

仮名垣魯文と二つの「ハムレット」

——「筋書」体から「院本」体へ

川戸道昭

明治前半の翻訳文学作品の中でひととき異彩を放つ作品の一つに、仮名垣魯文の「葉武列土倭錦絵」(明治十九年『東京絵入新聞』掲載)がある。これは、その名のとおりシェイクスピアの『ハムレット』を、日本の南北朝時代に移し換えて作り直した翻案作品で、一九九〇年代のはじめに東京のグローブ座などで上演されたことから、研究者の間では比較的よく名前の知られた作品である。

一方、これとは別に、魯文にはもう一つ『ハムレット』の翻案作品がある。明治八年九月、『平仮名絵入新聞』に掲載された「葉武列土」という作品で、角書きまで含めた標題は、「原出は英国の狂言作者セーキスビールが名作の正本 抄録は絵入の新聞記者チョビスケリウの暗記の聞出

名題則其佞 葉武列士⁽¹⁾ というものである。これが最近まで人のなかなか目にしがたい幻の資料となっていたことは、柳田泉の『西洋文学の移入』(春秋社、一九七四年)に、「まだ本文が見つかっていないので、真のニュースというところに過ぎないが、仮名垣魯文が……シェークスピアの『ハムレット』(葉武列士)の梗概を日本風にして掲げたことがあったという⁽²⁾」と記されているのを見てもわかる。

原資料を見ることなくこの世を去った柳田は、魯文のこの作品を『ハムレット』の「梗概」と記しているが、実際、先ごろ発見された原文をみると、意外にもそれは原作の台詞を中心に組立直した『ハムレット』の翻案劇であった。登場人物の名前も、十九年の「葉武列士倭錦絵」が「葉叢丸」^{はむらぎ丸}、「兼寿」とすべて日本名に置き換えられているのに対し、八年版のほうは「葉武列士」「頃珠寿」と、原作の名残をとどめたものとなっている。

一見反動的ともみえるそのような変化は一体どういうところに起因するのか。初期の西洋演劇に対する取り扱いの変遷を知る上でまたとない資料のように思われるので、八年版と十九年版の違いとその違いの生じた背景に詳しい調査の光を当ててみることにする。

明治八年版と十九年版の相違

そこで、まずは明治八年の「葉武列土」の内容の点検からはじめると、それはこんな調子のものである。

《堀端つゞき。森の気色。道具建、好みの通り宜しくあるべし。花道より（先帝の霊）、あとより（葉武列土） 出来りすぐに本舞台へかゝる。（葉武列土） 思入れあつて○御意に随ひ奉り此処まで供奉なしたり。仰せ聞らるゝ事あらば子細つゞさに承はらんときつとなる。（先帝の霊） 「こゝにてはじめてセリフあり」。なつかしや葉武列土、今はこの世になき魂の仮に姿をあらはせしは、非業に死せし我身のうへ、おん身に告て復讐の大儀をたのまんゆへなるぞや。語りいづるも口惜しき、涙もにえる夏の日のたえぬ暑を凌がんと后もろとも園にいで、木陰涼しきたかむしろ、後の膝を枕にして、おもはずしばしまどろみしに、かねて合図やなしたりけり、后はいつか其場をさり、思ひがけなき木の間より忍びよりしは弟（頃珠寿）、手にもつ器の毒薬を熟睡なせし我耳へつゞきこまれしに、驚き覚しが、もはや心神脳乱して五臟六腑もちぎるゝ苦み、

夫を尻目に（頃珠寿）が問はず語りの悪事のだんく、とくより后と密通なし、王位を奪はんたくみまで聞たるたる時の口惜さ……」^③

これが単なる原作の「梗概」ではないことは、引用文なかほどの「（先帝の霊）『こゝにてはじめてセリフあり』。なつかしや葉武列士……」以下のくだりを見ればわかるだろう。明らかにこれは「先帝の霊」の台詞として記されているものだ。それに対し、明治十九年版の、同じ「先帝の霊」が登場する場面は、次のような筋立てになっている。

《山城の堀端続き廻る木立ちの茂り森深き草葉の陰に茫然と立どまりしは亡父のなみだの露の玉の緒にひかれ寄り来し葉むら丸、心ならずも其場に屈み（葉）……仰せ聞けらるゝ事あらば仔細つぶさに承まはらむ卜面部を仰て膝まづくを兼頼公の霊魂は千種にすだく虫の音と共に細りし声ひきく（兼）なつかしや葉むら丸、世を過ぎ去りし我魂の仮に姿をあらはせしは和児に告る非業の最後、余霊魂に供の為、報讐の大儀をたのまむゆえなるぞや……さればとよ語り出るも口惜き

涙も熱る夏の日の堪ぬ激暑を凌がんと奥芹戸の前もろ共に庭前に立出つゝ涼き風を松の陰、据し床椅のたかむしろ横たふ奥の膝まくら、心の刃あはせ砥のありとは夢にも知らぬ怠り、思はずしばしまどろみしに、予て計りし合図とおぼしく、茂る木立の間を分け、忍び寄たる舎弟の兼寿……

多少の改作・敷衍の跡はみられるものの、この台詞が八年版のそれを下敷きとしていることは明白である。とくに「兼頼（先王の亡霊）」の言葉には、八年版の「先帝の霊」の言葉との間になりの一致がみられる。このように、十九年版には、明らかにそれに先行する八年版の踏襲と思われる部分が少なくなかったのである。

それでは十九年版は八年版と一体どこが違うのか。その相違の最大のポイントは、それまでの芝居の「筋書」風の体裁が改められて、「操曲浄るりの院本調」に変えられた点にある。その変更の経緯については魯文自ら十九年版の序文のなかで語っているので、それを要約・紹介すると、だいたい次のようなことになる。

すなわち、明治八年に『平仮名絵入新聞』に三回にわたって掲載した『ハムレット』の「筋書」

は、「未だ時好に適はずして先王の幽霊と共に立消」えになったが、今回の「葉武列士倭錦絵」においては、前回のものとの「重複」を避けるため「其文体を一変」する。つまり文章を「操曲淨るりの院本調」に変えるというのである。要するに、明治八年版では「筋書」風の体裁を用いていたものを、明治十九年版においては「院本句調」に改めた、それが双方の「ハムレット」の主な違いということになる。

では、「筋書」体から「操曲淨るりの院本調」に変えた結果、作品の内容にどのような変化が生じることになったのか。それを、八年版と十九年版の「ハムレット」の内容に即して具体的に説明すると、たとえば、八年版では「堀端つゞき。森の気色。道具建、好みの通り宜しくあるべし」とあったところを、十九年版においては「山城の堀端続き遡る木立ちの茂り森深き草葉の陰に」云々の文章に書き換える、といった類いをいう。

あるいは先王の亡霊が消える場面を例にとると、八年版では「草葉のかけにて復讐の素懷を遡る日をまたん、さらばト大どろくにて（先帝の霊）消え失せる」とあるのに対して、十九年版の方は「草葉の蔭にて報讐の素懷を遡る日を待たむ、さらばくといふ声を風に残して草隠れ、

形容は見へず成りにけり」と、ト書きの部分が院本（＝浄瑠璃本）風に改められる、というような点である。

要するに、作者がその序文のなかで述べているとおりのことがここでは行われているのである。その変更点に関する解説のさわりの部分を以下に書き出すところになる。すなわち、「本舞台……の書割より道具立の微細きを省き、ムリ升、○などの煩はしきを言はず、文章は操曲淨りの院本調に倣ひ近松門左衛門が句調、福内鬼外の洒落に則り、記者が怪筆に訳述する所、次号大序より追々記す可し」と。ここにもあるとおり、「書割」や「道具立」などの「微細きを省き」、「ムリ升」「○」などの煩わしい点を省略して、作品全体を日本の読者に馴染みの深い院本調に改めた、それが十九年版の「葉武列土倭錦絵」の主な改良点ということになる。

『自由太刀余波鋭鋒』の影響

なぜ、魯文はこのような変更を加えることになったのか。それにはまず、同じ「ハムレット」の紹介がどうして明治十九年になり再度世に問われることになったのか、その原因の究明から始める必要がある。

一度立ち消えになった「ハムレット」が再び世に送られる背景には、当時の西洋演劇を取り巻く環境の変化が大きく関係していた。明治八年当時、魯文は、「葉武列士」への世間の評判がよほど気になったとみえ、連載三回目の文末に、おもしろくなかったらいつでも「投書で仰せくだされまし」、「早速千秋楽と仕ります（つまよう）」と一文を添えている。そしてそのとおり、三回かぎりで打ち切りとなってしまうのだが、その原因がどこにあったかという点、魯文自身、他に先駆けて「其筋書を記載せしが、未だ時好に適はずして先王の幽霊と共に立消」になったと述懐していることからわかるように、西洋演劇に対する世間の無知・無関心がその主な原因であった。人々が西洋演劇にほとんど関心を示さないという状況のなかで、「葉武列士」のみが好評を博すというのは考えにくい。

ところが、そうした状況は、明治十年代後半に入って一変する。明治十六年二月に河島敬蔵訳の「欧州戯曲ジュリアス、シーザルの劇」が『日本立憲政党新聞』に連載されたのを皮切りに、明治十七年五月には坪内逍遙訳の『該撒奇談／自由太刀余波鋭鋒』が出版され、同じく十八年四月には宇田川文海翻案の「何桜彼桜銭世中」が「大阪朝日新聞」に連載されるなど、シェイクスピア演劇に対する世間の関心が急速に高まってきた。そうした急激な関心の高まりの背景には、

明治十一年の『花柳春話』をきっかけとする翻訳小説ブームや自由民権運動と連動した政治小説の流行などがあつたと考えられるが、機をみるに敏な魯文がそのようなチャンスを見逃すわけではない。好機到来とばかりに、彼は、前回三回限りで立ち消えになった「葉武列土」を再度世に問ひ直すべくさまざまな思案を重ねるのである。一度立ち消えになった作品が息をふきかえした背景にはそのような時代の変化が大きくあずかっていた。

では、なぜ、彼は、前回の「筋書」風の体裁をやめて「操曲浄るりの院本調」に変えたのか。それについては、「葉武列土倭錦絵」の序文に、前回の出版から十数年が経過して「看客も定めし御忘却ならんとは思ひ侍れど、去さりとしては重複のおそれあり、故に今回は其文体を一変（一）するとあり、あたかも「重複」を避けるためにその文体を変更するようなことが記されているが、これは必ずしも文面どおり受けとる必要はないだろう。

その背後には、時代の潮目を読むのに敏な魯文のジャーナリストとしての感覚が働いていた。彼には、前回の「筋書」風の文章をそのまま世に出しても、時好に投じたものとはならないことがわかっていたのである。舞台にのせるのならいざ知らず、新聞の連載読み物に「書割」や「道

具立おもしいれ、「○」などの煩わしさを持ち込むのは読者に対して甚だ不親切というもの。もっと読者本位の立場に立つて、彼らが新聞連載というかたちでも楽しめる形式に書き改めていく必要がある。新たな「ハムレット」の翻案劇を作るにあたって、彼が最も心を悩ませたのはその改作の方法である。

旧作に化粧直しをほどこして、うまく時流にのせるには、どのような方法が最も効果的か。魯文のこの問いに対して納得のいく有益な回答を示してくれたのは、当時の新進気鋭の文学者、坪内逍遙であつた。彼は、明治十七年五月、シェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』の翻訳『自由太刀余波鋭鋒』を刊行し、西洋演劇翻訳の先陣を切つた。逍遙が、そこで試みているのは西洋演劇の「院本」（浄瑠璃の脚本）化である。開巻冒頭に掲げられたその「附言」のなかで、彼は、「院本」体を採用する趣旨について、次のように述べている。

《原本はもと台帳せの粗なる者に似て、たゞ台辞せりふのみを用ひて綴りなしたる者なれば、所謂戯曲にはあらず、こゝの院本とは全く体裁を異にしたる者なるを、今此国の人のために、わざと院

本体に訳せしかば、原本と比べ見ば、或は不都合の廉多かるべし。見ん人これを諒せよ。／全文意味の通じ易きを専要とし淨留璃にてす〔す〕め易き所は之にしたがひ台辞にして解し易き所は又之に従ふ。』

逍遙の主張を要約するところになる。すなわち、シェイクスピアの原本は、台詞のみを用いて物語が構成されているために、日本の読者には馴染みにくいところがある。したがって、この『自由太刀余波鋭鋒』においては、一部に「院本」体を導入し、台詞と組み合わせることで独自の構成に仕組んだ、と。西洋演劇の脚本を日本の伝統芸能の枠組みのなかで再構成するということに関しては、逍遙自身、いささか反動の後ろめたさを感じたのか、「原来此国の梨園子弟に与へて直ちに之を演戲させんとはあらず。具眼の人、院本の規矩に戻れるを笑ふ勿れ」と弁明している。

ともあれ、こうした方針のもとに訳出されたシェイクスピア戯曲が一体どのようなものであったのか、それを確認するために『自由太刀余波鋭鋒』の一幕二場の冒頭部分を以下に引用しよう。

《ここは羅馬の公園前、羅馬の国の大総裁ケイヤス、ジュリヤス獅威差が、さしもに猛き奔瓶を、攻滅して凱旋の、折にあひたる吉例の、競走を遊覧せんと最愛の夫人軽春尼娃、議官マアカス舞婁多須、マアク菴菟尼、加須可、軻志亜須、支施老等を前後左右に従へて、四方に聞ゆる道樂の、響の中にしづくくと、数万の羅馬人民を眼下に見下し、練りてゆく威風のほどぞ上もなき、獅威差やをら立ち停り（獅）軽春尼娃、と鶴の一声、加須可は心得大音に（加）獅威差殿下の御発語あるぞ、暫し鳴物をやめ候へ、シーシツ、トの警令の声諸共に肅然たり、獅威差は優然と（獅）イヤ喃、軽春尼娃（軽）ハツ（獅）ホ、申聞すは余の儀にあらず……》

驚くことに、これは、先に掲げた魯文の「葉武列士倭錦絵」と大変よく似た物語の展開法となつてゐる。参考までに、もう一度、「葉むら丸」が父親の亡霊と出会う場面を掲げると、「山城の堀端続き廻る木立ちの茂り森深き草葉の陰に茫然と立どまりしは亡父のなみだの露の玉の緒にひかれ寄り来し葉むら丸、心ならずも其場に屈み（葉）……仰せ聞けらるゝ事あらは……」というものである。ここにみられるストーリーの展開法は、「全文意味の通じ易きを専要とし、淨留璃に

てす〔す〕め易き所は之にしたがひ、台辞セリゴトにして解し易き所は又之に従〕つたとする逍遙のそれと大体において一致している。

双方の共通点を詳しく書き出してみると、①場面の導入部分、すなわち、原本でいえばト書きの部分で「院本」調の文章に改めている、②「院本」調の文章により、導入部の状況説明や登場人物の紹介がなされた後で、登場人物の台詞が、発言者の頭文字をカッコに入れるというかたちで表示される、③さらにその台詞と台詞をつなぐ文章として、たとえば「獅威差は優然と」云々というように、作中人物の動作を説明するト書きの言葉が、やはり「院本」体で挿入されている、等々である。

要するに、魯文は逍遙の『自由太刀余波鋭鋒』を参考にして、明治八年の「葉武列士」の改作を試みようとしたのである。この改作の背後には、さきほど述べた、魯文の機をみるに敏なジャーナリストとしての精神が働いていたとみて間違いない。坪内逍遙といえ、当時、『小説神髓』（明治十八年）や『当世書生気質』（同）を発表して世の注目を一身に集めていた気鋭の文学者である。東京大学においてホートン教授から本格的なシェイクスピア講義を授かった人でもあった。そんな今をときめく流行作家が、シェイクスピアの戯曲を日本の伝統芸能の枠組みのなかで再構

成して世の読者に示したとあつては、魯文としても黙つてはいられない。原文の逐語訳ならいざ知らず、その「きこがき聞書」を「院本句調」にのせて、世に示すことなら洋学者ならぬ自分にだつて十分可能なことである。こうして、思いついたのが、明治八年に、「未だ時好に適はずして先王の幽霊と共に立消」になつた「葉武列土」の「院本句調」による手直しであつた。

それには、さいわい、先例があつた。シェイクスピアの翻訳にかけては日本の先駆者ともいえる河島敬蔵が、やはり、逍遙の『自由太刀余波鋭鋒』に影響されてシェイクスピアの「院本」訳を発表したのである。河島は、よく知られるように、明治十六年に「ジュリアス、シーザルの劇」を『日本立憲政黨新聞』に掲げて、シェイクスピアの原本訳の先陣を切つた人物である。彼は、明治十六年に「ジュリアス、シーザルの劇」を発表したときには、ただ各「齣」(場)の冒頭に大意を示す文章を掲げるだけで、とくにそれを院本風に直して作品の中に組み入れることはしなかつた。(16)ところが、明治十九年の『ロミオとジュリエット』の翻訳に至ると、「此書体裁ハ坪内君ノシーザル奇談ニ習ヒ、毎齣ノ初、訳者ノ意見ヲ以テ院本体ノ冒頭ヲ付」(16)すことにすると、方針を一変したのである。そして、実際に、その訳文は「け実にや浮世は夢の夢、じつと親睦すぎて仇敵となり、

仇敵極りて友善なる、有為転変の世の譬……』というように、逍遙の『自由太刀余波鋭鋒』を模した「操曲浄るり」風のものになった。

これが、魯文のジャーナリズム精神に火をつけないはずはなかった。河島の『春情浮世之夢』に遅れること五ヶ月にして、魯文は、「近松門左衛門、雲固を食め」とばかりに（当時の戯作者と
いうのはなんともすごい言葉を吐く）、「葉武列士倭錦絵」の連載を開始するのである。その角書き

も大いに気張って、「日本の改良劇は 葉武列士倭錦絵」というものであった。折からの演劇改良ブー

日本の改良劇は
英国の時代狂言

ムに乗じんがために、こうした勇ましい文句を盛り込んだのはいいが、その「改良劇」の実態が、逍遙流の西洋演劇の「院本」化であったと知れば、明治前半の西洋演劇翻訳活動の実態の一端が推し量れるというものだ。

要するに、明治十年代、二十年代の翻訳文学というのは、正宗白鳥の言葉を借りるならば、「日本流の支那料理、日本流の仏蘭西料理」という言葉がぴたりする。泰西の事情に暗い大方の読者にとって、西洋文学は日本流の味つけをもって初めて口にしようもの、言い換えれば翻訳文学の妙はその味つけにこそあったのである。それが解っていたからこそ、坪内逍遙や河島敬蔵のよ

うな当代きつての西洋文学通までもが、率先して、西洋演劇の精華ともいえるシェイクスピアの作品を、日本の伝統芸能のコンヴェンションの中で捉え直そうとする試みに腐心していったのだ。

魯文が、十一年前に中絶したシェイクスピアの「聞出」ききだすを再び院本風に改変して世に問い直そうとしたのも、こうした時代の流行に強く影響されてのことと考えて間違いない。われわれ現代人の感覚からすると、時代を南北朝に移し換え、「院本句調」を採用した明治十九年版より、八年版の「葉武列土」の方がどちらかというとシェイクスピアの原作にも近いし、理解しやすいと思うのだが、当時の読者にとってはそうではなかった。彼らは、すでに旧文学によって培った独自の文学趣味を身に備えた人たちであり、西來の新しい文学を鑑賞する際の独自の評価基準というものをもっていた。たとえば、詩歌であれば旧体の詩（＝漢詩）、演劇ならば浄瑠璃本（＝院本）、小説の場合は江戸の戯作（＝読本・人情本等）、というように、彼らは、中間にすでに馴染みの文学作品において、それとの比較で西洋の文学作品をとらえてみないではいられなかった。よくもわるくも、そうした旧文学の仲立ちなくして、西洋文学の良否を判断することも、またそれを受け入れることも、ほとんど不可能に近い状況にあったのである。

これは、なにも、『自由太刀余波鋭鋒』や「葉武列土倭錦絵」だけにかぎった話ではない。明治

十八年四月に『大阪朝日新聞』に連載された「何桜彼桜錢世中」という『ヴェニス商人』の翻案の角書きには、「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。要するに、『ヴェニス商人』の趣向を初代柳亭種彦の代表作である『正本製』（『修紫田舎源氏』）とならぶ種彦の代表作の一つの文章で味つけたのが「何桜彼桜錢世中」という作品であった。これが当時の世に大いに迎えられるところとなって、新聞連載が終わるか終わらない段階で、大阪の戎座において舞台にのせられることになった。そのときたまたまそれを目撃した関根黙庵は、「之が又た頗る巧みに翻案してある所、何うしても舶来種とは思へぬ位」、その「換骨奪胎して日本物」とするわざの巧みさゆえに、この作品は「大入りを取った」という観劇評を残している。つまり、「院本」体でなければ、『正本製』の戯作風というように、当時のシェイクスピア劇の翻訳には、それを「換骨奪胎して日本物」とするためのなんらかの工夫が施されていたのである。

われわれの目からすると、確かにそのような西洋文学の受け入れかたは、反動的と映らなくもない。換言すると、前近代的なものへの後戻りと考えられなくもない。しかし、『自由太刀余波鋭鋒』、「何桜彼桜錢世中」、「春情浮世之夢」、「葉武列士倭錦絵」というように、明治十年代に発表されたシェイクスピアの脚本仕立ての翻訳・翻案、五篇のうち、河島の「ジュリアス、シーザー

の劇」をのぞく、四篇すべてにそうした日本風の味つけが施されていたとなると、もはや作家個人の文学趣味の問題として片づけてしまえる事柄ではない。それは、いつてみれば、新しい文学が日本の風土に根差していくうえで当然経なければならぬ、同化・吸収のための過程であったとみる必要がある。われわれは、そうした西洋演劇が日本の土壌に根を下ろす際の異文化摂取のプロセスにもっと大きな関心を寄せてみなければならぬだろう。

『明治のシェイクスピア』第一章より抜粋