

大岡昇平と太宰治

——それぞれの『ハムレット』、それぞれのシェイクスピア¹⁾

芦 津 かおり

大岡昇平と太宰治——この二人の名を連ねることに違和感を覚える者も少なからずいることだろう。作家としての二人のイメージや、彼らが生み出した文学にはかなりの隔たりがあるからである。大岡昇平は理性的で堅実な作家というイメージが強い。第二次世界大戦出征中にフィリピンでアメリカ軍俘虜になり、その過酷な体験を乗り越えた後に小説を書きはじめた大岡は、79才まで——つまり太宰の二倍以上の年月を生きぬいて——着実に執筆活動をつづけた。やや地味な印象は否めぬものの、硬派で理知的な作品を多く生み出し、戦後日本文壇を支えた。それとは対照的に、太宰治にはどうしても軟派、放埒といった印象がつきまってしまう。左翼運動、家族や文壇との確執、薬物中毒、女性問題、自殺未遂や心中未遂などで世間を騒がせたあげく、スキャンダラスな心中事件により夭逝する。しかし、その独特の語り口と、「弱さ」と「滅び」の美学が読者の感性に強く訴えかける天才肌の作家でもある。

このように大きく性質を異にする二人であるが、ともに1909年に生まれ、大学ではフランス文学を専攻したことに加えて、シェイクスピア悲劇『ハムレット』の翻案小説執筆という大きな接点を有する。大岡はローレンス・オリヴィエ主演の映画『ハムレット』(1949)や英文学者ドーヴァー・ウィルソンの有名な批評書『「ハムレット」で何が起こるか』(1935)を契機として、1949年から翻案小説の執筆を考えはじめた。なかなか着手できなかったが、ようやく1955年に、主人公ハムレットの綴る日記という体裁で小説

『ハムレット日記』を完成した²⁾。一方の太宰は、作家活動の中期にあたる1931年に、初の書き下ろし長編小説として『新ハムレット』を発表。戯曲形態をとるものの、作者自らが「これは、謂わばLESEDRAMAふうの、小説だと思っていただきたい」と作品「はしがき」で述べている(187)³⁾。

I

同一作品から出発したとはいえ、かくも異質な二作家の手がけた『ハムレット』翻案は、当然ながらずいぶん異なる仕上がりを見せることになる。第I部ではまず、大岡と太宰がそれぞれにおいて原作『ハムレット』の物語のどういう側面に着目し、物語をどういう方向へ書き換えようとしたかという翻案化プロセスの相違を概観する。さまざまな角度からのアプローチが可能ではあろうが、両者の差をもっとも明確に浮き立たせるべく、ここでは「社会・政治」と「個人・家庭」を両極とする座標軸のうえに二作品を位置づけてみることにする。

「エルシノアの宮廷の陰謀の中で、世継王子として、父王を慕う軍人どもを後楯として、父の讐を討つと共に、デンマークの王座をねらうマキャベリストのハムレット、その試練と没落を描こうとした」(「後記」, 124-5)。作者自らがこう述べるように、大岡は〈文学のモナリザ〉の異名を持つ原作の多くの「顔」のなかから、政治劇の側面に着目し、政治的観点から劇を徹底的に読みかえた。それゆえ大岡版のデンマークには、対外的にも内政においても緊迫状態に置かれた軍事国家としての側面が際立つ。その政治的空氣を張り詰めたものにして最大要因は、デンマークと海を隔てた隣国ノルウェイとの政治的緊張関係。たしかに原作でも、ハムレット先王がノルウェイから奪った領土をめぐる両国の対立関係は存在するが、大岡は翻案化にあたりこの部分を大きくクローズアップしたのである。

事実デンマークは日夜軍備に狂奔している。国中の鍛冶屋は動員されて、急遽、砲身鑄造に精出している。レアティーズがフランスに派遣さ

れた目的の中には、小銃購入が含まれているという。また作戦中、引続き海峡に停泊するフォーティンプラスの船団に備えて、多数のガリー船建造が内海側の諸港で進行している。(『ハムレット日記』, 192)

とりわけノルウェイ軍がポーランド侵攻途上にデンマーク領内を通過することの危険性がしばしば強調されるが、「戦後のアメリカ軍による被占領経験から来たもの」(『作家の言葉』, 76)という大岡の説明もあるように、そこには戦後日本を生きた作者自身の経験が生かされている。これ以外にも、政治が国民生活や経済に影を落とす様子を細かく書き込むことで⁴⁾、大岡は作品全体にまるで戦時中のような緊張感を与え、『ハムレット』の宮廷政治劇に格好の背景を供するのである。なかでもハムレット王家の住まうエルシノア城は、権謀うずまく宮廷政治の磁場として浮かび上がる。

大岡のこうした「政治化」の傾向はなにも状況や場面の設定に限ったことではない。翻案化の全過程において、原作の社会的次元・政治的次元が拡大され、それらこそが劇アクションをつき動かす原動力として提示される。さらに登場人物のおのおのにも政治的動機が与えられ、彼らの行為が政治的観点から説明しなおされる。かくして大岡流の『ハムレット』は、もはや「心を決められなかった男」⁵⁾の性格悲劇ではなく、まずなによりも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して再提示されるわけである。

そんな政治悲劇のヒーロー・大岡版ハムレットが、ちまたに流布するイメージのような〈心優しい悩める青年〉とはまったく異なる人物に仕立て直されていることは容易に想像がつくであろう。彼は、あくまで〈行動者〉〈政治家〉として周囲を虎視眈々と観察し、思案し、策をめぐらし、しかし最後には狂気に陥り死んでいく政治人間ハムレットとなっている。そのマキャベリストぶりは、たとえばハムレット先王の幽霊出現の噂に対する彼のリアクションのなかに端的に窺える。原作における幽霊は、複数場面で複数人物に目撃され、ハムレットと舞台上で会話も交わすことから、(正体はさ

ておき)「確かに実在する」幽霊として観客には認識される。ところが大岡翻案における幽霊はその実体性を奪われ、先王ハムレットを慕う見張り兵たちが現国王への反逆を扇動するためにでっちあげた存在として、政治的動機のみみだした言説の一部へと変質している。そして、この実体のない幽霊の噂を耳にした王子は、見張り兵の魂胆を見ぬきながらも、自らの復讐計画達成のためにあえてそれが見えるフリをし、「幽霊と話をした」と嘘をつきさえする。ハムレットにとって父の幽霊(の噂)とは、自らの政治的計略の道具だて以外の何ものでもないのである。このような幽霊をめぐるプロットの処理を見るだけでも、大岡の政治的翻案化の方針と、主人公ハムレットのマキャベリストぶりは明らかであろう⁶⁾。

政治をドラマの核心に据えるという大岡の翻案法の土台となっているのは、大岡文学に通底する人間観であり世界観であると考えられる。「日常生活に生きている人間が、実は一つの大きな政治的な力で支配されているんだという認識がある」(『わが文学生活』, 172)と述べる大岡は、つねに人間存在を社会や政治、歴史という枠組みのなかで捉えていた。彼の代表作である戦争小説『野火』にしても、恋愛小説『武蔵野夫人』にしても、あるいは自伝的小説『少年』にしても、大岡は個人を描く際に、まずその個人をとりまく風土や政治的・社会的構造を詳細に描きこみ、そうした環境に支配され、作り上げられた結果としての人間の運命を描くことが多かった。悲劇『ハムレット』も大岡にとってはやはり、ハムレット一個人の心の悲劇、性格の悲劇ではなく、宮廷政治や国際情勢といった強い社会的圧力の中で、それに翻弄されながらも生き、死んでいく政治的存在としての人間の悲劇であったのだろう。

大岡がそのような世界観や人間観を形成するにいたった決定的要因は彼自身の戦争体験に求められよう。フィリピンの戦場を命からがらの想いで彷徨いながら大岡は、自分の必死の努力や意志をはるかに越えた目に見えぬ大きな力、たとえば政治や戦争といった巨大なメカニズムの存在を背後に感じていたのではなからうか。そして、そうした大きな力や仕掛けが、個人の意志

も尊敬も生死も瞬時のうちに押しつぶし、吹き飛ばしてしまうという絶望的な感覚を抱いていたものと思われる。

戦争へ行くまで、私の生活は個人的必要によって、少なくとも私にとっては必然であった。それが一度戦場で権力の恣意に曝されて以来、すべてが偶然となった。…… (中略) ……

しかし人間は偶然を容認することは出来ないらしい。偶然の系列、つまり永遠に耐えるほど我々の精神は強くない。出生の偶然と死の偶然の間にはさまれた我々の生活の間に、我々は意志と自称するものによって生起した少数の事件を数え、その結果我々の裡に生じた一貫したものを、性格とかわが生涯とか呼んで自ら慰めている。ほかに考えようがないからだ。(『野火』, 127-28)

これは『野火』の主人公・田村一等兵の言葉であるが、きわめて自伝的要素の多いこの小説のなかに大岡自身の声を聞くことはそう難いことではない。

ところで、ちょうど大岡の翻案が執筆された20世紀半ばというのは、欧米の『ハムレット』批評が一大転機を迎えていた時期でもある。それ以前の批評家たちは、とくにロマン主義的傾向のもとにハムレット王子の個人的な苦悩や葛藤に共感し、彼の性格や心理のみに注目しすぎた結果、悲劇『ハムレット』の政治的・社会的な側面や王子の政治的な顔を見落としてしまう傾向にあった。ところが第二次世界大戦の頃から、おそらくは戦争という最大の政治事件の体験を踏まえて、新しい批評的関心が生まれてきた。それは『ハムレット』劇やその主人公のもつ政治性に着目し、それを解釈の核にすえようとする動きである。たとえばドイツの劇作家ベルトルト・ブレヒトは、軍隊動員や軍事侵略といった観点から、この悲劇に第二次世界大戦を重ねて解釈した (Brecht, 201-2)。大岡の『ハムレット』観というのは、そうした新しい批評の動向とまさに肩を並べるものであり、おそらく自分自身に激烈なる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、批評界における政治へ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まさに注目に値する。

さて、一方の太宰翻案『新ハムレット』は、大岡とは正反対の方向へ向かうものだと言ってもよいだろう。太宰は『ハムレット』劇の内包する多くの問題系のなかでも、いかにも太宰的なテーマ、つまり欺瞞や偽善、自分や家族に対する葛藤、嫌悪、懷疑など、主として人間の内面や意識、関係性をめぐる主題に食指を動かしたのである。そして、原作から政治的・社会的な要素を極力そぎ落として、原作を個人の心の悲劇へ、家庭内の悲劇へと仕立て直し、ハムレットを中心とする登場人物たちの複雑な関係と愛憎が錯綜する〈心のドラマ〉へと変容させた。実際、太宰自身も井伏鱒二への書簡で、「私の過去の生活感情を、すっかり整理して書き残して置きたい気持ちがありました。その意味では、私小説かも知れません」（『井伏鱒二宛書簡』、249）と述べるように、この作品は太宰自身の心のドラマと読むこともできる。太宰は原作の枠組みを借りつつも、細かい筋立てなどをたくみに変更しながら、主人公や主要登場人物の口を介して、自分自身の過去の体験や人生観、身内への葛藤、人間（とくに大人）への不信感などを独特の太宰節により饒舌に語りだす。亀井勝一郎は、津軽の旧家に生まれた太宰が、その家柄にふさわしからぬ「暗い淫蕩の血」を自らの家庭に感じるとともに、「肉親への深い愛情と、それを裏切る自己」にもがき苦しんでいたことを指摘し、それゆえに太宰文学には「家の重圧」や「家の呪縛」の主題がつきまとうのだと議論する(2)。言うまでもなく『ハムレット』は、王子の肉親に対する愛憎や、その「淫蕩」への疑念・嫌悪をプロットの軸とする劇であり、その意味ではまさに亀井の指摘する太宰的テーマをすべて盛り込んでいることになる。そんな劇が、太宰の「私小説」の受け皿になったことにも十分に合点がゆくであろう。

大岡翻案では『ハムレット』物語がより大きな政治的・社会的枠組みに絡めとられていったのと対照的に、太宰翻案では、個人の心情や家族関係がつねに政治や社会に優先する。もちろん原作の設定は借りているので「デン

マークが危機的状況にある」という言及はあるが、太宰翻案には、登場人物たちを脅かすような具体的な政治的脅威は最終部まで欠如している。政治的要職にあるはずの登場人物もみな、最終的には政治など意に介さぬ様子で、互いの愛と憎悪を語り、個人的な駆引きや騙しあいにも汲々としている。デンマーク国王であるクローディアスは「わしは、弱い！良い政治家ではないやうだ。デンマーク国の運命よりも、一家の平和を愛してゐる。よい夫、よい父にさへなれたら、それで満足なのです」(300)と白状する一方、デンマーク王妃ガートルードも、自分が「こんな歳になつても、まだ、デンマークの国よりは雛菊の花一輪のはうを、本当は、こつそり愛しているのですもの」(261)と口にする。

男のひとは、口では何のかのと、立派さうな事を言つてゐながら、實のところはね、可愛い奥さんの思惑ばかりを気にして、生きているものなのです。立身も、成功も、勝利も、みんな可愛い奥さんひとりを喜ばせたい心からです。(264-65)

というガートルードの言葉も、政治の世界が最終的には男女の愛情に準じ、それに支配されているのだという示唆を含むものである。

小説終盤になり、一触即発であったノルウェーとの開戦およびレアチーズ戦死の急報が入る。さすがの王も危機感と悲嘆の念から、今こそ「私情を捨て」て戦に身を投じる覚悟を口にする。しかしハムレットは、そんな叔父の呼びかけにさえも心動かされることはない。

何か、あったな？ゆうべ、何かあったな？叔父さんの、あわてかたは、戦争の興奮ばかりでも無いやうだ。僕も、うつかり、レアチーズの壮烈な最後に熱狂し、身辺の悶着を忘れてゐた。叔父さんは、御自分のうしろ暗さを、こんどの戦争で、ごまかさうとしてゐるのかも知れぬ。(320)

ハムレットは、レアティーズ戦死の報を受けて一時的には「身辺の悶着」つまり個人的事情を忘れたことを認めるものの、結局のところ、お得意の懐疑的ポーズを取り戻して、叔父の動機を疑問に付す。そして一国の戦争でさえもが政治的リーダーの「うしろ暗さ」に起因する可能性を口にするすることで、私的動機が政治に優先するという、作品に支配的な世界観を最後まで引き継ぐのである。

なお太宰は、作品発表から5年以上の年月を経てから出版された戦後版「あとがき」において次のように記す。

クローヂヤスに依つて近代悪といふものの描写をもくろんだ。ここに出て来るクローヂヤスは、昔の悪人の典型とは大いに異り、ひよつとすると気の弱い善人のやうにさへ見えながら、先王を殺し、不潔の恋に成功し、さうして、てれ隠しの戦争などはじめてある。私たちを苦しめて来た悪人は、この型のおとなに多かつた⁷⁾。

この「あとがき」の信憑性について批評家の意見は分かれるが⁸⁾、それを信頼に値するものと想定するなら、太宰は『新ハムレット』に当時の日本社会(戦争)の現状を反映させ、それに対する批判を込めていたことになる。つまり、戦争という大きな社会的事件さえもが「悪人」の個人的・私的な動機のために利用されているという小説の世界観は、そのまま太宰の同時代社会の現実認識に裏打ちされていたことになる。

II

第I部においては、同作品に基づく二つの翻案が反対方向へと書き換えられた点を「社会・政治」と「個人・家庭」という対立する観点から簡単に考察した。各作品のより詳細な分析は国文学研究の領域にまかせるとして、第II部では、英文学研究の立場から二人の翻案化の差を、英国作家・西洋作家シェイクスピアと日本人作家との関係という面から、とりわけ「影響の不

安」という概念を援用しつつ考察してみたい。

アメリカの著名な批評家ハロルド・ブルームは、1973年の著書『影響の不安』において詩人間の影響関係を論じる⁹⁾。ブルームは、先行する大詩人を父親的存在に、遅れて登場する詩人を息子的存在になぞらえて、後進の詩人が感じる不安と葛藤をフロイトのイディプス・コンプレックス理論により説明する。ブルームによると、後進の詩人はつねに先行する大詩人の影におびえ、その大詩人が自分の詩作に影響し、自由な創造を阻んでいるのではないかという「影響の不安」に脅かされている。そのため彼らは、その先行詩人をあえて誤読・歪曲・曲解することで創造的訂正を行い、自らの表現空間やアイデンティティを確保しようとする。つまり後続詩人の作品には「影響の不安」の痕跡が隠されているというのである¹⁰⁾。

もちろん、詩の影響を論ずるブルームの理論を、日本人とシェイクスピアの関係という異なる次元の議論に不用意に持ち込む危険性は承知している。しかしながら、明治以降の日本人が西洋文明の近代性や先進性をつねに意識し憧れつつも、それらに対してある種の威圧感とコンプレックスを抱いていたこと、さらに日本の近代作家たちが西洋文学、とくにその代表格とも言えるシェイクスピアを読みつづけ、翻訳や翻案を繰り返したことを念頭におくとき、ブルーム理論における先行詩人と後続詩人との関係を、シェイクスピアと日本人作家の関係になぞらえることの妥当性は認められるのではないか。『影響の不安』の日本語訳を手がけた小谷野敦氏も、日本近代の小説家たちが、あるいは日本の近代文学そのものが、西洋文学に対する「影響の不安」を抱えているという旨の指摘をしている（小谷野、12-18）。以下では、大岡と太宰にとってシェイクスピアや悲劇『ハムレット』はどのような文化的意味を有したのか、また彼らがそれに対して何らかの形で「影響の不安」を感じていたのかといった問題について考えてみたい。

大岡昇平にとって、シェイクスピアとはいかなる存在であったのだろうか。フランス文学、とりわけスタンダールの優れた翻訳家・研究者であった大岡は、本人自らも「若年から西欧の思想と文学の影響裡に育ち、そのよりよい

撰取を自己の成長と考えて来た人間です」(「わが文学に於ける意識と無意識」, 238)と自らが強い西洋崇拜者であることを認める。彼は他の西洋作家と並べてシェイクスピアを信奉し、「おお、偉大なるシェイクスピアよ。人類は大兄ほど、神に近い人間を生んだことはなかった。王様にも、将軍にも、娼婦にも、道化にも、精霊にさえも、大兄は性格と台詞を与えられた。」(「アメリカのシェイクスピア」, 8)といった強い賞賛の言葉も贈っている。しかしながら、こうした大岡の想いが素朴な崇拜の念にとどまるものではなく、政治的バイアスを受けていることは、次の一文にも窺えよう。

大兄の言葉の十分の一も理解しない極東の一読者の敬意を受けられよ。そして彼の祈りに似たる敬意に、いくらかの真実があるならば、フジヤマとチェリイ・ブラッサムの国の、ワンマン首相から原爆被害者にいたるまで、大兄のヴァースの豊富と響きをもって、語らせる力を彼に与え給え。(「アメリカのシェイクスピア」, 8)

ここで大岡は、文化政治学的な世界地図のうえで、文化先進国としての西洋・英国にシェイクスピアを位置づけて仰ぎみる一方で、自らを文化的に「遅れた」東洋・日本に見出し、やや自虐的に対比させているように感じられる。

こうした「遅れた国の自分」を意識する卑屈な態度は、大岡の他の随筆類にも散見される。アメリカのロックフェラー財団の奨学資金を受けた大岡を、ある批評家が「大岡は戦争の俘虜になっただけでは飽き足らず、こんどはアメリカの文化的俘虜を志願した」と評したのだが、大岡はそのエピソードを後になって引用し、自らの「文化的俘虜」たる立場を自嘲的に語る。彼はさらにつづけて、アメリカ留学の際に乗った船上で自分の切符をつまみあげたアメリカ人の手つきに「俘虜または荷物なみの扱い」を感じたことも記している(「旅の初め」, 132-33)。大岡はつねに文化的後進国の日本人、戦争における敗者・囚われの身としての自分を忘れることはできずにいたようである。

とはいえ大岡は、そうした劣等感にただ手をこまねているだけの弱い人間でもなかった。

日本は戦争には負けてしまったが、もし文学の領域で、彼等にとって未知の題材を実現することができれば、文化によって、勝つことができる（——これがこの作品を二十四年に書きはじめた頃、ひそかに持っていた判断であった、ということはこの機会に書いておきます）。（「わが文学における意識と無意識」, 237-38）

『野火』執筆の動機として、彼はこのように記している。しかし、これは他にも『野火』執筆に限ったことではない。というのも、同じ文章の後のほうで大岡は、自らの文学活動一般の動機としても「敗戦から来る負け惜しみ、歪んだ愛国心」を挙げ、それがなければ「世界文学に伍せんというような法外な願望」を抱くことはなかったろうとも回顧しているのだ。

つまり、大岡にとって「文学」を書く行為とは、西洋に対する政治的・文化的劣等感を払拭し、西洋の支配下にいるという囚われの身の感覚から自分自身を解き放つ行為にほかならなかったのではないか。彼が実質的に創作活動を始めたのが敗戦後のことであるのも、そう考えると説明がつくだろう。「戦争にいかなかったら何も書かなかったろう」——開高健との対談後、ゲラ刷り段階で、大岡はこの一行を含む文章の加筆を開高に依頼してきたという。「戦争は双頭の鷲だ。悲惨と豊穡の双頭の鷲だ」(107)と開高が評するとおり、なんとも皮肉なことに、多くの命を奪った悲惨な戦争こそが作家・大岡昇平に生を授けたのであった。

大岡は『ハムレット日記』執筆についての明確な動機は述べていない。しかし、このような事情を念頭におけば、そして、とりわけ大岡が『ハムレット日記』執筆を考えついた年が、『野火』創作動機を記したのと同じ1949年であるということ踏まえると、大岡があえて西洋文学の権威の象徴ともいえる悲劇『ハムレット』を対象を選び、その書き換えを試みたことには大き

な意味が見出せるだろう。彼は『ハムレット』翻案化という創作行為を通じて、自らのなかにある文化的不安やコンプレックスと折り合いをつけ、それらを克服しようとしていたのではなかろうか。近年の批評家たちが指摘するように、そもそも「書換え」や「翻案化」という行為自体そのものが、原作に対するアンビバレントな関係を内包するものである。いかに翻案作家が原作の優越とキャンノン性を認め、崇拝していたとしても、それを書き直して自らが新たな「作者」になるということは、すなわち原作者を脱中心化し、原作のキャンノン性を転覆しようという挑戦的な行為に他ならないからだ¹¹⁾。

そしてその具体的な方法として大岡は、上述のように原作の方向性を一方へとおし曲げて政治的側面へ力点を置き換え、さらに彼自身の戦争体験を書き込むという方法によりブルームの言う「創造的訂正」を施したのである。もちろん翻案の性質上、原作『ハムレット』のもつ権威に乗りかかり、それに頼りつつではあるが、大岡はこうして自らの表現領域を確保したと言えるだろう。

太宰の場合はどうであろうか。井伏鱒二あての書簡によれば、太宰は『新ハムレット』執筆前には「舶来品よりも、すぐれた純国産飛行機を創ろうという意気込みがありました」と述べ、大岡と同じく西洋に対する競争心があつたことを認めている。しかしその続きには「けれども事後に於いては自分の現在の力の限度を知りました。之はありがたい事だと思つて居ります。……(中略) ……いさぎよく観念しているところがあります」と述べ、さらに作品「はしがき」にも

沙翁の「ハムレット」を読むと、やはり天才の巨腕を感ずる。情熱の火柱が太いのである。登場人物の足音が大きいのである。なかなかのものだと思つた。この「新ハムレット」などは、かすかな室内楽に過ぎない。
(187)

と記している。ここでの太宰は、翻案化に際して『ハムレット』と直に対峙

した結果、原作の優越と力を認め、それに全面降伏の白旗をふっているかのようにも聞こえるであろう。しかし、彼のあまりにもあっさりとした屈託のない言葉づかいには、逆に太宰が実のところシェイクスピアをさほど気にかけていない、つまり激しい競合心も劣等感もさして強く意識していない、そんな自由でこだわりのない姿勢も感じとれはしまいか。批評家・小田島雄志も指摘するように、実のところ太宰にとってシェイクスピアは「時間、空間、あるいはその文学世界の距離があまりにも遠すぎる」(54) ため、おそらく大岡のように西洋文明の優越性や影響力に対する複雑な思いで雁字搦めになる必要がなかったのではないだろうか¹²⁾。

さらに、西洋に対する太宰の意識を考えるうえで、「東京」という概念(場所)も手がかりになるだろう。奥野健男は、太宰理解の鍵として、彼の「津軽の田舎出身」に由来する劣等感と東京コンプレックスを指摘し、それらの克服という目標が太宰をして「東京よりもっと文化の高い西洋文学や東西の古典の勉強」へ向かわせたと述べている(「太宰治文学入門」, 7-8)。つまり、太宰をより切実に脅かしていたのは東京人や東京文化であって、シェイクスピアや西洋文学は、むしろ彼がそうした東京コンプレックスを克服するための有難い「手段」ともなりえたわけである。そうすると、太宰はとりわけ強い「影響の不安」をシェイクスピアに対して感じる必要もなかったであろう。中期の太宰は、広く東西の古典や名作・伝説に粹組みをかりた翻案作品を手がけているが、彼にとって『ハムレット』は、「浦島太郎」や「カチカチ山」と同じ程度のキャンノン性や権威しか持っていなかったのかもしれない。だからこそ太宰は、ほとんど不敬とも思われるほどの大胆さで原作を換骨奪胎し、シェイクスピア的交響楽に対する、太宰なりの「室内楽」を作ることができたのだろう。

太宰はとくに、原作の権威に乗りかかりつつも、それを笑いに変えて自己表現を行うというパロディの手法に長けており、それによって独自の表現空間を確保している¹³⁾。たとえば登場人物の造型法について考えてみよう。オフィーリアの恋焦がれる貴公子ハムレット、文学者の憧れの的ハムレット王

子は、太宰作品においては滑稽で陳腐な人物へと仕立て直され茶化される。

ハムレットさまに、ただわくわく夢中になって、あのおかたこそ、世界中で一番美しい、完璧な勇士だ等とは、決して思っておりません。失礼ながら、お鼻が長過ぎます。お眼が小さく、眉も、太すぎます。お歯も、ひどく悪いやうですし、ちつともお綺麗なおかたではございません。脚だって、少し曲がって居りますし、それに、お可哀さうなほどのひどい猫背です。お性格だって、決して御立派ではございません。めめしいとでも申しませうか。……(中略)……ご自分を、むりやり悲劇の主人公になさらないければ、気がすまないらしい御様子でありました。(269-72)

このように、文学界の貴公子・伝説の悲劇的ヒーローであるはずのハムレットは、コミカルな戯画化によって笑いに供される。ここでの太宰の心憎さは、こうした笑われ者ハムレットのなかに「歯が悪く、マユも太すぎる」などという、明らかにそれとわかる彼自身の自画像をも混ぜ込ませていることである。自分を読者の笑いに供しつつも、文学界でもっとも有名なプリンスの座に扎扎实り自らを据えるという、さりげなくも大胆不敵な太宰流のいたずらなのである。

さらに踏み込んで言うならば、太宰の笑いの矛先は、ハムレット王子を偶像視し、文学の御本尊よ、悲劇のプリンスよと崇め奉ってきた文学的伝統そのものにも向けられている。太宰ハムレットの「僕一人の愛憎の念に拠って、世の中が動いているものでもないんだしね」(179)という言葉などは、ハムレット王子の苦悩のみが世の一大事とばかりに共感し、心酔したロマン派的批評家に対する揶揄とも、そうしたハムレット偶像視の伝統に対するあてこすりとも読むことができる。大岡翻案が英米の『ハムレット』批評に対して有する先進性については上に述べたが、太宰翻案もまた(作者本人が意識していようといまいと)『ハムレット』批評、とりわけロマン主義的批評の伝統に対する批判性を有することになる。

パロディの種にされるのは主人公だけでない。たとえばハムレットの母ガートルードは、原作においてはクローディアスが兄王殺害を犯す一因ともなる魅惑的女性であり、その再婚とセクシュアリティが息子ハムレットを死ぬほど苦しめることになったわけだが、太宰版においては「総入歯」(226)のおばあさんと描写され、彼女の再婚も「茶飲み友達でも作るような気持ちでした結婚」(224)だと息子に笑い飛ばされる。

さらに『ハムレット』劇の陰惨さわまりない大団円もまた、太宰版ではずいぶん変質させられる。原作最終場では、レアティーズと決闘したハムレットが、クローディアスに仕組まれた毒の刃に倒れながらもクローディアスを殺して復讐を成し遂げ、遺言を残して死んでいく。さらにガートルードもレアティーズも息絶えるという陰惨かつ壮絶な大詰めである。ところが太宰版のこの場面は、ハムレットが自分の短剣で頬に傷を作って泣き出し、それを見たクローディアスが「それはいったい、なんの芝居だ。……(中略)……自殺の稽古か、新型の恐喝か」(320-21)となじる、まさに茶番めいたアンチ・クライマックスへと変えられている。

全体として、太宰は原作『ハムレット』の有する力や権威、つまり「天才の巨腕」を十分に知りつつも、こだわりのないだけにかえて自由に原作と戯れ、パロディ化を通じてまさにその原作の権威性や名声を切り崩すことに成功しているのである。しかし茶化される対象は、原作およびその批評伝統だけではない。おそらくは太宰がより身近に感じていた、シェイクスピア関係の日本の権威者もまた揶揄の対象となる。たとえば、日本で初めてシェイクスピア全翻訳を成し遂げ、日本のシェイクスピア受容における父的存在として仰がれる坪内逍遙である。翻案化に際して、太宰はこの坪内の『ハムレット』訳を使っているわけだが、「坪内さんも、東洋一の大学者だが、少し言葉に凝り過ぎる。すまいとばし思うて?とは、ひどいなあ。媚びてるよ」(203)と、レアティーズの口を借りて坪内訳の言い回しをおちよくる箇所がある。さらに太宰は「はしがき」でこの部分について「博士のお弟子も怒つてはいけない」とあえて注意を喚起することにより、多くの弟子を持つ

坪内の権威にあてこずるのである。

さらに、太宰が死ぬまで憎んだ志賀直哉はどうであろうか¹⁴⁾。志賀もまた1912年に『ハムレット』翻案として短編「クローディアスの日記」を書いており、太宰はそれを十分に意識していた。『新ハムレット』の執筆当時、小山清が志賀作品に言及した際に、太宰は自分の作品は「もつと新味のあるものだ」と語ったという(関井, 480)。さらに、志賀に対する悪態のかぎりを尽くした遺稿「如是我聞」(四)においても、太宰はわざわざ「クローディアスの日記」を挙げて「失敗作」とけなしている。もちろん『新ハムレット』執筆の年、1951年の段階では二人の対立はまだ表面化していないとはいえ、こうしたことを念頭におけば、太宰が『ハムレット』翻案化を通して、すでに同悲劇の翻案化を手がけた先輩志賀を強く意識し、対抗心を燃やしていたであろうこと、志賀という文壇大御所の権威を『ハムレット』の背後に感じていたであろうことは間違いなからう。志賀は『クローディアスの日記』において、自らが深く感情移入したクローディアスを短編の視点人物に設定したわけだが、太宰は戦後の「あとがき」において、そのクローディアスをあえて「近代悪」の象徴と位置づける。ここにも、志賀に対する対抗意識が働いていたのかもしれない。上掲の戦後版「あとがき」に記されたクローディアス像——「昔の悪人の典型とは大いに異なり、ひよっとすると気の弱い善人のようにさえ見えながら……(中略)……私たちを苦しめて来た悪人は、この型のおとなに多かった」——に、あるいは志賀の姿が重ね合わせられているのだろうかとかさえ疑いたくなってしまふ。

ある意味で、太宰にとって『ハムレット』やシェイクスピアをめぐる権威というものは、原作そのものからではなく、むしろこうした日本の文脈、彼に身近な日本文学界や文壇関係者を經由してこそ、より切実に感じられたのかもしれない。ここに、幼少時から西洋思想の洗礼を受けただけでなく、実際に戦場でアメリカ兵に捕らえられて西洋の力を文字通り「肌で」感じていた大岡との明らかな差が窺えるであろう。

以上、二十世紀日本人作家による二つの『ハムレット』翻案を取り上げ、

二人の書き換え方の違いと、シェイクスピアや西洋文化に対する姿勢や関係についての比較論考を試みた。ポーランドの批評家イアン・コットは、シェイクスピアの『ハムレット』を海綿（スポンジ）に喩え、「この劇はすぐさまわれわれの時代の問題を吸い込んでしまう」（64）と指摘する¹⁵⁾。なるほど、大岡と太宰の『ハムレット』翻案をひと絞りするだけでも、両作家の文学観や感受性はもちろん、西洋をめぐる文化政治的な意識、同時代の日本社会や文壇に対する思いなどがたっぷり吸い上げられている様子が明らかになるのである。

引用文献

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd ed. NY & Oxford: Oxford UP, 1997.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on the Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen, 1964.
- Fischlin, Daniel and Mark Fortier. "General Introduction," *Adaptations of Shakespeare*, London: Routledge, 2000.
- Kott, Ian. *Shakespeare Our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. NY and London: W. W. Norton & Company, 1964.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and NY: Routledge, 2006.
- 大岡昇平『わが文学生活』中公文庫, 1981.
- 「作家の言葉」, 『大岡昇平の世界』岩波書店, 1989, 75-77.
- 『野火』, 『大岡昇平全集 3』(筑摩書房, 1994) 所収。
- 『ハムレット日記』, 『大岡昇平全集 4』(筑摩書房, 1995) 所収。
- 「作家の日記」, 『大岡昇平全集 14』(筑摩書房, 1996) 所収。
- 「わが文学に於ける意識と無意識」, 『大岡昇平全集 16』(筑摩書房, 1996) 所収。
- 「アメリカのシェイクスピア」, 『大岡昇平全集 20』(筑摩書房, 1996) 所収。
- 「旅の初め」, 『大岡昇平全集 20』(筑摩書房, 1996) 所収。
- 「後記」, 『大岡昇平全集 23』(筑摩書房, 2003) 所収。
- 奥野健男「太宰治文学入門」, 『新文芸読本 太宰治』河出書房新社, 1990, 6-14.
- 「解題」, 『新ハムレット』新潮文庫, 1974, 285-93.
- 小田島雄志「『新ハムレット』—太宰化の過程」, 『国文学 解釈と教材の研究』12(1967), 51-56.
- 開高 健「マクロの世界へ」, 『人とこの世界』中公文庫, 1990, 77-107.
- 亀井勝一郎「太宰治覚書」, 『国文学 解釈と鑑賞』25(1960), 2-4.
- 関井光男「解題」, 『太宰治全集 5』(筑摩書房, 1998) 所収. 72-89.

- 小谷野敦「前口上」、『影響の不安』新曜社、2004、7-18。
 太宰 治『新ハムレット』、『太宰治全集 5』（筑摩書房、1998）所収。
 ———「解題」、『太宰治全集 5』（筑摩書房、1998）所収。
 ———「如是我聞」（一）～（四）、『太宰治全集 11』（筑摩書房、1999）所収。
 ———「井伏鱒二宛書簡」、『太宰治全集 12』（筑摩書房、1999）所収。
 津久井秀一「『新ハムレット』論—〈演じる者〉達—」、『宇大国語論究』13(2002)、
 68-81。
 塚越和夫「『新ハムレット』」、『国文学 解釈と鑑賞』64(1999)、100-105。
 山崎正純「『新ハムレット』論—表現の虚妄を見据える眼—」、『近代文学論集』（1986）、
 1-12。
 ブルーム、ハロルド『影響の不安』（小谷野敦・アルヴィ宮本なほ子訳）、新曜社、
 2004。

註

- 1) 本稿は、大谷学会での口頭発表（平成 21 年 10 月 22 日）を加筆修正したものである。
- 2) しかし仕上がりに満足しなかった大岡は、25 年後の 1980 年になって、さらに手を加えたりもしている。
- 3) 本作のみならず中期の太宰作品には、東西の古典や民話を下敷きにして、その枠組を借りつつも、そこに作者自身の空想・解釈を織り込んで独特の世界を生み出すスタイルが多い。
- 4) クローディアス王の愚かな政策が国民生活や経済に影を落とす様子が、たとえば農作物の値上がりや街の様子の変化という形で描き出される。
- 5) ローレンス・オリヴィエ映画（1948）の冒頭で「これは心を決められなかった男の悲劇である」（“This is the tragedy of a man who could not make up his mind.”）というナレーションが入る。性格悲劇解釈の典型ともいえる表現である。
- 6) ハムレットに限らず他のキャラクターも政治的に脚色される。たとえばポローニアスは、宮廷人ではなく、ブルジョワ出身で町の商人に人気のある経済人へと書き換えられる。その息子レアティーズも、原作では父と妹を殺され、恨みに憤る青年だが、大岡翻案では、そうした個人的動機で動く人物ではなく、民主主義代表として民衆を率い、国王の座をねらう一政治勢力へと書き換えられる。
- 7) あいにく戦後版の現代文学 23『猿面冠者』は入手できなかったため、『太宰治全集 5』「解題」485 頁の引用を転記する。
- 8) 奥野健男は新潮文庫「解題」において、この「あとがき」を素直に受け止め、『新ハムレット』が稀有の反戦的作品であることの証左としても捉えているのに対して、たとえば山崎正純などは、作品発表から 5 年半を経て書かれた「あとがき」を真に受けるべきでないと示唆する。
- 9) 詩人間の影響関係を論じる批評は、Bloom の他に W. Jackson Bate の *The Burden of the Past and the English Poet* (1970) がある。出版年だけを見ると Bate が Bloom

の「先行者」のようにも見えるが、二人は互いに影響を与え合って理論を展開させたと考えるのが妥当なようである（小谷野，297）。

- 10) ブルーム理論の骨子を述べた箇所の小谷野訳を付しておく。「詩的影響は——二人の強い、真正な詩人が関わる時は——いつも、先行する詩人を誤読することによって進む。誤読とは、実際、必然的に誤解である創造的訂正なのである。実りある詩的影響の歴史とは、ルネサンス以来の西洋詩の主流の伝統のことなのであるが、不安と自己救済の戯画の、歪曲と、曲解の歴史であり、勝手な修正主義であり、それなくしては、現在そうであるような現代詩は存在しえないであろう」（59）。
- 11) Daniel Fischlin and Mark Fortier, 5-7. Julie Sanders, 45-62.
- 12) シェイクスピアに関する太宰の言葉づかいについて、批評家の見解は分かれる。たとえば塚越和夫は、太宰が「「天才の巨腕」の前にひたすらひれ伏しているのではない自分の姿勢を示し」ていると考え「太宰の自信の現れ」を読み取る（101）。さらに津久井秀一は、表面的な「賛辞」と「謙遜」の裏に、原作に対する太宰の批判的視点を読み取る（79-80）。
- 13) 本稿では「パロディ」という大きな文芸概念の議論には立ち入らない。上述のように太宰は、翻案に際して『ハムレット』から政治的次元をぬき、一個人、一家の悲劇へと書き換えた。これは原作物語の方向修正であると同時に、作品の次元を下げる、つまりレベルダウンすることに他ならない。シェイクスピアの古典的名作をどこにでもありそうな卑近な家庭物語へと減じ、原作から高貴で壮大なスケールを奪い取るにより、原作の権威・名声をいわば「骨ぬき」にして笑うという、パロディの最も一般的で古典的な戦略を太宰は取る。自作品が原作の力を借りたときに効果を発するという点を太宰自身も自覚していたことは、「はしがき」に「沙翁の『ハムレット』を読み返し、此の『新ハムレット』と比較してみると、なほ、面白い発見をするかもしれない」とわざわざ書いている点からも分かるであろう。
- 14) 両者の確執はつとに知られるので、ここでは簡略に述べるにとどめる。ことの発端は、志賀が二度（1947年、1948年）にわたって座談会で太宰を批判したこと。それに対して太宰が一連の「如是我聞」（一）（三）（四）で志賀に応酬し、志賀文学や志賀本人を言葉汚くののしった。しかし結局、太宰は「如是我聞」（三）（四）が活字になる前に自ら命を絶ってしまった。太宰が本心では志賀を深く尊敬し、この老大家に褒めてもらいたかったのに、逆に批判されてしまったため激昂して罵詈雑言を投げつけたというのが、一般的な理解である。
- 15) コットのこのコメントは舞台上演の文脈においてなされているものの、舞台以外の受容全般にも十分に通用するであろう。

（神戸大学大学院人文学研究科准教授 英米文学）

〈キーワード〉 翻案, 比較文学, 影響の不安