

# 森鷗外の翻訳作品(一)：「音調高洋箏一曲」の一側面

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1989-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松木, 博 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/1537">https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/1537</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## 森鷗外の翻訳作品(一)

—「音調高洋箏一曲」の一側面—

松 木 博

### 序

鷗外が演劇改良論争に関わって行く際に使用した「看客」という語がある。別に鷗外は特異な意味に用いていたわけではなく、ごく普通に、劇場に足を運んで演劇を鑑賞している人々を指しているのであるが、この論争の中では妙に新鮮な印象を与える語なのである。例えばそれは、次のような形で文中に登場して来ていた。

第十六と十七世紀との間に至りて、欧の演劇は正劇と楽劇との二種に分れたり。楽劇は糸竹に和して歌ひ且働作するものなれば、殆ど我時代物の芝居と掛合浄瑠璃との間に位す。その行為の進捗稍や遅漫なるが故に、看客の目は之を飾具に注ぐべき余閑あり。(中略) 正劇に至りては則之に反す。是れ尋常の言語応答の間に、思想の妙味を現呈すべきものなれば、真成に之を玩ぶものは、其精神注いで優人の一顰一笑一挙手一投足の中に在り。渠等(引用者注看客)は何の邊ありてか能く意を劇場の飾具に留めん。

(明治二十二年十月「演劇改良論者の偏見に驚く」)  
さらに鷗外は「其実に通りて故らに看客の注意を奪ひ去るを厭ふのみ。」と述べて、改良運動の急進派が舞台に施そうとした高度な美術裝飾が、「看客」の注意を奪ってしまうことで、かえって観劇の障害になり得ると主張していた。

ここに明らかなように、鷗外によって想定された「看客」とは、いわゆる識者や文化人ではなく、何かに気をとられて俳優の大切な演技さえ見逃してしまうような、きわめて一般的な観客であった。後述するように当時の演劇改良運動全体には、鹿鳴館を髣髴とさせる単なる欧化主義の色彩が濃厚なのであって、その中で鷗外が、誰の為の演劇改良なのかという視点を持っていたことは注目すべきことと言えよう。また一方で、日本演芸協会での演説に見られるように「演劇場裏の詩人」（すなわちシェークスピアやモリエールのような、演出家と俳優も兼ねる作家）を鷗外が待望していたことも、具体的なヴィジョンの提示として評価できるように思う。勿論そこには、レッシングをはじめとした、西欧近代演劇上のモデルが介在していたわけであるが、もしこのような発想が十分に活かされたならば、本当の意味の芸術の大衆化あるいは国民演劇を実現することができたかも知れない。

しかし周知の通り、近代日本の演劇はそのような形では発達して来なかった。鷗外はたしかに創作戯曲や翻訳戯曲を数多く遺しているが、全体的にとらえてみるなら坪内逍遙が近代演劇の成立に果たした役割を越えているとは考えられない。この二人の影響力の違いは確かにあると思われるが、それはどのような理由によるのであろうか。本稿では近代演劇出発期に於ける鷗外の活動の意味を検討し、その上で彼の翻訳戯曲の第一作「音調高洋第一曲」を読み解きたいと思う。

## 一

鷗外の演劇についての活動に触れる前に、演劇改良運動の概要をおさえておきたい。演劇改良運動の拠点となった演劇改良会が創設されたのは、明治十九年のことである。明治五年、十二代守田勘弥が歌舞伎劇場の守田座を新富町に移して以来、歌舞伎の品位向上が進みつつあった。その歌舞伎に代表される当時の日本演劇を、更に西欧の近代演劇の水準まで引き上げることが、演劇改良会の目的であった。会の代表的存在の末松謙澄をはじめとして、井上馨、外山正一、菊池大

麓等が会員として参加しており、この会の三箇条の趣意書によれば、(1)従来の演劇の陋習を改良して好演劇を實際に出すこと(2)演劇脚本の著作を榮譽ある職業とすること(3)構造の完全な演技場を造ることの三点を実現させようとしていた。

さてここでは、彼等の考えていた演劇改良運動をより具体的にとらえるために、外山正一と末松謙澄の論を見ることにしたい。

演劇改良は概して之を言へば第一狂言に関するもの、第二役者に関するもの、第三組織に関するもの、第四劇場に関するもの、第五音楽に関するもの等なることは誰も異存はあらざるならむ。(中略)蓋し改良することの最も容易なるものは演技場ならむ。金が無き時は演技場も改良することは至難なるべしと雖も、金さへ有らむには演技場は支那風にも西洋風にも、塗り屋にでも煉瓦づくりにも、銀びかりでも金びかりでも、(中略)好み通りに如何様にも建つることを得べし。

(明治十九年九月外山正一「演劇改良論私考」)

演劇改良を要する理由は精しく申すには及ばず。先づ我が東京は輦轂の下に在る日本第一の都会にして、諸般の事物悉く其の面目を改め、旧新交代の此の節柄、独り演劇のみ矢張り昔し通りと云ふ次第では仕方がありません。それのみならず、我が邦の人士中にて、中等以上の人には、真に其の耳目を娛しましめ、且つその精神をなぐさむるに足るべき者とは一つもござりません。下等社会と雖も恐くは左様でありませう。(中略)是れにつけても改良は必要であります。(中略)然るに、この多くの演劇を一々改良せんと思へば、或ひは政府より一紙の法律を布告し、又は警視の一令を以てし、若くは学者一枝の筆を以てしたりとて、その成功は覚束なく存じます。因って改良会の人々は是等の手段によらずに、第一着に新劇場を建築するが一番だと見込み、東京に一の完全な演技場を建築するに決しました。

(明治十九年十一月末松謙澄「演劇改良意見」)

ここに見られるような劇場施設への関心に比べると、彼等は演劇の出発点であるはずの戯曲(當時は「狂言」「正本」「脚本」という呼称が一般的)には意外なほど冷淡であった。現場に遠い彼等の限界とも言えよう。外山正一は前の論の

「狂言の改良」の項で「此の改良は改良中の最もむずかしきものなり。何となれば、善き脚本を作り出さむことは、金の方でも学問の理屈でも決して出来ざることにして、天才を待つて始めて出来べきことなればなり。」と悲觀的であり、在来のものを捨てて新規に脚本を作るのではなく、時代物（古典の意）の良さを再認識して時代に合わない部分を削つて演じて行くべきだと述べるにとどまっている。また末松謙澄は「脚本」の改良には作者の地位の向上が不可欠と述べるとともに、

今の日本の演劇は、何れも其の脚本陳套にして、或は宝物紛夫とか、若くは拐児とかを種子として演ずるものが多  
いが、是等は先づやめねばなりません。且つ又兎角日本の演劇は勸善懲惡勸善懲惡と云ひますが、ソんなむづかしい  
講釈を云ふことはやめて貰ひたいのです。さういふ事はつとめて廃して、美術と云へる二字を眼目として願ひたい。

と論じて、新作脚本の製作と並行して旧作を改作することを提案していた。はなはだ具体性に欠けた見解と言ふべきであ  
ろう。それはともかくこの二人に代表される演劇改良会の活動も、第一の目標として掲げた劇場施設の建設さえ出来な  
かつた。結局二十年四月に天覽劇を実現しただけで、翌二十一年演劇改良会は解散してしまふことになる。

一方演劇改良会と時期を同じくして、坪内逍遙も論陣を張っていた。明治十九年十月発行の『劇場改良法』巻頭に、  
「演劇改良会の創立をきいて卑見を述べ」という論文を「春の家おぼろ」名義で掲載している。最初に演劇改良運動をコ  
レラになぞらえて、コレラをなおざりにすれば身体が危険になるように、演劇改良運動をこのまま放置しておく  
と精神が危いと指摘する。そして「フォーム」（外形）の改良よりも「正本」（脚本、戯曲）の改良が緊急になされるべきこと、美  
術と道学を混同してはならないこと、劇場は無学の者のための学校ではなく、「微妙の感覺の養成所」とすべきこと等を  
主張している。こうした点では演劇改良会の発想の問題点を的確に批判していたと言えらるだろう。しかし、いくらか  
気になる個所もないわけではない。

斯様に外形に汲々たる人は、悪くすると主髓を誤り、美術をムツチャクチャに叩きこわす事あり。寔に傍から見

ヒヤ／＼するなり。成程無風流な西洋人無雅夢中なる政治家の如きは、単に見た所の高尚さうなのを見て、「ブラボウ」「ブラボウ」（喝采）といふかも知れねど、少しく雅眼のある鬚どのに見せなば、「日本、美術の理知りません。一切人情偽物／＼、悉皆拵へ物有ります。ベケベケ。」と言ふや必せり。是豈（日本国の美術の為に、否日本国の文  
明の為に）口惜い遺憾なりと言はざるを得んや。

言はでも御熟知の事ではあらうが、美術は真理をもて主髄となすゆゑ、たとへ外形がうるはしうなりて、譬へば「八犬士」の物語の如く、仁義礼智信が活動する立派な筋書の演劇となりても、内に靈妙なる真理なくば、黙阿弥老人の世話物にも劣りて無味淡白なる精進料理、鮮肉たべなれた鬚文人は一瞥見たばかりで鼻つまむべし。

戯文という制約を無視することは出来ないが、ここで逍遙は鬚をたてた西洋人によって、演劇改良会の推進した演劇の改良の是非を判断させている。毒を以って毒を制するといった体裁である。それは欧化主義者への批判としてはたしかに効果的ではあるが、演劇改良の主体が誰なのかという点はむしろ不明確になつてしまつたと言へる。

そのような時点で、鷗外は参入してきたことになる。明治十七年から二十一年九月までドイツに留学していた鷗外にとって、演劇改良の運動が盛んに展開されていた時には間接的な情報でしかその実状を知る事が出来なかつた。そして、帰国した時にはもう過去の事になりつつあつた筈である。そうした状況の下で、鷗外はなぜこの論争に関わつて行こうとしたのであろうか。まず、その理由を考えてみなければならぬだろう。

## 二

鷗外のもとまつた演劇論としては、序に引いた「演劇改良論者の偏見に驚く」が最初のものである。この論文が発表された明治二十二年十月は、日本の近代演劇が具体的な歩みを始めた時と言へる。というのも、日本演芸協会の試演会が新

富座で十二日に開催されたのである。そして翌月、演劇改良論者が待望していた新劇場が歌舞伎座として開場する。上等  
 棧敷が四円七十銭もするという、それまでの劇場とは比較できないほど豪華で国際的に通用する大劇場であった。序に挙  
 げた演劇改良会の趣意書の三項目のうち(3)がまずここに実現したわけである。そして、そのことで演劇改良も大きく進展  
 したような錯覚が生まれつつあった。まさにその時、鷗外は次の様に自らの論をはじめていた。

演劇とは何ぞ。優人場を上りて戯曲を演ずるを謂ふ。されば戯曲ありて後に演劇あり。彼は主たり。此は客たるべ  
 し。世上或はこれに反して戯曲は演劇の爲めに作れるものゝ如くいふものなきにあらねど、若この論社会に熾ならん  
 か、戯曲と演劇と並び衰ふること必せり。請ふらくは試に其然る所以を道はん。蓋戯曲の物たる詩の諸長を兼備せ  
 り。我邦にてこそ古来甚だこれを崇ばざる習を養来りたれ、一たび之を外邦に徴するときは、その詩体中の主位に居  
 ること掩蔽すべからず。印度のカリダサは姑く置き、希臘ギリヤのソフオクレス、オイリピデス、エスキュロス等の伝奇  
 は、其一代文華の盛を代表するに足り、独逸文学の勃興は、当初一二明眼の士が私淑したるシエクスピヤの戯曲に  
 淵源したる等、皆なその明証なり。果して然らば其品位価値、決して一劇場一優人の爲めに私すべきものにあらざる  
 を知るべし。

〔演劇改良論者の偏見に驚く〕

戯曲が優人(俳優)の演技を通して演劇となる。だから演劇を考えることは戯曲を考えることで、戯曲は演劇の従属物で  
 はない。戯曲の優位性を、鷗外はきわめて簡潔に論じている。そして、演じられることで成立する演劇を純粹に鑑賞する  
 ためには、「看客」にとって劇場の印象が希薄である方がいいとする。この時鷗外の頭の中にあつたのは、ミュンヘンで  
 の以下のような試みであつたと思われる。

「近着の独逸新聞「グレンツボオテン」に依れば、民鬨府ミンケンの官劇部に於いて大に劇場飾具の復古を図り、今茲(明治  
 二十二年)三月一旬、シエクスピヤの一戯曲を以て之を開けり。其劇場の装置はシエクスピヤ時代の旧型を摸  
 し、簡古素樸なりしにも拘らず、看客は僉みな非常なる快楽を管味したりと。

(同 前)

勿論この「看客」とは、いうまでもなくミュンヘンの市民である。「独逸日記」にも明らかなように、鷗外は数多くの劇をミュンヘン市民とともに鑑賞している。彼等がそして自分が味わった快楽を日本の「看客」にも体験させたいという衝動が、鷗外を駆り立てていたのである。しかし私は、ここに一つの飛躍があるように思う。「看客」という語についての飛躍が。文脈からとらえる限り、「看客」とは序で述べたように一般的観客をさしている。けれどもそれは明らかにミュンヘン市民のような近代ヨーロッパの観客で、当時の日本の観客がそこに含まれるかどうかは疑問である。「簡古素樸」な舞台装置で日本の観客ははたして快楽を得ることが可能だったのか。その点を鷗外は明確に認識していなかったように思われる。つまり、鷗外の想定した「看客」は未だ日本には実在しなかったというべきだろう。とすれば、「看客」を軸として発想された鷗外の演劇に向けての提言が、それほど効力を持たなかったのも当然である。外形から改良しようとした改良論者達に較べて、鷗外の論は一見実質的であった。しかし論の前提となる現状の把握に於いては、逍遙に劣っていた。そのため、鷗外の主張は理想の表明にとどまってしまうわけである。

坪内逍遙は、明治十七年「該撤奇談 自由太刀余波銳峰」と題してシェイクスピアの「ジュリアス・シーザー」を翻訳しているが、「直ちに之を演戲させんとはあらず。」と付言で述べている。おそらく、この時期に於いては上演を目的としない翻訳という形態が適当という逍遙の判断は正しかった。しかし、鷗外は、二十二年の一月の段階で即時に上演可能な作品を翻訳し発表し始めていた。それが、これから論じようとする、実弟三木竹二との共訳による「音調高洋箏一曲」という作品である。

### 三

「音調高洋箏一曲」はスペインの劇作家カルデロン原作の戯曲「サラメアの村長」の翻訳である。従来この作品が論じ



られる機会が少ないのは、以下に挙げるような、特異な文体によって成立しているからと思われる。

ホアン 有難い御慈悲のお詞、決して御恩は忘れませぬ。

ロオペ 見処ある其方なれば、今日より士官に取り立て、直様供奉に伴ひ行かん。

クレスポオ どうぞ宜うら願ひます。願ふといへばその方も。

ホアン 願が協うて侍に、取立てられし身の面目。

クレスポオ 御詞玉はり末永う、長になつたは嬉しいが、それに引かへあのイサベラ。

ロオペ 思へば与へた十字架が、身の籤くわらなりしか敢なくも。

ホアン 盛の花を散らされて。

クレスポオ 身に墨染の尼衣、あゝ思へば果敢ない。

と三人顔見合するを木の頭。

三人 浮世ぢやなあ。

と宜しく思入、この模様引つ張の見得宜しく、これにて 打出し。

(第三幕結びの場)

この文体は、明らかに歌舞伎の院本に準拠している。柏子木が使われ、クレスポオ・ロオペ・ホアンの三人の渡り台詞によって物語が閉じられてゆく。

秋庭太郎氏は『日本演劇史』の中で、この作品は即時実演可能であったにも関わらず何故か「劇界から敬遠されて了った」と述べている。ところが、敬遠されたのは当時の演劇界からばかりではない。鷗外の研究史に於いても、同時代の短評を除けば解説等で言及されているに過ぎない。戯曲というジャンルの制約だけではなく、評価すべき点がうまくつかめなくなってしまうた作品と言える。その中で、小堀桂一郎氏が『森鷗外―文業解題翻訳篇』の戯曲の部で考証を行なっ

いること、また高橋正武氏がスペイン語からの翻訳（岩波文庫）を發表したことが近年の主な収穫である。この章ではそれ等を踏まえつつ新たな検討を加えて行きたい。

まず、作品の梗概をまとめておくことにする。イスパニア国王フェリペ2世がリスボンへ向かうに際して、軍司令ドンロオペの率いる軍隊がサラメヤという村に逗留する。この村には農民でありながら誇り高いクレスポオが住み、息子ホアンと娘イサベラと裕福に暮らしていた。クレスポオは進んで軍人を宿泊させるが、その中のアルバロ大尉が美しいイサベラを自分のものにしようとする。いろいろと妨害されたアルバロはイサベラを強引に誘拐し思いを遂げる。丁度この日に村長兼裁判官に選出されたクレスポオはアルバロを捕え、イサベラと結婚することで彼女の屈辱を軽減するように懇願する。しかし、特権階級という意識を持つアルバロは拒絶した。農民としての自尊心を傷つけられたクレスポオは裁判官としてアルバロを処刑するが、来合わせた国王はクレスポオの言い分を認めて許し、更に終身の村長に任命する。そしてクレスポオが村に残り、息子ホアンは軍司令ロオペの部下として出征し、娘イサベラは修道院に入るといふ、さきほど章の冒頭に引用した結末を迎えるわけである。

女性の純潔を巡っての物語ということでは、次作の「折薔薇」もそうであり、また当時の小説等にも類似の作品は少なくない。それ故に、これまでこの作品の際立った特徴を指摘した論は見当らないのだろう。

しかし、この作品の中には一つだけ、現在の我々の注意をひきつけるものがある。それは、作中のストーリー展開の中心人物ではなく、言わば道化的な役割を負った人物達の造型である。それらの人物達は、次のように登場してきていた。

下士 そりやあ貴君は兎も角も、私なんぞは少しも早く泊に付き、どの娘でも手当次第に、冷笑<sup>ひやかし</sup>てやりたいと思ひまするが。

大尉 それは貴様達の事だ、身共が世間で附合つて居る娘は、みんな令嬢といつて敬ふ様な人計り。どうも百姓の娘では令嬢とは言はれまい。先づこれが第一に相手にならないと申す訳ぢや。それはさうと貴様はなんで向う計り其

様に詠めて居るのぢや。

下士 今あの向うの曲角で、瘦馬から下りて路を曲つた男は、滑稽作者セルワンテスが小説中の貧乏貴族ドン、キホオテといふ身の拵へ。

大尉 馬鹿を云ふな。そんな物が世の中に本当に有つてたまる者歟。

下士 それはあつても、なくつてもどうでもいゝとした処が、大變遅くなりましたから、もうそろ／＼と参りませうでは御座りませぬか。

(第一幕傍線引用者)

郷士ドン・メンドオとその従者ヌーニョの登場する場面であるが、引用部に見られるように作中人物の会話によつて、ドンキホーテとサンチョ・パンサの投影として描き出されていた。これは或る意味では、ごく卑俗な観客サービスであるが、同時に作者及び演者側と観客側とが共通の文化的基盤を確認する意味もあつた。たくまずして、「ドン・キホーテ」への導入になつていたわけである。さて、この二人は、主要人物が退場した後に次の様な対話を交わし、観客の注意を改めてひきつけてゆく。

メンドオ 親父の食物は、身共の肉になる理屈だから、葱なんぞを食込んで、臭い躰が出来た日には、それこそ閉口致したらうが、さうなかつたは仕合せだ。

ヌニョ その講釈を承つて、解つた事が御座りますか。

メンドオ 何を解つた事と申すか。

ヌニョ 腹の減つた時は、能い智慧が出るものと、兼々聞いて居りましたが、貴君ですら今の様な、理屈をおつしやる所を見ますれば、それに違ひは御座りませぬ。

メンドオ 人聞きの悪い事を申す。何で身共が腹が減つて居らうぞ。

ヌニヨ それでも最う三時になり升ものを、昼飯なしでは随分腹の減る時刻で御座ります。

メンドオ 腹の減るなど云ふのは、百姓の事だ。武士は食はずに高楊枝、と云ふ事を存ぜぬか。あうかうかと饒舌って居る中、いつの間にかイサベラの、家の前まで来てしまった。早く顔が見たいものぢやが。

ヌニヨ 旦那、それ程執心なら、親父に談じてお貰ひなさればいゝに。さうなる日には、親父の方では、孫が貴族が嬉しからうし、旦那の方では、第一に食物に有附かれるし、こんな結構な事は御座りませぬ。  
(同 前)

まるでドンキホーテそのもののように、この二人はいつ果てるともない夢の世界に生きている存在なのである。

前に記した岩波文庫版の高橋正武氏による訳注にも明らかだが、この二人の対話はほとんど「ドン・キホーテ」を出版とし正確になぞられている。それは例えば、「ドン・キホーテ」のエッセンスともいべき形にまで高められていると言えるだろう。

それでは、鷗外が「音調高洋筆一曲」を訳出した当時、「ドン・キホーテ」ほどの程度日本に知られていたのであろうか。完訳されるのは昭和に入ってからであるから論外として、部分訳さえ存在していなかった。まぎれもない西欧文学の古典でありながら、名前だけが知られている状態であった。

鷗外は後に次の様な文章で、セルバンテスへの着目を暗示するのであるが、「ドン・キホーテ」の翻訳がなかった当時、その雰囲気伝える為にこの作品を選んだ、という可能性も否定できないように思う。そうした一種啓蒙的な形の翻訳も想定していいのではないか。

報知異聞出でたり。之を評するものゝ曰く。武談に似たりと。武談とは彼歐洲「ロマンチック」の胚胎せし所にし  
て、マンチャの貴公子が愛玩して心を喪ふに至りしものか。又曰くジュウル、エルヌが稗史に似たりと。ジュウル、  
エルヌが稗史とは彼自然学の事を籍りて結構をなし流俗の眼を驚かしたるものか。又曰く。「ロビンソン・クルソ  
オ」に似たりと。「ロビンソン・クルソオ」とは彼孤島漂泊したる蘇格蘭の一水夫が伝を潤色して千秋の名を成した

るデフオオが文字なるか。

(明治二十三年四月「報知異聞に題す」)

つまり、カルデロンのこの作品は、長い視点でとらえるなら、西欧文学の理解に必要な、鍵ズタイキのような役割を、鷗外によって仮定されていたように思うのである。

さらには、次のような場面がある。少し長いけれども引用してみる。

クレスポオ これホアン、手前一寸俵ってくれ。

とホアン後へ返る。

クレスポオ ロオベ様が番所にて、御仕度の出来る中、言つて聞かせることがあるから、ちつとの間俵ってくれ。その話とは外ではないが、手前も兼々知る通り、おれが先祖は此村で、数代続いた庄屋役、穢のないが自慢の家柄、手前もそれを忘れずに、どんな人にも負けぬ様、其身を励んで勤めてくれ。然し百性と云ふ事は、常々胸に納めて置き、出過た事をしねえがいい。見ねえ、先祖は悪い家柄でも、控目な為め世の人に、立てられて居る者もあるし、縦令先祖は好くつても、出過る為に毀られるは、珍らしくない事ぢやあねえか。何でも人に礼儀を尽し、腹にある事を隠さず打明け、そして銭金の事にかけて、けちくせぬ様に心掛けるが、世の中を渡る為には三つの秘訣と云ふ物だ。諺にも云ふ、帽を脱ぎ、財布をさげて居る人なら、友達はいくらでも、出来ると云ふのは此処の事。然し印度の土から出て来る金は、大切な物ではなく、大切なのは心から、打明けて頼む友達だ。それから手前の持前で、矢たらに人と喧嘩をするが、あれは何より禁物だ。己は剣術の道場の、表を通る度毎に、剣術の稽古をば、教へてやるとどきに、どういふ場合に剣術は、使ふ物だと云ふ事を、教へたら好からうと、つひぞ思はぬ事はねえ。さういふ師匠が居たらば、世間の親は子供等を、皆んなそこへ頼むであらうに。手前も抜かねばならぬ場所の外は、刀を抜いちゃあならねえぞ。

立身をしようと云ふには、第一身形を拵へにゃあならねえから、これは少し許だが、その足し前にするがいよ。お

と金包を出し。

れが信心する一念と、ロオベ様の取立で、手前に今度遇ふときは、立派な士官になつて居てくれ。今云つたおれが異見が、手前にの臆だ。

ホアン 親父さんの其異見、とくと胸に納めて居て、生涯忘れは致しません。それぢやあこれは貰つて置きます。

(第二幕)

同じ部分と比較するために、高橋訳を次に引いておく。

クレスポ ドン・ローベがお輿に召されておるあいだに、イネースやイサベルのおるところで、おれのいうことをよく聞け、フワン。ありがたいことに、おまえの血筋は、お日さまよりも清浄だ。だが、おまえは田舎もの。このふたつのことを言っておく。血は清浄だ。だから、この誇りと勇氣を恥かしめぬよう、油断なく、いっそう磨きをかけようと心掛けるがよいぞ。百姓だとして思いあがつて、つまらぬ者に身をおとすなよ。両方のところを慎しみぶかく賢く使いわけよ。慎しみがあれば、判断も誤まらず、正しきことの分かるもの。そうなれば、高慢なる者にありがちな思いあがりも胸に浮かぶこともなからうよ。

慎しみを知つたが故に、持つて生まれた疵を拭い去つた者は、いくらもあるぞ！その反対に、これという疵もないのに、世の人にひが目で見られて、疵をつけられた者も、いくらもあるぞ！別して、礼儀が肝要だ。心は広く、金ばなれはきれいに、とる帽子と放れる金は友人を作るもの。世のひとに好かれることは、太陽がかのインディアの地に生んで海に吞ませる黄金こがねより、さらに尊い。

またたとえ、身分はどんなに低くても、女人をいやしめてはならぬ。大切にせよ。わしどもはみな、女人から生まれるでな。みだりに剣を抜いてはならぬ。村々で劍術の指南をするのをよく見かけるがな、おれはそのときいつも考えるのだが、指南のしかたはこうあつてはならねえとな。というのは、小手先上手に、はでに勇ましそうな

劍の使い方を教えておるが、そうではねえ。どういふ時に劍は抜くものかを教えなくてはならねえ。そいだから、もし、その心得があつて、劍の使い方でなくてな、劍はどういふ時に鞘をはらうか、それを指南する師範がおつたら、世の親御はみな、伴をその道場へやるにちがひねえ。

この誠めいましと路用の金と、落ちつく先へ着いたら服の二重ふたかさねも作れる金をお胸におさめていくならば、ドン・ローペどのお引立てとわしの祈りで、見違えるばかりのおまえに会えるときも、かならずや来ると思うぞ、神かけてな。それでは、行くがいい。こういう話をしておると、つい不覚の涙がこぼれるわ。

フワン そのお言葉を胸に畳んで参りますれば、わたしが生きておるかぎり、このところに誠めも生きております。それではお手をとらせてください。それから、イサベール、さあ、抱いておくれ。ドン・ローペどのはもう出発された。いそいで、追っつかねばなりません。

父クレスポオが息子ホアンの出発に際して教訓を与える場面だが、言うまでもなく、この場面は、シェークスピアの「ハムレット」の中でポローニウスが息子レアティーズに与える戒めの言葉を密やかに連想させるのである。このように見てくる時、カルデロンの作であるこの「音調高洋箏一曲」には西欧古典劇の様々な要素が含まれていたことが了解できるだろう。

ツルゲーネフが「ハムレットとドン・キホーテ」と題した講演の中で、この二つの古典を鮮やかに再評価したのは、一八六〇年のことであつた。ほぼ三十年後、鷗外はこの作品を上演することで、それにならおうとした。そう考えることは不可能だろうか。

この作品に始まる翻訳による戯曲の紹介は、大正九年一月の「白樺」に発表された「ペリカン」に至るまで持続されていたことにも注目しなければならぬと思う。「音調高洋箏一曲」は、時代を超越した、鷗外が生涯取り組まなければならぬ問題を含んでいた。誤解を恐れずに言えば、いかなる読者に向けてよりも鷗外自身に向けて書かれていたのである。異文化の間の橋渡し役として努力しながらも、時に自らの意図は全く理解されずに、批判の矢面に立たされ、あるいは黙殺される。(後年の有名な「梗概博士」という揶揄もそれに当たるであろう)。「音調高洋箏一曲」の中絶を宣言した「洋箏断絃」で、鷗外と竹二は次のように述べる。

音調高洋箏一曲の三幕目を排印せしめんとするの際、文学社会に発表せし一頭象は分明に今の日本人の美的思想の程度を指示し、大に余等二人をして発明覚悟する所あらしめたり。余等二人は識破せり。彼のアーティストレス以還コルネイユ、レッシング、ギョオテ等の称道する所謂トラギック(悲劇の本真)などは、所詮今の日本人の能く涵容するところに非ざることを。(中略)今の日本人をしてこの末駒を聴かしめば、その耳を掩うて走ること復疑ふべからず。花の春に先立ちて発くものは朔風のために傷られ、文の世に先立ちて出づるものは、秦火の慘に遭はざれば則ち覆醬の恨を見ん。

「今の日本人」に対する徹底的な不信が強く印象に残る。しかし二人はまもなく、「洋箏統絃」として連載を再開し完結させる。そして更には本文の全面的改訂を行なって鷗外の初期文学活動の集成である『水沫集』に収録するのである。この改訂の様相、『水沫集』中の他の作品との有機的関連については稿を改めて述べることにしたい。

ともあれ、明治二十二年一月、「音調高洋箏一曲」並びに「小説論」の発表とともに、鷗外の文化的プログラムは実行に移されていったのであり、この戯曲が翻訳に際してこれまで述べてきたような意味を担わされていたことも、考慮されてよいように思われる。