

シェイクスピア翻訳学

～ソネット十二番の三つの日本語翻訳

ダニエル ガリモア

文学評論史上、翻訳者ともなっていた評論家が多いということは、目を引く事実である。こういう評論家は、研究や出版のために原作を翻訳していたものだ。シェイクスピアの日本語翻訳の先駆者は坪内逍遙だが、逍遙は何よりも25歳という若さで書いた『小説神髓』(1885)で有名である。この本で逍遙は次のように書いている：¹⁾

小説の主脳は人情なり、世態風俗これに就ぐ。

この当時逍遙は、シェイクスピアのローマ悲劇『ジュリアス・シーザー』を、かつてなかった浄瑠璃体に翻案した後、シェイクスピア劇の徹底的な研究に乗り出し、明治時代後半からシェイクスピアの全作品を近代的で口語的な文体で翻訳しはじめ、この一大事業を1927年に完成させた。逍遙は絶えずシェイクスピアの世界観や洞察力に魅了されていたのだが、シェイクスピアの意味、あるいはシェイクスピアの「人情」というものを理解するためには、まずシェイクスピアの言葉や台詞回し、つまりシェイクスピアの「世態風俗」の研究から始めるべきであろうと考えた。このような率直な研究方法を、逍遙の場合は数年間続けたのだが、この方法はどの文学研究にも適用できるのではないかと思われる。

シェイクスピアのソネットの論理は、表面的なことから始まり、結句では人間関係あるいは詩学の特質に対する格言のような結論になるという点で、逍遙の研究の道筋と類似していると言える。しかし、シェイクスピアのソネットを、どれ程文字通り単純に読んだとしても、このソネットは、詩人が自分の誠実さに、そしてソネットの聞き手となっている美少年と「黒い女」の誠実さに強い疑念を抱いているということは明らかであろう。そしてこの詩人の不安は、翻訳学の基本的な問題を反映しているのではないだろうか。つまり、逍遙のようなシェイクスピア翻訳者は、聖なる原典と自分自身の貴重な文化の両方に同様に忠実であり続けるということは可能なことなのだろうか、という問題が浮かび上がってくるのである。

翻訳学における研究方法

翻訳学 (translation studies) は、紀元前1世紀のキケロのような古典修辞学者に遡る学問分野である。日本にも、仏教圏との歴史的な接触を通して翻訳の長い伝統がある。しかし、翻訳研究が科学的な方法を発展させたのは、この50年間のことなのである。このような方法は、特に、翻訳という行為が翻訳者を自分の社会や文化から一時的に疎外させることができるという事実に注

目している。翻訳者は、知識であれ思想であれ、あるいは美的な刺激であれ、自分自身の文化に何かをもたらすために、異文化間の空間を越えていくのである。全ての翻訳が未知の国に行く旅ではあるが、理論に基づいた原理が翻訳者や翻訳研究家が翻訳という過程に向かい、何とかその仕事をやり遂げる支えになるのである。

翻訳学において様々な研究方法が試みられてきたのであるが、以下にその概要を要約したいと思う：²⁾

- ・伝達論 (communicative model) ～使用領域や共通領域に注目し、翻訳を原典と対象文化の間の伝達として調べること
- ・語用論 (pragmatic) ～例えば、翻訳者が対象文化のなかでの妥当性を満たすために、どのような文体的選択を行っているかを調べること
- ・テキスト論 (textual) ～翻訳を言語学上の過程とすること
- ・イデオロギー論 (ideological) ～例えばフェミニズムのような、翻訳が位置している歴史上の文化的運動を調べること
- ・ジャンル論 (generic) ～翻訳者が原作のジャンル — 新聞記事であろうとシェイクスピアのソネットであろうと — をどのように利用するかを考えることだけではなく、翻訳をそのまま一つのジャンルとみなすこと
- ・経験論 (empirical) ～様々な言語から抽出された言葉や表現のコーパスを分析し、翻訳の普遍的基準を追求するために、コーパス言語学の方法を適用すること

こうした方法のなかで、伝達、テキスト、経験論はテキスト中心と、そして語用、イデオロギー、ジャンル論は文脈中心だと言えるが、いずれも坪内逍遙のシェイクスピア翻訳に適用できると考えられる。まず、翻訳は誰に向けられ、その人は原作の初期の観察とどのように違うのだろうか。シェイクスピアのロンドンは、逍遙の東京とは随分異なる場所だが、芝居を観る体験はそれほど異なるものではないかもしれない。また、どのようにすれば、翻訳者は原作と翻訳を等しいものにすることができるのか。これは訳者の創意によるところが大きいのであるが、シェイクスピア自身もしているように、別の言葉が意味的に包括することができる言葉を省くことは典型的である。翻訳の普遍的基準とは、どのようなものであろうか。一般原則として、文学翻訳は原作より簡単な言葉を使用するので、シェイクスピア翻訳は、舞台上演に特に相応しいものである。

翻訳者のスタイルとはどのようなものであろうか。またそれは、翻訳者の本来の文学とはどのような関係にあるのであろうか。シェイクスピアの強弱5歩格 (blank verse) は、日本語ではほとんど書けないので、逍遙は、シェイクスピア翻訳にリズムを与えるために別の方法を探求しなければならなかった。そして、翻訳が生み出された時代を知ることは、その翻訳を理解する上で、どのように役に立つのであろうか。シェイクスピア翻訳者ということに加えて、坪内逍遙は、明治・大正日本の新しい近代文化の先駆者であり、1901年及び1920年代に、日本女子大学のいわゆる「新しい女」について、シェイクスピアの講演をした。翻訳が特定の規則に従っているということはどういうことだろうか。逍遙の場合、彼は日本でシェイクスピア翻訳という伝統を設立し、その伝統は、福田恒在さらには小田島雄志に至る後継者たちの訳業に影響を及ぼしたのである。どちらも逍遙訳を真似ようと試みたわけではないが、逍遙は、もちろん彼らの無視できない

「先輩」なのである。

シェイクスピアの日本人翻訳者は、逍遙も含めて、文字通りに正確に翻訳する傾向にあるが、日本語のシェイクスピア翻訳を精読すれば、翻訳者が原作をどのように解釈しているかということへのヒントがたくさん隠されている。このような翻訳の精読は、詩を読むこととそれ程異なるものではないかもしれないが、詩を読むときの問題は、我々はその詩を唯一のテキストとして読むのではなく、既に読んだ幾つもの詩から得た知識と今読んでいる詩の言葉を関係づけていることである。(この意味で、翻訳研究の欠点は、おおむね原作だけに注目し過ぎていることであると言えるであろう。)さらに、翻訳の研究家が翻訳から得られるヒントは情報だけであるので、翻訳学にも、文学研究の場合と同様に、「何故か」という問いが必要となってくる。私自身の場合は、その「何故か」を理解するにあたって、特に語用論やテキスト論やイデオロギー論が役に立っている。テキストの同等性、つまり翻訳は原作に対して意味的にも修辭的にも等しいという概念を適用すると、翻訳が、外交や性的交流も含めた異文化交流という大規模な過程を反映しているということが分かる。翻訳というのは一種の比喩だが、この比喩が無意味な抽象概念になることを避け、それ以上の要因を追求し、翻訳を生み出す社会やイデオロギーを検討しなければならない。修辭学ばかりでは、不十分なのである。

語用論研究方法のなかで、近年の先駆者の一人であるアーネスト＝アウグスト・グットは、翻訳学を記号論的なアプローチから文脈上の解釈へと注意を移した。³⁾つまり、翻訳者は対象文化のなかでどのように翻訳作品を認識させるのかということである。テキスト論に関しては、私は特に1997年に研究を初めた時に、一番最初に読んだ本に影響されている。それは、1984年刊行された明海大学の仁木久恵の著書、*Shakespeare Translation in Japanese Culture*である。⁴⁾仁木自身は、翻訳理論家で、現代オランダ詩の翻訳者であったジェイムズ・ホームズの理論を適用している。⁵⁾ホームズは翻訳詩とその原作の間の関係を描く区分を考案したのだが、その中で最も重要な区分は模倣であるとした。例えば、英語は元々ゲルマン語派の言葉であり、ドイツ語と共通する文法や語彙があったので、シェイクスピア作品のドイツ語訳は、原作の意味だけではなく、原作の詩形をも再生する可能性がある。これは19世紀のドイツ・ロマン派にシェイクスピアはドイツの作家だったという作り話を引き起こさせることとなった。

しかし日本語では、そうした模倣は不可能であるので、シェイクスピアの日本語翻訳は分析的なものとなる傾向があり、シェイクスピアの外形を真似るより、シェイクスピアの意味を解釈することが重視された。この傾向は、シェイクスピアが日本の舞台で最も多く上演される作家であるのに、それでもやはり日本人がシェイクスピアを海外の作家としてみなしていることの証左となるかもしれない。日本人一人一人にとって、シェイクスピアは大いに私的な意義がある一方、絶対真似られる作家ではなく、むしろ外からの知的であり感情的な刺激を与える作家となっているのである。1972年の早稲田大学の河竹登志夫氏の『日本のハムレット』という本では、⁶⁾明治日本ではシェイクスピアはルネサンスの作家ではなく、バロックの作家として扱われており、新しい近代文化を作る作家ではなく、情熱や感性を引き起こす作家であったと論じられている。そうした近代文化の基礎は、シェイクスピアの作品ではなく、正岡子規の俳句あるいは夏目漱石の小説に見出せるであろう。両者とも、特に後者の作家はシェイクスピアの作品が好きではなかった。従って、私の「日本におけるシェイクスピア」の捕らえ方は、本質的に傍流の作家であり、

フェミニズムや伝統演劇のような周辺の分野を進めた作家である、とするものである。逍遙も認めたように、シェイクスピアを日本の近代文化の中核からは離れた周縁部に位置させれば、シェイクスピアの隠れた意味が一層適切に理解できるのである。

異文化ジャンルとしてのソネット型式

シェイクスピアの近代日本文化に対するやや離れた関係と比べて、ソネット型式は1530年代トマス・ワイヤット卿 (Sir Thomas Wyatt) とサーリー伯爵 (Henry Howard, Earl of Surrey) によって、ヘンリー八世時代のイギリス宮廷に滑らかに導入されたと言える。ワイヤットとサーリーは14世紀イタリアの詩人ペトラルカ (Petrarch) が確立した14行で押韻の強弱5歩格となる8行連句 (abbacddc) に次ぐ6行連句 (efgefg) からできているペトラルカ・ソネット体 (Petrarchan sonnet) を容易に真似ることができた。ところが、1590年代に活躍しているシェイクスピアとシェイクスピアの同時代人にとって、ペトラルカ・ソネットは型式として抽象的に過ぎ、またその内容も理想主義的過ぎたのであった。ペトラルカは彼のソネットを最愛のローラに向け、一方エリザベス朝のソネット詩人は、イタリア風より率直で巧みで弁証的な文体を好んだ。言い替えば、エリザベス朝詩人らは、恋人たちと論じたり、「結論を出したり」したがったので、もっと単純なイギリス風 (あるいはシェイクスピア風) と言えるようなソネット型式、三つの4歩格に次ぐ2行連句 (abab cdcd efef gg) となる型式を発展させた。これは、一つの文学のジャンルが異文化で精錬されて変形されるような過程の典型的な例だといってもいい。

周知のことと思われるが、シェイクスピアのソネットは、英文学史上の最も有名な謎の一つであり、ソネットが話しかけていると思われる二人—ソネット1から126番は「美少年」、127から152番の「黒い女」—、この二人が誰なのかということが常に論じられてきた。そしてこれは、シェイクスピアのセクシュアリティという問題とも関連している。キャサリン・ダンカン＝ジョーンズは彼女が編集した1997年のアーデン版に次のような説明をしている：⁷⁾

20世紀後半の『ソネット』批評論の一つの特長は、女性批評家が優れていて、かつ独創的な論文をたくさん書いているということである。これは恐らく、「ソネットの狭い部屋」といった閉ざされた空間やその基本的に内省的な主題が特に女性読者の心を引きつけているためである。また女性読者は、何世代もの男性同性愛の読者を狼狽させてきた第1番から第126番に対して、冷静に観察できる目を持つと同時に、感情的に受容力があるという点で一貫しているからかもしれない。

つまり、ソネットは男性読者に快く感じられないような、嫉妬や性的欲望や脆さという感情を表す一方、ソネットの14行型式は、女性が支配する家庭や性器という、囲まれている受容力のある空間と類似した囲まれた空間を象徴しているのである。

同性愛は伝統的にキリスト教信仰において批難されてきたものだが、ソネットは、人間関係から成る日常の世界は年上の男性が年下の男性を対象にする官能的な愛情に染められているのではないかと疑う。ソネット批評の論点はそうした愛情は本当の同性愛だけを作り出すものなのか、あるいは同性愛・異性愛に関わらず全ての男性が経験する愛情なのか、ということである。ステイブン・ブーズは「ソネットはシェイクスピアのセクシュアリティに対して何の証拠も示

していない」⁸⁾と主張した一方、ダンカン＝ジョーンズは女性読者はソネットを男性が経験できないような、自分自身の特別な読み方で解釈することが可能であると指摘している。

日本では同性愛は反社会的なものとして非難されているかもしれないが、⁹⁾ 正流キリスト教界のように、不自然だからという非難はあまり聞こえてこない。また、志賀直哉のような近代日本の私小説家の小説では、日本人読者は男性も女性もソネットの主観性を自然に受け入れているようである。しかし、本論ではソネットの同性愛を議論にすること、あるいは日本の隠れた同性愛史という観点からソネットを解釈することより、ソネットの日本語翻訳は、ソネットの隠れた「声」の比喻であると考えていきたい。日本の翻訳者は、シェイクスピアの主観性 (=シェイクスピアの「隠れた声」) という問題に直面すると同時に、日本人がこの海外の作家をどのように扱うべきだろうかという問題にも直面しているのではないだろうか。

坪内逍遙が1880年代に『小説神髓』を書いたとき、彼は西洋文学に影響された新しい日本小説を提案していた。こうした新しい小説は、作家の個人的な権威ではなく、社会の現実を反映したものであるべきだと考えられていたが、責任が作家に任されていたような文化のなかでは、逍遙は彼自身が志した小説は書けなかったようであり、次代の作家が逍遙の理想を果たしていくこととなった。そのため逍遙自身は、自分の主観性を、「シェイクスピア」という偉大な作家の主観性のなかに隠し、シェイクスピアの声を近代日本に対して権威的な立場から発言するものではなく、近代日本の事情を外側から論評しているようなものとして口語文体で翻訳した。シェイクスピアのソネットは、機知に富んだ洒落た詩であり、感情や思いを、それが抱えている深刻さを隠すようにして、軟らかに表現している詩である。日本人翻訳者は、そうした軽妙さを日本語でどこまで表現できるのであろうか。そして、逍遙のような日本のシェイクスピア学者は、そのように隠された深刻な意味を日本の文化に普及させるために、シェイクスピアの洒落た言葉をどういう風に扱うのであろうか。

シェイクスピア作ソネット十二番

シェイクスピアの『ソネット集』は、日本では、例えば『マクベス』のように舞台や映画で有名な作品とは異なり、比較的知られてはいないが、シェイクスピアや近代詩の優秀な研究者達の関心を引いてきた。本論は、ソネット十二番の高松雄一 (1929-)、坪内逍遙 (1859-1935)、及び西脇順三郎 (1894-1982) の三訳を比較していく。シェイクスピアの日本語翻訳は大学の専門家の領域だと考えられながらも、西脇は日本におけるモダニスト詩の先駆者であり、高松は20世紀英文学の評論家・翻訳者として知られている人物であることは注目に値することだ。英文学者の吉田建一が1953年に出版した訳も重要なものであり、学術世界での翻訳もかなり多い。

ソネット12番は、美少年に向けられた1番目から17番目までのグループの中の一つである。これらのソネットは、美少年に結婚し、子ども (特に後継者) を作るように説得しているものだが、必ずしも同性愛の調子はない。ソネットの番号は一日の時間を言及している。¹⁰⁾

When I do count the clock that tells the time,	a
And see the brave day sunk in hideous night;	b

When I behold the violet past prime,	a	
And sable curls all silvered o'er with white:	b	
When lofty trees I see barren of leaves,	c	5
Which erst from heat did canopy the herd,	d	
And summer's green all girded up in sheaves	c	
Borne on the bier with white and bristly beard:	d	
Then of thy beauty do I question make,	e	
That thou amongst the wastes of time must go,	f	10
Since sweets and beauties do themselves forsake,	e	
And die as fast as they see others grow,	f	
And nothing 'gainst time's scythe can make defence	g	
Save breed to brave him, when he takes thee hence.	g	

ソネットは、三つの4行連句と一つの2行連句に分けられる。1番目の4行連句では、語り手は時間の流れの比喩を四回提示している。1番目と3番目はほとんど無害なものだが、2番目と4番目は、もっと不吉なものとなっている。特に4行目において、美少年の綺麗な髪（'sable curls'）は白くなってしまおうと仄めかす一方、2行目において、来世の必然性を暗示しているかもしれない。2番目の4行連句は冬の葉のない木々や秋の収穫というような決まり文句を使用し、最後の6行間においては、美少年も年老い、そして亡くなり、そして彼の子孫が彼という存在の唯一の追憶となるであろうという議論になる。既に述べたように、ソネット十二番は性的な解釈も可能である。'brave day sunk in hideous night' や 'silvered o'er with white' の茶色の髪という比喩は両方同性愛の行為を示唆する可能性もあり、そうした解釈が正しいものであるとすれば、美少年に時間を無駄に使うことをやめて、子どもを産むいい女を捜しなさいと伝えているという議論を強調することになるだろう。言い替えば、必ずしも性的な解釈をしなければならないということではない。

この詩の効果は、若さの喜びが何であれ、時間の流れを無視することはできないという不吉な焦りからくるものである。語り手は時間の流れを感じないことはないであろうと考えると、語り手がまだ体力がある限り、美少年と楽しく過ごそうと言っているのだという同性愛的な解釈が浮かび上がってくる。12行目は美少年が成長する姿を見ながら、語り手も自分自身老化していると認識していることを示していると思われる。'time' という言葉は1、10、13行目に三回繰り返し替えられているが、強弱5歩格の安らかなチクチクという音は最後まで続いていく。

高松訳（1981）

高松訳は、¹¹⁾ まずこの詩の形式上の困難な点に取り組み、次に内容の卓越した現代的解釈に到達している。

時をつげる時計の音をひとつひとつかぞえ、
輝かしい太陽がみにくい夜の闇にしずむのを見るとき、

さかりを過ぎさつたすみれの花をながめ、
 黒い捲毛がことごとく白銀におおわれるのを見るとき、
 かつては家畜のむれを暑熱からさえぎってやった
 大木が、葉を剥ぎとられ、裸になるのを見るとき、
 夏のみどりの大麦がたばねられ、紐ひもでくくられ、
 白いこわいひげをさらして、手車で運ばれるのを見るとき、
 そんなときに、私はきみの美しさを思い、こう考える。
 きみも、時の荒廢から逃れるわけにはいかない、
 やさしいものも、美しいものも、やがては衰頽すいたいして、
 ほかの美がそだつを見ながら、同じ速さで死ぬのだ、と。

時の神がきみをこの世から引っさらってゆくときに、

彼の大鎌をふせぎ立ち向かうのは、子孫しかない、と。

高松にとって、シェイクスピアのキーワードは‘time’であり、「時計」(‘watch’)という複合語もふくめて10回程使っている。しかし、「トキ」という言葉は、英語の‘time’のような抽象名詞より、実質的ではなく、普通前置詞「～するとき」として使われている。「トキ」は原典の‘when’の列を訳すために5回使用されているが、同じ言葉「トキ」が名詞と前置詞の両方の意味を持つために、翻訳者は、頭韻の可能性を、特に1行目に、利用することができるのである。

「トキ」はその頭韻部分の「ト」が、時計のチクチクの音をまねるようにして、1行目に5回繰り返し替えられている。原典と同じように、二つのk子音は「ひとつひとつかぞえ」にある「トー」に先立つので、頭韻はそのまま使われていると言うよりも、摸造でありそうなりズムを強化するために使われているのだ。読者は、強勢のない音韻律が行の後半にアクセントのある音節に次ぐアクセントのない2音節に先立つのを聞くことになる。「トキ」はやや平凡で、何らかの説明が必要な言葉であるので、高松の訳は「トキ」に解釈を加えている。シェイクスピアの憂うつな田園詩が8行間延びることと同じように。高松はいずれも2・4・6・8行末を、「トキ」で整然と整え、そしてこの「トキ」への従属は、他者が語りに対して持つ制御力の比喩だと言える。こういう感情的な摩擦は、翻訳にある書記素論的な矛盾として表れているということもできる。漢字を使っている1と10行目を除いて、「トキ」は常に平仮名で書かれている。このように漢語ではなく和語で書けば、この語の「美」という字との対照が鮮やかになってくる。初めは11行目に和語の「美しい」、次に12行目で漢語の「美」と書くことにより、「トキ」の場合と同じように、両概念の間の強力な関係を強調している。

書記素論的な矛盾に加え、さらに微妙な対比がおこっていることは、ソネットが日本語に徹底的に吸収されているということの証拠を示していると言える。それは「もの」と「こと」の対比である。両方とも大和言葉であり、英語で‘thing’という意味なのであるが、英語の‘thing’は、抽象的なことも具体的なものもどちらも示すことができる一方、「もの」は物・人などの具体的なものを、また「こと」は感情・理想などの抽象的なことを意味する。第一行の「ひとつひとつ」と同様、「やさしいものも」、「美しいものも」のように、第11行で「もの」は反復や母音押韻に強調されている。このように具体的な意味が抽象的な意味と関係するのは不意うちのような効果を引き起こすが、高松訳では、対語である「こと」は詩の領域から除かれ、第12行末、14行

末にくる「と」によってほめかされているだけである。「と」は格助詞で、第9行末にある「こう考える」と関連していると見ることができる。訳者は抽象的な意味を認識しながらも、客観的な見方を維持しているのである。

このような動詞の使い方は日本語の会話では典型的なものであるため、高松訳の口語文体と一致していると言える。それと同時に、思う・話すという動詞を想像上の語り手に投影する効果もある。広辞苑によると、「考える」は「事を明らかにする」、「思う」はもっと自発的で「ねがう」という意味もある。高松は両方の動詞を一緒に使うことにより、原典の‘do I question make’を訳出している。このような解釈は、前述の6行間の言葉についての議論は実際修辞上の議論だけではなく、熟考すべき内容を含むことを示唆している。高松はもちろん「疑う」のようなより明確な動詞を使うことができたであろうが、それに代わって知的な過程を強調し、一層若さや美が衰えることへの不安を煽るのである。

キア・イーラムがシェイクスピア喜劇について批評したように、高松訳はシェイクスピアの「言葉の意味と感覚を直感に訴えさせる」ものだと言える。¹²⁾ 高松は対象言語で文字通り相当する語句を選ぶことよりも、表現上の、つまり修辞上の相当する語句を追求しているのだ。修辞的な同価は詩学の表現の一つの区分—例えば、韻律—によって達成することもできる。ソネット十二番は文化的な言及が殆どないが、訳者が向かい合う難問は、文化よりも詩の言葉使いの遊び心を伝えることだ。つまり、ロラン・バルトが「テキストの快楽」と呼んだものである。

この農業の比喻が多いソネットを、高松訳では戦後日本の田舎離れと社会的疎外という背景に照らして読み取ることができる。最後の行の「大鎌」は‘death’s scythe’を訳したものだが、同じ字で「いたずら」とも意味することができる。米を炊く「大釜」との駄洒落も可能であるし、「御釜」が俗語で「ホモ」を意味することは偶然ではないだろう。しかしこうした駄洒落は、シェイクスピアの修辞の論理に従って、原典に刻まれ、翻訳において解釈された青年の幻想と老化の現実、性愛と純精神的恋愛、肉体と精神、「もの」と「こと」、日本におけるシェイクスピアの理想と現実といった抽象と具体との矛盾を独断的に解決することだけになる。

坪内訳（1927）と西脇訳（1966）

坪内逍遥の大正末期は、高松の昭和元禄の洗練された大都会と、逍遥が懐かしく想っていた本来の元禄時代の色男の間にくるようなものだと言ってもいい。¹³⁾

われは彼の時を告ぐる時計の音を算へて、
華かなりし日が物すごき夜景に沈むを見るや、
又、彼の董花の其盛り時を過ぎぬるを見るや、
又、黒ずめる愛嬌毛あいきょうげの悉く白銀と変れるを見るや、
嘗ては家畜の群れの為に暑を防ぐ天蓋たりし
喬木きょうぼくの残りなく葉を振へるを見るや、
又、彼の夏季の緑が悉く刈り束ねられて
剛き白き髭を見せてきゅうしや柩車にて運ばるゝを見るや、
其時、われは君の美の行末ゆくすえを慮りて、謂へらく、
おもんばか おも

君もまた（やがては）「時」の荒廃の一物たらざるべからず、
 何となれば、可憐なる物も、美なる物も、共に代謝して
 他の物が生き立つにつれて死に去ればなりと。

「時」の利鎌とがまが、君をここより刈り取らむとするを

防禦せむ術は一もあらず、子を生むことの外に。

逍遙訳の長さは高松訳と大体同じだが、その言葉の屈折（例えば、第3行の「過ぎぬる」）はさらに古語的だ。時代遅れの修辞は、原典のチクチクのリズムを再生し、さらに逍遙を明治文壇の大先輩として示すという二つの効果をもたらすかもしれない。逍遙の聞き手は1880年代東京の若き快楽主義者、逍遙自身、という可能性もある。高松と同じように。逍遙も第13行の「時」という言葉で遊んでいて、シェイクスピアの落ち（‘Save breed to brave him, when he takes thee hence.’）をずっと後に置いたりしている。母音「お」は、桔句に鳴り響き。お喋りの美少年に簡潔に反答することになり、「おとこ」（‘man’）という意味も含まれているかもしれない。あるいは語り手の与えうる一番健康的な答えは、聞き手である美少年が自分の内にある男を探り出すべきだということなのかもしれない。

西脇訳は他2訳ほど格調高いものとは言えないが、¹⁴⁾ エリザベス朝の奇抜な比喩の精神にはより近いと言える。

時を告げる時計をかぞえて

あの輝く日が醜い夜に沈んで行くのを見ても

また盛りがすぎた董を見ても

黒髪が銀色におおわれたのを見ても。

また先頃まで羊の群が暑さをよけていた

背高い樹木の葉が枯れ落ちたのを見ても

また夏のみどりの草木がみな東ねられて

白く剛毛の髪のように枯れて車に運ばれるのを見ても。

君の美しさもあやまれるのだ

やがて君も「時」の破滅へと行かなければならない

やさしく美しいものはみな衰えて

他にまた美しいものが成長する早さで死んで行くからだ。

「時」の草刈機に対抗するものは何もない

君が刈りとられても子孫だけが「時」に対抗できるのだ。

高松訳の「時」と異なり、西脇訳がつけている文体構想は、おとなしくて皮肉な感じがする。動詞+「のを見ても」という表現は、8行連句のうちに5回繰り返される。逍遙は「見るや」をつかい、西脇のおとなしい文体に対して直示的である。逍遙の古語体は最終行のあきらめを仄めかしている一方、西脇訳はむしろ原典の視覚性を重んじ、そして人生はその儚さ（transience）のため美しくなるという皮肉に基づいている。儚さという概念は、もちろん日本の伝統詩学によく見られるが、シェイクスピアが「死」を大鎌に象徴させているということはあまりよく知られていないかもしれない。そして、西脇は主体的に表現できない体験、つまり「死」を詩的に表現することに挑戦している。西脇訳の「草刈り機」が入っているkの語呂合わせは「死」の容赦のな

さをよく表している。この訳のキーワードは「とき」と「きみ」であり、第1・13行に始まる「とき」と第9・14行に始まる「きみ」のように、対位形式で機能している。聞き手が果敢な言動で最期を急ごうとするかもしれないという意味で、この「とき」と「きみ」という二つの概念は、音韻的にも詩の論理を通して、関連し合っているのである。而上学にも、死という体験は時の究極の目標を知るための唯一の方法であろう。西脇訳は、高松訳の「とき」や逍遙の教訓的な目的に比べて、むしろ「死」に向かっているようである。

まとめ

シェイクスピアのソネット集を翻訳する挑戦は言葉遣いの問題であり、コールリッジが著したように、「正しい言葉を正しい語順に置く」問題である。ソネットは、失われたあるいは理想的な世界を慕うものである。シェイクスピアの言葉に奮起させられて、翻訳者は、対象語と対象の文化に相応しいと考えられる言葉遣いを採用する。シェイクスピア自身の文脈はソネットの修辞やシェイクスピアの生涯から学べる事実を通して明らかになる。本論で取り上げた三つの翻訳も、文脈が同様に曖昧であろうが、欲望などの支配的なテーマは普遍のものである。

エドモンドソンとウェルズが指摘しているように、¹⁵⁾ ソネット集の編集記や批評論は「各ソネットを個別的な詩」あるいは「相互に連結している詩集か詩歌の一部」として読むというような、二つの読み方のいずれかを薦めがちである。本論はソネット十二番の日本語翻訳をそのような読み方と関係づけようとはしていないが、逍遙のような舞台翻訳者はソネットを連続的に読み、西脇や高松という詩人は個別の詩として読んでいと期待するのはあり得ることであろう。

本論が主張するように、文芸翻訳という挑戦は、原典と翻訳したテキストという変化している観点のなかで自分のアイデンティティーを見つけ出し、維持するということへの挑戦であると言える。シェイクスピア翻訳へのポストモダニズム的なアプローチは一貫した翻訳者のアイデンティティーを解体したり、テキストと読者の間の関係を問題にしたりするだろう。これは、シェイクスピアのテキストが、数行で現代の日本人読者を困らせもすれば、喜ばせもする可能性を示す研究方法でもある。こういう二重性は江原由美子が批判した「からかいの政治」を思い出させる：¹⁶⁾

その攻撃、「からかい」の「遊び」の経路によって示される結果、強者の側の「手加減」「余裕」が呈示され、強者の体面を傷つけずにすむのである。

江原は現代日本のフェミニズムを背景にして書いているが、このような批評は、シェイクスピアのソネット集の核心を指摘しているのではないかと考えられる。ソネットの洒落も、苦痛や悔恨の念の広がりやを暴露することも、隠ぺいすることも、どちらでもできるのである。小田島雄志(1994)と柴田稔彦(2004)の最新訳は、ソネット十二番の第11行の決まり文句に次のような興味深い訳を提案している。

Since sweets and beauties do themselves forsake.

小田島訳は口語・現代的で、‘sweet’を「かわいい」と訳し、現代日本のユース・カルチャーに言及しているといえる：¹⁷⁾

かわいいものも美しいものも減んでいき

柴田の方は、文法・語彙的には高松詔と同じように現代日本語なのだが、第11行だけは古語に頼っている：¹⁸⁾

良きもの、美しきものはすべて去っていくのだから

柴田の古語は意外に修辭的な驚き (rhetorical twist) を起こし、ささいな快樂を諦めるのは快樂が消滅しかかったわけだけではなく、そうした快樂が既に過剰になっているからだと示唆している。過剰でないのならば、ささいなものだと考えることもないだろう。この古語は物質的な快樂のせいで衰退した人々の興奮の過程を劇化する。欲の修辭は教訓的な目的で使用されている。柴田の解釈によると、子供っぽい快樂を諦めて大人になるという比喩的な意味は、美しいものを諦めるといふ文字通りの意味と並列しているのである。

注

本論は、本学にて2006年11月25日に開催された大学院英文学専攻課程協議会第40回研究発表会における講演に基づいている。

- 1) 千葉俊二・坪内祐三編『日本近代文学評論選明治・大正篇』(岩波書店、2003)、8頁。
- 2) Basil Hatim, *Teaching and Researching Translation* (Longman, 2001), chs. 7-12を参照。
- 3) Ernst-August Gutt, *Translation and Relevance: Cognition and Context* (St. Jerome, 2000) を参照。
- 4) Niki Hisae, *Shakespeare Translation in Japanese Culture* (Kenseisha, 1984).
- 5) James S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (Rodopi, 1988), p. 28.
- 6) 河竹登志男『日本のハムレット』(南窓社、1972)。
- 7) Katherine Duncan-Jones (ed.) *The Arden Shakespeare: Shakespeare's Sonnets* (Thomson Learning, 1997), p. 83.
- 8) Stephen Booth (ed.) *Shakespeare's Sonnets* (Yale University Press, 1977), p. 548.
- 9) Mark McLelland, *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities* (Routledge Curzon, 2000) などを参照。
- 10) アーデン版、134-5頁。
- 11) 高松雄一訳『ソネット集』(岩波書店、1986)、21-2頁。
- 12) Keir Elam, *Shakespeare's Universe of Discourse* (Cambridge University Press, 1984), p. 14.
- 13) 坪内逍遙訳『詩篇其二』(中央公論社、1934)、22-3頁。
- 14) 西脇順三郎『西脇順三郎全集・第三卷』(筑摩書房、1971)、135頁。
- 15) Paul Edmondson and Stanley Wells, *Shakespeare's Sonnets* (Oxford University Press, 2004), p. 49.
- 16) 江原由美子『女性解放という思想』(勁草書房、1985)、184頁。
- 17) 小田島雄志『シェイクスピアのソネット』(文藝春秋、1994)、12番。
- 18) 柴田稔彦編『対訳シェイクスピア詩集』(岩波書店、2004)、18-9頁。