

公表用論文要約

股倉からみる『ハムレット』—シェイクスピアと日本人

芦津 かおり

日本におけるシェイクスピア受容の歴史はすでに百五十年以上に及ぶ。各領域（翻訳/翻案/上演/批評/研究）において、多彩で興味深い試行錯誤や挑戦の例が見られるが、本論文は「翻案」という受容の一形態に着目し、シェイクスピアのもっとも名高い悲劇『ハムレット』の翻案化について考察するものである。明治以降の西洋近代化政策のなかで推し進められた『ハムレット』受容といえ、原作にうやうやしくひれ伏し、模倣・崇拜するようなスタンスが想像されるかもしれないが、実際に日本で生まれた翻案テキストと、その執筆動機などを細かく分析してみると、そこにはシェイクスピアや『ハムレット』に対する素朴な愛や崇拜だけではなく、より対峙的で複雑な感情や姿勢—競争心や不安、反発、批判の姿勢、さらに、あわよくばその名声や権威のおこぼれに与り「文化的資本」を増やそうといった日和見主義的な横領精神までも—が見え隠れする。こうしたアンビバレントな『ハムレット』への姿勢は、夏目漱石が『吾輩は猫である』（1905-6年；以下『猫』と略記）で天橋立の「股のぞき」になぞらえつつ推奨したものに通じる。そこで本論文は、この漱石の言葉を鍵概念としながら、さまざまな日本人がまさに「股倉から見」るがごとく、『ハムレット』をときに逆さまに、ときに斜めに視点をずらして眺め、独自の景色や解釈を見出してきた様子进行分析する。

序論ではまず、シェイクスピア文学の特質や日本との関わりについて概説したうえで、翻案という受容形態について、とくにその行為に宿る逆説性について説明する。そもそも何かを翻案化するという行為は、一方においては、その対象テキストに敬意を払い、そうする「価値」のあるものとして認知し、権威付けをおこなうこと—すなわち原作の権威や中心性を認め、補強する動き—である。その反面、原作を書き換えて自らが新たな作者になり代わろうとする行為は、それ自体が大胆不敵で転覆的性質をも帯びている。というのも、原作を書き換えるということは、それを「自分の」作として所有し、原作や原作者をわきへ追いやることにほかならないからだ。つまり翻案化という行為は、原作や原作者の権威・中心性を是認する作用と、それらを破壊し覆そうとする正反対への作用を内包する点で、矛盾をはらむ逆説的なものなのである。歴史的経緯のなかで日本人はシェイクスピアや西洋文化全般に対して、崇拜や愛だけでなく、不安や反発、ライバル心が入り混じる複雑で両義的な想いや姿勢を抱いてきたのであるが、それらは翻案の内包するこの逆説的構造にうまく合致するものであり、だからこそ多くの興味深い翻案作品が生み出されたのではないかと考えられる。

以下の各章では、原則として一篇（四章のみ二篇）の『ハムレット』翻案作品を対象として、テキスト生成に作用した多様な要因—作家/戯曲家が翻案化にいたった動機や背後にある思想・芸術観、さらに翻案成立時の世相や社会的関心、文化的状況など—を解きほぐして翻案化の過程やメカニズムを明らかにするとともに、各翻案が原作に対していかなる批評的視座を提供するかも検討する。作家や批評家たちが、上述のようなアンビバレントな姿勢でシェイクスピアという西洋の「大作家」やその「名作」と対峙し、さまざまな葛藤を経てそれを超克しようとした模様や、自分の目的のためにそれを利用・横領していく様子などをつぶさに考察することで、異文

化受容という事象の本質の一端を明らかにすることを最終目的とする。以下、章ごとの概略を述べる。

第一部（第一～三章）では 20 世紀前半に書かれた翻案小説三作を取り上げる。各作家が西洋文化やシェイクスピア文学といかに向き合い、自らの文学観や批評意識を反映させる形でどんな翻案化を行なったか、さらにそれが『ハムレット』批評においていかなる意義を有するのかを分析する。第一章では夏目漱石の『猫』を扱う。本作は厳密な意味での『ハムレット』翻案ではないが、『草枕』との執筆の連続性や、主題的な共通点を踏まえたとき、『草枕』と同じく『猫』の成立にもまた『ハムレット』が大きく関わっていることは間違いないと考えられる。とくに『猫』テキストにおける二つの〈溺死〉に着目し、執筆当時の漱石の心象風景や想像力の回路を探りながら、テキストにひそむハムレット的主題を明らかにし、同悲劇からの隠微な影響の形跡をたどった。漱石が西洋文明や英文学に強い崇拜の念を抱きつづけた一方で、西洋（人）に対する劣等感や反感などの負の感情から抜け出せなかったことは夙に知られる。彼のそうした複雑で拗れた感情は、『猫』にみられる『ハムレット』受容のあり方—この「名作古典」との直接的対峙は避けつつも、当時の社会や思想言論のなかに浮遊沈殿する同悲劇の主題、イメージ等の断片をすくいあげ、変形させて自作テキストに織り込むような、いわば斜め横からのアプローチにも表れているといえよう。

第二章は志賀直哉の短編『クローディアスの日記』（1912 年）を論じた。1911 年の帝国劇場『ハムレット』公演を観た志賀は、ハムレットに反感を、クローディアスには好感を抱き、「あの狂言の攻撃をやろう」と思い立つ。そして自身の直観や実感を反映する形で、共感を覚えた悪役クローディアスの視点から『ハムレット』を捉え直した結果、伝統的な『ハムレット』批評にも当時の日本文芸界の風潮にも囚われない独自の鋭い見解を示すことになった。とくに、三幕二場の劇中劇の場が王の罪を立証するものではないという志賀の直感は、同場面の解釈においてはきわめて先駆的なものであり、大きな批評的意義を有する。また、志賀クローディアスが指摘する、ハムレットの言動の矛盾や性格上の欠点もまた、その後の『ハムレット』批評で大々的に展開されるようになるアンチ・ハムレット観に先鞭をつけるものであった。しかしながら、志賀にこうした批評的慧眼を与えた実感主義な姿勢は、他方においては彼の誤読をも誘発することになったのである。

第三章は小林秀雄の短編「おふえりや遺文」（1931 年）を扱う。ヒロイン・おふえりやが、自殺前夜に恋人に遺書をしたためるという体裁で書かれた、志賀短編と同じ一人称語りの『ハムレット』再話である。本章では、小林のおふえりやが「書く」という行為や言語そのものに強いこだわりを示す点に着目し、それを小林の言語観と関連づけて論じた。小林は原作世界における言語のあり方—とくに男女間の不公平や矛盾だらけの言語規範—に対する批判や、ハムレットの言語的な気取り、さらにそれに基づくハムレット崇拜の伝統に対する皮肉や諷刺を本作で表現しているのである。従来の「おふえりや遺文」批評においては、『ハムレット』は小林の自己告白のための道具立てにすぎないと考えられてきたが、実のところ小林は、この悲劇を批評対象としてじっくり見据え、言語のあり方という点から同悲劇の創作的批評を繰り出していると結論づけた。

第二部（第四、五章）では第二次世界大戦前後に生まれた『ハムレット』翻案三作を取り上げ

る。各作家がどのような戦争観を抱いて「敵国」の文豪に向き合い、政治・戦争の要素を多分に含む原作をどのように改変したのかを明らかにすると同時に、祖国日本に対する作家らの想いや姿勢をも浮き彫りにした。第四章では太宰と大岡の翻案を比較する形で議論を進めた。太宰は『新ハムレット』（1941年）において、ハムレット王子に自己投影しながら、「私小説」として自らの体験や人生観、身内への葛藤や人間不信など、いかにも彼らしい主題を描き込んだ。戦争批判のメッセージも読みとれるが、最終的にそれらは家庭や個人的な主題へと回収され、太宰の個人的な「心のドラマ」として仕上げられる。パロディ的手法に長けていた太宰は、本作でも、デンマーク王室をめぐる壮大な古典悲劇を卑近な家庭物語へと矮小化しながら随所で笑いを取るが、なかでも自らを王子になぞらえて、「文学界の貴公子」ハムレットに対する笑いを誘う。これは、ハムレット王子を偶像視してきたロマン派以降の文学伝統に対する揶揄・批評としても機能するのである。

原作の個人的・家庭的側面に焦点を合わせた太宰とは対照的に、大岡は『ハムレット日記』（1955年）において劇の政治的・社会的側面に着目し、その観点から『ハムレット』を徹底的に読みかえた。その結果、シェイクスピアの原作はもっぱら政治と権力闘争の悲劇、政治や社会が人間を巻き込んで引き起こす悲劇となり、心優しく繊細な主人公は「マキャベリアン」に変貌する。大岡のそうした政治的解釈にも、批評的先駆性が見出せる。従来の主流『ハムレット』批評では、圧倒的存在感を放つ主人公の性格や心理に関心が集まるあまり、作品の政治的・社会的な側面や王子の言動の政治性が見落とされる傾向にあったのだが、第二次世界大戦の頃から劇の政治的側面が注目を集めはじめ、それを解釈の核に据えるような動きが台頭した。激烈な戦争体験をもつ大岡が、世界大戦を契機に世界に広がりつつあった時代感覚や、批評界の関心のシフトを共有し、それを翻案小説という形で表現したという点は注目に値する。

第五章は久生十蘭の『ハムレット』（1946年）を取り上げ、久生が自らの先行小説『刺客』を周到に書き換えることで、本作を同時代日本の政治的寓意に仕立て上げていることを論じた。GHQの検閲から逃れるべく英国古典のタイトルを前面に掲げ、寓意の隠れ蓑をまといながらも、久生は昭和天皇の受難と再生の物語を語り、天皇への愛と忠誠を表明している。当時さかんに議論されていた昭和天皇の戦争責任についても、久生は強い天皇擁護のメッセージを忍ばせている。そのような愛国的主題を扱いながらも、彼は露骨な挑戦的・対抗的姿勢を取ることなく、柔軟で開かれたコスモポリタンな姿勢で世界文学の「雄」たる『ハムレット』に向き合っている点にも本章最終部で論及した。

さらに第三部（第六～八章）では演劇界に目を転じる。20世紀後半～終盤に上演された、東西文化融合に関わる戯曲三作を取り上げ、翻案プロセスの詳細を分析するとともに、各翻案家の原作に対する態度や作品の批評的意義などを明らかにする。直接に取り上げるのは20世紀後半～終盤の上演作品のみであるが、議論のなかで明治以降の演劇的『ハムレット』受容のあり方にも幅広く言及することになる。

まず第六章では、仮名垣魯文翻案『葉武列土倭錦絵』（1886年）を扱った。議論では、魯文の原作テキストと、織田紘二による上演用台本・演出（1991年）を（密接な相互関連性はあるとはいえ）別個の文化的産物として位置づけ、各作品の成立に作用した諸事情を時代的・文化的背景も踏まえながら検討することにより、それぞれに実現されている東西文化融合の特質を明ら

かにした。魯文は、旧来の文芸空間を脅かす西洋文明やシェイクスピアに対する屈折した心理、当時の欧化主義政策への反発、去りゆく江戸文化への懐古、そして自己保身本能と日和見主義的な横領精神などに突き動かされ、西の素材を東の枠組みに強引に流し込むという形で東西の文化融合を成し遂げた。一方の織田は、魯文作に封じ込められた文化融合的要素を、二十世紀末の特殊な文化状況のなかで「商品」として戦略的に選び出し、さらに当時の状況のなかで再構築・強化した。二十世紀末の日本演劇界にとってのシェイクスピアとは、もはや見知らぬ「侵略者」ではなく、すでに慣れ親しんだ文化的アイコンであり、さらには国内外での興行的成功を約束してくれる、頼りになる文化的な国際通貨・資本でもあった。このように両作品の比較を通じて、約百年の間に生じた日本シェイクスピア受容の異なる様相が浮き彫りになる。

第七章では、宗片邦義による『英語能ハムレット』（1989年）を論じた。宗片は二重の意味で漱石の教えに忠実である。漱石はシェイクスピア言語の特殊性に着目し、日本人がそれを堪能するには「能とか謡とかの様な別格の音調」に置き換えねばならぬと主張したが、宗片はその教えどおりにシェイクスピア原詩を能の謡に載せたからである。さらに宗片は、漱石の「股のぞき」の提案も実践して、能や禅といった異文化の視点から『ハムレット』の新たな景色・解釈を示した。とくに同悲劇のもっとも有名で重要な第四独白の一行“To be or not to be, that is the question”を大胆に否定することで、主人公の「悟り」の劇的な表現に成功している。章の最後では、この反転された第四独白の一行が、20世紀末における日本のシェイクスピア受容の到達点をも映し出すものであることを指摘した。

第八章は、堤春恵の『仮名手本ハムレット』（1992年）を取り上げる。堤は、明治時代の日本人が西洋文化と出会う際に起こる混乱や困難をしばしば主題にしたが、本喜劇においても、本邦初『ハムレット』公演を目指す明治期の歌舞伎役者らが、得体のしれない西洋の芝居を前に悪戦苦闘するさま—自分たちの得意とする『仮名手本忠臣蔵』と突き合わせ、相当部分を置き換えながらなんとか理解を試みる—を描く。架空のプロットを正確な史実に埋め込む「虚実ないまぜ」のスタイルを採る本作は、単なる荒唐無稽なフィクションの域を超えて、日本の『ハムレット』受容そのものに対して、さらに20世紀末日本に対しても鋭い批評的視線を投げかける。つまり、あまりにも確立され、当たり前で「異質性」を失ってしまった悲劇『ハムレット』のあり方や、「名作家」として君臨するシェイクスピアの中心性・絶対性を相対化しつつ、この悲劇を生まれつき理解できる、楽しめると錯覚する現代日本人に、日本の演劇的・文化的ルーツやこれまでの受容の紆余曲折の道のり、さらには自分たちの受容のあり方をも再考させるものなのである。

「結論にかえて」では、日本のシェイクスピア受容における漱石の重要性に加えて、坪内逍遙の存在の大きさにも言及するとともに、日本における『ハムレット』受容の特色—『ハムレット』のような、ある種の権威を伴う文化的アイコンに対する複雑でアンビバレントな態度—を再確認した。さらに「補足」では、海外におけるシェイクスピア受容研究の流れをごく大まかに概説して本論を締めくくった。