翻訳中に幾度も反復され、逍遙が『テムペスト』について評価する不思議（驚き）の換喩となっている。なお、劇中でおそらく最も有名なミランダの台詞でも「不思議」は1行目で使用され、目立っている。

O wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! O brave new world.

That has such people in't. (5.1.181-4)<sup>(31)</sup>

まア！不思議な！おゝ、まア多数の立派な生類！人間といふ者は、まア、何たる美しいものぢや！かういふ人達の住んでいる處は、まア、何という見事な、<sup>めづら</sup>新奇怪しい世界であらう！<sup>(32)</sup>

逍遙の翻訳において「不思議」がどのように用いられているのかについて、該当する26箇所を以下に引用しながら詳しく検討してみたい。

#### 1. 不思議な廻り合せで<sup>(33)</sup>

By accident most strange (Prospero, 1.2.178)

原作のリズムは **accident** より **strange** を強調するが、翻訳はこうした相違を強調せず、一連の a 広母音を配置して、不思議な感覚を伝える。

(31) 原作からの引用は Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan, ed. *The Arden Shakespeare: The Tempest* (Bloomsbury, 2011), revised edition に拠る。

(32) 坪内逍遙訳、『テムペスト』(1915)、逍遙協会編、『逍遙選集』5、第一書房、1977、161頁。

(33) 同上、67頁。

2. 予の栄枯盛衰は不思議な一つの瑞星に懸つてゐる<sup>(34)</sup>

my zenith doth depend upon / A most auspicious star. (Prospero,  
1.2.181-2)

「不思議」は **most auspicious** の同義語として弱いので、不思議な感動は「栄枯盛衰」と「一つの瑞星」という並列構造に転移される。同時に「不思議な」は文章のリズムの中心となる。

3. 父様のお話が、あんまり不思議なので、つい眠たうなつた。<sup>(35)</sup>

The strangeness of your story put / Heaviness in me. (Miranda,  
1.2.307-8)

原作の簡素な文構造はかなり拡大されている上<sup>(36)</sup>、英語の名詞 *strangeness* は翻訳で形容詞句となっている。

4. 第一に承はりたいは、(最<sup>いっ</sup>ち後で申しますものゝ) おゝ、不思議なお

(34) 同上, 68 頁.

(35) 同上, 73 頁.

(36) 翻訳理論家 Antoine Berman (‘Translation and the trials of the foreign’ (1995), in Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader* (Routledge, 2021), pp.247-60) は、文学翻訳には 12 の「変形」(12 *deforming tendencies*) が観察されると論じる。「拡大」(*expansion*) はその一つで、その他はそれぞれ「合理化」(*rationalisation*)、「明確化」(*clarification*)、「強化 (大言壮語等)」(*ennoblement*)、「文芸性の低下」(*qualitative impoverishment*)、「語数等の低下」(*quantitative impoverishment*)、「原作のリズムの喪失」(*destruction of rhythms*)、「原作に内在するパターン (比喩等) の喪失」(*destruction of underlying networks of signification*)、「言語パターンの喪失」(*destruction of linguistic patterns*)、「自国語の言葉遣いの喪失 (或いはその軽妙化)」(*destruction of vernacular networks or their exoticisation*)、「文語と熟語の喪失」(*destruction of expressions and idioms*)、そして「標準語と方言の関係を抹消すること」(*effacement of superimposition of languages*) となる。3 番の引用における「拡大」の例に加えて他の引用箇所を見てみると、例えば 7 番は「明確化」、14 番は「強化」の例とも考えられる。

方！あなたは只の娘御でおありなさるのか<sup>(37)</sup>

Which I do last pronounce, is (O you wonder!) / If you be maid or no? (Ferdinand, 1.2.427-8)

ファーディナンドがミランダに未婚かどうかを聞く台詞では敬語が目立っている。

5. おゝ、不思議な者ではない。わたしは處女<sup>むすめ</sup>ぢや。<sup>(38)</sup>

No wonder, sir, / But certainly a maid. (Miranda, 1.2.428-9)

翻訳はミランダの自律を鮮明に伝える。

6. 併しながら、吾々のやうに不思議の冥助を得るものは<sup>(39)</sup>

But for the miracle, / I mean our preservation (Gonzalo, 2.1.6-7)

「冥助」はキリスト教の言葉でなく、日本の信仰における神と仏による保護を暗示する言葉である。「しかしながら」の後の僅かな隙間は21音節の長い文章を導き、ゴンザーローの信心深い感謝の心を伝える意識である。

7. みんなが不思議に眠たがつてゐる！<sup>(40)</sup>

What a strange drowsiness possesses them! (Sebastian, 2.1.199)

翻訳は *possesses* (とらえる) を省略し、代わりに副詞句「不思議に」

(37) 同上, 80 頁.

(38) 同上.

(39) 同上, 85 頁.

(40) 同上, 96 頁.



がリズムの中心になる。

8. 窮すりやとんだ不思議な相方と同衾をするものだなぁ。(41)

Misery acquaints a man with / strange bedfellows! (Trinculo, 2.2.38-9)

この「不思議」の言い回しは原作の意味からややずれるが、トリンキュローのユーモアを大いに伝える。

9. 俺はおのしに従ふよ、おのし偉い偉い不思議な人！(42)

but follow thee, / Thou wondrous man. (Caliban, 2.2.160-1)

形容詞「偉い」を重複するのは逍遙らしい文体で、ここでは「不思議」と共鳴してキャリバンの無邪気な畏怖を伝え、古風な代名詞「おのし」の繰り返しに乗って、ダイナミックなリズムを作り出す。

10. 下等な泥酔漢<sup>けち</sup>を偉い偉い不思議な人だと言やァがる！(43)

to make a / wonder of a poor drunkard! (Trinculo, 2.2.162-3)

トリンキュローはキャリバンの熱狂を冷たく真似る。

11. さてさて不思議な愉快的な音楽でござりますわい！(44)

Marvellous sweet music! (Gonzalo, 3.3.19)

---

(41) 同上, 106 頁.  
 (42) 同上, 113 頁.  
 (43) 同上, 113 頁.  
 (44) 同上, 131 頁.

副詞の重複「さてさて」は、敬語動詞と終助詞とも反響し、形容詞二つだけではゴンザーローの独特の驚きを伝えることができないことを示唆している。

12. 奇怪な塩梅に消えてなくなりました。<sup>ふしぎ</sup>(45)

**They vanished strangely! (Francisco, 3.3.39)**

翻訳では、フランシスコの言葉の劇性を伝えるため、同義語二語を並べるシェイクスピア自身の表現技法が利用されている。

13. いろいろに苦しめたのは、愛情の深淺を試さんが爲であったが、不思議に養う其試験にお堪へなされた。<sup>(46)</sup>

**All thy vexations / Were but my trials of thy love, and thou / Hast strangely stood the test. (Prospero, 4.1.5-7)**

「不思議に」が読点の直後に位置することで、原作の語順と似た構造となり、台詞の荘厳なりズムを強める。

14. 美しいとも何とも言ひやうのない不思議な音楽ぢや!<sup>(47)</sup>

**This is a most majestic vision, and / Harmonious charmingly. (Ferdinand, 4.1.118-9)**

ここでも逍遙は、女神らの仮面劇を観るファーディナンドの喜びと驚きを伝えるため、同義語二語（「言ひやうのない」と「不思議」）を配置している。翻訳の言葉遣いは、原作よりも明確に、ファーディナン

---

(45) 同上, 132 頁.

(46) 同上, 137 頁.

(47) 同上, 143 頁.

ドが舅プロスペローの後継者に相応しい人物であることを示している。

15. かういふ不思議な通力を具へられた舅御<sup>(48)</sup>

**So rare a wondered father (Ferdinand, 4.1.123)**

これもパラフレーズとして「不思議」とその意味に関連する「通力」とを配置することで強いリズムを作り出し、ファーディナンドの「舅御」に対する尊敬の念を表す。

16. これは不思議ぢや。父上は何か甚<sup>きつ</sup>う腹を立ててみなさるやうぢや。<sup>(49)</sup>

**This is strange. Your father's in some passion / That works him strongly. (Ferdinand, 4.1.143-4)**

この台詞でファーディナンドは「不思議」を最も一般的な意味で使用している。

17. 有る限りの苛責<sup>かしゃく</sup>や不思議や驚駭<sup>おどろき</sup>が、此處には存在してゐる。<sup>(50)</sup>

**All torment, trouble, wonder, and amazement / Inhabits here (Gonzalo, 5.1.104-5)**

原作の 'torment' と 'trouble' をひとつの連語（「苛責」）に集約させ、文章の頭韻を強調する。

---

(48) 同上, 143 頁.

(49) 同上, 145 頁.

(50) 同上, 157 頁.

18. 若しこれが夢でないならば、不思議に由来のあることに相違ない。<sup>(51)</sup>

This must crave - / An if this be at all - a most strange story.  
(Alonso, 5.1.116-7)

翻訳の複雑な文法構造はアロンゾーの驚きを一層上手く伝えている。

19. 不思議にもお前さんがたが難船せられた其同じ岸邊に上陸して<sup>(52)</sup>

who most strangely / Upon this shore, where you were wrecked,  
was landed (Prospero, 5.1.160-1)

原作と同じく「不思議」が台詞の始めに位置していることで、プロスペローの説明が効果的に導入されている。

20. 少なくとも、わしが満足したほどに貴下<sup>あなた</sup>が満足なさるべき不思議の物を御覧に入れませう。<sup>(53)</sup>

At least bring forth a wonder to content ye / As much as me my dukedom. (Prospero, 5.1.170-1)

「不思議」の政治的含意が、複雑な従属節（「満足したほど」云々）が単純な意志動詞の構文（「いれませう」）の中に入っていることで示唆される。

21. 實にどうも不思議な事だ！<sup>(54)</sup>

A most high miracle! (Sebastian, 5.1.177)

---

(51) 同上, 158 頁.

(52) 同上, 160 頁.

(53) 同上.

(54) 同上, 161 頁.

原作の‘miracle’（奇跡）と比較して、「不思議」は強い意味を持たないように思われるが、副詞「どうも」の挿入によってその意味が強調されている。

22. まア！不思議な！<sup>(55)</sup>

O wonder! (Miranda, 5.1.181)

翻訳者が加える「まア」はミランダの「不思議」に含まれる純粋な驚きや誠を表現している。

23. どれもこれも，尋常普通の事ではないわい。いよいよ出でていよいよ不思議ぢや。<sup>(56)</sup>

These are not natural events; they strengthen / From strange to stranger. (Alonso, 5.1.227-8)

副詞表現「どれもこれも」と「愈々」は並行に働いて、アロンゾーの畏敬の念を正確に伝えている。

24. 人間のつひぞ辿つたこともない實に不思議な八重やへ襷だすきみち路とも評すべきぢや。<sup>(57)</sup>

This is as strange a maze as e'er men trod (Alonso, 5.1.242)

翻訳は原作の台詞を大幅に拡張し、リズムによって「不思議」の意味に重みを加える。

(55) 同上.

(56) 同上, 164 頁.

(57) 同上.

25. あまり此事の不思議なお心をお勞しなさるな<sup>(58)</sup>

Do not infest your mind with beating on / The strangeness of this business. (Prospero, 5.1.246-7)

これもプロスペローの性格に相応しく荘嚴な翻訳になっている。

26. あの者はわたしらの未だ會つて見たこともない奇異なものぢや。<sup>(59)</sup>

This is a strange thing as e'er I looked on. (Alonso, 5.1.290)

前書きによると、逍遙は怪物キャリバンの台詞の翻訳に最も「困った」とされる。ここでアロンゾーがキャリバンを指差して、「奇異」と呼ぶ所に彼の人種差別的な優越感が示される一方、ルビ振り仮名で読みが補足されることによって、「不思議」の意味が付与される<sup>(60)</sup>。

以上で見た「不思議」の反復の意義を強調し過ぎるのは大きな間違いであろう。逍遙の訳語選択の要因は主に文体・文脈にあり、原作で‘strange’が使用されるうちの9箇所は「不思議」以外の言葉で翻訳されている<sup>(61)</sup>。「不思議」

(58) 同上。

(59) 同上, 167頁。

(60) 同上, 49頁。

(61) 1. ‘And to my state grew stranger’ (Prospero, 1.2.76), 「漸々國事に遠ざかつて」, 同上 63頁; 2. ‘Into something rich and strange’ (Ariel, 1.2.402), 「寶と化しぬ」, 79頁; 3. ‘what strange fish / Hath made his meal on thee?’ (Alonso, 2.1.113-4), 「どんな怪魚の餌食となつてゐることやら!」, 91頁; 3. ‘I heard a humming, / And that a strange one too’ (2.1.318-9), 「何かブンブン唸るやうな妙な聲が聞こえました」, 103頁; 4. ‘A strange fish!’ (Trinculo, 2.2.27), 「變妙な魚だ!」, 105頁; 5. ‘Any strange beast there makes / a man.’ (Trinculo, 2.2.30-1), 「彼國ぢやア, 珍しい獸類さへ持つて行きやア, 人間が一匹出来上るからなア。」, 105頁; 6. ‘with good life / And observation strange’ (Prospero, 3.3.86-7), 「言へと吩咐けておいたとも, 脱さずに善う言うた。」, 135頁; 7. ‘why stand you / In this strange stare?’ (Gonzalo, 3.3.93-4), 「なぜまア其様に, きよるきよると見廻してばかりおいで遊ばされます?」, 135頁; 8. ‘with strange 〆

をキーワードと仮定する理由は、魔術や政治的権力という『テムペスト』の主題と関連している。ハムレットの‘To be, or not to be’と同様に、ミランダの‘O brave new world’という台詞はこの劇のテーマを集約している。シェイクスピア翻訳は、原作だけではなく二つのテキストを扱っているため、原作より解釈が自由であるが、「不思議」を繰り返す（「立派」と「見事」も逍遙がよく繰り返す言葉<sup>(62)</sup>）という修辞法はナラティブの連続性と比喩的な深みを同時に持ち合わせるようなものではないかと考えられる。同語反復は、シェイクスピア自身がよく使う修辞的技巧であり、『マクベス』は「血」、『テムペスト』は「海」など、劇的効果を高めるものとなっている。

以上の例を見ると、逍遙が日本語の台詞の流れをうまく操作し、副詞の巧みな使用によってシェイクスピアの台詞を日本語の発話行為に適合させ、舞台向けの翻訳を作っていることが分かる。逍遙の『テムペスト』における翻訳は、シェイクスピアの弱強五歩格等の模倣が不可能であるがゆえに、「原作より低いレベル」でなされているが、「独特の語感や文脈」を作り出すものである。青年時代の逍遙は文化・文政時代の読み本をその扇情的な内容のために批判したが、歌舞伎に通ずる芝居じみた翻訳文体によって、扇情主義的な表現を「内容」から「文体」へと移し変えたと言ってもよいであろう。

### 結論：文学者としての逍遙

逍遙自身は没理想論争において海や湖のイメージをよく繰り返すが<sup>(63)</sup>、実

↘ and several noises / Of roaring, shrieking, howling, jingling chains’ (Boatswain, 5.1.232-3), 「唸るやうな、叫くやうな、吠えるやうな、かと思ふとチャランチャランと鎖が鳴るやうな、いろんな騒々しい、おそろしい物音が聞えました」, 164 頁; 9. ‘I long / To hear the story of your life, which must / Take the ear strangely.’ (Alonso, 5.1.312-4), 「来し方のお話が、是非拜承りたい、嘸耳を驚すことでありませう。」, 168 頁。

(62) 「立派」は逍遙の『テムペスト』訳において 21 回使用されており、‘good’ と ‘brave’ などに相当し、肯定的な意味を付与するような副詞表現に利用されることも多い。

(63) 没理想論争の出発点となった論文「底知らずの湖」（1891）ではシェイクスピアノ

際には作家であり、彼のシェイクスピア翻訳は元々『小説神髓』に取り上げられた技術的な問題を解決するためのものだったのではないかと思われる。『小説神髓』では、小説の主眼、筋、文体、人物描写の本質的特徴を説明している。これを読むと、(1) 逍遙の設定した近代小説の基準が極めて高かったこと、(2) 逍遙が1890年代に小説の執筆をやめ、シェイクスピアと歌舞伎の研究を始めたのには正当な理由があったことが分かり、この2点についての洞察を深めることができるように思われる。『小説神髓』の結論の部分で彼は次のように述べている。

小説中の人物を作るに当たりて最も注意を要すべき事は作者の性質を掩い藏して之を人物の挙動の上に見えしめざるようする事なり<sup>(64)</sup>

逍遙が、自国の作家ではなく、シェイクスピアという海外の作家に「性質を覆い隠し」たのは、シェイクスピアが「性質を覆い隠すことができる」最も優れた劇作家であったためである。逍遙にとって、シェイクスピアの作品に「性質を覆い隠す」ことはさほど難しいことではなかったとはいえ、逍遙は読者中心の理論を持ち、彼自身もシェイクスピアの読者であったため、原文中心の翻訳者より性質を翻訳に覆い隠すのは難しかったのではないかという矛盾はあるかもしれない。逆に言えば、歌舞伎は逍遙の主な文化基準であったため、彼のシェイクスピア翻訳は「歌舞伎臭い」という評判があった。しかし、逍遙がシェイクスピアの登場人物と自分を重ね合わせることがあったかといえば、必ずしもそうではなかったように思われる。

前節でナラティブの連続性と比喩的深みのパラダイムの概要を述べたが、比喩的深みは何よりも人物描写の問題であると考えられる。Michael C.

↘ の想像力を「底知らずの湖」のように理想的と考えている逍遙も「想像力」を持っていることを忘れてはいけない。

(64) 坪内逍遙. 『小説神髓』(1885), 稲垣達郎編. 『坪内逍遙集』筑摩書房, 1969, 56頁.



Brownstein によると、シェイクスピアは物語の筋と登場人物を統合させるという独特の能力を持ち、これは逍遙だけでなく、明治憲法の下で新しい主観性を追求した同時代の日本人にも大きな影響を及ぼした<sup>(65)</sup>。主観性が内面性を深めるという関連に基づき、逍遙はハムレットという強いキャラクター像に惹かれている。逍遙にとって、ハムレットの魅力は、シェイクスピアの「底知れぬ」想像力から生まれたものであることを意味し、無限に魅力的で「不思議な」人物であったと言えるであろう。

シェイクスピア作品の登場人物は明治末期から日本で徐々に知られるようになったが、それがどれ程日本の伝統文化に適合するかという疑問があったと思われる。逍遙は、シェイクスピア作品の登場人物が近代の日本人に理解されやすいと信じ、次のように述べる。

あの複雑な、時としては、怖ろしく簡約な、故事に絡んだ、比喩澤山な、而も古い文法で縫られていて、イギリス人にさえ注釈なしでは読みこなせないような名文が、不思議にも活々躍動して、其語の一々が、どうやら直接にわが心線に触れるように感ぜられる。竟には、それを口にしてあるポーシャやクレオパトラやビヤトリスやプロスペローやステファノーやボットムやマクベスやマクベス夫人が、わが昭和の今日に、どこかそこいらにいるのではないかとさえ思われる。<sup>(66)</sup>

言い換えれば、シェイクスピアの台詞がどんなに難しいとしても、シェイクスピア作品の登場人物は近代日本人の心を打つものであった。それは逍遙の述べる言葉の「情味」と「調味」<sup>(67)</sup>によって実現している。逍遙は翻訳の序説で、

---

(65) Michael C. Brownstein, 'Tsubouchi Shōyō on Chikamatsu and drama', in Amy Vladeck, ed., *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations* (Columbia University Press, 1997), pp.279-89.

(66) 坪内逍遙、「自分の翻訳について」(1928), 逍遙協会編、『逍遙選集』別冊5, 第一書房, 1978, 257頁.

(67) 同上

登場人物を歌舞伎役者に喩える。例えば『真夏の夜の夢』のパックと『テムベスト』のキャリバンを狂言回しに例えることもあるが<sup>(68)</sup>、逍遙の没理想理論では、個々の人物の意義は固定概念の典型より幅広いものだと思う。

1934年、翻訳の新修版刊行に際し、中央公論社編集局の一人が「博士の完訳は、将来必ず国劇刷新運動の旗印ともなり、極東に於けるシェイクスピア宗の聖書ともなって、芸術界に於ける幾多の新十字軍を促す動機ともなるであろう」<sup>(69)</sup>という希望を表明した。大言壮語の言い回しかもしれないが、これは逍遙が帝国大学で習得した功利主義<sup>(70)</sup>に立ち返ることを意味し、逍遙の翻訳は20世紀の日本にシェイクスピアの想像力を解き放つものであると結論づけることができるのではないか。

——文学部教授——

---

(68) 坪内逍遙訳、『テムベスト』(1915)、逍遙協会編、『逍遙選集第』5、第一書房、1977、50頁。

(69) 坪内逍遙訳、『シェイクスピア入門』、中央公論社出版部、1934、9頁。

(70) 大島芳材。「坪内逍遙とシェイクスピア」、『立正大学人文科学研究年報』4(1983)、51頁。