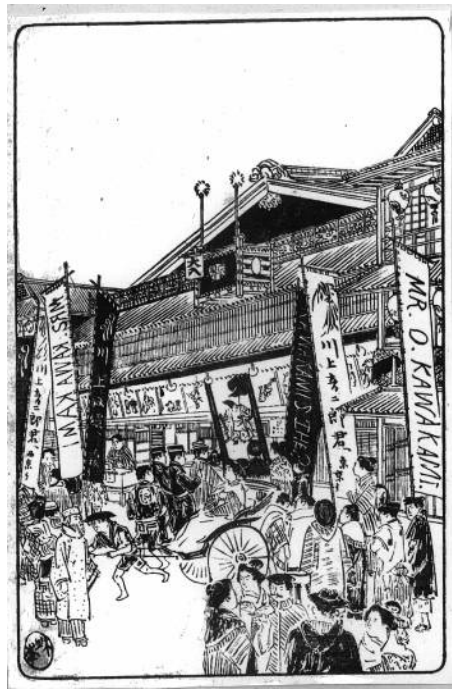


第四章

証言でたどる明治のシエイクスピア演劇

【川戸道昭著『明治のシエイクスピア』より抜粋】



川上音二郎一座の公演風景

（『川上音二郎貞奴漫遊記』）

〔金尾文淵堂、明治 34 年 4 月〕口絵

序

シェイクスピア劇がイギリスの観客の前で「現代劇」として演じられたのは、今から四〇〇年も以前のエリザベス朝のことである。日本の時代に置き換えるならば、豊臣秀吉の天下が徳川家康のそれへと入れ替わる文禄・慶長の時代であった。そのような遠い昔の西洋演劇を日本の舞台に移し換えることのむずかしさ・困難さは、その上演を一度でも目にしたことのあるものなら十分に理解できるはずだ。日本人にとって、さらにいえば現代を生きる日本人にとって、シェイクスピア劇の上演は、一体どれほどの意味をもつものなのか。意味という言葉がわかりにくければ、魅力と言い換えてもいい。われわれIT時代に生きる日本人の関心を舞台に釘づけにするだけの真の魅力がそこにはそなわっているのかどうか。ややもすれば、単にインテリを気取る人々のスノビズムのはけ口に終わりがかねないシェイクスピア劇の上演を考えるうえで、これはさけてとおることのできない重要な問いかけであろう。

かつて夏目漱石は、坪内逍遙の指導になる『ハムレット』の公演を観てこんな感想をもちたことがある。

《あの一週間の公演の間に来た何千かの観客に向つて、自分が舞台の裡に吸収せられる程我を忘れて面白く見物して来たかと聞いたら、左様と断言し得るものは恐らく一人もなからうと思ふ。夫れ程劇と彼等の間には興味の間隔があつたのだと余は憚りなく信じてゐる。

それでは其の間隔を説明しろと云はれるなら、余は英国が劇と我等の間に挟まつてゐると答へたい。

三百年の月日が挟まつてゐると答へたい。使ひなれない詩的な言葉がのべつに挟まつてゐるとも答へたい。要するに沙翁と云ふ一人の男が問へ立つて、凡て鑑賞の邪魔をしてゐるのだと憚りなく云ひ切りたい。》(夏目漱石「坪内博士と『ハムレット』」『大阪朝日新聞』明治44年6月6日)

なぜ、逍遙の手がけたシェイクスピア劇は、人の心をとらえてやまない真の魅力に欠けていたのか。それは、「劇」と「我等」のあいだに介在する「英国」と「三百年の月日」と「使ひなれない詩的な言葉」という三つの障害のためである、と漱石はいう。たしかにこれは核心をついた分析にちがいない。日常生活とはおよそ無縁な格好・振る舞いの日本人が、およそ聞き慣れない響きの言語をのべつまくなしにしゃべりたてる。そのあまりのよそよそしさ、あまりの饒舌さに、謙遜・沈黙を美德としてきたわれわれ日本人はどうしても違和感を覚えずにいられない。漱石の指摘するこの三つの障害こそは、シェイクスピア劇を最初に日本の舞台にのせようと試みた勝彦蔵や中村宗十郎以来のすべての脚本家・演出家・俳優たちが立ち向かってきた大きな難問であつた。その状況は、グローバル化の影響で「英国」と日本の距離が縮まつた今日にいたつても変わらない。それはシェイクスピア劇を上演しようというものがさけてとおることのできない難問であることに変わりはないのである。

明治以来のシェイクスピア上演の歴史をひもとくということは、単なる過去の掘り起こしという好事家的なぐさみごとに終わらない、われわれ日本人が日本人の観客を前にシェイクスピア劇を演じることの意味や魅力を根本から問い直すという、十分に今日性を帯びた問題である。今から百年も前に演じられた明治のシェイクスピア劇の中に、黒沢明の『蜘蛛の巣城』にも匹敵する魅力に富んだ発想や演出を見いださ

ないともかぎらない。そうした観点に立つて、ここでは明治四十五年間に演じられた主要シェイクスピア劇の内容を、それを実際に目撃した人々の証言を中心に検証し直してみることにする。漱石に代表される明治の知識の劇評には、われわれをシェイクスピア劇から遠ざける大きな障害を克服するうえで欠かせない、数多くのヒントが含まれているように思われるのである。

一 何桜彼桜銭世中（宇田川文海原案・勝諺蔵脚色、明治18年5月中村宗十郎一座初演）

【上演記録】 宇田川文海の手になる有名な『ヴェニス商人』の翻案劇で、「さくらどきぜにのよなか」と読ませる。最初『大阪朝日新聞』に掲載されたストーリー（宇田川文海翻案、18年4月10日～5月20日）を勝諺蔵が脚色し、中村宗十郎一座が大阪戎座にて上演。5月16日から6月5日まで続いた。その後、他のいくつかの劇団により大阪を中心に何度か上演された。最初の戎座で上演されたときの番付の写真が『日本の英学一〇〇年』明治編（研究社、一九六八年）に掲載されている。

【脚本と配役】 参考文献に掲げた白川宣力氏や平辰彦氏の論考によると、『何桜彼桜銭世中』の台本には、現在、早稲田大学演劇博物館が所蔵する「明治19年6月9日写」の記載のある台本と、河竹登志夫氏が所有する「弁天座所演」（明治26年11月1日初日）と書かれた台本の二種類が残されているという。両者にはかなりの相違点が存在するようで、たとえば「大詰」の裁きの場

において、演劇博物館が所有する台本では、ポーシアに相当する女性の玉栄が米田小三郎という男性に変装して裁きを行うのに対して、河竹氏所有のものはそれとはまったく別人の水木平十郎という人物が代わって裁きを行うという大きな違いがみられる。

大阪戎座で同劇が上演される一日前の明治18年5月15日に『演劇新報』（21号）に掲載された筋書きには最後の「大詰」の場面に水木平十郎が登場して裁きを行うところから、そこで使われた台本は、河竹氏所有のものにより近いものであったと想像される。シャイロックは金貸しの柵屋五兵衛、アントーニオは船問屋の紀国屋伝次郎、ポーシアは中川玉栄と、原作には該当者の見あたらない与力の水木平十郎が分割して担当。その五兵衛、伝次郎、平十郎の三人が中心になって繰り広げる「大詰」「御居り吟味の場」のさわりの部分を引用すると次のようなものであった。

《市之丞は…今迄なだめし、五兵衛を俄に肩を持、伝次郎の肉を切と云、(五) お目通りにてズブ(と)遣でござり升う、(伝) サア約定通り、(五) 切ぞよ、(伝) 念には及ぬ、ト伝次郎の胸に尺を当て既に切んとす此時、(平) 待々、ト正面の襖を明て与力水木平十郎出来る…》

《平十郎は五兵衛に種々説諭をなすと云ど聞入ず、既に胸を切んとしたる此時、(平) 肉は切ても血を出さば人殺しの罪は退れぬぞ、(五) ヤ、(平) 血の書入は有まいがな、ト此理に詮方無、(五) 金受取う、(伝) ヤア、ト是にて五兵衛は件の三百両懐中なす。平十郎は証書を伝次郎に返して、(平) 五兵衛に縄打て…》

【上演者の意図】

戎座における主な配役を掲げると、紀国屋伝次郎を中村宗十郎、榎屋五兵衛を中村琥珀郎、中川玉栄を阪東寿三郎、水木平十郎を嵐橋三郎がそれぞれ演じている。

脚色を手がけた勝彦蔵の意図を伝える直接の資料がみあたらないために、ここでは脚本のもととなった小説の作者の意図を伝える資料を紹介しておこう。それは宇田川文海作『趣向は沙士比阿の肉一斤／文章は柳亭種彦の正本製 何桜彼桜銭世中』の開巻冒頭の「発端」に記されているものである。そもそもこの小説が書かれるきっかけとなったのは、和田、中村、鳥山という書物好きの人物が大阪の心齋橋で偶然出あったことにある。彼らは、その日も書物漁りをしてきた帰りで、それぞれ一冊ずつ収穫を携えている。和田は、初代柳亭種彦の「正本製」『修柴田舎源氏』とならぶ種彦の代表作の一つ、中村は「沙士比阿」の「人肉質入裁判」の「翻訳」、そして最後の鳥山は、徳川時代の裁判記録の古写本というのがその収穫で、三人はそれをもとにひとしきり文学談義を繰り広げる。そして最後に鳥山が三人の話をもとめるかたちで次のようにしめくくっている。

《此く云ふ僕も今或る書肆で旧幕時代の裁判書を収録した古写本を求めたが、其中に面白い裁判が一件ある故、幸ひ御両君のお求めなされた人肉裁判と正本製の両書を今夕一夜拝借し、御両君の御説を折衷して西洋小説の精神と日本小説の趣向と互の妙所を探り、僕の求めた古写本の実説に交和て、文法は即ち其正本製の響に倣ひ、演劇作者の所謂一夜脚色、今夜のうちに一篇の小説を作て御両君の御批評を仰ぎませう。》

ここに登場する三人の人物はそれぞれ実在の人物を想起させる名前となっていて、和田は

本書の出版人と田庄蔵、中村は同じくその編集人として奥付に名前があがっている中村善兵衛、そして鳥山は、鳥山兼三の別名をもつ宇田川文海。ということ、この文章は、作者自身が『何桜彼桜銭世中』の成立経過を明らかにした大変興味深い文章ということになるが、ここには事実とは異なるフィクションが介在している。

すなわち、この「発端」の文章では『人肉質入裁判』の「翻訳書」を中村が購入し、それを鳥山が他の二書の趣向を勘案して『何桜彼桜銭世中』を書き上げたという設定になっているが、実際には『何桜彼桜銭世中』は「翻訳書」によるものではなかった。文海の小説が発表される以前の『人肉質入裁判』と題する翻訳書といえ、明治16年に出版された井上勤のそれをおいてほかにはなかったが、『何桜彼桜銭世中』には、井上の『人肉質入裁判』にはみられない、主人公の玉栄が「金銀鉄」の「箱」を選ばせる場面がでてくる。つまり、『何桜彼桜銭世中』という小説は、井上の翻訳が依拠するラム姉弟の『シェイクスピア物語』とは、また別の原本を用いて書かれたということになる。

その書物がいかなるものであり、それを翻訳したのが誰であったかははっきりしたことはわからない。前述した平辰彦氏は、それを翻訳したのは明治16年に『欧州戯曲ジュリアス・シーザルの劇』を『日本立憲政党史』に訳載した河島敬蔵ではなかったかと推測するが、それを裏づける確たる証拠は現在のところ見つかっていない。

【観客の反応】 この劇を目にした観客の反応を、当時の劇壇に通じ、『明治劇壇五十年史』（大正7年）などの著書のある関根黙庵（文久3〜大正12）の『芸苑講談』という書物から引いてみよう。

《この脚本は》舶来種とは思へぬ位……筋がよく通って面白い、殊に、役者の技芸も中々上手で、自分が見た所では原作のシャイロックにあたる五兵衛に扮した中村琥珀郎は一等の出来、次ではアントニオにあたる役で中村宗十郎の伝次郎、判官ボーシャが此処では男で行って嵐橋三郎の水木平十郎など、其の俤は、まだ頭に残って居る、兎に角日本の『ヴェニス商人』として、非常に感興を起させた芝居であった……》（『ヴェニス商人の日本劇』『芸苑講談』（いろは書房、大正3年））

もうひとつ、原作者の宇田川文海自身が間接的にその反響についてふれた資料がある。「何桜彼桜銭世中」が大坂戎座で上演されてから幾月も経たないうちに、ある本屋から『大阪朝日新聞』に掲載されたストーリーを本にして発行してはどうかという誘いが文海のもとに舞い込んだ。文海はそれを受け入れて、その本の「自序」（明治18年8月18日記）のなかで、作品が新聞に掲載されて以降の経過を次のように語っている。

《世の諺に曰く、下手の鉄砲も数発ば的中と。吾作の銭世中も其等比ひならんか。一回新紙に掲げて世の喝采を博し、二回劇場に演じて世の喝采を博したり。今回又、文宝堂の主人、之を一冊子に編て世に行ひ、三回世の喝采を博せんと欲して其企画の可否を予に問ふ。予答へて曰く、此銭世中は既に題号にも掲げし如く、精神は沙翁に奪ひ、文章は柳亭に仮り、心体共に故人の糟粕を嘗めたるものなるに、此く新紙に劇場に喝采を博し、剩へ、粹さへ上して世に行はれんとするは、実に僥倖とや云ん。不思議とや謂ん。》

要するに、一度新聞に載せたものを芝居に直して上演したところ「世の喝采を博し」、今

度は単行書として出版する話が舞い込んだというのだ。話をもってきた和田庄蔵（文宝堂）という本屋は、新聞小説と芝居の双方の評判を目の当たりにして、さらに三匹目のドジョウをねらいにかかったのである。この「自序」には、文末に「桐の家のあるじ半痴」と署名があるが、「半痴」は宇田川文海の別号。文海としても悪い話ではないのですが、それを承諾し、本書は明治19年1月にめでたく上梓となった。

【特色・意義】

人肉を担保に金を借りるといふ趣向はよほど当時の人々の心を捉えたといえ、『ヴェニス商人』のあらすじは、早くも明治10年には慶応義塾から発行された『民間雜誌』に紹介されている。その題名が「胸肉の奇訟」とあるのを見ても、訳者の興味の中心が『何桜彼桜銭世中』の作者と同じところにおかれていたことは明らかである。さらに、明治16年になると、先にも述べたように井上勤が『人肉質入裁判』と題するラム姉弟の『シェイクスピア物語』に依拠する翻訳を発表する。それ以降『ヴェニス商人』の翻訳・翻案作品は、明治期だけでも二十数点も発行され、『ハムレット』に次いで二番目に多い作品点数となっていた。同様に、舞台にのせられた回数を見ても、明治期だけで三十数回の上演回数を記録している。なぜ、『ヴェニス商人』という作品は当時の人々にそれほど歓迎されたのか。それは一にも二にも生きた人間の肉を担保に金を借りるといふ新奇な趣向にあった。そのことは『ヴェニス商人』という表題が「胸肉の奇訟」「人肉質入裁判」というように、ことさら人の関心を引く表題に変えられているのを見ても明らかである。『何桜彼桜銭世中』においてもそうした原作にそなわる新奇な趣向を最大の売りとしていたことは、「趣向は沙士比阿の肉

一斤／文章は柳亭種彦の正本製」という角書きにはつきりみてとることができると。つまり、西洋の劇聖の「趣向」と江戸の戯作者の「文章」の一体化、それこそが、『何桜彼桜銭世中』という翻案作品の「精神」であったというわけだ。

このように、作品の組み立てにおける作者の意図は、だれの目にもはつきりしていた。まず、西洋の劇聖の作品中にみられる、人肉を担保に金を借りるという奇抜なアイデアに着目して、それを物語の中心にすえる。そしてその物語を種彦流の「文章」に作り替えていく。さらに旧幕時代の裁判記録の古写本を用いて、「東役所裁決の場」（勝の脚本では「御居り吟味の場」という時代の彩りをそえる。同時に、戯作文学特有の勸善懲惡的な要素を盛り込むことも忘れない。この小説をもとに脚本を手がけた勝彦蔵は、舞台にのせる関係上、一部手直しを加えたけれど、人肉担保の一件を日本風にアレンジした裁きの場で白黒つけるという趣向に関してはそのまま取り入れている。いつてみれば、それは、漱石のいう、日本の読者とシエクスピア劇のあいだに介在する「英国」と「三百年の月日」と「使ひなれない詩的な言葉」という三つの障害を克服するための、文海・諺蔵流の解決方法であった。そこには、江戸の旧文学によって文学上の洗礼を受け、新時代の到来とともに西洋の文物へと興味の対象を広げていった当時の人々に対する十分すぎるほどの配慮がみとれる。

これは、のちに坪内逍遙が文芸協会の『ハムレット』公演（明治44年）において試みたのとは対照的な方法であった。逍遙の『ハムレット』が「片言隻句の末に至るまで悉く沙翁の云ふがまゝに無理な日本語を製造」し、その「結果として博士が遂に吾等観客に対して不忠

実になら「ざるをえなかった（漱石の批評）」のに対し、この『何桜彼桜銭世中』は、観客の趣味に対してはすこぶる忠実であった反面、シェイクスピアの言葉に対してはことごとく不忠実な作品であった。当然そこからは「単に新奇な西洋の材料を表面的に取り入れて、古い歌舞伎の手法で処理したにすぎない」（河竹登志夫「歌舞伎化された『ベニスの商人』」）という批判が生じる。

しかし、維新直後の時代状況を考えるならば、それも致し方のないことであつたらう。当時の日本にあつては、シェイクスピア劇と観客の間に介在する三つの障害は、逍遙が『ハムレット』の上演を指揮した明治四十年代とは比べものにならないほど大きなものであつた。そのような障害を前にして、文海や諺蔵が、まずは日本の観客の趣味を優先させる上演を行ったというのはしごく当然のことといえる。そうでなくては興行自体成立しなかつたのだ。ともあれ、日本におけるシェイクスピア劇の歴史はこの「何桜彼桜銭世中」ともにはじまつた。シェイクスピアの原文に忠実であるべきか、はたまた日本の観客の趣味や語感に忠実であるべきか。この両者の間をゆきつもどりつ試行錯誤を重ねてきた、日本のシェイクスピア上演の幕がこれによって落とされることになつたのである。

【上演記録】

明治34年7月14日、東京の明治座において伊井蓉峰一座が上演。一番目に三遊亭円朝の「塩原多助」、二番目に伊原青々園原作の「小旦那藤三」が上演され、その「中幕」として演じられた。また、二ヶ月後の9月には大阪の角座において福井茂兵衛一座によって上演された。

【脚本と配役】

脚本は、明治17年5月に東洋館から出版された坪内逍遙の『該撤奇談 自由太刀余波鋭鋒』を参考に、畠山古瓶こへいが脚色したものである。古瓶は「逍遙邸に寄食していたこと」もある、「新派の狂言作者」（河竹繁俊「日本におけるシェークスピア上演史」）。古瓶自身が語るその成立の経緯は以下のようなものであった。

《新作案内に我が博士の翻訳を小生の脚色したものとあれど、実は原本によりたれど力足らぬ処は博士を借り来りたる次第、されば各優人の台辞せりふ中美しく巧みに聞なさるゝ処は博士のお陰、彼の様かたちに無意義になりたるは小生の拙せつきと一座優人の我儘とのために候、されば博士を累むらほする事多く、少くとも小生が一応の御挨拶も御許しあるべき事と存じ候》（畠山古瓶「該撤奇談に就て」『歌舞伎』16号、明治34年9月）

本劇には、次項に述べるように、坪内逍遙の訳とは無関係の社会的事件が重ね合わされていたために、逍遙に累が及ぶのを避けようとする古瓶の気遣いが読みとれる。

明治座における配役を記すとアントニーを伊井蓉峰、シーザーを深沢恒造、ブルータスを福島清が演じた。

【上演者の意図】

この劇が上演される24日前の6月21日、立憲政友会の幹部として力をふるった星亨が

伊庭想太郎に刺殺されるという事件があり、「該撒奇談」はその事件に関心を示す一般大衆を当て込んだの上演であつた。ブルータスらに殺害されるシーザーを傲岸不遜な政治家星亨に見立てて暗殺場面が設定されている。そうした動機のもとに生まれたこの「該撒奇談」という劇ではあつたが、一方で、新派によつて演じられたシエクスピア劇のさきがけとしての意味もそこには具わっている。俳優たちも、十分にそれを意識していたようで、「伊井演劇社」から発行された『役者』という雑誌（1号、明治35年1月）には、上演者の立場に立つた次のような感想が記されている。

《明治座の盆興行は一番目に「塩原多助」で、中幕に「シイザル奇談」を演じた。明治座は是迄嘗て新俳優の足跡を印した事のない、比較的保守的に其品位を保つてゐた処であつたのだが、爰に始めて盆興行を所つ事になり、同じ題目で菊五郎の演た事のある「塩原多助」と、今日まで類のない沙翁物を出したにも関はず、客足も多く、全都の注意を引く事を得たのは些か意を強うする処である。》

《シイザル奇談は星亨氏の横死が開演の動機となつたものであるが、兎に角当今の事情出来得る丈沙翁の作為を損ぜぬ様に注意し、（和洋共に屢々聞く処の俳優及び劇場の拘束は局外者には知れぬ作者輩の苦悩の一つである事を記憶されたい）、突飛ながら敢て斯種の西洋劇に指を染めた勇氣を識者の寛量は嘉し、観者は煙に捲れた姿であつた。》

（明治三十四年の劇界）『役者』1号、明治35年1月）

世の識者が、伊井らの試みを喜んで迎入れたのとは対照的に、公安当局は本劇に対する取

り締めりの手をゆるめなかった。文章後半に「俳優及び劇場の拘束は局外者には知れぬ作者輩の苦悩の一つである」とあるのは、その辺の事情を暗に示したものである。もともとこの劇の上演は、治安妨害にあたるときは即刻上演停止という条件付きで許可が下りたもので、劇場には、連日、日本橋署の署長と警部が交代でやってきて監視に当たった。公演者側としても、当然、物語の内容や台詞には神経を使わざるをえなかった。そのことに関して、脚本を手がけた畠山は次のような証言を残している。

《議事堂の番付の下りたるは八方運動の末、治安妨害と認むる時は直様興行停止といふ条件付に候、毎日日本橋署の署長及警部等交替に正本を携へて見物いたし居候、為めにシイザアが自賛の台詞中に名句あるをも遺憾なく削られ候、又一人では星事件と紛らはしとして刺客を大勢遣ひし様御記し相成候へども、刺客の同志は原本によりてもブルタス以下都合八人有之候》（畠山古瓶「該撒奇談に就て」『歌舞伎』16号、明治34年9月）

最後の一文はわかりにくいので注釈を加えると、これが掲載された雑誌の前号に刺客を一人としたのでは星事件と紛らわしいので複数にしたというような趣旨の記事が載っていたが、シェイクスピアの原本からして刺客はブルータス以下八人いるということをいっているのである。要するに、演ずる側も、取り締まる側も、背後に存在する星亨刺殺事件のことを意識せずにいられないというのが実情であった。

【観客の反応】 そのような状況下で演じられた「該撒奇談」ではあったが、「客足も多く」（『役者』1号）、

観劇後の評判も概して好評であった。『歌舞伎』の主宰者で、自らも劇評を手がけた三木竹

二（森口外の実弟）は、「該撒奇談」の感想を次のように語っている。

《原作の大意を失はぬ様に注意したのは、全く畠山古瓶氏の力であろう。伊井のアントニー、風采瀟洒で其人を想ひ浮べました。ブルタス等に対する沈着の態度好く、眼目の演説も緩急宜ろしきを得て感服しました。一同の入つたのを見て、僅かに笑を含み、一寸右の足を前へ出して気を替へ、上手へ引込むまで、大渋でした。深澤のシイザル、剛復の態度、当込の星にソツクリでした。「ブルタス、汝までもか」と云つてウツトリとなる処は好く利きました。「福島」のブルタス、撲直な人物と受取れました。松平のカシヤス、同志ながらもブルタスとは趣を異にした人と見えた。金泉のメテラス腰を抜かす処は出来ました。》（三木竹二「明治座のぞき」『歌舞伎』15号、明治34年8月）

この劇評を読んで意外に思うのは、「該撒奇談」という劇が、案外シエイクスピアの原作を忠実に再現したものであったということである。アントニーはあくまでもアントニーらしく「風采瀟洒で其人を思い浮かべ」たとあるし、ブルータスも「撲直な人物」ぶりがよく表現されており、カシヤスはカシヤスで「同志ながらもブルタスとは趣を異に」している性格がよく伝わってくる、と感想が述べられている。この点は、深澤のシーザーが当て込みの星亨に「ソツクリ」であったということとともに見逃すことのできない重要なポイントである。

【特色・意義】

本劇の特色は、原作の一部を抜粋して作ったものとはいえ、あくまでシーザーはシーザー、アントニーはアントニーとして原名のまま舞台上に登場するという点にある。上演の一

月ほど前に起こった星亨暗殺事件が重ね合わされていたとはいえ、演じられた劇そのものは、意外にも、シェイクスピアの原作に依拠した忠実な人間ドラマであった。三木竹二の劇評が教えてくれるこの重要な事実をわれわれはまず確認する必要がある。

どうしてそのような原作の趣旨に即した劇の上演が可能であったのか。それには、三木も指摘するように、脚本を手がけた畠山の力が大きく与っていた。畠山は、シェイクスピアの「原本」をもとにそれを書き起こし、力の及ばぬところは逍遙の翻訳の助けを借りたといっている。逍遙の翻訳も同様にシェイクスピアの原本をもとにしていたことから、「該撒奇談」は純粹に原書をもとにしたシェイクスピア劇ということができる。官憲の妙な横やりが入って削除を余儀なくされるといふようなことがなければ、さらに原作に近いものとなっていただろう。

それともう一つ、「該撒奇談」で忘れてならないのは、それが新派劇によるシェイクスピア上演の最も早い例の一つであったということである。この劇が上演された明治34年7月に、例の川上音二郎一座は何をしていたかという点、彼らは二度目の欧州視察旅行中であつた。彼らが帰国して、同じ東京の明治座で「オセロ」を上演するのは明治36年2月のことであつたから、それよりも一年七ヶ月も早い上演ということになる。皮肉なことに、欧州から帰国して川上らが最初に演じたシェイクスピア劇は、登場人物を陸軍中将・室鷲郎（オセロ）や陸軍中尉・伊屋剛藏（イアゴ）というように日本の人物におきかえた翻案劇であつた。西洋の演劇事情に通じていなかった一般観客のことを考えるならば、それはそれで一定

の評価が与えられてしかるべきだが、こと原作との距離という点でいうならば、「該撒奇談」に一步おくれを取ったといわざるをえない。

ともあれ、この「該撒奇談」という作品は、新派の演劇活動にシエイクスピア劇が取り入れられた最も早い例の一つとして注目される。それが発表されて以降、イブセンやチエーホフなどの「現代劇」が登場するまでの数年間は、シエイクスピア劇を中心に新劇の展開がはかられていく。「該撒奇談」はそうした、初期の新劇運動の先触れをなす作品として忘れることのできない作品であった。

三 闇と光（高安月郊翻案、明治35年9月福井茂兵衛一座初演）

【上演記録】

明治35年9月17日、京都の南座において福井茂兵衛一座が初演。一番目に高安月郊作「月照」を演じた二番目として上演。その後、神戸大黒座（明治35年10月）、大阪弁天座（明治36年1月）、横浜喜楽座（明治36年8月）、浅草国華座（明治36年10月）等の会場にて上演。一年余のうちに七回ほど舞台にのせられた。

【脚本と配役】

脚本は高安月郊の手になる『リア王』の翻案劇で、時代を明治の日本におき替えてある。

月郊はこれを原本を前に口述筆記のかたちで書き上げた。京都南座の初演から一年一ヶ月後、浅草の国華座で初の東京公演が行われた際に、月郊は、雑誌『歌舞伎』に「闇と光に就て」

という文章を寄せて、脚本成立までの背景を次のように語っている。

《此狂言の書下ろしは去年の九月で、其時福井が全然改良演劇をやらうと必死に奔走して、脚本を京都大学の島〔文次郎〕君清水君と私とに囑託した。そこで一番目を私が其少し前に作つた「月照」にして、二番目を西洋物にといふ事に決したが、それも私に一任されたから、セクスピアの「リヤア」と定めた。しかし其俚翻譯してやるといふ事は非常に困難で、第一東西の舞台の工合が違ひます。沙翁の作は近世劇よりは却つて波瀾が多い方であるが、それでも日本のに比較すると、言葉が多くて動作が少なく、一場々々の長短が不同で、多く単調で、局面の変化が少なく、幕切まくきりが締りが無く、其外色々違ふ所があるから、今の見物には寧ろ奇異に見えて肝心の妙所がこたえぬかも知れん、それよりは日本の事情に直した方が却つて適切に感じるだらうと、原作の精神丈ただけ取る事になりました。しかしそれにしても時を明治にしたのは如何いかんの様であるか、原意は王が零落するのが要点ではなく、親子の關係から人生の真相を示すのでオセロよりもマクベスよりも世界的であると云はれるのは、古今にかゝはらず、東西にかゝはらずこの人情にも能く合ふ所がある、これは今日の事にした方が最も適切と思ひました、仮に古代にしたら、第一領地を三人の娘に分配するといふ事が有り得べからざる事で、これが最も日本の封建制度と違ふ所です。しかし今の事にすると最後の領土恢復の戦争になる所が困る。其外馬鹿の性格言語、これはどうしても日本に直らぬ。それからケントが姿を変へて主に付添ふとか、グロスタアの目をくり抜くとかいふ様な事はとても今日では出来ん。し

かし翻訳で無く翻案である上は、盡く原作に拠る要もないから、これを今の事として不都合の無い様にしました。つまり少数の沙翁通に見せるより、多数に大悲劇の精神を示さうと思つたのです。但し原本は前に置いて且つ読み且つ案じて口述すると、此間死んだ井垣増太郎が来て筆記しました。》(高安月郊「闇と光に就て」『歌舞伎』42号、明治36年11月)

先の『何桜彼桜銭世中』の場合と同様、ここでも問題になっているのが、シェイクスピア劇と明治の人々の間に存在する「英国」と「三百年の月日」と「使ひなれない詩的な言葉」という三つの障害である。脚本を手がけた月郊はそれを、宇田川文海同様、「原作の精神文取る」という方法で処理しようと試みた。『リア王』の中心テーマは「親子の關係から人生の真相を示す」ということにあり、その「親子關係」を基本にすえるならば、当時の人々にもわかりやすいように背景を明治の日本の状況に置き換えても、原作の「精神」を伝えていくことはできるはずである。つまり、「少数の沙翁通に見せるより、多数に大悲劇の精神を示すこと、そこに彼の脚本の照準がおかれていた。

京都南座における配役は、古屋利右衛門(リア)を村田正雄、三女蘭(コーデリア)を河合静夫が演じた。利右衛門の役は大変むずかしいために、「横浜では福井が主人公をしました、其外ではいつも村田です」と月郊は述べている(「闇と光に就て」)。

【観客の反応】

脚本を手がけた月郊と観客との間で一番意見がわかれたのは、最後の孝女蘭が死ぬ場面であった。月郊のほうは、悲劇の精神を貫くためにはどうしても彼女は死ななければならな

いと考えたのに対し、観客のほうはなんとか生かしておくことはできないものかと考えた。同じ意見の対立は、月郊が『リア王』の原書を前にその内容を翻案・口述し、かたわらで井垣増太郎がそれを書きとめるという最初の段階からすでに存在した。井垣は、いつてみれば月郊の脚本の最初の傍聴者であったわけだが、二人の見解の相違はそのまま脚本家と観客の意見の対立となつて顕在化していく。その様子を月郊はつぎのようなユーモラスな口調で伝えている。

《をかしかつたのは最後になつて孝女が死ぬとなると「井垣は」大に驚いて、それでは見物は得心しませんといひます。それでも茲ココが原作の最も悲壯な所で、原材では勝つて王を元の位に直すのを沙翁がわざと負にしたのは大に趣味のある所だから仕方が無いといふと、同人も閉口して帰りました。翌日又やつて来て、どうか活かす訳にはなりませんかといふたが、どうしても殺さなけりや悲劇の精神が通らぬと聞き入れませんでした。だが、舞台にかけると見物の多くは且つ驚き且つ憾うらみんで、あれ丈は活かしたいと云つた相あひだです。》（高安月郊「闇と光に就て」『歌舞伎』42号、明治36年11月）

観客の気持ちはわかる。あれほどの孝女を死なせてしまつては、正義もなにもあつたものではないだろう。いや、それよりもつと單純に、あんな悲劇的な結末では三女蘭はかわいそうすぎやしないかと、人々は口々に訴えた。月郊が示す「大悲劇の精神」と観客が思い描く芝居の結末には相当の開きがあつたというべきだろう。

だが、多くの見物人に「大悲劇の精神を示す」ということを目的とする以上、月郊にとつ

て、ここは一步も譲れないところであった。シェイクスピアが原資料を変更してまでこの結末を選択したことをあげて井垣の説得につとめた。「倫理と天地、此関係に至難の疑問を出した所に深く趣を認め」という月郊の『リア王』観からすると、そこに浅はかな人知や感情をさしはさむ余地はなかつたのである。

では、月郊のいう「倫理と天地、此関係に至難の疑問」を提示する部分は、この劇では一体どのような描き方がなされていたのか。明治36年8月に横浜の喜楽座で演じられたときの観劇記録が残されているので、それを以下に引いてみよう。その記録を残した山野芋作とは誰あるう『瞼の母』の著者として名高い長谷川伸その人である。

《三幕目。渋谷田甫。薄闇ですからでもありませんが、乞食小屋の菰の新し過るのを除けば能うございました。……福井の利右衛門。天を怨じて「最と降れ、最と降れ」は気が這入て能い。「家も母も打流せエ」も佳い。「頭を打碎けエ」も悲惨に感じました。篠束く雨と閃く稲妻と雷の音に、びしよ濡の翁と馬鹿が彷徨する状は目も当られぬ悲惨です。「蝶太。寒ウくは無いかア」を受けて吉永の蝶太が、「お伯父さんも寒くはないかア……寒いなア」は泣せました。利右衛門が「先生、雷つて何でせうねえ」 蝶太「雷つて、獣さア」 「雷に娘がありますかね」 「雷に娘なんかないやア」 乃ぞ兩人共能くイキが合て実に好うございました。蝶太の唄ふ唄も場面と調和しました。》《五幕目。「中略」福井の利右衛門。佳い出来です。「蘭は死だア」以下畜生を連呼する辺り、「ただコン畜生が生きて居る」の意気組から絶息するまで旨い旨い。》（山野芋作「福井一座

の闇と光・「翻案キング、リア」『歌舞伎』40号、明治36年9月)

『リア王』という悲劇が人々の心にひき起す筆舌につくしがたい不条理感、空疎感、生きているということ自体に内在するこの不合理な感覚の一端を、明治の観客は「闇と光」という作品をとおして味わわされることになったのである。

四 オセロ (江見水蔭翻案、明治36年2月川上音二郎一座初演)

【上演記録】

明治36年2月11日より、東京の明治座で初演。ほかに同時上演作品のない、いわゆる「一日通し狂言」として行われた。その後、京都歌舞伎座(明治36年3月4〜10日)、神戸大黒座(明治36年3月14日)、大阪浪花座(明治36年3月20日)、東京本郷座(明治43年1月2日)等で復演されている。

【脚本と配役】

脚本は江見水蔭の手になるもので、時代を明治時代の「今日」のことにおきかえてある。

オセロを陸軍中将で台湾総督の室鷺郎むろわしろう、イアゴを陸軍中尉の伊屋剛蔵いゝさうぞう、カシオを副官で陸軍少佐の勝芳雄、ロドリゴを銀行重役の息子・樽取孝、デズデモナを総督夫人の鞆音ともね、彼女の侍女でイアゴの妻エミリアをお宮、とそれぞれ日本名・日本の役職名に変更している。序幕の「布良家の奥庭」にはじまり、六幕「返シ」の「総督の寝室」で終わる、全六幕十場もの。脚本はすべて当時の日本の状況に移しかえた翻案劇であったが、原作のス

トリーリーの要点は踏襲されている。明治43年1月に東京の本郷座で上演したときのプログラムが残っているので、その「梗概」を引いておくと、たとえば四幕目の「文石書院の庭前」の場は次のようなものであった。

《芳雄は早朝鞆音を訪ふて、鶯郎に謝罪の事を頼んだ。鞆音は快く我が身に引受け、芳雄の為に夫に嘆願してやつたので鶯郎も心解けて芳雄の遇あやまちを許すことになった。折から剛蔵が来て、鞆音の去つたのを見許はからひ、鞆音は芳雄と道ならぬ関係を結んでみると、あられもない事を言葉巧みに言ひ拵こしらえて鶯郎にたきつけ鞆音の落したのを拾つて置いたハンケチを取出し、これは鞆音が芳雄に恋の贈り物として与へたのを自分が更に芳雄から奪ひ取つたのであると誠しやかに述べ立てたので、鶯郎は忽ちくち赫と怒り、今後は一層注意をして兩人の挙動を監視せよと命じて去る。〔後略〕》『沙翁原作／江見水蔭氏翻案 オセロ』本郷座、明治43年1月)

明治座における初演のときの配役を記すと、室鶯郎(オセロ)を川上音二郎、伊屋剛蔵(イアーゴ)を高田実、勝芳雄(カシオ)を藤沢浅二郎、櫓取孝(ロドリゴ)を服部谷川、鞆音(デズデモーナ)を川上貞奴、お宮(エミリア)を守住月華(女役者の市川糸八)がそれぞれ演じている。注目は、高田と貞奴の取り合わせで、《高田の伊屋が「奥さん……」と総督を顧みた眼で昵と貞奴の鞆音を見入つて、程経つて「お目出度う……」と言つて退けた処など、ちよいちよいした当場が可なりあつたので、大向ふは大喜びであつたらう》(「正劇オセロ合評(三)」『東京日日新聞』明治36年2月15日)と報じられている。

【上演者の意図】 川上がなぜシェイクスピア劇の中でも『オセロー』を取りあげたのか、まずその理由

を確認することからはじめよう。彼は、この劇が上演された直後に、「『オセロー』を採つた理由」(『歌舞伎』34号)および「オセロー談 附改良の困難」(『新小説』8年3号)という談話筆記を雑誌に発表し、「オセロー」上演の意図を明らかにしている。双方の内容にはところどころ表現に相違する箇所がみられるが、その上演の意図という点では大体一致している。

《沙翁劇の中でオセローを撰んだ理由は、第一悲劇の中でも尤も演じ可いと云ふのと、第二オセローの狂言では女形が少々悪くとも見られると云ふ事、(狂言に依つては女形が悪ければ、全然打壊しであるが)、第三適当な役者があると云ふ事で、先カツシオの藤沢にしろ、多年私と共に居たものでもあり、一寸女に就めては役柄のやうな惚られ相な顔でもあり、又イヤゴーには持て来いと云ふ高田もあれば、奴はデズデモナに、九米八はエミリアと皆役が自然にあるのですから、其れでオセローと極めたのです。でオセローに扮する私は性急だし、随分乱暴だし、其れで原作ではムーア人ですが、此れを日本の劇にしては、薩摩ツボーで演じたら可からう、其の方が性格が描写せらうと思つて、台詞は薩摩弁を用ひて居るのです。》(川上音次郎「オセロー談 附改良の困難」『新小説』8年3号、明治36年3月)

これによると、川上が『オセロー』を採つた理由は、第一にシェイクスピアの悲劇の中でそれが最も演じやすいこと、第二に女形が少々悪くも見られること、第三にそれを演じる適当な俳優が居ることの三点である。最初の「悲劇の中でも尤も演じ可い」という点を、もう

一方の『オセロ』を採つた理由」という文章で確認しておく、「沙翁の有名なる彼の四大悲劇の内でも一番壮士劇に適すると思つたから」という表現になっている。

これを読めば、彼の「オセロ」上演の動機はだいたい察しがつく。要するに、川上は自分のひきいる一座にとつて『オセロ』が一番演じやすい演目と考えたのだ。この認識がいかに間違つた認識であつたかは、シェイクスピア劇のことを少しでも知る者ならば、すぐにも見抜けるところだろう。シェイクスピアの四大悲劇の中で、『オセロ』が最も演じやすい演目と考える演出家・俳優は稀である。実際は、まったく逆で、『オセロ』は世界にその名をはせる名優ですらも演じるのに悪戦苦闘を強いられる難物中の難物として通つている。シェイクスピア劇上演の現実と川上の認識のズレ——日本で最初のシェイクスピア劇の「通し狂言」となつた「正劇 オセロ」のなんとも表現しようのない俗悪性はすべてこの認識のズレに端を発している。

川上のシェイクスピア劇に対する理解がいかに幼稚なものであつたかは、坪内逍遙が川上の「オセロ」を見物する席上でかたわらの記者に語つて聞かせた談話においても指摘されている。逍遙は、川上の無謀さを次のような皮肉に満ちた言葉で批判している。

《自体今度のは時代物を世話も世話、生世話に直した格ゆゑ、頭で原作の雄大な質はきえてしまつた、是れも是非がないが、それが為あぶなくコメデーに流れそうになつてゐる、原作のまゝでやつてすら兎角優人の技倆がたらぬと、悪落になりかねないのが此の作のむつかしい所で、名優キーンでもマクリデーでも彼の仏のフェシテルでも十分の成

効ではなかつた、イヤむしろフェシテルの如きは大失敗、マクリデーの如きも凡々、キーンだけが八分の成効、ブース(子)もアービングも十二分ではなかつたらしい、とは古劇通の書残かきのこした所に明かである、「ハムレット」が「忠臣蔵」なら「オセロ」は近松の世話物でもあらうか、ハムレットは下手がやつても不思議に見物の同情は引くが、オセロは余ほどの腕わきゝがやつても嫉妬煩悶の辺があぶなく悪落わるおちに流れるか、さなくも同感

は得にくいらしい、そのむつかしい奴やつに真先まへに取つてかゝた川上の意気は例の遠州灘乗切式のりきりしきとでもいはうか》(坪内博士の『オセロ』談『歌舞伎』34号、明治36年3月)

西洋のシェイクスピア劇の実状に通じた逍遙の批判は、一いちもつともな批判といえるだろう。とくに最後の『オセロ』という劇は、よほどの腕利きの俳優がやっても「嫉妬煩悶の辺があぶなく悪落わるおちに流れるか、さなくも同感

は得にくいらしい」という点は記憶にとどめておく必要がある。彼がここで指摘していることは、そのまま、後で述べる「正劇 オセロ」の観客の反応となつて顕在化してくるのである。

【観客の反応】

本劇に対する反応は、観る側のシェイクスピア劇に対する知識の程度によつて大きく違つている。それに習熟した者は、原作とのなほだしい相違点に目を向けて批判を展開する。そうでない者は原作とは無縁の付随的な事柄に注意を向けてその華美な舞台をほめ称える。その中間には、西洋演劇の知識はないが旧来の日本演劇のことには通じている観客が存在し、旧劇との比較という観点から、独自の論を展開する。「正劇 オセロ」に対する評価は、大きく分けて、この三つのグループによる評価・感想に分類することが可能であり、それを総

合してはじめて評価の全容が明らかになる。

そこでまず、最初のシェイクスピア劇をよく知る人々の反応の確認からはじめると、彼らの評価は、予想されるとおり、一様に低い。その代表例は、先に掲げた坪内逍遙の『オセロ談』である。逍遙はシェイクスピア劇の中でもとくに『オセロ』の演技上のむずかしさという観点から、それを演技する上での川上の無知と認識不足を批判する。同様に、当時、気鋭の文芸評論家として売り出し中の上田敏も、シェイクスピアの言語に備わる詩的情趣という視点から、川上演劇の欠陥を指摘する。

《この「オセロ」は沙翁晩年の円熟時代の作であつて、所謂女性結句を巧みに駆使した名文であるから、今回翻案の散文とは、まる ゆきかた 全で往方が相違して居る。故に耳に訴へて非常の感動を起すせりふ白の妙が、この翻案に欠けて居て、看劇の後記憶に止まる名文句が、皆無であるのは如何にも残念である。今後西劇の翻案に従事する人は、原作の脚色を少し位変へても好いから、今日見物の趣味が許す程度に於て詩趣ある文句を挿入されん事を希望する。》(上田柳村〔敏〕「『オセロ』の翻案と原作と(談話筆記)」『歌舞伎』34号、明治36年3月)

さすがは二年後に『海潮音』(明治38年10月)を世に問う詩人だけあつて目のつけどころが違ふ。上田は、シェイクスピアの劇に備わる「せりふ白の妙」に注意を向け、「正劇 オセロ」にはそれに対する配慮が全くみられないというのである。このようにシェイクスピアの原作をよく知る評者の「オセロ」評価は、とてもこれはシェイクスピア劇とはみなせないというほ

ど低い評価であった。上田の文中にみられる「まる全でゆきかた往方が相違して居る」という言葉がなによりもそれを端的に言い表している。

一方、西洋演劇に通じていない観客の反応はどうか。そうした観客は、さらに分類すると、日本の演劇には詳しいが西洋演劇には詳しくない観客と、双方の演劇に詳しくない観客にわけられるが、ここではまず最初の日本演劇に詳しい観客の意見のほうから点検してみることしよう。そのような観客を代表する一人に依田学海がいた。学海は、旧劇界を代表する人物の一人で、福地桜痴らとともに演劇改良運動に尽力し、守田勘弥や市川団十郎らと協力して歌舞伎の改良にもつとめた。自ら『脚本ハ仏国世界ハ日本 当世二人女婿』(明治20年3月)という『リア王』の翻案小説を手がけたこともある。その学海の目に映じた「正劇 オセロ」というのは、なんとも理屈の通らない理不尽な劇であった。

《室中将が男女の一条には腹も立たうが、書記官の居る処で、鹿児島なんぶつの人情には好いか知らんが、あゝ粗暴に物を投げたりするのは困る、実にあれでは難物だ。彼処あそこでは表面おもてへ怒いかりを顕あらわさないで、書記官のいふ事は、耳にも入れずに居たら好からうと思ふ。原作の通りに演じて居るのならば、川上に対しては云ふ所はないが、私には原作の趣向が呑みめない。》《それから殺す処も、原作は知らないが、余りむかつ腹で、愛する念から行くと思切おもひきりがどうかと思はれる。殺すに忍びない様子があつても好からうと思ふ。自分の処へ慕つて来た程のものだから、一度は悪事があるとしても、元々伊屋剛蔵に煽られたので、汗拭ハンカチーフが証拠としては薄弱で、手紙があるとか、密会を見たとかいふなら兎も

角も、あの位な事で殺すのは、総督程の身上しんじやうにしては激し過ぎるので、一体が浅薄のやうだ。》《又伊屋剛のことをいふが、全体からいふと総督を殺して地位を代らうと思ふなら好いが、副官になるといふ位でやる仕事では詰らない。》《勝少佐は夫人にどういふ関係のあるのか。船中で夫人を幾らか世話をした位であれば、輦音も疑はれるまで執成とりなしをするのが解らない。どうしても筋が変だと思ふ。》（依田学海『オセロ』の劇を見て）『歌舞伎』34号、明治36年3月）

学海の「正劇 オセロ」に対する感想は、最後の「どうしても筋が変だと思ふ」という一言に要約される。室鷺郎にしても伊屋剛蔵にしても、その行動には筋の通らないことが多すぎる。原作を知らない学海には、それが俳優の演技のまずさによるのか、あるいは原作の不備によるのか判断がつかない。しかし、逍遙の『オセロ談』を読んでいるわれわれには、その原因が間違はなく前者にあったと判断が下せる。『オセロ』という劇はよほどの腕利きの俳優がやっても「嫉妬煩悶の辺があぶなく悪落わるおちに流れるか、さなくも同感を得にくいらしい」と逍遙が看破するとおり、演ずる者にとっては難物中の難物であった。よほどの腕利きがやってもだめなものを、一向に壮士芝居の意識が抜けきらない川上が演じてうまくいくはずはない。オセロの「嫉妬煩悶」は「鹿児島の人情」に擬して、ただ「粗暴に物を投げたりする」だけではどうも表現しうるものではなかったのである。

それでは、シェイクスピアの原作にも日本の演劇にも通じていない一般の観客には、この演劇はどのように受けとめられていたのか。学海のような劇評家と違って、そうした観客は

自らの感想を直接雑誌や新聞に発表することはあまりない。筆者としても、彼らの心の裡を直接確認できるような資料のもちあわせはないが、それに代わる間接的な資料が残されているので以下に紹介してみよう。その資料は「正劇 オセロ」の公演から数日を経た明治36年2月22日に『東京朝日新聞』に掲載された「西劇の輸入に就て」と題する「オセロ」評である。

《斯くて「オセロ」は一面舞台に於いて失敗しぬ、去れど役者が失敗したるよりも一層失敗したるは看客なり。所詮最後の幕の欠点も其の本づく所は、強て一般看客の好尚に投ぜんと試みしに在るが如し、見よ看客多数の喝采が纏綿たる情緒煩悶の機微に際して起らずして、却りて華美なる舞台、活発なる動作に向つて発せらるゝを、あゝ斯の如き看客の趣味は能く沙翁の悲劇を味はひ、西欧文学の粹を会得するに堪ゆと称す可き乎、旧劇の生命が奇しくも絶えやらず、壮士劇の無意義がなほ繰返さるゝ者は、真にこれ社会一般の要求と趣味の階段とが、此の種の劇に存するを証明するの事実に非ずや、是れ実に演劇改良の事業が社会人心の改良を俟ちて始めて行はる可きを唱道さるゝ所以なりとす。》（青陵「西劇の輸入に就て」『東京朝日新聞』明治36年2月22日）

これを読めば「正劇 オセロ」に対する一般観客の反応はおよそ察しがつくだろう。要するにそこに集まっているのは、シェイクスピアの悲劇の本質を会得したいという人々ではなく、華やかな舞台や派手な活劇を求める一般大衆であった。彼らの関心は劇そのものよりは川上が大金をはたいて作らせた絢爛豪華な舞台のほうにすいよせられていった。川上がこの

劇のために費やした金銭と労力は半端なものではない。なにしろ、大道具だけでも「二千四百円」も投じたといわれているほどである。圧巻は「舞台の光線を変更する色電気」で、「對話の間に朝の光線が昼に」変えられたり、「日没の工合から夜まで」簡単に調整できる巧妙なものであった（川上音二郎「オセロ談」）。また、第三幕目の「総督府の宴会の場」においては、台湾踊りや中国芝居等の余興を間に挟んで一般観客の歓心を買った。そうした「華美なる舞台」や目先の変わった趣向、さらには、舞台の上で繰り広げられる壮士劇風の「活発な動作」（たとえば、最後に数十人の兵士が現れて伊屋剛藏いやしげうざうを銃殺したうえ、なお舞台の上を練り歩くという結末場面）に一般の観客は注意を奪われて、この劇本来の「情緒煩悶の機微」にはあまり関心が向けられなかったというのが実状である。こうした一般大衆の趣味に取り入ろうとする姿勢がみられるかぎり、「壮士劇の無意義」は繰り返され、日本の新劇運動の向上はきわめて望みが薄いと、この記事の筆者は嘆くのである。すなわち、「社会人心の改良」こそが演劇改良運動の要であるというのが一文の趣旨である。

これは、当時の新劇運動のおかれた状況を鋭敏な感覚でつかみとったきわめてすぐれた状況分析といえる。緒についたばかりのシェイクスピア演劇を取り巻く状況は、一方に坪内逍遙に代表される西洋の演劇通が存在し、その一方に「華美なる舞台」や壮士劇風のドタバタ劇に目を奪われる一般大衆がいる。その中間に、江見水蔭のような脚本家やそれを演ずる高田実のような俳優がいて両者の間を取りもっている、という状況であった。問題は、そうした一般大衆の「人心」をどこまで西洋の演劇通の趣味と関心にまでひきあげていくことがで

きるかということにある。それをあまり急激にひきあげすぎると大衆がついてこられない、換言すると、客が入らず興行的に失敗する。反対に、あまり大衆の趣味や好みにおもね過ぎると、シェイクスピア劇としての意味を失う。要は、双方の間をとるということだが、そのさじ加減がむずかしい。明治期のシェイクスピア劇を上演する際の脚本家や俳優の苦心の大半はそのさじ加減にあったということができるだろう。

【俳優・脚本家の見解】 そうした俳優や脚本家のかかえる問題については、本劇において伊屋剛蔵役を演じた高田実があますところなく伝えている。以下にその高田の感想を引用してみることにする。

《今度の伊屋剛の役に就ては、役者になつてからは迄に例のない苦勞をしました。そこで其演方そのやりかたに就ては従来の普通看客かんかくに対してと、沙翁の「オセロ」といふ物を知つて居る人に対してと、それから今度翻案された江見君の「オセロ」といふ者と、この三つを斟酌して、その折合を付けて人から彼是いはれないやうにと頭を痛めたのです。つまり沙翁的と、日本的と折衷して演らなければならぬ、翻案に出来て居るといふ工合ぐあひだから、世間から褒めて呉る人もあり、悪く云はれる人もありますが、却つて悪く云はれた方が成功したので、好く云はれたのは沙翁の「オセロ」としては失敗したのだと思ひます。》

《それから又これは私が世の識者に問ひたひ処なのですが、元來劇といふものは、総て白せりふばかりでも、科しやくばかりでもいけないと思ひます。舞台に立つて人に感興を与へるのは、詞ことばばかりでも出来るし、また科しやくばかりでも出来るが、一方に偏してはいけない》

《今度の「オセロ」の脚本なども、殆んど半ば以上白を科に直す処があるだらう》(高田実「伊屋剛と『オセロ』の舞台に就いて」『歌舞伎』34号、明治36年3月)

高田の苦悩は、「普通看客」とシエキスピアの専門家、さらには、双方の間を行く脚本家、そのいずれに照準を当てて演じていいのか解らないという点にある。結局、高田はその三方に「折合を付けて人から彼はいはれないやうに」つとめるのだが、問題の本質がどこにあるのか、最初からある程度推測がついていた。この劇の演技は、悪くいわれたほうがかえって成功したのであって、褒められた場合はシエキスピア劇としてはむしろ失敗だ、と「普通看客」の眼を最初から疑ってかかっていた。それがわかつていながら、というよりはそれがわかっているからこそ、シエキスピア劇本来の演技に集中することができない。そこにこの時代の西洋劇を演ずる上での困難な状況がみてとれる。

同様な苦悩は脚本を手がけた水蔭にもみられた。水蔭の眼前に存在した三つの選択肢、その選択肢をめぐる水蔭の苦悩を、演劇評論家の伊原青々園は次のように代弁している。

《噂に聞くと水蔭氏が之れを引受ける前に桜痴居士が鎌倉時代の事にして置きたいと言はれたさうだが、此れは無論今度のやうに散髪物とした方が正当だ▲だが明治時代の散髪物にすると、全体に於て原作の如き典雅なる趣きを失ふといふ困難が別起る▲だから米仙翁の如きは、寧ろ伊井が此の座で「シーザル」をしたやうに、翻案でなく翻訳にして、時代も人名も服装も原作の通りに、白だけを日本語でしろ、といふ注文があつたが、一日通し狂言が西洋の世界では無論今の見物の多数が容れない▲斯の通り俗受か

ら言つて日本の事に引直すべき（即ち翻案すべき）必要は大いにある、だから今度の脚

本の書き方は正当、寧ろ已むを得ざる所であるが、翻案の爲めに典雅クラシカルの趣きを失つた事

は依然として残つて居る》（伊原）青々園「明治座の川上」『都新聞』明治36年2月17日）

要は、この劇を時代物にするか世話物にするか、あるいは、伊井蓉峰たちが「該撒奇談」でおこなつたように、最初から翻案劇ではなく翻訳劇にするか、その選択である。どれを選択するにしても、それなりの難点はついてまわる。時代物に直すと、素材が西洋演劇だけに、「人物の性情」が日本の封建時代のそれに当てはまらない。あるいは、世話物にすると、「典雅なる趣」を失う。それでは、米仙（久保田米僊）が「川上の『オセロ』」（『歌舞伎』34号）で主張しているように、翻訳劇にしたらどうかというと、それでは客がついてこられない。そうしたそれぞれのマイナス面のことを斟酌すれば、結局は、世話物に直す以外方法はなかった、というのが青々園の考えである。

やはり、ここでも問題となつてゐるのは「多数」の「見物」の質である。とくに、今回のように、他に演目のない「一日通し狂言」としてこれを演じる場合、「日本の事に引直す」という「俗受け」の方策を講じないかぎり、興行的に成り立たない。興行主の川上にしても、俳優の高田にしても、脚本家の水蔭にしても、すべてこの一般観客の求めに応ずるといふことが彼らの最優先課題となつてゐた。その意味で、「正劇 オセロ」の内容を決定したのは、彼ら上演者ではなくて、大向こうに存在する一般大衆であつたということができるのである。

【特色・意義】

明治座における『オセロ』上演の際の辻番付には、英語で「No foreigner ever had such

a good opportunity as this time to see Shakespeare's drama in its almost original form in Japan」と記されている。在日の外国人向けに書かれたもので、ところどころにスペリングのミスがみられるが、自分たちが前年ヨーロッパでみてきたままのシェイクスピア劇を演じる、という川上一流の意気込みが感じられる。しかし、そうした興行主の意気込みとはうらはらに、「正劇 オセロ」の内容は、真のシェイクスピア劇というにはほど遠い、従来の壮士芝居の俗悪さを引きずる低調なものであった。その原因は、興行主の意識の低さや、日本の世話物に引き直した脚本の内容、さらにはそれを演じる俳優たちの未熟さ等々いろいろ考えられるが、中でも一番の問題は、その上演を背後で支える一般大衆の趣味の低さにあった。そうした人々の趣味に取り入ろうとする姿勢がみられるかぎり、日本における新派劇の向上は望めない。

とはいうものの、その一方で、収穫もなかったわけではない。その最たるものは、識者たちの間に、「社会人心の改良」なくして真の演劇改良はありえないという意識が芽生えてきたことである。「正劇 オセロ」以降のシェイクスピア演劇は、一つには、翻訳家、演出家、俳優、それぞれの知識や技術の向上、そしてもう一つには、それを支える一般観客の啓蒙・教化、この二つを軸に、試行錯誤が重ねられて行くことになる。

五 マーチヤント・オブ・ベニス（土肥春曙訳、明治36年6月川上音二郎一座初演）

【上演記録】

明治36年6月4日より、東京の明治座で初演。高安月郊作「江戸城明渡」（七幕）の二番目として演じられた。その後、横浜喜楽座（明治36年7月）、大阪朝日座（明治37年2月）等で復演されている。

【脚本と配役】

脚本は川上音二郎の依頼を受けて土肥春曙が原作より翻訳。ただし、全訳ではなくて、「法廷の場」のみの部分訳。その翻訳が明治36年6月2日に東京の服部書店より発行されるにあたって、春曙は「はしがき」のなかで翻訳の姿勢を次のように述べている。

《往年倫敦に在りし時、サー、ヘンリー、アーヴィングのシャイロツ「ク」を見しは、原作を訳するに当り、少からぬ便利を得たり。但、人物の名称、出入、問答の順序等を、殆んど原作の俛に随ひたるほかは、事件は我国の今日の人情に倣はまるやう、台詞は耳遠い直訳ぶりにならぬやう、素人にも演じ易きやう、一般人にも聞いて早分りのするやう、処々省略若しくは敷衍して、泰西の趣味を東洋化し、彼の金石を我が瓦礫となしたる罪大なり。今回東「京」市養育院慈善演劇の出し物として、川上一座に演ぜらるゝさへ、既に耻かしけれど、耻曝らしの序なれば、書肆の乞に任せ、一小冊子として出したる。》

明治座における初演の際の配役は、シャイロツクを川上音二郎、ポーシャを川上貞奴、アントニオを藤沢浅二郎、バツサニオを山本嘉一、グラシヤノを服部谷川、ネリツサを守住月

華、ヴェニス公爵を松本政雄がそれぞれ演じている。

【上演者の意図】 川上は、最初『ハムレット』か『ロベスピエール』を演じてみたいという考えであったが、脚本を得るのに時間がかかるのに加えて、高安月郊作の「江戸城明渡」を演じた後の二番目の出しものということもあって、急遽、『ヴェニスの商人』の「法廷の場」を土肥春曙に訳してもらい、舞台にのせることにした。川上にとつて、『ヴェニスの商人』は大変思い出深い作品で、最初に米国に渡った際に、ボストンでヘンリー・アーヴィング(Henry Irving)とエレン・テリー(Ellen Terry)がそれを演じるのを目の当たりにした経験をもつ。そればかりか、そのことがきっかけとなって、アーヴィングと親しく言葉を交わす機会を得、ロンドンの劇場に紹介状まで書いてもらうという幸運に恵まれた。その後、川上は、米国の興行主のカムストックから、君たちも『ヴェニスの商人』のような劇を演じることができれば大いに金儲けができるのだがといわれ、急遽、アーヴィングの演技の見よう見まねで『ヴェニスの商人』を演ずることまでやってのけている。題名が「日本趣向の人肉質入裁判」となっていることから推察されるように、これは純然たる翻案劇であった。時代を函館五稜郭の戦争時に替えて、そこに榎本武揚配下の一勇士のなれの果てである才六(シャイロック)を登場させる、といった他愛もない筋書きであったが、これが大いに受けて、その芝居がおこなわれたボストン市はもとより、ニューヨークやワシントンにおいても新聞で大きく報道された(『マアチャント、オブ エニス』に就て川上音二郎の談話「歌舞伎」38号)。

川上がここで『ヴェニスの商人』を取りあげたのはそのような因縁があったためだが、ボ

ストンの時とは違って、今回は大道具も小道具もすべて西洋式につくり替え、台詞や仕草もアーヴィングやテリーの演技に倣うというものであった。川上の言葉にしたがって、その演技の内容をさらに詳しくみていくと、次のようなものであった。

《私も洋行中此狂言は、アアピングのと仏国のムネシレエの見物仕ましたが、道具衣裳科万端多少の相違はあり升けれど、いづれも大同小異です。外国では大道具は勿論小道具なども、一々其時代を調べて中々凝つた物を遣つて居升。それで今回私共が此『マアチャント』を西洋式に演ずるのは、日本の舞台に新例を示すやうな事ですから、つめて様式に則り、大道具小道具、衣裳の色合、持物に至る迄も、羅馬古代の絵画と、アピング、又はムネシレエの演じた時の物などを参酌して用ひましたので、只鬢の赤毛を黒毛にしたゞけの外は、人物の出入り、すべての形、表情、白の抑揚も出来得る丈けは外国で見てきた通りを模写仕て居る積りです。》《ポオシヤはサラベルナアの型ですと、腰を掛けて演じるのですが、お貞（貞奴）はエレンテリーの型で立つてする事にさせました。猶又シヤイロツクもムネシレエの型で行くと、始終下から上を見上る科を仕てやつて居ましたが、アアピングの見物の顔を七分三分に睨める行き方の方が、どうも憎味があり升から、私は其方でやつて居升。》（との字『マアチャント オブ エニス』に就て川上音二郎の談話『歌舞伎』38号、明治36年7月）

本劇は、東京市養育院の慈善興行ということもあつて、観客の入りもよく、興行的には満足のいくものとなつた。

【観客の反応】

《今度のは東京市養育院の慈善興行で、出しものは予ねて報じて置いた如く、高安月郊子作の「江戸城明渡」と、土肥春曙子訳の「ぜ、マアチャント、オブ、ヴェニス」の法廷の場。優人は川上、高田、藤沢、服部、福井、守住といふ顔揃ひに、慈善演技といふに人気は前回の「オセロ」にも増して、午後一時の開場とあるを、見物は早く十二時前後より寄せ来り満場立錐の地もなき大入りに、売切の札さへ掲げられ、一等（一円八十錢）二等（一円四十錢）三等（一円）四等（四十錢）共犇と詰め込み、市役所、各区役所の係り員等は、右往左往に駆け廻りて、繁忙言はん方なく見えた。》（りう生「明治座の川上一座（上）」『東京日日新聞』明治36年6月10日）

内容に関しても、前回の「オセロ」と比べるとそれなりの改良点が見られ、新聞等の評判も概して好評であった。

《評者は曩の「オセロ」を見た時、まだ多くの物足らぬ心地を感じたもので、それ故に再び沙翁劇が川上一座の舞台上に上ると聞いた時、少なからず懸念する所があつた。処が考へて居たのと現在眼に見るのでは、大いなる相違で、然かもそれが喜ぶべき相違であつたのは、此上もないことである。》《川上のシャイロツクは巧みに猶太の本性をあらはし得て、遺憾なく、之は江戸ツ子ならぬ勝安房となつたこの人の一番目の役より遙かに上乘の出来といはなければならぬ》（りう生「明治座の川上一座（下）」『東京日日新聞』

明治36年6月11日）

とはいふものの、シェイクスピア劇をよく知る専門家たちの川上演劇に対する評価には、

相変わらずきびしいものがあつた。彼らは、何かというのと、本場イギリスのシェイクスピア劇を引き合いに出して、それを批判した。その急先鋒は、シェイクスピア研究の第一人者・坪内逍遙で、彼は、台本から服装、台詞、演技にいたるまで、事細かに川上演劇の欠点を指摘している。

《先づ台帳の方からいひませうが、流石さすがに原作に目を通した春曙君が翻訳せられたどけに廉々かどの意味には間違ひはないが、総体が訳といふよりは釈しやくに近く、イハハ間のびの姿です、二つには語尾が兎角とかく同じ結びで止るゆゑ（例へば「がす」といふ語が行列するなど）言ひまはしにくく、自然おのづとだれました、原作者はホンの舞台の穴ふさげに挿入した句までが重々おもと訳され、それをまた俳優が思入おもひいれ沢山で一語々々念入に言ひまはしたゆゑ、舞台に却かへて穴があき、ところどころ原作者に対しては何だか気の毒なやうな気がしました。《次に着付が気に入りません、「中略」シャイロックは是非長鬚ちやうしゆせん髯で腕をふせた形の帽をかぶつて、長袖ながうはぎの上被かを被まて、其の裾はほとほと地に触れ、杖をも携へてゐるのが当り前です、（総じて老人は長上被ガウベンを被またものです）今度のシャイロックは矢口の頓兵衛とんべゑを鬼瓦銅人おにがはらのどうはちでゆかうといふハキチガへで、頭てんで位取がちがつてゐます、着付がわるいから、本来が貴族アリストクラチツク的といふ自尊傲岸な根性が少しも見えない》《さて芸の上では腹は間違ひながらもヤハリ川上が一番見られました、併しあくまでも下卑た高利貸のシャイロックで、タカゞ半道化はんどうけに演じたといふ言伝へのドッグット式のシャイロックで、彼の有名なマックリンや、エドモンド、キーンや、ブースや、今のア、キングなどの型

とは似ても似つかぬものでありませう。≪いづれにもせよシャイロックもシャイロック、ポオシヤもポオシヤと言へば、走りかゝつてはしたなくシャイロックを押のけようと騒ぐバツサニオもバツサニオ、刺股さすまたのやうなもので強ひてシャイロックを押隔てる役人も役人、ヴェニスいれいの法廷は大ぶ威令いれいの行はれぬ乱雑なものであつたと見えますわい、要するにいづれも人物の挙動が野卑下劣で、其の事、其の人、其の趣にはまりかねました。』
〔坪内〕逍遙「明治座の『マーチヤント、オフ、ヴェニス』『歌舞伎』38号、明治36年7月）

注目してほしいのは文章中ほどの「着付」に関する批判である。逍遙ともあるうものが、シャイロックの着ているものまで一いち注文をつけるとは、少々細かすぎるのではないかと疑問に思うむきもあるかもしれないが、それは違う。その服装がシャイロックという人物の性格造型と深く関わる問題であるだけに、ことは重大である。本来が「貴族的」というシャイロックに「チャリネ（曲馬団）の道化」のような着物を着せたとあつては、原作者の意図を踏みにじることにもなりかねない。逍遙は、そこまで深く原作に立ち入って、シェイクスピア劇を演じなくてはならないと言っているのである。

シェイクスピア研究が進むにつれて、このように、シェイクスピア劇本来のあるべき姿を追求する姿勢が強まり、川上の沙翁劇に対しても、そうした観点から批評を述べる論者が増えてきた。たとえば、『文芸界』に合評を掲げた藤沢古雪や梅沢和軒などもそのような評者の一人で、彼らは、シャイロックとアントニオの懐いた宗教観の相違という観点から、川上

演劇の重大な欠陥を次のように指摘している。

《訳者は原作の骨子とも云ふべき基督教に關することを削除したと断られたが、此の訳者は二重の誤解をしてをるまいか。第一は前にも陳べた如く、シヤイロツクから見れば、猶太教は国家唯一の神聖な宗教なのだ、それを痛罵し陵辱する基督教徒たるアントニオに対しては、基督教徒なるが為めに悪らしいとの觀念が、深く深く骨髓にしみこんでゐるのだ。それにシヤイロツクを唯の高利貸の如くして、一二の改竄を加へたのは、小刀細工たるを免れぬ。借問す、人名は原文のまゝにして而も我國の人情に當箴めむとは、如何なる人情なりやと。》（藤沢古雪・梅沢和軒『ヴェニスの商人』合評『文芸界』2巻2号、明治36年8月）

アーノルド・ウエスカーの『商人』などにも通じる重要な視点が、早くもこの段階で日本の識者によつて提示されていることは、注目に値する。それに加えて、藤沢らは、この劇は本来が喜劇であるはずだが、シヤイロツクの運命が急転する法廷の場だけを取りあげて演じたのでは、哀れなユダヤ教徒の悲劇と誤解される懸念もあるという重要な指摘も行っている。シェイクスピア劇の奇抜な趣向のみに目を向けて、それを芝居や小説に仕組むという安易な姿勢に対する警鐘といえるだろう。

【特色・意義】

ここでも目につくのは興行主としての川上の手腕である。彼は、洋行中にその翻案劇を手がけて大いにあたりをとつた『ヴェニスの商人』の「法廷の場」を、高安月郊作「江戸城明渡」の二番目として舞台にのせた。一般の観客は、洋行帰りの川上の演じる「人肉質入裁

判」とはどんなものかと、関心を向けてみないではいられなかった。しかもそこには東京市養育院のチャリティー興行という大層な目的ももなっている。開演一時間ほど前から大勢の人が集まって、満場立錫の余地もないほどの大入りとなった。

一方、それを見物した専門家の評価はどうかというと、相変わらずの手厳しい批判が目につく。興行主としての成功と、上演者としての失敗。そのアンバランスがここでも川上演劇の特徴の一つとなっている。

しかし、彼ら専門家の側にも、それなりの弱点はあった。シェイクスピア劇の専門家たちは、この段階でまだ一作もその上演を手がけていない。逍遙が文芸協会を率いて帝国劇場で『ハムレット』を上演するのは明治44年5月のことで、川上の『ヴェニス商人』―「法廷の場」の上演よりも七、八年も後のことである。しかもその『ハムレット』に対する評価は、「片言隻句の末に至るまで悉く沙翁の云ふがまゝに無理な日本語を製造」した、という夏目漱石の言葉が象徴するように決して芳しいものではなかった。要するに、言うは易し行うは難しで、日本におけるシェイクスピア劇の上演は決して一筋縄ではいかないものがあった。

川上は、その難問にいち早く手を染めて、少なくともそれにとまなう問題点の一端を世間の目に曝すことになった。その意味においては、彼は、日本のシェイクスピア上演史上のパイオニアといってよく、その先駆的試みには一定の評価が与えられてしかるべきであろう。

六 ハムレット（山岸荷葉・土肥春曙翻案、明治36年11月川上音二郎一座初演）

【上演記録】

明治36年11月2日より15日間、東京の本郷座にて川上音二郎一座が初演。他に同時演目のない通し狂言として行われた。その後、京都明治座（明治37年10月2日より7日間）、神戸大黒座（明治37年10月20日より）、大阪春日座（明治37年11月10日）、大阪中座（明治37年11月12日）、博多教楽座（明治37年12月）等々で復演された。また、明治40年3月（〜4月）には東京三崎座で松本錦糸・岩井米花らが、同じく40年7月（〜8月）には東京真砂座において山崎長之輔らが演じている。

【脚本と配役】

脚本は川上音二郎の依頼を受けて山岸荷葉・土肥春曙が原作をもとに翻案。ハムレット役を演じた藤沢浅二郎の「ハムレットに就て」（『歌舞伎』43号）という一文によると、「此ハムレットを日本当時の狂言に引当て、翻案されたのは土肥、山岸の両君ですが、大概は荷葉さんが筆を執られたのでした」とあり、実質上の執筆者は山岸荷葉であったことがわかる。その翻案劇『ハムレット』が明治36年10月5日に東京の富山房から発行されるに際して、荷葉は翻案までの経緯とその内容を次のように語っている（同書「緒言」）。

《初め川上氏の依頼を以てものしたのは、即ちこゝに出版した『悲劇ハムレット』で、まづ形に於て十分の八九までを原作に則り、而も興行権を所有する川上音二郎氏の意見に拠つて其当時多少改作をしたものは是なので。その折は純然たる昼興行ものとして書いたのを、俄然本郷座に正劇派一座が、新式の夜興行を開演する事になつて弥この劇

を演ずる事決した為、時勢の影響と時間の短縮したとの二条件で、一度印刷に付した本書と、舞台の上に演ぜらるゝものとの間に、止むを得ざる削減と少からぬ相違を来すに及んだもので。《なほまた原作に於て最も金玉の文として、人口に膾炙し、はた大沙翁の最も技倆の現れて居る、長文句の独白をば、なるべく保存したい目的で、或はワキを使ひて、対話としたのも多いが中に、最も著名にして、而かも原作の大眼目たる、かの

To be, or not to be: that is the question:

の件のやうな所は、我が劇の生世話物としては、最も無理、最も不自然なる独白を、わざと憶面なく意識して本書には出して置いたが、上場するに当つては優人の考案次第、或は削減するか、はた全く省略して仕舞ふ事になるか、今はまだいづれとも期しかねるので。》

これをみてもわかるとおり、本劇は、背景を完全に日本の現代(明治時代)に置き換えた、いわゆる「生世話物」であった。場割は「葉村邸年丸居間」に始まり「葉村邸奥庭撃剣会」に終わる五幕九場もの。文中にも記されているように、昼興行から夜興行に変更され、時間が短縮された等の理由から、荷葉の翻案(『沙翁悲劇』ハムレット)明治36年、富山房刊)と本郷座の上演内容とは多少の相違がみられる。その最も顕著な違いの一つは、葉村年丸(ハムレット)の「独白」にある。荷葉はそれができるだけ「保存」するつもりで、「対話」や「意識」の形に変えて残しておいたが、実際上演にあつたつてすべて省略されてしまった。彼はそれ

が心残りであったのか、明治40年7月31日から東京真砂座において山崎長之輔らが同劇を上演するにあたって、その「独白」ひしりせりふを復活させている。そのことについて、荷葉は、「真砂座の『ハムレット』という文章のなで次のように語っている。

《今度真砂座では伊井丸出しの山崎長之輔が年丸に扮する事とて、師匠が独白をすらすらと文釣る優あやっであるから、この優も難なくして退けるであらうと信じて、かの大沙翁の有名の句 “*To be, or not to be*” の一くさりを、その当時富山房発行の分のみ出して、舞台で全く抜き来たものを、今度は初めて挿入さしいれる事にした。

此期に及んでは、生か死かの唯二つ。逆境にたつて苦んでも、生きて居るが幸か。痛たいのを一思ひに、死ぬのが果して不幸でないか。死ぬのは……眠る事だ、と云へば、夫れまでだが、死んで、眠つて凡ての苦が忘られるならばそりや有り難い。「中略」

大哲理の含まれて居る大文字を、このやうに浅薄に訳し退けて仕舞つては仕方もないが、今度この独白を入れたについて、特に座付の画家野村氏を煩はして、葉村家の奥庭の樹蔭にして、喬木の林の蔭から、後段に折枝が投身する古池を見せて、年丸はこの大木にもたれて独り煩悶の末、かの長白ながせりふを列ねる事にしたのであるが、存外にこれが為に舞台が引立つて、よく見えるやうになつたのは、一に俳優が研究の功の著しく現れたものであらう。》（「山岸」荷葉「真砂座のハムレット」『歌舞伎』89号、明治40年9月）

川上一座が演じた『ハムレット』ではこうした独白は一切省かれて、ただ原作の「筋を見せると云ふ事を以て満足」した（松生「改良せる芝居」『萬朝報』明治36年11月9日）。ちなみ

に、文中のハムレットの独白と富山房発行の『沙翁ハムレット』の独白を比較すると、冒頭の一文が「第一、生きて居るか、死なうかといふ事を考へる」とあるのを「此期に及んでは、生か死かの唯二つ」と改められて、それなりの改良点が見られるが、だいたいは前文を踏襲したものとなっている。

そのほか登場人物の名前やそれぞれの幕の場割等も大分改められた点があるが、それについては『沙翁ハムレット』の巻頭に「場割の異同」「登場人名の対照」として、シェイクスピアの原作と荷葉の翻案と本郷座の台本における「異同」が一覧表として掲げてある。たとえば、ハムレットの名前が荷葉の翻案では大村照麿、本郷座の台本では葉村年丸、というように変更されている。

本郷座における初演のときの配役を記すと、葉村公爵の亡霊（先王ハムレット）・川上音二郎、葉村年丸（ハムレット）・藤沢浅二郎、葉村蔵人（クロードイアス）・川上音二郎、葉村公爵夫人（ガートルード）・石田信夫、堀尾直之進（ポロニアス）・福井茂兵衛、堀尾令橘（レアーティーズ）・佐藤蔵三、堀尾折枝（オフィーリア）・川上貞奴、原庄次（ホレイシオ）・藤川岩之助、など。

なお、関西公演の際には、葉村年丸（ハムレット）を川上音二郎、葉村公爵の亡霊を山本嘉一、葉村蔵人を木村周平、葉村公爵夫人を守住月華が演ずるなど、俳優に多少の変更が見られた。上に掲げた山岸荷葉の「真砂座のハムレット」という文章には、川上一座の本郷座の初演、同じく関西公演、さらには松本錦糸らの三崎座の公演、山崎長之助らの真砂座の公

演、とそれぞれの公演における俳優の一覧表が掲げてある。

【上演者の意図】 本劇における上演者の意図は、これを翻訳劇ではなく翻案劇として上演している点に端的に現れている。要するに、川上は、九ヶ月前の「オセロ」の時と同じように、西洋演劇を知らない一般観客の注目を引くことにねらいを定めて、シェイクスピア劇を忠実に舞台上に再現するということにはあまり重きをおかなかった。換言すると、『ハムレット』というのは名ばかりで、その「呼び声」のもとに、いかに興行的な成功を収めるかということに川上の狙いがおかれていた。

しかし、そうした興行者の意図とは別に、実際にそれを演じようとする俳優たちの間には、シェイクスピアの原本か、あるいは一般観客のための翻案劇か、どちらにねらいを定めて役作りをしていけばいいのか、それなりの葛藤がみられた。

たとえば、本郷座の初演に際してハムレット役を任された藤沢浅二郎は、最初シェイクスピアの原本に即してそれを演じようとして、ハムレットの「性根」について考えてみた。彼は本当に狂っていたのか、それともそれを装っていただけなのか、どうしてもそれがわからぬ。そこで、島華水、姉崎嘲風、戸張竹風、藤代禎輔といった当時を代表する文学者たちに聞いてみた。しかし、返ってきた答えは、「学者間でも種々の見解があつて今以て一定しない」というような一向に要領をえないものであった。

困り果てた藤沢は、結局自分はどう演じたらいいのかと、彼らに尋ねる。それに対する彼らの答えは、「天才の人は狂まやに近いので、その性質が多方面だから、それを土台にして余り

考へ過ぎないで、自分の理想通の年丸でやつた方が好からう」というものであった（藤沢浅二郎「ハムレットに就て」『歌舞伎』43号）。しかし、これではハムレットの役は演じられない。そもそも、「その天才の人を表すのが難しい」のだ。しかも、日本人と西洋人では性格や感情の表現方法がまるで違う。西洋人の「天才」の性格を日本人が演ずるといふのはほとんど不可能にも等しいことではないか。

そこで開場直前になって、今度は、三木竹二に意見を聞いてみた。三木の答えは、「翻案なら何処迄も葉村年丸で演なければ茶番になる」というものであった。脚本を手がけた荷葉の意見も同様な意見であったことから、藤沢は「沙翁のハムレット気を離れ、公爵の若殿で、日本在来の偽狂人（ありきたりにせきがひ）になつて演じ」ということに最終的に落ち着いたのである（藤沢浅次郎「ハムレットに就て」）。

結局、川上の定めた「翻案」「世話物」という路線がすべての方向を決定し、一俳優の力でその方向を変えることなどとうていできなかつたというのが実状であろう。

【観客の反応】 「翻案」と「世話物」、観客の劇評もこの二点を中心に展開される。だいたい批判的な感想が多く、たとえば、「川上はいつも時代を世話でゆき」という冷やかし混じりの川柳を引くものもあれば（藤沢古雪「京都に於ける川上の『ハムレット』評」『歌舞伎』55号）、「翻案」「世話物」なるがゆえの限界を筋道立てて説くものもある。その代表例に、『萬朝報』に掲載された次のような批評がある。

「ハムレットの狂気は、贗であるか、本物か、或ひいは亦単に天才の人凡庸と其質を同

じうしないものかなど、云ふ議論さへ未だに乾^ひない位なもので、是を日本に、殊^{こと}に世話物に翻訳すると云ふ事は殆んど不可能の事業と云はねばならぬ。……それで何故^{なぜ}純世話物に翻案されたかと云ふ事になるとそれには、対川上の種々なる歴史があるらしく其にたゞ原作の倂^{おもかけ}——と云ふよりは筋を見せると云ふ事を以て満足された容子^{ようす}である、その為^{ため}に千古の疑問として多くの学者の頭脳^{あたま}を悩ましたハムレットもたゞ作^{しよせ}狂^{きちがひ}となつて何の変哲もないものとなり、沙翁が人世の達観^{たしな}も深き哲理の嗜^{たしな}みも少しも宿らないものとなつた。》(松生「改良せる芝居(本郷座/の川上)下」『萬朝報』明治36年11月9日)

評者の批判はこれだけにとどまらない。今回の芝居に、たとえシェイクスピア劇にみられる「達観」や「哲理」が備わっていたとしても、一般の観客には何のことかさっぱり「解らな」いし、川上一座の俳優にとつても、ますます「手のつけられぬ」ものになつたらうと、観客や俳優に対する批判も忘れない。そして、そのような観客の質から判断すれば、今回のような「稍^やや気の薄いハムレットの方が口触りが好いかも知れぬ」という少々皮肉に満ちた結論を導き出している。要するに、川上も川上ならば、観客も観客、所詮シェイクスピアの「哲理」を取り除いた、疑似『ハムレット』のほうが彼らの好みには似合っているというのである。ただし、評者は、『ハムレット』という原作を全く離れてみるならば、これはこれでなかなか「面白い芝居と云つてよさそうだ」と、その筋書きの妙には一定の評価を与えている。

このように、川上一座の演じた『ハムレット』は、内容の点ではとくに強調しなければな

らないことはない。しかし内容以外のことで、一つ、どうしてもここで触れておかなければならぬ重要な問題がある。それは、川上がこの劇を上演するに当たって、本郷座と五箇条からなる契約を結んだことである。その詳細を記すと、第一に、今回の『ハムレット』の上演は一般の人々が見物できるように夜興行とする、第二に、チケットを一定の金額におさへ、下足代等付随的な料金は請求しない、第三に、場内での飲食を禁止する、第四に、終了時間が遅くなることから観客用の車券を発売する、第五に、舞台の道具立てを洋画家に依頼する、というものであった。

現在の観劇の習慣からすればいずれも当然と思われることばかりであるが、下足代・座布団代、さらには御茶屋の弁当代といった伝統的な観劇習慣に親しんできた人々には、これは大変な変革と思われたに違いない。第一、開幕時間が夕方五時三十分というのも当時としては異例のことであった。大体は、午後一時から四時ぐらいまでというのが当時の一般的な上演時間で、前回川上が「オセロ」を上演したときも、午後一時三十分の開演となっていた。いきおい、従来の観劇方法に馴れ親しんだ人々は劇場から足が遠のくということになる。川上にとつてはそこがねらい目で、彼は、この芝居において客の中身を一新させようと計画していたのである。そのことに関連して、当時、東京帝国大学の英文科に在籍した金子健二は、次のような興味深い観劇記録を日記に書き残している。

《明治三十六年》十一月二日（月）晴、冷、午前は夏目先生の講義二時間、午後はロイ

ド先生の講義二時間あり。そしてそれが終ると直ぐ井上哲次郎先生の『東洋哲学』が日

没迄つゞいた。誠に無茶な教授時間なり。講義の終るのを待つて簡単な夕食をすまし、直ちに本郷座へ川上音二郎及貞奴の「ハムレット」演劇を見物にゆく。歌舞伎劇場に對立して、新劇樹立の宣言の下に西洋演劇の上演を試み、その鑑賞者の標的を学徒及文化人に措いた結果、凡ゆる点に於て大改良を企図し、差当り下足料其他の伝統的陋習を根本的に改めた為、未だこういった訓練に慣らされてゐない今夜の見物客は徒らにまごつくばかりであつた。入場客は大半、大学生、女学生の新人、教員、学者、ジャーナリスト、金持ちの若旦那夫婦といった風の人々であつて、老人株の者は殆んど一名も居らなかつた。入口は、是等の健康な肉体の持主である上に、英国人式の紳士道の修養が全く欠けてゐる人々が、力づくで我れがちに入場しようとするので、山賊の大群が一時に殺到したやうな修羅の巷を現した。中には、乱暴にも前に立つてゐる人々の頭をはらばひして入口に迫る者すらあつた。私達数名のグループは人波に押されながら、ともかく恙なく席につく事が出来た。生まれて初めてシェークスピアの傑作を芝居で見るのだから、そして特に英文学を研究しようと志してゐる私達であるから、これでも一かどの演劇批評家であるといふ「坊ちゃん」らしい気位で観覧席におさまつたのである。ハムレットの亡父が青山墓地に幽霊の姿よろしく現はれて来て、その昔シェークスピア自身「怨めしや」の言葉を吐くあたりは、誠に感傷的の気分をそゝるに十分なものがあつた。しかし、ハムレットの母の出来栄えは非常に悪かつた。それから、私の同伴者の一人が余り文芸

趣味を持つてゐなかつた為か、可憐な乙女オフェリアが既に狂人となつて全身で花をつゝみながら、ものさびしげな口調で次の如くにうたひながらステージに現はれて来るのを見て、声を出して不謹慎にも笑つたから、私は彼に「笑ふどころの場面ではないぢやないか、泣いて見るべき深刻なシーンだよ」と注意した……「中略」恰うど、私達が夏目先生から『マクベス』の講義を聴いてゐる時に、ともかくシェークスピア劇を川上一座で日本式に上演してくれたのは私達英文科の学生に大きな幸福であつた。私のクラスの者は沢山見物に来てゐた。私はこれ程迄に知識層の、しかも、若い学徒が群を成して観劇した例を今迄見たことはなかつた。十一時過ぎ芝居が終つた。》（金子健二『人間漱石』協同出版、一九五六年四月）

ここで注目してほしいのは『ハムレット』見物に集まつた人々の顔ぶれである。来場者のターゲットを「学徒及文化人」と定めた結果、観客の大半は「大学生、女学生の新人、教員、学者、ジャーナリスト、金持ちの若旦那夫婦」が占め、「老人株の者」はほとんど一人もいないという現象がみられた。要するに、そこに集まつたのは新しい演劇運動を展開する上で欠かせない新しい観客である。「私はこれ程迄に知識層の、しかも、若い学徒が群を成して観劇した例を今迄見たことはなかつた」という金子の証言が示すように、これは日本の演劇界にとつて革命ともいえる大きな変革であつた。

この観客層の一新は、日本の近代演劇の質を向上させる上で、欠かすことのできない重要なポイントであつた。ここに集つた若い学徒が、今日の『ハムレット』はここが好かつた、

あそこが悪かったと感想を述べあうその声が、やがては大きなうねりとなって、演出家や脚本家、俳優の仕事そのものに大きな影響を及ぼしていく。上演者と観客が一体となって芝居を創り上げるといった環境づくりの第一歩がようやくここに踏み出されようとしていたのである。

川上は、若い学徒がより頻繁に劇場に足を向けてくれるような諸々の条件整備を行うことによつて、そうした環境づくりの先頭に立とうとしたのである。川上の『ハムレット』公演における最大の意義はその点にあり、それと比べると、彼の行った舞台上の改革、たとえば、一幕目の青山墓地の背景を精巧リアルな洋画に変えて、そこに最新の電気を当てて演出効果をねらうというような改革は、単なる些末な改革にすぎなかった。

【特色・意義】

本劇上演の一番の注目はそうした舞台外の改革にあったが、ここでは、一つ、舞台内の事柄に焦点を向けて、その特色である翻案劇ということについて考えてみることにしよう。川上の芝居は『オセロ』にしても『ハムレット』にしても「翻案」「世話物」ということでしばしば批判の対象とされてきた。シェイクスピアの最高傑作を、生活も習慣も異なる日本の状況に置き換えてしまったのでは、ただ原作の「おもかげ」、あるいは、そのあらずじを伝えるだけの「氣」の抜けた『ハムレット』になってしまう、というのが先に掲げた批判の要旨であった。たしかに、川上の演じたシェイクスピア劇に対する批評としては、当をえた批評といえるだろう。

では、川上の失敗はそれを翻案劇としたことであつたのかというと、必ずしもそうではな

い。たしかに、シェイクスピアの原作を可能な限り忠実に舞台上に再現するという立場からすると、翻案劇というのはその立場を意図的に踏みはずそうとするものであり、真の意味でシェイクスピア劇とはいいがたい。したがって、それを上演することに対する評価も低いということになる。

しかし、それはあくまでも、シェイクスピアの原作に忠実かどうかということを基準にした場合の評価であって、必ずしも劇そのものに対する評価とはいえない。日本の舞台にかけられた西洋演劇の評価を試みる場合、とくに、時代背景も使われている言語もまったく異なるシェイクスピア劇の上演の評価を試みる場合、抛りどころとすべき評価の基準は必ずしも一つに限定される必要はないはずだ。たとえば、明治の日本人にとって最も面白い、最も有意義なシェイクスピア劇とはなにかというような観点が当然あってしかるべきである。そうした観点からシェイクスピア劇を考えてみるならば、原文を一字一句忠実に再現したシェイクスピア劇よりは、むしろ翻案劇のほうが当時の人々にはより訴えかけるところが多かったという見方もできるのではないか。

同じことは、今日演じられているシェイクスピア劇に関してもいえるだろう。たとえば、アーノルド・ウェズカーは、ユダヤ人という視点に立って、『ヴェニス商人』の改作を試みた。そこに描かれているのは陰險・強欲なシャイロックではなく、二言目にはタルムードの教えを引き合いに出す敬虔なユダヤ教徒としてのシャイロックである。あるいは、黒沢明は映画『蜘蛛巣城』において、野心ゆえに揺れ動くマクベス夫妻の心の裡を、日本の伝統芸

能である能樂の所作と響きを使って表現しようと試みた。ともすれば、西洋芝居の理屈っぽさと冗漫さに食傷気味になっていた日本人にとって、その所作や響きは心に強く訴えるものとなった。それは、いつてみれば、シェイクスピア劇とわれわれの間に介在する時代のズレ、言語のズレ、国民性・民族性のズレを埋め合わせて、根底に存在する人間観察のエッセンスを今の世に再現しようとする試みである。その核心にはわれわれ現代人にとってシェイクスピア劇とは何かという問いかけがある。その問いかけがあるからこそ、発表から数百年を経た今日の日本においても、シェイクスピア劇が一向に色あせることなくわれわれの心に強く訴えかけるものとなっているのだろう。

そのような観点に立つて川上の演劇をふりかえるならば、彼の失敗は、翻案劇を選択したことによる失敗というよりは、その翻案劇に託すべき精神なり、思想なりをなおざりにしたことによる失敗と考える方が、より真実に近いように思われる。いわば仏を作って魂を入れ忘れたというわけだ。それを、宇田川文海が『ヴェニス商人』の翻案劇に用いた角書きの言葉を使って表現するならば、「趣向は沙士比阿の肉一斤／文章は柳亭種彦の正本製」とあるうちの、前段の「趣向は沙士比阿の肉一斤」の部分だけが存在して、後段の「文章は柳亭種彦の正本製」という翻案劇本来の創造的部分が欠けているということになる。そこには、当然、川上がシェイクスピア劇から掴み取った思想のエッセンスなり、あるいは、明治の観客に伝えたいメッセージなり、なにかつけ加える工夫があつてしかるべきであつた。川上は、そうした異文化摂取の上で欠かせない創造的営為を一切怠つて、ただシェイクスピアの筋書

きだけを明治の時代に移し換えることに終始した。そこに、川上演劇の物足りなさがあり、演劇人としての川上の限界があつた。

七 ロメオ、エンド、ジュリエット（小山内薫翻案、明治37年11月伊井荃峰一座初演）

【上演記録】

明治37年11月5日より東京の真砂座において伊井荃峰一座が初演。その後、京都明治座において藤間小次郎一座が再演（明治38年4月）。再演はこのときの一度だけであつた。

【脚本と配役】

脚本は、小山内撫子（薫）が口述し鈴木春浦が筆記したもので、『歌舞伎』55号に「附録」として掲載されている。登場人物の名は、モンタギューが元田伯爵、キャピュレットが狩野伯爵、ロメオは元田糸雄くめお、ジュリエットは狩野伯令嬢百合枝、ローレンスは家庭教師ロオレンスと変更されている。ところどころに場面やせりふの省略がみられるが、一応原文にもとづく「意訳」ないしは「逐次訳」であつた。そのことについて、小山内自身、次のように語っている。

《唯原作の人名を日本の名に直せしと、原作の場面を省略致し候と、原作の台詞の大部分を省略いたし候までにて、小生の作りし台詞は三四のみ、他は悉く原作の文を意識若くは逐字訳致し候次第に候。試みに小生の省略致し候場面を挙げれば、第一幕にて第四景、第二幕にて第四景、第三幕にて第三、第四景、第四幕にて第二、第四景、第五幕に

て第二景に有之候。……人物の出入りは一に原作に従ひ申し候》(「ロメオ」劇の摘訳者

「劇評家諸先生に申上候」『歌舞伎』56号、明治37年12月)

真砂座で伊井蓉峰一座が上演したときの配役を記すと、元田伯爵を嵐璃宗、狩野伯爵を大谷馬十、元田糸雄を伊井蓉峰、狩野伯令嬢百合枝を関清見、家庭教師のロオレンスを水野好美、がそれぞれ演じている。

【観客の反応】

脚本を手がけた小山内薫は、このときはまだ弱冠二十四歳の若者であった。その年(明治37年)伊井蓉峰の依頼を受けて、『サフォー』(ドーデ作)や『ロミオとジュリエット』を翻訳し、演出を行ったのが、彼の脚本家・演出家としての出発となった。『ロミオとジュリエット』については、脚本が完成してから舞台にかけられるまでの日数が少なく、そここちに不備な点が散見される。そのことが原因で、世の劇評家達から酷評を浴びせられることになったが、小山内が編集委員をつとめる『帝国文学』の記者は、その辺の事情を同情を込めて次のように伝えている。

《ほんの筋だけ教へると云ふので口述した摘訳の筆記を座付の作者が直すだけの勇氣が無く、訳者が直すだけの時日が無かつたために、其俣演ずる事になつたのは寧ろ訳者の不幸だ。然し何もこんな事で名をなさうとする訳者でもあるまいから、別に不幸と云ふ程の事もあるまいか。此間の事情を知らぬでも無いらしい劇評家達が名を大沙翁に借りて此修養中の訳者を罵つたのは残酷だ。

脚本の悪かつたのは無論として、俳優の技芸が至らなかつたために、大分此狂言はぶ

ち毀されて了つた。そりやア本郷などに比べると下廻りまで研究を^{ゆるが}忽せにしない此座の事であるから、形に於ては総て可い、仕草に於ては先づ申分が無い、然し研究の足らなかつたのは台詞廻しだ。百合枝に扮する関、最も此欠点ありで、いくら直訳的の台詞にしてからが、もう少し趣がつけられさうなものだつた、もう少し情があらはれさうなものだつた。伊井の糸夫でも多少此弊は免かれなかつた。然しロオレンスの家で苦悶する処、調布の詫住居で、多蔵に百合枝の死を聞いてから後の悲嘆などは流石に聴き処、見どころがあつた。墓場は仕草に於て、台詞に於て、共に大成功と云つて可い。水野のロオレンスは外国人でして居らなかつたのが第一の欠点、糸夫、百合枝、に対して老人らしい細かい心配をあらはさなかつたのが第二の欠点、従つて百合枝糸夫に対する愛情の義理一遍に見えたのが第三の欠点〔後略〕（『真砂座の『ロメオ、エンド、ジュリエット』』

『帝国文学』10巻12号、明治37年12月）

芝居は翻案、世話物でありながら、台詞だけが欧文直訳体となつていたために、役者の台詞回しも、その不調和を反映して、大分ごこちないものとなつたようだ。そこに世の劇評家のつけ入るすぎがあつた。しかし、一方で、この『ロミオとジュリエット』という作品には、初めてそれを見物する者が筋をたどろうとするとき、どうしても理解できない不自然な部分が含まれている。上に掲げた『帝国文学』の記者は、今回の上演が不評に終わった原因の一端はその辺にもあるのではないかということ指摘している。

《全体から見て無理な処は沢山ある。秘密結婚一件も、睡眠薬一件も、墓場の掘り出し

一件もみんな無理と云へば無理だ。然し全体シェイクスピアの狂言を日本にして演らうと云ふのが既に無理なのだから、こゝが無理だ、あそこが無理だと云ふ人の方が無理だ。たとひ舞台を伊太利にし、衣裳風俗をも伊太利にし、台詞を沙翁の原作通り英語で云つて演つて見てからが、無理は沢山あるのだ。たとひ自分を愛して呉れなかつたとは云へ、一種の幽鬱病にかゝる迄恋ひ慕つて居たロザリンを捨て、一夜の会見、俄かにジュリエットを恋ふるに至ると云ふロメオの心持が先づ解り兼ねる、ジュリエットが睡眠薬で倒れると親たる者が医者にもかけないで葬つて了ふ、これも無理だ。斯う云ふ無理はいくら挙げてもキリが無い。》(同上)

上演がうまくいかないのは、単に俳優の演技のまずさや脚本のつたなさにあるのではなく、シェイクスピアの劇そのものに内在する無理な筋立てにも一因がある。一見、小山内の肩を持つあまりの暴論のようにも見える批評だが、ここには、日本のシェイクスピア劇を上演する者が真剣に考えてみなければならぬ重要な問題が含まれている。それを、一言で言うならば、現代に生きるわれわれにとつてシェイクスピア劇の上演というのは、一体どれほどの意味をもつのかという問題である。

たしかに、シェイクスピアの作品に描かれている人物には、いつの世にも当てはまる普遍性を備えた人物が少なくない。そのことは間違いないとしても、それを表現する方法や背後の思想はどうかとなると、必ずしも現代人にとって意味のあるものとはばかりはいえないだろう。

それについては、高安月郊が「西洋劇に就て」(『歌舞伎』一三三三号)という文章のなかで、こんな指摘を行っている。すなわち、シェイクスピアの劇というのは、「人物の性情は普遍的であるが、其思想が十九世紀来の人から見ると単純である。最複雑なハムレットすら今から見ると、殊に悲観では長い歴史と宗教を持つてゐる東洋人から見ると浅薄である。其外も近代人程自意識が強くない。情愛も熱烈の妙はあるが、それも普通の人情で、一も精神的で無い。これは其時代思想との関係からであるが、今の人には飽き足ら」ない、と。

ではどうすればその「飽き足ら」なさを克服できるのか。その一つの方法として、月郊は、シェイクスピアの作品の中でも「十分に吟味して、比較的今に近い、無理の少ない物を、厳選せねばならぬ」ということを言っている。しかし、その一方で、「どうも昔の作は肝心の思想の根柢が自在で無いから、今の人の心の底に撤せぬので困る」とも述べている。そこへいくと「矢張イブセン以来の新作である」といって、心をシェイクスピア劇から現代演劇へと移そうとしているのである。

この月郊の文章が発表されたのは明治44年7月のことで、小山内薫の『ロメオ、エンド、ジュリエット』の上演からは七年近くが経過していた。月郊の考えは、その七年間に日本の新劇人の間に起こった意識の変化を代弁するものとして、無視できない考えといえるだろう。彼らは、日本における西洋演劇紹介のあり方を模索する中で、はつきりと今後の新劇運動の目指すべき方向を見いだしはじめたのである。

【特色・意義】

『ロメオ、エンド、ジュリエット』を上演した当時の小山内薫というのは、ちょうど、

日本の新劇界がそうした大きな転換期を迎えようとする分岐点に立っていた。その試みは失敗に終わったが、新劇運動の未来を担う若きホープがここでシェイクスピア劇を選択したということには、初期の演劇界の潮流の上からみると、見逃すことのできない重要な意味が含まれている。小山内は、これを発表した後、島崎藤村、田山花袋、岩野泡鳴、正宗白鳥らと「イブセン会」を結成（明治40年2月）し、新しい演劇のあり方を求めてイブセンその他のヨーロッパ現代劇へと向かっていく。つまり、小山内の『ロメオ、エンド、ジュリエット』というのは、シェイクスピア劇によつてはじまった日本の新劇運動が、イブセンやメーテルリンクなど西洋の現代演劇へとウィングを拡大していくちょうどその転換点に位置する作品であつたということになる。言い換えると、それは、当時の新劇運動がシェイクスピア劇によつてはじまり、シェイクスピア劇を日本の舞台に再現することの限界を見極めるなかからその重要な転換が図られるという初期の新劇界の一つの流れをたどる上で、欠かすことのできない重要な資料ということができるのである。

初期の新劇運動は、この小山内薫の動きのほかにもう一つ、当時の演劇界をリードした坪内逍遙が、明治44年5月に帝国劇場で『ハムレット』を上演する前後の流れを追うことによつて、さらにはつきりとその輪郭を捉えることが可能となる。そこには文芸協会の結成と改組、さらには決裂・解散という一連の組織の離合集散劇が関係し、背後に坪内逍遙・土肥春曙らに対する島村抱月・松井須磨子などの新劇実践上の考え方や思想上の対立が絡んで、さらにダイナミックな新劇運動の潮流が形成されていく。抱月や須磨子などの個性あふれる人

物が繰り広げる人間ドラマは、それ自体、彼らが上演するノラやマグダの芝居にも劣らない魅力あふれる内面のドラマとなつて人々の心を捉えていく。

小山内薫の『ロメオ、エンド、ジュリエット』が発表された明治37年11月以降、坪内逍遙の『ハムレット』（帝國劇場）が上演される明治44年5月までの間に、シエイクスピア劇はさらに十篇近く主要な作品が上演されているが、ここでは紙数の都合もあり、すぐにその坪内逍遙の『ハムレット』の上演を取りあげて、小山内薫の『ロメオ、エンド、ジュリエット』以降の日本における新劇運動の潮流を検証してみることにする。

八 ハムレット（坪内逍遙訳・指導）

文芸協会は、明治三十九年一月の結成以来、坪内逍遙の指導のもとに演劇の実践的研究に力を注ぎ、第一回「演芸部大会」として「□ニスの商人」「桐一葉」「常闇」（明治39年11月）を東京の歌舞伎座において上演した。それが好評で、興行的にもある程度成功を収めたことから、翌明治四十年十一月、第二回「演芸大会」として、東京の本郷座で「大極殿」「ハムレット」「新曲浦島」の公演を行う。このとき取りあげられた「ハムレット」の脚本は、坪内逍遙の翻訳にもとづくもので、これが『ハムレット』の翻訳劇の上演として日本で最初のものとなった（前述した川上の『ハムレット』は時代を日本の明治に移した翻案劇）。

文芸協会は、こうした「演芸大会」における経験をふまえ、明治四十二年五月、文芸協会内に演劇研究科（修了年限二年）を開設し専門の演劇研究生の養成に当たるなど俳優の充実を図った後に、明治四十四年五月、東京の帝国劇場で再度『ハムレット』を上演する。この本郷座の試演と帝国劇場の公演という二度にわたる『ハムレット』劇の上演は、明治のシェイクスピア演劇史上の頂点に位置するものであると同時に、初期の新劇運動の流れを大きく変えるきわめて重要な上演であった。

ここでは双方の上演までの経緯や問題点、さらにはその相違点がはつきりわかるように、さらに、その上演と連動する形で起こった背後の組織や人の動きが捕捉できるように、二つの上演を分けて別個にそれぞれの内容を検証してみることにする。

(一) 明治40年11月の試演

【上演記録】 明治40年11月22日から25日まで、東京の本郷座において上演（一番目が「大極殿」、二番

目が「ハムレット」、三番目が「新曲浦島」）。

【脚本と配役】 脚本は坪内逍遙の手になるもので全体を三幕ほどにまとめてある。配役はハムレットを

土肥春曙、クロードイアスを大鳥居古城、ガートルウードを水口薇陽、オフィーリアを伊東梅子、ポローニアスを東儀鉄笛、レーアティーズを佐々素影、ホレーシオを水口松湖がそれぞれ演じている。

【観客の反応】 前述したように、原作に依拠する『ハムレット』の翻訳劇としては、この明治40年の本

郷座の上演が日本で最初のものとなったが、その出来栄は必ずしも良好とはいえなかつた。その原因は、『帝国文学』に掲載された「合評」（明治40年12月）によると、第一に、俳優の芸が未熟であつたこと、第二に、脚本の言葉が耳を通して伝達される日本語として精練さを欠いていたこと、の二点にあつた。

まず第一の点に関していうと、『ハムレット』の演技で真に評価に値するのは、「春曙のハムレット、これに次いでは蕪陽の王妃位なもので、その他は皆碌々見るに足るものがなかつた」と手厳しい批評がみえる（『梨園雜観』『帝国文学』13巻12号）。それもそのはずで、これを演じた俳優達は他にそれぞれ仕事や目的を有する、まったくの素人であつた。そのことに関し、ハムレット役を引き受けた土肥春曙は「ハムレット苦心談」という文章のなかで、次のようなことを述べている。

「逍遙」先生の指導を受けて、私共は初めてハムレット劇を演ずる端緒、いはゞまア方法を得たわけなのだ。方法といふのは、ハムレットの性格はどうか、つまりどういふ風な所を覗のぞつてその性格を演じたらば宜しいかと云ふことや、その他言葉の云廻し、動作、表情などに就て、これまで先生の研究せられた所に拠つて万事指導を仰いだ結果、去年の夏頃からポツポツ、一幕翻訳出来れば一幕、二幕出来れば二幕といふ具合に、稽古に取掛かつた次第である。尤も稽古といつても他に職業のある片手間でやるのだから、毎日ではできない。余暇を竊ぬすんでは、初めの間は毎週二回ぐらゐづゝ、夜牛込の清風亭に会してやる。その頃の台詞廻しは稽古にばかり時間を費して居た。けれども一回僅か二

三時間稽古であるに係らず、仲間の者は例の片手間連ばかりだから、或は差支へを生ずるもの、或は帰国するもの、旅行するもの、病気になるもの、それから其と故障が出て来て、全体が満足に揃つたことは数へるくらゐしか無い。これで見ても、職業の片手間にやるのは、仲々の勉強と熱心とが必要であることを益々切実に感じたのである。》(土肥春曙「ハムレット苦心談」『文章世界』3巻1号、明治41年1月)

これでは実際の舞台上の演技もうまくいくはずはない。この「ハムレット」劇の欠陥の一つが土肥を除く俳優の演技のまずさにあつたことは衆目の一致するところで、「春曙氏を除いては、別にこれと云ふ程の手並みを現はしたものがなかつたのは失望した」(岩野泡鳴『読売新聞』評)、「ハムレットを除いて他の諸氏の役は頗る振はなかつた」(我凡『二六新聞』評)と大方の評者が同じ感想を述べている。やはり、専門の新劇俳優を養成する何らかの方策が必要とされるころであつた。

それでは、第二の問題点である脚本については、どういうことが問題となつていたのか。先ほどあげた『帝国文学』の「合評」をみると、ある評者は、そこで使われる言葉が「ぢやわい」「くりやれ」などの狂言口調と「何々すべう思ひつるに」などの古語がいかにも不調和で耳障りに聞こえたと述べている。また別の評者は、その脚本をさらに詳しく分析して、次のような問題点を指摘している。

《坪内氏の訳は流石にお手に入つたものなれど、舞台の上へ乗つたのを見て、深く不足に感ずるのは、あまりに言葉がむずかしくて、唯聞いて居たばかりでは意味不明な個所

が随分あつて、そのために痛切な感じを観者に与へかねはせぬかと疑われることである。それから「なさしめ」などといふ能狂言から来たらしい言葉づかひがひどく耳についた。最後に今一つ特に自分の感興を殺いだのは、オフェリアの変死をその兄に告ぐる王妃の言葉に、「斜に生ふる青柳が、白い葉裏を河水の鏡に映す岸近う、芝蘭の花や毛萼、さては雛菊、いらぐさの花のかづらをいたゞいて、狂ひあこがれ来やつたが、それを懸けうと柳の枝に、攀づれば枝の無情くも、折れて其身は花もろともに、しばしたゞよふ水の面、我が最期ともしらぬげに、人魚処女のそれならで、歌ふ小唄の幾くさり、袖も裳袖も見る内に、重り重りて底深う、声も骸も沈んだわいなうー」といふ、馬鹿に花やかな、長たらしい言葉である。如何に原文のまゝといつても、こんなところまで原文のまゝに訳する必要があるだらうか、沙翁時代の人と、現代の人とは思想が違ふ、かゝる文句は当時の人には耳ざわりでなかつたかもしれないが、現代の聴衆には、痛切な感情をあたへかねる。》（「梨園雜観／文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』明治40年12月）

以上の要旨を簡単にまとめると、①言葉が難しく聞いていただけでは不明な点がある、②ところどころに能狂言に由来すると思われる言葉が混入してひどく耳障りである、③原文に忠実でありすぎるために、かえつて現代人の感興を殺いでしまう場面がある、という三点である。最後の③については、『早稲田文学』に掲載された翻訳でその場面を確認すると、レアーティーズが「なに、水死いたせしとや、してしてそれは何処にて」とせき込んで問いただすのを受けて、「斜に生ふる青柳が……」以下の台詞が挿入されているもので、たしか

に評者の指摘するように「馬鹿に花やかな、長たらしい言葉」が、オフィーリアの訃報に接した兄の切迫した気持ちと調和しない。ここは原文の大意のみをとって、もっと「痛切な言葉に改めたらよからう」と評者はいうのである。

要するに、一つには、俳優の演技が未熟であったために、また一つには、脚本の内容に十分精練されていない部分があったために、この「ハムレット」試演は、原作の『精神』を十分伝へる」ところまではいかなかったというのが、大方の一致した見解といえるだろう。とはいうものの、興行的には「初日満員の盛況」(『日々新聞』)になるなど、必ずしも失敗というわけではなかった。道具も、「間にあはせものが少なくないとのことわりがあつたにも拘らず、我等の目にはよくもあれ程にそろへられたものだと思はれ」るほど立派なものであつた(『帝国文学』「合評」)。逍遙にとつて、この「ハムレット」の試演は、次の本格的な公演につなげていくための一つのステップとして、それなりに意味のあるものであつたといふことができるだろう。

(二) 明治44年5月演劇研究所第一回卒業公演

【上演記録】 「文芸協会演芸部 演劇研究所」(明治42年5月開講、修了年限2年)の第一回卒業公演

として、明治44年5月20日から26日まで、東京の帝国劇場において初演。その後、大阪角座において再演(明治44年7月1日〜7日)された。

【脚本と配役】 脚本は、坪内逍遙の訳になる5幕12場もので、原作の内容が三分の二程度にまとめられ

ている。逍遙は、『早稲田文学』に掲げた「帝国劇場にて演ずる『ハムレット』について」という文章のなかで、明治40年の本郷座の『ハムレット』との違いを次のように述べている。

《前年本郷座で出した時分には、全くの試演のつもりであつたから、僅に三幕程を演じたのであつたが、今度は兎も角も筋の通るやうにして出すことにした。「ハムレット」を三幕程にして演ずる案は早く既にウォルター・ゲーの特別出版にその例がありブースの台帳やアーロウングの脚本を見ても、其処此処が随分多く削つてある。今度はそれ等を参考して凡そ原作の三分の二程で纏める事にした。御存じの如く沙翁はあの通り、無駄の多い作者であるから……カッティングスをするには都合がよい。所々時間を省く都合上、二つの場を一つにしてしまつた例もある。尤もそれらは僕の勝手ではかりしたのでない。ブースの台帳や何かをも参照した。》(坪内逍遙「帝国劇場にて演ずる『ハムレット』について」『早稲田文学』66号、明治44年5月)

一方、俳優のほうだが、本郷座の上演のときはハムレット役の土肥春曙を除いてすべて入れ替わっている。その理由は、演劇研究所の卒業公演ということから、主にその研究生たちが舞台をつとめることになつたためである。

今回の主な配役を記すと、ハムレットを土肥庸元(春曙)、クロードアスを東儀季治(鉄笛)、ガートルウードを上山浦路子、オフィーリアを松井須磨子、ポローニアスを加藤亮、レーアティーズを林和、ホレーシオを森英治郎が、それぞれ演じている。土肥と東儀のほかはみな当研究所の研究生であつた。そのときの研究生の一人で、実際にボルチマンド役で舞台

に上がった河竹繁俊（佐竹東三の名前で出演）は、『ハムレット』上演までの経緯を次のように語っている。

《年は改まつて、明治四十四年となつた。その四月は二ヶ年の課程を終り、第一期生の卒業といふことになつた。逍遙はじめ幹事等の一と方ならぬ丹精によつて、素人ながら何か少しは出来さうになつたので、いよいよ實際運動に乗り出すについては、協会の組織一変といふことが必要になつた。既に一昨年来、実質的には一変されてゐたのだが、過渡的な組織では、今後の活動に諸種の不便があつた。》（河竹繁俊『新劇運動の黎明期』）
ここにも述べられているように、逍遙は、公演に先だつて文芸協会の組織を一新する。それまでの「各国文芸」の「各方面」にわたる研究という総花的目標を改めて、狙いを「劇界刷新」の一点に絞つた（「文芸協会組織一新の趣意」明治44年2月）。そうして、自らその会長の任を引き受け、手はじめとして帝国劇場において公開試演を行うことに決めた。彼は、改めて新演芸協会の幹事会を開いて、その帝国劇場の公開試演の演目を決定する。

《また三月中に新築成つて開場する帝国劇場において、五月の下旬に五日乃至一週間第一回の公開試演を行ふの約束成立の件も併せて報告された。さうしてその時の上演曲目は、逍遙訳並に演出の『ハムレット』といふことも決定され、これに対して、劇場側は約二千円の出演料を支払ふといふことになつてゐた。かく有望な契約さへ成り立つたので、改組された文芸協会は急に活発となり、また多忙にもなつた。》（同上）

出演料二千円というのがどれほどの額であつたかという点、たとえば、このときの『ハム

レット』の観劇料が「一等」が二円、「四等」が三十五銭となつてゐるから、「一等」でいえば千人、「四等」でいえば約六千人の観劇料に相当する。現在の金額に直すならば、おそらく二千万円程度に相当するのではないかと思われる。ともあれ、逍遙にとつて、また組織を一新した文芸協会にとつて、さい先のよいスタートとなつたことは間違いない。

【上演者の意図】 では、逍遙がここでハムレットを演目にした狙いというのは一体どういふところにあつたのか。逍遙自ら『演芸画報』の記者に語つて聞かせた「帝國劇場『ハムレット』興行談」といふ談話によつてそれを確認してみると、次のような点にそのねらいがおかれていた。

《先づ此の沙翁劇を選んだに就いては、無論種々の理由があるが、其の中でも最も重なる原因と云へば、吾々の目的を達する為めに最も便宜だと云ふ事である。

前にも云つた如く吾々の目的は全然在来劇の旧套を脱すると同時に明治の現代に適切な脚本を採るのが目的であるが、到底新作の秀技なものがさう早急に得らるべき筈もないから、是非なく当分翻訳ものに拠る必要がある。同じく外国の作を演ずるならば、時代精神風俗等も比較的接近してゐる近代作家の脚本を取つた方がよからうと云ふ異論もあらうと思ふが、吾々の目的から云ふと多数の観客の趣味性を漸次に向上させて行くのには沙翁の方がよいと思ふ。イブセンとかショーとかは其の本来が主観的であるだけに沙翁程に時と場所とを問はぬ世界的、遍通的な作家ではない。随つて多数の観客に了解させる事が困難で、又今の若い人達が思つて居る程多数の人に執つて面白いものではない。それも彼の自由劇場式に小規模に且つ全くの研究半分でやる旧俳優の片手間仕

事ならば関かまつた事ではないが、吾々の如く眼中二万三万と云ふ観客を置いてかゝつてゐる仕事には不便である。』(帝國劇場『ハムレット』興行談／坪内博士)『演芸画報』明治44年7月)

ここに述べられていることを筋道立てて整理してみると、まずシェイクスピア劇というのは、逍遙らが掲げる、①「在来劇の旧套を脱する」、②「明治の現代に適切な脚本を採る」という二つの目的を達成する上で最も便利である、ということである。これが逍遙のいう「沙翁劇」を選んだ「理由」の核心をなす部分であり、あとに述べられていることはその目的を達成するためのプロセスとみることができるといえる。

逍遙の論旨に即してそのプロセスを簡単にまとめるとこういうことになる。すなわち、いきなり明治の時代に相応しい「新作」の傑作を手に入れるのは困難だから、当分は「翻訳もの」でいく。それも、現代劇ではなく「沙翁」劇を採用する。その理由は、イブセンやジョーなどの現代劇は「主観的」で、その評価は人によって異なることから、多数の観客を集めるのは困難だ。そこへゆくと「沙翁」劇のほうは普遍的で、二万三万の観客を想定している彼らの芝居の演目として相応しいものである。つまり、その背後には、できるだけ多数の観客に観てもらふことによつて、日本の観客の質を向上させようというねらいがあった。それが、やがては、「在来劇の旧套を脱する」という目的につながる逍遙は考えたのである。

逍遙の主張はこれだけにとどまらない。彼はさらに続けていう。シェイクスピア劇の傑作といわれる作品の中には、三百年前のものとはいへ、少しも古さを感じさせないものがある。

たとえば、『ハムレット』『オセロー』『ロミオとジュリエット』『マクベス』『リア王』『あらし』などは、その「演じ方」によつては、今日の日本人が観ても十分に楽しめるものとなる。その証拠に、今日世界の文明国では、みな「沙翁」劇をその国「固有の所有物」であるかのように取りあげてゐるではないか、と。

こうした西洋の状況をふまえた上で、逍遙の主張は、さらに、日本において「沙翁」劇を上演することの意義へと向かつていく。日本においても、風俗や言語こそ異なるが、「沙翁」劇を理解する素地が備わつてないわけではない。それどころか、四十年前に封建制度を脱したばかりの日本では、「専制から自由へ、封建期から平民期へ」移行しようとしていたエリザベス時代の精神や人情に共通する面さえ見とれる。少なくとも、「封建的倫理や武士気質を色脱し得る点に於ては、日本人の方が今の西洋人よりも遙かに上」というのが、彼の見解であつた。

これは、日本人にとつて「沙翁」劇とは何かということを常に問い続けていた逍遙ならではの発想といえるだろう。その根底には、日本人が日本人を相手にシェイクスピア劇を演じることの意味を追求しようとする真摯な姿勢がうかがえる。逍遙は、英、米、独、仏、伊の人々が、それぞれ独自の解釈をもつて「沙翁」劇を演じているように、日本でも固有のシェイクスピア劇を模索していく余地が十分にある、と考へたのである。

ここに逍遙が提示しているシェイクスピアを採用する理由、ないしは、それを日本の舞台にのせるに際しての心構へには、日本におけるシェイクスピア劇上演のありかたを考える上

で大変重要なヒントが含まれている。とりわけ、それを以下に掲げる漱石の『ハムレット』批判と照合してみる場合、日本人が日本人を相手にシェイクスピア劇を演じる際の困難が一体どの辺にあるのか、それを見きわめるのに大変役に立つ。同時にそこには、そうした困難を克服するためのヒントや手がかりも暗示されていて、西洋演劇の上演を企図するものの一度は考えてみなければならぬ重要な問題を含むものとなっている。

【観客の反応】 文芸協会の『ハムレット』は、興行的には七日間で「平均91パーセントの入り」という、大変な成功を収めた（『歌舞伎』一三三号）。内容的にも一応の水準は確保できたとみえ、逍遙は、「一年乃至一年半の間にウブの素人から養成した演技者に対しては彼れ以上望む事は無理である。来観者は何う思はれたか知らぬが、教へた側から云ふと今のところあの位で我慢してやらねばならぬと思ふ」と、一応の合格点をつけている（帝国劇場『ハムレット』興行談）。こうした成功に意を強くした逍遙配下の「勇士たち」は「今や西方」を目指し、大阪角座の公演へと向かっていったのである。

しかし、彼らが意気揚々と大阪に向かおうとしていたちようどその頃、わざわざ帝国劇場の公演が終わる時期を見計らって、この公演に痛烈な批判を浴びせたものがある。逍遙とともに当時の英文学界の勢力を二分していた夏目漱石その人である。当時すでに東京大学の職を辞して作家生活に入っていた漱石は、自ら小説を掲載していた『朝日新聞』に「坪内博士と『ハムレット』」と題する記事を二日にわたって連載する。それは、逍遙のその後の公演にも影響を及ぼさずにはおかない、次のような激烈な批判記事であった。

《あの一週間の公演の間に来た何千かの観客に向つて、自分が舞台の裡に吸収せられる程我を忘れて面白く見物して来たかと聞いたら、左様と断言し得るものは恐らく一人もなからうと思ふ。夫れ程劇と彼等の間には興味の間隔があつたのだと余は憚りなく信じてゐる。／＼それでは其の間隔を説明しろと坪内博士が云はれるなら、余は英国が劇と我等の間に挟まつてゐると答へたい。三百年の月日が挟まつてゐると答へたい。使ひ慣れない詩的な言葉がのべつに挟まつてゐるとも答へたい。要するに沙翁と云ふ一人の男が間へ立つて、凡て鑑賞の邪魔をしてゐるのだと憚りなく云ひ切りたい。》(夏目漱石「坪内博士と『ハムレット』」(上)『大阪朝日新聞』明治44年6月6日)

これは単なる劇評ではない。その域をはるかに超えたシェイクスピアの演劇論、翻訳論となつてゐる。日本人にとつてシェイクスピア劇とは畢竟どういうものか。逍遙の『ハムレット』公演は、この問題を深く掘り下げるための一つのきっかけを提供したにすぎない。逍遙の手になる『ハムレット』が観客の心を惹きつけないのは、「劇」と「客」との間にはさまざまの障害、すなわち「英国」と「三百年の月日」と「詩的な言葉」に邪魔をされているからにほかならない。今回の逍遙の失敗は、その障害を克服することを目指さずに、ただひたすらに「沙翁劇」に忠実たらんとした点に大きな原因があつた。漱石の言葉にしたがつて、その論点を要約するとこういうことになる。

《坪内博士の訳は忠実の模範とも評すべき鄭重なものと思つた。あれだけの骨折は實際翻訳で苦しんだ経験のあるものでなければ、殆ど想像するさへ困難である。余は此の

点に於て深く博士の勞力に推服する。けれども、博士が沙翁に対して余りに忠実ならんと試みられたがため、遂に我等觀客に対して不忠実になられたのを深く遺憾に思ふのである。我等の心理上又習慣上要求する言語は一つも採用の榮を得ずして、片言隻句の末に至るまで、悉く沙翁の云ふが俚に無理な日本語を製造された結果として、此の矛盾に陥たのは如何にも氣の毒に堪へない。》(同上)

つまり、逍遙は、「客」よりは「劇」のほうについたといふのである。これでは「客」の心が離反するのも当然である。彼らは、終始自分たちの言語感覚に馴染まない「無理な日本語」を聞かされたとあつて、とても「我を忘れて」「見物する」どころの話ではなかつた、と漱石はその非を難するのである。

では、逍遙はどういう態度でシェイクスピアの上演に臨むべきであつたと、漱石は考へていたのか。その点が、漱石のシェイクスピア觀、演劇觀、翻訳觀と、逍遙のそれとがぶつかり合う、われわれが読んで一番おもしろい点である。漱石は、彼一流の比喩とレトリックをまじえながら、逍遙が採るべき態度について次のように述べている。

《沙翁劇は其の劇の根本性質として、日本語の翻訳を許さぬものである。其の翻訳を敢てするのは、これを敢てすると同時に、我等日本人を見棄たも同様である。翻訳は差支ないが、其翻訳を演じて、我等日本人に芸術上の満足を与へやうとするならば、葡萄酒を正宗と交換したから甘党でも飲めない事はなからうと主張すると等しき不条理を犯すことになる。博士はたゞ忠実なる沙翁の翻訳者として任ずる代りに、公演を断念する

か、又は公演を遂行するために、不忠実なる沙翁の翻案者となるか、二つのうち一つを
選ぶべきであつた。》(同上)

これは、実に、単純明快な論理である。逍遙が採るべき道は、シェイクスピアの忠実な翻
訳者ということに徹して、その上演を断念するか、あるいは、シェイクスピアの上演を行う
ために、原文に不忠実な翻案者に甘んずるか、二つに一つである。しかし、実際に、上演と
いうことを前提にしている逍遙の立場に立つ場合、選択すべき道は、シェイクスピアに不忠
実な翻案者となる以外に残されていない。つまり、逍遙は、その「不忠実なる」「翻案者」
に徹する以外なかつたというのが、漱石の主張である。

この漱石の主張は、一見すると実に過激の主張のように思われるが、突き詰めて考えると、
先に本郷座において『ハムレット』を試演した際に『帝国文学』の記者が指摘した内容と多
くの点で重なる部分がある。記者が、そこで、逍遙の脚本に対して指摘していることを繰り
返すと、①言葉が難しく聞いていただけでは不明な点がある、②ところどころに能狂言に
由来すると思われる言葉が混入してひどく耳障りである、③原文にあまりにも忠実でありず
ぎるために、かえって現代人の感興を殺いでしまう場面がある、という三点であつた。とり
わけ①と③などは、表現の違いこそあれ、漱石が主張していることとほとんど変わらないよ
うに思われる。レアーティーズが、オフィーリアの訃報に接して、「なに、水死いたせしと
や、してしてそれは何処にて」と問いただしたのを受けて、王妃が答える「袖も裳裾も見
うちに……声も骸も沈んだわいなう」式の「馬鹿に花やかな、長たらしい言葉」は、確かに、

その場の切迫した気持ちにそぐわない。『帝国文学』の評者のいうように、もつと「痛切な言葉に改め」る必要がある。すなわち、翻案の要素を盛り込まざるをえないということになる。

逍遙だってその辺のことは十分に承知していた。もともとこの帝国劇場の公演の際に使われた脚本は、原文を「三分の二程度」にまとめたもので、すでに逍遙の改作の手が加わえられていた。「御存じの如く沙翁はあの通り、無駄の多い作者であるから……カッチングスをするには都合がよい」という言葉をみてもわかるように、逍遙ははっきり改作の必要性を認めていたのである。とはいうものの、その改作にあたっては、アーヴィングやブースの脚本を参考にするだけで、日本の観客のことはあまり考慮に入れることはしなかった。そこに漱石やその他の批評家から、観ていても一向に惹きつけられるところがないという批判を浴びる原因の一端があった。

しかし、緒についたばかりのシェイクスピア演劇にあまり多くのことを望むわけにはいかないだろう。言うは易し、行うは難しで、実際にそれを行ったものだけが、無から有を創り出すことの苦しみが理解できている。逍遙の偉さは、他に先駆けて日本近代演劇の改良に着手したばかりでなく、それ以降も、一貫して改良の努力を怠らなかつたことにある。そうした姿勢は、当然自己の脚本にも向けられていった。明治17年刊行の『自由太刀余波鋭鋒』以来、その訳語には「能狂言」に由来する表現が多用されていたが、次第にそれは影をひそめて、大正・昭和期にはいると「外国文学の翻訳には、比較的現代語が最良だ」という「以前

にも既に心付いていた事を今更のやうに明かに自覚」しはじめる（「自分の翻訳に就いて」）。その訳語の選択をめぐることは、半世紀にも及ぶ自問自答が続けられていたのである。今日の日本におけるシェイクスピア演劇の隆盛は、そうした偉大な一人の先覚者の並々ならぬ努力の上に成り立っているということを銘記する必要がある。

【特色・意義】

逍遙が、本郷座で『ハムレット』の試演を行って以降、帝国劇場で再びそれを取りあげるまでの三年半の間に、日本の新劇界ではその歴史上忘れることのできない重要な出来事が起こった。すなわち、演劇界の若きホープ小山内薫とヨーロッパの視察旅行より戻った市川左団次が自由劇場の旗揚げを行ったのである。その第一回の試演として、明治42年11月、東京の有楽座においてイプセン作・森□外訳の『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』が上演された。その演出には小山内があたり、主人公のボルクマン役を左団次が演じた。これが、日本の演劇界に新風を待ちのぞんでいた人たちの圧倒的な支持を得るところとなつて、「当年二十九歳の青年芸術家小山内薫氏は一躍して劇界の寵児になつた（長田秀雄『新劇の黎明』）」。逍遙らの文芸協会と小山内らの自由劇場との違いはどこにあったかという点、演劇改良を行ふ際の方法にその主な相違があつた。自由劇場は一部の識者を相手に急激に改革を進めようとしたのに対し、文芸協会のほうは多数の観客を相手に緩やかにそれを行おうとした。そのことは、逍遙が『ハムレット』上演の目的について語つた「帝国劇場『ハムレット』興行談」という文章のなかにはつきりと現われている。逍遙が、『ハムレット』を採用して、イプセンやショーなどの現代演劇を選ばなかつたのは、彼のねらいが、できるだけ多くの観客に観て

もらうことによつて日本の新劇界全体の底上げをはかろうということにおかれていたためである。自由劇場のように、「全くの研究半分で作る旧俳優の片手間仕事」ならばいざ知らず、彼らのように「二万三万」の観客を想定した仕事としては、イブセンやショーなどの現代劇は「主観的」にすぎ、多数の観客に理解してもらうにはあまり適していないと彼は考えたのである（「帝國劇場『ハムレット』興行談」）。

逍遙が、自由劇場に対するライヴアル心むき出して語つたこの「興行談」には、文芸協会と自由劇場の対照的ともいえる違いがはっきりと現われている。一方は、「研究」を旨とする実験演劇であり、一方は「二万三万」の観客動員を目指す商業演劇であつた。また、一方は「旧俳優」を中心とするものであるのに対し、一方は演劇研究所の卒業生によるものであつた。一方は若者にターゲットをおいた現代演劇を演目に掲げるのに対し、一方は、古典も古典、シェイクスピアの『ハムレット』を中心演目に掲げていた。

では、世間の注目はどちらに集まつたかという点、少なくとも第一回の公演で比較するかぎり、自由劇場の『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』のほうにより関心が集まつたように思われる。そのことは、森田草平が「俳優無用論」という文章のなかで、「今回の自由劇場第一回の試演は予想外の大成功であつた。それは役者の手柄でもなければ背景のおかげでもない。直接イブセン自身の効果である。従つてイブセン劇を初めて日本へ輸入した小山内薫・市川左団次両君の手柄である」と述べているのをみてもわかる。時代は新しい西洋の現代演劇を求めていたのである。それにひきかえ、イブセンやショーの現代劇を、「今の若い

人達が思つて居る程多数の人に執つて面白いものではない」と受けとめていた逍遙は、新しい時代の流れを読み間違つていた感がしなくてもない。

逍遙にとつて予想外であつたと思われるのは、そのような西洋の現代演劇を求めめる声が、文芸協会の内部からも起つてきたということである。そうした声に応えるかたちで、同会の第二回の試演演目には、イブセンの「人形の家」が採用される。そしてその「監督」には、早稲田文学会・演劇会の若きホープである島村抱月があたり、主人公のノラ役を演劇研究所の第一回卒業生松井須磨子がつとめることになった。その試演は大成功で、新聞は大々的にこれを報じ、松井須磨子は一躍新劇界のスターダムにのしあがつていった。同じ演目が帝国劇場で上演されたときの感想を、自由劇場の脚本制作に関与した長田秀雄は、「その夜の公演を通じて私の目の前には只松井須磨子が活躍してゐた。日本で一番美しい帝国劇場の舞台も舞踊劇も目玉の大きい東儀のシャイロックも何もなかった。只、ノラがあるだけだつた」と述べている。

しかし、文芸協会という組織にとつては、この成功は必ずしも手放しで喜んでばかりはいられないことであつた。ここでイブセンの現代劇をとりあげたことは、部外者に対し、「文芸協会の内部及び周囲に坪内博士の意見に相違する分子が存在する事を証拠立てたものである」（長田『新劇の黎明』）との印象を与える結果になつた。そうした協会内部の不協和音は、「人形の家」に続いて行われたヘルマン・ブーダーマンの「故郷」の上演をとおして、さらに顕在化していく。演出を手がけた島村抱月と女優の松井須磨子の間に次第に恋が芽生

える一方で、須磨子と東儀鉄笛・土肥春曙ら古参の俳優の確執があらわになる。さらに、演劇研究所の第一期生と東儀らの対立も表面化する。そうした複雑な人間関係に起因する内部対立が、逍遙の力をもつても收拾できないところにまで高じていって、とうとう、大正二年七月、文芸協会は解散という事態にいたる。その詳しい経緯は、実際に協会員の一人としてそれを間近に目撃した河竹繁俊の『新劇運動の黎明期』に詳しく記されているのでここではふれない。逍遙はこの一件の全責任を自らに負って、その後、新劇運動の実践から身を引き、文芸協会は、明治39年1月の旗揚げからわずか七年あまりの活動に幕をおろすことになった。

逍遙の新劇実践に関する試みは、このようなかたちで不幸な終わりがたをしたけれど、逍遙の試みがまったくの徒労に終わったというわけではない。彼は、「在来劇の旧套を脱する」という目標を掲げて、帝国劇場における『ハムレット』の公演を試みた。その根底には、できるだけ多くの人々にそれを観てもらふことによつて、日本の新劇界の質の向上をはかろうというねらいがあった。実際に、そのねらいが期待どおりの成果をあげたことは、内田魯庵が次のような証言を残しているのをみても明らかである。

《腹藏なく云へば文芸協会の芝居が夫ほど立派なものだとは思はぬ……シカシ世間
与へた感動は非常なもので、大多数は悉くヒブノタイズされて了つて……一種の暗示を
与へられて之を迎へずにはゐられなくなつて了つた。坪内君の威力はエライものだ。之
が時勢であらうけれども、此時代の潮先きを早くも看取して、西へ東へと文壇を指導し

て徐ろに彼岸に達せしめる坪内君の力量、此力量に伴なふ努力、此努力が産み出す功勞の大なるは、誰が何と云つても認めなければならぬ。≪(明治の文学の開拓者)『中央公論』明治45年4月)

逍遙は、魯庵も指摘するとおり、いつでも「新しい道」を切り開く斯界の先導者であつた。近代文学の黎明期に、他に先んじて『小説神髓』(明治18年)や『当世書生気質』(同)を発表し、日本における新しい小説のあり方を世に示したのも逍遙であれば、「外国美文学の輸入」という一文を創刊間もない『早稲田文学』(第3号、明治24年11月)に掲載して、新たな文学活動を可能にする新たな読み手の啓蒙・教化の必要性を訴えたのも逍遙である。同じように、彼は、新しい西洋流の演劇を日本の土壌に根づかせるために、帝国劇場という大舞台で「二万三万」の観客を相手に『ハムレット』の上演を試みた。その「時代の潮先き」を読む能力、そして掲げた目標を一步一步着実に実現させていく実行力、それは余人には決して期待することのできない逍遙ならではの才能であつたといえるだろう。

しかし、それだけではない。そうした偉業を可能にした才能や実行力の背後には、余人には望むことのできない並々ならぬ努力があつたことも忘れてはならないだろう。「二万三万」の観客に観てもらおう芝居を創るために、逍遙は、どんな苦勞もいとわなかつた。その典型的な例は、新たな芝居を演じるのに必要な新たな俳優の養成である。それは『ハムレット』の上演が決まって急遽とり組んだというような、にわか仕込みのものではない。逍遙にとつて、新たな俳優の養成ということとは、西洋演劇を志して以来の悲願であつた。彼は、早くか

ら『ジュリアス・シーザー』や『マクベス』などの翻訳にとり組む一方で、「朗読会」なる研究会を組織して、西洋演劇の「朗読術」の研鑽に心血をそそいできた。明治24年4月に『国民之友』誌上に掲載された「読法を起さんとする趣意」という一文には、こうある。すなわち、「ドラマは元と俳優に伴ふべきものなり。然るに今や文園、戯曲を興さんとする時に当りて、汝ドラマを作るとも、俳優は之を演ぜざるなり……我所謂朗読法の本願は……此欠乏を補う」にある、と。この「朗読会」が明治三十年代に入つて、易風会と名前を変え、それがやがて文芸協会へと発展をとげていくことは人のよく知るところである。

明治42年5月に開設された演劇研究所の背景には、こうした二十年近くにも及ぶ人に知られぬ努力があつたことを忘れてはならない。逍遙は、単に、「時代の潮先き」を読むのに敏感であつたばかりでなく、そのような地道な努力をいとわぬ人もあつたのである。帝国劇場における『ハムレット』の公演は、さらにいえば、日本における初期の新劇活動は、この逍遙という一人の先達の慧眼と努力の上に成り立つていたということを銘記する必要がある。

〔主要参考文献〕

（明治期の新聞雑誌に掲載された文献資料に関してはそれぞれの引用箇所にもその都度出典を明記した。ここにはそれ以外の主な参考文献を掲載する。）

関根黙庵「ヴェニスの商人の日本劇」『芸苑講談』（いろは書房、一九一四年）。初出は大正2年4月の『演

芸画報』(第7年4号)掲載。

長田秀雄『新劇の黎明』(ぐるりあ・そさえて、一九四一年九月)

河竹繁俊『新劇運動の黎明期』(雄山閣、一九四七年九月)

河竹繁俊「日本におけるシェイクスピア上演史」『シェイクスピア研究』(新月社、一九四九年六月)

河竹登志夫「歌舞伎化された『ベニスの商人』——何桜彼桜銭世中——」『シェイクスピア研究』日本演劇学会編(中央公論社、一九五一年九月)

金子健二『人間漱石』(協同出版、一九五六年四月)

『日本の英学一〇〇年』明治編(研究社、一九六八年一〇月)

河竹登志夫『日本のハムレット』(南窓社、一九七二年一〇月)

白川宣力「何桜彼桜銭世中——もう一つの台本をめぐって——」『演劇学』31号(早稲田大学演劇学会、一九九〇年)

平 辰彦『ヴェニスの商人』と『何桜彼桜銭世中』——その台本と上演をめぐって——『英学史研究』27号

(日本英学史学会、一九九四年一〇月)

高橋康也監修・佐々木隆編『シェイクスピア研究資料集成』28巻、『シェイクスピア資料集成』別巻2(日

本図書センター、一九九八年)。本稿においては、特に、各作品の上演日や上演回数を特定する上で

本書に収録された「シェイクスピア劇上演年表」を参照させていただいた。

高橋・大場・喜志・村上編『研究社 シェイクスピア辞典』(研究社、二〇〇〇年一二月)

早稲田大学図書館編『「歌舞伎」総目次』(雄松堂、二〇〇二年二月)

