

‘In least speak most’

シェイクスピアの日本語翻訳における七五調

ダニエル・ガリモア

シェイクスピアの翻訳は近代に特有のものではないが、斬新なもの、そして再生産できるような作品の需要を満足させるものと言える。1920年代、坪内逍遙の翻訳作品はシェイクスピア全作品を日本の大衆に安価な小冊子として提供することになった。そして、作者である逍遙は、読者達が家庭でシェイクスピアを上演することなど全然期待していなかったが、家族こそ文化的な再生の中心になると判断することになった。シェイクスピア作品は家庭を中心として流通することもあったからだ。その後、1950年代には、福田恒在の翻訳作品が軍国主義と戦争が空けた精神的な空虚さを満たし¹⁾、それが近代のもう一つのアイコンである映画と同じように充実する。近代日本では、シェイクスピアの翻訳は性別や年齢や地位の異なる人々に交流を実現する可能性をもたらしたが、このような幅広いビジョンは俳優と観客、学者と生徒、友人と家族の間にも共有されていた。

日本のシェイクスピア研究は、既存の演劇ジャンルに取って代ることを決して望んでおらず、実際シェイクスピア劇と伝統日本演劇は長い間協力的なものであった。そうした諸研究が志したのは、文化の受け入れを促したり新たな活力を与えたりするような普遍性を日本にもたらすことだったのである。1928年に、69歳の坪内逍遙が最終講義で悲劇『リア王』を取り上げた時、リア王のような人物像が歌舞伎にはいないことについて話したが、彼の主張する人物像は、早稲田の学者や学生達といった観客達には分かりやすかった。1985年になると、黒澤明が歴史のなかに相当する人物像を見つけ出し、『リア王』から『乱』へ、三人娘を息子へと映画翻案をしていた。中世日本を舞台とする日本人に指定されたりア王は、決して男性より女性を優越させていないが、女性の忘恩によって権力を失うことを再現している。

日本語へのシェイクスピア翻訳は、原文の英語テキストとその対象の言語である日本語の間に実在する。文化と歴史の係わりの方はより定義が難しい。その理由は、シェイクスピア翻訳は1960年代に発生したアングラのような文化や歴史上の傾向をもつことがあるものの、翻訳の動機そのものはシェイクスピアの原文自体が促すからだろう。つまり、シェイクスピアのテキストのもつ様々な含意を日本文脈に普遍化する契機は、真っ先に原文から促される。翻訳の歴史性(historicity)²⁾は同義性の問題に続いて起こるものであり、言語の通時的な発展によって定められることである。一般的に、日本人の翻訳者はシェイクスピアに対する本質主義的な見方から逃

れようとしており、訳者自身が翻訳作家として日本的なシェイクスピアを創造したいと願っている。したがって、彼らはシェイクスピアが外国文化であるという斬新さだけではなく、自分自身のシェイクスピア翻訳の斬新さも利用する。こうした立場の矛盾は、シェイクスピア翻訳の斬新さが、時として時代遅れの形態へと結実することにもなる。新しい世界は古い世界へと逆戻りすることもある。

翻訳における古語の使用には様々な目的があるだろう。一番基本的には、古い言葉をテキストの歴史的背景に合わせて用いる。いわゆる逐訳では、原文が「古いもの」だから、「古いもの」として訳す価値がある。こういう作戦は「時代」という錯覚を造って、読者達や観客からふさわしい反応を呼び興すかもしれないが、扱いにくいものである。まずは、一致している錯覚（the illusion of equivalence）は歴史上の不一致を隠しておくかもしれない。明治時代がエリザベス朝と似ているとか、戦国時代が15世紀のイングランドと似ているためには、相当性が意味を持つためにも、古語は注意深く選ばれ本文にまとめられる必要がある。さらに、逍遥以来、翻訳者達が主張していたように、シェイクスピア作品は大変現代的な意味を持つことがよくある。原文と翻訳者の関係は三次元的なものである。時に、原文が訳者の期待の展望に近づくこともある。またある時は、原文がほとんど分からなくなるまで訳者の展望から後退することもある。古語は、原文の台詞廻しを押しやったり発展させたりするため、原文と訳者の間の不安定な関係を固定するためにも用いられる。このように、翻訳者は、シェイクスピア劇に基本的な上下関係性、「若者老人」、「友人同志」、「兄弟姉妹」、「男性女性」の間にある縦横関係を翻訳という方法の中にも再生することになる。

シェイクスピアの日本語翻訳における古語は、通常文法と語彙の問題を提起する。特に逍遥は当時でも時代遅れの言葉も使っており、「時代遅れ」ではないとしても「べい」とか「まい」とか「べし」のような語尾を使って距離感を感じさせる。原文と同じように、各言葉の選択や屈折は心理的な意志や感情を表現する。権力の動態を示すことは言うまでもない。しかし、訳者はそのような一般的な仲介よりさらに先へ踏みだし古い調子を採用する。シェイクスピア翻訳への七五調の採用は、必ずしも「古い」と見なされているのではなく、日本の伝統詩学のなかでは七五調がシェイクスピアの blank verse（無韻詩）と一番近いと言える。一番初期のシェイクスピアの詩の邦訳は、『新体詩抄』（1882）に出されたものである。この本はシェイクスピア作品の抜粋に加えて、18世紀・19世紀のイギリス詩を包括するものであり、明治時代にイギリス文学への興味を促進するのに役に立った。この翻訳作品は伝統日本詩より自由な感情表現を具体化した。厳格な七五調の使用によって損害を受けていた。『新体詩抄』を編集した三人の教授がハムレットの有名な第四独白を競訳したが³⁾、その競訳は記憶に残るものの、あくまでも内容より文体を重視した技術的な試作課題にすぎなかった。シェイクスピアが数行にわたって理想や表現を述べる才能を、七五調が抑制したことが問題であった。シェイクスピアの blank verse では、強勢を受けリズムに乗った拍「強音」という短い単位とより長い「行」という単位が言葉を形成している。七五調のような音節分類は強音と行の間にあり、広範にわたる理想や表現よりも「句」を主張することになる。伝統日本の詩学では、七五調とは31音節の和歌＝短歌と17音節の俳句の韻

律である。日本語という言語は、母音が豊富でアクセントが少ないため、音節韻律に特にふさわしいと考えられており、五音節や七音節が日本語口語の典型的な長さである。5節から7節へ、7節から5節へといった動きはシェイクスピアの blank verse に使われている弱強調五詩脚 (iambic pentameter) にみられる短縮と拡張という過程とよく類似する。七五調は日本の伝統演劇、特に文楽の浄瑠璃語りの部分にも用いられている。劇中ハムレットの ‘the play’s the thing’⁴⁾ という台詞とは違って、歌舞伎や浄瑠璃の場合は ‘the story’s the thing’ と言うべきものである。役者が演じる動機は、ストーリー自体、その変動や暴露から起こるので、語り手が動作から離れているところに座って、七五調という高尚な修辞で話すのは当然のこととなる。『新体詩抄』が、刊行された1882年当時、和歌と歌舞伎は既に確立した詩と演劇の主要なジャンルであり、自由詩も新劇も20世紀になるまで日本には現れなかった。それゆえ、19世紀の日本人の翻訳者がシェイクスピアを伝統韻律で書き表したことは当然である。しかし、仏教を背景とする伝統的な日本文学において、七五調は本質的に実在する限定的な詩型で、言葉を越える沈黙につながる。静寂や沈黙は文学と演劇の旨である。ところが、西洋キリスト教の本質的な神学に育てられたシェイクスピアは、彼自身の視点から、テキスト或いは演劇に注目する。したがって、七五調がシェイクスピアの表現力を挫いたと議論することもできる。また、明治時代に確かにそうだったが、シェイクスピアは「西洋歌舞伎」で、おもしろい物語である、時には有益な教訓を教えて、浮き世のエキゾチックなものを映す。坪内逍遙は、大きな影響を及ぼした文学論の『小説神髓』(1884)に同様のことを論じた：⁵⁾

いにしへの人は質朴にて、其情合も単純なるから、僅かに三十一文字もて其胸懷を吐きたりしかど、けふ此頃の人情をばわづかに数十の言語をもて述べ盡つすべうもあらざるなり。

逍遙の台詞廻しは、明治期の特徴的である物事を二極分化しようとする傾向を示している。時間については先進的な現在と後進的な過去という二極であり、このような二極化の傾向は、少なくとも七五調については逍遙のシェイクスピア翻訳がどういうものになるかを示唆している。世界が加速し複雑になってゆくのに対して、七五調は感情の過剰を押えたり、一寸の間、緩めたりするために、自覚的に用いることができる。浄瑠璃では、このような緩急は筋書きの避けられない真実だが、シェイクスピアの場合にはより存在論理的で、周知の歴史的な事実なのかもしれない。

日本におけるシェイクスピア翻訳は、主観性 (subjectivity)⁶⁾ に向けての包括的な語りから離れ、私小説や自由詩人のもつ *rhythme personnel* (個人的な調子) へと向かう。いわゆる包括的な語りは、明治という寡頭政治の神話によって備えられたもので、新しい語りを主観性の領域に分類する。40年ほどの間、文学と美学には二つの重要な運動が順次現れた。この時代、文学の改良者たちは音楽性を希求した。歌舞伎に見られるような天から下る言葉ではなく話し手と聞き手を会話という行為の中で結びつける言葉を希求したのである。この運動は1905年に出版されたボードレールやフランスの象徴派詩人の上田敏訳による『海潮音』において最高点に達する。上田が七五調を使ったことは、象徴派詩学とよく釣り合いがとれていたと言われる。フランス語

は英語よりストレスが少ないという点で日本語と似ている。さらに象徴主義は、意味を伝える技法として当時の日本に新しい文化やイデオロギー上の色々な響きを持ちこんだ。そのうえ、上田の訳は詩としても素晴らしいもので、読者達は音の音楽性 (musicality)⁷⁾ に真実を発見できたほどだ。後期明治の詩人は、この時代が、思慮の浅い西洋風の流行が、本当の価値を理解されないまま広がっていった時代だと認識していた。

音楽性は、言葉と意味との逐語的な相当性を破壊したうえで、テキスト自体を越える空間を示した。シェイクスピアの原作演劇テキストには自然な妥当性があった。イギリスでもウイリアム・ポールやハーリー・グランビル・パーカーといった演出家⁸⁾ はシェイクスピアの本質はその調子にあると論じていた。パーカーは次のように書いた：⁹⁾

シェイクスピアを我々が再構成することになればやや困難なことになる。シェイクスピアの失った意味をできるだけ再現することが必要だ。そして、シェイクスピア時代のような本能化したトーンや音楽を作り出す素晴らしい創造力を習得できる。俳優たちは耳と舌を訓練できる。そうして観客の耳も訓練できる。我らは失われた芸術のことを話す。芸術を理解する手段がある限り、その芸術は不滅なのだ。

坪内逍遙も確かに同じような歴史的な動きに参加しており、1891年に早稲田大学で朗読会を設立し、失われた古典文芸を発見したのだ¹⁰⁾。

第二の動きは視覚にはたらきかける動きで、詩学的に言えば比喩が意味を伝える力である。こうした動きは20世紀頭年日本での映画産業の到来に並行していた。映画は単なる詩句より魅力のあるイメージを伝えたが、上田訳が伝統的な音節韻律に十分な妥当性があると示したように、七五調も画面と同じように注意して扱うべきだった。実際、モダニスト詩の拡張的比喩は1920年代まで七五調を支配していた詩学に取って代った。しかし、このことはシェイクスピア翻訳が古典と近現代を繋ごうとしたような未梢的な手段として七五調が使えなくなったということではない。

七五調は、逍遙をはじめ現在のシェイクスピア翻訳までに見られる。古典主義こそ、シェイクスピアを20世紀の日本の作家達に対比させるものである。七五調は観客に聞かせるが、聞くことは無意識の行為になる危険があるため、より少ない構成された方法で意識にはたらきかける比喩等の表現技法と一緒に使われる方が望ましい。ハムレットの第四独白の逍遙訳では¹¹⁾、比喩的な用法によってハムレットの無秩序に対する態度を定めるのは難しいようだ。逍遙は第一行の 'To be, or not to be; that is the question' を五五七というほとんど完璧な一連として訳した。この一行の七五調は、その後のスピーチを決定的なものにする。「世に在る、世に在らぬ。それが疑問じゃ。」これは、第一句の切れ目を含めば完全な五五七となり、日本人観客にはそのまま認められる。古風な韻律にもかかわらず、逍遙が選んだ「生きる」という動詞に相当する比喩もまた現代的で現代の観客にも理解できる。「世に在る」というのはまさに「この世に存在する」とい

うことだ。この場合、古風な韻律と文の音楽性は逐語的な意味と実存的な意味を両方とも取り入れ比喻を組み立てる。逍遙の訳では、その後のスピーチはかなり古語的な言葉で表現され、ハムレットは現代日本の時からかけ離れてくるのだが、ルネサンスの創造力から切り離すことのできない人物として問いかけてくる根本的な疑問は、不可思議で現代的である。七五調の使用はこうした過去と現在の繋がり、エリザベス朝本来の歴史的な側面と文学・哲学という比喻的で実存的な側面の間の繋がりを構成する。言葉や句の音はこれら両方の側面と関係がある。

テキストのなかの頂点を脚色するために七五調を使用することは、坪内逍遙のような「江戸っ子」¹²⁾に限定されているものではない。現代のシェイクスピア翻訳者の松岡和子や河合祥一郎も確かに七五調を使っている。河合は『ロミオとジュリエット』の最近の上演のプログラム・ノートに次のように書いている：¹³⁾

ロミオが初めてジュリエットの手を取るときのセリフは、次のように出だしを七五調にして韻文の感じを出した。

「いやしいわが手が、もしもこの 聖なる御堂を けがすなら、どうかやさしい おとがめを」

シェイクスピア翻訳のこうした局面に対する一つの見方は、逍遙より現在のシェイクスピア翻訳から採られた場や抜粋の徹底的な調査を行うことだ。このような調査は、例えば濡れ場や終焉や美辞麗句というように、主題別にまとめることができる¹⁴⁾。ただし、このような分析は少なくとも二つの要因に限定されている。明治時代以来行われてきた何百冊ものシェイクスピア翻訳がすべて分析されるのであれば本当に意味があるが、そのような巨大な作業は膨大過ぎる。各句の間の区別は曖昧なところが多いし、話し手によっても違いが出る。句が五か七か、七か十か、何節かという解釈が分かれることもある。それよりも生産的な研究方法は、限定的ではあるにせよ、主要な部分に着目し、明白な七五調の句を分析することだ。シェイクスピア翻訳における七五調の研究は訳者の第一の特徴ではなく、一連の可能な比喻表現のなかのひとつの手法にすぎないことは心に留めておくべきだ。七五調の研究は訳者がどのようにシェイクスピア劇を解釈したかを理解するための一つの方法である。

このようにみえてくると、オセローのような美辞麗句をもてあそぶ人物は¹⁵⁾、状況を劇化するために七五調を使うのも当然なのだが、訳者はオセローの「エキゾチックな」言葉に「エキゾチックな」訳語を相当させることができる。福田訳では以下の二例の音節韻律がみられ、どちらもオセローの台詞である。第一例の韻律はデズデモナを責め、第二例では自分自身を責めるように使われている。第一例を見ると、オセローは妻が理想の女ではないという疑いを押えようと努力している¹⁶⁾。決定的な言葉はliberalで、「寛大」と「不道德」という二つの意味が可能だ¹⁷⁾。この会話の皮肉な点は、デズデモナが夫の疑いを認識することではなく、気まぐれに夫の美辞をもてあそぶことだ。

OTHELLO

This argues fruitfulness and liberal heart.
Hot, hot, and moist - this hand of yours requires
A sequester from liberty; fasting and prayer,
Much castigation, exercise devout,
For here's a young and sweating devil here
That commonly rebels. 'Tis a good hand,
A frank one.

DESDEMONA You may indeed say so,

For 'twas that hand that gave away my heart.

OTHELLO

A liberal hand. The hearts of old gave hands
But our new heraldry is hands, not hearts.

オセロー 気前がよく、ものにこだわらぬ気質を現わしているのだ、温かい、温かくて、そして湿っている。この様子では、人を遠ざけて内に籠り、精進潔斎、断食苦行、ひたすら神の御前に折り勤めねばなるまい。それ、ここに年若い多情の悪魔がひそんでいる、そいつが往々謀反を起すのだ。いい手をしている、人見知りをしな手だ。

デズデモーナ 本当におっしゃるとおりよ、この手で、この心をお渡ししたのですもの。

オセロー こだわりを知らぬ手だ、昔は心が手を与えたものだが、当世風では、まず先に手を出す、心は与り知らぬらしい。

福田訳の音節詩句は A liberal hand。福田はオセローの口答えを二重否定語 ('the hand that does not know denial') のように訳し、原文に隠れた否定の意味を現す。この五音節韻律の効果は、「を」の後にある休止をともなって、「手だ」という最後の二音節を強く強調することだ。オセローが「手だ」と唸るのが聞こえるだろう。また同時に、福田がこの表現を誇張しすぎるといふ批判もあるだろうが、この部分こそ福田が公使する訳者としてサブテキストを解釈する特権の決定的時点だと私は考える。「手」と「心」との比喩は、婚姻というキリスト教的サブテキストに通じる要素である。デズデモーナはオセローに手を渡し、愛する男性に心も与えたことになるが、オセローは妻の心が実に不誠実だと指摘している。構成主義の専門用語によれば、オセローの想像の中では「手」という signifier は「心」という signified から分裂してしまい、オセローが抱く言葉と意味の意識を悩ます。第二に、「手」はわずか20行前(オセローの登場の直前)デズデモーナが報告したハンカチの喪失も指摘すると言える。したがって、このオセローとデズデモーナの場面は、心を渡す手についての話であり、著しい皮肉の場面である。実はイアゴーはオセローへの惜しみを持っており、オセローの妻デズデモーナがキャシオーにハンカチを恋のしるしとして与えたとみせかけるためにハンカチを盗んだ。この場面は実際、劇自体の決定的な場

なので、福田が1960年代の東京の観客のためにサブテキストを解釈しようとしたことは当然ともいえる¹⁸⁾。音節韻律と二重否定語が重なる句の古風さは、オセローに古典的なポーズをとらせてしまったかもしれない。父親として娘について判断することだ。それは不義の典型ではないのか。

劇の終局では、オセローは妻を殺し罪におちるが、犯罪を起したイアーゴの裏切りも暴露されている。オセローは自殺しようと決め、友人がありのままの自分を忘れないでほしいと願う：¹⁹⁾

Then must you speak

Of one that loved not wisely but too well,
Of one not easily jealous but, being wrought,
Perplexed in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe

この強烈な台詞の中にシェイクスピア全作品中最も有名な一行がある。‘Of one that loved not wisely but too well’。オセローはイアーゴという信頼できると思われた男に騙され、妻の根本的な上品さへの分別をなくしてしまう。とりわけ、彼の台詞回しや美辞能力は、オセローの耳をふさぎ周りの人の本音を聞き取れないようにしてしまった。それがオセローの悲劇である。福田はこの心に残る一行を七五七七音節「愛することを知らずして愛しすぎた男の身の上」に替える。原文の調和美を再生する。「愛」の繰り返し、「not wisely」と‘too well’と相当している「知らずして」と「しすぎた」という句での「し」の繰り返し。最後の七七にまたがる、「お・とこ」に出る分裂は刺激的な調子を与え、オセローが男として破滅したことを意味するかもしれない。福田訳の中でこの行は音節韻律が使われているために周りの行から際立ってくる：²⁰⁾

ただどうしてもお伝えいただきたいのは、愛することを知らずして愛しすぎた男の身の上、めったに猜疑に身を委ねはせぬが、悪たくみにあって、すっかり取りみだしてしまった一人の男の物語。それ、話にもあること、無智なインディアンよろしく、おのが一族の命にもまさる宝を、われとわが手で投げ捨て

そしてオセローは自分を突き刺す結果に至る。その直前にグラシャノー²¹⁾がシェイクスピア悲劇の典型的な結びの言葉を発している：²²⁾ ‘All that is spoke is marred.’ ‘もう何を言ってもはじまらぬ」。オセローの素晴らしい言葉が無駄になってしまったという意味である。このコメントの皮肉は、この後オセローにデズデモーナへの恋を再確認するような台詞が与えられていることだ。²³⁾

I kissed thee ere I killed thee. No way but this:
Killing myself, to die upon a kiss.

お前を殺す前に、口づけをしてやったな。今、おれに出来ることは、こうしてみずからを刺して、死にながら口づけすることだ。

ここでは、オセローが周囲の人に対してではなく、自分自身と亡くなった妻に対して語りかけているので、福田は二行連句の訳に七五調を避ける。一方、グラシャノーの台詞の方に七五調を使う。‘All that is spoke is marr’d.’ この七五調の使用は、オセローの勇ましい言葉にもかかわらず観客が見ている光景が確かに悲劇的であることをはっきりさせる。そしてオセローは息をひきとる。

20世紀の日本文化は伝統と近代の対立と認められることもある。こうした対立はある程度、文化的ヒエラルキーの偶然性がポストモダニズム的な認識によって調節されているのに、日本語のシェイクスピア翻訳や上演は、オセローとデズデモーナのような不和・誤解を劇化することにも役割を果たすといえる。それは、日本の翻訳者や演出家が、シェイクスピアを「同時代人」あるいは近代作家のように扱っている一方、シェイクスピア自身の保守性のためにシェイクスピアを「現在」として位置づけることを避けることが多いからである。この点は、古語を保ち言語変遷に抵抗するためシェイクスピアを訳した坪内と福田には、当てはめることができる。彼らが言語改革に破れたことは、シェイクスピア自身の語彙が死後過剰になったため許されるのである。実際、坪内や福田の訳文の珍しさは原文に劇化された相違を再生することに、言語改革より、成功したかもしれない²⁴⁾ 訳文と現代語の相違はシェイクスピア悲劇や喜劇に見られる矛盾、そして老人対若者、伝統対近代の間の相違も反映するだろう。オセローとデズデモーナの場合は年齢のほか人種と性別による対比もある。シェイクスピアの日本語の上演は早口で行われることが多いので、七五調やその他の古語を使用することで一時的にペースを緩めることもある。すると、七五調の使用は、一番痛切なあいまいさ、どの文化も頼る対立が一時的になくなる瞬間を表すことになる。イーゴーを除いて、オセローとデズデモーナの死を望む人はだれもいない。

註

タイトルの抜粋：

A Midsummer Night's Dream (夏の夜の夢), Stanley Wells and Gary Taylor (ed.) *William Shakespeare: The Complete Works* (Oxford University Press, 1986), 第五幕第一場, 105行, 372頁。

- 1) 福田シェイクスピア翻訳批評には、荒井良雄等編『シェイクスピア大事典』(日本図書センター, 2002), 佐々木隆等「日本のシェイクスピア」, 627～70頁; 安西徹雄編『日本のシェイクスピア100年』(荒竹出版, 1989), 灘波田紀夫「福田とシェイクスピア」, 85～132頁; 川地美子『シェイクスピアと分化交流』(成美堂, 1995), ‘The Stage Translation of Shakespeare in Japan - Gaps in Language and Culture’, 91～100頁。
- 2) 「歴史性」は、テキストがその歴史上の生産した文脈との関係を主張する程度を示す。
- 3) オックスフォード版, 第三幕第一場, 58～90行, 754頁。
- 4) オックスフォード版, 第二幕第二場, 605～606行, 752頁; 「それには芝居こそもってこいだ。きっとあいつの本性を抉りだして見せるぞ。」, 福田訳『ハムレット』(新潮社, 1988), 81頁。
- 5) 逍遥協会編『逍遥選集別冊第三』(第一書房, 1977), 16頁。
- 6) 「主観性」は、テキストがナレーターの意識を主張する程度を示す。

- 7) 「音楽性」は、テキストが使用する言葉の音色・調子等を示す。
- 8) Harley Granville-Barker (1877-1946), 英国の俳優・演出家・劇作家・評論家; William Poel (1852-1934), 英国の俳優・演出家・シェイクスピア学者。
- 9) ‘If we are to make Shakespeare our own again we must all be put to a little trouble about it. We must recapture as far as may be his lost meanings; and the sense of a phrase we *can* recapture, though instinctive emotional response to it may be a loss forever. The tunes that he writes to, the whole great art of his music-making, we can master. Actors can train their ears and tongues and can train our ears to it. We talk of lost arts. No art is ever lost while the means to it survive.’ Harley Granville Barker, *Prefaces to Shakespeare* (Nick Hern Books, 1993), 16頁, 初版1927。
- 10) 逍遙の朗読研究会は主に歌舞伎, シェイクスピアの原本も少し読んだ。逍遙の朗読方法は心理的より論理的で劇的だったと言われている。
- 11) 坪内逍遙訳『ザ・シェイクスピア』(第三書館, 1999), 733頁。
- 12) 津野海太郎『滑稽な巨人: 坪内逍遙の夢』(平凡社, 2002), 10~15頁。
- 13) 東京グローブ座上演, 2004年1~2月; オックスフォード版, 第一幕第五92~93行, 386頁, ‘If I profane with my unworthiest hand / This holy shrine, the gentler sin is this’。
- 14) 著者の博士論文はシェイクスピア喜劇の『夏の夜の夢』の日本語翻訳を取り上げ, 福田訳の第一幕第一場の音節分析を行なった。この分析によれば, 一番典型的な音節グループは五節(17.85%)と七節(18.05%)だった。又, 五七五詩型の32例が認められた。これらの例のほとんどは叙情的, 或は美辞的な役割を果たすようである。Daniel Gallimore, ‘Sounding like Shakespeare: rhythm, rhyme and word play in Japanese translations of *A Midsummer Night’s Dream*’, オックスフォード大学東洋学部博士論文, 2002。福田は彼のシェイクスピア翻訳における七五調の使用を川地美子とのインタビューで説明した(*Shakespeare Translation* 8, 1981, 79~93頁)。
- 15) 『オセロー』はシェイクスピアの「四大悲劇」の一つで, 1604年頃に著されたと思われる。オセローはベニス政府に仕える勇敢な大将で, 北アフリカのムーア人なので現今黒人俳優に配役されることが多い。オセローの旗手のイアーゴはオセローを烈しく嫌うため, オセローの妻のデズデモナがキャシオと不倫をしていると言ってオセローを騙す。デズデモナが夫から贈られたハンカチを愛のしるしとして提出することができない時, オセローは嫉妬でひどく困惑し, 妻を殺してしまう。そして, オセローは誤解していたことを知って自殺する。
- 16) オックスフォード版, 第三幕第四場38~47行, 948頁; 福田訳『オセロー』(新潮社, 1998), 110頁。
- 17) E.A.J. Honigmann(ed.) *The Arden Shakespeare: Othello* (Thomson, 1999), 註38, 243頁。
- 18) 福田訳の『オセロー』は福田自身の演出で1960年6月に公演された。オセロー役は八世松本幸四郎, イアーゴ等は新劇界の俳優に演じられた。「興行的には成功したが, 舞台成果はあまり上がらなかった。」(『シェイクスピア大事典, 657頁)。
- 19) オックスフォード版, 第五幕第二場352~357行, 963頁。
- 20) 福田訳, 182~183頁。
- 21) グラシャーノーはデズデモナの伯父で, ここまで登場しない。
- 22) オックスフォード版, 第五幕第二場367行, 963頁; 福田訳, 183頁。
- 23) オックスフォード版, 第五幕第二場368~369行, 964頁; 福田訳, 183頁。
- 24) 「逍遙一人が悪いのではない, そなたのシェイクスピア訳だけが悪いのではない。言文一致の運動が, あるいはその精神が間違っているのである。それは意図としては西洋化, 近代化を旨しながら, 結果としては膠著語としての日本語の弱点をさらけ出してしまったのであり, 今日の散文小説も齎しくその被害を受けていると言えよう。」『福田恒存全集第七巻』(文芸春秋, 1988), 338頁。