

## 『お気に召すまま』の「すべてこの世は舞台」の翻訳について

南 谷 覺 正

情報文化研究室

### On Translation of Shakespeare's "All the World's a Stage" in *As You Like It*

Akimasa MINAMITANI

Information and Culture

#### Abstract

As an inquiry regarding the translation of comedy in literary works, this essay takes Jaques' famous lines beginning "All the world is a stage" in Shakespeare's *As You Like It* as a case study for close semantic investigation and consideration of Japanese translations to date.

『お気に召すまま』は、1600年頃に書かれ上演されたと推定されている、シェイクスピアの喜劇の代表作の1つである。その魅力の多くは、男装してアーデンの森に逃げこんだロザリンドの恋物語の顛末にあるが、その他にも多くの見所があり、特に第2幕7場の“All the world's a stage”で始まるJaquesの科白は、世界で最もよく知られた文学的 passage の1つと言ってもよい。本論はこの“All the world's a stage”を、喜劇の科白のサンプルとして、その日本語訳について、これまでなされてきた邦訳を検討しながら考察したものである。

戯曲であるから、本来は舞台での上演を念頭に置いた翻訳を第一にすべきであろうが、そのためには、現代日本の観客が聞いて分かりにくい漢語や、古風な言葉の類いは使いづらくなってしまふ。しかし原文の意味だけを、聞いて分かりやすい平俗な現代日本語にばかり移せば、原文の言葉が持つ味わいが大部分消えてしまうということにもなりかねない。幸いにして、シェイクスピアの戯曲は、読む戯曲 (Lesedrama) として—ある人々はそのほうに高い価値を置いている—言葉の妙味というものに重点を置いた翻訳も考えることができる。古典としてほぼ不動の地位を確立しているシェイクスピア作品のような翻訳は、一方に実際の上演用の翻訳台本があり、また一方に読むための翻訳がある

のが、情報の多様性という観点からも望ましいように思われる。英語圏の人間にとっては、上演する場合も読む場合もシェイクスピアは1つしかなく、聞いても読んでも分からないような古い英語は我慢するしかないのだが、外国におけるシェイクスピアは多様であり得るところにむしろ強みが存する。分かりやすい日本語で翻訳されたシェイクスピアは、上演を見ていて実によく分かるし、一方、Lesedramaとして言葉の面白さを巧みに移した翻訳でシェイクスピアを読めば、読んで理解できるとともに、言葉自体を味わうこともできよう。本論は、後者の立場に立った翻訳を考えてみた。

最初に1行ごとに語釈と分析を加え、またこれまでになされてきた幾つかの訳業を比較検討し、最後にそれらを踏まえた試訳を掲げておいた。試訳は、まず独自に作成したドラフトを「叩き台」として、語釈と分析を行う中で逐次字句を修正したり、これまでの翻訳の中で優れていると思われるものを取り入れるという形で練り直していった。他の読者に読んでもらって、気になる表現、分かりづらい表現を指摘してもらい、その批判を取り入れながら推敲するというプロセスも取り入れてみた。

中野好夫氏は、「翻訳雑話」というエッセイの中で、「……ほとんど誤訳のしようもないのがシェイクスピアである。あれだけ註釈、研究が完備していたのでは、誤訳をする方が困難である。あれでまちがえば、よほどの愚物であり、単に正解というだけなら、およそシェイクスピアほど楽な作品はないかもしれぬ」と述べている。<sup>(1)</sup> だが、実際に翻訳を行ってみて痛感したのは、註釈も翻訳も、それぞれの個人の解釈に基づいて行われていることが多く——それ以外にはありようもないのが道理である——いきおい、個々の解釈はまちまちで、はたしてどれが正しいのかというところでは、最終的には自分の判断や鑑賞に正直にならざるを得ず、それが誤解（誤訳）でないかどうかは言いようがないということであった。夏目漱石の「クレイグ先生」に、クレイグが、彼自身の細かい訂正の文字でびっしりと埋まったシュミットの註解書を漱石に見せる印象的な箇所があるが、さもありませんと思ったことであった。<sup>(2)</sup> 頼みの綱の *O. E. D.* ですら、木で鼻をくくったような定義しか与えてくれないことが一再ならずあった。

これまでの邦訳が多種揃っていることは、それぞれの訳者の工夫や創意の跡を辿る中にいろいろなヒントを得ることができ、新しい翻訳をする上で文句なく役立った。古典はまさに言語上の《自然》であって、翻訳者が真剣にぶつかっていくと、その翻訳は自ずとその訳者ならではの1つの“variation”にばらけていき、それぞれの翻訳の中に、原作の《自然の影》を宿すようになる。そうした様々な翻訳と原作のテキストを読み比べていると、原作を多方向からより深く見ることができるようになり、それが自分自身の翻訳を考える上でのよい刺激となるのである。

もう1つ実感されたのは、日本語には、西洋の喜劇的なものを翻訳するための ethos がまだまだ不足しているということであった。人を笑わせたり、愉快がらせたりするのが難しいことは普遍的なことであるが、シェイクスピアの喜劇作品の面白さを翻訳を通じて伝えるのは殊の外難しいことであるように思われた。別稿「社会情報学としての翻訳論」に述べた、逐語訳的な発想から脱却しある程度の自在を得た訳語を見つけられたケースは、悲劇の『ハムレット』の科白を訳しているときに比べはるかに少なかった。日本語のリズムや音感に西洋の喜劇的なものを受けつけにくいところが多く、訳語

の選択の幅がずいぶん限られているような窮屈さが感じられた。

しかし日本語も時々刻々と変化しつつある。わずか100年程度にすぎぬにもかかわらず、坪内逍遙の日本語に比べ、現代の日本語は、西洋の喜劇的なものに対してずっと大きな受容能力を示している。逍遙のシェイクスピアの全訳が偉業であることは事改めて述べるまでもないが、シェイクスピアの喜劇の翻訳については、今日との時代的な懸隔がもっとも強く感じられるのである。そう思えば、もう100年経ったときの日本語で訳せば、今よりは格段に巧みな翻訳が可能かもしれない。しかしそういう日本語が手を拱いていて生れてくるわけではなく、日本語の弾性を増し、西洋の喜劇的な spirit を呼び込む地道な努力——農業で言えば土づくりの作業——を重ねていく中で、そうした日本語が創出されていくのであるから、優れた喜劇の翻訳を営々と継続していくことも、その1つの大きな貢献になるはずである。(日本語を西洋化すべきだと言っているのではなく、日本語に不足しているものを西洋から補うことによって、日本語をより素晴らしい言語にしておくべきだということである。)

また今回自分で翻訳してみて、日本語に置き換えようと苦心しているときに、これまで読んでいただけのときには見えなかった、シェイクスピアのテキストの見事さに気づいたことが何度もあった。翻訳という言語行為の中には、dialectics ではないが、発見の1つの契機が、異質のもの同士が聞き合うところにあるからだろうか、どこか heuristic な要素が潜んでいるように思われた。

\*            \*            \*            \*            \*            \*

*As You Like It* (Act II, scene vii, 139-166)

Jaques :

- (1) All the world's a stage,
- (2) And all the men and women merely players :
- (3) They have their exits and their entrances ;
- (4) And one man in his time plays many parts,
- (5) His acts being seven ages. At first the infant,
- (6) Mewling and puking in the nurse's arms.
- (7) And then the whining school-boy, with his satchel
- (8) And shining morning face, creeping like snail
- (9) Unwillingly to school. And then the lover,
- (10) Sighing like furnace, with a woeful ballad
- (11) Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
- (12) Full of strange oaths and bearded like the pard,
- (13) Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
- (14) Seeking the bubble reputation

- (15) Even in the cannon's mouth. And then the justice,  
 (16) In fair round belly with good capon lined,  
 (17) With eyes severe and beard of formal cut  
 (18) Full of wise saws and modern instances;  
 (19) And so he plays his part. The sixth age shifts  
 (20) Into the lean and slipper'd pantaloon,  
 (21) With spectacles on nose and pouch on side,  
 (22) His youthful hose, well saved, a world too wide  
 (23) For his shrunk shank ; and his big manly voice,  
 (24) Turning again toward childish treble, pipes  
 (25) And whistles in his sound. Last scene of all,  
 (26) That ends this strange eventful history,  
 (27) Is second childishness and mere oblivion,  
 (28) Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

\*            \*            \*            \*            \*            \*

「すべてこの世は舞台」の構成は整然としたものになっている。(1)~(2)で全体のテーマを打ち出し、(3)~(5)でそれを敷衍し、(6)~(28)で、提示された“seven ages”の1つ1つを簡潔に紹介している。

7幕のそれぞれの冒頭部に置かれている導入の言葉は、(1) At first; (2) And then; (3) And then; (4) Then; (5) And then; (6) The sixth age; (7) Last scene of all となっていて、(1) At first とおもむろに始め、(2), (3), (4), (5)は単調な繰り返しでスピード感を出し、(6), (7)で間を入れ、巧みに coda を形成している。しかしこれを「直訳」するのは考えもので、同じ効果が期待できないばかりでなく、流れを阻害する要因にもなりかねない。これまでの邦訳では、「(1)初めは—(2)その次ぎは—(3)その次ぎは—(4)それから—(5)その次ぎが—(6)第六となると—(7)とゞのつまりの…大詰めは」(逍遙)、「(1)まず第一幕は—(2)やがて—(3)その次は—(4)それから次は—(5)次は—(6)第六番の時代には—(7)さて、大詰めの一場は」(大山)、「(1)まずは—(2)やがて—(3)それから—(4)それから—(5)それから—(6)さて第六期となれば—(7)さて大詰めの一場」(阿部)、「(1)まず第一に—(2)お次が—(3)その次は—(4)そのお後が—(5)その後に来るのが—(6)六番目はいささか違って—(7)さて、最後の幕切れ」(福田)、「(1)まず第一幕は—(2)次は—(3)さてその次は—(4)次に演ずるのは—(5)それに続くは—(6)さて第六幕ともなれば—(7)いよいよ最後の大詰めは」(小田島)、「(1)最初は—(2)次は—(3)さてその次は—(4)やがて今度は—(5)次なる役は—(6)さて舞台は代って第六場は—(7)さて、いよいよ…最後の幕は」(安西)と、訳文の他の部分に応じて臨機に調節した訳になっている。

(1) All the world's a stage,<sup>(3)</sup>

「すべてこの世は舞台」——『お気に召すまま』が書かれたのとほぼ同時期（1599年夏）にグローブ座が完成し、その建物には“Totus mundus agit histrionem”（The whole world plays the actor.）という motto が掲げられた<sup>(4)</sup>——という idea は、当時の演劇界に一般的であったと同時に、シェイクスピアの劇作品における重要なライトモチーフの1つになっている。勿論『お気に召すまま』の場合、「すべてこの世は舞台」の科白がシェイクスピア自身の哲学というのではなく、Jaques という厭世家、憂鬱病患者に、世の中がこのように見えているということにすぎないわけだが、「千の心を持つ」シェイクスピアの共有するビジョンでもあったと思われなくもないほど印象的な blank verse になっており、特にその最初の4行は、文字通り1語も変更できないほどの完成度を示す「キマった」phrasing になっている。

“All the world's a stage”は、これまでの邦訳では、「人間世界は悉く舞台です」（逍遙）、「世界はすべて一つの舞台」（木下）、「すべてこの世は舞台だ」（大山）、「世界はすべてはお芝居だ」（阿部）、「全世界が一つの舞台」（福田）、「この世界はすべてこれ一つの舞台」（小田島）となっており、それぞれ工夫が凝らされ、しかも同じ訳になりそうでありながらすべて違っている。木下訳、福田訳、小田島訳の3つまでもが「一つの」を訳出しているのが目を引く。この地球が一つの舞台で、そこに住む全員が平等に芝居をしているというイメージを明示したのだろうか、「すべて」と言えば、「一つの」はその中にすでに含まれているような気もする。末尾は、体言止め、「～です」、「～だ」の3種類、world は、「世界」が多く、他に「人間世界」、「この世界」、「この世」がある。All は「すべて」が多く、他に「悉く」、「全～」がある。選択肢はこれでほぼ尽きているようで、この中から、原文の簡潔に鑑みて、なるべく引き締まった日本語という観点で取捨選択する他ないであろう。

## (2) And all the men and women merely players :

be 動詞が省略され心地よいリズムをなしている。“merely”は、1) absolutely, quite; 2) only の2つの意味の可能性があり、Schmidt は2)の意味としているが、A. S. 及び柴田稔彦氏は1)を取っている。<sup>(5)</sup> これまでの翻訳を見るとほとんどの翻訳者が2)を選び、「役者にすぎない」という方向で訳している。しかし「役者にすぎない」というと、役者をつまらぬものとして考えていることになり、(1) All the world's a stage で提出された、世界の本质が劇場性にあるという主張を弱めてしまうことになる。われわれは役者にすぎないというのは、マクベスのような悲劇の世界の住人の科白であって、『お気に召すまま』のような喜劇の領域では、世界は舞台にすぎないのではなく、世界が舞台であることが表のおもての真実なのである。

また、終わりの方で、(7) “Is second childishness and mere oblivion” と形容詞形の “mere” が出てくるところでは、明らかに “absolute, complete” の意味である。そういうことからしても、この “merely” は、1)の意味であるとしたほうがふさわしいであろう。もっとも、2)の意味も結局は1)から派生したものであるから、否定的なトーンを避けながら、「～に他ならない」という気持で訳して

おけばいいように思われる。

- (3) They have their exits and their entrances ; / (4) And one man in his time plays many parts, /  
 (5) His acts being seven ages.

(1), (2)で提出された、人間がみな役者であるこの世界という空間性、均質性に対し、ここで《時間》というもう1つの次元が持ち込まれ、その2つが交錯するところに、万華鏡のような多様性が花開くという、この浮世の原理が開陳される。1人の人間は、1つの役を演じるのではなく、一生という時間の中でいろいろな役を演じるのである。“one man in his time plays many parts”は、“one” ⇔ “many”, “man” ⇔ “parts”, という対照を、“in his time”で結んでいて、この世の構造がそのまま結晶したようなシンプルなlineになっている。無論、シェイクスピアが計算的にそれを行っているというのではなく、人間の普遍的な感覚が、シェイクスピアを介して自ずと言葉の形を成したと言いたくなるような自然さがある。“in his time”のところをよくよく噛みしめてみると、われわれ mortals の有時間性の哀しみがそこはかとなく伝わってくる。こうした言葉の裏から滲み出てくるような感覚が一番翻訳しにくいものに違いない。これまでの邦訳では、「一人で幾役をも勤める」(逍遙), 「そして一人が一生に、多くの役を演じるのだが」(木下), 「一人の男の一生の芝居に、彼はさまざまな役を演ずる」(大山), 「男一人の一生の、そのさまざまな役どころ」(阿部), 「しかも一人一人が生涯に色々な役を演じ分けるのだ」(福田), 「そしてそのあいだに一人一人がさまざまな役を演じる」(小田島), 「人は生涯にさまざまな役を演じ」(安西)となっていて、どの訳にも、そうした味はあまり感じられない。Schlegel & Tieck 訳でも、“Sein Lebenlang spielt einer manche Rollen”となっていて、コンテキストに馴染みにくいのであろうか、「時」という訳語は使われていない。

“their exits and their entrances”は、どうして their entrances and their exits の順になっていないのかと誰しも疑問に思うことであろうが、最初の「登場」は“play”ではないという含みがあるのかもしれない。(そして同様に、最後の「退場」も“play”ではない。)われわれは気づいたらこの世の舞台にすでにいたのであって、人生の最初の節目は退場から始まるのである。このあたりは表に訳出しなくともよいであろうが、訳の上で登場、退場の順に直すことは慎んだほうがよいであろう。(これまでの邦訳では、大山敏子訳がこの順を保存していたが、他の訳は、登場、退場の順になっている。)

(5) “His acts being seven ages.”は、大上段に振りかぶってこの内容を言うと鼻白む感がしかねないが、このように懸垂分詞構文のぶらさがり感覚で表現されれば、その軽みによって反感は回避される。また「人生の1幕」が an “age” (1時代)であるというところには、劇としては不自然なまでに長く、われわれの1幕は何と退屈に長く続くことよという、人間の押し隠した苦笑まじりのつぶやきが聞こえてくるようでもある。

- (5) ... At first the infant, / (6) Mewling and puking in the nurse's arms.

“At first the infant”というのは巧みな出だしで、前の(5) “His acts being seven ages.” (彼の出る

幕は7つの時代である) というちょっと定言的なものいいと, “infant” との間に, 拍子抜けのするような飄味がある。これまでの邦訳では, 阿部訳の「男一人の一生の, そのさまさまの役どころ, /幕は, 七つの時期になる。まずは赤ん坊,」には, そのあたりの呼吸が写されているように見える。

“mewl” は, Schmidt では, “to cry like a cat, to squall” とされているが, *O. E. D.* では, “to cry feebly, whimper, like an infant” という語釈の初出例になっている。擬声語 “mew” から来た言葉であろうから, “to squall” のように, 「ぎゃーぎゃー泣く」というイメージではなく, 捨て猫が力なく——ないし, 力なさそうに——泣いているといった, とても捨てておけないような気にさせられるか弱い感じの声であろう。“puke” は「吐く, 戻す」ということで, “mewl” と韻を踏んでいる。赤ん坊は, 例えば, 乳が欲しいという可愛い意思表示で “mewl” し, それをたらふく呑んだ後は, おそらく呑みすぎたのであろうがために “puke” して, 気持ちよさそうなケロリとした顔をしていたりするもので, 赤子の魂百までとでも言うべきか, すでに「人間」の面目の双葉を見せている。

“in the nurse’s arms” には, 「裸一貫」で生れてきたわれわれ人間の最初の姿は, 仔馬のようにすぐ一人立ちするような健気なところは微塵もなく, ぐにゃぐにゃしたまことに手のかかる存在であることが写されている。乳母の太いがっしりした腕の中にちょこねんと鎮座して, したい放題にしているのがわれわれの第一の役柄というものである。

#### (7) And then the whining school-boy, with his satchel

学校に通い始めるところが人生第一の節目で, 「赤ん坊」の役としては退場し, 新たに小道具を身に付けて登場してくる。“satchel” がそれで, 中には何も入っていないか, 入っていたとしてもろくに読みもしない教科書の類いが無雑作に放り込んである。“satchel” は, “A small bag; esp. a bag for carrying school-books, with or without a strap to hang over the shoulders” (*O. E. D.*) となっていて, 肩から吊り下げるストラップはある場合もない場合もあるということだが, この場合はストラップつきのカバンを想定した方が, “snail” のイメージと重なって面白味があるのではなからうか。

“whining” は, むずかり, ぐち, 弱音, 泣き言をぐずぐず言うことであって, 「大泣きする」ではない。この文脈では当然, 「学校に行くの, 嫌だよー」という普遍的な学童の泣き言が念頭に置かれている。福田訳は, 「お次がおむずかりの学童時代」となっていて意味を正確に捉えている。「泣き虫」と訳すと, むずかり泣きも意味しうるが, 大泣きも含むことになってしまう。

“mewl” という動物的なレベルから, 言葉を交え得る “whine” の段階に達したのは成長ということになるのではあろうが, それは一層手のかかる存在になったということでもある。

#### (8) And shining morning face, creeping like snail / (9) Unwillingly to school.

“shining morning face” は, 勿論, 顔の皮膚細胞の新陳代謝が活発に行われていることによる自然なつやであり, 文字通り顔自体が輝いていることを意味しているのではあろうが, “shining morning...” というところで, 通学時の空にある朝日を感じさせもするから, 小田島訳の「輝く朝日を顔に受け」

のような訳も有力である。また、(命じられていやいやながら)洗ってピカピカになっている顔のことに言及しているとも考えられるであろう。逍遙訳では、「起きて洗ったばかりのてらてら顔をして」と、そうした解釈に立っている。

“creeping like snail”は、生物学的にはフレッシュなのであるが、「文化的抑圧」を受けているため気分は重く、なるべく学校に着くのを遅らせようと、ぐずぐずとした足取りで——たぶんうつむき加減に——学校に向かっているという図である。カタツムリの比喩が巧みで、可愛らしいような、それでいてどこか少年期の悲しみも感じさせる、不思議に心に残る2行になっている。

(9) ... And then the lover, / (10) Sighing like furnace, with a woeful ballad / (11) Made to his mistress' eyebrow.

第三期は、(明らかに性ホルモンの暴風的影響により)第二期とは別人のように積極的な人間に様変わりしている。“furnace”は、これまでの邦訳では、「鉄をも溶かす炉」「溶鉱炉」「<sup>いろり</sup>炉」「かまど」「煖炉」「<sup>いろり</sup>火炉」「ふいご」と、とりどりに訳されている。Schmidtでは“an enclosed fireplace”となっていて「ふいご」以外は可能に見える。しかしO. E. D.は「溶鉱炉」だけで、「かまど」「煖炉」に相当する定義は収録していない。(パンを焼く)「かまど」や「煖炉」では、fumeがそれほど顕著ではなく、やはりゴーゴーと音を立てて蒸散の烈しい「溶鉱炉」がこの文脈ではふさわしいように思われる。ため息と溶鉱炉の連想は、『お気に召すまま』以前(1598)にChapmanが行っており、シェイクスピアの独創というわけではないようだ。しかし日本語では「溶鉱炉」という言葉は近代工業を連想させ、音も長すぎて使いづらい。「かまど」が溶鉱炉をも意味し得ていいのであるが、ovenの竈と取られてしまう。小田島訳「鉄をも溶かす炉」は、溶鉱炉のrelevance——ガードの硬い相手(女性)の態度を溶かすには溶鉱炉ほどの熱が要る——を訳出しており、かつ溶鉱炉という言葉をややく避けていて工夫が感じられる。

“ballad”は、ここでは“popular song”というよりは、(O. E. D.では、その意味の初出例を1670年としているのが気にかかるが,)“song, poem in general”(Schmidt)の方が当てはまりそうだ。

『お気に召すまま』の中でオーランドーが“hangs odes upon hawthorns and elegies on brambles”(3. 2. 52-53)ということをしているので、それとの呼応を考えれば、詩を意味しているのであろう。これまでの邦訳は、ほとんどが「歌」としているが、歌は詩の意味も含むので悪くないであろう。ただ「小唄」等の邦楽用語を使うのは、やはり日本臭が強すぎ、避けたほうがよさそうだ。

“woeful”は、“full of woes”で、“woe”は「嘆き」であるが、例えば“O woe! O woeful, woeful, woeful day.”(Romeo and Juliet, 4. 5. 49)のように詠嘆詞的にも使われる言葉である。それに満ちているということは、その詩ないし歌が、感傷的で安っぽいものであることを匂わせている。

“Made to his mistress' eyebrow”のtoは、“Ode to a Nightingale”のtoと同じく、「～に捧げられた」→「～を称える」という意味であるが、自分の熱き想いを寄せる女性の“eyebrow”を称えるというのは、称えて無難な部位の故なのだろうか、詩的な“modesty”の故もあるのかと、何となく可笑



しみを誘われるところで、翻訳においても、その味は保存したいものである。これまでの邦訳は、「其の意中の女の眉まゆつき附か何かを讃めちぎった哀れな小唄を口づさむ」(逍遙)、「嘆きをこめた恋唄を、恋人の眉根に捧げるのだ」(木下)、「彼の恋人の眉によせて、哀れな恋の歌を作る」(大山)、「哀れっぽくも作るのは女の眉に寄する歌」(阿部)、「惚れた女の目鼻称える小唄作りに現を抜かす」(福田)、「悲しみこめて吐き出すは恋人の顔立ちたたえる歌」(小田島)、「思う女の眉を讃えて涙ながらの詩を作る」(安西)となっていて、阿部訳は感じが少し出ているのではないかと思われる。

(11) ... Then a soldier, / (12) Full of strange oaths and bearded like the pard,

続く第四期の変貌ぶりも、前の節目に劣らず激しいものである。かつて恋と芸術に心を寄せたあのやさ男が、いつの間にやら「男」が売りものの兵士に豹変している。“bearded like the pard”は、“pard”が“leopard or panther”(O. E. D.)のことであるが、「豹のヒゲに似た髭」という意味ではなく、頬から口の周り、顎にかけて、強そうに見せるために、びっしり髭を生やしているのが豹を連想させるということであろう。“Full of strange oaths”は、oathというのが、“Such an appeal made lightly in ordinary speech in corroboration of a statement, etc.; a careless use of the name of God or Christ, or of something sacred, in asseveration or imprecation, or a formula of words involving this (often with suppression or perversion of the sacred name, and becoming at length practically meaningless, or a mere expression of anger, surprise, or other strong feeling); an act of profane swearing; a curse”(O. E. D.)ということ、想定されているものは、自分がsissyでなく「男」だということを強調するために、故意に使う汚い言葉である。“strange”というのは、軍隊内部に特有で他所ではちょっと耳にもしないし、万一知ってはいてもとても口にできないほど独創的に(?)汚ないというニュアンスであろう。こうした文化——「ロザリンドの白い手に懸けて君に誓おう(I swear to thee youth, by the white hand of Rosalind)」のようなことを言う文化——をあまり持たない日本語への翻訳はどうやってもそうした光景を喚起するようなものにならないので、汚い言葉であること、男らしさを強調するものであることだけは伝わるようにしておくのがよいかもしれない。これまでの邦訳では、「猛烈な誓言」「口ぎたなく罵って」「誓い」「誓い文句」「誓いの文句」「誓いの言葉」など、「誓い」に集中しているが、日本の読者／観客には少し分かりづらいであろう。大山敏子訳「口ぎたなく罵って」は分かりやすい訳になっている。

(13) Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,

“jealous”は、Schmidtの定義は適切ではなく、O. E. D.の“Apprehensive of losing some desired benefit through the rivalry of another; feeling ill-will towards another on account of some advantage or superiority which he possesses or may possess; grudging, envious”が正当であろう。“jealous”は、「嫉妬深い」気持を根に持っており、普通はちょっとしたことでも出し惜しみするという消極的なニュアンスが強いのであるが、この場合は“sudden and quick in quarrel”と正反対の行動

に出るところが対照の妙で、それは“jealous”の対象になっているものが“honour”であることに起因する。人間はある条件下では、ほんの僅かの名誉でもかかれれば、即座に相手に飛びかかっていくようになるもので、そんな「名誉」が人間に及ぼす不思議な作用を躍如とさせている。これまでの邦訳の中では、小田島訳「名誉欲に目の色変え」がその感じをつかんでいるのではなからうか。

ここでは、V. E. 等, *Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel*, と、*sudden* の後ろにコンマを入れている版もあり、それだと、「名誉にうるさく、性急で、喧嘩っばやい」と3つの性質が並ぶことになる。しかしそれでは、*Jealous in honour* と「喧嘩っばやい」ことの間に直接的な脈絡がなくなってしまう面白みが消えてしまう。やはり“*sudden and quick in quarrel*”と一つながりであるのがよい。

(14) *Seeking the bubble reputation / (15) Even in the cannon's mouth.*

“reputation”も“honour”同様、人間を手玉にとって踊らせることのできるものであり、しかもそれが“bubble”「泡、あぶく」のように果無いものであっても、軍隊組織の中では、兵士たちはどうした風の吹き回しか、命がけてこれを求めるようになる。

“*Even in the cannon's mouth*”は、おそらく大砲の砲口がこちらに向けられていても、それをものともせず我先に肉弾となって突撃することを意味しているのであろう。これまでの邦訳でも大体その線で捉えられている。ただ、字句通りに見ると、「大砲の口の中にまでもぐりこんで、あぶくの名声を求める」ということになり、大砲の弾もあぶくも相似の球形であり、一方は自分に死をもたらしかねないものであるのに、それと引き換えに、まったく無価値なあぶくを求めるという pathos が意図されているようだ。悲劇の目で見れば、悲壮で感動的であり得るが、喜劇の目で見れば、愚かしく、物悲しくも滑稽である。

(15) ... *And then the justice, / (16) In fair round belly with good capon lined,*

第五期も、第四期からすると啞然とするような様変わりで、どこでどういう術を使ったのか、判事という社会の秩序と安寧の守護神に納まり返っている。“line”は、Schmidt では、“to feed”となっており、fed (=lined) with good capon (去勢鶏を食べて)ということに通じる。“capon”は、“castrated cock” (*O. E. D.*; Schmidt) で、肉の味をよくするために去勢した鶏のこと。基本的な語彙だけに、却って難しいのが“good”と“fair”で、“good”は「上質な、美味な」、 “fair”は、“quite”の意味ではなからうか。

ついさっきまで canon の口の中に (比喩的に) 入っていた者が、こんどは自分の口の中に capon (音も字面も canon と似ている) を詰め込むという滑稽が感じられる。さっきまでは virility の権化のつもりであったものが、今は capon と親和しているという諧謔もあろう。(これまでの邦訳では、「去勢」ということを訳出しているのは小田島訳だけであるが、これはいろいろな含みを持たせているので、訳に出したほうがいいのではないかと思う。) capon は、日本の地頭鶏と似て、賄賂として人気のあつ

た商品であるというから——“fair round belly”の“fair”は「見事に（丸い）」というニュアンスなのだろうが、「公正な」という意味をやはり意識せざるを得ない——“justice”とは名ばかりのことという irony を醸すことになる。これまでの邦訳では、逍遙訳、木下訳、小田島訳が「賄賂」を訳出している。上演する上ではなぜ capon なのかということで、必要かもしれない。但し、現在の英語圏の人間にとってもこの情報はそれほど知られていないわけで、それを思えば、そのことは注釈に回し、訳はそのままにしておくのも悪くない。Schlegel & Tieck 訳でも、“In runden Bauche, mit Kapaun gestopft” とそのままになっている。

(17) With eyes severe and beard of formal cut / (18) Full of wise saws and modern instances ; / (19) And so he plays his part.

“eyes severe”の“severe”は、「(罪などに) 容赦しない」という意味だが、capon をたっぷり受け取っていれば判決にも手心を加えざるを得ないのが人情というもの、その眼光の鋭さは見せかけのものということになる。“beard of formal cut”は、兵士時代のむさくるしい“bearded like the pard”から一転、判事らしい勿体をつけた髯にイメージ・チェンジを果たしたということである。

“saw”は、“a moral saying, a maxim, a sentence” (Schmidt) で、「格言」「金言」の意。modern は、“commonplace, common, trite” (Schmidt) ということで、*O. E. D.* でも、“Every-day, ordinary, commonplace (Frequent in Shaks.)”としてこの部分が引用されている。「平凡な」「月並みな」「ありふれた」ということになるのであろう。instance は、Schmidt では、“a sentence, a saw, a proverb, any thing alleged to support one’s own opinion”となっていて、“saw”と同義語の扱いである。

“wise”は、「賢明な」「智慧のある」というストレートな意味ではなく、名言金言集に収録されているような、俗耳受けしやすい言葉を借用して自分の判決の箔づけにしようとするのを揶揄しているのに違いない。そうしてみると、その“wise saws”に対して“modern instances”を上記のように「ありきたりの格言」と取ると、ほぼ同じことを、前者が皮肉な言い方で、後者がストレートな表現で言っていることになり、少し気が利かない。Dover Wilson が“modern instances”につけた注釈は、“trite illustrations”となっており、それでいけば、“wise saws”を“modern instances”で例証するということになり、その解釈の方が判決のいい加減さを面白く言い表していることになる。“modern”が“trite”の意味を持つようになったのは、古代に比して今のありきたりを言うところから来たのだから、「近頃の」というニュアンスは残っているのではないだろうか。(A. S. の注でも、“recent, new”の意味とし、*O. E. D.* の定義を退けている。)つまり、卑近な事例から、“wise saws”に合うようなものを選び出して、さももっともらしい詐術的言説をでっち上げているということになる。

“And so he plays his part.”には、自分のやっていることが演技にすぎないことを意識するようになっていくという含意もあるだろう。演技の意味が二重になっているのだ。判事を務めること自体、第五期という1つの役柄であるが、その役柄を誠実にこなしているふり(演技)をするようになるという、人間「円熟期」の elaboration である。

(19) ... The sixth age shifts / (20) Into the lean and slipper'd pantaloen, / (21) With spectacles on nose and pouch on side

第五期から第六期への落差も、これまで以上に大きなものになっている。恰幅のよい社会の大人も、定年退職の頃ともなれば、見る影もなくしぼんで痩せさらばえ、老眼で近くのものが見えなくなり、鼻の上に眼鏡が載り、物忘れが激しく、財布をどこに置いたかしょっちゅう忘れ、ケチケチした年金暮らしともなれば、腰に巾着を巻きつけて自己防衛を図るようになる。また身なりへの関心も衰え、堅い靴は窮屈なので、みてくれよりも実用本位とばかり、柔らかいスリッパを履いて、もっぱら家の近くをヨチヨチと歩くばかりとなる。“pantaloen”については、O. E. D. に“The Venetian character in Italian comedy, represented as a lean and foolish old man, wearing spectacles, pantaloens and slippers”という原義から、“Hence applied in contempt to an enfeebled tottering old man; a dotard, an old fool”になったという、この文脈にぴったりの解説がなされている。

導入部の“The sixth age shifts into ~”という言い方は、これまでの At first ; And then ; And then ; Then ; And then に比べて、一呼吸置いた感じがある。阿部訳の「さて第六期となれば」は感じを出しているし、安西訳の「さて舞台は代って第六場は」も工夫された訳となっている。

“With spectacles on nose and pouch on side”は、逍遙訳「鼻には眼鏡、腰には巾着」が福田訳まで続いてきているが、この訳の難は、1) 腰に巾着ということの意味が分かりにくいこと、2) 次の His youthful hose との接続が不自然になることである。小田島訳「鼻の上には鼻眼鏡、腰にはしっかり腰巾着」は1) の、安西訳「鼻先には眼鏡、脇には金袋ぶらさげ」は2) の短所を補ったものになっている。試訳をする時に、ここは何度も書き換えたところであるが、うまい解決方法を見つけることはできなかった。独語のようにシタックス的な共通基盤を持っている場合は、“Brill’ auf der Nafe, Beutel an der Seite” (Schlegel & Tieck) と、逐語訳で頭韻まで踏める余裕である。結局、統語的な難を押して、逍遙訳の「鼻には眼鏡、腰には巾着」の伝統に倣うしかないように思われた。

(22) His youthful hose, well saved, a world too wide / (23) For his shrunk shank

hose は、Schmidt は「ズボン」の意味としているが、今日のズボン然としたものではなく、Robert Smirke (1752-1845) の木版画にあるような、hose-trunk の下にあって、腿から足首までを被っているものであろう。<sup>(6)</sup> Nares には、“Breeches, or stockings, or both in one” とある。日本人には馴染みがないものだから訳しにくい、「長靴下」と呼べばある程度近似的なイメージは出せるかもしれない。これまでの邦訳でも「長靴下」が多くなっている。「ズボン」と訳すと、脚の線が目につかなくなるので、脛が細ってダブダブになるというイメージがピンと来なくなる。

“youthful hose”は、「若々しい長靴下」だが、後ろに well saved があるので、昔からはいていたものだということが分かり、やや吝嗇気味の生活や性格が匂わされることになる。若いころの長靴下を大切に仕舞っておいて、それを久しぶりに取り出してはいてみるとぶかぶかだったと言っているのか、長年定期的にはいてきた長靴下が、中味の方がしぼんでしまったためにだぶつきが目立つように

なったと言っているのか解釈次第だが、面白みは後者の方が優れていよう。40年ぶりに穿いてみると大きすぎたというよりも、数年でめっきりというところに老衰の真実が穿たれるからである。

“shank” は、“the part of the leg from the knee to the ankle” (Schmidt) で、上の Robert Smirke の木版画の hose が被っている部分と大体重なっている。いわゆる「ふくら脛」の部分も含んでおり、老齢で痩せ細るのはこの部分であるが、日本語でも「脛が痩せる」「脛が細る」というのが「やつれ」の慣用表現になっているので「脛」と訳していいように思われる。“shrunk shank” は音が面白く、“shrunk” をどう訳すかが問題になるが、これまでの邦訳では、「しなびた」「ちぢんだ」「やせた」「衰えた」「しぼんで」等が使われている。「しぼんで」(安西訳) はユーモラスな響きがあって、悪くないのではないかと思ひ、試訳にも取り入れさせて頂いた。

“a world too wide” は、too wide を a world が修飾していると取るのが自然であろう。少し大仰な表現に思えなくもないが、壮年期から老年期にかけてのガクンと来る衰えを思えば、誇張とも言いがたい。逍遙訳「滅法界もなく太過ぎる」は、面白味を意図しているが、言葉が時代がかってしまっている。「ぶかぶか」「だぶだぶ」という擬態語は使いたくなる誘惑が大きいですが、意外に面白味の効果は出ない。阿部訳、福田訳、小田島訳はいずれも「大きすぎ」とさりと訳しており、控えめに訳すのも1つの見識と言うべきであろう。

(23) ... and his big manly voice, / (24) Turning again toward childish treble, pipes / (25) And whistles in his sound.

ここも人生の秋日落莫の感をうまく捉えている。“treble” は “the highest of the four principal parts in music” (Schmidt), “again” は “back”, “Turning again toward childish treble” で、声変り前の少年の高い声に戻ることを言っている。“pipes” “whistles” は、どちらも “shrill sound” (Schmidt) を出すということで、老人の裏返ったような声の質に言及している。翻訳では擬音語を使うことになるだろうが、これまでの邦訳では、「ピーピーヒューヒュー」「ぴいぴい、ひゅうひゅう」「ぴいぴい、ぴゅうぴゅう」「ピーピーヒューヒュー」と、表記の仕方が若干違っているものの、ほぼ似たような擬音語となっている。Schlegel & Tieck 訳では、“pfeift und quäkt” で、独語には対応する動詞が備わっているようだ。

(25) ... Last scene of all, / (26) That ends this strange eventful history, / (27) Is second childishness and mere oblivion,

“Last scene of all” は、小田島訳「いよいよ最後の大詰めは」が原文の呼吸を写した訳であると思う。“mere” は、前述したように、“unqualified, absolute” (Schmidt) のことで、「混ぜ物のない」というのが原義であるから、“mere oblivion” で、「混ぜ物なしの忘却」→「全き忘却」というほどの意味となる。

“this strange eventful history” の “strange” には、このような人間の七変化に対する摩訶不思議

な気持ちが籠められていよう。これまでの邦訳では、「此<sup>おつ</sup>変な、複雑<sup>しばみ</sup>な劇」(逍遙訳)、「奇しき波瀾のこの一代記」(木下)、「この世にもふしぎな事の多い一生」(大山)、「この奇<sup>く</sup>しき波瀾の一代記」(阿部)、「波瀾に富める怪しの一代記」(福田)、「この波乱に富んだ奇々怪々の一代記」(小田島)、「この奇妙にして波乱に満ちた一代記」(安西)となっていて、“history”は「一代記」がすっかり定着しているように見えるし、実際いい訳語だと思われるので試訳でも継承した。“strange”は、福田訳「怪しの」が面白い。“eventful”は、「波乱に富む」の線に沿った訳が多いが、この一代記は平々凡々の人生であって、その平々凡々の移り変わりそのものがすでに「怪異」なのである。

(28) Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

“sans”はフランス語起源の言葉で“without”の意味。O. E. D.によれば、シェイクスピア以前は、比較的固定的な collocation でのみ使われていたようだが、シェイクスピアはいろいろな作品で、これを中心に闊達に使っている。特にこの部分での4連続使用は印象的である。1音節語なので、リズムを作るのに便利であることが、この語を広く使う大きな理由であるだろう。(withoutは2音節で、後半にアクセントがあるため、without teethとすると、リズムが壊れてしまう。)Naresも、“Shakespeare, who used it four times in one line, must strongly have felt the want of a monosyllable bearing that sense”と註釈している。

\*            \*            \*            \*            \*            \*

ピーター・ミルワード氏は、「[ジェイクィーズの「すべてこの世は舞台」の科白は]有名であることは確かではあるが、この台詞はそれほどぴったりこの劇に当てはまっているわけではない。かりにこの台詞をカットしてみたところで、劇の筋に別に支障は生じないのである」と述べている。<sup>(7)</sup>確かに、劇の真っ最中のこの長科白はいささか唐突で、浮いた印象を与えかねない。しかしジェイクィーズは、最後までアーデンの森に留まる場所を見ても分かるように、この劇における不動点の役割を果たして、彼以外の人物が「すべてこの世は舞台」ということを言っても当を得ない。例えば、ロザリンドがこれを言えば、オーランドーへの恋の真実に罅が入るであろうし、公爵がこれを言えば、

<p>And this our life, exempt from public haunt, Finds tongues in trees, books in the running brooks, Sermons in stones, and good in everything. I would not change it. (2. 1. 15-20)</p>	<p>俗世を遠く離れたここでのわれらの日々は、 樹々に声を聞き、せせらぎを書物とし、 石に尊い教えを、森羅万象に善を見出すもの。 それを変えたいとはつゆ思わぬ。</p>
--	--

と格調高く言っていたのが、最後には宮廷生活に戻ってしまうことに対する厭らしい自己弁護になってしまう。彼らは登場人物であり役者であって、劇の内部に留まっていなければならない存在である。

憂鬱病患者のジェイクィーズだけが、この世からも、舞台からも一歩引いて、そのからくりについて話す資格を有している。「すべてこの世は舞台」はメタ言説であって、それを舞台の上で表現することは普通は御法度なのであるが、そうしたことをしゃべってもおかしくない登場人物を創造したところにシェイクスピアの発明を見るべきではなかろうか。

この科白の直前、老アダムを探しに行ったオーランドーを見送った公爵が、“Thou seest we are not all alone unhappy : / This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in.” と言う。それを cue としてジェイクィーズのこの科白が語られ、そしてこれが終わったところで、オーランドーが老アダムを抱きかかえて戻ってくるという段取りになっている。アーデンの森は、一応 pastoral の世界であるから、俗世で生起しているような深刻なことは起こらないことが建前であり、オーランドーが戻ってくるまで食事はしないと約束した以上、ドラマという視点から見れば、ここにぽっかりと真空状態のような時間が現出していることになり、「すべてこの世は舞台」の科白を入れるにはうってつけの場面である。(勿論、実際はあべこべで、この科白のために、そのような場をしつらえたのであろう。)

「すべてこの世は舞台」がしゃべられた直後に、第6～7期に属する息絶え絶えのアダム<sup>(8)</sup>を第3～4期に属するオーランドーが抱えて登場してくるのであるから、観客はいやでもこの blank verse の内容を意識せざるを得ない。ここは悲劇であればかなり深刻な雰囲気ともなり得るような場面であるが、これも役柄であるということになれば、そうした凄惨さは幾分なりとも軽減される効果を持つ。西洋の「喜劇」を「喜劇」たらしめている1つの大きな要素が、この「すべてこの世は舞台」という認識に他ならない。実人生から距離を取り、所詮「すべてこの世は舞台」という観照的な目で人生の諸事を、それほどまなじりを決するには価しないものとして相対化してしまうのである。

公爵の科白も「すべてこの世は舞台」という視点を取り入れてはいる。しかし、この世には、われわれが演じている芝居よりも辛い芝居をしている人たちがいるという認識は、ただ劇場の隠喩を使って現実の苦楽を表現したにすぎない。それは本当の喜劇的精神ではない——そう主張するかのように、ジェイクィーズは本格派(?)の喜劇的精神に則った「すべてこの世は舞台」を披歴するのである。しかし言うまでもなくジェイクィーズも一人の登場人物である以上、これは彼の憂鬱症に染められた喜劇哲学の1つの version にすぎない。

しかし Dover Wilson のように、この科白を “a piece of sheer cynicism”<sup>(9)</sup> と取るのは考えものである。「すべてこの世は舞台」の科白は、可愛らしいものや滑稽なもの、微笑や苦笑を誘う要素をふんだんに含んでおり、全体的なトーンは、bitterness にはない。ジェイクィーズその人と同じように、本人は深刻ぶってはいても、その陰からほほ笑ましいような人間らしさが覗いている。アレグザンダー・レガットの「ジェイクィーズという人物は [タッチストーンより] 一層複雑だ。物憂げな様子を装ってはいるものの、心底では彼は人間性に対して健全な興味を抱いている。人生七段階説に関する説教には軽やかで剽軽なところがあり、その冷笑的な内容と正反対だ」という評言は的確である。<sup>(10)</sup>

実際、ジェイクィーズは興味深いキャラクターであり、道化のタッチストーンに感心しながらも本

物の道化にはなりきれないような、生焼けの道化といったような気味があり、ちょうど悲劇の主人公ハムレットが既成の悲劇の枠に閉じこめられるのを拒んだように、喜劇の書割りからはみ出る部分を持っている。そうしたはみ出し人間たちだからこそ、ハムレットの独白、ジェイクィーズの人生哲学は、舞台からはみ出たところに棲息地を持つことを許されるのであろう。ミルワード氏の批判とは裏腹に、『お気に召すまま』からジェイクィーズの「すべてこの世は舞台」を奪うことは、『ハムレット』から、その第四独白——これも、劇の進行自体にとってはどうでもよく、彼が自死を夢想していることなど、なくてもがなではないかという批判はしようと思えばできなくもない——を削除してしまうに等しく、随分淋しいことになるのではなかろうか。

実際はむしろ逆で、ハムレットの第四独白が劇全体の focal point にあると想定しておかしくないように、「すべてこの世は舞台」も『お気に召すまま』全体の reference point になっていると言ってもよい。舞台で行われることすべてが、「すべてこの世は舞台」の息吹を受け、comedy の spirit をより清新なものにしている。男装したロザリンドは、すでに相思相愛の(と読者／観客には分かっている)オーランドーに、恋の手ほどきをするという口実の許、相手に心の内をしゃべらせようとする。それはまさに人生第三期の物語ということだ。無論、シリアスな恋愛劇でこれを行えば、ロザリンドの行為はずるく映り、その恋愛自体に後味の悪いものを残すことになってしまう。しかし「すべてこの世は舞台」の上では、ロザリンドの「芝居」は読者／観客の笑いを誘い、あまつさえ、その中でオーランドーの「真情」のみならず、ロザリンドの可愛らしさをほほ笑ましく浮かび上がらせ、二人の恋の花を一層祝福されたものにするのである。

Rosalind: Come, woo me, woo me; for now I am in a holiday humour and like enough to consent. What would you say to me now, and I were your very very Rosalind?

Orlando: I would kiss before I spoke.

Rosalind: Nay, you were better speak first, and when you were gravelled for lack of matter, you might take occasion to kiss. (4. 1. 65-72)

さらに、「すべてこの世は舞台」の cynicism 的な側面も、聡明なロザリンドは予め計算に入れている。彼女はそれと戦わなければならないのであり、「すべてこの世は舞台」に《今》を陵辱されてはならないのである。

Rosalind: No, no, Orlando, men are April when they woo, December when they wed. Maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives. (4. 1. 138-141)

ジェイクィーズの「すべてこの世は舞台」がなければ、これらの面白さは、塩を欠いたパンのような味になってしまいはしないだろうか？



「すべてこの世は舞台」の翻訳においては、上記の機微——憂鬱症人間の声と、喜劇的な軽みのトーンとがうまく混ざり合った調子——を再現するのが理想である。お道化た調子で訳すことは難しくなく、また逆に、憂鬱の暗い淵から世間を冷ややかに眺めているようなトーンで訳すことも等しく簡単であろう。しかし本来混じり合うはずもない、気体と鉛とを化合させるにも似た業は、並大抵のことではなく、ハムレットの独白を訳するよりもずっと難しい。

しかしこれを訳そうとするとき、訳者は、日本語にないあるもの——語義ではなく、そのリズムや雰囲気——に直面せざるを得ない。そしてそれを何とか編み出そうとするところに、訳者は、どこか重苦しい日本語の慣性に抗しながら、日本語の幅を広げようとする圧力を感じるであろう。その圧力こそ、「社会情報学としての翻訳論」に述べた、翻訳が母語に対して持つ意義に繋がるものだと思う。

「すべてこの世は舞台」の科白がこれほどまでに人口に膾炙しているのは、われわれが常日ごろ感じている感慨が、1期あたりわずか3～4行という少ない言葉で巧みに捉えられ——その切り口にはどこことなく日本の俳句・川柳の発想を連想させるものがある——またその時間的な「早送り」によって panorama 化された「人間」の生を眺めてみると、それが実に奇態な（“strange”）ものであることに改めて気づかされるからであろう。スフィンクスの謎——What walks on four legs in the morning, two legs at noon, and three legs in the evening?——も人間という謎を、切り詰めた短い言葉の中に巧みに衝いているが、シェイクスピアのこの28行からも、それに似たものが、より印象的な形で伝わってくる。最晩年を赤子への回帰とすることにより、この世への入り口と、この世からの出口において、人間の素地が同じようにたわいのないものであることが示され、それによって人生の残りの5期も仮象性を帯び、全体にそこはかとなない滑稽な無常感が醸されている。

しかし、もう1つ重要な要素があるだろう。それは「すべてこの世は舞台」に、他ではなかなか見出しがたいような上質の喜劇的な精神が息づいていることである。「喜劇」というものが一体どのような精神なのかは、「笑い」の解明と似て、文学研究の難問の1つであるが、W. マーチャントはその好著『喜劇』の最後で、ノースロップ・フライに依拠しながら、彼の考える喜劇の形而上学を次のように述べている。

われわれの批評は……笑いにはそれ独自の感性があり、喜劇には形而上学的な意味がある、という可能性にむかって道がひらけている批評である。ノースロップ・フライは……喜劇をその理想的な「五段階」を通じて追求している。「アイロニーに富む喜劇」、「ドン・キホーテ的喜劇」、それに「円熟味の増大」の段階を経て、喜劇が第五段階に到達すると、

それは、最初からそこに存在していた安定した秩序の一部、ますます宗教的傾向を帯び、人間の経験からまったく遠ざかろうとしているようにみえる秩序の一部なのである。

これでおもいだすのは、ノースロップ・フライがそれ以前にしめた「緑の世界の喜劇」の取扱い、すなわ

ち、宮廷や都会の不<sup>ソフィスティケーション</sup>自然さから「自然の」世界、喜劇的ヴィジョンのアーデンの森へ、再生のためにおこなう理想的、規則的な復帰のことである。けれどもフライはいま、それよりさらに先へゆこうとしている。アーデンの森、ウィンザーの森、『真夏の夜の夢』のアセズ<sup>アセズ</sup>の森の喜劇は、ただ単におとぎ話の神話的世界であるばかりでなく、神話や民間伝承の彼方にあるリアリティについてもまた語っている。とはいっても、おとぎ話の型はまったくの真実でない、といおうとしているのではない。「むかしむかし……いつまでもしあわせにくらしましたとき」は子供っぽいと同時に意味深い表現である。というのは、かつて時間の世界では悲劇や不幸が迫りきたが、大いなる努力の後、シンデレラ、ジャック、王女さま、赤ん坊たちは悲劇から逃れて、時間を超越した至福に至る——すなわち「そしていつまでもしあわせにくらしましたとき」なのである。<sup>(11)</sup>

そして T. S. エリオットの、すべての芸術の効能は、「われわれを静かな落着き、静謐、和解の状態へ導き、ウェルギリウスがダンテに対してそうであったように、われわれの許から去り、もはやそれから先はその案内人が役立つ領域へ、われわれが進むにまかせる」ことであるという言葉を引き、それが『神曲』(*La Divina Commedia*) の目的地であると同時に、「あらゆる喜劇の当然の目的地でもある」としている。

喜劇が神学的、神話的なものとどのような関係にあるのか、何とも言いようがないが、少なくともこの所論は、われわれ日本人もシェイクスピアの喜劇から間違いなく感得する“comic relief”を、部分的にでもよく説明してくれるように思うのである。日本にも、狂言、俳諧、川柳、狂歌、戯作に落語と、笑いの文学の伝統に不足はないのだが、それらは西洋の喜劇と共通した部分があるにしても、本質的には大きく異なるものである。西洋の喜劇は、古典古代から脈々と受け継がれてきた長く豊かな伝統を有しており、西洋の受容を始めて日の浅いわれわれには、まだまだ理解の行き届かないことが多いのは当然のことと言えよう。しかしもし西洋の喜劇精神の最上のものが、シェイクスピアの喜劇に体现されているとすれば、それを味わい、よりよい翻訳を生み出していこうとする努力を重ねる中で、少しずつでも彼我の断層が埋められていき、そしてその1つ1つの成果は、日本語の土壤に、静かに時をかけて埋め込まれ、やがて溶け込んで養分となっていくのではなからうか。

## 「すべてこの世は舞台」(試訳)

すべてこの世は舞台、  
男も女も人みな役者、  
退場があり、また登場があつて、  
ひとつの人生に幾つも役を演じるさだめ。  
男の人生七幕芝居、まずは赤ん坊、  
乳母の腕<sup>かひな</sup>に抱かれて、ぴいぴい泣いたりぴゅうと吐いたり。  
次なる役はベソかき学童、カバンぶらさげ、  
輝く朝の顔うなだれて、歩く姿はカタツムリ、  
しぶしぶゆるゆる学校へ。  
次は思春期、恋の役、溶鉱炉<sup>かまど</sup>よろしく熱きため息、  
せつなき恋歌切々と、いとしき君の眉に寄せ。  
お次は兵士の役どころ、豹さながらの鬚面に、罵り言葉の奇花爛漫、  
名誉にめっぽうご執心、やにわに喧嘩の花咲かせ、  
水のあぶくの功名<sup>な</sup>を求むるに、  
なんぞ恐れん大砲の口。  
お次は判事<sup>まいない</sup>、賂の去勢チキンで腹は丸々、  
腕<sup>にら</sup>み鋭く髭それらしく、  
格言、金言、賢者の言、卑近な事例とり混ぜて、  
司直の役を演じおおせる。  
さて六幕目では瘦せさらばえ、スリッパはいたヨイヨイ爺さん、  
鼻には眼鏡、お腰に巾着、  
長持ちさせて穿<sup>は</sup>いてきたうら若き日の長靴下は、  
しぼんだ脛<sup>すね</sup>には世にも緩<sup>ゆる</sup>びて、  
男らしくて太き声、少年ソプラノにうら返り、  
ぴゅうぴゅうひゅうひゅう風まじり。  
かくしていよいよ大団円、怪しの多事の一代記、その幕切れは、  
も一度赤子の役回り、往時茫々夢まぼろしで、  
齒もなく、目もなく、味もなく、早い話が元の木阿弥<sup>もくあみ</sup>。

## — 注 —

- (1) 別宮貞徳（編）『翻訳』（作品社，1994）p. 123.
- (2) 「先生、シユミツドの沙翁字彙がある上にまだそんなものを作るんですかと聞いた事がある。すると先生はさも軽蔑を禁じ得ざる様な様子で是を見給へと云ひながら、自己所有のシユミツドを出して見せた。見ると、さすがのシユミツドが前後一頁として完膚なき迄に真黒になつてゐる。自分はへえと云つたなり驚いてシユミツドを眺めてゐた。先生は頗る得意である。君、もしシユミツドと同程度のを拵へる位なら、僕は何もこんなに骨を折りはしないと云つて、又二本の指を揃へて真黒なシユミツドをぴしやぴしや敲き始めた。』『漱石全集』第12巻（岩波書店，1994）p. 216.
- (3) 註釈をつけるに際して主に参照したのは、以下の6点である。本文中で、i) は *O. E. D.*, ii) は Schmidt, iii) は Nares, iv) は *A. S.*, v) は *V. E.*, vi) は Schlegel & Tieck, とそれぞれ略記した。またこれまでの邦訳については主に、上野美子他（編）『シェイクスピア大全 CD-ROM 版』（新潮社，2003）に依拠し、坪内逍遙、木下順二、大山敏子、阿部知二、福田恆存、小田島雄志、安西徹雄各氏の翻訳を参照、引用させて頂いた。
- i) *The Oxford English Dictionary*
- ii) Alexander Schmidt, *Shakespeare-Lexicon*
- iii) Robert Nares, *A Glossary; or, Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs, etc., Which Have Been Thought to Require Illustration, in the Works of English Authors, Particularly Shakespeare and His Contemporaries.* (John Russell Smith, 1859)
- iv) Juliet Dusinberre (ed.), *As You Like It* (The Arden Shakespeare; third series, Thompson Learning, 2006)
- v) Horace Howard Furness (ed.), *As You Like It* (A New Variorum Edition of Shakespeare; American Scholar Publications, 1965)
- vi) *Shakespeare's Dramatische Werke* (übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludvig Tieck; Druck und Verlag von Georg Reimer, 1864)
- (4) なおこの同じ言葉が坪内逍遙の古稀を記念して建設された早稲田大学坪内逍遙博士記念演劇博物館(1928/昭和3年10月設立)にも掲げられている。
- (5) 柴田稔彦（編注）『お気に召すまま』（大修館書店，1989）p. 117.
- (6) <http://shakespeare.emory.edu/illustrated.showimage.cfm?imageid=276>
- (7) ピーター・ミルワード『シェイクスピア劇の名台詞』（講談社，1986）p. 76.
- (8) 言い伝えによれば、シェイクスピア自身がある時このアダム役を演じたということである。興味深いので Dover Wilson の註釈を再掲しておく。“There is a well-known tradition derived from Oldys the 18th cent. antiquary, that one of Shakespeare's brothers, presumably Gilbert, used in old age, to recall how his brother once acted 'a part in one of his own comedies, wherein, being to personate a decrepit old man, he wore a long beard, and appeared so weak and drooping and unable to walk, that he was forced to be supported and carried by another person to a table, at which he was seated among some company, who were eating, and one of them sung a song.'” Dover Wilson (ed.), *As You Like It* (Cambridge University Press, 1926), p. 133.
- (9) *ibid.*, p. 132.
- (10) アレグザンダー・レガット『シェイクスピア、愛の喜劇』川口清泰訳（透土社，1973）p. 255.
- (11) W.マーチャント『喜劇』小畠啓邦訳（研究社出版，1974）pp. 127-128.

〔原稿提出日 平成19年10月3日〕  
〔修正原稿提出日 平成19年11月14日〕