

## 坪内逍遙のシェイクスピア受容—戯曲と台詞を巡って

佐々木 隆

### プロローグ

日本におけるシェイクスピア受容において坪内逍遙(1859-1935) (以下、「逍遙」と略す)の果たした役割はこれまでも多くの研究者によって論じられてきた。特に日本語への個人による翻訳全集の達成は、現在のシェイクスピア翻訳の基礎となっていることを否定する者はいないだろう。逍遙自身が5段階の変遷について自ら述べていることはもちろんのこと、逍遙訳についてはこれまでも論じられることが多かったが、その根本にある「戯曲と台詞劇」に対する逍遙の理解についてここでは考察する。

### 1 シェイクスピア翻訳：原文からの翻訳

明治における翻訳の対象について本間久雄(1886-1981)は末広鉄腸「著書翻譯ハ時勢ニ従フノ説」(1878)を取り上げ、次の様に述べている。

翻譯の対象そのものも亦、維新以来時勢の必要に応じて変わって来たことを述べて、維新前後から、明治2、3年頃まではひろく西洋事情を記したものの、又は、簡単な万国史、英米の歴史等であり、その後は、一変して政体書となり、再変して法律書となり、10年前後からは次第に小説其他人情、風俗を書いたものが翻譯されるやうになったと云ってある。<sup>(1)</sup>

シェイクスピアについて言えば、当初はラム姉弟『シェイクスピ

物語』(*Tales from Shakespeare*, 1807)の翻訳が先行していた。1883年は日本のシェイクスピアを考える時、シェイクスピアの原文からの翻訳が初めて発表された画期的な年である。河島敬蔵(1859-1935)が原文の逐語訳として『欧州戯曲ジュリアス、シーザルの劇』と題して、『日本立憲政党新聞』に2月27日から4月11日にわたって連載した。

『欧州戯曲ジュリアス・シーザルの劇』が立憲政党新聞に掲げられたのも、同様に政治的意味を寓されてみたものに違ひない。訳者は河島敬蔵氏、河島氏はその頃立憲政党员で度々政談演説などをしてゐる、文章の校閲者は小宮山天香であつたといふ。これは明治最初のシェイクスピア原文全訳である。河島氏はこの外にも幾編かのシェイクスピアを翻訳しかけて居り、遂にはシェイクスピア全集に及ぶつもりであつたといふが、それは実現せず、僅に十九年に『春情浮世之夢』を訳刊したのみで終つた。(2)

3年後には天香逸史(小宮山桂介)(1855-1930)と鶯林学人(河島敬蔵)訳によって、沙士比亜戯曲と題して『ジュリアス・シーザー』を『羅馬盛衰鑑』(駸々堂、1886年9月)が出版された。河島敬蔵は同年5月には『ロミオとジュリエット』を露妙樹利戯曲と題して『春情浮世之夢』(耕文舎)を出版している。

この時期河島敬蔵と同じく、早くからシェイクスピア劇の翻訳に取り組み、後に日本で初めてシェイクスピア作品の全訳を果たした逍遙は『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』(東洋館、1884年5月)を出版した。『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』には2つ大きな問題が隠されている。第1に逍遙の翻訳に対する考え方。第2に何故、『ジュリア

ス・シーザー』を取り上げたのかということである。ここでは第1点について論じる。

## 2 戯曲とは

坪内逍遙の翻訳に対する姿勢は、実は「戯曲とは何か」という非常に大きな問題が隠されているのだ。これは『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』(1884)の「附言」を見れば明らかである。

原本はもと臺帳の粗なるものに似て、たゞ臺辭のみを用ひて綴りなしたる者なれば、所謂戯曲にあらず。こゝの院本とは全く體裁を異にしたる者なるを、今此國の人の爲めにわざと院本體に譯せしかば、原本と比べ見ば或は不都合の廉多かるべし。見ん人これを諒せよ。<sup>(3)</sup>

ここで注目すべきは「たゞ臺辭のみを用ひて綴りなしたる者なれば、所謂戯曲にあらず」と述べている点である。少なくとも逍遙は1884年の時点でシェイクスピア劇を「戯曲」ではないと考えていた。あるいは、西欧の演劇に慣れていない読者への配慮から院本体で訳したことになる。その理由は「たゞ臺辭のみを用ひて綴りなしたる者」、「臺辭」には実際には「せりふ」とルビがふってあるが、一般的な理解の代弁として逍遙の理解では「せりふだけを用いているためシェイクスピア劇は戯曲ではない」と記したのではないだろうか。そのため「院本體」に翻訳したと述べているのである。「院本」とは歌舞伎脚本中、人形浄瑠璃の院本をそのまま移入したもので、義太夫節が必ず伴うことになる。浄瑠璃の詞章の全編を一冊に収めてある脚本ということになる。では逍遙の考える「戯曲」とはどんなもの

であろうか。日本のそれまでの歌舞伎・能・狂言は「戯曲」ということになり、西洋演劇を代表するシェイクスピア劇は台詞のみで書かれており、それは「戯曲」ではないということだ。「戯曲」の意味の原点は中国に由来する。「戯曲」は舞踊や雑技、特に「曲」は歌謡の意味で、その特徴としては劇中に舞踊や歌謡が用いられることが一般的である。日本の伝統である能狂言、歌舞伎はその意味で戯曲である。能狂言、歌舞伎からこの要素を抜いてしまえば能狂言、歌舞伎自体が成立しない状態となる。逍遙の戯曲観にこうしたことが根底にあるとすれば、シェイクスピアに代表される西洋演劇を「戯曲」と呼ぶことはできないだろう。

戦国時代に日本を訪れたルイス・フロイス (Louis Frois, 1533-1597)の “*Tratado em que se contem muito susintae abreviadamente algumas contradições e diferenças de costumes antre a gente de Europa e esta provincial de Japão*”(1585)では「第13章 日本の劇、喜劇、舞踊、歌および楽器について」の項目がある。本書は『日欧文化比較』や『ヨーロッパ文化と日本文化』の題名で翻訳されている。ここで注目すべき記述を幾つか紹介しておきたい。

われわれの劇は談話によって演じられる。彼らのはほとんど常に歌い、または踊る。<sup>(4)</sup>

われわれの舞踊は太鼓の響につれて姿態をかえるが、歌は歌わない。日本の舞踊では必ずいつも太鼓の音につれて歌。<sup>(5)</sup>

われわれとはポルトガル人のフロイスが感じたことを客観的に表現した主語ということになる。当時はまだイギリス人が日本に上陸し

たという記録がないため、シェイクスピアを代表される同じ西洋演劇と比較した描写としても、日本の演劇の特徴が「曲」であることを示していると同時に西洋演劇が談話、すなわち台詞劇であることを如実に表していることになろう。

また、明治に入ってからのものであるが、ヨーロッパにおけるジャポニスムの影響を受けて刊行された *Le Japon Artistique* (『日本の藝術』) にアンドレ・ルクールが日本演劇について「曲」に関する次のような指摘をした箇所がある。

音楽は舞台と同じ高さで左手の、半分透けてみえるすだれのうしろに隠れて演奏される。そのすだれは場面に従って変わることがある。音楽はほとんど絶え間なく奏でられ、情景の意味合いにできるだけ合わせて、ある時は重々しくあるいは切れ切れに、悲痛にあるいは陽気に、ひかえめにあるいは熱狂して、鈍くあるいは騒々しくと、様々なメロディーで快活に従ってゆく。この旋律はまた自然のつぶやきをも表現する。<sup>(6)</sup>

ルクールは日本の演劇が中国を源泉としていることを述べながらも、日本では演劇が独特な発展を遂げたことを指摘している。

歌舞伎と人形浄瑠璃との関係は複雑であるが、人形浄瑠璃は「語り手である太夫が、ことばと旋律によって物語を語る」<sup>(7)</sup> ことが特徴であり、歌舞伎においてもその影響は大きい。小津次郎『シェイクスピア登場』(1989)でも次の様に指摘されている。

当時の通念に従えば、シェイクスピアのテキストは「戯曲」ではなかったものであり、逍遙は院本体で、つまり、会話の部分と地の文を混淆させて訳出したのである。<sup>(8)</sup>

逍遙の翻訳態度について佐藤美希「翻訳序文に見る明治の英文学翻訳と英文学研究」(2006)で同じ様に次のように述べている。

逍遙の翻訳態度は非常に明快である。第一は、逍遙が考える日本人にとっての戯曲形式とは院本であり、日本人読者がわかりやすいように西洋の戯曲の形式ではなく日本の形式に倣ったということである。第二に、逍遙は意味が分かりやすいことと、原文の内容を失わないことを重視した。院本の形式に倣ったことや、「彼我思想の異なるままにいかやうにも譯しかたき條なきにあらず、それらは譯者の意匠をもてことさらに取捨し又は骨を換へたるもあり」という態度は、宇田川や魯文の翻訳態度と酷似している。

前述の通り、逍遙は日本における初期の英文学講義を受けて自らも英文学研究者になった。その彼が宇田川や魯文と同様の翻訳を行ったというのは着目すべき点である。宇田川や魯文は戯作者・ジャーナリストであり、彼らの翻訳を新聞に連載したことからもわかるように、芝居の改良・成功・新規さを念頭に置いた一般読者のエンターテインメントとしてシェイクスピアを翻訳紹介している。<sup>(9)</sup>

1884年頃の逍遙の演劇観は日本の伝統である能狂言、歌舞伎と同様に西洋演劇をとらえようとしたということにある。しかし、逍遙は同時にシェイクスピア劇については台詞を中心にした劇であるとの認識をしていたことは、西洋演劇の本質をとらえていることにもなる。院本体で翻訳した背景にはこうした逍遙の演劇観が反映されていたことが重要であろう。

さらに小津は逍遙の読者への配慮として次の様にも述べている。

別の言葉でいえば、戯曲を読者に抵抗なく受け入れしめるための措置であったわけで、それによって読者は、台詞と台詞のあいだの濃密な空間を自らの努力で埋める必要がなくなったのである。また、逍遙が台詞に院本スタイルを選んだというのも、同じく読者の抵抗感をできる限り少くせんがための工夫であったろう。河島敬蔵が次に『ロミオとジュリエット』を訳出するに当たって、「坪内君のシーザル奇談に習ひ」、部分的にはあるが、院本スタイルを用いているところから察すれば、逍遙の方式は当時としては一応の成功を収めていたのであろう。<sup>(10)</sup>

逍遙の翻訳のスタイルについては渡辺喜之「塞撒奇談」の注釈で次のように指摘している。

この『自由太刀余波鋭鋒』は、シェイクスピアの「原本」を用いたという点では原典訳の部類にはいるが、冒頭に浄瑠璃の「大序(だいじょ)」(幕開き)を思わせる語り出しをつけたほか、作中のト書きの部分を脹らませて浄瑠璃の文言に換えながら、台詞も十全に脚色し、時に創作も交えている。<sup>(11)</sup>

逍遙は自分自身のシェイクスピア理解の他に読者への配慮があったことは、「此国の人を爲めにわざと院本体に訳せしかば」<sup>(12)</sup>と述べていることから明らかである。

『小説神髓』(1887)が出版されるまでの翻訳全体の考え方について、本間久雄「英文学受容史上の問題—翻訳より翻案へ」(1969)でも次のように論じられている。

新しい時代のための新しい文学を提唱する迄は、その殆んどが低俗卑浅な戯作文学であり、そして、それらの戯作文学によって養はれてゐた一般大衆は享受上の何等の準備もなく突如として、西洋文学に接した場合、彼等がそれを鑑賞、理解し得ぬのは無論のこと、恐らくは、それらを読まうとする何等の興味をすらも感じ得えなかつたにちがひないのである。翻訳者は、この点を考へ、読まうとする興味を先ず以て読者に喚起しようとしたのである。彼等が、翻訳書に上記の例の示すやうに、わざわざ、読本や草双紙や人情本などを連想させる書名を用ゐたのは、このためであつた。つまり、縁遠い外国物ではなく日本のものだといふ親近感をあらかじめ読者に持たせて置かうとする婆心であつた。そこに、当時の翻訳者には、今日の人の思ひも及ばぬ苦勞があつたのであつた。<sup>(13)</sup>

逍遙は自らの西洋演劇の理解を進めると共に、当時の読者への配慮も同時に行つていたのである。

### 3 坪内逍遙の理解<sup>(14)</sup>

逍遙がシェイクスピア劇について理解していたことは大別すると2つある。第1にシェイクスピア劇が台詞劇であること。第2に当時の一般対象にとって台詞劇を理解することは難しかったこと。

第1の台詞劇について言えば、伝統芸能である日本の歌舞伎・能・狂言は「戯曲」であり、西洋演劇を代表するシェイクスピア劇は台詞のみで書かれているため、シェイクスピア劇は「戯曲」ではないという演劇観が逍遙の根底にあるとすれば、シェイクスピアに代表



される西洋演劇を「戯曲」と呼ぶのは難しかったことになる。逍遙は自身の理解と読者への配慮があったと考えられる。1884年頃の逍遙の演劇観は日本の伝統である能狂言、歌舞伎と同様に西洋演劇のドラマトゥルギーをとらえようとしたということにある。この時、逍遙は同時にシェイクスピア劇を、台詞を中心にした劇であるとの認識をしていたことは、西洋演劇の本質をとらえていることになる。

第2に逍遙がもうひとつ理解していたことは、当時の一般大衆にシェイクスピアを台詞劇として翻訳しても受け入れられないだろうということだ。このあたりは逍遙自身のシェイクスピア理解を一般大衆へ押し付けずに、あえて院本体による翻訳によって西洋演劇のスタイル、筋立てや人間描写をまず理解してもらおうとしたことが現れている。

#### 4 西洋演劇を理解するために

逍遙が『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』(1884)を発表した頃、時代はちょうど演劇改良運動の時代を迎えていた。伊藤博文(1841-1909)の娘婿である末松謙澄(1855-1920)が1886年8月に演劇改良会を設立した。伊藤博文、渋沢栄一(1840-1931)など当時の政・財・学界の名士の賛同を得て、歌舞伎の高尚化、上品化、作者の地位向上、洋風新劇場の建設を提唱した。第1に従来演劇の陋習を改良し、好演劇を実際に出さしむる事、第2は演劇脚本の著作をして荣誉ある業たらしむる事、第3は構造完全にして演劇其他音楽会、歌唱会等の用に供すべき一演技場を構造する事である。この演劇改良会を中心にした演劇改良運動は1887年4月に天覧劇を実現させることになるが、その後、政治状況の変化もあり、1888年には演劇改良会は消滅した。<sup>(15)</sup>

天覧劇の実現に伴い、歌舞伎の地位は以前よりも向上したが、演劇改良会の目指した成果が達成されたわけではない。こうした中で逍遙は1886年10月に『劇場改良法』を発表し、その中で脚本の改良を第1にすべきであると主張し、演劇改良運動とは違って脚本を重視したのである。逍遙は翻訳や演劇改良運動を経て、日本演劇に新しい風を起こすために、西洋演劇の理解に努めたのである。そのプロセスには以下のようなポイントがあったのではないかと考えられる。

『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』(1884)

○戯曲と台詞劇の違いを認識し、一般の人にわかるようにするため、この段階ではあえて、院本風に訳した。

『劇場改良法』(1886)

○演劇改良について、脚本を第1に考えた。上記との関係が大いにある。

『延葛集』(1890)

○近松門左衛門の研究の回覧誌として創刊。その後の近松研究会もあるが、「この前身として、同じく逍遙中心の学生による同人誌『延葛集』があり、誌上で修辞の訓練に近松を研究し、シェークスピアの戯曲を対象とする新しい文芸批評の方法を確立する訓練材料としても近松が選ばれていた。」<sup>(16)</sup>

「功過録としてのシェークスピア」(1894)

朗読研究会設立(1890)

○「逍遙の朗読の目的はあくまで新しい国劇、劇術の樹立にあったから、自身の研究鍛錬は生涯にわたり絶えず続けられた。そのため逍遙を中心とする朗読研究会も早くから生まれている。」<sup>(17)</sup>

「読法を興さんとする趣意」(1891)

「近松研究会の辞」(1896)

易風会(1905)

○文芸協会の前身となる演劇団体で、1890年に始めた朗読研究会がその母体。

文芸協会設立(1906)

○『ベニスの商人』の「法廷の場」試演(1906)

○『ハムレット』の本格的翻訳上演(1911)

『沙翁傑作集』・『沙翁全集』(1909～1928)

○逍遙の翻訳のスタイルの変化

第1期 1883年の頃の「浄瑠璃まがいの七五調」の自由訳。

第2期 1895-1896年は注釈を本位とした翻訳で、逐語訳につとめた雅文調。

第3期 1908-1909年頃の文芸協会の実演を目的にした試訳であったが、歌舞伎調の七・五調、能の狂言口調だけは捨てかねた文体。

第4期 文語口語錯交時代。

第5期 現代語本位訳の時代。

「脚本の朗読法」(1920)

○逍遙の朗読法

第1 機械的読法(死読法)

第2 文法的読法

第3 論理的読法(心理的読法)

「脚本朗読術研究の必要」(1929)

逍遙は翻訳により日本演劇と西洋演劇のドラマトウルギーの相違点をつかみ、日本演劇では近松門左衛門、西洋演劇ではシェイクス

ピアを取り上げた。演劇は脚本を舞台上で役者が台詞を発してはじめて命が込められることになる。逍遙が最後まで脚本、台詞こだわったことはその翻訳の変遷を見れば明らかであるが、この背景に逍遙が朗読法にこだわっていたことを考えれば、台詞としての翻訳を考えていたことは明らかである。

## エピローグ

戦国時代に来日したフロイスが奇しくも、西洋と日本の演劇の相違点を端的に指摘していたが、それは実際の上演を見て感じたことであった。逍遙はむしろ脚本を通して西洋と日本の演劇の相違点を感じ取った。逍遙にとって重要なことはシェイクスピア翻訳を台詞として翻訳することであった。このために逍遙は西洋演劇のドラマトゥルギーを研究し、国劇を向上させる為の代表としてシェイクスピアを選択した。国劇を向上させるには新しい演劇スタイルの確立が必要であった。それがこれまでの「曲」をベースにした演劇ではなく、台詞を基盤とした演劇であった。その為にシェイクスピアを翻訳することで台詞劇の有り様を研究し、役者が発話するための台詞として、脚本の朗読に注目したのである。逍遙は1928年に『沙翁全集』を完成させてもなお、朗読術、台詞術にこだわっていたのは、台詞としての翻訳にこだわっていたからである。

## 注

- (1) 本間久雄「英文学受容史上の一問題—翻訳より翻案へ」(『立正大学人文科研究所年報』第7号、立正大学、1969年12月)、p.51。  
\* 末広鉄腸(末廣重恭)が『瀟瀟叢談』(第1号、馬耳念佛社、

1878年12月)に掲載した「著書翻譯ハ時勢ニ從フノ論」について取り上げたもの。

- (2) 柳田泉『明治初期の翻訳文学』(松柏館書店、1935年2月)、p.51.
- (3) 坪内雄蔵『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』(明治文化研究会編『明治文化全集』第22巻、翻譯文藝篇、日本評論社、1927年10月)、p.334.
- (4) ルイス・フロイス／岡田章雄訳注『ヨーロッパ文化と日本文化』(岩波書店、1991年6月)、p.170.
- (5) Ibid., p.172.
- (6) アンドレ・ルクー／金森修訳「24 日本演劇」(大島清次・瀬木慎一・芳賀徹・池上忠治翻訳・監修『藝術の日本』美術公論社、1981年1月)、p.326.
- (7) 田口章子『歌舞伎と人形浄瑠璃』(吉川弘文館、2004年1月)、p.40.
- (8) 小津次郎『シェイクスピア登場』(紀伊國屋書店、1989年12月)、p.205.
- (9) 佐藤美希「翻訳序文に見る明治の英文学翻訳と英文学研究」(『北海道大学大学院国際広報メディア研究科院生論集』第2号、北海道大学大学院国際広報メディア研究科、2006年3月)、pp.75-76.
- (10) 小津次郎『シェイクスピア登場』、p.206.
- (11) 渡辺喜之「塞撒奇談」(三六四頁注一一)(中川久定他注『翻訳小説集』(1)(新日本古典文学大系明治編14、岩波書店、2013年1月)、p.439.
- (12) 坪内雄蔵『該撒奇談自由太刀餘波鋭鋒』、p.334.
- (13) 本間久雄「英文学受容史の一問題—翻訳より翻案へ」、p.53.

- (14) 佐々木隆『日本の沙翁劇・英国のシェイクスピア劇—受容を通して見る日本文化—』（武蔵野学院大学佐々木隆研究室、2016年7月）のp.10の文体を改変し、一部追加して引用。本書は講演「日本の沙翁劇・英国のシェイクスピア劇—受容を通して見る日本文化—」（阿佐ヶ谷ワークショップ、2015年3月7日）をその後、講演録として2016年7月1日に発行し、全文をHP「佐々木隆研究室」（<http://www.econfn.com/ssk/tyosaku1/tyosaku58.pdf>）に公開した。
- (15) 佐々木隆『書誌から見た日本シェイクスピア受容研究』（佐々木隆、2002年4月）、p.7.
- (16) 鳥越文蔵「近松研究会」（財団法人逍遙協会編『坪内逍遙事典』平凡社、1986年5月）、p.233./なお、坪内逍遙の「近松門左衛門とシェイクスピア」の比較研究については、佐々木隆「書誌から見た『近松門左衛門とシェイクスピア』比較研究」（『武蔵野学院大学大学院研究紀要』第4輯、武蔵野学院大学、2011年4月、pp.31-43）ですでに論じた。
- (17) 菊池明「朗読研究会」（財団法人逍遙協会編『坪内逍遙事典』平凡社、1986年5月）、p.395./なお、最近の朗読によるシェイクスピア・パフォーマンスについては「朗読シェイクスピア」（『むらおさ』第22号、2015年7月、pp.6-11）で取り上げた。