

シェイクスピア詩劇の受容に関する一考察

—— 『能ハムレット』の研究 ——

川田基生

日本大学大学院総合社会情報研究科

A HISTORICAL CONSIDERATION ON NOH ADAPTATION OF SHAKESPEARE

— A Study of *Noh Hamlet* —

KAWATA Motoo

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

In its essence, *HAMLET* is poetry. How to transplant “the rose of the fair state” to Japan? In its essence, Noh is poetry. Among different kinds of Noh, *Mugen-Noh* or Noh play in the form of dream vision has fascinated many people throughout centuries. For it has its own characteristic structure, and not only Japan’s historical or romantic characters but also Chinese characters has gracefully been introduced into Noh theatre.

In 1982, Kuniyoshi Munakata Ueda made a successful transplant of *HAMLET*. Ophelia and Hamlet appeared on Noh play stage, speaking in English in accordance with the tune of Noh. In fact, Kuniyoshi Munakata Ueda established *HAMLET* as a Noh play by putting English blank verse into the tune of Noh.

Blank verse (weak and strong)	U	—	U	—	U	—	* ¹	U	—	U	—	U
<i>Hamlet</i>	To	be	or	not	to	be,	*	that	is	the	ques- t ion.	
Japanese 7 and 5 syllable meter	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V
<i>Izutsu</i> (the original piece of <i>Noh Hamlet</i>)	a	ka	tsu	ki	go	to	no	a	ka	no	mi	zu

Catulle the POETA DOCTUS, had transplanted Greek meter into Roman. He could compose poems by sapphic stanza. Sapho’s —U—×—U—U—U—× was the same as Catulle’s —U—×—U—U—U—×. This means that his attainment was the beginning of a cultural union between Hellenic and Roman.

Kuniyoshi Munakata Ueda has succeeded in transplanting English blank verse into the tune of Noh. In this sense, he is the POETA DOCTUS in contemporary Japan.

¹ * の間は theatrical pause と呼んでもいいであろうか。

序

この論考は日本におけるシェイクスピア詩劇受容史上の英語能の成立の意味に関する一考察である。

英語能とはシェイクスピア等のブランクヴァース(弱強五歩格の無韻詩)を謡曲の拍子にのせて謡い舞う能楽の一種である。上田(宗片)邦義(1934-)により様式として確立され、国立能楽堂等において1982年以降現在までに50回を超える公演が行なわれたⁱ。英語能それ自体についての詳細は上田邦義著『英語能ハムレット』及び *NOH ADAPTATION OF SHAKESPEARE* を参照されたい。

本稿の特色は、シェイクスピア劇の豊かさを詩の響きに求めようとする立場からの考察であり、シェイクスピア詩劇のリズムに特化した研究であるということである。

能ということになれば、まずは世阿弥のことに思いが向かう。その彼は『音曲口伝』においてつぎのように言っている。

声を忘れて曲を知れ、曲を忘れて調子を知れ、
調子を忘れて拍子を知れⁱⁱ。

この言葉は『音曲口伝』第2条だけでなく『花鏡』第17条「音習道之事」前半部にも見られる。『曲付次第』には曲と調子の順序が逆になるが、やはり同文が記されているⁱⁱⁱ。つまり、拍子は能楽の一大事であるとの言明である。

日本において、シェイクスピア詩劇のリズムの世界を重視しない研究や上演は膨大な数にのぼり、それぞれの観点において豊饒な成果をあげているが、筆者の趣旨は、世阿弥の言う拍子を重視し、日本におけるシェイクスピア受容史上の重要な出来事としての英語能誕生について述べることにある。

1 シェイクスピア詩劇におけるルネサンス的な詩の響き

吉田健一によれば、エリザベス朝の演劇の聴衆はシェイクスピア劇を下記のように受容していた。

知識人は台詞の微妙な韻律に耳を傾け、庶民は道化役の野卑な身振りを喜んだかも知れないが、劇の息もつかせない進展が彼等の想像力を等しく掻きた立てたのである^{iv}。

吉田の言う「微妙な韻律に耳を傾け」る劇詩の響きの世界の魅力は、詩人シェイクスピアの詩作法に起因することは間違いない。

「微妙な韻律」はシェイクスピア独自のものではなく、チョーサー(ジェフリー・チョーサー Geoffrey Chaucer 1343頃-1400)によるギリシア・ローマの韻律アイアムバス(iambus)の英国への導入に遡ることができる^v。アイアムバスは弱音節と強音節からなる弱強調でもっとも広く用いられる格調である。たとえば Iambic Pentameter(弱強五歩格)は以下のように弱強が五回反復される。

弱 強 弱 強 弱 強 弱 強 弱 強
これをギリシア、ローマの韻律の記述法で示せば
U — U — U — U — U —
短 長 短 長 短 長 短 長 短 長
とする韻律である。

古典古代のギリシアにはアイアムバスのみではなく、多彩な韻律が存在し、それをヘレニズム期にカトゥルス^{vi}(ガイウス・ヴァレリウス Catullus, Gaius Valerius 前84頃-前54)らがローマに導入。イタリア・ルネサンス期にはそのような韻律でダンテ(ダンテ・アリギエーリ Dante Alighieri 1265-1321)、ペトラルカ(フランチェスコ・ペトラルカ Francesco Petrarca 1304-74)が活躍する^{vii}。

フランスでのラシーヌ(ジャン・バティスト・ラシーヌ Racine, Jean Baptiste 1639-99)やコルネーユ(ピエール・コルネーユ Corneille, Pierre 1606-84)の古典劇の重点は俳優の台詞の朗誦にあり、微妙な言いまわしや抑揚の美しさを玩味する。宮廷での喝采にこたえ俳優がもう一度繰り返すことがあったという^{viii}。

近代日本最初の詩集『新体詩抄』(明治15年)の編者であり、『西洋浄瑠璃ハムレット「霊験皇子の仇討」』の訳者である外山正一^{とやまさかず}が西南の役に際し作詞した『抜刀隊の歌』はトロケイック四歩格(Trochaic Tetrameter)の韻律で書かれた。

[Kissing her]

— U — U — U — U
 強 弱 強 弱 強 弱 強 弱
 吾 は 官 軍 我 が 敵 は
 — U — U — U — U
 天 地 容 れ ざ る 朝敵ぞ
 — U — U — U — U
 敵 の 大 将 た る 者 は
 — U — U — U — U
 古 今 無双の 英 雄 で
 — U — U — U — U

これが明治天皇の前で演奏された時、天皇はアンコールを求めたという^{ix}。

シェイクスピアの *Romeo and Juliet* ^x第1幕第5場 92～106行でアイアムバスの響きを追ってみよう。キャプレット家の夜会でロミオがはじめてジュリエットと言葉を交わす。踊りの直後の場面。

Romeo: If I profane with my unworthiest hand

U — U — U — U — U —

This holy shrine, the gentle sin is this,

U — U — U — U — U —

My lips, two blushing pilgrims, ready stand

U — U — U — U — U —

To smooth that rough touch with a tender kiss.

U — U — U — U — U —

Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,

U — U — U — U — U —

Which mannerly devotion shows in this:

U — U — U — U — U —

For saint have hands that pilgrims' hands do touch,

U — U — U — U — U —

And palm to palm is holy palmers' kiss.

U — U — U — U — U —

Romeo: Have not saints lips, and holy palmers too?

Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Romeo: O then, dear saint, let lips do what hands do,

They pray — grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet: Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo: Then move not while my prayer's effect I take.

初対面で、しかも14行だけの会話の後のキス。

しかしこの14行はペトラルカの作ったソネット形式でうたわれており、弱強調の律動に加え下線の如くシェイクスピア自身の様式での脚韻をふんでいる。和歌を交わす平安朝の若い貴族の男女のように、ではあるがリズムが緊密に響き合い劇的である。

この部分をペトラルカのソネットの脚韻と比較してみると、ペトラルカのソネットの脚韻はABBA ABBA CDE CDE、つまり、はじめの8行+むすび6行、シェイクスピアのソネットの脚韻はABAB CDCD EFEF GGである。ペトラルカのソネットのはじめの8行はABBAで比翼の舞であり、一呼吸あって、むすびの6行CDE CDEは道ゆきである。優雅な恋愛詩である。シェイクスピアの脚韻はABABとうなずきあいながらCDCD EFEFと高揚してゆきGGで絶頂に達する劇的な愛の歌である。と思う間に、舞台上ではロミオとジュリエットは2度目のキスをしている。

このあたりの詩の響きはシェイクスピア詩劇の宝石の部分であるが、シェイクスピア劇の言葉の美しさについて福田恆存は「シェイクスピア劇の演出」においてつぎのように言っている。

正直な話、日本語のシェイクスピアは役者の手にわたる前に、すでにその美の90%は死んでおります^{xi}。

昭和30年当時、岩田豊雄は「福田訳が出て、漸く日本のシェイクスピア上演が始まるのではないか」と予言し、見事的中したと言われている^{xii}。福田訳シェイクスピアは文学座、雲、樗、四季、民芸などによって上演された。福田演出でハムレット役の芥川比呂志は「坪内逍遙訳で読み慣れていたハムレットのイメージは、はじめて上演台本を読んだ時、たちまち粉碎された。せりふは簡潔で力強く、律動的で、歯切れがよかった」^{xiii}と語っている。だが、律動的とされた画期的な訳について福田は上記の苦い言葉を書き記しているのである。

筆者の見るところ、上田による英語能創作は福田の言う失われた90%の美を死の床から甦らせ、なおかつ謡の美しさを加える試みなのである。

2 シェイクスピア詩劇受容の目的

坪内逍遙は日本最初のシェイクスピア劇全集の完訳者であるが、彼がそれほどまでにシェイクスピアに打ち込んだ理由は「わが国劇の向上に資する為」であった^{xiv}。

逍遙は新たな国劇を創造した。それは『桐一葉』『沓手鳥孤城落月』『牧の方』などの新歌舞伎脚本であり在来の様式にシェイクスピア的な性格描写のエッセンスを加えたものである^{xv}。

上田邦義による英語能の創作も「わが国劇の向上に資する為」と言えるのであろうが、シェイクスピアのエッセンスとして、韻律の美しさを優先した試みといえよう。

さらに、その英語能が能であることによって生活文化としての豊かさもあわせ持つこととなるのである。英語能は能であることによって受容の深度を増している。このことについて次に述べておきたい²。

3 異文化受容の深度比較

雪のいと高う降りたるを、例ならず御格子まゐりて、炭櫃に火おこして、物語などして集りさぶらふに、「少納言よ、香爐峯の雪いかならん」と仰せらるれば、御格子あげさせて、御簾を高くあげたれば、わらはせ給ふ。人々も「さる事は知り、歌などにさへうたへど、思ひこそよらざりつれ。なほこの宮の人にはさべきなめり」と言ふ。

『枕草子』第280段^{xvi}

雪がたいへん深く降り積もっているのを、いつものようでもなく御格子お下ろしたままで、炭櫃^{すみびつ}に火をおこして、わたしたち女房が話などして集まって伺候していると、中宮様が「少納言よ。香爐峰の雪はどんなであろうか」と仰せになるので、女官に御格子を上げさせて、御簾を高く巻き上げたところ、お笑いあそばす。他の人たちも「その

詩句は知っており、歌などにまでも詠み込むのだけれども、思いつきもしませんでした。やはり、この宮にお仕えする人としては、そうあるべきなのでしょう」と言う。

現代語訳（松尾聰・永井和子訳）

これは白楽天の詩「重ねて題す」の受容である。

遺愛寺鐘敲枕聴

香鑪峯雪撥簾看

遺愛寺ノ鐘ハ枕ヲ^{そばだ}敲テテ聴キ

香鑪峯ノ雪ハ簾ヲ^{かき}撥ゲテ看ル

第280段について平川祐弘は「今日の日本でかりに宮中で妃殿下がシェイクスピアの詩句をいわれたとしても、それに応ずる女官がいるとは考えられない。」^{xvii}と述べている。つまり、シェイクスピアの受容深度は白楽天に及ばない。現代日本においてシェイクスピア作品が詩として愛されるのは稀であるということである。

能の愛好者は謡の稽古を常に積み、詩句を賞味している。英語能愛好者も同様であって、その詩句を吟唱する。通勤時の車中で、徒歩の人は人影のない歩道で、“Had I but time, O, I could tell you.”などとシェイクスピアの詩句を謡ったりする。シェイクスピア能の受容深度はその時白楽天のそれをを超える。

4 西洋における劇詩の受容

近代日本人は長大なシェイクスピア劇が詩として書かれていることに畏怖の念を持つ。しかしシェイクスピア作品は長大な詩の根元的な端初ではない。

シェイクスピアの韻律は主として Blank verse = unrhymed iambic pentameter である。

U — U — U — U — U —

弱 強 弱 強 弱 強 弱 強 弱 強

シェイクスピアに先行するマーロー(クリストファー・マーロー Marlowe, Christopher 1564-93)もU — U — で韻律を整えている。先に述べたように、このアイアンバスの韻律をイギリスに導入したのはチ

² 拙論「シェイクスピア能と東西文化の交流 — 生活文化の視点から —」『比較生活文化研究』第11号 日本比較生活文化学会 2004. 参照

ョーサーである。英詩の父チョーサーはルネサンス期のフランス、イタリア文学の影響を受け『カンタベリー物語』*The Canterbury Tales* を iambic の韻律 $\bar{U} - \bar{U}$ で著している。バースの女房が自分の結婚についてアイアンバスで話始める。

To speke of wo that is in marriage^{xviii}
 $\bar{U} - \bar{U} - \bar{U} - \bar{U} - \bar{U}$

チョーサーのみならずルネサンスの詩は古代ローマの詩の韻律を模倣しており、古代ローマの詩は英詩より多様な韻律を持っている。シェイクスピア作品においてもラテン語の劇詩の影響は濃厚である。『ハムレット』においてもラテン語の劇詩の脈が露出している部分がある。

Polonious

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individuable, or poem unlimited, Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ, and the liberty, these are the only men.

ポローニアス

世界一の役者で、悲劇にも向きますれば喜劇にも、史劇、牧劇、喜劇的、史劇的、牧劇的、悲劇的史劇的、悲劇的喜劇的史劇的、牧劇的、いづれにも、また、場面を分かつたものにも、三統一を守らぬ作にも向いております。彼等にはセネカも重すぎず、

プロータスも軽すぎません。書いたものの法を守り、また、自由な演技をいたします上においてはならびなきものたちでございます。

『ハムレット』本多頭彰訳第2幕第2場 398-403

この部分は西洋の詩劇の韻律の世界のひろがり提示しつつ一座の偉大さを述べているが、韻律の偉大さに無関心な場合はポローニアスの銜学としてしか聞こえてこない。ここは韻律に関するシェイクスピアの自家薬籠の開示であろう。彼が挑んだ悲劇、喜

劇のジャンル、守らなかった「時の一致」「場所の一致」「筋の一致」、手本とした悲劇のセネカ（ルキウス・アンナエウス・セネカ Seneca, Lucius Annaeus 通称小セネカ Seneca Minor 前5頃-後65）、喜劇のプラウトゥス（ティトゥス・マッキウス・プラウトゥス Plautus, Titus Maccius 前250頃-前184）、そして韻律規則。それらのキーワードはシェイクスピアがギリシア、ローマの古典詩劇の世界に大きく向き合っていたことを伝えてくる。悲劇と喜劇、その他では韻律が違ってくるのである。それを自在にこなす劇団は the only men「ならびなきものたち」であり、このことを理解しないと、劇中劇、父王殺戮の場面の説得力を過小評価し、ハムレットの策の大きさを見落とすことになるであろう。

D. S. Raven: *Latin Metre*^{xix} によれば古代ローマの詩の韻律は基本的なものは、 $\bar{U} - \bar{U}$ (Iambic metron)、 $- \bar{U} - \bar{U}$ (Trochaic metron)、 $\bar{U} \bar{U} - \bar{U} \bar{U}$ (Anapaestic metron)、 $- \bar{U} \bar{U}$ (Dactyl)、 $- \bar{U} -$ (Cretic)、 $\bar{U} - -$ (Bacchius)、 $\bar{U} \bar{U} - -$ (Ionic)、 $- \bar{U} \bar{U} -$ (Choriamb)。これに以下のリズムが加わる $- - \bar{U} \bar{U}$ (Pyrrhic)、 $- -$ (Spondee)、 $\bar{U} \bar{U} \bar{U}$ (Tribrach)、 $\bar{U} \bar{U} \bar{U} \bar{U}$ (Proceleusmatic)、 $- - \bar{U}$ (Palimbacchius)、 $- \bar{U} \bar{U} \bar{U}$ (First paeon)、 $\bar{U} \bar{U} \bar{U} -$ (Fourth paeon)、 $- - -$ (Molossus)。

ポローニアスは『ハムレット』劇中劇の役者を、これらのリズムのうち悲劇、喜劇、史劇、牧劇、喜劇的、史劇的牧劇的、悲劇的史劇的、悲劇的喜劇的史劇的牧劇的を自在にこなし、かつ poem unlimited まで対応可能と紹介しているのである。

古代ギリシア、ホメーロス³(Homéros 前9世紀頃)が用いた韻律^{xx}は $- \bar{U} \bar{U}$ ダクテュロス(daktylos)であり、これを5度繰り返す

³ この論文での人名表記はデイヴィッド・クリスタル編『岩波＝ケンブリッジ 世界人名辞典』岩波書店1997に従った。同辞典によれば、Homéros はホメロスであるが、言葉のリズムの長短を重視する文脈上、ホメーロスとした。

ーUUーUUーUUーUUーUUーUU^{xxi}
ヘクサメトロス(hexametros)であった。詩行の第1脚はースポンディオス(spondeios)でこれは重く荘重、それ以後はダクテュロスで軽快なリズムを構成。

シェイクスピアの多用したイアムボス、すなわちアイアンバス「Uー Uー」の起源^{xxii}はどのあたりにあるのであろうか。イアムボスは古代ギリシアで最初は特定個人を諷刺する時に使われていた。それが普遍的な事象についての詩作に用いられるようになったのはアテーナイではクラテース（前450年に優勝の記録がある）以降であるとアリストテレスは言う^{xxiii}。しかし、高津春繁は、ソロン(Solón 前7世紀—前6世紀)はピレウス港をめぐる戦いに臨んでイアムボスで詩を作り、その詩によってアテーナイを勝利に導いたとする^{xxiv}。

このように、シェイクスピア詩劇にみられる韻律は古典古代にまで遡ることができ、かつ多様な展開がなされてきた。ギリシア以降の韻律の多様な展開の中で、英詩に取り込まれ、多用された韻律は数種にすぎないが、その中でシェイクスピアはシンプルでスピード感のある韻律を使用している。

シェイクスピア自身も制作年代によりブランクヴァースの韻律は進歩変容している。『ロミオとジュリエット』では先にみたように端正な抑揚5歩格であるが、『ハムレット』を境として融通無碍な変化を見せる。『リヤ王』第3幕第2場、「風よ、吹け。頬が裂けるまで吹きたてろ」の嵐の場面、

Blow,winds,/and crack/your cheeks!/ rage! / blow!
U — U — U — — —
You cat / aracts / and hurr / ica / noes, spout
U — U — U — U — U —
Till you/ have drench'd/ our steeples,/ drowned/ the cocks!
U — U — U — U — U —

見ての通り基本はブランクヴァースではあるが破格がある。狂乱の老王の言葉は詩の輝きを放ちつつ迫力十分。様式としては崩壊一歩手前である。この一例からも伺い知れるように、シェイクスピアは『ハムレット』以後、韻律様式を自在に創造しつつ劇的な格調を生み出した詩人である。したがって、

シェイクスピアをその本質において受容するということは韻律様式を変容させながら劇的效果を生み出すその響きに共鳴する能力を培うということであり、さらにその響きの変容を自在に自らのものとするものである。

シェイクスピアは古代ローマの詩形を継承したというより、さらに詩形変容の自由を受容していると言える。

シェイクスピアに至る韻律の継承と革新の大きな節目は2つあった。第1はギリシアの韻律のローマへの移植であってヘレニズム期のカトゥルス(Catulle)らの業績がこれにあたる。カトゥルスの業績とは、宮城徳也によれば、古代ギリシアの韻律をローマに移植したということである^{xxv}。具体的にはサッフォー風スタンザ(sapphic stanza)、長音をー、短音をU、どちらでも良い場合を×(アンケプス)で表すと、以下の韻律を用いての詩の創作であるという。

ーUー×ーーUUーUー×
ーUー×ーーUUーUー×
ーUー×ーーUUーUー×
ーUUー×

第2はイタリア・ルネサンスの達成の英国への移植である。長短の韻律から強弱への後者の変換はチヨースー、マーロウらによって進められた。

私見によれば、日本への導入は第3の節目である。第1の転換においてギリシアのサッフォー(Sapphô 前610頃—前580頃)の韻律をローマのカトゥルス(前84頃—前54)が我がものにするまでに600年が経過している。シェイクスピア(1564-1616)HAMLETの韻律はその400年の後、上田邦義によってNOH HAMLETに応用された。

5 「沙翁の詩國」の受容——漱石の卓見

日本における最初のシェイクスピア劇の上演はレイノとペニー一座による『ロミオとジュリエット』（バルコニーの場面）であった。明治2年11月、*The Japan Times' Overland Mail* 11月19日に記事がある。この公演は上演地が不明である。明治3年

横浜の外国人居留地にゲーテ座（Gaiety Theatre）が開館し、オペラ、オペレッタ等西洋の演芸が上演され、その中にシェイクスピア劇も含まれた。外国人劇団による外国人のための原語上演が主であったと推定される^{xxvi}。

佐々木隆編『日本シェイクスピア総覧 天保11年—平成14年』によれば以下の通りである。

明治8年1月29日 『ヘンリー4世』（抜粋）マッシュズ・アマチュア劇団

明治12年10月14日 シェイクスピア名場面集 フェアクラブ

明治12年11月11日 シェイクスピア名場面集 フェアクラブ・メアマチュア劇団

明治12年11月 28日 『じゃじゃ馬ならし』（抜粋）フェアクラブ・メアマチュア劇団

明治18年4月18日、横浜山手に新パブリックホール⁴が開館。明治21年 『ハムレット』（抜粋）ルイズ・クロフォード一座、明治22年 『ハムレット』（抜粋）ウォンダラーズ一座、明治24年 『ハムレット』 ミルナー一座の公演が記録されている。

日本人の手による最初のシェイクスピア劇の上演は明治18年の大阪戎座^{xxvii}における「何桜彼桜銭^{えびすざ}のよのなか^{さくらどきざに}世中」である。中村宗十郎一座『ヴェニスの商人』の翻案でラムの『シェイクスピア物語』をもとに宇田川文海が大阪朝日新聞に連載した小説を勝彦蔵が1幕の歌舞伎台本にしたものである。

商都大阪の観衆が歌舞伎に新奇な演目を求めた受容と考えられる。

明治44年、5月20日～26日、坪内逍遙訳による『ハムレット』が帝国劇場で上演された。招待

された夏目漱石が公演の翌月、6月5日と6日に東京朝日新聞（大阪朝日新聞にも同文の掲載あり）に批評を書いている。

あの一週間の公演の間に来た何千かの観客に向かって、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。夫程劇と彼等の間には興味の間隔があったのだと余は憚りなく信じてゐる。

漱石はその『英文学形式論』の最後の総括で「文学の形式は面白いもの、即ち吾々の趣味に訴へるものでなければならぬ」としている。面白い、面白くないを漱石は重視する。そして形式について批判するだけでなく代替形式を提言している。

沙翁は詩人である、詩人の言葉は常識以上の天地を駆け回つてゐる、と許した以上、之を口にするものも亦常識以上の調子で観客を釣り込む魔力と覚悟とを具へなければならぬ。要するに沙翁劇のセリフは能とか謡とかの様な別格の音調によって初めて、興味を支持されべきである⁵と極めて懸からなければならぬ。こゝに注意を拂はないで、「晴嵐梢を吹き拂つて」と云ふ様な言葉を、「おい一寸来てくれ」よ云ふ日常の調子で遣つては。雙方共崩れに終る丈である。

所謂沙翁劇なるものは、普遍なる脚本の波瀾から観客に刺戟を與へる外に、一種獨特の詩國を建立して、其詩國の市民でなければ到底これを享樂する權利を有して居らぬと規定された六づかしい條件付の芝居であると云ふ事が解るだらう。従つて日常の人間としても猶且つ鑑賞の餘地ある脚色にのみ追伴して、同時に一方の條件を充たす事を忘れたもの、又は充たすに意なきものには、一種云ふべからざる不徹底な歯

⁴ 明治3年12月6日居留地68番地⁴（現山下町68）に開館した初代のゲーテ座（Gaiety Theatre）は経営難に陥り、出資者を広く求め、パブリック・ホールと呼ばれるようになる。明治18年4月18日、横浜山手に開館したものは新パブリックホールとよばれた。

⁵ 下線は筆者

痒さと、片付ける事の出来ない矛盾の苦痛を與へざるを得ない。我等は全く之が為に悩まされたのである。

漱石は能の様式への翻案を提唱している。全体の論調は酷評とっていいものであるが、坪内逍遙訳による公演は漱石の英文学の理念からして受け容れることが出来ないものである。漱石が苦悩に満ちた英国留学の直後に構築した『英文学形式論』^{xxviii}

においてつぎに四点を求めている。

- (1) 切実な面白味
- (2) 連想からの興味
- (3) 歴史的に醸成された美意識を満足させる
- (4) 詩の快いリズム

要するに、漱石の観点からすれば、逍遙の公演は面白くなかったし、快いリズムを欠いていたということである。

漱石の英国留学中購入した書籍は有名であるが、本人の言葉によればノートこそ留学の成果であるという。以下は漱石のノート VI—2^{xxix} 「詩文ト散文ノ比較」である。

pure emotion

music

poetry

1 formal element --- tending toward

emotion at expense of clearness

rhythm

rhyme

metre

2 subjective element – the same

prose emotional

poem intellectual

prose (普通ノ)

法律文

pure intellect

このノートの分類構造からして、外国人居留地のゲーテ座においてオペレッタとともに沙翁劇が原語で

上演されるのは問題がない。また、大阪で中村宗一郎一座が1幕だけの『ヴェニスの商人』を西洋の法意識への興味として上演するのも面白い。しかし詩劇であるシェイクスピア劇をブランクヴァースのリズムを欠く訳で上演することには漱石は抗議せざるを得ない。

漱石が英国留学で獲得を熱望したのは、英詩の世界であろう。彼はシェイクスピアの大家であるクレイグ先生に師事している。

先生の得意なのは詩であった。詩を読むときには顔から肩のあたりがかけろうの様に振動する。嘘じゃない。全く振動した。その代わり自分に読んでくれるのではなくて、自分が一人で読んで楽しんでいることに帰着してしまうからつまりはこっちの損になる。

中略

ある時窓から首を出して、遙かの下界を忙しそうに通る人を見下ろしながら、君あんなに人間が通るが、あのうちで詩のわかるものは百人に一人もいない。可哀想なものだ。一体イギリス人は詩を解することのできない国民でね。そこへいくとアイルランド人はえらいものだ。はるかに高尚だ。実際詩を味わうことのできる君だの僕だのは幸福と言わなければならない。と言われた。

上田邦義のシェイクスピア能の底本はアーデンシェイクスピアであるが、クレイグはその編者である。クレイグの『ハムレット』への序文は漱石も驚く白眉の文章である。漱石の英国留学はシェイクスピア学の最高峰の人物に英詩の個人指導を受けるという至福の時間に彩られていた^{xxx}。

坪内逍遙のハムレット公演に対する漱石の新聞紙上の批判は、他からの原稿依頼によるその場の思いつきなどではなく、漱石の全存在を賭けた英文学受容の在り方への提言である。

以上見てきたところから、1911年の漱石のシェイクスピア劇の能様式への翻案の提言は上田（宗片）邦義によって1982年英語能として、2004年に日本語の能として実現したと筆者は考えるのである。

6 シェイクスピア能の構造

上田邦義はシェイクスピアの無韻詩、ブランクヴァースを次の構造において能楽の拍子に調和させた。

『ハムレット』弱強5歩格

U — U — U — U — U — U — U
To be or not to be, that is the question.

『井筒』（『能ハムレット』の原曲）七五調

一 二 三 四 五 六 七。 一 二 三 四 五。
あ か つ き ご との。 あ か の みず。
U — U — U — U × U — U — U

謡曲『井筒』の「あかつきごとの あかのみず」と同じ拍子で To be or not to be, that is the question. と謡うのである。

簡潔にのべれば上記であろう。しかし、『能ハムレット』全体の拍子は上記の方式で機械的に変換されているわけではない。能楽の拍節^{xxxi}には、平ノリ、中ノリ、大ノリがあり、素地としての地拍子と実拍子は異なる。実拍子での地拍子の変容にもさまざまな形がある。上田の著述における八ツ割譜^{xxxii}を参照されたい。

7 リズムの冒険者たち

翻訳された古典劇を見て、様式の問題を指摘したのは漱石だけではない。1964年の劇団「四季」、宮島春彦訳・演出、ラシーヌ『イフィジェニー』に対し、トーマス・インモース(Thomas Immoos 1918-2001)の批評は

悠揚と流れる大河のごときバロック時代の言葉を、いったいどうやったら、現代の日本語に移せるのか。すくなくともあの「四季」のように、短いセンテンスを早口で畳みかけては、この様式のひとつの本質の特徴が失われるだろう。そればかりでない。この言葉の様式には、壮大な身ぶり、激しい情念、崇高な理想など、登場

人物たちにいのちを吹きこむそれらのものが、分かちがたく結びついているのである。ここでは形式がすなわち内容なのだ。^{xxxiii}

つまるところ、彼の提言としては、「ヨーロッパ劇の学問的研究を推し進める」^{xxxiv}であった。学問的研究が文芸の発展を推し進めるという考え方は日本では新鮮かもしれないが、ギリシアの文芸をローマに導入したカトゥルスの称号は「ポエータ・ドクトゥス」「学識ある詩人」であり、西洋では伝統的にそのような努力が積み重ねられている。カトゥルスは先人の作品を詳細に研究し、自分の作品を制作している。そのような地道な様式の受容と創造の仕事があってギリシアの文芸はローマに移植されてゆく。シェイクスピアの時代においても大学関係者がイギリス・ルネサンスの一翼を担っていた^{xxxv}。

困難と思われたシェイクスピア詩劇の響きの日本への移入は能の様式という器で可能となった。それを成し遂げた上田邦義は日本初のポエータ・ドクトゥスと考えられる。

ⁱ 佐々木隆編『CD-ROM版 日本シェイクスピア総覧 天保11年 — 平成14年』エルピス2005年に記載されている公演は5回である。公演回数はそれ以上であり、詳細は別の論文で報告予定。

ⁱⁱ 表章 加藤周一校注『世阿弥 禅竹』75頁 岩波書店 1974.

ⁱⁱⁱ 表章 加藤周一校注『世阿弥 禅竹』148頁 岩波書店 1974.

^{iv} 吉田健一『シェイクスピア』18頁 垂水書房 1965.

^v 吉田健一『シェイクスピア』9頁 垂水書房 1965
吉田によれば、Sir Thomas Wyatt, 1503-1542 がイタリアのペトラルカ風の14行詩を英語で制作することを試み、チョーサー以後廃れていた発音の強弱による抑揚五歩格を復活した。

^{vi} 宮城徳也

<http://www.littera.waseda.ac.jp/faculty/tokuyam/03clas13.html> 2005/09/07

^{vii} 佐藤三夫 <http://po-m.com/forum/sato/mes9.htm> 2005/09/07

^{viii} 齋藤孝は『声に出して読みたい日本語』草思社

で暗誦文化の復活を訴えている。氏は声に出して読み上げる、そのリズムやテンポから与えられる活力、心に与えてくれる力をもう一度我々日本人は味わうべきだと唱える。イギリスなど西欧の小説を読むと結構、詩の朗読を家族で楽しんでいる場面が出てくるという。

ix

http://www.d1.dion.ne.jp/~j_kihira/band/midi/batto.html
2005/09/07

^x General Editors Stanley Wells and Gary Taylor *The Oxford Shakespeare The Complete Works* 1988.p.343

^{xi} 福田恆存訳『ハムレット』249頁 新潮文庫 昭和42年

^{xii} 荒井良雄『シェイクスピア劇上演論』306頁 新樹社 昭和47年

^{xiii} 荒井良雄『シェイクスピア劇上演論』307頁 新樹社 昭和47年

^{xiv} 荒井良雄『日本のシェイクスピア劇上演』266頁 雑誌『文学』岩波書店 1986年4月号 vol.54

^{xv} 同上 266頁

^{xvi} 松尾聰 永井和子 校注・訳 『枕草子』小学館 1997年 によれば第280段。枕草子研究会編の『枕草子大事典』勉強出版 平成13年 では第282段。池田亀鑑・岸上慎二・秋山虔 『枕草子 紫式部日記』岩波書店 昭和33年（日本古典文学大系 19）では第299段。渡辺実『枕草子』岩波書店 平成3年（新日本古典文学大系 25）第280段。TRANSLATED AND EDITED BY IVAN MORRIS *THE PILLOW BOOK OF SEI SHONAGON* LONDON 1967 PENGUIN CLASSICS では第157段。

^{xvii} 平川祐弘『謡曲の詩と西洋の詩』229頁 朝日新聞社 1975年

^{xviii} John M. Manly & Edith Rickert *The Text of The Canterbury Tales* Vol.3 p.234 The University of Chicago Press, 1940

^{xix} D.S.RAVEN *LATIN METRE* London FABER AND FABER 1965 p.28-p.29

^{xx} 高津春繁『古代ギリシア文学史』56頁 岩波書店 1952

^{xxi} 宮城徳也

<http://www.littera.waseda.ac.jp/faculty/tokuyam/03clas13.html> 2005/09/07

—UU（ダクテュロス）を5回繰り返す、6脚目は—×になるものである

—UU | —UU | —UU | —UU | —UU | —×

（5脚目では稀だが、それ以外では—UUの代わり

に—も可）。

偶数行は—UU | —UU | — || —UU | —
UU | ×

^{xxii} 詩の韻律の起源は、古代ギリシアが源流とは言えまい。ホメロスの韻律はヒタイト起源との説があり、さらにシュメールの詩には韻律がある。本稿では、シェイクスピアのアイアンバスの起源をソロンまで辿った。

^{xxiii} アリストテレス『詩学』28頁 アリストテレス全集 17 岩波書店 1972.

^{xxiv} 高津春繁『古代ギリシア文学史』岩波書店 1952

^{xxv} 宮城徳也

<http://www.littera.waseda.ac.jp/faculty/tokuyam/03clas13.html> 2005/09/07

^{xxvi} 浅草オペラ前史

<http://www32.ocn.ne.jp/~tsuzu/asakusaopera-zenshi.html>
2005/09/07

^{xxvii} 荒井良雄『シェイクスピア劇上演論』253頁 新樹社 昭和47年

^{xxviii} 『漱石全集』第13巻 岩波書店 1997

^{xxix} 『漱石全集』第21巻 591頁 岩波書店 1997

^{xxx} 漱石にとって至福の時間であったとする根拠は引用文に見られるように、クレイグ先生から「詩を味わうことのできる君だの僕だのは幸福と言わなければならない。」という言葉が贈られていること、および「詩を読むときには顔から肩のあたりがかげろうの様に振動する」体験からである。詩の響きの体験、その時漱石の心身も振動したのであろうし、そうでなければクレイグ先生も気持ちよく朗読できないからである。

^{xxxi} 横道万里雄『岩波講座 能・狂言 IV 能の構造と技法』岩波書店 1987

^{xxxii} 宗片邦義『英語能ハムレット』14頁 研究社 1991

^{xxxiii} トーマス・インモース著 尾崎賢治編訳『変わる民族』99頁 南窓社 昭和47年

^{xxxiv} 同上書 98頁 南窓社 昭和47年

^{xxxv} シェイクスピアと同時代のベン・ジョンソンは、シェイクスピアに関して「ラテン語は少し、ギリシア語はもっと少し」と評した。このことは逆に当時、ギリシア・ローマの影響を受けた詩劇の制作にはラテン語にもギリシア語にも造詣の深い人々が関わっていたことを示している。

参考文献

- 1 荒井良雄『シェイクスピア劇上演論』新樹社 昭和47年
- 2 荒井良雄『日本のシェイクスピア劇上演』雑誌『文学』岩波書店 1986年4月号 vol.54
- 3 トーマス・インモース著 尾崎賢治編訳『変わらない民族』南窓社 昭和47年
- 4 Kuniyoshi Ueda *NOH ADAPTATION OF SHAKESPEARE -Encounter and Union -* Tokyo HOKUSEIDO 2001
- 5 上田邦義「世界の文化の調和と融合を求めて」『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』創刊号 2001.
- 6 上田邦義「競争から共生・協調・調和へ」国際融合文化学会『融合文化研究』第1号 2002.
- 7 上田邦義「能とシェイクスピアと行動分析」国際融合文化学会『融合文化研究』第2号 2003.
- 8 岡本靖正「シェイクスピア能と融合文化」国際融合文化学会『融合文化研究』第3号 2004.
- 9 川原有加「『能・ハムレット』における文化融合の意義」国際融合文化学会『融合文化研究』第5号 2005.
- 10 河合祥一郎『シェイクスピアは誘う』小学館 2004.
- 11 佐々木隆編『CD-ROM版 日本シェイクスピア総覧』エルピス 2005.
- 12 上野美子 松岡和子 加藤行夫 井出新編『シェイクスピア大全CD-ROM版』新潮社 2003.
- 13 シェイクスピア General Editors Stanley Wells and Gary Taylor *The Oxford Shakespeare The Complete Works* 1988.
- 14 Alain Jaubert *Le sonnet* (anthologie) Paris Gallimard, 2005.
- 15 アルノルト・シュレーア著山口秀夫訳『英国における無韻詩の起源』南雲堂 1962.
- 16 杉澤陽子「『英語能ハムレット』に於ける能形式演技の調和を考える」国際融合文化学会『融合文化研究』第4号 2004
- 17 諏訪春雄 編著『芸能名言辞典』東京書籍 平成7年

平成7年

- 18 清少納言 松尾聰 永井和子 校注・訳 『枕草子』小学館 1997年
- 19 清少納言 TRANSLATED AND EDITED BY IVAN MORRIS *THE PILLOW BOOK OF SEI SHONAGON* LONDON 1967 PENGUIN CLASSICS
- 20 世阿弥著（観世三郎元清）表章 加藤周一校注『世阿弥 禅竹』岩波書店 1974.
- 21 世阿弥 観世左近著『観世流百番集』檜書店 平成12年
- 22 高津春繁『古代ギリシア文学史』岩波書店 1952
- 23 立間実『英詩の律動』松柏社 昭和46年
- 24 夏目金之助『漱石全集』第13巻 英文学研究 第21巻 ノート 岩波書店 1997.
- 25 ラフカディオ・ハーン「韻律学心得」『ラフカディオ・ハーン著作集』第10巻 恒文社 1987.
- 26 枕草子研究会編『枕草子大事典』勉誠出版 平成13年
- 27 宗片邦義『能・狂言研究 一歴史と特色一』発行所、刊行年次不詳 私家版 （放送大学「東西演劇の比較」改訂版教材中の同著者分担分による）
- 28 宗片邦義編注『シェイクスピア名場面集・ハムレットとオセロ』北星堂書店 1979.
- 29 宗片邦義『英語能ハムレット』研究社 1991
- 30 吉田健一『シェイクスピア』垂水書房 1965
- 31 横道万里雄『岩波講座 能・狂言 IV 能の構造と技法』岩波書店 1987
- 32 D.S.Raven *Latin Metre* Faber and Faber London 1965.

(Received : September 30, 2005)

(Issued in internet Edition: November 20, 2005)