

日本の『ハムレット』受容—その多様な変貌

芦 津 かおり（大谷大学助教授）

「シェイクスピア」—その名と存在は、いまや日本人の日常に違和感なく溶け込んでいると言ってよかろう。書店には彼の作品の翻訳や研究書が立ち並び、『リア王』に題を借りた日本小説さえ目に留まる。テレビでも、『空騒ぎ』をもじった人気バラエティ番組が、シェイクスピアの肖像と司会者の顔を舞台セットに並べて据えている。先日ふと目にしたクイズ番組も、シェイクスピアにまつわる問題を出していた。こうした現象は、必ずしもシェイクスピア作品が日本人に広く読まれ、深く理解されていることを意味するわけではないにせよ、少なくとも彼の存在が、現代日本の日常や大衆文化に入り込んでいることを示している。

しかしながら、翻って200年前の日本では、シェイクスピアの名を知る者も、ましてや悲劇『ハムレット』を知る者も誰一人としていなかった。実際、日本で初めて「シャーケスピール」の名前が聞かれたのは1841年のことである。それから150年あまりの間に何が起り、いかにしてシェイクスピアが現在のような日常的存在になってきたのかを、『ハムレット』に話を絞って辿ってみたい。説明の便宜上、以下では日本の『ハムレット』受容をおおよその時代順に五期にわけ、それぞれの時期の簡単な説明と代表的な受容例を紹介してゆくことにする。¹

第一期 『ハムレット』登場 1841年～1900年

江戸末期の1841年以降、何冊かの書物が「シャーケスピール」に言及したことはあったが、日本で本格的なシェイクスピア受容が始まる契機となったのは1868年の明治維新であった。当時の日本は、それまで追隨してきた中国に見切りをつける一方、圧倒的な文明力を見せつける西洋に対して好奇心と危機感を募らせる。そして急激な西洋化＝近代化政策を推し進めていった結果、膨大な量の西洋思想、技術、制度を吸収することに成功したわけだが、シェイクスピア文学も、この大きな近代化政策の流れのなかで「西洋」の文物の一つとして日本に入ってきた。以下の話の大事なポイントにもなるのだが、この「近代化」という独特の時代要請のもとに形

作られた日本人のシェイクスピア観こそが、その後の日本のシェイクスピア受容の性質を長く支配することになっていく。つまり、日本人にとってシェイクスピアとは、常に西洋化＝近代化の問題と切っても切れぬ宿命的関係を持つものとなり、日本が一応の近代化を遂げた昭和期以降も、日本人の意識のなかでは、依然として近代と関連づけて捉えられ続ける。

悲劇『ハムレット』の主たる受容領域は、文学界と演劇界ということになるが、まず同悲劇の受け入れに「成功」したのは文学界であった。1882年に外山正一とその仲間らが『新体詩抄』において、ハムレットの第四独白訳を発表するやいなや、当時の若い文学者達、特に前衛的感覚をもつ純文学の作家達は深い感銘を受けた。「生か死か」と思い悩む王子が心の内を滔々と語りだすこの独白こそ、彼らが憧れる「西洋思想」や「近代人の内面」をもっとも劇的に表すものと感じられたからだ。熱烈な『ハムレット』ブームが巻き起こるなか、文学者達は悲劇『ハムレット』の翻訳に挑戦し始めるが、その中には、後に日本演劇革新に貢献することになる若き坪内逍遙や、日本浪漫派文学の先駆者・森鷗外も含まれた。

この『ハムレット』熱は、1890年代、1900年代も冷めることなく文学者の想像力をかきたて続け、北村透谷、島崎藤村や岩野泡鳴らが、同悲劇に強く影響を受けた作品を生み出していった。当時の文学者達の『ハムレット』への陶醉ぶりを伝える好例としてよく引き合いに出されるのは、旧制一高生・藤村操の投身自殺（1903）である。彼はハムレットの台詞を引用した厭世的な書き置きのなかで、この世を「不可解」と嘆き、日光の華嚴の滝に身を投げた。この事件は社会に大きな波紋を投げかけ、後追い自殺をする者さえ出たという。

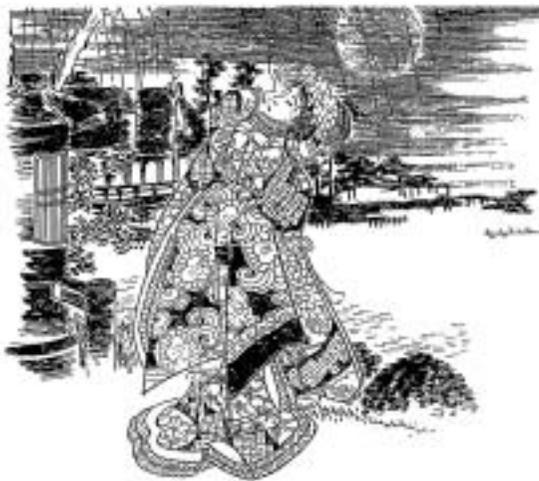
このように悲劇『ハムレット』は、20世紀初頭までには明治の文学者の心を捕らえ、日本文学にも影響を与え始めていた。この時期の受容は、作品の主人公に心を重ねあわせて深く共感するという、ごく典型的な文学受容の形態を取ったが、人々の関心が主人公の第四独白に集中したことが最大の特徴だといえよう。

第二期 演劇界の『ハムレット』 1886年～1918年

明治の欧化政策は演劇界にも流れ込まないわけではなかったが、演劇という分野は純文学と異なり、観客に支えられてはじめて成り立つ芸能で、大衆の感覚と離れては存在できない。だから、いくら政府が演劇西洋化を唱えようとも、江戸的感性を引きずる庶民には、得体の知れぬ西洋芝居をおいそれと受け入れることはできな

かった。1870年代に何度か『ハムレット』舞台化が試みられたがいずれも失敗に終わっている。ようやく1886年に、初の翻案戯曲という形で『ハムレット』は日本演劇界に入り込み、それ以降、徐々に浸透していくわけだが、その様子は上述の文学畑での受容のあり方とはずいぶん異なるものであった。

その差を端的に表す例として、ここでは日本初の『ハムレット』翻案戯曲『葉武列土倭錦絵』に注目してみたい。作者は江戸時代から活躍していた戯作者の仮名垣魯文。彼は1886年に、歌舞伎脚本形式の同翻案を「東京絵入新聞」に連載した。明治文学者が原作の西洋性や近代性にもっとも魅力を感じ、それを採り入れようとしたのとは対照的に、仮名垣の翻案は、登場人物名や時代・舞台設定を徹底的に日本化したばかりか、原作の物語を江戸封建制の倫理的文脈に置きかえてしまう。例えば、シェイクスピアのハムレットは、クローディアスの奸計により、決闘中に凶らずも殺されてしまうのに対し、葉叢丸は叔父への復讐を果たした後、自ら殺人の罪を贖うために覚悟のうで自害する。つまり、キリスト教の文脈では絶対のタブーとされる自殺が、仮名垣翻案では主人公の死に方としてあえて選ばれ、しかもその切腹行為が作品最後に



『葉武列土倭錦絵』の挿絵の木版画

「もののふの写真鏡」と称えられて終わるのである。この例の他にも仮名垣翻案では、原作の出来事やアクションがことごとく江戸の儒教道徳の枠組に押し込められてしまう。

さらにハムレットの独白の処理にも、文学と演劇の受容形態の大きな差が窺える。明治の文学者達が、ハムレットの独白（特に第四独白）に「西洋近代」を感じて魅了されたのに対し、仮名垣は翻案化に際して、ハムレットの独白をすべてカットしてしまったのである。歌舞伎にも「独り台詞」は存在するが、その殆どは自然描写や状況説明の機能を負うもので、ハムレットの独白のように、人間心理や思考の混沌を表出するものではない。そのため仮名垣は、自分の知る歌舞伎型の独り台詞とは性質を異にする独白の扱いに困り、すべて割愛してしまったと推測される。しかし、これをさらに突き詰めて考えれば、結局のところ仮名垣は、際物作家として、文学界で話題になっていた『ハムレット』にいち早く目をつけ翻案化したものの、ハムレット独白に表されるような近代的人間像に深い関心を抱いていたわけではなかったのではないか。

こうして日本初の『ハムレット』翻案が演劇界から産声を上げはしたが、当時この作品が上演されることはなかった。とはいえ演劇界での『ハムレット』受容が止まってしまったわけではなく、第二期の間に徐々に脱歌舞伎化し、とりわけ1903年の川上音二郎による公演と1911年の坪内逍遙による文芸協会公演を経て、いかにも「西洋劇」らしく上演されるようになっていく。仮名垣が全面的にカットしたハムレットの独白も、漸次的に受け入れられ、1911年の坪内の舞台ではようやく堂々と演じられるようになったという。

第三期 書斎の『ハムレット』 1905年～1945年

第三期は、シェイクスピア受容にとって「不遇の時代」と考えられがちである。というのも、まず大正時代には、イプセン、チェーホフ、ゴーリキのように社会性や問題性を前面に打ち出す近代劇や前衛劇がもてはやされ始め、シェイクスピアはむしろ「古臭い」ものとして魅力を失ってしまったのだ。さらに昭和初期に入ると、日本は軍国主義へと傾斜して排外的な意識を高めていく。思想統制や検閲が厳しさを増す中、日本の政治や社会に批判的な新劇運動やプロレタリア文学は厳重な取り締まりを受けた。シェイクスピアも、「敵国の言葉」による「敵国の文学」として白眼視され、太平洋戦争勃発後は舞台から追放されることになる。こうした事情から

『ハムレット』上演数は大正時代から減少の一途をたどり、太平洋戦争勃発後は、『ハムレット』のみならずシェイクスピア上演がすべて消えてしまった。しかし、だからといって日本における『ハムレット』受容が止まってしまったわけではなく、むしろ水面下、つまり研究者や作家の「書齋」へともぐり込み、そこで研究や翻訳、文学作品として結実していった。ここでは研究や翻訳についての説明は割愛するが、強調しておきたいのは、この時期のシェイクスピア研究や翻訳の進展には目を見張るものがあり、それなくしては、戦後の爆発的シェイクスピアブームはありえなかったということである。

第三期のとりわけ興味深い例は、創作文学に見出される。志賀直哉は、前出の坪内逍遙の舞台を鑑賞し、それに触発された短編「クローディアスの日記」を1912年に発表した。彼は英米の『ハムレット』批評を意に介すことなく、小説家としての感性と、舞台からうけた実感—創作動機として「土肥春曙のハムレットが如何にも軽薄なのに反感を持ち、却って東儀鉄笛のクローディアスに好意を持った」ことと、「幽霊の言葉以外クローディアスが兄王を殺したといふ証拠は客観的には一つも存在していない」ことを挙げる—のみを頼りとして、『ハムレット』劇を「無罪のクローディアス」の視点から日記形式に綴り直した。

志賀の受容においてまず注目すべきは、彼が盲目的崇拝の態度を取らず、むしろ一作家として『ハムレット』に対峙し、自分なりに書き換えてやろうという大胆不敵な姿勢で翻案化に臨んでいる点である。そして実のところ、そんな彼の姿勢こそが、英米批評を先取りする独自の見解へと志賀を導いた。たしかにクローディアスを無罪と判断した点で、志賀は原作を読み誤ってはいる。しかしながら、主人公を否定的に捉える彼の見解や、劇中劇の場面に関する彼の判断は、実は英米の批評家達が数十年の後に唱えはじめる批評の流れを先取りするものとして、『ハムレット』批評史上きわめて高い価値を有するものである。

一方、太宰治も原作をかなり自由に書き換えた『新ハムレット』（1941）を発表している。作者自身が「私の過去の生活感情を、すっかり整理して書き残して置きたい気持ちがありました。その意味では、私小説かも知れません」と述べているように、この作品には太宰自身の過去の体験や人生観、さらに彼が長年にわたって追及していた愛とエゴイズムの問題、若者と大人の対立のモチーフなどが書き込まれている。さらに本作の価値は、当時の日本社会批判—小説のクローディアスに「近代悪」を描こうとしたと太宰は述べている—や戦争批判という点にも見出される。

志賀や太宰の翻案は、日本文学における『ハムレット』受容が、かなり成熟したものとってきたことを窺わせてくれよう。

第四期 みんなの『ハムレット』 1946年～1980年代半ば

戦後の国家再建が進むにつれ、太平洋戦争以来ぴたりと止んでいたシェイクスピア上演も徐々に始まり、シェイクスピアへの関心も復活していく。しかし戦後のシェイクスピア人気の起爆剤となったのは、なんとといっても1955年の福田恒存翻訳・演出による『ハムレット』公演であった。福田は戦後日本のあり方、特に日本「近代」のあり方に問題を見出し、それを解く鍵を本公演に求めた。彼は『ハムレット』劇を共同体の儀式、ハムレットをその儀式の司祭かつ生贄と見立てることにより、日本人の共同体への帰属意識を深め、彼らの自我の確立を助けようとしたのである。この上演は一大センセーションを巻き起こし、一時は「時代遅れ」とされたシェイクスピアを、ふたたび劇場最前線へと呼び戻した。

次にシェイクスピア大衆化に大きく貢献したのは、演出家・出口典雄と翻訳家・小田島雄志によるシェイクスピア全作品上演プロジェクト（1975～1981）である。このプロジェクト全体に共通する特徴は、日本人がそれまで囚われていた「本場のシェイクスピア」に対するコンプレックスからの解放という点にある。シェイクスピア劇が実に自由かつ大胆に作り変えられている英国劇壇の現状を目の当たりにした出口は、「シェイクスピアはかくあるべし」という固定観念から開放され、革新的な舞台を作ることに成功した。ジーンズ姿の役者のスピード感あふれる演技、最低限の小道具や舞台装置、ロック音楽の使用など、若者の感性に訴えかける演出が特徴であった。小田島雄志の翻訳もテンポがよく平明で、新鮮な言葉に満ちていたため、若い世代から大きな支持をうけた。その最大の特徴は、シェイクスピアの言葉遊びや駄洒落の大胆な意識にある。小田島は原文の英語に引きずられることなく、訳語がまず日本語として「生きている」ことを第一に心がけ、斬新な表現を次々と編み出した。出口の革新的演出と小田島の新鮮な翻訳がうまく合体した本プロジェクトは、娯楽性の高い偶像破壊的シェイクスピアを次々と生み出し、シェイクスピアの大衆化に貢献したのである。

さらに忘れてはならないのは蜷川幸雄の公演。蜷川といえば、1980年の『マクベス』公演で世界的名声を手に入れた演出家だが、彼の得意とする日本的演出は1978年の『ハムレット』の舞台にもふんだんに採り入れられていた。最大の見せ場とな

る劇中劇の場面には、舞台装置として巨大な雛壇が用意され、役者達が雛人形の装束で並ぶという奇抜な演出がなされた。蜷川によれば、仏壇や雛壇といった日本の儀式にまつわる舞台装置は、「日本人の集合的記憶」を喚起するための仕掛けであるという。さらに、音響にはバッハ、現代アメリカ音楽や日本の小室哲也など寄せ集めの音楽を使用し、衣装にも頭陀袋や派手なビニール素材を使うことで独特の舞台空間を作り上げ、人々の心をわしづかみにした。この蜷川の舞台もまた、古典的『ハムレット』像をぶち壊し、彼に続く若い世代が、さらに自由で大胆な変形を『ハムレット』に加えてゆくきっかけとなった。

第四期の異色の受容例としては、黒澤明の映画『悪い奴ほどよく眠る』（1960）が挙げられる。これは高度成長期の日本を舞台にした社会派サスペンス映画で、土地開発公団、建設会社と政治家の癒着による汚職事件が、個人の復讐劇と絡められる内容である。原作と映画の類似は一目瞭然ではあるが、黒澤の究極の目的は、日本版『ハムレット』を作るのではなく、むしろ当時の日本社会の糾弾にあったと思われる。というのも、本映画が執拗に描きだすのは、当時の日本社会の矛盾した二重の倫理規範—伝統的・封建的な倫理観が日本の政財界にまだまだ生き残る一方で、明治以降、特に戦後に入ってきた西洋的・近代的な考え方がそこに驚くべき形で共存している実態—であるからだ。そして、そうした二重の倫理規範こそが、日本独特の汚職や不正の構造を生み出していると黒澤は告発する。今日の話の中で、作家や演出家達が『ハムレット』をとおして日本近代のあり方を問うている例をいくつか紹介してきたが、この黒澤映画もまた、封建性と西洋近代が折り合いの悪い形で共存する日本近代の問題を扱っていると言えるだろう。

文学の領域では、大岡昇平の翻案小説『ハムレット日記』（1955）が興味深い。タイトルどおり、ハムレットが書いた日記という形式で、彼の視点から劇の内容が語り直される作品である。作者自身が認めるように、本作の最大の特徴は原作の徹底的な政治化にあり、一般的には「心優しく優柔不断な王子」とされるハムレットをマキャベリ的な策術家として仕立て直している。例えば4幕4場でハムレットとフォーティンブラス軍が遭遇する短いシーン。上演では「重要でない」とカットされがちな同場面を大岡は、二人の政治家が腹を探りあう心理的駆け引きの場面へと書き換える。またレアティーズも、父を失って憤る息子というよりは、民主主義代表として王座を狙う一政治勢力として書き直される。大岡は『野火』や『レイテ戦記』において、国家や政治、戦争などの大きな機構やからくりが、その中に生きる

個人の運命や人生、心理をどのように歪め、左右していくかという問題を追求したが、宮廷政治が主人公の心を支配し、蝕んでゆく過程を描く『ハムレット日記』にも、その主題は通底するように思われる。

第五期 国際的『ハムレット』 1980年代半ば～

日本の『ハムレット』受容の最終期の最大の特徴は、前例を見ないほどの国際化と多様化にあるが、ここでは上演を例にその一端を紹介したい。

出口典雄の演出が、「本場のシェイクスピア」に対するコンプレックスから日本人を解放したと上で述べたが、これは一時的現象であって、日本の演劇界には依然として、英国劇団の上演を「正しい」モデルとして崇めたり、シェイクスピアの「本物」のテキストを過度に敬い、それを書き換えることに罪悪感を感じたりする傾向が強かった。ところが、これが1980年代に入って変化しはじめる。特に『ハムレット』に関しては、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日し、原作の英語や文脈から開放された大胆な演出によって、日本人を「本場」「本物」コンプレックスから解き放ったばかりか、「異文化が生み出すシェイクスピア」の利点や魅力に開眼させた。とりわけ『ハムレット』劇の政治的次元が、社会体制批判や政治批判に格好の素地を提供していることを、これらの舞台は有効に示してくれた。例えば1988年のイングマル・ベルイマンの演出は、サングラスとレインコートを身にまとう反抗期の若者ハムレットの悲劇を通して、繁栄する社会の裏の腐敗や無秩序など、スウェーデン社会の抱える問題に対する批判が表現された。同公演は日本にセンセーションを巻き起こし、二年後の1990年には実に十八の上演が行なわれるという空前の『ハムレット』ブームの引き金となった。

日本人が「本物」コンプレックスから開放されたことを裏付ける証拠として、この『ハムレット』ブームの十八の上演のうち、原作をそのままに演じたものが極めて少なく、逆に自由な翻案作品が目立ったことが挙げられる。例えば上杉祥三演出・主演の『BROKEN（暴君）ハムレット』は、日本の飛鳥時代に舞台を移し、主人公ハムレットを「羽無劣人」（飛ぶ羽の無い劣った人）に変身させた。扇田昭彦によれば、この公演は言葉あそびや駄洒落をふんだんに盛り込み、原作をまさにブロークンな喜劇に変形して、当時の日本の羽の無い若者の喪失感、つまり「口ばかり達者で少しも飛べない」若者達の状況を照らし出したという。

多様性を語る際に忘れてはならないのは、伝統芸能との融合という側面である。80年代以降、能や歌舞伎、文楽などの伝統演劇と一般演劇との間に交流が見られ、伝統演芸の手法や様式や役者が、積極的にシェイクスピア上演へ採り入れられ始めた。能の分野では、宗片邦義率いる英語能シェイクスピア研究会が、1982年以來『能ハムレット』の英語上演を繰り返している。宗片の能的な『ハムレット』解釈は、ハムレットの第四独白の書き換えに端的に表わされる。オフィーリアの死の直後にハムレットが、“To be, or not to be is no longer the question”（下線筆者）と変形された第四独白を語ることで、主人公が生死の問題をすでに超越し、悟りの境地に達したことが示唆されているという。

一方、歌舞伎界との融合においては、七代目市川染五郎主演の歌舞伎版『ハムレット』公演（1991）が注目に値する。本公演は、先述の仮名垣魯文作『葉武列土倭錦絵』（1886）の初舞台化であったが、作者の趣向を十分に反映させ、歌舞伎の様式や仕掛けが多く採り入れられた。例えば、染五郎によるオフィーリアとハムレットの一人二役。この歌舞伎の手法は、若い二人の運命の悲劇的類似性—いずれも親への義務のために愛を犠牲にする—を効果的に示すことを可能にした。その反面、一人二役のせいで恋人同士の会話は成立せず、例えば「尼寺へ行け」の場面が生み出すような劇的緊張感も失われてしまった。染五郎による二役早代わりの見せ場も設けられたが、これは二人の関係をかえって「表面的で無味乾燥なもの」に見せたとの批判を受けた。物珍しさも手伝って公演はまずまずの好評であったが、「文化的融合ではなく文化的離縁」だという手厳しい声も聞かれた。とはいえ、本公演が、歌舞伎とシェイクスピアの融合に伴う様々な可能性ばかりか、困難や矛盾をも示す貴重な機会となったことは間違いない。

この上演からもすでに15年が過ぎ、その間にも、まさに万華鏡的とも呼びうる多種多様な『ハムレット』が日本のなかで生まれ続けているが、この辺りでいったん話を止め、最後に、文学の異文化受容の研究がもちうる意義を提起して、この講演のまとめとさせていただく。

まとめ 文学の異文化受容研究の意義

まずは、受容対象となる作品の理解を深めるという、文学研究本来の意義が挙げられよう。異なる文化的背景をもつ受容者は往々にして、その独自の視点や感性ゆえに、英米の研究者が見落としがちな見解にたどり着いたり、英米の文化的・思想

的背景からは浮かび上がってこない側面に目を向けたりすることがある。ただしその際、「異文化」性を強調しすぎることには注意が必要となる。というのも、それはすなわち、英国をシェイクスピア研究の「中心」、英米圏の解釈を「正統」と固定化することに繋がるからだ。近年は、そうした英米中心の考え方に疑問が投げかけられ、文化圏や言語を越えたグローバルなシェイクスピア上演・解釈の正統性が唱えられる傾向にある。つまり、過去数百年にわたり連綿と続いてきた英米主導のシェイクスピア批評も、日本など異文化圏からのアプローチも、本質的には同じレベルに位置づけられるべきものということになる。

さらに文学の異文化受容の研究は、受容する主体にも光をあて、その理解を深めることを可能にする。例えば日本の『ハムレット』受容を辿ることは、日本独特の受容形態を明らかにし、その要因となる日本（人）の様々な側面—文学や演劇の特質、歴史、感性、倫理観など—に目を向けることに他ならない。日本に限らず、イギリスに植民地化されたインドや、熱烈なシェイクスピア崇拜国として知られるドイツなどの受容の歴史を紐解いてみると、それぞれの国の歴史・文化・国民性などがあざやかに浮き彫りにされることであろう。

数百年にわたり悲劇『ハムレット』は、その目くるめく万華鏡的ヴィジョンや解釈をもって受容者を魅了してきた。しかしながら、この『ハムレット』という万華鏡は、それを覗き込む受容者をも同時にくっきりと写し出すわけであり、その意味では双方向に機能するきわめて複雑な万華鏡だということもできるだろう。

1 本講演はインターネットで発表した拙論 “What’s *Hamlet* to Japan?” The New Variorum Hamlet Project. Online. (<http://www.leoyan.com/global-language.com/ENFOLDED/index.html>) に基づく。詳細はそちらを参照されたい。