

森鷗外訳ストリンドベリ

『債鬼』から消えたエロス

長島 要一

翻訳はきわめて知的な作業であります。特に翻訳が新しい時代の到来とともになされる時、それは文化的な事件でもあります。新しい時代は新しい表現を要求し、それがまた時代にふさわしい新しい意識を生み出していくからです。明治という時代の子であった鷗外は、文明開化と呼ばれた広い意味での「翻訳」の時代の波に乗ってドイツへ留学し、西洋文明の精髓を究めて帰国しました。鷗外の偉業は、単に西洋文明の紹介をしたことにとどまらず、西洋の文学作品を翻訳する過程で、それに対応すべき日本語の表現を創出していったことにありました。

そこにはもちろん試行錯誤があり、名訳者として誉の高かった鷗外は、「誤訳者」でもありました。先駆者には必然的な誤訳者だったといえると思います。ここにいう「誤訳」とは俗に凡ミスとよばれるものではなく、原作の表現と等価であるような表現をしなかった、もしくはできなかったという意味での誤訳であります。鷗外の翻訳では、日本語を使っている以上、意識的にしろ無意識的にしろ、日本の文化風土に適應させるべく、いやおうなしに「土着化」の試みがなされています。逆に言えば、巧みに「土着化」ができたからこそ、鷗外は名訳者と称えられたのであり、それは「誤訳」のなせるわざであったわけがあります。

「誤訳」の諸相は、原作の「誤解」、不本意な「歪曲」、訳者の「偏見」などが絡み合って複雑で、多岐にわたっています。訳者の不注意、語学力の不足によって生じる「誤解」は別として、「歪曲」は訳者の文化的背景と日本語表現

の不可能性によることが多く、訳者の資質の問題を越えていますが、「偏見」はまさに訳者個人の過剰反応の現われであり、おうおうにして訳者自身はこれには無自覚であります。こうした「誤解」と「歪曲」と「偏見」には、訳者の個性、日本語表現と日本文化の異質性が集中的に体现されており、そこには異文化間の差異がいかにか意識されたか、異文化と接触した時に訳者がいかにか反応し、それをいかにか処理したかが、集約された形で露見しています。

以上のような方法論をもって、鴎外の訳出したデンマークとスエーデンの文学作品を分析したのが拙著『森鴎外の翻訳文学 「即興詩人」から「ペリカン」まで』（1993年、至文堂）でした。これは鴎外の「翻訳」の現場に焦点を合わせた、ミクロ視点による研究でした。

今回の発表では、そこにマクロの視点を導入することにより、鴎外における「翻訳」の方法が個別的なものではなく、鴎外の文学活動全体を特徴づけるひとつの方向性を持っていたという観点から、いくつかの指摘を試みてみたいと思います。

今年はストリンドベリ生誕百五十年にあたり、スカンディナヴィアではそれを記念してストリンドベリの戯曲がいくつも上演され、あらためて男女の間の葛藤、エロスをめぐる主題が色褪せていないことを見せつけています。今回の発表でも、「男と女」「エロス」をキーワードに選び、鴎外が『債鬼』と題して翻訳したストリンドベリの戯曲『債権者』が、鴎外の手によっていかなる変貌を遂げたかをまず観察してみることにいたします。

『債権者』は、『令嬢ジュリー』と同じく1888年に執筆されました（初演は翌年、コペンハーゲンで行なわれました）。ストリンドベリ三十九歳、鴎外が二十六歳でドイツから帰国した年です。1888年はストリンドベリとその妻シリ・フォン・エッセンとの結婚生活が崩壊しつつあった時期にあたり、ストリンドベリはすでに自伝的小説『痴人の告白』を脱稿していました。ちなみにこのシリ・フォン・エッセンの前の夫ランゲル男爵のミドルネームがグスタフでした。『債権者』も、『痴人の告白』の延長線上にある自伝的作品と見なしてよ

いわけですが、ストリンドベリはこれを「悲喜劇」と呼んで自伝的要素を距離をおいて扱い、エロスに翻弄された男と女が演じる悲喜劇の顛末を、冷笑を浮かべつつ暴露しています。けれども、鷗外の訳文からは、コミカルな雰囲気はうかがわれません。なぜでしょうか。

『債権者』は、スエーデンのある地方のホテルの一室で展開される文字通りの室内劇です。登場人物は三人、画家のアドルフとその妻の年上の作家テクラ、それに教師のグスタフですが、このグスタフは実はテクラの前の夫で、変名を使って旅行中という設定です。第一場はアドルフとグスタフ、第二場はアドルフとテクラ、そして第三場にテクラとグスタフが登場し、三人が三種の組み合わせを入れ替わり演じます。『債権者』はお手本のようにきちんとした構成の作品で、妻のテクラを若いアドルフに横取りされ自尊心を傷つけられたグスタフが、「男」の名誉を回復すべくアドルフに接近し、画家として行き詰まっていたアドルフと、流行の波に乗っている女性作家テクラの間に生じていた亀裂に楔を打ち込み、言葉巧みにテクラを誘惑する話です。テクラはすでに別の若い男とつきあっているという噂が立っているほど多感で生命力あふれた女性で、今は松葉杖をつくようになっているアドルフは、グスタフに「房事が過ぎる」、テクラに精力を吸い取られてしまったのだと言われるほどに意気消沈し、神経衰弱気味の状態だったため、グスタフの暗示とそそのかしに操られて、破局の道を一気に突き進んでいきます。こうして昔の借金を取り立てに来た「債権者」のグスタフは、テクラを甘い言葉で誘惑することに成功し、さらに、その場面をグスタフのお膳立てで鍵穴から目撃させられていたアドルフが、極度の興奮のために発作を起こして死んでしまうことで、まんまと復讐を成し遂げます。

『債鬼』は1909年、鷗外四十七歳の時の翻訳で、雑誌『歌舞伎』に6月から8月まで掲載されました^①。ちなみに当時の鷗外は、十七歳年下の妻しげと、すでに七年間の結婚生活を過ごしておりました。『債鬼』は、鷗外のほかの翻訳作品同様、原作の中で展開されている新奇で強烈なテーマは一応伝えられているものの、言語表現ならびに登場人物の語り口はまぎれもなく鷗外のものにな

っています。

『債鬼』と前後するように鴉外は『魔睡』（6月）、『キタ・セクスアリス』（7月）を執筆し、イブセンの戯曲『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』（7月－9月）を訳出しています。いずれも愛欲とエロスがテーマに関わっていることを念頭においた上で、『債鬼』の中で鴉外が行なっている改変の実態を試みることにします^②。

アドルフは絵を描くことをあきらめ、現代が要求する芸術と信じる彫刻に手を染め、女の裸体の制作にとりかかっています。それを見てグスタフは、モデルはテクラにちがないと見抜いてアドルフに話しかけます。アドルフは答えて言います。

「或人に似てゐるのだよ。どうもあの人が僕の体の中にしみ込んでゐるから不思議だ。①僕の体があゝの女の体の中に這入りこんでゐるばかりではないと見えて。

教員。それは②細君の体が君の腹にしみ込んでゐるのは不思議はないよ。
（問。）君は輸血法といふ事を知つてゐるかね。[中略]君は自分の血を細君に皆注ぎ込んでしまつて、③其代りに細君の影が君のうつろな体の中に入つて来てゐるのだ。」^③（下線引用者）

制作中の女の像が「あの人」に似ているのを抽象的かつ精神的に説明するアドルフの言葉の後半^①を受けてグスタフは、ごく具体的かつ肉体的に、卑猥ささえにおわせて、「君の体が細君の腹に入っているのはそのとおりだよ」と反応するのであって、鴉外訳のように^②「細君の体が君の腹にしみ込」むものではありません。全く逆であります。原作にも鴉外の使用した独訳にも、アドルフの話のうち「後者は別に不思議はない」とありますが、この「後者」^①を鴉外は故意にかうかつにか誤解しました。そればかりではありません。この読み誤りが次に続くグスタフの言葉を理解不可能にしているのに気付きはしても、その前の部分で自分が誤読をした可能性は認めずに、「其代りに」以下、下線をほどこした箇所をわざわざ付け加えてなんとかつじつまを合わせてお茶を濁し

ました。この部分③はもちろん原作にも独訳にもありません。何というこじつけでしょう。グスタフが輸血法の話をするのも、ただの思いつきではなく、注ぎ込んでしまったのも実は血ではなく精液で、続くグスタフの言葉、アドルフも「房事が過ぎて」（12ページ、5行目）は癲癩になってしまう、という結論に達する伏線でありました。アドルフ自身、細君テクラとの肉体的な結合がもたらす至福の象徴的なあらわれとして、「妻が子を生む時、僕は腹が痛んだよ」（12ページ、5行目）というエピソードを得意気に紹介しています。細君の腹にはいったアドルフの話が、テクラの子宮から子供が生まれて来る話に移った時点でグスタフは、アドルフは「房事が過ぎ」るようだとの宣言を下すにいたるのです。このあたりのエロチックな会話のエッセンスが、鷗外の訳文には完全に脱落しています。これは偶然でしょうか。

もうひとつ例をあげましょう。グスタフは自分の弟がアドルフ同様「房事が過ぎて」癲癩になったと言い、弟がどんな目にあったかを話して聞かせますが、その部分の鷗外の訳文は、「弟は詰らない小娘に迷つたのだ。毛をちぢらせた、鳩のやうな目付をした、顔が子供で、心が天使のやうな娘なのだ。そいつと結婚した処が、④弟はいくぢもなくその女に自由にせられてしまつて、何んでも女が持ちかければそれに応じなければならないといふ風になつたのだ。」（12ページ、12-16行目）とあり、どこにでもありそうな結婚生活の描写になってしまっていますが、原作でも独訳でもこの部分④は直訳すれば、「女のほうが男の特権を奪ってしまったので」とあります④。アドルフはその意味がよくわからず、「何だい、それは」ときき返し、グスタフが「イニシアチヴをとることさ」と意味深長に答えてから、「その結果」と言って以下に続くわけですが、鷗外は「男の特権」を鷗外流に説明して暗示しているとはいえ、原作ではあからさまに指示されている性愛行為の実際場面ととられる「イニシアチヴ」、きわめて具体的に積極的な行為そのものを、淡泊なものにしてしまっています。「詰らない小娘」という表現も、鷗外訳の文脈でなら納得がいきます。けれどもストリンドベリがグスタフの口をかりて語っている女は、原作でも独訳でも、

「純真そうな」とされているながらその実、吸血鬼のように男の「血」を吸い続ける女、激しい性行為を自分のほうから活発にリードするような女なのです。つまらないどころではありません。グスタフがほのめかしているのはもちろんテクラ、アドルフの現在の妻、自分の以前の妻のことです。

これらのエロチックでありながらグロテスク、ブラックユーモアさえ漂わせている部分を、鴉外は禁欲的、無味乾燥に訳しています。それはあたかも、鴉外が自己検閲をしているようでもあります。けれども鴉外は決してエロスのこと、愛欲生活のことに無関心であったわけではありません。第3場でグスタフから、アドルフの制作中の塑像が自分に似ていると言われて、テクラは、「さう見えて。」(66ページ、15行目)と答えますが、その答え方は、原作でも独訳でもただ単に「(シニックに)」というト書きになっているにもかかわらず、鴉外は、なぜか、「(猥褻なる想像をなしつゝ。)」と訳しています^⑤。これこそ鴉外自身が想像をたくましくしていた証拠であります。これを見れば、鴉外がストリンドベリのエロチックな表現に無知無関心であったわけではなく、強いて抑制した表現をとるように努めていたのだと考えるのが妥当だと思われる。抑制の方向は、次のような箇所にもかいま見ることができます。

第2場で、ホテルの空気が神経にさわるようになってきたのでそこを引き上げようというアドルフの提案に、テクラは反対します。そこをアドルフは、亭主の威厳を借りて押し通そうとし、「お前は己の妻だといふ事を忘れたのか。」と言いますが、テクラも負けてはおらず、「あなたはわたしの亭主だといふことを忘れたのですか。」(51ページ、3-4行目)と言い返します。そのすぐあとのアドルフの科白は、「それは違つてゐる。」(それとこれとは違う、という意味です。)と、それだけなのですが、これには鴉外が長々と注釈を加えて、「妻は亭主の言ふ通にするので、亭主が妻の言ふ通にするものではない。」(5行目)と、いかにも明治の家長が言いそうなことを言わせています。さらに、「愛するというのは相手に与えること」^⑥というテクラの口をかりて、「愛するといふのはその相手の満足するやうに譲歩するのだわ。」(8-9行目)と、こ

れも原作にも独訳にもない、かなり日本的で儒教的な恋愛哲学を講じます。鴉外はそれほどストリンドベリの原作を無視し、自分に引きつけて『債鬼』を訳しているのです。テクラのような、ストリンドベリの劇に登場するいわゆる自由で強い女の口から、「譲歩」などという言葉が出るはずがありません。『債権者』は、男と女の葛藤劇、夫婦間の愛欲をめぐる闘争劇なのです。

けれども、鴉外がこうした原作の核心に無知であったとは思われません。鴉外はむしろ、ストリンドベリの劇中に散りばめられたエロスに関わる表現を、自らの判断によって抑制していたと見るべきです。あまりに卑俗で露骨に過ぎる表現に、覆いをかぶせていた。また、必要とあらばそれを抑圧、隠蔽し、消去も辞さなかった鴉外でした。しかし、翻訳者鴉外による原作の「操作」は、隠蔽することによってかえって隠したものの存在と、それに対するこだわりを露呈させてしまっている類のものでした。そのからくりは、『債鬼』と同時期に執筆された『魔睡』、さらには『キタ・セクスアリス』でも使われておりました。この点に関して言えば、鴉外にとって、翻訳も創作も同一線上にあったと言えるでしょう。原作を「操作」しつつ翻訳していた鴉外と、自己の実人生を、言わば「朱筆」を入れつつ再現していた鴉外との間にさしたる距離はありません。何を語り何を語らないか以上に、いかに語るかに工夫をこらしていたこの時期の鴉外は、ほかの作家たちと同様、近代口語体による文章語確立の過程にありました。けれどもその方法論は、自由奔放でありのままな描写をきらい、きわめて良識的で抑制がきかされ、自己の美的検閲をほどこされたものでした^⑦。自然主義の作家たちの露骨であるべき作品ではなく、鴉外の、あらかじめ自己検閲がなされ、エロスの言辞が適度に拭去られた『キタ・セクスアリス』が国家権力の検閲によって発禁になったとは、皮肉といえば皮肉ですが、逆に、それだけ鴉外の表現の喚起力がすぐれていたと言えるかもしれません。

『債鬼』は翻訳作品ですが、その翻訳の技法、自己の「読み」に一貫性を与えるためには「誤解」も「歪曲」も「偏見」も顧みず、原作を強引に自分の作品にしてしまう鴉外の方法は、『即興詩人』以来のものでした。それが鴉外の

創作作品でも骨組みとして使われていたわけです。これはなにも『半日』をはじめとする自伝風の作品に限ったことではありません^⑧。同じことは鷗外の歴史小説、さらには史伝にも言えることです^⑨。もっとも、史伝の場合にはもうひとつ、恣意的な「引用」が「操作」の方法として加わりますが、いずれにしても、原作、実人生での体験のかわりに鷗外は、史料を同じように意識的に「操作」してこれらの作品を執筆していたことは、すでにこれまでの研究が明らかにしていることであります。言葉を換えて言えば、鷗外は西洋の文学作品はもとより、実人生も、伝記を含む歴史的史料も、すべて自分の文学のために「翻訳」していたということができると思います。

注

- ①『歌舞伎』107-109号（1909年6月-8月）に発表。後に『統一幕物』（1910）に所収。
- ②詳細は上述の拙著所収の「ストリンドベリの『債権者』と鷗外の『債鬼』」112-140ページ参照。
- ③『鷗外全集』（岩波書店）第5巻、11ページ、9-15行目。以下の引用もこれによる。原作のこの部分は以下の通り。

“**Adolf** (slött). Ja, men den liknar någon! Det är märkvärdigt att denna kvinna finns i min kropp, liksom jag i hennes!

Gustav. Det senare är inte märkvärdigt.”

Fordringsägare, IN *Skrifter av August Strindberg*, tolfte delen, Stockholm 1954, s. 89.

そして独訳。

“**Adolf** [stumpf]. Ja, aber sie gleicht jemandem! Es ist merkwürdig, dass dieses Weib in meinem Körper ist, wie ich in ihrem!

Gustav. Das letztere ist nicht merkwürdig.”

Gläubiger, IN August Strindberg: “Werke, Abt. 1, Dramen 4. Elf Einakter”, Deutsch von Emil Schering, Leipzig 1902, S. 56.
- ④原作：“Men icke desto mindre lyckades hon tillvälla sig de manliga prerogativen ...” (s. 89)
独訳：“Aber nichtsdestoweniger gelang es ihr, sich die männlichen Prärogativen anzumassen ...” (S. 57)
- ⑤原作では“Cyniskt”、独訳では“cynisch”。
- ⑥原作：“**Tekla**. Nej, ty att älska, det ar att ge!” (s. 99)
独訳：“**Thekla**. Nein, denn lieben das ist geben.” (S. 79)
- ⑦小堀桂一郎氏によれば「禁欲主義」。小堀桂一郎「散文様式の芸術的完成—森鷗外とG・フロベール—」、『日本近代文学と西欧—比較文学の諸相』1997年、翰林書房、47-75ページ参照。
- ⑧佐々木昭夫「森鷗外のエロティシズム—「青年」について—」、前掲書所収、326-353ページ、ならびに長島要一「鷗外訳『即興詩人』の系譜学」、『講座 森鷗外 2 鷗外の作品』1997年、新曜社、144-172ページなどを参照。

⑨長島要一「異文化、日本化、超越化 鷗外における西洋文学の変容とアイデンティティー」、『無限大』No.105、1999年 春、60-65ページ参照。

* 討議要旨

Noriko THUNMAN氏は、翻訳の際の意識として、受容する側の文化に合わせるということはないか、すなわち、自立した女性像は当時の日本では不自然であったからこのような翻訳になった、とは考えられないか、と質問し、発表者はそれに同意した上で、小説であれば補足説明もできるが戯曲では舞台上で生身の人間がしゃべるのであるから、不自然な人物・せりふは難しい、ただ、深川芸者のべらんめえ調らしきもので訳しているところに工夫が見て取れる、と答えた。

湯沼潤氏は、同じように、検閲の回避ということも考えられないか、あるいは鷗外は体制側として自己規制したのか、と質問し、発表者は、検閲に引っかかるような露骨な表現を取らなくても読者に対する喚起力を文章に持たせる自信が鷗外にはあったが、この作品の場合は体制側としての自制（配慮）も原文に対する誤解もあったろう、と答えた。

顧偉良氏は、エロスの表現の抑制は、漢文訓読調の文体も関係しているのではないかと質問し、発表者は、日本語の表現、特にエロスの表現の可能性を追求するなかで、新しい文体を作り出していたのであろう、と答えた。

中島国彦氏（座長）は、『債鬼』が同時代の日本の文学者に与えた影響をも視野に入れると更に面白い問題が出てくるのではないかと締めくくった。