

2019年度 小熊英二研究会 学士卒業論文

『ハムレット』翻訳の系譜に見る坪内逍遙の演劇観とその限界

-教化と娯楽-

慶應義塾大学 総合政策学部

寺澤 維洋

学籍番号 7 1 5 0 5 8 6 5

CNS s15586yt

# 目次

## 序章

研究内容

先行研究

## 1章：維新と演劇 -明治政府と演劇改良運動-

1-1 劇場の変容

1-2 演劇改良運動

## 2章：フレーズの受容 -教育と教訓-

2-1 講義にみる海外文学

2-2 教訓としての受容

## 3章：二つの『ハムレット』翻訳 -外山正一と仮名垣魯文-

3-1 外山正一

3-2 仮名垣魯文

## 4章：坪内逍遙の演劇観と『ハムレット』翻訳

4-1 逍遙とハムレット

## 4-2 芸術は何のために在るか

4-2-1 『何故に新しき劇を必要とするか』

4-2-2 『教化の目的と文藝協会』

4-2-3 シェイクスピア劇を興さんとする理由』

## 4-3 『ハムレット』への取り組み

4-3-1 『ハムレットに就いて』

## 結論 逍遙訳の『ハムレット』について

## 参考文献

## 序章

### 研究内容

太宰治の『新ハムレット』(1941/昭和16年)は次のような「はしがき」から始まる。

“(略)人物の名前と、だいたいの環境だけを、沙翁(シェイクスピア)の「ハムレット」から拝借して、一つの不幸な家庭を書いた。それ以上の、学問的、または政治的な意味は、みじんも無い。狭い、心理の実験である。”

“此の作品を書くに当り、坪内博士訳の「ハムレット」と、それから、浦口文治氏著の「新評註ハムレット」だけを、一とおりに読んでみた。浦口氏の「新評註ハムレット」には、原文も全部載っているのので、辞書を片手に、大骨折りで読んでみた。”

“なお、作中第二節に、ちょっと坪内博士の訳文を、からかっているような数行があるけれども、作者は軽い気持で書いたのだから、博士のお弟子も怒ってはいけない。このたび、坪内博士訳の「ハムレット」を通読して、沙翁の「ハムレット」のような芝居は、やはり博士のように大時代な、歌舞伎調で翻訳せざるを得ないのではないかという気もしているのである。(略)”

はしがきの言葉通り、作中では登場人物のレヤチーズとオフィーリアの間で坪内逍遥への言及がなされている。

レヤ。「(略)たまにはフランスの兄さんに、音信をしろよ。」

オフ。「すまいとばし思うて？」

レヤ。「なんだい、それあ。へんな言葉だ。いやになるね。」

オフ。「だって、坪内さまが、――」

レヤ。「ああ、そうか。坪内さんも、東洋一の大学者だが、少し言葉に凝り過ぎる。すまいとばし思うて？ とは、ひどいなあ。媚びてるよ。(略)』

これは太宰が底本の一つとした、坪内逍遥の『新修シェイクスピア全集 第二十七巻 ハムレット』(1933年)の翻訳に対する一種のパロディである。

「言葉に凝りすぎる」ことに関しては逍遥自身も自認しており、1916年には『沙翁劇の翻譯に對する私の態度の變遷』と題して、自身の翻訳の姿勢が多様に変化してきたことを振り返っている。

ここで筆者は、彼の翻訳活動における苦悩や葛藤の背景には、『演劇』を享樂的に捉える大衆と、啓蒙ないし教化の一助として活用せんとするエリートとしての立場の間での揺らぎがあったと考える。

本稿では、史料から日本における『ハムレット』受容の系譜を、明治維新に伴う西洋演劇の流入や演劇を取り巻く環境の変化から辿り、エリートと大衆の演劇に対する態度の相違を概観し、その合流を試みた逍遙の翻訳姿勢を分析する。

1~3章においてハムレットを中心に日本における英米文学の受容の系譜を扱い、4章において逍遙の自筆の史料をもとに、当時演劇に期待されていた二つの役割「教化」と「娯楽」の架け橋となった彼の演劇観を分析する。

## 先行研究

「日本のハムレット受容」を概観する論文は数多く存在し、代表的なものの一つとして葦津(2008)は日本のハムレット受容を以下の五期に分割している。

### 一期(1840~1900)：文学界のハムレット

外山正一らが『新体詩抄』において5・7調の第四独白訳を発表したことに機に文学界に浸透し始める。

### 二期(1866~1918)：演劇会のハムレット

1866年にジャーナリスト兼作家であった仮名垣魯文が「東京絵入新聞」にて初期の戯曲翻案に数えられる『葉武列土倭錦絵』を発表。英文学に馴染みのない観客にも筋が飲み込めるように物語の設定を大きく手を加え歌舞伎風に仕上げている。また、文学界において人気を博した独白部分については、従来の日本演劇文化の枠組みの中で対応する箇所を見つけることができずに全てカットしている。

### 三期(1905~1945)：書齋のハムレット

大正期に入ると、イプセンやゴーリキーのように社会問題を直接的に問う作品が注目を集め、シェイクスピアは古臭いものと見られ始めた。昭和期には「敵国の文学」として排斥された時期もあった。また、洋行などによって盲信的に「西洋文化」を吸収せんとする姿勢を疑問視する思想が徐々に広まり、志賀直哉の『クローディアスの日記』、太宰治の『新ハムレット』など、原作に対し挑戦的な創作文学が登場した。

#### 四期(1946年~1980年代半ば)：みんなのハムレット

「ハッピーエンドのハムレット」と呼ばれる1949年宝塚公演をはじめ、ジーンズ姿でロック音楽を流しながら若者の感性へ訴えかけた小田島雄志などが登場した。平明な表現のために、原作の英語や文化背景にとらわれない大胆な意識を多用しており、カウンターパートになり得る言葉を探しかつその表現に苦悩した二期の文学者とは対照的である。

#### 五期(1980年代半ば~)：国際的ハムレット

受容が始まって以来、グラデーションこそあれ本国イギリスを「正解」とみる意識が残っていた日本に、1980年代後半からスウェーデン、ポーランド、ソ連、中国など、英国以外の国の劇団が立て続けに来訪し、原作の英語や文脈から開放された大胆な演出を披露した。これが日本を「異文化が生み出すシェイクスピア」の魅力へと向かわせる契機となり、ハムレットの設定を応用して社会の腐敗や無秩序を批判する試みが広がった。1990年には年間18種の公演が行われたが、このとき原作に忠実だったものはごく僅かで、日本の飛鳥時代に舞台を移した『(暴君)ハムレット』など自由奔放な作品が登場しはじめた。

葦津によるこの分類は、細かい年代において意見は別れるものの、文学界と演劇界におけるそれぞれの発展、原作に対する態度の変化など、概ね他の研究者の認識と一致している。

葦津はまた、各時代における『ハムレット』翻案・翻訳における、原作に対する「書き換え」に着目し、漱石や仮名垣魯文を取り上げつつ、書き換えに作用した政治的・文化的状況、思潮的傾向、作家の個人的事情など分析している。その中で彼女は『日

本的な「書き換え」のメカニズムの全貌を明らかにしようとする研究はあまり見られなかった。』と述べている。しかしながら、葦津の分類上の三期までの系譜については、河竹(1972)、川戸(2004)は重複する内容について、大著の中でより網羅的な記述を行っている。

他方で本稿で扱おうとする切り口、すなわち葦津の分類における外山正一ら1期と、仮名書魯文らの2期の担い手が、同時代を生きながらも演劇に対して異なる姿勢で臨んでいたことを振り返り、その両方に理解を示した上で合流を図った人物として坪内逍遙の演劇観を振り返ったものは見当たらなかった。

## 1章：維新と演劇 -明治政府と演劇改良運動-

本章では、明治政府の西洋志向のあらわれとして、劇場と教育機関に見られる変化を確認する。

### 1-1 劇場の変容

ここでは、明治政府が啓蒙の一助になりうるものとして演劇に着目したこと、それに伴う劇場の変化を概観する。

山本(1992)によると、従来歌舞伎を演じる主体は、江戸町奉行所より劇場として認可を受けていた浅草猿若町の江戸三座(中村座、市村座、守田屋)の他、寺社奉行の管轄下において湯島天神などで歌舞伎を演じる「小芝居」があった。

倒幕の動乱の中で歓楽街であった猿若町から客足が遠のき、政府は明治元年9月に上記三座に対し移転を求めたが、当時の役者や劇場人の前時代的な義理人情の価値観もあって、ゆかりの地をすぐに離れることは困難であった。

その後、明治5年2月21日に政府は三座に対し東京府庁にて以下のような内容の御諭を受けるよう求めている。

“(略)-此頃貴人及ビ外国人モ追々見物ニ相成候ニ付テハ、淫奔ノ媒トナリ、親子相對シ見ルニ忍ビザル等ノ事ヲ禁ジ、全ク教ヘノ一端トモナルベキ筋ヲ取組可申候トノ御諭アリタリ”(『新聞雑誌』36号)

江戸幕府が主に風紀の乱れや防火の観点から劇場を規制したのに対し、明治政府は貴人や外国人を意識し、濡れ場殺し場ゆすり場などの従来の生世話物の規制に動いただけでなく、演劇に対し「教化の一助」となるような筋立てを期待していることがわかる。また、同年3月には芸能人や俳優を教部省の監督下に置き、上演脚本の検閲を通告した。

そして同年4月には、三座の座付作者(勘弥、黙阿弥、治助)に対し第一大田区役所への出頭を命じ、以下のような勧告を行っている。

”(略)-抑演劇ノ儀ハ勸懲ヲ旨トナスベキハ勿論ナガラ、爾後全ク狂言綺語ト伝エル旨ヲ廃スベシ。譬ハ羽柴秀吉ヲ真柴久吉トス、童幼若シ久吉ヲ以テ豊公ノ名ト覺へ、春永ヲ以テ織田氏ノ名ト合點セバ竟ニ事ヲ過ツニ至ラン。其餘都テ事実ニ反ス可ラズ。強チ堅キヲ是トシテ洒落ヲ非トスルニモアラズ。淫哇滑稽ニモ又教ヘトナルベキヤアレバ、能是等ヲ注意シ、外両座他ノ作者ヘモ傳達あるべきアルベキ旨ヲ説諭アリタル由”(『新聞雑誌』40号)

江戸時代の歌舞伎は、史実を直接表現することを避け虚(脚色)を織り込んだ絢交ぜをよしとしたのに対し、明治政府は演劇を含む芸術と歴史の融合を図り、人名や史実を歪曲しないように指導しており、実利的側面を期待していることがうかがえる。

同年9月には、東京府は「小芝居」にも免許鑑札を発行し、また新興の劇場進出を許可した。新たに認可された7つの劇場は現在の中央区や文京区などといった外濠の内側に集中しており、相対的な立地条件から、浅草に留まっていた旧来の三座に対し間接的に変革を迫る要因となった。これを受けて、三座の一つ「守田屋」の守田勘弥は移転を決意し、同年9月25日に新島原の遊郭跡に新富座を建てた。勘弥による移転の決断の背景には、競合相手の変化によって浅草で収益を上げ続けることが難しくなったことに加え、急激な変革の時代に、目に見える進歩を遂げられずにいる芝居や劇場に対する不満があったとされている。

このことは移転先の新富座の物理的構造にも表れており、容量や設備の拡充に加え、テーブルや椅子を配置し外国人用席を設けるなど、当時では異例な試みを採用していることから変化に意欲的な姿勢がうかがえる。

この頃の新富座は、西南戦争をモデルにした戯曲などを発表し好評を得るが、明治9年11月に周囲の火災の影響を受け、劇場は建て直しを余儀なくされる。その際、旧

来の意匠である「日覆」など廃し、他方でガス燈を設置するなど、西洋文化の影響がつくりこみに色濃く表れている。また西洋の劇場に倣って、8月には夜間の上演も行なっている。

そして明治11年6月、この新富座の落成式の招待リストには当時の首相、高官や華族から外国人まで幅広い人が名を連ね、勘弥をはじめとする劇場側の人間は洋服でこれを迎えた。翌12年にはアメリカ前大統領のユリシーズ・グラント将軍を招くなど、江戸時代には庶民文化・悪所場と見なされていた劇場は、明治に入って名士や外国人も訪れる場所へと変化を遂げていったことがわかる。次項では、こうして劇場の新たな関与者となった上流層の意向を確認する。

## 1-2 演劇改良運動

ここでは、伊藤博文らの志向した欧化政策の影響下で発足した演劇改良会について概観する。

先に述べたガス燈を備えた新富座が完成する前の明治11年4月、内務大書記官であり、また好劇家としても知られていたの松田道之は、座元の勘弥と彼の下で芸を伸ばし始めていた九代目団十郎ら俳優を家に招き、高官に紹介した。

その席で勘弥らは、当時6代内務卿であった伊藤博文から”西洋劇では役者が舞台の上で裸になることもなく、観客は上流階級の人間ばかりである。また、役者はそうした観客と渡り合える教養を備えており、日本のように客の玩具とはなっていない。西洋演劇を模範とし進んで改良するように。”と言った旨の忠告を受けている。

明治18年に第一次伊藤内閣が成立すると、政府の西洋志向はますます強化され、19年8月には「演劇改良会」が発足する。伊藤(1975)の『明治演劇史』によると、この会は「紳士淑女の観劇に耐えうる作品を、学術文章の士が作者となって作成し、それに相応しい意匠の建物で演じ、外国人を招くにも相応しい演劇を実現すること」を目的としたものであった。

同会は発起人として外山正一や福地源一郎(桜痴)などが名を連ね、賛成者として岩倉具視や西園寺公望、陸奥宗光らをはじめ各界の第一人者で構成され、改良運動を推進していった。しかし一方で、伊藤派閥の政治家が多かったことに加え、当の役者

や劇作家が直接関与していなかったことから、政治的集会の色が濃かったとも指摘されている。以下に中心メンバー二人の主張を概観する。

演劇改良会の中心人物の一人であり、ミシガン大に学んだのち東京大学で教鞭をとっていた外山正一は、明治19年9月に『演劇改良論私考』を発表し、劇場の内装に対する具体的な改善案を挙げた。また、米ロマン派作家のワシントン・アーヴィングや、米国で『ハムレット』を演じたジョン・ウィルクス・ブースの名を挙げながら「日本の政治家や学者、記者が西洋化できていない現状で、役者にのみ、かの如くあれと求めるのは無理がある」と述べつつ、日本の演劇界が『ハムレット』や『ヴェニス商人』のように普遍的なテーマを歓迎し、将来新たな名作ができることを期待すると加えている。

また、当時の英語教育政策に目を向けると、『中学校教則大綱』(明治14年)によると英語教育には和漢文と同等の時間(6~7コマ)が割かれており、教科書に用いられていたNational Readersにはアーヴィングの作品も収録されていたため、一般に原文の外国文学を目にする機会は少なくなかったと言える。

外山同様に中心人物の一人であった末松謙澄は、伊藤の推薦を受け明治12~19年にかけてケンブリッジ大に留学しており、また在英中には英語にて『源氏物語』などの抄訳を発表した経験も持ち合わせていた。彼は帰国後の明治19年10月3日、第一高等中学校にて演説改良について演説を行なった。『演劇改良意見』(『明治文学全集』79)によると、その内容には、外山と同じく煉瓦造り三階建や椅子席設置など劇場の仕様に対する提言や運営のあり方が論じられている。また、文士など外部の人間による脚本を歓迎することにも言及し、当時の「作者が役者に奉仕する」という関係を批判したほか、具体的な演技にも言及している。作品の形式については、義太夫狂言のような説明の多いスタイルを排して、会話のみで成立する脚本を目指すべきとしている。

そして『ハムレット』から「ツー ビー オーア ナツツ ツー ビー」を引きながら、新しい劇を作るには後世に残る名文句が必要だと述べ、浄瑠璃にはこれが欠けていると指摘し、難解な台詞や勸懲主義や派手な身振り手振りによる演技を排し

て、内面から沸き立つ感情を「自然の涙」などで表現することを求めた。また、女形にも否定的で、女優の育成を奨励している。

小櫃(1990)は、こうした演劇改良会の主張を、「洋行帰りの知識人の義太夫狂言に対する無理解」とし、安直に三味線に合わせた身振りを批判し且つ「自然の涙」といった写実的な考えを精神と結びつける演技論を「皮相的見方に止まる」としている。また、新富座の勘弥が明治19年10月17日に、伊藤博文も同席する中改良会によって提案された『吉野拾遺名家誉』の朗読を聞くが、興行には動かなかったというエピソードからも、当時の演劇人と演劇改良会の温度差がうかがえる。

その後演劇改良会は明治20年9月ごろを最後に活動を停止するが、脚本第一主義や写実性の重視、勧善懲悪などを排した娯楽としての演劇の提唱など、当時の演劇のあり方に関する議論を活性化させた。また劇場の仕様に対する提言は、明治22年完成の歌舞伎座に反映されている。歌舞伎の演技においては団十郎らが、身振りと手振りを減らし、目と顔での表現を重視する「活歴」を始め、表面的な風俗描写の枠を超えた新たな表現を模索し始めたことに改良会の影響が見られる。

他方、義太夫狂言の是非については末松の意見に対して坪内逍遙が反論を發表しているほか、急激な文明開化に対する反動として上流層が旗振りをする「改良」そのものに異を唱える議論も起こるなど、演劇改良会自体は短命で立ち消えたものの、議論の発展には少なからず影響を与えたと言える。

こうした背景を踏まえつつ、次章ではその時代的要求の中での教育機関の動向と、『ハムレット』から実利的な教訓を引き出そうとした文士の活動を扱う。

## 2章：フレーズの受容 -教育と教訓-

本章では、受容の初期において『ハムレット』が人格養成や処世術の要素の一つとして扱われていたことを、教育機関の講義や蔵書と、実利的な教訓を引き出そうとした文士の活動から概観する。

### 2-1 講義にみる海外文学

ここでは、西洋文学が流入する際の窓口となった当時の教育機関の様子を、東京開成学校(東京大学の前身)の蔵書と講義から確認する。

川戸(2004)によると、明治8年に刊行された『東京開成学校文庫書目 英書之部』では、文学の項にはシェイクスピアの原書は一切記載がなく、翌明治9年の『東京開成学校一覽』によようやく「シェークスピール」の名前が登場する。しかしながら、ここでは作品名が記載されていないことから、講義の中で部分的に取り上げられたものと推測され、作品単位での流入は明治10年に東京大学に改組された後になる。

明治7年5月から9年8月にかけて東京開成学校で御雇外国人教師として教鞭を執ったジェームス・サマーズによる普通科第三級の試験の中では、詩や劇の役割、作家の評価などを記述させる問いのほか、『ハムレット』におけるいくつかのフレーズについて、その表現の説明を求める以下の問いが出題されている。

**Q7/Write ten lines from Hamlet's address to his father's ghost, and paraphrase a few lines.**

(ハムレットが父の亡霊に呼びかけるセリフを10行引用し、そのうち数行をパラフレーズせよ)

**Q8/Explain the expressions :-**

**“The whole ear of Denmark.”**

**“Is by a forgot process of my death Rankly abused.”**

**“The serpent that did sting thy father's life,/Now wears his crown.”**

**“Taint not thy mind, nor let thy soul contrive/Against thy mother aught.”**

**“The glow worm shows the matin to be near,/And 'gins to pale his ineffectual fire.”**

**“Remember Thee!”**

**“Ay! thou poor ghost! While memory holds a seat/In this distracted globe.”**

**“I'll wipe away all trivial fond record,/All saws of books.”**

『東京開成学校一覽』(明治8年)より

上記のQ8で扱われているのは、1幕5場におけるハムレットと亡霊の会話からの引用であり、またQ7も同じ1幕の場面のみでの引用で解答が可能であると考えられる。そしてこの試験は、全10問中シェイクスピアに関する問いが8題あり、且つその作品の内容に直接触れる問いが、この2題であることを踏まえると、一つ一つの作品の購読の範囲は限定的であったと考えられる。

こうしたサマーズの教育方針は、のちに札幌農学校に移った際の『札幌農学校第5年年報』（明治14年）にみることができる。

**“The common error is to advance the student by rapid steps to new matter before the old has been fully mastered. For this reason the committing to memory from time to time passage from good authors has an important and invigorating effect on the minds of students of language.”**

上記の記録からサマーズは、一つのことを十分理解しないうちに次のステップへ素早く進めてしまうことに注意し、「優れた作家の文章を暗記させることは、語学を学ぶ学生の精神を刺激する上で重要な効果を持つ」と考えていたことがわかる。

作品全体ではなく、その一部を取り出して吟味するという姿勢は、事項で扱う教訓としてハムレットの一部を引いた『西国立志編』にも通じる。

## 2-2 教訓としての受容

はじめにシェイクスピアと其の作品を偉人と並べ教訓を求める対象とするようになったのは『西国立志編』である。

『西国立志編』は、サミュエル・スマイルズの自助論(Self Help)を中村正直が訳し明治4年に刊行され、福沢諭吉の『学問のすゝめ』と並んで当時二大啓蒙書と評され、学制が始まると明治12年まで教科書としても採用されていた。

同著の中で、サミュエル・スマイルズはシェイクスピアを次のように紹介している。

「深沈ナル書生ニシテ勉強シテ業ヲ做セル人ナルコトハ疑ナシ、ソノ著ハトコロノ書、人心ヲ感ゼシメ、我ガ英国ノ品行ヲ作り成スノ益アリ、今日ニ至テ、盛ンニ世ニ重ゼラル」

これを読んだ当時の知識人は、官民あげて新しい国家体制を築き上げんとする自らの姿を重ねた。そして、列強である英国の「品行ヲ作りナス」ことに貢献したシェイクスピアを学部ことで、作品の中から時代を切り拓いていく上での指針を見出そうとした。内田魯庵の『ジョンソン』拾式文豪号外(1894)によると、西国立志編に収録されているサミュエルジョンソンの『ラセラス』について次のような言及がある。

「(略)『ラセラス伝』の名は四書五経よりもさらに広く英学書生の間知られる。(略)」

ここから、従来の漢学に代わって英学が学問の中心となっていくことがわかる。とはいえ、川戸(2009)が指摘するように、孔子や孟子の教えから思考パターンを確立してきた日本人にとって、一足飛びに西洋人の思考を理解し文学を鑑賞することが困難であることは想像に難くない。

当時の人々が文学作品に求めたものは、教訓や処世術であり、精神修養の一環としてテキストに向き合った。つまり、教材は変わったがその学習方法については従来のものが踏襲されており、ちテキストを諳んじることによって行間を汲み取ろうとするものであった。

『西国立志編』の原作『Self-Help』の中では、『ハムレット』から序章に挙げた1幕3場のポローニアスがフランス留学へ発つ息子レアティーズに忠告を与えるシーンが、「金の貸し借りに関する金言」として扱われている。

**Neither a borrower nor a lender be; For loan oft loses both itself and friend;  
and borrowing dells the edge of husbandry—Shakespeare**

『Self-Help』 Chapter. X Money-Its Use and Abuse

また、初学者のための作文の手引き書として用いられた『学生必携 作文資料』の中でも、“富”の項目の金言集に同様の箇所が引かれている。

**「セキスピール曰はく、借る人となる勿れ。貸す人となる勿れ」**

『学生必携 作文資料』 明治31年 博文館

作品上では決して重要なシーンではないが、当時の日本において『ハムレット』の一節を読み解釈することは、立身出世のための精神修養の意味合いを持っていた。

従ってここでは『ハムレット』は、娯楽や演劇作品としてではなく、列強諸国の哲学を学ぶ上での教材の一つとして扱われていたと言える。

次章では、演劇改良会の中心人物であり、一つの作品としての『ハムレット』翻訳に取り組んだ人物として外山正一を、当時の大衆文化に沿う形に原作を大きく改変して翻案を発表した仮名書魯文を挙げる。

**3章：二つの『ハムレット』翻訳 -外山正一と仮名垣魯文-**

ここでは、『ハムレット』を教化に役立つ劇として捉えた外山と、大胆な改変によって同作を大衆娯楽へ書き換えた仮名書魯文を比較する。

**3-1 外山正一**

外山正一の大まかな経歴や主張については本稿1章1-2でも触れたが、文学以外も含めた広範な学問に通じ、当時啓蒙的な役割を担った人物の一人である。

また、東京大学にて教授を務めていた際、教材として『ジュリアス・シーザー』や『ハムレット』を扱っていたことでも知られている。

そして『新体詩抄』(明治15年)の中でハムレットの第3独白(To be or ..)の訳を發表しており、本項では演劇改良会の一員であったことを踏まつつ、彼が『ハムレット』に何を見出そうとしていたのかを考える。

はじめに、彼にとって芝居は本業ではなく、だからこそ演劇界に新たな視点をもたらすこともあったが、演劇改良会の運動の中では末松と同様、西洋の演劇理論をそのまま歌舞伎に当てはめようとし、伝統演劇に対する無理解を強く批判されることもあった。

では専門外である外山は、『ハムレット』のどこに魅力を魅力を感じていたのか。その一つは彼が「センチメントの演述」と表現した”独白”の存在である。西洋演劇と日本の伝統演劇の違いについて、彼は次のように述べている。

「(略)西洋の浄瑠璃と日本の浄瑠璃を比較して見ると能く分かります。即ち西洋の浄瑠璃に於いては、人物が思想若しくは情操を演述することが極めて多い事でありまして、其演述の仕振りで看客を感動せしむるのを頻りに力むる様になって居りますが、本邦の浄瑠璃に至ては殆どの全く動作と会話より成り立っているのが常であります(略)」

『帝國文学』新体詩及び朗読法 明治29年

たしかに、以前1章でみたように、歌舞伎などの伝統演劇は役者の芸技を中心に発展し、「作者が役者に奉仕する」関係性があった。

さらに河竹(1972)は外山の視点として、日本の劇は趣向や技芸で主として見せるものであるのに対し、西洋の劇は思想情操の演述つまり表白的セリフを重視して主として聞かせるものであるという点を指摘している。

外山は作品の奥にある思想内容を重視し、その表現として用いられている演述が豊富であることから、『ハムレット』を高く評価していたと考えられる。これは、彼が同作中の独白部分を何度も訳し直していたこととも整合性が取れる。

また、政府の欧化政策の一助として演劇改良会に属していたことを考えると、彼は演劇を通じて西洋の伝統を輸入し、国を作り上げていく上で新たな思想が育つ土壌を整えようとした。

だからこそ、彼は『ハムレット』訳出に際し、西洋浄瑠璃と付されてこそいるが、筋書きを書き換えてしまう翻案ではなく、西洋の文化と思想を紹介するための完訳を目指した。以下は外山の第3独白の訳と原文である。

死ぬるが増か生くるが増か 思案をするはこゝぞかし  
つたなき運の情なく うきめからきめ重なるを  
堪へ忍ぶが男児ぞよ 又もおもへどさいあらで  
一そのことふ二つなき 露の玉の緒うちきりて  
死んで眠りてそれぎりと からきくるしき世の中を (略)  
『新体詩抄』(明治15 1909年)

生くるがましか死ぬるがましか、嗚呼どうしたものか、如何程運がつたなくて、憂目からきめ重なるも、耐え忍ぶのが男児なるか、又さはアラで心をはげまし、いつそのこと二つになき、露の玉の緒断ち切りて、死んでしまひ、眠りてしまひ(略)  
『山存稿』(昭和17 1942)

**To be, or not to be: that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them? To die: to sleep;  
『Hamlet』 (Act3,Scene1)**

『新体詩抄』では7-5調の文体を採りつつも、その内容は原文に忠実である。30行に渡るこの文章は長詩形としてそれ自体新しい取り組みとして評価されたが、それはあくまでも手段でに過ぎない。

外山の目的は「センチメントの演述」を紹介し、登場人物の苦悩や葛藤を介して、列強諸国の人民の思考の枠組みを捉えようとしたものであると考えられる。

これに対して、新聞連載において『ハムレット』の筋書きに大胆な変更を加え、この独白部分に至っては削除して翻案を発表したのが、事項に挙げる仮名書魯文である。

### 3-2 仮名垣魯文

仮名書魯文は、当時『西洋道中膝栗毛』や『安愚楽鍋』で名をあげていた戯作者である。維新の变革の時代を代表するような作家でこそなかったが、滑稽本のようなテイストの文章で人気を博し、民衆の興味の方向性にも敏感であった。

後述する『葉武烈士倭錦絵』についても、演劇改良運動の流れに乗るべく、実現こそしなかったものの、実演用の台本として筆を執っており、役者の候補まで発表している。

『ハムレット』に関しては、外山正一が原作の紹介に忠実であろうとしていた一方で、江戸の文化の名残を意識した浄瑠璃調の意識も多く出回り、仮名書魯文は後者に当たる。

当時の文学者や知識人が新鮮な外国文学に触れて夢中になっていたとは言え、読者の大部分を占める大衆の感性や理解は江戸末期から大きく変わってはならず、従来の伝統演劇の流れを汲む設定や筋書きで訳さなければ、興味を惹くことさえ難しかった。

このことは、魯文が東京絵入新聞にて発表した『葉武烈士倭錦絵』の前書からうかがえる。以下に一部を引く。

**「去る\*明治9年中本社絵入新聞紙上に於て纔かに三回掲げしが当時の看客未だ西洋小説の微意有を味ふ者なく闇雲に面白からずとして頗る不評なりしか(略)」**

明治19年10月6日

**「(略)丁抹口(デンマルク)葉武烈士親王報警譚の本文は前号にもいへる如く当絵入新聞第72号(明治8年)九月七日\*の紙面より同九月十日\*と第三回までその筋書きを記載せしが未だ時好に適はずして先王の幽霊とともに立ち消えせしも疾十二年の昔と成行看客も定めし御忘却ならんとは思ひ侍れと去とては重複のおそれあり故に今回は其の文体を一変し彼竹豊者流の浄瑠璃院本の響に倣ひ近松門左衛門雲固を食め福地鬼外闕でも舐れといふ山不者天狗の鼻柱と等しく筆先を勃起て臆面もなく陸続編次する者は羅笠隠居童叟なり。」**

明治19年10月9日

\*おそらく誤植のため明治8,9年の記載があるが、山本(2012)によると、ここで指している1回目の翻案の原稿は国内では現物が残っておらず正しい年度については確認の術がない

「(略)丁抹口(デンマルク)葉武烈士親王報警譚の本文は前号にもいへる如く当絵入新聞第72号(明治8年)九月七日\*の紙面より同九月十日\*と第三回までその筋書きを記載せしが未だ時好に適はずして先王の幽霊とともに立ち消えせしも疾十二年の昔と成行看客も定めし御忘却ならんとは思ひ侍れと去とては重複のおそれあり故に今回は其の文体を一変し彼竹豊者流の浄瑠璃院本の響に倣ひ近松門左衛門雲固を食め福地鬼外闕でも舐れといふ山不者天狗の鼻柱と等しく筆先を勃起て臆面もなく陸続編次する者は羅笠隠居童叟なり。」

明治19年10月9日

上記の史料から、魯文は明治19年から10年ほど前に一度翻案に挑戦したが、不人気から3回で打ち切りとなってしまったことがうかがえる。

また、10月9日の文章には「今回は其の文体を一変し彼竹豊者流の浄瑠璃院本の響に倣ひ」との文言があり、逆説的に「打ち切りになった初回は、院本体ではなかった」ということが推測できる。

当時の民衆にとって馴染み深い院本体を採り、魯文の方から歩み寄った甲斐あって、明治19年の22回に渡る連載は、無事結末を迎えている。

しかしその翻案の内容を見ると、舞台が日本に置き換えられた上で、大衆迎合のため筋書きにかなり大胆に手が加えられており、独白部分やポローニアスの忠告はカットされ、物語はハムレットの自害を以って幕引きとなる。

一例として、原作の3幕1場に相当する”葉武烈士倭錦絵 3段目”は、以下のように展開する。

葉叢丸(ハムレット)の狂気の真相を確かめるべく、忠兼寿(クローディアス)と宗晴(ポローニアス)が実莉利姫(オフィーリア)を差し向ける点は、概ね原作に忠実である。

しかし、ハムレットの「To be or not to be」はカットされ、またオフィーリアを見つけた後の反応は大きく変化している。葉叢丸は喜んでオフィーリアを迎えるが、実莉利姫はその手を払う。そして、「病氣と伺い父宗晴の命で来たが、二人で差し向かいの長座は御免くださいませ」と立ち去ろうとする。

原作では、ここでハムレットはオフィーリアの言動の背後に誰かがいると疑い、彼女を試すようなやり取りを交わした後で、「尼寺へ行け」などの言葉をぶつけて彼女を突き放す。

**Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me:**

**I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between earth and heaven?**

**We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery.**

**Where's your father?**

『Hamlet』 (Act3,Scene1)

一方葉叢丸は、立ち去る実莉利姫を必死に追いかけて、その様子を影で見ていた二人からは「色気違いの放蕩病」と見做される。

その後の展開に目を向けると、劇中劇でクローディアスとガートルードの反応を伺うシーンは概ね原作に忠実である。

しかし、ハムレットがガートルードに詰め寄る3幕4場ではまたしても大きな改変がなされている。

影で会話を聞いていた宗晴(ポローニアス)がハムレットの手によって殺される点は共通している。一方、原作ではその後の掛け合いの中でガートルードが以下のように自身の罪の意識に言及しようとするのに対し、

**And there I see such black and grained spots**

**As will not leave their tinct.**

『Hamlet』 (Act3,Scene4)

魯文の芹戸(ガートルード)は、部屋の奥へ逃げようとする。

さらに、原作ではガートルードには亡霊の姿が見えず、「**That you do bend your eye on vacancy .And with the incorporal air do hold discourse?**」とハムレットに問うのに対し、芹戸はそこで「**たじたじ振り向く目の前に、ありありと兼頼(先王)のおんぼろの姿**」を見て失神する。

そして原作ではこのシーンはハムレットの「Good night, mother」のセリフによって結ばれているが、葉叢丸は宗晴の殺害を聞きつけた兼寿によって幽閉される。

このように原作と比較すると混乱をきたしかねないほど改変がなされているのであるが、それもそのはず仮名書魯文は原作を読んでいないとされている。

魯文とハムレットを結ぶ可能性としては、外遊の経験があり且つ演劇改良に注力していた福地桜痴から、シェイクスピア劇について土産話を聞いたという線が考えられる。

あるいは、魯文は横浜で新聞記者をしていたこともあり、外国人居留地での公演を見たのかもしれない。

外山が追求したハムレットの苦悩の独白を、大胆にも「失恋」に置き換えてしまった魯文であるが、無事22回の連載を終えたということからこの手法が娯楽として成功を収めており、つまり裏を返せば「民衆が求めるもの」と一致していた点は軽視すべきではないだろう。

列強諸国の劇作品を「教化の一助」と見た外山らエリート層と、民衆の要求に応える「娯楽」とした魯文は、一見平行線の関係にも見えるが、本稿では両者の共通項となっているのが坪内逍遙であると考えている。

次章では自筆の資料や原稿をもとに、娯楽と教化の中心に立つ逍遙の演劇観を描く。

## 4章：坪内逍遙の演劇観と『ハムレット』翻訳

ここでは、坪内逍遙の自筆の史料や回想録、彼が明治42年に立ち上げた演劇団体文藝協会の史料からその演劇観を概観する。

そして、『ハムレット』を共通項に据えて外山正一や仮名書魯文と比較し、逍遙が劇文学の社会的役割をどう捉えていたかを考える。

### 4-1 逍遙とシェイクスピア

はじめに、坪内逍遙が初めてシェイクスピア作品に触れたのは、愛知外国語学校の教師Maclarenの授業だったとされている。

教科書中にシェイクスピアからの抜文が随分あったが、彼れが『ハムレット』の独白を立て、身振り混じりで、ポケットのナイフを逆手に持って、「ツー・ビー・オア・ナット・ツー・ビー」などと表情までして朗読してくれたのは、不思議に今

も尚ほ耳に目に残っている。私が外国劇のセリフ廻しらしいものを聴いたのは、実際それが初耳であった。私は随分の怠けものであったが、幼少から草雙紙や読み本ばかり読み耽り、同時にお袋の腰巾着となって観劇だけは月並み以上に精出していたせいか、芝居がかったレシテーションだけには流石に興味を感じたのであった。

『学生時代の追憶』

その後東京大学への進学を機に上京すると、のちに早稲田大学初代学長となる高田半峰(早苗)と意気投合した。その影響は甚だ大きかったようで、逍遙は次のように振り返っている。

大学に入ってからとても、通り一遍の聴講をしていただだけで、どの教師からも是れぞといふ感銘を受けたこともなかつた。外国文学に対する好尚は、今もいつた通り、主として半峰君の誘発にもとづいて助長された。同君の感化は、在学当時の私には、種々の点で莫大であつた。

『回憶漫談』

また、明治13,4年の頃の東京大学では、まだ西洋の純文学に批判的興味を持っていた学生は少なかったと述べており、これまでに見た受容の系譜と一致している。

そして広く知られているように、その後ホートン教授の講義において、『ハムレット』に出てくる王妃ガートルードの性格を批評する試験を課されるも、逍遙は東洋の東洋文学の価値観から道義批評を試みたため、教授から酷評され、以後その反省から西洋小説の評論を読むようになった。

しかし当時の大学図書館にはまだ十分な資料がなかったため、直近の外国雑誌などの文藝評論などを手に取るようになり、外遊の経験こそなかったがここで知識を蓄え、またこれが明治18年の『小説神髓』の材料となった。

シェイクスピア作品への取り組みとしては、明治17年(執筆は15~16年)に『ジュリウス・シーザー』を訳した『自由太刀餘波鋭鋒』を発表しており、以降の活躍はここでは省く。

## 4-2 芸術は何のために在るか

本項では、3つの史料『何故に新しき劇を必要とするか』、『教化の目的と文藝協会』、『シェイクスピア劇を興さんとする理由』を現代語に変換しつつ取り上げ、教化と娯楽の双方に目を配っていた逍遙の演劇観・芸術観を分析する。

### 4-2-1 『何故に新しき劇を必要とするか』

『何故に新しき劇を必要とするか』は、明治45年7月に文藝協会が名古屋にてズーダーマン作『故郷』の公演を行うに先立ち、同市内にて催した講演会の内容を要約、修訂したものである。

ここで逍遙は、「何故相応の学問を修めた上で、この国の変革期にあつて、芝居に注力しているのか」という問いに答える形で、何故いま新しい劇に挑戦する必要があるのか、そして社会における演劇の役割について述べている。

曰く演劇は、宗教や教育と同様に、本来社会経営上の重要な役割に担うべき一機関で、物質的にあるいは精神的に、種々の方面に有力な働きをする。

芝居の作用は大きく二つあり、一つは娯楽機関としての作用で、社会の民心を或いは慰め、或いは楽しませる道具となる。もう一つは風教機関としての作用で、社会の風俗を善良にし、高尚にする一助となる。

しかし残念ながら、今日の日本の演劇はこのどちらも満たしていないばかりか衰退へ向かっており、これを立て直す必要があるという思いから文藝協会を立ち上げたとしている。

そして「学のある人間が風教機関としての役割を期待することは頷ける。しかしなぜ娯楽の役割を担う必要があるか。昨今娯楽が増え過ぎ、人は惰弱に流れつつあるのに、これ以上娯楽が必要か」という仮定の批判に再反論する形をとりながら、何故社会に娯楽が必要であるかという点について持論を展開している。

曰く、そもそも人が「生きていたい」或いは「死にたくない」と思うのはその本能であり、ゆえに勉強もする。

しかし、生きていなくても良いという態度であれば、少しの失敗や恥でも死んでしまいたいと思うだろう。どうにか生きていたいという執着があるからこそ、人は挫けず

事を成し遂げるものである。生の執着なく、厭世の念を起こしてすぐに滝に飛び込むようなものが多くなれば、その国は滅びる。

つまり国の運命は個人の生への執着に懸かっていると言える。ではどういう場合に、人は苦しみを忍んで生きようとするか。それは、まずこの世に生き甲斐ありと考える場合である。

苦しみが7に楽しみが3、この7分3分の苦楽が共存する環境でなら人は生きて行ける。楽しみが皆無であれば、よほどしっかりした人間でも、次第に心が弱くなり、ついに挫折する。だからこそ、娯楽はこの世になかるべからざるものであり、少なくとも生の苦しみを慰むるだけのものがなければならない。

うまくいっている成功者には、見るもの聞くものが皆楽しい。けれども失意者は月花を見ても、何も面白くない。

こういう場合に、詩人や文学者は或いは山水を楽しみ、或いは詩曲を楽しむことで苦しみを和らげようと試みてきた。西行法師のごときは、この世を弊履と捨てて、願わくば鼻の下にて我死なんというここもろちになって花屋月に心を慰めた。

彼らはその頭脳に詩があり、芸術があったから自然を楽しむことができた。つまり失意者には、芸術なり何なり、何か心を酔わせるに足る慰めが必要だ

その点酒は憂いの玉箒、とにかく俗人は大概酒で解決を図る、或いは色を楽しむ。次いで芸術である。これは西洋でも通じることで、酒女歌という。ここでいう歌は象徴で、音楽も芝居も芸術も皆このうちに含まれる。

つまり、洋の東西を問わず失意者を慰めるのは酒、女、芸術の三つであると言えるこのうち酒と女はいわゆる肉慾に属するもので、弊害が極めて多い。むろん芸術とて濫用すれば多様の弊害は生じうるが、肉慾で慰める場合のそれに比べれば大したことなく、一方得るところは多く風俗のために結構な選択肢だと言える。

いつの時代、どこの場所においても娯楽機関、慰藉機関の高尚なものが成り立つのは大事なことであるのだが、とりわけ目下の20世紀は、日本に限らず世界を通じて、歓楽も多いが、同時に苦痛の多い時代だと言える。

何故苦痛が多いかということについては4つの説明ができる。すなわち社会を営む人間の生存競争の激化、個人本位の確率、自意識の強化、批判力の向上の4つである。

まず生存競争について、激烈な競争の中では心身が人一倍疲れ、疲労困憊の苦味が多い。ただ歩くのでも、一里二里と歩けば疲れるが、それらは渋茶の一杯でも飲めば癒るものである。

しかし、一里でも四里でも、競争をしても遅れたら命がなくなるという場合は、疲れが激しい。それも一生懸命にやって勝てば良いが、負けた時には恐ろしく精神が沮喪する、これはもう渋茶の一杯ではなかなか治らない。疲れに比例して癒しの要素にもアップデートを図る必要がある。

加えて、今日は四民平等である。昔は、あの殿様は鼻の下が長い、俺よりもバカだと思っても、その前では頭を下げなければならぬと、良くも悪くも諦めていた。しかし今日は皆平等で、自由である。強い者、早い者が勝つ、優勝劣敗である。だからこそ、誰もが種々ともがき、焦る状況が生じている。これが人一倍の疲労を招く。

勝っても安心できる日はこない。勝って兜の緒をしめよという言葉があるが、今日は兜の緒を解く暇がないので、結局神経衰弱になる。これは日本人のみならず、西洋も同じことが言える。

次に、今は個人本位の時代であり、自分本位である。

顧みれば、かつて信義の道を盛んに説いた孔子の時代でも、利己主義者はいくらでもいた。身を献じて国家に尽くさねばならぬ、親のために身を捨てべき義務があると思っていた時代ですら、そうだった。

親も自分も平等であると思っている今日では、尚更である。

その結果、親子、夫婦さえ別々で、互いに権利を求める衝突が始まる。これらは、日本より個人主義化が進んでいる西洋において、芝居や小説によく表れている。

例えばストリンドベルヒの作品では、夫婦の衝突が描かれているが、これはただの意見の対立ではなく、互いに権利を求めあっていることがわかる。すなわち、家庭においても戦争をしているのである。男は外に出れば七人の敵を持つというが、今は家にいても一人、ないし5,7人の敵がある。

普段無事の時は波風も立たないが、何かあれば夫婦といえども別々になる可能性を秘めている。こうなれば、家庭の団欒は昔の夢となってしまう。無論、刎頸の友などというものもない。

つまるところ、少しも心を安んずる時がなく、失敗と憂愁と孤独の寂しさを感じるのみである。

3つ目に、自意識について。

教育を受ける機会が増えた今日の人、昔にくらべてはるかに自意識が強い。

知識が進んでいるほど、苦悩が多くなる。学問は憂患の初めというが、学問があるとももの道理がわかり、想像がよく働く。

だからこそ人一倍の心労が生じる。自意識が強いから、隴を得て蜀を望み、上へ上へ登ろうとする。

煩悩は19世紀の後半から20世紀の今日にかけて、普遍的な病である。

ものに飽き足らないからして、煩悶が多い。己の分に安んじないから、足るを知るといことは今の人にはできない。

その結果非常に苦しい日々を過ごしている。金さえあればなあと思って煩悶し、羨み、妬んで、諦められぬ、それで苦しい。

最後に批判力の向上について。前述の強烈な自意識に関連して、人の知識が進んだ今日ではどこの国のことでも、何千年昔のことでも、勉強すればこれを知ることができるようになった。

学問が少しずつ波及するにつれ、個々の批判力が盛んになっている。

目も肥えており、今までは手慣れたもののみを面白いと思っていたものも、いざ珍しいものを眼前に持ってこられると、それが欲しくなる。

例えば子供に粗末な玩弄物を与えても一時は喜ぶが、隣家の子供が東京とかフランスとかで買って来た立派なものを見せびらかすと、それを欲しがるといふものだ。ああでもない、こうでもないといふ不平が起こる。

今日はなるほど結構な世の中になっているようだが、その実はこうした苦しみも多くなっているのである。そして、この心の苦しみが一つの病といふべき程度に深刻になりつつある。

明治36年、第一高等学校に通うエリートであった藤村操が巖頭之感と題した遺言を残し、"ホレーショの哲學竟に何等のオーソリティーを價するものぞ。萬有の眞相は

唯だ一言にして悉す、曰く、「不可解」。我この恨を懐いて煩悶、終に死を決するに至る。”として、華嚴の滝に身を投げた。

そして、この報道を受け以降5年で180人が彼の後を追ったことは、こうした苦しみと無関係ではあるまい。

では、これはどうやって治すことができるのだろうか。

西洋人は19世紀以来これを経験してきたが、日本は開国によってこの波が一度に押し寄せた。だからより一層危険である。

今日は日本全国をあげて神経衰弱になろうとしている。そして初めての経験だけに余計に苦しい。そこで、酒や色の他にこれを慰め和らげる機関の必要が生じる。

外国では娯楽機関として演劇が非常に発達しているのは、こうした状況を経験した過去があるからだろう。

無論、西洋の演劇機関の発達はずしもこうした説明だけでは足りないが、これも一面であることは間違いない。そういう必要性の上に立って、娯楽機関が大規模になりつつあるのである。西洋では五大芸術を縦横に利用し、様々な形の劇を拵えている。例えばオペラは全くの音楽劇で、近頃は歌もなければセリフもない、目で見るだけでわかるような芝居が始まりつつある。

西洋における芝居の種類多様性は実に驚くべきものである。

目に耳に心に訴えて、楽しませようと努めている。フランス人はフランス文化を珍しいと感じないし、イギリス人は自国の風俗を鑑賞に値する珍しいものとは思わないので、中国やアフリカまで幾千万里に演劇の材料を求めて、今やその演目は何百何十種類にも及ぶ。

また、見物人は一時に五万人に上る場合もあれば、米国ハーバード大学のグラウンドでの上演など、役者が1500人に登り、一枚の衣装一万円くらいかかるのは当然であるのを見ても、規模が大きい。

これに比べれば日本の演劇は随分規模が小さく、そのくせ神経衰弱だけは本家に勝るとも劣らない。

日本の娯楽機関の現状は謂わばカビが生えたもの、生煮え、あるいは贗造の粗相品である。

知識が進み批判力が育ってゆけば、そうした贗物はますます相応しいものではなくなる。従来の娯楽の欠点に目が行き、満足はできなくなる

すると、苦しみの緩衝材の欠如から、どこかで大打撃を受けた時に立ち直ることができず、向上心が折れる。だから、新時代を迎える日本には大規模な娯楽機関が必要なのである。

ここまで、今日の社会の変化を踏まえつつ、社会における娯楽機関の役割とその必要性を確認した。

次に、風教機関の役割を考え、娯楽機関の記述と合わせて、何故それが演劇であるべきかについて述べる。

演劇の風教機関としての役割を考える上で、よく「無学者の早学問」という言葉が用いられる。

例えば劇中にて、平家のおごりもひさしからずして滅びるのを見て、観客は「驕れる者は久からず」ということを学ぶ。あるいは勸善懲悪を学ぶとも言われる。

だが、逍遥の主張する風教機関とは、こうした役割から一步踏み込み、より高尚で複雑な意味を持つものである。

ここで、風教機関としての演劇の効用は徳育、智育、情育の3つに分類される。  
分類される

まず知育について、芝居はありのままの世界の縮図だということができる。もちろん、画家の腕次第で同じ美人の顔が凸凹にも、丸い顔が長くも見え種々に変化するように、同じテーマを扱おうとしても、作家の腕次第でおとぎ話にも家庭劇にも、シェークスピア程度にもなりうる。

実際の人生は極めて複雑であり、隠微であり、たとえ世故人情に通じたものであっても、人生の真理は知りがたい。

その複雑を単純化し、その関係、その場所、その時間、その人数を少なくして弾き縮めて見せるのが劇である。

とはいえ、日本従来劇は、多くは八時間押し通しの狂言だった。それに対し、今度上演する『マグダ』などは、これを4幕、4時間に短縮し、コンデンスミルクのごとくにして、世界の縮図を観客の口に入れる、それで味がわかる。

女の子が人形遊びの中で着物の着せ替えなどを通して、着物の仕立てかたを会得するのと同じように、芝居で以って、人生の味とはどんなものか、大まかな味は確かめることができる。

これが知育の方面に劇の効用のある所以である。

そして、演劇が世間の縮図を表す目的は、大きく3種に分けられる。

すなわち

1,現実暴露,2問題の提供,3新思想である。

1.現実暴露について、我々はどうかすると、習慣に晦んで穢れないものが目につかなくなっていることがある。

あるいは、肥溜めの臭気に鼻が慣れてしまうように、醜を醜と思わないようになっていることがある。そして劇を通じてこれを自覚し、改めることが知育に役立つ。

西洋の演劇にはこの手合いのものが多

次に、2.問題の提供について

妻は夫のために身を献じることが求められ、不品行は許されないが、夫のそれは許されている。イプセンの「人形の家」は、これは当然であるのか？という問題を提供している。

イプセンの場合はこうした手法で既存の価値観を揺るがすのみならず、今後の女はかく行動すべし、男は斯様に、と模範らしい慣例を示しているほか、登場人物に大議論を展開させるなどして3.新思想を提唱することもある。

風教機関としての3つの役割に立ち返り、徳育の面について述べる。

劇は、経験せざることを経験させる力がある。

およその味や趣を知らせるには、実際経験させるのが一番である。例えば、未だ嘗てリンゴを食べたことがない者に対して、千万の言葉を費やしてもその味は解らないが、食べてみればすぐにわかる。

もしそれが難しい場合は、比喻を用いるのがもっとも良い。

理屈を以ってズバリこんな味と言えなくとも、例えば梨とみかんを一緒にしたようなもの、と言えはわかる。

同様に、人生の味も比喻でわかることがある。

あまりにも箱入りに育って、世の中の可愛いも憎いも知らずに育った者は、たまたま恐ろしいこと、悲しいことにぶつかると、狼狽して度を失い、影にさえ驚く。

だから、辛いこと、悲しいことを経験させていく必要がある。

愛憎も、臭いものも、穢れないものも、毒あるものをも、害のない範囲で味わい鳴らしておくことが、世渡りの一助となる。

何も知らずに育って、分別盛りになって邪道に踏み迷い、いわゆる四十道楽は始末がつかない。

劇はまた、因果の理を悟るのにも役立つ。実際の人生では、因果というものは10年や20年では到底わからない。不道德者も一時的には栄えるし、その子孫の代に報いが来ることもある。そうした因果を2、3時間に凝縮させるのが演劇である。

また、現実の社会には存在しない方向、理想を提示することもある。こうしたものを鑑賞することによって、平凡な現世界を離れ、高大な別人格に接触することで、心が広く豊かになり、気がのびのびすることもあるだろう。

最後に、風教機関として情育における効用について。

一言で言えば、劇は趣味の教育に資する。

何事も源泉はテストである。いくら説いて聞かせても、一言「嫌いだ」と言われれば仕方がない。

つまり、趣味性を養うことは道德の根本、良風俗の基礎となる。

一口に趣味と言っても、東洋趣味もあり、西洋趣味もあり、江戸趣味、大阪趣味もあるが、個人にとってこうした趣味性は急には変えられない。

久しい間の修養を経る必要があり、国民道德をして高雅善良ならしめようとすれば、早くから良い趣味を養う必要がある。

良いものを食べさせておかないと、空腹からつまらぬものを吸収するから、力を込めて良いものを与えて、批判力を養っておかねばならない。

そして、最初の印象がもっとも大切である。小さい頃の環境が悪いと、趣味が悪くなり、これが不良少年輩出につながる。

行動の根本となる趣味性を養い、選択力を養うこと。これは単なる勸善懲悪の教育よりも、もっと高く清い、剛健優雅な目標である。

以上に見たように、風教機関としての三方面の効用を備えた劇は、社会経営上の機関の一つである。例えば古代ギリシアにおいて劇は、国民性を上品にし、純潔にし、かつ雄大ならしめた。

一方で、我が国の劇のごときは、食べ物で言えば干からびたものか生煮えのようなものである。

日本が大きな変革を遂げようとしている今こそ、国民の苦しみを治す高尚な娯楽機関であり、かつ風教機関としての役割を果たす芝居を作らなければならないのである。

そして、この目的のために逍遥が立ち上げたのが事項で扱う文藝協会である。

#### 4-2-2 『教化の目的と文藝協会』

ここでは大阪毎日新聞の記者のインタビューに答える形で、文藝協会の目指すところを語った内容を扱う。

曰く、演劇は複雑な総合芸術であるから、観衆や劇当事者のこれに対する要求もまた、絵画や音楽に比べて込み入ったものになる。  
大別すると享楽か利用本位かのどちらかにカテゴライズできるとしている。

「享楽」は字の通りで、他の方法では得られない満足を要求するものであり、もう一方の「利用本位」は劇を一種の教化機関と捉え、何らかの利益を求める立場のものとして説明している。

力ある演劇は深く鋭く人心を感動する資質を備えているので、こういう要求は自然で、京楽と利用本位は共存しうる関係で、現に今日まで国内外を問わず広く人気を博している作品は両方の側面を持っている。その例として、シェイクスピア、モリエール、近松などが挙げれる。

しかし、作者や役者の態度によって、ここに不具合が生じることがある。

演劇当事者の目的と態度については大きく三種類、営利本位・芸術本位・教化本位に分類される。

営利本位について。

劇は他の芸術と違って一団を成す必要があり「団体を離れては劇はなし」という言葉もある。俳優は単独では存在し得ないないため、他の芸術によく見られる、経済や道徳からの独立は、演劇にとっては困難である。

だからこそ、団体としての演劇団は内外に対して常に公平でなければならないのであるが、演劇改良会が作者と役者の不均等なパワーバランスを指摘したように、これができていないから墮落していく団体が少なくない。

芸術本位について。

芸術本位にはさらに二つの方向性がある。すなわち、ほんの道楽としての遊戯本位と、劇によって得られる深い快樂から、劇を宗教の代用たらしめようとする「真面目」の集団である。

これは劇を絶対化し、他の政治や既存の道德習慣から独立することを志しており、結果的に周囲に悪影響を与えようと気にも介さない態度である。体制と演劇の衝突は主にこの態度が要因となっている。

教化本位について。

前の項でも触れたように、演劇を「無学の早学問」やトルストイのように執筆の段階から倫理を意識する態度である。

また道德理想や風紀秩序に従属せしめるために、その便宜となりそうな脚本が選ぶ姿勢に対し、在来のものと全く異なった倫理観に立脚し、革命的精神を吹聴するバーナードショーなどの作品も教化的と呼べる。

以上3つの態度を確認した上で、文芸協会の立場は、内部には教化本位であるべきだと考えるものが多い。現代の頹風敗俗を矯治するための演劇を志す者や現真暴露、幻影破壊式の演劇で現実を突きつけ、変化を促すことを目指す者がいる。

逍遥個人の立場としては、かつては演劇を教化機関とみる向きには否定的であった。

なぜなら演劇は扇動的に傾きやすく、抑圧的になりやすい。

「正しい指導者がいなければ催眠術の氾濫や火酒類の過飲に類する結果を招くし、効き目が鈍ければゼムや牡丹くらいの効果しかない」として、社会のためにも芸術のためにも、存外の損が多く得るところが少ない、せいぜい利弊相半ばするものと評価していた。

しかしその後、国民の趣味生の向上を図るべく活動することを志し、教化的態度を自認するようになった。

その上で、芸術本位の立場に対しては、「人生が大切なればこそ芸術を重んずる」のであり、あくまでも目の前の生活や社会が第一としている。

無論芸術本位のものも背後に人生を認めてはいるが、我々は人生を「抽象的」に考えてばかりはられない。演劇改良会の目的は劇を通じて人々に「一層生を味わう力」を与えることにある。それは国民の思想感情の向上、その国のあらゆる方面の理想につながり、すなわち国民精神の向上を意味する。

営利本位については、団体としてこうした公共の利益に応えていく上で、収益を上げることは何ら憚られることではないとしている。

普通の芸術の多くは自己、或いは「同臭のものの享楽」のためであるが、協会は広く人生のため、芸術の向上によって生を味わい、自覚し、補充せしめることを目指しており、5~6年で達成できるものではないから、長く続けるためにも利益を上げる必要がある。

その上で、シェイクスピア作品を選ぶのはそれが一層高尚にして、一層心理的感興に富んでおり、人生観に確かな影響を与える劇趣味を紹介して、この協会事業の端を発し、新しい科白術の地盤を築くためであった、としている。

#### 4-2-3 『シェイクスピア劇を興さんとする理由』

ここでは、前述した文藝協会の立場と目的を踏まえつつ、シェイクスピア作品が採用された背景を概観する。

逍遙の日々新聞への投稿では、日本でシェイクスピア劇を興行する理由が4つ挙げられている。

一つ目は、「劇団を経済的に立て直すため」である。

当時の劇界は一面から見ればほとんど空前の大繁盛を極めているように見えるが、また一面からみると、これほど不振を極めていた時は前々にはなかったであろうと言える。

つまり、劇場や俳優の数、見物人の多さはかつてないが、俳優にも作者にも天才らしきものが見当たらないのである。

その背景には、従来の脚本が時代遅れで使えなくなり、是習し来てたせっかくの演劇術も半ば用をなさなくなっている。また、新しい演劇を見つけるにも、それに適した良い脚本家がない。

よしんば良いものが一つ二つあっても、そればかり繰り返すわけにもいかず、さらには本稿一章に見たように、政府が教化政策の立場から干渉を強めていることもあって、新しいものも出て来にくい環境にある。

そこで逍遙は外国文学を国語で扱えば良いと考えた。

中でもシェイクスピアについては、「伝記的であり、写實的、燃ゆるがごとき情熱に富んでいると同時に高雅でもあり、穩健でもあって、決してその筋の神経を刺激する心配はなく、恋愛をモチーフにしたロミオとジュリエットでさえ、不思議と卑猥の嫌いがなくどんなところでいかなるものに見せても差し支えない」と評価している。

そして二つ目は、シェイクスピアは世界の詩人であるから、「日本にこれを移し植えることは決して不可能ではない」と考えたからである。

この点については逍遙はかねてから近松とシェイクスピアの類似点を指摘していた。

シェイクスピアの作品は、演技の勘所さえ押さえていれば、古さを感じさせず古今共通のものとして使える。

また、諸外国に目を向けるとドイツやフランス、イタリアなどの文明圏では、本国イギリスより一段立派なシェイクスピア劇を演じることで国の誇りとしている有様であった。

そして人種や言語の壁については、時代の開きに比べればさして問題ではないとした。現に、ドイツやフランス人も、初めのうちは随分と不手際、矛盾、滑稽を繰り返したことが興行記事からわかる。

そして、仮にそれが日本人には難しいとしても、シェイクスピアの作品の若干は日本の劇壇において、新たな劇を生み出すための参考品として一通り研究されるべきであると考えた。

シェイクスピア劇は机上の勉強では見誤ることも多いので、演じ鑑賞する必要がある。しかし、日本にはなのあるシェイクスピア作品劇壇は当面来そうにもないので、ならば自ら立ち上がるほかない。また、そうして日本人ならではの解釈をシェイクスピア作品に加えること自体、世界文学上の一つの貢献となると考えた。

3つ目の理由として、「原作の本意通りに演じられないからと気にかける必要はない」というものが挙げられている。

同時代の外国文化さえ吸収するのが難しいのに、ましてやその過去を再現するなど到底無理だとする意見に対して、イギリス本国でさえシェイクスピアの時代とは「明治と元禄ほどの相違」があり、その間にハムレットやシェイロックは性格から解釈までほとんど別人のようになって来たと応えている。

そして『要は當の観客をして十分に幻影を見させ、十分に感興を覚えしめうるか否かにある』として、故事や習慣に固執する必要はないと考えた。例えば、ドイツとイギリスは互いのハムレットを軽蔑しあっているところがあり、日本は日本なりのハムレット像を見つければ良いとした。

他方で、ハムレットが演じられたエリザベス朝時代と近い点も指摘している。つまり、「封建制度の末期、個人主義が台頭し、人間の元気が旺盛で闊達で風流で、ほとんど無宗教的で陽気であると同時に、殺伐で冒険的であるが、また一面にはそろそろ生活の競争に疲弊したハムレット肌の厭世的な青年も出かかっていた」という時代である。前述した藤村操はまさにこれを証明する存在となっている。

一方今の欧米列強の時代精神とは大分相違があり、寧ろつい40年前に封建制度を脱したばかりの日本にこそ、似ている点が見受けられるのではないかと考えた。

今の西欧人はハムレットをもはやストレートにみるができない。昔は生のまま食べたものを、今は種々に工夫して煮たり焼いたり胡椒などを助けねば満足できないようなものであり、日本も必要に応じて堂々とアレンジをすればよい。時代の開きがあるからこそ、それらしい格好で似せて済ましておけばよい。日本人に伝わればそれでよく、外国人の批判は流しておけば良い。そして5~6年もすれば何かしらの成果が出るだろうと考えた。

4つ目に理由はさらに踏み込んで、「外国のハムレットも案外大したことはないかもしれない」から実現可能というものである。

逍遙は洋行帰りの者にシェイクスピア作品について質問を繰り返す中で、感動したという者ほど「目に映じた立派さ以外にはほとんど何も記憶しておらず」「珍しき者でさへあれば何でも喜ぶとい手合い」ではないかとさえ疑った。

そして、読んだものよりつまらなかったなど、消極的な意見を持つ人の方が、マトを得ていると感じていた。

シェークスピアはその着眼の客観性に加えて、理想と実際、空想と現実、自然と技巧の中間を縫って自在に人情の機微を描いている点が優れているとしつつ、他方で局部的には不都合も多く「言わば無駄たくさんの作家」であり、「イプセンと違っていくらでも省略でき、各人物の性格に影響も出ない」とした。

このように楽観視していた逍遥でも、困難を感じたのは外国語特有の語調、メリハリにある。母音だらけの日本語で長ゼリフをスラスラと、感情語らしく表現することは難しい。当分は不具なものだが、心長く待てばこれも発展する時も来るだろうから、諸君も何卒行為を持って幫助されんことを望むと結んでいる。次項では、具体的なシェイクスピア作品に対する逍遥の態度を見る上で、彼のハムレットに関する考えを概観する。

#### 4-3 『ハムレット』への取り組み

ここでは、坪内逍遥が、日本でのハムレット公演に先駆けて、明治44年に発表した『ハムレットに就いて』の内容を通じて、彼の作品に対する態度をみる。

前述したように、逍遥はエリザベス朝時代と日本の環境が、封建制度から立憲政体へ過渡期であることなど、いくつかの点において類似していることから、『ハムレット』は現代の日本人に同感されやすいと考えていた。

当時イギリスは新思想と旧思想が十分融合しないままで、政治上、宗教上、その他思想上全般において一大革新が起ころんとしていた時期であり、日本も同様に立憲政体へ移行、家族制から個人主義へ転換が進行していた。

さらに、外国の圧力を受け変化を急いだところもエリザベス朝に似ている。

そんなルネサンス期の英国の演劇は殺伐なものだった。

トーマスキッドの『Spanish tragedy』はハムレットに近い仇討ちものであるが、「劇中何人が死ぬか知れぬ」内容であった。

それに比べ、近年上演される『ハムレット』は上品に仕上がっているが、これは古典懐古主義のフィルターを介しているからだとした。

原作の時代の演劇といえば、粗放な脚色・規律に縛られぬ筆付きで、あくまですこぶる日本趣味に近いと考えていた。

一方で、主人公ハムレットを演じる難しさに就いて、「作意が種々の仔細あって、恐ろしく複雑になっているから、到底実際にはあるまじきほどに矛盾している」点を挙げている

ハムレット優柔不断にも見え、果敢英邁にも見え、智の人とも情の人とも取れる

、「to be」の長ゼリフなどはどうしても無理だ、「演じにくいからあそこまで有名になったのだろう」とまで述べている。

人物像がこの上なく複雑になった背景として、「シェイクスピアが書き上げた当初は時勢に従って殺伐なものにしたが、時代が落ち着いてくるに従って加筆を繰り返した結果だろう」と分析しており、確かに当時公演ごとに少しずつ修正されていた。

逍遙曰く、ハムレットの性格は毎幕毎場に幾らかずつ変わっている。復讐のために狂人を演じるが、クローディアスやローゼンクロイツの前ではまた顔つきが変わる。心理的な多面性を持っており、役名は一つながらその実7~10段の変化を見せなければいけない、ここに演じる難しさがある。

ざっとハムレットの人物像を構成する要素を挙げると、優美な貴公子、哲学者、詩人肌、空想家、劇の真似もできる芸術家、懐疑的、厭世的、少しデカダン、そのくせ武芸も達者、復讐の大望を抱いていて、失恋者で、佯狂で、多血質でありながら神経質で、優柔不断でありながら時に思い切ったことをする人物、深い憂鬱に沈んでいても、時として当意即妙な警句が口を衝いて出て相手を翻弄する、風刺家であり、諧謔家である。ロマンチズム全盛期にゲーテやシュレーゲルが評したハムレットでさえこれらの半分にも満たないし、俳優が演じうるのも、これらの幾分かには過ぎない。ましてや発足まもない文藝協会には、明らかに高すぎるハードルである。

逍遙は、それでもこのハムレットを演じるのは、前述の趣味性の向上のためであるとしている。

そしてこの「趣味性」こそが、エリートの志向する教化としての演劇と、社会実生活において必要な娯楽としての演劇を結ぶ架け橋となっているのだと言える。

次章では筆者の視点から原作に対する新解釈を試み、それを逍遙の訳出と比較して、彼が直面した『ハムレット』の複雑性の一端を描くことを試みる。

## 結論 逍遙訳の『ハムレット』について

日本におけるシェイクスピア受容の第一人者である逍遙の訳を扱った先行研究は枚挙に暇がないが、ここでは一部の翻訳箇所を引き、筆者なりの考察を加える。

ここで、1幕2場の第一独白を取り上げる。

シェイクスピアによる劇作品は、その誕生以来数百年に渡って鑑賞者を拡大し続け、それに伴い作品解釈における無数の論争が発生している。生前シェイクスピアが上演ごとに加筆修正がした可能性が指摘されていることから、今日もなお複数の版本の中から正当なオリジナルが確定されていない。さらに中世のアルファベット表記などが議論を複雑にしている。その一例として『ハムレット』第一独白が挙げられる。主要な古版ではそれぞれ次のように記されている。

**Q2 O that this too too sallied flesh would melt….**

**Q1 O that this too much grieu'd and sallied flesh would melt….**

**F1 Oh that this too too solid flesh would melt ….**

この部分一つをとっても、fleshにかかる形容詞についてsallied(sullied)「汚れた」かsolid「硬い」のどちらを正統と認めるべきかの議論は今日もなお結論を見ない。また、狐野(1978)によると、この箇所日本語訳については、市河三喜、三神勲、福田恒存、大山俊一らは「汚れた肉体」「穢らはしい体」「けがれた肉体」等と訳しているのに対し、沢村寅二郎、本多顕彰、小田島雄志らは「硬い肉体」と訳しており、このように非英語への翻訳作業を介することで新解釈が発見され続けていくことがわかる。

坪内逍遙はこの箇所を「**おゝ此硬き剛き肉が、何とて溶け融解けて露ともならぬぞ。**」と訳しており、辞書通りの直訳と言えるだろう。むろん逍遙が上記の三つの版の違いを知らなかったはずはなく、選択的に“solid”を採用し、この訳を当てたのだろうと推測できる。形容詞としても、ただfleshにかかって翻訳されているのみで、前後の展開との関係性は絶たれている。

ここで筆者は、逍遙が選ばなかった選択肢sulliedを採った場合に可能となる解釈を示すことで、逆説的に逍遙の訳出した物語の奥行きを指摘したい。

筆者は、ハムレットの抱えるsully(穢れ)はガートルードに対する、「先王殺害に関与しているのではないかという疑念」を指していると考えている。原作の文面において、ガートルードの関与は直接明示されていないが、いくつかの暗示的な表現からその可能性を指摘できる。

その一つは、“ヘラクレス”である。

第一独白では、先王と対応させる形で、ヘラクレスの名が挙がる。

**My father's brother, but no more like my father**

## Than I to Hercules

『Hamlet』 Act1 Scene2

作中においてギリシア神話の引用それ自体は珍しいものではないが、ヘラクレスは物語の展開を予感させる役割を担っているとも取れる。

ギリシア神話においてヘラクレスは、妻とともに川を渡ろうとした際、ケンタウロスのネッソスの助けを受ける。しかし、妻を連れて先に川を渡りきったネッソスは、彼女を犯そうとする。怒ったヘラクレスは彼を殺害するが、ネッソスはその死に際、デーイアネイラに媚薬だと称して、自身の毒性の血を授ける。

そしてのちに、妻デーイアネイラが離れゆくヘラクレスの心を繋ぎとめようと、ネッソスの血を含ませた衣服を彼に着せることによって、意図せずとも彼は毒殺され、その事実を悟った妻は後を追って自殺する。

これを『ハムレット』に当てはめると次のように解釈できる。

ハムレットにとって、ガートルードの性急な再婚に対する幻滅は、その背景にある理由を探ろうとする姿勢へつながる。青年ハムレット母に対してなんらかの違和感を抱いただろう。そして混乱の中で、父と叔父の差を比較する上で、たまたまヘラクレスの名前を口にしたとしても、教養人として描かれている彼がこの神話を思い出さないはずはない。そしてこれはのちに、ガートルードが先王の死に関与しているのではないかという疑念を深めていくきっかけなる。

この推測は、1幕5場での登場するゴーストの王妃に対する態度からも補強ができる。先王はハムレットへ語りかける中で、以下のように述べている。

**But, howsoever thou pursuest this act,  
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught: leave her to heaven  
And to those thorns that in her bosom lodge,  
To prick and sting her.**

『Hamlet』 Act1 Scene5

「母に何かを企ててはいけない」という発言はガートルードを庇っているようにも取れるし、「母のことは天に任せよ」からは、ハムレットが彼女を裁くことを避けようとしていると受け取れる。

さらに「良心のトゲが彼女の胸を刺す」という部分では敢えて”刺す”という意味の”prick”と”sting”の二つが用いられている。

逍遙はこの部分を『心の鬼に身を責めさせよ』と訳出しており、この二語を一つの解釈にまとめてしまっている。

しかし、この”prick”は「刺す、つつく』という意味から派生して、俗語として男性器を指す場合があり、性急に再婚した王妃ガートルードへの皮肉が込められているとも解釈できる。

もちろん、エリザベス朝時代にこうしたスラングが用いられていたかは定かでないが、意味が転じた由来が時代を問わないことや、シェイクスピアが敢えて近い意味の二語を重ねて用いている点には、注意が向けられるべきであろう。

妻を溺愛していた先王にとって、死後にすぐに弟と結婚したことは決して喜ばしいことではないはずで、額面通りに王妃を擁護すると受け止めるのはいささか不自然である。さらにハムレットが「pernicious woman」としてガートルードを強く非難していることから、対照的にこの不自然さが際立っている。

三幕に入り、オフィーリアとの対話の中でのハムレットの言葉をみると、「接木」や「母から生まれた後悔」からは、ガートルードに対する疑念を深めているとも取れる。

こうした前提で考えを進めると、4場においてハムレットがガートルードに対して放った

### **As kill a king, and marry with his brother.**

『Hamlet』 (Act3,Scene4)

は彼女に、「王を殺した」と対シカマをかけているとも取れる。さらに追求を受け続けたガートルードは、「speak no more」という言葉をきっかけに態度を変え始める。

### **And there I see such black and grained spots**

### **As will not leave their tinct.**

『Hamlet』 (Act3,Scene4)

ガートルードはここで、自身の後ろめたさに言及をしようとしている。全体を通じて明らかにされない先王の死について、まさに核心に迫ろうとしたこの瞬間、またしても先王の亡霊が介入する。

**Do not forget: this visitation  
Is but to whet thy almost blunted purpose.  
But, look, amazement on thy mother sits:  
O, step between her and her fighting soul:  
Conceit in weakest bodies strongest works:  
Speak to her, Hamlet.**

『Hamlet』 (Act3,Scene4)

ここで先王はハムレットに対し、自分が現れたのはあくまでもクローディアスに対する復讐を果たすためであり、あくまで母をかばうような姿勢を貫いている。

これらを総合して筆者が導く推論は次の通りである。

意図せずヘラクレスを殺めたネッソスのように、ガートルードはそれと知らぬ間にクローディアスの策略に巻き込まれ、先王の殺害に直接関与した。先王は亡霊となってそれを知り(弟の陰謀をハムレットに告げていることから、死因を知ることは可能である)、ガートルードもまたネッソスのように過ちに気付いた。

先王の亡霊はそれも見越した上で、先王の死の真相を探るハムレットの復讐心をあくまでもクローディアスに向かわせるために度々介入し、ガートルードに対する疑いの目を逸らせようとした。

『ハムレット』は今日もなお新解釈が展開し続けており、絶対的な正解などはないが、ここで筆者が唱えた推論は原作からたどり着くことは可能であるが、逍遙の訳出からは不可能である。ここに逍遙の訳出した『ハムレット』の世界観の限界があると言える。

## 参考文献

- ・ William Shakespeare.Hamlet,高橋康也 河合祥一郎訳注,五版,東京,大修館書店,2017,416p
- ・ 狐野利久.HAMLET' S"SULLIED"OR"SOLID"FLESH : Hamletと Opheliaの関係から考察した場合.室蘭工業大学研究報告. 文科編,九巻.三号,978,479-499p
- ・ 佐藤義雄.シェイクスピアと日本,東京,明治大学人文科学研究所,2015,154p(明治大学公開文化講座X X X III)
- ・ Kaori Ashizu. What's Hamlet to Japan?,The New Variorum Hamlet Project. Online.([www.hamletworks.org](http://www.hamletworks.org).),2005
- ・ 芦津かおり.日本的『ハムレット』 翻案作品の研究—<書き換え>メカニズムの解明—.2012~2015
- ・ 芦津かおり.ハッピーエンドの『ハムレット』 —1949年宝塚公演について,神戸大学文学部紀要,41, 2014, pp.53-74.
  
- ・ 佐野昭子.『新ハムレット』 太宰 治のシェイクスピア翻案.帝京大学短期大学紀要第26号,2006,<https://appsv.main.teikyo-u.ac.jp/tosho/asano26.pdf>
- ・ 逍遥協会.逍遥選集.5,8,10,12巻,東京,第一書房,1977
- ・ 大場健治.シェイクスピアの翻訳,東京,研究社,2009,246p
- ・ 外山正一.明治詩人集 (一) .一卷,三版,東京,筑摩書房,1983,424p(明治文学全集 60)
- ・ 田中重弘.「ハムレット」の謎,東京,講談社,1981,310p
- ・ 三好弘.ハムレット -正義と愛-,東京,公論社,1976.214p(公論教養)
- ・ 日本シェイクスピア協会.シェイクスピアと演劇文化,東京,研究社,2012,244p
- ・ 黒川高志.シェイクスピア悲劇の研究-光と闇-,東京,慶應義塾大学法学研究会,1984,291p(慶應義塾大学法学研究会叢書 別冊6)
- ・ 大山俊一.ハムレットの悲劇,二版,東京,篠崎書林,1966,197p
- ・ 松岡和子.深読みシェイクスピア,東京,新潮社,2011,269p
- ・ 川戸道昭.明治のシェイクスピア. 1巻, 2巻,東京,大空社.2004,376p(明治のシェイクスピア総集編 1)
- ・ 鶴谷憲三.『新ハムレット』の世界.日本文学研究 28 梅光学院大学.1992.175-185p
- ・ 河竹登志夫.日本のハムレット.東京,南窓社.1972
- ・ 諏訪春雄.近代の演劇I 講座近代の演劇 5 ,東京,勉強誠社,1997
- ・ 小櫃万津男.日本新劇理念史.東京.未来社.1998
- ・ 山本澄子.英米文学移入考.東京.文化書房博文社.1992